

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ & ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ:
ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ**

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΟΝΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

**ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΙ Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ
ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ.**

**ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

2004

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΟΝΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

**ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΙ Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ
ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ.
ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ
ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ΟΥ} ΑΙΩΝΑ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**Υποβλήθηκε στο τμήμα Ιστορίας & Αρχαιολογίας
Τομέας: Ιστορίας της Τέχνης**

Ημερομηνία Προφορικής Εξέτασης: 26.11.2004

Εξεταστική Επιτροπή

Καθηγητής Παπανικολάου Μιλτιάδης, Επιβλέπων Καθηγητής της Τριμελούς Συμβουλευτικής
Επιτροπής
Καθηγητής Καδάς Σωτήριος, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής
Αναπλ. Καθηγήτρια Γεωργιάδου – Κούντουρα Ευθυμία, Μέλος Τριμελούς Συμβουλευτικής Επιτροπής

Καθηγητής Γούναρης Γεώργιος, εξεταστής
Καθηγητής Κωτίδης Αντώνιος, εξεταστής
Αναπλ. Καθηγήτρια Νεράντζη – Βαρμάζη Βασιλική εξετάστρια
Επίκουρος Καθηγητής Σφέτας Αντώνιος, εξεταστής

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΡΟΝΗ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΤΟ ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΚΑΙ Ο ΝΑΟΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ
ΣΩΤΗΡΟΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ ΓΡΕΒΕΝΩΝ. ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗ ΜΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ
ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΤΗ ΔΥΤΙΚΗ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 18^{ΟΥ} ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19^{ΟΥ}
ΑΙΩΝΑ

ISBN

« Η έγκριση της παρούσης Διδακτορικής Διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του
Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμών του συγγραφέως»
(Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2)

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
Κεφάλαιο Α΄	
Ιστορικό διάγραμμα	
Κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά δεδομένα στην Ήπειρο και στη Δυτική Μακεδονία κατά το 18 ^ο και 19 ^ο αιώνα.	9
Ιστορικά στοιχεία Σαμαρίνας.	12
Πανηγύρεις – Διακίνηση αγαθών.	14
Χαλκογραφίες – Χάρτινες Εικόνες. Διακίνηση και διάθεση στον τουρκοκρατούμενο Ελληνικό χώρο.	17
Παράδοση και ανανέωση, το μεταίχμιο ή το τέλος μιας εποχής. Δυτικές εικονογραφικές και θεολογικές επιδράσεις στην Ορθόδοξη Ανατολή.	21
Όψεις της Θρησκευτικής ζωγραφικής του 18 ^{ου} αιώνα.	31
Κεφάλαιο Β΄	
Το Καθολικό της Αγίας Παρασκευής.	
Ιστορία της Μονής - Αρχιτεκτονική – Επιγραφές.	38
Διάταξη εικονογραφικού προγράμματος.	44
Η Εικονογραφία.	
Το Ιερό Βήμα	45
Ο Κυρίως Ναός	80
Η Εικονογραφία του Θόλου.	81
Κεφάλαιο Γ΄	
Ο Ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος.	
Ιστορία – Αρχιτεκτονική – Επιγραφές.	85
Διάταξη εικονογραφικού προγράμματος.	90
Η Εικονογραφία	
Το Ιερό Βήμα.	93
Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Κυρίως ναού.	121
Συμπληρωματικές παραστάσεις από το χώρο του Ιερού.	261
Εωθινά	273
Κεφάλαιο Δ΄	
Παρατηρήσεις στη ζωγραφική των δυο ναών.	
Καθολικό Αγίας Παρασκευής.	281
Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος.	283
Παρατηρήσεις στην εικονογραφία.	284
Επιμέρους παρατηρήσεις	
Τα πρόσωπα.	292
Η απεικόνιση του χώρου στο ναό της Μεταμόρφωσης.	294
Τα γραπτά κοσμήματα.	299

Κεφάλαιο Ε΄	
Τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου Μιχαήλ Αναγνώστου.	301
Απόψεις Βαλκάνιων ερευνητών για τον τόπο καταγωγής του Μιχαήλ.	305
Καλλιτεχνική δράση του Μιχαήλ.	306
Στοιχεία για τη ζωή του Μιχαήλ.	313
Επαγγελματική δράση και τρόποι ανάληψης έργων από τους ζωγράφους.	316
Παράρτημα.	
Σαμαρινιώτες ζωγράφοι που εντοπίστηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας.	321
Βιβλιογραφία	347
Πίνακες	1-101
Κατάλογος φωτογραφιών	102
Σχέδια	
Κάτοψη Αγίας Παρασκευής.	
Άνοψη Αγίας Παρασκευής.	
Κάτοψη Μεταμόρφωσης.	
Άνοψη Μεταμόρφωσης.	

Πρόλογος

Οι ζωγράφοι από τη Σαμαρίνα, βλαχοχώρι των Γρεβενών, ήταν ως τώρα ελάχιστα γνωστοί είτε από δημοσιεύσεις κάποιων κτητορικών επιγραφών ναών στους οποίους είχαν εργαστεί είτε από αναφορές σε γενικά έργα για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική είτε από δυσεύρετες δημοσιεύσεις τοπικών λογίων σε περιφερειακά περιοδικά και τοπικές εφημερίδες καθώς και από μια μονογραφία του Κίτσου Μακρή με τίτλο «Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας» (Θεσσαλονίκη 1991).

Στην ενασχόλησή μου με τη μελέτη της ζωγραφικής των Σαμαριναίων ζωγράφων με παρότρυνε ο καθηγητής μου κ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, ο οποίος και γνώριζε μέρος του έργου τους. Η παρότρυνση αυτή στάθηκε η αφορμή της δικής μου περαιτέρω έρευνας, στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής, προκειμένου να διερευνηθεί μια καλλιτεχνική περίοδος αρκετά παραμελημένη τόσο από τους ειδικούς της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης όσο και από τους μελετητές της νεοελληνικής τέχνης.

Βασικό στοιχείο της ενασχόλησης μου με τη μελέτη των Σαμαρινιωτών ζωγράφων, στάθηκε η προσπάθεια διερεύνησης του κατά πόσον η ζωγραφική αυτή στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα – μιας από τις σημαντικότερες περιόδους της νεοελληνικής ιστορίας - συμβάδιζε με τους άλλους τομείς ανάπτυξης του νέου Ελληνισμού. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί οποιοσδήποτε να παρατηρήσει αφ' ενός την πολιτική οικονομική και πνευματική αναγέννηση του Ελληνισμού μέσα στο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και, αφ' ετέρου, την αντινομία που προκύπτει από τη θεώρηση της τέχνης της περιόδου αυτής, η οποία θεωρείται σχεδόν παρακμιακή. Από την άποψη αυτή αποτελούσε και αποτελεί μια πρόκληση για περαιτέρω ενασχόληση με το συγκεκριμένο αντικείμενο, προκειμένου να διαπιστωθεί κατά πόσον η ιστορική πορεία του τόπου και του χώρου καθόρισε και σε ποιο βαθμό τη θρησκευτική τέχνη.

Ως πεδίο δράσης και συλλογής υλικού επιλέχθηκαν οι παλιότερες σωζόμενες εκκλησίες της Σαμαρίνας, η Αγία Παρασκευή –άλλοτε καθολικό της ομώνυμης Μονής- και ο γειτονικός ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, αρχικά αφιερωμένος επίσης στην Αγία Παρασκευή. Προτιμήθηκε έτσι η σε βάθος εξέταση των δύο μνημείων, προκειμένου να διαπιστωθεί η συνέχεια ή όχι της μεγάλης μεταβυζαντινής παράδοσης της ζωγραφικής, τα δυτικά και γενικότερα τα νεωτερικά στοιχεία που υπεισέρχονται και εντάσσονται στα εικονογραφικά προγράμματα των εκκλησιών.

Η συλλογή της βιβλιογραφίας υπήρξε μια σχετικά επώδυνη διαδικασία με την έννοια ότι οι όποιες αναφορές στους Σαμαρινιώτες ζωγράφους ήταν σχεδόν ανύπαρκτες στα γνωστά και έγκριτα επιστημονικά – αρχαιολογικά περιοδικά, ενώ παράλληλα όσες δημοσιεύσεις αναφέρονταν σ' αυτούς και στο έργο τους, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, δημοσιεύτηκαν σε δυσεύρετα τοπικά περιοδικά και εφημερίδες. Η έλλειψη αρκετών πληροφοριών με υποχρέωσε σε μια πρωτογενή έρευνα πεδίου, προκειμένου να επαληθεύσω τις υπάρχουσες πληροφορίες ή να εντοπίσω νέα στοιχεία ερευνώντας πρωτίστως μνημεία περιοχών που αποτελούσαν χώρο υποδοχής και διαχείμασης του ημινομαδικού πληθυσμού της Σαμαρίνας.

Η κατάσταση ήταν καλύτερη από πλευράς βιβλιογραφίας στις γειτονικές Βαλκανικές χώρες, κυρίως στην Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας και σε μικρότερο βαθμό στη Αλβανία και στη Βουλγαρία. Οι ειδικοί μελετητές των παραπάνω χωρών είχαν ασχοληθεί νωρίτερα με τη μελέτη της τέχνης του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα και στις σχετικές δημοσιεύσεις τους μπορεί κανείς να εντοπίσει και αρκετά στοιχεία που αφορούν γενικά στους Έλληνες ζωγράφους και φυσικά σε Σαμαρινιώτες που δραστηριοποιούνται τη συγκεκριμένη περίοδο εντός των σημερινών ορίων των χωρών τους και άλλοτε στην ενιαία επικράτεια της Οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Παράλληλα με τη συλλογή στοιχείων που αφορούσαν στους ζωγράφους των υπό εξέταση μνημείων και βασικά γύρω από το έργο και την καλλιτεχνική πορεία του ζωγράφου Μιχαήλ Αναγνώστου, ο οποίος ήταν και ο σημαντικότερος, συνέλεγα στοιχεία που αφορούσαν στο σύνολο των Σαμαρινιωτών ζωγράφων. Από τα στοιχεία αυτά προέκυψε ένας όχι ευκαταφρόνητος αριθμός ζωγράφων οι οποίοι υπερβαίνουν τους 70 από τα τέλη του 18^{ου} έως και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Ο χωρισμός των κεφαλαίων της υπό εξέτασιν εργασίας έγινε με βάση τις θεματικές ενότητες. Αναλυτικότερα στο πρώτο κεφάλαιο με γενικό τίτλο Ιστορικό διάγραμμα εξετάζονται εκείνες οι θεματικές ενότητες που όρισαν ή ευνόησαν στην εξέλιξη της θρησκευτικής ζωγραφικής. Στην πρώτη θεματική ενότητα εξετάζονται τα ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά και οικονομικά-εμπορικά δεδομένα που καθόρισαν την αναπτυξιακή πορεία του Δυτικομακεδονικού και Ηπειρωτικού χώρου κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα, από την υπαγωγή ολόκληρου του Ελλαδικού χώρου στην Οθωμανική αυτοκρατορία, τις επιπτώσεις των τουρκοαυστριακών και ρωσοτουρκικών πολέμων μέχρι και την παγίωση της εξουσίας του Αλή πασά των Ιωαννίνων. Στη δεύτερη ενότητα εξετάζονται τα ιστορικά στοιχεία της Σαμαρίνας με αναφορές στην ίδρυση, στην πορεία και στην ανάπτυξη του οικισμού και των κατοίκων.

Στην τρίτη ενότητα διερευνάται ο ρόλος των εμποροπανηγύρεων και της διακίνησης των αγαθών που πραγματοποιούνταν μέσω αυτών. Βασικός στόχος είναι να καταδειχτεί η σημασία των πανηγύρεων αυτών στην οικονομική ανάπτυξη και στη διακίνηση των εισαγόμενων και εξαγόμενων προϊόντων και κυρίως να παρακολουθήσουμε την πορεία που ακολουθούσαν μεταξύ άλλων εμπορευμάτων τα βιβλία αλλά και οι χαλκογραφίες που διακινούνταν και διασπείρονταν στον κόσμο της Ανατολής.

Στην τέταρτη ενότητα γίνεται μια αναδρομή στην ιστορία και στην εξέλιξη των ξυλογραφιών και των χαλκογραφιών που παράγονταν στην Δυτική και Κεντρική Ευρώπη, κυρίως από ξένους χαράκτες αλλά και από Έλληνες και προωθούνταν μεταξύ άλλων και στην Ανατολή, καθιστώντας έτσι αυτά τα τυπώματα βασικούς φορείς ή «μετεκενωτές» των νέων ή των παλαιότερων εικονογραφικών και καλλιτεχνικών τάσεων που επικρατούσαν στην Ευρώπη και τα οποία εντάσσονταν σιγά - σιγά στους καλλιτεχνικούς τρόπους της Ανατολής, στην οποία και βρήκαν συν τω χρόνο μεγάλη απήχηση.

Στην πέμπτη ενότητα εξετάζονται, πάλι μέσω μιας αναδρομής οι Δυτικές επιδράσεις όχι μόνον σε επίπεδο εικονογραφικό-καλλιτεχνικό αλλά και σε επίπεδο θεολογικό-θρησκευτικό μέσω των θεολογικών ή με θρησκευτικό περιεχόμενο βιβλίων τα οποία, ανεξάρτητα από τις προθέσεις των συγγραφέων, μεταφέρουν και θεολογικές απόψεις κυρίως της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας και των θέσεων που διατυπώθηκαν στη σύνοδο του Τρέντο και λιγότερο των Προτεσταντικών ομολογιών, είτε μέσω του κειμένου είτε μέσω των τυπωμάτων που τα κοσμούν. Από βιβλία με αντίστοιχο περιεχόμενο αυτών που προαναφέραμε σχολιάζεται ιδιαίτερα αυτό του μοναχού

Αγαπίου Λάνδου με τίτλο «Αμαρτωλών Σωτηρία», μέρος του οποίου αποδίδεται εικαστικά από τους υπό εξέταση ζωγράφους. Τέλος στην έκτη ενότητα γίνεται μια ανασκόπηση της τέχνης του 18^{ου} αιώνα και των τάσεων που επικράτησαν σ' αυτή τη συγκεκριμένη περίοδο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζεται η ιστορία της μονής της Αγίας Παρασκευής, η αρχιτεκτονική του καθολικού, η κτητορική επιγραφή και ο σχολιασμός της και τέλος η διάταξη και η ανάλυση του σωζόμενου εικονογραφικού προγράμματος και η σύγκρισή του με την τέχνη παλιότερων ή σύγχρονων μνημείων.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζεται η ιστορία του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, η αρχιτεκτονική του, γίνεται σχολιασμός της κτητορικής επιγραφής και ακολουθεί η ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού. Κατά την εξέταση και ανάλυση του εικονογραφικού προγράμματος και των παραστάσεων γίνεται προσπάθεια να εντοπιστούν τα στοιχεία που προέρχονται από ή ακολουθούν τη μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση της ορθόδοξης μεταβυζαντινής ζωγραφικής, τα στοιχεία εκείνα που οφείλονται σε Δυτικές επιδράσεις, αλλά και εκείνα που οφείλονται σε κείμενα βιβλίων με θρησκευτικό περιεχόμενο και τα οποία αποδίδονται εικαστικά από τους ζωγράφους του μνημείου. Τέλος μεταξύ άλλων εξετάζονται και οι παραστάσεις η σύνθεση των οποίων θεωρούμε ότι οφείλονται στην προσωπικότητα του ή των ζωγράφων.

Από τα εικονογραφικά θέματα εκείνα με θέματα από τη ζωή τη διδασκαλία και τα θαύματα του Χριστού, καθώς και τα Εωθινά, που ιστορούνται στο χώρο του Ιερού δεν αναφέρονται στην αρχή, όταν εξετάζονται οι υπόλοιπες παραστάσεις του Ιερού, αλλά στο τέλος του κεφαλαίου και τούτο γίνεται με σκοπό να μην προταχθεί μεγάλος αριθμός παραστάσεων από τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού, πριν αναφερθούν οι παραστάσεις του Δωδεκαόρτου του κυρίως ναού. Έτσι από αυτού του είδους τις παραστάσεις εξετάζονται μόνον εκείνες του Ιερού που είναι ενταγμένες, αποτελώντας μια ενότητα με θέματα όπως ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς στο θόλο της Πρόθεσης και σκηνές από τη βίο του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, στην αντίστοιχη θέση του Διακονικού.

Στο τέταρτο κεφάλαιο παρατίθενται παρατηρήσεις που αφορούν: α) στο εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Παρασκευής, τη διάρθρωση του και τις σχέσεις του με παλιότερα ή σύγχρονα μνημεία, β) στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, τη διάρθρωσή του, τα εικονογραφικά πρότυπα και τις επιδράσεις που εντοπίζονται σ' αυτό και τα ιδιαίτερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις καλλιτεχνικές και συνθετικές ικανότητες του ζωγράφου. Στις επιμέρους παρατηρήσεις που ακολουθούν σχολιάζεται ο τρόπος απόδοσης των προσώπων, του χώρου και των αρχιτεκτονημάτων και των γραπτών κοσμημάτων.

Το πέμπτο κεφάλαιο αναφέρεται στο Μιχαήλ Αναγνώστου, ο οποίος φαίνεται πως έχει και τον πρώτο λόγο στην εκτέλεση του έργου αλλά και είναι ο ζωγράφος τη ζωή και την πορεία του οποίου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει χωρίς μεγάλα κενά, δίδοντας έτσι μια γενική θεώρηση του έργου του. Δίδονται έτσι τα χαρακτηριστικά του έργου του, οι απόψεις των Βαλκάνιων μελετητών για τον τόπο καταγωγής του και η καλλιτεχνική του πορεία, η οποία σήμερα μοιράζεται μεταξύ της Ελλάδας και των Βαλκάνιων γειτόνων της. Στο ίδιο, επίσης, κεφάλαιο δίδονται στοιχεία για τη ζωή του Μιχαήλ, τις απαρχές της εμφάνισής του ως καλλιτέχνη και της πορείας που ακολούθησε. Τέλος, με τα νέα στοιχεία που ήρθαν στο φως με αφορμή την έρευνα για τον Μιχαήλ, καθώς και με τα ήδη γνωστά από παλιότερες δημοσιεύσεις, γίνεται

μια προσπάθεια προσέγγισης του τρόπου ανάληψης των έργων από τους ζωγράφους της εποχής.

Στο τέλος της εργασίας παρατίθεται Παράρτημα στο οποίο καταγράφονται όλα τα ονόματα των ζωγράφων που δηλώνουν την καταγωγή τους από τη Σαμαρίνα σε κτητορικές επιγραφές, εικόνες, τέμπλα ή Ερμηνείες. Ο κατάλογος ξεκινά από τον πρώτο Σαμαρινιώτη ζωγράφο που έχει εντοπιστεί ως τώρα και φτάνει μέχρι στα 1914, δύο χρόνια μετά την ελευθέρωση της Μακεδονίας, όταν σε εκλογικό κατάλογο των Γρεβενών δηλώνουν ζωγράφοι στο επάγγελμα πάνω από δέκα Σαμαρινιώτες.

Ευχαριστίες οφείλω στον κύριο επιβλέποντα της διατριβής μου τον καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης στο Τμήμα Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. κ. Μιλτιάδη Παπανικολάου, που, όπως προανέφερα, με παρότρυνε να ασχοληθώ με το θέμα αυτό και ο οποίος ήταν πάντοτε διατεθειμένος να συζητήσει μαζί μου, να με κατευθύνει στη επίλυση των προβλημάτων που προέκυπταν κατά τη διάρκεια της έρευνας, αλλά και να με ενθαρρύνει προς την κατεύθυνση μιας, όσο το δυνατόν, πολύπλευρης προσέγγισης του θέματος. Ευχαριστίες οφείλονται, επίσης, στα μέλη της συμβουλευτικής τριμελούς επιτροπής στην αναπληρώτρια καθηγήτρια κ. Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα και στον καθηγητή κ. Σωτήρη Καδά του ιδίου τμήματος για τις πολύτιμες συμβουλές, τις παροτρύνσεις, τη συμπαράστασή τους και την προθυμία τους να συζητήσουν τα προβλήματα που προέκυπταν στην πορεία της έρευνας. Ευχαριστίες απευθύνω προς την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας – Αρχαιολογίας κ. Βασιλική Νεράντζη-Βαρμάζη, για την ιδιαίτερα γόνιμη συνεργασία σε θέματα Ιστορίας, αλλά και την υπομονή της να διαβάσει την παρούσα εργασία, επισημαίνοντας πάντα τα σημεία που χρειαζόνταν επιπλέον επεξεργασία. Τον καθηγητή του ιδίου τμήματος κ. Γεώργιο Βελένη, για τη βοήθειά του στην αντιμετώπιση των προβλημάτων που προέκυπταν από τις κτητορικές επιγραφές, και την Αρχαιολόγο καθηγήτρια της Σχολής Νηπιαγωγών κ. Χρυσάνθη Τσιούμη, για τις ουσιαστικές συζητήσεις που αφορούσαν σε διάφορες πτυχές της εργασίας τους ευχαριστώ και από αυτή τη θέση.

Ευχαριστίες οφείλω στον προϊστάμενο της 11^{ης} Ε.Β.Α. κ. Αντώνη Πέτκο για την παραχώρηση άδειας μελέτης και δημοσίευσης των μνημείων της παρούσας εργασίας, και άλλων μνημείων αλλά και της διευκόλυνσης στην πρόσβαση σε μέρος του αρχείου της Εφορείας. Επίσης, στον (τότε) προϊστάμενο της 7^{ης} Ε.Β.Α. κ. Λ. Δεριζιώτη για την παραχώρηση άδειας φωτογράφισης μιας σειράς ναών της Θεσσαλίας, προκειμένου να χρησιμοποιηθεί το υλικό ως συγκριτικό. Ευχαριστώ επίσης τις αρχαιολόγους: την Μελίνα Παϊσίδου (11^η Ε.Β.Α.), την Σταυρούλα Σδρόλια (7^η Ε.Β.Α.) και την Βαρβάρα Παπαδοπούλου (8^η Ε.Β.Α.), για την παροχή υλικού και πληροφοριών για τους Σαμαρινιώτες ζωγράφους που συναντούσαν στα μνημεία που ανήκαν στις αντίστοιχες υπηρεσίες.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλονται στον Σεβασμιότατο Μητροπολίτη Γρεβενών κ. Σέργιο για τη βοήθεια και τη διευκόλυνση που μου παρείχε στην προσέγγιση των μνημείων που ανήκουν στη Μητρόπολη Γρεβενών.

Ευχαριστώ τον εφημέριο της Σαμαρίνας Γρεβενών πατέρα Γεώργιο Τασιούλη, τον οποίο πολλές φορές απασχόλησα κατά τις συχνές επισκέψεις μου στα μνημεία. Επίσης τον εφημέριο του Αγίου Νικολάου Κοσματίου Γρεβενών πατέρα Ευθύμιο Παναγιωτόπουλο, τον εφημέριο Κλεινού Καλαμπάκας πατέρα Γεώργιο Σαμαρά, τον εφημέριο Γριζάνου Τρικάλων πατέρα Κων/νο Παπαζαφείρη, τον εφημέριο Αγίας Παρασκευής Κονίτσης, πατέρα Σπυρίδωνα Γιαντσούλη και τον Αρχιερατικό επίτροπο Νιγρίτας πατέρα Παύλο Κοσατζή, τους ευχαριστώ και από την παρούσα θέση.

Ευχαριστίες οφείλω στον Σαμαρινιώτη κ. Μιλτιάδη Παπαθανασίου συνταξιούχο δάσκαλο, ο οποίος έθεσε στη διάθεσή μου δυσεύρετα δημοσιεύματα σε τοπικές εφημερίδες, αλλά και κάθε πληροφορία που είχε συλλέξει και που αφορούσαν στους ζωγράφους της Σαμαρίνας. Τον κ. Δημήτρη Καλούσιο, εκπαιδευτικό από τα Τρίκαλα, ο οποίος μου διέθεσε υλικό, δημοσιευμένο και μη, που είχε συγκεντρώσει στην πολύχρονη ενασχόληση του με τα μνημεία της περιοχής και το συνάδελφο και φίλο Θόδωρο Τζιατζιά για τις περιοδείες στα μνημεία των Τρικάλων.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Ιστορικό Τέχνης και φίλη κ. Julija Trickovska του Republic Institute for the protection of cultural Monuments, Skorje, για τη βοήθειά της στην προσέγγιση των μνημείων που σχετίζονται με τους ζωγράφους της Σαμαρίνας, στην παροχή φωτογραφικού υλικού από τα σχετικά μνημεία στα όρια της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας καθώς και της βιβλιογραφίας. Τον φίλο και συνάδελφο Γιώργο Φουστέρη ευχαριστώ ιδιαίτερα για τα σχέδια και τις κατόψεις που συνοδεύουν την παρούσα εργασία, αλλά και για τις γόνιμες συζητήσεις και τις επισκέψεις των μνημείων εντός και εκτός Ελλάδος. Τη φίλη και συνάδελφο Ζωή Γοδόση για την υπομονή της να διαβάσει την παρούσα εργασία και να συζητήσει μαζί μου θέματα που άπτονταν και των δικών της ενδιαφερόντων. Τον κ. Γιάννη Ρηγόπουλο, για τις υποδείξεις και τη βοήθειά του σε ό,τι αφορά στα χαρακτηριστικά, τους ευχαριστώ και από ετούτη τη θέση.

Τον υπεύθυνο του Σπουδαστηρίου 301 κ. Γιώργο Μιλτσακάκη, τις υπευθύνους της Βιβλιοθήκης της Θεολογικής Σχολής κ. Κατερίνα Μπραγιώτου-Βέρρου και Αλεξάνδρα Τσαρουχίδου και την υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του IMXA κ. Θ. Βέρρου, τους ευχαριστώ για τη διευκόλυνση πρόσβασης στο υλικό του σπουδαστηρίου και της Βιβλιοθήκης αντίστοιχα.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στη Βιβλιοθήκη του Μουσείου Μπενάκη και ιδίως στην υπεύθυνη κ. Τσάκωνα για την παραχώρηση άδειας φωτογράφισης της χειρόγραφης Ερμηνείας του Σαμαρινιώτη Γεωργίου Μιχαήλ καθώς και της δημοσίευσης σκίτσου που προέρχεται από αυτή.

Την Μαρία Γκέκα για την προσέγγιση της σερβικής βιβλιογραφίας επίσης την Στεφάνια Μερτζιμέκη και την Alexandra Trifonova για τη βοήθειά τους στην προσέγγιση της βουλγαρικής βιβλιογραφίας. Την φίλη και συνάδελφο Νατάσα Πάκα για την υπομονή της να διαβάσει το κείμενο και να διορθώσει τις αβλεψίες. Τον Θωμά Σίδηρη, τον Δημήτρη Τόλη της Computer International και τον Στέλιο Λαμπρόπουλο της INFOlearn τους ευχαριστώ για τη βοήθειά τους και τις χρήσιμες συμβουλές τους στον τομέα των υπολογιστών.

Ευχαριστώ ιδιαίτερος το Υ.Ε.Π.Θ. για την εκπαιδευτική άδεια που μου παραχώρησε προκειμένου να εκπονήσω την παρούσα εργασία. Την Μαρία Παπαγεωργίου, την Ιωάννα Γκέτσιου και την Ευανθία Τέγα ευχαριστώ για τη βοήθειά τους στη διεκπεραίωση των γραφειοκρατικών διαδικασιών που αφορούσαν στη λήψη και στην ανανέωση της εκπαιδευτικής μου άδειας και στην αντιμετώπιση και διεκπεραίωση υπηρεσιακών ζητημάτων.

Ευχαριστώ, επίσης, για την πολύπλευρη συμπαράσταση τους γονείς μου Χρόνη και Σοφία Παπαγεωργίου. Ιδιαίτερος ευχαριστώ τη σύζυγό μου Συραγό Τσιάρα για τη συνεχή και πολυσχιδή συμπαράσταση της και τις θυγατέρες μου Σοφία και Αθηνά που δε διαμαρτυρήθηκαν για το χρόνο που αφαίρεσα απ' αυτές και τον αφιέρωσα στην εργασία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΔΙΑΓΡΑΜΜΑ

Κοινωνικά οικονομικά και πολιτικά δεδομένα στην Ήπειρο και στη Δυτική Μακεδονία κατά τον 18^ο και 19^ο αιώνα.

Ο 18^{ος} αιώνας ήταν μια εποχή σημαντικότερων πολιτικών και οικονομικών εξελίξεων στην Ανατολή με την παρακμάζουσα Οθωμανική αυτοκρατορία, την προώθηση της Αυστρίας στο μεσογειακό χώρο, την είσοδο της Ρωσίας στη διεθνή πολιτική σκηνή, την κάμψη της Βενετίας και την ενίσχυση του ανταγωνισμού Αγγλίας και Γαλλίας. Συνάμα, όμως, αποτέλεσε και μια αποφασιστική καμπή στην εξέλιξη, την πρόοδο και την αυτοσυνειδησία του ελληνικού έθνους. Είναι ο αιώνας κατά τον οποίο ολοκληρώθηκε η πολιτική ενότητα του Ελληνισμού υπό των Τούρκων μετά την κατάληψη της Πελοποννήσου στα 1715. Η σχετική ειρήνη παρά τις σύντομες διάρκειας τουρκοβενετικές και ρωσοτουρκικές συγκρούσεις, ευνόησαν τη σταδιακή εγκατάσταση στην Ανατολή του Ευρωπαϊκού εμπορίου και πρωτίστως των δύο μεγάλων εμπορικών δυνάμεων της εποχής, της Γαλλίας και της Αγγλίας. Η μετατόπιση της εμπορικής δραστηριότητας από τις νότιες και νοτιοανατολικές περιοχές της Οθωμανικής αυτοκρατορίας προς τα Βαλκάνια και τη Μικρά Ασία, όπου βρίσκονταν η μεγάλη πλειοψηφία των Ελλήνων, ήταν μια διαδικασία που ευνόησε ιδιαίτερα τον Ελληνισμό¹.

Την ίδια περίοδο, και κυρίως στα πρώτα τρία τέταρτα του 18^{ου} αιώνα, αυξήθηκε σημαντικά ο ρόλος των Φαναριωτών, η θέση των οποίων σταθεροποιήθηκε περισσότερο στο πλαίσιο της τουρκικής Διοίκησης και παράλληλα ενισχύθηκε ο ρόλος τους στην πνευματική και πολιτική ζωή των Ελλήνων, την οποία πλέον και καθοδηγούσαν. Η ανάπτυξη, όμως, του εμπορίου και γενικότερα της οικονομικής ανόδου των Ελλήνων στο 18^ο αιώνα έφερε στο προσκήνιο νέες κοινωνικές ομάδες, τους εμπόρους και το σχηματισμό κάποιας αστικής τάξης.

Η σταθεροποίηση και η συνεχής ισχυροποίηση της θέσης των εμπόρων-αστών, τους έδωσε τη δυνατότητα να διαδραματίσουν σημαντικότατο ρόλο στη 'διοίκηση του Έθνους', στον οικονομικό-εμπορικό αλλά κυρίως στον πνευματικό τομέα, συμβάλλοντας με ποικίλους τρόπους στην ανύψωση του επιπέδου του λαού, στη μετακένωση των ευρωπαϊκών ιδεών και της αυτοσυνειδησίας των υποδούλων. Οι έμποροι αυτοί, έχοντας στα χέρια τους το εσωτερικό εμπόριο και διασπαρμένοι καθώς ήταν σ' όλη τη Βαλκανική αλλά και στις χώρες της Δυτικής και Κεντρικής Ευρώπης, αποτελούσαν ένα είδος διαβαλκανικής αστικής τάξης, παρασύροντας έτσι στην οικονομική άνοδο και τους άλλους βαλκανικούς λαούς και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της ντόπιας εμπορικής τάξης. Ταυτόχρονα, την ίδια περίοδο ο Ελληνισμός αποτελούσε το σημείο επαφής των βαλκανικών λαών με τον πολιτισμό

¹ Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Αθήνα 1985, 51-64.

και τις ιδέες της Ευρώπης, συνεισφέροντας και στην ανάπτυξη της εθνικής τους συνείδησης².

Οι στρατιωτικές, όμως, αποτυχίες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας κατά το 18^ο αιώνα που είχαν ως αποτέλεσμα την απώλεια εδαφών και η σταδιακή αποδυνάμωση της, παράλληλα με την οικονομική και όχι μόνο διείσδυση των μεγάλων δυνάμεων στα εδάφη της, οδήγησε παράλληλα και στην ένταση της καταπίεσης των ελληνικών πληθυσμών της Ηπείρου της Μακεδονίας και άλλων περιοχών, η θέση των οποίων επιδεινώθηκε. Τα αίτια της επιδείνωσης αυτής εκτός απ' όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, ήταν: η διάβρωση των δομών της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, οι αυθαιρεσίες των τοπικών αξιωματούχων, οι συχνές ανταρσίες των γενιτσάρων, οι πόλεμοι μεταξύ αντίπαλων τοπικών δυναστών, οι πρόσθετες φορολογήσεις των χριστιανών και η δράση κυρίως αλβανικών ληστρικών ομάδων, οι οποίες τρομοκρατούσαν όχι μόνο τους χριστιανικούς πληθυσμούς αλλά και τους μουσουλμανικούς.

Επιπρόσθετα, στο διάστημα που μεσολαβεί από τον τουρκοαυστριακό πόλεμο του 1737-1739 και μέχρι τα Ορλωφικά και το ρωσοτουρκικό πολέμου του 1768-1774 αλλά και λίγο μετά απ' αυτόν, παρατηρείται μια αύξηση της καταπίεσης των χριστιανικών πληθυσμών της Ηπείρου και της Μακεδονίας από το μουσουλμανικό στοιχείο και κυρίως από τις τουρκοαλβανικές ληστρικές επιδρομές. Αποτέλεσμα όλων αυτών των παραγόντων ήταν, αφ' ενός, δυναμικές αντιδράσεις των υποδούλων και η φυγή μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων σε πιο ασφαλείς περιοχές στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας ή στις χώρες της Ευρώπης και, αφ' ετέρου, οι μεγάλης έκτασης εξισλαμισμοί στη Βόρεια Ήπειρο και τη Δυτική Μακεδονία³.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα των εξισλαμισμών που συνέβησαν την περίοδο εκείνη είναι οι λεγόμενοι Βαλαάδες της περιοχής των Γρεβενών και Ανασέλιτσας, (οι οποίοι διατήρησαν την ελληνική γλώσσα ως την εποχή της ανταλλαγής των πληθυσμών το 1923) και οι κάτοικοι των χωριών της κοιλάδας του Αώου (1760). Ακολούθησε ερήμωση πολλών χριστιανικών κοινοτήτων με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αυτό της Μοσχόπολης στη Βόρεια Ήπειρο στα 1769. Ως ένα μεγάλο βαθμό στην ερήμωση πόλεων και χωριών εκτός από τις ληστρικές επιδρομές συνετέλεσε και η μετατόπιση των εμπορικών δρόμων που οδηγούσαν προς την Κεντρική Ευρώπη και τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες, κυρίως μετά τη Συνθήκη του Πασάροβιτς⁴.

Την κρίσιμη αυτή περίοδο σημαντικότερο ρόλο στη στήριξη των χριστιανών έπαιξε ο πατρο-Κοσμάς ο Αιτωλός, ο οποίος για είκοσι χρόνια 1759-1779 περιόδευσε επανειλημμένα στη Δυτική Στερεά, την Ήπειρο, τη Μακεδονία κ.α.. Με το τεράστιο κηρυκτικό του έργο, με την προσωπική του ακτινοβολία, τη σύσταση ελληνικών σχολείων και την επιμονή του στη χρήση και την εδραίωση της ελληνικής γλώσσας ανάμεσα στους βλαχόφωνους και αλβανόφωνους πληθυσμούς, εμπνυχώντας και καλλιεργώντας την αγάπη και τη συνοχή των χριστιανικών πληθυσμών και προφητεύοντας τη μελλοντική απελευθέρωση του Γένους, συνετέλεσε όσο κανείς

² Σβορώνος, ό.π..

³ Βακαλόπουλος, *ΙΝΕ τ. Α'*, 345-360, ο ίδιος, «Καταπίεση και αντίσταση», *Μακεδονία 4000*, 385-393. Πατρινέλης, «Εκκλησία», *ΙΕΕ, ΙΑ'*, 123-134.

⁴ Βρανούσης – Σφυρόερας, «Η απογείωση», *Ήπειρος 4000*, 260.

άλλος στην αναχαίτιση του κύματος των εξισλαμισμών και την ενίσχυση του υπόδουλου Ελληνισμού⁵.

Η αύξηση των πιέσεων προς τους χριστιανικούς πληθυσμούς συνετέλεσε σε μεγάλο βαθμό στην αποδημία μεγάλου μέρους των κατοίκων της υπαίθρου, προς αναζήτηση καλύτερης και ασφαλέστερης ζωής στα μεγάλα αστικά κέντρα της Μακεδονίας (τη Βέροια, την Έδεσσα, τις Σέρρες και τη Θεσσαλονίκη), αλλά και προς τις δημιουργημένες ήδη ελληνικές εστίες της βόρειας Βαλκανικής, η δημιουργία των οποίων ήταν αποτέλεσμα των νέων οικονομικών συνθηκών που είχαν διαμορφωθεί στο Βαλκανικό και διεθνές περίγυρο⁶.

Η ταραγμένη αυτή κατάσταση συνεχίζεται μέχρι την άνοδο του Αλή Πασά στο πασαλίκι των Ιωαννίνων στα 1788, ο οποίος εκμεταλλευόμενος την παρακμή της οθωμανικής αυτοκρατορίας, επέκτεινε σταδιακά την εξουσία του στα τρία τέταρτα περίπου του ελλαδικού χώρου και στη νότια Αλβανία. Μετά την επιβολή της εξουσίας του επιδίωξε να οργανώσει το πασαλίκι του στα πρότυπα των ευρωπαϊκών κρατών ενισχύοντας τη δική του –κεντρική– εξουσία, αφού πρώτα αποψίλωσε την αρνητική για το κράτος του ισχύ των τοπικών γαιοκτημόνων. Δημιούργησε μια εύρυθμη διοικητική μηχανή και έναν αξιόμαχο και πιστό στον ίδιο στρατό. Συγκέντρωσε τεράστιο πλούτο στα χέρια του, με την ιδιοποίηση μεγάλων γεωργικών εκτάσεων, αλλά και ολόκληρων κοινοτήτων⁷ που τον κατέστησαν το μεγαλύτερο έμπορο και ιδιοκτήτη γαιών όχι μόνο στα Βαλκάνια αλλά ίσως και στην οθωμανική αυτοκρατορία⁸. Εκμεταλλεύτηκε τον ανταγωνισμό των Γάλλων, Βενετών, Ρώσων, Άγγλων και Αυστριακών για την πολιτική και οικονομική επικράτηση τους στην περιοχή του Ιονίου, για την προώθηση και πραγματοποίηση των προσωπικών του σχεδίων. Χαρακτηριστική της σημασίας που έδιναν οι δυτικές δυνάμεις στον Αλή είναι η ενίσχυση των παλιών και η ίδρυση νέων προξενείων στην επικράτειά του⁹.

Ο Αλή πασάς επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αναζωογόνηση του εμπορίου, παίρνοντας μια σειρά μέτρων που αποδείχτηκαν αποτελεσματικά: επέβαλε τάξη και ασφάλεια στην επικράτειά του, στις ορεινές διόδους που αποτελούσαν σημαντικά στρατηγικά και εμπορικά σημεία εγκατέστησε μόνιμες φρουρές, βελτίωσε το οδικό δίκτυο της Ηπείρου και ιδιαίτερα τους δρόμους που οδηγούσαν στη Θεσσαλία και τη δυτική Μακεδονία και οργάνωσε ταχυδρομική υπηρεσία με σταθμούς και πανδοχεία για τα εμπορικά караβάνια και τους οδοιπόρους.

Η παγίωση της ειρήνης και της ασφάλειας καθώς και η φύλαξη των οδικών αρτηριών συνετέλεσε στην περαιτέρω ανάπτυξη των οικονομικών δραστηριοτήτων στα όρια του πασαλικιού του¹⁰. Η οικονομική ακμή και η πνευματική ακτινοβολία της Ηπείρου και ιδιαίτερα των Ιωαννίνων κατά την περίοδο του Αλή πασά, έφτασαν στο ανώτερο επίπεδο. Η επαφή με τη Δύση και η βελτίωση των όρων διαβίωσης του αστικού πληθυσμού, καθώς και ο μεγάλος αριθμός των Ηπειρωτών λογίων δημιουργούσαν τις

⁵ Βακαλόπουλος, *ΙΝΕ τ. Δ'*, ό.π., 369-371. Μεταλληνός, *Τουρκοκρατία*, 161-162. Πατρινέλης, ό.π., 123-134. Γλαβίνας, «Η Εκκλησία», *Ηπειρος 4000*, 314-317.

⁶ Χασιώτης, «Σταθμοί», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, τ. Α', 14-31, ιδίως 21-22.

⁷ Ασδραχάς, «Οικονομία», *ΙΕΕ*, ΙΑ', 159-188, ιδίως 160-161.

⁸ Σκιώτης, «Η κρίση», *ΙΕΕ*, τ. ΙΑ', 376-382.

⁹ Βακαλόπουλος, «Επαναστατικές κινήσεις», *ΙΕΕ*, τ. ΙΑ', 402-424, ιδίως 407-408. Βρανούσης – Σφυρόερας, «Η απογείωση», ό.π., 267-269.

¹⁰ Βλ. υποσ. 4, Αραβαντινός, *Αλή Πασάς Τεπελενλής*, τ. ΙΙ, 343-344. Μακρής, – Παπαγεωργίου, *Το χερσαίο δίκτυο*, 50-55.

προϋποθέσεις της πνευματικής αναγέννησης της Ηπείρου¹¹. Η περίοδος αυτή, θεωρείται από τον Απ. Βακαλόπουλο «η μεγάλη οικονομική ακμή της Σαμαρίνας, η οποία οφείλεται κυρίως εις το εμπόριον των μαλλίνων ειδών»¹². Χαρακτηριστική είναι η πληροφορία που μας διασώζει ο Νικόλαος Παπαδόπουλος στο έργο του «*Ερμής ο Κερδάως (1815)*» αναφερόμενος στα προϊόντα που εξάγονται στη Δύση από τα Ιωάννινα: «*Τα δε εξαποστελλόμενα είναι μικρά κατ' αναλογίαν, και συνίστανται εις κάππας Σαμαρίνης, και των Καλαρρυτών, λαγωτόμαρα, και άλλα τινά*»¹³.

Ιστορικά στοιχεία της Σαμαρίνας

Η Σαμαρίνα είναι ένα από τα μεγαλύτερα βλαχοχώρια της Ελλάδος. Η ίδρυση του οικισμού τοποθετείται στα μέσα του 15^{ου} αιώνα. Η παγίωση της οθωμανικής κυριαρχίας που είχε ως αποτέλεσμα την επιδείνωση της θέσης των χριστιανικών πληθυσμών (παιδομάζωμα, βαριά φορολογία, αυθαιρεσίες των κατακτητών) καθώς και το επαναστατικό κινήματα της Βάρνας (1444), το οποίο συντηρήθηκε στη Δυτική Μακεδονία για πέντε ολόκληρα χρόνια (1444-1449)¹⁴, είχαν αποτέλεσμα τη μετακίνηση μεγάλων ομάδων του πληθυσμού στις ορεινές και δύσβατες περιοχές, στις φραγκοκρατούμενες και, σε ορισμένες περιπτώσεις, στην Ιταλία. Την περίοδο εκείνη τοποθετείται και η ίδρυση μιας ομάδας κεφαλοχωρίων Βλάστη, Γαλατινή, Κλεισούρα, Βογατσικό, Κοσταράζι, Σέλιτσα (Εράτυρα) Σαμαρίνα κ.α.¹⁵.

Τα ιστορικά στοιχεία (γραπτές μαρτυρίες) που σώζονται και βρίσκονται στη διάθεση του ερευνητή είναι ελάχιστα. Σε χειρόγραφο, που φυλασσόταν άλλοτε στο ναό του Αγίου Αθανασίου Σαμαρίνας και είχε γραφτεί στα 1856 στη Λάρισα, από τον Χρυσάνθο Παπαιωάννου, μοναχό στη μονή Αγίας Παρασκευής και αργότερα Μητροπολίτη Δομοκού ή Θυμακού, το οποίο δημοσίευσαν οι πρώτοι Έλληνες ερευνητές της περιοχής Χρ. Ενισλειδής¹⁶ και Απ. Βακαλόπουλος¹⁷, παρέχονται ορισμένα ιστορικά στοιχεία για τη Σαμαρίνα.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Χρυσάνθου, το χωριό αρχικά βρισκόταν στη θέση όπου βρίσκεται και το μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής και πριν από τριακόσια χρόνια μεταφέρθηκε στη σημερινή του θέση. Με δεδομένο ότι η Διήγηση φέρει χρονολογία 1856, η μετεγκατάσταση του χωριού υπολογίζεται γύρω στο 16^ο αιώνα. Τα αίτια της μετακίνησης του χωριού σύμφωνα με τη Διήγηση ήταν «*το μεν δια να ήτον αυτό το μέρος πολλά νοσώδες μη αεριζόμενον από άλλον αέρα, παρά μόνον από τον νότον. το δε, δια το πλήθος των όφρων μάλιστα εχίδνων. αλλά το καθολικώτερον, δια το στενόν του μέρους εκείνου μετετέθη ένθα σήμεραν*»¹⁸. Κατά τον Απ. Βακαλόπουλο «*οι κάτοικοι του βυζαντινού ίσως οικισμού ηναγκάσθησαν να αφήσουν*

¹¹ Βρανούσης – Σφυρόερας, ό.π., 267-268.

¹² Βακαλόπουλος, «Ιστορικά Έρευνα», *Γρηγόριος Παλαμάς* τ. 21(1937), 316-323, 363-369, 424-438, [449-473] αναδημοσίευση *Παγκαρπία*, 1980, 449-473, ιδίως 466.

¹³ Παπαδόπουλος, *Ερμής Κερδάως*, 1815 (φωτοτυπική ανατύπωση) 1989, 313.

¹⁴ Vacalopoulos, «A Revolt», *Balkan Studies*, τ. 9, 1968, 375-380, το ίδιο αναδημοσίευση *Παγκαρπία*, 381-386. Ψαράς, «Η Οθωμανική κατάκτηση», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, τ. Α', ό.π., 34-42.

¹⁵ Vacalopoulos, «La retraite», *Balkan Studies*, τ. 4, 1963 265-276. Ψαράς, ό.π., 40.

¹⁶ Ο Ενισλειδής δημοσίευσε αρχικά τη Διήγηση του Χρυσάνθου στο «*Δυτικομακεδονικό Βήμα*» Κοζάνης φύλλο 157 (22 Φεβρουαρίου 1931) και 158(26 Φεβρουαρίου 1931). Αργότερα τα στοιχεία αυτά αναδημοσιεύονται στο βιβλίο του *Η Πίνδος και τα χωριά της*, Αθήνα 1950. (Η δεύτερη δημοσίευση χρησιμοποιείται στην παρούσα εργασία).

¹⁷ Βακαλόπουλος, «Ιστορικά Έρευνα», ό.π., 451-454.

¹⁸ Βακαλόπουλος, ό.π., 452.

τας οικίας των και να αναβούν υψηλότερον και τοιαύτην μετοικεσίαν μόνον λόγοι ασφαλείας των κατοίκων ηδύναντο να επιβάλλουν»¹⁹.

Άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία που παρέχει ο Χρύσανθος είναι ότι οι κάτοικοι, πριν από τη μεταφορά του χωριού δε μετακινούνταν κατά τη διάρκεια του χειμώνα σε άλλα μέρη, όπως συμβαίνει μέχρι σήμερα. Η μετοικεσία των κατοίκων δεν έγινε ταυτόχρονα απ' όλους, αλλά πρώτα εγκαταστάθηκαν λίγοι και στη συνέχεια ο πληθυσμός αυξήθηκε. Σ' αυτό συνετέλεσε και η άφιξη νέων εποίκων από ορεινότερα και βορειότερα μέρη, οι οποίοι έφταναν συγκροτημένοι κατά μεγάλες πατριαρχικές οικογένειες – φάρες. Αργότερα εγκαταστάθηκαν οικογένειες Βλάχων, κάτοχοι μεγάλων κοπαδιών, από τα μέρη της Αλβανίας, αλλά και από γειτονικά βλαχοχώρια²⁰. Από τις οικογένειες αυτές όσες είχαν κτηνοτροφικό και νομαδικό χαρακτήρα, εγκαταστάθηκαν στα ψηλότερα μέρη, ενώ χαμηλότερα εγκαταστάθηκαν οι κάτοικοι του παλιού χωριού, για τους οποίους η Διήγηση αναφέρει ότι δε μετακινούνταν και ήταν μικροβιοτέχνες και μικροκαλλιεργητές με μικρή κτηνοτροφία.

Οι σχέσεις μεταξύ των δύο πληθυσμιακών ομάδων ήταν εχθρικές μεταξύ τους και τούτο οφείλονταν σε κοινωνικές διαφορές, διότι όσοι κατοικούσαν στα ψηλότερα μέρη, οι εύποροι τσελιγκάδες, ονομάζονταν Ντομινάντσοι (Dominanti = οι κύριοι, κυρίαρχοι), ενώ όσοι κατοικούσαν στο κάτω μέρος του χωριού ονομάζονταν (Duplicati = λυγισμένοι, υποτελείς). Οι ονομασίες αυτές, κατά τον ίδιο ιστορικό, προήλθαν όχι από τη θέση που είχαν εγκατασταθεί οι ομάδες, αλλά από την οικονομική εξάρτηση των δεύτερων, των μικροβιοτεχνών και καλλιεργητών από τους πρώτους τους πλούσιους τσελιγκάδες²¹.

Η περίοδος μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα ήταν ιδιαίτερα δύσκολη για τους κατοίκους, διότι υπέφεραν από τις συνεχείς επιδρομές Αλβανών μπεήδων και ληστών. Κατά το τέλος αυτής της περιόδου οι επιδρομές των αλβανικών ληστρικών σωμάτων αντιμετωπίστηκαν από το σαμαρινιώτη Κλέφτη Γιάννη του παπά ή Πρίφτη, ο οποίος τους καταδίωξε πολλές φορές και μέχρι την Αλβανία²². Πιστεύεται μάλιστα ότι στα 1743 καταδίωξε από τη Σαμαρίνα μέχρι το Τεπελένη τον Βελή πασά, πατέρα του Αλή πασά των Ιωαννίνων.

Οι αναταραχές που σημειώνονται στον Ηπειρωτικό και Δυτικομακεδονικό χώρο μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα καθώς και η καταστροφή της Μοσχόπολης και άλλων βλάχικων χωριών την περίοδο αυτή, είχε αποτέλεσμα τη μετανάστευση των πληθυσμιακών αυτών ομάδων σε πόλεις τόσο της Αυστροουγγαρίας, όσο και της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι πληθυσμοί αυτοί εγκαταστάθηκαν σε διάφορα μέρη όπως την Κορυτσά, τα Ιωάννινα, το Μοναστήρι, τη Θεσσαλονίκη κ.α. ενώ μία μικρή μάλλον ομάδα Μοσχοπολιτών εγκαταστάθηκε στη Σαμαρίνα²³. Η συνέχιση, όμως, της έκρυθμης κατάστασης με τις συνεχείς τουρκοαλβανικές επιδρομές, αλλά και την πίεση του Αλή πασά σε μερίδα του πληθυσμού, οδήγησε ένα μέρος των Σαμαρινιωτών να εγκατασταθεί στη Νάουσα, στη Σιάτιστα, στην Πιερία, στη Βέροια, στο Μοναστήρι, στο Κρούσοβο και στην Ανατολική Μακεδονία. Αργότερα,

¹⁹ ό.π., 456.

²⁰ ό.π., 460-461, Wace-Thompson, *Οι Νομάδες*, ελλην. Μετάφρ. 1989, 146-147.

²¹ Βακαλόπουλος, «Ιστορικά Έρευνα», ό.π., 458.

²² ό.π., 460, Wace-Thompson, ό.π., 147. Κρυστάλλης, «Οι Βλάχοι», *Απαντα*, επιμέλεια Περάνθη Μ., έκδοση Β', 1959, 430-431.

²³ Βακαλόπουλος, «Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι» 1958, αναδημ. *Παγκαρπία*, 1980, 403-447, ιδίως 439-440.

όμως, μετά την αποχώρηση μέρους των σαμαρινιωτών, οι σχέσεις τους με τον Αλή πασά βελτιώθηκαν²⁴.

Κατά την περίοδο της ηγεμονίας του Αλή πασά (1798-1822) με την παγίωση της ειρήνης και της ασφάλειας στα όρια του Πασαλικιού του, βελτιώνονται οι συνθήκες διαβίωσης καθώς και η ανάπτυξη του εμπορίου σ' ολόκληρη την περιοχή. Την ίδια εποχή και λίγο νωρίτερα, άρχισε και η μεγάλη οικονομική ακμή της Σαμαρίνας, η οποία οφείλονταν στο εμπόριο μάλλινων ειδών. Τα μαλλιά αλλά και τα προϊόντα του (κάπες, μάλλινα υφάσματα κ.α.), που παράγονταν από τους Σαμαρινιώτες, μεταφέρονταν στις εμποροπανηγύρεις και στα αστικά κέντρα της εποχής, όπου και πωλούνταν, ενώ άλλα προορίζονταν για εξαγωγή, όπως οι κάπες²⁵. Ένας άλλος σπουδαίος παράγοντας οικονομικής προόδου ήταν τα μεγάλα караβάνια των αγωγιατών, τα οποία ταξίδευαν στα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής μεταφέροντας εμπορεύματα.

Η οικονομική ανάπτυξη που παρατηρείται την περίοδο αυτή αντικατοπτρίζεται στις ανοικοδομήσεις και ανακαινίσεις των εκκλησιών και των οικιών που γίνονται στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα²⁶. Την ίδια περίοδο παρουσιάζεται και η ανάπτυξη του καλλιτεχνικού εργαστηρίου των ζωγράφων, οι οποίοι για περισσότερο από έναν αιώνα εξακτινώνονται σ' ολόκληρο το Βαλκανικό χώρο, διακοσμώντας εκκλησίες και ζωγραφίζοντας εικόνες.

Πανηγύρεις – Διακίνηση αγαθών

Η κυκλοφορία και η ανταλλαγή των αγαθών στο εσωτερικό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας πραγματοποιούνταν με τρεις τρόπους αγοράς, τη διαρκή και την εβδομαδιαία αγορά στο επίπεδο των μεγαλύτερων ή μικρότερων πόλεων και τα ετήσια πανηγύρια. Τα εμπορικά πανηγύρια συγκροτούνται κατά κανόνα, έξω από τις πόλεις αλλά πάντα σε νευραλγικά σημεία του συστήματος επικοινωνιών ή και μέσα στην ακτίνα των πόλεων²⁷, όπου συγκεντρώνονταν πλήθος εμπορευμάτων από γειτονικές ή μακρινές περιοχές και γινόταν με μια περιοδικότητα κατά τη διάρκεια του έτους.

Ο 18^{ος} αιώνας ήταν η κατεξοχήν περίοδος άνθισης των εμποροπανηγύρεων, των οργανωμένων δηλαδή αγορών στα Βαλκάνια²⁸, οι οποίες αποτελούσαν έναν από τους σημαντικότερους οικονομικούς θεσμούς της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Χαρακτηριστικό της περιόδου αυτής είναι η αύξηση των εμπορικών συναλλαγών των λαών της Βαλκανικής και της Δυτικής Ευρώπης, που συνέβαλαν και στην ανάπτυξη των πανηγυριών, μέσω των οποίων γινόταν η διακίνηση και διάθεση των προϊόντων στο εσωτερικό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Οι εμπορικές αυτές πανηγύρεις, κατά το 18^ο αιώνα, είχαν περισσότερη κίνηση και μεγαλύτερη εμπορική σημασία από ποτέ άλλοτε. Την εποχή ακριβώς που πολλές βαλκανικές πόλεις ταλαιπωρούνταν από οικονομικές κρίσεις μεγάλης διάρκειας, τα εμπορικά πανηγύρια των Βαλκανίων

²⁴ Wace-Thompson, *Οι Νομάδες*, 1989, 153. Πουκεβίλ, *Ταξίδι στη Δυτική Μακεδονία*, ελληνική μετάφραση – επιμέλεια, Τσάρα Γ., 78. Κολτσιδάς, *Η Σαμαρίνα του 19^{ου} αι.*, 1998, 29-43, ιδίως 32-33.

²⁵ Παπαδόπουλος, *Ερμής Κερδώος*, ό.π., 313. Wace-Thompson, *Οι Νομάδες*, ό.π., 83-84.

²⁶ Βακαλόπουλος, «Ιστορικά Έρευνα», 466-467.

²⁷ Ασδραχάς, «Το εσωτερικό και εξωτερικό εμπόριο», *ΙΕΕ τ. ΙΑ'*, 172-173.

²⁸ Βακαλόπουλος, *Ιστορία της Μακεδονίας*, 275.

άνθιζαν και ευημερούσαν²⁹. Τα σημαντικότερα πανηγύρια της Μακεδονίας κατά το 18^ο αιώνα ήταν: της Δόλιανης, του Περλεπέ, της Στρούγκας, των Σερβίων, του Μαυρόβου στην Καστοριά, του Μαυρονόρου στα Γρεβενά, του Αβρέτ Χισάρ (Γυναικόκασρο), του Νευροκοπίου και των Σερρών. Από τα πανηγύρια των γειτονικών περιοχών σημαντικότερα ήταν της Πωγωνιανής στην Ήπειρο και της Ελασσόνας στη Θεσσαλία³⁰. Εκτός από τα προαναφερθέντα πανηγύρια είναι γνωστά κατά το 19^ο αι. και τα μικρότερης εμβέλειας πανηγύρια της Σαμαρίνας, της Κόνιτσας και του Κατζικοπάζαρου κοντά στην Άρτα, εξειδικευμένα όμως στο ζωεμπόριο και στα ζωοκομικά προϊόντα³¹.

Τα πανηγύρια αποτελούσαν το χώρο διάθεσης αγαθών που παράγονταν στη χώρα, αλλά κυρίως το βασικό μέσο διάθεσης των εισαγομένων προϊόντων, τα οποία μέσω τωνπραματευτάδων έφταναν σ' αυτά. Το εισαγωγικό εμπόριο αφορούσε προϊόντα πολυτελείας, βελούδα και άλλα υφάσματα, έπιπλα, αποικιακά, βιβλία κ.α. Τα προϊόντα που συγκεντρώνονταν για εξαγωγή ήταν κυρίως βιομηχανικές πρώτες ύλες όπως: μαλλιά, βαμβάκι, λάδι, σταφίδα, δέρματα, μετάξι, νήματα, καπνός κ.α. και τέλος δημητριακά³². Από την περιοχή των Γρεβενών γενικότερα και ειδικότερα της Σαμαρίνας, τα βασικά εξαγωγίμα προϊόντα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ήταν τα μαλλιά, οι κάπες³³, τα δέρματα και τα γαλακτοκομικά. Είναι σημαντική η πληροφορία του Rouqueville ότι στο Δομοκό στα 1816 καταμετρήθηκαν 194.378 πρόβατα που έρχονταν για να ξεχειμάσουν από την Πίνδο και ότι απ' αυτά με ποσοστό 43, 5% του συνόλου αντιπροσωπεύονταν μόνο δύο χωριά: η Αβδέλα και η Σαμαρίνα³⁴. Με δεδομένο ότι ο Δομοκός ήταν μία μόνο περιοχή όπου ξεχείμαζαν Σαμαρινιώτες με τα κοπάδια τους, μπορούμε να υποθέσουμε πόσο μεγάλος ήταν ο αριθμός των κοπαδιών και, κατ' επέκταση, και των παραγόμενων απ' αυτά προϊόντων.

Η μεγάλη ζήτηση μαλλιών που υπήρχε στις αγορές της Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης σε συνδυασμό με την περίοδο κουράς των προβάτων – μέσα Μαΐου-αρχές Ιουνίου – περίοδο κατά την οποία οι βλάχοι της περιοχής βρίσκονταν ήδη στα χωριά τους στην Πίνδο, καθώς και ο μεγάλος αριθμός των αιγοπροβάτων στο σύνολο της περιοχής καθιστούσε την εμποροπανήγυρη του Μαυρονόρου σημαντικό περιφερειακό οικονομικό σταθμό για τη διάθεση και εξαγωγή των συγκεκριμένων προϊόντων, αλλά και τη διάθεση των εισαγομένων αγαθών.

Η εξαγωγική σημασία του μαλλιού, βασικού εξαγωγίμου προϊόντος της περιοχής και οι αυξημένες ανάγκες για την προμήθειά του από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες καταφαίνεται από τις εκθέσεις του Βενετού προξένου στο Δυράχιο: «1744 Σεπτεμβρίου 1. ...τα μαλλιά ήρχισαν να λείπουν εφέτος, διότι ήλλαξαν τον προορισμόν των. 500 περίπου οκάδες πλυμένων μαλλιών εφορτώθησαν δια την επικράτειαν του βασιλέως της Ουγγαρίας, όπου κατασκευάζονται ρούχα διά τον στρατόν και εν μέρος εστάλη εις την πανήγυριν της Λειψίας. Δύο Έλληνες έμποροι εκ Σιατίστης, ως και δύο άλλοι εξ Ιωαννίνων, έλαβον εξουσιοδότησιν εκ της Ουγγαρίας να αγοράσουν μαλλιά εις

²⁹ Stoianovich, «Ο κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», *Οικονομική Δομή των Βαλκανίων*, 287-345.

³⁰ Σβορώνος, *Το Εμπόριο της Θεσσαλονίκης*, 246-249. Ασδραχάς, ό.π., 172-173. Αθανασιάδου, *Εμπορικές Σχέσεις Θεσσαλονίκης – Βενετίας*, 274-275 (ανεκδ. Δ.. Δ.).

³¹ Ασδραχάς, ό.π., 173.

³² Σβορώνος, «Διοικητικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις», *Μακεδονία 4000*, 354-385 και ιδίως 377-380. Κρεμμυδάς, «Η Οικονομία των Ελλήνων», *ΙΝΕ 1770-2000*, τ. 2, 275-276.

³³ Παπαδόπουλος, *Ερμής Κερδώος*, ό.π., 313.

³⁴ Ασδραχάς, «Η Κτηνοτροφία», *Ελληνική Οικονομική Ιστορία*, 192.

οιανδήποτε τιμήν και ως εκ τούτου διάφοροι έμποροι, που τα προόριζαν διά την Βενετιάν, τα επώλησαν εις τους ανωτέρω με καλήν τιμήν...», «1745 Ιουλίου 8 ...πολλοί έμποροι εργάζονται ήδη με την Ουγγαρίαν, αποστέλλοντες εκεί τα μαλλιά και τα άλλα εμπορεύματά των, εις την πώλησιν των οποίων επιτυγχάνουν καλλιτέρας τιμάς από τας της Βενετίας. Μερικά δε ποσά μαλλιών, κηρού και δερμάτων, εγκατέλειψαν το Δυράχιον και κατευθύνονται προς τον λιμένα της Θεσσαλονίκης»³⁵.

Η χρονική διάταξη των πανηγυριών μέσα στο σύστημα επικοινωνίας διασφάλιζε τη δημιουργία αλυσιδωτών αγορών στις οποίες μπορούσε να μετέχει ο ίδιος διακινούμενος έμπορος και να πραγματοποιεί τις ανταλλαγές καθώς και να συγκεντρώνει τα προϊόντα που θα τροφοδοτούσαν το εξαγωγικό εμπόριο³⁶. Τα εκτεταμένα εμπορικά δίκτυα που φρόντιζαν να δημιουργούν πολλοί από τους εμπόρους της εποχής – υποκαταστήματα σε διάφορες πόλεις – και η φροντίδα για την καλύτερη λειτουργία των εκτεταμένων εμπορικών δικτύων, εξασφαλιζόνταν, όχι μόνο από την επιδεξιότητα και τις γνώσεις των εμπόρων, αλλά και από την ποικιλία και την αφθονία των εμπορευμάτων στις διαρκείς και περιοδικές αγορές της οθωμανικής αυτοκρατορίας³⁷. Η διάθεση προς πώληση των μάλλινων ειδών που παράγονταν στην Σαμαρίνα, γινόταν διαδοχικά μέσω των εμποροπανηγύρεων: του Μαυρονόρους (τέλος Ιουνίου-Ιουλίου), του Μοναστηρίου (τέλη Αυγούστου), των Σερβίων (μέσα Σεπτεμβρίου) και της Κόνιτσας (τέλη Σεπτεμβρίου)³⁸.

Μεταξύ των εμπορευμάτων που διακινούνταν στις εμποροπανηγύρεις, όπως προαναφέραμε, ήταν και τα βιβλία. Χαρακτηριστική, άλλωστε, είναι και η πληροφορία που αναφέρει ο Άνθιμος Γαζής, εκδότης της δεύτερης έκδοσης της Γεωγραφίας του Μελετίου, και αφορά στη διακίνηση του βιβλίου: «ευρισκόμενος ουν εν αμυχανία, αφ' ου έδωκα αρχήν εις την βίβλον, διά τα μεγάλα και άφευκτα ταύτης έξοδα, τύχη αγαθή, η Εμπορική Εταιρία ενταύθα των κυρίων ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥΡΤΟΥΡΗ ΜΑΡΙΝΟΓΛΟΥ και συντροφίας των εξ Ιωαννίνων, διά προς την Ελλάδα, την κοινήν ημών Μητέρα και Πατρίδα, χρηστήν αυτών διάθεσιν μοι υπεσχέθη, διά να λάβη η βίβλος την ποθουμένην έκβασιν, όχι μόνον να μου ελαφρύνωσι το βάρος των μεγάλων εξόδων διά την έκδοσιν, αλλά και να φροντίσωσι και δια την διανομήν της ...προς τους οποίους ομολογώ αθανάτους τας χάριτας»³⁹.

Εκτός από τα βιβλία που διακινούνταν από τους εμπόρους θα πρέπει να θεωρήσουμε σχεδόν βέβαιη και τη διακίνηση των χάρτινων εικόνων και των χαρακτηριστικών. Τα τυπώματα αυτά –ξυλογραφίες, χαλκογραφίες – ήταν την εποχή εκείνη πολύ φτηνά και δημοφιλή. Εξ' άλλου η διακίνηση των χαρακτηριστικών στα πανηγύρια και στις αγορές ήταν συνηθισμένος τρόπος διάθεσης αυτών των προϊόντων και στη δυτική Ευρώπη. Ο Gombrich, αναφέρει χαρακτηριστικά: «...Η απλή τεχνική του τυπώματος λέγεται ξυλογραφία. Ήταν μια φτηνή μέθοδος που έγινε γρήγορα δημοφιλέστατη. Χρησιμοποιούσαν πολλά ξύλα μαζί για σειρές εικόνων σε μορφή βιβλίου. Ξυλογραφίες και βιβλία, τα έβρισκες ύστερα από λίγο στις αγορές και στα πανηγύρια, με τον ίδιο τρόπο έφτιαχναν και τράπουλες και χιουμοριστικές εικόνες και θρησκευτικές παραστάσεις»⁴⁰. Η διακίνηση αυτών των προϊόντων στις αγορές έδινε τη δυνατότητα

³⁵ Μέρτζος, *Μνημεία*, 275, 276 αντίστοιχα. Βακαλόπουλος, «Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι», ό.π., 416-417.

³⁶ Ασδραχάς, «Η Κτηνοτροφία», ό.π., 34.

³⁷ Παπαγεωργίου, «Μια εμπορική συντροφιά», 115-116.

³⁸ Wace-Thompson, *οι Νομάδες*, ό.π., 83-84.

³⁹ Μελετίος, *Γεωγραφία*, τ. Α', ιβ'-ιγ', ιβ'-ιγ'. Γκίνης, αρ. 479.

⁴⁰ Gombrich E.H., *Ιστορία της Τέχνης*, Ελληνική μετάφραση, Αθήνα 1994, 213.

στους πιστούς να τα προμηθεύονται πολύ φθηνά, λόγω του περιορισμένου κόστους, αλλά και στους ζωγράφους προκειμένου να τα χρησιμοποιήσουν ως πρότυπα, ή να αντλήσουν στοιχεία απ' αυτά, ανανεώνοντας ή συμπληρώνοντας τα εικονογραφικά τους πρότυπα. Επιπλέον, τους έδινε τη δυνατότητα να γνωρίσουν μέσω των χαρακτηριστικών την πορεία της δυτικής τέχνης, η οποία στάθηκε γι' αυτούς μια αστείρευτη πηγή άντλησης θεμάτων, με τα οποία ανανέωναν, συμπλήρωναν ή αντικαθιστούσαν τα μοτίβα της πατροπαράδοτης ορθόδοξης εικονογραφίας, άλλοτε επιτυχώς και οργανικά ενταγμένα στην ορθόδοξη εικονογραφία και άλλοτε αντιγράφοντας αυτούσια τα τυπώματα αυτά.

Τα εμπορικά πανηγύρια, λοιπόν, εκτός από τη διακίνηση και την ανταλλαγή των προϊόντων αποτελούσαν και ένα ανοιχτό παράθυρο προς τη Δύση, δίνοντας τη δυνατότητα σε πολλούς ανθρώπους να έρθουν σε επαφή μαζί της έστω και έμμεσα, να δουν και να προμηθευτούν τα προϊόντα της και να γνωρίσουν μέσω αυτών την αισθητική και το γούστο της, όλα αυτά στη συνέχεια επέδρασαν στην αισθητική και στο γούστο των υπόδουλων πληθυσμών. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της διαδικασίας ήταν τα υφάσματα που εισάγονταν στην οθωμανική αυτοκρατορία και η ευρεία διάδοσή τους στον τουρκοκρατούμενο χώρο, αλλά και το γεγονός ότι αυτά στάθηκαν αστείρευτη πηγή άντλησης διακοσμητικών μοτίβων, που ευρέως χρησιμοποιήθηκαν από τους ζωγράφους του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα στην απόδοση των ενδυμάτων των μορφών που ζωγράφιζαν, αλλά και αυτόνομων διακοσμητικών μοτίβων, όπως γιρλάντες και λουλούδια που διακοσμούσαν ποδιές τέμπλων, προσκυνητάρια, κασέλες αλλά και τοίχους⁴¹.

Χαλκογραφίες – Χάρτινες Εικόνες. Διακίνηση και διάθεση στον τουρκοκρατούμενο Ελληνικό χώρο.

Η εφεύρεση της τυπογραφίας στα μέσα του 15^{ου} αιώνα στη Γερμανία οδήγησε στο τύπωμα εικόνων, οι οποίες κυκλοφόρησαν αρχικά με μορφές αγίων και προσευχών σε φυλλάδια για τους προσκυνητές και τους πιστούς. Οι ξυλογραφίες αυτές ήταν εύκολο να βρεθούν στις αγορές και στα πανηγύρια. Αργότερα η βελτίωση της τεχνικής και η επιλογή του χαλκού αντί για ξύλο, έδωσε τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες της εποχής να προβάλλουν τη δεξιοτεχνία τους στις λεπτομέρειες. Προσπαθούσαν να περιγράψουν όλες τις λεπτομέρειες του προτύπου που ακολουθούσαν.

Η ξυλογραφία και η χαλκογραφία διαδόθηκαν πολύ γρήγορα στην Ευρώπη και αυτό είχε ως αποτέλεσμα την επιτάχυνση της ανταλλαγής των ιδεών, εξασφαλίζοντας το θρίαμβο της Ιταλικής Αναγέννησης στην υπόλοιπη Ευρώπη και αργότερα τη διάδοση της τέχνης και άλλων περιοχών, όπως της Φλάνδρας, της Γερμανίας κ.α.. Μέσα από αυτά τα χαρακτηριστικά, οι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες γνώρισαν τις ιδέες των ομοτέχνων τους και πολλοί απ' αυτούς τα χρησιμοποίησαν σαν τετράδια προτύπων, εμπλουτίζοντας έτσι με νέες ιδέες και συνθέσεις που ανήκαν σε άλλον, το καλλιτεχνικό έργο τους⁴². Από τις αρχές ήδη του 16^{ου} αιώνα σε πόλεις της Ιταλίας όπως, Βενετία, Φλωρεντία, Ρώμη μαρτυρούνται εργαστήρια με οργανωμένη παραγωγή χαλκογραφιών για πώληση.

⁴¹ Αντίστοιχα παραδείγματα πολύχρωμων υφασμάτων με γιρλάντες και λουλούδια που απηχούν επιδράσεις της λαϊκής τέχνης μπορεί να δει κανείς σε πολλά μνημεία του 18^{ου} και 19^{ου} αι. Αντιπροσωπευτικά βλ. Καδάς-Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, εικ.5,6,7,10-15,63,76,113-135 κ.α..

⁴² Gombrich, ό.π., 212-216.

Οι ξυλογραφίες και οι χαλκογραφίες πολύ γρήγορα έγιναν γνωστές και στην Ανατολή, στον Ενετοκρατούμενο αρχικά και στη συνέχεια στον Τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό, όπου άρχισαν να κυκλοφορούν σε μεγάλη κλίμακα είτε μεμονωμένα, από άτομα που τις έφεραν μαζί τους, όπως περιηγητές, διανοούμενοι, θρησκευόμενοι είτε με το οργανωμένο εμπόριο. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Βενετού εμπόρου Paganini, ο οποίος στα 1515 εμπορεύονταν χαλκογραφίες στην Ανατολή⁴³. Προς την ίδια κατεύθυνση είναι και η πληροφορία που αναφέρει ο Ν. Παπαδόπουλος στον «*Κερδώο Ερμή*» (Βενετία 1815). Μετά την αναφορά χωρών που φημίζονται για τη ζωγραφική, όπως η Ιταλία και ιδιαίτερα η Ρώμη, η Γαλλία και η Αγγλία συνεχίζει «...αι έντυποι εικόνες της υστερινής υπερτερούν όλας των λοιπών μερών, και πολλοί τις μεταφέρουν δι' εμπόριον»⁴⁴. Έτσι για τους κρητικούς ζωγράφους δεν ήταν δύσκολη η προμήθεια δυτικών χαλκογραφιών με θρησκευτικά ή κοσμικά θέματα και η χαμηλή αξία τους τις καθιστούσε προσιτές τόσο στους ζωγράφους όσο στο κοινό και, όπως έχει αποδειχτεί από τις αρχειακές πηγές, βρισκόνταν κατά δεκάδες στα χέρια ιδιωτών⁴⁵.

Οι χαλκογραφίες αποτελούσαν για τους ζωγράφους, όχι μόνον εκείνους που βρισκόνταν στις Βενετοκρατούμενες περιοχές, οι οποίοι είχαν εξ άλλου τη δυνατότητα να δουν και πρωτότυπα έργα στον τόπο τους και να έρθουν σε άμεση ή έμμεση επαφή με τη μητροπολιτική τέχνη της Βενετίας και των άλλων Ιταλικών πόλεων, αλλά κυρίως για τους ζωγράφους των Τουρκοκρατούμενων περιοχών μια γέφυρα επαφής με τη δυτική τέχνη, από την οποία δέχονταν έμμεσα επιδράσεις. Ήδη από το 16^ο αιώνα στοιχεία της Ιταλικής τέχνης πέρασαν στη ζωγραφική των Κρητών ζωγράφων, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη σκηνή της Βρεφοκτονίας του Θεοφάνη στο Καθολικό της Λαύρας, ο οποίος δανείστηκε πολλά στοιχεία από τη χαλκογραφία του Raimondi, σε σχέδιο του Ραφαήλ⁴⁶.

Παράλληλα με την κυκλοφορία ιταλικών χαλκογραφιών στην Ανατολή, σημειώνεται και η διάδοση γερμανικών και φλαμανδικών χαρακτηριστικών έργων. Επίδραση των γερμανικών χαλκογραφιών έχει εντοπιστεί στο Άγιον Όρος. Ο κύκλος της Αποκαλύψεως στις τοιχογραφίες των Μονών Δοχειαρίου, Διονυσίου κ.α. στηρίχτηκε σε χαλκογραφίες των Dürer, Cranach, H. Holbein και άλλων⁴⁷. Η άνθιση της φλαμανδικής χαλκογραφίας άρχισε από τις αρχές του δεύτερου μισού του 16^{ου} αιώνα και διήρκεσε για περισσότερο από δύο αιώνες. Η Αμβέρσα αποτέλεσε, την περίοδο εκείνη, το σπουδαιότερο κέντρο παραγωγής χαλκογραφιών.

⁴³ Bettini, «Per un edizione critica», *Atti del reale Istituto*, v. 100 (1940-1941), II, 189. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 261 και σημ. 1. Χατζηδάκης, «Η Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική Χαλκογραφία», *Κ.Χ. Ι*(1947), 27- 46 και ιδίως 30-31. Κωνσταντουδάκη, «Εικόνες Γεωργίου Σωτήρχου», *Θησαυρίσματα*, τ. 12 (1975), 240-250 και σημ. 31.

⁴⁴ Παπαδόπουλος, *Ερμής Κερδώος*, ό.π., 193.

⁴⁵ Κωνσταντουδάκη, «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων», *Θησαυρίσματα*, τ. 11 (1974), 35 -105, ιδίως 95-97. Της ίδιας, «Εικόνες του Γεωργίου Σωτήρχου», ό.π., 247-248.

⁴⁶ Για την επίδραση της Ιταλικής χαλκογραφίας στην κρητική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα βλ. Χατζηδάκης, Χατζηδάκης, «Η Κρητική ζωγραφική και η Ιταλική Χαλκογραφία», ό.π., 31 κ.εξ., όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 101-102. Χατζηδάκης, «Η Μεταβυζαντινή τέχνη 1453-1700», *ΙΕΕ*, τ. 1', 422-423. του ίδιου, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος», *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής*, 1990, 29-32 (αναδημοσίευση από τα Κρητικά Χρονικά, Δ' 1950, 371-440). Ρηγόπουλος, *Πουλιάκης*, 132-133, όπου και πλούσια βιβλιογραφία.

⁴⁷ Heidenreich, «Der Apokalypsezyclus» *Zeitschrift für Kunstgeschichte* v. VIII (1939), 1-32. Renaud, *Le cycle de l' Apocalypse de Dionysiou*, 1943, 205 κ.εξ.. Huber, *Η Αποκάλυψη στη τέχνη Δύσης και Ανατολής*, ελλην. Μεταφρ. Αρχιμ. Γαρίτσης Φιλ.. 1995, 45 κ.εξ..

Η συμβολή των φλαμανδικών χαλκογραφικών οίκων, στη διάδοση των χαλκογραφιών ήταν τεράστια και ευνόησε τον προσανατολισμό της τέχνης των Κάτω Χωρών προς την τέχνη της Ιταλίας, μέσω της χάραξης έργων Ιταλών και Ιταλιζόντων ζωγράφων των χωρών αυτών⁴⁸. Η δραστηριότητα αυτή των χαλκογράφων-εκδοτών και εμπόρων του τέλους του 16^{ου} αιώνα μέχρι και το 18^ο αι. σχετίζεται άμεσα και με τις επιδράσεις των φλαμανδικών χαρακτηριστικών στην Κρητική ζωγραφική του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁴⁹.

Πολλοί Φλαμανδοί χαλκογράφοι-εκδότες και μεταπράτες περί τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, εγκατέλειψαν τη Φλάνδρα λόγω της οικονομικής της παρακμής και εγκαταστάθηκαν σε άλλες περιοχές. Ιδιαίτερα έντονη υπήρξε η δραστηριότητα μελών διαφόρων οικογενειών, όπως π.χ. της οικογένειας Sadelers, που εγκαταστάθηκαν στη Βενετία, το Μόναχο, τη Φρανκφούρτη, την Κολωνία την Πράγα κ.α.. Για την ίδια οικογένεια μάλιστα υποστηρίχτηκε ότι είχε το μονοπώλιο στην παραγωγή και διακίνηση χαρακτηριστικού υλικού στη Βενετία⁵⁰. Εκδοτική προτεραιότητα στην αναπαραγωγή των χαλκογραφιών είχαν τα έργα των Φλαμανδών, αλλά και Ιταλών καλλιτεχνών. Ένας άλλος εκδοτικός χαλκογραφικός οίκος είναι αυτός της οικογένειας Remondini από το Bassano, ο οποίος κατόρθωσε να πάρει στην κατοχή του στοκ εμπόρευμα από χαρακτηριστικά των Sadelers. Το χαλκογραφικό αυτό υλικό αναπαράγονταν και διακινούνταν στο εμπόριο, από αυτόν τον εκδοτικό οίκο, μέχρι και το 19^ο αιώνα⁵¹.

Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι η εκδοτική και μεταπρατική δραστηριότητα των εκδοτικών οίκων που παρήγαγαν λαϊκές χαλκογραφίες και ξυλογραφίες είχε ως αποτέλεσμα την εξάπλωση αυτού του υλικού όχι μόνον στη Δυτική αλλά και στην Ανατολική Ευρώπη. Ενδεικτικό της εξάπλωσης και της διακίνησης των φλαμανδικών χαρακτηριστικών είναι και η επίδραση που άσκησαν σε ένα μεγάλο αριθμό Ελλήνων ζωγράφων όπως στους Εμμ. Τζάνε, Ηλία Μόσκο, Θεόδωρο Πουλάκη, Εμμ. Σκορδίλη, Στέφανο Τζανκαρόλα, Κ. Κονταρίνη, Παραμυθιώτη και πολλούς άλλους επώνυμους και ανώνυμους⁵².

Παράλληλα με τις εκδοτικές προσπάθειες της Ιταλίας θα πρέπει να επισημάνουμε και τις αντίστοιχες της Αυστρίας, οι οποίες κατά το 18^ο αιώνα και μετά παίζουν σημαντικό ρόλο. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Thomas Mesmer, χαλκοχαράκτη και τυπογράφου στη Βιέννη, ο οποίος συνεργάζεται και τυπώνει τα περισσότερα έργα του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς. Τα έργα του χαράκτη αυτού ακολουθούσαν τη σύγχρονη δυτική τεχνοτροπία και η ευρύτατη κυκλοφορία τους στο Βαλκανικό χώρο, επηρέασε και την κατασκευή των λαϊκών εικόνων⁵³.

Η κυκλοφορία και η διάδοση των χαρακτηριστικών του Ζεφάροβιτς, του Mesmer και άλλων που προέρχονται από τα αυστριακά εργαστήρια, σχετίζεται κατά κύριο λόγο με την πολιτική της Αυστριακής Κυβέρνησης, να περιορίσει την επιρροή της Ρωσίας στους σλάβους υπηκόους της Αυστρίας και έτσι επέτρεπε και ως ένα βαθμό πίεζε προς αυτή την κατεύθυνση, την έκδοση δηλαδή βιβλίων στη σλαβονική γλώσσα για τους ορθόδοξους σλάβους υπηκόους της.

⁴⁸ Ρηγόπουλος, Πουλάκης, ό.π., 132-133.

⁴⁹ Ρηγόπουλος, ό.π., 132-133. ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, 17-24.

⁵⁰ Omodeo, *Mostra di stampe popolari del 500*, 7-9, 45. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., 21-22.

⁵¹ Ρηγόπουλος, ό.π., 21-22.

⁵² Ρηγόπουλος, Πουλάκης, ό.π., 132-133. Ο ίδιος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., 141-221.

⁵³ Καδάς, *Άγιοι Τόποι*, 31.

Ένας από τους λόγους που συνέβαλαν στη διάδοση των χαρακτηρισκών που παράγονταν στην Κεντρική και Βόρεια Ευρώπη ήταν και η μεταστροφή της πορείας των εμπορικών δρόμων στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, από δυτική κατεύθυνση σε βόρεια (παρακαμάζει το εμπόριο με τη Βενετία σε αντίθεση με το γοργά αναπτυσσόμενο με την Αυστρία). Η ανάπτυξη του εμπορίου και η αύξηση της αποδημίας προς τις Αυστριακές περιοχές, ήταν αποτέλεσμα της ευνοϊκής συνθήκης ειρήνης του Πασάροβιτς, μεταξύ των δύο χωρών.

Παράλληλα με την έκδοση και τη διακίνηση των χαλκογραφιών που παράγονται από ξένους (ετερόδοξους), ιδιαίτερα σημαντική είναι και η παραγωγή-χαλκοχάραξη ορθόδοξων χαρακτών ή ξένων, κατά παραγγελία Ελλήνων ή άλλων ορθόδοξων, η οποία σημειώνει τεράστια ανάπτυξη κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα.

Η ορθόδοξη χαρακτική ακολούθησε, σύμφωνα με τη Ντόρη Παπαστράτου μια εξελικτική πορεία που ξεκίνησε από το 17^ο αιώνα με τις απλοϊκές ξυλογραφίες και, αφού υιοθέτησε τη χαλκογραφική τεχνική και πέρασε από τη φάση της έντονης δυτικής επίδρασης, έφτασε στην πιο πρωτότυπή της έκφραση με τις αγιορείτικες στάμπες του 19^{ου} αιώνα ⁵⁴.

Χαρακτηριστικές προς την κατεύθυνση αυτή είναι και οι εκδόσεις χαρακτηρισκών κατά παραγγελία των μοναστηριών. Η ανάγκη ενημέρωσης και, κατά συνέπεια, προσέλκυσης των πιστών από τα ορθόδοξα μοναστικά καθιδρύματα, που θα βοηθούσαν στην αντιμετώπιση των μεγάλων οικονομικών δυσκολιών που αντιμετώπιζαν κατά καιρούς, οδήγησε τις μονές στην προβολή των κειμηλίων -Ιερών λειψάνων και θαυματουργών εικόνων- που ανήκαν σ' αυτές. Η προβολή αυτή γινόταν με τα προσκυνητήρια και τις ιερές περιγραφές που εξέδιδαν οι ίδιες καθώς και με τη διάθεση και προσφορά τυπωμένων εικόνων του προσκυνήματος και του προστάτη αγίου καθώς και αντιμηνσίων. Οι παραστάσεις αυτές και οι επιγραφές που τις συνόδευαν προέτρεπαν τους πιστούς στην πραγματοποίηση προσκυνηματικού ταξιδιού, οικονομικής συνδρομής αλλά και πολύτιμου ενθυμίου ενός δύσκολου ταξιδιού.

Τις χαράξεις των χαλκογραφιών αναλάμβαναν έμπειροι τεχνίτες, ξένων τυπογραφείων, οι οποίοι απέδιδαν με επιμέλεια και ευσυνειδησία τις παραστάσεις και τα συνοδευτικά κείμενα, που υποδεικνύονταν από τις μονές. Στα έργα αυτά ήταν έντονες οι επιδράσεις της δυτικής εικονογραφίας, με τη χρήση της φωτοσκίασης, της πλαστικότητας των μορφών, την απόδοση του βάθους στα τοπία κ.α.. Αντέγραφαν τα έργα τους από δυτικά εικονογραφημένα βιβλία δευτερεύοντα ή κύρια στοιχεία και περιέβαλαν τα χαρακτηριστικά με πλαίσια με περίτεχνα μπαρόκ και ροκοκό μοτίβα ⁵⁵.

Παραστάσεις που αποτελούν πρότυπα εικονογραφικά στο 18^ο και 19^ο αιώνα είναι και οι χαλκογραφίες, οι οποίες συνοδεύουν τα Ελληνικά βιβλία που τυπώνονται στη Βενετία και αργότερα στη Βιέννη. Τα θέματα αυτά είναι χαραγμένα όχι απαραίτητα από ορθόδοξους και χρησιμοποιούνταν στη διακόσμηση των βιβλίων.

Οι χάρτινες εικόνες λοιπόν καθώς και τα Δυτικά χαρακτηριστικά, με την προσιτή τιμή, την ευκολία ανεύρεσής τους και κυρίως την καταξίωσή τους στη συνείδηση των πιστών ως ισότιμων λατρευτικά με τις ζωγραφισμένες εικόνες, επηρέασαν τη ζωγραφική της εποχής, συμβάλλοντας καθοριστικά στη θεματική ανανέωση και σε μεγάλο βαθμό και στην τεχνοτροπία ⁵⁶.

⁵⁴ Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. Ι, 15 κ.ε..

⁵⁵ Παπαστράτου, *ό.π.*, τ. Ι, 17-19.

⁵⁶ Παπαστράτου, *ό.π.*, τ. Ι, 15 κ.εξ. Γεδεών, «Βατοπεδινόν Χαλκογράφημα», *ΕΑ* 36 (1916), 95.

Παράδοση και ανανέωση, το μεταίχμιο ή το τέλος μιας εποχής. Δυτικές εικονογραφικές και θεολογικές επιδράσεις στην Ορθόδοξη Ανατολή.

Η επαφή της θρησκευτικής τέχνης της Ανατολής με την αντίστοιχη της Δύσης αρχίζει το 15^ο αιώνα, όταν εντοπίζονται και έκτοτε βρίσκονται σε ευρεία χρήση, θέματα του Θεομητορικού κύκλου, της Παλαιάς Διαθήκης, αρετολογικά, των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας (Andachtsbilder) κ.α..

Προκειμένου να κατανοήσει κανείς τη συνεχή αύξηση του αριθμού των νέων εικονογραφικών θεμάτων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, καθώς και τον εμπλουτισμό των πατροπαράδοτων με στοιχεία από τη δυτική τέχνη, θα πρέπει να εξετάσει και το κατά πόσο ο δανεισμός αυτός ήταν τυχαίος ή οφειλόταν στο γενικότερο θρησκευτικό και πολιτισμικό πλαίσιο της εποχής που οδήγησαν σε μια τέτοια εξέλιξη⁵⁷.

Στον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και ολόκληρο το 17^ο αιώνα είχε αρχίσει μια καινούρια περίοδος για την ανάπτυξη της νεοελληνικής παιδείας και σκέψης. Η πνευματική αυτή κίνηση, χαρακτηρίστηκε «θρησκευτικός ουμανισμός» και σημαντικό ρόλο διαδραμάτιζε η Εκκλησία, που αγωνίζονταν να διατηρήσει την ορθοδοξία και να ενισχύσει το Γένος⁵⁸. Οι επαφές με τις εκκλησίες της Μεταρρύθμισης, οι εμπορικές σχέσεις με τη Δύση και κυρίως με τη Βενετία, όπου η ελληνική παροικία βρισκόταν σε άνθιση αλλά και η εγκατάσταση των Ιησουϊτών μοναχών στην Ανατολή με τα σχολεία που αυτοί ίδρυσαν έφεραν τους Έλληνες σ' επαφή με το δυτικό πολιτισμό⁵⁹.

Ηγετική μορφή της προσπάθειας αυτής στο 17^ο αι. ήταν ο Κύριλλος Λούκαρης 1572-1638, (τεράστια ήταν και η συμβολή των προγενέστερων λογίων, όπως: ο Μάξιμος Μαργούνιος, ο Μελέτιος Πηγάς των οποίων μαθητής και φίλος ήταν ο Λούκαρης, ο Γαβριήλ Σεβήρος κ.α.) και ένας κύκλος λογίων με παρόμοιες απόψεις όπως ο Θεόφιλος Κορυδαλεύς, ο Ευγένιος Γιαννούλης, ο Ιωάννης Καρυοφύλλης, ο Μάξιμος Καλλιπολίτης, κ.α., κοινό χαρακτηριστικό και στόχος των οποίων ήταν ο φωτισμός του Γένους, η πίστη στην παιδεία, ως κύρια οδό αναγέννησης του ανθρώπου, η κατανόηση του Χριστιανισμού και η άνοδος της πνευματικής στάθμης των υποδούλων⁶⁰. Τα μέσα που χρησιμοποίησαν για την επίτευξη των στόχων αυτών ήταν, η ίδρυση σχολείων, η εγκατάσταση τυπογραφείου, η έκδοση εκλαϊκευμένων βιβλίων, η μετάφραση του Ευαγγελίου, η χρήση της δημοτικής γλώσσας κ.α.⁶¹. Οι ανακαινιστικές κινήσεις που εκδηλώθηκαν στα επόμενα χρόνια έχουν με κάποιο τρόπο την απαρχή τους στο πρόσωπο ή στις ενέργειες του Λούκαρη⁶².

Παρά τη βελτίωση που σημειώνεται στο χώρο της παιδείας κατά το 17^ο αιώνα στον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό, οι Έλληνες που ήθελαν να συνεχίσουν τις σπουδές τους, ήταν υποχρεωμένοι να φοιτήσουν στα Πανεπιστήμια της Δυτικής Ευρώπης (Πάδοβα, Πίζα, Φλωρεντία κ.α. ή στο Κολλέγιο του Αγίου Αθανασίου στη Ρώμη, το οποίο προορίζονταν ειδικά για Έλληνες σπουδαστές)⁶³. Η εκπαίδευση των

⁵⁷ Τριανταφυλλόπουλος, «Προβλήματα και προοπτικές», *Δελτ. Ιον. Ακαδ.* τ. 2 54-69 και αναδημοσ. *Μελέτες*, 55-71.

⁵⁸ Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 1977, 8^η έκδ. 2002, 4-5.

⁵⁹ Σβορώνος, *Επισκόπηση*, θ' έκδοση, 49-50.

⁶⁰ Δημαράς, *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 9^η έκδοση 2000, 70-74. Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 61-63. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 60-64.

⁶¹ Πατρινέλης, «Ανταγωνισμός ιδεών», *ΙΕΕ*, τ. 1', 126-133. Σβορώνος, *Επισκόπηση*, ό.π., 49-51.

⁶² Δημαράς, *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., 72-73.

⁶³ Ζώρας, «Πνευματικός βίος και παιδεία», *ΙΕΕ* τ. 1', 361-363.

σπουδαστών αυτών στις Σχολές της Δύσης, είχε αποτέλεσμα, μετά την επιστροφή τους στον Ελληνικό χώρο, τη μεταφορά δειγμάτων του δυτικού πολιτισμού, που επηρέασε αναπόφευκτα και τον τρόπο με τον οποίο καταλάβαιναν και ερμήνευαν την πίστη τους οι ορθόδοξοι θεολόγοι του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, δηλαδή μέσα από δυτικό πρίσμα⁶⁴.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε τη διείσδυση και την επίδραση των ιδεών της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, η δράση της οποίας εντάθηκε μετά τη Μεταρρύθμιση κυρίως στα τέλη του 16^{ου} και κατά το 17^ο αιώνα. Η διείσδυση και η επίδραση αυτή ενισχύθηκε και μέσω της αποστολής των Ιησουϊτών και άλλων δυτικών μοναχών καθώς των βιβλίων που αυτοί διακινούσαν στην ορθόδοξη Ανατολή, όπως τα Πρακτικά των Συνόδων Φλωρεντίας και Τριδέντου μαζί με πλήθος βιβλίων που προωθούσαν τις θέσεις και τις απόψεις της καθολικής εκκλησίας, όπως η Ελληνική Ομολογία Πίστεως, η Ελληνική Κατήχηση κ.α. που κυκλοφορούσαν ευρύτατα στον Ορθόδοξο Κόσμο. Η διάδοση των αντιμεταρρυθμιστικών ιδεών είχε σαν αποτέλεσμα την επίδραση τους στην ορθόδοξη θεολογία σε θέματα που θεωρούνταν δογματικώς ακίνδυνα. Τέτοιου είδους επιδράσεις εντοπίζονται για παράδειγμα στο έργο του πατριάρχη Δοσιθέου Ιεροσολύμων, ο οποίος ήταν και σφοδρός πολέμιος της καθολικής Εκκλησίας. Στην επίδραση αυτών των ιδεών θεωρείται, ότι οφείλεται και η απάλειψη εικονογραφικών σκηνών με γυμνές ή ημίγυμνες μορφές, καθώς και της σκηνής του λουτρού⁶⁵.

Η τάση αυτή του «εκδυτικισμού», «επηρέασε και πολλούς που δεν είχαν βγει ποτέ έξω από τον ορθόδοξο κόσμο και οι περισσότεροι έλληνες συγγραφείς της περιόδου εκείνης υιοθετούσαν θεολογικές κατηγορίες, ορολογία και τρόπους επιχειρηματολογίας ξένους προς την παράδοση της Εκκλησίας τους»⁶⁶. Ο «εκδυτικισμός» αυτός των λογίων και των εκκλησιαστικών ανδρών στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα πέρασε και στα ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού μέσω της διδασκαλίας, των προφορικών ή γραπτών κηρυγμάτων των κληρικών και μέσα από θρησκευτικά βιβλία Ελλήνων, που όμως είτε μεταφράστηκαν αυτούσια από αντίστοιχα δυτικά βιβλία ή συντέθηκαν βασισμένα κατά κύριο λόγο σε δυτικές πηγές.

Μεταξύ των βιβλίων που κυκλοφόρησαν την περίοδο εκείνη ήταν και η «Αμαρτωλών Σωτηρία» (α' έκδοση 1641) του μοναχού Αγαπίου Λάνδου, το οποίο εξ αιτίας της μεγάλης επιτυχίας που γνώρισε εντάχθηκε στην ομάδα του λαϊκού αναγνώσματος⁶⁷ και στο οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς παρακάτω.

Κάτι ανάλογο με την εκδοτική προσπάθεια συμβαίνει και με την εικονογραφία. Μεγάλο μέρος από τα δυτικά στοιχεία που εντοπίζονται στο έργο των ζωγράφων του 18^{ου} και 19^{ου} αι., όπως και στο έργο του υπό εξέταση ζωγράφου Μιχαήλ Αναγνώστου που θα μας απασχολήσει εκτενώς στη συνέχεια, είναι ενταγμένα στο εικονογραφικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο της ορθόδοξης ζωγραφικής, καθώς πολλά απ' αυτά είχαν εισαχθεί και αφομοιωθεί οργανικά ήδη από τους μεγάλους Κρητικούς ζωγράφους του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁶⁸. Ένα άλλο μέρος των στοιχείων αυτών εισάγονται κατευθείαν

⁶⁴ Παπαδόπουλος, «Εξωτερικά επιδράσεις», *ΕΕΘΣΠΑ*, 1936-1937 18-36. Σβορώνος, ό.π., 49-50. Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση*, 109-110.

⁶⁵ Καρμίρης, «Περί των εξωτερικών επιδράσεων επί την ορθόδοξον Θεολογίαν», *ΘΗΕ*, τ. 3, . Καλοκύρη, *Άθως*, ό.π., 28-33.

⁶⁶ Γιανναράς, ό.π.. Παπαδόπουλος, ό.π..

⁶⁷ Αγγέλου, «Η λογοτεχνία από τον 15^ο ως τον 17^ο αιώνα», *ΙΕΕ*, *Ι'*, 383.

⁶⁸ Χατζηδάκης, «Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία», *Κρ. Χρ.Α'*, (1947), 27-46.

από τα χαρακτηριστικά και τα έντυπα που διακινούνται στον ελληνισμό, χωρίς τις περισσότερες φορές να υποστούν την ίδια διεργασία με τα αντίστοιχα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Από τη μεγάλη παράδοση των Κρητικών ζωγράφων προέρχονται θέματα όπως: η Βρεφοκτονία, σκηνές από τον κύκλο της Αποκάλυψης, της Παλαιάς Διαθήκης, «Μαριολογικά», η Γέννηση με τη Μαρία και τον Ιωσήφ γονατιστούς κ.α., τα οποία είχαν γίνει γνωστά στον κόσμο της Ανατολής πάλι μέσα από την κυκλοφορία και διακίνηση των δυτικών χαρακτηριστικών και τα οποία με την πάροδο του χρόνου εντάσσονταν όλο και πιο συχνά και σε μεγαλύτερους αριθμούς στο εικονογραφικό πρόγραμμα των εκκλησιών⁶⁹.

Οι σκηνές των παραπάνω εικονογραφικών κύκλων μετέφεραν δυτικά στοιχεία, τα οποία, όμως, προσαρμόζονταν αισθητικά στην ορθόδοξη αντίληψη και έτσι δε συναντούσαν καμιά αντίδραση εκ μέρους των μοναχών. Ένας από τους λόγους ενδεχομένως που δεν αντιδρούσαν οι μοναχοί στα νέα εικονογραφικά θέματα είναι και η ευρεία κυκλοφορία βιβλίων τόσο της Αποκάλυψης, τα οποία ήταν ιδιαίτερα προσφιλή αναγνώσματα⁷⁰, όσο και των άλλων, εκκλησιαστικών, θρησκευτικών ή μη (Παραμυθητικές ομιλίες, Κυριακοδρόμια), που περιείχαν ολοσέλιδες χαλκογραφίες, φιλοτεχνημένες τις περισσότερες φορές από δυτικούς χαράκτες αλλά και τα πολυάριθμα χαρακτηριστικά που ευρέως κυκλοφορούσαν στην Ανατολή και είχαν εξοικειώσει ίσως το αναγνωστικό κοινό με την αισθητική αντίστοιχων θεμάτων. Σε μια τέτοιου είδους εξοικείωση αλλά και αποδοχή δυτικών εικονογραφικών θεμάτων έπαιξαν ασφαλώς σημαντικό ρόλο και απόψεις μεγάλων μορφών του ορθόδοξου μοναχισμού, όπως του Νικοδήμου του Αγιορείτη (1749-1809), ο οποίος αποδεχόταν το δυτικό τρόπο απεικόνισης των παραστάσεων της Γέννησης, της Ανάστασης, της Μεσοπεντηκοστής, της Ανάληψης και της Πεντηκοστής⁷¹.

Επιδράσεις αυτού του είδους απαντώνται, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια της εργασίας, και στο έργο του ζωγράφου Μιχαήλ που εξετάζουμε και είναι, χωρίς αμφιβολία, η φτερωτή Θεοτόκος, η οποία αντλεί στοιχεία από τη «Γυναίκα του Ηλίου της Αποκάλυψης» που απαντάται στις Αποκαλυπτικές σκηνές των Μονών του Αγίου Όρους, σε φορητές εικόνες και ανιχνεύεται σε επίπεδο προβληματισμού στην αλληλογραφία Διονυσίου του εκ Φουρνά και Γορδίου.

Ένας άλλος εξίσου σημαντικός λόγος που βοήθησε στην εξάπλωση των δυτικών εικονογραφικών θεμάτων στην Ορθόδοξη Ανατολή και στην υιοθέτηση και ένταξή τους στην ορθόδοξη τέχνη ήταν η ευρεία κυκλοφορία στον ελλαδικό χώρο από το 17^ο αιώνα θρησκευτικών εντύπων γραμμένων σε απλή γλώσσα (της εποχής), ώστε να γίνονται κατανοητά από το λαό, εμπλουτισμένων συνήθως με χαλκογραφίες.

Προς την κατεύθυνση αυτή συνέτεινε η παράλληλη κυκλοφορία εντύπων αλλά και απεσταλμένων της καθολικής (εγκατάσταση Ιησουϊτών στην Κωνσταντινούπολη 1583, στη Χίο 1590, Σύρο, Νάξο, Άνδρο, Σκύρο, Κρήτη κ.α.) και προτεσταντικής προπαγάνδας που ανταγωνίζονταν μεταξύ τους με προσηλυτιστικές διαθέσεις στο χώρο της Ανατολής, με σκοπό να εισχωρήσουν στους ορθόδοξους πληθυσμούς και να τους προσεταιριστούν⁷². Πέραν, όμως, αυτών παρόμοια στοιχεία εντοπίζονται και σε βιβλία που εξέδιδαν ορθόδοξοι Έλληνες μοναχοί ή λαϊκοί, με βίους αγίων, θαύματα

⁶⁹ Τριανταφυλλόπουλος, «Κέρκυρα και Ιόνια Νησιά», Κατάλογος Έκθεσης, *Ο Περίπλους των Εικόνων. Κέρκυρα 14^{ος} -18^{ος} αι.*, 19-32, το ίδιο αναδημ. στο *Μελέτες*, 143-164.

⁷⁰ Αργυρίου, *Les Exegeses grecques de l' Apocalypse a l' époque turque (1543-1821)*, του ιδίου «Ελληνικές ερμηνείες στην Αποκάλυψη κατά την Τουρκοκρατία», *ΕΕΘΣΑΠΘ*, τ. 24, 1979, 359-381.

⁷¹ Καλοκύρης *Άθως*, ό.π., 256.

⁷² Καλοκύρης, « Η απάλειψις της σκηνής του λουτρού», *Άθως*, ό.π., 27 κ.εξ..

της Παναγίας και, γενικότερα, με παραδείγματα ενάρετης ζωής, που είχαν στόχο να προκαλέσουν το θαυμασμό για την πίστη και την αποστροφή για το αμάρτημα. Στα βιβλία αυτού του είδους αναφέρονταν απόψεις της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας ή των Προτεσταντικών Ομολογιών, οι οποίες παρουσιάζονταν ως η Ορθόδοξη άποψη⁷³ και τούτο γιατί οι συγγραφείς αντλούσαν στοιχεία από δυτικές πηγές, χωρίς όμως να έχουν την πρόθεση να υπηρετήσουν την καθολική ή προτεσταντική προπαγάνδα⁷⁴.

Αντίστοιχα θέματα πέρασαν και στην τέχνη, όπως για παράδειγμα, εκείνα με αρετολογικό περιεχόμενο, σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, Επτανησιακή Σταύρωση, Αποκαθήλωση με λιπόθυμη Θεοτόκο, Θεοτόκο που διατρυπάται από Σπαθί (ένα ή περισσότερα), Σύμβολο της Πίστεως, γονατιστή Μαρία και Ιωσήφ στη Γέννηση, Μετάσταση και Στέψη από αγγέλους της Θεοτόκου, Πράξεις των Αποστόλων, γεγονότα του καθημερινού βίου και κυρίως θαυματουργικές διασώσεις, όπως τα θαύματα της Θεοτόκου και άλλων αγίων ή η απάλειψη σκηνών όπως αυτής του Λουτρού του Θείου Βρέφους, από τον διάκοσμο των εκκλησιών⁷⁵. Τέτοιου είδους σκηνές που χαρακτηρίζονται από τη συνύπαρξη νατουραλιστικών στοιχείων και αφαίρεσης, προσεγγίζοντας έτσι την κοσμική ζωγραφική και γενικότερα θέματα δηλωτικά έντονων συναισθηματικών στοιχείων⁷⁶, ίσως δεν οφείλονται μόνον στην επίδραση των χαλκογραφικών προτύπων αλλά και σε επιδράσεις παρόμοιων κειμένων, τα οποία στη συνέχεια αποδίδονταν εικαστικά από τους ζωγράφους.

Μεταξύ των συγγραφέων που εξέδωσαν βιβλία σε απλή και κατανοητή στον απλό λαό γλώσσα ήδη από το 16^ο αιώνα, ήταν ο Κερκυραίος Ιωαννίκιος Καρτάνος, που εξέδωσε στα 1536 στη Βενετία την «*Παλαιά τε και Νέα Διαθήκη, το Άνθος το αναγκαίον αυτής*», συνοδευμένο μάλιστα με ξυλογραφίες⁷⁷, ο Δαμασκηνός Στουδίτης που εξέδωσε με τον τίτλο «*Θησαυρός*» εκκλησιαστικές ομιλίες, με έντονο διδακτισμό, το οποίο σηματοδοτεί το συγκερασμό των παλαιών βυζαντινών παραδόσεων με τις τάσεις που έρχονται από τη Δύση και το οποίο έγινε λαϊκό ανάγνωσμα όπως αποδεικνύεται από τις επανειλημμένες εκδόσεις του στα χρόνια της Τουρκοκρατίας⁷⁸. Παράλληλα προς την κατεύθυνση αυτή κινούνται και τα κείμενα της εκκλησιαστικής ρητορικής του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπως το έργο «*Τέχνη Ρητορικής*» (Βενετία 1681) του Φραγκίσκου Σκούφου(1644), Έλληνα που προσχώρησε στην Καθολική Εκκλησία, την οποία και υπηρέτησε με ζήλο. Στόχος του ήταν να ωφελήσει το Γένος στη μάθησή του, ώστε να ξαναπάρει τη θέση που του αρμόζει ανάμεσα στους πολιτισμένους λαούς, αλλά και να αποβεί χρήσιμο στην ψυχή του αναγνώστη. Χαρακτηριστική είναι η παράκλησή του προς «*τον ελευθερωτήν του κόσμου Χριστόν να ελευθερώση μιαν φοράν το Ελληνικόν Γένος από τη δουλεία των Αγαρηνών*»⁷⁹.

Αντίστοιχα έργα που άσκησαν επίδραση στον υπόδουλο Ελληνισμό ήταν οι *Διδαχαί* του Ηλία Μηνιάτη, του Βούλγαρη και του Θεοτόκη, ορθόδοξων συγγραφέων με επιδράσεις δυτικές στο έργο τους. Παρόμοια παράκληση με αυτή του Σκούφου θα

⁷³ Γιανναράς, ό.π.. Καλοκύρης, ό.π. 27-44.

⁷⁴ Vitti, ό.π., 78-79.

⁷⁵ Καλοκύρης, ό.π., 28-44.

⁷⁶ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., 159. Ο ίδιος, «Προβλήματα και προοπτικές» ό.π., 54-69 και αναδημοσίευση, *Μελέτες*, ό.π., 55-71.

⁷⁷ Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 116-117. Πολίτης, ό.π., 58.

⁷⁸ Δημαράς, ό.π., 117-118.

⁷⁹ Δημαράς, ό.π., 124-127. Τατάκης, *Σκούφος, Μηνιάτης, Βούλγαρης, Θεοτόκης*, (επιμέλεια), 9-15.

κάνει και ο Μηνιάτης προς τη Θεοτόκο, για την απελευθέρωση του γένους των Ελλήνων, «Έως τότε, πανακήρατε Κόρη, το τρισάθλιον γένος των Ελλήνων έχει να ευρίσκεται εις τα δεσμά μιας ανυποφέρτου δουλείας; Έως τότε να του πατή τον ευγενικόν λαιμόν ο βάρβαρος Θράξ;»⁸⁰. Η σημασία του έργου του Σκούφου αποτυπώνεται στα λόγια του Κ.Θ. Δημαρά, «Έτσι η δυτική προπαγάνδα και καλλιέργεια του πόθου της ελευθερίας πορεύονται μαζί, όπως μαζί πορεύεται και η συνείδηση της συνοχής του προχριστιανικού και του νέουελληνισμού». «Άξιος διάδοχος του Σκούφου στα ρητορικά και στην προσήλωση προς την ενιαία ελληνική παράδοση θα σταθεί ο Ηλίας Μηνιάτης»⁸¹.

Από τα έργα που εκδόθηκαν την περίοδο του 17^{ου} αιώνα θα εξετάσουμε ιδιαίτερα τα έργα εκείνα που, από την εμφάνισή τους και μέχρι τις μέρες μας σχεδόν, επανεκδόθηκαν πολλές φορές και έγιναν λαϊκά αναγνώσματα, ενώ παράλληλα αποτέλεσαν και πηγή έμπνευσης εικονογραφικών θεμάτων.

Ένα από τους συγγραφείς της περιόδου εκείνης, όπως ήδη σημειώσαμε παραπάνω, ήταν ο Αγάπιος μοναχός ο Κρής (Αγάπιος Λάνδος τέλη 16^{ου} αιώνα ή γύρω στα 1600 – 1664), ο οποίος εξέδωσε βιβλία για το λαό. Με τα βιβλία του ο Λάνδος έδωσε στον Ορθόδοξο κόσμο ό,τι έλειπε, βιβλία γραμμένα σε απλή γλώσσα και με απλό τρόπο που θα τον κρατούσαν στην ορθή πίστη και θα αποτελούσαν για τους κληρικούς χρήσιμα βοηθήματα⁸², καθώς πρόσφεραν στοιχειώδεις αλλά απαραίτητες γνώσεις για τη θρησκευτική ζωή⁸³.

Το πρώτο βιβλίο του μοναχού Αγαπίου «Αμαρτωλών Σωτηρία» εκδόθηκε στα 1641 στη Βενετία και μέχρι τα 1859 έκανε δεκατέσσερις εκδόσεις, ενώ παράλληλα μεταφράστηκε στα ρουμανικά, στα αραβικά και αποσπασματικά στα τουρκικά και στα σλαβικά⁸⁴. Το περιεχόμενο του βιβλίου και κυρίως το τρίτο μέρος του, με τα θαύματα της Θεοτόκου βρήκε μεγάλη απήχηση στον ορθόδοξο κόσμο και αποτέλεσε πηγή άντλησης εικονογραφικών θεμάτων για τους ζωγράφους. Το τρίτο αυτό μέρος του βιβλίου με τα θαύματα κυκλοφορούσε και ως αυτοτελές χειρόγραφο, το οποίο και έχει εντοπιστεί σε βιβλιοθήκες του Αγίου Όρους⁸⁵.

Πηγές του έργου του ήταν η Αγία Γραφή, οι Πατέρες του 4^{ου} αιώνα, το Λαυσαϊκό, ο Συναξαριστής, τα Μηνιαία κ.α.. Εκτός όμως από ορθόδοξες χρησιμοποιεί και πολλές δυτικές πηγές όπως τον Μέγα Αμβρόσιο, τον Μέγα Αυγουστίνο, τη Βίβλο Ρωμαίων Αρχιερέων, τον Καθρέπτη υποδειγμάτων κ.α.⁸⁶. Το τρίτο μέρος του βιβλίου, όπου περιλαμβάνονται τα θαύματα της Θεοτόκου, αντλεί και αυτό, εν μέρει από ένα ελληνικό πρότυπο την «Κλίνη Σολομώντος» του Κρητικού Ιερέα Ιω. Μορεζίνου⁸⁷, αλλά, κυρίως, από ιταλικά και άλλα Δυτικά πρότυπα, όπως: «*Miracoli di Nostra Signiora*» του Σιλβανού Ράτζη – Silvano Razzi, το «*Dialogus Miraculorum*» και

⁸⁰ Τατάκης, ό.π., 18. Δημαράς, ό.π., 143.

⁸¹ Δημαράς, ό.π., 126-127.

⁸² Κακουλίδη-Πάνου, «Ο Αγάπιος Λάνδος και το έργο του», εισαγωγή στην έκδοση «Αμαρτωλών Σωτηρία», αναδημ. στον τόμο της ίδιας, *Συμβολές Νεοελληνικά Μελετήματα*, 148-154. Κωστούλα, *Αγάπιος Λάνδος ο Κρης*, 81-122.

⁸³ Δημαράς, «Τα Λαϊκά Φυλλάδια», *Σύμμικτα, Από την παιδεία στη λογοτεχνία*, επιμ. Αλ. Πολίτης, Αθήνα 2000.

⁸⁴ Κακουλίδου-Πάνου, ό.π., 154. Medakovic, «Bogorodica Zivonosni istocnik u srpskoj umetnosti», *ZR*, 5 (1958), 214-257.

⁸⁵ Κακουλίδου-Πάνου, ό.π., 154.

⁸⁶ Κωστούλα, ό.π., 81-87.

⁸⁷ Κωστούλα, ό.π., 89-94. Κακουλίδου-Πάνου, «Ο Ιωάννης Μορεζίνος και το έργο του» *ΚΧ τ. ΚΒ'*, τ.χ. 1, 7-78.

«*Libri VIII Miraculorum*» του Caesarius von Heisterbach ή Heisterbacensis, καθώς επίσης και από το έργο του καρδινάλιου Petrus Damiani, του επισκόπου Vincent de Beauvais και την «Ουράνιο Κλίμακα» του Johannes Junior⁸⁸.

Το έργο έτυχε ευρύτατης κυκλοφορίας, έκανε συνεχείς επανεκδόσεις και όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Χρ. Γιανναράς «για τρεις ολόκληρους αιώνες θεωρήθηκε ο συνέκδημος του ορθόδοξου μοναχισμού»⁸⁹. Ο ίδιος συγγραφέας θεωρεί «ότι η λαϊκή κυκλοφορία τέτοιων βιβλίων –που τους προσέδιδε ακαταμάχητη εγκυρότητα η ψευδεπίγραφη αγιορειτική τους προέλευση- θα μπορούσε να ερμηνεύσει, σε κάποιο ποσοστό, την αφανή αλλά ραγδαία παρείσφρηση στοιχείων δυτικού νομικισμού και δικανικής «καζουϊστικής» και στη λαϊκή πια ευσέβεια των ορθόδοξων ελληνικών πληθυσμών, τους δύο τελευταίους αιώνες της Τουρκοκρατίας»⁹⁰.

Πέραν όμως των όποιων ενστάσεων έχουν διατυπωθεί για το έργο του Λάνδου, δεν παύει αυτό να αποτελεί το έργο εκείνο, που έτυχε ευρύτατης διάδοσης στον Ορθόδοξο κόσμο με τις συνεχείς επανεκδόσεις του, - λογίζεται ως το πιο πολυδιαβασμένο βιβλίο της Τουρκοκρατίας⁹¹ - ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στους μοναστικούς κύκλους και θεωρείται αυτό που πρόσφερε στοιχειώδεις αλλά απαραίτητες γνώσεις για τη θρησκευτική ζωή των Ελλήνων στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας και του οποίου η απήχηση φτάνει ως τις μέρες μας.

Το παραπάνω έργο φαίνεται ότι γνώριζε πολύ καλά και ο ζωγράφος που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια και όπως αποδεικνύεται από την παρούσα μελέτη αποτέλεσε άμεση πηγή άντλησης εικονογραφικών θεμάτων που σχετίζονται με τα θαύματα της Θεοτόκου, τα οποία και απέδωσε εικαστικά στον ευρύ Θεομητορικό κύκλο. Αντίστοιχα παραδείγματα ζωγράφων που αντλούν εικονογραφικά θέματα από το έργο του μοναχού Αγαπίου Λάνδου, απαντώνται και στη σερβική ζωγραφική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα⁹².

Εικονογραφικά θέματα όπως η Αγία Τριάδα και ο Θεός-Πατέρας ή Παλαιός των Ημερών κατά τα δυτικά πρότυπα, βρίσκονταν σε συνεχή χρήση από τους ζωγράφους της μεταβυζαντινής εποχής, παρά την αντίθετη άποψη του Πατριαρχείου, τουλάχιστον ως προς την Αγία Τριάδα για την οποία χαρακτηριστική είναι η αναφορά που διασώζει ο Σέργιος Μακραιός στην *Εκκλησιαστική Ιστορία* «*Νεωτερικόν το εφεύρημα, και ξένην και απαράδεκτον τη αποστολική και καθολική ορθοδόξω εκκλησία συνοδικώς απεφήνατο και την εικόνα την λεγομένην της αγίας Τριάδος εκ γαρ των λατίνων παρεσέδου τη ορθοδόξω εκκλησία*»⁹³. Απέναντι στην αντίδραση του Πατριαρχείου μπορεί κανείς να αντιτάξει την ισχυρή παράδοση που είχαν δημιουργήσει οι Κρήτες ζωγράφοι του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, την μεγάλη κυκλοφορία των δυτικών χαρακτικών, την αποδοχή παρόμοιων εικονιστικών μοτίβων από μεγάλες μορφές του Ορθόδοξου μοναχισμού, όπως για παράδειγμα του Αγίου Νικοδήμου του Αγιορείτη⁹⁴ αλλά και τις δυτικές επιδράσεις που υπεισέρχονταν, μέσα

⁸⁸ Κακουλίδου - Πάνου, «Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγαπίου Λάνδου», *Ελληνικά*, 20(1967) 387-392, και επαναδημοσίευση στο *Συμβολές, Νεοελληνικά Μελετήματα*, Ιωάννινα 1982, 143-147. Κωστούλα, ό.π., 94-120. Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση*, ό.π., 200-201.

⁸⁹ Γιανναράς, ό.π., 200.

⁹⁰ Γιανναράς, ό.π., 200.

⁹¹ Πατρινέλης, «Το Άγιον Όρος», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, τ. Α', ό.π., 112-143, ιδίως 129-131.

⁹² Davidov, "Zefarovic i sveta Gora Atoska", *Putevi Srpskog Baroka*, Beograd 19.. ?, 257-263.

⁹³ Σάθας, «Σεργίου Μακραιού Εκκλησιαστική Ιστορία»: *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, Γ', Βενετία 1872, 317.

⁹⁴ Καλοκύρης, *Άθως*, ό.π.. Νικοδήμου Αγιορείτη.

από τις συνεχώς αυξανόμενες εμπορικές, οικονομικές, πολιτιστικές και πνευματικές σχέσεις του ελληνισμού κατά το 18^ο αιώνα με τα αντίστοιχα κέντρα της δυτικής Ευρώπης καθώς και τις ακμάζουσες ελληνικές παροικίες της Δύσης.

Οι Έλληνες έμποροι και διανοούμενοι, έχοντας κατακτήσει αρκετούς οικονομικούς και επιστημονικούς χώρους στην Ευρώπη και αποτελώντας τον κορμό του Νεοελληνικού Διαφωτισμού με σαφή προσανατολισμό προς τον ευρωπαϊκό πολιτισμό και γενικότερα τα ιδεώδη της Δύσης, εμφύσησαν ή διοχέτευσαν στους υπόδουλους Έλληνες, τα ευρωπαϊκά ιδανικά μέσω της ίδρυσης και χρηματοδότησης σχολείων στο σύνολο σχεδόν της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, την αλλαγή των εκπαιδευτικών προγραμμάτων και την προσαρμογή τους στα Δυτικά δεδομένα, των συνεχών εκδόσεων βιβλίων που θα «μετεκένωναν στην Ελλάδα τα φώτα της Ευρώπης» και θα ωφελούσαν στην πρόοδο του Έθνους⁹⁵.

Όλες αυτές οι διεργασίες που συντελούνταν στον Ελληνισμό στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα συνετέλεσαν μεταξύ άλλων στη σταδιακή διαφοροποίηση της παραδοσιακής αισθητικής και στην αποδοχή της αντίστοιχης που εκπορεύονταν από τα μεγάλα κέντρα της Δυτικής Ευρώπης και διαχέονταν στον υπόλοιπο κόσμο.

Κατά το 18^ο αιώνα παρατηρήθηκε ιδιαίτερη πνευματική και οικονομική ακμή σε ολόκληρο τον Ελληνισμό και ιδιαίτερα κατά την περίοδο 1770-1820. Χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου είναι οι συνεχώς αυξανόμενοι οικονομικοί δεσμοί και οι γόνιμες πνευματικές ανταλλαγές με τη Δύση, η προϊούσα αποδυνάμωση της κεντρικής Οθωμανικής εξουσίας και ο σχηματισμός μιας εύρωστης οικονομικά εμπορικής –αστικής– τάξης, μέσω της οποίας περνούσαν οι ιδέες του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στους υπόδουλους Έλληνες αλλά και στο σύνολο των λαών στα Βαλκάνια.

Αυτή η διαδικασία είχε, μεταξύ άλλων, ως αποτέλεσμα τον «εξευρωπαϊσμό των βαλκανικών λαών» και την αλλαγή της φυσιογνωμίας του πολιτιστικού επιπέδου του Ελληνισμού και, κατ' επέκταση, και του καθημερινού βίου⁹⁶. Η αλλαγή αυτή μεταξύ άλλων συγκεκριμενοποιείται και με την επιδίωξη της άνεσης στον τρόπο διαβίωσης των κατοίκων, κυρίως των αστικών κέντρων, αλλά και τη διαφοροποίηση της παραδοσιακής αισθητικής και του «γούστου» των Ελλήνων, γεγονός που αντανακλάται στην ενδυμασία, στην κατοικία – διακόσμηση αρχοντικών, στα σκεύη οικιακής χρήσης που εισάγονται από τη Δύση κ.α.⁹⁷.

Οι νεωτερισμοί που παρατηρούνται σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής αποκτούν και μια νέα σημειολογική χροιά, καθώς τα μηνύματα που εκπέμπουν προς τα έξω είναι δηλωτικά της κοινωνικής τάξης, της οικονομικής κατάστασης και της επαγγελματικής ιδιότητας των χρηστών⁹⁸. Ένα στοιχείο, ενδεικτικό ίσως της αλλαγής που είχε επέλθει στην αισθητική των Ελλήνων, είναι η άποψη που εκφράζει ο Νικόλαος Παπαδόπουλος, στο βιβλίο του «*Ερμής Κερδώος ήτοι Εμπορική*

⁹⁵ Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π., 262-263. Stojanovich, «Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», ό.π., 326.

⁹⁶ Σβορώνος, *Το Εμπόριο της Θεσσαλονίκης*, ό.π., 388-394.

⁹⁷ Δημαράς, «Το Σχήμα του Διαφωτισμού», *ΙΕΕ, ΙΑ'*, 331-332. Μουτσόπουλος, «Τα αρχοντικά της Μακεδονίας», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία, τ. Α' ό.π., 214-307, ιδίως 264-267*. Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Λαϊκή Τέχνη στη Μακεδονία», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία, τ. Α', ό.π., 314-318*. Ματθαίου, «Η ενδυμασία», *Ελληνική Οικονομική Ιστορία*, επιμ. Ασδραχάς Σπ., ό.π., τ. Α', 534-541.

⁹⁸ Βακαλόπουλος, «Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι», *Παγκάρπια*, ό.π., 413-414. Μουτσόπουλος, ό.π.. Γεωργιάδου-Κούντουρα, ό.π.. Κορρέ, «Όψεις Καθημερινής Ζωής», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, ό.π., τ. 2, 363-396. Ματθαίου, ό.π.. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 83-125.

Εγκυκλοπαίδεια», που εκδόθηκε στα 1815 στη Βενετία. Αφού εκφράζει το θαυμασμό του για την τέχνη της Ιταλίας και ιδιαίτερα της Ρώμης, αλλά και της Γαλλίας και Αγγλίας, αναφέρεται και στην Ορθόδοξη ζωγραφική «*Οι Ρώσσοι διά το Ορθόδοξον Δόγμα των μας ζωγραφίζουν Εικόνας Εκκλησιαστικάς εξαιρέτους αλλ' ολίγον συμβάλλουν τα τοιαύτα εις το εμπόριον. Ευρίσκονται και εις την Τουρκίαν αιογράφοι (ας τους είπω ούτω) επιτήδειοι και εις την πατρίδα μου ο Ιωάννης Καππεσοβίτης, ζωγραφίζει εξαιρετα εις το νωπόν, και με μεγάλην ευκολίαν, και άλλοι αλλαχού. Εάν τα τοιαύτα Ελληνικά πνεύματα ήθελον έχη Ακαδημίας Ζωγραφικής, δεν ήτο παράδοξον να φημισθούν καθώς οι Προπάτορες των*»⁹⁹.

Αντίστοιχα φαινόμενα παρατηρούνται και στον εκκλησιαστικό χώρο, αν λάβουμε υπ' όψιν τις παραγγελίες κατασκευής τέμπλων εκκλησιών ή τμημάτων τους στη Βιέννη και άλλες Δυτικοευρωπαϊκές χώρες¹⁰⁰ ή την κατάργηση ή χαλάρωση των ενιαίων εικονογραφικών προγραμμάτων και την ταυτόχρονη αύξηση του αριθμού των έργων με έντονες επιδράσεις από το μπαρόκ ή έργων που αντιγράφουν απ' ευθείας δυτικά πρότυπα και σε περιοχές εκτός των Επτανήσων, κυρίως όμως σε εκκλησίες αστικών κέντρων και σπανιότερα της υπαίθρου, όπως για παράδειγμα οι παραστάσεις στις κόγχες της Αγίας Αικατερίνης στα Γιάννενα, που φαίνεται ότι αντιγράφουν έργα του Ραφαήλ ή άλλων ζωγράφων της Αναγέννησης, αλλά και εικόνων που έχουν εκτελεστεί έξω από τον ελληνικό χώρο¹⁰¹. Παράλληλα, η αύξηση εικονογραφικών θεμάτων τα οποία ενισχύουν το συγκινησιακό-ηθικοπλαστικό στοιχείο (Ευσεβισμός) και η εισαγωγή ομολογιακών σκηνών είναι στοιχεία τα οποία υποδηλώνουν ένα πνεύμα εκκοσμίκευσης που υπεισέρχεται στην ορθόδοξη Εκκλησία¹⁰².

Εξ' αιτίας των νέων συνθηκών που επικρατούν στον Ελληνισμό παρατηρείται και αύξηση των παραστάσεων κοσμικών ή ιερατικών προσώπων μέσα στους ναούς, με μεγαλύτερη έμφαση στα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, αύξηση διακοσμητικών μοτίβων όπως ανθοδοχεία, γιρλάντες και λουλούδια, τοπία, αλλά και επίδραση της αστικής αρχιτεκτονικής στους ναούς, όπως για παράδειγμα το ψευδοϊσόδομο σύστημα τοιχοποιίας με τους πελεκημένους ασβεστόλιθους, οι φωταγωγοί που διανοίγονται στη στέγη με μορφή σοφίτας, οι τοξωτές αξονικές σκάλες, οι ξύλινες οροφές και οι εφαρμογές λύσεων που απαιτεί η νέα χρήση όπως η μετατροπή του ξυλόγλυπτου ομφάλιου σε ψευδότρουλο κ.α.¹⁰³.

Οι αλλαγές αυτές που παρατηρούνται στη διακόσμηση των εκκλησιών αντανακλούν ως ένα βαθμό την αλλαγή των κοινωνικών και ατομικών αξιών που είχαν αρχίσει να συντελούνται από το 18^ο αιώνα στον Ελληνισμό κάτω από την επίδραση του Ευρωπαϊκού και Νεοελληνικού Διαφωτισμού και την ευρεία διάδοση των νέων ιδεών, αλλά και την οικονομική ανάπτυξη των Ελλήνων εμπόρων, οι οποίοι συχνά διέθεταν ένα μέρος της περιουσίας τους στο χτίσιμο, τη συντήρηση και την ανακαίνιση των εκκλησιών¹⁰⁴.

«Η παραδοσιακή φιλοκαλία, σημειώνει χαρακτηριστικά ο Κ. Θ. Δημαράς, περνάει από δοκιμασία, ώσπου να αφομοιωθούν τα καινούρια ενώ παραμελούνται τα παλιά. Η

⁹⁹ Παπαδόπουλος, *Ερμής ο Κερδώς*, ό.π., 193.

¹⁰⁰ Μακρής Κ., *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, 11. του ιδίου, «Ξυλόγλυπτική», *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, της ΕΤΕ, επιμ. Παπαδόπουλος Στ., 50.

¹⁰¹ Κεφαλονίτου-Κωνσταντίου, «Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων», ό.π., 299-307.

¹⁰² Τριανταφυλλόπουλος, «Ηπειρος και Επτάνησα», *Πρακτ. Συνεδρ., Ηπειρος, Κοινωνία-Οικονομία 15^{ος}-20^{ος} αι.*, Γιάννενα 1987, 319-325.

¹⁰³ Κεφαλονίτου-Κωνσταντίου, ό.π., 303. Θεοχαρίδου, «Η εκτός Αθω εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία, τ. Α' ό.π.204-211*.

¹⁰⁴ Stojanovich, ό.π., 319.

μεταβολή των υλικών πλαισιώσεων της ζωής προκαλεί ανάλογες μεταβολές στη λειτουργία της ζωής. Οι έμποροι που πηγαίνουν στη Δύση αρχίζουν να φορούν τα φράγκικα και το άνοιγμα αυτό προς τη μεταβολή εκφράζεται στο πρώτο επίπεδο με ό,τι αναφέρεται στην ατομική εμφάνιση. Η μόδα, η οποία μέσα σε μια στατική κοινωνία δεν μπορεί να έχει νόημα, ξαφνικά θα αποτελέσει θεμελιακό χαρακτηριστικό του Ελληνισμού, ένα κινήγημα ενδυμασιολογικής προσαρμογής προς τους εκπροσώπους του κοινωνικού στρώματος που αποβλέπει να ανέλθει. Ανάλογη διαδικασία βρίσκουμε και στα σπίτια, ακόμη και στον οίκο του Κυρίου: η εσωτερική διακόσμηση παίρνει χαρακτηριστικά που προέρχονται από τη Δύση.

Η ζωγραφική διακοσμητική στολίζει τους τοίχους με μοτίβα μπαρόκ. Σπίτια νησιώτικα, σπίτια αρχοντικά (Αμπελάκια, Σιάτιστα, Κοζάνη, Βέροια, Καστοριά), επάνω σε μια γραμμή που συνεχίζεται μέσα από τη Σερβία, προς τη Βιέννη και τη Βουδαπέστη, έχουν αποκτήσει μια εμφάνιση ευρωπαϊκή, που ξεφεύγει θαρρετά από την ανατολίτικη. «Φράγκικο» το λένε οι αφελέστεροι, όπου μέσα στον όρο σμίγουν ενδεικτικά η ελευθερία και η καλοπέραση, οι πιο λόγιοι, οι πιο έμπειροι, γνωρίζουν τη διαφορά από τη φωτισμένη Ευρώπη: ο Κοραΐς, από μια στιγμή και πέρα καμαρώνει για τον «Λόγιο Ερμή», και γράφει ότι «αρχίζει να μυρίζει Ευρώπη»¹⁰⁵.

Ενδεικτική των αλλαγών που περιγράφει στο παραπάνω απόσπασμα ο Κ. Θ. Δημαράς, (της μεταβολής των υλικών πλαισιώσεων της ζωής η οποία προκαλεί ανάλογες μεταβολές και στη λειτουργία της ζωής, όπως η υιοθέτηση της φράγκικης ενδυμασίας από τους εμπόρους που πηγαίνουν στη Δύση, η φροντίδα της ατομικής εμφάνισης τους αλλά και το κινήγι της μόδας και γενικότερα της ενδυμασιολογικής προσαρμογής, στο οποίο αυτοί επιδίδονται προκειμένου να μοιάσουν προς τους εκπροσώπους του κοινωνικού στρώματος που αποβλέπουν να ανέλθουν) είναι τα όσα αναφέρει στις επιστολές του ο – αρχικά παραγιός και μετέπειτα επιτυχημένος έμπορος- Σταμάτης Πέτρου από την Πάτμο.

Ο Σταμάτης Πέτρου είχε αρχίσει σε νεαρή ηλικία, στα 1755-1756, να δουλεύει ως παραγιός στην εμπορική επιχείρηση του Στάθη Θωμά στη Σμύρνη και στα 1771 πήγε στο Άμστερνταμ ως παραγιός ενός συνεταίρου του Στάθη Θωμά, του νεαρού τότε Αδαμαντίου Κοραή. Από τη νέα του αυτή θέση ο Πέτρου έγραψε δεκατέσσερις επιστολές προς το αφεντικό του στη Σμύρνη, από τον Οκτώβριο του 1772 ως τον Οκτώβριο του 1774, όταν και απολύθηκε από την επιχείρηση, με τις οποίες τον ενημέρωνε για τα όσα συνέβαιναν στο Άμστερνταμ και αφορούσαν στη συμπεριφορά του Κοραή και τον αντίκτυπό της στην κοινή επιχείρηση. Από το περιεχόμενο των επιστολών αυτών προκύπτουν ιδιαίτερα χρήσιμα στοιχεία, όχι τόσο για τη συμπεριφορά του νεαρού Κοραή, αλλά κυρίως για τη διαφοροποίηση της αισθητικής του και την υιοθέτηση της αντίστοιχης Ευρωπαϊκής.

Αναφέρει λοιπόν στα γράμματά του ο Πέτρου: «Αυτός δεν ήθελε να βγάλει το καλουπάκι μήτε τα μουστάκια να κόψη και τώρα φέρνει κάθε ημέρα τον περρουκιέρη να του φτιάχνει τα μαλλιά μίαν ώρα. Αν ελθή κανείς δια να ιδή πράγμα, πρέπει να τον καρτερέψη ν' αποφτιάση την περρούκαν του και να μιλήσουν. Ωσά θα πάη στη Μπούρσα, καταχερνά να ντύνεται από τας 11 30 ώραις έως στη μισή ύστερα από το μεσημέρι και πάντοτες έχει τον καθρέφτη κοντά του, το τσιμπήδι και το ψαλιδάκι, ωσάν να ήτο καμία γιου φράου. Μάλιστα έχει ένα συχαμένω ιδίωμα οπού πάντοτες μπρος στο καθρέπτη στέκει», «Δεν ειζεύρει τι ρούχα να κάμη να φορέση. Έκαμε ένα μπινίσι μαύρο και μαύρον ντουλαμά και τάβαλε κ' επήε στη Μπούρσα και καθώς τον είδαν γνωστοί και φίλοι, ήλθαν και τον αρωτούσαν ποίος του πέθανε, την δεύτερη ημέραν το χάρισε

¹⁰⁵ Δημαράς, ό.π., 332-333.

του παππά. Εγόρασε ένα μπαστούνι 24φ. και δεν του αρέσει να βάλει μαύρι σειρήτι, καθώς όλοι οι τιμημένοι τάχουν, μόνον γυρεύει να βάλει χρυσό σειρήτι.

Στης αρχές απού ήλθαμεν έλεγε του παππά διατί δεν κάμνει νωρίτερα την λειτουργίαν. Ο παππάς του είπεν η αιτία είνε διότι δεν έρχονται νωρίτερα, αν δεν φτιάσουν προτήτερα ταις περρούκαις. Αυτός του αποκρίνεται και του λέγει: διά ταις περρούκαις ν' αφίνομεν την εκκλησίαν; Και τώρα κοιμάται εις τας 9 ώραις, ύστερα ωσάν σηκωθή έρχεται ο περρουκέρης δια να του φτιάση τα μαλλιά του και μόλις γλυτώνει στις 10 ώραις.

Στης αρχαίς έλεγε πως είνε αμαρτία να βάζουν οι χριστιανοί εις τα σπίτια τους κάδρα γυναϊκίσια, και τώρα επήγε σ' έναν ινκάντο και τά αγόρασεν ατός του και τάβαλε στη σεί κάμαρα. Εις κοντολογίαν έπεσε σταις ηδοναίς και ματαιότητες¹⁰⁶ ».

Μετά τη ρήξη με τον Κοραή, την απόλυσή του από την επιχείρηση ο Σταμάτης Πέτρου έκανε δική του επιχείρηση, η οποία ήταν επιτυχημένη και ο Πέτρου εξελίχθηκε από παραγιός σε ευκατάστατο έμπορο και αργότερα μεταξύ 1793 και 1800 εγκαταστάθηκε στην Πάτμο. Στα 1894 ο Θ. Βενετσάνος επισκέφτηκε την Πάτμο και σημειώνει ότι σε δύο σπίτια της Πάτμου σώζονται «έπιπλα και ελαιογραφημένοι εικόνες άπερ προ ενός αιώνος μετέφερεν εξ Ολλανδίας έμπορός τις Πάτμιος, τιλοφορηθείς μετά την εις την πατρίδα του επάνοδον δια τον πλούτον του άρχων, και τα οποία σώζονται εν άρίστη υπό των κληρονόμων αυτού καταστάσει. Είδομεν εις την οικίαν ενός τούτων, του κυρίου Παναγιώτη Λαδικού, εικόνας και έπιπλα εξέχοντα, μεταξύ των οποίων διακρίνεται γραφείον εις σχήμα κιβωτού, του οποίου τα πολύπλοκα συστατικά αδυνατούμεν να περιγράψωμεν. Αληθώς θαυμάσιον. Μας είπον ότι πενήκοντα χιλιάδες φράγκα προσεφέρθησαν εις τους κατόχους δι' εξαγοράν, και το ποσόν αυτό εφάνη εις τους ιδιοκτήτας ανάξιον του περηφανούς κειμηλίου. Είδομεν και έτερον όμοιον μικρότερον μεν αλλ' επίσης πολύτιμον εις την οικίαν του λογίου και τον δικηγόρον μετερχομένου κυρ. Χριλάου Γαλανού. Ταύτα και πολλά άλλα ως και πλείσται καλής τέχνης εικόνες μετήχθησαν, ως μας είπον, ενταύθα υπό του εν λόγω εις Ολλανδίαν εμπόρου άρχοντος Σταματίου Πέτρου¹⁰⁷ ».

Μέσα από την παράθεση των δύο αποσπασμάτων αποδεικνύεται απόλυτα αυτό που υποστήριξε παραπάνω ο Κ.Θ. Δημαράς ότι «η μεταβολή των υλικών πλαισιώσεων της ζωής προκαλεί ανάλογες μεταβολές στη λειτουργία της ζωής και ότι η μόδα ζαφνικά θα αποτελέσει θεμελιακό χαρακτηριστικό του Ελληνισμού, ένα κινήγημα ενδυμασιολογικής προσαρμογής προς τους εκπροσώπους του κοινωνικού στρώματος που αποβλέπει να ανέλθει». Ο Σταμάτης Πέτρου για όλα όσα κατηγορούσε και μαχόταν τον Κοραή από τη θέση του παραγιού, έρχεται αργότερα, ως άρχων πλέον, ο ίδιος και η οικογένειά του να τα δεχτούν και να τα απολαύσουν: πολυτελή έπιπλα, εικόνες και κάδρα, αλλά και λουθηρανή γυναίκα του αδελφού του. Η εξέλιξη του Σταμάτη συντελέστηκε όταν ο ίδιος πλούτισε και από τη θέση του παραγιού πέρασε στη θέση του εμπόρου και του άρχοντα. Ο πλουτισμός του σήμανε και την εγκατάλειψη της συντηρητικής στάσης του απέναντι στη ζωή και την υιοθέτηση νέων τρόπων, τους οποίους παλιότερα κατηγορούσε και τους οποίους φροντίζει τώρα πια να εισαγάγει στην ιδιαίτερη πατρίδα του όταν εγκαθίσταται μόνιμα¹⁰⁸.

¹⁰⁶ Πέτρου Σταμάτης, *Γράμματα από το Άμστερνταμ*, επιμ. Ηλιού Φ., Αθήνα 2002, 12,18 αντίστοιχα.

¹⁰⁷ Ό.π., σ'. Βενετσάνος Θ., «Ο Κοραής ως έμπορος», *Παναθήναια 1911/2*, τ. ΚΓ', 227-229, 270-273, κυρίως 227. και Ηλιού Φ., «Από την παράδοση στο διαφωτισμό: Η μαρτυρία ενός παραγιού», Πέτρου Στ., *Γράμματα από το Άμστερνταμ*, ό.π., ε'- οβ', ιδίως οα'.

¹⁰⁸ Ηλιού Φ., ό.π. .

Κατ' αντιστοιχία προς τις αλλαγές που σημειώνονται στον ιδιωτικό βίο, παρατηρούνται νεωτερισμοί που εισάγονται στην εκκλησιαστική αρχιτεκτονική, την ξυλογλυπτική και τη ζωγραφική από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και στις αρχές του 19^{ου}. Οι νεωτερισμοί αυτοί δεν είχαν μόνο στυλιστικό χαρακτήρα, όπως αυτός απαντάται στα αναγεννησιακά και μπαρόκ στοιχεία διακοσμητικού χαρακτήρα, αλλά και ένα πιο βαθύ και ουσιαστικό περιεχόμενο, την αποδοχή εικονογραφικών θεμάτων με συγκινησιακό – ηθικοπλαστικό (Ευσεβισμό) και ομολογιακό χαρακτήρα, γεγονός το οποίο σηματοδοτούσε τη σταδιακή απομάκρυνση από τη μεταβυζαντινή τέχνη και προοικονομούσε τις επερχόμενες αλλαγές στην ορθόδοξη τέχνη και την αποδοχή των λύσεων της νεορωσικής και Ναζαρηνής ζωγραφικής.

ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟ 18^Ο ΑΙΩΝΑ

Τα βενετοκρατούμενα Επτάνησα ευρισκόμενα κάτω από διαφορετικές κοινωνικοοικονομικές και πολιτικές συνθήκες και με μακράιωνη καλλιτεχνική παράδοση, παρουσίασαν σημαντική ανάπτυξη σε πολλούς τομείς, στις επιστήμες και τον πολιτισμό. Οι κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται σ' αυτά από τα τέλη του 17^{ου} και κυρίως κατά το 18^ο αιώνα θα αντικατοπτριστούν και στην τέχνη, η οποία είχε ήδη αρχίσει να εγκαταλείπει την παραδοσιακή μεταβυζαντινή τεχνική και να ακολουθεί την ιταλική τεχνοτροπία και στη συνέχεια θα αποκτήσει το δικό της ξεχωριστό χαρακτήρα. Ο χαρακτήρας αυτός προβάλλεται με τον τονισμό του ανθρώπινου στοιχείου στη θρησκευτική ζωγραφική, ενώ παράλληλα μεταφέρονται στα θρησκευτικά θέματα δυτικά στοιχεία και χαρακτηριστικά της κοσμικής ζωγραφικής, όπως νατουραλιστική απόδοση της φύσης και των ανθρώπων.

Στην τέχνη αυτή διακρίνεται επίσης η ευαισθησία στην απόδοση συναισθηματικών καταστάσεων που συνέχουν τις μορφές, όπως η έκφραση της λύπης του πόνου και της καλαισθησίας που τις διέπει, η προοπτική και η ανατομία τους που τις συνδέει με μεγάλη φυσικότητα με το χώρο, τα φωτεινά και λαμπερά χρώματα, το μαλακό πλάσιμο και η γλυκύτητα που αποπνέουν αλλά και γενικότερα η χρήση μορφολογικών τύπων της ιταλικής Αναγέννησης και ιδιαίτερα της βενετσιάνικης, καθώς επίσης και η χρήση συστημάτων διακόσμησης αντίστοιχα των εκκλησιών του μπαρόκ, όπως π.χ. οι «Ουρανίες», οι οποίες προσδίδουν μια «θεατρική όραση», όπως εύστοχα παρατήρησε ο Τ. Σπητέρης¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Για την τέχνη στα Επτάνησα βλ., Προκοπίου Α., *Νεοελληνική τέχνη, Βιβλίο Α' Εφτανησιώτικος Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936, 54 κ.ε.. Λυδάκης Σ., *Οι Έλληνες ζωγράφοι, Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής*, τ. Γ', 27 κ.ε.. Σπητέρης, *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης. 1600-1967*, τ. Α', 46 κ.ε.. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα*. Triantaphyllopoulos, *Die Wandmalerei*, ό.π.. Τριανταφυλλόπουλος, «Παρατηρήσεις», *Κερκ. Χρον.*, 26 (1981), 311, και αναδ. *Μελέτες*, ό.π., 31-42. Του ίδιου. «Ορθόδοξη Ανατολή» *Πρακτ. Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, 163-177, και αναδ. *Μελέτες*, ό.π.,... Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., τ. Α', 39 κ.ε.. Παπαδοπούλου, «Η τοιχογραφία στην Κέρκυρα», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα*, 67-80. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα, 18^{ος} και 19^{ος} αιώνες*, 28-43.

Στον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό η τελευταία φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής ορίζεται χρονικά μεταξύ 1700 και 1830, όταν ιδρύθηκε το Ελληνικό κράτος. Οι νέες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες που διαμορφώνονται σταδιακά στην Οθωμανική αυτοκρατορία από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και επιτείνονται καθ' όλη τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα, μετά τις συνθήκες του Πασάροβιτς (1718) και ιδιαίτερα του Κιουτσούκ-Καϊναρτζή (1774), με την οποία αναγνωρίζονταν μεταξύ άλλων στη Ρωσία το δικαίωμα επέμβασης της υπέρ των Ορθοδόξων, ο ελεύθερος διάπλους των Στενών στα πλοία με ρωσική σημαία κ.α., μέτρα από τα οποία ευνοήθηκαν οι χριστιανικοί πληθυσμοί και είχαν ως αποτέλεσμα το περαιτέρω εμπορικό - οικονομικό άνοιγμα της αυτοκρατορίας προς τη Δύση και την «εισβολή» του Δυτικού εμπορίου και την ανάπτυξη του διαμετακομιστικού (εμπορίου).

Σημαντικότερο όμως όλων ήταν η οικονομική ανάπτυξη και η δημιουργία συνθηκών πλουτισμού στον υπόδουλο Ελληνισμό που οδήγησαν στην ανάδειξη μιας νέας κοινωνικής τάξης, αυτής των εμπόρων, η οποία διαδραμάτισε καθοριστικό οικονομικό, κοινωνικό και κυρίως εκπαιδευτικό ρόλο με την ίδρυση σχολείων, την έκδοση βιβλίων και τη μεταλαμπάδευση των ιδεών του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας αντίστοιχης πνευματικής κίνησης, του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, με καταλυτικές επιδράσεις στην πορεία και εξέλιξη του Νέου Ελληνισμού¹¹⁰.

Μέσα στο πλαίσιο των συνθηκών που ευνόησαν την οικονομική ανάπτυξη στον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό κατά το 18^ο αιώνα παρατηρείται μια εντυπωσιακή άνοδο του ποσοστού των νεοανεγειρόμενων εκκλησιών και παράλληλα μια σημαντική αύξηση των ζωγράφων σ' όλο τον Ελληνικό χώρο αλλά κυρίως αυτών που προέρχονται από τις ορεινές περιοχές της Ηπείρου και της Δυτικής Μακεδονίας, οι οποίοι απέκτησαν μια πανελλήνια σημασία και εμβέλεια. Παράλληλα, την ίδια εποχή παρατηρείται και αύξηση των ζωγράφων που δραστηριοποιούνται σε αστικά κέντρα, όπως για παράδειγμα, τα Γιάννενα, η Κωνσταντινούπολη, η Θεσσαλονίκη, η οποία μάλιστα είναι δραστήριο κέντρο παραγωγής φορητών εικόνων και διατηρεί στενούς δεσμούς με το Άγιον Όρος¹¹¹. Τα συνεργεία των ζωγράφων, συγκροτημένα συνήθως σε βάση συγγένειας και κοινής καταγωγής, καλύπτουν με τη δράση τους ένα μεγάλο αριθμό μνημείων που φτάνουν μέχρι τον 20^ο αιώνα. Οργανωμένοι με αυτό το «συντεχνιακό» και, συνάμα, συγγενικό ή κοινής καταγωγής σύστημα, οι ζωγράφοι ακολουθούσαν τους εμπορικούς δρόμους της εποχής και άπλωσαν τη δραστηριότητα τους σε ολόκληρο σχεδόν τον ελλαδικό και βαλκανικό χώρο.

Οι περισσότεροι από τους ζωγράφους των ορεινών αυτών περιοχών προέρχονταν από τους Καλαρρύτες, την Κορυτσά, τους Χιονιάδες, το Καπέσοβο, το Τσεπέλοβο, τη Γράμμοστα (Γράμμος) και προς τα τέλη του 18^{ου} και κυρίως στις αρχές του 19^{ου}

¹¹⁰ Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, ό.π.. Του ίδιου, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός, ό.π.*, Λυδάκης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π. 14, 16. Παπανικολάου, «Ο Ευρωπαϊκός κλασικισμός και η Νεοελληνική τέχνη» *Το μπλε άλογο*.1994, 14-15. Του ίδιου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα, 18^{ος} και 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 2002, 16-17. Κιτρομηλίδης, ό.π., 388, 402 – 405.

¹¹¹ Πάλλας, «Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση», *Α.Α.26* (1971)[1973], 201-224. Του ίδιου «Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκη», *ΕΕΒΣ ΜΒ' (1975-6)*[1976], 101-211. Τριανταφυλλόπουλος, «Πρόδος και συντήρηση» ό.π. 20-25. Τούρτα, «Η θρησκευτική ζωγραφική στη Μακεδονία 15^{ος}-19^{ος} αι.», *Μακεδονία Αρχαιολογία Πολιτισμός, τ. Β'*, 230-231. Ζάρρα, *Η Θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19^ο αιώνα*, (ανεκδ. Διδ. διατρ.), 70-81.

αιώνα από τα Δολιανά και τη Σαμαρίνα¹¹². Η ραγδαία αύξηση του αριθμού των ζωγράφων, αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μ. Χατζηδάκης, που σημειώνεται στο β' μισό του 18^{ου} αιώνα, δε συνοδεύεται και από αντίστοιχη άνοδο του ποιοτικού επιπέδου και τούτο οφείλεται στην απλούστευση της ζωγραφικής τέχνης, και στα μειωμένα προσόντα των υποψήφιων καλλιτεχνών, με αποτέλεσμα τη μετάπτωση της τέχνης στο επίπεδο της χειροτεχνίας, πάντοτε υψηλής στάθμης αλλά περιορισμένης στις δυνατότητες μιας τέχνης, ενός επαγγέλματος που μαθαίνεται¹¹³.

Οι Ηπειρώτες και Δυτικομακεδόνες ζωγράφοι αποτέλεσαν τους κύριους συντελεστές της μνημειακής ζωγραφικής κατά το 18^ο αιώνα, τόσο στο Άγιον Όρος το οποίο ήταν και το επίκεντρο ακτινοβολίας της τέχνης τους¹¹⁴ όσο και στον υπόλοιπο ελλαδικό και Βαλκανικό χώρο με το πλήθος των διακοσμήσεων που εκτελούσαν περιφερόμενοι από τόπο σε τόπο, διακοσμώντας εκκλησίες και μοναστήρια, ενώ πολλοί απ' αυτούς κλήθηκαν να διακοσμήσουν και τα αρχοντικά¹¹⁵. Οι αγιογράφοι αυτοί που προέρχονται κατά κανόνα από ορεινά χωριά συνέχιζαν τις τοπικές τους παραδόσεις, αντλώντας στοιχεία από την τέχνη των μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα της περιοχής τους και συνάμα δέχονται στοιχεία από την τέχνη των τόπων που εργάζονται, αλλά με ύφος και τρόπους όλο και περισσότερο λαϊκούς¹¹⁶.

Ο μεγάλος αριθμός των ζωγράφων από μικρά ορεινά χωριά δε σημαίνει ότι οι μεγάλες πόλεις Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Γιάννενα, Άρτα, έμεναν αμέτοχες στην καλλιτεχνική κίνηση του καιρού τους¹¹⁷. Η τέχνη των ζωγράφων αυτών δε διαφέρει από εκείνη που απαντάται στο χώρο του υπόλοιπου ελληνικού πληθυσμού, αν όχι σε ολόκληρο τον ορθόδοξο κόσμο, τόσο στα εικονογραφικά προγράμματα όσο και στην τόλμη των νέων εικονογραφικών θεμάτων. Η εικαστική γλώσσα τους αποκτά με την πρόοδο του αιώνα περισσότερη ενότητα, γίνεται πιο επίπεδη, πιο φλύαρη στην αφήγηση, ο διακοσμητικός χαρακτήρας είναι πιο έντονος και εμπλουτίζεται με Αποκαλυπτικά θέματα, με σκηνές κολασμών των αμαρτωλών και με στοιχεία προερχόμενα από τα δυτικά ανανεωτικά κινήματα του μπαρόκ και του ροκοκό, χωρίς η τέχνη να παύει να είναι σταθερά προσδεδεμένη στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραδόσεις¹¹⁸.

¹¹² Χατζηδάκης, «Συμβολή στη Μελέτη της Μεταβυζαντινής Τέχνης», ό.π., 236-238. Ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, ό.π., 109 - 113. Μακρής Κ., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π.. Ο ίδιος *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ό.π.. Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., 26-51. Τριανταφυλλόπουλος, «Μεταβυζαντινή τέχνη στην Ήπειρο», *Ήπειρος*, 4000, ό.π., 322-332.

¹¹³ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, ό.π., 101.

¹¹⁴ Χατζηδάκης, ό.π., 99, 101., Χρήστου, «Ήπειρωτική Ζωγραφική στο Άγιον Όρος το 18^ο αιώνα», *Ηπ.Ημ.*, Ιωάννινα 1987, 28-32. Κυριακούδης, «Η Μνημειακή Ζωγραφική», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ 4, Θεσσαλονίκη 2001, 143-190. Ζωγραφίδης, «Σχόλια για το τέλος της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στο Ελληνικό κράτος και το Άγιον Όρος, 18^{ος} – 19^{ος} αι.», *Εικαστική Φιλοσοφία*, 161-240 και κυρίως 204-208. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα, 18^{ος} και 19^{ος} αιώνες*, ό.π., 23-25.

¹¹⁵ Για τις διακοσμήσεις των αρχοντικών βλ. Γαρίδη, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, ό.π., Μουτσόπουλος, «Τα αρχοντικά της Μακεδονίας: 15^{ος} – 19^{ος} αι.», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, ό.π., Γεωργιάδου-Κούντουρα, «Η λαϊκή τέχνη», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, ό.π., Γοδόση, *Παραστάσεις απόψεων πόλεων και αρχιτεκτονημάτων*, ό.π., όπου και πλούσια βιβλιογραφία. Παπανικολάου, ό.π...

¹¹⁶ Χατζηδάκης, «Πνευματικός Βίος και πολιτισμός 1669-1821», *ΙΕΕ*, 252-253. Ο ίδιος, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, ό.π., 110-111.

¹¹⁷ Πάλλας, «Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση», ό.π., 201-224. του ιδίου «Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκη», ό.π., 101-211. Τριανταφυλλόπουλος, *Πρόοδος και συντήρηση*, ό.π., 24-25. Τούρτα, «18^{ος} αιώνας», ό.π., Ζάρρα, *Θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά το 19^ο αιώνα*, ό.π., .

¹¹⁸ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, ό.π., 102. Νικονάνος, «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, ό.π., 177-178.

Παράλληλα με τη ζωγραφική που ακολουθούν οι Ηπειρώτες ζωγράφοι, χαρακτηριστικότερη και πιο ενδιαφέρουσα καλλιτεχνική τάση στο Άγιον Όρος, με απηχίσεις και σε ναούς της Μακεδονίας, είναι το κίνημα επιστροφής στα πρότυπα της παλαιολόγειας τέχνης. Αυτή η τεχνοτροπία είναι λογιότερη και καλλιπεέστερη καλλιτεχνική γλώσσα και ξεχωρίζει από την άλλη, η οποία γίνεται καθαρά λαϊκή¹¹⁹. Βασικός εκφραστής αυτής της ανανεωτικής προσπάθειας υπήρξε ο μοναχός και ζωγράφος Διονύσιος, από τα Φουρνά της Ευρυτανίας, ο οποίος έγραψε και το εγχειρίδιο «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης»¹²⁰. Η τάση αυτή είχε σημαντική εξάπλωση στο Άγιον Όρος με παλιότερο γνωστό, μέχρι σήμερα, παράδειγμα τις τοιχογραφίες στο παρεκκλήσι του κελλιού του, του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, στις Καρυές, από τον ίδιο το Διονύσιο. Στο ίδιο πνεύμα με αυτό του Διονυσίου αλλά ανώτερο ποιοτικά κινείται η τέχνη του Δαβίδ από τη Σελενίτσα της Αυλώνας¹²¹.

Ένας άλλος σημαντικός ζωγράφος της περιόδου αυτής που ακολουθεί την παράδοση της παλαιολόγειας τέχνης είναι ο Κοσμάς από τη Λήμνο, ο οποίος εργάστηκε στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στη βόρεια πλευρά του Καθολικού της Μ. Βατοπεδίου¹²². Το ρεύμα αυτό της επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα, που ξεκίνησε με το Διονύσιο στις αρχές του 18^{ου} αιώνα και συνεχίστηκε από τους ζωγράφους Δαβίδ και Κοσμά, επηρέασε και τις γενιές των ζωγράφων που ακολούθησαν, τόσο στο Άγιον Όρος όσο και εκτός¹²³.

Εκτός όμως από τις παραπάνω καλλιτεχνικές τάσεις που επικρατούν στη Βόρεια Ελλάδα κατά το 18^ο αιώνα, παρατηρείται και μία άλλη με χωριστή φυσιογνωμία κυρίως στην περιοχή της Αττικής. Βασικός εκπρόσωπος της τάσης αυτής είναι ο Γεώργιος Μάρκου από το Άργος, ο οποίος πήγε στην Αθήνα μετά τη δεύτερη κατάκτηση της Πελοποννήσου από τους Τούρκους (1715). Εργάστηκε στην Αθήνα και σ' όλη την Αττική με τους μαθητές του, οι οποίοι συνεχίζουν τους τρόπους του, δημιουργώντας τοπικό εργαστήριο και μία παράδοση που διατηρήθηκε σ' όλο το 18^ο αιώνα. Τα σημαντικότερα έργα του είναι στη μονή Πετράκη (1719), στο ναό του Αγίου Γεωργίου ή Νικολάου στο Χωστό στον Καρηττό Αττικής (1727), στο Καθολικό της μονής Φανερωμένης στη Σαλαμίνα (1735), που είναι και το σημαντικότερο σε έκταση έργο του, και αλλού¹²⁴.

Το έργο του Μάρκου χαρακτηρίζει η επιστροφή στην Κρητική τέχνη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, με ιδιαίτερη τεχνοτροπική επιρροή από το έργο του Εμμανουήλ Τζάννε, η πολυμάθεια, η καθαρή και φωτεινή πλαστικότητα, το καλλιγραφικό σχέδιο και η χρήση και αντιγραφή δυτικών προτύπων. Η επιστροφή του Γεωργίου Μάρκου στην κρητική τέχνη του 16^{ου} αιώνα, ακόμα και οι ιταλικές του παρεκκλίσεις, φανερώνουν την τάση για ορθόδοξη ανανέωση μέσω της επιστροφής στους Κρητικούς. Το

¹¹⁹ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 296-300. Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, 105-108. Ο ίδιος «Μεταβυζαντινή Τέχνη» *Μακεδονία 4000 χρόνια*, ό.π., 422-423. Νικονάνος, ό.π., 177-180. Χρήστου, *Το Άγιον Όρος*, 417-418. Τσιγαρίδας, «Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική Περίοδος 1430-1912*, Β', 321-327, 363-366. Κυριακούδης, ό.π., 144-145.

¹²⁰ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολις 1909, επανέκδοση Αθήνα (Σπανός), χ.χρ. εκδ. .

¹²¹ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, ό.π., 107, 235-237. Νικονάνος, ό.π., 180. Τσιγαρίδας, ό.π., 332-344. Κυριακούδης, ό.π., 146-149.

¹²² Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 310. Τσιγαρίδας, ό.π., 349-356.

¹²³ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 310. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 108. Τσιγαρίδας, ό.π., 349-356.

¹²⁴ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 284-289. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 114-116. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 173-174.

άνοιγμα προς τη δυτική εικονογραφία έγινε εν μέρει με αντιγραφή εικόνων κρητικών ζωγράφων που ιταλίζουν, ή απευθείας από δυτικά πρότυπα¹²⁵.

Η ζωγραφική όμως του Γεωργίου Μάρκου, σημειώνει χαρακτηριστικά ο Μ. Χατζηδάκης «δεν ξεπερνά την καλλιτεχνική στάθμη του καιρού του. Οι καλλιτεχνικές του δυνατότητες δεν του επέτρεπαν να εισέλθει στην ουσία και το πνεύμα της κρητικής τέχνης, έτσι η μίμηση περιορίζεται στην τεχνική και την τεχνοτροπία, αλλά με τρόπο εξωτερικό και μηχανικό¹²⁶. Κάποια φλυαρία στην αφήγηση, κάποια ομοιομορφία στα πρόσωπα, δυσχέρειες στην οργανική απόδοση του σώματος, με την παραδοσιακή πτυχολογία, το χαλαρό σχέδιο και το πλαδαρό πλάσιμο, η συμβατική χρωματολογία είναι κοινά χαρακτηριστικά του έργου του¹²⁷».

Οι μαθητές του όμως συνεχίζουν το έργο του και στη δεύτερη πεντηκονταετία του 18^{ου} αιώνα. Ιδιαίτερα η επιστροφή στην τέχνη των κρητικών εικόνων του 16^{ου} αιώνα, γίνεται πιο πιστή. Δεν περιορίζονται μόνον στα θέματα, αλλά αποδέχονται και την κρητική τεχνική στο πλάσιμο με τα περιορισμένα φωτεινά επίπεδα και τα πολλά φώτα (ψιμιθιές). Με την τεχνική αυτή κατορθώνουν οι επίγονοι του Γεωργίου Μάρκου να δημιουργούν μια ζωγραφική πιο ζωντανή, με ανθρώπινη θερμότητα. Αντιπροσωπευτικές της λογιότερης τάσης του 18^{ου} αιώνα εκτός των τοιχογραφιών του Άθω είναι και του Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων, ο οποίος εργάστηκε στο Φενεό Κορινθίας(1768).

Η τέχνη του φαίνεται ότι επηρεάστηκε από το έργο του Μάρκου στη Φανερωμένη, με τη διαφορά ότι η τεχνική του δεν έχει την ξηρότητα των τοιχογραφιών αυτών, αλλά βρίσκεται πιο κοντά στα κρητικά πρότυπα του 16^{ου} αιώνα. Σκηνές στη διακόσμησή του, όπως ο Πολλαπλασιασμός των πέντε άρτων, σχετίζονται περισσότερο με τις Μακεδονικές τοιχογραφίες του 15^{ου} αιώνα, παρά με τις αντίστοιχες των Κρητικών ζωγράφων του Αγίου Όρους¹²⁸. Το έργο του χαρακτηρίζεται από έντονη διακοσμητικότητα, όσον αφορά στη διάταξη επάλληλων ζωνών με συνθέσεις ή με μορφές μεμονωμένων αγίων. Παρ' ότι το έργο του είναι γνωστό από ένα μόνο μνημείο, ο Παναγιώτης εξ Ιωαννίνων θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους ζωγράφους του 18^{ου} αιώνα¹²⁹. Γενικότερα, η τάση για επάνοδο στην αυστηρή τέχνη των Κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, παρατηρείται και σε άλλους ζωγράφους του 18^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα του Ιερομόναχου Ιερεμιά από το Αδάμιο Αργολίδας που διακόσμησε το ναό των Αγίων Αδριανού και Ναταλίας στο Κατσίγκρι κοντά στο Ναύπλιο¹³⁰.

Από τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω, προκύπτει ότι η τάση για επάνοδο σε παλιότερες καλλιτεχνικές τάσεις είτε στην παλαιολόγια τέχνη που παρατηρείται, από το Διονύσιο και μετά, κυρίως στο Άγιον Όρος και στη Θεσσαλονίκη είτε στους μεγάλους κρητικούς ζωγράφους του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, με τον Γεώργιο Μάρκου και τους μαθητές του, αλλά και τον Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων, με τις πολλές ή λίγες παρεκκλίσεις προς τη δυτική τέχνη, φανερώνουν την προσπάθεια ανανέωσης της ορθόδοξης ζωγραφικής μέσω της επιστροφής σε παλαιότερα εικονογραφικά ρεύματα.

¹²⁵ Ευγγόπουλος, Σχεδιασμοί, ό.π., 284-289. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, ό.π., 114-116.

¹²⁶ Ευγγόπουλος, ό.π..

¹²⁷ Χατζηδάκης, ό.π..

¹²⁸ Ευγγόπουλος, ό.π., 291. Millet, Recherches, 648 και εικ. 654, 655. του ίδιου, Athos, πιν. 167.1, 203.2, 233.1, αντίστοιχα.

¹²⁹ Ευγγόπουλος, ό.π., 291. Πάλλας, «Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση», ό.π., 248 και σημ., 47.

¹³⁰ Ευγγόπουλος, ό.π., 290.

Από παραπάνω, καθίσταται προφανές ότι ο 18^{ος} αιώνας –στις τουρκοκρατούμενες περιοχές- σηματοδύεται από μια τέχνη, με διάφορες εκφάνσεις ή παραλλαγές, που εκφράζεται εικαστικά σε μια λόγια με επιστροφές στην παλαιολόγια ή στην κρητική τέχνη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα με αρκετά δυτικά στοιχεία και μια λαϊκή γλώσσα, η οποία συνεχίζει τη ζώσα και μεταβαλλόμενη μεταβυζαντινή τέχνη. Η τέχνη της εποχής αυτής δημιουργεί παραστάσεις με αφηγηματικό χαρακτήρα, με πολλές λεπτομέρειες και έντονη διακοσμητικότητα, με παράλληλη εισδοχή και αφομοίωση επιτυχή ή όχι δυτικών εικονογραφικών στοιχείων και μοτίβων, αλλά και θεμάτων από την καθημερινότητα και το σύγχρονο κόσμο τους.

Μέσα στα πλαίσια αυτά που παραπάνω προδιαγράψαμε, η τέχνη του Μιχαήλ Αναγνώστου και των συνεχιστών του, που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια, αποτελεί ένα μέρος, ίσως το τελευταίο, της έκφανσης ή της παραλλαγής εκείνης, η οποία προκειμένου να ανανεώσει την εικαστική γλώσσα της προσφεύγει, μεταξύ άλλων, στην τεχνική και τεχνοτροπία των εικονογραφικών προτύπων που είχαν δημιουργήσει οι μεγάλοι Κρήτες ζωγράφοι του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, με παράλληλη χρήση στοιχείων από τα Ηπειρωτικά μνημεία της ίδιας εποχής, εμπλουτισμένο όμως ταυτόχρονα με πολλά δυτικά στοιχεία, που περνούν στην τέχνη του είτε αυτούσια όπως τα είχαν εντάξει οργανικά οι Κρητικοί ζωγράφοι στο έργο τους είτε αντιγράφοντας τα πολυάριθμα δυτικά ή ορθόδοξα χαρακτηριστικά, τις χαλκογραφίες, που κυκλοφορούν ευρέως όχι μόνο στην Ορθόδοξη Ανατολή, αλλά σ' ολόκληρη την Ευρώπη, φτάνοντας μέσω του εμπορικών δρόμων και των εμποροπανηγύρεων, των φυλλαδίων και των βιβλίων, αλλά και μέσω των συνεχών μετακινήσεων των ζωγράφων.

Οι ζωγράφοι του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος θεωρούμε ότι σχετίζονται οπωσδήποτε με αυτή την τάση επιστροφής στα Κρητικά πρότυπα που προαναφέραμε, από τα οποία αντλούν στοιχεία τα οποία βέβαια μεταπλάθουν και, ως ένα βαθμό, διαφοροποιούν προσμίγοντας με νεότερα δυτικά εικονογραφικά στοιχεία. Η συμμετοχή του Παναγιώτη του εξ Ιωαννίνων (1768), στην προσπάθεια αυτή με σημαίνουσα καλλιτεχνική αξία και βαρύτητα από πλευράς ποιότητας του έργου του, στα δεδομένα του 18^{ου} αιώνα, αλλά και η παρουσία και δράση των Κορυτσαίων αδελφών ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου, αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για τη μαθητεία, τα εικαστικά ερεθίσματα και την τέχνη γενικότερα του Μιχαήλ.

Η εγγύτητα της Σαμαρίνας και της ευρύτερης περιοχής Γρεβενών - Βοΐου με τον Ηπειρωτικό χώρο είχε σαν αποτέλεσμα και την ανάπτυξη εμπορικών, οικονομικών και πολιτιστικών επαφών τόσο με τα Γιάννενα, που αποτελούσαν ένα από τα σημαντικότερα πνευματικά και οικονομικά κέντρα του νεότερου Ελληνισμού όσο και με άλλες πόλεις της Βορείου Ηπείρου, όπως η Μοσχόπολη και η Κορυτσά, επίσης σημαντικά οικονομικά-εμπορικά και πνευματικά-καλλιτεχνικά κέντρα.

Τα παραπάνω μας οδηγούν στη διατύπωση της άποψης ότι, ίσως, ο Μιχαήλ έμαθε ή βελτίωσε την τέχνη του σε κάποιο εργαστήριο, που ακολουθούσε την τάση επιστροφής στην κρητική τέχνη του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, εμπλουτισμένης με στοιχεία της Ηπειρωτικής σχολής αλλά και με προσμίξεις σύγχρονων ή παλαιότερων δυτικών εικονογραφικών στοιχείων, και δραστηριοποιούνταν στα Γιάννενα ή στον ευρύτερο Ηπειρωτικό χώρο. Εξ άλλου, η καταγωγή του Παναγιώτη από την περιοχή και παρά την έλλειψη στοιχείων που να βεβαιώνουν την ύπαρξη έργων και τη δράση του ή άλλων συνεργατών του στην Ήπειρο, προϋποθέτει την ύπαρξη και τη συνέχεια μιας

παράδοσης που ακολουθεί και διαμορφώνει τη συγκεκριμένη εικονογραφική τάση της επιστροφής.

Εκτός αυτού, οι κοινοί εκφραστικοί και εικονογραφικοί τύποι που απαντώνται στα έργα τους δεν πρέπει να θεωρούνται τυχαίοι. Η χρήση κοινού εικονογραφικού προτύπου, στον Πολλαπλασιασμό των πέντε άρτων, το οποίο, μάλιστα, δεν ανήκει στα κρητικά εικονογραφικά πρότυπα του 16^{ου} αλλά στα Μακεδονικά του 15^{ου} αιώνα¹³¹, δε θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαία. Προς την ίδια κατεύθυνση, ενισχύοντας μάλιστα παρόμοια επιχειρήματα για το ρόλο των Ηπειρωτικών ζωγραφικών εργαστηρίων στη διαμόρφωση των τάσεων που επικρατούν στη ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα, οδηγεί και η μελέτη του έργου των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου, οι οποίοι όπως προαναφέραμε κατάγονταν από την περιοχή και συγκεκριμένα από την Κορυτσά¹³².

Από τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω αλλά και από τη μελέτη του έργου του Μιχαήλ που ακολουθεί καθίσταται φανερό ότι ο ζωγράφος αντλεί στοιχεία από το σύνολο της παράδοσης της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, με έντονη εκλεκτικιστική διάθεση. Ιδιαίτερη είναι η προτίμησή του σε έργα ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, ενώ εμφανής είναι η αγάπη του για τη διακοσμητικότητα και για τις εικονογραφικές λεπτομέρειες, που απαντώνται κυρίως σε φορητές εικόνες, έντονα διανθισμένες από δυτικά μοτίβα ή στοιχεία που προέρχονται κατ' ευθείαν από δυτικά αλλά και ορθόδοξα χαρακτηριστικά. Από το έργο του δε λείπουν παλαιολόγια εικονογραφικά πρότυπα, όπως ο Πολλαπλασιασμός των πέντε άρτων, ο άγιος Προκόπιος κ.α., αλλά ούτε και τα έντονα δυτικά εικονογραφικά στοιχεία και πρότυπα, προερχόμενα κυρίως από δυτικά ή ορθόδοξα χαρακτηριστικά που διακινούνταν ευρέως την περίοδο εκείνη σ' όλο τον ορθόδοξο κόσμο και αποτελούν κοινό τόπο και στην τέχνη άλλων ζωγράφων της εποχής του αλλά και προγενέστερων.

¹³¹ Ξυγγόπουλος, ό.π., 291, πιν., 66.1 . Millet, Recherches, 648 και εικ. 654, 655. του ιδίου, Athos, πιν. 167.1, 203.2, 233.1, αντίστοιχα

¹³² Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, 307 κ.ε..

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

ΚΑΘΟΛΙΚΟ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ

Ιστορία της Μονής – Αρχιτεκτονική – Επιγραφές

Πέντε χιλιόμετρα νοτιοδυτικά της Σαμαρίνας, στο δρόμο που οδηγεί στο Δίστρατο (Μπριάζα) Ιωαννίνων, σε ένα μικρό πλάτωμα μιας δασωμένης πλαγιάς κοντά στο Σαμαρινιώτικο ποτάμι βρίσκεται η Μονή της Αγίας Παρασκευής. Από το αρχικό μοναστηριακό συγκρότημα σώζεται μόνον το Καθολικό. Τα υπόλοιπα κτίσματα της βόρειας πλευράς είναι σύγχρονες κατασκευές και οικοδομήθηκαν μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Οι πληροφορίες για την ίδρυση της μονής αντλούνται από τη Διήγηση του Σαμαρινιώτη Χρυσάνθου Διοκλή παπα Ιωάννου, επισκόπου Δομοκού κατά μία άποψη, η οποία χρονολογείται γύρω στα 1853-1856 και περιέχει πληροφορίες για την ιστορία της Σαμαρίνας και του μοναστηριού της Αγίας Παρασκευής, καθώς και από το βιβλίο των Άγγλων αρχαιολόγων Wace και Thompson: «*The Nomads of the Balkans*» «*Οι Νομάδες των Βαλκανίων*» που επισκέφθηκαν μεταξύ άλλων περιοχών και τη Σαμαρίνα, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και εξέδωσαν τη μελέτη τους αυτή για τη ζωή και τα έθιμα των βλάχων της Πίνδου στα 1914¹³³.

Στο μικρό στενόμακρο περίβολο της μονής διατηρούνται σήμερα κτίρια μόνο στη βόρεια πλευρά, όπως επίσης και η πύλη στα δυτικά τα οποία όμως είναι σύγχρονα. Η νότια πλευρά ορίζεται σήμερα από κιγκλίδωμα στο χείλος ακριβώς μιας χαράδρας απ' όπου περνά το Σαμαρινιώτικο ποτάμι.

Σύμφωνα με την περιγραφή των Wace και Thompson, που επισκέφθηκαν το μοναστήρι κατά το 1910 και συμπεριέλαβαν τις πληροφορίες τους στο προαναφερθέν έργο τους, «*από την πόρτα υπήρχε μια πλακόστρωτη αυλή, που περικλείονταν από χαμηλό πέτρινο τοίχο, όπου υπήρχε ένας στάβλος και μερικά υπόστεγα καθώς και μια πηγή με καθαρό νερό*».

Οι ίδιοι συγγραφείς συνεχίζοντας την περιγραφή τους αναφέρουν: «*Η προσπέλαση στο μοναστήρι γίνεται από μια χαμηλή, στενή εξώπορτα στη δυτική πλευρά, που κλείνεται από μια βαριά ξύλινη θύρα με σιδερένια πλατειά καρφιά. Ψηλά πάνω από την εξώθυρα, υπάρχει μια εικόνα της Αγίας Παρασκευής και κατευθείαν πάνω από την πόρτα υπάρχει μια βίγλα με μια τρύπα στο πάτωμα, απ' όπου οι καλόγεροι μπορούσαν κι έβλεπαν τους επισκέπτες που, αν αποδεικνύονταν ανεπιθύμητοι, δεν τους γίνονταν θερμή υποδοχή. Εσωτερικά το σχέδιο είναι παρόμοιο με των περισσότερων μοναστηριών της Ανατολικής Μεσογείου, δηλαδή τα κτίσματα βρίσκονται γύρω από την αυλή. Στην περίπτωση αυτή η αυλή είναι στενόμακρη με τις μακρύτερες πλευρές βόρεια και νότια. Η χαμηλότερη σειρά των κτισμάτων προς βορράν έχει ένα ανοιχτό*

¹³³ Wace A. – Thompson M., *The Nomads*, 1914.

περιστύλιο, που βλέπει προς την αυλή στο έδαφος και το πρώτο και δεύτερο πάτωμα έχουν παρόμοια περιστύλια, που τώρα είναι μερικώς κλεισμένα με σανίδες.

Στο ισόγειο βρίσκονται οι σταύλοι και οι αποθήκες, στο πρώτο πάτωμα βρίσκονται τα μαγειρεία και τα δωμάτια για τους υπηρέτες. Στο δεύτερο πάτωμα υπάρχει μια σειρά από κελιά καμωμένα από ξύλο, για τους καλόγερους και δυτικά βρίσκονται δωμάτια για τους φιλοξενούμενους. Το κυρίως δωμάτιο για τους φιλοξενούμενους μοιάζει πολύ με τα καθιστικά στα σπίτια της Σαμαρίνας και οι τοίχοι είναι διακοσμημένοι με κάρτ-ποστάλ και φωτογραφίες. Οι σκάλες που οδηγούν στο επάνω πάτωμα βρίσκονται στη βορειοδυτική γωνία. Όλα τα παράθυρα έχουν θέα προς την αυλή, μια σίγουρη απόδειξη ότι το κτίσμα είχε κατασκευαστεί να αντέχει σε πολιορκία, αν υπήρχε ανάγκη. Μόνο το πρόσφατα κατασκευασμένο δωμάτιο για τους φιλοξενούμενους, που βρίσκεται ψηλά στη νοτιοδυτική γωνιά, έχει παράθυρα που βλέπουν προς τα έξω. Στην περίπτωση αυτή, λόγω της κλίσεως του εδάφους, τα παράθυρα βρίσκονται τόσο ψηλά πάνω από το έδαφος ώστε κανένας εξωτερικός κίνδυνος δεν μπορεί να τα προσβάλει. Η εκκλησία του μοναστηριού είναι χτισμένη στο νότιο τοίχο αλλά από κάτω φαίνεται πιο ψηλή, λόγω της κατωφέρειας του εδάφους. Έξω από τον εξωνάρθηκα που είναι ακάλυπτος, υπάρχει ένας χώρος που μοιάζει με κελλάρι, από το οποίο λένε ξεκινάει μια κρυφή δίοδος που φτάνει στο ποτάμι»¹³⁴.

Από τις παραπάνω πληροφορίες που διέσωσαν οι Wace και Thompson για τη μονή, γίνεται φανερό ότι, εκτός από το Καθολικό που σώζεται σήμερα στα 1910 διατηρούνταν διώροφα κτίρια που το περιέβαλαν και έβλεπαν στο εσωτερικό της αυλής και μόνο το κτίριο (ξενώνας) της νοτιοδυτικής πλευράς είχε παράθυρα εξωτερικά. Οι ίδιοι συγγραφείς μας πληροφορούν ότι το μοναστήρι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα ήταν εγκαταλειμμένο και οι Σαμαρινιώτες, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα κάλεσαν ένα Σαμαρινιώτη πουμόναζε στη Ζάβορδα, να εγκατασταθεί στη μονή της Αγίας Παρασκευής. Ο καλόγερος αυτός αύξησε τα γιδοπρόβατα της μονής από τα οποία παρήγαγε τυρί «κασκαβάλι», καλλιεργούσε τον κήπο, τα γύρω χωράφια καθώς και τα κτήματα της μονής στα Άρματα. Ο ίδιος είχε φροντίσει να επισκευάσει τον επάνω όροφο των κελιών και να χτίσει νέα δωμάτια για τους επισκέπτες. Την εποχή που επισκέφτηκαν τη μονή οι Άγγλοι αρχαιολόγοι, υπήρχαν δύο ακόμη μοναχοί, μια γριά γυναίκα ως μαγείρισσα καθώς και μερικοί άντρες που απασχολούνταν ως βοσκοί και εργάτες καθώς και δύο-τρία παιδιά¹³⁵. Στα 1936 η μονή είχε έναν μόνο μοναχό τον Ιωακείμ Γιώτσα, το έτος θανάτου του οποίου δε μας είναι γνωστό. Η μονή την εποχή εκείνη βρισκόταν ήδη σε παρακμή, ενώ το χειμώνα του 1935 - 1936 είχε πέσει η στέγη της¹³⁶.

Η ίδρυση της Μονής: Σχετικά με την ίδρυση του καθολικού μας πληροφορούν μια ανάγλυφη επιγραφή, η οποία βρίσκεται εξωτερικά στον ανατολικό τοίχο πάνω από την αψίδα του Ιερού και η Διήγηση του Χρυσάνθου, που προαναφέραμε η οποία μας παρέχει στοιχεία τόσο για τη μονή και τη ζωή της, αλλά και για τη Σαμαρίνα.

Στη λιθανάγλυφη επιγραφή αναγράφονται τα εξής (Πίν. 1 α):

+ ΟΥΤΟΣΟΝΑΟΣΤΗΣ
ΑΓΗΑΣΕΝΔΟΞΥΟΣΗΟΠ

¹³⁴ Wace Alan J. B.-Thompson Maurice S., *Οι Νομάδες*, ελλ.γν. μετάφρ. Π. Καραγιώργος, 1989, 89-90.

¹³⁵ Wace – Thompson, ο.π., 91-92.

¹³⁶ Βακαλόπουλος, «Ιστορικά έρευνα», ό.π., 460.

ΑΡΘΕΝΟΜΑΡΤΗΡΟΣ
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΡΑΣΚΕΥ
ΗΣ ΕΚΤΗΣΘΗ + ΑΠΟΤΗ
ΣΕΝΣΑΡΚΙΗΣ ΗΝΕΤΙ 1715

Μεταγραφή:

+ ΟΥΤΟΣ Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ
ΑΓΙΑΣ ΕΝΔΟΞΟΥ ΟΣΙΟΥ
ΑΡΘΕΝΟΜΑΡΤΥΡΟΣ
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΡΑΣΚΕΥ
ΗΣ ΕΚΤΗΣΘΗ ΑΠΟ ΤΗ
Σ ΕΝΣΑΡΚΙΗΣΙΣ ΕΤΕΙ 1715

Στη Διήγηση ο Χρύσανθος, αφού αναφέρεται στην μετεγκατάσταση – μεταφορά του χωριού στη νέα θέση, όπου βρίσκεται και σήμερα, συνεχίζει τις πληροφορίες που αφορούν στην ίδρυση του μοναστηριού στην παλιά θέση του χωριού: « πως δε απε / κατέστη το Μοναστήριον ακούσατε. μείνασαι δε εκεί αι δύο εκκλησίαι, / η τε του αγίου Αθανασίου, και της αγίας Παρασκευής. Και μετά πα / ρέλευσιν χρόνων πολλών, δύο Ιερομόναχοι από το άγιον όρος περιερ / χόμενοι των κόσμον, και τα Ιερά Μοναστήρια χάριν προσκυνήσεως, / έφθασαν και εις αυτό το Μέρος οπού ήσαν αι ανωτέρω δύο εκκλησίαι, / και ιδόντες το μέρος ήσυχον και κατάλληλόν της Μοναδικής ησυχίας / ηβουλήθησαν να μείνωσιν εκεί διά βίου, ο μέν εκαλείτο Νικηφόρος, ο / δε Διονύσιος, και κατ' άλλους λέγεται, ότι ήσαν γένημα και θρέμα της / κωμοπόλεως ταύτης, αλλ' απελθόντες εις το άγιον όρος έλαβον το Μο / ναδικόν επάγγελμα, και αφ' ου επί ικανών χρόνων εδιδάχθησαν την / Μοναδικήν Πολιτείαν, ηθέλησαν να επιστρέψουσιν εις την Πατρίδα / αυτών γνωρίζοντες το Μέρος εκείνο κατάλληλον, ούτω λοιπόν, αφ' ου / έλαβον την άδειαν παρά των χριστιανών, έκτισαν εκεί εν οικίσκον, και / ηγονίζοντο αόκνως την Μοναδικήν διαγωγήν μη εσθίοντες μήτε κρέα, / μήτε άλλο τι άρτιον, ειμή λάχανα και όσπρια, έλαιον δε και οίνον έπιον / κατά παν Σάββατον και κυριακήν. Και τούτο ήν αληθές, διότι και μέχρι / σήμερα την αυτήν συνήθειαν έχουσιν οι εν εκείνω τω Μοναστηρίω εν / ρισκόμενοι Πατέρες, αλλ' ουδέ το ταξίδιον ηθέλησαν να κάμωση πώ / ποτε χάριν ελέους και βοηθείας αυτών ως συνηθίζουσι σήμερα όλα τα / Ιερά Μοναστήρια, πτωχά τε και βαθύπλουτα, αλλ' ευχαριστούντονα / εργάζονται την γην, και να θρέφωνται διά των έργων αυτών: απηγό / ρευσαν μάλιστα με αράς, και αφορισμούς, ίνα καταδιαδοχήν διατηρη / θή αύτη η συνήθεια, καθώς και μέχρι σήμερα διατηρείται απαρά / πτωτος. Οι αιμνήστοι δε ούτοι, αφ' ου έλαβον και υποτακτικά από το / ίδιον χωρίον, και εκούρευσαν ταύτα, έκτισαν και Κελλία, και του χρό / νου προϊόντος απεκατέστη Μοναστήριον. Αλλ' ως ωράται σήμερα, ε / κτίσθη, το τε Μοναστήριον και η εκκλησία της αγίας Παρασκευής έν / δον του Μοναστηρίου, υπό του αιοδήμου Καλλινίκου, καθώς και η α / πέναντι του Μοναστηρίου της Μεταμορφώσεως του Χριστού υπό του / αιμνήστου στεφάνου ούσα πρότερον επ' ονόματι της αγίας Παρασκευ / ής. (ων η μνήμη είη αιώνιος και Μακάριος, και κύριος κατατάξη αυ / τους εν σκηναίς δικαίων αμην) ¹³⁷.

Από την εντοιχισμένη επιγραφή προκύπτουν μόνο δύο στοιχεία: α) ο ναός ήταν αφιερωμένος στην Αγία Παρασκευή και β) ότι ο ναός χτίστηκε στα 1715.

¹³⁷ Βακαλόπουλος, ό.π., 453-454, στ. 54-86.

Από τη χειρόγραφη Διήγηση του Χρύσανθου προκύπτουν περισσότερα και πολύ χρήσιμα στοιχεία. Στο παλιό χωριό, το οποίο είχε εν τω μεταξύ ερειπωθεί και σώζονταν μόνο δύο εκκλησίες του Αγίου Αθανασίου και της Αγίας Παρασκευής, έφθασαν «*μετά παρέλευσιν χρόνων πολλών*», δύο μοναχοί από το Άγιον Όρος ο Νικηφόρος και ο Διονύσιος. Οι μοναχοί «*ιδόντες το μέρος ήσυχον και κατάλληλόν της Μοναδικής ησυχίας*», ζήτησαν και πήραν άδεια από τους κατοίκους να χτίσουν έναν οικίσκο, ο οποίος θα χρησίμευε αργότερα ως πυρήνας του μοναστηριού, ενώ αργότερα έχτισαν και Κελλιά. Πιθανώς οι πρώτοι μοναχοί που εγκαταστάθηκαν ο Νικηφόρος και ο Διονύσιος, χρησιμοποίησαν αρχικά για τις λειτουργικές και θρησκευτικές ανάγκες τους τις δύο εκκλησίες που σώζονταν ακόμη εκεί, την εκκλησία της Αγίας Παρασκευής και του Αγίου Αθανασίου.

Αργότερα, σύμφωνα με τη διήγηση, κτίσθηκαν το μοναστήρι και η εντός του περιβόλου εκκλησία της Αγίας Παρασκευής από τον αοίδιμο Καλλίνικο, πιθανώς ηγούμενο τότε της μονής, προφανώς αφού θα είχε, εν τω μεταξύ, αυξηθεί ο αριθμός των μοναχών. Βέβαια, η αναφορά στον Καλλίνικο πρέπει να σχετίζεται όχι με την ανέγερση αλλά με τη διακόσμηση του καθολικού, αυτό όμως δεν μπορούμε να το εξακριβώσουμε από τα υπάρχοντα στοιχεία.

Το καθολικό της Αγίας Παρασκευής δίνει εξωτερικά την εντύπωση μια τρίκλιτης βασιλικής (σχ. 1). Εσωτερικά, όμως, είναι οργανωμένος κατά τον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με την ιδιομορφία της στέγασης όλων των επιμέρους τμημάτων του με φουρνικά. Οι επινοήσεις αυτού του είδους που συνδύαζαν τα χαρακτηριστικά των βασιλικών με εκείνα των σταυροειδών εγγεγραμμένων προέκυπταν από τους οικοδομικούς περιορισμούς που ίσχυαν κατά την οθωμανική περίοδο ως προς το επιτρεπόμενο ύψος των ναών που ανεγείρονταν εντός οικισμών. Βασική επιλογή στις περιπτώσεις αυτές είναι η τοποθέτηση τυφλού θόλου αντί τρούλου, με αποτέλεσμα να δίνεται η δυνατότητα το σύνολο της θολοδομίας να μπορεί να ενταχθεί κάτω από μία ενιαία δίριχτη στέγη. Ο κεντρικός θόλος φέρεται μέσω σφαιρικών τριγώνων σε τέσσερις κίονες, ενώ ενώνονται τόσο μεταξύ τους όσο και με τους περιμετρικούς τοίχους με σφενδόνια. Ιδιότυπος είναι ο τρόπος με τον οποίο επιτυγχάνεται η ένταξη των φουρνικών στους επιμήκεις χώρους του νότιου και βόρειου σκέλους και των δυτικών γωνιακών διαμερισμάτων. Στις περιπτώσεις αυτές χαμηλωμένα εγκάρσια τόξα δημιουργούν τον κατάλληλο τετράγωνο χώρο έδρασης του φουρνικού.

Η κόγχη του Ιερού είναι η μόνη που προβάλλει προς τα έξω. Στον άξονα φέρει ένα μικρό φωτιστικό άνοιγμα - παράθυρο με μορφή πολεμίστρας. Επιστέφεται με ελαφρό γείσο και οριζόντια οδοντωτή ταινία. Η πρόθεση και το διακονικό εγγράφονται στο πάχος του ανατολικού τοίχου, όπως επίσης και η όμοια κόγχη του βόρειου τοίχου. Εσωτερικά το Ιερό βήμα δε βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τον κυρίως ναό, καθώς μεσολαβεί ο συνήθης αναβαθμός του σολέα.

Η μοναδική είσοδος του ναού βρίσκεται στο μέσον του δυτικού τοίχου, σύμφωνα με τα πρότυπα των βυζαντινών και μεταβυζαντινών καθολικών¹³⁸.

Τα παράθυρα είναι συγκεντρωμένα στον ανατολικό και στο νότιο τοίχο του Ιερού. Εκτός από τη φωτοθυρίδα της κεντρικής κόγχης, υπάρχει ένα παράθυρο ψηλά στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου πάνω από την κεντρική αψίδα και από ένα, αντίστοιχα, στον τοίχο της Πρόθεσης και του Διακονικού. Στο νότιο τοίχο του Ιερού

¹³⁸ Μυλωνάς, «Η αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους», *N. Εστία* τχ 875 (1963), στον πίνακα με τις κατόψεις των αγιορείτικων καθολικών. Πολυβίου, «Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι Βοΐου-Γράμμου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, 35-45.

υπάρχουν άλλα δύο παράθυρα ένα χαμηλά πάνω από την πρώτη ζώνη των αγίων και ένα δεύτερο ψηλά στο ίδιο άξονα.

Οι τοίχοι του Ιερού και η οροφή του καλύπτονται με τοιχογραφίες της παλιότερης φάσης της διακόσμησης του ναού, αλλά όχι της αρχικής (σχ. 2). Από τις παραστάσεις της κόγχης έχουν ασβεστωθεί αυτές που βρίσκονταν κάτω από την «Κοινωνία των Αποστόλων», στη θέση των συλλειτουργούντων Ιεραρχών. Τοιχογραφημένος είναι επίσης και ο θόλος, η ζωγραφική του οποίου ανήκει στη δεύτερη φάση και χρονολογείται σύμφωνα με επιγραφή στα 1821.

Τα υπόλοιπα μέρη του ναού δε σώζουν σήμερα καμία διακόσμηση. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που διασώζει ο Χρ. Ενισλείδης, ο οποίος επισκέφτηκε τη Σαμαρίνα μεταξύ 1926-31, όταν υπηρετούσε ως καθηγητής του Γυμνασίου Γρεβενών, αναφέρει ότι: *«Του κυρίως όμως Ναού αι εικόνες έχουν αποξεσθή. Και έτσι ενώ το Ιερόν μας παροισιάζει ωραία μνημεία Βυζαντινής Τέχνης ο υπόλοιπος ναός είναι εντελώς γυμνός. Φαίνεται ότι οι άγιοι πατέρες της Μονής εσκόπουν να ανακαινίσουν τον ναόν, αλλά δεν επρόφθασαν»*¹³⁹.

Η βεβιασμένη εγκατάλειψη της μονής και η διακοπή των εργασιών της διακόσμησης ενισχύονται και από τη διατήρηση στη δεύτερη ζώνη του βόρειοανατολικού κίονα, εντός του Ιερού, της προετοιμασίας του υποστρώματος του τοίχου, προκειμένου να ζωγραφιστεί. Χαρακτηριστικές είναι, επίσης, οι γύψινες κορνίζες - πλαίσια που σώζονται στο δυτικό τοίχο, χωρίς όμως να σώζουν ζωγραφικά στοιχεία και οι οποίες προορίζονταν να ζωγραφιστούν ή είχαν ζωγραφιστεί και καταστράφηκαν.

Η εγκατάλειψη της Μονής στα τέλη του 19^{ου} αιώνα σχετίζεται προφανώς με τις επιδρομές που σημειώνονται στις περιοχές της Ηπείρου, της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας, από ληστρικά τουρκαλβανικά σώματα. Πληροφορίες για τη δύσκολη εκείνη περίοδο αναφέρονταν σε σημείωση Μηναίου του Ιουλίου, την οποία και δημοσίευσε ο Απ. Βακαλόπουλος¹⁴⁰. Μεταξύ των ονομάτων των αρχηγών των ληστρικών σωμάτων αναφέρεται και ο Αλή μπέης, ο οποίος είναι πιθανό κατά τον ίδιο συγγραφέα να αναφέρεται στο μετέπειτα Αλή πασά, ο οποίος στα 1785 εκμεταλλευόμενος την πρόθεση της Πύλης να πατάξει τη ληστεία στις περιοχές αυτές, πέτυχε να διοριστεί απ' αυτή τοποτηρητής του Γενικού Επόπτη των οδών της Ρούμελης¹⁴¹.

Εξωτερική η στέγαση γίνεται με τετρακλινή κάλυψη, η οποία σήμερα καλύπτεται με λαμαρίνα για λόγους κλιματολογικούς. Η κάλυψη της κόγχης δεν αποτελεί μέρος της ενιαίας στέγης, αλλά παραμένει ένα αυτοτελές τεταρτοσφαίριο¹⁴².

Η κατασκευή. Οι τοίχοι του κτίσματος είναι κατασκευασμένοι από αργούς λίθους που έχουν υποστεί κάποια σχετική επεξεργασία. Εξωτερικά είναι ανεπίχριστοι, εκτός από τη σύγχρονη μικρή αρμολόγηση με τσιμέντο. Στις εξωτερική όψη της κόγχης χρησιμοποιήθηκαν πέτρες που έχουν υποστεί κάποια λάξευση.

¹³⁹ Ενισλείδης, ό.π., 91.

¹⁴⁰ Βακαλόπουλος, ό.π., 462.

¹⁴¹ Βακαλόπουλος, ό.π., 464.

¹⁴² Για αντίστοιχα παραδείγματα βλ., Πολυβίου, ό.π., όπου και εκτενής βιβλιογραφία.

Διάταξη του εικονογραφικού διακόσμου.

Από το διάκοσμο του ναού σώζονται μόνον οι τοιχογραφίες του Ιερού και του τρούλου (σχ. 2). Η μορφή του Παντοκράτορα στον τρούλο είναι έργο του Μιχαήλ, σύμφωνα με την επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση. Οι τοιχογραφίες, όμως, του κατάγραφου Ιερού είναι έργο άλλου ζωγράφου, όπως αυτό γίνεται φανερό από την εξέταση των παραστάσεων και μάλιστα προηγούνται, σύμφωνα με τα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά, από αυτές της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος. Οι παραστάσεις αυτές δεν ανήκουν στην αρχική φάση διακόσμησης του ναού, αλλά τοποθετούνται, βάσει των εικονογραφικών χαρακτηριστικών στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

Ο ζωγράφος του Ιερού της Αγίας Παρασκευής ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό πρόγραμμα από αυτό του ναού της Μεταμόρφωσης. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας απεικονίζεται η Πλατυτέρα σε μια σύνθεση με στοιχεία από το «*Επί σοι χάρει*» και το «*Άνωθεν οι Προφήτες*» και χαμηλότερα η Κοινωνία των Αποστόλων. Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες, στο κάτω μέρος της αψίδας, έχουν καταστραφεί ολοκληρωτικά. Στην κόγχη της πρόθεσης ιστορείται, αντί του συνηθισμένου θέματος της Άκρας Ταπείνωσης, ο Επιτάφιος Θρήνος. Την κόγχη του διακονικού καταλαμβάνει η παράσταση της συνάντησης Αβραάμ – Μελχισεδέκ.

Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου πάνω από την αψίδα κυριαρχούν οι παραστάσεις της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού αριστερά και της Ζωοδόχου Πηγής δεξιά, οι οποίες συνοδεύονται από δύο μικρότερες σκηνές, τους Πειρασμούς του Χριστού και την Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό συνδεδεμένες άμεσα μ' αυτές. Στην καμάρα κυριαρχεί η παράσταση της Αγίας Τριάδας, πλαισιωμένη από την παραβολή των δύο Ταλάντων και την παραβολή του Αμπελώνος. Στον τοίχο πάνω από την πρόθεση στη δεύτερη ζώνη ιστορούνται άγιοι σε στηθάρια, ενώ την τρίτη ζώνη καταλαμβάνει μέρος της Ουράνιας Λειτουργίας. Την τέταρτη ζώνη κατέχουν σκηνές από τη θαύματα και τη διδασκαλία του Χριστού.

Στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης οι παραστάσεις στις δύο πρώτες ζώνες έχουν καταστραφεί. Ακολουθεί η Ουράνια Λειτουργία στην τρίτη ζώνη ενώ την τέταρτη καταλαμβάνουν χαμηλά σκηνές του μοναχικού βίου και πάνω η σκηνή της παραβολής της Επιστροφής του Ασώτου. Στο θόλο του διακονικού ιστορείται η Σύναξη των Αρχαγγέλων και σκηνές από τα θαύματα των Αγγέλων. Τον ανατολικό τοίχο στο χώρο του διακονικού την πρώτη και δεύτερη ζώνη καταλαμβάνουν ολόσωμοι άγιοι και σε στηθάρια αντίστοιχα. Στην τρίτη συνεχίζεται η Ουράνια Λειτουργία και την τέταρτη ζώνη καταλαμβάνει η σκηνή της Αναστήλωσης των Εικόνων και μικρότερες σκηνές με θαύματα του Χριστού.

Στο νότιο τοίχο την πρώτη και δεύτερη ζώνη καταλαμβάνουν ολόσωμοι και σε στηθάρια άγιοι αντίστοιχα. Στην τρίτη ζώνη συνεχίζεται η Ουράνια Λειτουργία, ενώ στην τέταρτη η μεγάλη παράσταση του Τελώνη και του Φαρισαίου καθώς και μικρότερες παραστάσεις από τη διδασκαλία του Χριστού. Τέλος το θόλο πάνω από το διακονικό καταλαμβάνουν οι κορυφαίοι των Αποστόλων Πέτρος και Παύλος καθώς και τα μαρτύρια των Δώδεκα Αποστόλων. Τις σκηνές της Ιερής Ιστορίας πλαισιώνουν διακοσμητικά άνθινα μοτίβα και ανθοδοχεία από τα οποία φύονται κρινάνθημα και περικοκλάδες.

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΟ ΙΕΡΟ ΒΗΜΑ

Η αψίδα του Ιερού

Η Πλατυτέρα (Πίν. 2 α). Ιστορείται με διαφορετικό τύπο σε κάθε ναό. Και στους δύο ναούς στη θέση της Πλατυτέρας απεικονίζονται θέματα που σχετίζονται με τον εικονογραφικό τύπο «επί σοι χαίρει». Το παραπάνω εικονογραφικό θέμα αναπτύσσεται κυρίως στο νάρθηκα των μεταβυζαντινών ναών και σπανιότερα στον κυρίως ναό και στο ιερό¹⁴³, σπανιότερα όμως καταλαμβάνει την κόγχη του ιερού. Τα ως σήμερα γνωστά μνημεία στα οποία η παράσταση επί σοι χαίρει καταλαμβάνει την κόγχη είναι στη Μονή Ζωοδόχου Πηγής Γόλας Λακωνίας¹⁴⁴ Κοιμήσεως Θεοτόκου Μονής Μαρδακίου¹⁴⁵, στη Μητρόπολη Ιωαννίνων¹⁴⁶ και στη Φανερωμένη Σαϊδόνας Μεσσηνίας¹⁴⁷. Η παράσταση ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο κατά τον οποίο η σύνθεση αναπτύσσεται γύρω από ένα κεντρικό θέμα. Ο τύπος αυτός ταιριάζει ιδιαίτερα σε επιφάνειες όπως το τεταρτοσφαίριο και το τύμπανο, χωρίς όμως να σπανίζει και σε φορητές εικόνες.

Στο ναό της Αγίας Παρασκευής, η Θεοτόκος αποδίδεται στον τύπο της Βλαχερνήτισσας έχοντας τα χέρια σε δέηση και το Χριστό στο στήθος της σε στηθάριο, το οποίο ορίζεται με κυκλική διπλή δόξα¹⁴⁸. Παριστάνεται ένθρονη και εστεμμένη, με κλίση προς τα δεξιά, χωρίς όμως να απεικονίζεται ο θρόνος και το υποπόδιο τα οποία έχουν αντικατασταθεί από νεφέλες. Φορά πρασινογάλαζο χιτώνα με διακοσμημένα περικάρπια, φακιόλι και ανοιχτό κεραμιδί μαφόριο με μαργαριτοκόσμητη παρυφή και τρία άστρα, ένα στο κεφάλι και δύο στους ώμους. Ο μικρός Χριστός φορά λευκόγκριζο χιτώνα διάστικτο με άνθη, χρυσή ζώνη και κοκκινοπορτοκαλί ιμάτιο. Με το δεξί χέρι ευλογεί ενώ το αριστερό ακουμπά ελεύθερο στον αριστερό μηρό. Στα στρογγυλά πρόσωπα των μορφών ο προπλασμός έχει λαδί απόχρωση, ενώ τα σαρκώματα αποδίδονται με καστανοπράσινο. Χαρακτηριστικές είναι οι σκιές κάτω από τα μάτια που σχηματίζουν τους ασκούς, τα τοξωτά φρύδια, τα αμυγδαλωτά μάτια, η λεπτή μύτη το μικρό στόμα με τη σκιά από κάτω καθώς και τα μακριά δάκτυλα. Αριστερά και δεξιά της Θεοτόκου υπάρχει η επιγραφή «*Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ – ΤΩΝ ΟΥ / ΠΑΝΩΝ*».

Αριστερά και δεξιά της Παναγίας, ψηλά επάνω, δύο άγγελοι, πετώντας βγαίνουν μέσα από νέφη και στηρίζουν με το ένα τους χέρι αντίστοιχα το στέμμα που φέρει η

¹⁴³ Στο ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου Αροανίας η παράσταση του «Επί σοι Χαίρει» ιστορείται στο νότιο κλίτος του Ιερού, βλ. Χαραλαμποπούλου, «Ναοί και Μοναί Αροανίας» *Δ.Χ.Α.Ε.*, περ.Δ', Δ', 1966, 313.

¹⁴⁴ Καλοκύρη, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, 1973, 181. Ζησίου, «Επιγραφαί», *Βυζαντις* τ.1, 1909, 407.

¹⁴⁵ Καλοκύρη, ό.π., 180-181.

¹⁴⁶ Κεφαλλωνίτου – Κωνσάντιου, «Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων», 1987, 299-317, πιν. 8. Τριανταφυλλόπουλος Δ., *ΑΔ 1976*, τ. Β2 (χρονικά), 224 – 225.

¹⁴⁷ Δρανδάκης, Καλοπίση, Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη», *Π.Α.Ε.* 1980, 225.

¹⁴⁸ Για τον τύπο της Βλαχερνήτισσας, την εμφάνιση, το δογματικό περιεχόμενο και την ονομασία βλ. Grabar A., *L' Iconoclasme byzantin*, D. A. 1957, 253 κ. ε. , Tatic-Djuric, «La Porte du Verbe», *ZLU* 8 (1972), 63 κ.ε.. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π. 1991, 58-59 και σημ. 173.

Θεοτόκος ενώ στο άλλο χέρι κρατούν ανοιχτό ειλητό. Στο ειλητό του αγγέλου αριστερά διαβάζουμε "παρί / στανται / δουλο / πρεπώς τω το / κω σου / αι τάξεις" ενώ αριστερά "χαίρει ότι υπάρχει βασιλέ / ως καθέδρ / α χαίρει ότι βα[στάζεις]".

Χαμηλά αριστερά και δεξιά της Θεοτόκου παριστάνονται από τρεις προφήτες με ανοιχτά ειλητά αντίστοιχα, μέσα σε κυκλικά πλαίσια το οποία δημιουργούνται από τις περιελίξεις της κληματίδας.

Από αριστερά παριστάνονται: ο Ααρών να κρατά ράβδο στο αριστερό χέρι και στο δεξί ειλητό. "Εγώ δε αθήσα / σα τον χτίστην". Ο Ησαΐας "εγώ δε / πρώην / λα(β)ύδι ανθρα / κοφόρον». Ο Σοφός Σολομών "εγώ σε (κλίνην) του βασι / ιλέως / σε η / δον / κόρην", και στο δεξί χέρι κιβωτιόσχημη κλίνη. Από δεξιά επάνω ο Μωυσής κρατώντας με το αριστερό ειλητό ανοιχτό με το κείμενο « Εγώ δε βάτον α / κατάφλεκτον» και πάνω από το δεξί του χέρι απεικονίζεται η «Φλεγόμενη Βάτος». Κάτω αριστερά απεικονίζεται ο Δαβίδ, το όνομα του οποίου δε διακρίνεται, να βαστά ναόσχημο κιβωτό στο δεξί και στο αριστερό ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζουμε «Εγώ κι / βωτόν / ηγιασ / μένην / σε είδον / κόρην » . Δεξιά ο Ιερεμίας κρατώντας ανοιχτή πύλη στο δεξί και στο αριστερό ειλητό «Πύλην / εγώ σε / κεκλει / σμένην / δι εις δι / ήλθε / κ(ύρι)ος» .

Το μοτίβο της στέψης της Θεοτόκου προέρχεται από το εικονογραφικό θέμα "Ρόδον το αμάραντον", του οποίου αποτελεί δευτερεύον εικονογραφικό στοιχείο¹⁴⁹ και αρχίζει να εμφανίζεται στην εικονογραφία στα τέλη του 17^{ου} - αρχές 18^{ου} αιώνα¹⁵⁰. Την ίδια περίοδο μας είναι γνωστά στον ορθόδοξο κόσμο και χαρακτηριστικά με παραστάσεις της Θεοτόκου που φορά κορώνα, όπως μια χαλκογραφία του 1702 της Μ.Αγίου Παύλου στο Άγιο Όρος¹⁵¹ και μια ξυλογραφία τέλη 17^{ου} -αρχές 18^{ου} αι. Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά¹⁵².

Η Κοινωνία των Αποστόλων συντίθεται και στους δύο ναούς κατά τον ίδιο τρόπο, με τη Μετάληψη δεξιά και τη Μετάδοση αριστερά (Πίν. 2 β, 3 α,β). Στο κέντρο της σύνθεσης υπάρχει η Αγία Τράπεζα με κιβώριο, χωρίς ενδυτή και επάνω τρία μονόκηρα. Στις δύο πλευρές της εικονίζεται ο Χριστός με χιτώνα και ιμάτιο να προσφέρει στον Παύλο δεξιά να πει από ένα ψηλό ποτήριο και στον Πέτρο αριστερά ένα κομμάτι άρτου. Οι υπόλοιποι μαθητές ακολουθούν στοιχημένοι πίσω από τους Πέτρο και Παύλο. Ο Ιούδας εικονίζεται τελευταίος αριστερά, χωρίς φωτοστέφανο, να κρατά τον άρτο και να στρέφεται πίσω έτοιμος να αποχωρήσει. Φέρει και αυτός φωτοστέφανο, έχει τα χέρια υψωμένα κοντά στους ώμους με τις παλάμες προς τα έξω. Στον αριστερό του ώμο στέκεται όρθιος ένας μικρός τραγόμορφος διάβολος, ο οποίος με το δεξί του χέρι έχει περάσει ήδη στο κεφάλι του Ιούδα σταυρωειδώς θηλιά και με το δεξί τραβά το σχοινί. Δίπλα σε κάθε Απόστολο γράφονται τα αρχικά του ονόματός του. Πάνω από τους Αποστόλους αναγράφεται αριστερά το « λάβεται – φάγεται – τούτο – μου εστι – το σώμα το υπέρ υμών κλώμενον» και δεξιά « [πίετε εξ αυτού πα]ντες – τούτο [εστί το αί]μα – μου το της κενής – διαθήκης» .

Το βάθος της σύνθεσης αποδίδεται με τρία χρώματα σκούρο γαλάζιο επάνω, τριανταφυλλί στη μέση και στο έδαφος καστανό με παράλληλες ραβδώσεις που σχηματίζονται από τριανταφυλλί και λευκόγκριζα στίγματα. Η παράσταση εικονογραφεί το χωρίο του ευαγγελιστή Ιωάννη (κεφ. ιγ'27) σύμφωνα με το οποίο στον Ιούδα «μετά το ψωμίον τότε εισήλθεν εις εκείνον ο σατανάς». Ακολουθεί την εικονογραφία του θέματος όπως αυτή διαμορφώθηκε στη βυζαντινή και

¹⁴⁹ Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον» *Α.Δ. 26(1971) Μέρος Α' Μελέται*, 225, 226

¹⁵⁰ Πάλλας, ό.π., 231. Kreidl-Papadopoulos, «Die Ikonen», JKS, 66 (1970).

¹⁵¹ Παπαστράτου, *Χάρτινες Ευκόνες*, 1986, 109 αρ. 80.

¹⁵² Παπαστράτου, ό.π., 122 αρ. 104.

μεταβυζαντινή περίοδο. Η αποχώρηση του Ιούδα σπανίζει στη βυζαντινή τέχνη και για πρώτη φορά απαντάται στην Παναγία Ασίνου της Κύπρου¹⁵³, ενώ αντίθετα είναι πολύ διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή περίοδο στα μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας όπως στη μονή Φιλανθρωπινών, στη μονή Βαρλαάμ¹⁵⁴, στη μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων¹⁵⁵, στους ναούς Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁵⁶, στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και των Αγίων Αποστόλων Κλειδωνιάς¹⁵⁷, στο Καθολικό της μονής Φιλοθέου¹⁵⁸ στη μονή Γρηγορίου¹⁵⁹, αλλά επίσης και σε πολλά μνημεία του βαλκανικού χώρου¹⁶⁰.

Η απουσία αρχιτεκτονημάτων πίσω από τους Αποστόλους είναι στοιχείο που επίσης απαντάται σε μια σειρά ηπειρωτικών, μακεδονικών και θεσσαλικών μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁶¹.

Ο χώρος που καταλάμβαναν οι συλλειτουργούντες ιεράρχες κι ενδεχομένως και ο Μελισμός έχουν ασβεστωθεί και μόνον κάποια ίχνη χρωμάτων διακρίνονται στα άκρα της κόγχης.

Η αγγελική Λειτουργία στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής ιστορείται στο ιερό σε αντίθεση με το ναό της Μεταμόρφωσης, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια, όπου απαντάται στο θόλο. Η θέση που καταλαμβάνει είναι αριστερά και δεξιά της κόγχης του ιερού και εκτείνεται στον ανατολικό και βόρειο τοίχο στη μία πλευρά και συνεχίζει στον ανατολικό και νότιο στην άλλη, πάνω ακριβώς από τις κόγχες της Πρόθεσης και του Διακονικού.

Από το βορειοανατολικό τοίχο ξεκινά η πορεία της πομπής και κατευθύνεται από δεξιά προς τ' αριστερά (Πίν. 4 α) και συνεχίζει στο βόρειο τοίχο (Πίν. 4 β). Ο Χριστός εικονίζεται μπροστά από την Αγία Τράπεζα με αρχιερατικά ενδύματα. Η Αγία Τράπεζα καλύπτεται από κιβώριο, το οποίο στηρίζουν τέσσαρες κίονες, το ύφασμα που την καλύπτει απολήγει κάτω σε παρυφή με διπλή σειρά μαργαριταριών. Επάνω της είναι τοποθετημένο κλειστό Ευαγγέλιο και δύο αναμμένα μονόκηρα, πίσω της ένα Χερουβείμ τη φυλάσσει.

Ο Χριστός μπροστά στην αγία τράπεζα με αρχιερατική ενδυμασία και μίτρα ξεπροβοδίζει την πομπή ευλογώντας με τα δύο του χέρια. Πρώτο μετά το Χριστό εικονίζεται ένα Χερουβείμ, το οποίο κρατά δύο ριπίδια, από ένα σε κάθε χέρι, στα οποία αναγράφεται η λέξη "άγιος". Μετά το Χερουβείμ ακολουθεί διάκονος κρατώντας λειτουργικά ριπίδια. Οι υπόλοιποι άγγελοι φορούν ενδυμασία ιερέα και κρατούν ο δεύτερος σταυρό βυζαντινού τύπου, ο τρίτος λαβίδα, ο τέταρτος λόγχη, ο πέμπτος ποτήριο, ο έκτος ένσταυρο "αέρα", ο έβδομος λιτανεύει υψωμένο δισκάριο έχοντας στους ώμους του κεντημένο λειτουργικό "αέρα" και ακολουθούν τέσσερις άγγελοι με στολή ιερέα, οι οποίοι λιτανεύουν κεντητό επιτάφιο με το νεκρό Χριστό,

¹⁵³ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 1983, 45 και σημ. 28-31, όπου και συστηματική παράθεση των βυζαντινών μνημείων με το ίδιο θέμα. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 60.

¹⁵⁴ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., 45,

¹⁵⁵ Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, ό.π., 171.

¹⁵⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 60

¹⁵⁷ Τριανταφυλλόπουλος, «Μνημεία Κλειδωνιάς», *Η.Χ. περ. Β', Γ'* 1975, εικ 16 και 63 αντίστοιχα.

¹⁵⁸ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ανέκδ. Διδακτ. διατριβή, 46-47, πιν. 8 α.

¹⁵⁹ Καδάς Σ. – Ζίας Ν., *Μονή Γρηγορίου*, 1998, εικ. 55.

¹⁶⁰ Subotic, *L' ecole d' Ochrid*, 1971, σχ. 53. Petkovic, *Wall Painting*, εικ. 303.

¹⁶¹ Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri ό.π., εικ.3), στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας, Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι, Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, Αγίου Νικολάου στα καλύβια Ελαφοτόπου, στη Μονή Πατέρων (Τούρτα, ό.π., πιν. 31, 33 β, 60, 136, 103-104 αντίστοιχα). Στον Άγιο Γεώργιο Πολιτείας στην Καστοριά, (Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, 49, πιν. 31 α-β) στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 2000, 117-119, εικ. 42-45.

κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους. Τέλος έπονται δύο άγγελοι, εκ των οποίων ο δεύτερος είναι στραμμένος προς τον πρώτο, στα χέρια τους κρατούν θυμιατό ο ένας και ο άλλος, που στρέφει προς τα πίσω σταυρό.

Η παράσταση διακόπτεται στο σημείο που συναντά το τέμπλο και συνεχίζει από το νότιο τοίχο από το ίδιο σημείο που συναντά το τέμπλο και αριστερά μέχρι το σημείο που συναντά το Χριστό στο νοτιοανατολικό τοίχο (Πίν. 5 α, β).

Στο νοτιοανατολικό τοίχο δίπλα στην κόγχη ο Χριστός μπροστά στην αγία τράπεζα υποδέχεται την πομπή (φορώντας αρχιερατικό σάκκο, ωμοφόριο και επιγονάτιο) και ετοιμάζεται να παραλάβει το δισκάριο που λιτανεύει ο πρώτος άγγελος και το οποίο κρατά επάνω στο κεφάλι του. Ακολουθούν οι υπόλοιποι άγγελοι εκ των οποίων ο δεύτερος κρατά το ποτήριο της Θείας Κοινωνίας, ο τρίτος με σκεπασμένα τα χέρια του κρατά κλειστό βιβλίο - Ευαγγέλιο, ο τέταρτος λαβίδα, ο πέμπτος τη λόγχη, ο έκτος με άμφια διακόνων κρατά αναμμένη λαμπάδα, ο έβδομος κρατά ριπίδιο και ο όγδοος αμέσως μετά το παράθυρο που διανοίγεται στο νότιο τοίχο κρατά σταυρό ο τελευταίος άγγελος συνδέεται με την υπόλοιπη πομπή με μια πλατιά ταινία επάνω από το παράθυρο του νοτίου τοίχους στην οποία παριστάνονται εξαπτέρυγα Σεραφείμ και Χερουβείμ, τα οποία πετώντας ψάλλουν το "άγιος-άγιος".

Η παράσταση εικονογραφεί τη Μεγάλη Είσοδο της Λειτουργίας του Μεγάλου Βασιλείου, είναι παράσταση αρκετά συχνή σε μνημεία της Παλαιολόγειας περιόδου και βρίσκεται μεγάλη διάδοση στα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα¹⁶². Η ιστορήσή του στο ιερό και σε τρούλο είναι εξίσου συχνή και στα μεταβυζαντινά έργα ο Χριστός απεικονίζεται συνήθως δύο φορές στο ξεπροβόδισμα και στην υποδοχή της πομπής τόσο σε ηπειρωτικά όσο και σε αθωνικά έργα του 16^{ου} αι. Η παράσταση ακολουθεί με περιορισμένες διαφοροποιήσεις αύξηση αριθμού αγγέλων παράληψη των Χερουβείμ που πετούν, τον τύπο της παράστασης που διαμορφώθηκε στα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αι..

Η κόγχη της Πρόθεσης

Στην Πρόθεση ιστορήθηκε η παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου, η οποία χωρίζεται σε δύο μέρη (Πίν. 6 α). Επάνω δύο ομάδες αγγέλων πάνω σε νέφη, συγκλίνουν προς το κέντρο και προσβλέπουν κάτω προς το Χριστό. Στο κάτω μέρος αποδίδεται η σκηνή του Θρήνου, η οποία σώζεται με αρκετές φθορές στο άνω μέρος του σώματος του Χριστού. Ο Χριστός με μόνο το περίζωμα είναι ξαπλωμένος πάνω σε λίθο, ο οποίος καλύπτεται με ροδόχροο σεντόνι.

Η Θεοτόκος είναι στην εσωτερική πλευρά καθισμένη κάτω και έχει τα χέρια της μπροστά στο στήθος «πλεγμένα». Το κεφάλι της κλίνει στο δεξί ώμο, ενώ το αριστερό στήθος της διαπερνά ξίφος. Ο Ιωάννης σκύβει βαθιά και φέρνει με σεβασμό το χέρι του Χριστού προς το πρόσωπό του. Δεξιά στέκεται όρθιος ο Ιωσήφ,

¹⁶² Στο Άγιον Όρος (Millet *Athos*, Μ. Λαύρας, 118.2-3, Δοχειαρίου, 218.2, 219.3, παρεκκλήσιο Αγ. Νικολάου Λαύρας 256.2, 257.2) στο Νησί των Ιωαννίνων, (Λίβα – Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 1980, 19 κ.ε. εικ. 4. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 135), Μεταμόρφωση Βελτσίστας, (Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, πιν. 10 α, β), Άγιο Νικόλαο Βίτσας και Άγιο Μηνά Μονοδεντρίου (Τούρτα, ό.π., πιν. 5 α, 39 β, 40 α, β), Μεγάλη Παναγιά Σάμου (Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία*, 1982, πιν.7), Άγιο Γεώργιο Πολιτείας (Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π. πιν. 24^α, 31β), Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, 1997, 59, Μονή Πέτρας (*Σδρολία*, Μ. Πέτρας, ό.π., εικ. 37-41).

ακουμπώντας περίλυπος το κεφάλι στο δεξί χέρι του. Οι Μυροφόρες όρθιες αριστερά και δεξιά της Θεοτόκου θρηνούν.

Η εναπόθεση του Χριστού πάνω σε πορφυρίτη λίθο είναι στοιχείο το οποίο απαντάται από τον 11^ο αιώνα, επικρατεί στην παλαιολόγια ζωγραφική¹⁶³ και συνεχίζει να απαντάται και στη μεταβυζαντινή¹⁶⁴. Η βυθισμένη στον πόνο της Παναγία διατρυπάται στην καρδιά από σπαθί, στοιχείο προερχόμενο από τον τύπο της «Παναγίας των επτά πόνων» και εμφανίζεται στη δυτική τέχνη από το 16^ο αιώνα¹⁶⁵. Το ίδιο θέμα απαντάται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, στην παράσταση του Επιτάφιου Θρήνου, ενώ στα Επτάνησα, υπό την επίδραση ρωμαιοκαθολικών ιδεών δημιουργείται ο εικονογραφικός τύπος της «Θρηνοδούσης» Θεοτόκου, η οποία απεικονίζεται με ένα ξίφος να διατρυπά την καρδιά της¹⁶⁶. Πέραν του ξίφους, η συγκρατημένη στάση της Θεοτόκου και η θέση των χεριών της είναι στοιχείο το οποίο απαντάται συχνά στους Καπεσοβίτες ζωγράφους, αλλά και σε μνημεία του 18^{ου} αιώνα¹⁶⁷. Η στάση του Ιωάννη να σκύβει και να αγγίζει το χέρι του Χριστού για να το ασπαστεί, αποτελεί κάποια παραλλαγή του τύπου στον οποίο φιλά το χέρι και είναι γνωστή, από τη μονή των Φιλανθρωπητών, τους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά και στο Μονοδέντρι¹⁶⁸.

Οι αλλαγές ή συγχωνεύσεις που υπέστη η παράσταση οφείλονται κατά πάσα πιθανότητα στους ζωγράφους του 17^{ου} αιώνα, οι οποίες όμως δεν αλλοίωσαν το συμβολισμό της. Η τοποθέτηση της παράστασης του Θρήνου σε συνδυασμό με τη στρατιά αγγέλων στο τόξο της Πρόθεσης, ίσως να οφείλεται σε επίδραση των εγκωμίων του Μεγάλου Σαββάτου και, κατ' επέκταση, με τη Θυσία του Χριστού. Ένας άλλος παράγοντας που πιθανότατα συνέβαλε στην επιλογή της παράστασης και την τοποθέτησή της στη συγκεκριμένη θέση είναι τα αντιμήνια, τα οποία στην παράδοση και πρακτική της Ορθόδοξης Εκκλησίας υπείχαν θέση «φορητής» Αγίας Τράπεζας την οποία και αντικαθιστούσαν σε ναούς ανεγκαινιάστους ή σε περιπτώσεις που διάφοροι λόγοι επέβαλαν την τέλεση της Θείας Λειτουργίας σε εξωτερικούς χώρους. Στα αντιμήνια λοιπόν αυτά, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μ. Γεδεών «ο τύπος ή το σχέδιον των αντιμηνσίων ην, ως εικός παλαιόθεν καθορισμένως. Έπρεπεν επ' αυτού 'να η εξωγραφημένος ο του Σωτήρος ενταφιασμός, ή διά χειρός, ή διά χαλκοτυπικής πλακόσ»¹⁶⁹. Την ευρεία κυκλοφορία και χρήση των αντιμηνσίων πιστοποιεί και ο μεγάλος αριθμός που έχουν διασωθεί μέχρι τις μέρες μας¹⁷⁰.

Ο συσχετισμός των αντιμηνσίων και της παράστασης του Θρήνου – Ενταφιασμού που τα διακοσμεί αφ' ενός και αφ' ετέρου η ίδια παράσταση που διακοσμεί το συγκεκριμένο χώρο της Πρόθεσης, στον οποίο φυλάσσονται εξ' άλλου τα Ιερά Σκεύη σχετίζονται άμεσα και με την ερμηνεία που δίδεται σε καθένα από αυτά, από τους Πατέρες της Εκκλησίας. Σύμφωνα λοιπόν με το λειτουργικό υπόμνημα του

¹⁶³ Millet, *Recherches*, 489 κ.ε..

¹⁶⁴ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., 89 κ.ε., πιν. 57 α.

¹⁶⁵ Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, ό.π., 80.

¹⁶⁶ Ξυγγόπουλος, «Εικονογραφική σύνθεσις», *HME*, 1924, 395-403.

¹⁶⁷ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, 2001, 84-86, πιν. 13, 91 α, 89 α..

¹⁶⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., 89, πιν. 57 α.. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 9, 61 α-β.

¹⁶⁹ Γεδεών Μ., «Τύποις Ιερών Αντιμηνσίων», *E.A.*, 37 (1917), 82-85, 96-99.

¹⁷⁰ Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, ό.π., 580-587. Dzurova – Velinova - Pateff, *La parole et l' image*, Sofia 2004, 58-59.

Πατριάρχη Γερμανού (+ 733) τα Ιερά Σκεύη και ο χώρος έχουν έναν ιδιαίτερο συμβολισμό. « Έστι και κατά μίμησιν του ενταφιασμού του Χριστού, καθ' ην ο Ιωσήφ καθελὼν το σώμα από του σταυρού ενείλησε σινδόνι καθαρὰ και ἀρώμασι και μύροις αυτό αλείψας εβάστασε συν Νικοδήμω και εκήδευσεν εν μνημείω τω καινῷ τω λελατομημένω εκ πέτρας. Έστιν δε αντίτυπον του αγίου μνήματος το θυσιαστήριον και το καταθέσιον, δηλαδή, εν ω ετέθη το άχραντον και πανάγιον σώμα, η θεία τράπεζα». Ο δίσκος είναι «αντί των χειρών Ιωσήφ και Νικοδήμου, των κηδευσάντων τον Χριστόν», το δε ποτήριον «αντί του σκεύους, ο εδέξατο το εκβλύσαν της αιμαχθείσης αχράντου πλευράς του Χριστού απομύρισμα. Το δισκοκάλυμμα εστιν αντί του σουδαρίου ου ην επί της κεφαλής και του προσώπου του Χριστού περικαλύπτοντος αυτό εν τάφω. Το καταπέτασμα ήτουν ο αήρ εστιν αντί του λίθου ού εσφάλισεν το μνημείον ο Ιωσήφ»¹⁷¹.

Η παραπάνω παράσταση στη συγκεκριμένη θέση δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Αντίστοιχο πάντως παράδειγμα Επιτάφιου Θρήνου στην κόγχη της Πρόθεσης αποτελεί η μεγάλη σύνθεση με το ίδιο θέμα, στο ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία, που αποδίδεται στον Μιχαήλ Δαμασκηνό¹⁷², η οποία ίσως να αποτέλεσε και πρότυπο για τα μεταγενέστερα παραδείγματα. Στο βόρειο τοίχο του ναού, στο χώρο που αντιστοιχεί η παράσταση του Οράματος του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, οι τοιχογραφίες στην κάτω ζώνη έχουν σχεδόν καταστραφεί στο σύνολο τους.

Κάτω από την Πρόθεση παριστάνεται το θέμα του **Προφήτη Ιωνά** στο στόμα του κήτους (Πίν. 6 β). Μεγάλο μέρος της παράσταση έχει ασβεστωθεί και από το κήτος διατηρείται μόνον η άνω γνάθος του. Στα δεξιά της παράστασης ο Ιωνάς εξέρχεται από το στόμα του κήτους, κρατώντας στο αριστερό του χέρι ειλητό στο οποίο διαβάζουμε: «εβόησα / εν θλί / ψημου / προς κυ(ριον)/ τονθε /όνμου / και ειση»¹⁷³. Απέναντι από τον Ιωνά αποδίδεται σχηματικά η Νινευή με ψηλά οικοδομήματα με αετωματικές απολήξεις σε πρώτο επίπεδο και τρεις πύργους σε δεύτερο επίπεδο, εκ των οποίων ο μεσαίος καλύπτεται με τετρακλινή στέγη και οι άλλοι με τρούλο. Τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης δε διακρίνονται, διότι έχουν ασβεστωθεί.

Η ιστορία του θέματος στο Ιερό, πέραν του συμβολισμού της τριήμερης ταφής και της Ανάστασης του Χριστού, συσχετίζεται και με την Ενσάρκωση του Χριστού¹⁷⁴. Το θέμα είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή¹⁷⁵, απαντάται σε ιστορημένα χειρόγραφα¹⁷⁶ και αρκετά συχνά σε μεταβυζαντινά μνημεία, όπως στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα, στο Κυριακό Σκήτης Ξενοφώντος, στο κελί του Διονυσίου εκ Φουρνά στις Καρυές στο ναό της Κοίμησης ή Εισοδίων Θεοτόκου στις Πηγές Αλαγονίας κ.α.¹⁷⁷.

¹⁷¹ Σούλτζ, *Βυζαντινή Λειτουργία*, μετάφρ. π. Δημήτριος Τζέρπος, 1998, 123.

¹⁷² Chatzidakis, *Icones*, ό.π., 70-72. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας*, 2002.

¹⁷³ πρόκειται για το χωρίο Ιων. β, 1.

¹⁷⁴ Μουρίκη, Προεικονίσεις, ό.π., 230. Κόντογλου, *Έκφρασις*, ό.π., τ. Α', 140, για το θέμα και το συμβολισμό του στην Πρόθεση αντί στο Διακονικό.

¹⁷⁵ Paul J., "Jonas", LCI, τ. 2, (1970), στ. 414-421.

¹⁷⁶ Βλ. ενδεικτικά, Dufrenne, "L' Illustration des psautiers", v. I, Paris 1970, 66, εικ. 60.

¹⁷⁷ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιον*, ό.π., εικ. 43, εικ. 149. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 21 α. Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, ό.π., 248, πιν. 242 β.

Η κόγχη του Διακονικού

Στην κόγχη του διακονικού ιστορείται η συνάντηση Μελχισεδέκ – Αβραάμ (Πίν. 7 α). Ο Μελχισεδέκ φορά στέμμα, βασιλικά ενδύματα και ευλογεί ενώ σ το αριστερό του χέρι κρατά ποιμαντική ράβδο με αναδιπλούμενους όφεις επάνω. Ο Αβραάμ δε φορά στρατιωτικά ενδύματα αλλά σκούρο μπλε ποδήρη χειριδωτό χιτώνα, δεύτερο κοντό χιτώνα από πάνω με μαργαριτοκόσμητη ταινία στις απολήξεις και τέλος σκούρο κόκκινο μανδύα, ο οποίος καθώς πέφτει στο πλάι πτυχώνεται πλούσια. Γέρνει με σεβασμό το κεφάλι και τους ώμους φέρνοντας το δεξί χέρι στο στήθος ενώ τείνει το αριστερό σε ένδειξη ομιλίας. Μεταξύ των δύο ανδρών υπάρχει μαρμάρινο βάθρο στο οποίο βρίσκονται η υδρία και το κάνιστρο με τέσσερις άρτους.

Το βάθος μέχρι του ώμους των δύο ανδρών κλείνει ένα είδος τοίχου σε τριανταφυλλί και κίτρινες αποχρώσεις. Επάνω το βάθος είναι μπλε σκούρο και περιέχει τις επιγραφές που συνοδεύουν την παράσταση, αριστερά: «*ΜΕΛΧΙΣΕ / ΔΕΚ ο δίκαιος*», δεξιά: «*ΑΒΡΑΑΜ / ο πατριάρχης*». Ψηλά στο τεταρτοσφαίριο σε τραπεζιοειδές ειλητάριο με διπλωμένες τις γωνίες του προς τα πίσω υπάρχει η σχετική μικρογράμματη επιγραφή σε τέσσερις στίχους «*ο μελχισεδέκ βασιλεύς / σαλήμ εξήνεγεν άρτους και οίνον / ην δε ιερεύς Του θεού Του υψίστου και ευλόγη / σε τον αβραάμ και είπεν*». Μεταξύ των δύο ανδρών υπάρχει πεντάστιχο μικρογράμματο κείμενο με την ευλογία του Μελχισεδέκ «*ευλογημένος άβραμ Τω θεώ / τω υψίστω ος έκτισε τον ουρα / νόν και την γην και ευλογητός ο θεός / ο ύψιστος ος παρέδωκε τους εχθρούς / σου υπό χείρας σου*».

Στην απόδοση των μορφών κυριαρχεί ο σκούρος προπλασμός των προσώπων και γενικότερα των γυμνών μερών, τα καρδιάσχημα φώτα στα μάγουλα, η σε καφέ σκούρο απόδοση των ασκών κάτω από τα μάτια, οι έντονες ρυτίδες που αυλακώνουν το μέτωπο των μορφών, αλλά και η ιδιαίτερη φροντίδα στην απόδοση των μαλλιών και των γενειάδων. Τέλος, η στατικότητα και η σοβαρότητα που διακατέχουν τα πρόσωπα σε συνδυασμό με τη λιτή απόδοση της σκηνης εκπέμπουν μια έντονη ιερατικότητα.

Η συνάντηση Μελχισεδέκ – Αβραάμ σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ενώ αντίθετα η κατά μόνας παρουσία τους είναι πιο συχνή. Η παρουσία του δίκαιου Μελχισεδέκ στο χώρο του Ιερού απαντάται στη Μεγάλη Παναγία Σάμου, δεξιά της Ωραίας Πύλης¹⁷⁸, στη Μονή Προφήτου Ηλιού στα Καλλιανέικα Μάνης, σε κόγχη που διανοίγεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (β' μισό 18^{ου} αι.) στην Πλάτσα, στην ίδια θέση με τον προηγούμενο ναό¹⁷⁹. Από τα μνημεία της Μάνης μόνον στον Άγιο Χαράλαμπο Άνω Δολών απεικονίζεται η παράσταση του Μελχισεδέκ στην κόγχη του Διακονικού¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία*, ό.π., 70, πιν. V, εικ. 2.

¹⁷⁹ Δρανδάκης, «Έρευνα», *Π.Α.Ε.* 1981, τχ Β', 553, 523.

¹⁸⁰ Δρανδάκης, «Έρευνα» 1981, ό.π., 505.

Μέτωπο ανατολικού τοίχου πάνω από την αψίδα του ιερού.

Άγιον Μανδήλιο, θέμα με ευχαριστιακή σημασία, απεικονίζεται στον ανατολικό τοίχο πάνω από την κόγχη του Ιερού και κάτω από το παράθυρο που διανοίγεται εκεί (Πίν. 7β). Το πρόσωπο του Χριστού είναι πρόσωπο νέου ανθρώπου με αυστηρή έκφραση, κοντό γένι και πυκνά καστανά μαλλιά που χωρίζονται σε δύο μέρη και πέφτουν στους ώμους. Εικονίζεται πάνω σε ορθογώνιο τεντωμένο ύφασμα, διακοσμημένο με άνθη και χρυσή απόληξη, το οποίο κρέμεται από βέργα με έξι κρίκους. Ο τύπος του Μανδηλίου ανήκει στον κλασικό σύμφωνα με την κατάταξη του Grabar¹⁸¹ και είναι κοινός σε μια σειρά μεταβυζαντινών μνημείων, όπως στη Μολυβοκκλησιά, στη Μονή Διονυσίου, στο Κυριακό της Σκήτης Αγίας Άννας στο Άγιον Όρος¹⁸², στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁸³ κ.α.

Η Ζωοδόχος Πηγή παριστάνεται στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου, δεξιά πάνω από την κόγχη (Πίν. 8γ). Η Παναγία, που κρατά στο αριστερό της χέρι το Χριστό και στο δεξί σκήπτρο, περιβάλλεται από νέφη. Κάθεται μέσα σε ημισφαιρική μαρμάρινη λεκάνη και στρέφει ελαφρά προς τ' αριστερά. Γύρω της πετούν δύο άγγελοι, οι οποίοι έχουν τοποθετήσει στο κεφάλι της στέμμα το οποίο και ανακρατούν. Κάτω από τους αγγέλους η επιγραφή «*Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ – ΠΗΓΗ*».

Η μαρμάρινη λεκάνη στηρίζεται σε ωσειδή υποστάτη με απολήξεις φύλλων ακάνθου στις δύο πλευρές του, ο οποίος με τη σειρά του πατά πάνω σε τετράγωνη βάση μέσα σε κυκλική δεξαμενή. Η ημισφαιρική και βαθιά λεκάνη, όπως εξάλλου και σε πολλά μεταβυζαντινά παραδείγματα είναι εφοδιασμένη με δύο ανθρωπόμορφους κρουνοί έναν αριστερά και έναν δεξιά. Στο επάνω μέρος του υποστάτη υπάρχει ένα κογχυλοειδές άνοιγμα από όπου τρέχει νερό - υπονοείται και ένα δεύτερο στην αθέατη πλευρά. Στο κάτω μέρος του υποστάτη έχουν τυλίξει τις ουρές τους δυο γρύπες, ενώ το σώμα καθενός εξ' αυτών μαζί με τα δύο μπροστινά πόδια τους προβάλλει αριστερά και δεξιά του (υποστάτη), ενώ από τα φιδίσια κεφάλια - κρουνοί ρέει το νερό της πηγής, το οποίο συγκεντρώνεται στην ημικυκλική δεξαμενή.

Γύρω από τη δεξαμενή, αριστερά και δεξιά, πλήθος ανθρώπων, αρχιερείς, ιερείς, βασιλείς, λαϊκοί ασθενείς και μη προσέρχονται σ' αυτή και πίνουν νερό. Αριστερά, μια ομάδα με επικεφαλής έναν βασιλιά ο οποίος φέρει στέμμα και απλώνει το χέρι του προς το νερό που τρέχει από τον κρουνό. Ο βασιλιάς συνοδεύεται από αξιωματούχους με τις χαρακτηριστικές τους ενδυμασίες και τουρμπάνια στο κεφάλι. Δεξιά, ένας Ιεράρχης συνοδευόμενος από ιερείς με ποτήρι παίρνει κι εκείνος νερό από την Πηγή. Μπροστά από τον αρχιερέα ένας στρατιώτης με θώρακα κοντό χιτώνα και δόρυ στο δεξί του χέρι στρέφει το κεφάλι του προς την Θεοτόκο. Ο στρατιώτης βρίσκεται στην ίδια διαγώνιο με τη φωτεινή δέσμη που ξεκινά από τη Θεοτόκο και περιέχει επιγραφή δυσανάγνωστη, μοτίβο πολύ συχνό όμως από τις Χάρτινες εικόνες και τα χαρακτηριστικά.

Κάτω δεξιά της σκηνής εικονίζεται ένας ξαπλωμένος άντρας με γκρίζα γένια και ένας νεότερος του ρίχνει νερό από την Πηγή στο πρόσωπο. Πρόκειται, μάλλον, για την

¹⁸¹ Grabar A., «Sainte Face», 5-34.

¹⁸² Millet, *Athos*, 154.1 και 195. 3 Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν.24 α, αντίστοιχα.

¹⁸³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 67, 68, πιν. 38 α και 39 α.

ανάσταση του νεκρού από τη Θεσσαλία¹⁸⁴. Σε δεύτερο επίπεδο ιστορείται η προσέλευση ασθενών, η όψη των οποίων αποπνέει σωματική και διανοητική αναπηρία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ατόμου που μεταφέρει στην πλάτη του έναν ασθενή. Πίσω από τη δεξαμενή το έδαφος είναι γκριζοπράσινο και παριστάνονται οι ασθενείς που προσέρχονται να ιαθούν. Το βάθος της σκηνής κλείνουν τα τείχη με τους ψηλούς πύργους που υποδηλώνουν πιθανώς την Κωνσταντινούπολη.

Η απεικόνιση του θέματος της Ζωοδόχου Πηγής έχει έντονο συμβολισμό ως προς την κάθαρση του σώματος με το «ζών ύδωρ», αλλά και τη σωτηρία και την Πηγή της ζωής¹⁸⁵. Ως θέμα είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή, αλλά εικονογραφείται διαφορετικά. Ο γενικός εικονογραφικός τύπος απαντάται στην παλαιολόγεια εποχή¹⁸⁶, ενώ το αφηγηματικό στοιχείο με την προσέλευση των ασθενών απαντάται στον άγιο Ιωάννη του Μυστρά¹⁸⁷ και αποκτά ιδιαίτερη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η αύξηση του αριθμού των προσώπων γύρω από τη δεξαμενή αυξάνεται στην τρίτη φάση της εικονογράφησης της σκηνής σύμφωνα με τον Δ. Πάλλα και προστίθενται βασιλείς και βασίλισσες, αυλικό αξιωματούχος, πατριάρχες ιερομόναχοι, στρατιώτες και άλλοι¹⁸⁸.

Η παράστασή μας ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁸⁹ και εικονογραφικά είναι κοντά στην εικόνα του Διονυσίου στα Φουρνά Ευρυτανίας, με την εικόνα στο ναό του Αγίου Χαραλάμπους Λεωνιδίου, την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, το Τρίπτυχο ιδιωτικής συλλογής στην Αθήνα και σε χαλκογραφία του Νικολάου του Χίου¹⁹⁰. Χαρακτηριστικά είναι και τα μπαρόκ στοιχεία, όπως οι δράκοντες του υποστάτη της λεκάνης, αλλά και τα αναγεννησιακά προσώπια – κρουνοί, τα οποία φαίνεται ότι δανείζεται από χαλκογραφίες. Αντίστοιχα δάνεια είναι γνωστά και σε εικόνες του 18^{ου} αιώνα όπως η εικόνα της Συλλογής Οικονομοπούλου¹⁹¹.

Το πολυπρόσωπο της παράστασής μας σχετίζεται με τις αντίστοιχες πολυπρόσωπες συνθέσεις των χαλκογραφιών του Ζεφάροβιτς, αλλά το ίδιο παρατηρείται και σε λεπτομέρειες, όπως για παράδειγμα η ακτίνα που ξεκινά από τα χείλη της Θεοτόκου και κατευθύνεται στο στρατιώτη περιλαμβάνοντας επιγραφή των λόγων της Θεοτόκου¹⁹². Η εικονογραφική απόδοση του θέματος σχετίζεται, επίσης, με τον ιαματικό και θαυματουργικό χαρακτήρα της παράστασης, ο οποίος με τη σειρά του συνδέεται άμεσα με τη λειτουργία της Παρασκευής της Διακαινησίμου, η οποία καθιερώθηκε το 14^ο αιώνα¹⁹³.

¹⁸⁴ *Ερμηνεία*, ό.π. 145. Πάλλας, «Ζωοδόχος Πηγή», *ΑΔ* 26 (1971) 207 κ.ε. Το ίδιο θέμα απαντάται στο τρίπτυχο Neuffert αρ. 163 (WeLt der Ikonen 90 αριθμ. 163) και (Πάλλας, ο.π., 212).

¹⁸⁵ Velmans T., «La "Fontaine de Vie"», *Synthronon*, B. C. A. II, Paris 1968, 119 κ.ε. Για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 215-216.

¹⁸⁶ Velmans, La "Fontaine de Vie", ό.π., 119-125. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 202-204. Πασσάς, *Μεγάλη Παναγιά*, ό.π., 129. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 215-216.

¹⁸⁷ Πάλλας, «Ζωοδόχος Πηγή», ό.π., 208, σχ.2, πιν. 47 α-β.

¹⁸⁸ Πάλλας, «Ζωοδόχος Πηγή», ό.π., 216. Ξυγγόπουλου, «Τέσσαρες εικόνες», *Ελληνικά* 10 (1937-8), 273-279. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., πιν. 207.

¹⁸⁹ *Ερμηνεία*, ο.π., 145.

¹⁹⁰ Ξυγγόπουλος, «Τέσσαρες εικόνες», ό.π., εικ. 2. Πάλλας, «Ζωοδόχος Πηγή», ό.π., πιν. 52, 53, 55 α-β αντίστοιχα.

¹⁹¹ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, αρ. 173, πιν. 92

¹⁹² *Delo Christifora Zefarovitsa, (Κατάλογος Έκθεσης)* Galeria Matice Srpske, MCMLXI, πιν. 105. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad, 1978, πιν. 47, 48, 49.

¹⁹³ Velmans, La "Fontaine de Vie", ο.π., 132. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 215.

Η θέση της παράστασης στον ανατολικό τοίχο πάνω από την κόγχη του ιερού, τη συνδέει με τον ευχαριστιακό χαρακτήρα του θέματος και της σωτηρίας της ψυχής από το «ζων ύδωρ» και την «Πηγή της ζωής», στοιχεία τα οποία τονίζονταν ιδιαίτερα σε παλιότερες περιπτώσεις και στο συμβολισμό της παράστασης πριν από το συσχετισμό με τη λειτουργία της Διακαινησίμου¹⁹⁴, αποδεικνύοντας ότι ο ζωγράφος είχε υπ' όψιν του και παλιότερα εικονογραφικά προγράμματα. Αντίστοιχα παραδείγματα απεικόνισης του θέματος στο χώρο του ιερού, στη μεταβυζαντινή περίοδο, απαντώνται στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου (1662) στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη Ρεντίνα στο βόρειο τοίχο στην κόγχη του Νιπτήρος, στο παρεκκλήσι της Μονής Πέτρας και στο ναό του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας(1719)¹⁹⁵.

Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού ιστορείται στην αριστερά πλευρά του μετώπου του ανατολικού τοίχου (Πίν. 8 β). Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΠΑΓΚΟСΜΙΟΣ ΥΨΩ - СΙΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ / ΣΤΑΥΡΟΥ*».

Στο μέσον της παράστασης παριστάνεται ογκώδες τετράγωνο βάθρο στον τύπο της Τράπεζας χωρίς κιβώριο και πάνω σ' αυτό μεγάλη μπαρόκ βάση η οποία στηρίζεται σε φυλλόμορφα πόδια. Πίσω από τη βάση δύο μικρογραφημένες μορφές, εκ των οποίων ο ένας με αρχιερατική ενδυμασία, ανασηκώνουν το Σταυρό, η άκρη της κεραίας του οποίου βρίσκεται στο κέντρο της βάσης. Αριστερά στο πρώτο επίπεδο προβάλλει η μορφή ενός βασιλιά - πρόκειται για τον Κωνσταντίνο - με στέμμα και αυτοκρατορικά ενδύματα, ο οποίος τείνει το αριστερό του χέρι σε ένδειξη ομιλίας στον απέναντί του ευρισκόμενο αρχιερέα, τον οποίο θα πρέπει να ταυτίσουμε μάλλον με τον πατριάρχη Μακάριο Ιεροσολύμων, ο οποίος απλώνει επίσης το δεξί χέρι σε ένδειξη ομιλίας. Πίσω από τον Κωνσταντίνο παριστάνεται γυναίκα με στέμμα και πρόκειται μάλλον για την Αγία Ελένη. Πίσω από τους βασιλείς πλήθος κόσμου(λαϊκοί) παρακολουθούν την Ύψωση του Τιμίου Σταυρού, ενώ πίσω από τον πατριάρχη παρακολουθούν τη σκηνή ιερείς, μοναχοί και λαϊκοί.

Στο βάθος της σκηνής διακρίνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ με τους θολωτούς πύργους, ενώ αριστερά πάνω στο τείχος μια ομάδα γυναικών παρακολουθεί με ενδιαφέρον την τελετή. Χαρακτηριστικό της σκηνής είναι το δυσανάλογο μέγεθος του βάθρου και της βάσης του Σταυρού, με τα πρόσωπα και τον ίδιο το Σταυρό που αποδίδονται μικρογραφικά.

Στη βυζαντινή τέχνη η παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού είναι περισσότερο γνωστή από την Εύρεση, σε αντίθεση με τη Δύση όπου το θέμα της Εύρεσης απαντάται συχνά ήδη από τον 9^ο αιώνα¹⁹⁶. Η σκηνή της Ύψωσης από έναν επίσκοπο σε άμβωνα και στις σκάλες να στέκουν κατώτεροι κληρικοί απαντάται από τα τέλη του 10^{ου} αιώνα με αρχαιότερο παράδειγμα το Μηνολόγιο του Βασιλείου¹⁹⁷ και αργότερα σε χειρόγραφα του 11^{ου} και 12^{ου} αιώνα¹⁹⁸ και σε φορητές εικόνες της ίδιας εποχής¹⁹⁹. Στις παραστάσεις αυτές, όμως, απεικονίζεται η τελετή της Υψώσεως

¹⁹⁴ Velmans, La "Fontaine de Vie", ό.π., 132.

¹⁹⁵ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 86 και 87 αντίστοιχα.

¹⁹⁶ Όπως ο κώδικας CLXV Canone Conciliorum του Vercelli fd. 25 αρχές 9^{ου} αι. Ch.Walter, «Les dessins carolingiens», *CA XVIII* (1968), 99-107. Στο βιβλίο παρακλήσεων του Wessobrunner στο A.-J. Stylianou, "*By This Conquer*", 44 κ.ε. και Αγγελική Σταυροπούλου - Μακρή, «Η Εύρεση και η Ύψωση», *Αντίφωνο αφιέρωμα στον Ν. Δρανδάκη*, 475-485, Βοκοτόπουλος Π. «Η Εύρεση και Ύψωση», *Αντίφωνο*, 257-265 όπου και εκτενέστερη αναφορά στα βυζαντινά μνημεία και χειρόγραφα.

¹⁹⁷ Sevcenko, «The Illuminators of the Menologium of Basil II», *DOP*, 16 (1962), 245.

¹⁹⁸ Πελεκανίδης, Χρήστου, Μαυροπούλου-Τσιούμη, Καδάς, *Οι Θησαυροί*, Αθήνα 1975, τ. Α' εικ. 239 και Β' εικ. 277.

¹⁹⁹ Σωτηρίου Γ και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, 1956, εικ. 132, 134, 138.

στην Αγία Σοφία στην Κωνσταντινούπολη και όχι η Ύψωση του Σταυρού από τον επίσκοπο Ιεροσολύμων Μακάριο²⁰⁰. Στην παλαιολόγεια περίοδο η εικονογραφία παραμένει λιτή, Ιεράρχης πάνω σε βάθρο που στεγάζεται με κιβώριο υψώνει το Σταυρό όπως στη Gracanica, στη Decani, στο Staro Nagoricino,²⁰¹ στον Άγιο Γεώργιο Βιάνου²⁰², ενώπιον μοναχών, πρεσβυτέρων αλλά και αυτοκρατόρων, στοιχείο το οποίο συνδέει την παράσταση με την τελετή που περιγράφει ο Ψευδο-Κωδηνός και γινόταν στο Τρίκλινο²⁰³.

Οι μεγάλοι κρητικοί ζωγράφοι του 16^{ου} αιώνα²⁰⁴ καθώς και οι ζωγράφοι της σχολής της Βορειοδυτικής Ελλάδας²⁰⁵ εικονίζουν την Ύψωση μετά την Εύρεση στην Ιερουσαλήμ από τον επίσκοπο Μακάριο, ο οποίος και ύψωσε το Σταυρό να τον δουν τα πλήθη²⁰⁶ και όχι την τελετή της 14^{ης} Σεπτεμβρίου, όπως δείχνει η παρουσία της αγίας Ελένης. Κατά τους 17^ο και 18^ο αιώνα οι ζωγράφοι ακολουθούν τα κρητικά πρότυπα στην αρχή πιστά και αργότερα με διάφορες αλλαγές και παρανοήσεις²⁰⁷. Η παρουσία των αυτοκρατόρων και το επενδυμένο με υφάσματα βάθρο συνδέει τη σκηνή με την τελετή που γινόταν στο Τρίκλινο, αλλά ο χώρος στον οποίο πραγματοποιείται είναι εξωτερικός και τα τείχη στο βάθος σχετίζονται με την Ιερουσαλήμ και άρα με την πρώτη Ύψωση του Τιμίου Σταυρού μετά την Εύρεση. Η παράστασή μας ακολουθεί τύπο κάποιας παραλλαγής που διαμορφώνεται την περίοδο εκείνη συμφύροντας στοιχεία διαφόρων σκηνών, καθώς οι ζωγράφοι αντλούν επιλεκτικά στοιχεία από απεικονίσεις του θέματος στη Δυτική τέχνη. Προς την κατεύθυνση αυτή οδηγεί και η μπαρόκ βάση του Σταυρού πάνω στο βάθρο, με τα φυλλόμορφα πόδια, στοιχείο από το οποίο γίνεται φανερό ότι αντιγράφει κάποιο δυτικό πρότυπο το οποίο ενδεχομένως να προέρχεται από δυτικό χαρακτηριστικό ή χάρτινη εικόνα.

Η θέση της παράστασης στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου δεν είναι γνωστή τουλάχιστον σ' εμένα από άλλο μνημείο. Ο συσχετισμός όμως του Σταυρού με τη σταυρική θυσία, τον Αδάμ, το Μωυσή και τον Μεγάλο Κωνσταντίνο, με την άρση της αμαρτίας αλλά και την επιστροφή των ανθρώπων στον παράδεισο, δικαιολογούν τη θέση στο συγκεκριμένο σημείο²⁰⁸. Επιπλέον, σημαντικός λόγος και ίσως ο πιο καθοριστικός για την επιλογή θέσης της παράστασης είναι, κατά την άποψή μας, η περικοπή του Ευαγγελίου που διαβάζεται την πρώτη Κυριακή από την εορτή της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού, η οποία αναφέρεται στη Σταύρωση του Ιησού.

²⁰⁰ Βοκοτόπουλος Π., «Η Εύρεση και Ύψωση», ό.π., 257-265 όπου και τα παλιότερα παραδείγματα. Σταυροπούλου-Μακρή Αγγ., «Η Εύρεση και η Ύψωση», ό.π., 474 – 485, με πολλά παραδείγματα επίσης.

²⁰¹ Μίγιονιτς, *Menologe*, 1973, *Gracanica* 287, πιν.119, σχ. 20D-D, *Decani* 318, σχ. 42 B-B. Σταυροπούλου-Μακρή, ό.π., εικ. 7, *Staro Nagoricino* 260, πιν 19, σχ. 9D-D.

²⁰² Παπαμαστοράκης, «Οι προεικονίσεις της Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ περίοδος Δ', ΙΔ'* (1987-88), 323-327, εικ. 5.

²⁰³ Verreux J., *Pseudo-Kodinos*, 1966, 239.2-240.4.

²⁰⁴ Μονή Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πιν.131, 231 αντίστοιχα), μονή Στραυρονικήτα, (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, 1986, εικ. 121).

²⁰⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 217, 221.

²⁰⁶ P.G. 117, σ. 48, Stylianos, ό.π., σ.16-17 εικ.23

²⁰⁷ Βοκοτόπουλος, «Η Εύρεση και Ύψωση», ό.π., 262-263, εικ. 3, 6, 7. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 231, 322, εικ. 125.

²⁰⁸ Νικήτας Παφλαγών, *PG* 105, 28-37, όπου και ο συσχετισμός μεταξύ Σταυρού- Μωυσή – Μ. Κωνσταντίνου. Για περισσότερα στοιχεία καθώς και για τους συσχετισμούς του Σταυρού βλ. Παπαμαστοράκης, «Οι προεικονίσεις της Θεοτόκου», ό.π., ιδίως 324 και σημ. 85, 86, 87.

Οι Πειρασμοί του (Χριστού) . Επάνω από την παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, ιστορείται η σκηνή των πειρασμών του Χριστού (Πίν.8 α, β). Αριστερά παριστάνεται ένα οικοδόμημα με τρούλο. Μπροστά από το οικοδόμημα κάθεται ένας ιερωμένος με την αντίστοιχη ενδυμασία και πολυσταύριο πετραχήλι, απέναντί του ένας γονατιστός άνδρας, στο κεφάλι του οποίου ακουμπά το δεξί της χέρι ο άγγελος με τις ανοιχτές φτερούγες, ο οποίος βρίσκεται σε δεύτερο επίπεδο όρθιος, μεταξύ του γονατιστού άνδρα και του ιερωμένου. Πίσω από το γονατιστό άνδρα, πλησιάζει ένας τραγόμορφος διάβολος, κρατώντας στο αριστερό του χέρι ειλητό με κείμενο. Στα δεξιά της σκηνής πάνω στο έξαρμα ενός βράχου παριστάνεται ένας άνδρας γονατιστός με φωτοστέφανο να κρατά δόρυ, το οποίο καρφώνει στον τραγόμορφο διάβολο. Πάνω από το γονατιστό άνδρα κυκλοτερείς νεφέλες αποδίδουν τον ουρανό εντός των οποίων προβάλλουν τρεις αγγελικές μορφές.

Η θέση της παράστασης σχετίζεται με αυτή της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού, καθώς η περικοπή του κατά Λουκάν Ευαγγελίου με τους πειρασμούς του Χριστού (Λουκ. δ' 1-15) αναγιγνώσκεται την Τετάρτη μετά την πρώτη Κυριακή από την Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΟΙ ΠΕΙΡΑΣΜΟΙ ΤΟΥ ...».

Ο Χριστός διώκων από το ναό τους εμπόρους. Η παράσταση εικονίζεται επάνω και δεξιά του ανατολικού τοίχου, ως πάριση της παράστασης των Πειρασμών (Πίν. 8 α, γ). Το βάθος της σκηνής κλείνει κιονοστήριχο τοξωτό προστώο, το οποίο αποδίδει προφανώς το ναό του Σολομώντος και συνεχίζει αριστερά σε οικοδόμημα με υπερυψωμένο τετράγωνο πύργο στη μέση. Στο μέσο της σκηνής ο Χριστός κρατώντας στο υψωμένο δεξί χέρι του το φραγγέλιο, ετοιμάζεται να ραπίσει τους εμπόρους οι οποίοι αναπτύσσονται στα δεξιά της παράστασης. Ο πρώτος έμπορος αριστερά σκύβει χαρακτηριστικά για να αποφύγει το ράπισμα, ενώ οι υπόλοιποι κοιτούν έκπληκτοι τα όσα συμβαίνουν. Χαρακτηριστική λεπτομέρεια είναι το περιστέρι με τα ανοιχτά φτερά πάνω στο τραπέζι του πρώτου εμπόρου στα δεξιά. Η σκηνή εμφανίζεται για πρώτη φορά στον 9^ο αι. στο ψαλτήριο του Chloudon και στο ψαλτήριο Παντοκράτωρ 61²⁰⁹.

Η παράσταση της εκδίωξης των εμπόρων από το ναό έχει περιορισμένη διάδοση τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική²¹⁰. Είναι λιτή και ολιγοπρόσωπη ως προς τη σύνθεσή της, χωρίς τους μαθητές και τα εμπορεύματα και το Χριστό να κρατά το φραγγέλιο. Οι περισσότερες από τις γνωστές σήμερα μεταβυζαντινές παραστάσεις ακολουθούν παλαιολόγιες παραλλαγές, είναι πολυπρόσωπες και αποδίδουν τους εμπόρους με τα εμπορεύματά τους²¹¹. Ο ζωγράφος της παράστασής μας επιλέγει να αποδώσει τη σκηνή πολύ λιτά ακολουθώντας κάποια ολιγοπρόσωπη και συνοπτική παραλλαγή του τύπου. Η θέση της παράστασης στο εικονογραφικό πρόγραμμα σχετίζεται άμεσα με τη σκηνή της Ζωοδόχου Πηγής, καθώς η περικοπή του Ευαγγελίου για την εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό αναγιγνώσκεται την Παρασκευή της Διακαινησίμου, την ημέρα που εορτάζεται η Ζωοδόχος Πηγή. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / ΔΙΩΚΩΝ ΤΟΥΣ ΠΟΛΟΥΝ / ΤΑΣ Κ(ΑΙ) ΑΓΟΡΑΖΟΝΤΑΣ».

²⁰⁹ Demus, *The mosaics*, London 1949, 279. Καδάς, *Θησαυροί, Γ'*, ό.π., εικ. 204, αντίστοιχα.

²¹⁰ Για τις απεικονίσεις του θέματος στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου* 1973, 55. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 88, αντίστοιχα.

²¹¹ Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, εικ. 17a. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 49 β. Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 77 β. Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 56 α, 56 β.

Η καμάρα πάνω από την αψίδα.

Η Αγία Τριάδα καταλαμβάνει το κέντρο της καμάρας πάνω από την αψίδα του Ιερού (Πίν. 9 α). Σε χρυσό κάμπο ο Πατέρας δεξιά και ο Υιός αριστερά κάθονται σε θρόνους από σύννεφα πατώντας σε πύρινους τροχούς. Μεταξύ των δύο παρεμβάλλεται η σφαίρα και επ' αυτής απεικονίζεται αναδυόμενη η Θεοτόκος σε δέηση. Επάνω ανάμεσα στις κεφαλές τους πετά το Άγιο Πνεύμα.

Ο Πατέρας γέρων λευκογένης φορεί γαλαζωπό χιτώνα διανθισμένο με τετράφυλλα άνθη και μιάτιο εξωτερικά λευκό με άνθη και η επένδυση εσωτερικά σε έντονο κόκκινο. Το μιάτιο, καθώς διπλώνεται στο πόδι του, δημιουργεί άμπηγμα, το οποίο ανεμίζει. Στην κεφαλή του φέρει τριγωνικό χρυσό φωτοστέφανο, στο οποίο αναγράφεται ο « ΩΝ ». Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά σκήπτρο και συγχρόνως στηρίζει ανοιχτό βιβλίο στο οποίο αναγράφεται: «ΚΑΘΟΥ / ΕΚΛΕΞΙ / ΟΝΜΟΥ / ΕΩΣ αν / ΘΩΤΟΥΣ / ΕΧΘΡΟΥΣ / ΣΟΥ ΥΠΟ / πόδιον των /».

Ο Υιός, ο οποίος συγκλίνει προς τον πατέρα, φορεί κόκκινο μιάτιο και γαλάζιο χιτώνα ο οποίος ανεμίζει καθώς διπλώνεται. Με εμφανή τα στίγματα στα χέρια και στα πόδια, ευλογεί με το δεξί χέρι και συγχρόνως στηρίζει στον ώμο τον Σταυρό του Μαρτυρίου με το ακάνθινο στεφάνι στο σημείο που ενώνονται οι κεραίες. Στο αριστερό χέρι κρατά ανοικτό βιβλίο με κείμενο, μέρος του οποίου είναι κατεστραμμένο. Στο κομμάτι που σώζεται αναγράφεται: «Π[ΑΤΕΡ] / [ΑΓΙ]Ε / ...ΜΕ / Ω... Ε / - ΓΩΣΕΕ / ΔΟΞΑΣ / ΕΠΙ ΤΗΣ / ΓΗΣ» .

Επάνω στο κέντρο της παράστασης πετά σε μορφή περιστεριού το Άγιο Πνεύμα, μέσα σε κυκλική απαστράπτουσα από τις ακτίνες δόξα.

Στο κάτω μέρος της σφαίρας και μέσα από τα σύννεφα αναδύεται η Θεοτόκος έχοντας τα χέρια της ανοιχτά στο πλάι, σε δέηση. Το θέμα της αναδυόμενης Παναγίας, μεταξύ της Αγίας Τριάδος, είναι συνηθισμένο στη δυτική τέχνη, σχετίζεται με τη Στέψη της Θεοτόκου (In coronatio) ²¹² και γνωρίζει μεγάλη διάδοση μέσω των χαλκογραφιών και των χάρτινων εικόνων.

Αριστερά και δεξιά της Αγίας Τριάδος πετούν άγγελοι και εξαπτέρυγα, προσδίδοντας δοξαστικό τόνο, ο οποίος επιτείνεται από τα ειλητά που κρατούν οι δύο ολόσωμοι ραδινοί και αέρινοι άγγελοι, όπου και διαβάζουμε: (αριστερά) «αμήν αλληλούια η δόξα η ... η προσκίνηση η / τω εν Τριάδι /» και δεξιά «άγιος άγιος άγιος κύριος σαβαώθ πλήρης ο ουρανός / και η γη της δόξης σου ωσανά εν τοις υψίστοις ευλογημένος ο /». Χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις των κεφαλών των αγγέλων κάτω δεξιά, οι οποίες στα πρότυπα των ιταλικών putti ασπάζονται ο ένας τον άλλο.

Η όλη παράσταση περιβάλλεται από διαχωριστική ταινία, η οποία σε συνδυασμό με τις διάχυτες φλογοειδείς, αλλά όχι έντονες ακτίνες του βάθους, δίνουν την αίσθηση ότι πρόκειται για ύφασμα το οποίο τοποθετήθηκε στη συγκεκριμένη θέση.

Η ηρεμία, η περιορισμένη κίνηση και οι ήπιοι χρωματικοί τόνοι που κυριαρχούν είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις μορφές της Αγίας Τριάδος προσδίδοντάς τους συνάμα μια αίσθηση ιεροπρέπειας.

Αριστερά και δεξιά της παράστασης της Αγίας Τριάδας στις απολήξεις της καμάρας, ιστορούνται δύο παραβολές του Χριστού: η παραβολή των Ταλάντων και η παραβολή του Αμπελώνος.

²¹² Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 210 – 211.

Η παραβολή των Ταλάντων (Πίν. 9 β), παριστάνεται αριστερά της αγίας Τριάδος. Στη μέση της παράστασης ο Ιησούς κάθεται σε ξύλινο θρόνο που μόλις διακρίνεται, σε θέση τριών τετάρτων, πατά σε υποπόδιο και έχει τα χέρια ανοιχτά. Πίσω από το Χριστό διακρίνεται ο Πέτρος, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές αποδίδονται με ισοκεφαλία. Ο Χριστός με το απλωμένο δεξί χέρι του δείχνει προς τα δεξιά της σκηνής, όπου δύο άγγελοι κρατούν στα χέρια τους γυμνό άνδρα, τον οποίον ετοιμάζονται να ρίξουν στο σκοτεινό σπήλαιο που διανοίγεται από κάτω, εντός του οποίου απεικονίζεται ένας δαίμονας, ο οποίος τρυπά με ακόντιο τον γυμνό άνδρα. Μπροστά από το Χριστό υπάρχει μικρογράμματη επιγραφή σε δύο σειρές στην οποία διαβάζουμε « *άραται αυτόν χεί / ρας και πόδας*». Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΚΡΥΨΑΣ ΤΟ ΤΑΛΑΝΤΟΝ*». Αριστερά του Χριστού και των μαθητών απεικονίζεται περιτειχισμένος χώρος με πρόπυλο. Πίσω από το πρόπυλο παριστάνονται δύο άνδρες με ιερατικά άμφια, οι οποίοι συνομιλούν μεταξύ τους. Πίσω τους δύο άγγελοι απλώνουν ύφασμα, αντίστοιχο αυτού που απαντάται συνήθως στον Δ Οίκο του Ακαθίστου. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*ΟΙ ΑΥΕΥΣΑΝΤΕΣ ΤΟ ΤΑΛΑΝΤΟΝ / εκπλοιράται χαράν του κυρίου του*».

Η παραβολή των ταλάντων αναφέρεται από τους ευαγγελιστές Ματθαίο και Λουκά²¹³. Είναι σπάνιο θέμα στη εικονογραφία. Απαντάται σε μικρογραφίες του χειρογράφου Par. gr. 74, fol. 49r²¹⁴, απαντάται επίσης σπάνια στη μεταβυζαντινή ζωγραφική όπως για παράδειγμα στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος σε διαφορετικό όμως τύπο, στον οποίο ιστορείται η παράδοση των ταλάντων από τον Κύριό τους. Η παράστασή μας ακολουθεί την εκδοχή που παραθέτει ο Διονύσιος στην Ερμηνεία ως προς τον Παράδεισο, τον ένθρονο Χριστό έξω απ' αυτόν και τους δαίμονες που τον τραβούν. Διαφοροποιείται όμως ως προς την παρουσία των αγγέλων που κρατούν το γυμνό δούλο και εκτελούν τον λόγο του Κυρίου «*και τον αχρείον δούλον εκβάλετε εις το σκότος το εξώτερο, εκεί είναι ο κλαυθμός και ο βρυγμός των οδόντων*»²¹⁵. Διαφοροποιείται, επίσης, από την παρουσία των μαθητών γύρω από το Χριστό και την απεικόνιση των δύο άλλων δούλων εντός του Παραδείσου. Είναι εμφανές ότι ο ζωγράφος όπως και η Ερμηνεία παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, αποδίδουν τη συμβολική απόδοση και την ερμηνεία της παραβολής και, κατ' επέκταση, εξάιρεται ο κατηχητικός και διδακτικός χαρακτήρας της παράστασης, στοιχεία τα οποία απαντώνται στην τέχνη του 18^{ου} αιώνα²¹⁶.

Η Παραβολή του Αμπελώνας (Πίν. 9 γ), η οποία αναφέρεται από τους συνοπτικούς²¹⁷, ιστορείται δεξιά της Αγίας Τριάδος σε θέση πάριση της παραβολής των Ταλάντων.

Αριστερά παριστάνονται δυο οικοδομήματα το πρώτο με αετωματικές απολήξεις στις στενές πλευρές της δίριχτης στέγης, παράθυρα και φωτιστικά ανοίγματα και μία μεγάλη πύλη στην πρόσοψη. Στην πίσω πλευρά του κτιρίου μια μεγάλη σκάλα οδηγεί στον υπερυψωμένο καγκελόφρακτο εξώστη με το κιονοστήρικτο σκέπασμα. Στον εξώστη παριστάνεται ένθρονος και με επίσημη ενδυμασία «*ο – δεσπότης*». Απέναντι από τα κτίρια στα δεξιά της παράστασης ο περιφραγμένος αμπελώνας. Δύο

²¹³ Ματθ. 25, 14-30 και Λουκ. 19, 11-27

²¹⁴ Omont, *Evangiles*, 1908, πιν. XXXIX.

²¹⁵ Ματθ. 25, 14-30.

²¹⁶ Τριανταφυλλόπουλος, «Ηπειρος και Επτάνησα», *Μελέτες*, ό.π., 43-53, κυρίως 49-51.

²¹⁷ Ματθ. 21, 33-44. Μαρκ. 12, 1-9. Λουκ. 20, 9-18.

γυναίκες τρυγούν σε καλάθια, ένας άνδρας με κωφίνι ανεβαίνει την ξυλόσκαλα για να αποθέσει τα σταφύλια στο μεγάλο ξύλινο λινό, που βρίσκεται στην άκρη του αμπελώνα και ένας άλλος κρατώντας ένα ξύλο πατά τα σταφύλια που ήδη υπάρχουν στο λινό. Έξω από τον αμπελώνα απεικονίζονται παρατακτικά ο φόνος ενός δούλου δι' αποκεφαλισμού, ο ξυλοδαρμός του άλλου και ο λιθοβολισμός του τρίτου. Και οι τρεις δούλοι φέρουν φωτοστέφανο, απ' αυτούς ο πρώτος απεικονίζεται σε σκηνή αντίστοιχη του αποκεφαλισμού του Προδρόμου, οι άλλοι δύο παριστάνονται σε γεροντική ηλικία. Εκτός αμπελώνα τοποθετείται η σκηνή του φόνου του γιου του οικοδεσπότη που απεικονίζεται συμβολικά με τη Σταύρωση του Χριστού. Ο Εσταυρωμένος βρίσκεται στο έδαφος και τρεις κακοί γεωργοί καρφώνουν τα καρφιά στα χέρια και στα πόδια.

Το θέμα είναι σπάνιο στη βυζαντινή ζωγραφική απαντάται όμως στο χειρόγραφο Par. gr. 74, fol. 89v.²¹⁸, ενώ στη μεταβυζαντινή απαντάται στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου, στο Κυριακό Σκήτης Αγίας Άννας, στη Μονή Φιλόθεου και στη Σκήτη του Αγίου Δημητρίου²¹⁹. Η παράστασή μας διαφέρει από την περιγραφή του Διονυσίου και είναι πιο κοντά στις αγιορείτικες παραστάσεις με επιμέρους διαφοροποιήσεις, η αντίστοιχη παρατακτική σειρά των δούλων, τα φωτοστέφανα τους και ο σταυρός στο έδαφος εντοπίζονται στη Σκήτη της Αγίας Άννας, κατά τον ίδιο τρόπο αποδίδεται ο Σταυρός και στη Φιλόθεου. Η παρουσία του Ιωάννη Προδρόμου εντοπίζεται στη Μονή Ξηροποτάμου²²⁰. Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι οι διαφοροποιήσεις αυτές είναι παραλλαγές κοινού προτύπου.

Θαύματα του Χριστού εντός του Ιερού της Αγίας Παρασκευής.

Στο μέτωπο του βορειοανατολικού τοίχου πάνω από την κόγχη της Πρόθεσης(τέταρτη ζώνη από κάτω) και κάτω από το παράθυρο που διανοίγεται στον σ' αυτόν (πάνω από την Πρόθεση), ιστορούνται δύο σκηνές από τη ζωή του Χριστού, οι οποίες σώζονται σε καλή κατάσταση, αλλά καλύπτονται στο μεγαλύτερο μέρος τους από ξύλο που έχει καρφωθεί πάνω τους. **Ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά** (Πίν. 10 α, γ). Από την παράσταση είναι εμφανές μόνο το κάτω μέρος, στο οποίο μπορεί κανείς να διακρίνει μόνο τα πόδια των μορφών που παριστάνονται στους δύο ομίλους που την συναποτελούν. Στο κέντρο της σκηνής στέκεται ο Χριστός, συνοδευόμενος από τους μαθητές του που βρίσκονται στα αριστερά της παράστασης. Δεξιά διακρίνονται, πάλι μέχρι το ύψος των ποδιών, δύο μορφές με μακριά φορέματα κρατώντας βακτηρίες. Επάνω αριστερά της παράστασης διακρίνεται μέρος της επιγραφή που δεν καλύπτεται από τη σανίδα, στην οποία και διαβάζουμε «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΥΛΟΓΗΣΕΝ ΤΑ ΜΙ / ΚΡΑ ΠΑΙΔΙΑ*».

Η παράσταση που ακολουθεί καλύπτεται και εκείνη κατά μέγα μέρος από τη σανίδα, αλλά από τα εμφανή σημεία της παράστασης, καθώς γίνεται κατανοητό ότι πρόκειται για τη **συνάντηση του Χριστού με τη μοιχαλίδα** (Πίν. 10 β, γ). Από την επιγραφή διακρίνονται μόνον οι λέξεις «.../ΗΝΕΓΚΑΝ ΤΩ ΙΗ(ΣΟΥ) ΓΥΝΑΙΚ(ΑΝ)...», ενώ την παράσταση αυτή ο Διονύσιος την αναφέρει ως «ο Χριστός ελευθερών την μοιχαλίδα». Από τα εμφανή μέρη της σκηνής διακρίνονται κάτω δεξιά ο Χριστός που σκύβει και γράφει με το δάκτυλό του στη γη «*ο αναμάρτιτος εξ / ημών πρώ / τος τον λίθον / βα [λέτω]*». Απέναντι από το Χριστό στα δεξιά της σκηνής, όπου και το

²¹⁸ Omont, *Evangiles*, πιν., LXXVIII. Wessel, RbK, στ. 851.

²¹⁹ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 105-106 και πιν. 79 β, 80 α.

²²⁰ Τσιγάρας, ό.π., και σημ. 1076 και 1078.

καλύτερα εμφανές σημείο στέκεται όρθια με τα χέρια στο στήθος η μοιχαλίδα και πίσω της πλήθος κόσμου που παρακολουθεί. Το βάθος κλείνει ψηλό οικοδόμημα, που απολήγει σε τετράγωνο σκεπασμένο εξώστη. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικό είναι το πέπλο που φορά η γυναίκα, το οποίο παραπέμπει σε δυτικά πρότυπα. Ο τρόπος απόδοσης της σκηνής διαφοροποιείται σε γενικές γραμμές από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική²²¹. Η στάση του Χριστού που γράφει στη γη και η όρθια γυναίκα είναι στοιχεία τα οποία απαντώνται σε θωράκιο του Ηλ. Μόσκου (17^{ος} αι.) που βρίσκεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Πίν. 87 α) και έχει δεχτεί δυτικές επιδράσεις από φλαμανδικά χαρακτηριστικά με θέμα τη Μοιχαλίδα των Adriaen Collaert και Jerome Wierix²²² (Πίν. 87 β).

Ο Χριστός συνομιλεί με τους μαθητές (Πίν. 10 β, γ). Η παράσταση ακολουθεί μετά την παράσταση της μοιχαλίδας. Στην παράσταση ιστορείται δεξιά ο Χριστός στραμμένος πίσω προς τους μαθητές που τον ακολουθούν με επικεφαλής τον Πέτρο. Η συνομιλία των δύο προσώπων αποδίδεται στα κείμενα των ειλητών, τα οποία είναι δυσανάγνωστα και όπου αναγράφεται: *στου Πέτρου «σ υ ει ο / χριστος / ο υιός / του θε / [ου]» και στου Χριστού: «μα..ο / ποεί / οι μετ ../ βαρ..ιο / να συ / κληθή / ...ρα »*. Επάνω σώζεται η επιγραφή *«Τίνα μεν λέγουσιν οι άνθρωποι είναι / τον υιόν του ανθρώπου»*. Η παράσταση αυτή δεν γνωστή τουλάχιστον σε μένα από άλλο μνημείο.

Ο Χριστός ιώμενος τους δύο τυφλούς (Πίν. 10 α, β). Η σκηνή ιστορείται στην πέμπτη ζώνη από κάτω και, εξ' αιτίας του παραθύρου, χωρίζεται σε δύο μέρη: αριστερά ο Χριστός έρχεται με τους μαθητές και τείνει το δεξί χέρι σε ευλογία. Δεξιά, οι δύο τυφλοί γονατιστοί ικετεύουν τον Κύριο. Στο βάθος πίσω από ένα ομαλό έξαρμα μία ομάδα Εβραίων με τα χαρακτηριστικά μανδήλια στο κεφάλι, παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα. Το Θαύμα αναφέρεται από τον Ματθαίο (Ματθ. 20, 30-34). Από την περιγραφή της Ερμηνείας διαφοροποιείται ως προς την επίθεση των χειρών του Ιησού στα μάτια των τυφλών. Αντίστοιχο παράδειγμα ίασης των δύο τυφλών απαντάται στον ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, όπου κι εκεί ο Χριστός ευλογεί από μακριά²²³. Επάνω σώζεται η επιγραφή *«Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ – ΙΩΜΕΝΟΣ / ΤΟΥΣ ΔΥΩ / ΤΥΦΛΟΥΣ»*.

Βορειοανατολικό μέτωπο του τοίχου. Στο βόρειο τοίχο του ναού, στην τρίτη ζώνη από κάτω, η πρώτη παράσταση δεξιά *«ο μοναχός ενώπιον του θανάτου»* σώζεται με πολλές όμως φθορές λόγω της υγρασίας, ενώ η μεγάλη παράσταση που ακολουθεί έχει σχεδόν καταστραφεί, καθώς μεγάλο μέρος της έχει καταπέσει και το υπόλοιπο διατηρείται με μεγάλη φθορά εξ αιτίας της υγρασίας.

Σκηνή από τη ζωή των μοναχών (Πίν. 4 β, 11 α, β). Στην πρώτη παράσταση, αμέσως μετά το τέμπλο, η οποία είναι μικρών διαστάσεων διακρίνεται δεξιά μια μορφή με φωτοστέφανο και μακρύ μοναχικό ένδυμα, να χειρονομεί σε στάση συνομιλίας. Απέναντί του βρίσκεται μια ομάδα μοναχών με κουκούλιο και μαύρα φορέματα, οι οποίοι είναι γονατιστοί και προσβέπουν προς τον ομιλητή. Επάνω σημειώνεται η επιγραφή *« ...ος προς τους μοναχούς»*.

²²¹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ο.π., 17-19, εικ., εικ. 8, 9, 81-85.

²²² Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ο.π., εικ. 86, εικ. 87. Maquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierickx*, I, 39, εικ. 274, πιν. 32.

²²³ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ο.π., 115, πιν. 74 α.

Σκηνές από τη ζωή των μοναχών (Πίν. 4 α, 11 α,β). Η μεγάλων διαστάσεων παράσταση που ακολουθεί έχει, όπως είπαμε παραπάνω, καταστραφεί σε πολύ μεγάλο βαθμό. Αριστερά διακρίνεται κάποιος μοναχός να συνομιλεί με μια ομάδα ανδρών, η οποία βρίσκεται κάτω από τοξοστοιχία, της οποίας το πάνω μέρος των σωζόμενων τόξων φανερώνουν ότι αυτή απλώνονταν στο σύνολο της παράστασης. Η αποσπασματική και συνάμα κακή διατήρηση των σπαραγμάτων δεν επιτρέπουν την κατανόηση της παράστασης και την περαιτέρω αξιολόγησής της, παρά μόνον ότι, όπως και η προηγούμενη, σχετίζεται με παράσταση μοναχικής σκηνής.

Η παραβολή του Ασώτου Υιού (Πίν. 11 β). Ιστορείται στο μέτωπο του βόρειου τοίχου, στην τέταρτη ζώνη από κάτω. Η σκηνή έχει υποστεί πολλές καταστροφές και απολεπίσεις από την υγρασία και πολλά σημεία της είναι δυσδιάκριτα. Σκηνή με έντονα αφηγηματικό περιεχόμενο, τα επεισόδια της οποίας αποδίδονται παρατακτικά. Αριστερά διακρίνονται να συνομιλούν ο ρακένδυτος υιός και ο πατέρας με τη μορφή του Χριστού με φωτοστέφανο. Επάνω διακρίνονται ίχνη ειληταρίου, τα οποία προφανώς περιείχαν κάποιο σχετικό κείμενο το οποίο δεν σώζεται. Δεξιότερα δύο άνθρωποι χορεύουν, συμμετέχοντας έτσι στην εορταστική ατμόσφαιρα. Στη συνέχεια, στην τρίτη παρατακτικά σκηνή στο πρώτο επίπεδο, ακολουθεί η σφαγή του «σιτευτού μόσχου» από έναν υπηρέτη.

Στο δεύτερο επίπεδο, τοποθετείται επίμηκες ορθογώνιο τραπέζι στην κεφαλή του οποίου κάθεται ο πατέρας-Χριστός με φωτοστέφανο και τα χέρια απλωμένα σε συνομιλία και στη εσωτερική πλευρά δύο συνδαιτυμόνες τα πρόσωπα των οποίων είναι πλήρως κατεστραμμένα. Το βάθος της σκηνής κλείνουν πολυώροφα οικοδομήματα, ενώ μετά το τραπέζι, ακολουθεί χαμηλό κτίριο με προστώο, όπου διακρίνονται οι υπηρέτες, ενώ δεξιότερα ο πατέρας-Χριστός συνομιλεί με ένα νεαρό άνδρα που αποχωρεί και πρόκειται μάλλον για τον πρεσβύτερο υιό. Η παράσταση, αποδίδει χωρίο του ευαγγελιστή Λουκά (15, 11-32) και έχει έντονο σωτηριολογικό χαρακτήρα.

Το εικονογραφικό θέμα της παραβολής του Ασώτου δεν απαντάται συχνά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ωστόσο είναι γνωστοί δυο εικονογραφικοί τύποι, ένας αφηγηματικός που απαντάται σε ιστορημένα χειρόγραφα²²⁴ και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και ένας που αποδίδει το θέμα συμβολικά²²⁵. Ο ζωγράφος ακολουθεί τον αφηγηματικό τύπο, συμπληρώνοντάς τον όμως με στοιχεία του συμβολικού, όπως ο Χριστός-πατέρας, τονίζοντας έτσι το σωτηριολογικό χαρακτήρα του θέματος.

Αντίστοιχη απόδοση της σκηνής με επιμέρους διαφοροποιήσεις απαντάται στη Μονή Curtea de Arges στη Ρουμανία (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.), στη Manasija (1406-1418), στη Μονή Διονυσίου του Αγίου Όρους, στο σκεπαστό χώρο που συνδέει τον εξωνάρθηκα με το ηγουμενείο και την αυλή²²⁶, στο δυτικό παρανάρθηκα του καθολικού του Αγίου Νικολάου της Μονής Φιλανθρωπινών²²⁷, στη λιτή του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα²²⁸, στο Άγιον Όρος, επίσης απαντάται στη Σκήτη της Αγίας Άννας, στο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου, στη μονή Φιλόθεου, όπου

²²⁴ Par. gr. 74 *Omont, Evangiles, CXXV-CXXVI*, στο *Lchl, 4, 172, Tsunji S.*, “The Headpiece Miniatures”, *DOP 29(1975)*, 165-203. Laur. VI 23, Wessel, στο *RbK, 2(1971)*, στ. 862.

²²⁵ Περισσότερες πληροφορίες για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 103. Βαφειάδης, *Ο γραπτός διάκοσμος*, 2003, 135-138.

²²⁶ Αδημοσίευτη

²²⁷ Γαρίδης - Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*. 1993, 131, εικ. 206.

²²⁸ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, ό.π., 14-16, σχ. III, 225 και πιν. 11.

παραλείπεται το φωτοστέφανο του πατέρα και στη Σκήτη Ξενοφώντος όπου όμως οι χορευτές αντικαθίστανται από αγγέλους²²⁹. Από τις παραπάνω παραστάσεις η αντικατάσταση του πατέρα από το Χριστό, γίνεται στη Μονή Curtea de Arges, στη Manasija, στον Άγιο Νικόλαο της Μονής των Φιλανθρωπητών και στη λιτή του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα. Η περιγραφή της Ερμηνείας ανταποκρίνεται περισσότερο στο συμβολικό τύπο²³⁰. Η ταύτιση του πατέρα της Παραβολής με το Χριστό εμπνέεται από την εκκλησιαστική γραμματεία και την υμνολογία της Κυριακής του Ασώτου.

Νοτιοανατολικό μέτωπο του τοίχου.

Η Αναστήλωση των Εικόνων (Πίν. 12 β). Η παράσταση καταλαμβάνει το χώρο κάτω από το παράθυρο του νοτιοανατολικού τοίχου στο χώρο του Διακονικού. Αποδίδεται ενιαία με πλήθος κόσμου να παρακολουθεί την τελετή της Αναστήλωσης κρατώντας αναμμένες λαμπάδες. Δεξιά ο Ιεράρχης με τη μήτρα, που κρατά με κάποιον άλλο την εικόνα του Χριστού, θα πρέπει να ταυτιστεί με τον πατριάρχη Μεθόδιο. Άλλα δύο ζεύγη Ιεραρχών βαστούν τις εικόνες της Παναγίας και του Προδρόμου. Μεταξύ των δύο αυτών εικόνων, ιστορείται πλήθος ανθρώπων, ενώ στο πρώτο επίπεδο παριστάνονται η αυτοκράτειρα Θεοδώρα και ο γιος της Μιχαήλ. Η σκηνή αποδίδεται κατ' αντίστοιχο τρόπο με τον Οίκο Ω του Ακαθίστου Ύμνου του ναού της Μεταμορφώσεως, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια.

Η ίαση του κωφού και δαιμονιζόμενου (Πίν. 12 α). Πάνω από την παράσταση της Αναστήλωσης των εικόνων, αριστερά και δεξιά του παραθύρου που διανοίγεται στο νοτιοανατολικό τοίχο, ιστορείται η παράσταση του θαύματος. Αριστερά του παραθύρου ο Χριστός έρχεται με γοργό βηματισμό από δεξιά, ευλογώντας και ακολουθούμενος από τους μαθητές του, οι οποίοι αποδίδονται με ισοκεφαλία. Απέναντι στα δεξιά του παραθύρου αναπτύσσεται το υπόλοιπο μέρος της παράστασης. Ο κωφός και δαιμονιζόμενος είναι γυμνός και κινείται γρήγορα προς τον Χριστό. Πίσω του διακρίνεται μία ομάδα Ιουδαίων, ο επικεφαλής της οποίας φέρει τη χαρακτηριστική ενδυμασία, μαντήλι στο κεφάλι και βακτηρία στο δεξί του χέρι. Στο βάθος το χαμηλό βουνό και χωρίς καθόλου βλάστηση δηλώνει το άξενο και έρημο του τόπου. Επάνω αριστερά και δεξιά διαβάζουμε την σχετική επιγραφή *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩ – ΜΕΝΟΣ ΤΟΝ / ΚΟΥΦΟΝ ΔΑΙΜΟ / ΝΙΖΟ / ΜΕΝΟΝ*. Η παράσταση διαφοροποιείται από την περιγραφή του Διονυσίου²³¹.

Στις παρειές του παραθύρου του νοτιοανατολικού τοίχου ιστορούνται στο εσωράχιο ο **Άγιος Παρθένιος**, δεξιά **αδιάγνωστος Άγιος** και αριστερά ο **Άγιος Ευτύχιος** (Πίν. 12 α).

Νότιο μέτωπο του τοίχου στο χώρο του Διακονικού.

Η Παραβολή του Τελώνου και του Φαρισαίου (Πίν. 12 β) ιστορείται στο μέτωπο του νότιου τοίχου του ιερού, κάτω από το παράθυρο που διανοίγεται εκεί (στην τέταρτη ζώνη από κάτω). Το βάθος της παράστασης καταλαμβάνει μια τοξοστοιχία

²²⁹ Τσιγάρας, ό.π., πιν. 75 α, β, 76 α, 77 α και 76 β, αντίστοιχα.

²³⁰ Ερμηνεία, 121-122.

²³¹ Ερμηνεία, 94.

από επτά τόξα πίσω από χαμηλό τοίχο, υποδηλώνοντας το Ιερό. Δεξιά ο Φαρισαίος προσεύχεται με έπαρση, έχοντας τα χέρια του σε έκταση και κοιτώντας προς τον ουρανό. Απέναντί του, στα αριστερά της παράστασης ο Τελώνης προσεύχεται γονατιστός και με το κεφάλι κατεβασμένο, στηρίζοντάς το με το αριστερό χέρι. Δεξιά του Τελώνη προβάλλει κάτω από το τόξο άγγελος, ο οποίος τον ευλογεί, αγγίζοντάς του το κεφάλι. Στο μεσαίο τόξο απεικονίζεται ο Χριστός, ο οποίος προφανώς παίρνει τη θέση του Ιερού, όρθιος να κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: « πας γαρ ο υψών εαυτόν ταπεινωθήσεται / και ο ταπεινών εαυτόν υψωθήσεται»²³². Η απόδοση της παραβολής διαφοροποιείται από τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά παραδείγματα²³³ καθώς επίσης και από την περιγραφή της Ερμηνείας²³⁴, ως προς την απόδοση του Ιερού, του εσωτερικού χώρου του Ναού, ως προς τις θέσεις των προσευχομένων.

Η παραβολή της Ακάρπου Συκής (Πίν. 12 β) ιστορείται στο νότιο τοίχο του Ιερού πάνω ακριβώς από την παραβολή του Τελώνη και Φαρισαίου. Εξ αιτίας του παραθύρου η σκηνή χωρίζεται σε δύο μέρη αριστερά ο Χριστός προσερχόμενος με τους μαθητές και δεξιά η συκή, μόνο με τον κορμό χωρίς φύλλα. Το θέμα της ξήρανσης αναφέρεται από τους Συνοπτικούς. Ο Ματθαίος τοποθετεί το γεγονός σε οδό της Βηθανίας, ο Μάρκος έξω από την πόλη και μόνο ο Λουκάς το αναφέρει ως παραβολή²³⁵. Το γεγονός ότι η σκηνή διαδραματίζεται σε υπαίθριο ορεινό χώρο και η έλλειψη απεικόνισης πόλης υποδηλώνει ότι ακολουθείται η περιγραφή κυρίως του Ματθαίου και του Μάρκου. Αυτού του τύπου η απεικόνιση απαντάται συχνότερα. Αντίστοιχη παράσταση απαντάται στο Μεγάλο Μετέωρο, στη Μονή Ξηροποτάμου κ.α.²³⁶.

Στα εσωράχιο του πρώτου παραθύρου χαμηλά στο νότιο τοίχο ιστορούνται αριστερά ο Άγιος Μελέτιος Αντιοχείας, δεξιά ο Άγιος Σύλβεστρος ολόσωμοι, επάνω στο κλειδί του τόξου ο Άγιος Νικηφόρος στηθαίος και στο τύμπανο πάνω από τη σιδεριά του παραθύρου ο άγιος Πατρίκιος, επίσης στηθαίος (Πίν. 12 β). Όλοι απεικονίζονται με αρχιερατικά ενδύματα, στο ένα χέρι κρατούν βιβλίο και με το άλλο ευλογούν. Ως προς τα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά ακολουθούν την περιγραφή της Ερμηνείας²³⁷. Στο δεύτερο παράθυρο του νότιου τοίχου ψηλά ιστορούνται αριστερά αδιάγνωστος άγιος και δεξιά ο Άγιος Ιερόθεος δεξιά και επάνω στο κλειδί του τόξου ο Άγιος Άνθιμος (Πίν. 12 β)

Ο Θόλος της Πρόθεσης

Ο διάκοσμος του θόλου της πρόθεσης της Αγίας Παρασκευής είναι εντελώς διαφορετικός εκείνου της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος.

Το κέντρο του θόλου, το οποίο ορίζεται από κυκλική διαχωριστική ταινία καταλαμβάνει η **Σύναξη των Ταξιαρχών** (Πίν. 13 α, β). Ο υπόλοιπος χώρος του

²³² Λουκ. 18, 10 κ.εξ.

²³³ Για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Τσιγαράς, Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος, ό.π., 104. Σδρόλια, Μονή Πέτρας, ό.π., 236-237, όπου και εκτενείς βιβλιογραφία.

²³⁴ Ερμηνεία, 124.

²³⁵ Ματθ. 21, 18-22. Μάρκ. 11, 12-14. Λουκ. 13, 6-9.

²³⁶ Χατζηδάκης-Σοφινός, Μεγάλο Μετέωρο, ό.π., εικ. στη σελ. 101. Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 109 όπου και πλούσια βιβλιogr. και πιν. 84 α.

²³⁷ Ερμηνεία, 156, 154, 156 (η περιγραφή αντιστοιχεί στον Νικηφόρο Πατριάρχη Κων/ πόλεως), 204 αντίστοιχα.

θόλου χωρίζεται σε πέντε διάχωρα, εντός των οποίων παριστάνονται θαύματα των αγγέλων, όπως επίσης και στις παραστάσεις των σφαιρικών τριγώνων (Πίν. 14 α, β, γ).

Το κέντρο του θόλου καταλαμβάνει η παράσταση της Σύναξης των Ασωμάτων, η οποία επιγράφεται «η σύναξη των Ταξιαρχών». Από τον όμιλο των αρχαγγέλων οι πρώτοι δύο αποδίδονται ολόσωμοι. Αριστερά ο Μιχαήλ(;) , το πρόσωπο του οποίου έχει καταστραφεί, με στρατιωτική ενδυμασία και υψωμένο στο δεξί του χέρι το σπαθί και δεξιά ο Γαβριήλ με κόκκινο χιτώνα, δεύτερο κοντό φόρεμα με μαργαριτοκόσμητες παρυφές και ζώνη και γαλάζιο ιμάτιο. Οι δύο αρχάγγελοι κρατούν με το ένα τους χέρι στηθάρια, εντός του οποίου απεικονίζεται ο Χριστός σε νεαρή ηλικία στον τύπο του Εμμανουήλ με μίτρα να ευλογεί με τα δύο του χέρια. Κάτω από το σημείο που κρατούν οι άγγελοι το στηθάρια απλώνεται ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «στώμεν / καλώςστώ / μεν μετά / φόβου δε(υ) / ται(;)προ / σκυνήσω / μεν τω βα / σιλεί ημών / θεώ » Το κείμενο του ειλητού, η Ερμηνεία το προβλέπει στο ειλητό που κρατά ο Μιχαήλ ο οποίος και το δείχνει στα αγγελικά Τάγματα, όταν πρόκειται να εκπέσει το τάγμα του Εωσφόρου²³⁸.

Ανάμεσα στους δύο αρχαγγέλους καθώς και αριστερά και δεξιά τους διακρίνεται η κεφαλή δύο ακόμη αρχαγγέλων. Η κεφαλή του αριστερού αρχαγγέλου έχει καταστραφεί. Οι υπόλοιποι αρχάγγελοι αποδίδονται με ισοκεφαλία.

Η παράσταση της Σύναξης των Ασωμάτων είναι σπάνιο εικονογραφικό θέμα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική. Στη μνημειακή ζωγραφική απαντάται από τον 11^ο αιώνα στον Άγιο Γεώργιο Διασορίτη της Νάξου, με τους αγγέλους σε προτομή, ντυμένους σαν άρχοντες, χωρίς όμως να κρατούν μετάλλιο με το Χριστό²³⁹. Συνολικά η παράσταση της Σύναξης απαντάται σύμφωνα με τη μελέτη του πατρός Σίλλα Κουκιάρη σε είκοσι από τα τριάντα επτά μνημεία των Βαλκανίων από τον 11^ο έως το 15^ο αιώνα, ενώ η παράστασή μας ανήκει σύμφωνα με την κατάταξη του ίδιου μελετητή στο δεύτερο εικονογραφικό τύπο με τους μετωπικούς Αρχαγγέλους όπως απαντάται στα Καβαλαριανά Καντάνου, στο Λέσνοβο, στην Επισκοπή Πεδιάδος και στα Καμηλιανά Κισσάμου²⁴⁰. Στον ίδιο τύπο απαντάται επίσης στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού Καλαμπάκας²⁴¹. Ως θέμα η Σύναξη των Ασωμάτων είναι γνωστό από μια μικρή σειρά εικόνων του 17^{ου} αιώνα όπως: η εικόνα της Πάτμου²⁴², η εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε²⁴³, του Φιλόθεου Σκούφου²⁴⁴, της Βιέννης²⁴⁵ κ.α..

Η παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ στο στηθάρια που κρατούν οι Αρχάγγελοι προβάλλεται η Μεσσιανική ιδιότητα του Κυρίου και υποδηλώνει τον ερχομό Του στον κόσμο. Η μίτρα την οποία φέρει ο Χριστός στο στηθάρια, ενδεχομένως να συμφύρεται από την παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως. Γύρω από την ασπίδα του θόλου με την παράσταση της Σύναξης, δημιουργούνται πέντε διάχωρα με αγγελοφάνειες. Ξεκινώντας από το διάχωρο που βρίσκεται κάτω από το σημείο του ειλητού και με φορά από αριστερά προς τα δεξιά βρίσκονται οι παραστάσεις: «*Η ΕΚΠΤΩΣΙΣ – ΤΟΥ ΕΩΣΦΟΡΟΥ*», «*Ο ΑΡΧΩΝ Μ(ΙΧΑΗΛ) ΦΕΝΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΛΛΑΑΜ*»,

²³⁸ Ερμηνεία, 46.

²³⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Άγιος Γεώργιος του Διασορίτου», *Δ' ΣΒΜΑΤ*, 1984. Κουκιάρης Σίλλας Αρχ., *Θαύματα-εμφανίσεις*, 1989, 157.

²⁴⁰ Κουκιάρης, ό.π., 157-158, πιν. κ.16 β', κ. 17 α', κ'. 29 β', κ. 36 β', αντίστοιχα.

²⁴¹ Προσωπικές σημειώσεις.

²⁴² Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 142, αρ. 103, πιν. 154.

²⁴³ Μπαλτογιάννη, «Η Σύναξη των Ασωμάτων», *Κατάλογος*, 1997, αρ. 21, 76-78 και εικ. στη σελ. 77.

²⁴⁴ Ρηγάκου, «Φιλόθεος Σκούφος», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, 1986, 166, αρ. 167, εικ. 167.

²⁴⁵ Kreidl-Papadopoulos, «Die Ikonen», ό.π., 49-54, εικ. 48.

«Ο ΑΡΧΩΝ Μ(ΙΧΑΗΛ) ΤΩ ΙΗΣΟΥ / ΤΟΥ ΝΑΥΗ», «Ο ΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ ΦΑΙΝΕΤΑΙ ΤΩ ΓΕΔΕΩ», «..... ΤΟΥ ΜΑ / ΝΩΕ»

Η Έκπτωσης του Εωσφόρου (Πίν. 13 α, β), στο επάνω μέρος της παράστασης τρεις άγγελοι που πετούν και κάτω στη γη πέφτει το πλήθος των δαιμόνων. Η παράσταση αποδίδει χωρίο του Ησαΐα (Ησ. 14, 12) για την πτώση του Εωσφόρου και αποδίδεται στα βασικά του χαρακτηριστικά σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας²⁴⁶. Το ίδιο θέμα απαντάται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις στη Μονή Ξηροποτάμου και στη Μονή Φιλόθεου.²⁴⁷

Η εμφάνιση του Μιχαήλ στο Μάντη Βαλαάμ (13 α, β). Ο Βαλαάμ ιστορείται δεξιά πάνω σε γαϊδουράκι με κόκκινο μαντήλι στο κεφάλι και το μιάτιό του να ανεμίζει πίσω. Κρατά στο αριστερό το χαλινό του υποζυγίου και στο υψωμένο δεξί ένα ραβδί με το οποίο ετοιμάζεται να το χτυπήσει, ενώ εκείνο στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω. Απέναντι από τον Βαλαάμ στέκεται όρθιος με το σπαθί στο χέρι ο Αρχάγγελος Μιχαήλ, ο οποίος εμφανίστηκε μπροστά του για να τον εμποδίσει να πάει στη Μωάβ και να καταραστεί τους Ισραηλίτες. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΡΧΩΝ Μ(ΙΧΑΗΛ) ΦΕΝΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΛΑΑΜ». Η παράσταση ακολουθεί στα βασικά χαρακτηριστικά την περιγραφή της Ερμηνείας²⁴⁸, εκτός από το χώρο, όπου παραλείπονται τα αμπέλια και το γονατιστό μουλάρι.

Η παράσταση εμφανίζεται στην εικονογραφία ήδη από τον 4^ο αιώνα στην παλαιοχριστιανική εποχή. Αργότερα απαντάται σε ιστορικούς κύκλους των Αρχαγγέλων και Αγγέλων σε μνημεία του 13^{ου} – 15^{ου} αιώνα, όπως στο βορειοδυτικό παρεκκλήσιο των Αγ. Θεοδώρων στο Μυστρά, στη μονή στο Θάρι Ρόδου του 13^{ου}, στο Λέσνοβο, στο Mateic²⁴⁹, στην Ομορφοκκλησιά Αθηνών²⁵⁰ κ.α.. Η παράστασή μας ακολουθεί την παραλλαγή, στην οποία η όνος στρέφει το κεφάλι προς το Βαλαάμ, διαμαρτυρούμενη για τα χτυπήματα που δέχεται. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος απαντάται στις Μονές του Ταξιάρχη στο Θάρι Ρόδου, στο Mateic και στις Οκτατεύχους Κωνσταντινουπόλεως και Σμύρνης²⁵¹. Η παράσταση αυτή συμπεριλαμβάνεται στον Κύκλο των Αρχαγγέλων και Αγγέλων λόγω της προφητείας του μωαβίτη μάντη, που αναφερόταν στον ερχομό του Χριστού. Εξ αιτίας αυτής της προφητείας πολλές φορές ιστορείται στη σύνθεση της Ρίζας Ιεσσαί²⁵².

Ο Άρχων Μιχαήλ εμφανίζεται στον Ιησού του Ναυή (Πίν. 13 α, β). Στο μέσον περίπου της σκηνής ιστορείται ο Ιησούς του Ναυή γονατιστός με τα χέρια απλωμένα σε στάση συνομιλίας προς τον απέναντί του ευρισκόμενο τον αρχάγγελο Μιχαήλ τον «*αρχιστράτηγο Κυρίου*» με τις ανοιχτές φτερούγες και το υψωμένο σπαθί. Πίσω από τον Ιησού του Ναυή παριστάνεται ο στρατός του, ο οποίος αποδίδεται με το πλήθος των δοράτων. Η παράσταση ιστορεί τη στιγμή κατά την οποία οι Ισραηλίτες ενώ ετοιμαζόταν να κατακτήσουν την Ιεριχώ αποκαλύφθηκε η ιδιότητα του συνομιλητή του Ιησού του Ναυή και εκείνος «... έπεσεν επί πρόσωπον επί την γην και είπε αυτό.

²⁴⁶ Ερμηνεία, 46.

²⁴⁷ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 203 α και σημ. 3161 αντίστοιχα.

²⁴⁸ Ερμηνεία, 58.

²⁴⁹ Κουκιάρης, *Θαύματα-εμφανίσεις*, ό.π., 124-125, πιν. κ. 6 β', κ. 7 γ', κ. 17ζ' και κ. 18στ, αντίστοιχα.

²⁵⁰ Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησία*, 1971, 19, εικ. 18.

²⁵¹ Κουκιάρης, *Θαύματα-εμφανίσεις*, ό.π., 124-125, πιν. κ. 6 β', κ. 7 γ', κ. 17ζ' και κ. 18στ, αντίστοιχα.

²⁵² Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησία*, ό.π., 20 με πολλά παραδείγματα. Κουκιάρης, ό.π., 125 και σημ 12.

Δέσποτα τι προτάσσεις τω σω οικέτη, και λέγει ο αρχιστράτηγος Κυρίου προς Ιησούν. Λύσαι το υπόδημα εκ των ποδών σου, ο γαρ τόπος, εφ' ω νυν έστηκας επ' αυτού, άγιος έστι»²⁵³. Η παράσταση ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας²⁵⁴.

Το θέμα απαντάται στο Σταυρό του Μιχαήλ Κηρουλάριου, στο Ναό του Αγίου Γεωργίου του Διασωρίτη (11ος αιώνας), στο διπλοθόλιο πάνω από την πρόθεση, στη μονή αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Prilep (1270-1280), στο ναό του Ταξιάρχη έξω από το κάστρο και στο ναό Αγίου Αθανασίου(τέλη 13^{ου} αι.) στο Γεράκι, στο ναό των Ασωμάτων στις Αρχάνες Κρήτης κ.α.²⁵⁵. Στα μεταβυζαντινά μνημεία απαντάται στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου²⁵⁶. Ο Αρχιστράτηγος κατά τις «*Διαταγές των Αποστόλων*» ταυτίζεται με το Χριστό, οι περισσότεροι όμως Εκκλησιαστικοί συγγραφείς τον θεωρούν άγγελο, ενώ ο Ευσέβιος Καισαρείας προεικόνιση του Χριστού²⁵⁷.

Ο Αρχων Μιχαήλ εμφανίζεται στον Γεδεών (Πίν. 13 α, β). Η εμφάνιση του Αρχαγγέλου στον Γεδεών ιστορείται με τρόπο αντίστοιχο της εμφάνισης στον Ιησού του Ναυή, καθώς επίσης και με την παρουσία στρατιωτών πίσω απ' αυτόν. Η ιστορία δεν ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας και ο Γεδεών αποδίδεται με ιερατική ενδυμασία γονατιστός τείνοντας το χέρι προς τον άγγελο. Ο Μιχαήλ κρατά στο αριστερό χέρι το σπαθί ενώ τείνει το δεξί προς τον Γεδεών κρατώντας κάτι το οποίο δε διακρίνεται. Η εμφάνιση του αγγέλου και η θυσία του Γεδεών απαντάται στη βυζαντινή τέχνη από τον 11^ο αι. στους κύκλους των Αρχαγγέλων και των Αγγέλων όπως στο Prilep, στο Mateic, σε εικονογραφημένες Οκτατεύχους και αργότερα στη Sucevita (16^{ου} αι.)²⁵⁸.

Η εμφάνιση του Αγγέλου στον Μανωέ (Πίν. 13 α, β). Ο Μανωέ με τη γυναίκα του παριστάνονται αριστερά γονατιστοί, προσβλέποντας επάνω όπου βρίσκεται ο άγγελος σε νεφέλη. Μπροστά τους βρίσκεται το αναμμένο θυσιαστήριο. Η παράσταση ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας²⁵⁹ και αναφέρεται στον ευαγγελισμό του Μανωέ από τον άγγελο για τη γέννηση του γιου του Σαμψών σύμφωνα με τη διήγηση στο βιβλίο των Κριτών (Κριτ. 13, 2-25). Η παράσταση απαντάται στη λιτή του καθολικού της Μονής Ξηροποτάμου και στο καθολικό της Μονής Φιλόθεου²⁶⁰.

Στα σφαιρικά τρίγωνα του θόλου ιστορούνται τρεις ακόμη παραστάσεις με εμφανίσεις αγγέλων στο νοτιοανατολικό ο «*ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΥΝΟΔΕΥΕΙ ΤΟΝ ΤΩΒΙΑ*», στο νοτιοδυτικό « *Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) Ρ[ΑΦΑΗΛ] ΟΜΑΤΟΣΑΣ - ΤΟΝ ΓΕΡΟΝΤΑ ΤΩΒΙΤ*», στο βορειοδυτικό « *Ο ΑΡΧΩΝ .. – Ω ΝΕΥΣΑΣ ΤΟΝ ΠΟΤΑΜΟΝ*» και στο βορειοανατολικό το θαύμα των Αρχαγγέλων στη Μονή Δοχειαρίου « *... ΟΙ ΕΠΙ{Α}Ν ΤΟ ΠΑΙΔΙΟΝ*».

Η Ιστορία του Τωβία (Πίν. 14 β,γ). Στην πρώτη παράσταση που συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΥΝΟΔΕΥΕΙ ΤΟΝ ΤΩΒΙΑ*» και ιστορείται δεξιά ο Τωβίτ

²⁵³ Ναυή 5, 13-15.

²⁵⁴ Ερμηνεία, 59.

²⁵⁵ Κουκιάρης, ό.π., 51, 55-56, 61,64 και 68, 69-71 αντίστοιχα, όπου βιβλ. και πολλά παραδείγματα.

²⁵⁶ Τσιγάρας, ό.π..

²⁵⁷ Κουκιάρης, ό.π., 35 και σημ. 28,29,30,31 και 32. Γιαννακόπουλος, «Η περί αγγέλων διδασκαλία», *Θεολογία ΜΔ'*, 1973, 313-338 και κυρίως 330.

²⁵⁸ Κουκιάρης, ό.π., 35-36 και 131-132 με πολλά παραδείγματα για την εικονογράφιση στη βυζαντινή τέχνη.

²⁵⁹ Ερμηνεία, 60.

²⁶⁰ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 211 α και 211 β αντίστοιχα.

να στέλνει το γιο του Τωβία στους Ράγους της Μηδίας να παραλάβει τα δέκα τάλαντα που είχε εμπιστευθεί στον Γαβαήλ και επειδή δεν τον γνώριζε είχε μαζί του για οδηγό τον άγγελο Ραφαήλ, ο οποίος εμφανίστηκε ως ο νεαρός Ιουδαίος Αζαρίας του Ανανίου²⁶¹. Στην ίδια παράσταση αριστερά εικονίζεται και πάλι ο Τωβίας συνοδευόμενος από τον Ραφαήλ να κρατά το ψάρι που ψάρεψε στον Τίγρη ποταμό²⁶². Το εικονογραφικό θέμα είναι γνωστό στην παλαιοχριστιανική τέχνη και αργότερα στη δυτική. Αντίθετα δεν απαντάται στη βυζαντινή τέχνη, ενώ σπάνια απεικονίζεται και στη μεταβυζαντινή. Το ίδιο θέμα απαντάται στη Μονή Ξηροποτάμου στον εικονογραφικό κύκλο της ιστορίας του Τωβία²⁶³.

Στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο ιστορείται η θεραπεία του γέρου και τυφλού Τωβίτ, κατά την επιστροφή του Τωβία (Πίν. 14 γ). Στο κέντρο της σκηνής ο Τωβίτ έχει ανασηκωθεί στο κρεβάτι του βοηθούμενος από τη σύζυγό του Άννα. Απέναντι του παριστάνεται ο Τωβίας και πίσω του η σύζυγός του Σάρα. Ο Τωβίας τοποθετεί στα μάτια του τυφλού πατέρα του τη χολή του ψαριού που είχε αλιεύσει στον Τίγρη και φύλαξε κατ' εντολή του Ραφαήλ, γιατί είχε θαυματουργικές ικανότητες²⁶⁴. Πίσω από την Άννα παρακολουθεί τη σκηνή ο Ραφαήλ. Το βάθος της σκηνής κλείνουν οικοδομήματα με πιο χαρακτηριστικό το τετράγωνο νεοκλασικό κτίριο στα δεξιά της σκηνής.

Στη δυτική τέχνη πέρα από το συμβολισμό του ψαριού με τη λέξη ΙΧΘΥΣ = Ιησούς Χριστός Θεού Υιός Σωτήρ, ο Τωβίας θεωρείται τύπος Χριστού και όπως ο ίδιος έδιωξε το δαιμόνιο από τη Σάρα και την παντρεύτηκε και θεράπευσε τον τυφλό πατέρα του, έτσι και ο Χριστός έδωσε το Φως και με τη Βάπτισμα και το Πάθος Του, έσωσε τους ανθρώπους²⁶⁵. Το εικονογραφικό θέμα του Τωβία, κατά την άποψή μας, περνά μάλλον στην ορθόδοξη εικονογραφία όχι τόσο ως θέμα που σχετίζεται με τον τύπο του Χριστού, αλλά κυρίως ως θέμα με έντονα αρετολογικό χαρακτήρα, όπως συμβαίνει και με άλλα εικονογραφικά θέματα στη μεταβυζαντινή τέχνη²⁶⁶. Εξ' άλλου στο βιβλίο Τωβίτ εξαιρούνται η ελεημοσύνη, η προσευχή, η νηστεία, ο φόβος του Θεού, η υπομονή στις θλίψεις, η ελπίδα στο Θεό και η πρόνοια Του, ο τελικός Θρίαμβος του Καλού, η πραγματική έννοια του γάμου αλλά και η παντοδυναμία του Θεού όπου όλα γίνονται σύμφωνα με το θέλημά Του²⁶⁷.

Όλα τα παραπάνω στοιχεία είναι κοινός τόπος στα κείμενα των λογίων ιεροκηρύκων και συγγραφέων του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, όπως αυτά των Βικ. Δαμωδού, Ηλ. Μηνιάτη, Ν. Θεοτόκη κ.α., που ακολουθούν το πνεύμα του πιετισμού που κυριαρχεί το 18^ο αιώνα στην Ευρώπη και τα οποία άσκησαν μεγάλη επίδραση, μεταξύ άλλων, και στην ορθόδοξη ζωγραφική²⁶⁸.

Θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (Πίν. 14 α). Στο βορειοδυτικό ημισφαιρικό τρίγωνο ιστορείται ένα θαύμα Αγγέλου, το οποίο δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Η

²⁶¹ Τωβ. 4, 20 και 5, 3-18.

²⁶² Τωβ. 6, 1-8.

²⁶³ Τσιγαράς, ό.π., 263-4, πιν. 225-226.

²⁶⁴ Τωβ., 6, 6-8

²⁶⁵ Wescott H., «Tobias», *LCI*, 4, 320-326.

²⁶⁶ Τριανταφυλλόπουλος, «Ορθόδοξη Ανατολή», *Πρακτικά Ε' ΔΠΣ*, 1991, 163-177, αναδημ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 2002, 127-142 και ιδιαίτ. 133-135. του ίδιου, «Κέρκυρα και Ιόνια», *Κατάλογο έκθεσης «Ο Περίπλους των Εικόνων»* 1994, 19-32 και αναδημ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, ό.π., 143-164 και ιδιαίτ. 157-163.

²⁶⁷ Γιαννακόπουλος, *Η Παλαιά Διαθήκη*, Τωβίτ, 1959, 10-13.

²⁶⁸ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. σημ. 234. Γιανναράς, *Η Ελευθερία του Ήθους*, 1989, 151-160, ιδιαίτ. σημ. 121, του ίδιου, *Ορθοδοξία και Δύση*, 1972, κυρίως 57-95.

επιγραφή του σώζεται αποσπασματικά « *Ο ΑΡΧΩΝ ... – Ω ΝΕΥΣΑΣ ΤΟΝ ΠΟΤΑΜΟΝ*». Στο μέσον της παράστασης κάποιος μοναχός με κουκούλιο και φωτοστέφανο βρίσκεται μέσα στον ποταμό μέχρι τη μέση και τα χέρια σε δέηση και απέναντί του ένας άγγελος κτυπά με το δόρυ τα νερά του ποταμού. Σε δεύτερο επίπεδο πίσω από το μοναχό απεικονίζεται μια βασιλική με τρούλο, ένα δεύτερο κτίσμα υπάρχει στ' αριστερά της παράστασης. Από την περιγραφή της σκηνής γίνεται φανερό ότι πρόκειται για αγγελικό θαύμα που αφορά στη σωτηρία κάποιου μοναχού(ς), από τα νερά του ποταμού. Το θαύμα αυτό δεν είναι γνωστό τουλάχιστον σε εμένα από άλλο μνημείο.

Το θαύμα της Μονής Δοχειαρίου (Πίν. 14 α). Μέσα σε μία βάρκα βρίσκονται δύο μοναχοί, οι οποίοι ρίχνουν στη θάλασσα ένα παιδί με δεμένα πίσω τα χέρια, κρατώντας το από τα πόδια, ενώ στο λαιμό του κρέμασαν μια πέτρα. Δεξιά απεικονίζεται επίμηκες ορθογώνιο κτίσμα με αμφικλινή στέγη και αέτωμα στην πρόσοψη και ψηλό πύργο στη μέση. Αριστερά η παράσταση έχει καταστραφεί και διακρίνεται μόνον το κάτω μέρος δύο ποδιών, προφανώς απεικονιζόταν η διάσωση του παιδιού από τον άγγελο ή τους αγγέλους που ανέσυραν το παιδί από τη Θάλασσα. Το θαύμα των αγγέλων που ανασύρουν το παιδί από τη θάλασσα, είναι γνωστό στην εικονογραφία από την απεικόνισή του στο παρεκκλήσι των Αρχαγγέλων στους Αγίους Θεοδώρους(1290-1295) στο Μυστρά²⁶⁹, στη μονή Δοχειαρίου στο Άγιον Όρος²⁷⁰, στο ναό της Γεννήσεως στο Arbanassi, στη μονή Toronlita, αλλά και σε εικόνες με σκηνές από τα θαύματα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ²⁷¹. Το ίδιο θαύμα απαντάται επίσης στη μονή των Αγίων Αποστόλων Κλεινού Καλαμπάκας και είναι έργο του Μιχαήλ Αναγνώστου²⁷². Το θαύμα δεν αναφέρεται από το Διονύσιο στην Ερμηνεία, αλλά η διήγησή του απαντάται στο Θησαυρό του Δαμασκηνού Στουδίτη²⁷³.

Ο Θόλος του Διακονικού

Οι κορυφαίοι Αποστόλοι Πέτρος και Παύλος και τα μαρτύρια των Αποστόλων, ιστορούνται στο θόλο του Διακονικού (Πίν. 15 α β). Στην ασπίδα του θόλου παριστάνονται μέχρι το ύψος των γονάτων οι κορυφαίοι των Αποστόλων Πέτρος και Παύλος συγκλίνοντας ο ένας προς τον άλλο, να κρατούν, ο μεν Πέτρος με το αριστερό χέρι, ο δε Παύλος με το δεξί, ομοίωμα ναού. Φέρουν τη γνωστή ενδυμασία, χιτώνα και ιμάτιο σε πορτοκαλί απόχρωση ο πρώτος και βερυκοκί ο δεύτερος. Τα χαρακτηριστικά τους αποδίδονται σύμφωνα με την Ερμηνεία²⁷⁴. Ο Πέτρος κρατά στο δεξί του χέρι κλειστό ειλητό, ενώ από τα δάχτυλα του δεξιού χεριού του κρέμονται από κοινό κορδόνι δύο κλειδιά, τα οποία αποτελούν και την εικονογραφική του

²⁶⁹ Ορλάνδος, «Δανιήλ ο πρώτος κτήτωρ», *ΕΕΒΣ 12(1939)*, 443-448. Κουκιάρης, *Θαύματα-εμφανίσεις*, ό.π., 62.

²⁷⁰ Κόντογλου, *Έκφρασις*, τ. Β', β' έκδοση, 1979, 367-368. Φωτογραφία της παράστασης μου παραχώρησε η κα Γεωργιάδου - Κούντουρα την οποία και ευχαριστώ και από τη θέση αυτή. Geron, «An Iconographical Theme», *Cyrrillomethodianum XI*, 1987, 215-224, εικ. 4, όπου εκτενής βιβλιογραφία και πολλά παραδείγματα.

²⁷¹ Geron, ό.π., εικ. 6, 11, 12, 13, 17.

²⁷² Προσωπικές σημειώσεις.

²⁷³ Δαμασκηνού Στουδίτου, *Θησαυρός*, 1805, Νοεμβρίου η', λόγος ιη'.

²⁷⁴ Ερμηνεία 150.

ταυτότητα²⁷⁵. Ο Παύλος κρατά με το αριστερό του σταχωμένο βιβλίο με τις επιστολές του²⁷⁶.

Γύρω από την ασπίδα του θόλου, στα οκτώ διάχωρα που σχηματίζονται καθώς και στα σφαιρικά τρίγωνα, παριστάνονται τα μαρτύρια των Αποστόλων. Ο κύκλος των μαρτυριών των Δώδεκα αποστόλων είναι σπάνιο θέμα εικονογράφησης στη βυζαντινή τέχνη²⁷⁷ και μόνο κατά τη μεταβυζαντινή τέχνη του 17^{ου} αι. θα εμφανιστεί σε ορισμένα μνημεία²⁷⁸. (Για την περιγραφή των παραστάσεων ακολουθείται με αρχή το μαρτύριο του Πέτρου δεξιόστροφη πορεία).

Μαρτύριο Πέτρου (Πίν 15 α, β). Η Σταύρωση του Πέτρου παριστάνεται κάτω αριστερά. Ο Πέτρος είναι τοποθετημένος ανάποδα στο σταυρό, τα πόδια του έχουν ήδη καρφωθεί ενώ οι δύο δήμιοι, ένας αριστερά - ένας δεξιά, καρφώνουν και τα χέρια. Στο βάθος της παράστασης δεξιά κλείνει με ένα βραχώδες όρος, ενώ αριστερά αναπτύσσεται αραιή βλάστηση και ο ορίζοντας κλείνει με σκούρο μπλε χρώμα. Ψηλά υπάρχει η επιγραφή «*Πέτρος Σταυρούται Κατακέφαλα*».

Οι πληροφορίες για το θάνατο του Πέτρου συμφωνούν μεταξύ τους και έτσι δε διαφοροποιείται και ο γενικός εικονογραφικός τύπος²⁷⁹. Διαφοροποίηση παρουσιάζει ο αριθμός των δημίων, ο οποίος στα βυζαντινά²⁸⁰ και μεταβυζαντινά μνημεία του 16^{ου} αι.²⁸¹ είναι περιορισμένος σε έναν. Στα μνημεία του 17^{ου} εισάγονται δύο δήμιοι, όπως στο νάρθηκα των Εισοδίων Τσιατσιαπά, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς²⁸², τύπο τον οποίο ακολουθεί με διαφοροποιήσεις και η παράστασή μας.

Η Κοίμηση του Ευαγγελιστή Λουκά (Πίν. 15 α, β). Στην ανοιχτή μαρμάρινη σαρκοφάγο τοποθετείται το τυλιγμένο με κειρίες λείψανο του Ευαγγελιστή Λουκά από τους παρισταμένους. Το βάθος της σκηνής το οριοθετούν δύο πολυώροφα κτίρια ένα με αμφικλινή στέγη και ένα τετράγωνο με θόλο. Επάνω η επιγραφή «*ΛΟΥΚΑΣ ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ*». Ο ζωγράφος ακολουθεί την πιο διαδεδομένη παράδοση σύμφωνα με την οποία ο Ευαγγελιστής Λουκάς βρήκε φυσικό θάνατο²⁸³, ενώ ο σταυρικός θάνατος πάνω σε ελιά αναφέρεται μόνο σε μια πηγή²⁸⁴. Η σπάνια εικονογραφική απόδοση του θέματος διαπιστώνεται σε μνημεία όχι προγενέστερα του 17^{ου} αιώνα. Η κοίμηση σε εικονογραφικές παραλλαγές του τύπου, με επιμέρους διαφορές απαντά στο νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατσιαπά Καστοριάς²⁸⁵ και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς²⁸⁶. Ο εικονογραφικός τύπος θεωρείται από την κα Παϊσίδου δημιούργημα μεταβυζαντινού βορειοελλαδικού αγιογράφου, και αποτελεί απλουστευμένη μορφή του τύπου της Κοίμησης της Θεοτόκου προσαρμοσμένης για τον Ευαγγελιστή²⁸⁷. Συμπληρωματικά, θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι

²⁷⁵ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, 1985, 26.

²⁷⁶ Ερμηνεία 150.

²⁷⁷ Omont, *Facsimiles*, ο.π., 14, πιν. XXII. Babic, *Chapelles annexes*, 111-117. Για τις παραστάσεις των μαρτυριών στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη. Βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 161 όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.

²⁷⁸ Παϊσίδου, ό.π., 161.

²⁷⁹ Delehay, *Synaxarium*, ο.π., 778, 779

²⁸⁰ Millet, *Athos* πιν. 234.3.

²⁸¹ Για τα βυζαντινά και μέχρι το 16^ο αι. παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, ό.π., 164 και σημ. 1638-1644.

²⁸² Παϊσίδου, ό.π., πιν. 94 α, Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., 77 εικ. 18 αντίστοιχα.

²⁸³ Delehay, *Synaxarium*, ό.π., 147-148, Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής*, τ.Α', 163-165, *Νέος Θησαυρός*, 30 και το *Μηναίον Οκτωβρίου*, Μηναίου 140.

²⁸⁴ Delahaye, *Synaxaria Selecta*, ό.π., 147-148.

²⁸⁵ Παϊσίδου ό.π., 162.

²⁸⁶ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, ό.π., 75 εικ. 16.

²⁸⁷ Παϊσίδου, ό.π., 162.

σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του τύπου πρέπει να έπαιξε και η σκηνή του ενταφιασμού του Προδρόμου.

Μαρτύριο του Αποστόλου Σίμωνος (Πίν. 15 α). Σπάνιο στην εικονογράφηση θέμα είναι το μαρτύριο του αποστόλου Σίμονα του Ζηλωτή. Ο απόστολος φορά μόνον περίζωμα και εικονίζεται γέροντας, φαλακρός πάνω στο σταυρό. Εικονογραφικά ακολουθεί την περιγραφή του συναξαρίου²⁸⁸ και αποδίδεται σύμφωνα με την Ερμηνεία²⁸⁹. Ένας δήμιος καρφώνει το αριστερό του χέρι, ένας δεύτερος τα πόδια και ένας τρίτος ετοιμάζεται να τον μαστιγώσει. Το βάθος ορίζεται από ένα χαμηλό βραχώδες βουνό και το σκούρο μπλε του φόντου. Επάνω η επιγραφή «ΣΥΜΩΝ ΣΤΑΥΡΟΥΜΕΝΟΣ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ».

Η παρουσία δύο ή περισσότερων προσώπων - δημίων εντοπίζεται σε μνημεία του 17^{ου} αι.²⁹⁰ και αργότερα, διαφοροποιούμενη έτσι από τις παλαιότερες παραστάσεις²⁹¹. Στη διάδοση της εικονογράφησης του μαρτυρίου του Αποστόλου, ενδεχομένως να συνέβαλε η ύπαρξη ξυλογραφιών ή χαλκογραφιών που συνόδευαν τις εκδόσεις του Μηναίου του Ιουνίου, όπως για παράδειγμα η έκδοση του 1781 του Νικολάου Γλυκή με παραστάσεις των μαρτυρίων όλων των Αποστόλων (στη συγκεκριμένη έκδοση αποδίδεται το μαρτύριο του Σίμονα με την παρουσία ενός στρατιώτη)²⁹².

Μαρτύριο Αποστόλου Θωμά (Πίν. 15 α). Σε εξωτερικό χώρο και μπροστά σε ορθογώνιο κτίριο με δίριχτη στέγη, δύο στρατιώτες (αριστερά) λογχίζουν τον απόστολο Θωμά, ο οποίος στέκεται όρθιος στα δεξιά της παράστασης. Επάνω η επιγραφή «ΘΩ[ΜΑΣ] ΛΟΧΙΣΘΕΙΣ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ». Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο ακολουθώντας εν μέρει τις πηγές οι οποίες μαρτυρούν το συμβάν σε βουνό²⁹³. Τις πηγές ακολουθούν οι μετά την Άλωση γνωστές παραστάσεις τόσο της κρητικής σχολής²⁹⁴ όσο και των μνημείων του βορειοελλαδικού χώρου²⁹⁵. Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τις παραστάσεις Αγ. Νικολάου Θεολογίνας²⁹⁶ και Αγίου Δημητρίου Αγιάς²⁹⁷ μόνο ως προς το θρόνο και τον αριθμό των στρατιωτών. Ως προς τον αριθμό των ατόμων προσεγγίζει εκείνη στην τράπεζα της Μ. Δοχειαρίου²⁹⁸.

Μαρτύριο Αποστόλου Ανδρέα (Πίν. 15 α). Ο Απόστολος Ανδρέας ο Πρωτόκλητος παριστάνεται στον τύπο του σταυρωμένου και είναι δεμένος στον κορμό και στα κλαδιά ενός δέντρου. Δύο δήμιοι ένας σε κάθε πλευρά δένουν τα χέρια του αποστόλου με σχοινί στα κλαδιά του δέντρου, ενώ τα πόδια του είναι ήδη δεμένα στον κορμό. Επάνω η επιγραφή «ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΤΑΥΡΩΘΕΙΣ / ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ».

Το έδαφος είναι ομαλό με αραιή βλάστηση, η οποία καθώς συνεχίζει και πίσω από το δέντρο δίνει μια αίσθηση προοπτικής. Ο ορίζοντας στο βάθος αποδίδεται με μπλε σκούρο. Ο ζωγράφος ακολουθεί τις πηγές που αναφέρουν το μαρτύριο πάνω στο

²⁸⁸ Delehaye ό.π., 671.

²⁸⁹ Ερμηνεία, 204.

²⁹⁰ Παϊσίδου, ό.π., 168, Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, ό.π., 77 εικ. 18.

²⁹¹ Για τις παλαιότερες παραστάσεις, βλ. Παϊσίδου, ό.π..

²⁹² Μηναίο Ιουνίου, Έκδοση Νικολάου Γλυκή, Βενετία 1781.

²⁹³ Delehaye, *Synaxarium*, 114, *Ερμηνεία*, 265.

²⁹⁴ Τράπεζα μονής Λαύρας, μ. Δοχειαρίου, Millet, *Athos*, πιν. 140.2, 234. 2.

²⁹⁵ Οσίου Μελετίου, Deliyanni - Doris, ό.π., εικ. 8.

²⁹⁶ Παϊσίδου, ό.π., πιν. 102d.

²⁹⁷ Κουμουλίδης - Δαριζιώτης, ό.π., σ. 75 εικ.16.

²⁹⁸ Millet, *Athos*, ό.π., 234. 2.

δέντρο²⁹⁹, το οποίο γνώρισε και τη μεγαλύτερη εικονογραφική διάδοση και αναφέρεται στην Ερμηγεία³⁰⁰.

Το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα είναι αυτό του παρεκκλησίου της Αγίας Σοφίας Αχρίδας πάνω από το Διακονικό³⁰¹. Ο τύπος απαντάται διαφοροποιημένος στη Decani και στη Μ. Βουλκάνου³⁰² ως προς τη στάση του Αποστόλου και τα συμπληρωματικά πρόσωπα. Στη μονή Βαρλαάμ³⁰³ και στο νέο καθολικό της Μ. Μεταμορφώσεως³⁰⁴ δορυφορείται από δύο στρατιώτες στο νάρθηκα των εισοδίων του Τσιατσιαπά πλαισιώνεται επίσης από δύο στρατιώτες³⁰⁵, ενώ ο αριθμός των προσώπων αυξάνεται στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς³⁰⁶. Τυπολογικά η παράσταση είναι κοντά σ' αυτή του Τσιατσιαπά και των Αγίων Αποστόλων Αγιάς.

Το Μαρτύριο του Αποστόλου Μάρκου (Πίν. 15 α). Ο Μάρκος είναι δωδέκατος στην τάξη κατά τις πηγές της Ερμηγείας στην ιστόρηση των αποστολικών μαρτυριών³⁰⁷. Παρά του ότι δε συμπεριλαμβάνεται στους δώδεκα στη γραπτή παράδοση, από νωρίς συγκαταλέγεται στην εικονογραφία μεταξύ των Δώδεκα³⁰⁸. Στην παράσταση μας ο Μάρκος είναι ξαπλωμένος στη γη, γυμνός με τα πόδια δεμένα με σχοινί, το οποίο τραβά σέρνοντάς τον ένας άνδρας με φορά προς τα δεξιά. Ένας δεύτερος άνδρας προς τα αριστερά κρατά μαστίγιο, το οποίο ετοιμάζεται να κατεβάσει στην πλάτη του Μάρκου. Το βάθος της παράστασης κλείνει δεξιά ένα ομαλό βραχώδες βουνό και το μπλε σκούρο του ορίζοντα. Επάνω η επιγραφή «*ΜΑΡΚΟΣ ΣΥΡΟΜΕΝΟΣ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ*».

Ο γενικός εικονογραφικός τύπος διαφοροποιείται από τον αντίστοιχο της λιτής της μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων³⁰⁹ του Οσίου Μελετίου και της Μονής Βαρλαάμ³¹⁰ ως προς τη στάση του Μάρκου και την παρουσία του στρατιώτη και των δύο δημίων που μαστιγώνουν, ενώ στην παράστασή μας μαστιγώνει ένας και ο άλλος σέρνει τον Ευαγγελιστή. Για τους ίδιους λόγους διαφοροποιείται και από τις αντίστοιχες παραστάσεις του Τσιατσιαπά και του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας³¹¹ καθώς και από τους Αγίους Αποστόλους Αγιάς³¹².

Η Μετάσταση του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου (Πίν. 15 α, β). Στο κάτω μέρος της παράστασης εντός μαρμάρινου κιβωρίου, οριζόντια τοποθετημένου, απεικονίζονται οι τελευταίες στιγμές της επίγειας ζωής του αποστόλου. Ο Ιωάννης εικονίζεται εντός του κιβωρίου, καθισμένος να ασπάζεται έναν μαθητή του, μάλλον τον Πρόχορο, πίσω από τον οποίο παραστέκουν και άλλοι μαθητές, οι δύο ολόσωμοι και οι υπόλοιποι αποδίδονται με ισοκεφαλία οι οποίοι παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα. Ο πρώτος φέρει το δεξί του χέρι στο μάγουλο, εκδηλώνοντας έτσι τη λύπη του. Ο Ιωάννης αγγίζει με το δεξί του χέρι τον αγκώνα του Προχόρου, ενώ

²⁹⁹ Για τις μαρτυρίες των πηγών και την παλιότερη βιβλιογραφία βλ. Παϊσίδου, ό.π., 165 και σημ. 1653-1656.

³⁰⁰ Ερμηγεία, ό.π., 264, 299.

³⁰¹ Milkovic Pepek, «Materiaux», ZIA Muzei Skopje, III 1959-1960, 105.

³⁰² Petkovic, Decani, ό.π., CX, CXI. Καλοκύρης, *Εκκλησίες Μεσοσηνίας, ό.π.*, πιν. 87.

³⁰³ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εκ. 37.9.

³⁰⁴ Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο* 173.

³⁰⁵ Παϊσίδου, ό.π.

³⁰⁶ Κουμουλίδης - Δελιζιώτης, ό.π., 77 εκ.17.

³⁰⁷ Ερμηγεία, 264-265.

³⁰⁸ Paris. Grec. 510 (Omont, *Facsimiles*, ό.π., 14 πιν. XXII).

³⁰⁹ Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., 171.

³¹⁰ Deliyanni - Doris, ό.π., εκ. 28 και 37.13.

³¹¹ Παϊσίδου, ό.π. σ. 166 και 169 αντίστοιχα.

³¹² Κουμουλίδης - Δελιζιώτης, ό.π., 76, εκ. 17.

το αριστερό του, καθώς είναι τεντωμένο, εκφράζει απορία ίσως για τα δάκρυα και τη θλίψη των μαθητών.

Στο επάνω μέρος της παράστασης στην άκρη αριστερά, εικονίζεται ο Ιωάννης να κάθεται σε χρυσή κυκλική δόξα, οριοθετημένη με κόκκινη ταινία. Τη δόξα κρατούν από τα πλάγια πετώντας δύο άγγελοι, ο ένας δεξιά με κόκκινα ιμάτια και ο δεύτερος αριστερά με λευκά.

Το θέμα είναι σπάνιο στη βυζαντινή τέχνη, απαντάται όμως στα παλαιολόγεια χρόνια στη Γκρατσάνιτσα και στο νάρθηκα της Ντέτσανι³¹³, στο ναό του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο χωριό Σελλί Ρεθύμνης στα 1411³¹⁴. Στο 15^ο αι. το θέμα εντοπίζεται σε εικόνες "κρητικές" της Πάτμου³¹⁵ και της Μονής Σταυρονικήτα του Αγίου Όρους³¹⁶. Το 16^ο αιώνα απαντάται σε αρκετά μνημεία, Μαυριώτισσα 1552³¹⁷, στο καθολικό της Μονής Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα³¹⁸, στο νάρθηκα του Καθολικού της Μ. Δοχειαρίου και στην τράπεζα της Μ. Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος³¹⁹. Στην απόδοση της παράστασης διαμορφώθηκαν βασικά δύο εικονογραφικοί τύποι, οι οποίοι κυριάρχησαν στο 16^ο αιώνα. Ο πρώτος και πιο διαδεδομένος απεικονίζει τις τελευταίες στιγμές του αποστόλου στη γη, ακολουθώντας τη διήγηση συγγραφέας της οποίας θεωρείται ο Πρόχορος³²⁰. Ο δεύτερος απεικονίζει νεκρό τον Ιωάννη στη σαρκοφάγο, όπως για παράδειγμα στη Μαυριώτισσα³²¹.

Η παράσταση που εξετάζουμε αναφέρεται στις τελευταίες στιγμές της ζωής του Ιωάννη και τον αποχαιρετιστήριο εναγκαλισμό. Διαφοροποιείται από τα παραδείγματα των κρητικών του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα ως προς τον ασπασμό και το κιβώριο. Στα κρητικά έργα παριστάνεται η κάλυψη του Ιωάννη με χόμα μέχρι τους ώμους και παραλείπεται το κιβώριο, το οποίο όμως απαντάται στα μνημεία όπου ο Ιωάννης απεικονίζεται νεκρός όπως στη Μαυριώτισσα. Στην περίπτωση της παράστασής μας πρόκειται για συμφυρμό των δύο τύπων ή ο ζωγράφος ακολουθεί κάποιο άλλο πρότυπο που διαμορφώθηκε μετά το 16^ο αι..

Μαρτύριο Αποστόλου Παύλου (Πίν. 15 α, β). Η σκηνή διαδραματίζεται σε επίπεδο έδαφος μπροστά σε δύο αποκλίνοντες βράχους. Ο Απόστολος Παύλος με φορά προς τα δεξιά φορά σαρίκι στο κεφάλι και έχει φωτοστέφανο, βρίσκεται γονατισμένος στη γη και στηρίζεται στο αριστερό του χέρι, ενώ τείνει το δεξί του προς τη γυναίκα με το φωτοστέφανο που βρίσκεται απέναντί του και φέρνει με θλίψη το χέρι της στο μάγουλό της. Πλάι στον Παύλο ένας στρατιώτης με θώρακα και κράνος έχει σηκώσει το σπαθί του και ετοιμάζεται να το κατεβάσει για να τον αποκεφαλίσει, ενώ από την κίνηση ανεμίζει το ιμάτιό του.

Η γυναίκα η οποία παρίσταται στο μαρτύριο του αποστόλου Παύλου, είναι μάλλον η Περπέτουα, μία από τις παρευρισκόμενες γυναίκες στο μαρτύριο, από την οποία ο

³¹³ Mijovic P., *Menologe*, ό.π., 297 σχ. 18, αρ. IX 26 και εικ. 177 (IX 26, 25).

³¹⁴ Μ. Βασιλάκη, «Η αποκατάσταση», *"Θυμίαμα" στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, 1994, τ.Β', εικ. 191.14

³¹⁵ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π. αρ. 64 και 13/ Ν. Χατζηδάκης, *Συλλογή Βελιμέζη...*

³¹⁶ Καρακατσάνη, *Οι εικόνες της Μ. Σταυρονικήτα*, 1974, αρ. 26 Η Καρακατσάνη χρονολογεί την εικόνα στα τέλη του 16^{ου}. Ο Χατζηδάκης προτείνει τη χρονολόγηση στο 15^ο, ό.π. 113.

³¹⁷ Μουτσόπουλος, *Μαυριώτισσα*, 1967, εικ. 6, Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννου», *Μακεδονικά τ.21*, 1981, εικ.29β.

³¹⁸ Dellyanni-Doris, *Hosios Meletios* ό.π., σ. 202-203, πιν.7.

³¹⁹ Millet, *Athos*, πιν. 240.2 και 142.2 αντίστοιχα.

³²⁰ Η διήγηση με τίτλο Πράξεις του αγ.αποστόλου, Γούναρης, ό.π..

³²¹ Γούναρης, ό.π., εικ. 29β.

Παύλος ζήτησε και έλαβε μανδήλιον με το οποίο σκέπασε τους οφθαλμούς του³²². Στην παράστασή μας η γυναίκα απλώς παρίσταται και τούτο ίσως οφείλεται στο ότι η σκηνή αποδίδει την προετοιμασία του μαρτυρίου. Η προετοιμασία του μαρτυρίου αποτελούσε τον παλιότερο τύπο απεικόνισης και τον συναντούμε σε μικρογραφία στον Paris Gr.510³²³ και σε τοιχογραφίες της Καππαδοκίας³²⁴, ενώ η ρεαλιστική απεικόνιση του αποκεφαλισμού είναι δημιούργημα του 12^{ου} και μετά αιώνα³²⁵. Η παρουσία δευτερευόντων προσώπων - γυναικών - που παρακολουθούν τη σκηνή απαντάται και σε παλιότερα μνημεία όπως στο νάρθηκα του Αγ. Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας Καστοριάς³²⁶ και στη Μεταμόρφωση Αγιάς³²⁷.

Μαρτύριο Αποστόλου Ιακώβου (του Αδελφοθέου) (Πίν. 15 α). Το μαρτύριο εικονίζεται στο βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο του θόλου. Επάνω η επιγραφή «*ΙΑΚ(ΩΒΟΣ) ΞΕΙΦΗ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ*».

Σε ομαλό τοπίο με ορθογώνιο οικοδόμημα με αμφικλινή στέγη και τετράγωνο κτίσμα με θόλο δεξιά, εικονίζεται ο απόστολος γονατιστός με φορά προς τα αριστερά. Δεξιά πίσω από τον απόστολο ένας δήμιος με υψωμένο το σπαθί του ετοιμάζεται να τον αποκεφαλίσει. Αριστερά μπροστά από τον απόστολο, ένας δεύτερος δήμιος κρατά στο δεξί του χέρι δόρυ, ενώ με το αριστερό τραβά τα μαλλιά του αποστόλου.

Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τους παλαιότερους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς εικονογραφικούς τύπους όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoricino³²⁸, στην οποία ο απόστολος έχει ήδη αποκεφαλιστεί αλλά και από τον τύπο του μαρτυρίου που συναντούμε στο μνηολόγιο του Βασιλείου³²⁹, στις Μονές Λαύρας και Δοχειαρίου³³⁰, στη Μονή Βαρλαάμ Μετεώρων³³¹ και στον Όσιο Μελέτιο³³². Ο ζωγράφος της παράστασής μας ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο, ιστορώντας την επικείμενη αποτομή.

Μαρτύριο Αποστόλου Βαρθολομαίου (Πίν. 15 α, β). Η παράσταση βρίσκεται στο βορειο-ανατολικό σφαιρικό τρίγωνο. Επάνω η επιγραφή «*ΒΑΡΘ(ΟΛΟΜΑΙΟΣ) ΣΤΑΥΡΩΘΕΙΣ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ*».

Ο Απόστολος εικονίζεται πάνω στο σταυρό. Φέρει φωτοστέφανο και φορά μόνον περιζώμα. Τη σκηνή συμπληρώνουν τρεις δήμιοι. Δύο απ' αυτούς καρφώνουν με σφυρί τα καρφιά στις ανοιχτές παλάμες του αποστόλου αντίστοιχα και ένας τρίτος καρφώνει τα πόδια. Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Το έδαφος αποδίδεται σε γκριζοπράσινους τόνους, γύρω από το σταυρό, διανθιζόμενο με δέντρα. Πίσω σε δεύτερο επίπεδο το έδαφος συνεχίζει με κιτρινοκόκκινες αποχρώσεις, δίδοντας έτσι ένα βάθος στην σκηνή και τέλος κλείνει με το γκριζογάλαζο του ορίζοντα. Αριστερά η σκηνή συμπληρώνεται από τα οικοδομήματα με αμφικλινείς στέγες.

³²² Χαραλαμπίδης Κ., *Ο Αποκεφαλισμός*, 1983, 142-143.

³²³ Omont. *Fac.similes*, πιν. XXII.

³²⁴ Jerpharion, *ό.π.*, 56, 285.

³²⁵ Παϊσίδου, *ό.π.*, σ. 164 όπου και τα παραδείγματα των αντίστοιχων μνημείων.

³²⁶ Παϊσίδου, *ό.π.*, πιν. 101β.

³²⁷ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, *ό.π.* 127, εικ. 2.

³²⁸ Χαραλαμπίδης, *Αποκεφαλισμός*, *ό.π.*, 146 πιν. 40β.

³²⁹ Menologio di Basilio, II, 1907, εικ. 131.

³³⁰ Millet, *Athos*, πιν. 147,2 και 234,1 αντίστοιχα.

³³¹ Deligyanni - Doris, *ό.π.*, 222 Βαρλαάμ 36,3 και Μεταμόρφωση εικ. 41,5

³³² *ό.π.*, 221-222, Σχ.ΙΙΙ 38.

Ο εικονογραφικός τύπος του μαρτυρίου συμφωνεί με τις σκηνές του μαρτυρίου στις μονές Βαρλαάμ και Μεταμόρφωσης Μετεώρων, στη λιτή του Αγίου Μελετίου³³³ καθώς και με την ερμηνεία³³⁴. Εικονογραφικά πλησιέστερη προς την εξεταζόμενη εικονογραφία είναι εκείνη των Αγίων Αποστόλων Αγιάς³³⁵.

Το Μαρτύριο του Αποστόλου Φιλίππου (Πίν. 15 α, β). Απεικονίζεται στο νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο. Ο μάρτυρας παριστάνεται κρεμασμένος ανάποδα από ένα δέντρο. Έχει τα χέρια δεμένα πίσω καθώς και τα πόδια στο ύψος των αστραγάλων. Τις δύο άκρες του σχοινιού των ποδιών που περνούν μέσα από κλαδί του δέντρου το τραβούν οι δύο δήμιοι, αριστερά και δεξιά και ανεβάζουν ψηλά στο δέντρο το ανάποδα τοποθετημένο σώμα του Αποστόλου. Οι χρωματικές εναλλαγές στο έδαφος μεταξύ καφέ-κόκκινου-γκρίζου-γκριζόμαυρου και καφεκίτρινου δίνουν την αίσθηση του βάθους. Αριστερά και δεξιά διακρίνονται οι στέγες δύο πολυώροφων κτιρίων. Επάνω η επιγραφή «Φ[ΙΛΙΠΠΟΣ] ΚΡΕΜΑΣΘΕΙΣ».

Αντίστοιχο παράλληλο της παράστασής μας υπάρχει στο νάρθηκα του Αγίου Γεωργίου του Βουνού³³⁶ ενώ σε άλλα μνημεία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα παρατηρούνται εικονογραφικές διαφοροποιήσεις που οφείλονται στις διαφορετικές παραδόσεις του μαρτυρίου του Φιλίππου³³⁷ έτσι στον Αγ. Νικόλαο Θεολόγινας εικονίζεται σταυρωμένος ανάποδα σε δέντρο³³⁸ ενώ στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς είναι κρεμασμένος από ξύλινο ικρίωμα³³⁹ κατά τον ίδιο τρόπο παριστάνεται και στον Όσιο Μελέτιο³⁴⁰. Οι παραστάσεις αυτές διαφοροποιούνται από τη βυζαντινή παράδοση, όπου ο Φίλιππος σταυρώνεται ανάποδα σε τοίχο αλλά και από τους "Κρητικούς" του Αγίου Όρους³⁴¹.

Το Μαρτύριο του Αποστόλου Ματθαίου (Πίν. 15 α). Παριστάνεται στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο του θόλου. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΜΑΤ(ΘΑΙΟΣ) ΠΥΡΙ ΤΕΛΕΙΟΥΤΑΙ». Ο απόστολος εικονίζεται γονατιστός μέσα σε εστία φωτιάς, κυκλωμένος από τις φλόγες της. Φέρει φωτοστέφανο και έχει το κεφάλι χαμηλωμένο προς τ' αριστερά του και τα χέρια του σταυρωμένα μπροστά, χαμηλά, σε στάση προσευχής. Δύο δήμιοι, ένας από κάθε πλευρά, με ραβδί συνδουλίζουν τη φωτιά. Το τοπίο αποδίδεται σε σκούρες γκριζοπράσινες αποχρώσεις, γύρω από την εστία της φωτιάς πίσω αποδίδοντας σε κοκκινωπές αποχρώσεις και σβήνουν στο γκριζογάλαζο ορίζοντα. Δεξιά στο βάθος παριστάνονται οικοδομήματα. Η εικονογραφία του μαρτυρίου ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁴², ενώ ο εικονογραφικός τύπος με μικρές διαφοροποιήσεις είναι ο πιο διαδεδομένος στη μεταβυζαντινή εποχή³⁴³.

³³³ Deliyannis, ό.π., 288-289.

³³⁴ Ερμηνεία, 205, 265, 300.

³³⁵ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, ό.π., 74, εικ. 15.

³³⁶ Αδημοσίητο.

³³⁷ Ο *Μέγας Συναξαριστής* και *Νέος παράδεισος* αναφέρονται συνενώνοντας το κρέμασμα με τη σταύρωση. Ματθαίος, *Μ. Συναξαριστής*, τ.11, 392, 400-401 και *Ν. Παράδεισος* 172 κρέμασμα από τοίχος στο Μηνολόγιο Βασιλείου Migne P.G. 117, 161, 516) Σταύρωση το Μηναίο του Ιουνίου (Μηναίο Ιουνίου 170) ανάποδο κρέμασμα από ξύλο το Συναξάριο του Delehaye ό.π., 222.

³³⁸ Παϊσίδου, ό.π., 168.

³³⁹ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, 74, εικ. 15.

³⁴⁰ Deliyannis, ό.π.

³⁴¹ Millet, *Athos*, ό.π. 234.2 Για τα παλαιότερα μνημεία βλ. Παϊσίδου, ό.π., 168-9.

³⁴² Ερμηνεία, ό.π. 265, 196.

³⁴³ Deliyanni - Doris, ό.π., 237-238, εικ. 15, 42.3 και 39.7 Millet, *Athos*, πιν. 234,3 (Μονή Δοχειαρίου) Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος* (ό.π., 157. Για τους εικονογραφικούς κύκλους ως αναπαράστασης του θέματος βλ. Παϊσίδου, ό.π., 162-3.

Πλησιέστερος εικονογραφικά τύπος είναι αυτός που απαντάται στους αγίους Αποστόλους Αγιάς³⁴⁴.

Ολόσωμοι άγιοι. Μεταξύ κόγχης και πρόθεσης εικονίζονται οι διάκονοι **Εύπλους** αριστερά και ο **Πρωτομάρτυρας Στέφανος** δεξιά, συνοδευόμενοι από τις επιγραφές «*Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΥΣ*» και «*Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ο ΠΡΩΤΟΜΑΡΤΥΣ*» αντίστοιχα (Πίν. 16 α). Μεταξύ κόγχης και διακονικού, ιστορούνται ολόσωμοι «*ο άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων*» και «*ο άγιος ΒΗΣΣΑΡΙΩΝ λαρίσης*» (Πίν. 16 β, 17 α). Δεξιά της κόγχης του διακονικού ο «*ΑΓΙΟΣ ΑΧΙΛΑΙΟΣ λαρίσης*» (Πίν. 17 α). Στο νότιο τοίχο απεικονίζονται τέσσερις ιεράρχες, οι τρεις, «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΜΟΔΕΣΤΟΣ / Ιεροσολήμων*», «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΑΝΔΡΕΑΣ / κρίτης*» και «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΧΑΡΑ / ΛΑΜΠΟΣ*» σε μικρότερη κλίμακα λόγω του παραθύρου που διανοίγεται και περιορίζει το χώρο και «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΓΡΗΓΟ / ΡΙΟΣ νέος*» (Πίν. 17 β).

Οι τέσσερις ιεράρχες φορούν αρχιερατικά άμφια, ευλογούν με το δεξί τους χέρι, ενώ στο αριστερό τους κρατούν κλειστό βιβλίο. Βασικό χαρακτηριστικό της απόδοση των αγίων του νοτίου τοίχου είναι η ομοιότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου τους, διαφοροποιούμενη μόνον ως προς τονικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων. Ο χώρος που παραμένει ελεύθερος αριστερά και δεξιά του παραθύρου καλύπτεται από δύο εκτενή κείμενα, από ένα σε κάθε πλευρά, έτσι ώστε η ζώνη των ιεραρχών που αποδίδονται σε μικρότερη κλίμακα να ευθυγραμμιστεί με τους ιεράρχες που αποδίδονται κανονικά στον ανατολικό τοίχο καθώς και με τον τέταρτο άγιο τον Γρηγόριο το νέο. Στο κείμενο αριστερά αναγράφεται «*νυν αι δυνάμεις των ου / ρανών συν ημίν αοράτως λατρέβουσι, ιδού / γαρ εισπορέβεται ο βασιλεύς της δόξης ιδού / θυσία μυστική τετε / λειωμένη δωρηφορή την / πίστη και πόθω προσέλθο / μεν ίνα μετοχή ζωής / αιωνίουγενόμεθα / αλληλοΐα /*. Δεξιά στο αντίστοιχο κείμενο: «*φόβω πρόβα / νε την πύ / λην της εισόδου / τρόμω λαμβα / νε των θείων / μυστηρίων / ίνα μη κατά / φλεχθής / πυρί τω αι / ωνίω*».

Από τους ολόσωμους αγίους του βορείου τοίχου σώζεται μόνον ο **Άγιος Σεραφείμ Φαναρίου**, μέχρι το στήθος και με πολλές φθορές. Η απόδοση και του Αγίου Σεραφείμ ακολουθεί την αντίστοιχη απόδοση των άλλων αγίων του νοτίου τοίχου. Αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΣΕΡΑΦΕΙΜ - ΦΑΝΑΡΙΟΥ*» (Πίν. 22 β).

Βορειοανατολικός κίονας

Δύο μορφές αγίων κοσμούν το πάνω μέρος του κίονα, ο Άγιος Αλύπιος και ο Άγιος Αυτόνομος.

Ο Άγιος Αλύπιος, (Πίν. 18 α) παριστάνεται μέχρι την οσφύ με λευκά μαλλιά και λευκή γενειάδα στα νότια του κίονα, σύμφωνα με τις υποδείξεις των Πηγών της Ερμηνείας³⁴⁵. Φορά αρχιερατική ενδυμασία, κρατά κλειστό βιβλίο στο δεξί χέρι και με το αριστερό ευλογεί.

Ο Άγιος Αυτόνομος, (Πίν. 18 β) απεικονίζεται στα βόρεια του κίονα μέχρι την οσφύ, φέρει αρχιερατική ενδυμασία και κρατά στο αριστερό χέρι κλειστό βιβλίο, ενώ με το δεξί ευλογεί. Τα λευκά μαλλιά και η επίσης λευκή γενειάδα του δηλώνουν την ηλικία του ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας³⁴⁶.

³⁴⁴ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, ό.π. 75, εικ. 16.

³⁴⁵ Ερμηνεία, 269, 293.

³⁴⁶ Ερμηνεία, 156, 268, 291.

Εκτός από τις δύο παραπάνω μορφές δεν υπάρχουν άλλες παραστάσεις στο υπόλοιπο μέρος του κίονα. Χαρακτηριστικό είναι ότι σώζεται η προετοιμασία του υποστρώματος, το οποίο όμως δε φαίνεται να ολοκληρώθηκε.

Νοτιοανατολικός κίονας

Το πάνω μέρος του κίονα καταλαμβάνουν οι Άγιοι Μητροφάνης και Αλέξιος, στα βόρεια και στα νότια αντίστοιχα.

Ο Άγιος Μητροφάνης, (Πίν. 19 α) παριστάνεται στα νότια του κίονα, επάνω, μέχρι την οσφύ. Φορά αρχιερατική ενδυμασία ευλογεί με το δεξί, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό βιβλίο. Ακολουθεί, δηλαδή, τον ίδιο τύπο με τους αντίστοιχους αγίους στο βόρειο κίονα. Ως προς το χαρακτηριστικά του, ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁴⁷.

Ο Άγιος Αλέξανδρος, (Πίν. 19 β) απεικονίζεται στα βόρεια του κίονα, με κοντά καστανά μαλλιά και γένια. Φέρει και οι υπόλοιποι άγιοι του Ιερού αρχιερατική ενδυμασία, κρατά στο αριστερό βιβλίο κλειστό και με το δεξί ευλογεί. Για τον Άγιο Αλέξανδρο Πατριάρχη Αλεξανδρείας δεν υπάρχει περιγραφή στην Ερμηνεία, ο ζωγράφος αντλεί ίσως τα χαρακτηριστικά από κάποιο συνώνυμο Άγιο³⁴⁸ που αναφέρεται σ' αυτή ή από το γενικό τύπο απόδοσης των μορφών του Ιερού, ο οποίος είναι κοινός σχεδόν σε όλους τους αγίους.

Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς, (Πίν. 19 α) παριστάνεται στο κάτω μέρος του κίονα στα νότια. Ο άγιος είναι ολόσωμος και φέρει αρχιερατικό μαργαριτοκόσμητο σάκκο και επιτραχήλιο με μεγάλους σταυρούς. Στο αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο βιβλίο και με το δεξί κεκαμμένο μπροστά στο στήθος ευλογεί. Ο άγιος παρουσιάζεται ως μεσήλικας με καστανά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα, χαρακτηριστικό που είναι σύμφωνο με τις απεικονίσεις του 16^{ου} αιώνα, αλλά και τις παλαιότερες του 14^{ου}³⁴⁹.

Ο Άγιος Γρηγόριος ο Νύσσης, (Πίν 19 β) καταλαμβάνει τη θέση στα βόρεια του κίονα. Απεικονίζεται με αρχιερατική ενδυμασία κρατώντας κλειστό βιβλίο στο αριστερό και ευλογώντας με το δεξί. Αποδίδεται με γκριζα μαλλιά και γενειάδα. Τα χαρακτηριστικά είναι ελαφρώς διαφοροποιημένα ως προς την απόδοση της ηλικίας από τις παλιότερες παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα³⁵⁰.

Άγιοι σε μετάλλια. Καταλαμβάνουν τη δεύτερη σειρά από κάτω και τα στηθάρια βρίσκονται μέσα στις κολπώσεις που δημιουργούν οι ελισσόμενοι βλαστοί κληματίδας.

³⁴⁷ Ερμηνεία, 156, 269, 292.

³⁴⁸ Ερμηνεία, 193.

³⁴⁹ Για τις αρχαιότερες απεικονίσεις του αγίου στην τέχνη βλ., Μαυροπούλου-Τσιούμη, «Οι πρώτες απεικονίσεις», *Πρακτικά Θ.Σ.*, 1986, 254- 257. της ίδιας, «Οι τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων», *Θεσσαλονίκη* 1, 1985, 235 κ.εξ. πιν. 6. Της ίδιας, «Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη», *Ευφρόσυνον* 2, 1992, 664-665. Τσιγαρίδας, «Εικονιστικές μαρτυρίες», *Πρακτικά Θ.Σ.*, 1986, ό.π., 263-274. Για τις απεικονίσεις του Αγίου στο 16^ο αιώνα και μετά βλ., Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 76, 210. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, ό.π., εικ. 232. Σδρόλια, *Μ. Πέτρας*, ό.π., 147-148, εικ. 80, 81.

³⁵⁰ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 60. Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, ό.π., 240.

Νότιος τοίχος

Ο Άγιος Πρόκλος (Πίν. 5 α), απεικονίζεται πρώτος από δεξιά στο νότιο τοίχο, με μακριά γενειάδα και αρχιερατική ενδυμασία. Με το δεξί ευλογεί και στο αριστερό κρατά διάλιθο ευαγγέλιο. Ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁵¹.

Ο Άγιος Γερμανός (Πίν. 5α). Παριστάνεται με κοντά μαλλιά και λίγα γένια. Φορά αρχιερατική ενδυμασία, με το δεξί ευλογεί και στο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Η απόδοση της μορφής ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας για τον Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως³⁵².

Νοτιοανατολικός τοίχος

Ο Άγιος Επιφάνιος (Πίν. 5 β). Ο Άγιος ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας και παριστάνεται «*γέρον φαρακλός ασπρογένης*»³⁵³. Αποδίδεται στην ίδια στάση με τους προηγούμενους αγίους σε στηθάρια.

Ο Άγιος Κυπριανός (Πίν. 5β). Παριστάνεται με σκούρα καστανά μαλλιά και γενειάδα, στον ίδιο τύπο με τους άλλους αγίους. Αποδίδεται κοντά στην περιγραφή της Ερμηνείας, χωρίς όμως διχαλωτή γενειάδα³⁵⁴.

Ο Άγιος Πολύκαρπος (Πίν. 5β). Απεικονίζεται με κοντά μαλλιά και γένια, σε στάση παρόμοια των υπολοίπων αγίων. Ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας.³⁵⁵

Βορειοανατολικός τοίχος

Ο Άγιος Αλαθέριος (;) (Πίν. 4 α). Ο συγκεκριμένος άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Παριστάνεται μεσήλικας με κοντά μαλλιά και στρογγυλή κοντή γενειάδα, στον ίδιο τύπο με τους άλλους αγίους.

Ο Άγιος Θεράπων (Πίν. 4α). Παριστάνεται γέρος με κοντά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα. Φορά αρχιερατική ενδυμασία, στο αριστερό κρατά ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Στην Ερμηνεία περιγράφεται «*γέρον κοντογένης, βαστών φλεβοτόμων*»³⁵⁶.

Αριστερά της Πρόθεσης στη θέση του αγίου σε στηθάρια υπάρχει κείμενο: «*Των αγγέλων ο δήμος / κατεπλάγ.../ εν νεκροίς λογισθέν / ντος θανάτου δε .../ / καθελώντα ... / εαυτώ το ... / εγείραντα .../ άδου π .../ ... θερώσαντ.../*» .

Οι άγιοι σε στηθάρια του βόρειου τοίχου έχουν καταστραφεί.

Τα **εσωράχια των τόξων** πληρούνται από Αγίους σε μέταλλα. Στο εσωράχιο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Πρόθεσης (Πίν. 20 α) απεικονίζονται οι άγιοι:

³⁵¹ Ερμηνεία, 155, 268, 291.

³⁵² Ερμηνεία, 155, 268, 291.

³⁵³ Ερμηνεία, 155.

³⁵⁴ Ερμηνεία, 167.

³⁵⁵ Ερμηνεία, 155, 291.

³⁵⁶ Ερμηνεία, 156, 269, 292.

Αδιάγνωστος, παριστάνεται με λευκά μαλλιά και γένια. Στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό και με το δεξί ευλογεί.

Ο Άγιος Γάιος, παριστάνεται με μαύρα μαλλιά και γένια. Στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό και έχει το δεξί μπροστά στο στήθος με το οποίο δείχνει προς το ειλητό. Πρόκειται μάλλον για τον Απόστολο Γάιο εκ των εβδομήκοντα και όχι για κάποιον από τους ομώνυμους αγίους. Η απόδοση των χαρακτηριστικών δεν ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας, κατά την οποία ο άγιος είναι γέρων οξυγένης³⁵⁷.

Ο Άγιος Ζήνων, ακολουθεί μετά τον άγιο Γάιο. Απεικονίζεται με λευκόγκριζα μαλλιά και αντίστοιχη κοντή γενειάδα. Κρατά στο αριστερό ειλητό και με το δεξί στο πλάι ευλογεί. Από την περιγραφή της Ερμηνείας προκύπτει ότι πρόκειται μάλλον για τον απόστολο Ζηνά εκ των εβδομήκοντα και όχι για τον μάρτυρα Ζήωνα.

Ο Άγιος Πατροβάς, παριστάνεται με κοντά λευκά μαλλιά και κοντή λευκή γενειάδα, να κρατά κλειστό ειλητό στο δεξί του χέρι. Πρόκειται για τον απόστολο Πατρόβα ή Πατροβά εκ των εβδομήκοντα. Δεν ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁵⁸.

Ακολουθεί **αδιάγνωστος** άγιος, με γκρίζα μαλλιά και γένια ο οποίος κρατά κλειστό ειλητό στο δεξί του χέρι. Ίσως πρόκειται για κάποιον απόστολο από τους εβδομήκοντα.

Εσωράχιο μεταξύ Αγίας Τριάδος και κεντρικού θόλου (Πίν. 20 β) -με κατεύθυνση βορράς - νότος -:

Ο Άγιος Ιωσήφ ο ποιητής, παριστάνεται όρθιος σε αντικίνηση με χιτώνα μάτιο και μοναχικό ανάλαβο. Με το δεξί ευλογεί και στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο, το κείμενο του οποίου δεν διακρίνεται.

Αδιάγνωστος άγιος, είναι ο πρώτος σε στηθάριο μετά τον άγιο Ιωσήφ τον ποιητή. Παριστάνεται νέος και αγένειος να κρατά στο αριστερό κλειστό ειλητό και το δεξί σε ένδειξη ομιλίας. Από το κλειστό ειλητό συνάγεται ότι πρόκειται για κάποιον απόστολο από τους εβδομήκοντα.

Ο Άγιος Αρίσταρχος, απόστολος εκ των εβδομήκοντα είναι νέος και αγένειος κρατά κλειστό ειλητό στο δεξί και έχει προτεταμένο το δείκτη του αριστερού. Ακολουθεί την περιγραφή των Πηγών της Ερμηνείας³⁵⁹.

Αδιάγνωστος Άγιος, παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και γένια

Ο Άγιος Λουκιανός, απεικονίζεται νέος αγένειος και όχι σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας³⁶⁰. Κρατά κλειστό ειλητό στο δεξί του χέρι και φέρει το δεξί μπροστά στο στήθος. Τα χαρακτηριστικά του ανταποκρίνονται στον εκ των εβδομήκοντα απόστολο Λούκιο³⁶¹.

³⁵⁷ Ερμηνεία, 152.

³⁵⁸ Ερμηνεία, 153.

³⁵⁹ Ερμηνεία, 299.

³⁶⁰ Ερμηνεία, 158.

³⁶¹ Ερμηνεία, 153.

Ο Άγιος Ιωάννης της Κλίμακος, απεικονίζεται χαμηλά στη βάση του τόξου όρθιος, με λευκή μακριά γενειάδα, μοναχικά ενδύματα και κουκούλιο να ευλογεί με το δεξί του χέρι. Η απόδοση της μορφής ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁶².

Δυτικό εσωράχιο τόξου στην Πρόθεση (Πίν. 21 α).

Αδιάγνωστος άγιος (πρώτος από αριστερά), παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και γένια.

Ο Άγιος Άγαθος, μαθητής εκ των εβδομήκοντα, παριστάνεται, γέρος με λευκά μαλλιά και γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας³⁶³.

Ο Άγιος Αχαϊκός, μαθητής, εκ των εβδομήκοντα, μεσήλικας με γκριζοκάστανα μαλλιά και γενειάδα κρατά στο δεξί χέρι ειλητό. Στην Ερμηνεία περιγράφεται «*γέρων μακρυγένης*»³⁶⁴.

Ο Άγιος Ασύγκριτος, μαθητής εκ των εβδομήκοντα, απεικονίζεται γέρος, φαλακρός, στρογγυλογένης σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας και των Πηγών της³⁶⁵. Η παράσταση έχει πλέον καταστραφεί.

Αδιάγνωστος άγιος, παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και γένια.

Δυτικό εσωράχιο τόξου στο Διακονικό (Πίν. 21 β).

Αδιάγνωστος άγιος (πρώτος από αριστερά), αποδίδεται σε νεαρή ηλικία με σκούρα καστανά μαλλιά και γένια κρατώντας στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητό.

Ο Άγιος Τέρτιος, παριστάνεται με σκούρα καστανά μαλλιά και γένια κρατώντας στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητό. Αναφέρεται και ως Τερέντιος. Τέρτιος αναφέρεται στο Παράρτημα Ε΄ των Πηγών της Ερμηνείας, ως Απόστολος και συγγραφέας μιας Επιστολής προς Ρωμαίους και περιγράφεται ως νέος και αγένειος και Τερέντιος στο Παράρτημα Β΄³⁶⁶.

Ο Άγιος Έραστος, ακολουθεί μετά τον Άγιο Τέρτιο, Απόστολος εκ των εβδομήκοντα απεικονίζεται νέος με κοντά μαλλιά και κοντή γενειάδα κρατώντας κλειστό ειλητό στο αριστερό του χέρι. Η Ερμηνεία τον περιγράφει νέο βουρλογένη³⁶⁷.

Ο Άγιος Κούαρτος, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, παριστάνεται μεσήλικας με γκριζα μαλλιά και γένια. Ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁶⁸.

³⁶² Ερμηνεία, 164.

³⁶³ Ερμηνεία, 152, 263, 298.

³⁶⁴ Ερμηνεία, 153, 264.

³⁶⁵ Ερμηνεία, 152, 263, 298.

³⁶⁶ Ερμηνεία, 299 και 263 αντίστοιχα.

³⁶⁷ Ερμηνεία, 153.

³⁶⁸ Ερμηνεία, 153.

Ο Άγιος Κλήμης, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και γένια. Ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας³⁶⁹.

Βόρειο εσωράχιο τόξου στο Διακονικό (Πίν. 22).

Αδιάγνωστος άγιος σε νεαρή ηλικία αγένειος.

Ο Άγιος Επαφρόδιτος, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, στο δεξί του χέρι κρατά κλειστό ειλητό. Αποδίδεται νέος με καστανά μαλλιά και γένια και όχι αγένειος όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία³⁷⁰.

Ο Άγιος Καίσαρ, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, παριστάνεται νέος αγένειος όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία³⁷¹, βαστώντας κλειστό ειλητό στο δεξί του χέρι.

Ο Άγιος Ιάσων, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, απεικονίζεται με γκρίζα μαλλιά και γκρίζα γενειάδα. Ακολουθεί την περιγραφή του Παραρτήματος Γ΄ των Πηγών της Ερμηνείας, ενώ σε άλλα σημεία της Ερμηνείας περιγράφεται νέος αγένειος³⁷².

Ο Άγιος Ροδίον, απόστολος εκ των εβδομήκοντα, απεικονίζεται νέος και αγένειος, ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας³⁷³.

Κυρίως ναός.

Στο ναό της Αγίας Παρασκευής, εκτός από το κατάγραφο Ιερό, τοιχογραφίες σώζονται μόνον στον τρούλο. Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες του ναού δε σώζονται και όπως αναφέρει ο Ενισλείδης, κατά την επίσκεψή του στο μνημείο στη δεκαετία του 1920, οι τοιχογραφίες είχαν αποξεσθεί ήδη από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα³⁷⁴. Η «απόξεση» αυτή που αναφέρει ο παραπάνω ερευνητής σχετίζεται ενδεχομένως με κάποιες εργασίες που έγιναν στη μονή περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά βεβαιότητας θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτές πραγματοποιήθηκαν μετά την εκ νέου επάνδρωση της μονής, εφ' όσον διαθέτουμε την πληροφορία για εγκατάλειψή της περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα³⁷⁵.

Η διακόσμηση του τρούλου στα 1821 δηλώνει είτε καταστροφή της προϋπάρχουσας διακόσμησης και αντικατάστασής της με νέα είτε συμπλήρωσης επιφάνειας που είχε μείνει αδιακόσμητη εξ αρχής. Πιο πιθανή ερμηνεία θεωρούμε την αντικατάσταση καταστραφείσας ζωγραφικής επιφάνειας και τούτο διότι μόλις λίγα χρόνια νωρίτερα στα 1819 είχαν μεριμνήσει οι πατέρες της μονής για τη διακόσμηση του ναού της Μεταμόρφωσης. Είναι μάλλον απίθανο οι πατέρες της μονής να αποφάσιζαν την διακόσμηση του ναού της Μεταμόρφωσης, εάν αυτό το ίδιο το καθολικό της μονής θα ήταν αδιακόσμητο, το οποίο και θα έπρεπε να αποτελεί πρώτη προτεραιότητα γι' αυτούς. Οι Wace - Thompson στο έργο τους *Οι Νομάδες των Βαλκανίων* αναφέρονται

³⁶⁹ Ερμηνεία, 153.

³⁷⁰ Ερμηνεία, 153, 299.

³⁷¹ Ερμηνεία, 197, 299.

³⁷² Ερμηνεία, 264 και 152, 299 αντίστοιχα.

³⁷³ Ερμηνεία, 153, 298.

³⁷⁴ Ενισλείδης, ό.π., 91.

³⁷⁵ Wace – Thompson, ό.π., 91.

σε εγκατάλειψη της μονής προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Είναι πολύ πιθανό λοιπόν εξ αιτίας της εγκατάλειψής της από τους μοναχούς, να είχε υποστεί αρκετές καταστροφές. Στο γεγονός αυτό οφείλεται πιθανώς και η καταστροφή του διακόσμου, η οποία στη συνέχεια ολοκληρώθηκε με το ασβέστωμα όλου του υπόλοιπου ναού. Την ύπαρξη διακόσμου πιστοποιούν κατά την άποψή μας και οι εναπομείνουσες μέχρι σήμερα πλην ασβεστωμένες γύψινες κορνίζες, οι οποίες περιείχαν προφανώς κάποιες παραστάσεις.

Η Εικονογραφία του θόλου

Ο Παντοκράτορας στο θόλο του καθολικού της Αγίας Παρασκευής απεικονίζεται στον παραδοσιακό τύπο, σε προτομή (Πίν. 23). Την παράσταση περικλείει πλαίσιο κυκλικό, δίνοντας την αίσθηση κορνίζας (ανάγλυφης γύψινης) ακολουθεί στενή κυκλική ζώνη με την επιγραφή και στη συνέχεια διπλή οδοντωτή δόξα.

Ο Χριστός φορεί ορθόσημο χιτώνα, ιμάτιο το οποίο αναδιπλώνεται επάνω στον αριστερό ώμο και στο χέρι δημιουργεί έντονες πτυχώσεις και φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό συγκρατεί μπρος στο στήθος πιέζοντάς το με την ανοικτή παλάμη κλειστό Ευαγγέλιο. Το στάχυμα Ευαγγελίου κοσμεύεται με πολύτιμους λίθους ενώ διπλή σειρά μαργαριταριών περιτρέχει τις πλευρές του. Στην περιφέρεια του κύκλου, εσωτερικά της δόξας υπάρχει η επιγραφή: «*KYPIE KYPIE EPIBLEΨON EΞ OYPAHOY K(AI) IE K(AI) EΠISKEΨAI THN AMΠEΛON TAYTHN K(AI) KATAPTIΣAI AYTHN HN EΦYTEYΣEN H ΔEΞIA ΣOY 1821 και από Αδάμ 7330*³⁷⁶». Η επιγραφή προέρχεται από τον 79^ο Ψαλμό(15-16), εκφωνείται από τον Αρχιερέα στη Θεία Λειτουργία την ώρα του Τρισάγιου Ύμνου³⁷⁷ και συνοδεύει αρκετά συχνά παραστάσεις του Παντοκράτορα³⁷⁸.

Ο ζωγράφος στην απεικόνιση του Παντοκράτορα ακολουθεί τον καθιερωμένο «κλειστό» τύπο που είναι γνωστός από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια και η παρουσία του στον τρούλο σταθεροποιείται στον 9^ο αι³⁷⁹. Ο Χριστός ευλογεί με το δεξί του χέρι ενώ στο αριστερό βαστά διάλιθο ευαγγέλιο. Στη μέση είναι ζωσμένος με ζώνη από ύφασμα το οποίο έχει στριφτεί και δένει σε κόμπο χαμηλά στο ύψος του ομφαλού. Η κυκλική ζώνη που καλύπτει την υπόλοιπη επιφάνεια του θόλου παριστάνονται οι αγγελικές δυνάμεις μερικές εκ των οποίων κρατούν ανοιχτά ειλητά ενώ στο ύψος της κεφαλής του Χριστού παριστάνεται δεομένη η Θεοτόκος και στην ακριβώς απέναντι "θέση" ο Πρόδρομος. Παρά τις φθορές που έχει υποστεί η παράσταση, μπορεί κανείς να παρατηρήσει ότι η απόδοση της μορφής, των φυσιολογικών χαρακτηριστικών του Χριστού, αλλά και της επιγραφής είναι, όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, όμοια με την αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Μεταμορφώσεως και για το λόγο

³⁷⁶ Ψαλμ. 79, 15 – 16, Η ίδια επιγραφή με μεγαλύτερο κείμενο υπάρχει στο ναό της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα, στη Βελτσίστα, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και τουθ Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι, Capizzi, *Παντοκράτωρ*, ό.π., 300, Stavropoulou, *Transfiguration*, ό.π., 116, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 135.

³⁷⁷ Τρεμπέλας, *Αι τρείς Λειτουργίαι*, 43. Για τα βυζαντινά παραδείγματα και την ερμηνεία του χωρίου βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 73 – 76.

³⁷⁸ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 73 – 74. Το 16^ο αι. απαντάται στα καθολικά Ιβήρων και Διονυσίου, (Millet – Pargoire – Petit, *Recueil des inscriptions chretiennes de l' Athos*, αρ. 233, 71, αρ.459,158-159 αντίστοιχα, βλ. και υποσ. 595).

³⁷⁹ Capizzi, *Παντοκράτωρ*, ό.π., 275 – 304. Restle, *Kunst und Byzantinischer Münzprägung*, (Texte und Forschungen zur byzantinisch – neugrichischen Jahrbücher αρ. 57), Athen 1964. Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*, 55 – 56. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 135, πιν. 20, 21, 75 α-β, 76 α-β.

αυτό θα επανέλθουμε εν συνεχεία στην αντίστοιχη θέση. Από τις παλιότερες αντίστοιχες παραστάσεις η παρούσα διαφοροποιείται μόνον ως προς το ιμάτιο, το οποίο δεν καλύπτει, όπως συνήθως, το δεξί χέρι που ευλογεί αλλά τα χέρια του Χριστού είναι απαλλαγμένα από κάθε πίεση που αυτό ασκούσε και το οποίο τώρα ελεύθερα περιβάλλει το σώμα και αναδιπλώνεται δημιουργώντας εντυπωσιακές πτυχώσεις. Τον Παντοκράτορα με τα χέρια ελεύθερα από την πίεση του ιματίου τον απαντούμε στον τύπο του ένθρονου (Παντοκράτορα), σε λίγα μεταεικονομαχικά μνημεία³⁸⁰.

³⁸⁰ Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*, ό.π., 55 - 56.

Ο ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ

Ιστορία – Αρχιτεκτονική - Επιγραφές

Ο ναός της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος είναι μικρών διαστάσεων και βρίσκεται 100 περίπου μέτρα δυτικά του Καθολικού της Αγίας Παρασκευής. Όπως συμβαίνει και με το καθολικό της Αγ Παρασκευής έτσι και ο ναός της Μεταμορφώσεως δίνει εξωτερικά την εντύπωση μιας τυπικής δρομικής βασιλικής της τουρκοκρατίας με ενιαία δίριχτη στέγη (σχ. 3). Στην πραγματικότητα, όπως διακρίνεται άμεσα από την κάτοψη, είναι σαφές ότι ο ναός ενσωματώνει τα τυπολογικά χαρακτηριστικά του σύνθετου σταυροειδούς εγγεγραμμένου τρουλαίου ναού. Ερμηνεύοντας τις σχεδιαστικές αφετηρίες και τις προθέσεις της αρχιτεκτονικής σύνθεσης του ναού και κυρίως την διακριτή στέγαση των δώδεκα επιμέρους χώρων του που διακρίνονται με σαφήνεια μεταξύ τους μέσω σφενδονίων, πρέπει να αποκλειστεί ο χαρακτηρισμός του ως τρίκλιτης βασιλικής. Έτσι στην περίπτωση του ναού της Μεταμορφώσεως αντί του τρούλου τοποθετήθηκε ένας τυφλός ημισφαιρικός θόλος ο οποίος στηρίζεται μέσω σφαιρικών τριγώνων σε τέσσερις κίονες, ενώ ένα ζευγος πεσσών προς ανατολάς χωρίζει το ανεξάρτητο ιερό από τον κυρίως ναό.

Η υπόλοιπη θολοδομία των τεσσάρων σκελών του σταυρού, των γωνιακών διαμερισμάτων και του ιερού παρουσιάζει ποικιλία και αυτοσχεδιαστικές λύσεις συνήθεις στην ναοδομία της εποχής. Το δυτικό και ανατολικό σκέλος, καθώς και ο κεντρικός χώρος του ιερού, καλύπτονται από κανονικές ημικυλινδρικές καμάρες (σχ. 4). Για το νότιο και βόρειο σκέλος του σταυρού επελέγη η λύση ιδιόμορφων ημισκαφοειδών θόλων. Τα δυτικά γωνιακά διαμερίσματα καλύπτονται από ημικυλινδρικές καμάρες, ενώ τα αντίστοιχα ανατολικά από φουρνικά. Τέλος, τα παραβήματα καλύπτονται χαμηλωμένες ημικυλινδρικές καμάρες. Είναι σαφές ότι ο αρχιτεκτονικός σχεδιασμός κινείται σε ένα ιδιαίτερα υψηλό επίπεδο το οποίο μάλιστα προϋποθέτει και την ανάλογη τεχνική ικανότητα στον κατασκευαστικό τομέα.

Το Ιερό βρίσκεται κατά έναν αναβαθμό ψηλότερα από τον κυρίως ναό. Ο νάρθηκας στα δυτικά του ναού είναι κατά δύο αναβαθμούς ψηλότερα από τον κυρίως ναό και επικοινωνεί μ' αυτόν με τοξωτή είσοδο, που διανοίγεται στο μέσον του δυτικού τοίχου. Ο ναός έχει δύο εισόδους μία στα δυτικά, στο μέσον του τοίχου του νάρθηκα και μία στα νότια, στο δυτικότερο σημείο του κυρίως ναού.

Στο κυρίως ναό υπάρχουν τρία μικρά παράθυρα στο νότιο τοίχο, δύο στο ύψος της τρίτης και τέταρτης ζώνης πάνω από τους ολόσωμους αγίους και δύο χαμηλότερα μεταξύ των ολόσωμων αγίων, επίσης μικρά. Στο χώρο του ιερού υπάρχουν ψηλά στον ανατολικό τοίχο τρία μικρά παράθυρα. Ένα στο χώρο της Πρόθεσης, ένα πάνω

από την αγίδα και ένα πάνω από το Διακονικό. Στο χώρο του Διακονικού διανοίγεται ένα ακόμη παράθυρο στο νότιο τοίχο. Στην κόγχη διανοίγεται επίσης και η φωτιστική θυρίδα. Στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού διανοίγονται δύο οριζόντια στενόμακρα παράθυρα, τα οποία επιτρέπουν την επαφή μεταξύ νάρθηκα και κυρίως ναού.

Ο νάρθηκας, παρ' ό,τι σύγχρονος του ναού, δε φέρει ίχνη διακόσμησης. Η είσοδος στο ναό γίνεται από δύο εισόδους, η μία διανοίγεται στο νότιο τοίχο και η άλλη στον δυτικό. Η τοιχοδομία αποτελείται από ακατέργαστους λίθους.

Η Μεταμόρφωση του Σωτήρος, σε απόσταση 100 περίπου μέτρων δυτικά της Μονής της Αγίας Παρασκευής, θα πρέπει να αποτελούσε ναό άμεσα συνδεδεμένο μ' αυτή και κατά πάσα πιθανότητα κοιμητηριακό. Αρχικά ο ναός ήταν αφιερωμένος στην Αγία Παρασκευή, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, αργότερα όμως αφιερώθηκε στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος. Η μετονομασία της εκκλησίας από τη μνήμη της Αγίας Παρασκευής στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος έγινε οπωσδήποτε πριν από το 1856 καθώς αυτό αναφέρεται στη διήγηση του Χρυσάνθου, χρονολογημένη στα 1856. Σύμφωνα μ' αυτή «η απέναντι του Μοναστηρίου (εκκλησία) της Μεταμορφώσεως του Χριστού (εκτίσθη) υπό του αιμνήστου στεφάνου ούσα πρότερον επ' ονόματι της αγίας Παρασκευής»³⁸¹.

Μετά τη μεταφορά του οικισμού στη νέα θέση, είχαν απομείνει στην παλιά δύο εκκλησίες « η τε του αγίου Αθανασίου και της αγίας Παρασκευής. Και μετά παρέλευσιν χρόνων πολλών, δύο Ιερομόναχοι από το άγιον όρος περιερ- / χόμενοι των κόσμον, και τα Ιερά Μοναστήρια χάριν προσκυνήσεως, / έφθασαν και εις αυτό το Μέρος οπού ήσαν αι ανωτέρω δύο εκκλησίουι / και ιδόντες το μέρος ήσυχον και κατάλληλον της Μοναδικής ησυχίας / ηβουλήθησαν να μείνωσιν εκεί διά βίου, ο μεν εκαλείτο Νικηφόρος, ο / δε Διονύσιος, και κατ' άλλους λέγεται, ότι ήσαν γένημα και θρέμα της / κομοπόλεως ταύτης, αλλ' απελθόντες εις το άγιον όρος έλαβον το Μο- / ναδικόν επάγγελμα, και αφ' ου επί ικανών χρόνων εδιδάχθησαν την / Μοναδικήν Πολιτείαν, ηθέλησαν να επιστρέψουσιν εις την Πατρίδα / αυτών γνωρίζοντες το Μέρος εκείνο κατάλληλον, ούτω λοιπόν, αφ' ου έλαβον την άδειαν παρά των χριστιανών, έκτισαν εκεί εν οικίσκον, και ηγονίζοντο αόκνως την Μοναδικήν διαγωγήν ...³⁸² ».

Από τη διήγηση λοιπόν του Χρυσάνθου προκύπτει ότι στο χώρο που εγκαταστάθηκαν οι μοναχοί προϋπήρχαν οι δύο παλιές ενοριακές εκκλησίες, της Αγίας Παρασκευής και του Αγίου Αθανασίου και για το λόγο αυτό ζήτησαν και έλαβαν άδεια από τους χριστιανούς να χτίσουν εκεί έναν οικίσκο, δηλαδή να τους παραχωρηθεί μέρος κάποιας ιδιωτικής ή κοινοτικής ή εκκλησιαστικής ιδιοκτησίας έκτασης, αλλά προφανώς ζήτησαν και την άδεια για τη χρήση των δύο παλιών ενοριακών εκκλησιών. Εξ άλλου, η ύπαρξη νάρθηκα στα δυτικά του ναού με τα χαρακτηριστικά ορθογώνια παράθυρα επικοινωνίας με τον κυρίως ναό, παρόμοια αυτών που απαντώνται σε εκκλησίες στις οποίες ο νάρθηκας επέχει θέση γυναικωνίτη, συνηγορούν και ενισχύουν την πληροφορία, ότι οι πρώτοι μοναχοί που εγκαταστάθηκαν εκεί χρησιμοποίησαν για τις λατρευτικές ανάγκες, τους προυπάρχοντες ενοριακούς ναούς.

Στη συνέχεια της διήγησης αναφέρεται «οι αείμνηστοι δε ούτοι, αφ' ου έλαβον και υποτακτικά από το / ίδιον χωρίων, και εκούρευσαν ταύτα, έκτισαν και Κελλία, και του χρό- / νου προϊόντος αποκατέστη Μοναστήριον. Αλλ' ως ωράται σήμερα, ε- / κτίσθη, το τε Μοναστήριον και η εκκλησία της Αγίας Παρασκευής έν / δον του Μοναστηρίου,

³⁸¹ Ενισλείδου, Πίνδος, ό.π., 90. Βακαλόπουλος, «Ιστορικά Έρευνα», Παγκαρπία, ,ό π., 453-454.

³⁸² Βακαλόπουλος, ό.π., 453.

υπό του αοιδήμου Καλλινίκου, καθώς και η α / πέναντι του Μοναστηρίου της Μεταμορφώσεως του Χριστού υπό του / αειμνήστου στεφάνου ούσα πρότερον επ' ονόματα της αγίας Παρασκευ- / ής»³⁸³.

Σύμφωνα με τη διήγηση, λοιπόν, οι κάτοικοι του χωριού βοήθησαν τους δύο μοναχούς που εγκαταστάθηκαν στον παλιό οικισμό δίνοντας τους «υποτακτικά» και στη συνέχεια εκείνοι «έκτισαν και Κελλία». Φαίνεται, λοιπόν, ότι οι πρώτοι μοναχοί στην προσπάθειά τους να οργανώσουν το μοναστήρι, αφού πρώτα επέλεξαν την πιο κατάλληλη από πλευράς ασφάλειας θέση, έχτισαν πρώτα τα κελλιά, τα οποία και ήταν απαραίτητα για τη διαμονή τους και αργότερα το ίδιο το καθολικό.

Από τα παραπάνω μπορούμε να υποθέσουμε ότι και το καθολικό αφιερώθηκε στην Αγία Παρασκευή, σε ένδειξη ιδιαίτερης τιμής, ίσως γιατί ο παλιός ενοριακός ναός που ήταν αφιερωμένος σ' αυτήν αποτέλεσε τον πρώτο πυρήνα γύρω από τον οποίο οργανώθηκε η Μονή. Η ύπαρξη δύο κοντινών ναών προς τιμήν του ιδίου Αγίου δε φαίνεται να αποτελούσε κανένα ιδιαίτερο πρόβλημα, τη στιγμή που ο ένας πρέπει να χρησιμοποιούνταν ως κοιμητηριακός.

Η κτητορική επιγραφή που βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου, αναφέρεται μόνο στη διακόσμηση του ναού και όχι στο χτίσιμο. Είναι μεγαλογράμματη, σε εννέα στίχους, περιβάλλεται από φυλλόμορφο μαπαρόκ ζωγραφικό πλαίσιο, ενώ στη μέση των οριζόντιων πλευρών παριστάνονται από μία κεφαλή αγγέλου αντίστοιχα, στον τύπο των ιταλικών putti. Το περιεχόμενό της έχει επανειλημμένως δημοσιευθεί³⁸⁴ (Πίν. 1 β):

+ΙΣΤΟΡΙΘΕΙ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΙΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΝ /
ΔΟΞΟΥ ΟΣΙΟΠΕΡΘΕΝΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΦΟΡΟΥ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ /
ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΘΕΟΠΡΟΒΛΗΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟ /
ΛΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΡΕΒΕΝΩΝ Κ(ΥΡΙΟ)Υ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ... ΔΙ' ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΣ /
ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΥΡΙΣΚΟΜΕΝΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ ΕΝ ΤΗ ΑΓΙΑ /
ΜΟΝΗ ΤΑΥΤΗ . ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΕΥΤΕΛΩΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΙ /
ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ Π(Α)Π(Α) ΙΩ(ΑΝΝΟΥ). ΕΚ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΧΩΡΑΣ /
ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ . ΕΝ ΕΤΕΙ ΣΩΤΗΡΙΩ. ΑΩΙΘ .. ΕΝ ΜΗΝΙ /
ΟΚΤΩΒΡΙΩ . ΙΕ' ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΔΟΞΑ ΤΩ ΑΓΙΩ ΘΕΩ ..

Από τη μελέτη της επιγραφής προκύπτουν τα παρακάτω στοιχεία: αρχικά ο ναός ήταν αφιερωμένος στην αγία Παρασκευή και αργότερα αφιερώθηκε στην Μεταμόρφωση του Σωτήρος, όπως τιμάται και σήμερα. Η αλλαγή του τιμωμένου αγίου μαρτυρείται από τα 1856 στη διήγηση του Χρυσάνθου, όπως ήδη προαναφέραμε.

Ο μητροπολίτης Βαρθολομαίος, που αναφέρεται στην επιγραφή, εποίμανε τη Μητρόπολη Γρεβενών κατά τα έτη 1810-1821 οπότε στα 1821 ως πρώην Γρεβενών, τοποθετήθηκε στη Μητρόπολη Δημητριάδος σύμφωνα με τους επισκοπικούς καταλόγους³⁸⁵.

Την επιστασία και τη δαπάνη της ιστόρησης του ναού την είχαν οι πατέρες της μονής. Η ιστόρηση του ναού, σύμφωνα με την ανάγνωση της επιγραφής, έγινε από τους σαμαρινιώτες ζωγράφους Δημήτριο και Μιχαήλ Αναγνώστου και τον

³⁸³ ό.π., 453-454.

³⁸⁴ Wace – Thompson, *Οι Νομάδες*, ό.π., 92. Ενισλειδής, ό.π., 91. Παπαθανασίου Μιλτ., εφημ. «Η ωραία Σαμαρίνα», Μακρής Κίτσος, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, 1991, εικ. σ. 76., Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα Επιγραφών*, .

³⁸⁵ Ατέσης, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, (ανατύπωση εκ του Εκκλησ. Φάρου, τ. ΝΣΤ', ΝΖ', 1974, 1975), Αθήνα 1975, 35.

Αναγνώστου παπα-Ιωάννη. Η ιστόρηση του ναού ολοκληρώθηκε σύμφωνα με τα παρεχόμενα στοιχεία στις 15 Οκτωβρίου 1819.

Οι στίχοι 6 και 7 στους οποίους αναφέρονται τα ονόματα των ζωγράφων, παρουσιάζουν ορισμένα προβλήματα και διαφοροποιήσεις στην ερμηνεία τους από τους μελετητές. Πρώτα – πρώτα, στον έβδομο στίχο παρατηρείται μια μεταγενέστερη προσθήκη ή διόρθωση στην επιγραφή. Είναι εμφανές δηλαδή ότι από το τρίτο όνομα τα γράμματα «ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΑΠ Ι», αποτελούν μεταγενέστερη προσθήκη. Οι διαφορές που παρατηρούνται στον τρόπο γραφής των γραμμάτων και παρά το γεγονός ότι πιέστηκαν για να χωρέσουν στο μικρότερο χώρο που καταλάμβανε η λέξη ή οι λέξεις που αντικαταστάθηκαν, συνηγορούν στην ύπαρξη άλλου χειριού.

Ο Κίτσος Μακρής ο οποίος δημοσίευσε και σχολίασε την επιγραφή, υποστήριξε ότι: «οι αδελφοί Δημήτριος και Μιχαήλ Αναγνώστου, ο δεύτερος είναι ο ζωγράφος του Κλεινοβού, μαζί με τον Αναγνώστη Παπαϊωάννου, τοιχογραφούν στα 1819 την εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρα, κοντά στο μοναστήρι της Αγίας Παρασκευής»³⁸⁶. Όπως γίνεται φανερό από την ερμηνεία που προτείνει ο Κίτσος Μακρής, θεωρούνται αδέρφια οι Δημήτριος και Μιχαήλ Αναγνώστου, οι οποίοι συνεργάζονται με τον Αναγνώστη Παπαϊωάννου. Στους δύο πρώτους θεωρείται το Αναγνώστου ως επώνυμο, το οποίο φανερώνει και οικογενειακή εκκλησιαστική παράδοση³⁸⁷, ενώ στον τρίτο ζωγράφο θεωρείται ως κύριο όνομα το Αναγνώστης και ως επώνυμο το Παπαϊωάννου³⁸⁸.

Ο Μητροπολίτης Γρεβενών κ. Σέργιος στο έργο του «Η Εκκλησία των Γρεβενών», μεταγράφοντας απλώς την ίδια επιγραφή παρουσιάζει το τρίτο όνομα ως «παπα-Ιωάννη Αναγνώστου», δηλαδή θεωρεί το Ιωάννης ως το όνομα του ιερέα και το Αναγνώστου το εκλαμβάνει ως επώνυμο³⁸⁹.

Κατά την άποψή μας θα μπορούσαν να γίνουν οι παρακάτω υποθέσεις: α) ο Δημήτριος και ο Μιχαήλ Αναγνώστου είναι αδέρφια, λόγω της χρήσης του κοινού επωνύμου β) είναι πατέρας και γιος, δηλαδή ότι ο Μιχαήλ είναι γιος του Δημητρίου, οι οποίοι: 1) εργάζονται από κοινού και γι' αυτό προτάσσεται το όνομά του, παρ' ό,τι δεν αναφέρεται αυτό πουθενά 2) ο Μιχαήλ είναι γιος του Δημητρίου και προτάσσει το πατρώνυμο θέλοντας να τιμήσει τον πατέρα του, εφ' όσον εργάζονται στον τόπο προέλευσής τους, 3) εκ παραδρομής προτάσσει το πατρώνυμο αντί του δικού του 4) προτάσσοντας το πατρώνυμο θέλει να υποδηλώσει τη σχέση του και με τον παπα-Ιωάννη Αναγνώστου.

Σχετικά με την πρώτη υπόθεση ότι ο Δημήτριος και Μιχαήλ είναι αδέρφια: Η επιγραφή που εξετάζουμε είναι και η μοναδική, τουλάχιστον μέχρι τώρα σε μένα γνωστή, που αφορά στους σαμαρινιώτες ζωγράφους, όπου το όνομα Δημήτριος προτάσσεται του Μιχαήλ και συνδέεται με συμπλεκτικό σύνδεσμο υποδηλώνοντας την ύπαρξη δύο προσώπων. Σ' αυτή την περίπτωση θα πρέπει να υποθέσουμε ότι ο Δημήτριος που δε μας είναι γνωστός από άλλο έργο ή παύει πλέον να εργάζεται ως ζωγράφος, του οποίου δεν έχουν εντοπιστεί μέχρι τώρα άλλα έργα του ή πεθαίνει. Ως προς το πρώτο σκέλος της δεύτερης υπόθεσης της συνεργασίας πατέρα και γιου, αυτή θα μπορούσε να ισχύει μόνο που ζωγράφο Δημήτριο πριν από την περίοδο του μνημείου που εξετάζουμε, δεν έχει εντοπίσει η έρευνα ως τώρα.

³⁸⁶ Μακρής Κ. *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ο.π., 56.

³⁸⁷ Μακρής, ό.π., 49.

³⁸⁸ Μακρής, ό.π., 56-57.

³⁸⁹ Σιγάλα Σεργίου Μητροπολίτου Γρεβενών, *Η Εκκλησία*, 1979.

Σχετικά με τα υποερωτήματα του δευτέρου σκέλους: προτάσσει το πατρώνυμο θέλοντας να τιμήσει τον πατέρα του, θεωρούμε ότι δεν ευσταθεί με δεδομένο ότι αυτό δεν είναι γνωστό σε καμία άλλη περίπτωση και εξ' άλλου το όνομα του ζωγράφου στην επιγραφή λειτουργούσε τρόπο τινά και διαφημιστικά για τον ίδιο το ζωγάφο, επίσης η τιμή στον πατέρα αποδίδονταν εξίσου και αν το όνομά του αναφέρονταν δεύτερο, όπως εξάλλου συνηθίζονταν επέχοντας ταυτόχρονα και θέση Επωνύμου. Ως προς το δεύτερο σκέλος της εκ παραδρομής αναγραφής, αυτό θα μπορούσε να ισχύει. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι στα ενυπόγραφα έργα του ο Μιχαήλ υπογράφει «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΚ ΤΑΥΤΗΣ / ΚΟΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1815», στη Δεσποτική εικόνα Θεοτόκου στον ίδιο ναό ή «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811», στην επίσης Δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου στο Ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου – Μεγάλη Παναγιά – στη Σαμαρίνα, που αποτελεί και το παλιότερο ενυπόγραφο έργο του, μάλλον θα πρέπει να αποκλείσουμε την εκ παραδρομής αναγραφή.

Αναφορικά με το τρίτο σκέλος ότι θέλει να υποδηλώσει τη σχέση του Μιχαήλ με τον παπα-Ιωάννη θα μπορούσε και αυτή να ισχύει, θεωρώντας ότι η αναγραφή των επωνύμων (Αναγνώστου) καθώς και η ιδιότητα του δευτέρου (παπάς), ήταν αρκετά στοιχεία και ότι η διπλή αναγραφή του πατρωνύμου θα αποτελούσε πλεονασμό. Βάσει των παραπάνω συλλογισμών και με δεδομένο ότι ο ίδιος παραθέτει το πατρώνυμο πάντα μετά το όνομα και το επώνυμο, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η αναγραφή του πατρωνύμου πριν από τα κύρια ονόματα των ζωγράφων έγινε με σκοπό να δηλώσει και τη συγγενική σχέση τους, δηλαδή του Μιχαήλ και του παπα-Ιωάννη.

Η επανάληψη για δεύτερη φορά του επωνύμου Αναγνώστου, όπως προαναφέραμε, είναι μεταγενέστερη προσθήκη στην επιγραφή, η οποία έγινε προφανώς από τον Ιωάννη προκειμένου να δηλώσει τη νέα ιδιότητα που είχε εν τω μεταξύ αποκτήσει, δηλαδή αυτή του Ιερέα. Συνεπώς, εάν το Αναγνώστου ήταν ιδιότητα, τότε σίγουρα δε θα επαναλαμβάνονταν στην προσθήκη μαζί με τη νεοαποκτηθείσα του Ιερέα, διότι θα υπερίσχυε η νέα πλέον ιδιότητα. Επίσης, εάν το Αναγνώστου είναι κύριο όνομα, τότε στην συμπλήρωση της επιγραφής θα σημειώνονταν παπα-Αναγνώστη ή παπα-Αναγνώστου και όχι παπα-Ιωάννου.

Ως προς τον Αναγνώστη Παπαϊωάννου, όπως το αποδίδει ο Κίτσος Μακρής, θεωρούμε ότι καταλήγει στο συμπέρασμα αυτό ερμηνεύοντας όχι ορθά το συγκεκριμένο σημείο της επιγραφής όπου ευκρινώς αναγράφεται «ΠΑΠΑΙΩ(ΝΝΟΥ) ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ» και όχι Αναγνώστη Παπαϊωάννου, όπως ο ίδιος διάβασε. Με βάση αυτά τα δεδομένα αναθεωρείται και η άποψη ότι οι αδελφοί ζωγράφοι Χρήστος Ιερέας και Αντώνιος Παπαϊωάννου, οι οποίοι ιστορούν στα 1829 την εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου – Μεγάλη Παναγιά, είναι αδελφοί του Αναγνώστη (εννοεί τον παπα-Ιωάννη Αναγνώστου) αλλά δεν συνεργάζονται μαζί του, ενώ είναι φανεροί η προέλευση των ζωγράφων από το ίδιο εργαστήρι³⁹⁰.

Από την ορθή ανάγνωση και ερμηνεία των επιγραφών προκύπτει ότι ο «Χρήστος ιερέας και Αντώνιος αδελφός αυτού υιοί παπαιωάννου», ζωγράφοι της Μεγάλης Παναγίας, δεν είναι αδελφοί του παπα-Ιωάννη Αναγνώστου που ζωγραφίζει μαζί με τον Μιχαήλ στο ναό της Μεταμόρφωσης, αλλά γιοι του. Ενισχυτικό της παραπάνω άποψης είναι και οι επιγραφές, σε δύο εικόνες του Προφήτη Ηλία και του Χριστού στο τέμπλο της μονής Αγίου Δημητρίου Γριζάνου Τρικάλων και στην κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου των Αγίων Αναργύρων στο ναό του Προφήτη Ηλία

³⁹⁰ Μακρή, όπ., 56.

Σαμαρίνας, στις οποίες και διαβάζουμε: στην εικόνα του Προφήτη Ηλία «Χε(ι)ρ Χρίστου αν(α)γν(ω)στ(ο)υ π(α)π(α)ιω(άννου) σ(α)μ(α)ρ(ι)ν(αι)ου» και πίσω από την εικόνα το έτος «1820» _ στη δεσποτική εικόνα του Χριστού στο τέμπλο: «και δια χειρός Χρίστου αναγνώστου πα(πα)ιω(άννου) σαμαριναίου: 1822 αωκβ φευρουαρίου (...)»³⁹¹ . Στην κτητορική επιγραφή των Αγίων Αναργύρων στη Σαμαρίνα διαβάζουμε: «...ΚΑΙ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΧΡΙΣΤΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΥΙΟΥ ΤΟΥ Π(Α)ΠΑ / ΙΩΑΝΝΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΧΩΡΑΣ / εν έτει τω Ψωτηρίω αωκη φευρουαρίου κ τέλος»³⁹² .

Η Διάταξη του εικονογραφικού διακόσμου.

Η επικράτηση του κατά μήκος άξονα στην αρχιτεκτονική του ναού και η δρομικότητα των προσφερομένων επιφανειών, ανάγκασε τους ζωγράφους να προσαρμοστούν στα δεδομένα αυτά και να εφαρμόσουν ένα σύστημα παρατακτικής και οριζόντιας ανάπτυξης των κύκλων(σχ. 4). Ο αριθμός των εικονογραφικών κύκλων, η πυκνή παράθεση των θεμάτων σε μικρογραφικούς πίνακες που θυμίζουν περισσότερο φορητές εικόνες, ο μεγάλος αριθμός των μεμονωμένων αγίων και η χρήση παραπληρωματικών μοτίβων για την πλήρη κάλυψη των προσφερομένων επιφανειών, με την παράλληλη ζωηρή χρωματολογία και τη διακοσμητικότητα που χαρακτηρίζουν το έργο αποτελούν γνωρίσματα της αγιογραφικής παράδοσης που διαμορφώθηκε στη Μακεδονία και την Ήπειρο μετά την Άλωση, από τα περιοδεύοντα συνεργεία του βορειοελλαδικού χώρου και απαντώνται στα έργα της λεγόμενης τοπικής ηπειρωτικής σχολής του 16^{ου} αιώνα, των Λινοτοπιτών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα, την παράδοση που επικρατεί στην Καστοριά στη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, αλλά και από τις διάφορες τάσεις επιστροφής σε παλαιότερες μορφές της τέχνης που παρατηρούνται κατά το 18^ο αιώνα³⁹³.

Στην πρώτη ζώνη απλώνονται οι παραστάσεις των ολόσωμων αγίων που περιτρέχουν το σύνολο του ναού. Ακολουθεί η ζώνη των αγίων σε στηθάρια μέσα στις συνεχείς κολπώσεις των ελισσόμενων βλαστών της αμπέλου. Την τρίτη ζώνη καταλαμβάνουν οι παραστάσεις με τις σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, οι οποίες περιτρέχουν το σύνολο του κυρίως ναού. Το αναπτυγμένο Δωδεκάορτο και η πληθώρα των σκηνών του Πάθους ιστορούνται αποκλειστικά σχεδόν στον κυρίως ναό, καταλαμβάνοντας από κοινού την τέταρτη ζώνη. Οι σκηνές των θαυμάτων του Ιησού απλώνονται στα ημικυλινδρικά τεταρτοσφαίρια, πλαισιώνοντας τις παραστάσεις του Εμμανουήλ και του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου. Η κατανομή του εικονογραφικού προγράμματος, με τα αγιολογικά θέματα στην κατώτερη ζώνη, τα θεομητορικά στη μεσαία και χριστολογικά στην ανώτερη, ακολουθεί συνήθη πρακτική, η οποία εφαρμόζεται ήδη από από το 17^ο αιώνα στα αντίστοιχα προγράμματα³⁹⁴.

Στους δύο ναούς τα θέματα είναι ενταγμένα σε ζώνες και το καθένα σε ξεχωριστό πίνακα οριζόμενο από κόκκινη διαχωριστική ταινία, πρακτική η οποία ήταν σε ευρεία χρήση από τους Κρήτες ζωγράφους, από τους ζωγράφους της Ηπειρωτικής σχολής,

³⁹¹ Προσωπική καταγραφή και Καλούσιος, *Οι Εκκλησίες του Γριζάνου*, 1992, 56.

³⁹² Μουτσόπουλος, Λεύκωμα επιγραφών, ό.π., 234, αρ. 588, 589.

³⁹³ Παράβαλε με τα μοναστήρια της νήσου των Ιωαννίνων, με τους ναούς στη Βίτσα και το Μονοδέντρι (Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 50-57), καθώς και με τους ναούς της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα (Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 337-340). Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 284-325. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 99-132.

³⁹⁴ Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, ό.π., 265. Παϊσίδου, ό.π., 265.

αλλά και τους ζωγράφους του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Η παρατακτικότητα των σκηνών προσδίδει στις ζώνες την αίσθηση της ζωφόρου στην οποία αναπτύσσονται οι μικρογραφημένες συνθέσεις. Τις καμάρες και τις επιφάνειες των ημικυλινδρικών τεταρτοσφαιρίων καταλαμβάνουν οι παραστάσεις του Χριστού σε όλες τις επιτρεπτές απεικονίσεις και αναπαραστάσεις του. Ενώ το πρόγραμμα των καμαρών και ημικυλινδρικών τεταρτοσφαιρίων συμπληρώνεται από την παράσταση της φτερωτής Θεοτόκου, των τεσσάρων αγίων με τις σκηνές του βίου τους και τέλος του Προδρόμου στο διακονικό.

Οι προφήτες των εσωραχίων των τόξων του κεντρικού κλίτους και των κεντρικών διαχώρων των πλαγίων κλιτών του κυρίως ναού ολοκληρώνουν τη σύνδεση της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης. Ο εικονογραφικός πλούτος του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος και η ορθή κατανομή του προγράμματος, υποδηλώνει τη χρήση και τη γνώση σύνθετων εικονογραφικών κύκλων και προτύπων εκ μέρους των ζωγράφων, των εικονογραφικών προγραμμάτων καμαροσκεπαστων ή τρουλαίων ναών μετά την Άλωση, στους οποίους οι κύκλοι διαχωρίζονται επιμελώς σε ζώνες και κατανέμονται σε διαφορετικούς χώρους του ναού.

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΤΟ ΙΕΡΟ ΒΗΜΑ

Η Αψίδα του Ιερού

Η Πλατυτέρα (Πίν. 24 α) στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, έχει υποστεί αρκετές φθορές και απολεπίσεις από την υγρασία. Ανήκει και αυτή σε παραλλαγή του τύπου της Βλαχερνήτισσας, με επιπλέον στοιχεία από το «επί σοι χαίρειν». Παριστάνεται καθιστή χωρίς ο θρόνος να διακρίνεται παρά μόνον τα μαξιλάρια του, με τα χέρια ανοικτά στο πλάι και κρατά το μικρό Χριστό σε στήθιο με τριπλή δόξα στο στήθος. Επάνω από τους ώμους της υπάρχει η επιγραφή «*Η ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ – ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ*», ενώ επάνω αριστερά και δεξιά της απόληξης του φωτοστεφάνου «*ΕΠΙΣΟΙΧΑΙΡΕΙ – ΚΕΧΑΡΙΤΟΜΕΝΗ*». Η Θεοτόκος φορά γαλάζιο φακιόλι και χιτώνα με περικόρπια χρυσά στολισμένα με δύο σειρές μαργαριταριών και πολύτιμους λίθους στη μέση και πορφυρό προς το καστανό μαφόριο με χρυσή παρυφή επίσης διακοσμημένη με μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους και κρόσσια που απολήγουν σε φούντες, στο σημείο που σταυρώνεται πάνω από τα χέρια.

Ο μικρός Χριστός έχει υποστεί σημαντικές φθορές, ευλογεί και με τα δύο χέρια και φορά πορτοκαλί ιμάτιο και υπόλευκο χιτώνα διάστικτο με άνθη. Τα πρόσωπα είναι μακρόστενα, ο προπλασμός ελαφρώς πρασινωπός ενώ τα σαρκώματα είναι σταρένια και η μετάβαση ομαλή. Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά και καστανά, ενώ οι ασκοί μόλις που δηλώνονται με λίγες σκούρες πινελιές. Η μύτη είναι πλατιά, σχεδόν ρεαλιστική.

Αριστερά, μεταξύ του φωτοστεφάνου και του δεξιού χεριού μία ομάδα αγγέλων πάνω σε νεφέλη μελιτζανί. Ο πρώτος άγγελος κρατά ανοιχτό ειλητό με το ίδιο κείμενο που κρατά ο άγγελος στην αντίστοιχη θέση στην Αγία Παρασκευή, με μια μικρή αλλαγή στη σειρά «*ΠΑΡΙΣΤΑΝ / ΤΑΙΛΟΥ / ΛΟΙΠΡΕ / ΠΩΣΑΙ / ΤΑΞΕΙΣ / ΑΙΟΥΡΑ / ΝΙΑΙΤΟ / ΤΟΚΩΣΟΥ*». Δεξιά, στο αντίστοιχο σημείο ζωγραφίζεται μία τράπεζα με κιονοστήρικτο κιβώριο και δίπλα η επιγραφή «*ΑΓΙΑΣΜΕΝΕ / ΝΑΕ*». Κάτω από την τράπεζα υπάρχει ένας τειχισμένος χώρος, εντός του οποίου παριστάνεται ο Χριστός να απευθύνεται σε δύο γυμνές μορφές και από πάνω η επιγραφή «*ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΕΙΣΕ / ΛΟΓΙΚΕ*».

Αριστερά, χαμηλά κάτω από τους αγγέλους, παρίσταται μια ομάδα ανδρών με φωτοστέφανα. Ο πρώτος φέρει στέμμα και έχει τα χέρια του απλωμένα προς την Παναγία, ακολουθεί μια νεώτερη μορφή επίσης με πλούσια ενδύματα. Ο τρίτος στη σειρά κρατά ανοιχτό ειλητό και ακολουθεί ένας μοναχός με κουκούλιο και ράβδο, ενώ πίσω του διακρίνεται ένας αρχιερέας.

Στην αντίστοιχη θέση δεξιά υπάρχει μία ομάδα γυναικών, επικεφαλής των οποίων είναι μία εστεμμένη και ακολουθούν πέντε γυναίκες τυλιγμένες στα μαφόριά τους.

Κάτω από την Πλατυτέρα στη βάση της διαχωριστικής ταινίας υπάρχει η επιγραφή: «*ΤΗΝ ΓΑΡ ΣΗΝ ΜΗΤΡΑΝ ΘΡΟΝΟΝ ΕΠΟΙΗΣΕ ΚΑΙ ΤΗΝ ΣΗΝ / ΓΑΣΤΕΡΑ ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΟΥΡΑΝΩΝ ΑΠΕΙΡΓΑΣΑΤΟ /*».

Οι σκηνές που πλαισιώνουν την όλη παράσταση «Αγγέλων το σύστημα», «Ηγιασμένη ναέ», «Παράδεισε λογική», «Ανθρώπων το γένος», «Παρθένων το

καύχημα», είναι σκηνές οι οποίες ανταποκρίνονται στην θεματογραφία της παράστασης «*επί σοι χαίρει*»³⁹⁵.

Και στους δύο ναούς η παράσταση ακολουθεί τον εικονογραφικό τύπο κατά τον οποίο η σύνθεση αναπτύσσεται γύρω από ένα κεντρικό θέμα. Στην προκειμένη περίπτωση η Πλατυτέρα αποτελεί παραλλαγή του τύπου της Βλαχερνίτισσας, η οποία σε κάθε περίπτωση εμπλουτίζεται με στοιχεία από άλλα γνωστά εικονογραφικά θέματα της Παναγίας, όπως το «*Επί σοι Χαίρει*», «*Ανωθεν οι Προφήτες*», «*Ρόδον το Αμάραντον*» κ.α.. Η παρουσία τέτοιων θεμάτων δεν παρατηρείται στη βυζαντινή ζωγραφική, αλλά σπανίζει και στη μεταβυζαντινή αντίστοιχη θεματολογία. Τα ως σήμερα γνωστά μνημεία στα οποία η παράσταση «*επί σοι χαίρει*» καταλαμβάνει την κόγχη είναι στη Μονή Ζωοδόχου Πηγής Γόλας Λακκωνίας³⁹⁶, Κοιμήσεως Θεοτόκου Μονής Μαρδακίου³⁹⁷, στη Μητρόπολη Ιωαννίνων³⁹⁸ και στη Φανερωμένη Σαϊδόνας Μεσσηνίας³⁹⁹.

Η Κοινωνία των Αποστόλων (Πίν. 25 α, β), συντίθεται όπως στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής με τη Μετάληψη δεξιά και τη Μετάδοση αριστερά.

Στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στο κέντρο της σύνθεσης υπάρχει η αγία Τράπεζα με κιβώριο και ενδυτή. Στις δύο πλευρές της εικονίζεται ο Χριστός με χιτώνα και ιμάτιο να προσφέρει στον Παύλο δεξιά να πει από ένα ψηλό ποτήριο και στον Πέτρο αριστερά ένα κομμάτι άρτου. Οι υπόλοιποι μαθητές ακολουθούν στιχημένοι πίσω από τους Πέτρο και Παύλο. Ο Ιούδας εικονίζεται τελευταίος αριστερά, να στρέφεται πίσω έτοιμος να αποχωρήσει. Φέρει και αυτός φωτοστέφανο, έχει τα χέρια υψωμένα κοντά στους ώμους με τις παλάμες προς τα έξω. Στον αριστερό του ώμο στέκεται όρθιος ένας μικρός τραγόμορφος διάβολος, ο οποίος με το δεξί του χέρι έχει περάσει ήδη στο κεφάλι του Ιούδα σταυρωειδώς θηλιά και με το δεξί τραβά το σχοινί. Δίπλα σε κάθε Απόστολο γράφονται τα αρχικά του ονόματός του με διαφορετική όμως σειρά σε κάθε ναό. Αντίστοιχα εικονογραφείται η σκηνή και στο ναό της Αγίας Παρασκευής με ελάχιστες διαφορές, όπως η απόδοση της Τράπεζας χωρίς ενδυτή αλλά με τρία μονόκηρα και τον Ιούδα χωρίς φωτοστέφανο, να κρατά τον άρτο και να στρέφεται πίσω έτοιμος να αποχωρήσει. Επίσης επάνω από τους Αποστόλους αναγράφεται αριστερά το «*λάβεται – φάγεται – τούτο – μου εστι – το σώμα το υπέρ υμών κλώμενον*» και δεξιά «*[πίετε εξ αυτού πα]ντες – τούτο [εστί το αί]μα – μου το της κενής – διαθήκης*».

Το βάθος και στις δύο συνθέσεις αποδίδεται με τρία χρώματα στο ναό του Σωτήρος επάνω γαλάζιο, στη μέση χρυσοκίτρινο και κάτω σκούρο μπλε με μικρές εστίες λευκές και κόκκινες. Στην Αγία Παρασκευή σκούρο γαλάζιο επάνω, τριανταφυλλί στη μέση και στο έδαφος καστανό με παράλληλες ραβδώσεις που σχηματίζονται από τριανταφυλλί και λευκόγκριζα στίγματα. Η παράσταση εικονογραφεί το χωρίο του ευαγγελιστή Ιωάννη (κεφ. ιγ'27), σύμφωνα με το οποίο «*μετά το ψωμίον τότε εισήλθεν εις εκείνον ο σατανάς*».

Ακολουθεί την εικονογραφία του θέματος, όπως αυτή διαμορφώθηκε στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο. Η αποχώρηση του Ιούδα σπανίζει στη βυζαντινή τέχνη

³⁹⁵ Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 207-210..

³⁹⁶ Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, ό.π., 181. Ζησίου, «*Επιγραφαι*», ό.π., τ.1, 407.

³⁹⁷ Καλοκύρη, ό.π., 180-181.

³⁹⁸ Κεφαλλονίτου – Κωνσταντίου, «*Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων*», 299-317, πιν 8. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., *ΑΔ 1976*, τ. Β2 (*χρονικά*), 224 – 225.

³⁹⁹ Δρανδάκης, «*Ερευνα*», *Π.Α.Ε. 1980*, 225.

και για πρώτη φορά απαντάται στην Παναγία Ασίνου της Κύπρου⁴⁰⁰, ενώ αντίθετα είναι πολύ διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή περίοδο στα μνημεία της ηπειρωτικής Ελλάδας όπως στη μονή Φιλανθρωπινών, στη μονή Βαρλαάμ⁴⁰¹, στη μονή Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων⁴⁰², στους ναούς Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι⁴⁰³, στους ναούς του Αγίου Αθανασίου και των Αγίων Αποστόλων Κλειδωνιάς⁴⁰⁴, στο Καθολικό της μονής Φιλοθέου⁴⁰⁵, στη μονή Γρηγορίου⁴⁰⁶ και σε μνημεία του βαλκανικού χώρου⁴⁰⁷. Η απουσία αρχιτεκτονημάτων πίσω από τους Αποστόλους είναι στοιχείο που απαντάται σε μια σειρά ηπειρωτικών, μακεδονικών και θεσσαλικών μνημείων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁴⁰⁸.

Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες διατηρούνται σε σχετικά καλή κατάσταση (Πίν. 24 β και 25 α, β). Η σκηνή του ιστορείται κάτω από το παράθυρο που διανοίγεται στην αψίδα και γι' αυτό είναι μικρογραφημένη. Επάνω σε Τράπεζα χωρίς κιβώριο εικονίζεται άγιο Ποτήριο, μέσα από το οποίο αναδύεται ο Χριστός Έμμανουήλ να ευλογεί με τα δύο του χέρια. Αριστερά και δεξιά του Χριστού υπάρχει η επιγραφή « Ο ΖΩΗΦΟΡ / ΟΣ – ΑΡΤΟΣ ». Η απεικόνιση αυτή εμφανίζεται το 15^ο αιώνα και είναι γνωστή από τις τοιχογραφίες της Ευαγγελίστριας του Μυστρά⁴⁰⁹, ενώ αργότερα απαντάται στην αψίδα του Αγίου Γεωργίου στη Βενετία έργο του Μιχαήλ Δαμασκηνού και σε εικόνα του Χριστού στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας⁴¹⁰ με γονατιστούς αγγέλους που ανακρατούν το Ποτήριο. Το 17^ο απαντάται στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά⁴¹¹ και στον Τίμιο Πρόδρομο Τρικάλων⁴¹². Το 18^ο αιώνα στον Άγιο Αθανάσιο στο Ντουρμάνι⁴¹³, στο Καθολικό της μονής Καταφυγίου Αιτωλίας, στην Παναγία Πορφύρα στις Πρέσπες⁴¹⁴, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς⁴¹⁵, στο Καθολικό της μονής Φιλόθεου⁴¹⁶, επίσης σε λειτουργικά υφάσματα χωρίς όμως τους δύο αγγέλους του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁴¹⁷,

⁴⁰⁰ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., 45 και σημ. 28-31, όπου και συστηματική παράθεση των βυζαντινών μνημείων με το ίδιο θέμα. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 60.

⁴⁰¹ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 45.

⁴⁰² Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, ό.π., 171.

⁴⁰³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 60.

⁴⁰⁴ Τριανταφυλλόπουλος, «Μνημεία Κλειδωνιάς», *Η.Χ. περ. Β', Γ'* 1975, εικ 16 και 63 αντίστοιχα.

⁴⁰⁵ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 46-47, πιν. 8 α.

⁴⁰⁶ Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εικ. 55.

⁴⁰⁷ Subotic, *L' ecole*, ό.π., σχ. 53. Petkovic Sr, *Wall Painting*, ό.π., εικ. 303.

⁴⁰⁸ Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri ό.π., εικ.3), στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας, Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι, Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, Αγίου Νικολάου στα καλύβια Ελαφοτόπου, στη Μονή Πατέρων (Τούρτα, ό.π., πιν. 31, 33 β, 60, 136, 103-104 αντίστοιχα), Στον Άγιο Γεώργιο Πολιτείας στην Καστοριά, (Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 49, πιν. 31 α-β) στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 117-119, εικ. 42-45.

⁴⁰⁹ Millet, *Mistra*, πιν. 135.3.

⁴¹⁰ Chatzidakis, *Icones*, 1962, αρ. 47, 69 κ.ε., πιν. 32 και αρ. 140, 153 κ.ε., πιν. 66 αντίστοιχα.

⁴¹¹ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 46.

⁴¹² Καλοκύρης, «Ανάλεκτα», *ΕΕΘΣΑΠΘ, Μνήμη 1821*, 1971, 221-228.

⁴¹³ Τούρτα, «Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι», *ΗΧ*, 29, 1988/89, 172-185, πιν.3.

⁴¹⁴ Πελεκανίδης, *ΤαΒυζαντινά*, 1960 98, πιν. XXXIII.

⁴¹⁵ Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., 54, εικ.3 στη σελίδα 62.

⁴¹⁶ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 48, πιν. 10 α..

⁴¹⁷ Βέη-Χατζηδάκη, *Εκκλησιαστικά κεντήματα*, 1953, αρ.76, 88, 90, 93, 95. Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, ό.π., 103.

αλλά και σε χαλκογραφίες του Χριστοφόρου Ζεφάροβιτς και άλλων ανωνύμων χαρακτών⁴¹⁸.

Δύο Αρχάγγελοι και έξι ιεράρχες, από τρεις σε κάθε πλευρά της Τράπεζας ιερουργούν στραμμένοι προς το Χριστό. Αριστερά της Τράπεζας παρίσταται ο Αρχάγγελος Μιχαήλ με άμφια διακόνου. Στο αριστερό κρατά αναμμένη λαμπάδα ενώ με το δεξί συγκρατεί χαμηλά ανοιχτό βιβλίο με τη λειτουργική ευχή «*ΕΥΛΟΓΗΣΟΝ / ΔΕΣΠΟ / ΤΑ ΤΟ ΑΓΙΟΝ / ΠΟΤΗΡΙ / ΟΝ /*» και ακολουθούν: ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο Άγιος Γρηγόριος ο Διάλογος και ο Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος. Δεξιά της Τράπεζας ο Αρχάγγελος Γαβριήλ, σε αντίστοιχη θέση με το Μιχαήλ, κρατώντας επίσης αναμμένη λαμπάδα και ανοιχτό βιβλίο όπου αναγράφεται: «*ΕΥΛΟΓΗ / ΣΟΝ ΔΕ / ΣΠΟΤΑ / ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ / ΑΡΤΟΝ /*». Μετά τον Γαβριήλ ακολουθούν οι ιεράρχες: ο Άγιος Βασίλειος ο Μέγας, ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας.

Οι ιεράρχες φορούν στιχάρια με «ποταμούς», επιτραχήλια και επιμανίκια, επιγονάτια, αρχιερατικούς σάκκους και σταυροφόρα ωμοφόρια. Από τους έξι ιεράρχες οι δύο, άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος και άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας που βρίσκονται στα άκρα της αψίδας, αντίστοιχα, φορούν αντί για σάκκο φελόνιο. Όλοι ευλογούν με το δεξί χέρι τους, ενώ στο αριστερό κρατούν ανοιχτό ειλητό με λειτουργικές επιγραφές. Από αριστερά το ειλητάριο του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου αναγράφει «*ΤΟ ΔΕ / ΕΝ ΤΩ / ΠΟΤΗΡΙΩ / ΤΟΥΤΩ / ΤΙΜΙΟΝ / ΑΙΜΑ ΤΟΥ / ΧΡΙΣΤΟΥ ΣΟΥ / ΑΜΗΝ /*», του αγίου Γρηγορίου του Διαλόγου «*ΟΠΩΣ / ΥΠΟ ΤΟΥ / ΚΡΑΤΟΥΣ ΣΟΥ / ΠΑΝΤΟΤΕ / ΦΥΛΛΑΤΟ / ΜΕΝΟΙ Κ(ΑΙ) / σοι την δόξαν / αναπέμπομεν/*», του αγίου Ιακώβου «*ΔΙΑ ΤΩΝ / ΟΙΚΤΙΡ / ΜΩΝ ΤΟΥ / ΜΟΝΟΓΕΝΟΥΣ / ΣΟΥ Υ[Ι]ΟΥ ΜΕΘ / ΟΥ ΕΥΛΟ / ΓΗΤΟΣ ΕΙ / ΣΥΝ ΤΩ ΑΓ /*». Από δεξιά το ειλητάριο του αγίου Βασιλείου «*Κ(ΑΙ) ΠΟΙΗ / ΣΟΝ ΤΟΝ / ΜΕΝ ΑΡΤΟΝ / ΤΟΥΤΟΝ ΤΙ / ΜΙΟΝ ΣΩ / ΜΑ ΤΟΥ ΧΡΙ / ΣΤΟΥ /*», του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου «*ΤΟΝ ΕΠΙ / ΝΙΚΙΟΝ Υ / ΜΝΟΝ ΑΔΟΝ / ΤΑ ΒΟΩΝ / ΤΑ ΚΕΚΡΑ / ΓΟΤΑ Κ(ΑΙ) / ΛΕΓΟΝΤΑ /*» και του αγίου Αθανασίου «*ΕΞΑΙΡΕ / ΤΩΣ Τ(ΗΣ) / ΠΑΝΑΓΙ(ΑΣ) / ΑΧΡΑΝΤΟΥ / ΥΠΕΡΥ / ΛΟΓΗΜΕ / ΝΗΣ ΕΝ ΔΟ / ΕΟΥ /*».

Στον ανατολικό και στο νότιο τοίχο του Ιερού και των δύο εκκλησιών, απεικονίζονται και άλλοι ιεράρχες, ενώ στο ναό της Μεταμόρφωσης ιεράρχες ιστορούνται και στα μέτωπα των πεσσών του Ιερού.

⁴¹⁸ Davidov, «Aus der Geschichte», ZLU, τ. 1, 1965, 238-262, πιν. 1-2. του ίδιου *Srpska Grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978, εικ.216.

Η κόγχη της Πρόθεσης

Στην κόγχη της Πρόθεσης της Μεταμόρφωσης ιστορείται η παράσταση «*Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν Τάφω*» (Πίν. 26 α) σε μια διαφορετική εικονογραφική απόδοση του θέματος, σε σχέση με τις παλιότερες παραστάσεις της Μονής Αγίου Παύλου⁴¹⁹ και της Μονής Δοχειαρίου⁴²⁰. Η παράσταση χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο επάνω μέρος της σύνθεσης ο στίχος «*Άνω σε εν θρόνω*» αποδίδεται να προβάλλει ο ένθρονος Χριστός ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας κλειστό Ευαγγέλιο στο αριστερό. Ο θρόνος πατά πάνω σε νεφέλες που σχηματίζουν ημικύκλιο και οριοθετούν την πύρινη δόξα και της ολόχρυσες ακτίνες, ενώ δύο χερουβείμ στη βάση του τον δορυφορούν. Αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*ΑΝΩ ΣΕ – ΕΝ ΘΡΟΝΩ*».

Στο κάτω μέρος της παράστασης ο στίχος «*κάτω εν τάφω*» αποδίδεται με την Άκρα ταπεινώση, αντί της συνηθισμένης με το Χριστό ξαπλωμένο στη σαρκοφάγο. Ο Χριστός παριστάνεται μέσα σε σαρκοφάγο μέχρι τους γοφούς, γυμνός με λευκό περιζώμα. Το κεφάλι με τα κλειστά μάτια κλίνει στο δεξί ώμο και το ακάνθινο στεφάνι φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο. Τα χέρια κάμπτονται στους αγκώνες και σταυρώνονται πάνω από την κοιλιά, ώστε να φαίνονται οι τύποι των ήλων. Αριστερά πίσω από τη σαρκοφάγο, σε μικρότερη κλίμακα και μέχρι την οσφύ, στέκεται η Θεοτόκος (επιγραφή *ΜΗ(ΤΗΡ) – Θ(Ε)ΟΥ*) στραμμένη προς το Χριστό έχοντας τα χέρια της κάτω ανοιχτά σε ένδειξη απόγνωσης και πόνου. Δεξιά στην αντίστοιχη θέση ο Ιωάννης (επιγραφή *ο άγιος Ιω(άννης) – ο*), σε στάση ανάλογη με αυτή σε παραστάσεις Σταύρωσης, με το δεξί χέρι του στο πρόσωπο και το αριστερό λίγο πάνω από τον ώμο με την παλάμη προς τα έξω. Πίσω από το Χριστό υψώνεται ο Σταυρός με την επιγραφή: «*Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩ / ΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ*», η Λόγχη και ο Κάλαμος. Στην μπροστινή πλευρά του τάφου υπάρχει η επιγραφή: «*όλβιος τάφος εν ...τω γ... αναδεξάμενος ως υπνούντα τον δημιουργόν ζωής θησαυρός θεός αναδέδεικται εις σωτηρίαν ημών των / μελοδούντων λυτρωτά ο θεός ευλογητός ει*».

Το εικονογραφικό θέμα «*Άνω σε εν Θρόνω*», απαντάται για πρώτη φορά στο διάκοσμο του παρεκκλησίου των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στο καθολικό της μονής Βλατάδων το οποίο χρονολογείται στα 1360-1380⁴²¹. Στο Άγιον Όρος απαντάται για πρώτη φορά στη μονή Κουτλουμουσίου (1540) και μάλιστα να κοσμεί την Πρόθεση. Αργότερα ακολούθησαν και άλλα Αθωνικά καθολικά και παρεκκλήσια που συμπεριέλαβαν στο πρόγραμμα το «*Άνω σε εν θρόνω*», όπως η μονή Διονυσίου, το παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου, το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη μονή Διονυσίου, η μονή Δοχειαρίου, παρεκκλήσιο Αγίου Γεωργίου της μονής Διονυσίου, στο παρεκκλήσιο στο Μονοξυλίτη κ.α..⁴²²

Ο τύπος του Χριστού της παράστασης εικονογραφείται στον τύπο της Άκρας Ταπεινώσης τα βασικά στοιχεία του οποίου, όπως τα σταυρωμένα μπροστά χέρια και η παρουσία της Θεοτόκου και του Ιωάννη, προέρχονται από τη δυτική τέχνη και είναι γνωστά στην ορθόδοξη εικονογραφία από εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη στη Βιέννη⁴²³ και στην Αγία Πετρούπολη⁴²⁴. Ανάλογα αποδίδεται και στο ναό της

⁴¹⁹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 204. Stefanescu, *L' illustration des Liturgies*, 166 κ.ε., εικ. 174.

⁴²⁰ Millet, *Athos*, πιν. 220.1. Garidis, *La peinture murale*, 166, εικ. 174.

⁴²¹ Στογιόγλου, *Μονή των Βλατάδων*, 1971, 106-124, εικ. 40, 47 α., Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1987, 35-41. Τσιγαρίδας, «Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγίου Γρηγορίου», ό.π., 196.

⁴²² Βαφειάδης, *Ο γραπτός διάκοσμος*, ό.π., 104-109, όπου η παλιότερη βιβλιογραφία και πολλά παραδείγματα.

⁴²³ Kreidl – Papadopoulos, «Die Ikonen», ό.π. 62 κ.ε., εικ.39, Chatzidakis, «Essai sur l' école dite "Italogrecque"» τ. II, Firenze 1974, 86 κ.ε., ο ίδιος «Les debuts», 1974, 169-211, ιδίως 183 κ.ε., πιν.

Ρασιώτισσας⁴²⁵. Συνήθως η παράσταση αυτή επιγράφεται Άκρα Ταπείνωσης, απαντάται όμως και ως Αποκαθήλωσις, όπως για παράδειγμα στη μονή Πατέρων⁴²⁶.

Ο συνδυασμός της Άκρας Ταπείνωσης και του Άνω σε εν θρόνω, είναι σπάνιο θέμα και αντίστοιχο παράλληλο έχουμε στη Μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο, με τη διαφορά ότι στην παράσταση αυτή ο ένθρονος Χριστός περιστοιχίζεται από τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, την Παναγία και τον Πρόδρομο σε δέση⁴²⁷. Το ίδιο θέμα απαντάται επίσης σε μια σειρά μνημείων στα Άγραφα, όπως στο ναό της Αγίας Παρασκευής Βραγγιανών, στις μονές Ρεντίνας και Κοιμήσεως Ανθηρού, στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς στη μονή Αγίας Παρασκευής κοντά στο χωριό Σαρδήνια Ακαρνανίας(1746) και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ανδρέα Κρήτης στη μονή του Αγίου Γεωργίου Νεραΐδας Στυλίδας (1753)⁴²⁸.

Ο συνδυασμός των θεμάτων αυτών με την παρουσία του Χριστού εν δόξη επάνω και του νεκρού Χριστού κάτω, αποτελεί συγχώνευση στοιχείων δύο σκηνών και βασικά επιλογή του ζωγράφου στην προσθήκη διαφορετικών στοιχείων, τα οποία όμως δεν αλλοιώνουν το συμβολισμό του θέματος, αλλά τον επιτείνουν καθώς συνδέονται άμεσα με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, κατά την οποία τελείται αναπαράσταση της Θυσίας του Χριστού και προετοιμάζεται στο χώρο της Πρόθεσης για να ολοκληρωθεί στην Αγία Τράπεζα.

Κάτω από την Πρόθεση παριστάνεται όπως και στην Αγία Παρασκευή, το θέμα του **Προφήτη Ιωνά** στο στόμα του κήτους (Πίν. 26 β). Η παράσταση διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση. Στα δεξιά της παράστασης ο Ιωνάς εξέρχεται από το στόμα του κήτους κρατώντας στο αριστερό του χέρι ειλητό μέρος από το κείμενο του οποίου έχει καταστραφεί και στο οποίο διαβάζουμε: «[εβόη] / σα εν / θλίψη / μουπρος / κυ(ριον)τον / θεόνμου κ(αι) εισήκου/ σέ με / ... »⁴²⁹. Επάνω από τον προφήτη υπάρχει η επιγραφή: «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑΣ*». Απέναντι από τον Ιωνά αποδίδεται σχηματικά η Νινευή με το ψηλό τείχος και τη μεγάλη πύλη και πίσω ένα κτίριο με αμφικλινή στέγη και αετωματική απόληξη καθώς και δύο πύργους με τρούλο. Μπροστά απ' το τείχος διατηρείται η επιγραφή « *η νινευή / η πόλη* ». Το σώμα του κήτους καλύπτεται από λέπια σε μπεζ και καφέ αποχρώσεις και ένα καφέ πτερύγιο στη ράχη του. Από τη θάλασσα διακρίνεται μόνο ένα γαλαζοπράσινο χρώμα. Το κάτω μέρος της παράστασης έχει ασβεστωθεί. Η θέση του θέματος, όπως σημειώσαμε και στην αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής, εκτός από το συμβολισμό της τριήμερης ταφής και της Ανάστασης του Χριστού, συσχετίζεται και με την Ενσάρκωση του Χριστού⁴³⁰. Η απόδοση του κήτους και κυρίως ο τρόπος που απεικονίζονται οι φολίδες είναι κοντά στην παράσταση του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά⁴³¹.

Το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Πίν. 27 α). Η παράσταση διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση με αρκετές φθορές σε κάποια σημεία, στο βόρειο τοίχο

ΙΔ', Ανατύπωση: *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, Lonton 1976. ο ίδιος *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., αρ.40, 89κ.ε..

⁴²⁴ Chatzidakis, «Debuts», ό.π., πιν. ΙΕ', 1.

⁴²⁵ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι -Ρασιώτισσα*» 1980, 109-110, πιν. 23 α.

⁴²⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 64, πιν. 105 α.

⁴²⁷ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 204.

⁴²⁸ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 128, εικ. 328. Για την Αγία Παρασκευή και τον Άγιο Ανδρέα βλ. Βαφειάδης, «Άνω σε εν θρόνω», *Μακεδονικά* 33 (2003), 217-233.

⁴²⁹ πρόκειται για το χωριό Ιων. β, 1.

⁴³⁰ Βλ. παραπάνω σημ. 31.

⁴³¹ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 46 και Σαμπανίκου, ό.π., 149.

του ναού της Μεταμόρφωσης⁴³². Αριστερά εικονίζεται ο άγιος με πολυσταύριο φαιλόνιο και ένσταυρο ωμοφόριο σε στάση τριών τετάρτων. Έχει ελαφρά πρόκυψη του σώματος και ανασηκώνει το κεφάλι προς τα πάνω ενώ τα χέρια του είναι προτεταμένα προς το Χριστό, ο οποίος βρίσκεται αντίκρυ του πάνω σε Τράπεζα με κιβώριο, η οποία στηρίζεται σε αναγεννησιακή βάση, εντός της κόγχης που διανοίγεται στο βόρειο τοίχο. Στην Τράπεζα ο Χριστός πατά πάνω σε ύφασμα, πάνω στο οποίο βρίσκονται το Ποτήριο, ο δίσκος και ο αήρ, που συμβολίζουν τη Θεία Ευχαριστία⁴³³. Αριστερά και δεξιά του Χριστού πετάνε από δύο σεραφείμ αντίστοιχα, ενώ δύο μανουάλια τρίκηρα είναι τοποθετημένα γύρω από την Τράπεζα. Μπροστά ακριβώς από το πρόσωπο του Πέτρου υπάρχει κείμενο στο οποίο αναγράφεται: «*χιτώνα σεπτόν τις ο / ρυγνύς σου λόγω / ως γυμνόν ώφθηναι / σου της θείας δόξης / Μη δήμος αύθις παρανόμων εβραί / ων / εφ' ιματισμόν κλήρον / εμβάλουσί σου*». Ο Χριστός φορά μόνο περιζώμα, το οποίο συγκρατεί με το αριστερό χέρι, είναι στραμμένος προς τ' αριστερά και με το δεξί του χέρι δείχνει σ' στο κείμενο απέναντί του με το οποίο απαντά στην ερώτηση του Πέτρου και διαβάζουμε: «*ουκούν θεοκτονούνεβραίοι πάλιν / [ο δ' ασε]βής άρειος αράς προστάτης / [λογο]ις βδελυροίς τημητικής υπέρ[ξι]φος / Απαμφιάζει πατρικής εξουσίας / Συναποστερεί με τιμής ενθέου/»⁴³⁴.*

Το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας με τον Χριστό με σχισμένο χιτώνα, συμβολίζει όχι μόνο το σχίσμα στην εκκλησία (αίρεση Αρείου, ο οποίος απέρριπτε τη θεία φύση του Χριστού και το ομοούσιον του Υιού προς τον Πατέρα) από τις αιρετικές διδασκαλίες αλλά και την κατάτμηση της Αγίας Τριάδος. Εννοιολογικά συνδέεται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και προεικονίζει-αποτυπώνει τη Θυσία του Χριστού, εμφανίζεται από το 13^ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική και ιστορείται στην Πρόθεση και από το 15^ο αιώνα στο βόρειο τοίχο⁴³⁵. Η παράσταση με το Χριστό κάτω από κιβώριο, στο βόρειο τοίχο του Ιερού απαντάται στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα και στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων⁴³⁶.

Η κόγχη του Διακονικού

Στο χώρο της κόγχης του Διακονικού διατηρείται σε πολύ καλή κατάσταση η παράσταση της **συνάντησης Μελχισεδέκ – Αβραάμ**, η οποία γίνεται σε εξωτερικό χώρο (Πίν. 27 β). Σε πρώτο επίπεδο παριστάνεται αριστερά ο Μελχισεδέκ, κάμπτοντας ελαφρά το σώμα του, να ευλογεί τον Αβραάμ που βρίσκεται απέναντί του και τον προσκυνά. Ο Μελχισεδέκ, *Βασιλεύς και Ιερεύς της πόλεως Σαλήμ*, απεικονίζεται με μακριά γκριζα μαλλιά και γενειάδα. Φορά στέμμα και πλούσια ενδυμασία δηλωτικά του αξιώματός του. Με το δεξί χέρι ευλογεί τον Αβραάμ, ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται: «*ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΣ / ΑΒΡΑΑΜ ΤΩ ΘΕΩ / ΤΩ ΥΨΙΣΤΩ ΟΣ / ΕΚΤΙΣΕ ΤΟΝ / ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΤΗΝ / ΓΗΝ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗ / ΤΟΣ Ο ΥΨΙΣΤΟΣ / ΟΣ ΠΑΡΕ / ΔΩΚΕΝ ΤΟΥΣ ΕΧΘΡΟΥΣ / ΣΟΥ ΥΠΟ / ΧΕΙΡΙΟΥΣ ΣΟΥ*»⁴³⁷. Απέναντι από τον Μελχισεδέκ ο «*ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ /*

⁴³² Η θέση της παράστασης ορίζεται και από το Διονύσιο στην Ερμηνεία, 219.

⁴³³ Βλ. σελ. 38-39.

⁴³⁴ Τα κείμενα των επιγραφών του Χριστού και του Πέτρου, αναφέρονται στο Δ' Παράρτημα της Ερμηνείας, 279.

⁴³⁵ Millet, «La Vision», *Mellanes Ch. Diehl*, II, Paris 1930, 99 κ.ε.. Ενδεικτικά βλ. τις τοιχογραφίες στο Zaum(1361) Grozdanov, *La Peinture Murale*, ο.π., εκ.76. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, ό.π., 63 Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «*Εικόνες Κρητικής Τέχνης*», ό.π., αρ.101, 459-460.

⁴³⁶ Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, ό.π., εκ. 33. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 141, αντίστοιχα.

⁴³⁷ Γεν. 14, 17-20.

ΑΒΡΑΑΜ», λυγίζοντας τα γόνατά του προσκυνά. Φορά κοντό χιτώνα με μαργαριτοστόλιστη χρυσή ταινία στις απολήξεις της και κόκκινο μανδύα. Από τη ζώνη της μέσης του κρέμεται το σπαθί στη θήκη, στο δεξί ώμο είναι περασμένο το τόξο, ενώ με το αριστερό χέρι συγκρατεί στο δεξί ώμο το δόρυ και έχει το λυγισμένο στον αγκώνα αριστερό προτεταμένο προς τον Μελχισεδέκ.

Στο βάθος αριστερά, πίσω από τον Μελχισεδέκ μία νεαρή κοπέλα με μακρύ κόκκινο χειριδωτό χιτώνα κρατά με τα δύο της χέρια πάνω στο κεφάλι της, κάνιστρο με πέντε άρτους. Στο ίδιο επίπεδο δεξιά του Μελχισεδέκ ένας νεαρός άνδρας με κοντό χιτώνα και μανδύα που ανεμίζει περπατά γρήγορα και ταυτόχρονα με την κανάτα που κρατά στο αριστερό του χέρι γεμίζει το ποτήρι που κρατά στο αριστερό του. Το έδαφος στο πρώτο επίπεδο είναι ομαλό σε καφέ-μπορντό και γκριζες αποχρώσεις, ενώ στο βάθος το έδαφος συντίθεται από ομαλούς λόφους με αραιή βλάστηση σε χρυσοκίτρινους και καφέ τόνους. Επάνω από τις δύο μορφές υπάρχει επιγραφή σε τρεις στίχους, στην οποία διαβάζουμε: «*Κ(ΑΙ) ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΑΛΗΜ ΕΞΗΝΕΓΚΕΝ ΑΡΤΟΥΣ Κ(ΑΙ) / ΟΙΝΟΝ ΗΝ ΔΕ ΙΕΡΕΥΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΤΟΥ ΥΨΙΣΤΟΥ ΚΑΙ ΕΥΛΟΓΗΣΕ ΤΟΝ ΑΒΡΑΑΜ / Κ(ΑΙ) ΕΙΠΕ* / Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας παριστάνεται σε αμυγδαλωτή δόξα που σχηματίζουν σχηματοποιημένα νέφη ο Οφθαλμός του Θεού, οι ακτίνες του οποίου απαστράπτουν στο κόκκινο βάθος. Αριστερά και δεξιά των νεφών η επιγραφή: «*ΑΚΟΙΜΗΤΟΣ ΕΣΤΙΝ – Ο ΟΦΘΑΛΜΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΥ*».

Παρατηρώντας τον τρόπο απόδοσης της σκηνής παρατηρεί κανείς την ανατομική απόδοση των σωμάτων, την πλαστικότητα στην απόδοση των γυμνών μερών, το σταρένιο χρώμα των προσώπων πάνω σε καστανοπράσινο προπλάσμο που διακρίνεται στα περιγράμματα, τα φώτα τα οποία απλώνονται ενιαία στα πρόσωπα, την πλαστική σχεδίαση της λεπτής μύτης τα κλειστά βλέφαρα των ματιών τα οποία συμφωνούν με την κίνηση της κεφαλής, την κινητικότητα που διακρίνει τις μορφές με πιο χαρακτηριστική το εν κινήσει γέμισμα του ποτηριού που κρατά ο νεαρός άνδρας στο δεύτερο επίπεδο, τη σχεδόν «θεατρική» στάση του Αβραάμ και την προσπάθεια απόδοσης του βάθους είναι στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν το έργο του Μιχαήλ Αναγνώστου. Η παράσταση του Μιχαήλ ως προς τα κεντρικά πρόσωπα είναι πιο κοντά στην εικόνα του Εμμ. Λαμπάρδου της Συλλογής Λοβέρδου και τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών (Πίν. 87 γ), η οποία έχει επηρεασθεί από ιταλικά πρότυπα⁴³⁸. Πιθανό πρότυπο για τη δημιουργία του πυρήνα της παράστασης (συνάντηση των δύο ανδρών) να αποτέλεσε κάποια χαλκογραφία με το θέμα αυτό, το οποίο ήταν ένα από τα συχνά απεικονιζόμενα θέματα, ή κάποιο παραπλήσιο θέμα όπως για παράδειγμα η χαλκογραφημένη παράσταση της συνάντησης του Μεγάλου Αλεξάνδρου με τον Μέγα Αρχιερέα των Ιουδαίων, η οποία κοσμούσε και το πρώτο βιβλίο των Μακκαβαίων. Στο βιβλίο αυτό αναφέρεται η συνάντηση των δύο προσώπων και στην πρώτη έκδοση της Εικονογραφημένης Βίβλου του Niccolo Malermi, που εκδόθηκε στη Βενετία στα 1490 και γνώρισε πολλές επανεκδόσεις, συμπεριλήφθηκε και η σχετική παράσταση⁴³⁹.

Η σκηνή της συνάντησης Μελχισεδέκ – Αβραάμ, που καταλαμβάνει και στους δύο ναούς την κόγχη του διακονικού, σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, ενώ αντίθετα η κατά μόνος παρουσία τους είναι πιο συχνή. Η παρουσία του δίκαιου Μελχισεδέκ στο χώρο του Ιερού απαντάται στη Μεγάλη Παναγιά Σάμου, δεξιά της Ωραίας Πύλης⁴⁴⁰, στη Μονή Προφήτου Ηλίου στα

⁴³⁸ Ευγγρόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π., 167-168, πιν. 45.1. Χατζηδάκης– Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, τ. 2, εικ. 73 στη σελ. 142.

⁴³⁹ Levenson – Oberhuber – Sheehan, *Early Italian Engravings*, I, αρ. 85, πίνακας στη σελίδα 513.

⁴⁴⁰ Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία*, ό.π., 70, πιν. V, εικ. 2.

Καλλιανείκα Μάνης, σε κόγχη που διανοίγεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού και στο ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου β' μισό 18 ου αι. στην Πλάτσα, στην ίδια θέση με τον προηγούμενο ναό⁴⁴¹. Από τα μνημεία της Μάνης μόνον στον Άγιο Χαράλαμπο Άνω Δολών απεικονίζεται η παράσταση του Μελχισεδέκ στην κόγχη του Διακονικού⁴⁴².

Η συγκεκριμένη θέση στην οποία απεικονίσθηκαν, στην κόγχη της Πρόθεσης, σχετίζεται με τη σημασία της ίδιας της παράστασης. Ο Μελχισεδέκ βασιλεύς και ιερεύς είναι «ο τύπος και η προτύπωση του αληθούς αντιτύπου, του Ιερέως και βασιλέως του σαρκωθέντος Λόγου δηλαδή του Χριστού. Στην Παλαιά Διαθήκη προεικόνισε τον Ιησούν Χριστόν τον Ιερέα, το εν πρόσωπο με τας δύο φύσεις, την θείαν και την ανθρωπίνην ασυγχύτως και αδιαιρέτως ηνωμένας. Είναι τύπος του Ιησού Χριστού και μόνον ως τύπος ζη αιωνίως. Είναι αιώνιος Ιερεύς εν τω Χριστώ δηλαδή ως «αφομοιωμένος τω υιώ του Θεού μένει Ιερεύς εις το διηνεκές»⁴⁴³. Στην προς Εβραίους Επιστολή του Αποστόλου Παύλου, ο Μελχισεδέκ είναι Βασιλεύς και Ιερεύς του Υψίστου. Κατείχε στο πρόσωπό του δύο χρίσματα και δύο αξιώματα: βασιλικό και ιερατικό και ως βασιλεύς και ιερεύς ευλογεί τον Αβραάμ. Για τον Απόστολο της προς Εβραίους Επιστολής η ευλογία αυτή ήταν εξαιρετικής σημασίας και βλέπει στο πρόσωπο του Μελχισεδέκ την προεικόνιση του Κυρίου Ιησού Χριστού του αιωνίου Αρχιερέως⁴⁴⁴.

Η προσφορά του άρτου και του οίνου από τον Μελχισεδέκ προς τον Αβραάμ, προεικονίζει τη στιγμή του Μυστικού Δείπνου κατά την οποία ο Χριστός λαμβάνει τον άρτον και τον οίνον για να τα μεταβάλει σε ορατή θυσία της Θείας Ευχαριστίας. Η κίνηση αυτή υπαινίσσεται τη χειρονομία της προσφοράς προς τον Αβραάμ και όπως εγκαθιδρύνοντας το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, θέλησε να δείξει τη συνέχεια του Μυστηρίου αυτού με το Μωσαϊκό σύνδεσμο, με τον άρτο και τον οίνο, θέλησε να δείξει τη συνέχεια του με το σύνδεσμο του Νώε, της φυσικής θρησκείας, της οποίας ο Μελχισεδέκ ήταν ο Μέγας Ιερεύς⁴⁴⁵.

Διάκονοι.

Στο χώρο του Ιερού εικονίσθηκαν τρεις διάκονοι, από τους οποίους ο **Εύπλους** στη γωνία μεταξύ της Πρόθεσης και της κόγχης του βόρειου τοίχου (Πίν. 27 α) και οι **Ρωμανός και Στέφανος** μεταξύ Πρόθεσης και κόγχης του Ιερού (Πίν. 28 α).

Μεταξύ κόγχης και πρόθεσης παριστάνονται οι διάκονοι *Ο ΑΓΙΟΣ - ΡΩΜΑΝΟΣ ο μελωδός* αριστερά και *Ο ΑΓΙΟΣ - ΣΤΕ / ΦΑΝΟΣ ο πρωτομάρτυς και / αρχιδιάκονος*. Ο άγιος Ρωμανός ο Μελωδός κρατά στο αριστερό θυμιατό και στο δεξί ανοιχτό βιβλίο στο οποίο αριστερά αναγράφεται *η παρθένος / δέσποινα / τον προ / αιώνιον / λόγον εν/ - / σπηλαίω / έρχεται / τε / κειν από / ρρήτως /*.

Στο νοτιοανατολικό τοίχο μεταξύ κόγχης και διακονικού ιστορείται ολόσωμος ο **Άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος** και δύο λέοντες, στηριζόμενοι στα πίσω πόδια τους

⁴⁴¹ Δρανδάκης, «Ερευνα», 1981, ό.π., 553, 523.

⁴⁴² Δρανδάκης, ό.π., 505.

⁴⁴³ Τομάσοβιτς, *Ο Μελχισεδέκ*, 1988, 305 – 307.

⁴⁴⁴ Αποστόλου Παύλου, «Προς Εβραίους Επιστολή», 7. 1-3, 16, 26. Κυρίλλου Αλεξανδρείας, «Κατά των Νεστορίου δυσφημιών», τ. Γ', P.G. 76, 120A-124D, του ίδιου, «Ότι εις ο Χριστός», P.G. 75, 1316 CD. Τομάσοβιτς, *Μελχισεδέκ*, ό.π., 125, 306.

⁴⁴⁵ Καραμπίνη Μ, «Μελχισεδέκ», *Εκκλησία*, τ. 29, 1952, 20-22. Βούλγαρης Χρ., *Υπόμνημα*, 1996, 92-94. Τομάσοβιτς, *Μελχισεδέκ*, ό.π., 128-129, 145-148, 365-368.

όρθιοι έτοιμοι να τον κατασπαράξουν (Πίν. 28 β). Επάνω δεξιά μέσα από νεφέλη προβάλλει ο Χριστός ευλογών. Η σκηνή επιγράφεται «*MARTYΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΓΝΑΤΙΟΥ του θεοφόρου*». Στο νότιο τοίχο ακολουθούν τρεις ιεράρχες, απ' αυτούς μόνον ο πρώτος σώζεται με λίγες φθορές και πρόκειται για τον άγιο «*ΝΑ[ΟΥΜ] / πατριάρχης αχριδών*», από το δεύτερο ιεράρχη έχει καταστραφεί το σύνολο σχεδόν του προσώπου εκτός από το στόμα και τη γενειάδα καθώς και η επιγραφή. Μεγαλύτερη καταστροφή έχει υποστεί ο τρίτος ιεράρχης, από τον οποίο σώζονται μόνον το δεξιό αυτί, η γενειάδα και η δεξιά πλευρά του σώματός του (Πίν. 28 γ).

Το μέτωπο του ανατολικού τοίχου

Οι μελωδοί **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** (Πίν. 29 β) και **Κοσμάς ο Ποιητής** (Πίν. 29 γ) ιστορήθηκαν αντικριστά, στις δύο πλευρές της κόγχης, γονατιστοί και στραμμένοι προς την Πλατυτέρα. Φορούν μακρύ φόρεμα, μανδύα που πορπώνεται στο στήθος, ο άγιος Κοσμάς φορεί και ανάλαβο και στο κεφάλι σαρίκι, ενδεικτικό της συριακής τους καταγωγής. Ο άγιος Ιωάννης δεξιά κρατά ειλητό στο δεξί του χέρι στο οποίο αναγράφεται: « *ΤΗΝ .. / ΠΑΡΘΕ / ΝΩ Κ(ΑΙ) / ΜΗΤΡΙ / ΤΟΥ ΒΑ / ΣΙΑΕως / ΤΩΝ ΑΝΩ / Δυνάμε / ων*». Στο ειλητό του αγίου Κοσμά διαβάζουμε: «*ΠΟΙΑΝ ΣΟΙ ΕΠΑΞΙΟΝ Ω / ΔΗ την ΗΜΕΤΕΡΑ ΠΡΟΣΟΙΣΕΙ*». Οι δύο άγιοι συνδέονται μεταξύ τους με συγγενικούς δεσμούς αλλά και με το ποιητικό τους έργο. Η παρουσία των δύο αγίων στις συγκεκριμένες θέσεις είναι ασυνήθιστη και σχετίζεται με την Θεοτόκο της κόγχης την οποία ύμνησαν στο έργο τους. Εικονογραφικά ο άγιος Ιωάννης ακολουθεί καθιερωμένο τύπο γνωστό από βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία, ενώ ο άγιος Κοσμάς παρουσιάζει διαφοροποιήσεις στην απόδοση της μορφής του⁴⁴⁶. Αντίστοιχα παραδείγματα ως προς τη θέση και την εικονογραφική τους απόδοση απαντώνται στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα, στον Άγιο Νικόλαο στα Καλύβια Ελαφοτόπου⁴⁴⁷.

Η Αγία Ελισάβετ και ο Προφήτης Ζαχαρίας (Πίν. 29 α). Ιστορούνται στον ανατολικό τοίχο πάνω από την κόγχη του Ιερού, κάτω ακριβώς από το παράθυρο που διανοίγεται εκεί και συνοδεύονται από τις επιγραφές: «*Η ΑΓΙΑ – ΕΛΙΣΑΒΕΤ*» και «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΖΑΧΑΡΙΑΣ*». Η Ελισάβετ φορά κόκκινο μαφόριο, πρασινογάλαζο ιμάτιο και λευκό μαντήλι στο κεφάλι. Έχει το δεξί της χέρι μπροστά στο στήθος και το αριστερό λυγισμένο στο πλάι σε ένδειξη ομιλίας προς τον Ζαχαρία. Ο Προφήτης Ζαχαρίας παριστάνεται γέρος με γκρίζα μαλλιά και γένια. Φορά γαλάζιο χιτώνα που δένει στη μέση με ζώνη και τριανταφυλλί μανδύα, αρχιερατική μήτρα στο κεφάλι και ποιμαντική ράβδο στο δεξί του χέρι. Η θέση των δύο μορφών στο συγκεκριμένο χώρο του ανατολικού τοίχου δεν είναι γνωστή, τουλάχιστον σ' εμένα, από άλλο μνημείο. Η συγκεκριμένη όμως θέση την οποία κατέχουν ο Προφήτης Ζαχαρίας και η Ελισάβετ ερμηνεύεται, αφ' ενός, από το γεγονός ότι είναι οι γονείς του Προδρόμου και, αφ' ετέρου, από τη θέση την οποία επέχει ο προφήτης Ζαχαρίας «*ως έσχατος των την θείαν Οικονομίαν προφητευσάντων*». Επιπρόσθετα σύμφωνα με τους πατέρες της εκκλησίας είναι εκείνος ο οποίος προείδε το παράδοξο της αειπαρθενίας σημείο της Θεοτόκου και για το λόγο αυτό μαρτύρησε. Εξ άλλου τον Ζαχαρία, προείδε ο Προφήτης Ησαΐας ως πιστό μάρτυρα της παρθενίας της Θεοτόκου, την οποία «*υπεδέχθη εις τον Ναό και καθιέρωσε εις τα Άγια των Αγίων, εν οίς η Παρθένος*

⁴⁴⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 66, πιν. 38 α – β.

⁴⁴⁷ ό.π., 66 και σημ. 266.

διέμεινεν έτη δώδεκα. Και πάλιν αυτήν εξελθούσα και ως υπό φύλακι και κηδεμόνι τω μνήστορι παραδοθείσαν, και τεκούσαν τον Εμμανουήλ, κατέταξεν ως Αειπάρθενον εν τω Ναώ μετά των παρθένων αυτός ούτος ο Ζαχαρίας, ο και προρρηθείς υπό του προφήτου Ησαΐου, και δια του ιδίου αίματος γενόμενος μάρτυς του μυστηρίου της πανάγνου Παρθενομήτορος. Μαρτυρεί δε ταύτα λαμπρώς ο μέγας ουρανοφάντωρ Βασίλειος, όστις την την μέχρι παντός παρθενίαν της Θεομήτορος εξυμνών» και την κατά τον Ζαχαρίαν ιστορίαν προστίθησι λέγων “λόγος γαρ έστι και ούτος εκ παραδόσεως εις ημάς αφιγμένος, ότι ο Ζαχαρίας εν τη των παρθένων χώρα την Μαρίαν κατατάξας μετά την του Κυρίου κήσιν, υπό των Ιουδαίων κατεφονεύθη μεταξύ του Ναού και του θυσιαστηρίου, εγκληθείς υπό του λαού ως διά τούτου κατασκευάζων το παράδοξον εκείνο και πολυύμνητον σημείον, Παρθένον γεννήσασαν και την παρθενίαν μη διαφθείρασαν”»⁴⁴⁸.

Μεσοπεντηκοστή, (Πίν. 29 α, γ) η παράσταση ιστορείται στο αριστερό μέρος του ανατολικού τοίχου πάνω από την κόγχη του Ιερού και συνοδεύεται από την επιγραφή «*Η ΜΕΣΟ / ΠΕΝΤΗ / ΚΟΣΤΗ*».

Στο κέντρο της παράστασής μας ο Χριστός εικονίζεται σχεδόν μετωπικός σε βαθμιδωτό ξύλινο θρόνο με στοιχεία μπαρόκ. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά βιβλίο ανοιχτό, το οποίο στηρίζει στο μηρό του και στο οποίο αναγράφεται: «*ΣΗΜΕ / ΡΟΝ ΠΕ / - Π / ΡΟΤΑΙ / η γραφή*»⁴⁴⁹.

Ο Χριστός φέρει φωτοστέφανο, στο οποίο είναι χαραγμένα τα γράμματα «*Ο / Ω / Ν*». Φορεί λευκό χιτώνα με γαλαζωπούς τόνους στις πτυχώσεις, κοσμημένο με σταυρούς και σταυροειδή άνθη καθώς και τριανταφυλλί μάτιο με χρυσοκονδυλιές στις πτυχώσεις. Ο χιτώνας ανεμίζει στα δεξιά του, χωρίς όμως να επιτυγχάνεται η απόδοση του ανεμίσματός του, δίνοντας την αίσθηση ότι έχει ακινητοποιηθεί στον αέρα.

Οι Ιουδαίοι διδάσκαλοι, χωρισμένοι σε δύο ομάδες δεξιά και αριστερά ανά τέσσερις, κάθονται σε ξύλινους ημικυκλικούς θρόνους με ή χωρίς ερεισίνωτο. Είναι ταραγμένοι και χειρονομούν έκπληκτοι κοιτάζοντας προς το Χριστό, ενώ ο πρώτος του δεξιού ομίλου αποστρέφει το πρόσωπό του. Δύο απ' αυτούς κρατούν βακτηρίες σε σχήμα T. Στον αριστερό όμιλο μεταξύ των τεσσάρων παριστάνεται και μία γυναίκα επίσης ένθρονη, η οποία παρακολουθεί τα όσα συμβαίνουν με προσοχή.

Πίσω τη σκηνή ορίζεται χαμηλός τοίχος με μικρά ορθογώνια παράθυρα διακοσμημένος με τοξοειδείς αποτμήσεις. Πίσω από το χαμηλό τοίχο εκτείνεται σε όλο το μήκος της παράστασης τοξοστοιχία με πέντε τόξα. Αριστερά και δεξιά του μεσαίου τόξου παριστάνονται στηθαίοι και με φωτοστέφανα, η Θεοτόκος και ο Ιωσήφ. Η Θεοτόκος έχει τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος και παρακολουθεί όσα διαδραματίζονται, ενώ ο Ιωσήφ σε προφίλ τείνει μπροστά τα χέρια του, προς την Παναγία με αγωνία. Το δάπεδο της σκηνής αποδίδεται σε απαλούς κόκκινους τόνους με λευκά και γκριζα φώτα (σημεία).

Η σύνθεση εικονογραφεί το ευαγγελικό απόσπασμα του Λουκά (Λουκ. β' , 42-50), σύμφωνα με το οποίο ο δωδεκαετής Χριστός συνομιλεί με τους διδασκάλους στο ναό, ενώ η Μαρία και ο Ιωσήφ τον αναζητούν στην Ιερουσαλήμ. Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται για την απόδοση της Μεσοπεντηκοστής με ορισμένες διαφοροποιήσεις. Ο Χριστός στη Μεσοπεντηκοστή διδάσκει στο ναό αλλά είναι σε ώριμη ηλικία και απουσιάζουν οι γονείς (Ιω. ζ', 14-30). Οι δύο συνθέσεις, οι οποίες

⁴⁴⁸ Οικονόμου Κ. του εξ Οικονόμων, «Περί Ζαχαρίου του πατρός του Προδρόμου. Υπομνηματική επιστολή», Κωνσταντίνου Οικονόμου του εξ Οικονόμων, *Τα σωζόμενα Εκκλησιαστικά Συγγράμματα*, ΑΘΗΝΗΣΙ ΑΩΕΒ, 326-348 και ιδίως 330, 337-339.

⁴⁴⁹ *Ερμηνεία*, Πηγαί Παράρτημα Δ', 278.

σε ελάχιστα σημεία διαφέρουν μεταξύ τους, πολλές φορές συγχέονται τόσο στη βυζαντινή⁴⁵⁰ όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο⁴⁵¹. Αντίστοιχα παραδείγματα με σύγχυση των δύο σκηνών συναντούμε στη μονή Ντίλιου⁴⁵², στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα, στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά⁴⁵³ και στη Μεταμόρφωση στο Δρυόβουνο Κοζάνης⁴⁵⁴.

Η δυσπλασία που παρατηρείται στην απόδοση των ποδιών του Χριστού, το ανέμισμα του ιματίου του, το οποίο φαίνεται να είναι ακίνητο σαν να έχει αποδοθεί μια συγκεκριμένη στιγμή, είναι στοιχεία τα οποία τα απαντούμε συχνά σε δευτερεύοντα επεισόδια όπως σε σκηνές του βίου του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου. Ο εντοπισμός αυτών των στοιχείων σε δευτερεύουσες σκηνές και σε σημεία που δεν είναι πολύ ορατά μας οδηγούν στη σκέψη ότι προέρχονται από κάποιο βοήθό του συνεργείου.

Πεντηκοστή (Πίν. 29 α, γ). Η παράσταση καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση με τη Μεσοπεντηκοστή στη δεξιά πλευρά του τοίχου. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*H ΠΕΝΤΗ / ΚΟΣΤΗ*».

Οι μαθητές κάθονται σε κυκλικό σχεδόν θρανίο. Οι κορυφαίοι απόστολοι κάθονται στη μέση αντικριστά και χειρονομούν δείχνοντας προς τον ουρανό. Οι απόστολοι που κάθονται στις άκρες του θρανίου, έχουν στραμμένη τη ράχη τους προς το θεατή. Όλοι οι μαθητές χειρονομούν έκπληκτοι και προσβλέπουν ανήσυχοι επάνω, όπου εμφανίζεται το ημικύκλιο του ουρανού, από το οποίο ξεπροβάλλουν οι γλώσσες σε μορφή δώδεκα ακτίνων. Επάνω στα κεφάλια⁴⁵⁵ των μαθητών έχει καθίσει από μία κατακόκκινη φλόγα. Στο κέντρο της παράστασης χαμηλά, στο κενό του θρανίου, μέσα σε μισή έλλειψη, παριστάνεται ο κόσμος με μορφή γέροντα, ο οποίος κρατεί ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*Κ(ΑΙ) ΕΣΤΑΙ ΕΝ ΤΑΙΣ ΕΣΧΑ / ΤΑΙΣ ΗΜΕΡΑΙΣ ΕΚ/*» (Ιωήλ)⁴⁵⁶.

Το βάθος της σκηνής κλείνουν δύο κτίρια στα άκρα. Αριστερά με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και αμφικλινείς στέγες. Δεξιά κτίσμα νεοκλασικό με εξώστη και μικρότερο πρόσκτισμα.

Η παράσταση της Πεντηκοστής είναι από τα πιο στερεότυπα εικονογραφικά θέματα και από τον 9^ο αιώνα που αποκτά συνοπτική μορφή, επαναλαμβάνεται χωρίς καμία σχεδόν διαφοροποίηση στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, με βασικό χαρακτηριστικό την ημικυκλική διάταξη των μαθητών. Από την παλαιολόγεια, όμως, περίοδο διατηρούνται έργα που απεικονίζουν τους μαθητές σε κύκλο, στοιχείο από το οποίο διαφαίνεται η προεικονομαχική εξέλιξη του θέματος⁴⁵⁷. Από εικονογραφική άποψη ακολουθείται ο τύπος σύμφωνα με τον οποίο οι μαθητές κάθονται σε σχεδόν κυκλική διάταξη και ο οποίος είναι σπάνιος στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη⁴⁵⁸. Αντίστοιχη κυκλική διάταξη των μαθητών απαντούμε στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας του Φράγκου Κονταρή, στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά⁴⁵⁹ και στις

⁴⁵⁰ Babic, «La Mi-pentecôte», *Zograf* 7 (1977) 23-27.

⁴⁵¹ Λίβα - Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, ό.π. 30-31 εικ. 13. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 87-88. Τσιγαρά, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 81-82, όπου παλιότερη βιβλιογραφία και παραδείγματα.

⁴⁵² ό.π. 13.

⁴⁵³ Garidis M. *La Peinture Murale*, ό.π., πιν. 74. Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Η Ιερά Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003, εικ. στη σελ. 222.

⁴⁵⁴ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 98.

⁴⁵⁵ Grabar, «Le schema» 1968, 615 κ.ε.

⁴⁵⁶ *Ερμηνεία*, Πηγαί, Παράρτημα Δ', 277.

⁴⁵⁷ Grabar, «Le schema», ό.π., 621. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 82-83.

⁴⁵⁸ Περισσότερα για τον τύπο βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 82-83.

⁴⁵⁹ Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, ό.π., 32b. Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, ό.π., πιν. στη σελ. 221.

παραστάσεις των Λινοτοπιτών ζωγράφων⁴⁶⁰. Στην παράστασή μας, όμως, οι κινήσεις - χειρονομίες είναι πιο έντονες προσδίδοντας μεγαλύτερη κινητικότητα και ένταση, δεν αποδίδεται το υποπόδιο και στον πρώτο Απόστολο δεξιά αποδίδεται μόνο η πλάτη του. Επίσης ο Κόσμος δεν παριστάνεται όπως στα προηγούμενα παραδείγματα, αλλά χωρίς στέμμα και κλήρους, κρατώντας μόνον ένα ανοιχτό ειλητό.

Η Πεντηκοστή εντάσσεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού και απεικονίζεται στην καμάρα από τη μεσοβυζαντινή εποχή είτε ως ακέραια παράσταση είτε με τη συνεπτυγμένη μορφή της Ετοιμασίας του Θρόνου. Η θέση της παράστασης στο χώρο του Βήματος σχετίζεται άμεσα με τα τελούμενα στο Ιερό Θυσιαστήριο. Απεικονίζεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η πρώτη κάθοδος του Αγίου Πνεύματος στο χώρο που γίνεται η μεταβολή των Τιμίων Δώρων, ενώ συγχρόνως με την ευχή της επίκλησης στη Θεία Λειτουργία αιτείται η παρουσία Του προκειμένου να συντελεστεί η μεταβολή Αυτών⁴⁶¹. Ταυτόχρονα η πρώτη κάθοδος του Αγίου Πνεύματος σηματοδοτεί επίσης την απαρχή της ίδρυσης της Εκκλησίας και η παράσταση της καθόδου αυτής απεικονίζεται στο σημείο του ναού όπου ιερουργεί ο κλήρος, επισκιάζόμενος από τη δύναμή Του⁴⁶².

Ανάληψη (Πίν. 29 α). Στην τοξωτή απόληξη του μετώπου του ανατολικού τοίχου, τοποθετείται η παράσταση της Ανάληψης του Χριστού σε δύο ζώνες⁴⁶³. Στο κέντρο της παράστασης ο αναλαμβανόμενος Χριστός είναι καθισμένος σε κυκλική δόξα, την οποία ανακρατούν τέσσερις άγγελοι που πετούν, στρέφει ελαφρώς δεξιά και ευλογεί με τα δύο του χέρια. Οι πέντε μορφές προβάλλονται στο γαλάζιο βάθος του, κλείνοντας το πάνω μέρος της σκηνής. Την κάτω ζώνη χωρίζει σε δύο τμήματα το παράθυρο που βρίσκεται στη επιφάνεια του τοίχου. Αριστερά και δεξιά του παραθύρου τοποθετούνται σε δύο ομίλους οι Μαθητές. Εξ αιτίας του παραθύρου και του χωρισμού της σκηνής η Θεοτόκος απεικονίζεται πρώτη στο δεξιό όμιλο των μαθητών και προσβλέπει στον αναλαμβανόμενο Χριστό με τα χέρια σε δέηση. Όταν η παράσταση εικονογραφείται ενιαία η Θεοτόκος ιστορείται στο μέσον των δύο ομίλων. Μετά την Παναγία ακολουθεί ο επικεφαλής άγγελος του ομίλου, ο οποίος με το αριστερό χέρι δείχνει προς τον ουρανό, ενώ στο δεξί κρατά ειλητό στο οποίο διαβάζουμε: «ΑΝΑΡΕΣ / ΓΑΛΙ / ΑΙΟΙ /»⁴⁶⁴. Στον αριστερό όμιλο ο επικεφαλής άγγελος με το αριστερό του χέρι δείχνει προς τον αναλαμβανόμενο Κύριο και στο δεξί κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «ΟΥΤΟΣ / Ο ΙΗΣΟΥΣ / Ο ΑΝΑ / ΛΗΦ / ΘΕΙΣ Α / Φ ΥΜΩΝ / ΕΙΣ ΤΟΝ / ΟΥΡΑΝ /»⁴⁶⁵. Πίσω από τους αγγέλους ακολουθούν οι Απόστολοι χειρονομώντας ζωηρά και κοιτάζοντας έκπληκτοι προς τον αναλαμβανόμενο Χριστό. Στο παράθυρο που διανοίγεται στο μέτωπο του τοίχου και διασπά την παράσταση παριστάνονται ολόσωμοι με ειλητά ο Προφήτης Ησαΐας αριστερά και ο Προφητάναξ Δαβίδ αριστερά.

Στην παράσταση αυτή όπως και στη Μεσοπεντηκοστή παρατηρείται η ίδια δυσπλασία στην απόδοση των ποδιών των απεικονισθέντων. Το τοπίο, γκριζοπράσινο, επίπεδο και ομαλό στο σημείο που βρίσκονται οι Απόστολοι, γίνεται

⁴⁶⁰ Τούρτα, ό.π., πιν. 45β και 47β.

⁴⁶¹ Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίες*, 111.5-115.1.

⁴⁶² Για το θέμα στην καμάρα του Ιερού, Ξυγγόπουλος, «Η προμετωπίς», *ΕΕΒΣ 13(1937)*, 174-175. Μαντάς Απ. *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, 2001, 202-210.

⁴⁶³ Για τη θέση της Ανάληψης στο Ιερό, βλ. Ξυγγόπουλος, «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως», *ΑΕ 1938*, 32 κ.ε. . Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού*, 1981. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*, ό.π., 120-124.

⁴⁶⁴ Το κείμενο που προβλέπει η *Ερμηνεία*, 112. Πράξεις, α 11.

⁴⁶⁵ Το κείμενο που προβλέπει η *Ερμηνεία*, 112.

πιο ορεινό στο δεύτερο επίπεδο με συνεχείς ομαλούς λόφους, με αραιή βλάστηση και ελαιόδεντρα που δηλώνουν το Όρος των Ελαιών.

Η εικονογραφία της παράστασης ακολουθεί την απόδοση του θέματος στην οποία η Παναγία είναι στραμμένη στο πλάι, βλέποντας προς τον Αναλαμβανόμενο και όχι τον επικρατέστερο από την παλαιοχριστιανική εποχή τύπο, στον οποίο η Θεοτόκος εικονίζεται σε αυστηρά μετωπική στάση⁴⁶⁶. Ο τύπος αυτός απαντάται σε έργα στα τέλη του 13^{ου} και του 14^{ου} αιώνα, όπως στο Πρωτάτο⁴⁶⁷, στον Άγιο Γερμανό Πρέσπας⁴⁶⁸, στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁴⁶⁹ κ.α. και κυρίως του 16^{ου} αιώνα, στο Καθολικό της Μονής της Λαύρας⁴⁷⁰, στην Παναγία Ρασιώτισσα⁴⁷¹, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ⁴⁷², στον Άγιο Νικόλαο Μεγαλειού Καστοριάς⁴⁷³, αλλά και από τους Καπεσοβίτες ζωγράφους⁴⁷⁴. Η κυκλική δόξα του Χριστού απαντάται λιγότερο συχνά από την ελλειψοειδή, καθώς εξαρτάται από τη διαθέσιμη επιφάνεια. Αντίστοιχα παραδείγματα είναι οι τοιχογραφίες στη μονή Διονυσίου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα όπου και οι τέσσερις άγγελοι που την ανακρατούν⁴⁷⁵, στη μονή Ντίλιου⁴⁷⁶, στη Μεταμόρφωση στα Μετέωρα⁴⁷⁷, στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδέντρι⁴⁷⁸ κ.α..

Η καμάρα πάνω από την κόγχη του Ιερού

Αγία Τριάδα (Πίν. 30 α). Καταλαμβάνει το κέντρο της καμάρας πάνω από την αψίδα του ιερού. Η παράσταση οριοθετείται από διπλή κυκλική οδοντωτή δόξα (με αποτμήσεις του κύκλου ανατολικά και δυτικά), εντός ορθογωνίου πλαισίου το οποίο ορίζει διαχωριστική ταινία. Σε χρυσό κάμπο κάθονται, ο Πατέρας δεξιά και ο Υιός αριστερά, σε θρόνους από σύννεφα, τροχούς και εξαπτέρυγα, ανάμεσα στις κεφαλές τους πετά το Άγιον Πνεύμα (περιστέρι), ενώ μεταξύ των θρόνων παριστάνεται σφαίρα επί της οποίας στηρίζεται σταυρός δυτικού τύπου). Ο πατέρας, γέρων, λευκογένης, φορεί γαλαζωπό χιτώνα διανθισμένο με τετράφυλλα άνθη και ιμάτιο εξωτερικά λευκό με άνθη και εσωτερικά κόκκινο έντονο, το οποίο κουμπώνει στο λαιμό και διπλώνεται στα πόδια του δημιουργώντας άμπηγμα που ανεμίζει (αριστερά). Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά σκήπτρο, το κεφάλι περιβάλλεται από τριγωνικό χρυσό φωτοστέφανο. Πατά όπως και ο Χριστός σε ρόδινα νεφελώματα όπου και βρίσκονται οι θρόνοι και τα Σεραφείμ. Ο Χριστός φορεί κόκκινο ιμάτιο και γαλάζιο χιτώνα ο οποίος ανεμίζει καθώς διπλώνεται. Συγκλίνει προς τον Πατέρα, όπως και ο Πατέρας προς αυτόν, με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό βιβλίο.

⁴⁶⁶ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Ευγγόπουλος, *Ανάληψη*, ό.π. 32 κ.ε. Παναγιωτίδη Μ., «Η παράσταση της Ανάληψης», *ΕΕΠΣΘ Στ' 2*(1974), 67-82. Γκιολές Ν. *Η Ανάληψις*.

⁴⁶⁷ Millet, *Athos*, 13. 2

⁴⁶⁸ Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πιν. V.

⁴⁶⁹ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 1986, 102-104, πιν.26.

⁴⁷⁰ Millet, *Athos*, 120.4 και 259.4.

⁴⁷¹ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι – Ρασιώτισσα*, ό.π., 139, πιν. 33 α.

⁴⁷² Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσι*, ό.π., πιν.58-59.

⁴⁷³ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., πιν. 45 α.

⁴⁷⁴ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., 88.

⁴⁷⁵ Millet, *Athos*, 196. 1 και 259.4, αντίστοιχα.

⁴⁷⁶ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., πιν. 40.

⁴⁷⁷ Χτζηδάκης-Σοφιανός, *Το μεγάλο Μετέωρο*, εικόνα στη σελ. 147.

⁴⁷⁸ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 45 β, 47 α.

Επάνω στο κέντρο μεταξύ του Πατέρα και του Υιού, μέσα σε ρόδινο δίσκο πετά σε μορφή περιστεριού το Άγιο Πνεύμα, με φορά από τον Πατέρα προς τον Υιό. Μεταξύ του Πατέρα και του Υιού στο ύψος των θρόνων παρεμβάλλεται η σφαίρα σύμβολο του κόσμου, σε απόχρωση γαλάζιου διανθισμένη με ανθάκια και ταινίες που δημιουργούν ένα ανάποδο T (ταυ) και πάνω της στηρίζεται σταυρός δυτικού τύπου. Η όλη παράσταση περικλείεται από διπλή οδοντωτή δόξα σε μπλε και κόκκινο. Μεταξύ των κενών που δημιουργεί ο κύκλος της δόξας στις γωνίες του ορθογωνίου απεικονίζονται τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, με τα αρχικά των ονομάτων. Στη βορειοανατολική γωνία ιστορείται ο λέων και σημειώνονται το συμπλήρωμα «MP» Μ(Α)Ρ(ΚΟΣ), στη νοτιοανατολική ο μόσχος και δίπλα «ΛΟΥ» ΛΟΥ(ΚΑΣ), στη βορειοδυτική ο αετός και τα αρχικά «ΙΩ» ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) και τέλος στη νοτιοδυτική ο άγγελος και τα αρχικά «ΜΤ» Μ(Α)Τ(ΘΑΙΟΣ). Όλα τα σύμβολα φέρουν φωτοστέφανο.

Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδεται το σύνολο της παράστασης, τα ρόδινα νέφη, οι πτυχώσεις και ο κυματισμός των ιματίων με τα έντονα απαστράπτοντα χρώματα οδηγούν σε δυτικά πρότυπα, τα οποία φτάνουν μέσω των χαρακτηριστικών τα οποία κυκλοφορούσαν ευρέως την εποχή εκείνη. Εντυπωσιακή, πάντως, παραμένει η απόδοση που πέτυχε ο ζωγράφος, ως προς την πλαστική απόδοση των μορφών και την κίνηση που προσδίδει στις μορφές ο κυματισμός των ενδυμάτων. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποδεικνύουν όχι απλή μεταγραφή της παράστασης αλλά πρωτίστως το δικό του ζωγραφικό ταλέντο και τη δυνατότητά του να μεταγράφει τα πρότυπά του με το καλύτερο πλαστικό και αισθητικό αποτέλεσμα.

Το θέμα της Αγίας Τριάδος στην παραπάνω μορφή δεν ανήκει στη βυζαντινή παράδοση⁴⁷⁹ αρχίζει όμως να εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική ήδη από τον 17^ο αιώνα⁴⁸⁰. Σε φορητές εικόνες ο τύπος της απεικόνισης της Αγίας Τριάδος πάνω σε νέφη απαντάται συχνά σε κρητικές εικόνες του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα⁴⁸¹. Στα τέλη του 17^{ου} - αρχές 18^{ου} αιώνα εμφανίζονται ξυλογραφίες με το ίδιο θέμα και αργότερα χαλκογραφίες και μάλιστα στα μέσα του 18^{ου} αιώνα είναι γνωστές χάρτινες εικόνες με την Αγία Τριάδα, τη σφαίρα, το Άγιο Πνεύμα, τη στήριξη σε νεφέλες και το τριγωνικό φωτοστέφανο του Πατρός⁴⁸².

Το ίδιο θέμα απαντάται και σε χαλκογραφίες που κοσμούν έντυπα βιβλία, όπως για παράδειγμα «*Το Μέγα Αλφαβητάριον*» του Μιχαήλ Παπά Γεωργίου του Σιατιστέως, στην έκδοση της Βενετίας 1806, «*παρά Πάνω Θεοδοσίου τω εξ Ιωαννίνων*»⁴⁸³. Ενδεχομένως η αύξηση του αριθμού των παραστάσεων της Αγίας Τριάδας στο συγκεκριμένο τύπο σε εικόνες και χαρακτηριστικά, να οδήγησε σε απόφαση της Συνόδου του Οικουμενικού Πατριαρχείου στην οποία, σύμφωνα με την «*Εκκλησιαστική Ιστορία*» του Σεργίου Μακραίου, χαρακτηρίστηκε: «*Νεωτερικόν δε το εφεύρημα, και ξένην και απαράδεκτον τη αποστολική και καθολική ορθοδόξω εκκλησία συνοδικώς απεφήναντο και την εικόνα την λεγομένη της αγίας Τριάδος εκ γάρ των λατίνων*

⁴⁷⁹ Συζητήσεις, ΠΧΑΕ, περ. Γ', том. Α', Αθήνα 1933, 132-135. Papadopoulos, «Essai d'interpretation», C.A. 18 (1968), 121 κ.εξ.. Μαυροπούλου-Γσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα*, 1973, 85.

⁴⁸⁰ Τούρτα *Οι Ναοί*, ό.π., 205 πιν. 130α.

⁴⁸¹ Ξυγούπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π., 129 πιν. 34.2 Ξυγούπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, 1936, αρ. 8 σ. 15, 16 πιν. 10, αρ. 40 σ. 62 πιν. 30 Β. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., αρ. 23 σ. 32 κ. εξ.. Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακίρογλου*, 1980, αρ. 112, 78 πιν. 112. Χατζηδάκη, *Από το Χάνδακα στη βενετία*, 1993, 184 πιν. 47.

⁴⁸² Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, 100 εικ. 68, 102, εικ. 69, 103, εικ. 70, 105, εικ. 72, 73 με τριγωνικό φωτοστέφανο 106, αρ. 74, 75 και 107-108, αρ. 76, 77, 79.

⁴⁸³ Για «Το Μέγα Αλφαβητάριον» βλ. *Ημερολόγιο 2003, Κεντρική Βιβλιοθήκη Σιάτιστας*, μήνας Μάιος.

*παρεισέδου τη ορθοδόξω εκκλησία»*⁴⁸⁴. Παρά τη σχετική, όμως, απόφαση του Πατριαρχείου, για τη δυτικού τύπου αναπαράσταση της Αγίας Τριάδος, ο τύπος αυτός συνεχίζει να είναι σε χρήση και μάλιστα αυτή γενικεύεται από το 18^ο αιώνα και μετά, γεγονός που οφείλεται και στην ευρεία κυκλοφορία των ξυλογραφιών, των χαλκογραφιών αλλά και την επίσης μεγάλη διάδοση των βιβλίων, κυρίως των εκκλησιαστικών, στα οποία σχεδόν πάντα στο εσώφυλλο τους και όχι μόνον φέρουν παραστάσεις, συχνά δε της Αγίας Τριάδας.

Τις απολήξεις της καμάρας αριστερά και δεξιά καταλαμβάνουν οι παραστάσεις «Η Βάτος και ο Μωσής παραλαμβάνων τις Δέκα Εντολές» και (αριστερά) «Ο καταποντισμός του Φαραώ (δεξιά)».

Η Βάτος και ο Μωσής παραλαμβάνων τις Δέκα Εντολές (Πίν. 30 α, β). Η σκηνή της Βάτου περιλαμβάνει τα εξής στοιχεία: στο κέντρο της σκηνής η φλεγόμενη Βάτος, που περιέχει την προτομή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου, η οποία προσβλέπει προς τον Μωσέ αριστερά και τρεις απεικονίσεις του Μωσέ. Αριστερά της Βάτου, στο δεύτερο επίπεδο, ο Μωσής λύνει τα υποδήματα του και προσβλέπει προς τον άγγελο, (Εξοδος 3, 1-4) ο οποίος κατέρχεται από τον ουρανό, τείνει το δεξί του χέρι σε ένδειξη ομιλίας προς τον Μωσέ, ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «... / λύσαι / το υπό / δημα / των πο / δών σου» (Εξοδος 3, 2-5). Χαμηλότερα από το Μωσέ διανοίγεται το τοπίο με χαμηλούς λόφους και αραιή βλάστηση όπου βόσκουν τα πρόβατα του. Πάνω από το Μωσέ υπάρχει η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΒΑΤΟΣ / Κ / ην οίδεν ο προφήτης Μω / υσής*». Δεξιά της Βάτου, σε πλάτωμα του βραχώδους βουνού, ο Μωσής γονατιστός παραλαμβάνει τις Πλάκες του Νόμου από το χέρι του Θεού το οποίο προβάλλει μέσα από τα μοβ σύννεφα. Πάνω από το Μωσέ υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΜΩΥΣΗΣ / ΛΑΜΒΑΝΕΙ ΤΑΣ / ΠΛΑΚΑΣ / της διαθήκης /*».

Στο πρώτο επίπεδο δεξιά απεικονίζεται ένας κίονας, πάνω στον οποίο έχει στηθεί ο χρυσός Μόσχος, τον οποίο προσκυνούν μία γυναίκα και δύο παιδιά. Αριστερά του βωμού μία ομάδα εβραίων με τα χαρακτηριστικά μαντήλια στο κεφάλι τους και με επικεφαλής έναν Ιερέα με την αρχιερατική ενδυμασία του προϋπαντούν τον Μωσέ και μάλιστα ο Ιερέας του απευθύνει το λόγο. Ο Μωσής απέναντί τους έχει ήδη σηκώσει ψηλά τις Πλάκες του Νόμου, έτοιμος να τις πετάξει κάτω. Αριστερά της σκηνής μία ακόμη καθιστή μορφή που έχει το αριστερό σε ένδειξη ομιλίας, ενώ στο δεξί κρατά ειλητό, το κείμενο του οποίου είναι δυσανάγνωστο. Ίσως να πρόκειται για τον Ααρών, ο οποίος σύμφωνα με την Ερμηνεία «*παράμερα λυπείται*»⁴⁸⁵.

Η συναπεικόνιση της Βάτου και της παραλαβής των Νόμων, με χαρακτηριστική προβολή της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου εντός της Φλεγόμενης Βάτου και της παράδοσης του Νόμου ως δευτερεύον θέμα αρχίζει από το 16^ο αιώνα και είναι τυπική για εικόνες και τοιχογραφίες της Κρητικής σχολής⁴⁸⁶. Ο τύπος αυτός απαντάται το 16^ο αιώνα σε τοιχογραφία στη Μονή της Λαύρας στο Άγιον Όρος, σε φύλλο τριπτύχου του 16^{ου} αι. στη συλλογή του Βατικανού, σε εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, σε φύλλο τριπτύχου στο Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης της Βιέννης, σε εικόνα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών και σε τέσσερις

⁴⁸⁴ Σάθας, *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, Γ', Βενετία 1872, 377 (φωτοτυπική ανατύπωση 1972).

⁴⁸⁵ Ερμηνεία, 57, «και ο Ααρών παράμερα λυπείται».

⁴⁸⁶ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 1977, 155. Αλπράντης, *Ο Μωσής*, 1991, 43. Για τα παλιότερα παραδείγματα και τις παραλλαγές, βλ. Σωτηρίου Γ και Μ, *Εικόνες της Μονής Σινά*, I – II, 1958, εικ. 160, 161, 188 και 220.

εικόνες της Σίφνου⁴⁸⁷, σε εικόνα της Πάτμου⁴⁸⁸. Το ίδιο θέμα απαντάται συχνά και στη Θεσσαλία, στα καθολικά των μονών Βαρλαάμ, Μεγάλου Μετεώρου⁴⁸⁹, Δουσίκου, Κορώνας Πέτρας, ενώ αντίστοιχα αποδίδεται στον Άγιο Γεώργιο Αγράφων και στη Μονή Βλασίου⁴⁹⁰. Η Θεοτόκος στη Φλεγόμενη Βάτο, χωρίς να είναι σε δίσκο, αλλά όρθια να στρέφεται προς το Μωσλή και ο Ιησούς να τον ευλογεί είναι στοιχείο που απαντάται σε εικόνα της Μονής Πάτμου και θεωρείται τυπικό δείγμα βορειοελλαδικού εργαστηρίου του 17^{ου} αιώνα⁴⁹¹.

Η Λατρεία του Χρυσού Μόσχου από το λαό και ο Μωσής έτοιμος να πετάξει τις Πλάκες του Νόμου είναι συμπληρωματικά στοιχεία της παράστασης, τα οποία προέρχονται από κάποια παραλλαγή του τύπου με δυτικές επιδράσεις.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα συναπεικόνισης της Λατρείας του Χρυσού Μόσχου αποτελεί η εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Μουσείο εικόνων στην εκκλησία της Αγ. Αικατερίνης στο Ηράκλειο. Η σκηνή της Λατρείας είναι βασισμένη στη σύνθεση με το ίδιο θέμα που κοσμεί την οροφή μιας κλειστής στοάς των ανακτόρων του Βατικανού και αποδίδεται σε ζωγράφο της σχολής του Raffaello και ο Δαμασκηνός αντέγραψε το θέμα από χαλκογραφία κάποιου καλού ιταλού χαράκτη⁴⁹². Το ίδιο θέμα της Λατρείας του Χρυσού Μόσχου απαντάται συχνά σε χαλκογραφίες των Johannes Sadeler I⁴⁹³, Cornelis Bos⁴⁹⁴ και αγνώστου χαράκτη η οποία κοσμεί τη Βίβλο της Φρανκφούρτης του Balthasar Wust (1702)⁴⁹⁵.

Η θέση της σκηνής στο ιερό πάνω από την αγίδα σχετίζεται άμεσα με το ότι η Βάτος αποτελεί προεικόνιση του μυστηρίου της Ενσάρκωσης του Θείου Λόγου⁴⁹⁶. Αλλά και η επίδοση του Νόμου από τον Θεό στο Μωσλή σηματοδοτεί την ίδρυση της Παλαιάς Διαθήκης, η οποία είναι «εικόν της Καινής Διαθήκης» και της Ενανθρώπισης του Χριστού⁴⁹⁷.

Ο Καταποντισμός του Φαραώ (Πίν. 30 α, 31 α). Πρόκειται για την απόδοση της διάβασης της Ερυθράς Θάλασσας. Αριστερά της παράστασης στην επιφάνεια της Ερυθράς Θάλασσας εικονίζεται ο καταποντισμός της άμαξας του Φαραώ. Ο Φαραώ παριστάνεται πάνω στην άμαξα, την οποία σέρνουν άλογα τη στιγμή του καταποντισμού. Όρθιος πάνω στην άμαξα και τρομοκρατημένος, έχει τα χέρια ανοιχτά και υψωμένα προς τον ουρανό, όπου στρέφει και το κεφάλι του σε στάση δέησης. Το αριστερό του πόδι προεξέχει από την άμαξα στην προσπάθεια του να διασωθεί. Τα άλογα καταποντίζονται παρασυρόμενα από τα κύματα και φοβισμένα στρέφουν έντονα τα κεφάλια τους έξω από το νερό. Πίσω από την άμαξα του Φαραώ

⁴⁸⁷ Αλιπράντης, ό.π., εικ. 122, 123, 124, 124 α, 124 β, 125, 126 αντίστοιχα. Για την παράσταση της Λαύρας βλ. και Millet, *Athos*, πιν. 121.4.

⁴⁸⁸ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 1977, 155, πιν. 169.

⁴⁸⁹ Χατζηδάκης-Σοφριανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, ό.π., πιν. σελ. 121.

⁴⁹⁰ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 154 και σημ. 13, αντίστοιχα και εικ. 94, 95 της παράστασης της Μ. Πέτρας.

⁴⁹¹ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 1977, 155, πιν. 169. Αλιπράντης, *Ο Μωσής*, ό.π., 86, εικ. 36.

⁴⁹² *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου Μ. αρ. 98. 453-455, πιν. 98.

⁴⁹³ Hollstein's, *Dutch and Flemish Etchings*, v. XXII, Amsterdam, πιν. 84, 108.

⁴⁹⁴ *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., 454.

⁴⁹⁵ Schmidt Ph., *Die Illustration*, 1962, 352, πιν. 263.

⁴⁹⁶ Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, ό.π., τ. I πίνακες, 1956, εικ. 54, II Κείμενον, 1958, 73-75. Μουρίκη, «Αι Βιβλικά προεικονίσεις», *ΑΔ*. 25, 1970, *Μελέται* (217-251), κυρίως 221-223. Αλιπράντης, *Ο Μωσής*, ό.π., 95-96. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., αρ. 98. 453-455.

⁴⁹⁷ Γιαννακόπουλος, *Η Παλαιά Διαθήκη*, ό.π., Β' Η Εξοδος, 1964, 116-117.

ακολουθεί έφιππος ένας ακόλουθος ο οποίος κρατά κοντάρι με κόκκινη σημαία, ενώ το άλογό του έχει ήδη βυθιστεί. Γύρω από την άμαξα άνθρωποι και ζώα παρασύρονται από τα ταραγμένα νερά της θάλασσας.

Απέναντι στη δεξιά όχθη, ο Μωσής κατεβάζει το ραβδί του στα νερά και πίσω του Εβραίοι Ιερείς με μαντήλια λευκά στο κεφάλι τους συνομιλούν μεταξύ τους. Πίσω από τους Ιερείς ένας πολυπληθής όμιλος νέων ανδρών με καπέλα στο κεφάλι τους και μερικοί με φορώντας θώρακα, συζητούν με αγωνία για τα όσα διαδραματίζονται μπροστά του. Κάτω δεξιά στον πίνακα παριστάνονται οι γυναίκες των Εβραίων να συνομιλούν επίσης μεταξύ τους. Επάνω σώζεται η επιγραφή «Ο ΚΑΤΑΠΟΝΤΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΦΑΡΑΩ».

Το βάθος της παράστασης αριστερά κλείνει με απόδοση του ξηρού εδάφους με ελάχιστη βλάστηση καθώς και ένα ομαλό βουνό το οποίο λειτουργεί ως σημείο φυγής στη σκηνή.

Η θέση της παράστασης στο Ιερό σχετίζεται με το συμβολισμό που απορρέει απ' αυτή, ο οποίος συνίσταται στο ότι α) η διάβαση της Ερυθράς θάλασσας είναι τύπος του βαπτίσματος (Α΄ Κορινθ. 10, 1-11), β) η Ερυθρά θάλασσα είναι εικόν του λουτρού του βαπτίσματος του Χριστού, το οποίο «καθαρίζει ημάς πάσης αμαρτίας» (Εβρ. 10, 19-22, Α΄ Ιωάν. 1, 7. 5, 6., Α΄ Πέτρου 1, 19), γ) ο Μωσής τύπος του Χριστού. Όπως ο Μωσής οδήγησε τους Ισραηλίτες από τη δουλεία της Αιγύπτου στη γη της Επαγγελίας, έτσι και ο Χριστός με τη Θυσία Του οδήγησε τους ανθρώπους από τη δουλεία της αμαρτίας στον Παράδεισο. Η παράσταση σχετίζεται άμεσα επίσης με τη γειτονική σκηνή της Πεντηκοστής της οποίας και αποτελεί προεικόνιση. Όπως η διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας συνέβη την πεντηκοστή ημέρα της Εξόδου από την Αίγυπτο, έτσι και η επιφοίτηση των μαθητών έγινε την πεντηκοστή ημέρα μετά την Ανάσταση του Κυρίου⁴⁹⁸. Αντίστοιχη σκηνή απαντούμε στη λιτή της Μονής Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος, ενταγμένη όμως στο κύκλο της ιστορίας του βίου του Μωυσή⁴⁹⁹.

Επίσης η παράσταση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού σε κοντινή και πάριση θέση με τη σύνθεση της Φλεγόμενης Βάτου και της Παράδοσης του Νόμου, (όπου συναπεικονίζεται και η κλήση του Μωυσή και προεικονίζει τη Θεία Ενσάρκωση), σχετίζεται άμεσα με ύμνο που ψάλλεται στον εσπερινό του Σαββάτου και συγκρίνεται το γεγονός της γεννήσεως του Χριστού με τη διάβαση των Ισραηλινών από την Ερυθρά θάλασσα. Όπως η Θεοτόκος μετά τη γέννηση παρέμεινε αβλαβής, έτσι και η Ερυθρά θάλασσα έμεινε άβατος μετά τη διάβαση των ισραηλινών «*Εν τη Ερυθρά θαλάσση της απειρογάμου Νύμφης εικόν διεγράφη ποτέ. Εκεί Μωϋσής διαιρέτης του ύδατος, ενθάδε Γαβριήλ υπηρέτης του θαύματος, τότε τον βυθόν επέξευσεν αβρόχως Ισραήλ, νυν δε τον Χριστόν εγέννησεν ασπόρως η Παρθένος, η θάλασσα μετά την πάροδον του Ισραήλ, έμεινεν άβατος, η άμεμπος μετά την κύησιν του Εμμανουήλ, έμεινεν άφθορος. Ο ων και προών, και φανείς ως άνθρωπος, Θεός ελέησον ημάς*»⁵⁰⁰.

Οι τοιχογραφίες στην οροφή της Πρόθεσης

Ιησούς Μέγας Αρχιερέυς (Πίν. 32 α). Στην αβαθή ασπίδα του φουρνικού επάνω από την πρόθεση παριστάνεται ο Ιησούς ως Μέγας Αρχιερέυς μέσα σε κύκλο, ο οποίος ορίζεται με διαχωριστική ταινία. Ο κύκλος εντάσσεται μέσα σε τετράγωνο, το οποίο

⁴⁹⁸ Γιαννακόπουλος, *Εξοδος*, ό.π., 90-91 σημ. β.

⁴⁹⁹ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 209 α.

⁵⁰⁰ Αλιπράντης, *Ο Μωυσής*, ό.π., 93-94.

επίσης ορίζεται με διαχωριστική ταινία. Στις γωνίες του τετραγώνου απεικονίζονται τα σύμβολα των Ευαγγελιστών.

Επάνω δεξιά και αριστερά του Χριστού στο χρυσό κάμπο διακρίνεται η επιγραφή: *ΙΗΣΟΥΣ / Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ / ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΩΝ / ΤΩΝ Κ(ΑΙ) ΜΕΓΑΣ / ΑΡΧΙΕΡΕΥΣ*.

Ο Χριστός παριστάνεται ως Μέγας Αρχιερέυς σε προτομή και σε στάση αυστηρά μετωπική. Είναι ντυμένος με την αρχιερατική στολή δηλαδή, με σάκκο κεραμιδί που κοσμεύεται με σταυρούς που σχηματίζουν άνθινα μοτίβα και στις απολήξεις τον περιτρέχει, ταινία με διπλή σειρά μαργαριταριών. Φέρει, επίσης, λευκό ωμοφόριο με όμοιους μεγάλους μαύρους σταυρούς και επιγονάτιο. Στο κεφάλι φέρει μίτρα στολισμένη με μαργαριτάρια και πολύτιμες πέτρες.

Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά ανοιχτό και όρθιο βιβλίο στο οποίο διακρίνεται το χωρίο: αριστερά *ΕΓΩ ΕΙ / ΜΙ Η/ΘΕΙΡΑ.../ΠΡΟΒΑ* και δεξιά *ΤΩΝ ΔΙ/ΕΜΟΥ.../ΑΝ ΤΙC / Ευρ .../*.

Ο τύπος του Χριστού Αρχιερέα-Βασιλέα είναι παράσταση κατ' εξοχήν λειτουργικής σημασίας⁵⁰¹ και υπομνηματίζει ταυτόχρονα το θάνατο και τη δόξα. Εικονογραφικά η παράσταση ακολουθεί τον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα που εμφανίζεται τα πρώτα χρόνια μετά την Άλωση και αποκρυσταλλώνεται στην κρητική ζωγραφική του 15^{ου} και του 16^{ου} αιώνα⁵⁰². Απαντάται από το 14^ο αι. σε τοιχογραφίες⁵⁰³ και μετά την άλωση και σε φορητές εικόνες, με κάποια προτίμηση στο σχήμα αρχικά σε προτομή και με σημαντικότερα παραδείγματα την εικόνα της Πάτμου, που αποδίδεται στον Ρίτζο, την εικόνα της Μονής Γωνιάς των Χανίων⁵⁰⁴. Γνωστά είναι πολλά παραδείγματα των κρητικών ζωγράφων με το Χριστό σε προτομή ή ένθρονο κατά τους 16^ο και 17^ο αιώνα⁵⁰⁵.

Το στέμμα-μίτρα διατηρεί το σχήμα που είχε προσλάβει ήδη από το 14^ο -15^ο αιώνα, και διατήρησε και στις μεταβυζαντινή ζωγραφική δηλαδή ψηλό πύλημα που φουσκώνει σφαιρικά προς τα επάνω⁵⁰⁶. Η τοιχογραφία μας ακολουθεί το τύπο που συναντούμε σε κρητικές εικόνες του 16^{ου} και 17^{ου} αι.⁵⁰⁷, αλλά και σε τοιχογραφίες όπως το Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα στην τοιχογραφία της Δέησης του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα, ο οποίος αποδίδεται σε προτομή⁵⁰⁸, αλλά και σε έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων⁵⁰⁹.

Η παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως περιβάλλεται από τέσσαρες σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του Κυρίου, συνοδευόμενες από τις σχετικές επιγραφές: αριστερά και επάνω «*Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΩΝ ΔΕΚΑ ΠΑΡΘΕΝΩΝ*», επάνω και δεξιά «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΙΡΑΖΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΙΟΥΔΑΙΟΥΣ*», κάτω δεξιά «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ*

⁵⁰¹ Για το συσχετισμό με τη λειτουργία βλ. M. Tatic-Djuric, «Icones signee», *Πρακτικά Α' Δ.Σ.Π.Σ.*, 1976, τ. 2, 211 κ.εξ.

⁵⁰² Χατζηδάκης *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 67. Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», *ΑΒΜΕ*, Γ', 1964, 81-82. Βοκοτόπουλος, *Εκόνες της Κέρκυρας*, ό.π., 44-45.

⁵⁰³ Ορλάνδος, ό.π. Μπορμπουδάκης, *Εικόνες Χανίων*, 1975, 75.

⁵⁰⁴ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* ό.π., αρ.15, σ.67, πιν. 19, 83, Δραδνάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*, ό.π., 94 - 99.

⁵⁰⁵ Χατζηδάκης, ό.π., πιν 15 στη σελίδα 67, Μπορμπουδάκης ό.π., εικ. αρ. 7, Chatzidakis *Icones de Venise*, 86 αρ.57, πιν.44, σ.110, 85 πιν. 56, Δρανδάκης, ό.π., κ.α. Βοκοτόπουλος, ό.π., αρ. 22. εικ. 23, 114 του Δαμασκηνού (ένθρονος), αρ. 67, εικ. 177, του Λαμπάρδου, Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, ό.π., αρ. 19, πιν. 15 β.

⁵⁰⁶ Χατζηδάκη-Βέη, *Εκκλησιαστικά Κεντήματα*, ό.π., κζ'.

⁵⁰⁷ Μπορμπουδάκης, ό.π. Χατζηδάκης, ό.π..

⁵⁰⁸ Chatzidakis, «Theophane», εικ. 3. Τσιγαρίδας-Σοφινός, *Αναπαυσάς*, ό.π., πίν. Σελ. 168.

⁵⁰⁹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 204, πιν.129.

ΠΕΙΡΑ/ΖΟΜΕ/ΝΟΣ ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ» και κάτω «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΥΛΟΓΗΣΕΝ ΤΟΥΣ ΠΕΝΤΕ ΑΡΤΟΥΣ».

Η Παραβολή των Δέκα Παρθένων (Πίν 32 α). Η παράσταση βρίσκεται αριστερά του Μεγάλου Αρχιερέως, στη βόρεια πλευρά και ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁵¹⁰. Στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης, εικονίζονται μέσα σε περιτειχισμένο κήπο με άνθη, κυπαρίσσια και άλλα δένδρα, οι πέντε παρθένες σε παράταξη. Επικεφαλής των παρθένων, πίσω από την κλειστή πύλη του κήπου-Παραδείσου, είναι ο Χριστός ο οποίος εικονίζεται να συνομιλεί με την πρώτη από τις μωρές παρθένες, οι οποίες, λόγω της αμέλειάς τους έμειναν έξω από την είσοδο. Η πρώτη από τις μωρές παρθένες κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζουμε «*KYPIE A / NOIE / ON HMIN...*» αντίστοιχα ανοιχτό ειλητό κρατά και ο Χριστός στο οποίο αναγράφεται «*AMHN / ΛΕΓΩ / ΥΜΙΝ / ΟΥΚ ΟΙ / ΔΑ ΥΜ[ΑΣ]*». Η παραβολή αυτή αναφέρεται από τον Ματθαίο⁵¹¹.

Απεικονίσεις του θέματος εντοπίζονται σε χειρόγραφα⁵¹² και σε βυζαντινά μνημεία όπως: στους Αγίους Αποστόλους στη Θεσσαλονίκη⁵¹³, στη Decani και στο Lesnovo⁵¹⁴ στον Άγιο Νικόλαο της μονής Curtea de Arges⁵¹⁵. Μετά το 16^ο αιώνα με την ίδια τυπολογία τη χρησιμοποιούν οι Κρήτες ζωγράφοι στο Άγιο Όρος, με διαφοροποιήσεις, στις μονές Αγ. Λαύρας⁵¹⁶ και Δοχειαρίου⁵¹⁷. Το 18^ο αιώνα απαντάται κατά τον ίδιο τρόπο αποδομένη από τους Κορυτσαίους ζωγράφους στη Μονή Φιλοθέου, στη σκήτη της Αγίας Άννας, στη Μονή Ξηροποτάμου και στη Σκήτη του Αγίου Δημητρίου⁵¹⁸. Η παράστασή μας ακολουθεί αντίστοιχα πρότυπα με κάποιες διαφοροποιήσεις, οι Παρθένες δεν κρατούν αναμμένες λαμπάδες και ο κήπος εμπλουτίζεται με ανθισμένα φυτά και δέντρα. Η παραβολή των Δέκα Παρθένων έχει έντονα εσχατολογικό χαρακτήρα, θεωρείται ότι συμβολίζει τη Δευτέρα Παρουσία και την ανάγκη της ετοιμότητας των ανθρώπων για την Ημέρα της κρίσεως⁵¹⁹.

Ο Χριστός πειραζόμενος υπό των Ιουδαίων (Πίν. 32 α, β). Η παράσταση ιστορείται στην νοτιοδυτική γωνία του τετραγώνου που περιβάλλει τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα σχηματίζοντας Γ. Στη νότια πλευρά της παράστασης εικονίζεται ο Ιησούς συνοδευόμενος από τους μαθητές του, εκ των οποίων ιστορούνται τρεις και οι υπόλοιποι αποδίδονται με ισοκεφαλία. Αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΙΡΑΖΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ ΙΟΥΔΑΙΩΝ*».

Ο Χριστός έρχεται από αριστερά, κρατά ανοιχτό ειλητό στο αριστερό χέρι και με το δεξί δείχνει προς τους Ιουδαίους που βρίσκονται απέναντί του, με τους οποίους και συνομιλεί. Πίσω από τους Ιουδαίους διακρίνονται οικοδομήματα σκεπασμένα με τρούλους και αμφικλινείς στέγες. Η παράσταση δεξιά κλείνει με ένα υψηλό με αμφικλινή στέγη οικοδόμημα. Για λόγους ισορροπίας της σκηνής, υπάρχει αντίστοιχα

⁵¹⁰ Ερμηνεία, 120-121.

⁵¹¹ Ματθ. 25, 1-13.

⁵¹² Wessel, «Gleichnisse Christi», *RbK*, 2(1971), 839-867.

⁵¹³ Stephan, *Die Mosaiken*, 1986, 239-40, εικ. 61.

⁵¹⁴ Petkovik-Boskovic, *Decani* πιν. CCXIV. Millet -Velmans, ό.π., IV πιν. 28, 57 McLean & Hllensleben, *Monumentalerei*, ό.π., εικ. 349.

⁵¹⁵ Barbu, *Pictura*, εικ.8.

⁵¹⁶ Millet, *Athos*, πιν. 140,1.

⁵¹⁷ Millet, *Athos*, πιν. 229.

⁵¹⁸ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 102, πιν. 74 α κ,β αντίστοιχα.

⁵¹⁹ Stephan, *Apostelkirche*, ό.π., 239-240.

υψηλό οικοδόμημα στην αριστερή πλευρά, πίσω από τους μαθητές. Η παράσταση σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική.

Ο Χριστός ευλογών τους Πέντε Άρτους (Πίν. 32 α). Η παράσταση του θαύματος με ευχαριστιακή σημασία ιστορήθηκε στον ανατολικό τοίχο του Ιερού πάνω από την πρόθεση, κάτω από την παράσταση του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα.

Επάνω στο κέντρο της παράστασης ο Ιησούς παριστάνεται καθισμένος σε έξαρμα του εδάφους, είναι στραμμένος προς τα αριστερά του και τείνει τα χέρια του στους τρεις μαθητές, οι οποίοι φέρουν φωτοστέφανο και προχωρούν προς το μέρος του. Ο πρώτος μαθητής κρατά στα χέρια του τους πέντε άρτους τους οποίους ο Χριστός ευλογεί. Πίσω από το Χριστό βρίσκονται δώδεκα κοφίνια γεμάτα με άρτους από τα οποία τρεις μαθητές παίρνουν άρτους για να τους προσφέρουν στο πλήθος. Κάτω δύο μαθητές στο κέντρο, ένας αριστερά και άλλοι δύο σε δεύτερο επίπεδο αριστερά προσφέρουν άρτους στο πλήθος το οποίο κάθεται διαμοιρασμένο σε πέντε ομίλους. Επάνω η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΥΛΟΓΩΝ ΤΟΥΣ ΠΕΝΤΕ ΑΡΤΟΥΣ*».

Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που κρατούν τα κάνιστρα οι μαθητές που μοιράζουν τους άρτους, έχοντάς τα υψωμένα με το ένα χέρι ψηλά στον ώμο. Οι αυθόρμητες κινήσεις του πλήθους, κυρίως στον αριστερό όμιλο στο κέντρο, τα προτεταμένα χέρια των ανθρώπων για να πάρουν τους άρτους ζωογονούν και προσδίδουν μια κινητικότητα στους ομίλους των ανθρώπων. Το τοπίο με μαλακούς κυματισμούς και ελάχιστα φυτά απολήγει στα άκρα επάνω σε δύο χαμηλά υψώματα. Οι πέντε άρτοι που ευλογεί ο Χριστός και τα δώδεκα κοφίνια ανταποκρίνονται στην Ευαγγελική περιγραφή του θαύματος του Πολλαπλασιασμού των πέντε άρτων⁵²⁰.

Η τοιχογραφία μας στη γενική οργάνωση του θέματος, στη συγκρότηση του πλήθους σε τέσσερις ομίλους και στην τοποθέτησή τους σε επάλληλα επίπεδα του εδάφους ακολουθεί τον τύπο που συναντούμε στη Μεταμόρφωση της Βελτισίστας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στη μονή Φιλοθέου⁵²¹ με επιμέρους διαφοροποιήσεις όπως την παράληψη της γυναίκας με το σπαργανωμένο βρέφος, τα ψάρια πάνω στους άρτους που ευλογεί ο Χριστός και το μαθητή με το κοφίνι στον ώμο.

Ο Χριστός πειραζόμενος υπό του διαβόλου (Πίν. 32 α, β). Η παράσταση έχει προσαρμοστεί στην επιφάνεια που είχαν στη διάθεσή τους οι ζωγράφοι. Ο Χριστός στο κέντρο σχεδόν της παράστασης, κάθεται σε έρημο και βραχώδες τοπίο και πίσω του σχηματίζεται βραχώδες βουνό. Ο Χριστός στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά του, κρατεί ανοιχτό ειλητό (η επιγραφή του οποίου δεν διακρίνεται) τείνοντάς το προς τον διάβολο με τον οποίο συνομιλεί. Ο διάβολος εικονίζεται τραγόμορφος και σε μικρότερη κλίμακα. Κρατά και εκείνος ανοιχτό ειλητό τείνοντάς το προς τον Χριστό.

Μπροστά στο διάβολο καταγής λίθοι τους οποίους δείχνει στον Ιησού προκαλώντας του να τους μεταβάλει σε άρτους⁵²².

Στο βάθος της σκηνής αριστερά διακρίνεται υψηλό οικοδόμημα σε ρόδιους τόνους με αμφικλινή στέγη, ενώ πίσω από το κτίριο διακρίνεται υψηλό πυργοειδές κτίσμα με τρούλο ρώσικου τύπου. Το κτίριο το οποίο τοποθετείται συμμετρικά σε σχέση με το βουνό και ίσως θα πρέπει να συμβολίζει τα βασίλεια του κόσμου τα οποία έταξε ο

⁵²⁰ Ματθ., 14, 15-21, Μαρκ., 6, 34-44, Λουκ., 9, 11-17, Ιω., 6, 5-14.

⁵²¹ Stavropoyloy-Makri, *Transfiguration*, 109, εικ. 38, 39 a-b. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 92-93, πιν. 51β – 52α. Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 88-89, πιν. 60α.

⁵²² Ματθ. 4 1-11.

διάβολος στον Ιησού στο δεύτερο από τους πειρασμούς, που αναφέρονται στα Ευαγγέλια⁵²³. Στην προκειμένη περίπτωση πρόκειται μάλλον για σύμψηξη των παραστάσεων των πειρασμών σε μία σκηνή, με εξαίρεση εκείνη της εκδίωξης του διαβόλου υπό των αγγέλων, λόγω της μικρής διαθέσιμης επιφάνειας. Στην παράσταση κυριαρχεί η παράσταση της προαιώνιας πάλης του Καλού με το Κακό και τονίζεται το μέγεθος και η λαμπρότητα της μορφής του Χριστού σε σχέση με την μικρογραφημένη, τραγόμορφη όψη του διαβόλου⁵²⁴. Επάνω η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΙΡΑΖΟΜΕ - ΝΟΣ ΥΠΟ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ».

Η παράσταση με το σπάνιο για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη θέμα⁵²⁵, είναι κοντά στην παράσταση της Μονής Φιλοθέου του Αγίου Όρους, των Κορυτσαίων ζωγράφων Κων/νου και Αθανασίου, με διαφορετική διάταξη στη σειρά του Χριστού, του διαβόλου και του βουνού⁵²⁶. Η παράσταση απαντάται στη μονή Αναπαυσά⁵²⁷, Ρασιώτισσα Καστοριάς⁵²⁸, επίσης στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου Μαυριώτισσας στην Καστοριά⁵²⁹ και στις μονές Ξενοφώντος, Διονυσίου και Δοχειαρίου αντίστοιχα⁵³⁰.

Οι παραστάσεις της οροφής του Διακονικού

Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με σκηνές του βίου του (Πίν. 33 α, β). Η παράσταση βρίσκεται εντός του Ιερού και καταλαμβάνει το νοτιοανατολικό ημικυλινδρικό τεταρτοσφαίριο που καλύπτει το χώρο του Διακονικού, ενώ μέρος των σκηνών εκτείνεται στην επάνω ζώνη του ανατολικού και του νότιου τοίχου.

Στον κεντρικό ορθογώνιο πίνακα, καθορισμένο με ταινία παριστάνεται ο Ιωάννης μετωπικός με φτερά μέχρι την οσφύ, στο συνηθισμένο μετά την άλωση τύπο. Τα φτερά αποδίδονται με μπεζ, καφέ και στο βάθος λαδοπράσινα. Φορά καφεκόκκινη μηλωτή και λαδοπράσινο ιμάτιο με καφεκόκκινη παρυφή, του οποίου η μία γωνία περνά και στηρίζεται κάτω από τη δερμάτινη ζώνη, αφήνοντας ακάλυπτο το δεξί ώμο και το δεξί τμήμα του στήθους⁵³¹. Ευλογεί με το δεξί χέρι, το οποίο είναι λυγισμένο μπροστά στο στήθος, ενώ στο αριστερό που καλύπτεται από το ιμάτιο και αποδίδεται με βράχυνση, κρατά ράβδο που απολήγει σε σταυρό με σταυρόσχημες κεραίες και επ' αυτού σημειώνεται το Χ σχηματίζοντας έτσι το «Χρίσμα». Στο ίδιο χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό, στο οποίο αναγράφεται το «Μετανοείτε ήγγηκε γαρ η βασιλεία των ουρανών». Στη μορφή του Προδρόμου, τα γυμνά μέρη πλάθονται με ωχροκίτρινο πάνω σε λαδοπράσινο προπλασμό. Η μετάβαση από τις σκούρες επιφάνειες στις φωτισμένες γίνεται απότομα, ενώ λίγα φώτα τονίζουν τις προεξοχές στο πρόσωπο και

⁵²³ Ματθ. 4 1-11 (Λουκ. 4, 1-13 και Μαρκ. 1, 12-13).

⁵²⁴ Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, ό.π., 59-60 και πιν. 38β.

⁵²⁵ Για τα παλαιότερα παραδείγματα βλ. Αχειμάστου, ό.π., 59-60.

⁵²⁶ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 55α.

⁵²⁷ Αχειμάστου, ό.π., πιν. 70β. Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσάς*, ό.π., πιν. σελ. 248.

⁵²⁸ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 212α Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι – Παναγία Ρασιώτισσα*, ό.π., 115, κ.εξ., πιν. 26^α.

⁵²⁹ Μουτσόπουλος, *Μαυριώτισσα*, ό.π., εικ. 34, Γούναρη, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη», ό.π., πιν. 19.

⁵³⁰ Millet, *Athos*, πιν. 177.3, πιν. 203.1 και πιν. 229.1 αντίστοιχα.

⁵³¹ Σωτηρίου, «Η εικών του Προδρόμου», *Θεολογία* τ. ΚΗ' τχ. Δ' 491-2' Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 49-50, του ίδιου, *Μ. Προδρόμου*, ό.π., 34. Αχειμάστου Ποταμιάνου, «Φορητές εικόνες», *Δ.Χ.Α.Ε. περίοδος Δ' τ. Η' 1975-76*, 113-4 πιν.56. Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος*, 1998, 183 – 212. Παπαγεωργίου, *Το τέμπλο*, 40 κ. εξ.

το λαιμό. Στο δεξιό βραχίονα τα φώτα είναι ευθύγραμμα παράλληλα και πλατύτερα. Τα περιγράμματα σχεδιάζονται με σκούρο καφέ και είναι αρκετά παχιά.

Ο τύπος αυτός του μετωπικού, φτερωτού Προδρόμου, ο οποίος απεικονίζεται μέχρι την οσφύ και ευλογεί με την παλάμη προς τα μέσα, ενώνοντας τον αντίχειρα με τον παράμεσο, με ή χωρίς το δίσκο με την τετμημένη κεφαλή, προέρχεται από μία παραλλαγή του τύπου που διαμορφώνεται στην παλαιολόγια περίοδο⁵³², αλλά απαντάται συχνά και στη μεταβυζαντινή με ή χωρίς Κεφαλοφορία, τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες⁵³³.

Από τα μεταβυζαντινά παραδείγματα η παράστασή μας είναι κοντά στη παράσταση του Αναπαυσά ως προς τον τρόπο ευλογίας, το κείμενο του ειλητού. Μεγαλύτερη όμως ομοιότητα παρουσιάζει με την αντίστοιχη εικόνα του Πουλάκη στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μαντζαβινάτων Κεφαλληνίας. Ομοιότητα παρατηρείται στον τρόπο απόδοσης των καρδιάσχημων φώτων του προσώπου, στους ασκούς των ματιών, στην απόδοση των βλεφάρων και της μύτης. Ένα επιπλέον στοιχείο είναι η διακριτή απόδοση των οστών του στέρνου στην εικόνα του Πουλάκη⁵³⁴, η οποία στην παράστασή μας επεκτείνεται σε όλο το ύψος του λαιμού. Το στοιχείο βέβαια αυτό απαντάται και στην αντίστοιχη εικόνα του Δαμασκηνού στο Μουσείο Ζακύνθου, με μεγαλύτερη ανατομική ακρίβεια⁵³⁵.

Με τον ίδιο τρόπο, με χρώματα όμως πιο φωτεινά έχει αποδώσει ο ζωγράφος τον Πρόδρομο, με σκηνές του βίου του στη μονή των Αγίων Αποστόλων στον Κλεινό Καλαμπάκας. Επάνω σώζεται η επιγραφή « *ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ* ».

Γύρω από τον κεντρικό πίνακα του Αγίου παριστάνονται έξι σκηνές του βίου του, οι οποίες ξεκινάνε από κάτω δεξιά του ορθογωνίου ακολουθώντας δεξιόστροφη πορεία. Πρώτη είναι η σκηνή του Ευαγγελισμού του Ζαχαρία, ακολουθεί η γέννηση, ο Ιωάννης οδηγείται από τον άγγελο στην έρημο επάνω αριστερά, έπεται στη συνέχεια η σκηνή φωνή βοώντος εν τη ερήμω. Κάτω από το ορθογώνιο πλαίσιο με επέκταση της παράστασης και στο νότιο τοίχο απεικονίζεται η αποτομή και το συμπόσιο και τέλος μεταξύ της τελευταίας και της πρώτης παράστασης, χωρίς να εφάπτεται του κεντρικού πλαισίου, στο τριγωνικό πλαίσιο που δημιουργείται, απεικονίζεται η πρώτη εύρεση της Τιμίας κεφαλής του Προδρόμου.

Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Προδρόμου όπως έχει διαπιστωθεί, απεικονίζονταν σε μνημεία ήδη από το 10ο αι. και μετά⁵³⁶ στην πρόθεση⁵³⁷ ή στο Διακονικό⁵³⁸. Το γεγονός αυτό σχετίζεται με την εναπόθεση, μετά το 10ο αι., ιερών

⁵³² Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., 1 – 2, εικ. 1,3. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 80 – 81, πιν. 16.

⁵³³ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., 126, εικ. 133. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1-2, 77-78, 122-123, εικ. 1 και 3, 171 και 342 β, 233 αντίστοιχα. Δρανδάκης, *Τζάνες Μπουνιαλής*, ό.π., 122-127, εικ. 54 α – 58. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., 52, πιν. 80-82, 70-74, πιν. 100-101, 104, 158, πιν. 100, 101, 102, 104. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., πιν. 56. Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, ό.π., εικ. 93, 115. Αναγνωστόπουλος, *Αναπαυσάς*, ό.π., εικ. 138.

⁵³⁴ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν. 80 – 81.

⁵³⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., 107-108, εικ.στη σελίδα 109.

⁵³⁶ Κατσιώτη, *Εικονογραφικός κύκλος*, ό.π., 209.

⁵³⁷ Άγιος Γρηγόριος Πανηγυρίστρας Σκάλας Λακωνίας, Αγία Σοφία Τραπεζούντας, Παναγία στα Χρύσαφα, Παλιά Μητρόπολη Βεροίας, Κοίμηση της Θεοτόκου στην Οξύλιθο.

⁵³⁸ Αγία Σοφία Αχρίδας, Άγιος Λεόντιος Vodoca, Άγιος Γεώργιος Διασορίτης στη Νάξο, Μονή αγίου Αντωνίου στο Λίμπερδο, Σωτήρας Γαρδενίτσας Duric, *Byzantinische Fresken* ό.π., 11. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγ.Δημητρίου*, 1991, 176-7.

λειψάνων στα παραβήματα, στην αψίδα των οποίων παριστάνονταν ο τιμώμενος άγιος και στους τοίχους σκηνές από τη ζωή τους⁵³⁹.

Πολύσημη είναι η ερμηνεία της παρουσίας του Ιωάννη του Προδρόμου στο χώρο του Ιερού. Η παρουσία του στο εικονογραφικό πρόγραμμα της πρόθεσης, το οποίο συχνά εναλλάσσεται με αυτό του Διακονικού, καθώς και το συνηθέστερο κείμενο του ειληταρίου που κρατά "*ίδε ο αμνός του Θεού, ο αίρων την αμαρτίαν του κόσμου*" σχετίζονται με την προσκομιδή, κατά την οποία αναφέρεται μεταξύ άλλων και το χωρίο αυτό (Ιω. 1:29)⁵⁴⁰.

Η παρουσία του Προδρόμου κοντά στην αψίδα, όπου βρίσκεται η θέση της Παναγίας σχετίζεται συμβολικά με τη Θεοτόκο, ως ένας από τους πρώτους μάρτυρες της Ενσαρκώσεως⁵⁴¹.

Η τοποθέτηση της μορφής στο βόρειο (ή στο νότιο) τοίχο του ιερού αποκτά μία ακόμη ερμηνεία. Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, η Θεοτόκος στην Κόγχη του ιερού και ο Παλαιός των Ημερών αποτελούν τα τρία πρόσωπα της Δέησης, παράσταση συνηθισμένη σε χώρους με ταφικό χαρακτήρα, διότι αποτελεί τον πυρήνα του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας ενώ ταυτόχρονα συνοψίζει την ελπίδα των πιστών για τη μετά θάνατον σωτηρία τους⁵⁴².

Ο ζωγράφος γνώριζε προφανώς τη σημασία της θέσης, στην οποία τοποθέτησε την παράσταση του Προδρόμου. Ενδεχομένως, ρόλο στην επιλογή της συγκεκριμένης θέσης να έπαιξε και το γεγονός ότι ο ναός χρησιμοποιούνταν και ως κοιμητηριακός. Προς την κατεύθυνση αυτή συνηγορεί και το ότι την ίδια παράσταση, του Αγ. Ιωάννου του Προδρόμου με σκηνές του βίου του, στο καθολικό των Αγίων Αποστόλων Κλεινού, την ιστόρησε ο αυτός ζωγράφος στο τεταρτοσφαίριο της νότιας κόγχης του ναού. Η διαφορετική κατά περίπτωση επιλογή της θέσης ιστόρησης της συγκεκριμένης παράστασης πιστεύουμε ότι δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία.

Ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία (Πίν. 33 α, β). Το επεισόδιο διαδραματίζεται μπροστά στο θυσιαστήριο, το οποίο αποδίδεται με τράπεζα και κιονοστήρικτο κουβούκλιο. Κόκκινο κροσσωτό ύφασμα περιτρέχει το κουβούκλιο, ενώ ένα καντήλι κρέμεται στο κέντρο του. Αριστερά του θυσιαστηρίου στέκεται όρθιος ο Ζαχαρίας, ο οποίος κρατά στο δεξί του χέρι θυμιατό και έχοντας υψωμένο το αριστερό, συνομιλεί ταραγμένος με τον απέναντι του ευρισκόμενο (δεξιά της τράπεζας) άγγελο. Ο άγγελος με το δεξί του χέρι υψωμένο δείχνει προς τον ουρανό ενώ με το αριστερό προτεταμένο δείχνει προς τον Ζαχαρία. Το βάθος της σκηνής κλίνουν αριστερά και δεξιά ψηλά οικοδομήματα. Η παράσταση ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁵⁴³. Κατά τον ίδιο τρόπο ιστόρησε ο ζωγράφος τη σκηνή και στο καθολικό των Αγίων Αποστόλων Κλεινού.

Η Γέννηση του Προδρόμου (Πίν. 33 α) ακολουθεί της σκηνής του Ευαγγελισμού του Ζαχαρία. Η Ελισάβετ είναι καθισμένη στην κλίνη και στηρίζει την πλάτη της στο

⁵³⁹ Babic, *Les chapelles annexes*, CA, 1969, 109. Demus, *The Mosaics*, 1984, I, 1-2, II 1-2, α.246-7, Tomekovic. «Hagiographie peintres» *Zograf* 15 (1984) 49.

⁵⁴⁰ Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, ό.π., 186.

⁵⁴¹ Για τη σχέση Προδρόμου με την Προσκομιδή και με τη Θεοτόκο: Demus, *The mosaics*, 1949, εικ. 39, 42, 52. Xyngopoulos, "Une icone byzantine", *C.A.II* (1948, 124 κ.ε.) Nersessian S. der, "Two Images of the Virgin", *D.O.P.* 14 (1960), 75.

⁵⁴² Velmans «L' image de la Deisis», *C.A. XXIX (1980-81)*, 47 κ.εξ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*, ό.π., 177.

⁵⁴³ Ερμηνεία, 175.

ανασηκωμένο μέρος του κρεβατιού και στηρίζεται σε προσκέφαλο που έχει τοποθετηθεί στους ώμους της. Στο δεξί της χέρι κρατά σκεύος με βάση. Τα πόδια της είναι σκεπασμένα με κόκκινο σεντόνι το οποίο φέρει εσωτερικά λευκή ανθοκόσμητη επένδυση. Φορά πρασινογάλαζο φόρεμα, ενώ το κεφάλι της καλύπτεται με λευκό κεφαλόδεσμο ο οποίος απλώνεται κυκλικά μπρος στο στήθος και στην πλάτη. Οριζόντια τοποθετημένο βρίσκεται ένα τραπέζι και πίσω από αυτό δύο νέες γυναίκες περιποιούνται την λεχώ. Η πρώτη γυναίκα με τη χαρακτηριστική κόκκινη ποδιά στη μέση προσφέρει μ' ένα κρυστάλλινο κολονάτο ποτήρι στην Ελισάβετ. Ακολουθεί η δεύτερη νεαρή γυναίκα, η οποία κοιτά έξω από τον πίνακα, φορά λευκό ιμάτιο και κόκκινο χιτώνα, ενώ μέρος των μαλλιών της καλύπτει ένας μικρός κεφαλόδεσμος, η οποία κρατά από τις δύο λαβές του δοχείου. Πάνω από το κρεβάτι της λεχούς κρέμεται κόκκινο ύφασμα από δύο σημεία, το πλάτος του οποίου αντιστοιχεί στο πλάτος του κρεβατιού.

Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν τείχη με επάλξεις και δύο πύργους εσωτερικά μικρά ανοίγματα (παράθυρα) και θύρες ημικυκλικές και ορθογώνιες. Μεταξύ των δύο πύργων αποδίδεται προοπτικά το βάθος του ορίζοντα, σε μια σύνθεση αναγεννησιακή, με τις κορυφές δέντρων και τα λευκά σύννεφα που καλύπτουν το γαλάζιο ουρανό.

Η στάση και η θέση της Ελισάβετ πάνω στο στρώμα, ο κεφαλόδεσμος είναι στοιχεία τα οποία απαντά κανείς σε έργα επηρεασμένα από τη δυτική τέχνη και από φλαμανδικές χαλκογραφίες, όπως για παράδειγμα σε θωράκια τέμπλων στο ναό της Κυρίας των Αγγέλων, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου της Λαγκαδιώτισσας στο Άνω Γερακαριό (Πίν. 88 α) καθώς και σε χαλκογραφίες⁵⁴⁴. Αντίστοιχο σκεύος με αυτό που κρατά η Ελισάβετ αλλά και παρόμοια απόδοση των δένδρων του βάθους απαντώνται σε εικόνα της Γέννησης της Θεοτόκου του Βίκτωρος στη συλλογή Σταθάτου⁵⁴⁵. Ένα γραφικό στοιχείο της καθημερινότητας είναι και η κόκκινη ποδιά, που φορά η πρώτη θηραπαινίδα η οποία φροντίζει την Ελισάβετ. Με παρόμοιο τρόπο αποδόθηκε η παράσταση και στο καθολικό των Αγίων Αποστόλων Κλεινού, με απάλειψη όμως του βάθους και την προσθήκη του Ζαχαρία, ο οποίος γράφει το όνομα του παιδιού, καθισμένος στο τραπέζι του δωματίου.

Ο άγγελος οδηγεί τον Ιωάννη στην έρημο (Πίν. 33 α, β). Στα δεξιά της παράστασης ένας άγγελος κρατώντας από το χέρι το μικρό Ιωάννη τον οδηγεί στην έρημο. Ο άγγελος έχει ανοιχτές τις φτερούγες του και συνομιλεί με το παιδί δείχνοντας με το δεξί του χέρι προς τον ουρανό. Στα αριστερά της παράστασης αποδίδεται η έρημος με δύο σχηματοποιημένα βραχώδη βουνά και έδαφος με υποτυπώδη βλάστηση, σε τόνους μπεζ και καφέ. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡ)ΙΟΥ ΠΡΟΑΓΕΙ ΤΟΝ ΙΩ(ΑΝΝΗ) ΕΝ ΤΗ ΕΡΗΜΩ».

Αντίστοιχη απόδοση απαντούμε στις τοιχογραφίες της Μονής Προδρόμου στις Σέρρες⁵⁴⁶, στην Τράπεζα της Λαύρας⁵⁴⁷, στην εικόνα του Αγίου Ιωάννη με σκηνές του βίου του στο τέμπλο της Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών, αλλά και στη μονή των Αγίων Αποστόλων Κλεινού⁵⁴⁸.

⁵⁴⁴ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., εικ. 2, 67 και 3 αντίστοιχα.

⁵⁴⁵ Ευγγόπουλος, *Συλλογή Σταθάτου*, ό.π. πιν. 11.

⁵⁴⁶ Ευγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, ό.π., εικ. 34.

⁵⁴⁷ Millet, *Athos*, πιν. 142.2.

⁵⁴⁸ Παπαγεωργίου, *Το τέμπλο*, ό.π., πιν. 22 α – β, και προσωπική καταγραφή αντίστοιχα.

Η θέση της παράστασης μεταξύ μετώπου και ασπίδας οδήγησε σε βράχυνση του κάτω μέρους του σώματος του αγγέλου και σε μη σωστή απόδοση των ανατομικών αναλογιών. Πέραν όμως της βράχυνσης και ο τρόπος απόδοσης των μορφών διαφοροποιείται αισθητά από την πλαστική απόδοση του Προδρόμου στον κεντρικό πίνακα. Τα παραπάνω στοιχεία μας οδηγούν στη σκέψη ότι θα πρέπει να αποδοθεί η δημιουργία των σκηνών σε κάποιον από τους βοηθούς των ζωγράφων.

Το Συμπόσιο και η Αποτομή του Προδρόμου (Πίν. 33 α, β). Οι σκηνές του Συμποσίου και της Αποτομής εικονογραφούνται μαζί στην ίδια σκηνή, η οποία εκτείνεται στον ανατολικό τοίχο. Το σύνολο σχεδόν της παράστασης καταλαμβάνει ένα μεγάλο διώροφο οικοδόμημα με εξώστη και τοξωτά ανοίγματα.

Στο ισόγειο του οικοδομήματος δημιουργούνται τρία τοξωτά, σιδερόφρακτα ανοίγματα, τα οποία δηλώνουν τη φυλακή όπου βρίσκεται ο Ιωάννης. Τα σιδερόφρακτα παράθυρα μας επιτρέπουν να δούμε τα γεγονότα που διαδραματίζονται εντός της φυλακής. Στο πρώτο άνοιγμα διακρίνεται, σκυφτός και με τα χέρια δεμένα, ο Ιωάννης, ο οποίος έχει ήδη αποκεφαλιστεί από το δήμιο, που παριστάνεται στο δεύτερο, σιδερόφρακτο άνοιγμα. Ο δήμιος με θώρακα, κοντό χιτώνα, κόκκινο καπέλο και περικνημίδες κρατά στο δεξί του χέρι το σπαθί του αποκεφαλισμού ενώ στο αριστερό κρατά την κεφαλή του Προδρόμου, την οποία ακουμπά στη λεκάνη την οποία κρατά η νεαρή Σαλώμη στο τρίτο και τελευταίο άνοιγμα.

Επάνω από τη φυλακή στον πρώτο όροφο διαμορφώνεται ένας εξώστης πίσω από τρία μεγάλα κιονοστήρικτα τοξωτά ανοίγματα. Ανάμεσα από τα τόξα κρέμεται κόκκινο κυματιστό με πλούσιες αναδιπλώσεις ύφασμα. Στον εξώστη σε πρώτο επίπεδο βρίσκεται ένα επίμηκες ορθογώνιο τραπέζι με σκευή φαγητού και μαχαιροπήρουνα και γύρω απ' αυτό κάθονται οι ευωχούμενοι.

Αριστερά στην άκρη του τραπεζιού βρίσκεται ο Ηρώδης καθισμένος σε ξύλινο διακοσμημένο θρόνο και πίσω του παραστέκει ένας φρουρός. Φορά στέμμα και κρατά σκήπτρο στο δεξί του χέρι. Το αριστερό το εκτείνει σε ένδειξη συνομιλίας προς τους συνδαιτυμόνες του, οι οποίοι βρίσκονται πίσω από το τραπέζι εκ των οποίων οι δύο πρώτοι ακούνε τα λεγόμενα του, ενώ οι άλλοι δύο συνομιλούν μεταξύ τους. Στα δεξιά της σκηνής η Σαλώμη κρατώντας ψηλά με το δεξί της χέρι το δίσκο, σε μια χορευτική φιγούρα.

Στο βάθος του πίνακα τα δέντρα που διακρίνονται και ο νεφελώδης ουρανός δίνουν την προοπτική φυγής, αποδίδοντας έτσι την τρίτη διάσταση και παραπέμποντας σε αναγεννησιακά πρότυπα.

Ο ζωγράφος υιοθετεί στοιχεία από δυτικά χαρακτηριστικά είτε άμεσα είτε έμμεσα, όπως αυτά είχαν περάσει στα έργα προηγούμενων ζωγράφων (Πουλάκης, Καστροφύλακας, Νομικός κ.α.) Χαρακτηριστικός είναι πάντως ο τρόπος με τον οποίο ακουμπά ο δήμιος την κεφαλή του Προδρόμου στη λεκάνη που κρατά η Σαλώμη, στοιχείο που το συναντούμε σε εικόνα με την αποτομή του Προδρόμου του 18^{ου} αι. στο Μουσείο Παύλου και Αλεξάνδρας Κανελλόπουλου, σε θωράκιο τέμπλου του Ναού της Κυρίας των Αγγέλων, σε εικόνα στο ναό του Αγίου Γερασίμου στο Πεντακάμαρο⁵⁴⁹, σε θωράκιο του μουσείου Ζακύνθου από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα του Φλαμπουριάρη⁵⁵⁰. Ένα άλλο στοιχείο είναι τα σιδερόφρακτα παράθυρα της φυλακής,

⁵⁴⁹ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις* ό.π., εικ. I, 8, 78 αντίστοιχα.

⁵⁵⁰ Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, ό.π., αρ. 140 και εικ. της σελίδος 325.

τα οποία απαντούμε σε έργα του Πουλάκη αλλά⁵⁵¹ και σε φλαμανδικές χαλκογραφίες, απ' όπου προφανώς και αντιγράφεται⁵⁵².

Η μορφή του δημίου είναι πολύ κοντά στην αντίστοιχη μορφή του στρατιώτη που ραπίζει τον Άγιο Νικόλαο στην ομώνυμη εικόνα με σκηνές του βίου του, έργο του Πουλάκη στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας⁵⁵³. Η απόδοση του Συμποσίου του Ηρώδη πάνω στον εξώστη και η προοπτική απόδοση του βάθους ανακαλούν στη μνήμη αναγεννησιακές αποδώσεις του θέματος. Η απόδοση της αντίστοιχης παράστασης από τον ίδιο ζωγράφο στη μονή των Αγίων Αποστόλων Κλεινού διαφοροποιείται σε αρκετά σημεία (Πίν. 88 β). Το κτίριο της φυλακής διαχωρίζεται από το χώρο του Συμποσίου και ζωγραφίζονται παρατακτικά και όχι σε ύψος, ο χορός της Σαλώμης γίνεται πιο ήρεμος, προστίθεται ο μικρός μαύρος υπηρέτης μπροστά στο τραπέζι, ενώ η προοπτική απόδοση του βάθους περιορίζεται σε ένα μόνο σημείο και το υπόλοιπο αποδίδεται με ομοιοχρωμία, τα υφάσματα που στόλιζαν το χώρο στη σκηνή του ναού της Μεταμόρφωσης και έδιναν έναν τόνο αναγεννησιακό, τώρα περιορίζονται σε ένα μικρό μόνον κομμάτι της παράστασης χωρίς ιδιαίτερα παιγνιδίσματα στο ανέμισμά τους.

Η αίσθηση που αποπνέει η σκηνή στους Αγίους Αποστόλους είναι πιο συντηρητική στην απόδοση των μορφών, της κίνησης, των κτιρίων, των υφασμάτων, ενώ το προοπτικό βάθος περιορίζεται σημαντικά. Όλα τα παραπάνω στοιχεία υποκρύπτουν και υπονοούν, ενδεχομένως, ένα πιο συντηρητικό περιβάλλον, στο οποίο ο ζωγράφος όφειλε να προσαρμόσει την τέχνη του στα δεδομένα των παραγγελιοδοτών του.

Η πρώτη εύρεση της Τιμίας Κεφαλής του Προδρόμου (Πίν. 33 α, β). Είναι η τελευταία παράσταση των σκηνών του βίου του Προδρόμου.

Η σκηνή της εύρεσης της Τιμίας Κεφαλής του Προδρόμου διαδραματίζεται σε ανοιχτό χώρο. Στην πλαγιά ενός χαμηλού και ομαλού βραχώδους βουνού διανοίγεται ένα σχηματοποιημένο σπήλαιο, το άνοιγμα του οποίου καλύπτεται σχεδόν από την κεφαλή του Προδρόμου με το φωτοστέφανο. Αριστερά παριστάνεται ένας μοναχός με κουκούλιο και σκαπτικό εργαλείο, με το οποίο σκάβει και απέναντί του ένας δεύτερος γενειοφόρος άνδρας κρατά φτυάρι με το οποίο απομακρύνει το χώμα. Σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας η παραπάνω σκηνή αντιστοιχεί στην δεύτερη εύρεση και όχι στην πρώτη, η οποία γίνεται σε εσωτερικό χώρο. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΠΡΩΤΗ ΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ*».

Κάτω από τη σκηνή του Συμποσίου, στον ελεύθερο χώρο μεταξύ της παράστασης και του παραθύρου που διανοίγεται στον ανατολικό τοίχο είναι γραμμένο ένα απόσπασμα:

«*Η ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΕΝΔΟΞΟΣ ΑΠΟΤΟΜΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ / ΓΕΓΟΝΕ ΤΙΣ ΘΕΪΚΗ ΙΝΑ ΚΑΙ ΤΟΙΣ ΕΝ ΑΔΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗ/ΡΟΣ ΚΥΡΙΞΗ ΤΗΝ ΕΛΕΥΣΙΝ ΘΡΗΝΗΤΩ ΟΥΝ ΗΡΩΔΙΑΣ, Α/ΝΟΜΟΝ ΦΟΝΟΝ ΑΙΤΗΣΑΣΑ ΟΥΜΕΝΟΝ ΓΑΡ ΤΟΝ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ*».

Το παραπάνω απόσπασμα εμφανίζει την κεντρική θέση του Προδρόμου στο σχέδιο της Θείας Οικονομίας, καθότι ο Ιωάννης ως άγγελος κατά τη λειτουργία και όχι κατά τη φύση, είναι ο αγγελιαφόρος εκείνος που προηγήθηκε του Χριστού για να αναγγείλει την έλευσή Του και το σωτηριώδες έργο Του τόσο στη γη όσο και στον Άδη⁵⁵⁴.

⁵⁵¹ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν. 80, 100 αντίστοιχα.

⁵⁵² Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις* ό.π., εικ. 9, ο ίδιος, *Πουλάκης*, εικ. 163.

⁵⁵³ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 242, 243.

⁵⁵⁴ Ζουμπουλάκη, *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ως Άγγελος*, 1992, 27 κ.εξ. και ιδιαίτερα 40 κ.εξ., όπου και εκτενής βιβλιογραφία και αναφορές στα Πατερικά Ερμηνευτικά κείμενα.

Ο ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΔΙΑΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΝΑΟΥ

Σκηνές του Δωδεκαόρτου και των Παθών του Χριστού

Ευαγγελισμός (Πίν. 34 α). Η παράσταση, η οποία έχει υποστεί απολεπίσεις από την υγρασία, εγκαινιάζει τον κύκλο των Μεγάλων Εορτών.

Ιστορείται στη τέταρτη ζώνη από κάτω, του νοτίου τοίχου, στο σημείο όπου το τέμπλο διαχωρίζει το ιερό από τον υπόλοιπο ναό. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ εικονίζεται αριστερά με γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Πατά πάνω σε νεφέλες ροδόχροες και με έντονο δρασκελισμό προς τα δεξιά, τείνει το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας ενώ κρατεί κρίνο στο αριστερό. Απέναντι από τον άγγελο κάθεται η Παναγία σε θρόνο χρυσοποίκιλτο με μπαρόκ διακοσμήσεις, πατώντας σε διπλό υποπόδιο. Το σώμα της Παναγίας είναι τοποθετημένο προς τα δεξιά και γυρίζει το κεφάλι της αριστερά σε αντικίνηση. Σκύβει ελαφρά το κεφάλι της με συστολή, ενώ φέρει το δεξί της χέρι στο στήθος σε μια κίνηση υποταγής και αποδοχής στο θείο θέλημα. Δεξιά της Παναγίας βρίσκεται αναλόγιο, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένο ανοικτό ειλητό με κείμενο που έχει απολεπιστεί από την υγρασία.

Πίσω από τον άγγελο υψώνεται πολυώροφο οικοδόμημα σε σκούρο ροζ, το οποίο συνδέεται με χαμηλό τοίχο με το οικοδόμημα που βρίσκεται πίσω από την Παναγία. Το οικοδόμημα αυτό έχει αποδοθεί λοξά, ώστε να επιτρέπει να διαφαίνονται οι τρεις πλευρές του. Στην κατά μέτωπον αποδοσμένη πλευρά του κτηρίου διανοίγεται χαμηλά μια θύρα ορθογώνια, ενώ τους επάνω ορόφους διατρύπουν πολλά παράθυρα. Στην αριστερή πλευρά του κτηρίου διακρίνεται ένας καγκελόφρακτος εξώστης, ο οποίος στηρίζεται σε σιγμοειδείς αντηρίδες (S). Η σκηνή συνεχίζεται στα δεξιά και πάνω από το τόξο του παραθύρου που ακολουθεί.

Ο χώρος πάνω από το τόξο του παραθύρου γεμίζει με οικοδομήματα, το πρώτο στον τύπο της βασιλικής με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και αμφικλινή στέγη και, εν συνεχεία, ακολουθεί ένα τετράγωνο πυργοειδές κτίσμα.

Το κενό που δημιουργείται μεταξύ των κτισμάτων αποδίδεται προοπτικά με τα σύννεφα που καλύπτουν τον ουρανό στο βάθος και τα δέντρα που φύονται στο δεύτερο επίπεδο. Στην έπαλξη του τοίχου που συνδέει το οίκημα πίσω από την Παναγία και το κτίσμα στον τύπο της βασιλικής τοποθετείται ανθοδοχείο με κρίνα. Δεξιά, μετά τον τετράγωνο πύργο η παράσταση κλείνει με τον ολόσωμο προφήτη Δαβίδ⁵⁵⁵, ο οποίος κρατά ανοικτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται «*ΑΚΟΥΣΟΝ ΘΥΓΑΤΕΡ Κ(ΑΙ) ΙΔΕ / ΚΑΙ ΚΑΙΝΟΝ ΤΟ ΟΥΣ*».

Παρόμοια απόδοση της σκηνής του Ευαγγελισμού απαντούμε στο καθολικό της μονής Μακρίνου του 1752 των καπεσοβιτών ζωγράφων Ιωάννη και του γιου του Αναστασίου⁵⁵⁶, στο καθολικό της Μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζηκόβιστα (Άγιο Ηλία) Καστοριάς κ.α.⁵⁵⁷. Η παράστασή μας, ως προς τη στάση της καθιστής Θεοτόκου, ακολουθεί τον πιο διαδεδομένο από τον 12^ο αι. και εξής τύπο, όπως στον

⁵⁵⁵ Ψαλ. μδ.11. Το ίδιο παραγγέλει και η *Ερμηνεία*, 82, 218, 270.

⁵⁵⁶ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π., 52 πιν. 35γ .

⁵⁵⁷ Παϊσίδου, «Το καθολικό», ό.π., 59.

Άγιο Γεώργιο στο Κουρμπίνοβο, στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη Καστοριάς και στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά της Κύπρου⁵⁵⁸. Κατά τον 13^ο και 14^ο αι., η Θεοτόκος, παριστάνεται καθιστή σε πολλά μνημεία όπως στο Πρωτάτο, στον εξωνάρθηκα της μονής Βατοπεδίου, στο Χριστό Βεροίας και αλλού⁵⁵⁹. Από τα μεταβυζαντινά μνημεία χαρακτηριστική είναι η παράσταση στον άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά⁵⁶⁰, στην οποία όμως προστίθενται και δυτικά στοιχεία, όπως ο αρχάγγελος που πατά πάνω σε σύννεφα και κρατά άνθη αντί για σκήπτρο, ο χρυσοποίκιλτος μπαρόκ θρόνος της Παναγίας και φυσικά το προοπτικό βάθος της.

Τον αρχάγγελο με τα άνθη τον απαντούμε στην παράσταση της μονής Μακρίνου του 1752, στον Άγιο Αθανάσιο Ζηκόβιστας⁵⁶¹, σε βημόθυρο του 17^{ου} αι. από την Κω⁵⁶² σε εικόνα του Ευαγγελισμού του Πουλάκη καθώς, στην εικόνα του «Επί σοί χαίρει» του ίδιου ζωγράφου⁵⁶³ αλλά και πολλές φορητές εικόνες⁵⁶⁴. Ο χρυσός μπαρόκ θρόνος θυμίζει εκείνους των κρητικών ζωγράφων, όπως για παράδειγμα του Εμμανουήλ Τζάνε⁵⁶⁵.

Η Παρουσία του προφήτη Δαβίδ με ανοιχτό ειλητό απαντάται από το 14^ο αι. και εξής, συνήθως μαζί με τον Σολομώντα⁵⁶⁶ και σπανιότερα μαζί με τον προφήτη Ησαΐα⁵⁶⁷, ενώ η Ερμηνεία του Διονυσίου προτείνει την παρουσία του Ησαΐα στον Ευαγγελισμό⁵⁶⁸. Στην παράστασή μας ο ζωγράφος εντός των πλαισίων που την περιβάλλουν απεικόνισε μόνον τον προφήτη Δαβίδ, μάλλον εξ αιτίας της παρεμβολής του παραθύρου, το οποίο και περιόρισε το χώρο. Ο ζωγράφος, προκειμένου να μην παραλείψει τον δεύτερο προφήτη από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, τον απεικόνισε στη γένεση του τόξου που ακολουθεί και διαχωρίζει την παράσταση από αυτή της Γέννησης, προσανατολίζοντας όμως τον προφήτη Ησαΐα προς τη σκηνή της Γέννησης. Μπροστά από τον προφήτη ξεδιπλώνεται ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή «ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΞΕΙ ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ / Κ(ΑΙ) ΤΕΞΕΙ Υ(Ι)ΟΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΛΕΣΕΙ ΤΟ Ο(ΝΟΜΑ)».

Με τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η έλλειψη χώρου οδήγησε το ζωγράφο σε μια ευρηματική λύση για να ολοκληρώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τη σύνθεση του Ευαγγελισμού. Προκύπτει, λοιπόν, από τα στοιχεία ότι το πρότυπο της σκηνής για το ζωγράφο περιελάμβανε εκτός από τον Δαβίδ όχι τον Σολομώντα αλλά τον Ησαΐα. Η παρουσία του Ησαΐα με τον Δαβίδ αν και δεν είναι η συνηθέστερη εμφανίζεται στο βημόθυρο Γ.737 του Βυζαντινού Μουσείου (κρητικής τέχνης του 15^{ου} αι.)⁵⁶⁹, στις

⁵⁵⁸ Millet, *Recherches*, 73 κ.ε.. Millet-Frolow, *La peinture*, III, εικ.51,1-2. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 96-97. Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 6,8. Stylianos, *The Painted*, 162, εικ. 23,42. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, 226, εικ.59.

⁵⁵⁹ Millet, *Athos*, εικ.58.2-65.1.2. Τσιγαρίδας, *Μονή Βατοπαιδίου*, ό.π., 230-233, εικ.188-189.

Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 22, εικ.11.

⁵⁶⁰ Αναγνωστόπουλος, *Οι τοιχογραφίες της μονής Αναπαυσά*, 58, εικ. 55. Τσιγαρίδας-Σοφιανός, *Αναπαυσά*, ό.π., πιν. σελ. 194.

⁵⁶¹ Παϊσίδου, «Το καθολικό», ό.π., 59.

⁵⁶² *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος έκθεσης*, Αθήνα 1986, 161 αρ.163.

⁵⁶³ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν 128 και πιν. 121.

⁵⁶⁴ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, πιν. 76(αριθ. 100),119,144,162,200,201(αρ.174)207.

⁵⁶⁵ Βλέπε ενδεικτικά Δρανδάκης, *Τζάνε* πιν.19 και 29β.

⁵⁶⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, 74 σημ. 337, Ασπρα-Βαρδαβάρη, ό.π., 191-92, 184, Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 100. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 162-164 με πολλά παλιότερα στοιχεία.

Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π.,52 πιν. 35γ.

⁵⁶⁷ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 163-164.

⁵⁶⁸ Ερμηνεία, 218.

⁵⁶⁹ Μπαλτογιάννη, «Παράσταση Ευαγγελισμού», *AAA XVII*, 1-2(1984) 51.

τοιχογραφίες με τον Ευαγγελισμό στη μονή Μεγ. Μετεώρου⁵⁷⁰, στη μονή Δοχειαρίου και στον Άγιο Νικόλαο Λαύρας⁵⁷¹, στη μονή Πέτρας, στον Άγιο Δημήτριο Βραγγιανών και στην Κοίμηση Τροβάτου⁵⁷². Η παρουσία του προφήτη ήταν γνωστή στη δυτική τέχνη (των Σιεννέζων ζωγράφων) από το 14^ο αι. και ερμηνεύτηκε και αποδόθηκε σε επίδραση σύγχρονων λατινικών κειμένων, όπως το *Meditationes Christi* του Pseudo-Bonaventura⁵⁷³, στο οποίο αναφέρεται ότι η Παναγία την ώρα του Ευαγγελισμού διάβαζε την προφητεία του Ησαΐα για τη Θεία Ενσάρκωση. Με βάση τα παραπάνω, η παρουσία του Ησαΐα θεωρείται δυτική επίδραση⁵⁷⁴. Η απεικόνιση του τοπίου με δέντρα και φυτά σε προοπτικό βάθος θα μπορούσε να αποδοθεί σε επιδράσεις δυτικών χαρακτικών, τα οποία είχαν προφανώς στη διάθεσή τους οι ζωγράφοι. Αντίστοιχα τοπία προοπτικά απαντώνται, αν και όχι συχνά, στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, σε σημεία όχι πολύ εμφανή, όπως στο Μεγάλο Μετέωρο και σε εικόνες ρουμανικές⁵⁷⁵.

Η Γέννηση του Χριστού (Πίν. 34 β). Μπροστά στο άνοιγμα του σπηλαίου, το οποίο διανοίγεται στο πρισματικό βουνό, είναι τοποθετημένη η καλαθοειδής και καλυμμένη με κόκκινο ύφασμα φάτνη, εντός της οποίας βρίσκεται ο σπαργανωμένος Χριστός, ο οποίος όμως δε χωρά στη μικρή φάτνη, καθώς προεξέχει απ' αυτήν το κεφάλι του, στο οποίο φέρει φωτοστέφανο, όπου και αναγράφεται Ο / Ω / Ν. Πίσω από την φάτνη, εντός του σπηλαίου τα δύο ζώα (ένας όνος και ένα βόδι) και στο επάνω μέρος του ανοίγματος του σπηλαίου το φωτεινό οκτάκτινο αστέρι.

Δεξιά της φάτνης στέκεται γονατιστή η Παναγία με τα χέρια μπροστά στο στήθος προσβλέποντας προς το νεογέννητο. Απέναντι από την Παναγία ο Ιωσήφ ακουμπώντας στο ραβδί του έχει σχεδόν γονατίσει, ενώ το ιμάτιό του πίσω ανεμίζει αναδιπλούμενο από την έντονη κίνηση. Πίσω από τον Ιωσήφ, παριστάνονται όρθιοι να συνομιλούν μεταξύ τους οι τρεις Μάγοι φορώντας πολύτιμα - πλούσια ενδύματα και στο κεφάλι τουρμπάνι, πίσω από τους Μάγους παραστέκει και ένας βοσκός ο οποίος φέρει πύλο. Πίσω από την Παναγία, ακουμπισμένος πάνω στο ραβδί του προσκλίνει σε προσκύνηση ένας γέρος βοσκός.

Στο βάθος δεξιά της παράστασης πίσω από ένα χαμηλό και ομαλό εξάρμα του εδάφους λαμβάνει χώρα ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων. Ένας απ' αυτούς με κόκκινο απαλό χιτώνα και το χαρακτηριστικό πύλο στο κεφάλι, συνομιλεί χειρονομώντας με τον άγγελο που πετά στην κορυφή του βραχώδους βουνού και του μεταφέρει το χαρμόσυνο μήνυμα. Ο ίδιος άγγελος με το αριστερό του χέρι κρατά την δεξιά άκρη ενός ειλητού το οποίο ανοίγεται σε όλο το μήκος της παράστασης. Την αριστερή άκρη του ειλητού καθώς και το κεντρικό τμήμα του κρατούν τρεις άγγελοι που πετούν. Στο ειλητάριο αναγράφεται ο ύμνος «ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΤΗΣ ΘΕΩ ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ ΕΙΡΗΝΗ ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ». Την παράσταση συμπληρώνουν τα μικρογραφημένα αρνιά τα οποία βρίσκονται μπροστά στη φάτνη και από ένα μπροστά στη Μαρία και τον Ιωσήφ αντίστοιχα. Χαρακτηριστικός είναι και ο σκύλος ο οποίος αναπηδά δίπλα στο βοσκό, που λαμβάνει το μήνυμα από τον άγγελο, προσβλέποντας και αυτός στον άγγελο.

⁵⁷⁰ Χατζηδάκης- Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, ό.π., εικ. σελίδας 115.

⁵⁷¹ Millet, *Athos*, πιν. 224. 2. Semoglou ό.π., 1999, 39 πιν. 20 α (αντίστοιχα).

⁵⁷² Σδρόλια, Μονή Πέτρας, ό.π., 163-164 (αντίστοιχα).

⁵⁷³ Robb, «The Iconography of the Annunciation», *ArtB XVIII* (1936), 482.

⁵⁷⁴ Μπαλτογιάννη, ό.π., 64. Πανσελήνου, «Κρητική εικόνα του 1636», *Ευφρόσυνον Β'*, 475. Οφείλεται σε επίδραση λατινικών κειμένων σύμφωνα με τα οποία η Παναγία τη στιγμή της εμφανίσεως του Αρχαγγέλου Μιχαήλ διάβαζε την προφητεία του Ησαΐα για την Ενσάρκωση.

⁵⁷⁵ Χατζηδάκης-Σοφιανός, Μεγάλο Μετέωρο, ό.π.. Efremov, «Primul peisaj», *BMI*, nr.1, 1974, 69-74, εικ. 5-6.

Από την παράσταση λείπει η σκηνή του λουτρού όπως και στην αντίστοιχη παράσταση του κύκλου του Ακαθίστου.

Οι γονατιστοί εκατέρωθεν της φάτνης Μαρία και Ιωσήφ είναι στοιχείο της δυτικής τέχνης, το οποίο εντάχθηκε ήδη από το 16^ο αιώνα στην ορθόδοξη εικονογραφία⁵⁷⁶ όπως για παράδειγμα στη Μ. Βαρλαάμ - Μετεώρων και απαντάται σε πολλά μεταβυζαντινά έργα τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες⁵⁷⁷. Εξάλλου και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία θέλει τη Μαρία και τον Ιωσήφ γονατιστούς⁵⁷⁸. Τα πρόβατα των ποιμένων στην παράστασή μας είναι τοποθετημένα μπρος στην φάτνη και όχι σε άλλο σημείο της παράστασης όπως τα απαντούμε σε άλλα έργα όπως π.χ. στην παράσταση στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου⁵⁷⁹.

Η Περιτομή του Χριστού (Πίν. 34 β). Η παράσταση είναι ενταγμένη στον κύκλο του Δωδεκαόρτου, μεταξύ των παραστάσεων της Γέννησης και της Υπαπαντής⁵⁸⁰. Στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται η Αγία Τράπεζα με κιονοστήριχο κιβώριο και πάνω της ξαπλωμένος και γυμνός, βρίσκεται ο μικρός Χριστός. Δεξιά ένας Ιουδαίος αρχιερέας, σκύβει ελαφρά προς το μικρό Χριστό, απλώνει το αριστερό του χέρι προς τα πόδια του παιδιού, ενώ στο δεξί κρατά ψαλίδι και ετοιμάζεται να πραγματοποιήσει την περιτομή. Ο Ιερέας φορά μακρύ γαλαζωπό χιτώνα και πάνω σ' αυτόν άλλο κοντό χιτώνα σε βερικοκί τόνους. Στο κεφάλι φορά τιάρα η οποία είναι κόκκινου χρώματος με σταυρό στην κορυφή, ενώ διακρίνονται δυο λευκές κορυφές.

Πίσω από τον αρχιερέα στέκεται ο Ιωσήφ με φωτοστέφανο, ο οποίος φέρνοντας το δεξί χέρι στο πηγούνι παρακολουθεί σκεπτικός τα διαδραματιζόμενα.

Αριστερά της Τράπεζας ένας Ιερέας όρθιος κρατά ανοιχτό βιβλίο και διαβάζει κάποιο απόσπασμα από ιερό κείμενο. Ο Ιερέας φορά μακρύ χειριδωτό χιτώνα σε βερικοκί τόνους στολισμένο με άνθη, πάνω σ' αυτόν οινοπνευματί κοντό χιτώνα και κόκκινο μανδύα. Τέλος στο κεφάλι φορά κίδαριν, ο οποίος μοιάζει με σαρίκι και είναι χαρακτηριστικό εξάρτημα της στολής των Εβραίων Ιερέων⁵⁸¹. Πίσω από τον Ιερέα η Θεοτόκος όρθια με το αριστερό χέρι στο στήθος και με το δεξί δείχνει προς το παιδί ενώ παρακολουθεί με αγωνία τα γεγονότα. Η Θεοτόκος φορά κόκκινο μαφόριο και γαλαζωπό χιτώνα.

Η Τράπεζα στηρίζεται σε βάση αναγεννησιακού τύπου ανεστραμμένης ακάνθου, τα μέτωπα καλύπτονται από κόκκινο ανθοστόλιστο ύφασμα που απολήγει σε παρυφή με κρόσσια. Από το κέντρο του κιβωρίου κρέμεται καντήλι ενώ το κενό των πίσω κιόνων του κιβωρίου καλύπτει σκούρο κόκκινο ύφασμα. Αριστερά και δεξιά το βάθος της σκηνής γεμίζουν πολυώροφα οικοδομήματα. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ – ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ*».

⁵⁷⁶ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 121.

⁵⁷⁷ Στη Σταυρονικήτα και στη Λαύρα Millet, *Athos* πιν. 168.2 και 258.3 αντίστοιχα. Στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου Μεγ. Λαύρας στο καθολικό της Μονής Φιλοθέου, στο καθολικό της Μ. Ξηροποτάμου (1783), στο καθολικό της Μονής Γρηγορίου, στο καθολικό της Μ. Ζωγράφου (1801) και σε πλήθος φορητών εικόνων. Βλ. *Η Γέννηση του Χριστού στην τέχνη του Αγίου Όρους, Ημερολόγιο ΚΕΔΑΚ*, Θεσ/νίκη 2000, εικ. 64, εικ. 77,78,79 αντίστοιχα και Καδάς, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π. εικ. 35. Στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου, στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως Μακρίνου και στο καθολικό της μονής Γενεθλίου Θεοτόκου επίσης στο Ζαγόρι. Βλ. Κωνσταντίος, *Προσέγγιση* ό.π. πιν. 37, 38^α και 38β αντίστοιχα.

⁵⁷⁸ Ερμηνεία, ό.π., 86.

⁵⁷⁹ *Η Γέννηση του Χριστού Ημερολόγιο ΚΕΔΑΚ*, ό.π., πιν. 86.

⁵⁸⁰ Το θέμα αναφέρεται από τον Λουκά (Λουκ. 2,21).

⁵⁸¹ Μπρατσιώτης, «Άμφια εν τη Παλαιά Διαθήκη» *Μ.Ε.Ε.*, τ. Δ', 391.

Το θέμα της περιτομής σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή τέχνη⁵⁸² ενώ είναι συνηθισμένο στη δυτική ζωγραφική⁵⁸³. Το συναντούμε στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', όπου όμως εμφανίζεται η άφιξη της Θεοτόκου ή του Ιησού για την περιτομή⁵⁸⁴. Η παράσταση της Περιτομής αρχίζει να εμφανίζεται πιο συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική μετά το 17^ο αιώνα λόγω δυτικής επίδρασης⁵⁸⁵. Την συναντούμε στην αποδιδόμενη στον Εμμανουήλ Τζανφουράρη εικόνα⁵⁸⁶, στο επιγονάτιο του Αγίου Βασιλείου στην ομώνυμη εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου στη Βενετία⁵⁸⁷ (Πίν. 88 γ) σε εικόνα της Μονής Φιλοθέου⁵⁸⁸ στο Κυριακό της Σκήτης Αγίας Άννας και στο Παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων του Καθολικού Μ. Ξηροποτάμου⁵⁸⁹, στην εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Εράτυρα Κοζάνης⁵⁹⁰ με αντίστροφη όμως θέση των προσώπων και στο ναό του Αγίου Γεωργίου στα Κούρεντα Ιωαννίνων⁵⁹¹.

Η παράσταση ακολουθεί τύπο που διαμορφώθηκε στη δύση το 14^ο και 15^ο αι. και συνδέεται στενά με την Υπαπαντή. Στη σύνθεση αυτή το γεγονός συμβαίνει στο ναό, ενώ η Θεοτόκος κρατά το μικρό Χριστό ο οποίος είναι πάνω στο τραπέζι και ένας Ιερέας (Mohe) περιτέμνει το μικρό Χριστό και τέλος αρκετά πρόσωπα πλαισιώνουν τη σκηνή⁵⁹². Με βάσει τα παραπάνω χαρακτηριστικά, η παράστασή μας συνδέεται με αυτή του Τζάνε⁵⁹³, από πρότυπο που εισήγαγαν οι κρητικοί ζωγράφοι από τη Δύση ή από άλλο άγνωστο σε μας πρότυπο ή κάποια χαλκογραφία, αφού το θέμα απαντάται πολύ συχνά στις σειρές των χαλκογραφιών που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη όπως παράδειγμα του Maarten de Vos (Πίν. 89 α), του Wierix, αλλά και σε ορθόδοξα χαρακτηριστικά όπως του Ζεφάροβιτς⁵⁹⁴.

Η Υπαπαντή (Πίν. 35 α). Η παράσταση έχει υποστεί φθορές από την υγρασία και απολεπίσεις. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ*». Στην παράστασή μας εικονίζεται δεξιά της Τράπεζας ο υπέργηρος Συμεών⁵⁹⁵ ο οποίος κρατά στα καλυμμένα με κόκκινο ύφασμα χέρια του, τον μικρό Ιησού και σκύβει βαθιά εκφράζοντας έτσι την ευλάβειά του προς τον ενανθρωπισθέντα Λόγο. Ο Συμεών πατεί επάνω σε μικρό αναβαθμό, ο μικρός Χριστός στρέφεται προς την μητέρα του, μη θέλοντας να την αποχωριστεί, η οποία στέκεται αριστερά της Τραπέζης, κρατώντας στο δεξί του χέρι κλειστό ειλητήριο⁵⁹⁶.

⁵⁸² Καλοκύρης, *Θεοτόκος*, ό.π., 153-4 και Onasch, *Liturgie und Kunst*, 51, Schiller, *Ikongraphie* τ. I, 99-100

⁵⁸³ Schiller, ό.π., τ. I, 99-100

⁵⁸⁴ Καλοκύρης, ό.π. Weitzman, *Castelserpio*, 80

⁵⁸⁵ Καλοκύρης, «Εορταί δώδεκα», *Θ.Η.Ε.*, τ.5 (1964), 741-756

⁵⁸⁶ Chatzidakis, *Icones*, ό.π., αρ. 65, 97-98, πιν. 48

⁵⁸⁷ Δρανδάκης, *Τζάνες*, ό.π., 62-64 και 66-69 πιν. 19, 21^α.

⁵⁸⁸ Καλοκύρης, ό.π., 154.

⁵⁸⁹ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 79-80 και πίν. 42β και 52 α.

⁵⁹⁰ Αϊβατζόγλου - Δόβα Δ., «Δύο εκκλησίες στην Εράτυρα», *ΕΕΠΣΤΑ Α.Π.Θ.* τ.Θ', 1981-82 σ. 374 πιν XI εικ.11.

⁵⁹¹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π., 106.

⁵⁹² Schiller, ό.π., 100.

⁵⁹³ Δρανδάκης, ό.π., πιν. 21 α.

⁵⁹⁴ Hollstein's, *Dutch and Flemish etchings*, 1995 v. XLVI, plates, part II, εικ.279/I. Mauquoy-Hendrickx M., *Les Estampes des Wierix*, v. III.1, πιν.301 (αρ.1964), 335 (αρ.2185), 348 (αρ. 2235 – 2236) και Davidov, *Srpska Grafika*, πιν. 63 αντίστοιχα.

⁵⁹⁵ Η απεικόνιση του Συμεών στα δεξιά είναι η συνήθης βλ. Ξυγγόπουλος, «Υπαπαντή» ό.π., 333 και Γούναρης ό.π., 113, σημ. 7.

⁵⁹⁶ Η κίνηση αυτή του Χριστού εμφανίζεται με ιδιαίτερη συχνότητα στο α' μισό του 14^{ου} αι. Βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, 185-188 όπου και τα σχετικά παραδείγματα. Επίσης Wessel,

Αριστερά της Τράπεζας στέκεται όρθια η Παναγία με το αριστερό χέρι στο στήθος της και το δεξί στο ύψος του στήθους δείχνοντας προς το μικρό Ιησού. Πίσω από την Παναγία, παριστάνεται η προφήτιδα Άννα, που δείχνει με το υψωμένο αριστερό της χέρι τον ουρανό. Μετά την προφήτισσα ακολουθεί ο Ιωσήφ. Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει η Αγία Τράπεζα πίσω και μπροστά οι κλειστές θύρες του θυσιαστηρίου. Πάνω στην Αγία Τράπεζα διακρίνεται ένα κλειστό βιβλίο, ενώ από το κέντρο του κιονοστήρικτου ημικυκλικού κιβωρίου κρέμεται ένα καντήλι. Την παράσταση κλείνουν οικοδομήματα τα οποία σκεπάζονται με τρούλο και αμφικλινή στέγη.

Η παράσταση ανήκει στον τύπο Ε' σύμφωνα με την κατάταξη του καθηγητή Ανδρέα Ευγγόπουλου⁵⁹⁷ και ακολουθεί τύπο καθιερωμένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική⁵⁹⁸. Ο τύπος Ε' της Υπαπαντής συνηθισμένος κατά τη μεταβυζαντινή εποχή. Η οργάνωση της σκηνής με το Συμεών και το βρέφος δεξιά και τον όμιλο της Παναγίας αριστερά ακολουθεί εικονογραφικό τύπο που επικρατεί από το 14^ο αι.⁵⁹⁹ με το Χριστό στα χέρια του Συμεών. Ο συγκεκριμένος τύπος είναι γνωστός από έργα της κρητικής ζωγραφικής του 15^{ου} αι., όπως στην εικόνα της Υπαπαντής της Πάτμου, η μικρογραφημένη σκηνή στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο στα αγιορείτικα μνημεία του 16^{ου} αιώνα, στη μονή της Λαύρας, στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα⁶⁰⁰ στα μνημεία της Β.Δ.Ελλάδας⁶⁰¹ ενώ αργότερα πέρασε στο έργο του Θεοφάνη όπως στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά⁶⁰² αλλά και σε φορητές εικόνες⁶⁰³, στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά⁶⁰⁴ και σε μνημεία του 18^{ου}, όπως στο ναό Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου, στο ναό των Αγίων Αποστόλων Δερβιζιάνων Ιωαννίνων, στο ναό του Αγίου Ιωάννου Ρογκοβού, στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Γκρίμποβο Ιωαννίνων και στο Μακρίνο Ζαγορίου και 19^{ου} αιώνα στη μονή στη μονή Θεοτόκου Κήπων κ.α.⁶⁰⁵

(RBK) Darstellung, 1139-1144. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, 89 και σημ. 53. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 77, σημ. 376, Djuric, *Mali Grad* εικ. 41. Τσιγαράς, *Οι Ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος Β'*, πιν. 37β, 38α, β.

⁵⁹⁷ Ευγγόπουλος, «Υπαπαντή», ό.π., 328 κ.ε..

⁵⁹⁸ Κωνσταντίνος, *Προσεγγίση*, ό.π., 57.

⁵⁹⁹ Για τους εικονογραφικούς κύκλους του θέματος, βλ. Ευγγόπουλος, ό.π.. Για τον εικονογραφικό τύπο που επικρατεί μετά την εικονομαχία βλ. Wessel, «Darstellung», Rbk, 1,1134-1145. Shiller, *Iconography*, 261-269

⁶⁰⁰ Millet, *Athos*, πιν. 119.5,(222.3 και 241.1) Chatzidakis, *Theophane*, εικ. 36, 70. Καρακατσάνη *Μονή Σταυρονικήτα*, ό.π. 72, εικ. 17. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 85, Τσιγαρίδας, «Φορητές εικόνες», ό.π., 127-128, εικ.2.60.

⁶⁰¹ Μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 58-59 εικ. 28 α, όπου και περισσότερα παλαιότερα παραδείγματα.), Μεταμόρφωση Βελτισίστας (Stavroulou - Makri, *Trandiguration*, ό.π., 50-1 εικ. 15α) και στους ναούς που εργάστηκαν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 76-77 πιν. 44β.

⁶⁰² Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 58-59, Τσιγαρίδας-Σοφινιάς, ό.π., πιν. σελ. 197.

⁶⁰³ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., Νο 24, 78-79, πιν. 24. Ο ίδιος *Ictnes*, Νο 40, 63-64 πιν.29 (40). Ο ίδιος *Frühe Ikonen*, εικ. 88 (σκηνή Υπαπαντής στην εικόνα του επι σοι χαίρει του Βυζ. Μουσείου Αθηνών).

⁶⁰⁴ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π. πιν. 52 β.

⁶⁰⁵ Τσιγαράς, ό.π., τ. Β πιν.37β, 38α, β. Αϊβαζόγλου – Δόβα, « Δύο εκκλησίες στην Εράτυρα» ό.π., εικ. 11 πιν. XI . Κωνσταντίνος, *Προσεγγίση*, ό.π. πιν.29 α,β, 40 α,β, 41 α,β, 42.

Η Βάπτιση (Πίν. 35 α, β). Στην εκκλησία της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος απεικονίζεται μόνο η καθαυτή σκηνή της Βάπτισης⁶⁰⁶. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Η ΒΑΠΤΙΣΙΣ – ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ*».

Ο Χριστός στέκεται όρθιος μέσα στον Ιορδάνη ποταμό φορώντας μόνο το περίζωμα σε λευκορόδινους τόνους, έχει τα χέρια του σταυρωμένα στο στήθος και γέρνει το κεφάλι του ελαφρά προς τ' αριστερά. Ο Ιωάννης φορεί ρόδινη μηλωτή και γαλαζοπράσινο ιμάτιο⁶⁰⁷ το οποίο, πίσω του, κυματίζει εξαιτίας του δρασκελισμού του. Έχει το αριστερό του πόδι πιο ψηλά στο βράχο και με το δεξί του χέρι ακουμπά στο κεφάλι του Ιησού κοιτάζοντας προς αυτόν. Στην απέναντι όχθη διακρίνονται δύο άγγελοι να προσκλίνουν προς το Χριστό.

Ψηλά διακρίνεται το ημικύκλιο του ουρανού από το οποίο φωτεινές ακτίνες κατευθύνονται προς τον βαπτιζόμενο Ιησού. Την παράσταση κλείνουν δύο αποκλίνοντα βραχώδη βουνά σε τόνους ωχρούς και ρόδινους. Ο Ιορδάνης κυλά τα ήρεμα νερά του, ανάμεσα στις βραχώδεις όχθες του. (Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που πρέπει να επισημάνουμε είναι το προσωπίο που διακρίνεται στο περίζωμα του Χριστού, στο σημείο που έπρεπε να δένει. Στις παραστάσεις της Βάπτισης το προσωπίο χρησιμοποιείται για να αποδώσουν τις πηγές του Ιορδάνη⁶⁰⁸ κάτι όμως που δεν συμβαίνει στην παράστασή μας. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για παρανόηση του ζωγράφου, η επανάληψη όμως αντίστοιχου προσωπίου στο περίζωμα του Υδρωπικού μας κάνει να θεωρήσουμε ότι ο ζωγράφος συνειδητά χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο μοτίβο ίσως και ως ιδιαίτερο διακοσμητικό στοιχείο της τέχνης του).

Η παράσταση της Βάπτισης είναι λιτή και στα βασικά χαρακτηριστικά της δεν απομακρύνεται από τις προδιαγραφές της Ερμηνείας⁶⁰⁹. Ο ακίνητος Χριστός⁶¹⁰ το φίδι που διακρίνεται δεξιά του χαμηλά με την συμβολική και θεολογική του σημασία⁶¹¹ συναντώνται τόσο σε παλαιολόγια μνημεία⁶¹² όσο και σε μεταβυζαντινά⁶¹³. Το ίδιο βέβαια συμβαίνει και στην απεικόνιση του Ιωάννη με μηλωτή και ιμάτιο στοιχείο το οποίο απαντάται ήδη από το 13^ο αιώνα⁶¹⁴ και συνεχίζει στη μεταβυζαντινή περίοδο⁶¹⁵. Τα περισσότερα στοιχεία της παράστασης που υπάρχουν στην παλιότερη παράδοση, συνεχίζουν να απαντώνται μέχρι τον 18^ο και 19^ο αι. όπως στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων⁶¹⁶ και των Σαμαριναίων.

⁶⁰⁶ Για την εικονογραφία της παράστασης βλ. Millet, *Recherches* 170-215. Schiller, *Ikonographie* v.1, 137-152, πιν. 349-388 RE, Taufe, 247-255. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

⁶⁰⁷ Μηλωτή και Ιμάτιο φέρει ο Πρόδρομος από το 13^ο αιώνα, Millet, *Recherches*, 183.

⁶⁰⁸ Λίβα – Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., 170-2, πιν.76, Ευαγγελίδης «Φράγκος Κατελάνος», πιν.21.1 Παλιούρας «Βυζ. Αρχαιολ. και Τέχνη. Βιβλιογρ. για την Ήπειρο (1979-80)», Η.Χ. 23 (1981) πιν.54.

⁶⁰⁹ Ερμηνεία, 88.

⁶¹⁰ Millet, *Recherches*, ό.π., 183-4.

⁶¹¹ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, ό.π., 136-7.

⁶¹² Ενδεικτικά αναφέρονται τα μνημεία Άγιος Νικήτας Millet - Frolw, ό.π. III πιν. 52,1 και Hamann - MacLean und Hallensleben, *Monumentuderei II*, εικ. 229 και Άγιος Γεώργιος στον Αρτό (Δρανδάκης, «Αρτός» ό.π., 112-4, πιν.15)

⁶¹³ Ναός Αγίων Αναργύρων, Σέρβια, (Ξυγγόπουλος, *Σέρβια* ό.π., 104, πιν. 20.2) Μ. Ξενοφόντος, Millet, *Athos*, πιν.172.2, Άγιος Μάρκος Κέρκυρας, Triantaphyllopoulos ό.π., 136, πιν. 27 και 137 σημ. 43

⁶¹⁴ Millet, *Recherches*, 183.

⁶¹⁵ Βλ. ενδεικτικά Chatzidakis, «Theophane», εικ. 37 (εικόνα της Μεγ. Λαύρας), τις παραστάσεις στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., εικ.76) στην Παναγία Ρασιώτισσα (Γούναρης ό.π., 152, εικ.42β. στο ναό του Παντοκράτορα στον Άγιο Μάρκο της Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, ό.π.), στο καθολικό της Μονής Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., 185, εικ. 106), στο Παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα (Σιαμπανίκου, ό.π., εικ. 51.

⁶¹⁶ Κωνσταντίος, *Καπεσοβίτες Ζωγράφοι*, ό.π., 58-59, πιν. 43α,β, 44β, 45α, β

Η Μεταμόρφωση του Χριστού (Πίν. 35 α, β). Η παράσταση έχει υποστεί εκτεταμένες καταστροφές από την υγρασία και απολεπίσεις. Επάνω διατηρείται μέρος της επιγραφής «[Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩ]ΣΙΣ - [ΤΟΥ] Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ».

Η σύνθεση χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο κέντρο της επάνω ζώνης, στην κορυφή του λόφου που αποδίδει το όρος Θαβώρ δεσπόζει ο Χριστός, που πατά πάνω σε νέφη ροδόχροα να ευλογεί με τα χέρια ανοιχτά σε μια έντονα θεατρική κίνηση και τα πόδια με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά. Το κατάλευκο και "εξαστράπττον"⁶¹⁷ ιμάτιό του κυματίζει ψηλά πίσω καθώς και στην απόληξή του αριστερά, συντείνοντας έτσι στη θεατρικότητα της παράστασης. Τον Ιησού περιβάλλει απαστράπττον φως, το οποίο διασχίζουν επάλληλες ακτίνες.

Αριστερά και δεξιά του Χριστού, πατώντας επίσης σε νέφη και σε στάση δέησης, ο Ηλίας και ο Μωϋσής με τις πλάκες του νόμου παριστάνονται "μετ' αυτού συλλανούντες"⁶¹⁸.

Στο κάτω μέρος της σκηνής βρίσκονται πεσμένοι στο έδαφος οι μαθητές, τρομαγμένοι από τη λάμψη του θείου φωτός⁶¹⁹. Η σειρά των μαθητών ακολουθεί τον Ευαγγελιστή Λουκά, όμως έχουν αντιμετωπιστεί οι δραματικές χειρονομίες και οι στάσεις του Πέτρου και του Ιακώβου. Ο Πέτρος αριστερά στρέφει την πλάτη στο Χριστό και γυρίζει έντρομος το κεφάλι του, στηρίζεται στο δεξί του χέρι και φέρνει το αριστερό προς το κεφάλι του. Ο Ιωάννης με παραμορφωμένο πρόσωπο σχεδόν καρικατούρα "φοβηθείς σφόδρα" βρίσκεται ήδη στο έδαφος σε διαγώνια δεξιά θέση. Ο Ιάκωβος δεξιά είναι γονατιστός ανασηκώνεται προς το Χριστό φέροντας το χέρι στο πρόσωπό του.

Η παράσταση της Μεταμόρφωσης εικονογραφείται με βάση κρητικό πρότυπο που διαμορφώθηκε στα παλαιολόγια χρόνια⁶²⁰, χρησιμοποιήθηκε αργότερα από το Θεοφάνη⁶²¹ και γνώρισε μεγάλη διάδοση το 16^ο αιώνα στα μνημεία του Αγίου Όρους⁶²² και της βορειοδυτικής Ελλάδας⁶²³ με μικρές διαφορές. Το ίδιο θέμα απαντάται και σε πλήθος φορητών εικόνων, όπως σε εικόνα της Μονής Σταυρονικήτα⁶²⁴, σε εικόνες του Πουλάκη και του Βίκτορος⁶²⁵. Οι ζωγράφοι της Μεταμόρφωσης Σαμαρίνας αποδίδουν την παράσταση σύμφωνα με αυτή την παράδοση και με λιτότητα, αποφεύγοντας τις συμπληρωματικές σκηνές. Αντίστοιχα παραδείγματα λιτής απόδοσης της παράστασης συναντούμε και στους καπεσοβίτες ζωγράφους⁶²⁶.

Η ύπαρξη των νεφών επί των οποίων πατούν ο Χριστός και οι Ηλίας και Μωϋσής, η ανοιχτή και σε κίνηση απόδοση της μορφής του Χριστού με τα ανοικτά χέρια και η

⁶¹⁷ Λουκ.θ', 29, Ματθ.ιζ', 2 "Τα δε ιμάτια αυτού εγένοντο λευκά ως το φως" Μαρκ. θ', 2-8.

⁶¹⁸ Ματθ. Ιζ', 3.

⁶¹⁹ Σύμφωνα με την Ευαγγελική διήγηση Ματθ' ιζ', 6 Μαρκ.θ' 6. Για την αιτία του φόβου των μαθητών, βλ. Ξυγγόπουλος, *Αγ.Αποστόλοι*, 21 κ.εξ. υποσ. 169-171.

⁶²⁰ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπινών* ό.π., 70. Stavropoulou, *Transtiguration* ό.π., 51.

⁶²¹ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 70.

⁶²² Βλ. τις τοιχογραφίες στις Μονές Μεγ. Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Δοχειαρίου Millet. *Athos*, πιν. 123.1, 159.2, 198.2, 222.1 αντίστοιχα

⁶²³ Όπως στο Μονές: Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., 42-44, εικ.18) και Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 70-71).

⁶²⁴ Καρακατσάνη, Μονή Σταυρονικήτα ό.π. 76, εικ. 19.

⁶²⁵ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., 96-97, πιν. 123. Μυλωνά Ζ., *Μουσείο Ζακύνθου*, 64-65, εικόνα σελ. 65.

⁶²⁶ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση* ό.π., 87-89.

στροφή της κεφαλής του είναι στοιχεία που απαντώνται στην εικόνα του Πουλάκη και του Βίκτορος⁶²⁷ και οφείλονται σε δυτικές επιδράσεις προερχόμενες κυρίως από τα δυτικά χαρακτηριστικά όπως του Jean Sadeler⁶²⁸.

Η παράστασή μας, όπως εικονίζεται, έχει στενές τυπολογικές σχέσεις με την παράσταση της Μεταμόρφωσης της Μ. Ρογοβού⁶²⁹ ως προς την αντιμετάθεση των κινήσεων των μαθητών. Αρκετά σπάνια είναι η στάση του Πέτρου που στρέφει την πλάτη στο Χριστό και γυρίζει φοβισμένος το κεφάλι του, απαντάται όμως στο Σωτήρα Αλεποχωρίου Μεγαρίδος⁶³⁰ και στον Παντοκράτορα αγίου Μάρκου Κέρκυρας⁶³¹. Τέλος, οι προφήτες που στέκονται πάνω σε σύννεφα είναι στοιχείο που απηχεί την εικονογραφική παράδοση της μεταφοράς των προφητών από αγγέλους σε νέφη⁶³² και απαντάται στη Μ. Φιλοθέου και στη Σκήτη της Αγίας Άννας στο Άγιον Όρος⁶³³, αντανακλά όμως και τις δυτικές επιδράσεις μέσω των χαλκογραφιών⁶³⁴.

Η Έγερση του Λαζάρου (Πίν. 35 β). Στο κέντρο της σκηνής εικονίζεται ο Χριστός, ο οποίος φτάνει από αριστερά ακολουθούμενος από τους μαθητές του και εγείρει το Λάζαρο⁶³⁵. Ο Χριστός παριστάνεται με έντονη στροφή προς τα πίσω και η ένταση της κίνησης αυτής τονίζεται περισσότερο από την κινητικότητα της πτυχολογίας του ιματίου Του, την οποία ο ζωγράφος αποτύπωσε πριν αυτό προλάβει να ακολουθήσει την κίνηση του σώματος. Ο Κύριος με το αριστερό ευλογεί τον αναστάντα και με το δεξί δείχνει προς τους μαθητές του. Στα πόδια του Κυρίου, η Μαρία είναι πεσμένη μπροστά, ενώ η Μάρθα είναι γονατιστή με τα χέρια απλωμένα σε στάση παράκλησης και συνομιλίας. Δεξιά ένας νεαρός υπηρέτης έχει σηκώσει την πλάκα της σαρκοφάγου και την απομακρύνει, έχοντάς την φορτωθεί στην πλάτη του. Από τη σκηνή λείπει ο δεύτερος υπηρέτης που συνήθως παριστάνεται, ο οποίος ξετυλίγει τις κειρίες του Λαζάρου⁶³⁶.

Ο Λάζαρος παριστάνεται καθήμενος εντός του κιβωρίου, τυλιγμένος ακόμη στις κειρίες. Στο βάθος δεξιά της σκηνής υψώνεται η τειχισμένη πόλη της Βηθανίας και μπροστά στα τείχη της μια ομάδα Ιουδαίων παρακολουθεί από μακριά τα γεγονότα. Η επιγραφή της παράστασης έχει κατασραφεί.

Στην παράσταση εικονογραφείται μόνο το κύριο γεγονός της Έγερσης χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια⁶³⁷. Ανήκει στο δεύτερο από τα βασικά σχήματα της σύνθεσης της μέσης και τελευταίας βυζαντινής περιόδου, τα οποία διακρίνονται από τη θέση και τη στάση του Λαζάρου και την παρουσία ή απουσία της σαρκοφάγου⁶³⁸

⁶²⁷ ό.π., υποσ. 70.

⁶²⁸ Ρηγόπουλος, ό.π., πιν. 124, Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 219.

⁶²⁹ Κωνσταντίος, ό.π., πιν. 57.

⁶³⁰ Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα*, πιν. 22.

⁶³¹ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, ό.π., εικ.2, πιν. 28.

⁶³² Το θέμα απαντάται συχνά σε παλιότερα έργα, όπως στη Μ. Βαρλαάμ, στο παλιό καθολικό Μεταμόρφωσης Μετεώρων (1483) στη Μολυβδοσκέπαστο της Ηπείρου (1521-37) (Αχειμάσιου Ποταμιάνου, ό.π., 72, σημ.382-388 για την τεκμηρίωση του θέματος)

⁶³³ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 41α και 42β

⁶³⁴ Ρηγόπουλος, ό.π., υποσ. 70.

⁶³⁵ Η Ανάσταση του Λαζάρου εξιστορείται στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (11, 1-44)

⁶³⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 78-79, πιν. 45β, 46α-β.

⁶³⁷ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., πιν. 46 α.

⁶³⁸ Τσιτουρίδου, *Αγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π. 93, Millet, *Recherches*, ό.π. 233 κ.εξ. K. Wessel, «Erweckung des Lazarus», Rb K II 388 κ.εξ.

και συνδέεται με την εικονογραφική παράδοση του θέματος στη Μακεδονία⁶³⁹. Στον παραπάνω τύπο ανήκουν τα μνημεία της βυζαντινής περιόδου Αγ. Γερμανός Πρέσπας⁶⁴⁰, Περίβλεπτος Αχρίδας⁶⁴¹ της Μονής Βατοπεδίου⁶⁴² και αργότερα στο ναό του Αγίου Αθανασίου της Καστοριάς⁶⁴³.

Η τοποθέτηση των Ιουδαίων σε δεύτερο επίπεδο, ανάμεσα στα βουνά και η μορφή του τείχους της Βηθανίας είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του τύπου που διαμορφώθηκε σε κρητικές εικόνες του 15^{ου} αι.⁶⁴⁴ και ακολουθεί ο Θεοφάνης στη μονή του Αναπαυσά και στη μονή της Λαύρας⁶⁴⁵ και στη συνέχεια χρησιμοποιείται και σε άλλες τοιχογραφίες στο Άγιον Όρος⁶⁴⁶.

Στα περισσότερα μνημεία ο Λάζαρος παριστάνεται να κάθεται, ενώ όρθιος μέσα στη σαρκοφάγο παραστήθηκε στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁶⁴⁷, Περίβλεπτο Αχρίδας στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁶⁴⁸, αργότερα στους αγίους Αναργύρους στα Σέρβια⁶⁴⁹, στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά⁶⁵⁰, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ⁶⁵¹, στους ναούς του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι⁶⁵², στην Κοίμηση της Θεοτόκου στην Εράτυρα⁶⁵³ αλλά και σε φορητές εικόνες, όπως στο τέμπλο της Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών⁶⁵⁴. Τον Λάζαρο καθιστό στη σαρκοφάγο απαντούμε στη Μονή Φιλοθέου και στη σκήτη Ξενοφώντος⁶⁵⁵, στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια⁶⁵⁶ στα περισσότερα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων όπως στο ναό Ταξιαρχών Κ. Σουδενών, Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου, στη μονή Αγ.Ιωάννη Ρογκοβού Κοίμηση Θεοτόκου στο Μακρίνο, στο ναό Γενεθλίου Θεοτόκου Κήπων κ.λ.⁶⁵⁷. Η παράστασή μας παρά την επιλογή του τύπου με τον καθιστό στη σαρκοφάγο Λάζαρο, ως προς την απόδοση των Εβραίων που παρακολουθούν μπρος από τα τείχη της Βηθανίας, είναι πιο κοντά στον τρόπο απόδοσης των ζωγράφων από το Λινοτόπι⁶⁵⁸.

⁶³⁹ Ο τύπος αυτός συνηθίζεται στο χώρο της Μακεδονίας, βλ. σχετικά Millet, *Recherches*, 239 κ.ε. Για τα μνημεία του 14^{ου} αι. βλ. Τσιτουρίδου ό.π., 93. Για τα μνημεία του 15^{ου} αι. βλ. Τούρτα, ό.π., 79, υποσ.402, Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 68, πιν.17. 3.

⁶⁴⁰ Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, ό.π., πιν XI.

⁶⁴¹ Millet - Frolow, ό.π., III πιν. 3,3.

⁶⁴² Millet *Athos*, πιν. 84,3, ο ίδιος *Recherches*, fig. 219.

⁶⁴³ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 147 α.

⁶⁴⁴ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π. 77 κ.ε., αρ. 25, πιν.23.

⁶⁴⁵ Chatzidakis, «Theophane», εικ. 9. Αναγνωστόπουλος, ό.π., πιν. 64 και Millet, *Athos* 124.1

(αντίστοιχα).

⁶⁴⁶ Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου, στη μονή Διονυσίου και στη μονή Δοχειαρίου Millet, *Athos* πιν. 187.4, 202.1 και 228 αντίστοιχα.

⁶⁴⁷ Τσιτουρίδου, ό.π., πιν.23.

⁶⁴⁸ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π. 184 α.

⁶⁴⁹ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* ό.π., πιν. 17.3. Η χρονολόγηση του ναού είναι προβληματική Προτάθηκαν Ευγγόπουλος. 1600, 68. Χατζηδάκης, *Μεταβυζ. τέχνη* 1510, 419 και Παπαζώτος 1540-1580.

⁶⁵⁰ Γούναρης, ό.π., πιν. 26β.

⁶⁵¹ Σαμπανίκου, ό.π., πιν 53.

⁶⁵² Τούρτα, ό.π., πιν. 45β και 46αβ.

⁶⁵³ Αϊβαζόγλου - Δόβα, «Δύο εκκλησίες», ό.π., εικ. 11, πιν. XI.

⁶⁵⁴ Παπαγεωργίου, *Το τέμπλο*, ό.π. πιν 16 α.

⁶⁵⁵ Τσιγαράς, ό.π. πιν. 43α και 43β αντίστοιχα.

⁶⁵⁶ Τούρτα, ό.π., 79 και υποσ. 402.

⁶⁵⁷ Κωνσταντίος, ό.π., πιν. 46α, 47, 48αβ, 49^α.

⁶⁵⁸ Τούρτα, ό.π., πιν 45 β, 46 α,β.

Η Βαϊοφόρος (Πίν. 36 α). Η παράσταση επάνω αριστερά έχει υποστεί καταστροφές, ενώ από την επιγραφή σώζονται μόνον τα γράμματα «BA». Ο Χριστός έρχεται με τους μαθητές του από αριστερά "καθήμενος επί πώλον όνου"⁶⁵⁹, γυρίζοντας πίσω το κεφάλι του σε συνομιλία προς τον Πέτρο, ο οποίος ηγείται της ομάδας των μαθητών που τον ακολουθεί. Στο βάθος δεξιά είναι η Ιερουσαλήμ, η οποία αποδίδεται συνοπτικά, ως κάστρο. Έξω από τα τείχη μπροστά στην Πύλη της Αγίας Πόλης Εβραίοι, συζητώντας ζωηρά βγήκαν να προϋπαντήσουν τον Κύριο, ο πρώτος της ομάδας των Εβραίων με το δυτικό καπέλο στο κεφάλι απλώνει τα χέρια του να τον υποδεχτεί. Τέσσερα παιδιά απεικονίζονται συνολικά στη σύνθεση. Μπροστά στα πόδια του ζώου που σκύβει χαρακτηριστικά το κεφάλι του, ένα παιδί στρώνει ένα κόκκινο ύφασμα γονατίζοντας, ενώ δίπλα του ένα δεύτερο κρατά βάγια στο δεξί του χέρι και το υψώνει σε στάση χαιρετισμού. Δύο άλλα παιδιά βρίσκονται σκαρφαλωμένα στα κλαδιά του δένδρου, που εικονίζεται αριστερά των τειχών, το ένα είναι χωμένο στο φύλλωμα, ενώ το άλλο σκαρφαλώνει στον κορμό.

Πίσω από τους μαθητές το Όρος των Ελαιών, το οποίο έχει καταστραφεί όπως επίσης και μέρος των μαθητών. Το βουνό που σώζεται αποδίδεται με έναν αποκλίνοντα προς τα τείχη, μαλακό βράχο, ενώ το πλάτωμα μεταξύ βουνού και τειχών είναι στρωμένο με βάγια.

Δεξιά στον πίνακα τα πανύψηλα τείχη δηλώνουν την Ιερουσαλήμ. Ο Πύργος αριστερά αποδίδεται με αετωματική απόληξη, ενώ τα εντός των τειχών κτίσματα ξεχωρίζουν με τις αμφικλινείς και τετρακλινείς στέγες τους. Χαρακτηριστικό της παράστασης είναι ο επικεφαλής των Εβραίων και το καπέλο που φορά, το οποίο είναι καθαρά μίμηση δυτικού έργου⁶⁶⁰.

Η όλη σύνθεση αποδίδεται συνοπτικά και είναι φανερή η διάθεσή τους να αποφύγουν τις δευτερεύουσες σκηνές⁶⁶¹. Η απεικόνιση του πουλαριού με σκυμμένο το κεφάλι του και τον Πέτρο που ακολουθεί το Χριστό ακολουθεί τις παλιότερες αποδόσεις στα έργα Θεοφάνη⁶⁶² και των συνεχιστών του στον Άθω⁶⁶³, στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα⁶⁶⁴, στα ηπειρωτικά μνημεία και στα μνημεία του Δυτικομακεδονικού χώρου⁶⁶⁵.

Η σκηνή εκτυλίσσεται σύμφωνα με τον κυρίαρχο τύπο της κρητικής σχολής στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα, όπως στις μονές Αναπαυσά⁶⁶⁶ και Μεγ. Λαύρας⁶⁶⁷, που διαμορφώθηκε στην πρώιμη κρητική ζωγραφική του 14^{ου} αιώνα, όπως στο ναό του Σκλαβεχωρίου⁶⁶⁸, στην οποία είναι ήδη διαμορφωμένες οι βασικές αρχές της σύνθεσης, όπως αυτές απαντώνται στις εικόνες του 15^{ου} αιώνα «Επί σοι Χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και της Βαϊοφόρου στην εικόνα του Νικολάου Ρίτζου

⁶⁵⁹ (Ιω. ιβ, 14-15)

⁶⁶⁰ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ο. π...

⁶⁶¹ Για τις δευτερεύουσες σκηνές της σύνθεσης βλ. Αχειμάσιου – Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανιρωπηνών*, ό.π., 68-70 και Stavropoulou - Makri, *Transfiguration*, ό.π., 54-56.

⁶⁶² Chatzidakis, «Theophane», ό.π., εικ.10, Millet, *Athos*, πιν. 125.1.

⁶⁶³ όπως στην Μ. Διονυσίου, Μ. Δοχειαρίου, στο παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου της Μονής Παύλου Millet, *Athos*, πιν.202.2, 228 και 187.5 αντίστοιχα.

⁶⁶⁴ Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 54.

⁶⁶⁵ Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, ό.π., πιν. 27 α.

⁶⁶⁶ Chatzidakis, «Theophane», ό.π., εικ.10. Garidis, *Le peinture murale*, ό.π., εικ 129. Τσιγαρίδας – Σοφιανός, ό.π., πιν. σελ. 201.

⁶⁶⁷ Millet, *Athos*, πιν.125.1.

⁶⁶⁸ Στους ναούς Σκλαβεχωρίου και των Καπετανιανών είναι ήδη διαμορφωμένες οι βασικές αρχές της σύνθεσης που αργότερα απαντώνται και στην εικόνα του Ρίτζου στο Σεράγεβο.

στο Σεράγεβο⁶⁶⁹ και ο οποίος επηρεάζει πολύ μεταγενέστερες φορητές εικόνες, όπως π.χ. του Βίκτορος με θέμα τη Βαϊοφόρο⁶⁷⁰. Ο τύπος αυτός γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, με χαρακτηριστικά παραδείγματα τις τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου, του καθολικού της Μονής Δοχειαρίου, των παρεκκλησιών Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου, Αγίου Δημητρίου της Μονής Ξενοφώντος, του Αγίου Νικολάου της Μονής της Λαύρας⁶⁷¹, του καθολικού της Μονής Μυρτιάς⁶⁷², της Μονής Φιλανθρωπών⁶⁷³, της Μονής Ντίλιου⁶⁷⁴, στην Παναγία Ρασιώτισσα⁶⁷⁵, στη Μονή Πέτρας⁶⁷⁶.

Ο Μυστικός Δείπνος. Στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος ο Μυστικός Δείπνος ιστορείται μπροστά σε τοξοτοιχία στηριζόμενη σε αναγεννησιακούς κίονες, αριστερά στο βάθος εσωτερικά της τοξοτοιχίας τοποθετείται κτίσμα με υπερυψωμένο το κεντρικό κλίτος, το οποίο σκεπάζεται με αμφικλινή στέγη και χαμηλότερα το αριστερό με επικλινή στέγη.

Το τραπέζι είναι ελλειψοειδές⁶⁷⁷, ο Χριστός κάθεται στο κέντρο του τραπεζιού και γύρω του οι μαθητές. Ήρεμος και σκεπτικός⁶⁷⁸ ευλογεί τον Ιωάννη, που γέρνει λυπημένος στο στήθος του Διδασκάλου, ενώ με το δεξί χέρι του τον αγκαλιάζει. Ο Ιούδας σκύβει στο τραπέζι και απλώνει το χέρι του να φτάσει στο «σκουτέλι» σύμφωνα με την Ερμηνεία⁶⁷⁹. Οι άλλοι μαθητές κάθονται ολόγυρα στο τραπέζι συζητώντας μεταξύ τους σε στάσεις συγκρατημένες, με τα κεφάλια ήρεμα κινούμενα και δυο μόνον απ' αυτούς έχουν την πλάτη γυρισμένη στο θεατή. Το τραπέζι είναι γεμάτο ψωμάκια (λεπτά) ένα κανάτι τύπου τσαγέρας, μαχαιροπήρουνα (τρία ζεύγη) μία μεγάλη φρουτιέρα, ποτήρι και άλλα. Μια μακριά πετσέτα στολισμένη και στριφτή είναι απλωμένη γύρω από το τραπέζι, ώστε να τη χρησιμοποιούν όλοι οι συνδαιτυμόνες, ενώ ένας μικρός τους υπηρετεί διακριτικά, πίσω από το Χριστό.

Για την απεικόνιση του θέματος ακολουθείται η παράδοση που εμφανίζεται στην εικονογραφία του 14^{ου} αιώνα σύμφωνα με την οποία ο Χριστός τοποθετείται στον άξονα της παράστασης, που υιοθέτησε ο Θεοφάνης στη μονή της Λαύρας⁶⁸⁰, σύμφωνα με την παλαιολόγεια παράδοση στα μνημεία του 14^{ου} και 15^{ου} αι. της Βαλκανικής⁶⁸¹, την ίδια παράσταση συναντάμε σε φορητή εικόνα στην Πάτμο⁶⁸² στο

⁶⁶⁹ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 77 κ.ε., αρ.25, πιν. 23. Του ίδιου, *Die Ikonen*, ό.π., 321.

⁶⁷⁰ Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., αρ. 25, σ. 77 κ.ε. πιν. 23. Βοκοτόπουλος, «Επτά κρητικές εικόνες», *Αμνητο* 1^ο μέρος, 141-142, πιν. 18.2.

⁶⁷¹ Millet, *Athos*, πιν. 202.2,229,187.5,173.2,259.2 αντίστοιχα. Για το παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου της Μονής Ξενοφώντος βλ. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, 81 – 102.

⁶⁷² Ορλάνδος, *ABME*, 9 (1961), 74.

⁶⁷³ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, ό.π., 68-70,εικ.6,46-47.

⁶⁷⁴ Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., εικ.20.

⁶⁷⁵ Γούναρης, ό.π., πιν. 27.

⁶⁷⁶ Σδρόλια, ό.π., εικ.107.

⁶⁷⁷ (Στο σχήμα αυτό ιστορείται το τραπέζι). Για το σχήμα του Τραπεζιού Hibbard - Loomis «The Table of the Last Supper», *ArtSt.*, v.5 (1927), 71-88.

⁶⁷⁸ Αντίστοιχη απόδοση του Χριστού τη συναντούμε στο καθολικό της Λαύρας, στη μονή Σταυρονικήτα αλλά προς τα αριστερά κ.α. Millet, *Athos* 124.2, 145.1.

⁶⁷⁹ Ερμηνεία, 104.

⁶⁸⁰ Millet, *Recherches* ό.π., 305, Schiller ό.π., 44, Stavroulou - Makri ό.π., 58 υποσ. 223 όπου και παραδείγματα, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 65-66

⁶⁸¹ Από τον 14^ο αι. αναφέρονται η Μονή του Prizon, η Gracanica και το Staro Nagoricino Hamann-MacLean und Hallensleben, *Monumentalmalerei* II εικ. 193, 338 και 280 αντίστοιχα). Ο Άγιος Νικόλαος Ορφανός (Τσιτουρίδου, ό.π., πιν. 32). Το Πρωτάτο Millet, *Athos* πιν. 26,2. Τσιγαρίδας, *Μανουήλ Πανσέληνος*, Εικ. 64-68 στον κατάλογο της Έκθεσης *Μανουήλ Πανσέληνος*, 2003 και η μονή Χιλανδαρίου Millet, *Athos*, πιν. 68,1 αντίστοιχα. Το 15^ο αιώνα στο Leskovec (Subotic Ohrid, εικ.68).

έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδέντρι, στη μονή Πέτρας αλλά και σε άλλα μνημεία των Αγράφων⁶⁸³. Το στοιχείο αυτό απαντάται επίσης στη Δύση στον 9^ο και 14^ο αιώνα⁶⁸⁴. Στα μνημεία του Αγίου Όρους και της Β.Δ. Ελλάδας οι ζωγράφοι συνεχίζουν την παράδοση αυτή⁶⁸⁵, παράλληλα με ένα δεύτερο τύπο όπου ο Χριστός τοποθετείται στην άκρη του τραπέζιού⁶⁸⁶.

Το σύμπλεγμα Ιωάννη-Χριστού είναι συχνό στα μνημεία του 16^{ου} του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα.⁶⁸⁷ Ο Ιωάννης στην παράστασή μας κάθεται δεξιά του Χριστού και προς αυτόν στρέφει ο Χριστός το πρόσωπό του όπως και στην παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα⁶⁸⁸.

Η ημικυκλική διάταξη των προσώπων στο τραπέζι και κυρίως η απεικόνιση των δύο μαθητών με την πλάτη στραμμένη στο θεατή, στοιχείο ασυνήθιστο στη βυζαντινή ζωγραφική⁶⁸⁹, είναι κατά την άποψη της κ. Σταυροπούλου - Μακρή, επίδραση της ιταλικής τέχνης, απαντάται όμως ήδη το 14^ο αι. στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁶⁹⁰. Στη μεταβυζαντινή περίοδο απαντάται εκτός από τη Μεταμόρφωση Βελτσίστας, στον Ελαφότοπο και στο ναό των Αγίων Αναργύρων Κλειδωνιάς Κονίτσης⁶⁹¹. Η χαρακτηριστική κίνηση του Ιούδα να φτάσει το "Τρυβλίον" αποδίδεται με δύο τρόπους στον πρώτο κρατά το έδεσμα του σκεύους, που είναι συνήθως ψάρι και στο δεύτερο βρίσκεται σε κίνηση προς το σκεύος, όπως στην παράστασή μας. Εκτός των ανωτέρω δυτικά στοιχεία στην παράστασή μας πρέπει να θεωρήσουμε το αναγεννησιακό πόδι, στο οποίο στηρίζεται το τραπέζι καθώς και τα κιονόκρανα των κίωνων της τοξοστοιχίας.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Πίν. 37 β). Η παράσταση καλύπτει μεγάλο μέρος της επιφάνειας του τοίχου πάνω από τη δυτική είσοδο - και οριοθετείται με ημικυκλική οδοντωτή δόξα. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ – ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ*». Την υπόλοιπη επιφάνεια του τοίχου, μετά τη δόξα, καταλαμβάνει η παράσταση της Μετάστασης.

Στο πρώτο επίπεδο, στο κέντρο του πίνακα, εικονίζεται κλίνη με κάγκελα, καλυμμένη με λευκή ανθοστόλιστη ποδέα, την οποία περιτρέχει μαργαριτοκόσμητη παρυφή. Πάνω σ' αυτή βρίσκεται ξαπλωμένη η Θεοτόκος, με τα χέρια δεμένα χαμηλά στην

⁶⁸² Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, ό.π., πιν. 50, 97, πιν. 109

⁶⁸³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 98-99, πιν. 54 β, 55. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π. 189-192, εικ. 107, 212.

⁶⁸⁴ Schiller ό.π., 43, εικ. 73, Σταυροπούλου - Μακρή ό.π., 58, υποσ. 222, όπου και παραδείγματα.

⁶⁸⁵ Βλ. τις παραστάσεις στα καθολικά των μονών Μ.Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου και στην Τράπεζα της Μεγ. Λαύρας (Millet, *Athos*, πιν. 124,2, 202,3, 233,3 και 145,1 αντίστοιχα, στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά, Γούναρης ό.π., 87-87 πιν. 7β και μια εικόνα στην Πάτμο Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, 97, αρ. 50, πιν. 109.

⁶⁸⁶ Για παράδειγμα στις τοιχογραφίες στη Mileseva & Studenica (Hamam - MacLean & Hallensleben ό.π., εικ. 84 και 70, 76 αντίστοιχα στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (Millet Frolov, ό.π., III πιν. 37,42,2) στο Humor (Henry, *Moldavie* πιν. XV,1, εικ. Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης* εικ. 91). Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 110, πιν. 21.1), Μ. Φιλανθρωπινών (Αχειμάσιου - Ποταμιάνου ό.π., 71-72 πιν. 48β) στην Παναγία Ρασιώτισσα. Καστοριάς (Γούναρης ό.π., 121-122 πιν. 27β).

⁶⁸⁷ Για τα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 189-190 και υποσ. 180, πιν. 107. για τα μνημεία του 18^{ου} αι. βλ. Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 117-118 πιν. 94 β, 95 α,β.

⁶⁸⁸ Millet, *Athos* ό.π., πιν. 50, 97, πιν. 109.

⁶⁸⁹ Σταυροπούλου - Μακρή, ό.π., 59, σημ. 227.

⁶⁹⁰ Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, ό.π., 109, πιν. 32.

⁶⁹¹ Σταυροπούλου - Μακρή, ό.π., σ. 228, εικ. 17b. Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά, Η.Χ Γ' (1975), 7-120, πιν. 52.

κοιλιακή χώρα. Φορεί γαλάζιο μιάτιο και κόκκινο μαφόριο, σφικτά τυλιγμένο στο σώμα της, ενώ το κεφάλι ακουμπά σε δύο κυλινδρικά προσκέφαλα. Από τη μέση και κάτω, το σώμα της Θεοτόκου καλύπτεται από ύφασμα σε μπεζ-καφέ αποχρώσεις, το οποίο καθώς διπλώνεται δημιουργεί ποικίλες πτυχώσεις. Πίσω από την κλίνη, στη μέση και μέσα σε διπλή αμυγδαλόσχημη δόξα στέκεται ο Χριστός, αυστηρά μετωπικός. Κρατεί στο αριστερό χέρι την ψυχή της Θεοτόκου που έχει μορφή σπαργανωμένου βρέφους⁶⁹², ενώ με το δεξί απλωμένο στο πλάι, χαμηλά ευλογεί. Περιστοιχίζεται από πλήθος λαμπαδηφόρων αγγέλων, από τους οποίους μόνον τέσσερις αποδίδονται ολόκληροι, ανά δύο και οι υπόλοιποι με ισοκεφαλία. Στην κορυφή της δόξας υπάρχει ένα Χερουβείμ⁶⁹³. Οι άγγελοι και το Χερουβείμ δημιουργούν ένα νοητό ημικόκλιο, το οποίο περιβάλλει το Χριστό.

Στο προσκέφαλο της νεκρής θυμιατίζει ο Πέτρος και στα πόδια της σκύβει ο Παύλος αγγίζοντας με το δεξί του χέρι τα πόδια της Θεοτόκου πάνω από το ύφασμα. Οι μορφές των Πέτρου και Παύλου και των δύο μαθητών πίσω απ' αυτούς αντίστοιχα δόθηκαν σε μεγαλύτερη κλίμακα για να εξουδετερωθεί η σμίκρυνσή τους από την κάμψη του κορμιού τους. Πίσω και δεξιά από τον Παύλο βρίσκονται τρεις απόστολοι περίλυποι με κινήσεις συγκρατημένες που δε διασπούν την ενότητα του συνόλου. Το ίδιο παρατηρείται στους μαθητές πίσω και αριστερά του Πέτρου.

Από τη μέσα πλευρά της κλίνης προς το κεφάλι της Θεοτόκου στέκει περίλυπος με τα χέρια μπροστά στο στήθος ο απόστολος Ιωάννης.⁶⁹⁴ Κοντά στα πόδια άλλος απόστολος σκυμμένος θυμιατίζει με κατσί. Πίσω από τον απόστολο Ιωάννη και τον απόστολο με το κατσί παριστάνεται από ένας ιεράρχης αντίστοιχα. Ο ιεράρχης πίσω από τον Ιωάννη με το πολυσταύριο ωμοφόριο κρατά στα δύο του χέρια ανοιχτό βιβλίο με τις σελίδες προς τα έξω στο οποίο διαβάζεται "ΜΝΗ/ΣΘΗ/ΙΕΝ. Ο άλλος ιεράρχης στα δεξιά κρατά ανοιχτό μαργαριτοκόσμητο βιβλίο, το οποίο και διαβάζει. Πίσω από τους δύο ομίλους των μαθητών απεικονίζεται από μία πολυπληθής ομάδα γυναικών αντίστοιχα, οι οποίες με συγκρατημένες κινήσεις εκφράζουν τη θλίψη τους. Μπροστά από την κλίνη παριστάνεται το επεισόδιο του Ιεφωνία σε μικρότερη κλίμακα από τις άλλες μορφές, όπου ένας άγγελος έχει ήδη κόψει τα χέρια του, απ' όπου ρέει άφθονο αίμα, γιατί θέλησε κατά την παράδοση να ρίξει κάτω το σώμα της Παναγίας, και τα οποία κρέμονται γαντζωμένα στο ύφασμα της σορού⁶⁹⁵. Δεξιά του Ιεφωνία ένας δεύτερος Εβραίος στέκεται έντρομος από την τιμωρία, φέρνοντας τα δύο του χέρια προς το πρόσωπο και τα μάτια, μαζεύοντας συγχρόνως το κεφάλι στους ώμους σε κίνηση προφύλαξης. Η παρουσία ενός ή περισσοτέρων Εβραίων με τον Ιεφωνία απαντάται σπάνια στην εικονογραφία και κυρίως σε φορητές εικόνες μετά το

⁶⁹² Η ψυχή βρέφος απαντάται στη θέση αυτή από τον 11^ο ή τις αρχές του 12^{ου} αι. σε μνημεία της Καστοριάς και βασίζεται σε απόκρυφα κείμενα όπως ο λόγος για την Κοίμηση της Θεοτόκου που αποδίδεται στον άγιο Ιωάννη το Θεολόγο, καθώς και σε απόκρυφες διηγήσεις. Βλ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 51, 74, 76 Πελακανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 66 κ.εξ. και 78 κ.ε.. Wratlslav - Mitrović, Okunev, «La Dormition», *Byz.Slav.* 3(1931), 134 κ.ε.. Ξυγγόπουλος, «Η πετρωτή ψυχή της Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ, περ.Δ' τ.ΣΤ'* (1970-1972), 1 κ.ε. αντίστοιχα.

⁶⁹³ Tischendorf, *Apocalypses Apyrphae*, Leipzig 1866, 107. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων*, ό.π., 40.

⁶⁹⁴ Ερμηνεία, 144 και Wratlslav - Mitrović - Okuner, ό.π., 135 και 137.

⁶⁹⁵ Για την παράσταση του Ιεφωνία βλ. Αχειμάσιου Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, πιν. 153, Kalokyris, *The Byzantine*, πιν. CII, Βασιλάκη - Καρακατσάνη, *Ομορφη Εκκλησία*, 54. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των αγίων Αποστόλων*, ό.π., 41. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 84. [T]jerry N. & M. Noubelles *eglises rupestres*, 105-106], *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π., 140, ανάλογο στοιχείο, δηλαδή παρουσία δεύτερου Ιουδαίου συναντούμε σε φορητή εικόνα της Μ. Κουτλουμουσίου του 17^{ου} αι., *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 154.

16^ο αιώνα⁶⁹⁶. Η σύνθεση κλείνει αριστερά και δεξιά με οικοδομήματα πολυώροφα, τα οποία γεμίζουν το χώρο.

Το επεισόδιο του Ιεφωνία απαντάται στην κανονική σκηνή της Κοίμησης ήδη από το τέλος του 12^{ου} αιώνα στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς⁶⁹⁷. Αυτό, όμως, είναι αντίθετο με τη διήγηση των Απόκρυφων, σύμφωνα με το οποίο το επεισόδιο του Ιεφωνία διαδραματίζεται κατά τη διάρκεια της εκφοράς.⁶⁹⁸ Στα Σερβικά μνημεία στο τέλος 13^{ου}-14^{ου} αιώνα η παραπάνω σκηνή παριστάνεται στην εκφορά ή σε έργα όπου συγχωνεύεται η εκφορά και η Κοίμηση⁶⁹⁹. Από το 14^ο αιώνα το επεισόδιο εντάσσεται κανονικά στην Κοίμηση, όπως για παράδειγμα την περιβλεπτο στο Μυστρά, όπου ο Ιεφωνίας και ο Άγγελος παριστάνονται μπροστά στην κλίνη⁷⁰⁰. Ο τύπος αυτός θα επικρατήσει στη συνέχεια στο Άγιο Όρος στα Μετέωρα, στην Καστοριά.

Η παρουσία πέραν του ενός Ιουδαίου απαντάται σπάνια στην εικονογραφία και κυρίως σε φορητές εικόνες μετά το 16^ο αι., όπως στην εικόνα της Κοίμησης στην Κω⁷⁰¹, στην εικόνα της Κοίμησης στο ναό των Αγίων Αναργύρων στα Χανιά, στις οποίες όμως παραλείπεται ο άγγελος⁷⁰² και σε φορητή εικόνα του 17^{ου} αιώνα της Μ. Κουτλουμουσίου⁷⁰³ με την παρουσία και του Αγγέλου. Ενώ σε τρίπτυχο του Κλόντζα από την Κω απεικονίζεται το πλήθος των Εβραίων⁷⁰⁴.

Αριστερά παριστάνεται μια βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και σταυρό στην κορυφή, η πρόσοψη της οποίας είναι νεοκλασική με αέτωμα και γεωμετρικά ανοίγματα. Δεξιά της βασιλικής ένα άλλο οικοδόμημα σε απαλό ροζ, του οποίου προεξέχει ένα πολυώροφο προοπτικά δοσμένο κτίσμα με εξώστη χαμηλά, το οποίο απολήγει σε κιβώτιο στηριζόμενο σε τέσσερις κίονες. Πρόκειται για καμπαναριό, την καμπάνα του οποίου χτυπά με δύο σχοινιά που δένονται στη βάση της ο κωδωνοκρούστης που βρίσκεται στον εξώστη.

Στη δεξιά πλευρά υπάρχουν: ένα οικοδόμημα με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, στη αετωματική απόληξη του οποίου υψώνεται πυργοειδές κτίσμα. Αριστερά του υπάρχει ένα δεύτερο οικοδόμημα του οποίου διακρίνεται χαμηλά ένας εξώστης, μέρος του οποίου είναι καλυμμένο με στέγη και πίσω πολυώροφο καμπαναριό. Στο σκεπασμένο μέρος του εξώστη κρέμεται οριζόντια τάλαντο – σήμαντρο, το οποίο χτυπά ένα νεαρό άτομο με σφυρί. Στο ακάλυπτο μέρος του εξώστη ένας νεαρός κωδωνοκρούστης χτυπά την καμπάνα.

⁶⁹⁶ Σε ορισμένες παραστάσεις παρουσιάζονται τρεις Ιουδαίοι, οι οποίοι προσπάθησαν να βεβηλώσουν το σώμα της Θεοτόκου. Στις παραστάσεις αυτές όμως παραλείπεται ο άγγελος. Σε άλλες παραστάσεις απεικονίζεται το πλήθος των Εβραίων όπως σε τρίπτυχο του Κόντζα στην Κω. Βλ. *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 140, και 154, σε εικόνα της Μ. Παντοκράτορος, σε εικόνα του Πουλάκη αντίστοιχα Μονή Κουτλουμουσίου *Θησαυροί Αγίου Όρους*, 154 πιν.289. Βυζ. Μεταβυζαντινή Τέχνη για την εικόνα της Κω, 145, πιν. 149.

⁶⁹⁷ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν.74 και Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*, ό.π., 66 κ.ε. και 78 κ.ε. όπου γίνεται αναφορά για την προβληματική χρονολόγηση του ναού.

⁶⁹⁸ Tischendorf, ό.π., 110 σημ. 2, και Συναξάριον, ΙΕ' του μηνός Αυγούστου, 114).

⁶⁹⁹ Richard Hamann - Ma Lean und Horst Hallensleben, *Die monumentalmalereiin*, ό.π., 163.

Hallensleben, *Die Malerschule deskonigs Milutin*, 70 και σχέδιο σ. 151.

⁷⁰⁰ Millet, *Mistra*, πιν. 116.4.

⁷⁰¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ*, περ. Α, τ. ΙΓ', 125-154, εικ. 11 και εικ.16.

⁷⁰² Τωμαδάκης, «Άγιοι Ανάργυροι», *Πρακτικά ΧΑΕ 1932 περ. Γ' τ.Α'*, (ανατύπωση από το ΒΝΙ 1933) σ. 148, εικ.3.

⁷⁰³ *Θησαυροί Αγίου Όρους*, ό.π., εικ. στην σελ.154, 2. 89.

⁷⁰⁴ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Κατάλογος ό.π., 145, πιν.149.

Η σύνθεση του ζωγράφου ανταποκρίνεται στον τύπο που επικρατεί στη μεταβυζαντινή εποχή⁷⁰⁵. Ο μετωπικός Χριστός είναι στοιχείο το οποίο απαντάται στο ναό της Παναγίας στην Κάτω Μερόπη και είναι έργο του Ξένου Διγενή⁷⁰⁶ στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη Λαύρα⁷⁰⁷, αλλά αυτές των μονών Ντίλιου⁷⁰⁸, Βαρλαάμ⁷⁰⁹, Ζάβορδας⁷¹⁰ και των ναών της Ρασιώτισσας στην Καστοριά⁷¹¹ και Αγίου Νικολάου Βίτσας⁷¹² και στις μονές Διονυσίου, Κουτλουμουσίου, Ξενοφώντος⁷¹³. Η διάταξη των Αποστόλων γύρω από την κλίνη της Θεοτόκου ανταποκρίνεται περισσότερο στην παράσταση της Ρασιώτισσας⁷¹⁴, ενώ η μη απόδοση των αγγέλων σε μονοχρωμία παρουσιάζει ομοιότητα με την αντίστοιχη παράσταση στη Βελτσίστα⁷¹⁵ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁷¹⁶.

Χαρακτηριστική είναι η στάση του αποστόλου που βρίσκεται πίσω δεξιά από τον Παύλο. Έχει αποδοθεί με αντικίνηση σχεδόν καταπρόσωπο, με μαζεμένους και γερμένους τους ώμους του και τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, ενώ κοιτά έξω από τον πίνακα. Αντίστοιχη μορφή συναντούμε στην Κοίμηση του ναού του Αγίου Νικολάου στο Γραμμένο Ιωαννίνων⁷¹⁷ και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς⁷¹⁸. Το καγκελωτό ξύλινο κρεβάτι της Θεοτόκου είναι δάνειο από τη δυτική τέχνη, το οποίο ο ζωγράφος αντιγράφει από χαλκογραφίες που κυκλοφορούσαν ευρέως την εποχή εκείνη. Ως θέμα υπάρχει ήδη σε πίνακα του Fra Angelico στη Galleria degli Uffizzi στη Φλωρεντία⁷¹⁹. Το ίδιο στοιχείο συναντούμε και στην αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ιωαννίνων.⁷²⁰

Η Προδοσία (Πίν38 α). Η σκηνή οριοθετείται από ημικυκλική ταινία και παραλείπεται η Προσευχή. Το κύριο γεγονός τοποθετείται στο κέντρο της σκηνής σε πρώτο επίπεδο. Ο Χριστός στέκεται ακίνητος και ήρεμος σχεδόν μετωπικός, με το σώμα στραμμένο ελαφρά προς τα δεξιά του. Ο Ιούδας ερχόμενος από αριστερά τον αγκαλιάζει και τον ασπάζεται⁷²¹. Ο Χριστός εκτείνει διαγώνια το δεξί του χέρι, σε χειρονομία λόγου προς το ζεύγος Πέτρου και Μάλχου⁷²², που βρίσκεται κάτω αριστερά⁷²³. Ο Πέτρος γονατισμένος κρατά καθηλωμένο στο έδαφος, κρατώντας με το αριστερό του χέρι από τα μαλλιά του τον υπηρέτη του αρχιερέα, ενώ με το δεξί του χέρι έχει αρχίσει να κόβει το αφτί του, από το οποίο τρέχουν αίματα. Η σκηνή φαίνεται να σταματά εκεί, καθώς ο Πέτρος φέρεται καθηλωμένος από τα λόγια του Κυρίου. Ο Μάλχος, αφηνδιασμένος από την κίνηση του Πέτρου και μην

⁷⁰⁵ Wratlslaw - Mitrovic Okuner, ό.π., 171 κ.ε..

⁷⁰⁶ Βοκοτόπουλος, Α.Α. 24 (1969) Χρονικά,, 256 κ.ε. πιν. 261 α-β.

⁷⁰⁷ Millet, *Athos*, πιν. 132.1 και 133.1.

⁷⁰⁸ Λίβα - Ξανθάκης, Μ.ονή Ντίλιου, ό.π. εικ. 65.

⁷⁰⁹ Γούναρης, Αγ.Απόστολοι - Ρασιώτισσα, ό.π., πιν. 46 α.

⁷¹⁰ Μιχαηλίδης, «Νέα Στοιχεία», ό.π., εικ.9.

⁷¹¹ Γούναρης, ό.π., πιν. 11 α.

⁷¹² Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν.48α, 48 β.

⁷¹³ Millet, *Athos*, πιν. 197.2, 163.1 και 180.1 (αντίστοιχα).

⁷¹⁴ Γούναρης, ό.π., πιν.11 α.

⁷¹⁵ Stavropoulou - Makri, *Trasfiguration*, ό.π., 92, κ.ε., εικ. 33 α.

⁷¹⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 48 α.

⁷¹⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν. 103 β.

⁷¹⁸ Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς Λάρισας*, εικ. 5 και εικ.6.

⁷¹⁹ Venturi, *La Madonna*, Μιλάνο 1900.

⁷²⁰ Κωνσταντίος, ό.π., πιν. 100 α.

⁷²¹ Κατά του Millet ο ερχομός του Ιούδα από αριστερά χαρακτηρίζει τον ελληνιστικό τύπο της παράστασης. Millet, *Recherches*, 326.

⁷²² Ιωαν. 18.10.

⁷²³ Σύμφωνα με την ερμηνεία "και όπισθεν του Ιούδα ο Πέτρος γονατιστός".

προλαβαίνοντας να αντιδράσει, κρατά ακόμη στο δεξί του χέρι το Φανάρι και στο αριστερό του ένα λεπτό ραβδί.

Γύρω από τον πυρήνα Χριστού – Ιούδα συνωθούνται στρατιώτες και υπηρέτες κρατώντας σπαθιά, δόρατα και ρόπαλα, γεμάτοι πάθος και ένταση⁷²⁴. Αριστερά ένας στρατιώτης με φολιδωτό θώρακα φαίνεται να κρατά το Χριστό με το αριστερό του χέρι, το οποίο καλύπτεται από τον Ιούδα, ενώ στο δεξί του κραδαίνει το σπαθί του, απειλητικά έτοιμος με μια χορευτική σχεδόν κίνηση να χτυπήσει το Χριστό. Πίσω από το Χριστό ένας άλλος στρατιώτης με χορευτική φιγούρα έχει υψωμένο το ρόπαλο του, ενώ δεξιά του ένας άλλος στρατιώτης με το δεξί του χέρι πετά θηλιά στο Χριστό, η οποία ήδη αγγίζει το μέτωπό του, ενώ με το ξίφος του που κρατά στο αριστερό του χέρι είναι έτοιμος να τρυπήσει μ' αυτό τον Κύριο.

Το τρίγωνο που σχηματίζουν οι τρεις στρατιώτες που προαναφέραμε οριοθετεί και αναδεικνύει το σύμπλεγμα Χριστού – Ιούδα, και το ξεχωρίζει από το πλήθος στρατιωτών και μη, που συνωστιάζονται έχοντας υψωμένα τα όπλα τους. Γύρω από τους τρεις στρατιώτες παρεμβάλλονται και άλλα πρόσωπα με ξίφη και σπαθιά, ενώ στο βάθος αριστερά της σκηνής διακρίνονται δόρατα υψωμένα άλλων στρατιωτών που πλησιάζουν. Δεξιά της παράστασης διακρίνεται πλήθος Εβραίων, έχοντας καλυμμένα τα κεφάλια τους με τα χαρακτηριστικά λευκά μαντήλια, να κινείται προς το Χριστό παρακολουθώντας τα διαδραματιζόμενα, ενώ ο πρώτος απ' αυτούς κρατά σκονί στο αριστερό του χέρι και αναμμένο πυρσό στο δεξί. Επάνω δεξιά στο βάθος, πίσω από το βουνό που πλαισιώνει τη σκηνή, προφυλαγμένοι από το χαμηλό λόφο που σχηματίζεται, οι μαθητές φοβισμένοι παρακολουθούν φεύγοντας τα τελούμενα⁷²⁵.

Το τοπίο έχει σχεδόν εξαφανιστεί πίσω από τα συμπλέγματα των ανθρώπων. Διατηρείται μόνον πίσω από το ζεύγος Πέτρου - Μάλχου και δηλώνεται με αραιή βλάστηση.

Στην παραπάνω σύνθεση δύο είναι τα στοιχεία που κυριαρχούν. Αφ' ενός το πάθος και η κίνηση του όχλου, η σοβαρότητα της ακίνητης και ήρεμης μορφής του Χριστού⁷²⁶ και, αφετέρου, η λιτότητα της σκηνής που περιορίζεται μόνο σε δύο επεισόδια.

Η έντονη κίνηση του όχλου και οι έντονες κινήσεις των όπλων που κρατούν στα χέρια τους καθώς τα κραδαίνουν, υποδηλώνουν την ένταση της σκηνής και τη διαφορά με την ήρεμη μορφή του Χριστού, ο οποίος δεν προσπαθεί καν να αποφύγει το φίλημα όπως σε άλλα μνημεία⁷²⁷. Ο τρόπος της απόδοσης του όχλου από το ζωγράφο με την έντονη κίνηση, την ταραγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων και τις έντονες κινήσεις των όπλων, προσδίδει μία έντονη θεατρική δραματικότητα στην όλη παράσταση, επιτυγχάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την απόδοση της έντασης της στιγμής, κατά την οποία το πάθος διαπέρασε στις μορφές που συμμετέχουν στα δρώμενα. Το γεγονός αυτό επισημαίνεται και σε άλλα έργα των ίδιων ζωγράφων, όπως στην Μονή Αγίων Αποστόλων στον Κλεινό της Καλαμπάκας⁷²⁸.

⁷²⁴ Λουκ. 22,52 "Αλλ' αυτή εστίν υμών η ώρα και η εξουσία του σκότους".

⁷²⁵ Ματθ. κστ', 56, Ιω. ιη', 8-9.

⁷²⁶ Πρόβλεπε την αντίστοιχη σκηνή στις τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Treskanac κοντά στο Prilep (Garidis, *La peinture murale*, 85, πιν.99) όπως και στις αντίστοιχες σκηνές στη Μονή Λυκοτρίχου στη Μ. Μακρίνου, αγ. Γεώργιο Νεγάδων και στη Μ. Θεοτόκου Κήπων. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, 94-95, πιν. 81, 82, 83, 84, 85 αντίστοιχα.

⁷²⁷ Πρβλ. αντίστοιχη σκηνή. Αγίου Νικολάου Βίτσας (Τούρτα, *Οι Ναοί, ό.π.*, 101, πιν. 57^α).

⁷²⁸ Γαρίδης, «Ο Μητροπολίτης Παΐσιος», *Ιστοικά τ. 3, ό.π.*, 183 και 184.

Ο ζωγράφος της παράστασης περιορίζεται στο καθ' αυτό γεγονός του φιλήματος και της σύλληψης, πετυχαίνοντας με μια σφιχτή παράσταση να αποδώσει την ένταση και τα συναισθήματα που διακατέχουν τους συμμετέχοντες.

Ο τύπος του συμπλέγματος του Χριστού με τον Ιούδα που έρχεται από τα αριστερά συναντάται, με (κάποιες) παραλλαγές, σε παλαιολόγειες και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁷²⁹, στη Μονή Trescavac⁷³⁰, Paganono⁷³¹ κ.α. (Στα μεταβυζαντινά) στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα⁷³², στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁷³³.

Οι πρεσβύτεροι Ιουδαίοι με καλυμμένο κεφάλι απαντούν συχνά στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις του θέματος⁷³⁴. Το ζεύγος Πέτρου Μάλχου βρίσκεται κάτω αριστερά, όπως και σε πρώιμες συνθέσεις και παραπέμπει στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁷³⁵ (στο Trescavac)⁷³⁶ και σε διαφορετικού τύπου παραστάσεις στη Μονή των Φιλανθρωπινών⁷³⁷, στη Μονή Βαρλαάμ⁷³⁸, στη Μονή της Ρασιώτισσας⁷³⁹, στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά⁷⁴⁰, στη Μονή Λυκοτρίχου, στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου και στον Αγ. Γεώργιο Νεγάδων στην Μ. Αβελ⁷⁴¹.

Πέραν όμως των στοιχείων που συναντώνται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική, εντοπίζονται και στοιχεία που προέρχονται από τη δυτική τέχνη. Τέτοιου είδους στοιχεία είναι τα ατομικά χαρακτηριστικά, οι στρατιώτες με τα ρωμαλέα και ανατομικά σώματά τους, οι «περικεφαλαίες» τους και τα καπέλα με το γείσο των Ιουδαίων, η ανήσυχη πτυχολογία των ιματίων και οι θεατρικές κινήσεις τους. Τέτοιου είδους στοιχεία υπάρχουν σε έργα του Πουλάκη και του Βίκτωρος, οι οποίοι αντιγράφουν δυτικές χαλκογραφίες του Jean Sadeler (Πίν. 89 β)⁷⁴². Τα περίπλοκα είδη των δοράτων με επιπρόσθετα στοιχεία (εκτός από τη λόγχη), τύπου πέλεκυ, τα απαντούμε επίσης σε δυτικά χαρακτηριστικά όπως του Maarten de Vos⁷⁴³.

Ο Χριστός Κρινόμενος υπό Άννα και Καϊάφα (Πίν. 38 β). Ο Χριστός εμφανίζεται δέσμιος ενώπιον των αρχιερέων σύμφωνα με τους Ευαγγελιστές Ιωάννη⁷⁴⁴ και Ματθαίο⁷⁴⁵. Έρχεται από αριστερά συνοδευόμενος από ομάδα στρατιωτών, ο ένας εκ των οποίων, αριστερά, κρατά το σχοινί με το οποίο είναι δεμένα τα χέρια του Χριστού. Το αριστερό στον καρπό, το δεξί στο βραχίονα καθώς και θηλιά στο λαιμό.

⁷²⁹ Ευγγόπουλος, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., εικ. 43-44, Τσιτουρίδου, *Αγ. Νικόλαος Ορφανός*, πιν.35.

⁷³⁰ Radojicic, «Une ecole de peintres», εικ. 10. Garidis, *La peinture murale*, 85, πιν. 99.

⁷³¹ Grabar, *Bulgarie*, πιν. LVII.

⁷³² Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 57^α.

⁷³³ Chatzidakis, «Theophane», εικ. 4.

⁷³⁴ Όπως πρόχειρα στο Πρωτάτο, το Χελανδάρι, στη μονή Φιλανθρωπινών αλλά και στους Καπεσοβίτες ζωγράφους.

⁷³⁵ Ευγγόπουλος, ό.π., πιν. 43.

⁷³⁶ Radojicic, ό.π., εικ. 12.

⁷³⁷ Αχειμάσιου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., πιν. 8 και 50^α.

⁷³⁸ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, ό.π., πιν 44β.

⁷³⁹ Γούναρης, ό.π., πιν. 29^α.

⁷⁴⁰ Chatzidakis, ό.π., εικ. 4.

⁷⁴¹ Κωσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν. 81, 82, 83, 84, 85, 87 αντίστοιχα.

⁷⁴² Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν. 56, πιν. 58 (για τις εικόνες του Πουλάκη), πιν.57 (για την εικόνα του Βίκτωρος. Για την εικόνα της συλλογής Σταθάτου, βλ. Ευγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*, πιν. 13 (αρ. 14). Για τη χαλκογραφία του Jean Sadeler βλ. Ρηγόπουλος, ό.π., πιν. 56.

⁷⁴³ Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, v. XLVI, part II, 440 /1.

⁷⁴⁴ Ιω.18, 12-14 και 19-24.

⁷⁴⁵ Ματθ. 26, 57 και 59-68.

Ένας υπηρέτης, έχοντας την πλάτη στραμμένη στο θεατή, αγγίζει με το αριστερό του χέρι το στήθος του Χριστού και υψώνει το δεξί του για να τον ραπίσει⁷⁴⁶.

Μπροστά από το Χριστό βρίσκεται όρθιος ένας Εβραίος ψευδομάρτυρας με το χέρι απλωμένο σε ένδειξη συνομιλίας. Ακολουθεί ένα τραπέζι επί του οποίου βρίσκεται ένα μελανοδοχείο και ένα ανοιχτό ειλητό. Οι αρχιερείς κάθονται δεξιά σε πλούσια διακοσμημένο μπαρόκ θρόνο χωρίς ερεισίχειρα κάτω από πολύχρωμο σκιάδιον. Αριστερά κάθεται ο Άννας ο οποίος σχίζει τα ιμάτιά του⁷⁴⁷. Ο δεύτερος αρχιερέας γέρνει πίσω και δεξιά, όπου και στρέφει το κεφάλι του, κρατώντας στο αριστερό του χέρι ράβδο ασφαλώς δηλωτική του αξιώματός του, ενώ με το δεξί δείχνει στο ανοιχτό ειλητό στο τραπέζι, όπου και η επιγραφή "*ένοχος θανάτου εστί*".

Η παράσταση, σε μία εικόνα των δύο διαδοχικών επεισοδίων, ακολουθεί ανάλογες βυζαντινές και μεταβυζαντινές απεικονίσεις του θέματος⁷⁴⁸. Ο στρατιώτης που στρέφει την πλάτη του στο θεατή και ετοιμάζεται να ραπίσει με το υψωμένο δεξί χέρι το Χριστό, ενώ τον αγγίζει στο στήθος με το αριστερό του χέρι είναι στοιχείο το οποίο το απαντάμε στο έργο του Φράγκου Κονταρή στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας⁷⁴⁹ αλλά και στο έργο των Λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι κοντά στη Βέροια⁷⁵⁰. Ο ημικυκλικός θρόνος και το τραπέζι με τα σύνεργα γραφής είναι στοιχεία τα οποία τα οποία απαντώνται στο έργο του Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά⁷⁵¹ και στη Μεγίστη Λαύρα⁷⁵², στην εικόνα « Επί σοι χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁷⁵³ και αργότερα στο έργο των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου⁷⁵⁴. Το σκιάδιον που καλύπτει το θρόνο των αρχιερέων, καθώς και τον μπαρόκ θρόνο που είναι δυτικά στοιχεία τα απαντούμε στο 18^ο αι στις παραστάσεις του ναού των Αγίων Αποστόλων Αγιάς⁷⁵⁵.

Ο Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου και η Απόνιψης (Πίν. 38 β). Στην παράσταση αποδίδονται μαζί οι δύο σκηνές της Κρίσης και της Απόνιψης του Πιλάτου.

Με έντονο βηματισμό οδηγείται από αριστερά ο Χριστός δεμένος, ενώ τα σχοινιά κρατά στρατιώτης με θώρακα και καπέλο. Ακολουθούν οι Εβραίοι εκ των οποίων ο πρώτος φέρει άσπρο μαντήλι και χειρονομεί προς το μέρος του Πιλάτου καθώς και ένας ακόμη Εβραίος με τα χέρια ψηλά "*περισσώς έκραζον λέγοντες*"⁷⁵⁶. Πίσω από την ομάδα των Εβραίων διακρίνονται οι λόγχεις των στρατιωτών, ενώ στην άκρη μία νεανική μορφή κοιτάζει προς το θεατή.

Δεξιά ο Πιλάτος καθισμένος σε βαρύ μπαρόκ θρόνο χωρίς ερεισίχειρα έχει σταυρωμένα τα πόδια του, τα οποία πατούν πάνω στους δύο αναβαθμούς που

⁷⁴⁶ Ιω. 18,22.

⁷⁴⁷ Σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου(κς',57-58) ο Καϊάφας διέρρηξε τα ιμάτια του. Αντίθετα η Ερτμηνεία (105) αναφέρει τον Άννα και αυτός επικράτησε να απεικονίζεται σ' αυτή τη στάση στην παλαιολόγεια και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Βλ. Αχειμάστου- Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π..

⁷⁴⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π. ,76-78, πιν.9 α και 50 β. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 102-103, πιν. 6, 57 β.

⁷⁴⁹ Stavropoulou- Makri, *Transfiguration*, ό.π., , 66, πιν. 21α.

⁷⁵⁰ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π.,102-103, πιν. 6 , 57 β. Τούρτα, «Γιαννιώτες ζωγράφοι», *H.X.*, τ. 29, 1988/89, 173-185, πιν. 8.

⁷⁵¹ Καλοκύρης, *Άθως*, πιν. 11 α. Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 84.

⁷⁵² Millet, *Athos*, πιν.125.2.

⁷⁵³ weitzmann-Chatzidakis-Miatev-Radojc, *Frühe Ikonen*,εικ. 88.

⁷⁵⁴ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 97 β.

⁷⁵⁵ Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς*, ό.π., εικ.15 και 13 αντίστοιχα.

⁷⁵⁶ Ματθ. 27,22.

βρίσκονται προ του θρόνου. Μπρος και αριστερά του Πιλάτου ένας υπηρέτης κρατώντας τη λεκάνη ρίχνει νερό στα χέρια του Πιλάτου, ενώ στον ώμο του φέρει προσόψι. Ο Πιλάτος ενώ πλένει τα χέρια του στρέφει έντονα το κεφάλι πίσω του (προς τ' αριστερά) και ακούει από τη γυναίκα του το όνειρό της⁷⁵⁷. Η εστεμμένη σύζυγός του προβάλλει από καγκελωτό υπερώο του κτιρίου που βρίσκεται πίσω του και σκύβει έντονα προς τον Πιλάτο χειρονομώντας. Πίσω δεξιά του θρόνου παραστέκει ένας στρατιώτης με θώρακα και δόρυ. Μπροστά στους αναβαθμούς του θρόνου του Πιλάτου υπάρχει μια ομάδα μικρών παιδιών, η οποία χειρονομεί έντονα προς αυτόν.

Το βάθος της σκηνής αριστερά κλείνουν κτίρια, όπως ένα τετράγωνο που στηρίζει τρούλο και το κτίριο στον τύπο της βασιλικής με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και σκεπασμένο με αμφικλινή στέγη απ' όπου προβάλλει η γυναίκα του Πιλάτου.

Η σκηνή της απόνησης και η ταυτόχρονη συνομιλία του Πιλάτου με τη σύζυγό του, η οποία χειρονομεί τείνοντας το δεξί της χέρι και δείχνοντας τον Χριστό είναι στοιχείο το οποίο είχαν χρησιμοποιήσει οι Γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι⁷⁵⁸, ακολουθώντας τον τύπο που δημιούργησε ο ανώνυμος ζωγράφος της αρχικής διακόσμησης της μονής Φιλανθρωπηνών και στη συνέχεια κυριάρχησε σε έργα της Σχολής αυτής⁷⁵⁹, επίσης οι Καπεσοβίτες ζωγράφοι στο ναό Ταξιαρχών Κ. Σουδενών όπου αντί του θρόνου έχουμε σκαμνί⁷⁶⁰, στην αντίστοιχη σκηνή στο καθολικό της Μονής Γρηγορίου στο Άγιον Όρος⁷⁶¹ και στο ναό των Αγίων Αποστόλων Αγιάς, όπου η γυναίκα του Πιλάτου προβάλλει από παράθυρο κτιρίου που βρίσκεται πίσω από το θρόνο⁷⁶².

Η παρουσία της ομάδας των παιδιών μπροστά στο θρόνο του Πιλάτου είναι προφανώς ερμηνεία του ευαγγελικού "το αίμα αυτού εφ' ημάς και επί τα τέκνα ημών", εικονογραφικό μοτίβο η ιδέα του οποίου υπάρχει ήδη στη Μεγίστη Λαύρα στη σύνθεση του Θεοφάνη, όπου όμως τα παιδιά είναι ενταγμένα στην ομάδα των Εβραίων και όχι χωριστά όπως στην παράστασή μας⁷⁶³.

Η Μεταμέλεια και ο απαγχονισμός του Ιούδα (Πίν. 39 α). Οι δύο σκηνές απεικονίζονται μαζί σε μια παράσταση, αριστερά η μεταμέλεια και δεξιά ο απαγχονισμός. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*H METAMELEIA / TOY IOYDA*». Αριστερά, σε πρώτο επίπεδο, υπάρχει μεγάλο τραπέζι επί του οποίου βρίσκονται μελανοδοχείο και νομίσματα. Πίσω από το τραπέζι κάθονται σε θρόνο μαπαρόκ δύο αρχιερείς ο Άννας και ο Καϊάφας. Οι αρχιερείς με τις κινήσεις των χεριών τους εκφράζουν την έκπληξή και την αμηχανία τους για την πράξη της μεταμέλειας του Ιούδα, που όρθιος απέναντί τους έχει ήδη ρίξει πάνω στο τραπέζι τα αργύρια. Δεξιά πίσω από τα θρόνο των Αρχιερέων από το δέντρο που φύεται δίπλα στο βράχο, κρέμεται από ένα κλαδί το νεκρό σώμα του έκπτωτου μαθητή, χωρίς καμία σύσπαση. Κάτω ακριβώς από το άψυχο σώμα του Ιούδα διανοίγεται μια οπή, εντός της οποίας διακρίνεται ξαπλωμένη μία γυμνή μορφή.

⁷⁵⁷ Ματθ. 27,19 Στο ίδιο χωρίο επισημαίνεται ότι δεν μίλησε η ίδια η γυναίκα του Πιλάτου αλλά ότι απέστειλε προς αυτόν. Στα *Acta Pilati* B. IV 4 και IX 4. Tischendorf, *Apocrypha* 143-144, 149, αναφέρεται ότι ήλθε απεσταλμένος της Πρόκλης, συζύγου του Πιλάτου με μήνυμα να μη βλάψει το Χριστό.

⁷⁵⁸ Τούρτα, «Γιαννιώτες ζωγράφοι», ό.π., πιν 9.

⁷⁵⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πιν.53 α.

⁷⁶⁰ Κωσταντίος, *Προσέγγιση* ό.π., 98-99 και πιν. 88.

⁷⁶¹ Καδάς-Ζίας, *Μονής Γρηγορίου*, ό.π., εικ.42.

⁷⁶² Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, ό.π., εικ.14.

⁷⁶³ Millet, *Athos*, πιν. 127,3

Το βάθος της σκηνης ορίζουν δύο κτίρια. Αριστερά ένα σωμών κτίριο προοπτικά αποδομένο με δίριχτη στέγη και αετωματική απόληξη της στενής του πλευράς. Διανθίζεται με δύο παράθυρα στη στενή πλευρά και δύο στη μακρά. Στο κέντρο της στέγης προβάλλει κυκλικός πύργος με τρία ανοίγματα, ο οποίος δίνει μια αίσθηση προσωπείου. Το κέντρο καταλαμβάνει ψηλό κτίριο με μεγάλη είσοδο και δύο παράθυρα στον πρώτο όροφο. Στα δεξιά του κτιρίου ανοίγεται υπερώο καγκελόφραχτο. Τα δύο κτίρια ενώνει ύφασμα, το οποίο ξεκινά από το αριστερό κτίσμα και, αφού χάνεται πίσω από το άλλο κτίριο του κέντρου, αναδιπλώνεται μπροστά πάνω από το υπερώο.

Η μεταμέλεια και ο απαγχονισμός του Ιούδα απεικονίζονται σχετικά σπάνια στη βυζαντινή τέχνη⁷⁶⁴, απαντώνται όμως πιο συχνά σε μεταβυζαντινά μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδος⁷⁶⁵. Η διάταξη των θεμάτων αριστερά η Μεταμέλεια και δεξιά ο Απαγχονισμός, τα σημεία που αφορούν στη θέση των προσώπων και το νεκρό σώμα του Ιούδα συνδέουν την παράσταση με τις αντίστοιχες των μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδας⁷⁶⁶. Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς⁷⁶⁷.

Η μαστίγωση του Χριστού (Πίν. 39 α). Τον πυρήνα της σκηνης, που εκτυλίσσεται στην αυλή ενός κτιρίου, αποτελεί ο Ιησούς που μαστιγώνεται δεμένος από τα πόδια και τα χέρια πίσω από την πλάτη, πάνω σε κίονα αναγεννησιακό, με πλατιά βάση. Ο κίονας είναι γεμάτος με γλυπτά φυτικά μοτίβα, ενώ από τη βάση και το κιονόκρανό του προεξέχουν φύλλα άκανθας.

Ο Χριστός φορά μόνο περίζωμα και το σώμα του, με τα δεμένα χέρια στην πλάτη, συσπάται και το πανωκόρμι γέρνει μπροστά και αριστερά του. Οι δύο στρατιώτες - μαστιγωτές του, έχουν ήδη υψωμένα πάνω από το κεφάλι τους τα μαστίγιά τους και είναι έτοιμοι να το κατεβάσουν με δύναμη, για πολλοστή φορά, πάνω στο γεμάτο πληγές σώμα του Χριστού. Η έντονη κινητική των δύο στρατιωτών - βασανιστών, έρχεται σε αντίθεση με την ανίσχυρη και ήρεμη στάση του Χριστού, ο οποίος στρέφει το κεφάλι του κοιτώντας το στρατιώτη που βρίσκεται στα δεξιά του.

Το επίμηκες ψηλό κτίριο με τους δύο πύργους και τα παράθυρά του, αποτελούν το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνης.

Οι ισχυρές αντιθέσεις στις κινήσεις των μορφών και των ενδυμάτων του καθώς και τα χρώματα των ρούχων συντελούν στο να καταδειχτεί η δραματικότητα της ατμόσφαιρας και η βιαιότητα της σκηνης, η οποία αντικατοπτρίζεται στο γεμάτο πληγές σώμα του Χριστού.

Η Μαστίγωση⁷⁶⁸, θέμα που αρχίζει να παριστάνεται στη βυζαντινή ζωγραφική από τον 11^ο-12^ο αιώνα⁷⁶⁹ και έκτοτε, παρουσιάζει μια σχετική εικονογραφική εξέλιξη⁷⁷⁰.

⁷⁶⁴ Λίβα-Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, ό.π., 75. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 87. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 121.

⁷⁶⁵ Stavropoulou-Makri, *Transfiguration*, ό.π., 76-78. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 87-88.

⁷⁶⁶ ό.π. σημ 215. Σε αντίθετη διάταξη εικονίζονται οι σκηνές στα καθολικά των μονών Μεγίστης Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου Αγίου Όρους Millet, *Athos*, πιν. 117.1, 200.2 και 226.1 αντίστοιχα.

⁷⁶⁷ Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., εικ. 15.

⁷⁶⁸ Ελάχιστα αναφέρουν για την μαστίγωση, τόσο ο Ματθαίος (27.26) και ο Μάρκος (15.15) όσο και ο Ιωάννης (19.1).

⁷⁶⁹ Millet *Recherches*, 652.

⁷⁷⁰ Για την εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου δεξ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., 66, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

Ο τύπος στην παράστασή μας ακολουθεί την ερμηνεία, η οποία είναι εξαιρετικά λιτή στην περιγραφή της⁷⁷¹. Ο Χριστός εικονίζεται με την πλάτη στον κίονα και δεμένος "οπισθάγκωνα" στοιχείο που δεν υπάρχει σε βυζαντινά έργα⁷⁷², αλλά εμφανίζεται σε μεταβυζαντινά⁷⁷³ κατ' επίδραση δυτική, όπως στην εικόνα του «Επί Σοι Χαίρει» του Πουλάκη στο Μουσείο Μπενάκη⁷⁷⁴, στο ναό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁷⁷⁵ και ιδιαίτερα στα έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων, όπως στο Ναό των Ταξιαρχών στα κάτω Σουδενά, στο Ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Καπεσόβου, στο καθολικό της Μονής Αγίου Ιωάννου στο Ρογκοβό, στο Ναό Αγίου Γεωργίου Νεγάδων, και στο καθολικό της Μονής Γενεθλίου Θεοτόκου⁷⁷⁶, όπως επίσης και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Εράτουρας⁷⁷⁷.

Οι βασανιστές είναι δύο, όπως στο σύνολο σχεδόν των παραστάσεων, ενώ σε πολλές περιπτώσεις τη σκηνή παρακολουθούν και στρατιώτες, όπως στα έργα των Καπεσοβιτών. Στην παράστασή μας λείπουν εντελώς οι στρατιώτες ενώ οι δήμιοι φέρουν στρατιωτική ενδυμασία από μεταλλικό φολιδωτό θώρακα, όπως επίσης και στην παράσταση του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Εράτουρας. Από την εξέταση της παράστασης και ειδικότερα από λεπτομέρειες όπως η θέση και στάση των δημίων καθώς και οι μεταλλικοί θώρακες και η μεταλλική περικεφαλαία του αριστερού βασανιστή, είναι στοιχεία που οδηγούν στην αναζήτηση δυτικών χαρακτηριστικών προτύπων που κυκλοφορούσαν ευρέως την εποχή εκείνη, όπως για παράδειγμα τα χαρακτηριστικά του Maarten de Vos (Πίν. 89 γ), στα οποία εντοπίζονται τα στοιχεία που προαναφέραμε⁷⁷⁸. Γίνεται φανερό ότι στη διαμόρφωση της εικονογραφίας συνετέλεσε η κυκλοφορία των δυτικών χαρακτηριστικών την εποχή εκείνη.

Ο Εμπαιγμός του Χριστού (Πίν. 39 β). Ο χώρος της σκηνής πίσω οριοθετείται από δύο πύργους στα άκρα, με κόκκινες τετρακλινείς στέγες. Οι πύργοι ενώνονται με επιμήκη τοίχο, στον οποίο διακρίνονται καγκελόφρακτα παράθυρα. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΕΜΠΑΙΓΜΟΣ – ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ*».

Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο και δεξιά της σύνθεσης, όρθιος, μετωπικός και ανυπόδητος. Γαλήνιος με μια έκφραση εξάντλησης στο πρόσωπό του δέχεται τα πειράγματα των ανθρώπων που τον πλαισιώνουν. Φορά πορφυρό φόρεμα και «*χλαμύδα κοκκίνη*»⁷⁷⁹ κρατά στο δεξί του χέρι καλάμι που το στηρίζει στον ώμο,

⁷⁷¹ Διονυσίου, Ερμηνεία, 106 "Ο Χριστός δεμένος οπισθάγκωνα εις κολώναν πληγωμένος και δύο στρατιώται δέρνουν αυτόν".

⁷⁷² Millet Velmans, *Yougoslavie*, πιν.97.117 στη Μονή Μάρκου, στον άγιο Γεώργιο Recica (Subotic, Recica 62 εξ. πιν.11, σε εικόνα της Μ. Βλατάδων του 14^{ου} αιώνα. Τούρτα, «Εικόνα με σκηνές των παθών», *Μακεδονικά ΚΒ* (1982) 154 κ.εξ. πιν. 4^α.

⁷⁷³ Στον Άθω ακολουθείται η παραδοσιακή εικονογραφία, με τα χέρια ψηλά και κατά κρόταφον Μ.Λαύρας, Ξενοφόντος, Διονυσίου, (Millet *Athos* 126.4, 177.1, 200.2 αντίστοιχα) με τον ίδιο τρόπο παριστάνεται και στη Μ. Ντίλιον, (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιον* ό.π., πιν. 27). Αντίθετα με την πλάτη στο στύλο είναι η μαστίγωση του 1542 της Μ. Φιλανθρωπινών (Παλιούρας, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-80), Βυζ. αρχαιολογία *Η.Χ.* 23 (1981) πιν.55, Γαρίδης-Παλιούρας, *Μοναστήρια Ιωαννίνων*, πιν. 66). Στον Άγιο Αθανάσιο στα Κορακιανά Κέρκυρας, (Triantaphyloropoulos, *Die Wandmalerei*, τ.Π πιν. 69). Στη Μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο(κατενώπιον), (Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν 128 β).

⁷⁷⁴ Ρηγόπουλου, *Πουλάκης*, πιν.52 και 61 (Χαλκογραφία Sadeler). Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 205-2106 και πιν. 128 στη Μ. Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο.

⁷⁷⁵ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 200

⁷⁷⁶ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., 101-102 στο ναό Ταξιαρχών Σουδενών, πιν. 101, ναό Κοιμήσεως Θεοτόκου Καπεσόβου πιν. 102, Μ. Ρογκοβού πιν.103, Αγ. Γεώργιος Νεγάδων πιν.104, Μ. Κήπων πιν. 105.

⁷⁷⁷ Αϊβαζόγλου-Δόβα, «Δύο Εκκλησίες στην Εράτουρα», ό.π.,πιν. XIII

⁷⁷⁸ Hollstein's, *Dutch & Flemish*, ό.π., v. XLVI, πιν. 315/1, 426, 448/1, 467/1, 637, 638/1

⁷⁷⁹ Ερμηνεία, 106-107.

ενώ το αριστερό καλύπτεται από την αναδίπλωση της γλαμύδας και στο κεφάλι διακρίνεται το ακάνθινο στεφάνι. Δεξιά εικονίζονται δύο νέοι Ιουδαίοι, εκ των οποίων ο πρώτος κρατά καλάμι, όμοιο με αυτό του Χριστού, με το οποίο τον κτυπά στο κεφάλι, ενώ με το δεξί του χέρι χειρονομεί. Πίσω του άλλος νεαρός άνδρας κρατά σάλπιγκα⁷⁸⁰ σε σχήμα S, με την οποία σαλπίζει. Αριστερά παριστάνεται όμιλος τριών προσώπων. Ο πρώτος είναι στρατιώτης, ο οποίος φέρει φολιδωτό θώρακα, κόκκινο καπέλο στο κεφάλι και χειρονομεί πλησιάζοντας το Χριστό. Πίσω από το στρατιώτη ένας τυμπανιστής, που έχει κρεμασμένο στον ώμο του με σκοινί το τύμπανο, ετοιμάζεται να κατεβάσει το δεξί του χέρι για να το χτυπήσει. Πίσω από τον τυμπανιστή άλλος νεαρός σαλπίζει με σιγμοειδή σάλπιγκα παρόμοια με αυτού στη δεξιά πλευρά. Μπροστά στο Χριστό αριστερά και δεξιά του χαμηλά, δύο παιδιά με χορευτικές φιγούρες κάνουν ότι προσκυνούν το Χριστό.

Η παράσταση ακολουθεί στα βασικά χαρακτηριστικά πρότυπο του 15^{ου} αιώνα. Πρόκειται για την ομώνυμη σκηνή στην εικόνα του "επί σοι χαίρει" του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁷⁸¹. Τον τύπο αυτόν χρησιμοποίησαν ο Θεοφάνης⁷⁸², ο ζωγράφος της Μ. Φιλανθρωπικών⁷⁸³ ο Λινοτοπίτης ζωγράφος Μιχαήλ⁷⁸⁴. Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος στο καθολικό της Μονής Φιλοθέου και στο Κυριακό σκήτης Αγίας Άννας⁷⁸⁵ ο ζωγράφος του ναού των Αγίων Αποστόλων Αγιάς και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Εράτυρα⁷⁸⁶.

Ο ζωγράφος της παράστασης επιλέγει λιτή απόδοση, καθώς και στους δύο ομίλους αριστερά και δεξιά τα πρόσωπα που τους απαρτίζουν είναι ελάχιστα, δύο δεξιά και τρία αριστερά. Οι σαλπικτές απεικονίζονται από ένας σε κάθε πλευρά, ενώ σε παλαιότερα μνημεία οι μουσικοί συνήθως παριστάνονται αριστερά ως συμπαγής ομάδα⁷⁸⁷. Ενώ στην παράστασή μας αριστερά παριστάνεται ένας σαλπικτής, ένας τυμπανιστής και ένας στρατιώτης. Ο τελευταίος δεν είναι συνηθισμένη απεικόνιση σε παλιότερα μνημεία⁷⁸⁸, ενώ ο σαλπικτής και ο τυμπανιστής παρατηρούνται στην Μεγάλη Παναγία της Σάμου⁷⁸⁹, το Humor και τη Vatra Moldavita⁷⁹⁰ και στο ναό των Αγίων Αναργύρων Καστοριάς⁷⁹¹. Στη δεξιά πλευρά διατηρείται μόνον ο Ιουδαίος με το καλάμι που χτυπά το Χριστό αλλά εδώ σε νεαρή ηλικία και όχι ηλικιωμένος⁷⁹². Η ενδυμασία του Χριστού είναι διαφοροποιημένη από τις προηγούμενες ως προς τον τρόπο που φέρεται η Χλαμύδα. Τα παιδιά - χορευτές απαντώνται και στα έργα των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου κυρίως σε μνημεία του 18^{ου} αιώνα⁷⁹³ αλλά μαζί και όχι εκατέρωθεν του Χριστού όπως στην παράστασή μας. Οι

⁷⁸⁰ Για τα μουσικά όργανα Ανωγειανάκης, *Μουσικά όργανα*, 117.

⁷⁸¹ Fröhe Ikonen, ό.π., πιν. 88.

⁷⁸² Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., πιν. 92.

⁷⁸³ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μ. Φιλανθρωπικών*, ό.π., 82-83 πιν. 53β.

⁷⁸⁴ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 104-105, πιν. 58α και 59.

⁷⁸⁵ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., τ. Α', 125, τ. Β', πιν. 99α και β.

⁷⁸⁶ Κουμουλίδης- Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., πιν 14. Αϊβαζόγλου – Δόβα, «Δύο Εκκλησίες στην Εράτυρα», ό.π., πιν. XIII, αντίστοιχα.

⁷⁸⁷ Για το θέμα αυτό βλέπε Αχειμάστου ό.π., 83 και Τσιγαράς, ό.π., 125.

⁷⁸⁸ Ό.π..

⁷⁸⁹ Πασσάς, *Μεγάλης Παναγίας*, πιν. X 1.

⁷⁹⁰ Henry, *Moldavie*, πιν. XVII, XXIII .

⁷⁹¹ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., πιν. 56 β.

⁷⁹² Αχειμάστου, ό.π., 83, πιν. 53β, Τούρτα, ό.π., 104-105 πιν. 58α-59.

⁷⁹³ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 99 α, β.

σιγμοειδείς σάλπιγγες, είναι στοιχείο το οποίο απαντάται πολύ συχνά σε Φλαμανδικά χαρακτηριστικά.⁷⁹⁴

Ελκόμενος επί Σταυρού (Πίν. 39 β 40 α). Η μακριά και πολυπρόσωπη πομπή αρχίζει από την Ιερουσαλήμ, που εικονίζεται στην άκρη αριστερά με το ψηλό τείχος, τον πύργο και την ανοιχτή πύλη και οδεύει προς τον Γολγοθά. Την αποτελούν "πεζοί και καβαλαροί σύρνοντες τον Χριστόν"⁷⁹⁵ οργανωμένοι σε δύο ομάδες. Μπροστά πάνε στρατιώτες σιδερόφρακτοι και πίσω στο δεύτερο επίπεδο οι ληστές που κουβαλούν τους σταυρούς τους και σε πρώτο επίπεδο ο Χριστός, με το δικό του Σταυρό, ελκόμενος με σχοινί στο λαιμό και στα χέρια από το στρατιώτη που προηγείται. Ο Χριστός βαδίζει με έντονο δρασκελισμό, ενώ στρέφει έκπληκτος το κεφάλι του πίσω προς τον Σίμωνα, ο οποίος τον βοηθά στο σήκωμα του Σταυρού. Τη σκηνή παρακολουθεί και ο στρατιώτης που κρατά το σχοινί με το οποίο είναι δεμένος ο Χριστός. Στο βάθος δεξιά ομάδα γυναικών παρακολουθεί, πίσω από την κατωφέρεια του βουνού που σχηματίζεται εκεί, τα διαδραματιζόμενα.

Στη δεύτερη ομάδα, αριστερά, έρχονται έφιπποι, ο Πιλάτος μπροστά, που δείχνει τον "τίτλον"⁷⁹⁶ στρεφόμενος προς τα πίσω. Δίπλα του στρατιώτης της ακολουθίας του έφιππος κρατά στο χέρι του το δόρυ, στο οποίο ανεμίζει φλάμπουρο. Πίσω από τον Πιλάτο ακολουθεί ένας έφιππος Εβραίος και κατόπιν αρχιερείς και στρατιώτες της ακολουθίας του ηγεμόνα. Οι πεζοί προχωρούν γρήγορα και οι έφιπποι καλπάζουν στο μονοπάτι που διακρίνεται. Η παράλληλη, προ το γυμνό βουνό με τα ελάχιστα λουλούδια, κίνηση της πομπής, ο γρήγορος βηματισμός των πεζών, ο καλπασμός των αλόγων και οι ζωηρές αντιστροφές δίνουν μια ζωηράδα στη σκηνή, η οποία εντείνεται από το αφηγηματικό χαρακτήρα της.

Ο Χριστός κυριαρχεί στη σκηνή, της οποίας κεντρικό θέμα είναι η κατάρρευση του Ιησού από το βάρος του σταυρού και η ταχύτατη επέμβαση του Σίμωνα του Κανανίτη με τον έντονο δρασκελισμό του. Οι μικρογραφημένες μορφές του ομίλου των γυναικών που πλαισιώνουν την Παναγία στην κατωφέρεια του βουνού, στα δεξιά της σκηνής προσθέτουν στο βάθος της σκηνής. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ».

Η εικονογραφική σύνθεση έχει την καταγωγή της ως προς τα βασικά στοιχεία που τη συναποτελούν σε παλαιολόγιες -παρ' ό,τι ευρίσκεται ήδη στο Ευαγγέλιο του Cambridge⁷⁹⁷ - και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες⁷⁹⁸ της Βόρειας Ελλάδας αλλά και σε φορητές εικόνες.

Ο Χριστός που σύρεται με σχοινί από το λαιμό υπάρχει ήδη σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της βόρειας Ελλάδας⁷⁹⁹. Ο Σίμων που βοηθά το Χριστό που σέρνει το Σταυρό υπάρχει στην εικόνα του "επί σοι χαίρει" του Πουλιάκη κατ' επίδραση χαλκογραφίας τον Sadelei⁸⁰⁰, και σε τοιχογραφία στη Μ. Ξηροποτάμου⁸⁰¹

⁷⁹⁴ Hollstein's, *Dutch & Flemish*, ό.π., v.XVII, 90 II.

⁷⁹⁵ Ερμηνεία, 107.

⁷⁹⁶ Ερμηνεία, 108.

⁷⁹⁷ Grabar', *Bulgarie*, 36.

⁷⁹⁸ Για τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία βλ.: Αχειμάστου -Ποταμιάνου, ό.π., 84 και Παϊσίδου, ό.π., 81-82.

⁷⁹⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πιν. 10β και 54, Λίβα-Ξανθάκη, *Μ. Ντίλιου*, ό.π., πιν. 30, Τούρτα, *Οι Ναοί*, πιν. 59, 60α Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, ό.π., πιν.34., Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., εικ.9.

⁸⁰⁰ Ρηγόπουλος, *Πουλιάκης*, ό.π., 33 πιν. 52-53.

⁸⁰¹ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., 128, πιν.102β.

Οι έφιπποι που ακολουθούν την πομπή είναι στοιχείο που εμφανίζεται στη δυτική τέχνη του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα⁸⁰², ενώ είναι άγνωστο στη βυζαντινή ζωγραφική πριν από το 14^ο αιώνα⁸⁰³. Απαντάται όμως σε μνημεία του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα⁸⁰⁴ και συχνότερα σε μνημεία μετά το 16^ο αιώνα⁸⁰⁵.

Η προοπτική απόδοση των σταυρών των ληστών, που υψώνονται στο βάθος είναι στοιχείο που απαντάται στη Μ. Ντίλιου ο έφιππος με το φλάμπουρο είναι στοιχείο που το αναφέρει η Ερμηνεία⁸⁰⁶ αλλά πρόκειται για επίδραση από τη Δύση⁸⁰⁷. Αντίστοιχα κοινά χαρακτηριστικά στην απόδοση της σκηνής εντοπίζονται στο έργο των Καπεσοβιτών ζωγράφων και κυρίως η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων καθώς και στους Καστανοχωρίτες ζωγράφους της Μ. Αγίου Δημητρίου Ζαλόγγου⁸⁰⁸. Η εικονογραφική σύνθεση αντλεί στοιχεία από παλιότερες παραστάσεις, χωρίς όμως να ταυτίζεται με αυτές, αλλά παρουσιάζει ομοιότητα με τις συνθέσεις των Καπεσοβιτών ζωγράφων, που είναι σύγχρονοί τους ή λίγο παλιότεροί τους.

Η Σταύρωση (Πίν. 40 α). Η σκηνή εκτυλίσσεται έξω από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, τα οποία στολίζονται με οξυκόρυφους πυργίσκους, επάλξεις και καγκελόφρακτα παράθυρα. Το έδαφος είναι βραχώδες, ενώ στο κέντρο δημιουργείται ένα έξαρμα στο οποίο είναι στηριγμένος ο Σταυρός του Χριστού, αριστερά και δεξιά του στο δεύτερο επίπεδο διακρίνονται οι σταυροί των δυο Ληστών. Ο Εσταυρωμένος έχει γείρει το κεφάλι του αριστερά, ενώ το σώμα του διαγράφει έντονη καμπύλη, σχηματίζοντας εξόγκωση στην κοιλιακή χώρα. Κάτω-αριστερά η Παναγία καταρρέει και τη συγκρατούν δύο γυναίκες. Δεξιά ο Ιωάννης θρηνεί, σκύβοντας έντονα και φέρνοντας στο πρόσωπό του το αριστερό χέρι του, ενώ δίπλα πίσω του εικονίζεται ο εκατόνταρχος Λογγίνος με το δεξί χέρι του δείχνοντας τον Ιησού, ενώ στο αριστερό κρατά δόρυ. Κάτω από το Σταυρό ανοίγεται σπήλαιο με κρανίο, ο Κρανίου Τόπος. Σε δεύτερο επίπεδο και σε μικρότερη κλίμακα οι δύο ληστές δεμένοι στους σταυρούς τους. Αριστερά ο Δυσμάρς ακουμπά την πλάτη στο σταυρό και δεξιά ο Γέστας με το στήθος στο σταυρό. Όλες οι μορφές, πλην του Γέστα, φέρουν φωτοστέφανο. Πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού αριστερά και δεξιά της παράστασης η Σελήνη και ο Ήλιος μεταξύ αυτών η επιγραφή «*Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*».

Ο εικονογραφικός τύπος ανήκει στο σύνθετο τύπο της Σταύρωσης⁸⁰⁹ και την περιγράφει με αρκετές λεπτομέρειες. Εκτός από τα κύρια πρόσωπα του δράματος, εικονίζονται οι σταυρωθέντες ληστές⁸¹⁰ και η λιποθυμία της Θεοτόκου. Ο σύνθετος αυτός τύπος με την απεικόνιση της σταύρωσης των ληστών εμφανίζεται από πολύ νωρίς στη βυζαντινή τέχνη⁸¹¹. Η λιποθυμία της Θεοτόκου και η συγκράτησή της από τις γυναίκες που τη συνοδεύουν απαντάται για πρώτη φορά στη Σταύρωση του καθολικού της Παναγίας Μαυριώτισσας⁸¹² και αργότερα στη μονή Βατοπεδίου⁸¹³

⁸⁰² Schiller, ό.π., 90-91 και Graridis, *Peinture* ό.π., 71.

⁸⁰³ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 85, Τούρτα, ό.π., 108.

⁸⁰⁴ Τούρτα, ό.π., 108, Triantafyllopoulos ό.π., 233-4 πιν. 65 και Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 40-41, πιν.

VIII, Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν. 108, 104, 110.

⁸⁰⁵ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 81 – 82.

⁸⁰⁶ Διονύσιος *Ερμηνεία*, 107.

⁸⁰⁷ Berenson, *Pictures*, II, 161 και 771.

⁸⁰⁸ Κωνσταντίνος, ό.π., 103-104 και πιν. 109, 110, 112, 113.

⁸⁰⁹ Millet, *Recherches*, 426-442.

⁸¹⁰ Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, ό.π., 113.

⁸¹¹ Millet, *Recherches*, ό.π., 400-405.

⁸¹² Millet, *L' art Balkans*, 282 κ.εξ. Πελεκανίδης, «Χρονολογικά προβλήματα», *A.E.* 1978, 151.

⁸¹³ Millet, *Athos*, 83.2.

στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς⁸¹⁴, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη, και στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς στο 17^ο αιώνα⁸¹⁵, αλλά και αργότερα στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Καπεσόβου⁸¹⁶, ενώ αντίστοιχα στο ναό Αγίων Νικολάου Καπεσόβου συναντούμε την έντονη κάμψη του Ιωάννη⁸¹⁷. Ο εκατόνταρχος Λογγίνος, ο οποίος δείχνει με το δεξί χέρι του τον Ιησού⁸¹⁸ είναι στοιχείο το οποίο συναντάμε σε μνημεία του 16^{ου}, 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα⁸¹⁹. Οι δύο ληστές εκ των οποίων ο Γέστας με την πλάτη στραμμένη προς το θεατή είναι στοιχείο το οποίο απαντάται ήδη από το 15^ο αιώνα στη Σταύρωση του Ανδρέα Πάβια⁸²⁰ αλλά και στον 17^ο αι.⁸²¹ και 19^ο αιώνα⁸²².

Η τοποθέτηση των σταυρών των δύο ληστών σε δεύτερο επίπεδο πίσω από το Σταυρό του Χριστού είναι μία προσπάθεια του ζωγράφου να εξάρει το βάθος και την προοπτική του πίνακα⁸²³.

Ο Επιτάφιος Θρήνος (Πίν. 40 α,β). Πάνω σε ροδόχρωο σεντόνι, που καλύπτει το λίθο, είναι τοποθετημένο το νεκρό σώμα του Χριστού.

Τα πρόσωπα του θρήνου τοποθετούνται ημικυκλικά στα πλάγια και πίσω από το μονολιθικό βάθρο, το οποίο καλύπτεται σχεδόν ολόκληρο από ροδόχρωο σεντόνι, πάνω στο οποίο βρίσκεται ξαπλωμένος ο Ιησούς με μόνο το περίζωμα. Αριστερά του βάθρου η Παναγία καθισμένη αγκαλιάζει το κεφάλι του Χριστού και περίλυπη αγγίζει σε μια κίνηση ασπασμού το μέτωπό του.

Πίσω από τη σαρκοφάγο ο Ιωάννης καθιστός ακουμπά το δεξί του χέρι στο μάγουλό του, εκφράζοντας έτσι τη θλίψη του. Από τα δυο πρόσωπα που παρεμβάλλονται μεταξύ του Ιωσήφ και του Ιωάννη, εκείνον που βρίσκεται δίπλα στη σκάλα που στηρίζεται στο Σταυρό θα πρέπει να τον ταυτίσουμε με τον Νικόδημο. Αριστερά μεταξύ του Ιωάννη και της Θεοτόκου μια από τις Μυροφόρες θρηνεί συγκρατημένα το νεκρό Χριστό, σε αντίθεση με τη γυναίκα πίσω από την Παναγία, της οποίας ο γοερός θρήνος εκδηλώνεται από τη στάση των ανοικτών χεριών της ψηλά. Αριστερά της Θεοτόκου παριστάνεται όρθιος ένας ακόμη μαθητής του Χριστού με κοντό χιτώνα και κόκκινη γλαμύδα, ο οποίος θυμιατίζει. Στο κέντρο της παράστασης, στο βάθος ο Σταυρός του Μαρτυρίου που αποτελεί και τον άξονά της και εκατέρωθεν αυτού ο Ήλιος και η Σελήνη. Το βάθος της παράστασης αριστερά και δεξιά κλείνουν πυργοειδή οικοδομήματα. Από την παράσταση απουσιάζει η σκηνή του Ενταφιασμού.

Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολούθησε ο ζωγράφος και στον Επιτάφιο Θρήνο στη Μονή των Αγίων Αποστόλων Κλεινού στην Καλαμπάκα, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. Αυξάνεται ο αριθμός των γυναικών που συμμετέχουν στο Θρήνο από δύο σε τέσσερις, ο Ιωάννης κρατά στα χέρια του και ασπάζεται το αριστερό χέρι

⁸¹⁴ Πελεκανίδης – Χατζηδάκης, *Καστοριά*, ό.π., 98, πιν.10.

⁸¹⁵ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 69, 83, πιν. 576.

⁸¹⁶ Κωνσταντίος, *Καπεσοβίτες*, ό.π.,105, πιν. 115.

⁸¹⁷ ό.π., πιν. 117.

⁸¹⁸ Millet, *Recherches*, ό.π., 449.

⁸¹⁹ Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, ό.π., 113-114, Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 69,83.

Κωνσταντίος, ό.π., 104-105.

⁸²⁰ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, 190, υποσ. 60.

⁸²¹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 110, πιν. 8, 61^α.

⁸²² Κωνσταντίος ό.π., πιν.114, 115 κ.α.

⁸²³ Η τοποθέτηση των σταυρών των ληστών σε δεύτερο επίπεδο από το Θεοφάνη για να εξαρθούν το βάθος και η προοπτική θεωρείται από το Χατζηδάκη γοτθικό στοιχείο στην παράσταση της Μ. Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 72).

του Χριστού, ο Νικόδημος έχει μέσα από τη σκάλα περασμένο το κεφάλι του, τα κτίρια του βάθους είναι πιο μεγάλα, ενώ οι πύργοι που σχηματίζονται δηλώνουν ότι πρόκειται για τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Μπροστά από τη σαρκοφάγο που κοσμείται με φύλλα ακάνθου βρίσκονται τα σύνεργα της Αποκαθίλωσης και τα καρφιά, καθώς επίσης ένα κάνιστρο και ένα μυροδοχείο. Όλα τα παραπάνω στοιχεία οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στο ότι ο ζωγράφος είχε μεγαλύτερο χώρο στη διάθεσή του για να αναπτύξει πιο σύνθετα την παράστασή του και δείχνει τη δυνατότητά τους να προσαρμόζονται τα αντίβόλά τους στο διαθέσιμο χώρο.

Η παράσταση ακολουθεί τύπο, τα κύρια χαρακτηριστικά του οποίου αφορούν στη θέση και τη στάση της Παναγίας, του Ιωάννη και του Ιωσήφ, γύρω από το τοποθετημένο στο λίθο σώμα του Χριστού⁸²⁴. Ο τύπος αυτός απαντάται ήδη τον 11^ο αι.⁸²⁵ καθιερώθηκε κατά την πλούσια σε παραλλαγές εποχή των Παλαιολόγων⁸²⁶ και επικράτησε με πλήθος παραλλαγών στη μεταβυζαντινή περίοδο⁸²⁷. Η μορφή της Μυροφόρας που υψώνει τα χέρια και θρηνεί απαντάται μεταξύ άλλων στο ναό του Πρωτάτου⁸²⁸, στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό⁸²⁹, αργότερα στο καθολικό της μονής του Αναπαυσά⁸³⁰, στη Λαύρα, στη Μολυβοκκλησιά στη μονή Διονυσίου⁸³¹, στο καθολικό της μονής Φιλοθέου⁸³², στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς⁸³³, κ.α..

Τον Ιωσήφ, όρθιο, να σκύβει έντονα και με τα δύο του χέρια στα οποία βαστά τις άκρες του σεντονιού να προσπαθεί να σκεπάσει το νεκρό σώμα του Χριστού απαντάται στο Κυριακό της σκήτης Ξενοφώντος⁸³⁴, στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς⁸³⁵, σε εικόνα του Επιταφίου Θρήνου στην Κοίμηση της Θεοτόκου Κλειδωνιάς⁸³⁶ και στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου Καλαμπάκας⁸³⁷.

Η Ανάσταση του Χριστού (Πίν. 40 β). Ο Χριστός πατεί σχεδόν πάνω στην ανοιχτή σαρκοφάγο, καθώς εκτινάσσεται από τη διαγωνίως τοποθετημένη σαρκοφάγο. Έχει υψωμένο το αριστερό του χέρι και δείχνει προς τον ουρανό. Στο δεξί του χέρι κρατά κοντάρι με κόκκινη σημαία με τις δύο φλογοειδείς απολήξεις, η οποία ανεμίζει ως φλάμπουρο. Το κόκκινο ιμάτιο που φορεί ο Χριστός, συγκρατείται μόνο από την αναδίπλωσή του στο δεξιό βραχίονα και ανεμίζει, αφού περάσει πίσω από το σώμα

⁸²⁴ Τον τύπο αυτό ανιχνεύει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., 89-90. Για την προέλευση του θέματος βλ. Weitzman, «Origin» ό.π., 476-490 εικ.1-17.

⁸²⁵ Millet, *Recherches*, 489-506., Σωτηρίου Μαρία, «Ενταφιασμός – Θρήνος», *ΔΧΑΕ*, περ, Δ' τ. Ζ', 1973-74, 139-147. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 163-167.

⁸²⁶ Βλ. τις παραστάσεις στον Αγ. Κλήμη Αχρίδας, Hamann-MacLean Hallensleben, *Monumentalmalerei*, v.Π εικ. 108, στο Πρωτάτο, στις Μ. Βατοπεδίου και Χιλανδαρίου Αγ. Όρους Millet, *Athos*, πιν. 25.3, 83.2 και 67.1 στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός* πιν.44, Χριστό Βεροίας Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, ό.π., πιν.28, στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet-Frolow III πιν. 26.1).

⁸²⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηρών*, ό.π., 89-90 και υποσ. 727 και 728 όπου και πολλά παραδείγματα. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 163-167.

⁸²⁸ Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος», *Κατάλογος της έκθεσης Μανουήλ Πανσέληνος*, εικ 77.

⁸²⁹ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., πιν.44.

⁸³⁰ Αναγνωστόπουλος, ό.π., πιν. 93.

⁸³¹ Millet, *Athos*, πιν. 127.4, 154.2, 199.2 αντίστοιχα.

⁸³² Τσιγαράς, ό.π., πιν. 106 β.

⁸³³ Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, ό.π., εικ. 16.

⁸³⁴ Απαντάται στο Κυριακό της σκήτης της Ξενοφώντος (Τσιγαράς πιν. 107α, Τριανταφυλλόπουλος «Κλειδωνιά», εικ.80).

⁸³⁵ Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, ό.π., εικ. 16.

⁸³⁶ Τριανταφυλλόπουλος, «Κλειδωνιά», ό.π., εικ. 80.

⁸³⁷ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν. 91 β.

του στα δεξιά. Προς τα αριστερά ανεμίζει η απόληξη του λευκού περιζώματος. Χρυσό φως περιβάλλει τον Αναστάνα Κύριο, γεμίζοντας το ελλειψοειδές κενό που σχηματίζουν τα νέφη, τα οποία τοποθετημένα αλυσιδωτά καθώς είναι και εξερχόμενα από τη σαρκοφάγο δίνουν την αίσθηση ότι εκτινάζουν τον Χριστό, προσδίδοντας συνάμα μια έντονη θεατρικότητα στην όλη σκηνή.

Στα αριστερά της σαρκοφάγου ο εκατόνταρχος Λογγίνος -με φωτοστέφανο-, κρατά στο αριστερό του χέρι το δόρυ ενώ με το δεξί δείχνει τον Αναστάνα Κύριο και μία ομάδα στρατιωτών, έκπληκτοι και τρομαγμένοι συνάμα, βρίσκονται στο έδαφος γονατιστοί και βλέπουν το αναπάντεχο γεγονός. Δεξιά άλλη ομάδα στρατιωτών, κρατώντας τα δόρατά τους βλέπει τα διαδραματιζόμενα ενώ ο πρώτος της ομάδας, αλλά όχι στρατιώτης, έχει στρέψει τα νώτα του στον Χριστό και τρέχει να προφυλαχτεί.

Το βάθος της παράστασης δεξιά κλείνει ένα κάστρο, το οποίο προβάλλει πίσω από το χαμηλό λόφο και στο οποίο διακρίνονται ένας ψηλός ορθογώνιος πύργος, ένας δεύτερος πύργος με θολωτή στέγη και το τόξο που οριοθετεί την είσοδο του κάστρου.

Ο τύπος αυτός της Ανάστασης, ο δυτικός⁸³⁸, εμφανίζεται στη ζωγραφική της Ανατολής το 15^ο αιώνα απαντάται συχνά στην Τουρκοκρατία⁸³⁹. Στη μνημειακή ζωγραφική απαντάται ήδη από το 16^ο αι. σε τρία μνημεία της Κύπρου⁸⁴⁰ και πολλές φορές συνυπάρχει με την παράσταση της «εις Άδου Κάθοδος». Στις τοιχογραφίες που μελετάμε, ο ζωγράφος απέδωσε με την «Εις Άδου Κάθοδο» τον Οίκο Σ του Ακαθίστου Ύμνου, όπου όμως και πάλι ο Χριστός κρατά το λάβαρο. Σύμφωνα με την άποψη του Δ. Τριανταφυλλόπουλου η Ανάσταση αποδίδει τη θριαμβευτική νίκη του Χριστού επί του θανάτου, ενώ εις Άδου κάθοδος και λύτρωση των κεκοιμημένων από τα δεσμά του Διαβόλου⁸⁴¹. Η Ανάσταση, σύμφωνα πάντα με τον ίδιο μελετητή, εκφράζει τις ελπίδες του Γένους για την εθνική του αποκατάσταση⁸⁴². Με παρόμοιο τύπο αποδίδεται από τον ίδιο ζωγράφο και στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού.

Η παράστασή μας ακολουθεί παρόμοιο τύπο με αυτόν που συναντάμε σε φορητή εικόνα στο μουσείο Ζακύνθου αγνώστου ζωγράφου⁸⁴³, στο καθολικό της Φιλοθέου, στο Κυριακό Σκήτης Ξενοφώντος, στο Κυριακό Σκήτης Αγίας Άννης⁸⁴⁴, στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάς στην Κέρκυρα⁸⁴⁵, στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων⁸⁴⁶. Επίσης απαντάται στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου Αιτωλοακαρνανίας⁸⁴⁷, στο καθολικό της Μονής Γρηγορίου στο Άγιο Όρος⁸⁴⁸, καθώς στο έργο των Καλαρρυτινών, των

⁸³⁸ Ο τύπος αυτός, με τον αναστημένο Χριστό όρθιο πάνω στη σαρκοφάγο, θεωρείται δάνειο από τη δυτική τέχνη, το οποίο εισήγαγε στην ορθόδοξη εικονογραφία ο Ηλίας Μόσκος στα 1657(Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», *Ζυγός*, τχ 6, 16 (Απρίλιος 1956) και Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, ό.π., 245-246, πιν. 60.1). Αργότερα μια δυτικότεροπη εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου θεωρήθηκε ότι τοποθετεί τον χρόνο εισαγωγής του θέματος το 15^ο αι. (Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού» *Δωδώνη*, 7, 1978, 395-397, πιν. 7, και ανατύπωση του ίδιου στη συλλογή άρθρων με τίτλο *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, 2000, 455-474). Wessel, ό.π., στ. 377-378.

⁸³⁹ Παλιούρας, ό.π., 390-395, πιν. 1-6, Τσιγάρα ό.π., 135-6, πιν.110β, 111α,β, 112^α.

⁸⁴⁰ Παλιούρας, ό.π., 390 – 395.

⁸⁴¹ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, ό.π., 238.

⁸⁴² ό.π., 239.

⁸⁴³ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, ό.π., πιν. 22.

⁸⁴⁴ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 110 β, 111 β και 111 α, αντίστοιχα.

⁸⁴⁵ Triantaphyllopoulos, *Die Wandmalerei*, ό.π., πιν. 67.

⁸⁴⁶ Κωνσταντίος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν.11 β , 93 β, 94 β, αντίστοιχα.

⁸⁴⁷ Παλιούρας, ό.π., πιν. 2.

⁸⁴⁸ Καδάς- Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*.ό.π., εικ. 26, 47.

Καστανοχωριτών, των Χιονιαδιτών και των Λινοτοπιτών ζωγράφων⁸⁴⁹. Παρόμοια αποδίδεται και σε δυο χαλκογραφίες του 1746 και του 1851⁸⁵⁰, αλλά και παλιότερα δυτικά χαρακτηριστικά, όπως των Maarten de Vos, Cornelis Cort, Johannes Sadeler I και άλλων⁸⁵¹.

Ο ΑΚΑΘΙΣΤΟΣ ΥΜΝΟΣ

Οι εικοσιτέσσερις σκηνές του Ακαθίστου σώζονται σε καλή κατάσταση. Οι πρώτοι τέσσερις οίκοι αποτελούν το πρώτο κομμάτι του ιστορικού μέρους του ύμνου⁸⁵². Οι σκηνές Α-Δ είναι αφιερωμένες στη μετάδοση του χαρμόσυνου μηνύματος και στη σύλληψη της Παναγίας, σύμφωνα με την αντίληψη για τη σταδιακή πραγμάτωση του μυστηρίου της Ενσαρκώσεως⁸⁵³. Από τα τέσσερα διαδοχικά επεισόδια που ακολουθούν, τα Α, Β και Γ αντιπροσωπεύουν το διάλογο Αρχαγγέλου-Παναγίας και το Δ τη σύλληψη διά του Αγίου Πνεύματος.

Οίκος Α (Πίν. 34 α). Από την παράσταση σώζεται μόνον το δεξιό μέρος, όπου βρίσκεται η Παναγία. Η Παναγία εικονίζεται όρθια πάνω σε υποπόδιο, μπροστά σε χρυσοσκάλιστο με κόκκινα μαξιλάρια θρόνο και πλούσια διακοσμημένη μπαρόκ ράχη. Ακουμπά την παλάμη του δεξιού χεριού της πάνω στο αναλόγιο που βρίσκεται μπροστά της και δίπλα ακριβώς από το χέρι ξεδιπλώνεται ανοιχτό ειλητό με επιγραφή. Στο αριστερό της χέρι, στην ανοιχτή παλάμη στέκεται ένα λευκό περιστέρι, σύμβολο του αγίου πνεύματος. Η Παναγία φορεί κόκκινο μαφόριο, γαλαζοπράσινο ιμάτιο και κόκκινα υποδήματα. Το δάπεδο αποδίδεται με κοκκινωπές αποχρώσεις δίνοντας την αίσθηση του χαλιού. Το βάθος της σκηνής καλύπτεται από ψηλό κτήριο με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, αετωματική απόληξη και αμφικλινή στέγη με κεραμίδια. Στους τοίχους του οικοδομήματος, διανοίγονται, ορθογώνια, τοξωτά ή τριγωνικά ανοίγματα - παράθυρα. Το αριστερό μέρος της παράστασης όπου βρισκόταν ο άγγελος έχει καταστραφεί. Η όρθια Θεοτόκος απαντάται στα περισσότερα μνημεία στην απεικόνιση του Β Οίκου⁸⁵⁴, χωρίς βέβαια να αποκλείεται και το αντίθετο όπως για παράδειγμα στη μονή Κορώνας⁸⁵⁵.

Οίκος Β (Πίν. 34 α, β). Επάνω η επιγραφή «ΒΛΕΠΟΥΣΑ Η ΑΓΙΑ». Ο Οίκος Β αποδίδεται όπως συνηθίζεται, ως παραλλαγή του πρώτου. Η Θεοτόκος απεικονίζεται καθισμένη στο δεξιό τμήμα της παράστασης σε βαρύ μπαρόκ θρόνο. Στρέφει την κεφαλή της αριστερά, απ' όπου έρχεται ο άγγελος με το δεξί χέρι υψωμένο σε

⁸⁴⁹ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν.95 α, 955 β, 96-97 α, αντίστοιχα. Για τους λινοτοπίτες βλ. και Τούρτα, ό.π., 118.

⁸⁵⁰ Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, τ. Ι, 79 – 80, 83, εικ. 44 και 46.

⁸⁵¹ Hollsteins, *Dutch and Flemish Etchings*, ό.π., v. XLV, 458/1, 674 – 677, Cornelis Cortr, Part II, 74/1, 74 a, b, d, e, h, i, v. XXII, n. 139, 142, 156, αντίστοιχα.

⁸⁵² Το ιστορικό μέρος του Ακαθίστου περιλαμβάνει τους πρώτους δώδεκα Οίκους και έχουν διηγηματικό χαρακτήρα, ενώ υπόλοιποι δώδεκα έχουν δογματικό. Άσπρα-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, 42.

⁸⁵³ Άσπρα-Βαρδαβάκη, ό.π., 42

⁸⁵⁴ Καλοκώρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., πιν. 273, Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, ό.π., 146, εικ. 66, όπου και άλλα παραδείγματα. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 256, εικ. 148, όπου και άλλα παραδείγματα.

⁸⁵⁵ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 256.

χειρονομία ευλογίας και κόκκινο κρίνο στο αριστερό. Ο Αρχάγγελος εικονίζεται να βηματίζει πάνω σε νεφέλες (με το δεξί πόδι μπροστά), φορεί κόκκινο μακρύ χιτώνα και από πάνω δεύτερο κοντό λευκό με κόκκινα άνθη. Έχει τις φτερούγες του πίσω προοπτικά αποδοσμένες και απευθύνεται προς τη Θεοτόκο κρατώντας στο αριστερό του χέρι κλειστό ειλητό και κόκκινο κρίνο, ενώ προτάσσει το δεξί σε ένδειξη ευλογίας. Έντονη είναι η στάση της Θεοτόκου, την οποία χαρακτηρίζει ζωηρή αντικίνηση. Η σκηνή επαναλαμβάνει την εικονογραφία του Ευαγγελισμού, με διαφοροποίηση μόνον στην απόδοση των κτηρίων του βάθους. Στην παράσταση διατηρούνται τα στοιχεία που προέρχονται από τη δυτική τέχνη, όπως ο θρόνος της Παναγίας⁸⁵⁶, οι νεφέλες πάνω στις οποίες πατά ο Αρχάγγελος, το αβακωτό δάπεδο και τα άνθη.

Οίκος Γ (Πίν. 34 β). Επάνω στο μέσον την σκηνής η επιγραφή «ΓΝΩΣΙΝ ΑΓΝΩΣΤΟΝ / ΓΝΩΝΑΙ».

Ο τρίτος οίκος κλείνει την τριλογία του Ευαγγελισμού. Στα αριστερά της σκηνής, ψηλά, ο άγγελος φτάνει από τον ουρανό γονατιστός πάνω σε ρόδινες νεφέλες, ακολουθώντας επακριβώς τον τύπο της Ερμηνείας «άγγελος κατερχόμενος μετά νεφελών»⁸⁵⁷, φορώντας στην παράσταση ετούτη εκτός από χιτώνα και μιάτιο, κόκκινο μανδύα, ο οποίος ανεμίζει αναδιπλούμενος. Στα χέρια του κρατά, όπως και στην προηγούμενη σκηνή, κρίνο στο δεξί και κλειστό ειλητό στο αριστερό.

Στα δεξιά της σκηνής βρίσκεται η Παναγία, γονατιστή στο κόκκινο χαλί που καλύπτει το δάπεδο, με τεταμένο το δεξί της χέρι προς τον άγγελο. Στα δεξιά της Παναγίας υπάρχει αναλόγιο καλυμμένο με ύφασμα γαλαζωπό επάνω και κόκκινο κάτω, πάνω στο οποίο υπάρχει ανοιχτό βιβλίο. Πίσω από τη Μαρία μπαρόκ θρόνος με ερεισίνωτο. Ο ζωγράφος στην εικαστική απόδοση της παράστασης κάνει χρήση πολλών δυτικών στοιχείων, όπως τη στάση της Θεοτόκου, το θρόνο, και το αναλόγιο με το ανοιχτό βιβλίο, στο οποίο αναγράφεται η προφητεία του Ησαΐα για τη θεία ενσάρκωση «*Ιδού η Παρθένος εν γαστρει έξη και τέξη υιόν*». Η παρουσία της προφητείας του Ησαΐα στην παράσταση του Ευαγγελισμού είναι πολύ συνηθισμένη στη σιενέζικη ζωγραφική του 14^{ου} αι. υπό την επίδραση σύγχρονων λατινικών κειμένων, όπως το *Meditationes vitae Christi* του Pseudo-Bonaventura, σύμφωνα με το οποίο η Παναγία την ώρα του Ευαγγελισμού της από τον άγγελο διάβαζε την παραπάνω προφητεία του Ησαΐα για την Ενσάρκωση⁸⁵⁸.

Οι παραλλαγές των στάσεων στους τρεις οίκους προσδίδουν αφηγηματικότητα στη διάρθρωση της τριλογίας από το ζωγράφο. Εντυπωσιακές είναι οι συνεχείς αλλαγές του σκηνικού βάθους. Στη συγκεκριμένη σκηνή το αρχιτεκτόνημα με τα ημικυκλικά και ορθογώνια παράθυρα καθώς και με τη μεγάλη ορθογώνια κλειστή είσοδο, προς την οποία οδηγούν οι τρεις μεγάλοι αναβαθμοί που τέμνουν κάθετα το δάπεδο, δίνει την αίσθηση του βάθους. Ο πύργος με τη θολωτή στέγη αριστερά στον τοίχο του βάθους, το κτίριο με τη σκαφιδωτή στέγη δεξιά και το κόκκινο ύφασμα που δένεται στο κυλινδρικό κτίριο, καθώς και τα ανθισμένα λουλούδια πίσω από ενός είδους έπαλξη στον τοίχο που ενώνει τα κτίρια, γεμίζουν το σκηνικό βάθος της παράστασης

⁸⁵⁶ Βλέπε τους θρόνους του Τζάνε Μπουνιαλή (Δρανδάκης, *Τζάνες Μπουνιαλής*, ό.π., πιν. 19 β, 29 β), καθώς και το θρόνο στην εικόνα Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέως του Ιωάννη Σεμπρικού, από το ναό της Παναγίας Γαβαλούσας, (Μυλωνά, Μουσείο Ζακύνθου, αρ.117, εικόνα σελ. 281).

⁸⁵⁷ Ερμηνεία, 147

⁸⁵⁸ Πανσελήνου Ν. Κρητική εικόνα του 1636, έργο του Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιά Μαρουλή, στο Ευφρόσυνον, τ.2 469-483. Robb D. The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, Art B XVIII (1936), 485. Pseudo-Bonaventura, *Mediationes vitae Christi*, cap. III.

σχεδόν ασφυκτικά σε μια πανδαισία χρωμάτων και ομαλού περάσματος από το ένα χρώμα στο άλλο.

Οίκος Δ (Πίν. 34 β). Επάνω η επιγραφή «ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ ΥΨΙΣΤΟΥ». Η Παναγία απεικονίζεται όρθια ανάμεσα σε δύο αγγέλους, οι οποίοι παριστάνονται από το στήθος και επάνω και απλώνουν ένα ύφασμα πίσω της. Η σκηνή παριστάνει την Άμωμη Σύλληψη⁸⁵⁹

Το ύφασμα - οθόνη - που κρατούν οι δύο άγγελοι εικονίζει την "επισκιάσαν Δύναμιν του Υψίστου"⁸⁶⁰

Η Παναγία με μπλε χιτώνα και κόκκινο μαφόριο παριστάνεται όρθια να κρατά στο δεξί χέρι σκήπτρο, ενώ έχει το αριστερό της χέρι στο ύψος του ώμου της με την παλάμη προς τα έξω σε ένδειξη έκπληξης. Πατά πάνω σε ένα μισοφέγγαρο με χαραγμένη επάνω του μια ανθρώπινη μορφή και το οποίο περιβάλλεται από νεφέλες σε τόνους ρόδινους, οι οποίες σχηματίζουν ημικύκλια. Μπροστά στο στήθος της Παναγίας τοποθετήθηκε ένας ολοφώτεινος στρογγυλός και με ανθρώπινο πρόσωπο ήλιος.

Το δάπεδο της παράστασης αποτελείται από δύο σειρές παραλληλόγραμμα πλακίδια, τα οποία στις ενώσεις τους σχηματίζουν τετράφυλλα.

Οι άγγελοι που εκτείνουν το ύφασμα είναι γνωστοί από βυζαντινά μνημεία, όπως της Περιβλέπτου στην Αχρίδα⁸⁶¹, της Παναγίας στο Σοφικό⁸⁶². Στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών Μετεώρων⁸⁶³ κ.α..

Το σημαντικότερο στοιχείο της παράστασης είναι τα δυτικά στοιχεία όπως το μισοφέγγαρο στο οποίο πατά η Θεοτόκος και ο ήλιος στο στήθος της. Το μισοφέγγαρο ή μηνίσκος είναι κυρίως χαρακτηριστικό της ιταλικής εικονογραφίας⁸⁶⁴, αλλά απαντώνται και σε χαλκογραφίες των Wierix⁸⁶⁵ (Πίν. 90 α) και αργότερα σε ελληνικά ή γενικότερα ορθόδοξα χαρακτικά⁸⁶⁶. Προήλθε από σχηματοποιημένη απόδοση σύννεφου και αποτελεί σχηματική απόδοση του ουρανού. Στην ανατολή ήταν γνωστά χαρακτικά έργα με τη Θεοτόκο επάνω σε μηνίσκο και τούτο συνάγεται από την παρουσία του μηνίσκου σε εικόνες με θέμα τη Ζωοδόχο Πηγής και της Θεοτόκου Ρόδον το Αμάραντον⁸⁶⁷. Ένα άλλο στοιχείο είναι ο τρόπος που πορπώνεται μπροστά στο στήθος το εξωτερικό ένδυμα της Θεοτόκου, στοιχείο που προέρχεται από τη δυτική εικονογραφία και απαντάται σε εικόνες με τα παραπάνω θέματα και σε εικόνες επηρεασμένες από τη Βενετική *Madre della Consolazione*⁸⁶⁸.

⁸⁵⁹ Trypanis, *Cantica*, 31 και Άσπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 49-54

⁸⁶⁰ Babic, «Les fresques de Susicae Macedoine et l' iconographi originale de leurs images de la vie de la Vierge» *CahArch* 12, 1962, 303 κ.εξ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 195-6 (Grabar "L' iconographie de la Paraousie" *Lex Orandi*, Paris 1966 & *L' art de la fin l' Antiquite et du moyen age I*, 577.

⁸⁶¹ Grozdanov, «Illustrazija himni Bogorodice u crkvi Bogorodice Perivlepte u Ohridu», *Zborn KSV Radojica Beograd* 1969, 39.

⁸⁶² Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., πιν. 183.

⁸⁶³ Σαμπανίκου ό.π., πιν. 67β.

⁸⁶⁴ Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον», *Α.Δ.* 26 (1971), 233 κ.εξ Obenhuber K., *Renaissance and Baroque Drawings*, n.24.

⁸⁶⁵ Mauquoy- Hendrickx M., *Les Estampes de Wierix*, 1978, αρ. 686,689.

⁸⁶⁶ Davidov, *Srpska Grafika*, πιν. 277,281. Vujovic B. «Der einfluss der Serbischen Kupferstichs im XVIII.jah.», *Serbische Graphik des XVIII Jahrh.*, αρ. 31,32.

⁸⁶⁷ Πάλλας, «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον», ό.π., 233 κ.εξ.

⁸⁶⁸ Πάλλας, ό.π., και πιν. 58.

Οίκος Ε (Πίν. 34 β). Επάνω η επιγραφή «ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ»⁸⁶⁹. Το θέμα παριστάνεται με τη σκηνή του ασπασμού και βασίζεται σε αφηγήσεις του Ευαγγελίου του Λουκά⁸⁷⁰ και του Πρωτοευαγγελίου του Ιακώβου⁸⁷¹.

Ο ασπασμός της Μαρίας και της Ελισάβετ καθώς επίσης και του Ιωσήφ και του Ζαχαρία κυριαρχούν στη σκηνή. Η Παναγία είναι ντυμένη όπως και στους προηγούμενους οίκους, ενώ η Ελισάβετ φορεί κόκκινο ιμάτιο και λαδοπράσινο μαφόριο. Δεξιά των εναγκαλιζομένων γυναικών παριστάνεται ο ασπασμός του Ιωσήφ και του Ζαχαρία. Αριστερά ο Ιωσήφ νεότερος σε ηλικία από τον Ζαχαρία φορά πράσινο-λαδί ιμάτιο και βαθύ κόκκινο χιτώνα, ο οποίος πίσω ανεμίζει λόγω του βηματισμού του προς τον Ζαχαρία. Ο Ζαχαρίας φέρει κόκκινο χιτώνα σκούρο δεύτερο κοντό γαλάζιο χιτώνα από πάνω και μανδύα σε απαλό τόνο ανοιχτού πράσινου (βεραμάν).

Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν πολυώροφα κτίρια. Το κτίριο αριστερά με πολλαπλά ανοίγματα και καμαρωτή κόκκινη στέγη, το κεντρικό σε γκριζους τόνους σκεπασμένο με χρυσοκόκκινο τρούλο και αριστερά πολύπλοκο κτίριο σε ροζ αποχρώσεις με αετωματική απόληξη, υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και κόκκινη (αμφικλινή) στέγη.

Το δάπεδο, στο οποίο πατούν οι μορφές, καλύπτεται από πλακίδια ρομβοειδώς τοποθετημένα προσδίδοντας βάθος στην παράσταση.

Το θέμα του Ασπασμού είναι τυπικό στην απόδοση του Ε' Οίκου του Ακαθίστου⁸⁷² και βασίζεται στις αφηγήσεις του Ευαγγελίου του Λουκά⁸⁷³ και του Πρωτοευαγγελίου του Ιακώβου⁸⁷⁴. Εντάσσεται δε και στο θεομητορικό κύκλο και στον κύκλο του Ακαθίστου⁸⁷⁵.

Η συνάντηση της Μαρίας με την Ελισάβετ συμβολίζει την πρώτη γήινη αναγνώριση της θείας προελεύσεως του Χριστού πριν από τη γέννηση του και αποτελεί μαζί με τον Ευαγγελισμό μια ακόμη μαρτυρία της Ενσαρκώσεως⁸⁷⁶. Στην παράστασή μας, εκτός του εναγκαλισμού της Θεοτόκου - Ελισάβετ, έχουμε και τον εναγκαλισμό του Ιωσήφ - Ζαχαρία. Η παρουσία των δύο ανδρών στη σκηνή του εναγκαλισμού είναι από λιγότερο συνηθισμένα θέματα, το οποίο όμως αναφέρει η Ερμηνεία «και ολίγο παρέκει ο Ιωσήφ και ο Ζαχαρίας ομιλούντες αλλήλοις»⁸⁷⁷. Την παρουσία των Ιωσήφ-Ζαχαρία, αλλά απλώς να συμπαρίστανται, τη συναντούμε στη φανερωμένη Σαλαμίνας (1735)⁸⁷⁸ και σε θωράκια στους ναούς Αναλήψεως Ζακύνθου και της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο⁸⁷⁹.

⁸⁶⁹ Trypanis, Cantica, 31 κ.ε..

⁸⁷⁰ Λουκ. 1,40.

⁸⁷¹ Tischendorf, Evangelia Apocrypha, 12,2.

⁸⁷² Trypanis, Cantica, 34 κ.εξ.

⁸⁷³ Λουκ. 1,40.

⁸⁷⁴ Tischendorf Evangelia Apocrypha 12,2.

⁸⁷⁵ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Reau, *Iconographie*, II, 195 κ.εξ., Schiller, *Iconographie I*, 65 κ.εξ.. Wessel «Heimsuchung», *R.b.K. II 1093 Lafontaine - Dosogne*, "Iconography of the cycle of the Infancy of Christ", 203. Ασπρα- Βαρδαβάκη, ό.π., 54 - 55, Σαμπανίκου ό.π., 150-151.

⁸⁷⁶ Ασπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 54.

⁸⁷⁷ Ερμηνεία, 85 και 148.

⁸⁷⁸ Φωτογραφία στο Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π. πιν. 284.

⁸⁷⁹ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., 42, 46 και 52, πιν.1α, 4. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, εικ. σελ. 201. Triantaphyllopoulos, *Die Wandmalerei*, ό.π., 319 σημ 60. Ο Χαραλαμπίδης αναζητεί τα πρότυπα του θωρακίου στα έργα της πρώιμης ιταλικής Αναγέννησης (Botticelli Filippo Lippi), στο Χαραλαμπίδης Α., *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής*, 34-35.

Στην παράστασή μας έχουμε ασπασμό των δύο ανδρών θέμα που είναι αρκετά σπάνιο και απαντάται στην περίοδο της Τουρκοκρατίας. Αντίστοιχη σκηνή ασπασμού των δυο ανδρών συναντούμε στη Μ. Γρηγορίου⁸⁸⁰ και σε εικόνα με την παράσταση του «Επί σοι Χαίρει» του Γεωργίου Κλόντζα⁸⁸¹. Η απλή παρουσία είτε ο ασπασμός των δύο ανδρών παράλληλα με τον ασπασμό Θεοτόκου – Ελισάβετ, οφείλεται σε επίδραση της δυτικής τέχνης, αν λάβουμε υπ' όψιν πόσο συχνά παριστάνεται το θέμα πίνακες ζωγραφικής και στα χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη⁸⁸², και ιδιαίτερα την αντιγραφή χαρακτηριστικού του J. Sadeler 1 σε σχέδιο του Maartin de Vos⁸⁸³ (Πίν. 90 γ) από τον ανώνυμο ζωγράφο του θωρακίου τέμπλου στο Ναό της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο (Πίν. 90 β).

Οίκος Ζ (Πίν. 35 α). Επάνω στη μέση της παράστασης μέρος της επιγραφής «ΖΑΔ...».

Η παράσταση βρίσκεται δίπλα σε παράθυρο και έχει υποστεί σοβαρή καταστροφή. Από τη Θεοτόκο σώζεται μόνον το κεφάλι, οι ώμοι της και το αριστερό χέρι της το οποίο είναι κλειστό και φέρει την παλάμη της στο ύψος του ώμου. Απέναντι από τη Μαρία ο Ιωσήφ συζητά μαζί της ζωηρά, όρθιος σε αντικίνηση στρέφει το κεφάλι της προς αυτήν. Έχει το αριστερό χέρι με την παλάμη προς τα έξω κοντά στο πρόσωπό του και στο δεξί κρατώντας τη βακτηρία δείχνει προς την κοιλιά της Μαρίας, εκφράζοντας έντονα τις αμφιβολίες του και τη ζωηρότητα της συζήτησης.

Η Μαρία, φορά κόκκινο μαφόριο και γαλάζιο χιτώνα. Ο Ιωσήφ φέρει γαλάζιο χιτώνα και καφεκόκκινο μάτιο, το οποίο ανεμίζει προς τα αριστερά, λόγω της κίνησής του. Το βάθος της σκηνής κλείνουν υψηλά οικοδομήματα. Στα αριστερά σώζεται μόνον το πάνω μέρος του κτιρίου, το οποίο είναι κιονοστήρικτο και καλύπτεται με κόκκινο τρούλο. Στα αριστερά ένα κιτρινωπό κτίριο που μοιάζει με εκκλησία, το κεντρικό μέρος (κλίτος) του οποίου προεξέχει. Οι στέγες καλύπτονται με κόκκινα κεραμίδια, τα κτίρια συνδέονται μεταξύ τους με ένα βαθυκόκκινο ύφασμα.

Το δάπεδο, σε όσο μέρος σώζεται, καλύπτεται από κόκκινο ύφασμα - χαλί. Το παραπάνω εικονογραφικό σχήμα της ζωηρής συζήτησης μεταξύ της Μαρίας και του Ιωσήφ είναι τυπικά για την Παλαιολόγεια τέχνη⁸⁸⁴ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική τόσο στην εντοίχια ζωγραφική⁸⁸⁵ όσο και στις φορητές εικόνες και χαρακτικά⁸⁸⁶.

Το χαρακτηριστικό στοιχείο της παράστασής μας είναι η βακτηρία με την οποία ο Ιωσήφ αντί να στηρίζεται δείχνει προς την κοιλιά της Μαρίας. Το στοιχείο αυτό δε μου είναι από αλλού γνωστό και ίσως ο ζωγράφος ήθελε μ' αυτό τον τρόπο να εκφράσει την ένταση της συζήτησης και πιθανώς να οφείλεται σε δυτική επίδραση.

⁸⁸⁰ Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, Στην εικόνα επί σοι χαίρει του Γρηγορίου Κλόντζα.

⁸⁸¹ Chatzidakis, *Icones*, ό.π., πιν. 37.

⁸⁸² Zweite, *Marten de Vos als Maler*, abb, 108, Hollstein's, *Dutch & Flemish Etchings*, v. XLV plates, part I, ό.π., 277/ I.

⁸⁸³ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., 52, πιν. 5

⁸⁸⁴ Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ.93. Τσιτουριδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 108 κ.εξ. εικ.53, Scerpina, *Bolgarskaja minitjura XIV veka*, πιν. LIV (87).

⁸⁸⁵ Τράπεζα Λαύρας, Ασπρα - Βαρδαβάρη ό.π., εικ. 113, Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, ό.π., εικ.22 Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος* ό.π., πιν. 274. Σαμπανίκου, *Το παρεκκλήσιο*, ό.π. πιν. Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου}* ό.π., πιν.85α . Ορλάνδος, «Οι μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», *ΑΜΒΕ* τ.10, πιν.12.

⁸⁸⁶ Εικόνα Ακαθίστου Ύμνου Γεωργίου Καστροφύλακος, (Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., πιν. 281). Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, ό.π., πιν. 122, 126, 128, 129, 130, 131, 133.

Οίκος Η (Πίν. 35 α, β). Η παράσταση έχει υποστεί καταστροφές επάνω αριστερά. Δεξιά επάνω σώζεται από την επιγραφή «...*ΟΙ ΠΟΙΜ.*».

Ο Οίκος Η αποδίδεται σύμφωνα με την εικονογραφία της Γέννησης. Στον κύκλο του Ακαθίστου εικονογραφείται συνήθως ο Ευαγγελισμός των Ποιμένων ή η Προσκύνηση των Μάγων ή κάποιος συνδυασμός των δυο σκηνών. Στα μνημεία του Άθω αποδίδεται συνήθως με την προσκύνηση των Ποιμένων⁸⁸⁷.

Στην παράστασή μας παρά το γεγονός ότι ο ευαγγελισμός των ποιμένων είναι το κεντρικό θέμα της στροφής δεν τονίζεται, καθώς η εικονογραφία της δεν αντλήθηκε από τον κύκλο του Ακαθίστου⁸⁸⁸ αλλά από τη Γέννηση του Χριστού, η οποία μεταφέρθηκε αυτούσια από την παράσταση του Δωδεκαόρτου. Μπροστά στο σπήλαιο που ανοίγεται στο βραχώδες βουνό μέσα από το φωτεινό άστρο βρίσκεται, δεξιά γονατιστή μπροστά στη φάτνη, η Μαρία με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος να προσβλέπει προς το σπαργανωμένο βρέφος, το οποίο βρίσκεται σε καλάθοειδή καλυμμένη με κόκκινο ύφασμα φάτνη. Αριστερά ο Ιωσήφ έτοιμος να γονατίσει, στηριζόμενος στη βακτηρία του, σκεπτικός προσβλέπει προς το βρέφος.

Πίσω από τον Ιωσήφ ιστορούνται οι τρεις μάγοι με στέμμα στο κεφάλι και κρατώντας στα χέρια τους τα δώρα. Δεξιά της παράστασης πίσω από την Παναγία στέκεται με σεβασμό ένας γερό βοσκός, ο οποίος ακουμπά στην ποιμενική του ράβδο. Πίσω από το γερο-βοσκό ένας νεότερος με έντονη κίνηση στρέφει το κεφάλι του προς τον άγγελο, ο οποίος τον ενημερώνει για το χαρμόσυνο γεγονός, μπροστά από το βοσκό ένας σκύλος τρέχει χαρούμενος. Επάνω δεξιά σώζεται ένας ακόμη άγγελος ο οποίος κρατά την απόληξη του αναπτυγμένου ειλητού στο οποίο διακρίνονται οι λέξεις «...*ΠΟΙΣ ΕΥΔΟΚΙΑ*». Το υπόλοιπο κατεστραμμένο τμήμα της σκηνής μπορεί να συμπληρωθεί από τους άλλους αγγέλους που κρατούσαν το ειλητό όπως και στη Γέννηση Δωδεκαόρτου κάτω μπροστά στη φάτνη παρά τις απολεπίσεις διακρίνονται μικρά αρνιά να πλησιάζουν τη φάτνη. Από την παράσταση λείπει η σκηνή του λουτρού, όπως και στη Γέννηση του Δωδεκαόρτου.

Ο ζωγράφος για την απόδοση της σκηνής αντλεί στοιχεία τόσο από την παράδοση όσο και από τη δυτική τέχνη.

Οίκος Θ (Πίν. 35 α, β). Είναι το πρώτο από τα τρία επεισόδια , του κύκλου του Ακαθίστου, που σχετίζονται με τους Μάγους⁸⁸⁹. Επάνω αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*ΘΕΟΔΡΟΜΟΝ - ΑΣ [ΤΕΡΑ]*».

Οι τρεις μάγοι εικονίζονται έφιπποι, με πλούσια ενδύματα και υποδήματα καθώς και στέμμα στο κεφάλι, δύο αριστερά και ένας δεξιά με αντίστροφη φορά του αλόγου, μπροστά σε βραχώδες και απόκρημνο βουνό. Οι τρεις μάγοι έφιπποι σε άλογα που καλπάζουν στηριζόμενα στα πίσω πόδια τους, δείχνουν προς το φωτεινό αστέρι που ξεχωρίζει στον ουρανό. Το βάθος της σκηνής, σε τόνο γκριζό ή λαδοπράσινο, έρχεται σε αντίθεση με τα φωτεινά χρώματα ανθρώπων και ζώων, όπως και του βουνού το οποίο αποδίδεται σε τόνους χρυσίζοντες.

Επάνω δεξιά η σκηνή έχει υποστεί απολεπίσεις από την υγρασία και έχει καταστραφεί το αριστερό μέρος της επιγραφής. Αντίστοιχη απεικόνιση με το ένα

⁸⁸⁷ Ασπρα - Βαρδαβάκη ό.π., 56 – 59, με παραδείγματα και βιβλιογραφία.

⁸⁸⁸ Αντίστοιχα παραδείγματα Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*, ό.π., πιν. 122, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 18.

⁸⁸⁹ Για τα επεισόδια και την εικονογραφία των Μάγων βλ. Ασπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 56 – 62.

άλογο σε αντίστροφη φορά απαντούμε στο καθολικό της Λαύρας⁸⁹⁰ και στο καθολικό της Γρηγορίου⁸⁹¹.

Οίκος Ι (Πίν. 35 β). Ο Ι Οίκος αποδίδεται με την προσκύνηση των μάγων. Επάνω παρά τις φθορές και τις απολεπίσεις διακρίνεται μέρος της επιγραφής «...ΔΕΣ ΧΑΛΔΑΙΩΝ»⁸⁹², παριστάνει την προσκύνηση των μάγων στην οικία⁸⁹³. Την ένθρονη σε χρυσοποίκιλτο θρόνο Θεοτόκο παραστέκει ο Ιωσήφ. Στα γόνατά της η Θεοτόκος βαστά το Χριστό, ο οποίος κάθεται και ευλογεί με το αριστερό χέρι τους Μάγους. Από αυτούς ο πιο ηλικιωμένος είναι γονατιστός και κρατά με τα δύο του χέρια στο ύψος του λαιμού το δώρο του. Ο δεύτερος βγάζει το στέμμα από το κεφάλι και βλέπει προς τον ουρανό. Ο τρίτος, ο οποίος είναι νεαρός και αγένειος, λυγίζει ελαφρά τα γόνατά του και κρατά στα χέρια του το δώρο.

Το βάθος της σκηνής οριοθετείται με ένα πολυώροφο κτίσμα με κόκκινες επικλινείς στέγες πίσω από τη Θεοτόκο και βραχώδη βουνό πίσω από τον τελευταίο μάγο. Ο εικονογραφικός τύπος της ένθρονης Θεοτόκου που κρατά στα γόνατά της το Χριστό και της παραστέκει ο Ιωσήφ είναι στη βυζαντινή τέχνη από τους σπανιότερους. Τον βλέπουμε στο χειρόγραφο τάφου 14 της Βιβλιοθήκης του Ελληνικού Πατριαρχείου Ιεροσολύμων⁸⁹⁴ στον κώδικα Garrett 13 του Princeton⁸⁹⁵, ενώ στη μεταβυζαντινή εποχή τον συναντούμε στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα⁸⁹⁶ και σε φορητές εικόνες, όπως αυτή του Ιωάννη Καστροφύλακα με την ένθρονη Θεοτόκο και τον Ακάθιστο ύμνο⁸⁹⁷ στη Μονή Αγίου Αθανασίου Χρυσόραχης (Ζαγόριανης) Ιωαννίνων, χωρίς όμως την παρουσία του Ιωσήφ⁸⁹⁸ στην εικόνα επί σοι χαίρει το Θεόδωρο Πουλάκη (χωρίς τον Ιωσήφ)⁸⁹⁹ και στην εικόνα του Εμμ. Τζάνε της συλλογής Λοβέρδου στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών⁹⁰⁰, η οποία αντιγράφει χαρακτηριστικό του J. Sadeler 1 σε σχέδιο του Martin de Vos⁹⁰¹. Ιδιαίτερη ομοιότητα παρουσιάζει ο πρώτος Μάγος που προσκυνά στην παράστασή μας, με τον αντίστοιχο στη εικόνα του Τζάνε της συλλογής Λοβέρδου και, κατ' επέκταση, με το χαρακτηριστικό του J. Sadeler 1.

Η διάταξη της παράστασης παραπέμπει σε αντίστοιχες της δυτικής εικονογραφίας, στις οποίες η Θεοτόκος κάθεται σε θρόνο, έχοντας στην αγκαλιά της το μικρό Χριστό, τον οποίο προσκυνούν οι Μάγοι, όπως για παράδειγμα η Προσκύνηση των Ποιμένων του Jacopo di Cione στην Εθνική Πινακοθήκη του Λονδίνου⁹⁰², του Lorenzo Monaco και του Gentile da Fabriano στο μουσείο Uffizi της Φλωρεντίας⁹⁰³,

⁸⁹⁰ Millet, *Athos* 146.1.

⁸⁹¹ Καδάς-Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εικ.86.

⁸⁹² *Ἰδὸν παῖδες Χαλδαίων ἐν χερσὶ τῆς Παρθένου* (Trypanis, ό.π., 33).

⁸⁹³ Σχετικά με τις δύο διαφορετικές παραδόσεις για τον τρόπο προσκύνησης των Μάγων βλ. Άσπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 63-65.

⁸⁹⁴ Άσπρα -Βαρδαβάκη ό.π., 65. Βοκοτόπουλος, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, .

⁸⁹⁵ Άσπρα - Βαρδαβάκη ό.π., 29, πιν. 10 και 65.

⁸⁹⁶ Σαμπανίκου, ό.π., εικ. 70.

⁸⁹⁷ *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, εικ. 173. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., πιν. 281.

⁸⁹⁸ Κωνσταντίνος *Καπεσοβίτες*, ό.π., 53.

⁸⁹⁹ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν.38.

⁹⁰⁰ Καλογερόπουλος, *Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική τέχνη*, η εικόνα απέναντι από τη σελίδα 56.

Παπαγιαννόπουλος–Παλαιός, ό.π., 64, αριθ.453. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 236, Δρανδάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*, ό.π., 154,

⁹⁰¹ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, ό.π., εικ. 95

⁹⁰² Martien, *Catalogue of the Early Italian Schools, Before 1400*, πιν.40. Τον ίδιο πίνακα

αναδημοσιεύει και η Σαμπανίκου στο *Παρεκκλησίο*, ό.π., εικ.240.

⁹⁰³ Heydenreich, *Il primo Rinascimento 1400-1460*, πιν. 255 και 259 αντίστοιχα.

καθώς επίσης και σε χαρακτηριστικά όπως J. Sadeler 1 του 1585 που έγινε σε σχέδιο του Martin de Vos το οποίο αντιγράφει ο Εμμ. Τζάνες⁹⁰⁴.

Οίκος Κ (Πίν. 35 β). Η επιγραφή της δέκατης στροφής έχει καταστραφεί. Διακρίνονται μόνο τα τρία αρχικά γράμματα «KHP...»⁹⁰⁵.

Εικονίζεται η είσοδος των μάγων στη Βαβυλώνα, η οποία έχει τη μορφή κάστρου. Ένα άλογο έχει περάσει σχεδόν την πύλη της πόλης, (διακρίνονται μόνο το πίσω μέρος του αλόγου, ο χιτώνας του Μάγου που ανεμίζει και το δόρυ). Έξω από τα τείχη καλπάζουν τα άλογα των άλλων δύο. Οι δύο Μάγοι όπως και ο πρώτος παριστάνονται με ανεμίζοντες χιτώνες και δώρατα. Η φθορά της σκηνής στο ύψος των επάλξεων δεν επιτρέπει να διακρίνουμε την ύπαρξη ή όχι υποδοχής από την εστεμμένη γυναικεία μορφή - προσωποποίηση της Βαβυλώνας, αλλά μάλλον θα πρέπει να αποκλείσουμε τέτοια περίπτωση, λόγω ύπαρξης ελάχιστου χώρου.

Σε ανάλογο ολιγοπρόσωπο τύπο απαντάται το θέμα στην Μονή Αγίου Νεοφύτου Πάφου (αρχές 16^{ου} αι.)⁹⁰⁶ στο χειρόγραφο Garret 13 Princeton⁹⁰⁷ στην Παναγία του Αποστολάκη στην Καστοριά⁹⁰⁸.

Οίκος Λ (Πίν. 36 α). Η ενδέκατη στροφή, συνοδεύεται από την επιγραφή «ΛΑΜΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΑΙΓΥΠΤΩ»⁹⁰⁹ και απεικονίζει τη φυγή στην Αίγυπτο⁹¹⁰. Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη επάνω σε υποζύγιο με το Χριστό σπαργανωμένο στην αγκαλιά της, το οποίο σέρνει από τα χαλινάρια ένας από τους γιους του Ιωσήφ, ο Ιάκωβος. Τελευταίος πίσω από υποζύγιο ακολουθεί ο Ιωσήφ. Δεξιά το τειχισμένο κάστρο είναι η πόλη Σοτίνη της Αιγύπτου σύμφωνα με τη διήγηση του Ψευδο Ματθαίου⁹¹¹. Μέσα από τα τείχη προβάλλουν πολυώροφα οικοδομήματα, από τα οποία γκρεμίζονται τα είδωλα με μορφή μαύρων δαιμόνων. Ο Ιάκωβος που σέρνει το υποζύγιο έχει δρασκελίσει με το ένα του πόδι την ορθάνοιχτη πύλη και στρέφει, από αριστερά, το κεφάλι του πίσω προς την Παναγία. Αριστερά η σκηνή κλείνει με βραχώδες βουνό. (Ο εικονογραφικός τύπος με την παρουσία του Ιακώβου να οδηγεί το υποζύγιο είναι γνωστός από την παλαιολόγεια παράδοση, όπου όμως ο Ιωσήφ εικονίζεται φέρων τον Χριστό στους ώμους του).

Η σκηνή αποδίδεται στον ίδιο τύπο⁹¹² στη ρωσική Μονή του Αγ. Θεράποντα (1100-1502)⁹¹³ στις Τράπεζες των Μονών Λαύρας⁹¹⁴ και Δοχειαρίου⁹¹⁵, ενώ στη Μ. Χελανδαρίου⁹¹⁶ και Σταυρονικήτα⁹¹⁷ και μονή Σοφικού⁹¹⁸ προστίθεται και η

⁹⁰⁴ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, ό.π., εικ. 95

⁹⁰⁵ Κήρυκες θεοφόροι γεγονότες οι μάγοι...(Trypanis, ό.π.,33)

⁹⁰⁶ Stylianiou, ό.π., εικ.220.

⁹⁰⁷ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 11,45.

⁹⁰⁸ Παϊσίδου, ό.π., πιν.87^α.

⁹⁰⁹ Λάμψας εν τη Αιγύπτω φωτισμός αληθείας (Trypanis, Cantica 34).

⁹¹⁰ Σχετικά με το θέμα, ως τμήμα του κύκλου της παιδικής ηλικίας του Χριστού βλ. Lafontaine-Dosogne, *Infancy* 226-229

⁹¹¹ Tischendorf, *Evangelia Apocrypha* ό.π. κεφ. XXII(2).

⁹¹² Για τους άλλους τύπους, είτε εκείνον στον οποίο ο Ιωσήφ προηγείται οδηγώντας το υποζύγιο, είτε εκείνον στον οποίο ακολουθεί έχοντας στους ώμους του τον Χριστό και για την εικονογραφία τους Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π. 70-71, όπου και η βιβλιογραφία.

⁹¹³ Danilova, *The Frescoes of St.Pherapont Monastery*, εικ. 49.

⁹¹⁴ Millet, *Athos*, πιν. 146.1.

⁹¹⁵ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 142.

⁹¹⁶ Millet, *Athos*, πιν.101.3.

⁹¹⁷ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 80-81, εικ.65.

⁹¹⁸ Ορλάνδος, «Βυζαντινοί ναοί ανατολικής Κορινθίας», *ABME* τ.1, 66 εικ. 13.

προσωποποίηση της Αιγύπτου, όπως επίσης και στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ στα Μετέωρα ⁹¹⁹.

Οίκος Μ (Πίν. 36 α). Η παράσταση έχει υποστεί φθορές και απολεπίσεις από την υγρασία, επάνω και δεξιά. Ένα μέρος της επιγραφής έχει καταστραφεί, το μέρος που σώζεται είναι «*ΜΕΛΛΩΝΤΟΣ ΣΥΜ...*»⁹²⁰ Ο Οίκος Μ αποδίδεται πάντοτε με την Υπαπαντή.

Τα πρόσωπα της σκηνής είναι τοποθετημένα αριστερά και δεξιά του θυσιαστηρίου, το οποίο καλύπτεται με υψηλό κιβώριο στηριζόμενο σε τέσσερις κίονες και την είσοδο του κλείνουν δύο θυρόφυλλα με μπαρόκ διακόσμηση.

Αριστερά εικονίζεται η Παναγία, η οποία έχει ήδη παραδώσει το βρέφος, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος. Πίσω από την Παναγία η προφήτισσα Άννα δείχνει με το υψωμένο χέρι της τον ουρανό, κρατώντας με το άλλο ειλητάριο, όπου διαβάζεται η προφητεία της «*τούτο / το βρέ / φος ου / ρανον / και γην / εστερεω/σε*»⁹²¹. Τελευταίος ακολουθεί ο Ιωσήφ, κρατώντας βακτηρία στο δεξί του χέρι και στο καλυμμένο με το ιμάτιό του αριστερό χέρι ένα ζεύγος πουλιών περιστέρες ή τρυγόνες⁹²². Δεξιά ο Συμεών μπροστά σε ημικυκλικό αρχιτεκτόνημα, πατώντας πάνω σε βάθρο σκύβει με ευλάβεια, ενώ έχει δεχτεί ήδη το βρέφος.

Το βάθος της σκηνής αριστερά κλείνει με ένα αρχιτεκτόνημα με αετωματική απόληξη. Η διαφορά της Υπαπαντής του Ακαθίστου με εκείνη του Χριστολογικού κύκλου συνίσταται στο ότι το παιδί δεν απλώνει τα χέρια του και ούτε στρέφεται προς τη μητέρα του.

Οίκος Ν (Πίν. 38 α). Επάνω η επιγραφή «*NEAN ELIΞEN KTHSIN*». Στην εικονογραφία του δευτέρου μέρους του Ακαθίστου Ύμνου, απεικονίζονται σκηνές με έντονα θεολογικό περιεχόμενο. Ο Οίκος Ν εγκαινιάζει το δογματικό μέρος του Ακαθίστου⁹²³. Γενικότερα για την εικονογράφηση του Ν Οίκου σε όλους σχεδόν τους γνωστούς κύκλους Ακαθίστου είναι ότι οι ζωγράφοι ακολουθούν πρότυπα που ανάγονται στην αυτοκρατορική εικονογραφία ⁹²⁴. Σύμφωνα με τα εικονογραφικά αυτά πρότυπα μία κεντρική μορφή, ο Χριστός ή η Παναγία, πλαισιώνονται από ομάδες με μορφές γονατιστές ή όρθιες σε λατρευτική στάση⁹²⁵.

Στις παραπάνω παρατηρήσεις ανταποκρίνεται και η σκηνή που εξετάζουμε. Στο κέντρο της παράστασης μπροστά σε οίκημα με πυργοειδή απόληξη η Παναγία παριστάνεται όρθια να πατά σε υποπόδιο. Στο αριστερό της χέρι βαστά το Χριστό και στο δεξί κρατά σκήπτρο. Ο Χριστός με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό «*πνεύμα κυρίου επεμοι / ου ενεκεν ο χρυσέ*». Αριστερά και δεξιά της Θεοτόκου δύο ομάδες μια των Αποστόλων αριστερά και πιστών δεξιά που την ικετεύουν⁹²⁶. Αντίστοιχες παραστάσεις με τη Θεοτόκο στο κέντρο της παράστασης, ένθρονης όμως, συναντούμε στη μονή Φιλανθρωπινών⁹²⁷, στη μονή Ρεντίνας⁹²⁸, στο

⁹¹⁹ Σαμπανίκου, ό.π., εικ.66.

⁹²⁰ Trypanis, *Cantica* ό.π., 34.

⁹²¹ Ερμηνεία, 87.

⁹²² Ερμηνεία, 87.

⁹²³ Ευγγόπουλος, «Φωτοδόχος Λαμπάς», *Ε.Ε.Β.Σ.* έτος Ι', 1933, 232. Άσπρα – Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου* ό.π., 72.

⁹²⁴ Άσπρα -Βαρδαβάκη, ό.π., 72.

⁹²⁵ Άσπρα -Βαρδαβάκη, ό.π., 72.

⁹²⁶ Άσπρα -Βαρδαβάκη, ό.π., 72.

⁹²⁷ *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 151.

⁹²⁸ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 261-262.

χειρόγραφο Garret ⁹²⁹ και σε εικόνα της Κοίμησης με σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου από τη Σκόπελο ⁹³⁰.

Οίκος Ξ (Πίν. 38 α). Επάνω η επιγραφή «*ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕΣ*». Η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα απεικονίζεται μέχρι τη μέση, μέσα σε ημικυκλική νεφέλη με το Χριστό να ευλογεί με το αριστερό χέρι και στο δεξί να κρατά κλειστό ειλητό. Κάτω (στη γη) δύο ομάδες πιστών αριστερά και δεξιά, οι οποίοι είναι γονατιστοί και έχουν τα χέρια τους υψωμένα σε δέηση προς τη Θεοτόκο, γεμάτοι φόβο και δέος από το γεγονός της θεοφάνειας και της αποδίδουν λατρεία ⁹³¹. Πίσω από κάθε ομάδα πιστών απεικονίζονται δύο σχηματοποιημένα βουνά, εκ των οποίων το ένα απολήγει σε δύο κορυφές. Το κενό σημείο μεταξύ των επικεφαλής των δύο ομάδων δημιουργεί το βάθος του ορίζοντος, ο οποίος συναντά το γαλάζιο του ουρανού. Η παράσταση ανήκει σε παραλλαγή του τέταρτου εικονογραφικού κύκλου, σύμφωνα με το διαχωρισμό που έκανε η Μ. Άσπρα - Βαρδαβάκη ⁹³² και είναι ο συνηθέστερος στα νεότερα μνημεία ⁹³³. Η απεικόνιση της Παναγίας σε νεφέλη εντοπίζεται σε εικόνες του Θεοδώρου Πουλάκη και τον Ιωάννη Καστροφύλακα ⁹³⁴.

Οίκος Ο (Πίν. 38 β). Επάνω η επιγραφή «*ΟΛΟΣ ΗΝ ΕΝ ΤΟΙΣ ΚΑΤΩ*». Η εικονογραφία του οίκου Ο είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα της κατά λέξη εικονογράφησης του, στον οποίο και αντανακλώνται, οι θεολογικές απόψεις του ποιητή του ύμνου και υπογραμμίζει την έννοια της διπλής υποσχέσεως του Χριστού με την ταυτόχρονη παράστασή του στον ουρανό και στη γη. Πιστοποιώντας έτσι το αναλλοίωτο και ασύγχυτο της ένωσης των δύο φύσεων ⁹³⁵.

Στην παράστασή μας έχουμε την απεικόνιση, επάνω, της Αγίας Τριάδος που περιβάλλεται από κυκλικά νέφη. Ο Πατήρ και ο Υιός μεταξύ των οποίων η σφαίρα του κόσμου και επάνω το περιστέρι να πετά ορμητικά από τον Πατέρα προς τον Υιό. Στο κάτω μέρος της παράστασης, ο Χριστός όρθιος κατευθύνεται προς τα δεξιά, ενώ έχει στρέψει το κεφάλι του στα αριστερά σε αντικίνηση. Ταυτόχρονα ευλογεί και με τα δύο χέρια αριστερά και δεξιά στις δύο ομάδες ανθρώπων που υπάρχουν αντίστοιχα. Αριστερά του Χριστού μία ομάδα αρχιερέων με πολυσταύρια και φελόνια μπροστά σε οικοδόμημα μάλλον ναό κρίνοντας από τον τρούλο. Ενώ ο επικεφαλής κρατά ανοιχτό ειλητό «*συγκ / ατά / βαση / γαρ θ / εϊκή ου / μετά / βαση*» ⁹³⁶. Δεξιά του Χριστού η άλλη ομάδα των Αποστόλων την οποία επίσης ευλογεί ο Χριστός με το δεξί. Ο Επικεφαλής της ομάδος αυτής απλώνει το χέρι σε θέση ομιλίας και φαίνεται ο ευλογών Χριστός να του υποδεικνύει το ανοιχτό ειλητό.

Με την παράσταση του τρισυπόστατου αποκαλύπτεται η οικονομία της Τριάδος στη θεϊκή της δράση μέσα στον κόσμο ⁹³⁷. Ο ζωγράφος τονίζει την ορθόδοξη

⁹²⁹ Άσπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 72 στο ίδιο και για τα βυζαντινά πρότυπα της σύνθεσης αυτής.

⁹³⁰ Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη, Κατάλογος, ό.π., αρ. 99, εικ.99.

⁹³¹ Ερμηνεία, 149.

⁹³² Μ. Άσπρα -Βαρδαβάκη, ό.π., 75-76.

⁹³³ ό.π., 76.

⁹³⁴ Ευγγόπουλος, Μουσείο Μπενάκη, ό.π., πιν. 27 και Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη, κατάλογος, αρ. 173, εικ.173.

⁹³⁵ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., σ. 77-82 βλ. και Μ. Αθανασίου, «Περί της Ενανθρωπήσεως του Λόγου», ΒΕΠ, τ.1, 1962, 88 «Και το θαυμαστόν τούτο ην ότι (ο Χριστός) και ως άνθρωπος επολιτεύετο και ως Λόγος τα πάντα εξωγόνοι και ως Υιός τω πατρί συνήν»

⁹³⁶ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 77-82

⁹³⁷ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 81

"συγκατάβαση" έναντι της αιρετικής "μετάβασης", παριστάνοντας την επιστροφή του Θείου Λόγου, ο οποίος δε χωρίστηκε ποτέ από τον Πατέρα.

Η παράστασή μας ακολουθεί ως προς την απόδοσή της παραλλαγή που αποδίδεται σε φορητές εικόνες του Θ. Πουλάκη και του Ι. Καστροφύλακα. Σε δύο εικόνες, των παραπάνω ζωγράφων, υπάρχει απεικόνιση της αγίας Τριάδος επάνω και στο κάτω μέρος στη μεν εικόνα του Ι. Καστροφύλακα ο Χριστός ένθρονος ανάμεσα στους αποστόλους και τους ιεράρχες, στη δε εικόνα του Πουλάκη παριστάνονται ο Χριστός, η Παναγία και δύο Άγγελοι⁹³⁸.

Οίκος Π (Πίν. 38 β). Επάνω η επιγραφή «ΠΑΣΑ ΦΥΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ». Από πλευρά περιεχομένου και ο 16^{ος} οίκος εκφράζει τις ίδιες περίπου θεολογικές ιδέες με τον προηγούμενο⁹³⁹.

Ο Χριστός απεικονίζεται μέσα σε νεφελοειδή δόξα, να πατά πάνω σε τροχούς και να συνοδεύεται από Σεραφείμ. Με τα δύο του χέρια ευλογεί, ενώ γύρω από το κεφάλι του προβάλλουν ακτίνες φωτός, οι οποίες με το χρυσό φως του γεμίζουν το κενό των νεφών που περιτρέχουν το Χριστό. Αριστερά και δεξιά περιβάλλεται από μία ομάδα αγγέλων αντίστοιχα, οι οποίοι χειρονομώντας δείχνουν την έκκλησή τους για το έργο της θείας οικονομίας. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ είναι επικεφαλής του ομίλου αριστερά και κρατά ανοιχτό ειλητό, όπου αναγράφεται τρεις φορές το «αλληλ / ουϊα»⁹⁴⁰, ενώ του αριστερού ομίλου προΐσταται ο Αρχάγγελος Γαβριήλ. Αριστερά στο βάθος διακρίνεται μια τρίκλιτη βασιλική με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος.

Οίκος Ρ (Πίν. 39 α). Επάνω η Επιγραφή «ΡΗΤΟΡΑΣ ΠΟΛΥΦΘΟΓΓΟΥΣ». Με τον Ρ Οίκο εικονογραφείται η αδυναμία τόσο των ρητόρων και των σοφών να κατανοήσουν και να ερμηνεύσουν το μυστήριο της αειπαρθενίας, το πώς η Θεοτόκος «και Παρθένος μένει και τεκείν ισχυσεν».

Η Θεοτόκος μπροστά σε θρόνο στέκεται όρθια πατώντας πάνω σε διπλό υποπόδιο ενώ στο αριστερό χέρι της κρατά το Χριστό. Αριστερά και δεξιά από μία ομάδα ρητόρων, ενώ στη δεξιά ομάδα περιλαμβάνεται και μια γυναίκα. Οι ρήτορες, μερικοί εκ των οποίων φέρουν σκούφο, είναι στραμμένοι προς τη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, χειρονομούν (σχεδόν με χορευτικές κινήσεις) με γεμάτα δέος και απορία βλέμματά τους, μη μπορώντας να κατανοήσουν το μυστήριο της «ασπόρου λοχείας» της Θεοτόκου⁹⁴¹. Στο βάθος της σκηνής δύο κτίρια που ενώνονται με τοίχο οριοθετούν το βάθος της σκηνής. Η Θεοτόκος παριστάνεται όρθια στη μονή Θεολόγου Βραγγιανών καθώς και στον Άγιο Στέφανο Μετεώρων⁹⁴².

Οίκος Σ (Πίν. 39 β). Επάνω η επιγραφή «ΣΩΣΩΝ ΘΕΛΩΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ». Η παράσταση αποτελεί παραλλαγή της θριαμβευτικής καθόδου στον Άδη. Ο Χριστός με έντονη κίνηση και δρασκελισμό, κρατώντας στο δεξί σταυροφόρο δόρυ, στο οποίο ανεμίζει κόκκινο λάβαρο με σταυρό, λογχίζει το δράκοντα - Άδη που προβάλλει στα αριστερά της σκηνής και με το αριστερό του τραβά μέσα από το σπήλαιο τον Αδάμ, πίσω από τον οποίο βρίσκεται ένας βασιλιάς και απέναντί τους η Εύα επικεφαλής

⁹³⁸ Ευγγόπουλος, *Εικόνες Μουσείου Μπενάκη* πιν.27 και *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*.

Κατάλογος πιν. 173 και Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., πιν 281

⁹³⁹ Για το θέμα δεξ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 82-87

⁹⁴⁰ Τρυπαρίσ, *Cautica*, ό.π., 36, Θεοχάρη, «Τα χρυσοκέντητα άμφια της Μ. Σταυρονικήτα», εικ.9.

⁹⁴¹ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 87 και Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 197.

⁹⁴² Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 264 και σημ. 183.

μίας ομάδας δικαίων. Δεξιά, στο άκρο της παράστασης ένας άγγελος κρατά από τα μαλλιά μία γυμνή μορφή, η οποία μάλλον αποτελεί προσωποποίηση του Άδη.

Ο άγγελος συνδέεται με τη βασική πηγή της εικονογραφίας της Καθόδου του Άδη, το απόκρυφο ευαγγέλιο του Νικοδήμου και η συγκεκριμένη σκηνή αντιστοιχεί στο κεφ. VI (XXII), όπου ο Χριστός παραδίδει στους αγγέλους τον Σατανά⁹⁴³. Αντίστοιχη απόδοση του Σ οίκου απαντούμε στη Σκήτη της Αγίας Άννας, στη Μονή Φιλόθεου, όπου όμως ο Χριστός συνοδεύεται από αγγέλους⁹⁴⁴ κ.α.. Η χρήση από τους ζωγράφους και των δύο τύπων της Ανάστασης στον ίδιο χώρο και πολλές φορές δίπλα δίπλα εμφανίζεται από το 16^ο αι. σε τοιχογραφημένα σύνολα, όπως στο μεταβυζαντινό ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Αρχοντοχώρι Ξηρομέρου Αιτωλοακαρνανίας⁹⁴⁵, στην εκκλησία Αρχάγγελος ή Παναγία η Θεοτόκος στο χωριό Γαλάτας στην Κύπρο, έργο του Συμεών Αυξέντη το 1514⁹⁴⁶, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κούρνταλι, επίσης στην Κύπρο⁹⁴⁷.

Οίκος Τα (Πίν. 39 β). Επάνω η επιγραφή «*ΤΕΙΧΟΣ ΕΙ ΤΩΝ ΠΑΡΘΕΝΩΝ*». Ο οίκος αποτελεί το συμβολισμό του δόγματος της Αμώμου Συλλήψεως, εξαίροντας το ρόλο της Παναγίας ως μέσου της Ενσαρκώσεως⁹⁴⁸. Η Παναγία υμνείται ως προστάτιδα των Παρθένων και όσων ζητούν τη βοήθειά της.

Στην παράστασή μας η Θεοτόκος παριστάνεται ένθρονη στα δεξιά της παράστασης να πατά σε διπλό υποπόδιο και να κρατά το Χριστό στην αγκαλιά της ο οποίος είναι στραμμένος προς τα δεξιά του κοιτάζει την ομάδα των παρθένων τις οποίες ευλογεί. Στην άλλη πλευρά απέναντι από τη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκο παρίσταται πλήθος γυναικών, η επικεφαλής των οποίων φέρει στέμμα και κρατά ανοιχτό ειλητό, στο οποίο αναγράφεται «*ΧΑΙΡΕΙ / Η ΣΤΗΛ / Η ΤΗΣ / ΠΑΡΘ / ΕΝΙ / ΑΣ*». Μέσα από το κείμενο του ειλητού τονίζεται για μια ακόμη φορά το Αειπάρθενον της Θεοτόκου και η Άμωμος Σύλληψης. Στο βάθος δύο αρχιτεκτονήματα, τα οποία συνδέονται με κόκκινο ύφασμα.

Οίκος Υ (Πίν. 39 β). Επάνω η επιγραφή «*ΥΜΝΟΣ ΑΠΑΣ ΗΤΤΑΤΑΙ*»⁹⁴⁹. Στο μέσον της σκηνής παριστάνεται ο Χριστός, καθισμένος σε μεγάλο μπαρόκ θρόνο να κρατά στο αριστερό του κλειστό ευαγγέλιο και με το δεξί να ευλογεί. Πίσω από το θρόνο στοά με τέσσερα οριζόντια τόξα και στο βάθος, μέσα από τα δύο εξ αυτών, ξεχωρίζουν δύο πυργοειδή κτίσματα.

Αριστερά και δεξιά του Χριστού από μια ομάδα Αποστόλων και Ιεραρχών, αντίστοιχα. Οι επικεφαλής των ομάδων (των μαθητών ο Πέτρος) κρατούν μαζί ένα ανοιχτό ειλητό, το οποίο ξεδιπλώνεται μπροστά στο θρόνο του Χριστού μεταξύ των αναβαθμών, επί του οποίου αναγράφεται στίχος από το κείμενο του οίκου. «*ΙΣΑΡΙΘΜΟΥΣ ΓΑΡ ΤΗ / ΜΕΝ ΣΟΙ ΒΑΣΙΛΕΥ ΑΓΙΕ / ΨΑΛΛΩ ΩΔΑΣ / ΟΥΔΕΝ ΤΕΛΟΥΜΕΝ / ΠΡΟΣΦΕΡΩ / ΑΕΙΟΝ*». Ο Οίκος θεωρείται ότι αναπαριστά τη λειτουργική θυσία⁹⁵⁰. Δυτικά στοιχεία στην παράστασή μας αποτελούν ο θρόνος του Χριστού και ο τρόπος που αναπτύσσεται το ειλητό.

⁹⁴³ Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, 306 κ.εξ..

⁹⁴⁴ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 152 α και 173 α.

⁹⁴⁵ Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού», ό.π., 461, πιν. 2-3.

⁹⁴⁶ Παλιούρας, ό.π., 464

⁹⁴⁷ Παλιούρας, ό.π., 464 και Stylianos A. and J., *The painted churches of Cyprus*, second edition, 1997, 143.

⁹⁴⁸ Για το θέμα αναλυτικά βλ. Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 94-95.

⁹⁴⁹ Για το θέμα Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 97-99.

⁹⁵⁰ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 96.

Οίκος Φ (Πίν. 40 α). Επάνω η επιγραφή «ΦΩΤΟΔΟΧΟΣ ΛΑΜΠΑΔΑ». Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, η οποία παριστάνεται όρθια να πατά σε πλάτωμα της προέκτασης του σχηματοποιημένου βουνού που βρίσκεται στα δεξιά της. Αριστερά της άλλο βουνό του οποίου εφάπτεται η προέκτασή του στο πλάτωμα που πατά η Παναγία. Η Θεοτόκος με έντονη αντικίνηση στρέφεται προς τα δεξιά της, κρατώντας στο δεξί χέρι αναμμένη λαμπάδα και στο αριστερό το Χριστό. Τη μορφή της Θεοτόκου περιβάλλουν γλωσσοειδείς φλόγες.

Στο κάτω μέρος της παράστασης ανοίγεται σπήλαιο που εκτείνεται ενιαία και στα δύο βουνά, εντός του οποίου βρίσκονται οι "εν σκότει" και οι οποίοι δέχονται το φωτισμό της αληθείας⁹⁵¹ βασιλείς, γέροντες, νέοι, γυναίκες οι οποίοι προσβλέπουν στην Θεοτόκο, ικετεύοντάς την με τα χέρια απλωμένα προς αυτήν. Η παράστασή μας αποτελεί παραλλαγή της παράστασης που απαντάται στο ναό της Παναγίας στα Χρύσαφα Λακωνίας⁹⁵², από την οποία παραλείπονται οι άγγελοι και στη θέση τους εκτείνεται το σπήλαιο "των εν σκότει". Η απεικόνιση της Θεοτόκου με φλογόσχημη δόξα είναι μια από τις πολλές παραλλαγές στην απόδοση του Οίκου⁹⁵³.

Οίκος Χ (Πίν. 40 α). Επάνω η επιγραφή «ΧΑΡΙΝ ΔΟΥΝΑΙ ΘΕΛΗΣΑΣ». Ο Χριστός όρθιος, σε πλάτωμα στο σημείο που ενώνονται τα δύο εφαπτόμενα βουνά, με μεγάλο δρασκελισμό και αντικίνηση προς τα δεξιά του, κρατεί με τα δύο του χέρια τις άκρες ειληταρίου σε σχήμα Υ το οποίο σύμφωνα με το κείμενο της στροφής είναι το "χειρόγραφο"⁹⁵⁴ των αμαρτιών "οφλημάτων αρχαίων" το οποίο σχίζει "απάντων χρεωλύτης" σημειώνεται δε ότι ουδέποτε αυτό παριστάνεται τελείως σχισμένο⁹⁵⁵. Στις πατούσες του Χριστού υπάρχει η επιγραφή δυσανάγνωστη. Μπροστά στο σπήλαιο που ανοίγεται χαμηλά, πλήθος ανθρώπων προσβλέπουν στον κύριο με τα χέρια του σε στάση δέησης. Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού να σχίζει το χειρόγραφο δημιουργήθηκε στον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου και απαντάται ήδη από το 14^ο αι. στην Περίβλεπτο στην Αχρίδα⁹⁵⁶, στην Παναγία Ρούστικα⁹⁵⁷, στις Τράπεζες των Μονών Λαύρας και Χιλανδαρίου⁹⁵⁸, στη Μονή Πέτρας⁹⁵⁹, στο καθολικό της Μονής Φιλοθέου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας⁹⁶⁰.

Οίκος Ψ (Πίν. 40 β). Επάνω η επιγραφή «ΨΑΛΛΩΝΤΕΣ ΣΟΥ ΤΟΝ ΤΟΚΟΝ». Η Παναγία αντικαθίσταται από εικόνα, η οποία την απεικονίζει βρεφοκρατούσα. Παριστάνεται στη μέση της σκηνής, σαν να κρέμεται από την τοξοστοιχία που γεμίζει το βάθος. Κάτω από την εικόνα κρέμεται ύφασμα με άνθη και μπροστά αναλόγιο διπλό, το οποίο στηρίζεται σε βάση ξύλινη σε δύο επίπεδα με τοξωτά ανοίγματα. Αριστερά και δεξιά του ψαλτηρίου από ένας διάκονος με ανοιχτό βιβλίο αντίστοιχα, απευθύνεται προς τον επικεφαλής της κάθε μίας ομάδας αρχιερέων.

⁹⁵¹ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 102.

⁹⁵² Ευγγόπουλος, «Η Θεοτόκος ως Φωτοδόχος Λαμπάς», *E.E.B.S.* τ. I, 326, εικ. 9.

⁹⁵³ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, Ευγγόπουλος, «Η Θεοτόκος ως Φωτοδόχος Λαμπάς», ό.π., Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 100 κ.εξ.

⁹⁵⁴ Βλέπε για το θέμα Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 104-108.

⁹⁵⁵ ό.π., πιν.23. Τράπεζα Λαύρας (Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., 106) Chatzidakis, *Icones*, ό.π., πιν.37.

Ευγγόπουλος, *Μπουσείο Μπενάκη*, πιν. 27, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη Κατάλογος*, εικ. 173.

⁹⁵⁶ Pätzolt, *Der Akathistos Hymnos*, εικ.81. Grozdanov, «Ilustracija himni Bogorodicnog Akatista u» ZSR, 39-54.

⁹⁵⁷ Άσπρα - Βαρδαβάκη, ό.π., εικ.107.

⁹⁵⁸ Millet, *Athos*, 146.2, 102. 4, αντίστοιχα.

⁹⁵⁹ Σδρόλια, ό.π., εικ.154.

⁹⁶⁰ Τσιγάρας, ό.π., πιν 137 α, 173 β.

Σύμφωνα με την κατάταξη της Άσπρα - Βαρδαβάκη ανήκει στον δ' τύπο , όπως και η παράσταση της Μονής του Μαρκό όπου η Παναγία αντικαθίσταται από την εικόνα της⁹⁶¹. Αντίστοιχη εικονογράφηση συναντούμε στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Εράτυρα⁹⁶².

Οίκος Ω (Πίν. 40 β). *Επάνω η επιγραφή «Ω ΠΑΝΥΜΝΗΤΑΙ ΜΗΤΕΡ»*. Η Παναγία βρεφοκρατούσα παριστάνεται ψηλά σε χρυσό απαστράπτον βάθος, το οποίο περιβάλλει νεφελοειδής δόξα. Αριστερά και δεξιά δύο ομάδες Αποστόλων, Μοναχών (Αρχ)ιερέων προσβλέπουν προς την Θεοτόκο, ενώ μεταξύ των δύο ομάδων απεικονίζεται μία τρίτη ομάδα γονατιστών ανθρώπων που δέονται στην Παναγία. Στο βάθος της σκηνής, αριστερά, οικοδομήματα με πυργοειδείς απολήξεις και δεξιά σχηματοποιημένο βουνό.

Η παράσταση απεικονίζεται με βάσει το πρότυπο που απαντάται στην Περιβλεπτο Αχρίδας και στη Decani και στο χειρόγραφο Garrett 13 του Princeton⁹⁶³. Στην μεταβυζαντινή περίοδο απαντάται στο Καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου και στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννας⁹⁶⁴, καθώς και στο Καθολικό της Μονής Γρηγορίου⁹⁶⁵.

Άγιοι σε στηθάρια (νότιος τοίχος από Α → Δ).

Η ζώνη των στηθαρίων περιτρέπει όλους τους τοίχους του ναού. Σώζεται το σύνολο σχεδόν των αγίων, ενώ αρκετά έχουν υποστεί φθορές και απολεπίσεις από την υγρασία και ορισμένες επιγραφές δε διαβάζονται. Χαρακτηριστικό της τεχνικής του ζωγράφου είναι ο τρόπος με τον οποίο σχηματίζονται τα στηθάρια. Κληματίδα περιτρέπει ολόκληρη τη ζώνη των στηθαρίων, η οποία, καθώς ανέρχεται και κατέρχεται, δημιουργεί με έναν της βλαστό κυκλική κόλπωση, εντός της οποίας τοποθετείται το στηθάριο του Αγίου.

Ο κύκλος του μεταλλείου συγκρατείται και με δεύτερο βλαστό, επάνω ή κάτω ανάλογα με την κόλπωση του κύριου και στη συνέχεια, ο βλαστός αυτός ενώνεται σε κόμπο με το βασικό. Από τον κόμπο που δημιουργείται στο ενδιάμεσο δύο μεταλλείων, φύονται φύλλα αμπέλου, δύο σταφυλές και μικρότεροι ελίσσόμενοι βλαστοί. Οι χρωματικοί τόνοι που εναλλάσσονται είναι τρεις: κόκκινο και ανοιχτό γαλάζιο για τα στηθάρια και λαδοπράσινο για τα υπόλοιπα μέρη της ζώνης.

Ο Άγιος Ελπιδοφόρος (Πίν. 34 α). Είναι ο πρώτος άγιος του νότιου τοίχου κοντά στο τέμπλο. Παριστάνεται νέος αγένειος με κοντά σγουρά μαλλιά, όπως τον θέλει η Ερμηνεία⁹⁶⁶. Αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ - ΕΛΠΙΔΟ / ΦΟΡΟΣ».

Ο Άγιος Αφθόνιος (Πίν. 34 α) παριστάνεται νέος με κοντά σκούρα μαλλιά και διχαλωτά γένια όπως ορίζει η Ερμηνεία⁹⁶⁷. Στο δεξί του χέρι κρατά ψηλά, στο ύψος του ώμου, το σταυρό του μάρτυρα, ενώ το αριστερό λυγίζει στον αγκώνα και έχει την

⁹⁶¹ Άσπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 78 .

⁹⁶² Αϊβαζόγλου – Δόβα, «Δυο Εκκλησίες», ό.π., πιν XIV.

⁹⁶³ Άσπρα – Βαρδαβάκη, ό.π., 113 – 114, εικ. 25, 29.

⁹⁶⁴ Τσιγάρας, ό.π., 281-282, πιν. 137 α, 173 β.

⁹⁶⁵ Καδάς – Ζίας, ό.π., εικ.102.

⁹⁶⁶ Ερμηνεία, 201.

⁹⁶⁷ Ερμηνεία, 159, 195, 271, 295

παλάμη προς τα έξω (NOE.12). Αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟ – ΑΦΘΟ / ΝΙΟΣ*».

Ο Άγιος Ανεμπόδιστος (Πίν. 34 α, β) αποδίδεται σύμφωνα με τις οδηγίες της Ερμηνείας νέος και αγένειος⁹⁶⁸. Στο δεξί χέρι κρατεί κλαδί ενώ το αριστερό καλύπτεται από τα ενδύματά του. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΑΝΕΜΠΟΔΙ / ΣΤΟΣ*».

Ο Άγιος Λούπος (Πίν. 34 β) εικονίζεται νέος, αγένειος σύμφωνα με την Ερμηνεία⁹⁶⁹. Στο αριστερό χέρι κρατά σταυρό, ενώ το αριστερό λυγίζει στον αγκώνα και πέφτει μπροστά. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙ[ΟΣ] – Α[ΟΥ]ΠΠΟΣ*».

Ο Άγιος Καλλίστρατος (Πίν. 34 β) είναι μεσήλικας με σκούρα κοντά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα⁹⁷⁰, με το κεφάλι σε αντικίνηση. Κρατεί στο καλυμμένο από τα ενδύματά του, δεξί χέρι το σταυρό και λυγίζοντας στον αγκώνα το αριστερό και δείχνει με το δείκτη προς το σταυρό. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΚΑΛΛΙΣΤΡΑ / ΤΟΣ*».

Ο Άγιος Μαρκινιανός (Πίν. 34 β). Στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται άγιος με αυτό το όνομα, αλλά Μαρτινιανός ο εκ των εν σπηλαιώ κοιμηθέντων επτά παιδων, Μαρτινιανός όσιος⁹⁷¹, Μαρκινιανός όσιος και Μαρκινιανός μάρτυς⁹⁷². Με βάση την περιγραφή της Ερμηνείας τα χαρακτηριστικά του αγίου ανταποκρίνονται στον άγιο Μαρκινιανό το μάρτυρα. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΜΑΡΚΙ / ΝΙΑΝΟΣ*».

Ο Αδιάγνωστος (Πίν. 35 α) άγιος που ακολουθεί μετά τον Μαρκινιανό έχει υποστεί μεγάλη καταστροφή και σώζεται μέρος της κεφαλής του και των ενδυμάτων του. Από την επιγραφή σώζεται μόνον «*...ΣΟΡΟΥ*».

Ο Άγιος Μιχαήλ (Πίν. 35 α). Νέος αγένειος με κοντά σγουρά μαλλιά. Τα χαρακτηριστικά του δεν ανταποκρίνονται σε καμία από τις περιγραφές της Ερμηνείας για τους αγίους με το ίδιο όνομα. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΜΙΧΑΗΛ*».

Μετά τον άγιο Μιχαήλ ακολουθούν **τρεις αδιάγνωστοι άγιοι**, οι οποίοι έχουν υποστεί σημαντικές απολεπίσεις (Πίν. 35 α, β).

Ο Άγιος Θεόδου (;) (Πίν. 35 β). Ο Άγιος παριστάνεται νέος και αγένειος με μαντήλι στο κεφάλι, ενδεικτικό της συριακής ή αραβικής καταγωγής. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται κάποιος Άγιος με το όνομα αυτό και ούτε είναι δυνατόν να ταυτιστεί με κάποιον άλλο Άγιο.

Μετά τον άγιο Θεόδου ακολουθούν **δύο αδιάγνωστοι άγιοι** (Πίν. 35 β).

⁹⁶⁸ Ερμηνεία, 159, 195, 271, 295

⁹⁶⁹ Ερμηνεία, 159, 195, 271, 295

⁹⁷⁰ Ο ζωγράφος ακολουθεί περιγραφή κατά την οποία ο άγιος είναι νέος (Ερμηνεία, 157, 270).

⁹⁷¹ Ερμηνεία, 161, 272 και 163, 285, 293 αντίστοιχα.

⁹⁷² Ερμηνεία, 165, και 158, 195, 271, 296 αντίστοιχα.

Άγιοι σε στηθάρια (νοτιοδυτικός τοίχος).

Άγιος Θέβλης (;) (Πίν. 36 α). Ο Άγιος παριστάνεται νέος και αγένειος να ευλογεί με το δεξί του χέρι. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται κανείς Άγιος με αυτό το όνομα. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΘΕΒΛΗΣ*».

Ο Άγιος Γυμνάσιος (Πίν. 36 α), ιστορείται νέος και αγένειος με κοντά μαλλιά, αλλά όχι και στρογγυλογένης σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνεία⁹⁷³. Στα χέρια του κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ - ΓΥΜΝΑΣΙΟΣ*».

Ο Άγιος Γερβάσιος, (Πίν. 36 α) νέος πλατυγένης αποδίδεται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας. Στα χέρια του κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ - ΓΕΡΒΑΣΙΟΣ*».

Άγιος αδιάγνωστος, παριστάνεται νέος και αγένειος, βαστά το σταυρό του μαρτυρίου. Η επιγραφή του ονόματος έχει καταστραφεί.

Άγιοι σε στηθάρια (βορειοδυτικός τοίχος).

Ο Άγιος Ιούριος, (Πίν. 47 α) ιστορείται με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα και το σταυρό του μάρτυρα. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται άγιος με το όνομα αυτό. Ίσως να πρόκειται για τον Άγιο Γουρία. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΙΟΥΡΙΟΣ*».

Ο Άγιος Άβιβος (Πίν. 47 α) στρέφει το κεφάλι προς τ' αριστερά. Με το καλυμμένο από το Ιμάτιο δεξί του χέρι κρατά το σταυρό του μάρτυρα και με το αριστερό αγγίζει την κορυφή της κεραίας του σταυρού. Στο κεφάλι το μικρό στέμμα που φέρουν και οι ολόσωμοι άγιοι. Ο άγιος εικονίζεται με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα⁹⁷⁴. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΑΒΙΒΟΣ*».

Ο Άγιος Πρόβος (Πίν. 47 α), εικονίζεται γέρος με λευκά μαλλιά και γένια στρέφοντας ελαφρά προς τα δεξιά το κεφάλι του. Φορεί γαλάζιο μάτιο και λευκό μανδύα με ανθηκά μοτίβα και διάλιθη παρυφή. Τα χαρακτηριστικά του αγίου ανταποκρίνονται στην περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁷⁵. Στο δεξί του χέρι, το οποίο είναι λυγισμένο στον αγκώνα, κρατεί το σταυρό του μάρτυρα, ενώ το αριστερό καλύπτεται από το μανδύα. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΠΡΟΒΟΣ*».

Ο Άγιος Τάραχος (Πίν. 47 α). Παριστάνεται με την πλάτη προς τα έξω και την κεφαλή σε προφίλ. Είναι γέρος με λευκά, μακριά μαλλιά και λευκή γενειάδα. Στο δεξί χέρι, κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Στα φυσιολογικά του χαρακτηριστικά ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁷⁶. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΤΑΡΑΧΟΣ*».

⁹⁷³ Ερμηνεία, 158, 271, 295.

⁹⁷⁴ Στην ερμηνεία περιγράφεται "στρογγυλογένης ολίγον" Ερμηνεία, 157, 270 και 296.

⁹⁷⁵ Ερμηνεία, 158.

⁹⁷⁶ Ερμηνεία, 194.

Άγιοι σε στηθάρια (βόρειο τοίχος από Δ→Α).

Ο Άγιος Σαμωνάς, (Πίν. 47 β) παριστάνεται νέος με κοντή γενειάδα και μακριά μαλλιά. Η απόδοση των χαρακτηριστικών του είναι κοντά στην περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁷⁷. Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ - ΣΑΜΩΝΑΣ*».

Ο Άγιος Νεόφυτος (Πίν. 47 β), αποδίδεται μεσήλικας με πλατύ μέτωπο - λίγο φαλακρός, με καστανά μαλλιά και καστανή στρογγυλή γενειάδα⁹⁷⁸. Στρέφει την κεφαλή του προς τα αριστερά και το βλέμμα προς τα δεξιά. Με το δεξί χέρι κρατά την επάνω κεραία του σταυρού. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΝΕΟ / ΦΥΤΟΣ*».

Ο Άγιος Ανδρόνικος (Πίν. 47 β), εικονίζεται μεσήλικας με καστανά μαλλιά και γένια⁹⁷⁹. Το κεφάλι του είναι στραμμένο προς τα δεξιά. Φέρει το στέφανο του μάρτυρα. Με τα δύο του χέρια κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΑΝΔΡΟΝΙ / ΚΟΣ*».

Ο Άγιος Αλφειός (Πίν. 47 β), νέος στρογγυλογένης ακολουθεί τα χαρακτηριστικά των Πηγών της Ερμηνείας⁹⁸⁰. Επάνω αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ - ΑΛΦΕΙΟΣ*».

Ο Άγιος Θέων (Πίν. 47 β), είναι νέος και αγένειος με κλίση της κεφαλής του προς τ' αριστερά. Φορεί γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο, το οποίο δένει σε κόμπο χαμηλά στο στήθος. Στο δεξί χέρι κρατά το σταυρό του μάρτυρα, ενώ το αριστερό το έχει λυγισμένο στον αγκώνα με την παλάμη προς τα έξω, μπρος στο στήθος. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΘΕΩΝ*».

Ο Άγιος Ερμούλος (Πίν. 47 β), ιστορείται με στροφή τριών τετάρτων προς τα δεξιά του, έχει λευκά μαλλιά και γένια. Στα χέρια του κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Στα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸¹. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΕΡΜΥΛΟΣ*».

Ο Άγιος Στρατόνικος (Πίν. 48 Α), παριστάνεται νέος και αγένειος ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸². Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΣΤΡΑΤΟ / ΝΙΚΟΣ*».

Ο Άγιος Φλώρος (Πίν. 48 α). Νέος αγένειος με κοντά καστανά μαλλιά. Το σώμα έχει κλίση προς τ' αριστερά και η κεφαλή σε αντικίνηση. Με τα δυο του χέρια κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸³. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΦΛΩΡΟΣ*».

⁹⁷⁷ Ερμηνεία, 157, 196.

⁹⁷⁸ Στην Ερμηνεία και στις πηγές της περιγράφεται "νεος αγένειος" Ερμηνεία, 158, 271 και 296.

⁹⁷⁹ Στην Ερμηνεία και στις πηγές της περιγράφονται δύο άγιοι με το ίδιο όνομα ο Ανδρόνικος μάρτυς και ο Ανδρόνικος απόστολος και οι δυο όμως περιγράφονται νέοι αγένειοι και επιπλέον σπανός Κοντογένης ο απόστολος. Ερμηνεία, 158, 194, 271, 296 και 152, 263 και 298 αντίστοιχα.

⁹⁸⁰ Ερμηνεία, 271, 296.

⁹⁸¹ Ερμηνεία, 158, 270, 296.

⁹⁸² Ερμηνεία, 158.

⁹⁸³ Ερμηνεία, 158, 208, 271, 296.

Ο Άγιος Λαύρος, (Πίν. 48 α) αποδίδεται νέος και αγένειος, όπως και ο άγιος Φλώρος, ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸⁴. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ - ΛΑΥΡΟΣ».

Ο Άγιος Αριστόφορος (Πίν. 48 α, β). Δεν περιλαμβάνεται στους αγίους της Ερμηνείας. Παριστάνεται νέος αγένειος με κοντά μαλλιά, να κρατά στο δεξί το σταυρό του μάρτυρα και την παλάμη του αριστερού προς τα έξω μπρος στο στήθος. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ – ΑΡΙΣΤΟΦΟ / ΡΟΣ».

Ο Άγιος Βονιφάτιος, (Πίν. 48 β) παριστάνεται νέος με κοντά καστανά μαλλιά και γένια, ενώ στο δεξί του χέρι κρατά το σταυρό του μάρτυρα. Ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸⁵. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ – ΒΟΝΙΦΑ / ΤΙΟΣ».

Ο Άγιος Αρέθας (Πίν. 48 β, 49 α). Αποδίδεται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα οξυγένης⁹⁸⁶. Στο δεξί κρατά το σταυρό του μάρτυρα ενώ το αριστερό, λυγισμένο στον αγκώνα, είναι στο πλάι με την παλάμη προς τα έξω. Επάνω σώζεται η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ - ΑΡΕΘΑΣ».

Αδιάγνωστος (Πίν. 48 β). Το στήθιο έχει υποστεί απολεπίσεις από την υγρασία. Η μορφή του αγίου διατηρείται μερικώς. Ο άγιος είναι νέος και αγένειος με κοντά μαλλιά. Με τα δύο του χέρια κρατεί το σταυρό του μάρτυρα.

Ο Άγιος Μηνάς, (Πίν. 48 α) αποδίδεται μεσήλικας με κοντή γενειάδα και κοντά μαλλιά. Στην Ερμηνεία υπάρχουν δύο άγιοι με το ίδιο όνομα, στην περίπτωση μας πρόκειται μάλλον για το μάρτυρα Μηνά Καλλικέλαδο, τα χαρακτηριστικά του οποίου ανταποκρίνονται περισσότερο στην περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁸⁷. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ - ΜΗΝΑΣ».

Ο Άγιος Ευλάμπιος, (Πίν. 48 β) αποδίδεται νέος και αγένειος. Στην Ερμηνεία περιγράφεται, νέος στρογγυλογένης και αλλού αρχιγένης⁹⁸⁸. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ - ΕΥΛΑΜΠΙΟΣ».

Ο Άγιος Ακάκιος, (Πίν. 48 β, 49 α) αποδίδεται νέος με κοντά μαλλιά και γένια. Στην Ερμηνεία περιγράφονται τρεις μάρτυρες με το ίδιο όνομα. Τα χαρακτηριστικά του μάρτυρα της παράστασής μας είναι κοντά στην περιγραφή του δεύτερου της Ερμηνείας⁹⁸⁹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ - ΑΚΑΚΙΟΣ».

Ο Άγιος Ναστάσιος, (Πίν. 48 β, 49 α) πρόκειται μάλλον για ένα από τους αγίους με το όνομα Αναστάσιος. Παριστάνεται νέος και αγένειος και είναι κοντά στην περιγραφή που δίνει η Ερμηνεία και για τους τρεις αγίους με αυτό το όνομα⁹⁹⁰. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ / ΝΑΣΤΑΣΙΟΣ».

⁹⁸⁴ Ερμηνεία, 158.

⁹⁸⁵ Ερμηνεία, 158.

⁹⁸⁶ Ερμηνεία, 157, 195, 270, 296.

⁹⁸⁷ Ερμηνεία, 157, 197.

⁹⁸⁸ Ερμηνεία, 158 και 194 αντίστοιχα.

⁹⁸⁹ Ερμηνεία, 160, 271, 296.

⁹⁹⁰ Ερμηνεία, 166, 196, 271.

Ο Άγιος Αγαθόνικος, αποδίδεται νέος και αγένειος, ακολουθώντας την Ερμηνεία η οποία τον περιγράφει νέο και ολιγογένη⁹⁹¹. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΑΓΑΘΟ / ΝΙΚΟΣ*».

Άγιοι σε στηθάρια εντός του Ιερού. (βόρειος τοίχος από Δ – Α).

Ο Άγιος Ακεψιμάς, (Πίν. 27 α) αποδίδεται γέρος με μακριά λευκή γενειάδα. Η απόδοση ανταποκρίνεται σε μια από τις περιγραφές της Ερμηνείας⁹⁹². Επάνω διακρίνεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΑΚΕΨΙ / ΜΑΣ*».

Αδιάγνωστος, (Πίν. 27 α) ο άγιος παριστάνεται γέρος με λευκά μαλλιά και μακριά γενειάδα.

Ο Άγιος Μελέτιος, (Πίν. 27 α) ιστορείται στη βορειοανατολική γωνία του Ιερού, μεταξύ της Πρόθεσης και της κόγχης του βόρειου τοίχου. Παριστάνεται μεσήλικας με γκρίζα μαλλιά και γενειάδα κοντή. Ο εικονογραφικός τύπος του Αγίου δεν ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΜΕΛΕΤΙΟΣ*».

Άγιοι σε στηθάρια εντός του Ιερού. (ανατολικός τοίχος από Β – Ν). Μεταξύ Πρόθεσης και κόγχης:

Ο Άγιος Σίλβεστρος, (Πίν. 28 α) αποδίδεται με γέρος με λευκά μαλλιά και μακριά οξύληκτη γενειάδα, σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁹³. Επάνω σώζεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ*».

Ο Άγιος Ελευθέριος, (Πίν. 28 α) αποδίδεται με γκρίζα κοντά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Δεν ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁹⁴. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΕΛΕΥ / ΘΕΡΙΟΣ*».

Μεταξύ κόγχης και Διακονικού:

Ο Άγιος Ιωάννης Κολωνίας, (Πίν. 28 β) παριστάνεται γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα. Ο Άγιος δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία. Επάνω υπάρχει η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) κολωνείας*».

Ο Άγιος Νίκανδρος, (Πίν. 28 β) αποδίδεται νέος με κοντά μαλλιά και γένια. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά δεν ανταποκρίνονται στην περιγραφή της Ερμηνείας⁹⁹⁵. Επάνω σημειώνεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ - ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ*».

Ο Άγιος Αγαπητός, (Πίν. 27 β) ιστορείται αμέσως μετά την κόγχη του Διακονικού και παριστάνεται γέρος με κοντή γενειάδα ακολουθώντας την περιγραφή των Πηγών της Ερμηνείας⁹⁹⁶. Επάνω σώζεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓ[ΙΟΣ] – ΑΓΑΠΗΤ[ΟΣ]*».

⁹⁹¹ Ερμηνεία, 158, 271.

⁹⁹² Ερμηνεία, 197.

⁹⁹³ Ερμηνεία, 154.

⁹⁹⁴ Ερμηνεία, 156, 197, 207.

⁹⁹⁵ Ερμηνεία, 195.

⁹⁹⁶ Ερμηνεία, 292.

Νότιο τοίχος Ιερού

Άγιος Ευσέβιος, (Πίν. 28 γ) Παριστάνεται σε νεαρή ηλικία με κοντά γένια και όχι αρχιγένης, όπως τον περιγράφει η Ερμηγεία. Μετά τον άγιο Ευσέβιο και μέχρι την νότια απόληξη του τέμπλου είναι κατεστραμμένες όλες οι παραστάσεις των αγίων σε στηθάρια.

ΟΙ ΟΛΟΣΩΜΟΙ ΑΓΙΟΙ (Νότιος τοίχος από Δ-Α)

Οι Κορυφαίοι των Αποστόλων Πέτρος και Παύλος, (Πίν. 41 α) εικονίζονται στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, στραμμένοι ελαφρά, ο ένας προς τον άλλο, να κρατούν ο μιν Πέτρος με το αριστερό χέρι ο Παύλος με το δεξί ομοίωμα ναού. Από τα δάχτυλα του αριστερού χεριού του Πέτρου κρέμεται σχοινί, το οποίο συγκρατεί δύο κλειδιά, σημείο ταύτισής του και σαφής παραπομπή στη θέση και στο ρόλο του Πέτρου στον Παράδεισο⁹⁹⁷.

Φέρουν και οι δύο χιτόνα και ιμάτιο και μόνο τα άκρα τους παραμένουν ακάλυπτα. Τα φυσιολογικά τους χαρακτηριστικά ανταποκρίνονται στην περιγραφή της Ερμηγείας⁹⁹⁸. Ο Πέτρος κρατά το δεξί του χέρι δύο κλειστά ειλητά και προτάσσει ελαφρά το δεξί πόδι. Ο Παύλος με το αριστερό του χέρι συγκρατεί πάνω στο σώμα του κιβώτιο, εντός του οποίου διακρίνονται κλειστά ειλητά με τις επιστολές του⁹⁹⁹.

Επάνω αριστερά μέσα από σύννεφα προβάλλει ο Ιησούς, ο οποίος ευλογεί τους δύο αποστόλους. Αντίστοιχο παράλληλο συναντούμε στο ναό των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς στον οποία σώζεται μέρος της παράστασης του ευλογούντος εντός ημικυκλίου Χριστού¹⁰⁰⁰.

Η παράσταση είναι γνωστή από μια σειρά μεταβυζαντινών τοιχογραφιών και εικόνων¹⁰⁰¹, που επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα με ελάχιστες εικονογραφικές διαφορές από το 15^ο μέχρι και το 19^ο αι.¹⁰⁰² Η δημιουργία του εικονογραφικού τύπου αποδίδεται στο ζωγράφο Άγγελο Ακοτάνο, που ζει και εργάζεται στο Χάνδακα το πρώτο μισό του 15^{ου} αι.¹⁰⁰³ Το παλιότερο παράδειγμα αυτού του τύπου μάς είναι γνωστό από την παράσταση στο περιθώριο εικόνας της Δέησης του κρητικού ζωγράφου Νικολάου Ρίτζου του τέλους του 15^{ου} αρχές 16^{ου} αι. στο Σεράγεβο¹⁰⁰⁴. Η πιστή διατήρηση αυτού του προτύπου αποδεικνύεται από μια σειρά έργων που ανήκουν σε διαφορετικά εργαστήρια και διαφορετικές εποχές¹⁰⁰⁵.

Η θέση των αποστόλων δίπλα στο τέμπλο στο νότιο τοίχο του ναού είναι συνηθισμένη για τους Πάτρωνες του ναού, δηλαδή των αγίων στους οποίους είναι αφιερωμένος ο ναός. Η συνήθεια αυτή εμφανίζεται ήδη από τον 11^ο αιώνα και

⁹⁹⁷ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, ό.π., αρ. 162.

⁹⁹⁸ Ερμηγεία, 150

⁹⁹⁹ Ερμηγεία, 150

¹⁰⁰⁰ Γούναρης, *Οι Τοιχογραφίες*, ό.π., 66, πιν. 12 α.

¹⁰⁰¹ Γούναρης, ό.π., Χατζηδάκης, *Πάτριος*, ό.π., αρ.128, όπου και άλλα παραδείγματα. Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ. 162, 163, πιν. 125,152κ.α..

¹⁰⁰² Χατζηδάκης, ό.π., Μπαλτογιάννη, ό.π., Καρακατσάνη, *Συλλογής Τσακίρογλου*, αρ.126, πιν. 126.

¹⁰⁰³ Βασιλάκη – Μαυρακάκη, «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος», *Θησαυρίσματα 18* (1981)

¹⁰⁰⁴ Χατζηδάκης, ό.π., πιν 202.

¹⁰⁰⁵ Μπαλτογιάννη, ό.π., αρ.162.

επιχωριάζει σε ναούς της Μακεδονίας¹⁰⁰⁶. Στην παράστασή μας, όμως, δεν πρόκειται για ναό αφιερωμένο στους Αγίους Αποστόλους αλλά στην Αγία Παρασκευή.

Μετά τους Αποστόλους Πέτρο και Παύλο ακολουθούν τέσσερες πατέρες της εκκλησίας. Οι **Τρεις Ιεράρχες Βασίλειος ο Μέγας, Ιωάννης ο Χρυσόστομος, Γρηγόριος ο Θεολόγος και ο Αθανάσιος Αλεξανδρείας**. Η θέση των Ιεραρχών εκτός Βήματος σπάνια απαντάται, εντοπίζεται ωστόσο σε μνημεία του 17^{ου} αι. όπως για παράδειγμα στο ναό της Οσίας Μαρίνας (Σαμαρίνα) στο χωριό Σαμάρι Μεσσηνίας όπου εικονογραφούνται οι Τρεις Ιεράρχες στο βόρειο τοίχο του ναού και ανήκουν στη δεύτερη φάση αγιογράφησης του 17^{ου} αιώνα¹⁰⁰⁷. Επίσης στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου του Ταξιάρχη Γυμνασίου στην Καστοριά απεικονίζονται εκτός Βήματος οι άγιοι Νικόλαος και Αθανάσιος¹⁰⁰⁸, στον Άγιο Αθανάσιο Ζηκόβιστας και στην Αγία Παρασκευή Ποριάς στην Καστοριά¹⁰⁰⁹. Η συναπεικόνιση των τριών Ιεραρχών εκτός Ιερού Βήματος, οφείλεται πιθανώς σε επίδραση χαλκογραφιών και χάρτινων εικόνων, όπου παριστάνονται ανεξάρτητα από άλλα θέματα¹⁰¹⁰.

Άγιος Βασίλειος ο Μέγας (Πίν. 41 α). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ*». Ο άγιος όρθιος μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τ' αριστερά του εικονίζεται με κοντά μαλλιά και μακρά (πλούσια) γενειάδα. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό έχοντας το σκεπασμένο με το ωμοφόριο και το φελόνιο κρατά κλειστό βιβλίο, σε ένδειξη ιδιαίτερου σεβασμού¹⁰¹¹. Το πετραχήλι και το επιγονάτιο είναι στολισμένα με μια σειρά μαργαριταριών και απολήγουν σε φούντες. Ο ιεράρχης μαζί με το δεξί χέρι υψώνει και τον αγκώνα, ο οποίος απομακρύνεται έτσι από το σώμα και το φελόνι, καθώς αναδιπλώνεται αποκαλύπτει την εσωτερική ρομβοειδή διακόσμησή του και αφήνει να διαγραφτεί η σιλουέτα του σώματος. Ο υψωμένος αγκώνας και ο ελεύθερος χώρος που αφήνει, στον οποίο διαγράφεται η σιλουέτα του σώματος είναι στοιχείο το οποίο απαντάται από το 17^ο αιώνα και εξής σε φορητές εικόνες¹⁰¹².

Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (Πίν. 41 α). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ*». Ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος απεικονίζεται μετά τον άγιο Βασίλειο το Μέγα. Παριστάνεται ολόσωμος μετωπικά « νέος ολιγογένης»¹⁰¹³. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά και υψώνει μαργαριτοστόλιστο βιβλίο. Φορεί πατριαρχικό τριανταφυλλί σάκκο με παρυφή και διπλή σειρά μαργαριταριών, λευκό ωμοφόριο με χρυσοκέντητους σταυρούς και παρυφή. Χαμηλά διακρίνεται το γαλαζοπράσινο στιχάριο και η διάλιθη απόληξη του πετραχλίου. Μαργαριτοκόσμητο είναι και το επιγονάτιο.

Ο άγιος παριστάνεται στο συνήθη εικονογραφικό τύπο που απαντάται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική¹⁰¹⁴.

¹⁰⁰⁶ Γούναρης, ό.π., 67 όπου και η βιβλιογραφία για τα παλιότερα μνημεία.

¹⁰⁰⁷ Καλοκύρης, *Εκκλησίαι Μεσσηνίας*, ό.π., 81-82.

¹⁰⁰⁸ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 235.

¹⁰⁰⁹ Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., , εικ. 21 και 20 αντίστοιχα.

¹⁰¹⁰ Παπαστράτου, ό.π., 329 – 331, εικ. 42, πιν. 30, Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., 230.

¹⁰¹¹ Τα σκεπασμένα χέρια με το ωμοφόριο και το φελόνι θεωρούνται ένδειξη ιδιαίτερου σεβασμού, σχετικά βλ. Χατζηδάκης, *Πάτριος*, ό.π., 121, αρ.71, πιν. 50,130.

¹⁰¹² ό.π., 121.

¹⁰¹³ Ερμηνεία,154.

¹⁰¹⁴ Χατζηδάκης, *Πάτριος*, ό.π., 121, αρ.71. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., 78, πιν. σελίδος 79, Kreidl-Papadopoulos, ό.π., 1970, 101, εικ. 47.

Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (Πίν. 41 β). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*». Ο άγιος παριστάνεται στη συνέχεια των προηγούμενων Ιεραρχών μετά το παράθυρο που ανοίγεται στον τοίχο. Ο άγιος Γρηγόριος εικονίζεται στην ίδια στάση με τον άγιο Ιωάννη το Χρυσόστομο. Παριστάνεται με κοντά αραιά μαλλιά και φουντωτή - στρογγυλή γενειάδα. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατά κλειστό βιβλίο. Φορεί πατριαρχικό λευκορόδινο σάκκο με κόκκινη επένδυση, χρυσή μαργαριτοκόσμητη παρυφή, επιγονάτιο επίσης κοσμημένο με διπλή σειρά μαργαριταριών και επιτραχήλιο κοσμημένο με σταυρούς. Χαμηλά η παράσταση έχει καταστραφεί στο ύψος της απόληξης του σάκκου καθώς και μέρος αυτού.

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου ακολουθούν το γενικότερο σχήμα του ιεράρχη αγίου που βρίσκουμε σε εικόνες του 15^{ου} και 16^{ου} αι. της κρητικής ζωγραφικής¹⁰¹⁵.

Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (Πίν. 41 β). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ*». Μετά τον άγιο Γρηγόριο ακολουθεί ο Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας. Ο άγιος παριστάνει όπως και ο προηγούμενος άγιος Γρηγόριος, με Πατριαρχικό σάκκο, επιτραχήλιο και επιγονάτιο. Ευλογεί με το δεξί ενώ υψώνει κλειστό βιβλίο με το αριστερό. Το πρόσωπο του αγίου έχει υποστεί απολεπίσεις, διακρίνεται όμως καθαρά η πλούσια στρογγυλή γενειάδα του. Και η παράσταση του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας εντάσσεται στο γενικότερο σχήμα του Ιεράρχη, όπως αυτό διαμορφώθηκε το 15^ο και 16^ο αιώνα από τους Κρήτες ζωγράφους¹⁰¹⁶. Επίσης συνδέεται με τις παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα των Λινοτοπιτών ζωγράφων¹⁰¹⁷.

Άγιος Σπυρίδων (Πίν. 41 β). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ*». Ακολουθεί μετά τον άγιο Αθανάσιο, παριστάνεται με μακρύ λευκό γένι, το χαρακτηριστικό του σκούφο¹⁰¹⁸ και φορεί αρχιερατική ενδυμασία. Με το δεξί ευλογεί, ενώ στο καλυμμένο με το φελόνι του αριστερό, κρατά, υψώνοντάς το διαγωνίως κλειστό μαργαριτοκόσμητο βιβλίο.

Η απεικόνιση του αγίου σε ναούς του 17^{ου} αιώνα γίνεται κυρίως στο χώρο του Ιερού ως συλλειτουργών¹⁰¹⁹ ή κοντά στους συλλειτουργούντες ιεράρχες και πάντως εντός του Ιερού Βήματος¹⁰²⁰. Εκτός Ιερού Βήματος ο άγιος απαντάται στους αγίους Αποστόλους Καστοριάς 16^{ου} στο νότιο τοίχο του ναού¹⁰²¹.

Άγιος Μόδεστος (Πίν. 41 β, 42 α). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΜΟΔΕΣΤΟΣ*». Ο άγιος παριστάνεται μετά τον άγιο Σπυρίδωνα γέρος με λευκά μαλλιά και γενειάδα. Ο ζωγράφος δεν ακολουθεί πλήρως τις επιταγές της Ερμηγείας, η οποία τον περιγράφει

¹⁰¹⁵ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, ό.π., 27 αρ.14. Αχεμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., 78, πιν. σελίδος 79.

¹⁰¹⁶ Μπαλτογιάννη, ό.π., 27, αρ.14.

¹⁰¹⁷ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 3-4, 34β.

¹⁰¹⁸ Σε πολλές παραστάσεις ο Αγ.Σπυρίδων εικονίζεται με σκούφο πλεκτό (πρβλ. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ 5 (1939/40)*, 174. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες*, ό.π., 68) ή ψαθωτό κάλυμμα (πρβλ. Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, ό.π., 27). Η ερμηγεία τον θέλει με "σκούφια", ό.π., 154.

¹⁰¹⁹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 62.

¹⁰²⁰ Παϊσίδου, *Η ζωγραφική του 17^{ου} αι.*, ό.π., 51. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 59, Stavropoulou, *Transfiguration*, ό.π., εικ. 6 b.

¹⁰²¹ Γούναρης, ό.π., 67-68.

"γέρων φαρακλός"¹⁰²². Ο άγιος φορεί αρχιερατική ενδυμασία, με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ το αριστερό είναι κατεβασμένο και κρατά κλειστό ειλητό.

Λίγα είναι τα αντίστοιχα παραδείγματα, τα οποία αναπαριστούν τον Ιεράρχη, όπως στον άγιο Νικόλαο Μεγαλειού Καστοριάς¹⁰²³, στο Καθολικό της Μονής Γρηγορίου και στην Κοίμηση της Θεοτόκου Εράτουρας¹⁰²⁴.

Στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, εικονογραφούνται τέσσερις θεραπευτές άγιοι, στο νότιο τοίχο και είναι οι άγιοι: Κοσμάς και Δαμιανός, Παντελεήμων και Τρύφων.

Άγιος Κοσμάς (Πίν. 42 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ*». Ο άγιος φορά μακρύ χειριδωτό χιτώνα με διάλιθη παρυφή, διακοσμημένο με άνθη και σταυρούς. Πάνω σ' αυτό φορά δεύτερο κοντό φόρεμα - καμίσιο - με διάλιθη επίσης παρυφή και μαργαριτοπερίκλειστη τραχηλιά και τέλος ιμάτιο γαλαζοπράσινο. Στο δεξί του χέρι κρατά, επάνω αριστερά, λαβίδα, ενώ στο αριστερό του, το οποίο είναι καλυμμένο από το ιμάτιο, κρατά κιβωτίδιο - πυξίδα με θήκες για φάρμακα.

Άγιος Δαμιανός (Πίν. 42 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΜΙΑΝΟΣ*». Εικονίζεται, δίπλα στον άγιο Κοσμά, με μακρύ τριανταφυλλί, χειριδωτό χιτώνα, με δεύτερο κοντό γαλαζοπράσινο φόρεμα με παρυφή και μανδύα, σε σκούρο τριανταφυλλί, ο οποίος δένει μπροστά στο στήθος. Στο δεξί του χέρι κρατά νυστέρι μπροστά στο στήθος, ενώ στο αριστερό του ανοιχτό κιβωτίδιο - πυξίδα με θήκες για φάρμακα όπως και του αγίου Κοσμά.

Οι δύο Ανάργυροι ιατροί ιστορούνται σε κοινό εικονογραφικό τύπο. Σύμφωνα με την ερμηνεία, υπάρχουν τρεις "συζυγίες" αγίων με τα ονόματα Κοσμάς και Δαμιανός και παριστάνονται οι Ρωμαίοι "νέοι οξυγένειοι", οι Ασιάτες "νέοι αρχιγένειοι" και οι Άραβες "μελανοί αρχιγένειοι έχοντες στα κεφάλια μανδήλια τυλιγμένα"¹⁰²⁵. Οι άγιοι της παράστασής μας εικονίζονται ως "αρχιγένειοι", οπότε πρέπει να τους ταυτίσουμε με τους Ασιάτες. Εικονογραφικά παράλληλα ως προς την απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των δύο αγίων βρίσκουμε στο έργο του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά¹⁰²⁶ και στη Μονή Σταυτονικήτα στο Άγιο Όρος¹⁰²⁷, στους Λινοτοπίτες ζωγράφους¹⁰²⁸ και στη Μονή Πέτρας¹⁰²⁹.

Άγιος Παντελεήμων (Πίν. 42 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΗΜΩΝ*». Ακολουθεί μετά τους αγίους Κοσμά και Δαμιανό και απεικονίζεται σύμφωνα με τις επιταγές της Ερμηνείας¹⁰³⁰. Έχει νεανικό στρογγυλό αγένειο πρόσωπο και κοντά σγουρά μαλλιά. Κρατά ιατρική λαβίδα στο δεξί του χέρι, ψηλά στον ώμο ενώ στο αριστερό μικρό φιαλίδιο¹⁰³¹. Φορά μακρύ λευκορόδινο χειριδωτό χιτώνα με διάλιθη παρυφή, δεύτερο κοντό πρασινωπό φόρεμα - καμίσιο με διάλιθη επίσης παρυφή και

¹⁰²² Ερμηνεία, 155, 170 και 268.

¹⁰²³ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 175, Καδάς - Ζίας, ό.π., 70.

¹⁰²⁴ Αϊβαζόγλου - Δόβα, ό.π., 387.

¹⁰²⁵ Ερμηνεία, 161, 270, 283.

¹⁰²⁶ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 168.

¹⁰²⁷ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., πιν. 149 - 150.

¹⁰²⁸ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 162, πιν. 90 α.

¹⁰²⁹ Σδρόλια, ό.π., εικ. 179.

¹⁰³⁰ Ερμηνεία, 162.

¹⁰³¹ Για τα αντικείμενα που κρατούν οι θεραπευτές άγιοι βλ. Ξυγγόπουλος, «Το ανάγλυφο των αγίων Αναργύρων εις του Αγίου Μάρκου Βενετίας», *Α.Δ. 20 (1965), Μελέται*, 84 κ.εξ.

περίκλειστη τραχηλία καθώς και μανδύα, που δένεται σε κόμπο μπροστά στο στήθος. Το φιαλίδιο που κρατά ο άγιος τυπολογικά είναι κοντά σε αυτό του Αγίου Δαμιανού στη Μονή Πέτρας¹⁰³². Ο εικονογραφικός τύπος του νεαρού αγίου αποκρυσταλλώνεται κατά τον 11^ο αιώνα και συνεχίστηκε σχεδόν αμετάβλητος με ελάχιστες αποκλίσεις μέχρι το τέλος της μεταβυζαντινής ζωγραφικής¹⁰³³. Εικονογραφικά βρίσκεται κοντά στην απόδοση των Λινοτοπητών ζωγράφων¹⁰³⁴.

Άγιος Τρύφων (Πίν. 42 α, β). Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΤΡΥΦΩΝ». Η παράσταση του αγίου έχει υποστεί απολεπίσεις στο πρόσωπο στο κεφάλι, στο φωτοστέφανο καθώς και στα ενδύματα. Ακολουθεί μετά τον άγιο Παντελεήμονα εικονίζεται μετωπικός με μακρύ ρόδινο χιτώνα με μαργαριτοκόσμητη παρυφή επάνω σ' αυτόν δεύτερο κοντό χιτώνα σε τριανταφυλλί αποχρώσεις, ο οποίος απολήγει επίσης σε μαργαριτοκόσμητη παρυφή και υφασμάτινη ζώνη στη μέση. Τέλος φορεί μάτιο γαλαζοπράσινο, το οποίο δένει σε κόμπο στο δεξί ώμο και πέφτει πίσω αναδιπλούμενος. Στο δεξί χέρι κρατά δρεπάνι, ενώ στο αριστερό φιαλίδιο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του νέου και αγένειου αγίου με τα κοντά μαλλιά μας οδηγούν στην περιγραφή της Ερμηνείας¹⁰³⁵. Μεγαλύτερη εικονογραφική συγγένεια ως προς τα χαρακτηριστικά παρουσιάζει με την παράσταση του αγίου στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά¹⁰³⁶, αλλά και με τις παραστάσεις του αγίου στο καθολικό της Μ. Φιλοθέου και στο Κυριακό σκήτης Αγίας Άνης στο Άγιο Όρος¹⁰³⁷.

Η απεικόνιση του αγίου με το δρεπάνι απαντάται στον ναό του Αγίου Γερμανού και στην Παναγία Πορφύρα στις Πρέσπες¹⁰³⁸ στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι¹⁰³⁹, στο Κυριακό Σκήτης Ξενοφώντος στο Άγιο Όρος¹⁰⁴⁰, αλλά και σε φορητή εικόνα της Πάτμου εικονογραφείται με το δρεπάνι 1630-40¹⁰⁴¹. Επίσης στο καθολικό της Μονής Σωσίνου, στο καθολικό της Μονής Χρυσοβίτσας¹⁰⁴² και στη Μονή Προφήτη Ηλία Βίτσας¹⁰⁴³.

Άγιος Αντώνιος (Πίν. 42 β, 43 α). Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ». Είναι ο τελευταίος άγιος του νότιου τοίχου αριστερά της νότιας εισόδου. Η Ερμηνεία και οι πηγές της περιγράφουν τον άγιο «γέρων κοντοδιχαλογένης, έχων γυμνόν ολίγον τον πάγωνα και φορών σκέπασμα». Στην παράσταση που εξετάζουμε ο άγιος διαφοροποιείται μόνον ως προς το ότι η γενειάδα του δεν είναι διχαλωτή. Είναι ελαφρά στραμμένος προς τ' αριστερά, φορεί μεγαλόσχημο μοναχικό ένδυμα, χιτώνα, μανδύα, ανάλαβο και έχει σκεπασμένο το κεφάλι με κουκούλιο. Στο δεξί κρατεί βακτηρία, ενώ στο κατεβασμένο αριστερό ειλητάριο το οποίο ξετυλίγεται προς τα κάτω. Από την επιγραφή του ειληταρίου σώζεται μέρος της μόνο: «ΤΟΝ ΘΕΟΝ /

¹⁰³² Σδρόλια, ό.π., πιν. 179.

¹⁰³³ Για παλιότερα παραδείγματα απεικόνισης του αγίου βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 154-5 και Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 279.

¹⁰³⁴ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 91β.

¹⁰³⁵ Ερμηνεία, 162.

¹⁰³⁶ Για τις παλιότερες παραστάσεις του αγίου βλ. Παϊσίδου, ό.π., 281, πιν. 175^α.

¹⁰³⁷ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 145 β και 174β.

¹⁰³⁸ Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, πιν. VII και XXXII αντίστοιχα.

¹⁰³⁹ Παπαευαγγέλου, *Ο ναός του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι*, 47, εικ. 17.

¹⁰⁴⁰ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 175 α.

¹⁰⁴¹ Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π., πιν. 178α (168, αρ. 145).

¹⁰⁴² Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, ό.π., τ. Α', εικ. 69, σελ. 131 και εικ. 70, σελ. 133

αντίστοιχα.

¹⁰⁴³ ό.π., εικ. 311, σελ. 322.

ΑΛΛΑ ΑΓΑ / ΠΩ ΑΥ.../ Η ΓΑΡ ΤΕΛ.../αγαπη έξω / βαλλ.../». Το κείμενο του ειλητού απαντάται στις πηγές της Ερμηνείας, όπου και αναγράφεται πιο ολοκληρωμένο απ' ό τι στην Ερμηνεία του Διονυσίου ¹⁰⁴⁴.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου με τα ήρεμα αλλά δυνατά χαρακτηριστικά, με τα καλογραμμένα και ελαφρώς σμιχτά φρύδια και τη θεληματική έκφραση, είχε διαμορφωθεί ήδη από την παλαιολόγια εποχή ¹⁰⁴⁵ και πέρασε στην τέχνη του 16^{ου} αι. στα έργα του Θεοφάνη και του κύκλου του ¹⁰⁴⁶, καθώς στα έργα της σχολής της ΒΔ Ελλάδας το 16^ο αιώνα ¹⁰⁴⁷. Ο τύπος είναι επίσης συχνός σε κρητικές εικόνες ¹⁰⁴⁸, όπως επίσης και σε μνημεία του 17^{ου} ¹⁰⁴⁹ και 18^{ου} αι. ¹⁰⁵⁰. Μεγαλύτερη εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια παρουσιάζει η παράστασή μας με την αντίστοιχη του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά και στη Μονή Σταυρονικήτα ¹⁰⁵¹.

Άγιος Ευθύμιος (Πίν. 44 α). Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ». Ο άγιος Ευθύμιος ο μεγάλος ασκητής της Ερήμου εικονίζεται γέρος με μακριά λευκή γενειάδα που φτάνει ως χαμηλά στην κοιλιακή χώρα και λίγα λευκά μαλλιά ¹⁰⁵². Έχει την παλάμη του αριστερού χεριού του μπρος στο στήθος, από τα δάχτυλά του κρέμεται λευκό κομποσχοίνι. Στο δεξί χέρι κρατά χαμηλά ανοιχτό ειλητάριο. Από την επιγραφή του ειληταρίου, παρά τις φθορές που έχει υποστεί, διακρίνονται: «...../...../ ΟΠΙΑ / ΤΟΥ ΜΟ / ..ΧΟΥ Ε./ ..Ν Η / ΜΕΛΕ / ΤΗ Η ΠΡ. / ε...». Από τα παραπάνω μπορεί να συμπληρωθεί με το επίγραμμα που προτείνει ο Διονύσιος στην Ερμηνεία το οποίο όμως δεν αναγράφονταν ολόκληρο στο ειλητό: «*Αδελφοί, τα όπλα του μοναχού εισίν η μελέτη, η προσευχή (η διάκρισις, η ταπεινοφροσύνη και η κατά Θεόν υπακοή)*».

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου ανταποκρίνεται στον τύπο που διαμορφώθηκε από τους Κρήτες ζωγράφους στις Μονές Αναπαυσά ¹⁰⁵³, Μεγ. Λαύρας, Διονυσίου ¹⁰⁵⁴, Σταυρονικήτα ¹⁰⁵⁵, Κυριακό Σκήτης Αγίας Άνης και Σκήτης Ξενοφώντος ¹⁰⁵⁶ και σε μνημεία της βορειοδυτικής Ελλάδας, στη Μ.Ντίλιου ¹⁰⁵⁷, στο ναό του αγίου Μηνά στο

¹⁰⁴⁴ Ερμηνεία, πηγές, 273 «*Μη απατά, ω μοναχέ, χορτασία κοιλίας, υποταγή μετ' εγκρατείας υποτάσσει τους δαίμονας, άλλον εγώ ουκέτι φοβούμαι ή τον θεόν, αλλ' αγαπώ αυτόν, η γ' ρ τελεία αγάπη έξω βάλλει τον φόβον*».

¹⁰⁴⁵ Βλ. τις απεικονίσεις του Αγίου στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στο Χριστό Βεροίας, στους Αγίους Αναργύρους Καστοριάς, στο καθολικό της Μονής Χελανδαρίου και της Μονής Παντοκράτορος Millet – Frolow, ό.π., ΙΙΙ, πιν. 1.1, Πελεκανίδης, *Καλλιέργησις*, ό.π., ΙΖ' και 76, του ίδιου, Καστορία, πιν 29 α.. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των παλαιολόγων*, πιν.16, 28 αντίστοιχα.

¹⁰⁴⁶ Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Αναπαυσά, Λαύρας, Σταυρονικήτα και Διονυσίου, Chatzidakis, «Theophane», ό.π., εικ 55 και Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 146 –147, Millet, *Athos*, πιν. 148.3, Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ.209, Millet, *Athos*, πιν. 197.2 αντίστοιχα.

¹⁰⁴⁷ Βλ. τις παραστάσεις στη Μονή Ντίλιου και στη Ρασιώτισσα, (Λίβα – Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, ό.π., εικ. 74. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι – Ρασιώτισσα*, ό.π., πιν 36 α – β, αντίστοιχα).

¹⁰⁴⁸ Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής σχολής 15^{ος}-16^{ος} αι.* ό.π., αρ. 19. Μπούρα, «*Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15^{ου} αι.*», *Ευφρόσυνον* 2, 403, πιν.,ΚΖ' α..

¹⁰⁴⁹ Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στη Μονή Πέτρας, στην Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς κ.α. (Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν 90 β, Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 289, Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 263, πιν 84 β, αντίστοιχα).

¹⁰⁵⁰ Παϊσίδου, «*Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας*», ό.π., εικ. 18.

¹⁰⁵¹ Chatzidakis, «Theophane», ό.π., εικ 55 και Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 146 –147 και Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π.,εικ.209, αντίστοιχα.

¹⁰⁵² Ερμηνεία, 162.

¹⁰⁵³ Καλοκύρης, *Αθως*, ό.π., πίν. 20 Α. Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ.146.

¹⁰⁵⁴ Mille, *Athos*, πιν. 167 .2 και 197 .2 αντίστοιχα.

¹⁰⁵⁵ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 209.

¹⁰⁵⁶ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 182 και 143^α.

¹⁰⁵⁷ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. σελ. 168.

Μονοδέντρι¹⁰⁵⁸, στο ναό του Αγίου Αθανασίου στη Ζηκόβιστα¹⁰⁵⁹. Μεγαλύτερη εικονογραφική συγγένεια ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, τη γενειάδα και γενικότερα τη στάση και την ένδυση του αγίου, παρουσιάζει με την αντίστοιχη μορφή του Θεοφάνη στον Αναπαυσά¹⁰⁶⁰.

Άγιος Σάββας (Πίν. 44 α). Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΣΑΒΒΑΣ Ο ΗΓΙΑΣΜΕΝΟΣ». Ο άγιος εικονίζεται γέρος με κοντή διχαλωτή και άστατη γενειάδα και λίγα λευκά μαλλιά¹⁰⁶¹. Έχει το αριστερό του χέρι – πήχη ανοιχτό στο πλάι σε ένδειξη ομιλίας ενώ από τον αντίχειρα κρέμεται κομποσχοίνι το οποίο απολήγει σε σταυρό. Με το δεξί χέρι κρατά χαμηλά ανοιχτό ειλητήριο, στο οποίο διακρίνονται: «ΤΕ.. / ΣΟΝ .. / ΚΕΛΙ / ΟΝ ΟΥ / ΜΟΝΑ / ΧΕ κ(αι).. / .../». Η επιγραφή θα μπορούσε να συμπληρωθεί με το επίγραμμα που αναφέρεται στο Παράρτημα Γ΄ της Ερμηνείας: «Τείχισον το κελλίον σου ω μοναχέ, και άλλον κελλίον μη παράβαλε»¹⁰⁶².

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου διαμορφώθηκε στην παλαιολόγια περίοδο - ζωγραφική¹⁰⁶³, επιμέρους όμως χαρακτηριστικά όπως η κοντή και άστατη γενειάδα και τα λίγα μαλλιά απαντώνται σε έργα κρητικών ζωγράφων όπως στη Μ. Αναπαυσά¹⁰⁶⁴ στη Μεγίστη Λαύρα, στη Μολυβοκκλησιά, στη Μονή Φιλοθέου¹⁰⁶⁵ στον Άγιο Αθανάσιο Ζηκόβιστας¹⁰⁶⁶. Η παράστασή μας είναι κοντά στην απεικόνιση του αγίου στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά.

Άγιος Στυλιανός (Πίν. 44 α). Επάνω η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ / ο παμφλαγών». Ο άγιος εικονίζεται μέχρι τους μηρούς, λόγω του παραθύρου που ανοίγεται. Εικονίζεται μετωπικός, όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία με λευκά μαλλιά (αραιά) και λευκή μακριά γενειάδα¹⁰⁶⁷. Φοράει πορτοκαλόχρωμο χιτώνα (αντερί), γαλαζοπράσινο μανδύα που κουμπώνει μπροστά στο στήθος, κουκούλιο απλωμένο στους ώμους και ανάλαβο. Με το δεξί του χέρι μπροστά στο στήθος ευλογεί και με το αριστερό κρατά φασκιωμένο βρέφος.

Η απεικόνιση του αγίου Στυλιανού είναι σπάνια ή σχεδόν άγνωστη στα προ του 17^{ου} αι. μνημεία. Απαντάται για πρώτη φορά στο ναό του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνα στην Καστοριά (17^{ος} αι.)¹⁰⁶⁸, στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου¹⁰⁶⁹ και αργότερα σε φορητές εικόνες στα 1756 στη Βουλγαρία¹⁰⁷⁰ σε εικόνα του 1761 της συλλογής Τσακύρογλου¹⁰⁷¹, όπου απεικονίζεται, με φασκιωμένο βρέφος καθώς και σε άλλες εικόνες της ίδιας συλλογής και αλλού¹⁰⁷². Στην παράστασή μας ακολουθεί τον ίδιο φυσιογνωμικό - εικονογραφικό τύπο με αυτόν των αγίων Ευθυμίου και Θεοδοσίου.

¹⁰⁵⁸ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 151-2, πιν. 90β.

¹⁰⁵⁹ Παϊσίδου, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», ό.π., εικ. 17.

¹⁰⁶⁰ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 146.

¹⁰⁶¹ Ερμηνεία, 162, 292.

¹⁰⁶² Πηγές της Ερμηνείας, στο παράρτημα Γ΄, 273.

¹⁰⁶³ Millet, *Athos*, πιν.47.2, Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 204, εικ. 104. Τούρτα, *Οι Ναοί*, 157-8.

¹⁰⁶⁴ Καλοκύρης, *Αθως*, πιν. 21 Α. Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ.148.

¹⁰⁶⁵ Millet, *Athos*, πιν. 158.1 και 95.2 και Καλοκύρης, *Αθως*, ό.π., πιν. 21 Α', Β'.

¹⁰⁶⁶ Παϊσίδου, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», ό.π., εικ.18.

¹⁰⁶⁷ Ερμηνεία, 164.

¹⁰⁶⁸ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 274, πιν. 173 α.

¹⁰⁶⁹ Τσιγάρας, ό.π., πιν.152.

¹⁰⁷⁰ Boschkou, *Bulgarische Malerei*, εικ. 220-221.

¹⁰⁷¹ Καρακατσάνη, ό.π., 121, αρ. 163, πιν. σελ. 155.

¹⁰⁷² Καρακατσάνη, ό.π., 155, εικ. 159, σ. 114, σ.141, εικ. 131. Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, ό.π., 96, αρ.165, πιν. 189.

Άγιος Θεοδόσιος (Πίν. 44 α). Επάνω η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΣ Ο ΚΟΙΝΟΒΙΑΡΧΗΣ*». Ο Άγιος Θεοδόσιος μία γεροντική και κομψή μορφή, αποπνέει ευγένεια, καλοσύνη και ηρεμία, έχει διχαλωτή μακριά γενειάδα¹⁰⁷³. Στο αριστερό χέρι κρατεί ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*[ΕΑΝ ΜΗ Α] / [ΠΟΤΑΞ / [Η] ΣΘΕ Τ[ΟΙΣ] / ΠΑΣΙ [ΤΟΥ] / ΚΟΣΜΟΥ/ ου δύνασθε / γεν(έ)σθε / μ(ονα)χοι /*»¹⁰⁷⁴ ενώ στα δάχτυλα του ίδιου χεριού κρέμεται λευκό κομποσχοίνι. Στο δεξί κρατά ηγουμενική ράβδο. Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου ανταποκρίνεται σε πρότυπο που διαμορφώθηκε από κρητικούς ζωγράφους¹⁰⁷⁵. Συγγενικές αποδόσεις στις Μονές Μυρτιάς και Ντίλιου¹⁰⁷⁶, στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁰⁷⁷ και στο καθολικό του Αγίου Αθανασίου στη Ζηκόβιστα¹⁰⁷⁸.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειώσουμε ότι στη νοτιοδυτική γωνία του κυρίως ναού και κάτω από το οριζόντιο παράθυρο που διανοίγεται στο νοτιοδυτικό τοίχο, ιστορούνται στον μεν δυτικό τοίχο ο Αββάς Σισώης μπρος στον ανοικτό τάφο με το σκελετό του Αλεξάνδρου, στο δε νότιο, κάτω από την παράσταση του Αγίου Αντωνίου ο Προφήτης Ιεζεκιήλ με ανοιχτό ειλητό.

Ο Αββάς Σισώης (Πίν. 44 β), παριστάνεται γέρος με πλατιά γενειάδα, σηκώνοντας τις παλάμες του ψηλά στους ώμους και γεμάτος έκπληξη να παρατηρεί τον σκελετό του Αλεξάνδρου εντός της σαρκοφάγου. Αριστερά και δεξιά του αββά Σισώη υπάρχει το παρακάτω κείμενο: «*ΟΡΩΝ Ο ΜΕΓΑΣ ΕΝ ΑΣΚΗΤΑΙΣ ΣΙΣΩΗΣ ΑΤΑΦΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΕΛΗΝΩΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ / ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΠΑΛΑΙ ΛΑΜ / ΨΑΝΤΟΣ ΕΝ ΔΟΞΗ – ΦΡΙΤΤΕΙ Κ(ΑΙ) ΤΟ ΑΣΤΑΤΟΝ ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΔΟΞ / ης / ΤΟ ΤΩΝ ΠΡΟΣΚΑΙ[ΡΩΝ] / ΛΥΠΗΘΕΙΣ ΙΔΟΥ / ΚΛΑΙΕΙ / ΑΙ ΑΙ ΘΑΝΑΤΕ ΤΙΣ / ΔΥΝΑΤΕ ΦΥΓΕΙΝ ΣΕ*». Το θέμα λόγω του εσχατολογικού του περιεχομένου ήταν ιδιαίτερα προσφιλές στους μοναστικούς κύκλους. Από τις έως σήμερα γνωστές παραστάσεις είναι πιο κοντά σ' αυτή της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα¹⁰⁷⁹.

Ο Προφήτης Ιεζεκιήλ (Πίν. 43) παριστάνεται στη νότια πλευρά της γωνίας, ημίσωμος να στέφεται προς τα δεξιά, σαν να απευθύνεται προς τον απέναντί του ευρισκόμενο αββά Σισώη. Από το κείμενο του ειλητού σώζεται μόνο ένα μέρος του: «*... / ..ΤΑΥ / ...ΤΑ / ... ΠΡΑ / ...ΘΕΤΩ / ΕΠ' ΑΥΤΑ / ΕΡΙΜΑ*».

Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ. Αριστερά και δεξιά της δυτικής θύρας του ναού βρίσκονται οι ολόσωμες μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ σύμφωνα με όσα επιτάσσει η Ερμηνεία¹⁰⁸⁰. Η συγχνή απεικόνιση των δύο αρχαγγέλων στις πλευρές

¹⁰⁷³ Ερμηνεία, 162, 284 και 293.

¹⁰⁷⁴ Αναφέρεται στις Πηγές της Ερμηνείας στο παράρτημα Ε', 293.

¹⁰⁷⁵ Μεταξύ άλλων τις τοιχογραφίες στη λιτή και στην τράπεζα της Μ. Σταυρονικήτα στο Άγιο Όρος (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης, ό.π.*, εικ. 4 και 209 αντίστοιχα. Στην τράπεζα της Μ. Λαύρας, στη Μολυβοκκλησιά, στις Μονές Ξενοφώντος και Διονυσίου (Millet, *Athos*, πιν. 147.2, 158.1, 180.1 και 194.2 αντίστοιχα) Χατζηδάκης - Σοφριανός, *Μεγάλο Μετέωρο, ό.π.*, εικ. σελ.119.

¹⁰⁷⁶ Λίβα - Ξανθάκη, *ό.π.*, 163, εικ.70.

¹⁰⁷⁷ Αναγνωστόπουλος, *ό.π.*, εικ. 149.

¹⁰⁷⁸ Παϊσίδου, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», *ό.π.*, εικ.18.

¹⁰⁷⁹ Sticher, *Vergänglichkeitsdarstellungen*, Wien 1971, t. 14.

¹⁰⁸⁰ Ερμηνεία, 219, "Εσωθεν δε της πύλης του ναού εις το δεξιόν μέρος (ως προς την παράσταση) ποίησου του αρχάγγελου Μιχαήλ... εις δε το αριστερόν του Γαβριήλ κ.λ.π"

Για τους αρχαγγέλους αυτούς που παριστάνονται αριστερά και δεξιά από την κύρια είσοδο κάτω από την Κοίμηση βλ. Velmans, «Le portrait dans l' art des Paleologues», *Art et Societe a Byzance sour les*

της εισόδου, σχετίζεται με το φυλακτικό και αποτροπαϊκό ρόλο τους¹⁰⁸¹ και απαντάται συχνά σε παλαιολόγια όπως στον Άγιο Νικήτα στο Cucer¹⁰⁸², Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά¹⁰⁸³ και σε άλλα μεταβυζαντινά μνημεία¹⁰⁸⁴.

Αρχάγγελος Μιχαήλ (Πίν. 45 α, β). Επάνω η επιγραφή «*ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ*». Ο Μιχαήλ εικονίζεται δεξιά της δυτικής θύρας, σε αναλογίες μεγαλύτερες των ολόσωμων αγίων. Μορφή μεγαλοπρεπής και κομψή, φέρει στρατιωτική στολή και κρατεί ξίφος στο δεξί του χέρι, το οποίο όμως εξαιτίας του μήκους του δίνει την εντύπωση της ρομφαίας.

Στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο, ενώ στον αντίχειρα του στηρίζει τη ζυγαριά της ψυχοστασίας. Στο ειλητό αναγράφεται: «*ΘΕΟΥ ΣΤΡΑ / ΤΗΓΟΣ ΕΙ / ΜΙ ΤΗΝ ΣΠ / ΑΘΗΝ ΦΕ / ΡΩ. ΤΕΙΝΩ / Προς ΥΨΟΣ / ΕΚΦΟΒΩ / ΘΕΟΥ ΦΟΒΩ / ΚΑΤΑΦΡΟ / ΝΗΤΑΣ / ΕΚΛΙΧΑ / ΖΩ ΣΥΝ / ΤΟΜΩΣ /*»¹⁰⁸⁵.

Φέρει κοντό γαλάζιο χιτώνα, του οποίου την απόληξη περιτρέχει πλατιά χρυσή ταινία, οι άκρες της οποίας περιτρέχονται από μία σειρά μαργαριταριών αντίστοιχα, ενώ το εσωτερικό της διανθίζεται με μαργαριταρένια και μη άνθη. Πάνω από το χιτώνα φέρει θώρακα φολιδωτό σε αποχρώσεις του γκρι. Ο θώρακας στο ύψος των βραχιόνων του απολήγει σε προσωπίο. Από το θώρακα χαμηλά στην κοιλιακή χώρα κρέμονται ταινίες, οι οποίες συστρέφονται. Μπροστά στο στήθος δένεται με κόμπο η κόκκινη γλαμύδα, η οποία με πλούσιες πτυχώσεις πέφτει πίσω στα δεξιά του. Στη μέση είναι ζωσμένη ζώνη η πόρπη της οποίας διακρίνεται πάνω στο θώρακα. Στα πόδια φορά δρομίδες, οι οποίες δένονται στο ύψος των γονάτων με κόκκινη ταινία.

Στις κνήμες φορά τσαγκία στο κέντρο των οποίων (στην κορυφή ψηλά στην κνήμη) υπάρχει ένας σεραφείμ και απ' όπου ξεκινά σχοινί που τα συγκρατεί και το οποίο με τη σειρά του δένεται στην κόκκινη ταινία. Με μια χορευτική σχεδόν κίνηση πατά με το δεξί του πόδι δυνατά πάνω στους μηρούς του αμαρτωλού που βρίσκεται ξαπλωμένος ανάσκελα στο έδαφος. Η κίνηση του αρχαγγέλου τόσο ζωντανή και έντονη καθώς είναι, δίδει την εντύπωση ότι στην επόμενη στιγμή θα μεταφέρει και το δεξί του πόδι πάνω στους μηρούς του αμαρτωλού και ταυτόχρονα θα βυθίσει τη μόλις λίγα εκατοστά απέχουσα ρομφαία του στο λαιμό του αμαρτωλού.

Σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από τον αμαρτωλό που πατεί ο Αρχάγγελος, δύο μικρογραφημένες μορφές, αριστερά ένας νέος άνδρας έχει τα δύο του χέρια στο πρόσωπο και θρηνεί και δεξιά του μια νέα γυναίκα καθισμένη σε θρόνο θρηνεί τραβώντας τα μαλλιά της. Μεταξύ της γυναίκας και του ζυγού που κρατά ο Αρχάγγελος υπάρχει μικρογραφημένη επιγραφή: «*θάνατος αμαρτωλού / και ανεξομολόγητου του/ φρίζον ψυχή/*» (Πίν. 45 β).

Paleologues, Venezia 1971, (Actes du Colloque organise par l' Association Internationale des etudes Byzantines a Venise on Septembre 1968), 91 κ.εξ., πιν. 27.

¹⁰⁸¹ Ξυγγόπουλος, «*Αρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ*», *Byzantinische Neugriechische Jahrbücher* 1934, 184.

Γούναρης, Ρασιώτισσα, 77 και σημ 1, Τούρτα, *Oi Naoi*, ό.π., 149 – 150.

¹⁰⁸² Millet – Frolow, III, ό.π., πιν. 50,1 – 2.

¹⁰⁸³ Πελεκανίδης, *Καστορία*, πιν.140 α.

¹⁰⁸⁴ Στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, Chatzidakis, «*Theoplane*», εικ. 4, στη μονή Δοχειαρίου, Millet, *Athos*, πιν. 239. 3, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Μαυριώτισσα Καστοριάς, Γούναρης, «*Μαυριώτισσα*», 63, πιν.25 β., στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου, Τσιγάρας, ό.π., 207 – 208, πιν.80 α, 81 β.

¹⁰⁸⁵ Ταο κείμενο του Ειληταρίου του Αρχαγγέλου αναφέρεται στο Παράρτημα Δ΄ της Ερμηνείας, 283.

Ως καλλιτεχνική μορφή ο Αρχάγγελος Μιχαήλ αντανακλά στοιχεία του ευρωπαϊκού Μπαρόκ (κυρίως του ιταλικού και του φλαμανδικού), τόσο στη γενική εντύπωση του όλου έργου όσο και στις εικονογραφικές λεπτομέρειες όπως: η πλαστική απόδοση του Αρχαγγέλου, οι σωστές αναλογίες του σώματος, η ταραγμένη πτυχολογία των ενδυμάτων, η ρεαλιστική απόδοση των πτερύγων είναι στοιχεία τα οποία διαφοροποιούνται από την έως τότε παράδοση και μας οδηγούν στην αναζήτηση δυτικών προτύπων.

Από την έρευνα μας προέκυψε ότι μεγαλύτερη συγγένεια παρουσιάζει η εν λόγω παράσταση με σχέδιο και χαρακτικό του Domenico Campagnola (Βενετία 1500 – Πάδουα 1564) με θέμα Παρθένος και Παιδί μαζί με τους Αγίους Μιχαήλ και Ιερώνυμο σε τοπίο¹⁰⁸⁶ (Πίν. 90 α), το οποίο πρέπει να είχε στη διάθεσή του ο ζωγράφος είτε σε κάποια χαλκογραφία είτε αντιγραμμένο σε αντίβολο ή σε κάποια εκτύπωση ορθόδοξου χαρακτικού. Από το χαρακτικό του Campagnola ο ζωγράφος αντιγράφει σχεδόν την πλαστικότητα του Αγγέλου, την ορμητική του κίνηση, τα στιβαρά και «γυμνασμένα» πόδια καθώς και τη διάταξη των πτερύγων. Ένα άλλο πολύ χαρακτηριστικό σημείο είναι η αντικατάσταση της μορφής που πατά ο Άγγελος στο χαρακτικό με αυτή του Αγίου Ιερώνυμου που παρευρίσκεται. Η ημίγυμνη δηλαδή μορφή του αγίου Ιερώνυμου του χαρακτικού, αφού ενδύεται από το ζωγράφο, παίρνει τη μορφή του «αμαρτωλού και ανεξομολόγητου» που τιμωρείται από τον Αρχάγγελο. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγεί η ομοιότητα των χαρακτηριστικών του προσώπου, η διάταξη της γενειάδας και το πλατύ μέτωπο. Το χαρακτικό αυτό αποτέλεσε κατά την άποψή μου το πρότυπο και για τα ορθόδοξα χαρακτικά.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε την εκλεκτικιστική διάθεση του ζωγράφου, ο οποίος δεν αρκείται σε ένα πρότυπο, αλλά αντλεί στοιχεία από περισσότερα. Κοινά λοιπόν στοιχεία στην απόδοση των ενδυμάτων, την ανάπτυξη της πτυχολογίας τους αλλά και στην απόδοση του θώρακα ανιχνεύονται τόσο σε εικόνες¹⁰⁸⁷ όσο και σε ορθόδοξα χαρακτικά, όπως στον άγιο Δημήτριο (1764) του Orfelin¹⁰⁸⁸, ή σε χαρακτικό με το ίδιο θέμα που τυπώθηκε στα 1811 στη Βενετία και φυλάσσεται στη Μονή Τοπλού, καθώς και σε μεταγενέστερο του 1858 που τυπώθηκε στο Άγιο Όρος από τον μοναχό Αβέρκιο¹⁰⁸⁹ ή τον άγγελο στην Κοίμηση της Θεοτόκου σε χαρακτικό άγνωστου χαρακτή¹⁰⁹⁰. Το προσωπίο που κοσμεί το αριστερό μανίκι (το αντίστοιχο στο δεξί μανίκι μόλις που διακρίνεται καλυπτόμενο από τον μανδύα) του αρχαγγέλου, απαντάται σε εικόνα του Αγίου Γεωργίου αγνώστου ζωγράφου, στον ομώνυμο ναό στο βαθύ της Ιθάκης¹⁰⁹¹ αλλά και στο χαρακτικό του 1858¹⁰⁹². Τα υποδήματα του

¹⁰⁸⁶ Ο Domenico Campagnola ασχολήθηκε ιδιαίτερα και διακρίθηκε για το ταλέντο του στη χαλκογραφία και στην ξυλογραφία λιγότερο για τη ζωγραφική, το μεγαλύτερο μέρος των οποίων έγινε κατά τα έτη 1517 και 1518, δέχτηκε μεγάλη επίδραση από το έργο του Titian. Oberhuber K.

Renaissance and Baroque Drawings from the Collections of John and Alice Steiner, 32 – 35 no 5, Hind M. A., *Early Italian Engraving*, London 1948, Reprint, Nendeln/ Liechtenstein 1978, Part II, v. V, 207 – 215 και ιδιαίτερα no 8, ως προς το πλάσιμο ρητών μορφών., Oberhuber K. – Levenson J. – Sheehan J., *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, 414 - 436, Tietze H. and Tietze – Conrat E., *The Drawing of the Venetian Painter in the 15th and 16th centuries*, New York 1944 Reprint 1979 122 – 132.

¹⁰⁸⁷ Βλ. τον Αρχάγγελο Μιχαήλ, σε εικόνα της Δευτέρας Παρουσίας του Λέου Μόσκου στη συλλογή Μ. Λάτση, (*Μετά το Βυζάντιο, Συλλογή Μ. Λάτση*, 1996, αρ. 40 στη σελίδα 107). Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., αρ. 39, εικόνα σελίδ. 155 και 157.

¹⁰⁸⁸ Davidof, *Srpska Grafika XVIII Veka*, Novi Sad, 1978, sl. 105

¹⁰⁸⁹ Προβατάκης Θεοχ., *Χαρακτικά*, αρ. 559 και 562 αντίστοιχα και εικόνα του χαρακτικού 562 στη σελίδα 291.

¹⁰⁹⁰ Davidof, *Srpska Grafika*, ό.π., sl. 267

¹⁰⁹¹ Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., 147 – 148 και ιδιαίτερα σημ. 4, εικ. 98.

Αγγέλου παραπέμπουν σε αντίστοιχα δυτικά εικονογραφικά μοτίβα, όπου διαπιστώνεται πολύ συχνή χρήση τους, όπως για παράδειγμα στο σχέδιο του Campagnola (Πίν. 91 α), αλλά και σε χαρακτηριστικό του Maarten de Vos (91 β) δεδομένου ότι αυτά αποτελούσαν ένα πολύ κοινό στοιχείο των δυτικών εικονογραφικών μοτίβων.

Η επιλεκτική χρήση στοιχείων από διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα αλλά κυρίως οι ενδυματολογικές παραλλαγές και η προσαρμογή τους στην ορθόδοξη εικονογραφία, με τρόπο που να μην ξενίζει το κοινό, είναι στοιχεία τα οποία απαντώνται και σε παλιότερες περιόδους¹⁰⁹³. Από τα παραπάνω προκύπτει και η επιθυμία του ζωγράφου να δώσει μια νέα πνοή σε θέματα πατροπαράδοτα και καταφεύγει στα χαρακτηριστικά, τα οποία κυκλοφορούσαν ευρέως την περίοδο εκείνη. Το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο χρησιμοποίησε ο ζωγράφος και στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού, ενώ με λίγες διαφοροποιήσεις χρησιμοποιήθηκε και από τους μεταγενέστερους σαμαρινιώτες ζωγράφους όπως για παράδειγμα στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Σαμαρίνα από τους ζωγράφους Χρήστο και Αντώνιο Παπαϊωάννου, στο ναό του Αγίου Νικολάου Κοσμάτιου από τον Αδάμ Κράια και άλλους. Αντίστοιχο παράδειγμα χρήσης κοινού εικονογραφικού προτύπου αποτελεί ο Αρχάγγελος Μιχαήλ του ζωγράφου Αργύρη Μιχάλη στο ναό της Αγίας Παρασκευής (1835), στην Ποριά Καστοριάς¹⁰⁹⁴.

Αρχάγγελος Γαβριήλ (Πίν. 46 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΡΧΩΝ - ΓΑΒΡΙΗΛ*». Ο Γαβριήλ βρίσκεται αριστερά της εισόδου του κυρίως ναού, είναι στραμμένος στα δεξιά του. Στρογγυλοπρόσωπος με τοξωτά φρύδια, λεπτή μύτη και μικρό στόμα, στρέφει το βλέμμα του αριστερά του. Έχει μακριά μαλλιά που δένουν πίσω του, ενώ φορεί μακρύ ροδόχρω χιτώνα με άνθη και μαργαριτοκόσμητες παρυφές, δεύτερο κοντό χιτώνα ζωσμένο στη μέση σε τόνους ανοιχτού κεραμιδί, με διάλιθες παρυφές και τραχηλιά και γαλαζοπράσινο μανδύα που ανεμίζει αναδιπλούμενος, ο οποίος καθώς περνά κάτω από την αριστερή μασχάλη και πάνω από τον αριστερό ώμο δένει λοξά μπροστά στο στήθος με κόμπο. Με το αριστερό του χέρι κρατά από κάτω υψωμένο ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*ΟΞΥΓΡΑ / ΦΟΥ ΚΑΛΑ / ΜΟΝ ΤΗ / ΧΕΙΡΙ ΦΕ / ΡΩΝ ΤΩΝ / ΕΙΣΙΟΝ / ΩΝ ΣΥΝ / ΤΑΓΑΣ ΑΠΟ / ΓΡΑΦΩ / ΦΡΟΥΡΩ ΣΤΕΡ / ΓΟΝΤΑΣ / ΕΙΔΕ ΜΗ / ΦΘΕΙΡΩ / ΤΑΧΕΙ /*»¹⁰⁹⁵. Με το δεξί κρατά φτερό «*οξυγράφου κάλαμον τη χειρί φέρων*», έτοιμος να γράψει πάνω στο ειλητό. Το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο ακολούθησε ο ζωγράφος στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού αλλά και οι μεταγενέστεροι σαμαρινιώτες ζωγράφοι.

Η Μετάληψη της Οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας (Πίν. 47 α). Η σκηνή τοποθετείται στο δυτικό τοίχο, αμέσως μετά τον αρχάγγελο Γαβριήλ. Οι δύο μορφές εικονίζονται αντικριστά, ο άγιος Ζωσιμάς αριστερά και η αγία Μαρία δεξιά. Η αγία εικονίζεται από τους μηρούς και πάνω λόγω του παραθύρου που ανοίγεται στο δυτικό τοίχο. Επάνω οι επιγραφές «*Ο ΑΓΙΟΣ ΖΩΣΙΜΑΣ*» και «*Η ΟΣΙΑ ΜΑΡΙΑ η αιγυπτία*».

Ο Άγιος Ζωσιμάς σε στάση τριών τετάρτων, φορά πετραχήλι κρατεί το άγιο Ποτήριο στο αριστερό του χέρι και τείνει με το δεξί του Κοχλιάριο με τη θεία

¹⁰⁹² Προβατάκης, *Χαρακτικά*, εικόνα στη σελ. 291.

¹⁰⁹³ Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου, «Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα All' Antica και Grottesche», *Ευφρόσυλον*, ό.π., 271 – 282.

¹⁰⁹⁴ Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., εικ. 30.

¹⁰⁹⁵ Το κείμενο του ειλητού είναι αυτό που προτείνει η Ερμηνεία, 219,283.

μετάληψη (κοινωνία) προς την **Οσία Μαρία** (Πίν. 47 α). Ο άγιος με μακριά λευκά μαλλιά και γένια εκφράζει με τη σοβαρότητα και την ευγένεια της μορφής του το σεβασμό προς την Οσία. Η Οσία προσέρχεται από δεξιά, σε κατατομή λιπόσαρκη, μισόγυμη με μόνο ένα χιτώνα γύρω από τη μέση και τον δεξί ώμο της, τον οποίο συγκρατεί με το δεξί χέρι της. Τείνει σε δέηση το αριστερό χέρι της προς τον άγιο Ζωσιμά και ετοιμάζεται να δεχτεί τη Θεία Κοινωνία. Τα λευκά μαλλιά, το γηρασμένο πρόσωπο και τα οστά τα οποία διακρίνονται (πλευρά, σπόνδυλοι) κάτω από το δέρμα της Οσίας το έντονο βλέμμα της επιτείνουν την αίσθηση του μυστηρίου. Στον ίδιο τύπο απέδωσε ο ζωγράφος και την παράσταση και στο ναό των Αγίων Αποστόλων Κλεινού.

Η Μετάληψη της Μαρίας της Αιγυπτίας είναι θέμα το οποίο αντλείται από το συναξάρι της αγίας¹⁰⁹⁶, από τον 14^ο αι. τοποθετείται στο νάρθηκα των ναών, κοντά στην είσοδο¹⁰⁹⁷. Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο απαντάται το θέμα ήδη στη Μ. Ντίλιου¹⁰⁹⁸, στο παρεκκλήσι του αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου¹⁰⁹⁹, στον Άγιο Γεώργιο του Μουζεβίκη Καστοριάς¹¹⁰⁰, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Εράτυρα¹¹⁰¹, στο Κυριακό της Σκήτης της Αγίας Άννης¹¹⁰² κ.α.

Αγία Ιουλίτα και Άγιος Κήρυκος (Πίν. 47 α). Ακολουθούν μετά την Οσία Μαρία την Αιγυπτία. Επάνω οι επιγραφές «*Η ΑΓΙΑ ΙΟΥΛΙΤΑ*» και «*ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΚΟΣ*». Η αγία Ιουλίτα εικονίζεται μέχρι τους μηρούς λόγω του παραθύρου που ανοίγεται χαμηλά. Παριστάνεται μετωπική με το αριστερό της χέρι μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Με το δεξί της, το οποίο είναι καλυμμένο από το μαφόριό της κρατά στην αγκαλιά το μικρό γιο της Κήρυκο. Η αγία είναι τυλιγμένη στο κόκκινο μαφόριό της, κάτω από το οποίο ξεχωρίζει ο γαλάζιος χειριδωτός χιτώνας. Ο άγιος Κήρυκος εικονίζεται σε παιδική ηλικία σύμφωνα με τις επιταγές της Ερμηναίας και του Συναξαρίου¹¹⁰³ φορά κοντό λευκό χιτώνα. Με το αριστερό του χέρι δείχνει την πληγή στο μέτωπο¹¹⁰⁴, ενώ στο δεξί κρατά ξεδιπλωμένο προς τα επάνω ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*μήτηρ μη πτοουται / από λαιτών τυραν/*».

Ο τύπος απεικόνισης των δύο μαρτύρων ακολουθεί παραλλαγή τύπο της βυζαντινής εικονογραφίας¹¹⁰⁵. Το θέμα απαντάται στο 14^ο αιώνα στο παλιό καθολικό των αγίων Αποστόλων Νερομάνας στην Αιτωλία (1372/3) όπου η αγία βαστά στην αγκαλιά το γιο της στον τύπο της Παναγίας Οδηγήτριας¹¹⁰⁶. Ο τύπος αυτός δεν είναι συνηθισμένος στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, στην οποία οι μάρτυρες παριστάνονται συνήθως χωριστά και σε διπλανές θέσεις ή με παράληψη του ενός εκ των δύο¹¹⁰⁷.

¹⁰⁹⁶ Για τις παλιότερες απεικονίσεις του θέματος βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., 161-2.

¹⁰⁹⁷ ό.π., 162.

¹⁰⁹⁸ ό.π., πιν. 68.

¹⁰⁹⁹ Millet, *Athos*, πιν. 191.3.

¹¹⁰⁰ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 271.

¹¹⁰¹ Αϊβαζόγλου – Δόβα, ό.π., πιν. XII.

¹¹⁰² Τσιγάρας, ό.π., πιν. 158 α.

¹¹⁰³ Ερμηναία, 159 και 171 και Delahaye, *Synaxarium*, 821.

¹¹⁰⁴ Τούρτα, ό.π., 168 και Παϊσίδου, ό.π., 299.

¹¹⁰⁵ Για τους τύπους της βυζαντινής ζωγραφικής βλ. Παϊσίδου, ό.π. 299 όπου και παραδείγματα και υποσ. 2898, 2899, 2900

¹¹⁰⁶ Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, ό.π., εικ. 77.

¹¹⁰⁷ Παϊσίδου, ό.π., 299 όπου και παραδείγματα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Αντίστοιχο παράλληλο της παράστασής μας παριστάνεται στη Μ. Προφήτη Ηλία Ζίτσας¹¹⁰⁸.

Η χειρονομία του αγίου Κηρύκου να δείχνει στο μέτωπο την πληγή του είναι χαρακτηριστική κίνηση της αναπαράστασής του στα μεταβυζαντινά μνημεία είτε απεικονίζεται έφηβος είτε σε παιδική ηλικία¹¹⁰⁹. Κίνηση η οποία εντοπίζεται και στη βυζαντινή περίοδο¹¹¹⁰.

Αγία Μαρίνα (Πίν. 47 α). Ακολουθεί μετά την αγία Ιουλίτη. Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ*». Η αγία είναι τυλιγμένη στο ρόδινο μαφόριό της κάτω από το οποίο φαίνεται ο γαλάζιος χιτώνας και το χρυσοκίτρινο ανάλαβο. Στηρίζεται στο δεξί της πόδι ενώ έχει το αριστερό ανασηκωμένο. Με το αριστερό της χέρι αρπάζει έντονα τα μαλλιά του μαύρου τραγόμορφου σατανά και ετοιμάζεται να τον χτυπήσει με το σφυρί το οποίο κρατά στο δεξί χέρι της ψηλά, έτοιμη να το κατεβάσει. Το κεφάλι της αγίας είναι γερμένο προς τα κάτω - αριστερά προς το σατανά.

Ο εικονογραφικός τύπος είναι συνηθισμένος από το 12^ο αι. και μετά¹¹¹¹. Απεικονίζεται στον άγιο Δημήτριο Ελεούσας στο δεύτερο στρώμα των αγίων Αναργύρων Καστοριάς και στην Παναγία του Μουζεβίκη¹¹¹² στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς¹¹¹³, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Εράτυρας¹¹¹⁴, στη λιτή του καθολικού της Μονής Φιλοθέου¹¹¹⁵ καθώς και στο ναό της Αγίας Παρασκευής Ποριάς στην Καστοριά¹¹¹⁶, στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βεροίας¹¹¹⁷. Στην διαμόρφωση του εικονογραφικού τύπου της αγίας να χτυπά το διάβολο, συνετέλεσαν τα αγιολογικά κείμενα και τα σχετικά εγκώμια¹¹¹⁸. Η μορφή του διαβόλου, σύμφωνα με την κατάταξη του Θ. Προβατάκη, ανήκει στην τρίτη παραλλαγή¹¹¹⁹. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο ακολούθησε και στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού, όπου όμως συνοδεύει την παράσταση και η επιγραφή: «*Ελκει φυγούσα δαιμόνων η Μα / ρίνα / σατάν καταβέβληκεν και τύπτει / σφύρα*»¹¹²⁰.

Αγία Κυριακή (Πίν. 47 β). Είναι η πρώτη αγία της δυτικής πλευράς του βορείου τοίχου. Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ*». Κρατά στο αριστερό της χέρι κλαδί φοινικιάς και στο δεξί το σταυρό του μάρτυρα ψηλά στον ώμο της. Τα μαλλιά της πέφτουν πίσω κάτω από το βαρύτιμο στέμμα της.

¹¹⁰⁸ Καμαρούλιας, *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, ό.π., εικ. 701, 544.

¹¹⁰⁹ Τούρτα, ό.π., πιν. 27β και 93 α-β.

¹¹¹⁰ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 143^α και 152β. Ορθώς επισημαίνει η κα Παϊσίδου την βυζαντινή καταγωγή του τύπου αυτού, (βλ. Παϊσίδου, ό.π., υποσ. 2900) εφόσον αυτός απαντάται και σε παλιότερα μνημεία και όχι μόνον σε μεταβυζαντινά, όπως υποστηρίζει η κα Τούρτα (Τούρτα, ό.π., 168).

¹¹¹¹ Στον άγιο Μερκούριο στο χωριό Άγιος Μάρκος Κέρκυρας Vocotopoulos, «Fresques du XIe Siecle a Corfou» *CA*, XXI, 161-2, εικ. 13-14. Προβατάκης, *Ο Διάβολος*, 92 – 94, όπου και περισσότερα παραδείγματα.

¹¹¹² Παϊσίδου, ό.π., 291, 293 και 297 και πιν. 174 α, 155 α και 184 α, αντίστοιχα. Για τους Αγ. Αναργύρους και Ορλάνδος, *ABME* 4 (1938), 27 και Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 40 b.

¹¹¹³ Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., 64, εικ.5.

¹¹¹⁴ Αϊβαζόγλου – Δόβα, ό.π., πιν. XIII.

¹¹¹⁵ Τσιγάρας, ό.π., πιν. 156 α.

¹¹¹⁶ Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., εικ. 12, 26.

¹¹¹⁷ Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, 52, εικ.40.

¹¹¹⁸ Προβατάκης, *Ο Διάβολος*, ό.π., 92 – 94, 225 – 227.

¹¹¹⁹ Ο.π., 92

¹¹²⁰ Ερμηνεία, Πηγές, 283.

Φορεί μακρύ χειριδωτό χιτώνα με παρυφή, κάτω και στα χέρια, στολισμένη με σειρές μαργαριταριών και πολύτιμους λίθους. Ο χιτώνας της είναι σε γαλάζιο - σκούρο διανθισμένος με μικρά σταυροειδή τετράφυλλα και άνθινους ρόδακες, από επάνω δεύτερο ένδυμα πιο κοντό κόκκινο με χρυσή μαργαριτοκόσμητη παρυφή κάτω και γύρω στο λαιμό. Τέλος φέρει μανδύα λευκό με παρυφή κοσμημένο εξωτερικά με μικρά και μεγάλα (ανα τρία) κόκκινα ρόδα. Εσωτερικά κοσμεύεται με λευκόγκριζη φόδρα με φυτικά μοτίβα και μπακλαβαδωτό κόσμημα χαμηλά. Η βασιλική καταγωγή της αγίας¹¹²¹ τονίζεται από βαρύτιμα διακοσμημένο μανδύα. Η απουσία καλύπτρας διαφοροποιεί την παράστασή μας από τις παλαιότερες του 17^{ου} αι.¹¹²², ενώ τη φέρνει πιο κοντά στην παράσταση στο ναό του αγίου Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου Καστοριάς¹¹²³.

Αγία Βαρβάρα (Πίν. 47 β). Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΒΑΡΒΑΡΑ*». Η αγία εικονίζεται μεταξύ της αγίας Αικατερίνης και της αγίας Κυριακής (αριστερά), δυτικά του βορείου τοίχου. Κρατεί στο αριστερό της χέρι το σταυρό του μάρτυρα και κλαδί φοίνικα ενώ φέρνει το αριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Τα καστανόξανθα μαλλιά της πέφτουν πλούσια στους ώμους της κάτω από βαρύτιμο στέμμα της όπως και της αγίας Αικατερίνης. Φορά μακρύ χειριδωτό φόρεμα με ανθικά στολίδια και μαργαριτοστόλιστη παρυφή στα μανίκια σε τόνους λευκό - μεζ με καφέ αποχρώσεις στις πτυχώσεις, από πάνω σκούρο - γαλάζιο (δ δεύτερο) ένδυμα πιο κοντό με μικρά άνθη παρυφή κάτω με τρεις σειρές μαργαριταριών και πολύτιμους λίθους καθώς και στο λαιμό. Ψηλά κάτω από το στήθος υφασμάτινη ζώνη δένει το ένδυμα σε περίτεχνο κόμπο. Επάνω από τα δύο ενδύματα φέρει κόκκινο μανδύα, ο οποίος δένει μπροστά στο στέρνο. Εσωτερικά είναι επενδεδυμένος με λευκή φόδρα διακοσμημένη με ανθικά μοτίβα τα οποία χωρίζονται με φαρδιές ζώνες.

Ο φυσιολογικός τύπος της αγίας είναι παραπλήσιος της γειτονικής αγίας Αικατερίνης. Το στέμμα, το οποίο υπενθυμίζει την αριστοκρατική καταγωγή της αγίας, ο σταυρός - δηλωτικό του μαρτυρίου της - καθώς και η χαρακτηριστική στάση του χεριού με την παλάμη προς τα έξω, η οποία δείχνει την ανοχή και την υπομονή κατά τη διάρκεια του μαρτυρίου, απαντώνται σε βυζαντινά μνημεία όπως στο ναό της Αγίας Φωτεινής κοντά στο χωριό Ασώματος στην Κρήτη, στον Άγιο Ιωάννη Κανδάνου, στην Αγία Φωτεινή κοντά στη Μονή Πρέβελης κ.α.¹¹²⁴, αλλά και σε μεταβυζαντινά όπως στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια¹¹²⁵, στον Άγιο Αθανάσιο στο Ντουρμάνι Βερούιας¹¹²⁶, στο ναό των Ταξιαρχών στα κάτω Σουδενά Ζαγορίου, στην Κοίμηση της Θεοτόκου Καπεσόβου Ζαγορίου¹¹²⁷. Το κλαδί φοινικιάς είναι επίδραση της δυτικής τέχνης και απαντάται πολύ συχνά σε δυτικά χαρακτηριστικά αλλά και σε ορθόδοξα.

Αγία Αικατερίνη (Πίν. 47 β). Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Η ΠΑΝΣΟΦΟΣ*». Η Αλεξανδρινή αγία εικονίζεται όρθια, κατά μέτωπο και ακολουθεί μετά την Αγία Βαρβάρα. Κρατεί κλαδί φοίνικα στο δεξί της χέρι ψηλά, ενώ στο

¹¹²¹ Νέος Θησαυρός, 254-255.

¹¹²² Για τις παλιότερες παραστάσεις βλ. Παϊσίδου, ό.π., 293.

¹¹²³ ό.π., 293, πίν. 180 β.

¹¹²⁴ Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, 124, πιν C, ιδιαίτερα σημ. 4, όπου και περισσότερα παραδείγματα.

¹¹²⁵ Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, εικ. 16.

¹¹²⁶ Παπαευαγγέλου, ό.π., 53.

¹¹²⁷ Κωνσταντίου, *Προσέγγιση*, ό.π., 92, 97.

αριστερό κρατεί χοντρό σταχωτό βιβλίο το οποίο κοσμούν επίθετα άνθη και διπλή σειρά μαργαριταριών. Τα καστανόξανθα μαλλιά της πέφτουν πλούσια στους ώμους της, ενώ το κεφάλι καλύπτει στέμμα με δύο γαλάζιες πέτρες και διπλή σειρά μαργαριταριών στη βάση. Η αγία φορεί σταρένιο χειριδωτό χιτώνα με άνθη, από πάνω κόκκινο ένδυμα (ένα είδος παλτού) ανοιχτό μπροστά, το οποίο κοσμείται στα μανίκια και στο κάθετο άνοιγμα μπροστά με γούνα σε μπέζ και καφέ ρίγες. Στη μέση δένει υφασμάτινη ζώνη σε περίτεχνο χιαστί κόμπο. Τέλος, πάνω από τα παραπάνω ενδύματα φέρει γαλάζιο - σκούρο μανδύα, ο οποίος δένει στον αριστερό ώμο και έχει γούνινη φόδρα. Ένα είδος τραχηλιάς καλύπτει το στέρνο και τους ώμους, στολισμένος με πολύτιμους λίθους και τρεις σειρές μαργαριτάρια.

Την αγία τη συναντούμε στην τυπική στάση των μαρτύρων σε πολλά σημεία του ελλαδικού χώρου¹¹²⁸. Τα ενδύματά της ακολουθούν αντίστοιχα φορέματα αγίων γυναικών, όπως αυτές απεικονίζονται στην Ήπειρο και στην Κεντρική Ελλάδα¹¹²⁹. Η γούνα, η οποία στολίζει τον κοντό χιτώνα, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι συνδέεται με στοιχεία της σύγχρονης φορεσιάς στην Ήπειρο και στη Δυτ. Μακεδονία της εποχής εκείνης. Ο τύπος με την ελεύθερη κόμη και το στέμμα απαντά σε φορητή εικόνα βορειοελλαδικού εργαστηρίου του 17^{ου} αι.¹¹³⁰ αλλά και σε τοιχογραφίες της ίδιας περιόδου στο ναό Εισοδίων της Θεοτόκου του Τσιατσιαπά¹¹³¹.

Άγιος Μερκούριος (Πίν. 47 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*». Εικονίζεται να φονεύει τον αυτοκράτορα Ιουλιανό τον Παραβάτη με το δόρυ του, σε ένα σπάνιο εικονογραφικό θέμα. Ο άγιος παριστάνεται με κλίση τριών τετάρτων προς τα αριστερά του, με κοντά γένια, κοντά σγουρά μαλλιά. Στο κεφάλι φέρει ιδιότυπο κράνος, με το δεξί χέρι κρατά, από ψηλά το δόρυ, ενώ με το αριστερό στο οποίο έχει περασμένη την ασπίδα του, πιάνει στη μέση περίπου το δόρυ και με δύναμη το κατευθύνει στο στόμα του πεσμένου ανάσκελα αυτοκράτορα Ιουλιανού. Από το στόμα του αυτοκράτορα ρέει ήδη στο πλάι το αίμα.

Ο άγιος φορά κοντό χειριδωτό χιτώνα σε απόχρωση μπλε - οινόπνευματί. Πάνω στο χιτώνα φέρει θώρακα με απολήξεις λεοντοκεφαλών στους βραχίονες. Μπροστά στο στήθος δένει σε κόμπο ο κόκκινος με ρόδινες πινελιές μανδύας και χαμηλά στο θώρακα οι χιαστοί ιμάντες, που συγκρατούν τα εξαρτήματα της στολής: το διαγώνια περασμένο ξίφος και την κλειστή φαρέτρα. Με το δεξί πόδι πατά πάνω στο στήθος του πεσμένου Ιουλιανού και πιέζει με δύναμη το δόρυ. Ο Ιουλιανός φορεί κόκκινο μακρύ σάκκο και διάλιθο σταυρωτό λώρο. Στο κεφάλι φορά στέμμα, το οποίο στη βάση φέρει ταινία διάλιθη, η οποία περιτρέχεται από δύο σειρές μαργαριταριών.

Η περασμένη στο αριστερό χέρι ασπίδα έχει σφυρήλατο κόσμημα φύλλων και επίσημα ανθρώπινης κεφαλής, όπως και αυτή του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτου.

Τα εικονογραφικά χαρακτηριστικά του αγίου είναι γνωστά από τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφική παράδοση¹¹³². Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, οι ζωγράφοι ακολουθούν τον τύπο που καθιέρωσε ο ζωγράφος στον Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη στην Καστοριά, στην οποία ο άγιος είναι στραμμένος δεξιά, σκύβει και

¹¹²⁸ Για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 292.

¹¹²⁹ Χατζηδάκης, *Ελληνες Ζωγράφοι*, τ. Α', εικ. 82, Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, ό.π., εικ. 292 (Άγιος Αθανάσιος στο Πυργί Αιτωλίας) Κωνσταντίνος, *Καπεσοβίτες*, ό.π..

¹¹³⁰ Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, πίν. 196, αρ.252.

¹¹³¹ Παϊσίδου, ό.π., *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, πιν. 155 α.

¹¹³² Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 103.

ζυγίζει στα χέρια του το βέλος¹¹³³ ή τη μετωπική απόδοση με ξίφος και ασπίδα με πρότυπο την τοιχογραφία του Πρωτάτου¹¹³⁴. Οι ζωγράφοι της παράστασής μας ακολουθούν έναν άλλο τύπο, ο οποίος ακολουθεί τις παραδόσεις περί του ενυπνίου του Ιουλιανού και του οράματος του Αγίου Βασιλείου¹¹³⁵. Σύμφωνα με το Πασχάλιον Χρονικόν και τη Χρονογραφία του Ιωάννη Μαλάλα, την προηγούμενη νύχτα του θανάτου του ο Ιουλιανός, ενώ βρισκόταν σε εκστρατεία στην Περσία, είδε σε όραμα έναν άνδρα, ο οποίος μπήκε στη σκηνή του και τον χτύπησε με το δόρυ του κάτω από τη μασχάλη¹¹³⁶. Για το ποιος ήταν ο άνδρας αυτός εξηγεί το όνειρο που είδε το ίδιο βράδυ ο Άγιος Βασίλειος σύμφωνα με το οποίο ο ένθρονος Χριστός έδωσε την εντολή: «*Μερκούριε, απελθών φόνευσον Ιουλιανόν τον βασιλέα τον κατά των χριστιανών*»¹¹³⁷.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος μας είναι γνωστός ήδη από τον 9^ο αι., σε παράσταση του χειρογράφου 510 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι¹¹³⁸. Η παράσταση σπανίζει στη μεταβυζαντινή περίοδο, την απαντούμε σε φορητές εικόνες, όπως σε εικόνα της συλλογής Μ. Λάτση, η οποία είναι χρονολογημένη στις αρχές του 15^{ου} αι. όπου ο άγιος φονεύει τον πεσμένο στο έδαφος Ιουλιανό¹¹³⁹, σε εικόνα του Μουσείου Μπενάκη¹¹⁴⁰, σε εικόνα που βρίσκονταν άλλοτε στην κατοχή του Firmin Didot, και ο Ευγγόπουλος τη θεωρεί έργο του Εμμ. Λαμπάρδου¹¹⁴¹, στη μονή Αναπαυσά¹¹⁴², επίσης σε φορητή εικόνα του 18^{ου} -19^{ου} αι. στην Μ. Λειμώνος Λέσβου όπου ο άγιος ετοιμάζεται να λογχίσει τον πεσμένο Ιουλιανό¹¹⁴³. Επίσης: στο καθολικό της Μ. Φιλοθέου, στο Κυριακό της Σκήτης Ξενοφώντος και στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου¹¹⁴⁴, στο ναό της αγίας Παρασκευής και στο καθολικό του Αγίου Αθανασίου Σπήλιου στην Καστοριά¹¹⁴⁵, και στον άγιο Δημήτριο στο Ψήλωμα Καλαμπάκας¹¹⁴⁶. Τέλος ο Ευγγόπουλος αναφέρει μία φορητή εικόνα του 1804, στο σκευοφυλάκιο της Μονής Δουσίκου και μια τοιχογραφία στο Ναό της Παναγίας, στο χωριό Άγιος Ιωάννης στη Σπάρτη¹¹⁴⁷.

Το εικονογραφικό θέμα μπορεί να συσχετιστεί με επίσης σπάνια απεικόνιση της θανάτωσης του Ιουλιανού σε φορητή εικόνα από τη Βέροια στα τέλη του 15^{ου} αιώνα από το ναό του αγίου Νικολάου της Γούρνας¹¹⁴⁸ με τη διαφορά ότι ο άγιος εικονίζεται έφιππος να φονεύει τον αυτοκράτορα, με την τοιχογραφία στο Χριστό στο Κάστρο της Σκιάθου πρώτο μισό του 17^{ου} αι., όπου ο άγιος λογχίζει τον ένθρονο αυτοκράτορα¹¹⁴⁹.

¹¹³³ ό.π., 103 πιν. 65. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 154 α. Ο ίδιος τύπος ακολουθείται και στον Άγιο Ανδρέα του Ρουσούλη στην Καστοριά, Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες*, ό.π., πιν. 175.

¹¹³⁴ Millet, *Athos*, πιν. 49 α, Τσιγαρίδας, «Μανουήλ Πανσέληνος», ό.π., εικ. 44.

¹¹³⁵ Ευγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, ό.π., 25 – 26.

¹¹³⁶ *Πασχάλιον Χρονικόν*, Bonn, 550 κ.εξ., Ιωάννης Μαλάλας, *Χρονογραφία*, (Λόγος Δέκατος Τρίτος) Βερολίνο 2000, 257. 25.

¹¹³⁷ *Πασχάλιον Χρονικόν*, Bonn, 552, Ιωάννης Μαλάλας, *Χρονογραφία*, ό.π., 257. 25.

¹¹³⁸ Omont, *Miniatures*, ό.π., πιν. LIV. 3. Λάμπρου, *Λεύκωμα*, πιν. 8.

¹¹³⁹ *Μετά το Βυζάντιο*, Κατάλογος εικόνων της συλλογής Μ. Λάτση, αρ. 2 – 3, εικ. 2.

¹¹⁴⁰ Ευγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, ό.π., πιν. 11 Β.

¹¹⁴¹ Ευγγόπουλος, ό.π., 26. Ν. *Ελληνομνημών*, 5, 1908, 287.

¹¹⁴² Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 154. Τσιγαρίδας-Σοφινός, *Αναπαυσάς*, ό.π., εικ. σελ. 236

¹¹⁴³ Γούναρης, *Οι εικόνες της Μ. Λειμώνος*, εικ. 111.

¹¹⁴⁴ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 165β, 168α και 170 β αντίστοιχα.

¹¹⁴⁵ Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., εικ. 29, της ίδιας, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», ό.π., εικ. 26.

¹¹⁴⁶ Παπαζήσης, *Πολιτιστικός Οδηγός Καλαμπάκας*, 331.

¹¹⁴⁷ Ευγγόπουλος, ό.π., 26, (τις παραστάσεις αυτές δεν μπόρεσα να τις εντοπίσω).

¹¹⁴⁸ Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, β' έκδ., 71, πιν. 112-113.

¹¹⁴⁹ Τριανταφυλλόπουλος, *Πελιδνός ο παράφρων τύρρανος*, Αθήνα 1996.

Τεχνοτροπικά η απόδοση των χαρακτηριστικά του προσώπου και του κράνους του αγίου συγγενεύει με την παράσταση του αγίου καθολικό της Μ. Φιλοθέου, στο Κυριακό της Σκήτης Ξενοφώντος και στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου¹¹⁵⁰. Ο τύπος του κράνους παραπέμπει επίσης στον αντίστοιχο άγιο του Θεοφάνη στη Μ. Σταυρονικήτα Αγίου Όρους με την παράληψη όμως των προσωπειών¹¹⁵¹.

Οι Ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη (Πίν. 48 α). Επάνω οι επιγραφές «*Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ*» (αριστερά) και «*Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ*» (δεξιά). Οι δύο άγιοι εικονίζονται σύμφωνα με τον καθιερωμένο τύπο έχοντας στη μέση το σταυρό, με τη διαφορά ότι στην παράστασή μας απεικονίζονται σε αντίστροφη θέση από τη συνήθη. Συνήθως ο Κων/νος εικονίζεται αριστερά και η Ελένη δεξιά¹¹⁵².

Ο Άγιος Κωνσταντίνος φορά διάλιθο σταυρωτό λώρο, μακρύ σάκκο διακοσμημένο με άνθη και μανδύα με γούνινο γιακά και γούνινη εσωτερική επένδυση, ο οποίος πορπώνεται στο στήθος. Στο κεφάλι φέρει στέμμα-μίτρα, στο αριστερό χέρι κρατά ψηλά σκήπτρο¹¹⁵³ και με το δεξί κρατά ψηλά τον απλό ξύλινο σταυρό.

Η **Αγία Ελένη** με ελαφρά στροφή προς τα δεξιά συγκρατεί με το αριστερό χέρι της το σταυρό χαμηλά, ενώ στο δεξί χέρι κρατά ένα μεγάλο κάλαμο, το οποίο μοιάζει με κλαδί φοινικιάς. Φορά μακρύ ανθοστόλιστο φόρεμα και πάνω σ' αυτό άλλο πιο κοντό (σάκκος) με φυτικά κοσμήματα πάνω στο οποίο σχηματίζεται σταυρωτός λώρος διάλιθος και μαργαριτοκόσμητος αντίστοιχος του αγίου Κων/νου. Η αγία φορά στέμμα πάνω από απλή λευκή καλύπτρα, η οποία καλύπτει καθώς τυλίγεται τους ώμους και το στέρνο. Η καλύπτρα της αγίας Ελένης είναι ενδυματολογικό στοιχείο της καθημερινής ζωής και απαντάται από το 14^ο αιώνα και μετά σε μνημεία μακεδονικά και σερβικά και φορητές εικόνες κυρίως σε παραστάσεις αρχοντισσών των κτητορικών επιγραφών¹¹⁵⁴, στοιχείο που επιβιώνει και στους 18^ο και 19^ο αιώνες¹¹⁵⁵ και μας είναι γνωστό από τα χαρακτηριστικά των ξένων περιηγητών όπου απεικονίζονται ελληνίδες με τοπικές φορεσιές¹¹⁵⁶. Ένα άλλο στοιχείο που φανερώνει επιδράσεις της καθημερινότητας της εποχής και της λαϊκής τέχνης είναι το κοντό φόρεμα της αγίας Ελένης με τα μεγάλα φυτικά διακοσμητικά θέματα, ένα από τα κυριότερα γνωρίσματα της λαϊκής τέχνης¹¹⁵⁷.

Η απόδοση του αγίου Κων/νου, ο τύπος της μίτρας, το κράτημα του Σταυρού συνδέουν την παράσταση με την εικονογράφηση του αγίου στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς¹¹⁵⁸ και στο νάρθηκα της Κουμπενλίδικης¹¹⁵⁹. Ο μανδύας με τη γούνινη επένδυση απαντάται για πρώτη φορά στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας¹¹⁶⁰, αργότερα σε εκκλησίες της Καστοριάς του 17^{ου} και 18^{ου} αι., όπως

¹¹⁵⁰ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 165β, 168α και 170 β αντίστοιχα.

¹¹⁵¹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 156 και 157.

¹¹⁵² Wessel, «Konstantin and Helena», *R.K.B.* στ 357-366.

¹¹⁵³ Για την παράσταση της Αγ.Ελένης με καλύπτρα βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 231 και αναλυτικές πληροφορίες για τα μνημεία στα οποία απαντάται το θέμα και παλιότερη βιβλιογραφία. Για τις φορητές εικόνες, βλ. Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, ό.π. 83.

¹¹⁵⁴ Παϊσίδου, ό.π..

¹¹⁵⁵ Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, ό.π., 47. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, ό.π., 44, εικ. 16.

¹¹⁵⁶ Τόπος και εικόνα

¹¹⁵⁷ Ζιάς-Κάδας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., 90.

¹¹⁵⁸ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, 231.

¹¹⁵⁹ Μαυροπούλου - Τσιούρη, *Κουμπενλίδικη*, ό.π., πιν.72.

¹¹⁶⁰ Stavropoulou, ό.π., 47 b, 48 a – b, 49 b, 50 a-b.

στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας, με προσθήκη χειρίδων, ως ενδυματολογικό στοιχείο των δωρητών αλλά και αγίων¹¹⁶¹ και στους Αγίους Αποστόλους Αγιάς¹¹⁶². Μετά το 18^ο αι. η χρήση του συγκεκριμένου ενδύματος επεκτείνεται στον ευρύτερο χώρο της Δυτικής Μακεδονίας¹¹⁶³, και της Ηπείρου¹¹⁶⁴. Η απόδοση της αγίας Ελένης ομοιάζει και αυτή με την παράσταση στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά¹¹⁶⁵, ενώ η αντίστροφη θέση των δύο αγίων, αριστερά η Αγία Ελένη και δεξιά ο Άγιος Κων/νος απαντάται και στην Παναγία Ρασιώτισσα Καστοριάς¹¹⁶⁶ και στο καθολικό του αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας¹¹⁶⁷.

Άγιος Μηνάς (Πίν. 48 α). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΜΗΝΑΣ / ο αγύπτιος*». Ο άγιος παριστάνεται γέρων στρογγυλογένης, όπως περιγράφεται στην ερμηνεία και στις πηγές της¹¹⁶⁸, παριστάνεται κατά μέτωπον, γυρίζοντας ελαφρά προς τ' αριστερά του και έχοντας ελαφρά γεμμένο το κεφάλι αριστερά. Φορεί στρατιωτική στολή όπως και οι άλλοι στρατιωτικοί άγιοι με φολιδωτό χιτώνα. Ο μανδύας του συγκρατείται από μικρή κυκλική πόρπη στον αριστερό ώμο και πέφτει πίσω αφού. Με τα δυο του χέρια κρατά μπροστά και βγάζει από τη θήκη το ξίφος. Αριστερά διακρίνεται η κλειστή φαρέτρα, η οποία συγκρατείται από τους κόκκινους μάντες όπως και στους προηγούμενους στρατιωτικούς αγίους, στο σημείο απόληξης του θώρακα. Ο συνηθέστερος τύπος παράστασης του αγίου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική είναι εκείνος του μάρτυρα¹¹⁶⁹ και πολύ συχνά φέρει στο στήθος τη μορφή του Χριστού¹¹⁷⁰, σε μέταλλο και επίραμμα¹¹⁷¹.

Στη μεταβυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη, ο άγιος εικονίζεται άλλοτε ως στρατιωτικός και άλλοτε ως μάρτυρας¹¹⁷². Η ιστόρηση του αγίου ως μάρτυρα είναι και η συνηθέστερη στην εικονογραφία σε διάφορες παραλλαγές, με το Χριστό στο στήθος είτε σε στηθάριο είτε σε επίραμμα ή το Χριστό να εικονίζεται σε δίσκο¹¹⁷³. Ο τύπος του αγίου της παράστασής μας προσομοιάζει ως προς τον τρόπο απεικόνισης των χαρακτηριστικών του προσώπου με το ήρεμο βλέμμα και την τάση προς έναν ιδανικό τύπο «καλού καγαθού» όπως τον χαρακτήρισε ο Μ. Χατζηδάκης που διαφαίνεται στον Θεοφάνη¹¹⁷⁴. Το γεμμένο κεφάλι τα κοντά σγουρά μαλλιά και το επίσης κοντό και σγουρό γένι, ο τρόπος που κρατά το ξίφος και το βγάζει από τη θήκη και ο φολιδωτός θώρακας, είναι στοιχεία τα οποία απαντώνται στο έργο του

¹¹⁶¹ Παϊσίδου, ό.π., 250 – 251.

¹¹⁶² Κουμουλίδης- Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., 64, 65, 75, 78 εικ. 5, 6, 16, 18 αντίστοιχα.

¹¹⁶³ Παϊσίδου, «Αγία Παρασκευή Ποριάς», ό.π., 228, εικ. 4.

¹¹⁶⁴ Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση*, ό.π., πιν. 10 β, 72 β, 78 β, 128 α-β.

¹¹⁶⁵ Παϊσίδου, ό.π. και (υποσ. 6).

¹¹⁶⁶ Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες*, ό.π., 146, πιν. 37 α.

¹¹⁶⁷ Παϊσίδου, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», ό.π., εικ. 17.

¹¹⁶⁸ Ερμηνεία, 157, 196, 270 και 296.

¹¹⁶⁹ Chatzidakis Th., «Particularites iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», CA XXII (1972), 89 κ.ε.. Της ίδιας, Hosios Lukas, 70.

¹¹⁷⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., 104, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 152-153, Μαυροπούλου – Τσιούμη, *Κουμπενλίδικη*, 41, πιν. 74.

¹¹⁷¹ Όπως στον αγ. Νικόλαο Κασνίτζη (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 54 α) και στον άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., εικ. 133. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., πιν. 86).

¹¹⁷² Για την απεικόνιση του αγίου ως μάρτυρα στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 245, 246 και κυρίως υποσ. 2433. Για την απεικόνιση του αγίου ως στρατιωτικού βλ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., 104.

¹¹⁷³ Για τις παραλλαγές αυτές βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 153 και τις υποσ. 1232 – 1236.

¹¹⁷⁴ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 109.

Θεοφάνη στην αντίστοιχη παράσταση στη Μονή Σταυρονικήτα¹¹⁷⁵ και την οποία φαίνεται ότι είχε υπ' όψιν του ο ζωγράφος άμεσα ή έμμεσα. Με τον ίδιο τρόπο κρατά το ξίφος του ο άγιος Μηνά στον ομώνυμο ναό στη Βίτσα, με τη διαφορά ότι εκεί παριστάνεται ένθρονος¹¹⁷⁶. Ο χαρακτηριστικός τρόπος που κρατά ο άγιος το ξίφος με τα δυο του χέρια μπροστά και το βγάζει από τη θήκη είναι ένα από τα βασικά στοιχεία του εικονογραφικού τύπου του αγίου Ευσταθίου, στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική¹¹⁷⁷. Ενδεχομένως από τον τρόπο απεικόνισης του αγίου Ευσταθίου να αντλήθηκαν στοιχεία στον τρόπο απόδοσης του αγίου Μηνά. Τα στοιχεία πάντως αυτά απαντώνται ήδη στο έργο του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα¹¹⁷⁸.

Άγιος Ευστάθιος (Πίν. 48 α). Επάνω η επιγραφή « *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ / ο πλακίδας*». Ο άγιος εικονίζεται σε ώριμη ηλικία, με κοινή στρογγυλή γενειάδα και σπαστά μαλλιά ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας¹¹⁷⁹. Η στάση του είναι αντίστοιχη των άλλων στρατιωτικών αγίων: κατά μέτωπο με μαργαριταρένιο διάδημα, με κατάλευκο και διακοσμημένο με ανθικά κεντίδια θώρακα, ο οποίος καταλήγει σε προστατευτικό κροσσωτό περίβλημα. Ο πλούσιος γαλαζωπός χιτώνας, δένει σε κόμπο στον δεξί ώμο και, αφού καλύψει τον αριστερό ώμο, πέφτει πίσω πλούσιος και πτυχώνεται, δημιουργώντας αντίθεση με τον κόκκινο χιτώνα, τον οποίο περιτρέπει παρυφή καταστόλιστη με πολύτιμους λίθους και διπλή σειρά μαργαριταριών.

Στο δεξί του χέρι κρατά διαγώνια δόρυ, ενώ στο αριστερό αντεστραμμένο βέλος. Οι ιμάντες σε χιαστί χαμηλά στο θώρακα συγκρατούν το διαγωνίως περασμένο πίσω του ξίφος στα δεξιά και την ανοιχτή φαρέτρα αριστερά.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου απαντάται στο καθολικό της Μ. Φιλοθέου και με ελαφρές διαφοροποιήσεις στο καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος¹¹⁸⁰. Ως στρατιωτικός απαντάται στη Μονή Φιλανθρωπινών¹¹⁸¹, στη Μονή Σταυρονικήτα¹¹⁸², στη Μονή Γρηγορίου¹¹⁸³ κ.α.

Άγιος Θεόδωρος ο Τήρων (Πίν. 48 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ / ο τήρων*». Παριστάνεται σε θέση βαδίσματος ελαφρά προς τα δεξιά, με το σώμα και το πρόσωπο γυρισμένα προς το θεατή και το βλέμμα σε κατεύθυνση προς τα αριστερά. Φορεί μαργαριτοκόσμητο διάδημα και στρατιωτική στολή, με φολιδωτό θώρακα και προστατευτικό περίβλημα στο κάτω μέρος του κορμού. Μπρος στο θώρακα στο ύψος του στήθους δένει σε περίτεχνο κόμπο ο ροδοκόκκινος μανδύας και πέφτει πίσω ελεύθερος δημιουργώντας έντονη αντίθεση με τον κοντό χιτώνα ο οποίος κοσμεύεται με χρυσή παρυφή και δύο σειρές μαργαριτάρια. Στο δεξί του χέρι κρατά το δόρυ ελαφρώς διαγώνιο, ενώ στον ώμο είναι περασμένο σχοινί το οποίο συγκρατεί την κυκλική ασπίδα, που είναι ριγμένη πίσω. Στο αριστερό κρατά ορθό το γυμνό ξίφος, ενώ στον ίδιο ώμο είναι περασμένο το τόξο. Χαμηλά στο

¹¹⁷⁵ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εκ.162.

¹¹⁷⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πίν. 96β.

¹¹⁷⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., 99 και υποσ. 886 – 889 όπου και τα αντίστοιχα παραδείγματα.

¹¹⁷⁸ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εκ.162.

¹¹⁷⁹ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, , ό.π., πιν.61

¹¹⁸⁰ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π. πιν. 171α και 170α αντίστοιχα.

¹¹⁸¹ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., πιν.61.

¹¹⁸² Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εκ. 158.

¹¹⁸³ Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εκ. 143.

θώρακα δένουν οι μάντες οι οποίοι σχηματίζουν χιαστί και συγκρατούν τα εξαρτήματα της στολής. Δεξιά διακρίνεται η διαγωνίως τοποθετημένη κενή θήκη του ξίφους του αγίου.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου με το τριγωνικό πρόσωπο είναι γνωστός από παλαιολόγια έργα¹¹⁸⁴ και απαντάται στη Μονή Φιλανθρωπητών¹¹⁸⁵, στη Μονή Ντίλιου¹¹⁸⁶, στη Ρασιώτισσα¹¹⁸⁷, στον Αναπαυσά και στη Σταυρονικήτα¹¹⁸⁸, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας¹¹⁸⁹. Η απεικόνιση του καμπύλου ξίφους είναι στοιχείο το οποίο εμφανίζεται κατά την Τουρκοκρατία και αποτελεί απεικόνιση του γιαταγανιού της Τουρκικής στρατιωτικής εξάρτησης. Απεικονίζεται στον οπλισμό εφίπων αγίων όπως του αγίου Μερκουρίου, ο οποίος φονεύει τον Ιουλιανό στο Dragalevci¹¹⁹⁰ αλλά και στον άγιο Γεώργιο στην Κουμπενλίδικη¹¹⁹¹. Χαρακτηριστικός είναι ο κόμπος του μανδύα, μπρος στο στήθος, ο οποίος είναι ανάλογος του Αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη στον Αναπαυσά και στη Μονή Σταυρονικήτα έργων του Θεοφάνη¹¹⁹².

Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (Πίν. 48 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ο στρατηλάτης*». Ο άγιος παριστάνεται κατά μέτωπο με ελαφρά στροφή προς τον άγιο Προκόπιο δεξιά. Φορεί στρατιωτική στολή με φολιδωτό θώρακα γαλάζιο μανδύα μακρύ που δένει μπρος στο στήθος και είναι πάνοπλος. Με το δεξί χέρι του κρατά, ψηλά κοντά στον ώμο, με τη λόγχη απάνω δόρυ διαγωνίως τοποθετημένο. Με το αριστερό στηρίζει την ασπίδα του στο πάνω μέρος, ενώ η κάτω πλευρά της ακουμπά στο έδαφος δίπλα από το δόρυ στον αριστερό του βραχίονα συγκρατεί το τόξο, μέρος του οποίου διακρίνεται δεξιά. Στην κοιλιακή χώρα χαμηλά δένουν οι τέσσερις μάντες, σε σχήμα χιαστί, οι οποίοι συγκρατούν τα υπόλοιπα πολεμικά εξαρτήματα, όπως τη φαρέτρα, η οποία διακρίνεται αριστερά κάτω από τον πήχη του χεριού του και το ξίφος στη θήκη του αριστερά (διακρίνεται πάνω στον πήχη του αριστερού χεριού του η λαβή του ξίφους και διαγωνίως δεξιά διακρίνεται η απόληξη της θήκης). Η ασπίδα του αγίου έχει σφυρήλατο κόσμημα και επίθημα ανθρώπινης (κεφαλής) μορφής.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου στις τοιχογραφίες μας είναι γνωστός από τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση¹¹⁹³ καθώς και τη μεταβυζαντινή¹¹⁹⁴. Η παράστασή μας, ακολουθεί την περιγραφή της ερμηνείας και των πηγών της¹¹⁹⁵. Πλησιέστερα εικονογραφικά παράλληλα είναι ο Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης του

¹¹⁸⁴ Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., εικ. 138, Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., πιν.89.

¹¹⁸⁵ Αχειμασίου-Ποταμιάνου, ό.π., *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., πιν. 16α και 67 α.

¹¹⁸⁶ Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 46.

¹¹⁸⁷ Γούναρη, *Ρασιώτισσα*, πιν. 41 α.

¹¹⁸⁸ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 156, επίσης Τσιγαρίδας-Σοφιανός, ό.π., φωτ. σελ. 239. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ.167, αντίστοιχα.

¹¹⁸⁹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν.90β.

¹¹⁹⁰ Subotic, *L'ecole*, ό.π., σχ.101.

¹¹⁹¹ Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17^{ου} αι.* ό.π., σ. 261, πιν. 165 α.

¹¹⁹² Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 156. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ.167, αντίστοιχα.

¹¹⁹³ Για τις απεικονίσεις του αγίου στη μεσοβυζαντινή περίοδο. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Lukas*, 69 κ.ε. εικ. 4-5. Για τις απεικονίσεις σε Παλαιολόγια έργα Millet, *Athos* πιν. 49.2. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., εικ. 139. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πιν. 88.

¹¹⁹⁴ Για τη μεταβυζαντινή περίοδο: Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., πιν. 67 και 106 όπου και βιβλιογραφία, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 24α, 24β, 94α, 98α και 160 όπου και βιβλιογραφία.

¹¹⁹⁵ Ερμηνεία, 157 και 270 και 295 αντίστοιχα.

Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα¹¹⁹⁶, και ο Άγιος Θεόδωρος στο καθολικό της Μ. Φιλοθέου στο Άγιον Όρος¹¹⁹⁷. Αντίστοιχο κόσμημα της ασπίδας, αλλά μικρότερο είναι αυτό του ίδιου αγίου της Μονής Σταυρονικήτα.

Άγιος Προκόπιος (Πίν. 48 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ*». Ο άγιος εικονίζεται νέος αγένειος όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία¹¹⁹⁸, σε μια λυγερόκορμη στάση, με σγουρά μαλλιά και τους βοστρύχους να σχηματίζουν στεφάνι γύρω από το κεφάλι του, μέχρι χαμηλά στο λαιμό. Η έκφρασή του σοβαρή και συνεσταλμένη, όπως πρέπει στο νεαρόν της ηλικίας του. Φορά στρατιωτική στολή, ενώ ο κατάκοσμος με ανθικά στολίδια θώρακας κλείνει και γύρω από το λαιμό του δημιουργώντας ένα προστατευτικό κολάρο (;). Πίσω στην πλάτη του είναι περασμένο διαγωνίως το δόρυ. Με το δεξί του χέρι συγκρατεί μπροστά, κάτω από το στήθος το κράνος του. Με το αριστερό συγκρατεί το ξίφος που βρίσκεται στη θήκη του, το οποίο κρέμεται μπροστά στον αριστερό μηρό, ενώ διακρίνονται και δύο μάντες που συγκρατούν τη θήκη στη ζώνη που δένει στη μέση του αγίου.

Ο εικονογραφικός τύπος του Αγίου διαφοροποιείται από αυτόν της Μονής Φιλανθρωπηνών και από του Θεοφάνη και πλησιάζει περισσότερο στη μορφή του αγίου Γοβδελαά, όπως μας είναι γνωστή από το χαρακτηριστικό του Εμμ. Τζάνε Μπουνιαλή και συνοδεύει την Ακολουθία του αγίου που εκδόθηκε στα 1661 από τον ίδιο¹¹⁹⁹. Ο τρόπος με τον οποίο κλείνει ο θώρακας γύρω από το λαιμό, δημιουργώντας ένα είδος κολάρου, είναι στοιχείο το οποίο απαντάται στην απεικόνιση του αγίου στην παλαιολόγια ζωγραφική και συγκεκριμένα στον άγιο Προκόπιο του Πρωτάτου¹²⁰⁰ και στο παρεκκλήσιο του αγίου Ευθυμίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη¹²⁰¹.

Άγιος Νέστωρ (Πίν. 48 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ*». Ο Άγιος παριστάνεται νέος αγένειος σύμφωνα με την Ερμηνεία¹²⁰². Φορά στρατιωτική στολή παρόμοια με αυτή των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Η κατακόκκινη λαμπερή με λευκορόδινες γραμμές χλαμύδα του, δένει ψηλά στο δεξί ώμο του με απλό κόμπο. Στον δεξί ώμο του κρέμεται το περασμένο από το λαιμό κράνος του. Με το δεξί του χέρι κρατά διαγωνίως το ξίφος του, ενώ με το αριστερό του πιάνει τη θήκη του. Στο δεξί ώμο του είναι περασμένο το τόξο του.

Ο άγιος εικονίζεται σε διάφορες παραλλαγές στη βυζαντινή¹²⁰³ και στη μεταβυζαντινή τέχνη¹²⁰⁴. Με όμοιο τρόπο να κρατά το ξίφος απεικονίζεται στο καθολικό της Μ. Φιλοθέου στο Κυριακό Σκήτης Ξενοφώντος και στο καθολικό της Μ. Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος¹²⁰⁵. Με αντίστοιχο τρόπο κρατά το σπαθί ο άγιος Δημήτριος στη Μεγ. Λαύρα¹²⁰⁶, ο άγιος Ευστάθιος στη Μονή Φιλανθρωπηνών¹²⁰⁷, ο

¹¹⁹⁶ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., πιν. 167^α.

¹¹⁹⁷ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 171^α.

¹¹⁹⁸ Ερμηνεία, 157, 206, 270, 295.

¹¹⁹⁹ Ευγγόπουλος, «Γοβδελαάς», *Κρητ. Χρον.*, 1, 1947, 467 κ.εξ..

¹²⁰⁰ Millet, *Athos*, πιν. 53.2.

¹²⁰¹ Τσιγαρίδας, «*Μανουήλ Πανσέληνος*», ό.π., πιν.160.

¹²⁰² Ερμηνεία, 158, 270 και 295.

¹²⁰³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 153-154 και σημ. 1242 όπου και τα σχετικά παραδείγματα

¹²⁰⁴ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 100.

¹²⁰⁵ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 100.

¹²⁰⁶ Millet, *Athos*, πιν. 139.3.

¹²⁰⁷ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., πιν. 61.

άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης και με παραπλήσιο τρόπο ο Αγ. Νέστωρ στη Μ. Γρηγορίου στο Άγιο Όρος¹²⁰⁸, στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Βίκο της Ηλείου¹²⁰⁹ και στον Άγιο Αθανάσιο στο Ντουρμάνι Βεροίας¹²¹⁰.

Άγιος Δημήτριος (Πίν. 48 β, 49 α). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*». Παριστάνεται μετωπικός με ελαφρά κλίση του σώματος του προς τ' αριστερά του στον άγιο Γεώργιο, ακολουθώντας τον καθιερωμένο τύπο από τη βυζαντινή περίοδο. Τη σοβαρή και μεγαλόπρεπη - αριστοκρατική στάση του διακατέχει η ευγένεια και η ηρεμία. Φορά στρατιωτική στολή κατάκοσμη με ανθικά κεντίδια. Η πλούσια γαλαζωπή χλαμύδα του δένει σε διπλό κόμπο χαμηλά στην αριστερή πλευρά του στήθους.

Με το δεξί του χέρι κρατά δόρυ, ενώ με το αριστερό πιάνει τη λαβή του ξίφους του, το οποίο κρέμεται διαγωνίως πίσω μέσα στη θήκη του. Από την αρχή του πήχη του αριστερού του χεριού είναι περασμένο το σχοινί που κρατά το κράνος, το οποίο περνάει δεξιά κάτω απ' το στήθος. Στον αριστερό του ώμο είναι περασμένο το τόξο, ενώ αριστερά του διακρίνεται η φαρέτρα. Τα σγουρά μαλλιά του αγίου κοσμεί, όπως και του αγίου Γεωργίου, ένα μαργαριταρένιο στεφάνι, αυτό του μάρτυρα.

Ο τύπος του οπλισμένου αγίου Δημητρίου, η στάση του, το σοβαρό και συνάμα ευγενικό πρόσωπο με κοντά σγουρά μαλλιά είναι διαδεδομένος στην παλαιολόγεια¹²¹¹ και στη μεταβυζαντινή τέχνη¹²¹², όπως τον συναντούμε μεταξύ άλλων οι τοιχογραφίες στο Πρωτάτο και στη Μονή Χιλανδαρίου στο Άγιο Όρος¹²¹³, στο ναό του Αγίου Αθανασίου Μουζάκη στην Καστοριά¹²¹⁴ στη Μ. Ντίλιου¹²¹⁵, στην Παναγία Ρασιώτισσα¹²¹⁶ στη Μονή Φιλοθέου στο Καθολικό, στο Κυριακό Σκήτης Ξενοφώντος¹²¹⁷. Η εικονογραφική απόδοση του αγίου είναι κοντά στον τύπο του Θεοφάνη στη Μονή Αναπαυσά¹²¹⁸ ο οποίος καθιερώθηκε και στις επόμενες τοιχογραφίες του Καθολικού της Λαύρας¹²¹⁹ και της Μονής Σταυρονικήτα¹²²⁰. Ως προς τη διάρθρωση των ιματίων και των κυματισμών που δημιουργούνται είναι πολύ κοντά σε χαρακτηριστικά, προερχόμενα κυρίως από τα εργαστήρια της Βιέννης, όπως για παράδειγμα το χαρακτηριστικό του Αγίου Δημητρίου (1756) στη συλλογή της Μονής Τοπλού¹²²¹, τα οποία κυκλοφορούσαν ευρέως την εποχή εκείνη. Ο κόμπος στον οποίο δένει ο μανδύας του αγίου είναι χαρακτηριστικός και στα έργα του Θεοφάνη.

¹²⁰⁸ Millet, *Athos*, πιν. 264.2. Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, 191, πιν. 141 και πιν. 138, σελ. 188

¹²⁰⁹ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, ό.π., τ. Α', εικ. 201, σ.335 και Βοκοτόπουλος, *Ηπειρος*, ό.π., 313, πιν. 327α

¹²¹⁰ Παπαευαγγέλου, ό.π., εικ.33.

¹²¹¹ Τατουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 195, πιν. 87. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, ό.π., πιν. ΚΑ', 73 και 74.

¹²¹² Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., 97-98.

¹²¹³ Millet, *Athos*, πιν. 48,1 και 74,4 αντίστοιχα.

¹²¹⁴ Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 152 α.

¹²¹⁵ Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., 109-110, εικ. 41.

¹²¹⁶ Στο ναό αυτό, αποδίδεται με τα τυπικά, φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Αγίου Δημητρίου, χωρίς να ταυτίζεται από επιγραφή (Γούναρης, ό.π., 150, πιν.41α).

¹²¹⁷ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 166α και 167β αντίστοιχα.

¹²¹⁸ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 157 – 158.

¹²¹⁹ Millet, *Athos*, πιν. 139.3.

¹²²⁰ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 151.

¹²²¹ Προβατάκης, *Χαρακτικά*, ό.π., αρ.572, εικ. σελίδας 295.

Άγιος Γεώργιος (Πίν. 49 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*». Ο άγιος νέος, αγένειος, σγουροκέφαλος¹²²² παριστάνεται μετωπικός, με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά του. Τα σγουρά μαλλιά του αγίου κοσμεί μαργαριταρένιο κόσμημα. Φορά στρατιωτική ενδυμασία. Με το δεξί του χέρι κρατά δόρυ διαγώνια τοποθετημένο προς τα δεξιά του, όπως ακριβώς ο άγιος Δημήτριος και με το αριστερό το σταυρό του μάρτυρα. Ζωσμένο στη μέση κρέμεται διαγώνια πίσω το ξίφος στη θήκη του ενώ διακρίνεται στη γωνία που σχηματίζει το αριστερό χέρι του η λαβή του. Πίσω από τον αριστερό ώμο του κρέμεται από τον ιμάντα που διακρίνεται στο λαιμό η περικεφαλαία του, ενώ κάτω από το δεξί χέρι του διακρίνεται η κλειστή φαρέτρα.

Ο θώρακας του αγίου είναι φοιδωτός σε ασημί - γκριζογάλαζους τόνους, απολήγει κάτω σε προστατευτικό κροσσωτό περίβλημα. Χαμηλά στο θώρακα δένουν χιαστί οι ιμάντες, που συγκρατούν τα εξαρτήματα της ενδυμασίας του. Η λαμπερή κόκκινη χλαμύδα του αγίου δένει διαγώνια σε έναν περίτεχνο κόμπο πάνω στο στήθος και πέφτει πίσω του, δημιουργώντας πολλές και ανήσυχες πτυχώσεις, ανάλογες του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Η κόκκινη χλαμύδα δημιουργεί έντονη αντίθεση με τον γαλάζιο - οιοπνευματί, κοντό χιτώνα, ο οποίος απολήγει σε διπλή μαργαριτοκόσμητη παρυφή.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου, με εξαίρεση το σταυρό του μάρτυρα απαντάται με μικρές διαφοροποιήσεις σε βυζαντινά μνημεία στη Μονή της Χώρας¹²²³ στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό¹²²⁴, στο Χριστό της Βέροιας¹²²⁵, με ορθό το δόρυ στη Μ. Λαύρα¹²²⁶, και σε μεταβυζαντινά στη Σκήτη Ξενοφώντος και στη Μονή Ξηροποτάμου στο Άγιον Όρος¹²²⁷. Διαφοροποιείται δε από τον τύπο του Πρωτάτου¹²²⁸, μνημείων της Καστοριάς¹²²⁹ Μ.Φιλανθρωπικών¹²³⁰, Ντίλιου¹²³¹ κ.α. Ιδιαίτερη ομοιότητα σημειώνεται με τον αντίστοιχο άγιο Γεώργιο του Θεοφάνη στη Μονή Σταυρονικήτα, με τη διαφορά ότι στο δεξί χέρι αντί για τόξο κρατά το σταυρό του μάρτυρα, δεδομένο που απαντάται συχνά στο 18^ο και 19^ο αι..

Αγία Παρασκευή (Πίν. 49 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ*». Με την αγία Παρασκευή κλείνει ο κύκλος των ολόσωμων αγίων του κυρίως ναού. Η αγία στο όνομα της οποίας τιμάται ο ναός, απεικονίστηκε στο βόρειο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, θέση την οποία καταλαμβάνει κατά περίπτωση ο άγιος στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός¹²³². Η παράσταση της αγίας περιβάλλεται από ορθογώνιο πλαίσιο με τοξωτή απόληξη και ανθεμωτό διάκοσμο, όπως συνηθίζεται στις αντίστοιχες απεικονίσεις των αγίων, στη μνήμη των οποίων τιμάται ο ναός.

¹²²² Ερμηνεία

¹²²³ Underwood, *Kariye Djami*, τ.3, πιν. 250, 488-489.

¹²²⁴ Τσπουρίου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., πιν.92.

¹²²⁵ Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, ό.π., πιν. 8 και 79.

¹²²⁶ Millet, *Athos*, πιν. 139.3.

¹²²⁷ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 167α και 169α αντίστοιχα.

¹²²⁸ Millet, *Athos*, πιν. 48.2.

¹²²⁹ Τοιχογραφίες στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πιν.139^α και 166^α αντίστοιχα και στους Αγίους Αποστόλους και στην Παναγία Ρασιώτισσα. (Γούναρης, *Αγ. Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, ό.π., πιν. 19^α και πιν. 41^α αντίστοιχα) Παϊσιδίου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., πιν. 115 α.

¹²³⁰ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., πιν. 16β και 68.

¹²³¹ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., εικ. 46.

¹²³² Babic, «Ο ζωποισανομ ukrasu oltarskih pregrada», *ZLU II (1975)*, 38. Κουκιάρης, «Η θέση του επώνυμου αγίου», *Κληρονομία τ. 22, τχ Α' - Β'*, 105 – 123.

Η αγία παριστάνεται όρθια και μετωπική με ελαφρά κλίση προς τα αριστερά. Κρατά στο δεξί της σταυρό και φέρνει το αριστερό μπροστά στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Φοράει κλειστό μέχρι το λαιμό μαφόριο σε αποχρώσεις ανοιχτό μοβ-ροζ, το οποίο πορπώνεται στο στήθος και δημιουργεί πτυχώσεις τόσο στο στήθος όσο και χαμηλά, κιτρινωπό μοναχικό ανάλαβο και γαλαζοπράσινο χειριδωτό χιτώνα.

Τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά της Αγίας με το ήρεμο, καρτερικό και γεμάτο καλοσύνη ύφος της, η ανοικτή προς τα έξω παλάμη και ο σταυρός είναι χαρακτηριστικά τα οποία απαντώνται στη βυζαντινή¹²³³ και μεταβυζαντινή τέχνη¹²³⁴ τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες. Αργότερα εμφανίζεται η μορφή της Αγίας μόνης ή με σκηνές του βίου της και σε χαρακτηριστικά και χάρτινες εικόνες¹²³⁵.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΘΟΛΟΥ

Ο Παντοκράτορας (Πίν. 50) στη Μεταμόρφωση όπως και στην Αγία Παρασκευή απεικονίζεται στον παραδοσιακό τύπο, σε προτομή, μέσα σε κύκλο που ορίζει η κυκλική ταινία, εντός της οποίας αναγράφεται η επιγραφή και η διπλή οδοντωτή δόξα που τον περιβάλλει. Φορεί ορθόσημο χιτώνα, ιμάτιο το οποίο καθώς αναδιπλώνεται απάνω στον αριστερό ώμο και στο χέρι δημιουργεί έντονες πτυχώσεις και έχει ένσταυρο φωτοστέφανο. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό συγκρατεί μπρος στο στήθος πιέζοντάς το με την ανοικτή παλάμη κλειστό Ευαγγέλιο.

Το σταχωμένο Ευαγγέλιου κοσμείται με πολύτιμους λίθους, ενώ διπλή σειρά μαργαριταριών περιτρέχει τις πλευρές του. Στην περιφέρεια του κύκλου, εσωτερικά της δόξας υπάρχει η επιγραφή: «ΚΥΡΙΕ ΚΥΡΙΕ ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΔΕ Κ(ΑΙ) ΕΠΙΣΚΕΨΑΙ ΤΗΝ ΑΜΠΕΛΟΝ ΤΑΥΤΗΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑΡΤΙΣΑΙ ΑΥΤΗΝ ΗΝ ΕΦΥΤΕΥΣΕΝ Η ΔΕΞΙΑ ΣΟΥ¹²³⁶ ΕΝ ΕΤΕΙ ΤΩ ΣΩΤΗΡΙΟ: 1819 ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΔΗ». Η επιγραφή είναι όμοια με την αντίστοιχη της Αγίας Παρασκευής, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, όπως τη μη αναγραφή του ονόματος του ζωγράφου και τη διπλή χρονολόγηση 1821 και από Αδάμ 7330. Η επιγραφή προέρχεται από τον 79^ο Ψαλμό(15-16), εκφωνείται από τον Αρχιερέα στη Θεία

¹²³³ Καλοκύρης, *Βυζαντινά τοιχογραφία*, ό.π., πιν. C.

¹²³⁴ Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, ό.π., πιν. 3, 137. Μπορμπουδάκης, *Ημερολόγιο 1985*, αρ. 30 πιν. 30. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 189, 297 πιν. 171 β., Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιο*, ό.π., πιν. 222, Κουκιάρης, *Ο κύκλος της Αγίας Παρασκευής*, πιν.26, 31, 34, 46, 60.

¹²³⁵ Davidof, *Srpska Grafika*, ό.π., αρ. 165, πιν. 300 - 4.

¹²³⁶ Ψαλμ. 79, 15 – 16, Η ίδια επιγραφή με μεγαλύτερο κείμενο υπάρχει στο ναό της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα, στη Βελτσίστα, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι, Capizzi, *Παντοκράτωρ*, ό.π., 300, Stavropoulou, *Transfiguration*, ό.π., 116, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 135.

Λειτουργία την ώρα του Τρισάγιου Ύμνου¹²³⁷ και συνοδεύει αρκετά συχνά παραστάσεις του Παντοκράτορα¹²³⁸.

Ο ζωγράφος στην απεικόνιση του Παντοκράτορα ακολουθεί τον καθιερωμένο «κλειστό» τύπο που είναι γνωστός από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια και η παρουσία του στον τρούλο σταθεροποιείται στον 9^ο αι¹²³⁹. Από τις παλιότερες αντίστοιχες παραστάσεις η παρούσα διαφοροποιείται μόνον ως προς το ιμάτιο, το οποίο δεν καλύπτει, όπως συνήθως, το δεξί χέρι που ευλογεί αλλά τα χέρια του Χριστού είναι απαλλαγμένα από κάθε πίεση που αυτό ασκούσε και το οποίο τώρα ελεύθερα περιβάλλει το σώμα και αναδιπλώνεται δημιουργώντας εντυπωσιακές πτυχώσεις. Τον Παντοκράτορα με τα χέρια ελεύθερα από την πίεση του ιματίου τον απαντούμε στον τύπο του ένθρονου (Παντοκράτορα), σε λίγα μεταεικονομαχικά μνημεία¹²⁴⁰.

Με μια προσεκτικότερη ματιά θα διαπιστώσουμε ότι στην παράστασή μας, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για την απόδοση της μορφής σε προτομή μέσα σε δόξα, το ιμάτιο του Χριστού χαμηλά ακολουθεί την αναδίπλωση που δημιουργείται σ' αυτό, όταν περνά πάνω από το μηρό καθιστής μορφής. Πιθανώς ο ζωγράφος να είχε υπ' όψιν του κάποιον τύπο ένθρονου Παντοκράτορα, από τον οποίο όμως επέλεξε να μην απεικονίσει το θρόνο αλλά και το κάτω μέρος του σώματος, διατηρώντας κατ' αυτόν τον τρόπο τον παραδοσιακό τύπο σε προτομή που περιβάλλεται από δόξα, ελευθερώνοντας όμως τα χέρια από την πίεση του ιματίου, προσδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο κίνηση στη μορφή. Σε αντίθεση με τα δύο μνημεία της Σαμαρίνας, στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού θα χρησιμοποιήσει τον τύπο που το ιμάτιο αγκαλιάζει σφιχτά του ώμους (Πίν. 92 α). Ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα σε προτομή απαντάται στο σύνολο σχεδόν των βυζαντινών¹²⁴¹ και μεταβυζαντινών μνημείων¹²⁴².

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Χριστού – Παντοκράτορα, ο τρόπος απόδοσης της κόμης και της πλεξούδας που πέφτει στον αριστερό ώμο, το περίγραμμα του προσώπου, ο τρόπος που απλώνονται τα φώτα πάνω στο σκούρο προπλασμό και η γραμμή που ενώνει το αριστερό μάτι με τη μύτη, η σχεδιαστική απόδοση της γενειάδας και του λαιμού, ο τρόπος που κρατά το Ευαγγέλιο και το άνοιγμα μεταξύ του δείκτη και του παράμεσου, είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον Παντοκράτορα και στα τρία μνημεία και οδηγούν στον τύπο που διαμόρφωσε ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά και στη μονή Σταυρονικήτα. Διαφοροποιείται, όμως, ως προς τη διάρθρωση του ιματίου και τον τρόπο ευλογίας.

Η Αγγελική Λειτουργία (Πίν. 50). Η παράσταση καταλαμβάνει το χώρο γύρω από τον Παντοκράτορα στον τρούλο. Τις δύο παραστάσεις διαχωρίζει η διπλή, κυκλική

¹²³⁷ Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίες*, 43. Για τα βυζαντινά παραδείγματα και την ερμηνεία του χωρίου βλ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, 73 – 76.

¹²³⁸ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 73 – 74. Το 16^ο αι. απαντάται στα καθολικά Ιβήρων και Διονυσίου, (Millet – Pargoire – Petit, *Recueil des inscriptions chretiennes de l' Athos*, αρ. 233, 71, αρ.459,158-159 αντίστοιχα, βλ. και υποσ. 595).

¹²³⁹ Capizzi, *Παντοκράτωρ*, ό.π., 275 – 304. Restle, *Kunst und Byzantinischer Münzprägung*, (Texte und Forschungen zur byzantinisch – neugrichischen Jahrbücher αρ. 57), Athen 1964. Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*, 55 – 56. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 135, πιν. 20, 21, 75 α-β, 76 α-β.

¹²⁴⁰ Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*, ό.π., 55 - 56.

¹²⁴¹ Βλ. ενδεικτ. Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*, ό.π., εικ. 10, 13, 16, 18, 22, 23, 26, 30, 31, 32 κ.α.

¹²⁴² Σημειώνουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στις μονές Λαύρας, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου και Ιβήρων (Millet, *Athos*, πιν. 115.3, 159.1, 195.3, 221.1, 255.1, αντίστοιχα). Στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά, (*Αναγνωστόπουλος*, ό.π., εικ. 15, 16). Στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 20). Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδέντρι (Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 20, 21) κ.α..

οδοντωτή δόξα. Μέσα στην κυκλική ζώνη διακρίνεται η επιγραφή "Η ΘΕΙΑ / ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ".

Στο ανατολικό μέρος της κυκλικής ταινίας, σε μια νοητή ευθεία από το Ευαγγέλιο που κρατά ο Παντοκράτορας, απεικονίζεται η αγία Τράπεζα με κιβώριο. Επάνω της βρίσκεται ανοιχτό Ευαγγέλιο και αναμμένο κερί σε κηροπήγιο, ενώ από το κιβώριο κρέμεται καντήλι. Η αγία Τράπεζα δορυφορείται από ένα χερουβείμ αριστερά και δύο δεξιά. Ο Χριστός απεικονίζεται δύο φορές ως προσφέρων (και προσφερόμενος) και προσδεχόμενος (και διαδιδόμενος). Η πομπή ξεκινά από αριστερά με κατεύθυνση προς τα δεξιά.

Ο Χριστός με αρχιερατικά ενδύματα παριστάνεται αριστερά της αγίας Τράπεζας και, έχοντας στραμμένα τα νώτα του προς αυτήν, ευλογεί και με τα δύο χέρια την πομπή οκτώ αγγέλων ντυμένων όπως οι διάκονοι στην τέλεση της λειτουργίας, που έχει ξεκινήσει. Έξι άγγελοι λιτανεύουν το μεγάλο κεντητό επιτάφιο, κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους, μπροστά από την πομπή προπορεύεται άγγελος, ο οποίος βηματίζοντας αντίστροφα λιβανίζει με θυμιατό την πομπή, ενώ στο αριστερό του χέρι κρατεί λαμπάδα αναμμένη. Μπροστά από τον άγγελο που θυμιατίζει προπορεύεται άλλος άγγελος κρατώντας μόνο μια αναμμένη λαμπάδα. Στη συνέχεια της πομπής ακολουθούν τρία αλληλένδετα Χερουβείμ στη μορφή των τροχών, ένα ανθρωπόμορφο σεραφείμ κρατώντας δύο ριπίδια πάνω στα οποία αναγράφεται «ΑΓΙΟΣ», τέσσερις άγγελοι, ο πρώτος κρατά τη λόγχη, ο δεύτερος σταυρό, ο τρίτος το Ευαγγέλιο, ο τέταρτος το Άγιον Ποτήριο σκεπασμένο με κόκκινο «μάκτρο» και τέλος ένας άγγελος με κόκκινο «αέρα» στους ώμους παραδίδει σκύβοντας, το δισκάριο που κρατά πάνω στο κεφάλι, στον προσδεχόμενο και ευλογούντα με τα δύο χέρια Χριστό - Αρχιερέα. Τέλος, πάνω από τον επιτάφιο πετούν τρία σεραφείμ, ενώ πάνω από τον άγγελο που θυμιατίζει και τους τροχούς αναγράφεται το «ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ».

Η παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας αναπαριστά τη μεγαλοπρέπεια της πομπής της Μεγάλης Εισόδου της λειτουργίας και ειδικότερα αυτής του Μεγάλου Βασιλείου κατά το Μεγάλο Σάββατο¹²⁴³ και αντανακλά την εικόνα της τελούμενης λειτουργίας μπροστά στο θυσιαστήριο – θρόνο του Θεού¹²⁴⁴. Η τέλεση της λειτουργίας στη γη αποτελούσε σύμφωνα με τους: Γερμανό Κωνσταντινουπόλεως, Νικόλαο Ανδίδων κ.α., μίμηση της λειτουργίας που τελείται στον ουρανό¹²⁴⁵. Η Αγγελική Λειτουργία είναι δημιούργημα της Παλαιολόγειας ζωγραφικής, διαμορφωμένη ειδικά για τη διακόσμηση του τρούλου¹²⁴⁶, αλλά ιστορείται και στο χώρο του ιερού εξίσου συχνά¹²⁴⁷.

¹²⁴³ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 46. Wessel J., «Himmliche Liturgie», *RbK*, 3(1978), στ. 119 – 131., Σταυροπούλου – Μακρί, *Transfiguration*, ό.π., 39.

¹²⁴⁴ Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 138 – 9.

¹²⁴⁵ Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, *Migne*, PG 98, D στ.432, Νικόλαος Ανδίδων, *Προθεωρία*, *Migne*, PG 140, στ. 417 Α. Περισσότερες πληροφ. για το θέμα βλέπε Παπαμαστοράκης, ό.π., 137 – 9. Σούλτς Χ. Γ., *Η Βυζαντινή Λειτουργία*, Ελλην. Μετάφραση, 169 – 172.

¹²⁴⁶ Παπαμαστοράκης, ό.π., 135-137. Σούλτς, *Η Βυζαντινή Λειτουργία*, 169 – 172. Για την επεικόνιση της παράστασης στον τρούλο βλ. ενδεικτικά τα μνημεία: Staro Nagoricino, Gracanica, Παναγία στο Ρεσ, Lesnovo, Καθολικό Μονής Χιλανδαρίου Αγία Σοφία στο Μυστρά (Παπαμαστοράκης, ό.π., πιν.83 – 86, 87 – 90, 95 –96, 103 –104. Millet, *Athos*, πιν.115. 3, Duffenne, *Mistra*, 50, σημ. 9 αντίστοιχα).

¹²⁴⁷ Για την επεικόνιση της παράστασης στο Ιερό βήμα βλ. ενδεικτικά: Περίβλεπτο στο Μυστά, Duffenne, *Mistra*, σχ. XVIII, πιν. 29, αρ. 55 και 56, στο Καθολικό της Μ. Δημιόβης στη Μεσσηνία, Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνία*, 207, στον Άγιο Γερμανό στις Πρέσπες, Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 24 – 25, πιν. III, κ.α.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος έχει μεγάλη διάδοση το 16^ο αιώνα και μετά. Στα μεταβυζαντινά έργα ο Χριστός παριστάνεται συνήθως δύο φορές όταν ξεπροβοδίζει και όταν υποδέχεται την πομπή, σε αντίθεση με τα παλαιολόγια, όπου παριστάνεται μία φορά κάτω από το κιβώριο της τράπεζας. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα σεραφείμ που πετάνε πάνω από την αγγελική πομπή.

Ανάλογη απόδοση της Αγγελικής Λειτουργίας, απαντάται Μεταμόρφωση στη Βελτσίστα, στον Άγιο Νικόλαο στη Μ. Λαύρας, στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδέντρι, στον Άγιο Νικόλαο Κλειδωνιάς και στον Άγιο Αθανάσιο, στη Μ. Πατέρων και στη Μ. Γρηγορίου στο Άγιο Όρος¹²⁴⁸.

Η διάταξη των Ευαγγελιστών στο εικονογραφικό πρόγραμμα.

Οι Ευαγγελιστές είναι τοποθετημένοι στα ημισφαιρικά τρίγωνα, ακολουθώντας τη σειρά των βιβλίων της Καινής Διαθήκης. Στο ΝΑ ημισφαιρικό τρίγωνο ο Ματθαίος, στο ΝΔ ο Μάρκος, στο ΒΔ ο Λουκάς και στο ΒΑ ο Ιωάννης¹²⁴⁹. Μεταξύ των Ευαγγελιστών παρεμβάλλονται το Μανδήλιον και το Άγιο Κεράμιον, στον άξονα βορρά – νότου.

Ευαγγελιστής Ματθαίος (Πίν. 51 α). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ / ο ευαγγελιστής*». Ο Ματθαίος παριστάνεται καθιστός σε θρόνο με έντονα στοιχεία μπαρόκ και πατά σε υποπόδιο. Φορά γαλάζιο χιτώνα που δένει στη μέση με ζώνη και κόκκινο ιμάτιο, έχει λευκά μαλλιά και γένια και είναι σκυμμένος στο χαμηλό τραπέζι που υπάρχει μπροστά του, πάνω στο οποίο είναι τοποθετημένο ανοιχτό βιβλίο, επί του οποίου γράφει με τον κάλαμο το Ευαγγέλιο και δίπλα στο βιβλίο υπάρχει το μελανοδοχείο με ένα κάλαμο. Απέναντί του προς τα αριστερά παριστάνεται το σύμβολο του, ο άγγελος, αλλά ταυτόχρονα και η προσωποποίηση της έμπνευσης¹²⁵⁰, ο οποίος έχει το αριστερό χέρι σε στάση συνομιλίας, με το δεξί δείχνει προς τον ουρανό και υπαγορεύει το κείμενο στον Ευαγγελιστή. Το στοιχείο αυτό είναι αρκετά διαδεδομένο στα μεταβυζαντινά μνημεία¹²⁵¹. Πίσω από τον άγγελο υπάρχει μία στοά με τέσσερα τόξα, τα οποία βαίνουν επί χαμηλού τοίχου.

Πίσω από το θρόνο του Ευαγγελιστή υπάρχει ένας κίονας με δωρικό κιονόκρανο πάνω στον οποίο δένεται κόκκινο ύφασμα το οποίο και τον συνδέει με τη σκαφωτή στέγη του κτηρίου σε ροζ αποχρώσεις, το οποίο βρίσκεται αριστερά και αναπτύσσεται βαθμιδωτά σε τρία επίπεδα. Αριστερά του κτηρίου ακολουθούν άλλα τρία κτήρια με επίπεδη, αμφικλινή και τετράκλινη στέγη αντίστοιχα. Το κενό μεταξύ των τριών κτηρίων γεμίζει με δέντρα, τα οποία δίνουν το βάθος της σκηνής, ενώ αντίθετα το κενό μεταξύ της στοάς και του ροζ κτηρίου γεμίζει με γαλάζιο χρώμα. Προς την κατεύθυνση του βάθους συνηγορεί και το ρομβοειδές εναλλασσόμενο κόκκινο και γαλάζιο δάπεδο.

¹²⁴⁸ Stavropoulou - Makri, *Transfiguration*, 10 a, b, Millet, *Athos* πιν. 256.2, 257.2, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν.5 α, 39 β, 40 α,β, Τριανταφυλλόπουλος, «Κλειδωνιά», *HX, περίοδος Β', Γ'* 1975, εκ.34 – 36,18, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 106 α. Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εκ. 7 αντίστοιχα.

¹²⁴⁹ Γενικά για την εικονογραφία των Ευαγγελιστών βλ. Friend A. M., «The portraits of the Evangelists» *Art Studies*, 5, 1927, 115 – 149, Reou, *Iconographie*, ό.π., III, 2, st. 827.

¹²⁵⁰ Hunger-Wessel, «Evangelisten», *RbK*, II (1971), στ. 452 – 507. Wessel, «Evangelistensymbole», *RbK*, II (1971), στ. 508 – 516.

¹²⁵¹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 138 με πολλά παραδείγματα.

Στην παράσταση υπάρχουν πολλά δυτικά στοιχεία, τα οποία παίρνει από κάποιο δυτικό χαρακτηριστικό ή ανθίβολο, όπως ο κίονας απ' όπου κρέμεται το ύφασμα, το αβακωτό δάπεδο, η προοπτική απόδοση των κτιρίων, τα δέντρα στα αριστερά της παράστασης και ο γαλάζιος με λευκά σύννεφα ουρανός είναι στοιχεία που δηλώνουν την εκλεκτικιστική διάθεση του ζωγράφου.

Ευαγγελιστής Μάρκος (Πίν. 51 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ ο ευαγγελιστής*». Με παρόμοιο τρόπο παριστάνεται και ο Μάρκος. Ο Ευαγγελιστής κάθεται σε θρόνο απλό με ερεισίνωτο μπροστά σε χαμηλό τραπέζι πάνω στο οποίο υπάρχει ανοικτό βιβλίο στο οποίο έχει γράψει τη φράση «*ΑΡΧΗ / ΤΟΥ ΕΥ / ΑΓΓΕΛΙ / ΙΗΣΟΥ / ΧΡΙΣΤΟΥ*» (Μαρκ. α',1). Απέναντί του ξαπλωμένο απεικονίζεται το σύμβολό του το λιοντάρι. Πίσω και δεξιά του Ευαγγελιστή υπάρχει κτήριο με τραπεζιοειδή καγκελόφρακτη οροφή, επί της οποίας προεξέχει πολύπλευρη απόληξη. Από το κτήριο αριστερά ξεκινά τοίχος, ο οποίος περικλείει κήπο και απολήγει σε δύο πυργοειδή κτίσματα τα οποία με τη σειρά τους ενώνονται με το αρχικό κτήριο. Εντός του κήπου που δημιουργείται ένα ονειρικό τοπίο, στο οποίο φύονται δέντρα και άνθη. Αριστερά του Μάρκου ξεκινά χαμηλός τοίχος πάνω στον οποίο υπάρχουν κολωνάκια και ο οποίος συμφύρεται με ορθογώνιο κτήριο αριστερά το οποίο καλύπτεται με σαμαρωτή οροφή (σκαφιδωτή). Το κτήριο συνδέεται με χαμηλό τοίχο με πύργο χαμηλά στον οποίο ανοίγεται πύλη.

Όπως και στην παράσταση του Ευαγγελιστή Ματθαίου υπάρχουν δυτικά στοιχεία στα κτίρια και στον κατάφυτο κήπο. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου είναι κοντά σε αυτόν της Σκήτης της Αγίας Άννας, του Κυριακού Σκήτης Ξενοφώντος και των καθολικών Ξηροποτάμου και Φιλοθέου¹²⁵².

Ευαγγελιστής Λουκάς (Πίν. 52 α). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ ο ευαγγελιστής*». Ο Ευαγγελιστής κάθεται σε βαρύ αναγεννησιακό θρόνο με ερεισίνωτο, ο οποίος στηρίζεται σε πόδια μορφής ανεστραμμένου κινοκράνου. Μπροστά υπάρχει χαμηλό τραπέζι τετράγωνο, πάνω στο οποίο υπάρχει τρίποδας, ο οποίος με τη σειρά του στηρίζει εικόνα της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας, ενώ ο Λουκάς προσθέτει τις τελευταίες πινελιές. Ο μικρός Χριστός κρατά ανοικτό ειλητό, η επιγραφή του οποίου είναι δυσδιάκριτη. Απέναντι από το Λουκά προς τα δεξιά παριστάνεται το σύμβολό του Ευαγγελιστή ο μόσχος, ο οποίος είναι φτερωτός.

Στο βάθος δεξιά ανοίγεται ένα τόξο απ' το οποίο προβάλλουν, ένα κτήριο μπροστά και ακολουθούν δέντρα και ένα προοπτικό με ονειρική διάθεση τοπίο. Η συγκεκριμένη σκηνή είναι και δηλωτική των δυνατοτήτων του ζωγράφου.

Αριστερά της σκηνής πίσω από τον Λουκά απεικονίζεται κτήριο - βασιλική η πρόσοψη της οποίας σχηματίζει μία τετράγωνη καγκελόφρακτη απόληξη επί της οποίας υπάρχει κυκλικό κτίσμα. Αριστερά του κτηρίου μία σκάλα, η οποία οδηγεί σε κτίσμα σκεπασμένο, διακρίνονται τέσσαρες κίονες, η κλίμακα και μια μορφή η οποία ανεβαίνει.

Η απεικόνιση του Λουκά να ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου, έλκει την καταγωγή του από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική¹²⁵³, αλλά εμφανίζεται και στη

¹²⁵² Τσιγάρας, ό.π., πιν. 118 α, β 119 α, β.

¹²⁵³ Millet, *Recherches*, 141, Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homelies*, 1969, 175, 224.

μεταβυζαντινή ζωγραφική τόσο στα έργα της κρητικής ζωγραφικής όσο και της σχολής της ΒΔ Ελλάδας αλλά και έργα του 18^{ου} αι.¹²⁵⁴.

Ευαγγελιστής Ιωάννης (Πίν. 52 β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ ο ευαγγελιστής*». Ο Ευαγγελιστής αποδίδεται νέος καθισμένος σε (βαρύ) θρόνο μαπαρόκ με ερεισίνωτο. Μπροστά υπάρχει τραπέζι με μελανοδοχείο επί του οποίου τοποθετείται ανοιχτό βιβλίο, με το αριστερό χέρι συγκρατεί την αριστερή σελίδα του βιβλίου ενώ στη δεξιά είναι γραμμένη η αρχή του Ευαγγελίου «*ΕΝ ΑΡΧΗ / ΗΝ Ο ΛΟ / ΓΟΣ Κ' / ο λόγος*» (Ιω.α',1). Ο Ευαγγελιστής είναι στραμμένος προς τα πίσω, σαν να ανταποκρίνεται στο κάλεσμα κάποιου, κρατά στο δεξί του χέρι τη γραφίδα, ενώ έχει τα πόδια του σταυρωμένα, το αριστερό πάνω στο δεξί. Απέναντί του δεξιά, το σύμβολό του ο αετός. Στο βάθος δεξιά τοίχος, ο οποίος συνδέεται με τετράγωνο πύργο που είναι καλυμμένος με κιβώριο και δίπλα του σκάλα που οδηγεί σε κτίριο με στοές.

Πίσω αριστερά από τον Ιωάννη πύργος, ο οποίος συνδέεται με τον τοίχο που προαναφέραμε, που αγγίζει σχεδόν ημικύκλιο από νέφη που δηλώνουν τον ουρανό. Το κενό του ημικυκλίου είναι κόκκινο και στη μέση παριστάνεται οφθαλμός (ο τα πανθ' ορών οφθαλμός), αριστερά του πύργου συνεχίζεται ο τοίχος στον οποίο σχηματίζονται παράθυρα και πύλη πάνω από την οποία σχηματίζεται πύργος, ο τοίχος ενώνεται με πολυώροφο κτήριο. Από την οροφή του κτηρίου ξεκινά κόκκινο ύφασμα και απολήγει στο ημικύκλιο του ουρανού. Στο κενό που σχηματίζεται μεταξύ του υφάσματος και του τοίχου γεμίζει με δέντρα και στο βάθος της σκηνής δίδεται η αίσθηση παρουσίας ενός νησιού να ξεπροβάλλει μέσα στο νεφελώδες και ονειρικό περιβάλλον.

Ο ζωγράφος δεν επέλεξε έναν από τους γνωστούς τύπους απεικόνισης του Ιωάννη στο σπήλαιο να υπαγορεύει στον Πρόχορο το Ευαγγέλιο, αλλά ο Ιωάννης παριστάνεται νέος και μόνος του να συγγράφει το κείμενο. Ο τύπος αυτός του νεαρού Ιωάννη που γράφει μόνος του το κείμενο καθώς και η έντονη στροφή του προς τα πίσω, είναι στοιχεία που τα συναντούμε στη δυτική τέχνη και στα χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν την εποχή εκείνη¹²⁵⁵, όπως για παράδειγμα το χαρακτηριστικό του Maarten de Vos (Πίν. 92 β).

Το Άγιο Μανδήλιον (Πίν. 52 α, β). Βρίσκεται στο βόρειο μέρος της βάσεως του θόλου, μεταξύ των Ευαγγελιστών Λουκά και Ιωάννη, στο σημείο που συναντώνται τα ημισφαιρικά τρίγωνα. Το Μανδήλιο δίνει την αίσθηση ότι κρέμεται από τρεις κρίκους, χωρίς όμως αυτοί να διακρίνονται. Είναι ένα ορθογώνιο πτυχωτό ύφασμα, κοσμημένο με άνθη και απολήγει σε παρυφή κάτω. Ο Χριστός εικονίζεται χωρίς λαιμό και έχει νεανικά χαρακτηριστικά, κοντό γένι και μακριά μαλλιά που απολήγουν σε δύο πλοκάμους σε κάθε πλευρά. Κάτω από το ύφασμα του Μανδηλίου υπάρχει η επιγραφή «*ΤΟ / ΑΓΙΟ / ΜΑΝ / ΔΥΛΙΟ*».

Το Μανδήλιον εμφανίζεται στη βυζαντινή εικονογραφία λίγο μετά τη μετακομιδή του από την Έδεσσα της Συρίας στην Κωνσταντινούπολη το 944 επί Κωνσταντίνου του Πορφυρογέννητου¹²⁵⁶. Πηγές του θέματος αποτελούν τα απόκρυφα κείμενα των

¹²⁵⁴ Όπως σε εικόνα του Θεοτοκόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη, (Χατζηδάκη Ν. *Εικόνες*, αρ.49, 55κ.εξ.), στη Μεταμόρφωση στη Βελτισία, (Stavrouloulou, *Transfiguration*, 120 κ.εξ., εικ. 46), και στο καθολικό της Μ.Φιλοθέου, (Τσιγάρας, ό.π., πιν121 β).

¹²⁵⁵ Hollstein's, *Dutch & Flemish Etchings*, XLVI, part II, αρ.788

¹²⁵⁶ Γκιολές, *Βυζαντινός Τρούλλος*, ό.π., 180-186 και ειδ. 181.

Πράξεων του Αποστόλου Θαδδαίου, και η επιστολή του Αβγάρου¹²⁵⁷ και συνδέεται με το δόγμα της Ενσάρκωσης και της Θείας Ευχαριστίας¹²⁵⁸.

Η παράσταση ακολουθεί τον «κλασικό» τύπο σύμφωνα με την κατάταξη του Grabar¹²⁵⁹, η οποία γίνεται με βάση τον τρόπο ανάρτησης του υφάσματος. Η σύνθεση του αγίου Μανδηλίου προσιδιάζει, εικονογραφικά κυρίως, στις παραστάσεις του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹²⁶⁰ και στο καθολικό της Μ. Σταυρονικήτα¹²⁶¹, καθώς και της Μολυβοκκλησιάς και της Μ. Διονυσίου¹²⁶². Η θέση του Μανδηλίου στα βόρεια μεταξύ των σφαιρικών τριγώνων είναι σπάνια και στη βυζαντινή τέχνη, σε αντίθεση με την απεικόνισή του στην ανατολική πλευρά και του Κεραμίου στη δυτική, που είναι η πιο συνηθισμένη και προτείνεται και από την Ερμηνεία¹²⁶³. Απαντάται πάντως στην ίδια θέση στο ναό του Djurdjevi Stuponi, της Γιουγκοσλαβίας¹²⁶⁴.

Το Άγιον Κεράμιον (Πίν. 51 α, β), τοποθετείται απέναντι από το Μανδήλιο στο νότο, στην αντίστοιχη θέση μεταξύ Ματθαίου και Μάρκου. Απεικονίζεται μόνον η κεφαλή του Χριστού, πάνω σε μακρόστενη καστανή πλίνθο. Η μορφή του Χριστού μόλις που διακρίνεται πάνω στην επιφάνεια της πλίνθου λόγω της χρήσης καφέ σκούρου χρώματος για την αποτύπωση του προσώπου του Χριστού. Κάτω από την πλίνθο υπάρχει η επιγραφή «*ΤΟ ΑΓΙΟ / ΚΕΡΑΜΙΟ*». Το θέμα του Κεραμίου, όπως και εκείνο του Μανδηλίου, έχει χριστολογική και ευχαριστηριακή σημασία, συνδεδεμένο με την Ενσάρκωση του Θείου Λόγου¹²⁶⁵. Το Κεράμιον μεταφέρθηκε από την Ιεράπολη της Συρίας από το Νικηφόρο Φωκά το 968¹²⁶⁶, ενώ η εικονογράφηση του αρχίζει να εμφανίζεται από τον 12^ο αι.¹²⁶⁷ συνήθως απέναντι από το Μανδήλιο, όταν πρόκειται για τρούλο(στους σταυροειδείς ναούς), κάτω από το τύμπανο του τρούλου, σε θέση μεταξύ των δύο μερών του ναού, τα οποία συμβόλιζαν την ουράνια και την επίγεια εκκλησία¹²⁶⁸. Η παράσταση απαντάται και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, όπως για παράδειγμα στο Κυριακό της Σκήτης Ξενοφώντος¹²⁶⁹, σε διαφορετική όμως θέση.

Ο Παλαιός των Ημερών (Πίν. 53 α, β). Στην καμάρα που σχηματίζεται μεταξύ του κεντρικού θόλου και της Αγίας Τριάδος, πάνω ακριβώς από την κεντρική Πύλη του τέμπλου παριστάνεται ο Παλαιός των Ημερών, ο οποίος συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΠΡΟΑΝΑΡΧΟΣ – ΠΑΤΗΡ*». Με γκριζόλευκα μακριά μαλλιά που

¹²⁵⁷ Lipsius- Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, I, 273 κ.ε. και 279 κ.ε., Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της εικόνας*, ελληνική μετάφραση, 37 κ.ε. και σημ. 2.

¹²⁵⁸ Pallas D., *Passion und Bestattung*, 134 κ.ε., Παπαδάκη –Oekland, «Το Άγιο Μανδήλιο», *ΔΧΑΕ*, περίοδος Δ', τ. ΙΔ', 1987-88, 283-294 και κυρίως 286.

¹²⁵⁹ Grabar, «La Sainte Face de Laon», *Seminarium Kontakovianum, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΙΙΙ*, Prague 1931,5 και 16 κ.ε.

¹²⁶⁰ Chatzidakis, *Theophane*, ό.π., εικ. 4, Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 35. Τσιγαρίδας-Σοφιανός, ό.π., φωτ. σελ. 195.

¹²⁶¹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ. 37.

¹²⁶² Millet, *Athos*, πιν. 154. 1 και 195. 3, αντίστοιχα.

¹²⁶³ Ερμηνεία, 215.

¹²⁶⁴ Γκιολές, *Ο Βυζαντινός Τρούλλος*, ό.π., 46 και 180-181.

¹²⁶⁵ Grabar, «La Sainte Face de Laon», ό.π., 25. Δρανδάκης, *Τοιχογραφία της Μέσα Μάνης* (1964), 90-91.

¹²⁶⁶ Γκιολές, *Βυζαντινός Τρούλλος*, ό.π., 180-186 και ειδ. 181.

¹²⁶⁷ Δρανδάκης, ό.π., 90-91.

¹²⁶⁸ Grabar, ό.π., 24. Δρανδάκης, ό.π., 90-91. Γκιολές, ό.π., σημ. 724.

¹²⁶⁹ Τσιγαράς, ό.π., πιν. 24 β.

πέφτουν στους ώμους του και αντίστοιχη μακριά γενειάδα εικονίζεται ο Θεός-Πατέρας, μετωπικός με ελαφρά στροφή του σώματος αριστερά, να κάθεται πάνω σε κυκλοτερείς νεφέλες, ευλογώντας με τα δύο του χέρια. Με βλέμμα ήρεμο και σοβαρό σε μεγαλοπρεπή στάση, αποπνέει με τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του σεβασμό. Φορά γαλάζιο ιμάτιο με σταυρικά άνθη και λευκό χιτώνα, ο οποίος συγκρατείται στο στήθος με κομβίο και αναδιπλώνεται στα πόδια δημιουργώντας πλήθος πτυχώσεων, ενώ η δεξιά απόληξή του ανεμίζει ελεύθερα. Εξωτερικά διανθίζεται με εξάφυλλα άνθη και οι πτυχώσεις του επιζωγραφίζονται με ασημί χρώμα το οποίο δημιουργεί λαματίσματα, προσδίδοντας έτσι έναν απαστράπτοντα φωτισμό. Εσωτερικά ο χιτώνας είναι επενδυμένος με πυροκόκκινο ύφασμα, δημιουργώντας έντονη αντίθεση με το λευκό-ασημί εξωτερικό χρώμα. Το χρυσό φωτοστέφανο είναι σε σχήμα ισοσκελούς τριγώνου με τριπλή δήλωση των πλευρικών του απολήξεων, η οποία επιτυγχάνεται με τρεις λεπτές γραμμές σε σκούρο καφέ. Στις γωνίες του τριγώνου σημειώνονται τα αρχικά «O / ω / N». Αριστερά και δεξιά του Θεού-Πατέρα πάνω σε ρόδινες και αχνορόδινες νεφέλες πετούν από τρεις άγγελοι σε κάθε πλευρά, έχοντας ανοιχτές τις φτερούγες και τα χέρια τους δοξάζοντας Τον. Άγγελοι, επίσης, προβάλλουν αριστερά και δεξιά των νεφών στα οποία κάθεται ο Άναρχος Πατήρ, ενώ μεταξύ των νεφών διακρίνονται οι κεφαλές των Σεραφείμ. Το βάθος της παράστασης αποδίδεται με μπεζ-καφέ, το οποίο όμως έχει περαστεί με πιο ανοιχτό τόνο από πάνω, με χοντρό πινέλο, προσδίδοντας την αίσθηση ύπαρξης φωτεινών ακτίνων.

Η μορφή του Παλαιού των Ημερών απαντάται συχνότερα στην τέχνη (μεγαλύτερη είναι η συχνότητα στις φορητές εικόνες), κυρίως στις ανθρωπόμορφες παραστάσεις της Αγίας Τριάδος¹²⁷⁰, στις Θεοφάνειες όπου παρουσιάζεται συνήθως μέχρι τη μέση να ευλογεί από των ουρανό καθώς και στις σκηνές της Αποκάλυψης¹²⁷¹. Η αυτόνομη απεικόνιση Του (ένα από τα πρόσωπα του Χριστού), απαντάται σπανιότερα, όπως για παράδειγμα στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ρεντίνας των Αγράφων (1662), στο σταυροθόλιο του Διακονικού¹²⁷².

Τη μορφή του Θεού-Πατρός συναντούμε πολύ συχνά σε χάρτινες εικόνες, κυρίως στην παράσταση της Αγίας Τριάδος, οι οποίες κυκλοφορούσαν ευρέως. Το χαρακτηριστικό τριγωνικό φωτοστέφανο που απαντάται πολύ συχνά σε χαλκογραφίες και χάρτινες εικόνες, η πλαστικότητα της διάρθρωσης των ιματίων, αλλά και οι μορφές των αγγέλων που προβάλλουν από τα σύννεφα, είναι στοιχεία τα οποία οδηγούν στη χρήση κάποιου χαλκογραφικού προτύπου¹²⁷³. Η απόδοση όμως των χαρακτηριστικών του προσώπου, του σχηματισμού της γενειάδας, το περίγραμμα και ο σχηματισμός της κόμης θυμίζουν τον Άγιο Ανδρέα του Πουλάκη¹²⁷⁴. Οι άγγελοι πάνω σε νεφέλες που περιβάλλουν τη μορφή είναι στοιχείο που απαντάται σε έργα του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή (Πίν. 93 α) και του Πουλάκη φανερόντας τις Δυτικές επιδράσεις στο έργο τους¹²⁷⁵.

¹²⁷⁰ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 130 α.. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., εικ. 152, 194. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 151.

¹²⁷¹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 249, 252, 253. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν. 76, 86, 87, 97, 98, 99, 109.

¹²⁷² Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 62.

¹²⁷³ Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings*, v. XXII, ό.π., εικ. 261, 281. Davidov, *Srpska Grafika*, ό.π., πιν. 133, 240, 243, 250, 277, 279. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες*, ό.π., τ. 1, εικ. 74, 75, 76, 77, 79, 152, 154.

¹²⁷⁴ Ρηγόπουλος, ό.π., πιν. 130, 131.

¹²⁷⁵ Δρανδάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*, ό.π., 50-51, πιν. 13 α, 15 α, 16 α, β.

Η παράσταση του Προανάρχου Πατρός συνοδεύεται χαμηλά από τις παραστάσεις «*Η Θυσία του Αβραάμ*» και «*Η Μεταφορά της Κιβωτού*», αριστερά και δεξιά.

Η Θυσία του Αβραάμ (Πίν. 53 α, 54 α). Η παράσταση αυτή έχει έντονη θεολογική και ευχαριστηριακή σημασία, συμβολίζει τη θυσία του Χριστού και για το λόγο αυτό τοποθετείται στο Ιερό ή σε θέση που εξαρτάται άμεσα απ' αυτό¹²⁷⁶. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ορεινό και βραχώδες τοπίο. Στο κέντρο σχεδόν της παράστασης, σε δεύτερο επίπεδο εικονίζεται διαγωνίως ο Αβραάμ που ετοιμάζεται να θυσιάσει τον Ισαάκ. Με το αριστερό χέρι κρατά τα μαλλιά του μικρού Ισαάκ, ενώ με το δεξί γόνατο πατά πάνω στα πόδια του παιδιού. Στο δεξί χέρι κρατά το μαχαίρι και ετοιμάζεται να το κατεβάσει. Το κεφάλι του Αβραάμ στρέφεται πίσω προς τον άγγελο ο οποίος ορμητικά κατεβαίνοντας από τον ουρανό, αρπάζει το χέρι του από τον καρπό, ενώ με το αριστερό του χέρι δείχνει προς τον ουρανό απ' όπου φέρνει το χαρμόσυνο μήνυμα¹²⁷⁷. Το βλέμμα του γηραιού Αβραάμ είναι γεμάτο θλίψη για την επικείμενη θυσία αλλά και έκπληξη για την απρόσμενη τροπή του θέματος. Ο Ισαάκ βρίσκεται στο έδαφος στο πλάι, γυμνός φορώντας μόνον το περίζωμα με τα χέρια δεμένα στο στήθος και τα πόδια δεμένα και ακινητοποιημένα από το πόδι του πατέρα του. Φοβισμένος και αδύναμος να αντιδράσει έχει αφεθεί στα "χέρια του πατέρα του". Δίπλα από το σύμπλεγμα Αβραάμ-Ισαάκ υπάρχει μαρμάρινος βωμός με πολύπλευρη βάση και κιονωτή απόληξη στο κέντρο, στην οποία καίει η αναμμένη φωτιά. Στο βάθος, αριστερά απεικονίζονται ένα δέντρο από το οποίο είναι δεμένο, με σκοινί από τα κέρατά του, ένα κριάρι το οποίο φαίνεται σαν να παρακολουθεί την συνομιλία αγγέλου Αβραάμ. Δεξιά στο βάθος η σκηνή κλείνει με δύο βραχώδη απόκρημνα όρη.

Στο κάτω μέρος της παράστασης, σε πρώτο επίπεδο, απεικονίζεται δρόμος με διχαλωτή απόληξη στα αριστερά της. Δεξιά εικονίζονται επάνω ο Αβραάμ με βακτηρία να ανεβαίνει στον ανηφορικό δρόμο. Ακολουθείται από τον Ισαάκ ο οποίος έχει τα ξύλα της θυσίας φορτωμένα στην πλάτη του. Κάτω δύο υπηρέτες σέρνουν ένα υποζύγιο με κόκκινη σέλα.

Αριστερά της παράστασης ο Αβραάμ κρατώντας τον Ισαάκ από το χέρι αποχωρούν από τον τόπο της θυσίας. Παράλληλα μ' αυτούς, πορεύονται και οι δύο υπηρέτες με το υποζύγιο.

Το θέμα της θυσίας του Αβραάμ απαντάται ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή¹²⁷⁸ αλλά και αργότερα σε ιστορημένα χειρόγραφα¹²⁷⁹ και σε παλαιολόγια μνημεία¹²⁸⁰.

Στη μεταβυζαντινή εποχή εμφανίζεται με δύο τρόπους στον έναν που είναι αφηγηματικός όπου και οι διάφορες φάσεις του γεγονότος με τη σειρά σύμφωνα με το κείμενο της Π. Διαθήκης¹²⁸¹ και στον άλλο που είναι συνοπτικότερος και αποδίδεται μόνο το γεγονός της θυσίας¹²⁸².

¹²⁷⁶ Stefanescu, *Illustration*, 469-71. Σωτηρίου, *Αρχαιολογία*, 109.

¹²⁷⁷ Απεικονίζει το σχετικό χωρίο της Γένεσης 22, 2-14.

¹²⁷⁸ Wessel, «Abraham», *LCI*, 1, 11-12

¹²⁷⁹ Παντοκράτορος 61, Fol 151v, Duffenne, *Illustration*, 23 και 37, Omont, *Miniatures*, πιν. XXXVIII χειρόγραφο Serai cod. 8, Fol 87v.

¹²⁸⁰ Demus, *Norman Sicily*, πιν. 34. Petkovic, *Arilije* πιν. 6.7. Βασιλάκη - Καρακατσάνη, *Όμορφη - Εκκλησία*, 18-19, πιν.9.

¹²⁸¹ Παραστάσεις στις Τράπεζες Μ. Λαύρας και Κουτλουμουσίου, Millet *Athos*, πιν. 141.3, 160. 3. Stavropoulou, *Transfiguration*, ό.π., 35-37 πιν. 8.

¹²⁸² Στη Βυζαντινή εποχή στην Περίβλεπτο στο Μυστρά Millet, *Mistra* πιν. 113. 3.

Η Μεταφορά της Κιβωτού (Πίν. 53 α, 54 β). Στα δεξιά της σύνθεσης εικονίζεται η καγκελόφρακτη άμαξα την οποία σέρνουν δύο βόδια και πάνω της είναι τοποθετημένη η ναόσχημη Κιβωτός, με τοξωτά ανοίγματα στις πλευρές της, από τα οποία διακρίνονται στο εσωτερικό της η Επτάφωτη Λυχνία, ένα καντήλι, οι Πλάκες του Νόμου και μια ράβδος, γύρω της πετούν τρία Χερουβείμ. Αριστερά σε πρώτο επίπεδο προπορεύονται της άμαξας δύο τυμπανιστές, οι οποίοι ετοιμάζονται να χτυπήσουν τα τύμπανά τους και έπειτα ένας νεαρός που στρώνει στο έδαφος ένα ρούχο. Μπροστά από τους τυμπανιστές μια ομάδα παιδιών πιασμένα χέρι-χέρι χορεύουν. Στο δεύτερο επίπεδο, μπροστά στην πύλη της Ιερουσαλήμ υποδέχονται την άμαξα, μια ομάδα Εβραίων με επικεφαλής τον Δαβίδ(;) που απεικονίζεται με βασιλική ενδυμασία και στέμμα, κρατώντας στα χέρια του τουμπερλέκι (ταμπουρά) και πίσω του ακολουθούν Εβραίοι με τα χαρακτηριστικά μανδήλια στο κεφάλι τους.

Στα δεξιά της ομάδος παριστάνονται δύο σαλπικτές, οι οποίοι μαζί με τους άλλους δύο που συνοδεύουν αριστερά και δεξιά την Κιβωτό σαλπίζουν με τις σιγμοειδείς σάλπιγκες τους. Στο βάθος δεξιά διακρίνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ, πάνω στα οποία περιμένει πλήθος κόσμος, μεταξύ των οποίων διακρίνεται μια εστεμμένη μορφή. Στα δεξιά της παράστασης σε πρώτο επίπεδο υπάρχει μια μορφή ξαπλωμένη στη γη και πρόκειται για τον «πλησίον της κιβωτού Οζάν αποθαμμένον»¹²⁸³, ενώ μια άλλη μορφή σκύβει κάτω από τους τροχούς της άμαξας. Στο σημείο αυτό παρατηρείται μια αδυναμία στην απόδοση καθώς ο τροχός της άμαξας φαίνεται να περνά πατώντας στους ώμους της μορφής, γεγονός που οφείλεται σε ατεχνία του ζωγράφου και στην προκειμένη περίπτωση μάλλον κάποιου βοηθού του.

Στην παράσταση αποδίδεται το χωρίο Βασ. ΙΙ, 6, 2-7, το οποίο και αποτελεί προεικόνιση της Θεοτόκου¹²⁸⁴. Τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, όπως η άμαξα, τα προοπτικά υποζύγια, τα μουσικά όργανα, είναι στοιχεία τα οποία απαντώνται στο έργο του Θεοφάνη στις Μονές Λαύρας και Σταυρονικήτα και στη συνέχεια πέρασαν και στο έργο του Φράγγου Κατελάνου στη Μονή Βαρλαάμ¹²⁸⁵. Οι σιγμοειδείς σάλπιγκες είναι στοιχείο το οποίο εντοπίζεται σε έργα του Πουλάκη¹²⁸⁶ και οφείλεται σε φλαμανδικές επιδράσεις μέσω των χαλκογραφιών του Maarten de Vos¹²⁸⁷ (Πίν. 93 β - γ). Πιθανόν και ο ζωγράφος μας να είχε υπ' όψιν του κάποιο αντίστοιχο φλαμανδικό χαρακτηριστικό ή κάποιο αντίβολο παρεμφερές με την απόδοση του έργου από τον Πουλάκη.

Ο Μωσής ξεδιψά τους Εβραίους στη έρημο (Πίν. 30 β). Η παράσταση χωρίζεται σε δύο επίπεδα, με την παρεμβολή στη μέση ενός ομαλού λόφου με αραιή βλάστηση, ο οποίος απολήγει αριστερά σε βραχώδη κορυφή. Στο πρώτο επίπεδο παριστάνεται αριστερά ο Μωσής σε έντονη κίνηση προς τα δεξιά και με ανοιχτό δρασκελισμό πατά με το αριστερό του πόδι, πιο ψηλά, σε βράχο. Στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω σε αντικίνηση, ενώ με το ραβδί που κρατά στο δεξί του χέρι χτυπά το βράχο που βρίσκεται μπροστά του απ' όπου αναβλύζει νερό. Χαμηλά μπροστά στο βράχο παριστάνονται δύο παιδιά - το ένα είναι γονατιστό με τα χέρια απλωμένα σε ικεσία,

¹²⁸³ *Ερμηνεία*, 62.

¹²⁸⁴ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 80-81.

¹²⁸⁵ Χατζηδάκης, ό.π., 80-81.

¹²⁸⁶ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., 5, πιν. 5, 17.

¹²⁸⁷ Hollstein, ό.π., τ., *XLV*, (1995), πιν. 197.

το δεύτερο κοιτά και αυτό προς τον Μωυσή απλώνοντας το δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά σκεύος - δοχείο.

Πίσω από το βράχο παρακολουθεί μία ομάδα Εβραίων ανδρών. Επικεφαλής τους είναι ο Ααρών με τη χαρακτηριστική ιερατική ενδυμασία, τιάρα στο κεφάλι και φωτοστέφανο, δείχνοντας με το δεξί του χέρι προς το Μωυσή. Στο δεύτερο επίπεδο πίσω από το λόφο, διακρίνονται πέντε σκηνές καλυμμένες με πολύχρωμα υφάσματα. Εντός της πρώτης σκηνής παριστάνεται μια γυναίκα όρθια, η οποία κρατά στα χέρια της ένα σπαργανωμένο μωρό.

Παρ' ότι ο τίτλος της παράστασης δεν απαντάται στην Ερμηνεία είναι προφανές ότι πρόκειται για την παράσταση, η οποία περιγράφεται σ' αυτήν με τον τίτλο "*Ο Μωυσής πατάζας τη ράβδω μετά θυμού την πέτραν εξήγαγε το ύδωρ*"¹²⁸⁸. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΗΣ ΠΟ(ΤΙΖΩΝ Τ)ΟΝ ΛΑΟΝ ΕΞΑ / ΚΡΟΤΟΜΟΥ ΠΕΤΡΑΣ*».

Η παράσταση της υδροβλυσίας του βράχου είναι μία από τις σπάνια εικονιζόμενες σκηνές. Απαντάται σε χειρόγραφο του 9^{ου} αιώνας της Μονής Παντοκράτορος¹²⁸⁹. Στην παράσταση αυτή ο Μωυσής κρατά στο δεξί χέρι τη ράβδο υψωμένη, ενώ από το βράχο έχει εκπηδήσει ήδη ποταμός ύδατος. Τη σκηνή συμπληρώνουν τρεις Ιουδαίοι, οι οποίοι πίνουν νερό από την πηγή. Το θέμα της υδροβλυσίας το οποίο έχει ήδη συντελεστή και χωρίς να απεικονίζεται ο Μωυσής με τη ράβδο να χτυπήσει το βράχο απαντάται σε εικόνα της Μονής του Αγ. Ιωάννου του Θεολόγου της Πάτμου. Στην παραπάνω εικόνα¹²⁹⁰ παριστάνεται ο Μωυσής με τη φλεγόμενη και μη καιομένη βάτο, παράλληλα με το θέμα της υδροβλυσίας του βράχου. Μαζί οι δύο σκηνές απεικονίζονται και στο χειρόγραφο Reg Gr IB (Leo-Bibel) fol 155v και στο Vat.Gr 1162 fol 54v¹²⁹¹.

Η θέση της παράστασης βόρεια, στη γένεση του τόξου του που διαχωρίζει την Αγία Τριάδα από την παράσταση του Παλαιού των Ημερών εντός του ιερού έχει άμεση σχέση με την παράπλευρη, προς τα δεξιά, παράσταση της Βάτου, αλλά και τον εν γένει Παλαιοδιαθηκικό διάκοσμο. Ο βράχος ή η πέτρα απ' όπου αναπηδά το νερό θεωρείται ως προτύπωση του προαιωνίου Λόγου¹²⁹². Η στροφή του Μωυσή προς τα πίσω τονίζει προφανώς τη στιγμή που ο Μωυσής άκουσε τα λόγια του Θεού στο όρος Χωρήβ. "*οδε εγώ έστηκα εκεί προ του σε επί της πέτρας εν Χωρήβ και πατάξεις την πέτραν, και εξελεύσεται εξ αυτής ύδωρ, και πίεται ο λαός*" εξ. 17,6¹²⁹³.

Η ανάβλυσις του ύδατος σχετίζεται από τον Ιωάννη Δαμασκηνό με την «πνευματική πέτρα... τουτέστιν ο Χριστός...»¹²⁹⁴, ενώ αντίστοιχο συσχετισμό Χριστού και πέτρας απ' όπου ξεπήδησε το νερό κάνει και ο Απ. Παύλος στην πρώτη προς Κορινθίους Επιστολή (1,4)¹²⁹⁵. Ο παραπάνω παραλληλισμός Πέτρας-Χριστού μεταφέρεται και στην τέχνη¹²⁹⁶ όπως υποδηλώνουν τα προαναφερθέντα παραδείγματα.

Η θέση της εντός του ιερού συνδέεται με τις παραστάσεις του νερού, οι οποίες απεικονίζονται εντός του ιερού βήματος.

¹²⁸⁸ Ερμηνεία, ό.π., σ. 58

¹²⁸⁹ *Θησαυροί*, ό.π., τ. Γ', εικ. 212.

¹²⁹⁰ Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π., πιν. 169. Αλιπράντης, *Ο Μωυσής επί του Όρους Σινά*, 63-64, εικ.36.

¹²⁹¹ *Liturgie und Andachtium Mittelalters*, Κατάλογος Έκθεσης, 112 fol 155v και σ.135 fol 54v.

¹²⁹² Αλιπράντης, ό.π., 63.

¹²⁹³ Έξοδος, Εξ. 17, 6. Αριθ. Κ 1-12

¹²⁹⁴ Ιωάννου Δαμασκηνού, 95.

¹²⁹⁵ Απ. Παύλος, Α' προς Κορινθίους Επιστολή, 1, 4.

¹²⁹⁶ Σέμογλου, «Η εικόνα της Σταύρωσης», 22^ο Συμπ. ΧΑΕ περιλήψεις, 99-100.

Οι σκηνές που απεικονίζονται στην παράσταση είναι στοιχείο το οποίο είναι γνωστό σε ξυλογραφίες του 17^{ου} αιώνα, όπως για παράδειγμα αυτές που τυπώθηκαν στη Λεόπολη της Πολωνίας, κατά παραγγελία του εμπόρου, σταμπαδόρου και εκπροσώπου της σιναϊτικής αδελφότητας, σιναΐτη Χατζηκυριάκη εκ Χώρας Βουρλά, για να τις αφιερώσει στη Μονή του Σινά¹²⁹⁷.

Αίνοι (Πίν. 31 β). Στην αντίστοιχη θέση με την παράσταση της υδροβλησίας, στο νότιο σημείο της γένεσης του ίδιου τόξου ιστορείται συνοπτικά ο Ψαλμός 149, συνοδευόμενος από την επιγραφή «ΑΣΩΜΕΝ ΤΩ Κ(ΥΡ)ΙΩ ΕΝΔΙΟΞΩΣ / ΓΑΡ ΔΕΔΟΞΑΣΤΑΙ». Στη γωνία κάτω αριστερά, καθισμένοι οι δύο μουσικοί παίζουν αυλό και απέναντί τους ένας τρίτος, έχοντας γυρίσει τα νώτα του προς τους χορευτές, χτυπά δυνατά το τύμπανο που κρέμεται από τους ώμους του. Τον υπόλοιπο χώρο της παράστασης καταλαμβάνουν σε κυκλωτή διάταξη νεαρές κοπέλες που χορεύουν. Η πρώτη χορεύτρια, η επικεφαλής, φέρει φωτοστέφανο και κρατά στο δεξί της χέρι μαντήλι. Οι χορεύτριες έχουν ακάλυπτα τα μαλλιά τους, φορούν μακρύ φόρεμα και κοντό επενδύτη μέχρι τα γόνατα, έχουν λυγισμένα τα χέρια στους αγκώνες τους και ενώνουν τις παλάμες τους σύμφωνα με το γνωστό λαϊκό σχήμα του χορού. Ο ζωγράφος απέδωσε την παράσταση συνοπτικά και μόνο με την παράσταση του χορού, παραλείποντας όλα τα υπόλοιπα στοιχεία.

Οι Αίνοι εμφανίζονται στην εικονογραφία από το 14^ο αιώνα, ενώ την ίδια εποχή εισάγονται και τα στοιχεία του ζωδιακού κύκλου. Το 16^ο αιώνα η παράσταση εμπλουτίζεται με καινούρια θέματα και καθιερώνεται στην εικονογραφία της λιτής ή του νάρθηκα και πιο σπάνια στον τρούλο¹²⁹⁸. Η παράσταση συνδέεται άμεσα με τις υπόλοιπες Παλαιοδιαθηκικές σκηνές, όπως ακριβώς και η αντίστοιχη της Υδροβλησίας. Εξ άλλου η συγκεκριμένη θέση περιβάλλεται από τη Διάβαση της Ερυθράς θάλασσας αριστερά και τη Μεταφορά της Κιβωτού δεξιά. Αντίστοιχες παραστάσεις, ενταγμένες κυρίως στον κύκλο των Αίνων αλλά και μεμονωμένες απαντώνται σε αρκετά μνημεία, με πιο κοντινές ως προς τον τρόπο που πιάνονται μεταξύ τους οι χορευτές, την παράσταση της μονής Ξηροποτάμου¹²⁹⁹, του παρεκκλησίου της Κουκουζέλισσας στη Μονή Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος¹³⁰⁰.

Ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος και ομάδα θαυμάτων του.

Στο βόρειο κεντρικό ημισκαφοειδές τεταρτοσφαιρίο του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος παριστάνεται ο **Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος** (Πίν. 55 α) μέσα σε ωμεγαειδές πλαίσιο Ω(ωμέγα). Ο Χριστός παριστάνεται νέος, αγένειος, καθιστός μέχρι τη μέση (διακρίνονται μόνον τα γόνατα), χωρίς όμως να διακρίνεται ο θρόνος, φέρει αγγελικές φτερούγες και ευλογεί με τα δύο του χέρια. Φορά ορθόσημο λευκό χιτώνα διακοσμημένο με μικρούς γαλάζιους σταυρούς και μικρά πεντάφυλλα άνθη. Στη μέση φέρει διάλιθη ζώνη, ενώ διάλιθη είναι και η απόληξη του χιτώνα στο λαιμό. Την κεφαλή του περιβάλλει φωτοστέφανο, εντός του οποίου χαράσσεται

¹²⁹⁷ Παπαστράτου, *Ο Σιναΐτης Χατζηκυριάκος*, αρ. 1 εικ. σελ. 181, αρ. 2, εικ. σελ. 185, αρ.7, εικ. σελ. 201.

¹²⁹⁸ Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία*, ό.π., 136 κ.ε. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 132-133 και υποσ. 1000-1003. Τσιγαράς, ό.π., 265-266. Παρχαρίδου, *Οι Αίνοι*, 190-199, 211-220.

¹²⁹⁹ Τσιγαράς, ό.π., εικ. 230.

¹³⁰⁰ Χατζηδάκης, «Μεταβυζαντινή τέχνη (1430-1830)», ό.π., εικ. 258. Τσεκούρα Κ., «Ο χορός στο Βυζάντιο», *Αρχαιολογία και Τέχνες*, τχ. 91, Ιούνιος 2004, 6-7.

σταυρός, έχοντας στις τρεις κεραίες τα αρχικά «*O / Ω / N*». Τα μακριά μαλλιά δένονται πίσω στον αυχένα και πέφτουν στο δεξί του ώμο. Περιβάλλεται από τετραπλή κυκλική δόξα με οδοντωτές απολήξεις - ακτίνες, σε αποχρώσεις - από το εσωτερικό προς το εξωτερικό - κεραμιδί, γαλάζιο, σκούρο μπλε μαύρο και τέλος γκρι (μεταλλικό).

Στην περιφέρεια του κύκλου της πρώτης δόξας (κεραμιδί) αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα: *Ο ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ / ΑΓΓΕΛΟΣ*. Μεταξύ της δεύτερης και τρίτης ζώνης της δόξας υπάρχουν τρεις τριπλοί τροχοί, ενώ τις υπόλοιπες οδοντωτές απολήξεις κοσμεί από ένα Χερουβείμ. Στην εξωτερική δόξα στις οδοντωτές απολήξεις προβάλλουν εξαπτέρυγα.

Στο κάτω μέρος της παράστασης απεικονίζεται ο Προφήτης Ησαΐας ξαπλωμένος στον τύπο του Ιεσσαί (της Ρίζας), να ακουμπά πάνω σε χρυσό μαργαριτοκόσμητο κιβώτιο, ενώ ένας άγγελος Κυρίου κατεβαίνει από τον ουρανό και του προσφέρει στο στόμα τροφή. Ο Προφήτης Ησαΐας φορεί κόκκινο χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο, κρατά στο αριστερό του χέρι ανοιχτό ειλητό, το οποίο περνά κάτω από το σώμα του και ξεδιπλώνεται σιγμοειδώς, χαρακτηριστική είναι και η ρεαλιστική απόδοση των σανδαλίων του. Στο ειλητό υπάρχει η επιγραφή: «*ΚΑΙ ΕΙΔΟΝ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΚΑΘΗΜΕΝΟΝ ΕΠΗ ΘΡΟΝΟΥ ΥΨΗΛΟΥ ΚΑΙ ΕΠΙΡΜΕΝΟΥ ΚΑΙ / ΠΛΗΡΗΣ ΔΟΞΗΣ Ο ΟΙΚΟΣ ΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΣΕΡΑΦΙΜ ΕΙΣΤΙΚΕΣΑΝ ΚΥΚΛΩ / ΑΥΤΟΥ ΕΞ ΠΤΕΡΥΓΑ ΤΩ ΕΝΙ ΚΑΙ ΕΞ ΠΤΕΡΥΓΑ ΤΩ ΕΝΙ ΚΑΙ /*» (Ησ. 6, 1-9).

Η προσωνομία του Χριστού «*Μεγάλης Βουλής Άγγελος*» προέρχεται από τον προφήτη Ησαΐα (κεφ. 9,5), πέραν όμως αυτού και σε πολλά κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης, αλλά και των πατέρων της εκκλησίας, ο Χριστός χαρακτηρίζεται άγγελος του Θεού¹³⁰¹. Η παράστασή μας είναι πολύ κοντά στις παραστάσεις του νόρθκα της μονής Φιλανθρωπινών¹³⁰², της μονής Ντίλιου¹³⁰³, της μονής Βαρλαάμ¹³⁰⁴ και του αγίου Νικολάου στη Βίτσα¹³⁰⁵. Χαρακτηριστικός είναι ο κοινός τρόπος απόδοσης της οδοντωτής - ακτινωτής δόξας και των τροχών και εξαπτέρυγων που την περιβάλλουν στα τρία πρώτα μνημεία, ενώ διαφοροποιείται ως προς τον τρόπο ευλογίας, η χειρονομία της οποίας είναι πιο πλατιά και προσεγγίζει αυτή του αγίου Νικολάου στη Βίτσα. Ένα άλλο στοιχείο διαφοροποίησης είναι η παράληψη του ειλητού που βαστά ο Χριστός σε όλα τα παραπάνω μνημεία και αντικατάστασή του από τη διπλή ευλογία.

Την παράσταση του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, περιβάλλει μια σειρά από θαύματα, τα οποία καταλαμβάνουν τον υπόλοιπο χώρο του ημικυλινδρικού τεταρτοσφαιρίου, καθώς και μέρος του βόρειου τοίχου. Τα θαύματα αυτά από αριστερά προς τα δεξιά είναι: (αριστερά) «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥ / ΤΟΝ*», κάτω «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΣΥΓΚΗΠΤΟΥΣΑ*», «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΥΔΡΟΠΙΚΟΝ*» και «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΣΕΛΗΝΙΑΖΟΜΕΝΟΝ*», δεξιά «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΕ / ΚΑ ΛΕΠΡΟΥΣ*».

Ύαση του παραλυτικού της Καπερναούμ (Πίν. 55 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΟΥ*». Η σκηνή καταλαμβάνει το αριστερό

¹³⁰¹ Meyendorff, «*L' Ikonographie de la Sagesse Divine*», *CA X* (1959), 259 κ. ε. όπου και η σχετική εκκλησιαστική γραμματεία και η βιβλιογραφία.

¹³⁰² Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., πιν. 79.

¹³⁰³ Λίβα - Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, ό.π., εικ. 3.

¹³⁰⁴ Η παράσταση είναι αδημοσίευτη βλ. Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., 176.

¹³⁰⁵ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν 39 α.

μέρος του ημικυλινδρικού τεταρτοσφαιρίου, πλαισιώνοντας έτσι από αριστερά την παράσταση του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου.

Το θαύμα συντελείται εντός ορθογωνίου κιονοστήρικτου οικήματος με μεγάλα τοξωτά ανοίγματα χωρίς την παρεμβολή κάποιου τοίχου. Ο μόνος τοίχος της οικίας που δηλώνεται είναι στην αριστερή πλευρά, όπου έγινε προσπάθεια προοπτικής απόδοσης της πρόσοψης του οικήματος και της εισόδου. Παρά την προσπάθεια του ζωγράφου δεν κατέστη δυνατή η ορθή σχεδίαση του οικήματος, καθώς η ορθογώνια στέγη στηρίζεται τόσο στον ανατολικό τοίχο όσο και σε πέντε κίονες, οι οποίοι δίνουν την αίσθηση πολύπλευρου κιονοστήρικτου οικοδομήματος. Δύο νέοι πάνω στη στέγη του κτηρίου έχουν κατεβάσει με σχοινιά την κλίνη του παραλυτικού, από το ορθογώνιο άνοιγμα της στέγης, η οποία καταλαμβάνει όλο το πρώτο επίπεδο του εσωτερικού του οικήματος.

Αριστερά, κάτω από το τόξο βρίσκεται ο Χριστός σε θρόνο με ερεισίνωτο και ευλογεί τον ξαπλωμένο παραλυτικό. Δεξιά τρεις γραμματείς και Φαρισαίοι καθισμένοι κατά μήκος της εσωτερικής πλευράς της κλίνης, απέναντι από το Χριστό, παρακολουθούν έκπληκτοι τον ευλογούντα Χριστό και το θαύμα που συντελείται μπροστά τους. Χαρακτηριστική είναι στάση του μεσαίου Εβραίου, ο οποίος φέρνει το δεξί του χέρι στο στόμα. Πίσω από τον Χριστό και έξω από το κιονοστήρικτο οίκημα οι μαθητές όρθιοι παρακολουθούν το θαύμα. Δεξιά του οικήματος και έξω απ' αυτό πλήθος κόσμου παρακολουθεί το θαύμα, δύο εκ των οποίων συνομιλούν έκπληκτοι. Όλοι όσοι παρακολουθούν τη σκηνή φέρουν στο κεφάλι χαρακτηριστικά μαντήλια και σκούφους. Τα άκρα της παράστασης κλείνουν μεγάλα οικοδομήματα.

Η παράσταση ιστορείται με κάποια παραλλαγή, σύμφωνα με γνωστό πρότυπο από τη Μονή Φιλανθρωπινών¹³⁰⁶ και της μονής της Λαύρας του Θεοφάνη¹³⁰⁷. Βρίσκεται πιο κοντά σ' αυτό της Μ. Φιλανθρωπινών, με διαφορές σε πολλά σημεία. Η τοποθέτηση του Χριστού δεξιά στην εξωτερική γωνία της κλίνης, ο τρόπος που κάθονται οι Φαρισαίοι, η απόδοση της στέγης με κεραμίδια είναι στοιχεία που απαντώνται στη Μ. Φιλανθρωπινών, ενώ η συμμετοχή των μαθητών στο θαύμα απαντάται στην παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα.

Χαρακτηριστικά στοιχεία της παράστασης που δεν έχουν εντοπιστεί σε άλλα γνωστά, τουλάχιστον σε εμένα, μνημεία είναι το κιονοστήρικτο οίκημα, το πλήθος και οι μαθητές που παρακολουθούν το θαύμα, αλλά βρίσκονται έξω από το κτίριο και η θέση του παραλυτικού στην κλίνη, ο οποίος αποδόθηκε με το κεφάλι προς τον Χριστό, χωρίς έτσι να μπορεί να τον βλέπει, γι' αυτό και ανασηκώνει τα μάτια του προς τα πίσω προκειμένου να δει το Χριστό. Όλα τα παραπάνω στοιχεία προέρχονται προφανώς από κάποια παραλλαγή του θέματος, οι οποία συνδύαζε στοιχεία και από τη σκηνή της Λαύρας και από εκείνη της Μ. Φιλανθρωπινών.

Η σχεδιαστική αυτή αδυναμία του ζωγράφου μας οδηγεί στη υπόθεση ότι ο σχεδιασμός του κτιρίου έγινε από κάποιον συνεργάτη του ή βοηθό και όχι από τον ίδιο.

Η Ύαση της Συγκύπτουσας (Πίν. 55 α, β). Ο Χριστός παριστάνεται στο αριστερό τμήμα, σε θέση βηματισμού. Φορεί κόκκινο χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο το οποίο αναδιπλώνεται στο αριστερό του χέρι. Το δεξί χέρι το έχει σε σχήμα λόγου ή ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό ειλητό. Συνοδεύεται από τους μαθητές του

¹³⁰⁶ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, ό.π., 64, πιν. 5, 42 ακαί 43 β.

¹³⁰⁷ Millet, *Athos*, πιν. 126.3.

με επικεφαλής τον Πέτρο. Απέναντί του, δεξιά, εικονίζεται η συγκύπτουσα "πολλά κυρτή ακουμπίζουσα σε δεκανίκι"¹³⁰⁸ φορώντας γαλάζιο χιτώνα και βαθύ κόκκινο μαφόριο. Με απλωμένα τα χέρια της προς τον κύριο παρακαλεί για τη θεραπεία της από την πολύχρονη ασθένεια. Πίσω από τη γυναίκα μια ομάδα Εβραίων φορώντας στα κεφάλια τους γαλάζια, κόκκινα ή άσπρα μαντήλια. Ο επικεφαλής των Εβραίων χειρονομεί έντονα και με το αριστερό του χέρι. Πρόκειται για τον αρχισυνάγωγο, ο οποίος αντέδρασε με οργή στο γεγονός ότι η ίαση έγινε ημέρα Σάββατο¹³⁰⁹. Το έδαφος σε πρώτο επίπεδο είναι ομαλό με αραιή βλάστηση ενώ στο βάθος βραχώδες όρος παριστάνεται σχηματοποιημένο επάνω η επιγραφή «Ο ΧΡ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΣΥΓΚΚΗΠΤΟΥΣΑ».

Η παράσταση μας ακολουθεί εικονογραφικό τύπο, ο οποίος διαμορφώνεται στην μέση και ύστερη βυζαντινή περίοδο¹³¹⁰. Στον εικονογραφικό αυτό τύπο, εκτός από τον Χριστό που συνοδεύεται από έναν ή περισσότερους μαθητές¹³¹¹ και τη συγκύπτουσα που συνοδεύεται από Εβραίους¹³¹², προστίθεται και ο οργισμένος αρχισυνάγωγος, ο οποίος όμως είναι σε σπανιότερη χρήση και εικονογραφήθηκε στην Πάτμο στο παρεκκλήσι της Παναγίας της Μ. Θεολόγου¹³¹³. Η ίδια παράσταση απαντάται και σε μεταβυζαντινά μνημεία.

Η σημασία που δόθηκε στο θαύμα στα βυζαντινά μνημεία σχετίζεται με την ερμηνεία του θαύματος σε διάφορα κείμενα, όπως για παράδειγμα του Θεολήπτου επισκόπου Φιλαδελφείας. Στην Ομιλία του θεωρείται ότι το κύρτωμα της γυναίκας οφειλόταν στο βάρος των αμαρτιών της, επισημαίνοντας έτσι το λυτρωτικό ρόλο του Χριστού που μόνον αυτός σώζει τους αμαρτωλούς¹³¹⁴.

Η Ίαση του Υδρωπικού (Πίν. 55 α). Το θαύμα διαδραματίζεται έξω μπροστά σε ένα σχηματοποιημένο βουνό που καταλαμβάνει μέρος του κεντρικού βάθους της παράστασης¹³¹⁵. Ο Χριστός, όπως και στην προηγούμενη σκηνή, συνοδευόμενος από τους μαθητές του με επικεφαλής τον Πέτρο, έρχεται από αριστερά με γρήγορο βηματισμό, και το δεξί χέρι σε σχήμα ευλογίας. Το αριστερό πόδι του Χριστού βρίσκεται στον αέρα έτοιμο να πατήσει στο έδαφος και το ιμάτιο που ανεμίζει δίνουν την αίσθηση του έντονου βηματισμού. Απέναντί του, δεξιά εικονίζεται ο υδρωπικός με μικρό μόλις διακρινόμενο περίζωμα, ο οποίος στηρίζεται από τις μασχάλες του σε δύο ψηλές βακτηρίες. Πίσω ακριβώς από τον υδρωπικό παριστάνεται μία γυναίκα με σκυμμένη τη ράχη, της οποίας το κεφάλι δε διακρίνεται παρά μόνον το ιμάτιό της και το άσπρο πέπλο που φορά. Πίσω από τον υδρωπικό και τη γυναίκα παριστάνεται μία ομάδα Εβραίων. Το έδαφος ομαλό με αραιή βλάστηση στο πρώτο επίπεδο και στο βάθος σχηματοποιημένο βραχώδες βουνό.

¹³⁰⁸ Ερμηνεία, 98.

¹³⁰⁹ Λουκ. 13', 14-17.

¹³¹⁰ Δρανδάκης, *Βυζαντινά Τοιχογραφία*, πιν. 32β, στον Αϊ Στράτηγο Μπουλαριών. Millet Athos, ό.π., πιν. 761 στο Χιλανδάρι. Millet-Frolow, III, πιν. 39.3, Ορλάνδος, *Πάτμος*, 153-154, πιν.37.

¹³¹¹ Ο.π., υποσ. 3.

¹³¹² Η παράλλαγή αυτή απαντάται στον Κώδικα Paris.gr 74 (Omant, *Evangelies II*, φ.139, πιν.121)

¹³¹³ Ορλάνδος, *Πάτμος*, ό.π., 154, πιν. 37 και Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 129.

¹³¹⁴ Μουρίκη, «Τοιχογραφίες Παρεκκλησίου», *ΔΧΑΕ, περ. Δ', ΙΔ 1987 - 88*, 205 - 264, (κυρίως 230 - 231).

¹³¹⁵ Ερμηνεία, 99. Μέσα σε σπίτι γίνεται το θαύμα.

Στο επάνω μέρος η επιγραφή «*Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)C ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΥΔΡΩΠΙΚΟΝ*». Ο εικονογραφικός τύπος της σύνθεσης αυτής είναι γνωστός από τις παλαιολόγειες¹³¹⁶ αλλά και τις μεταβυζαντινές παραστάσεις¹³¹⁷, με επιμέρους διαφορές μεταξύ τους. Ο υδρωπικός εικονίζεται ήρεμος, έχοντας το σώμα σε μια ελαφρά κλίση προς τα πίσω και τείνοντας το δεξί του χέρι προς το Χριστό. Ο τυμπανισμός της κοιλιάς του δεν είναι έντονος. Ο ασθενής παρουσιάζεται σαν ένας πολύ παχύς άνδρας στηριζόμενος σε δύο βακτηρίες και μόλις υποστηριζόμενος από μία γυναίκα. Ο Χριστός εικονίζεται σε κάποια απόσταση από τον ασθενή.

Η παράσταση αποδίδεται από τους ζωγράφους σύμφωνα με παλαιολόγειο πρότυπο το οποίο απαντούμε στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στη Μητρόπολη και στο Αφεντικό στο Μυστρά¹³¹⁸, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη¹³¹⁹ κ.α., ενώ την ίδια απόδοση της σκηνής τη συναντούμε και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις κυρίως στον τύπο του Θεοφάνη στον Αναπαυσά¹³²⁰, στη Μ. της Λαύρας¹³²¹, στη Μ. Φιλανθρωπικών¹³²², αλλά και σε νεότερα μνημεία ο τύπος αυτός βρίσκεται σε χρήση, όπως για παράδειγμα στους Καπεσοβίτες ζωγράφους¹³²³ κ.α., με επιμέρους διαφορές στη θέση και τη στάση του Χριστού και του Υδρωπικού καθώς και τα άτομα που παρίστανται στη σκηνή.

Η σχετικά μεγάλη απόσταση του Χριστού από τον Υδρωπικό, η στάση του ασθενούς χωρίς ισχυρή κλίση του σώματος του προς τα πίσω και ως εκ τούτου η μη αναγκαία στήριξη του από τρίτους είναι στοιχεία που οδηγούν πιο κοντά στην παράσταση του Αγίου Νικολάου του Ορφανού.

Ο Χριστός ιώμενος τον Σεληνιαζόμενον (Πίν. 55α). Η ίαση του σεληνιαζόμενου είναι σπάνιο για τα εικονογραφικά δεδομένα θέμα. Στο έδαφος βρίσκεται ξαπλωμένος ένας νέος, φορώντας μόνο το περιζώμα, ο οποίος κινεί έντονα τα χέρια και τα πόδια του. Από το στόμα του εξέρχεται ένας μικρός δαίμονας. Αριστερά παριστάνεται ο Χριστός σε έντονη αντικίνηση να στρέφεται πίσω προς τον ασθενή, ευλογώντας τον με το αριστερό του χέρι, ενώ κατευθύνεται προς τους μαθητές του που παρακολουθούν έκπληκτοι από αριστερά τα όσα διαδραματίζονται.

Στα δεξιά της παράστασης είναι συγκεντρωμένη μία ομάδα ανδρών φορώντας τα χαρακτηριστικά μαντήλια, οι οποίοι αποστρέφουν τα κεφάλια τους από τα γεγονότα. Ο επικεφαλής της ομάδας των ανδρών, ένα γέρος άντρας με γκριζα μαλλιά και γένια, στηρίζεται σε ραβδί που κρατά στο αριστερό του χέρι και φέρει το δεξί του έντρομος στο κεφάλι. Πρόκειται, μάλλον, για τον πατέρα του νεαρού ο οποίος περίλυπος παρακολουθεί το γιο του να σφαδάζει στο έδαφος. Η σκηνή διαδραματίζεται έξω, μπροστά σε δύο διαδοχικά σχηματοποιημένα βουνά, η διαδοχικότητα των οποίων προσδίδει βάθος στη σκηνή. Επάνω βρίσκεται η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΣΕΛΗΝΙΑΖΟΜΕΝΟΝ*».

¹³¹⁶ Τσιτουρίδου, ό.π., 130-131, πιν. 47, Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, του ίδιου, *Μονή Προδρόμου*, ό.π., πιν. 45.

¹³¹⁷ Millet, *Athos* πιν. 124.1, Λαύρας και Δοχειαρίου αντίστοιχα, Μ. Αχειμάστου - Ποταμιανού *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., 64, πιν. 42 β. Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες 17^{ου} αι.*, 112 πιν. 72 β. Τσιπουρίδου, ό.π., πιν. 47.

¹³¹⁸ Για τους τύπους απεικόνισης της σκηνής στην παλαιολόγεια εποχή βλ. Τσιτουρίδου, ό.π., 130.

¹³¹⁹ Σωτηρίου, *Η Βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, ό.π., πιν.87 α.

¹³²⁰ Αναγνωστόπουλος, *Αναπαυσάς*, ό.π., πιν. 103.

¹³²¹ Millet, *Athos*, 124.1.

¹³²² Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., 64 – 65, πιν.42 β.

¹³²³ Κωνσταντίου, *Καπεσοβίτες* ό.π. 162-163, πιν. 187 και 188.

Το επεισόδιο περιγράφεται αναλυτικά από το Μάρκο(9. 17-31) και συνοπτικά από το Ματθαίο(17. 14-18). Είναι σπάνιο εικονογραφικό θέμα και απαντάται κυρίως σε χειρόγραφα¹³²⁴, με το νέο άλλοτε στο έδαφος και άλλοτε όρθιο αλλά πάντα με το δαιμόνιο να βγαίνει από το στόμα του¹³²⁵. Στη μνημειακή ζωγραφική απαντάται στη Decani¹³²⁶, στο καθολικό της Λαύρας, στο παρεκκλήσι της Θεοτόκου της Μ. Διονυσίου¹³²⁷, στο νάρθηκα του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά¹³²⁸, στο καθολικό της Μ. Πέτρας, στη Μ. Κορώνας και στο ναό της Φανερωμένης της Μ. Πελεκητής¹³²⁹, σε τύπους που ποικίλλουν από τη στάση του σεληνιαζόμενου.

Η παράστασή μας είναι πιο κοντά στην παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και σε εκείνη του ναού της Φανερωμένης στη Μ. Πελεκητής ως προς το σεληνιαζόμενο που είναι στο έδαφος ξαπλωμένος, ενώ η παρουσία και άλλων προσώπων που συνοδεύουν τον πατέρα απαντάται στη αντίστοιχη σκηνή στη Decani. Η όλη παράσταση ακολουθεί σε γενικές γραμμές την περιγραφή της Ερμηνείας ως προς τη στάση του σεληνιαζόμενου¹³³⁰, διαφοροποιείται όμως ως προς την περιγραφή του πατέρα και των ατόμων που τον συνοδεύουν.

Η Ύαση των δέκα λεπρών¹³³¹ (Πίν. 55 α). Η παράσταση πλαισιώνει από δεξιά την παράσταση του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου εντός του και με αυτή κλείνει ο κύκλος των Θαυμάτων που πλαισιώνουν την παράσταση. Επάνω η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΕΚΑ ΛΕΠΡΟΥΣ».

Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους μαθητές του έρχεται από αριστερά, κρατώντας στο αριστερό χέρι κλειστό ειλητάριο ενώ με το δεξί ευλογεί. Τα ενδύματα, όμοια με αυτά των προηγούμενων παραστάσεων, κυματίζουν εξ αιτίας του γρήγορου βηματισμού. Απέναντί του δεξιά, εικονίζεται η ομάδα των δέκα λεπρών, οι οποίοι φορούν μόνο περίζωμα. Από τους τρεις που διακρίνονται ολόκληροι, ο πρώτος απλώνει το δεξί του χέρι προς τον ευλογούντα και ερχόμενο προς αυτούς Κύριο, παρακαλώντας για τη θεραπεία τους από την ασθένεια. Ο δεύτερος λεπρός υψώνει αριστερό του χέρι ικετευτικά, ενώ ο τρίτος δείχνει με τα δυο του χέρια προς την πόλη, στο βάθος δεξιά.

Το έδαφος στο οποίο γίνεται η συνάντηση είναι σε πρώτο επίπεδο είναι ομαλό με ελαφρές καμπυλώσεις αποδίδεται με ένα λαδοπράσινο χρωματισμό και αραιή βλάστηση που δηλώνεται με έναν αριθμό μικρών δέντρων.

Στο δεύτερο επίπεδο το έδαφος αρχίζει να γίνεται επικλινές και ομαλά πια ενώνεται με το σχηματοποιημένο βραχώδες όρος πίσω από τους δέκα λεπρούς. Το χρώμα του εδάφους στο δεύτερο επίπεδο αποδίδεται με χρώμα σταρένιο όπως και το βουνό με την παρεμβολή ενός σημείου καφέ, εκεί όπου δημιουργείται ένας μικρός λοφίσκος.

Το βουνό εφάπτεται, δεξιά, με τον πύργο του τείχους της πόλης που διαφαίνεται στο βάθος δεξιά. Ο πύργος ψηλός, τετράγωνος, με μικρά ορθογώνια ανοίγματα-πολεμίστρες στις πλευρές που διακρίνονται και δεξιότερα το τοξωτό άνοιγμα της

¹³²⁴ Schiller, *Iconography* I, εικ. 527, Velmans, *La tetraevangile de la Laurentienne, Florence, Laur.* VI. 23, Paris, 1971, 151-180.

¹³²⁵ Για τους εικονογραφικούς τύπους βλ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. ό.π.*, 117-118, όπου και περισσότερη βιβλιογραφία.

¹³²⁶ Petkovic Vl. - Boskovic Dj., *Manastir Decani*, v. II, πιν. CCXXII.2.

¹³²⁷ Millet, *Athos*, πιν. 127.2, 212.1.

¹³²⁸ Παϊσίδου, ό.π., πιν. 76 α.

¹³²⁹ Σδρόλια, ό.π., 248-249.

¹³³⁰ Ερμηνεία, 97-98

¹³³¹ Λουκ. ιζ' 12-19

Πύλης. Εντός των τειχών διακρίνονται δύο οικοδομήματα το πρώτο είναι πυργοειδές με αμφικλινή στέγη με κεραμίδια. Το δεύτερο κτήριο μεγάλων διαστάσεων, διακρίνεται η αετωματική απόληξη της πρόσοψης και η μία πλευρά της αμφικλινούς στέγης.

Το θέμα είναι σπάνιο στην εικονογραφία απαντάται ωστόσο στη μνημειακή ζωγραφική, στο καθολικό της Μ. Χελανδαρίου¹³³² και στη Decani¹³³³, ενώ στη μεταβυζαντινή εποχή απαντάται σε τοιχογραφίες όπως στο ναό των Αγίων Σαράντα, Τιμοθέου και Μαύρας στο Περιβόλι της Κέρκυρας (1704)¹³³⁴, αλλά και σε θωράκια τέμπλων όπως στο ναό της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο με επιδράσεις από Φλαμανδικά χαρακτηριστικά¹³³⁵.

Η παράσταση εικονογραφείται είτε σε δύο χωριστές σκηνές, στη μία η θεραπεία των δέκα και στην άλλη η επιστροφή του ενός να ευχαριστήσει τον Κύριο, όπως στο καθολικό της Μ. Χελανδαρίου είτε στην ίδια σκηνή αλλά σε διαφορετικό επίπεδο, όπως στο ναό των Αγίων Σαράντα, Τιμοθέου και Μαύρας στο Περιβόλι Κέρκυρας και στο θωράκιο τέμπλου στο ναό της Κυρίας των Αγγέλων στη Ζάκυνθο κατ' επίδραση Φλαμανδική. Η παράστασή μας ακολουθεί την Ερμηνεία¹³³⁶ και βρίσκεται πιο κοντά στην παράσταση της Μ. Χελανδαρίου.

Ο Χριστός Εμμανουήλ και ομάδα θαυμάτων.

Στο νότιο κεντρικό ημικυλινδρικό τεταρτοσφαίριο του ναού παριστάνεται ο Χριστός Εμμανουήλ, (Πίν. 56 α, β) μορφή εικονιστική βιβλικών και λειτουργικών κειμένων, μέσα σε κυκλική δόξα την οποία περιβάλλει ωμεγαειδές πλαίσιο Ω(ωμέγα). Ο Χριστός παριστάνεται ως ωραίος έφηβος νέος, αγένειος, καθιστός μέχρι τη μέση (διακρίνονται μόνον τα γόνατα), χωρίς όμως να διακρίνεται ο θρόνος, ευλογεί με το δεξί του χέρι ενώ στο αριστερό κρατεί ανοιχτό βιβλίο στο οποίο αναγράφεται:(αριστερά) «ΕΓΩΕΙ / ΜΙ ΤΟ / Α ΚΑΙ ΤΟ / Ω» (δεξιά): «ΑΡΧΗ / ΚΑΙ ΤΕ / ΛΟΣ». Φορά ορθόσημο λευκό χιτώνα διακοσμημένο με μικρά γαλάζια και κόκκινα άνθη. Στη μέση φέρει διάλιθη ζώνη, ενώ διάλιθη είναι και η απόληξη του χιτώνα στο λαιμό. Τα μαλλιά του είναι κοντά και την κεφαλή του περιβάλλει φωτοστέφανο, εντός του οποίου χαράσσεται σταυρός, έχοντας στις τρεις κεραίες τα αρχικά «Ο / Ω / Ν».

Περιβάλλεται από τριπλή κυκλική δόξα και από δεύτερη κυκλική με οδοντωτές απολήξεις - ακτίνες, όμοια με αυτή της παράστασης «Ο ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ» σε αποχρώσεις - από το εσωτερικό προς το εξωτερικό - πράσινο, βεραμάν, θαλασσί η εσωτερική και σε τρεις αποχρώσεις του κόκκινου η εξωτερική. Στη βεραμάν περιφέρεια του κύκλου της πρώτης δόξας αναγράφεται με κεφαλαία γράμματα: «ΙΣ / ΧΡ», στην θαλασσί: «Ο ΕΜ / ΜΑΝΟΥΗΛ». Μεταξύ των ακτίνων της δόξας παριστάνονται εξαπτέρυγα Χερουβείμ.

Κάτω από την κυκλική δόξα, παριστάνονται αριστερά ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός με τη συνήθη ενδυμασία, ο οποίος με το αριστερό απευθύνεται προς τον Κύριο, ενώ στο δεξί κρατά ανοιχτό ειλητό του οποίου το κείμενο δε διακρίνεται. Δεξιά απέναντι από

¹³³² Millet, *Athos*, πιν. 75.2, 76.2.

¹³³³ Petkovic-Boskovic, *Decani*, πιν. CCXXVI.

¹³³⁴ Triantaphyllopoulos, *Die Wandmalerei*, ό.π., 270-271, εικ. 79.

¹³³⁵ Κονόμος, *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο*, 128, εικόνα στη σελίδα 130, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., 198, εικόνα στη σελίδα 199. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*, ό.π., εικ. 6 και 7.

¹³³⁶ Ερμηνεία, 99.

τον Δαμασκηνό ο Προφήτης Ησαΐας, η μορφή του οποίου έχει σε μεγάλο βαθμό καταστραφεί από την υγρασία, διακρίνεται όμως καθαρά το αριστερό του χέρι, το οποίο δείχνει επάνω προς τη μορφή του Χριστού Εμμανουήλ. Στο δεξί κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζεται καθαρά το κείμενο: «*ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ Ε / ΞΕΙ ΚΑΙ ΤΕΞΕΤΑΙ.... .. / ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ*» .

Την παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ, περιβάλλει μια σειρά από θαύματα τα οποία καταλαμβάνουν τον υπόλοιπο χώρο του ημικυλινδρικού τεταρτοσφαιρίου, καθώς και μέρος του νότιου τοίχου. Τα θαύματα αυτά από αριστερά προς τα δεξιά είναι: (αριστερά) «*Ο Χριστός ιώμενος την αιμορροούσαν*», «*Ο Χριστός ιώμενος την Μαγδαληνήν Μαρίαν*», «*Ο Χριστός ιώμενος τον υ(ι)όν του εκατόνταρχου*», «*Ο Χριστός ανιστών τον υ(ι)όν της Χήρας*», «*Ο Χριστός ιώμενος τους δύο δαιμονιζόμενους*».

Η Ύαση της Αιμορροούσας (Πίν. 56 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΑΙΜΟΡΡΟΥΣΑΝ*». Στο κέντρο σχεδόν της παράστασης ο Χριστός όρθιος, κρατώντας ανοιχτό ειλητό στο αριστερό του χέρι και το δεξί σε ένδειξη ομιλίας, στρέφει το κεφάλι του αριστερά προς τους μαθητές που ακολουθούν. Μπροσ στα πόδια του Χριστού μια γυναίκα γονατισμένη ικετεύει προσβλέποντας προς τον Κύριο, αγγίζοντας ταυτόχρονα με το δεξί της χέρι τα ενδύματα του Χριστού. Πίσω από τη γυναίκα μια ομάδα ανδρών με καλυμμένα τα κεφάλια τους, μεταξύ αυτών και μια γυναίκα παρακολουθούν τη σκηνή χειρονομώντας.

Το βάθος της σκηνής δεξιά καταλαμβάνουν ψηλά οικοδομήματα που συνδέονται μεταξύ τους με χαμηλό τοίχο. Το μεσαίο οικοδόμημα έχει το σχήμα βασιλικής με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος, ενώ την είσοδό του κλείνει βήλο. Το έδαφος αποδίδεται μπροστά καφετί με αραιή βλάστηση ενώ στο βάθος πρασινωπό.

Η παράσταση της αιμορροούσης δεν είναι πολύ συχνή στην εικονογράφηση, απαντάται ωστόσο στη μνημειακή ζωγραφική, στη Μονή της Χώρας¹³³⁷, στο καθολικό της Μ. Χελανδαρίου¹³³⁸, στη Decani¹³³⁹, στο καθολικό της Λαύρας¹³⁴⁰ και στο Κουτλουμούσι¹³⁴¹. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απαντάται σε θωράκιο τέμπλου του Ηλία Μόσκου, στη συλλογή Λοβέρδου, η οποία αντιγράφει Φλαμανδικό χαρακτηριστικό¹³⁴². Η παράστασή μας έχει κοινά στοιχεία με τις παραπάνω παραστάσεις, χωρίς όμως να ταυτίζεται με κάποια απ' αυτές.

Η Ύαση της Μαρίας της Μαγδαληνής (Πίν. 56 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΜΑΓΔΑΛΙΝΗΝ ΜΑΡΙΑΝ*». Το θαύμα διαδραματίζεται έξω από τα τείχη της πόλης που διακρίνονται στο βάθος. Ο Χριστός φορώντας κόκκινο μάτιο και γαλάζιο χιτώνα, έρχεται από δεξιά με γρήγορο βηματισμό, ευλογώντας με το δεξί του χέρι και το αριστερό σε σχήμα ομιλίας. Ακολουθείται από τους μαθητές του εκ των οποίων οι δύο μόνον διακρίνονται, ενώ οι υπόλοιποι αποδίδονται με ισοκεφαλία και ξεχωρίζουν μόνον τα φωτοστέφανά τους. Απέναντι από το Χριστό, στο κέντρο της παράστασης, μία γυναίκα η Μαρία γυμνή φορώντας μόνον λευκό περίζωμα κατευθύνεται γοργά προς τον Κύριο, έχοντας τα χέρια της

¹³³⁷ Aksit Ilhan, *The Museum of Chora*, εικ. στη σελίδα 2 και 36.

¹³³⁸ Millet, *Athos*, πιν. 77. 3.

¹³³⁹ Petkovic-Boskovic, *Decani*, πιν. CCXXXI.

¹³⁴⁰ Millet, *Athos*, πιν. 126.2.

¹³⁴¹ Millet, *Athos*, πιν. 164.2.

¹³⁴² Παπαγιαννόπουλος-Παλαϊός, *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου*, ό.π., αρ. 80. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 242. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές Επιδράσεις*, ό.π., εικ. 82, 83.

ψηλά και ανοιχτά. Από το στόμα της γυναίκας έχουν εξέλθει οι επτά δαίμονες που τη βασάνιζαν και οι οποίοι απεικονίζονται ως μικρά μαύρα ανθρωπόμορφα. Χαρακτηριστική είναι η απόδοση της σπονδυλικής στήλης και των πλευρών της γυναίκας. Πίσω από τη γυναίκα πλήθος κόσμου Εβραίων που ξεχωρίζουν από τα χαρακτηριστικά μαντήλια τους, παρακολουθεί από κάποια απόσταση τη σκηνή.

Το έδαφος αποδίδεται σε πρώτο επίπεδο, σχεδόν ομαλό με λίγα μόνο εξάρματα σε λαδί απόχρωση και ελάχιστη βλάστηση. Το βάθος της σκηνής καλύπτεται από τα τείχη της πόλης όπου στο κέντρο διακρίνεται ένας πανύψηλος πύργος με ορθογώνια ανοίγματα στις δύο πλευρές που διακρίνονται και μια τοξωτή θύρα, χαμηλά στη βάση του. Αριστερά και δεξιά του πύργου υπάρχουν δύο μικρότεροι. Δεξιά ο πύργος έχει ανοιχτή ορθογώνια θύρα με παραστάδες, ένα ορθογώνιο άνοιγμα σε καμιά από τις δύο πλευρές που διακρίνονται και η οροφή του καλύπτεται από θόλο με κόκκινα κεραμίδια. Αριστερά ο πύργος με το καγκελόφρακτο άνοιγμα στην πλάγια πλευρά, έχει στέγη επίπεδη. Τα παραπάνω κτίρια αποδίδονται χρωματικά με μια απαλή ροζ απόχρωση. Στα αριστερά του πίνακα συνεχίζεται το τείχος με τη μορφή οικοδομημάτων με συνεχή ημικυκλικές απολήξεις στο πάνω μέρος και δύο εισόδους στο κάτω. Η χρωματική απόδοση εδώ διαφέρει και αποδίδεται σε απαλό γκριζογάλαζο.

Η παραπάνω παράσταση αφορά στο Θαύμα που αναφέρεται από τους Ευαγγελιστές Μάρκο¹³⁴³ και Λουκά¹³⁴⁴ για την εκδίωξη των επτά δαιμονίων από τη Μαρία τη Μαγδαληνή. Ακολουθείται η διήγηση του Λουκά που είναι και πιο περιγραφική. Η παράσταση πάντως δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και σπανίζει στην ορθόδοξη εικονογραφία. Συνήθως η Μαρία Μαγδαληνή απεικονίζεται όχι αυτοτελώς αλλά στην ιστορία της Παραβολής του ισχυρού¹³⁴⁵ και τούτο μετά το 18^ο αι..

Στη δυτική τέχνη και συγκεκριμένα σε τοιχογραφία του Giovanni da Milano, στο Σκευοφυλάκιο του ναού της Σταυρώσεως στη Φλωρεντία¹³⁴⁶, παριστάνεται αποβολή των επτά δαιμονίων από τη γυναίκα που μύρωσε το Χριστό στην οικία του Σίμωνος του Φαρισαίου και όχι από τη Μαρία Μαγδαληνή. Πρόκειται μάλλον για σύγχυση καθώς η γυναίκα που μύρωσε το Χριστό δεν ήταν η Μαρία η Μαγδαληνή. Ενδεχομένως η εικονογραφική απόδοση του θέματος να οφείλεται σε κάποιο δυτικό χαρακτηριστικό.

Η Ίαση του δούλου του Εκατόνταρχου(;) (Πίν. 56 α). Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους μαθητές του έρχεται από αριστερά βηματίζοντας γοργά με το δεξί χέρι σε στάση ευλογίας. Απέναντί του πλησιάζοντας προς τον Κύριο ένας άνδρας με στρατιωτική ενδυμασία έχει τα χέρια του απλωμένα σε στάση παράκλησης. Φορά γαλαζωπό κοντό χειριδωτό χιτώνα και από πάνω λευκορόδινο θώρακα. Πίσω του ανεμίζει κοκκινωπή γλαμύδα, φορά επίσης κόκκινο σκούφο, τη βάση του οποίου περιτρέχει λευκή ταινία.

Στα πόδια φορά υποδήματα τα οποία φτάνουν μέχρι ψηλά στο γόνατο. Πίσω από τον εκατόνταρχο στέκεται και παρακολουθεί τη σκηνή μία ομάδα Εβραίων με τα χαρακτηριστικά μαντήλια στο κεφάλι. Από την ομάδα ξεχωρίζει ο πρώτος με την πλούσια λευκή γενειάδα του.

¹³⁴³ Μαρκ. 16, 9

¹³⁴⁴ Λουκ. 8, 1-3.

¹³⁴⁵ Ερμηνεία, 123, Προβατάκη, *Ο Διάβολος*, ό.π., 62-63.

¹³⁴⁶ Shieller, *Ikonographie*, v. 1, 167. Προβατάκη, ό.π., εικ. 41.

Το έδαφος ομαλό λαδοπράσινο με αραιή βλάστηση αρχικά δημιουργεί ένα λοφοειδές έζαρμα στο κενό μεταξύ του Χριστού και του Εκατόνταρχου. Στο βάθος το έδαφος συνεχίζει ως ξηρό και άγονο και απολήγει πίσω από το Χριστό σε ένα σχηματοποιημένο βουνό (αριστερά). Το δεξί μέρος του πίνακα καλύπτεται από γαλάζιο χρώμα. Επάνω ψηλά οι επιγραφές «*Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥ Υ(Ι)ΟΝ ΤΟΥ ΕΚΑΤΟΝΤΑΡΧΟΥ*».

Η παράστασή μας δεν αναφέρεται στον Διονύσιο, αλλά ίσως να απεικονίζει το θαύμα της ίασης του δούλου του Εκατόνταρχου¹³⁴⁷ ή του υιού του Βασιλικού¹³⁴⁸.

Η ανάσταση του γιου της Χήρας (Πίν. 56 α). Η σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο. Ο Χριστός φτάνει από αριστερά, στέκεται όρθιος και ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ πίσω του ακολουθούν οι μαθητές. Δεξιά γονατιστή στα πόδια του Χριστού, η μητέρα τον παρακαλεί να σώσει τον γιο της, ο οποίος παριστάνεται πίσω της ξαπλωμένος πάνω στην κλίνη και τυλιγμένος με τις κειρίες. Μεταξύ της χήρας και της κλίνης παρεμβάλλεται μια άλλη μορφή με λευκό χιτώνα να χειρονομεί έκπληκτη κοιτάζοντας προς το Χριστό.

Πίσω από την κλίνη μια άλλη νεανική μορφή ακουμπά σ' αυτή και στρέφει με έκπληξη το κεφάλι προς τον Ιησού, ενώ με το δείκτη του δεξιού της χεριού δείχνει προς τον αναστηθέντα γιο της χήρας. Δεξιά του πίνακα παριστάνονται τα ψηλά τείχη της Ναϊν, εντός της οποίας ξεπροβάλλουν σπίτια και πύργοι καλυμμένα με κόκκινες στέγες. Το έδαφος αποδίδεται, όπως και στην προηγούμενη παράσταση, λαδοπράσινο με αρχική βλάστηση στο χώρο όπου λαμβάνει χώρα το θαύμα και βάθος άγονο και βραχώδες που απολήγει σε σχηματοποιημένο βουνό, ενώ το χρώμα του αποδίδεται καφεκίτρινο χαμηλά και πιο σκούρο στην κορυφή του βουνού. Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΗΣ ΧΗΡΑΣ*».

Η παράσταση είναι διαμορφωμένη με στοιχεία από παλαιολόγια πρότυπα¹³⁴⁹ και ιστορείται στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την αντίστοιχη τοιχογραφία του Θεοφάνη στο καθολικό της Μ. Λαύρας¹³⁵⁰, καθώς και με εκείνη της Μ. Φιλανθρωπικών¹³⁵¹ με επιμέρους διαφορές. Σε αντίστοιχο τύπο της Λαύρας παριστάνεται και στο νέο καθολικό της Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων¹³⁵². Η παράστασή μας βρίσκεται κοντά στην αντίστοιχη της Λαύρας ως προς τη στάση της μητέρας και του υιού της, και τη διαφορετική σύνθεση των θεατών. Διαφοροποιείται όμως ως προς την παρουσία των μαθητών και την αποστροφή της κεφαλής του Πέτρου στοιχεία που υπάρχουν στη Μ. Φιλανθρωπικών, ενώ τα άτομα που βαστούσαν το νεκροκρέβατο λείπουν από τις σκηνές των παραπάνω μνημείων.

Η Ίαση των δύο δαιμονιζόμενων (Πίν. 56 α, β). Επάνω η επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΥΟ ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΥΣ*». Οι δύο δαιμονιζόμενοι παριστάνονται προς το κέντρο και δεξιά, φορώντας μόνον περίζωμα, απευθύνονται με έντονες χειρονομίες τον Κύριο. Από αριστερά έρχεται ο Χριστός με τους μαθητές του έχοντας το κεφάλι του στραμμένο πίσω προστάζει, τείνοντας το δεξί του χέρι, να μπουν στην αγέλη των χοίρων. Σε πρώτο επίπεδο δεξιά ο χοιροβοσκός προχωρά με τη

¹³⁴⁷ Λουκ. ζ', 2-10.

¹³⁴⁸ Ιωα. δ, 7.

¹³⁴⁹ Underwood, *Kariye*, 3, πιν.360-362 και Aksit, *The Museum of Chora*, ό.π., 66. Petkovic- Boskovic, ό.π., *Decani*, CCXX..

¹³⁵⁰ Millet, *Athos*, 126.1

¹³⁵¹ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., πιν.45 β.

¹³⁵² Χατζηδάκης – Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, ό.π., 121.

ράχη στο θεατή, στρέφοντας το κεφάλι του πίσω. Φέρει στον ώμο το ραβδί του και στρέφει πίσω το κεφάλι του, χωρίς να δείχνει ότι έχει αντιληφθεί τα δαιμόνια που έχουν καβαλικέψει τους χοίρους και σπρώχνοντάς τους, τους γκρεμίζουν στην παρακείμενη λίμνη. Στο δεξί άκρο της παράστασης παριστάνεται τειχισμένη πόλη με προεξέχοντα οικοδομήματα. Πρόκειται μάλλον για πόλη της χώρας των Γεργεσηνών, προς την οποία όδευε ο Ιησούς¹³⁵³.

Η παράσταση ακολουθεί τύπο τον οποίο διαμόρφωσε ο Θεοφάνης στη Μ. του Αναπαυσά¹³⁵⁴ με βάση τα παλαιολόγια πρότυπα¹³⁵⁵ και ακολουθείται τόσο στο καθολικό της Λαύρας¹³⁵⁶, όσο και στη Μ. Φιλανθρωπηνών¹³⁵⁷, με επιμέρους διαφορές. Περισσότερα όμως κοινά στοιχεία παρουσιάζει με την παράσταση της Μ. Λαύρας, ως προς τη θέση του Χριστού στα αριστερά της παράστασης, του Πέτρου και υπόλοιπων αποστόλων οι οποίοι βρίσκονται πίσω του, τη θέση των δαιμονισμένων στα αριστερά και της στάσης του ενός απ' τους δύο, ο οποίος είναι περισσότερο γεμμένος εμπρός και την παράλειψη των μνημείων, τα οποία απαντώνται τόσο στον Αναπαυσά όσο και στη Μ. Φιλανθρωπηνών της από τον με διαφορετική όμως διάταξη. Με διαφορετικό τύπο αποδίδεται η λίμνη, ενώ οι βοσκοί περιορίζονται σε έναν αντί τριών στις άλλες παραστάσεις και μάλιστα σε πρώτο επίπεδο. Η απόδοση της παράστασης είναι σύμφωνη, με διαφοροποιήσεις, με την περιγραφή της Ερμηνείας, στην οποία περιγράφεται και η ύπαρξη Κάστρου, έξω από το οποίο συντελείται το Θαύμα¹³⁵⁸.

Δυτική καμάρα – σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα της θεοτόκου

Η δυτική καμάρα του ναού είναι αφιερωμένη εξ ολοκλήρου στη λατρεία της Θεοτόκου, με έναν εκτενέστατο μαριολογικό κύκλο, ο οποίος περιλαμβάνει σκηνές από τη ζωή τα θαύματα και από εικονιστικές αποτυπώσεις βιβλικών και λειτουργικών κειμένων. Οι σκηνές που αναφέρονται στη Θεοτόκο, ξεκινούν ουσιαστικά από τη μεγαλειώδη παράσταση της Κοίμησης στο δυτικό τοίχο, μαζί με τις δύο συμπληρωματικές σκηνές του Γενεσίου και των Εισοδίων, αριστερά και δεξιά της. Συνεχίζουν με την αιθέρια, χορευτική, ευφρόσυνη και με αναγεννησιακή αύρα, παράσταση της Μετάστασης, στη συνηθισμένη θέση πάνω από την Κοίμηση.

Ο κύκλος συνεχίζει στην καμάρα όπου και αποδίδεται εικαστικά ο ύμνος «Άξιον Εστί», σε μια πρωτότυπη σύνθεση, η οποία προκύπτει από συμφυρμούς παραστάσεων με έντονο θεολογικό και συμβολικό περιεχόμενο, γεγονός που αποδεικνύει την εκκλησιαστική και θεολογική παιδεία του ζωγράφου.

Χαμηλά στις δύο πλευρές της καμάρας παριστάνονται τέσσερα θαύματα της Θεοτόκου, από δύο σε κάθε πλευρά, ενώ το δυτικό μέτωπο του τόξου καταλαμβάνει η παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής. Τα θαύματα που ιστορούνται αναφέρονται στο βιβλίο Αμαρτωλών Σωτηρία του Αγαπίου Λάνδου του Κρητός, η πρώτη έκδοση του

¹³⁵³ Ματθ. η', 28-33.

¹³⁵⁴ Αναγνωστόπουλος, ό.π., εικ. 101.

¹³⁵⁵ Βλ. τις παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 130-133, εικ. 47), στη Μ. Αγίου Ιωάννου στις Σέρρες (Ευγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, ό.π., εικ. 44-45), στη Decani (Petkovic – Boskovic, *Decani*, ό.π., πιν. CCXXVII).

¹³⁵⁶ Millet, *Athos*, 119.2.

¹³⁵⁷ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, ό.π., πιν. 40, 41.

¹³⁵⁸ Ερμηνεία, 93.

οποίου έγινε στα 1641. Το εσωράχιο του δυτικού τόξου του κεντρικού θόλου, καταλαμβάνει η προεικονιστική σκηνή, Κλίμακα του Ιακώβ, η οποία συνδέει θεολογικά ολόκληρο τον κύκλο της Θεοτόκου με τον Παντοκράτορα. Οι παραστάσεις που σχετίζονται με την Παναγία εμπλουτίζονται με τις σκηνές των θαυμάτων της, διευρύνοντας έτσι τον «παραδοσιακό» Θεομητορικό κύκλο με νέα επεισόδια τα οποία αντλούνται από θρησκευτικά κείμενα με έντονες δυτικές θεολογικές επιδράσεις, προσδίδοντας πλέον στον Θεομητορικό κύκλο Μαρριολογική χροιά.

Η Μετάσταση της Θεοτόκου (Πίν. 37 α). Στο ψηλότερο μέρος του δυτικού τοίχου, πάνω ακριβώς από την παράσταση της Κοίμησης, με την οποία διαχωρίζεται από πολύχρωμη οδοντωτή δόξα, απλώνεται η παράσταση της Ανάληψης της Παναγίας, η παράδοση της ζώνης και η άφιξη των Αποστόλων. Επάνω αριστερά και δεξιά βρίσκεται η επιγραφή «*Η ΜΕΤΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ*».

Στο κέντρο της παράστασης, ψηλά, στον άξονα του Χριστού καθισμένη αναλαμβάνεται η Παναγία, η οποία περιβάλλεται από αλυσιδωτά σύννεφα, τα οποία ωθούνται προς τα πάνω από δύο αγγέλους. Επάνω από την Παναγία δηλώνεται με διπλή οδοντωτή απόληξη ο Ουρανός - Παράδεισος του οποίου τις πύλες κρατούν ορθάνοιχτες, δύο άγγελοι. Η στραμμένη ελαφρά προς τ' αριστερά Θεοτόκος κατά την Ουράνια πορεία της δίνει τη ζώνη στον απόστολο Θωμά, που μόλις είχε φτάσει από τις Ινδίες ή τη Σιών, πάνω σε νεφέλη την οποία έλκει ένας άγγελος.

Με τον ίδιο τρόπο καταφθάνουν "εκ περάτων οι Απόστολοι" πάνω σε ρόδινα λευκορόδινα, μωβ, γκριζα ή κοκκινωπά σύννεφα τα οποία ωθούν ή έλκουν οι άγγελοι που πετούν. Χαμηλά αριστερά και δεξιά της παράστασης στο σημείο που στενεύει παριστάνεται επίσης πάνω σε νεφέλες που ωθούνται από αγγέλους, αριστερά ο άγιος Ιερόθεος και δεξιά ο άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης βαστάζοντας βιβλία¹³⁵⁹.

Η προσέλευση των Αποστόλων μέσα σε σύννεφα εμφανίζεται ήδη από το 13^ο αι. μαζί με το επεισόδιο του Ιεφωνία¹³⁶⁰. Η Μετάσταση παριστάνεται σε εικόνα της Κοίμησης τον 11^ο αι.¹³⁶¹ ενώ στις τοιχογραφίες αρχίζει να εμφανίζεται μετά τον 14^ο αι.¹³⁶².

Η σύγκριση της τοιχογραφίας μας (της Μετάστασης) με άλλα έργα φανερώνει, ότι αυτή πλησιάζει περισσότερο με τις αντίστοιχες παραστάσεις στο καθολικό της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα¹³⁶³ και κυρίως της Μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης, έργο του Λινοτοπίτη ζωγράφου Νικολάου στα 1652¹³⁶⁴, καθώς και στο ναό του αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια¹³⁶⁵.

Η Θεοτόκος «Άξιον Εστί» (Πίν. 57 α, β), καταλαμβάνει τη δυτική κάμαρα του ναού σε μία, αν όχι μοναδική, τουλάχιστον σπάνια σύνθεση. Στοιχεία από διάφορες παραστάσεις συμφύρονται σε μια προσπάθεια να αποδοθεί η νέα σύνθεση, η οποία

¹³⁵⁹ Στην Ερμηνεία οι άγιοι: Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, Ιερόθεος και Τιμόθεος γύρω από τη νεκρή Παναγία. *Ερμηνεία* ό.π., 144. Ο *Θησαυρός* του Δαμασκηνού κάνει λόγο για τον Διονύσιο Αρεοπαγίτη, Ιερόθεο και Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, 189 (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., 52).

¹³⁶⁰ Πρωτοπαρουσιάζεται στην τοιχογραφία της Μαυριώτισσας στην Καστοριά (Πελεκανίδης *Καστοριά*, πιν. 74, 75). Χατζηδάκης, «Aspect de la peinture murale, du XIIIes en Grece», *Symposium de Sopocani*, 1965, 64. Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, *Καστοριά*, ό.π., 75.

¹³⁶¹ Στη Soporani, Millet - Frolow, *Yougoslavie, II*, πιν. 19, Grabar, *Bulgarie*, 276-77.

¹³⁶² Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες Σινά*, ό.π., εικ. 42.

¹³⁶³ Γαρίδης, «Το φανταστικό στοιχείο στη βυζζωγραφική τον 16^ο αι.», *ΔΧΑΕ περ.Δ', τ. ΙΣΤ'* 1991-92, 240 εικ. 1.

¹³⁶⁴ Γαρίδης, ό.π., 243, πιν. 6, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., εικ. 125 β.

¹³⁶⁵ Τούρτα, ό.π., πιν. 108β.

αποδίδει τον ύμνον «Άξιον εστί», ο οποίος και αναγράφεται σε ταινίες στην παράσταση.

Η Θεοτόκος εικονίζεται στη μέση της παράστασης καθισμένη σε θρόνο, χωρίς όμως αυτός να διακρίνεται, με ελαφρά στροφή προς τ' αριστερά, να πατά πάνω σε κυκλοτερή νέφη. Φέρει μεγάλες αγγελικές φτερούγες ανοιχτές, στοιχείο πολύ σπάνιο στην εικονογραφία. Στο δεξί πόδι της Θεοτόκου κάθετα ο μικρός Χριστός, τον οποίο αγκαλιάζει με το δεξί της χέρι και ταυτόχρονα τον στηρίζει. Στο αριστερό της χέρι κρατά κλαδί, το οποίο απολήγει σε ολάνθιστα κόκκινα κρίνα. Φορεί δυτικό μαφόριο που δένει σε κόμπο μπροστά στο στήθος¹³⁶⁶ και στο κεφάλι φέρει στέμμα. Ο μικρός Χριστός με το δεξί του χέρι δείχνει προς το κεφάλι του, ενώ με το αριστερό ευλογεί προσβλέποντας ταυτόχρονα στο πρόσωπο της μητέρας του.

Αριστερά και δεξιά της Θεοτόκου πλήθος αγγέλων, ολόσωμων ή σε προτομή, χερουβείμ ή Σεραφείμ άδουν τον ύμνο προς την «Κυρία των Αγγέλων», στρέφοντας την κεφαλή τους ή δείχνοντας προς αυτήν. Επάνω σε δύο σειρές η αρχή του ύμνου: *"ΑΕΙΟΝ ΕΣΤΙΝ ΩΣ ΑΛΗΘΩΣ ΜΑΚΑΡΙΖΕΙΝ ΣΕ ΤΗΝ ΘΕΟΤΟΚΟΝ ΤΗΝ ΑΕΙΜΑΚΑΡΙΣΤΟΝ / ΚΑΙ ΠΑΝΑΜΩΜΗΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΜΗΤΕΡΑ - ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΗΜΩΝ"* Στο ανοικτό ειλητό που κρατά ο ολόσωμος άγγελος αριστερά διαβάζουμε *"ΤΗΝ ΤΙΜΙΟΤΕΡΑΝ ΤΩΝ - ΧΕΡΟΥΒΙΜ"* και στο αντίστοιχο ειλητό του ολόσωμου αγγέλου δεξιά: *"ΚΑΙ ΕΝΔΟΞΟΤΕΡΑΝ ΑΣΥΚΓΡΙΤΩΣ ΤΩΝ ΣΕ-ΡΑ ΦΙΜ"*

Αριστερά της Θεοτόκου κάθετα: *"ΤΗΝ ΑΔΙΑΦΘΟΡΩΣ ΘΕΟΝ ΛΟΓΟΝ ΤΕΚΟΥΣΑΝ"* και δεξιά της αντίστοιχα *"ΤΗΝ ΟΝΤΩΣ ΘΕΟΤΟΚΟΝ ΣΕ ΜΕΓΑΛΥΝΟΜΕΝ"*.

Κάτω από τα νέφη στα οποία πατά η Θεοτόκος, αναπτύσσεται το θέμα της Ρίζας του Ιεσσαί. Στο κάτω μέρος ο Ιεσσαί ξαπλωμένος με την κεφαλή προς τα αριστερά την οποία στηρίζει με το δεξί του χέρι, το οποίο με τη σειρά του ακουμπά πάνω σε χρυσοκέντητο κυλινδρικό προσκέφαλο. Με το αριστερό του χέρι κρατά τον κορμό της αμπέλου, ο οποίος φύεται από το στήθος του και διακλαδίζεται σε δύο κληματίδες. Η κάθε μία απ' αυτές δημιουργεί εξ κυκλικές κολπάσεις σε τρεις σειρές αντίστοιχα, οι οποίες συνδέονται περίτεχνα μεταξύ τους με διάφορους κλώνους και μέσα σ' αυτές παριστάνονται στον τύπο των μεταλλείων από ένας προφήτης με ειλητό και ένα σύμβολο που αισθητοποιούν τις προφητικές ρήσεις που συνδέονται με τις βιβλικές προεικονίσεις της Παναγίας.

Στην πρώτη σειρά επάνω, αριστερά του Ιεσσαί, παριστάνεται ο Προφητάναξ «**ΑΒΙΑ**» (Πίν. 57 α, β). Φορεί στέμμα και στρέφει προς τ' αριστερά. Στο δεξί του χέρι κρατά την κιβωτό σε σχήμα τράπεζας με κιβώριο και ταυτόχρονα ειλητό ανοιχτό στο οποίο αναγράφεται *"ΕΓΩ ΚΙΒΩΤΟΝ / ΗΓΙΑΣΜΕ[ΝΗΝ]"*.

Στη δεύτερη σειρά απεικονίζονται τρεις προφίτες: ο «**ΑΒΑΚΟΥΜ**» εικονίζεται σχεδόν κατ' ενώπιον με το κεφάλι στραμμένο δεξιά (Πίν. 57 α, β). Στο δεξί χέρι κρατά από πάνω ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: *"ΕΙΔΟΝ ΣΕ ΔΑΚΥ / Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑΣΚΙΟΝ / όρος"*. Το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο και με την παλάμη ανοιχτή δείχνει προς την Θεοτόκο σε ένδειξη ομιλίας. Λίγο πιο ψηλά από την παλάμη του αριστερού του χεριού απεικονίζεται βραχύδες όρος με δέντρα.

«**ΙΑΚΩΒ**»: (Πίν. 57 α, β) ο πατριάρχης, ακολουθεί μετά τον Γεδεών. Στρέφει προς τα δεξιά κρατώντας στο αριστερό χέρι ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται *"ΕΓΩ ΚΑ / ΘΥΠΝΟΥ / ΚΛΙΜΑ / ΚΑ"*. Αριστερά και πίσω του απεικονίζεται κλίμακα.

¹³⁶⁶ Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, ό.π., 282, 286 και αλλού.

«**ΓΕΛΕΩΝ**»: (Πίν. 57 α, β) Είναι ο τρίτος προφήτης της δεύτερης σειράς παριστάνεται σε αντικίνηση με το κεφάλι στραμμένο αριστερά. Στο δεξί χέρι κρατά το ανοιχτό ειλητό όπου και διαβάζουμε "ΠΟΚ / ΟΝ CE / ΑΓΝΗ Π / ΡΙΝ / ΚΕ κλη / κα". Πάνω από το απλωμένο στο πλάι αριστερό χέρι παριστάνεται πινάκιον εντός του οποίου υπάρχει πόκος.

«**ΔΑΝΙΗΛ**»: (Πίν. 57 α, β) Είναι ο πρώτος της τρίτης σειράς. Στρέφει προς τα αριστερά ανασηκώνοντας προς τα επάνω το κεφάλι του. Με το δείκτη του αριστερού του χεριού δείχνει προς τη Θεοτόκο, ενώ στο δεξί κρατεί ανοιχτό ειλητάριο, όπου αναγράφεται "ΟΡΟΣ ΝΟΗΤΟΝ / ΟΥΠΕΡ ΕΤΜΗΘΗ". Κάτω από το αριστερό χέρι παριστάνεται κωνικό βραχάδες βουνό.

«**ΙΕΖΕΚΙΗΛ**»: (Πίν. 57 α, β) Είναι ο τελευταίος προφήτης της αριστερής πλευράς. Στρέφει σε αντικίνηση την κεφαλή του αριστερά, ενώ το βλέμμα στρέφει δεξιά. Στο αριστερό του χέρι κρατεί ανοιχτό ειλητό όπου αναγράφεται «ΠΥ / ΑΗΝ Ε / ΓΩ ΣΕ / ΘΕΟΥ». Πάνω από το απλωμένο στο πλάι δεξί χέρι απεικονίζεται η πύλη σε μορφή κλειστών βημοθύρων.

Οι προφίτες της δεξιάς πλευράς ακολουθούν την ίδια διάταξη.

Στην πρώτη σειρά επάνω απεικονίζεται εστεμμένος ο προφήτης «**ΣΟΛΟΜΩΝ**» (Πίν. 57 α, β) σε πάριση θέση με τον Προφητάνακτα Δαβίδ. Στρέφει προς τ' αριστερά κρατώντας στο δεξί χέρι, χρυσή κλίνη και στο αριστερό, ανοιχτό ειλητό όπου αναγράφεται "ΚΛΙΝΗΝ ΕΓΩ ΣΕ / ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΟΡΗΝ".

Στη δεύτερη σειρά προς τα δεξιά του προφήτη Ιεζεκιήλ παριστάνονται τρεις προφίτες. Πρώτος εικονίζεται ο «**ΗΣΑΙΑΣ**»: (Πίν. 57 α, β) Στραμμένος προς τ' αριστερά αποδίδεται κατά κρόταφον. Με το δεξί του χέρι κρατεί από κάτω ανοιχτό ειλητό, ενώ το αριστερό είναι λυγισμένο και κοντά στο στήθος σε ένδειξη ευλογίας. Στο ειλητό διαβάζουμε: "ΕΓΩ / ΔΕ ΛΑ / ΒΙΔΑΝ / ΑΝΘΡΑ / ΚΟ" και πάνω απ' αυτό εικονίζεται λαβίδα.

Ακολουθεί ο προφήτης «**ΜΩΥΣΗΣ**»: (Πίν. 57 α, β) Παριστάνεται σε αντικίνηση με το σώμα προς τ' αριστερά και την κεφαλή προς τα δεξιά. Φέρει στέμμα και έχει το δεξί του χέρι στο πλάι λυγισμένο και με ανοιχτή την παλάμη σε ένδειξη ομιλίας. Στο αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητό όπου αναγράφεται: "ΕΓΩ ΒΑΤΟΝ Α / ΚΑΤΑΦΛΕΚΤΟΝ". Κάτω δεξιά απεικονίζεται η Βάτος.

Τρίτος στην σειρά είναι ο «**ΑΑΡΩΝ**», (Πίν. 57 α, β) φέρει στέμμα - μήτρα και είναι στραμμένος αριστερά. Στο αριστερό χέρι κρατεί ράβδο ενώ στο ειλητό που κρατά στο αριστερό χέρι διαβάζουμε: "ΕΓΩ ΡΑΒΔΟΝ ΑΝ / ΘΗΣΑΣΑ ΤΟΝ ΚΤΙ /".

Στην Τρίτη σειρά κάτω εικονίζεται πρώτος ο Προφήτης «**ΖΑΧΑΡΙΑΣ**», (Πίν. 57 α, β) ο οποίος αποδίδεται κατά τρία τέταρτα στραμμένος προς τ' αριστερά, ενώ το βλέμμα του στρέφεται προς το θεατή. Κρατά στο αριστερό του χέρι ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: "ΕΓΩ ΔΕ ΛΥΧΝΙ / ΑΝ ΕΠΤΑΦΩΤΟΝ ΣΕ". Το δεξί χέρι λυγισμένο ελαφρώς στον αγκώνα είναι απλωμένο στο πλάι και πάνω απ' αυτό απεικονίζεται η επτάφωτος λυχνία.

Τέλος ακολουθεί ο Προφήτης «**ΙΕΡΕΜΙΑΣ**»: (Πίν. 57 α, β) Είναι στραμμένος αριστερά με το δεξί χέρι στο πλάι σε ένδειξη ομιλίας. Στο αριστερό κρατεί ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζουμε "ΟΔΟΝ / CE ΕΙ / ΔΟΝ / ΚΟΡΗΝ". Πάνω από το δεξί του χέρι παριστάνεται ένας στενόμακρος διάδρομος (σε μορφή στενόμακρης οριζόντιας πλάκας), συμβολίζοντας την "οδόν" του ειλητού.

Από τα στοιχεία της παράστασης διαπιστώνει κανείς ότι πρόκειται για μια ευφρόσυνη σύνθεση, μια παράσταση - δοξαστικό προς την Παναγία. Φανερή είναι η προσπάθεια του ζωγράφου να αισθητοποιήσει και να αποδώσει εικαστικά το θεομητορικό μεγαλυνάριο "Άξιόν εστί"¹³⁶⁷. Προκειμένου να πετύχει το στόχο του κατέφυγε σε γνωστούς εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας και με βάση του τύπους "Άνωθεν οι Προφήται και Ρίζα Ιεσσαί, αντλώντας παράλληλα στοιχεία και από άλλους εικονογραφικούς τύπους κατόρθωσε να δημιουργήσει έναν νέο εικονογραφικό τύπο - μια εικαστική απόδοση του μεγαλυναρίου της Θεοτόκου.

Στο κέντρο της παράστασης εξάιρεται η ένθρονη εστεμμένη Παναγία βασίλισσα με το μικρό Χριστό στην αγκαλιά, τον κρίνο στο αριστερό χέρι και τη ράβδο-σκήπτρο στο δεξί και με τις μεγάλες αγγελικές φτερούγες, οι οποίες αποτελούν άλλωστε και το πιο εντυπωσιακό στοιχείο της παράστασης.

Όσον αφορά στο στέμμα της Θεοτόκου τούτο απαντάται από νωρίς στη βυζαντινή τέχνη, στην απεικόνισή της ως Βασίλισσας και σύμφωνα με τον Δ. Πάλλα έννοιες από τον κανόνα του Ιωσήφ αποδίδει το στέμμα στο κεφάλι της Θεοτόκου¹³⁶⁸. Πολύ συχνά απαντάται το θέμα της εστεμμένης ένθρονης Θεοτόκου στη μεταβυζαντινή τέχνη κυρίως σε φορητές εικόνες, οι περισσότερες εκ των οποίων συνδέονται με το θέμα "Ρόδον το Αμάραντον" και οφείλεται πιθανότατα σε επίδραση δυτική. Το στέμμα στις μεταβυζαντινές εικόνες συνδέεται και με τη "Στέψη της Θεοτόκου - Conoatio της δυτικής εικονογραφίας το οποίο περνά και στην ορθόδοξη ζωγραφική¹³⁶⁹. Ο μη ορατός θρόνος της Θεοτόκου είναι στοιχείο το οποίο απαντάται στον εικονογραφικό τύπο "Ρόδον το Αμάραντον"¹³⁷⁰. Το σκήπτρο και ο κρίνος που κρατά στα χέρια της η Θεοτόκος είναι στοιχεία προερχόμενα από τον ίδιο εικονογραφικό τύπο και συνδέεται με υμνολογικό κείμενο Ρόδον το Αμάραντον τον κανόνα του Ιωσήφ της α' Ωδής και Ωδής ζ 2 αντίστοιχα¹³⁷¹.

Σχετικά με τις αγγελικές φτερούγες της Θεοτόκου απαντώνται πολύ σπάνια στην τέχνη, κυρίως τη μεταβυζαντινή. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αποσυνδέσουμε από το θέμα την ύπαρξη φτερών στην ψυχή της Θεοτόκου στην παράσταση της Κοίμησης (Πτερωτή ψυχή) που απαντάται σε μνημεία στα τέλη του 13^{ου} και 14^{ου} αι. Μονή Υπαπαντής Μετεώρων, στο Καθολικό της Μονής Βατοπεδίου στη Ζίτσα κ.α.¹³⁷², γιατί, αφ' ενός, δεν απαντάται το συγκεκριμένο στοιχείο σε μεταβυζαντινές παραστάσεις και, αφ' ετέρου, εάν αντλούσαν από μία τέτοια παράσταση θα προστίθενταν οι φτερούγες και στην ψυχή της Θεοτόκου στην παράσταση της Κοίμησης.

¹³⁶⁷ Το μεγαλυνάριον του Άξιόν εστί, αποτελείται από δύο ύμνους το «αγγελοδίδακτο» προῦμνιο «Άξιόν εστί» και του ειρμού της θ' ωδής του κανόνα της Μ. Παρασκευής «Την τιμιωτέραν των Χερουβεϊμ». Κατά την αγιορείτικη παράδοση την οποία κατάγραψε στα 1548 ο Πρώτος του Αγίου Όρους Σεραφείμ, το προῦμνιο «Άξιόν εστί» παραδόθηκε στην εκκλησία από τον αρχάγγελο Γαβριήλ. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μπεκατόρος, «Άξιόν εστί», *Θ.Η.Ε. τ. Α'*, 1015-1017.

¹³⁶⁸ Πάλλας. «Ρόδον το Αμάραντον» *Α.Δ.*, 27 και υποσ. 23, Κανόνας Ιωσήφ, Ωδή α' ειρμός, και λόγον ερεύξομαι τη Βασιλίδι μητρί (*Τριώδιον* 283α). Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 76-7, όπου τα παραδείγματα: Santa Maria Antiqua Ρώμη, Santa Maria in Trastevere, στον Άγιο Γεώργιο του Βουνού στην Καστοριά κ.α..

¹³⁶⁹ Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π. 211.

¹³⁷⁰ Πάλλας, «Ρόδον το Αμάραντον», ό.π., 225. Bojkon At., *L'ecode de peinture de Triawna*, εικ. 15 (1967).

¹³⁷¹ Για περισσότερα στοιχεία, βλ., Πάλλας, «Ρόδον το Αμάραντον», ό.π., 225 και 226.

¹³⁷² Ξυγγόπουλος, «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου», *Δ.Χ.Α.Ε. Περ.Α', τόμ. ΣΤ'*, 1970-72, 1-5.

Στην ορθόδοξη τέχνη η παράσταση της Θεοτόκου με αγγελικές φτερούγες ολάνοιχτες, η οποία προστατεύει με το χιτώνα της τους πιστούς απαντάται στη ρωσική και ουκρανική τέχνη και στα χαρακτηριστικά των χωρών αυτών από το 17^ο αιώνα¹³⁷³ (Πίν. 94 β), σε τοιχογραφία στη ρουμανική μονή Gonoaga (1640) (Πίν 94 β)¹³⁷⁴ και αργότερα κατά το 19^ο αιώνα γίνεται προσφιλέθ θέμα της Βουλγαρικής θρησκευτικής ζωγραφικής¹³⁷⁵.

Ο τύπος της Θεοτόκου με τις ολάνοιχτες αγγελικές φτερούγες στον τύπο της αρχαίας Νίκης, η οποία συνήθως σκέπει με το χιτώνα της τους πιστούς καλείται η «Σκέπη της Παναγίας» σχετίζεται με τα ησουϊτικά κείμενα του 16^{ου} αιώνα, απ' όπου προήλθε ο θρύλος της Παναγίας που προστατεύει τα παιδιά της Campania (Πίν. 94 α)¹³⁷⁶. Το θέμα αυτό της φτερωτής Παναγίας προστάτιδος μεταφέρθηκε από τους Ιησούιτες μοναχούς στην Πολωνία και αργότερα κατά το 17^ο αιώνα στην Ουνιτική Ουκρανία απ' όπου εξαπλώθηκε και στην υπόλοιπη ορθόδοξη ανατολή αποκλειστικά σχεδόν στο σλαβικό κόσμο. Η μη εξάπλωση στο ελλαδικό χώρο οφείλεται στην «εχθρότητα των μοναχών του Αγίου Όρους, προς τις ρωσικές και ιδιαίτερα τις ουκρανικές εικόνες την εποχή αυτή (17^{ος} αι), διότι υπονιάζονταν τους ρώσους εικονογράφους για λατινική αίρεση και προτιμούσαν την πιο μέτρια τοπική εικόνα από την καλύτερη ρωσική»¹³⁷⁷.

Την Παναγία με φτερούγες εκτός από τον τύπο της «Σκέπης», που αναφερθήκαμε παραπάνω, την απαντάμε στον ελλαδικό χώρο και ιδιαίτερα στο Άγιον Όρος στις παραστάσεις της Αποκάλυψης και συγκεκριμένα στην απόδοση του θέματος της «Γυναίκας του Ηλίου» ήδη από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα.

Κατά την άποψή μας θεωρούμε πιο πιθανό η "Θεοτόκος με τις αγγελικές φτερούγες" να έχει αφετηρία τη "Γυναίκα του Ηλίου" της Αποκάλυψης XII 1-17. Από εικονογραφικής πλευράς το θέμα αναπτύσσεται στις σκηνές της Αποκάλυψης των μονών του Αγίου Όρους, στις Μονές: Διονυσίου μέσα 16^{ου} αι. 1547 (Πίν. 95 α) Δοχειαρίου (Πίν. 95 β)1568¹³⁷⁸, Ξενοφώντος στον εξωνάρθηκα που συνδέει το καθολικό με την Τράπεζα (1654), Μεγίστης Λαύρας (παρεκκλήσιο Παναγίας Κουκουζέλισσας (1718)¹³⁷⁹, στο νάρθηκα του Κυριακού της Σκήτης του Αγίου Δημητρίου της Μ. Βατοπεδίου και στο νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Ανδρέου της ίδιας Μονής. Οι παραπάνω παραστάσεις με θέμα "Η γυνή η περιβεβλημένη τον Ήλιον" όπως εξάλλου και ολόκληρες οι σειρές των παραστάσεων στις μονές που προαναφέρθηκαν, οφείλονται σε αντιγραφή και προσαρμογή των εικονογραφικών θεμάτων στα δεδομένα της ορθόδοξης εικονογραφίας, από συνθέσεις ξυλογραφιών των Durrer (1498), Virgil Solis (1561), Cranasch, Holbein και

¹³⁷³ Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της Εικόνας*, 444 – 445. και Djurova Ax., «Zastapnicestvoto na svetite», *Debicekiat Manastir Pokrov*, εικ.10, 11, 12. (η αρίθμηση είναι δική μου διότι στο βιβλίο παρατείνονται χωρίς αρίθμηση εικόνων και σελίδων).

¹³⁷⁴ Djurova, ό.π., εικ. 13.

¹³⁷⁵ Djurova, ό.π., εικ. 14 – 25 και πολλά ακόμη παραδείγματα στο τελευταίο μέρος με τις έγχρωμες φωτογραφίες οι οποίες όμως είναι και αυτές χωρίς αρίθμηση τόσο οι εικόνες όσο και οι σελίδες.

¹³⁷⁶ Tatic-Djuric, «Jedna nova tema», *Zapadno eyropski barok* 133. Trickovska J., «Tematika na ziprovisot», *Manastir sveti Jovan Bigorski*.

¹³⁷⁷ Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της Εικόνας*, ό.π., 403. Grabar, «L' expansion de la peinture russe», *L' art de la fin*, 941.

¹³⁷⁸ Paul Huber, *Αποκάλυψη*, ελλην. μετάφραση του π. Φιλοθέου Γαρίτση, 184, πιν. 182 και 187, πιν.

186 αντίστοιχα

¹³⁷⁹ ό.π., 244, εικ. 243, 245, εικ. 246, 249, εικ. 255 αντίστοιχα.

χαλκογραφικών του Merian (1630)¹³⁸⁰ όπως πειστικά έχει αποδειχτεί από τον Paul Huber¹³⁸¹.

Από τα προλεχθέντα γίνεται κατανοητό ότι το 18^ο αι., όταν δηλαδή εμφανίζεται ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στο Άγιον Όρος και συγγράφει την Ερμηνεία του (αρχές 18^{ου} αι. μεταξύ 1728-1733)¹³⁸² υπάρχουν ήδη οι παραστάσεις της Αποκάλυψης και μεταξύ αυτών "η γυνή του Ηλίου". Οι παραστάσεις αυτές του είναι προφανώς γνωστές εφόσον κατ' αντίστοιχο τρόπο περιγράφονται στο σύγγραμμά του (Ερμηνεία σελ. 134 παρ. 57). Γνωρίζουμε, επίσης, ότι ο Διονύσιος με κάποιους μαθητές του επιστρέφει στα Φουρνά κατά τα διαστήματα 1724-28, όπως αποδεικνύεται από την αλληλογραφία του με το Γόρδιο, όπου και ζωγραφίζουν τον κατεστραμμένο προ του 1821 ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος. Από το 1734-1739 διάστημα κατά το οποίο επανιδρύει τη μονή του και σχολείο. Μετά το 1740 φαίνεται να διαμένει μόνιμα στα Φουρνά, ενώ στα μεσοδιαστήματα επισκεπτόταν ή διέμενε στο Άγιον Όρος¹³⁸³.

Ο Μανόλης Χατζηδάκης¹³⁸⁴ αναφερόμενος στους ζωγράφους της Στερεάς Ελλάδος αναφέρει χαρακτηριστικά, "*Μερικές εικονογραφικές πρωτοβουλίες με αφητηρία την Αποκάλυψη, όπως είναι η παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας αλλά με φτερούγες αγγελικές, στην εικόνα "η αιμακάριστος και παναμώμητος", αλλά όχι αναπάντεχες, για την πνευματική στάθμη της περιοχής, όταν θυμηθεί κανείς τη σχετική αλληλογραφία του Διονυσίου με τον Αθανάσιο Γόρδιο για εικονογραφικά θέματα*"¹³⁸⁵». Επίσης, τα επίθετα που συνοδεύουν την Παναγία της παραπάνω εικόνας προκύπτει ότι πρόκειται για το Μεγαλυνάριο της Θεοτόκου, το οποίο αναγράφεται ολόκληρο στην παράστασή μας, γεγονός που μας επιτρέπει να συμπεράνουμε ότι και οι δύο παραστάσεις, εικονογραφικώς αντλούν από την ίδια παράδοση.

Από θεολογικής πλευράς στο ιβ' κεφ. της Αποκάλυψης αναφέρεται "η γυνή η περιβεβλημένη του ήλιου", η απομάκρυνση του νεογέννητου και ο αγώνας του επτακέφαλου δράκοντα. Οι ερμηνείες που δίνονται στο συγκεκριμένο απόσπασμα από τους πατέρες της Εκκλησίας είναι διαφορετικές. Ο Ανδρέας Καισαρείας στην ερμηνεία της Αποκάλυψης του Ιωάννη αναφέρεται ότι "Η γυνή η περιβεβλημένη του ήλιου, έστιν η Εκκλησία"¹³⁸⁶, ενώ ο Αρέθας Καισαρείας Μητέρα του Χριστού και Αγία Παρθένο¹³⁸⁷. Αλλά και σε ερμηνείες της Αποκάλυψης που κυκλοφορούσαν στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας "η γυνή η περιβεβλημένη του ήλιου" ταυτίζεται με την Παρθένο Μαρία¹³⁸⁸ κατά τον Ιωάννη Λάνδιο, Μητροπολίτη Μύρων, ενώ κατά τον Άνθιμο Πατριάρχη Ιεροσολύμων συμβολίζει την Παρθένο και την Εκκλησία¹³⁸⁹.

¹³⁸⁰ Paul Huber, *Αποκάλυψη*, ό.π., 57 εικ.41, 89 εικ.79, 183 εικ 181, 186 εικ.183, 181 εικ.184 και 185 αντίστοιχα.

¹³⁸¹ ό.π. 98-101.

¹³⁸² ό.π., 103 (ο Huber θεωρεί πιθανή χρονολογία της συγγρ.της ερμηνείας 1728-1733) Παπαδόπουλος – Κεραμεύς, *Ερμηνεία*, ι' και υποσ.4 όπου παρατίθεται η άποψη του Unspenski Porf..

¹³⁸³ *Θ.Η.Ε.*, τ.5, 60-79.

¹³⁸⁴ *Ι.Ε.Ε.*, τ. ΙΑ, 256

¹³⁸⁵ ό.π., (Δυστυχώς ο Μ. Χατζηδάκης δεν δημοσιεύει φωτογραφία της συγκεκριμένης εικόνας και ο εντοπισμός της είναι σχεδόν αδύνατος, καθώς δεν υπάρχει κανένα σχετικό στοιχείο στην Αρμόδια Ε.Β.Α.).

¹³⁸⁶ Αρέθας Καισαρείας.«Ερμηνεία εις την Αποκάλυψιν Ιωάννου του Θεολόγου», *P.G.* τ.106στ. 320B.

¹³⁸⁷ Ό.π., *P.G.* τ.106, 660, B, D .

¹³⁸⁸ Argyriou, *Les exegeses*, 427.

¹³⁸⁹ Argyriou, *Les exegeses* ό.π., 656.

Οι αναφορές στην Παναγία ή στην Εκκλησία δεν αποτελούν πρόβλημα, διότι ο παραλληλισμός της Παρθένου Μαρίας με την Εκκλησία συναντάται από πολύ νωρίς στην Εκκλησιαστική Γραμματεία. Ο Κύριλλος Αλεξανδρείας, ακολουθώντας την παράδοση, αναφέρει «*υμνούντας την αειπάρθενον Μαρίαν, δηλονότι την αγίαν Εκκλησίαν και τον ταύτης Υιόν, και νυμφίον άσπιλον. Ότι αυτώ η δόξα εις τους αιώνας των αιώνων. Αμήν*»¹³⁹⁰. Η παρατήρηση αυτή φανερώνει την πλήρη σύνδεση της Χριστολογίας με την Εκκλησιολογία και τη διδασκαλία της Εκκλησίας με τη μητέρα του Θεού¹³⁹¹. Σύμφωνα μάλιστα με τον Ευδοκίμωφ από τους νεότερους θεολόγους, ενώ η εκκλησία κατά την υπόστασή της είναι αγιοφάνεια (φανέρωση της αγιότητας), η Παρθένος προσωποποιεί αυτή την αγιότητα, αγνή κατά πάντα είναι Παναγία και γι' αυτό εικονίζει την εκκλησία¹³⁹². Η γυναίκα του ηλίου της Αποκάλυψης είναι η φωτεινή πλευρά της, είναι η νέα Ιερουσαλήμ, σε αντίθεση με τη σκοτεινή πλευρά της Εύας, η οποία προσωποποιείται στην πόρνη της Βαβυλώνας¹³⁹³. Πέραν, όμως, της ταύτισης από θεολογικής πλευράς-ερμηνείας "*της γυναίκας της περιβεβλημένης του ήλιου*" και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία του την ταυτίζει με την Παναγία. "*Η Παναγία επάνω εις νέφαλα με πορφυρόν και με πτέρυγας αγγέλου...*"¹³⁹⁴. Την ερμηνεία του Διονυσίου ακολουθεί και η χειρόγραφη ερμηνεία του Σαμαριναίου ζωγράφου (Μιχαήλ) Γεωργίου του Μουσείου Μπενάκη και χρονολογείται γύρω στα 1800¹³⁹⁵.

Από όσα μέχρι τώρα παραθέσαμε προκύπτει ότι η Θεοτόκος με τις αγγελικές φτερούγες είναι θέμα προερχόμενο από δυτικές ξυλογραφίες και χαλκογραφίες, ενταγμένο όμως ήδη από το 16^ο αιώνα και καθ-Ιερωμένο στη ζωγραφική του Αγίου Όρους. Ο εντοπισμός έστω και μιας εικόνας με αντίστοιχο θέμα, που μαρτυρείται στην περιοχή των Αγράφων, (παρ' ό,τι αγνοείται σήμερα η τύχη της), η οποία έχει άμεσες σχέσεις μέσω του Διονυσίου με το Άγιον Όρος όπου επιχωριάζει το θέμα, μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα μεταφέρθηκε από το Άγιον Όρος είτε δημιουργήθηκε στα Άγραφα από γνώστες των συγκεκριμένων παραστάσεων της Αποκάλυψης στο Όρος και πολύ πιθανόν του κύκλου της Διονυσίου. Δεδομένου ότι τα Άγραφα αποτελούσαν κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας σημαντικό οικονομικό, πολιτιστικό και πνευματικό κέντρο αλλά και χώρο καλλιτεχνικής και εμπορικής δράσης των Σαμαριναίων, θεωρούμε πιθανό να γνώριζαν το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο, τον οποίο στη συνέχεια ενέταξαν στα δικά τους εικονογραφικά προγράμματα σε πιο σύνθετους εικονογραφικούς τύπους.

Τα θαύματα της Θεοτόκου.

Η απόδειξη της αειπαρθενίας της Θεοτόκου από τον Άγιο Αιγίδιο (;) (Πίν. 57 β, 58 α). Αριστερά και δεξιά της σύνθετης παράστασης της Θεοτόκου η οποία αισθητοποιεί τον ύμνον Άξιον Εστί υπάρχουν από δύο παραστάσεις που αναφέρονται στην Θεοτόκο και σε θαύματά της.

Πρώτη παράσταση αριστερά: Η σκηνή εκτυλίσσεται σε εξωτερικό χώρο. Αριστερά παριστάνεται ένας μοναχός, με ανάλαβον, μοναχικά ενδύματα, καλυμμαύχι και

¹³⁹⁰ Κύριλλος Αλεξανδρείας, *PG. 77, Ομιλία 4, 996 B.C.*

¹³⁹¹ Σταμούλης, «Θεοτόκος και Εκκλησία», *Ε.Ε.Θ.Σ. Α.Π.Θ. Νέα Σειρά*, τ.6, Θεσ/νίκη 1996.

¹³⁹² Ευδοκίμωφ, *Η γυναίκα και η Σωτηρία του Κόσμου*, μετ. Ν. Ματσούκα, Θεσ/νίκη χ, χρ., 231.

¹³⁹³ ό.π., 231.

¹³⁹⁴ Ερμηνεία, 134 παρ. 57.

¹³⁹⁵ Χατζηδάκης, *Έλληνες Ζωγράφοι*, τ.1, 246, αρ. 47. Κατ.Χειρ.Μουσείου Μπενάκη, αρ.40, φ.210.

φωτοστέφανο, σε έντονη κίνηση προς τα δεξιά. Στο αριστερό του χέρι βαστά ράβδο ποιμαντική, την οποία τείνει διαγωνίως στον επίπεδο βράχο μπροστά του, απ' όπου φύονται τρία ρόδια. Απέναντι από το μοναχό ένας μεσήλικας άνδρας με σκούφο στο κεφάλι, κοκκινωπό μανδύα και γαλαζοπράσινο ιμάτιο, έχει ανοιχτά τα χέρια του ψηλά στους ώμους σε έκφραση έκπληξης και θαυμασμού. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΠΡΟ ΤΟΚΟΥ ΠΑΡΘΕΝΟΣ. ΕΝ ΤΟΚΩ ΠΑΡΘΕΝΟΣ. ΚΑΙ ΜΕΤΑ ΤΟΚΟΝ / ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΜΕΙΝΑΣΑ».

Από τα συμφραζόμενα της παράστασης γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα θαύμα, το οποίο πραγματοποιεί ο μοναχός-άγιος στο δύσπιστο συνομιλητή του, προκειμένου να αποδείξει την αειπαρθενία της Θεοτόκου, την οποία προφανώς αμφισβητούσε. Χαρακτηριστικό της παράστασης είναι ότι δεν αναφέρεται κανένα όνομα ούτε του μοναχού ούτε του συνομιλητή του. Στην Ερμηνεία του Διονυσίου δεν περιγράφεται κανένα παρόμοιο θαύμα. Στη χειρόγραφη όμως ερμηνεία του Μιχαήλ, Γεωργίου: σαμαριναίου του υπ' αριθμ. 40 κατ. του Μουσείου Μπενάκη, στη σ. 239 υπάρχει η εξής περιγραφή η οποία συνοδεύεται από ένα σκαρίφημα (Πίν. 95 γ) της παράστασης: «ο αβὰ αιγύδιος δια της ραύδου πιστώσας τον φιλόσοφον/ δια αμφιβολίαν η είχεν δια την άφθαρτον γένησιν / του θ...». Μετά το κείμενο ακολουθεί το σκιαγράφημα, το οποίο παριστάνει δεξιά τον "άγιο αιγύδιο" να κρατά τη ράβδο η οποία στα σημεία που ακούμπησε φύτρωσαν τρία κατά σειρά ρόδια και πάνω στο καθένα αναγράφεται (από αριστερά προς τα δεξιά «πριν το / κου Παρθένος», «και εν τόκω / παρθένος», «και με / τα τόκον / πάλιν (παρ/θένος)» (Πίν. 95 γ). Τέλος, στην αριστερή πλευρά της σελίδας αναγράφεται «εβρεος μαρο / μακρί κι σκουφο / η κεφαλήν»¹³⁹⁶.

Από τα στοιχεία που παρέχονται από τη χειρόγραφη Ερμηνεία του Μουσείου Μπενάκη (υπ' αριθμ. 40 κατ. Μ. Μπενάκη) διαπιστώνουμε ότι τα όσα εκεί περιγράφονται απεικονίζονται με ταυτόσημο σχεδόν τρόπο και στην παράστασή μας, με τη διαφορά ότι δε διευκρινίζονται τα πρόσωπα που συμμετέχουν. Μια άποψη θα ήταν ότι ο ζωγράφος λόγω μικρού σχετικά μεγέθους της παράστασης παρέλειψε ή ξεχάσε τα ονόματα. Η παράλειψη λόγω χώρου είναι απίθανη, αν σκεφτεί κανείς τα ειλητά των προφητών στην παράσταση του Άξιον Εστί ή τους προφήτες και ειλητά τους στις γενέσεις των τόξων. Η πιο πιθανή, κατά την άποψή μας, ερμηνεία σχετίζεται με την ταυτότητα του αγίου.

Ο άγιος Αιγίδιος είναι άγιος της Καθολικής Εκκλησίας γεννημένος μάλιστα στην Αθήνα ±5^ο αιώνα απ' όπου φεύγει και πηγαίνει στη Γαλλία όπου και μονάζει χωρίς να αναφέρεται σε κανένα αγιολόγιο ή συναξάριο της Ορθόδοξης Εκκλησίας παρά μόνον της Ρωμαιοκαθολικής¹³⁹⁷. Ο ζωγράφος λοιπόν, μη μπορώντας να εντοπίσει τον άγιο Αιγίδιο στο ορθόδοξο αγιολόγιο ή να τον ταυτίσει με κάποιον άλλο που αναγνωρίζεται από την ορθόδοξη εκκλησία, παραλείπει το όνομά του εντελώς και παραθέτει μόνον τη σκηνή του θαύματος περί της απόδειξης της παρθενίας το οποίο άλλωστε αποδέχεται και η Ορθόδοξη Εκκλησία¹³⁹⁸.

¹³⁹⁶ και από το σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω το Μουσείο Μπενάκη και την υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης κ. Τσάκωνα που μου επέτρεψαν να φωτογραφίσω το παραπάνω χειρόγραφο.

¹³⁹⁷ *Acta Sanctorum*, t. I de Septembre, Venice 1756, p. 299. Petouraud, *Sur L' Iconographie*, v II, ιδιαίτερα 21-24.

¹³⁹⁸ Καλογήρου, *Μαρία η αειπάρθενος*, του ιδίου *Διεθνή Συνέδρια*, 1976.

Το παραπάνω εικονογραφικό θέμα έχει ως αφετηρία το ΜΑ΄ θαύμα της Παναγίας που περιγράφει ο Αγάπιος Λάνδος στο Βιβλίο του «*Αμαρτωλών Σωτηρία*»¹³⁹⁹, έργο το οποίο είναι πιστή μεταγραφή στα ελληνικά του ρωμαιοκαθολικού εγχειριδίου *Dialogus Miraculorum* του Heisterbach και για τρεις ολόκληρους αιώνες θεωρήθηκε ο συνέκδημος του ορθόδοξου μοναχισμού¹⁴⁰⁰. Σύμφωνα με τη διήγηση «... ο όσιος ερημίτης Αιγίδιος, Αθηναίος το γένος, σοφός εις τα γράμματα, και εις την αρετήν σοφότερος ... ασκήτευε σε ένα σπήλαιο εκτρεφόμενος από μίαν έλαφον, ήτις με θείαν νεύσιν υπήγαινε, και την άρμεγε, και με το γάλα της και με χορτάρια επορεύετο. Πλησίον εις εκείνα τα μέρη ήτον εις το Κάστρον κάποιος διδάσκαλος, του οποίου έσπειρεν ο ανθρωποκτόνος ζιζάνια εις τον λογισμόν, και είχεν αμφιβολία εις την Παρθενίαν της Υπεραγίας Θεοτόκου, λέγων ταύτα κατά διάνοιαν, Πώς βολεί να είναι Μήτηρ και Παρθένος; Τούτον τον δαιμονικόν διαλογισμόν έπασχε ο πτωχός διδάσκαλος να διώξη από τον νούν του, και δεν εδύνετο».

Στη συνέχεια της διήγησης ο διδάσκαλος πηγαίνει στον Αββά Αιγίδιο και «... όταν επλησίασεν ο ένας του άλλου, και τον εχαιρέτησε ο διδάσκαλος, ποιών αυτό έως του εδάφους μετάνοιαν, δεν του απεκρίθη ο Όσιος, αλλά εκτύπησε με την ράβδον εις έναν λίθον, λέγων ταύτα μεγαλοφώνως: Παρθένος προ τόκου. Ούτως είπεν ο Άγιος και ευθύς (ώ παραδόξου τερατουργήματος!) εφύτρωσεν εις εκείνον τον λίθον ένα κρίνον εύμορφον εις την θέαν και ωραιότατον, εις δε την ευωδίαν θαυμάσιον. Τότε εδευτέρωσε και κτυπά με την ράβδον, λέγων: Παρθένος εν τόκω. Και εφύτρωσεν έτερον κρίνον του προτέρου όμοιον. Έπειτα έκρουσε πάλιν τρίτον με την ράβδον εις τον αυτόν λίθον λέγων: και μετά τόκον Παρθένος μείνασα. Και ευθύς ευγήκεν άλλο ένα κρίνον όμοίως θαυμασιώτατον. Τότε ο μέν Όσιος εστράφη εις το κελλίον του, χωρίς ποσώς να συντύχη έτερον λόγον. Ο δε διδάσκαλος εκπληττόμενος εις τοιαύτην θαυματουργίαν, ελυτρώθη του πειρασμού ... των ουρανών».

Είναι πιθανό η εικαστική απόδοση του εικονογραφικού αυτού θέματος να δημιουργήθηκε από τους ίδιους ή προγενέστερους ζωγράφους, από τη γλαφυρή περιγραφή του θαύματος και μόνο¹⁴⁰¹, που παρέχεται στο βιβλίο του Αγαπίου ή να ήταν γνωστό στους από κάποιο δυτικό χαρακτηριστικό ή κάποια χάρτινη εικόνα, τα οποία κυκλοφορούσαν άφθονα την περίοδο εκείνη και θα μπορούσαν να συνδεθούν και με τη δράση των Ιησουιτών μοναχών στη ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας. Η ύπαρξη δυτικού αγίου σε εικόνες έχει διαπιστωθεί πολλές φορές έως τώρα όπως π.χ. του αγίου Ρόκκου με τη διαφορά βέβαια ότι οι εικόνες ανήκαν σε ρωμαιοκαθολικούς το θρήσκευμα ή προέρχονται από περιοχές όπου το χριστιανικό στοιχείο ήταν μεικτό Ορθόδοξο και Ρωμαιοκαθολικό.

Η μετάληψη των μοναχών από την Θεοτόκο (Πίν. 57 α, 58 α). Ακολουθεί μετά το θαύμα της αποδείξεως της παρθενίας. Στο αριστερό τμήμα της παράστασης παριστάνεται οικοδόμημα με τρία, παρατακτικά, τοξωτά ανοίγματα, ενώ επάνω ο οριζόντιος τοίχος διατρυπάται από τέσσερα κυκλικά ανοίγματα. Το πρώτο τόξο καλύπτεται από βήλο, λευκό με σταυρούς εξωτερικά και πορφυρό εσωτερικά στο δεύτερο προβάλλει η μορφή ενός μοναχού με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Στο τρίτο τοξωτό άνοιγμα παραλείπεται ο πεσσός που το στηρίζει στα δυτικά και στη θέση του δημιουργείται - μία τράπεζα η οποία καλύπτεται με κιβώριο από το θόλο του οποίου

¹³⁹⁹ Αγαπίου Μοναχού, *Βιβλίον Ωραιότατον καλούμενον Αμαρτωλών Σωτηρία, παρά Αγαπίου Μοναχού του Κρητός, του Εν Αγίω Όρει του Άθω Ασκήσαντος*, 403 – 404. (Φωτοαναστατική έκδοση Ρηγόπουλου Θεσσαλονίκη 1997, βάσει της εκδόσεως Βενετίας του 1851).

¹⁴⁰⁰ Γιανναράς, *Ορθοδοξία και Δύση*, 200-201 και ιδιαίτερα σημ. 20.

¹⁴⁰¹ Αγαπίου Μοναχού, *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., 403 – 404.

κρέμονται δύο κανδήλες. Μπροστά στην αγία τράπεζα στέκεται τυλιγμένη στο κόκκινο μαφόριό της η Θεοτόκος με το αριστερό χέρι μπρος στο στήθος, δεξιά της παραστέκει άγγελος με ανοιχτές τις φτερούγες του ο οποίος κρατά στο δεξί του χέρι δυσκοπώτο. Τέλος, μπροστά στην Παναγία είναι γονατιστός ένας μοναχός ακολουθούμενος από μία ομάδα μοναχών, ετοιμάζεται να δεχτεί ευλαβικά τη Θεία Κοινωνία από το κογγλυάριον το οποίο τείνει προς αυτόν με το επιμεμηκυμένο δεξί της χέρι η Θεοτόκος. Δεξιά μπροστά (στην παράσταση) σε πρώτο επίπεδο με μοβ αποχρώσεις αποδίδεται το βραχώδες και ελαφρά επικλινές τοπίο. Επάνω η επιγραφή «*Η ΚΥΡΙΑ - ΘΕΟΤΟΚΟΣ - ΜΕΤΑΛΑΜΒΑΝΕΙ / ΤΟΥΣ ΜΟΝΑΧΟΥΣ*».

Το θέμα της παράστασης δεν αναφέρεται στην ερμηνεία του Διονυσίου, αλλά ούτε και στη χειρόγραφη ερμηνεία του Γεωργίου, Μιχαήλ του Σαμαριναίου του Μουσείου Μπενάκη. Το θέμα αντλείται, όπως και το προηγούμενο, από τα θαύματα που αναφέρονται στο βιβλίο Αμαρτωλών Σωτηρία.

Στο βιβλίο του Αγαπίου είναι το ΚΕ' θαύμα το οποίο επιγράφεται «*Περί του εωρακότος την Παναγίαν κοινωνούσαν τους κοπιώντας Αδελφούς ουράνιον Άρτον*». Σύμφωνα με τη διήγηση ένας «*Άρχων ευγενής και πλούσιος πήγε να μονάσει στη Λαύρα του αγίου Σάββα και ο άγιος τον υπεδέχθη μετά χαράς. Και επειδή δεν ήταν μαθημένος του κόπου, τον εκυβέρνα, και δεν τον άφηνε να πηγαίνει με τους άλλους εις τας βαρέας υπηρεσίας της γής, οι οποίοι εδούλευαν έως την θ'ώραν και τότε ήρχοντο, και ανέγνωσαν κοινώς την Ακολουθίαν, και μετά τον Εσπερινόν έτρωγαν μίαν φοράν την ημέραν Κοινοβιάτικα. Τούτον επειδή δεν εδύνετο να κάμη αυτός ο αρχάριος, τον επρόσταξε να αγωνίζεται εις το Μοναστήριον το κατά δύναμιν, και να νηστεύη έως να έρχωνται όλοι οι Αδελφοί να τρώγουν αντάμα κατά την τάξιν. Αυτός δε ούτε καν ταύτην την εντολήν εφύλαττεν αμή έτρωγεν εις το κελλίον του, διατί του ήφεραν οι συγγενείς του φαγία διάφορα. Ο Άγιος το ήξευρεν, αμή διατί ήταν αρχάριος δεν τον ωνειδίσει, να μη βαρεθή, μόνον εδέετο του Θεού να τον διορθώσει*».

Και συνεχίζοντας αναφέρει ότι ο Άγιος την παραμονή της εορτής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ζήτησε από τους αδελφούς της Λαύρας να επιστρέψουν νωρίς από τις εργασίες τους για τον Εσπερινό. Ζήτησε, επίσης, από τον αρχάριο μοναχό να βρίσκεται και εκείνος στην εκκλησία τον Εσπερινό. «*Όυτο γουν έκαμε. Και αφ' ου ήλθασιν οι πατέρες, είδεν ο αρχάριος μίαν θαυμαστήν οπτασίαν, ουχί κοιμώμενος, αλλά έξυπνος ήγουν, είδεν μια ωραιότατην γυνάικα εν μέσω δύο Αγγέλων, υπέρ τας ακτίνας του Ηλίου ένα Ποτήριον γεμάτον Άρτον ουράνιον, και έτερος ένα λεπτόν μανδήλιον. Η δε ωραία εκείνη γυνή, ήτις ήταν η Δέσποινά μας, εβάσταξε μίαν χρυσήν λαβίδα, και απήρχετο ένας καθ' ένας αδελφός, και εσπόγγιζε μίαν χρυσήν το πρόσωπόν του ο Άγγελος με το μανδύλιον, έπειτα επροσκύνα την Παναγίαν, και αυτή ελάμβανε την λαβίδα, και του έδινε τον ουράνιον Άρτον.*

*Ταύτα βλέπων ο αρχάριος εθαυμάζετο, και πλησιάσας, διά να αξιωθή και αυτός τοιαύτης δωρεάς, δεν επέτυχε του ποθουμένου. Ούτε ο Άγγελος τον εσπόγγισεν, ούτε η Παναγία των εκοινωνήσεν. Αλλά ειπέ του: Αυτή η βρώσις είναι το Σώμα του Υιού μου, και το λαμβάνουσιν όσοι νηστεύουν έως την ώραν ταύτην, και καθαρίζονται, αμή εσύ δεν νηστεύεις και πώς να κοινωνήσης τούτου του Άρτου; Ο δε είπεν, Ας με σπογγίση και ο Άγγελος με το ιερόν αυτό μανδήλιον. Η δε απεκρίνατο: Εάν θέλγς να σπογγίξεσαι με τούτο κάμε να κοπιάς και σύ με τους άλλους, ότι αυτοί ήσαν ιδρωμένοι από τον κόπον, και δια τούτο σπαγγίζονται, αμή εσένα ποίον ιδρώτα να σπογγίση ο Άγγελος;». Στη συνέχεια ο αρχάριος τρομαγμένος πήγε στον Ηγούμενο, ο οποίος του είπε πως, ότι είδε ήταν για να διορθωθεί. «*Από τότε λοιπόν και έμπροσθεν εκοπίαζε και αυτός**

περισσότερον, και έτρωγεν ολιγότερον, και ούτω τελειώσας εις την μακαρίαν υπακοήν, ηξιώθη της ουρανίου Μακαριότητος»¹⁴⁰².

Όπως γίνεται φανερό πηγή έμπνευσης του ζωγράφου υπήρξε η παραπάνω γλαφυρή περιγραφή του θαύματος που περιέχεται στο βιβλίο του Αγαπίου Λάνδου.

Η Θεοτόκος λυτρώνει το ζωγάφο (Πίν. 57 β, 58 β). Στην παράσταση απεικονίζεται το εσωτερικό ενός ναού. Στο πρώτο επίπεδο εικονίζεται τρία τοξωτά ανοίγματα, ενώ στο βάθος του αριστερού διακρίνεται άλλο τόξο, δίδοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για τρίκλιτο ναό και ότι οι κιονοστοιχίες οριοθετούν το κεντρικό κλίτος όπου και διαδραματίζονται τα γεγονότα. Δεξιά ο ναός απολήγει στην κόγχη του ιερού, η οποία καλύπτεται με κεραμοσκεπή.

Στο κεντρικό κλίτος παριστάνεται ένα ικρίωμα από οριζόντια, χιαστί και κάθετα ξύλα. Πάνω στο ικρίωμα πατά μια ανδρική μορφή με το πάνω μέρος του σώματος όμως σχεδόν ξαπλωμένο πάνω στο επόμενο οριζόντιο επίπεδο του ικριώματος, δίνοντας την εντύπωση ότι πέφτει. Η μορφή βλέπει προς το θόλο και χειρονομεί έκπληκτα. Απέναντί του στο θόλο παριστάνεται ολόσωμη και πρηγής η μορφή της Θεοτόκου. Στον τρίτο κίονα από αριστερά απεικονίζεται μία δεύτερη μορφή ανεβασμένη σε ξυλόσκαλα να κοιτά έκπληκτη την Θεοτόκο, πρόκειται ίσως για το διάβολο, ο οποίος προκάλεσε την πτώση του ζωγράφου. Δεξιά δίπλα στην κόγχη του ιερού υπάρχει ένας εξώστης καγκελόφρακτος ενωμένος χαμηλά με καμπαναριό το οποίο εφάπτεται στα δεξιά του, περίπου στο μέσον, με καγκελόφρακτο εξώστη κτιρίου του οποίου αποδίδεται μόνον η μία γωνία. Πάνω στον πρώτο εξώστη ένας άνδρας τραβά το σχοινί για να χτυπήσει την καμπάνα, πρόκειται για το επόμενο επεισόδιο της αναγγελίας του θαύματος.

Από τα εικονογραφικά στοιχεία και από την επιγραφή «*Η ΚΥΡΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ ΛΥΤΡΩΣΑΣΑ / ΤΟΝ ΖΩΓΡΑΦΟΝ*» γίνεται φανερό ότι πρόκειται για θαύμα της Θεοτόκου. Η παραπάνω σκηνή δεν αναφέρεται στην Ερμηνεία και στις πηγές της. Στην Ερμηνεία, όμως, του Γεωργίου Μιχαήλ Σαμαριναίου του Μ. Μπενάκη αναφέρεται μόνον ο τίτλος του θαύματος «*η Θεοτόκος λυτρώσας τους ζωγράφους*» στη σελ. 230) χωρίς όμως καμία περιγραφή (Πίν. Πίν. 95 γ).

Ο ζωγράφος αντλεί το θέμα και πάλι από το βιβλίο «*Αμαρτωλών Σωτηρία*» του Αγαπίου και πρόκειται για το ΜΣΤ΄ θαύμα στο οποίο αναφέρεται σε κάποιον ζωγάφο Ιωάννη ο οποίος «... όταν ιστούριζε την Εικόνα της Θεοτόκου έβανε πολλήν επιμέλεια και πάντα πόθον, να γενεί πλέον ωραία και εύμορφος από τους άλλους Αγίους και στόλιζε τις εικόνες της Θεοτόκου με πάσαν τέχνην και τρόπον οπού εδύνετο. Όταν δε πάλιν ιστούριζε τον διάβολον, το έκαμνε τόσοσ άσχημον, οπού δεν ημπορεί να ιδή τινάς φοβερώτερον πράγμα και ασχημότερον, και τούτο το έκαμνε δικαίως. ... Τούτον τον ευλαβή Εικονογράφων εχθρεύετο πολλά ο μισάνθρωπος, και εζήτει καιρόν επιτήδειον να τον απακτείνει, όχι μόνον πως ιστούριζεν αυτόν άσχημον, όσον διότι εφθόνει εις την της Θεομήτορος ωραιότητα, ότι μετ' εκείνην την ευμορφίαν επαράκίνα τον λαόν εις περισσοτέραν ευλάβειαν».

Συνεχίζοντας, η διήγηση του θαύματος αναφέρει την εποχή εκείνη είχε κτισθεί κάποιος Ναός κλήθηκε ο Ιωάννης να τον ιστορίσει, ο οποίος αφού έστησε τις σκαλωσιές για «... τα υψηλά μέρη κατά την συνήθειαν, πρότερον και καθώς ζωγράφιζε τον Ευαγγελισμό είδε τον δαίμονα έμπροσθεν αυτού και του λέγει: Κάν

¹⁴⁰² Αγαπίου Μοναχού, *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., 384.

τώρα δεν ημπορείς να μου φύγεις, αλλά να σε εγκρεμίσω, ότι εδώ εις τα ύψη του Ναού ιστορίζεις την Εικόνα τοσοῦτον εύμορφον. Με τον λόγον εχάλασε και το κρεβάτι, και έρριψεν κάτω τα ξύλα, οπού ο ζωγράφος εστέκετο, ο οποίος εβόησε, λέγων Παναγία Θεοτόκε βοήθει μοι. Και ούτως άπλωσε τας χείρας του προς τον τοίχον και παρευθείς (ώ θαύμα εξάίσιον) η εικόν της υπεραγίας εκτείνασα την δεξιάν αυτής εκράτει τον ζωγράφον από τας χείρας, και δεν τον αφήκε να δώση κάτω, να θανατωθή, αλλά εκρέμετο ούτως ασχέτως τόσην ώραν, έως οπού ήφεραν, και εκατέβη χωρίς τινά βλάβημον. Οι δε παρεστώτες εξέστησαν. Τότε ο Ιωάννης ευχαριστώντας ικανώς την πανύμνητον, εδιηγήθη αυτοίς την υπόθεσιν, και πάντες εδόξασαν τον Θεόν, και την Αειπάρθενον Θεομήτορα»¹⁴⁰³.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η παράσταση αποτελεί, όπως και οι προηγούμενες, εικαστική απόδοση του θαύματος που περιγράφεται στο βιβλίο «Αμαρτωλών Σωτηρία».

Περί της τεξάσης μέλαν παιδίων (Πίν. 57 β, 58 β). Στα δεξιά της παράστασης εικονίζεται μια πεντάτοξη γέφυρα, κάτω από την οποία κυλούν τα ορμητικά νερά του ποταμού, ο οποίος διασχίζει διαγωνίως την παράσταση. Το τοπίο δεξιά του ποταμού φαίνεται χωρίς βλάστηση και πετρώδες.

Από το ψηλότερο τόξο γέφυρας, μία γυναίκα έχοντας στην αγκαλιά της ένα μικρό παιδί, πέφτει στο ποτάμι με το κεφάλι προς τα κάτω. Δίπλα από την γυναίκα που πέφτει παριστάνεται το δεύτερο επεισόδιο στο οποίο εικονίζεται η Θεοτόκος μέχρι τη μέση πάνω σε σύννεφο να αρπάζει από το αριστερό χέρι την αποπειραθείσα να αυτοκτονήσει και να την ανασύρει από τα ταραγμένα νερά του ποταμού με το παιδί της στην αγκαλιά.

Στην αριστερή όχθη του ποταμού πλήθος κόσμου, άνδρες και γυναίκες παρακολουθεί έντρομο και με έντονες κινήσεις φόβου την απόπειρα αυτοκτονίας και το θαύμα που επακολούθησε.

Τόσο από τα εικονογραφικά στοιχεία, όσο και από την επιγραφή επάνω «ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΤΕΞΑΣΗΣ ΜΕΛΑΝ ΠΑΙΔΙΟΝ» αντιλαμβανόμαστε ότι πρόκειται για εικονογραφική απόδοση θαύματος της Παναγίας, η οποία έσωσε την μητέρα με το παιδί, από βέβαιο θάνατο. Στην Ερμηνεία του Διονυσίου δε γίνεται καμία αναφορά για το συγκεκριμένο περιστατικό. Στη χειρόγραφη όμως Ερμηνεία του σαμαριναίου ζωγράφου Γεωργίου, του Μ. Μπενάκη στη σ. 230 αναφέρεται «Περί της τεξάσης Γυναικός το μέλαν παιδίον και εν ποταμώ / ριφθείσης υπό της Θεοτόκου λυτρωσαμένης / ποταμοκαμάρα» (Πίν. 95 γ).

Όπως και τα προηγούμενα θαύματα περιγράφεται και αυτό στο «Αμαρτωλών Σωτηρία». Το θαύμα σύμφωνα με τη διήγηση διαδραματίζεται «Εις την χώραν, οπού λέγουσι Νάρνην, από το μέσον της οποίας τρέχει ο μέγας ποταμός Νάρνης¹⁴⁰⁴, άνωθεν του οποίου έχουσιν ένα γεφύρι κτισμένον, πολλά μέγαλον και ωραιότατον, διατί ο ποταμός είναι περίσσα πλατύς και βαθύτατος». Σύμφωνα με τη διήγηση στη Νάρνη ζούσε κάποιος άρχοντας με πολλούς υπηρέτες και δούλους, μεταξύ των οποίων «ήτον και κάποιος Αράπης, όστις του έκαμνε πολλήν δούλευσιν, και τον ηγάπα ο Άρχων». Όμως « η αρχόντισσα έτυχε και εγέννησεν ένα παιδίον τόσον μαύρον και μελανόν, όσο ήτον σχεδόν και αυτός ο Αράπης. Την αιτίαν δεν ηξεύρω, ότι η γυνή ήτον καθαρή, και σώφρων, και έτερον άνδρα δεν εγνώριζε, πάρεξ τον ομόζυγόν της: Εξόχως

¹⁴⁰³ Αγαπίου Μοναχού, *Αμαρτωλών Σωτηρία*, ό.π., 408 – 409.

¹⁴⁰⁴ Πρόκειται μάλλον για τον Άρνη ποταμό στη Βόρεια Ιταλία.

δε είχεν εις την Παναγίαν πολλήν ευλάβειαν, διά την οποίαν αιτίαν την ηγάπα η Δέσποινα, και της έκαμνε την χάριν, οπού εδώ κάτω γράφομεν.

Όσοι γουν έβλεπαν το παιδίον, ου μόνον οι ξένοι αλλά και ο Αρχων αυτός ενόμισαν ότι με τον Αράπην το έκαμε και είχεν πολλήν την λύπην, αισχυνόμενος τους ανθρώπους. Παρά όμως την υπομονή που του έδιδε η Παναγία κάποια μέρα είπεν της γυναίκός του. Έπαρε κακή γυναίκα το μπαστάρδι, οπού εγέννησες, και φύγε ταχέως από τον οίκον μου, και ύπαγε εις τόπον, οπού να μη σε ιδούσι, πλέον οι οφθαλμοί μου, μη θυμωθώ καμμίαν φοράν να το θανατώσω. Ταύτα λέγων άρπαζεν αυτήν από τους πλοκάμους, και την έρριζεν με το βρέφος έξω του οίκου...» .

Μετά την εκδίωξή της από τον σύζυγό της πήγε και ζήτησε τη βοήθεια ενός θείου της ο οποίος την έδωξε «μετά πολλών ονειδισμών τε και ύβρεων» όπως το ίδιο έκαναν και οι υπόλοιποι συγγενείς της. Τόσο μεγάλη ήταν η απογοήτευση της γυναίκας, ώστε αποφάσισε να αυτοκτονήσει μη υποφέροντας το όνειδος των ανθρώπων. Αφού αποφάσισε να δώσει τέρμα στη ζωή της, πήγε πρώτα και προσευχήθηκε στην εικόνα της Παναγίας και ζήτησε την ευσπλαχνία της για να μην κολασθεί η ψυχή της, διότι δεν άντεχε άλλο την κατακραυγή των ανθρώπων. Μετά την προσευχή της η γυναίκα πήγε πάνω στη γέφυρα, κοντά στην αγορά, και απευθυνόμενη προς όλους είπε: « Η Δέσποινα Θεοτόκος να δείξει σημείον εις εκείνους, οπού με συκοφαντούσιν αδικως, ότι εγώ δεν έχω τι να κάμω μόνον ετούτο και με τον λόγον έπεσεν εις τον ποταμόν με το βρέφος».

Την παραπάνω σκηνή παρακολούθησε ο σύζυγός της και όσοι έτυχε να βρίσκονται στην αγορά, οι οποίοι μετά το γεγονός εισήλθαν στην εκκλησία και προσευχήθηκαν να μην τους τιμωρήσει ο Θεός γιατί είχαν κατηγορήσει τη γυναίκα, μη γνωρίζοντας αν ήταν αθώα. Την ώρα όμως που προσεύχονταν άκουσαν από έξω φωνές και βγαίνοντας είδαν τον λαό να δοξάζει το Κύριο, «ότι η γυνή εξήλθεν υγιής του ποταμού με το βρέφος, το οποίο ήτον λευκόν και εύμορφον». Έκπληκτος ο άνδρας της και κλαίγοντας από χαρά της ζήτησε να τον συγχωρέσει για τη σκληρότητά του και δόξασε το Θεό.

Στη συνέχεια ρώτησε τη σύζυγό του για το πώς έγινε το θαύμα και εκείνη, αφού του είπε για την προσευχή της στην εικόνα, εξήγησε πως πέφτοντας στο ποτάμι και μόλις έφθασε στο βυθό είδε την Παναγία η οποία της είπε «μη λυπείσαι. Ότι εγώ δεν αφήνω να πνιγής. Τότε το ύδωρ εστέκετο αις δύο μέρη, και δεν μου έγγιζεν. Εγώ δε είπον αυτή Και τι την θέλω την ζωήν, Δέσποινά μου, να ,εχω θλίψεις και βάσανα; Η δε είπε: Άλλη γυναίκα να μην είναι εις την Χώραν σας πλέον ένδοξος από λόγου σου, ούτε άλλον παιδίον ωραιότερον του εδικού σου. Ταύτα είπε, και με έλαβεν εκ της χειρός με το τέκνον και με ήφεραν εις την γέφυραν λέγουσα:Επειδή θέλει ο ανήρ σου σημείον να πιστεύση πως είναι εδικόντου το βρέφος, ας γένη από όλα τα παιδιά της πόλεως σας λευκότερον. Και ευθύς ως είπε ταύτα, αυτή μεν ανήλθεν εις τους ουρανούς, το δε βρέφος έλαβε θαυμασίως ταύτην την ωραιότητα» . Από τα παραπάνω προκύπτει ότι, όπως και στα προηγούμενα θαύματα, έτσι κι εδώ πρόκειται περί εικαστικής απόδοσης της διήγησης του συγκεκριμένου βιβλίου.

Ζωοδόχος Πηγή (Πίν. 59 α). Η παράσταση καταλαμβάνει το δυτικό μέτωπο του τόξου που διαχωρίζει τη δυτική καμάρα από τον κεντρικό θόλο. Αποδίδεται με τρόπο παρόμοιο από την αντίστοιχη παράσταση της Αγίας Παρασκευής αλλά με αρκετές διαφοροποιήσεις, ακολουθώντας κάποια άλλη εικονογραφική παραλλαγή. Από την παράσταση του ναού της Μεταμορφώσεως διαφοροποιείται στα εξής: παραλείπεται το τείχος του βάθους, αυξάνεται ο αριθμός του πλήθους που ακολουθεί την ομάδα των Ιεραρχών και των βασιλέων, η λεκάνη αποδίδεται πιο λιτά, χωρίς τους δρακοντοειδείς κρουνούς και τέλος παραλείπεται το θαύμα της ίασης του αρρώστου

από τη Θεσσαλία. Το σημαντικότερο στοιχείο της παράστασης είναι η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης από το ζωγράφο –πάνω από το τόξο όπου εικονογραφείται η Κλίμακα (Πίν. 59 α, β) συνδεδεμένο με τα άλλα Θεομητορικά θέματα- διευρύνοντας και ολοκληρώνοντας έτσι το μαριολογικό κύκλο που κυριαρχεί στη δυτική καμάρα. Επάνω αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «*Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ - ΠΗΓΗ*».

Η Αγία Παρασκευή με σκηνές του βίου της

Η παράσταση της Αγίας Παρασκευής με σκηνές του βίου της βρίσκεται στη νοτιοδυτική ημισκαφοειδή καμάρα, πάνω ακριβώς από τη νότια είσοδο του κυρίως ναού (Πίν. 60 α, β, 61 α, β).

Στο κέντρο του κύκλου μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο παριστάνεται η αγία Παρασκευή. Από τα δεξιά του ορθογωνίου πλαισίου οι σκηνές από επάνω. 1α) *Η αγία παρίσταται αντωνίω τω Βασιλεί. 1β) Επί...λίθο τίθετ.. 2α) "Τιθωσιν εις την κεφαλήν της πεπυρομενον Μπαρμπούτη". 2β) (Η αγία)..... εθνανατ(.....) τα.*

3) Δεν σώζεται η επιγραφή. 4) Εκ τας τρίχας κρέ..... 5) Δεν σώζεται η επιγραφή (αποκεφαλισμός). Από αριστερά 1) *Η αγία παρίσταται τω βασιλεί Ταρασίου. 2α) Η αγία....., λα . 2β) Δέρνεται.....*

Εντός ορθογωνίου πλαισίου παριστάνεται μέχρι των μηρών η Αγία. Επάνω αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ / ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ / Η ΟΣΙΟΜΑΡΤΥΣ*» σε γαλάζιο κάμπο (Πίν. 60 α, β).

Η αγία παριστάνεται έως τους μηρούς κατ' ενώπιον. Στο δεξί της χέρι κρατά σταυρό και ταυτόχρονα ευλογεί. Στο αριστερό της χέρι κρατά την κεφαλή της, η οποία περιβάλλεται από φωτοστέφανο. Φορεί καφεκόκκινο μαφόριο με πλούσιες πτυχώσεις. Κάτω και στα μανίκια ξεχωρίζει ο γαλαζοπράσινος χειριδωτός χιτώνας. Στο λαιμό της αγίας και χαμηλά κάτω από το μαφόριο διακρίνεται ο μοναχικός ανάλαβος σε τόνους κίτρινο-πορτοκαλί. Στον καρπό του αριστερού χεριού της διακρίνεται κομποσχοίνι.

Προγενέστερες παραστάσεις κεφαλοφορίας της αγίας σε τοιχογραφίες απαντώνται στο Dolgaec¹⁴⁰⁵ και στον Άγιο Νικόλαο Θωμάνου (17^{ος} αι.) στην Καστοριά¹⁴⁰⁶. Απαντάται επίσης σε φορητή εικόνα του 15^{ου} αι στο Μουσείο Καστοριάς¹⁴⁰⁷, καθώς και σε εικόνα τέμπλου στο ναό των Εισοδίων της Θεοτόκου Σταγιάδων¹⁴⁰⁸.

Το θέμα της κεφαλοφορίας των αγίων απαντάται συχνά σε ναούς της Βόρειας Ελλάδας, χαρακτηριστική είναι και στις παραστάσεις του Αγίου Γεωργίου, όπως για παράδειγμα στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος¹⁴⁰⁹, στη μονή Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο Κοζάνης¹⁴¹⁰, στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά¹⁴¹¹, αλλά και σε φορητές εικόνες όπως για παράδειγμα σε εικόνες του Αγίου Γεωργίου όπου παριστάνεται κεφαλοφόρος και οι οποίες βρίσκονται η μία στο Ιστορικό Μουσείο Μόσχας και η άλλη στο Μουσείο Πούσκιν¹⁴¹² κ.α.

¹⁴⁰⁵ Subotic, *L'ecole*, ό.π., 197,221, εικ. 25.

¹⁴⁰⁶ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., πιν. 181 β.

¹⁴⁰⁷ Αδημοσίευτη, βλ. πολύπτυχο του Βυζ. Μουσείου Καστοριάς με τίτλο «Έκθεση Βυζ. Και Μεταβυζ. Εικόνων Καστοριάς», όπου φωτογραφία της εικόνας και κείμενο του Ευθ. Τσιγαρίδα.

¹⁴⁰⁸ Παπαζήσης, *Πολιτιστικός Τουριστικός Οδηγός Καλαμπάκας*, φωτ. στη σελίδα 378.

¹⁴⁰⁹ Chatzidakis, «Note sur le peintre Antoine», *Variorum Reprints*, VII. 85-86, πιν. 48b.

¹⁴¹⁰ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 198, πιν. 132 α.

¹⁴¹¹ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 294.

¹⁴¹² *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., πιν. 38 και 89 αντίστοιχα.

Οι σκηνές του μαρτυρίου

Στις σκηνές του μαρτυρίου η αγία εμφανίζεται ενώπιον δύο επί συνόλου τριών ηγεμόνων, που αναφέρονται στις Πηγές και τα Συναξάρια του βίου της¹⁴¹³ στον Αντώνιο και τον Ταράσιο.

1) Στην πρώτη παράσταση από αριστερά παραστάνεται η **Αγία ενώπιον του βασιλιά Ταρασίου**. Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΙΣΤΑΤΑΙ / ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΤΑΡΑΣΙΟ*» (Πίν. 60 α, β).

Αριστερά εικονίζεται η αγία Παρασκευή όρθια με καφέ-κόκκινο μαφόριο και γαλάζιο φόρεμα σε στάση συζητήσεως- απολογίας έχοντας το δεξί της χέρι κεκαμένο δείχνει προς τον ουρανό, ενώ με το αριστερό της δείχνει προς τη γη. Πίσω από την αγία εικονίζονται στρατιώτες με θώρακες και δόρατα να τη συνοδεύουν. Στην παράσταση της αγίας φανερή είναι η δυσμορφία και τα μεγάλα άνω άκρα σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα της. Δεξιά καθισμένος σε ξύλινο θρόνο με φυλλόμορφο ερεισίνωτο, στο κέντρο του οποίου σχηματίζεται ορθογώνιο μαργαριτοκοσμημένο, ο βασιλιάς Ταράσιος με το δεξί χέρι χειρονομώντας σε ένδειξη συζήτησης. Ο βασιλιάς φορά γαλάζιο κοντό χιτώνα, ρόδινο θώρακα και κόκκινο μανδύα, ο οποίος συγκρατείται στο δεξί του χέρι και αναδιπλώνεται στον αριστερό μηρό. Στο κεφάλι φέρει χρυσό στέμμα και έχει πλούσια λευκή σχεδόν γενειάδα, στο αριστερό κρατά σκήπτρο, ενώ τείνει το δεξί σε ένδειξη λόγου προς την αγία. Στα πόδια φέρει σκελεές κόκκινες, υποδήματα χρυσοποικίλα και πατά σε υποπόδιο. Πίσω από το βασιλιά στέκεται ένας στρατιώτης με θώρακα και κόκκινο σκούφο.

Η απεικόνιση της Αγίας να διαλέγεται με το βασιλιά απαντάται ήδη σε μνημεία του 14^{ου} αι. όπως στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Ανισαράκι Καντάνου στην Κρήτη (α' μισό 14^{ου} αι.) και στους ομώνυμους ναούς Μέλαμπες Ρεθύμνου (αρχές 14^{ου} αι.) και Καντάνου Σελίνου(1362)¹⁴¹⁴.

2α) **Η Αγία οδηγείται στη φυλακή** (Πίν. 60 α, β). Η παράσταση έχει υποστεί μεγάλες καταστροφές - απολεπίσεις από την υγρασία. Από την επιγραφή σώζονται μόνον «*Η ΑΓΙΑ ΟΔ... Τ... ...ΑΑ...*».

Η αγία συνοδευόμενη από δύο ένοπλους στρατιώτες πορεύεται προς ένα κτίσμα, πρόκειται μάλλον για τη φυλακή, με πολυώροφο πύργο στα δεξιά.

2β) **Η μαστίγωση της Αγίας** (Πίν. 60 α, β). Η παράσταση όπως και η προηγούμενη έχει υποστεί απολεπίσεις και ένα μέρος της είναι κατεστραμμένο. Από την επιγραφή σώζεται «*ΔΕΡΝΕΤΑΙ ...*».

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Η αγία είναι ξαπλωμένη στο έδαφος σε πλάγια θέση (προς τα αριστερά), με τα χέρια δεμένα σε ξύλινη κατασκευή και φορά κολόβιο, το οποίο φέρουν όσοι υποβάλλονται σε φοβερά βασανιστήρια και εξευτελισμό¹⁴¹⁵. Πίσω από την αγία βρίσκονται δύο βασανιστές, αυτός που βρίσκεται δεξιά φορά κόκκινο κοντό χιτώνα σκύβει έντονα και ετοιμάζεται να κατεβάσει στο σώμα της αγίας το βούνευρο που κρατά στο υψωμένο δεξί του χέρι. Ο δεύτερος στ' αριστερά της σκηνής με έντονη αντικήση έχει υψωμένα προς τα δεξιά του το βούνευρο και ετοιμάζεται να χτυπήσει με δύναμη την Αγία.

¹⁴¹³ Κουκιάρης, *Αγία Παρασκευή*, 21 – 29.

¹⁴¹⁴ Κουκιάρης, *Αγία Παρασκευή*, ό.π., 42 – 44.

¹⁴¹⁵ T. Mark – Weiner, *Life of H. George*, 175-176

Οι σκηνές δεξιά του κεντρικού ορθογώνιου πίνακα.

1 α) **Η Αγία ενώπιον του βασιλιά Αντωνίου** (Πίν. 60 α, 61 β). Η παράσταση διατηρείται με αρκετές φθορές. Επάνω η επιγραφή «*Η ΑΓΙΑ ΠΑΡΙΣΤΑΤΑΙ / ΑΝΤΩΝΙΩ ΤΩ / ΒΑΣΙΛΕΙ*».

Το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται για την παράσταση της διαλογικής συζητήσεως - απολογίας της Αγίας με το βασιλιά Αντώνιο είναι αντίστροφο εκείνου που χρησιμοποιείται για τον βασιλιά Ταράσιο, αριστερά ο βασιλιάς δεξιά η αγία. Η αντιστροφή της θέσης βασιλιά - αγίας γίνεται για λόγους διαφοροποίησης από την προηγούμενη¹⁴¹⁶, αλλά και γιατί κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργούνταν χώρος για την αναπαράσταση και άλλων προσώπων.

Ο βασιλιάς Αντώνιος εικονίζεται καθισμένος σε θρόνο μπαρόκ με ερεισίνωτο, φορά κόκκινο χιτώνα με παρυφή κοσμημένη με μαργαριτάρια και γαλάζιο χιτώνα. Το κεφάλι φέρει βαρύτιμο στέμμα, τα γένια του είναι μαύρα, τείνει το αριστερό του χέρι σε ένδειξη ομιλίας προς την αγία και στο αριστερό κρατά σκήπτρο. Η αγία, όρθια απέναντί του με καφεκόκκινο μαφόριο και γαλάζιο φόρεμα, έχει το δεξί της χέρι λυγισμένο και δείχνει με το δείκτη της προς το βασιλιά σε ένδειξη συνομιλίας.

Πίσω από το βασιλιά στέκεται ένας φρουρός με δόρυ, θώρακα και κόκκινο κοντό χειριδωτό χιτώνα. Φορά λευκή περισκελέα και κόκκινα υποδήματα που φτάνουν κάτω από το γόνατο. Στο κεφάλι φορά περικεφαλαία. Πίσω από την αγία ένας στρατιώτης με πλήρη εξάρτηση οδηγεί σπρώχνοντας με τα δύο του χέρια από τους ώμους την αγία προς το βασιλιά, πίσω από το στρατιώτη δύο μορφές παρακολουθούν τη σκηνή. Την ίδια λεπτομέρεια να σπρώχνεται η αγία από το στρατιώτη απαντούμε και στο ομώνυμο ναό στις Αργουλές Σφακίων του 14^{ου} αι.¹⁴¹⁷.

Το βάθος πίσω από το βασιλιά καταλαμβάνει υψηλό οικοδόμημα, με αμφικλινή στέγη. Το κεντρικό τμήμα του οικοδομήματος είναι πυργοειδές και στον εξώστη του δημιουργείται μικρότερο κτίσμα με θολωτή στέγη. Πίσω από τις μορφές που ακολουθούν την αγία, υπάρχει άλλο οικοδόμημα με πυργοειδή απόληξη του κεντρικού κλίτους, το οποίο στεγάζεται με τετρακλινή στέγη.

Η σκηνή της ανάκρισης από το βασιλιά Αντωνίνο απαντάται σε μνημεία ήδη από το 14^ο αι., στους ομώνυμους ναούς στον Κάντανο Σελίνου (1362), Κίτυρο Σελίνου (1372 / 73), Γαλύφα Πεδιάδος Ηρακλείου (14^{ου}), Αργουλές Σφακίων (14^{ου} αι.) στο ναό της Θεοτόκου στη Ντόνια Καμένιτσα (β' μισό 14^{ου} αι.) κ.α.¹⁴¹⁸.

1β) **Η τοποθέτηση λίθινης πλάκας πάνω στην Αγία** (Πίν. 61 β). Δεξιά της προηγούμενης παράστασης αναπτύσσεται άλλη μικρογραφημένη, με την τοποθέτηση πλάκας πάνω στην Αγία. Επάνω η επιγραφή «*ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ / ΛΙΘΟΣ/ ΤΙΘΕΤ..*».

Πίσω από τρία τοξωτά ανοίγματα, που δηλώνουν τη φυλακή εικονίζεται η αγία ξαπλωμένη να φορά μόνο κολόβιο, ενώ πάνω στο στήθος της έχει τοποθετηθεί διαγωνίως μεγάλος ορθογώνιος λίθος. Αριστερά και δεξιά εικονίζεται από ένας στρατιώτης να παρακολουθούν τη σκηνή. Ο τύπος μαρτυρίου με την τοποθέτηση του

¹⁴¹⁶ Κουκιάρης, ό.π., 79

¹⁴¹⁷ Κουκιάρης, ό.π., 48

¹⁴¹⁸ Κουκιάρης, ό.π., 43, 44, 45, 48 και 49 αντίστοιχα.

λίθου στο στήθος του μάρτυρα συνηθίζεται και σε μαρτύρια άλλων αγίων, όπως για παράδειγμα του Αγίου Γεωργίου ¹⁴¹⁹.

2) **Η αγία δέχεται στην κεφαλή "κασίδα" πυρακτωμένη** (Πίν. 60 α, 61 α, β). Η παράσταση σώζεται με πολλές φθορές. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*ΤΙΘΩΣΙΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΤΗΣ ΠΕΠΥΡΟΜΕΝΗΝ / ΜΠΑΡΜΠΟΥΤΑΝ*».

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Η αγία είναι γονατιστή και με τα χέρια σε δέηση προσεύχεται, αριστερά και δεξιά από ένας βασανιστής, οι οποίοι με μεγάλες τανάλλες κρατούν την πυρακτωμένη περικεφαλαία και την τοποθετούν στο κεφάλι της αγίας.

Η τοποθέτηση στο κεφάλι της πυρακτωμένης "κασίδας" - περικεφαλαίας είναι το πρώτο μαρτύριο που υπέστη η Αγία και αναφέρεται σε όλα τα Μαρτύρια (Βίους) ¹⁴²⁰. Η παράστασή μας συμφωνεί με διαφοροποιήσεις με την παράσταση στην Αγία Παρασκευή Γαλύφας Κρήτης της πρώτης παραλλαγής που παρουσιάζει ο Σ. Κουκιάρης και διαφοροποιείται μόνο ως προς την αντικατάσταση του βασιλιά Αντωνίου από δεύτερο φρουρό ¹⁴²¹. Αντίστοιχα μεταβυζαντινά παραδείγματα απαντούμε στο ναό της Αγίας Παρασκευής Ανθούσας στην Καλαμπάκα ¹⁴²², στο ναό του Αγίου Παντελεήμονος στην Τσαριτσάνη Ελασσόνας ¹⁴²³ κ.α. .

2β) **Η Αγία πατάσσει τον δράκοντα** (Πίν. 61 β). Η σκηνή διατηρείται με σημαντικές φθορές. Από την επιγραφή σώζονται μόνον «*Η ΑΓΙΑ ΕΘΑΝΑΤ... Δ.....ΤΑ*»

Εικονίζεται να κατευθύνεται από δεξιά προς αριστερά στο σπήλαιο που διανοίγεται απέναντί της, συνοδευόμενη από τρεις ένοπλους στρατιώτες. Η αγία βαδίζοντας ευλογεί το δράκοντα, ο οποίος βρίσκεται απέναντί της, εντός του σπηλαίου. Ο δράκοντας έχει τη μορφή αλιγάτορα σε αντίθεση με τα παλαιότερα μνημεία στα οποία παρουσιάζεται με μορφή φιδιού ¹⁴²⁴. Τη ρίψη της αγίας σε λάκκο με φίδια - δράκοντα τη συναντάμε σε όλα τα Μαρτύρια-Βίους της Αγίας αλλά και άλλων αγίων ¹⁴²⁵. Ως προς την απόδοση της παράστασης ο ζωγράφος ακολουθεί πρότυπα τα οποία είχαν ήδη διαμορφωθεί από το 14^ο αι., όπως τα συναντούμε σε μια σειρά μνημείων της Κρήτης, όπως στους ναούς του Κιτύρου Σελίνου, της Γαλύφας Πεδιάδος, των Αρχανών Ηρακλείου, της Επισκοπής Πεδιάδος, αλλά και σε άλλα μνημεία όπως της Donja Kamenicica και του Αγίου Κωνσταντίνου Αχρίδας ¹⁴²⁶.

3. **Η Αγία τοποθετείται στο λέβητα** (Πίν. 61 α, β). Η σκηνή που ακολουθεί έχει υποστεί μεγάλες φθορές και απολεπίσεις από την υγρασία. Από την επιγραφή σώζονται μόνον λίγα γράμματα "B...AN". Το κάτω μέρος της σκηνής έχει καταστραφεί.

Η αγία βρίσκεται ενδεδυμένη μέσα στο λέβητα, ο οποίος μόλις που διακρίνεται από τις απολεπίσεις και είναι στραμμένη προς τα δεξιά της. Απέναντί της προς τ' αριστερά παριστάνονται δύο μορφές, η πρώτη φορά στέμμα και σκύβει προς μέρος της αγίας, η δεύτερη μορφή είναι ένας στρατιώτης, ο οποίος διακρίνεται από το δόρυ που φέρει και φέρει το αριστερό του χέρι στο πρόσωπο. Στα δεξιά της σκηνής πίσω από το

¹⁴¹⁹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., πιν. 29 και 130.2. *Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, ό.π., πιν. 181.

¹⁴²⁰ Κουκιάρης, ό.π., 80.

¹⁴²¹ Κουκιάρης, ό.π., 80.

¹⁴²² Παπαζήσης, *Τουριστικός Οδηγός Καλαμπάκας*, ό.π., 477.

¹⁴²³ Μακρής Κ. *Η Τσαριτσάνη και τα μνημεία της*, 1967.

¹⁴²⁴ Κουκιάρης, ό.π., 95.

¹⁴²⁵ Κουκιάρης, ό.π., 95-96.

¹⁴²⁶ Κουκιάρης, ό.π., εικ. 9, 12, 16, 20, 36 στ και 43 ια αντίστοιχα.

λέβητα εικονίζεται ένας νεαρός άνδρας. Πρόκειται μάλλον για ένα από τους βασανιστές, ο οποίος είναι ελαφρά σκυμμένος εμπρός και θα μπορούσε να είναι εκείνος που ανασκαλεύει τη φωτιά.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο μπροστά σε ψηλά οικοδομήματα που κλείνουν το βάθος της σκηνής αριστερά και δεξιά.

Η παράσταση ακολουθεί το δεύτερο εικονογραφικό κύκλο σύμφωνα με την κατάταξη του π. Σ. Κουκιάρη¹⁴²⁷, σύμφωνα με την οποία η αγία από το λέβητα ρίχνει καυτό λάδι στο πρόσωπο του βασιλιά Αντωνίου. Ο Αντώνιος στην παράστασή μας μπορεί να ταυτιστεί με την πρώτη αριστερή μορφή με το στέμμα. Αντίστοιχα παραδείγματα με την αγία στο λέβητα άλλοτε μόνο με περίζωμα και άλλοτε ενδεδυμένη, συναντώνται από το 14^ο αιώνα σε ναούς της Κρήτης καθώς και στο ναό των Αγίων Κων/νου και Ελένης¹⁴²⁸. Το εικονογραφικό μοτίβο με την αγία μέσα στο λέβητα το απαντούμε και σε νεότερα μνημεία, όπως στους Αγίους Αποστόλους και στον Άγιο Γεώργιο Αγιάς¹⁴²⁹ και στον ομώνυμο ναό στο Μαρκόπουλο Αττικής¹⁴³⁰.

4) **Η Αγία κρεμάται από τα μαλλιά** (Πίν. 60 α, 61 α). Η παράσταση βρίσκεται κάτω ακριβώς από τον ορθογώνιο κεντικό πίνακα και διατηρείται με πολλές φθορές. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*EK ΤΑΣ ΤΡΙΧΑΣ ΚΡΕ...*».

Στη μέση της παράστασης η αγία είναι κρεμασμένη από τα μαλλιά σε ένα οριζόντιο δοκό, τον οποίο στηρίζουν δύο κάθετοι στύλοι, σχηματίζοντας Π. Φορά μόνο κολόβιο και έχει τα χέρια της ανοικτά σε στάση παράκλησης. Αριστερά και δεξιά της αγίας από ένας βασανιστής με κοντό χιτώνα κρατάνε τσουγκράνες - ξέστρα και ξέουν τα πλευρά της αγίας. Το βάθος της σκηνής κλείνουν ένας χαμηλός τείχος, ο οποίος ενώνει δύο πολυώροφα κτίρια στα άκρα της σκηνής.

Ο εικονογραφικός αυτός τύπος χρησιμοποιείται και για την απόδοση της σκηνής της εκδοράς της Αγίας¹⁴³¹, της σκηνής κατά την οποία η αγία καίγεται με λαμπάδες¹⁴³² και της αποκοπής των μαστών¹⁴³³.

Οι απεικονίσεις και οι επιγραφές παρουσιάζουν την αγία να λαναρίζεται ή να ξέεται δεν συμφωνούν απόλυτα με το κείμενο του Βίου ο οποίος αναφέρει σπαθίζεται¹⁴³⁴. Αυτό είναι συνηθισμένο, διότι τα μαρτύρια στα οποία υποβάλλονταν οι Άγιοι ήταν παρόμοια, ενώ πολλές φορές οι συγγραφείς των Βίων των Αγίων συνέχεναν τα μαρτύρια μεταξύ τους αφού του προσέδιδαν τα χαρακτηριστικά του κάθε αγίου¹⁴³⁵. Το ίδιο συνέβαινε και με τους εικονογραφικούς κύκλους όπου οι αγιογράφοι χρησιμοποιούσαν κοινούς ή παραπλήσιους εικονογραφικούς κύκλους. Για το θέμα του ξεσμού της αγίας επιλέγονταν κοινός εικονογραφικός τύπος με αυτόν της κοπής των ματιών και της καύσεως με λαμπάδες¹⁴³⁶. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος του μαρτυρίου της Αγίας απαντάται στην Donja Kamenica, στην Αγία Παρασκευή

¹⁴²⁷ Κουκιάρης, ό.π., 92.

¹⁴²⁸ Κουκιάρης, ό.π., 91 – 93 όπου και αναφέρονται τα παλαιότερα παραδείγματα καθώς και η βιβλιογραφία.

¹⁴²⁹ Κουμουλίδης – Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγιάς*, ό.π., εικ. 13 στη σελίδα 72 και εικ. 5 στη σελίδα 117 αντίστοιχα.

¹⁴³⁰ Κουκιάρης, ό.π., εικ. 28.

¹⁴³¹ Κουκιάρης, ό.π., 98.

¹⁴³² ό.π., 89.

¹⁴³³ ό.π., 98.

¹⁴³⁴ ό.π., 98.

¹⁴³⁵ ό.π., 89

¹⁴³⁶ Κουκιάρης, ό.π., 98

Αρχανών, στην Αγία Παρασκευή Τοπολίων Κισσάμου¹⁴³⁷, αλλά και σε μεταβυζαντινά μνημεία .

5) **Ο αποκεφαλισμός της αγίας** (πίν. 60 α, 61 α). Η παράσταση έχει υποστεί μεγάλες φθορές και απολεπίσεις. Επάνω σώζονται λίγα γράμματα της επιγραφής “...T.P./ ΤΗΣ ΑΓΙ.../ ΗΣ.” Η επιγραφή θα μπορούσε να συμπληρωθεί “ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ”.

Η αγία είναι γονατισμένη στα αριστερά της σκηνής, ο αποκεφαλισμός έχει ήδη συντελεστεί. Η κεφαλή της αγίας με φωτοστέφανο βρίσκεται στη γη, ενώ από το σώμα ρέει άφθονο αίμα. Δεξιά ο δήμιος - στρατιώτης κρατώντας το σπαθί του ετοιμάζεται να αποχωρήσει και, καθώς στρέφει προς τα πίσω, ο μανδύας του ανεμίζει στα δεξιά.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο, ο οποίος δηλώνεται με το βραχώδες βουνό το οποίο κλείνει την παράσταση στα αριστερά.

Ιδιάζοντα στοιχεία της παράστασης είναι ο δήμιος - στρατιώτης με το κόκκινο σαρίκι και ένα ζώο, μάλλον σκύλος ή λύκος, το οποίο παρατηρεί το γεγονός, ευρισκόμενο πίσω από την αποτετμημένη κεφαλή της αγίας. Η σκηνή στο σημείο αυτό έχει υποστεί απολεπίσεις, με αποτέλεσμα να μη διακρίνεται καθαρά.

Η σκηνή ανήκει στο δεύτερο εικονογραφικό κύκλο σύμφωνα με την κατάταξη του Σ. Κουκιάρη¹⁴³⁸ σύμφωνα με την οποία η αγία βρίσκεται γονατιστή και με συντελεσθείσα ήδη την αποτομή της κεφαλής η αγία απεικονίζεται στην Αχρίδα στο ναό των Αγίων Κων/νου και Ελένης 14^{ος} αι.¹⁴³⁹ και στην Επισκοπή πεδιάδος 15^{ος} αι.¹⁴⁴⁰. Εξάλλου η απεικόνιση του μάρτυρα γονατιστού ή ύπτιου με συντελεσμένο ήδη τον αποκεφαλισμό είναι συνηθισμένο στην εικονογραφία τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες¹⁴⁴¹.

Ο Άγιος Νικόλαος με σκηνές του βίου του.

Ο Άγιος Νικόλαος με έξι σκηνές θαυμάτων του βρίσκεται στο βορειοδυτικό ημισκυλινδρικό τεταρτοσφαίριο (βόρεια της παράστασης του «Άξιον Εστί»), ενώ μέρος των σκηνών εκτείνεται και στο δυτικό τοίχο επάνω από την παράσταση της Προδοσίας.

Στο κεντρικό ορθογώνιο διάχωρο παριστάνεται ο άγιος Νικόλαος (Πίν. 62 α). Τα θαύματα που ιστορούνται (Πίν. 62 α, β, 63 α,β) από αριστερά προς τα δεξιά είναι τα ακόλουθα: α) «Ο ΑΓΙΟΣ ΠΛΟΥΤΟΠΟΙΕΙ ΤΟΝ ΠΕΝΗΤΑ» β) «Ο ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥΘΕΡΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΚΑΤΑΔΗΚΟΥΣ», γ) «Ο ΑΓΙΟΣ – ΟΦΘΗ - ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΚΩΝ / ΣΤΑΝΤΙΝΩ ΣΥΝ / ΤΩ - ΑΒΛΑΒΙ / Ω», δ) «ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΙΑ ΤΟ ΕΛΛΑΔΙΚΟΝ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ», ε) «Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΦΘΑΝΩΝ ΤΑ ΜΥΡΑ ΔΙΑ ΤΟΥ ΛΙΜΟΥ», στ) «Ο ΑΓΙΟΣ ΛΥΤΡΩΝΕΙ ΤΟΥΣ – ΝΑΥΤΑΣ». Τα θαύματα του αγίου που ιστορούνται είναι περισσότερα από αυτά που αναφέρει ο Διονύσιος στην Ερμηνεία και κάποια από αυτά σπάνια απαντώνται στην τέχνη, τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή. Ωστόσο κύκλοι από το βίο του αγίου Νικολάου απαντώνται από τον

¹⁴³⁷ ό.π., 98, πιν. 37 – 39, 16, 22, αντίστοιχα.

¹⁴³⁸ ό.π., σ.101

¹⁴³⁹ Subotic, Κουκιάρης, ό.π., πιν. 43 κ 8ια'

¹⁴⁴⁰ Κουκιάρης, ό.π., πιν. 21 κ 15 ιθ'

¹⁴⁴¹ Χαραλαμπίδης, *Αποκεφαλισμός*, 186.

11^ο αιώνα σε εικόνες και τοιχογραφίες¹⁴⁴² και φυσικά συνεχίζουν και στην περίοδο της τουρκοκρατίας, κατά την οποία στο εμπλουτισμό των σκηνών συντελούν κείμενα όπως ο Θησαυρός του Δαμασκηνού¹⁴⁴³.

Ο Άγιος Νικόλαος (Πίν. 62 α) στο κεντρικό διάχωρο εικονίζεται όρθιος μέχρι τους μηρούς, μετωπικός. Κρατά στο αριστερό κλειστό Ευαγγέλιο μαργαριτοκόσμητο ενώ με το δεξί λυγισμένο στο πλάι ευλογεί φέρνοντάς το στο ύψος των ώμων. Φορά γαλάζιο στιχάριο και πάνω απ' αυτό επιτραχήλιο με δύο σειρές μαργαριταριών στις άκρες και αδαμαντοστόλιστους γαλάζιους σταυρούς, ενώ μεταξύ των κεραίων του κάθε σταυρού τοποθετείται από μία υποκίτρινη πέτρα αδαμάντινη σχηματίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σταυρό ο οποίος εγγράφεται σε κύκλο. Φέρει επίσης κεραμιδί φαιλόνιο με μικρά άνθη και υπογάλαξη επένδυση και πάνω απ' αυτό ωμοφόριο στολισμένο με μια σειρά μαργαριταριών και σταυρούς με σταυροειδείς απολήξεις στις κεραίες. Το επιγονάτιο του αγίου κοσμεύεται από δύο σειρές μαργαριταριών και από διπλό άνθινο σταυρό. Επάνω αριστερά και δεξιά του Αγίου η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ – ΝΙΚΟΛΑΟΣ / Ο ΕΝ ΜΥΡΟΙΣ*.

Η κεφαλή του αγίου αποδίδεται με πλαστική διάθεση. Το πλατύ μέτωπο, τα κανονικά μάτια, τα τοξωτά φρύδια, η λεπτή μύτη και τα καλοσχεδιασμένα κοντά μαλλιά και στρογγυλά γένια προσδίδουν μια ρεαλιστικότητα στη μορφή του αγίου. Προς αυτή την κατεύθυνση συνηγορεί ο υποπράσινος προπλασμός και τα σταρένια φώτα, τα οποία αναδεικνύουν τους όγκους του προσώπου, θυμίζοντας περισσότερο φορητές εικόνες.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου αντιστοιχεί σε τύπο γνωστό από κρητικές εικόνες, όπως αυτός διαμορφώθηκε στα έργα του 15^{ου} αιώνα ο οποίος απαντάται φορητές εικόνες¹⁴⁴⁴, και απαντάται συχνά στη μεταγενέστερη εποχή¹⁴⁴⁵. Μεγαλύτερη ομοιότητα ως προς τον τρόπο απόδοσης της μορφής παρουσιάζει με αντίστοιχα έργα του Πουλάκη, στο Μουσείο της Αντιβουνιώτισσας και στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Βιρό στην Κέρκυρα¹⁴⁴⁶, καθώς επίσης και με το αντίστοιχο έργο του Χριστοδούλου Μαριέττη στη συλλογή Καλλιγά¹⁴⁴⁷. Από την παράσταση του αγίου παραλείπονται οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας που του προσφέρουν το Ευαγγέλιο και το μαφόριο αντίστοιχα, όπως απεικονίζονται στην ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου¹⁴⁴⁸ και αποτελούν το γνωστότερο εικονογραφικό τύπο, ο οποίος επικρατεί τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή τέχνη¹⁴⁴⁹.

¹⁴⁴² Weitzmann K., «Fragments», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Δ', 1964-65, 1-23. Ζίας Ν., «Εικόνες του Αγίου Νικολάου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Ε', 1966-69, 275-301. Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π., 51-52, αρ. 5. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, 45-50. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 160-175. Sevchenko, *The Life of Saint Nicholas*. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. αρ. 7, 16.

¹⁴⁴³ Ευγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, ό.π., 85-87.

¹⁴⁴⁴ Όπως για παράδειγμα σε εικόνα της Πάτμου(Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 5, 51, πιν. 5) και Ζίας, «Εικόνες του Αγίου Νικολάου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. Ε' 1966-1969, 275-296, πιν. 104.

¹⁴⁴⁵ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 149, πιν. 90 α, όπου και βιβλιογρ. Τριανταφυλλόπουλος, «Κλειδωνιά», *Η.Χ.*, περ. Β', Τ. Γ' 1975, ό.π., 7-60, εικ. 41-42.

¹⁴⁴⁶ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 241 – 243, εικ. 338 αντίστοιχα.

¹⁴⁴⁷ Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 337.

¹⁴⁴⁸ Μαραβά – Χατζηνικολάου, «Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Α' 1959, 127-134.

Χατζηδάκης, *Πάτμος*, ό.π., 44 – 45, 56 – 57, εικ. 1, 77 και 10, 11 αντίστοιχα.

¹⁴⁴⁹ Μαραβά – Χατζηνικολάου, ό.π., 131. Ζίας, ό.π., 275-296, κυρίως στη σελίδα 279.

Σκηνές από τα θαύματα του Αγίου Νικολάου.

Η προικοδότηση των τριών αδελφών (Πίν. 62 α, β) είναι το πρώτο από τα θαύματα του Αγίου και συνοδεύεται από την επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΛΟΥΤΟΠΟΙΕΙ ΤΟΝ ΠΕΝΗΤΑ*».

Στο εσωτερικό οικίας, που δηλώνεται με τοξοστοιχία -από τέσσερις κίονες- η οποία στηρίζει τον επάνω όροφο, εικονίζονται αριστερά οι τρεις αδελφές στο ίδιο κρεβάτι και δεξιά ο πατέρας τους να κοιμούνται. Ο πατέρας είναι ξαπλωμένος σε τοποθετημένο διαγώνια γαλάζιο στρώμα, με κόκκινες κάθετες και οριζόντιες γραμμές και είναι σκεπασμένος κόκκινο ύφασμα. Οι τρεις θυγατέρες, επίσης σε διαγώνια τοποθετημένο στρώμα, είναι σκεπασμένες με χρυσοκίτρινο ύφασμα. Τα δύο στρώματα καθώς είναι τοποθετημένα σχηματίζουν γωνία. Δεξιά υπάρχει ένας χαμηλός τοίχος που συνδέεται με έναν τετράγωνο θολοσκεπή πύργο. Από την εξωτερική πλευρά του πύργου στέκεται ο άγιος, ο οποίος έχει περάσει το χέρι του από το παράθυρο και ετοιμάζεται να ρίξει ένα πουγκί στο εσωτερικό της οικίας.

Το θαύμα της προικοδότησης των τριών αδελφών συνέβη ενόσω ο άγιος ζούσε και πριν γίνει επίσκοπος, όταν κάποιος κάτοικος των Πατάρων πτώχευσε και αποφάσισε να εκδώσει τις τρεις κόρες του για να συντηρήσει την οικογένειά του, ο άγιος τον βοήθησε οικονομικά ρίχνοντας κρυφά στο σπίτι του, χρυσά νομίσματα για τρεις συνεχείς νύχτες¹⁴⁵⁰. Η σκηνή που απεικονίζεται στην παράστασή μας, ρήξη των νομισμάτων από τον άγιο μέσω παραθύρου ενώ οι κόρες και ο πατέρας κοιμούνται, είναι μια από τις τρεις παραλλαγές που απεικονίζαν οι βυζαντινοί ζωγράφοι και απαντάται στον άγιο Νικόλαο τον Ορφανό και στο *Nagoticino*¹⁴⁵¹ και είναι σύμφωνη με την περιγραφή του Διονυσίου¹⁴⁵². Το ίδιο θέμα με διαφορετική απόδοση της οικίας και με επιπλέον στοιχείο την παρακολούθηση του πατέρα για να εντοπίσει εκείνον που του δίνει τα νομίσματα, το συναντούμε σε εικόνα του Λάσκαρη Λειχούδη στο Μουσείο Μπενάκη, ενώ με διαφορετική διάταξη των προσώπων απαντάται και σε χαρακτηριστικό της Μονής Τοπλού του Θεοφυλάκτου μοναχού¹⁴⁵³.

Η απελευθέρωση των τριών καταδίκων (Πίν. 62 α, β), είναι το δεύτερο θαύμα του αγίου που απεικονίζεται στο δυτικό τοίχο και αναφέρεται στη σωτηρία των τριών ανδρών της Λυκίας. Το γεγονός πραγματοποιείται σε εξωτερικό χώρο.

Οι τρεις άνδρες, λοξά τοποθετημένοι, απεικονίζονται γονατιστοί με τα χέρια δεμένα στην πλάτη περιμένοντας το χτύπημα του δημίου. Αυτός στέκεται πίσω τους με το σπαθί υψωμένο, το οποίο έχει αρπάξει ο άγιος, αποτρέποντας έτσι την εκτέλεσή τους. Χαρακτηριστικός είναι ο αιφνιδιασμός του δημίου, ο οποίος στρέφει προς τον άγιο το κεφάλι του έκπληκτος. Στα δεξιά της σκηνής τρεις γυναίκες όρθιες θρηνούν για την επικείμενη εκτέλεση, η πρώτη τραβώντας τα μαλλιά της και οι άλλες δύο φέρνοντας τα χέρια τους στο πρόσωπό τους, το οποίο και σκεπάζουν.

Η απεικόνιση του παραπάνω θαύματος και μάλιστα σε βραχώδες τοπίο ή σε τοπίο που συνίσταται από χαμηλούς και ομαλούς λόφους, είναι γνωστή στη βυζαντινή

¹⁴⁵⁰ Τα σχετικά κείμενα έχουν εκδοθεί από τον Anrich G., *Der Hagios Nikolaus in der griechischen Kirche, I – II, Leipzig-Berlin 1913-1917*. Για τις βυζαντινές παραστάσεις βλέπε Sevcenko, *The life of Saint Nicholas*, 86-90. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 163.

¹⁴⁵¹ Τσιτουρίδου, ό.π., 164 και υπος. 22.

¹⁴⁵² Ερμηνεία, 180.

¹⁴⁵³ Ξυγγόπουλος, *Μουσείο Μπενάκη*, ό.π., αρ. 61, πιν. 43. Προβατάκης, *Χαρακτικά*, ό.π., αρ. 177 απεικόνιση στη σελίδα 134, αντίστοιχα.

τέχνη και απαντάται τόσο σε τοιχογραφίες όπως στο Nagoricino και στην Camenica¹⁴⁵⁴ όσο και σε φορητές εικόνες στην Κακοπετριά της Κύπρου και της Αχρίδας¹⁴⁵⁵. Επίσης το ίδιο θέμα απαντάται αργότερα και σε χαλκογραφίες και χάρτινες εικόνες, όπως για παράδειγμα αυτές των Ζεφάροβιτς, Mesmer αλλά και αγνώστων καλλιτεχνών¹⁴⁵⁶. Ο ζωγράφος ακολουθεί την περιγραφή του Διονυσίου¹⁴⁵⁷, αντικαθιστώντας όμως τους τρεις άνδρες και τον ηγεμόνα Ευστάθιο, με τις τρεις γυναίκες που θρηνούν.

Ο Άγιος εμφανίζεται στο όνειρο του Αβλαβίου και του Κωνσταντίνου (Πίν.62 α, β). Είναι το τρίτο θαύμα που ιστορείται και συνοδεύεται από την επιγραφή: «*Η ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΣΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΤΩΝ ΑΒΛΑΒΙΟΥ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ*».

Παριστάνεται η εμφάνισή του Αγίου στο όνειρο στον Αβλάβιο και στον Κωνσταντίνο, προκειμένου να αποτρέψει την εκτέλεση των τριών στρατηγών που είχαν συκοφαντηθεί¹⁴⁵⁸. Το θαύμα που ιστορείται περιγράφεται και στο Θησαυρό του Δαμασκηνού Στουδίτου¹⁴⁵⁹. Αριστερά σε κιονοστήρικτο και καγκελόφρακτο εξώστη είναι ξαπλωμένος σε κρεβάτι και κοιμάται ο Αβλάβιος. Πίσω του και μεταξύ των κίωνων στέκεται όρθιος ο άγιος Νικόλαος και, σκύβοντας ελαφρά, τείνει προς αυτόν το αριστερό του χέρι με τεταμένο τον δείκτη σε ένδειξη ομιλίας - επίπληξης.

Η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται και στα δεξιά της παράστασης, όπου βρίσκεται ξαπλωμένος ο Κωνσταντίνος φορώντας στέμμα στο κεφάλι και δίπλα του στέκεται ο άγιος, έχοντας το αριστερό του χέρι με την παλάμη ανοιχτή προς τον κοιμώμενο και με τεταμένο τον δείκτη του αριστερού «*φοβερίζει αυτόν*». Το κρεβάτι του Κωνσταντίνου βρίσκεται σε καγκελόφρακτο εξώστη και είναι καλυμμένο με κόκκινο ύφασμα, ενώ το σκέπασμα είναι βαθύ γαλάζιο. Στο βάθος της παράστασης υπάρχει ένα οικοδόμημα με σκαφοειδή στέγη, η είσοδος του οποίου κλείνει με ασημί ύφασμα. Κάτω από τον εξώστη του Κωνσταντίνου, σχηματίζονται δύο τοξωτά ανοίγματα στον τοίχο εντός των οποίων ξεπροβάλλουν στο πρώτο δύο ανδρικές μορφές, ο ένας νέος με μαύρα κοντά μαλλιά και ο άλλος γέρος με μακριά γκρίζα μαλλιά να τα τραβάνε με τα χέρια τους. Στο δεύτερο τοξωτό άνοιγμα ένας τρίτος άνδρας μεσήλικας έχει απλωμένο το δεξί του χέρι και συνομιλεί με το στρατιώτη που είναι έξω από τη φυλακή και κατευθύνεται χειρονομώντας προς το μέρος του. Πρόκειται μάλλον για τους τρεις φυλακισμένους στρατηγούς, οι οποίοι είχαν ζητήσει τη βοήθεια του αγίου. Στο θαύμα αυτό, όπως και στα προηγούμενα, ο ζωγράφος ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁴⁶⁰ με επιπλέον στοιχείο την απόδοση της φυλακής και των τριών φυλακισμένων στρατηγών.

Η ταυτόχρονη απεικόνιση στην ίδια σκηνή της εμφάνισης του αγίου στους Αβλάβιο και Κωνσταντίνο αλλά και της απόδοσης της φυλακής με τους τρεις φυλακισμένους στρατηγούς απαντάται σε χαλκογραφίες όπως αυτή του Mesmer (Βιέννη 1754), αλλά

¹⁴⁵⁴ Τσιτουρίδου, ό.π., πιν. 142, 143.

¹⁴⁵⁵ Παπαγεωργίου Α., *Εικόνες της Κύπρου*, εκ. 32 α. Georgievski, *Icon Gallery – Ohrid*, αρ. 22, εικόνα στη σελίδα 61..

¹⁴⁵⁶ Davidov, *Srbska Grafika*, ό.π., cl. 194,209, 295 αντίστοιχα. Radovanovic, «Der Heilige Nikolaus», *Serbische Graphik des XVIII Jahrhunderts*, (199-222 σερβικά με γερμανική περίληψη), cl. 1,2,3,4,5,6.

¹⁴⁵⁷ Ερμηνεία, 181.

¹⁴⁵⁸ Για την περιγραφή του θαύματος βλέπε Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 164-165.

Μουρίκη, *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου*, ό.π., 46 – 48, Sevchenko, ό.π., 115-119.

¹⁴⁵⁹ Δαμασκηνού Στουδίτου, *Θησαυρός*, έκδοση Βενετίας, 1805, 305.

¹⁴⁶⁰ Ερμηνεία, 181.

και ενός αγνώστου χαρακτή, η οποία έγινε με δαπάνη του Αρχιμανδρίτη Συμεών στα 1772¹⁴⁶¹.

Το γνωστό από τα κείμενα ως **θαύμα της Αρτέμιδος** (Πίν. 62 α, 63 α), είναι το τέταρτο θαύμα του αγίου που ιστορείται, είναι θαλασσινό και επιγράφεται «*ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΙΑ ΤΟ ΕΛΛΑΔΙΚΟΝ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ*».

Μέσα σε καράβι με λευκά πανιά με χρυσοκίτρινες γραμμώσεις παριστάνονται δύο άνδρες, ένας στην πρύμνη και ο άλλος στην πλώρη. Ο άνδρας που είναι στην πρύμνη μόλις έχει παραλάβει ένα δοχείο κλειστό από μια γριά γυναίκα με κεφαλόδεσμο και ραβδί, η οποία βρίσκεται στην ακτή και συνομιλεί μαζί του. Στην πλώρη ο ίδιος άνδρας προφανώς που παρέλαβε το δοχείο ετοιμάζεται να το ρίξει στη θάλασσα. Μεταξύ των δύο ανδρών στη μέση του καραβιού στέκεται με αρχιερατική ενδυμασία και ποιμαντορική ράβδο ο άγιος Νικόλαος χειρονομώντας προς το ναύτη, προτρέποντάς τον να ρίξει τα δοχεία στη θάλασσα.

Το φιαλίδιο αυτό το είχε δώσει μεταμφιεσμένη σε γριά γυναίκα η Άρτεμις σε προσκυνητές του τάφου του αγίου, για να ανάψουν τις καντήλες του ναού και με το εύφλεκτο υλικό της φιάλης να καεί ο ναός και η πόλη των Μύρων και να εκδικηθεί κατ' αυτόν τον τρόπο την καταστροφή του δικού της ναού στα Μύρα από τον άγιο¹⁴⁶². Τη νύχτα όμως ο άγιος εμφανίστηκε στο όνειρο των ναυτιλλομένων και τους διέταξε να ρίξουν το δοχείο στη θάλασσα, όπως και έκαναν το πρωί, οπότε και σηκώθηκαν φλόγες και τεράστια κύματα και το καράβι σώθηκε από επέμβαση του αγίου¹⁴⁶³. Περιγραφή του θαύματος αυτού γίνεται και στο Θησαυρό του Δαμασκηνού¹⁴⁶⁴.

Το θαύμα αυτό σπάνια εικονογραφείται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, απαντάται ωστόσο στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό με διαφορετική απόδοση με τον άγιο όρθιο να κρατά το φιαλίδιο και πέντε άνδρες να κωπηλατούν¹⁴⁶⁵. Το ίδιο θέμα απαντάται επίσης στο νάρθηκα της σερβικής μονής Pribojaska Banja και χρονολογείται στα 1571¹⁴⁶⁶. Στην παράσταση αυτή ο άγιος παριστάνεται μέσα στο γεμάτο κόσμο καράβι και κατευνάζει την τρικυμία. Επίσης απεικονίζεται σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής στην Κέρκυρα, όπου έχουμε μόνο το φιαλίδιο το οποίο έχει ριφθεί στη θάλασσα και έχει προκαλέσει τρικυμία, χωρίς όμως να παριστάνεται η γυναίκα που έδωσε τη φιάλη¹⁴⁶⁷.

Η παράστασή μας ακολουθεί μια άλλη παραλλαγή στην οποία ο άγιος βρίσκεται μέσα στο καράβι και παρακολουθεί τη ρίψη της φιάλης στη θάλασσα. Η επιγραφή που συνοδεύει τη σκηνή είναι πιο κοντά σ' εκείνη της μονής Pribojaska Banja, όπως αυτή είναι γνωστή από τη μετάφραση που δημοσιεύει η κ. Τσιτουρίδου «*Ο άγιος Νικόλαος*

¹⁴⁶¹ Davidov, *Srbska Grafika*, cl. 194, 295 αντίστοιχα. Radovanovic J., «Der Heilige Nikolaus», ό.π., πιν. 3 και 5 αντίστοιχα.

¹⁴⁶² Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 169-170. Sevcenko, ο.π., 96.

¹⁴⁶³ Τα θαύματα του αγίου περιγράφονται στο βιβλίο του Anrich, *Der Hagios Nikolaus in der griechischcen Kirche*, ό.π., το παραπάνω βιβλίο δεν μπόρεσα να εντοπίσω και για το λόγο αυτό χρησιμοποίησα τις πληροφορίες και την περιγραφή που δίνει η κ. Τσιτουρίδου στο *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 169-170.

¹⁴⁶⁴ Θησαυρός, ό.π., 311 κ. εξ.

¹⁴⁶⁵ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 169, πιν.67.

¹⁴⁶⁶ Radovanovic, «Nekoliko retko prikazivanih cuda Sv. Nikole», *ZLU*, τ. 3, 1977, 255, εικ. 4.

Τσιτουρίδου, ό.π., 170.

¹⁴⁶⁷ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., αρ. 7, 17-18, εικ. 86, 95.

σώζει το πλοίο από το διαβολικό λάδι»¹⁴⁶⁸. Η παρουσία της γυναίκας που δίνει το φιαλίδιο με το λάδι στους προσκυνητές απαντάται σε εικόνα του Χριστοδούλου Μαριέττη (1677) διαφοροποιούμενη από τη δική μας ως προς το ότι ο προσκυνητής που παραλαμβάνει το δοχείο από τη γυναίκα, βρίσκεται στην ξηρά και όχι πάνω στο καράβι, όπως στην παράστασή μας¹⁴⁶⁹. Το ίδιο θέμα το βρίσκουμε και στο 18^ο αιώνα σε χαλκογραφίες του Ζεφάροβιτς, του Mesmer καθώς και σε χαρακτηριστικό αγνώστου, για το οποίο δαπάνησε ο αρχιμανδρίτης Συμεών¹⁴⁷⁰.

Ο ζωγράφος με τη σχηματική απόδοση της ακτής και κυρίως με τη χρήση δύο τόνων του ίδιου χρώματος, γκριζο – μπλε για τη θάλασσα και σκούρο μπλε για τον ορίζοντα, πετυχαίνει να δώσει κάποιο βάθος στη σκηνή. Με ιδιαίτερη προσοχή και επιμέλεια αποδίδει το καράβι με τα ξάρτια, τα πανιά και το λάβαρο που ανεμίζει πάνω στην περίτεχνη πλήρη του караβιού. Παρόμοιοι τύποι караβιών απαντώνται στα χαρακτηριστικά του Mesmer αλλά και του Ζεφέροβιτς¹⁴⁷¹.

Η σωτηρία των Μύρων (Πίν. 63 α, β) είναι το επόμενο θαλασινό θαύμα του αγίου και φέρει την επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΦΘΑΝΩΝ ΤΑ ΜΥΡΑ ΔΙΑ ΤΟΥ ΑΙΜΟΥ*» και πρόκειται για το θαύμα της σιτοδείας.

Στα δεξιά της σκηνής διακρίνεται τοιχισμένη πόλη και πρόκειται για σχηματική απόδοση των Μύρων. Εντός της πόλεως δύο κτίρια, πρόκειται μάλλον για ναούς, το πρώτο με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος και το δεύτερο με πολύπλευρο τρούλο. Στον υπόλοιπο χώρο της παράστασης, απεικονίζεται καράβι πάνω στο οποίο τέσσερις άνδρες ο γηραιότερος έχοντας καλυμμένο το κεφάλι του με μανδήλι κοιμάται σε στρώμα με κυλινδρικό προσκέφαλο και είναι σκεπασμένος με κόκκινο ύφασμα, οι άλλοι τρεις άνδρες κοιμούνται και εκείνοι ακουμπώντας στο καράβι. Πίσω από τον ξαπλωμένο άνδρα στέκεται ο άγιος Νικόλαος, με αρχιερατική ενδυμασία και ράβδο στο αριστερό χέρι, ενώ με το δεξί ρίχνει χρυσά νομίσματα στο αριστερό χέρι του εμπόρου που κοιμάται. Η θάλασσα αποδίδεται και εδώ όπως και στην προηγούμενη σκηνή με δύο τόνους του ίδιου χρώματος, με όμοιο τρόπο αποδίδεται επίσης το καράβι και τα ξάρτια του.

Το θαύμα της σιτοδείας απαντάται σε πολλά αγιολογικά κείμενα και σε διάφορες παραλλαγές. Σε μια από αυτές ο άγιος για να σώσει το ποίμνιό του από το λιμό, εμφανίστηκε στο όνειρο ενός κυβερνήτη караβιού φορτωμένου με σιτάρι, του έδωσε τρία χρυσά νομίσματα και του ζήτησε να μεταφέρει το φορτίο στα Μύρα. Όταν ξύπνησε ο καπετάνιος και είδε στο χέρι του τα χρυσά νομίσματα, κατάλαβε ότι δεν ήταν απλό όνειρο και έκανε ότι του ζήτησε ο άγιος¹⁴⁷². Στην παράστασή μας εικονογραφείται το όνειρο του κυβερνήτη και η επίδοση από τον άγιο των τριών νομισμάτων. Η σκηνή είναι και αυτή σπάνια στην εικονογραφία και απαντάται στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό¹⁴⁷³ και σε εικόνες του Πουλάκη με τον άγιο Νικόλαο και σκηνές του βίου του, στο μουσείο Αντιβουινιώτισσας και στον άγιο Νικόλαο Βιρού

¹⁴⁶⁸ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 170.

¹⁴⁶⁹ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 337.

¹⁴⁷⁰ Davidov, *Srbska Grafika*, cl. 194, 295 αντίστοιχα. Radovanovic J., *Der Heilige Nikolaus*, ό.π., πιν. 1, 3 και 5 αντίστοιχα.

¹⁴⁷¹ Βλέπε τα παραδείγματα που αναφέρονται στην υποσημείωση 845.

¹⁴⁷² Για το θαύμα και τις παραλλαγές του βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 170 – 171, όπου και παλιότερη βιβλιογραφία.

¹⁴⁷³ Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., 19, εικ. 112. Τσιτουρίδου, ό.π., πιν. 68.

Κέρκυρας με τη διαφορά ότι ο άγιος εμφανίζεται στον κυβερνήτη, ο οποίος όμως κοιμάται στη στεριά¹⁴⁷⁴.

Ο Άγιος σώζει τους ναύτες (Πίν. 62 α, 63 α). Στα δεξιά του κεντρικού ορθογωνίου πλαισίου παριστάνεται το τελευταίο θαύμα του αγίου και συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΛΥΤΡΩΝΕΙ ΤΟΥΣ – ΝΑΥΤΑΣ*».

Στο κέντρο της σκηνής παριστάνεται το καράβι μέσα σε καταιγίδα. Η φουρτουνιασμένη θάλασσα, αποδίδεται με εναλλασσόμενες γκρι-μπλε και σκούρο μπλε μικρές ανήσυχες πινελιές, σχηματίζοντας μοτίβα που θυμίζουν τα σχέδια φτερών παγονιού. Η ένταση και η αγωνία μεταδίδεται από τις κινήσεις τρόμου των επιβατών, οι οποίοι ικετεύουν για τη σωτηρία τους, ενώ άλλοι κρύβουν τα πρόσωπά τους στα χέρια τους. Στην πλώρη του καραβιού ο κυβερνήτης κρατά με απόγνωση το κεφάλι του, στο μεσαίο κατάρτι ένας ναύτης σκαρφαλωμένος έχει μαζέψει τα πανιά. Μέσα σε όλη αυτή την αγωνία και το φόβο που έχουν καταλάβει τους πάντες, διακρίνεται ψηλά πάνω στο πρώτο ξάρτι να κάθεται πάνω του ο άγιος Νικόλαος ευλογώντας με τα χέρια του ανοιχτά.

Η σωτηρία των ναυτών και η διάσωση του κλυδωνιζόμενου από τα μανιασμένα κύματα πλοίου, είναι πολύ συνηθισμένο θέμα στην εικονογραφία και απαντάται σε πολλές εικόνες και τοιχογραφίες με τα θαύματα του αγίου. Ως προς την απόδοση της αγωνίας και της έντασης που επικρατούν στο καράβι την ώρα της τρικυμίας, η παράστασή μας βρίσκεται κοντά στις αντίστοιχες παραστάσεις σε δύο εικόνες του Πουλάκη στο Μουσείο Αντιβουნიώτισσας και στον Άγιο Νικόλαο Βιρού¹⁴⁷⁵. Από την εικόνα του Πουλάκη όμως λείπουν η ρεαλιστική απεικόνιση του ναύτη που σκαρφαλώνει στο κατάρτι, ενώ η εμφάνιση του αγίου Νικολάου πραγματοποιείται πάνω σε νέφη και όχι καθημένου στο κατάρτι όπως γίνεται στην παράστασή μας. Διαφορετική είναι και η απόδοση της θάλασσας, η οποία πλησιάζει κατά πολύ τον τρόπο απεικόνισης της στην εικόνα του Αγίου Νικολάου με σκηνές του βίου του, έργο του Χριστόδουλου Μαριέττη στη συλλογή Καλλιγιά¹⁴⁷⁶.

Ο Άγιος Γεώργιος και σκηνές του βίου του.

Ο Άγιος Γεώργιος (Πίν. 64 α), πάνω από τη βόρεια είσοδο του ιερού, στο κέντρο της ασπίδας και εντός κυκλικής ταινίας ιστορείται ο Άγιος όρθιος μέχρι το ύψος των μηρών. Η παράσταση έχει υποστεί καταστροφές από την υγρασία και ορισμένα τμήματα έχουν καταπέσει (από το στήθος και τον αριστερό ώμο). Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΓΕΩΡΓΙΟΣ / Ο ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΣ*».

Ο άγιος παριστάνεται σε νεαρή ηλικία με κοντά σγουρά μαλλιά. Στο δεξί χέρι κρατά δόρυ, ενώ στο αριστερό σταυρό, φορά φολιδωτό ασημί θώρακα και κάθε φολίδα διανθίζεται με μία μαύρη κηλίδα, γαλαζωπό χειριδωτό χιτώνα με μαργαριτοειδή απόληξη στους καρπούς και ροδοκόκκινο μανδύα που δένει με κόμπο στο δεξί ώμο και πέφτει προς τα πίσω ανεμίζοντας.

Παρά τις καταστροφές που έχει υποστεί η παράσταση διακρίνεται η ιδιαίτερη προσοχή στην απόδοση της μορφής. Τα φροντισμένα σγουρά μαλλιά, το ωοειδές πρόσωπο, τα τοξωτά φρύδια και τα αμυγδαλωτά μάτια, η λεπτή μύτη και το μικρό

¹⁴⁷⁴ Βοκοτόπουλος, ό.π., αρ. 88, 128-9, εικ. 241 – 243 και 338 αντίστοιχα.

¹⁴⁷⁵ Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 241-243 και 338, αντίστοιχα.

¹⁴⁷⁶ Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 337.

στόμα, συμβάλλουν στη δημιουργία ενός ωραίου προσώπου με μαλακό πλάσιμο, ιδανικής ομορφιάς.

Η πλαστικότητα με την οποία αποδίδεται η μορφή, είναι δηλωτική του ταλέντου του ζωγράφου αλλά και της αφομοιωτικής ικανότητάς του να αποδίδει με εξαιρετικό τρόπο, στοιχεία της δυτικής ζωγραφικής (την οποία φαίνεται να γνωρίζει) οργανικά ενταγμένα στην παράσταση, χωρίς όμως να απομακρύνεται πολύ από το πνεύμα της ορθόδοξης ζωγραφικής, κατορθώνοντας να προσαρμόσει σ' αυτό τα δάνειά του ή τα δυτικά στοιχεία, χωρίς να προκαλεί την αισθητική του κοινού (το οποίο στην προκειμένη περίπτωση είναι οι μοναχοί).

Την παράσταση του Αγίου περιβάλλουν τέσσερις σκηνές του μαρτυρίου του μεταξύ των διαχωριστικών ταινιών: α) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΥΠΟ - ΔΥΕΤΕ ΣΙΔΗΡΑΝ ΠΥΡΑΚΤΟΥΜΕ / ΝΗΝ ΚΡΙΠΙΔΑ*», β) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΤΙΖΕΤΕ / ΘΑΝΑΤΗΦΟΡΑ ΦΑΡΜΑΚΙ / Α*», γ) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ ΑΝΑΣΤΗΣΑΣ / Κ(ΑΙ) ΤΟΝ ΒΟΥΝ / ΤΟΥ ΓΛΥΚΕΡΙΟΥ*», δ) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΗΘΕΙΣ / ΕΝ ΤΗ ΑΣΒΕΣΤΩ*».

Τρεις επιπλέον σκηνές του μαρτυρίου του απεικονίζονται στο σημείο όπου ενώνεται η ασπίδα με το βόρειο τοίχο: α) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΡΗΣΙΑΣ ΕΙΣ / ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΟΥ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛ[ΕΩΣ]*», β) «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΡΙΣΤΡΕΦΕΤΕ ΕΝ ΤΩ ΤΡΟΧΩ*» γ) «*ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ*».

α) **Το μαρτύριο με τα πυρακτωμένα υποδήματα** (64 α). Ο άγιος βρίσκεται στο έδαφος ανάσκελα με το δεξί του χέρι σε δέηση, ενώ με το αριστερό ακουμπά στο έδαφος, ενώ δεξιά του καίει η φωτιά. Φορά γαλαζωπό χιτώνα και φέρει φωτοστέφανο. Πίσω από τον άγιο ένας δήμιος ανασηκώνει κρατώντας το δεξί πόδι του αγίου, ενώ ένας άλλος με μεγάλη τσιμπίδα έχει περάσει ήδη στο πόδι του αγίου το πυρακτωμένο υπόδημα. Επάνω σώζεται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΥΠΟ - ΔΥΕΤΕ ΣΙΔΗΡΑΝ ΠΥΡΑΚΤΟΥΜΕ / ΝΗΝ ΚΡΙΠΙΔΑ*».

β) **Η δοκιμασία με το δηλητήριο** (Πίν. 64 α). Στα δεξιά της παράστασης ο Διοκλητιανός κάθεται σε θρόνο, μπροστά από τα πολυώροφα οικοδομήματα του βάρους. Δίπλα στο βασιλιά στέκεται ένας άνδρας με πλούσια ενδύματα, ο οποίος στρέφει προς τον βασιλέα, ενώ στο υψωμένο δεξί του χέρι κρατά ένα φιαλίδιο. Απέναντί τους ο άγιος όρθιος υψώνει το αριστερό του χέρι και πίνει το δηλητήριο. Πίσω από τον άγιο τρεις στρατιώτες παρακολουθούν τη σκηνή. Δεξιά της παράστασης μετά το κτήριο, αποδίδεται προοπτικά τοπίο με δέντρα και το λευκογάλαζο ουρανό. Επάνω διατηρείται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΤΙΖΕΤΕ / ΘΑΝΑΤΗΦΟΡΑ ΦΑΡΜΑΚΙ / Α*».

γ) **Η φυλάκιση του Αγίου και το θαύμα του βοός του Γλυκερίου** (Πίν. 64 α). Μέσα από το σιδεράφρακρο δίλοβο παράθυρο της φυλακής διακρίνεται ο άγιος δεμένος πρηνής στο δάπεδο. Αριστερά έξω από τη φυλακή παριστάνεται το βόδι και μπροστά απ' αυτό μία μορφή, μάλλον ο Γλυκερίος. Στα δεξιά της παράστασης, δύο στρατιώτες με δόρατα και ο ένας με περικεφαλαία παρακολουθούν τη σκηνή. Επάνω διακρίνεται η σχετική επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ ΑΝΑΣΤΗΣΑΣ / Κ(ΑΙ) ΤΟΝ ΒΟΥΝ / ΤΟΥ ΓΛΥΚΕΡΙΟΥ*»

δ) **Ο Άγιος ρίχνεται στο λάκκο με τον ασβέστη** (Πίν. 64 α). Το σώμα του αγίου δεν έχει βυθιστεί στον ασβέστη. Ο Άγιος είναι τοποθετημένος ανάσκελα με τα χέρια

ανοικτά σε δέηση, ενώ απέναντί του δύο άτομα παρακολουθούν τη σκηνή. Επάνω σώζεται η σχετική επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΗΘΕΙΣ / ΕΝ ΤΗ ΑΣΒΕΣΤΩ*».

Η παραστάσεις του Αγίου στο βόρειο τοίχο.

1) Ο Άγιος παρουσιάζεται στον Διοκλητιανό (Πίν. 64 β). Ο ηγεμόνας με κόκκινο σκούφο και μακριά γένια εξετάζει τον άγιο καθισμένος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο ενώ δίπλα του υπάρχει μια ακόμη καθισμένη μορφή. Ο άγιος όρθιος είναι απέναντι από το βασιλιά σε στάση ομιλίας και με το δεξί του χέρι δείχνει προς τον ουρανό. Ο άγιος συνοδεύεται από τρεις μορφές ένας εκ των οποίων κρατά δόρυ.

Το βάθος της σκηνής κλείνει με ένα πολυώροφο οικοδόμημα στα αριστερά της σκηνής και ένα τοίχο συνέχεια του οικοδομήματος ο οποίος φτάνει ως το μέσον της παράστασης. Επάνω η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΡΗΣΙΑΣ ΕΙΣ / ΔΙΟΚΛΗΤΙΑΝΟΥ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛ(ΕΩΣ)*».

2) Ο Άγιος περιστρέφεται στον τροχό (Πίν. 64 β). Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Δύο οριζόντιοι δοκοί αποτελούν τις βάσεις επί των οποίων στηρίζονται τα δοκάρια που συγκρατούν τον τροχό. Μεταξύ των οριζόντιων δοκών έχουν τοποθετηθεί κάθετα οι λεπίδες πάνω από τις οποίες γυρίζει ο τροχός με τον άγιο δεμένο πάνω σ' αυτόν, φορώντας μόνο περίζωμα. Δύο δήμιοι σχεδόν ακίνητοι τραβούν τα σχοινιά του τροχού. Στα δεξιά της σκηνής μπροστά από ένα ψηλό οικοδόμημα με εξώστη δύο μορφές με φωτοστέφανο είναι αγκαλιασμένοι και ασπάζεται ο ένας τον άλλο. Επάνω διατηρείται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΡΙΣΤΡΕΦΕΤΑΙ ΕΝ ΤΩ ΤΡΟΧΩ*».

3) Η Αποτομή του Αγίου (Πίν. 64 β). Πρόκειται για την αποτομή του αγίου που εικονίζεται γονατιστός, ενώ ο δήμιος έχοντας υψωμένο το σπαθί ετοιμάζεται να το κατεβάσει στον αυχένα του αγίου.

Ο τρόπος απόδοσης των μορφών των σκηνών του μαρτυρίου, του σώματος του αγίου και των χαρακτηριστικών των προσώπων μας οδηγούν στη σκέψη ότι αυτό οφείλεται σε βοήθό του ζωγράφου και όχι στον ίδιο, όπως εξ' άλλου και στο σύνολο σχεδόν των δευτερευουσών σκηνών του ναού. Επάνω διατηρείται η επιγραφή: «*ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΓΕΩΡΓΙΟΥ*».

Από την μέχρι τώρα εξέταση των σκηνών του μαρτυρίου προκύπτει ότι τα επεισόδια της παράστασης του Μαρτυρίου, ακολουθούν την περιγραφή και τις οδηγίες της Ερμηνείας¹⁴⁷⁷.

Ο Άγιος Δημήτριος με σκηνές του βίου του.

Η παράσταση του αγίου Δημητρίου με σκηνές του μαρτυρίου βρίσκεται στη νότια ασπίδα που σχηματίζεται πάνω από την είσοδο του διακονικού (Πίν. 65 α). Η παράσταση έχει υποστεί φθορές και απολεπίσεις.

Ο Άγιος Δημήτριος (Πίν. 65 α) παριστάνεται σε προτομή στο κέντρο της ασπίδας, η οποία πλαισιώνεται από κυκλική διαχωριστική ταινία. Αριστερά και δεξιά σώζεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ*». Στις τέσσερις γωνίες της ασπίδας ιστορείται

¹⁴⁷⁷ Ερμηνεία, ό.π., 183 – 184.

αντίστοιχος αριθμός παραστάσεων. Η παράσταση έχει υποστεί φθορές στο πρόσωπο, στα χέρια και στον αριστερό ώμο.

Ο άγιος σε προτομή αποδίδεται ως συνήθως νέος αγένειος με κοντοκομμένα μαλλιά, τα οποία συγκρατούνται από μια ταινία, η οποία στο κέντρο απέληγε σε κόσμημα, του οποίου η ύπαρξη μόλις που διακρίνεται σε ορισμένα σημεία εξαιτίας των απολεπίσεων. Φορεί λευκό φόρεμα χειριδωτό, στολισμένο με άνθη και δεύτερο φόρεμα από βαρύτιμο πορφυρό ύφασμα, διακοσμημένο επίσης με άνθη και διάλιθο χρυσοκέντητο κόσμημα γύρω στο λαιμό. Εξωτερικά φέρει μανδύα με επένδυση γούνας, ο οποίος πορπώνεται γύρω στο λαιμό και κοσμείται στο ίδιο σημείο με χρυσοκέντημα και δύο σειρές μαργαριτάρια και πολύτιμους λίθους στο κέντρο. Κρατά σταυρό(βυζαντινό) στο δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό μπροστά και κάτω από το στήθος συγκρατεί το σπαθί του το οποίο βρίσκεται μέσα στη θήκη.

Ο άγιος δεν αποδίδεται ως πολεμιστής αλλά ως μάρτυρας, όπως δηλώνει η αμφίεσή του και ο σταυρός που κρατά. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης των στρατιωτικών αγίων, είναι σε χρήση από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική¹⁴⁷⁸, ενώ διαδίδεται ιδιαίτερα σε τοιχογραφίες και εικόνες του 14^{ου} αιώνα στην περιοχή της Αχρίδας¹⁴⁷⁹. Από το 16^ο αι. απαντάται συχνά σε μνημεία της Ηπείρου και της Μακεδονίας όπως στο νάρθηκα της Μ. Φιλανθρωπηνών¹⁴⁸⁰, στη Μ. Διονυσίου και στο παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου της Μ. Αγίου Παύλου¹⁴⁸¹, στο ναό Μεταμόρφωσης στη Βελτίτσα¹⁴⁸² στον Άγιο Ζαχαρία στο Γράμμο¹⁴⁸³, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁴⁸⁴ κ.α.

Από τις παραστάσεις του βίου και του μαρτυρίου του αγίου εικονογραφούνται μόνον τέσσερις σκηνές οι οποίες συνοδεύονται από τις επιγραφές: α) *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΙΣΙΑΖΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΜΑΞΙΜΙΑΝΩ*, β) *Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ ΕΘΑΝΑΤΟΣΕΝ / ΤΟΝ ΛΥΑΙΟΝ*, γ) *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΘΑΝΑΤΟΣΕΝ ΤΟΝ ΙΩΑΝΙΤΖΗΝ*, δ) *ΜΑΡΤΥΡΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*.

Ο Άγιος ενώπιον του Μαξιμιανού (Πίν. 65 α). Η σκηνή ιστορείται στο βορειοανατολικό λοφίο της ασπίδας. Ο Μαξιμιανός εικονίζεται στο αριστερό άκρο της παράστασης καθισμένος σε θρόνο. Τείνει το αριστερό του χέρι προς τον άγιο, ενώ στο δεξί κρατά σκήπτρο. Φορεί αυτοκρατορικό διάλιθο στέμμα, πορφυρό χιτώνα και γαλαζωπό ιμάτιο. Πίσω από το θρόνο του Μαξιμιανού παραστέκει όρθιος γενειοφόρος στρατιώτης με θώρακα, κοντό χιτώνα, δόρυ και περικεφαλαία η οποία ομοιάζει περισσότερο με δυτικό καπέλο. Δεξιά απέναντι από το βασιλιά παριστάνεται ο άγιος προσαγόμενος από έναν στρατιώτη ο οποίος βρίσκεται μπρος και αριστερά. Πίσω από το Δημήτριο ακολουθούν στρατιώτες οι οποίοι κρατούν δόρατα, χωρίς όμως να φέρουν στρατιωτική ενδυμασία.

¹⁴⁷⁸ Σε εικόνα του 11^{ου} αι. στο Σινά βλ. Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά, ό.π., τ. Α' εικ. 47 και Χατζηδάκης, Πάτμος, ό.π., αρ.1, 44 κ.ε. , πιν. 1.*

¹⁴⁷⁹ Άγιο Νικόλαο Bolnica (1330-40), στο νότιο παρεκκλήσι της Περιβλέπτου, Παναγίας στο χωριό Pestani στο ναό Αγίων Κων/νου και Ελένης κ.α. Grozdanov, *La panture d' Ohrid*, εικ.5, 106-7, 130, 181 και 200 αντίστοιχα και σε εικόνα του αγίου Γεωργίου στη Struga Djuric, *Icones*, αρ.29, πιν. XLIII, XLIV.

¹⁴⁸⁰ *Μοναστήρια Ιωαννίνων*

¹⁴⁸¹ Millet, *Athos*, πιν. 203, 1-2 και 191.1 αντίστοιχα.

¹⁴⁸² Stavropoulos, *Transfiguration*, ό.π., 122.

¹⁴⁸³ Μιχαηλίδης, «Άγιος Ζαχαρίας», *ΑΔ 22 (1967), Μελέται*, πιν. 51α-β.

¹⁴⁸⁴ Τούρτα, *Οι Ναοί, ό.π., πιν. 90 α,β.*

Το δάπεδο καλύπτεται από ορθογώνιες κόκκινες και μπλε σκούρο πλάκες δημιουργώντας αβακωτό σχέδιο. Το βάθος της σκηνής κλείνουν τρία οικοδομήματα ένα αριστερά και δύο δεξιά τα οποία συνδέονται με τείχος στον οποίο διακρίνονται επάλξεις, ορθογώνια και κυκλικά ανοίγματα. Τα οικοδομήματα είναι πολυώροφα. Το ευρισκόμενο πίσω από το θρόνο του Μαξιμιανού είναι ορθογώνιο και απολήγει σε καγκελόφρακτο εξώστη. Τα άλλα δύο οικοδομήματα που παριστάνονται δεξιά, το πρώτο έχει υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος με αετωματική απόληξη και αμφικλινή στέγη, ενώ το δεύτερο καλύπτεται με θόλο και έχει ορθογώνια και κυκλικά ανοίγματα.

Η παράσταση της προσαγωγής του αγίου στον Μαξιμιανό απαντάται σε τοιχογραφία στη Μητρόπολη του Μυστρά, σε μικρογραφία του κώδικα της Οξφόρδης στις κατεστραμμένες από την πυρκαϊά τοιχογραφίες στον Άγιο Δημήτριο Θεσ/νίκης, στον Άγιο Δημήτριο στο εσ της Σερβίας¹⁴⁸⁵. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική απαντούμε στην εξωτερική όψη του νότιου τείχους στο ναό του Αγίου Δημητρίου Γρατσιάνης στο Βελβενδό Κοζάνης (15^{ος})¹⁴⁸⁶ σε δύο εικόνες του Μανουήλ Τζάνε στις Συλλογές Λοβέρδου (1646) και Καλλιγά (1672)¹⁴⁸⁷ σε εικόνα του Αγίου Δημητρίου με σκηνές του βίου του στο Λέχοβο Φλωρίνης¹⁴⁸⁸ σε εικόνα στο ναό Αγ. Δημητρίου στο Bobosevo στη Βουλγαρία (τέλη 17^{ου} αρχές 18^{ου})¹⁴⁸⁹ στο νάρθηκα του παρεκκλησίου Αγίου Δημητρίου στη Μονή Βατοπεδίου (1791)¹⁴⁹⁰ κ.α.

Ο Άγιος Νέστορας θανατώνει τον Λυαίο (Πίν. 65 α). Στην παράσταση συναπεικονίζονται τρία επεισόδια. Αριστερά ιστορείται το αποτέλεσμα της πάλης του Αγίου Νέστορα με τον Λυαίο. Ο Λυαίος παριστάνεται πεσμένος στη γη, ενώ ο άγιος Νέστορας πιάζει σε μια έντονη κίνηση το σπαθί στο στήθος του Λυαίου. Στο κέντρο της παράστασης ο άγιος Νέστορας είναι γονατιστός και προσεύχεται ενώ πίσω του απεικονίζεται ο δήμιος, ο οποίος έχει υψωμένο το σπαθί και ετοιμάζεται να εκτελέσει τον αποκεφαλισμό του αγίου, κατόπιν διαταγής του Μαξιμιανού, που είχε πληροφορηθεί το θάνατό του Λυαίου.

Στα δεξιά της παράστασης, η οποία έχει υποστεί πολλές φθορές, διακρίνεται πλήθος στρατιωτών οι οποίοι κρατούν όρθια τα δόρατά τους. Στο βάθος ένα κόκκινο ύφασμα κρέμεται από τα υπάρχοντα κτίρια τα οποία εκτείνονται σε όλο το μήκος της παράστασης, εκ των οποίων τα δύο είναι υπερυψωμένα.

Επάνω η επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΝΕΣΤΩΡ ΕΘΑΝΑΤΩΣΕ ΤΟΝ ΛΥΑΙΟΝ».

Ο Άγιος θανατώνει τον Ιωαννίτση (Πίν. 65 α). Στα δεξιά της σκηνής ο Άγιος παριστάνεται έφιππος και κρατώντας στα χέρια του δώρυ να ακοντίζει τον απέναντί του ευρισκόμενο Ιωαννίτση. Ο Ιωαννίτσης, επίσης έφιππος, βρίσκεται ήδη πεσμένος στο έδαφος μαζί με το άλογό του. Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Το έδαφος μπροστά είναι ομαλό, ενώ στο βάθος του κεντρικού τμήματος καταλήγει σε βραχώδες βουνό. Αριστερά στο βάθος διακρίνεται μια τειχισμένη πόλη, η οποία

¹⁴⁸⁵ Ξυγγόπουλος, *Εικονογραφικός κύκλος, ό.π.*, 20-21, 47-52, αντίστοιχα.

¹⁴⁸⁶ ό.π., 47, 52

¹⁴⁸⁷ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* ό.π. 230-232, πιν. 57.2, Θεοτοκάς «Εικονογραφικός τύπος», ό.π., πιν. 161.2

¹⁴⁸⁸ Σιώτης, «Ανέκδοτη εικόνα», *Ελιμειακά*, τχ 47, Θεσσαλονίκη 2001, εικ.1.

¹⁴⁸⁹ Paskaleva, *Die Bulgarische Ikonen*, Sofia 1981, 198-199.

¹⁴⁹⁰ Παπάγγελος, «Τοιχογραφίες», *Ι. Μ. Μεγίστης Λαύρας τ. Α'*, 298.

ασφαλώς είναι η Θεσσαλονίκη. Επάνω υπάρχει η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ ΕΘΑΝΑΤΟΣΕΝ ΤΟΝ ΙΩΑΝΙΤΖΗΝ*».

Η παράσταση αναφέρεται στο θαύμα που έγινε κατά τη διάρκεια της πολιορκίας της Θεσσαλονίκης στα 1207 από τους Βουλγάρους και στο θάνατο του τσάρου Ιωαννίτζη ή Σκυλογιάννη ή Καλογιάννη έξω από τα τείχη της πόλης, ο οποίος αποδόθηκε στον Άγιο Δημήτριο, ο οποίος μπήκε στη σκηνή του τσάρου την ώρα που αυτός κοιμόταν και τον σκότωσε. Στις Πηγές που αναφέρονται στο θάνατο του τσάρου κάθε άλλη ερμηνεία για το θάνατο έχει παραμεριστεί και ως μόνη αναφέρεται η επέμβαση του Αγίου¹⁴⁹¹.

Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τη συγκεκριμένη περιγραφή του θανάτου στη σκηνή και αναπαριστά ουσιαστικά μια κονταρομαχία μεταξύ δύο έφιππων ανδρών. Ο τύπος των δύο έφιππων μορφών αλλά όχι σε θέση κονταρομαχίας, αποτελεί μια παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου του Σκυλογιάννη. Η παράσταση αυτή πηγάζει από το θαύμα σύμφωνα με το οποίο ο Άγιος σκότωσε το γιο του τσάρου Σαμουήλ, τον Ραδομηρό, ενώ αυτός κυνηγούσε στα περίχωρα της Θεσσαλονίκης στη θέση Σοσκός¹⁴⁹².

Ο εικονογραφικός τύπος με τις δύο μορφές έφιππες αλλά όχι σε θέση μονομαχίας απαντώνται σε εικόνες, όπως για παράδειγμα σε ρωσική εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών κ.α.¹⁴⁹³. Η σκηνή της έφιππης μονομαχίας απαντάται, σπάνια βέβαια, σε μικρογραφία του κώδικα 510 της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων, όπου παρουσιάζεται η μονομαχία Αγίου Μερκουρίου - Ιουλιανού¹⁴⁹⁴. Ο ζωγράφος, ενδεχομένως, να είχε υπ' όψιν του κάποια χάρτινη εικόνα ή χαλκογραφία με αντίστοιχο θέμα μονομαχίας, το οποίο και χρησιμοποίησε.

Το μαρτύριο του Αγίου (Πίν. 65 α). Ο άγιος κάθεται σε θρόνο με ερεισίνωτο και υποπόδιο και ο οποίος καλύπτεται από κιονοστήριχο κιβώριο. Υψώνει το δεξί του χέρι για να δεχτεί τους λογισμούς στη δεξιά πλευρά, όπως και ο Ιησούς από τους στρατιώτες που βρίσκονται απέναντί του (αριστερά).

Οι επτά στρατιώτες έχουν χτυπήσει ήδη με τα δόρατά τους την πλευρά του αγίου. Οι έντονες κινήσεις των στρατιωτών υποδηλώνουν την αποφασιστικότητά τους για τη γρήγορη τέλεση του σκοπού τους. Το βάθος της σκηνής κλείνουν οικοδομήματα τα οποία συνδέονται μεταξύ τους με τοίχο, στον οποίο διακρίνονται μία ορθογώνια θύρα, κυκλικά και μικρά ορθογώνια ανοίγματα, όπως και στη σκηνή της παρουσίας του αγίου στον Μαξιμιανό. Πίσω από το θρόνο του αγίου διακρίνεται μια νεανική μορφή γονατιστή με τα χέρια απλωμένα μπροστά σε δέηση και πρόκειται μάλλον για τον Λούπο. Επάνω υπάρχει η επιγραφή: «*ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ*».

Η παράσταση του Αγίου καθισμένου κατά την ώρα του μαρτυρίου του είναι σύμφωνη με την εικονογραφική παράδοση η οποία κατά τον Ξυγγόπουλο, διαμορφώθηκε την εποχή των Παλαιολόγων και σχετίζεται με την "Εκφραση" του Μάρκου Ευγενικού, όπου περιγράφει εικόνα του Μαρτυρίου του Αγίου Δημητρίου. Η ύπαρξη του θρόνου στα υπόγεια του λουτρού, όπου φυλακίσθηκε ο Άγιος είναι πάλι κατά τον Ξυγγόπουλο "έξω της πραγματικότητας". Η Πύλη που διακρίνεται στο βάθος της σκηνής αντιγράφει παλιότερες αποδόσεις του θέματος, στις οποίες το οικοδομήμα

¹⁴⁹¹ Θεοτοκάς, ό.π., 484-485, όπου αναφορά και παράθεση των Πηγών.

¹⁴⁹² Θεοτοκάς, ό.π., 486-487.

¹⁴⁹³ Θεοτοκάς, ό.π., πιν. 1-2.

¹⁴⁹⁴ Θεοτοκάς, ό.π., 487.

της φυλακής, λαμβάνει φρουριακή μορφή στοιχείο το οποίο απαντάται σε φορητές εικόνες όπως εκείνης του Κορτεζά στο Μουσείο Μπενάκη.

Ο δεχόμενος καθιστός τους λογχισμούς άγιος είναι στοιχείο το οποίο απαντάται σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά έργα όπως στη Μητρόπολη του Μυστρά, στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου της Μ. Ξενοφώντος στο Αγ. Όρος, στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, στους Αγίους Αποστόλους Θεσ/νίκης, στην εξωτερική όψη του ναού του Αγίου Δημητρίου Γρατσιάνης στο Βελβεντό Κοζάνης, στο βόρειο τοίχο της λιτής στη Μονή αγίου Νικολάου Φιλανθρωπηνών, στην τράπεζα της μονής Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος, στο νότιο κλίτος στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια, σε εικόνα του Γεωργίου Κλότζα στη Μονή Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, σε εικόνα του Γεωργίου Κορτεζά στο Μουσείο Μπενάκη, στην τράπεζα της μονής Διονυσίου, στον άγιο Νικόλαο της Αρχόντισσας Θεολογίνας σε εικόνα της Συλλογής Καλλιγά, στο ναό της Μ. Πετράκη, στη Φανερωμένη Σαλαμίνας, στο καθολικό της μ. Φιλοθέου στο μεσονυκτικό της μ. Προδρόμου Σερρών, σε εικόνα του Γεωργίου του Κρητός στο βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, σε έργα των Καπεσοβιτών ζωγράφων και σε πολλά άλλα.

Τόξο μεταξύ Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα και Αγίου Γεωργίου

Στο εσωράχιο του τόξου ιστορούνται: ο Άγιος Άνθιμος βόρεια και ο Άγιος Ιερόθεος νότια. (Πίν. 66 α).

Ο **άγιος Άνθιμος** καταλαμβάνει τη βόρεια πλευρά του εσωραχίου. Απεικονίζεται μεσήλικας με καστανά μαλλιά και γένια, σε αντίθεση με την Ερμηνεία και τις πηγές της που τον περιγράφουν «*νέο ολιγογένη*»¹⁴⁹⁵. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το καλυμμένο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Επάνω αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΘΙΜΟΣ*».

Ο **άγιος Ιερόθεος** καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση στην ανατολική πλευρά. Παριστάνεται σε ανάλογη ηλικία με του αγίου Ανθίμου και είναι πιο κοντά στην περιγραφή του Ε΄ παραρτήματος της Ερμηνείας¹⁴⁹⁶. Αποδίδεται κι αυτός στην ίδια τυπική στάση με τους υπόλοιπους Ιεράρχες των τόξων, με αρχιερατική ενδυμασία, διάλιθο βιβλίο και να ευλογεί με το δεξί χέρι. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ*».

Τόξο μεταξύ Πρόθεσης και κόγχης (Χριστού Μεγ. Αρχιερέα – Αγ. Τριάδος).

Το εσωράχιο καταλαμβάνουν ο Άγιος Αμβρόσιος ανατολικά και ο Άγιος Παρθένιος δυτικά (Πίν. 66 β).

Ο **Άγιος Αμβρόσιος** παριστάνεται ανατολικά του εσωραχίου. Παριστάνεται γέρος με άσπρα μαλλιά και οξύληκτη λευκή γενειάδα, όπως τον περιγράφει η Ερμηνεία¹⁴⁹⁷. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία, ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά

¹⁴⁹⁵ Ερμηνεία, 156, 291.

¹⁴⁹⁶ Ερμηνεία, 291.

¹⁴⁹⁷ Ερμηνεία, 155.

κλειστό διάλιθο βιβλίο. Επάνω συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ*».

Ο Άγιος Παρθένιος καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση στα αν ανατολικά του εσωραχίου. Απεικονίζεται γέρος με άσπρα μαλλιά, πλατυγένης και φέρει αρχιερατική ενδυμασία. Η εικονογραφική του απόδοση ακολουθεί τις επιταγές της Ερμηνείας¹⁴⁹⁸. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΣ*».

Τόξο μεταξύ κόγχης και διακονικού (Αγίας Τριάδος και Προδρόμου).

Το εσωράχιο του τόξου καταλαμβάνουν ο Άγιος Βλάσιος δυτικά και ο Άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας ανατολικά (Πίν. 67 α).

Ο Άγιος Βλάσιος στα δυτικά του εσωραχίου παριστάνεται με γκρίζα σγουρά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο καλυμμένο με το φαιλόνιο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Αριστερά και δεξιά η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΒΛΑΣΙΟΣ*». Η εικονογραφική απόδοση του αγίου ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁴⁹⁹.

Ο Άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας στα ανατολικά του εσωραχίου, ανταποκρίνεται κι αυτός στην περιγραφή της Ερμηνείας. Παριστάνεται γέρος με γκρίζα μαλλιά και γένια και με αρχιερατική ενδυμασία. Ευλογεί με το δεξί ενώ με το αριστερό κρατά χαμηλά κλειστό διάλιθο βιβλίο. Επάνω σώζεται η επιγραφή: «*Ο ΑΓΙΟΣ – ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ / της μεγάλης / αρμενίας*».

Τόξο μεταξύ Παλαιού των Ημερών και Αγίου Δημητρίου

Το εσωράχιο του τόξου καταλαμβάνουν ο Προφήτης Μαλαχίας δυτικά και ο Προφήτης Ιεζεκιήλ ανατολικά (Πίν. 65 β, 67 β).

Ο Προφήτης Μαλαχίας παριστάνεται στα δυτικά του εσωραχίου νέος και αγένειος με κοντά μαλλιά. Με το δεξί χέρι συγκρατεί μπροστά το μιάτιό του ενώ στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται : « *ΙΔΟΥ Η / ΜΕΡΑ / ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΕΡ / ΧΕΤΑΙ / ΩΣΚΛ[Ι] / ΒΑ[ΝΟΣ]* »¹⁵⁰⁰. Η εικονογραφική απόδοση του Προφήτη ακολουθεί την περιγραφή του Παραρτήματος Γ' των πηγών της Ερμηνείας¹⁵⁰¹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙΑΣ*».

Ο Προφήτης Ιεζεκιήλ καταλαμβάνει την αντίστοιχη θέση στα ανατολικά του εσωραχίου. Η παράσταση έχει απολεπιστεί στο πρόσωπο από την υγρασία. Εικονίζεται γέρος με κοντά μαλλιά και γένια. Έχει το δεξί του χέρι στο πλάι, σε ένδειξη συνομιλίας, ενώ με το αριστερό συγκρατεί το χιτώνα του και το ειλητό. Το κείμενο του ειλητού έχει σχεδόν καταστραφεί, σώζονται ελάχιστα γράμματα: «*Ε... /*

¹⁴⁹⁸ Ερμηνεία, 155.

¹⁴⁹⁹ Ερμηνεία, 155.

¹⁵⁰⁰ Μαλ. 4, 1.

¹⁵⁰¹ Ερμηνεία, 262.

ΤΗ.. / ΤΕ.../» . Εικονογραφικά δεν απομακρύνεται πολύ από την Ερμηνεία παρά μόνον στην απόδοση της γενειάδας, η οποία αποδίδεται στρογγυλή και όχι οξύληκτη¹⁵⁰². Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ»

Τόξο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Παλαιού των Ημερών

Το εσωράχιο καταλαμβάνουν ο Άγιος Γρηγόριος ο Ακραγαντίνων βόρεια και ο Άγιος Ανδρέας Κρήτης νότια (Πίν. 68 α).

Ο Άγιος Γρηγόριος Ακραγαντίνων ιστορείται στα βόρεια του εσωραχίου. Φορεί αρχιερατική ενδυμασία και παριστάνεται γέρος με γκριζόλευκα μαλλιά και μακριά γενειάδα. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Στα βασικά χαρακτηριστικά ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας, εκτός από την γενειάδα¹⁵⁰³. Επάνω η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ακραγαντίνων».

Άγιος Ανδρέας Κρήτης. Απεικονίζεται κατά τον ίδιο τρόπο με τον άγιο Γρηγόριο, με αρχιερατική ενδυμασία, ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας στο αριστερό διάλιθο βιβλίο. Στην Ερμηνεία δεν αναφέρεται ο άγιος Ανδρέας Κρήτης. Επάνω αριστερά και δεξιά η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΚΡΗΤΗΣ».

Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Παλαιού των Ημερών (Ανατολικό τόξο κεντρικού θόλου).

Το εσωράχιο του τόξου κοσμούν οι μορφές: του Αγίου Κοσμά του ποιητή βόρεια στη βάση του τόξου, του Αγίου Ιωάννου του Δαμασκηνού στην αντίστοιχη θέση νότια στη βάση του τόξου, ο Προφήτης Ιωνάς βόρεια και ο Προφήτης Ησαΐας νότια (Πίν. 68 β).

Οι Άγιοι μελωδοί **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** (Πίν. 68 β, 69 β) και **Κοσμάς ο Ποιητής** (Πίν. 68 β, 69 β) ιστορήθηκαν αντικριστά στις βάσεις του τόξου, (αριστερά ο Κοσμάς ο Ποιητής και δεξιά ο Ιωάννης Δαμασκηνός). Είναι καθισμένοι σε θρόνους ξύλινους μπαρόκ με ερεισίνωτο και ερεισίχειρα. Φορούν μακρύ φόρεμα, μανδύα που πορπώνεται στο στήθος και χαμηλά και σαρίκι στο κεφάλι, ενδεικτικό της συριακής τους καταγωγής. Ο Κοσμάς γέρνει εμπρός προς το αναλόγιο, που βρίσκεται μπροστά του να γράφει. Ο Ιωάννης στηρίζει το κεφάλι του στο δεξί του χέρι και ξεκουράζει το αριστερό, ακουμπώντας το στο ερεισίχειρο του θρόνου.

Οι δύο άγιοι συνδέονται τόσο με το ποιητικό έργο τους όσο και με συγγένεια¹⁵⁰⁴. Η θέση τους εδώ είναι ασυνήθιστη και θα πρέπει να τη συνεχίσουμε με το ποιητικό τους έργο στο οποίο υμνείται ο σαρκωθείς λόγος: Ιωάννης: «Τον προ αιώνων εκ πατρός γεννηθέντα, τον Θεόν λόγον σαρκωθέντα» κλπ¹⁵⁰⁵, Κοσμάς: «εικόν απaráλλακτε του όντως ανίκητε, σφραγίς αναλλοίωτε, υιέ λόγε σοφία και βραχίων δεξιά υψίστου σθένος»¹⁵⁰⁶. Η τοποθέτηση των δύο αγίων στις γενέσεις του τόξου συνδέει το έργο

¹⁵⁰² Ερμηνεία, 78.

¹⁵⁰³ Ερμηνεία, 155, 268, 291.

¹⁵⁰⁴ Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός*, Βίος και έργο, Θεσ/νίκη 1979

¹⁵⁰⁵ Ερμηνεία, 220.

¹⁵⁰⁶ Ερμηνεία, 220.

τους το ποιητικό για το "σαρκωθέντα λόγο" με τις δύο απεικονίσεις του Χριστού, Παντοκράτωρ, Προϋπάρχων Πατήρ. Επάνω υπάρχουν οι επιγραφές «Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ / ο Δαμασκηνός» και «Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ / ο Ποιητής», αντίστοιχα.

Ο Προφήτης Ιωνάς (Πίν. 68 β) παριστάνεται στην αριστερή πλευρά του τόξου, επάνω από την παράσταση του αγίου Κοσμά του Ποιητή. Φορεί το αρχαίο ένδυμα και είναι ακίνητος. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ανταποκρίνονται στην περιγραφή του "Ελπίου"¹⁵⁰⁷ και της Ερμηνείας¹⁵⁰⁸ Με τα δυο του χέρια κρατεί ανοιχτό ειλητό, όρθια τοποθετημένο. Στο ειλητό αναγράφεται: «ΕΒΟΗ / CA EN / θλίψει / ΜΟΥ ΠΡΟΣ / Κ (ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ / ΘΕΟΝ / ΜΟΥ και / εισή / ...»¹⁵⁰⁹. Ο Προφήτης ακολουθεί πρότυπο ανάλογο της αντίστοιχης μορφής στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹⁵¹⁰, στη μονή Δοχειαρίου, στον ναό του αγίου Νικολάου Βίτσας και αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁵¹¹. Επάνω η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΙΩΝΑΣ».

Ο Προφήτης Ησαΐας (Πίν. 68 β) είναι μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τα αριστερά του, έχει μακριά γκριζόλευκα μαλλιά και γενειάδα και φορεί τα αρχαία ενδύματα. Το δεξί του χέρι είναι κατεβασμένο στο πλάι και στο αριστερό κρατεί από πάνω ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται η επιγραφή «ΙΔΟΥ Η / ΜΕΡΑ / ΚΥΡΙΟΥ ΕΡ / ΧΕΤΕ / ΑΝΙΑΤΟΣ / ΘΥΜΟΥ / ΤΟΥ ΟΡΓΙ / C ΘΕΙΝΑΙ / την οικουμένην». Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΗΣΑΙΑΣ».

Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Μεγάλης Βουλής αγγέλου (βόρειο τόξο κεντρικού θόλου).

Στο εσωράχιο του τόξου ιστορούνται τέσσερις προφήτες (Πίν. 70 α). Από τα δυτικά πρώτος ιστορείται ο Προφήτης Σαμουήλ και ακολουθεί ο Προφήτης Μωυσής. Στην ανατολική πλευρά του εσωραχίου ιστορείται πρώτος χαμηλά ο Προφήτης Ααρών και ακολουθεί ο Δίκαιος Μελχισεδέκ. Διαχωριστική ταινία υπάρχει μόνος πάνω από τους προφήτες που ιστορούνται χαμηλά στο τόξο, ενώ παραλείπεται επάνω στην κλειδα του, όπου τα φωτοστέφανα των μορφών σχεδόν εφάπτονται.

Ο Προφήτης Σαμουήλ (Πίν. 70 α) παριστάνεται κατ' ενώπιον με ελαφρά στροφή της κεφαλής του προς τα δεξιά του. Μεσήλικας με μακριά, καστανά, μαλλιά και γένια. Φορά ιερατική εβραϊκή ενδυμασία και διχαλωτή μίτρα. Φέρει το αριστερό του χέρι μπρος στο στήθος ενώ στο δεξί κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «... / ΡΑ ΕΤΕ / ΚΕΝ Ε / ΠΤΑ ΚΑΙ / Η ΠΟΛ[Λ]Η / ΕΝ ΚΝΟΙΣ / Η[ΣΘΕΝΗΣΕΝ]» ,(Βασιλειών Α' 12:15). Από την απεικόνισή του παραλείπεται το «κέρασ του ελαίου», σύμβολο που τον χαρακτηρίζει και τον συνοδεύει στις παραστάσεις¹⁵¹². Η μορφή του Προφήτη Σαμουήλ απαντάται στους κύκλους προφητών κατά των προχωρημένο 14^ο

¹⁵⁰⁷ Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου», *Ε.Ε.Β.Σ. ΙΔ'* (1938), 410.

¹⁵⁰⁸ Ερμηνεία, 78, 261.

¹⁵⁰⁹ Ιων. 2,3.

¹⁵¹⁰ Chatzidakis, «Theophane», εικ. 87 και 93, Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. σελ.

105

¹⁵¹¹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π. (81 α,β)

¹⁵¹² Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 195.

αι. στον Τίμιο Σταυρό στο Πελέντρι, στο Zemen κ.α.¹⁵¹³. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΣΑΜΟΥΗΛ».

Ο Προφήτης Μωυσής (Πίν. 70 α) ακολουθεί μετά τον Σαμουήλ, παριστάνεται σχεδόν μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά του σε νεαρή ηλικία με μακριά μαλλιά και κοντό γένι. Στο κεφάλι φέρει στέμμα. Υψώνει το κεκαμμένο στον αγκώνα δεξί χέρι, έχοντας προτεταμένο το δείκτη σε ένδειξη ομιλία στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό, από κάτω. Στο ειλητό διαβάζουμε «ΠΡΟΦΗ / ΤΗΝ ΥΜΙΝ / ΑΝΑΣΤΗΣΕΙ / Κ[ΥΡΙΟ]Σ ΕΚ ΤΩΝ / ΑΔΕΛΦΩΝ / ΗΜΩΝ/ΩΣ ΕΜΕ/»¹⁵¹⁴. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΜΩΥΣΗΣ».

Ο Δίκαιος Μελχισεδέκ (Πίν. 70 α) έπεται του Μωϋσή. Ιστορείται σχεδόν μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά του, εικονίζεται γέρος με άσπρα μακριά μαλλιά και γενειάδα. Φέρει βασιλική ενδυμασία, στέμμα και ποιμαντορική ράβδο (σύμβολο της διττής ιδιότητά του βασιλεύς και ιερέας)¹⁵¹⁵. Είναι η δεύτερη απεικόνιση του Μελχισεδέκ στο ναό, με πρώτη τη συνάντηση Μελχισεδέκ - Αβραάμ στο διακονικό. Ο Μελχισεδέκ, θεωρήθηκε ως μια από τις μορφές της Παλαιάς Διαθήκης που προεικονίζουν τον Χριστό¹⁵¹⁶. Η τοποθέτηση των δύο Αβραάμ και Μελχισεδέκ προφανώς σχετίζονται με τις προεικονίσεις στα πρόσωπα αυτών του Κυρίου. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΔΙΚΑΙΟΣ / ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ».

Ο Προφήτης Ααρών (Πίν. 70 α) είναι ο τέταρτος προφήτης στα δεξιά του τόξου. Εικονίζεται με ελαφρά κλίση προς τα αριστερά του σε γεροντική ηλικία με λευκά μαλλιά και γενειάδα. Φορεί ιερατική ενδυμασία (μακρύ χιτώνα, δεύτερο πιο κοντό φόρεμα με διάλιθη παρυφή) και από επάνω μανδύα. Φέρει μίτρα στο κεφάλι και στο δεξί κρατεί τη ράβδο, ανθισμένη στο σημείο που την κρατά και η οποία αποτελεί προεικόνιση της Θεοτόκου¹⁵¹⁷. Στο αριστερό κρατεί, από κάτω, ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζεται η επιγραφή: «Ε(ΜΟΙ ΔΕ ΑΝΘΙ) / ΣΑΣΑ ΤΟΝ / ΚΤΙΣΤΗΝ ΑΝ / ΘΟΣ ΡΑΥ / ΔΟΝ ΠΡΟ / ΚΑΤΗΓΓΕΙ / ΛΑ... ...». Η απεικόνιση του Ααρών με την ράβδο απαντάται σε πολλά μνημεία της παλαιολόγειας περιόδου, όπως για παράδειγμα στην περίβλεπτο του Μυστρά κ.α.¹⁵¹⁸. Επάνω υπάρχει η επιγραφή « Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΑΑΡΩΝ».

Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Χριστού Εμμανουήλ (νότιο τόξο κεντρικού θόλου).

Το εσωράχιο του τόξου καταλαμβάνουν χαμηλά στη δεξιά πλευρά ο Προφήτης Ελισσαίος θιός Σαφάτ και ακολουθεί ο Προφήτης Ηλίας ο Θεσβίτης. Την ανατολική πλευρά του τόξου καταλαμβάνουν χαμηλά ο Προφήτης Σολομών και ακολουθεί ο Προφήτης Δαβίδ (Πίν. 70 β).

¹⁵¹³ Stylianou, *Churches of Cyprus*, ό.π., 68. Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 195 όπου και περισσότερα παραδείγματα.

¹⁵¹⁴ Ερμηνεία, 290

¹⁵¹⁵ Ερμηνεία, 75

¹⁵¹⁶ Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 192-193.

¹⁵¹⁷ Μουρίκη, «Προεικονίσεις», ό.π., 226-227. Βλ. επίσης Παπαμαστοράκη, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 193-194.

¹⁵¹⁸ Μουρίκη, ό.π., 219. Για περισσότερα παραδείγματα βυζαντινών ναών βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 193 – 194.

Ο Προφήτης Ελισαίος "υιός σαφάτ", ιστορείται χαμηλά στη γένεση του τόξου, μετωπικός, νέος και αγένειος. Φορεί χιτώνα γαλάζιο και καφεκόκκινο ιμάτιο¹⁵¹⁹. Έχει το αριστερό χέρι ψηλά, λυγισμένο στον αγκώνα με ανοιχτή την παλάμη σε ένδειξη ομιλίας και στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: «ΠΑΤΕΡ / ΠΑΤΕΡ ΑΡ / ΜΑ ΙCΡΑ / ΗΑ Κ(ΑΙ) / ΠΠΠΕΥΣ / ΑΥΤΟΥ¹⁵²⁰». Επάνω η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΕΛΙΣΣΑΙΟΣ υιός σαφάτ».

Ο Προφήτης Ηλίας ο Θεσβίτης, ακολουθεί μετά τον Ελισαίο. Αποδίδεται μετωπικός, με γκριζα άτακτα μαλλιά, τα οποία σχηματίζουν κορυφή και γκριζα γενειάδα. Φορεί καφεκίτρινο χιτώνα ζωσμένο στη μέση, ο οποίος φτάνει μέχρι το μέσο της κνήμης, την απαραίτητη μηλωτή που συγκρατείται μπροστά στο στήθος. Είναι ανυπόδητος και έχει το αριστερό πόδι σε ανάπαυση. Υψώνει το αριστερό χέρι σε χειρονομία λόγου και στο δεξί κρατεί ειλητάριο στο οποίο διαβάζουμε: «ΖΗΛΩΝ / ΕΖΗΛΩ / ΣΑ ΤΥ Κ(ΥΡ)Ω / ΠΑΝΤΟ / ΚΡΑΤΟ / ΡΙ ΟΤΙ». Η απόδοση της φυσιογνωμίας και της ενδυμασίας του προφήτη είναι τυπική στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη¹⁵²¹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΗΛΙΑΣ ο Θεσβίτης»

Ο Προφήτης Δαβίδ είναι στραμμένος ελαφρά προς τα δεξιά του, παριστάνεται "γέρων στρογγυλεμένης"¹⁵²² με στέμμα και βασιλική ενδυμασία. Έχει το δεξί του χέρι υψωμένο με προτεταμένο το δείκτη σε ένδειξη ομιλίας. Στο αριστερό κρατά, χαμηλά, ανοιχτό ειλητό όπου αναγράφεται: "ΩΣ ΕΜΕ / ΓΑΛΥΝ / ΘΗ ΤΑ ΕΡ / ΓΑ ΣΟΥ ΚΥ[Ρ]ΙΕ / ΠΑΝΤΑ ΕΝ / ΣΟΦΙΑ Ε / ΠΟΙΗΣΑΣ" (Ψαλμ. ργ' 23.24).

Ο τύπος του προφήτη στην παράστασή μας έχει ως εικονογραφικό παράλληλο τη μορφή του προφήτη στη μονή Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹⁵²³, και στη μονή Σταυρονικήτα¹⁵²⁴, με διαφορές στη θέση των χεριών του και στη μορφή του ειληταρίου. Επάνω η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΔΑΥΙΔ και βασιλεύς».

Ο Προφήτης Σολομών παριστάνεται νέος, αγένειος, κατ' ενώπιον με ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς τα δεξιά. Φορεί στέμμα και στρατιωτική ενδυμασία. Πίσω ανεμίζει σε σκούρο γαλάζιο χιτώνας, ο οποίος τυλίγεται στο βραχίονα του αριστερού χεριού του. Υψώνει το δεξί με προτεταμένο το δείκτη χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά χαμηλά, ανοιχτό ειλητό, στο οποίο αναγράφεται: "ΣΤΟΜΑ / ΔΙΚΑΙΟΥ / ΑΠ[Ο]ΣΤ]Α / ΖΕΙ CO / ΦΙΑΝ / ΧΕΙΛΗ / ΔΕ ΑΝΔΡ[Ω]Ν (Παροιμία 10,31)¹⁵²⁵

Ο φυσιογνωμικός τύπος του προφήτη είναι πλησιέστερος με αυτόν της μονής Σταυρονικήτα, όπου εικονίζεται με κοντό φόρεμα και αναξυρίδες¹⁵²⁶, χωρίς όμως το

¹⁵¹⁹ Στην Ερμηνεία περιγράφεται "νέος φαρακλός βουρλογένης". Ερμηνεία, 77.

¹⁵²⁰ Η επιγραφή του ειλητού αντιστοιχεί στις πηγές της Ερμηνείας. Ερμηνεία, 290.

¹⁵²¹ Βλ. για παράδειγμα τις απεικονίσεις, στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων Θεσ/νίκης (Ευγγουπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, πιν. 3.2) στον Αγ. Ιωάννη το Θεολόγο στη Μαυριώτισσα (Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες, του Αγ. Ιωάννη», *Μακεδονικά*, τ. 21, 1981, σ. 58, στον Αγ. Νικόλαο στη Βίτσα, (Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 82 α, β).

¹⁵²² Ερμηνεία, 77, 262, 289.

¹⁵²³ Chatzidakis, «Theophane» εικ. 89 και 49 αντίστοιχα και Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., εικ. III στη σελ.105.

¹⁵²⁴ Chatzidakis, *Theophane* εικ. 89 και 49 αντίστοιχα και Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π., εικ. στη σελ.105 III.

¹⁵²⁵ Ερμηνεία, Πηγές, 262, 289.

¹⁵²⁶ Chatzidakis, «Theophane», εικ. 49. Ο ίδιος *Θεοφάνης*, εικ.32

θώρακα της τοιχογραφίας μας. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΣΟΛΟΜΩΝ»

Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Θεοτόκου «Αξιόν εστί» (δυτικό τόξο θόλου).

Η Κλίμακα του Ιακώβ (πίν. 71 α, β) ως προς την απόδοσή της ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας.¹⁵²⁷ Κοσμεί την εσωτερική πλευρά του δυτικού τόξου του κεντρικού θόλου του Παντοκράτορα. Η παράσταση καταλαμβάνει το σύνολο της εσωτερικής πλευράς του τόξου, συνοδεύεται από την επιγραφή «*Η ΚΛΙΜΑΚΑ ΤΟΥ ΙΑΚΩΒ*» και συνδέεται νοηματικά με το θεομητορικό κύκλο της δυτικής καμάρας.

Αριστερά στη γένεση του τόξου απεικονίζεται ο (κοιμώμενος) Ιακώβ, ξαπλωμένος να ακουμπά το κεφάλι του στη δεξιά παλάμη. Στα δεξιά του (υπάρχει) η επιγραφή «*ΙΑΚΩΒ Ο ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ*». Επάνω από τον Ιακώβ είναι τοποθετημένο ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή: «*ΕΓΩ ΚΑΘΥΠΕΡ(;) ΙΣΤΟΡΩ ΚΛΙΜΑΚΑ / ΕΚ ΓΗΣ ΦΘΑΝΟΥΣΑ ΕΙΣ ΧΡΙΣΤΟΝ*».

Πίσω από τον Ιακώβ ξεκινά η κλίμακα στα σκαλιά (στους αναβαθμούς) της οποίας ανεβαίνουν άγγελοι. Στο κέντρο (στην κλειδα) του τόξου απεικονίζεται η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα. Ο μικρός Χριστός στρέφει προς τη μητέρα του το βλέμμα με το δεξί ευλογεί και στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητό. Η παράσταση της Θεοτόκου περιβάλλεται στις τρεις πλευρές από νεφέλες. Η κλίμακα συνεχίζει προς τα δεξιά πάλι με αγγέλους που ανεβαίνουν.

Επάνω δεξιά και αριστερά της Θεοτόκου υπάρχει η επιγραφή «*Η ΚΛΙΜΑΞ ΗΝ ΠΡΟΕΙΔΕ ΠΑΛΑΙΝ / Ο ΠΑΤΡΙΑΡΧΗΣ ΙΑΚΩΒ*».

Η παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ εικονογραφεί τη διήγηση του 28^{ου} κεφ. της Γενέσεως, κατά το οποίο ο Ιακώβ «*εξελθών από του φρέατος του όρκου... απήντησε τόπο και εκοιμήθη εκεί... και ενυπνιάσθη, και ιδού κλίμαξ εστηριγμένη εν τη γη, ης η κεφαλή αφικνείται εις τον ουρανόν, και άγγελοι του Θεού ανέβαινον και κατέβαινον επ' αυτής, ο δε κύριος επεστήρικτο επ' αυτής*»¹⁵²⁸. Το γεγονός θεωρήθηκε προεικόνιση της Θεοτόκου, διότι γεννώντας το Χριστό «*απέβη η Κλίμαξ*» επί της οποίας ο «*Κύριος Επεστήρικτο*» και «*η Πύλη του Ουρανού*» καθώς και η «*γέφυρα προς τους ουρανούς η μετάγουσα*»¹⁵²⁹.

Ο προεικονιστικός χαρακτήρας της παράστασης τονίζεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και από τους εκκλησιαστικούς ρήτορες και ιδιαίτερα τον Ηλία Μηνιάτη, ο οποίος στη διδαχή της Κυριακής προ της Χριστού Γεννήσεως αναφέρει χαρακτηριστικά: «*Η μυστηριώδης εκείνη κλίμαξ προεικόνιζε το μέγα, το υψηλόν, το άφραστον μυστήριον της ενσάρκου οικονομίας του Θείου Λόγου, του Σωτήρος και λυτρωτού, παραδόξος γεννηθέντος εκ παρθένου Μαρίας περί της οποίας ευαγγελίζεται προς τον Ιωσήφ ο Αρχάγγελος “τέξεται δε Υιόν...αμαρτιών αυτών”. Η παρακοή του παλαιού Αδάμ, εχώρισε ολότελα την Γην από τον Ουρανόν, εμάκρυνε πολλά τον άνθρωπον από τον Θεόν και εσφάλισε διά πάντα την πύλην του Παραδείσου, αλλ' η ενανθρώπιση του νέου Αδάμ, του Θεανθρώπου Ιησού είναι η μακαρία εκείνη Κλίμαξ, σπού πάλιν ήνοιξε την κεκλεισμένην Πύλην της σωτηρίας. Η ανάβασις και κατάβασις*

¹⁵²⁷ *Ερμηνεία*, 52.

¹⁵²⁸ Γένεσης, 28, (10-17) Καλακύρης, *Η Θεοτόκος*, ό.π., 190.

¹⁵²⁹ Καλοκύρης, ό.π..

των Αγγέλων, διά των βαθμίδων της κλίμακος, είναι η ανάβασις της ανθρωπίνης φύσεως προς την ανθρωπίνην, διά της οποίας ο Θεός έγινε άνθρωπος»¹⁵³⁰.

Η θέση στην οποία απεικονίστηκε η κλίμακα μεταξύ Παντοκράτορα και του Θεομητορικού κύκλου της δυτικής καμάρας και του ανατολικού τοίχου πάνω από την είσοδο τονίζει ακριβώς τη σημασία και το ρόλο της Θεοτόκου. Η άμεση εξάρτηση της παράστασης με τον υπόλοιπο κύκλο της Παναγίας τονίζεται και από τη θέση και τη φορά της Θεοτόκου στην Κλίμακα, η οποία είναι στραμμένη προς τα δυτικά, όπου και οι υπόλοιπες Θεομητορικές παραστάσεις.

Η παράσταση της κλίμακας απαντάται στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική όπως στη Μονή της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη¹⁵³¹, στον εξωνάρθηκα της Μ. Φιλανθρωπητών¹⁵³² κ.α..

Τόξο μεταξύ Θεοτόκου «Άξιόν εστί» και Αγίου Νικολάου (βόρειο τόξο δυτικής καμάρας).

Στο εσωράχιο του τόξου παριστάνονται, πρώτος από τα δυτικά, ο Προφήτης Μιχαίας και ακολουθεί ο Προφήτης Αβδιού. Από τα ανατολικά πρώτος χαμηλά ιστορείται ο Προφήτης Ναούμ και ακολουθεί ο Προφήτης Αγγαίος (Πίν. 72 α).

Ο Προφήτης Μιχαίας (Πίν. 72 α) εικονίζεται πρώτος από αριστερά (δυτικά), η απόδοση της μορφής του δεν ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁵³³, αλλά αυτή των πηγών της¹⁵³⁴ και παριστάνεται νέος αγένειος με κοντά μαλλιά. Φορεί γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο-καφέ ιμάτιο. Μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά του. Τείνει την προεξέχουσα από το μιάτιό του δεξιά παλάμη σε ένδειξη ομιλίας, ενώ το δεξί του χέρι κρατά, χαμηλά, ανοιχτό ειλητό, στο οποίο διαβάζουμε: «ΔΕΥΤΕ Α / ΝΑΒΟΜΕΝ / ΕΙΣ ΤΟ ΟΡΟΣ / ΚΥΡΙΟΥ Κ(ΑΙ)ΕΙΣ / ΤΟΝ ΟΙ / ΚΟΝ ΤΟΥ / Θ(Ε)ΟΥ ΙΑΚΩ / Β». Το κείμενο του ειλητού συμφωνεί με αυτό που προτείνεται στο Ε΄ Παράρτημα των Πηγών της Ερμηνείας¹⁵³⁵, καθώς και με αυτό που προτείνει το Δ΄ Παράρτημα στην σκηνή της Μεταμόρφωσης¹⁵³⁶. Η απεικόνιση του Προφήτη Μιχαία στους κύκλους των προφητών είναι σποραδική στα μνημεία της μεσοβυζαντινής περιόδου και πιο συχνή σ' αυτά της παλαιολόγειας περιόδου¹⁵³⁷. Συμβολίζει την οικουμενικότητα της Εκκλησίας, την παρουσία του Χριστού, τη Δευτέρα παρουσία και την προαιώνια ύπαρξη του Χριστού¹⁵³⁸. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΜΙΧΑΙΑΣ».

¹⁵³⁰ Μηνιάτη, «Λόγος Περι Θείας Ευσπλαχνίας», *Διδαχαί και Λόγοι*, φωτοτυπική επανέκδοση της Β΄ εκδόσεως Ενετίας 1720, Θεσσαλονίκη 1969, 361. και Τατάκης, *Σκούφος, Μηνιάτης, Βούλγαρης, Θεοτόκης*, 133 κ.ε..

¹⁵³¹ Καλοκύρης, ό.π., 191.

¹⁵³² «Ζωγραφική», *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, ό.π., εικ. 222.

¹⁵³³ Ερμηνεία, 78.

¹⁵³⁴ Ερμηνεία, Πηγαί, Παράρτημα Ε΄, 289.

¹⁵³⁵ Ερμηνεία, Πηγαί, Παράρτημα Ε΄, 290.

¹⁵³⁶ Ερμηνεία, Πηγαί, Παράρτημα Δ΄, 275.

¹⁵³⁷ Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 220.

¹⁵³⁸ Περισσότερα για τους συμβολισμούς κατά τους πατέρες τις Εκκλησίας βλ. Παπαμαστοράκης, ό.π., 220 – 223.

Ο Προφήτης Αβδιού (Πίν. 72 α) ακολουθεί μετά τον Μιχαία, εικονίζεται μετωπικός, μεσήλικας με μακριά άσπρα μαλλιά και γένια,. Στο δεξί χέρι κρατεί ράβδο ενώ στο αριστερό κρατά χαμηλά ανοιχτό ειλητό, στο οποίο διαβάζουμε: "ΟΝ ΤΡΟ / ΠΟΝΕ / ΠΟΙΗ / ΣΑΚ ΟΥΤΟΣ / ΕΣΤΑΙ ΣΟΙ / ΤΟ ΑΝΤΑ / ΠΟΔΟΜΑ / ΣΟΥ ΑΝΤΑ / ποδοθηση / ται σοι εις κε / φα[λὴν σου]¹⁵³⁹. Στην εικονογραφία εντοπίζεται για πρώτη φορά το 13^ο αι., ενώ σποραδική είναι παρουσία του στους κύκλους των προφητών από το 14^ο αι.¹⁵⁴⁰. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΑΒΔΙΟΥ».

Ο Προφήτης Αγγαίος (Πίν. 72 α) ιστορείται στο δεξί ήμισυ του εσωραχίου, επάνω. Ο Προφήτης παριστάνεται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας και των Πηγών της¹⁵⁴¹, γέρος με λευκά μαλλιά και γένια, με ελαφρά κλίση προς τ' αριστερά του, υψώνει το αριστερό του χέρι, το οποίο κάμπτεται στον αγκώνα, έχοντας ανοιχτή την παλάμη σε ένδειξη ομιλίας. Στο δεξί του χέρι, κρατά, χαμηλά, ανοιχτό ειλητό του οποίου η επιγραφή είναι: «ΕΣΤΑΙ Η / ΔΟΞΑ Τ(ΟΥ) / ΟΙΚΟΥ / ΤΟΥΤΟΥ Υ / ΠΕΡ ΤΗΝ / ΕΣΧΑΤΗΝ / ΛΕΓΕΙ ΚΥ(ΡΙΟΣ) / ΠΑΝΤΟ / ΚΡΑΤΩΡ /».

Η επιγραφή του ειλητού είναι σύμφωνη με αυτήν που προτείνεται στο Παράρτημα Ε΄ των Πηγών της Ερμηνείας¹⁵⁴². Σπάνια είναι η παρουσία του Προφήτη Αγγαίου στους εικονογραφικούς κύκλους των Προφητών κατά την παλαιολόγια περίοδο¹⁵⁴³. Τη μορφή του Προφήτη συνοδεύει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΑΓΓΑΙΟΣ».

Ο Προφήτης Ναούμ (Πίν. 72 α), βρίσκεται στη δεξιά πλευρά του τόξου (στη γένεση του). Εικονίζεται μετωπικός, μεσήλικας με γκριζα μαλλιά και γενειάδα. Έχει το δεξί του χέρι μπροστά στο στήθος με προτεταμένο το δείκτη. Στο αριστερό χέρι κρατά ειλητάριο, το οποίο συνεχίζει πίσω από το σώμα του και ανοίγει προς τα επάνω στα δεξιά του Προφήτη. Στο ειλητό διαβάζουμε: «ΠΡΟ ΠΡΟ / ΣΩΠΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ) Υ ΤΙΣ / ΥΠΟΣΤΙΣΕΤΑΙ / Η ΤΙΣ ΑΝΙΣΤΙΣΕΤΑΙ / εν οργή του / θεού αυτού /» . Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΝΑΟΥΜ».

Τόξο μεταξύ Θεοτόκου «Άξιον εστί» και Αγίας Παρασκευής (νότιο τόξο δυτικής καμάρας).

Στο εσωράχιο του νότιου τόξου της δυτικής καμάρας παριστάνονται: δυτικά, χαμηλά στη βάση ο Προφήτης Οσηέ και ακολουθεί επάνω ο Προφήτης Αββακούμ, ανατολικά κάτω ο Προφήτης Ιωήλ και ακολουθεί ο Προφήτης Ζαχαρίας (Πίν. 72 β).

Ο Προφήτης Ωσηέ (Πίν. 72 β) παριστάνεται γέρος με κοντά λευκά μαλλιά και γένια σε αντικίνηση, ακολουθώντας τις επιταγές της Ερμηνείας και των Πηγών της¹⁵⁴⁴. Στρέφει το πρόσωπό του προς τα αριστερά του, ενώ τείνει την παλάμη του αριστερού χεριού σε ένδειξη ομιλίας. Στο δεξί του χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο

¹⁵³⁹ Η επιγραφή ακολουθεί αυτή των Πηγών της Ερμηνείας, βλ. Ερμηνεία, 261 και 289.

¹⁵⁴⁰ Για την εικονογραφία του προφήτη στη βυζαντινή περίοδο βλ. Παπαμαστοράκη, «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου», *Πρακτικά Πρώτου Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου* (Αρτα 1990) 420-454. και του ίδιου, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 229-230.

¹⁵⁴¹ Ερμηνεία, 78, 261 και 289 αντίστοιχα.

¹⁵⁴² Ερμηνεία Πηγαί, Παράρτημα Ε', 290.

¹⁵⁴³ Παπαμαστοράκης, *Ο Διάκοσμος του τρούλου*, ό.π., 238.

¹⁵⁴⁴ Ερμηνεία, 78, 261, 289.

διαβάζονται: « ΠΟΥ ΣΟΥ / ΘΑΝΑΤΕ / ΤΟ ΚΕΝ / ΤΡΟΝ ΠΟΥ / ΣΟΥ ΑΔΗ / ΤΟ ΝΙ / ΚΟΣ »¹⁵⁴⁵. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩΣΗΕ».

Ο Προφήτης Αββακούμ (Πίν. 72 β) ακολουθεί μετά τον προφήτη Ωσηέ. Παριστάνεται νέος αγένειος με λεπτά χαρακτηριστικά. Έχει γυρισμένο το κεφάλι προς τα δεξιά του, φορεί χιτώνα και ιμάτιο και με τα δύο του χέρια κρατά ανοιχτό ειλητό, στο οποίο αναγράφεται: "ΠΕΡΙΕΒΑΛΕΝ ΕΞ / αδικίας(...)ά ΔΥ / ΝΑΜΕΩΣ ΤΟΥΣ ΑΡ / ΧΗΓΟΥΣ - ω". Επάνω διατηρείται η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΑΒΒΑΚΟΥΜ».

Ο Προφήτης Ζαχαρίας (Πίν. 72 β) ιστορείται επάνω στη δεξιά πλευρά του τόξου. Ακολουθεί μετά τον προφήτη Αββακούμ. Τα φωτοστέφανα των δύο προφητών εφάπτονται. Ο προφήτης παριστάνεται νέος, αγένειος με κοντά μαλλιά. Είναι στραμμένος προς τα δεξιά του και φορά γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Στο δεξί του χέρι κρατά από κάτω ανοιχτό ειλητό. Το αριστερό του χέρι είναι λυγισμένο στον αγκώνα και με το δάχτυλό (δείκτη) του τεταμένο σε ένδειξη συνομιλίας. Στο ειλητό, του διαβάζουμε την επιγραφή «Κ' ΗΞΕΙ / Κ(ΥΡΙΟ) Σ Ο ΘΕΟΣ / ΜΟΥ Κ(ΑΙ) Π / ΑΝΤΕΣ ΟΙ / ΑΓΓΕΛΟΙ αυτού / ΜΕΤ' ΑΥ / ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΣΤΑΙ / ΕΝ ΤΗ ΗΜ / ΕΡΑ ΕΚΕΙ / νη ουκ έσται / φως"»¹⁵⁴⁶. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΖΑΧΑΡΙΑΣ».

Ο Προφήτης Ιωήλ (Πίν. 72 β) είναι ο τέταρτος του εσωραχίου του τόξου και εικονίζεται στη γένεση του τόξου δεξιά. Παριστάνεται μεσήλικας με σκούρα κοντά μαλλιά και σκούρα γενειάδα. Μετωπικός με ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς τα αριστερά του. Φορά κόκκινο χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο. Έχει το δεξί του χέρι στο πλάι κεκαμμένο στον αγκώνα με την παλάμη ανοιχτή σε ένδειξη ομιλίας. Στο αριστερό του χέρι κρατά ανοιχτό ειλητό στο πλάι. Στο ειλητό αναγράφεται: « ΙΣΧΥΣ ΚΥΡΙΟΥ / ΕΞΕΓΕΡΕΙ / ΣΕ ΩΣΑΝ / ΑΝΑΒΑΙΝΗ / ΤΩΣΑΝ / ΠΑΝΤΑ ΤΑ / ΕΘΝΗ ΕΙΣ » (γ', 14)¹⁵⁴⁷. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ».

Τόξο μεταξύ Αγίου Γεωργίου και Μεγάλης Βουλής αγγέλου (δυτικό τόξο φουρνικού Αγίου Γεωργίου).

Το εσωράχιο του τόξου καταλαμβάνουν βόρεια ο Άγιος Βονιφάτιος και νότια ο Άγιος Ευγένιος (Πίν. 73 α).

Ο Άγιος Βονιφάτιος (Πίν. 73 α) ιστορείται κατ' ενώπιον με ελαφρά κλίση της κεφαλής του, προς τα δεξιά του. Είναι νέος με καστανά μαλλιά και καστανόξανθα γένια¹⁵⁴⁸. Φορεί λευκό ποδήρη χιτώνα στολισμένο με ανθικά κοσμήματα και παρυφή διάλιθη. Από επάνω φορεί δεύτερο κοντό φόρεμα με διάλιθη παρυφή και τέλος κόκκινο - τριανταφυλλί μανδύα, ο οποίος δένει σε κόμπο μπροστά στο στήθος. Στο δεξί του χέρι κρατά το σταυρό του μάρτυρα, ενώ το αριστερό κάμπτεται στον αγκώνα και υψώνεται με την παλάμη προς τα έξω. Από λάθος, μάλλον, του ζωγράφου το

¹⁵⁴⁵ Το κείμενο του ειλητού αναφέρεται στις Πηγές της Ερμηνείας, Παράρτημα Γ' και Ε', 261 και 289 αντίστοιχα. (Το ίδιο κείμενο προβλέπεται και για την Ανάσταση Παρ. Γ', 277).

¹⁵⁴⁶ Ερμηνεία Πηγαί, Παράρτημα Ε', 289.

¹⁵⁴⁷ Στην Ερμηνεία (141) αναφέρεται το ίδιο κείμενο με μικρές διαφορές: «Εξεγειρέσθωσαν και αναβαινέτωσαν πάντα τα έθνη εις την κοιλάδα Ιωασαφάτ».

¹⁵⁴⁸ Ερμηνεία, ό.π., 158.

αριστερό μανίκι ανήκει χρωματικά και σχεδιαστικά στο μακρύ φόρεμα ενώ το δεξί ανήκει στο κοντό γκριζογάλαζο. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ / ΒΟΝΙΦΑΤΙΟΣ».

Ο Άγιος Ευγένιος (Πίν. 73 α) ιστορείται νέος αγένειος¹⁵⁴⁹, κινείται προς τα αριστερά του και στρέφει σε αντικίνηση το πάνω μέρος του σώματός του. Φορεί όπως και ο άγιος Βονιφάτιος δύο φορέματα ένα μακρύ λευκό με ανθικά κοσμήματα και ένα κοντό χειριδωτό κόκκινο ζωσμένο στη μέση με ζώνη και κάτω παρυφή. Ο μανδύας σε τόνους γαλάζιου δένει σε κόμπο μπρος στο στήθος. Στο δεξί κρατεί το σταυρό του μάρτυρα, ενώ φέρει το αριστερό μπρος στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΓΕΝΙΟΣ».

Ο άγιος Ευγένιος μαζί με τους Ορέστη, Ευστράτιο, Αυξέντιο και Μαρδάριο, αποτελούν την πεντάδα των συναθλητών μαρτύρων της Σεβάστειας και συνορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου¹⁵⁵⁰. Στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική απεικονίζονται συνήθως ή τουλάχιστον οι τέσσερις και απαντώνται συχνά σε υστεροβυζαντινά¹⁵⁵¹ και μεταβυζαντινά έργα όπως στη μονή Διονυσίου¹⁵⁵², στο παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου¹⁵⁵³ στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά¹⁵⁵⁴ στο παρεκκλήσι του αγίου Νικολάου της Μεγ. Λαύρας¹⁵⁵⁵, στον άγιο Νικόλαο Βίτσας¹⁵⁵⁶ κ.α.

Τόξο μεταξύ Αγίου Γεωργίου και Παλαιού των Ημερών (νότιο τόξο φουρνικού αγίου Γεωργίου).

Στο εσωράχιο του τόξου αυτού ιστορούνται ο **Άγιος Μαρδάριος** ανατολικά και ο **Άγιος Ορέστης** δυτικά (Πίν. 73 β). Οι δύο άγιοι, μαζί με τους Ευστράτιο, Αυξέντιο και Ευγένιο, ανήκουν στην πεντάδα των συναθλητών μαρτύρων της Σεβαστείας και γιορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου. Από τους παραπάνω συναντήσαμε τον άγιο Ευγένιο στο τόξο ανατολικά του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου.

Ο Άγιος Μαρδάριος (Πίν. 73 β) εικονίζεται με το κεφάλι και το βλέμμα στραμμένο προς τα δεξιά σε στροφή τριών-τετάρτων. Τα μαλλιά του αποδίδονται κοντά και καστανά, ενώ η γενειάδα καστανή και στρογγυλή. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου ανταποκρίνονται στην περιγραφή των πηγών της Ερμηνείας¹⁵⁵⁷.

Τα ενδύματα του είναι όμοια με των άλλων αγίων, μακρύ χιτώνα λευκό με ανθικά κοσμήματα και διάλιθη παρυφή, δεύτερο κοντό χειριδωτό φόρεμα κόκκινο, με χρυσή διάλιθη παρυφή και γαλάζιο ιμάτιο. Στο αριστερό κρατεί το σταυρό του μάρτυρα ενώ το δεξί είναι λογισμένο στον αγκώνα και υψώνεται στο πλάι με την παλάμη προς τα έξω. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ / ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ».

¹⁵⁴⁹ Ερμηνεία, ό.π., 159, 295.

¹⁵⁵⁰ Delehaye, *Synaxarium*, ό.π., 305 κ.ε..

¹⁵⁵¹ Για τα βυζαντινά μνημεία, βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 164.

¹⁵⁵² Millet, *Athos*, πιν. 205.1.

¹⁵⁵³ ό.π., πιν. 188. 3-4.

¹⁵⁵⁴ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πιν. 8α και 16α-β.

¹⁵⁵⁵ Semoglou, *La décor mural*, 64b.

¹⁵⁵⁶ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 91 β, όπου και πολλά παραδείγματα.

¹⁵⁵⁷ Ερμηνεία, 271, 295.

Ο Άγιος Ορέστης (Πίν. 73 β) εικονίζεται στο ανατολικό μισό του εσωραχίου. Ανήκει και αυτός στην ομάδα των πέντε που μαρτύρησαν στη Σεβάστεια.

Ο Άγιος παριστάνεται νέος αγένειος με κοντά καστανά μαλλιά¹⁵⁵⁸ σε αντικίνηση προς τα δεξιά όπου και στρέφει κατά τρία τέταρτα την κεφαλή του. Στο δεξί χέρι κρατεί το σταυρό του μάρτυρα, ενώ φέρει το αριστερό, μπρος στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω, σε στάση δέησης.

Ενδυματολογικά φέρει μακρύ χειριδωτό χιτώνα με παρυφή, από επάνω δεύτερο κοντό φόρεμα επίσης με διάλιθη παρυφή και κόκκινο μανδύα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι όμοια με αυτά του αγίου Ευγενίου¹⁵⁵⁹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ / ΟΡΕΣΤΗΣ».

Τόξο μεταξύ Μεγάλης Βουλής αγγέλου και Αγίου Νικολάου (βόρειο κλίτος).

Στο εσωράχιο του τόξου παριστάνονται χαμηλά στη γένεση του τόξου, στο βόρειο τοίχο και γύρω από το σημείο στο οποίο πατά ο ελκυστήρας, δύο μικρογραφημένες μορφές αριστερά ο **Προφήτης Ζαχαρίας** και δεξιά ο **Προφήτης Ησαΐας**. Τον υπόλοιπο χώρο του εσωραχίου καταλαμβάνουν βόρεια ο **Άγιος Σέργιος** και νότια ο **Άγιος Βάκχος** (Πίν. 74 α).

Ο Προφήτης Ζαχαρίας (Πίν. 74 α) ιστορείται νέος αγένειος με μακριά καστανά μαλλιά. Φορεί γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο μάτιο. Με το δείκτη του δεξιού χεριού του δείχνει προς το μέτωπό του και στο αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητό, η επιγραφή του οποίου έχει σβηστεί σχεδόν. Δεξιά του ελκυστήρα ιστορείται ο **Προφήτης ΙCA(ΙΑΣ)** (Πίν. 74 α) σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά του, είναι γέρος με μακριά λευκά μαλλιά και γενειάδα. Τείνει το δεξί του σε ένδειξη ομιλίας, ενώ στο δεξί κρατεί ανοιχτό ειλητό. Στρέφει το κεφάλι του πίσω.

Ο Άγιος Σέργιος (Πίν. 74 α) εικονίζεται στα βόρεια του εσωραχίου. Παριστάνεται σχεδόν μετωπικός, φορεί μακρύ χιτώνα με κόκκινο-τριανταφυλλί με παρυφή διάλιθη και πάνω απ' αυτόν δεύτερο κοντό γαλάζιο χειριδωτό φόρεμα, επίσης με διάλιθη παρυφή κάτω, στον καρπό και στον λαιμό. Τέλος, επάνω φορεί τριανταφυλλί μανδύα επενδυμένο εσωτερικά με λευκό ανθοστόλιστο ύφασμα με μπακλαβαδωτή απόληξη κάτω. Στο δεξί του χέρι κρατά το σταυρό του μάρτυρα, ενώ έχει το αριστερό μπρος στο στήθος με την παλάμη προς τα έξω. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΣΕΡΓΙΟΣ».

Ο Άγιος Βάκχος (Πίν. 74 α) παριστάνεται νέος αγένειος¹⁵⁶⁰ με έντονη κίνηση προς τα αριστερά και ταυτόχρονα συστρέφει έντονα το κεφάλι προς τα πίσω. Φορεί αντίστοιχα ενδύματα με αυτά του αγίου Σεργίου, με τη διαφορά ότι το δεύτερο φόρεμα έχει κοντά μανίκια. Το δεξί του χέρι καλύπτεται από το γαλάζιο μάτιο ενώ στο αριστερό κρατεί το σταυρό του μάρτυρα. Στο πρόσωπο αποδίδονται σχεδόν όμοιοι. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΒΑΚΧΟΣ».

¹⁵⁵⁸ Ερμηνεία, 159, 295.

¹⁵⁵⁹ Συνήθως ο άγιος Ορέστης απεικονίζεται μαζί με τους αγίους Ευστράτιο, Αυξέντιο, Ευγένιο και Μαρδάριο και αποτελούν την πεντάδα των συναθηκτών μαρτύρων της Σεβάστειας (13 Δεκεμβρίου). Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 164-165 όπου και οι παλαιότερη βιβλιογραφία.

¹⁵⁶⁰ Σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας. Ερμηνεία, 158.

Οι δύο άγιοι απεικονίζονται κατά κανόνα μαζί και είναι από τους δημοφιλέστερους αγίους στην εικονογραφία. Ως μάρτυρες απεικονίζονται στη βυζαντινή¹⁵⁶¹ και μεταβυζαντινή¹⁵⁶² ζωγραφική, ολόσωμοι ή σε στηθάρια.

Τόξο μεταξύ Εμμανουήλ και Αγίας Παρασκευής (νότιο κλίτος - δυτικό τόξο της παράστασης Χριστός Εμμανουήλ).

Στο μικρό τόξο παριστάνονται ο **Προφήτης Δανιήλ** στα νότια και ο **Προφήτης Σοφονίας** στα βόρεια (Πίν. 74 β).

Ο Προφήτης Δανιήλ, (Πίν. 74 β) παριστάνεται κατ' ενώπιον, με ελαφρά κλίση της κεφαλής του προς τα δεξιά του, είναι νέος και αγένειος με κοντά καστανά μαλλιά¹⁵⁶³. Φορεί κοντό σκούρο γαλάζιο χιτώνα ζωσμένο στη μέση αναζυρίδες και υποδήματα τα οποία φτάνουν στη μέση της κνήμης. Ο κόκκινος μανδύας του προφήτη δένει σε κόμπο στον αριστερό ώμο του και πέφτει πίσω αναδιπλούμενος. Υψώνει το αριστερό του χέρι, λυγίζοντας το στον αγκώνα, σε ένδειξη ομιλίας. Με το δεξί κρατεί από κάτω, ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζουμε: "ΕΓΩ / ΔΑΝΙΗΛ Ε / ΘΕΩΡΟΥΝ / ΕΩΣ ΟΥ / ΘΡΟΝΟΙ / ΕΤΕ ΘΗ / ΕΑΝ ΚΑ(Ι) / Ο ΠΑΛ / ΗΜ / Ε [ΡΩΝ]" (Δανιήλ ζ', 9)¹⁵⁶⁴. Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΔΑΝΙΗΛ».

Σε ανάλογη στάση (και με ανάλογη ενδυμασία) ιστορείται ο Δανιήλ στις τοιχογραφίες της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα¹⁵⁶⁵ στο ναό Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στο ναό αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁵⁶⁶.

Ο Προφήτης Σοφονίας (Πίν. 74 β) παριστάνεται γέροντας με γκριζόλευκα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Στρέφει ελαφρά προς τα αριστερά του. Φορεί κόκκινο χιτώνα και γαλαζοπράσινο ιμάτιο. Έχει το αριστερό του χέρι μπρος στο στήθος με τεντωμένο το δείκτη, σε ένδειξη λόγου και με το δεξί κρατά από κάτω ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «ΕΓΩ ... / ΣΩ ΤΟΝ / ΟΥΡΑ(Ν)ΟΝ / ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΗΝ / ΚΑΙ ΤΗΝ ΘΑ / ΛΑΣΣΑΝ / ΚΑΙ / ΖΗ / σε /...». Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΣΟΦΟΝΙΑΣ».

Τόξο μεταξύ Αγίου Δημητρίου και Χριστού Εμμανουήλ (ανατολικό τόξο της παράστασης Χριστός Εμμανουήλ).

Χαμηλά στη γένεση του τόξου επί του νότιου τοίχου και στο σημείο όπου πατά ο ελκυστήρας, αναπτύσσεται μια μικρογραφημένη παράσταση του **Προφήτη Ησαΐα**. Τον υπόλοιπο χώρο του εσωραχίου καταλαμβάνουν ο **Προφήτης Αμμώς** βόρεια και ο **Προφήτης Ναούμ** νότια (Πίν. 75 α).

¹⁵⁶¹ Για τα παραδείγματα στη βυζαντινή ζωγραφική, βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 167.

¹⁵⁶² Τούρτα, ό.π., πιν. 93α και 95.

¹⁵⁶³ Ερμηνεία, 78, "νέος αγένειος".

¹⁵⁶⁴ Ερμηνεία, 142, 262, 287, 290.

¹⁵⁶⁵ Chatzidakis, «Theophane», ό.π., εικ. 92 και Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, ό.π., εικόνα σελ. 103 IV.

¹⁵⁶⁶ Τούρτα, ό.π., πιν. 81 α,β αντίστοιχα.

Ο Προφήτης Ησαΐας (Πίν. 34 α, β) βρίσκεται στα δεξιά του ελκυστήρα, είναι στραμμένος προς τ' αριστερά του, ιστορείται με μακριά μαλλιά γκριζόλευκα και γενειάδα. Φορά κόκκινο χιτώνα και γκριζογάλανο ιμάτιο, μέσα από το οποίο προβάλλει το δεξί του χέρι με τεντωμένο το δείκτη. Χαμηλά είναι οριζόντια τοποθετημένο ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΞΕΙ ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ/ Κ(ΑΙ) ΤΕΞΕΙ ΥΙΟΝ Κ(ΑΙ) ΚΑΛΕΣΣΕΙ ΤΟ Ο*». Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΙΑΣ*».

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μικρογραφημένης αυτής παράστασης είναι ότι ο ζωγράφος την τοποθέτησε σε τέτοιο σημείο ώστε να συνδυαστεί τόσο με την παράσταση της γέννησης η οποία ιστορείται ακριβώς δίπλα και προς την οποία δείχνει με το δείκτη του ο Προφήτης όσο και με τον Χριστό Εμμανουήλ την παράσταση του οποίου περιβάλλουν οι προφήτες με προφητείες οι οποίες προανήγγειλαν (προεικόνιζαν) τον Χριστό. (Στοιχείο το οποίο δηλώνει και τις εκκλησιαστικές αν όχι θεολογικές γνώσεις των ζωγράφων).

Ο Προφήτης Ναούμ (Πίν. 75 α) ακολουθεί μετά τη μικρογραφημένη παράσταση του Ησαΐα. Εικονίζεται μετωπικός με ελαφρά κλίση προς τα δεξιά του, με γκριζόλευκα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορεί κόκκινο χιτώνα και γκριζογάλανο ιμάτιο. Με τα δύο του χέρια κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο διαβάζουμε: “ *[ΤΑ]ΔΕ ΛΕΓΕ[Ι] Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΚΑΤΑΡΧΩΝ Υ / ΔΑΤΩΝ ΠΟΛΛΩΝ ΚΑ (ΤΩΣ) ΔΙ (Α) ΣΤΗΣΟΝΤΑΙ*”¹⁵⁶⁷. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΝΑΟΥΜ*».

Ο Προφήτης Αμώς (Πίν. 75 α) ιστορείται γέροντας με κοντά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορεί γκριζογάλαζο χιτώνα και μελιτζανή ιμάτιο, το οποίο αναδιπλώνεται πίσω. Με το δεξί του χέρι κρατά από κάτω ανοιχτό ειλητό, ενώ με το δείκτη του αριστερού του χεριού, δείχνει προς τα αναγραφόμενα σ' αυτό: «*ΟΥΑΙ / [Ο]Ο ΕΠΙ / ΘΥΜΟΥΝ / ΤΕΣ ΤΗΝ / ΗΜΕ / ΡΑΝ Κ(ΥΡΙΟ)Υ - / (Αμ.ε' Ιων. 15)*». Επάνω διακρίνεται η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΜΩΣ*».

Τόξο μεταξύ Προδρόμου και Αγίου Δημητρίου (ανατολικό τόξο φουρνικού Αγίου Δημητρίου, εντός του Ιερού).

Το εσωράχιο του τόξου καταλαμβάνουν ο **Προφήτης Γεδεών** νότια και ο **Προφήτης Ιερεμίας** βόρεια (Πίν. 75 β).

Ο Προφήτης Γεδεών αποδίδεται σχεδόν μετωπικός με πλατύ μέτωπο, κοντά μαλλιά και γένια¹⁵⁶⁸. Φορεί κόκκινο χιτώνα και γαλαζοπράσινο ιμάτιο. Στο δεξί του χέρι κρατά από κάτω ειλητό, ενώ με το δείκτη του αριστερού δείχνει στην επιγραφή του ειλητού, όπου διαβάζουμε: «*ΣΤΗ / ΣΕΤΑΙ / Κ(ΑΙ) ΟΨΕ / ΤΑΙ Κ(ΑΙ) / ΠΟΙΜ / ΑΝΕΙ ΤΟ / ΠΟΙΜ / ΝΙΟΝ αυτού .../*». Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΓΕΔΕΩΝ*».

Ο Προφήτης Ιερεμίας ιστορείται, γέροντας με μακριά γκριζόλευκα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορεί χιτώνα γαλαζοπράσινο, κόκκινο ιμάτιο και κινείται ζωηρά προς τα δεξιά στρέφοντας όμως σε αντικίνηση το κεφάλι του. Με το αριστερό του

¹⁵⁶⁷ Ερμηνεία, 275.

¹⁵⁶⁸ Σύμφωνα με την περιγρ. της Ερμηνείας, γέρον, φαρακλός, στρογγυλογένης, βλ. Ερμηνεία, 79.

χέρι κρατά από κάτω ανοιχτό ειλητό σε σχήμα S, στο οποίο διαβάζεται η επιγραφή «ΕΓΕΝΕ / ΤΟ ΛΟ / ΓΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ / ΠΡΟΣ / ΜΕ ΛΕ / ΓΩΝ / ΠΡΟ ΤΟΥ / ΜΕ Π / ΛΑΧΑΙ / εν κοιλι / α Μητρ / ός Μου /» (Ιερεμίας 1,5)¹⁵⁶⁹. Η μορφή ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας¹⁵⁷⁰ και στις τυπικές απεικονίσεις του προφήτη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική¹⁵⁷¹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΙΕΡΕΜΙΑΣ».

Παραστάσεις επί των κίωνων του ναού.

Βορειοδυτικός κίονας

Ο κίονας είναι κατάγραφος όπως και κάθε μέρος του ναού (Πίν. 80). Στη δυτική πλευρά του κιονοκράνου παριστάνεται ο **άγιος Λαδιανός**, στη νότια ο **άγιος Εύβουλος**, στην ανατολική ο **άγιος Ειρήναρχος** και στη βόρεια ο **άγιος Ονησιφόρος**.

Την πάνω ζώνη του κίονα καταλαμβάνουν δύο παραστάσεις. Η πρώτη παράσταση εκτείνεται από τη νοτιή ευθεία της βορειοδυτικής γωνίας του κιονοκράνου, συνεχίζει προς την νότια και φτάνει μέχρι και το μέσον της ανατολικής πλευράς. Το θέμα της παράστασης είναι οι **Τρεις Παιδες εν καμίνω** και στην επιγραφή αναγράφεται: «ΟΙ ΑΓΙΟΙ / ΤΡΕΙΣ / ΠΑΙΔΕΣ / (αριστερά) και ΕΝ ΤΗ ΚΑΜΙ / ΝΩ ΚΑΤΑΦΛΕ / ΧΘΕΝΤΕΣ / (δεξιά)». Τον υπόλοιπο χώρο καταλαμβάνει η παράσταση του **προφήτη Δανιήλ στο Λάκκο των Λεόντων**. Η επιγραφή που σώζεται αναγράφει: «Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ / ΔΑΝΙΗΛ ΕΙΣ ΤΟΝ / ΛΑΚΚΟΝ ΤΩΝ / ΛΕΟΝΤΩΝ /».

Το κάτω μέρος του κίονα καταλαμβάνουν τρεις ολόσωμοι άγιοι: **Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ / Ο ΝΕΟΣ /** (Πίν. 80 γ 2), **Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ο Ολύμπου** και **Ο ΑΓΙΟΣ / ΝΙΚΑΝΩΡ / ο θαυματουργός /**.

Η παράσταση του Αγίου Κοσμά είναι από τις παλιότερες εικονογραφικές αποδόσεις της μορφής του, αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι η παλιότερη χρονολογημένη εικόνα του Αγίου είναι στα 1818, ένα χρόνο παλιότερη της έναρξης της διακόσμησης του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Η παράσταση αυτή του Αγίου επιβεβαιώνει αυτό που είχαν υποστηρίξει σε παλιότερο δημοσίευσμά τους οι καθηγητές κ. Γαρίδης και κ. Παλιούρας ότι «*Η ευρύτατη κυκλοφορία εικόνων του Κοσμά του Αιτωλού, κυρίως στην Ήπειρο, φανερώνει από τη μια τη ζωντανή παρουσία που άφησε στην περιοχή η φωτεινή του φυσιογνωμία και από την άλλη την εικονογραφική παράδοση, που δημιούργησαν γύρω από τη μορφή του οι ηπειρώτες και προπαντός οι γιαννιώτες και χιονιαδίτες ζωγράφοι*»¹⁵⁷².

Στα παραπάνω λόγια των κυρίων Γαρίδη και Παλιούρα θα συμπληρώναμε μόνον ότι, εκτός από την Ήπειρο, εξ ίσου ζωντανή ήταν η παρουσία του Αγίου και στη Δυτική Μακεδονία -επίσης σημαντικό χώρο δράσης του- και ότι στη δημιουργία της

¹⁵⁶⁹ Παραλλάσσεται μερικώς το κείμενο της επιγραφής στο ειλητό αντί "εκ κοιλίας μητρός σου" γίνεται εν κοιλία μητρός μου. βλ. Ερμηνεία, 77.

¹⁵⁷⁰ Ερμηνεία, 77.

¹⁵⁷¹ Για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 144 υποσ. 1119 επίσης στο ίδιο πιν. 85 α, β.

¹⁵⁷² Γαρίδης-Παλιούρας, «Συμβολή στη εικονογραφία των Νεομαρτύρων», *Η.Χ.* 22 (1980), 169-205, εικ. Α' - Η', πίν. 10-13. Το ίδιο αναδημ. Παλιούρας, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, ό.π., 313-380, όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

εικονογραφικής παράδοσης συνέβαλαν πέραν των γιαννιωτών και χιονιαδιτών ζωγράφων και οι σαμαρινιώτες. Η εικονογραφική απόδοση της μορφής του Αγίου διαφοροποιείται από τα περίπου σύγχρονα έργα, όπως την εικόνα στον Άγιο Γεράσιμο Νοταράδων στα Ψηλά Αλώνια Ξυλοκάστρου με χρονολογία 1818, καθώς και την εικόνα της Μονής Προδρόμου στην Ανάληψη Τριχωνίδας στην Αιτωλία, αλλά και από τη χαλκογραφία του 1829. Η μορφή του Αγίου είναι πιο κοντά ως προς τα χαρακτηριστικά του προσώπου με την εικόνα του Αγίου Νικολάου Ζίτσας, η οποία παρουσιάζει έντονα προσωπογραφικά στοιχεία¹⁵⁷³. Πέραν όμως των προσωπογραφικών χαρακτηριστικών η παράστασή μας διαφοροποιείται διότι, ο Άγιος δεν παρουσιάζεται ως απλός καλόγερος, αλλά ως μεγαλόσχημος μοναχός. Τον εικονογραφικό αυτόν τύπο θα επαναλάβουν δέκα χρόνια αργότερα και οι ζωγράφοι της Μεγάλης Παναγίας Σαμαρίνας.

Νοτιοδυτικός κίονας

Όπως και ο προηγούμενος κίονας έτσι και νοτιοδυτικός είναι κατάγραφος. (Πίν. 81). Στη δυτική πλευρά του κιονοκράνου παριστάνεται ο **άγιος Φώτιος**, στη νότια ο **άγιος Λουκιανός**, στην ανατολική ο **άγιος Αιμιλιανός** και στη βόρεια ο **άγιος Μώκιος**.

Την πάνω ζώνη του κίονα καταλαμβάνουν δύο παραστάσεις. Η πρώτη παράσταση καταλαμβάνει όπως και στο βορειοδυτικό κίονα χώρο που αντιστοιχεί στις τρεις πλευρές του κιονοκράνου, τη δυτική, τη νότια και την ανατολική. Στην παράσταση απεικονίζονται οι **Άγιοι Επτά Παιδες** και στην επιγραφή που συνοδεύει την επιγραφή διαβάζουμε: «*ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΠΤΑ ΠΑΙΔ / ΕΣ / (αριστερά) ΚΟΙΜΩΜΕΝΟΙ / Εν Εφέσσω εν τω / σήλαιω / (δεξιά)*». Τον υπόλοιπο χώρο καταλαμβάνει η παράσταση των **Βαρούχ** και **Αβιμέλεχ**. Στην επιγραφή της παράστασης ανγράφεται «*Ο ΒΑΡΟΥΧ ΚΑΙ ΑΒΙΜΕΛΕΧ ΕΚΟΙΜΗΘΗ / ΚΑΝ / ΧΡΟΝΟΥΣ / 72*».

Το κάτω μέρος του κίονα καταλαμβάνουν τρεις ολόσωμοι άγιοι (Πίν. 81): «**Ο ΑΓΙΟΣ ΑΡΤΕΜΙΟΣ**», «**Ο ΑΓΙΟΣ – ΝΙΚΗΤΑΣ**» και «**Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ / ο εν Βουνένοις**».

Βορειοανατολικός κίονας

Στον κατάγραφο βορειοανατολικό κίονα (Πίν. 82) παριστάνονται: στη δυτική πλευρά του κιονοκράνου παριστάνεται ο **άγιος Πάμφιλος**, στη νότια ο **άγιος Πολύευκτος**, στην ανατολική ο **άγιος Θεόπιστος** και στη βόρεια ο **άγιος Πορφύριος**.

Την πάνω ζώνη του κίονα καταλαμβάνουν και εδώ δύο παραστάσεις: Η παράσταση του **θανάτου του Ολοφέρνη από την Ιουδήθ** με την επιγραφή «*Η ΙΟΥΔΗΘ ΕΘΑΝΑΤΟΣΕΝ / ΤΟΝ ΟΛΟΦΕΡΝΗΝ /*». Η παράσταση εκτείνεται, όπως και στις προηγούμενες δύο παραστάσεις, σε χώρο που αντιστοιχεί στις τρεις πλευρές του κιονοκράνου (δυτική, νότια και ανατολική).

Η παράσταση της Ιουδήθ με τον Ολοφέρνη αντλείται από το βιβλίο της Παλαιάς Διαθήκης Ιουδείθ¹⁵⁷⁴ και είναι θέμα που γνώρισε μεγάλη διάδοση στη δυτική τέχνη,

¹⁵⁷³ Παλιούρας, «Η αληθινή προσωπογραφία του Αγίου Κοσμά του Αιτωλού». *Ηπ. Ημ.*, Ιωάννινα 1983, 277-285, πίν. 1-4. Το ίδιο αναδημ. στο *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, ό.π., 381-393.

¹⁵⁷⁴ Ιουδ. 13, 6-10. Το συγκεκριμένο βιβλίο όπως και άλλα της Π. Διαθήκης έχουν ένα έντονα αρετολογικό χαρακτήρα, εξαιρώντας, την δύναμη της προσευχής, τη δικαιοσύνη του Θεού, η αγνότητα, η ευσέβεια, η πίστη και η αυτοθυσία της ηρωίδας. Τα παραπάνω στοιχεία, όπως και στην περίπτωση

ενώ παρέμεινε άγνωστο στη βυζαντινή και σπάνιο στη μεταβυζαντινή. Η σκηνή του αποκεφαλισμού απαντάται στη λιτή της Μονής Ξηροποτάμου, έργο των Κορυτσαίων ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου¹⁵⁷⁵.

Ο υπόλοιπος χώρος του κίονα καταλαμβάνεται από την παράσταση *Ο ΣΑΜΟΥΗΛ / ΑΦΙΕΡΩΘΕΙ / ΤΩ ΘΕΩ* /.

Το κάτω μέρος του κίονα καταλαμβάνουν τρεις ολόσωμοι άγιοι: *Ο ΑΓΙΟΣ – ΧΑΡΑ / ΛΑΜΠΗΣ / ο θαυματουργός /*, *Ο ΑΓΙΟΣ - ΣΕΡΑΦΕΙΜ / ο φαναρίου κ(αι) νεοχω / ρίου /* και *Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΧΙΛ – ΛΙΟΣ / λαρίσης*.

Νοτιοανατολικός κίονας

Στον επίσης κατάγραφο κίονα παριστάνονται (Πίν. 83): στη δυτική πλευρά του κιονοκράνου παριστάνεται ο **Δανιήλ**, στη νότια ο **Ανανίας**, στην ανατολική ο **Αζαρίας** και στη βόρεια ο **Μισαήλ**. Την πάνω ζώνη του κίονα καταλαμβάνουν οκτώ άγιοι μέσα σε στηθάρια όπως και στους υπόλοιπους κίονες, σε δύο σειρές, με τη διαφορά ότι τα στηθάρια αποτελούν κολπώσεις κληματίδας. Οι άγιοι από τη δυτική πλευρά του κιονοκράνου και με κυκλική δεξιόστροφη σειρά είναι σύμφωνα με τις επιγραφές τους οι παρακάτω : «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΧΕΙΜ*», «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΛΕΑΖΑΡ*», «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΣΕΒΩΝΑ (;)*», «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΜΑΡΚΕΛΛΑΟΣ*», (στην πρώτη σειρά) και «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΒΕΙΜ*», «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΑΝΤΩΝΙΟΣ*», «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΟΥΡΙΑΣ*» και «*Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΛΕΑ / ΖΑΡΟΣ*» .

Το κάτω μέρος του κίονα καταλαμβάνουν δύο ολόσωμοι άγιοι: *Ο ΑΓΙΟΣ – ΝΙΚΟΛΑΟΣ / Ο ΕΝ ΜΥΡΟΙΣ* και *Ο ΑΓΙΟΣ - ΒΗΣΑΡΙΩΝ / ΛΑΡΙΣΣΗΣ* .

Τα στηθάρια των αγίων που παριστάνονται στις πλευρές των κιονοκράνων περιβάλλονται από φτερωτές μορφές αγγέλων, δύο εκ των οποίων σε κάθε κιονόκρानο αλληλοσπάζονται ή ετοιμάζονται για τον ασπασμό, παραπέμποντας έντονα στα putti της Ιταλικής Αναγέννησης.

Στην κλείδα του εσωραχίου του τόξου στο θύρωμα της δυτικής εισόδου παριστάνεται το όραμα του Αγίου Παχωμίου (Πίν. 84 α). Δεξιά παριστάνεται ο **άγιος Παχώμιος** και αριστερά ο **άγγελος Κυρίου του Οράματος**, ο οποίος κρατά ανοιχτό ειλητό στο οποίο αναγράφεται: «*ΠΑΧΟ / ΜΙΕ ΕΝ / ΤΟΥΤΟ ΤΟ / ΣΧΗΜΑ / ΤΙ ΣΩΘΗ / ΣΕΤΑΙ / ΠΑΣΑ ΣΑΡΞ* /».

Η παράσταση ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας και διαφοροποιείται ελαφρώς ως προς την απόδοση του Αγίου Παχωμίου¹⁵⁷⁶. Το θέμα λόγω της σύνδεσής του με τη μοναχική ζωή – ο άγγελος προέτρεψε τον Άγιο να ιδρύσει κοινοβιακή μονή στη Θηβαΐδα- είναι συνηθισμένο εικονογραφικό θέμα στο πρόγραμμα των μονών και απαντάται τόσο σε παλαιολόγια μνημεία όσο και σε μεταβυζαντινά¹⁵⁷⁷. Το πρότυπο που ακολουθεί ο ζωγράφος είναι κοντά σ' αυτό των Λινοτοπιτών ζωγράφων και των

του Τωβία, είναι στοιχεία που αναπτύσσονται και προβάλλονται μέσα από τα ευσεβιστικά κείμενα τα οποία εξαίρουν τα αρετολογικά και συγκινησιακά θέματα και κυριαρχούν στη δυτική γραμματολογία μετά τη σύνοδο του Τριδέντου και επηρεάζουν την ορθόδοξη ρητορική και τον κηρυγματικό λόγο. Γιαννακόπουλος, *Η Παλαιά Διαθήκη Ιουδαϊθ*, 15, 74.

¹⁵⁷⁵ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος*, ό.π., πιν. 209 α.

¹⁵⁷⁶ Ερμηνεία, ό.π., 162-163.

¹⁵⁷⁷ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 165-166. Τσιγάρας, ό.π., 172 και σημ. 1973-1976. Όπου και περισσότερες πληροφορίες για τα μνημεία καθώς και η παλιότερη βιβλιογραφία.

Κορυτσαίων Κωνσταντίνου και Αθανασίου, οι οποίες διαμορφώθηκαν στο πρότυπο που εισήγαγε ο Θεοφάνης στην μονή του Αναπαυσά.

Παραστάσεις εσωραχίου δυτικής εισόδου του ναού.

Στην αριστερή (νότια) παρειά του θυρώματος της δυτικής εισόδου ιστορείται **ο άγιος Παύλος ο Θηβαίος**, (Πίν. 84 β) γέρος με μακριά γενειάδα, κοντά μαλλιά κοντό ένδυμα και μοναχικό ανάλαβο. Στα εικονογραφικά χαρακτηριστικά δεν ακολουθεί πλήρως την Ερμηνεία¹⁵⁷⁸. Επάνω δεξιά διακρίνεται η επιγραφή: « *Ο ΑΓΙΟΣ / ΠΑΥΛΟΣ / ο θηβαίος*». Απαντάται μεταξύ άλλων στη Μ. Φιλόθεου, στη Μ. Ξηροποτάμου, ατη Σκήτη της Αγίας Άννης κ.α.¹⁵⁷⁹.

Στη δεξιά παρειά (βόρεια) του θυρώματος απεικονίζεται **ο Άγιος Βάρβαρος**, (Πίν. 84 γ) ο πρώην Σαρακηνός πειρατής που ασκήτευσε κοντά στο Ξηρόμερο Αιτωλοακαρνανίας¹⁵⁸⁰. Αποδίδεται σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας «*γέρων σγουροκέφαλος και σγουρογένης*»¹⁵⁸¹ φορεί κοντό ένδυμα με μοναχικό ανάλαβο και φέρει αλυσίδες στο λαιμό, στα χέρια και στα πόδια. Η μορφή του Αγίου με αλυσίδες απαντάται σε μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας, όπως για παράδειγμα στην παράσταση του ναού της Αγίας Παρασκευής Σαρδινίων του 17^{ου} αιώνα.

¹⁵⁷⁸ Ερμηνεία, ό.π., 163, 293.

¹⁵⁷⁹ Τσιγάρας, ό.π., 179.

¹⁵⁸⁰ Παλιούρας, Αιτωλοακαρνανία, ό.π., 124, πιν. 114.

¹⁵⁸¹ Ερμηνεία, 293.

Συμπληρωματικές παραστάσεις από το χώρο του Ιερού

Η παραβολή του σπορέα (Πίν. 78 α). Η παράσταση είναι η πρώτη της τέταρτης ζώνης στο βόρειο τοίχο εντός του ιερού, πάνω από τον κύκλο των Εωθινών. Αριστερά ιστορείται ο σπορέας να σπέρνει με το δεξί του χέρι, ενώ με το αριστερό κρατά την απόληξη του σάκκου με τους σπόρους, ο οποίος στηρίζεται με σχοινί και από τον δεξιό ώμο. Γύρω από το σπορέα απλώνεται το χωράφι με το εύφορο χώμα, στη συνέχεια το πετρώδες και στο βάθος ο δρόμος. Στο βάθος της παράστασης πετάνε τα πουλιά τα οποία τρώνε τους σπόρους.

Η παραβολή του Σπορέως αναφέρεται από τους συνοπτικούς¹⁵⁸² και είναι από τα σπάνια απεικονιζόμενα θέματα στη βυζαντινή¹⁵⁸³ και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Απαντάται ωστόσο στο Krusedol¹⁵⁸⁴, στις Μονές Φιλόθεου και Ξηροποτάμου και στη Σκήτη της Αγίας Άννας, στο Άγιον Όρος¹⁵⁸⁵ κατ' αντίστοιχο τρόπο με την παράστασή μας αλλά με τη διαφορά ότι εκεί ιστορείται και η σκηνή της διδασκαλίας του Χριστού και όχι μόνον της παραβολής. Η Ερμηνεία προτείνει διαφορετικό τρόπο απόδοσης της παράστασης¹⁵⁸⁶, από αυτόν που επέλεξε ο ζωγράφος. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΣΠΟΡΕΩΣ*».

Η πόρνη αλείφει το Χριστό με μύρα (Πίν. 78 α). Ακολουθεί μετά την παράσταση του Σπορέα και έχει υποστεί φθορές από την υγρασία. Σε στρογγυλό τραπέζι συντρώνουν ο Ιησούς και τρεις Ιουδαίοι, από τους οποίους οι δύο έχουν καλυμμένα τα κεφάλια τους. Ο Χριστός κάθεται αριστερά σε κάθισμα χωρίς ερεισίνωτο. Πίσω από το Χριστό μια γυναίκα όρθια, ντυμένη με κόκκινο μαφόριο κρατά με τα δυο της χέρια το δοχείο στο οποίο περιέχονται τα μύρα. Πίσω από τη γυναίκα παριστάνονται κτίσματα, από τα οποία το ένα με χαρακτηριστικό τετράπλευρο εξώστη ο οποίος περιβάλλεται με κιγκλίδωμα. Στα δεξιά της παράστασης διακρίνεται καμαροειδές εσωτερικό σπιτιού, από την είσοδο του οποίου μια μορφή παρακολουθεί τη σκηνή.

Η παράσταση αποδίδει τα γεγονότα σύμφωνα με τη διήγηση του Ματθαίου¹⁵⁸⁷ την οποία εξάλλου ακολουθεί και η ερμηνεία¹⁵⁸⁸. Το γεγονός συνέβη στο σπίτι του Σίμωνα του λεπρού στη Βηθανία¹⁵⁸⁹. Αντίστοιχη παράσταση απαντά στη Μ. Διονυσίου¹⁵⁹⁰. Η παράσταση επιγράφεται «*Η ΠΟΡΝΗ ΑΛΕΙΨΑΣΑ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΜΥΡΑ*».

Τα δύο λεπτά της Χήρας(Πίν. 78 α, β). Η παράσταση ακολουθεί εκείνη της επάλειψης του Χριστού με μύρα και καταλαμβάνει τη βορειοανατολική γωνία του Ιερού εκτεινόμενη έτσι στο βόρειο και στο νότιο τοίχο. Μπροστά σε οικοδόμημα με τοξοστοιχίες που δηλώνει το Ναό, ιστορείται αριστερά ο Χριστός καθισμένος σε θρόνο, πατά σε υποπόδιο και στρέφει πίσω προς τους μαθητές του, οι οποίοι

¹⁵⁸² Ματθ. 13, 3-8, Μαρκ. 4, 3-8, Λουκ. 8, 5-15.

¹⁵⁸³ Για την απεικόνιση στη βυζαντινή τέχνη βλ. Wessel, *RbK* στ. 847.

¹⁵⁸⁴ Davidov, *Krusedol*, ό.π., εικ. 18-20.

¹⁵⁸⁵ Τσιγάρας, ό.π., 104, πιν. 78 α, β.

¹⁵⁸⁶ *Ερμηνεία*, 114.

¹⁵⁸⁷ *Ματθ.* 26, 6-13.

¹⁵⁸⁸ *Ερμηνεία*, 103.

¹⁵⁸⁹ *Ματθ.* 26, 6-13.

¹⁵⁹⁰ Millet, *Athos*, πιν. 204.1.

αποδίδονται εκτός από τρεις με ισοκεφαλία. Ο Χριστός έχει το δεξί του χέρι σηκωμένο σε ένδειξη συνομιλίας με τους μαθητές. Πάνω από το Χριστό απλώνεται ανοιγμένο ειλητό, το κείμενο του οποίου έχει καταστραφεί, στο οποίο αναγράφονται προφανώς τα λόγια του Χριστού.

Απέναντι από το Χριστό μια ομάδα Ιουδαίων με χαρακτηριστικές ενδυμασίες που συνομιλούν μεταξύ τους. Δεξιά στο τμήμα της παράστασης που εκτείνεται στο νότιο τοίχο, μια γυναίκα, η χήρα, ρίχνει τα λεπτά στο ειδικό δοχείο. Το θέμα των "δύο λεπτών της χήρας" αναφέρεται από τον Μάρκο και τον Λουκά¹⁵⁹¹ και απαντάται σε μικρογραφημένα χειρόγραφα¹⁵⁹² και σε τοιχογραφίες της Μονής Χελανδαρίου¹⁵⁹³, στο Krusedol¹⁵⁹⁴ και στο Καθολικό της Μονή Ξηροποτάμου¹⁵⁹⁵. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΠΕΡΙ ΤΗΣ ΧΗΡΑΣ ΤΑ ΔΥΟ ΛΕΠΤΑ».

Ο Χριστός προσκαλών τον Ζακχαίο(Πίν. 78 β). Η σκηνή διαδραματίζεται στην ύπαιθρο. Ο Ιησούς έρχεται από δεξιά ακολουθούμενος από τους μαθητές. Κρατά στο δεξί του χέρι κλειστό ειλητό και τείνει το αριστερό του προς τον Ζακχαίο, απέναντί του που έχει ανέβει στη 'συκομορέα' με το πλούσιο φύλλωμα για να μπορέσει να δει. Ο Ζακχαίος, μικρόσωμος κατά το ευαγγέλιο (Λουκ. 19, 1-10), φορά κοντό κόκκινο χιτώνα, μπότες και καπέλο. Κάτω από τη συκομορέα πλήθος Ιουδαίων οι οποίοι συζητούν μεταξύ τους ή στρέφονται προς το Χριστό, ο οποίος απευθυνόμενος στον Ζακχαίο τον καλεί "σπεύσας κατάβηθι..."¹⁵⁹⁶. Ένας από τους Εβραίους δείχνει με το δάχτυλό του προς τον Χριστό, αποδίδοντας τα λόγια του Ευαγγελίου "παρά αμαρτωλώ ανδρί εισήλθε καταλύσαι"¹⁵⁹⁷. Στο βάθος ένα κτίσμα το οποίο δηλώνει την Ιεριχώ¹⁵⁹⁸.

Με παρόμοιο τρόπο απαντάται στη βυζαντινή τέχνη¹⁵⁹⁹ αλλά και στη μεταβυζαντινή, όπως στο Μεγάλο Μετέωρο¹⁶⁰⁰, στις Μονές Πέτρας, Κορώνας και Πορτής¹⁶⁰¹ καθώς και στη Μονή Διονυσίου στο Άγιο Όρος¹⁶⁰². Η παράστασή μας ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁶⁰³ με εξαίρεση την απόδοση της πόλης. Εικονογραφικά είναι πιο κοντά στην παράσταση της Μονής Διονυσίου. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΚΑ / ΛΕΣΑΣ ΤΟΝ / ΖΑΚΧΑΙΟΝ».

Οι σκηνές από τη ζωή και τη διδασκαλία του Χριστού διακόπτονται μετά την παράσταση του Ζακχαίου, γιατί διανοίγεται η κόγχη και συνεχίζονται στο νοτιοανατολικό τοίχο με την παράσταση της συνάντησης Χριστού Σαμαρείτιδος.

Η συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (Πίν. 79 α). Βρίσκεται στο νοτιοανατολικό τοίχο στην τέταρτη ζώνη, επάνω ακριβώς από το «Εωθινό Θ'».

¹⁵⁹¹ Μαρκ.12, 41-44 και Λουκ. 21, 1-4.

¹⁵⁹² Ευαγγελιστάριο Μονής Ιβήρων, *Θησαυροί* τ. Β', εικ. 30, Wessel, ό.π., στ. 854-855.

¹⁵⁹³ Millet, *Athos*, πιν. 7.6.1.

¹⁵⁹⁴ Davidov, *Krusedol*, ό.π., εικ. 17.

¹⁵⁹⁵ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Αθανάσιος και Κωνσταντίνος*, ό.π., πιν. 84β.

¹⁵⁹⁶ Λουκ. 19, 1-10.

¹⁵⁹⁷ ό.π..

¹⁵⁹⁸ ό.π..

¹⁵⁹⁹ Μονή της Χώρας, Underwood, *The kariye Djami*, 1966, 1, 141, πιν. 258, στη Μ. Χελανδαρίου, Millet, *Athos*, 77.1,2.

¹⁶⁰⁰ Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, εικ. σ. 121.

¹⁶⁰¹ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 241, εικ. 135.

¹⁶⁰² Ταβλάκης, ό.π., 105, φωτ. 32.

¹⁶⁰³ *Ερμηνεία*, 100.

Στο πρώτο επίπεδο ιστορείται η συνομιλία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα μπροστά στο φρέαρ του Ιακώβ, το οποίο αποδίδεται με βαθμιδωτή βάση, ψηλό κυλινδρικό στόμιο, το καρούλι με το σκοινί και τον κουβά. Ο Χριστός κάθεται αριστερά σε βράχο και με χειρονομία λόγου απευθύνεται στη Σαμαρείτιδα. Στο αριστερό χέρι κρατεί ανοιχτό ειλητό, στο οποίο αναγράφεται η απάντηση του Χριστού στην ερώτηση της: « *ει ίδης / την δωρε / αν του Θε / ουκαι τις / έστιν ο λέ / γων σοι / δός μοι / πειν*» (Ιω. 4,10). Η γυναίκα στέκεται όρθια απέναντί του, έχει ακάλυπτο το κεφάλι, φορεί λευκό μακρύ χιτώνα με άνθη, δεύτερο κοντό κόκκινο χιτώνα από πάνω, κρατά στο αριστερό χέρι της υδρία και το άλλο το φέρει στο στήθος της. Στο βάθος της σκηνής διακρίνονται οι μαθητές που επιστρέφουν από την πόλη Συχάρ - τα τείχη της οποίας διακρίνονται στο βάθος- με τρόφιμα τα οποία μεταφέρει σε πανέρι ένας μαθητής στο καφάλι του.

Η παράσταση ακολουθεί το λιτό και συνεπτυγμένο τύπο γνωστό από παλαιολόγια έργα όπως η μικρογραφία του τετραευαγγέλου Ιβήρων, η τοιχογραφία στο Πρωτάτο, στο Χιλανδάρι¹⁶⁰⁴, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ευθυμίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου¹⁶⁰⁵, στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό¹⁶⁰⁶, αλλά και σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία, όπως στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά¹⁶⁰⁷, στα Αθωνικά καθολικά Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Σταυρονικήτα, στο επιστήλιο της Ιβήρων¹⁶⁰⁸, στη Μονή της Πέτρας και Πορτής, στους ναούς Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι¹⁶⁰⁹, στο καθολικό της Μονής Γρηγορίου¹⁶¹⁰ κ.α.. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*Η ΚΥΡΙΑΚΗ Τ(ΗΣ) ΣΑ / ΜΑΡΙΤΙΔΟΣ*».

Η ίαση του παραλύτου (79 β). Η παράσταση ιστορείται στη νοτιοανατολική γωνία και για τούτο απλώνεται στον ανατολικό και στο νότιο τοίχο του ιερού, στην τέταρτη ζώνη από κάτω. Ο Χριστός προχωρά από αριστερά συνοδευόμενος από τους μαθητές του. Κρατά στο αριστερό χέρι κλειστό ειλητό, ενώ απλώνει το δεξί σε στάση ομιλίας, προς τον παράλυτο, ο οποίος βρίσκεται απέναντί του και μεταφέρει το κρεβάτι στους ώμους του. Στα δεξιά της παράστασης μία ομάδα Εβραίων με καλυμμένα τα κεφάλια με μαντήλι, παρακολουθούν τα όσα διαδραματίζονται. Στο βάθος της παράστασης δεξιά κλείνει ένα κτίσμα ψηλό με δύο πύργους με θολωτή στέγη και επάλξεις στο μεσοδιάστημα. Πρόκειται ίσως για την κολυμβήθρα. Επάνω διαβάζουμε την επιγραφή «*ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΥΤΟΥ*». Η επιγραφή της παράστασης προκύπτει από το ότι η σχετική περικοπή διαβάζεται τη δεύτερη Κυριακή μετά το Πάσχα. Το στοιχείο αυτό απαντάται και σε μνημεία του 17^{ου} αι¹⁶¹¹.

Οι ομοιότητες της παράστασής μας είναι λίγες συγκρίνοντάς την με παλαιότερες. Από την εξεταζόμενη παράσταση λείπουν εντελώς: η κολυμβήθρα και ο άγγελος, οι τρεις ασθενείς που βρίσκονται στα κρεβάτια τους ξαπλωμένοι ενώ αποδίδεται διαφορετικά τα κτίρια τα οποία αποδίδονται στα παλιότερα έργα με τοξωτά ανοίγματα και στοές. Τα παραπάνω είναι στοιχεία τα οποία εντοπίζονται στον Άγιο

¹⁶⁰⁴ Millet, *Athos*, πιν. 34.1, 77.1, αντίστοιχα.

¹⁶⁰⁵ Σωτηρίου Γ. και Μ., *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου*, πιν. 88 α.

¹⁶⁰⁶ Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., εικ. 89-90 και πιν. έγχρ. 89, εικ. 176-177.

Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, ό.π., πιν. 51-52.

¹⁶⁰⁷ Αναγνωστόπουλος, *Αναπαυσάς*, ό.π., εικ. 97-98.

¹⁶⁰⁸ Millet, *Athos*, πιν. 119.1, 201.1, 232.1. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ.124, Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστήλιο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΙΣΤ', 1991-2, 185-187, εικ.16, αντίστοιχα.

¹⁶⁰⁹ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 252-253, εικ.146. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 95-96, πιν. 53 α-β.

¹⁶¹⁰ Καδάς- Ζιάς, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εικ. 63.

¹⁶¹¹ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., τ.Α', 118.

Νικόλαο Αρχόντισσας Θεολογίας¹⁶¹², στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα¹⁶¹³ αλλά και σε παλιότερα όπως στη Μ. Ντίλιου¹⁶¹⁴ και στη Μ. Φιλανθρωπηών¹⁶¹⁵.

Οι ομοιότητες περιορίζονται στον Χριστό και στους μαθητές και στον παράλυτο ο οποίος κρατά στους ώμους του και με τα δύο χέρια το κρεβάτι και ο οποίος ετοιμαζόμενος να φύγει στρέφει προς το Χριστό το κεφάλι του. Στοιχείο το οποίο απαντάται στη Μ. Ντίλιου, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Αγ. Νικόλαο Αρχόντισσας Θεολογίνας¹⁶¹⁶.

Από τα παραπάνω προκύπτει ο ζωγράφος ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο το οποίο είναι πιο συνοπτικό.

Η ίαση του εκ γενετής τυφλού(79 γ). Ιστορείται στο νότιο τοίχο του Ιερού, δεξιά του παραθύρου στην τέταρτη ζώνη από κάτω. Η παράσταση έχει στο μεγαλύτερο μέρος της καταστραφεί και διατηρείται μερικώς η σκηνή του θαύματος. Αριστερά παριστάνεται ο Χριστός, του οποίου σώζεται μόνον ο κορμός και μέρος της κεφαλής του, ακολουθούμενος από τους μαθητές, όπως δηλώνουν τα δύο φωτοστέφανα που σώζονται αριστερά του. Ο Χριστός επαλείφει με το αριστερό του χέρι τα μάτια του τυφλού, ενώ στο δεξί κρατά κλειστό ειλητό. Ο τυφλός παριστάνεται νεαρός και πολύ μικρότερος στο ανάστημα από το Χριστό να σκύβει προς αυτόν. Κατόπιν, δεξιά στο βάθος, ο τυφλός νίβεται στην κολυμβήθρα του Σιλωάμ. Πίσω από τον τυφλό που νίβεται υψώνεται βραχώδες βουνό το οποίο κλείνει την παράσταση.

Το θαύμα συντελείται έξω σε φυσικό τοπίο σύμφωνα με τις επιταγές της Ερμηνείας.

Η σύμπτυξη της Ευαγγελικής περικοπής, που διαβάζεται κατά την τέταρτη Κυριακή μετά το Πάσχα, ιστορείται σε δύο επεισόδια, της επίθεσης του Πηλού και της απόληξης του τυφλού ακολουθεί καθιερωμένο τύπο από την βυζαντινή εποχή γνωστό τόσο από χειρόγραφα όσο και τοιχογραφίες. Ο τύπος αυτός ακολουθείται απαρέγκλιτα σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο σε μνημεία της Ηπείρου, της Καστοριάς και του Αγίου Όρους. Ιδιαίτερο γνώρισμα της εξεταζόμενης παράστασης είναι η κυριαρχία του φυσικού τοπίου και η έλλειψη, στο σωζόμενο τουλάχιστον μέρος, αρχιτεκτονημάτων. Ως προς το χώρο όπου συντελείται το θαύμα, η παράστασή μας παρουσιάζει κοινά στοιχεία με παραστάσεις αγιορείτικων μονών της Λαύρας, της Μολυβοκκλησιάς, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου και Δοχειαρίου. Σ' όλα τα παραπάνω παραδείγματα η σκηνή πραγματοποιείται στην ύπαιθρο, ενώ ο τύπος κολυμβήθρας της παράστασής μας είναι όμοιος με τον αυτόν της Μ. Διονυσίου όπου και εκεί είναι τετράγωνος.

Η παράστασή μας διαφοροποιείται από τα παραπάνω παραδείγματα ως προς το δεύτερο επεισόδιο, γιατί ο τυφλός εδώ γυρίζει την πλάτη προς τον Ιησού όπως και στην παράσταση της Διονυσίου. Το μοτίβο αυτό του τυφλού με γυρισμένη την πλάτη προς τον Ιησού είναι στοιχείο σύνηθες στα Ηπειρωτικά μνημεία όπως στη Μονή Φιλανθρωπήνων (φάση 1542), Ντίλιου, ναό Μεταμόρφωσης Βελτσίστας, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά στο Μονοδέντρι. Παρατηρείται έτσι ένας συγκερασμός στοιχείων εικονογραφικών της Ηπειρωτικής και της Κρητικής σχολής.

Παρόμοιου τύπου συγκερασμοί παρατηρούνται και σε παραστάσεις άλλων μνημείων όπως για παράδειγμα στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια όπου ακολουθείται ο αθωνικός τύπος ενώ η κολυμβήθρα μοιάζει με αυτή της Μ. Ντίλιου,

¹⁶¹² Παϊσίδου, ό.π., τ. Β', πιν. 76β

¹⁶¹³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., πιν. 154α

¹⁶¹⁴ Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., εικ. 12

¹⁶¹⁵ Αχειμάστου - Ποταμιανού, *Μονή Φιλανθρωπήνων*, ό.π., πιν. 87 α.

¹⁶¹⁶ Λίβα- Ξανθάκη, ό.π., στην εικ.12. Τούρτα, ό.π., 154 α.. Παϊσίδου, ό.π., πιν. 76β. αντίστοιχα.

ενώ στον άγιο Νικόλαο Θεολογίνας στην Καστοριά το πρώτο μέρος του επεισοδίου ακολουθεί τα Ηπειρωτικά μνημεία, ενώ το δεύτερο με το τυφλό αντίκρυ και όχι με γυρισμένη την πλάτη στο Χριστό τα αθωνικά παραδείγματα.

Παραστάσεις Πεσσών.

Βορειοανατολικός πεσσός –βόρεια παρειά.

Η κατηραμένη συκή (Πίν. 77 γ 1) είναι πρώτη παράσταση επάνω, επί της βόρειας παρειάς του βορειο-ανατολικού πεσσού, η οποία συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΚΑΤΗΡΑΣΑΤΟ ΤΗΝ ΣΥΚΗΝ*».

Ο Χριστός επικεφαλής του ομίλου των μαθητών, έρχεται από αριστερά με έντονο βηματισμό. Καταράται τη συκή, δείχνοντας προς αυτήν με έντονη κίνηση. Από τους μαθητές, οι δυο παριστάνονται ολόσωμοι, ενώ οι υπόλοιποι αποδίδονται με ισοκεφαλία, παρακολουθούν έκπληκτοι. Δεξιά πάνω σε βραχώδη απόληξη εικονίζεται το γυμνό δέντρο, χωρίς φύλλωμα, όπως αναφέρεται στην Ερμηνεία¹⁶¹⁷. Η απεικόνιση του δένδρου χωρίς φύλλωμα απαντάται σε πολλά μνημεία του 17^{ου} αιώνα στα Άγραφα¹⁶¹⁸ στον Άγιο Νικόλαο Θεολογίνας στην Καστοριά¹⁶¹⁹.

Η σκηνή του Λιθασμού, (Πίν. 77 γ 1) ακολουθεί αμέσως μετά την παράσταση της συκής, στη δεύτερη από πάνω ζώνη, η οποία συνοδεύεται από την επιγραφή «*Ο ΛΙΘΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*». Ο Χριστός εικονίζεται μπροστά σε οικοδόμημα, το οποίο συνεχίζεται δεξιά με τοξωτή κιονοστοιχία. Τα ιμάτιά του ανεμίζουν, καθώς κινείται προς τ' αριστερά και στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω. Στο πρόσωπο διαφαίνεται ένταση και έκπληξη, καθώς στρέφει προς τους Ιουδαίους το κεφάλι, οι οποίοι κρατούν λίθους στα υψωμένα χέρια τους και ετοιμάζονται να τους εκσφενδονίσουν εναντίον του. Ο επικεφαλής των Ιουδαίων φορώντας μαντήλι στο κεφάλι απλώνει το χέρι προς την πλάτη του Ιησού σε ένδειξη ομιλίας. Οι υπόλοιποι Ιουδαίοι γέροντες ή νεότεροι είναι με τους λίθους στα χέρια, ενώ ένας νεαρός σκύβει χαρακτηριστικά να πάρει ένα λίθο από κάτω.

Η παράσταση αναφέρεται στην ερμηνεία¹⁶²⁰, βασίζεται σε χωρίο του Ιωάννη¹⁶²¹ και σπανίζει στη βυζαντινή παράδοση¹⁶²². Το γεγονός απαντάται σε χειρόγραφα στον κωδ. 61 της Μονής Παντοκράτορος στο Άγιον Όρος και στον Par. gr 74 και σε μεταβυζαντινές παραστάσεις του 18^{ου} αι. όπως στο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου. Η παράστασή μας παρουσιάζει κοινά στοιχεία με την αντίστοιχη της μονής Ξηροποτάμου με αντίστροφη όμως διάταξη, όπως την έντονη κίνηση του Χριστού, τις χειρονομίες του πλήθους, το νεαρό που σκύβει και τον Εβραίο που είναι σε χαμηλότερο επίπεδο.

Στην τρίτη ζώνη σε στηθάριο εικονίζεται ο **Άγιος Λάζαρος** (Πίν. 77 γ 2). Παριστάνεται νέος με καστανά μαλλιά και γένια και αρχιερατική ενδυμασία. Με το

¹⁶¹⁷ Ερμηνεία, 102.

¹⁶¹⁸ Σδρόλια, ό.π., 246, εικ. 141.

¹⁶¹⁹ Παϊσίδου, *Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*, ό.π., 116, πιν. 74β.

¹⁶²⁰ Ερμηνεία, 100.

¹⁶²¹ Ιω. Ι, 31-39 και η', 13-58.

¹⁶²² Απαντάται στον κώδικα 61 της Μ. Παντοκράτορος, *Θησαυροί, τ. Γ'*, εικ.220, χρονολογείται στο β' μισό του 9^{ου} αι. Στη Δύση απαντάται επίσης τον 9^ο αι., στο St.Gallen, RED 212

δεξί χέρι ευλογεί ενώ στο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Η μορφή του δεν ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας¹⁶²³. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΛΑΖΑΡΟΣ».

Στην τέταρτη ζώνη παριστάνεται ολόσωμος ο «Άγιος Νικόλαος ο Μεγαλοπόλεως». Ο Άγιος παριστάνεται νέος και αγένειος με μακριά μαλλιά και φέρει αρχιερατική ενδυμασία. Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο βιβλίο. Ο φυσιογνωμικός τύπος του Αγίου δεν ανταποκρίνεται ως προς την ηλικία στην περιγραφή της Ερμηνείας, στην οποία αναφέρεται «γέρων αγένειος»¹⁶²⁴. Η μορφή του Αγίου σπάνια απαντάται στην εικονογραφία, ενώ πρόβλημα υπάρχει και στην ταύτιση του¹⁶²⁵. Η μορφή του Αγίου απαντάται στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (1618/19) καθώς και στον Προφήτη ηλία Ζίτσας (1656/57)¹⁶²⁶. Η μορφή του Αγίου της παράστασής μας είναι κοντά σ' αυτή του Αγίου Νικολάου Βίτσας με τη διαφορά ότι εδώ είναι νεότερος.

Βορειοανατολικός πεσσός – ανατολική παρειά.

Η σκηνή της ίασης της ξηράς χειρός (Πίν. 77 β 1) ιστορείται στην ανατολική παρειά του βορειοανατολικού πεσσού, στην πρώτη ζώνη επάνω, συνοδευόμενη από την επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΞΗΡΑΝ ΧΕΙΡΑΝ». Ο Χριστός έρχεται από αριστερά συνοδευόμενος από τους μαθητές του, με το δεξί χέρι σε ευλογία. Απέναντί του ένας νεαρός άνδρας κατευθύνεται προς τον Κύριο δείχνοντας «την ξηράν χείραν», την οποία και βαστά με το αριστερό του χέρι. Πίσω από τον νεαρό άνδρα μια ομάδα Εβραίων με τα χαρακτηριστικά μαντήλια στο κεφάλι, παρακολουθεί τη σκηνή. Το βάθος της παράστασης κλείνει αριστερά ένα βραχώδες βουνό και δεξιά τειχισμένη πόλη. Η παράσταση ακολουθεί με διαφοροποιήσεις την παράσταση όπως αυτή διαμορφώθηκε στη μεταβυζαντινή τέχνη. Ως προς τη διάταξη των ομάδων παρουσιάζει ομοιότητες με τις αντίστοιχες παραστάσεις στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου και στο καθολικό της μονής Ξηροποτάμου¹⁶²⁷, διαφοροποιείται όμως ως προς την απεικόνιση της τειχισμένης πόλης στο βάθος και ως προς το ότι ο ασθενής με το υγιές χέρι βαστά το ατροφικό ακολουθώντας την περιγραφή της Ερμηνείας¹⁶²⁸.

Στη δεύτερη ζώνη ακολουθεί το **Ε΄ Εωθινό**.

Ο Άγιος Ιγνάτιος (πίν. 77 β 2) εικονίζεται στο στηθάριο της τρίτης ζώνης «γέρων μακρυγένης»¹⁶²⁹ με πολυσταύριο φελόνιο να ευλογεί με το δεξί, ενώ στο αριστερό το οποίο καλύπτεται από το φελόνιο βαστά κλειστό διάλιθο βιβλίο. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΣ».

¹⁶²³ Ερμηνεία, 165, 196.

¹⁶²⁴ Ερμηνεία, 291.

¹⁶²⁵ Για την ταύτιση του Αγίου βλ. Τούρτα, Οι Ναοί, ό.π., 63 και σημ. 225.

¹⁶²⁶ Τούρτα, Οι Ναοί, ό.π., 63, πιν. 36 α. Γαρίδης-Παλιούρας, Εικονογραφία Νεομαρτύρων, Η.Χ. 22 (1980), 169-205, ιδιαίτ. σελ. 196. Το ίδιο άρθρο σε ανατύπωση Παλιούρας, Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Ιωάννινα 2000, 313-349, κυρίως 340.

¹⁶²⁷ Millet, *Athos*, 214.1. Τσιγάρας, ό.π., πιν. 64, αντίστοιχα.

¹⁶²⁸ Ερμηνεία, 94.

¹⁶²⁹ Ερμηνεία, 154.

Στην κάτω ζώνη παριστάνεται ολόσωμος ο Άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός. Ο άγιος Γρηγόριος ο Θαυματουργός ή Νεοκαισαρείας σύμφωνα με την Ερμηνεία¹⁶³⁰, παριστάνεται γέρος, φαλακρός με σχετικά κοντή, σγουρή και γκρίζα γενειάδα. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία, ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά όρθιο βιβλίο με διακοσμημένο εξώφυλλο. Επάνω αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟ / ΡΙΟΣ - Ο ΘΑΥΜΑΤ / ΟΥΡΓΟΣ».

Βορειοανατολικός πεσσός – νότια παρειά

Η ίαση της θυγατέρας της Χαναναίας¹⁶³¹ (Πίν. 77 α) ιστορείται στην πρώτη ζώνη. Ο Χριστός ακολουθούμενος από τους μαθητές πλησιάζει από αριστερά ευλογώντας. Απέναντί του στέκεται με το δεξί χέρι υψωμένο σε ομιλία και σκύβοντας ελαφρά η Χαναναία. Πίσω της ανακάθεται πάνω στο κρεβάτι η κόρη της, η οποία φαίνεται σαν σαβανωμένη. Ίσως να πρόκειται για λάθος των ζωγράφων, οι οποίοι απέδωσαν την κόρη της Χαναναίας με τρόπο που αποδίδεται η ανάσταση του γιου της Χήρας¹⁶³². Μεταξύ του Χριστού και της Χαναναίας χαμηλά στα πόδια αναπηδά χαρούμενος ένας σκύλος. Το βάθος της παράστασης κλείνει πίσω από τους μαθητές βραχώδες βουνό ενώ πίσω από την Χαναναία και τη θυγατέρα της υψώνεται κτίσμα με ριχτές στέγες πλάγια και στη μέση υπερώα το οποίο στεγάζεται με αμφικλινή στέγη και αετωματική απόληξη. Η παράστασή μας ιστορείται σε εικονογραφικό τύπο, ο οποίος έχει κάποια σχέση με την τοιχογραφία της Μονής Φιλανθρωπητών με αρκετές διαφορές κατά μέρος¹⁶³³. Στην παράσταση της μονής Φιλανθρωπητών ο Χριστός συνοδεύεται από ένα μαθητή, η θυγατέρα βρίσκεται ξαπλωμένη σε στρωμή με γυμνό το πάνω μέρος του κορμιού της, ενώ η Χαναναία βρίσκεται δίπλα στο προσκεφάλι της. Λείπει ο σκύλος που αναπηδά, ενώ το υπερώο είναι επιπεδόστεγο. Επάνω σώζεται η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΘΥΓΑΤΕΡΑ ΤΗΣ ΧΑΝΑΝΑΙΑΣ».

Στη δεύτερη ζώνη παρεμβάλλεται το **Στ' Εωθινό**.

Στην τρίτη ζώνη σε στηθάριο ακολουθεί ο Άγιος Γερμανός (Πίν. 77 α) με αρχιερατική ενδυμασία. Με το δεξί του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά διάλιθο βιβλίο. Τα μαλλιά είναι λευκά και κοντά όπως και τα γένια. Στην Ερμηνεία περιγράφεται ως γέρον, σπανός¹⁶³⁴, ενώ στις πηγές περιγράφεται γέρον, ευνούχος όμοιος Ιωάννου ή Ιωάννου Θηβίδη¹⁶³⁵. Πρόκειται για τον Γερμανό πατριάρχη Κων/πόλεως και σ' αυτό συνηγορεί και η αρχιερατική ενδυμασία. Επάνω αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ / ΓΕΡΜΑΝΟΣ».

Ο Άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων (Πίν. 77 α) παριστάνεται ολόσωμος στην κάτω ζώνη του πεσσού σύμφωνα με περιγραφή της Ερμηνείας "γέρον ασπρομακρυγένης"¹⁶³⁶.

¹⁶³⁰ Ερμηνεία, 155.

¹⁶³¹ Το θαύμα διηγούνται ο Ματθαίος (ιε, 21-25) και ο Μάρκος (ζ 24-30). Σύμφωνα με τη διήγηση του Ματθαίου, ο Χριστός βρισκόταν "εις τα μέρη Τύρου και Σιδώνος και ιδού γυνή Χαναναία από των ορίων εκείνων εξελθούσα εκραύγασεν αυτά λέγουσα... Ο Μάρκος τοποθετεί τη σκηνή στο εσωτερικό σπιτιού, όπου συνάντησε τον Κύριο η γυναίκα.

¹⁶³² Αχειμάστου – Ποταμιανού, *Μονή Φιλανθρωπητών*, ό.π., πιν. 45β.

¹⁶³³ Αχειμάστου - Ποταμιανού, ό.π., πιν. 45 α.

¹⁶³⁴ Ερμηνεία, 166.

¹⁶³⁵ Ερμηνεία, 268, 285, 291.

¹⁶³⁶ Ερμηνεία, 154.

Ευλογεί με το δεξί του χέρι ενώ με το αριστερό καλυμμένο από το φελόνιο κρατά κλειστό διάλιθο Ευαγγέλιο. Το μακρόστενο πρόσωπο, οι έντονες ρυτίδες στο μέτωπο, το σοβαρό ύφος και ο τονισμός των ασκών κάτω από τα μάτια προσδίδουν μεγαλοπρέπεια και ταυτόχρονα αγιότητα και ηρεμία. Τα φωτισμένα μέρη του προσώπου, μύτη, ζυγωματικά και το έντονο αλλά στοχαστικό και ήρεμο βλέμμα προσδίδουν μια ιδιαίτερη σημασία στον παριστανόμενο άγιο. Ο άγιος Ιωάννης απαντάται σε μνημεία και ως ένας από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες όπως στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα στο Άγιο Όρος¹⁶³⁷ καθώς και στο καθολικό της Μ. Ξενοφώντος¹⁶³⁸ στο καθολικό της μονής Γρηγορίου¹⁶³⁹. Επάνω αριστερά και δεξιά υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ / ο ελεήμων».

Νοτιοανατολικός πεσσός – νότια παρειά

Η ίαση του δαιμονιζόμενου (Πίν. 76 α 1). Η παράσταση έχει υποστεί φθορές επάνω δεξιά και ένα μέρος της επιγραφής δε σώζεται. Ο Χριστός έρχεται από δεξιά συνοδευόμενος από τους μαθητές του και έχει το δεξί χέρι σε χειρονομία ευλογίας. Απέναντί του απεικονίζεται ένας άντρας γυμνός, ο οποίος κρατά ραβδί στο αριστερό του χέρι, με το δεξί πιάνει το αυτί του και ταυτόχρονα από το στόμα του εξέρχεται ένας τραγόμορφος δαίμονας. Η παράσταση ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας που αναφέρεται στην ίαση του δαιμονιζόμενου τυφλόκωφου¹⁶⁴⁰. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ / ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ / ΔΑΙΜΟΝΙΖΟΜΕΝΟΝ».

Το μαρτύριο του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (Πίν. 76 α 1). Η σκηνή διαδραματίζεται σε εξωτερικό χώρο. Ο άγιος με την αρχιερατική του ενδυμασία στα αριστερά όρθιος και αποκεφαλισμένος κρατά στα χέρια του την αποτμηθείσα κεφαλή του την οποία παραδίδει σε μια γυναίκα, η οποία φορά χιτώνα με λευκή ζώνη στη μέση και κόκκινο ιμάτιο, η κεφαλή της καλύπτεται από μοναχικό κουκούλιο με σταυρό στο μέτωπο και στους ώμους. Το βάθος της σκηνής καταλαμβάνουν δύο οικοδομήματα. Το κτίριο αριστερά είναι χαμηλότερο με υπερυψωμένο κεντρικό τμήμα το οποίο καλύπτεται με κωνική στέγη. Το κτίσμα στα δεξιά της σκηνής μοιάζει με εκκλησία, έχει υπερυψωμένο το μεσαίο τμήμα το οποίο απολήγει σε αετωματική απόληξη και καλύπτεται με αμφικλινή στέγη.

Η σκηνή κεφαλοφορίας του Αγίου Διονυσίου ανήκει στην ομάδα των αυτοκεφαλοφόρων αγίων, σύμφωνα με την κατάταξη του Κ. Χαραλαμπίδη¹⁶⁴¹. Απαντάται ήδη στο Μηνολόγιο του Βασιλείου Β', όπου παριστάνεται να περπατά μετά την καρατόμησή του και κρατώντας στα χέρια του την κεφαλή του διανύει απόσταση δύο μιλίων σύμφωνα με το αγιολογικό κείμενο. Στο δεξί μέρος της μικρογραφίας και μπροστά από τον άγιο παραβρίσκεται μία γυναίκα, η οποία απλώνει τα χέρια της, προκειμένου να παραλάβει την κεφαλή του μάρτυρα, από τα ίδια του τα χέρια¹⁶⁴². Σύμφωνα με τον κ. Χαραλαμπίδη η παρουσία της γυναίκας υποδηλώνει μια δεύτερη κεφαλοφορία, η οποία ανήκει στην κατηγορία της μεταφοράς της κεφαλής του μάρτυρα από άλλα άτομα.

¹⁶³⁷ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., εικ.78.

¹⁶³⁸ Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., 52.

¹⁶³⁹ Καδάς -Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*, ό.π., εικ. 115.

¹⁶⁴⁰ Ερμηνεία, 95.

¹⁶⁴¹ Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων*, ό.π., 163 κ.εξ. και κυρίως στις σελ. 165-166

¹⁶⁴² ό.π., πιν.23

Η περίπτωση της περιπατητικής κεφαλοφορίας είναι και η πιο σπάνια για τον Αγ. Διονύσιο, για τον οποίο υπάρχει και η στατική κεφαλοφορία στην οποία ο άγιος στέκεται όρθιος μαζί με τους συμμάρτυρες του Ρουστίκο και Ελευθέριο όπως αυτή απαντάται στο μνηολόγιο 175 φωτο 1.28 του Κρατικού Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας του ΙΑ΄ αιώνα¹⁶⁴³. Στη Βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική λίγα είναι τα γνωστά παραδείγματα όπως στον Άγιο Μελέτιο¹⁶⁴⁴, στη μονή Διονυσίου στο Άγιο Όρος¹⁶⁴⁵, στη λιτή της μονής Φιλανθρωπικών στο νησί Ιωαννίνων (φάση 1542). Η παρουσία του Αγίου Διονυσίου εκτός του Ιερού απαντάται στη μονή Σταυρονικήτα¹⁶⁴⁶.

Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*MARTYRION TOY AGIOY ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ / του αρεοπαγίτου*».

Ο Άγιος Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης (Πίν. 76 α 2). Η παράσταση του αγίου σε στηθάριο βρίσκεται ακριβώς κάτω από τη σκηνή του μαρτυρίου του. Η μορφή βρίσκεται μέσα στην κόλπωση της κλιματίδας, η οποία περιβάλλει και όλα τα στηθάρια των αγίων. Η απόδοση του αγίου δεν ακολουθεί πλήρως την ερμηνεία, παριστάνεται γέρος, με κοντά μαλλιά και στρογγυλή γενειάδα. Στο αριστερό του χέρι βαστά διάλιθο βιβλίο το οποίο και υψώνει ενώ με το δεξί ευλογεί. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία. Αριστερά και δεξιά της κεφαλής του αγίου υπάρχει η επιγραφή *Άγιος / Διονυσίου του αρεοπαγίτου*. Από την επιγραφή γίνεται φανερό ότι αντί να χρησιμοποιηθεί η ονομαστική στο όνομα του αγίου, γίνεται χρήση της γενικής κατ' επίδραση της επιγραφής του μαρτυρίου του που βρίσκεται στην ακριβώς επάνω παράσταση. Επάνω αριστερά και δεξιά σημειώνεται η επιγραφή «*ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ / Ο ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΗΣ*»

Ο Άγιος Θεοφύλακτος Βουλγαρίας (Πίν. 76 α 2). Ο Άγιος παριστάνεται γέρος με άσπρα μαλλιά και λευκή γενειάδα. Φέρει αρχιερατική ενδυμασία και ευλογεί με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά διάλιθο κλειστό βιβλίο. Η παρουσία του αγίου στα μνημεία του Ελλαδικού χώρου σπανίζει και επιχωριάζει σε μνημεία της καταργηθείσης στα 1762 Αρχιεπισκοπής Αχριδών. Η παρουσία του Αγίου στο ναό σχετίζεται με την προηγούμενη αυτή εξάρτηση της Μητρόπολης Γρεβενών από την Αρχιεπισκοπή Αχριδών. Την μορφή του Αγίου απαντούμε στη Μ. Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Μικρόκαστρο Κοζάνης¹⁶⁴⁷ και πιο συχνά σε μνημεία της Αχρίδας και γενικότερα των νοτιοσλαβικών χωρών¹⁶⁴⁸. Επάνω διατηρείται η επιγραφή «*Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟ – ΦΥΛΑΚΤΟΣ / βουλγαρίας*».

Νοτιοανατολικός πεσσός – ανατολική παρειά

Η ίαση του Λεπρού (Πίν. 76 β 1). Η παράσταση είναι η πρώτη, επάνω, στην ανατολική παρειά του βορειοανατολικού πεσσού.

¹⁶⁴³ ό.π., πιν 22β

¹⁶⁴⁴ Deliyanni, *Hosios Meletios*, ό.π., v. II και πιν.9

¹⁶⁴⁵ Millet, Athos, ό.π.,

¹⁶⁴⁶ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, ό.π., 47,51

¹⁶⁴⁷ Δάρδας, Τα Μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης, Θεσσαλονίκη 1993, 219.

¹⁶⁴⁸ Vasiliev, *Balgarski Svetii v izobrazitelnoto izkustvo*, Sofia 1987, 131-132. Grozdanov, *Studii za ohridskiot zivopis*, Skopje 1990, 51-57, 66-67, 163, 177-180.

Ο Χριστός έρχεται από αριστερά, ακολουθούμενος από τους μαθητές. Με έντονο δρασκελισμό πλησιάζει το λεπρό, που βρίσκεται απέναντί του, ευλογώντας τον με το δεξί του χέρι. Ο λεπρός απεικονίζεται σε νεαρή ηλικία και φορά μόνο περίζωμα. Σκύβει ελαφρά προς το Χριστό προς τον οποίο επιδεικνύει τα σημάδια της ασθένειας του στο δεξί του χέρι. Το τοπίο δηλώνεται ομαλό μπροστά σε αραιή βλάστηση, ενώ πίσω από το λεπρό υψώνεται βραχώδες βουνό.

Ανάλογα ιστορείται το θαύμα στη μονή Πέτρας¹⁶⁴⁹. Επίσης γυμνός απαντάται ο λεπρός στη μονή της Λαύρας¹⁶⁵⁰, στο Kalenic¹⁶⁵¹ και στον Άγιο Δημήτριο της Μ. Βατοπεδίου¹⁶⁵². Διαφορετικό τύπο, κατά τον οποίο ο Χριστός αγγίζει το χέρι του λεπρού σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ματθαίου απαντούμε στη μονή Φιλανθρωπηγών¹⁶⁵³, στο παρεκκλήσι του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς¹⁶⁵⁴, στο καθολικό της μονής Φιλοθέου¹⁶⁵⁵ σε εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου¹⁶⁵⁶. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΛΕΠΡΟ».

Στη δεύτερη ζώνη ιστορείται το «**Η' Εωθινό**».

Ο Άγιος Ευτύχιος (Πίν. 76 β 1, 2) ιστορείται στην τρίτη ζώνη σε στηθάριο και συνοδεύεται από την επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΥΤΥΧΙΟΣ». Ο άγιος εικονίζεται σε ώριμη ηλικία με γκρίζα μαλλιά και γένια και αρχιερατική ενδυμασία (πολυσταύριο φελόνι και πετραχήλιο). Στο αριστερό κρατά Ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Τα χαρακτηριστικά του αγίου και η κοντή γενειάδα ταιριάζουν στην περιγραφή του Πατριάρχη Κων/πόλεως Ευτυχίου της Ερμηνείας "Πατριάρχη γέρον κοντογένης"¹⁶⁵⁷.

Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς (Πίν. 76 β 2) ιστορείται στην τελευταία ζώνη χαμηλά και συνοδεύεται από την επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ / ΓΡΗ - ΓΟΡΙΟΣ / ο παλαμάς». Ο άγιος εικονίζεται ενδεδυμένος αρχιερατική ενδυμασία, σάκκο, φαιλόνιο, επιγονάτιο. Ο εικονογραφικός τύπος δεν ακολουθεί πλήρως την ερμηνεία¹⁶⁵⁸. Στην παράστασή μας ο άγιος παριστάνεται με καστανά μαλλιά και κοντή γενειάδα. Με το δεξί του χέρι ευλογεί ενώ με το αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο βιβλίο.

Νοτιοανατολικός πεσσός –βόρεια παρειά.

Η ίαση των δύο τυφλών (Πίν. 76 γ). Η παράσταση καταλαμβάνει την πρώτη ζώνη. Η Ίαση των δύο τυφλών τοποθετείται σε ανοικτό χώρο, μπροστά σε βραχώδες βουνό. Ο Ιησούς με τους μαθητές του, πλησιάζει από αριστερά τους δύο τυφλούς ευλογώντας τους. Οι τυφλοί φέρουν κοντούς χιτωνίσκους, πέτσους και δραμίδες ενώ

¹⁶⁴⁹ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., εικ. 142.

¹⁶⁵⁰ Millet, *Athos*, πιν. 127.2.

¹⁶⁵¹ Simic-Lazar, εικ. XXXII.

¹⁶⁵² Το αναφέρει ο κος Τσιγαράς χωρίς να παραθέτει φωτογραφία. Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., 92 και υποσ. 890.

¹⁶⁵³ Αχεμάστου - Ποταμιανού, *Μονή Φιλανθρωπηγών*, ό.π., σ. 62, πιν. 39β, 4α, η ίδια «Μοναστήρια Ιωαννίνων» ό.π., εικ. 91.

¹⁶⁵⁴ Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννου», 39, πιν. 21 α.

¹⁶⁵⁵ Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος*, ό.π., 63 α.

¹⁶⁵⁶ Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, ό.π., εικ. 13.

¹⁶⁵⁷ Ερμηνεία, Πηγαί, 291.

¹⁶⁵⁸ Ερμηνεία, 155.

ο πρώτος βαστά ραβδί. Το βάθος της παράστασης καλύπτεται με μπλε χρώμα. Πρόκειται για το θαύμα που επιτέλεσε ο Χριστός στην Καπερναούμ μετά την έγερση της κόρης του Ιαείρου¹⁶⁵⁹.

Οι ίασεις τυφλών είναι από τα συχνά απαντώμενα θέματα στην αγιογραφία, λόγω της συχνής αναφοράς των Ευαγγελιστών σε αυτές¹⁶⁶⁰. Ωστόσο το συγκεκριμένο επεισόδιο, το οποίο διαβάζεται κατά την έβδομη Κυριακή μετά την Πεντηκοστή, απαντάται σπάνια στην εικονογραφία¹⁶⁶¹. Πλησιέστερη εικονογραφικά στην παράστασή μας είναι η σκηνή με το αντίστοιχο θαύμα στο ναό του αγίου Νικολάου της Αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά¹⁶⁶², με το Χριστό να ευλογεί από μακριά και όχι να επιθέτει τα χέρια του στα μάτια του τυφλού, όπως συμβαίνει σε παλιότερα παραδείγματα¹⁶⁶³. Διαφοροποιείται, ωστόσο, απ' αυτή με την παράλειψη των αρχιτεκτονημάτων του βάθους. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΥΟ / ΤΥΦΛΟΥΣ».

Στη δεύτερη ζώνη ακολουθεί το **Ζ' Εωθινό**.

Ο Άγιος Παύλος ο Ομολογητής (Πίν. 76 γ) παριστάνεται στην τρίτη ζώνη, σε στηθάριο. Ο Άγιος παριστάνεται με καστανά μαλλιά και γένια. Φορά αρχιερατική ενδυμασία, με το δεξί ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά διάλιθο ευαγγέλιο. Η εικονογραφική απόδοση του δεν ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας¹⁶⁶⁴. Επάνω αριστερά και δεξιά σημειώνεται η επιγραφή «ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ / Ο ΟΜΟΛΟΓΗΤΗΣ».

Ο Άγιος Ελευθέριος (Πίν. 76 γ) ιστορείται χαμηλά στην πρώτη ζώνη. Ο άγιος εικονίζεται ολόσωμος με ελαφρά κλίση προς τα αριστερά, σε σχετικά νεαρή ηλικία με κοντό γένι. Το πρόσωπό του με την ίδια μύτη, τα καστανόξανθα κοντά γένια και κοντά μαλλιά προσδίδουν μια γαλήνη και γλυκύτητα στην έκφρασή του¹⁶⁶⁵. Φέρει ροδοκόκκινο στιχάριο και γαλαζοπράσινο με λευκές πινελιές φαιλόνιο με εσωτερική επένδυση διακοσμημένη με σταυρούς και μπακλαβαδωτό σχέδιο. Το ωμοφόριο είναι ρόδινο με μπλε-σκούρο-μαύρους σταυρούς, διανθισμένους με διπλές οριζόντιες και χιαστί στο κέντρο γραμμές, καθώς και διάλιθο πετραχήλιο. Με το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος ευλογεί ενώ, με το αριστερό κρατά κλειστό διάλιθο βιβλίο με σταυρικά κοσμήματα. Ο τύπος του αγίου, όπως εμφανίζεται εδώ ως επίσκοπος, είναι γνωστός από παλιότερα μνημεία της Καστοριάς τόσο της βυζαντινής¹⁶⁶⁶ όσο και της μεταβυζαντινής¹⁶⁶⁷ περιόδου. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «Ο ΑΓΙΟΣ / ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ».

¹⁶⁵⁹ Ματθ. 9. 27-30.

¹⁶⁶⁰ Schiller, *Iconography*, τ. I, 170-171.

¹⁶⁶¹ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.* ό.π., 115 όπου παρατείνονται και τα παλιότερα παραδείγματα και η βιβλιογραφία.

¹⁶⁶² Παϊσίου, ό.π., πιν.74 α.

¹⁶⁶³ Για τα παλιότερα παραδείγματα βλ. Μουρίκη, «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μ. του Θεολόγου», *ΔΧΑΕ περ. Δ', ΙΔ'*, 228, Παϊσίδου, ό.π., 115 και σημ. 1107-1110. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 246.

¹⁶⁶⁴ Ερμηνεία, ό.π., 156, 195, 269, 291.

¹⁶⁶⁵ Ερμηνεία, ό.π., 156, 269, 292.

¹⁶⁶⁶ Όπως στους αγίου Αναργύρους Καστοριάς, βλ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π., πιν. 24β και Στ.

Πελεκανίδης- Χατζηδάκης, *Καστοριά*, 36, εικ. 17.

¹⁶⁶⁷ Γούναρης, *Οι Τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων*, ό.π., πιν. 17 α.

ΕΩΘΙΝΑ

Εωθινόν Α΄ (Πίν. 78 α). Ιστορείται στο βόρειο τοίχο του Ιερού. Παριστάνεται η εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές στο όρος της Γαλιλαίας, τους οποίους αφού ευλόγησε τους έδωσε την εντολή του κηρύγματος.

Ο Χριστός εικονίζεται στη μέση, με πορφυρό χιτώνα και γαλάζιο ιμάτιο που κυματίζει, ενώ με τα δύο του χέρια ευλογεί τους μαθητές οι οποίοι είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες. Από τους μαθητές ο πρώτος αριστερά, πρόκειται μάλλον για τον Πέτρο, προσκυνά, ενώ άλλοι αποστρέφουν το πρόσωπό τους, εκφράζοντας την δυσπιστία ίσως και το φόβο τους άλλοι παρακολουθούν ήρεμοι. Ο εικονογραφικός τύπος της παράστασης συνδέεται με το θέμα του "Πορευθέντες", το οποίο εικονίζεται στον ίδιο τύπο από τη βυζαντινή εποχή¹⁶⁶⁸.

Στα περισσότερα παραδείγματα οι μαθητές είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο, χωρίς βέβαια να λείπουν και οι παραστάσεις στις οποίες απεικονίζεται ενιαία η ομάδα των μαθητών όπως στη μικρογραφία της Μ. Διονυσίου. Τον τόπο της παράστασής μας με τους αποστόλους σε δύο ομάδες με διαφορές όπως στις κινήσεις των μαθητών του απαντούμε σε παλιότερα έργα στη μονή Ροζινού στη μονή Προδρόμου στις Σέρρες, στη μονή Ντίλιου, Φιλανθρωπινών, στο Δρυόβουνο, στις μονές Πέτρας και Βλασίου Αγράφων, στην Αγία Παρασκευή στο Σκαμνέλι Ζαγορίου κ.α. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Α».

Εωθινόν Β΄ (Πίν. 78 α). Ιστορείται στο βόρειο τοίχο του Ιερού. Είναι το συχνότερο απαντώμενο επεισόδιο των Εωθινών. Πρόκειται για το θέμα του «*Ιδε ο τόπος*» ή του Λίθου που αναφέρουν ο Μάρκος (Μαρκ. 15΄) και οι υπόλοιποι ευαγγελιστές αντίστοιχα.

Στην παράστασή μας οι Μυροφόρες φτάνουν από αριστερά, διακρίνονται τρεις και οι υπόλοιπες αποδίδονται με ισοκεφαλία, κρατώντας στα χέρια του μυροδοχεία. Η πρώτη τείνει το αριστερό της χέρι σε ένδειξη ομιλίας προς τον άγγελο ο οποίος κάθεται πάνω στο μετακινημένο κάλυμμα, της λοξά τοποθετημένης και άδειας σαρκοφάγου. Το βάθος της σκηνής κλείνει στο κέντρο η κορυφή ενός βουνού. Η παράσταση φαίνεται ότι ακολουθεί τη διήγηση του Μάρκου. Σύμφωνα μ' αυτή, οι Μυροφόρες επισκέπτονται τον τάφο του Χριστού, τον οποίο βρίσκουν άδειο και πληροφορούνται από άγγελο την Ανάσταση. Η παρουσία των άλλων μυροφόρων, οι οποίες αποδίδονται με ισοκεφαλία προέρχεται από τις διηγήσεις των άλλων Ευαγγελιστών. Η παρουσία ενός μόνον αγγέλου στον τάφο αναφέρεται από τον Μάρκο. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Β».

Εωθινόν Γ΄ (Πίν. 78 α, β). Ιστορείται στη βορειοανατολική γωνία του Ιερού, μοιραζόμενη έτσι στο βόρειο και στον ανατολικό τοίχο. Στη διήγηση του Μάρκου (Μαρκ. 16.9-20) περιλαμβάνονται τέσσερα επεισόδια: α) η εμφάνιση του Χριστού

¹⁶⁶⁸ Γκιολές, «Παρευθέντες», *Δίπτυχα* 1979, 104, Χατζηδάκης, «Θεοφάνης», ό.π., εικ. 106 Ερμηνεία, 266.

στη Μαρία τη Μαγδαληνή, β) την αναγγελία της Ανάστασης από τη Μαγδαληνή στους μαθητές, γ) την εμφάνιση του Χριστού σε δύο μαθητές "εν ετέρα μορφή" και δ) την εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές. Η παράσταση έχει υποστεί απολεπίσεις και είναι μερικώς καταστραμμένη.

Επάνω αριστερά παριστάνεται το πρώτο επεισόδιο με τη Μαγδαληνή όρθια μπροστά στο Χριστό. Και οι δύο μορφές παριστάνονται μέχρι τη μέση, καθώς από τη μέση και κάτω καλύπτονται τα σώματά τους πίσω από το χαμηλό λόφο, ο οποίος οριοθετεί τα επεισόδια. Επάνω δεξιά απεικονίζονται πάλι ως τη μέση τρεις ανδρικές μορφές στραμμένες προς τα δεξιά κατά 3/4 και ο ένας πίσω από τον άλλον. Ο πρώτος δεξιά κρατά στο δεξί του προτεταμένο χέρι δύο κλειδιά τα οποία κρέμονται με σχοινί από τον αυχένα του. Πρόκειται μάλλον για τον Πέτρο. Ο πρώτος αριστερά κρατά στα δύο του χέρια κλειστό ειλητό. Τέλος ο μεσαίος άνδρας έχει τα δύο του χέρια απλωμένα σαν σε στάση δέησης. Πιθανώς πρόκειται για το Χριστό εν ετέρα μορφή.

Στο κάτω μέρος της παράστασης εικονίζεται αριστερά ο Χριστός με κόκκινο χιτώνα και γαλαζοπράσινο ιμάτιο του οποίου η άκρη κυματίζει. Έχει το δεξί του χέρι υψωμένο στο πλάι με ανοιχτή την παλάμη, να φαίνεται ο "τύπος". Απέναντί του παριστάνονται οι έκπληκτοι μαθητές, ο πρώτος εκ των οποίων σκύβει ελαφρά σε θέση προσκύνησης.

Η σύνθετη διήγηση του τρίτου Εωθινού Ευαγγελίου έδινε τη δυνατότητα στους ζωγράφους να επιλέξουν το προσφορότερο, κατά τη γνώμη τους, επεισόδιο για εικονογράφηση. Έτσι παρατηρούμε ότι στη μονή Χρυσελεύσας στο Έμπα Κύπρου¹⁶⁶⁹ και στη μονή Ροζινού¹⁶⁷⁰ απεικονίστηκε μόνο το πρώτο επεισόδιο με τη Μαγδαληνή στον άγιο Κήρυκο Λετίμπου Κύπρου¹⁶⁷¹ αποδίδεται το Γ' Εωθινό με το Χριστό εν ετέρα μορφή¹⁶⁷². Η συνθετότερη σύνθεση της παράστασής μας πλησιάζει στην απόδοση της παράστασης στην Αγία Τριάδα, στην Pljenlja¹⁶⁷³ στην παράσταση της μονής Πέτρας¹⁶⁷⁴ και στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καπέσοβο Ζαγορίου¹⁶⁷⁵. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Γ'».

Εωθινόν Δ' (Πίν. 78 β). Ιστορείται στον ανατολικό τοίχο του Ιερού, επάνω και αριστερά της Πρόθεσης. Ακολουθεί την περικοπή του Λουκά (Λουκ. 24.1-12), η οποία περιλαμβάνει πολλά επεισόδια, εκ των οποίων το πιο συνηθισμένο στην εικονογραφία είναι το πρώτο, κατά το οποίο δύο άγγελοι αναγγέλλουν την Ανάσταση στις μυροφόρες¹⁶⁷⁶.

Στην παράστασή μας αριστερά βρίσκεται μία ομάδα γυναικών απ' τις οποίες διακρίνονται τέσσαρες και οι υπόλοιπες αποδίδονται με ισοκεφαλία. Οι δύο πρώτες κρατούν στα χέρια τους από μία φιάλη - μυροδοχείο. Η πρώτη της ομάδας πρέπει να είναι η Παναγία, η οποία διακρίνεται όχι τόσο από το φωτοστέφανο το οποίο φέρουν όλες οι μυροφόρες όσο κυρίως από το άστρο το οποίο κοσμεί το μαφόριο στο μέτωπο και εκείνο που διακρίνεται στο αριστερό ώμο. Το άστρο είναι χαρακτηριστικό κόσμημα του μαφορίου της Παναγίας σε πλήθος τοιχογραφιών και φορητών εικόνων. Εξάλλου η Θεοτόκος μπορεί να ταυτιστεί με την "άλλη Μαρία" στο Ευαγγέλιο του

¹⁶⁶⁹ Stylianos, ό.π., 410, πιν. 248.

¹⁶⁷⁰ Geron, ό.π., 17, πιν. σελ.18.

¹⁶⁷¹ Stylianos, ό.π., 414 πιν. 250.

¹⁶⁷² Stylianos, ό.π.. Καλομοιράκης 1989-90, ό.π., 208 (Ο Χριστός "εν ετέρα μορφή" υπάρχει στην κόγχη της Πρόθεσης του Πρωτάτου).

¹⁶⁷³ Petrkovic, ό.π., σχ.σ. 167.

¹⁶⁷⁴ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 217, εικ. 118.

¹⁶⁷⁵ Κωνσταντίνος, «Προσέγγιση», ό.π., 153, πιν. 167.

¹⁶⁷⁶ Ερμηνεία 266, Σδρόλια, ό.π., 218.

Ματθαίου, σύμφωνα με τις ερμηνείες των πατέρων της Εκκλησίας¹⁶⁷⁷. Η Θεοτόκος στρέφει πίσω την κεφαλή της και φαίνεται να συνομιλεί με τη γυναίκα που ακολουθεί η οποία κρατά κι εκείνη μυροδοχείο, ενώ τεντώνει το χέρι της χαμηλά στο πλάι σε στάση έκπληξης.

Απέναντι από τον όμιλο των γυναικών βρίσκεται η λοξά τοποθετημένη σαρκοφάγος με το κάλυμμά της οριζόντια τοποθετημένο στο άνοιγμά της. Πάνω στο τάφο κάθονται δύο άγγελοι με λευκορόδινα ενδύματα, σκήπτρο και με το δεξί τους χέρι σε ένδειξη ομιλίας, απλωμένο προς τον όμιλο των γυναικών. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*ΕΩΘΙΝΟΝ Δ*».

Εωθινόν Ε΄ (Πίν. 77 β 1). Ιστορείται στην Ανατολική παρειά του βόρειου πεσσού, στη δεύτερη ζώνη από πάνω. Η παράσταση ιστορεί μόνον το γεγονός του δείπνου στους Εμμαούς, παραλείποντας τα επεισόδια της πορείας των μαθητών και του Χριστού προς τους Εμμαούς. Γύρω στο στρογγυλό τραπέζι κάθονται δύο μαθητές και ανάμεσά τους ο Χριστός ο οποίος στο αριστερό κρατά ένα στρογγυλό ψωμάκι ενώ με το δεξί ευλογεί. Οι μαθητές (έκκληκτοι) απλώνουν τα χέρια τους και στρέφουν το έκκληκτο βλέμμα τους προς τον Χριστό.

Πάνω στο στρωμένο τραπέζι είναι τοποθετημένα ποτήρια και μαχαιροπήρουνα. Πίσω από το Χριστό δύο κτίρια, το ένα καλυμμένο με τρούλλο και το άλλο με αετωματική απόληξη και αμφικλινή στέγη στο υπερυψωμένο τμήμα τους, τονίζουν τη μορφή του Χριστού η οποία εικονίζεται στο ενδιάμεσο κενό.

Η παράσταση ακολουθεί κάποια παραλλαγή του Παλαιολόγειου τύπου, ο οποίος ακολουθείται και απαντάται σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία όπως στη Μ. Φιλανθρωπηγών¹⁶⁷⁸, στο ναό του αγίου Νικολάου στη Βίτσα, στο Τυρνάβου, στο Δρυόβουνο¹⁶⁷⁹ κ.α. Ο τύπος αυτός περιορίζεται αυστηρά στα τρία συγκεκριμένα πρόσωπα¹⁶⁸⁰. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «*ΕΩΘΙΝΟΝ Ε*».

Εωθινόν Στ΄ (Πίν. 77α). Ιστορείται στη νότια πλευρά του βόρειου πεσσού. Σύμφωνα με το κείμενο του Λουκά (Λουκ.24, 35-53), ο Χριστός εμφανίστηκε στους ένδεκα μαθητές, οι οποίοι ήταν συγκεντρωμένοι σε σπίτι στην Ιερουσαλήμ, τους διαβεβαίωσε για την ανάστασή του, τους έδωσε την εντολή του κηρύγματος και τέλος "*εξήγαγε δε αυτούς έξω έως εις Βηθανίαν και επάρας τας χείρας αυτού ελόγησεν αυτούς*".

Στην παράστασή μας εικονίζεται το τελευταίο επεισόδιο της ευλογίας στην ύπαιθρο. Σε ορεινό τοπίο, το οποίο κλείνουν πίσω δύο ψηλές κορυφές, βρίσκεται ο Χριστός ανάμεσα σε δύο ομάδες μαθητών (στην δεξιά ομάδα παριστάνεται μόνον ένας μαθητής). Ευλογεί και με τα δύο του χέρια έχοντάς τα ανοικτά, τους μαθητές οι οποίοι παρακολουθούν και χειρονομούν έκκληκτοι. Η παράστασή μας βρίσκεται κοντά στην απόδοση της μονής Πέτρας¹⁶⁸¹ και στη μονή Ροζινού¹⁶⁸² όπου όμως ο Χριστός ευλογεί μόνο με το ένα χέρι.

¹⁶⁷⁷ Granelli, Temoignages patristiques grecs en faveur d'une apparition du Christ resuscité à la Vierge Marie, Melanges M.Jugie, REB 11(1953) 106 κ.ε. και Stavropoulou - Makri

¹⁶⁷⁸ Αχειμάστου - Ποταμιανού, *Η μονή Φιλανθρωπηγών*, ό.π., πιν. 20 α.

¹⁶⁷⁹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 125 όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

¹⁶⁸⁰ ό.π.

¹⁶⁸¹ Σδρόλια, ό.π., 220-221 όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία

¹⁶⁸² Geron, ό.π., σχ.σ. 19.

Στη βυζαντινή τέχνη το σ' Εωθινό παρουσιάζεται με άλλες δύο παραλλαγές οι οποίες λαμβάνουν χώρα σε κλειστό χώρο. Στην μία ο Χριστός ζητεί φαγητό¹⁶⁸³ και στην άλλη καθησυχάζει τους μαθητές¹⁶⁸⁴. Οι παραπάνω (δύο) σκηνές απαντώνται και σε μεταβυζαντινά μνημεία¹⁶⁸⁵. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ ΣΤ».

Εωθινόν Ζ' (Πίν. 76 γ). Ιστορείται στη βόρεια πλευρά του νότιου πεσσού. Με το Εωθινό αυτό αρχίζει η διήγηση του Ιωάννου, σύμφωνα με την οποία η Μαρία Μαγδαληνή επισκέφτηκε τον τάφο τον οποίο βρήκε κενό και στη συνέχεια ανακοίνωσε το γεγονός στους Πέτρο και Ιωάννη, οι οποίοι και επισκέφτηκαν τον τάφο να εξακριβώσουν τα λεγόμενα της Μαρίας.

Στην παράστασή μας εικονίζονται, η συνομιλία της Μαρίας με τους Πέτρο και Ιωάννη και η επίσκεψη των δύο μαθητών στο μνημείο.

Οι σκηνές διαδραματίζονται σε τοπίο με μαλακούς λόφους, οι οποίοι στην αριστερά πλευρά ενώνονται με σχηματοποιημένο βουνό. Στο πρώτο επίπεδο και στα αριστερά της παράστασης βρίσκεται η ανοικτή και λοξά τοποθετημένη σαρκοφάγος. Πάνω από τη σαρκοφάγο σκύβουν οι δύο μαθητές, αριστερά ο Ιωάννης έχει ήδη τα χέρια του μέσα στον τάφο και ψάχνει, ενώ δεξιά ο Πέτρος με τα γκρίζα μαλλιά και γένια, έχει ανασηκώσει μπροστά το μάτιο και έχει βάλει το δεξί του πόδι μέσα στον τάφο, ετοιμαζόμενος να μπει μέσα στο μνημείο.

Στο δεύτερο επίπεδο πίσω από ένα χαμηλό λόφο παριστάνονται αριστερά η Μαγδαληνή, η οποία έκπληκτη και χειρονομώντας αναγγέλλει στους μαθητές ότι "ήσαν τον Κύριον εκ του μνημείου και ουκ οίδαμεν ου έθηκαν αυτόν". Από τους μαθητές παριστάνονται δύο, ο Πέτρος και ο Ιωάννης σύμφωνα με την διήγηση, μεταξύ όμως των φωτοστεφάνων των δύο μαθητών διαγράφεται και ένα τρίτο. Στο βάθος διακρίνεται κτίσμα υπερυψωμένο με αετωματική απόληξη και αμφικλινή στέγη.

Η παράστασή μας βρίσκεται κοντά στην παράσταση της Μ. Πέτρας¹⁶⁸⁶ καθώς και σε μικρογραφία της Μ. Διονυσίου¹⁶⁸⁷. Στη μονή Προδρόμου Σερρών υπάρχει μόνον το επεισόδιο με την επίσκεψη των μαθητών στο μνήμα και δίπλα το Χαίρει των μυροφόρων¹⁶⁸⁸, που όμως δεν περιλαμβάνονται στο Ζ' Εωθινό. Διαφορετική είναι η διαπραγμάτευση του θέματος σε Ηπειρωτικά μνημεία, όπου παριστάνονται τρεις μυροφόρες να αναγγέλλουν το γεγονός στους ένδεκα μαθητές που βρίσκονται σε σπηλιά. Την παραλλαγή αυτή ακολουθούν Καπεσοβίτες ζωγράφοι¹⁶⁸⁹. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Ζ».

Εωθινόν Η' (Πίν. 76 β 1). Ιστορείται στην ανατολική πλευρά του νότιου πεσσού. Η παράσταση ακολουθεί τη διήγηση του Ιωάννη (Ιω κ', 11-18), κατά την οποία περιγράφεται η συνάντηση της Μαρίας με δύο αγγέλους που βρίσκονται εντός του μνημείου, την εμφάνιση του Χριστού και την αναγγελία στους μαθητές.

¹⁶⁸³ Αγ.Γεώργιο Λογκανίκου Λακωνίας, Chassoura, 1991, 179.

¹⁶⁸⁴ Stylianou, ό.π., 410. Σδρόλια ό.π., 220.

¹⁶⁸⁵ Κωνσταντίνος, *Καπεσοβίτες*, 154, πιν. 172, 173.

¹⁶⁸⁶ Σδρόλια, ό.π. τ. Β', εικ.120.

¹⁶⁸⁷ *Θησαυροί*, τ. Α' εικ. 275.

¹⁶⁸⁸ Ευγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, ό.π., πιν. 66-69. Γκιολές, «Πορευθέντες», *Δίπτυχο Ι*, 1979, 135.

Επειδή ο Χριστός είναι σε δόξα και ψηλότερα από τους μαθητές, πιστεύει ότι εικονογραφούνται οι τελευταίοι στίχοι του Εωθινού ΣΤ.

¹⁶⁸⁹ Αχειμάστου - Ποταμιανού, *Μονή Φιλανθρωπικών*, ό.π., πιν. 25. *Μοναστήρια νήσου Ιωαννίνων*, ό.π. 53, 73, Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 122, Κωνσταντίνος, ό.π., 154, πιν. 174.

Η σκηνή διαδραματίζεται σε ορεινό τοπίο από ομαλούς λόφους. Στο πρώτο επίπεδο αριστερά η Μαρία σκύβει στο ανοικτό μνημείο και έκπληξη αντικρίζει δύο αγγέλους "...ένα προς τη κεφαλή και ένα προς τοις ποσίν, όπου έκειτο το σώμα του Ιησού". Ο άγγελος αριστερά χειρονομώντας με το δείκτη του αριστερού του χεριού προς τη Μαρία αποδίδει τα λόγια του Ευαγγελίου "... Γύναι τι κλαίεις;".

Δίπλα, στα δεξιά της παράστασης, η Μαρία "εστράφη εις τα οπίσω, και θεωρεί τον Ιησούν εστώτα". Είναι γονατισμένη και έχει τα δύο της χέρια μπρος στο στήθος και ετοιμάζεται να αγγίξει τον Ιησού. Ο Ιησούς βρίσκεται μπροστά στη Μαρία κατευθυνόμενος προς αυτήν, ανοίγει τα χέρια του δείχνοντάς της τα σημάδια, πρόκειται για το εικονογραφικό θέμα "Μη μου Άπτου". Σε δεύτερο επίπεδο εικονίζονται οι μαθητές και η Μαρία πίσω από χαμηλό λόφο. Αριστερά βρίσκεται ο όμιλος των μαθητών, οι οποίοι καθώς τους μεταφέρει τα λόγια του Ιησού "...πορεύου δε προς τους αδελφούς μου και ειπέ αυτοίς, Αναβαίνω προς τον πατέρα μου και πατέρα υμών και Θεόν μου και Θεόν υμών".

Τα πρώτα δύο επεισόδια του ευαγγελικού κειμένου απαντούνται πιο συχνά σε διάφορες παραλλαγές σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία¹⁶⁹⁰. Η σκηνή του Μη μου Άπτου πολύ συχνά απαντάται και ως αυτοτελής παράσταση σε μνημεία μετά το 16^ο αι., δημιουργήθηκε από δυτική επίδραση¹⁶⁹¹ και απαντάται συχνά τόσο σε τοιχογραφίες όσο και σε φορητές εικόνες¹⁶⁹².

Το επεισόδιο της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές σπάνια απεικονίζεται. Για την εικονογράφησή του χρησιμοποιείται το κείμενο του Λουκά είτε του Ιωάννη¹⁶⁹³. Στην ιστόρησή τους οι ζωγράφοι ακολουθούν τη διήγηση του Ιωάννη ο οποίος αναφέρει μόνο τη Μαρία τη Μαγδαληνή¹⁶⁹⁴. Διαφοροποιείται η παράστασή μας ως προς τα παλαιότερα προηγούμενα παραδείγματα όπου η αναγγελία γίνεται από τρεις μυροφόρες, σύμφωνα με τη διήγηση του Λουκά, ενώ οι μαθητές βρίσκονται σε σπήλαιο¹⁶⁹⁵ ή από μία με τους μαθητές πάλι σε σπήλαιο ή σε οίκημα¹⁶⁹⁶. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Η».

Εωθινόν Θ (Πίν. 79 α). Ιστορείται στο νοτιοανατολικό τοίχο του Ιερού, στην Τρίτη ζώνη από κάτω. Ο Χριστός στέκεται μπροστά σε κλειστή και με μαρμάρινα θυρώματα θύρα¹⁶⁹⁷, ενός πολύπλευρου κτιρίου στο κέντρο της παράστασης. Η μορφή του κυριαρχεί στη σκηνή καθώς βρίσκεται πιο ψηλά από τους μαθητές πάνω σε δύο αναβαθμούς. Το σώμα του διαγράφει ανοικτό τόξο, καθώς ανασηκώνει κάμπτοντας το δεξί του χέρι για να φανεί η πληγή, ενώ με το άλλο συγκρατεί το ένδυμα το οποίο ανεμίζει πίσω δεξιά αναδιπλούμενο. Ο Θωμάς πλησιάζει από αριστερά με γρήγορη κίνηση, γεμάτος έκπληξη και τείνει το δεξί του χέρι να αγγίξει την πληγή. Οι μαθητές είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες δεξιά και αριστερά παρακολουθούν τα

¹⁶⁹⁰ Μονή Ροζινού, Αγίου Ιωάννου Προδρόμου Σερρών, Πέτρας, βλ. Geron ό.π., 1990, σχ.σ. 19,

Ευγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, ό.π., πιν.73. Σδρόλια, ό.π., εικ. 121 αντίστοιχα.

¹⁶⁹¹ Καλιγά - Γεροουλάνου, «Η σκηνή "Μη μου άπτου"», *ΔΧΑΕ περ. Δ' τ.Γ'* (1962/63), 203 κ.εξ

Βοκοτόπουλος, ό.π., αρ.54.

¹⁶⁹² ό.π., υποσ. 2, πιν. 62-66.

¹⁶⁹³ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 123.

¹⁶⁹⁴ Ιω. κ' 17-18

¹⁶⁹⁵ Λουκ. κδ' 9-12

¹⁶⁹⁶ Μονή Φιλανθρωπητών, μονή Ντίλιου, Αγίου Νικολάου Λαύρας, Παρεκκλήσι Τριών Ιεραρχών μονής Βαρλαάμ Μετεώρων, ναό της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα κ.α.

¹⁶⁹⁷ Η κλειστή θύρα αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της παράστασης, επειδή στο Ευαγγέλιο του Ιωάννη (κ' 26-29) αναφέρεται ότι ο Χριστός εμφανίστηκε "...των θυρών κεκλεισμένων..."

διαδραματιζόμενα ή κοιτάζονται μεταξύ τους απορημένα. Πρώτος δεξιά παριστάνεται ο Πέτρος στη γνωστή ικετευτική στάση¹⁶⁹⁸.

Στο βάθος τη σκηνή κλείνουν αρχιτεκτονήματα. Δεξιά το κτίριο καλύπτεται με καμαρωτή στέγη, αριστερά παριστάνεται τρίκλιτο αρχιτεκτόνημα με υπερυψωμένο το μεσαίο κλίτος το οποίο στεγάζεται με αμφικλινή στέγη. Στο κέντρο διαγράφεται αριστερά και δεξιά του θυρώματος, κυκλικό θολωτό κτίσμα, το οποίο φαίνεται να επικοινωνεί με το θύρωμα μπρος στο οποίο στέκεται ο Χριστός.

Η εικονογραφία της παράστασης ανταποκρίνεται στο μεταβυζαντινό τύπο παλιότερο γνωστό παράδειγμα του οποίου είναι η σκηνή στη μονή Μυρτιάς (1539)¹⁶⁹⁹. Τα βασικά χαρακτηριστικά αυτού του τύπου που απαντάται στα μνημεία της Β.Δ. Ελλάδος είναι η στάση του Χριστού που σκύβει έντονα προς τα αριστερά, η κινημένη μορφή του Θωμά, η ικετευτική στάση του Πέτρου και η μορφή του αρχιτεκτονήματος¹⁷⁰⁰.

Η παράστασή μας ακολουθεί το μεταβυζαντινό τύπο στα περισσότερα βασικά του χαρακτηριστικά, με εξαίρεση τα αρχιτεκτονήματα. Έτσι λοιπόν την καμπυλωμένη στάση του Χριστού την κινημένη μορφή του Θωμά, την ικετευτική στάση του Πέτρου την απαντούμε στα μνημεία που εργάζονται Λινοτοπίτες ζωγράφοι, Άγιος Νικόλαος, Άγιος Μηνάς¹⁷⁰¹.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται στη μονή Φιλανθρωπηγών (ζωγραφική φάση 1512)¹⁷⁰², στη μονή Βαρλαάμ¹⁷⁰³ στον Άγιο Νικόλαο Κράνης¹⁷⁰⁴ στη μονή της Ζάβορδας¹⁷⁰⁵. Σε ορισμένες από τις παραπάνω παραστάσεις απαντάται στα πρόσωπα του αριστερού ομίλου και η Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα σύζυγος του Θωμά Πρελιούμποβιτς. Ο ίδιος τύπος απαντάται επίσης και στα μνημεία των Αγράφων του 17^{ου} αι. όπως τη Μ. Πέτρας, Μεσενικόλα, την Αγία Παρασκευή Βραγγιανών κ.α.¹⁷⁰⁶. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Θ».

Εωθινόν Ι' (Πίν. 79 β). Ιστορείται στη νοτιοανατολική γωνία του Ιερού και αποδίδεται με την εμφάνιση του Χριστού στη λίμνη Τιβεριάδα. Η παράσταση έχει υποστεί απολεπίσεις και τα χρώματα έχουν ξεθωριάσει από την υγρασία.

Ο Χριστός εικονίζεται στην όχθη της λίμνης με το ιμάτιο να ανεμίζει και απευθύνει το λόγο τους μαθητές που ψαρεύουν στο πλοιάριο. Στα πόδια, πίσω του, υπάρχει η σχάρα με το ψάρι του γεύματος και ο άρτος που πρόσφερε στους μαθητές. Στο πλοιάριο τρεις από τους μαθητές τραβούν το κατάφορτο δίχτυ, ένας όρθιος και με την πλάτη προς τους μαθητές που τραβούν το δίχτυ, κωπηλατεί, στην πλώρη του πλοιαρίου κάθετος ένας ακόμη μαθητής, ενώ ο Πέτρος, ο οποίος βλέπει προς τον Χριστό τον οποίο και αναγνωρίζει. Στη συνέχεια εικονίζεται να κολυμπά προς την όχθη, φορώντας μόνο περιζώμα.

¹⁶⁹⁸ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 118-119

¹⁶⁹⁹ Αχειμάστου - Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηγών*, ό.π., 81 κ.ε.. Παλιούρας «Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη», *Η.Χ.* 23 (1981) 375, πιν. 56.

¹⁷⁰⁰ Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 118-120 (όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία)

¹⁷⁰¹ Τούρτα, ό.π., πιν. 13, 66α, 66 β.

¹⁷⁰² Αχειμάστου - Ποταμιάνου, ό.π., πιν. 78 α. Παλιούρας, ό.π., πιν. 55.

¹⁷⁰³ Αχειμάστου - Ποταμιανού, ό.π..

¹⁷⁰⁴ Παλιούρας, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο, *Η.Χ.* 23(1980), πιν. 55,56.

¹⁷⁰⁵ Ξυγγόπουλος, «Νέα προσωπογραφία», *ΔΧΑΕ περ. Δ', τ.Δ'*, (1964-65), 53, κ.ε.. Αντωνόπουλος., «Βασιλική πομπή», *ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΖ'* (1993-94), 90, εικ. 3-4.

¹⁷⁰⁶ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, ό.π., 224-225 όπου και η παλιότερη βιβλιογραφία.

Η τελευταία εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές, σύμφωνα με το Ευαγγέλιο του Ιωάννη, είναι διαμορφωμένα εικονογραφικά θέματα από τη μεσοβυζαντινή εποχή¹⁷⁰⁷. Απαντάται αρκετά συχνά μετά το 14^ο αι. όπως στις τοιχογραφίες του Χελανδαρίου¹⁷⁰⁸, Staro Nagoricino¹⁷⁰⁹, Gracanica¹⁷¹⁰, Lesnovo¹⁷¹¹, Decani¹⁷¹². Οι παραστάσεις αυτές διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε δευτερεύοντα στοιχεία, όπως ο αριθμός οι στάσεις των μαθητών και του Χριστού. Από τα μνημεία με πλήρη κύκλο εωθινών Ευαγγελίων η παράσταση σώζεται στη μονή Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη¹⁷¹³ στη μονή Χρυσελεύσα στην Έμπα Κύπρου¹⁷¹⁴, στη μονή Ροζινού¹⁷¹⁵, στη μονή Πέτρας¹⁷¹⁶ συναντάται όμως και σε άλλες περιπτώσεις μεταξύ των αναστάσιμων επεισοδίων.

Τα μεταβυζαντινά μνημεία ιστορούνται σύμφωνα με κοινό πρότυπο ανάλογο εκείνου στο παλιό καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου¹⁷¹⁷.

Η παράστασή μας συγγενεύει με τις παραστάσεις του Μεγάλου Μετέωρου¹⁷¹⁸, της Μ. Σταυρονικήτα¹⁷¹⁹, της μονής Φιλανθρωπινών¹⁷²⁰, του Αγίου Νικολάου Βίτσας¹⁷²¹. Ως προς την παράσταση της μονής Πέτρας διαφοροποιείται ως προς τον αριθμό των μαθητών, στην οποία εικονίζονται επτά μαθητές. Η προέλευση των παραπάνω παραστάσεων από κοινό πρότυπο διαπιστώνεται από την οργάνωση της σύνθεσης, τη χειρονομία λόγου του Χριστού, την άκρη του ιματίου που ανεμίζει και τη σχάρα με το ψάρι. Επάνω υπάρχει η επιγραφή «ΕΩΘΙΝΟΝ Ι».

¹⁷⁰⁷ Omont, *Evangiles*, v. II, πιν. 185, μικρογραφία της μονής Διονυσίου, *Θησαυροί*, τ. Α', εικ. 277.

¹⁷⁰⁸ Millet, *Athos*, πιν. 63.1.

¹⁷⁰⁹ Millet - Frolow, *ο.π.*, III πιν. 96.2 και 96.4.

¹⁷¹⁰ Petkovic, *Decani*, *ό.π.*, II πιν. LXXIX.

¹⁷¹¹ Millet - Velmans, *ό.π.*, IV πιν. 10.21.

¹⁷¹² Petkovic, *Decani*, II πιν. CXCIV.

¹⁷¹³ Garidis, *ό.π.*, εικ. 53.

¹⁷¹⁴ Stylianos, *ό.π.*, 412.

¹⁷¹⁵ Geron, *ό.π.*, σχ., 19.

¹⁷¹⁶ Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, *ό.π.*, εικ. 123.

¹⁷¹⁷ Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μεγάλο Μετέωρο*, σ. 87, Georgitsoyanni, *Le peintiures*, *ό.π.*, 172, 60.

¹⁷¹⁸ *Ο.π.*

¹⁷¹⁹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 206, Millet, *Athos*, πιν. 166.

¹⁷²⁰ «Μονή Φιλανθρωπινών», *Μοναστήρια Ιωαννίνων*, εικ. 46.

¹⁷²¹ Τούρτα, *Οι Ναοί*, *ό.π.*, πιν. 69 β.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ΄

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΝΑΩΝ

Οι τοιχογραφίες των δύο ναών είναι ιστορημένες από διαφορετικά συνεργεία και με κάποια χρονική απόσταση μεταξύ τους και γι' αυτό παρουσιάζουν διαφορές στη διάταξη του προγράμματος και στα εικονογραφικά θέματα. Κοινό χαρακτηριστικό τους, ως ένα βαθμό, είναι οι μικρογραφημένες παραστάσεις. Τούτο είναι πιο εμφανές στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, όπου οι τοιχογραφημένοι πολυπρόσωποι πίνακες, με τις μικρογραφημένες μορφές τους και τη φροντίδα για την απόδοση των λεπτομερειών δίνουν την αίσθηση φορητών εικόνων. Οι διαφορές όμως που εντοπίζονται στην απόδοση των μορφών, του βάθους αλλά και γενικότερα στο ύφος, στο ήθος και στο χαρακτήρα τους είναι εμφανείς και δημιουργούν μια εντελώς διαφορετική ατμόσφαιρα και αίσθηση στον κάθε ναό. Για το λόγο αυτό θα εξεταστούν χωριστά.

Ναός Αγίας Παρασκευής

Διάταξη του διακόσμου.

Από το διάκοσμο του ναού σώζονται μόνον οι τοιχογραφίες του Ιερού και του τρούλου. Η μορφή του Παντοκράτορα στον τρούλο είναι έργο του Μιχαήλ σύμφωνα με την επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση. Οι τοιχογραφίες, όμως του κατάγραφου Ιερού είναι έργο άλλου ζωγράφου, όπως αυτό γίνεται φανερό από την εξέταση των παραστάσεων και μάλιστα προηγούνται, σύμφωνα με τα εικονογραφικά τους χαρακτηριστικά, από αυτές της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος. Οι παραστάσεις αυτές δεν ανήκουν στην πρώτη φάση διακόσμησης του ναού, αλλά τοποθετούνται, βάσει των εικονογραφικών χαρακτηριστικών στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

Ο ζωγράφος του Ιερού της Αγίας Παρασκευής ακολουθεί διαφορετικό εικονογραφικό πρόγραμμα από αυτό του ναού της Μεταμόρφωσης. Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου πάνω από την αψίδα κυριαρχούν οι παραστάσεις της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού αριστερά και της Ζωοδόχου Πηγής δεξιά, στις αντίστοιχες θέσεις που στο ναό της Μεταμόρφωσης καταλαμβάνουν οι παραστάσεις της Μεσοπεντηκοστής και της Πεντηκοστής. Η επιλογή της συγκεκριμένης θέσης για τις παραστάσεις αυτές, έχει άμεση σχέση με το έντονα συμβολικό περιεχόμενο τους: η Ζωοδόχος Πηγή, με την τοποθέτησή της συγκεκριμένη θέση συνδέεται με τον ευχαριστηριακό χαρακτήρα του θέματος και τη λύτρωση της ψυχής από το «ζων ύδωρ» και την «Πηγή της Ζωής», αλλά και με τη λειτουργία την Παρασκευή της Διακαινησίμου. Αντίστοιχα παραδείγματα τοποθέτησης στο Ιερό, εντοπίζονται σε μνημεία του 17^{ου} αιώνα, όπως στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου Ρεντίνας, στη μονή Πέτρας κ.α.¹⁷²². Η παράσταση του Ύψωσεως του τιμίου Σταυρού, στη συγκεκριμένη θέση, σχετίζεται με

¹⁷²² Σδρόλια, ό.π., 89.

τη σταυρική Θυσία του Κυρίου και την άρση της αμαρτίας και η επιλογή της θέσης ίσως αποτελεί επίδραση του Ευαγγελίου και συγκεκριμένα της Περικοπής που αναφέρεται στη Σταύρωση, η οποία διαβάζεται την Κυριακή μετά την Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. Οι παραστάσεις που συμπληρώνουν το σύνολο των δύο παραπάνω είναι οι Πειρασμοί του Χριστού, πάνω από την παράσταση της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού και της εκδίωξης των εμπόρων από το Ναό πάνω από την παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής. Και οι δύο παραστάσεις σχετίζονται άμεσα με τις πρώτες και αποτελούν επίδραση της σειράς που αναγιγνώσκονται οι Ευαγγελικές περικοπές, κατά τις συγκεκριμένες εορτές. Η περικοπή που αναφέρεται στους Πειρασμούς του Χριστού διαβάζεται την Τετάρτη μετά την πρώτη Κυριακή από της Ύψωσης του Σταυρού, ενώ η αντίστοιχη της Εκδίωξης των εμπόρων από το Ναό διαβάζεται την Παρασκευή της Διακαινησίμου, ημέρα κατά την οποία εορτάζεται η Ζωοδόχος Πηγή. Την παράσταση της Αγίας Τριάδος, με τα χαρακτηριστικά δυτικά στοιχεία, την πλαισιώνουν σκηνές δύο Παραβολών των Ταλάντων και του Αμπελώνος. Με τα θέματα αυτά εξαιρείται ο κατηχητικός και διδακτικός χαρακτήρας τους.

Η Σύναξη των Αρχαγγέλων καθώς και σκηνές με θαύματα των Αγγέλων, που ζωγραφίζονται στο θόλο της Προθέσεως, είναι θέματα που απαντώνται στις Αγιορείτικες μονές Ξηροποτάμου και Φιλόθεου, φανερώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και τις επιδράσεις στη διαμόρφωση του συγκεκριμένου εικονογραφικού προγράμματος.

Το θόλο του Διακονικού καταλαμβάνουν οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος και τα μαρτύρια των Αποστόλων. Η παρουσία, επιπλέον, των παραβολών του Τελώνη και Φαρισαίου στο νότιο τοίχο και της Επιστροφής του Ασώτου στο βόρειο, επιτείνουν τον κατηχητικό και διδακτικό χαρακτήρα των παραστάσεων, ενώ η τοποθέτηση της Αγγελικής Λειτουργίας στο χώρο του Ιερού είναι στοιχείο που απαντάται συχνά στα μνημεία του 18^{ου} αιώνα. Βασικό, λοιπόν, στοιχείο στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος είναι η επίδραση των Ευαγγελικών περικοπών που αναγιγνώσκονται στην εκκλησία σε συγκεκριμένες εορτές και ο αντιτυπικός χαρακτήρας που έχουν.

Σκηνές που σχετίζονται με τη μοναστική ζωή και τα θαύματα κατέχουν ιδιαίτερη θέση, όπως το θαύμα της Δοχειαρίου στο βόρειο τοίχο και τον άγγελο που προτρέπει το μοναχό να περάσει τον ποταμό. Στο βόρειο, επίσης, τοίχο σώζονται τα υπολείμματα μιας παράστασης, στην οποία διακρίνονται πλήθος μοναχοί μπροστά σε μια τοξοστοιχία, χωρίς να γίνεται ευκρινές το θέμα της παράστασης, λόγω της αποσπασματικότητάς της.

Εκτός, όμως, από τις σκηνές που αναφέρονται και εικονογραφούν την Ιερή Ιστορία, υπάρχουν και διακοσμητικά μοτίβα, τα οποία ακολουθούν το πνεύμα τις εποχής. Έτσι ανθοδοχεία από τα οποία φύονται κρινάνθημα και περικοκλάδες, διανθίζουν τον εικονογραφικό διάκοσμο του Ιερού.

Οι δυτικές επιδράσεις ή αυτές που οφείλονται στα χαρακτηριστικά είναι εμφανείς σε διάφορα σημεία, όπως στην αμαρτωλή γυναίκα με το διαφανές πέπλο, η οποία στέκεται όρθια μπροστά στο Χριστό ο οποίος σκύβοντας γράφει «ο αναμάρτητος πρώτος κ.λ.» (Πίν. 10 β) και (Πίν. 87 α, β). Επίσης στην παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής τα λόγια της Θεοτόκου είναι γραμμένα σε χωνοειδές πλαίσιο, όπως μας είναι γνωστό από τις αντίστοιχες χαλκογραφίες και χάρτινες εικόνες που αποδίδουν το θέμα.

Τα πρόσωπα των συνθέσεων τα διακρίνει μια ιερατικότητα και σοβαρότητα, ενώ ο ζωγράφος παρά την προσπάθειά του δεν κατορθώνει να αποδώσει την κίνηση. Οι σκληρές πτυχωσεις των ματιών φαίνονται ακινητοποιημένες στο χώρο και στο χρόνο. Στο πλάσιμο των προσώπων κυριαρχεί ο σκούρος καφέ προπλασμός ο οποίος

ξανοίγει σε πιο ανοιχτούς τόνους. Στις πολυπρόσωπες παραστάσεις, στις οποίες οι μορφές είναι μικρότερες τα φώτα είναι ενιαία και καταλαμβάνουν μεγάλες επιφάνειες. Στις μεμονωμένες παραστάσεις των αγίων μορφών στον προπλασμό κυριαρχεί το σκούρο καφέ, ενώ τα φώτα περιορίζονται κάτω από τους σκούρους ασκούς των ματιών σε σχήμα – v – ή καρδιάσχημο με πολλές πυκνές πινελιές, στη μύτη, πάνω από τα τόξα των φρυδιών και στο μέτωπο. Ιδιαίτερη επιμέλεια δείχνει ο ζωγράφος στην απόδοση των γενειάδων τις οποίες ζωγραφίζει με ρεαλιστική διάθεση.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της εικονογράφησης είναι οι σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη με αρετολογικό και διδακτικό περιεχόμενο, όπως αυτές με την ιστορία του Τωβίτ, περνάνε στην ορθόδοξη ζωγραφική κατ' επίδραση της Δυτικής ζωγραφικής και εντάσσονται στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών, γνωρίζοντας ιδιαίτερη ανάπτυξη κατά το 18^ο αιώνα

Ναός Μεταμόρφωση Σωτήρος

Η επικράτηση του κατά μήκος άξονα στην αρχιτεκτονική του ναού και η δρομικότητα των προσφερομένων επιφανειών αναγκάζει τους ζωγράφους να προσαρμοστούν στα δεδομένα αυτά και να εφαρμόσουν ένα σύστημα παρατακτικής και οριζόντιας ανάπτυξης των κύκλων. Ο αριθμός των εικονογραφικών κύκλων, η πυκνή παράθεση των θεμάτων σε μικρογραφικούς πίνακες που θυμίζουν περισσότερο φορητές εικόνες, ο μεγάλος αριθμός των μεμονωμένων αγίων και η χρήση παραπληρωματικών μοτίβων για την πλήρη κάλυψη των προσφερομένων επιφανειών, με την παράλληλη ζωηρή χρωματολογία και τη διακοσμητικότητα που χαρακτηρίζουν το έργο αποτελούν γνωρίσματα της αγιογραφικής παράδοσης που διαμορφώθηκε στη Μακεδονία και την Ήπειρο μετά την Άλωση, από τα περιοδεύοντα συνεργεία του βορειοελλαδικού χώρου και απαντώνται στα έργα της λεγόμενης τοπικής Ηπειρωτικής σχολής του 16^{ου} αιώνα, των Λινοτοπιτών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα, την παράδοση που επικρατεί στην Καστοριά στη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα, αλλά και από τις διάφορες τάσεις επιστροφής σε παλαιότερες μορφές της τέχνης που παρατηρούνται κατά το 18^ο αιώνα ¹⁷²³.

Στην πρώτη ζώνη απλώνονται οι παραστάσεις των ολόσωμων αγίων που περιτρέχουν το σύνολο του ναού. Ακολουθεί η ζώνη των αγίων σε στηθάρια μέσα στις συνεχείς κολπώσεις των ελισσόμενων βλαστών της αμπέλου. Την τρίτη ζώνη καταλαμβάνουν οι παραστάσεις με τις σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου, οι οποίες περιτρέχουν το σύνολο του κυρίως ναού. Το ανεπτυγμένο Δωδεκάορτο και η πληθώρα των σκηνών του Πάθους ιστορούνται αποκλειστικά σχεδόν στον κυρίως ναό καταλαμβάνοντας από κοινού την τέταρτη ζώνη. Οι σκηνές των θαυμάτων του Ιησού, απλώνονται στα ημικυλινδρικά τεταρτοσφαίρια, πλαισιώνοντας τις παραστάσεις του Εμμανουήλ και του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου. Η κατανομή του εικονογραφικού προγράμματος, με τα αγιολογικά θέματα στην κατώτερη ζώνη, τα θεομητορικά στη μεσαία και χριστολογικά στην ανώτερη, ακολουθεί συνήθη πρακτική, η οποία εφαρμόζεται ήδη από από το 17^ο αιώνα στα αντίστοιχα προγράμματα ¹⁷²⁴.

¹⁷²³ Παράβαλε με τα μοναστήρια της νήσου των Ιωαννίνων, με τους ναούς στη Βίτσα και το Μονοδέντρι (Τούρτα, Οι Ναοί, ό.π., 50-57), καθώς και με τους ναούς της Καστοριάς του 17^{ου} αιώνα (Παϊσίδου, Οι Τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα, ό.π., 337-340). Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 284-325. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 99-132.

¹⁷²⁴ Παλιούρας, Αιτωλοακαρνανία, ό.π., 265. Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα, ό.π., 265.

Στους δύο ναούς τα θέματα είναι ενταγμένα σε ζώνες και το καθένα σε ξεχωριστό πίνακα οριζόμενο από κόκκινη διαχωριστική ταινία, πρακτική η οποία ήταν σε ευρεία χρήση από τους Κρήτες ζωγράφους, από τους ζωγράφους της Ηπειρωτικής σχολής, αλλά και τους ζωγράφους του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Η παρατακτικότητα των σκηνών προσδίδει στις ζώνες την αίσθηση της ζωόρου, στην οποία αναπτύσσονται οι μικρογραφημένες συνθέσεις. Τις καμάρες και τις επιφάνειες των ημικυλινδρικών τεταρτοσφαιρίων καταλαμβάνουν οι παραστάσεις του Χριστού σε όλες τις επιτρεπτές απεικονίσεις και αναπαραστάσεις του, ενώ το πρόγραμμα των καμαρών και ημικυλινδρικών τεταρτοσφαιρίων, συμπληρώνεται από την παράσταση της φτερωτής Θεοτόκου, των τεσσάρων αγίων με τις σκηνές του βίου τους και τέλος του Προδρόμου στο διακονικό.

Οι προφήτες των εσωραχίων των τόξων του κεντρικού κλίτους και των κεντρικών διαχωρών των πλαγίων κλιτών του κυρίως ναού ολοκληρώνουν τη σύνδεση της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης. Ο εικονογραφικός πλούτος του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος και η ορθή κατανομή του προγράμματος, υποδηλώνει τη χρήση και τη γνώση σύνθετων εικονογραφικών κύκλων και προτύπων εκ μέρους των ζωγράφων, των εικονογραφικών προγραμμάτων καμαροσκεπαστων ή τρουλαίων ναών μετά την Άλωση, στους οποίους οι κύκλοι διαχωρίζονται επιμελώς σε ζώνες και κατανέμονται σε διαφορετικούς χώρους του ναού.

Παρατηρήσεις στην εικονογραφία

Η παράδοση που επηρεάζει την εικονογραφία του ναού είναι αυτή που διαμορφώθηκε στα επαρχιακά κέντρα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, στην Ήπειρο και στη Δυτική Μακεδονία. Έντονη επίδραση φαίνεται ότι ασκεί το έργο του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο τον Αναπαυσά στα Μετέωρα αλλά και γενικότερα τα μνημεία του Θεσσαλικού χώρου, πράγμα ευεξήγητο αν συνυπολογίσουμε ότι αυτός είναι ο κατ' εξοχήν χώρος δράσης και περιοδικής διαμονής των ορεινών πληθυσμών της Πίνδου όπου και παραχειμάζουν. Τούτο, βέβαια, δε σημαίνει ότι υπολείπονται οι επιδράσεις της λεγομένης τοπικής Ηπειρωτικής σχολής ή της ζωγραφικής του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Έντονες είναι, επίσης, οι επιδράσεις της Δυτικής ζωγραφικής, η οποία φτάνει στον τουρκοκρατούμενο Ελληνισμό από πολλούς δρόμους: είτε ακολουθώντας τις κατευθύνσεις των εμπορικών οδών μέσω των οποίων διεκπεραιώνονται οι ποικίλες επαφές με τα κέντρα της Κεντρικής Ευρώπης είτε από τα Ιόνια νησιά, τα οποία αποτελούσαν τη φυσική πύλη επικοινωνίας με την Ιταλία και τη Δυτική Ευρώπη και στα οποία είχε προ πολλού συντελεστεί η ρήξη με τη μεταβυζαντινή τέχνη και, τέλος, από τα χαρακτηριστικά και τα έντυπα που διακινούνταν σ' όλο τον Ορθόδοξο κόσμο.

Προς την κατεύθυνση αυτή συμβάλλει και η γενικότερη τάση ανανέωσης που επικρατεί σ' ολόκληρη την Οθωμανική αυτοκρατορία, η οποία ξεκινά με την εποχή της «τουλίπας» και της απόλυτης σχεδόν εικονογραφικής κυριαρχία της τόσο στα σουλτανικά σεράγια όσο και τα φτωχικά του Βοσπόρου και συνεχίζει με την υιοθέτηση του ελαφρού διακοσμητικού κλίματος του μπαρόκ και του ροκοκό με τις γιρλάντες και τους φιόγκους. Τα συνεργεία των ζωγράφων μετέφεραν, υιοθετούσαν και εφάρμοζαν τα συστήματα του ροκοκό, εντάσσοντας ταυτόχρονα στο νέο εικονογραφικό τύπο, μοτίβα του Μπαρόκ και του κλασικού τουρκικού διακόσμου. Ο νέος αυτός συρμός εσωτερικού διακόσμου, που διαμορφώθηκε στα σουλτανικά ανάκτορα και στα κέντρα άσκησης της εξουσίας της Κωνσταντινούπολης, γρήγορα εξαπλώθηκε σ' ολόκληρη την αυτοκρατορία. Η τάση αυτή υιοθετήθηκε από την

οθωμανική αριστοκρατία, τους ισχυρούς παράγοντες της επαρχίας και τους μεγαλέμπορους, οι οποίοι μιμήθηκαν τις νέες ζωγραφικές τάσεις στα αρχοντικά τους. Η νέα αυτή τάση γνώρισε ευρεία διάδοση διότι προφανώς ταίριαζε στις αισθητικές προτιμήσεις των ανώτερων τάξεων των μεγάλων οθωμανικών πόλεων και έγινε αποδεκτή από Σλάβους, Αρμένιους, Εβραίους και φυσικά τους Έλληνες¹⁷²⁵. Οι καινούριες μόδες έφτασαν και σε μακρινές ευρωπαϊκές επαρχίες, στα νεοαναπτυγμένα εμποροβιοτεχνικά κέντρα της Βαλκανικής και υιοθετήθηκαν για τη διακόσμηση των αρχοντικών Ελλήνων και άλλων χριστιανών εμπόρων, που χτίστηκαν και διακοσμήθηκαν την ίδια περίοδο ή κάπως νωρίτερα, ως αποτέλεσμα των απευθείας ανταλλαγών με την Κεντρική Ευρώπη¹⁷²⁶.

Η εικονογραφική εξέταση των τοιχογραφιών στο ναό της Μεταμόρφωσης αναδεικνύει την καλλιτεχνική φυσιογνωμία των ζωγράφων και βοηθά, ως ένα βαθμό, στον εντοπισμό των πηγών απ' τις οποίες επηρεάζεται και διαμορφώνεται η τέχνη τους. Η συγκριτική εξέταση του τοιχογραφικού συνόλου, στα δεδομένα του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα, οδηγεί σε μια εκλεκτική σύνδεσή του με τα περισσότερα εικονογραφικά ρεύματα του παρελθόντος, όπως την κρητική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, κυρίως με το έργο του Θεοφάνη της Μονής του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα και των ζωγράφων φορητών εικόνων του 17^{ου} αιώνα, όπως του Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλή και κυρίως του Θεόδωρου Πουλάκη, τη λεγομένη τοπική ηπειρωτική σχολή, τους Λινοτοπίτες ζωγράφους, τους σχεδόν σύγχρονους τους Χιοναδίτες, αλλά παράλληλα εντοπίζονται στο έργο του πολλά στοιχεία της Δυτικής τέχνης, τα οποία περνούν στην ορθόδοξη ζωγραφική κατ' επίδραση των δυτικών ή ορθόδοξων χαρακτηρισμών που διακινούνται και κατακλύζουν τον ελλαδικό χώρο κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα, αλλά και μέσω των εικονογραφικών τάσεων που είχαν επιβληθεί στα Ιόνια νησιά. Ο ζωγράφος Μιχαήλ συγκεράζει και αξιοποιεί γόνιμα όλα αυτά τα στοιχεία που προέρχονται από τη μεγάλη κρητική και ηπειρωτική ζωγραφική παράδοση, την τάση επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα που επικρατεί το 18^ο αιώνα, εμπλουτίζοντάς τα ταυτόχρονα με δυτικά εικονογραφικά στοιχεία που παρεισφρύνουν και, ως ένα βαθμό, επιβάλλονται στην ορθόδοξη ζωγραφική. Μέσα από τις πολλές και ποικίλες πηγές που αντλεί τα στοιχεία της τέχνης του κατορθώνει να τα φιλτράρει και να τιθασεύσει το υλικό που παραλαμβάνει καθώς και να του προσδώσει τη δική του εικαστική πρόταση, στην οποία και εναρμονίζονται αποκτώντας ένα προσωπικό εικαστικό χαρακτήρα, ο οποίος θα τον ακολουθήσει στο σύνολο σχεδόν του έργου που υπογράφει, με μια σταδιακή εξέλιξη.

Οι παραπάνω επισημάνσεις αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για την ανίχνευση των στοιχείων που με εκλεκτικιστική διάθεση οι ζωγράφοι Μιχαήλ και παπα-Ιωάννης Αναγνώστου εντάσσουν στο έργο τους, όπως αυτό αποτυπώνεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της Μεταμόρφωσης αλλά και των μεταγενέστερων έργων. Βέβαια ο εκλεκτικισμός που χαρακτηρίζει το έργο τους καθιστά δυσκολότερο των εντοπισμό συγκεκριμένων προτύπων, αλλά αντικατοπτρίζει και την επαφή των ζωγράφων με μνημεία και τάσεις που απαντούν στις περιοδείες τους, αλλά και μέσω των αντιβόλων και των χαρακτηρισμών που ανταλλάσσονται και διακινούνται στον ελλαδικό χώρο.

¹⁷²⁵ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια – Μικρασία 18^{ος} 19^{ος} αι.*, Αθήνα 1996, 17-22. Δρακοπούλου Ευγ., «Αρχιτεκτονική – Ζωγραφική», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα 2003, τ. 2, 241-243.

¹⁷²⁶ Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, ό.π., 25-26. Γοδόση, *Παραστάσεις απόψεων πόλεων*, ό.π., 133-152.

Τα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα που βρίσκονται στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, της Δυτικής Μακεδονίας και ιδιαίτερα εκείνα των Μετεώρων με την υψηλή ποιότητα της τέχνης τους, αλλά και η τάση που παρατηρείται στην ηπειρωτική ζωγραφική του 18^{ου} αιώνα, η οποία αξιοποίησε με παραγωγικό τρόπο στοιχεία της παλαιολόγειας και της κρητικής τέχνης του 15^{ου} και 16^{ου} αιώνα, αποτελούν σε πολλά θέματα την κυριότερη πηγή άντλησης εικονογραφικών μοτίβων.

Από τις πηγές άντλησης των θεμάτων δε λείπουν φυσικά στοιχεία που απαντώνται στο έργο του Τζάνε και του Πουλάκη αλλά και στοιχεία που προέρχονται από τη δυτική εικονογραφία μέσω των χαρακτηριστικών που αναπαράγονταν και διακινούνταν ευρέως την εποχή εκείνη. Μεγαλύτερη, όμως, επίδραση στην απόδοση των ολόσωμων αγίων, φαίνεται να άσκησαν τα μνημεία των Μετεώρων και κυρίως ο Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς του Θεοφάνη. Τέτοιου είδους επιδράσεις δεν πρέπει να εκπλήσσουν αν συνυπολογίσουμε ότι εκτός από τα διάφορα κινήματα επιστροφής σε παλιότερες μορφές της τέχνης που παρατηρούνται το 18^ο αιώνα, ο Ηπειρωτικός χώρος, κυρίως στην περιοχή της Θεσπρωτίας και κατ' εξοχήν ο Θεσσαλικός χώρος αποτελούσαν προνομιακό πεδίο δράσης των ορεινών ημινομαδικών πληθυσμών της Πίνδου, στον οποίο και παραχίμαζαν για μισό περίπου χρόνο, παράλληλα με τη διεξαγωγή του εμπορίου και τη διακίνηση των παραγόμενων απ' αυτούς προϊόντων.

Κοινά εικονογραφικά στοιχεία παρουσιάζει επίσης το έργο του Μιχαήλ με το αντίστοιχο του Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων, ζωγράφου της μονής Αγίου Γεωργίου (1768) στο Φενεό Κορινθίας, το μοναδικό εξ άλλου γνωστό του έργο. Στο έργο του γίνεται φανερό η προσπάθειά για επάνοδο στην παλιά τέχνη των κρητικών δασκάλων του 16^{ου} αιώνα και στα εικονογραφικά τους πρότυπα, αλλά ταυτόχρονα παρατηρείται και χρήση παλαιολόγειων προτύπων¹⁷²⁷. Η τάση αυτή επιστροφής στα κρητικά εικονογραφικά πρότυπα του 16^{ου} αιώνα, καθώς και η ευρεία χρήση δυτικών στοιχείων, παρατηρείται και σε άλλους ζωγράφους του 18^{ου} αιώνα όπως στο Γεώργιο Μάρκου και στους μαθητές του στη νότια Ελλάδα κ.α.¹⁷²⁸.

Η ποικιλία των τάσεων που επηρεάζουν το έργο του Μιχαήλ μαρτυρείται στους ολόσωμους αγίους, των οποίων οι στάσεις, ως ένα βαθμό οι ενδυμασίες τους και η μορφοπλασία τους, παραπέμπουν στο έργο του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά, (Πίν. 96 β) που αποδίδονται όμως με ανανεωμένους τεχνοτροπικούς τρόπους, με χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα τον άγιο Αντώνιο (Πίν. 96 α). Η λυγερόκορμη στάση του αγίου Προκοπίου με το χαρακτηριστικό «κολάρο» στο λαιμό του, παλαιολόγειο στοιχείο που απαντάται αυτούσιο στον ίδιο Άγιο, στο έργο του Πανσέληνου στο ναό του Πρωτάτου, οφείλεται ίσως όχι σε άμεση επίδραση της παλαιολόγειας ζωγραφικής, αλλά στις τάσεις επιστροφής της τέχνης, κατά το 18^ο αιώνα, στα μακεδονικά πρότυπα και ενδεχομένως στο έργο του Δαβίδ του Σελενιζιώτη, στο έργο του οποίου και απαντάται το συγκεκριμένο μοτίβο.

Παρατηρείται, επίσης, η χρήση κοινών εικονογραφικών προτύπων με αυτά που απαντώνται στο έργο του Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων, όπως των ολόσωμων αγίων ή του Πολλαπλασιασμού των πέντε άρτων, παράσταση που διαφοροποιείται από τις ολιγοπρόσωπες συνθέσεις των Κρητών ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα στο Άγιον Όρος,

¹⁷²⁷ Ευγγόπουλος, ό.π., 284-289 και 290, 291-2, αντίστοιχα.

¹⁷²⁸ Ευγγόπουλος, ό.π., Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, ό.π., 114-116. Τριανταφυλλόπουλος, Πρόοδος και συντήρηση στο πεδίο της εκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. Η περίπτωση του 18^{ου} αιώνα., Αθήνα 1993.

επιστρέφοντας σε παλαιολόγια πρότυπα του 15^{ου} αιώνα, με τη χαρακτηριστική διάταξη του πλήθους κατά ομάδες, που χωρίζονται από τις πτυχές του εδάφους¹⁷²⁹.

Σε άμεση σχέση με τη μακεδονική καταγωγή του ζωγράφου, εξετάζεται η αγία Παρασκευή, κεφαλοφόρος με σκηνές του βίου της στο βόρειοδυτικό ημικυλινδρικό τεταρτοσφαίριο, τύπος ο οποίος σπανίζει στη ζωγραφική του 17^{ου} της Δυτικής Μακεδονίας, αλλά διασώζεται και βρίσκεται σε χρήση από τους Λινοτοπίτες ζωγράφους¹⁷³⁰. Τα ιστορημένα μαρτύρια των αγίων στο ναό αναλογούν στις αντίστοιχες παραστάσεις Καστοριανών μνημείων, όπως του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας και του Θεσσαλικού ναού Μεταμόρφωσης (1656) στην Αγιά, γεγονός που μαρτυρεί τις μετακινήσεις των αγιογραφικών συνεργείων, την κυκλοφορία των προτύπων και των επαφών των γειτονικών περιοχών.

Οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος με σκηνές του βίου τους και η δεσπόζουσα θέση που κατέχουν στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού σχετίζονται με την ιδιαίτερη τιμή που τους αποδίδεται ακόμη και σήμερα στην ευρύτερη περιοχή, αλλά και το ότι οι γιορτές των δύο αυτών αγίων σηματοδοτούσαν αντίστοιχα την αρχή και το τέλος της παραμονής των μετακινούμενων - ημινομαδικών πληθυσμών στον ορεινό όγκο και τη μετεγκατάστασή τους στα πεδινά και αντίστροφα.

Οι ιπτάμενοι άγγελοι με τα ειλητά, γύρω από τη Θεοτόκο «Άξιον Εστί» καθώς και τον Παλαιό των ημερών, που πατούν πάνω σε κυκλοτερείς νεφέλες και διακρίνονται από μια λεπτότητα και ευγένεια, παραπέμπουν στους αγγέλους του Εμμανουήλ Τζάνε στην εικόνα του Αγίου Αλυπίου της Συλλογής Σταμπόγλη¹⁷³¹.

Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, στον κεντρικό πίνακα της σύνθεσης με σκηνές του βίου του, ο σχεδιασμός του ασκού των οφθαλμών, η διάρθρωση της γενειάδας και των μαλλιών, η βράχυνση του αριστερού χεριού, η απόδοση των φτερών παραπέμπουν στα έργα των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, του Τζάνε και του Πουλάκη¹⁷³².

Η απόδοση του Συμποσίου του Ηρώδη σε εξώστη φαίνεται ότι ακολουθεί κάποιο Δυτικό πρότυπο, το οποίο κυκλοφορούσε παράλληλα με το πρότυπο που είχε εισαγάγει ο Δαμασκητός και είχαν χρησιμοποιήσει και άλλοι ζωγράφοι όπως ο Πουλάκης, Κορβετζάς, Σκορδίλης και πολλοί άλλοι ζωγράφοι του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα¹⁷³³. Ένα ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο του Συμποσίου προκύπτει από την εξέταση της ίδιας σκηνής στη μονή των Αγίων Αποστόλων Κλεινού, την οποία ο ζωγράφος δημιούργησε ένα χρόνο αργότερα και αποδεικνύει τη δυνατότητα του ζωγράφου να χρησιμοποιεί διαφορετικά μοτίβα τα οποία είχε στην κατοχή του. Στη σκηνή λοιπόν του Κλεινού, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί διαφορετικό τύπο (Πίν. 88 β). Η φυλακή βρίσκεται δίπλα από το χώρο του Συμποσίου, ενώ το πιο ενδιαφέρον στοιχείο είναι η προσθήκη υπηρετικού προσωπικού και συγκεκριμένα ενός μαύρου παιδιού, με σύγχρονη ενδυμασία, το οποίο κρατώντας ένα ποτήρι ετοιμάζεται να σερβίρει τον Ηρώδη. Η μορφή του μικρού μαύρου υπηρέτη είναι στοιχείο το οποίο απαντάται συχνά στη δυτική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, από την οποία περνά και στη ζωγραφική του Μιχαήλ Δαμασκηνού και συγκεκριμένα απαντάται σε φορητή εικόνα

¹⁷²⁹ Ξυγγόπουλος, ό.π., 291-2, πιν. 66.1.

¹⁷³⁰ Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα*, ό.π., 250-251, 273.

¹⁷³¹ Δρανδάκης, «Συμπληρωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστοι εικόνες του», *Θησαυρίσματα*, Βενετία 1974, τ. 11, ει. 16, 17.

¹⁷³² Δρανδάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*, ό.π., πιν. 54 α, 55, Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν., 80, 81.

¹⁷³³ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., ει. 32, όπου και πολλά παραδείγματα. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., πιν. 107.

με θέμα το Μυστικό Δείπνο στην Αγία Αικατερίνη Σιναΐτών στο Ηράκλειο Κρήτης¹⁷³⁴.

Η ακτινωτή δόξα που περιβάλλει τις μορφές του Χριστού που είναι περιγραπτές και κυρίως του Εμμανουήλ και του Μεγάλης Βουλής Αγγέλου είναι αποδοσμένες με τρόπο αντίστοιχο με αυτόν που απαντάται στα μνημεία της ηπειρωτικής σχολής και κυρίως στη Μονή Ντίλιου και στη Μονή Φιλανθρωπινών και αργότερα βρίσκεται σε ευρεία χρήση από τους Ηπειρώτες ζωγράφους που δρουν και εργάζονται στο Άγιον Όρος κατά το 18^ο αιώνα αλλά και από τους Γαλατσιάνους ζωγράφους¹⁷³⁵. Αντίστοιχα η οδοντωτή δόξα της Αγίας Τριάδος, απαντάται σε έργα του 18^{ου} αιώνα επίσης στο Άγιον Όρος, όπως στον Παντοκράτορα του κοιμητηριακού ναού των Αγίων Πάντων στη μονή Καρακάλου, στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της Σκέπης της μονής Χιλανδαρίου κ.α.¹⁷³⁶.

Η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ που σπαθίζει τον αμαρτωλό κρατώντας το ζυγό της δικαιοσύνης, τα πλούσια ενδύματα του με τις περίτεχνες απολήξεις και αναδιπλώσεις των πτυχών τους, τα υποδήματα με τις χαρακτηριστικές κεφαλές των κομβίων, την περίτεχνη κόμμωση και η εν γένει πλαστικότητα της μορφής παραπέμπει σε δυτικό πρότυπο και μάλιστα σε αντίστοιχο θέμα του Campagnola, (Πίν. 91 α) το οποίο σώζεται σε σχέδιο αλλά κυκλοφορούσε και σε χαρακτικό, το οποίο φαίνεται ότι όχι μόνον είχε υπ' όψιν του ο ζωγράφος, αλλά προσπάθησε και πέτυχε να το αποδώσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο¹⁷³⁷. Οι διαγώνιοι και κάθετοι άξονες που ορίζουν το έργο, η αρτιότητα της σύνθεσης και η πλαστικότητα στην απόδοση της μορφής και η εν γένει εικονογραφική ποιότητα και τεχνοτροπία, προϋποθέτουν και αποδεικνύουν ανάλογη καλλιτεχνική παιδεία του ζωγράφου και το υψηλό επίπεδο της τέχνης του.

Μια άλλη παράσταση, η οποία φανερώνει τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του στο να αντλεί θέματα –στοιχεία- από ποικίλα πρότυπα, αλλά να τα μεταπλάθει εντάσσοντάς τα οργανικά στην τέχνη που υπηρετεί, είναι η σκηνή της Προδοσίας. Τη συγκεκριμένη σκηνή κατορθώνει να αποδώσει με μια έντονη «θεατρικότητα», να αποτυπώσει την ένταση και την αγωνία της στιγμής, αλλά και να εντάξει σ' αυτή στοιχεία προερχόμενα από διαφορετικές πηγές, όπως τα όπλα που κρατά ο όχλος, σε φλαμανδικές χαλκογραφίες του Maarten de Vos¹⁷³⁸. Χαρακτηριστικό που απαντάται εξ' άλλου και σε άλλες παραστάσεις του ναού.

Στις παραστάσεις του Δωδεκαόρτου και των Οίκων του Ακαθίστου Ύμνου, οι οποίες χαρακτηρίζονται για τον πολυπρόσωπο και μικρογραφικό χαρακτήρα τους, εντοπίζονται στοιχεία όπως για παράδειγμα στον Οίκο Α ο άγγελος που κατεβαίνει σε νεφέλη από τον ουρανό κρατώντας ανθισμένο κλαδί, ο πολυτελής θρόνος της Θεοτόκου στον Οίκο Β, αλλά και η στιχομυθία Γαβριήλ και Μαρίας, παραπέμπουν τόσο σε φορητή εικόνα του Καστροφύλακος όσο και στο έργο του Μιχαήλ

¹⁷³⁴ Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Ο Μυστικός Δείπνος», *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρησ, Κατάλογος Έκθεσης με αφορμή τα 450 χρόνια από τη γέννησή του*, Ηράκλειο 1990, 132-135 εικ. σελ. 133, της ίδιας, «Ο Μυστικός Δείπνος», *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης*, ό.π., 449-451, αρ. 95, εικ. 96.

¹⁷³⁵ Παπαγγελοσ Ιωακ., «Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους», πρακτ. Συνεδρίου, *Από τη Μεταβυζαντινή τέχνη στη Σύγχρονη 18^{ος} – 20^{ος} αι.*, 1997, Θεσσαλονίκη 1998, 253-294, εικ., 26, 27, 28.

¹⁷³⁶ Κυριακούδης Ε., «Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, το 18^ο αιώνα», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τ. 4, 143-190, εικ.33, 52.

¹⁷³⁷ Oberhuber K., *Renaissance and Baroque Drawings*, ό.π., 32, no 5, εικ. 5.

¹⁷³⁸ Hollstein's, *Dutch & Flemish Ethings*, "Maarten de Vos", ό.π, v. XLV, part I, εικ. 89/II.

Χιοναδίτη στον Άγιο Αθανάσιο Ζηκόβιστας¹⁷³⁹. Η Θεοτόκος στον Οίκο Δ του Ακαθίστου που πατά πάνω σε μισοφέγγαρο με προσωπείο παραπέμπει σε χαρακτηριστικό του Maarten de Vos με θέμα την αποθέωση της Παρθένου η οποία πατά πάνω σε αντίστοιχο μισοφέγγαρο. Η προοπτική απόδοση των οικοδομημάτων και των αρχιτεκτονικών προεξοχών τους με τις σιγμοειδείς αντηρίδες τους, που πλαισιώνουν την παράσταση του Ευαγγελισμού του Δωδεκαόρτου, παραπέμπουν σαφώς σε δυτικά εικονογραφικά πρότυπα.

Τα δυτικά στοιχεία κυριαρχούν στις συνθέσεις, όπως στις παραστάσεις του βίου του Ιωάννη του Προδρόμου, με χαρακτηριστικότερες το Συμπόσιο και την Αποτομή εντός της φυλακής. Την απόδοση της τρίτης διάστασης στις ίδιες σκηνές αλλά και σ' εκείνες που συμπληρώνουν τις παραστάσεις των Ευαγγελιστών στα ημισφαιρικά τρίγωνα του θόλου. Στο συμπόσιο του Ηρώδη χαρακτηριστική είναι η απόδοση του Συμποσίου στον κιονοστήρικτο εξώστη και την προοπτική απόδοση του βάθους, που παραπέμπει σε εικόνες αντίστοιχων έργων του Μιχαήλ Δαμασκηνού στο Ναό του Α΄ Νεκροταφείου στην Κέρκυρα¹⁷⁴⁰ και του Πουλάκη με θέμα την Αποτομή του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, από την Κεφαλονιά, η οποία φυλάσσεται στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών¹⁷⁴¹. Η παράσταση της συνάντησης Αβραάμ – Μελχισεδέκ, η οποία αντιγράφει δυτικό πρότυπο, άμεσα ή έμμεσα, παραπέμπει όπως προείπαμε, σε αντίστοιχο πρότυπο, ως προς την απεικόνιση των δύο προσώπων, αυτού που χρησιμοποιεί ο Λαμπάρδος, στην απόδοση του θέματος, σε εικόνα της άλλοτε Συλλογής Λοβέρδου και τώρα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών¹⁷⁴².

Η επίδραση θρησκευτικών χαρακτικών στο έργο του ζωγράφου καθίσταται εμφανής ακόμη και στον τρόπο αναγραφής των κειμένων που συνοδεύουν τις παραστάσεις και κυρίως στην απόδοση διαλόγων, μεταξύ των Ιερών προσώπων Χριστού, Παναγίας και Αγίων, όπως του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, του Χριστού στις συνομιλίες του με τους ασθενείς, αλλά και της Παναγίας στην παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής. Με αντίστοιχο τρόπο αποδίδονται οι διάλογοι σε Χάρτινες εικόνες και χαρακτικά¹⁷⁴³.

Η παράσταση εκείνη, όμως, που φανερώνει τις συνθετικές ικανότητες του ζωγράφου, αλλά πιστοποιεί και το θεολογικό ή θρησκευτικό υπόβαθρό του, είναι ο εκτενής Θεομητορικός κύκλος, ο οποίος λαμβάνει διαστάσεις σχεδόν Μαρριολογικού κύκλου και κυρίως η εικαστική απόδοση του ύμνου «Άξιον Εστί» που περιβάλλεται από τις σκηνές των θαυμάτων της Παναγίας. Στην παράσταση αυτή ο ζωγράφος συμφύροντας στοιχεία από παραστάσεις, όπως Άνωθεν οι Προφήτες, Ρίζα Ιεσσαί, Ρόδον το Αμάραντον, κατορθώνει να αποδείξει το συνθετικό του ταλέντο, τη βαθιά εικονογραφική γνώση, αλλά και το θεολογικό ή θρησκευτικό του υπόβαθρο. Η ένθρονη Βρεφοκρατούσα Θεοτόκος της παράστασης με τις μεγάλες αγγελικές φτερουγές, τους άδοντες αγγέλους που τη δορυφορούν και τη στέφουν καθώς και οι Προφήτες στις κολπώσεις της κληματίδας που φύεται από το στήθος του Ιεσσαί, δημιουργούν μια μοναδική παράσταση, η οποία δεν είναι γνωστή από κάποιο προηγούμενο παράδειγμα και αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για προσωπική του σύνθεση, την οποία θα επαναλάβει και σε μεταγενέστερα έργα του

¹⁷³⁹ Καλοκύρης, Θεοτόκος, ό.π., 281. Παϊσίδου, Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας, ό.π., 59. Δάρδας Αν., Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης, Θεσσαλονίκη 1993, εικ. στη σελ. 324.

¹⁷⁴⁰ Ρηγόπουλος, Πουλάκης, ό.π., πιν. 108. Βοκοτόπουλος, Εικόνες της Κέρκυρας, ό.π., εικ. 32.

¹⁷⁴¹ Ρηγόπουλος, Πουλάκης, ό.π., 76-77, 160-161, αρ. 33, πιν. 107. Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, Έλληνες ζωγράφοι, ό.π., 306, εικ. 207.

¹⁷⁴² Χατζηδάκης-Δρακοπούλου, ό.π., εικ. 73.

¹⁷⁴³ Davidov, Srpska Grafika, 9, 41, 47-48, 133.

όπως στην Τράπεζα της Μονής Bigor (1831-1833)¹⁷⁴⁴ και στον Άγιο Γεώργιο Νιγρίτας(1838)¹⁷⁴⁵.

Το εικονογραφικό αυτό θέμα αποτέλεσε πρότυπο και για τους μεταγενέστερους σαμαρινιώτες ζωγράφους, οι οποίοι θα το εντάξουν στη ζωγραφική τους, όπως για παράδειγμα ο Ιερέας Χρίστος γιο του παπα-Ιωάννη Αναγνώστου, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βασιλική Καλαμπάκας, χωρίς όμως να πετύχει εξ ίσου ικανοποιητικό αποτέλεσμα¹⁷⁴⁶. Στην παράσταση αυτή ο Μιχαήλ χρησιμοποιεί τον προσφιλή σ' αυτόν τύπο της Θεοτόκου ως Ρίζα του Ιεσσαί, (θέμα που απέδωσε με ελαφρές διαφοροποιήσεις και στις εικόνες τέμπλου που υπέγραψε: την εικόνα της Θεοτόκου (Πίν. 99 α) στο ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (1811), την αντίστοιχη εικόνα στο ναό της Μεταμόρφωσης στα 1815 (Πίν. 99 β, γ) και την επίσης Δεσποτική εικόνα στη μονή Αγίων Αποστόλων Κλεινού στην Καλαμπάκα στα 1821 (Πίν. 100 β, γ) και πρωτοτυπεί προσθέτοντας την Στέψη της από τους αγγέλους και τις αγγελικές φτερούγες.

Η Στέψη της Παναγίας από τους αγγέλους, δυτικό εικονογραφικό μοτίβο, είναι απαραίτητο σχεδόν στοιχείο της παράστασης Ρόδον το Αμάραντον και βρίσκεται σε ευρεία χρήση στη μεταβυζαντινή τέχνη, από την οποία προφανώς και το έλαβε¹⁷⁴⁷. Το στοιχείο όμως εκείνο το οποίο εντυπωσιάζει περισσότερο τον πιστό, το θεατή αλλά και το μελετητή είναι οι αγγελικές φτερούγες της Θεοτόκου. Το εικονογραφικό αυτό μοτίβο βρίσκεται σε χρήση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική στον κύκλο της Αποκάλυψης, όπως αυτός αποδίδεται στις μονές του Αγίου Όρους και συγκεκριμένα αποδίδει το κεφ. 13, που αναφέρεται στη «Γυνή την περιβεβλημένην τον Ήλιον» (Πίν. 95 α, β). Το ίδιο εικονογραφικό μοτίβο, Θεοτόκο με Αγγελικές φτερούγες, είχε εντοπίσει ο Μ. Χατζηδάκης και σε φορητή εικόνα στην Ευρυτανία, η οποία σήμερα αγνοείται και είχε συσχετίσει με την Αποκάλυψη, αναφέροντας χαρακτηριστικά «*Μερικές εικονογραφικές πρωτοβουλίες, με αφετηρία την Αποκάλυψη, όπως είναι «η αιμακάριστος και παναμώμητος», μαρτυρούν εικονογραφικές περιέργειες ασυνήθιστες, αλλά όχι αναπάντεχες, για την πνευματική στάθμη της περιοχής, όταν θυμηθεί κανείς τη σχετική αλληλογραφία του Διονυσίου με τον Αναστάσιο Γόρδιο για εικονογραφικά θέματα*¹⁷⁴⁸».

Ο εντοπισμός έστω και ενός παρόμοιου εικονογραφικού θέματος στην περιοχή των Αγράφων διευκολύνει τον εντοπισμό της πρόσληψης του συγκεκριμένου θέματος από τους Σαμαρινιώτες ζωγράφους, δεδομένου ότι οι ορεινοί όγκοι της οροσειράς της Πίνδου είναι χώροι βασικής διακίνησης και περιοδικής εγκατάστασης των κατοίκων της Σαμαρίνας, αλλά και γενικότερα ο εν γένει χώρος της Θεσσαλίας και της Ηπείρου είναι σημαντικοί τόποι δράσης των ζωγράφων της.

Παρόμοια εικονογραφικά θέματα φτερωτής Θεοτόκου απαντώνται βέβαια και στην τέχνη άλλων ορθόδοξων λαών, ήδη από το 16^ο αιώνα στη Ρωσία (Θεοτόκος - Βασίλισσα) και από το 19^ο αιώνα στη Ρουμανική Μονή Govora (Πίν. 94 γ) και στη Βουλγαρία¹⁷⁴⁹, παραστάσεις όμως όπου η Θεοτόκος απεικονίζεται με ανοιγμένες τις φτερούγες της (στον τύπο της Νίκης) και σχετίζεται με τη Θεοτόκο της Τοσκάνης¹⁷⁵⁰.

¹⁷⁴⁴ Manastir Sveti Jovan Bigor, ό.π., εικ. στη σελ. 148 και σχ. 14 σελ. 173.

¹⁷⁴⁵ Προσωπικές σημειώσεις.

¹⁷⁴⁶ Ο ναός είναι αδημοσίευτος. Προσωπικές σημειώσεις.

¹⁷⁴⁷ Καλοκύρης, Η Θεοτόκος, ό.π., Πάλλας, Ρόδον το Αμάραντον, ό.π.,

¹⁷⁴⁸ Χατζηδάκης, «Πνευματικός βίος και πολιτισμός 1669-1821. Η Τέχνη», *ΙΕΕ*, ό.π., 256.

¹⁷⁴⁹ Ουσπένσκου Λ., *Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία, ελληνική μετάφραση Μαρίνης Σπ., Αθήνα 1998, 444.* Djurova Ax., Velinova V., Patev Iv., Polimirova M., *Deviceskiat Manastir Pokrov Presvatia Bogorodici v Samokov*, Sofia 2002, εικ. στις σελίδες, 288, 278, 290, 291, 293, 294, 295, 296.

¹⁷⁵⁰ Ο.π., εικ. στη σελίδα 283-284.

Η παράσταση αυτού του τύπου έλκει τις πηγές της από άλλα θέματα και η διάδοσή της σχετίζεται με τη δράση και τη διακίνηση χαρακτηρισμών από τους Ιησουίτες μοναχούς στο χώρο της Πολωνίας και της Ουκρανίας και της Ρωσίας¹⁷⁵¹ και αποδίδεται στον τύπο της Θεοτόκου – Σκέπης και Φοβεράς Προστασίας.

Στο ίδιο Θεομητορικό κύκλο εντάσσονται και τα θαύματα της Θεοτόκου, τα οποία αποδίδουν εικαστικά τις αντίστοιχες διηγήσεις που αναφέρονται στο έργο «Αμαρτωλών Σωτηρία» του μοναχού Αγαπίου Λάνδου και θίξαμε στην οικεία θέση. Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό κατά την άποψή μας, η άμεση γνώση από το ζωγράφο των βιβλίων «Αμαρτωλών Σωτηρία» καθώς και κάποιας από τις Ερμηνείες της Αποκάλυψης που κυκλοφορούσαν κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας παρέχοντας βασικές και στοιχειώδεις θρησκευτικές γνώσεις στους μοναχούς και στους Ιερείς της εποχής, μέρος των οποίων δε δίστασε να αξιοποιήσει και να αποδώσει εικαστικά.

Από την εξέταση που προηγήθηκε κατέστη φανερό ότι το εικονογραφικό έργο του Μιχαήλ περιλαμβάνει θέματα που είχαν αποκρυσταλλωθεί εικονογραφικά από τη βυζαντινή εποχή και απαντώνται αμετάβλητα και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική (ένθρονη Βρεφοκρατούσα, Μελισμός, Όραμα Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, Ανάληψη, Πεντηκοστή), θέματα που προέρχονται από την μεγάλη παράδοση που δημιούργησε η «κρητική» ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα, πρωτότυπα έργα, θέματα με ποικίλη προέλευση και τέλος θέματα Δυτικής προέλευσης είτε άμεσα από χαρακτηριστικά είτε έμμεσα από παλιότερα αντίβολα που περνούσαν από χέρι σε χέρι ή και μέσω ανταλλαγών μεταξύ των ζωγράφων.

Καθοριστική επίδραση άσκησε στο έργο του Μιχαήλ, όπως προαναφέραμε, το έργο των μεγάλων κρητικών ζωγράφων. Με την παράδοση αυτή συνδέονται θέματα, όπως το «Άνω σε εν Θρόνω» με την «Άκρα Ταπείνωση» που προτιμά ο Θεοφάνης, οι ολόσωμοι άγιοι, οι Προφήτες των τόξων κ.α., καθώς επίσης και το έργο των ζωγράφων εικόνων της ίδιας εποχής, όπως του Τζάνε του Πουλιάκη και άλλων, με χαρακτηριστικότερα παράδειγματα ίσως το Συμπόσιο του Ηρώδη, την Αποτομή του Προδρόμου κ.α..

Ένα, επιπλέον, στοιχείο που είναι σημαντικό να σχολιαστεί είναι η αύξηση του αριθμού των σκηνών της Παλαιάς Διαθήκης και η αύξηση του αριθμού των Παραβολών του Χριστού, κυρίως στο χώρο του Ιερού αλλά και στον κυρίως ναό. Το φαινόμενο αυτό δεν είναι άγνωστο σε παλιότερες εποχές, αλλά από το 18^ο αιώνα και μετά παρατηρείται συνεχής αύξηση παρόμοιων σκηνών με αντιτυπικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας με την Πεντηκοστή, η Θυσία του Αβραάμ, η Φλεγόμενη Βάτος κ.α.. Η επιλογή παρόμοιας θεματικής στο εικονογραφικό πρόγραμμα αντανακλά δυτικές καλλιτεχνικές και θεολογικές επιδράσεις.

Η χρήση παρόμοιων θεμάτων είναι πολύ συχνή στην τέχνη του Μπαρόκ, προκειμένου να αποδοθεί η εκκλησιαστική κατήχηση και διδασκαλία με τη βοήθεια των αντιθέσεων Παλαιάς και Καινής Διαθήκης, τον τονισμό των Παραβολών του Χριστού αλλά και γενικότερα των σκηνών που θα δημιουργούσαν τα εντονότερα συναισθήματα στους πιστούς. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά ήταν σύμφωνα με τις αρχές που διαμορφώθηκαν μετά τη σύνοδο του Τρέντο (Τριδέντου), βάσει των οποίων οι παραστάσεις έπρεπε να έχουν αποκλειστικά κατηχητικό χαρακτήρα, να

¹⁷⁵¹ Ο.π., εικ. στη σελίδα 282, 285-286. Ουσπένσκυ, *Η Θεολογία της Εικόνας*, ό.π., 402 (αντίστοιχα).

υπενθυμίζουν στον πιστό ή στο θεατή τα Έργα και τα Πάθη του Χριστού, να αναδεικνύουν τα πρότυπα της χριστιανικής συμπεριφοράς και καλλιεργούν την αγάπη για τον Κύριο. Παρόμοιες απόψεις και αντιλήψεις πέρασαν και στην Ορθόδοξη εκκλησία και παράδοση μέσα από τα έντυπα που κυκλοφορούσαν, αλλά και των συνεχών επαφών των Ελλήνων με τη Δύση και, κατ' επέκταση, μεταφέρθηκαν και στη ζωγραφική, εντασσόμενες μέσα στο γενικό κλίμα της εκκοσμίκευσης¹⁷⁵².

Επιμέρους παρατηρήσεις

Τα πρόσωπα

Οι μορφές των αγίων στο ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος είναι εύρωστες, χωρίς όμως η σωματικότητά τους να ξεφεύγει από τα πλαίσια της αναλογίας και η πλαστικότητα που τις χαρακτηρίζει τις αναδεικνύει μέσα από την κίνηση που αποκτούν με τις χειρονομίες τους και την κίνηση των ενδυμάτων τους. Τα πρόσωπα και τα χέρια (ορισμένες φορές και τα πόδια όταν απεικονίζονται γυμνά) ορίζονται από ένα καφέ περίγραμμα, ενώ το πλάσιμο τους γίνεται με ανοιχτό πράσινο και ώχρα ή με καφεπράσινο προς το ανοιχτό καφέ-σταρένιο στους ολόσωμους αγίους, με μια συνεχή κίνηση από το πιο σκούρο προς το ανοιχτό, με τέτοιο τρόπο ώστε τα χρώματα να διαχέονται ομαλά το ένα στο άλλο, μέχρι το σημείο που κυριαρχούν οι μεγάλες φωτεινές επιφάνειες. Ρόδινες και καστανές γραμμές σχεδιάζουν τα βλέφαρα, αναδεικνύοντας μαζί με τους τριγωνικούς ασκούς τα αμυγδαλωτά μάτια, ενώ το τόξο των φρυδιών τονίζεται από μια καστανή γραμμή. Η μύτη αποδίδεται ευθεία και στενή με τη χαρακτηριστική διχάλα στο επάνω μέρος. Τα σχεδόν πάντα στενά και μικρά χείλη βάφονται ρόδινα, ενώ η σκούρα σκιά στο κάτω χείλος τονίζει την αναγλυφικότητα του σαγονιού.

Πιο σκληρά και με έντονες φωτοσκιάσεις αποδίδονται τα πρόσωπα των αγίων, των ασκητών - κυρίως της πρώτης ζώνης - και γενικώς των κάποιας ηλικίας προσώπων. Σ' αυτά κυριαρχεί ο σκούρος καφεκάστανος προπλασμός, οι φωτεινές επιφάνειες περιορίζονται κάτω από τα μάτια και στο μέτωπο και διακρίνονται οι πυκνές πινελιές που τις σχηματίζουν, όπως για παράδειγμα στους αγίους Αθανάσιο, Βασίλειο, Ευθύμιο, Σάββα, Στυλιανό κ.α..

Γενικότερα στους φυσιογνωμικούς τύπους παρατηρείται μια ομοιομορφία, η οποία όμως δε φτάνει στην ισοπέδωση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της κάθε μορφής. Όλες οι μορφές διακρίνονται από μια πλαστικότητα και μια ομορφιά. Κοινό γνώρισμα πάντα όλων των μορφών είναι η εκφραστικότητα που αποπνέουν τα βλέμματά τους. Βασικό μέλημα των ζωγράφων είναι η αποφυγή δημιουργίας άσχημων και αποκρουστικών προσώπων. Με το αναλυτικό και καλαίσθητο πλάσιμο και την αγάπη για τη λεπτομέρεια και τη λεπτότητα των χαρακτηριστικών προσδίδουν μια ποιότητα στο έργο, στο οποίο εντάσσονται στοιχεία καλά αφομοιωμένα και με μια ελευθερία στη διαπραγμάτευσή τους.

Τα ενδύματα των μορφών αναδεικνύουν και την τέχνη του ίδιου του ζωγράφου. Ακολουθώντας το στήσιμο των μορφών, τις έντονες ή αβρές κινήσεις και χειρονομίες

¹⁷⁵² Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Κέρκυρα και Ιόνια Νησιά», ό.π., 153-163. του ίδιου «Ηπειρος και Επτάνησα», ό.π., 46-47, 49-53, του αυτού «Προβλήματα και προοπτικές», ό.π., 62-66.

τους, αναδεικνύουν την κορμοστασιά των εικονιζόμενων μορφών, τονίζουν την πλαστική απόδοσή τους, καθώς δημιουργούν τις πτυχές και ανεμίζουν στις απολήξεις χαρίζοντας μια εκφραστική αίσθηση συνεχούς κίνησης, χωρίς όμως να βαραίνουν τις μορφές. Οι φορεσιές διακοσμούνται από άνθη τα οποία δημιουργούν μια παιγνιώδη εντύπωση πολυχρωμίας, ενώ δεν λείπουν οι γούνινες επενδύσεις, και οι εντυπωσιακές πανοπλίες των στρατιωτικών αγίων. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στην απόδοση των ιματίων είναι οι περίτεχνοι κόμποι στους οποίους αυτά δένουν, συνήθως μπροστά στο στήθος, θυμίζοντας έντονα αντίστοιχους που απαντώνται στην τέχνη του Μπαρόκ και στη συνέχεια στην Ορθόδοξη τέχνη που είχε επηρεαστεί και υιοθετήσει παρόμοιες αισθητικές λύσεις στην απόδοση των ενδυμάτων, όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του Krusedol, αλλά και σε φορητές εικόνες, που απαντώνται σ' όλο τον Ορθόδοξο κόσμο¹⁷⁵³.

Οι πτυχές αποδίδονται με τονικές διαβαθμίσεις του ίδιου χρώματος, ξεκινώντας από το βαθύ σκούρο στη βάση της κλίμακας, από το οποίο ο ζωγράφος δημιουργεί πιο ανοιχτόχρωμες αποχρώσεις, βοηθώντας έτσι σε μια πιο εκφραστική απόδοση της κίνησης.

Τα χρώματα και οι αποχρώσεις τους που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι είναι το κινάβαρι που χρησιμοποιείται στα ενδύματα της Θεοτόκου και του Χριστού. Το σκούρο ερυθρό χρώμα, το οποίο απαντάται στην επεξεργασία των πτυχών (παραστάσεις Θεοτόκου), ενώ ποικίλες αποχρώσεις του χρησιμοποιούνται για την απόδοση των νεφών (Αγία Τριάδα) και γενικότερα του ουρανού στις παραστάσεις των Θεοφανειών (Φλεγόμενη Βάτος, Θυσία του Αβραάμ). Το μπλε σε αποχρώσεις από το βαθύ σκούρο που αποδίδει το βάθος στο πάνω μέρος των παραστάσεων, στο μπλε με διάφορες τονικές διαβαθμίσεις για την απόδοση των ιματίων και των πτυχών (Αγία Τριάδα, Άναρχος Πατήρ, Χριστός στο σύνολο σχεδόν των παραστάσεων). Το ανοιχτό γαλάζιο στις δόξες και σε συνδυασμό με το γκρι στα νέφη. Το πράσινο σε πάρα πολλές αποχρώσεις για την απόδοση των ενδυμάτων σε διάφορους τόνους, αλλά του προπλασμού των προσώπων.

Το χρυσό και το χρυσοκίτρινο με ερυθροκίτρινες πινελιές χρησιμοποιείται για την απόδοση του βάθους και την τελική διακόσμηση των πτυχών και των φωτοστεφάνων (Αγία Τριάδα, Άναρχος Πατήρ, Θεοτόκος Αξίον Εστί). Η ώχρα για την απόδοση των γυμνών μερών, καθώς και ο συνδυασμός της με άλλα χρώματα για την απόδοση της γης και αρκετές φορές των βουνών. Το λευκό για την απόδοση των ειλητών, αναμειγμένο με κιτρινωπούς τόνους για τα ενδύματα του Θεού Πατέρα, ή με γκρι αποχρώσεις για την απόδοση της θάλασσας (θαύματα Αγίου Νικολάου, Διάβαση Ερυθράς Θάλασσας).

Από τα χρώματα που βρίσκονται σε χρήση από τους ζωγράφους μπορεί να σημειώσει κανείς ότι πολλά απ' αυτά είναι πηκτά, με μια βαριά λαμπρότητα και κάποια σκληρότητα. Αργότερα όμως στα μεταγενέστερα έργα τους, όπως στους Αγίους Αποστόλους Κλεινού, στο Άγιο Ιωάννη στο Bigor και αλλού, αρχίζουν να γίνονται πιο απαλά, οι τόνοι τους να αυξάνονται, μειώνεται η σκληρότητά τους χωρίς να χάνουν σε λαμπρότητα.

Από την εξέταση των τοιχογραφιών και την ανάλυση της τεχνικής προκύπτει ότι οι ζωγράφοι έδιναν μεγάλη σημασία στο σχήμα και στην αυστηρή τήρηση των αναλογιών των προσώπων και των μορφών στην έκταση του χώρου. Οι μορφές πρωτίστως εντυπωσιάζουν με την κίνησή τους και τις αυστηρές γραμμές που σχηματίζουν τα πρόσωπα, τα σώματα και οι πτυχές των ρούχων τους. Στο σημείο

¹⁷⁵³ Medakovic D., «Zidno slikarstvo manastira Krusedola» *Putevi srpskog baroka*, Beograd 1971, εικ. 76. Κατάλογος εικόνων: 10 Jahre Ikonen Museum, Frankfurt am Main 2000, εικ. σελίδα 31.

αυτό θα μπορούσε να προσθέσει κανείς ότι το Μπαρόκ ύφος των πτυχώσεων των ενδυμάτων και η κίνηση που τις χαρακτηρίζει χαρίζει στις μορφές μια θεατρικότητα και μια μνημειακότητα.

Η απεικόνιση του χώρου στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος

Ο τρόπος απεικόνισης του χώρου είχε πάντα άμεση σχέση με την εκάστοτε κυρίαρχη αντίληψη για το χώρο τον ίδιο, η οποία ήταν απόρροια της κοσμοθεωρίας των κοινωνιών. Η αντίληψη του Μιχαήλ για το χώρο, όπως αυτή αποτυπώνεται στο έργο του, φαίνεται ότι ακολουθεί ως ένα βαθμό τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο χώρος αφηρημένος και συμβολικός, αποτελεί το αναφορικό πλαίσιο για την παρουσία των γεγονότων. Πέραν όμως της αντίληψης αυτής διακρίνεται η ανησυχία ή η προσπάθεια του ζωγράφου να δώσει κάτι καινούριο, μια νέα πνοή στην απόδοση του έργου του. Η προσπάθεια αυτή εντοπίζεται σε πολλά σημεία του έργου, όπου κατορθώνει να αποδώσει προοπτικά τοπία ή οικοδομήματα, υπερβαίνοντας την παράδοση καταφεύγοντας στο δυτικό τρόπο απόδοσης του χώρου.

Ο τρόπος που επιλέγει να δώσει αυτό το διαφορετικό είναι άλλοτε διακριτικός και άλλοτε εμφανής. Εκμεταλλευόμενος πολύ καλά τον προσφερόμενο χώρο των επιφανειών του και αφού ολοκληρώσει το εικονογραφικό θέμα σύμφωνα με τα παραδεδωμένα πρότυπα, εξοικονομεί ένα μικρό κομμάτι της επιφάνειας όπου ζωγραφίζει προοπτικά τοπία με μια ονειρική διάθεση, με μακρινούς ορίζοντες ανάμεσα σε ουρανό και γη και συστάδες δέντρων με αναγεννησιακή προοπτική, όπως αυτά των ημισφαιρικών τριγώνων του θόλου και τα οποία φανερώνουν επίδραση και βαθμιαία αποδοχή των αισθητικών λύσεων που ήταν κοινός τόπος στη Δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική, αλλά και τη βαθμιαία αλλαγή της αισθητικής στην ορθόδοξη Ανατολή. Εξ' άλλου, η υιοθέτηση παρόμοιων εικονογραφικών στοιχείων και μοτίβων είναι κοινό χαρακτηριστικό κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα και της οθωμανικής τέχνης, η οποία διανύει την εποχή εκείνη μια περίοδο εξευρωπαϊσμού¹⁷⁵⁴.

Στο έργο του Μιχαήλ το τοπίο, φυσικό και αρχιτεκτονικό, διαρθρώνεται σε διαφορετικά επίπεδα, προσδίδοντας στις παραστάσεις άλλοτε την αίσθηση του βάθους ή την επιπεδότητα και άλλοτε την τρίτη διάσταση, δημιουργώντας τα κατάλληλα επίπεδα για την τοποθέτηση των δρώντων προσώπων.

Τα μαλακά και επάλληλα εξάρματα του εδάφους συνιστούν το φυσικό τοπίο, στο οποίο δρουν τα πρόσωπα της Ιερής Ιστορίας, όπως στις σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, στην παραβολή του Σπορέως, στην παραβολή του Παραλύτου, στον Πολλαπλασιασμό των Άρτων και στη συνάντηση Αβραάμ - Μελχισεδέκ.

Στις σκηνές όπου ιστορούνται τα θαύματα και η ζωή του Χριστού ο χώρος αποδίδεται σε δύο διαστάσεις, στο πρώτο επίπεδο δημιουργείται συνήθως ο χώρος στον οποίο δρουν οι πρωταγωνιστές, ενώ στο δεύτερο επίπεδο αποδίδονται πρόσωπα τα οποία συνήθως παρακολουθούν τα όσα συμβαίνουν, πολλές φορές πίσω από κάποιο μαλακό λόφο, όπως στην συνομιλία του Χριστού με το Ζακχαίο αλλά και γενικότερα στο σύνολο των παραστάσεων, στις οποίες ξεδιπλώνεται η Ιερή Ιστορία.

¹⁷⁵⁴ Γαρίδης, *Διακοσμητική Ζωγραφική*, ό.π., 17-34. Γεωργιάδου-Κούντουρα. «Λαϊκή Τέχνη στη Μακεδονία», ό.π., 315-317. Γοδόση, *Παραστάσεις απόψεων πόλεων*, ό.π., 39-40 κ.α..

Τα βουνά αποκτούν σκηνογραφική λειτουργία, άλλοτε λειτουργώντας ως το βάθος της μιας πλευράς της παράστασης, εξισορροπώντας την πολυπληθή ομάδα που αποδίδεται στην άλλη (πλευρά) όπως στις παραστάσεις της ίασης Συγκύπτουσας, του υδρωπικού, του Σεληνιαζόμενου. Άλλοτε ως διαχωριστικό μέσο στην απόδοση διαδοχικών επεισοδίων όπως αυτό της Προσευχής, του Ζ' Εωθινού, της θεραπείας του τυφλού κ.α., ενώ δεν παραλείπεται η διπλή απόδοση βραχωδών βουνών που παραπέμπουν στη συμβατική απόδοση του Σιναϊτικού τοπίου, το οποίο γνώρισε αρκετή διάδοση στην τέχνη από το 16^ο αιώνα και κυρίως από το 17^ο αι., εποχή που το τοπίο του Σινά τυπώνεται σε ξυλογραφίες και αργότερα χαλκογραφίες που μοιράζονταν στους προσκυνητές ή διακοσμούσαν προσκυνητάρια¹⁷⁵⁵.

Οι σπηλιές και τα κοιλάματα βρίσκονται σε χρήση όπου το απαιτεί η αφήγηση. Έτσι οι σπηλιές αποτελούν το πλαίσιο στο οποίο είναι τοποθετημένη η φάτνη της Γέννησης, επιτρέπουν την ανάδυση των νεκρών από τα έγκατα της γης, όπως στις παραστάσεις των Οίκων Φ και Χ του Ακαθίστου Ύμνου, των δρακόντων στα μαρτύρια των αγίων, όπως αυτό του μαρτυρίου της Αγίας Παρασκευής ή του χώρου όπου υπάρχει ο ασβέστης στον οποίο ρίπτεται ο Άγιος Γεώργιος. Οι κοιλότητες του εδάφους με το νερό επιτρέπουν την απόδοση της θάλασσας γαλήνιας ή τρικυμιώδους στα θαύματα του Αγίου Νικολάου, στη σκηνή της Θαυμαστής Αλειείας και της εμφάνισης του Χριστού στη λίμνη Τιβεριάδα.

Σημαντικότερος, όμως, όλων είναι ο ρόλος που παίζουν τα αρχιτεκτονήματα με την ποικίλη χρήση τους, τα οποία προσδιορίζουν ή οριοθετούν το χώρο της δράσης, προβάλλουν τα πρόσωπα και αναδεικνύουν τις κύριες μορφές δράσεις των σκηνών, λειτουργούν εξισορροπικά στις συνθέσεις, επιτρέπουν την απόδοση της τρίτης διάστασης, ενώ πολλές φορές γίνονται η αφορμή και το μέσο για την απόδοση προοπτικών τοπίων στις συνθέσεις.

Η απόδοση των οικοδομημάτων ποικίλλει από απλούς τοίχους, σε απλές ή σύνθετες πολυώροφες οικοδομές, με διάφορα ανοίγματα, επάλξεις, πύργους, κιβώρια, καγκελόφρακτους εξώστες και παράθυρα, από τα οποία διακρίνεται το εσωτερικό και αποδίδουν συνήθως το χώρο της φυλακής, πολυεπίπεδα οικοδομήματα, τοξοστοιχίες πάνω σε εξώστες κ.α.. Το αρχιτεκτονικό βάθος των παραστάσεων πλουτίζεται με φυσιοκρατικές παραχωρήσεις στα δέντρα και στα τοπία, όπου υπάρχουν, στην προοπτική των πύργων και των άλλων οικοδομημάτων, τα οποία δεν εμφανίζονται απλώς ως σκηνικό μπροστά στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση αλλά ως απεικόνιση «πραγματικού» εσωτερικού χώρου, πίσω από τον οποίο διακρίνονται τα κτίρια του κοντινού ή μακρινού βάθους με μια φυσιοκρατική απόδοση προσδίδοντας έτσι αίσθηση αναγεννησιακού χαρακτήρα στην παράσταση (Ευαγγελισμός, Θαύματα της Θεοτόκου, Γενέσιον του Προδρόμου, Συμπόσιο του Ηρώδη κ. α.). Εντύπωση προκαλούν οι ποικίλοι χρωματισμοί και οι τονικές τους διαβαθμίσεις στα κτίρια, τα οποία πολλές φορές αναδεικνύονται μέσα από τις χρωματικές αντιθέσεις τους.

¹⁷⁵⁵ Χατζηδάκης, «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική», *Κ.Χ., Δ'*, 1950, 371-440, του ίδιου, «Το τοπίο του Σινά», απόσπασμα από τη μελέτη «Μια εικόνα αφιερωμένη στο Σινά». Τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον καθηγητή Κ. Άμαντο, Αθήνα 1940, 355-360. και ανατύπωση, του ίδιου, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ο Κρης κείμενα 1940-1990*, Αθήνα 1990, 13-82, ιδίως 48-53 και 141-143 αντίστοιχα, στο ίδιο έντυπο στις σελίδες 143-146 παρατίθεται και απόσπασμα ομιλίας του ίδιου από το Συμπόσιο του 1988 με θέμα «Σχέσεις ελληνικής και ρωσικής τέχνης». Παπαστράτου, *Ο Σιναϊτης Χατζηκυριάκης*, ό.π., όλες οι εικόνες του βιβλίου.

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από την παρατήρηση των οικοδομημάτων είναι ότι, εκτός από αυτά που ακολουθούν την παραδοσιακή απόδοση τους, υπάρχουν και αυτά που ακολουθούν ή αντιγράφουν μέσω των χαλκογραφιών αναγεννησιακά πρότυπα. Τέτοιου είδους κτίρια είναι αυτά που προσδιορίζουν το χώρο στη σκηνή του Συμποσίου του Ηρώδη και της φυλακής του Προδρόμου. Το παλάτι του Ηρώδη με τον κιονοστήρικτο εξώστη, όπου λαμβάνει χώρα το Συμπόσιο, είναι ένα αναγεννησιακό κτίριο με σημαντικότερο χαρακτηριστικό την προοπτική απόδοση του χώρου πίσω απ' αυτό. Το ίδιο συμβαίνει και με την απόδοση της φυλακής, στην οποία παρακολουθούμε τα διαδραματιζόμενα μέσα από το καγκελόφρακτο παράθυρο.

Τα κτίρια του ευαγγελισμού αποδίδονται με ιδιαίτερη προσοχή και επιμέλεια, καθώς αυτά δίδονται προοπτικά μιμούμενα οικοδομήματα με προεξοχές (σαχνισί), και εξώστες καγκελόφρακτους, τα οποία δένουν αρμονικά με τα δέντρα που διακρίνονται στο βάθος, προδίδοντας κατ' αυτόν τον τρόπο, άμεσα ή έμμεσα, τις πηγές έμπνευσης ή αντιγραφής τους, δηλαδή τα δυτικά χαρακτηριστικά, χωρίς βέβαια να αποκλείεται και γνώση, μέσω ανθιβόλων, του έργου ζωγράφων όπως του Δαμασκηνού ή και πολύ περισσότερο του Πουλάκη έργα του οποίου έχουν εντοπιστεί εξ' άλλου στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας (Σιάτιστα, Καστοριά) και της Ηπείρου¹⁷⁵⁶. Ένα επιπλέον στοιχείο ενισχυτικό των επιδράσεων των κρητικών ζωγράφων του 17^{ου} αιώνα, της γνώσης του έργου των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, προέρχεται από φορητές εικόνες που υπογράφει ο Μιχαήλ.

Στην Δεσποτική εικόνα της ένθρονης Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου του τέμπλου του ναού της Μεταμόρφωσης (Πίν. 99 β, γ) αλλά και στην αντίστοιχη της μονής Αγίων Αποστόλων Κλεινοβού (Πίν. 100 β, γ) χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις των φτερωτών αγγελικών κεφαλών που κοσμούν τα πόδια του θρόνου στοιχείο το οποίο απαντάται σε έργα του Δαμασκηνού, όπως στην εικόνα του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου, στο Μητροπολιτικό Μέγαρο, του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στο Α΄ Δημοτικό Νεκροταφείο, του Πουλάκη στο θρόνο του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στο Μουσείο Μυστρά, στο θρόνο του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα του Βίκτωρα (1670) στο Μουσείο Ζακύνθου, στο θρόνο του Χριστού Αρχιερέα, στο ναό Παναγίας Παπαμελετίου Σκοπέλου, έργο του Κρητικού ζωγράφου Αντωνίου Αγοραστού 1681¹⁷⁵⁷. Επίσης, οι φτερωτές ημίγυμες «Καρυάτιδες» - άγγελοι του θρόνου είναι στοιχείο επίσης απαντώμενο στην εικόνα του ένθρονου Αγίου Νικολάου του Πουλάκη στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας στην Κέρκυρα και επίσης στο θρόνο του παραπάνω αγίου σε εικόνα του Χριστόδουλου Μαριέττη στη Συλλογή Καλλιγά¹⁷⁵⁸.

Από την παρατήρηση της διάρθρωσης των οικοδομημάτων προκύπτει ότι στις σκηνές με τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού, ο ζωγράφος δεν ξεφεύγει από τα παραδεδομένα και ο ρόλος αυτών παραμένει αυστηρά προσδιοριστικός του χώρου στον οποίο τελούνται τα γεγονότα. Στις σκηνές όμως του Ακαθίστου Ύμνου, αλλά και γενικότερα των συνθέσεων, ο ζωγράφος αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς

¹⁷⁵⁶ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, ό.π., XIII και αλλού σποραδικά. Χατζηδάκης – Δρακοπούλου, *Έλληνες Ζωγράφοι*, ό.π., 310-314.

¹⁷⁵⁷ Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, ό.π., εικ. 22, 23 και *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1994, εικ. σελίδος 104, Δρανδάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*, ό.π., πιν. 67. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, ό.π., αρ. 42 εικ. σελίδος 165, Σδρόλια, «Ο κρητικός ζωγράφος Αντώνιος Αγοραστός στη Μαγνησία», *Εν Βόλω*, τχ 12, 2004, 78-81, αντίστοιχα.

¹⁷⁵⁸ Βοκοτόπουλος, ό.π., εικ. 243 και 337, αντίστοιχα.

και η απόδοση αποκτά πλέον άλλο χαρακτήρα, πολλά κτίρια δίνονται προοπτικά, άλλα αποτελούν το μέσο για την προβολή ενός κτιρίου του βάθους(Οίκοι Ακαθίστου Ύμνου κυρίως Α και Γ), το εσωτερικό των κτιρίων συμπληρώνεται με το αβακωτό δάπεδο το οποίο γίνεται απαραίτητο στοιχείο (Οίκοι Ακαθίστου, Ευαγγελιστές θόλου), ενώ δε λείπουν στοιχεία, σπάνια μέχρι τότε στην τέχνη, όπως η ημισέληνος στην οποία πατά η Θεοτόκος(Οίκος Δ).

Εκεί που ο ζωγράφος φανερώνει τις καλλιτεχνικές του δυνατότητες στην απόδοση της τρίτης διάστασης είναι τα άκρα των ημισφαιρικών τριγώνων του θόλου, όπου, αφού αποδώσει με τον παραδοσιακό τρόπο την κάθε παράσταση, στο χώρο που απομένει δημιουργεί μία έξοδο φυγής του βλέμματος, καθώς ζωγραφίζει φυσικά τοπία με μία ονειρική διάθεση, στην οποία δέντρα και φυτά δίνουν την αίσθηση μιας όασης ξεκούρασης από τη συνεχή εναλλαγή των σκηνών της Ιερής Ιστορίας. Η ίδια αυτή διάθεση διαπνέει και άλλες σκηνές, όπως αυτή της παραβολής των Δέκα παρθένων, των σκηνών του Ευαγγελισμού στον Ακάθιστο Ύμνο, του Συμποσίου του Ηρώδη, της Γέννησης του Προδρόμου κ.α.. Μια άλλη παράσταση χαρακτηριστική των επιδράσεων, αντιγραφών ή αναζητήσεων του ζωγράφου είναι η Μετάσταση της Θεοτόκου, στην οποία κατορθώνει να δώσει μια αναγεννησιακής αίσθησης ουράνια διαδρομή με το πλήθος των μορφών που συμμετέχουν και την ανάλαφρη ανοδική κίνηση που πέτυχε να προσδώσει στη σύνθεση.

Τα στοιχεία αυτού του είδους αποδεικνύουν από τη μία τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του ζωγράφου, αλλά από την άλλη καθιστούν δύσκολο τον εντοπισμό του τόπου της μαθητείας ή τους δασκάλους του, στοιχεία για τα οποία μόνο υποθέσεις μπορούν να διατυπωθούν.

Προκειμένου να εντοπίσει κανείς τις απαρχές της τέχνης και της μαθητείας των ζωγράφων μας και ιδιαιτέρως του Μιχαήλ, θα πρέπει να διερευνήσει τα καλλιτεχνικά δεδομένα τα οποία είναι μέχρι σήμερα γνωστά, στις περιοχές που περικλείουν τον τόπο καταγωγής του και προφανώς της χειμερινής εγκατάστασής του, δηλαδή το Δυτικομακεδονικό και Ηπειρωτικό χώρο από τη μία και το Θεσσαλικό (ως χώρο διαχείμασης) από την άλλη.

Έχει ήδη επισημανθεί από παλιότερα η ιδιαίτερη ανάπτυξη που γνωρίζει η ζωγραφική στην Ήπειρο και στη Δυτική Μακεδονία το 18^ο αιώνα, αντίστοιχη της γενικότερης δημογραφικής, εμπορικής και εκπαιδευτικής ανόδου που παρατηρείται στις περιοχές αυτές¹⁷⁵⁹. Οι ζωγράφοι από τις περιοχές αυτές απέκτησαν πανελλήνια σημασία, καθώς, οργανωμένοι σε πλανόδιες συντροφίες και ενωμένοι με δεσμούς οικογενειακούς ή κοινής καταγωγής από το ίδιο χωριό περιέρχονταν σ' ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο αλλά και στη Βαλκανική, με ιδιαίτερη παρουσία στο Άγιον Όρος και ιστορούσαν εκκλησίες. Η τέχνη τους ακολουθούσε τα πρότυπα των μνημείων της περιοχής του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, τα κρητικά πρότυπα, αλλά και εκείνα των Λινοτοπιτών ζωγράφων αλλά ήταν αφελέστερη, λαϊκότερη, εμπλουτισμένη όμως με έναν αυθόρμητο αφηγηματικό ρεαλισμό, ενώ παράλληλα αφομοίωνε επιδράσεις από την τέχνη της Κεντρικής Ευρώπης και της Ιταλίας. Οι παραστάσεις ήταν μικρότερες σε διαστάσεις αλλά μεγαλύτερες σε αριθμό¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁵⁹ Χατζηδάκης, «Συμβολή στη μελέτη της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», *Η Πεντακοσιοστή Επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, Αναμνηστικός τόμος L' Hellenisme Contemporain*, Αθήνα 1953, 219-244. ο ίδιος, Έλληνες ζωγράφοι, ό.π., 109.

¹⁷⁶⁰ Χατζηδάκης, «Συμβολή», ό.π., 237-238.

Οι Δυτικές επιδράσεις έφταναν πλέον από πολλούς δρόμους είτε μέσω των Ιονίων νήσων και των Ηπειρωτικών ακτών είτε μέσω των νέων εμπορικών δρόμων που οδηγούν στην Κεντρική Ευρώπη μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και οι οποίοι είχαν μετατοπίσει το εμπόριο προς την Αυστροουγγαρία και την Κεντρική Ευρώπη. Οι νέες αισθητικές τάσεις που έφταναν από την Ευρώπη, βρήκαν πρόσφορο έδαφος στους ζωγράφους στα τέλη του 17^{ου} αλλά κυρίως του 18^{ου} αιώνα, οπότε και γενικεύτηκαν. Η τέχνη του 18^{ου} αιώνα δε μένει κλεισμένη στις επιδράσεις της τέχνης άλλων τόπων και αυτό οφείλεται κυρίως στην επαφή των ζωγράφων με τα μνημεία άλλων περιοχών που περιοδεύουν¹⁷⁶¹.

Μέσα σ' αυτό το καλλιτεχνικό κλίμα που διαμορφώθηκε και επιβλήθηκε το 18^ο αιώνα, εντάσσονται και οι απαρχές της τέχνης των ζωγράφων Μιχαήλ και Παπα-Ιωάννη. Στο έργο των ζωγράφων αυτών εντοπίζεται μια πιο έντονη επίδραση της τέχνης των κρητικών ζωγράφων που δραστηριοποιούνται στα Μετέωρα, κυρίως του Θεοφάνη, αλλά και των Κρητών ζωγράφων φορητών εικόνων του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα (Τζάνε, Πουλάκη κ.α.) απ' ό,τι στους Ηπειρώτες ζωγράφους του 18^{ου} αιώνα¹⁷⁶². Το δεδομένο αυτό θα μπορούσε ίσως να ερμηνευτεί καλύτερα αν λάβουμε υπ' όψιν μας ότι ένα από τα ευδιάκριτα καλλιτεχνικά ρεύματα του 18^{ου} αιώνα είναι και η επιστροφή στα κρητικά πρότυπα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, που εμφανίζεται κυρίως στην Αττική: μονή Πετράκη, μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας, Κορωπί κ.α. και εκπροσωπείται από το Γεώργιο Μάρκου και τους μαθητές του αλλά και από τον Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων στη μονή Φενεού Κορινθίας¹⁷⁶³.

Η συμμετοχή του Παναγιώτη εξ Ιωαννίνων, ο οποίος χαρακτηρίζεται « *εις των αξιολογωτέρων τοιχογράφων του 18^{ου} αιώνας* »¹⁷⁶⁴ σ' αυτή την κίνηση επιστροφής στα Κρητικά πρότυπα και παρά το ότι μόνο ένα μνημείο που αποτελεί δικό του έργο έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα, δεν παύει να έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς προϋποθέτει την ύπαρξη παρόμοιου καλλιτεχνικού ρεύματος και εκτός Αττικής και συγκεκριμένα στην Ήπειρο. Η ύπαρξη ή διατήρηση παρόμοιων στοιχείων της Κρητικής τέχνης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, στην τέχνη του Μιχαήλ Αναγνώστου στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, έστω κι αν αυτά μεταπλάθονται σε μια νέα εικαστική γλώσσα με πολλές δυτικές επιδράσεις, ενισχύει την άποψη της ύπαρξης παρόμοιου εικονογραφικού ρεύματος και στο βορειοελλαδικό χώρο.

Πέραν όμως όλων των άλλων μια παρόμοια κίνηση αν όχι επιστροφής τουλάχιστον άντλησης στοιχείων από την κρητική τέχνη, για τους Σαμαρινιώτες ζωγράφους, εκτός του ότι προϋποθέτει ένα καλλιτεχνικό υπόβαθρο, είναι και ευεξήγητη λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η Θεσσαλία αποτελούσε τον κύριο χώρο διαχείμασης των Σαμαριναίων αλλά και των εν γένει ορεινών πληθυσμών της Πίνδου, καθώς και γνώση του έργου των κρητικών ζωγράφων του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, όπως αυτό αποτυπώνεται σε μια σειρά φορητών εικόνων με περισσότερο ή λιγότερο έντονα μπαρόκ στοιχεία, που δρουν στα Επτάνησα. Χωρίς αμφιβολία, η άντληση στοιχείων από τους ζωγράφους αυτούς υποδεικνύει και τη γνώση του έργου τους και αποδεικνύει την έντονη δραστηριοποίηση, καλλιτεχνική και εμπορική, των Σαμαρινιωτών στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, της Θεσσαλίας και της Δυτικής

¹⁷⁶¹ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 110-112.

¹⁷⁶² Ο.π., 110-111.

¹⁷⁶³ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, ό.π., 284-289 και 290-292. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 114-116. Τριανταφυλλόπουλος, *πρόοδος και συντήρηση στη θρησκευτική ζωγραφική*, ό.π., 22-24.

¹⁷⁶⁴ Ξυγγόπουλος, ο.π., 291.

Μακεδονίας, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζουμε τη περιοδική εγκατάστασή τους κατά τη διάρκεια του χειμώνα σε διάφορες περιοχές του ελλαδικού χώρου.

Ως προς τα δυτικά στοιχεία τα οποία εντοπίζονται στο έργο των Σαμαρινιωτών ζωγράφων, θεωρούμε ότι βασικός λόγος είναι οι κοινωνικές, οικονομικές, εμπορικές και εκπαιδευτικές μεταβολές που συντελούνται στο σύνολο της Ελληνικής κοινωνίας του 18^{ου} αιώνα, η γειτνίαση του τόπου καταγωγής τους με τον Ηπειρωτικό χώρο και τα Ιόνια νησιά που αποτελούσαν μια βασική πύλη εισόδου όλων αυτών των νεωτερικών στοιχείων από τη Δύση, καθώς και των εμπορικών συναλλαγών που αναπτύχθηκαν μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, με τις χώρες της Κεντρικής Ευρώπης και οι οποίες διεξάγονταν, μέσω των οδικών αρτηριών που διέρχονταν από την περιοχή των Γρεβενών και ακολουθώντας την κοιλάδα του Αλιάκμονα, έφταναν στο Μοναστήρι και από εκεί στην Κεντρική Ευρώπη.

Το αξιόλογο θεολογικό ή έστω εκκλησιαστικής παιδείας υπόβαθρο του ζωγράφου, το οποίο εντοπίζεται στην εικαστική απόδοση θρησκευτικών κειμένων (Φτερωτή Θεοτόκο και Θαύματα), η τοποθέτηση παραστάσεων εμπνευσμένων από την Παλαιά Διαθήκη προεικονιστικής ή αντιτυπικής σημασίας, κοντά σε θέματα της Καινής Διαθήκης όπως για παράδειγμα η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας (που πραγματοποιείται την πεντηκοστή ημέρα της Εξόδου των Εβραίων) σε σχέση με την Πεντηκοστή του Χριστού, η Θεοφάνεια του Όρους Σινά, Φλεγόμενη Βάτος, Παράδοση Πλακών με τις Εντολές, η Θυσία του Αβραάμ και η μεταφορά της Κιβωτού που πλαισιώνουν την παράσταση του Αναρχου Πατρός, η τοποθέτηση του Ιωάννη του Προδρόμου με σκηνές του βίου του στο χώρο του διακονικού συνοδευόμενη από κείμενα που αποδεικνύουν και εμφανίζουν τον προδρομικό ρόλο του Ιωάννη και την κήρυξη της Ελεύσεως του Χριστού και «εις τους εν Άδει», αλλά και λίγα σχετικά ορθογραφικά λάθη, στις επιγραφές των παραστάσεων, αποδεικνύουν ικανό επίπεδο παιδείας, το οποίο ερμηνεύεται ενδεχομένως από τις σχέσεις του με την Εκκλησία, όπως μαρτυρά και το επώνυμό του, αλλά και τη γενικότερη ανάπτυξη των γραμμάτων την περίοδο εκείνη και την αύξηση του αριθμού των σχολείων που παρατηρείται στο σύνολο του Ελληνισμού.

Τα Γραπτά Κοσμήματα

Τα γραπτά κοσμήματα στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής, συνίστανται σε επάλληλα τοποθετημένους βλαστούς με ρόδα και σε αναγεννησιακά ανθοδοχεία από τα οποία εξέρχονται άνθη, συνήθως ρόδα και κρίνα.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος ολοκληρώνεται με τα γραπτά κοσμήματα, τα οποία καλύπτουν μέρος από τα κατώτερα τμήματα των τοίχων, των φωτιστικών θυρίδων και των ελκυστήρων.

Το κάτω μέρος της κόγχης του Ιερού καθώς και του διακονικού καλύπτεται από κόσμημα το οποίο μιμείται ύφασμα, στον τύπο της ποδέας, που στηρίζεται περιοδικά δημιουργώντας πολύπτυχες απολήξεις.

Τα πλάγια τοιχώματα των φωτιστικών ανοιγμάτων καλύπτονται πλήρως (άνοιγμα κόγχης) ή μερικώς (τα ανοίγματα του νότιου τοίχου) από ανθοδέσμες ή μεμονωμένα άνθη. Στα πλάγια τοιχώματα του ανοίγματος της κόγχης σχηματίζεται από ένα ορθογώνιο, το οποίο οριοθετείται εξωτερικά από κόκκινη και εσωτερικά από μαύρη ταινία, δίνοντας την εντύπωση πίνακα.

Τα διακοσμητικά άνθη των ελκυστήρων ποικίλλουν εντασσόμενα σε πλαίσια ορθογώνια με ημικυκλικές απολήξεις στις στενές πλευρές, ελεύθερα πάνω στην επιφάνεια του ξύλου ή σε ορθογώνια που δημιουργεί το χρώμα του βάθους. Τα άνθη συνίστανται σε διπλά ή τριπλά τετράφυλλα στο κέντρο που περιβάλλονται από λυρόσχημα φύλλα μέσω των οποίων συνδέονται με μαργαρίτες ή από τρία μεμονωμένα οριζόντια ρόδα με τους μίσχους τους, πάνω σε χρωματιστό βάθος, η βάση του οποίου αποδίδεται με καστανό ανοιχτό ή πράσινο εναλλάξ και τα οποία επαναλαμβάνονται σε όλο το μήκος του ελκυστήρα.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η διακόσμηση των κιονοκράνων με μεγάλα φύλλα ακάνθου, τα οποία μιμούνται την απόδοση μαρμάρινων.

Κεφάλαιο Ε΄

Τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Μιχαήλ Αναγνώστου

Από τους ζωγράφους που απαντώνται στους δύο ναούς θα σταθούμε ιδιαίτερα στο έργο του Μιχαήλ Αναγνώστου, αφ' ενός, γιατί υπάρχει μια συνέχεια, σχεδόν αδιάλειπτη, της καλλιτεχνικής του πορείας και, αφ' ετέρου, διότι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τέχνης του είναι εκείνα που κυριαρχούν στο τελικό αποτέλεσμα, προσδίδοντας μια ιδιαίτερη χροιά, η οποία «επιβάλλεται» με την αρτιότητα και την ποιότητα που τη διακρίνει στο σύνολο, δίδοντας έτσι την αίσθηση στο θεατή ότι ο ζωγράφος Μιχαήλ είναι αυτός που κινεί τα νήματα και έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο στην εκτέλεση του συνόλου του έργου και της εικαστικής απόδοσης του.

Η ζωγραφική του Μιχαήλ ακολουθεί κάποια από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τέχνη των Ηπειρωτών ζωγράφων του 18^{ου} αιώνα, όπως τα έχει συνοψίσει ο Μ. Χατζηδάκης, αλλά διαφοροποιείται και σε πάρα πολλά. Οι παραστάσεις του μικραίνουν σε διαστάσεις και αυξάνουν σε αριθμό, διακρίνονται σε αρκετές περιπτώσεις για τον έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα και τις λεπτομέρειές τους. Η πλαστικότητα χαρακτηρίζει το πλάσιμο των μορφών και την απόδοση των ιματίων και των πτυχών που αυτά σχηματίζουν, η κομψότητα στις χειρονομίες και στις στάσεις των απεικονιζομένων μορφών, η ομορφιά και η έκφραση που τις διακρίνουν, χωρίς όμως να οδηγούνται στη «γλυκερή» απόδοση, είναι τα στοιχεία που τη διαφοροποιούν, από την τέχνη του 18^{ου} αιώνα.

Η αποφυγή της ασχήμιας, σε συνδυασμό με την απόδοση του χώρου είτε με τον παραδοσιακό τρόπο είτε με τη δυτική ή γεωμετρική προοπτική, η επιστροφή στα Κρητικά εικονογραφικά πρότυπα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα και η εκλεκτική λήψη χαρακτηριστικών της παλαιολόγιας ζωγραφικής (πιθανότατα έμμεσα και όχι άμεσα), η χρήση αναγεννησιακών και φλαμανδικών χαρακτηριστικών προτύπων για την απόδοση μορφών, κτιρίων και επί μέρους εικονογραφικών στοιχείων, η δημιουργία έστω και μέσω εικονογραφικών συμφυρμών νέων εικονογραφικών συνθέσεων, αλλά και η απόδοση ζωγραφικών τοπίων σε διάφορα μέρη του ναού αποδεικνύουν τις καλλιτεχνικές δυνατότητες και το ταλέντο του Μιχαήλ.

Στο μεταγενέστερο έργο του Μιχαήλ, κυρίως αυτό που έχει εντοπιστεί μετά τα 1826, εκτός του σημερινού Ελλαδικού χώρου, όπως για παράδειγμα στην Τράπεζα της μονής Αγίου Ιωάννου στο Μπίγκορ, διακρίνεται αυτό που ο Μανώλης Χατζηδάκης χαρακτηρίζει «παρατηρήσεις στο σύγχρονο κόσμο, δηλαδή για την κοινωνική συμπεριφορά που δυναμώνει τώρα¹⁷⁶⁵». Στο έργο του έχουν τώρα θέση και οι παραστάσεις δωρητών ή σημαντικών προσώπων, όπως για παράδειγμα οι προσωπογραφίες του Επισκόπου Γρηγορίου και του Ηγουμένου της Μονής Αρσενίου

¹⁷⁶⁵ Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι* ό.π., 111.

με έντονα ρεαλιστικά και προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, οι αναπαραστάσεις των πόλεων στο βάθος των εικόνων, που παίρνουν πλέον τη μορφή των δυτικών οχυρωμένων κάστρων.

Το ότι η προοπτική απόδοση του χώρου αποκτά όλο και μεγαλύτερη σημασία στο μετά τα 1821 έργο του Μιχαήλ είναι ιδιαίτερα εμφανές. Στο ναό του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας, έργο που υπογράφει Μιχαήλ στα 1838 -και εκτελεί έχοντας σίγουρα και άλλους συνεργάτες, ίσως έναν από τους γιους του ή κάποιον άλλο- και το οποίο σώζεται με πολλές επιζωγραφίσεις πιστοποιεί αυτή τη ραγδαία χρήση της προοπτικής στη ζωγραφική του. Στις παραστάσεις του παραπάνω ναού είναι ευδιάκριτη η διαφορά με τα πρώτα έργα του Μιχαήλ στη Σαμαρίνα και στον Κλεινό.

Η προοπτική απόδοση του χώρου δε γίνεται πλέον στα άκρα των παραστάσεων αλλά καλύπτουν όλη τη σκηνή. Το βάθος των παραστάσεων γεμίζει πλέον με πολύπλοκα αναγεννησιακά κτίρια (Πίν. 101 α), ή με την απόδοση της φύσης και του ορίζοντα. (Πίν. 101 α, β, γ). Η απόδοση του Ι΄ Εωθινού θυμίζει περισσότερο την εικαστική απόδοση παραποτάμιου τοπίου με την απέναντι όχθη να σβήνει στο βάθος της σκηνής και να ενώνεται με τα σύννεφα του ουρανού. Η απόδοση του βάθους των παραστάσεων δε θυμίζει καθόλου εκείνα των πρώτων του έργων. Οι σκηνές θυμίζουν πια περισσότερο πίνακες με θρησκευτικά θέματα, στα οποία υπεισέρχεται και η παρατήρηση της φύσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η διαφοροποίηση του κήτους στην παράσταση με τον Ιωνά. Στην παράσταση του Αγίου Γεωργίου το φολιδωτό κήτος αντικαταστάθηκε από κήτος που θυμίζει περισσότερο ψάρια της λίμνης παρά εκείνα της παράδοσης.

Αντίστοιχη απόδοση της προοπτικής απαντούμε και σε φορητή εικόνα από την περιοχή των Σκοπίων με την Θεοτόκο Βρεφοκρατούσα και τον Ιωάννη των Πρόδρομο, όπου η Παναγία με το Χριστό είναι τοποθετημένοι μπροστά σε πρώτο επίπεδο και του ολόσωμου Ιωάννη στο βάθος, με καθαρά προοπτικούς όμως όρους.

Τα παραπάνω ενδεικτικά στοιχεία, ως προς την απόδοση των μορφών των κτητόρων και της πλήρους προοπτικής απόδοσης του βάθους, δεν απαντώνται στα πρώιμα έργα του που σώζονται. Το θέμα των προσωπογραφιών όσο και η προοπτική απόδοση του χώρου και των αναγεννησιακών κτιρίων φανερώνει και μια σταδιακή αλλά συνεχή υποχώρηση των παραδοσιακών μοτίβων και την αντικατάστασή τους από νέα τα οποία ανταποκρίνονται περισσότερο στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής. Κάτι τέτοιο βέβαια δεν αποτελεί έκπληξη, όχι μόνο λόγω των γενικότερων αλλαγών που συντελούνται στην εκκλησιαστική τέχνη της εποχής και των επιδράσεων που αυτή δέχεται, αλλά σχετίζεται με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του ίδιου του ζωγράφου ο οποίος υιοθέτησε και ενέταξε στο έργο του, από την αρχή ήδη της πορείας του, δυτικά στοιχεία όχι μόνο μέσα στις συνθέσεις του αλλά και σχεδόν αυτόνομα, όπως στα τοπία των σφαιρικών τριγώνων και σε άλλα σημεία του ναού.

Συγκρίνοντας την τέχνη του Μιχαήλ με αυτή των συγχρόνων του ζωγράφων από το Καπέσοβο ή τους Χιονιάδες, διαπιστώνει την ευρεία χρήση σκηνών με διδακτικό περιεχόμενο σε όλους τους ζωγράφους της εποχής. Οι επιρροές στο έργο τους, όπως κατά κανόνα συμβαίνει με το σύνολο των ζωγράφων της εποχής, είναι ποικίλες και ανιχνεύονται στο σύνολο του Βορειοελλαδικού χώρου, χωρίς να λείπουν οι δυτικές επιδράσεις και τα δάνεια από χαλκογραφίες, για την απόδοση στάσεων, συμβόλων και ενδυμάτων τα οποία καθιστούν ελκυστική τη ζωγραφική¹⁷⁶⁶.

¹⁷⁶⁶ Κωνστάντιος, *Προσέγγιση*, ό.π., 135-140.

Στο έργο των Καπεσοβιτών διακρίνεται ένας ζωγραφικός χαρακτήρας, είναι όμως πιο κλασικοί από τους σύγχρονους τους αγιογράφους και τη ζωγραφική τους χαρακτηρίζει μια έντονη ηρεμία και μνημειακότητα η οποία είναι έντονη. Δεν αρέσκονται σε γραφικές λεπτομέρειες και αποδίδουν τα γεγονότα αποστασιοποιημένοι απ' αυτά. Οι μορφές απεικονίζονται με στιβαρά και επιμήκη σώματα, χωρίς καμιά διακοσμητική διάθεση. Τα σκληρά περιγράμματα είναι κοινό χαρακτηριστικό και η όποια πλαστικότητα γίνεται προσπάθεια να δηλωθεί με το μαλακό πλάσιμο των πτυχών και τον κυρίαρχο ρόλο του χρώματος. Η διακοσμητικότητα των υφασμάτων περιορίζεται κυρίως στην απόδοση των γυναικείων ενδυμάτων¹⁷⁶⁷.

Μετά το 1800 επέρχεται μια βαθμιαία αλλαγή στο χαρακτήρα της τέχνης τους τα εικονογραφικά προγράμματα είναι πιο χαλαρά, γενικεύεται η χρήση των γύψινων διακοσμήσεων, οι παραστάσεις αποκτούν πλέον χαρακτήρα θρησκευτικού πίνακα, ενώ αργότερα υιοθετείται η χρήση μουσαμά για την κάλυψη των τοίχων¹⁷⁶⁸.

Η Χιονιαδίτικη ζωγραφική κατά τον Κίτσο Μακρή, συνδέεται με το έργο των Κρητικών ζωγράφων που καταφεύγουν στα Επτάνησα κατά το 17^ο αιώνα,¹⁷⁶⁹ χωρίς όμως οι επιδράσεις αυτές να κυριαρχήσουν σε έντονο βαθμό. Μεγαλύτερη πάντως εικονογραφική συγγένεια παρουσιάζει το έργο του Μιχαήλ Αναγνώστου με το έργο του Χιονιαδίτη Μιχαήλ, ο οποίος ζωγράφισε στα 1785 τον Άγιο Αθανάσιο Ζηκόβιστας, στα 1802 το Καθολικό της μονής Αγίας Τριάδας Βυθού κ.α.¹⁷⁷⁰. Η συγγένεια αυτή συνίσταται στον εκλεκτικισμό που χαρακτηρίζει την τέχνη τους, στις μικρογραφημένες σκηνές, στον τρόπο με τον οποίο πλάθονται οι μορφές, στην διακοσμητικότητα και στην αγάπη για την απόδοση των λεπτομερειών. Οι Χιονιαδίτες παράλληλα δέχονται την επίδραση της τέχνης του Αγίου Όρους, στο οποίο και μαρτυρείται η παρουσία τους, αλλά ταυτόχρονα μεγάλη είναι η επίδραση του μπαρόκ και του ροκοκό στη ζωγραφική τους, φαινόμενο το οποίο είναι γενικό και εντοπίζεται στο σύνολο των ζωγράφων της εποχής. Ένα επιπλέον στοιχείο που τους χαρακτηρίζει είναι η ενασχόλησή τους με την κοσμική ζωγραφική, τομέα στον οποίο έχουν να επιδείξουν ένα ευρύ πεδίο δράσεις με τοιχογραφίες στα Ζαγοροχώρια και στο Πήλιο¹⁷⁷¹.

Από τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω καθίσταται φανερό ότι ο Μιχαήλ ζει και δημιουργεί σε μια ιδιαιτέρως ενδιαφέρουσα ιστορική περίοδο, τέλη 18^{ου} αρχές 19^{ου} αιώνα, κατά την οποία σημειώνεται μια αλματώδης ανάπτυξη του Ελληνισμού, σε όλους τους τομείς: οικονομικό, κοινωνικό, πολιτιστικό-καλλιτεχνικό και πνευματικό καθώς και την αλλαγή των κοινωνικών και ατομικών αξιών, υπό την επίδραση του ευρωπαϊκού και νεοελληνικού διαφωτισμού και γενικότερα του ανοίγματος προς τη Δύση και της αποδοχής των αξιών που έρχονται απ' αυτή.

¹⁷⁶⁷ Ο.π., 131 - 134,138.

¹⁷⁶⁸ Ο.π., 137 - 138.

¹⁷⁶⁹ Μακρής *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π., 31.

¹⁷⁷⁰ Δάρδας, *Τα μοναστήρια*, ό.π., 351-352. Παϊσίδου, «Άγιος Αθανάσιος Ζηκόβιστας», ό.π., 57, εικ. 10. και Δάρδας, ό.π., 352. Λεωνιδοπούλου-Στυλιανού Ρ. « Το καθολικό της Μονής της Αγίας Τριάδος στο Ζουπάνο », *Εκκλησίες μετά την Άλωση. ΕΜΠ*, Αθήνα 1979, 62-82. Μακρή Δ., «Ο ανεκτίμητος πλούτος της Μονής Αγίας Τριάδος στο Βυθό Κοζάνης», *Μακεδονική Ζωή*, τχ 91, Δεκέμβριος 1973, 40-41, αντίστοιχα.

¹⁷⁷¹ Μακρής Κ., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π., 25, 29-33 και 34 - 35 αντίστοιχα.

Ως άνθρωπος της εποχής του και ταλαντούχος καλλιτέχνης με έμφυτη δεξιοτεχνία, δέχεται τις αισθητικές λύσεις του μπαρόκ και του ροκοκό που έφταναν από τη δυτική και την κεντρική Ευρώπη αλλά και από τα γειτονικά Επτάνησα. Τις επιδράσεις αυτές που δέχεται τις μεταφέρει στο έργο του, άλλοτε μεταπλάθοντάς τες και φιλτράροντάς τες και αφού πρώτα πετύχει τη σύζευξη με τη μεγάλη ορθόδοξη εικονογραφική παράδοση -φορέας της οποίας άλλωστε είναι και ο ίδιος-, τις ενσωματώνει οργανικά σ' αυτό και άλλοτε τις χρησιμοποιεί αυτούσιες. Πολύ συχνά στο έργο του είναι και τα εκλεκτικιστικά δάνεια από την τέχνη των Κρητικών ζωγράφων φορητών εικόνων του 17^{ου} αιώνα που δραστηριοποιούνται στα Επτάνησα. Τα μπαρόκ στοιχεία που είχαν χρησιμοποιηθεί από τους ζωγράφους αυτούς υιοθετούνται και επαυξάνονται, από το σύνολο σχεδόν των ζωγράφων του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα, ώστε το αισθητικό και εικαστικό αποτέλεσμα να ανταποκρίνεται, κατά κάποιον τρόπο, στα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα που κατακλύζουν την Οθωμανική αυτοκρατορία και στη νέα καλαισθησία που αρχίζει να επιβάλλεται ή να υιοθετείται.

Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας διεργασίας, δηλαδή του συγκερασμού, μια ισχυρή εικαστικής και καλλιτεχνικής παράδοσης – της μεταβυζαντινής ζωγραφικής - έστω και φθίνουσας και το πάντρεμα τους με νέα εικονογραφικά στοιχεία που ανταποκρίνονται στις νέες αισθητικές αντιλήψεις, που αρχίζουν να επιβάλλονται στον Ελληνισμό της εποχής του, θεωρούμε ότι είναι επιτυχές και ικανοποιητικό. Η σταδιακή όμως επικράτηση των σύγχρονων αισθητικών απόψεων, η ευρεία χρήση της προοπτικής στην τέχνη του αλλά και τα στοιχεία εκείνα που σιγά-σιγά καθιστούν τις παραστάσεις θρησκευτικούς πίνακες, ανταποκρίνονται στα νέα δεδομένα της εποχής, των αισθητικών της αντιλήψεων, αλλά και της προσαρμοστικότητας του καλλιτέχνη στα νέα δεδομένα.

Ένα τέτοιο εγχείρημα προϋποθέτει ταλέντο, στέρεες βάσεις και βαθιά γνώση της τέχνης που υπηρετεί, των θεολογικών απόψεων της Ορθόδοξης Εκκλησίας, αλλά και το νέων δεδομένων που επικρατούν. Αν ο ζωγράφος δε διέθετε κάποιο από τα παραπάνω στοιχεία, δε θα κατόρθωνε να προσδώσει στην τέχνη του μια προσωπική χροιά ή έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα αλλά θα ήταν υποχρεωμένος να αποδεχτεί πλήρως τα νέα (εικονογραφικά) δεδομένα ή να ακολουθήσει την παραδοσιακή τέχνη χωρίς ίχνος πρωτοτυπίας και δημιουργικής πνοής.

Η ανταπόκριση που βρήκε η τέχνη του αλλά και η εντύπωση που προκάλεσε στο κοινό της εποχής του αποτυπώνεται ίσως - παρά τις όποιες επιφυλάξεις που εγείρονται για το ενδεχόμενο να υποκρύπτει αυτή άλλες επαγγελματικές σχέσεις ή συνεργασίες μεταξύ των καλλιτεχνών - στα λόγια της επιστολής που στέλνει ο μάστορας Παύλος από το Κριμίνι προς τους αδελφούς της μονής της Ρίλας στη Βουλγαρία: « ... και μετά σας ενημερώνω ότι έρχεται ένας ζωγράφος που φέρει αυτό το ταπεινό μου γράμμα, ο Μιχαήλ ονομαζόμενος, πολύ ικανός στη δουλειά του, καθώς στην τουρκική επικράτεια δεν πρόκειται να υπάρχουν κάποιοι άλλοι που να φτάσουν την εξυπνάδα του, όσον αφορά τη ζωγραφική τέχνη, και επιπλέον είναι μαθημένος σε τοίχο και για να καταλάβετε τι έχετε ως ζωγραφίσει την αγία και μεγάλη σας εκκλησία, επειδή άξιος της δοξασμένης εκκλησίας μπορεί να είναι αυτός ο ζωγράφος και όχι κάποιοι άλλοι ότι αυτός είναι περίφημος στην τέχνη του όπως ήδη σας έγραφα... .. 1843, 23 Μάρτιος Μοναστήρι»¹⁷⁷².

¹⁷⁷² Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατό να εντοπίσω την πρωτότυπη επιστολή του Παύλου και για το λόγο αυτό χρησιμοποίησα μετάφραση της βουλγαρικής μετάφρασης του πρωτοτύπου που παρατίθεται στο Κομακόβ D., La creation des sculpteurs, ό.π., 101. Για την μετάφραση αυτή ευχαριστώ θερμά και από τη θέση αυτή την Alexandra Trifonova.

Η σημασία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Μιχαήλ και των γιων του Δημητρίου – Δανιήλ και Νικολάου, καθώς και της επίδρασης που άσκησε το έργο τους στους ζωγράφους του 19^{ου} αιώνα στις περιοχές όπου αυτοί εργάστηκαν (Πρώην Γιουγκοσλαβική Δημοκρατία της Μακεδονίας, Αλβανία), αντικατοπτρίζεται και στις απόψεις σύγχρονων Ιστορικών της Τέχνης των χωρών αυτών, χαρακτηριστικά αποσπάσματα από τις οποίες και παραθέτουμε. Ο Kosta Balabanov σε εργασία του για τη μονή Μπίγκορ αναφέρει για τους ζωγράφους Μιχαήλ και Δημήτριο: «*Και οι δύο ζωγράφοι παρουσιάζουν μεγάλες γνώσεις της ζωγραφικής τέχνης. Με την πλούσια τέχνη τους και την εξαιρετική εκτέλεση συγκαταλέγονται μεταξύ των καλύτερων ζωγράφων της Μακεδονίας το α΄ μισό του 19^{ου} αιώνα*»¹⁷⁷³.

Ο Jovan Petrov και ο Antonie Nikolovski, θεωρούν το ζωγάφο ως «*ταλαντούχο και χωρίς αμφιβολία έναν από τους κορυφαίους αγιογράφους της εποχής του που ξεχωρίζει με την πλούσια ζωγραφική του δραστηριότητα*»¹⁷⁷⁴. Ο δεύτερος από τους παραπάνω ιστορικούς σε άλλο άρθρο του για τη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα στην Π.Γ. Δ. της Μακεδονίας, αναφέρει: «*Στην περίοδο της δημιουργίας στη δεκαετία του '30 του 19^{ου} αι., δεν υπάρχουν ακόμη καλλιεργημένοι ζωγράφοι ειδικά στην περιοχή της Mala Reka και Γκαλίτσικ. Η τοπική αυτή σχολή ζωγράφων οφείλεται στο ζωγάφο Μιχαήλ, απ' την οποία βγαίνουν και άλλες γενιές ζωγράφων*» και συνεχίζει «*Δεν θα υπάρξει ξανά και δεν θα επαναληφθεί στη ζωγραφική μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα η ποιότητα των έργων των ζωγράφων του α΄ μισού του 19^{ου} αι. που εργάζονται στο μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη Μπίγκορσκι*»¹⁷⁷⁵. Τον ίδιο ζωγάφο οι Αλβανοί ερευνητές αποκαλούν «Dürer Albanës».

Απόψεις Βαλκάνιων ερευνητών για τον τόπο καταγωγής του Μιχαήλ.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για τους σύγχρονους μελετητές της τέχνης του 19^{ου} αιώνα η θεώρηση που επιφύλαξαν οι παλιότεροι μελετητές, στον Μιχαήλ, το έργο του, αλλά και τις υποθέσεις τους για την ακριβή θέση του τόπου καταγωγής του. Οι πρώτοι που ασχολήθηκαν με το έργο και την καταγωγή του παραπάνω ζωγράφου ήταν οι Βούλγαροι μελετητές, στο πλαίσιο της έρευνας και των καταγραφών για τη βουλγαρική τέχνη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, όπου και ενέταξαν το έργο του ζωγράφου. Ο Βούλγαρος ιστορικός Miletic, ανέφερε τη Σαμαρίνα ως χωριό της περιοχής του Μοναστηρίου (Μπίτολα)¹⁷⁷⁶. Ο Stefan Romanski, συσχέτιζε την καταγωγή τους με δύο σπίτια που υπήρχαν στο Κρούσοβο, τα οποία ονομάζονταν των Σαμαριναίων και οι ένοικοί τους είχαν μεταναστεύσει στην Αίγυπτο¹⁷⁷⁷. Ο Radovan Gruic τοποθετούσε το χωριό στην Ήπειρο¹⁷⁷⁸. Ο Jordan Ivanov θεωρούσε ότι ο Μιχαήλ και ο Δημήτριος κατάγονταν από το βλαχοχώρι Σαμαρίνα της περιοχής Γρεβενών¹⁷⁷⁹. Η Elena Matsan, θεωρούσε ως τόπο καταγωγής των ζωγράφων το Κρούσοβο ή την ευρύτερη περιοχή της Πελαγονίας¹⁷⁸⁰.

¹⁷⁷³ Balabanov K., "Dali e opravdano osnobadcteto na Bigorskot Manastir", ό.π., 101-102.

¹⁷⁷⁴ Petrov J., "Tehnologijata na ikonopisot", ό.π., 146-147. Nikolovski An., "Sakrala arhitektura, zivopis, ikonopis", ό.π., 44, 45.

¹⁷⁷⁵ Nikolovski An., Umetnosta na XIX vek vo Makedonija", ό.π., 12.

¹⁷⁷⁶ Miletic, "Istoritseski i choudozestveni pametnitsi v manastira Sv. Ivan Bigor", SBA, XVI, Sofia 1918, 13.

¹⁷⁷⁷ Romanski S., "Makedonskite romani" *Makedonki pregled* I, v. 5-6, Sofia 1925, 82.

¹⁷⁷⁸ Gruic R., "Spomenitsa Pravoslavnog shrama Sv. Bogoroditse u Skopju", Skopje 1935

¹⁷⁷⁹ Ivanov J., *Balgarski starini iz Makedonija*, Sofia 1970, 84.

¹⁷⁸⁰ Matsan El., "Makedonskiot ikonopis vo XIX vek", *Kulturno Naslestvo*, II, Skopje 1961, 61,64.

Ανεξάρτητα πάντως από τις απόψεις των ερευνητών για το πού βρίσκεται ο τόπος καταγωγής των ζωγράφων, συμφωνούν όλοι για την ποιότητα της τέχνης τους και την καθοριστική συμβολή τους στην τέχνη του 19^{ου} αιώνα σε ολόκληρη την περιοχή καθώς και η επίδραση που άσκησε ο Μιχαήλ στο σύνολο σχεδόν των ζωγράφων που εργάζονταν στην περιοχή της Μητρόπολης Πελαγονίας αλλά και της ευρύτερης περιοχής των Σκοπίων¹⁷⁸¹. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα επίδρασης της τέχνης του είναι ο ζωγράφος Dico, ο οποίος υπήρξε και μαθητής του Μιχαήλ. Παρά τη μεγάλη, όμως, σημασία που αποδίδουν στην τέχνη του Μιχαήλ, το έργο του είναι μερικώς γνωστό σε αντίθεση με το έργο του μαθητή του Dico.

Οι Αλβανοί μελετητές που ασχολήθηκαν με τις εικόνες που ζωγράφισε ο Μιχαήλ και σώζονται στο ναό Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ελβασάν παραβλέπουν εντελώς τις υπογραφές του Μιχαήλ στις εικόνες για τον τόπο καταγωγής του, τον θεωρούν Αλβανό ζωγράφο, εντάσσοντάς τον στην εθνική τους καλλιτεχνική παράδοση και σε κάποιον πρόσφατο κατάλογο εικόνων μιας έκθεσης που έγινε στη Γαλλία χαρακτηρίζουν τον Μιχαήλ ως “Durër albanais”¹⁷⁸².

Στους Έλληνες ερευνητές το έργο του Μιχαήλ παραμένει σχεδόν άγνωστο στο σύνολό του. Οι μόνες αναφορές γίνονται α) από τον Κίτσο Μακρή στο έργο του «*Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*», στα άρθρα του για τη Σαμαρίνα και στο άρθρο για τις επιγραφές που σώζονται στο μοναστήρι των Αγίων Αποστόλων στον Κλεινό Καλαμπάκας, β) Από την Ευτ. Κουρκουτίδου στο *Αρχαιολογικό Δελτίο (Α.Δ., 23, Μέρος Β΄, Χρονικά 1969, 257-276)* και γ) από τον Μίλτο Γαρίδη με αφορμή τον μητροπολίτη Παΐσιο και το σχολιασμό της βλάχικης επιγραφής (*ΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ, 2, τχ.3*).

Καλλιτεχνική δράση του Μιχαήλ.

Την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ Αναγνώστου του Δημητρίου μπορεί να παρακολουθήσει κανείς σε μεγάλο εύρος με κάποια κενά. Ο συνδυασμός των πληροφοριών που προέρχονται από επιγραφές καθώς και οι ελάχιστες αρχαιακές πηγές μας παρέχουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε και να σκιαγραφήσουμε την καλλιτεχνική δραστηριότητα του ιδίου και των συνεργατών του, αρχικά του αδελφού του και αργότερα των γιων του Δημητρίου και Νικολάου αλλά και ορισμένων μαθητών του.

Το πρωιμότερο, μέχρι σήμερα, ενυπόγραφο έργο του Μιχαήλ είναι η δεσποτική εικόνα της Βρεφοκρατούσας Θεοτόκου στο τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου – Μεγάλη Παναγία στη Σαμαρίνα που αποτελεί και τον κεντρικό ναό του χωριού στην οποία και αναγράφεται: «*ΙΣΤΟΡΗΘΗ Η ΠΑΡΟΥΣΑ ΘΕΙΑ ΕΙΚΩΝ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟΚ)ΟΥ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811*», (Πίν. 99 α) τεχνοτροπικά θα πρέπει να του αποδοθεί και η πάριση ανυπόγραφη εικόνα του Χριστού, επίσης στο τέμπλο. Με ένα κενό τεσσάρων χρόνων θα συναντήσουμε τον Μιχαήλ να υπογράφει στα 1815 την επίσης δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου στο Ναό της Μεταμόρφωσης «*ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ*

¹⁷⁸¹ Balabanov K., “Dali e opravdano na Bigorskiot Manastir”, ό.π., 101.

¹⁷⁸² *Tresors d’art albanais*, 1993, ό.π., 42.

παύονται ή καθαιρούνται και στη συνέχεια πολλοί απ αυτούς επανέρχονται. Χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των Κύριλλου Λούκαρη, Γρηγορίου Ε΄, Γρηγορίου Στ΄ και άλλων.

Παρά την έλλειψη της χρονολογίας στην κτητορική επιγραφή, θεωρούμε ότι το πρόβλημα αυτό ξεδιαλώνεται από την επιγραφή του τρούλου «1820 εν μηνί Νοεμβρίω ακ' 1820 από Αδάμ 7325(αντί 7329)». Στα 1821 ο Μιχαήλ υπογράφει και δύο από τις εικόνες του τέμπλου του ίδιου καθολικού. Στην εικόνα της Θεοτόκου « Η ΠΑΝΤΩΝ – ΑΝΑΣΣΑ» κάτω αριστερά γράφει «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ / ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ : 1821» (Πίν. 100 β, γ). Από το σύνολο του ζωγραφικού διακόσμου του καθολικού των Αγίων Αποστόλων εξαίρεση αποτελεί η ζωγραφική του Ιερού, όπου παρά την έλλειψη επιγραφής είναι εμφανές ότι είναι έργο άλλου ζωγράφου και όχι του Μιχαήλ και βάσει των εικονογραφικών χαρακτηριστικών χρονολογείται στα τέλη του 18^{ου} αιώνα κοντά στη χρονολογία του τέμπλου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημάνουμε ένα ιδιαίτερο στοιχείο - το οποίο μας οδηγεί σε μια μικρή αλλά σημαντική παρέκβαση, προκειμένου να το σχολιάσουμε - την τρίγλωσση επιγραφή με στίχους του Αγίου Ζωσιμά. Η επιγραφή βρίσκεται στο εσωράχιο της εισόδου του ναού και είναι γραμμένη στο «ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ», στο «ΑΠΛΟΥΝ» και στο «ΒΛΑΧΙΚΟΝ» (Πίν. 98 α). Η ύπαρξη της βλάχικης επιγραφής ερμηνεύθηκε από τον Μίλτο Γαρίδη ως «η πρώτη προσπάθεια του επισκόπου Κυρίλλου ή μάλλον των ιερομονάχων Κυπριανού και Θεοκλήτου να εκφραστούν δημόσια στη μητρική τους γλώσσα»¹⁷⁸⁴. Ο ίδιος μελετητής συνέδεσε την ενέργεια αυτή με την κίνηση που εμφανίζεται στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα για την προώθηση και καλλιέργεια της βλαχικής γλώσσας, θεωρώντας ότι οφείλεται σε κάποια συνειδητοποίηση της ιδιαιτερότητας από τους κουτσοβλαχικούς πληθυσμούς, η οποία εκδηλώθηκε σαν προσπάθεια αναγνώρισης, προώθησης, μελέτης και καλλιέργειας της γλώσσας αλλά και της ιδιαιτερότητας των Βλάχων συνδεδεμένη βέβαια με τις μεταναστευτικές κινήσεις και με τη δημιουργία ελληνικών και βλαχοελληνικών κοινοτήτων στις πόλεις της Κεντρικής Ευρώπης.

Κατά τον ίδιο μελετητή η χρήση του ελληνικού, του κυριλλικού ή του λατινικού αλφαβήτου «αποκτά και ιδεολογικές προεκτάσεις καθώς το αλφάβητο που επιλέγεται γίνεται το κοινό σημείο αναφοράς και ταύτισης ή προσέγγισης προς άλλη ή άλλες πολιτιστικές ομάδες κοινής καταγωγής (αληθινής, διεκδικούμενης ή και υποτιθέμενης), κοινής ή θρησκευτικής και πολιτικής ιδεολογίας. Η, ακόμα, η επιλογή γίνεται για να εκφράσει τη θέληση για ιδεολογική ταύτιση και προσέγγιση προς την πολιτιστική ή θρησκευτική ομάδα που κατ' εξοχήν χρησιμοποιεί αυτό το αλφάβητο»¹⁷⁸⁵.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι στο σύνολο του έργου του Μιχαήλ που έχει διατηρηθεί και είναι γνωστό μέχρι σήμερα, δε σώζεται καμία άλλη βλάχικη επιγραφή ούτε στη Σαμαρίνα ούτε και στις υπόλοιπες περιοχές που αυτός εργάστηκε, εντός ή εκτός των σημερινών ελληνικών συνόρων. Εξαίρεση αποτελεί η παραπάνω επιγραφή των Αγίων Αποστόλων και μια εικόνα η οποία σώζεται σε ναό της Αχρίδας της οποίας όμως η επιγραφή είναι μεταγενέστερη προσθήκη στη ρουμανική γλώσσα.

¹⁷⁸⁴ Γαρίδης, «Οι επιγραφές του Κλεινοβού», *Ιστορικά*, 2, τχ 3, 183-203.

¹⁷⁸⁵ Γαρίδης, *ό.π.*, 196-197.

Μια δεύτερη παρατήρηση που αφορά στην επιγραφή των Αγίων Αποστόλων, είναι ότι ο Μίλτος Γαρίδης θεωρεί ότι η συγκεκριμένη επιγραφή, η κτητορική επιγραφή και φυσικά το έργο του Μιχαήλ έγιναν την περίοδο που επίσκοπος Σταγών ήταν ο Παΐσιος (1784-1798), ο οποίος έγινε αργότερα Σηλυμβρίας (1816) και μετά από παραμονή 18 μηνών έγινε Φιλιππουπόλεως (1818-1821/2), ο οποίος χρηματοδότησε μεταξύ άλλων και το τέμπλο του καθολικού έργου του 1789, όπως αναφέρει η σχετική αρχαϊκή επιγραφή. Με δεδομένο ότι ο Παΐσιος ως Φιλιππουπόλεως όταν ξέσπασε η Ελληνική Επανάσταση του 1821, «έστειλε στα χωριά της επαρχίας του τις κατά των επαναστατών εγκυκλίους του Πατριαρχείου και φρόντισε να τις σχολιάσει και να τις μεταφράσει στη βουλγαρική γλώσσα», συνεχίζει ο ίδιος συγγραφέας «Αυτή του η ενέργεια επιτρέπει να υποθέσει κανείς πως δεν θα πρέπει να ήταν εχθρικά διατεθειμένος και απέναντι στην κίνηση για την προώθηση και εγγραμματισμό της βλαχικής γλώσσας. Δεν είχε, βέβαια, την πρωτοβουλία για το γράψιμο της βλάχικης επιγραφής στο Μοναστήρι της γενέτειράς του, που πρέπει να χρονολογείται πριν από την άνοδο του Παΐσιου στον επισκοπικό θρόνο των Σταγών. Όμως η ιδιαίτερα στενή του σχέση με το Μοναστήρι θα του επέτρεπε να απαιτήσει την απόσβεση και την καταστροφή της επιγραφής αν, από προσωπική τοποθέτηση, δεν δεχόταν το γεγονός της ύπαρξής της. Δεν το έκανε όπως και δεν κατέστρεψε το αντίτυπο της Ελληνικής Νομαρχίας που βρέθηκε στη βιβλιοθήκη του. (Στην Ελληνική Νομαρχία διατυπώνονται επικρίσεις για την αντεπαναστατική δράση του Παΐσιου) »¹⁷⁸⁶.

Στις παραπάνω απόψεις που διατύπωσε ο καθηγητής Μίλτος Γαρίδης, θα παρατηρήσουμε μόνον ότι, όπως προκύπτει από τη νεότερη έρευνα και τα στοιχεία που έχουν συγκεντρωθεί, ο ζωγράφος Μιχαήλ δε σχετίζεται με την πρώτη φάση της διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων, ούτε με την κατασκευή του τέμπλου (1789), αλλά ούτε και με το Μοναστήρι γενικότερα κατά το διάστημα (1784-1798) που Επίσκοπος ήταν ο Παΐσιος. Η συγκεκριμένη τρίγλωσση επιγραφή, βάσει του τύπου των γραμμάτων της είναι έργο του Μιχαήλ, ο οποίος έγραψε και την κτητορική, αλλά διακόσμησε και τον κυρίως ναό. Όταν γράφτηκε λοιπόν η επιγραφή ο Παΐσιος, ήταν ήδη Μητροπολίτης Φιλιππουπόλεως και μάλιστα σε προχωρημένη ηλικία. Με βάσει τα παραπάνω στοιχεία προκύπτει ότι ο ίδιος ήταν αδύνατο να γνώριζε την ύπαρξη της βλάχικης επιγραφής και ως εκ τούτου ήταν αδύνατο να απαιτήσει την απόσβεση και καταστροφή της. Πολύ δε περισσότερο η διατήρηση επιγραφής την οποία ο ίδιος δε γνώριζε, σε καμιά περίπτωση δεν υποδηλώνει προσωπική αποδοχή ή συμμετοχή στην κίνηση για καλλιέργεια, ανάπτυξη και μελέτη της βλαχικής γλώσσας ή «συνειδητοποίηση της ιδιαιτερότητας του κουτσοβλαχικού πληθυσμού». Αντίστοιχη επιγραφή στο «απλούν» (ελληνικά) και στο «βλαχικόν» απαντάται και στη χειρόγραφη Ερμηνεία του Μουσείου Μπενάκη (Πίν. 98 β).

Ανεξάρτητα πάντως από τη στάση του Παΐσιου, η ύπαρξη της βλάχικης επιγραφής στο ναό των Αγίων Αποστόλων αλλά και στη χειρόγραφη Ερμηνεία του Σαμαρινιώτη ζωγράφου Γεωργίου Μιχαήλ στο Μουσείο Μπενάκη, θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι συνδέεται με την κίνηση αυτή για την «προώθηση και τον εγγραμματισμό της βλαχικής γλώσσας». Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι δεν απαντάται παρόμοια επιγραφή στο υπόλοιπο γνωστό έργο του Μιχαήλ, μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε ότι η αναγραφή του κειμένου της συγκεκριμένης βλάχικης επιγραφής στη Μονή των Αγίων Αποστόλων δεν οφείλεται στο ζωγράφο, αλλά μάλλον σε πρωτοβουλία των πατέρων της Μονής.

¹⁷⁸⁶ Ο. π., 188.

Τον ίδιο χρόνο (1821), ο Μιχαήλ εργάστηκε στο καθολικό της Αγίας Παρασκευής στη Σαμαρίνα, όπου και ζωγράφησε τον Παντοκράτορα του θόλου, όπου εκτός από την επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση αναγράφεται η διπλή χρονολόγηση «*EN ETEI TΩ ΣΩΤΗΡΙΩ 1821 ΑΠΟ ΑΛΑΜ 7330*», χωρίς όμως την αναγραφή του ονόματός του. Η παράσταση αυτή του αποδίδεται βάσει των εικονογραφικών και τεχνολογικών χαρακτηριστικών της ζωγραφικής του.

Μετά το 1821 δεν έχει εντοπιστεί μέχρι σήμερα άλλο έργο στον Δυτικομακεδονικό, Ηπειρωτικό και Θεσσαλικό χώρο, που να φέρει την υπογραφή του Μιχαήλ. Μετά τα 1826 όλα τα έργα που υπογράφει (με εξαίρεση τον Άγιο Γεώργιο Νιγρίτας) εντοπίζονται σε γειτονικές σήμερα χώρες, συνεργαζόμενος με τους δύο γιους του Δημήτριο και Νικόλαο και εγκαθίστανται πλέον στο Μοναστήρι και ίσως για κάποιο διάστημα στο Κρούσοβο. Ενδεικτικό είναι ότι ο γιος του Νικόλαος σε πολλά έργα του υπογράφει ...*εκ Κρουσόβου*.

Στα 1826 εντοπίζεται η υπογραφή του σε ένα ναόσχημο αρτοφόριο στο ναό του αγίου Δημητρίου στα Μπίτολα (Μοναστήρι). Στην μπροστινή πλευρά κάτω από την παράσταση της Δέησης με τον ένθρονο Χριστό υπάρχει η επιγραφή: «*ΕΤΟΣ ΣΩΤΗΡΙΩΝ ΑΩΚΣ ΕΝ ΜΑΡΤΙΩ ΜΗΝΙ Ι*» και μετά από ένα μικρό κενό συνεχίζει: «*ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΕΛΛΟΓΙΜΟΤΑΤΟΥΤΕ ΚΑΙ ΘΕΟ / ΠΡΟΒΛΗΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ*». Στην πίσω πλευρά του, παριστάνεται ο Χριστός ως «*ΙΣ ΧΡ Ο ΖΩΗΦΟΡΟΣ ΑΡΤΟΣ*» και κάτω από την παράσταση υπάρχει επιγραφή στην οποία αναγράφεται: «*ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΔΕ Κ(Α)Ι ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ ΤΩΝ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΩΝ / ΚΥΡΙΩΝ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ Κ(Α)Ι ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ(Α)Ι ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΩΝ ΦΙΛΕΥΣΕΥΩΝ / Κ(Α)Ι ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΑΥΤΩΝ Κ(Α)Ι ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ / ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ*»¹⁷⁸⁷.

Τον ίδιο χρόνο ζωγράφησε τη δεσποτική εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως για τη μονή Treskavec. Το όνομα του Χριστού και η επιγραφή Μέγας Αρχιερέως και Βασιλεύς των Βασιλευόντων είναι γραμμένο στη σλαβική γλώσσα, ενώ κάτω δεξιά της εικόνας υπάρχει στα ελληνικά η επιγραφή: «*ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑ / ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / - ΠΕΛΑΓΩΝΕΙΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΑΩΚΣ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ*»¹⁷⁸⁸. Στον ίδιο ζωγράφο η Masnic αποδίδει και μία εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας με αγίους, η οποία είναι ανυπόγραφη και φέρει μόνο χρονολογία 1827. Την εικόνα αυτή η ίδια ερευνήτρια απέδιδε σε παλιότερο άρθρο της σε άγνωστο ζωγράφο

¹⁷⁸⁷ Masnic M., «Dela od ranata fasa od tvoreshtvoto na Mihail Anagnosti i sin mu Dimitar-Danail», *Zboznik Muzej na Makedonija, Srednovekovna Umetnost*, 2, 1996, 265-286, κυρίως 270-271 και εικ. 1 (στο εξής ZMM). Nikolovski A., «Umetnosta na XIX vek vo Makedonija», *Kulturno Naslestvo*, IX, Skopje 1984, 5-37, ιδίως 21. Trickovska J., «Zapadnjacki uticaji na crkveno slikarstvo u Makedoniji preko zografa Mihajla i Dimitra iz Samarine» *Zapadnoevropski barock i vizantijiski svet* (Zbornik radova sa naucnog skupa odrzanog od 10 do 13 oktobra 1989) Beograd 1991, 207-212 κυρίως 209. Mihajlovski R. «Prilozi za proucuvanjeto na hramot sveti Dimitri vo Bitola», *Pelagonitisa* 7/8 (1999), 112-124 ιδίως 120, εικ. 2.

¹⁷⁸⁸ Vasiliev A., *Balgarski vazrozdenski maistori*, Sofia 1965, 280. Babic B., «Manastirov Treskavec so crkvata Sv. Uspenie Bogorodicno», *Spomenici za Srednovekovnata i po novata istorija na Makedonia*, IV, 44, Skopje 1981. Andreevska J., «Krusevski zografi-ikonopisi i njihovo mesto u umetnosti Makedonije XIX veka» ZMS 26 (1990), 291. Mashnic M. «Mihail Anagnosti i sin mu Dimitar-Danail» ό.π., ZMM 2 (1996) 272.

προερχόμενο από καλλιτεχνικό εργαστήριο της Κορυτσάς¹⁷⁸⁹, στη νέα της έρευνα όμως βάσει των χρωμάτων, της όλης σύνθεσης, του τρόπου γραφής των επιγραφών, την απέδωσε στον Μιχαήλ¹⁷⁹⁰.

Στα 1828 ζωγράφισε τις εικόνες του τέμπλου στον καθεδρικό ναό του Ελβασάν στην Αλβανία¹⁷⁹¹ και ένα χρόνο αργότερα στα 1829 την εικόνα της Παναγίας με το Χριστό και τον Πρόδρομο στη μονή Bigor η οποία φέρει σλαβική επιγραφή σε δύο σειρές στο κάτω μέρος της εικόνας και τελειώνει με την υπογραφή του ζωγράφου στα ελληνικά «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ Δ(Η)ΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ»¹⁷⁹².

Τον επόμενο χρόνο στα 1830 ανατέθηκε στον Μιχαήλ και το γιο του Δημήτριο η διακόσμηση της Τράπεζας της Μονής Bigor (Μπίγκορ). Οι εργασίες στη μονή κράτησαν μέχρι το 1833, ενώ παράλληλα με την τοιχογράφηση της Τράπεζας, ζωγράφισαν και τις εικόνες του τέμπλου. Η συνεργασία του Μιχαήλ με την παραπάνω μονή έπαιξε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική του πορεία και αποτέλεσε εφαλτήριο για τη συνεχή ανάληψη εργασιών σε μεγαλύτερη ή μικρότερη απόσταση από τη Μονή, στα μετόχια της, αλλά και σε διάφορα χωριά της περιοχής¹⁷⁹³.

Προς αυτή την κατεύθυνση σημαντικότατο ρόλο έπαιξε ο γιος του Δημήτριος ο οποίος έγινε μοναχός της αδελφότητας της Μονής με το όνομα Δανιήλ στα 1832 και αργότερα Πρωτοσύγκελος του Μητροπολίτη Πελαγονίας¹⁷⁹⁴. Η θέση του γιου του, τον διευκόλυνε στην ανάληψη έργων στην περιοχή της Μητρόπολης Πελαγονίας και όχι μόνον, αν λάβουμε υπ' όψιν τις συστατικές επιστολές που στέλνει μερικά χρόνια αργότερα στην Μονή της Ρίλας, συστήνοντας το ζωγράφο πατέρα του.

Σύμφωνα με τον Χριστόφορο Μπάλλα οι εικόνες του τέμπλου της εκκλησίας του αγίου Νικολάου στο Κρούσοβο η οποία χτίστηκε στα 1831-1832, ήταν έργο το οποίο είχε ανατεθεί «εις τους εκ Σαμαρίνης ζωγράφους Μιχαήλ και τους υιούς αυτού Δανιήλ, πρωτοσύγκελλον του Αγίου Πελαγονίας, και Νικόλαον, οι οποίοι είχαν μετοικήσει ολίγον προ της ανεγέρσεως»¹⁷⁹⁵.

Στα 1834 υπογράφει την εικόνα του Ευαγγελισμού στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην περιοχή του Κίενο. Η επιγραφή είναι μικρογράμματη στα ελληνικά «δια χειρός του ταπεινού Μιχαήλ αναγνώστου ζω(γράφου) 1834»¹⁷⁹⁶.

Τέσσερα χρόνια αργότερα στα 1838 ζωγραφίζει στον Άγιο Γεώργιο Νιγρίτας και στην επιγραφή πάνω από την κόγχη του διακονικού διαβάζουμε (Πίν. 97 β):

¹⁷⁸⁹ Masnic, ό.π., 272, η ίδια, «*Likovite na sv. Naum Cudotvorec i sv. Kliment Ohridski na ikonata Bogorodica so Hristos i drugi svetiteli*», ZMM, 1, 201-207, εικ. 1-5.

¹⁷⁹⁰ Masnic, «*Dela od ranata fasa*», ό.π., 273-274.

¹⁷⁹¹ Κατάλογος Έκθεσης, Tresors d'art albanais. Icones Byzantines et post-byzantines dy XIIe au XIXe siecle, Nice 1993, αρ. 85-97, 113-119.

¹⁷⁹² Trickovska J., «Zapadnjacki utikaji na crkveno slikarstvo u Makedonji preko zografa Mihaila i Dimitria iz Samarine», *Zapadnoevropski barock i vizantijiski svet*, ό.π., 141-166, εικ. 1.

¹⁷⁹³ Trickovska J., «Zapadnjacki utikaji», ό.π., 208.

¹⁷⁹⁴ Balabanov K., «Dali e opravdano ochnobanceto na Bigorskiot Manastir i slikanceto na ikonata posbetena na sv. Jovan da ce povrzivaat co 1020 godina», *Po povod trieset godini na sluzbata za zastita na spomenitsite na kulturata vo Jugoslavia*, Skopje 1975, 93-105, ιδίως 101-102. Nikolovski A., «Umetnosta na XIX vek vo Makedonija», *Kulturno Naslestvo*, IX, 5-37, κυρίως 12-14. Trickovska J., «Zapadnjacki utikaji», ό.π., 208.

¹⁷⁹⁵ Μπάλλας Ν. *Ιστορία του Κρούσοβου*, 24, Θεσσαλονίκη 1962.

¹⁷⁹⁶ Masnic, «*Dela od ranata fasa*», ό.π., 273-274.

«ΕΙΣ ΔΟΞΑΝ ΤΟΥ ΕΝ ΤΡΙΑΔΙ ΕΝΟΣ ΘΕΟΥ ΚΑΙ ΤΙΜΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜ[ΑΡΤΥΡΟΣ] ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΤΡΟΠ[ΑΙΟΦΟΡΟΥ] / ΕΖΩΓΡΑΦΙΣΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ / ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ Κ(ΥΡΙΟΥ) Κ(ΥΡΙΟΥ) ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗΣ / ΧΩΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΑΙ ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ / ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩΛΗ ΜΑΪΩ Κ(ΑΙ) ΕΤΕΛΕΙΩΘΕΙ ΔΟΞΑ ΤΩ ΑΓΙΩ ΘΕΩ»¹⁷⁹⁷.

Η διακόσμηση του Αγίου Γεωργίου από το Μιχαήλ αποδεικνύει και τις στενές σχέσεις του ζωγράφου και του γιου του Δημητρίου-Δανιήλ με τον Γρηγόριο πρώην Πελαγονίας(1825-1833), πορταίτο του οποίου φιλοτέχνησε ο ζωγράφος στην Τράπεζα της Μονής Βίγορ, κατόπιν Σερρών (Ιούνιος 1833- Αύγουστος 1838), θέση την οποία διατήρησε και αφού είχε εκλεγεί Οικουμενικός Πατριάρχης, ως Γρηγόριος Στ΄, σε ηλικία μόλις 37 ετών (α΄ πατρ. 1835-1840, β΄ πατρ. 1867-1871) από την οποία και παραιτήθηκε στα 1838¹⁷⁹⁸. Από τα παραπάνω καθίσταται φανερό ότι το έργο αυτό οφείλεται στις σχέσεις του Μιχαήλ και του γιου του Δημητρίου-Δανιήλ με τον Γρηγόριο.

Στα 1840 εργάστηκε μαζί με το γιο του Νικόλαο και τον μαθητή του Dico, στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στη Ράιτσιτσα κοντά στο Debar, η οποία ήταν ένα από τα πιο γνωστά μετόχια της Μονής Βίγορ και ιδρύθηκε στα μέσα του 18^{ου} αιώνα¹⁷⁹⁹. Με τον Νικόλαο, το δεύτερο γιο του, εικονογράφησαν μέρος του διακόσμου στην εκκλησία του αγίου Δημητρίου στα Μπίτολα (Μοναστήρι) στα 1842, και του αγίου Γεωργίου στο Ρέσεν στα 1844. Μόνος του ο Μιχαήλ εργάστηκε στα 1842 στη μονή της Ρίλας στο νέο καθολικό, ζωγραφίζοντας την παράσταση του αγίου Ιωάννου της Ρίλας στο νάρθηκα. Τον Μιχαήλ σύστησε στους γέροντες της μονής ο πρωτομάστορας του καθολικού Παύλος, ο οποίος κατάγονταν από το χωριό Κριμίν (Κριμίνι Βοΐου Ν. Κοζάνης). Με επιστολή που έστειλε στις 28 Μαρτίου 1842 προς τον προηγούμενο Ιωσήφ και στην οποία εξήρε τα προσόντα του ζωγράφου «Ο Μιχαήλ είναι ο μοναδικός στην τέχνη του και σ΄ όλη την τούρκικη επικράτεια δεν μπορεί να βρεθεί μάστορας της δικής του εμπέλειας»¹⁸⁰⁰.

Επιστολή στον ηγούμενο της ίδιας μονής έστειλε επίσης ο γιος του ζωγράφου και πρωτοσύγκελος του Μητροπολίτου Πελαγονίας Δανιήλ (Δημήτριος) με ημερομηνία 26 Μαρτίου 1842, με την οποία διαβεβαίωνε για τη μεγάλη επιθυμία του πατέρα του να εικονογραφήσει το νεόκτιστο καθολικό¹⁸⁰¹. Ο Μιχαήλ, σύμφωνα με το ημερολόγιο του Νεοφύτου Ρίλας, έφτασε στη μονή στις 6 Απριλίου ερχόμενος από τα Μπίτολα. Άγνωστοι μας είναι οι λόγοι για τους οποίους δεν του ανατέθηκε το σύνολο του έργου. Σε επιστολή του της 2 Μαΐου προς τον ηγούμενο της μονής ο ζωγράφος εκφράζει την ετοιμότητά του να ζωγραφίσει περισσότερα απ΄ όσα του είχαν αναθέσει. Έξι χρόνια αργότερα με επιστολή του στις 29 Αυγούστου 1848

¹⁷⁹⁷ Προσωπικές σημειώσεις

¹⁷⁹⁸ Ε.Α, τ. Α΄, τχ. ΙΘ΄, 51-60. Γερμανός Μητροπ. Σάρδεων, «Συμβολή εις τους Πατριαρχικούς καταλόγους Κ/πόλεως», *Ορθοδοξία*, έτος ΙΒ΄ τχ. 1, Ιανουάριος 1937, 309-313.

¹⁷⁹⁹ Moshin V., Parusia-Pomenik na crcvata Sv. Georgi koja mu pripagala na Bigiorskiot manastir od 1840, *Slovenski rakopisi vo Makedonia*, I, Skopje 1971, 173.

¹⁸⁰⁰ Jantso J., *Rilskija manastir prez vekovete*, Veliko Timovo 2000, 132-133. Kornakov, D., *La creation des sculpteurs sur bois Miaques danw les regions des Balkans a la fin du XVIII et au XIX siecle*, Skopje 19.., 101.

¹⁸⁰¹ Jantso J., *Rilskija manastir*, ό.π., 132-133.

διαβεβαίωνε τον ηγούμενο «πως έχει το ζήλο να εργαστεί και πάλι στη μονή της Ρίλας», αλλά και αυτή η προσπάθειά του απέβη άκαρπη¹⁸⁰².

Στα 1849 εικονογραφεί μαζί με τον Ζήση από το Κρούσοβο στο Treskavec όπου και σώζεται η παρακάτω επιγραφή «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΜΙΧΑΗΛ Κ(Α)Ι ΖΗΣΗ εκ Κρουσιόβου . 1849 . Μη(νι) Ιουλ »¹⁸⁰³. Το έργο είναι και το τελευταίο μέχρι σήμερα γνωστό, ενυπόγραφο, έργο του Μιχαήλ.

Στοιχεία για τη ζωή του Μιχαήλ.

Από την έως τώρα γνωστή καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ μπορεί κανείς να ανιχνεύσει και να εντοπίσει ενδιαφέροντα στοιχεία για την πορεία και τη δράση του. Εν πρώτοις πρέπει να διερευνηθούν οι απαρχές της πορείας αυτής. Το πρώτο μέχρι τώρα υπογεγραμμένο έργο του ζωγράφου έχει εντοπιστεί στο Ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Σαμαρίνα και συγκεκριμένα στην εικόνα της Θεοτόκου στο τέμπλο: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811». Η χρονολογία αυτή μας επιτρέπει να διατυπώσουμε ορισμένες υποθέσεις για την ηλικία του.

Τα μέχρι σήμερα γνωστά στοιχεία που αφορούν στη μαθητεία, στη διάρκειά της και στην ηλικία των ζωγράφων είναι αυτά που αναφέρονται στους κρητικούς ζωγράφους. Στα βενετικά αρχεία σώζονται συμβάσεις μαθητείας για διδασκαλία ζωγραφικής που συνομολογούνταν μεταξύ των γονέων ή των μεγαλύτερων αδελφών ή των κηδεμόνων των υποψηφίων και κάποιου δασκάλου της ζωγραφικής, οι οποίες σπανίως επισφραγίζονταν από νοταριακές πράξεις¹⁸⁰⁴. Οι περισσότερες από τις δημοσιευμένες συμβάσεις μαθητείας είχαν συναφθεί από φτωχούς αστούς της πόλης ή σπανιότερα από χωρικούς του Χάνδακα και της γύρω περιοχής. Σύμφωνα μ' αυτές οι γονείς παρέδιδαν τους γιους ως μαθητευόμενους και ως οικόσιτους υπηρέτες και βοηθούς, χωρίς να προβλέπεται αμοιβή τους, παρά μόνον η υποχρέωση του δασκάλου να αναλάβει τις δαπάνες διαβίωσης του μαθητευόμενου¹⁸⁰⁵.

Βέβαια τα δεδομένα του βενετοκρατούμενου χώρου ήταν διαφορετικά από αυτά του τουρκοκρατούμενου, όπου η εκμάθηση της τέχνης ήταν κυρίως ενδοοικογενειακή υπόθεση¹⁸⁰⁶ και έτσι αυτά τα στοιχεία που προέρχονται από τα αρχεία της Βενετίας δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν παρά μόνο με μεγάλη φειδώ στην ερμηνεία αντίστοιχων φαινομένων στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Ωστόσο ένα από τα στοιχεία το οποίο θα μπορούσε να ληφθεί υπ' όψιν είναι αυτό της ηλικίας έναρξης της μαθητείας καθώς και η διάρκειά της. Η συνηθισμένη ηλικία έναρξης της μαθητείας των υποψηφίων ζωγράφων στην Κρήτη ήταν τα 14 έτη, χωρίς να λείπουν και

¹⁸⁰² Janev J., ό.π., .

¹⁸⁰³ Masnic, «Dela od ranata fasa», ό.π., 273.

¹⁸⁰⁴ Για τις συμβάσεις μαθητείας βλ. Παναγιωτάκης Ν., «Η Μαθητεία», *Η Κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1987, 76-100, κυρίως 92-94. Ανατύπωση σε μορφή βιβλίου της μελέτης που πρωτοδημοσιεύτηκε στο δεύτερο τόμο του «Αφιερώματος στον Νίκο Σβορώνο» (Ρέθυμνο 1986, 1-121).

¹⁸⁰⁵ Παναγιωτάκης, ό.π., 92-94.

¹⁸⁰⁶ Με τον όρο «οικογένεια» νοείται μια ευρύτερη συσπείρωση ατόμων που συνδέονταν μεταξύ τους με δεσμούς συγγένειας από την πλευρά του πατέρα. Τούρτα, *Οι Ναοί*, ό.π., 228. Μακρής Κ., *Χιονάδιτες ζωγράφοι*, 20, Αθήνα 1981

παραδείγματα μαθητών μεγαλύτερης ηλικίας και διαρκούσε τέσσερα ως πέντε χρόνια¹⁸⁰⁷.

Η διάρκεια της μαθητείας θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι ήταν επίσης μακρόχρονη και εκεί όπου ίσχυε το σύστημα της ενδοοικογενειακής μαθητείας, δηλαδή στον τουρκοκρατούμενο χώρο. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Γ. Πετρής «Για να μάθει κάποιος αυτό το επάγγελμα του χρειαζότανε μια μακριά μαθητεία κοντά σ' ένα μάστορα και τα παιδιά μπορούσαν να το διδαχτούν ανετότερα μέσα στο οικογενειακό περιβάλλον, που τους ήτανε πιο οικείο»¹⁸⁰⁸.

Από τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε ότι ο Μιχαήλ για να ζωγραφίζει στα 1811 την εικόνα της Παναγίας στο τέμπλο του Ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ήταν πια ένας έτοιμος επαγγελματίας και όχι μαθητευόμενος ζωγράφος και η ηλικία του θα πρέπει να κυμαινόταν μεταξύ 16 και 18 ετών. Υπολογίζουμε τα 16 γιατί πιθανόν να ξεκίνησε η μαθητεία του και πριν από την ηλικία των 14 ετών, αλλά και διότι σε καμιά περίπτωση δε θα ανέθεταν σε ένα παιδί κάτω των 16 ετών την εικονογράφηση της εικόνας της Θεοτόκου, του τέμπλου του «Μητροπολιτικού» ναού της Σαμαρίνας.

Ακολουθώντας το σκεπτικό αυτό μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Μιχαήλ γεννήθηκε περίπου προς τα τέλη της ένατης ή τις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του ΙΗ' αιώνα. Ενισχυτικό της παραπάνω υπόθεσης είναι και το εξής στοιχείο. Ο γιος του Μιχαήλ, Δημήτριος γίνεται στα 1832 μοναχός στη μονή Μπίγκορ, όπου και εργάζονταν με τον πατέρα του για τη διακόσμηση της Τράπεζας. Το ότι ο Δημήτριος έγινε μοναχός σημαίνει ότι θα έπρεπε να ήταν τουλάχιστον στην ηλικία των 16-17 ετών, σύμφωνα με τα όσα επιτάσσουν οι Ιεροί Κανόνες της Εκκλησίας¹⁸⁰⁹. Έτσι λοιπόν εάν ο Δημήτριος είχε γεννηθεί γύρω στα 1816, ο πατέρας του θα πρέπει να ήταν τουλάχιστον στην ηλικία των 18 χρόνων.

Ο Μιχαήλ δραστηριοποιείται από την πρώτη γνωστή του εμφάνιση στα 1811 και μέχρι τα 1821 στο χώρο της Δυτικής Μακεδονίας, της Θεσσαλίας και της Ηπείρου (σε περιοχές γειτονικές με τη Σαμαρίνα). Τα τελευταία έργα του Μιχαήλ, που έχουν εντοπιστεί ως σήμερα, στη Σαμαρίνα αλλά και στις περιοχές που προαναφέραμε είναι ο θόλος του καθολικού της μονής της Αγίας Παρασκευής που υπογράφει στα 1821 και οι Δεσποτικές εικόνες της Παναγίας και του Χριστού στο τέμπλο του καθολικού της μονής των Αγίων Αποστόλων στον Κλεινό Καλαμπάκας. Μετά από τη χρονολογία αυτή κανένα έργο του δεν έχει εντοπιστεί στον ευρύτερο χώρο της έως τότε δράσης του.

Η απότομη παύση της δράσης του από το 1821 έως το 1826, όταν υπογράφει το αρτοφόριο του Ναού του Αγίου Δημητρίου στο Μοναστήρι (Bitola), σχετίζεται προφανώς με την έκρυθμη κατάσταση που δημιουργήθηκε σ' ολόκληρο τον Ελλαδικό χώρο λόγω της ανταρσίας του Αλή πασά στην Ήπειρο και της Ελληνικής Επανάστασης του 1821. Ολόκληρη η Δυτική Μακεδονία ταλαιπωρούνταν από τη διέλευση των τουρκικών στρατευμάτων, στην πορεία τους προς την Ήπειρο και τη νότια Ελλάδα, προκειμένου να καταστείλουν τις επαναστάσεις. Παράλληλα είχαν να αντιμετωπίσουν και επιδρομές ατάκτων αλβανικών ομάδων.

Η έκρυθμη κατάσταση που επικρατούσε την περίοδο εκείνη στη Δυτική Μακεδονία οδήγησε μεγάλο μέρος του πληθυσμού να μεταναστεύσει σε πιο ασφαλείς περιοχές

¹⁸⁰⁷ Παναγιωτάκης, ό.π., 94 και σημ 1 και 2.

¹⁸⁰⁸ Πετρής Γ. *Μακρυνιάννης και Παναγιώτης Ζωγράφος*, 88 - 89, Αθήνα 1975.

¹⁸⁰⁹ Νικόδημος Αγιορείτης, *Πηδάλιον*, 7^η επανέκδοση, Αθήνα 1970, 254-257.

μακριά από τις εστίες έντασης και αργότερα προς το νότο, μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Την περίοδο εκείνη φαίνεται ότι εξ αιτίας της κατάστασης αυτής ο Μιχαήλ εγκαταλείπει την περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας και, ακολουθώντας τους εμπορικούς δρόμους της περιοχής της κοιλάδας του Αλιάκμονα, κατευθύνεται προς το Μοναστήρι και το Κρούσοβο, μακριά από τις εστίες έντασης, όπου οι συνθήκες ήταν καλύτερες. Αρχικά θα πρέπει να βοηθήθηκε από άλλους Σαμαριναίους βλάχους, οι οποίοι πρέπει να είχαν εγκατασταθεί νωρίτερα στην περιοχή, προκειμένου να αποφύγουν την πίεση του Αλή πασά¹⁸¹⁰.

Σημαντικός σταθμός στην καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ και των γιων του Δημητρίου και Νικολάου, στο νέο τόπο διαμονής τους, στάθηκε η ανάληψη της διακόσμησης της Τράπεζας της μονής του Αγίου Ιωάννη στο Μπίγκορ, στα 1830. Η παραμονή τους στη μονή θα διαρκέσει τρία χρόνια μέχρι τα 1833 και κατά τη διάρκεια της θα εκτελέσουν και άλλες εργασίες, όπως τις εικόνες του τέμπλου, που τους ανέθεσε ο ηγούμενος της μονής Αρσένιος. Κατά τη διάρκεια των εργασιών στη μονή και γύρω στα 1832, ο γιος του Μιχαήλ Δημήτριος έγινε μοναχός και πήρε το όνομα Δανιήλ.

Η μακρόχρονη παραμονή στο μοναστήρι και η ποιότητα της δουλειάς του Μιχαήλ καθώς και η παραμονή του Δημητρίου ως μέλους της αδελφότητας του Αγίου Ιωάννη τους έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσουν και να συσχετιστούν με τον Μητροπολίτη Πελαγονίας Γρηγόριο. Μάλιστα ο Μιχαήλ φιλοτέχνησε το πορτραίτο του Γρηγορίου που κοσμεί την Τράπεζα της μονής μαζί με αυτό του ηγουμένου Αρσενίου¹⁸¹¹. Χαρακτηριστικό των μεταξύ τους σχέσεων φαίνεται να είναι το ότι στη συνέχεια ο Δημήτριος – Δανιήλ «προάγεται» σε Πρωτοσύγκελο του Μητροπολίτη.

Ο Μητροπολίτης Πελαγονίας Γρηγόριος Φουρτουσιάδης, κατά κόσμον Γεώργιος, γεννήθηκε στα 1798 στο Φαναράκι της χερσονήσου Πανίου του Πόντου. Σε ηλικία δώδεκα ετών παραδόθηκε από τους γονείς του στον Μητροπολίτη Δέρκων Γρηγόριο «κρείττονος εκπαιδύσεως και ηθικής προαγωγής χάριν»¹⁸¹². Στα 1815 χειροτονήθηκε διάκονος και πήρε το όνομα Γρηγόριος. Στις 24 Σεπτεμβρίου του 1824 έγινε από τον Πατριάρχη Άνθιμο Γ΄ Μέγας Αρχιδιάκονος και παρέμεινε στη θέση αυτή για έναν περίπου χρόνο μέχρι τις 6 Οκτωβρίου 1825, οπότε προχειρίστηκε πρεσβύτερος και χειροθετήθηκε Μέγας Πρωτοσύγγελος.

Στις 21 Οκτωβρίου του ίδιου έτους σε ηλικία 27 ετών αναδείχτηκε Μητροπολίτης Πελαγονίας και εποίμανε τη Μητρόπολη μέχρι τον Αύγουστο του 1833, που μετατέθηκε στη Μητρόπολη Σερρών¹⁸¹³. Στα 1835 μετά την παραίτηση του Πατριάρχη Κωνσταντίου Β΄, εκλέχθηκε Πατριάρχης ο Σερρών Γρηγόριος σε ηλικία 37 ετών. Μέχρι τον Αύγουστο του 1838 παρέμεινε και Μητροπολίτης Σερρών, οπότε και παραιτήθηκε «ίνα μη η παροιμία των Σερρών διαμένη επί πολύ στερουμένη γνησίου και κανονικού αρχιερέως, και ίνα μη δόξωσι λόγοι ανθρωπίνων επινοιών κρατυνόμενοι των αγίων πνεύματι εκκλησιαστικώς αποφασισθέντων και ίνα η ακρίβεια των ιερών κανόνων εναργώς γένηται»¹⁸¹⁴. Η Πατριαρχία του διήρκεσε μέχρι τα 1840

¹⁸¹⁰ Βακαλόπουλος Απ., «Η Μακεδονία κατά τους νεότερους χρόνους», ό.π., 442-443. Χασιώτης Ι., «Σταθμοί και κυριότερες φάσεις της ιστορίας της Μακεδονίας κατά την Τουρκοκρατία», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, 22.

¹⁸¹¹ Trickovska J., “Tematika na zivopisot na matckata trpezarija”, *Manasrir sveti Jovan Bigorski, Skopje 1994*, 161, εικ. 19 και 123, εικ. 22 αντίστοιχα.

¹⁸¹² Γρηγόριος ο Στ΄, *Ε.Α. έτος Α΄ (1880-1881)*, 51-60, ιδίως 52.

¹⁸¹³ Ο.π., 52

¹⁸¹⁴ ό.π., 52-53.

οπότε και παραιτήθηκε. Αργότερα επανήλθε στον Πατριαρχικό θρόνο στις 10 Φεβρουαρίου 1867 και παρέμεινε μέχρι στις 10 Ιουνίου 1871¹⁸¹⁵.

Η παραπάνω εκκλησιαστική πορεία του Γρηγορίου από τη Μητρόπολη Πελαγονίας μέχρι τον Πατριαρχικό θρόνο και οι σχέσεις του με τους Μιχαήλ και Δημήτριο-Δανιήλ μπορούν να φωτίσουν ορισμένες πτυχές της καλλιτεχνικής πορείας του δεύτερου. Γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι σημαντικό ρόλο στην ανάληψη εργασιών από μέρους του Μιχαήλ έπαιξαν οι σχέσεις του με τον Μητροπολίτη, ίσως όχι με άμεση εμπλοκή του Γρηγορίου στην ανάθεση εργασιών, αλλά οπωσδήποτε έμμεσα και κυρίως μέσω του Δημητρίου-Δανιήλ και του κύρους που αυτός αντλούσε από τη θέση του (πρωτοσύγκελος) κοντά στο Μητροπολίτη.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα εύνοιας του Γρηγορίου, αλλά και αποδεικτικό των στενών σχέσεων του με τον Δημήτριο-Δανιήλ και τον Μιχαήλ, αποτελεί η ανάθεση της διακόσμησης του ναού του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας. Παρ' όλο που δεν υπάρχουν στοιχεία για την άμεση εμπλοκή του Γρηγορίου στην επιλογή του ζωγράφου, οι προϋπάρχουσες σχέσεις μεταξύ του ζωγράφου και του νυν Πατριάρχου και Μητροπολίτου Σερρών και πρώην Πελαγονίας μας οδηγούν αβίαστα στο συμπέρασμα της επιλεκτικής πατριαρχικής επιλογής ή εύνοιας. Ένα άλλο στοιχείο που έμμεσα φανερώνει το κύρος που αντλεί ο Δημήτριος - Δανιήλ από τη σχέση του με τον Γρηγόριο, θεωρούμε ότι είναι και οι συστατικές επιστολές που απευθύνει προς τους μοναχούς της μονής της Ρίλας, προτείνοντας τον πατέρα του ως ζωγράφο.

Πέρα όμως από τη συμβολή ή όχι του Γρηγορίου στην ανάληψη εργασιών εκ μέρους του Μιχαήλ, ένα άλλο στοιχείο πολύ σημαντικό στο να κατανοήσουμε τη δράση των ζωγράφων την εποχή εκείνη, αλλά και τις σχέσεις τους με ανθρώπους συναφών επαγγελμάτων, καθώς και ανθρώπων που κατάγονται από γειτονικές περιοχές, αποτελεί το χειρόγραφο σημείωμα που σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σόφιας. Το σημείωμα αυτό συντάχθηκε από τον Παύλο χτίστη ή καλύτερα αρχιμάστορα από το Κριμίνι Βοΐου, που έχτισε το καθολικό της μονής της Ρίλας, και ο οποίος έστειλε από το Μοναστήρι (Bitola) τη συγκεκριμένη επιστολή στους αδελφούς της μονής της Ρίλας προτείνοντάς τους να προτιμήσουν για τη διακόσμηση του ναού τον Μιχαήλ Αναγνώστου «τον καλύτερο ζωγράφο στα όρια του τουρκικού κράτους».

Επαγγελματική δράση και τρόποι ανάληψης έργων από τους ζωγράφους.

Ιδιαίτερα σημαντικό αλλά και ενδιαφέρον είναι να μπορέσει κανείς να διερευνήσει τον τρόπο δράσης και ανάληψης των έργων από τους ζωγράφους την εποχή εκείνη αλλά και τις αμοιβές τους. Τα στοιχεία που σώζονται και που έχουν έρθει στη δημοσιότητα είναι ελάχιστα αλλά ενδεικτικά, επιτρέποντάς μας να σχηματίσουμε μια εικόνα τόσο για τους τρόπους ανάληψης των έργων και για τις αμοιβές τους, όσο και τον ανταγωνισμό με άλλους ζωγράφους, οι οποίοι κινούνταν και δραστηριοποιούνταν στον ίδιο χώρο.

Από τα γνωστά μέχρι σήμερα στοιχεία (επιγραφές, σημειώματα, συμφωνητικά, έμμεσες πληροφορίες) για τη δράση και τη γενικότερη λειτουργία των ζωγράφων, προκύπτει ότι δεν ήταν οργανωμένοι σε εσνάφια, όπως οι υπόλοιποι τεχνίτες. Εξ' άλλου από τις μελέτες που έχουν γίνει μέχρι τώρα για τις συντεχνίες που υπήρχαν σε διάφορες πόλεις όπως π.χ. Θεσσαλονίκη, Γιάννενα, Έδεσσα κ.α., σε καμία δεν προκύπτει η ύπαρξη οργανωμένης συντεχνίας ζωγράφων στα πρότυπα των

¹⁸¹⁵ ό.π., 54-57.

υπολοίπων¹⁸¹⁶. Από τις ομάδες των ζωγράφων της τουρκοκρατούμενης ορεινής ενδοχώρας γενικότερα και της Μακεδονικής και Ηπειρωτικής ειδικότερα, απουσιάζει η συγκροτημένη επαγγελματική οργάνωση, που παρατηρείται στις Ενετοκρατούμενες περιοχές και μας παραδίδεται από τα καταστατικά λειτουργίας των αστικών συντεχνιών που δρούσαν σ' αυτές¹⁸¹⁷. Οι ζωγράφοι δρούσαν σε μικρές ομάδες, συνήθως συγγενικές μεταξύ τους ή μεταξύ ατόμων της ίδιας «φυλής» ('φάρες' των Πασχαλάδων και των Μαρινάδων στους Χιονιάδες ζωγράφους), ή με κοινό τόπο καταγωγής (συντοπίτες)¹⁸¹⁸. Καθώς η ζωγραφική δεν αποτελούσε, για τους περισσότερους απ' αυτούς, το μοναδικό μέσο προσπορισμού και επιβίωσης, τις περισσότερες φορές συνδυάζονταν η καλλιτεχνική τους επιδεξιότητα με κάποια άλλη παράλληλη ενασχόληση όπως: Ιερέα, κτηνοτρόφου, εμπόρου, ζωγράφου και φωτογράφου, δασκάλου κ.α..

Η αύξηση του αριθμού των ζωγράφων και η ανάπτυξη πολλών ζωγραφικών κέντρων στις ορεινές και ημιορεινές περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου (Χιονιάδες, Καπέσοβο, Καλαρύτες, Σαμαρίνα, Γαλάτιστα κ.α.)¹⁸¹⁹ οδηγεί τους ζωγράφους σε έναν έντονο ανταγωνισμό και διαρκή επαγρύπνηση, για τη συλλογή πληροφοριών που αφορούσαν στον εντοπισμό των περιοχών, όπου ανεγείρονταν νέοι ναοί ή στην απόφαση για τη συμπλήρωση μέρους ή του συνόλου της διακόσμησης ενός ναού. Σε αρκετές περιπτώσεις διαφαίνεται η διοργάνωση ολόκληρου δικτύου ανθρώπων, όπως για παράδειγμα στα Τρίκαλα, οι οποίοι φρόντιζαν να πληροφορούνται τις εκκλησίες στις οποίες επρόκειτο να γίνουν αγιογραφικές εργασίες και με τη σειρά τους ενημέρωναν τους συγχωριανούς τους ζωγράφους, όχι μόνον από πατριωτισμό, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κίτσος Μακρής¹⁸²⁰.

Σε άλλες περιπτώσεις η ανεύρεση ή η επιλογή ενός «καλού» ζωγράφου γίνεται κατόπιν συστάσεων ή συστατικών επιστολών. Από το αρχαικό υλικό που έχει διασωθεί και έχει δημοσιευθεί μέχρι σήμερα προκύπτουν ενδιαφέροντα στοιχεία για τη δράση των ζωγράφων. Ο Παύλος αρχιμάστορας από το Κριμίνι Βοΐου, στον οποίο είχαν αναθέσει οι μοναχοί της Ρίλας το χτίσιμο του καθολικού της Μονής μετά την

¹⁸¹⁶ Βακαλόπουλος Κ., «Χριστιανικές συνοικίες, συντεχνίες και επαγγέλματα της Θασσαλονίκης στα μέσα του 19^{ου} αι.», *Μακεδονικά* 18(1978) 103-111. Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά το 19ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Αρχές 19ου αι. ως 1912)*, 32-41, Ιωάννινα 1982. Σταλιδή Κ., *Οι συντεχνίες και τα επαγγέλματα στην Έδεσσα την περίοδο της Τουρκοκρατίας*, 31-39, 65-68, Έδεσσα 1974. αντίστοιχα και Καλινδέρης Μ., *Αι συντεχνίες και η εκκλησία επί Τουρκοκρατίας*, Αθήνα 1973. Χατζηδάκης Μ., «Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», *L' Hellenisme Contemporain*, αναμν. τόμος, 1453-1953, 235-240.

¹⁸¹⁷ Αλεξίου Α., «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αι.», *Κρητικά Χρονικά* 19(1965), 150 κ.ε., Κωνσταντουδάκη Μ., «Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16^ο αι.», *Πρακτικά 4^{ου} Κρητολογικού Συνεδρίου*, 2, 123κ.εξ., Παναγιωτάκης Ν., *Η κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1987, 7, 26.

¹⁸¹⁸ Μακρής Κ., «Η Ηπειρωτική χειροτεχνική ζωγραφική και οι «Φυλές» των Χιονιάδων», *Βήματα*, 357-362, ιδίως 359. Κωσταντίος Δ., «Ομάδες» ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία, *Ήπειρος Κοινωνία και Οικονομία 15^{ος} – 20^{ος} αι.*, *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, Γιάννινα 1987, 241-270, ιδίως 242-243. Μακρής Κ., *Χιονιάδες ζωγράφοι*, 20, Αθήνα 1981. Τούρτα Α. *Οι Ναοί, ό.π.*, 44, 227, 228. Γοδόση Ζ., *Παραστάσεις απόψεων πόλεων και αρχιτεκτονημάτων στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία 18^{ος} – 19^{ος} αι.)*, 183-184, ανεκδ. Διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1998.

¹⁸¹⁹ Χατζηδάκης, «Συμβολή στη μελέτη της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», *Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως*, 29 Μαΐου 1953, Αθήνα 1953, 236-238. Ο ίδιος, «Μεταβυζαντινή Τέχνη 1430-1830», *Μακεδονία 4000 χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*, 424-425. Ο αυτός, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 109-113.

¹⁸²⁰ Μακρής Κ., *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ό.π., 50-51.

καταστροφή του από πυρκαγιά στις 13 Ιανουαρίου 1833, σε μία επιστολή του της 28^{ης} Μαρτίου 1842, προς τον προηγούμενο Ιωσήφ, που σώζεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Σόφιας, συστήνει το ζωγράφο Μιχαήλ Αναγνώστου για τη διακόσμηση της εκκλησίας, αναφέροντας μεταξύ άλλων : «Ο Μιχαήλ είναι μοναδικός στην τέχνη του και σ' όλη την τούρκικη επικράτεια δεν μπορεί να βρεθεί μάστορας της δικής του εμπέλειας»¹⁸²¹. Δύο ημέρες πριν από την επιστολή του Παύλου αντίστοιχη επιστολή είχε στείλει και ο γιος του Μιχαήλ, Δημήτριος-Δανιήλ πρωτοσύγκελος του Μητροπολίτου Πελαγονίας, με την οποία διαβεβαίωνε την μεγάλη επιθυμία του πατέρα του να εικονογραφήσει τη νεότευκτη εκκλησία.

Μετά από τις συστάσεις αυτές που προηγήθηκαν ο Μιχαήλ πήγε ο ίδιος στη Ρίλα από το Μοναστήρι (Μπιτώλια) και του ανατέθηκε από τους αδελφούς της Μονής, εργασία στο νάρθηκα του καθολικού, προκειμένου να δουν την ποιότητα της δουλειάς του, όπου και ζωγράφισε την Κοίμηση του Αγίου Ιωάννη της Ρίλας. Τελικώς δεν του ανατέθηκε η εικονογράφηση ολόκληρου του ναού, καθώς η συνεργασία δεν ευδοχώθηκε για οικονομικούς μάλλον λόγους και προτίμησαν ζωγράφους από το Μπάντσκο και το Σάμοκοβ¹⁸²².

Ο ίδιος ο ζωγράφος επανήλθε με επιστολή του από 29^{ης} Μαΐου 1848 προς τον ηγούμενο, στον οποίο ανέφερε ότι στέλνει μια δική του εικόνα στον μοναχό Αβέρκιο και έκανε γνωστή τη διαρκή επιθυμία του και την ετοιμότητά του να εργαστεί και πάλι στη Μονή¹⁸²³.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερή η χρήση ποικίλων μέσων από τους ζωγράφους για να πετύχουν την ανάληψη ενός έργου, αλλά και συνεργασία με κάποιους αρχιμάστορες οι οποίοι εξασφάλιζαν άμεση πληροφόρηση αλλά και προώθηση κάποιου ή κάποιων ζωγράφων, στις νέες εκκλησίες ή στις μονές που έχτιζαν ή ανακαίνιζαν. Βέβαια δεν μπορούμε να γνωρίζουμε τους όρους κάτω από τους οποίους γίνονταν αυτού του είδους οι συνεργασίες. Αν δηλαδή η συνεργασία αφορούσε στην αμοιβαία ανταλλαγή πληροφοριών ή συστάσεων ή είχε και οικονομικές προεκτάσεις αν και στην προκειμένη περίπτωση η ιδιότητα του γιου του ζωγράφου (πρωτοσύγκελος), ίσως να υποκρύπτει και τη ανάγκη διατήρησης καλών σχέσεων με την «εξουσία» προκειμένου να έχει και ο ίδιος οφέλη από μια τέτοια συνεργασία (άμεση γνώση και πληροφόρηση για επικείμενες ανεγέρσεις ή ανακαινίσεις - επεκτάσεις εκκλησιών και μονών στα όρια της δικαιοδοσίας της Μητρόπολης).

Εκτός από τους παραπάνω τρόπους σύστασης (διαφήμισης) του έργου των ζωγράφων υπήρχαν όπως προαναφέραμε και άλλοι, όπως η έγκαιρη ειδοποίηση των ζωγράφων από συντοπίτες τους που ήταν εγκατεστημένοι σε διάφορες περιοχές. Χαρακτηριστικές αυτού του τρόπου ενημέρωσης είναι οι επιστολές που έχουν δημοσιευθεί από τον πατέρα Γεώργιο Παΐσιο και τον Κίτσο Μακρή¹⁸²⁴, το περιεχόμενο των οποίων αφορά ακριβώς στην παροχή πληροφοριών προς τους ζωγράφους και, κατά συνέπεια, στον μεταξύ τους ανταγωνισμό.

Η πρώτη επιστολή είναι του 1893 του ζαχαροπλάστη Χαραλάμπη Χ. Πα(πα)δόπουλου προς το ζωγράφο Θωμά Παπακώστα-Μαρινά, με την οποία

¹⁸²¹ Janev J., *Rilskija manastir prez vekovete*, ό.π., 132-133.

¹⁸²² Janev J., ό.π., 132-133.

¹⁸²³ Janev J., ό.π., 132-133.

¹⁸²⁴ Παΐσιου Γ., *Αγιογραφία και Αγιογράφοι των Χιονιάδων, Ιωάννινα*, 1962, 105. Μακρής Κ., *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, ό.π., 27. του ίδιου *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ό.π., 51.

ενημερώνει το ζωγράφο ότι : «...με εφώναξε κάποιος Πέτρος Παπαδόπουλος από το χωριόν Κοσοβήτσα και με ερώτησεν από ποίον μέρος είναι οι ζωγράφοι οι καλοί και αν γνωρίζω κανέναν, εγώ δε εσύστησα Υμάς μετά του αδελφού σας δια να έλθητε διότι κάμαν Νέαν Εκκλησίαν εις το χωριόν τους και χρειάζονται ζωγράφοι. Αμέσως άμα λάβεται την παρούσαν μου να κινήσετε να ελθήτε ένας χωρίς άλλο ενταύθα δια να προβήται εις συμφωνίας και μην αργοπορείται διότι έτυχε να ακούσω εδώ ένας να συσταίνει τον Σαμαρινιώτην ζωγράφον...».

Η δεύτερη επιστολή δημοσιεύτηκε από τον Κίτσο Μακρή, πρέπει να στάλθηκε γύρω στα 1890-1900 την οποία αναδημοσιεύουμε ολόκληρη¹⁸²⁵ και αφορά στο ίδιο θέμα: « Αγαπητέ φίλε Γεώργιε, Εύχομαι η παρούσα μου να σας εύρη εν υγεία. Μανθάνω ότι θα κοσμήσουν την εκκλησίαν του Αγίου Δημητρίου ενταύθα και διαπραγματεύονται με ηπειρώτας ζωγράφους εκ Χιονιάδων. Είπον εις τους επιτρόπους ότι αυτοί είναι κακότεχνοι και να αναμείνουν προσφοράν και εκ μέρους Σαμαριναίων ζωγράφων οίτινες είναι άριστοι εις την τέχνην των. Σπεύσε, το λοιπόν, να έλθης ενταύθα δια να προλάβωμεν, ως έγινε και κατά το παρελθόν. Η εργασία είναι μεγάλη και υπάρχουν χρήματα εκ δωρεών εξ Αμερικής. Έμαθον ότι εβρίσκεσαι εις Γρεβενά και απευθύνω την παρούσαν μου μέσω του φιλάτου συμπατριώτου Νικολάου Μητσιομπούνα. Σε ασπάζομαι Ιωάννης Ποντίκας».

Ανάλογες επιστολές έγκαιρης πληροφόρησης από γνωστούς που μεσολαβούσαν, με το αζημίωτο, υπέρ ενός ζωγράφου για την ανάληψη κάποιου έργου, μας είναι γνωστές και αφορούν κυρίως στο 19^ο αιώνα, όπως για παράδειγμα αυτή που αναφέρεται στο ζωγράφο Χριστόδουλο την οποία δημοσιεύει η κ. Ζωή Γοδόση στη διατριβή της¹⁸²⁶. Από τις παραπάνω επιστολές προκύπτει ξεκάθαρα και ο έντονος ανταγωνισμός Χιονιαδιτών και Σαμαριναίων. Ένα άλλο στοιχείο που συνάγεται από τη δράση των ζωγράφων είναι η συνεργασία τους με αρχιμαστόρους, όπως τον Παύλο από το Κριμίνι, οι οποίοι σύστηναν οι ίδιοι τους ζωγράφους, στις μονές που εργαζόνταν. Η συνεργασία αυτή σίγουρα θα προϋπέθετε αμοιβαιότητα, στην σύσταση και προώθηση της εργασίας του άλλου συνεργείου.

Η ανάληψη ενός έργου από κάποιο ζωγράφο, σε κάποιες περιπτώσεις, συνοδεύονταν από υπογραφή συμφωνητικού μεταξύ των ενδιαφερομένων. Το παλιότερο γνωστό συμβόλαιο-συμφωνητικό είναι του 18^{ου} αιώνα¹⁸²⁷, ενώ τα υπόλοιπα αφορούν στο 19^ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα¹⁸²⁸. Αντίστοιχο συμφωνητικό των αρχών του 20^{ου} αιώνα που αφορά σε σαμαρινιώτη ζωγράφο σώζεται στα Αρχεία του Προξενείου Ελασσόνος και αναφέρεται στην διακόσμηση ναού της Δεσκάτης: «Τη αυτή 29^η Μαρτίου τα αυτά σωματεία και υπο την αυτήν προεδρίαν του αιδ. Π. Κωνστ. Οικονόμου ενεκρίναμεν και απεφασίσαμεν τον εκ Σαμαρίνης κ. Ζήσην Τριανταφύλλου ζωγράφον να κατασκευάση 43 εικόνες της Εκκλησίας προς ημίσειαν λίραν Τουρκίας εκάστην ήτοι αντί είκοσι και μιας ημισείας (αρ. 21,1/2) λίρας το όλον, εκ των οποίων τα χίλια τεσσαράκοντα (αρ. 1040) γρόσια αργυρά επληρώθησαν παρά διαφόρων αφιερωτών και συνδρομητών έξωθεν τα δε υπόλοιπα από Ταμείον της Εκκλησίας. Δι' ο και γενόμενον το παρόν υπογράφεται. Εν Δεσκάτη τη 29^η Μαρτίου 1914.» (Στη

¹⁸²⁵ Μακρής, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ό.π., 51.

¹⁸²⁶ Γοδόση, ό.π., 190.

¹⁸²⁷ Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Αθήναι 1960, 454.

¹⁸²⁸ Γοδόση, ό.π., 190, όπου και σχετική βιβλιογραφία για το θέμα.

συνέχεια ακολουθούν οι υπογραφές του προέδρου και της Εφορευτικής Επιτροπής)¹⁸²⁹.

Πολλοί από τους ερευνητές θεωρούν ότι δεν ήταν συχνή η ύπαρξη γραπτών συμφωνιών, γιατί υπήρχε αμοιβαία εμπιστοσύνη¹⁸³⁰. Η ύπαρξη όμως παρόμοιων συμφωνητικών και η διατήρηση κάποιων απ' αυτά ως τις μέρες μας, θεωρούμε ότι δεν πρέπει να αποκλείει ευρύτερη χρήση παρόμοιων συμφωνητικών.

Η σημασία των συμφωνητικών αυτών καθώς και των σημειωμάτων που αφορούν στους ζωγράφους αποκτούν ιδιαίτερη σημασία, όταν συμπεριλαμβάνουν και πληροφορίες για τον τρόπο πληρωμής, αλλά και το σύνολο του κόστους του έργου του ζωγράφου. Ενδεικτικές, προς την κατεύθυνση αυτή, είναι οι πληροφορίες που διαθέτουμε για την αμοιβή του Μιχαήλ Αναγνώστου για την τριετή εργασία του στη Μονή Μπίγκορ. Το σύνολο της αμοιβής ανέρχονταν στο ποσό των 15.000 γροσίων και αφορούσε στις εργασίες τους στο τέμπλο του ναού: τις δεσποτικές εικόνες και τις εικόνες των Αποστόλων και μπορούμε να υποθέσουμε και για τις εργασίες τους στην Τράπεζα της Μονής¹⁸³¹. Ένα στοιχείο που δε διευκρινίζεται είναι αν από το συνολικό ποσό, αφαιρέθηκε μέρος του που αντιστοιχούσε στην εργασία του Δημητρίου, ο οποίος έγινε μοναχός και παρέμεινε στη Μονή. Με δεδομένο όμως ότι οι συμφωνίες γίνονταν με τον επικεφαλής του συνεργείου και στην προκειμένη περίπτωση με τον Μιχαήλ, θα πρέπει να αποκλείσουμε ένα τέτοιο ενδεχόμενο.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο που αφορά στις αμοιβές αντλείται από την κτιτορική επιγραφή στο Καθολικό της μονής Αγίας Τριάδος Γιαννωτών Ελασσόνας¹⁸³² την οποία και παραθέτουμε ολόκληρη:

«Ιστορήθη ο θεός και πάνσεπτος ναός της Αγ. κ ομο / ουσίου Τριάδος εν έτει αωζζ (1867) αρχιερ. Του Σεβ Μητροπο / λίτου Ελασσόνος κ. κ. Κυρίλλου ηγουμένου του πανος. κ. Αν / θίμου κ. των πανοσ. αγίων πατέρων Σαμουήλ Ανθίμου Ιερο. Ιακώβου, Διονυσίου, Δαμιανού, Κωνσταντίνου, Τιμοθέου, Τιμοθέου, / Θεοφάνους μοναχών έστω η μνήμη αυτών αιωνία 1867, Απριλίου / 10. Σημειούται η δαπάνη του Πανοσιολ. ηγ. κ. Ανθίμου κατ' όνομα / όσα εδαπάνησε δια την εκκλησίαν εις τους κτίστας 1600

εις τους μαραγκούς 1125

εις τους ζωγράφους 4600

Το όλον 7325

Εξωγραφίσθη υπό των εκ Σαμαρίνης αυταδέλφων Συμεών κ(αι) Ιωάννου»

Από την παράθεση των παραπάνω στοιχείων μπορούμε να αντλήσουμε κάποιες επιπρόσθετες πληροφορίες, που αφορούν στις αμοιβές των ζωγράφων αλλά και των άλλων τεχνιτών. Οι πληροφορίες, βέβαια, αυτές πρέπει να συνυπολογισθούν με ιδιαίτερη προσοχή, διότι απέχουν χρονικά μεταξύ τους αρκετά. Επίσης να ληφθεί υπ' όψιν η πραγματική αγοραστική αξία των αντίστοιχων ποσών, διότι το 19ο αιώνα η τουρκική λίρα υφίστατο συνεχείς υποτιμήσεις και, σε πολλές περιπτώσεις, η αξία της διαφοροποιούνταν από μια περιοχή στην άλλη ακόμα και εντός των ορίων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Πέραν όμως αυτών των επιφυλάξεων, δε μειώνεται η σημασία τους, διότι δεν παύουν τα στοιχεία αυτά να αποτελούν σημαντικά τεκμήρια της αμοιβής των ζωγράφων στο 19^ο αιώνα.

¹⁸²⁹ Αδάμου Γ., *Η Σαμαρίνα (Από τα ανέκδοτα αρχεία του Ελληνικού Προξενείου Ελασσόνας 1882-1912)*, Ελασσόνα 1993, 174.

¹⁸³⁰ Παΐσιος, ό.π., 315. Μουτσόπουλος Ν., *Οι πρόδρομοι των πρώτων Ελλήνων τεχνικών επιστημόνων – Κουδαραίοι Μακεδόνες και Ηπειρώτες μαΐστορες*, Αθήνα 1976, 366.

¹⁸³¹ Nikolovski, 1984, ό.π., 12.

¹⁸³² Βέλκος Γρ., *Η Επισκοπή Δομενίκου και Ελασσόνας*, Ελασσόνα 1980, 200.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Στο παράρτημα που ακολουθεί συμπεριλαμβάνονται τα ονόματα των Σαμαρινιωτών ζωγράφων που εντοπίστηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας, και οι οποίοι δηλώνουν ενυπόγραφα τον τόπο καταγωγής τους. Ξεκινά από τον παλαιότερο ζωγράφο που έχει εντοπιστεί, τον Μανουήλ, ο οποίος υπογράφει στα 1796 στην κόγχη του ναού του Αγίου Νικολάου Σπηλιάς στο Γάβρο Καλαμπάκας και φτάνει μέχρι τα 1914, σχεδόν δύο μόλις χρόνια μετά την απελευθέρωση της Μακεδονίας, όταν στον εκλογικό κατάλογο του Πρωτοδικείου Γρεβενών που τότε συντάχτηκε, πάνω από δέκα Σαμαριναίοι δηλώνουν ως επάγγελμα: ζωγράφος.

Το όνομα κάθε ζωγράφου συνοδεύεται από τον τύπο της υπογραφής του, το είδος στο οποίο ασκεί την τέχνη του (εικόνες, τοιχογραφίες, τέμπλα) και τη σχετική βιβλιογραφία.

Ο κατάλογος που παρατίθεται δεν διεκδικεί την πληρότητα ενός «τελικού» καταλόγου των Σαμαρινιωτών ζωγράφων, με δεδομένο ότι το μεγαλύτερο μέρος των μνημείων δεν έχει ερευνηθεί ακόμη. Ωστόσο θεωρήθηκε σκόπιμο και χρήσιμο να συνταχθεί ο παρών κατάλογος με σκοπό να καταστήσει γνωστό, κατά πρώτον, ένα μεγάλο αριθμό ζωγράφων, άγνωστο στο σύνολό του σχεδόν μέχρι τώρα, και κατά δεύτερον ως μια συμβολή στη διερεύνηση της θρησκευτικής ζωγραφικής και των εκφραστών - φορέων της, κατά την τελευταία περίοδο πριν την απελευθέρωση των βόρειων περιοχών της Ελλάδας και κατατίθεται με την ελπίδα ότι θα παραμείνει ανοιχτός σε συμπληρώσεις.

A. Δαμ. Χρ.

Υπογρ. «1864 νοεμβρίου 7. Δια χειρός Α. Δαμ. Χρ(ίστου) Σαμαριναίου».

Εικόνες 1) Αγίου Γεωργίου του εξ Ιωαννίνων στη μ. Αρχ. Μιχαήλ Δερβιτσάνης Δρόπολη Αλβανίας. 2) Στον ίδιο ζωγράφο θα πρέπει να αποδώσουμε και τις εικόνες του ν. Αγίου Δημητρίου Κορυφής Βοΐου Κοζάνης τις οποίες υπογράφει άλλοτε με μικρά γράμματα και άλλοτε με κεφαλαία: «Δια χηρός α.δ. σαμαρινέος 1857» και «Δια χηρός Α. Δ. σαμαρινέος 1857». Στον ίδιο ναό υπογράφει και τις τοιχογραφίες του Ιερού.

Βιβλιογρ. 1) Ροπα, 1998, 278, αρ. 740. 2) Βαρσαμίδης 1990, 48.

Αδάμ Δημητρίου Κράιας

Υπογρ. « ...1893. ΜΑΪΟΥ: 12: ΔΙ ΧΙΡΟΣ ΑΔΑΜ: Δ: Κράϊα / του εκόμης Σαμαρίνης», «... 1892 / μαΐου 27: διά χειρός α[δαμ] / Δ. κράια Σαμαριν», «Αδάμος Δημητρίου». « Διά χηρός Αδάμη Δ. Κράϊα έτι Σαμαρίνης 1893. Ιουνίου 2»

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίου Νικολάου Σπηλιάς (κυρίως ναός), Γάβρος Καλαμπάκας. 2) ν. Ταξιαρχών (Πλατυτέρα) Οξύνεια Καλαμπάκας.

Εικόνες: 3) Αγίας Παρασκευής ν. Αγίου Γεωργίου Γριζάνου (1893). 4) Αρχων Μιχαήλ (1892) και Άγιος Χαράλαμπος (1892) ν. Ταξιαρχών Οξύνειας. Τις εικόνες υπογράφει μαζί με το γιο του Δημήτριο. 5) Τρεις Ιεράρχες (1884), Παναγίας (1885), ν. Αγίων Θεοδώρων Ανθοχωρίου Μετσόβου. 6) Άγιος Στέφανος, θύρα Διακονικού (1888) ν. Αγίας Παρασκευής Ανθοχωρίου. 7) φορητή εικόνα Αγίου Γεωργίου (1872), μ. Παναγίας Κλαδόρμης Φούρκας Κόνιτσας. 8) εικόνα του Χριστού στο τέμπλο, ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Τρικοκιάς Γρεβενών

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1997, 63, αρ. 5 (13). 2) του ιδίου, ο.π., 80, αρ. (81). Προσωπική καταγραφή. 4) ο.π., 89, αρ. 6. Παπαζήσης 1993, 344. 5) Παπαζήσης 1993, 344. 6) ο.π.. 7) Καμαρούλιας, 1996 Α' 194. 8) Λιόλιου, 198, 51.

Αδάμ Κράιας

Υπογρ. «...δια χειρός Αδάμ Κράϊα, χ». *Αδ. Κράϊα*, θα πρέπει να τον ταυτίσουμε με τον Αδάμ ή Αδάμο Χρίστου Κράια.

Τοιχογραφίες 1) ν. Αγίου Νικολάου Κοσματίου Γρεβενών 1847. 2) Φορητή εικόνα Αγίας Παρασκευής με σκηνές του βίου της στο ν. Αγίου Γεωργίου Γριζάνου Τρικάλων 1893.

Βιβλιογρ. 1) Προσωπικές σημειώσεις. 2) Παπαζήσης, 1996, 127. Καλούσιος 1992 ε, 98.

Αδάμ ή Αδάμης ή Αδάμος Χρίστου Κράιας

Υπογρ. «αγιογράφος Αδάμ Χρίστου Κραΐα Σαμαριναίου μαθητής δε Ζήσης Ιωάννου ντόβα 1867 οκτοβρίου 17 Μεσόβου + Μετονομάσθη Μεσολούριον», «δια χειρός Αδάμ Χρ. (Κ)ράια και Ζήσης Ιω(άννου) Ντόβα 1876 Ιουλίου 18».

Τοιχογρ.1) ν. Αγίου Δημητρίου Μεσολουρίου Γρεβενών 1867 μαζί με το μαθητή του Ζήση Ιωάννου Ντόβα, *μαθητής δε Ζήσης Ιωάννου Ντόβας*. 2) ν. Αγίου Γεωργίου Ριζαρίου Τρικάλων (βόρειο υπέρθυρο κυρίως ναού, μικρογρ. εξάστιχη).

Βιβλιογρ.1) Αρχείο 11^{ης} ΕΒΑ. 2) Καλούσιος, 1992, δ, 245, του ίδιου, 1998, 83-84, αρ. 30, 91.

Αδάμ ή Αδάμη Δ. Κράιας

Υπογρ. «και δια χρ. Αδάμη Δ. Κράια», «δια χειρός α. Δ. Κράια εκ κομοπόλεως σαμαρίνης Σαμαριν.»», «και δια χειρός αδάμου δημητρίου κράια του εκ κομοπόλεως Σαμαρίνης», «*Δι ΧΕΙΡΟΣ ΑΔΑΜ: Δ: Κράια του εκόμης Σαμαρίνης.*»(τοιχ. 1), «χειρή Αδάμου Δημητρίου και Ηός αυτού Δημητρίου εν κόμης Σαμαρίνης», «*α. Δ. Κράια*» (τοιχ. 2), «*δια χιρός Αδάμη Δ. Κράια, εκ Σαμαρίνης*».

Τοιχογραφ. Μαζί με τον πατέρα του Δημήτριο ζωγραφίζουν το ν. Γενεθλίου Θεοτόκου Παλιουρής, Πάπινγκο Ιωαννίνων. [Βοκοτόπουλος, 1966, Α.Δ., 21, Χρονικά, 314].

Εικόνες 1) Φορητή εικόνα ν. Αγίου Γεωργίου μονής Κλαδόρμης Κόνιτσας. 2) Δεσποτικές εικόνες: Τριών Ιεραρχών(1884), Παναγίας (1885) ν. Αγίων Θεοδώρων Ανθοχωρίου Μετσόβου. 3) Βημόθυρο Διακονικού ν. Αγίων Θεοδώρων Ανθοχωρίου Μετσόβου.

Τοιχογρ. 4) Τοιχογραφίες ν. Αγίου Νικολάου (Σπηλιάς) Γάβρου Καλαμπάκας. 5) Μαζί με το γιο του Δημήτριο ζωγραφίζουν στο ν. Αγίων Ταγιαρχών Οξύνειας Καλαμπάκας τις εικόνες του τέμπλου: Άρχων Μιχαήλ (1892), Αγίου Χαραλάμπους (1892). 6) Στον ίδιο ναό της Οξύνειας υπογράφει στην Πλατυτέρα (1892). 7) ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου Τρικοκιάς

1) Παπαζήσης Τρ., «Δυο Μοναστήρια στο Σαραντάπορο», *Ηπειρ. Ημ.*, Ιωάννινα 1993, 296. Καμαρούλιας Δ., *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου* Α' 194. 2) Παπαζήσης Τρ., «Τοιχογραφίες και εικόνες στην επαρχία Μετσόβου», *Πρακτικά Α' Συν. Μετσ. Σπουδών*, Αθήνα 1993, 344. 3) ο.π., 344. 4)Καλούσιος, 1998, ο.π., 64. 5 και 6) Καλούσιος, ο.π..7)Λιόλιος, ο.π., 51.

Αδάμος Εξάρχου του Ζήση (1853 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Αθανάσιος, Γεώργιος, Βασίλειος

Υπογρ. «Χειρί Αθανασίου / γεωργίου, βασιλείου των Ζωγράφων εκ σαμαρίνης. έτει αωπδ' - 1884 αυγούστου 10. ».

Τοιχογρ.1) ν. Παναγίας "Ρόδον το Αμάραντον" ή μ. Ροδιάς Βίγλα Άρτας.

Εικόνες 2) Κοίμηση Θεοτόκου τέμπλου: «...Χειρ Αθανασίου Σαμαρινέου 1884 Ιουλίου »

Βιβλιογρ. 1) Παπαδοπούλου, 1988, 321 *Α.Δ.* 43, 1988 *Χρον.* Β1, 321 πιν. 183, 194. Καμαρούλιας, 1996, Β', 317-319. 2) Παπαδοπούλου, ο.π..

Αθανάσιος υιός Δημητρίου

Υπογραφές: «*δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου Ζωγράφου σαμαρίνα*», «*δια χειρός αθανασίου δημητρίου εκ κομοπόλεως σαμαρίνης*», «*δια χειρός αθανασίου σαμαρίνης*», «*δια χειρός αθανασίου εκ κομοπόλεως σαμαρίνης (1872)*».

Γιος του ζωγράφου Δημητρίου

Συνεργ. Στέργιος (αδελφός του), Γεώργιος και Ζήσης συγχωριανοί του.

Τοιχογραφίες: α) μόνος του: 1) ν. Γέννησης της Θεοτόκου Πολυθέας Τρικάλων 1851, 2) ν. Αγίας Παρασκευής Αθαμανίας Τρικάλων, 1865 (*Ιουνίου 26*), 3) ν. Αγίου Γεωργίου Ριζαρίου Τρικάλων (δυτικό υπέρθυρο κυρίως ναού μικρογρ. επτάστιχη).

β) σε συνεργασία με τον αδελφό του Στέργιο: 4) ν. Δώδεκα Αποστόλων, Δροσοχωρίου Τρικάλων «*εν έτει τω σωτηρίω 1849 εν μηνί 10 οκτωβρίου / και δια χειρός αθανασίου και στεργίου υιοί δημητρίου Ζωγράφου σαμαριναίου*»

5) Χρυσωμα τέμπλου μονής Αγίας Τριάδος Δέσης Τρικάλων 1849 «*έτος 1849 οκτωβρίου 20 εχρισώθηκεν ο Τέμπλος της Αγίας Τριάδος ... και δια χειρός αθανασίου και στεργίου υιοί δημητρίου σαμαριναίου*»

γ) σε συνεργασία με το συγχωριανό του Ζήση: 6) ν. Αγίου Γεωργίου στην Καλαμοίρα Τρικάλων: «*.../ εν έτει τω σωτηρίω 1850 εν μηνί δεκεμβρίου 20 / και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου Ζωγράφουσαμαριναίου / και Ζίση*». 7) ν. Αγίου Νικολάου στο ομώνυμο χωριό (Καμνιά) «*... 1853 σεπτεμβρίου 18.../ ...και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου ζωγράφου και Ζίση υιού / μιχαήλ εκ κόμης σαμαριναίου*», 8) ν. Ασωμάτων Ταξιαρχών Μουριάς «*... 1854 φευρουαρίου 28 και διά χηρός αθανασίου / και Ζίση / εκ κόμης σαμαρίνα* ». 9) μ. Προφήτη Ηλία Πύρρας Τρικάλων «*...δια χειρός των / ελαχίστων δούλων του θεού αθανασίου και Ζήση των εκ της / κομοπόλεως σαμαρίνης εν έτει 1859 οκτωβρίου / 12* ».

δ) σε συνεργασία με τους συγχωριανούς του Γεώργιο και Βασίλειο υπογράφουν στα 1884 τις τοιχογραφίες του ν. Κοίμησης της Θεοτόκου στη μονή Ροδιάς Άρτας.

ε) σε συνεργασία με το συγχωριανό του Γεώργιο: 11) ν. Αγίου Γεωργίου της ομώνυμης μονής στο Μυρόφυλλο (Μερόκοβο) Τρικάλων: «*ιστορήθη ο περικαλλής και πάνσεπτος ούτος θείος ναός ... δια χειρός των / ελαχίστων δούλων του Θεού αθανασίου και γεωργίου των εκ της / κομοπόλεως σαμαρίνης εν έτει 1869 οκτωβρίου 20 έλαβε τάγμα* ».

Εικόνες: 1) Τριών Ιεραρχών (1866), ν. Αγίου Γεωργίου και Αποστόλων Πέτρου και Παύλου, ν. Αγίας Παρασκευής, στο ομώνυμο χωριό (Τζούρτια). 2) Τρεις Ιεράρχες (1871), Μόδεστος - Βησσαρίων – Σεραφείμ (1871), Χριστός (1871), Χριστός δεσποτικού (1871) και φορητή εικόνα με την Ανάσταση του Χριστού, στο ναό του Αγίου Νικολάου του ομώνυμου χωριού των Τρικάλων. 3) Φορητή εικόνα των αποστόλων Πέτρου και Παύλου (1869), στο ναό των Δώδεκα Αποστόλων στους Αποστόλους Τρικάλων. 4) Εικόνες του τέμπλου: Παναγία (1870), Χριστός (1870), Πρόδρομος (1870), στο ναό της Παναγίας στη μονή Μυροφύλλου. 5) Πρόδρομος (1870) του τέμπλου στο ναό του Αγίου Γεωργίου και Άγιος Δημήτριος (1882) στο ναό του Αγίου Νικολάου στην ίδια μονή. 6) Παναγία Οδηγήτρια, Χριστός, Ιωάννης Πρόδρομος και Μεταμόρφωση του Χριστού, στο ναό Αγίου Γεωργίου Πιαλείας Τρικάλων «ιστορίθησαν η τέσσαρες εικόνες ... διά / χειρός αθανασίου υιού δημητρίου Ζωγράφου σαμαρίν(η)ς εν έτει / 1851 απριλίου 12». 7) Ζωηφόρος Άρτος Ωραίας Πύλης (1867), στο ναό Αγίου Γεωργίου Φωτάδας Τρικάλων. 7α) φορητή εικόνα Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα 1869 στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Μουζάκι Καρδίτσας. Σε συνεργασία με τον Ζήση υπογράφουν: 8) στα 1861 τις έξι εικόνες του τέμπλου στο ναό του Αγίου Νικολάου Καλλιρρόης Τρικάλων (Χριστός Παντοκράτορας, Άγιος Νικόλαος, Παναγία, Χριστός, Πρόδρομος, Απόστολοι Πέτρος και Παύλος). 9) Σύναξη δώδεκα Αποστόλων και Αγίων Αθανασίου και Βησσαρίωνος (1861), του εικονοστασίου στο ν. Αγίου Δημητρίου στο Παλαιομονάστηρο. 10) Χριστός Ωραίας Πύλης στο ναό του Αγίου Δημητρίου Πολυθέας Τρικάλων.

Βιβλ. 1) Καλούσιος, 1996, 162-163, του ιδίου 1998, 82, αρ. 28 (88). 2) Καλούσιος, 1996, 155, του ιδίου 1998, αρ. 3, (9). 3) Καλούσιος, 1992, δ, 244-245, του ιδίου 1998, 83, αρ. 30 (90). 4) Καλούσιος, 1988 α, 50, του ιδίου 1998, 70, 11 (42). 5) Καλούσιος 1993, στ, 174-175, του ιδίου, 1998, 68, 33. Παπαζήσης Τρ., 1996, ε 314. 6) Καλούσιος, 1993, 177, του ιδίου 1998, 74, αρ. 15 (58). 7) Καλούσιος, 1996, 155, του ιδίου 1998, 61, αρ. 2 (3). 8) Καλούσιος, 1991, 138, του ιδίου 1998, 77, αρ. 21 (68). Παπαζήσης, 1996, 202. 9) Παπαζήσης 1983, 205-206, Καλούσιος 1991, 141, Παπαζήσης 1996, 307. 10) Καμαρούλιας, Β', 317, Παπαδοπούλου, 1988, ό.π.. 11) Παπαζήσης, 1983, 205, του ιδίου, 1996, 335. Ράπτης, 1985, 76-77. Καρακίτσιος, 1996, 242. Καλούσιος, 1998, 78. Εικόνες: 1-7: Καλούσιος, 1996, 153-155, 156, 1998, 61-62, του ιδίου 1990, 41 και 1998, 63, Ράπτης. 1985, 56, Καρακίτσιος 199, 96, Παπαζήσης 1996, 336. Καλούσιος 1996, 162-163, του ιδίου 1998, 82, αρ. 27 (86). Καλούσιος 1998, 84, αρ. 33 (95) αντίστοιχα. Από 8-10 Καλούσιος 1996, 157 του ιδίου 1998, 73-74. του ιδίου 1992, 243, του ιδίου 1996, 162-162 και 1998, 82.

Αθανάσιος Δ. Ζωγράφος

Υπογρ. «χείρ Αθανασίου Δ. Ζωγράφου σαμα / ρίνη »

Τοιχογρ. Κόγχη καθολικού μ. Μπρωνή Άρτας «χείρ Αθανασίου Δ. Ζωγράφου σαμα / ρίνη 1873. Άρτα. Δεκεμβρίου 21».

Βιβλιογρ. Καμαρούλιας, 1996, τ. Β', 301, εικ. 372.

Αθανάσιος Τσούκας

Υπογράφει τις εικόνες του τέμπλου της μ. Λεκατσά στην Πρέβεζα, στα 1916.
Βιβλιογρ. Μουσελίμης, 1980, 220-224. Καμαρούλιας 1996, Β' 95.

Αθανάσιος και Ζήσης

Υπογρ. «...(1861) ιουλίου: 8 Δια χειρός Αθανασίου και Ζήση εκ χώρας Σαμαρ.».

Εικόνες 1) ν. Αγίου Νικολάου Καλλιρρόης Τρικάλων, στην εικόνα του Χριστού στο τέμπλο υπάρχει η επιγραφή : «ιστορίθησαν αι έξι θείαι και ιεραί εικόνες της <εκκλησί>ας της ούσης / βελ<ίτ>Ζαναι της τιμομέ<ης> <εις> Αγιον Νικόλαον ο τε / Χριστός, η Παναγια ο Πρόδρομος Νικόλαος Πέτρος και Παύλος και ο Παντοκράτωρ Δια συν / δρομής και δαπάνης του Κυρίου Χριστοδούλου υιού Γεωργίου Φολίνα εις Μνημόσυνον Αυτών τε και των προγόνων και επιγόνων Αυτών αιώνιόν (1861) ιουλίου: 8 Δια χειρός Αθανασίου και Ζήση εκ χώρας Σαμαρ.».

Βιβλιογρ. Καλούσιος, 1996 (Τρικ. Σύμμ. ΙΓ'), Τρικαλινά 16 (1996), 157.

Αργύρης Δόντας του Δημητρίου (1887 - μετά το 1914).

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται στη θέση επάγγελμα: Ζωγράφος.

Βασίλειος

Υπογρ. «Χειρί Αθανασίου / γεωργίου, βασιλείου των Ζωγράφων εκ σαμαρίνης. έτει απωδ' - 1884 αυγούστου 10. »,

Τοιχογρ. 1) Συνεργάζεται με τους Αθανάσιο και Γεώργιο και υπογράφουν από κοινού την κτιτορική επιγραφή στο ν. Παναγίας "Ρόδον το Αμάραντον" ή μ. Ροδιάς Βίγλα Άρτας.

Βιβλιογρ. 1) Παπαδοπούλου, 1988, 321, Α.Δ. 43, 1988, Χρον. Β1, 321 πιν. 183, 194. Καμαρούλιας, 1996, Β' 317-319.

Γεώργιος

Υπογρ. «Χειρί Αθανασίου / γεωργίου, βασιλείου των Ζωγράφων εκ σαμαρίνης. έτει απωδ' - 1884 αυγούστου 10. »,

Τοιχογρ. 1) Συνεργάζεται με τους Αθανάσιο και Βασίλειο και υπογράφουν από κοινού την κτιτορική επιγραφή στο ν. Παναγίας "Ρόδον το Αμάραντον" ή μ. Ροδιάς Βίγλα Άρτας.

Βιβλιογρ. 1) Παπαδοπούλου, 1988, ό.π., 321, Β.1, πιν. 183, 194. Καμαρούλιας, 1996, Β' 317-319.

Γεώργιος και Κυριάκος ή Κυργιάκος (Χατζηκύργιος)

Υπογρ. «δια χει/ρος Κυργιάκου και Γεωργίου Σαμαριναίου εις / Μνημόσυνον αυτών. 1888 Σεπτεμβρίου 17», «1888 10βρίου 3 χειρ Κυργιάκου Χ(ατζη)κύργιου και Γεωργίου Σαμαρ(ιναίων)».

Τοιχογρ. 1) μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ζέρμας (Πλαγιά Ιωαννίνων).

Εικόνες 2) φορητή εικόνα της πυρφόρου ανάβασης του Προφήτη Ηλία στον Άγιο Νικόλαο Γριζάνου Τρικάλων (1888 10βρίου 3 χειρ Κυργιάκου Χ(ατζη)κύργιου και Γεωργίου Σαμαρ(ιναίων).

Βιβλιογρ. 1) Ρέμπελης, 1911, 55-56, του ιδίου, 1930, *H.X.* 5, 19-29. Τριανταφυλλόπουλος, *A.A.* 29 (1973-74).

Χρον. Β 2, 621. Καμαρούλιας, 1996, τ. Α', 203. 2) Παπαζήσης, 1996, 128. Καλούσιος, 1992, 118.

Γεώργιος Ιερέας

Μ. Γενεθλίων (;) Καβάσιλα Ιωαννίνων.

Ενθύμηση σε μηναίο Φεβρουαρίου 1820

«τες δεσποτικές ηκόνες κε του εν αγηης πατρός ημών νηκολάου ηστορήθηκ / σαν δηα χηρός ζωγράφου γεοργήου ηερέος εκ Σαμαρήνας επητροπιβοντος κον / στας ζησις κορδας εφημερέβοντος κονστας ηερέως Μοληστηνός 5 οκτοβρίου 1863 δηά χηρος ταπινούκονστας ηερέος».

Βιβλιογρ. Ευθυμίου 1969, 227. (*HE* τχ 205-206, 1969, 227).

Γεώργιος Μιχαήλ

Υπογρ. «Διά χυρός Γεωργίου/Μηχαήλ εν/ Σαμαρίνα / 1846».

Εικόνες: Αγίου Νικολάου, στον ομώνυμο ναό στο Κατάφυτο Καλαμπάκας.

Βιβλιογρ. Παπαζήσης, *Tr. H.*, 1997-98, 467.

Γεώργιος Πιτένης του Δημητρίου (γενν. 1872)

Υπογρ. «... *EN ETI* 1905 8/τοβρίου 6 .../ ... *EZΩΓΡΑΦΗΘΗ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΕΚ / ΣΑΜΜΑΡΙΝΗΣ*», «... *EN ETI* 1909 / *Μαρ: 2.../...ΔΙΑ / ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΙΤΕΝΗ εκ Σαμαρίνης.*», «...*EN ETI/ 1911 Αυγ: 19.../...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ / ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ*».

Τοιχογρ. 1) ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κνίδης Γρεβενών. 2) ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου, Πυλωρών Γρεβενών. 3) Εξωνάρθηκας μ. Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών.

Βιβλιογρ. 1-3, Αρχείο 11^{ης} ΕΒΑ, Μακρής, 1991, 62-63 και Προσωπική καταγραφή. Αδάμου, 1993, 159.

Γεώργιος

Υπογρ. «*χ. Γ. σαμαριναίου*»

Κάτοχος του χειρογράφου της Ερμηνείας του Μουσείου Μπενάκη (κωδ. αρ. 40, φ. 200), γύρω στο 1800.

Βιβλιογρ. Χατζηδάκης, 1987, 226, αρ. 47.

Γ. Οικονομίδης

Υπογρ. «...τη 20η Ιουνίου 1869 / Γ. Οικονομίδου / εκ κώμης Σαμαρίνης / 20 Ιουνίου 1869».

Εικόνες 1) Θύρα πρόθεσης, ν. Αγίου Αθανασίου Σπηλαίου Γρεβενών.

Βιβλιογρ. Προσωπική καταγραφή.

Γεώργιος Παπαϊωάννου του Μιχαήλ (1877 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Γεώργιος Πίτσης του Νικολάου (1877 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται στη θέση επάγγελμα: Ζωγράφος.

Δημήτριος (Αναγνώστου)

Υπογρ. «*ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΕΥΤΕΛΩΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΙ / ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΑΠ(Α)ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΕΚ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΧΩΡΑΣ / ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ*».

Τοιχογρ. 1) ν. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών.

Βιβλιογρ. 1) Wace-Thompson 1914, 276, 1989, 92. Μουτσόπουλος 1977, 229 εικ. 578. Μακρής 1991, 56, απογρ. 99. Προσωπικές σημειώσεις (βλέπε στο κεφ. για τις επιγραφές του ναού της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος).

Δημήτριος – Δανιήλ Αναγνώστου υιός του Μιχαήλ.

Ζωγράφησε μαζί με τον πατέρα του Μιχαήλ και τον αδελφό του Νικόλαο τις εικόνες του τέμπλου του ναού Αγίου Νικολάου Κρουσόβου. Επίσης με τον πατέρα του εργάστηκε στη μονή του Αγίου Ιωάννου στο Bigor συμμετέχοντας στη διακόσμηση της Τράπεζας της μονής. Στα 1832 έγινε μοναχός στην ίδια μονή με το όνομα Δανιήλ και αργότερα Πρωτασύγκελος του Μητροπολίτη Πελαγονίας.

Balabanov K., “Dali e opravdano ochnobanceto na Bigorskiot Manastir” , *Po povod trieset godini na slyzbata za zastita na spomenitsite na kulturata vo Jugoslavia*,, Skopje 1975, 93-105.) Mashnic M., “Dela od ranata fasa” *ZMM*, 2, 1996, 265-286. Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija” , *Kulturno Naslestvo*, IX, Skopje 1984, 5-37. Trickovska J., “Zapadnjaseki utikaji” , *Zapadnoevropski barock i vizantijiski svet*, Beograd 1991, 207-212. Ηλιού Φ., «Αγιογράφοι, ζωγράφοι, χαρακτές και σταμπαδόροι», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά, πρακτικά επιστημονικής Ημερίδας*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού 10 Νοεμβρίου 1995, Θεσσαλονίκη 1999, 50.

Δημήτριος Αδάμ Κράιας

Υπογρ. «.../ και Δια χηρός Δημητ... / μω κράιος του εν ... σαμα / ρήνης αωλδ / σεπτεμβρίου ις (16) / 1834».

Εικόνες 1) Αγίου Παντελεήμονα στο τέμπλο του ν. Αγίου Αθανασίου Αβδέλας Γρεβενών «.../ και Δια χηρός Δημητ... / μω κράιος του εν ... σαμα / ρήνης αωλδ / σεπτεμβρίου ις (16) / 1834». Εάν η προτεινόμενη συμπλήρωση του ονόματος «Δημητρίου Αδάμου Κράια» είναι ορθή, τότε θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για τον πατέρα του Αδάμ Δημητρίου Κράια.

Βιβλιογρ. 1) προσωπικές σημειώσεις.

Δημήτριος Α.

Υπογρ. «και δια χυρ Δημητρίου Α.», «και δια χυρ δημητρίου Α. του εκ κόμης σαμαρήνης 1865 αυγούστου 19 ».

Εικόνες: «Μήτηρ Θεού / 1864», «Ο βασιλεύς των βασιλευόντων και μέγας αρχιερέυς 1865», «Ο Άγιος Νικόλαος ο εν μύροις ... 1865 αυγούστου 29», ν. Αγίου Νικολάου Κρουνέρι (Δέβλα), Βοΐου Κοζάνης.

Βιβλιογρ. Βαρσαμίδης, 1986, *Χρ. Μακ. Φιλεκ. Αδελφ.* τ. στ', 48-49. Του ιδίου 1990, 48. (Ο ζωγράφος πρέπει να είναι ο ίδιος που ζωγραφίζει την εικόνα του Αγ. Γεωργίου στη Μ. Αγ. Δημητρίου Γριζάνου Τρικάλων).

Δημήτριος και Χαραλάμπης

Υπογρ. «*δήα χυρός Δημητρίου / και Χαραλάμπης του εκ χώρας σαμαρίνης φευρουαρίου 1864: φευρουαρίου 27*».

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Zhyme te Myzeqese, στην περιοχή Βερατίου Αλβανίας, «*δήα χυρός Δημητρίου / και Χαραλάμπης του εκ χώρας σαμαρίνης φευρουαρίου 1864: φευρουαρίου 27*».

Βιβλιογρ. Pora, 1998, 137, αρ. 246.

Δημήτριος και Αδάμης

Υπογρ. «*...ΚΑΙ ΔΙΑ ΧΕΙΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΙ ΑΔΑΜΗΣ ΥΩΣ ΤΟΥ ΤΟ ΕΚ ΚΩ / ΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1873 ΙΟΥΝΙΟΥ 8*», «*και δια χειρός Δημητρίου και Αδάμ του εκ κόμης / Σαμαρίνης*».

Τοιχογρ. 1) ν. Γενεθλίου Θεοτόκου, Παλιουρή Πάπινγκο Ιωαννίνων.

Εικόνες 2) συρόμενη θύρα κεντρικής πύλης Ιερού στο ν. Αγίου Αθανασίου Σπηλαιού Γρεβενών, «*... 1868 Σεπτεμβρίου 3 και / διά χειρός Δημητρίου και Αδάμ του εκ κόμης / Σαμαρίνης*».

Βιβλιογρ. 1) Βοκοτόπουλος, 1966 (Α.Α. 21(1966), Χρονικά, 314). 2) Προσωπική καταγραφή.

Δημήτριος Αδάμου Κράιας (γιος του Αδάμ Κράια).

Υπογρ. «*... Δ.Α. Κραϊα εκ συμ [18]80 Μρτ 27, έργων Δημητρίου Αδ. Κραϊα Σαμαρινέος 1895 / δμβρίου 19*», «*χειρ Δ.Α. Κραϊα, έργων Δημητρίου (1904 Αρλου 16)*». Μαζί με τον πατέρα του Αδάμ, υπογράφουν δύο εικόνες στο ναό των Ταξιαρχών στην Οξύνεια: «*.. έτΗ 1892 Μαΐου 20: χιρεί Αδάμου Δημητρίου και Ηός / αυτού Δημητρίου εν κόμης Σαμαρίνης*», «*...έτη 1892 Μαΐου 20 χίρ Αδάμου Δμου / και Ηός αυτού Δημητρίου / εν κόμης Σαμαρίνης*».

Τοιχογρ. 1) Τοιχογραφία του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Δημητρίου Παναγίτσας Τρικάλων.

Εικόνες 2) Δεσποτική εικόνα του Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στο ναό Αγίου Γεωργίου Γάβρου Τρικάλων. 3) Φορητή εικόνα Αγίου Δημητρίου στο ναό του Προφήτη Ηλία Γριζάνου Τρικάλων. Στον ίδιο ζωγράφο αποδίδονται και οι εικόνες της Παναγίας και του Αγίου Γεωργίου. 4) Με τον ίδιο τρόπο υπογράφει επίσης φορητή εικόνα του Αγίου Δημητρίου στον ίδιο ναό «*1904 Αρλου 16*», 5) την εικόνα των Αγίων Κοσμά και Δαμιανού στο ναό των Αγίων Θεοδώρων Κρήνης Τρικάλων «*1905 Δεκεμβρίου 14*». 6) Μαζί με τον πατέρα του τις εικόνες Αρχων Μιχαήλ και Άγιος Χαράλαμπος στο ναό των Ταξιαρχών Οξύνειας.

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1997, 81 αρ. 84. Προσωπική καταγραφή. 2) του ίδιου, ο.π., 88, αρ. 6 α. 3) του ίδιου ο.π., 76, αρ. 64. 4) του ίδιου ο.π., 67 αρ. 28. 5) του ίδιου, ο.π., 81, αρ. 84. 6) του ίδιου, ο.π., 80, αρ. 79, 80.

Δημήτριος Ζήση Δόντας

Υπογρ. «... / Σεπτμ: 6 : 1866 εν / Σαμαρίνις / δια χειρός εμου του ταπεινου Δημήτριος / Ζίση δόντα ».

Εικόνες:1)Αγία Παρασκευή τέμπλου, ν. Αγίας Παρασκευής Μεγαλοχωρίου Τρικάλων

Βιβλιογρ. Καλούσιος, 1993-94, 264 (Τρικαλινά Σύμμεικτα ζ', ανάτυπο εκ του Τρικ. Ημερ. 93-94, τ. 15, 264).

Δημήτριος Ζήσης

Υπογρ. «Δια χιρός Δημητρίου Ζήση Σαμαρινέου 1873. Ιουνίου 7».

Τοιχογρ. Πλατυτέρα, ν. Κοίμησης Θεοτόκου Τρικοκιάς Γρεβενών.

Βιβλιογρ. Λιόλιος, 1982, 1 (Λιόλιου Χρ. Οδοιπορικό στα χωριά της Φιλουριάς χασίων του ν. Γρεβενών. Επιγραφές – Τοπωνύμια – Ιστορία, 1982, 1).

Δημήτριος Πιτένης του Αδάμου.

Υπογρ. « ...εν έτει 1883 10βριου 20 /... .../Διά χειρός Δημητρίου Α. Πιτένη / Σαμαριναίος». «Διά χειρός Δημη / τριου αδάμου Πι / τένη εκ σαμα / ρύνης 1902 / Σεπτεμβριου / 25».

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίου Δημητρίου Μηλιάς Κοζάνης, « ...Δια χειρός Δημητρίου Αδάμου εκ σαμαρύνης.../ 1873 Φεβρουαρίου 15 », 2) ν. Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου Λευκοπηγής Κοζάνης «Μάιος 1880», 3) Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Κοζάνης (1888), 4) Άγιος Γεώργιος Άνω Κώμης Κοζάνης, χωρίς χρονολογία, 5) ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Αιανής (χωρίς χρονολογία) 6) ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Φιλιππείων Γρεβενών 1902.

Τέμπλο: 7)1883 ζωγραφίζει το τέμπλο του ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πυλωρών Γρεβενών.

Βιβλιογρ. 1) Μακρής Δ., 1973, ΜΖ τχ 7, 32. 2-5) Μακρής Δ., ο.π., Βαρσαμίδης, 1990, 50. 6-7) Μακρής, 1991, 61-62 και προσωπική καταγραφή.

Δημήτριος Κράγιας του Αδάμου (1870 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Δήμος

Υπογρ. *«Δια χειρός Δήμου, Σίμου και Δημητρίου, Ιωάννου Σακουμάνου σαμαριναίοι».*

Τοιχογρ. Δρυμός Ελασσόνας.

Βιβλιογρ. Παπαθανασίου, Ω.Σ., τχ, *Ιουλ.-Αυγ. 1979, 3 κ.ε.*

Ζήσης Γεωργίου και Μιχαήλ

Υπογρ. *«Δια χειρός Μιχαήλ και Ζήση Γ. εκ Σαμαρίνης / 1879. Ηουλίου 25/», «χειρ: Μιχαήλ Γεωργίου...//», «χειρί Μιχαήλ Γεωργίου σαμαρίνα / και Ζή[ση]». «χειρ δε των ευτελών / αυταδέλφων Ζήση και μιχαήλ γεωργίου Σαμαριναίων 1862», «"Δια χειρός των ευτελών αυταδέλφων Μιχα/ήλ και Ζήση Γεωργίου εκ κωμοπόλεως Σα/μαρίνης ...αωξδ».*

Τοιχογρ. Σε συνεργασία με τον αδελφό του Ζήση: 1) Αγίου Αθανασίου Οξύνειας Καλαμπάκας (Δια χειρός Μιχαήλ και Ζήση Γ.(εωργίου) εκ Σαμαρίνης / 1879. Ηουλίου 25"). 2) ν. Αγίου Νικολάου Αύρας Καλαμπάκας (δια χειρός Μιχαήλ και / εν έτει Αωξθ 1869 Μαΐου...».

Εικόνες 4) Αγίου Μόδεστου (χειρ: Μιχαήλ Γεωργίου...//), 5) Παναγίας στο τέμπλο «χειρ δε των ευτελών / αυταδέλφων Ζήση και μιχαήλ γεωργίου Σαμαριναίων 1862». 6) Χριστού στο τέμπλο «Δια χειρός των ευτελών αυταδέλφων Μιχα/ήλ και Ζήση Γεωργίου εκ κωμοπόλεως Σα/μαρίνης επιτροπεύων Γεωργίου Τζιλήκ: αωξδ».

Βιβλιογρ. 1) Παπαζήσης, 1997-8, 353-354, Καλούσιος, 1995 α , 200-201. 2) Παπαζήσης, 1997-8, 284. Καλούσιος, 1994, 148, 160. Μανζάνα, 1990,(ΑΔ 45.1 (1990), Χρον. Β.1,). 4-6) Καλούσιος 1995 α, 200-201. Παπαζήσης, 1997-98, 353-354.

Ζήσης Ιω. Ντόβας

Υπογρ. *« χειρ Ζήσης Ιω Ντόβας εκ Σαμαρίνης».*

Εικόνες, ν. Αγίου Δημητρίου Πρόσβολου Γρεβενών. Εικόνες τέμπλου: 1)Ιωάννης Πρόδρομος (18.. φεβρ 7/ χειρ ζή / σης Ντόβας), 2) Άγιος Δημήτριος (1875 φεβρ 8 / χειρ Ζήση Ιω. Ντόβα εκ Σαμαρίνης), 3) Άρχων Μιχαήλ (1875 φεβρ 28 χειρ Ζήση Ιω. / Ντόβα εκ Σαμαρίνης), 4) Ανάληψη Προφήτη Ηλία (1875 φευρ 14 χειρ Ζήση Ιω. / Ντόβα εκ Σαμαρίνης).

Βιβλιογρ. 1-4) Προσωπική καταγραφή.

Ζήσης υιός Δημητρίου και Αθανάσιος

Υπογρ. *«.../ εν έτει τω σωτηρίω 1850 εν μηνί δεκεμβρίου 20 / και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου Ζωγράφου σαμαριναίου / και Ζίση», «... 1853 σεπτεμβρίου 18.../ ...και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου ζωγράφου και Ζίση υιού / μιχαήλ εκ κόμης σαμαριναίου», «...(1861) ιουλίου: 8 Δια χειρός Αθανασίου και Ζήση εκ χώρας Σαμαρ.».*

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίου Γεωργίου στην Καλαμοίρα Τρικάλων: «.../ εν έτει τω σωτηρίω 1850 εν μηνί δεκεμβρίου 20 / και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου Ζωγράφου σαμαριναίου / και Ζίση». 2) ν. Αγίου Νικολάου στο ομώνυμο χωριό (Καμνάι) «... 1853 σεπτεμβρίου 18.../ ...και δια χειρός αθανασίου υιού δημητρίου ζωγράφου και Ζίση υιού / μιχαήλ εκ κόμης σαμαριναίου», 3) ν. Ασωμάτων Ταξιαρχών Μουριάς « ... 1854 φευρουαρίου 28 και διά χειρός αθανασίου / και Ζίση / εκ κόμης σαμαρίνα », 4) μ. Προφήτη Ηλία Πύρρας Τρικάλων «...δια χειρός των / ελαχίστων δούλων του θεού αθανασίου και Ζήση των εκ της / κωμοπόλεως σαμαρίνης εν έτει 1859 οκτοβρίου / 12».

Εικόνες 5) ν. Αγίου Νικολάου Καλλιρρόης Τρικάλων, στην εικόνα του Χριστού στο τέμπλο υπάρχει η επιγραφή : «ιστορίθησαν αι έξι θείαι και ιεραί εικόνες της (εκκλησί)ας της ούσης / βελ(ίτ)Ζαναι της τιμομέ(ης) (εις) Αγιον Νικόλαον ο τε / Χριστός, η Παναγια ο Πρόδρομος Νικόλαος Πέτρος και Παύλος και ο Παντοκράτωρ Δια συν / δρομής και δαπάνης του Κυρίου Χριστοδούλου υιού Γεωργίου Φολίνα εις Μνημόσυνον Αυτών τε και των προγόνων και επιγόνων Αυτών αιώνιόν (1861) ιουλίου: 8 Δια χειρός Αθανασίου και Ζήση εκ χώρας Σαμαρ.».

Βιβλιογρ. Καλούσιος, 1-4) Καλούσιος, 1991, 138,141, του ιδίου 1993, 177, του αυτού 1996, 155, του ιδίου 1998, 61,αρ. 2 (3), 77, αρ. 21 (68), 74, αρ. 15 (58). Παπαζήσης, 1996, 202, 307. Παπαζήσης 1983, 205-206. 5) 1996 (Τρικ. Σύμμ. ΙΓ'), Τρικαλινά 16 (1996), 157.

Ζήσης του Μιχαήλ

Υπογρ. « ...αωνε. Μαΐου. κ. / χειρί Ματθαίου παπα Ιω(άννου) και Ζήσου / Μιχαήλ, εκ σαμαρίνης». « και διά χειρός αθανασίου υιού δημητρίου και ζήση υιού μιχαήλ εκκόμης σαμαριναίου» «Χείρ Ζήση Μιχαήλ και Γεωργίου εκ κόμης Σαμαριναίοι»

Τοιχογρ. 1) σε συνεργασία με τον Ματθαίο Παπαϊωάννου εργάζονται στο ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου Μπάρας Τρικάλων « ...αωνε. Μαΐου. κ. / χειρί Ματθαίου παπα Ιω(άννου) και Ζήσου / Μιχαήλ, εκ σαμαρίνης». 2) σε συνεργασία με τον Αθανάσιο Δημητρίου εργάζονται στο ν. Αγίου Νικολάου του ομώνυμου χωριού πρώην Καμνάι Τρικάλων. 3) σε συνεργασία με το Γεώργιο διακοσμούν τη μ. Ταξιαρχών Δερβιτσάνης Αργυροκάστρουστην Αλβανία.

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1996 (Τρ. Συμμ. ΙΓ', 165, (ιζ), αρ. 22). 2) Καλούσιος ο.π., 155, αρ. 3. 3) Ρορα,1998, 279, αρ. 743.

Ζήσης Παπαγεωργίου του Αδάμου (1849 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Ηλίας Ζωγράφος του Ζήση (1876 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Θρασύβουλος Παντοστόπουλος του Εμμανουήλ (1891- μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Ιωάννης – παπα-Ιωάννης Αναγνώστου

Υπογρ. «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΕΥΤΕΛΩΝ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΙ / ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΚΑΙ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΠΑΠ(Α)ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΕΚ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΧΩΡΑΣ / ΣΑΜΑΡΙΝΑΣ».

Τοιχογρ. 1) ν. Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών. 2) Προφ. Ηλίας Σαμαρίνας.

Βιβλιογρ. 1) Wace-Thompson 1914, 276, 1989, 92. Μουτσόπουλος 1977, 229 εικ. 578. Μακρής 1991, 56, απογρ. 99. Σέργιος Μητροπ. Γρεβενών, 1982. 2) Μουτσόπουλος, ό.π., αρ. 589.

Ιωάννης παπα-Αδάμ

Υπογρ. «Διά χ. Ιων. πα(πα)Αδμ / εκ Σαμαριν.» «...Διά χ. Ιωάν πα(πα) / εκ Σαμαρίν.»

Εικόνες: 1) Μέγας Αρχιερέυς στο δεσποτικό θρόνο «...1864 Αυγούστου / 26...», 2) Φορητή εικόνα Παναγίας «κατά το 1864 Αυγούστου 26 ηστορήθη αύτη η α / γία εικόν της υπεραΓί / ας Δεσποίνης ημών ...», στο ν. Αγίου Αθανασίου Ζηλευτής Τρικάλων.

Βιβλιογρ. 1 και 2, καλούσιος 1995, 181-182. Παπαζήσης, 1996 137-138.

Ιωάννης Αντωνίου

Υπογρ. «δια χειρός Μιχαήλ και Ιωάννου Αντωνίου / Σαμαριναίων 1867 ιουλίου 12».

Εικόνες, ν. Αγίου Αθανασίου Δοτσικού Γρεβενών. Σε συνεργασία με τον αδελφό του Μιχαήλ ζωγραφίζει την εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του ίδιου ναού (1867 ιουλίου 12).

Βιβλιογρ. Μπατζής, 1999, 20.

Ιωάννης Γεωργίου Βέρος

Υπογρ. «...εν έτι (α)ως(;)ε Μαΐου 8 δια χειρός / Ιω. Γεωργίου βέρου σ.μ.ρ.ν.», «Χειρ ιερέος γεωργίου».

Εικόνες: 1) Θεοτόκου, Άγιοι Στυλιανός, Αικατερίνη και Στέφανος, επίσης τη μικρή εικόνα του Αγίου Αντωνίου «1851 Ιανουαρίου 23», ν. Αγίου Αντωνίου Τυρνάβου. 2) Άγιος Σπυρίδων στο εικονοστάσι του ν. Αγίου Νικολάου Καμάρας «1869 Φεβρουαρίου 1». 3) Θεοτόκος «1869 νοεμβρίου 25», ν. Παναγίας Παλαιοημερολογητών.

Βιβλιογρ. Κακαδιάρης, 1976, 433. (Κακαδιάρης Αλέξ. , «Επώνυμοι αγιογράφοι στον Τύρναβο», *Θεσσαλική Εστία* , Δ', τχ. 21, Λάρισα Μάιος-ιούνιος 1976, 433).

Ιωάννης Μ.

Υπογρ. «χειρ Ιωάννης Μ.».

Εικόνες 1) φορητή εικόνα Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον ομώνυμο ναό Βελανιδιάς Βοΐου Κοζάνης «I... 1864 ...χειρ Ιωάννης Μ. Σαμαρινέος».

Βιβλιογρ. Μακρής Δ. 1993 Μ.Ζ. τχ 84, 33. Βαρσαμίδης, 1990, 49.

Ιωάννης και Συμεών

Υπογρ. «Εξωγραφίσθη υπό των εκ Σαμαρίνης αυταδέλφων Συμεών κ(αι) Ιωάννου».

Τοιχογρ. 1) καθολικό μ. Αγίας Γιαννωτών Ελασσόνας (...1867 Απριλίου / 10...).

Βιβλιογρ. Βέλκος, 1980, 200.

Ιωάννης και Σίμος

Υπογρ. «*Ιστορήθη αυτή η εικόν διά χειρός σίμου κ ε Ιωάννου σαμαριναίου*». Είναι πολύ πιθανό οι ζωγράφοι Συμεών και Ιωάννης να ταυτίζονται με τους Σίμο και Ιωάννη.

Εικόνες: 1) φορητή εικόνα Θεοτόκου ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, οικισμού Κατωχωρίου Παλιουριάς Γρεβενών, «*Ιστορήθη αυτή η εικόν διά χειρός σίμου κ ε Ιωάννου σαμαριναίου.../ ...1862 Αυγούστου 22* » .

Βιβλιογρ. Λιόλιος, 1982, 117.

Ιωάννης Δόντας του Νικολάου (1883 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Κυριάκος ή Κυργιάκος (Χατζηκύργιος) και Γεώργιος

Υπογρ. «*δια χει/ρος Κυργιάκου και Γεωργίου Σαμαριναίου εις / Μνημόσυνον αυτών. 1888 Σεπτεμβρίου 17*», «*1888 10βρίου 3 χειρ Κυργιάκου Χ(ατζη)κύργιου καί Γεωργίου Σαμαρ(ιναίων)*».

Τοιχογρ. 1) μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ζέρμας (Πλαγιά Ιωαννίνων).

Εικόνες 2) φορητή εικόνα της πυρφόρου ανάβασης του Προφήτη Ηλία στον Άγιο Νικόλαο Γριζάνου Τρικάλων: «1888 10βρίου 3 χειρ Κυργιάκου Χ(ατζη)κύργιου και Γεωργίου Σαμαρ(ιναίων)».

Βιβλιογρ. 1) Ρέμπελης, 1911, 55-56, του ιδίου, 1930, Η.Χ. 5, 19-29. Τριανταφυλλόπουλος, Α.Δ. 29 (1973-74) Χρον. Β 2, 621. Καμαρούλιας, 1996, τ. Α', 203. 2) Παπαζήσης, 1996, 128. Καλούσιος, 1992, 118.

Μανουήλ

Ο Μανουήλ είναι ο παλιότερος Σαμαριναίος ζωγράφος υπογραφή του σώζεται στην κόγχη του ναού του Αγίου Νικολάου Σπηλιάς στο Γάβρο Τρικάλων.

Υπογρ. «ΚΕ ΕΚ ΧΗΡΟΣ / ΜΑΝΩΗΛ ΕΚ / ΚΟΜΗΣ ΣΑΜΑΡΙΝΑ / ΕΤΙ 1796».

Βιβλιογρ.1) Προσωπική καταγραφή και Αρχείο Καλούσιου Δ. .

Ματθαίος Δ.

Υπογρ. «Διά χειρός Ματθαίου Δ. εκ Σαμαρίνης 1864 μαρτίου 12».

Εικόνες 1) Αγίου Γεωργίου του εξ Ιωαννίνων, ν. Shperfytyrimit, Αργυρόκαστρο Αλβανίας.

Βιβλιογρ. Ρορα, 1998, 278, αρ. 739.

Ματθαίος παπα Ιωάννου

Υπογρ. «και Διά χειρός Ματθαίου και Μιχαήλ υιοί παπαιωάννου ε(κ) κόμης Σαμαρίνης / εν έτη τω σωτηρίω 1851 αωνα αυΓούστου β », « ...αωνε. Μαΐου. κ. / χειρί Ματθαίου παπα Ιω(άννου) και Ζήσου / Μιχαήλ, εκ σαμαρίνης», «1855 8μβρίου / 20 / ΧΜ», « κ Δ χ Μ. ππ Ιω σμρ »

Τοιχογρ. 1) σε συνεργασία με τον αδελφό του Μιχαήλ στο καθολικό μ. Γενεσίου της Θεοτόκου στο Πετρίλο Καρδίτσας «και Διά χειρός Ματθαίου και Μιχαήλ υιοί παπαιωάννου ε(κ) κόμης Σαμαρίνης / εν έτη τω σωτηρίω 1851 αωνα αυΓούστου β ». 2) σε συνεργασία με τον Ζήση του Μιχαήλ, στο ν. Γεννήσεως της Θεοτόκου Μπάρας Τρικάλων « ...αωνε. Μαΐου. κ. / χειρί Ματθαίου παπα Ιω(άννου) και Ζήσου / Μιχαήλ, εκ σαμαρίνης». 3) με τη βραχυγραφία ΧΜ (Χείρ Ματθαίου), υπογράφει την τοιχογραφημένη παράσταση του Προδρόμου στο γυναικωνίτη του ιδίου ναού (Γεννήσεως Θεοτόκου Μπάρας).

Εικόνες, 4) στον Ματθαίο θα αποδώσουμε και επτά εικόνες των προσκνηταρίων του ν. Αγίου Χαράλαμπου στη μ. Αγίου Στεφάνου Μετεώρων « Ιστορήθησαν αι επτά άγια / εικόναι των προσκνηταρίων του / τε καθολικού και νάρθηκος / κατά τους αωνς εν μηνί Ι / ανουαρίου λα διά συνδρομής / τπο πανοσυοτάτου καθηγουμένου κ / Ιακώβου και των λυπόν / πατέρων εις μνημόσυνον αιώ / νιον: / Κ Δ χ Μ π ΙΩ σμρ». Από τον κ. Σκουβαρά που πρώτος δημοσίευσε την επιγραφή, στο έργο του Μετέωρα, 1961, η βραχυγραφία αναλύθηκε ως «σμυρναίου». Με τα σημερινά όμως δεδομένα είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε ότι η βραχυγραφία «σμρ» ή «σμρν» αποτελούν

συντομογραφία του ονόματος Σαμαρίνα και βρίσκονται σε ευρεία χρήση από τους ζωγράφους που κατάγονται απ' αυτήν.

Βιβλιογρ. 1) Α.Δ. 49 (1994), 344. Καρατζόγλου, 1998 (ΕΕΜΑ, τ. 5, 99, εικ. 10). 2) Καλούσιος, 1996 (Γρ. Συμμ. ΙΓ', 165, (ιζ), αρ. 22). 3) Καλούσιος, 1996, 167, ε, αρ. 27. 4) Σκουβαράς, 1961, 89-90

Μιχαήλ Αναγνώστου του Δημητρίου

Υπογρ. «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811», «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΚ ΤΑΥΤΗΣ ΚΟΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1815», «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1817», «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΕΥΤΕΛΟΥΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ», «δια χειρός του ταπεινού Μιχαήλ αναγνώστου ζωγράφου 1834», «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΚΑΙ ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΜΙΧΑΗΛ ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ ΑΩΛΗ».

Εικόνες 1) Δεσποτική εικόνα Βρεφοκρατούσας στο τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Σαμαρίνας: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ 1811», στον ίδιο ζωγράφο αποδίδεται και η ανυπόγραφη εικόνα Χριστού στο τέμπλο του ίδιου ναού. 2) Δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου στο τέμπλο του ναού Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΚ ΤΑΥΤΗΣ ΚΟΜΟΠΟΛΕΩΣ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ 1815», στον ίδιο αποδίδεται και η ανυπόγραφη εικόνα Χριστού στο τέμπλο του ίδιου ναού. 3) Δεσποτική εικόνα του Χριστού «Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΟΝΤΩΝ», στο τέμπλο του ναού της Αγίας Παρασκευής του ομώνυμου χωριού, πρώην Κεράσοβο, Κονίστης. 4) Δεσποτικές εικόνες Χριστού και Θεοτόκου στο τέμπλο της μονής των Αγίων Αποστόλων Κλεινού Καλαμπάκας: «ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ / ΤΟΥ ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ: 1821», 5) «Δεσποτική εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως, στη μονή Trescavac 1826», 6) Στα 1827 τις Δεσποτικές εικόνες: του Χριστού Παντοκράτορα, της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας, του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, του Αγίου Νικολάου, δύο εικόνες του Αγίου Γεωργίου και τα βημόθυρα στο τέμπλο του Καθεδρικού ναού στο Ελμπασάν της Αλβανίας, καθώς επίσης την εικόνα του Αγίου Μανδηλίου και των Σαράντα Μαρτύρων στα 1828 στον ίδιο ναό. 7) Στα 1829 ζωγράφησε τις Δεσποτικές εικόνες του Χριστού, της Θεοτόκου και του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο τέμπλο της μονής Αγίου Ιωάννου Bigor. Στην ίδια μονή εργάζεται μέχρι τα 1833, οπότε και ζωγράφησε και τις υπόλοιπες εικόνες του τέμπλου. 8) Τις εικόνες του τέμπλου στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Κρούσοβο (μεταξύ 1831-1832), σε συνεργασία με τους γιους του Δημήτριο και Νικόλαο. 9) εικόνα του Ευαγγελισμού στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Kicevo. 10) Ξύλινο ναόσχημο αρτοφόριο στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Bitola.

Τοιχογρ.: 11) 1819 ναός Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Σαμαρίνας Γρεβενών σε συνεργασία με τους Δημήτριο Αναγνώστου και παπα-Ιωάννη Αναγνώστου. 12) 1820, ζωγραφίζει στο καθολικό της μονής των Αγίων Αποστόλων Κλεινού Καλαμπάκας. 13) 1821 τον τρούλο του καθολικού της Αγίας Παρασκευής Σαμαρίνας. 14) 1830-1833, σε συνεργασία με το γιο του Δημήτριο ζωγραφίζουν την Τράπεζα της μονής του Αγίου Ιωάννου στο Bigor. 15) 1838, ζωγραφίζει το ναό του Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας Σερρών. 16) 1840 μαζί με το μαθητή του Dico εργάζονται στο ναό του

Αγίου Γεωργίου στη Raicica κοντά στο Debar. 17) 1842 ζωγραφίζει την παράσταση της Κοίμησης του Αγίου Ιωάννου της Ρίλας στο νέο καθολικό της ομώνυμης μονής. 18) 1844 μαζί με το γιο του Νικόλαο ζωγραφίζουν μέρος του διακόσμου του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Resen. 19) 1849 μαζί με το Ζήση από το Κρούσοβο, ζωγραφίζουν μέρος του διακόσμου στο Treskavec.

Βιβλιογρ.1,2,3) Προσωπικές καταγραφές. 4) Καλούσιος Δ., 5) Vasiliev A., *Balgarski vazrozdenski maistori* Sofia 1965, 280. Babic B., “Manastirov Treskavec”, *Spomenici za Srednovekovnata I po novata istorija na Makedonija, IV*, 44, Skopje 1981. Andreevska J., “Krusovski zografii ikonopisi”, *ZMS 26 (1990)*, 291. Mashnic M., “Mihail Anagnosti”, *ZMM 2(1996)*, 272. 6) Percorsi del Sacro. *Icone dai musei albanesi*, Milano 2002, (Κατάλογος Έκθεσης εικόνων), 98-107, αρ. 44, 45, 46, 48, 47, 49, 43, 50 και 51 αντίστοιχα. 7) Trickovska J., “Zapadnjaski utikaji”, *Zapadnoevropski barock i vizantijski svet*, Beograd 1991, 207-212. Mashnic M., “Dela od ranata fasa” *ZMM, 2*, 1996, 265-286. 8) Μπάλλας Ν., *Ιστορία του Κρουσόβου*, Θεσσαλονίκη 1962, 24. 9) Mashnic M., “Dela od ranata fasa” *ZMM, 2*, 1996, 265-286. 10) Mashnic M., “Dela od ranata fasa” *ZMM, 2*, 1996, 265-286. Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija”, *Kulturno Nasletvo, IX*, Skopje 1984, 5-37. Trickovska J., “Zapadnjaski utikaji”, *Zapadnoevropski barock i vizantijski svet*, Beograd 1991, 207-212. Mihailovski R., “Prolozi za proucuvanje”, *Pelagonitisa 7/8 (1999)*, 112-120. 11) Προσωπικές σημειώσεις (βλέπε τα κεφ., που αναφέρονται στις επιγραφές και την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ). Wace – Thompson, *Οι νομάδες των Βαλκανίων*, ό.π., 92. Μακρής Κ., *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, ό.π., 56. Παπαθανασίου Μ., «Σαμαριναίοι Ζωγράφοι», εφημ. *Η Ωραία Σαμαρίνα*, 12) Προσωπικές σημειώσεις(βλέπε τα κεφ., που αναφέρονται στις επιγραφές και την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ), Μακρής Κ., ό.π., 56 κ.εξ., του ιδίου «Το μοναστήρι του Κλεινοβού», *Βήματα*, Αθήνα 1979, 252-257. Κουρκουτίδου – Νικολαΐδου, *Α.Δ.* 13) Προσωπικές σημειώσεις (βλέπε τα κεφ., που αναφέρονται στις επιγραφές και την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ). Παπαθανασίου Μ., ό.π.. 14) Trickovska J., ό.π.. Mashnic M., “Dela od ranata fasa”, ό.π.. Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija”, ό.π.. Balabanov K., “Dali e opravdano ochnobanceto na Bigorskiot Manastir”, *Po povod trieset godini na slyzbata za zastita na spomenitsite na kulturata vo Jugoslavia*, Skopje 1975, 93-105. 15) Προσωπική καταγραφή (βλέπε τα κεφ., που αναφέρονται στις επιγραφές και την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ). 16) Moshin V., “Parusia-Pomenik na crevata sv. Georgi”, *Slovenski rakopisi vo Makedonija, I*, Skopje 1971, 173. 17) Jancev J., *Rilskija manasti prez vekovete*, Veliko Tirnovo 2000, 132-133. Kornakov D., *La creation dew sculptures sur bois*, Skopje 1990, 101. 18) Trickovska J., ό.π.. Mashnic M., “Dela od ranata fasa”, ό.π.. Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija”. 19) Trickovska J., ό.π.. Mashnic M., “Dela od ranata fasa”, ό.π..

Μιχαήλ Ιωάννου(;).

Υπογρ. «... 1868/ Μαρτίου 15 /.../ χειρ Μιχαήλ Ιω. Σαμαρινέος».

Εικόνες 1) Φορητή εικόνα Προδρόμου, κεντρική εκκλησία Ζαγόριανης.

Βιβλιογρ. Μπέττης, 1965, (Η.Ε. τ. ΙΔ', τχ 153, 61)

Μιχαήλ Αντωνίου

Υπογρ. «...ιουνίου 29 1869 διά χειρός Μιχαήλ Αντωνίου Σαμαριναίου», « 1867 ιουλίου 28 διά χειρός Μιχαήλ Αντωνίου Σαμαριναίου», «δια χειρός Μιχαήλ και Ιωάννου Αντωνίου / Σαμαριναίων 1867 ιουλίου 12».

Τοιχογρ.1) Κοίμηση Θεοτόκου ν. Αγίου Αθανασίου Δοτσικού Γρεβενών (29 Ιουνίου 1869).

Εικόνες 2) Παναγία τέμπλου (1867 Ιουλίου 28). Σε συνεργασία με τον αδελφό του Ιωάννη ζωγραφίζει την εικόνα του Χριστού στο τέμπλο του ίδιου ναού (1867 Ιουλίου 12).

Βιβλιογρ. 1,2) Μπατζής, 1999, 20-21.

Μιχαήλ Γεωργίου και Ζήσης

Υπογρ. «1853 Σεπτεμβρίου Ι. χειρ Γεωργίου Μιχαήλ εκ σαμαρίνης», «Δια χειρός Μιχαήλ και Ζήση Γ. εκ Σαμαρίνης / 1879. Ηουλίου 25/», «(χειρ: Μιχαήλ Γεωργίου...//.», «χειρί Μιχαήλ Γεωργίου σαμαρίνα / και Ζή[ση]». «χειρ δε των ευτελών / αυταδέλφων Ζήση και μιχαήλ γεωργίου Σαμαριναίων 1862», «"Δια χειρός των ευτελών αυταδέλφων Μιχαήλ και Ζήση Γεωργίου εκ κωμοπόλεως Σα/μαρίνης ...αωξδ».

Τοιχογρ. 1) Ο Μιχαήλ μόνος του ζωγραφίζει την κόγχη ν. Αγίου Νικολάου Οξύνειας Καλαμπάκας 1862 (1862/ χειρ Μιχαήλ γεωργίου / σαμαριναίου). Σε συνεργασία με τον αδελφό του Ζήση: 2) Αγίου Αθανασίου Οξύνειας Καλαμπάκας (Δια χειρός Μιχαήλ και Ζήση Γ.(εωργίου) εκ Σαμαρίνης / 1879. Ηουλίου 25"), στην αριστερή δέλτο της πρόθεσης στον ίδιο ναό «χειρί Μιχαήλ Γεωργίου σαμαρίνα / και Ζή(ση)». 3) ν. Αγίου Νικολάου Αύρας Καλαμπάκας (δια χειρός Μιχαήλ και / εν έτει Αωξθ 1869 Μαΐου...».

Εικόνες 4) το τέμπλο και τις εικόνες στο ν. Αγίου Νικολάου Κρυονερίου Βοΐου Κοζάνης «Ο παρών τέμπλος έγινε δια συνδρομής των τιμοτάτων κ... (είναι σβησμένα στο σημείο αυτό) «1853 Σεπτεμβρίου Ι. χειρ Γεωργίου Μιχαήλ εκ σαμαρίνης». 5) Αγίου Μόδεστου (χειρ: Μιχαήλ Γεωργίου...//.), ν. Αγ. Αθανασίου Οξύνειας 6) Παναγίας στο τέμπλο του παραπάνω ναού «χειρ δε των ευτελών / αυταδέλφων Ζήση και μιχαήλ γεωργίου Σαμαριναίων 1862». 7) Χριστού στο τέμπλο του παραπάνω ναού «Δια χειρός των ευτελών αυταδέλφων Μιχαήλ και Ζήση Γεωργίου εκ κωμοπόλεως Σα/μαρίνης επιτροπεύων Γεωργίου Τζιλίγκου: αωξδ». 8) την εικόνα της Θεοτόκου στην πύλη του διακονικού στο ν. Αγίου Νικολάου Βουναίνης, στη μ. Βυτουμά Τρικάλων στο πίσω μέρος της εικόνας «1877: Ιαν. 31 Μιχαήλ Γ. εκ Σαμαρ[ιν]ης 1876».

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1990, 185. Παπαζήσης, 1997-8, 346. 2) Παπαζήσης, 1997-8, 353-354, Καλούσιος, 1995 α, 200-201. 3) Παπαζήσης, 1997-8, 284. Καλούσιος, 1994, 148, 160. Μανζιανά, 1990,(ΑΔ 45.1 (1990), Χρον. Β.1,). 4) Βαρσαμίδης, 1986, Χρ. Μακ. Φιλ. Αδ. τ. ΣΤ', 46-47. 5-7) Καλούσιος 1995 α, 200-201. Παπαζήσης, 1997-98, 353-354. 8) Καλούσιος 1982 β, 181-182, του ίδιου Πρακτ. Α' Συν. για την Καρδίτσα και την περιοχή της 144-145. Παπαζήσης, 1997-98, 395-396.

Μιχαήλ Ξ. Νουλόπουλος

Υπογρ. «Έργο του εκ Σαμαρίνης Μιχαήλ Ξ. Νουλόπουλου. Έτος 1898».

Εικόνες: 1) Δεσποτική εικόνα Αγίου Δημητρίου, ν. Αγίου Αθανασίου Καρυές Τρικάλων.

Βιβλιογρ. 1 Α.Δ. 45 (1990), 228-229.

Μιχαήλ Παντοστόπουλος του Εμμανουήλ (1882 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Μιχαήλ Χώτου του Στεργίου (ημ. γεν.1845 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Μίχος Ζαραμπούκας του Παπαδήμου (1843 - μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Νικόλαος Αναγνώστου υιός του Μιχαήλ

1) Στα 1844 μαζί με τον πατέρα του Μιχαήλ ζωγραφίζουν μέρος του διακόσμου του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Resen. 2) Ζωγραφίζει μόνος του στο ναό του Αγίου Νικολάου Γηροκομείου στην Αχρίδα. Στην υπογραφή του δηλώνει συνήθως ως τόπο καταγωγής το Κρούσοβο σε αντίθεση με τον πατέρα του και τον αδελφό του, οι οποίοι δηλώνουν ως τόπο καταγωγής τη Σαμαρίνα.

Βιβλιογρ. 1) Trickovska J., ό.π.. Mashnic M., “Dela od ranata fasa” , ό.π.. Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija” . 19) Trickovska J., ό.π.. Mashnic M., “Dela od ranata fasa” , ό.π..

Νικόλαος Ασημένιος

Υπογρ. «1899 ... 25...N: Ασημένιου σαμαριναίου », «Έργον Νικ: Α΄σημένιου Σαμαρι: / 1899. Ιαννοα: 28», «... 1902: Απριλ: 8 έργον Ν. Ασημένιου ».

Εικόνες: 1) Αγίου Γεωργίου, στον ομώνυμο ναό στο Γριζάνο Τρικάλων. 2) Μέγας Αρχιερέας Ωραίας Πύλης, ν. Αγίου Νικολάου Γριζάνου. 3) Εικόνες τέμπλου: Παναγία η κυρία των Αγγέλων, Χριστός Σωτήρ του κόσμου, Ιωάννης ο Πρόδρομος στο ν. Προφήτη Ηλία Γριζάνου.

Βιβλιογρ. Καλούσιος 1992, 97-98, 114-115, 131. Παπαζήσης 1996, 127, 129. Σπανός Κ., 1992, 171.

Νικόλαος Αδάμου Κράιας

Υπογρ. «*Έργον Νικολάου Αδάμου Σαμαριναίου/ 1884: Αυγούστου 31*», «.../ *έργον Ν. Αδάμου/ Σαμαριναίου / ...1884 Οκτωμ/βρίου 5* ».

Τοιχογρ. 1) Πρόκειται μάλλον για γιο του Αδάμ Κράια, με τον οποίο εργάστηκε ως μαθητής του στο ν. Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Καρυδίτσας Κοζάνης « ... 1875 *απριλίου 7 χειρ Αδάμη Χρ. Κράια και μαθητού Ν. Αδάμ Σαμαριναίου*».

Εικόνες 2) ν. Αγίου Νικολάου Νεραϊδοχωρίου Τρικάλων, Παντοκράτορας του δεσποτικού θρόνου (αριστερά) «... 1884 *Οκτωμ / βρίου 5 – (δεξιά) .../ έργον Ν. Αδάμου / Σαμαριναίου*». 3) μ. Αγίας Τριάδος Δέσης Τρικάλων, Αρχιερέας της Ωραίας Πύλης «*έργον Νικολάου Αδάμου σαμαριναίου / 1884: Αυγούστου 31*».

Βιβλιογρ. 1) Μακρής Δ., 1973, ΜΖ τχ 84, 1973, 32. 2) Παπαζήσης, 1996,304-305. 3) Καλούσιος, 1993 Τρ. Συμμ. Στ', 174, αρ. 11.

Νικόλαος Πιτένης του Δημητρίου (γενν. 1881)

Υπογρ. Μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο: «... *ΕΝ ΕΤΙ 1905 8/τοβρίου 6 .../ ... ΕΖΩΓΡΑΦΗΘΗ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΕΚ / ΣΑΜΜΑΡΙΝΗΣ*», «... *ΕΝ ΕΤΙ 1909 / Μαρ: 2.../...ΔΙΑ / ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΙ ΝΙΚΟΛΑΟΥ / ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΠΙΤΕΝΗ εκ Σαμαρίνης*», «...*ΕΝ ΕΤΙ/ 1911 Αυγ: 19.../...ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Δ: ΠΙΤΕΝΗ / ΕΚ ΣΑΜΑΡΙΝΗΣ*»

Τοιχογρ. 1) ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Κνίδης Γρεβενών. 2) ν. Κοιμήσεως Θεοτόκου, Πυλωροί Γρεβενών. 3) Εξωνάρθηκας μ. Κοιμήσεως Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών.

Βιβλιογρ. 1-3, Αρχείο 11^{ης} ΕΒΑ, Μακρής, 1991, 62-63 και Προσωπική καταγραφή. Αδάμου, 1993, 159.

Νικόλαος Δόντας του Δημητρίου (1879- μετά το 1914)

Στους εκλογικούς καταλόγους της υποδιοικήσεως Γρεβενών του 1914, αναγράφεται ως επάγγελμα: Ζωγράφος.

Πούλιος Ιωάννου

Υπογρ. «*εν μηνί απριλίου 20/ και δια χειρός πούλιου ιω(άννου) εκ σαμαρείνας, 1870*», «*1877: αυΓού/ στου: 17 και δηά χυρός /Πούλιος Ιω(άννου): σαμαρινέος*». «*εκ χειρός πούλιου Ιωάννου σαμαριναίου*», «*[ε]κ χειρός Πούλιου: ιωάννου*».

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Ζάρκου Τρικάλων «εν μηνί απριλίου 20/ και δια χειρός πούλιου Ιω(άννου) εκ σαμαρέινας, 1870». 2) ν. Αγίου Χαράλαμπος Κεραμίδι Τρικάλων «1877: αυΓού/στου: 17 και δηά χυρός /Πούλιος Ιω(άννου): σαμαρινέος».

Εικόνες: τέμπλο ν. Αγίου Δημητρίου Γεωργανάδων τρικάλων 3) Χριστός «1871.εν μηνί Ιουλίου 15.εκ χειρός πούλιου Ιωάννου σαμαρινάιου», 4) Ιωάννη Προδρόμου «1871 Ιουλίου: 15: <ε>κ χειρός Πούλιου: Ιωάννου», 5) Παναγίας «1871 εν μηνί αυΓούστου 26 εκ χειρός πούλιου Ιωάννου σαμαρινάι(ου)». Ν. Αγίων Κων/νου και Ελένης Ζάρκου Τρικάλων 6) Παναγίας «1871 εν μηνί αυΓούστου 26 εκ χειρός πούλιου Ιωάννου σαμαρινάιου», 7) Αγ. Ιωάννης Πρόδρομος «...1871 Ιουλίου: 15: (ε)κ χειρός πούλιου: Ιωάννου». Ν. Αγ. Χαράλαμπος Κεραμιδιού Τρικάλων 8) Αγ. Χαράλαμπος «1877: αυΓού/στου: 17 και δηά χυρός/ πούλιος Ιω(άννου): σαμαρινέος».

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1994, Τρ. Ημ., 93-94, τ. 15, 263. 2-7) του ιδίου, ο.π., 261-264.

Στέργιος υιός Δημητρίου

Υπογρ. «... / εν έτει τω σωτηρίω. 1849. εν μηνί 10 οκτομβρίου / και δια χειρός αθανασίου και στεργίου υιοί δημητρίου Ζωγράφου σαμαριναίου», « ...και δια χειρός αθανασίου και στεργίου υιοί δημητρίου στεργίου»

Τοιχογρ. 1) ν. Δώδεκα Αποστόλων Δροσοχωρίου Τρικάλων.
2) Σε συνεργασία με τον αδελφό του Δημήτριο χρυσώνουν το τέμπλο της μ. αγίας Τριάδος στη Δέση Τρικάλων. « έτος. 1849. οκτωβρίου. 20. εχρισώθηκεν ο Τέμπλος της αγίας / Τριάδος»

Βιβλιογρ. 1) Καλούσιος, 1988, 50, του ιδίου 1997, 70, αρ. 42. 2) Καλούσιος, 1993, 174-175, του ιδίου 1997, 68, αρ. 33. Παπαζήσης, 1996, 314.

Συμεών και Ιωάννης

Υπογρ. «Εξωγραφίσθη υπό των εκ Σαμαρίνης αυταδέλφων Συμεών κ(αι) Ιωάννου».

Τοιχογρ. 1) καθολικό μ. Αγίας Γιαννωτών Ελασσόνας (...1867 Απριλίου / 10...).

Βιβλιογρ. Βέλκος, 1980, 200.

Σίμος και Ιωάννης

Υπογρ. «Ιστορήθη αύτη ι εικών διά χειρός σίμου κ ε Ιωάννου σαμαριναίου». Είναι πολύ πιθανό οι ζωγράφοι Συμεών και Ιωάννης να ταυτίζονται με τους Σίμο και Ιωάννη.

Εικόνες: 1) φορητή εικόνα Θεοτόκου ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου, οικισμού Κατωχωρίου Παλιουριάς Γρεβενών, «Ιστορήθη αύτη ι εικών διά χειρός σίμου κ ε Ιωάννου σαμαριναίου.../ ...1862 Αυγουστου 22 » .

Είναι πολύ πιθανό οι Συμεών και Ιωάννης να ταυτίζονται με τους Σίμο και Ιωάννη.

Βιβλιογρ. Λιόλιος, 1982, 117.

Χαραλάμπης και Δημήτριος

Υπογρ. «*δηά χυρός Δημητρίου / και Χαραλάμπης του εκ χώρας σαμαρίνης φευρουαρίου 1864: φευρουαρίου 27*»

Τοιχογρ. 1) ν. Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου Zhyme te Myzeqese, στην περιοχή Βερατίου Αλβανίας, «*δηά χυρός Δημητρίου / και Χαραλάμπης του εκ χώρας σαμαρίνης φευρουαρίου 1864: φευρουαρίου 27*».

Βιβλιογρ. Pora, 1998, 137, αρ. 246.

Χρήστος

Υπογρ. «*Δια χειρός Χρήστου Ιερέα εκ Σαμαρίνης*».

Εικόνες 1) Χριστού στο τέμπλο του μεγάλου ναού των Αγίων Αναργύρων Αχρίδας.

Βιβλιογρ. 1) Προσωπική καταγραφή. Nikolovski, 1984, 27.

Χρήστος και Αντώνιος Αναγνώστου ή Παπαϊωάννου, υιοί παπαΙωάννη Αναγνώστου

Υπογρ. «*Χε(ι)ρ Χρίστου ανγστου ππ ιω σμρνόυ/ 1820*», «*δια χειρός Χρίστου αναγνώστου πα(πα) ιω(άννου) σαμαριναίου: 1822 αωκβ φεβρουαρίου...*», «*και δια χειρός Χρήστου ιερέως και σκευοφύλαξ Παπαϊωάννου Σαμαριναίου/ Χριστού έτη ΑΩΛΔ Απριλίου 10 τέλος και τω θεώ δόξα* », «*εν έτη αωλθ... δια χειρός εμού του αμαρτωλού χρήστου ιερέος και οικονόμου ηου/ παπά Ιωάννου εκ κόμης σαμαρίνη*», «*διά χειρός χρήστου ιερέος και αντωνίου αδελφού αυτού υιοί παπά ιωάννου εκ της ιδίας / :χώρας: εν έτει τω σωτηρίω αωχθ εν μηνί ιουλίω 30*».

Τοιχογρ. Σε συνεργασία με τον αδελφό του Αντώνιο ζωγραφίζουν 1) το ν. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Σαμαρίνας «*διά χειρός χρήστου ιερέος και αντωνίου αδελφού αυτού υιοί παπά ιωάννου εκ της ιδίας / :χώρας: εν έτει τω σωτηρίω αωκθ εν μηνί ιουλίω 30*». Μόνος του εργάζεται: 2) στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων του ν. Προφήτη Ηλία Σαμαρίνας «*και δια χειρός Χρήστου ιερέως υ(ι)ού του παπα / Ιωάννου εκ της ιδίας χώρας εν έτι τω σωτηρίω αωκη Φευρουαρίου κ' τέλος*». 3) μ. Ζωοδόχου Πηγής Παναγίτσας Τρικάλων «*και δια χειρός Χρήστου ιερέως και σκευοφύλαξ Παπαϊωάννου Σαμαριναίου/ Χριστού έτη ΑΩΛΔ Απριλίου 10 τέλος και τω θεώ δόξα* ». 4) ν. Αγίου Νικολάου Βασιλικής Καλαμπάκας «*εν έτη αωλθ, μαρτίω κ.β. /και δια χειρός εμού του αμαρτωλού χρήστου ιερέος και οικονόμου ηου/ παπά Ιωάννου εκ κόμης σαμαρίνη* ». 5) Από τον Φ. Βογιατζή στους Χρήστο και Αντώνιο Παπαϊωάννου αποδίδονται με επιφύλλαξη και οι τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου Παλαμά Καρδίτσας. Από την κτητορική επιγραφή του ναού έχουν αποξεσθεί τα ονόματα των ζωγράφων και διατηρείται μόνον το η χρονολογία και ο τόπος καταγωγής τους «*... / εν έτη αωλε 1835 ιουνίου η 8 έλαβε τέλος / ... Σαμαρίνα*».

Εικόνες: μ. Αγίου Δημητρίου Γριζάνου 6) Προφήτης Ηλίας τέμπλου « *Χείρ Χρίστου ανγστου ππ ιω σμρνου / 1820*», 7) φορητή εικόνα Αγίου Δημητρίου « *...δια χειρός του ταπεινού δούλου / Χρίστου αναγνώστου ηού παπ Ιωάννου σαμαριναίου.../. ακω εν μηνί απρλίω γ και τω θεω δόξα*», 8) Χριστός τέμπλου « *... / κ δια χειρός Χρίστου αναγνώστου πα ιω σαμαριναίου 1822 ακωβ φεβρουαρίου ...*», ν. Αγίου Γεωργίου Γριζάνου Τρικάλων 9) φορητή εικόνα της Πυρφόρου αναβάσεως του προφήτη Ηλία « *... 1822 ακωβ απριλίου η / χ[ειρ] Χ(ρη)στ(ου) πα(πα) ιω(άννου) σαμαριναίου*».

Βιβλιογρ. 1) Wace & Thompson, 86. Μακρής, 1991, 98. Παπαθανασίου, 1979, *Ω.Σ. τχ Ιουλ. – Αυγ. 3 κ.ε.*, και προσωπική καταγραφή. 2) Wace & Thompson, 87. 3) Καλούσιος, 1992, 206-208, φωτ. 174. Παπαζήσης, 1996, 119. 4) Γιαννόπουλος, 1930, *Η.Χ. 5*, 1930, 10. Κόντογλου, 1960 και επανέκδ. 1979, 442, Παπαθανασίου, 1979, *Ω.Σ. τχ Ιουλ. – Αυγ. 3κ.ε.*, Παπαζήσης, 1984, *Θ.Χρ.*, 1984, τ. 15, 191-194. Καλούσιος, *Εκκλησίες Βασιλικής Καλαμπάκας*, 48-49. 5) Καρατζόγλου, 1989, *ΕΕΜΑ τ. 3*, εικ. 7, Βογιατζής, 1980, 53 6) Καλούσιος, 1992, 55-56. Σπανός, 1992, *Θ.Η. 21*, 152. 7) Σπανός, ο.π., 154. Παπαζήσης, 1996, 134. 8) Παπαζήσης 1996, 133-134. 9) Καλούσιος 1992, 96. του ιδίου 1992 ε, 24. Σπανός, 1992, 145. Παπαζήσης 1996, 127.

Χρήστος Μιχαήλ Παπαϊωάννου

Υπογρ. «*Χρήστος Μιχαήλ Παπαϊωάννου / εκ Σαμαρίνης εχρύσωσε / το παρόν 1901*».
Χρυσώμα τέμπλου, ν. Αγίου Νικολάου Αμπελακιώτισσας Αιτωλίας.

Βιβλιογρ. Παλιούρας, 1985, 260. Δαμιανός Ν., Αμπελακιώτισσα, ΑΕΕ, 1, 374.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

A.Δ	Αρχαιολογικόν Δελτίον.
ΑΑΑ	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα Αθηνών.
ΑΒΜΕ	Αρχείο Βυζαντινών Μεταβυζαντινών Μνημείων Ελλάδος.,
ΑΕ	Αρχαιολογική Εφημερίς.
ΔΧΑΕ	Δελτίο Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας.
Ε.Α	Εκκλησιαστική Αλήθεια..
Ε.Ε.Β.Σ.	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών.
Ε.Ε.Θ.Σ	Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης .
ΕΕΠΣΘ	Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Η.Χ	Ηπειρωτικά Χρονικά
HME	Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος.
Θ.Η.Ε	Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια.
Θεσ. Ημ.	Θεσσαλικό Ημερολόγιο.
ΙΕΕ	Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.
Κρητ. Χρ	Κρητικά Χρονικά.
Μ.Ε.Ε.	Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια.
ΣΒΜΑΤ	Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης.
<i>Τρικ. Ημερ</i>	<i>Τρικαλινό Ημερολόγιο</i>
Balk.St	Balkan Studies.
BMI	Bulletinul Monumentelor Istorice.
Byz.Slav	Byzantinoslavica
CA	Cahiers Archeologiques
DOP	Dumbarton Oaks Papers.
LCI	Lexikon der Christliche Ikonographie.
RbK	Realiexikon zur byzantinischen Kunst.
REB	Revue d' Etudes Byzantines.
ZLU	Zbornik za Likovna Umetnost
ZMS	Zbornik Muzei Skopje
ZR	Zbornik Radova.
ZMM	Zbornik Muzei Makedonije.

Α. ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΗ

Αγαπίου Μοναχού, *Αμαρτωλών Σωτηρία*, = Αγαπίου Μοναχού, *Βιβλίον Ωραιότατον καλούμενον Αμαρτωλών Σωτηρία, παρά Αγαπίου Μοναχού του Κρητός, του Εν Αγίω Όρει του Αθω Ασκήσαντος*. (Φωτοαναστατική έκδοση Ρηγόπουλου Θεσσαλονίκη 1997, βάσει της εκδόσεως Βενετίας του 1851).

Αγγέλου Αλ., «Η λογοτεχνία από τον 15^ο ως τον 17^ο αιώνα», *ΙΕΕ, I'*, 383.

Αδάμος, *Η Σαμαρίνα*: Αδάμος Γ., *Η Σαμαρίνα (Από τα ανέκδοτα αρχεία του*

- Ελληνικού Προξενείου Ελασσόνας 1882-1912*), Ελασσόνα 1993.
- Αθανασιάδου, *Εμπορικές σχέσεις: Αθανασιάδου Μ., Εμπορικές σχέσεις Θεσσαλονίκης – Βενετίας κατά το 18^ο αιώνα.*(ανέκδ. διδακτ. διατρ.) Θεσσαλονίκη 2000.
- Αϊβατζόγλου - Δόβα Δ., «Δύο εκκλησίες στην Εράτυρα»: Αϊβατζόγλου - Δόβα Δ., «Δύο εκκλησίες στην Εράτυρα, Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου και ο Άγιος Νικόλαος», *ΕΕΠΣΤΑ Α.Π.Θ. τ. Θ'*, 1981-82, 374.
- Αλεξίου Α., «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αι.», *Κρ. Χρ. 19(1965)*, 150 κ.ε.
- Αλιπράντης, *Ο Μωυσής: Αλιπράντης Θ., Ο Μωϋσής επί του Όρους Σινά*, Θεσ/νίκη 1991.
- Αναγνωστόπουλος, *Αναπαυσάς: Αναγνωστόπουλος, Α. Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού της μονής Αναπαυσά Μετεώρων*. Θεσσαλονίκη 2001, (ανέκδ. Μεταπτυχ. εργασία).
- Αντωνόπουλος., «Βασιλική πομπή»: Αντωνόπουλος Ηλ., «Βασιλική πομπή: Αλληγορικά πρόσωπα στην Ανάσταση της Decani», *ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΖ'* (1993-94), 90, εικ. 3-4.
- Αραβαντινός Σ., *Αλή Πασάς Τεπελενλής*, τ. ΙΙ, 343-344.
- Αργυρίου Αστ. «Ελληνικές ερμηνείες στην Αποκάλυψη κατά την Τουρκοκρατία», *ΕΕΘΣΑΠΘ, τ. 24*, 1979, 359-381.
- Αρέθας Καισαρείας. «Ερμηνεία εις την Αποκάλυψιν Ιωάννου του Θεολόγου», *P.G. τ.106στ. 320B*.
- Ασδραχάς, *Οικονομία: Ασδραχάς Σπ., «Οικονομία» ΙΕΕ, ΙΑ'*, Αθήνα 1975, 159-188.
- Ασδραχάς, «Προβλήματα»: Ασδραχάς Σπ., «Προβλήματα οικονομικής ιστορίας της Τουρκοκρατίας», *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας ιε' - ιθ'*, Αθήνα 1979, 34 κ. εξ..
- Ασδραχάς, «Η Κτηνοτροφία»: Ασδραχάς Σπ., «Η Κτηνοτροφία», *Ελληνική Οικονομική Ιστορία, ιε' - ιθ' αι.* Αθήνα 1980, 192.
- Ασδραχάς, *Οικονομική Ιστορία: Ασδραχάς Σπ., Καραπιδάκης Ν., Κατσιαρδή Ηering Ολγα, Λιάτα Ευτ., Ματθαίου Αννα, Sivignon Μ., Stoianovich Tr., Ελληνική Οικονομική Ιστορία ΙΕ' - ΙΘ' αιώνας, Α', Β'*, Αθήνα 2003.
- Άσπρα – Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου: Άσπρα – Βαρδαβάκη Μαρία, Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον Κώδικα Garrett 13, Princeton*, Αθήνα 1992.
- Ατέσης, *Επισκοπικοί κατάλογοι: Ατέσης Βασιλείος, Μητρ. πρώην Λήμνου, Επισκοπικοί κατάλογοι της Εκκλησίας της Ελλάδος απ' αρχής μέχρι σήμερα*, (ανατύπωση εκ του *Εκκλησιαστικού Φάρου, τ. ΝΣΤ', ΝΖ', 1974, 1975*), Αθήνα 1975.
- Αχειμάσιου Ποταμιάνου, *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1994.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες της Ζακύνθου*, Αθήνα 1997.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηγών: Αχειμάστου – Ποταμιάνου Μ., Η Μονή Φιλανθρωπηγών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
- Αχειμάστου Ποταμιάνου Μ., «Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλιτζά Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο», *Δ.Χ.Α.Ε. περίοδος Δ' τ. Η'* 1975-76, 113-4 πιν.56.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Διασορίτου στη Νάξο, παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του 11^{ου} αιώνα.», *Δ' ΣΒΜΑΤ*, Αθήνα 1984.

- Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., «Η Κοίμηση της Θεοτόκου σε δύο εικόνες της Κω», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ, τ. ΙΓ', 1985-1986, 125-154.
- Βακαλόπουλος Α., «Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι επί τουρκοκρατίας», *Παγκαρπία Μακεδονικής Γης*, Θεσσαλονίκη 1980, 403-447.
- Βακαλόπουλος Απ. «Ιστορικά Έρευναι εν Σαμαρίνη της Δυτικής Μακεδονίας», *Γρηγόριος ο Παλαμάς*, 21, 1937, 316-323, 363-369, 424-438. Αναδημοσίευση: *Παγκαρπία Μακεδονικής Γης*, Θεσσαλονίκη 1980, 449-479.
- Βακαλόπουλος Απ., «Η Μακεδονία κατά τους νεότερους χρόνους», ο.π., 442-443.
- Βακαλόπουλος Απ., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, τ. Δ'*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Βακαλόπουλος Απ., «Επαναστατικές κινήσεις και ζυμώσεις» *ΙΕΕ*, ΙΑ', 1975, 402-424.
- Βακαλόπουλος Απ., «Καταπίεση και αντίσταση», *Μακεδονία 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1982, 385-393.
- Βακαλόπουλος Κ., «Χριστιανικές συνοικίες, συντεχνίες και επαγγέλματα της Θεσσαλονίκης στα μέσα του 19^{ου} αι.», *Μακεδονικά* 18, 1978, 103-111.
- Βακαλόπουλος Απ., *Ιστορία της Μακεδονίας 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1992.
- Βασιλάκη - Καρακατσάνη, *Όμορφη Εκκλησία: Βασιλάκη - Καρακατσάνη, Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας*, Αθήνα 1971.
- Βασιλάκη – Μαυρακάκη Μ., «Ο ζωγράφος Άγγελος Ακοτάντος; Το έργο και η διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα* 18 (1981).
- Βασιλάκη Μ., «Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου» "*Θυμίαμα*" στη μνήμη της *Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, τ.Β'.
- Βαφειάδης Κ., «Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω», *Μακεδονικά* 33 (2003), 217-233.
- Βαφειάδης Κ., «Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω», *Μακεδονικά* 33 (2003), 217-233.
- Βαφειάδης Κ., *Ο γραπτός διάκοσμος τριών παρεκκλησίων της Ι. Μ. Διονυσίου Αγίου Όρους και ο ζωγράφος Δανιήλ (1603-1615)*, (ανέκδ. διδακτ. διατρ.), Αθήνα 2003.
- Βέη-Χατζηδάκη Ευ., *Εκκλησιαστικά κεντήματα, Μουσείου Μπενάκη*, Αθήναι, 1953.
- Βελανιδιώτης: Μητρ. Ιεζεκιήλ Βελανιδιώτης, «Αι μοναί της Πίνδου», *Θεολογία ΣΤ'*, 1928, 133-144.
- Βελανιδιώτης: Μητρ. Ιεζεκιήλ Βελανιδιώτης, «Αι ιεραί μοναί της Πίνδου», *Θεολογία Ζ'*, 1929, 24-48.
- Βέλκος Γρ., *Η Επισκοπή Δομενίκου και Ελλασσώνος*, Ελασσόνα 1980.
- Vitti Μ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978.
- Βοκοτόπουλος Π., «Η Εύρεση και Ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην Κρητική ζωγραφική», *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθ. Ν. Δρανδάκη*, Θεσ/νίκη 1994, 257-265.
- Βοκοτόπουλος Π. «Βυζαντινά και μεσαιωνικά μνημεία της Ηπείρου» *Α.Δ. 24 (1969) Χρονικά*, 255-257.
- Βοκοτόπουλος Π., «Επτά κρητικές εικόνες», *Αμητός, τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μ. Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1987, 1^ο μέρος., 141-142.
- Βοκοτόπουλος Π., *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990.
- Βοκοτόπουλος, *Εικονογραφημένα χειρόγραφα Πατριαρχείου Ιεροσολύμων*, Αθήνα 2003.
- Βούλγαρης Χρ., *Υπόμνημα εις την προς Εβραίους Επιστολή του Απ. Παύλου*, στ' έκδοση, Αθήνα 1996.
- Βρανούσης – Σφυρόερας, «Οικονομία»: Βρανούσης Λ., – Σφυρόερας Β., «Οικονομία» 1975, *Ήπειρος 4000 χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*,

- Αθήνα 1997, 264-266.
- Βρανούσης – Σφυρόερας, «Η Απογείωση»: Βρανούσης Λ., – Σφυρόερας Β., «Η Απογείωση της πνευματικής δημιουργίας στην ήπειρο», *Ήπειρος 4000 χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 267-9.
- Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος Έκθεσης, Αθήνα 1986.
- Γαρίδης Μ., «Ο Μητροπολίτης Παΐσιος και η βλάχικη επιγραφή του Κλεινοβού: αλφάβητο και εθνικό πρόβλημα», *Τα Ιστορικά*, τ. 2, τχ. 3, 1985, 183-203.
- Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρά Ασία 18^{ος}-19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1996.
- Γαρίδης Μ. - Παλιούρας Α., *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993.
- Γαρίδης, «Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική τον 16^ο αι.», *ΔΧΑΕ περ.Δ', τ. ΙΣΤ' 1991-92*.
- Γεδεών Μ., «Τύποις Ιερών Αντιμινσίων», *Ε.Α.*, 37 (1917), 82-85, 96-99.
- Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως, Migne, PG 98, D στ.432,
- Γεωργιάδου-Κούντουρα Ευθ., *Θρησκευτικά θέματα στη Νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα Ευθ., «Λαϊκή Τέχνη στη Μακεδονία», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, τ. Α', χ.χ., 314-318.
- Γεωργιάδου-Κούντουρα Ευθ., *Ναοί του 19^{ου} αιώνα στο Διδυμότειχο και στο Σουφλί*, Θεσσαλονίκη 2004.
- Γιαννακόπουλος Ιωήλ, *Η Παλαιά Διαθήκη, Ερμηνευτική Παράφρασις, Σχόλια Προβλήματα Τωβίτ*, Αθήναι 1959.
- Γιαννακόπουλος Ιωήλ, *Η Παλαιά Διαθήκη, Ερμηνευτική Παράφρασις, Σχόλια Προβλήματα, Β' Η Έξοδος*, Αθήναι 1964.
- Γιαννακόπουλος Ιωήλ, *Η Παλαιά Διαθήκη, Ερμηνευτική Παράφρασις, Σχόλια Προβλήματα, Ιουδαίθ*, Αθήναι 1965.
- Γιαννακόπουλου Β., «Η περί αγγέλων διδασκαλία του Πατρ. Νικηφρου Α'», *Θεολογία ΜΔ', 1973*, 313-338.
- Γιανναρά Χρ., *Ορθοδοξία και Δύση στη Νεώτερη Ελλάδα*, Αθήνα 1992.
- Γιανναράς Χρ., *Η Ελευθερία του Ήθους*, Αθήνα 1989.
- Γιανναράς Χρ., *Ορθοδοξία και Δύση, η θεολογία στην Ελλάδα σήμερα*, Αθήνα 1972.
- Gombrich E.H., *Ιστορία της Τέχνης*, (ελλην. μετάφραση) Αθήνα 1994.
- Γκιολές, *Η Ανάληψις*: Γκιολές Ν., *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήναι 1981.
- Γκιολές, *Ο Βυζαντινός τρούλος*: Γκιολές Ν. *Ο Βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα*, Αθήνα 1990.
- Γκιολές Ν., «Παρευθέντες», *Δίπτυχα Ι*, 1979, σ. 104.
- Γλαβίνας Απ., «Η εκκλησία κατά την Τουρκοκρατία», *Ήπειρος 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 314-317.
- Γοδόση Ζ., *Παραστάσεις απόψεων πόλεων και αρχιτεκτονημάτων στην ελληνική λαϊκή ζωγραφική (Δυτική Μακεδονία 18^{ος} – 19^{ος} αι.)*, ανεκδ. Διδ. διατριβή, Θεσσαλονίκη 1998.
- Γούναρη, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά ΚΑ'*, 1981, 58 κ. εξ..
- Γούναρης Γ. *Οι εικόνες της Μ. Λειμώνος Λέσβου*, Θεσσαλονίκη 2002.
- Γούναρης, *Τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων*: Γούναρης Γ., *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσ/νίκη 1980.
- Δαμασκηνού Στουδίτου, *Θησαυρός*, έκδοση Βενετίας, 1805.
- Δετοράκης Θ. *Κοσμάς ο Μελωδός, Βίος και έργο*, Θεσ/νίκη 1979.

- Δημαράς Κ. Θ., «Τα Λαϊκά Φυλλάδια», *Σύμμικτα, Από την παιδεία στη λογοτεχνία*, επιμ. Αλ. Πολίτης, Αθήνα 2000.
- Δημαράς Κ. Θ., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, (8η έκδ.) Αθήνα 2002.
- Δημαράς Κ. Θ., «Το Σχήμα του Διαφωτισμού», *ΙΕΕ, ΙΑ'*, 1975, 331-332.
- Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, (9^η έκδ.) Αθήνα 2000.
- Δρανδάκης, «Αρτός»: Δρανδάκης Ν., «Ο εις τον Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου», *Κρητ. Χρ. ΙΑ'*, 1957, 65-161.
- Δρανδάκης, *Τζάνε Μπουνιαλής*: Δρανδάκης Ν., *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήναι 1962.
- Δρανδάκης Ν., *Βυζαντινά Τοιχογραφία της Μέσα Μάνης*, Αθήναι 1964.
- Δρανδάκης 1980: Δρανδάκης, Καλοπίση, Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μεσσηνιακή Μάνη», *Π.Α.Ε. 1980*, 225.
- Δρανδάκης, «Έρευνα 1981»: Δρανδάκης-Δωρή-Καλοπίση-Κέπετζη-Παναγιωτίδη, «Έρευνα στη Μάνη», *Π.Α.Ε. 1981*, τχ Β', 523 κ. εξ..
- Εικόνες Κρητικής Τέχνης*, Κατάλογος Έκθεσης, Ηράκλειο 1993.
- Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες*: Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Δημητρίου στο Μακροχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Οξύλιθρο Ευβοίας*, Αθήνα 1991
- Ενισλείδης Χρ., «*Δυτικομακεδονικό Βήμα*» Κοζάνης, φύλλο 157 (22 Φεβρουαρίου 1931) και 158(26 Φεβρουαρίου 1931).
- Ενισλείδης Χρ., *Η Πίνδος και τα χωριά της*, Αθήνα 1950.
- Ευαγγελίδης, «Φράγκος Κατελάνος» Ευαγγελίδης Δ., «Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω», *ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α'*, 1959, 40-54.
- Ευδοκίμωφ Π. *Η γυναίκα και η Σωτηρία του Κόσμου* μετ. Ν. Ματσούκα, Θεσ/νίκη χ.χ.-
- Ζάρρα Ιλ., *Η Θρησκευτική ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19^ο αιώνα*, (ανεκδ. Διδ. διατρ.) Θεσσαλονίκη 1997,70-81.
- Ζησιού, «Επιγραφαί» Ζησιού Κ., «Επιγραφαί χριστιανικών χρόνων της Ελλάδος», *Βυζαντις τ.Ι*, 1909, 407.
- Ζίας Ν., Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του Αγίου Νικολάου, *ΔΧΑΕ, περ. Δ', Ε'*, 1966-69, 275-301.
- Ζουμπουλάκη Στ., *Ο Ιωάννης ο Πρόδρομος ως Άγγελος*, 1992.
- Ζωγραφίδης, «Σχόλια»: Ζωγραφίδης Γ., «Σχόλια για το τέλος της Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής στο Ελληνικό κράτος και το Άγιον Όρος, 18^{ος} – 19^{ος} αι.», *Εικαστική Φιλοσοφία*, Αθήνα 1998, 159 - 255.
- Ζώρας Γ., «Πνευματικός Βίος και Παιδεία, Ελληνική γλώσσα, διδασκαλία, Ακαδημίες, Εκπαίδευση», *ΙΕΕ, τα. Ι'*, 1975, 361-363.
- Η Γέννηση του Χριστού στην τέχνη του Αγίου Όρους*, Ημερολόγιο ΚΕΔΑΚ, Θεσ/νίκη 2000.
- Ηλιού Φ., «Αγιογράφοι, Ζωγράφοι, Χαράκτες και Σταμπαδόροι. Η μαρτυρία των καταλόγων συνδρομητών», *Μεταβυζαντινά Χαρακτικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας*, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1999, 41-58.
- Ηλιού Φ., «Από την παράδοση στο διαφωτισμό: Η μαρτυρία ενός παραγιού», *Πέτρου Στ., Γράμματα από το Άμστερνταμ*, (επιμέλεια Φ., Ηλιού), Αθήνα 2002.
- Θεοτοκά «Εικονογραφικός τύπος»: Θεοτοκά Ν., «Ο εικονογραφικός τύπος του Αγίου Δημητρίου στρατιωτικού και εφίππου και οι σχετικές παραδόσεις των θαυμάτων», *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη, 12-19 Απριλίου 1953), τ. Α', Αθήναι 1955, 477 κ. εξ..
- Θεοχάρη Τα χρυσοκέντητα άμφια της Μ. Σταυρονικήτα εικ.9

- Θεοχαρίδου Κ., «Η Εκτός Άθω εκκλησιαστική αρχιτεκτονική», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, χ. χ. τ. Α', 204-211.
- Ιωάννης Μαλάλας, *Χρονογραφία*, (Λόγος Δέκατος Τρίτος) Βερολίνο 2000.
- Καδάς – Ζίας, *Μονή Γρηγορίου*: Καδάς Σ., – Ζίας Ν., *Ιερά Μονή Γρηγορίου, Οι τοιχογραφίες του Καθολοκού*, Άγιον Όρος 1998.
- Καδάς, *Άγιοι Τόποι*: Καδάς Σ., *Οι Άγιοι Τόποι, εικονογραφημένα προσκνητάρια 17^{ου}- 18^{ου} αι.*, Αθήνα 1998.
- Κακουλίδη-Πάνου Ελ., «Ο Αγάπιος Λάνδος και το έργο του», εισαγωγή στην έκδοση «*Αμαρτωλών Σωτηρία*» Θεσσαλονίκη 1972. Αναδημοσίευση στον τόμο της ίδιας, *Συμβολές Νεοελληνικά Μελετήματα*, Ιωάννινα 1982, 148-154.
- Κακουλίδου - Πάνου Ελ., «Συμβολή στη μελέτη του έργου του Αγαπίου Λάνδου», *Ελληνικά*, 20 (1967), 387-392.
- Κακουλίδου - Πάνου Ελ., *Συμβολές, Νεοελληνικά Μελετήματα*, Ιωάννινα 1982.
- Κακουλίδου-Πάνου Ελ., « Ο Ιωάννης Μορεζίνος και το έργο του» *Κρητ. Χρ. τ. ΚΒ'*, τχ 1, 7-78.
- Καλιγά - Γερουλάνου, «Η σκηνή "Μη μου άπτου"», *ΔΧΑΕ περ. Δ' τ.Γ'* (1962 / 63), 203 κ.εξ
- Καλινδέρης Μ., *Αι συντεχνίαι και η εκκλησία επί Τουρκοκρατίας*, Αθήναι 1973.
- Καλογερόπουλος, *Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική τέχνη*, Αθήναι 1926.
- Καλογήρου Ι., *Μαρία η αειπάρθενος Θεοτόκος κατά την ορθόδοξον πίστιν*, Θεσ/νίκη 1957.
- Καλογήρου Ι., *Διεθνή Συνέδρια περί της Παρθένου Μαρίας εις την Ρώμην*, Θεσ/νίκη 1976.
- Καλοκύρη Κ., *Βυζαντιναί Εκκλησίαι της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσ/νίκη 1973.
- Καλοκύρης Κ., «Η απάλειψις της σκηνής του λουτρού του Θείου Βρέφους εκ τοιχογραφιών του Αγίου Όρους», *Άθως. Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήνα 1963.
- Καλοκύρης Κ., *Άθως. Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αθήναι 1963.
- Καλοκύρης Κ., *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Αθήναι 1957.
- Καλοκύρης, « Εορταί δώδεκα», *Θ.Η.Ε.*, τ.5 (1964) , 741-756
- Καλοκύρης, «Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας», *ΕΕΘΣΑΠΘ, Μνήμη 1821*, Θεσσαλονίκη 1971.
- Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*: Καλοκύρης Κ., *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλομοιράκης 1989-90, σ. 208 (Ο Χριστός "εν ετέρα μορφή" υπάρχει στην κόγχη της Πρόθεσης του Πρωτάτου)
- Καλομοιράκης Δ., «Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του πρωτάτου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. ΙΕ', 1989-90, 197-217.
- Καλούσιος Δ., *Οι Εκκλησίες της Βασιλικής Καλαμπάκας*, Τρίκαλα 1989.
- Καλούσιος Δ., *Οι Εκκλησίες του Γριζάνου Τρικάλων*, Τρίκαλα 1992.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα ΣΤ', Τρικαλινά, τ. 16, Τρίκαλα 1993, 171-225.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα ζ', *Τρικ. Ημερ. '93-'94*, τ. 15, Τρίκαλα 1994, 261-272.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα, Β', Θεσ. Ημ., 20, Λάρισα 1991, 129-160.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα, ΙΑ', Θεσ. Ημ., 28, Λάρισα 1995, 177-248.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα ΙΓ', *Τρικαλινά τ. 16*, Τρίκαλα 1996, 153-224.
- Καλούσιος Δ., Τρικαλινά Σύμμεικτα ΙΔ', *Μετέωρα τ. 50*, 1996-97, 153-194.
- Καλούσιος Δ., «Σαμαρινιώτες Αγιογράφοι στο Ν. Τρικάλων», *Πρακτικά του Α'*,

- Επιστημονικού Συμποσίου Σαμαρίνας, 9 Αυγ. 1997, Σαμαρίνα 1998.*
- Καμαρούλιας Δ., *Τα Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α΄, Β΄, Αθήνα 1998.
- Καρακατσάνη Αγάπη, *Εικόνες Συλλογής Τσακούρογλου*, Αθήνα 1980.
- Καρακατσάνη, *Οι εικόνες της Ιεράς Μ. Σταυρονικήτα Ιστορία - Εικόνες - Χρυσοκεντήματα* Αθήνα 1974.
- Καραμπίνη Μ, Αρχ., «Μελχισεδέκ (Σύμβολον του Αρχιερέως Χριστού)», *Εκκλησία*, τ. 29, 1952, 20-22.
- Καρμίρης, «Περί των εξωτερικών επιδράσεων επί την ορθόδοξον Θεολογίαν», *ΘΗΕ*, τ. 3.
- Κατ.Χειρ.Μουσείου Μπενάκη, αρ.40, φ.210.
- Κατσιώτη Αγγ., *Οι Σκηνές και ο Εικονογραφικός κύκλος του Αγ. Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998.
- Κεφαλλονίτου – Κωνσταντίου Φρ., «Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων το 19^ο αι.», *Ήπειρος κοινωνία – οικονομία 15^{ος} – 20^{ος} αι. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, Γιάννινα 1987, 299-317.
- Κιτρομηλίδης Π., *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 2000, έκδ. Γ΄.
- Κολτσίδας Αντ., «Η Σαμαρίνα του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα: Μια περίπτωση έντονα φιλελεύθερης και αστικοποιημένης κοινωνίας», *Πρακτικά του Α΄ επιστημονικού συμποσίου Σαμαρίνας*, Σαμαρίνα 1998, 29-43.
- Κονόμος Ντ. *Ναοί και Μονές στη Ζάκυνθο*, Αθήναι 1964.
- Κόντογλου, *Έκφρασις της Ορθοδόξου Εικονογραφίας*, Αθήναι 1960.
- Κορρέ Κ., «Όψεις Καθημερινής Ζωής», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα 2003, 2, 363-396.
- Κουκιάρης Σ., «Η θέση του επώνυμου αγίου στο Βυζαντινό Ναό», *Κληρονομία* τ. 22, τχ Α΄- Β΄., 105 – 123.
- Κουκιάρης Σ., *Ο κύκλος του βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη Χριστιανική Τέχνη*, Αθήνα 1994.
- Κουκιάρης Σίλλας Αρχ., *Τα θαύματα-εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Γιάννινα 1989.
- Κουκιάρης, Αγία Παρασκευή, 21 – 29.
- Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, *Εκκλησίες Αγίας: Κουμουλίδης-Δεριζιώτης, Εκκλησίες της Αγίας Λαρίσης*, Αθήνα 1985
- Κουρκουτίδου Ευτ. *Α.Δ. 23 (1968) Χρονικά Β2*, 275-276.
- Κρεμμυδάς, «Η οικονομία των Ελλήνων», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, Αθήνα 2003, τ. 2, 275-276.
- Κρυστάλλης Κ., *Απαντα*, επιμέλεια Περάνθη Μ., έκδοση Β΄, 1959, 430-431.
- Κυριακούδης Ε., «Η Μνημειακή Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, το 18^ο αιώνα», *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τχ 4, Θεσσαλονίκη 2001, 143-190.
- Κυρίλλος Αλεξανδρείας, Ομιλία 4, 996 B.C., PG. 77,
- Κυρίλλου Αλεξανδρείας, «Κατά των Νεστορίου δυσφημιών», τ. Γ΄, P.G. 76, 120A-124D.
- Κυρίλλου Αλεξανδρείας, «Ότι εις ο Χριστός», P.G. 75, 1316 CD.
- Κωστάντιος Δ., «Ομάδες» ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία, Ήπειρος Κοινωνία και Οικονομία 15^{ος} – 20^{ος} αι.», *Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, Γιάννινα 1987, 241-270.
- Κωνσταντίος, *Καπεσοβίτες: Κωνσταντίος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 1997, ανεκδ. Διδ. διτρ.
- Κωνσταντίος, *Προσέγγιση: Κωνσταντίος Δ., Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Αθήνα 2001.

- Κωνσταντουδάκη – Κιτρομηλίδου Μ., «Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα All' Antica και Grottesche», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, Αθήνα 1992, τ. Α΄, 270 – 281.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα τον 16^ο αι.», *Πρακτικά 4^ο Κρητολογικού Συνεδρίου*, 2, 123 κ.εξ.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Μαρτυρίες ζωγραφικών έργων στο Χάνδακα σε έγγραφα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα», *Θησαυρίσματα*, τ. 12, 1975, 35-136.
- Κωνσταντουδάκη Μ., «Στοιχεία από ιταλικές χαλκογραφίες σε εικόνα του κρητικού ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρχου», *Θησαυρίσματα* τ. 11, 1974, 240-250.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Κατάλογος έκθεσης «Εικόνες Κρητικής Τέχνης»*, Ηράκλειο 1993, αρ.101, 459-460.
- Κωστούλα Δ., *Αγάπιος Λάνδος ο Κρης, Συμβολή στη μελέτη του έργου του*, Ιωάννινα 1983.
- Λάμπρου Σπ. *Λεύκωμα Βυζαντινών Αυτοκρατόρων*, Αθήνα 1930.
- Λίβα – Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου: Λίβα – Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.
- Λυδάκης Σ., *Οι Έλληνες ζωγράφοι. Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής*, Αθήνα 1976, τ. Γ΄, 27 κ.ε..
- Μακρής Κ. *Η Τσαριτσάνη και τα μνημεία της*, 1967,
- Μακρής Κ. *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Θεσσαλονίκη 1991.
- Μακρής Κ., «Ξυλογλυπτική», *Νεοελληνική Χειροτεχνία*, της Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος, επιμ. Παπαδόπουλος Στ., Αθήνα 1976, 50.
- Μακρής Κ., «Η Ηπειρωτική χειροτεχνική ζωγραφική και οι «Φυλές» των Χιονάδων», *Βήματα*, 357-362.
- Μακρής Κ., *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982.
- Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα*: Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδας (843-1204)* Αθήνα 2001.
- Μαραβά – Χατζηνικολάου, «Η ψηφιδωτή εικόνα της Πάτμου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, τ. Α΄ 1959, 127-134.
- Ματθαίος Βικτ., *Μέγας Συναξαριστής της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, τ. 11, Αθήνα 1962.
- Ματθαίου, « Η ενδυμασία»: Ματθαίου Αν., «Η ενδυμασία, ένας επιδεικτικός καταναγκασμός», *Ελληνική Οικονομική Ιστορία*, επιμ. Ασδραχάς Σπ., Αθήνα 2003, τ. Α΄, 534-541.
- Μαυροπούλου - Τσιούρη, *Κουμπενλίδικη*: Μαυροπούλου – Τσιούμη Χρ., *Οι τοιχογραφίες του 13^{ου} αιώνα στην Κουμπενλίδικη της Καστοριάς*, Θεσ/νίκη 1973.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Μονή Βλατάδων*, Θεσσαλονίκη 1987.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., «Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη στο δεύτερο μισό του 14^{ου} αιώνα», *Ευφρόσυνον Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη*, τ. 2, 1992, 664-665.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., «Οι πρώτες απεικονίσεις του Γρηγορίου Παλαμά στη Θεσσαλονίκη», *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (1984)*, Θεσσαλονίκη 1986, 254- 257.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., «Οι τοιχογραφίες της μονής Βλατάδων», *Θεσσαλονίκη 1*, 1985, 235 κ.εξ. πιν. 6.
- Μελέτιου, *Γεωγραφία παλαιά τε και νέα συλλεχθείσα εκ διαφόρων συγγραψεων*, Βενετία 1807, τ. Α΄.
- Μακρής Γ., - Παπαγεωργίου Στ., *Το χερσαίο δίκτυο επικοινωνίας στο κράτος του Αλή πασά Τεπελενλή*, Αθήνα 1990.

- Μέρτζος Κ., *Μνημεία Μακεδονικής Ιστορίας*, Θεσσαλονίκη 1947.
Μετά το Βυζάντιο, Κατάλιος εικόνων της Συλλογής Μ. Λάτση, 1996.
 Μεταλληνός Γ., *Τουρκοκρατία*, Αθήνα 1989.
Μηναίο Ιωνίου, Έκδοση Νικολάου Γλυκή, Βενετία 1781.
 Μηνιάτη Ηλ., «Λόγος Περι Θείας Ευσπλαχνίας», *Διδαχαί και Λόγοι*, Θεσσαλονίκη 1969, φωτοτυπική επανέκδοση της Β΄ εκδόσεως Ενετίας 1720, 361.
 Μιχαηλίδης Μ., «Άγιος Ζαχαρίας», *ΑΔ 22* (1967), Μελέται.
 Μιχαηλίδης, «Άγιος Ζαχαρίας», *ΑΔ 22* (1967), Μελέται, πιν. 51α-β.
 Μιχαηλίδης, «Νέα Στοιχεία», ό.π., εικ.9.
Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, «Ζωγραφική», Ιωάννινα 1993.
 Μουρίκη Ντ. *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα Μάνης*, Αθήνα 1975.
 Μουρίκη Ντ. «Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της Μ. του Θεολόγου στην Πάτμο», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ΄, ΙΔ, 1987 – 88, 205 – 264.
 Μουρίκη, «Προεικονίσεις»: Μουρίκη Ντ., «Αι Βιβλικάι προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», *Α.Δ. 25*, 1970, *Μελέται*, 217-251.
 Μουρίκη Ντ., *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι Μεγαρίδος*, Αθήνα 1975.
 Μουτσόπουλος Ν., *Καστοριά. Παναγία Μαυριώτισσα*, Αθήνα 1967.
 Μουτσόπουλος Ν., «Οι πρόδρομοι των πρώτων Ελλήνων τεχνικών επιστημόνων – Κουδαραίοι Μακεδόνες και Ηπειρώτες μαϊστορες», *Πρώτοι Έλληνες τεχνικοί επιστήμονες περιόδου Απελευθέρωσης*, Τ. Ε. Ε., Αθήνα 1976, 353-413.
 Μουτσόπουλος Ν., «Τα αρχοντικά της Μακεδονίας: 15^{ος} – 19^{ος} αι.», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία, χ.χ.*, 214-307.
 Μουτσόπουλος Ν., *Λεύκωμα Επιγραφών*,
 Μπάλλα Ν. *Ιστορία του Κρουσόβου*, Θεσσαλονίκη 1962.
 Μπαλτογιάννη, Συλλογή Οικονομοπούλου: Μπαλτογιάννη Χ., *Συλλογή Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985.
 Μπαλτογιάννη Χ. «Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Γ.737 του Βυζαντινού Μουσείου», *ΑΔΑ ΧVΙΙ*, 1-2(1984) 51.
 Μπαλτογιάννη Χρ., «Εμμανουήλ Τζάνες: Η Σύναξη των Ασωμάτων», *Κατάλογος Βυζαντινό Μουσείο τα Νέα Αποκτήματα 1986-1996*, Αθήνα 1997, αρ. 21, 76-78 και εικ. στη σελ. 77.
 Μπαλτογιάννη Χρ., «Εμμανουήλ Τζάνες: Η Σύναξη των Ασωμάτων», *Κατάλογος Βυζαντινό Μουσείο τα Νέα Αποκτήματα 1986-1996*, Αθήνα 1997.
 Μπαλτογιάννη, *Μήτηρ Θεού*, Αθήνα 19..
 Μπορμπουδάκης Μ., *Ημερολόγιο 1985*.
 Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, Αθήνα 1975.
 Μπούρα Λ. «Νέο τρίπτυχο κρητικής σχολής του 15^{ου} αι. στο Μουσείο Μπενάκη», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ., Χατζηδάκη*, Αθήνα 1992, τ. 2, 403.
 Μπρατσιώτης, «Άμφια εν τη Παλαιά Διαθήκη» *Μ.Ε.Ε.*, τ. Δ', 391.
 Μυλωνά Ζωή, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998.
 Μυλωνάς Π., *Η αρχιτεκτονική του Αγίου Όρους, Νέα Εστία τχ 875 (1963)*.
 Νικήτας Παφλαγών, *PG 105*, 28-37.
 Νικοδήμου Αγιορείτου, *Πηδάλιον*, Αθήνα 1970, (7^η επανέκδοση).
 Νικοδήμου Αγιορείτου, *Συναξαριστής*, τ.Α΄, 163-165.
 Νικόλαος Ανδίδων, «Προθεωρία», *Migne, PG 140*, στ. 417 Α.
 Νικονάνος Ν., «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία χ.χ.* 177-178.

- Ευγγόπουλος Α., «Μια εικονογραφική σύνθεσις εκ Μετεώρων», *HME*, 1924, 395-403.
- Ευγγόπουλος Α., «Η Θεοτόκος ως Φωτοδόχος Λαμπάς», *E.E.B.Σ.* 1933, τ. Ι, 321-339.
- Ευγγόπουλος Α., «Άρχων Μιχαήλ ο Φύλαξ», *Byzantinische Neugriechische Jahrbücher* 1934, 184.
- Ευγγόπουλος, *Εικόνες Μουσείου Μπενάκη*: Ευγγόπουλος Α., *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος εικόνων*, Αθήναι 1936.
- Ευγγόπουλος Α., «Η προμετωπίς των κωδίκων Βατικανού και Παρισιού 1208», *ΕΕΒΣ* 13 (1937), 174-175.
- Ευγγόπουλος, «Τέσσαρες φορηταί εικόνες του Διονυσίου». *Ελληνικά* 10 (1937-8), 273-279.
- Ευγγόπουλος Α., «Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης», *ΑΕ* 1938, 32-53.
- Ευγγόπουλος, «Γοβδελαάς», Ευγγόπουλος Α., «ο Άγιος Γοβδελαάς του Εμμανουήλ Τζάνε. Γέννησις και εξέλιξις ενός εικονογραφικού τύπου» *Κρητ. Χρ.*, 1, 1947, 467-486.
- Ευγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*: Ευγγόπουλος Α., *Συλλογή Ελένης Σταθάτου*. Κατάλογος περιγραφικός των εικόνων, των ξυλογλύπτων και των μεταλλίνων έργων των βυζαντινών και των μετά την Άλωσιν χρόνων. Αθήναι 1951.
- Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση των Αγ. Αποστόλων*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ευγγόπουλος, «Η θρησκευτική τέχνη»: Ευγγόπουλος Α., «Η θρησκευτική τέχνη της Τουρκοκρατίας». Ν. Εστία, Χριστούγεννα 1955, 416- 429.
- Ευγγόπουλος, *Σέρβια*: Ευγγόπουλος Α., *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957
- Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*: Ευγγόπουλος Α., *Σχεδιάσμα ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήναι 1957.
- Ευγγόπουλος Α., *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964.
- Ευγγόπουλος Α., «Νέα προσωπογραφία της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θ. Πρελιούμποβιτς», *ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Δ'*, (1964-65), 53, κ.ε..
- Ευγγόπουλος Α., «Το ανάγλυφο των αγίων Αναργύρων εις του Αγίου Μάρκου Βενετίας», *Α.Δ.* 20 (1965), *Μελέται*, 84 κ.εξ.
- Ευγγόπουλος, *Ο εικονογραφικός κύκλος*: Ευγγόπουλος Α., *Ο εικονογραφικός κύκλος της ζωής του Αγίου Δημητρίου*. Θεσσαλονίκη 1970.
- Ευγγόπουλος Α., «Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου», *ΔΧΑΕ, περ.Δ' τ.ΣΤ'*, 1970-1972, 1-5.
- Ευγγόπουλος, *Μ. Προδρόμου*: Ευγγόπουλος Α., *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού της Μ. Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσ/νίκη 1973.
- Ορλάνδος Α., «Δανιήλ ο πρώτος κτήτωρ των Αγ. Θεοδώρων του Μυστρά», *ΕΕΒΣ* 12 (1939), 443-448.
- Ορλάνδος Α., «Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας» *ΑΒΜΕ* , Θ', (1961), 74.
- Ορλάνδος Αν., «Οι Μεταβυζαντινοί ναοί της Πάρου», *ΑΒΜΕ*, Ι', 1964, 81-82.
- Ορλάνδος Αν., «Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς», *ΑΒΜΕ* Δ', (1938).
- Ορλάνδος, Πάτμος: Ορλάνδος Αν., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι την μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήναι 1970.
- Ορλάνδος, «Βυζαντινοί ναοί ανατολικής Κορινθίας», *ΑΒΜΕ* , τ. Α', 1935, 53-90.
- Ορλάνδος Α., *ΑΒΜΕ* 5 (1939/40) 174,
- Ουσπένσκυ Λ., *Η Θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, ελληνική

- μετάφραση Σπ. Μαρίνης, Αθήνα 1998.
- Ουσπένσκυ Λ., Η Θεολογία της Εικόνας, ελληνική μετάφραση Σπ. Μαρίνης, 1998.
- Ουσπένσκυ, Η Θεολογία της Εικόνας, 444 – 445.
- Παϊσίδου Μ, «Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού Αγίας Παρασκευής Ποριάς, νομού Καστοριάς», *Πρακτικά Συνεδρίου, Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη*, Θεσ/νίκη, 1998.
- Παϊσίδου Μ. , «Το καθολικό του Αγίου Αθανασίου Ζηκόβιστας», *Πρακτικά Συνεδρίου Ορεστίδος Ιστορία, Από την κλασική αρχαιότητα ως τον 20^ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2001 ,59.
- Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι.*: Παϊσίδου Μ., *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας.* (ανεκδ. Διδ. διατρ.), Θεσσαλονίκη 1995.
- Παϊσίου Γ., Αγιογραφία και Αγιογράφοι των Χιονιάδων, Ιωάννινα, 1962.
- Παλιούρας «Βυζ. Αρχαιολ. και Τέχνη. Βιβλιογρ. για την Ήπειρο (1979-80)», *Η.Χ.* 23 (1981), 375.
- Παλιούρας Αιτωλοακαρνανία, Παλιούρας Α., *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη.* Αθήνα 1985.
- Παλιούρας Βυζαντινή Αρχαιολογία και Τέχνη. Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-80) *Η.Χ.* 23 (1981) πιν.54
- Παλιούρας, «Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού» *Δωδώνη*, 7, 1978, 395-397. Ανατύπωση στη συλλογή άρθρων με τίτλο *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική*, Ιωάννινα 2000, 455-474.
- Παλιούρας, Αιτωλοακαρνανία, ό.π., εικ. 77.
- Πάλλας Δ., «Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση. Ζητήματα μεθόδου». *Α.Δ.26 (1971)[1973]*, 201-224.
- Πάλλας Δ., «Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή», *ΑΔ 26(1971) 207κ.ε.*
- Πάλλας Δ., «Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον» *Α.Δ. 26(1971) Μέρος Α' Μελέται*, 225, 226
- Πάλλας Δ., «Περί της ζωγραφικής εις την Κωνσταντινούπολιν και την Θεσσαλονίκην μετά την Άλωσιν (Μεθοδολογικά)», *ΕΕΒΣ ΜΒ'(1975-6)[1976]*, 101-211.
- Παναγιωτάκης, «Η Μαθητεία»: Παναγιωτάκης Ν., *Κρητική περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου*, Αθήνα 1987. Ανατύπωση σε μορφή βιβλίου της μελέτης που πρωτοδημοσιεύτηκε στο δεύτερο τόμο του «*Αφιερώματος στον Νίκο Σβορώνο*» (Ρέθυμνο 1986, 1-121).
- Παναγιωτίδη Μ., «Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλο της Αγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης. Εικονογραφικά προβλήματα», *ΕΕΠΣΘ Στ' 2 (1974)*, 67-82.
- Πανσελήνου Ν. «Κρητική εικόνα του 1636, έργο του Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργίου Μαρούλη», *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. χατζηδάκη τ. Β'*, 469-483.
- Παπα Γεωργίου Μ, *Το μέγα Αλφαβητάριον*, 1806. φωτ. μηνός Μαΐου στο Ημερολόγιο 2003, 50 χρόνια Μανούσεια Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σιάτιστας.
- Παπάγγελος, «Τοιχογραφίες»: Παπάγγελος Ι., «Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, τ. Α', Άγιον Όρος 1996, 285-308.
- Παπαγεωργίου Α. *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία 1991.
- Παπαγεωργίου Γ., *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά το 19ο και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (Αρχές 19ου αι. ως 1912)*, Ιωάννινα 1982.
- Παπαγεωργίου, «Μια εμπορική συντροφιά»: Παπαγεωργίου Γ., «Μια εμπορική συντροφιά στα Γιάννενα στις αρχές του 19^{ου} αι. και οι μαρτυρίες για τη από το κατάστιχο για τη διακίνηση του ελληνικού βιβλίου», *Πρακτικά Β', Επιστημονικού*

- Συνεδρίου Γιάννινα – Ήπειρος 19^{ος} – 20^{ος} αι. Γιάννινα 1983, 115-116.
- Παπαγεωργίου Ν., *Το τέμπλο*: Παπαγεωργίου Ν., *Το τέμπλο της Μ. Κοιμήσεως της Θεοτόκου Σπηλαίου Γρεβενών* ανεκδ. μεταπτυχιακή εργασία Θεσ/νίκη 1997.
- Παπαγιαννόπουλος-Παλαιός Α. *Μουσείον Διονυσίου Λοβέρδου*, Αθήναι 1946.
- Παπαδάκη –Οεκλαντ, «Το Άγιο Μανδήλιο», *ΔΧΑΕ*, περίοδος Δ', τ. ΙΔ', 1987-88, 283-294.
- Παπαδόπουλος, *Ερμής ο Κερδώς*: Παπαδόπουλος Ν., *Ερμής Κερδώς ήτοι Εμπορική Εγκυκλοπαίδεια*, Βενετία 1815, (φωτοτυπική ανατύπωση Πολιτιστικό Τεχνολογικό Ίδρυμα ΕΤΒΑ, Αθήνα 1989).
- Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α., *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, Πετρούπολις 1909, επανέκδοση Αθήνα (Σπανός), χ.χ..
- Παπαδοπούλου Β., «Η τοιχογραφία στην Κέρκυρα από το 15^ο έως το 18^ο αιώνα», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1994, 67-80.
- Παπαευαγγέλου Π., *Μεταβυζαντινός ναός σου Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βεροίας*, Θεσ/νίκη 1983, 52, εικ.40.
- Παπαευαγγέλου Π., *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατισίοις Βεροίας*, Θεσ/νίκη 1976.
- Παπαζήσης Τρ. *Πολιτιστικός Οδηγός Επαρχίας Τρικάλων*, Τρικαλινό Ημερολόγιο 1996, Τρίκαλα 1996.
- Παπαζήσης Τρ. *Πολιτιστικός Οδηγός Καλαμπάκας*, Τρικαλινό Ημερολόγιο 1997-98, Τρίκαλα 1997.
- Παπαζώτος Θ. *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας* Αθήνα 1997, β' έκδοση.
- Παπαθανασίου Μιλτ., «Χριστιανικά και Εθνικά μνημεία εις την Σαμαρίνα», *εφημ. Η Ωραία Σαμαρίνα*, περ. Β', αρ. φ. 52, 1974, σ. 3-4.
- Παπαθανασίου Μιλτ., «Εκλείσαν 150 χρόνια από την αγιογράφηση της Μ. Παναγίας», *Η Ωραία Σαμαρίνα*, περ. Β', αρ. φ.111-112, Ιουλ.-Αυγ. 1979, σ. 3, 7. *Αρ. φ. 113-114*, Σεπτ.-Οκτ., 1979, σ. , 3, 7.
- Παπαμαστοράκης Τ., «Άγιος Δημήτριος του Κατσούρη: Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου», *Πρακτικά Πρώτου Διεθνούς Συμποσίου για το Δεσποτάτο της Ηπείρου (Άρτα 1990)* 420-454.
- Παπαμαστοράκης Τ., «Οι προεικονίσεις της Θεοτόκου στον Άγ. Γεώργιο Βιάννου». *ΔΧΑΕ* περίοδος Δ', ΙΔ' (1987-88), 323-327.
- Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου*: Παπαμαστοράκης Τ., *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.
- Παπανικολάου Μ., «Ο Ευρωπαϊκός κλασικισμός και η Νεοελληνική τέχνη» *Το μπλε άλογο. Θέματα ιστορίας και κριτικής της τέχνης*, Θεσσαλονίκη 1994.
- Παπανικολάου Μ., *Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα, 18^{ος} και 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα 2002.
- Παπανικολάου Μ., «Ορισμένες παρατηρήσεις για τους ζωγράφους της Σαμαρίνας κατά τον 19^ο αιώνα», *Πρακτικά Συνεδρίου, Τα Γρεβενά. Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός, Γρεβενά 2002*, Θεσσαλονίκη-Γρεβενά 2004, 393-397.
- Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες*: Παπαστράτου Ντ., *Χάρτινες Ευκόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά Χαρακτικά, 1665-1899*, Αθήνα 1986.
- Παπαστράτου Ντ., *Ο σιναΐτης Χατζηκυριάκος εκ Χώρας Βουρλά, γράμματα-ξυλογραφίες 1688-1709*, Αθήνα 1981.
- Πασσάς, *Μεγάλη Παναγία*: Πασσάς Ν., *Αι τοιχογραφίαι του Καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγίας της Σάμου*, Αθήνα 1982.
- Πασχάλιον Χρονικόν, Bonn, 552,.
- Πατρινέλης Χρ., «Το Άγιον Όρος», *Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, χ.χ. τ. Α',

ο.π., 112-143.

Πατρινέλης Χρ., 1975, 123-134.

Πατρινέλης, «Εκκλησία», Πατρινέλης Χρ., «Εκκλησία. Οι σχέσεις της Εκκλησίας με την κυρίαρχη Οθωμανική Πολιτεία», *ΙΕΕ*, τ. ΙΑ', 1975, 123-134.

Πατρινέλης, 1975, τ. Ι', 126-133.

Πελεκανίδης Σ. *Καστοριά Ι, Βυζαντινά τοιχογραφία*, πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953.

Πελεκανίδης, *Πρέσπες*: Πελεκανίδης Σ., *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.

Πελεκανίδης Σ. – Χατζηδάκης Μ., *Καστοριά*, Αθήνα 1984.

Πελεκανίδης Στ., Χρήστου Π., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρ., Καδάς Σ. *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα Χειρόγραφα*, Αθήνα 1975, τ. Α', Β', Γ'.

Πελεκανίδης, «Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Παναγίας Μαυριώτισσας, Καστοριάς», *Α.Ε.* 1978, 151.

Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*: Πελεκανίδης Σ., *Καλλιέργης. Όλης Θεταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1974.

Πετρής Γ. *Μακρυγιάννης και Παναγιώτης Ζωγράφος*, Αθήνα 1975.

Πετρής Γ. *Λαϊκή ζωγραφική. Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988.

Πολίτης Λ., *Ιστορία Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1980.

Πολυβίου Μ., «Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι Βοΐου-Γράμμου», *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, τ. 2, 35-45.

Πολύπτυχο του Βυζ. Μουσείου Καστοριάς με τίτλο « Έκθεση Βυζ. Και Μεταβυζ. Εικόνων Καστοριάς».

Πουκεβίλ Φρ., *Ταξίδι στη Δυτική Μακεδονία (Άνοιξη του 1806)*, ελληνική μετάφραση – επιμέλεια, Τσάρας Γ., Θεσσαλονίκη χ.χ.

Προβατάκης, *Ο Διάβολος*: Προβατάκης Θ., *Ο Διάβολος εις την Βυζαντινήν Τέχνην*, Θεσ/νίκη 1980.

Προβατάκης, *Χαρακτικά*: Προβατάκης Θεοχ., *Χαρακτικά Ελλήνων Λαϊκών Δημιουργών 17^{ος}- 19^{ος} αι. Συλλογή Ιεράς Μονής Τοπλού*, Αθήνα 1993.

Προκοπίου Α., *Νεοελληνική τέχνη, Βιβλίο Α' Εφτανησιώτικος Νατουραλισμός*, Αθήνα 1936.

Ρηγάκου Δ., «Φιλόθεος Σκούφος: Η Σύναξη των Ασωμάτων 1667», *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Τέχνη*, Αθήνα 1986, 166, αρ. 167.

Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις*: Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού*, τ. Α', Αθήνα 1998..

Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*: Ρηγόπουλος Ι., *Ο Θ. Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα 1978.

Σάθα Κ. Ν., *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη, Γ'*, Βενετία 1872, (φωτοτ. ανατ. 1972).

Σαμπανίκου, *Παρεκκλήσιον*: Σαμπανίκου Εύη, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*. Τρίκαλα 1997.

Σβορώνος Ν., *Το Εμπόριο της Θεσσαλονίκης τον 18^ο αιώνα*, ελληνική μετάφραση από τη γαλλική έκδοση του 1956, Αθήνα 1996.

Σβορώνος Ν., «Διοικητικές, κοινωνικές και οικονομικές εξελίξεις», *Μακεδονία 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού*, Αθήνα 1982, 354-385.

Σβορώνος Ν., *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, (θ' έκδ.) Αθήνα 1985.

Σδρόλια Στ. *Οι τοιχογραφίες καθολικού της Μονής Πέτρας*, (ανεκδ. διδ. διατρ.) Ιωάννινα 2000

- Σέμογλου Αθ., «Η εικόνα της Σταύρωσης της Μ. Σινά και το "Μωσαϊκό της περιεχόμενο"» 22^ο Συμπ. ΧΑΕ περιλήψεις (99-100).
- Σιγάλα Σεργίου Μητρ. Γρεβενών, *Η Εκκλησία των Γρεβενών*, Γρεβενά 1986.
- Σιώκης Ν., «Ανέκδοτη εικόνα του Αγίου Δημητρίου», *Ελιμειακά*, τχ 47, Θεσσαλονίκη 2001, 124-159.
- Σούλτζ Χανς-Γιόακιμ, *Η Βυζαντινή Λειτουργία*, ελλην. μετάφραση π. Δημήτριος Τζέρπος, Αθήνα 1998.
- Σπητέρης Τ., *3 αιώνες νεοελληνικής τέχνης. 1600-1967*, Αθήνα 1979, τ. Α'.
- Σταλίδη Κ., *Οι συντεχνίες και τα επαγγέλματα στην Έδεσσα την περίοδο της Τουρκοκρατίας*, Έδεσσα 1974.
- Σταμούλης, «Θεοτόκος και Εκκλησία», *Ε.Ε.Θ.Σ. Α.Π.Θ. Νέα Σειρά*, τ.6, Θεσσαλονίκη 1996.
- Αγγελική Σταυροπούλου - Μακρή, «Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλόντζα», *Αντίφωνο αφιέρωμα στον Ν. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 475-485.
- Στοιγόγλου Γ. Α., *Η εν Θεσσαλονίκη Πατριαρχική μονή των Βλατάδων*, Ανάλεκτα Βλατάδων 12, Θεσσαλονίκη 1971.
- Σωτηρίου Γ και Μ, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952.
- Σωτηρίου Γ. και Μ., *Εικόνες της Μονής Σινά*, I πίνακες Αθήνα 1956, II κείμενον, Αθήνα 1958.
- Σωτηρίου Γ., «Η εικόν του Προδρόμου», *Θεολογία τ. ΚΗ' τχ. Δ'* 491-2.
- Σωτηρίου Μ., «Ένταφιασμός – Θρήνος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ' τ. Ζ', 1973-74, 139-147.
- Τατάκης Β., *Σκούφος, Μηνιάτης, Βούλγαρις, Θεοτόκης*, (εισαγωγή-επιμέλεια), Αθήνα 1957.
- Τομάσοβιτς Μ. *Ο Μελχισεδέκ και το Μυστήριο της Ιερωσύνης του Ιησού Χριστού*, ανέκδ. διδ. διατρ., Αθήνα 1988.
- Τούρτα, *Οι Ναοί*: Τούρτα Αν., *Οι Ναοί του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι*, Αθήνα 1991.
- Τούρτα Α., «Εικόνες με σκηνές των παθών στη Μ.Βλατάδων», *Μακεδονικά ΚΒ* (1982) 154 κ.εξ. .
- Τούρτα Αν., «Η θρησκευτική ζωγραφική στη Μακεδονία 15^{ος}-19^{ος} αι.. 18^{ος} αιώνας», *Μακεδονία Αρχαιολογία Πολιτισμός*, τ. Β', Αθήνα 1995, 230-231.
- Τούρτα Αν., «Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος», *Η. Χ.*, 29, 1988/89, 172-185.
- Τρεμπέλας, *Αι τρεις Λειτουργίες κατά τους εν Αθήναις Κώδικας*, Αθήνα 1982.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., *ΑΔ* 1976, τ. Β2 (Χρονικά), 224 – 225.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Ηπειρος και Επτάνησα: Διακίνηση ιδεών στον χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης», *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*. Αθήνα 2002, 43-53.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Κέρκυρα και Ιόνια Νησιά στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (4^{ος} – 18^{ος} αι.)», *Κατάλογος Έκθεσης, Ο Περίπλους των Εικόνων. Κέρκυρα 14^{ος} – 18^{ος} αι.* Αθήνα 1994, 19-32, το ίδιο αναδημ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 2002, 143-164.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Ορθόδοξη Ανατολή και Λατινική Δύση» *Πρακτικά Ε' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου*, Αργοστόλι 1991, 163-177, και αναδ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 127-142.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Παρατηρήσεις για την εξέλιξη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα Επτάνησα», *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου (Κέρκυρα 1978)*, *Κερκ. Χρον.*, 26(1981), 311, και αναδ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 31-42.

- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Προβλήματα και προοπτικές για ένα σύνταγμα των τοιχογραφημένων ναών της Επτανήσου», *Δελτίο της Ιονίου Ακαδημίας* 2, 1986, 54-69 και αναδημοσίευση, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, 55-71.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., *Πελιδνός ο παράφρων τύρρανος*, Αθήνα 1996,
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Εκκλησιαστικά Μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης», *Η.Χ*, Γ'(1975), 7 – 120, πιν. 52.
- Τριανταφυλλόπουλος, «Ήπειρος και Επτάνησα: Διακίνηση ιδεών στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης», *Πρακτικά Συνεδρίου, Ήπειρος, Κοινωνία-Οικονομία 15^{ος}-20^{ος} αι.*, Γιάννινα 1987, 319-325. Αναδημ. *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήναι 2002, 43-54.
- Τριανταφυλλόπουλος, «Κέρκυρα και Ιόνια νησιά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή Τέχνη», *Κατάλογος έκθεσης «Ο Περίπλους των Εικόνων»* Αθήνα 1994, 19-32 και αναδημοσίευση *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήναι 2002, 143-164.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., «Μεταβυζαντινή τέχνη στην Ήπειρο», *Ήπειρος, 4000 χρόνια Ιστορίας και Πολιτισμού*, Αθήνα 1997, 322-332.
- Τριανταφυλλόπουλος Δ., *Πρόοδος και συντήρηση στη θρησκευτική ζωγραφική*, Αθήνα 199.
- Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16^ο έως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2002.
- Τσιγαράς, *Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος: Τσιγαράς Γ. Οι ζωγράφοι Κων/νος και Αθανάσιος: Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)* τ. Α', Β', ανεκδ. διδ. διατρ. Θεσσαλονίκη 1997.
- Τσιγαρίδας Ε. «Μανουήλ Πανσέληνος ο κορυφαίος ζωγράφος της εποχής των παλαιολόγων», *Κατάλογος της έκθεσης Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*, Θεσσαλονίκη 2003.
- Τσιγαρίδας Ε., «Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18^{ου} αιώνα στην παράδοση της τέχνης της Μακεδονικής Σχολής», *Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική Περίοδος 1430-1912*, τ. Β' , Θεσσαλονίκη 1994, , 321-327, 363-366.
- Τσιγαρίδας Ε., *Τοιχογραφίες της περιόδου των παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη, 1999.
- Τσιγαρίδας Ευθ., «Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά στη Θεσσαλονίκη και στο Άγιον Όρος», *Ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς στην Ιστορία και στο Παρόν*, Άγιον Όρος 2000, 196 κ. εξ..
- Τσιγαρίδας Ευθ., «Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγ. Γρηγορίου Παλαμά σε ναούς Καστοριάς και της Βέροιας. Συμβολή στην εικονογραφία του Αγίου», *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου εις τιμήν και μνήμην του εν αγίοις πατρός ημών Γρηγορίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά (1984)*, Θεσσαλονίκη 1986, 263-274.
- Τσιγαρίδας, Μονή Βατοπαιδίου: Τσιγαρίδας Ε., «Τα ψηφιδωτά και οι βυζαντινές τοιχογραφίες», *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου*, Άγιον Όρος 1996, 220-284, 335-340.
- Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μ. Ιβήρων στο Άγιο Όρος», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΙΣΤ', 1991-2, 185-187.
- Τσιγαρίδας, «Άγνωστες εικόνες του Θεοφάνους του Κρητός στην Ι. Μ. Γρηγορίου στο Άγιον Όρος», *Μακεδονικά* 28, 1991-92, 513-514.
- Τσιγαρίδας-Σοφιανός, Μονή Αναπαυσά: Τσιγαρίδας Ευθ., -Σοφιανός Δ., *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αμαπασά. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
- Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός: Τσιτουρίδου Α., Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Τωμαδάκης Ν., «Άγιοι Ανάργυροι, παλαιός καθεδρικός ναός Χανίων», *Πρακτικά*

ΧΑΕ 1932 περ. Γ' τ.Α', (ανατύπωση από το ΒΝJ 1933), 148 κ.εξ.

Χαραλαμπίδης Α. Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, Ιωάννινα, 1978.

Χαραλαμπίδης, Αποκεφαλισμός: Χαραλαμπίδης Κ., Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφυλολογικάς πηγάς και τη βυζαντινή τέχνην. Θεσ/νίκη 1983.

Χαραλαμπόπουλος Β., «Ναοί και Μοναί Αροανίας (Σοποτού) Καλαβρύτων» Δ.Χ.Α.Ε., περ.Δ', Δ', 1964-65, 303-315.

Χασιώτης Ι., «Σταθμοί και κυριότερες φάσεις της ιστορίας της Μακεδονίας κατά την Τουρκοκρατία», τ. Α', Η Νεότερη και Σύγχρονη Μακεδονία, χ.χ., 14-31.

Χατζηδάκη Ν., «Γέννηση Παναγίας – Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15^{ου} –16^{ου} αι.», ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΑ', 1982-83, 127-177.

Χατζηδάκη Ν., Εικόνες Κρητικής σχολής 15^{ος}-16^{ος} αι., Κατάλογος Εκθέσεως, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.

Χατζηδάκη Ν. Χατζηδάκη Ν., Από το Χάνδακα στη βενετία Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία 15^{ος}-16^{ος} αιώνας, Αθήνα 1993.

Χατζηδάκη Ν., Εικόνες της Συλλογή Βελιμέζη. Μουσείο Μπενάκη, Θεσσαλονίκη 1997.

Χατζηδάκης Μ., «Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», L' Hellenisme Contemporain, αναμν. τόμος, 1453-1953, Αθήναι 1953, 235-240.

Χατζηδάκης, «Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου», Ε.Ε.Β.Σ. ΙΔ' (1938), 410.

Χατζηδάκης Μ., «Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία», Κρ. Χρ. Α', 1947, 123-154.

Χατζηδάκης Μ., «Συμπληρωματικά στον Εμμ. Τζάνε», Κρ. Χρ. Β', 1948, 469-475.

Χατζηδάκης Μ., «Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική», Κρ. Χρ. Δ', 1950, 371-340.

Χατζηδάκης Μ., «Συμβολή στη μελέτη της Μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα», L' Hellenisme Contemporain, αναμν. τόμος, Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, 29 Μαΐου 1953, Αθήναι 1953, 236-238.

Χατζηδάκης Μ. «Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Ζάκυνθο», Ζυγός, τχ 6, 16 (Απρίλιος 1956).

Χατζηδάκης Μ., «Περί σχολής Κωνσταντινουπόλεως ολίγα», Α.Δ. 27. 1972, Μελέται, 121-137.

Χατζηδάκης Μ., «Ζωγραφική», ΙΕΕ, Ι', Αθήνα 1974, 418-436.

Χατζηδάκης Μ., «Πνευματικός Βίος και πολιτισμός 1669-1821», ΙΕΕ, τ. ΙΑ', 1975, 244-273.

Χατζηδάκης, Πάτμος: Χατζηδάκης Μ., Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, εκδ. ΕΤΕ, Αθήναι 1977.

Χατζηδάκης Μ., « Το έργο του Θωμά Βαθά ή Μπαθά και η divota maniera greca», Θησαυρίσματα 14, 1977, 239-251.

Χατζηδάκης Μ., «Μεταβυζαντινή Τέχνη 1430-1830», Μακεδονία 4000 χρόνια Ελληνικής Ιστορίας και Πολιτισμού, Αθήνα 1982, 424-425.

Χατζηδάκης, Θεοφάνης: Χατζηδάκης Μ., Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Οι τοιχογραφίες της Ι.Μ.Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.

Χατζηδάκης Μ., Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830), τ. 1, Αθήνα 1987.

- Χατζηδάκης Μ., –Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990.
- Χατζηδάκης Μ., *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος 1950-1991*, Αθήνα 1991.
- Χατζηδάκης Μ., - Δρακοπούλου Ευγ. Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1453-1830), τ. 2, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκης, «Aspect de la peinture murale, du XIIIes en Grece», *Symposium de Sorocani*, 1965, 64.
- Χρήστου Π., «Ηπειρωτική Ζωγραφική στο Άγιον Όρος το 18^ο αιώνα», *Ηπειρωτικό Ημερολόγιο*, Ιωάννινα 1987, 28-32.

B. ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Acta Sanctorum, t. I de Septembre, Venice 1756.
- Aksit Ilhan, *The Museum of Chora mosaics and frescoes*, Istanbul, 1999.
- Andree Caesariensis. «Ερμηνεία εις την Αποκάλυψιν Ιωάννου του Θεολόγου», P.G. τ.106, στ. 320B.
- Andreevska J., “Krusevski zografi-ikonopisi i njihovno mesto u umetnosti Makedonije XIX veka” *ZMS* 26 (1990).
- Anrich G., *Der Hagios Nikolaus in der griechishcen Kirche*, I – II, Leipzig-Berlin 1913-1917.
- Arethae Caesareae Cappadociae Episcopi, P.G. τ.106, 660, B, D
- Argyriou, *Les exegeses: Argyriou Asterios, Les exegeses Greques de l'apocalypse l' epoque Turque (1453-1821)* Θεσ/νίκη 1982.
- Babic B., “Manastirot Treskacec”: Babic B., “Manastirot Treskacec so crkvata Sv. Uspenie Bogorodicino”, *Spomenici za Srednovjekovnata i po novata istorija na Makedonia, IV, 44*, Skopje 1981.
- Babic, «La Mi-pentecôte», *Zograf* 7 (1977) 23-27.
- Babic, «Les fresques de Susicae Macedoine et l' iconographi originale de leurs images de la vie de la Vierge» "*CahArch* 12, 1962, 303 κ.εξ..
- Babic, «O zivopisanom ukrasu oltarskih pregrada», *ZLU II* (1975), 38.
- Babic, *Chapelles annexes: Babic, Les chapelles annexes des eglises byzantine. Fonction liturgique et programmes iconographiques* (Bibliotheque de Cahiers Archeologique) Paris 1969, 109.
- Balabanov, “Dali e opravdano na Bigorskiot Manastir”: Balabanov K., “Dali e opravdano ochnobanceto na Bigorskiot Manastir i slikanceto na ikonata posbetena na sv. Jovan da ce povrzivaat co 1020 godina”, *Po povod trieset godini na sluzbata za zastita na spomenitsite na kulturata vo Jugoslavia*, Skopje 1975, 93-105.
- Berenson, *Pictures: Berenson B., Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School of Painting, I - II*, London 1968.
- Bettini Ser., “Per un’ edizione critica del manuale del monte Athos di Dionisio da Furna” *Atti dell’ Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, v. C parte II, 1940/41.
- Biblioteka Apostolica Vaticana, *Liturgie und Andachtium Mittelalters*, Κατάλογος Έκθεσης Köln 1992.
- Bojkov Atanas, *L' ecode de peinture de Triawna*, Sofia 1967.
- Boschkov, *Bulgarische Malerei*, .
- Capizzi, *Παντοκράτωρ*, Romae, 1926.
- Chatzidakis Icones = Chatzidakis M, *Icones de Saint Georges des Grecs et de Collection de l’ Institut*, Venice 1962.
- Chatzidakis, “Theophane”: Chatzidakis M., “Recherches sur le peintre Theophane le Cretois”, *DOP* 23-24, 1969-1970, 309-352.

- Chatzidakis, «Debuts», = Chatzidakis M., «Les debuts de l' ecole cretoise et la question de l' ecole dite italogrecque», *Μνημόσυρον Σοφίας Αντωνιάδου*, Βενετία 1974 και ανατύπωση: *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints*, London 1976.
- Chatzidakis, «Essai sur l' ecole dite "Italogrecque" precede d' une note sur les rapports de l' art venetien avec l' art cretois jusqu' a 1500», *Venezia e il Levante fino al secolo XV*, τ. II, Firenze 1974.
- Chatzidakis, «Note sur le peintre Antoine de l' Athos», *Etudes sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints VII.*, London 1976.
- Chatzidakis, *Die Ikonen*: Weizmann K., Alibegasvili G., Volskaja A., Babic G., Chatzidakis M., Alpatov M., Voinescu T., Nyssen W., *Die Ikonen*, Herder Freiburg-Basel-Wien 1984.
- Chatzidakis Th., «Particularites iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide», *CA XXII* (1972).
- Chatzidakis-Bacharas Th., *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Athenes 1982.
- Danilova, *The Frescoes of St.Pherapont Monastery*. Moscow 1970.
- Davidov D., *Srpska Grafika XVIII Veka*, Novi Sad, 1978.
- Davidov D., «Zefarovic i sveta Gora Atoska» , *Putevi Srpskog Baroka*, Beograd 1987, 257-263.
- Davidov, «Aus der Geschichte des Serbischen Kupferstiche des XVIII. Jahrhunderts», *ZLU*, τ. 1, 1965, 238-262, πιν. 1-2.
- Delahaye, Synaxarium Delahaye H., *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris*, Bruxelles 1902. Ανατύπωση Louvain 1954.
- Deliyanni, *Hosios Meletios*: Deliyanni-Doris H., *Die Wandmalereien der Lite der Hosios Meletios*, München 1975.
- Delo Christifora Zefarovitsa*, (Κατάλογος Έκθεσης) Galeria Matice Srpske, MCMLXI.
- Demus O., *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949.
- Demus O., *The Mosaics of San Marko in Venice* I, 1-2, II 1-2, Chicago and London, 1984, I Cicago 1984 α.246-7.
- Die Kunst der Graphik III, Renaissance in Italien 16. Jahrhundert, Werke auw dem Besitz der Albertina*, Ausstellung 18. Februar bis 18. Mai 1966.
- Djuric, *Icones*, Djuric V., *Icones de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
- Djuric, «Mali Grad», Djuric V., «Mali Grad – Saint Athanase a Castoria – Borje» (γαλλική περίληψη), *Zograf* 6, Beograd 1975, εικ. 41.
- Djuric, *Byzantinische Fresken*, Djuric V., *Die Byzantinische Fresken in Jugoslavien*, München 1976
- Djurova Axinia, «Zastapnicestvoto na svetite», *Debicekiat Manastir Pokrov Presbatia Bogorodica b Samokov*, Sofia 2002, συλλογικός τόμος.
- Dufrenne S., *L' Illusrtation des psautiers grecs du moyen age*, v. I, Paris 1966.
- Dufrenne, *Mistra*, Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des eglises Byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- Efremov, «Primul peisaj», *BMI*, nr.1, 1974, 69-74, εικ. 5-6.
- Friend, «The portraits of the Evangelists»: Friend A. M., «The portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts», *Art Studies*, 5, 1927, 115 – 149.
- Fruhe Ikonen: Fruhe Ikonen. Sinai, Griechenland, Bulgarien, Jugoslavien*, Wien und Munchen 1965.
- Galavaris G. *The Illustations of the Liturgical Homelies of Gregory Nanziazenus*, Princeton, New Jersey, 1969, 175, 224.

- Garidis La peinture murale : Garidis M. *La Peinture Murale dans le monde Orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600), et dans les pays sous domination étrangère*, Athenes 1989.
- Georgievski M. *Icon Gallery – Ohrid*, Ohrid 1999.
- Georgitsoyanni, *Le peintures*, Georgitsoyanni E., *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastere de la Transfiguration aux Meteores (1483)*. Αθήνα 1992.
- Gerov G., “An iconographical theme from Moynt Athos and its spread in the Bulgarian Lands: The Miracle of the Archangels at Docheiariou”, *Cyrillomethodianum*, XI, Thessalonique, 1987, 215-244.
- Gombrich, *Ιστορία της Τέχνης*, Αθήνα 1994 (ελλην. μετάφραση).
- Grabar “L’ iconographie de la Paraousie” Lex Orandi, Paris 1966 & *L’ art de la fin l’ Antiquite et du moyen age I*, 577.
- Grabar A. *L’ Iconoclasme byzantin*, Dossier Archeologique, Paris 1957.
- Grabar A., “L’ iconographie de la Paraousie” Lex Orandi, Paris 1966 & *L’ art de la fin l’ Antiquite et du moyen age I*, 577.
- Grabar A., «Le schema iconographique de la Pentecote», *L’ art de la fin de l’ Antiquite et du Moyen Age*, I, Paris 1968, 615 κ.ε.
- Grabar, «Sainte Face», Grabar A., «Le Saint Face de Laon. Le Mandylion dans l’ art orthodoxe», *Seminarium Kontakovianum*, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III, Prague 1931, 5-34.
- Grabar, *Bulgarie*, Grabar A., *Le peinture religieuse en Bulgarie, texte-album*, Paris 1928.
- Grabar, «L’ expansion de la peinture russe aux XVI – XVII siecles», *L’ art de la fin de l’ antiquite et du moyen age*, Paris 1968, 941.
- Granelli C., «Temoignages patristiques grecs en faveur d’ une apparition du Christ resuscité à la Vierge Marie», *Melanges M. Jugie*, REB 11(1953) 106 κ.ε.
- Grozdanov Cv. *La Peinture Myrale D’ Ohrid au XIVe siecle*, (γαλλική περίληψη) Ohrid, 1980.
- Grozdanov Cv., «Ilustracija himni Bogorodice u crevi Bogorodice Perivlepte u Ochrida», (ZSR) *Zbornik Svetozara Radoicica*, Beograd 1969, 39-54
- Gruic R., *Spomenitsa Pravoslavnog shrama Sv. Bogoroditse u Skopju*, Skopje 1935
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint Georges et la peinture Byzantine du XIIIe siecle, I-II*, Bruxelles 1975.
- Hamann - MacLean und Hallensleben, *Monumentuderei*: Hamann – MacLean R., - Hallensleben H., *Die Monumentuderei in Serbien und Makedonien von 11 bis zum fruhen 14 Jagrhundert*, Giessen 1963.
- Hallensleben H., *Die Malerschule deskonigs Milutin*, Giessen 1963.
- Henry, *Moldavie* Henry P., *Les eglises de la Moldavie du Nord des origins a la fin du XVI siecle*, *Architecture et Peinture*, texte-album, Paris 1930.
- Heidenreich L.H., “Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration der Reformation”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII (1939), 1-32.
- Heidenreich L, *Il primo Rinascimento 1400-1460*, Milano 2003.
- Hibbard – Loomis, «The Table of the Last Supper», Hibbard – Loomis, «The Table of the Last Supper in religious and Secular Iconography». *Art Studies* v.5 (1927) 71-88.
- Hind M. A., *Early Italian Engraving*, London 1948, Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1978, Part II, v. V, 207 – 215 .
- Hollstein’s: *Hollstein’s, Dutch & Flemish Etchings, Maarten de Vos, v. XLIV text*, Rotterdam 1996, v. XLV, plates, part I, Rotterdam 1995.

- Hollstein's: *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450 – 1700*, v. XLVI, part II, Rotterdam, 1995.
- Hollstein's: *Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, v. XVII, Amsterdam.
- Hollstein's: *Hollstein's, Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, *Aegidius Sadeler*, v. XXII, Amsterdam.
- The new Hollstein: *The new Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, *Cornelis Cortr*, Part II, Rotterdam 2000.
- Huber, *Αποκάλυψη* Huber Paul, *Η Αποκάλυψη στην Τέχνη Δύσης και Ανατολής*, ελληνική μετάφραση του π. Φιλοθέου Γαρίτση και επιμέλεια Αθ. Παλιούρα, Αθήνα 1995.
- Hunger H – Wessel K., *Evangelisten*, RbK, II (1971), στ. 452 – 507.
- Hunger–Wessel, «Evangelisten», RbK, II (1971), στ. 452 – 507.
- Ivanov J., *Balgarski starini iz Makedonija*, Sofia 1970.
- Janev Jantso, *Rilskija manastir prez vekovete*, Veliko Tirmovo 2000.
- Jerpharion, *Eglises rupestres: Jerpharion G., Les eglises rupestres de Cappadoce (Une nouvelle province de l' art Byzantine)*, *texte-Album*, Paris 1925-35.
ό.π., 56, 285.
- Kalokyris K. *The byzantine wall paintings of Crete*, N. York 1973.
- Kornakov D., *La creation des sculpteurs sur bois Miaques danw les regions des Balkans a la fin du XVIII et au XIX siecle*, Skopje 1985.
- Kreidl-Papadopoulos K., «Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien», *JKM in Wien*, 66(1970), 49-54, εικ. 48.
- Lafontaine - Dosogne, *Infancy: Lafontaine - Dosogne "Iconography of the cycle of the Infancy of Christ"*, *The Kariye Djami, 4, Studies in the art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, 197 κ. εξ.
- Levenson J. – Oberhuber K. – Sheehan J., *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, MCMLXXIII.
- Lipsius R. A.- Bonnet M., *Acta Apostolorum Apocrypha*, Hildesheim-New York 1972, I.
- Liturgie und Andachtun Mittelalters, *Κατάλογος Έκθεσης*, 112 fol 155v και σ.135 fol 54v.
- Martien Davies, *Catalogue of the Early Italian Schools, Before 1400*, National Gallery, London 1988
- Mashnic M. “Mihail Anagnosti i sin mu Dimitar-Danail” *ZMM* 2 (1996) 272.
- Mashnic M. «Likovite na sv. Naum Cudotvorec i sv. Kliment Ohridski na ikonata Bogorodica so Hristos i drugi svetiteli», *ZMM*, 1, 201-207, εικ. 1-5.
- Masnic M., «Dela od ranata fasa od tvoreshtvoto na Mihail Anagnosti i sin mu Dimitar-Danail», *Zboznik Muzej na Makedonija*, *Srednovkovna Umetnost*, 2, 1996, 265-286, κυρίως 270-271 και εικ. 1.
- Masnic, «Dela od ranata fasa»: Masnic M., «Likovite na sv. Naum Cudotvorec i sv. Kliment Ohridski na ikonata Bogorodica so Hristos i drugi svetiteli», *ZMM*, 1, 201-207, εικ. 1-5.
- Matsan El., “Makedonskiot ikonopic vo XIX vek”, *Kulturno Naslestvo*, II, Skopje 1961, 61-64.
- Mauquoy- Hendrickx M., *Les Estampes de Wierix*, *Catalogue raisonné*, v. I, II, Bruxelles, 1978, v. III, III.1 Bruxelles 1982.
- Medakovic D., «Bogorodica Zivonosni istocnik u srpskoj umetnosti», *ZR*, 5 (1958), 214-257.
- Menologium, ed. Stornajolo & P. Franchi de Cavalieri, *Il Menologio di Basilio II*

- Vatican / Milan, 1907, εκκ. 131.
- Meyendorff J., «L' iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition Byzantine», *C.A. X* (1959) 259 κ.εξ.
- Mihajlovski R. «Prilozi za proucuvanjeto na hramot sveti Dimitri vo Bitola», *Pelagonitisa* 7/8 (1999), 112-124.
- Mijovic P., *Menologe. Recherches iconographiques*, Beograd 1973.
- Miletic, “Istoritseski i choudozestveni pametnitsi v manastira Sv. Ivan Bigor”, *SBA, XVI*, Sofia 1918, 13.
- Milkovic - Pepek, «Materiaux sur l' art Macedonien du Moyen Age, II. La cycle de la passion des apotres a S. Sophie d' Ohrid», *ZIA Muzei Skopie*, III 1959-1960, 105.
- Millet–Pargoire–Petit, *Recueil des inscriptions chretiennes de I' Athos*, Paris 1904.
- Millet, *Mistra*: Millet G., *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910.
- Millet, *Recherches*: Millet G., *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile*, Paris 1916.
- Millet, Athos: Millet G., *Monuments de l' Athos. Les peintures* (album), Paris 1927.
- Millet G., «La Vision de Pierre d' Alexandrie», *Mellnges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, 99 κ.ε..
- Millet - Frolow, II: Millet G., Frolow A., *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*. Paris 1957.
- Millet - Frolow, III : *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*. Paris 1962.
- Millet - Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, IV. Paris 1969.
- Moshin V., *Parusia-Pomenik na crcvata Sv. Georgi koja mu pripagala na Bigiorskiot manastir od 1840, Slovenski rakopisi vo Makedonia*, I, Skopje 1971, 173 κ.εξ.
- Mostra di stampe popolari del 500, Galeria degli Uffizi, Cabinetto Disegni e Stampe*, επιμ. Omodeo Anna, Firenze 1965.
- Nersessian S. der, “Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection”, *D.O.P. 14* (1960), 75.
- Nikolovski A., “Umetnosta na XIX vek vo Makedonija”, *Kulturno Naslestvo*, IX, Skopje 1984, 5-37.
- Obenhuber, *Renaissance and Baroque Drawings*: Obenhuber K., *Renaissance and Baroque Drawings, Catalogue from the Collections of John and Alice Steiner*, Cambridge – Massachusetts, 1977, n.24
- Oberhuber K.. – Levenson J. – Sheehan J., *Early Italian Engravings from the National Gallery og Art*, Washington, 1973.
- Omont, *Evangiles*: Omont H, *Evangiles avec peintures Byzantines du XIe siecle, I-II*, Paris 1908.
- Omont, *Facsimiles*: Omont H., *Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscripts grecs de la bibliotheque nationale, du VIe au XIe siecle*, Paris 1902.
- Onasch, *Liturgie und Kunst*: Onasch, *Liturgie und Kunst der Ostkirche in Stichwortem*, Leipzig 1981.
- Pallas, *Passion und Bestattung*, Pallas D., *Die Passion und die Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*, München 1965.
- Papadopoulos S.a., «Essai d' interpretation du theme iconographique de la Paternité dans l' art Byzantine», *C.A. 18* (1968) 121 κ.εξ.

- Paskaleva, *Die Bulgarische Ikonen*, Sofia 1981.
- Pätzolt, *Der Akathistos Hymnos: Pätzolt A. Der Akathistos Hymnos, Die Bilderzyklen in der Byzantinischen Wandmalerei des 14s Jh*, Stuttgart 1989.
- Paul J., "Jonas", *LCI*, τ. 2, (1970), στ. 414-421.
- Petkovic Sr, *Wall Painting on the Territory of the Patriarchat of Pec (1557-1614)*, εικ. 303.
- Petkovic VI. - Boskovic Dj., *Manastir Decani*, v. I II, Beograd 1941.
- Petouraud Ch., *Sur L' Iconographie de la Chasse de Saint Gilles*, v II, Lyon 1949.
- Radovanovic J, "Nekoliko retko prikazivanih cuda Sv. Nikole", *ZLU*, τ. 3, 1977, 255, εικ. 4.
- Radovanovic, «Der Heilige Nikolaus»: Radovanovic Janko, "Der Heilige Nikolaus und Sein Leben auf den Serbischen Kupferstichen des XVIII Jahrhunderts" (199-222 σερβικά με γερμανική περίληψη) στο *Serbische Graphik des XVIII Jahrhunderts*, Beograd, 1996.
- Reau, *Iconographie: Reau L., Iconographie de l' art chretien*, v. II, III, Paris 1957.
- Renaud, *Apocalypse: Renaud J., Le cycle de l' Apocalypse de Dionysiou*, Paris 1943.
- Restle, *Kunst und Byzantinischer Münzprägung von J Justinian I bis zum Bildersteit (Texte und Forschungen zur byzantinisch – neugrichischen Jahrbücher op. 57)*, Athen 1964.
- Ristow G., *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.
- Robb D. "The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries", *Art B XVIII* (1936), 485.
- Romanski S., "Makedonskite romani" *Makedonki pregled* I, v. 5-6, Sofia 1925, 82.
- Scepkina, *Bolgarskaja minitjura XIV veka, Isledovanja Psaltiri Tomica*, Moscow 1963.
- Schiller, *Iconographie: Schiller G., Ikonographie der Christlichen Kunst*, v. I, Gütersloch 1966.
- Shiller, *Iconography: Shiller G., Iconography of Christian Art*, I, II, London 1971.
- Schmidt Ph., *Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700*, Switzerland 1962.
- Semoglou, *La décor mural: Semoglou Ath., La décor mural de la chapelle Athonite de S.Nicolas (1560)*, Paris 1992.
- Sevcenko N.P., *The life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.
- Sevcenko Ih., «The Illuminators of the Menologium of Basil II» , *DOP*, 16 (1962), 245.
- Simic-Lazar 1995 εικ. XXXII
- Stavropoulou, *Transfiguration: Stavropoulou-Makri Ang. Les peintures murales de l' eglise de la Transfiguration a Veltsista (1568) en Epire et l' atelier des peintre Kondaris*, Ιωάννινα 1989.
- Stefanescu, *Illustration: Stefanescu J.D., L' illustration des Liturgies dans l' art de l' Orient, Annuaire de l' Institute de philology et d' histoire orientales*, v. III, Bruxelles 1935.
- Stephan Christine, *Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986.
- Stojanovich Tr., «Ο κατακτητής ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας 1ε' - 1θ' αι.*, επιμ. Ασδραχάς Σπ., Αθήνα 1979.
- Stornajolo & P. Franchi de Cavalieri, *Il Menologio di Basilio II Vatican / Milan*, 1907.
- Stylianou, *Churches of Cyprus: Stylianou A. and J., The painted churches of*

- Cyprus, second edition, Nicosia 1997.
- Stylianou A.-J., "By This Conquer" .
- Subotic, *L' ecole*: Subotic G., *L' ecole de peinture d' Ochrid au XVe siecle*, Beograd, 1971.
- Tatic-Djuric M., «Icones signee de Contantinos Zgouros, avec la representation du Christ Grand Archeveque», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, Αθήνα 1976, τ. 2, 211 κ.εξ.
- Tatic-Djuric, «Jedna nova tema slovenskog baroka», *Zapadno eyropski barok I vizantijinski svet*, Beograd 1991, 133 κ.ε..
- Tatic-Djuric, «La Porte du Verbe, Type et signification de la Vierge des Blachernes», *ZLU 8* (1972), 63 κ.εξ..
- Tietze H. and Tietze – Conrat E. *The Drawingw of the Venetian Painters in the 15th and 16th centuries*, New York 1944 Reprind 1979 122 - 132,.
- Tischendorf C., *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853, (ελληνική έκδοση: Κ.Χ. Σπανού, Αθήναι).
- Tischendorf C., *Apocalypses Aparyphae*, Leipzig 1866.
- Thierry N. & M. *Nouvelles eglises rupestres de Cappadoce region dy Hasandagi new rock cut churches of Cappadocia*. Paris 1963.
- Tomekovic S., «Hagiographie peinte: trois exemples cretois» *Zograf 15* (1984) 49.
- Tresors d'art albanais : *Tresors d'art albanais. Icones Byzantines et post-byzantines dy XIIIe au XIXe siecle*, Nice 1993 (Κατάλογος Έκθεσης Αλβανικών Εικόνων).
- Triantaphyllopoylos, *Die Wandmalerei*: Triantaphyllopulos D., *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und die anderen Ionischen Inseln. Untersuchungen zur Konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendlandischer Kunst (15 – 18 Jahr.)* Munchen 1985.
- Trickovska, «Zapadnjacki utikaji»: Trickovska J., “ Zapadnjacki uticaji na crkveno slikarstvo u Makedoniji preko zografa Mihajla i Dimitra iz Samarine” *Zapadnoevropski barock i vizantijiski svet” (Zbornik radova sa naucnog skupaodržanog od 10 do 13 oktobra 1989)*. Beograd 1991, 207-212 κυρίως 209.
- Trickovska J., “Tematika na zivopisot na matchkata trpezarija”, *Manasrir sveti Jovan Bigorski*, Skopje 1994,161, κ. εξ..
- Trypanis, *Cantica*: Tryparis, *Fourteen Erarly Byzantine Cantica*, Wien 1968.
- Tsunji S., “The Headpiece Miniatures and Geneology Pictures in Paris. Gr. 74”, *DOP 29*(1975), 165-203.
- Underwood, Kariye Djami, 1, 2, 3: Underwood P. A., *Kariye Djami, 1. Historical Introduction and Descriptions of the Mosaics and frescoes, 2. The Mosaics, 3. Plates, The Frescoes*, New York 1966.
- Vacalopoulos, “Le retraite des populations greques vers des regions eloignees et montagneuses pendant la domination turque”, *Balk. St. 4*, 1963, 265-276.
- Vacalopoulos, A Revolt: Vacalopoulos A., “A Revolt in Western Macedonia: 1444-1449”, *Balk.St. 9*, 375-380. Αναδημοσίευση: *Παγκαρπία Μακεδονικής Γης, Θεσσαλονίκη 1980*, 381-385.
- Vasiliev A., *Balgarski vazrozdenski maistori*, Sofia 1965.
- Velmans, «L' image de la Deisis»:Velmans T., «L' iconographie de la “Fontaine de Vie” dans la traditionbyzantine a la fin du Moyen Age», *Synthronon, C. A. II*, Paris 1968, 119 κ.ε.
- Velmans T., «L' iconographie de la “Fontaine de Vie” dans la tradition byzantine a la fin du Moyen Age», *Synthronon, C. A. II*, Paris 1968.
- Velmans T., *Le portrait dans l' art des Paleologues*, *Art et Societe a Byzance sour les Paleologues*, Venezia 1971, (*Actes du Colloque organise pal l' Association*

Internationale des etudes Byzantines a Venise on Septembre 1968), σ. 91 κ.εξ..

Velmans, «L' image de la Deisis», *C.A. XXIX (1980-81)*.

Velmans, *La tetraevangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI. 23*, Paris, 1971, 151-180.

Venturi, *La Madonna*, Μιλάνο 1900.

Verpeaux J., *Pseudo-Kodinos, Traite de office*, Paris 1966.

Vitti M., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1978.

Vocotopoulos, «Fresques du XIe Siecle a Corfou» *CA, XXI*, 1971, 161-2, εκ. 13-14.

Vujovic B. «Der einfluss der Serbischen Kupferstichs im XVIII.jah.», *Serbische Graphik des XVIII Jahrh*, Beograd, 1986.

Wace Alan J. B. – Thompson Maurice S., *The Nomads of the Balkans*, London 1914, ελληνική μετάφραση Καραγιώργου Π. και σχόλια Κατσάνη Ν., *Οι νομάδες των Βαλκανίων*, Θεσσαλονίκη 1989.

Walter Ch., «Les dessins caroligiens dans un manuscrit de Verseil», *CA XVIII (1968)*, 99-107.

Weitzmann, «Origin»: Weitzmann K., «The Origin of the Threnos», *Essays in honor of Ervin Panofsky*, New York 1961, 476-490.

Weitzmann K., “Fragments of an Early st. Nikolas Triptych on Moynt Sinai”, *ΔΧΑΕ, περ. Δ', Δ'*, 1964-65, 1-23.

Welt der Ikonen Κατάλογος Έκθεσης.

Wescott H., «Tobias», *LCI*, 4, 320-326.

Wessel «Heimsuchung», *R.b.K. II* 1093

Wessel J., «Himmlische Liturgie», *RbK*, 3(1978), στ. 119 – 131.,

Wessel K., “Evangelistensymbole”, *RbK*, II (1971), στ. 508 – 516.

Wessel K., «Gleichnisse Christi», *RbK*, 2(1971), 839-867.

Wessel K., «Erweckung des Lazarus», *RbK II* 388 κ.εξ.

Wessel K., «Abraham», *LCI*, 11-12.

Wessel K., «Darstellung», *RbK*, 1139-1145.

Wessel, «Evangelistensymbole», *RbK*, II (1971), στ. 508 – 516.

Wessel, «Konstantin and Helena», *RbK* στ 357-366.

Wessel, «Konstantin and Helena» *RbK*. στ 357-366

Wratislav - Mitrovic, Okunev, «La Dormition»: Wratislav - Mitrovic, Okunev, «La Dormition de la Vierge dans la peinture medievale orthodoxe», *Byz.Slav.* 3(1931), 134 κ.ε..

Xyngopoulos A., “Une icone by zantine a Thessalonique”, *C.A.II*, 1948, 124 κ.ε.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

- 87 α) Ηλία Μόσκου, Η Μοιχαλίδα: *Συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Ημερολόγιο 2002.* αρ. 28.
- 87 β) Η Μοιχαλίδα Adriaen Collaert: Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, αρ. 87.
- 87 γ) Εμμ. Λαμπάρδου, Μελχισεδέκ –Αβραάμ: Χατζηδάκης Μ., - Δρακοπούλου Ευγ., *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Αλωση(1450-1830)*, τ. 2, πιν. 73, αρ. 1, 142.
- 88 α) Αγνώστου, Γέννηση της Παναγίας: Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις, ό.π.*, αρ. 67.
- 88 γ) Τζάνε Μπουνιαλή, Περιτομή: Δρανδάκης Ν., *Ο Εμμ. Τζάνε Μπουνιαλής*, πίν., 21 α.
- 89 α, β, γ) Maarten de Vos: Η Περιτομή, η Προδοσία, η Μαστίγωση.
- 90 α) L' Assomption, Wierix J.
- 90 β) Αγνώστου, Ο Ασπασμός, Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις, ό.π.*, 4.
- 90 γ) Maarten de Vos: Ο Ασπασμός, Ρηγόπουλος Γ., *Φλαμανδικές επιδράσεις* 5.
- 91 α) Domenico Campagnola, Virgin and Child, K., Obenhuber, *Renaissance and Baroque Drawings*, n. 5, p. 32-33.
- 91 β, γ) Maarten de Vos, Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ, Η Ανάσταση.
- 92 γ) Αγία Τριάδα χαλκ. από Το Μέγα Αλφαβητάριον του Μιχαήλ Παπά Γεωργίου. *Ημερολόγιο 2003,Κεντρική Βιβλιοθήκη Σιάτιστας μήνας Μάιος*
- 93 α) Τζάνε Μπουνιαλή, Άγ. Αλύπιος: Δρανδάκης Ν., *Ο Εμμ. Τζάνε Μπουνιαλής*, πίν., 13 α.
- 93 β) Η Μεταφορά της Κιβωτού, Johan W(inghe), 197. Maarten de Vos Old Testament series:Judges 90/II
- 94 α, β, γ) Θεοτόκος με φτερούγες: Djurova, Velikova, Patev, Polimirova, *Dedecickiat manastir*, εικ. 10, 11, 12.
- 95 α, β) Η Γυνή του Ηλίου: P. Huber, *Η Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής*, 182, 187.
- 95 γ) Άγιος Αιγίδιος, χειρόγραφη Ερμηνεία Γεωργίου Σαμαριναίου, Μουσείο Μπενάκη (κωδ. αρ. 40, φ. 239).
- 96 α, β) Άγ. Αντώνιος, Άγ. Ευθύμιος και στρατιωτικοί Άγιοι, Σοφιανός – Τσιγαρίδας, *Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά*, 193, 302.



α) Καθολικό Αγίας Παρασκευής. Κτητορική επιγραφή. β) Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Κτητορική επιγραφή.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Η Πλατυτέρα. β) Η Κοινωνία των Αποστόλων.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. Η Κοινωνία των Αποστόλων. α) Μετάδοση. β) Μετάληψη.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) (επάνω) Η Αγγελική Λειτουργία (ΒΑ τμήμα). (κάτω) Άγιοι σε στηθάρια. β) (κάτω) Η Αγγελική Λειτουργία (βόρειο τμήμα). (επάνω) Σκηνές από τη ζωή των Μοναχών.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) (επάνω) Η Αγγελική Λειτουργία (νότιο τμήμα). (κάτω) Άγιοι σε στηθάρια. β) (επάνω) Η Αγγελική Λειτουργία (νοτιοανατολικό τμήμα). (κάτω) Άγιοι σε στηθάρια.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Πρόθεση. Ο Θρόνος της Θεοτόκου. β) Το κήτος εξεμεί τον Ιονά.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Διακονικό. Αβραάμ και Μελχισεδέκ. β) Άλωση του μετώπου του ανατολικού τοίχου.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Άποψη του μετώπου του ανατολικού τοίχου. β) (επάνω) Οι Πειρασμοί του Χριστού, (κάτω) Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού. γ) (επάνω) Η εκδίωξη των εμπόρων από το Ναό, (κάτω) Η Ζωοδόγος Πηγή.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Η Αγία Τριάδα. β) Η παραβολή των Ταλάντων, Η παραβολή του Αμπελιώνος.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) (επάνω) Ο Χριστός ιάμενος τους δύο Τυφλούς. β) (αριστ.) Ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά. (δεξιά) Ο Χριστός ελευθερώνει τη Μοιχαλίδα.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. Βόρειος τοίχος. α) Σκηνές από τη ζωή των μοναχών (:). β) Η παραβολή του Ασώτου.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. Νοτιοανατολικός τοίχος, α) (επάνω) Ο Χριστός κόμμενος τον Κουφό και δαιμονιζόμενο. (κάτω) Η Αναστήλωση των Εικόνων. β) (επάνω) Ο Χριστός καταράται τη σικιά. (κάτω) Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής, α-β) Θόλος πρόθεσης, Σύναξη Αρχαγγέλων, Θτύματα Αγγέλων.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής, α-β) Θόλος πρόθεσης, Σύναξη Αρχαγγέλων, Θτύματα Αγγέλων.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής, Σφακιάρ. τρίγ. Θόλου Πρόθεσης. α) (αριστερά) Το θαύμα της Μ. Δοχειαρίου, (δεξιά) Ο Άρχων Ραφαήλ νεύσας τον ποταμόν. β - γ) (αριστερά) Ο Άγγελος συνοδεύει τον Τοβία. (δεξιά) Ο Τοβίας θεραπεύει τον Τοβίτ. - Άγιοι σε στηθάρα.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής, Θόλος Διακονικού. α) Οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος και τα μαρτύρια των Αποστόλων. β) Μαρτύρια Αποστόλων.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Χώρος Πρόθεσης, Οι Διάκονοι: Ο Άγιος Εύπλους και ο Άγιος Στέφανος ο Πρωτομάρτυς. β) Χώρος Διακονικού, Ο Άγιος Ιωάννης ο Ελεήμων και ο Άγιος Βησσαίον Λαρίσης.



Παρά
 κειμήλιο
 στο χώρο



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Χώρος Διακονικού, (αριστερά) Ο Άγιος Βησσαρίων Λαρίσης, (δεξιά) ο Άγιος Αχιλλεΐος Λαρίσης. β) Άγιοι στο νότιο τοίχο: ο Άγιος Μόδεστος, ο Άγιος Ανδρέας Κρήτης, ο Άγιος Χαράλαμπος, ο Άγιος Γρηγόριος.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. Νοτιοανατολικός κίονας: α) ο Άγιος Αλύπιος, β) ο Άγιος Αυτόνομος.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής, Βορειοανατολικός κίονας: α) (επάνω) ο Άγιος Μητροφάνης, (κάτω) ο Άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς. β) (επάνω) ο Άγιος Αλέξιος, (κάτω) ο Άγιος Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Τόξο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Πρόθεσης: Άγιοι σε στηθάρια. β) Τόξο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Παντοκράτορα: Άγιοι σε στηθάρια.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Τόξο μεταξύ θόλου Πρόθεσης και κυρίως ναού: Άγιοι σε στηθάρια. β) Τόξο μεταξύ θόλου Διακονικού και κυρίως ναού: Άγιοι σε στηθάρια.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Τάξο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Διακονικού: Άγιοι σε στηθάρια. β) Γύμνες κορνίζες στο βορειοδυτικό τοίχο.



Καθολικό Αγίας Παρασκευής. α) Ο Παντοκράτορας.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Η Πλατυτέρα. β) Ο Ζωηφόρος Άρτος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α-β) Η Κοινωνία των Αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Πρόθεση. Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω. β) Το κήτος εξεμεί τον Ιωνά και η πόλη της Νινευή.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Το όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, Άγιοι σε στηθάρια, Εσθινά Α, Β και μέρος του Γ. | β) Συνάντηση Αβραάμ – Μελχισεδέκ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Διάκονοι: Άγιος Ρωμανός ο Μελωδός, Άγιος Στέφανος. β) Νοτιοανατολικός τοίχος: Το μαρτύριο του Αγίου Ιγνατίου. γ) Νότιος τοίχος: ο Άγιος Ναούμ Αγγριδών και δύο αδιάγνωστοι Άγιοι.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Άποψη του ανατολικού τοίχου; (επάνω) Η Ανάληψη του Χριστού. (κάτω) (αριστ.) Η Μεσοπεντηκοστή, (μέσον) Η Αγία Ελισάβετ και ο Προφήτης Ζαχαρίας, (δεξιά) Η Πεντηκοστή. β) Η Μεσοπεντηκοστή. γ) Η Πεντηκοστή.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Αγία Τριάδα με σκηνές της Π. Διαθήκης: Βάτος, Καταποντισμός του Φαραώ. β) (αριστ.) Ο Μωυσής ξεδιψά το λαό στην έρημο. (δεξιά) Ο Μωυσής παραλαμβάνει τις Εντολές και η Βάτος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Αγία Τριάδα και ο Καταποντισμός του Φαραώ. β) Η παράσταση Άσπινεν τω Κυρίω.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Θόλος πρόθεσης, α) Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς, και οι σκηνές: (αριστ.) Η παραβολή των Δέκα Παρθένων, (κάτω) Πολλαπλασιασμός των άρτων, (δεξιά) Ο Χριστός πειραζόμενος υπό του διαβόλου, Ο Χριστός πειραζόμενος υπό των Ιουδαίων. β) Ο Χριστός πειραζόμενος υπό του διαβόλου και υπό των Ιουδαίων.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Ημικυλινδρικό τεταρτοσφαίριο διακονικού. α) Ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος με σκηνές του βίου του. (δεξιά) ο Ευαγγελισμός του Ζαχαρία και η Γέννηση, (αριστ.) ο Άγγελος οδηγεί τον Ιωάννη στην έρημο και Φωνή βοώντος. β) Το Συμπόσιο του Ηρώδη.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Ευαγγελισμός (επάνω), οι Οίκοι Α, Β του Ακαθίστου Ύμνου και Άγιοι σε στηθάρια (κάτω). β) Η Γέννηση και η Περιτομή (επάνω), οι Οίκοι Β, Γ, Δ, Ε του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια (κάτω).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Η Υπαπαντή, η Βάπτιση και η Μεταμόρφωση (επάνω), οι Οίκοι Ζ, Η, Θ, Ι του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια (κάτω). β) Η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου (επάνω), οι Οίκοι Θ, Ι, Κ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια κάτω.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νοτιοδυτικός τοίχος). α) Η Βαΐοφόρος και ο Μυστικός Δείπνος (επάνω). β) οι Οίκοι Α, Μ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάριμ (κάτω).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Η Μετάσταση της Θεοτόκου. β) Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βορειοδυτικός τοίχος). α) Η Προδοσία (επάνω), οι Οίκοι Ν, Ξ του Ακαθίστου (κάτω). β) (βόρειος τοίχος) Ο Χριστός κρίνεται από τον Άννα και τον Καϊάφα, Η κρίση και η απόνιση του Πιλάτου και η Μεταμέλεια του Ιούδα (επάνω), οι Οίκοι Ο, Π, Ρ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια (κάτω).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βόρειος τοίχος). α) (επάνω) Ο Χριστός κρίνεται από τον Άννα και τον Καϊάφα, Η κρίση και η απόληξη του Πιλάτου και η Μεταμέλεια του Ιούδα. (κάτω) Οι Οίκοι Ο, Π, Ρ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια . β) (μέσον) Η Μαστιγώση, Ο Εμπαυγμός, Ο Ελκόμενος επί Σταυρού. (Κάτω) Οι Οίκοι Σ, Τ, Υ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια (κάτω).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βόρειος τοίχος). α) (επάνω) Η Μαστίγωση, Ο Εμπαυγμός, Ο Ελκόμενος επί Σταυρού. (κάτω) Οι Οίκοι Σ, Τ, Υ του Ακαθίστου και Άγιοι σε στηθάρια. β) (επάνω) Ο Επιτάφιος Θρόνος, Η Ανάσταση. (κάτω) Οι Οίκοι Ψ και Ω του Ακαθίστου.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νότιος τοίχος). α) Οι Απόστολοι Πέτρος και Παύλος, ο Άγιος Βασίλειος ο Μέγας και ο Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος. β) Ο Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, ο Άγιος Σπυρίδιον και ο Άγιος Μόδεστος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νότιος τοίχος). α) Οι Άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός και ο Άγιος Παντελεήμων, ο Άγιος Τρύφων. β) (επάνω) Ο Άγιος Αντόνιος, (κάτω) ο Προφήτης Ιεζεκιήλ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νοτιοδυτικός τοίχος). α) Ο Άγιος Ευθύμιος, ο Άγιος Σάββας, ο Άγιος Στυλιανός, ο Άγιος Θεοδοσίος. β) Ο Αβάς Σισαΐης.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νοτιοδυτικός τοίχος). Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (νοτιοδυτικός τοίχος). α-β) Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ.
(λεπτομέρειες.)



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βορειοδυτικός τοίχος). α-β) Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος α) βορειοδυτικός τοίχος: (επάνω) Άγιοι σε στηθάρια. (κάτω) Ο Άγιος Ζωσιμάς, Η Οσία Μαρία η Αιγυπτία, η Αγία Ιουλίτα με τον Άγιο Κήρυκο και η Αγία Μαρίνα. β) βόρειος τοίχος (επάνω) Άγιοι σε στηθάρια. (κάτω) Η Αγία Κυριακή, η Αγία Βαρβάρα, η Αγία Αικατερίνη και ο Άγιος Μερκούριος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βόρειος τοίχος). α) (επάνω) άγιοι σε στηθάρια. (κάτω) Η Αγία Ελένη και ο Άγιος Κωνσταντίνος, ο Άγιος Μηνάς ο Αιγύπτιος, ο Άγιος Ευστάθιος ο Πλακιδάς, ο Άγιος Θεόδωρος. β) Ο Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, ο Άγιος Προκόπιος, ο Άγιος Νέστορ, ο Άγιος Δημήτριος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (βόρειος τοίχος). α) (επάνω) άγιοι σε στηθάρια. (κάτω) Ο Άγιος Νέστορ, ο Άγιος Δημήτριος, ο Άγιος Γεώργιος και η Αγία Παρασκευή. β) Ο άγιος Γεώργιος και η Αγία Παρασκευή.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Ο Παντοκράτορας και η Αγγελική Λειτουργία.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος. β) Ο Ευαγγελιστής Μάρκος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Ευαγγελιστής Λουκάς, β) ο Ευαγγελιστής Ιωάννης



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α-β) Ο Προάναρχος Πατήρ, Η Θυσία του Αβραάμ, Η μεταφορά της Κιβωτού.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Η Θυσία του Αβραάμ. β) η μεταφορά της Κιβωτού.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος και τα θαύματα: η ίαση του παραλύτου, της Συγκύπτουσας, του Υδροπικού, του Σεληνιαζόμενου και των Δέκα Λεπρών. β) Η ίαση του Παραλύτου, άγιοι σε στηβάρια και οι Άγιοι Σέργιος και Βάκχος στο εσωράγιο του τόξου.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Εμμανουήλ και τα θαύματα: η ίαση της Αιμορροούσης, η ίαση της Μαρίας της Μαγδαληνής, του υιού του Εκατόνταρχου, τους δύο Δαιμονιζόμενους και η Ανάσταση του υιού της χήρας.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος (δυτική καμάρα). α-β) Η Θεοτόκος «Ἄξιον Ἐστί» καὶ τέσσερα θαύματά της.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Τα θαύματα της Παναγίας α) Η απόδειξη της αειπαρθενίας της Θεοτόκου από τον άγιο Αιγίδιο και η Μετάληψη των μοναχών από τη Θεοτόκο. β) Η Θεοτόκος λυτρώνει το ζωγράφο και η σωτηρία της τοξάσης το μέλαν παιδίον.



Ζωοδόχος Πηγή



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Η Ζωοδόχος Πηγή και η Κλίμακα του Ιακώβ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α-β) Η Αγία Παρασκευή με σκηνές του μαρτυρίου της.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α-β) Σκηνές από τα μαρτύρια της Αγίας Παρασκευής.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α-β) Ο Άγιος Νικόλαος με σκηνές από τα θαύματά του.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος.α-β) Σκηνές από τα θαλασσινά θαύματα του Αγίου Νικολάου.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α-β) Ο Άγιος Γεώργιος με σκηνές από το μαρτύριό του.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α-β) Ο Άγιος Δημήτριος με σκηνές του μαρτυρίου του.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α) (Τόξο μεταξύ Χριστού Μ. Αρχιερέα και Αγίου Γεωργίου) Ο Άγιος Ιερόθεος και ο Άγιος Άνθιμος, β) (Τόξο μεταξύ πρόθεσης και κόγχης) Ο Άγιος Αμβρόσιος και ο Άγιος Παρθένιος



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α) (Τόξο μεταξύ κόγχης και διακονικού) Ο Άγιος Βλάσιος και ο Άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας. β) (Τόξο μεταξύ Παλαιού των Ημερών και Αγίου Δημητρίου) Ο Προφήτης Ιεζεκιήλ και ο Προφήτης Μαλαχίας.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Αγίας Τριάδος και Παλαιού των Ημερών) Ο Άγιος Γρηγόριος ο Ακραγαντίνος και ο Άγιος Ανδρέας Κρήτης. β) (Τόξο μεταξύ Παλαιού των Ημερών και του Παντοκράτορα) Ο Άγιος Κοσμάς ο ποιητής (βόρεια στη γένεση του τόξου), ο Προφ. Ιωνάς, ο Προφ. Ησαΐας και ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (νότια στη γένεση του τόξου).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) Ο Άγιος Κοσμάς ο ποιητής. β) Ο Άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Μ. Βουλής Αγγέλου) Ο Προφ. Σαμουήλ, ο Προφ. Μουσις, ο Δίκαιος Μελχισεδέκ και ο Προφ. Λαρών. β) (Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Χριστού Εμμανουήλ.) Ο Προφ. Ελισσαίος, ο Προφ. Ηλίας, ο Προφ. Δαβίδ, ο Σοφός Σολομών.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Παντοκράτορα και Θεοτόκου Άξιον Εστί) Η Κλίμακα του Ιακώβ. β) Ο Ιακώβ και μέρος της Κλίμακας (λεπτομέρεια).



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Θεοτόκου Άξιον Εστί και Αγίου Νικολάου) Ο Προφ. Μιχαίας, ο Προφ. Αβδίου, ο Προφ. Αγγαίος, ο Προφ. Ναούμ. β) (Τόξο μεταξύ Θεοτόκου Άξιον Εστί και Αγίας Παρασκευής) Ο Προφ. Ωσηέ, ο Προφ. Αββακούμ, ο Προφ. Ζαχαρίας, ο Προφ. Ιωήλ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α) (Τόξο μεταξύ Αγ. Γεωργίου και Μ. Βουλής Αγγέλου) Ο Άγιος Βονιφάτιος και ο Άγιος Ευγένιος. β) (Τόξο μεταξύ Αγ. Γεωργίου και Παλαιού των Ημερών) Ο Άγιος Μαρδάριος και ο Άγιος Ορέστης.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Μ. Βουλής Αγγέλου και Αγ. Νικολάου) Ο Άγιος Σέργιος, ο Άγιος Βάκχος και χαμηλά στον ελκυστήρα οι Προφ. Ζαχαρίας και Ιεζεκιήλ. β) (Τόξο μεταξύ Εμμανουήλ και Αγ. Παρασκευής) Ο Προφ. Σοφονίας και ο Προφ. Δανιήλ.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α) (Τόξο μεταξύ Εμμανουήλ και Αγ. Δημητρίου) Ο Προφ. Αμμιάς και ο Προφ. Ναούμ. β) (Τόξο μεταξύ Προδρόμου και Αγ. Δημητρίου) Ο Προφ. Γεδεών και ο Προφ. Ιερεμίας.



Ναός Μεταμ. Σωτήρος Ν.Α. πεσός: α) (v. παρειά) Η ίαση του δαιμονιζόμενου, μαρτύριο Αγ. Διονυσίου Αρεοπ., ο Αγ. Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, ο Αγ. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας. Ο προφήτης Ωσηέ, ο προφήτης Αββακούμ, ο προφήτης Ζαχαρίας και ο προφήτης Ιωήλ. β) Η ίαση του λεπρού, Εωθινό Η', ο Άγιος Γρηγόριος ο Θαυμαί, ο Αγ. Γρηγόριος ο Παλαμάς. γ) Η ίαση των δύο τυφλών, Εωθινό Ζ', ο Αγ. Παύλος ο Ομολ, ο Αγ. Ελευθέριος.



Ναός Μεταμ. Σωτήρος, Β Α πεσσός: α) (ν. παρειά) Η ανάσταση του γιού της χήρας της Ναϊν, Στ Εσθινό, ο Αγ. Γερμανός και ο Αγ. Ιωάννης ο Ελεήμων. β) (αν. παρειά) Η ίαση της ζήρας χεριός, Εσθινόν Ε', ο Αγ. Ιγνάτιος, ο Αγ. Γρηγόριος ο Θαυματουργός γ) (β. παρειά) Η κατηραμένη συκη, ο Λιθασιός, ο Αγ. Λάζαρος, ο Αγ. Νικόλαος ο Μεγαλοπόλειος



Ναός Μεταμ. α) (κάτω) Εωθινόν Α', Εωθινόν Β', Εωθινόν Γ'. (άνω) Η παραβ. του Σπορέα, Η πόρνη αλείφει με μύρα τον Κύριο, τα δύο λεπτά της Χήρας. β) (κάτω) αριστ. Εωθινόν Γ', Εωθινόν Δ', (επάνω) αριστ. τα δύο λεπτά της Χήρας, Ο Χριστός καλεί το Ζακχαίο.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, α) (επάνω) Ο Χριστός και Σαμαρείτιδα. (κάτω) Εωθινόν Θ'. β) (επάνω) Η ίαση του παράλυτου, (κάτω) Εωθινόν Γ'. γ) Η ίαση του τυφλού.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Β.Δ. κίονας α) Οι τρεις παίδες εν καμίνω, β) ο Άγ. Νικάνωρ, γ) ο Προφ. Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων, δ) ο Άγ. Κοσμάς ο Νέος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, Ν.Δ. κίονας α) (επάνω) ο Βαρούχ και ο Αβιμέλεχ, (κάτω) ο Άγ. Αρτέμιος, β) Ο Άγ. Νικήτας, γ) (επάνω) Οι Επτά παίδες, (κάτω) ο Άγ. Νικόλαος ο εν Βουνένοις.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Β.Α. κίονας α-β) (επάνω) Η Ιουδίθ σκοτώνει τον Ολοφέρνη, (κάτω) ο Α. Σεραφείμ Φαναρίου, ο Αγ. Χαράλαμπος, γ) (επάνω) Η αφιέρωση του Σαμουήλ στο ναό, (κάτω) ο Αγ. Αχίλλειος Λαρίσης.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Ν.Α. κίονας α-β) (επάνω) Οι Μακκαβαίοι, (κάτω) ο Άγ. Βησσαρίων Λαρίσης. γ) ο Άγ. Νικόλαος ο εν Μύροις.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σατήρος. Θύρωμα δυτικής εισόδου. α) Το όραμα του Αγ. Παχωμίου, β) ο Αγ. Παύλος ο Θηβαιός, γ) ο Αγ. Βάρβαρος.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. Β.Α. παράθυρο Ιερού. α-β) ο Αγ. Σωφρόνιος και ο Αγ. Πρόκλος. γ) ο Αγ. Βαβύλας.



Ναός Μεταμόρφωσης του Σωτήρος. α-β) Ανατ. Παράθυρο νότιου τοίχου ο Αγ. και ο Άγιος Στυλιανός, γ-δ) ο Αγ. Απόστολος ο Νέος και ο Άγιος Ορέστης.



29.

Iesus liberat adulteram. 1600.



α) Ηλία Μόσκου, Η Μοιχαλίδα, (Β.Μ.Α., τ. συλλ. Λοβέρδου). β) Adriaen Collaert (16^{ος} αι.), Η Μοιχαλίδα. γ) Εμμ. Λαμπάρδου, Μελχισεδέκ και Αβραάμ, (Β. Μ. Α. τ. συλλ. Λοβέρδου).



α) Αγνώστου, Γέννηση της Παναγίας (1723). Ν. Κυρίας των Αγγέλων Ζακύνθου. β) Το Συμπόσιο του Ηρώδη, Μ. Αγ. Αποστόλων Κλεινού. γ) Εμμ. Τζάνε Μπουνιαλή, Η Περιτομή του Χριστού



3. *Circumcisionem factam die octavo ut circumcideretur puer: vocatum est nomen eius Iesus. Luc. 2.*
del. de la main. Lant. de Vos. del. de Vos.



7. *Ecce enim taliter. Ut fidei per gl'ia p'cedit
 Recordare me m'ris: caput meo
 Sup. debet. Christus, nullo m'p'io meo.
 S'p'itibus in gl'ia. f'ctus est. etc.*



47/1

443/1

α) Maarten de Vos, Η Περιτομή του Χριστού, β) Maarten de Vos, Η Προδοσία, Maarten de Vos, Η Μαστίγωση.



4



α) Wierix J., L' Assomption, β) Αγνώστου, Ο Ασπασμός Μαρίας και Ελισάβετ (1723)Ν. Κυρίας των Αγγέλων Ζακύνθου. γ) Maarten de Vos, Η συνάντηση Θεοτόκου-Ελισάβετ.



MICHAEL.
 Μιχαήλ ἀρχάγγελος, ἀποστόλος Ἰησοῦ MICHAEL
 Ἄγγελος ἀρχὴ τῆς ἐκκλησίας ἀποστόλος Ἰησοῦ



AD IUDICIUM CHRISTVS REDIENS A MORTE SEQUITUR
 EVULSIS SATANA, MUNDI, CARNEQUE TRIPUDANS

α) Domenico Campagnola (1500-1564), Virgin and Child Whild with Saints Michael and Jerome in a Landscape. β) Maarten de Vos, Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ. γ) Maarten de Vos, Η Ανάσταση.



*Ο Ιωάννης απλάως προήνεμα Ευαγγελιστής. Στραφίς απ
 πορ ο Δουκισιασ μισβίς εστ. εν Κιθόνιασ τε ποστ
 ούσιον εως Γενεσβίλ. οφεί εωσ εφθ. οσ. απάστρεως.*



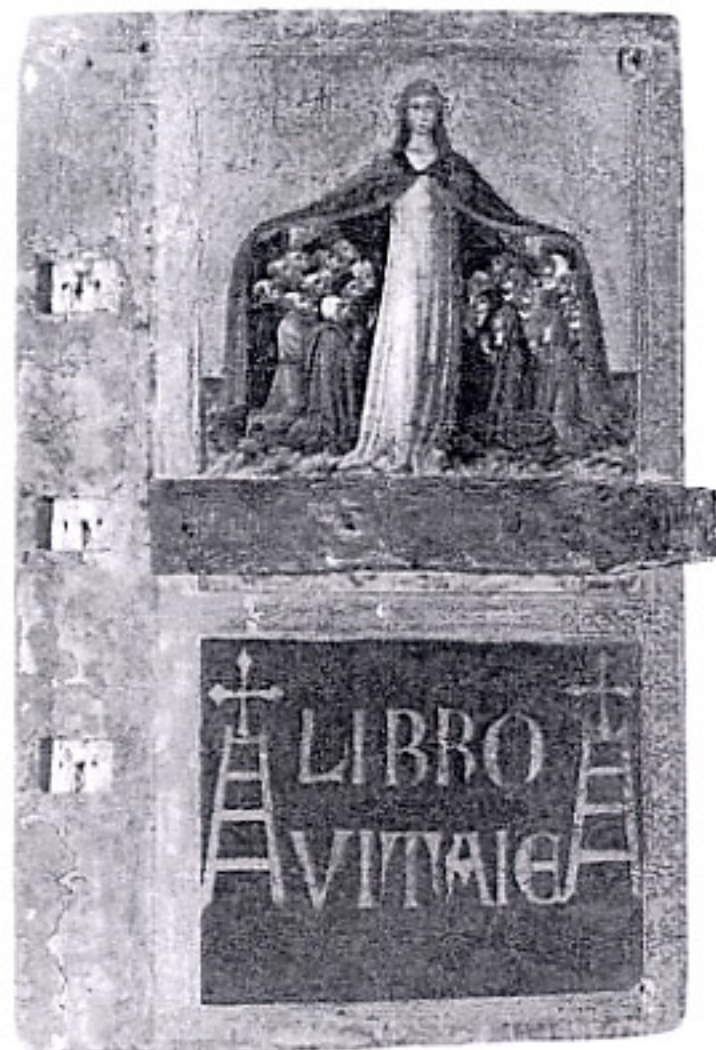
α) Ο Παντοκράτορας της Μ. Αγ. Αποστόλων Κλεινού. β) Maarten de Vos, Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης. γ) Η Αγία Τριάς, ολосέλιδη χαλκογρ. από το βιβλίο Το Μέγα Αλφαβητάριον του Μιχαήλ Παπά Γεωργίου του Σιατιστεύας (1806).



197



α) Εμμ. Τζάμε Μπουνιολής (.), Ο Αγ. Αλόπιος (Ελλ. Ινστ. Βενετίας). β) Johan W(inghe;), Η Μεταφορά της Κιβωτού. γ) Maarten de Vos, Χαλκογραφία Old Testament Series: Judges.



Πικρὸν Βεγαροδινικὸν, στίχοις στὸ μαστιχῶδες τοῦ μοναστηρίου Γοβόρα ἢ Ρουμανία, μετὰ 1640 ε.

α) Από το βιβλίο Libro Vitae Cuena (1458-1528). β) από το βιβλίο του Rosmonski (1696), γ) Τοιχογραφία της φτερωτῆς Θεοτόκου στο τύπο της Νίκης ἀπὸ τὴ Ρουμανικὴ Μ. Γονορά (1640).



(α-β) Η γυνή η περιβεβλημένη τον Ήλιον, (κύκλος Αποκάλυψης): α) Μ. Διονυσίου, β) Μ. Δοχειαρίου. γ) Ο Ασίας Αγιίδιος, σκίτσο από την χειρόγραφο Ερμηνεία του Σαμαριναίου (κωδ. αρ. 40, φ. 239).



α) Ο Άγιος Αντόνιος και ο Άγιος Ευθύμιος, Νάρθηκας Αγ. Νικολάου Αναπαυσά. β) Στρατιωτικοί Άγιοι βορειοδυτικά του κυρίως ναού στον Αγ. Νικόλαο Αναπαυσά.



α) Κτητορική επιγραφή Αγ. Αποστόλων Κλεινού Καλαμπάκας. β) Κτητορική επιγραφή Αγ. Γεωργίου Νεγρίτας Σερρών.



α) Η εικόνα της Θεοτόκου (1811) στο τέμπλο του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου Σαμαρίνας. β) Η εικόνα της Θεοτόκου (1815) στο τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος Σαμαρίνας. γ) Λεπτομέρεια της εικόνας β' με την επιγραφή.

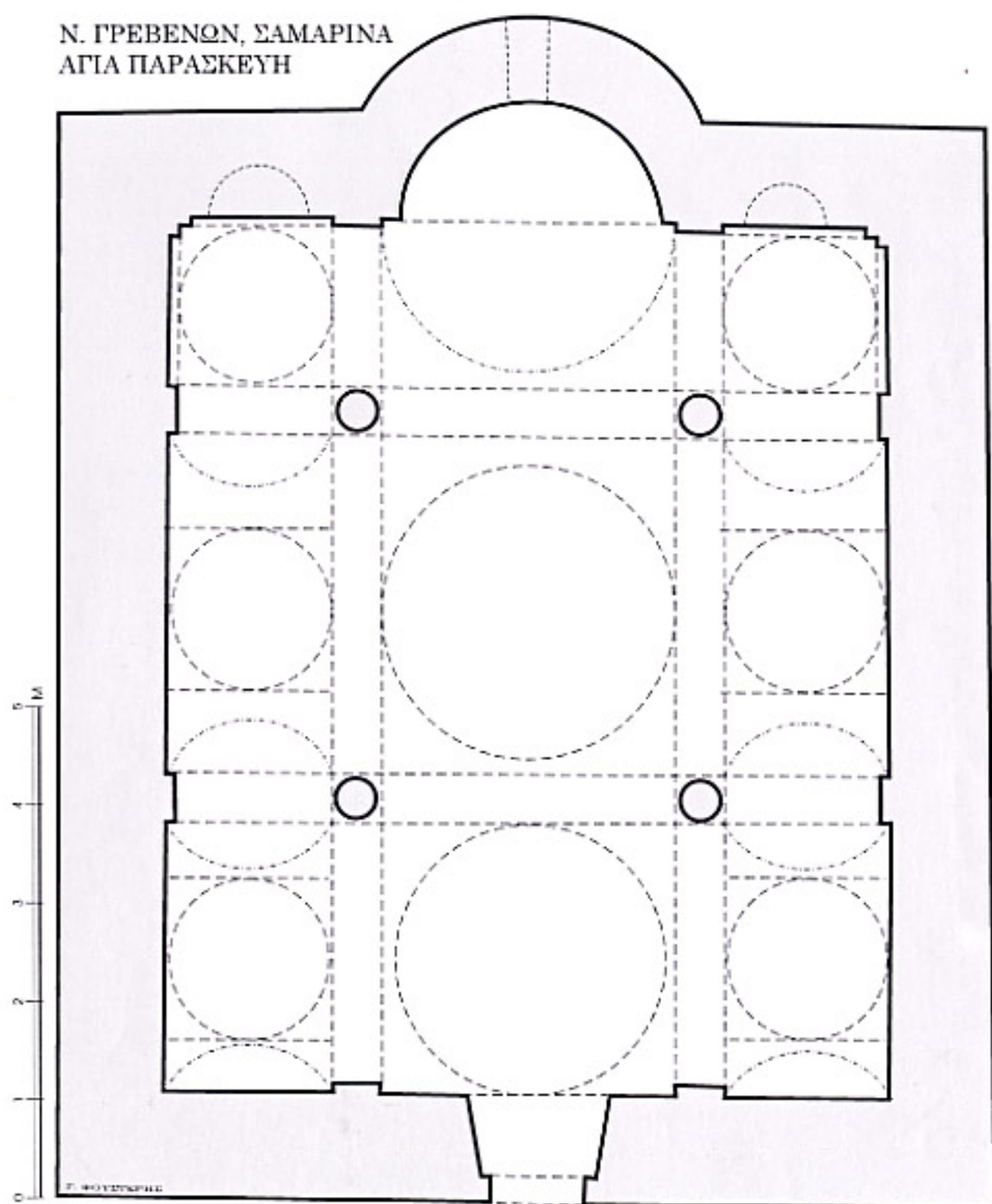


α) Η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα (1817) στο τέμπλο του ναού της Αγίας Παρασκευής του ομώνυμου χωριού της Κόνιτσας. β) Η εικόνα της Θεοτόκου (1821) στο τέμπλο του καθολικού των Αγ. Αποστόλων Κλεινού. γ) Λεπτομέρεια της εικόνας γ' με την επιγραφή.

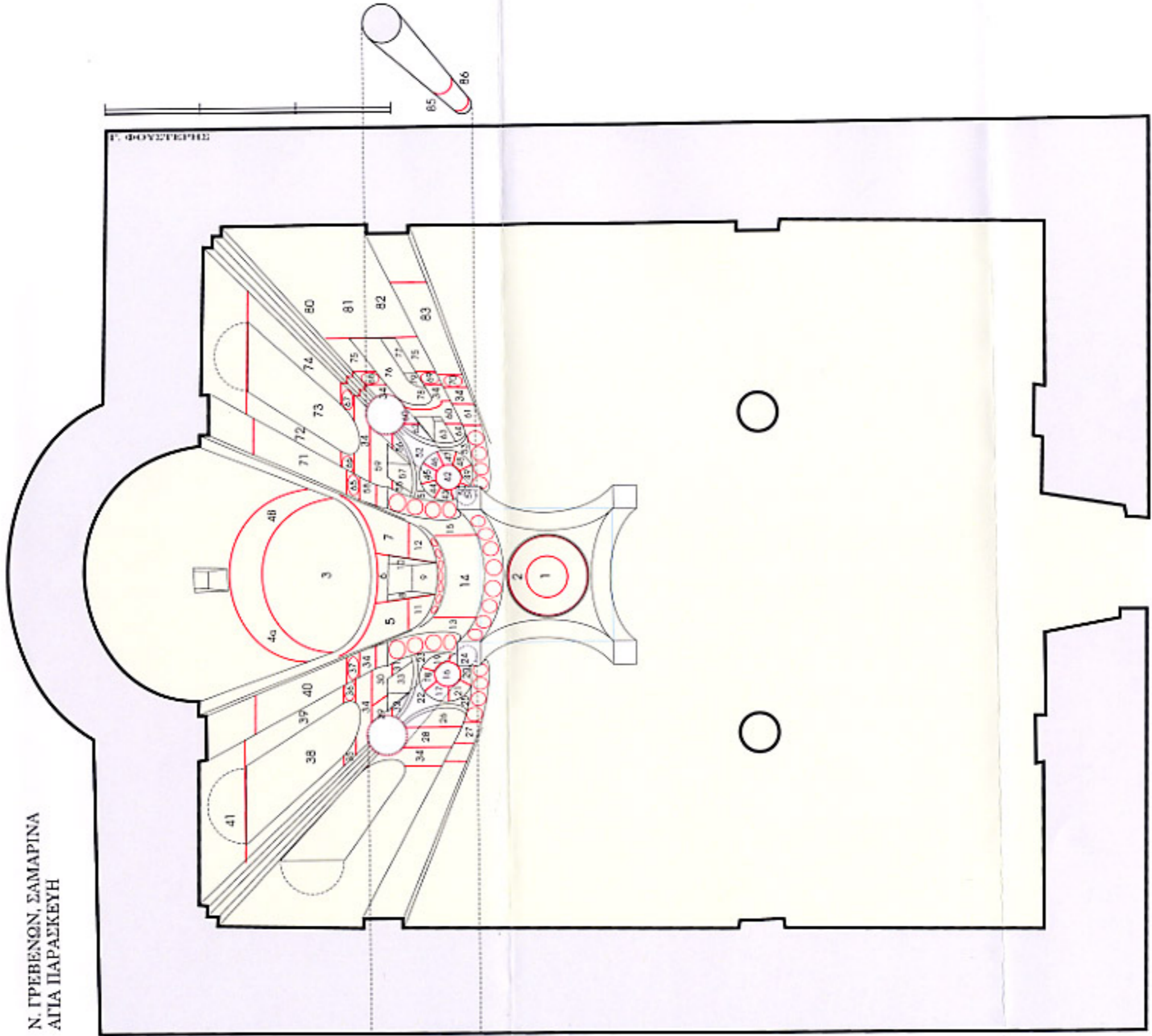


Ναός Αγίου Γεωργίου Νιγρίτας: α) Εσθινά Δ', Ε'. β) Εσθινά Στ', Ζ'. γ) Εσθινά Γ', ΙΑ'.

Ν. ΓΡΕΒΕΝΩΝ, ΣΑΜΑΡΙΝΑ
ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ



Ν. ΓΡΕΒΕΝΩΝ, ΣΑΜΑΡΙΝΑ
ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ



ΑΓΙΑ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ

1. Ιησούς Χριστός Παντοκράτωρ
2. Αγγελικές δυνάμεις
3. Πλατυτέρα
4. Κοινωνία των Αποστόλων: α) Μετάδοση β) Μετάληψη
5. Ύψωση Τ. Σταυρού
6. Μανδήλιο
7. Ζωοδόχος Πηγή
8. Ιωάννης Δαμασκηνός
9. Σολομών
10. Δαβίδ
11. Ο Χριστός πειραζόμενος
12. Ο Χριστός διώκων τους εμπόρους
13. Παραβολή των ταλάντων
14. Αγία Τριάς
15. Παραβολή του αμπελώνος
16. Σύναξις Αρχαγγέλων
17. Ο άγγελος φαίνεται τω Μανωέ
18. Πτώσις Εωσφόρου
19. Ο αρχ. Μιχαήλ φαίνεται τω Βαλαάμ
20. Ο αρχ. Μιχαήλ φαίνεται τω Ιησού του Ναυή
21. Ο αρχ. Μιχαήλ φαίνεται τω Γεδεών
22. Ο άγγελος νεύσας τον ποταμόν
23. Άγγελος συνοδεύει τον Τωβία
24. Ο αρχ. Ραφαήλ ματώσας τω γέροντι Τωβίτ
25. Θαύμα μονής Δοχειαρίου
26. Παραβολή ασώτου
27. Ο μοναχός ενώπιον του θανάτου(;
28. Σκηνές από τον μοναχικό βίο
29. Ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά
30. Ο Χριστός συγχωρών την μοιχαλίδα
31. Ο Χριστός ιώμενος δύο τυφλούς α
32. Ο Χριστός ιώμενος δύο τυφλούς β
33. Σωφρόνιος
34. Αγγελική Λειτουργία
35. Επιγραφή
36. Θεράπων
37. Αδιάγνωστος Άγιος
38. Ο θρήνος της Θεοτόκου (Επιτάφιος θρήνος)
39. Εύπλους
40. Στέφανος
41. Ιωνάς
42. Πέτρος και Παύλος
43. Μαρτύριο Μάρκου
44. Κοίμηση Ιωάννου
45. Μαρτύριο Παύλου
46. Μαρτύριο Πέτρου
47. Κοίμηση Λουκά
48. Μαρτύριο Σίμωνος
49. Μαρτύριο Θωμά
50. Μαρτύριο Ανδρέου
51. Μαρτύριο Φιλίππου
52. Μαρτύριο Βαρθολομαίου
53. Μαρτύριο Ιακώβου
54. Μαρτύριο Ματθαίου
55. Θεραπεία κωφού δαμονιζ. α΄
56. Θεραπεία κωφού δαμονιζ. β΄
57. Παρθένιος Λαμπνάκου
58. Ο Χριστός πειραζόμενος
59. Αναστήλωση των Εικόνων
60. Παραβολή Φαρισαίου και Τελώνου
61. Έξεστι δούναι...
62. Ο Χριστός εκατηράσατο την συκην α΄
63. Ανθιμος
64. Ο Χριστός εκατηράσατο την συκην β΄
65. Πολύκαρπος
66. Κυπριανός
67. Επιφάνιος
68. Αδ. μορφή
69. Αδ. μορφή
70. Πρόκλος
71. Ιωάννης Ελεήμων
72. Βησαρίων Λαρίσης
73. Συνάντηση Μελχισεδέκ – Αβραάμ
74. Αχιλλειος Λαρίσης

- 75. Επιγραφή
- 76. Μελέτιος
- 77. Σίλβεστρος
- 78. Νικηφόρος
- 79. Πατρίκιος
- 80. Μόδεστος
- 81. Ανδρέας Κρήτης
- 82. Χαράλαμπος
- 83. Γρηγόριος Νεοκαισαρείας

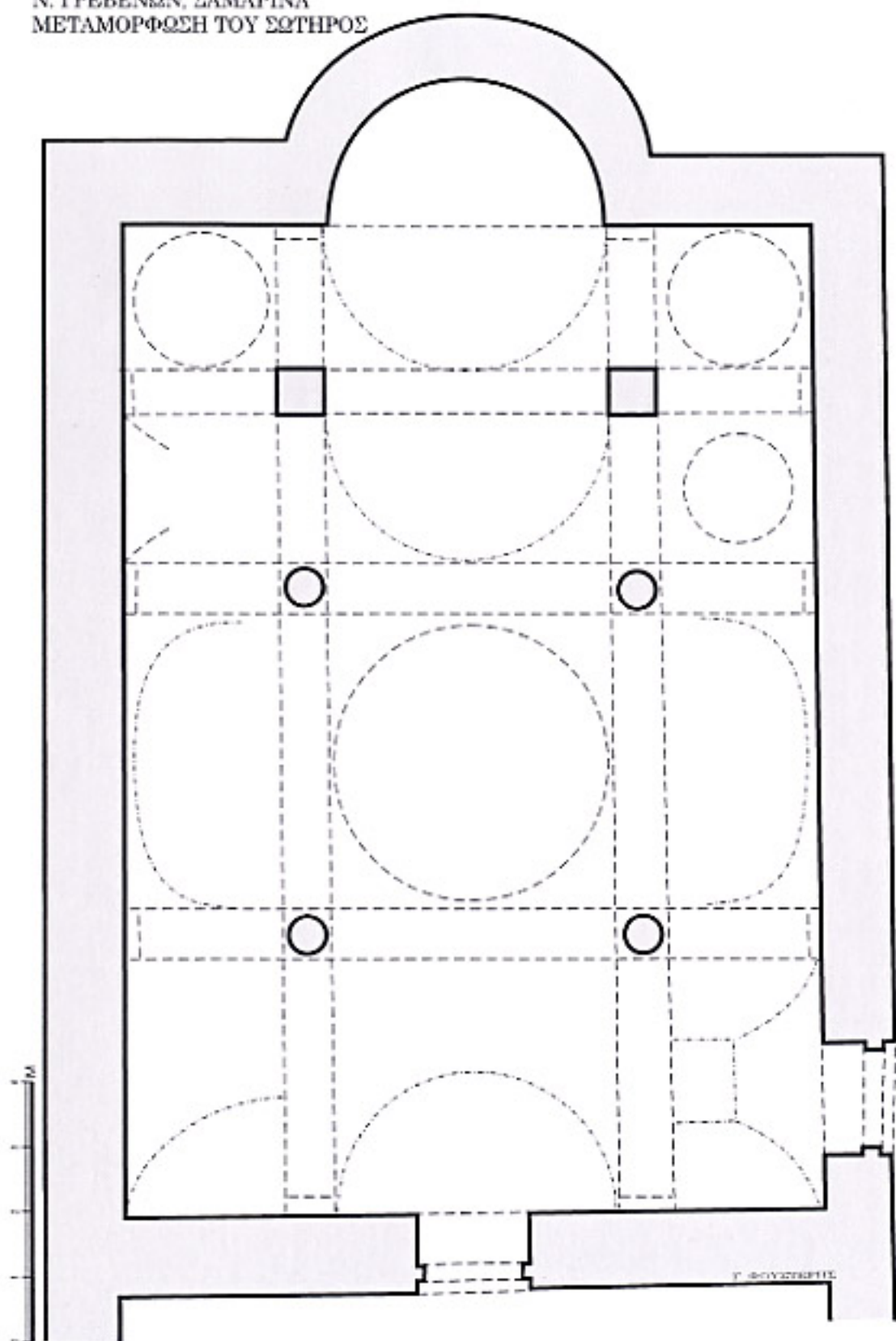
Νοτιοανατολικός κίονας

- 84. Μητροφάνης
- 85. Αλέξανδρος
- 86. Γρηγόριος Παλαμάς
- 87. Γρηγόριος Νύσσης

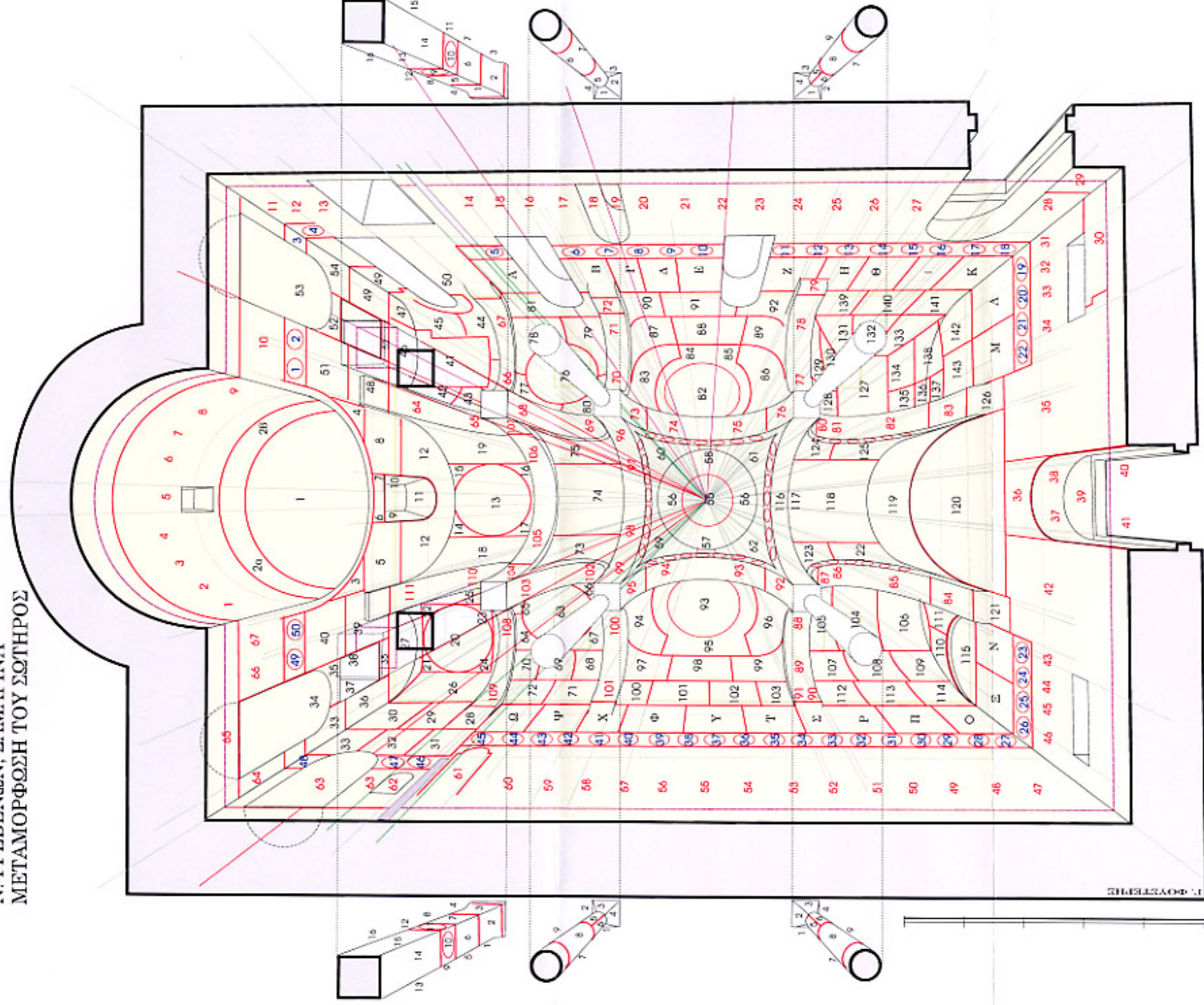
Βορειοανατολικός κίονας

- 88. Αλύπιος
- 89. Αυτόνομος

Ν. ΓΡΕΒΕΝΩΝ, ΣΑΜΑΡΙΝΑ
ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ



Ν. ΓΡΕΒΕΝΩΝ, ΣΑΜΑΡΙΝΑ
ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ



1. ΠΟΥΤΣΗΣ

ΜΕΤ ΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΣΩΤΗΡΟΣ

ΜΑΥΡΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ

1. Πλατυτέρα
2. Κοινωνία των Αποστόλων: α. Μετάδοση β. Μετάληψη
3. Κοσμάς ο Ποιητής
4. Ιωάννης Δαμασκηνός
5. Μεσοπεντηκοστή
6. Ελισάβετ
7. Ζαχαρίας
8. Πεντηκοστή
9. Ησαΐας
10. Δαβίδ
11. Χερουβίμ
12. Ανάληψη
13. Η Αγία Τριάς
14. Λέων (Μάρκος)
15. Βους (Λουκάς)
16. Άγγελος (Ματθαίος)
17. Αετός (Ιωάννης)
18. Αγία Βάτος και ο Μωυσής λαμβάνων τον Νόμον
19. Καταποντισμός του Φαραώ
20. Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερέυς
21. Αετός (Ιωάννης)
22. Άγγελος (Ματθαίος)
23. Λέων (Μάρκος)
24. Βους (Λουκάς)
25. Ο Χριστός πειραζόμενος υπό Ιουδαίους (sic), Ο Χριστός πειραζόμενος υπό του Διαβόλου
26. Παραβολή των 10 παρθένων
27. Πολλαπλασιασμός των άρτων
28. Παραβολή σπορέως
29. Πόρνη η αλείψασα μύρον
30. Περί της χήρας τα δύο λεπτά
31. Εωθινόν α΄
32. Εωθινόν β΄
33. Εωθινόν γ΄
34. Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω / Αποκαθήλωση
35. Επιγραφή
36. Περί της χήρας τα δύο λεπτά
37. Άγιος Σωφρόνιος
38. Άγιος Πρόκλος
39. Η κλήση του Ζακχαίου
Επιγραφή
40. Εωθινόν δ΄
41. Ιωάννης Πρόδρομος
42. Άγγελος προάγων τον Ιωάννη στην έρημο
43. Φωνή βοώντος εν τη ερήμω
44. Γενέσιο Προδρόμου
45. Ευαγγελισμός Ζαχαρίου
46. Συμπόσιο Ηρώδου / Αποτομή
47. Α΄ εύρεση κεφαλής Προδρόμου
48. Κυριακή Σαμαρείτιδος
49. Κυριακή παραλυτικού
50. Κυριακή τυφλού
51. Εωθινόν θ΄
52. Επιγραφή
53. Συνάντηση Αβραάμ – Μελχισεδέκ
54. Εωθινόν ι΄
55. Ιησούς Χριστός ο Παντοκράτωρ
56. Ουράνια Λειτουργία
57. Μανδήλιον
58. Κεράμιον
59. Ματθαίος
60. Ιωάννης
61. Λουκάς
62. Μάρκος
63. Άγιος Γεώργιος
64. Ο άγιος Γεώργιος βληθείς εν τη ασβέστω
65. Ο άγιος Γεώργιος εν τη φυλακή
66. Ο άγιος Γεώργιος ποτιζόμενος φαρμάκια
67. Ο άγιος Γεώργιος υποδύεται πυρακτωμένη κρηπίδα
68. Ο άγιος Γεώργιος ενώπιον του Διοκλητιανού
69. Ο άγιος Γεώργιος εν τω τροχώ
70. Αποκεφαλισμός αγίου Γεωργίου
71. Επιτάφιος Θρήνος
72. Ανάσταση
73. Θυσία Αβραάμ
74. Ο Προάναρχος Πατήρ
75. Μεταφορά Κιβωτού
76. Δημήτριος

77. Ο άγιος Δημήτριος
παρουσιάζεται τω βασιλει
Μαξιμιανώ
78. Ο άγιος Νέστωρ εθανάτωσε
τον Λυαίον
79. Ο άγιος Δημήτριος θανατώνει
τον Ιωαννίτζην
80. Μαρτύριον Αγ. Δημητρίου
81. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου
82. Ιησούς Χριστός ο Εμμανουήλ
83. Ίαση αιμορροούσης
84. Προφήτης Ησαΐας
85. Ιωάννης Δαμασκηνός
86. Ίαση δύο δαιμονιζομένων
87. Ίαση Μαγδαληνής
88. Ίαση υιού του εκατόνταρχου
89. Ανάσταση υιού της χήρας
90. Γέννηση
91. Περιτομή
92. Υπαπαντή
93. Ιησούς Χριστός Μεγάλης
Βουλής Άγγελος
94. Ίαση 10 λεπρών
95. Ησαΐας
96. Ίαση παραλυτικού
97. Ίαση σεληνιαζομένου
98. Ίαση υδρωπικού
99. Ίαση συγκύπτουσας
100. Σταύρωση
101. Ελκόμενος
102. Εμπαιγμός
103. Μαστίγωση
104. Νικόλαος
105. Ο άγιος Νικόλαος λυτρώνων
του ναύτας
106. Ο άγιος Νικόλαος
πλουτοποιεί τον πένητα
107. Ο άγιος Νικόλαος προφθάνων
τα Μύρα δια του λιμού
108. Το ελαδικόν του διαβόλου
(άγιος Νικόλαος)
109. Ο άγιος Νικόλαος ώφθη τω
βασιλει Κωνσταντίω
110. Ο άγιος Νικόλαος ώφθη τω
Αβλαβίω
111. Ο άγιος Νικόλαος
ελευθερώνει τους τρεις
καταδικασθέντας
112. Μεταμέλεια του Ιούδα
113. Απόνηψη του Πιλάτου
114. Κρίση του Άννα και του
Καϊάφα
115. Προδοσία
116. Κλίμαξ του Ιακώβ
117. Ζωοδόχος Πηγή
118. Θεοτόκος Άξιον Εστί
119. Μετάσταση της Θεοτόκου
120. Κοίμηση της Θεοτόκου
121. Εισόδια της Θεοτόκου
122. Η Θεοτόκος λυτρώσασα τον
ζωγράφον
123. Περί της τεξάσης μέλαν
παιδίον
124. Απόδειξις αειπαρθενίας
125. Η Θεοτόκος μεταλαμβάνουσα
τους μοναχούς
126. Γενέσιο της Θεοτόκου
127. Παρασκευή
128. Η αγία Παρασκευή
παρίσταται τω Ταρασίω
129. Η αγία Παρασκευή δέρεται
130. Η αγία Παρασκευή οδηγείται
στη φυλακή
131. Η αγία Παρασκευή
αποκεφαλίζεται
132. Η αγία Παρασκευή κρεμάται
από τα μαλλιά
133. Η αγία Παρασκευή τίθεται σε
λέβητα
134. Η αγία Παρασκευή δέχεται
μπαρμπούταν πυρακτωμένην
135. Η αγία Παρασκευή
παρίσταται Αντωνίω τω βασιλει
136. Η αγία Παρασκευή
παρίσταται Αντωνίω τω βασιλει
137. Επί της αγίας Παρασκευής
λίθος τίθεται
138. Η αγία Παρασκευή πατάσσει
τον δράκοντα
139. Βάπτιση
140. Μεταμόρφωση
141. Έγερση του Λαζάρου
142. Βαϊοφόρος
143. Μυστικός Δείπνος

Μεμονωμένες μορφές κάτω ζώνης και σφενδονίων: **ΚΟΚΚΙΝΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ**

1. Ιάκωβος Αδελφόθεος
2. Γρηγόριος Διάλογος
3. Ιωάννης Χρυσόστομος
4. Αρχάγγελος Μιχαήλ
5. Ιησούς Χριστός ο Ζωηφόρος
Άρτος
6. Αρχάγγελος Γαβριήλ
7. Βασίλειος ο Μέγας
8. Γρηγόριος Θεολόγος
9. Αθανάσιος Αλεξανδρείας
10. Μαρτύριο Ιγνατίου Θεοφόρου
11. Ναούμ
12. Αχίλειος (;)
13. Αδιάγνωστος
14. Απόστολος Πέτρος
15. Απόστολος Παύλος
16. Βασίλειος ο Μέγας
17. Ιωάννης Χρυσόστομος
18. Ιωάννης (;)
19. Αδιάγνωστος
20. Γρηγόριος Θεολόγος
21. Αθανάσιος Αλεξανδρείας
22. Σπυρίδων
23. Μόδεστος
24. Κοσμάς
25. Δαμιανός
26. Παντελεήμων
27. Τρύφων
28. Αντώνιος
29. Ιεζεκιήλ
30. Σισώης
31. Ευθύμιος
32. Σάββας
33. Στυλιανός
34. Θεοδόσιος Κοινοβιάρχης
35. Αρχάγγελος Μιχαήλ
36. Επιγραφή
37. Όραμα Παχωμίου: Παχώμιος
38. Όραμα Παχωμίου: Αρχάγγελος
Γαβριήλ
39. Επιγραφή
40. Παύλος Θηβαίος
41. Βάρβαρος
42. Αρχάγγελος Γαβριήλ
43. Ζωσιμάς
44. Μαρία Αιγυπτία
45. Ιουλίτα- Κύρηκος
46. Μαρίνα
47. Κυριακή
48. Βαρβάρα
49. Αικατερίνη
50. Μερκούριος
51. Ελένη
52. Κωνσταντίνος
53. Μηνάς
54. Ευστάθιος Πλακίδας
55. Θεόδωρος Τήρων
56. Θεόδωρος Στρατηλάτης
57. Προκόπιος
58. Νέστωρ
59. Δημήτριος
60. Γεώργιος
61. Παρασκευή
62. Βασιλεύς Αμασίας
63. Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας
64. Εύπλους
65. Το κήτος εξεμεί τον Ιωνά
66. Ρωμανός
67. Στέφανος
- 64 α. Βλάσιος
- 65 α. Γρηγόριος Μ. Αρμενίας
- 66 α. Ιερεμίας
- 67 α. Γεδεών
68. Ιεζεκιήλ
69. Μαλαχίας
70. Αμός
71. Ναούμ
72. Ησαΐας
73. Σολομών
74. Δαβίδ
75. Ηλίας
76. Ελισαίος
77. Δανιήλ
78. Σοφονίας
79. Εξίτιλη μορφή
80. Ιωήλ
81. Ζαχαρίας
82. Αβακούμ
83. Ωσηέ
84. Μιχαίας
85. Αβδιού
86. Ναούμ
87. Αγγαίος
88. Βάκχος
89. Σέργιος
90. Ζαχαρίας
91. Ησαΐας

92. Σαμουήλ
93. Μουσής
94. Μελχισεδέκ
95. Ααρών
96. Ιωάννης Δαμασκηνός
97. Ησαΐας
98. Ιωνάς
99. Κοσμάς Ποιητής
100. Ευγένιος
101. Βονιφάτιος
102. Ορέστης
103. Μαρδάριος
104. Ο Μουσής ποτίζων τον λαόν
εξ ακροτόμου πέτρας
105. Γρηγόριος Ακραγαντίνων
106. Ανδρέας Κρήτης
107. Άσσοι τω Κυρίω ενδόξως
γαρ δεδόξασται
108. Ιερόθεος
109. Άνθιμος
110. Παρθένιος
111. Αμβρόσιος

Α-Ω : Ακάθιστος Ύμνος.

ΓΑΛΑΖΙΟΙ ΑΡΙΘΜΟΙ ΣΕ ΚΟΚΚΙΝΟ ΚΥΚΛΟ: Άγιοι σε στηθάρια.

ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΣΤΗΘΑΡΙΑ

- 1) Ο Άγιος Ιωάννης Κολωνίας.
- 2) Ο Άγιος Νίκανδρος.
- 3) Ο Άγιος Αγαπητός.
- 4) Άγιος Ευσέβιος.
- 5) Ο Άγιος Ελπιδοφόρος.
- 6) Ο Άγιος Αφθόνιος.
- 7) Ο Άγιος Ανεμόδιστος.
- 8) Ο Άγιος Λούπος.
- 9) Ο Άγιος Καλλίστρατος.
- 10) Ο Άγιος Μαρκινιανός.
- 11) Αδιάγνωστος.
- 12) Ο Άγιος Μιχαήλ.
- 13) Αδιάγνωστος.
- 14) Αδιάγνωστος.
- 15) Αδιάγνωστος.

- 16) Ο Άγιος Θεόδου (;).
- 17) Αδιάγνωστος.
- 18) Αδιάγνωστος.
- 19) Άγιος Θέβλης (;).
- 20) Ο Άγιος Γυμνάσιος.
- 21) Ο Άγιος Γερβάσιος.
- 22) Αδιάγνωστος.
- 23) Ο Άγιος Ιούριος.
- 24) Ο Άγιος Άβιβος.
- 25) Ο Άγιος Πρόβος.
- 26) Ο Άγιος Τάραχος.
- 27) Ο Άγιος Σαμωνάς.
- 28) Ο Άγιος Νεόφυτος.
- 29) Ο Άγιος Ανδρόνικος.
- 30) Ο Άγιος Αλφειός.
- 31) Ο Άγιος Θέων.
- 32) Ο Άγιος Ερμούλος.
- 33) Ο Άγιος Στρατόνικος.
- 34) Ο Άγιος Φλώρος.
- 35) Ο Άγιος Λαύρος.
- 36) Ο Άγιος Αριστόφορος.
- 37) Ο Άγιος Βονιφάτιος.
- 38) Ο Άγιος Αρέθας.
- 39) Αδιάγνωστος.
- 40) Αδιάγνωστος.
- 41) Ο Άγιος Μηνάς.
- 42) Ο Άγιος Ευλάμπιος.
- 43) Ο Άγιος Ακάκιος.
- 44) Ο Άγιος Ναστάσιος.
- 45) Ο Άγιος Αγαθόνικος.
- 46) Ο Άγιος Ακεψιμάς.
- 47) Αδιάγνωστος.
- 48) Ο Άγιος Μελέτιος.
- 49) Ο Άγιος Σίλβεστρος.
- 50) Ο Άγιος Ελευθέριος

ΚΙΟΝΕΣ - ΠΕΣΣΟΙ

ΒΑ ΠΕΣΣΟΣ

1. Η κατηραμένη συκή
- 2.
3. Ίαση της Θυγατέρας της
Χαριτιάνας
4. Ίαση της ξηράς χειρός
5. Λιθασμός
- 6.
7. Εωθινόν Στ΄

8. Εωθινόν Ε΄
9. Λάζαρος
- 10.
11. Γερμανός
12. Ιγνάτιος
13. Νικόλαος Μεγαπόλεως
- 14.
15. Ιωάννης ο ελεήμων
16. Γρηγόριος ο θαυματουργός

ΝΑ ΠΕΣΣΟΣ

1. Ίαση των δύο τυφλών
- 2.
3. Ίαση του δαιμονιζόμενου
4. Ίαση του λεπρού
5. Εωθινόν Ζ΄
- 6.
7. Μαρτύριο Διονυσίου
Αρεοπαγίτη
8. Εωθινόν Η΄
9. Παύλος Ομολογητής
- 10.
11. Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης
12. Ευτύχιος
13. Ελευθέριος
- 14.
15. Θεοφύλακτος Βουλγαρίας
16. Γρηγόριος ο Παλαμάς

ΒΑ ΚΙΟΝΑΣ :

1. Πορφύριος
2. Θεόπιστος
3. Πολύευκτος
4. Πάμφιλος
5. Η Ιουδήθ σκοτώνει τον
Ολοφέρνη
6. Ο Σαμουήλ αφιερώνεται στο
θεό
7. Χαραλάμπης
8. Σεραφείμ Φαναρίου
9. Αχίλλειος Λαρίσης

ΒΔ ΚΙΟΝΑΣ :

1. Ονησιφόρος
2. Ειρήναρχος
3. Εύβουλος
4. Δαδιανός

5. Τρεις παίδες εν καμίνω
6. Ο Δανιήλ στο λάκκο των
Λεόντων
7. Κοσμάς ο νέος
8. Διονύσιος ο εν Ολύμπω
9. Νικάνωρ ο θαυματουργός

ΝΑ ΚΙΟΝΑΣ:

1. Μισαήλ
2. Αζαρίας
3. Ανανίας
4. Δανιήλ
5. Αχείμ, Ελεάζαρ, Ευσεβονάς,
Μαρκέλαος, Αβείμ, Γηουρίας,
Ελεάζαρος.
6. Νικόλαος ο Εν Μύροις
7. Βησσαρίων Λαρίσης

ΝΔ ΚΙΟΝΑΣ

1. Μώκιος
2. Φώτιος
3. Λουκιανός
4. Αιμιλιανός
5. Επτά παίδες
6. Βαρούχ και Αβιμέλεχ
7. Αρτέμιος
8. Νικήτας
9. Νικόλαος ο εν Βουνένη