

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Α΄ Κύκλου
Κλάδος Βυζαντινής Αρχαιολογίας

Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο
καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου

Τσάμπουρας Θεοχάρης

Τσάμπουρας Θεοχάρης

Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι
στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου

Κύρια Μεταπτυχιακή Εργασία

Θεσσαλονίκη 2005

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΤΟΜΕΑΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών Α΄ Κύκλου

Κλάδος Βυζαντινής Αρχαιολογίας

Τσάμπουρας Θεοχάρης

**Το έργο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι
στο καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου**

Κύρια Μεταπτυχιακή Εργασία

Επιβλέπων καθηγητής: Γ. Γούναρης



Η έγκριση της μεταπτυχιακής εργασίας από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. δεν υποδηλώνει ότι το Τμήμα αποδέχεται τις γνώμες του συγγραφέα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	σ. iii
Συντομογραφίες	σ. iv
I. Εισαγωγή. Η κτητορική επιγραφή και η ταυτότητα του ζωγράφου Νικολάου	σ. 1
II. Η αρχιτεκτονική του καθολικού και η διάταξη του διακόσμου	σ. 7
III. Το εικονογραφικό πρόγραμμα	σ. 10
Παραστάσεις στο ιερό.....	σ. 10
Παραστάσεις στον τρούλο.....	σ. 33
Η σύνθεση στο φουρνικό και οι Θεομητορικές παραστάσεις.....	σ. 46
Το Δωδεκάορτο.....	σ. 70
Ο βίος και τα θαύματα του Χριστού.....	σ. 84
Παραβολές.....	σ. 102
Ο κύκλος των Παθών και τα μετά την Ανάσταση γεγονότα.....	σ. 103
Τα Εωθινά Ευαγγέλια.....	σ. 123
Βίος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.....	σ. 136
Σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη.....	σ. 137
Ο Παλαιός των Ημερών με αρχαγγέλους.....	σ. 141
Δίκαιοι.....	σ. 141
Οι άγιοι του κυρίως ναού.....	σ. 143
Γραπτά κοσμήματα.....	σ. 149
IV. Η ζωγραφική του Νικολάου και η κληρονομιά των Λινοτοπιτών	σ. 150
V. Το καλλιτεχνικό υπόβαθρο του 16^{ου} αιώνα	σ. 151
VI. Έργα που εντάσσονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Νικολάου	σ. 152
Ναός του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά.....	σ. 152
Καθολικό της μονής Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου.....	σ. 153
Καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.....	σ. 153
Δεσποτικές εικόνες του πρώτου ναού του Αγ. Δημητρίου Σιατίστης.....	σ. 154
Καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών.....	σ. 154
Νάρθηκας του καθολικού της μονής του Νονο Ηορονο.....	σ. 155
Καθολικό της μονής Παναγίας στη Ζέρμα Κονίτσης.....	σ. 156
Σχέδια	I-II
Εικόνες	1-283

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία σκοπό έχει να συμπληρώσει τα κενά της υπάρχουσας βιβλιογραφίας πάνω στο θέμα της εξέλιξης της τέχνης των καλλιτεχνικών εργαστηρίων του Λινοτοπίου από την τρίτη δεκαετία του έως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα. Αφορμή στην αναζήτηση αυτή στάθηκε η εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση ενός τοιχογραφικού συνόλου με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, του καθολικού της μονής Μεταμορφώσεως κοντά στο χωριό Δρυόβουνο της επαρχίας Βοΐου Κοζάνης.

Οι εργασίες του Δ. Μακρή (Μακρής, Μονή Δρυοβούνου) και του Αν. Δάρδα (Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης), που ασχολήθηκαν με το συγκεκριμένο μνημείο, δεν καταπιάνονται συστηματικά με την ανάλυση των τοιχογραφιών του, ενώ η διδακτορική διατριβή της Αν. Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι) εγγίζει μόνο επιφανειακά τη ζωγραφική του Δρυοβούνου, όσο για να επιχειρηματολογήσει για την ενότητα της ζωγραφικής τέχνης των ζωγράφων από το Λινοτόπι.

Η υψηλή ποιότητα των τοιχογραφιών του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στο Δρυόβουνο, μου κίνησαν το ενδιαφέρον για την αποκάλυψη της ταυτότητας του συγκεκριμένου ζωγράφου και την ανεύρεση και άλλων τοιχογραφιών στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας, που θα μπορούσαν να αποδοθούν στο χρωστήρα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Πράγματι μέσα από αλλεπάλληλα ταξίδια και συστηματική φωτογραφική τεκμηρίωση πολλών εκκλησιαστικών μνημείων της Δυτικής Μακεδονίας κατέστη δυνατό να συσταθεί μια σειρά ζωγραφικών συνόλων του 17^{ου} αιώνα, που καταδείκνυαν με απτό τρόπο την πορεία ενός ζωγράφου από το 1639 έως το 1656. Δυστυχώς η ζωγραφική των περισσότερων μνημείων του 17^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή της δυτικής Μακεδονίας παραμένει αδημοσίευτη και το παρόν πόνημα ελάχιστα μόνο δύναται να συνεισφέρει στην μελέτη της ζωγραφικής του 17^{ου} αιώνα. Κατεβλήθη ωστόσο η προσπάθεια για το όσο δυνατόν πιο τεκμηριωμένο ερευνητικό αποτέλεσμα μέσω της διασύνδεσης των μνημείων και της σύγκρισης με τη ζωγραφική αδημοσίευτων μνημείων της περιοχής.

Η ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας δεν θα ήταν δυνατή δίχως την πολύτιμη καθοδήγηση του καθηγητή μου Γεωργίου Γούναρη, που παρακολούθησε βήμα προς βήμα την έρευνά μου. Ευχαριστίες οφείλω στους καθηγητές μου Σωτήριο Καδά, Αριστοτέλη Μέντζο και Αθανάσιο Σέμογλου για τις επιστημονικές και χρήσιμες συμβουλές τους. Χρέος έχω επίσης να ευχαριστήσω τον ηγούμενο και όλους τους μοναχούς της μονής Δρυοβούνου, που μου παρείχαν όλες τις διευκολύνσεις για τη φωτογράφιση του μνημείου. Ευγνωμόσυνα εκφράζω τέλος στον Αναστάσιο Δάρδα, τον Γεώργιο Μπόντα και τους γονείς μου που διευκόλυναν με κάθε τρόπο το ερευνητικό μου έργο.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΑΑ	Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών
ΑΒΜΕ	Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος
ΑΔ	Αρχαιολογικόν Δελτίον
ΑΕ	Αρχαιολογική Εφημερίς
ΔΧΑΕ	Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
ΕΕΒΣ	Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
ΕΕΘΣΑΠΘ	Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης
Ηπειρ. Χρον.	Ηπειρωτικά Χρονικά
Κρητ. Χρον.	Κρητικά Χρονικά
AJA	American Journal of Archaeology
BMetrMus	The Metropolitan Museum of Art Bulletin
CB	Cahiers Balkaniques
DOP	Dumbarton Oaks Papers
REB	Revue des Études Byzantines
RbK	Reallexicon zur byzantinischen Kunst
ZRVI	Zbornik Radova Vizantološkog Instituta

Αλιπράντης, Επί σοι χαίρει

Θ. Αλιπράντης, Ο λειτουργικός ύμνος «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα η κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης, Θεσσαλονίκη 2000.

Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μικρογραφίες

Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton, Αθήναι 1992.

Ασπρα-Βαρδαβάκη, εικόνα

Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του Αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο, ΔΧΑΕ, Περ.Δ', τ.ΙΓ', 1985-1986, σ.113-123.

Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983 (διδακτορική διατριβή).

Αχειμάστου, Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου

Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.

- Αχειμάστου, Μοναστήρια** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή του Αγ. Νικολάου των Φιλανθρωπινών, στο Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική, Ιωάννινα 1993, σ.25-220.
- Βασιλάκη, Βυζαντινός καλλιτέχνης.** Μ. Βασιλάκη, Από τον «ανώνυμο» Βυζαντινό καλλιτέχνη στον «επώνυμο» Κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα, στο *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, σ. 161-209, Ηράκλειο, 2000.
- Βαφειάδης, Άνω σέ εν Θρόνω** Κ. Βαφειάδης, το εικονογραφικό θέμα Άνω σέ εν Θρόνω και κάτω εν Τάφω, *Μακεδονικά* 30 (2001-2002), σ.217-241.
- Γερουλάνου, «Μή μου ἄπτου»** Αιμ. Καλλιγά-Γερουλάνου, Η σκηνή του «Μή μου ἄπτου» όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στον 16^ο αιώνα, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ.Γ', 1962-3, σ.203-227.
- Γαρίδης, Φανταστικό στοιχείο** Μ. Γαρίδης, Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική του 16ου αιώνα, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', τ. ΙΣΤ', 1991-1992, σ.239-251.
- Γιακουμής, Ορθόδοξα μνημεία** Γ. Γιακουμής – Κ. Γιακουμής, *Ορθόδοξα μνημεία στη βόρειο Ήπειρο, Πρώτη προσέγγιση / Καταγραφή*, Ιωάννινα 1994.
- Γιακουμής, Λινοτόπι** Κ. Γιακουμής, Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', τ. ΚΑ', 2000, σ.249-265.
- Γκιολές, Ανάληψις** Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981 (διδακτορική διατριβή).
- Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα** Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980 (διδακτορική διατριβή).
- Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος** Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *Μακεδονικά* 21, 1981, σ. 1-75.
- Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης** Α. Δάρδα, *Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993.

- Δάρδας, Αγ. Δημήτριος** Α. Δάρδας, *Ο Μητροπολιτικός Ναός του Αγίου Δημητρίου Σιάτιστας*, Σιάτιστα 1995.
- Δημητροκάλλης, Άνω σέ εν θρόνω** Γ. Δημητροκάλλη, Τό εικονογραφικόν θέμα «Άνω σέ εν θρόνω καί κάτω εν Τάφω» εν νοτιώ Έλλάδι, *ΕΕΒΣ*, Ν΄.
- Δρανδάκης, Τζάνε** Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιάλης, θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήνα 1962.
- Δρανδάκης, «Άνωθεν οί προφήται»** Ν. Δρανδάκης, Το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ΄, τ. Κ΄, 1998, σ.195-200.
- Διονύσιος, Ερμηνεία** Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, εκδομένη υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909.
- Εικόνες Κρητικής Τέχνης** *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης (Από τον Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Ηράκλειο 2004.
- Καλινδέρης, Κώδικας** Μ. Καλινδέρης, *Ο κώδιξ της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη, 1974.
- Καλοκύρης, Ανάλεκτα** Κ. Καλοκύρης, *Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας, ΕΕΘΣΑΠΘ, Μνήμη 1821, Αφιέρωμα εις την Εθνικήν Παλιγγενεσίαν επί τη 159^η, επετείω*, Θεσσαλονίκη 1971, σ.223-238.
- Καλοκύρης, Θεοτόκος** Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη, 1972.
- Καλοκύρης, Εκκλησΐαι Μεσσηνΐας** Κ. Καλοκύρης, *Βυζαντιναί Εκκλησΐαι της ιεράς Μητροπόλεως Μεσσηνΐας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Καλοπίση-Βέρτη, Ζωγράφοι** Σ. Καλοπίση-Βέρτη, *Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών, στο Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, σ.121-159, Ηράκλειο, 2000.
- Κοτζιάς, Μονή Πυλαιού** Χ. Κοτζιάς, Σπίλο, Σπύλιο, Σπήλαιον, Πύλαιον και η εν αυτώ Ι. Μονή, *ΑΕ* 1950-51, σ. 14-18.
- Κουκιάρης, Θαύματα Αγγέλων** Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στην βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα-Ιωάννινα, 1989.

- Κυριαζόπουλος, Κάστρο Μυκόνου** Β. Κυριαζόπουλος, Οι παλιές εκκλησίες του Κάστρου Μυκόνου, *ΔΧΑΕ*, Περ. Δ', τ. Ι, 1980-81, σ. 199-222.
- Κωνσταντίος, Καπέσοβο** Δ. Κωνσταντίος, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου: συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18^ο και το α' μισό του 19^{ου} αιώνα, Αθήνα 2001.
- Κωνσταντουδάκη, Raimondi** Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα all'antica και grottesche, στο Ευφρόσυνο, Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη, Τ.1, σ.271-281, Αθήνα 1991.
- Μακρής, Μονή Δρυοβούνου** Δ. Μακρής, *Η ιερά μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυοβούνου-Βοΐου-Κοζάνης*, Κοζάνη 1969.
- Μανάφης, Σινά** Κ. Μανάφης, *Σινά: Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990.
- Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας** Μ. Μιχαηλίδη, Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία Καστοριάς, *ΑΔ* τ.22 (1967), Μέρος Α', Μελέτες, σ.77-86.
- Μιχαηλίδης, Δύο μνημεία** Μ. Μιχαηλίδη, Νέα στοιχεία Ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, *ΑΑΑ*, τ. IV, τεύχος 3, 1971, σ.341-355.
- Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας** Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, *ΑΔ* 25 (1970), τ.1, Μελέτες, σ. 217-251.
- Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ** Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού μουσείου, *ΔΧΑΕ* περ. Δ, τομ. Γ', σ. 87-114.
- Μουτσόπουλος, Λεύκωμα** Ν.Κ. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977.
- Μπαλτογιάννη, Συλλογή Οικονομόπουλου** Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομόπουλου*, Αθήνα 1985.
- Μπαλτογιάννη, Μήτηρ Θεού** Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Μήτηρ Θεού, η Βρεφοκρατούσα στην ενσάρκωση και στο πάθος*, Αθήνα 1994.
- Νάνου, Πήλιο** Μ. Νάνου, Εκκλησίες και μοναστήρια του Πηλίου κατά τον 17^ο αιώνα. Γνωριμία με το έργο ανωνύμων και επωνύμων καλλιτεχνών, στο *Μνημεία της Μαγνησίας*, Πρακτικά συνεδρίου (Βόλος 11-13 Μαΐου 2001), Βόλος 2002.

- Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου** Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980 (διδακτορική διατριβή).
- Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή** Α. Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), σ. 328-339 και ανατύπωση στο Α. Ξυγγόπουλος, *Μελετήματα Χριστιανικής εικονογραφίας*, Θεσσαλονίκη 2003, σ. 23-36.
- Ξυγγόπουλος, Αγ. Απόστολοι** Α. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα** Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση*, Αθήνα 1957.
- Ξυγγόπουλος, Εν Χώναις θαύμα** Α. Ξυγγόπουλος, *Το εν Χώναις Θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (μια Παλαιολογικός εικόν με ψευδή υπογραφήν)*, ΔΧΑΕ Περ. Δ', τ.Α', Αθήνα 1959.
- Ορλάνδος, ΑΒΜΕ Θ'** Α. Ορλάνδος, *Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας*, ΑΒΜΕ Θ', Αθήνα 1961.
- Παϊσίδου, Καστοριά** Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στους ναούς της Καστοριάς*, Αθήνα 2002.
- Πάλλας, Μελετήματα** Δ. Πάλλας, *Μελετήματα λειτουργικά-αρχαιολογικά*, ΕΕΒΣ, τ. ΚΔ' (1954).
- Πάλλας, Ζωοδόχος Πηγή** Δ. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, εικονογραφική ανάλυση και ιστορία του θέματος*, ΑΔ, 26, 1971, Μέρος Α', Μελέτες, σ.201-224.
- Παπαδοπούλου, Μονή Ελεούσας** Β. Παπαδοπούλου, *Η Μονή Ελεούσας, στο Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993, σ. 275-295.
- Παπαζώτος, Βέροια** Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11^{ος}-18^{ος} αι.)*, ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης, Αθήνα 1994.
- Παπαμαστοράκης, Τρούλος** Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001.
- Πασαλή, Τύρναβος** Α. Πασαλή, *Το καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο*, *Βυζαντινά*, 21, 2000, σ.589-616.
- Πασσάς, Μεγάλη Παναγιά** Ν. Πασσάς, *Αι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγιάς Σάμου*, Αθήνα 1982 (διδακτορική διατριβή).

- Πατρινέλης, Πρώιμη τουρκοκρατία** X. Πατρινέλης, Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη τουρκοκρατία (1453-1600), Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', τ. ΙΣΤ', 1991-2, σ.33-37.
- Πολυβίου, Επταχώρι** Μ. Πολυβίου, Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι (Μπουρμπουτσικό) Βοΐου-Γράμμου, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση τ.2, 1982, σ.35-46.
- Προεστάκη, Μεταφορά της Κιβωτού** Ξ. Προεστάκη, Η μεταφορά της Κιβωτού σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, στο *21^ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα-Περιλήψεις*, Αθήνα 2001, σ. 33-84.
- Προεστάκη, Κακαβάς** Ξ. Προεστάκη, *Ο Δημήτριος Κακαβάς και η ζωγραφική του Ιερού στο καθολικό της Μονής Παναγίας στη Μαλεσίνα, συμβολή στη μελέτη του έργου των ζωγράφων Κακαβά (Θεοδόσιου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεοδούλου)*, (διδακτορική διατριβή), Αθήνα-Ιωάννινα 2003.
- Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο** Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997.
- Σέμογλου, Δυϊσμός** Α. Σέμογλου, Ο καλλιτεχνικός «Δυϊσμός» στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16ου αιώνα στην Ελλάδα, συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ', τ. ΚΒ', 2001, σ.287-296.
- Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς** Α. Σέμογλου, Ο εντοίχιος διάκοσμος του Καθολικού της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και η θέση του στη ζωγραφική του α' μισού του 16^{ου} αι., *Εγνατία* 6, 2001-2, σ. 185-235.
- Σδρόλια, Άμβωνα Καλαμπάκας** Στ. Σδρόλια, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του άμβωνα στην Κοίμηση Καλαμπάκας*, Θεσσαλονίκη, 1988 (ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία).
- Σδρόλια, Μονή Πέτρας** Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17^ο αιώνα*, Ιωάννινα 2000 (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή).

- Στρατή, Μακρυναρίκι** Α. Στρατή, Οι τοιχογραφικός διάκοσμος του μακρυναρικού (1630) στο καθολικό της Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Σερρών, στο *Οι Σέρρες και η περιοχή τους, από την Αρχαία στη Μεταβυζαντινή Κοινωνία*, Διεθνές Συνέδριο, Σέρρες 1998, Πρακτικά τ.Β΄, Θεσσαλονίκη 1998, σ. 415-437.
- Στρατή, Νέα στοιχεία** Α. Στρατή, Νέα στοιχεία για τη δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι στην Ιερά Μονή Τιμίου Προδρόμου Σερρών, *Δ΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, Σεπτέμβριος 2002, Εισηγήσεις-Περιλήψεις Ανακοινώσεων*, σ.225-6, Θεσσαλονίκη, 2003.
- Ταβλάκης, Γέννηση** Ι. Ταβλάκης – Ν. Λαυριώτης, *Η Γέννηση του Χριστού στην τέχνη του Αγ. Όρους*, Θεσσαλονίκη 2000.
- Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι** Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.
- Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά.** Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης, *Ηπειρ. Χρον.* 19 (1975), σ.7 κ.ε.
- Τριανταφυλλόπουλος, «δυτική Ανάστασις»** Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Ἡ «βυζαντινή» Εἰς Ἄδου Κάθοδος καὶ ἡ «δυτική» Ἀνάστασις στὴν ὀρθόδοξη λατρεία καὶ τέχνη: Ἐρευνες σε μία ἔμμονη νεοελληνική ἰδέα, *Α΄ συνάντηση των βυζαντινολόγων της Ελλάδας και της Κύπρου*, περιλήψεις ανακοινώσεων, Ιωάννινα 1999.
- Τσελέντη, Εικόνες της Βενετίας** Ν. Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16^ο έως το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2002.
- Τσιγάρας, ζωγράφοι από την Κορυτσά** Γ. Τσιγάρας, Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά: το έργο τους στο Άγιο Όρος (1752-1783), Αθήνα 2003.
- Τσιγαρίδας, Μονή Ιβήρων** Ε. Τσιγαρίδας, Άγνωστο επιστόλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιο Όρος, *ΔΧΑΕ*, Περίοδος Δ΄, τ. ΙΣΤ΄, 1991-1992, σ.185-207.

- Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά** Ε. Τσιγαρίδας, Η μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Τοιχογραφίες, σ.79-122, στο *Άγια Μετέωρα, Ι.Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων, Ιστορία-Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.
- Τσιλιμπάκου, Σπήλαιο** Α. Τσιλιμπάκου-Κ. Δρόσου, Σπήλαιο, Μονή Κοίμησης της Θεοτόκου, *ΑΔ* 52 (1997), σ. 773-6.
- Τσιλιμπάκου, Βέροια** Α. Τσιλιμπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17^ο αι.*, Θεσσαλονίκη, 2002 (διδακτορική διατριβή).
- Τσιλιμπάκου, Έρευνα και τεκμηρίωση** Α. Τσιλιμπάκου, Αρχαιολογική έρευνα και τεκμηρίωση σε μνημεία του νομού Γρεβενών στα πλαίσια του αναστηλωτικού έργου της 11^{ης} Ε.Β.Α., *Τα Γρεβενά, Ιστορία-Τέχνη-Πολιτισμός*, πρακτικά συνεδρίου, σ. 113-122, Θεσσαλονίκη-Γρεβενά, 2004.
- Τσιτουρίδου, Αγ. Νικόλαος Ορφανός** Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης, συμβολή στη μελέτη της Παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14^ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη, 1986.
- Χαραλαμπίδη, Παραστάσεις Δαμασκηνού** Κ. Χαραλαμπίδη, Παραστάσεις του Ιωάννη Δαμασκηνού στη βυζαντινή εικονογραφία, στο *Πονήματα Παλαιохριστιανικής, Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2004, σ.759-784
- Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου** Μ. Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου, *ΕΕΒΣ* ΙΔ' (1938), σ.293 κ.ε.
- Χατζηδάκη, Πάτμος** Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, Θεοφάνης** Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος* 1986.
- Χατζηδάκης, Έλληνες Ζωγράφοι** Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, τ. 2, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκης-Σοφιανός, Μεγάλο Μετέωρο** Μ. Χατζηδάκης-Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990.
- Χατζηδάκη, Γέννηση** Ν. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15^{ου} -16^{ου} αι., *ΔΧΑΕ*, περίοδος Δ', τ. ΙΑ', 1982-83 (1983).

- Aliprantis, Moses** Th. Aliprantis, *Moses auf dem Berge Sinai, Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*, Muenchen 1986.
- Babić, Cozia** G. Babić, L'iconographie Constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie), *Recueil des travaux de l'Institut d'études Byzantines*, XVI/XV, 1973, s.173-189.
- Babić, Nativité** Babić, Sur l' iconographie de la composition "Nativité de la Vierge" dans la peinture byzantine, *ZRVI* 7 (1961), σ.169 κ.ε.
- Babić, Maphorion** G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le psaume 44(45) sur les images du XIVe siècle, *Ευφροσυνον*, τ. 1, σ. 57-64, Αθήνα 1991.
- Brightman, Liturgies** F. E. Brightman, *Liturgies, eastern and Western: being the texts, original or translated, of the principal liturgies of the church*, Oxford 1965.
- Chatzidakis, Contributions** M. Chatzidakis, Contributions à l'étude de la peinture postbyzantine. *L'Hellénisme Contemporain, Le Cinquantième Anniversaire de la Prise de Constantinople*, Athènes 29 Mai 1953.
- Chatzidakis, Théophile** M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophile le cretois, *DOP* 23/24 (1969-70), p. 309 κ.ε.
- Davidov, Hopovo** D. Davidov, *Hopovo*, Beograd, 1964.
- Deliyanni-Doris, Hosios Meletios** H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, Muenchen 1975.
- Dewald, Ascencion** E. Dewald, The Iconography of the Ascension, *AJA*, 19 (1915), p. 277 κ.ε.
- Felicetti, Ikonmalerei** W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei von ihren Anfängen bis zum Ausklang, unter Berücksichtigung der maniera greca und der italo-byzantinischen Schule, Olten 1956.
- Garidis, Peinture murale** M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989 (διδασκαλική διατριβή).

- Georgitsogianni, Vieux Catholicon** E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Athènes 1993 .
- Grabar, Bulgarie** A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte-Album, Paris 1928.
- Grabar, Pentecote** A. Grabar, “Le schema iconographique de la Pentecote”, *L’ Art de la fin de l’Antiquité et du Moyen Age*, t.1, p.615-627, Paris 1968.
- Grabar, Poètes** A. Grabar, Les images des poètes et des illustrations dans leurs oeuvres dans la peinture Byzantine tardive, *Zograph*, 10, 1979.
- Grozdanov, Perivleptos** Cv. Grozdanov, Illustrations des hymnes de l’Akathiste de la Vierge à l’église de la Sainte Vierge Perivleptos à Ochrid, *Mélanges Svetozar Radojicic*, Beograd 1969, 53 κ.ε.
- Grozdanov, Variante** C. Grozdanov, Une variante de l’image du Christ Roi des rois et Grand Prêtre dans l’art post-byzantin (d’après les exemples de l’archevêché d’ Ochrid), *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μ. Χατζηδάκη*, Πρακτικά επιστημονικού διημέρου, 28-29 Μαΐου 1999, σ.253-270, Αθήνα 2002.
- Henry, Moldavie du Nord** P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle, Architecture et peinture*, Texte-Album, Paris 1930.
- Horster, Castagno** M. Horster, *Andrea del Castagno : complete edition with a critical catalogue*, Oxford 1980.
- Hunger-Wessel, Evangelisten** H. Hunger – K. Wessel, Evangelisten, *RbK*, II, st. 452 κ.ε.
- Kesić-Ristić, Mort de Judas** S. Kesić-Ristić, La mort de Judas dans la peinture serbe médiévale, *CB*, 31, *Nouvelles données sur les peintures byzantines en Yougoslavie*, 2000, p.57-70.
- Knappe, Dürer** K-A. Knappe, Dürer, Das graphische Werk, Wien 1964.
- Lafontaine-Dosogne, L’enfance** J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie del’Enfance de la Vierge dans l’ Empire Byzantin et en Occident*, Tome I, Bruxelles 1964.

- Lafontaine-Dosogne, Life of the Virgin** J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the Cycle of the Vergin, *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Backround*, Princeton, New Jersey 1975, σ. 163 κ.ε.
- Lazarev, Storia** V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967.
- Mako, Aureoles and Mandorlas** V. Mako, Geometrical formes of Aureoles and mandorlas in Medieval Art of Byzantium, Serbai, Russia and Bulgaria, *Zograph* 21, 1990, p.42-59.
- Millet, Athos** G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I. Les peintures (album), Paris 1927.
- Millet, Recherches** G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l'Evangile*, Paris 1960.
- Millet-Frolow, III** G. Millet-A.Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, III, Paris 1962.
- Millet-Velmans, IV** G. Millet-T.Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, IV, Paris 1969.
- Nicolescu, Tissues orientaux** C. Nicolescu, Les tissus orientaux dans les pays Roumains (XVIe et XVIIe siècles), *Actes du premier congrès international des études balkanique et sud-européennes*, II, Sofia, 1969, p.927-953.
- Pallas, Passion** D.Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Miscellanea Byzantina Monacensia 2*, Muenchen 1965.
- Pätzold, Akathistos** A. Pätzold, *Der Akathistos-Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1989.
- Passali, Dolichi** A. Passali, The church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly, *JOB* 47 (1997).
- Penkova, Rožen** B. Penkova, Frescoes of the facades of the main church of the monastery of rožen near Melnik, *Zogra-phe* 22, 1992, p. 60-67.
- Petković, La peinture serbe** V. Petković, *La Peinture Serbe du Moyen âge*, Beograd 1934.

- Petković-Bošković, Dečani** V. Petković-Dj.Bošković, *Manastir Dečani*, Beograd 1941.
- Petković, Peć** S. Petković, *Wall painting on the territory of the patriarchate of Peć (1557-1614)*, Novi Sad 1965.
- Petković, similarities** S. Petković, Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting from the middle of the fifteenth to the end of the seventeenth centuries, στο *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στο Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 2, Αθήνα 1992.
- Pitrakis, Εγκόλπια** B. Pitrakis, Βυζαντινά Εκόλπια, στο *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου, Εγκόλπια*, Αγ. Όρος 2000.
- Réan, Iconographie** R. Réan, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Tome III, *Iconographie des Saints*, Paris 1958.
- Recent Acquisitions** Recent acquisitions, aselection 2003-2004, *BMetrMus*, Fall 2004.
- Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas** A. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Cattellanos*, Paris 1998
- Shestack, Schongauer** A. Shestack, *The complete engravings of Martin Schongauer*, New York 1969.
- Shiller, Iconographie** G. Shiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, B.4,2 Guetersloch 1980.
- Subotić, L'école d' Ochrid** G. Subotić, *L'école de peinture d' Ochrid au XV e siècle*, Ochrid 1980.
- Stavropoulou-Makri, le massacre des innocents** A. Stavropoulou-Makri, Le thème du massacre des innocents dans la peinture post-byzantine et son rapport avec l'art italien renaissant, *Byzantion*, t.LX, 1990, p.366-381.
- Stavropoulou-Makri, Velstista** A. Stayropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kontaris*, Ioannina 2001.
- Stefanescu, Bucovine et Moldavie** I.D.Stefanescu, *L' evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origins jusqu'au XIXe siècle*, Texte-Album, Paris 1928.

- Stephan, Fresken der Apostelkirche** Chr. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble: Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Baden-Baden, 1986.
- Stojanović, Les éléments orientaux** D. Stojanović, Les éléments orientaux sur les broderies religieuses des pays balkaniques jusqu' à la fin du XIIe siècle, *Actes du XIVe congrès International des études Byzantines*, Bucharest, Septembre 1971, III, p.443-449.
- Stylianou, Cyprus** A. Στυλιανού- J. Stylianou, *The painted churches of Cyprus: treasures of Byzantine art*, London 1985.
D.Talbot-Rice, Post-byzantine figured silks, *The annual of the British School at Athens*, No XLVI, 1951, p. 177-181.
- Tischendorf, Apocrypha** C. Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, Lipsiae 1853 (Ανατύπωση: Αθήνα 1959).
- Todic, Anapeson** B.Todić, Anapeson, Iconographie et signification du thème, *Byzantion* LXIV (1994), Fascicule 1, p.134-165.
- Trypanis, Cantica** C. Trypanis, *Fourteen early byzantine cantica*, Wien 1968.
- Underwood Kariye 1, 2, 3** P. Underwood, *The Kariye Djami 1: Historical introduction and Discription of the Mosaics and Frescoes, 2: Plates, The Misaics, 3: Plates, The Frescoes*, New York 1966.
- Vitaliotis, St. Etienne** I. Vitaliotis, *le vieux catholicon du monastère Saint Etienne aux Météores, la première phase des peintures murales*, Paris 1998.
- Walter, St. George** Chr. Walter, St. George “Kephalophoros”, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, σ. 694-703.
- Walter, Victorious Cross** Chr. Walter, IC XC NI KA: The apotropaic punction of the victorious cross, *REB* 55 (1997), σ. 193-220.

Η ΚΤΗΤΟΡΙΚΗ ΕΠΙΓΡΑΦΗ ΚΑΙ Η ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Η κτητορική επιγραφή του καθολικού (εικ. 3) βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του ναού και είναι σήμερα καλυμμένη με τουλπάνι για λόγους προστασίας, οπότε αναγκαστικά αρκούμαστε στην παράθεσή της, όπως μεταγράφεται από την Αν. Τούρτα¹:

- 1 +Ἀνηγέρθη κ(αι) ἀνέστορίθη ὁ θεῖος. καὶ πάνσέπτος ναός. οὗτος. τῆς
- 2 φρικτῆς Μεταμορφώσεως. τοῦ Κυρίου. και Θεοῦ Σωτῆρος. ἡμῶν
- 3 Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστο)ῦ:διά συνδρομῆς. κόπου κ(αί)ἐξόδου. τοῦ πανοσιωτάτου
κυρου Παϊσίου. ἱερομονάχου

4 κ(αί) Νεοφύτου ἀδελφοῦ αὐτοῦ. κ(αί) Γεωργίου υἱοῦ Καραμάνι. ἡγουμενεύοντος. Ρωμανοῦ.ἱερομονάχου Ματθαίου ἱερο-

- 5 μονάχου. Μητροφάνη μοναχοῦ. ἀρχιερατεύοντος. τοῦ θεοφιλεστάτου ἐπισκόπου. κυροῦ Δανιήλ. ἐπὶ ἔτους ,ΖΡΞ

- 6 ἀπο Χ(ριστο)ῦ. ,ΑΧΝΒ: Μικρά σπουδή. Παχωμίου. τάχα κ(αί) ἱερομονάχου:-
κ(αί) ἐθεμελιώθη ἐκ βάθρου. ΑΦϚ Β'. ΖΡ'

- 7 δια χειρός νικολάου αγωγράφου ε[κ]κόμης λινοτοπίου

Από την επιγραφή εξάγονται τα ακόλουθα συμπεράσματα:

i. Η χρονολογία ανέγερσης του καθολικού είναι διαφορετική από αυτή της ιστόρησής του. Η χρονολογία ,ΑΦϚ Β' από Χριστού και ,ΖΡ' από κτίσεως κόσμου αντιστοιχεί στο έτος **1592**, όταν δηλαδή ο ναός «ἐθεμελιώθη ἐκ βάθρου» (στιχ. 6). Το έτος ,ΑΧΝΒ' από Χριστού και ,ΖΡΞ' από κτίσεως κόσμου αντιστοιχεί στο έτος **1652**, οπότε ο ναός «ἀνηγέρθη καὶ ἀνιστορίθη» (στιχ. 1).

Η ανέγερση του καθολικού απέχει από την ιστόρησή του εξήντα ολόκληρα έτη. Η χρονική αυτή απόσταση είναι βέβαια ιδιαίτερα μεγάλη², είναι όμως χαρακτηριστική της οικονομικής ένδειας της μονής και αντικατοπτρίζει τη γενικότερη οικονομική κρίση στην οθωμανική αυτοκρατορία στα τέλη του 16^{ου} και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα³.

Γίνεται αντιληπτό ότι η ιστόρηση του ναού έγινε κατά την χρονολογία που προσδιορίζεται με το ρήμα «ἀνιστορίθη», δηλαδή το έτος 1652, μένει όμως ανερμηνευτο το ρήμα «ἀνηγέρθη». Η Αν. Τούρτα σημειώνει ότι το ρήμα «ἀνηγέρθη» αποτελεί μια στερεότυπη έκφραση και δεν αντι-

¹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 38, πιν. 28γ. Ομοίωτοπο της επιγραφής στο Μουτσόπουλος, Λεύκωμα επιγραφών, αρ. 254, σ. 97. Την επιγραφή έχουν δημοσιεύσει με κάποια λάθη ο Επίσκοπος Σεβαστείας Άνθιμος, (Άνθιμος, Επαρχία Σισανίου, σ. 454), ο Δ.Γ. Μακρής, (Μακρής, Μονή Δρυοβούνου, σ. 18-24) και ο Αν. Δάρδας (Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης, σ. 65-69).

² Η Αν. Τούρτα παραθέτει παραδείγματα ναών με χρονική απόσταση μεταξύ θεμελίωσης και ιστόρησης (Τούρτα, ό.π., σ. 38-9, σημ. 110) μικρότερη όμως από αυτή που σημειώνεται στο Δρυόβουνο.

³ Πατρινέλης, Πρώμη τουρκοκρατία, σ. 36, σημ. 8. Στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγ. Αθανασίου στο Riljevo, αναφέρεται ότι η ιστόρηση του ναού έγινε στα 1627 «σε καιρούς δύσκολους» (Τούρτα, ό.π. σ. 31-32, σημ. 61).

στοιχεί πάντα στο γεγονός της ανέγερσης του ναού⁴. Στην περίπτωση του Δρυοβούνου το ρήμα «άνηγέρθη» αναφέρεται ενδεχομένως στην κατασκευή του νάρθηκα, ο οποίος έχει ήδη ανεγερθεί όταν ιστορείται ο ναός, αν κρίνουμε από την τοιχογραφία της ένθρονης Θεοτόκου στο δυτικό εξωτερικό τοίχο του νάρθηκα, που τεχνοτροπικά εντάσσεται στο έργο του Νικολάου από το Λινοτόπι, στη φάση δηλαδή του 1652.

ii. Από την κτητορική επιγραφή συμπεραίνουμε ότι οι ίδιοι οι μοναχοί συνέδραμαν τουλάχιστον για την ιστόρηση του ναού. Ίσως αυτός να είναι και ένας από τους λόγους για την αργοπορία της ιστόρησης του καθολικού και για τη χρονική απόσταση μεταξύ θεμελίωσης του ναού και των τοιχογραφιών, το γεγονός δηλαδή ότι οι ίδιοι οι μοναχοί έπρεπε να εξοικονομήσουν τα χρήματα για τις συγκεκριμένες εργασίες. Σημειώνουμε ότι μεταγενέστερες αναφορές της μονής Μεταμορφώσεως Δρυοβούνου μαρτυρούν τη διαρκώς αυξανόμενη οικονομική δυσπραγία της μονής. Οι οικονομικοί της πόροι δε θα μπορούσαν, συνεπώς, να είναι μεγάλοι την περίοδο της οικονομικής κρίσης του τέλους του 16^{ου} και των αρχών του 17^{ου} αιώνα.

Σημειώνουμε ότι οι μοναχοί που αναφέρονται στην κτητορική επιγραφή πρέπει να έχουν συμβάλει οικονομικά μόνο στις εργασίες που γίνονται το 1652 και όχι στις εργασίες θεμελίωσης του ναού το 1592⁵. Υπέρ της άποψης αυτής συνηγορεί όχι μόνο η χρονική απόσταση μεταξύ των δύο γεγονότων, αλλά και ο εντοπισμός της δράσης των προσώπων, που αναφέρονται στην επιγραφή, στα μέσα του 17^{ου} αιώνα⁶.

iii. Ιδιαίτερα προβληματική είναι η ταυτότητα του Νικολάου που έχει ιστορήσει το ναό, ζήτημα που θα μας απασχολήσει και στη συνέχεια. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τον εαυτό του ως «αγιογράφο» (εικ. 4), χρησιμοποιεί δηλαδή έναν όρο που δεν είναι συνηθισμένος τη συγκεκριμένη εποχή για την δήλωση της ιδιότητας του ζωγράφου τοιχογραφικών συνόλων⁷, ούτε απαντά σε άλλα υπογεγραμμένα έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι⁸. Η χρήση του όρου «αγιογράφος» δε θα μπορούσε να είναι τυχαία, αλλά χρησιμοποιείται, κατά πάσα πιθανότητα, για να τονίσει την καλλιτεχνική αξία του Νικολάου ως ζωγράφου ή απλώς για να τον ξεχωρίσει από τους ομοτέχνους του που κατάγονται από το Λινοτόπι και ακούν επίσης στο όνομα Νικόλαος⁹. Ο χαρακτηρισμός

⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 39, σημ. 111. Φέρνει μάλιστα και συγκεκριμένα παραδείγματα που υποστηρίζουν την άποψη αυτή. Την ίδια άποψη συμμερίζεται και ο Αν. Δάρδας (Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης, σ.67).

⁵ Τούρτα, ό.π., σ. 38-39 και Δάρδας, ό.π., σ. 69.

⁶ Ο επίσκοπος Δανιήλ αναφέρεται το 1647 στον Κώδικα Σισανίου και Σιατίστης (Καλινδέρης, Κώδικας, σ. 125) ενώ το όνομα του ιερομονάχου Παχωμίου εντοπίζεται σε επιγραφή αγίου ποτηρίου του 1655 που προέρχεται από τη μονή Δρυοβούνου (Δάρδας, ό.π., σ.68).

⁷ Το όρο αυτό χρησιμοποιούν ο ζωγράφος Θεοφάνης στο νάρθηκα της μονής Ξενοφώντος και ο Νεόφυτος, χαρακτηρίζοντας τον πατέρα του Θεοφάνη, στην επιγραφή της Μητρόπολης Καλαμπάκας. Και τα δύο παραδείγματα ανάγονται στο τρίτο τέταρτο του 16^{ου} αι. (Χατζηδάκης, Έλληνες Ζωγράφοι, τ. 1, σ. 312 και τ. 2, σ. 399).

⁸ Ο συνηθέστερος όρος που χρησιμοποιούν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι για να χαρακτηρίσουν την επαγγελματική τους ιδιότητα είναι ο όρος «ζωγράφος», βλ. Τούρτα, ό.π., σ. 23-41 και Γιακουμής, Λινοτόπι, σ. 249 κ.ε.

⁹ Από τα συμπεράσματα της εργασίας αυτής εξάγεται ότι ακόμα δύο ζωγράφοι με το όνομα Νικόλαος δρουν παράλληλα με τον Νικόλαο του Δρυοβούνου (ο πρώτος είναι μαθητής του Μιχαήλ και του Κωνστα-

του Νικολάου ως «αγιογράφου» φαίνεται να είναι *unicum* ακόμα και στα έργα του ίδιου ζωγράφου, καθώς δε συμφωνεί με τον τρόπο συνηθίζει να υπογράφει σε άλλα έργα του¹⁰.

iv. Η επιγραφή είναι γραμμένη σε έξι στίχους με κεφαλαία γράμματα. Η τελευταία σημείωση «κ(αι) έθεμελιωθη έκ βάθρου ,ΑΦΖΒ´. ΖΡ´» (στιχ. 6) φαίνεται να γράφτηκε από το ίδιο χέρι αλλά όχι με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Τα γράμματα είναι λίγο μεγαλύτερα σε μέγεθος, η μελάνη είναι πιο έντονη και, κυρίως, δεν ακολουθείται η χάραξη με ευθείες γραμμές, μέσα στις οποίες εγγράφονται τα γράμματα στους παραπάνω στίχους, με αποτέλεσμα η συγκεκριμένη σημείωση να έχει κλίση προς τα κάτω. Πρόκειται προφανώς για προσθήκη που έχει γίνει από το ίδιο χέρι, αλλά σε διαφορετική χρονική φάση. Πράγματι, η υπογραφή του ζωγράφου τοποθετείται κάτω από τις λέξεις «Παχωμίου. τάχα κ(αι) ιερομονάχου:~» (στιχ. 6), όπου θα τελείωνε κανονικά η επιγραφή¹¹.

v. Στο δεξιό κάτω μέρος της επιγραφής υπάρχει ενθύμηση σε μικρογράμματη γραφή που σώζεται σε άσχημη κατάσταση. Από αυτή μεταγράφουμε με κάθε επιφύλαξη:

(χ)ρόν(ο) τα(ου) κυ γίνηκαν. ο βασι

κ´ θην..... ,αχξθ´ (1668)

,ζροζ´ (7177 = 1668/9)

Αν και δεν καθίσταται δυνατό να κατανοήσουμε το θέμα της ενθύμησης, μπορούμε ωστόσο να αναγνωρίσουμε τη χρονολογία του έτους 1668, που αναφέρεται προφανώς στο χρόνο του γράφηκε η ενθύμηση αυτή. Εάν όντως έχει γραφεί το έτος 1668 τότε λίγα χρόνια απέχει η ενθύμηση από την ιστόρηση του ναού το 1652 και θα μπορούσαμε ενδεχομένως να την αποδώσουμε και αυτή στο χέρι του Νικολάου. Σημειώνουμε ότι ο ίδιος ζωγράφος Νικόλαος έχει γράψει άλλη ενθύμηση στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου της Καστοριάς, όπου σημειώνει ένα ταξίδι που έχει κάνει με την οικογένειά του στην Κωνσταντινούπολη το έτος 1664¹².

vi. Ο κύριος όμως προβληματισμός που προκύπτει από την ανάγνωση της κτητορικής επιγραφής του Δρυοβούνου είναι αυτός της ταυτότητας του «αγιογράφου Νικολάου εκ κόμης λινοτοπίου». Ο ζωγράφος Νικόλαος υπογράφει με πεζά γράμματα στο κάτω μέρος της επιγραφής, γεγονός που φανερώνει την ταπεινότητά του, δηλώνοντας την ιδιότητα και την καταγωγή του¹³. Το όνομα Νικόλαος επαναλαμβάνεται σε μια σειρά από μνημεία, οπότε καθίσταται αναγκαίο να

ντίνου στους ναούς στη Σαρακήνιστα και στη Στεγόπολη Λιούντζης βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 34 και σ. 39) και ο δεύτερος είναι ο ζωγράφος του ναού του Αγ. Νικολάου Μέλιανης Πρεμετής. Ο Νικόλαος από το Λινοτόπι που ιστορεί το ναό του Αγ. Δημητρίου των Παλατιτσιων πρέπει να αποκλειστεί καθώς εργάζεται σε παλαιότερη περίοδο (1570).

¹⁰ Στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών υπογράφει ως «ζωγράφος», ενώ στη μονή της Θεοτόκου στη Ζέρμα ως «ιστοριογράφος».

¹¹ Το ότι ο συγκεκριμένος στίχος αποτελεί προσθήκη αναφέρει και ο Αν. Δάρδας (Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης, σ. 67).

¹² Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 48-49, πιν. 28α.

¹³ Παρόμοια είναι και η υπογραφή του Νικολάου στο ναό του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά βλ. Παϊσίδου, ό.π., πιν. 28α και Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 28β.

καθοριστεί η σχέση του Νικολάου του Δρυοβούνου με τους άλλους ζωγράφους με το όνομα Νικόλαος, που κατάγονται από το Λινοτόπι.

Συγκεκριμένα, το όνομα του Νικολάου από το Λινοτόπι αναγράφεται στις κτητορικές επιγραφές α) του ναού του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570)¹⁴, β) του καθολικού της μονής Μακρυαλέξη στην Κάτω Λάβδανη Πωγωνίου (1599)¹⁵, γ) του ναού του Αγ. Νικολάου στη Σαρακήνιστα Λιούντζης (1630)¹⁶, δ) του ναού του Αγ. Νικολάου Μέλιανης Πρεμετής (1632)¹⁷, ε) του ναού του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά (1639)¹⁸ στ) του καθολικού του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (1632-1646)¹⁹, ζ) του καθολικού της μονής Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου (1645/6)²⁰, η) του καθολικού της μονής Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο (1652), θ) του καθολικού της μονής του προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης (1653)²¹ και ι) του καθολικού της μονής της Θεοτόκου στη Ζέρμα Κονίτσης (1656)²².

Με βάση τη λογική πρέπει να αποκλείσουμε τα δύο πρώτα σύνολα, καθώς η χρονική απόσταση από τη χρονολογία ιστόρησης του Δρυοβούνου δεν το επιτρέπει. Πρέπει να αποκλείσουμε επίσης και το Νικόλαο που αναφέρεται σαν μαθητής του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Σαρακήνιστα και στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης. Εάν υποθέσουμε ότι ο Νικόλαος που αναφέρεται στις επιγραφές των δύο παραπάνω μνημείων είναι το ίδιο πρόσωπο²³, καθίσταται δύσκολο να δεχτούμε την υπόθεση του Κ. Γιακουμή ότι οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Νικολάου στη Μέλιανη Πρεμετής ανήκει στην καλλιτεχνική δράση του ίδιου Νικολάου²⁴, που από μαθητής γίνεται ο κύριος ζωγράφος του ναού. Ο Νικόλαος ως μαθητής αναφέρεται για πρώτη φορά το 1630 στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγ. Νικολάου στη Σαρακήνιστα και 23 χρόνια αργότερα συνεχίζει να είναι μαθητής του Κωνσταντίνου, όπως δηλώνεται στην επιγραφή του καθολικού της μονής του προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη. Δεδομένης όμως της έλλειψης δημοσιευμένου φωτογραφικού υλικού από το ναό της Μέλιανης δεν καθίσταται δυνατό να ταυτίσουμε το τεχνοτροπικό έστω στίγμα του συγκεκριμένου Νικολάου και κατά συνέπεια το ζήτημα της ταυτότητας του ζωγράφου στο ναό της Μέλιανης παραμένει ανοιχτό.

Υπολείπονται τα μνημεία της Καστοριάς, του Τυρνάβου, της Ζαγοράς, του Δρυοβούνου και της Ζέρμας, όπου ως κύριος ζωγράφος αναφέρεται ο Νικόλαος από το Λινοτόπι. Η Αν. Τούρτα υποθέτει ότι τα μνημεία της Καστοριάς, του Τυρνάβου και της Καστοριάς αποδίδονται σε έναν

¹⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 23.

¹⁵ Ο.π., σ. 27-8. Το ναό ιστόρησαν ο Νικόλαος και ο Μιχαήλ.

¹⁶ Ο.π., σ. 34-5. Το ναό ιστόρησαν ο Μιχαήλ, ο γιος του Κωνσταντίνος και ο Νικόλαος.

¹⁷ Γιακουμής, Λινοτόπι, σ.257-8.

¹⁸ Τούρτα, ό.π., σ. 35 και Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 47-49.

¹⁹ Τούρτα, ό.π., σ. 36-37 και Πασαλή, Τύρναβος, σ. 602-604.

²⁰ Τούρτα, ό.π., σ. 37-8. Το ναό ιστόρησαν οι ζωγράφοι Νικόλαος και Θεολόγης.

²¹ Ο.π., σ. 39-40. Το ναό ιστόρησαν ο Κωνσταντίνος γιος του Μιχαήλ και ο μαθητής αυτού Νικόλαος.

²² Ο.π., σ. 40-41. Το ναό ιστόρησαν οι ιστοριογράφοι Νικόλαος και Γεώργιος.

²³ Την υπόθεση αυτή κάνει και η Αν. Τούρτα (βλ. ό.π., σ. 34-35).

²⁴ Γιακουμής, Λινοτόπι, σ.258.

Νικόλαο, το Δρυόβουνο σε ένα δεύτερο και η μονή της Ζέρμας σε έναν τρίτο²⁵. Προκύπτει όμως από την υπόθεση αυτή, το ζήτημα της δυνατότητας παράλληλης δράσης τριών ή τεσσάρων²⁶ ή ακόμη και πέντε²⁷ ζωγράφων που δρουν με το ίδιο όνομα στην ίδια περιοχή μέσα σε διάστημα μιας μόνο τριακονταετίας.

Κατ' αρχήν η παραπάνω υπόθεση δεν φαίνεται να ευσταθεί και μόνο επειδή το όνομα επαναλαμβάνεται πολλές φορές, ακόμα και για ένα συνεργείο όπου οι ζωγράφοι συνδέονται με σχέσεις οικογενειακής συγγένειας²⁸. Είναι επίσης δύσκολο να δεχτούμε την ύπαρξη και την παράλληλη δράση πολλών ζωγράφων που υπογράφουν με το ίδιο όνομα, γνωρίζοντας ότι κάποιος άλλος ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι δρα στην ίδια περιοχή, την ίδια μάλιστα περίοδο. Με αυτόν τον τρόπο δεν θα μπορούσε να είναι αναγνωρίσιμο το έργο του κάθε Νικολάου, αφού όλοι θα υπέγραφαν με τον ίδιο τρόπο. Τρίτο και κυριότερο είναι το επιχείρημα της τεχνοτροπικής συνάφειας των τοιχογραφικών συνόλων, που ερμηνεύεται από την Αν. Τούρτα μέσα από την κυκλοφορία και τη χρήση των ίδιων ανθιβόλων μεταξύ των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η υπόθεση αυτή φαίνεται ακόμα πιο αδύναμη δεδομένου ότι τα ίδια ανθίβολα κυκλοφορούν μόνο ανάμεσα στους ζωγράφους από το Λινοτόπι με το όνομα Νικόλαος και όχι στους υπόλοιπους λινοτοπίτες ζωγράφους.

Πιθανότερη είναι η εκδοχή της ύπαρξης δύο μόνο ζωγράφων με το όνομα Νικόλαος, που δρουν την ίδια εποχή, ο πρώτος είναι μαθητής του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου και ο δεύτερος έχει ιστορήσει τους ναούς στην Καστοριά, τον Τύρναβο, τη Ζαγορά, το Δρυόβουνο και τη Ζέρμα²⁹. Οι διαφορές που τυχόν εμφανίζονται ανάμεσα στα πέντε αυτά τοιχογραφικά σύνολα δικαιολογούνται τόσο από την καλλιτεχνική εξέλιξη του ζωγράφου με την πάροδο του χρόνου, όσο και μέσα από τη συνεργασία του με διάφορους άλλους ζωγράφους (τον Θεολόγη στη Ζαγορά και τον Γεώργιο στη Ζέρμα³⁰) στο διάστημα αυτό.

Η υπόθεση αυτή για ένα μόνο ζωγράφο με το όνομα Νικόλαος, με πρώτο έργο το ναό του άρχοντα Θωμάνου και τελευταίο το καθολικό της Ζέρμας, καθίσταται πιο χειροπιαστή αν προσπαθήσουμε να υπολογίσουμε την ηλικία του Νικολάου, όταν υπέγραφε το πρώτο του έργο. Προς αυτήν την κατεύθυνση πολύτιμος αρωγός στέκεται η ενθύμηση στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά, όπου ο Νικόλαος σημειώνει ότι το 1664 κάνει μακρινό ταξίδι στην Κωνσταντινούπολη μαζί με την γυναίκα και την μητέρα του Μαλήνα³¹. Το έτος 1664 λοιπόν ο Νικόλαος ζει ακόμα και είναι σε ηλικία που δύναται να κάνει ένα δύσκολο ταξίδι μέχρι την Πόλη. Το 1664 ζει όμως και η μητέρα του και μάλιστα είναι

²⁵ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, ό.π., σ. 196-208.

²⁶ Εάν προσθέσουμε και το μαθητή του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου Νικόλαο.

²⁷ Εάν υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος της Μέλιανης είναι διαφορετικός ζωγράφος, που ονομάζεται Νικόλαος.

²⁸ Όπως υποστηρίζει η Αν. Τούρτα (βλ. Τούρτα, ό.π., σ. 43-45).

²⁹ Στη δράση του οποίου αποδίδουμε στη συνέχεια το καθολικό της μονής Σπηλαιίου Γρεβενών, το νάρθηκα του Νονο Ηορονο και δύο δεσποτικές εικόνες από τον πρώτο ναό του Αγ. Δημητρίου Σιατίστης.

³⁰ Τον Ιωάννη στο Σπήλαιο Γρεβενών και πιθανώς σέρβους τεχνίτες στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο, αν δεχτούμε ότι πρόκειται για έργα του ίδιου Νικολάου (βλ. παρακάτω σ. 154-156).

³¹ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 48-49.

και αυτή σε θέση να κάνει το ταξίδι μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Εάν υποθέσουμε ότι το 1639, ημερομηνία ιστόρησης του ναού στην Καστοριά, ο Νικόλαος είναι 25 χρονών, το 1664 είναι 50 ετών και η μητέρα του μεγαλύτερη από 65. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο ναός του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά είναι έργο της νεότητας του ζωγράφου Νικολάου, ενώ το Δρυόβουνο είναι έργο της ώριμης περιόδου του ίδιου ζωγράφου.

Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΚΑΙ Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ

Το καθολικό της μονής αποτελεί το μόνο κτίσμα που έχει απομείνει από το παλαιό μοναστηριακό συγκρότημα μετά την πυρπόλησή του το 1943. Η μονή ερημώθηκε και υπέστη κατά καιρούς κλοπές που απογύμνωσαν το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού από τις εικόνες του. Σήμερα η μονή επανασυστάθηκε και είναι ένα από τα πλέον δραστήρια μοναστηριακά συγκροτήματα της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης (εικ.1), ενώ το κτίσμα του καθολικού έχει συντηρηθεί και τα εξωτερικά επιχρίσματά του έχουν αφαιρεθεί αποκαλύπτοντας την τοιχοποιία του ναού. Τα τελευταία χρόνια μάλιστα προστέθηκε και ένας μικρός εξωνάρθηκας στη δυτική πλευρά του καθολικού. Οι τοιχογραφίες του ναού όμως υφίστανται ακόμα και σήμερα τις καταστροφικές συνέπειες του χρόνου, ιδιαίτερα αυτές του βορείου σκέλους του ναού.

Εξωτερικά ο ναός μοιάζει σαν ένα ενιαίο ορθογώνιο με διαστάσεις 15,65 x 7,50 μ.³² απ' όπου ξεχωρίζει μόνο ο τρούλος με το οκτάπλευρο τύμπανο και στα ανατολικά η πεντάπλευρη κόγχη του Ιερού. Η στέγαση του υπόλοιπου ναού γίνεται με ενιαία αμφικλινή στέγη που καλύπτει τους θόλους των παραβημάτων, αλλά και τα φουρνικά του δυτικού σκέλους του κυρίως ναού και του νάρθηκα.

Στην κάτοψη ο ναός φαίνεται σαν δικιόνιος σταυροειδής εγγεγραμμένος με επεκτεταμένο το δυτικό σκέλος του σταυρού. Ο τρούλος στηρίζεται σε δύο πεσσούς στα ανατολικά, που ορίζουν τον χώρο του ιερού, και δύο κίονες στη δυτική πλευρά. Ο χώρος δυτικότερα των δύο αυτών κίωνων επεκτείνεται μιμούμενος το κεντρικό τμήμα του ναού και στεγάζεται με χαμηλό φουρνικό με περίμετρο ίση με αυτή του τρούλου, αλλά σαφώς χαμηλότερο ύψος. Ο επεκτεταμένος αυτός χώρος του δυτικού σκέλους του σταυρού χαρακτηρίζεται από την Αν. Τούρτα ως νάρθηκας³³ αλλά στην πραγματικότητα αποτελεί μέρος του κυρίως ναού. Αυτό αποδεικνύει η αρχιτεκτονική συνάφεια με τον υπόλοιπο ναό, αλλά και το γεγονός ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα εφαρμόζεται χωρίς εμφανή διακοπή και στους δύο χώρους. Με τα τέσσερα παράθυρα του τρούλου και τα άλλα τέσσερα ψηλά στους πλευρικούς τοίχους ο ναός δε θα φωτιζόταν επαρκώς, εάν δεν υπήρχαν τα δύο μεγάλα παράθυρα χαμηλά στους τοίχους του κεντρικού μέρους του ναού. Η αρχιτεκτονική σύλληψη του καθολικού του Δρυοβουνου επαναλαμβάνεται επακριβώς στο γειτονικό καθολικό της μονής Αγ. Παρασκευής Δομαβιστίου³⁴ και στο καθολικό της μονής Ζέρμας³⁵. Η απουσία κογχών-χορών, η οποία κάνει εντύπωση στο μελετητή της αρχιτεκτονικής του ναού Αν. Δάρδα³⁶ δεν είναι σπάνιο φαινόμενο στα καθολικά των μονών του 17^{ου} αιώνα³⁷. Το καθολικό της μονής Δρυοβουνου με την επέκταση του δυτικού σκέλους και της επάλληλες καμάρες, τους ημικυλίν-

³² Χωρίς να υπολογίζουμε το σύγχρονο εξωνάρθηκα.

³³ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 38.

³⁴ Βλ. Δάρδας, Μοναστήρια Σισανίου και Σιατίστης, σχ. σ.48.

³⁵ Αδημοσίευτο.

³⁶ Δάρδας, ό.π., σ. 82-83.

³⁷ Αναφέρουμε ενδεικτικά (εκτός από τις μονές στη Ζέρμα και το Δομαβίστι) και το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.

δρους των κεραιών και τους θόλους των στεγάσεων προσφέρει ένα μεγάλο σύνολο επιφανειών, τις οποίες ο αγιογράφος Νικόλαος σπεύδει να εκμεταλλευτεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.

Το **Ιερό** προσφέρει πολλές και περίπλοκες ζωγραφικές επιφάνειες και ο ζωγράφος Νικόλαος επιδίδεται στην απεικόνιση θεμάτων από τον ευχαριστιακό αλλά και από άλλους κύκλους, ώστε να καλύψει πλήρως τους διατιθέμενους χώρους. Συγκεκριμένα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας εικονίζεται η Πλατυτέρα και χαμηλότερα η Κοινωνία των Αποστόλων, ο Χριστός «ζωηφόρος άρτος» και ο Μελισμός, που εγγράφεται σε κόγχη μικρών διαστάσεων. Εκατέρωθεν αυτής παριστάνονται οι συλλειτουργούντες ιεράρχες, τρεις σε κάθε πλευρά. Στο μέτωπο της αψίδας γύρω από την Πλατυτέρα εικονίζονται επτά στηθάρια με μάρτυρες, ενώ στην καμάρα του Ιερού εμπρός από την αψίδα σχηματίζονται άλλα τέσσερα στηθάρια, όπου ιστορούνται τέσσερις προπάτορες. Εκατέρωθεν των στηθαρίων αυτών σχηματίζονται 18 πίνακες όπου εικονίζονται τα ένδεκα Εωθινά και χαμηλότερα επτά σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του Χριστού. Στους δύο πεσσούς μπροστά από το ιερό έχουμε δύο πίνακες με προεικονίσεις της Θεοτόκου και χαμηλότερα ολόσωμους ιεράρχες.

Στην Πρόθεση κεντρικό θέμα είναι ο Χριστός Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερέας, παράσταση που εγγράφεται στο χαμηλό θολίσκο και συνδέεται άμεσα με τη Δέηση στο άνω μέρος και την Άκρα Ταπείνωση μέσα σε κογχάριο στο κάτω μέρος του ανατολικού τοίχου. Η όλη σύνθεση εικονογραφεί το γνωστό θέμα του «Άνω σε έν θρόνω καί κάτω έν τάφω». Στο βόρειο τοίχο εικονίζονται στην επάνω ζώνη δύο μαρτύρια ιεραρχών και χαμηλότερα το όραμα του Αγ. Πέτρου Αλεξανδρείας και παρέμβλητοι μέσα σε κογχάριο οι διάκονοι Εύπλος και Ρωμανός και ο Μελχισεδέκ. Στο τύμπανο της δυτικής πλευράς της Πρόθεσης εικονίζεται η θυσία του Αβραάμ, ενώ στο τύμπανο της νότιας πλευράς τέσσερις ιεράρχες σε στηθάρια.

Στο Διακονικό κυριαρχεί η παράσταση του «Επί σοί χαίρει» που αναπτύσσεται στο θολίσκο και στο άνω μέρος του ανατολικού και του δυτικού τοίχου. Χαμηλότερα στον ανατολικό τοίχο μέσα σε κόγχη απεικονίζεται η Παναγία Ζωοδόχος Πηγή. Ο ανατολικός τοίχος περιλαμβάνει δύο σκηνές από τα θαύματα του αρχαγγέλου Μιχαήλ και χαμηλότερα ιεράρχες και στυλίτες. Στο βόρειο τύμπανο σε αντιστοιχία με την Πρόθεση ιστορούνται τέσσερις ιεράρχες σε στηθάρια. Στους υπόλοιπους κενούς χώρους του Ιερού ο ζωγράφος Νικόλαος τοποθετεί ολόσωμες ή ημίσωμες μορφές ιεραρχών και μαρτύρων.

Στον **τρούλο** εφαρμόζεται το καθιερωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα που μοιάζει επεκτεταμένο λόγω της πληθώρας των ζωνών που σχηματίζονται στο ψηλό τύμπανο. Στο κέντρο ιστορείται ο Παντοκράτωρ που περιβάλλεται από αγγελικές δυνάμεις, αλλά και από μία ζώνη με ολόσωμους αρχαγγέλους. Στην επόμενη ζώνη παριστάνεται χορεία από 16 ολόσωμους προφήτες και χαμηλότερα η αγγελική λειτουργία. Στα λοφία του τρούλου τοποθετούνται οι τέσσερις Ευαγγελιστές και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται οι παραστάσεις του Χριστού Εμμανουήλ, του Χριστού Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, του Αναπεσόντος και του Επιταφίου Θρήνου. Στα μέτωπα των ημι-

κυλίνδρων που στηρίζουν τον τρούλο σχηματίζεται σειρά από 44 στηθάρια, που εικονίζουν στο εσωτερικό τους το Χριστό και τους δώδεκα μαθητές και άλλους 32 ιεράρχες με δυτικές μίτρες.

Στο **φουρνικό**, που επιστέφει το δυτικό σκέλος του σταυρού, εφαρμόζεται εικονογραφική διάταξη ανάλογη με αυτή του τρούλου με ομόκεντρες ζώνες, λοφία και ζώνες με στηθάρια στα μέτωπα των ημικυλίνδρων των κεραιών του σταυρού. Στο κέντρο εικονίζεται η παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται» και γύρω από αυτή πλατιά ζώνη με τους 13 πρώτους Οίκους του Ακαθίστου. Στα λοφία παριστάνονται τέσσερις μορφές ποιητών και χαμηλότερα μέσα σε στηθάρια τοποθετούνται οι σαράντα μάρτυρες οί έν Σεβαστεία μαρτυρήσαντες.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται στον υπόλοιπο ναό χωρίς να είναι σφιχτοδεμένο, στην προσπάθεια του Νικολάου να παραστήσει πλήρεις τους εικονογραφικούς κύκλους που επιθυμεί και να τους κατανείμει αξεχώριστα σε όλες τις διατιθέμενες επιφάνειες, είτε πρόκειται για κάθετους τοίχους είτε για καμπύλες επιφάνειες. Τοποθετεί λοιπόν οκτώ πίνακες σε κάθε ημικύλινδρο και εντάσσει τους πίνακες αυτούς κανονικά στο εικονογραφικό πρόγραμμα σε συνέχεια των κάθετων τοίχων. Το **Δωδεκάορτο** αρχίζει με τον Ευαγγελισμό στην νότια κεραία του σταυρού που βαστάζει τον τρούλο και καταλήγει με χαλαρή συνοχή έως την Πεντηκοστή στη αντίστοιχη θέση της βόρειας πλευράς. Η Μεταμόρφωση, στο όνομα της οποίας τιμάται η μονή, κατέχει εξέχουσα θέση στο τοίχο του βόρειου σκέλους του σταυρού, ενώ η Κοίμηση της Θεοτόκου τοποθετείται στο Δυτικό τοίχο μαζί με τις παραστάσεις της Γέννησης και των Εισοδίων της Θεοτόκου. Ο **κύκλος των Παθών και των γεγονότων μετά την Ανάσταση** είναι ιδιαίτερα πλούσιος σε παραστάσεις και περιτρέχει τις ανώτερες ζώνες του δυτικού σκέλους του ναού. Ιδιαίτερα αναπτυγμένος είναι ο **κύκλος της Ζωής και των Θαυμάτων του Χριστού** που καταλαμβάνει τις χαμηλότερες ζώνες και κατανέμεται ομοιόμορφα σε όλο το ναό.

Ο ζωγράφος δε διστάζει να παρεμβάλλει πίνακες με θέματα από **την Παλαιά Διαθήκη**, πίνακες με **προεικονίσεις της Θεοτόκου**, πίνακες με θέματα από το **βίο του Προδρόμου** ή και **μεμονωμένες παραστάσεις**, όπως αυτή της Αγίας Τριάδας και της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Στη χαμηλότερη ζώνη παριστάνονται **ολόσωμοι άγιοι** στρατιωτικοί, ιατροί και άλλοι, ενώ οι επιφάνειες κάτω από τη ζώνη των αγίων φέρουν **γραπτά κοσμήματα**.

Η περιπλοκότητα των διατιθέμενων επιφανειών δυσκολεύει τον ζωγράφο Νικόλαο να εντάξει ομαλά πάνω σε αυτές τους κύκλους που επιθυμεί και το τελικό αποτέλεσμα της οργάνωσης δεν φαίνεται ιδιαίτερα επιτυχημένο, αλλά, αντίθετα, δημιουργεί σύγχυση στο θεατή. Παρόμοιες επιφάνειες και κατά συνέπεια παρόμοια προβλήματα οργάνωσης του εικονογραφικού προγράμματος συναντά ο Νικόλαος στο προγενέστερο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, ενώ στο μεταγενέστερο στο καθολικό της μονής της Θεοτόκου στη Ζέρμα φαίνεται να έχει αντιληφθεί το πρόβλημα με τους μικρούς και πυκνά τοποθετημένους πίνακες και οργανώνει το πρόγραμμα του ναού με λιγότερες παραστάσεις μεγαλύτερων διαστάσεων, επιλογή που προδίδει ικανότητα του ζωγράφου για καλύτερο χειρισμό των εικονογραφικών κύκλων.

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟ ΙΕΡΟ

Η Πλατυτέρα [επιγ. ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ/ Η ΠΛΑΤΗΤΕΡΑ Των ΟΥ(ΡΑ)ΝΩΝ]

Η Θεοτόκος εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού (εικ. 6), καθισμένη σε θρόνο, κρατώντας τον Χριστό Εμμανουήλ αξονικά τοποθετημένο στην αγκαλιά της. Η Παναγία κρατά με το δεξί της χέρι το δεξιό ώμο του Χριστού και με το αριστερό της χέρι ακουμπά την κνήμη του παιδιού. Ο γαλαζοπράσινος χιτώνας της Παναγίας υπερκαλύπτεται από μαφόριο πορφυρού χρώματος, το οποίο έρχεται σε χρωματική αντίθεση με τα ανοιχτόχρωμα φορέματα του Χριστού. Οι χρυσοκονδυλιές στο Χριστό εναρμονίζονται με τις χρυσές παρυφές, αλλά και με τους χρυσούς κροσσούς του μαφορίου της Θεοτόκου που ξεκινούν λίγο πιο κάτω από δεξιά της ώμο.

Πάνω στο μαφόριο υπάρχει επίραμμα ταινιοειδές, το οποίο διακοσμείται με πεζά γράμματα με την επιγραφή: «εν κρωσσοτης χρησις περιΒΕΥ» (εικ. 7). Πρόκειται για το γνωστό απόσπασμα του 45^{ου} ψαλμού: «έν κρωσσωτοιῖς χρυσοῖς περιβεβλημένη πεποικιλμένη...» που απαντά στην εικονογραφία της Θεοτόκου ήδη από τον 14^ο αιώνα στη βόρεια Ελλάδα και την ευρύτερη Βαλκανική³⁸. Ο ζωγράφος επαναλαμβάνει την ιδιαίτερη αυτή εικονογραφική λεπτομέρεια και σε έναν ακόμη πίνακα στον βόρειο τοίχο του ίδιου ναού, όπου εικονίζεται ολόσωμη η μορφή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας (εικ. 218), γεγονός που καταδεικνύει ότι ο Νικόλαος δεν αντιγράφει άκριτα κάποιο ανθίβολο, αλλά κατανοεί την ακριβή σημασία του μοτίβου που εφαρμόζει συστηματικά στο έργο του.

Ο θρόνος της Θεοτόκου με διπλή καμπυλότητα στο ερεισίνωτο κοσμείται με ιδιαίτερα πυκνές και έντονες χρυσοκονδυλιές με κυκλική φορά, που απομιμείται ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις. Το ερεισίνωτο του θρόνου διαμορφώνεται σε τρεις επάλληλες ζώνες με τη μεσαία να είναι πιο περίπλοκα διακοσμημένη, ενώ τα πόδια του θρόνου καταλήγουν σε λεοντοκεφαλές. Ο συγκεκριμένος τύπος καθίσματος, στη γενική διαμόρφωσή του είναι γνωστός ήδη από τον 16^ο αι.³⁹ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση και στη ζωγραφική του 17^{ου} αι.⁴⁰. Ο θρόνος με διπλή καμπυλότητα στο

³⁸ Babić, Maphorion, σ. 57 κ.ε. Στη μνημειακή ζωγραφική η ύπαρξη της λεπτομέρειας αυτής είναι πολύ σπάνια. Τη συναντάμε όμως και στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών, στην παράσταση του «άνωθεν οί προφήται» στο Διακονικό. Για την προέλευση και τη σημασία του στοιχείου αυτού βλ. παρακάτω σ. 12-13.

³⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ.59, σημ. 181, σε φορητές εικόνες βλ. ενδεικτικά Χατζηδάκης, Πάμμος, πιν. 13, 150, πιν. 164 εικ. 116 και πιν. 190 εικ. 118, αλλά και σε πολλά παραδείγματα μνημειακής ζωγραφικής (βλ. παρακάτω σημ. 48).

⁴⁰ Στο παρεκκλήσι των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ και στην Κοίμηση της Καλαμπάκας (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, πιν Β'1 και ΙΒ'1).

ερείσινωτο είναι γνωστός και στη ζωγραφική των Λινοτοπιτών ζωγράφων, όπως και η απώληξη των ποδιών σε λεοντοκεφαλές⁴¹.

Εκατέρωθεν της Παναγίας εικονίζονται σεβίζοντες οι δύο Αρχάγγελοι, ντυμένοι με αυτοκρατορική ενδυμασία. Ο Μιχαήλ κρατά ειλητάριο με την επιγραφή «ΤΗΝ ΓΑΡ CHN ΜΗΤΡΑΝ ΘΡΟΝΟΝ ΕΠΟΙΗΣΕ Κ' ΤΗΝ CHN ΓΑΣΤΕΡΑ»⁴², ενώ ο Γαβριήλ «ΜΗΤΕΡ/Α CE Θ(ΕΟ)Υ/ ΕΠΗCΤΑ/ΜΕΘΑ Ι/ΑΝΤΕC/ΠΑΡΘΕ/ΝΟΝ ΑΛΙ/Θός»⁴³. Τα ενδύματα των Αρχαγγέλων κάτω από τα στολισμένα με πολύτιμους λίθους ωμοφόρια, φέρουν διάκοσμο χαρακτηριστικό της ζωγραφικής τέχνης του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι: πάνω στο βαθυκύανο φόρεμα του Μιχαήλ ζωγραφίζονται με πράσινο χρώμα μεγάλα πολύλοβα διάχωρα, που περικλείουν διακοσμητικά μοτίβα με άνθη, ρόδακες και γεωμετρικά σχέδια. Το διάκενο των πολύλοβων διαχώρων γεμίζει με μικρά επάλληλα τρίγωνα ή με μοτίβα ανθισμένων φυτών. Ο Γαβριήλ είναι ντυμένος με τον ίδιο ακριβώς τρόπο σε ερυθρές, όμως, αποχρώσεις⁴⁴.

Όλες οι μορφές της παράστασης φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους⁴⁵, κατασκευασμένους από την ίδια μήτρα. Συγκεκριμένα οι μήτρες που χρησιμοποιούνται είναι μικρές σε μέγεθος και ο ζωγράφος χρειάζεται να τις εμπίσει πολλές φορές, ώστε να καλύψει όλη την επιφάνεια του φωτοστεφάνου. Το αποτύπωμα που δημιουργείται περιλαμβάνει διάφορα φυτικά μοτίβα που οργανώνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να σχηματίζουν το σχήμα του σταυρού. Η ανάγλυφη διακόσμηση του φωτοστεφάνου του Χριστού διακόπτεται σε τρία σημεία, ώστε να καταστεί ο φωτοστέφανος ένσταυρος.

Ο κάμπος της παράστασης διαμορφώνεται σε τρεις επάλληλες και ισοπλατείς ζώνες με διαφορετικούς χρωματισμούς: Η ανώτερη βαθυκύανου χρώματος, η μεσαία σε φαιοπράσινο και η κατώτερη γεμάτη από λευκά στίγματα σποράδην πάνω σε καστανό φόντο. Η χρωματική αυτή διαμόρφωση του κάμπου, που επαναλαμβάνεται μέσα στο ναό στις παραστάσεις μεμονωμένων μορφών⁴⁶, εμφανίζεται συχνά στα μνημεία του 17^{ου} αιώνα αλλά και σε προγενέστερα παραδείγματα⁴⁷.

⁴¹ Π.χ. στο ναό του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, εικ. 1-2, σ.58).

⁴² Προέρχεται από το Θεοτοκίον του πλ. Δ' ήχου του όρθρου της Κυριακής: «τὴν σὴν μήτραν θρόνον ἐποίησε καὶ τὴν σὴν γαστέρα πλατυτέραν οὐρανῶν ἀπειργάσατο». (Καλοκύρης, Θεοτόκος, σ. 56)

⁴³ Προέρχεται από το Θεοτοκίον του Α' ήχου του όρθρου της Κυριακής: «Μητέρα σε Θεού, επιστάμεθα πάντες, Παρθένον αληθώς, και μετά τόκον φανείσα...».

⁴⁴ Ο διάκοσμος αυτός στα ενδύματα συναντάται σε όλες σχεδόν τις μεμονωμένες μορφές του ναού (αγίους, μάρτυρες, ιεράρχες, διακόνους, αγγέλους στον τρούλο κλπ.).

⁴⁵ Οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι είναι χαρακτηριστικοί στο έργο του ζωγράφου Νικολάου. Τοποθετούνται στις μορφές που ο αγιογράφος θέλει να τονίσει. Η κατασκευή τους γίνεται με διάφορες μήτρες που σφραγίζουν είτε απευθείας την ζωγραφική επιφάνεια ή επίθετες γύψινες κατασκευές. Ανάγλυφους φωτοστέφανους στην παράσταση της Πλατυτέρας συναντούμε επίσης στο προγενέστερο μνημείο του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο) και σε έργα που εντάσσονται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου Νικολάου, όπως το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και το καθολικό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτα). Για την προέλευση των ανάγλυφων φωτοστέφανων βλ. παρακάτω σ.142.

⁴⁶ Στις περισσότερες παραστάσεις του ναού της κάτω ζώνης ο κάμπος έχει επιζωγραφισθεί σε σύγχρονη φάση. Ορισμένοι όμως πίνακες στο χώρο του ιερού σώζουν την αρχική τους διακόσμηση, απ' όπου μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η τρίζωνη διαμόρφωση του κάμπου συνεχιζόταν σε όλη την κάτω ζώνη με τις

Η εικονογραφία της παράστασης δεν μας είναι άγνωστη από παλαιότερα μνημεία. Η ένθρονη Θεοτόκος ανάμεσα στους Αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ είναι ένα θέμα, το οποίο απαντά στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας σε ορισμένα μοναστικά κέντρα του 16^{ου} αιώνα⁴⁸ αντί της στηθαίας Πλατυτέρας, που συναντάται στην πλειοψηφία των ναών του ελλαδικού χώρου⁴⁹ και με αυξανόμενη συχνότητα στα μνημεία του 17^{ου} αιώνα⁵⁰. Λιγότερο συχνά εντοπίζουμε τους αρχαγγέλους να κρατούν ανοιχτά ειλητάρια⁵¹ και ιδιαίτερα με τις συγκεκριμένες επιγραφές⁵².

Το σημαντικότερο στοιχείο της εικονογραφίας της παράστασης είναι η επιγραφή του «εν κρωσοτης χρησις περιΒΕΥ» στο μαφόριο της Θεοτόκου. Η επιγραφή αυτή παραπέμπει στους στίχους 13-14 του ψαλμού 44(45). Η αναγραφή των συγκεκριμένων στίχων στο μαφόριο της Θεοτόκου παρατηρείται ήδη στις αρχές του 14^{ου} αιώνα ιδιαίτερα σε παραδείγματα φορητών εικόνων και με πιθανό κέντρο παραγωγής την Θεσσαλονίκη⁵³ και διαδίδεται στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική του Ελλαδικού χώρου και της Σερβίας, χωρίς όμως να ενταχθεί συστηματικά σε κάποια χρονική φάση στην εικονογραφία της Θεοτόκου. Η επιγραφή των στίχων αυτών λοιπόν στο μαφόριο της Θεοτόκου παραμένει μια ιδιαίτερα σπάνια εικονογραφική προσθήκη⁵⁴.

Αναμφίβολα ο ζωγράφος μας έχει επηρεαστεί από το έργο και τα πρότυπα του Θεοφάνη, όπως θα διαπιστώσουμε μέσα από την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων στο Δρυόβουνο και από το Θεοφάνη πρέπει να παραλαμβάνει το συγκεκριμένο μοτίβο με τη λεπτομέρεια αυτή στο μαφόριο της Θεοτόκου. Πράγματι ο Θεοφάνης φέρεται να έχει ζωγραφίσει φορητή εικόνα

ολόσωμες μορφές που περιτρέχει το ναό. Την ίδια διαμόρφωση του κάμπου επιλέγει ο ζωγράφος και για τη ζώνη των προφητών στον τρούλο (εικ. 55-56).

⁴⁷ Στα καθολικά της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 4, 17) και της μονής Ξενοφώντος. (Millet, Athos, πιν.176) και στο παρεκκλήσιο του Αγ. Γεωργίου της μονής Αγ. Παύλου (Millet, ό.π. πιν. 191.1).

⁴⁸ Στο καθολικό της Λαύρας, της μονής Ξενοφώντος, της μονής Δοχειαρίου (βλ. Millet, Athos, πιν 118.1, 169.2 218 αντίστοιχα), στη καθολικό της μονής Βαρλαάμ (αδημοσίευτο), στο παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου στη Λαύρα (Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, σ.29-31, πιν. 8a) και στη μονή Δουσίκου (Καλοκύρης, Ανάλεκτα, εικ.121).

⁴⁹ Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ.55, σημ.13, όπου παραδείγματα και περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁵⁰ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις της ένθρονης Θεοτόκου με αρχαγγέλους στο καθολικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη μονή Βυτουμά, στο παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., σ.288, εικ. 230, πιν.ΙΒ'1 και σ.53-59, πιν.Β'1 αντίστοιχα), στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. εικ.36), στο ναό του Αγ. Νικολάου στον Ελαφότοπο (Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά, εικ.37). Το θέμα της ένθρονης Θεοτόκου είναι γνωστό και στους Λινοτοπίτες ζωγράφους (εμφανίζεται στο ναό της Κοίμησης στον Ελαφότοπο και στο ναό του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ.58-59, πιν.1-2,31β), μολονότι προτιμάται περισσότερο η στηθαία απεικόνιση της Θεοτόκου. Από τα έργα που εντάσσουμε στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Νικολάου μόνο στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών απεικονίζεται η Θεοτόκος ένθρονη με δύο αρχαγγέλους εκατέρωθεν της (αδημοσίευτο).

⁵¹ Στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (αδημοσίευτο, αναφορά στο Σαμπανίκου, ό.π., σ. 56), στο παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου στη μονή της Λαύρας (Semoglou, ό.π., σ.29, πιν. 8a), στην Κοίμηση Καλαμπάκας και στο παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., σ. 54), στη μονή Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., εικ.36) και στο ναό του Αγ. Γεωργίου Αγράφων.

⁵² Για τις επιγραφές στα ειλητάρια των Αρχαγγέλων βλ. Semoglou, ό.π. σ. 29-30, Σαμπανίκου, ό.π., σ. 54 και Σδρόλια, ό.π., σ.113. Στα παραπάνω παραδείγματα οι επιγραφές είναι διαφορετικές.

⁵³ Babić, Maphorion, σ. 62.

⁵⁴ Για έναν κατάλογο των γνωστών παραδειγμάτων του 15^{ου}, 16^{ου} και 17^{ου} αι., που φέρουν τη συγκεκριμένη επιγραφή στο μαφόριο της Θεοτόκου βλ. Babić, ό.π., σ. 62-63, σημ. 31.

της Παναγίας στο τύπο της Οδηγήτριας με δύο Αρχαγγέλους, που βρίσκεται σήμερα στην Barletta της Ιταλίας⁵⁵. Ανεξάρτητα όμως από την προέλευση του συγκεκριμένου μοτίβου, γεγονός είναι ότι ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι έχει εντάξει στην εικονογραφία του τη συγκεκριμένη λεπτομέρεια και τη θεωρεί σαν αναπόσπαστο στοιχείο διαφόρων μαριολογικών θεμάτων. Στο Δρυόβουνο εμφανίζεται δύο φορές, την πρώτη στην παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη του Ιερού και τη δεύτερη σε πίνακα του βορείου τοίχου του ναού με την ολόσωμη παράσταση της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁵⁶ εντοπίζεται η ίδια λεπτομέρεια στο μαφόριο της Θεοτόκου στην παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται», που τοποθετείται στο θολίσκο του Διακονικού. Στο τελευταίο μάλιστα παράδειγμα ο ζωγράφος αναγράφει μεγαλύτερο μέρος του Ψαλμού 44 (45): «...ΚΡΩΣΟΤΗΣ ΧΡΙΣΙΣ Π / ΕΡΙΒΕΒ / ΕΙΜΕΝΗ...», γεγονός που αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος από το Λινοτόπι γνωρίζει όλο το στίχο που πρέπει να αναγράψει. Το ότι όμως η συγκεκριμένη εικονογραφική λεπτομέρεια αποτελεί αντιγραφή κάποιου προτύπου, που φτάνει στα χέρια του και το ότι ο Νικόλαος δεν ανατρέχει στις πηγές, ούτε κατανοεί επακριβώς το νόημα της επιγραφής, φαίνεται από την επανάληψη του ορθογραφικού λάθους «κρωσοτής» και όχι «κροσσωτοίς», που παρατηρείται ήδη από τα παραδείγματα του 14^{ου} αι.⁵⁷.

Η απόδοση των προσώπων (με την έντονη απόδοση των φρυδιών, τις μακριές μύτες, την προσεγγισμένη διαμόρφωση της κόμης, το χαρακτηριστικό για τις μορφές του ζωγράφου προγούλι κάτω από το πρόσωπο, αλλά και με τις ομαλές μεταβάσεις στο φωτοσκιασμό) αποπνέει την αίσθηση μιας ζωγραφικής υψηλής ποιότητας από έμπειρο καλλιτεχνικά χέρι, που έχει ξεφύγει από οποιαδήποτε γραμμικότητα.

Η Κοινωνία των Αποστόλων

Αποτελείται από την Μετάδοση (εικ. 8) στα δεξιά με την επιγραφή «ΛΑΒΕΤΕ ΦΑΓΕΤΕ ΤΟΥΤΟ ΜΟΥ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΤΟΥ ΠΕΡ ΙΜΩΝ ΚΛΟΜΕΝΟΝ ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΟΝ» και στα αριστερά τη Μετάληψη (εικ. 9) με την επιγραφή «(ΠΙΕΤΕ ΕΞ ΑΥΤΟΥ ΠΑΝΤΕΣ) / ΤΟΥΤΟ ΕΣΤΙ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ ΤΟ ΤΗΣ ΚΑΙΝΗΣ ΔΙΑΘΗΚΗΣ ΤΟ ΥΠΕΡ/ ΥΜΩΝ (ΚΑΙ ΠΟΛΛΩΝ) / ΕΚΧΥΝΟΜΕΝΟΝ / ΕΙΣ ΑΦΕΣΙ / Ν ΑΜΑΡΤΙΟΝ». Η παράσταση χωρίζεται σε δύο πίνακες λόγω της μεσολάβησης ενός μικρού παραθύρου ανάμεσα στη Μετάδοση και τη Μετάληψη.

Ο Χριστός και στις δύο παραστάσεις φοράει ερυθροκάστανο χιτώνα και φαιοκύανο ιμάτιο⁵⁸ και πίσω του παραστέκει ένας άγγελος-διάκων με ερυθρό στιχάριο κρατώντας ριπίδιο με την επι-

⁵⁵ Babić, Maphorion, σ. 63, σημ. 32.

⁵⁶ Η ιστορία του μεγάλου μέρους του καθολικού έχει γίνει από το χρωστήρα του Νικολάου από το Λινοτόπι. Βλ. παρακάτω σ. 154.

⁵⁷ Ο.π., σ. 58.

⁵⁸ Χωρίς να είναι ντυμένος αρχιερατικά, όπως είναι στην παράσταση της αγγελικής λειτουργίας στον τρούλο του ίδιου ναού.

γραφη «ΑΓΙΟΣ». Σε κάθε πίνακα τοποθετούνται από έξι μαθητές συμπεριλαμβανομένου και του Ιούδα, που εικονίζεται ως ο τελευταίος της σειράς των αποστόλων στη Μετάδοση. Είναι τοποθετημένος σε αντίθετη φορά κίνησης από τους υπόλοιπους αποστόλους κοιτώντας επίμονα το ψωμίο⁵⁹. Η στάση του αυτή ακριβώς τον διαφοροποιεί σαφώς από το σύνολο των αποστόλων, παρά την ομοιομορφία των φωτοστεφάνων που φέρουν όλες οι μορφές της παράστασης. Η απεικόνιση του Ιούδα να φεύγει από τη Μετάδοση είναι γνωστή στη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁶⁰, αλλά η παράσταση Ιούδα με φωτοστέφανο είναι σπάνια⁶¹.

Καθώς η παράσταση διαμορφώνεται σε δύο σκηνές, η ύπαρξη δύο τραπεζών είναι δικαιολογημένη. Οι αρχιτεκτονικές κατασκευές, οι οποίες παίζουν το ρόλο του κιβωρίου των δύο τραπεζών αποδίδονται με ιδιαίτερο τρόπο. Στη Μετάδοση αποδίδεται με τη μορφή τριών συνενωμένων απλών κιβωρίων με θολωτή στέγαση, ενώ στη Μετάληψη λαμβάνει πιο περίπλοκο σχήμα κιονοστήρικτου αρχιτεκτονήματος με μεγάλη αετωματική απόληξη με πορφυρό ύφασμα να δένεται από κεραιές που σχηματίζονται στη στέγη⁶². Η όλη παράσταση προβάλλεται πάνω σε ένα συνεχόμενο χαμηλό τοίχο με σειρές αστραγάλων και σχηματοποιημένη διακόσμηση⁶³, πίσω από τον οποίο υπάρχουν ακόμα δύο κτίρια διαμορφώνοντας τελικά μια παράσταση ιδιαίτερα πλούσια σε αρχιτεκτονικό βάθος⁶⁴.

Παρομοίως αποδίδεται η παράσταση στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁶⁵ και στο ναό στο Strezovce του 1606⁶⁶ με φωτοστέφανο στον Ιούδα, αλλά ενιαία τράπεζα και για τις δύο σκηνές. Το πρότυπο της αντίληψης του αρχιτεκτονικού βάθους το συναντάμε ήδη διαμορφωμένο στα βασικά του χαρακτηριστικά στις τοιχογραφίες στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια⁶⁷, έργο ζωγράφου από το Λινοτόπι.

Το χρώμα που κυριαρχεί στην παράσταση είναι το ερυθρό, καθώς όλες οι μορφές που εικονίζονται φορούν ερυθρό χιτώνα ή ιμάτιο (εκτός από το Πέτρο). Ερυθρό χρώμα έχουν και το ύφα-

⁵⁹ Ιω 13:27, όπου διαβάζουμε : «μετά το ψωμίον τότε εισήλθε εις εκείνον ο Σατανάς».

⁶⁰ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 60, όπου παρατίθενται παραδείγματα της παράστασης με αποχώρηση του Ιούδα.

⁶¹ Στην παράσταση του Δρυοβούνου ο Ιούδας φέρει κανονικό φωτοστέφανο σε αντίθεση με την παράσταση του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι όπου ο φωτοστέφανος απουσιάζει (Τούρτα, ό.π., πιν.33 α-β), σε αντίθεση και με το παράδειγμα της μονής Πατέρων (ό.π., πιν.104 α) και του καθολικού της μονής Αγ. Παρασκευής Δομαβιστίου Κοζάνης (αδημοσίευτο), όπου όμως το χρώμα του φωτοστεφάνου του Ιούδα είναι διαφορετικό των υπολοίπων αποστόλων.

⁶² Το αρχιτεκτόνημα αυτό πρέπει να είναι εφεύρημα του ίδιου του λινοτοπίτη Νικολάου, καθώς δεν απαντά στα μνημεία της μεταβυζαντινής περιόδου.

⁶³ Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου φαίνεται να έχει κατανοήσει και εξελίξει την άποψη του 15^{ου} και 16^{ου} αι για την απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους (βλ. ενδεικτικά Georgitsogianni, Vieux Catholicon, πιν. 15,49, Αχεμιάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 22-24, 42β, 83γ, Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 34,52).

⁶⁴ Ομοιότητες διαπιστώνονται στη διαμόρφωση των αρχιτεκτονημάτων σε τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. λ.χ. των Κακαβάδων (στην Αναβρυτή ή στη Γόλα βλ. Προεστάκη, Κακαβάς, πιν.146β, πιν. 164β κ.α.) ή στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα και στο παρεκκλήσι των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, πιν. Δ'1, Γ'1, , εικ 134, 135 και εικ.68), αλλά στο Δρυόβουνο η διακοσμησηκή διάθεση των αρχιτεκτονημάτων είναι σαφώς μεγαλύτερη, παρόμοια με αυτή του νάρθηκα του Νονο Ηορονο και της Κοίμησης της Ζέρμας (αδημοσίευτα).

⁶⁵ Αδημοσίευτο.

⁶⁶ Petcović, similarities, πιν. 276.

⁶⁷ Αδημοσίευτο.

σμα, που χρησιμοποιεί ο Χριστός για τη Μετάληψη και το ποτήριο, που είναι τοποθετημένο πάνω στην τράπεζα στην ίδια σκηνή, τα κιονόκρανα του κιβωρίου, το ύφασμα, που καλύπτει την τράπεζα και τα μεγάλα παραπετάσματα, που συμπληρώνουν το αρχιτεκτονικό βάθος. Η επιλογή αυτή ίσως να μην είναι τυχαία, αλλά να αναφέρεται στο χρώμα του αίματος του Κυρίου, στο οποίο κοινωνούν οι απόστολοι, προσπαθώντας να τονίσει το ευχαριστιακό νόημα της παράστασης, στο οποίο συμβάλλει και η αναγραφή των ευαγγελικών περικοπών, που σηματοδοτούν τη σκηνή.

Ο Μελισμός [επιγ. Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ]

Η παράσταση του Μελισμού (εικ. 11) τοποθετείται στο κογχάριο, που ανοίγεται στο κάτω μέρος της κόγχης του Ιερού και στην περίπτωση μας αποτελείται από τον Χριστό βρέφος⁶⁸ καλυμμένο με αέρα χρώματος ερυθρού να ευλογεί μέσα σε βαθύ δισκάριο με αστερίσκο. Την παράσταση πλαισιώνουν δύο άγγελοι [επιγ. ΑΓΓΕΛΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ] με πολυδιακοσμημένες ενδυμασίες, που κρατούν λειτουργικά ριπίδια. Σημειώνεται ότι οι φωτοστέφανοι όλων των μορφών της παράστασης, αλλά και τα ριπίδια αποδίδονται με ανάγλυφο τρόπο.

Το αξιοσημείωτο της παράστασης είναι ότι το ποτήριο, που πλαισιώνει συνήθως το Μελισμό και τοποθετείται πάνω στην τράπεζα μαζί με το δισκάριο, έχει μεταφερθεί εκτός του κογχαρίου και συγκεκριμένα πάνω ακριβώς από αυτό. Μέσα στο ποτήριο αυτό⁶⁹ παριστάνεται ο Χριστός Εμμανουήλ να ευλογεί και με τα δύο του χέρια. Πρόκειται για τη σπάνια για τη συγκεκριμένη εποχή παράσταση του **Χριστού «ζωηφόρου άρτου»**⁷⁰ σε μια μοναδική εικονογραφική μορφή (εικ. 10). Στα λιγοστά δείγματα του εικονογραφικού αυτού τύπου, το ποτήριο τοποθετείται πάνω στην τράπεζα αντικαθιστώντας το δισκάριο, τον αστερίσκο και τον αέρα προφανώς συμβολίζοντας ότι η προετοιμασία του άρτου έχει ήδη συντελεσθεί⁷¹, στο Δρυόβουνο όμως οι δύο παραστάσεις φαίνεται να έχουν αποσπασθεί και να εικονίζονται ανεξάρτητα η μία από την άλλη.

Ο ζωγράφος Νικόλαος αποδίδει κατά τα άλλα με κανονικό τρόπο το Μελισμό, παραλείποντας απλώς το ποτήριο από την τράπεζα και τοποθετώντας το ακριβώς πάνω από την παράσταση της προετοιμασίας του άρτου αλλά σαφώς σε διαφορετική ζώνη. Με τον τρόπο αυτό το ποτήριο με το Χριστό Εμμανουήλ δεν μπορεί παρά να αναφέρεται στην προετοιμασία του οίνου⁷² συμπληρώνοντας την υποκείμενη παράσταση της προετοιμασίας του άρτου. Αποσυνδέεται, λοιπόν, το θέμα του Χριστού «ζωηφόρου άρτου» από το Μελισμό και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες (χωρίς όμως να αποκλείεται η θεματική συνάφεια των παραστάσεων) και προτιμάται η παρεμβο-

⁶⁸ Κάπως άκομψα αποδοσμένο, με αποτέλεσμα να φαίνεται σαν παιδί μικρής ηλικίας.

⁶⁹ Το οποίο είναι δυσδιάκριτο καθώς είναι του ίδιου χρώματος με το μάτιο του Χριστού και δεν έχει πόδι, οπότε και λαμβάνει μορφή κάλυκα.

⁷⁰ Η παράσταση στο Δρυόβουνο δεν επιγράφεται, όπως και στα ελάχιστα προγενέστερα παραδείγματα (βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σημ. 244, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία).

⁷¹ Ο.π., σ. 45.

⁷² Το θέμα του Χριστού «ζωηφόρου άρτου» παραπέμπει σαφώς στην παράσταση της Μετάληψης, όπως σημειώνει και η Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 63-64.

λή του ποτηρίου με το Χριστό Εμμανουήλ ανάμεσα στη Μετάδοση και τη Μετάληψη. Η εικονογραφική πρόταση του Λινοτοπίτη ζωγράφου δεν θα ευδοκιμήσει και το θέμα του Χριστού «ζωηφόρου άρτου», όποτε εικονίζεται σε μεταγενέστερες παραστάσεις θα συμπλέκεται με την παράσταση του Μελισμού⁷³.

Συλλειτουργούντες Ιεράρχες

Στην κατώτερη ζώνη της κόγχης του ιερού Βήματος εικονίζονται έξι συλλειτουργούντες Ιεράρχες, χωρισμένοι σε δύο ημιχώρια και στραμμένοι προς το κέντρο της ανίδας, όπου και η παράσταση του Μελισμού. Στα αριστερά παριστάνονται οι **άγιοι Νικόλαος, Γρηγόριος** και ο **άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος** (εικ. 12), ενώ στα δεξιά ο **άγιος Αθανάσιος**, ο **άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας** και ο **άγιος Βασίλειος** (εικ. 13), καθώς μπορούν να ταυτιστούν από τις επιγραφές που τους συνοδεύουν⁷⁴. Όλοι οι Ιεράρχες κρατούν ανοιχτά ειλητάρια και με τα δύο τους χέρια, εκτός από τον Ιωάννη το Χρυσόστομο που, προφανώς λόγω ελλείψεως χώρου, εικονίζεται να κρατά με το αριστερό του χέρι ανοιχτό ειλητάριο και με το δεξί να ευλογεί.

Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος διαχωρίζεται σαφώς από τους υπόλοιπους ιεράρχες όντας ο μόνος που φοράει σάκκο και του οποίου η διακόσμηση των ενδυμάτων σε γενικές γραμμές παραμένει απλή. Οι υπόλοιποι πέντε άγιοι, αντίθετα, φέρουν τα πιο πλούσια κοσμημένα ενδύματα του ναού. Με αξιοθαύμαστη εμμονή στη λεπτομέρεια ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι αξιοποιεί και επεκτείνει τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του και δίνει ένα μοναδικό δείγμα διακοσμητικής τεχνικής, που προσιδιάζει περισσότερο σε φορητές εικόνες, παρά σε έργα μνημειακής ζωγραφικής. Με προτίμηση στο ερυθρό, το λευκό, το χρυσαφί και με μια μεγάλη ποικιλία αποχρώσεων στα ιώδη και φαιά χρώματα διακοσμεί τα στιχάρια, τα ωμοφόρια και τα φαιλόνια των μορφών με μεγάλη ποικιλία διακοσμητικών θεμάτων, που ποικίλει από το απλό πολυσταύριο έως τα πολύλοβα μοτίβα με ανθικά σχέδια και από τα λεπτά ανθέμια έως τους πολύπλοκους γαρυφαλόσημους πλοχμούς, που θυμίζουν οθωμανικά κεραμικά τύπου Isnik⁷⁵. Στο ίδιο πνεύμα της διακοσμητικότητας εντάσσονται και οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι, που δεν λείπουν από κανέναν ιεράρχη. Ο ζωγράφος Νικόλαος προσπαθεί να συνδυάσει τα μοτίβα και τους χρωματισμούς με τέτοιο τρόπο, ώστε να τονίζεται η μοναδικότητα της κάθε μορφής και τελικά το επιτυγχάνει, αφού καμία από τις μορφές του Ιερού Βήματος δεν είναι ζωγραφισμένη να φορά τα ίδια ενδύματα.

⁷³ Οι μεγαλύτερες ομοιότητες πάντως σημειώνονται με τα παραδείγματα του 17^{ου} αι. στην Καστοριά, ιδιαίτερα με την παράσταση του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας, βλ. ο.π., πιν. 27β, 28β.

⁷⁴ Οι επιγραφές ανήκουν στην αρχική φάση της ζωγράφησης παρόλο που το κάτω μέρος της ζώνης είναι επιζωγραφισμένο και είναι οι εξής: Ο ΆΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡΙΣΟΣΤΟΜΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΚΥΡΙΛΛΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ.

⁷⁵ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ.206, σημ. 1703.

Τα ειλητάρια των μορφών⁷⁶ συμφωνούν με τις υποδείξεις της Ερμηνείας του Διονυσίου Εκφουρνά και των πηγών του⁷⁷.

Μορφές Ιεραρχών

Ο ζωγράφος Νικόλαος απεικονίζει και άλλους ιεράρχες ολόσωμους ή ημίσωμους και τους τοποθετεί σε διάφορα σημεία του Ι. Βήματος. Ο **άγιος Σπυρίδων**⁷⁸ (εικ. 14) τυγχάνει ιδιαίτερης προσοχής, καταλαμβάνοντας μια αρκετά μεγάλη ζωγραφική επιφάνεια, αλλά και λόγω θέσης, συνδιαλεγόμενος με τους συλλειτουργούντες ιεράρχες της κόγχης του ιερού⁷⁹. Εικονίζεται να κρατά κώδικα και να ευλογεί με το δεξί του χέρι, ενώ φέρει το χαρακτηριστικό ψάθινο κάλυμμα κεφαλής (σπυρίδιο). Φοράει ροδαλό στιχάριο με «ποταμούς», διάλιθο επιτραχήλιο, επιγονάτιο με παράσταση εξαπτέρυγου και φαιλόνιο με μαύρα γαμμάδια, ενώ το ωμοφόριό του είναι ακόσμητο με σταυρούς ερυθρούς. Η μορφή του Αγ. Σπυρίδωνα φέρει και αυτή ανάγλυφο φωτοστέφανο. Στο πρόσωπο του αγίου διαφαίνονται ξεκάθαρα τα χαρακτηριστικά της τέχνης του «αγιογράφου» Νικολάου: τα ελάχιστα φώτα, οι ενιαίες φωτισμένες επιφάνειες και οι ελαφριές μεταβάσεις από το ανοιχτόχρωμο στο σκουρόχρωμο, μαρτυρούν ένα ιδιαίτερα φροντισμένο προπλασμό του προσώπου χωρίς περιγράμματα και βαριές σκιές.

Μετακινώντας το βλέμμα προς τα δεξιά, δηλαδή στο χώρο του Διακονικού εικονίζονται οι μορφές του **αγίου Ανδρέα Κρήτης**⁸⁰ [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ἈΝΔΡΕΑΣ κριτης] (εικ. 15) μετωπικού με ανάγλυφο φωτοστέφανο να κρατάει κώδικα και να ευλογεί με το δεξί του χέρι, του **αγίου Γρηγορίου Νύσσης**⁸¹ [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΓΡΗΓΩΡΙΟΣ ΝΗΣΙΩΣ] (εικ. 17) όπως και του **αγίου Μόδε-**

⁷⁶ Ο Αγ. Νικόλαος φέρει ειλητάριο, όπου αναγράφεται: «ΕΙΣ Θ(ΕΟ)Σ / Π(ΑΤ)ΗΡ ΛΟΓ / ΟΥ ΖΩΝΤΩΣ ΣΟ / ΦΙΑΣ Υ / ΦΕΣΤΩ / ΣΗΣ», ο Αγ. Γρηγόριος ο Θεολόγος: «ΠΟΙΜΗΝ / ΛΟΓΙΚΟΣ / ΕΓΑΚΑΣΤ / ΑΣΙ ΑΓΓΕ / ΛΗΣ Α / ΠΛΟΥΣ Τ / ΑΠΟΙΝΟ / Σ ΕΥΜΕ / ΝΗΣ ΠΡΑ / ΥΣ ΕΣΟ». Στο ειλητάριο του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου αναγράφεται: «ΤΩΝ ΠΡΙ / Ν ΕΚΑΣΤ / ΟΣ ΗΠΕ / Ρ ΕΚΣΤΗ / ΣΦΑΛΜ / ΑΤΩΝ / ΣΩΘΗΣ / ΕΤΑΙ», ενώ σε αυτό του Αγ. Βασιλείου: «ΨΥΧΗ Τ / Ο ΚΑΛΟΣ / ΑΣΦΑΛΟ / Σ ΦΡΟΥΡΙ / ΤΑΙΟΝ Τ / ΑΥΤΗΝ / ΑΠΕΤΗ / ΣΗ Θ(ΕΟ)Σ και του Αγ. Αθανασίου Αλεξανδρείας: «ΕΝΑ Θ(ΕΟ)Ν / ΣΕΒΟΜΕ / ΘΑ ΕΝ ΤΡΙ / ΑΔΙ Κ(ΑΙ) ΤΡΙ / ΑΔΙ ΕΝ / ΜΟΝΑ / ΔΙ ΜΗΤΕ / ΤΑ ΠΡΟΣ/ ΟΠ». Παραδόξως το ειλητάριο του Αγ. Κυρίλλου Αλεξανδρείας δεν έχει τους στίχους που περιγράφονται στην Ερμηνεία αλλά την απλή λειτουργική ευχή: «ΑΝΤΙΑΑ / ΒΟΥ ΣΩΣΟ / Ν ΕΛΕΗΣ / ΟΝ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ / ΦΥΛΛΑΞΟΝ / ΗΜΑΣ Ο / Θ(ΕΟ)Σ ΤΗ Σ / Η ΧΑΡΙΤΙ».

⁷⁷ Ερμηνεία σ.222-3, 267, 291.

⁷⁸ Η επιγραφή που συνοδεύει τον άγιο είναι σύγχρονη.

⁷⁹ Ο άγιος Σπυρίδων αποδίδεται εδώ μετωπικός και όχι μέσα στην κόγχη της αμίδας σε στάση τριών τετάρτων, όπως συμβαίνει κατά κανόνα στα εικονογραφικά προγράμματα των Λινοτοπιτών ήδη από τα Παλατίστια και έως και την Κοίμηση στη Ζέρμα.

⁸⁰ Η απεικόνιση του συγκεκριμένου αγίου δεν είναι συχνή (βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σελ. 69, σημ. 310), αλλά οι Λινοτοπιτες φαίνεται να τον εντάσσουν σταθερά στο εικονογραφικό τους πρόγραμμα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 63). Ιδιαίτερη θέση φαίνεται να έχει και στο καθολικό της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτο).

⁸¹ Ερμηνεία, σ.154, 268, 279, 291. Η ενδυμασία του αγίου είναι διαφορετική από αυτή των αγίων στην κόγχη του ιερού. Πάνω από το γκριζογάλαζο στιχάριο και το επιτραχήλιο, ο άγιος φορά γαλάζιο πολυσταύριο φαιλόνιο, με σταυρούς χρώματος ερυθρού με κίτρινη στιγμή στο κέντρο των κεραιών του σταυρού. Το πορτοκαλόχρωμο ωμοφόριο με τους μαύρους σταυρούς εντείνει την πολυχρωμία των ενδυμάτων.

σου⁸² [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΜΟΔΙΣΤΟΣ] (εικ. 16) ακριβῶς ἀπέναντι, που στραμμένοι και οι δύο σε στάση τριῶν τετάρτων, οδηγούν το θεατὴ με τη στάση τους στο εσωτερικὸ του Ι. Βήματος.

Στο χώρο της Πρόθεσης εικονίζονται ο **ἅγιος Πορφύριος**⁸³ [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΠΟΡΦΥΡΙΟΣ] (εικ. 18), ο **ἅγιος Αχιλλεῖος**⁸⁴ [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΑΧΙΛΙΟΣ] (εικ. 19), ο **ἅγιος Τιμόθεος** [επιγ. ΤΙΜΟΘΕΟΣ] (εικ. 19) και ο **ἅγιος Σωφρόνιος** [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΟΦΡΟΝΙΟΣ] (εικ. 20) ὅλοι στραμμένοι προς την κόγχη του Ιερού. Ο Αγ. Πορφύριος και ο Αγ. Αχιλλεῖος φέρουν ειλητά, που κρατούν με τα δύο τους χέρια: του πρώτου γράφει «ΕΞΑΙΡΕ / ΤΟΣ ΤΗΣ / Π(ΑΝ)ΑΓΙΑ / Σ ΑΧΡΑ»⁸⁵, ενώ του δεύτερου: «ΤΟΝ ΕΠΙΝΙΚΙΟΝ ΥΜΝΟ / Ν ΑΔΟΝ ΤΑ ΒΩ»⁸⁶. Ο Αγ. Τιμόθεος κρατάει κλειστὸ βιβλίο και ευλογεῖ με την δεξιὰ του χεῖρα, ενώ ο Αγ. Σωφρόνιος κρατάει βιβλίο και με τα δύο του χέρια. Οι ενδυμασίες των αγίων εἶναι και ἐδῶ ἀκρῶς διακοσμημένες και πολύχρωμες, αν και εἶναι φανερά λιγότερο επιμελημένες ἀπὸ εκείνες των συλλειτουργούντων ιεραρχῶν της κόγχης του Ιερού⁸⁷, γεγονός που μαρτυρεῖται και ἀπὸ την παράλειψη των ἀνάγλυφων φωτοστέφανων.

Η χορεία των ιεραρχῶν συμπληρώνεται ἀπὸ ημισώμες μορφές. Πρόκειται για του **ἅγιο Ἀμβρόσιο** [επιγ. ἍΓΙΟΣ ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ] (εικ. 21), τον **ἅγιο Ελευθέριο** [επιγ. ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ] (εικ. 22), τον **ἅγιο Ἰγνάτιο** [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΣ] (εικ. 23), και τον **ἅγιο Σίλβεστρο πάπα Ρώμης** [επιγ. ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ] (εικ. 24), που τοποθετοῦνται στις καμάρες των εισόδων προς την Πρόθεση και το Διακονικὸ. Ο ζωγράφος ἔχει ἀπλοποιήσει τα ἐνδύματα των μορφῶν και οι ὁποῖες διακοσμητικὲς λεπτομέρειες ἀποδίδονται με πλατιές πινελιές. Η χρωματικὴ ποικιλομορφία ὁμως παραμένει για ἀκόμη μια φορά ζητούμενο της ζωγραφικῆς του Νικολάου.

Στα τύμπανα, που σχηματίζονται πάνω ἀπὸ τις καμάρες, οι ὁποῖες οδηγούν ἀπὸ τα παραβήματα στο Ἱερό Βῆμα, σχηματίζονται ζώνες με τέσσερα στηθάρια η καθεμία, που γεμίζουν με μορφές ιεραρχῶν. Διακρίνονται στην πλευρά της Πρόθεσης ο **ἅγιος Ἱερόθεος**, ο **ἅγιος Διονύσιος**, ο **ἅγιος Βλάσιος** και ο **ἅγιος Γρηγόριος Νύσσης**⁸⁸ (εικ. 25) και στην πλευρά του Διακονικῶν

⁸² Στην Ερμηνεία (σ. 155, 170, 268) ο Αγ. Μόδεστος περιγράφεται ὡς γέρων φαλακρός, ἀλλὰ στο Δρυόβουνο εικονίζεται με πλούσια κόμη και γενειάδα. Τα ἐνδύματα του αγίου ἐντάσσονται σε μια διαφορετικὴ ἀδιακοσμητικὴ ἀντίληψη ἀπὸ αὐτὴ των Ἱεραρχῶν της κόγχης του Ιερού.

⁸³ Ερμηνεία, σ. 156, 269.

⁸⁴ Στον ἴδιο χώρο ιστορεῖται ο Αγ. Αχιλλεῖος Λαρίσης στο ναὸ της Βίτσας και του καθολικῶν της μονῆς Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 62, 202).

⁸⁵ Το συγκεκριμένο ἐπίγραμμα δεν ἀνήκει Αγ. Πορφύριο ἀλλὰ στον Αγ. Κύριλλο Ἀλεξανδρείας (βλ. Ερμηνεία, σ. 154, 267). Ο τελευταῖος σημειώσαμε ὅτι εικονίζεται στο ἱερό και ἔχει λανθασμένο και εκείνος το ἐπίγραμμά του ειληταρίου του.

⁸⁶ Βλ. Brightman, Liturgies, σ. 323.

⁸⁷ Ξεχωρίζει παρὸν αὐτὰ η μορφή του Αγ. Αχιλλεῖου με στιχάριο ἀνθοποιόκιλτο, κιτρινωπὸ πολυσταύριο φαλόνιο με κόκκινους σταυρούς και ἰδιαίτερα διακοσμημένη φόδρα ἀλλὰ και το ἐρυθρὸ φαλόνιο του Αγ. Σωφρονίου με τετράγωνα διάχωρα που γεμίζουν με φυτικὰ μοτίβα. Ἀξιοπρόσεκτα εἶναι τα πολύχρωμα ἐπιτραχήλια των μορφῶν.

⁸⁸ Επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΕΡΟΘΕΟΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΣΙΣ.

ο **άγιος Θεοφάνης**, ο **άγιος Ερμόλαος**, ο **άγιος Λεονίδιος** και ο **άγιος Βασίλειος Αμασειάς**⁸⁹ (εικ. 26).

Τη χορεία των ιεραρχών στο χώρο του Ιερού συμπληρώνουν τρεις παραστάσεις στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης. Η παράσταση του **οράματος του Πέτρου Αλεξανδρείας** στην κάτω ζώνη το τοίχου (εικ. 26-27) φαίνεται να είναι ιδιαίτερα επιμελημένη από το ζωγράφο μας, καθώς ο ιεράρχης φέρει ανάγλυφο φωτοστέφανο, αλλά και ιδιαίτερα διακοσμημένη ενδυμασία⁹⁰. Οι επιγραφές δίπλα στις μορφές⁹¹, αποτυπώνουν τη στιχομυθία του Πέτρου με το Χριστό⁹². Ο Χριστός πατάει πάνω σε τράπεζα και τραβάει τη σχισμένη παρυφή του χιτώνα του, αλλά δεν προβλέπονται από το ζωγράφο περαιτέρω εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως π.χ. κιβώριο πάνω από την τράπεζα, προφανώς επειδή η μεσολάβηση μιας κόγχης στον ίδιο τοίχο ανάμεσα στις μορφές του Πέτρου και του Χριστού έχει περιορίσει τον χώρο για την ανάπτυξη της παράστασης, ιδιαίτερα το διατιθέμενο για τη μορφή του Χριστού⁹³. Η παράσταση του οράματος του Αγ. Πέτρου Αλεξανδρείας είναι καθιερωμένη για το χώρο που τοποθετείται στο Δρυόβουνο. Εικονογραφικά δε διαφοροποιείται από το συνηθισμένο τρόπο απόδοσης⁹⁴, παρουσιάζει μάλιστα ομοιότητες με τις αντίστοιχες παραστάσεις στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίσια⁹⁵, στο καθολικό της μονής Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά⁹⁶ και του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁹⁷.

Στην ανώτερη ζώνη το βόρειου τοίχου της Πρόθεσης διακρίνεται το **μαρτύριο του αποκεφαλισμού ενός ιεράρχη**⁹⁸ (εικ. 28) μπροστά σε ένα υποτυπώδες σκηνικό βάθους. Τα φορέματα του ιεράρχη είναι απλά, ενώ ο ανεμίζων μανδύας του δημίου θυμίζει κρητικές εικόνες του 16^{ου} αι.⁹⁹

Στη δεξιά πλευρά της ανώτερης ζώνης αναπτύσσεται η παράσταση του **μαρτυρίου του Αγ. Ζαχαρία** [επιγ. ...ΗΣ...ΧΑΡ..] (εικ. 29). Επιλέγεται ο τύπος της απεικόνισης της σκηνής πριν το

⁸⁹ Επιγ: ἍΓΙΟΣ ΘΕΟ(Φ)ΑΝΗΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΕΡΜΟΛΑΟΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΛΕΟ(Ν)ΗΔΙΟΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ ΑΜΑΣΙΑΣ.

⁹⁰ Πάνω από το γαλαζωπό στιχάριο με τους ερυθρούς «ποταμούς», φοράει ένα πολυσταύριο φελόνιο με το μοτίβο των γαμμαδίων, παρόμοιο με αυτό του Αγ. Γρηγορίου στην κόγχη του ιερού και ένα ωμοφόριο με το μοτίβο των πολύλοβων διαχώρων με άνθη.

⁹¹ Επιγ: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΤΗΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑΣ και Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

⁹² Πλάι στην κεφαλή του Πέτρου υπάρχει η επιγραφή «ΤΙ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΗΤΟ / ΝΑ ΣΟΤΕ ΔΙ / ΥΛΕ», ενώ ο Χριστός απαντά: «ΑΡΙΟΣ Ο ΑΦΡΟΝ / Ο ΤΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ».

⁹³ Ο χωρισμός αυτός της παράστασης σε δύο μέρη με τη μεσολάβηση κόγχης μεταξύ των απεικονιζόμενων προσώπων παρατηρείται στο καθολικό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο ενώ στον ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίσια (αδημοσίευτα) η μορφή του Χριστού τοποθετείται μέσα στην κόγχη του βόρειου τοίχου της Πρόθεσης.

⁹⁴ Ενδεικτικά αναφέρουμε την παράσταση στη Μονή Αναπαυσά Μετεώρων (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 180).

⁹⁵ Αδημοσίευτο.

⁹⁶ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 64 και σ. 202, σημ.1674.

⁹⁷ Αδημοσίευτο. Πάνω από την τράπεζα που στέκεται ο Χριστός διακρίνεται κιβώριο που εντάσσεται άκομψα στη ζωγραφική επιφάνεια.

⁹⁸ Η επιγραφή της παράστασης δεν σώζεται.

⁹⁹ Παρόμοια ανεμίζει ο μανδύας του αγίου Γεωργίου δρακοκτόνου σε εικόνες κρητικής τέχνης, βλ. ενδεικτικά: Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 61, 146. Παρόμοια διαμορφώνονται τα ενδύματα ορισμένων μορφών στο νάρθηκα του καθολικού του Νονο Ηορονο (αδημοσίευτο).

θάνατο του αγίου, όπως προστάζουν εξάλλου τα πρότυπα της κρητικής εικονογραφίας¹⁰⁰. Η παράσταση αποτελείται από τον Ζαχαρία με εβραϊκή ενδυμασία μπροστά στην τράπεζα του θυσιαστηρίου, τον δήμιο με ένα απλό φόρεμα και δύο μορφές με στρατιωτική εξάρτυση. Το σκηνικό βάθος αποτελείται από ένα συνεχόμενο τοίχο¹⁰¹, πάνω στον οποίο αναπτύσσεται ένα απλό κιβώριο και ένα μικρό κτίσμα. Στο πρότυπο της παράστασης του Δρυοβούνου κινούνται και οι αντίστοιχες στα καθολικά των μονών του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο¹⁰² και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών¹⁰³.

Διάκονοι

Πέντε διάκονοι απεικονίζονται συνολικά στο Ιερό. Πρόκειται για τους: **άγιο Στέφανο** (εικ.30), άγιο Εύπλο και άγιο Ρωμανό στην Πρόθεση, τον άγιο Βικέντιο και τον ο άγιο Μαρκιανό στο νότιο πεσσό του ιερού¹⁰⁴.

Οι τρεις πρώτοι διάκονοι εντάσσονται στην ίδια ζωγραφική λογική: οι φωτοστέφανοί τους είναι διακοσμημένοι με ανάγλυφο τρόπο, η ενδυμασία τους είναι παρόμοια¹⁰⁵, φέρουν όλοι τους παπαλήθρα, κρατούν στο αριστερό τους χέρι λιβανοθήκη με μορφή τρίτρουλης εκκλησίας¹⁰⁶ και στο δεξί θυμιατήριο.

Ο **Αγ. Μαρκιανός** (εικ. 32), με πολυδιακοσμημένο ερυθροκάστανο στιχάριο, κρατεί με τα δύο του χέρια και τη μεσολάβηση ερυθρού υφάσματος λιβανοθήκη με μορφή τρουλαίας εκκλησίας. Ο **Αγ. Βικέντιος** (εικ. 33) φοράει στιχάριο λευκό με τετράγωνα διάχωρα, όπου περικλείονται ανθικά μοτίβα και κρατάει και αυτός, στα καλυμμένα με ερυθρό ύφασμα χέρια, λιβανοθήκη-ομοίωμα εκκλησίας με τρεις τρούλους και στο δεξί του χέρι θυμιατήριο. Οι μορφές του Αγ. Βικεντίου και του Αγ. Μαρκιανού μοιάζουν φυσιογνωμικά μεταξύ τους, δε φέρουν παπαλήθρα, ούτε ανάγλυφους φωτοστεφάνους και σαφώς δεν εντάσσονται στην ζωγραφική και διακοσμητική

¹⁰⁰ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 160, Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 217.

¹⁰¹ Ο τοίχος είναι διακοσμημένος με συνεχόμενους αστραγάλους και άλλα διακοσμητικά μοτίβα που συναντώνται σε πολλές παραστάσεις του ίδιου ναού. Ακριβώς την ίδια διαμόρφωση σε χαμηλούς τοίχους στο βάθος παραστάσεων στα μνημεία του Τυρνάβου, του Σπηλαίου Γρεβενών, του Νονο Ηορονο και της Ζέρμας.

¹⁰² Η θέση που επιλέγεται εδώ για τη σφαγή του Ζαχαρία είναι ο νότιος τοίχος του Διακονικού. Με την παράσταση του Δρυοβούνου υπάρχουν ελάχιστες μόνο διαφοροποιήσεις σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως η μορφή του κιβωρίου και του κτιρίου που προβάλλονται μπροστά από το συνεχόμενο τοίχο αυτή τη φορά, ή η ασπίδα που κρατάει ο ένας στρατιώτης. Η θέση, όμως, η στάση και τα ενδύματα των μορφών φαίνεται να έρχονται σαφώς από το κοινό πρότυπο.

¹⁰³ Αδημοσίευτο. Η γενική σύλληψη της παράστασης ομοιάζει με αυτή του Δρυοβούνου, ενώ διαφέρει μόνο σε λεπτομέρειες.

¹⁰⁴ Οι μορφές ταυτίζονται με επιγραφές: 'Ο ΆΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝ ΚΑΙ ΠΡΟΤΟΜΑΡΤΥΣ, 'Ο ΆΓΙΟΣ ΕΥΠΛΟΣ, 'Ο ΆΓΙΟΣ ΡΩΜΑΝΟΣ, 'Ο ΆΓΙΟΣ ΒΙΚΕΝΤΙΟΣ, ΜΑΡΚΙΑΝΟΣ.

¹⁰⁵ Οι διάκονοι Στέφανος και Εύπλος φορούν γαλαζωπά στιχάρια με φυτικά μοτίβα και γεωμετρικά σχέδια μέσα σε πολύλοβα διάχωρα, πλούσια επιράμματα στο λαιμό, στα μανίκια και στο τελείωμα των στιχαρίων. Πάνω από τον αριστερό ώμο φέρουν ερυθρό μανδύα με κίτρινα κρινάνθημα. Ο διάκων Ρωμανός φέρει τους αντίθετους συνδυασμούς: ερυθρό με κίτρινα κρινάνθημα είναι το στιχάριό του και γαλαζωπός με πολύλοβα ανθικά μοτίβα ο μανδύας του. Και οι τρεις διάκονοι φέρουν ερυθρό οράριο που αναγράφει με λευκά γράμματα τη λέξη άγιος.

¹⁰⁶ Ο συγκεκριμένος τύπος είναι διαφορετικός από τον συνηθισμένο (βλ. Αχειμάστου Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 26α, Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 11 και Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 70, πιν. 37β).

τεχνική των τριών άλλων διακόνων. Καθώς λόγω θέσης δεν είναι άμεσα ορατοί, οι διάκονοι αυτοί είναι ζωγραφισμένοι με ένα πιο πρόχειρο τρόπο και ο ζωγράφος παραλείπει τις δευτερεύουσες λεπτομέρειες και τις διακοσμητικές εξάρσεις. Δε θα μπορούσαμε πάντως να αποκλείσουμε την εκδοχή να αποτελούν οι συγκεκριμένοι πίνακες έργο κάποιου βοηθού από το εργαστήριο του Νικολάου¹⁰⁷.

Ιδιαίτερη θέση φαίνονται να λαμβάνουν οι διάκονοι **Εύπλος** και **Ρωμανός** (εικ. 31), οι οποίοι τοποθετούνται σε ιδιαίτερη κόγχη στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης. Πάνω τους και στο τεταρτοσφαίριο της ίδιας κόγχης τοποθετείται και η μορφή του **Μελχισεδέκ** [Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΜΕΛΧΗΣΕΔΕΚ] (εικ.31), που απεικονίζεται μέχρι το ύψος της μέσης του με υψωμένα τα δύο του χέρια. Στο δεξί διακρίνεται θυμιατήριο και στο αριστερό δίσκος με κανάτι και άρτο. Φορά ιερατικά άμφια και κόκκινη μίτρα, ενώ ο φωτοστέφανός του είναι έκτυπος¹⁰⁸. Παρόλο που η απεικόνιση του συγκεκριμένου προπάτορα του Χριστού δεν είναι άγνωστη στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, σπάνια εικονίζεται στο συγκεκριμένο τύπο με τα χέρια ανοιχτά και θυμιατήριο και μάλιστα μεμονωμένος ανάμεσα σε μορφές διακόνων και όχι σε μια σειρά προπατόρων¹⁰⁹.

Στυλίτες

Στις μικρές σε πλάτος επιφάνειες, όπου δεν θα χωρούσε μια κανονική μορφή αγίου ή μάρτυρα τοποθετούνται στυλίτες άγιοι. Συγκεκριμένα στο δυτικό τοίχο της Πρόθεσης τοποθετείται ο **άγιος Συμεών ο στυλίτης** [επιγ. Ὁ ἍΓΙΟΣ ΣΙΜΕΟΝ Ὁ ΣΤΙΛΗΤΗΣ]. Στον αντίστοιχο χώρο του Διακονικού τοποθετείται ο **άγιος Δανιήλ ο στυλίτης** [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΑΝΙΗΛ] (εικ. 35) και στο νότιο τοίχο του Διακονικού ο **άγιος Αλύπιος** [επιγ. ΑΛΜΠΙΟΣ] (εικ. 34). Παρά την ομοιομορφία των κίωνων οι άγιοι ξεχωρίζουν μεταξύ τους μέσω της χρωματικής διαφοροποίησης των ενδύματων τους και των φυσιογνωμικών διαφορών τους. Οι μικρές, όμως, διαστάσεις των μορφών, σε συνδυασμό με την δευτερεύουσα σημασία της θέσης, όπου τοποθετούνται, ωθούν το ζωγράφο Νικόλαο να αποδώσει τις μορφές των στυλιτών με πρόχειρο τρόπο¹¹⁰, χωρίς εικονογραφικές ή τεχνοτροπικές πρωτοτυπίες.

Μάρτυρες

Τη χορεία των μεμονωμένων μορφών στο Ιερό κλείνει ένα σύνολο δεκατριών μαρτύρων από τον κύκλο των σαράντα μαρτύρων, από τους οποίους οι τέσσερις τοποθετούνται στις καμάρες των εισόδων από το Ιερό στα παραβήματα, όπου και αποδίδονται ολόσωμοι και οι υπόλοιποι εν-

¹⁰⁷ Με την ίδια λογική ζωγραφίστηκαν και οι ιεράρχες Μόδεστος, Γρηγόριος Νύσσης, Πορφύριος, Αχίλλειος και Σωφρόνιος και οι ημίσωμοι ιεράρχες που αναφέρθηκαν παραπάνω.

¹⁰⁸ Η απόδοσή του συμφωνεί με τις περιγραφές του Εκφουρνά (Ερμηνεία, σ. 51, 75).

¹⁰⁹ Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, σ.95, πιν. 78a, σημ. 914.

¹¹⁰ Στην άποψη αυτή συμβάλλουν η πλήρης απουσία διακόσμησης στα ενδύματα των στυλιτών και η απουσία ανάγλυφων φωτοστέφανων.

νέα εγγράφονται σε μετάλλια, στο μέτωπο της κόγχης του ιερού περιβάλλοντας τη μορφή της Πλατυτέρας.

Συγκεκριμένα, ολόσωμοι αποδίδονται οι μάρτυρες **Θεοφύλακτος** και **Δομετιανός**¹¹¹ (εικ. 36 και 37) στην Πρόθεση, ενώ στο Διακονικό οι μάρτυρες **Θεόδουλος** και **Σιβιανός**¹¹² (εικ. 38 και 39). Στα εννιά μετάλλια που περιβάλλουν την Πλατυτέρα διακρίνονται μόνο τα ονόματα του **Δομετιανού**, του **Λεοντίου**, του **Ησύχιου**, του **Σισσίνιου**, του **Αιλιανού** και του **Θεοφίλου**¹¹³ (εικ. 40). Παρά τη λιτότητα της διακόσμησης καταδεικνύεται το ταλέντο του Νικολάου να αποδίδει την αίσθηση της διακοσμητικότητας ακόμα και με ελάχιστα ζωγραφικά μέσα (κρινάνθημα, πολλές και έντονες πτυχώσεις). Γενικότερα, πάντως, πρόκειται για προσεγμένες μορφές, που θυμίζουν το καλλιτεχνικό ύφος της κρητικής ζωγραφικής και το προσωπικό ύφος του Νικολάου Λινοτοπίτη.

Διαφορετική ενότητα αποτελούν οι επιλεγμένες μορφές από τους σαράντα μάρτυρες, που τοποθετούνται γύρω από την παράσταση της Πλατυτέρας. Εφόσον επαναλαμβάνεται το όνομα του Αγ. Δομετιανού, πρέπει να ιδωθούν σαν διαφορετική ομάδα, ξεκομμένα από τους τέσσερις ολόσωμους μάρτυρες των κατώτερων ζωνών, παρά την εγγύτητα της χωρικής τους τοποθέτησης. Με την τοποθέτηση των μαρτύρων στην κόγχη του Ιερού ο ζωγράφος επιθυμεί να τονίσει τη σχέση των συγκεκριμένων μαρτύρων με τη Θεοτόκο¹¹⁴. Τα στηθάρια σχηματίζονται στο συγκεκριμένο σημείο του ναού από μια ελίσσόμενη ερυθρή ταινία, που σχηματίζει εναλλάξ μεγάλους και μικρούς κύκλους. Στους μεγάλους τοποθετείται από μία μορφή μάρτυρα ζωγραφισμένη μέχρι τη μέση¹¹⁵ και στους μικρούς ένας διακοσμητικός ρόδακας. Η ερυθρή αυτή ταινία καταλήγει στα κάτω τμήματα σε ελίσσόμενο βλαστό από άνθη με μακριούς στήμονες¹¹⁶.

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου προφανώς αποδίδει τη διακοσμητικότητα στις μορφές με γνώμονα το κατά πόσο είναι ορατές οι μορφές από το θεατή των τοιχογραφιών και θεωρεί άσκοπο να αναλωθεί στην απόδοση των διακοσμητικών μοτίβων σε επιφάνειες, που δε βρίσκονται στο άμεσο οπτικό πεδίο του θεατή.

¹¹¹ Επιγ. Ο ΆΓΙΟΣ ΘΕΟΦΙΛΑΚΤΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ.

¹¹² Επιγ. Ο ΆΓΙΟΣ ΘΕΩΔΟΥΛΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΣΙΒΙΑΝΟΣ.

¹¹³ Επιγ. Ο ΆΓΙΟΣ ΔΟΜΕΤΙΑΝΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΛΕΟΝΤΙΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΗΣΥΧΙΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΣΙΣΗΝΙΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΕΛΙΑΝΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΘΕΟΦ.ΟΣ.

¹¹⁴ Η σχέση των σαράντα μαρτύρων και της μορφής της Θεοτόκου τονίζεται για ακόμη μια φορά μέσα στο ναό, στη σύνθεση του φουρνικού, όπου τις παραστάσεις «Άνωθεν οί προφήται» και του Ακαθίστου ύμνου περιβάλλουν 44 στηθάρια, όπου εγγράφεται το σύνολο τις μορφές των σαράντα μαρτύρων. Τόσο τα στηθάρια, όσο και οι ίδιες οι μορφές των μαρτύρων φέρουν εμφανώς λιγότερη διακόσμηση από τα αντίστοιχα στον τρούλο και το φουρνικό, όπου σημειώνεται μια έξαρση των διακοσμητικών λεπτομερειών.

¹¹⁵ Όσον αφορά στις μορφές των μαρτύρων μέσα στα μετάλλια διατηρεί η καθεμία τα ιδιαίτερα φυσιολογικά χαρακτηριστικά της, όπως αυτά ορίζονται και από την Ερμηνεία και τα ενδύματά τους αποδίδονται με σκουρόχρωμα ιμάτια και κόκκινους μανδύες ή το αντίστροφο. Όλες οι μορφές συστρέφονται κατά τρία τέταρτα προς το κέντρο της παράστασης προς τη μορφή δηλαδή της Πλατυτέρας.

¹¹⁶ Ανάλογο μοτίβο στο ναό του Αγ. Ζαχαρία στο Γράμμο (Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας, πιν. 52β).

ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΘΕΣΗ

Στον χώρο της Πρόθεσης, εκτός από τις μεμονωμένες μορφές, το όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας και τα μαρτύρια των ιεραρχών, εικονίζονται η παράσταση της θυσίας του Αβραάμ στο τύμπανο του δυτικού τοίχου, ο Χριστός Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερέυς να περιβάλλεται από αγγέλους στο θολίσκο και η παράσταση του «Άνω σε έν θρόνω», που συμπληρώνεται από την Άκρα Ταπείνωση σε χαμηλότερο επίπεδο και μέσα σε ιδιαίτερη κόγχη.

Η **θυσία του Αβραάμ** [επιγ. Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΑΑΜ] (εικ. 41) εικονίζεται σύμφωνα με το συμβολικό της περιεχόμενο στην Πρόθεση και ακολουθεί στο Δρυόβουνο το λεγόμενο συνοπτικό τύπο¹¹⁷. Μπροστά σε ορεινό τοπίο με δύο χρωματισμούς των βουνών¹¹⁸ παριστάνεται ο Αβραάμ, την ώρα που κρατάει τον Ισαάκ από το κεφάλι και είναι έτοιμος να ακουμπήσει το μαχαίρι στο λαιμό του. Μπροστά τους καίει φωτιά, αλλά απουσιάζει το θυσιαστήριο, ενώ πίσω από το σύμπλεγμα των μορφών τοποθετείται το κριάρι, το οποίο καταδεικνύει ο άγγελος, που εισβάλλει στη σκηνή από ψηλά μέσα από τεταρτοσφαίριο ουρανού¹¹⁹. Στα δεξιά της παράστασης εικονίζεται η λεπτομέρεια του υπηρέτη, που μεταφέρει ξύλα στην πλάτη του και έχει πλάι του σαμαρωμένο γαίδαρο. Ο ζωγράφος Νικόλαος εκμεταλλεύεται τη ζωγραφική επιφάνεια με πρωτότυπο τρόπο και δίνει έμφαση στη λεπτομέρεια, χωρίς να βαραίνει τη λιτότητα της ζωγραφικής γραφής, παραπέμποντας απευθείας σε έργα του Θεοφάνη και γενικότερα της κρητικής ζωγραφικής¹²⁰.

Οι συνθέσεις του ανατολικού τοίχου και του θόλου της Πρόθεσης πρέπει να αντιμετωπιστούν σαν ενιαίο σύνολο με αδιαίρετη εικονογραφική συνάφεια. Στην κάτω ζώνη του ανατολικού τοίχου σχηματίζεται μικρή κόγχη, όπου και τοποθετείται η παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης μαζί με τις μορφές της Παναγίας και του Αγ. Ιωάννη του Θεολόγου. Η συγκεκριμένη σύνθεση θα μπορούσε να σταθεί εικονογραφικά και μόνη της, καθώς φέρει μάλιστα και επιγραφή «Η ΑΠΟΚΑΘΥΛΟΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ». Στην ανώτερη ζώνη όμως του ίδιου τοίχου εικονίζεται η παράσταση του Χριστού σε θρόνο με δεομένους την Παναγία και τον Αγ. Ιωάννη τον Πρόδρομο εικονογραφώντας το τροπάριο «Άνω σε έν θρόνω καί κάτω έν τάφω»¹²¹. Με τις δύο αυτές παραστάσεις συνδέεται άμεσα η σύνθεση του θόλου με τον Χριστό Βασιλέα των Βασιλευόντων και Μεγάλο Αρχιερέα¹²². Για να κατανοηθούν οι ιδιαίτεροι συμβολισμοί της συνθέσεως πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι δευτερεύουσες λεπτομέρειες των επιμέρους παραστάσεων.

¹¹⁷ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 70-71.

¹¹⁸ Ο διαφορετικός χρωματισμός του σκηνικού βάθους φανερώνει μια πρωταρχική διάθεση για απόδοση προοπτικής. Το σχήμα των βουνών είναι αυτό που συναντάμε στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο, στο Σπήλαιο Γρεβενών και στη Ζέρμα Κονίτσης (αδημοσίευτα) και είναι χαρακτηριστικό της τέχνης του Νικολάου από το Λινοτόπι.

¹¹⁹ Κουκιάρης, Θαύματα αγγέλων, σ. 11-113.

¹²⁰ Ενδεικτικά βλ. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 70 και Millet, Athos, πιν. 121.6.

¹²¹ [επιγ. ΑΝΩ ΣΕ ΕΝ ΘΡ...ΕΝ ΤΑΦ...ΤΑ ΥΠΕΡΚΟΣΜΙΑ...Α Σ(ΩΤΗ)Ρ ΜΟΥ].

¹²² [επιγ. Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΥΩΝΤΩΝ... ΤΟΝ ΚΥΡΙΕΒΩΝΤΩΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑΣ ...ΕΡΕΥΣ].

Η παράσταση της **Άκρας Ταπείνωσης** (εικ. 42), που επιγράφεται ως Αποκαθήλωση, αποτελείται από την κύρια παράσταση του Χριστού σε προτομή με τα σύμβολα του Πάθους να προβάλλει μέσα από σαρκοφάγο, με δύο μικρούς ιπτάμενους αρχαγγέλους να τον πλαισιώνουν και σε χαμηλότερο επίπεδο τις ολόσωμες μορφές της Παναγίας [επιγ. Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] και του μαθητή Ιωάννη [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)]. Η ζωγραφική της παράστασης είναι ιδιαίτερα επιμελημένη με προσοχή στην απόδοση της διακοσμητικής λεπτομέρειας χωρίς όμως να φτάνει στα όρια της υπερβολής.

Από εικονογραφική άποψη, η επιγραφή της παράστασης ως «Η ΑΠΟΚΑΘΥΛΩΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ» απαντά συχνά στο εικονογραφικό λεξιλόγιο των λινοτοπιτών ζωγράφων¹²³, αλλά και γενικότερα σε μεγάλο αριθμό παραδειγμάτων στη ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα¹²⁴. Ο Χριστός απεικονίζεται γυμνός, με τα χέρια σταυρωμένα στην κοιλιά, να προβάλλει μέχρι το ύψος της μέσης του περίπου, μέσα από σαρκοφάγο μαζί με τα σύμβολα του Πάθους, τη λόγχη αριστερά, το σπόγγο δεξιά και πίσω του τον σταυρό. Πάνω στην ιδιαίτερος επιμελημένη κόμη του, στέκεται ο ακάνθινος στέφανος, ενώ στα χέρια του διακρίνουμε τα σημεία των ήλων. Ένθεν και ένθεν της μορφής του Χριστού παραστέκουν δύο ιπτάμενοι άγγελοι¹²⁵, που ζωγραφίζονται μέχρι τη μέση τους με τα χέρια τους καλυμμένα με ύφασμα. Τα λυπημένα πρόσωπα των αγγέλων, αλλά και η στάση τους, ομοιάζει με τη στάση του αγγέλου, που εμφανίζεται να κρατά ύφασμα στη σκηνή της Αποκαθήλωσης στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού (εικ.173). Όσον αφορά στις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, παρόλο που οι στάσεις και τα πρόσωπά τους παραπέμπουν απευθείας στην εικονογραφία της Σταύρωσης, διαφέρουν αρκετά από την παράσταση της ίδιας της Σταύρωσης του κυρίως ναού, γεγονός που αποδεικνύει ότι ο Νικόλαος είχε στη διάθεσή του διαφορετικά αντίβολα για τη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης και αυτή της Σταύρωσης.

Η διάταξη της σύνθεσης της Άκρας Ταπείνωσης στο Δρυόβουνο μοιάζει ιδιαίτερα με τις αντίστοιχες στα καθολικά των μονών στον Τύρναβο¹²⁶, στο Σπήλαιο Γρεβενών¹²⁷ και στη Ζέρμα

¹²³ Συγκεκριμένα στο Ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα, στη Μ. Πατέρων και πιθανώς στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 64 και σημ. 235, πιν. 105), στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, το καθολικό της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζέρμα αλλά και στο καθολικό της μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτα).

¹²⁴ Ως ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ επιγράφεται η σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης στη μονή του Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι και στο παρεκκλήσιο της ίδιας μονής (αδημοσίευτα), στον Αγ. Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίας (Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 71-72), αλλά και σε μια σειρά παλαιότερων παραδειγμάτων (βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σημ. 348).

¹²⁵ Η παράσταση ιπτάμενων αγγέλων στη σκηνή της Άκρας Ταπείνωσης συναντάται ήδη από τον 13^ο αι. (Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 135) και μαζί με τις μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη παραπέμπουν στη σκηνή της Σταύρωσης, όπως σημειώνει η Ξ. Προεστάκη (ό.π. σ. 135-6), αλλά και στην σκηνή της Αποκαθήλωσης.

¹²⁶ Αδημοσίευτο. Ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του καθολικού της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, όπου εικονίζονται μεν οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη, όπως στη μορφή του Δρυοβούνου αλλά οι άγγελοι είναι αυτή τη φορά ολόσωμοι σε κανονικές διαστάσεις, χωρίς να ιπτανται ή να θρηνούν αλλά κρατούν ειλητάρια (η επιγραφές των οποίων δεν σώζεται) στα χέρια τους, τα οποία είναι καλυμμένα με ύφασμα. Την ιδιαιτερότητα της παράστασης στον Τύρναβο επιβεβαιώνουν και οι επιγραφές που συνοδεύουν την παράσταση. Εκτός από την επιγραφή Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ υπάρχει και η επιγραφή ..Ω ΣΕ ΕΝ ΘΡΟΝΩ...ΚΑΤΩ ΕΝ, η οποία δεν συνοδεύει την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης. Επειδή όμως ο πρώτος στίχος του Τροπαρίου με το Χριστό ένθρονο, παριστάνεται σε κόγχη στο Β. τοίχο της Πρόθεσης και

Κονίτσης¹²⁸, αλλά διαφοροποιείται από τα προγενέστερα παραδείγματα των Λινοτοπιτών, οι οποίοι επιλέγουν είτε την απεικόνιση μονάχα της μορφής του Χριστού¹²⁹ είτε τον τύπο με την Παναγία να ακουμπάει το μάγουλό της στο Χριστό¹³⁰.

Στο τμήμα του ημικυκλικού τύμπανου στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης και πάνω από την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης, ιστορεί ο ζωγράφος Νικόλαος το τροπάριο «**Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ**» στον εικονογραφικό τύπο ουσιαστικά μιας δέησης (εικ. 43)¹³¹. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ» και στο καθολικό της μονής της Πέτρας¹³², όπου εκατέρωθεν του Χριστού στέκουν δύο αρχάγγελοι. Στην περίπτωση του Δρυοβούνου ο ένθρονος Χριστός πλαισιώνεται από τις μορφές της Παναγίας και του Προδρόμου. Από τα περιορισμένα παραδείγματα της παράστασης του «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ» μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα, ότι η απόδοση στο Δρυόβουνο είναι ιδιαιτέρως πρωτότυπη και ότι δύσκολα εντοπίζονται ακριβή παράλληλα του συγκεκριμένου τύπου¹³³.

Συγκεκριμένα στην παράσταση μας ο Χριστός με βαθυκόκκινο χιτώνα και πρασινογάλαζο ιμάτιο εικονίζεται ένθρονος να κρατάει κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό του χέρι και να ευλογεί με το δεξί. Ο φωτοστέφανός του κοσμεύεται εκτός από το την επιγραφή «Ο ΩΝ»¹³⁴ και με οχτώ έκτυπους ρόδακες που έχουν γίνει από την ίδια μήτρα. Όμοιους ρόδακες φέρουν και η Παναγία και ο Πρόδρομος, αλλά επτά σε αριθμό. Ο Χριστός κάθεται σε απλό θρόνο με τριβαθμιδωτό ερεισίνωτο με τη μεσολάβηση δύο μαξιλαριών κυανού και ερυθρού χρώματος, με λεπτές χρυσές λεπτομέρειες. Ερυθρό είναι και το υποπόδιο του Χριστού με τις ίδιες διακοσμητικές λεπτομέρειες. Το θρόνο περιβάλλουν τα τέσσερα αποκαλυπτικά σύμβολα των ευαγγελιστών¹³⁵, που κάθε ένα κρατάει κλειστό ευαγγέλιο και μάλιστα επιγράφεται με το αρχικό γράμμα του ευαγγελιστή που απεικονίζει.

συνεπώς σε λιγότερο ορατή θέση, ο ζωγράφος αποφάσισε να τοποθετήσει την επιγραφή στο σημείο αυτό για να σημειώσει ότι η συγκεκριμένη παράσταση πρέπει να συνδεθεί με το συγκεκριμένο τροπάριο.

¹²⁷ Αδημοσίευτο. Ιστορείται στην άνω ζώνη της κόγχης της Πρόθεσης και επιγράφεται ως Αποκαθήλωση.

¹²⁸ Αδημοσίευτο. Παρά την άσχημη κατάσταση της παράστασης διακρίνεται το σώμα του Χριστού με τα σύμβολα του Πάθους, οι μορφές της Παναγίας και του Ιωάννη και ένας ιπτάμενος άγγελος στα δεξιά του Χριστού.

¹²⁹ Όπως στα Παλατίτσια, όπου ακολουθείται ένας παλαιότερος εικονογραφικός τύπος (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 64).

¹³⁰ Στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα, του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και στη Μ. Πατέρων (Τούρτα, ό.π., σ. 64, εικ. 36β και 105). Ο συγκεκριμένος τύπος είναι σαφώς πιο διαδεδομένος στον 16^ο και 17^ο αι. (βλ. κατάλογο μνημείων στο Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 134-5).

¹³¹ Για το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα βλ. Βαφειάδης, Ἄνω σε ἐν Θρόνῳ, σ. 217-241, όπου και αναφορά στην παράσταση του Δρυοβούνου.

¹³² Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 126-128, εικ. 54-55.

¹³³ Η Δέηση στο καθολικό της μονής Αγ. Νικολάου Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 168) στα Μετέωρα διαφέρει από το Δρυόβουνο, επειδή ο Χριστός δεν εικονίζεται ένθρονος αλλά και επειδή είναι ζωγραφισμένος στον τύπο του Βασιλέα και του Μεγάλου Αρχιερέα.

¹³⁴ Η συγκεκριμένη επιγραφή του φωτοστέφανου επαναλαμβάνεται σχεδόν σε όλες τις παραστάσεις του Χριστού στο ναό στο Δρυόβουνο, είτε πρόκειται για τον Χριστό ως μεμονωμένη μορφή, είτε μέσα στα πλαίσια εικονιστικών σκηνών.

¹³⁵ Ιδιαίτερη εντύπωση κάνει η απόδοση του Μάρκου ως λέοντα σε ερυθρό χρώμα, που θυμίζει αποδόσεις κρητικής ζωγραφικής.

Η Παναγία, όπως και στην Άκρα Ταπείνωση, είναι ενδεδυμένη με πρασινογάλαζο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, ενώ ο Πρόδρομος φοράει πορτοκαλόχρωμο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο. Η πτυχολογία των ενδυμάτων αποδίδεται με πλατιές σκουρόχρωμες λωρίδες πλάι σε μεγάλες επιφάνειες χρώματος προκαλώντας ένα οπτικό αποτέλεσμα σχετικά αδέξιο, αν και στην περίπτωση του ιματίου του Χριστού η πτυχολογία είναι ιδιαίτερος επιμελημένη. Παρόλο που το σκηνικό βάθος στην παράσταση απουσιάζει, ο κάμπος δεν αποδίδεται σε μονοχρωμία, αλλά σε τρεις επάλληλες ζώνες διαφορετικού χρώματος¹³⁶. Αυτό που χαρακτηρίζει πάντως την παράσταση είναι η σκληρότητα της έκφρασης των προσώπων, που αποδίδονται με πολύ σκούρο περίγραμμα στα μάτια, που γειμίζουν με υπερμεγέθεις καστανές κόρες, και μία αίσθηση προχειρότητας σε σύγκριση με τις υπόλοιπες παραστάσεις του ναού αλλά και της ίδιας της Πρόθεσης.

Είναι εύκολο να συνδέσουμε τις δύο παραστάσεις του ανατολικού τοίχου, καθώς η σύνθεση του ένθρονου Χριστού με την επιγραφή που φέρει δεν αφήνει περιθώρια για παρερμηνείες: δηλώνεται ότι πρόκειται για την ζωγραφική απόδοση του τροπαρίου «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ, τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια, κατανοοῦντα Σωτῆρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου, ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γὰρ, νεκρὸς ζωαρχικώτατος». Το μέρος του «ἐν θρόνῳ» λοιπόν αποδίδεται με το Χριστό ένθρονο πλαισιωμένο από τα αποκαλυπτικά σύμβολα των ευαγγελιστών στη λογική μιας παράστασης Δέησης, ενώ το «ἐν τάφῳ» αποδίδεται με την παράσταση της Άκρας Ταπείνωσης. Ο συνδυασμός Άκρας Ταπείνωσης-Δέησης για την παράσταση του «Ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ» συναντάται ήδη από την εποχή της εικονογράφηση του καθολικού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων¹³⁷ με τη διαφορά ότι ο Χριστός δεν εικονίζεται ένθρονος αλλά ούτε και η σκηνή της άκρας Ταπείνωσης συνοδεύεται από την Παναγία και τον Ιωάννη το Θεολόγο¹³⁸. Στην Ερμηνεία όμως ο Χριστός ορίζεται ένθρονος και ντυμένος με αρχιερατικά άμφια¹³⁹, όπως εικονίζεται άλλωστε ο Χριστός σε μια πλειάδα παραδειγμάτων στα πλαίσια του συγκεκριμένου θέματος¹⁴⁰. Στην παράσταση όμως ο Χριστός δεν είναι ντυμένος αρχιερατικά, ακριβώς επειδή η απεικόνιση του Χριστού Βασιλέως των Βασιλευόντων και Μεγάλου Αρχιερέα στο θόλο της Πρόθεσης λειτουργεί ως συμπλήρωση της παράστασης του ένθρονου Χριστού δη-

¹³⁶ Η κάτω ζώνη είναι καστανή με πορτοκαλιά και γκριζα στίγματα σε πυκνή, αλλά ανοργάνωτη διάταξη, η μεσαία πράσινη και η ανώτερη βαθυκύανη. Πρόκειται για τον αρχικό κάμπο της ζωγραφικής, τον οποίο εντοπίζουμε σε ελάχιστα άλλα σημεία της κάτω ζώνης, καθώς στις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα ο κάμπος πίσω από τις μορφές τις κάτω ζώνης επιζωγραφίζεται καλύπτοντας τον κάμπο του Λινοτοπίτη με σεβασμό όμως προς τη ζωγραφική των μορφών (αλλά όχι και προς τις επιγραφές που τις συνοδεύουν, οι οποίες είτε αποσβένονται είτε ξαναγράφονται πάνω στις αυθεντικές).

¹³⁷ Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 168.

¹³⁸ Ίσως, όμως, όντως να πρόκειται για έναν απλουστευμένο τύπο του θέματος (βλ. Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, σ.353) παρά τις όποιες διαφωνίες (βλ. Δημητροκάλλης, Ἄνω σε ἐν θρόνῳ, σ.493, σημ. 3).

¹³⁹ «Εἰς τῆς προσκομιδῆς τον κουμπέ ο Χριστός ως αρχιερεύς ἐπὶ θρόνου καθήμενος. Γράφε οὕτως: ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ» (Ερμηνεία σ. 267).

¹⁴⁰ Στη μονή Αγ. Γεωργίου της Πόρτας στη Μπαμπίνη Αιτωλοακαρνανίας, στην Παναγία Ριζοκαστριώτισσα στα Φύλλα Ευβοίας, στο ναό της Αγ. Τριάδος στο Μπρίκι Μάνης αλλά και στο καθολικό του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (Δημητροκάλλης, Ἄνω σε ἐν θρόνῳ, εικ. 1,2,4 και 6 και Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 168).

λώνοντας το ύψιστο σημείο της δόξας του¹⁴¹. Υπάρχει κατά συνέπεια μια εσωτερική συνάφεια μεταξύ των τριών παραστάσεων, που εξαιρεί το πρόσωπο το Χριστού από την Άκρα Ταπείνωση στον Χριστό «εν θρόνῳ» και έως στον Χριστό «εν δόξῃ».

Η σπουδαιότητα της παράστασης του **Χριστού ως Βασιλέα και Μεγάλο Αρχιερέα** (εικ. 44) τονίζεται ιδιαίτερα από την τοποθέτησή της μέσα σε πολύχρωμη δόξα¹⁴², που κρατούν τέσσερις ολόσωμοι ιπτάμενοι άγγελοι, που και αυτοί με τη σειρά τους πλαισιώνονται από τέσσερα εξαπτέρυγα. Στο εσωτερικό της δόξας, που γεμίζει με έντονο πράσινο χρώμα, τοποθετείται η μορφή του Χριστού, που εικονίζεται έως τη μέση περίπου. Πάνω από σκουροπράσινο χιτώνα με επιμανίκια, ο Χριστός φοράει λευκό αρχιερατικό σάκκο με ερυθρά γαμάδια και αυτοκρατορικό λώρο, που ομοιάζει με ωμοφόριο, καθώς φέρει ερυθρούς μεγάλους σταυρούς, αλλά αναδιπλώνεται και τοποθετείται στο αριστερό χέρι του. Η αμφίσηση του Χριστού ολοκληρώνεται με την πατριαρχική μίτρα¹⁴³. Με την δεξιά του χείρα ο Χριστός ευλογεί, ενώ με την αριστερά κρατάει ανοιχτό βιβλίο, όπου με δυσκολία διακρίνονται οι στίχοι από το Ιω 18:38 «*Η ΒΑΣ / ΙΛΟΙΑ Η / ΕΜΗ ΟΥΚ / ΕΣΤΙΝ Ε / Κ ΤΟΥ / ΚΟΣΜΟΥ / ΤΟΥΤΟΥ / ΟΙ ΕΚ Τ...*»¹⁴⁴. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ανάγλυφος και γενικότερα η εκτέλεση της παράστασης είναι ιδιαίτέρως επιμελημένη.

Η συγκεκριμένη εικονογραφία του Χριστού ως Βασιλέα των Βασιλευόντων, Κύριο των Κυριούντων και Μεγάλο Αρχιερέα δεν είναι συγχή στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η παράσταση του Δρυοβούνου ομοιάζει περισσότερο με παλαιότερα παραδείγματα του συγκεκριμένου τύπου¹⁴⁵ και κυρίως με την εικονογραφία της κρητικής σχολής¹⁴⁶. Στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο εντοπίζεται μια ανάλογη παράσταση που ακολουθεί σε γενικές γραμμές την εικονογραφία του Δρυοβούνου, αλλά τοποθετείται σε διαφορετική θέση μέσα στο ναό¹⁴⁷. Η παράσταση στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών

¹⁴¹ Η Α. Τούρτα θεωρεί ότι δηλώνεται «διπλή υπόμνηση του θανάτου και της δόξας του Χριστού» στη συγκεκριμένη σύνθεση (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 204).

¹⁴² Η συγκεκριμένη μορφή δόξας, που αποτελείται από επάλληλες πινελιές ομοίου χρώματος που σχηματίζουν κύκλους διαφορετικών χρωμάτων, επαναλαμβάνεται επακριβώς και μάλιστα με τα ίδια χρώματα στην παράσταση του ιερού που εικονίζει τον Χριστό εν δόξῃ στον Τύρναβο (αδημοσίευτο).

¹⁴³ Η συγκεκριμένη μίτρα διαφοροποιείται σαφώς από τις μίτρες που φορούν οι ιεράρχες στα στηθάρια του τρούλου, που μοιάζουν με μίτρες δυτικών επισκόπων. Η παράσταση του Χριστού Αρχιερέα αποδεικνύει ότι ο Νικόλαος γνωρίζει τη σωστή μορφή της μίτρας, αλλά ιστορεί τους ιεράρχες στα στηθάρια του τρούλου με δυτικές μίτρες έχοντας συνείδηση της πράξης του αυτής και όχι από εικονογραφική άγνοια.

¹⁴⁴ Για την τοποθέτηση των συγκεκριμένων στίχων βλ. Grozdanov, Variante, σ. 263.

¹⁴⁵ Π.χ. με εικόνα από τρίπτυχο του 15^{ου} αι. στο Μουσείο της Αχρίδος, Grozdanov, Variante, πιν. 3.

¹⁴⁶ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 204 και 220, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

¹⁴⁷ Αδημοσίευτο. Ο Χριστός τοποθετείται στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του νοτίου χορού του ναού, καταλαμβάνοντας μια μεγάλη ζωγραφική επιφάνεια. Στην συγκεκριμένη παράσταση το κάτω μέρος της οποίας έχει καταστραφεί ο Χριστός ευλογεί και με δύο του χέρια και εκατέρωθεν του προστίθενται δύο αρχάγγελοι ντυμένοι και αυτοί αυτοκρατορικά να κρατούν σφαίρες με το μονόγραμμα του Χριστού. Με αρχιερατικά ενδύματα περιστοιχισμένος από αρχαγγέλους ιστορείται και μια ακόμη φορά ο Χριστός στο χώρο του ιερού ακολουθώντας όμως διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο.

συμφωνεί με την παράσταση του Δρυοβούνου τόσο από εικονογραφική άποψη αλλά και ως προς την τοποθέτηση της παράστασης αυτής στο θόλο της Πρόθεσης¹⁴⁸ (εικ. 251).

ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ ΣΤΟ ΔΙΑΚΟΝΙΚΟ

Όπως ακριβώς η Πρόθεση γέμει θεμάτων σχετικών με το Χριστό με τον ίδιο τρόπο και οι σημαντικότερες ζωγραφικές επιφάνειες του Διακονικού αφιερώνονται στην Παναγία. Στην κόγχη της κάτω ζώνης παριστάνεται η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή και οι υπόλοιπες επιφάνειες της Πρόθεσης, ήτοι το φουρνικό και τα ημικυκλικά τύμπανα του ανατολικού και του δυτικού τοίχου, ενοποιούνται για να εφαρμοστεί πάνω τους στο θέμα του «Ἐπί σοί χαίρει».

Το θέμα της **Ζωοδόχου Πηγής** (εικ. 47) αποτελείται στην περίπτωση μας από την Παναγία σε προτομή, Βρεφοκρατούσα, μέσα σε πλατιά κολυμπήθρα, ενώ εκατέρωθέν της εικονίζονται δύο ημίσωμοι άγγελοι. Από τους κρουνοί της κολυμπήθρας, δύο εκ των οποίων διαμορφώνονται σε σχήμα λεοντοκεφαλών, σε μεγάλη ορθογώνια δεξαμενή χύνεται το άγιασμα, την ιαματική επίδραση του οποίου απολαμβάνουν οκτώ μορφές, άνδρες και γυναίκες. Στην περίπτωση του Δρυοβούνου δεν προτιμάται ο συνοπτικός τύπος του θέματος, αλλά ακολουθώντας την πλειονότητα των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων, ο ζωγράφος Νικόλαος εισάγει πολλά δευτερεύοντα συμπληρωματικά μοτίβα¹⁴⁹.

Η στάση, αλλά κυρίως η ενδυμασία της Παναγίας¹⁵⁰ παραπέμπουν άμεσα σε εικόνες της Παναγίας ως Madonna della Salute ή Madre della Consolazione¹⁵¹. Σε δυτικά πρότυπα παραπέμπει και η στάση του βρέφους που αποδίδεται σε αντικίνηση¹⁵² να ευλογεί με το αριστερό του χέρι και να κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο στο δεξί. Η μορφή της Παναγίας εικονίζεται έως τη μέση περίπου και τοποθετείται μέσα σε κολυμπήθρα ωοειδούς σχήματος με έξι κρουνοί για το άγιασμα, τρεις σε κάθε πλευρά, εκ των οποίων ο ένας μόνο λαμβάνει ιδιαίτερη διαμόρφωση λεοντοκεφαλής και οι υπόλοιπες αποδίδονται ως απλές σωληνοειδείς οπές. Στο σώμα της λεκάνης ζωγραφίζεται ακόμα μία λεοντοκεφαλή¹⁵³.

¹⁴⁸ Αδημοσίευτο. Η παράσταση ομοιάζει σημαντικά με αυτή του Δρυόβουνου. Ο Χριστός ιστορείται και εδώ σε προτομή, με αρχιερατικά ενδύματα, ανάγλυφο φωτοστέφανο και κρατώντας ανοιχτό βιβλίο με τους ίδιους στίχους που επιγράφονται στο Δρυόβουνο. Η παράσταση εγγράφεται σε μέταλλο που φέρουν έξι ολόσωμοι ιπτάμενοι άγγελοι.

¹⁴⁹ Για τους τύπους του θέματος βλ. Πάλλας, Ζωοδόχος Πηγή, σ. 201 κ.ε.

¹⁵⁰ Το μαφόριο της Παναγίας φαίνεται να πορπώνεται κάτω από το λαιμό και να αποδίδεται ανοιχτό πιο κάτω, ώστε να διακρίνεται το σκουρόχρωμο ιμάτιο.

¹⁵¹ Μπαλτογιάννη, Μήτηρ Θεού, σ. 273-278, Εικόνες Κρητικής Τέχνης, σ. 393 και 401 και Shiller, Iconographie, σ. 192.

¹⁵² Σύμφωνα με την Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σημ. 1688) τούτη η αντικίνηση του βρέφους προέρχεται από την αντίστοιχη σε εικόνες του τύπου Madre della Consolazione, αλλά εδώ το χέρι του παιδιού που κρατά ειλητάριο και όχι σφαίρα, αλλά και η τοποθέτηση μιας τέτοιας παραλλαγής στο συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής, είναι στοιχεία που μπορούν να ερμηνευθούν καλύτερα συνδεδεμένα με τον εικονογραφικό τύπο Madre della Salute.

¹⁵³ Πάλλας, ό.π., σ. 213, σημ. 52, πιν. 50, 51 για παραδείγματα με λεοντοκεφαλές στη λεκάνη.

Από τους κρουνοί της λεκάνης τρέχει το αγίασμα, το οποίο δεν πέφτει κατευθείαν στην ορθογώνια δεξαμενή, αλλά στους πιστούς που βρίσκονται γύρω από τη δεξαμενή, οι οποίοι σπεύδουν να γεμίσουν τα ποτήρια που κρατούν¹⁵⁴. Οι οκτώ μορφές, έξι άνδρες και δύο γυναίκες, που περιβάλλουν την ορθογώνια δεξαμενή, δεν μπορούν στην περίπτωση μας να χαρακτηριστούν σαν περιπτώσεις αρρώστων¹⁵⁵, εφόσον δε ζωγραφίζονται με καταφανή τρόπο τουλάχιστον ως πάσχοντες, αλλά ως απλές μορφές πιστών¹⁵⁶, που αναμένουν την ιαματική επίδραση του αγιάσματος με ηρεμία στις κινήσεις και στις εκφράσεις των προσώπων τους¹⁵⁷. Παρόμοια αποδίδονται και οι μορφές στο καθολικό της μονής Κοίμησης της Παναγίας στη Ζέρμα, οι μόνες που έχουν σωθεί από στην παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής στην κόγχη του Διακονικού. Τέλος, οι δύο άγγελοι που ζωγραφίζονται μέχρι τη μέση¹⁵⁸ ένθεν και ένθεν της Παναγίας έχουν σταυρωμένα τα χέρια μπροστά από το στήθος και υψωμένα τα φτερά τους, αλλά δε φέρουν ανάγλυφους φωτοστεφάνους, όπως η μορφή της Παναγίας. Η ύπαρξη αγγέλων στην παράσταση σημειώνεται στην πλειονότητα των παραδειγμάτων, ήδη από την εποχή της γέννησης του εικονογραφικού τύπου¹⁵⁹.

Το θέμα της Ζωοδόχου Πηγής συνδέεται σαφώς με την παράσταση του «**Επι σοί χαίρει**» μια περίπλοκη σύνθεση που καταλαμβάνει όλο το θολίσκο του Διακονικού (εικ. 48), όπως επίσης το ανατολικό και δυτικό ημικυκλικό τύμπανο του ίδιου χώρου¹⁶⁰. Η εκμετάλλευση της διατιθέμενης επιφάνειας είναι αριστοτεχνική και η σύνθεση εφαρμόζεται με τέτοιο τρόπο, ώστε μοιάζουν να απαλείφονται οι καμπυλότητες των επιμέρους επιφανειών εξασφαλίζοντας στο ζωγράφο ένα μεγάλο και ενιαίο ζωγραφικό χώρο για να εντάξει το θέμα του «**Επι σοί χαίρει**» σε πλήρη ανάπτυξη και όχι συνεπτυγμένο. Η. Αν. Τούρτα αποδίδει τη χρήση αυτή του συγκεκριμένου χώρου στον ζωγράφο Νικόλαο¹⁶¹, αλλά η συγκεκριμένη διευθέτηση του θέματος στα ψηλότερα μέρη του Διακονικού εντοπίζεται και σε προγενέστερα μνημεία, όπως αυτό του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι¹⁶².

¹⁵⁴ Μια γυναικεία μορφή μάλιστα αριστερά της δεξαμενής φαίνεται να κρατάει δύο ποτήρια.

¹⁵⁵ Πάλλας, Ζωοδόχος Πηγή, σ. 215 κ.ε.

¹⁵⁶ Στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μεγάλης Παναγίας στη Σάμο (Πασσάς, Μεγάλη Παναγιά, πιν. XXII. 2) στην παράσταση της ζωοδόχου Πηγής εμφανίζονται απλοί πιστοί με δοχεία για να συλλέξουν το αγίασμα, οχτώ και εδώ σε αριθμό, όπως και στο Δρυόβουνο.

¹⁵⁷ Αυτό το στοιχείο της ηρεμίας των μορφών δεν απαντά σε άλλα παραδείγματα προγενέστερα ή ακόμη και σύγχρονα. Στο σπήλαιο Γρεβενών οι μορφές ζωγραφίζονται σε μια ορμητική κίνηση να σπεύδουν προς το αγίασμα, ενώ στο γειτονικό Δομαβίσι τις μορφές αποτελούν δαιμονισμένοι και άρρωστοι.

¹⁵⁸ Τους ίδιους ακριβώς αγγέλους εντοπίζουμε στη στεφάνη του τρούλου, στην παράσταση του Χριστού Εμμανουήλ (εικ. 61). Σημειώτεον ότι και στη διαμετρικά αντίστοιχη θέση ως προς την κόγχη του Διακονικού, δηλαδή στην κόγχη της Πρόθεσης εικονίζονται και πάλι, όπως σημειώσαμε, ιπτάμενοι άγγελοι ζωγραφισμένοι μέχρι τη μέση, πάλι με τα ίδια ενδύματα.

¹⁵⁹ Πάλλας, ό.π., σχεδ. 1, πιν. 44,45.

¹⁶⁰ Για έναν κατάλογο των παραδειγμάτων παράστασης του «**Επι σοί χαίρει**» στη μεταβυζαντινή επιτοίχια ζωγραφική βλ. Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 183-4, όπου και βιβλιογραφία για το κάθε μνημείο. Για παραδείγματα σε φορητές εικόνες βλ. Αλιπράντης Επί σοί χαίρει, σ. 15 κ.ε.

¹⁶¹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 204.

¹⁶² Στο αδημοσίευτο αυτό μνημείο, που χρονολογείται με επιγραφή στα 1625 (Πολυβίου, Επταχώρι, σ. 36), η παράσταση του «**Επι σοί χαίρει**» διαμορφώνεται με παρόμοιο τρόπο και εκμεταλλεύεται το θόλο και τα πλευρικά τύμπανα του Διακονικού ακριβώς όπως και στο Δρυόβουνο. Εικονογραφικά παρουσιάζονται

Η παράσταση στο Δρυόβουνο έχει σαν κεντρικό πυρήνα φυσικά τη μορφή της Παναγίας [επιγ. ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ], η οποία παριστάνεται ένθρονη κρατώντας και με δύο της χέρια το μικρό Χριστό (εικ. 49). Η Θεοτόκος, που στρέφει το κεφάλι της προς τα αριστερά, φοράει γαλαζοπράσινο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο με τους τρεις χαρακτηριστικούς αστέρες, αλλά δε φέρει έκτυπο φωτοστέφανο. Ο μικρός Χριστός στην αγκαλιά της ευλογεί με το δεξί του χέρι και κρατάει με το αριστερό λευκό αντικείμενο¹⁶³. Ο θρόνος¹⁶⁴ διακοσμείται με έντονες λευκές ψιμυθίες σε ακτινωτή διάταξη τοποθετημένες με προχειρότητα, ενώ τα πόδια της Παναγίας πατούν σε υποπόδιο. Η παράσταση της ένθρονης Παναγίας¹⁶⁵ προβάλλεται σε πράσινο κάμπο¹⁶⁶ και εγγράφεται σε κύκλο, στην περιφέρεια του οποίου αναγράφεται με μεγαλογράμματη γραφή ο ύμνος του «Ἐπι σοὶ χαίρει»¹⁶⁷. Η επόμενη ζώνη, που εγγράφεται και αυτή σε κόκκινο κύκλο, αποτελείται από δέκα μέταλλα με ισάριθμες προτομές αγγέλων στο εσωτερικό τους. Όλοι οι άγγελοι έχουν *grosso modo* τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τα ενδύματά τους περιορίζονται και πάλι σε αποχρώσεις του κόκκινου και του πράσινου. Ο καθένας τους κρατάει στο δεξί του χέρι μεγάλο σταυρό και τη σφαίρα του κόσμου με το χριστόγραμμα στο αριστερό.

Το υπόλοιπο μέρος της σύνθεσης ζωγραφίζεται στους πλευρικούς τοίχους και περιλαμβάνει μπροστά σε ένα λευκό κατά βάση σκηνικό βάθος με πολλά αρχιτεκτονήματα ομάδες μορφών, που απεικονίζουν των «ανθρώπων το γένος», όπως αναφέρεται στον ίδιο τον ύμνο του «Ἐπι σοὶ χαίρει». Στο ημικυκλικό τύμπανο του ανατολικού τοίχου (εικ. 50), που είναι μεγαλύτερο σε εμβάδον και περιλαμβάνει περισσότερες μορφές από το δυτικό, τα απεικονιζόμενα πρόσωπα χωρίζονται σε δύο βασικές ομάδες, σε κάθε μία από τις οποίες οι μορφές σχηματίζουν δύο σειρές, ενώ πίσω από αυτές προβάλλονται οι κεφαλές και άλλων μορφών ως συνέχεια των πρώτων¹⁶⁸. Προεξάρχων της ομάδας στα αριστερά φαίνεται να είναι ο απόστολος Πέτρος με το δεξί του χέρι σε μια κίνηση δέησης και το αριστερό του να κρατάει τα κλειδιά του Παραδείσου. Πίσω του, αλλά και στην πάνω σειρά ακολουθούν και οι υπόλοιποι απόστολοι καθώς και δύο μορφές με κεφαλό-

ελάχιστες διαφορές με το Δρυόβουνο: οι άγγελοι δεν εντάσσονται σε μέταλλα και δεν αποτελούν μια σαφώς καθορισμένη ζώνη ενώ την επιγραφή του ύμνου κρατούν οι δύο υμνωδοί Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Κοσμάς ο Μαΐουμά, όπως ακριβώς στην περίπτωση της Ρασιώτισσας στην Καστοριά (Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, σ. 135, πιν. 34 β).

¹⁶³ Καθότι το συγκεκριμένο σημείο έχει καταστραφεί δεν μπορεί να ταυτιστεί με ακρίβεια αν πρόκειται για λευκό περιστέρι ή για λευκό μαντήλι, πρέπει πάντως λόγω σχήματος να αποκλείσουμε την εκδοχή να κρατά κλειστό ειλητήριο.

¹⁶⁴ Πρόκειται για τον τύπο με το τριβαθμιδωτό ερεισίνωτο που αποδίδεται χωρίς τις διακοσμητικές λεπτομέρειες.

¹⁶⁵ Μεγάλη ομοιότητα παρουσιάζει η ένθρονη Παναγία με την ένθρονη Παναγία της εικόνας «Ἐπί σοὶ χαίρει στη Μ. Λαύρας του Αγ. Όρους έργο του Δανιήλ Ιερομονάχου (1620) βλ. Αλιπράντης, Ἐπί σοὶ χαίρει, σ. 43, εικ. 9.

¹⁶⁶ Όπως ακριβώς παρατηρήσαμε στο θόλο της Πρόθεσης.

¹⁶⁷ ΕΠΙ ΣΟΙ ΧΕΡΟΙ ΚΑΙΧΑΡΙΤΟΜΕΝΗ ΠΑΣΑ Η ΚΤΙΣΙΣ ΑΓΓΕΛΩΝ ΤΟ ΣΥΣΤΙΜΑ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΝ ΤΟ ΓΕΝΟΣ ΑΓΙΑΣΜΕΝΕ ΝΑΕ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔ(ΕΙΣΕ) ΛΟΓΙΚΕ ΠΑΡΘΕΝΙΚΟΝ ΚΑΥΧΗΜΑ.

¹⁶⁸ Παρόμοια διάταξη των ομάδων παρατηρείται στην πλειονότητα των παραστάσεων τόσο στις φορητές εικόνες όσο και στα δείγματα της μνημειακής ζωγραφικής.

δεσμο, κατά πάσα πιθανότητα ο Ιωάννης Δαμασκηνός και ο Κοσμάς ο Μαΐουμά¹⁶⁹, ενώ στο τέλος της σειράς των μορφών της αριστερής ομάδας εικονίζονται δύο μορφές ιεραρχών¹⁷⁰. Στην αντικρινή ομάδα τις πρώτες μορφές του Μωυσή, του Δαβίδ και του Σολομώντος και ακολουθούν και άλλες μορφές προφητών, βασιλέων και αγίων γυναικών¹⁷¹.

Στον απέναντι (δυτικό) τοίχο εικονίζονται μόνο έξι μορφές, που εικονίζονται και αυτές σε στάση δέησης. Οι τρεις από αυτές είναι μορφές μοναχών και οι άλλες τρεις φέρουν στέμματα¹⁷². Σημειώνεται ότι καμία από τις μορφές, που εικονίζεται στο δυτικό ή στο ανατολικό ημικυκλικό τύμπανο, δεν φέρει φωτοστέφανο.

Το βάθος της παράστασης του ανατολικού, αλλά και του δυτικού τοίχου καλύπτεται από ένα σύνολο πέντε κτισμάτων με κόκκινες στέγες και τρούλους, που προβάλλονται στο λευκό φόντο με τις φυτικές λεπτομέρειες¹⁷³. Τα κτίρια του ανατολικού τοίχου είναι πιο περίπλοκα με περισσότερες καμάρες και καταλαμβάνουν περισσότερο χώρο στη ζωγραφική επιφάνεια. Προφανώς ο ζωγράφος θέλει να παραστήσει εδώ ένα είδος τοίχου της ουράνιας αυτής πολιτείας. Η Ξ. Προεστάκη προτείνει ότι ένα παρόμοιο τοπίο μπορεί να είναι εμπνευσμένο από τους ίδιους τους στίχους του ύμνου «Παράδεισος λογικός καί ήγιασμένος ναός»¹⁷⁴ και πράγματι σε συνδυασμό με τις οδηγίες της Ερμηνείας του Διονυσίου Εκφουρνά, όπου γίνεται λόγος για «τοιχίο»¹⁷⁵, θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε ότι πρόκειται όντως για την παράσταση του Παραδείσου¹⁷⁶. Η μορφή πάντως των κτισμάτων είναι συμβατική και θυμίζει άλλες παλαιότερες παραστάσεις του «Έπι σοί χαίρει» στη μνημειακή ζωγραφική¹⁷⁷.

Ο ζωγράφος από το Λινοτόπι εικονογραφικά δεν απομακρύνεται πολύ από τις προτάσεις της κρητικής σχολής, αλλά προσαρμόζει την παράσταση στις απαιτήσεις του χώρου, ακολουθώντας

¹⁶⁹ Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, σ.135.

¹⁷⁰ Όπως υποστηρίζει ο Γ. Γούναρης (ό.π., σ. 136, σημ.1), «όταν στην παράσταση εικονίζονται μόνο τρεις ιεράρχες, τότε πρέπει να ταυτιστούν με τον Ιωάννη το Χρυσόστομο, Βασίλειο το Μέγα και Γρηγόριο το Θεολόγο» αλλά στην περίπτωση μας οι ιεράρχες είναι μόνο δύο και δεν συμφωνούν με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των συγκεκριμένων ιεραρχών (αλλά ούτε και ομοιάζουν με τον τρόπο που αποδίδονται από τον αιογράφο Νικόλαο στην κόγχη του Ιερού).

¹⁷¹ Για τις μορφές που εικονίζονται στο συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα βλ. Ερμηνεία, σ.146-7, Προεστάκη, σ. 178-181 και Αλιπράντη, Επί σοι χαίρει, σποράδιη.

¹⁷² Από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της κάθε μορφής ταυτίζουμε τον Αγ. Σάββα, τον Αγ. Αντώνιο, τους ισαποστόλους Κωνσταντίνο και Ελένη και την Αγ. Αικατερίνη.

¹⁷³ Ο λευκός κάμπος της παράστασης με τα διάσπαρα άνηθ τελειώνει περίπου στις στέγες των κτιρίων, όπου και σχηματίζεται ένα είδος ζώνης με αστράγαλο, παρόμοιο με αυτό του τοίχου, πάνω στο οποίο προβάλλονται οι μορφές στην Κοινωνία των Αποστόλων.

¹⁷⁴ Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 181.

¹⁷⁵ Ερμηνεία, σ. 147: «Και ύποκάτωθεν αυτών ό έν Έδέμ παράδεισος, στολισμένος με πουλλία και ζῶα διάφορα και κοσμημένος με άνθισμενοπράσινα και ώραιοπλούμιστα δένδρα, και περιτειχισμένος μέ χρυσολιθοκτισμένον τειχίον».

¹⁷⁶ Βλ. και Αλιπράντη, Επί σοι χαίρει, σ. 162-168.

¹⁷⁷ Πρβ. την παράσταση του Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο) αλλά και ανάλογα δείγματα των Κακαβάδων (Προεστάκη, Κακαβάς, πιν. 141α, 169β και 192β).

τα πρότυπα, που είχε ήδη υιοθετήσει ο ζωγράφος του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου¹⁷⁸.

Στο νότιο τοίχο του Διακονικού και στο τμήμα συγκεκριμένα του ημικυκλικού τυμπάνου αναπτύσσεται ένα μικρός κύκλος των θαυμάτων του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που περιλαμβάνει δύο μόνο σκηνές, οι οποίες χωρίζονται από την τοποθέτηση ανάμεσά τους ενός μικρού παραθύρου, όπως ακριβώς χωρίζονται οι σκηνές των μαρτυριών ιεραρχών στο βόρειο τοίχο της Πρόθεσης. Παρά τη σπανιότητα της επιλογής των συγκεκριμένων θεμάτων στη μνημειακή ζωγραφική της μεταβυζαντινής περιόδου δεν μας ξενίζει η επιλογή τους και δη η τοποθέτηση τους στο συγκεκριμένο σημείο του ναού καθώς συναντώνται σε ορισμένα ακόμα παραδείγματα μνημειακής ζωγραφικής¹⁷⁹, αλλά και αναφέρονται στην Ερμηνεία του Διονυσίου Εκφουρνά¹⁸⁰.

Αριστερά του παραθύρου λοιπόν ο ζωγράφος Νικόλαος τοποθετεί την παράσταση του **εν Χώναις θαύματος του Αρχάγγελου Μιχαήλ** [επιγ. ...Ε...ΩΝΕΣ ΘΑΥΜΑ]¹⁸¹ (εικ. 45). Ο Αρχάγγελος πατάει σταθερά το δεξί του πόδι και σε μια στάση αντικίνησης προτείνει το αριστερό του πόδι εμπρός και υψώνει με το δεξί του χέρι το δόρυ, το οποίο μπήγει στο βράχο. Ο ποταμός που πέφτει κατακόρυφα σχεδόν ανάμεσα σε δύο ορεινούς όγκους, σχηματίζει στο συγκεκριμένο σημείο μια μικρή δίνη. Η άλλη μορφή της παράστασης είναι ο μοναχός Αρχιππος, ο οποίος εικονίζεται σε στάση ικεσίας φορώντας ράσο με κουκούλιο, ενώ πίσω του στέκει ένας απλός περίκεντρος ναός με τρούλο¹⁸². Στη συγκεκριμένη παράσταση ιδιαίτερη σημασία έχει η απόδοση της κίνησης του αρχαγγέλου Μιχαήλ, που επηρεάζει την απόδοση των ενδυμάτων και τη φορά των φτερών του. Τα βουνά, που έχουν δύο αποχρώσεις, κιτρινωπός ο όγκος πάνω από τον αρχάγγελο και γαλαζοπράσιнос πάνω από τον Αρχιππο, ακολουθούν την καμπύλη του παραθύρου και του τυμπάνου αξιοποιώντας με τον καλύτερο τρόπο τον χώρο για την παράσταση και μην αφήνοντας κενό το άνω μισό της σκηνής. Από εικονογραφική άποψη πάντως η παράσταση στο Δρυόβουνο

¹⁷⁸ Αδημοσίευτη ζωγραφική.

¹⁷⁹ Στο ναό της Παναγίας στη Μαλεσίνα το θαύμα εν Χώναις τοποθετείται επίσης στο νότιο τοίχο του Διακονικού (Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 196-197), ενώ στο ναό των Παμμεγίστων Ταξιαρχών στους Ταξιάρχες Τρικάλων (1637) αποτελεί μέρος του κύκλου των θαυμάτων των Ταξιαρχών, στους οποίους είναι αφιερωμένος ο ναός, και τοποθετείται στο βόρειο κλίτος του κυρίως ναού (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ. 273-274). Στον κυρίως ναό στο Νονο Ηορονο το εν Χώναις θαύμα εικονίζεται ως μεμονωμένη παράσταση, αλλά σε έναν εντελώς διαφορετικό εικονογραφικό τύπο (αδημοσίευτη παράσταση). Η σκηνή του αρχαγγέλου με το Βαλαάμ δεν απαντά σε μεταβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα ως μεμονωμένη παράσταση, που να έχω υπόψη μου.

¹⁸⁰ Ερμηνεία, σ. 58 και σ. 174-175.

¹⁸¹ Η επιγραφή στα θαύματα του Μιχαήλ δεν διακρίνονται καθαρά καθώς έχουν διαβρωθεί από την υγρασία.

¹⁸² Σε αρκετές περιπτώσεις εικονίζεται δίπλα στο κυκλικό οικοδόμημα, που αντιπροσωπεύει το θαυματούργο αγίασμα και μικρή μονόκλιτη βασιλική το ναό του Μιχαήλ (βλ. σχετικά Ξυγγόπουλος, Εν Χώναις θαύμα, σ. 33-34) αλλά στην περίπτωσή μας το κτίσμα είναι ιδιαίτερα λιτό και δεν αποδίδει ούτε τη συνηθισμένη μορφή του Μιχαήλ στο τύμπανο του αετώματος- π.χ. στη Μαλεσίνα (Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 196, πιν. 44) και το Νονο Ηορονο (αδημοσίευτη παράσταση).

δεν έχει κάτι νέο να προσθέσει, αντίθετα μάλιστα ακολουθεί τους παλαιότερους τύπους σε μια σαφώς πιο λιτή απόδοση¹⁸³.

Στη δεξιά πλευρά του παραθύρου εικονίζεται το σπάνιο θέμα του **αρχαγγέλου Μιχαήλ με τον Βαλαάμ** [επιγ.....ΑΛΑΑΜ]¹⁸⁴ (εικ. 46) σε μια απόδοση πιο συνοπτική από αυτή, που περιγράφεται στην Ερμηνεία¹⁸⁵, παραλείποντας τα δευτερεύοντα μοτίβα και παριστάνοντας μόνο τις βασικές μορφές της παράστασης. Μπροστά σε ορεινό τοπίο προβάλλονται οι δύο μορφές της σκηνής, ο Βαλαάμ πάνω σε σαμαρωμένο ημίονο «δέρνων αυτό με το δικανάκι» με πράσινο μιάτιο και κουκούλιον και κόκκινο μανδύα, που ανεμίζει προς τα πίσω και ο αρχάγγελος Μιχαήλ στα δεξιά του με στρατιωτική αμφίεση και προτεταμένο το ξίφος του. Η απόδοση της κίνησης είναι πρωτίστης σημασίας για το ζωγράφο μας στη σκηνή αυτή και με αυτή τη λογική ως αντίβαρο της κίνησης του Μιχαήλ με το ξίφος τα φτερά του υψώνονται πάνω από το κεφάλι του, προφανώς για να αποδοθεί σωστά η ορμητική κίνηση του αγγέλου.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΤΟΝ ΤΡΟΥΛΟ

Η παράσταση του **Χριστού Παντοκράτορος**¹⁸⁶ [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ¹⁸⁷] (εικ. 52) φέρει απολεπίσεις κυρίως στο πρόσωπο του Χριστού. Η ένταξη της μορφής του Χριστού σε προτομή είναι συνηθισμένη, όπως και η στάση του να ευλογεί με το δεξί του χέρι και να κρατά χρυσό ευαγγέλιο με το αριστερό. Ο χιτώνας του έχει χρώμα βυσσινί, ενώ το μιάτιο είναι ανοιχτό γαλάζιο με πολλές χρυσές λεπτομέρειες. Το χρώμα που κυριαρχεί στην παράσταση είναι το χρυσό, καθώς τόσο ο μεγάλος ανάγλυφος φωτοστέφανος, όσο και η χρυσή στάχωση του κώδικα που αποδίδεται με έκτυπο τρόπο, συμπληρώνονται από τα διάσπαρτα χρυσά κοσμήματα των ενδυμάτων και τα οκτάκτινα άστρα που διανθίζουν το φαιοκάστανο βάθος. Όσον αφορά στην εικονογραφία της παράστασης ιδιαίτερα σπάνια είναι η απόχρωση που προτιμάται για το βάθος¹⁸⁸, αλλά και η προσθήκη των αστεριών στο βάθος αυτό¹⁸⁹.

¹⁸³ Η στάση και η ενδυμασία του Μιχαήλ μας θυμίζουν την εικόνα της συλλογής Λοβέρδου (Ξυγγόπουλος, ό.π., πιν. 7). Βλ. και Κουκιάρης, *Θαύματα Αγγέλων*, σ. 163-169, όπου πολλά παραδείγματα και πλήρης βιβλιογραφία.

¹⁸⁴ Βλ. σημ. 141.

¹⁸⁵ Ερμηνεία σ. 58 §59.

¹⁸⁶ Για την εικονογραφία και τους συμβολισμούς της μορφής του Παντοκράτορα βλ. Παπαμαστοράκη, *Τρούλος*, σ. 61-66.

¹⁸⁷ Ο.π., σ. 66-68.

¹⁸⁸ Το βάθος ζωγραφίζεται σε μια ιώδη απόχρωση ενώ το σύνηθες είναι να ζωγραφίζεται σε χρυσό, κυανό ή έστω γαλάζιο ή σε κόκκινο χρώμα, Παπαμαστοράκη, *Τρούλος*, σ. 64-65.

¹⁸⁹ Στην περίπτωση μας τα άστρα είναι κατασκευασμένα από γύψο και έχουν ανάγλυφη όψη, όπως στο παρεκκλήσι του Αγ. Νικολάου στη Μ. Μεγίστης Λαύρας (βλ. Semoglou, *chappelle de Saint-Nicolas*, σ. 23, πιν.2α). Τα ανάγλυφα αυτά αστερία στον Παντοκράτορα του τρούλου είναι συνηθισμένο μοτίβο του στον 17^ο αι. στην περιοχή που δρουν οι Λινοτοπίτες. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον τρούλο στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι, στο παρεκκλήσι της ίδιας μονής και στο Σπήλαιο Γρεβενών και στο μεταγενέστερο καθολικό της μονής Δομαβιστίου κοντά στο Δρυόβουνο (αδημοσίευτα).

Η ταινία που περιβάλλει το μετάλλιο¹⁹⁰ με τον Παντοκράτορα φέρει επιγραφή¹⁹¹ που προέρχεται από το Βιβλίο των Ψαλμών του Δαβίδ (32:13-16). Στα δημοσιευμένα παραδείγματα των Λινοτοπιτών συνηθίζεται η αναγραφή στην ταινία που περιβάλλει τον Παντοκράτορα μακροσκελών επιγραφών από το βιβλίο των Ψαλμών¹⁹², αλλά στην περίπτωση του Δρουβούνου έχουμε την επιλογή ενός άλλου χωρίου από την ίδια πηγή, από το οποίο μάλιστα επιλέγεται μεγαλύτερος αριθμός στίχων¹⁹³.

Η αμέσως επόμενη ζώνη περιλαμβάνει την απεικόνιση της **πρώτης τάξης της Ουράνιας Ιεραρχίας**¹⁹⁴ (εικ. 51 και 53). Ένα ζεύγος φτερωτών τροχών τοποθετείται αξονικά κάτω από τη μορφή του Παντοκράτορα και ζωγραφίζεται με ερυθρό χρώμα. Ακολουθούν οχτώ τετράμορφα χερουβίμ με δύο ριπίδια ή με δύο λάβαρα το καθένα¹⁹⁵ και ανάμεσά τους παρεμβάλλονται επτά εξάπτερυγα σεραφίμ. Το βάθος της παράστασης είναι βαθυκύανο και υπάρχουν και εδώ διάσπαρτα εξάκτινα άστρα.

Σαφώς διαχωρισμένη από την προηγούμενη ζώνη μέσω μιας πλατιάς ερυθράς γραμμής είναι η ζώνη με τους **ολόσωμους ανθρωπόμορφους αγγέλους** (εικ. 51, 53 και 54). Ένα σύνολο από δεκαπέντε μετωπικούς αγγέλους, οι οποίοι είναι ντυμένοι στρατιωτικά και κρατούν σκήπτρο με το δεξί χέρι και σφαίρα με το μονόγραμμα του Χριστού στο αριστερό, απαρτίζει τη ζωγραφική της ζώνης αυτής. Για να αποφύγει την ομοιομορφία, ο ζωγράφος παραλλάσσει τα χρώματα, τόσο στις φτερούγες των αγγέλων, όσο και στα ενδύματά τους, τα οποία είναι γεμάτα από χρυσά κοσμήματα και μαργαριτοποίκιλτα τελειώματα. Στα πλαίσια αυτής της τάσης για ποικιλομορφία, οι στάσεις των αγγέλων παρουσιάζουν και αυτές διάφορες παραλλαγές¹⁹⁶. Όλες οι μορφές των αγγέλων πάντως φέρουν φωτοσταφάνους του ίδιου τύπου, που κοσμούνται δηλαδή με έκτυπα άστρα και άνθη. Το βάθος της παράστασης διαμορφώνεται σε τρεις ισοπλατείς βαθμίδες, από τις οποίες η κατώτερη είναι φαιοκάστανη με λευκές στιγμές, η μεσαία λαδιά, και η ανώτερη είναι χρώματος βαθυκύανου, όπου σποράδην τοποθετούνται και εξάκτινα άστρα, (όπως και στην προηγούμενη ζώνη με τα σεραφίμ και τα χερουβίμ). Στην ανώτερη ζώνη του βάθους και ανάμεσα στους ολόσωμους αγγέλους υπάρχει η επιγραφή: «ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ ΚΥΡΙΟΣ ΣΑΒΑΩΘ ΠΛΙΡΟΙΣ Ο ΟΥΡΑΝΟΣ ΚΑΙ Η ΓΗ ΤΗΣ ΔΩΞΗΣ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΣ Ο ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ ΕΝ

¹⁹⁰ Τόσο για την ταινία όσο και για την επιγραφή βλ. Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ. 71-75.

¹⁹¹ Επιγ. +ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ. ΕΙΔΕ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΥΟΥΣ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩ(ΠΩ)Ν. ΕΞ ΕΤΟΙΜΟΥ. ΚΑΤΟΙΚΗΤΗΡΙΟΥ ΑΥΤΟΥ. ΕΠΕΒΛΕΨΕΝ. ΕΠΙ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝΤΑΣ ΤΗΝ ΓΗΝ. Ο ΠΛΑΣΑΣ ΚΑΤΑ ΜΟΝΑΣ ΤΑΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΑΥΤΩΝ Ο ΣΝΗΕΙΣ.ΕΙΣ ΠΑΝΤΑ ΕΡΓΑ ΑΥΤΩΝ ΟΥ ΣΟΖΕΤΑΙ ΒΑΣΙ.

¹⁹² Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι σ. 135 εικ. 20,21.

¹⁹³ Η ίδια επιγραφή απαντά και στη μονή Κουτλουμουσίου (βλ. Millet, Athos, πιν. 159, 1). Στο Καθολικό της μονής Αγ. Παρασκευής Δομαβιστίου (αδημοσίευτο) απαντά το ίδιο ακριβώς χωρίο που συνεχίζει όμως έως το στ. 18 και τοποθετείται όχι γύρω από το μετάλλιο του Παντοκράτορα αλλά στην περιφέρεια της βάσης του τρούλου ενώ παρόμοια είναι και η επιγραφή στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επαχώρι (Πολυβίου, Επαχώρι, εικ. 15).

¹⁹⁴ Για τη συγκεκριμένη απεικόνιση βλ. Παπαμαστοράκη, ό.π., σ. 124-8.

¹⁹⁵ Πάνω σε όλα τα ριπίδια και τα λάβαρα αναγράφεται η λέξη ΑΓΙΟΣ.

¹⁹⁶ Όπως λ.χ. ο τρόπος που κρατούν τη σφαίρα και το σκήπτρο, η κλίση των κεφαλών τους ή ο τρόπος που φοριέται ο μανδύας του κάθε αγγέλου.

ΟΝΟΜΑΤΙ Κ(ΥΡΙΟ)Υ». Η συγκεκριμένη επιγραφή συναντάται στον τρούλο ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο¹⁹⁷ και προέρχεται από τη λειτουργία του Χρυσοστόμου και του Βασιλείου¹⁹⁸.

Ακολουθεί μια ζώνη με παράσταση δεκαέξι **προφητών** (εικ. 55 και 56), που τοποθετούνται ανά τέσσερις ανάμεσα στα τέσσερα παράθυρα του τρούλου. Το βάθος είναι και εδώ τριβαθμιδωτό με την κατώτερη ζώνη σκουροκάστανη με λευκές κηλίδες, τη μεσαία γκριζογάλαζη και την ανώτερη πάλι σε σκούρο μπλε. Συγκεκριμένα και αρχίζοντας από το ανατολικό παράθυρο του τρούλου και κινούμενοι δεξιόστροφα αναγνωρίζουμε τις ακόλουθες μορφές προφητών : Σολομών¹⁹⁹, Δανιήλ²⁰⁰, Ωσηέ²⁰¹, Ναούμ²⁰², Ιωήλ²⁰³, Μαλαχίας²⁰⁴, Αμώς²⁰⁵, Αβδιού²⁰⁶, Ιωνάς²⁰⁷,

¹⁹⁷ Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ.73.

¹⁹⁸ Brightman, Liturgies, σ. 323-4.

¹⁹⁹ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ Κ(ΑΙ) ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΣΟΛΟΜΩΝ]. Εικονίζεται νέος με κοντό φόρεμα, μανδύα και αναξυρίδες, αντίθετα με τα περισσότερα σύγχρονα παραδείγματα, όπου απεικονίζεται αυτοκρατορικά ενδεδυμένος (βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 141, εικ. 82-83, στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο, κ.α.) ενώ επί της κεφαλής του, η οποία στρέφεται ελαφρώς προς τα αριστερά, φέρει στέμμα. Το δεξί του χέρι λυγίζει στον αγκώνα και υψώνεται προς τον Παντοκράτορα ενώ στο αριστερό κρατά μακρύ ειλητάριο που αναγράφει: +ΣΤΟΜΑ / ΔΙΚΕΟΥ / ΑΠΟΣΤΑΖ / Η ΣΟΦ / ΙΑΝ ΧΗ / ΛΗ Δ / ...ΕΠΙ. / ΤΕ (Παροιμία 10: 31).

²⁰⁰ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ]. Παριστάνεται μετωπικός και έχει νεανικά χαρακτηριστικά. Στο κεφάλι του φέρει μικρό πύλο. Με το δεξί κρατά ανοιχτό βιβλίο, όπου διαβάζουμε: [ΕΓΩ ΔΑ / ΝΙΗΛ / ΕΘΕ / ΩΡΟ / Ν ΕΟ / Σ ΟΥ ΕΤ / ΕΘΗ / ΣΑΝ] (Δανιήλ 7:9). Μεγάλη είναι η ομοιότητα της μορφής του Δρουβούνου με την αντίστοιχη στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο (αδημοσίευτη), τόσο ενδυματολογικά όσο και φυσιολογικά.

²⁰¹ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΩΣΗΕ]. Εικονίζεται γέροντας με κοντή γενειάδα. Στρέφει το κεφάλι του ελαφρώς προς τα δεξιά και υψώνει το αριστερό του χέρι που είναι σχεδόν τυλιγμένο από το μιάτιό του, ενώ με το δεξί κρατάει ειλητάριο που γράφει: [ΠΟΥ ΣΟΥ ΘΑ / ΝΑΤΕ ΤΟ / ΝΙΚΟΣ ΠΟΥ / ΤΟ ΚΕΝΤ / ΡΟΝ ΣΟΥ ΑΔ] (Ωσηέ 13:14).

²⁰² [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΝΑΟΥΜ]. Όπως και ο Ωσηέ φοράει την αρχαία ενδυμασία. Αποδίδεται ως γέροντας με κοντά στρογγυλά γένια. Στο αριστερό του χέρι κρατά ειλητάριο με την επιγραφή [ΑΠΟ ΠΡΟ / ΣΩ(ΠΟΥ) ΚΥ(ΡΙΟΥ) / ΤΙΣ ΥΠ / ΣΤΗΣΕΤ / ΑΙ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΝΑΣΤΗ(ΣΕΤΑΙ)] ενώ με το δεξί κρατά την άκρη του ιματίου του.

²⁰³ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΗΛ]. Εντύπωση προκαλεί η εντύπωση της αντικίνησης του συγκεκριμένου προφήτη. Όλο του το σώμα κινείται προς τα αριστερά εκτός από το κεφάλι του που στρέφεται προς τα δεξιά. Η εντύπωση της κίνησης είναι εμφανής και μέσω των πτυχώσεων του γαλαζωπού ιματίου. Μια από τις πτυχώσεις του ιματίου του κρατάει με το αριστερό του χέρι ενώ με το δεξί κρατά μακρύ ειλητάριο με την επιγραφή: [ΑΥ / .../ ΣΕ... / .../ΑΝΕ / ΒΕΝΕΤΟ / ΣΑΝ ΠΑ/ ΝΤΑ ΤΑ / ΕΘΝΗ/ ΗΣΟΥ ΗΣ] (Ιωήλ 3:12).

²⁰⁴ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙΑΣ]. Αποδίδεται ως νεανική μορφή με γκριζογάλαζο χιτώνα και κόκκινο μιάτιο, του οποίου κρατάει ένα απόπτυγμα με το αριστερό του χέρι. Στο δεξί κρατάει ειλητάριο, όπου αναγράφεται: [+ΙΔΟΥ Η ΗΜ / ΕΡΑ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΡ / ΧΕΤΑΙ ΩΣ / ΚΛΙΒΑΝΟΣ / ΠΙΡΟΣ ΚΑΙ ΦΛ / ΟΞΙ] (Μαλαχίας 3:19). Η νεανική αγένεια μορφή του Μαλαχία μας παραπέμπει την περιγραφή του «Ελπίου» (Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου, σ. 410) και των πηγών της Ερμηνείας (Ερμηνεία, σ. 262 και 289). Η περιγραφή του ίδιου του Διονυσίου Εκφουρνά τον περιγράφει ως «μιζαιπόλιο, στρογγυλογένη» (Ερμηνεία, σ. 78).

²⁰⁵ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΜΩΣ]. Εικονίζεται ως γέροντας με φαλάκρα και κοντά γένια να φοράει κόκκινο χιτώνα και γκριζοπράσινο μιάτιο. Ο προφήτης αποδίδεται σε αντικίνηση και το αριστερό του χέρι είναι ελαφρώς υψωμένο προκαλώντας έντονες πτυχώσεις στο μιάτιό του, ενώ το δεξί κρατάει μακρύ ειλητάριο που αναγράφει: [ΟΥΕ ΟΙ ΕΠ / ΙΘΗΜΟΥΝ(ΤΕΣ) / ΤΗΝ ΗΜ / ΕΡΑΝ Κ(ΥΡΙΟ)Υ / ΚΑΙ ΑΥΤΗ / ΕΣΤΑΙ ΣΚΟ / ΤΟΣ ΚΑΙ ΦΟΣ] (Αμώς 5:18).

²⁰⁶ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΥΔΙΟΥ]. Ο προφήτης ιστορείται ως μεσήλικας με σκουρόχρωμα μαλλιά και κοντά γένια. Αποδίδεται και αυτός σε αντικίνηση και είναι ντυμένος με την αρχαία ενδυμασία. Το ειλητάριο που κρατά στο δεξί του χέρι αναγράφει την επιγραφή: [ΟΝ ΤΡΟ / ΠΟΝ ΕΠ / ΟΙΗΣΑΣ / ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΗ ΣΟ / Ι ΤΟ ΑΤΑΠ / ΟΔΟΜΑ] (Αβδιού 1:15). Με παρόμοιο τρόπο είδαμε ότι αποδίδεται ο ίδιος προφήτης και στο ιερό, και μάλιστα με την ίδια επιγραφή στο ειλητάριο.

²⁰⁷ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΩΝΑΣ]. Φοράει χιτώνα και μιάτιο και η φυσιολογία του συμφωνεί με τις περιγραφές της Ερμηνείας (Ερμηνεία, σ. 78, 261, 289), αλλά και τις προγενέστερες παραστάσεις του (ενδεικτι-

Ησαΐας²⁰⁸, Ιερεμίας²⁰⁹, Ηλίας²¹⁰, Αββακούμ²¹¹, Ααρών²¹², Μωυσής²¹³ (εικ. 55) και Δαβίδ²¹⁴. Το αποτέλεσμα, που παρατηρεί κανείς ακόμα και σε αυτή τη ζώνη του τρούλου, όπου συνήθως η ομοιομορφία της επάλληλης τοποθέτησης προφητικών μορφών είναι αναπόφευκτη, δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σε καμία περίπτωση μονότονο. Η ποικιλία των ενδυμάτων και των χρωματικών επιλογών, αλλά κυρίως οι ορμητικές στάσεις και κινήσεις των προφητών συνθέτουν ένα ανομοιογενές σύνολο, που ενοποιείται μόνο λόγω θέσης. Η ικανότητα του αγιογράφου τεκμηριώνεται και από τη σωστή χρήση του χώρου και της τοποθέτησης των μορφών πάνω σε αυτόν

κά βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 81α-β). Είναι στραμμένος προς τα δεξιά λυγίζει τον αγκώνα του υψώνοντας το δεξί χέρι και με το αριστερό κρατά ειλητάριο όπου διαβάζουμε: [+ΕΒΟΗΣ / Α ΕΝ ΘΛΗ / ΨΙΣ ΜΟΥ Π / ΟΣ Κ(ΥΡΙΟ)Ν ΤΟΝ / Θ(ΕΟ)Ν ΜΟΥ] (Ιωνάς 2:3).

²⁰⁸ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΗΣΑΙΑΣ]. Ο προφήτης εικονίζεται μετωπικός. Το ειλητάριο που φέρει στο δεξί του χέρι αναγράφει: [+ΙΔΟΥ Η Μ / ΕΡΑ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΡ / ΧΕΤΑΙ Α / ΝΙΑΝΤΟΣ / ΘΥΜΟΥ Κ / ΑΙ ΩΡΓ / ΗΣ] (Ησαΐας 13: 9).

²⁰⁹ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΡΕΜΙΑΣ]. Αποδίδεται και αυτός σε μια ιδιαίτερη στάση αντικίνησης με το δεξί χέρι και το κεφάλι υψωμένο προς τα πάνω. Φέρει ειλητάριο με το αριστερό του χέρι με την επιγραφή: [ΕΓΕΝΕ / ΤΟ ΛΟΓΟΣ / Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΠΡΟΣ / ΜΕ ΠΛΑ / ΣΕ] (Ιερεμίας 1:5).

²¹⁰ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΛΙΑΣ]. ΤΑ φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά συμφωνούν με την περιγραφή της Ερμηνείας (Ερμηνεία, σ. 77 και 262) και προηγούμενα παραδείγματα Λινοτοπιτών (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν.82 α-β). Εικονίζεται σε ελαφρά αντικίνηση και κρατά με το αριστερό του χέρι ειλητάριο, όπου αναγράφεται: [ΖΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ / Ο ΘΕΟΣ / ΚΑΙ ΖΗ / Υ ΨΥΧ / Η ΜΟΥ] (Βασιλειών Δ', 2: 2). Με το αριστερό χέρι δείχνει την επιγραφή του ειληταρίου. Τόσο η στάση, όσο και τα ενδύματα είναι πανομοιότυπα στη μορφή του ίδιου προφήτη, όπως ιστορείται στο Νάρθηκα του Νονο Ηορονο (αδημοσίευτο). Οι δύο παραστάσεις ομοιάζουν ακόμα και σε δευτερεύουσες λεπτομέρειες (πτυχώσεις, χρώματα, απόδοση της πινελιάς, στάση, κινήσεις των χεριών, διευθέτηση της μορφής σε σχέση με το βάθος κ.α.) που μας οδηγούνε στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τον ίδιο ζωγράφο ή για κοινό αντίβολο που χρησιμοποιήθηκε με τον ίδιο ζωγραφικό τρόπο.

²¹¹ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΒΒΚΟΥΜ]. Ιστορείται σε ζωνρή αντικίνηση, όπως ακριβώς και ο Ιερεμίας στον ίδιο τρούλο. Φοράει κόκκινο χιτώνα και γαλαζωπό μάτιο και αποδίδεται στο γνωστό τύπο, ως νέος και αγένειος (Ερμηνεία, σ. 78, 261, 289), όπως και στην πλειονότητα των παραδειγμάτων. Αποφεύγεται πάντως η απεικόνισή του να δείχνει το αντί του (βλ. σχετικά Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ. 233), τύπος που προτιμάται και από ζωγράφους από το Λινοτόπι, (βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 145, πιν. 80, 86α, 87β). Με το αριστερό του χέρι φέρει ειλητάριο που ξεδιπλώνεται προς τα επάνω και αναγράφει: [+ΠΕΡΙΕ / ΒΑΛΕΝ / ΑΜΕΛΙΣ / ΕΞ ΑΔΙΚ / ΙΑΣ ΜΕ / ΤΑ ΔΙΝΑ], όπως ορίζεται από τις πηγές της Ερμηνείας (Ερμηνεία σ. 261 και 289) και προτιμάται και από τους Λινοτοπιτες ζωγράφους (βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 145), έναντι πιο συνηθισμένων επιγραφών (βλ. Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ. 234-5).

²¹² [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΑΑΡΩΝ]. Ιστορείται μετωπικός με μακριά γκρίζα μαλλιά που πέφτουν στους ώμους και μακριά γενειάδα. Η ιερατική ενδυμασία του είναι ιδιαίτερη: φοράει μακρύ φόρεμα και άλλο κοντύτερο από πάνω που δένεται στη μέση και από πάνω μανδύα με επιράμματα και κάθετες ταινίες αλλά και τον χαρακτηριστικό πύλο. Με το δεξί του χέρι κρατά ράβδο με βλαστούς και στο αριστερό ειλητάριο, όπου διαβάζεται η επιγραφή: [+ΕΓΩ ΔΕ / ΡΑΒΔΟΝ / ΒΛΑΣΤΗ/ ΣΑΣΑ/ Ν] (εμπνευσμένη από το Αριθμοί 17: 16-24). Παρόλο που η βλαστήσασα ράβδος εκλαμβάνεται ως προεικόνιση της Παναγίας, είναι ένα συνηθισμένο μοτίβο του Ααρών, όταν αυτός εικονίζεται στον τρούλο, ήδη από την εποχή της ιστόρησης της Περιβλέπτου στο Μυστρά (Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ. 193-194, όπου και αναφορά στους συμβολισμούς της ράβδου, και Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 144).

²¹³ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΩΥΣΙΣ]. Φέρει και αυτός τον αρχιερατικό πύλο, έχει το δεξί του χέρι λυγισμένο στον αγκώνα και υψωμένο και με το άλλο κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: [+ΟΨΕΣ / ΘΑΙ ΤΗΝ / ΖΩΗΝ ΗΜΩΝ ΚΡΕΜΑΜΕ / ΝΗΝ ΑΠΕ] (Δευτερονόμιον 10:17 ή Λευιτικόν 28:64). Το συγκεκριμένο χωρίο, ενώ κανονικά συνοδεύει τη παράσταση της σταύρωσης (Ερμηνεία, σ. 81), δεν είναι σπάνιο να επιγράφεται στο ειλητάριο του Μωυσή στον τρούλο (Παπαμαστοράκη, Τρούλος, σ. 185).

²¹⁴ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΔΑ(ΒΙ)Δ]. Η βασιλική του ιδιότητα δεν φαίνεται από τα ενδύματά του, καθώς αυτά ομοιάζουν με των υπόλοιπων προφητικών μορφών, αλλά από το στέμμα και από την επιγραφή που τον συνοδεύει. Τα αναγραφόμενα στο ειλητάριο που κρατά με το αριστερό του χέρι : [ΩΣ ΕΜΕ / ΓΑΛΗΝΘΗ / ΤΑ ΕΡΓΑ / ΣΟΥ Κ(ΥΡΙ)Ε ΠΑ / ΝΤΑ ΕΝ Σ / ΟΦΙΕΠ] (Ψαλμοί 103: 24) ιστορείται και σε άλλους ναούς ζωγραφισμένους από λινοτοπιτες ζωγράφους (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 141).

παρά τη μεγάλη του καμπυλότητα²¹⁵. Τέλος, ας σημειωθεί, ότι η διακοσμητικότητα είναι για τον αγιογράφο Νικόλαο ζήτημα μεγάλης σπουδαιότητας, ακόμα και για την επιφάνεια του τρούλου, που βρίσκεται σε αρκετά μεγάλο ύψος. Ανεξάρτητα από το αν είναι ευκολοδιάκριτα ή όχι ο ζωγράφος από το Λινοτόπι δεν παραλείπει να κοσμήσει τους φωτοστεφάνους των προφητών με έκτυπα φυτικά στοιχεία, αλλά και να προσθέσει με άνθη και φυτικά μοτίβα στα ενδύματα της κάθε μορφής. Ιδιαίτερα οι λεπτοδουλεμένοι γύψινοι φωτοστέφανοι των προφητών εντυπωσιάζουν καθώς πέφτει στις μορφές άπλετο φως από τα μεγάλα μονόλοβα παράθυρα στο ψηλό τύμπανο του τρούλου. Σημαντικές εικονογραφικές και τεχνοτροπικές ομοιότητες, εντοπίζονται στη ζώνη των προφητών στα καθολικά της μονής Τυρνάβου, του Σπηλαιού Γρεβενών στη μονή της Ζέρμας²¹⁶, αλλά και στους προφήτες, που αποδίδονται ως παρέμβλητες μορφές στις ανώτερες ζώνες του νάρθηκα του Νονο Ηορονο²¹⁷.

Η κατώτερη ζώνη του τρούλου απεικονίζει την **Ουράνια Λειτουργία** (εικ. 57-59). Πρόκειται για μια πολυπρόσωπη παράσταση, το κέντρο της οποίας είναι η ίδια η μορφή του Χριστού (εικ. 57). Ο Χριστός εικονίζεται τρεις φορές στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέα κάτω από κιβώριο με τρεις θόλους. Σε πρώτο πλάνο ζωγραφίζεται η αγία Τράπεζα με διακοσμημένη κόκκινη ενδυτή και πάνω της είναι τοποθετημένο κλειστό ευαγγέλιο. Πίσω από την αγία Τράπεζα εικονίζεται μετωπικός ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] στον τύπο του Μεγάλου Βασιλέα και Μεγάλου Αρχιερέα και, φορώντας πατριαρχικό σάκκο, ωμοφόριο, αλλά και αυτοκρατορικό λώρο, ευλογεί και με τα δύο του χέρια. Αριστερά και δεξιά της αγίας Τράπεζας παριστάνεται πάλι ο Χριστός²¹⁸ να ευλογεί με το ένα χέρι και να κρατά κλειστό ειλητάριο με το άλλο, με τα ίδια ενδύματα, αλλά δίχως τον αυτοκρατορικό λώρο αυτή τη φορά²¹⁹.

Η μονότροπη πομπή των αγγέλων ξεκινά από τη μορφή του Χριστού, που στέκεται αριστερά της αγίας Τράπεζας, και καταλήγει πάλι στο Χριστό που εικονίζεται δεξιά της Τράπεζας. Ο αριθμός των μορφών που συμμετέχουν στην παράσταση της Ουράνιας λειτουργίας είναι μεγάλος καθώς απεικονίζονται είκοσι εννέα ολόσωμοι άγγελοι και δεκαεννέα χερουβίμ, οργανώνεται όμως σε διάφορες υποομάδες που προσδίδουν μια αίσθηση ρυθμού στην παράσταση. Η πομπή αρχίζει με δύο αγγέλους που κρατούν ριπίδια και ακολουθεί μια ομάδα από τρεις αγγέλους, που φέρουν τον αέρα-επιτάφιο. Η επόμενη ομάδα αγγέλων αποτελείται από έναν άγγελο με ριπίδιο και λιβανωτίδα (σε σχήμα ναού με τρεις τρούλους) και ακόμα έναν, που κρατά μοναχά ριπίδιο. Ακολου-

²¹⁵ Μόνο στις μορφές του Ναούμ κι του Ωσηέ διακρίνει κανείς μια ελαφρά ογκηρότητα, που δημιουργείται από την καμπυλότητα της ζωγραφικής επιφάνειας.

²¹⁶ Και τα τρία μνημεία είναι αδημοσίευτα. Στο καθολικό της Ζέρμας, αν και το μεγαλύτερο μέρος του τρούλου έχει εκπέσει, υπάρχουν ωστόσο σπαράγματα τοιχογραφιών που επιτρέπουν την τεχνοτροπική σύνθεση.

²¹⁷ Αδημοσίευτο.

²¹⁸ Και πάλι επιγράφεται ως Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, έχουμε λοιπόν και τριπλή επιγραφή του ονόματος του Χριστού.

²¹⁹ Καθώς ο Χριστός δεν κρύβεται από την αγία Τράπεζα, εδώ είναι ευκολότερο να παρατηρήσει κανείς την ενδυμασία του Χριστού. Φέρει κυανό στιχάριο με ιώδεις ποταμούς, επιτραχήλιο με διακοσμητικά μοτίβα και από πάνω σάκκο με κυκλικούς δίσκους και σταυρούς καθώς και διάλιθα τελειώματα και τέλος λευκό ωμοφόριο με κόκκινους μεγάλους σταυρούς.

θούν δύο άγγελοι με επιτραχήλια, οι οποίοι κρατούν ποτήρια και με τα δύο τους χέρια και αμέσως μετά δύο άγγελοι-διάκονοι με ριπίδια. Η πομπή συνεχίζει αναλόγως με ζεύγη αγγέλων-διακόνων με ριπίδια και αγγέλων ιερέων, που κρατούν λειτουργικά αντικείμενα. Πάνω από την πομπή αυτή υπάρχει και μια δεύτερη πομπή με αντίθετη φορά που αποτελείται από χερουβίμ και σεραφίμ τοποθετημένα ανά σταθερά διαστήματα να κρατάνε δύο ριπίδια το καθένα.

Ο αγιογράφος Νικόλαος πετυχαίνει με τη συγκεκριμένη πομπή να αποδώσει την αίσθηση της κίνησης με τη δημιουργία υποομάδων, αλλά κυρίως με τις αντικινήσεις και τις συστροφές των αγγέλων. Πρόκειται για ένα πραγματικό δειγματολόγιο της διακοσμητικής τέχνης του ζωγράφου. Πουθενά άλλου μέσα στο ναό δεν επιδίδεται με περισσότερη επιμονή ο ζωγράφος μας στην απόδοση της διακοσμητικής λεπτομέρειας. Το άμφιο του κάθε αγγέλου είναι διαφορετικού χρώματος και φέρει διαφορετικά διακοσμητικά μοτίβα δίνοντας την εντύπωση μιας ζωγραφικής με ανεξάντλητη χρωματική ποικιλία και αστείρευτη φαντασία²²⁰.

Αξίζει να σημειωθεί, τέλος, η επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση, μέρη της οποίας τοποθετούνται ανάμεσα στις μορφές των αγγέλων. Ανασυνθέτοντας λοιπόν την κατακερματισμένη επιγραφή διαβάζει κανείς: «ΑΓΓΕΛΩΝ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΣ ΠΡΟΣΚΥΝΟΥΜΕ ΣΙΝ ΑΥΤΟΙ ΕΝ ΦΩΒΟ ΟΡΩΝ ΤΟ ΒΗΜΑ ΤΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΣΤΗΘΗ ΤΡΕΜΩΝ Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΓΑΡ ΕΝΔΟΝ ΘΥΕΤΑΙ». Η ίδια ακριβώς επιγραφή υπάρχει στην παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας στο παρεκκλήσι του Αγ. Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας²²¹, στην μονή της Κοίμησης στη Ζέρμα²²², αλλά και στο φουρνικό του παρεκκλησίου της μονής του Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι²²³.

Εικονογραφικά η παράσταση στο Δρυόβουνο ακολουθεί έναν ήδη διαμορφωμένο και καθιερωμένο τύπο²²⁴, χωρίς ιδιαίτερες αλλαγές, παρά μόνο στην απεικόνιση του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα σε τριπλή υπόσταση. Η σπάνια αυτή τριπλή παράσταση της μορφής του Χριστού δε συναντάται σε άλλα παραδείγματα Δεν αποκλείεται να αποτελεί κάποιου είδους υπαινιγμό για την τριαδική φύση του Κυρίου²²⁵. Πράγματι, όπως διαπιστώνεται από μεταγενέστερα παραδείγματα, η τριπλή αυτή απεικόνιση καθιερώνεται στο εικονογραφικό θέμα της αγγελικής λειτουργί-

²²⁰ Στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο εικονίζεται στην κατώτερη ζώνη του τρούλου η παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας με παρόμοια εμμονή στην απόδοση των διακοσμήσεων των υφασμάτων, των κινήσεων και των αντικινήσεων. Δυστυχώς δε σώζεται σε καλή κατάσταση, ώστε να προβούμε σε περαιτέρω συγκρίσεις. Σημειώνουμε ότι και στη μονή της Κοίμησης στη Ζέρμα υπάρχει παρόμοια παράσταση στον τρούλο, η οποία όμως σώζεται αποσπασματικά σε πολύ άσχημη κατάσταση. Παρόμοια με το Δρυόβουνο είναι και η παράσταση στο καθολικό της μονής της Κοίμησης της Παναγίας στο Σπήλαιο Γρεβενών.

²²¹ Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, σ. 31.

²²² Αδημοσίευτο.

²²³ Αδημοσίευτο. Στο χαμηλό φουρνικό που στεγάζει το παρεκκλήσι η παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας παρουσιάζει μεγάλη ανάπτυξη και εντυπωσιάζει με τις ανάγλυφες λεπτομέρειες και το πλήθος των διακοσμητικών μοτίβων.

²²⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 68.

²²⁵ Ίσως να μην είναι τυχαίο ότι ήδη τον 16^ο αιώνα η παράσταση της Ουράνιας Λειτουργίας και της Αγίας Τριάδος έχουν ενωθεί και σε μια ενιαία σύνθεση, παραδείγματα της οποίας βρίσκουμε σε φορητές εικόνες, βλ. ενδεικτικά Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 99, σ. 455-457.

ας, εικονίζοντας όμως την Αγία Τριάδα και όχι τρις τον Χριστό Μεγάλο Αρχιερέα όπως στο Δρυόβουνο²²⁶.

Ακολουθεί μια ζώνη κάτω από τον κοσμήτη του τρούλου²²⁷, που περιλαμβάνει τα λοφία και τη στεφάνη του τρούλου. Εδώ απεικονίζονται οι μορφές των τεσσάρων ευαγγελιστών και τέσσερις παραστάσεις σχετικές με το πρόσωπο του Χριστού. Αρχίζοντας από τις τελευταίες και συγκεκριμένα στην παράσταση της ανατολικής πλευράς αναγνωρίζουμε το θέμα του **Αναπεσόντος**²²⁸ (εικ. 60). Η επιγραφή του συνοδεύει την παράσταση είναι «ΟΣ ΛΕΩΝ ΕΚΟΙΜΗΘΥ». Η εικονογραφία της παράστασης είναι απλή: Γύρω από το Χριστό [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ], που είναι ξαπλωμένος σε κόκκινη στρωμή και ακουμπάει το ένα του χέρι το πρόσωπο, παραστέκουν η μορφή της Παναγίας στα δεξιά, η οποία απεικονίζεται σε μικρότερη κλίμακα να κρατάει ριπίδιο, και ολόσωμος άγγελος στα αριστερά του Χριστού, που φέρει τα σύμβολα του Πάθους (σπόγγο, λόγχη και σταυρό). Το ένδυμα που φοράει ο Χριστός μοιάζει με κοντό φόρεμα και αφήνει τα πόδια γυμνά²²⁹. Οι εικονογραφικές ιδιομορφίες, που παρουσιάζονται στην παράσταση του Δρυοβούνου, είναι το ανοιχτό ειλητάριο που κρατάει, με την επιγραφή «ΠΝ(ΕΥΜ)Α / Κ(ΥΡΙΟ)Υ Ε / ΠΕΜ / Ε ΗΝ», ένα επίγραμμα, που ορίζεται από την Ερμηνεία ως ταιριαστό για το Χριστό Εμμανουήλ και όχι για το Χριστό Αναπεσόντα²³⁰, αλλά περισσότερο η θέση της παράστασης στη στεφάνη του τρούλου²³¹. Η παράσταση πρέπει να νοηθεί ως μέρος των παραστάσεων, που αφιερώνονται στο πρόσωπο του Χριστού και ζωγραφίζονται στην στεφάνη του τρούλου²³² (Χριστός Εμμανουήλ - Αναπεσών - Μεγάλης Βουλής Άγγελος –Χριστός εν τάφω).

Το δεύτερο θέμα που αναφέρεται στο Χριστό και τοποθετείται στη νότια πλευρά της στεφάνης του τρούλου είναι ο της **Μεγάλης Βουλής Άγγελος** [επιγ. ΜΕΓΑΛΗΣ ΒΟΥΛΗΣ ΑΓΓΕΛΟΣ] (εικ. 62). Ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] εικονίζεται μετωπικός σε προτομή να ευλογεί και με τα δύο του χέρια, ως άγγελος ντυμένος με αυτοκρατορική ενδυμασία. Ένθεν και ένθεν της μορφής του Χριστού ζωγραφίζονται δύο ιπτάμενοι άγγελοι έως το ύψος της μέσης τους, που κρατούν ριπίδια, πάνω στα οποία αναγράφεται η λέξη ΑΓΙΟΣ. Παρατηρώντας το πρόσωπο και τη στάση των αγγέλων αυτών, γίνεται αντιληπτό, ότι δεν ομοιάζουν ιδιαίτερα με αυτούς της βυζαντινής τεχνοτροπίας, αλλά περισσότερο με αγγέλους εμπνευσμένους από δυτικά

²²⁶ Βλ. ενδεικτικά την παράσταση της αγγελικής λειτουργίας στο καθολικό της μονής Φιλοθέου και στη σκήπη της Αγ. Άνης στο Αγ. Όρος (Τσιγάρας, ζωγράφοι από την Κορυτσά, σ. 85-6, εικ. 26, 28-29).

²²⁷ Είναι διακοσμημένος με μια συνεχόμενη ταινία από σχηματοποιημένα ανθικά μοτίβα σε ερυθρό και κυανό βάθος εναλλάξ.

²²⁸ Για το θέμα του Αναπεσόντος και την εικονογραφία αυτού βλ. Todić, Anapeson, σ. 134 κ.ε. και Pallas, Passion und Bestattung, σ. 181-196.

²²⁹ Ο ποδήρης χιτώνας προτιμάται για το θέμα του Αναπεσόντος, αλλά και το κοντό λευκό φόρεμα εντοπίζεται, λιγότερο συχνά βέβαια, ιδιαίτερα σε πρώιμα παραδείγματα (π.χ. Όμορφη εκκλησία στην Αθήνα, Berenda κ.α.) βλ. Todić, Anapeson, σ. 154-5, πιν. 2, 6, 78, 13.

²³⁰ Ερμηνεία, σ. 228.

²³¹ Για τη θέση της παράστασης στο ναό βλ. Pallas, Passion und Bestattung, σ. 184-5.

²³² Το θέμα του Αναπεσόντος εικονίζεται στην Β. πλευρά της στεφάνης του τρούλου στο καθολικό της μονής προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (αδημοσίευτο) και μάλιστα με τις ίδιες ακριβώς εικονογραφικές λεπτομέρειες που εμφανίζονται και στο Δρυόβουνο.

πρότυπα. Εικονίζονται σε προφίλ, έχουν κοντά ανακατεμένα μαλλιά και τα φτερά τους υψώνονται κατακόρυφα, ώστε να χωρέσουν στη ζωγραφική επιφάνεια. Αλλά και η στάση του Χριστού Αγγέλου να ευλογεί και με τα δύο του χέρια δεν απαντά συχνά²³³. Γενικότερα, πάντως, θα λέγαμε ότι ακολουθείται η εικονογραφία ενός απλού τύπου και όχι η περίπλοκη σύνθεση, που προτείνεται από την λεγόμενη βορειοελλαδική σχολή²³⁴, παρότι η σύνθετη αυτή εικονογραφία εφαρμόζεται στη ζωγραφική του καθολικού της γειτονικής μονής Δομαβιστίου²³⁵.

Το θέμα του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου συνδυάζεται πολύ συχνά με το θέμα του **Χριστού Εμμανουήλ**²³⁶ (εικ. 61) και έτσι συμβαίνει και στην περίπτωση μας. Ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ], εικονίζεται σε προτομή στον τύπο του Εμμανουήλ [επιγ. EMANOHA] να ευλογεί με το δεξί του χέρι και να κρατά κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Εκατέρωθεν της μορφής του Χριστού εικονίζονται δύο άγγελοι ζωγραφισμένοι έως το ύψος της μέσης τους να σεβίζονται με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος προς τον Ιησού Εμμανουήλ. Τα φτερά των αγγέλων προσκολλώνται στο σώμα τους κάπως αδέξια στην προσπάθεια του ζωγράφου να εντάξει τις μορφές στην περιορισμένη ζωγραφική επιφάνεια. Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος Χριστού Εμμανουήλ με αγγέλους δεν είναι συνηθισμένος²³⁷. Ο ζωγράφος μας, πάντως, καταφεύγει σε αυτόν και όχι στον σύνθετο τύπο της ζωγραφικής της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής, όπως και στην παραπάνω περίπτωση του Χριστού - Μεγάλης Βουλής Αγγέλου²³⁸.

Η τέταρτη παράσταση της στεφάνης του τρούλου στο διάκενο ανάμεσα στις παραστάσεις των ευαγγελιστών της δυτικής πλευράς αναφέρεται και αυτή σε ένα χριστολογικό θέμα. Πρόκειται για ένα είδος **Επιταφίου Θρήνου** (εικ. 63): Ο Χριστός σαβανωμένος αλλά διατηρώντας το φωτοστέφανό του, παριστάνεται μέσα σε ορθογώνια σαρκοφάγο. Πίσω του εικονίζεται μια τράπεζα και εκατέρωθεν αυτής δύο άγγελοι ζωγραφισμένοι έως το ύψος της μέσης τους σε στάσεις θρήνου με ελαφρώς υψωμένα τα χέρια τους. Το μόνο εικονογραφικό θέμα, που ομοιάζει με τη

²³³ Στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα με το ένα χέρι ευλογεί και με το άλλο κρατάει ευαγγέλιο (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 67, πιν. 39α) στον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατάει ειλητό στο αριστερό (βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 186, εικ. 73γ), στο καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου στα Μετέωρα ενώ ο Χριστός - Άγγελος ευλογεί και με τα δύο του χέρια, το ένα είναι λυγισμένο στο αγκώνα και το άλλο όχι (Vitaliotis, St. Etienne, εικ. 38).

²³⁴ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, πιν. 79, Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 3, και στη Μονή Βαρλαάμ, όπου το θέμα κοσμεί το τεταρτοσφαιρίο ενός από τους πλάγιους χορούς (αναφέρεται στην Τούρτα, ό.π., σ. 67, σημ. 274) αλλά ασκεί επίδραση και στη ζωγραφική του 17^{ου} αι. βλ. ενδεικτικά στο ναό του Αγ. Νικολάου και Δημητρίου στην Αναβρυτή, όπου σημειώνεται ότι ευλογεί με τα δύο του χέρια, όπως στο Δρυόβουνο (Προεστάκη, Κακαβάς, πιν. 151α).

²³⁵ Το μνημείο είναι αδημοσίευτο. Το θέμα του Χριστού ως Μεγάλης Βουλής Αγγέλου κοσμεί την καμάρα του νοτίου χορού, ενώ το θέμα του Χριστού Εμμανουήλ στην καμάρα του βορείου χορού.

²³⁶ Εκτός από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν στις σημ. 219-220 ορίζεται και στην Ερμηνεία, σ. 217, 223.

²³⁷ Στο καθολικό της μονής στον Τύρναβο, παρά τη μεγάλη οξειδωση, είναι φανερό ότι στη στεφάνη του τρούλου εικονίζεται ο Χριστός Εμμανουήλ, αλλά δε διακρίνεται η ύπαρξη αγγέλων, που παισιώνουν την παράσταση.

²³⁸ Σημειώνουμε ότι ο Χριστός Εμμανουήλ εμφανίζεται ακόμα δύο φορές μέσα στον ίδιο ναό: στην καμάρα του παραθύρου του βορείου τοίχου, ανάμεσα στους αγίους Αγάπιο και Θεόπιστο, να ευλογεί και με τα δύο του χέρια και στην ίδια στάση μέχρι τη μέση του ζωγραφισμένος μέσα σε ποτήριο ως «ζωηφόρος άρτος» στην κόγχη του Ιερού Βήματος ανάμεσα στην Μετάδοση και τη Μετάληψη και πάνω από την παράσταση του Μελισμού βλ. παρακάτω σ. 17, 144.

συγκεκριμένη παράσταση είναι αυτό του «Ἄνω σέ ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ» και μάλιστα το δεύτερο μισό του τροπαρίου, που εικονογραφείται με αυτόν τον τρόπο²³⁹. Η εικονογραφική αυτή πρωτοτυπία του ζωγράφου του Δρυοβούνου, να τοποθετήσει αυτό το θέμα στο συγκεκριμένο σημείο, τον εμπόδισε να ονομάσει τη συγκεκριμένη παράσταση με βάση κάποιο καθιερωμένο πρότυπο, γι' αυτό και επιλέγει να παραλείψει κάποια προσδιοριστική της παράστασης επιγραφή.

Στα λοφία του τρούλου απεικονίζονται ως είθισται οι **τέσσερις ευαγγελιστές** με διάταξη, που δεν ακολουθεί τη σειρά που έχουν οι Ευαγγελιστές στα τετραευαγγέλια, αλλά με τον Ματθαίο και τον Ιωάννη να βρίσκονται προς τη μεριά του Ιερού²⁴⁰. Η διάταξη αυτή δεν παρατηρείται σε όλα τα έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι το εικονογραφικό πρόγραμμα ακολουθεί τη σειρά που έχουν οι ευαγγελιστές στα τετραευαγγέλια ενώ στα καθολικά των μονών του Τυρνάβου, της Ζέρμας και του Σπηλαίου Γρεβενών ακολουθείται η διάταξη του Δρυοβούνου²⁴¹.

Στο ΒΑ λοφίο εικονίζεται ο **ευαγγελιστής Ματθαίος** [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΑΙΟΣ] (εικ. 64). Η παράσταση έχει διαβρωθεί από την υγρασία που έχει καταστρέψει ένα μεγάλο μέρος των παραστάσεων της βόρειας πλευράς του ναού. Παρόλ' αυτά διακρίνουμε τη μορφή του ευαγγελιστή να κάθεται σε θρόνο και να γράφει σε ειλητάριο μακρύ, που ακουμπάει στα γόνατά του. Πάνω στο ειλητάριο αναγιγνώσκεται η επιγραφή «+ΒΙΒΛΟ/ΓΕΝΕΣΕ/ΩΣ Ι(ΗΣΟΥ)Υ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ/ΥΟΥ ΔΑ(ΒΙ)Δ / ΥΟΥ ΑΒΡΑ/ΑΜ», που είναι άλλωστε και η αρχή του κατά Ματθαίον Ευαγγελίου. Οι ίδιοι στίχοι γράφονται σε ανοιχτό βιβλίο, που είναι τοποθετημένο στο τραπέζι πλάι στον Ευαγγελιστή. Προσωπογραφικές λεπτομέρειες στη μορφή του Ματθαίου είναι δύσκολο να διακρίνουμε, λόγω της κακής κατάστασης της τοιχογραφίας, αναγνωρίζουμε όμως τον έκτυπο φωτοστέφανο με πλούσιο φυτικό διάκοσμο. Την παράσταση του Ευαγγελιστή συμπληρώνει το σύμβολο του Ματθαίου, ο άγγελος, που εισβάλλει στη ζωγραφική επιφάνεια από αριστερά. Το σκηνικό βάθος της παράστασης είναι ιδιαίτερα πλούσιο²⁴².

Στο ΝΑ λοφίο εικονίζεται ο **Ευαγγελιστής Ιωάννης** [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ] μαζί με τον **Πρόχορο** [επιγ. Ο ΠΡΟΧΟΡΟΣ] (εικ. 65). Βρίσκονται και οι δύο στο εσωτερικό της σπηλιάς της Αποκαλύψεως²⁴³ και κάθονται και οι δύο σε θρόνους. Ο Πρόχο-

²³⁹ Όπως στο καθολικό της μονής της Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 128, εικ. 55).

²⁴⁰ Η διάταξη αυτή είναι εξίσου συνηθισμένη με τη διάταξη στα Τετραευαγγέλια ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο (βλ. Ξυγγόπουλος, Αγ. Απόστολοι, σ. 43, όπου και περαιτέρω ανάλυση της σημασίας της συγκεκριμένης διάταξης των Ευαγγελιστών στα λοφία του τρούλου).

²⁴¹ Στον Τυρνάβο, στη Ζέρμα, στο Σπήλαιο Γρεβενών, ο Λουκάς είναι στο ΝΔ αντί για το ΒΔ λοφίο, στο οποίο βρίσκεται στο Δρυόβουνο, ο Ιωάννης και ο Ματθαίος όμως είναι προς τη μεριά του Ιερού. Η ακριβής διάταξη του Δρυοβούνου δεν ακολουθείται σε κανένα σύγχρονο μνημείο ζωγραφισμένο από Λινοτοπίτες.

²⁴² Ένα κτίριο σε σχήμα πι ενώνεται με κόκκινο βήλο με ένα υψηλό κίονα και αυτός με τη σειρά του ενώνεται με ύφασμα με εξαγωνικό κτίριο με κόκκινη στέγη και χρυσή επίστεψη.

²⁴³ Η απεικόνιση μέσα σε σπήλαιο για τον Ιωάννη και τον Πρόχορο, έχει εμφανιστεί ήδη από τον 12^ο αι. (Hunger-Wessel, Evangelisten, σ. 466) και είναι ο πλέον ενδεδειγμένος εικονογραφικός τύπος για τους μεταβυζαντινούς καλλιτέχνες (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 139). Η συγκεκριμένη εικονογραφία εντός του σπηλαίου σημειώνεται και από το Διονύσιο Εκφουρνά (Ερμηνεία, σ. 151).

ρος γράφει σε ειλητάριο, όπου διακρίνουμε την επιγραφή: «+ENAP/ΧΗΝ Ο Λ/ΟΓΟΣ/ Κ(ΑΙ) Ο Λ...», την αρχή δηλαδή του κατά Ιωάννη Ευαγγελίου. Ο Ιωάννης, που παριστάνεται σε αντικίνηση, έχει ακουμπισμένο στα πόδια του ανοιχτό βιβλίο, όπου αναγράφονται οι ίδιοι στίχοι: «+EN AP/ΧΗ ΗΝ/Ο ΛΟΓ/ΟΣ Κ(ΑΙ)/Ο ΛΟΓ/ΟΣ ΗΝ/ΠΡΟΣ/ΤΟΝ». Ανάμεσα στις δύο μορφές υπάρχει αναλόγιο πάνω στο οποίο αναδιπλώνεται ένα άγραφο ειλητάριο, ενώ ένα ψάθινο καλάθι φαίνεται να είναι κρεμασμένο στο εσωτερικό της σπηλιάς. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης εικονίζεται σχηματοποιημένος ουρανός, από όπου διαχέονται τρεις ακτίνες, η μεσαία από τις οποίες διαπερνά τον βραχώδη όγκο και φτάνει έως το πρόσωπο του Ευαγγελιστή. Στη δεξιά πλευρά μέσα από τεταρτοσφαίριο ουρανού προβάλλει ο αετός, σύμβολο του Ευαγγελιστή Ιωάννη, που κρατάει το ευαγγέλιο. Σημειώνεται τέλος ότι τόσο η μορφή του Ευαγγελιστή όσο και του Προχόρου κοσμούνται με έκτυπους φωτοστεφάνους.

Στο ΝΔ λοφίο εικονίζεται ο **Ευαγγελιστής Μάρκος** [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ] (εικ. 66), ο οποίος είναι καθισμένος σε απλό θρόνο και τα πόδια του ακουμπούν σε υποπόδιο, ενώ μπροστά του υπάρχει αναλόγιο, όπου είναι τοποθετημένο ειλητάριο με απομίμηση γραμμμάτων. Οι πρώτοι στίχοι του Ευαγγελίου του είναι γραμμένοι σε μεγάλο μισάνοιχτο κώδικα, που κρατάει ο Ευαγγελιστής με τα δύο του χέρια [επιγ. ΑΡΧΗ / Ι ΤΟΥ / ΕΥ / ΓΓΕ / ΛΙΟΥ]. Η μορφή του Μάρκου φοράει ερυθρό χιτώνα και πράσινο ιμάτιο, μέσα στο οποίο τυλίγεται το δεξί του χέρι. Το σκηνικό βάθος διαμορφώνεται και εδώ με περίπλοκο τρόπο²⁴⁴. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης μέσα από τεταρτοσφαίριο ουρανού προβάλλει το σύμβολο του Ευαγγελιστή Μάρκου, ο Λέων, να κρατά ευαγγέλιο.

Ο Ευαγγελιστής Λουκάς [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ] (εικ. 67) τοποθετείται στο ΒΔ λοφίο του τρούλου. Στην παράστασή του Δρυοβούνου ο Λουκάς παριστάνεται να ζωγραφίζει με μακρύ πινέλο την εικόνα της Παναγίας, η οποία εικονίζεται στον τύπο της δεξιοκρατούσας Οδηγήτριας²⁴⁵. Το πρόσωπο της Παναγίας δε σώζεται σε καλή κατάσταση και το ίδιο ισχύει και για το μικρό Χριστό. Η γενικότερη εντύπωση της εικόνας αποπνέει δεξιοτεχνία και ιδιαίτερη προσοχή στη λεπτομέρεια. Σε αυτό συμβάλλουν τόσο τα φωτοστέφανα των δύο μορφών, που εκτός από την έκτυπη μορφή τους περιβάλλονται και από συνεχόμενη γραμμή με κυκλικές οπές, όσο και το πλαίσιο της εικόνας, η οποία διαμορφώνεται από φυτικό σχέδιο μιας μήτρας, η οποία εμπίεζεται κατ' επανάληψη πάνω στο γύψο²⁴⁶. Η μορφή του Λουκά είναι και αυτή καθισμένη σε θρόνο με υποπόδιο, αλλά προβάλλεται περισσότερο από τους υπόλοιπους Ευαγγελιστές, καθώς το

²⁴⁴ Πίσω από ένα συνεχόμενο τοίχο με αστραγάλους και άλλες διακοσμήσεις δύο μεγάλα κτίρια, το ένα με ημικυκλική διαμόρφωση και το άλλο κιονοστήρικτο με κυκλική στέγη που στηρίζεται σε μικρότερους κίονες, ενώνονται μέσω ενός ερυθρού υφάσματος με έναν ψηλό κίονα που στέκεται ανάμεσά τους.

²⁴⁵ Στον τύπο της δεξιοκρατούσας Οδηγήτριας ζωγραφίζεται η Παναγία από το Λουκά στο Ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίσια (αδημοσίευτο) και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο). Στις παραστάσεις του Τυρνάβου, του Σηπλαιίου Γρεβενών, της Ζέρμας (αδημοσίευτα) η Παναγία είναι στον τύπο της Οδηγήτριας, αλλά κρατάει το μικρό Χριστό με το αριστερό της χέρι.

²⁴⁶ Με παρόμοιο τρόπο είναι διακοσμημένη η κορνίζα της εικόνας της Θεοτόκου στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι.

κτίριο²⁴⁷ που προβάλλει πίσω του, περιβάλλει το Λουκά και λειτουργεί με την αετωματική του επίστεψη ως συνέχεια του ερεισίνωτου του θρόνου²⁴⁸.

Η εικονογραφία των παραστάσεων των Ευαγγελιστών στο Δρυόβουνο δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες πρωτοτυπίες. Τα σύμβολά τους, παρόλο που δεν απεικονίζονται πάντα στη μνημειακή ζωγραφική, δεν είναι άγνωστα στους μεταβυζαντινούς αγιογράφους²⁴⁹. Το στοιχείο του μικρού αγέλου που συνοδεύει τις μορφές των Ευαγγελιστών στις περισσότερες μεταβυζαντινές παραστάσεις και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων²⁵⁰, απουσιάζει στο Δρυόβουνο, αλλά και στα μνημεία του Τυρνάβου, της Ζέρμας και του Σπηλαίου Γρεβενών²⁵¹. Η χρωματική ποικιλία, η αναζήτηση της διακοσμητικής λεπτομέρειας, αλλά και η περίπλοκη απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους²⁵², παραμένουν, και στις συγκεκριμένες παραστάσεις, ζητούμενο του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι.

Οι παραστάσεις των τεσσάρων ζωνών στα μέτωπα των ημικυλίνδρων του σταυρού του τρούλου πρέπει να ενταχθούν και αυτές στο γενικότερο εικονογραφικό πρόγραμμα του τρούλου. Πρόκειται για την απεικόνιση, συνολικά και στις τέσσερις ζώνες, σαράντα τεσσάρων μορφών σε προτομή μέσα σε **στηθάρια** (εικ. 68-73), που σχηματίζονται από ελισσόμενο και ανθισμένο κατά τόπους βλαστό. Η ενότητα της παράστασης τόσο μεγάλου αριθμού μορφών και μάλιστα διασκορπισμένων στο μέτωπο και των τεσσάρων κεραιών του σταυρού εξασφαλίζεται από την ομοιότητα του βλαστού που σχηματίζει τα στηθάρια.

Η κύρια μορφή όλων αυτών των προσώπων είναι αυτή του Χριστού [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ], που τοποθετείται στο κέντρο της ανατολικής ζώνης. Εικονίζεται μετωπικός, με ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή Ο ΩΝ να ευλογεί με το δεξί του χέρι και να κρατάει κλειστό ειλητάριο στο αριστερό. Το Χριστό περιβάλλουν οι δώδεκα μαθητές και ακολουθούν τριάντα μια μορφές ιεραρχών. Πρόκειται λοιπόν για μια παραλλαγή του θέματος του **Χριστού αμπέλου** (εικ. 68-70), διευρυμένη τόσο ως προς τον αριθμό των απεικονιζόμενων προσώπων, όσο και ως προς την συμβολική αξία της παράστασης.

²⁴⁷ Εκατέρωθεν της μορφής του Ευαγγελιστή ακόμα δύο κτίρια συμπληρώνουν την σκηνική διαμόρφωση του χώρου, δεξιά κτίριο σε σχήμα π που επιστέφεται από τοξωτή στέγη και αριστερά κυκλικό κτίριο με κόκκινη στέγη που πατάει πάνω σε μεγάλο κύβο. Και τα τρία κτίρια του σκηνικού βάθους ενώνονται με κόκκινο ύφασμα που δένεται σε αυτά. Δίπλα στη μορφή του Λουκά υπάρχει και μικρό σχηματοποιημένο δέντρο που κλίνει προς τον Ευαγγελιστή.

²⁴⁸ Ακριβώς την ίδια αρχιτεκτονική σύνθεση έχουμε στον Ευαγγελιστή Λουκά στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.

²⁴⁹ Εικονίζονται π.χ. στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 43-46) και στην μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 77) αλλά υπάρχουν και σε όλα σχεδόν τα μνημεία Λινοτοπιτών ζωγράφων (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 138).

²⁵⁰ Τούρτα, ό.π., σ.138, απεικονίζεται στη Βίτσα (ό.π. εικ. 75 α, 79α), στο Μονοδένδρι (ό.π. εικ. 79β), στη μονή Πατέρων (ό.π. εικ. 106α).

²⁵¹ Αδημοσίευτα.

²⁵² Με τα μεγάλα μεμονωμένα κτίρια και τους ανεξάρτητους κίονες μοιάζει ιδιαίτερα με τις παραστάσεις των Ευαγγελιστών στην Παναγία Οδηγήτρια στο Ρεέ (Παπαμαστοράκης, Τρούλος, πιν. 95), αλλά και στις παραστάσεις στον Τύρναβο, στο Σπήλαιο Γρεβενών και στη Ζέρμα (αδημοσίευτα).

Οι μαθητές του Χριστού²⁵³ μαζί με τον ίδιο το Χριστό αποτελούν μια ιδιαίτερη ομάδα μέσα στο σύνολο των προσώπων της ζώνης αυτής, που χαρακτηρίζεται από παρόμοια ενδυμασία, παρόμοιες στάσεις και συστροφές των μορφών. Χωρίς ουσιαστικά να διαχωρίζονται από τους μαθητές απεικονίζονται τριάντα ένας **ιεράρχες**²⁵⁴ (εικ. 71-73), οι οποίοι φέρουν όλοι όμοιες ενδυμασίες (στιχάριο, πατριαρχικούς σάκκους, ωμοφόριο-ορισμένοι και λώρο, πατριαρχικές μίτρες δυτικού τύπου) παρόμοια διακοσμημένες και αποδίδονται στην πλειονότητά τους μετωπικοί.

Η ζώνη με τα στηθάρια, παρά την μορφολογική ενότητά της, αναλύεται σε δύο σκέλη, στην απεικόνιση του Χριστού και των δώδεκα μαθητών και στην απεικόνιση των ιεραρχών. Όσον αφορά στο πρώτο σκέλος της παράστασης, τον Χριστό και τους μαθητές σε στηθάρια, θα ήταν δυνατόν να υποτεθεί ότι πρόκειται για την παράσταση της αλληγορίας του Χριστού ως αμπέλου, παράσταση, που τοποθετείται σε επιφάνειες κάτω από τον τρούλο σε ορισμένα παραδείγματα του

²⁵³ Αριστερά του Χριστού εικονίζονται: Ο Πέτρος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ] με κλειστό ειλητάριο και το χαρακτηριστικό πορτοκαλόχρωμο μιάτιο να στρέφεται προς το Χριστό κατά τρία τέταρτα. Ακολουθούν στην ίδια στάση ο Ματθαίος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΕΟΣ, ο Μάρκος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ], ο Ανδρέας [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΔΡΕΑΣ] και ο Βαρθολομαίος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΡΘΟΛΟΜΕΟΣ]. Η μορφή του Φιλίππου [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΙΛΗΠΠΟΣ] τοποθετείται στην παρυφή της βόρειας κεραίας και έχει διαβρωθεί από την υγρασία.

Δεξιά του Χριστού εικονίζονται: Ο Παύλος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ] στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα αριστερά, όπου και η μορφή του Χριστού να κρατάει κλειστό ευαγγέλιο στο δεξί του χέρι και να δείχνει προς το Χριστό με το προτεταμένο αριστερό. Ο Ιωάννης [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)] παριστάνεται με νεανικά χαρακτηριστικά, αγένειος, σε αντικίνηση τυλιγμένος μέσα σε ερυθρό μιάτιο να κρατάει κλειστό ευαγγέλιο με τα δύο χέρια. Ο Λουκάς [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ] εικονίζεται tonsatus να στρέφεται προς τα αριστερά κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο. Ακολουθεί ο Σίμων [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΥΜΩΝ] σε αντικίνηση στρέφοντας την κεφαλή του προς τα δεξιά και όχι προς τη μεριά του Χριστού με ειλητάριο ανάμεσα στα δύο του χέρια. Ο Ιάκωβος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΟΒΟΣ], είναι ο τελευταίος απόστολος της ανατολικής ζώνης και ακολουθεί ο Θωμάς [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΟΜΑΣ] ως ο πρώτος στην ζώνη της νότιας κεραίας του σταυρού.

²⁵⁴ Στο μέτωπο της νότιας κεραίας αρχίζοντας από τα αριστερά προς τα δεξιά μετά το μαθητή Θωμά απεικονίζονται: ο άγιος Σωφρόνιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΟΦΡΟΝΙΟΣ], ο άγιος Μεθόδιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΜΕΘΟΔΙΟΣ], ο άγιος Επιφάνιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΦΑΝΙΟΣ], ο άγιος Ιγνάτιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΓΝΑΤΙΟΣ], ο άγιος Γερμανός [Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΡΜΑΝΟΣ], ο άγιος Πολύκαρπος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΟΛΥΚΑΡΠΟΣ], ο άγιος Αμβρόσιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΡΟΣΙΟΣ], ο άγιος Φωκάς [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΩΚΑΣ], ο άγιος Θεοφύλακτος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΦΙΛΑΚΤΟΣ], ο άγιος Ταράσιος Κωνσταντινουπόλεως [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΤΑΡΑΣΙΟΣ].

Στο μέτωπο της δυτικής κεραίας, αρχίζοντας από τα αριστερά, παριστάνονται: Ο άγιος Αμβρόσιος Μεδιολάνων [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΒΡΟΣΙΟΣ], ο άγιος Ευσέβιος [Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΕΒΙΟΣ], ο άγιος Πρόκλος Κωνσταντινουπόλεως [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΚΛΟΣ], ο άγιος Ευμένιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΜΕΝΙΟΣ], ο άγιος Επιφάνιος Κύπρου [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΥΠΡΟΥ]. Ακολουθούν μετωπικοί ο άγιος Βαβύλας [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΒΙΛΑΣ], ο άγιος Ευσέβιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΕΒΙΟΣ], ο άγιος Ευστάθιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ], ο άγιος Θεράπων [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΡΑΠΟΝ], ο άγιος Αγαπητός [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΓΑΠΗΤΟΣ] και ένας αδιάγνωστος ιεράρχης.

Οι μορφές, που εικονίζονται στο μέτωπο της βόρειας κεραίας, έχουν καταστραφεί μερικώς λόγω της υγρασίας, διακρίνονται, ωστόσο, οι ακόλουθες (αρχίζοντας την περιγραφή από τα αριστερά προς τα δεξιά): ο άγιος Ιωσήφ Θεσσαλονίκης [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΣΗΦ] Η επόμενη μορφή σώζεται σε άσχημη κατάσταση διακρίνουμε όμως την επιγραφή [επιγ. ΑΧΙΛΙΟΣ], οπότε πρέπει να τον ταυτίσουμε με τον άγιο Αχιλλείο Λαρίσης. Η κατάσταση και της μορφής που ακολουθεί είναι ιδιαίτερα άσχημη και δεν μπορεί συνεπώς να ταυτιστεί. Στο επόμενο στηθάρια η γενειοφόρος μορφή θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Μητροφάνη Κωνσταντινουπόλεως [επιγ. ΜΗΤΡΟΦΑΝΗΣ]. Στη συνέχεια απεικονίζεται ο άγιος Σίλβεστρος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΙΛΒΕΣΤΡΟΣ πάπας ρώμης]. Ακολουθούν μετωπικοί ο άγιος Υπάτιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΥΠΑΤΙΟΣ], ο άγιος Δωρόθεος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΔΟΡΟΘΕΟΣ], ο άγιος Νικηφόρος Κωνσταντινουπόλεως [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ] και ένας ακόμα αδιάγνωστος άγιος, όλοι τους σε κακή κατάσταση που μόλις αναγνωρίζεται το περίγραμμα της μορφής τους.

17^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα στο καθολικό της μονής της Παναγίας στη Μαλεσίνα²⁵⁵, που αποτελεί και ένα από τα παλαιότερα παραδείγματα του τύπου, η παράσταση του Χριστού-αμπέλου τοποθετείται στον ημικόλινδρο της κεντρικής αψίδας του ιερού βήματος, στη μονή Αγίων Αναργύρων Λακεδαιμόνος (1632)²⁵⁶ στην παρυφή του τόξου της δυτικής κεραίας του σταυρού, στη μονή της Γόλας (1632)²⁵⁷ στην τελευταία ζώνη του τρούλου κάτω από τους προφήτες, ενώ στη μονή Πεντέλης²⁵⁸ στο εσωρράχιο του δυτικού τόξου στον εξωνάρθηκα. Μένει όμως αναπάντητο το ερώτημα του λόγου ιστόρησης των ιεραρχών στην παράσταση του Δρυοβούνου και της σύνδεσής τους με την παράσταση του Χριστού-αμπέλου. Η κυριότερη επιφύλαξη πάντως στην ερμηνεία της παράστασης του Δρυόβουνου ως διευρυμένη έστω απεικόνιση του Χριστού ως αμπέλου, είναι η έλλειψη κάποιων βασικών γνωρισμάτων της παράστασης: απουσιάζει η ίδια η άμπελος²⁵⁹, ή έστω οι ελικοειδείς βλαστοί της, που σχηματίζουν τα στηθάρια, όπως επίσης και η απεικόνιση του Χριστού, ημίσωμου, με ανοιχτό βιβλίο στο ένα χέρι με την επιγραφή Η ΑΜΠΕΛΟΣ, που θα όριζε άλλωστε και τη φύση της παράστασης.

Το κλειδί για τη συγκεκριμένη παράσταση και την ερμηνεία της ίσως να κρύβεται στην ανέκδοτη ζωγραφική του αφιερωμένου στα Εισόδια της Θεοτόκου κοιμητηριακού παρεκκλησίου της μονής του αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι²⁶⁰. Στις πλευρές των στενών καμάρων, που στηρίζουν το χαμηλό φουρνικό του παρεκκλησίου, εικονίζεται ανατολικά η Παναγία με το Χριστό σε μια παράσταση «Άνωθεν οί προφήται», στα δυτικά η μορφή του Πατρός, που επιγράφεται ως Ι(ΗΣΟΥ)Σ Θ(ΕΟ)Σ Ο ΣΑΒΑΩΘ και περιστοιχίζεται από δέκα μαθητές, νότια ο Χριστός ως Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερεύς με μορφές ιεραρχών και βόρεια ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος, που περιβάλλεται από μορφές μαρτύρων. Όλες οι εικονιζόμενες μορφές αποδίδονται σε προτομή μέσα σε στηθάρια, που ενώνονται από ελισσόμενες κληματίδες που φέρουν κατά τόπους τους καρπούς της αμπέλου. Στη συγκεκριμένη παράσταση συμπλέκονται λοιπόν τα θέματα της Αμπέλου με άλλα εικονογραφικά θέματα. Από κάποιο ανάλογο πρότυπο μιας διευρυμένης παράστασης του Χριστού Αμπέλου πρέπει να εμπνέεται και ο ζωγράφος του Δρυοβούνου.

Η αρχιτεκτονική του καθολικού του Δρυοβούνου και το εικονογραφικό πρόγραμμα που εφαρμόζει ο αγιογράφος Νικόλαος, δυσκολεύει ακόμη περισσότερο μια συνηθισμένη διάταξη των

²⁵⁵ Προεστίακη, Κακαβάς, σ. 137-144, πιν. 12-13.

²⁵⁶ Ο.π. σ. 138, πιν. 108-111 Πρόκειται για ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα του τύπου, καθώς απέναντι από την παράσταση του Χριστού Αμπέλου αναπτύσσεται στον αντίστοιχο χώρο, της παρυφής του τόξου της ανατολικής κεραίας, η παράσταση «Άνωθεν οί προφήται», ενώ στις παρυφές του τόξου της βόρειας και νότιας κεραίας εικονίζονται μάρτυρες.

²⁵⁷ Ο.π. σ. 138, πιν. 164.

²⁵⁸ Ο.π. σ. 138-9, πιν. 218 α-β.

²⁵⁹ Στα μνημεία των Κακαβάδων, απουσιάζει το δένδρο άμπελος (που βρίσκουμε στην παράσταση του Χριστού αγγέλου της κρητικής ζωγραφικής, βλ. ενδεικτικά Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 119, 124, 151) και αντικαθίσταται από το Χριστό άμπελο. Οι ελικοειδείς όμως πλοχμοί της αμπέλου όμως παραμένουν στην παράσταση για να υπάρχει κάποια ενθύμηση της αμπέλου-δένδρου.

²⁶⁰ Αδημοσίητο. Η ζωγραφική του χρονολογείται κατά πάσα πιθανότητα στα μέσα του 17^{ου} αι. και συνδέεται με τη ζωγραφική του Δρυοβούνου (Πολυβίου, Επταχώρι, σ.43-44).

θεμάτων. Ο ζωγράφος Νικόλαος έχει ήδη χρησιμοποιήσει τα θέματα, που συνδέονται με το Χριστό Άμπελο²⁶¹, οπότε για να συμπληρωθεί η εικονογραφία των μετώπων των κεραιών, που στηρίζουν τον τρούλο, απομένει μόνο η παράσταση του Χριστού με τους μαθητές και οι ιεράρχες.

Υπάρχει τέλος στη συγκεκριμένη παραλλαγμένη παράσταση του Χριστού Αμπέλου μια εικονογραφική λεπτομέρεια, που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση. Πρόκειται για την πατριαρχική μίτρα, που φέρουν όλοι οι ιεράρχες, που παραπέμπει σαφώς σε μίτρες δυτικού τύπου. Την ίδια μίτρα παρατηρεί κανείς στον ίδιο ναό να φοράει ο αρχιερέας στη σκηνή της άρνησης των δώρων του Ιωακείμ και της Άννης. Η υπόθεση ότι πρόκειται για τυχαίο γεγονός ή ότι προέρχεται από την άγνοια του ζωγράφου μάλλον δεν ευσταθεί²⁶², αλλά πρόκειται για συνειδητή επιλογή του ζωγράφου, που εμπνέεται σαφώς από δυτικά πρότυπα. Του ίδιου τύπου μίτρα εντοπίζει κανείς και σε παραστάσεις στο καθολικό της μονής προφήτη Ηλία στον Τύρναβο²⁶³.

Η ΣΥΝΘΕΣΗ ΣΤΟ ΦΟΥΡΝΙΚΟ ΚΑΙ ΟΙ ΘΕΟΜΗΤΟΡΙΚΕΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

«Άνωθεν οί προφήται» (εικ. 74-78)

Το κέντρο της όλης σύνθεσης είναι η μορφή της Θεοτόκου (εικ.75), η οποία απεικονίζεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας. Η Παναγία [επιγ. Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] εικονίζεται ημισώμη με τα δύο χέρια υψωμένα και φέρει πορφυρό μαφόριο, στο οποίο οι πτυχώσεις είναι βαθιές και αποδίδονται με σκούρο καφέ, σχεδόν μαύρο χρώμα. Οι αποχρώσεις του ενδύματος της Θεοτόκου, αλλά και το φαιοπράσινο φόντο πίσω από τη μορφή της έρχονται σε άμεση αντίθεση με τους ανοιχτούς χρωματισμούς του μεταλλίου και των ενδυμάτων του μικρού Χριστού [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ]. Εικονίζεται και αυτός μέχρι τη μέση με γαλαζωπό χιτώνα και χρυσοκίτρινο ιμάτιο, έχοντας στο δεξί χέρι κλειστό ειλητάριο και το αριστερό υψωμένο να ευλογεί. Τοποθετείται μέσα σε μετάλλιο, που χρωματίζεται με τρεις αποχρώσεις του γαλάζιου. Ιδιαίτερα προσεγμένοι είναι οι φωτοστέφανοι και των δύο μορφών, που είναι έκτυποι και κοσμούνται με λεπτά φυτικά μοτίβα. Καθώς είναι μάλιστα οι μόνες μορφές στο φουρνικό με έκτυπα χρυσά φωτοστέφανα το βλέμμα του θεατή συγκεντρώνεται στις μορφές της Θεοτόκου και του Χριστού.

Το κεντρικό μετάλλιο με τη Θεοτόκο και το Χριστό (εικ.75) περιζώνει ένας ερυθρός δακτύλιος, όπου πάνω σε σκουρόχρωμο φόντο αναγράφεται με λευκά γράμματα : «+ΑΝΩΘΕΝ ΠΡΟΦΟΙΤΕ ΣΕ ΠΡΟΚΑΤΥΓΓΗΛΑ ΚΟΡΙ ΣΤΑΜΝΩ ΡΑΥΔΩΝ ΠΛΑΚΑ ΚΥΒΟΤΩ ΛΥΧΝΙΑ

²⁶¹ Συγκεκριμένα έχουν ήδη απεικονιστεί σε άλλα σημεία του ναού ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος, ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας, Ο Παλαιός των Ημερών, ενώ το «Άνωθεν οί προφήται» και διάφοροι μάρτυρες που περικλείουν την παράσταση τοποθετούνται στο χαμηλό φουρνικό, τα θέματα δηλαδή που χρησιμοποιούνται στα στηθάρια του παρεκκλησίου στο Επταχώρι.

²⁶² Καθώς στην παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα ο Χριστός φέρει ξεκάθαρα μίτρα με ημικυκλική και όχι οξυκόρυφη απόληξη. Βλ. σημ. 142.

²⁶³ Αδημοσίητο. Στις παραστάσεις της Άρνησης των δώρων και των Εισοδίων της Θεοτόκου.

ΧΡΥΣΟΥΝ ΘΥΜΙΑΤΙΡΙΟΝ ΟΡΟΣ ΟΡΙ ΚΕ ΠΗΛΗ ΑΔΗΟΔΕΥΤΩ ΚΑΙ ΣΚΑΛΑ ΕΠΟΥΡΑΝΗΩΝ ΑΝΟΘΕΝ ΟΙ ΠΡΟΦΟΙΤΕ ΣΕ ΠΡΟΚΑΤΙΝΓΓΥΛΑ ΚΟΡΗ :.).».

Η επόμενη ζώνη περιλαμβάνει την παράσταση δέκα προφητών²⁶⁴ σε στηθάρια, που σχηματίζονται από ελισσόμενο φυτικό βλαστό²⁶⁵ (εικ. 74, 76-78). Οι προφήτες που εικονίζονται είναι οι ακόλουθοι:

Ο Σολομών²⁶⁶, ο Δαβίδ²⁶⁷, ο Ααρών²⁶⁸, ο Αββακούμ²⁶⁹, ο Ιεζεκιήλ²⁷⁰ (εικ. 77), ο Δανιήλ²⁷¹, ο Ζαχαρίας²⁷², ο Γεδεών²⁷³, ο Ησαΐας²⁷⁴ (εικ. 78) και ο Μωυσής²⁷⁵.

²⁶⁴ Ο αριθμός των προφητών που περιβάλλουν την Παναγία στην παράσταση «Ἄνωθεν οἱ προφήται» δεν είναι σταθερός και ποικίλει ανάλογα με το μνημείο (βλ. Δρανδάκης, «Ἄνωθεν οἱ προφήται», σ. 199).

²⁶⁵ Η Α. Τούρτα παρομοιάζει τους συγκεκριμένους ανθοφόρους βλαστούς με αντίστοιχους που σχηματίζουν στηθάρια στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μοναστήρια, πιν. 110) και στη μονή Ντίλιου (Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 77). Ακριβώς οι ίδιοι βλαστοί σχηματίζουν τα στηθάρια μαρτύρων σε πολλά σημεία του καθολικού στη μονή Κοιμήσεως στη Ζέρμα και παρόμοια απαντώνται στο μέτωπο του τόξου της αμίδας του ιερού στο Σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτα).

²⁶⁶ [επιγ. ΣΟΛΟΜ] ιστορεύεται ενδεδυμένος πορφυρή βασιλική στολή, ως είθισται, είναι νέος και αγένειος και με το αριστερό κρατά ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή : ΕΓΟ Σ / Ε ΙΔΟ(ν) / ΚΛΙΝ(ην) / ΤΟΥ ΒΑ(σιλέως). Πρόκειται προφανώς για παραλλαγή των στίχων που ορίζονται στην Ερμηνεαία (Ερμηνεαία. σ. 146, 282).

²⁶⁷ [επιγ. ΔΑΒΙΔ] Το ειλητάριο που κρατά με το αριστερό του χέρι γράφει: «ΙΚΟΥΣ / ΟΝ ΘΙ / ΓΑΤΕ / Ρ ΚΕΙ / ΚΛ» που δεν μπορεί να ταυτιστεί με τους στίχους που ορίζονται από την Ερμηνεαία. Ο όρος «θυγάτηρ» πάντως επιχωριάζει στις επιγραφές των ειληταρίων του Δαβίδ (Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 236 και σημ. 115).

²⁶⁸ [επιγ. ΑΑΡΩΝ] Είναι ενδεδυμένος τη χαρακτηριστική στολή του αρχιερέα, την οποία φέρει ο Ααρών στην παράσταση των προφητών στον τρούλο, ενώ επί της κεφαλής του φέρει το προφητικό πηλίδιο. Με το αριστερό του χέρι ξετυλίγει ειλητάριο, όπου αναγράφεται με οριζόντια φορά: «ΕΓΟ ΡΑΥΔΟ ΣΕ ΕΙΔ» (στον τρούλο η επιγραφή στο ειλητάριο του Ααρών είναι παρόμοια). Όπως και στην απεικόνισή του στον τρούλο, έτσι και εδώ ο Ααρών κρατά τη ράβδο, από την κορυφή της οποίας μπορούμε να διακρίνουμε ότι είναι «βλαστήσασα» (Για τη βιβλική αλληγορία της ράβδου, που γίνεται αξεχώριστη της μορφής του Ααρών βλ. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 226-7).

²⁶⁹ [επιγ. ΑΒΑΚΟΥΜ] εικονίζεται με νεανικά χαρακτηριστικά να ανανεύει τυλιγμένος στο κόκκινο μιάτιό του. Η στάση του μοιάζει ιδιαίτερα με αυτή που έχει στον τρούλο. Το ειλητάριό του αναγράφει: «ΟΡΟΣ / ΝΟΙΤ / ΟΝ ΟΡ», που σύμφωνα με την Ερμηνεαία (Ερμηνεαία, σ. 146, 282) ανήκει στο ειλητάριο του Δανιήλ και όχι του Αββακούμ. Η Ερμηνεαία (σ. 146), ορίζει για τον Αββακούμ το ακόλουθο επίγραμμα στο ειλητάριο: «Προβλεπτικό χάρισμα πνεύματι φέρων είδον σε δασύ και καστάσκιον ὄρος» Προφανώς από λάθος, επειδή και το επίγραμμα του Αββακούμ αναφέρεται στο «κατάσκιον ὄρος», ο ζωγράφος του Δρυοβούνου τοποθετεί στο ειλητάριο του Αββακούμ την επιγραφή του Δανιήλ, πράγμα που θα του προκαλέσει πρόβλημα και στη μορφή του Δανιήλ, η οποία έχει μεν ζωγραφισμένο δίπλα της σαν σύμβολο το ὄρος, αλλά το ειλητάριο του Δανιήλ δεν παραπέμπει στο συμβολισμό.

²⁷⁰ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ] ΕΖΙΚΕ / ΙΛ] αποδίδεται ως μεσήλικας με καστανά μακριά μαλλιά και κοντή διχαλωτή γενειάδα. Η επιγραφή ΕΖΙΚΕ/ΙΛ έχει σήμερα εκπέσει και μπορούμε μόνο να την αναγνωρίσουμε σε παλιότερες φωτογραφίες του μνημείου (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, εικ. 129α). Σήμερα μια άλλη επιγραφή έχει εμφανιστεί στο ίδιο σημείο και διακρίνουμε ξεκάθαρα το όνομα του Ιακώβ [επιγ. ΙΑΚΟΒ]. Πράγματι μέσω του Ιακώβ καθίσταται δυνατό να αιτιολογήσουμε και τη δυσδιάκριτη πλέον, ξεκάθαρη όμως στις παλιότερες φωτογραφίες, επιγραφή στο ειλητάριο της μορφής: « ΟΣΑΝ / ΚΛΙΜ / ΑΚΑ ΑΠ / Ο ΤΗ Γ/ ΕΙ». Το επίγραμμα άλλωστε που προτείνει η Ερμηνεαία, (σ. 146) είναι το ακόλουθο: «Εγώ καθ' ύπνου κλίμακ' ἑώρακά σε ἀπό γῆς φθάνουσαν μέχρι τοῦ θεοῦ πόλου». Το σύμβολο του προφήτη Ιεζεκιήλ, η κλειστή πύλη, ζωγραφίζεται εκτός του στηθαρίου, ανήκει όμως σαφώς στη μορφή που βρίσκεται εντός του. Το χέρι λοιπόν που επιζωγράφησε την επιγραφή του ονόματος της μορφής ως ΕΖΙΚΕ / ΙΛ, πάνω από το υφιστάμενο ΙΑΚΟΒ, έχει προσθέσει και το σύμβολο του Ιεζεκιήλ πλάι στον προφήτη για να είναι ευκολότερη η ταύτιση του προφήτη. Αποφεύγει να διορθώσει όμως και τους στίχους του ειληταρίου ή και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της μορφής που σαφώς παραπέμπουν στον Ιακώβ και όχι στον Ιεζεκιήλ, καθώς η Ερμηνεαία περιγράφει τον Ιακώβ ως γέροντα μακροδιχαλογένη και μακρυμάλλη (Ερμηνεαία, σ. 74), ενώ τον Ιεζεκιήλ ως γέροντα οξυγένη (Ερμηνεαία, σ. 78). Για τις επιζωγραφίσεις θα γίνει περαιτέρω λόγος παρακάτω (βλ. σ. 50).

Η μορφή της Παναγίας με το Χριστό σε μετάλλιο και οι δέκα προφήτες, που την περιβάλλουν αποτελούν μια ενιαία σύνθεση, που εμπνέεται από το τροπάριο « Ἄνωθεν οἱ προφῆται », το οποίο άλλωστε αναγράφεται στην ταινία που περιζώνει το μετάλλιο της Παναγίας²⁷⁶. Μολονότι στην υπάρχουσα βιβλιογραφία²⁷⁷ υπονοείται ότι το θέμα της παράστασης του « Ἄνωθεν οἱ προφῆται » έχει δημιουργηθεί για να κοσμήσει δευτερεύοντες τρούλους ενός ναού, τα παραδείγματα μιας πραγματικής εφαρμογής του συγκεκριμένου προγράμματος σε δευτερεύοντες τρούλους είναι λιγοστά²⁷⁸. Το παράδειγμα του Δρυόβουνου αποδεικνύει ξεκάθαρα ότι το θέμα προσφέρεται άριστα για εφαρμογή σε θολωτές επιφάνειες δευτερεύουσας σε σχέση με τον τρούλο

²⁷¹ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΔΑΝΗΛ] Στο ειλητό του είναι γραμμένο: «Ο ΔΑΝ / ΙΗΛ ΕΣ / ΕΝΑ Η / ΔΕ». Η επιγραφή αυτή δεν συμφωνεί με τα επιγράμματα που προτείνει η Ερμηνεία (Ερμηνεία, σ. 146, 282) και μάλλον αποτελεί τη λύση που δίνει ο αγιογράφος Νικόλαος καθώς την επιγραφή του Δανιήλ την έχει τοποθετήσει στο ειλητό του Αββακούμ. Το σύμβολο πάντως του προφήτη (το «νοητόν ὄρος») τοποθετείται στην παράστασή μας στη πάνω και δεξιά έξω από το στηθάριο του Δανιήλ. Στο φωτοστέφανο του Δανιήλ αριστερά του προσώπου υπάρχει μια λεπτομέρεια στο σχήμα του ρόδακα κατασκευασμένη με μήτρα πάνω σε γύψο, η οποία δεν έχει λόγο ύπαρξης στο συγκεκριμένο σημείο καθώς το υπόλοιπο φωτοστέφανο δεν είναι ούτε διακοσμημένο, ούτε ανάγλυφο, οπότε πρέπει να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για έναν πειραματισμό του ζωγράφου που δεν ολοκληρώθηκε ή πολύ απλά για κάποιου είδους λάθος.

²⁷² [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΖΑΧΑΡΙΑΣ] Παρόλο που σε παλαιότερες φωτογραφίες της παράστασης η παραπάνω επιγραφή διακρίνεται καθαρά σήμερα μια υποκείμενη επιγραφή είναι πλέον εμφανής και διακρίνει κανείς το όνομα του Αββακούμ [επιγ. ΑΒΑΚΟΥΜ]. Κρατάει ειλητό όπου αναγράφεται : «ΕΓΩ Λ / ΙΧΝΑ / ΕΠΤ/ ΑΦ(ωτον)», επιγραφή που συμφωνεί με τις υποδείξεις της Ερμηνείας (Ερμηνεία, σ. 146, 282) για τον Ζαχαρία. Με τη μορφή του Ζαχαρία συμφωνεί και το αντίστοιχο αντικείμενο-σύμβολο του προφήτη, η επτάφωτη λυχνία, που ζωγραφίζεται έξω από το στηθάριο.

²⁷³ [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΓΕΔΕΟΝ] Εικονίζεται με το δεξί του χέρι ευλογεί και με το αριστερό κρατά ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΕΓΩ Π / ΟΚΟΣ / ΣΕ ΙΔΟ / Ν», που παραφράζει του στίχους που αναφέρονται στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, σ. 146, 282). Ο Γεδεών εικονίζεται σαν γεροντική μορφή με κοντό διχαλωτό γένι με μακριά γκριζα μαλλιά να πέφτουν στον αριστερό του ώμο, φορά πράσινο χιτώνα και ερυθρό μιάτιο. Με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και την ίδια ενδυμασία ο Γεδεών έχει απεικονιστεί ακόμα μια φορά στον ίδιο ναό, στην νότια παρυφή του βορείου τόξου του ιερού, να κρατάει μάλιστα ειλητάριο με την ίδια επιγραφή (βλ. σ. 66, εικ. 106). Δίπλα από το στηθάριο του Γεδεών αλλά αυτή τη φορά πάνω και αριστερά τοποθετείται και το σύμβολο του Γεδεών, που δεν είναι άλλο από τον πόκο.

²⁷⁴ [επιγ. ΙΣΑΙΑ] Πρόκειται για μια μορφή που εικονίζεται γεροντική με κοντή λευκή γενειάδα, ντυμένη με ερυθρό χιτώνα και πράσινο μιάτιο, στραμμένη σε τρία τέταρτα προς τα δεξιά να σηκώνει το δεξί χέρι σε μια χειρονομία δέησης και με το αριστερό να φέρει ειλητό, όπου αναγράφεται: «ΕΓΩ Λ / ΑΒΙΔ / Α ΣΕ / ΚΟΡΙ», επιγραφή που συμβαδίζει με τις υποδείξεις της Ερμηνείας (Ερμηνεία, σ. 146, 282). Από τους συγκεκριμένους στίχους του ειληταρίου εμπνέεται και το σύμβολο του Ησαΐα, η ανθρακοφόρος λαβίδα, που εικονίζεται έξω από το στηθάριο, δεξιά και πάνω από αυτό. Σήμερα η επιγραφή ΙΣΑΙΑ έχει απολεπιστεί εντελώς και στο ίδιο σημείο διακρίνεται το όνομα του Ιερεμία [επιγ. (Ι)ΕΡΕΜ(ΙΑ)], το οποίο όμως δε συμβαδίζει ούτε με την επιγραφή του ειλητού ούτε με το σύμβολο του προφήτη.

²⁷⁵ [επιγ. ΜΟΙΣΙ] Με το δεξί βαστά ειλητάριο, όπου διαβάζουμε: «ΕΓΩ Β / ΑΤΟ Σ / Ε ΙΔΟ / ΚΕΚΛ...» (Ερμηνεία σ. 146, 282). Το σύμβολο του Μωσεί, η φλεγόμενη και μη καιομένη βάτος,, εικονίζεται δεξιά του προφήτη, αυτή τη φορά μέσα στα πλαίσια του στηθαρίου. Η παράσταση της Βάτους έχει παρασταθεί και ως μεμονωμένη σκηνή μέσα στο ιερό, αλλά εδώ η Βάτος εικονίζεται δίχως το μετάλλιο με τη μορφή της Παναγίας (Η Βάτος εικονίζεται συνήθως να περιλαμβάνει και μετάλλιο με την εικόνα της Παναγίας βλ. Δρανδάκης, «Ἄνωθεν οἱ προφῆται», σ. 197, Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ.223-4, πιν.76).

²⁷⁶ Η Ντ. Μουρίκη υποστηρίζει (Μουρίκη, ὀ.π., σ. 241-2) ότι η πηγή του θέματος δεν πρέπει να αναζητηθεί στο τροπάριο αλλά στην εκκλησιαστική υμνολογία γενικώς. Δεν δικαιολογείται όμως τότε η αναγραφή του τροπαρίου τόσο στο καθολικό στο Δρυόβουνο, όσο και στο Σπήλαιο Γρεβενών, αλλά και στα δύο κεντητά επιγονάτια του 17^{ου} αι. του Μουσείου Μπενάκη που ή ίδια η συγγραφέας αναφέρει.

²⁷⁷ Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 247, Δρανδάκης, «Ἄνωθεν οἱ προφῆται», σ. 195-6.

²⁷⁸ Στους τρούλους του νάρθηκα στους ναούς του Humor και της Vatra Moldovitei (βλ. Henry, Moldavie du Nord, πιν. XXVI, 2 και XXVII αντίστοιχα).

σημασίας, φαίνεται όμως ότι δεν είναι το μοναδικό στον 17^ο αιώνα. Η παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται» στη ζωγραφική των Λινοτοπιτών ζωγράφων δεν εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μνημείο του Δρυόβουνου, αλλά στις τοιχογραφίες της μονής Σπηλαίου Λιούντζης, έργο του 1631 που αποδίδεται στο ζωγράφο Μιχαήλ από το Λινοτόπι²⁷⁹. Στο καθολικό επίσης της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών²⁸⁰, που συνδέεται άμεσα με το ζωγράφο Νικόλαο του Δρυοβούνου, το θέμα του «Άνωθεν οί προφήται» κοσμεί το θόλο του Διακονικού και μάλιστα σε έναν τύπο εικονογραφικά πολύ κοντά σε αυτό του Δρυόβουνου. Η Αν. Τούρτα²⁸¹ αναφέρει την παράσταση στο Δρυόβουνο ως τη μοναδική περίπτωση, όπου παρατίθεται το ίδιο το τροπάριο επιγράφοντας την παράσταση, αλλά και στα προγενέστερα του Δρυοβούνου καθολικά της μονής Σπηλαίου Λιούντζης²⁸² και της μονής της Παναγίας στο Σπήλαιο Γρεβενών διαπιστώνουμε ότι αναγράφεται το τροπάριο «Άνωθεν οί προφήται» γύρω από τη Θεοτόκο (εικ. 249). Μεταξύ των παραστάσεων του Σπηλαίου Γρεβενών και του Δρυοβούνου υπάρχουν πολλές εικονογραφικές ομοιότητες, από τις οποίες αναφέρουμε χαρακτηριστικά την εγγραφή της μορφής της Παναγίας και του Χριστού σε μετάλλιο, τους ανάγλυφους φωτοστεφάνους των μορφών, το φυτικό βλαστό, που σχηματίζει τα στηθάρια των προφητών, τα πρόσωπα των προφητών και τα σύμβολά τους (στο Σπήλαιο τα σύμβολα τοποθετούνται όλα μέσα στα στηθάρια πλάι στα πρόσωπα των προφητών)²⁸³.

Οι ζωγραφικές επιφάνειες του φουρνικού και κατά συνέπεια και η παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται» φαίνεται να έχουν πληγεί από τις επιδράσεις της υγρασίας, ειδικά μέσα στο διάστημα των είκοσι τελευταίων ετών. Χαρακτηριστική είναι η σύγκριση με τη φωτογραφία που παραθέτει η Α. Τούρτα²⁸⁴. Η καταστροφή πάντως στο συγκεκριμένο σημείο είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική για τις φάσεις ζωγράφισης της παράστασης και τον τρόπο εργασίας του ζωγράφου Νικολάου. Η καταστροφή επηρέασε ιδιαίτερος το λευκό και το μαύρο χρώμα, ειδικά σε σημεία, όπου δεν έχει ενοποιηθεί με το κονίαμα, αλλά επικαλύπτει ζωγραφισμένες ήδη επιφάνειες. Πλήτ-

²⁷⁹ Γιακουμής, Ορθόδοξα μνημεία, σ. 92-5, εικ. 192 (και στο συγκεκριμένο μνημείο το «Άνωθεν οί προφήται» τοποθετείται σε χαμηλό θόλο).

²⁸⁰ Η ζωγραφική του μνημείου παραμένει αδημοσίευτη. Τα συμπεράσματα προέρχονται από προσωπικές παρατηρήσεις στο ναό.

²⁸¹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 203.

²⁸² Γιακουμής, Ορθόδοξα μνημεία, εικ. 192.

²⁸³ Οι διαφορές των δύο παραστάσεων είναι ο αριθμός των απεικονιζόμενων προφητών (εννέα στο Σπήλαιο), που δικαιολογείται από τη μικρότερη ζωγραφική επιφάνεια που προσφέρεται, στο χέρι του Χριστού που βγαίνει έξω από το μετάλλιο στο Σπήλαιο και η αναγραφή του 45^{ου} Ψαλμού στην παρυφή του μαφορίου της Παναγίας. Το ίδιο σημείο του μαφορίου στο Δρυόβουνο ζωγραφίζονται μόνο χρυσοκονδυλιές, που αποδίδουν τους κροσσούς και όχι η επιγραφή του Ψαλμού, εικονογραφική λεπτομέρεια που παρατηρείται όμως σε άλλες δύο παραστάσεις μέσα στο καθολικό του Δρυοβούνου.

²⁸⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 129α (η καταστροφή είναι εμφανής και σε άλλα μέρη του ναού, κυρίως στα υψηλότερα και βορειότερα μέρη αυτού. Ενδεικτικά μπορεί να συγκρίνει κανείς τη φωτογραφία. 129β της Α. Τούρτα και να διαπιστώσει τις διαφορές στη μήτρα του Χριστού Μέγα Αρχιερέα).

τονται, δηλαδή, κυρίως οι επιγραφές με μαύρο χρώμα πάνω στο λευκό των ειληταρίων και οι επιγραφές που ονοματίζουν τους προφήτες²⁸⁵.

Εντύπωση προκαλεί η αποκάλυψη υποκείμενων επιγραφών, που ονοματίζουν διαφορετικά τους προφήτες²⁸⁶. Τα ονόματα, όμως που αποκαλύπτονται δεν συμφωνούν διόλου με τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά της κάθε μορφής, την επιγραφή του ειληταρίου, ούτε ακόμα με το σύμβολο, που συνοδεύει τον κάθε προφήτη. Η πιθανότητα να πρόκειται για κάποια μεταγενέστερη επιζωγράφιση δε φαίνεται να ευσταθεί, αφενός επειδή δεν εντοπίζεται επιζωγράφιση σε κάποιο άλλο μέρος της ζωγραφικής του ναού, αλλά και επειδή οι υπερκείμενες επιγραφές, που συνοδεύουν τον κάθε προφήτη, είναι και οι ταιριαστές με την κάθε μορφή. Οι επιζωγραφίσεις πρέπει να έχουν γίνει από τον ίδιο το ζωγράφο Νικόλαο, σε μια προσπάθεια να αναδιαρθρώσει τη διάταξη των προφητών από κάποιου είδους προσχέδιο, που έχει κάνει πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Αυτός ο συλλογισμός φαίνεται να επιβεβαιώνεται, καθώς η καταστροφή αποκάλυψε και τους αρχικούς κύκλους που έχει σχεδιάσει με λευκό χρώμα ο ζωγράφος, τους οποίους στη συνέχεια επικάλυψε με το σχέδιο των φυτικών βλαστών που σχηματίζουν τα στηθάρια των προφητών. Μετά την σχεδίαση των φυτικών βλαστών ο ζωγράφος μας φροντίζει να εξαφανίσει τα ίχνη των λευκών κύκλων που σχεδίασε πρωταρχικώς για να βοηθηθεί στη χάραξη του σχεδίου. Μέρος αυτής της πρωταρχικής χάραξης πρέπει να είναι και οι υποκείμενες επιγραφές, που αποκαλύπτονται με την πάροδο του χρόνου, τις οποίες φρόντισε να εξαφανίσει ο ζωγράφος διορθώνοντάς τες και αντικαθιστώντας τες με τις εικονογραφικά αρμόζουσες, που διακρίνονται στις παλαιότερες φωτογραφίες του μνημείου.

Γύρω από την παράσταση «Άνωθεν οί προφήται» τοποθετούνται οι δεκατρείς πρώτοι οίκοι του **Ακαθίστου Ύμνου** (εικ. 74, 79-91):

Ο **Οίκος Α** [επιγ. +ΑΓΓΕ / ΛΟΣ ΠΡΟΤΟΣΤΑ / ΤΗΣ]²⁸⁷ (εικ. 79) είναι ο πρώτος από τους τέσσερις οίκους που ανήκουν στον κύκλο του Ευαγγελισμού. Η Παναγία εικονίζεται καθισμένη σε θρόνο με μαργαριτοποίκιλτο ερεισίνωτο στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Το αριστερό χέρι της ακουμπά στα γόνατά της και το άλλο, τυλιγμένο μέσα στο μαφόριο, υψώνεται λυγισμένο στον αγκώνα, στρέφοντας το πάνω μέρος του σώματός της προς τον άγγελο. Στην αριστερή πλευρά της παράστασης απεικονίζεται ο άγγελος να ευλογεί με το δεξί του χέρι και να κρατά ρομφαία με το αριστερό. Η κίνηση του αγγέλου αποδίδεται με την προβολή προς τα εμπρός του δεξιού ποδιού και το συμβατικό απόπτυγμα του ιματίου, το οποίο ανεμίζει προς τα πίσω. Πίσω από την ένθρονη Θεοτόκο προβάλλει κτίριο με τοξωτό προστώ, που στηρίζεται σε δύο κίονες,

²⁸⁵ Στην ίδια παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται» η επιγραφή με μαύρο χρώμα Ο ΩΝ από το ένσταυρο φωτοστέφανο του Χριστού έχει εκπέσει, όπως επίσης έχει αποσβεστεί και η επιγραφή Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ που διακρίνεται ξεκάθαρα ότι συνοδεύει τη Θεοτόκο στην παλαιότερη φωτογραφία).

²⁸⁶ Συμβαίνει στις μορφές του Ιεζεκιήλ, του Ζαχαρία και του Ησαΐα, όπου αποκαλύπτονται υποκείμενες επιγραφές με τα ονόματα του Ιακώβ, του Αββακούμ και του Ιερεμία αντίστοιχα.

²⁸⁷ “ Άγγελος πρωτοστάτης οὐρανόθεν ἐπέμφθη” (Trypanis, Cantica, σ. 30).

στο εσωτερικό του οποίου εικονίζεται κρεμασμένο ερυθρό βήλο. Πίσω από τον άγγελο προβάλλει ψηλό ορθογώνιο κτίριο με κόκκινο παραπέτασμα αντί στέγης ενώ ερυθρό ύφασμα, αυτή τη φορά διακοσμημένο με λευκές λεπτομέρειες, ενώνει το κτίριο αυτό και το κτίριο όπισθεν της Θεοτόκου.

Ο **Οίκος Β** [επιγ. ΒΛΕΠΟΥΣΑ Η ΑΓΙΑ ΕΝ ΑΥΤΗΝ ΕΝ ΑΓΝΑ]²⁸⁸ (εικ. 80) εικονογραφείται και πάλι ο Ευαγγελισμός, αλλά αυτή τη φορά η Θεοτόκος έχει σηκωθεί από το θρόνο της, που εξακολουθεί να αποτελεί μέρος της παράστασης²⁸⁹, και εικονίζεται όρθια να κρατά αδράχτι και με τα δύο της χέρια, με το δεξί πάντως δεν παραλείπει να κάνει τη χαρακτηριστική χειρονομία της έκπληξης. Ο Γαβριήλ κρατά και εδώ σκήπτρο με το αριστερό χέρι και τείνει το δεξί προς τη Θεοτόκο ευλογώντας και η μόνη διαφορά με τον Γαβριήλ του προηγούμενου οίκου είναι η δυναμική απόδοση της κίνησης, που αποδίδει ο ανοιχτός διασκελισμός των ποδιών του αγγέλου και το πιο πλατύ απόπτυγμα του ιματίου, που πτυχώνεται προς τα όπισθεν. Τα κτίσματα που απαρτίζουν το αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης είναι και εδώ δύο αλλά αποδίδονται με απλούστερο τρόπο: πίσω από τη Θεοτόκο ζωγραφίζεται ένα κτίριο με αμφικλινή στέγη και παραπλεύρως αυτού ένας προσκολλημένος κίονας, ενώ πίσω από τον Γαβριήλ ένα απλό ορθογώνιο κτίριο με τραπεζιόσχημη στέγη. Τα δύο κτίρια ενώνονται με τη μεσολάβηση ενός ερυθρού βήλου. Παρόμοια αποδίδεται ο τρίτος Οίκος του Ακαθίστου στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι²⁹⁰.

Ο **Οίκος Γ** [επιγ. ΓΝΩΣΙ ΑΓΩ / ΓΝΩΝΑΙ]²⁹¹ (εικ. 81) εικονογραφεί την τρίτη στροφή του Ακαθίστου, που έχει το ίδιο μεν θέμα του Ευαγγελισμού, αποδίδεται δε διαφορετικά. Η Θεοτόκος εικονίζεται, όπως και στον προηγούμενο Οίκο, όρθια μπροστά από θρόνο με ερεισίνωτο, αλλά τη φορά αυτή απουσιάζει το αδράχτι από τα χέρια της. Με το αριστερό της χέρι κρατά ειλητάριο (η επιγραφή του οποίου έχει πλήρως αποσβεσθεί από την υγρασία), ενώ το δεξί της χέρι ακουμπά πάνω στο μαφόριο στο ύψος του στήθους. Ο Αρχάγγελος Γαβριήλ εικονίζεται με συγκρατημένη, αυτή τη φορά, την απόδοση της κίνησης να κρατάει σκήπτρο και να ευλογεί με τα δεξί του χέρι. Η ενδυμασία του όμως είναι διαφορετική, καθώς ζωγραφίζεται με ερυθρή αυτοκρατορική στολή στολισμένη με πολλές ανθικές λεπτομέρειες. Το αρχιτεκτονικό βάθος δεν διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από τη ζωγραφική των προηγούμενων οίκων. Στο άνω μέρος της παράστασης ζωγραφίζεται σχηματοποιημένος ημικυκλικός ουρανός, απ' όπου ξεκινούν τρεις ακτίνες, η μεσαία από τις οποίες φτάνει μέχρι και το φωτοστέφανο της Παναγίας.

Ο **Οίκος Δ** [επιγ. ΔΥΝΑΜΙΣ ΤΟΥ ΥΨΙΣΤΟΥ ΕΠΕΣΚΙΑ(ΣΕ) ΤΟΤΕ]²⁹² (εικ. 82) αποδίδεται με τη Θεοτόκο ένθρονη μπροστά από ανοιχτή οθόνη, την οποία κρατούν δύο άγγελοι²⁹³, που το-

²⁸⁸ “ Βλέπουσα ή άγια έαυτήν έν άγνεία φησί τῷ Γαβριήλ θαρσαλέως” (Trypanis, Cantica, σ. 30).

²⁸⁹ Ο θρόνος διαφέρει από αυτόν του προηγούμενου οίκου μονάχα στο ερεισίνωτο, που εδώ αποδίδεται κάπως άκομψα σαν ορθογώνιος όγκος που προσκολλάται στο κάθισμα. Όπως και στην προηγούμενη παράσταση τον θρόνο συνοδεύει και υποπόδιο, όπου πατούν οι πόδες της Θεοτόκου.

²⁹⁰ Αδημοσίευτη ζωγραφική (γενική φωτογραφία στο Πολυβίου, Επταχώρι, εικ. 6).

²⁹¹ “Γνώσιν άγνωστον γνώνα ή παρθένος ζητούσα έβόησε” (Trypanis, ό.π., σ. 31).

²⁹² “Δύναμις τού υψίστου έπεσκίασε τότε πρός σύλληπιν τή άπειρογάμω” (Trypanis, Cantica, σ. 31).

ποθετούνται εκατέρωθεν του θρόνου της Παναγίας. Οι άγγελοι είναι ντυμένοι αυτοκρατορικά και κρατούν το ύφασμα με συγκεκριμένο τρόπο, σχηματίζοντας δύο κόμπους στο ύφασμα με τα χέρια τους²⁹⁴. Η Παναγία εικονίζεται μετωπική να λυγίζει και τα δύο της χέρια στους αγκώνες και να τα υψώνει με ανοιχτές της παλάμες. Το σκηνικό βάθος απουσιάζει τελείως από την παράστασή μας και απουσιάζουν και οι ακτίνες του Αγίου Πνεύματος, που εντοπίζονται σε άλλα μνημεία να συνοδεύουν τη σκηνή²⁹⁵.

Η παράστασή μας παρουσιάζει ομοιότητες με την εικονογράφηση του αντίστοιχου οίκου στο Καθολικό της Μεγάλης Παναγίας της Σάμου²⁹⁶ και ακόμα περισσότερο με το καθολικό του Αγ. Στεφάνου Μετεώρων²⁹⁷, την λιτή της μονής Φιλανθρωπινών²⁹⁸, αλλά και με φορητές εικόνες κρητικής τέχνης²⁹⁹.

Ο **Οίκος Ε** [επιγ. ΕΧΟΥΣΑ ΘΕΟΔΟΧΟΝ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ]³⁰⁰ (εικ. 83) εικονογραφεί το θέμα της επίσκεψης της Παναγίας στην Ελισάβετ και τον μεταξύ τους ασπασμό. Η Παναγία εικονίζεται με φαιοκύανο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, ενώ η Ελισάβετ φορά πορφυρό χιτώνα και πρασινωπό μιάτιο με μικρό απόπτυγμα στο ύψος των γονάτων. Η κύρια διαφορά με τις περισσότερες απεικονίσεις του τύπου είναι ότι οι δύο μορφές δεν τοποθετούνται στο ίδιο επίπεδο, αλλά η Ελισάβετ στέκεται ψηλότερα, πατώντας στο μεσαίο από τα τρία συνολικά σκαλοπάτια, που ζωγραφίζονται στη δεξιά πλευρά της παράστασης. Η διαφορά των επιπέδων, όπου στέκονται οι μορφές έχει σαν συνέπεια η μορφή της Θεοτόκου, που απεικονίζεται με ανοιχτό διασκελισμό των ποδιών, να λάβει μια ορμητική κίνηση προς τα πάνω, ενώ η Ελισάβετ αποδίδεται να κυρτώνει το σώμα της με τα πόδια ενωμένα σε μια σεμνή στάση. Το σκηνικό βάθος περιλαμβάνει ένα κτίριο με αμφικλινή στέγη που ενώνεται με κόκκινο βήλο με έναν υψηλό πεσσό, που αντί πεσσοκράνου φέρει λεοντοκεφαλή και άβακα πάνω σε αυτόν. Η λεοντοκεφαλή, η οποία ομοιάζει ιδιαίτερα με ανάλογες λεοντοκεφαλές που κοσμούν τα πόδια ξύλινων θρόνων σε άλλες παραστάσεις³⁰¹, αποδίδεται σε διαφορετικό χρωματισμό από αυτόν του πεσσού και αποτελεί ένα μοναδικό εικονογραφικό στοιχείο στην εικονογραφία της συγκεκριμένης παράστασης του Ακάθιστου Ύμνου. Ο

²⁹³ Άγγελοι αντί θεραπεινίδων πρωτοεμφανίζονται στη μονή Marko (Pätzold, Akathistos, πιν. 88) και στην Περίβλεπτο στην Αχρίδα (Grozdanov, Perivleptos, σ. 46).

²⁹⁴ Παραπέμποντας ίσως στην εικονογραφία της παράστασης του Αγίου Μανδηλίου (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ. 150).

²⁹⁵ Ενδεικτικά αναφέρουμε τη Μεγάλη Παναγιά Σάμου (Πασσάς, Μεγάλη Παναγιά, πιν. XXVI.2), το καθολικό του Αγ. Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 93), την εικόνα της Μ. Οδηγήτριας (Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 120).

²⁹⁶ Πασσάς, ό.π., πιν. XXVI.2, διαφορετικά εδώ αποδίδεται η στάση των αγγέλων και της Θεοτόκου.

²⁹⁷ Vitaliotis, St. Etienne, πιν.93, εδώ υπάρχει αρχιτεκτονικό βάθος στην παράσταση.

²⁹⁸ Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 135.

²⁹⁹ Όπως το έργο του Ι. Καστροφύλακος του 17^{ου} αι. στη Μ. Οδηγήτριας στην Κρήτη (Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 120. Η στάση της Παναγίας και η κίνηση των χεριών της μοιάζει ιδιαίτερα με την παράσταση στο Δρυόβουνο).

³⁰⁰ “Έχουσα θεοδόχον ή παρθένος την μήτραν ανέδραμε προς την Έλισάβετ” (Τρυpanis, ό.π., σ. 31).

³⁰¹ Με τη συγκεκριμένη λεοντοκεφαλή μοιάζουν οι λεοντοκεφαλές στην άνω απόληξη των ποδιών των θρόνων της Παναγίας στην πρόσοψη του καθολικού της μονής Rožen στο Μελένικο της Βουλγαρίας (Penkova, Rožen, Ca.1,3) και στη δεσποτική εικόνα του Χριστού από τον πρώτο ναό του Αγ. Δημητρίου Σιάτιστας (Δάρδας, Αγ. Δημήτριος, πιν. 11β).

πεσσός στη συγκεκριμένη παράσταση του Ασπασμού Μαρίας και Ελισάβετ αποτελεί ένα εικονογραφικό *unicum*³⁰². Η παράσταση του Δρυοβούνου παρουσιάζει αρκετές εικονογραφικές ομοιότητες με την αντίστοιχη στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο, καθώς και εδώ η Ελισάβετ στέκεται σε υψηλότερο επίπεδο και το σύμπλεγμα Μαρίας-Ελισάβετ αποδίδεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο.

Ο **Οίκος Ζ** [επιγ. ΖΑΛΗΝ ΕΝΔΟΘΕΝ ΕΧ(ΩΝ)]³⁰³ αναφέρεται στις αμφιβολίες του Ιωσήφ και αποδίδεται στο Δρυόβουνο με μια απλή παράσταση (εικ. 84) που απεικονίζει την Μαρία όρθια σε μια κίνηση σεμνότητας να ακουμπά τα χέρια της πάνω στο ερυθρό μαφόριο με τις χρυσές απολήξεις και όπισθεν αυτής ψηλό κτίριο³⁰⁴, που χρωματίζεται κοκκινωπό. Στην άλλη πλευρά του διαχώρου της παράστασης ζωγραφίζεται ο Ιωσήφ με κόκκινο χιτώνα και φαιό ιμάτιο χειρονομώντας με τις παλάμες του ανοιχτές μπροστά στο στήθος του. Πίσω του ορθώνεται κτίριο υψηλό με θολωτή στέγαση, που ενώνεται με ύφασμα με το άλλο αρχιτεκτόνημα της παράστασης. Ο σχετικά μεγάλος χώρος μεταξύ των δύο μορφών, που παραμένει κενός, γεμίζει με έναν συνεχόμενο γκριζωπό τοίχο, που διακοσμείται με αστραγάλους, ταινίες και αδρά ζωγραφισμένες λεπτομέρειες, αλλά και από ένα δίλοβο παράθυρο με τριγωνικές απολήξεις.

Στην αντίστοιχη σκηνή στο καθολικό της μονής Μεγάλης Παναγίας στη Σάμο³⁰⁵ η θέση των δύο εικονιζόμενων προσώπων είναι η ίδια, αλλά οι χειρονομίες των προσώπων αποδίδονται αντίστροφα: Η Θεοτόκος αυτή τη φορά ανοίγει της παλάμες μπροστά στο στήθος σε μια έκφραση έκπληξης και ο Ιωσήφ χειρονομεί δείχνοντας την αμφιβολία του με την στάση του. Δεδομένου ότι και σε άλλες παραστάσεις³⁰⁶ οι χειρονομίες των προσώπων αποδίδονται όπως και στη Σάμο, πρέπει να υποθεθεί ότι στο Δρυόβουνο ο ζωγράφος Νικόλαος αποδίδει λανθασμένα τις χειρονομίες, του Ιωσήφ στην Παναγία και το αντίστροφο. Η παρανόηση αυτή προφανώς προκύπτει από λανθασμένη ανάγνωση του ανθιβόλου, που έχει στη διάθεσή του ο ζωγράφος.

Ο **Οίκος Η** [επιγ. ...Ν ΟΙ ΠΗ...]³⁰⁷ (εικ. 85) ακολουθεί την εικονογραφία της παράστασης της Γέννησης. Η Θεοτόκος αποτελεί φυσικά το κεντρικό πρόσωπο της σκηνής και ιστορείται στο κέντρο της σύνθεσης εντός σπηλαίου, που ανοίγεται μέσα στο βραχώδες τοπίο της παράστασης. Εικονίζεται γονατιστή μπροστά από τη φάτνη, όπου καταλήγει η μεσαία από τις τρεις ακτίνες που ξεπετάγονται μέσα από τον σχηματοποιημένο ουρανό. Στην αριστερή πλευρά παριστάνεται χαμηλά ο Ιωσήφ συλλογιζόμενος και δίπλα του παραστέκει ένας βοσκός, τον οποίο ακολουθούν τέσσερα πρόβατα. Ψηλότερα εικονίζεται μια ομάδα αγγέλων, από τους οποίους οι τρεις είναι ορατοί, ενώ από τους υπόλοιπους πέντε διακρίνονται μόνο οι φωτοστέφανοι. Στη δεξιά πλευρά της

³⁰² Στο νάρθηκα της μονής του Νονο Ηορονο στο συγκεκριμένο σημείο εικονίζεται παρόμοιος κίονας με επίστεψη όμως κιονόκρανου (αδημοσίευτο).

³⁰³ “Ζάλην ένδοθεν έχων λογισμών άμφιβόλων ό σόφρων Ιωσήφ έταράχθη πρός τήν άγαμον σε θεωρών...” (Trypanis, Cantica, σ. 32).

³⁰⁴ Παρόμοιο με αυτό που εικονίζεται πίσω από τον Γαβριήλ στον πρώτο οίκο.

³⁰⁵ Πασσάς, Μεγάλη Παναγία, πιν. XXVII.1.

³⁰⁶ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις αντίστοιχες παραστάσεις στο παρεκκλήσι των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ. 68) και την εικόνα στη μονή Οδηγήτριας (Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 120).

³⁰⁷ “ Ήκουσαν οί ποιμένες τών άγγέλων ύμνούντων” (Trypanis, Cantica, σ. 32).

παράστασης παριστάνεται ο ευαγγελισμός των ποιμένων, που είναι εξάλλου και το θέμα της συγκεκριμένης στροφής του Ακαθίστου.

Με παρόμοιο τρόπο εικονογραφείται ο έβδομος οίκος στην εικόνα της μονής Οδηγήτριας στην Κρήτη³⁰⁸. Η συγκεκριμένη πάντως παράσταση του Δρυοβούνου εμπνέεται από την ευαγγελική παράσταση της Γέννησης, αν και παραλείπεται η δευτερεύουσα σκηνή του λουτρού του νεογέννητου. Αξίζει να σημειωθεί ότι, καθώς φαίνεται, ο αγιογράφος Νικόλαος έχει στη διάθεσή του διαφορετικά ανθίβολα για την ίδια παράσταση, αφού στην σκηνή της Γέννησης του Δωδεκαόρτου η Παναγία είναι ξαπλωμένη σε στρωμή και όχι γονατιστή, όπως στην παράσταση του Ακαθίστου³⁰⁹.

Η επιγραφή του **Οίκου Θ** είναι σήμερα απολεπισμένη³¹⁰ και το άνω μέρος της σκηνής είναι ελαφρώς αποχρωματισμένο. Παρόλ' αυτά καθίσταται ευχερής η μελέτη της εικονογραφίας της παράστασης (εικ. 86). Μέσα σε βραχώδες τοπίο εικονίζονται οι τρεις μάγοι που οδηγούνται από έφιππο άγγελο. Ο τελευταίος προβάλλει ανάμεσα στους δύο ορεινούς όγκους της παράστασης πάνω σε κόκκινο άλογο σε μια στάση τριών τετάρτων και έχει το δεξί του χέρι υψωμένο σε χειρονομία λόγου. Οι τρεις μάγοι τοποθετούνται στο κάτω μέρος της παράστασης και αποδίδονται και αυτοί έφιπποι με κόκκινα φορέματα κοσμημένα με κίτρινα άνθη και μικρούς πίλους σαν τους αντίστοιχους των προφητών. Οι δύο γερνότεροι μάγοι είναι στραμμένοι προς τα δεξιά, ενώ ο νεότερος στρέφεται προς την αντίθετη φορά.

Τα βασικά στοιχεία της εικονογραφικής σύνθεσης, που ακολουθείται για το συγκεκριμένο οίκο του Ακαθίστου, εμφανίζονται σε μια σειρά παραδειγμάτων που περιλαμβάνει την Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου³¹¹, την Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου³¹², την μονή Δουσίκου³¹³, το ναό της Κοίμησης στην Καλαμπάκα³¹⁴, το παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ³¹⁵ και το καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου στα Μετέωρα³¹⁶. Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον αποκρυσταλλωμένο αυτό εικονογραφικό τύπο, στις λεπτομέρειες πάντως η παράσταση ομοιάζει με τις αντίστοιχες στο ναό του Αγίου Ζαχαρία στον Γράμμο³¹⁷ και στο ναό της Παναγίας του Αποστολάκη στην πόλη της Καστοριάς³¹⁸, όπου οι δύο μάγοι βρίσκο-

³⁰⁸ Έργο του Ι. Καστροφύλακος, βλ. στο Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 120.

³⁰⁹ Την πρόταση του Θεοφάνη για γονατιστή Θεοτόκο ακολουθούν και νεότεροι αγιογράφοι του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα (βλ. Ταβλάκης, Γέννηση, εικ. 60,64-68,72). Στην παράσταση του παρεκκλησίου του Αγ. Νικολάου στη Μεγίστη Λαύρα και σε φορητή εικόνα που προέρχεται από την ίδια μονή η σκηνή του λουτρού είναι επιζωγραφισμένη (Ταβλάκης, ό.π., σ. 130-133).

³¹⁰ Το κείμενο του Ακαθίστου που συνοδεύει τις παραστάσεις τον συγκεκριμένο οίκο είναι το: "Θεόδρομον άστέρα θεωρήσαντες μάγοι..." (Τρυpanis, ό.π., σ. 33).

³¹¹ Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μικρογραφίες του Ακαθίστου, εικ.139.

³¹² Millet, Athos, πιν. 100.2, Ασπρά-Βαρδαβάκη, ό.π., εικ. 165.

³¹³ Αναφέρεται από την Ε. Σαμπανίκου χωρίς να δίνεται φωτογραφία (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ. 155).

³¹⁴ Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ. 140.

³¹⁵ Ό.π., σ. 153-155, εικ. 69.

³¹⁶ Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 98.

³¹⁷ Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας, πιν. 52.

³¹⁸ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 133-134, πιν. 44β.

νται στην αριστερή πλευρά της παράστασης και ο ένας, αντίθετα στραμμένος, στην δεξιά πλευρά, ενώ ο άγγελος προβάλλει ανάμεσα σε δύο ορεινούς όγκους.

Η επιγραφή του **Οίκου Ι** σώζεται σήμερα σε πολύ κακή κατάσταση [επιγ. ... (ΧΑΛ)Δ(ΕΩ)Ν ΕΝ ΧΕΡΣΙ ΤΗΣ ΠΑΡΘΕΝΟΥ]³¹⁹, όπως και το άνω μέρος της ίδιας της παράστασης, που παρουσιάζει σοβαρές απολεπίσεις (εικ. 87). Η εικονογραφία της παράστασης είναι ιδιαίτερα λιτή και περιλαμβάνει τις μορφές των τριών μάγων και την μορφή της Παναγίας, που εικονίζεται ένθρονη να κρατάει τον μικρό Χριστό. Ο θρόνος της Θεοτόκου είναι απλός με ψηλό ερεισίνωτο χωρίς ιδιαίτερες διακοσμήσεις, ενώ το υποπόδιό της είναι διβαθμιδωτό. Η Παναγία απεικονίζεται σε αντικίνηση να αντικρίζει τους τρεις μάγους κρατώντας και με τα δύο της χέρια το μικρό Χριστό, ο οποίος κάθεται πάνω στον αριστερό της μηρό, κρατά ειλητάριο στο δεξί και ευλογεί με το αριστερό του χέρι. Οι τρεις μάγοι με τα πολυδιακοσμημένα τους ενδύματα παριστάνονται όπως και στον προηγούμενο οίκο και εικονίζονται όρθιοι να κρατούν τα δώρα τους ανασηκώνοντας το βλέμμα τους προς την πλευρά της Θεοτόκου.

Η εικονογραφία της προσκύνησης των μάγων ορίζει ως σκηνικό βάθος της σκηνής είτε οικία είτε κάποιο σπηλαιώδη χώρο³²⁰, αλλά στην περίπτωση του Δρυοβούνου το σκηνικό βάθος αποτελείται από δύο απλούς ορεινούς όγκους γκριζωπής απόχρωσης. Η τοποθέτηση της σκηνής σε ένα ουδέτερο χωρικό πλαίσιο δεν είναι συνηθισμένη, τη συναντάμε ωστόσο στην αντίστοιχη παράσταση στην Cozia³²¹, η οποία φέρει αρκετές ομοιότητες με τη σκηνή του Δρυοβούνου.

Ο **Οίκος Κ** [(ΚΥΡΗ)ΚΕΣ ΘΕΟΦΟΡΟΙ ΓΕΓΟΝΟΤΕΣ ΟΙ ΜΑΓΟΙ ΕΠΕΣΤΕ(ΨΑΝ)]³²² (εικ. 88) εικονίζει τη σκηνή της επιστροφής των μάγων στη Βαβυλώνα, όπως αναφέρεται στο κείμενο του Ακαθίστου³²³. Στην παράσταση του Δρυοβούνου παριστάνονται οι τρεις μάγοι έφιπποι να εισέρχονται στα τείχη της πόλης, τα οποία αποδίδονται συνεχόμενα, με επάλξεις, ενώ ένα μεγάλο εξάγωνο κτίριο υποκαθιστά τη μνημειακή τους είσοδο³²⁴. Ο πρώτος μάλιστα μάγος εικονίζεται τη στιγμή που διαβαίνει με το άλογό του την πύλη των τειχών. Ο κενός χώρος της παράστασης δεν επαρκεί για την απεικόνιση του προσώπου, που υποδέχεται τους μάγους στην πόλη, μια λεπτομέρεια που συνοδεύει κατά κανόνα την συγκεκριμένη σκηνή³²⁵. Η παράσταση δε βρίσκει α-

³¹⁹ “Ἴδον παῖδες Χαλδαίων ἐν χερσὶ τῆς παρθένου” (Trypanis, *Cantica*, σ. 33).

³²⁰ Σύμφωνα με το κείμενο του Ψευδο-Ματθαίου ως χώρος προσκύνησης ορίζεται η οικία (Tischendorf, *Evangelia Apocrypha*, σ. 79), ενώ το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου τοποθετεί τη σκηνή σε σπήλαιο (Tischendorf, *ό.π.*, σ. 39-40). Η βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία ακολουθεί και τους δύο τύπους, τόσο σε σπήλαιο (παραδείγματα αναφέρονται στο Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ. 156-7) αλλά ακόμα περισσότερο μπροστά από αρχιτεκτονικό τοπίο (βλ. Παϊσίδου, *ό.π.*, σ. 141).

³²¹ Babić, *Cozia*, πιν. 3.

³²² “Κήρυκες θεοφόροι γεγονότες οἱ μάγοι υπέστρεψαν...” (Trypanis, *ό.π.*, σ. 33).

³²³ Ασπρα-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου*, σ. 66-68.

³²⁴ Ο ζωγράφος προφανώς απεικονίζει ένα εξάγωνο κτίριο για να τονίσει τη μνημειακότητα της πύλης ή για να ακολουθήσει το εξάγωνο σχήμα που λαμβάνει συνήθως η σχηματική απεικόνιση της πόλης (βλ. χαρακτηριστικά Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ. 70). Δεν μπορούμε να αποκλείσουμε όμως την εκδοχή, να πρόκειται για μια λανθασμένη προσπάθεια του ζωγράφου να εφαρμόσει τους κανόνες της προοπτικής για ένα ορθογώνιο χώρο.

³²⁵ Τους μάγους υποδέχεται συνήθως η προσωποποίηση της πόλης ή και οι πολίτες αυτής (βλ. για παραδείγματα Παϊσίδου, *Καστοριά*, σ. 134, σημ. 1193).

κριβή παράλληλα, καθώς ο εικονογραφικός τύπος που επικρατεί από τα παλαιολόγια έως τα μεταβυζαντινά παραδείγματα δεν απεικονίζει την ακριβή στιγμή, που μπαίνει ο πρώτος μάγος μέσα στην πόλη³²⁶. Ο ζωγράφος Νικόλαος επέλεξε να απεικονίσει τη συγκεκριμένη στιγμή της παράστασης με σκοπό προφανώς να προσδώσει σε αυτή μια αίσθηση αφηγηματικότητας.

Στον **Οίκο Λ** [επιγ. ΛΑΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΕΓΠΤΟ]³²⁷ (εικ. 89) παριστάνεται η Φυγή στην Αίγυπτο. Μπροστά από ένα συνεχόμενο τοίχο με επάλξεις και ένα ψηλό κτίριο, επίσης με επάλξεις, προβάλλονται τα βασικά πρόσωπα της παράστασης: Η Παναγία με το Χριστό πάνω σε υποζύγιο και ο Ιωσήφ να ακολουθεί πίσω από αυτόν. Το υποζύγιο οδηγεί ο Ιάκωβος, υιός του Ιωσήφ, που εικονίζεται να φορά κόκκινο κοντό φόρεμα, διακοσμημένο με πολλές ανθικές λεπτομέρειες. Από το υψηλό οικοδόμημα στα δεξιά της παράστασης διακρίνονται τα είδωλα να κατακρημνίζονται, ενώ μέσα από μεγάλο τοξωτό άνοιγμα στην πρόσοψη του κτιρίου προβάλλει εστεμμένη μορφή με αυτοκρατορικά ενδύματα, προφανώς η προσωποποίηση της Αιγύπτου. Η παράσταση είναι πλέον πλήρως αποκρυσταλλωμένη τον 17^ο αιώνα και αποκλίσεις μεταξύ των διάφορων παραδειγμάτων είναι ελάχιστες³²⁸. Από την παράσταση στο Δρυόβουνο απουσιάζει παντελώς το βραχώδες τοπίο, που αποτελεί απαραίτητο εικονογραφικό στοιχείο ανάλογων παραστάσεων. Αντίθετα ο Νικόλαος ζωγραφίζει ως βάθος της σκηνής ένα λιτό αρχιτεκτονικό σκηνικό αποφεύγοντας να τοποθετήσει τη σκηνή στην ύπαιθρο³²⁹.

Ο **Οίκος Μ** [επιγ. ΜΕΛΟΤΟΣ ΣΥΜΕΟ / ΝΟΣ]³³⁰ (εικ. 90) έχει σαν θέμα του την Υπαπαντή. Η εικονογραφία της συγκεκριμένης σκηνής του Ακαθίστου ακολουθεί σε γενικές γραμμές την καθιερωμένη εικονογραφία της Υπαπαντής, με τα ίδια πρόσωπα και την ίδια κατανομή των μορφών στο χώρο και μοιάζει με αυτή, που συναντάμε στη σκηνή του Δωδεκαόρτου στον ίδιο το ναό του Δρυοβούνου (εικ.112). Συμμετέχουν στη σκηνή ο Ιωσήφ που κρατάει λευκό πουλί στα χέρια, δεξιά η Θεοτόκος με τις πτυχές να σχηματίζονται έντονα στο μαφόριό της καθώς τυλίγει τα δύο της χέρια με αυτό, ο Συμεών που πατά πάνω σε διβαθμιδωτή κατασκευή και κρατά σκυμμένος το μικρό Χριστό. Τέλος, η γηραιά μορφή της Άννας διακρίνεται πίσω από τη μορφή του Συμεών με ανοιχτό κόκκινο ένδυμα. Πίσω τις μορφές απεικονίζεται ένας χαμηλός τοίχος με διακοσμητικές λεπτομέρειες και αστραγάλους, ενώ το κιβώριο ενώνεται με τα δύο αρχιτεκτονήματα, που ζωγραφίζονται εκατέρωθεν αυτού, με ερυθρό ύφασμα.

Οι δευτερεύουσες όμως εικονογραφικές λεπτομέρειες, που κάνουν τη συγκεκριμένη παράσταση να ξεχωρίζει είναι η απουσία ειληταρίου στην μορφή της Άννας, που τοποθετείται πίσω

³²⁶ Αναφέρουμε μόνο το μεταγενέστερο παράδειγμα της μονής της Παναγίας «Ράσοβας» στο Πήλιο (Νάβου, Πήλιο, σ. 169, εικ.18), όπου ο έφιππος μάγος είναι ακριβώς εμπρός από την πύλη του κάστρου.

³²⁷ “Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας” (Trypanis, Cantica, σ. 34).

³²⁸ Για ένα μεγάλο κατάλογο μνημείων με παρόμοια παράσταση βλ. Vitaliotis, St. Etienne, σ. 229-231.

³²⁹ απουσία του βραχώδους τοπίου εντοπίζεται στη ζωγραφική της μονής Mateič (Pätzold, Akathistos, πιν.61 a).

³³⁰ “Μέλλοντος Συμεῶνος τοῦ παρόντος αἰῶνος μεθίστασθαι τοῦ ἀπατεῶνος...” (Trypanis, ό.π., σ. 34).

από τη μορφή του Συμεών³³¹ και η αρχιτεκτονική κατασκευή, που πλαισιώνει τον Συμεών, που δεν πρέπει να ταυτιστεί με κιβώριο, καθώς το κιβώριο δεν απουσιάζει από τη σύνθεσή μας, αλλά ζωγραφίζεται ακριβώς πίσω από τη μορφή της Παναγίας. Προφανώς πρόκειται για μια μετεξέλιξη του χαρακτηριστικού αρχιτεκτονήματος, που ζωγραφίζεται κατά κανόνα πίσω από τον Συμεών και συνηθίζεται να έχει και αυτό παρόμοια απόληξη³³². Ο λόγος για τον οποίο ο αγιογράφος Νικόλαος ζωγραφίζει την παράσταση με αυτά τα εικονογραφικά στοιχεία, όταν στον ίδιο ναό ζωγραφίζει την Υπαπαντή του κύκλου του Δωδεκαόρτου ακολουθώντας την καθιερωμένη εικονογραφία δεν μπορεί να καθοριστεί με ακρίβεια, μας αφήνει όμως να υποθέσουμε ότι έχει στην κατοχή του μια πλειάδα ανθιβόλων και ότι προσπαθεί να δώσει μια εντύπωση ποικιλομορφίας ακόμα και στις παραστάσεις με το ίδιο θέμα.

Ο Οίκος Ν [επιγ. NEAN ΕΔΕΙΞΕ]³³³ (εικ. 91) είναι και ο τελευταίος που ιστορείται στο ναό του Δρυοβούνου. Ο Χριστός εικονίζεται στον τύπο του Εμμανουήλ, όρθιος, ευλογώντας με τα δύο του χέρια, ενώ η μορφή του εντάσσεται σε ελλειψοειδή δόξα. Τον περιστοιχίζουν από τα αριστερά μια ομάδα από πέντε μαθητές με προεξάρχουσα τη μορφή του Πέτρου και από τα δεξιά όμιλος από τέσσερις προφητικές μορφές³³⁴. Το σκηνικό βάθος είναι σχετικά απλό με δύο κιονοστήρικτα οικοδομήματα με δικλινείς στέγες.

Με τον δέκατο τρίτο Οίκο περνάμε από το ιστορικό στο δογματικό μέρος του Ακαθίστου Ύμνου και ο ζωγράφος Νικόλαος έχει να επιλέξει ανάμεσα σε μια μεγάλη ποικιλία εικονογραφικών τύπων, καταλήγει όμως σε μια σύνθεση, που δεν απαντά πολύ συχνά. Συγκεκριμένα ακολουθείται στον αντίστοιχο οίκο του Ακαθίστου στο ναό της Παναγίας Χαλκείων³³⁵, στη μονή Marko³³⁶, στη μονή Μεγάλης Παναγίας στη Σάμο³³⁷, στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη³³⁸, στο καθολικό της μονής Κορώνας³³⁹ και στο καθολικό της μονής Πέτρας³⁴⁰. Όσον αφορά στην ελλειψοειδή δόξα με την οποία περιβάλλεται ο Χριστός στην παράστασή μας, μπορούμε να προβούμε σε παραλληλισμούς με παραστάσεις άλλων μνημείων³⁴¹. Η απεικόνιση, ωστόσο, του Χρι-

³³¹ Βρίσκει παράλληλα στις τοιχογραφίες της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά, όπου επίσης δεν ζωγραφίζεται ειλητάριο (Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 135, πιν. 45β).

³³² Αναφέρουμε ενδεικτικά, απλώς για να γίνει κατανοητή η σύγκριση, την Υπαπαντή στη μονή Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών πιν. 38) και σε φορητή εικόνα από την Ενορία Σπηλιάς Κισσάμου (Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 161).

³³³ “Νέαν ἔδειξε κτίσον ἔμφανίσας ὁ κτίστης” (Trypanis, Cantica, σ. 35).

³³⁴ Υποθέτουμε ότι πρόκειται για μορφές προφητών κρίνοντας από τα εικονογραφικά παράλληλα του τύπου. Η ενδυμασία τους πάντως δεν προτείνει την προφητική τους ιδιότητα. Σημειώνουμε ότι εικονίζεται και μορφή με πανομοιότυπα χαρακτηριστικά που είχε η Άννα στην προηγούμενη σκηνή του Ακαθίστου.

³³⁵ Pätzold, Akathistos, πιν.14, ο Χριστός εδώ είναι ένθρονος και χωρίς δόξα.

³³⁶ Millet-Velmans, IV, πιν.86, 160, Pätzold, ὁ.π., πιν. 97.

³³⁷ Πασσάς, Μεγάλη Παναγία, πιν. XXIX.

³³⁸ Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 46.

³³⁹ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 261.

³⁴⁰ Ὁ.π., εικ. 152.

³⁴¹ Ανάλογη δόξα συναντάμε στον αντίστοιχο οίκο στο καθολικό της μονής Πέτρας (ὁ.π., εικ. 152), στους Οίκους Ο και Π στον Ακάθιστο στην Cozia (Babić, Cozia, πιν. 1) στον Οίκο Ο στον Ακάθιστο του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών στα Μετέωρα (Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ.68) και του καθολικού της

στού ως Εμμανουήλ είναι ιδιαίτερος σπάνια και αποτελεί μέρος της εικονογραφίας του συγκεκριμένου οίκου του Ακαθίστου μόνο στη ζωγραφική των Μονών Mateič³⁴² και Dečani³⁴³. Τη συναντάμε παρόλ' αυτά και στον οίκο Ν του Ακαθίστου στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου³⁴⁴, όπου ο Χριστός εικονίζεται, όπως και στο Δρυόβουνο, στον τύπο του Εμμανουήλ όρθιος με ανοιχτά και τα δύο του χέρια σε στάση ευλογίας με παραλληλόγραμμη, αυτή την φορά, δόξα.

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου κλείνει τον κύκλο του Ακαθίστου στον 13^ο Οίκο λόγω έλλειψης ζωγραφικού χώρου για την ιστόρηση και των υπολοίπων οίκων. Η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων του Ακαθίστου αποδεικνύει, ότι ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι έχει στη διάθεσή του μια πλειάδα εικονογραφικών προτύπων, που θέτει σε εφαρμογή στη ζωγραφική του με σκοπό να αποφύγει τις μονότονες επαναλήψεις. Αυτό γίνεται αντιληπτό και από τις διαφορετικές αποδόσεις του Ευαγγελισμού στους τρεις πρώτους Οίκους του Ακαθίστου, αλλά και από τη χρήση διαφορετικών προτύπων για παραστάσεις, που επαναλαμβάνονται και σε άλλα σημεία του ναού (Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή).

Η ίδια η τοποθέτηση του κύκλου του Ακαθίστου σε φουρνικό ή τρούλο είναι ιδιαίτερος σπάνια στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική³⁴⁵. Η εφαρμογή του Ακαθίστου στην επιφάνεια του φουρνικού, αλλά και η επιλογή του θέματος του «Άνωθεν οί προφήται» στο κέντρο, δίνουν την εντύπωση ότι ο ζωγράφος του Δρυοβούνου επιθυμεί να αφιερώσει ολόκληρο το φουρνικό σε παραστάσεις σχετικές με την Παναγία, ώστε να έρχεται σε αντιπαράθεση με τον υψηλότερο μεν, αλλά στην ίδια ευθεία τρούλο, που είναι αφιερωμένος στον Παντοκράτορα.

Η εικονογραφική σύνθεση του φουρνικού δεν τελειώνει με τον κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου αλλά, όπως και στον τρούλο, ιστορούνται τα λοφία και τα μέτωπα των κεραιών που στηρίζουν το φουρνικό.

Στα τέσσερα λοφία γύρω από τον Ακάθιστο τοποθετούνται **μορφές υμνωδών**. Συγκεκριμένα να απεικονίζονται οι: **Ιωσήφ ο Ποιητής**³⁴⁶ (εικ. 92), του **Ιωάννης ο Δαμασκηνός**³⁴⁷ (εικ. 93), ο

μονής Αγ. Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 104-5) και στους Οίκους Γ, Ο, Π στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο).

³⁴² Pätzold, Akathistos, πιν. 65.

³⁴³ Ο.π., πιν. 39, ο Χριστός εδώ είναι στον τύπο του Εμμανουήλ, είναι όμως ένθρονος και δίχως δόξα.

³⁴⁴ Η ζωγραφική του μνημείου δεν είναι δημοσιευμένη και τα συμπεράσματα προκύπτουν από προσωπικές παρατηρήσεις.

³⁴⁵ Στη μονή του Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου ο Ακάθιστος τοποθετείται στην περιφέρεια του τρούλου, ως μέρος του εικονογραφικού προγράμματος του τρούλου. Η παράσταση 17 Οίκων σε μια τόσο προβληματική επιφάνεια (η ζωγραφική επιφάνεια είναι στενή και έχει μεγάλη καμπυλότητα) αποδεικνύει τη θέληση του ζωγράφου να περιλάβει στο εικονογραφικό πρόγραμμα και τον κύκλο του Ακαθίστου. Σημειώνουμε επίσης ότι και στο φουρνικό του νάρθηκα του Δρυοβούνου, με χρονολογημένη ζωγραφική στα 1808, εικονίζεται γύρω από την Παναγία ο Ακάθιστος Ύμνος.

³⁴⁶ [επιγ. ΗΟΣΙΦ Ο ΠΙΥΤΗΣ] ιστορείται στο ΒΔ λοφίο του φουρνικού και παριστάνεται ένθρονος με κόκκινο χιτώνα και φαιό μανδύα σε γεροντική μορφή με μακριά γκρίζα γενειάδα. Στο δεξί του χέρι κρατάει γραφίδα και στο αριστερό ειλητάριο όπου διακρίνουμε την επιγραφή ΠΙΑ ΤΟΥ / ΒΙΟΥ ΤΡ / ΗΦΙΣ.

Κοσμάς ο Μαΐουμά³⁴⁸ (εικ. 94) και ο **Δαβίδ**³⁴⁹ (εικ. 95). Οι μορφές των υμνωδών εμφανίζονται στην περίπτωση του Δρυοβούνου σε άμεση συνάρτηση με τη Θεοτόκο. Γενικά, η εικονογραφική σχέση μεταξύ των μαριολογικών θεμάτων και ποιητών αποδεικνύεται από παραστάσεις υμνωδών ως μέρος τους εικονογραφικού προγράμματος τρούλων, που κοσμούνται από τη μορφή της Παναγίας ή από θέματα εμπνευσμένα από αυτή³⁵⁰. Σημειώνουμε τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας³⁵¹, της απεικόνισης των ποιητών στους νάρθηκες εκκλησιών στη Μολδαβία (Humor, Moldovitsa και Sučevitsa)³⁵² και στο νάρθηκα της Πορταΐτισσας στη Λαύρα³⁵³. Εξάγεται κατά συνέπεια το συμπέρασμα, ότι οι μορφές των ποιητών απεικονίζονται σε δευτερεύοντες τρούλους και φουρνικά σε άμεση πάντα σχέση με μαριολογικά θέματα.

Σημειώνουμε, τέλος, ότι στην ασπίδα του Διακονικού³⁵⁴ στο καθολικό του Σπηλαιού Γρεβενών εικονίζεται το θέμα «Ἄνωθεν οἱ προφηταί» και γύρω από αυτό στην περιφέρεια του θόλου τοποθετούνται τέσσερις μορφές ποιητών³⁵⁵, η απόδοση των οποίων φέρει ιδιαίτερες ομοιότητες με την ζωγραφική του Δρυοβούνου. Το μεταγενέστερο παράδειγμα των τεσσάρων ποιητών στα λοφία του φουρνικού στη Ζέρμα Κονίτσης αποτελεί ένα ακόμα επιχείρημα για την παραπάνω άποψη αλλά και ένα άμεσο εικονογραφικό παράλληλο των παραστάσεων του Δρυοβούνου.

Στα μέτωπα των ημικυλίνδρων που στηρίζουν το βάρος του φουρνικού ο αγιογράφος Νικόλαος βρίσκει για ακόμα μια φορά ευκαιρία να τοποθετήσει στις ταινιοειδείς αυτές ζωγραφικές επιφάνειες σειρές από **στηθάρια με προτομές μαρτύρων** (εικ. 96-99). Συνολικά εικονίζονται 44

³⁴⁷ [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΔΑΜΑΣΚΙ / ΝΟΣ] εικονίζεται στο ΒΑ λοφίο του φουρνικού να ετοιμάζει τα σύνεργα γραφής για τη συγγραφή των έργων του. Είναι καθισμένος σε θρόνο δίχως ερεισίνωτο ενώ φοράει γκριζο χιτώνα, ιώδη μανδύα και τουρμπάνι στο κεφάλι. Μπροστά στη μορφή του Ιωάννη τοποθετείται ένα μικρό βοηθητικό τραπέζι, όπου και τα σύνεργα γραφής του, και λίγο δεξιότερα ψηλό αναλόγιο, όπου κρέμεται άγραφο ακόμη ένα μακρύ ειλητάριο. Το σκηνικό βάθος της παράστασης είναι απλό με έναν συνεχόμενο τοίχο όπισθεν της εικονιζόμενης μορφής και ένα κτίριο με κίονες αριστερά της. Για περαιτέρω αναλύσεις βλ. Χαραλαμπίδη, Παραστάσεις Δαμασκηνού, σποράδην.

³⁴⁸ [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΟΣΜΑΣ Ο ΠΗΥΤΗΣ]. Τοποθετείται στο ΝΑ λοφίο του φουρνικού. Ο υμνωδός εικονίζεται καθισμένος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, φορώντας και αυτός γκριζο χιτώνα, γκριζο μανδύα και τουρμπάνι, να στρέφει το σώμα του προς τα αριστερά γράφοντας σε μακρύ ειλητάριο. Η επιγραφή πάνω στο ειλητάριο είναι η ακόλουθη: ΓΙΝΕ / Σ ΕΘΝΙ/ ΤΑΛΠΕ/ ΡΦΙΟΣ ΚΑΙ/ ΜΙΤΕ / ΡΑ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΟΙ ΚΛΗ / ΝΙ ΑΠΟ. Το σκηνικό βάθος είναι για ακόμα μια φορά ιδιαίτερα λιτό: πάνω σε έναν συνεχόμενο τοίχο τοποθετούνται δύο μικρών διαστάσεων οικοδομήματα, αριστερά ένα απλό ορθογώνιο και δεξιά μια αρχιτεκτονική κατασκευή, κιονοστήρικτη, με αμφικλινή στέγη.

³⁴⁹ [επιγ. ΔΑΒΙΔ Ο ΠΗΥΤΗΣ] και τοποθετείται στην ΝΔ γωνία του φουρνικού. Εικονίζεται ως μεσήλικας με μαύρα μαλλιά σε χαμηλό θρόνο χωρίς ερεισίνωτο και είναι ντυμένος με φαιοκύανο χιτώνα, ιώδη μανδύα και κάλυμμα κεφαλής, που είναι όμως κατεβασμένο στο λαιμό. Στο ειλητάριο που με το δεξί του χέρι έχει αρχίσει να γράφει ο Δαβίδ διακρίνουμε τα γράμματα: Ο ΜΟ. Το σκηνικό βάθος έχει εκτελεστεί με πρόχειρο τρόπο από τον αγιογράφο Νικόλαο με πλατιές πινελιές για τα περιγράμματα, χονδροειδή διακοσμητικά μοτίβα και ενιαίο χρωματισμό. Τέλος, σημειώνουμε ότι όλες οι μορφές των υμνωδών κοσμούνται με φωτοσταφάνους που φέρουν έκτυπους ρόδακες.

³⁵⁰ Grabar, Poètes, σ.14, όπου αναφέρονται και παραδείγματα.

³⁵¹ Underwood, Kariye Djami 3, πιν. 224-7.

³⁵² Henry, Moldavie du Nord, πιν. XXVI,2 (Humor), XXXVII (Moldovitsa), LXIII (Sučevitsa).

³⁵³ Millet, Athos, πιν. 263, 1-2.

³⁵⁴ Ο Grabar (Grabar, ό.π., σ.14, σημ. 13) αναφέρει ότι στο κατεστραμμένο σήμερα στο Volotovo, οι μορφές των υμνωδών παρουσιάζονται στο χώρο του ιερού και συγκεκριμένα στην αψίδα της Πρόθεσης.

³⁵⁵ Ο Θεοφάνης, ο Ιωάννης Δαμασκηνός, ο Ιωσήφ ο ποιητής και ο Δαβίδ. Το μνημείο είναι αδημοσίευτο.

μορφές μαρτύρων που κινούνται *grosso modo* στο ίδιο εικονογραφικό πλαίσιο: εικονίζονται να κρατούν σταυρό και φορούν φορέματα με τραχηλιές και από πάνω μανδύες που βρίθουν διακοσμήσεων. Οι μορφές ποικίλουν τόσο σε φυσιολογικά χαρακτηριστικά όσο και από άποψη στάσεων και κινήσεων. Τα στήθια σχηματίζονται από μια κόκκινη ταινία, που ορίζει τον δακτύλιο του στήθιου και ενώνονται μεταξύ τους μέσω ενός περίπλοκου φυτικού μοτίβου με ρόδακα στη μέση από όπου εκβλαστάνουν δύο καρδιοσχημα μοτίβα που περικλείουν άνθος³⁵⁶.

Συγκεκριμένα στο μέτωπο του δυτικού ημικυλίνδρου εικονίζονται: Ο μάρτυς Σεβερσιανός, ο μάρτυς Σισίνιος, ο μάρτυς Αιλιανός, ο άγιος Χαραλάμπης³⁵⁷, ο μάρτυς Αγγαίος, ο μάρτυς Ουάριτος, ο μάρτυς Φιλοκτήμων, ο μάρτυς Λάζαρος και δύο ακόμη αδιάγνωστοι μάρτυρες³⁵⁸

Στο μέτωπο του δυτικού ημικυλίνδρου εικονίζονται: Ο μάρτυς Ησύχιος, ο μάρτυς Κλαύδιος, δύο φορές ο μάρτυς Ροδιανός³⁵⁹ (εικ. 98), ο μάρτυς Δομετιανός, ο μάρτυς Δόμοτος, ο μάρτυς Ευζωικός, ο μάρτυς Αιλιανός³⁶⁰ (εικ. 99) και άλλοι τέσσερις αδιάγνωστοι μάρτυρες³⁶¹.

Στο μέτωπο του βόρειου ημικυλίνδρου εικονίζονται: Ο μάρτυρας Πρίσκος, ο μάρτυς Ακάκιος, ο μάρτυς Θεόδουλος, ο μάρτυς Ησύχιος³⁶², ο μάρτυς Ευλάμπιος (εικ. 96), ο μάρτυς Οξύκλι-

³⁵⁶ Το ίδιο φυτικό μοτίβο συναντάμε μεταξύ στήθιων με μάρτυρες εμφανίζεται στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών.

³⁵⁷ Το μάρτυρα με την επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΧΑΡΑΛΑ / ΠΗΣ, πρέπει προφανώς να τον ταυτίσουμε με τη μορφή του Αγίου Χαραλάμπη, παρόλο που στην Ερμηναία περιγράφεται με διαφορετικά χαρακτηριστικά (Ερμηναία, σ. 199, 269, 292).

³⁵⁸ Ο μάρτυρας με την επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΦΑΡΑΚΛΟΣ δεν μπορεί να ταυτιστεί με κάποια συγκεκριμένη μορφή μάρτυρα. Υποθέτουμε ότι πρόκειται για λάθος επιγραφή του ονόματος από πλευρά του ζωγράφου, που φαίνεται ότι συγχέει τον όρο που προσδιορίζει το μάρτυρα (φαρακλός=φαλακρός) με το όνομά του. Και ο επόμενος μάρτυς με την επιγραφή Ο ΑΓΙΟΣ ΣΗΧΩΝΟΣ δεν δύναται να ταυτιστεί.

³⁵⁹ Στο κεντρικό στήθιο της δυτικής πλευράς τοποθετείται μορφή μάρτυρα που φέρει την επιγραφή ΡΟΔΗΝΟΣ. Εικονίζεται μετωπικός, μεσήλικας με καστανά κοντά μαλλιά και γένια, φέρει γκριζό φόρεμα και κόκκινο μανδύα. Ο ίδιος μάρτυρας μάλιστα εικονίζεται ένα στήθιο δεξιότερα με παρόμοια χαρακτηριστικά και ενδύματα, αλλά στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Επειδή δεν καθίσταται δυνατό να εντοπιστεί μάρτυρας ή άγιος με την ονομασία «Ροδηνός», πρέπει να ταυτίσουμε τη συγκεκριμένη μορφή με τον άγιο Ρούδωνα [περιγράφεται στην Ερμηναία (σ. 272, 297) ως «ραντοπόλιος, όξυγένης»], που εντάσσεται στους άγιους σαράντα εν Σεβαστεία ή με τον σπάνια απαντώμενο μάρτυρα Ροδιανό. Δελεαστική είναι η υπόθεση να ταυτίσουμε τη συγκεκριμένη μορφή με το Νεόφυτο Ροδινό, λόγιο κληρικό και συγγραφέα, που χρησιμοποιήθηκε ως όργανο της καθολικής προπαγάνδας σε ορθόδοξες χώρες, στη Μακεδονία και στη Χιμάρα της Ηπείρου κατά τα έτη 1635-43 και το 1648. Σημειώνουμε ότι στη συγκεκριμένη μορφή αποφεύγεται επιμελώς να αναγραφεί η λέξη άγιος, οπότε θα μπορούσε να ευσταθεί η υπόθεση ότι πρόκειται για ένα πρόσωπο που έζησε και έδρασε τη χρονική περίοδο που δρούσε καλλιτεχνικά ο αγιογράφος Νικόλαος. Θα μπορούσαν κάλλιστα με αυτή την υπόθεση να δικαιολογηθούν οι δυτικές επισκοπικές μίτρες που φέρουν διάφορα πρόσωπα μέσα στις τοιχογραφίες του Δρυοβούνου, αλλά και η ακριβής αντιγραφή δυτικών ανθιδόλων στην οποία προχωρεί ο αγιογράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι.

³⁶⁰ Ο μάρτυς Αιλιανός [επιγ. ΕΛΙΑΝΟΣ] έχει απεικονιστεί για δεύτερη φορά στην ίδια ζώνη, αλλά με διαφορετικά αυτή τη φορά χαρακτηριστικά. Ο μάρτυρας που εικονίζεται εδώ είναι νέος και αρχιγένης και δεν συμφωνεί ούτε με την προηγούμενη απεικόνισή του στην παρυφή της νότιας κεραίας ούτε και με την περιγραφή της Ερμηναίας [περιγράφεται στην Ερμηναία (σ. 297) ως «γέρων όξυγένης, χωριστά έχων τά γένηα»].

³⁶¹ Οι επιγραφές των τριών μαρτύρων έχουν απολεπιστεί οπότε είναι δύσκολο να ταυτιστούν. Πρόκειται για έναν νέο αγένειο [επιγ. ...ΜΙΟΣ], έναν μεσήλικα στρογγυλογένη [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟ...ΗΣ] και ένα νέο αγένειο σγουρομάλλη [επιγ. ...ΕΡΝΙΟΣ], ενώ η μορφή που φέρει την επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΑΔΟΣ δεν μπορεί να ταυτιστεί με κάποιο μάρτυρα.

³⁶² Εικονίζεται για δεύτερη φορά στην ίδια ζώνη αλλά αυτή τη φορά έχει διαφορετικά φυσιολογικά χαρακτηριστικά και διαφορετικών χρωματισμών ενδύματα.

νος, ο μάρτυρας Λυσίμαχος, ο μάρτυς Αλέξανδρος, ο μάρτυς Ιωάννης, ο μάρτυς Φλάβιος³⁶³ και ο μάρτυς Μελίτων.

Στο μέτωπο του ανατολικού ημικυλίνδρου εικονίζονται: Ο μάρτυς Ακροστομίκλος, δύο φορές ο μάρτυς Οξύκλιος³⁶⁴, ο μάρτυρας Ακάκιος³⁶⁵, ο μάρτυς Ουάριτος³⁶⁶, ο μάρτυς Κλαύδιος³⁶⁷, ο μάρτυς Αθανάσιος (εικ. 97), ο μάρτυς Μελέτιος, ο μάρτυς Κρίσκος ο μάρτυς Σισίνιος³⁶⁸ και ένας αδιάγνωστος μάρτυρας³⁶⁹.

Από την παραπάνω παράθεση των ονομάτων των μαρτύρων προκύπτει ότι ο αγιογράφος Νικόλαος ήθελε στη ζώνη αυτή να δώσει μια πλήρη απεικόνιση των αγίων σαράντα των εν Σεβαστεία³⁷⁰. Το θέμα αυτό πρέπει να συνδέεται με το πρόσωπο της Θεοτόκου, αφού ορισμένους από τους μάρτυρες αυτούς επιλέγει ο Νικόλαος για την διακόσμηση της παρυφής της αψίδας του ιερού. Την ακριβή πάντως σχέση μεταξύ των σαράντα μαρτύρων και της Θεοτόκου δεν είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε.

Τα στηθάρια είναι σαράντα τέσσερα, οπότε ο ζωγράφος αναγκάζεται να επαναλάβει ορισμένες μορφές μαρτύρων³⁷¹ δύο και τρεις φορές. Πρέπει να υποτεθεί ότι ο Νικόλαος έχει υπόψη του ένα είδος Ερμηνείας, όπου ορίζονται τα ονόματα και τα χαρακτηριστικά των μαρτύρων, όπως αποδεικνύουν οι μάρτυρες που επιγράφονται «Φαρακλός» και «Ραντοπούλης»³⁷².

Ο ζωγράφος Νικόλαος καταφέρνει ακόμα μια φορά να αποφύγει την επανάληψη και την ομοιομορφία ακόμα και σε μορφές με μικρό εικονογραφικό ενδιαφέρον. Τα ενδύματα της κάθε μορφής είναι διαφορετικά, όπως και τα φυσιογνωμικά της χαρακτηριστικά και ο Νικόλαος, όπως

³⁶³ Τον μάρτυρα με την επιγραφή: «Ο ΑΓΙΟΣ ΦΛΑΒΙΑΝΟΣ» πρέπει να τον ταυτίσουμε το δίχως άλλο με τον άγιο Φλάβιο, που είναι ένας από τους σαράντα μάρτυρες εν Σεβαστεία και όχι με τον όσιο Φλαβιανό ή το Φλαβιανό Κωνσταντινουπόλεως. Η μορφή που απεικονίζεται στο στηθάριο συμφωνεί με την Ερμηνεία [περιγράφεται στην Ερμηνεία (σ.272) ως «νέος σγουροκέφαλος»] και αποδίδει τον Φλάβιο ως νέο, αρχιγέννη με σγουρά μαλλιά.

³⁶⁴ Ο μάρτυς Οξύκλιος έχει απεικονιστεί τρεις φορές στην ίδια ζώνη και δύο στον ίδιο τοίχο. Στον ίδιο τοίχο μία φορά στη δυτική παρυφή με την επιγραφή του μάρτυρα να είναι: «Ο ΑΓΙΟΣ Ο / ΞΗΠ / ΛΗΟΣ και άλλη μια φορά στη βόρεια με την επιγραφή «ΟΞΥΚΛΕΟΣ». Ο μάρτυς εικονίζεται αρχιγέννης την τρίτη φορά, ενώ στις δύο άλλες απεικονίσεις στην ίδια ζώνη είναι αγένειος, όπως ορίζεται και στην Ερμηνεία (σ. 297).

³⁶⁵ Και η μορφή του μάρτυρα Ακακίου [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΚΑΚΗΟΣ] ιστορείται για δεύτερη φορά στην ίδια ζώνη με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά ως νέος αρχιγέννης.

³⁶⁶ Και ο μάρτυς Ουάριτος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΟΥΑΡΤΟΣ] έχει ήδη ιστορηθεί στη παρυφή της νότιας κεραίας και επαναλαμβάνεται και εδώ χωρίς εικονογραφικές διαφορές.

³⁶⁷ Και ο μάρτυρας Κλαύδιος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑ / ΥΔΗΟΣ] εικονίζεται για δεύτερη φορά μόνο που η μορφή του εδώ, που εικονίζεται κατά μέτωπο ως νέος αγένειος, διαφέρει από την απεικόνισή του στην παρυφή της δυτικής κεραίας, που έχει χαρακτηριστικά γεροντικής μορφής.

³⁶⁸ [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΗΣΗΝΕΟΣ] παριστάνεται και στην παρυφή της νότιας καμάρας χωρίς ιδιαίτερες διαφορές.

³⁶⁹ Η επόμενη μορφή είναι νεανική με λίγα γένια και σγουρά μαλλιά και εικονίζεται σε αντικίνηση με πολυδιακοσμημένο κόκκινο φόρεμα και γαλαζοπράσινο μανδύα. Η επιγραφή του μάρτυρα είναι προβληματική αφού αναγιγνώσκει κανείς: Ο ΑΓΙΟΣ ΡΑΤΟΠΟΥΛΗΟΣ. Προφανώς πρόκειται για παρανόηση από την πλευρά του ζωγράφου του χαρακτηρισμού «ραντοπούλιος» που συνοδεύει τον μάρτυρα.

³⁷⁰ Ο κατάλογος των ονομάτων των τεσσαράκοντα μαρτύρων στην Ερμηνεία, σ.272, 297.

³⁷¹ Οι μορφές των: Σισίνιου, Αιλιανού, Ουάριτου, Ησύχιου, Ροδηνού, Ακακίου, Κλαυδίου εικονίζονται δύο φορές ενώ ο μάρτυς Οξύκλιος εικονίζεται τρεις. Ουσιαστικά δηλαδή προκύπτει, ότι ο ζωγράφος μας γνωρίζει τα ονόματα μόνο 35 από τους σαράντα μάρτυρες.

³⁷² Βλ. παραπάνω σημ. 358 και 369.

συνηθίζει σε όλο το ναό, επιδίδεται με εμμονή στην ακούραστη απόδοση της διακοσμητικής λεπτομέρειας. Από κανένα ένδυμα δε λείπουν τα ανθέμια, τα κρινάνθεμα, οι διακοσμητικοί φυτικοί πλοχμοί ή οι γεωμετρικές διακοσμήσεις. Η παράσταση ολόκληρης της χορείας των σαράντα εν Σεβαστεία μαρτύρων σπάνια απαντά σε πλήρη ανάπτυξη όπως στο Δρυόβουνο.

Προεικονίσεις της Θεοτόκου

Η παράσταση της **κλίμακας του Ιακώβ** (εικ. 100-103) καταλαμβάνει το εσωρράχιο του τόξου που μεσολαβεί ανάμεσα στον τρούλο και το φουρνικό³⁷³. Το κέντρο της παράστασης αποτελεί η ίδια η Θεοτόκος [επιγ. Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] (εικ. 101) που τοποθετείται στο ψηλότερο σημείο του εσωρραχίου και παριστάνεται σε προτομή μέσα σε μετάλλιο με υψωμένα και με τα δύο της χέρια.

Η ίδια η κλίμακα καταλαμβάνει ολόκληρη την παράσταση και στα σκαλιά της παριστάνονται οκτώ άγγελοι που εικονίζονται να ανεβαίνουν την κλίμακα από το βόρειο άκρο της παράστασης και να καταλήγουν στο νότιο. Στη βόρεια απόληξη της κλίμακας παριστάνεται ο Ιακώβ, με λευκά μαλλιά και κοντά γένια, φορώντας κόκκινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο να κοιμάται πάνω σε στρωμή και δίπλα του να παραστέκει ένας άγγελος με αντίστοιχων χρωματισμών ενδύματα, που ευλογεί τον Ιωσήφ με το δεξί του χέρι (εικ. 102). Διαμετρικά απέναντι, στην νότια απόληξη της παράστασης εικονίζεται και πάλι η μορφή του Ιακώβ, αυτή τη φορά όμως στα πλαίσια της παράστασης της πάλης του με τον άγγελο (εικ. 103). Ο άγγελος φορά γαλάζιο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο με πλήθος ανθικών διακοσμήσεων, ενώ ο Ιακώβ εικονίζεται με τα ίδια ενδύματα και τα ίδια φυσιολογικά χαρακτηριστικά με την προηγούμενη απεικόνισή του στην παράσταση.

Ο ζωγράφος καταφέρνει να εντάξει αριστοτεχνικά το θέμα στην παρεχόμενη ζωγραφική επιφάνεια, χωρίς αυτή να χάσει την αφηγηματικότητά της και το συμβολικό της χαρακτήρα. Η εφαρμογή του θέματος της κλίμακας του Ιακώβ προσφέρεται για επιφάνειες εσωρραχίων τόξων, τα παραδείγματα όμως που διαθέτουμε είναι ελάχιστα³⁷⁴. Η καμπυλότητα της κλίμακας εμφανίζεται τόσο στην παράσταση της μονής της Χώρας³⁷⁵ όσο και στον άμβωνα της Καλαμπάκας³⁷⁶ αλλά η συνήθης απεικόνιση της Κλίμακας του Ιακώβ τόσο στη βυζαντινή όσο και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική είναι ευθύγραμμη, τοποθετημένη μάλιστα διαγωνίως στον εκάστοτε πίνακα της

³⁷³ Πρόκειται ουσιαστικά για το δυτικό ημικύλινδρο του σταυρού του τρούλου και τον ανατολικό ημικύλινδρο του σταυρού με κέντρο το φουρνικό.

³⁷⁴ Στα Παλατίτσια ζωγραφίζεται στο εσωρράχιο της νότιας κιονοστοιχίας (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 184), στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου Επαχωρίου στο εσωρράχιο της δυτικής καμάρας (αδημοσίευτο), αλλά και στο ναό Γεννήσεως του Χριστού στο Πετρίλο των Αγράφων, στην πλάγια κόγχη, πλαισιώνοντας την παράσταση της εις Άδου Καθόδου. Η τελευταία παράσταση εικονίζει στο αριστερό μισό το όραμα του Αγ. Ιωάννη της Κλίμακας και στο δεξί το όνειρο του Ιακώβ (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 82, εικ. 314).

³⁷⁵ Underwood, Kariye Djami 3, πιν. 437-443.

³⁷⁶ Σδρόλια, Άμβωνας Καλαμπάκας, σ. 17-19, πιν. 31-33.

παράστασης³⁷⁷. Το μέταλλο με την Παναγία δεομένη είναι κοινό στοιχείο της εικονογραφικής σύνθεσης³⁷⁸, αν και σε ορισμένες περιπτώσεις μέσα στο μέταλλο τοποθετείται και ο μικρός Χριστός να ευλογεί³⁷⁹. Η απεικόνιση του Ιακώβ σε στρωμένη είναι συχνή, όπως και ο άγγελος που σκύβει πάνω του³⁸⁰, αν και η χειρονομία ευλογίας του αγγέλου προς τον Ιακώβ δεν εικονίζεται στα περισσότερα παραδείγματα³⁸¹.

Το επεισόδιο της πάλης του Ιακώβ με τον άγγελο είναι σπάνιο στη μεταβυζαντινή τέχνη και δε συνδέεται πάντα με το όνειρο του Ιακώβ και την παράσταση της Κλίμακας³⁸². Η διπλή απεικόνιση της μορφής του Ιακώβ δεν είναι συχνή³⁸³ και όταν προτιμάται σε ορισμένα μόνο παραδείγματα, η δεύτερη παράσταση του Ιακώβ δεν είναι η πάλη του με τον άγγελο, αλλά η εμφάνιση του ως προπάτορα και η απεικόνισή του σε νεαρή ηλικία³⁸⁴. Εάν θέλαμε να παραλληλίσουμε την παράστασή της Πάλης του Ιακώβ με τον άγγελο στο Δρυόβουνο με προγενέστερα παραδείγματα, θα έπρεπε να ανατρέξουμε στις αντίστοιχες παραστάσεις στη μονή της Χώρας³⁸⁵ και της μονής της Dečani³⁸⁶.

Η πολύ ενδιαφέρουσα παράσταση της **μεταφοράς της Κιβωτού στην Ιερουσαλήμ** [επιγ. Ο ΘΕΟΠΑΤΩΡ ΔΑΒΙΔ ΠΡΟ ΤΙΣ ΚΥΒΟΤΩ] (εικ. 104) τοποθετείται στο κάτω μέρος της βόρειας καμάρας που στηρίζει το φουρνικό και καταλαμβάνει την επιφάνεια δύο ζωγραφικών πινάκων. Η απεικόνιση βασίζεται στα γεγονότα που περιγράφονται στο Βασιλειών Β', 6:1-8 και επιγράφεται δίνοντας έμφαση στο πρόσωπο του Δαβίδ³⁸⁷.

³⁷⁷ Ενδεικτικά αναφέρουμε τις παραστάσεις των Αγ. Αποστόλων Θεσσαλονίκης (Stephan, Fresken der Apostelkirche, Abb. 86), του Πρωτάτου (Millet, Athos, πιν. 32.2), του καθολικού της μονής Διονυσίου (Millet, ό.π., πιν. 196.3), της Τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, πιν. 204).

³⁷⁸ Εμφανίζεται στο ναό των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη (Stephan, ό.π., Abb. 86) στο βόρειο πεσό της Πρόθεσης της μονής Dečani (Petković-Bošković, Dečani, πιν. 265), στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίσια.

³⁷⁹ Στο παρεκκλήσι της μονής της Χώρας (Underwood, ό.π., πιν. 442), στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 93), στον άμβωνα της Κοίμησης Καλαμπάκας (Σδρόλια, Άμβωνας Καλαμπάκας, πιν.31), στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι, (τα δύο τελευταία μνημεία είναι αδημοσίευτα).

³⁸⁰ Την παρουσία αγγέλου σημειώνουμε στο παράδειγμα του παρεκκλησίου της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι.

³⁸¹ Η χειρονομία ευλογίας του αγγέλου εμπνέεται προφανώς από το ίδιο το βιβλικό κείμενο (Γέν. 32: 27).

³⁸² Κουκιάρης, *Θαύματα Αγγέλων*, σ.119-121. Αναφέρουμε ενδεικτικά την παράσταση στο βόρειο εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 222).

³⁸³ Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της παράστασης της Κλίμακας του Ιακώβ στο παρεκκλήσιο της Παναγίας της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι Κοζάνης (αδημοσίευτο), όπου στην μια μεριά της παράστασης εικονίζεται το όνειρο του Ιωσήφ ενώ η άλλη μεριά παραμένει κενή.

³⁸⁴ Στη μονή Μεγάλου Μετέωρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, *Το μεγάλο Μετέωρο*, πιν.117) και στη μονή της Πέτρας (Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, εικ. 92-93).

³⁸⁵ Underwood, ό.π., πιν. 443.

³⁸⁶ Petković-Bošković, ό.π., πιν. 265.

³⁸⁷ Η επιγραφή της παραστάσεως ως «ο Θεοπάτωρ Δαβίδ προ της Κιβωτού» δεν συμφωνεί με την επιγραφή σε άλλα μνημεία, όπου εικονογραφείται το ίδιο θέμα. Η συνήθης επιγραφή είναι «Η κιβωτός επιφερομένη εις την Ιερουσαλήμ» (μονή Λαύρας) ή «Η κιβωτός αιρομένη εν τη πόλει Ιερουσαλήμ» (μονή Σταυρονικήτα) βλ. και για περισσότερες επιγραφές στο Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 173-174. Το όνομα του Δαβίδ αναφέρεται στην αντίστοιχη παράσταση μόνο στο καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου Μετέωρων («Κιβωτός φερομένη υπό Δαβίδ βασιλέως») και στο καθολικό της μονής Κορώνας («Η παλιά κιβωτός επιφερομένη υπό ιερέου, βασιλέως και προφήτη Δαβίδ») βλ. Vitaliotis, St. Etienne, σ. 102 και πιν. 227.

Η σκηνή διαιρείται σε δύο μέρη. Δεξιά απεικονίζεται η μεταφορά της Κιβωτού σε άρμα που σέρνουν δύο βόδια και το επεισόδιο του Ουζά. Η κιβωτός αποδίδεται σαν απλός κύβος με διακοσμητικά σχέδια, που επιστέφεται από δικλινές αετωματικό κάλυμμα. Στο αέτωμα της στέγης αναγνωρίζουμε τη μορφή της Παναγίας σε μονοχρωμία, ενώ την κορυφή του αετώματος στολίζει μια μικρή σφαίρα με σταυρό. Την κιβωτό φυλάσσει ένα σεραφίμ, που απεικονίζεται ακριβώς πίσω από αυτή. Το ζεύγος των βοδιών φαίνεται να οδηγεί ο Ουζά, ενώ κάτω από τα πόδια τους απεικονίζεται και πάλι ο Ουζά³⁸⁸ να κείται στο έδαφος πληρώνοντας την ασέβεια που διέπραξε. Αριστερά απεικονίζεται ο Δαβίδ με βασιλικά ενδύματα και φωτοστέφανο να παίζει κινύρα, ενώ γύρω του ζωγραφίζεται ένας μεγάλος όμιλος προσώπων, που τον συνοδεύει παίζοντας διάφορα μουσικά όργανα. Η ποικιλία στα μουσικά όργανα είναι μεγάλη: δύο πρόσωπα παίζουν τις χαρακτηριστικές σάλπιγγες με το αναδιπλωμένο στέλεχος, που παρατηρούνται στην παράσταση του Εμπαιγμού στον ίδιο ναό, ένας παίζει φλογέρα, δύο κρατούν ντέφι, άλλοι δύο παίζουν τα μικρά λαούτα που θα συναντήσουμε στο γάμο στην Κανά του ίδιου ναού, και ένας ακόμη μουσικός παίζει με το δοξάρι του λύρα. Ακολουθεί πλήθος Εβραίων, νεαρής και μεγαλύτερης ηλικίας, ενώ στο βάθος διακρίνουμε το κάστρο και την πόλη της Ιερουσαλήμ. Πέντε πύργοι ζωγραφίζονται στο κάστρο από τους οποίους ο κεντρικός αποτελεί και τη μνημειακή είσοδο της πόλης. Ανάμεσα στα διάφορα κτίρια της Ιερουσαλήμ ξεχωρίζει ένα περίκεντρο κτίσμα με σταυρό στον τρούλο.

Η εικονογραφία της μεταφοράς της Κιβωτού³⁸⁹ παγιώνεται στα μνημεία της κρητικής σχολής. Η παράσταση ιστορείται στο καθολικό της μονής Μ. Λαύρας³⁹⁰, της μονής Σταυρονικήτα³⁹¹, της μονής Διονυσίου³⁹², Δοχειαρίου και Μεγάλου Μετεώρου³⁹³. Η παράσταση ιστορείται και στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ³⁹⁴, με την οποία είναι εμφανής η σχέση με την παράσταση του Δρυοβούνου³⁹⁵, στο νότιο εξωνάρθηκα τη μονής Φιλανθρωπηνών³⁹⁶ και στο καθολικό της μονής Κορώνας³⁹⁷. Το πρότυπο του 16^{ου} αιώνα επαναλαμβάνει και μια σειρά μνημείων του 17^{ου} αι. ανάμεσα στα οποία το καθολικό της μονής Παναγίας στη Μαλεσίνα³⁹⁸, το καθολικό της μο-

³⁸⁸ Η ξαπλωμένη στο έδαφος μορφή ταυτίζεται ακριβώς με αυτή του όρθιου Ουζά. Τα ενδύματα και τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά είναι ακριβώς τα ίδια. Η μόνη διαφορά είναι τα κλειστά μάτια στο πρόσωπο του νεκρού Ουζά. Η μορφή που σέρνει το ζεύγος των βοδιών μπορεί να ταυτιστεί με τον Ουζά και από άλλες απεικονίσεις της ίδιας σκηνής. Στο καθολικό της Κορώνας η μορφή αυτή επιγράφεται ως ΟΖΑΙ (Vitaliotis, ό.π., πιν. 227).

³⁸⁹ Για την εικονογραφία του θέματος στη μεταβυζαντινή εποχή βλ. Προεστάκη, Μεταφορά της Κιβωτού, σ. 83-84, Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 169-177, Vitaliotis, St. Etienne, σ. 102-105.

³⁹⁰ Millet, Athos, πιν. 118.3.

³⁹¹ Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 65.

³⁹² Αναφέρεται στο Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 173.

³⁹³ Τα δύο αυτά παραδείγματα αναφέρονται στο Vitaliotis, ό.π., σ. 102.

³⁹⁴ Chatzidakis, Contributions, πιν. XX, 21.

³⁹⁵ Η Αν. Τούρτα σημειώνει τη σχέση των δύο μνημείων (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 205).

³⁹⁶ Αχεμάστου, Μοναστήρια, εικ. 360.

³⁹⁷ Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 227.

³⁹⁸ Προεστάκη, Κακαβάς, πιν.39α, β.

νής Γόλας³⁹⁹, ο ναός της Κοίμησης στην Καλαμπάκα⁴⁰⁰, το καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου Μετεώρων⁴⁰¹ και το καθολικό της μονής Πέτρας⁴⁰².

Η παράσταση του Δρυοβούνου δε φαίνεται να απομακρύνεται ιδιαίτερα από τα υπόλοιπα παραδείγματα του 17^{ου} αιώνα. Η διπλή απεικόνιση του Ουζά, τόσο κάτω από το άρμα, όσο και σαν οδηγός του άρματος, πρέπει να οφείλεται σε λάθος αντιγραφή από το πρότυπο του Θεοφάνη, όπως καταλήγει και ο Ι. Βιταλιώτης αναλύοντας την τριπλή απεικόνιση της μορφής του Ουζά στο καθολικό του Αγ. Στεφάνου Μετεώρων⁴⁰³. Η ιστορία της Παναγίας στο αέτωμα της κιβωτού είναι συνηθισμένο μοτίβο, καθώς υπενθυμίζει το μαριολογικό περιεχόμενο της σκηνής. Το θέμα της Μεταφοράς της Κιβωτού εμπεριέχει άλλωστε τον ίδιο πάντα συμβολισμό, αυτόν της προεικόνισης της Θεοτόκου⁴⁰⁴. Στην παράσταση του Δρυοβούνου η Παναγία αποδίδεται σε μονοχρωμία χρησιμοποιώντας μόνο μαύρο μελάνι για το σχεδιασμό των περιγραμμάτων, σα να επρόκειτο για χάραγμα πάνω στην κιβωτό. Τόσο το στοιχείο αυτό, όσο και η ίδια η απεικόνιση της Παναγίας χωρίς το Χριστό και χωρίς να είναι εγγεγραμμένη σε μετάλλιο δεν απαντά στα υπόλοιπα παραδείγματα του τύπου.

Σε παραπληρωματικούς χώρους του Ιερού ο ζωγράφος Νικόλαος βρίσκει την ευκαιρία να τοποθετήσει για ακόμα μία φορά θέματα που έχουν σχέση με την Παναγία. Στην νότια επιφάνεια λοιπόν του βόρειου πεσσού, μπροστά δηλαδή από την κόγχη του ιερού, εικονογραφείται το θέμα **Θεοτόκος η Βάτος** [επιγ....ΒΑΤΟΣ]⁴⁰⁵ (εικ. 105), που θεωρείται προεικόνιση της Θεοτόκου⁴⁰⁶. Κύρια μορφή στην παράστασή μας είναι η Παναγία [ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] στον τύπο της Βλαχερνίτισσας με υψωμένα τα χέρια σε στάση δέησης και τον μικρό Χριστό μπροστά στο στήθος της να ευλογεί. Η Παναγία με το Χριστό εντάσσεται σε στρόγγυλη δόξα, η οποία περιβάλλεται από τη Βάτο, που περιβάλλεται και αυτή με τη σειρά της από μια ζώνη από κόκκινες φλόγες. Η Βάτος τοποθετείται στην κορυφή του όρους Χωρήβ, που ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα ορεινά μορφώματα της παράστασης, καθώς χρωματίζεται διαφορετικά. Από τη φλεγόμενη και μή καιομένη βάτο προβάλλει η μορφή ενός αγγέλου, η οποία στρέφεται προς τον όρθιο Μωυσή, ο οποίος κρατά ποιμαντορική ράβδο, ως ποιμένας των προβάτων που ζωγραφίζονται μπροστά του. Η απεικόνιση του Μωυσή είναι τριπλή στην παράστασή μας, αφού εκτός από την προηγούμενη απεικόνι-

³⁹⁹ Ο.π., πιν. 168α, Η Προεστάκη αναφέρει επίσης την ιστορία της παράστασης στο ιερό της Παντάνασσας Μυστρά, σε μια φάση που χρονολογεί στον 17^ο αι. (ό.π., πιν. 249β).

⁴⁰⁰ Αναφέρεται από την Προεστάκη (ό.π., σ. 175).

⁴⁰¹ Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 17, 50-53.

⁴⁰² Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 134-135, εικ. 61).

⁴⁰³ Vitaliotis, ό.π., σ.104.

⁴⁰⁴ Προεστάκη, Μεταφορά της Κιβωτού, σ. 84.

⁴⁰⁵ Τα υπολείμματα διάσπαρτων γραμμάτων αποδεικνύουν ότι η συγκεκριμένη παράσταση έφερε επιγραφές που τη συνόδευε, οι οποίες όμως σήμερα δεν μπορούν να διαβαστούν λόγω της φθοράς. Αναγνωρίζουμε τη λέξη ΟΥΚΕΤΙ στα δεξιά της παράστασης.

⁴⁰⁶ Για τους συμβολισμούς της παράστασης βλ. Aliprantis, Moses, σ. 21 κ.ε. και Προεστάκη, Κακαβάς, σ. 165-167 και Καλοκύρης, Θεοτόκος, σ. 174-176.

ση παριστάνεται να λύνει το σανδάλι του γονατιστός⁴⁰⁷, αλλά και να απευθύνεται προς τη μορφή της Θεοτόκου με υψωμένα και τα δύο του χέρια σε στάση δέησης.

Η παράσταση της Βάτου με τριπλή απεικόνιση του Μωυσή δεν είναι ιδιαίτερα συνηθισμένη: τη συναντούμε ωστόσο στο καθολικό της μονής Λαύρας⁴⁰⁸ και στο καθολικό της μονής Φανερωμένης στη Σαλαμίνα⁴⁰⁹. Η παράσταση του Δρυοβούνου φαίνεται να ακολουθεί σε γενικές γραμμές την παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα, χωρίς ιδιαίτερες εικονογραφικές πρωτοτυπίες.

Στην άκρη της καμάρας, σε μια μικρή τρίγωνη επιφάνεια, αλλά σε άμεση συνάρτηση με την παράσταση της Θεοτόκου της Βάτου, ο ζωγράφος τοποθετεί τον **προφήτη Γεδεών** [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ...] (εικ. 106) ζωγραφισμένο μέχρι τη μέση περίπου να στρέφεται προς την προαναφερθείσα παράσταση και απευθυνόμενος προς την Παναγία κρατάει ανοιχτό ειλητάριο που γράφει «ΕΓΩ ΔΕ / ΠΟΚΩ/ Ν ΕΕΙΔΩΝ». Χωρίς άμεση σχέση με το θέμα της Θεοτόκου της Βάτου, η ύπαρξη του συγκεκριμένου προφήτη στο συγκεκριμένο σημείο είναι προφανώς ένα τέχνασμα του ζωγράφου για την πλήρωση της άδειας επιφάνειας με τη μορφή ενός προφήτη που σαφώς έχει σχέση με το πρόσωπο της Θεοτόκου, με την πρόφαση ενός υπονοούμενου μαριολογικού συνδέσμου.

Στην απέναντι ακριβώς πλευρά, δηλαδή στη βόρεια επιφάνεια του νότιου πεσσού εικονίζεται **η Άρνηση των δώρων του Ιωακείμ και της Άννης** [επιγ. Ο ΗΕΡΕΥΣ ΔΙΩΚΩΝ ΤΟΥΣ ΙΩΑΚΙΜ ΚΑΙ ΑΝΑ ΕΚ ΤΟΥ ΗΕΡΟΥ] (εικ. 108). Η Αγία Τράπεζα, που αποτελεί και το κέντρο της συγκεκριμένης σκηνής, πίσω από την οποία στέκεται ο αρχιερέας με τη χαρακτηριστική του στάση απομακρύνοντας τους δύο Θεοπάτορες, κοσμεύεται από ένα περίτεχνο κιβώριο με τρεις οξυκόρυφες αψίδες⁴¹⁰. Από τη μεσαία και μεγαλύτερη αψίδα του κιβωρίου κρέμεται ένα μικροσκοπικό καντήλι, ενώ σε όλο το βάθος της σκηνής ζωγραφίζεται ένας συνεχόμενος τοίχος και ένα κτίριο⁴¹¹ πάνω από τις μορφές του Ιωακείμ και της Άννης. Οι δύο τελευταίοι εικονίζονται να εκδιώκονται από το ναό κρατώντας τις προσφορές τους⁴¹². Στα δεξιά της Τράπεζας εικονίζονται δύο παιδικές μορφές ντυμένες με πλουμιστά ενδύματα να κρατούν από ένα κηροστάτη με αναμμένο κηρίο. Το ένα παιδί στρέφεται προς το άλλο, αλλά λόγω των μακριών φορεμάτων τους η κίνηση δεν αποδίδεται σωστά⁴¹³. Μια ιδιαίτερος σπάνια εικονογραφική λεπτομέρεια της παράστασης είναι η μίτρα δυτικού επισκόπου, που φοράει ο αρχιερέας του ναού⁴¹⁴.

⁴⁰⁷ Εδώ αναφέρεται και η επιγραφή «ΛΥΣΟΝΤΟ ΤΟΥ ΠΟΔΙΜΑΤΟΣ» που αναγράφεται αριστερά της Βάτου.

⁴⁰⁸ Millet, Athos, 121.4.

⁴⁰⁹ Aliprantis, Moses, πιν. 43 και Καλοκύρης, Θεοτόκος, πιν. 257.

⁴¹⁰ Τη συγκεκριμένη διαμόρφωση του κιβωρίου στη σκηνή αυτή τη συναντάμε ήδη από την μονή Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, πιν. 27α) και τη μονή Ντίλιου (Ξαnthάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 47), οπότε και καθιερώνεται τουλάχιστον έως τον 17^ο αι. (Προεστάκη, Κακαβάς, πιν. 38α, 167β).

⁴¹¹ Και το στοιχείο αυτό του σκηνικού διακόσμου απαντά σε προγενέστερα παραδείγματα (ενδεικτικά βλ. Προεστάκη, ό.π., σ. 154).

⁴¹² Πρόκειται για δύο κτηρινωπά στρογγυλά αντικείμενα για την κάθε μορφή και όχι για αμνούς ή πολυδιακοσμημένα δοχεία, όπως συνήθως.

⁴¹³ Το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι να παριστάνονται οι μορφές σαν δύο διακοσμημένοι κύλινδροι.

⁴¹⁴ Βλ. παραπάνω σ. 46

Με την παράστασή μας έχει εκπληκτικές ομοιότητες η αντίστοιχη στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁴¹⁵. Η εκεί παράσταση τοποθετείται στην καμάρα του Διακονικού στα πλαίσια του Θεομητορικού Κύκλου. Η σκηνή στον Τύρναβο εμπεριέχει τα σπάνια εικονογραφικά στοιχεία που υπάρχουν και στο Δρυόβουνο, αλλά η διαμόρφωση, που λαμβάνει η παράσταση, είναι πληρέστερη και πιο προσεγμένη στον Τύρναβο, οπότε πρέπει να θεωρήσουμε ότι το αρχικό πρότυπο, που χρησιμοποιείται αργότερα στο Δρυόβουνο, είναι αυτό του Τυρνάβου, που απλοποιείται, κυρίως λόγω έλλειψης χώρου στο Δρυόβουνο. Η δυτικές επιδράσεις πάνω στο συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα καταδεικνύονται εμφανέστερα στη μονή του Τυρνάβου αφού εκτός από τη δυτικότροπη μίτρα του αρχιερέα και τα ενδύματα των μικρών παιδιών με τις πτυχώσεις και τα αποπτύγματα, που σχηματίζουν στο έδαφος θυμίζουν υστερογοθτικές αποδόσεις ενδυμάτων.

Στο μικρό τριγωνικό χώρο στα δεξιά της παράστασης, στον ίδιο τοίχο, τοποθετείται αυτή τη φορά ο **προφήτης Αβδιού** [Ο ΠΡΟΦΗΤ(ΗΣ) ΑΥΔΙΟΥ] (εικ. 107) και αυτός με ανοιχτό ειλητό, όπου διακρίνουμε την επιγραφή: «ΟΝ ΤΡΟ / ΠΟΝ / ΕΠΙ / ΠΟΘΗ»⁴¹⁶.

Η Γέννηση της Θεοτόκου⁴¹⁷ [επιγ. Η ΓΕΝΙΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] (εικ. 109)

Ο μικρός κύκλος του βίου της Παναγίας⁴¹⁸ στο δυτικό τοίχο του ναού αποτελείται από τη Γέννηση της Παναγίας στα αριστερά, τα Εισόδια της Θεοτόκου στα δεξιά και ανάμεσά τους τη μεγαλύτερη σε κλίμακα παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Η ακριβής αυτή διάταξη των παραστάσεων στο δυτικό τοίχο υπάρχει και στον Αγ. Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά⁴¹⁹ και στη μονή της Ζέρμας⁴²⁰.

Η κλίνη της Άννας, διαγωνίως τοποθετημένη στην αριστερή πλευρά και στρωμένη με λευκό σεντόνι και ποδιά, καταλαμβάνει μεγάλο μέρος της παράστασης. Η Άννα ξαπλωμένη πάνω σε κλίνη, τυλιγμένη ολόκληρη με το κοκκινωπό μαφόριό της και με φωτοστέφανο, στρέφει το βλέμμα της προς το Βρέφος, που κρατά στην αγκαλιά του ο Ιωακείμ στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα. Ο Ιωακείμ καθισμένος σε σκαμνίο, φέροντας κι αυτός φωτοστέφανο αγκαλιάζει σφιχτά το σπαργανωμένο Βρέφος. Λίγο δεξιότερα πίσω από το κενό λίκνο μια θεραπαινίδα δείχνει

⁴¹⁵ Αδημοσίευτη. Η ίδια η παράσταση της Άρνησης των προσφορών εικονίζεται μαζί με τον Ευαγγελισμό παρά το φρέαρ. Ιδιαίτερα η δεύτερη παράσταση σώζεται σε ιδιαίτερα άσχημη κατάσταση, λόγω πυρκαγιάς στο ναό.

⁴¹⁶ Πρόκειται προφανώς για μια συγκεκριμένη μορφή του συνήθους επιγράμματος του Αβδιού: «Ὁν τρῶπον ἐποίησας, οὕτως ἔσται σοι. Τό ἀνταπόδομά σου ἀνταποδοθήσεται σοι εἰς κεφαλὴν σου».

⁴¹⁷ Για την εικονογραφία του θέματος και την εξέλιξή της βλ. Babić, Nativité, σ. 169 κ.ε., Χατζηδάκη, Γέννηση, σ. 173-177 και γενικά όλο το άρθρο για την εξέλιξη του θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15^{ου} και 16^{ου} αι.

⁴¹⁸ Για την εικονογράφηση της παιδικής ηλικίας της Παναγίας βλ. Lafontaine-Dosogne, L'enfance, I, σ. 36-53, 89 κ.ε., Lafontaine-Dosogne, Life of the Virgin, σ. 174 κ.ε.

⁴¹⁹ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 123. Υποστηρίζει ότι η θέση αυτή αυτονομεί τις θεομητορικές παραστάσεις από τις ευαγγελικές, αλλά στην περίπτωση του Δρυοβούνου και ευαγγελικές σκηνές ιστορούνται στο δυτικό τοίχο.

⁴²⁰ Αδημοσίευτο.

το Βρέφος και τακτοποιεί τα σκεπάσματα του βρέφους⁴²¹. Στην κάτω δεξιά γωνία ετοιμάζεται το λουτρό του Βρέφους: Μια νεαρή θεραπεινίδα κρατεί μικρό λαγήνι και δοκιμάζει με το δεξί της χέρι το νερό. Το ίδιο κάνει με τα δύο της χέρια μια μεγαλύτερη σε ηλικία μαία. Πιο πάνω γύρω από ορθογώνιο τραπέζι με πολλά σκεύη και εδέσματα εικονίζονται τέσσερις υπηρέτριες. Η πρώτη παραστέκει στο προσκεφάλαιο της Παναγίας, οι άλλες δύο ανταλλάσσουν ένα σκεύος και η τελευταία με την πλάτη στραμμένη στο θεατή κρατάει μακρύ αναμμένο κηρίο⁴²². Τα γεγονότα λαμβάνουν χώρα μπροστά από χαμηλό τοίχο με μονόλοβο παράθυρο και δύο κτίρια που ενώνονται με κόκκινο ύφασμα. Το αριστερό είναι ένα τρίκλιτο οικοδόμημα με επίπεδη στέγη⁴²³, ενώ το δεξί έχει δικλινή στέγη και αετωματικό κιονοστήρικτο πρόπυλο⁴²⁴.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν απομακρύνεται πολύ από τα παλαιότερα δείγματα των Λινοτοπιτών⁴²⁵, ενώ εμφανείς είναι οι σχέσεις και με τα καθολικά της μονής Μυρτιάς⁴²⁶ και Ξενοφώντος⁴²⁷, αλλά και του παρεκκλησίου της μονής Αγ. Παύλου⁴²⁸. Το ίδιο όμως αντίβоло⁴²⁹ με το Δρυόβουνο φαίνεται να χρησιμοποιείται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις στο ναό του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά⁴³⁰, στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁴³¹ και στο καθολικό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ζέρμα⁴³². Η μοναδική διαφορά που σημειώνεται στην παράσταση του Δρυοβούνου, είναι η απουσία του βρέφους από την αγκαλιά της μαίας στη σκηνή του λουτρού, που προφανώς οφείλεται σε παράλειψη του ζωγράφου και όχι σε εικονογραφική καινοτομία⁴³³. Τέλος, συμμερίζομαι την άποψη της Μ. Παϊσίδου⁴³⁴, που

⁴²¹ «Σαν για να το πάρει και να το κοιμίσει» (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 127).

⁴²² Αν υποθέσουμε ότι ο ζωγράφος αντιγράφει κοινό πρότυπο με το ναό του Αγ. Νικολάου Θωμάνου και τη μονή στο Τύρναβο η συγκεκριμένη κόρη πρέπει να φέρει ριπίδιο. Στην παράστασή μας το ριπίδιο απουσιάζει και στη θέση του η κόρη κρατάει ψηλό κερί, όπως αντιλαμβανόμαστε από την κόκκινη φλόγα στην κορυφή. Η ίδια λεπτομέρεια επαναλαμβάνεται και στη μονή της Ζέρμας. Ίσως ο ζωγράφος να εμπνέεται από την εικονογραφία των Εισοδίων, όπου περιλαμβάνονται επτά παρθένες με αναμμένες λαμπάδες.

⁴²³ Χατζηδάκη, Γέννηση, σ. 140, τύπος δ'.

⁴²⁴ Το χαρακτηριστικό αυτό κτίριο ζωγραφίζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στις παραστάσεις του ναού του Αγ. Νικολάου Θωμάνου στην Καστοριά και στις μονές στον Τύρναβο και στη Ζέρμα.

⁴²⁵ π.χ. του ναού του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα (Τούρτα, ό.π., πιν. 70β) και του Αγ. Ζαχαρία στο Γράμμο (Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας, πιν.47 α, β).

⁴²⁶ Ορλάνδος, ΑΒΜΕ Θ', πιν.8.

⁴²⁷ Millet, Athos, πιν. 182.3.

⁴²⁸ Ό.π., πιν. 189.1.

⁴²⁹ Την άποψη ότι υπάρχει ένα κοινό αντίβоло για τη συγκεκριμένη παράσταση μεταξύ των ζωγράφων του Αγ. Νικολάου του Θωμάνου, του Τυρνάβου και του Δρυοβούνου διατυπώνει η Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 127) και επαναλαμβάνει η Μ. Παϊσίδου (Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 123-124).

⁴³⁰ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 122-124, πιν. 62α.

⁴³¹ Τούρτα, ό.π., πιν. 122α.

⁴³² Αδημοσίευτο.

⁴³³ Δεδομένου ότι το αντίβоло που χρησιμοποιείται στους άλλους ναούς παριστάνει τη μαία στην ίδια ακριβώς στάση, που προϋποθέτει ότι κρατάει κάτι στην αγκαλιά της. Πρέπει να λάβουμε επίσης υπόψη ότι η παράσταση του Δρυοβούνου ζωγραφίζεται σε ένα χώρο πολύ μικρότερο από τους άλλους ναούς και δεν αποκλείεται ο ζωγράφος Νικόλαος να θεώρησε ότι στο συγκεκριμένο μικρό πίνακα δε θα μπορούσε να παρασταθεί δύο φορές το βρέφος, πράγμα που θα προκαλούσε σύγχυση στο θεατή.

⁴³⁴ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 123, σημ. 1035.

υποθέτει ότι η στενή σχέση μεταξύ των προσώπων της δεξιάς πλευράς της παράστασης υποκρύπτει το θέμα της Φιλοστοργίας των Θεοπατόρων συγχωνευμένο με το Γενέσιο της Θεοτόκου⁴³⁵.

Τα Εισόδια της Θεοτόκου [επιγ. ΤΑ ΗΣΟΔΙΑ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] (εικ. 110)

Ο Ιωακείμ και η Άννα παρουσιάζουν την Μαρία στον Ζαχαρία. Ο Ζαχαρίας βρίσκεται πίσω από το φράγμα του πρεσβυτερίου, ενώ η μικρή Παναγία έχει ανέβει κιόλας στο πλατύσκαλο του θυσιαστηρίου. Πίσω από τους γονείς της Παναγίας ακολουθούν επτά παρθένες με αναμμένες λαμπάδες και φορέματα σε διάφορους χρωματισμούς. Το σκηνικό βάθος αποτελείται από έναν χαμηλό συνεχόμενο τοίχο πάνω στον οποίον ζωγραφίζονται το στέγασμα του θυσιαστηρίου και ένα διώροφο αετωματικό κτίριο, απ' όπου ξεκινά ένα κόκκινο ύφασμα, που δένεται στο λεπτό κιονίσκο του κιβωρίου του ιερού. Ο ζωγράφος δεν παραλείπει να ιστορήσει την Παναγία να δέχεται τροφή από τον άγγελο στα Άγια των Αγίων στην πάνω αριστερή γωνία του πίνακα.

Τα βασικά στοιχεία της εικονογραφίας αποκρυσταλλώνονται στην Κρήτη ήδη από τον 15^ο αι.⁴³⁶ και το πρότυπο αυτό χρησιμοποιείται τόσο σε κρητικά μνημεία του 16^{ου} αι.⁴³⁷, όσο και σε μνημεία της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής⁴³⁸. Το ακριβές πρότυπο του Δρυόβουνου ακολουθείται στις παραστάσεις του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά⁴³⁹ και στις μονές του Τυρνάβου και της Ζέρμας⁴⁴⁰. Το βρίσκουμε επίσης και στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου⁴⁴¹, όπου και εφαρμόζεται δίχως διαφοροποιήσεις.

⁴³⁵ Έτσι εξάλλου θα μπορούσε να ερμηνευθεί η παρουσία του Ιωακείμ στη συγκεκριμένη παράσταση, που αντιβαίνει σε απόκρυφα κείμενα (Tishendorf, *Aprocypha*, σ.10-11) - βλ. Παϊσίδου, *ό.π.*, σ. 126.

⁴³⁶ Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 68.

⁴³⁷ Ενδεικτικά βλ. το καθολικό της Λαύρας (Millet, *Athos*, πιν. 130.2). Παρομοίως διαμορφώνεται η παράσταση και στο παρεκκλήσιο της αγιορείτικης μονής του Αγ. Παύλου (Millet, *ό.π.*, πιν. 189.1-2). Για περισσότερα παραδείγματα βλ. Παϊσίδου, *ό.π.*, σ. 128, σημ. 1240.

⁴³⁸ Στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 32α) και στη μονή Ντίλιου (Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 53).

⁴³⁹ Παϊσίδου, *ό.π.*, σ. 128, πιν. 79 α.

⁴⁴⁰ Αδημοσίευτες. Αναφορά από την Αν. Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 128).

⁴⁴¹ *Ο.π.*, πιν. 71α.

ΔΩΔΕΚΑΟΡΤΟ

Ο Ευαγγελισμός [επιγ. Ο ΕΥΑΓΓΕΛΟΙΣΜΟΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ] (εικ. 111)

Στο καθολικό της μονής Δρυοβούνου η σκηνή του Ευαγγελισμού τοποθετείται στο ανατολικό μισό της νότιας καμάρας κάτω από τον τρούλο. Η σκηνή ακολουθεί την κρητική εικονογραφία και δη αυτή των φορητών εικόνων⁴⁴². Η Θεοτόκος [επιγ. ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] εικονίζεται όρθια⁴⁴³ μπροστά από μεγάλο και έντονα διακοσμημένο θρόνο και σε αυτήν προσέρχεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ [επιγ. Ο ΑΡΧΩΝ ΓΑΥΡΙΗΛ] με μεγάλο βηματισμό κρατώντας σκήπτρο στο αριστερό του χέρι και ευλογώντας με το δεξί υψωμένο. Η Θεοτόκος φοράει φαιοπράσινο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, έχει το δεξί της χέρι τυλιγμένο με το μαφόριο, από το οποίο διακρίνεται η ανοιχτή παλάμη σε μια έκφραση έκπληξης⁴⁴⁴ και με το αριστερό κρατάει αδράχτι. Ο αρχάγγελος φέρει πράσινο χιτώνα και πορφυρό σάκκο με κίτρινες ανθικές διακοσμήσεις και λώρο.

Εντύπωση προκαλεί ο περίπλοκος θρόνος της Παναγίας, που θυμίζει ανάλογους μπαρόκ θρόνους σε φορητές εικόνες του 17^{ου} αι. με εμφανείς τις δυτικές τους επιρροές⁴⁴⁵. Ο ίδιος θρόνος, ακόμη πιο περίπλοκα διαμορφωμένος, αποτελεί το κάθισμα της Θεοτόκου στην σύγχρονη παράσταση πάνω από την είσοδο στο νάρθηκα του ίδιου ναού, ενώ ακριβώς ο ίδιος θρόνος με την παράστασή μας υπάρχει και σε σύγχρονη φορητή εικόνα στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Σιάτιστας⁴⁴⁶.

⁴⁴² Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι., σ. 72.

⁴⁴³ Η όρθια στάση της Θεοτόκου συνηθίζεται στα παραδείγματα της προ των Παλαιολόγων εποχής, ενώ στην παλαιολόγια ζωγραφική και στα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα η Θεοτόκος είναι καθισμένη. Η όρθια Θεοτόκος στο Δρυόβουνο θυμίζει την εικόνα του Ευαγγελισμού από το σύνολο φορητών εικόνων του Δωδεκαόρτου της μονής της Μ. Λαύρας (Chatzidakis, Théophane, πιν. 34), την εικόνα του Ευαγγελισμού του Ν. Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης, Πάτμος, πιν. 202), την παράσταση του Ευαγγελισμού στις τοιχογραφίες της μονής Μ. Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 119.4,5) της μονής Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 96) του παρεκκλησίου του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου στη Μαυριώτισσα Καστοριάς (Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 5) και του ναού της οσίας Μαρίας κοντά στο χωριό Σαμάρι Μεσσηνίας (Καλοκύρης, Εκκλησίαι Μεσσηνίας, εικ. 33α).

⁴⁴⁴ Η χειρονομία αυτή υπάρχει στο παρεκκλήσι του Αγ. Γεωργίου στη μονή Αγ. Παύλου (Millet, Athos, πιν. 190.1), στην εικόνα της Λαύρας (Chatzidakis, Théophane, πιν. 34), στην εικόνα του Α. Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης, Πάτμος, πιν. 202), στις τοιχογραφίες του Καθολικού της μονής Μ. Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 119.4,5) και στο παρεκκλήσιο του Αγ. Ιωάννη στη Μαυριώτισσα (Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 5).

⁴⁴⁵ Η Αν. Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 72, σημ. 339) παραλληλίζει το θρόνο με ανάλογα δείγματα από τη ζωγραφική του Εμ. Τζάνε (Δρανδάκης, Τζάνες, πιν. 19 και 29β). Σε ανάλογο θρόνο είναι καθισμένος ο Χριστός στη δεσποτική εικόνα του τέμπλου στο ναό Κηρύκου και Ιουλίττας στη Βέροια που χρονολογούνται στα μέσα του 17^{ου} αι. (Παπαζώτος, Βέροια, σ. 181 και Τσιλιπάκου, Βέροια, σ. 306, πιν. 236 β). Σε τοιχογραφίες συναντούμε ανάλογο θρόνο στην παράσταση του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα του Νονο Ηορονο (αδημοσίευτο).

⁴⁴⁶ Πρόκειται για δεσποτική εικόνα από τον πρώτο μητροπολιτικό ναό του Αγ. Δημητρίου Σιάτιστας, που χρονολογείται το 1647 (Δάρδας, Αγ. Δημήτριος, σ. 21) βλ. και παρακάτω σελ. 154.

Η παράσταση πλαισιώνεται από σκηνικό βάθος με δύο πολύπλοκα οικοδομήματα⁴⁴⁷ ζωγραφισμένα με διαφορετική προοπτική⁴⁴⁸.

Ο αιογράφος Νικόλαος προτιμά τον ίδιο τύπο για τον Ευαγγελισμό και το δεύτερο Οίκο του Ακαθίστου, όπου η Θεοτόκος και ο Γαβριήλ επαναλαμβάνουν τις ίδιες στάσεις. Η παράσταση του Ευαγγελισμού στο Δρυόβουνο με τα πλούσια οικοδομήματα του βάθους και τον δυτικότροπο μπαρόκ θρόνο της Θεοτόκου ακολουθεί ένα μοναδικό εικονογραφικό πρότυπο, του οποίου ακριβή παράλληλα δεν καθίσταται δυνατό να εντοπιστούν. Σε γενικές γραμμές όμως θα λέγαμε ότι η παράσταση του Ευαγγελισμού στο Δρυόβουνο παρουσιάζει ομοιότητες με ανάλογες παραστάσεις στα σύγχρονα μνημεία του καθολικού της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο των Γρεβενών και του παρεκκλησίου της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι Κοζάνης⁴⁴⁹.

Η Γέννηση του Χριστού[επιγ. Η ΓΕΝΙΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] (εικ. 112)

Η Παναγία [επιγ. ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο της παράστασης και εικονίζεται ξαπλωμένη πάνω σε γκρίζα στρωμή στο εσωτερικό σπηλαίου, έχοντας πλάι της τη φάτνη με το Βρέφος [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] και τα δύο ζώα, απαραίτητο στοιχείο της εικονογραφίας της Γέννησης. Από τεταρτοσφαίριο ουρανού ξεπηδούν επτά ακτίνες και από αυτές η μεσαία εκτείνεται μέχρι το εσωτερικό του σπηλαίου πάνω από τη φάτνη, όπου και σχηματίζεται μικρός οκτάκτινος κύκλος. Εκτός του σπηλαίου σε διάφορα επίπεδα της παράστασης εικονίζονται δευτερεύοντα γεγονότα που σχετίζονται με τη Γέννηση του Χριστού. Συγκεκριμένα, στην κάτω αριστερή γωνία της παράστασης τοποθετείται ο σκεπτικός Ιωσήφ με έναν βοσκό να παραστέκει δίπλα του, ενώ στη δεξιά γωνία εικονίζεται το λουτρό του βρέφους. Στο μέσο της αριστερής πλευράς παρακολουθούμε τους τρεις μάγους να ακολουθούν έφιπποι τον αστέρα της Γέννησης και αμέσως πιο πάνω μια ομάδα από οκτώ αγγέλους να υμνολογούν. Στην άνω δεξιά πλευρά της σκηνής εικονίζεται ο ευαγγελισμός ενός ποιμένα, που φοράει το χαρακτηριστικό καπέλο του, στον οποίο ανήκουν προφανώς τα πέντε πρόβατα που ζωγραφίζονται λίγο πιο κάτω.

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου έχει δώσει για ακόμα μια φορά έμφαση στην απόδοση των λεπτομερειών. Θαυμάζουμε τα καλοσχεδιασμένα ενδύματα και τα διακοσμητικά άνθη πάνω σε αυτά, τις προσεγμένες εκφράσεις των προσώπων και ιδιαίτερα την απόδοση της συγκρατημένης χαράς στο πρόσωπο της Παναγίας, τα σχεδόν μπαρόκ σκεύη του λουτρού και σημειώνουμε την προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει προοπτικές διαστάσεις στην παράσταση με τη μεγέθυνση των μορφών του πρώτου επιπέδου και τον διπλό χρωματισμό του ορεινού σκηνικού, καστανό στο πρώτο επίπεδο και γαλαζωπό στο δεύτερο.

⁴⁴⁷ Το κτίριο πίσω από τη μορφή της Θεοτόκου είναι ένα απλό ψηλό κτίριο τετράγωνης διατομής που κοσμεύεται με μια κόκκινη ζώνη με γεισίποδες. Το κτίριο πίσω από τον Γαβριήλ είναι περιπλοκότερο καθώς έχει κιονοστήριχο προστώο και έχει σαν επίστεψη κωνική στέγη που στηρίζεται σε τέσσερις κίονες.

⁴⁴⁸ Το οικοδόμημα πίσω από τη Θεοτόκο έχει παρασταθεί από χαμηλή οπτική γωνία και το σημείο φυγής δείχνει προς τα πάνω ενώ αντίθετα το οικοδόμημα πίσω από το Γαβριήλ ζωγραφίζεται σα να έχει ιδωθεί από μεγάλο ύψος, οπότε και μπορούμε να διακρίνουμε τη στέγη του.

⁴⁴⁹ Η ζωγραφική των μνημείων παραμένει αδημοσίευτη.

Η εικονογραφική σύνθεση του Δρυόβουνου δεν έχει απομακρυνθεί πολύ από τα πρότυπα του 16^{ου} αιώνα. Ιδιαίτερες εικονογραφικές ομοιότητες εντοπίζονται με την παράσταση της Γέννησης στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Μ. Λαύρας⁴⁵⁰, με την εικόνα Δωδεκαόρτου από την ίδια μονή (αποδίδεται και αυτή στο Θεοφάνη)⁴⁵¹, με την φορητή εικόνα του Ν. Ρίτζου στο Σεράγεβο⁴⁵², με τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγ. Γεωργίου στη μονή Αγ. Παύλου του Αγ. Όρους⁴⁵³, αλλά και με τις τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπικών⁴⁵⁴. Η παράσταση της Γέννησης στο Δρυόβουνο ακολουθεί τα ακριβή πρότυπα των αντίστοιχων παραστάσεων στη μονή Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁴⁵⁵. Με ελάχιστες παραλλαγές ιστορείται η παράσταση του παρεκκλησίου της Παναγίας στη μονή Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι⁴⁵⁶. Σημειώνουμε, τέλος, ότι ο αγιογράφος Νικόλαος προτιμά διαφορετικό εικονογραφικό τύπο για τον έβδομο οίκο του Ακαθίστου (όπου ζωγραφίζεται η Γέννηση του Χριστού) στις τοιχογραφίες του Δρυοβούνου, γεγονός που αποδεικνύει ότι έχει υπόψη του τουλάχιστον δύο διαφορετικά αντίβολα για τη σκηνή της Γέννησης.

Η Υπαπαντή [επιγ. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΗΜΩΝ Ι(ΗΣΟΥ)Υ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ]

Η σκηνή της Υπαπαντής (εικ. 113) στο Δρυόβουνο τοποθετείται απέναντι από αυτή της Γέννησης του Χριστού. Ακολουθεί τον τύπο Ε, σύμφωνα με την κατάταξη του Ξυγγόπουλου⁴⁵⁷. Στα αριστερά της παράστασης διακρίνουμε τον Ιωσήφ, που προσέρχεται κρατώντας δύο περιστέρια στα καλυμμένα χέρια του, την προφήτισσα Άννα, που κρατάει ειλητάριο, όπου και η γνωστή προφητεία της [επιγ. ΤΟΥΤΟ / ΤΟ ΒΡ / ΕΦΟΣ ΕΣΤ / ΕΡΕΟΣ / Ε ΤΟΝ / ΟΥ(ΡΑΝΟ)], και την Παναγία που υψώνει και τα δύο της χέρια προς την κατεύθυνση του Χριστού. Ο Συμεών στα δεξιά πατάει σε βάθρο και είναι αυτός που κρατά το μικρό Χριστό, ο οποίος αποδίδεται σε αντικίνηση να στρέφεται προς την Παναγία. Ο χώρος του θυσιαστηρίου είναι σχετικά λιτός χωρίς διακοσμητικές λεπτομέρειες και περιλαμβάνει ένα συνεχόμενο τοίχο, που διακρίνεται στα δεξιά της παράστασης, απλά βημόθυρα χωρίς διακοσμήσεις μεταξύ της Παναγίας και του Συμεών, κιβώριο στο μέσον και δύο υψηλά κτίρια στα άκρα, που ενώνονται με ερυθρό ύφασμα. Χαρακτηριστικό είναι το κτίριο πίσω από το Συμεών με την επίστεψη κιονόκρανου και τον αμφορέα στην κορυφή.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν παρουσιάζει εικονογραφικές καινοτομίες, αλλά ακολουθεί πιστά τα παραδείγματα του 16^{ου} αιώνα. Αναφέρουμε ενδεικτικά την φορητή εικόνα στη

⁴⁵⁰ Millet, Athos, πιν. 119.2.

⁴⁵¹ Chatzidakis, Théophane, πιν.35.

⁴⁵² Χατζηδάκης, Πάτιμος, πιν. 202.

⁴⁵³ Millet, ό.π., πιν. 187.4.

⁴⁵⁴ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, πιν. 35.

⁴⁵⁵ Αδημοσίευτα.

⁴⁵⁶ Η τοιχογραφίες και των τριών μνημείων είναι αδημοσίευτες.

⁴⁵⁷ Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, σ.332 κ.ε.

μονή Σινά⁴⁵⁸, την φορητή εικόνα κρητικής τεχνοτροπίας από την Ενορία Σπηλιάς Κισσάμου⁴⁵⁹, την εικόνα Δωδεκαόρτου της μονής Σταυρονικήτα⁴⁶⁰, τις τοιχογραφίες της μονής Μ. Μετεώρου⁴⁶¹, του καθολικού της μονής Μ. Λαύρας⁴⁶², της μονής Φιλανθρωπινών⁴⁶³ και της μονής Ντίλιου⁴⁶⁴. Από τα παραδείγματα του 17^{ου} αι. ομοιάζουν με την Υπαπαντή του Δρυοβούνου οι αντίστοιχες παραστάσεις του παρεκκλησίου των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ⁴⁶⁵, της μονής Σπηλιάς στα Καμπούριανα και της μονής προφήτη Ηλία στο Πετροχώρι Αγράφων⁴⁶⁶, του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁴⁶⁷ και της μονής Κοιμήσεως στη Ζέρμα Κονίτσης⁴⁶⁸. Αναφέρουμε, τέλος, ότι η παράσταση της Υπαπαντής, που εικονογραφεί το 12^ο Οίκο του Ακαθίστου στο φουρνικό του ναού, έχει αποδοθεί με βάση διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο.

Η Βάπτιση [επιγ. Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 113)

Στην παράσταση της Βάπτισης, που ιστορείται δίπλα στην Υπαπαντή, ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] εικονίζεται μετωπικός πατώντας πάνω σε βράχο στη μέση του ποταμού, ενώ η μορφή του Ιωάννη, που εικονίζεται να φορά χιτώνα και ιμάτιο, τοποθετείται σε μεγαλύτερο ύψος από αυτό του Χριστού και κυρτώνει έντονα το σώμα του, ώστε να ακουμπήσει το δεξί του χέρι επί της κεφαλής του Ιησού. Στην απέναντι όχθη του ποταμού παριστάνονται τέσσερις σεβίζοντες άγγελοι διατεταγμένοι ανά δύο. Στο κάτω μέρος της παράστασης διακρίνονται οι προσωποποιήσεις του Ιορδάνη και της Θάλασσας, ενώ από την κορυφή του πίνακα εμφανίζεται μέσα από τεταρτοσφαίριο ουρανού, που εγγράφεται σε τετράγωνο, η φωτεινή ακτίνα του Αγίου Πνεύματος και καταλήγει πάνω από τη μορφή του Χριστού.

Η εικονογραφία αυτή της παράστασης του Δρυοβούνου παραπέμπει στις τοιχογραφίες του καθολικού της Μ. Λαύρας⁴⁶⁹, της μονής Μ. Μετεώρου⁴⁷⁰ και της μονής Διονυσίου⁴⁷¹, ενώ ιδιαίτερα ομοιάζει με την εικόνα του Ν. Ρίτζου στο Σεράγεβο⁴⁷² και την εικόνα Δωδεκαόρτου από τη

⁴⁵⁸ Μανάφης, Σινά, εικ. 89, όπου και αποδίδεται στο Μ. Δαμασκηνό. Ο Μ. Χατζηδάκης έχει αποδείξει την πλαστή υπογραφή της εικόνας, βλ. Χατζηδάκης, Έλληνες Ζωγράφοι, τ. 1, σ. 248, σημ. 84, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

⁴⁵⁹ Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 161.

⁴⁶⁰ Chatzidakis, Théophile, πιν. 70.

⁴⁶¹ Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 101.

⁴⁶² Millet, Athos, πιν. 119.5.

⁴⁶³ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 38α.

⁴⁶⁴ Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 17.

⁴⁶⁵ Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ. 50.

⁴⁶⁶ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 184, εικ. 309 και 310 αντίστοιχα.

⁴⁶⁷ Αδημοσίευτο.

⁴⁶⁸ Η τοιχογραφία σώζεται σε πολύ άσχημη κατάσταση αλλά μπορούμε παρ' αυτά να αναγνωρίσουμε τον τύπο της. Το μνημείο είναι αδημοσίευτο.

⁴⁶⁹ Millet, ό.π., πιν. 123.2.

⁴⁷⁰ Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 127.

⁴⁷¹ Millet, ό.π., πιν. 198.2.

⁴⁷² Χατζηδάκης, Πάτιμος, πιν. 202.

μονή Σταυρονικήτα⁴⁷³. Το ίδιο ανθίβολο με το Δρυόβουνο έχει χρησιμοποιηθεί στο καθολικό της μονής Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου⁴⁷⁴, της μονής προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στη μονή Κοιμήσεως στο Σπήλαιο Γρεβενών και κατά πάσα πιθανότητα στη μισοκατεστραμμένη παράσταση στη Ζέρμα Κονίτσης⁴⁷⁵.

Η Μεταμόρφωση [επιγ. Η ΜΕΤΑ / ΜΩΡΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 114)

Η παράσταση της Μεταμορφώσεως τοποθετείται στο αριστερό τμήμα της μεσαίας ζώνης των σκηνών στο τοίχο κάτω από το νότιο ημικύλινδρο του σταυρού, που στηρίζει τον τρούλο. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη παράσταση, που περιλαμβάνει πολλές δευτερεύουσες σκηνές και φαίνεται να έχει ζωγραφιστεί με ιδιαίτερη προσοχή από τον αγιογράφο Νικόλαο, δεδομένου ότι ο ναός αφιερώνεται στη Μεταμόρφωση του Κυρίου. Το κύριο πρόσωπο της παράστασης είναι φυσικά ο ίδιος ο Χριστός, που εικονίζεται περιβεβλημένος από τριγωνική δόξα⁴⁷⁶ κόκκινου χρώματος, από όπου εκφεύγουν ακτίνες φωτός, που εγγράφονται σε μεγάλη κυκλική δόξα να πατά στην κορυφή του όρους Θαβάρ. Φορά λευκό χιτώνα και ιμάτιο, φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή Ο ΩΝ και παριστάνεται να ευλογεί με το δεξί του χέρι και να βαστά κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Στις πλαϊνές κορυφές στέκονται ο Ηλίας [επιγ. ΗΛΗΑ], με κόκκινο χιτώνα και πράσινο ιμάτιο και ο Μωσής [επιγ. ΜΩΗΣΥ], με πράσινο χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο. Ο ζωγράφος μας δεν παραλείπει να ιστορήσει σε σαφώς μικρότερη κλίμακα τη μεταφορά των προφητών από αγγέλους⁴⁷⁷. Πίσω λοιπόν από την αριστερή κορυφή εικονίζεται άγγελος να μεταφέρει τον Ηλία μέσα σε νεφέλη, ενώ μπροστά από την δεξιά κορυφή άγγελος μεταφέρει τον Μωσή μέσα σε σαρκοφάγο⁴⁷⁸. Το κάτω μέρος της παράστασης καταλαμβάνουν οι μορφές των τριών μαθητών και τα συμπληρωματικά επεισόδια της έλευσης και της αποχώρησης των μαθητών.

Η στάση των μαθητών παραπέμπει στις τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπινών⁴⁷⁹, της μονής Ντίλιου⁴⁸⁰ και της Ρασιώτισσας στην Καστοριά⁴⁸¹, ενώ η μορφή του Χριστού και η δόξα που τον περιβάλλει ζωγραφίζονται με μεγάλες ομοιότητες στο παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών

⁴⁷³ Chatzidakis, Théophane, πιν. 71.

⁴⁷⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, εικ. 123β.

⁴⁷⁵ Τα τρία τελευταία μνημεία είναι αδημοσίευτα. Στη Ζέρμα διακρίνεται η έντονη κύρτωση του σώματος του Ιωάννη του Βαπτιστή που παρατηρείται και στο Δρυόβουνο.

⁴⁷⁶ Για το σχήμα της δόξας βλ. Mako, Aureoles and Mandorlas, CΛ.3, σ. 54-55.

⁴⁷⁷ Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια πρωτοεμφανίζεται σε φορητή εικόνα της πινακοθήκης Tretjakov (Lazarev, Storia, πιν. 573) στο παλιό καθολικό της μονής Μ. Μετεώρου (Georgitsoyanni, Vieux Catholicon, πιν. 40-41) και αργότερα στη μονή Μολυβδοσκεπάστου και στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ.71), στο παρεκκλήσιο του Αγ. Νικολάου στη μονή Μ. Λαύρας (Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, πιν.24 b) και στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, εικ.45α).

⁴⁷⁸ Αχειμάστου, ό.π., σ. 71, σημ. 387, όπου υποστηρίζεται ότι ο Μωσής βρίσκεται μέσα στη σαρκοφάγο για να υποδηλωθεί η προσαγωγή του από τον κόσμο των νεκρών.

⁴⁷⁹ Αχειμάστου, ό.π., σ. 71.

⁴⁸⁰ Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 18.

⁴⁸¹ Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, εικ. 25 β.

στη μονή Βαρλαάμ⁴⁸² και στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά⁴⁸³. Η πολυχρωμία της παράστασης του Δρυοβούνου συναντάται στην αντίστοιχη μονή Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά⁴⁸⁴, στη μονή Κοιμήσεως στο Σπήλαιο Γρεβενών, όπου ιστορούνται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις όλα τα δευτερεύοντα επεισόδια⁴⁸⁵ και στη μονή Κοιμήσεως στη Ζέρμα⁴⁸⁶.

Η Έγερση του Λαζάρου [επιγ. Η ΕΓΕΡΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ] (εικ. 115)

Δεξιά της Μεταμόρφωσης, στον ίδιο τοίχο, εικονογραφείται η Ανάσταση του Λαζάρου. Η παράσταση αναπτύσσεται μπροστά από δύο ορεινούς όγκους, ανάμεσα στους οποίους διακρίνουμε το κάστρο της Βηθανίας. Ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] με πορφυρό χιτώνα και κυανό ιμάτιο εικονίζεται σε μεγάλο διασκελισμό με μεγάλη ορμητικότητα που υπογραμμίζεται από τις κινήσεις των χεριών του και την πτυχολογία του ιματίου του. Τον ακολουθεί μια ομάδα από επτά αποστόλους, από τους οποίους δυνάμεθα να διακρίνουμε μόνο τον Πέτρο, τον Ιωάννη και τον Ιάκωβο. Στην δεξιά πλευρά της παράστασης μέσα στον τάφο, που έχει ανοιχθεί και του οποίου η πλάκα κείται στο έδαφος, εικονίζεται σαβανωμένος ο Λάζαρος με φωτοστέφανο. Μπροστά του σκυμμένος ένας νέος ξετυλίγει το σάβανο του νεκρού, ενώ δίπλα στο Λάζαρο ζωγραφίζεται μια ομάδα επτά Ιουδαίων, από τους οποίους οι δύο μπροστά υψώνουν το χέρι τους σε μια χειρονομία έκπληξης, η δε μορφή του Ιουδαίου που στέκεται αριστερότερα κλείνει τη μύτη με το καλυμμένο του χέρι. Οι γυναικείες μορφές δεν λείπουν από την παράσταση: στο βάθος, μέσα από την πύλη του τείχους προβάλλουν οι κεφαλές από τρεις γυναίκες, ενώ σε πρώτο πλάνο κυριαρχούν οι μορφές της Μαρίας και της Μάρθας. Φωτοστεφανωμένες, έχοντας ξέπλεκα τα μαλλιά και καλύπτοντας τα χέρια τους με το κυανό της μαφόριο η πρώτη και το ερυθρό η δεύτερη προσπίπτουν τα πόδια του Χριστού. Στο πρόσωπο των δύο τελευταίων μορφών τονίζονται έντονα οι τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια.

Πρόκειται για μια λιτή σχετικά σύνθεση με προσοχή στην απόδοση των κινήσεων και των χρωματισμών, η οποία γεμίζει το σύνολο της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο αγιογράφος Νικόλαος έχει αφομοιώσει τα διδάγματα του Φ. Κατελάνου⁴⁸⁷ και γενικότερα του 16^{ου} αι. και προτείνει μια απλουστευμένη μορφή της παράστασης δίχως δευτερεύουσες σκηνές και πολλά πρόσωπα. Στο Δρυόβουνο παραλείπεται ο έφηβος που αφαιρεί την πλάκα από τον τάφο του Λαζάρου, ενώ χαρακτηριστικό του λιτού λεξιλογίου είναι το κάστρο της Βηθανίας που αποδίδεται σαν απλός τοί-

⁴⁸² Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ. 52.

⁴⁸³ Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 43β.

⁴⁸⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 123β. Σημειώνουμε επίσης ότι ο Χριστός και η δόξα του αποδίδονται ακριβώς όπως και στο Δρυόβουνο.

⁴⁸⁵ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στο άνω μέρος της νότιας καμάρας του ναού και διαφέρει από την παράσταση του Δρυοβούνου ως προς τη δόξα του Χριστού, τη στάση του Ιακώβου και τη μεταφορά του Μωσή από τον άγγελο, όχι σε σαρκοφάγο αλλά σε νεφέλη.

⁴⁸⁶ Αδημοσίευτο. Η παράσταση διατηρείται σε άσχημη κατάσταση, διακρίνονται όμως οι ομοιότητες στη στάση των μαθητών, στα δευτερεύοντα επεισόδια και στους χρωματισμούς.

⁴⁸⁷ Βλ. την παράσταση στη Ζάβορδα (Μιχαηλίδης, Δύο μνημεία, εικ. 7) και του Αγ. Νικολάου στη μονή Μ. Λαύρας (Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, πιν. 25a).

χος με επάλξεις τεθλασμένος σε σημεία. Εντύπωση προκαλεί το σπάνιο στοιχείο των φωτοστεφάνων στη Μάρθα και τη Μαρία⁴⁸⁸ και η σχηματοποίηση του υφάσματος του μαφορίου, που τυλίγει τα χέρια τους. Οι ορεινοί όγκοι και το σκηνικό βάθος θυμίζει το παράδειγμα του παρεκκλησίου της μονής του Αγ. Παύλου⁴⁸⁹ και του καθολικού του Αγ. Στεφάνου Μετεώρων⁴⁹⁰. Ιδιαίτερες εικονογραφικές ομοιότητες δεν παρουσιάζονται με τις παραστάσεις άλλων ζωγράφων από το Λινοτόπι⁴⁹¹, ενώ οι παραστάσεις στον Τύρναβο, στη Ζέρμα και περισσότερο αυτή στο Σπήλαιο Γρεβενών⁴⁹² φαίνεται να έχουν το ίδιο πρότυπο με το Δρυόβουνο. Η παράσταση πάντως του Δρυοβούνου ομοιάζει εκπληκτικά με αυτή στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁴⁹³, τόσο που θα διακινδυνεύαμε ακόμα και μια απόδοση της ζωγραφικής στο ίδιο ζωγραφικό εργαστήριο.

Η Βαϊοφόρος [επιγ. Η ΒΑΙΩ / ΦΩΡΟΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 116)

Η Βαϊοφόρος ιστορείται κάτω από την παράσταση της Υπαπαντής και στην ίδια ζώνη που βρίσκονται η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου στον νότιο τοίχο. Για την παράσταση στο Δρυόβουνο ο αγιογράφος Νικόλαος έχει επιλέξει έναν απλό εικονογραφικό τύπο. Ο Χριστός με κυανό ιμάτιο και πορφυρό χιτώνα εικονίζεται πάνω σε πουλάρι με σηκωμένο το λαιμό⁴⁹⁴ και πίσω του ακολουθεί μια ομάδα από έντεκα μαθητές. Ο Χριστός στο δεξί του χέρι κρατά κλειστό ειλητάριο και με το αριστερό ευλογεί το πλήθος, που τον υποδέχεται, ενώ η κεφαλή του στρέφεται προς τον Πέτρο, ο οποίος εικονίζεται σκυμμένος με προτεταμένο το χέρι του σε μια χειρονομία λόγου. Η ομάδα των Ιουδαίων, που εικονίζεται στα δεξιά του πίνακα, έχει προεξάρχοντα έναν γέροντα με μακριά γενειάδα, που κρατάει βάγια, ενώ από την ομάδα ξεχωρίζει μια μάνα, που κρατάει το μικρό παιδί της ψηλά, ώστε να παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Τα παιδιά, ως απαραίτητο στοιχείο της εικονογραφίας της Βαϊοφόρου, δεν παραλείπονται από την παράσταση του Δρυοβούνου. Μπροστά από την ομάδα των Ιουδαίων εικονίζονται δύο παιδιά με βάγια, το ένα με κόκκινο κοντό φόρεμα και το άλλο με πράσινο χιτώνα και ιμάτιο. Στα πόδια του πουλαριού διακρίνεται μορφή παιδιού με λευκό φόρεμα, που υποδέχεται το Χριστό με καλυμμένο το άνω μέρος του σώματός τους με ένα κόκκινο ύφασμα. Σε μικρότερη κλίμακα δύο παιδιά με μικρά τσεκούρια παριστάνονται σκαρφαλωμένα στο δέντρο πίσω από το Χριστό. Το σκηνικό βάθος της παράστα-

⁴⁸⁸ Παρατηρείται σε υστεροβυζαντινά παραδείγματα (βλ. Millet, Recherches, πιν. 214, 215, 217) αλλά και στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια Ημαθίας (αδημοσίευτο), στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι και στο παρεκκλήσιο αυτής (αδημοσίευτα).

⁴⁸⁹ Millet, Athos, πιν. 187.4.

⁴⁹⁰ Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 77-78.

⁴⁹¹ Η έγερση του Λαζάρου στους ναούς του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι ακολουθούν διαφορετικό πρότυπο (βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 78-79, πιν. 45β και 46α).

⁴⁹² Και τα τρία μνημεία είναι αδημοσίευτα.

⁴⁹³ Davidov, Ηορονο, πιν. 32-33.

⁴⁹⁴ Το ζώο εμφανίζεται με υψωμένο το λαιμό σε παλαιохριστιανικά παραδείγματα (βλ. Millet, Recherches, σ.257), στη μονή Μυρτιάς Αιτωλίας (Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς, εικ.7), στο ναό Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα (Stavrouloulou-Makri, Veltsista, πιν. 16b), στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 46α και 45β αντίστοιχα) και στο Σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτο).

σης αποτελείται από ένα ορεινό έξαρμα στα αριστερά και το κάστρο της πόλης της Ιερουσαλήμ στα δεξιά.

Πρέπει να συμφωνήσουμε με την Αν. Τούρτα⁴⁹⁵, που συνδέει την παράσταση του Δρυόβουνου με την αντίστοιχη της μονής Μυρτιάς⁴⁹⁶, της Ρασσιώτισσας Καστοριάς⁴⁹⁷ και τις τοιχογραφίες της μονής Αγ. Παύλου⁴⁹⁸. Παρόμοια με το Δρυόβουνο αποδίδεται η Βαϊοφόρος στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁴⁹⁹ και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, αλλά τις περισσότερες ομοιότητες παρουσιάζει η σκηνή στις τοιχογραφίες της μονής Κοιμήσεως το Σπήλαιο Γρεβενών⁵⁰⁰.

Η Σταύρωση [επιγ. Η ΣΤΑΥΡΩΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 117)

Η μεγάλη σύνθεση της Σταύρωσης τοποθετείται στο Δρυόβουνο στο μέσο της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου του ναού, ανάμεσα στις παραστάσεις της Ανάβασης στο Σταυρό και της Αποκαθήλωσης και πάνω από την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο Εσταυρωμένος [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] τοποθετείται στο κέντρο ανάμεσα στους δυο ληστές, που αποδίδονται σε μικρότερες διαστάσεις σε μια προσπάθεια του αγιογράφου Νικολάου να προσδώσει προοπτικές διαστάσεις στη σύνθεση. Το κεφάλι του με τον ακάνθινο στέφανο γέρνει ελαφρώς πάνω στο στήθος, ενώ το σώμα του Χριστού είναι καλοσχηματισμένο, με μακριά άκρα και σηματοποιεί πάνω στο σταυρό καμπύλη τύπου S. Το αίμα του Χριστού, που τρέχει από τις παλάμες τους συλλέγεται σε ποτήρια από δύο ιπτάμενους αγγέλους μικρών διαστάσεων, που ζωγραφίζονται εκατέρωθεν του Εσταυρωμένου. Ο άγγελος, μάλιστα, που ίπταται αριστερά του Χριστού (εικ. 120) κρατά προτεταμένο και ένα δεύτερο ποτήριο, όπου συλλέγεται το «αίμα και ύδωρ» από την πλευρά του Ιησού, που μόλις φαίνεται να έχει λογίσει στρατιώτης με πλούσια ενδυμασία και περικεφαλαία, ο οποίος παριστάνεται σε χαμηλότερο επίπεδο να στρέφεται προς την μεριά του Χριστού. Εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο ίδιος ο Σταυρός, πάνω στον οποίο κρεμάται το σώμα του Χριστού, που ζωγραφίζεται με εμφανή τα νερά του ξύλου και την επιγραφή INBI στην κορυφή⁵⁰¹. Οι σταυροί των δύο ληστών αποδίδονται με διαφορετικό τρόπο χωρίς τα νερά του ξύλου, αλλά και οι ίδιοι οι ληστές παριστάνονται διαφορετικά με τα χέρια περασμένα πάνω από την οριζόντια κεραία του σταυρού ο μεν Δυσμάς [επιγ. ΔΙΜ(ΑΣ)] με την πλάτη στο σταυρό κοιτάζοντας περίλυπος, αλλά φωτοστεφανωμένος πλέον, τον Εσταυρωμένο, ο δε Γέστας [επιγ. ΚΑΙΣΤ(αζ)] με το στήθος στο σταυρό του, η οριζόντια κεραία του οποίου είναι πλάγια. Το σώμα του Γέστα παρουσιάζει έντονη σχηματοποίηση και η όψη του θυμίζει παραστάσεις δαιμο-

⁴⁹⁵ Τούρτα, ό.π., σ. 80-81.

⁴⁹⁶ Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς., εικ.7.

⁴⁹⁷ Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασσιώτισσα, πιν. 27 α.

⁴⁹⁸ Millet, Athos, πιν. 187.5.

⁴⁹⁹ Davidov, Ηορονο, πιν. 34.

⁵⁰⁰ Τα δυο τελευταία μνημεία είναι αδημοσίευτα.

⁵⁰¹ Με τον ίδιο τρόπο ζωγραφίζεται ο Σταυρός στις παραστάσεις της Ανάβασης στο Σταυρό και της Αποκαθήλωσης.

νισμένων μορφών. Στο κάτω μέρος του Σταυρού εικονίζεται η Μαρία Μαγδαληνή με ξέπλεκα τα μαλλιά και ερυθρό ένδυμα γονατίζει και αγκαλιάζει το σταυρό. Ένθεν και ένθεν του Σταυρού δύο ομάδες συμπληρώνουν την εικονογραφία της σκηνής. Η πρώτη είναι αυτή της Παναγίας, που περιστοιχισμένη από τέσσερις άλλες γυναίκες που θρηνούν, βιώνει το δράμα της Σταύρωσης με αξιοπρέπεια φέρνοντας το ένα χέρι στο πρόσωπο και το άλλο προτεταμένο προς τον Χριστό. Η δεύτερη ομάδα αποτελείται από τον Ιωάννη, που θρηνεί με διακριτικές χειρονομίες, τον φωτοστεφανωμένο εκατόνταρχο Λογγίνο και, πίσω από τον Ιωάννη, το στρατιώτη, που λογχίζει την πλευρά του Χριστού. Σημειώνουμε εδώ την προσοχή στην απόδοση των λεπτομερειών της στρατιωτικής ενδυμασίας του εκατόνταρχου και του στρατιώτη με τη λόγχη. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό περιορίζεται σε ένα συνεχόμενο τοίχο με επάλξεις με ένα διπλό οξυκόρυφο παράθυρο δίπλα στη Μαγδαληνή. Τέλος, πάνω από το σταυρό εμφανίζονται ο ήλιος και η σελήνη (εικ. 118 και 119) με χαρακτηριστικά ανθρώπινου προσώπου σε μια ιδιαίτερα πετυχημένη απόδοση, που σαφώς παραπέμπει σε δυτικά πρότυπα.

Ο βασικός εικονογραφικός ιστός της παράστασης θυμίζει παραδείγματα της κρητικής σχολής⁵⁰² και δε συμφωνεί με την εικονογραφία των Κατελανικών μνημείων⁵⁰³ ή της ισχυροβόλου παράστασης της Βελτσίστας⁵⁰⁴, που ακολουθούν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι στους ναούς του Ζαγορίου⁵⁰⁵. Η ολιγοπρόσωπη σύνθεση του Δρυοβούνου διατηρεί την λιτότητα της Σταύρωσης του καθολικού της μονής Μ. Μετεώρου⁵⁰⁶, του ναού της Κοιμήσεως στην Καλαμπάκα⁵⁰⁷, του παλαιού Καθολικού της μονής Βυτουμά⁵⁰⁸ και του παρεκκλησίου των τριών Ιεραρχών στη μονή Βαρλαάμ⁵⁰⁹. Ορισμένες λεπτομέρειες, ωστόσο, της σύνθεσης του αγιογράφου Νικολάου καταδεικνύουν ότι έχει επηρεαστεί άμεσα από δυτικά πρότυπα: Τα νερά στο ξύλο του Σταυρού⁵¹⁰, ο άγγελος που συλλέγει το αίμα του Χριστού με δύο ποτήρια⁵¹¹, η τεχνοτροπία της απόδοσης του ήλιου και της σελήνης και η Μαγδαληνή που αγκαλιάζει το Σταυρό⁵¹². Το συμπέρασμα που εξάγεται από την εικονογραφική ανάλυση της παράστασης της Σταύρωσης του Δρυοβούνου είναι ότι ο ζω-

⁵⁰² Π.χ. τοιχογραφίες της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 129.2).

⁵⁰³ Βλ. Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, σ. 56-60, όπου και εκτεταμένη βιβλιογραφία για το θέμα.

⁵⁰⁴ Stavropoulou-Makri, Veltsista, σ. 79-81, πιν. 26.

⁵⁰⁵ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 110-112, πιν. 8 και 61α.

⁵⁰⁶ Χατζηδάκης-Σοφινός, Το μεγάλο Μετέωρο, σ. 139.

⁵⁰⁷ Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, πιν ΙΓ'.

⁵⁰⁸ Ο.π., εικ. 227.

⁵⁰⁹ Ο.π., πιν. Ζ'.

⁵¹⁰ Τα νερά στο ξύλο του σταυρού ζωγραφίζονται για πρώτη φορά στο καθολικό της μονής Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, Το μεγάλο Μετέωρο, σ. 139), αλλά με εντελώς διαφορετικό τρόπο.

⁵¹¹ Το μοτίβο του αγγέλου που κρατάει δύο ποτήρια για να συλλέξει το αίμα του Χριστού απαντά σε χαρακτηριστικά του Ντύρερ (Knappe, Dürer, πιν. 190). Στη φορητή εικόνα της Σταύρωσης του Α. Παβία (Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα, πιν. 48.2) το αίμα συλλέγεται από τρεις αγγέλους και οι υπόλοιποι απεικονίζονται θρηνούντες.

⁵¹² Τη Μαγδαληνή να αγκαλιάζει το Σταυρό του Χριστού συναντούμε στην παράσταση της Σταύρωσης σε φορητή εικόνα του Εμ. Λαμπάρδου στη συλλογή Λοβέρδου (Ξυγγόπουλος, Σχεδίασμα, πιν. 45.2), στον Αγ. Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, εικ. 8), στην Κοίμηση της Καλαμπάκας (Σαμπανίκου, ό.π., πιν ΙΓ'), στο παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ (Σαμπανίκου, ό.π., πιν. Ζ'), αλλά και νωρίτερα στην παράσταση της Αποκαθήλωσης στη μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, Théophane, σ. 72, πιν. 99).

γράφος έχει στα χέρια του ανθίβολα κρητικής τέχνης, από τα οποία δεν μπορεί να απεμπλακεί πλήρως, προσπαθεί όμως να τα μολιάσει με διάσπαρτα στοιχεία δυτικής τεχντροπίας.

Η Κάθοδος στην Άδη [επιγ. Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 121)

Στο δυτικό μέρος του θολωτού της βόρειας καμάρας κάτω από τον τρούλο τοποθετείται η παράσταση της Καθόδου στον Άδη. Ο Χριστός βρίσκεται στον άξονα της σύνθεσης και εικονίζεται να περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα και να ανασύρει τον Αδάμ και την Εύα από τους τάφους τους πατώντας πάνω στις πύλες του Άδη. Ο χιτώνας του είναι πράσινος και το μάτιό του, που ζωγραφίζεται μάλιστα να ανεμίζει προς τα πάνω, χρυσό. Κάτω από τις συντετριμμένες πύλες εικονίζεται με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα και τα πόδια αλυσοδεμένα ο Σατανάς, που ζωγραφίζεται με μελανά χρώματα. Πίσω από τον Αδάμ μπορούμε να διακρίνουμε έναν όμιλο από έντεκα μορφές, των οποίων προΐσταται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος (η μόνη φωτοστεφανωμένη μορφή της σύνθεσης) και ακολουθούν ο Σολομών και ο Δαβίδ. Πίσω από την Εύα εικονίζεται πρώτος ο Μωυσής και ακολουθεί όμιλος από ανδρικές και γυναικείες μορφές δικαίων και αποστόλων. Σε υψηλότερο επίπεδο δύο μικροί ιπτάμενοι άγγελοι φέρουν τα σύμβολα του Πάθους.

Η σύνθεση της Καθόδου στον Άδη στο Δρυόβουνο ακολουθεί την εικονογραφική πεπατημένη οδό, που έχει καθιερώσει ο Θεοφάνης στο Καθολικό της Λαύρας⁵¹³ και ο Νικόλαος προσπαθεί να εντάξει την πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση στο μικρό πλαίσιο της ζωγραφικής επιφάνειας που διαθέτει, παραλείποντας οποιοδήποτε δευτερεύον επεισόδιο. Η παράσταση του Δρυοβούνου παρουσιάζει ομοιότητες και με την Ανάσταση στη Μολυβοκκλησία⁵¹⁴, στη μονή Δοχειαρίου⁵¹⁵ και στο παρεκκλήσιο των τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ⁵¹⁶, ενώ το ίδιο ανθίβολο πρέπει να έχει χρησιμοποιηθεί για τις παραστάσεις στον Τύρναβο⁵¹⁷ και στη Ζέρμα⁵¹⁸, αν κρίνουμε από τη λιτή διαμόρφωση της παράστασης, τα παριστανόμενα πρόσωπα και τις πτυχώσεις των ενδυμάτων. Το παράδειγμα επίσης της Καθόδου στον Άδη στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁵¹⁹ διαμορφώνεται ακριβώς όπως και η παράσταση του Δρυοβούνου. Στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως στο Σπήλαιο Γρεβενών η Κάθοδος στον Άδη παριστάνεται στην αψίδα του βόρειου χορού και ο ζωγράφος Νικόλαος έχει στη διάθεσή του μια μεγάλη ζωγραφική επιφάνεια, προτιμά

⁵¹³ Millet, Athos, πιν. 129.1.

⁵¹⁴ Ο.π., πιν. 154.2.

⁵¹⁵ Ο.π., πιν. 223.1.

⁵¹⁶ Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, εικ.57.

⁵¹⁷ Στον Τύρναβο η Κάθοδος στον Άδη εικονίζεται δύο φορές, μία φορά στην καμάρα της Πρόθεσης και άλλη μία στο θολωτό της βόρειας κεραίας του ναού. Η δεύτερη απεικόνιση είναι αυτή που μοιάζει με την παράσταση στο Δρυόβουνο. Η ζωγραφική του μνημείου είναι αδημοσίευτη.

⁵¹⁸ Αδημοσίευτο. Σώζεται μόνο το κάτω ήμισυ της παράστασης.

⁵¹⁹ Ο νάρθηκας του μνημείου αδημοσίευτος.

όμως να απεικονίσει την παράσταση, όπως ακριβώς και στο Δρυόβουνο με μια λιτή εικονογραφία χωρίς πρωτοτυπίες⁵²⁰.

Η Ανάσταση «δυτικού τύπου» [επιγ. Η ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 121α)

Στην ιδιαίτερα σπάνια για την εποχή της παράσταση της Ανάστασης, του λεγόμενου «δυτικού τύπου»⁵²¹, ο Χριστός εικονίζεται θριαμβευτής πάνω στο μνήμα, φορώντας κατάλευκο ιμάτιο πάνω στο γυμνό του σώμα και κρατώντας στο αριστερό του χέρι σημαία. Γύρω από τον τάφο εικονίζονται πέντε αποκοιμισμένοι στρατιώτες και ανάμεσά τους ένας Ιουδαίος, που στρέφει το βλέμμα του προς τον αναστημένο Ιησού και δείχνει με το χέρι του προς αυτόν. Το βάθος της παράστασης ορίζεται από δύο ψηλά βουνά ανάμεσα στα οποία παριστάνεται η μορφή του Χριστού.

Η εικονογραφία της παράστασης είναι σπάνια από κάθε άποψη. Η σύγχρονη με το Δρυόβουνο εικόνα του Ηλία Μόσκου⁵²² αντλεί την εικονογραφία του από παλιότερα δυτικά παραδείγματα, αλλά διόλου δε μοιάζει το τελικό του αποτέλεσμα με αυτό του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι. Ο Μόσκος εικονίζει το Χριστό σε θριαμβευτική δόξα να φορεί μονάχα λευκό περιζώμα, εικονίζει το κάλυμμα του μνήματος δίπλα στο κενοτάφιο και τοποθετεί αρχαγγέλους να περιβάλλουν την παράσταση. Πιο λιτή αλλά και πάλι με διαφορετική εικονογραφία από αυτή του Δρυοβούνου φαίνεται και η εικόνα του Βίκτορος⁵²³, που εικονογραφεί την Ανάσταση με δυτικότροπη απόδοση. Τα μεταγενέστερα παραδείγματα των τοιχογραφιών από καπεσοβίτες, καλαρρυτινούς, κατσανοχωρίτες και χιοναδίτες ζωγράφους⁵²⁴ ακολουθούν την εικονογραφία που προτείνει ο Μόσκος και δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες ομοιότητες με την παράσταση του Δρυοβούνου. Τους περισσότερους εικονογραφικούς παραλληλισμούς με την «δυτική» Ανάσταση στο Δρυόβουνο μπορούμε να κάνουμε με την ιταλοκρητική εικόνα του Α. Ρίτζου με τα γράμματα JHS⁵²⁵. Στο γράμμα S εικονίζεται τόσο η Ανάσταση «δυτικού τύπου», όπου εικονίζεται ο Χριστός βγαίνοντας από το μνήμα να κρατάει σημαία και να φοράει μακρύ ιμάτιο, όσο και η εις Άδου κάθοδος. Ο διπλός αυτός συνδυασμός των παραστάσεων είναι ιδιαίτερα σπάνιος συναντάται όμως έναν αιώνα σχεδόν μετά την τοιχογράφηση του Δρυοβούνου στις τοιχογραφίες χιοναδίτων ζωγράφων στη μονή Άβελ⁵²⁶. Το πιθανότερο για την περίπτωση του Δρυοβούνου είναι ότι ο αγι-

⁵²⁰ Αδημοσίευτο. Η μόνη διαφορά είναι η απεικόνιση του αγγέλου που αλυσοδένει το Σατανά και η πιο προσεγμένη απόδοση του ορεινού βάθους, όπου μπορούμε να διακρίνουμε το άνοιγμα του σπηλαίου του Άδη.

⁵²¹ Βλ. σχετικά με την ονομασία στο Τριανταφυλλόπουλος, «δυτική» Ανάστασις, σ.172-3.

⁵²² Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, πιν. 60.1.

⁵²³ Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 18, σ. 356-358.

⁵²⁴ Κωνσταντίνος, Καπέσοβο, σ. 86-88, εικ. 11β, 93-97α.

⁵²⁵ Αχειμάστου, Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου, σ.132-5, αρ.37.

⁵²⁶ Κωνσταντίνος, ό.π., σ. 88, εικ.96-97α.

ογράφος Νικόλαος εμπνέεται απευθείας από κάποιο δυτικότροπο ανθίβολο⁵²⁷, δεν μπορεί να αποκλειστεί ωστόσο το ενδεχόμενο να έχει υπόψη του κάποιο ιταλοκρητικό πρότυπο και όχι να κάποιο κατεξοχήν δυτικό, γιατί τόσο η όψη του Χριστού όσο και το βάθος της παράστασης παραπέμπουν περισσότερο σε κρητικά παραδείγματα και λιγότερο σε δυτικά.

Η Ανάληψη [επιγ. Ι ΑΝΑΛΗΨΙΣΙΣ] (εικ. 122)

Ιστορείται στην ανατολική πλευρά του εσωραχίου του βόρειου ημικυλίνδρου του σταυρού του τρούλου και φέρει σήμερα με σοβαρές απολεπίσεις. Ο Χριστός αναλαμβάνεται σε στρογγυλή δόξα που κρατούν στους ώμους τους δύο ιπτάμενοι άγγελοι, που ζωγραφίζονται ολόσωμοι. Ακριβώς κάτω από τη δόξα του Χριστού εικονίζεται η Παναγία μετωπική⁵²⁸ και εκατέρωθεν της δύο άγγελοι, που δείχνουν προς τον ουρανό. Οι δώδεκα μαθητές χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια συμπληρώνουν, ως είθισται εικονογραφικά, την σκηνή. Το βάθος της σκηνής διαμορφώνεται με επάλληλα βραχώδη εξάρματα χωρίς τα συνηθισμένα ελαιόδεντρα.

Η παράσταση του Δρυοβούνου ακολουθεί την εικονογραφία της κρητικής ζωγραφικής του 15^{ου} αι. χωρίς ιδιαίτερες παραλλαγές. Συγκεκριμένα ομοιότητες επισημαίνονται με την φορητή εικόνα Δωδεκαόρτου από τη μονή Σταυρονικήτα⁵²⁹, με φορητή εικόνα από τη μονή Μ. Λαύρας⁵³⁰, με την εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο⁵³¹ και του Ν. Ρίτζου στο Σεράγεβο⁵³². Εντύπωση προκαλεί η απεικόνιση του Χριστού μέσα στη δόξα μέχρι τους μηρούς να ευλογεί και με τα δύο του χέρια. Ο υστεροβυζαντινός αυτός τύπος⁵³³ πρέπει να οφείλεται μάλλον και στον περιορισμένο ζωγραφικό χώρο, που προσφέρεται για την ανάπτυξη της σκηνής. Παρομοίως αποδίδεται η Ανάληψη στα περισσότερα μνημεία των ζωγράφων από το Λινοτόπι, στους ναούς του Ζαγορίου⁵³⁴, στο Σπήλαιο Γρεβενών και στον Τύρναβο⁵³⁵.

Η Πεντηκοστή [επιγ. Ι ΠΕΝΤΙΚΟΣΤΙ] (εικ. 123)

⁵²⁷ Εικονογραφικές ομοιότητες υπάρχουν κυρίως με παράσταση Ανάστασης του Andrea del Castagno (Horster, Castagno, πιν. 38-39).

⁵²⁸ Ο τύπος της μετωπικής Θεοτόκου συνυπάρχει μαζί με το τύπο της Παναγίας που στρέφεται δεξιά ήδη από τον 12^ο αι. Η μετωπική Θεοτόκος προτιμάται από τους Λινοτοπίτες αλλά και από άλλα ζωγραφικά εργαστήρια του 17^{ου} αι. (βλ. σχετικά Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 81. Σαμπανίκου, Παρεκκλήσιο, σ. 138 και γενικότερα στο E. Dewald, Ascension, σ.277, 292).

⁵²⁹ Chatzidakis, Théophane, πιν.80.

⁵³⁰ Ο.π., πιν.43.

⁵³¹ Χατζηδάκης, Πάτμος, πιν.201.

⁵³² Ο.π., πιν.202.

⁵³³ Γκιολές, Ανάληψις, σ. 282, σημ.24.

⁵³⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ.81, εικ. 45β, 47α και 99β.

⁵³⁵ Το απεικονιζόμενο το θέμα πάνω από την αψίδα του ιερού βρίσκει την πλήρη εικονογραφική του διαμόρφωση με το Χριστό σε δόξα με τέσσερις αγγέλους και τους μαθητές την Παναγία και τους αγγέλους χωρισμένους σαφώς σε δύο ημιχόρια από την μεσολάβηση μικρού παραθύρου.

Η παράσταση της Πεντηκοστής τοποθετείται δίπλα ακριβώς σε αυτήν της Ανάληψης και διατηρείται και αυτή σε άσχημη κατάσταση. Οι μαθητές εικονίζονται καθισμένοι σε ημικυκλικό θρόνο, εκτός από τους δύο πιο κοντά προς τον θεατή, που ο ζωγράφος τοποθετεί σε ξεχωριστούς θρόνους με υποπόδια. Φαίνεται να χωρίζονται σε δύο ημιχόρια και παριστάνονται να συνομιλούν μεταξύ τους, ενώ οι Ευαγγελιστές και ο Παύλος κρατούν σταχωμένους κώδικες. Στο κέντρο το ημικυκλίου, που σχηματίζεται ανάμεσα στα καθίσματα των μαθητών, εικονίζεται σχεδόν ολόσωμος ο Κόσμος, σαν γέροντας με πολυτελή ενδύματα και στέμμα κρατώντας τους δώδεκα κλήρους σε μαντήλι. Το πάνω μέρος της παράστασης παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς εκτός από τις δώδεκα φλόγες, που προβάλλουν μέσα από τεταρτοσφαίριο ουρανού, ζωγραφίζονται με ιδιαίτερη προσοχή δύο υψηλά αρχιτεκτονήματα με ασιδωτές στεγάσεις που συνδέονται το καθένα τους με κίονα μέσω ενός ερυθρού βήλου.

Η εικονογραφία της Πεντηκοστής δεν εξελίσσεται ιδιαίτερα στη μεταβυζαντινή περίοδο, αλλά επαναλαμβάνει, ως επί το πλείστον, την εικονογραφική μορφή, που διαμορφώνεται ήδη από τον 9^ο αι.⁵³⁶. Παρά τις παραλλαγές των Λινοτοπιτών⁵³⁷ ο αγιογράφος Νικόλαος του Δρυοβούνου μένει πιστός στις προτάσεις του Θεοφάνη και καταλήγει σε μια σύνθεση απλή, αλλά ιδιαίτερα κομψή. Οι εικόνες δωδεκαόρτου από τις μονές της Λαύρας και Σταυρονικήτα⁵³⁸, αλλά και οι τοιχογραφίες της κρητικής σχολής στα καθολικά των Μονών Σταυρονικήτα⁵³⁹, Δοχειαρείου⁵⁴⁰ και Μεγάλου Μετεώρου⁵⁴¹ παρουσιάζουν ομοιότητες με την παράσταση του Δρυοβούνου. Η διαμόρφωση όμως του αρχιτεκτονικού βάθους της παράστασής μας παραπέμπει άμεσα στο καθολικό της Λαύρας⁵⁴². Η παράσταση στο Σπήλαιο Γρεβενών συμφωνεί με την εικονογραφία του Δρυοβούνου, αλλάζει μόνο το αρχιτεκτονικό βάθος και το Άγιο Πνεύμα, που προβάλλει με μορφή περιστεράς μέσα στον σχηματοποιημένο ουρανό. Στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁵⁴³ όμως αναγνωρίζουμε τόσο το σκηνικό βάθος της παράστασης του Δρυοβούνου, όσο και εικονογραφικές και ορισμένες τεχνοτροπικές λεπτομέρειες, που θα μπορούσαν αναντίρρητα να αποδοθούν στον χρωστήρα του ίδιου ζωγράφου.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου [επιγ. Η ΚΥΜΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)Κ(Ο)Υ] (εικ. 124-126)

Ιστορείται στον δυτικό τοίχο του ναού, πάνω ακριβώς από την είσοδο και κάτω από την παράσταση της Σταύρωσης. Οι πολλές ρωγμές στον τοίχο έχουν καταστρέψει μερικώς την παράσταση, το κάτω μέρος της οποίας έχει αρχίσει να απολεπίζεται (εικ. 125). Η Παναγία εικονίζεται πάνω στη νεκρική κλίνη με πλούσια κοσμημένη ποδέα και σκαλιστά πόδια και πίσω από την κλί-

⁵³⁶ Grabar, *Pentecote*, σ. 615 κ.ε.

⁵³⁷ Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, σ. 82-3, πιν. 45β, 47β.

⁵³⁸ Chatzidakis, *Théophane*, πιν. 42 και 81 αντίστοιχα.

⁵³⁹ Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 103.

⁵⁴⁰ Millet, *Athos*, πιν. 196.1.

⁵⁴¹ Χατζηδάκης-Σοφιανός, *Το μεγάλο Μετέωρο*, πιν. 115.

⁵⁴² Millet, *ό.π.*, πιν. 118.2.

⁵⁴³ Davidov, *Ηορονο*, εικ. 46.

νη μέσα σε ελλειψοειδή δόξα ο Χριστός σε αντικίνηση στρέφει το σώμα και το κεφάλι του προς τα αριστερά, αλλά τα καλυμμένα χέρια του, που κρατούν την ψυχή της Θεοτόκου ως σπαργαωμένη κόρη, στρέφονται προς τα δεξιά. Εκατέρωθεν της μορφής του Χριστού παριστάνονται δύο άγγελοι με καλυμμένα τα χέρια τους, ενώ πάνω ακριβώς από την ελλειψοειδή δόξα παριστάνεται ένα εξαπτέρυγο χερουβίμ. Στο προσκέφαλο της Παναγίας θυμιατίζει ο απόστολος Πέτρος, ενώ στα πόδια της αναγνωρίζουμε τις μορφές του Παύλου και του Ιωάννη. Και άλλοι απόστολοι εικονίζονται γύρω από την κλίνη, όπως επίσης πέντε μορφές ιεραρχών και τρεις γυναικείες μορφές. Μπροστά από την κλίνη ο αγιογράφος Νικόλαος δεν ξεχνά να παραστήσει το επεισόδιο του Ιεφονία και ανάμεσα στις παριστανόμενες μορφές του ίδιου του Ιεφονία και του μικρού αγγέλου τοποθετεί ένα κηροστάτη πάνω σε βάθρο. Στο πάνω μέρος της παράστασης απεικονίζεται και η μετάσταση της Θεοτόκου, όπου σε μικρή ελλειψοειδή δόξα, που φέρουν δύο ολόσωμοι ιπτάμενοι άγγελοι, παριστάνεται η μορφή της Θεοτόκου. Στον κενό χώρο, που απομένει πάνω από τα δύο απλά οικοδομήματα, που πλαισιώνουν την παράσταση, παριστάνονται οι δώδεκα απόστολοι σε νεφέλες, που λαμβάνουν το σχήμα ανθρώπινων προσωπείων (εικ. 126).

Η παράσταση του Δρυοβούνου συνιστά το αποτέλεσμα της σύνθεσης στοιχείων διαφόρων εικονογραφικών παραδόσεων, που έχει συλλέξει ο αγιογράφος Νικόλαος, όπως πειστικά απέδειξε η Α. Τούρτα⁵⁴⁴. Έτσι λοιπόν η στάση του Χριστού, η λαμπάδα σε βάθρο μπροστά από την κλίνη, αλλά και η γεροντική ογκηρή μορφή που σκύβει στο προσκέφαλο της Θεοτόκου, ανήκουν στον απόηχο της τέχνης του Θεοφάνη⁵⁴⁵, οι άγγελοι με τα σκεπασμένα χέρια ανήκουν σε υστεροβυζαντινά έργα⁵⁴⁶, ενώ οι νεφέλες που μεταφέρουν τους αποστόλους απηχούν κρητικές⁵⁴⁷ και ταυτόχρονα δυτικές επιδράσεις⁵⁴⁸. Εμμένοντας περισσότερο στο τελευταίο στοιχείο παρατηρούμε ότι τα σύννεφα δεν οδηγούνται από αγγέλους⁵⁴⁹, όπως συμβαίνει στο καθολικό της μονής της Λαύρας⁵⁵⁰, στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ⁵⁵¹ ή στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια⁵⁵², αλλά τοποθετούνται μόνοι τους μέσα σε αυτά, τα σύννεφα δηλαδή είναι αυτοκι-

⁵⁴⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 86-87.

⁵⁴⁵ Η Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 86, σημ. 474, 475) συσχετίζει τα στοιχεία αυτά με τις τοιχογραφίες της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 132.1, 133.1), του Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 224-225) και φορητή εικόνα δωδεκαόρτου από τη μονή Σταυρονικήτα (Chatzidakis, Théophane, πιν. 82).

⁵⁴⁶ Η Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 86, σημ. 476) συσχετίζει το στοιχείο αυτό με τη ζωγραφική του Αγ. Νικήτα στο Čučer και του Staro Nogoričino (Millet-Frolow, III, πιν. 45,3 και 99,1 αντίστοιχα). Το ίδιο στοιχείο όμως εμφανίζεται στις αρχές του 17^{ου} αι. στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι, από όπου πρέπει να έχει εμπνευστεί και ο ζωγράφος Νικόλαος του Δρυοβούνου.

⁵⁴⁷ Σύμφωνα με την Α. Τούρτα οι μορφές που σχηματίζονται στις νεφέλες είναι αποκρουστικές και απηχούν στοιχεία της τέχνης του Φ. Κατελάνου. Οι μορφές του Δρυοβούνου όμως διόλου αποκρουστικές δεν είναι, αλλά αντίθετα ζωγραφίζονται με ανθρώπινα χαρακτηριστικά και εκπέμπουν μια μεγάλη αυστηρότητα και πλησιάζουν περισσότερο στις νεφέλες του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, εικ. 270, 274-276) και στο καθολικό και την τράπεζα της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 132.1 και 149.1-2).

⁵⁴⁸ Γαρίδης, Το φανταστικό στοιχείο, σ. 239 κ.ε., όπου και ένας εκτεταμένος κατάλογος με παραδείγματα από νεφέλες με προσωπεία ανθρώπινων και άλλων μορφών.

⁵⁴⁹ Για την οδήγηση των νεφελών από αγγέλους βλ. Γαρίδης, ό.π., σ. 247.

⁵⁵⁰ Millet, Athos, πιν. 132.1.

⁵⁵¹ Γαρίδης, ό.π., εικ.1.

⁵⁵² Αδημοσίητο.

νούμενα οχήματα, όπως συμβαίνει στο καθολικό και το παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι και στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως στη Ζέρμα⁵⁵³. Στον τελευταίο αυτό ναό, παρά την κακή κατάσταση διατήρησης, η Κοίμηση της Θεοτόκου φαίνεται να αντιγράφει την προγενέστερη σύνθεση του Δρυοβούνου.

ΒΙΟΣ ΚΑΙ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

Η Βρεφοκτονία [επιγ. Η ΒΡΕΦΩΚΤΟ / ΝΙΑ ΤΟΥ ΗΡΩΔΗ] (εικ. 127)

Εικονίζεται στην καμάρα της νότιας κεραίας του σταυρού, που στηρίζει τον τρούλο και καταλαμβάνει το χώρο δύο ζωγραφικών διαχωρών. Στα αριστερά αναγνωρίζουμε τον Ηρώδη καθισμένο σε πλατύ θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο και διβαθμιδωτό υποπόδιο και ντυμένο με βασιλικά ενδύματα και στέμμα να δίνει με την χειρονομία του δεξιού του χεριού το σύνθημα για την έναρξη της σφαγής. Πίσω ακριβώς από το θρόνο εικονίζεται ένας στρατιώτης, που κρατάει ξίφος και δε φέρει κράνος. Οι δύο προαναφερθείσες μορφές τοποθετούνται κάτω από κομψή κιονοστήρικτη κατασκευή, που ενώνεται μέσω ερυθρού υφάσματος με ψηλό δέντρο. Μπροστά από τον Ηρώδη ένας στρατιώτης λογχίζει ένα νήπιο, που κρατάει από το πέλμα, ενώ δεξιότερα ένας άλλος τρυπά με τη λόγχη του ένα νήπιο, το οποίο έχει στο υψωμένο του χέρι. Σε χαμηλότερο επίπεδο μια γενειοφόρος μορφή εικονίζεται την ώρα που σκοτώνει μια μητέρα, την οποία κρατά από τα μαλλιά και μια άλλη μάνα με ερυθρό φόρεμα και λυτά τα μαλλιά της, που θρηνεί για το παιδί που κρατά στα χέρια της. Ακολουθεί ένα σύμπλεγμα από έναν στρατιώτη με κοντό φόρεμα, που κραδαίνει ανάποδα το ξίφος του απειλώντας να σκοτώσει το νήπιο, που έχει πιάσει από το πόδι, το οποίο σφίγγει στην αγκαλιά της η μητέρα του. Πίσω ακριβώς μια γυναικεία μορφή με υψωμένα τα χέρια. Στο ίδιο επίπεδο μια μάνα, που προσπαθεί να σώσει το τέκνο της από το στρατιώτη, ο οποίος εικονίζεται πιο πίσω και φαίνεται να την έχει αρπάξει από την κόμη. Ακριβώς μπροστά μια κυρτωμένη μορφή στρατιώτη με κοντό πράσινο φόρεμα, που αποκεφαλίζει γυμνό νήπιο, ενώ σε χαμηλότερο επίπεδο κείται αποκεφαλισμένο ένα ακόμα. Η μακάβρια παράσταση κλείνει με την μορφή μιας μάνας, που σκύβει να δει το νήπιό της αγγίζοντάς το τρυφερά με τα δύο της χέρια στο πρόσωπο. Ο ζωγράφος μας δεν παραλείπει να εικονίσει το επεισόδιο, όπου μια μάνα υπό την απειλή του υψωμένου ξίφους του στρατιώτη απευθύνεται στη φωτοστεφανωμένη Ελισάβετ με το μικρό Ιωάννη, που εμφανίζεται στην άνω δεξιά ταινία της παράστασης. Η σκηνή τοποθετείται σε ένα ορεινό τοπίο με δύο κορυφές, ανάμεσα στις οποίες εικονίζεται

⁵⁵³ Στα δύο αδημοσίευστα αυτά καθολικά τα σύννεφα αποδίδονται σε διάφορους έντονους χρωματισμούς ενώ στο Δρυόβουνο τα σύννεφα είναι μονόχρωμα, σε μια γκριζωπή απόχρωση.

μεγάλο κάστρο (της Βηθλεέμ) και πλάι σε αυτό ο προφήτης Ιερεμίας κρατώντας ειλητάριο με την επιγραφή: ΡΑΧΗΛ / ΚΛΕΟΥΣΑ / ΤΑ ΤΕΚΝ / Α ΑΥΤΟΙΣ⁵⁵⁴.

Η παράσταση του Δρυοβούνου αντιγράφει επακριβώς την παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα⁵⁵⁵. Οι διαφοροποιήσεις που παρουσιάζονται στην παράσταση του αγιογράφου Νικολάου είναι ελάχιστες και δικαιολογούνται από την έλλειψη χώρου στο Δρυόβουνο⁵⁵⁶. Η παράσταση της Βρεφοκτονίας για ακόμα μια φορά αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος Νικόλαος είναι ένθερμος θιασώτης της τέχνης του Θεοφάνη και ανατρέχει συχνά στα έργα του, δε διστάζει δε να αντιγράψει έως και την παραμικρή τους λεπτομέρεια. Το ίδιο ανθίβολο με τον ζωγράφο του Δρυοβούνου φαίνεται να έχει και ο ζωγράφος της μονής «Φλαμουρίου» στο Πήλιο⁵⁵⁷, αφού και οι δύο καταλήγουν σε μια παρόμοια τεχνοτροπική διαπραγμάτευση⁵⁵⁸, γεγονός που μας βάζει σε σκέψεις για τις πιθανές σχέσεις των δύο ζωγράφων⁵⁵⁹. Στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο η παράσταση της Βρεφοκτονίας ακολουθεί σε γενικές γραμμές το πρότυπο του Θεοφάνη και μάλιστα παρουσιάζονται εικονογραφικές ομοιότητες με το Δρυόβουνο⁵⁶⁰, αλλά η στενότητα χώρου αναγκάζει το ζωγράφο να συμπύκνει την παράσταση, οπότε και το τελικό αποτέλεσμα παρουσιάζεται διαφορετικό από αυτό του Δρυοβούνου.

Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό [επιγ. Η ΜΕΣΩ / ΠΕΝΤΗΚΩΣΤΟΙ] (εικ. 128)

Η παράσταση τοποθετείται στην ανώτερη ζώνη του τοίχου της νότιας κεραίας του σταυρού του τρούλου, που διαμορφώνεται σαν τοξωτή επιφάνεια μικρή σε ύψος, αλλά με μεγάλο πλάτος και η σκηνή αναγκαστικά προσαρμόζεται στις διαστάσεις της ζωγραφικής επιφάνειας. Ο Χριστός [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] εικονίζεται σε μικρή ηλικία σε μαρμάρινο θρόνο με απλό ερεισί-

⁵⁵⁴ Ορίζεται στην Ερμηνεία (σ. 80) ως το κείμενο του Προφήτη Ιερεμίας στην παράσταση της Βρεφοκτονίας (Μτ. 2, 18), αν και συνήθως αναγράφεται το πρώτο μισό του στίχου.

⁵⁵⁵ Millet, Athos, 122.1. Σχετικά με τις παραστάσεις που βασίζονται στο πρότυπο του Θεοφάνη βλ.. Statoroulou-Makri, le massacre des innocents, σ. 366 κ.ε., Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ. 57 κ.ε. ενώ για τις παραλλαγές του θέματος από τον Κατελάνο βλ. Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς, σ. 195-198, όπου και μεγάλη βιβλιογραφία για τα υπόλοιπα μνημεία του κύκλου του Κατελάνου.

⁵⁵⁶ Συγκεκριμένα παραλείπεται ο δεύτερος φρουρός πίσω από τον Ηρώδη, τα νεκρά νήπια στο πρώτο πλάνο της παράστασης και η γυναικεία μορφή που σηκώνει ψηλά τα χέρια στην άκρα δεξιά πλευρά της σκηνής. Επίσης, λόγω έλλειψης χώρου φαίνεται να συμπύκνουν οι δύο στρατιωτικές μορφές στην δεξιά πλευρά σε έναν τελικά στρατιώτη που υψώνει με το αριστερό του χέρι το ξίφος του απειλητικά προς την Ελισάβετ, ενώ με το αριστερό κρατά τη θήκη του ξίφους. Η ίδια η Ελισάβετ δεν εικονίζεται σε σπήλαιο, αλλά προστατευμένη πίσω από τον υψηλό ορεινό όγκο. Δύο ακόμα ελάσσονος σημασίας διαφορές είναι το μέγεθος του κάστρου της Βηθλεέμ και ο φωτισμένος του προφήτη Ιερεμίας. Παρά τις μικρές αυτές διαφοροποιήσεις η παράσταση μοιάζει εκπληκτικά με αυτή του Θεοφάνη, τόσο που πρέπει να υποθέσουμε με σιγουριά ότι ο Νικόλαος από το Λινοτόπι έχει στα χέρια του ένα ανθίβολο που αντιγράφει με λεπτομέρειες την παράσταση της Λαύρας.

⁵⁵⁷ Νάνου, Πήλιο, σ. 163-4, εικ. 4.

⁵⁵⁸ Και ο ζωγράφος της μονής «Φλαμουρίου» φαίνεται να προβληματίζεται για την τοποθέτηση του κάστρου της Βηθλεέμ και για τη διαμόρφωση του σκηνικού βάθους. Σημειώνουμε επίσης την εικονογραφική λεπτομέρεια του αποκεφαλισμένου ντυμένου νηπίου σε πρώτο πλάνο, που επαναλαμβάνεται στο Δρυόβουνο.

⁵⁵⁹ Σημειώνουμε ότι ο ζωγράφος από το Λινοτόπι Νικόλαος έχει δράσει την περιοχή του Πηλίου καθώς έχει ιστορήσει το καθολικό της μονής Αγ. Αθανασίου (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 37-38 και Νάνου, Πήλιο, σ. 165).

⁵⁶⁰ Π.χ. η Ελισάβετ εκτός σπηλαίου, απόδοση του τοπίου. (Αδημοσίευτο).

νωτο και υποπόδιο, ενώ οι έξι ιουδαίοι διδάσκαλοι παριστάνονται καθισμένοι ανά τρεις σε πεπλατυσμένο ημικυκλικό θρόνο, άλλοι σκεπτικοί και άλλοι να χειρονομούν έκπληκτοι. Πίσω από το θρόνο προβάλλει η μορφή της φωτοστεφανωμένης Παναγίας [επιγ. Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ].

Προφανώς στην παράστασή μας δεν απεικονίζεται η Μεσοπεντηκοστή (Ιω., 7,14-36), αλλά η παράσταση του Χριστού δωδεκαετή στο ναό (Λκ., 2,42-50). Ο συμφυρμός των δύο αυτών θεμάτων είναι συχνός και συναντάται ήδη από τις τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου⁵⁶¹. Στη Μεσοπεντηκοστή στο Σπήλαιο Γρεβενών και στην Κοίμηση της Ζέρμας⁵⁶² διατηρείται η παρουσία της Παναγίας και η μικρή ηλικία του Χριστού, δεδομένης όμως της μεγαλύτερης ζωγραφικής επιφάνειας, η εικονογραφία του θέματος γίνεται εκτενέστερη⁵⁶³. Η παράσταση στο νάρθηκα του Νονο Χορονο ομοιάζει ιδιαίτερα με τις τοιχογραφίες στο Σπήλαιο και τη Ζέρμα⁵⁶⁴.

Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό [επιγ. Ω ΧΡΟΙΣΤΟΣ ΔΙΩΚΟΝ ΤΟΥΣ ΠΩΛΟΥΝΤΑΣ ΕΝ ΤΩ ΙΕΡΩ] (εικ. 129)

Ο Χριστός με μαστίγιο στο υψωμένο δεξί του χέρι και ειλητάριο στο αριστερό, ακολουθούμενος από τους μαθητές του εικονίζεται σε μια ορμητική κίνηση να διώχνει τους εμπόρους, που εικονίζονται να φεύγουν βιαστικά παίρνοντας μαζί τα εμπορεύματά τους. Ο πρώτος της ομάδας των εμπόρων συλλέγει σε πουγκί τα νομίσματα από το πεσμένο τραπέζι, ενώ η γεροντότερη μορφή πίσω του εικονίζεται σε μία χειρονομία έκπληξης. Δεξιότερα ένας έμπορος, που κρατά κουτί με δυο πουλιά, ενώ δίπλα του ένας άλλος, που φεύγει οδηγώντας ένα σύνολο από ζώα⁵⁶⁵. Σε ένα δεύτερο επίπεδο εικονίζεται ένας όμιλος από επτά τουλάχιστον άτομα, άνδρες και γυναίκες. Ιδιαίτερη προσοχή έχει δοθεί στην απόδοση του σκηνικού βάθους: Το ιερό παριστάνεται σαν ψηλό κιβώριο με χαμηλότερα παραπετάσματα και όλο αυτό δίνει την εντύπωση μιας ομοιόμορφης κατασκευής από επτά καμπυλόγραμμα τόξα. Η κορυφή της κατασκευής ενώνεται με ύφασμα με οικοδόμημα και με έναν υψηλό κίονα.

Η παράσταση του Δρυοβούνου διατηρεί την εικονογραφία της αντίστοιχης σκηνης στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα⁵⁶⁶ και του Αγ. Ζαχαρία στο Γράμμο⁵⁶⁷, αλλά ο ζωγράφος φαίνεται να ζωγραφίζει με βάση ένα συγκεκριμένο αντίβολο, από όπου αντιγράφει την αρχιτεκτονική κατασκευή του ιερού, που χρησιμοποιείται τόσο στο καθολικό της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών όσο και στο καθολικό στη Ζέρμα Κονίτσης⁵⁶⁸.

⁵⁶¹ Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 13.

⁵⁶² Αδημοσίευτα. Οι παραστάσεις των δύο μνημείων φαίνεται να έχουν γίνει από το ίδιο αντίβολο.

⁵⁶³ Προστίθεται η μορφή του Ιωσήφ, οι Ιουδαίοι είναι περισσότεροι σε αριθμό και η παράσταση αποκτά σκηνικό βάθος.

⁵⁶⁴ Με τη διαφορά ότι ο Ιωσήφ και η Παναγία εικονίζονται δεξιότερα, ξέχωρα από τις υπόλοιπες μορφές.

⁵⁶⁵ Συγκεκριμένα δύο άλογα, δύο βόδια και έξι πρόβατα. Η εικονογραφία της σκηνης συμφωνεί εδώ με την περιγραφή του Ευαγγελίου του Ιωάννη (Ιω 2:14-17) και ακόμα περισσότερο με αυτή της Ερμηνείας (σ.102)

⁵⁶⁶ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 88-89, πιν.49β.

⁵⁶⁷ Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας, πιν. 52α.

⁵⁶⁸ Τα μνημεία είναι αδημοσίευτα.

Η ευλογία των παιδών [επιγ. ΕΑΝ ΜΟΙ ΓΕΝΕΣΤΕ ΟΣ ΤΑ ΠΕΔΟΙΑ ΤΟΥΤΑ] (εικ. 130)

Η απλή αυτή παράσταση βασίζεται στη διήγηση των Ευαγγελίων⁵⁶⁹ και εικονίζει το Χριστό να κρατάει με το αριστερό του χέρι ένα μικρό παιδί με κόκκινο κοντό φόρεμα, ενώ πίσω από αυτό ακολουθεί μια ομάδα άλλων τεσσάρων και ακόμα πιο πίσω λίγο ξεκομμένο από τα υπόλοιπα άλλο ένα παιδί με άσπρο φορεματάκι και μικρό καλάθι στα χέρια. Πίσω από το Χριστό και τα μικρά παιδιά παριστάνεται ένα πλήθος από μορφές Ιουδαίων, τόσο άνδρες όσο και γυναίκες. Ο Χριστός με την χειρονομία του δεξιού του χεριού φαίνεται να απευθύνεται στους αποστόλους, που εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της παράστασης. Οι δύο πρώτοι, ο Πέτρος και ο Ιωάννης, εικονίζονται να φιλονικούν μεταξύ τους για το ποιος μαθητής είναι ανώτερος, δείχνοντας ο ένας τον άλλο. Το βάθος της παράστασης αποτελείται από έναν ορεινό όγκο στα δεξιά και δύο αρχιτεκτονήματα, που ενώνονται με ερυθρό ύφασμα στα αριστερά. Η παράσταση εικονίζεται και στο Σπήλαιο Γρεβενών ακολουθώντας το ίδιο πρότυπο με το Δρυόβουνο⁵⁷⁰.

Η ίαση του παραλυτικού⁵⁷¹ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΕΠΗ ΚΛΟΙΝΙΣ ΠΕ-ΡΟΙΦΕΡΩΜΕΝΟΝ ΑΥΤΟΙ ΠΑΡΑΛΗΤΥΚΟΝ] (εικ. 131)

Η σύνθεση αποδίδεται με ιδιαίτερα απλό τρόπο. Ο παράλυτος, ο οποίος εικονίζεται με μακριά γενειάδα, καλυμμένο το κεφάλι και κόκκινο σκέπασμα πάνω στο σώμα του⁵⁷², προσέρχεται πάνω σε κλίνη που υποβαστάζουν τρία άτομα⁵⁷³. Πίσω του μια ομάδα Ιουδαίων με προεξάρχοντα μια γεροντική μορφή που χειρονομεί με θυμό⁵⁷⁴ προς τον Χριστό, που εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της παράστασης ακολουθούμενος από τους αποστόλους. Το σκηνικό βάθος της παράστασης είναι εξίσου λιτό, με ένα συνεχόμενο τοίχο με ένα απλό οικοδόμημα στα αριστερά και ένα ορεινό όγκο στα δεξιά. Η σκηνή του Δρυοβούνου παρουσιάζει ομοιότητες με το πρότυπο που εμφανίζεται στη μονή της Χώρας⁵⁷⁵ και στη Dečani⁵⁷⁶, αλλά το ανθίβολο, που συμβουλευεται ο αιογράφος Νικόλαος, είναι αυτό που χρησιμοποιείται στην τράπεζα της μονής Διονυσίου⁵⁷⁷ και

⁵⁶⁹ Μτ 18:1-5, Μκ 9:33-37, Λκ 9:46-48.

⁵⁷⁰ Η παράσταση στα Γρεβενά επιγράφεται: ΕΑΝ ΜΗ ΓΕΝΕΣΤΕ ΟΣ / ΤΑ ΠΕΔΗΑ ... / ΒΑΣΗΛΗΑ / ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ και διαφέρει μόνο ως προς τη διαμόρφωση των αρχιτεκτονημάτων του βάθους και της κίνησης των αποστόλων που δείχνουν τα παιδιά.

⁵⁷¹ Περιγράφεται στα Μτ 9:1-8, Μκ 2:1-12, Λκ 5:17-26.

⁵⁷² Με παρόμοια χαρακτηριστικά αποδίδεται η μορφή στη μονή της Χώρας (Underwood, Kariye Djami 2, πιν.253).

⁵⁷³ Η Αν. Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 92) υποστηρίζει ότι η παράσταση των τριών ανδρών που μεταφέρουν την κλίνη οφείλεται σε εικονογραφική πρωτοτυπία του ζωγράφου και αναφέρει μάλιστα την ύπαρξη της ίδιας λεπτομέρειας στο παρεκκλήσι της μονής Μαυριώτισσας. Ο ζωγράφος στην παράστασή μας πρέπει να έχει ανθίβολο με τέσσερις μορφές, απλώς δεν επαρκεί ο ζωγραφικός χώρος για να παραστήσει και την τέταρτη μορφή. Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε καθώς ο άνδρας στα δεξιά εικονίζεται μισός αλλά και επειδή στην ίδια παράσταση στο Σπήλαιο Γρεβενών, όπου οι μορφές που μεταφέρουν το κρεβάτι είναι πανομοιότυπες, οι άνδρες είναι τέσσερις και όχι τρεις.

⁵⁷⁴ Μτ 9:3, Λκ 5:21.

⁵⁷⁵ Underwood, Kariye Djami 2, πιν.253.

⁵⁷⁶ Petković-Bošković, Dečani, II, πιν. LXXXV.

⁵⁷⁷ Millet, Athos, πιν. 214.1.

στο καθολικό της μονής Μ. Παναγιάς στη Σάμο⁵⁷⁸. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο παριστάνεται η ίδια σκηνή στο Σπήλαιο Γρεβενών⁵⁷⁹.

Η ίαση δύο δαιμονιζομένων στα Γάδαρα⁵⁸⁰ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΟΙΩ ΔΕΜΟΝΗ / ΖΩΜΕΝΟΝ] (εικ. 132)

Ο Χριστός απεικονίζεται στη δεξιά πλευρά της παράστασης, συνοδευόμενος από τον Πέτρο και τους υπόλοιπους μαθητές, την στιγμή της ίασης των δύο δαιμονιζομένων, που παριστάνονται γυμνοί με ακατάστατα μαλλιά έχοντας τα χέρια τους πίσω από την πλάτη. Ο πρώτος μάλιστα δαιμονισμένος εικονίζεται σκυμμένος με αλυσοδεμένα τα πόδια. Μικροί φτερωτοί δαίμονες βγαίνουν από τα στόματα των δύο δαιμονισμένων μορφών και παριστάνονται είτε να χορεύουν είτε να καβαλικεύουν την αγέλη των χοίρων, που ζωγραφίζεται στο κάτω μέρος της παράστασης. Ο ποιμένας των χοίρων, με το χαρακτηριστικό καπέλο, γκλίτσα και κρεμασμένο πάνω σε αυτή κόκκινο ένδυμα, εικονίζεται στο βάθος της παράστασης ανακοινώνοντας το θαύμα στους Γαδαρηνούς, που βγαίνουν από κάστρο με τέσσερις ψηλούς πύργους.

Ο αγιογράφος Νικόλαος καταφέρνει να εντάξει την σύνθεση στο συγκεκριμένο ζωγραφικό διάχωρο, που περιλαμβάνει την παρυφή μιας μικρής καμάρας, χωρίς να διασπάσει την ενότητα της σύνθεσης. Το εικονογραφικό πρότυπο, που χρησιμοποιείται ομοιάζει με αυτό του κυρίως ναού του Νονο Ηορονο⁵⁸¹. Η παράσταση με τα ίδια εικονογραφικά χαρακτηριστικά ιστορείται στα καθολικά της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁵⁸² και της Κοίμησης στο Σπήλαιο Γρεβενών⁵⁸³.

Η ίαση δύο τυφλών έξω από την Ιεριχώ⁵⁸⁴ [επιγ. Ω Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΔΟΙΩ ΤΗΦΛΟΥΣ] (εικ. 133)

Η παράσταση τοποθετείται δίπλα σε αυτήν της ίασης των δύο δαιμονιζομένων και η εικονογραφία της είναι ιδιαίτερος απλή. Ο Χριστός σε έντονη αντικίνηση στρέφεται προς τον όμιλο των μαθητών πίσω του, ενώ οδηγείται από τον Πέτρο, που βρίσκεται στα αριστερά του στις δύο μορφές των τυφλών. Οι τελευταίοι παριστάνονται καθισμένοι στο έδαφος με κοντούς χιτώνες, βακτηρίες και πετάσους. Πίσω τους υψώνεται ορεινός όγκος, ενώ πίσω από την ομάδα των μαθητών ζωγραφίζεται οικοδόμημα με δικλινή στέγη.

Τα βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης συναντώνται ήδη στα ψηφιδωτά του εσωνάρθηκα της μονής της Χώρας⁵⁸⁵, αλλά ο ζωγράφος του Δρυοβούνου πρέπει να χρησιμοποιεί πρότυ-

⁵⁷⁸ Πασσάς, Μεγάλη Παναγιά, πιν.ΧVIII.1.

⁵⁷⁹ Αδημοσίευτο.

⁵⁸⁰ Μτ 8:28-34, Μκ 5:1-20, Λκ 8:26-39.

⁵⁸¹ Davidov, Ηορονο, πιν. 28.

⁵⁸² Αδημοσίευτο. Ο ζωγράφος αλλάζει την ακριβή θέση των μορφών για να τα εντάξει στην στενή ζωγραφική επιφάνεια.

⁵⁸³ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στην μεσαία ζώνη του νοτίου χορού και ιστορείται όπως ακριβώς στο Δρυόβουνο.

⁵⁸⁴ Μτ 20:29-34, Μκ 10:46-52, Λκ 18:35-43.

πο κοινό με αυτό της τράπεζας της μονής Διονυσίου⁵⁸⁶. Σε ανάλογο πρότυπο εικονογραφείται η ίαση των δύο τυφλών στο νάρθηκα του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά⁵⁸⁷.

Η ίαση του κωφού⁵⁸⁸ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΥΩΜΕΝΟΣ / ΤΩΝ ΚΟΥΦΩΝ] (εικ. 134)

Ο Χριστός, ακολουθούμενος από τους μαθητές του αγγίζει το αυτί του κωφού, που κάμπτει το σώμα του προς τα εμπρός στηριζόμενος σε βακτηρία. Πίσω από τη μορφή του κωφού εικονίζεται ένας Ιουδαίος με κόκκινο φόρεμα και καλυμμένη την κεφαλή, που εκφράζει χειρονομώντας την έκπληξή του. Η σύνθεση πλαισιώνεται από απλό σκηνικό βάθος με συνεχόμενο τοίχο και ένα κτίριο με αμφικλινή στέγη και ορεινό όγκο πίσω από τη μορφή του κωφού.

Τα βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης βρίσκονται στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής Διονυσίου⁵⁸⁹. Η απλή εικονογραφία της παράστασης επαναλαμβάνεται και στο καθολικό της μονής Αγ. Παρασκευής Δομαβιστίου⁵⁹⁰.

Η ίαση του λεπρού⁵⁹¹ [επιγ. Ω Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΥΩΜΕΝΟΣ / ΤΟΥ ΛΕΠΡΟΥ] (εικ. 135)

Η σκηνή τοποθετείται σε βραχώδες σκηνικό εικονίζοντας το Χριστό να κατευθύνεται, με τη συνοδεία των μαθητών, προς το λεπρό με ορμητικό βηματισμό και τη χαρακτηριστική χειρονομία του θαύματος. Ο λεπρός φέρει τα χαρακτηριστικά σημάδια στο σώμα του και φοράει μόνο ένα λευκό περίζωμα. Πίσω του στέκεται μια μορφή Ιουδαίου, που παρακολουθεί τη σκηνή. Ανάμεσα στις δύο κορυφές του βραχώδους σκηνικού εικονίζεται κτίριο με αμφικλινή στέγηση, που ενώνεται με κόκκινο ύφασμα με έναν πεσσό.

Παρόλο που τα στοιχεία της εικονογραφίας είναι συνηθισμένα για παραστάσεις θαυμάτων του αγιογράφου Νικολάου, η συγκεκριμένη παράσταση δε φαίνεται να έχει ζωγραφιστεί από το χρωστήρα του. Οι μικρών διαστάσεων μορφές, οι πλατιές πινελιές, τα άσπρα φώτα στις παρυφές των πτυχώσεων και τα χοντροπλασμένα διακοσμητικά μοτίβα ορίζουν ένα έργο διαφορετικό από την τέχνη του Νικολάου από το Λινοτόπι. Καθώς η συγκεκριμένη τεχνοτροπία δεν επαναλαμβάνεται σε άλλα σημεία του ναού, αλλά και επειδή δεν έχουμε άλλου είδους ενδείξεις, πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να αποκλείσουμε την πιθανότητα επιζωγράφησης και να υποθέσουμε ότι ο συγκεκριμένος πίνακας είναι ζωγραφισμένος από κάποιο βοηθό στο εργαστήριο του Νικολάου. Η

⁵⁸⁵ Underwood, Kariye Djami 2, πιν.262-3.

⁵⁸⁶ Millet, Athos, πιν. 212.3.

⁵⁸⁷ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 116-117, πιν. 58β.

⁵⁸⁸ Μκ 7:31-37.

⁵⁸⁹ Millet, Athos, πιν. 203.

⁵⁹⁰ Αδημοσίευτο.

⁵⁹¹ Μτ 8:2-4, Μκ 1:40-45, Λκ 5:12-14.

παράσταση πάντως δεν παρουσιάζει εικονογραφικές πρωτοτυπίες και συμφωνεί με τα προγενέστερα μεταβυζαντινά παραδείγματα⁵⁹².

Η θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου⁵⁹³ [επιγ. Ω Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΟΜΕΝΩΣ ΤΟΙ ΠΕΘΕΡΑ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ] (εικ. 136)

Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται η πεθερά του Πέτρου πάνω σε μεγάλη κλίνη με πράσινο φόρεμα και κόκκινο κάλυμμα κεφαλής, σκεπασμένη με κόκκινο ύφασμα. Ο Χριστός την ανασηκώνει κρατώντας το αριστερό της χέρι. Πίσω από την κλίνη ζωγραφίζονται ο Πέτρος, ένας άνδρας με καλυμμένο το κεφάλι και μια γυναίκα που πιάνει τα μαλλιά της. Πίσω από το Χριστό ακολουθούν οι υπόλοιποι μαθητές όχι σαν ενιαία ομάδα, αλλά ο ένας πίσω από τον άλλο. Χαρακτηριστική της τέχνης του αγιογράφου Νικολάου είναι η μορφή του μαθητή Ανδρέα που εικονίζεται μετωπικός με έντονη κλίση της κεφαλής του προς τον δεξιό του ώμο⁵⁹⁴. Δύο οικοδομήματα συμπληρώνουν την παράσταση, ένα αετωματικό στα αριστερά και ένα πυργόσχημο με δύο ορόφους στα δεξιά, που ενώνονται μεταξύ τους με κόκκινο ύφασμα.

Η παράσταση του Δρυοβούνου ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με αυτό της μονής Πέτρας⁵⁹⁵ και όχι αυτό του παρεκκλησίου του Θεολόγου της Μαυριώτισσας⁵⁹⁶ και της μονής Φιλανθρωπινών⁵⁹⁷, όπου η παράσταση έχει αντίθετη διάταξη με την πεθερά του Πέτρου να τοποθετείται στη δεξιά πλευρά της σκηνής. Σε όλα τα παραδείγματα ο Χριστός εικονίζεται, όπως και στο Δρυόβουνο να ανασηκώνει την άρρωστη από την κλίνη της.

Η θεραπεία της ξηράς χειρός⁵⁹⁸ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΞΙΡΑΝ ΧΕΙΡΑΝ]

Ο Χριστός (εικ. 137) προσέρχεται από τα αριστερά υπό τη συνοδεία των μαθητών, με πρώτο τον Ιωάννη και όχι τον Πέτρο ως συνήθως, και υψώνει το δεξί του χέρι στη γνωστή χειρονομία του θαύματος. Στην αριστερή πλευρά ευρίσκεται ο άρρωστος κρατώντας την ξηρά χείρα⁵⁹⁹ με το αριστερό του χέρι, όπως ορίζεται άλλωστε και στην Ερμηνεία⁶⁰⁰, ενώ πίσω του εικονίζονται δύο μορφές Ιουδαίων, ένας γέρος με καλυμμένη την κεφαλή και κόκκινο πλουμιστό μανδύα και μια γυναίκα με κόκκινο μαφόριο. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά από ένα αρχιτεκτονικό σκηνικό από δύο κτίρια, ένα με καμαρωτή στέγαση στα αριστερά και ένα στη μέση της παρά-

⁵⁹² Τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης εντοπίζουμε στο καθολικό της μονής της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 127.2) και στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 39β και 43α) αλλά θα λέγαμε ότι η παράσταση μας ακολουθεί περισσότερο το πρότυπο της τράπεζας της μονής Διονυσίου (Millet, Athos, πιν. 210.1).

⁵⁹³ Μτ 8:14-15, Μκ 1:29-31, Λκ 4:38-39.

⁵⁹⁴ Παρόμοια στάση έχει έναν ολόσωμος άγγελος στον τρούλο, που σπάει τη μονοτονία των μετωπικών αγγέλων της ζώνης.

⁵⁹⁵ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ.245, εικ. 132.

⁵⁹⁶ Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 22α.

⁵⁹⁷ Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 44.

⁵⁹⁸ Μτ 12:10-13, Μκ 3:1-5, Λκ 6:6-11.

⁵⁹⁹ Πρόκειται για το δεξί χέρι του αρρώστου που αποδίδεται με μελανότερο χρώμα από το αριστερό του.

⁶⁰⁰ Ερμηνεία σ. 95.

στασης, κρυμμένο εν μέρει πίσω από ορεινό όγκο, το οποίο διαμορφώνεται σαν ψηλός ορθογώνιος πύργος με κιβώριο στην κορυφή του, που στηρίζεται σε τρεις κίονες. Το τελευταίο αυτό κτίριο χρωματίζεται σε μια έντονη απόχρωση του πράσινου, έχει ερυθρά βήλα σε όλα του τα παράθυρα και ενώνεται με κόκκινο ύφασμα με το κτίριο στα δεξιά⁶⁰¹. Το συγκεκριμένο θαύμα απεικονίζεται και στο καθολικό της μονής Διονυσίου⁶⁰², όπου ακολουθείται παρόμοιο πρότυπο.

Η κλήση του Ματθαίου⁶⁰³ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΔΙΔΑΣΚΩΝ ΤΟΝ ΜΑΤΘΙΑΝ](εικ.138)

Η σπάνια αυτή παράσταση εικονίζεται στον τοίχο της νότιας κεραίας του φουρνικού και ζωγραφίζεται με εικονογραφική απλότητα χωρίς να χάνει την κομψότητά της. Ο Χριστός εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της παράστασης ακολουθούμενος από τους μαθητές του. Ο Ματθαίος εικονίζεται στη δεξιά πλευρά της σκηνής καθισμένος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο, αλλά με κιονοστήριχο κάλυμμα σε σχήμα πι. Σηκώνει ψηλά τα χέρια σε ένδειξη έκπληξης, φοράει πράσινο χιτώνα, κόκκινο μανδύα διακοσμημένο με άνθη και έχει καλυμμένο το κεφάλι με πράσινο ύφασμα. Πίσω του ο συνεχόμενος τοίχος με τη λιτή διακόσμηση καταλήγει σε δύο δίδυμα πυργόσχημα κτίρια με δικλινείς στέγες, στα παράθυρα των οποίων είναι κρεμασμένα κόκκινα βήλα.

Ο αιογράφος Νικόλαος δεν ακολουθεί τις υποδείξεις της Ερμηνείας⁶⁰⁴, που θέλει το Ματθαίο γονατιστό και το σκηνικό βάθος να διαμορφώνεται σε χώρο, που δηλώνει ξεκάθαρα το τελωνείο. Η παράσταση της κλήσης του Ματθαίου εικονίζεται και στο Σπήλαιο Γρεβενών ακολουθώντας κοινό πρότυπο με το Δρυόβουνο⁶⁰⁵.

Η κατάρα του Ιησού προς τη συκιά⁶⁰⁶ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΚΑΤΑΡΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΣΥΚΥ] (εικ. 139)

Το θέμα αυτό, ιδιαίτερος σπάνιο στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, αποδίδεται με απλότητα στην παράσταση του Δρυοβούνου. Ο Χριστός, ακολουθούμενος από τους μαθητές του με πρώτο τον Πέτρο, εικονίζεται με τεταμένο το χέρι σε χειρονομία θαύματος προς την πλευρά της συκιάς. Το αποξηραμένο δέντρο εικονίζεται με μεγάλη ρίζα και πυκνά κλαδιά χωρίς φύλλωμα. Το βάθος της παράστασης είναι βραχώδες με δύο κορυφές διαφορετικού ύψους.

Η παράσταση ιστορείται στη Dečani⁶⁰⁷, στους ναούς της Arborea και του Voronet⁶⁰⁸, στην τράπεζα της μονής Διονυσίου⁶⁰⁹ και στο νάρθηκα του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογί-

⁶⁰¹ Η παράσταση του συγκεκριμένου θαύματος τοποθετείται στο χώρο της συναγωγής, αλλά δύσκολα θα δεχόμασταν ότι το κτίριο της παράστασής μας απεικονίζει ένα εκκλησιαστικό χώρο.

⁶⁰² Millet, Athos, πιν. 201.

⁶⁰³ Μτ 9:9, Μκ 2:14, Λκ 5:27.

⁶⁰⁴ Ερμηνεία σ. 95.

⁶⁰⁵ Η παράσταση στο μνημείο αυτό δεν επιγράφεται, όπως στο Δρυόβουνο αλλά παρατίθεται επακριβώς η ευαγγελική περικοπή του Ματθαίου επιγ. Ο Ι(ΗΣΟΥ)Σ ΗΔΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΝ ΚΑΘΗΜΕΝΟΝ ΕΠΙ ΤΟ / ΤΕΛΩΝΙΟΝ / ΜΑΤΘΑΙΟΝ ΛΕΓΟΜΕΝΟΝ ΚΑΙ ΛΕΓΙ / ΑΥΤΩ ΑΚΟΛΟΥΘΕΙ ΜΟΙ (Μτ 9:9).

⁶⁰⁶ Μτ 21:18-20, Μκ 11:12-14, 20-24.

⁶⁰⁷ Petković-Bošković, Dečani, πιν. CLXXXVIII.1.

⁶⁰⁸ Stefanescu, Bucovine et Moldavie, πιν.126, 131 αντίστοιχα.

νας στην Καστοριά⁶¹⁰. Η παράσταση του Δρυοβούνου δε δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην μορφή του Πέτρου, όπως συμβαίνει στα παραδείγματα της Καστοριάς και της Τράπεζας της μονής Διονυσίου⁶¹¹. Η παράσταση ιστορείται και στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁶¹² με μόνη διαφορά την προσθήκη αρχιτεκτονικού βάθους στην αριστερή πλευρά της σκηνής.

Ο Ιησούς και η μοιχαλίδα⁶¹³ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΠΕΝ ΤΟΥΣ ΙΟΥΔΕΟΥΣ Ο ΑΝΑΜΑΡΤΗΤΟΣ ΒΑΛΥ ΛΙΘΟΝ ΕΠΑΥΤΗΣ] (εικ. 140)

Εικονίζεται δίπλα στην παράσταση της ξηραθείσης συκής. Ο Χριστός ακολουθούμενος από τους μαθητές του, εικονίζεται με κεκλιμένο το σώμα του προς τα εμπρός απευθυνόμενος με μία χειρονομία λόγου προς τον όμιλο των Ιουδαίων, που εικονίζονται στην δεξιά πλευρά της σκηνής. Ανάμεσα στην χείρα του Ιησού και τη μορφή του Ιουδαίου εικονίζεται με λευκό χρώμα σε με πεζά γράμματα η επιγραφή: «ο αναμάρτητος / βα ληθος επαυτη». Η μοιχαλίδα με ιώδες φόρεμα με κοντά μανίκια και περίπλοκο κάλυμμα κεφαλής⁶¹⁴, τοποθετείται σε υψηλότερο επίπεδο, κάπως ξέχωρα από τη δράση της σκηνής, ανάμεσα στους δύο ορεινούς όγκους, που πλαισιώνουν την παράσταση. Πίσω από τη μοιχαλίδα διακρίνουμε κάστρο με επάλξεις και τρεις πύργους.

Η σπανιότητα του θέματος στα βυζαντινά χρόνια συνεχίζεται και στη μεταβυζαντινή εποχή, όπου όμως απαντά σε περισσότερα παραδείγματα. Η σκηνή της στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού της μονής των Φιλανθρωπινών⁶¹⁵, οι παραστάσεις στη μονή Λουκούς⁶¹⁶, στη μονή της Γόλας⁶¹⁷ και στο καθολικό της μονής Παναγίας στη Μαλεσίνα⁶¹⁸ αποδίδονται με διαφορετικό τρόπο από αυτό του Δρυοβούνου⁶¹⁹. Με την παράστασή μας εντοπίζουμε ιδιαίτερες εικονογραφικές ομοιότητες στο καθολικό της μονής Μ. Λαύρας⁶²⁰, της μονής Διονυσίου⁶²¹ και της μονής Δοχειαρίου⁶²².

⁶⁰⁹ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 116.

⁶¹⁰ Ο.π., σ. 116, πιν.58α.

⁶¹¹ Η Παϊσίδου (ό.π., σ. 116) αποδίδει την ιδιαίτερη θέση του Πέτρου μπροστά από τον Χριστό στην ευαγγελική περικοπή του Ματθαίου, προφανώς λόγω παραδρομής, καθώς ο Πέτρος εμφανίζεται στο Μκ 11:20-24.

⁶¹² Αδημοσίευτο.

⁶¹³ Ιω 8:1-11.

⁶¹⁴ Που δένεται μεν στο κεφάλι ξεδιπλώνεται αγκαλιάζοντας το σώμα της μορφής και ξαναδένεται στο ύψος των γονάτων.

⁶¹⁵ Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 43.

⁶¹⁶ Προεστάκη, Κακαβάς, πιν. 246β.

⁶¹⁷ Ο.π., πιν. 172β.

⁶¹⁸ Ο.π., πιν. 49β.

⁶¹⁹ Η παράσταση ιστορείται και στο καθολικό της μονής Πέτρας και στο ναό της Πόρτης Αγράφων χωρίς όμως να παρατίθεται εικόνα (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 248).

⁶²⁰ Millet, Athos, πιν. 127.1. Ο Χριστός εικονίζεται σκυμμένος, υπάρχει επιγραφή δίπλα στο χέρι του, η μοιχαλίδα εικονίζεται σε ανώτερο επίπεδο, στο βάθος της παράστασης και φορά το χαρακτηριστικό κάλυμμα κεφαλής.

⁶²¹ Ο.π., πιν. 199.2.

⁶²² Ο.π., πιν. 225.1.

Η συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο⁶²³ [επιγ. ΖΑΚΧΕΕ ΣΠΕΥΣΑΣ ΚΑΤΑΒΗΘΙ]

Ο Χριστός με τους μαθητές τοποθετούνται στην αριστερή πλευρά της παράστασης (εικ. 141), ενώ τη δεξιά πλευρά καταλαμβάνει μια μεγάλη ομάδα από Ιουδαίους, άνδρες και γυναίκες, που συνομιλούν και χειρονομούν έκπληκτοι. Ανάμεσα στις δύο ομάδες προσώπων ο μικρόσωμος Ζακχαίος σκαρφαλωμένος πάνω στην ψηλή συκομουριά με το πυκνό φύλλωμα ανταποκρίνεται στη χειρονομία λόγου του Ιησού υψώνοντας και τα δύο του χέρια. Το σκηνικό βάθος της παράστασης αποτελείται από έναν συνεχόμενο τοίχο με αστραγάλους και παράθυρο δίπλα στο δέντρο του Ζακχαίου, ενώ πίσω από το Χριστού ζωγραφίζεται ένα απλό αρχιτεκτόνημα.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά από το πρότυπο της μονής Μ. Μετέωρου⁶²⁴ και της μονής της Πέτρας⁶²⁵, όπου παραλείπεται η ομάδα των Ιουδαίων. Η παράσταση του Χριστού με τον Ζακχαίο ιστορείται ακόμα μια φορά στο ναό, στην καμάρα του Ιερού κάτω από τα εωθινά και μάλιστα στην παράσταση εκείνη ακολουθείται διαφορετικό πρότυπο. Στην παράσταση της βόρειας κεραίας του φουρνικού ο Ζακχαίος εικονίζεται καθισμένος πάνω στο δέντρο, φοράει κυανοπράσινο χιτώνα και ερυθρό μανδύα, φέρει στο κεφάλι του κόκκινο κάλυμμα και έχει γεροντικά χαρακτηριστικά. Στην παράσταση του Ιερού η σκηνή εικονίζει το Ζακχαίο όρθιο πάνω στο δέντρο με μαύρα γένια, λευκό κάλυμμα κεφαλής και μακρύ κόκκινο φόρεμα, ενώ η ομάδα των Ιουδαίων είναι ολιγοπρόσωπη και το βάθος κοσμεύεται μόνο από ένα ορεινό όγκο. Συμπεραίνουμε λοιπόν για ακόμα μία φορά ότι ο αγιογράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι έχει στη διάθεσή του περισσότερα από ένα αντίβολα για την κάθε παράσταση.

Η ίαση της Μαρίας Μαγδαληνής⁶²⁶ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΗΟΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΑΓΔΑΛΙ / ΝΗ ΜΑΡΙΑ] (εικ. 142)

Η εξαιρετικά σπάνια αυτή παράσταση⁶²⁷ εμπνέεται από τα ευαγγελικά κείμενα, όπου το θαύμα δεν περιγράφεται αναλυτικά, αλλά απλώς αναφέρεται για να προσδιοριστεί με ακρίβεια το πρόσωπο της Μαρίας Μαγδαληνής. Από τα κείμενα, λοιπόν, μας γίνεται γνωστό μόνο ότι ο Ιησούς συνετέλεσε θαύμα, με το οποίο έβγαλε επτά δαιμόνια από τη Μαγδαληνή. Πράγματι στην παράσταση του Δρυοβούνου από τη μορφή της Μαγδαληνής παριστάνονται να εκβαίνουν επτά μικρά δαιμόνια, παρόμοια με αυτά που ιστορούνται στην παράσταση της ίασης των δύο δαιμονιζομένων στα Γάδαρα του ίδιου ναού.

Συγκεκριμένα, στην αριστερή πλευρά του μακρόστενου πίνακα παριστάνεται ο Χριστός με την χαρακτηριστική χειρονομία του θαύματος ακολουθούμενος από τους μαθητές του. Στην δε-

⁶²³ Λκ 19:1-10.

⁶²⁴ Χατζηδάκης-Σοφινός, Το μεγάλο Μετέωρο, εικ.121.

⁶²⁵ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 135.

⁶²⁶ Λκ 8:2, 11:26 και Μκ 16:9.

⁶²⁷ Παρότι δεν εντοπίζεται σε δημοσιευμένα παραδείγματα διατηρούμε κάποιες επιφυλάξεις όσον αφορά τη σπανιότητα του θέματος καθώς αναφέρεται στις πηγές του Διονυσίου Εκφουρνά ως ένα από τα θαύματα του Χριστού (Ερμηνεία, σ. 265).

ξιά πλευρά η Μαρία Μαγδαληνή, αποστεωμένη και γυμνή κάτω από το πορτοκαλόχρωμο μιάτιό της, στρέφεται παρακλητικά προς τον Ιησού υποβασταζόμενη από τρεις ακόμα γυναίκες⁶²⁸. Οι μαύροι δαίμονες, που εκβαίνουν από το στόμα της Μαγδαληνής τρέπονται σε φυγή χορεύοντας και χειρονομώντας. Για την απόδοση της μορφής της ίδιας της Μαγδαληνής προτιμάται ένας τύπος, που θυμίζει έντονα τη μορφή της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας και πραγματικά υπάρχουν περιπτώσεις, όπου η μορφή της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας συγχέεται με τη μορφή της Μαγδαληνής στην έρημο⁶²⁹. Από ένα ανάλογο πρότυπο, όπου συμφύρονται τα δύο αυτά πρόσωπα θα πρέπει να εμπνέεται ο ζωγράφος του Δρυοβούνου. Το σκηνικό βάθος πίσω από την Μαγδαληνή θα μπορούσε όντως να απεικονίζει ερημικό τοπίο, αλλά το βάθος πίσω από τον Ιησού και τον όμιλο των μαθητών διαμορφώνεται ξεκάθαρα ως αρχιτεκτονικό σκηνικό, γεγονός που ελαχιστοποιεί τις πιθανότητες να πρόκειται για την τοποθέτηση της σκηνής της ίασης στην έρημο. Η έλλειψη, πάντως, παραλλήλων στη μεταβυζαντινή τέχνη αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ο ζωγράφος Νικόλαος να δανείζεται την εικονογραφία του θέματος από δυτικές παραστάσεις.

Ο Γάμος στην Κανά⁶³⁰ [επιγ. EN ΚΑΝΑΣ ΓΑΜΩ] (εικ. 143)

Στη δεξιά πλευρά της παράστασης εικονίζεται η γιορτή του γάμου. Γύρω από ημικυκλική τράπεζα εικονίζονται πέντε μορφές: στην κορυφή του τραπέζιού οι νεόνυμφοι με στέμματα και δίπλα τους μια μορφή γηραιότερη χωρίς καπέλο αγγίζει το ψωμί του στο τραπέζι και δείχνει προς τον οικοδεσπότη, που υψώνει το ποτήρι του. Αντίστοιχη μορφή, αλλά σαφώς γηραιότερη ανταποκρίνεται στην πρόποση δείχνοντας προς τον οικοδεσπότη. Το γαμήλιο τραπέζι είναι γεμάτο από σκεύη και φαγητά, ενώ από τη γιορτή δε λείπουν και δύο μουσικοί, που ζωγραφίζονται πίσω από χαμηλό τοίχο φορώντας καπέλα, που μοιάζουν με σύγχρονους μπερέδες, και παίζουν μικρά λαούτα με μακρύ στέλεχος⁶³¹.

Το θαύμα της μετατροπής του ύδατος σε οίνο καταλαμβάνει σαφώς μικρότερη ζωγραφική επιφάνεια και τοποθετείται στο αριστερό τμήμα της παράστασης. Μπροστά από έξι υδρίες με διακόσμηση τεθλασμένης γραμμής στο σώμα τους τελεί το θαύμα ο Χριστός έχοντας δίπλα του την Παναγία. Το νερό ρίχνει στις υδρίες ένας υπηρέτης με κοντό κόκκινο φόρεμα μέσα από ασκό, που κρατά και με τα δύο του χέρια. Πίσω από το Χριστό και την Παναγία ορθώνεται κιονοστήρικτο οικοδόμημα με υπερυψωμένο το μεσαίο μέρος, από όπου κρεμάται κόκκινο ύφασμα, που απολήγει σε κορμό δέντρου, ανάμεσα στους δύο μουσικούς, όπου και δένεται.

⁶²⁸ Πρόκειται μάλλον για τις γυναίκες που αναφέρονται στο Λκ 8:1-3 να ακολουθούν και να υπηρετούν το Χριστό.

⁶²⁹ Réan, Iconographie, τ. III, σ. 855.

⁶³⁰ Ιω 2:1-11.

⁶³¹ Το ίδιο μουσικό όργανο κρατάει ένας από τους δύο μουσικούς στην παράσταση του Γάμου στην Κανά στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι. Η ζωγραφική του μνημείου είναι αδημοσίευτη.

Η παράσταση του Δρυοβούνου ακολουθεί το παράδειγμα των προηγούμενων ζωγράφων από το Λινοτόπι⁶³² και υιοθετεί τον τύπο του Γάμου στην Κανά, που κάνει την εμφάνισή του για πρώτη φορά στο ναό της Δολίχης Θεσσαλίας⁶³³, επαναλαμβάνεται στη μονή των Φιλανθρωπινών⁶³⁴ και στη Μεταμόρφωση στη Βελτσίστα⁶³⁵ αλλά και σε μια σειρά άλλων μνημείων του 17^{ου} αι.⁶³⁶. Ο τύπος αυτός συνίσταται στο διαχωρισμό του θαύματος από αυτό της γιορτής του Γάμου. Η παράσταση του θαύματος εικονίζεται στην αριστερή πλευρά της παράστασης συμφωνώντας με τους ναούς των Λινοτοπιτών στο Ζαγόρι, αλλά διαφωνώντας με τα υπόλοιπα δείγματα του τύπου⁶³⁷. Στα αριστερά εικονίζεται το θαύμα και στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁶³⁸. Ο αγιογράφος Νικόλαος φαίνεται λοιπόν να γνωρίζει και να υιοθετεί το πρότυπο, που ακολουθείται από τους Λινοτοπίτες συναδέλφους του, αλλά διαφοροποιεί την παράσταση του Δρυοβούνου σε επιμέρους σημεία⁶³⁹.

Το δείπνο στην οικία του Σίμωνα του λεπρού⁶⁴⁰ [επιγ. Ο ΔΙΠΝΟΣ ΤΟΥ ΛΕΠΡΟΥ]

Γύρω από ημικυκλικό τραπέζι εικονίζονται καθισμένοι ο Πέτρος, ο Ιούδας με το χέρι του τεταμένο προς τα εδέσματα, ο Ανδρέας σε μετωπική στάση, ο οικοδεσπότης, που χειρονομεί έκπληκτος και στη δεξιά άκρη του τραπεζιού ο Χριστός, που υψώνει το δεξί του χέρι σε χειρονομία λόγου (εικ. 144). Στην κεφαλή του αδειάζει το περιεχόμενο του μυροδοχείου η αμαρτωλή με βυσσινί φόρεμα και ερυθρό μαφόριο. Τα πόδια του σφουγγίζει με τα μαλλιά της η Μαρία καλυμμένη ολόκληρη με το μαφόριό της. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό είναι απλό και αποτελείται από δύο μεγάλα κτίρια με κίονες και κόκκινα κιονόκρανα, με υπερυψωμένο το κεντρικό μέρος τους, που ενώνονται με κόκκινο ύφασμα, το οποίο κρέμεται από τις στέγες τους.

Είναι φανερό ότι ο αγιογράφος Νικόλαος ακολουθεί το πρότυπο, όπου συμφύρεται η διήγηση των τεσσάρων Ευαγγελίων. Πράγματι επικρατεί μια σύνθεση μεταξύ των παραστάσεων που περιγράφονται από τους Ευαγγελιστές ήδη από τη βυζαντινή περίοδο⁶⁴¹, η οποία συνεχίζεται

⁶³² Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 93-95. Ο τύπος απαντά στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα (ό.π. πιν. 52β) και του Αγ. Μηνά στο Μονοδένδρι (ό.π. πιν. 52α).

⁶³³ Passali, Dolichi, εικ. 19.

⁶³⁴ Αχειμάστου Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 39.

⁶³⁵ Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 36b.

⁶³⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά την παράσταση στο ναό του Νονο Ηορονο (Davidov, Ηορονο, εικ.24-25) και το καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο). Περισσότερα παραδείγματα αναφέρονται από την Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 94).

⁶³⁷ Τούρτα, ό.π., σ. 94.

⁶³⁸ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στην καμάρα, μπροστά από την κόγχη του Ιερού και εντάσσεται σε ένα στενό διάχωρο επιβάλλοντας την εκπλάτυνση της σκηνής και κατά συνέπεια την απλότητά της. Η παράσταση μοιάζει με αυτή του Δρυοβούνου, όσον αφορά το αρχιτεκτονικό βάθος, τις ενδυμασίες των εικονιζόμενων προσώπων και τα λαούτα των οργανοπαιχτών.

⁶³⁹ Όπως είναι το αρχιτεκτονικό σκηνικό, η θέση και τα όργανα των μουσικών, η σύνθεση των συνδαιτυμόνων και ο αριθμός των πιθαρίων, που είναι στην παράστασή μας έξι. Οι παρατηρήσεις αυτές έχουν διατυπωθεί ήδη από την Α. Τούρτα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 95).

⁶⁴⁰ Μτ 26:6-13, Μκ 14:3-9, όπου η μύρωση γίνεται στο κεφάλι του Χριστού και Ιω 12:1-8, όπου περιγράφεται η μύρωση των ποδιών του Χριστού και Λκ 7:36-50, όπου η μύρωση των ποδιών του Χριστού γίνεται από μια αμαρτωλή από τη Γαλιλαία.

⁶⁴¹ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ.242, σημ.65.

στη μεταβυζαντινή⁶⁴². Στο Δρυόβουνο λοιπόν επιλέγεται ένα πρότυπο, που συνδυάζει τις διάφορες ευαγγελικές διηγήσεις και τις εντάσσει σε μια ενιαία παράσταση παρά τον σαφή τους διαχωρισμό στην Ερμηνεία⁶⁴³. Ο συνδυασμός των θεμάτων και η απεικόνιση δύο γυναικών συναντάται ήδη στο καθολικό της μονής Πέτρας⁶⁴⁴, που ομοιάζει με την παράσταση του Δρυοβούνου, έχει όμως αντίθετη διάταξη, με το Χριστό και τις γυναίκες να εικονίζονται στην αριστερή πλευρά της σκηνής.

Η κατάπαυση της τρικυμίας⁶⁴⁵ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΕΠΕΤΙΜΗΣΕ ΤΟΥΣ ΑΝΕ / ΜΟΥΣ]

Στην φουρτουνιασμένη θάλασσα εικονίζεται μεγάλο πλοιάριο, όπου τοποθετούνται ο Χριστός και έξι μαθητές (εικ. 145). Στην πλώρη κοιμάται ο Χριστός και δίπλα του χειρονομεί ανήσυχος ο Ανδρέας, λίγο πιο πίσω ο Ιωάννης και τρεις άλλοι μαθητές και στην πρύμνη ο Πέτρος, που κρατάει το πηδάλιο και ένα από τα άρμενα που, κρέμονται από το κατάρτι προσπαθώντας να ελέγξει το πλοίο. Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν συμφωνεί διόλου με την περιγραφή της Ερμηνείας⁶⁴⁶, αλλά ούτε και με τα περισσότερα παραδείγματα του 16^{ου} αιώνα⁶⁴⁷, καταφέρνει, όμως, με την απλότητά της να αποδώσει το φόβο των μαθητών και την αμηχανία τους μπροστά στα τεκταινόμενα. Η επιτίμηση των ανέμων ζωγραφίζεται και δεύτερη φορά στο χώρο του ιερού, μαζί με τις παραστάσεις των Εωθινών, ακολουθώντας διαφορετικό πρότυπο με λιγότερους μαθητές και τον Χριστό όρθιο μέσα στο πλοιάριο να ρυθμίζει τα άρμενα.

Η ίαση της κόρης της Χαναanaίας⁶⁴⁸ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΗΟΜΕΝΟΣ / ΤΗΝ ΠΕΔΑ ΤΗΣ ΧΑΝΑ / ΝΕΑΣ] (εικ. 146)

Η παράσταση ιστορείται στο τύμπανο του βόρειου ημικυλίνδρου του σταυρού, που στηρίζει το φουρνικό και σώζεται σε άσχημη κατάσταση ταλαιπωρημένη από τις συνέπειες της υγρασίας στο συγκεκριμένο χώρο. Η εικονογραφία της σκηνής είναι όμως εμφανής. Στην αριστερή πλευρά ο Χριστός και οι μαθητές του και στη δεξιά η Χαναanaία με κόκκινο μαφόριο και η κόρη της αναμαλλιασμένη με ένα σκούρο ιμάτιο πάνω στο γυμνό σώμα της. Ένας μαύρος δαίμονας βγαίνει από το στόμα της θυγατρός. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό της παράστασης είναι απλό αλλά προσεγμένο. Πίσω από συνεχόμενο τοίχο με ένα παράθυρο, που ανοίγεται ανάμεσα στο Χριστό και τη Χαναanaία, δύο πολυώροφα οικοδομήματα με δικλινείς στέγες ενώνονται με κόκκινο ύφασμα.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δε συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας⁶⁴⁹, καθώς η Χαναanaία δεν πέφτει στα πόδια του Χριστού, αλλά ούτε και η κόρη της είναι ξαπλωμένη σε κλί-

⁶⁴² Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 120-121.

⁶⁴³ Ερμηνεία σ. 101 και 103.

⁶⁴⁴ Σδρόλια, ό.π., εικ.136.

⁶⁴⁵ Μτ 8:23-27, Μκ 4:36-43, Λκ 8:22-25.

⁶⁴⁶ Ερμηνεία σ.92.

⁶⁴⁷ Σδρόλια, ό.π., σ. 243, σημ. 70, όπου και τα περισσότερα παραδείγματα.

⁶⁴⁸ Μτ 15:21-28, Μκ 7:24-30.

νη. Την εικονογραφία όμως της Ερμηνείας ακολουθούν τα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα (καθολικό της Λαύρας⁶⁵⁰, Τράπεζα της μονής Διονυσίου⁶⁵¹, μονή Φιλανθρωπινών⁶⁵²).

Η ίαση της συγκύπτουσας⁶⁵³ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΗΟΜΕΝΟΣ / ΤΗΝ ΣΙΓΓΙΜΠΤΟΥΣΑ]

Η παράσταση (εικ. 147) χωρίζεται σε δύο πλευρές. Αριστερά βρίσκεται η ομάδα των μαθητών και εμπροσθεν αυτών ο Χριστός σε έντονη αντικίνηση, στρέφει το κάτω μέρος του σώματός του προς τα εμπρός, ενώ συνομιλώντας με τον Πέτρο ο κορμός του στρέφεται προς τα πίσω. Στην δεξιά πλευρά η μορφή της συγκύπτουσας γυναικός, το σώμα της οποίας δεν απεικονίζεται ιδιαίτερα κυρτωμένο, όπως στην πλειοψηφία των μεταβυζαντινών παραδειγμάτων, αλλά στραμμένο ελαφρώς προς τα εμπρός στηριζόμενο με τη βοήθεια βακτηρίας. Πίσω από τον Χριστό και τους μαθητές εικονίζεται ένα κιονοστήρικτο οικοδόμημα χαρακτηριστικό της τέχνης του Θεοφάνη⁶⁵⁴ και πίσω από τη συγκύπτουσα ορθογώνιο κτίσμα με μεγάλη καμαρωτή πύλη, τετράγωνα παράθυρα, αντηρίδα με ένα κίονα και στέγη, όπου είναι κρεμασμένο κόκκινο ύφασμα. Το πλούσιο αρχιτεκτονικό σκηνικό⁶⁵⁵ φαίνεται να δηλώνει την «συναγωγή» που αναφέρεται στο ευαγγελικό κείμενο⁶⁵⁶. Η παράσταση του αγιογράφου Νικολάου εικονίζει την συγκύπτουσα με τρόπο διαφορετικό από τα περισσότερα μεταβυζαντινά παραδείγματα⁶⁵⁷, όπου το σώμα της αποκτά μεγάλη κύρτωση.

Η ίαση του κυλλού [επιγ. ΟΙ ΟΙΑΣΙΣ ΚΟΥΛΟΥ] (εικ. 148)

Μπροστά από ένα πλούσιο αρχιτεκτονικό σκηνικό ιστορείται η τέλεση ακόμα ενός θαύματος του Χριστού. Ο Ιησούς με τους μαθητές παριστάνονται στην αριστερή πλευρά του πίνακα και δύο μορφές Ιουδαίων, που χειρονομούν έκπληκτοι, τοποθετούνται στην δεξιά πλευρά. Από το ψηλά δύο μορφές σκαρφαλωμένες πάνω σε τοίχο κατεβάζουν με σχοινιά έναν παραλυτικό μέσα σε δίχτυ. Ο άρρωστος φαίνεται να μην έχει ούτε πόδια ούτε χέρια και στα ευαγγελικά κείμενα δεν περιγράφεται θεραπεία που να ταιριάζει με την παράσταση του Δρυοβούνου. Θεραπεία κυλλού αναφέρεται ωστόσο στο Μτ 15: 30-31, αλλά δεν περιγράφεται αναλυτικά. Από το συνδυασμό των ευαγγελικών αναφορών για θεραπείες παραλύτων και κυλλών και της καθιερωμένης εικονογραφία του παραλύτου της Καπερναούμ, όπου ο άρρωστος κατεβάζεται από τη στέγη κτι-

⁶⁴⁹ Ερμηνεία, σ. 96.

⁶⁵⁰ Millet, Athos, πιν. 127.2.

⁶⁵¹ Ο.π., πιν.233.

⁶⁵² Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 45α.

⁶⁵³ Λκ 13:10-17.

⁶⁵⁴ Το ίδιο αρχιτεκτόνημα εικονίζεται και στη βρεφοκτονία στο Δρυόβουνο. Ενδεικτικά βλ. την τοιχογραφία της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 116.2 και 122.1).

⁶⁵⁵ Για παραδείγματα όπου η σκηνή διαθέτει πλούσια οικοδομήματα βλ. Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ.134, σημ. 305.

⁶⁵⁶ Λκ 13:10. Η Ερμηνεία (σ. 98) τοποθετεί την σκηνή σε ναό.

⁶⁵⁷ Στο καθολικό της Λαύρας (Millet, ό.π., πιν. 124.1), στη μονή Διονυσίου (Millet, ό.π., πιν.212), μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, ό.π., πιν. 45α).

ρίου, προκύπτει το συγκεκριμένο εικονογραφικό αποτέλεσμα της παράστασης του Δρυοβούνου. Η σύνθεση ενδέχεται να είναι δημιούργημα της τέχνης του αγιογράφου Νικολάου εφόσον ακριβή παράλληλα δεν εντοπίζονται στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη.

Η ίαση του υδρωπικού⁶⁵⁸ [επιγ. ... ΤΟΝ ΗΓΡΟΠΙΚΟΝ] (εικ. 149)

Ο Χριστός συνοδευόμενος από τους αποστόλους με προεξάρχοντα τον Πέτρο, στρέφεται προς το μέρος τους και τείνει τη λυγισμένη χείρα του προς τον υδρωπικό. Ο τελευταίος κλίνει το πάνω μέρος του σώματός του προς τα εμπρός και στηρίζεται σε βακτηρία, ενώ τον βοηθά να προσέλθει μια γυναικεία μορφή που ζωγραφίζεται όπισθεν αυτού. Τα αρχιτεκτονήματα της σκηνής είναι ιδιαίτερος ψηλά και περίπλοκα, με πολλούς ορόφους και παράθυρα διαφόρων σχημάτων, ενώ μεταξύ των οικοδομημάτων απλώνεται κόκκινο ύφασμα.

Η ιδιαίτερος κακή κατάσταση διατήρησης της συγκεκριμένης παράστασης δε μας εμποδίζει να αναγνωρίσουμε το πρότυπο του Θεοφάνη από το καθολικό της μονής Αναπαυσά⁶⁵⁹ και το καθολικό της Λαύρας⁶⁶⁰. Την ύπαρξη της γυναικείας μορφής πίσω από τον υδρωπικό τη συναντάμε στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, ενώ η ομάδα των Φαρισαίων που παρακολουθεί τα τεκταινόμενα παραλείπεται σε ελάχιστα μόνο παραδείγματα⁶⁶¹.

Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων⁶⁶² [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΕΥΛΟΓΙ / ΣΕ ΤΟΥΣ ΠΙΝ / ΤΕ ΑΡΤΟΥΣ] (εικ. 150)

Η παράσταση τοποθετείται στο κατώτερο τμήμα του τυμπάνου της βόρειας κεραίας του σταυρού του τρούλου και καταλαμβάνει το διάχωρο δύο παραστάσεων. Ο Χριστός εικονίζεται στην άκρα αριστερή πλευρά του πίνακα να κάθεται σε χαμηλό έζαρμα του εδάφους κρατώντας πέντε στρογγυλούς άρτους και δύο ψάρια, τα οποία ευλογεί με το δεξί χέρι και προτείνει στον απόστολο Πέτρο, ο οποίος τα παραλαμβάνει σκυμμένος. Λίγο δεξιότερα δύο μαθητές αδειάζουν το περιεχόμενο δύο κοφινιών σε άλλα δεκατρία ενώ πίσω εικονίζονται πάλι οι μαθητές με τα κοφίνια στα χέρια συνομιλώντας μεταξύ τους. Η υπόλοιπη παράσταση περιλαμβάνει τρεις επιμέρους σκηνές χορτασμού του πλήθους⁶⁶³. Η σκηνή του Δρυοβούνου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηναίας⁶⁶⁴. Κοινά εικονογραφικά στοιχεία παρουσιάζονται με τις παραστάσεις της Μετα-

⁶⁵⁸ Λκ 14:1-6.

⁶⁵⁹ Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, εικ. 260.

⁶⁶⁰ Millet, Athos, 124.1.

⁶⁶¹ Παραλείπεται και στο νάρθηκα του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 113, όπου αναφορά και σε παλαιότερες τοιχογραφίες όπου παραλείπεται η συγκεκριμένη λεπτομέρεια.

⁶⁶² Μτ 14:15-21, Μκ 6:34-44, Λκ 9:11-17, Ιω 6:5-14.

⁶⁶³ Στην πρώτη ο Σίμων με μικρό ψάθινο καλάθι παραδίδει κομμάτι άρτου σε όμιλο από επτά άτομα, στη δεύτερη ο Ιάκωβος με μεγάλο δισκάριο στα χέρια παραδίδει τον άρτο σε όμιλο από δέκα άτομα, από τα οποία ξεχωρίζει γυναίκα που υψώνει παρακλητικά το χέρι, ενώ στην τρίτη, που καταλαμβάνει το κάτω δεξιό τμήμα της σκηνής ο Ιωάννης δίνει άρτο σε ομάδα από πέντε ενήλικες, μια μάνα με το μωρό της στην αγκαλιά και δύο μικρά παιδιά που με υψωμένα τα χέρια τους.

⁶⁶⁴ Ερμηναία, σ. 96.

μόρφωσης στη Βελτισία⁶⁶⁵, το καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι⁶⁶⁶ και τους ναούς των Λινοτοπιτών στο Ζαγόρι⁶⁶⁷.

Η ίαση των τυφλών και χωλών στο ναό⁶⁶⁸ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΟΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΧΩΛΟΥΣ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΤΥΦΛΟΥΣ] (εικ. 151)

Ο Χριστός εικονίζεται καθισμένος σε θρόνο χωρίς ερεισίνωτο ακουμπώντας τα πόδια του σε υποπόδιο. Αριστερά του παριστάνεται η ομάδα των μαθητών, ενώ πίσω του και δεξιά ένας Ιουδαίος, που αγανακτεί παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα. Η πολυάνθρωπη ομάδα των αρρώστων προσέρχεται από τα δεξιά και χωρίζεται κατά ομάδες. Οι τυφλοί έχουν δεμένα τα μάτια με μαντήλι ή απλώς εικονίζονται με κλειστά τα μάτια, ενώ οι χωλοί στηρίζονται σε πατερίτσες ή σέρνονται στο έδαφος με ειδικά βοηθήματα στα χέρια σχήματος πι. Ένας από τους χωλούς φέρει και χαρακτηριστικό πέτασο. Πίσω από την ομάδα των αρρώστων ο ζωγράφος τοποθετεί έναν υψηλό ορεινό όγκο, ενώ πίσω από την μορφή του Χριστού υπάρχει αρχιτεκτόνημα με κιονοστήρικτο προστώ πάνω σε υπερυψωμένη εξέδρα.

Η εικονογραφία της παράστασης του Δρυοβούνου ομοιάζει σημαντικά με την αντίστοιχη παράσταση της μονής Δοχειαρίου⁶⁶⁹ και του κυρίως ναού του Νονο Ηορονο⁶⁷⁰, ενώ στο Σπήλαιο Γρεβενών ακολουθείται ακριβώς το πρότυπο του Δρυοβούνου⁶⁷¹.

Η ίαση των δέκα λεπρών⁶⁷² [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΟΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΥΣ ΛΕΠΡΟΥΣ]

Η σκηνή (εικ. 152) τοποθετείται δίπλα στην θεραπεία των χωλών και τυφλών, συνεχίζοντας έτσι τις ομαδικές ιάσεις αρρώστων. Η παράσταση χωρίζεται ουσιαστικά σε δύο μέρη. Στα αριστερά βρίσκεται ο Χριστός συνοδευόμενος από τους μαθητές και πίσω τους βάθος με απλά αρχιτεκτονήματα και στα δεξιά ο όμιλος των δέκα λεπρών με τα χαρακτηριστικά μελανά στίγματα σε όλο τους το σώμα. Σύμφωνα με τις οδηγίες της Ερμηνείας⁶⁷³ οι δέκα λεπροί πρέπει να ζωγραφίζονται «φορούντες μόνον βρακία», αλλά στην παράσταση του Δρυοβούνου οι λεπροί φέρουν ιμάτια διαφόρων χρωματισμών, δύο δε μάλιστα έχουν και το κεφάλι τους καλυμμένο. Πίσω από την ομάδα των λεπρών υψώνεται ορεινός όγκος με προχείρως ζωγραφισμένα δενδρύλλια στις παρυφές του. Τα βασικά στοιχεία της εικονογραφίας της παράστασης περιέχονται στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής Χελανδαρίου⁶⁷⁴.

⁶⁶⁵ Stavropoulou-Makri, Veltsista, σ. 109-112, πιν. 38, 39a-b.

⁶⁶⁶ Αδημοσίευτο.

⁶⁶⁷ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ.92-3, πιν. 5β, 51β, 51α.

⁶⁶⁸ Μτ 21:14, Ερμηνεία σ. 102.

⁶⁶⁹ Millet, Athos, πιν.225.1.

⁶⁷⁰ Davidov, Ηορονο, πιν.26.

⁶⁷¹ Αδημοσίευτο.

⁶⁷² Λκ 17:11-19.

⁶⁷³ Ερμηνεία, σ. 99.

⁶⁷⁴ Millet, ό.π., πιν. 124.

Η ίαση της αιμορροούσας⁶⁷⁵ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΟΙΟΜΕΝΟΣ ΤΗΝ (ΑΙ)ΜΟΡΡΟΥΣΑ]

Στο κέντρο της παράστασης (εικ. 153) εικονίζεται ο Χριστός σε ορμητική κίνηση προς τα δεξιά. Στα πόδια του πεσμένη η μορφή της αιμορροούσας γυναικός με μακρύ χιτώνα με πλούσια πτυχολογία και κόκκινο μαφόριο με μικρά κίτρινα άνθη. Εκατέρωθεν της μορφής του Χριστού και της αιμορροούσας, που εικονίζονται σε πρώτο πλάνο, διαμορφώνονται δύο όμιλοι πρόσωπων. Αριστερά οι μαθητές του Χριστού με πρώτο τον Πέτρο σε μια χειρονομία λόγου, ενώ δεξιά ένας όμιλος από Ιουδαίους, άνδρες και γυναίκες διαφόρων ηλικιών.

Η παράσταση του Δρυοβούνου συμφωνεί με την περιγραφή της Ερμηνείας⁶⁷⁶ και τα βασικά στοιχεία της παράστασης υπάρχουν ήδη στην παράσταση της μονής της Χώρας⁶⁷⁷, αλλά το πρότυπο που ακολουθεί ο αγιογράφος από το Λινοτόπι είναι κοινό με την τοιχογραφία της μονής Κουτλουμουσίου⁶⁷⁸.

Η ίαση του δαιμονιζομένου στη συναγωγή της Καπερναούμ⁶⁷⁹ [επιγ. ΟΙΑΣΙΣ / ΔΕΜΟΝΙΖΟ / ΜΕΝΟΥ] (εικ. 154)

Η παράσταση σώζεται σε άσχημη κατάσταση και το άνω μέρος της φέρει σοβαρές απολεπίσεις. Ο δαιμονισμένος εικονίζεται σε άβολη στάση με υψωμένο το δεξί του χέρι, τα μαλλιά του είναι ακατάστατα και φέρει μόνο ένα λευκό περίζωμα, πάνω στο οποίο εμφανίζεται ένας μικρός μαύρος δαίμονας. Ο Χριστός υπό τη συνοδεία των μαθητών παριστάνεται σε ελαφρό βηματισμό προς τη μορφή του δαιμονιζομένου, σχηματίζοντας έντονο απόπτυγμα του ματιού του προς τα δεξιά. Το βάθος της παράστασης αποτελείται και πάλι από έναν ορεινό όγκο, πίσω από τη μορφή του αρρώστου και ένα πολυώροφο οικοδόμημα πίσω από το Χριστό και την ομάδα των μαθητών. Το αρχιτεκτόνημα αυτό με τους γεισίποδες, τα πεσσόκρανα και τη μνημειακή είσοδο, ενώνεται με κόκκινο ύφασμα με τον κίονα, που βρίσκεται στην κορυφή του ορεινού όγκου στην αριστερή πλευρά της παράστασης και πρέπει να υποδηλώνει το κτίριο της συναγωγής της Καπερναούμ, όπου και λαμβάνει χώρα η παράσταση.

Η εικονογραφία του συγκεκριμένου θαύματος είναι απλή και δεν περιλαμβάνει τους Ιουδαίους, που παρακολουθούν την παράσταση. Τα μεταβυζαντινά παραδείγματα του θέματος αυτού δεν συμφωνούν απόλυτα με την παράσταση του Δρυοβούνου. Στην Τράπεζα της μονής Διονυσίου⁶⁸⁰ και στον άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά⁶⁸¹ η σκηνή είναι πολυάνθρωπη και ο δαιμονισμένος υψώνει και τα δύο του χέρια. Στις τοιχογραφίες της μονής Σταυρονικήτα⁶⁸² η σκηνή είναι σαφώς πιο κοντά στο πρότυπο, που έχει υπόψη του ο αγιογράφος

⁶⁷⁵ Μτ 9:2-22, Μκ 5:25-34, Λκ 8:43-48.

⁶⁷⁶ Ερμηνεία, σ.94.

⁶⁷⁷ Underwood, Kariye Djami 2, pl 268-271.

⁶⁷⁸ Millet, ό.π., πιν. 231.

⁶⁷⁹ Μκ 1:23-27, Λκ 4: 33-35.

⁶⁸⁰ Millet, Athos, πιν. 213.3.

⁶⁸¹ Παϊσίδου Καστοριά, πιν. 73 β.

⁶⁸² Χατζηδάκης, Θεοφάνης, πιν. 120.

Νικόλαος. Η παράσταση της ίασης του δαιμονιζομένου σε μνημεία, όπου έχει ήδη απεικονιστεί η ίαση των δύο δαιμονιζομένων στα Γάδαρα, είναι ιδιαιτέρως σπάνια⁶⁸³.

Η έγερση της θυγατέρας του αρχισυναγώγου⁶⁸⁴ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΟΙΩΜΕΝΟΣ...ΤΟΥ ΑΡΧΙ / ΣΟΙΝΑΓΩΓΟΥ] (εικ. 155)

Η παράσταση διατηρείται σε άσχημη κατάσταση, όπως πολλές παραστάσεις του βορείου σκέλους του ναού και φαίνεται να ακολουθεί τον πολυπρόσωπο τύπο⁶⁸⁵. Στα αριστερά εικονίζεται ο Χριστός με τη συνοδεία των μαθητών, στα δεξιά ο Ιάειρος εικονίζεται σε στάση δέησης⁶⁸⁶, ενώ δύο γυναίκες θρηνούν στο προσκεφάλι της κόρης, που τοποθετείται σε κλίνη με κόκκινα σκεπάσματα. Πίσω από τη μορφή του Ιαείρου προβληματίζει η ύπαρξη τριών στρατιωτικών μορφών, που συνομιλούν μεταξύ τους και δεν αποτελούν μέρος της εικονογραφίας της παράστασης. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό είναι ιδιαίτερα πλούσιο και αποτελείται από δύο υψηλά οικοδομήματα με κιονοστήρικτα προστώα, που ενώνονται μεταξύ τους με συνεχόμενο τοίχο, πάνω στον οποίο διαμορφώνεται μια ημικυκλική στεγασμένη κατασκευή, που στηρίζεται σε τέσσερις κίονες. Από τις στέγες των κτιρίων κρέμεται ερυθρό ύφασμα.

Το πρότυπο που ακολουθείται για την παράσταση δεν ταυτίζεται με αυτό της τράπεζας της μονής Διονυσίου⁶⁸⁷, της μονής Μεγάλης Παναγίας της Σάμου⁶⁸⁸, του παρεκκλησίου της μονής Μαυριώτισσας⁶⁸⁹ ή του νάρθηκα του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά⁶⁹⁰. Ο Χριστός στην παράσταση του Δρυοβούνου δεν εικονίζεται να τραβάει τη θυγατέρα από το χέρι, όπως συμβαίνει στα προαναφερθέντα μνημεία, αλλά επαναλαμβάνει τη γνωστή χειρονομία του θαύματος.

Κλειδί για την ερμηνεία της ύπαρξης των τριών στρατιωτών πίσω από τη μορφή του Ιαείρου αποτελεί η παράσταση του θαύματος της έγερσης του υιού του Βασιλίσκου στο Σπήλαιο Γρεβενών. Στην παράσταση αυτή παριστάνεται η ίδια ομάδα στρατιωτών (με τις ίδιες ακριβώς κινήσεις και τις ίδιες διακοσμητικές λεπτομέρειες), οι οποίοι όμως συμφωνούν νοηματικά και εικονογραφικά με το συγκεκριμένο θαύμα. Στην έγερση όμως της κόρης του Ιαείρου η ύπαρξη ομάδας στρατιωτών δεν αναφέρεται στις ευαγγελικές παραπομπές⁶⁹¹, ούτε συμφωνεί με την καθιερωμένη εικονογραφία της παράστασης⁶⁹². Πρέπει προφανώς να υποθεθεί ότι ο αγιογράφος ήθελε να συνδυάσει την εικονογραφία του συγκεκριμένου θαύματος με το αντίβολο, που είχε

⁶⁸³ Παϊσίδου ό.π., σ. 114.

⁶⁸⁴ Μτ 9:18-19, 23-26, Μκ 5:21-24, 35-43, Λκ 8:41-42.

⁶⁸⁵ Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 116.

⁶⁸⁶ Ο Ιάειρος εικονίζεται να σηκώνει παρακλητικά τα χέρια και στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 247, εικ.143).

⁶⁸⁷ Millet, Athos, πιν. 213.3.

⁶⁸⁸ Πασσάς, Μεγάλη Παναγία, πιν. XVIII.2.

⁶⁸⁹ Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 25α.

⁶⁹⁰ Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 58α.

⁶⁹¹ Ο «θορυβούμενος όχλος» (Μτ 9:23), που αναφέρεται ότι υπήρχε στην οικία του αρχισυναγώγου, δεν είναι λογικό να εικονογραφείται με τρεις μορφές στρατιωτών.

⁶⁹² Ερμηνεία σ. 94.

στα χέρια του, το οποίο όμως εικονογραφούσε την έγερση του υιού του βασιλίσκου και όχι της κόρης του Ιαείρου. Αντιγράφει λοιπόν από το ανθίβολο, που διαθέτει και έχει ήδη χρησιμοποιήσει στο Σπήλαιο Γρεβενών, μόνο την ομάδα των τριών στρατιωτών και την τοποθετεί, όπως και στο θαύμα του υιού του βασιλίσκου πίσω από τη νεκρική κλίνη της παράστασης.

ΠΑΡΑΒΟΛΕΣ

Η παραβολή του Τελώνη και του Φαρισαίου⁶⁹³ [επιγ. Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΤΕΛΩΝΟΥ ΚΑΙ ΦΑΡΙ / ΣΕΟΥ] (εικ. 156)

Ο χώρος που διαδραματίζεται η συγκεκριμένη παραβολή ορίζεται από δύο κλίμακες με πέντε βαθμίδες η κάθε μία και ανάμεσά τους τοποθετείται η Αγία Τράπεζα του ιερού του ναού, όπου και ιστορείται η σκηνή από την ευαγγελική περιγραφή. Η αρχιτεκτονική κατασκευή περιλαμβάνει και ένα κιβώριο με τρεις καμάρες, με υψηλότερη τη μεσαία. Σε δεύτερο πλάνο ένας χαμηλός τοίχος συμπληρώνει το σκηνικό της παράστασης. Η μορφή του Φαρισαίου, ο οποίος φοράει κόκκινο διακοσμημένο ποδήρες φόρεμα, πράσινο μανδύα και κόκκινο κάλυμμα κεφαλής, επαναλαμβάνεται τρεις φορές στην παράσταση, μια φορά πάνω στην Αγία Τράπεζα υψώνοντας το ένα χέρι του προς τα πάνω με έπαρση και χαμηλώνοντας το άλλο δείχνοντας τον τελώνη, κι άλλες δύο φορές πάνω στην κλίμακα αλλά στο χαμηλότερο σκαλοπάτι. Στην παράσταση του Φαρισαίου στην αριστερή κλίμακα εικονίζεται να υψώνει παρακλητικά τα χέρι προς τα πάνω να προσεύχεται ενώ στην αριστερή κλίμακα δείχνει τον τελώνη με το δεξί του χέρι. Ο τελώνης παριστάνεται σε χαμηλότερο επίπεδο, ανάμεσα στις δύο κλίμακες να προσπίπτει στο έδαφος «τύπτων το στήθος τού»⁶⁹⁴.

Η συγκεκριμένη παραβολή ιστορείται σε διαφορετικό πρότυπο στο δυτικό εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών⁶⁹⁵, στο νάρθηκα του πατριαρχείου του Πέτς⁶⁹⁶, στη λιτή του Οσίου Μελετίου Κιθαιρώνα⁶⁹⁷, στη μονή Δοχειαρίου⁶⁹⁸, στην κοίμηση Καλαμπάκας⁶⁹⁹ και στο καθολικό της μονής Πέτρας⁷⁰⁰, ενώ η παράσταση της Manasija μοιάζει να είναι το πλησιέστερο στη σύνθεση του Δρυοβούνου.

Η παραβολή του ασώτου υιού⁷⁰¹ [επιγ. Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΑΣΟΤΟΥ] (εικ. 157)

Η παράσταση περιλαμβάνει μόνο τη σκηνή της γιορτής προς τιμή του ασώτου. Γύρω από ημικυκλικό τραπέζι εικονίζεται φωτοστεφανωμένος ο πατέρας των δύο τέκνων, ο πρεσβύτερος

⁶⁹³ Λκ 18:9-14.

⁶⁹⁴ Ερμηνεία, σ. 124.

⁶⁹⁵ Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 206.

⁶⁹⁶ Petković, Ρεέ, πιν. 11.

⁶⁹⁷ Deliyanni-Doris, Hosios Meletios, σ.15, σημ. 49.

⁶⁹⁸ Millet, Athos, πιν. 230.1.

⁶⁹⁹ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 236.

⁷⁰⁰ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 129.

⁷⁰¹ Λκ 15:11-32.

υιός με μαντήλι στο κεφάλι χειρονομώντας με απορία και δύο άλλοι Ιουδαίοι, που συμπληρώνουν τη χορεία των συνδαιτυμόνων. Ο άσωτος υιός εικονίζεται δύο φορές στην παράστασή μας, την πρώτη παριστάνεται να προσέρχεται στη σκηνή από τα δεξιά κρατώντας σκεπτικός το κεφάλι του και τη δεύτερη προσπίπτει γονατιστός στην αγκαλιά του πατρός του. Τη σκηνή συμπληρώνει ένας άγγελος, που εισβάλλει από ψηλά φέρνοντας κόκκινο ύφασμα και ποδήματα. Το σκηνικό βάθος αποτελείται από ένα κτίσμα με αετωματική στέγαση στα αριστερά και ένα ακόμα με επίπεδη στέγη στα δεξιά, που ενώνονται από χαμηλό συνεχόμενο τοίχο με απλή διακόσμηση.

Η παράσταση ακολουθεί πρότυπο διαφορετικό από αυτό της Λαύρας και του νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών⁷⁰² και δε φαίνεται να ακολουθεί τους προγενέστερους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους⁷⁰³. Το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο ακολουθείται και στην παράσταση του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁷⁰⁴.

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ ΚΑΙ ΤΑ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΓΕΓΟΝΟΤΑ

Ο Νιπτήρας⁷⁰⁵ [επιγ. ΕΙΣ ΤΩΝ ΙΕΡΟΝ ΝΙΠΤΗΡΑ] (εικ. 158)

Ο Χριστός με πορφυρό χιτώνα, που αποδίδεται με πλατιές πτυχώσεις, ευλογεί με το δεξί του χέρι τον Πέτρο και με το άλλο χέρι του σφουγγίζει το πόδι με λευκό ύφασμα, που είναι δεμένο στο ιμάτιό του. Ο Πέτρος έχει το άλλο του πόδι μέσα στο νιπτήρα και δεικνύει, ως είθισται στη συγκεκριμένη παράσταση, την κεφαλή του. Είναι καθισμένος πάνω σε μακρύ έδρανο, όπου κάθονται έξι ακόμα μαθητές προσπαθώντας να λύσουν τα σανδάλια τους. Στο μακρύ υποπόδιο, που συνοδεύει το μακρύ έδρανο εικονίζεται καθισμένη μια μικρότερη ομάδα από τέσσερις μαθητές, που πασχίζουν και αυτοί να απαλλαγούν από τα σανδάλια τους. Λίγο πιο αριστερά, κάτω ακριβώς από τον Πέτρο ένας άλλος μαθητής εικονίζεται γονατισμένος στην προσπάθειά του να λύσει το σανδάλι του αριστερού ποδιού του. Πρόκειται προφανώς για τον Ιούδα, που συνήθως εικονίζεται χωριστά από τους υπόλοιπους μαθητές στην συγκεκριμένη παράσταση⁷⁰⁶. Το σκηνικό βάθος αποτελείται από δύο αρχιτεκτονήματα, δεξιά ένα διώροφο με επίπεδη στέγη και αριστερά ένα κτίριο με διπλή θολωτή στέγη, αλλά σαφώς λανθασμένη προοπτική.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν ταυτίζεται επακριβώς με κάποιο προγενέστερο παράδειγμα, καθώς πρόκειται προφανώς για ένα συνδυασμό των ζωγραφικών προτάσεων του 16^{ου} αι. Σε γενικές γραμμές ακολουθείται η τάση της κρητικής τεχνοτροπίας για διαχωρισμό των μαθη-

⁷⁰² Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 206.

⁷⁰³ Βλ. σχετικά στο Τσιγάρας, ζωγράφοι από την Κορυτσά, σ. 124, όπου γίνεται λόγος για την καθιέρωση ενός αφηγηματικού και ενός σωτηριολογικού-εσχατολογικού εικονογραφικού τύπου της παραβολής του ασώτου. Το Δρυόβουνο εικονογραφικά όμως δεν ταυτίζεται με κανέναν από τους δύο τύπους ούτε μπορεί να παραλληλιστεί εικονογραφικά με τα παραδείγματα που εντάσσονται σε αυτούς.

⁷⁰⁴ Αδημοσίευτο.

⁷⁰⁵ Ιω 13:1-17.

⁷⁰⁶ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ. 72, σημ. 408.

τών σε δύο ομάδες, παραλείπονται όμως οι μαθητές, που περιμένουν όρθιοι πίσω από το έδρανο⁷⁰⁷. Ο εμφανής διαχωρισμός του Ιούδα στην παράσταση του Δρυοβούνου παρατηρείται στα παραδείγματα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής⁷⁰⁸ και ακόμα περισσότερο στα μνημεία των Λινοτοπιτών στο Ζαγόρι⁷⁰⁹. Και το κτίριο με τη στέγαση με διπλή καμάρα, που παρουσιάζεται στα αριστερά της σκηνής στο Δρυόβουνο βρίσκει παράλληλα στα έργα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής⁷¹⁰. Κάποιες εικονογραφικές ομοιότητες εντοπίζονται με την παράσταση του Νιπτήρα στο παρεκκλήσι της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι⁷¹¹.

Ο Μυστικός Δείπνος⁷¹² [επιγ. Ο ΔΕΙΠΝΟΣ Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ] (εικ. 159)

Γύρω από ημικυκλικό τραπέζι με μεγάλο βάθος, όπου «ψωμιά και σκουτέλια με φαγητά»⁷¹³, διαδραματίζεται η σκηνή του Μυστικού Δείπνου. Πέντε μαθητές έχουν λάβει θέση αριστερά και πέντε δεξιά του Χριστού. Οι δύο ακριανοί εικονίζονται ολόσωμοι και διακρίνεται και το υποπόδιο, όπου ακουμπούν τα πόδια τους. Απέναντι από το Χριστό και σε ξεχωριστό έδρανο κάθονται δύο ακόμα μαθητές, που έχουν γυρισμένα τα νότα προς το θεατή, κοιτάζονται μεταξύ τους και χειρονομούν με έκπληξη. Ιδιαίτερη σημασία στην παράσταση έχει η κίνηση του Ιούδα που απλώνει το αριστερό του χέρι για να φτάσει το δοχείο με το φαγητό και η αντίθετη κίνηση του Ιωάννη από τα δεξιά που στρέφεται προς το Χριστό. Ο ίδιος ο Χριστός, η μόνη φωτοστεφανωμένη μορφή της παράστασης, δεν εικονίζεται, σύμφωνα με τον κυρίαρχο βυζαντινό τύπο, αυστηρά μετωπικός, αλλά κλίνει το σώμα του προς τη μεριά του Ιωάννη. Το αρχιτεκτονικό βάθος είναι απλό με δύο κτίσματα με τετράγωνες εξέδρες, όπου τοποθετούνται δύο μικρότερα κτίρια.

Εικονογραφικά η παράστασή μας ακολουθεί τις υποδείξεις της Ερμηνείας⁷¹⁴ τοποθετώντας τον Ιούδα στη μια μεριά της τράπεζας και τον Ιωάννη στην αντίθετη⁷¹⁵. Παρόμοια διάταξη στις

⁷⁰⁷ Αναφέρω ενδεικτικά τα μνημεία των καθολικών της μονής Μ. Λαύρας, της μονής Διονυσίου, της μονής Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 124.2, 202.3 και 233.3 αντίστοιχα) και της μονής Σταυρονικήτα στο Αγ. Όρος (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ.91).

⁷⁰⁸ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, σ. 72, Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 21, Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς, εικ. 8, Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, πιν. 28α και κυρίως στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν.18.

⁷⁰⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 99-101, πιν. 56 α-β, όπου στην παράσταση του Νιπτήρα εντάσσεται και η συμφωνία του με το διάβολο και τους Εβραίους.

⁷¹⁰ Ανάλογο κτίριο παρατηρείται στις παραστάσεις της μονής Μυρτιάς (Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς, εικ.8) και στη μονή των Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, σ. 72) αλλά και σε επιστύλιο της μονής Ιβήρων που αποδίδεται στο Θεοφάνη (Τσιγαρίδας, Μονή Ιβήρων, σ. 190, εικ. 5).

⁷¹¹ Αδημοσίευτο. Εδώ οι μαθητές διατάσσονται όπως περίπου στο Δρυόβουνο σε δύο ομάδες πάνω στο έδρανο και στο έδαφος. Ο Ιούδας ξεχωρίζει καθώς ο φωτοστέφανός του είναι σκουρόχρωμος και όχι χρυσός όπως των υπολοίπων μαθητών. Στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο ακολουθείται διαφορετικό πρότυπο από το Δρυόβουνο, όπως και στο καθολικό της Κοιμήσεως στο Σπήλαιο Γρεβενών.

⁷¹² Μτ 26:17-25, Μκ 14:12-21, Λκ 22:7-18.

⁷¹³ Ερμηνεία σ. 104.

⁷¹⁴ Ερμηνεία, σ.104. Η παράστασή μας αντιστρέφει όμως τη θέση των δύο προσώπων, τοποθετώντας τον Ιούδα στα αριστερά και τον Ιωάννη στα δεξιά.

⁷¹⁵ Στα περισσότερα παραδείγματα του 16^{ου} αι. ο Ιούδας και ο Ιωάννης βρίσκονται στην ίδια πλευρά του τραπεζιού. Βλ. ενδεικτικά την τράπεζα της Λαύρας (Millet, Recherches, πιν. 292) και το ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 17b), παραδείγματα όπου ο Χριστός βρίσκεται και στην κορυφή του τραπεζιού.

κινήσεις του Ιωάννη και του Ιούδα παρατηρείται στο παρεκκλήσι του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της μονής Μαυριώτισσας στην Καστοριά⁷¹⁶ και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁷¹⁷. Η στροφή του Χριστού προς τον Ιωάννη δεν αποτελεί καινοτομία του αγιογράφου Νικολάου, αλλά παρατηρείται και σε παλαιότερα ζωγραφικά σύνολα⁷¹⁸. Όσο για τους μαθητές που στρέφουν την πλάτη προς τους θεατές, εμπνέονται από παλαιότερα πρότυπα της κρητικής ζωγραφικής⁷¹⁹, έχουν όμως σαν κοντινότερο παράλληλο το έργο των Λινοτοπιτών στη Βίτσα Ζαγορίου⁷²⁰. Παρόμοιο πρότυπο με αυτό του Δρυοβούνου χρησιμοποιείται και στο καθολικό της μονής προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁷²¹.

Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών⁷²² [επιγ. Η ΠΡΟΣΕΥΧΥ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ](εικ.160)

Οι ένδεκα μαθητές παριστάνονται αποκοιμισμένοι και καταλαμβάνουν όλο το κάτω μέρος της παράστασης. Μόνο ο Πέτρος έχει ξυπνήσει και συνδιαλέγεται με το Χριστό, που στέκεται όρθιος δίπλα του. Στο άνω μέρος της παράστασης σε βραχώδες βάθος, που ορίζεται από δύο κορυφές, απεικονίζεται σε τρεις φάσεις η Προσευχή του Χριστού. Στο πλάτωμα της αριστερής κορυφής ο Χριστός, γονατισμένος και φορώντας μόνο τον πορφυρό χιτώνα του, εικονίζεται να προσεύχεται. Δεξιότερα, ανάμεσα στις δύο κορυφές ο Χριστός όρθιος υψώνει το βλέμμα και τα χέρια του στον ουρανό και λίγο πιο δεξιά στο πλάτωμα του δεξιού όρους και πάλι ο Χριστός γονατιστός χαμηλώνοντας περισσότερο το σώμα του προς το έδαφος και υψώνοντας τα χέρια του σε στάση δέησης.

Ο αγιογράφος Νικόλαος ακολουθώντας το πρότυπο, που προτείνει ο Θεοφάνης στη μονή Σταυρονικήτα⁷²³ και στην εικόνα επιστυλίου από τη μονή Ιβήρων⁷²⁴, εικονογραφεί τη σκηνή της Προσευχής σε τέσσερα επεισόδια. Στις παραστάσεις αυτές εντοπίζονται οι περισσότερες εικονογραφικές ομοιότητες με το Δρυόβουνο: η διαμόρφωση του ορεινού βάθους, η στάση του Χριστού και στα τέσσερα επεισόδια, αλλά και η στάση του ράθουμου ομίλου των μαθητών στο κάτω μέρος της παράστασης ακολουθούν έως λεπτομέρειας το πρότυπο του Θεοφάνη. Η παράσταση του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι φαίνεται να έχει χάσει τη σφιχτή διάταξη και την ενότητα των παραστάσεων του Θεοφάνη. Χαρακτηριστικό είναι ότι η σταυροειδής τοποθέτηση του Χρι-

⁷¹⁶ Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 9β, όπου όμως ο Ιωάννης τοποθετείται αριστερά του Χριστού και ο Ιούδας βρίσκεται στη δεξιά πλευρά του τραπεζιού. Η παράσταση παρουσιάζει κοινά με την παράσταση του Δρυόβουνου μολονότι ο Χριστός εικονίζεται αυστηρά μετωπικός.

⁷¹⁷ Αδημοσίευτο. Ο Ιούδας εικονίζεται στα δεξιά και ο Ιωάννης αριστερά του Χριστού. Η παράσταση παρουσιάζει πολλές εικονογραφικές ομοιότητες με αυτή του Δρυοβούνου. Στο έδρανο απέναντι από το Χριστό εικονίζονται με στραμμένα τα νώτα προς το θεατή τέσσερις μαθητές σε δύο ζεύγη.

⁷¹⁸ Στη Λαύρα (Millet, Athos, πιν. 124.2), στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 17b), και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου.

⁷¹⁹ βλ. ενδεικτικά τοιχογραφίες στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 91) και Διονυσίου (Millet, Recherches, πιν. 294).

⁷²⁰ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 55.

⁷²¹ Αδημοσίευτο.

⁷²² Μτ 16:36-46, Μκ 14:32-42, Λκ 22:39-46, Ιω 18:1.

⁷²³ Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 90.

⁷²⁴ Τσιγαρίδας, Μονή Ιβήρων, σ. 190, εικ. 7.

στου στις παραστάσεις του Θεοφάνη δεν έχει ληφθεί υπόψη στην παράσταση του λινοτοπίτη ζωγράφου, με αποτέλεσμα τη χαλάρωση της ενότητας και την πολυδιάσπαση του θέματος στα τέσσερα επιμέρους επεισόδια. Ισχυρές αναλογίες παρουσιάζει η παράσταση του Δρυοβούνου και με το καθολικό της Μ. Λαύρας⁷²⁵. Ο τύπος της Προσευχής στα μνημεία της κρητικής σχολής φαίνεται να έχει ήδη αποκρυσταλλωθεί τον 16^ο αιώνα⁷²⁶ και έτσι τον παραλαμβάνουν οι ζωγράφοι του 17^{ου} αιώνα που τον προσαρμόζουν στις ανάγκες τους. Από τα μνημεία του 17^{ου} αιώνα το καθολικό της μονής Πέτρας⁷²⁷ παρουσιάζει ορισμένες αναλογίες με τη σύνθεση του Νικολάου, ενώ στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁷²⁸ φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί το ίδιο αντίβλο με το Δρυόβουνο. Σημειώνουμε τέλος ότι στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ζέρμα⁷²⁹ ο αγιογράφος Νικόλαος αντιγράφει επακριβώς τη σύνθεση του Θεοφάνη, περιλαμβάνοντας τόσο τον άγγελο με τον οποίο συνομιλεί ο όρθιος Χριστός, όσο και τον μαθητή με τη χαρακτηριστική στάση ύπνου με το κεφάλι ανάμεσα στα χέρια.

Η Προδοσία⁷³⁰ [επιγ. Η ΠΡΩΔΟΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 161)

Η παράσταση εντάσσεται στο διάχωρο, που σχηματίζεται στο ανώτερο τμήμα του τοίχου της κεραίας που στηρίζει το φουρνικό, σε ένα πίνακα δηλαδή στο σχήμα του τμήματος κύκλου. Η παράσταση δεν υποκύπτει στις συμβάσεις που επιβάλλει ο διατιθέμενος χώρος, που είναι μικρός σε ύψος, αλλά μεγάλος σε μήκος. Στις γωνίες του πίνακα, που θα έμεναν αναγκαστικά κενές, ο αγιογράφος επιλέγει να τοποθετήσει δύο δευτερεύουσες σκηνές, αριστερά αυτή της αυτοκτονίας του Ιούδα και δεξιά το κόψιμο του αυτιού του Μάλχου. Παρά τη στενότητα χώρου η παράσταση της Προδοσίας εικονογραφείται σε πλήρη ανάπτυξη σε μια πολυπρόσωπη σύνθεση, που διαρθρώνεται σε διαφορετικά επίπεδα.

Το επεισόδιο του φιλήματος ορίζει και τον κεντρικό άξονα της παράστασης. Ο Χριστός με το βλέμμα στο θεατή κρατάει με το αριστερό του χέρι ειλητάριο και ταυτόχρονα το χέρι του Ιούδα, που έρχεται από τα αριστερά και πλησιάζει το Χριστό με μια ελαφρά κλίση του σώματός του, ενώ με το δεξί ακουμπά το χέρι μιας νεανικής μορφής που τον τραβάει προς το μέρος της. Η μορφή αυτή είναι μια από τις τέσσερις που κρατούν ξίφη και ραβδιά και περιβάλλουν τον Χριστό σχηματίζοντας έναν νοητό κύκλο γύρω του. Ο νέος που τραβάει το Χριστό φοράει κοντό κόκκινο φόρεμα με ανθικές διακοσμήσεις και έχει περασμένη στη μέση του τη θήκη από μακρύ σπαθί. Διαγωνίως επάνω και αριστερά του Χριστού εικονίζεται μια ανάλογη μορφή με τα ίδια ενδύματα, αλλά με το ξίφος προτεταμένο απειλητικά προς τον Ιησού. Άλλες δύο μορφές με σκουροπράσινα κοντά φορέματα συμπληρώνουν τον κύκλο των προσώπων, που σχηματίζουν τον κύκλο γύρω

⁷²⁵ Millet, Athos, πιν. 126.2, ιδιαίτερα μοιάζουν οι δύο μαθητές, που εικονίζονται σε πρώτο πλάνο.

⁷²⁶ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 193, όπου και εκτεταμένη βιβλιογραφία για τα μνημεία της κρητικής ζωγραφικής και τα πρότυπά που ακολουθούνται.

⁷²⁷ Ο.π., εικ. 108.

⁷²⁸ Αδημοσίευτο.

⁷²⁹ Αδημοσίευτο.

⁷³⁰ Μτ 26:47-56, Μκ 14:43-52, Λκ 22:47-53, Ιω 18:3-13.

από το Χριστό. Η μορφή πάνω δεξιά έχει προτεταμένο το ξίφος της και φαίνεται να αγγίζει τον Ιησού στην πλάτη, ενώ ο νέος κάτω αριστερά κραδαίνει δύο ραβδιά, ένα σε κάθε χέρι.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, αριστερά και δεξιά του νοητού κύκλου των προσώπων που περιβάλλουν τον Ιησού εικονίζονται δύο πολυάνθρωποι όμιλοι στρατιωτών. Η στρατιωτική τους εξάρτηση αποτελείται από θώρακες με μεταλλικά εξάρματα, και ψηλά δόρατα και κωνικές περικεφαλαίες με περιαιχχένια και με λοφίο στο πάνω μέρος τους. Δύο στρατιώτες μόνο φέρουν κόκκινο μανδύα, ο ένας δε από αυτούς ξεχωρίζει και από το σκουρόχρωμο θώρακά του και τις μαύρες αναξυρίδες, που υποδηλώνουν προφανώς υψηλότερο στρατιωτικό αξίωμα. Στην άκρα αριστερή πλευρά της σκηνής της Προδοσίας και κάπως ξεκομμένα από την ομάδα των υπόλοιπων προσώπων ένας Φαρισαίος υψώνει μια τρίφωτη λυχνία.

Εικονογραφικά η παράσταση παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Είναι φανερό ότι η βασική δομή προέρχεται από παλαιότερο πρότυπο του 16^{ου} αιώνα, κατά πάσα πιθανότητα από έργο του Θεοφάνη. Οι συνθέσεις στα μνημεία της μονής Αναπαυσά⁷³¹, του καθολικού της Μ. Λαύρας⁷³², της μονής Σταυρονικήτα⁷³³ και του επιστυλίου της μονής Ιβήρων⁷³⁴ ορίζουν το βασικό εικονογραφικό πλαίσιο που κινείται ο ζωγράφος Νικόλαος. Διατηρώντας το σύμπλεγμα του Χριστού με τον Ιούδα και τον στενό κύκλο των προσώπων που περιβάλλουν τον Ιησού, αλλά και τον Φαρισαίο με τη λυχνία στα αριστερά, στοιχεία, που παρουσιάζονται στην εικονογραφία του Θεοφάνη, ο αγιογράφος του Δρυοβούνου προσθέτει στη σύνθεση δύο ομάδες στρατιωτών, στοιχείο, που εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική της Καστοριάς τον 17^ο αιώνα⁷³⁵. Θα ήταν εύκολο να αποδώσουμε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία σε δυτικές επιδράσεις, δεδομένου μάλιστα ότι ο αγιογράφος Νικόλαος προβαίνει σε χρήση δυτικών αντιβόλων, αλλά η απόδοση των στρατιωτικών εξαρτύσεων μας ανάγει άμεσα σε παραδείγματα κρητικής ζωγραφικής⁷³⁶. Αναλογίες με τη σκηνή στο Δρυόβουνο παρουσιάζουν οι παραστάσεις στο καθολικό και το παρεκκλήσι της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁷³⁷ αλλά και τα μνημεία της Ζαγοράς⁷³⁸ και του Τυρνάβου⁷³⁹.

Το **σύμπλεγμα του Πέτρου και του Μάλχου** (εικ. 162) τοποθετείται στη δεξιά άκρη του ημικυκλικού τμήματος της παράστασης της Προδοσίας. Η ανεξαρτητοποίηση του θέματος δεν είναι συχνή στη μεταβυζαντινή τέχνη, αλλά στην περίπτωσή μας φαίνεται δικαιολογημένη δεδομένου του σχήματος της προσφερομένης επιφανείας. Ο αγιογράφος Νικόλαος απεικονίζει τον

⁷³¹ Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 205.

⁷³² Millet, Athos, πιν. 126.2.

⁷³³ Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 90.

⁷³⁴ Τσιγαρίδας, Μονή Ιβήρων, εικ. 8.

⁷³⁵ Στα μνημεία της Παναγίας της συνοικίας Αγ. Αναργύρων και του Αγ. Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας (Παϊσίδου, Καστοριά, σ. 88-89 και 109-110, πιν.3 και 56 αντίστοιχα). Η Μ. Παϊσίδου βρίσκεται παράλληλα στα μνημεία της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής χωρίς όμως να αποκλείει δυτικές επιδράσεις.

⁷³⁶ Βλ. ενδεικτικά τις στρατιωτικές στολές σε φορητές εικόνες: Τσελέντη, Εικόνες της Βενετίας, πιν.12 και σε τοιχογραφικά σύνολα: Millet, ό.π., πιν. 126.4, 127.1 και 127.5, Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 92.

⁷³⁷ Αδημοσίευτα. Χαρακτηριστικές είναι οι αναλογίες στην εξάρτηση των στρατιωτών.

⁷³⁸ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 102.

⁷³⁹ Αδημοσίευτο. Η παράσταση είναι σαφώς πιο συνεπτυγμένη από αυτή του Δρυοβούνου, προφανώς λόγω της στενότητας της ζωγραφικής επιφάνειας, αλλά υπάρχουν σαφώς ομοιότητες στην εικονογραφική σύλληψη του θέματος και σε επιμέρους λεπτομέρειες.

Πέτρο γονατιστό να πατάει πάνω στο Μάλχο, που είναι και αυτός πεσμένος στο έδαφος, πιάνοντάς τον από το κεφάλι και κόβοντας του το αυτί με το εγχειρίδιο, που κρατά στο δεξί του χέρι. Παράλληλα ο Πέτρος έχει στραμμένο το κεφάλι του προς τα πίσω, στη σκηνή της Προδοσίας, παρακολουθώντας τα τεκταινόμενα. Το σύμπλεγμα των δύο προσώπων δεν ακολουθεί τα πρότυπα του Θεοφάνη, αλλά φαίνεται να βασίζεται σε ένα παραλλαγμένο πρότυπο, που είναι αρκετά συχνό στην λεγόμενη «τοπική ηπειρωτική σχολή»⁷⁴⁰ και διαδίδεται στη ζωγραφική του 17^{ου} αι.⁷⁴¹ Σημειώνουμε, τέλος, ότι λόγω της υγρασίας έχει απολεπιστεί το πάνω στρώμα του χρωματισμού στο πρόσωπο του Πέτρου και κατά συνέπεια έχει απομείνει μόνο το κόκκινο υπόστρωμα, πάνω στο οποίο είχε τοποθετήσει ο ζωγράφος τις ανοιχτόχρωμες ψιμυθίες.

Ιδιαίτερα σπάνια είναι η τοποθέτηση του **απαγχονισμού του Ιούδα** (εικ. 163) στα πλαίσια της παράστασης της Προδοσίας. Η σκηνή καταλαμβάνει το αριστερό τμήμα του ημικυκλικού δίσκου που προσφέρεται για τη σκηνή της Προδοσίας. Ο λινοτοπίτης ζωγράφος έχει αποκόψει τη σκηνή του απαγχονισμού από αυτή της Μεταμέλειας του Ιούδα, σκηνή που ιστορείται στο καθολικό του Δρυοβούνου ως μεμονωμένη παράσταση, και την έχει εντάξει στη σκηνή της Προδοσίας, όπου ο Ιούδας παίζει φυσικά πρωταγωνιστικό ρόλο. Από φυλλοφόρο δέντρο κρέμεται ο Ιούδας κάνοντας το δέντρο να λυγίσει υπό το βάρος του σώματός του. Το κόκκινο ιμάτιό του σχηματίζει ένα πολύπτυχωμένο απόπτυγμα προς τα δεξιά. Σε δεύτερο πλάνο μέσα στη σπηλιά του Άδη, που σχηματίζεται κάτω από ορεινό έξαρμα, απεικονίζεται γυμνό το νεκρό σώμα του Ιούδα με πλήθος από λευκά στίγματα σε όλη του τη σάρκα. Το επεισόδιο έχει μεγάλη διάδοση στα μνημεία του 16^{ου} αιώνα⁷⁴², αλλά ο αγιογράφος Νικόλαος προτιμά να ακολουθήσει πρότυπο του Θεοφάνη⁷⁴³. Στον Τύρναβο⁷⁴⁴ η σκηνή του απαγχονισμού του Ιούδα δεν ακολουθεί το ίδιο πρότυπο με το Δρυόβουνο και ιστορείται μαζί με τη σκηνή της Μεταμέλειας. Αντίθετα στη μονή της Ζέρμας⁷⁴⁵ ο απαγχονισμός του Ιούδα αποτελεί αυτοτελή παράσταση, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές την εικονογραφία του Δρυοβούνου.

Η Κρίση των αρχιερέων⁷⁴⁶ [επιγ. Η ΚΡΥΣΙ ΤΟΥ ΑΝΑ ΚΑΙ ΚΑΥΑΦΑ] (εικ. 164)

Οι δύο αρχιερείς εικονίζονται καθισμένοι σε θρόνο δίχως ερεισίνωτο, ακουμπώντας τα πόδια τους σε υποπόδιο. Είναι ντυμένοι με αντιθετικών χρωματισμών φορέματα και έχουν και οι

⁷⁴⁰ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, πιν. 8, Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, πιν. 22, Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, πιν. 29α και 44β κ.α.

⁷⁴¹ Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 56β.

⁷⁴² Το θέμα παρουσιάζεται πολύ παλαιότερα (βλ. Kesic-Ristić, Mort de Judas σ.57 κ.ε.) αλλά γνωρίζει μεγάλη διάδοση και πολλές παραλλαγές μέσα από τα έργα του Θεοφάνη και τα σύνολα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής (βλ. Αχειμάστου, ό.π., σ. 88 και σημ. 697).

⁷⁴³ Από το καθολικό της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 117.1), φαίνεται ότι εμπνέονται και τα αγιορείτικα καθολικά της μονής Διονυσίου και της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πιν. 200.2 και 226.1).

⁷⁴⁴ Αδημοσίητο. Το σώμα του Ιούδα κρέμεται όπως ακριβώς στο Δρυόβουνο. Μέσα στο σπήλαιο το σώμα του Ιούδα εικονίζεται να μοιάζει με σώμα υδρωπικού.

⁷⁴⁵ Αδημοσίητο. Η παράσταση είναι κατεστραμμένη στο άνω μέρος της. Ο κρεμασμένος Ιούδας εικονίζεται αριστερά του σπηλαίου του Άδη. Το σώμα του Ιούδα είναι παρόμοιο με αυτό στο Δρυόβουνο.

⁷⁴⁶ Μτ 26:57, Μκ 14:53, Λκ 22:54, Ιω 18:12-14.

δύο καλυμμένο το κεφάλι τους με μαντήλι στο χρώμα του ενδύματός τους και σηκώνουν έκπληκτοι τα χέρια. Πίσω από τους αρχιερείς ζωγραφίζεται ένα ψηλό κιονοστήρικτο προστώο με στέγαση ανάλογη με αυτή που συναντήσαμε να καλύπτει το θρόνο του Ηρώδη στην παράσταση της Βρεφοκτονίας⁷⁴⁷. Μπροστά στους αρχιερείς εικονίζεται ένας στρατιώτης με πλήρη στρατιωτική εξάρτυση⁷⁴⁸, που παρουσιάζει τον Ιησού με δεμένα τα χέρια με σχοινί, την άκρη του οποίου κρατά με το αριστερό του χέρι. Πίσω από το Χριστό ένας Ιουδαίος με κόκκινο κοντό φόρεμα, που πτυχώνεται με περίεργο τρόπο στο ύψος της μέσης σχηματίζοντας απόπτυγμα, και καλυμμένο το κεφάλι με πρασινωπό μαντήλι σηκώνει τα χέρια ψηλά, πιθανώς σε μια ένδειξη αγανάκτησης. Πίσω από τη μορφή του Ιουδαίου πέντε στρατιώτες με διαφορετικά κράνη, άλλοι εικονιζόμενοι κατά κρόταφο και άλλοι κατά μέτωπο, συμπληρώνουν την στρατιωτική συνοδεία, που προσάγει το Χριστό στους αρχιερείς. Το σκηνικό βάθος περιλαμβάνει ένα χαμηλό συνεχόμενο τοίχο, πίσω από τον οποίο στα αριστερά παριστάνεται ένα πυργοειδές κτίριο, που ενώνεται με ύφασμα με το κτίσμα, που ορθώνεται πάνω από τους αρχιερείς. Η παράσταση ομοιάζει εικονογραφικά με την ανάλογη παράσταση του Ροζανονο⁷⁴⁹.

Η Άρνηση του Πέτρου⁷⁵⁰ [επιγ. Η ΑΡΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ] (εικ. 165)

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου διαρθρώνει με άνεση τη σκηνή της Άρνησης του Πέτρου σε τρία διαδοχικά επεισόδια, που ξεχωρίζουν το ένα από το άλλο παρά τη στενότητα της διατιθέμενης ζωγραφικής επιφάνειας. Στα αριστερά, μέσα από υψηλό οικοδόμημα με περίπλοκη στέγαση προβάλλει η γυναικεία μορφή μιας θυρωρού με μακρύ κόκκινο φόρεμα με χρυσές διακοσμήσεις και δεξιά της ο Πέτρος σε στάση τριών τετάρτων σηκώνει τα χέρια του αρνούμενος έντονα πως είναι μαθητής του Ιησού. Η δεύτερη άρνηση του Πέτρου εικονίζεται στη δεξιά πλευρά της παράστασης : Ο Πέτρος ζεσταίνεται στη φωτιά, γύρω από την οποία ζεσταίνονται δύο στρατιώτες κι ένας υπηρέτης, και προσπαθεί με την άβολη στάση των χεριών του να αρνηθεί οποιαδήποτε σχέση του με τον Ιησού. Πιο πάνω, πίσω από χαμηλό τοίχο εικονίζεται σκηνή της Μεταμέλειας, με τον Πέτρο να γέρνει σε ένα στύλο πάνω στον τοίχο και τον πετεινό να λαλεί στην επίπεδη στέγη κτιρίου.

Ο αιογράφος Νικόλαος χρησιμοποιεί αυτούσιο το πρότυπο του νέου καθολικού της μονής Μ. Μετεώρου⁷⁵¹, που επαναλαμβάνεται και στο καθολικό της μονής Δοχειαρίου⁷⁵². Η διάταξη των διαφόρων επεισοδίων της σύνθεσης, αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες⁷⁵³ αποδεικνύουν ότι ο

⁷⁴⁷ Το κτίριο της Βρεφοκτονίας εμπνέεται από παραστάσεις του Θεοφάνη. Ανάλογο κτίριο στην παράσταση της Κρίσης των Αρχιερέων συναντούμε και στη μονή Φιλανθρωπινών (Αχειμιάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 9α).

⁷⁴⁸ Αναξυρίδες, θώρακα, περικεφαλαία κωνική με περιουχένιο και λοφίο και δόρυ.

⁷⁴⁹ Grabar, Bulgarie, πιν. LVIII.

⁷⁵⁰ Μτ 26:58, 69-75, Μκ 14:54, 66-72, Λκ 22:54-62, Ιω 18:15-18, 25-27.

⁷⁵¹ Χατζηδάκης-Σοφριανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 139.

⁷⁵² Millet, Recherches, πιν. 380 και Millet, Athos, πιν. 233.

⁷⁵³ Τα κράνη των δύο στρατιωτών, οι στάσεις και οι χειρονομίες του Πέτρου, η διαμόρφωση του χαμηλού τοίχου με αντηρίδες κ.α.

ζωγράφος του Δρυοβούνου συμβουλευτήκε κάποιο ανθίβολο εμπνευσμένο από την τέχνη του Θεοφάνη. Η μόνη λεπτομέρεια, που διαφοροποιεί τις παραστάσεις, είναι η διαμόρφωση της στέγας του κτιρίου, στο κατώφλι του οποίου προβάλλει η θυρωρός. Η συγκεκριμένη λεπτομέρεια δεν απαντά στα έργα του κύκλου του Θεοφάνη, αλλά φαίνεται να πρωτοεμφανίζεται στα έργα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής⁷⁵⁴ και διαδίδεται και σε έργα του 17ου αιώνα⁷⁵⁵. Παρόμοιο πρότυπο με αυτό του Δρυοβούνου χρησιμοποιείται και για το καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁷⁵⁶.

Η Μεταμέλεια του Ιούδα⁷⁵⁷ [επιγ. Ο ΙΟΥΔΑΣ ΜΕΤΑΜΕΛΗΤΑΙ] (εικ. 166)

Η συγκεκριμένη παράσταση είναι ιδιαιτέρως σπάνια, καθώς η μεταμέλεια του Ιούδα εικονίζεται συνήθως σε άμεση συνάρτηση με τον απαγχονισμό του. Η Ερμηνεία εντάσσει άλλωστε τις δύο σκηνές σε μια ενιαία παράσταση⁷⁵⁸. Η εικονογραφία της σκηνής είναι απλή. Ο Ιούδας εισβάλλει στην παράσταση από τα δεξιά με τα τριάντα αργύρια σε πουγκί απευθυνόμενος στον Άννα, τον Καϊάφα και έναν αρχιερέα που φοράει πηλίδιο, οι οποίοι κάθονται γύρω από μακρόστενο έδρανο, συνομιλούν μεταξύ τους και χειρονομούν έντονα δείχνοντας τον Ιούδα. Το σκηνικό βάθος της παράστασης είναι ιδιαίτερα περίπλοκο⁷⁵⁹.

Το παράδειγμα του Δρυοβούνου δεν ακολουθεί τα καθιερωμένα εικονογραφικά πρότυπα του 16^{ου} αι.⁷⁶⁰, αλλά φαίνεται να ακολουθεί κάποιο άλλο πρότυπο, άγνωστο σε εμάς σήμερα. Το ότι δεν πρόκειται για μια σύνθεση, που επινόησε ο ίδιος ο ζωγράφος φαίνεται από την αδυναμία του να ερμηνεύσει και κατά συνέπεια να αποδώσει σωστά το σκηνικό βάθος. Στη μονή του Τύρναβου ο ζωγράφος ακολουθεί την εικονογραφική πεπατημένη χωρίς ιδιαίτερες παρεκκλίσεις⁷⁶¹. Στην σχεδόν καταστραμμένη παράσταση της Ζέρμας⁷⁶², όμως, ακολουθείται, κατά πάσα πιθανότητα, το πρότυπο του Δρυοβούνου, καθώς αναγνωρίζουμε την ίδια διαμόρφωση του εδράνου και τη μορφή του Άννα, που κάθεται στο έδρανο αυτό και έχει τα πόδια του σε υποπόδιο.

⁷⁵⁴ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν. 51.

⁷⁵⁵ Στον Αγ. Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας το κτίριο όπου εμφανίζεται η θυρωρός στεγάζεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο (Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 56α).

⁷⁵⁶ Αδημοσίευτο.

⁷⁵⁷ Μτ 27:3-10.

⁷⁵⁸ Ερμηνεία, σ. 105-6.

⁷⁵⁹ Περιλαμβάνει ένα συνεχόμενο τοίχο που φέρει κατά τόπους διακοσμήσεις, ένα κτίριο τετράγωνης διατομής με κιονοστήρικτο κιβώριο στην οροφή στα αριστερά και μια περίεργη κατασκευή στα δεξιά με ένα μικρό κίονα που πατάει πάνω στον συνεχόμενο τοίχο και ενώνεται με ψηλό πεσσό, απ' όπου κρεμάται κόκκινο ύφασμα, που καταλήγει στο οικοδόμημα της αριστερής πλευράς.

⁷⁶⁰ Τόσο της κρητικής σχολής: (Millet, Athos, πιν.117.1 και 226.1) όσο και της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής (βλ. Αχειμάστου, ό.π., σ. 87-88, πιν.55β και 56, όπου και παραπομπές σε άλλα μνημεία).

⁷⁶¹ Αδημοσίευτο. Η παράσταση μοιάζει με την αντίστοιχη στη Λαύρα και τη Μονή Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν.117.1 και 226.1 αντίστοιχα).

⁷⁶² Αδημοσίευτο. Σώζεται μόνο το κάτω μέρος της παράστασης, που τοποθετείται στο πάνω μέρος του τυμπάνου της νότιας καμάρας που υποβασιάζει το φουρνικό. Ένα μικρό παράθυρο χωρίζει τη συγκεκριμένη παράσταση από την παράσταση του απαγχονισμού του Ιούδα.

Η προσαγωγή του Χριστού στο πραιτώριο⁷⁶³ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΑΙΡΕΤΕ ΤΩ ΠΙΛΑΤΩ ΕΙΣ ΤΟ ΠΡΕ/ ΤΩΡΟΙΩΝ] (εικ. 167)

Η σκηνή αυτή είναι ιδιαίτερος σπάνια και εμπνέεται μάλλον από δυτικά πρότυπα. Ο Χριστός αποτελεί το κέντρο της παράστασης και γύρω του συνωθείται ένα πλήθος στρατιωτών και άλλων προσώπων. Ένας Ιουδαίος με κοντό φόρεμα, κόκκινο μανδύα και καλυμμένο το κεφάλι, τραβάει με το ένα χέρι το Χριστό από τον ώμο και με το άλλο κρατεί την απόληξη του μαύρου σχοινοῦ, με το οποίο δένονται τα χέρια του Ιησού. Πίσω ακριβώς από τη μορφή του Χριστού εικονίζεται ακόμα μια μορφή Ιουδαίου με παρόμοια ενδυμασία, αλλά νεανικά χαρακτηριστικά και χωρίς κάλυμμα κεφαλής. Η χορεία των προσώπων, που οδηγούν το Χριστό στο πραιτώριο συμπληρώνεται με δώδεκα μορφές στρατιωτών με μεταλλικούς θώρακες και κωνικά κράνη με περιαιχένια και λοφία. Οι περισσότεροι από τους στρατιώτες φέρουν δόρατα, εκτός από τη μορφή στα αριστερά που φέρει ξίφος περασμένο στη μέση του. Ο στρατιώτης με το ξίφος έχει προτεταμένα τα χέρια προς τον Ιησού και φαίνεται να τον ωθεί με δύναμη προς τα εμπρός και ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες μορφές των στρατιωτών, καθώς είναι ο μόνος που διακρίνεται ολόσωμος και ο μόνος που έχει κατεβασμένο το σιδερόφρακτο στέλεχος του κράνους μπροστά στο πρόσωπο. Το σκηνικό βάθος αποδίδεται με προσοχή από το ζωγράφο του Δρυοβούνου⁷⁶⁴.

Ακόμα και αν δεχτούμε ότι η βασική σύλληψη είναι του ίδιου του ζωγράφου είναι φανερό ότι η μορφή του στρατιώτη με το σιδερόφρακτο κράνος παραπέμπει άμεσα σε δυτικά πρότυπα. Προς την ίδια κατεύθυνση οδηγεί και μια τριγωνική σημαία που κρεμάται πάνω σε ένα δόρυ. Ανεξαρτήτως προτύπου πάντως πρόκειται για μια εύρυθμη παράσταση, που δεν χάνεται στην πολυπροσωπία της και οδηγεί το βλέμμα του θεατή στην παράσταση της απόφασης του Πιλάτου, που παριστάνεται στον διπλανό τοίχο.

Η Απόνιση του Πιλάτου⁷⁶⁵ [επιγ. Η ΚΡΟΙΣΙΣ ΤΟΥ ΠΗΛΑΤΟΥ] (εικ. 168)

Ο Πιλάτος εικονίζεται να κάθεται σε θρόνο με ημικυκλικό ερεισίνωτο και σκαλιστές κεραιές και ακουμπάει τα πόδια του σε υποπόδιο. Φοράει αυτοκρατορικό φόρεμα με λώρο, σκουρόχρωμο μανδύα και κορώνα, ενώ το σώμα του απεικονίζεται σε αντικίνηση. Το κεφάλι του στρέφεται προς τα πίσω, όπου την προσοχή του έλκει η υπηρέτρια της γυναίκας του, που έχει σταλεί να τον προειδοποιήσει για το όνειρό της⁷⁶⁶. Τα χέρια του και το υπόλοιπο σώμα στρέφονται προς τα δεξιά, όπου στέκονται δύο υπηρέτες. Ο πρώτος που εικονίζεται όρθιος κρατάει με το δεξί του χέρι τη λεκάνη, όπου νίβει τα χέρια του ο Πιλάτος, και με το αριστερό ρίπτει νερό από

⁷⁶³ Ιω 18:28.

⁷⁶⁴ Στα δεξιά προβάλλει ένας λεπτός ορεινός όγκος και δίπλα του ένας ψηλός πεσσός και στα αριστερά χαμηλός τοίχος με δίλοβο παράθυρο και πίσω από αυτόν αρχιτεκτόνημα με καμπυλωτή στέγη, ανάλογη με αυτή στο ψηλό κτίριο στην παράσταση της άρνησης του Πέτρου. Από τη στέγη φαίνεται να ξεπετάγονται δύο μεταλλικά στελέχη, από όπου κρεμάται πορφυρό ύφασμα που στερεώνεται στον κορυφή του πεσσού στη δεξιά πλευρά της παράστασης.

⁷⁶⁵ Μτ 27:1-2,11-26, Μκ 15:1-15, Λκ 23:1-5,13-25, Ιω 18:28-40.

⁷⁶⁶ Το επεισόδιο αναφέρεται στο ευαγγέλιο του Ματθαίου (Μτ 27:19).

λευκό λαγήνι, ενώ έχει περασμένη λευκή πετσέτα στον ώμο του. Ο δεύτερος υπηρέτης γονατίζει πάνω από χαμηλό τραπέζι όπου υπάρχουν σύνεργα γραφής και γράφει πάνω σε ειλητάριο την επιγραφή: ΙΗΣΟΥΣ ΕΚ/ ΝΑΖΑ/ ΡΕΤ Ν ΒΑΣ(ΙΛΕΥΣ) ΙΟΥΔΕΟ(Ν)⁷⁶⁷. Πιο πίσω παριστάνονται διάφοροι Ιουδαίοι και πρώτος ο Καϊάφας διαρρινγύων τα ιμάτιά του. Ακολουθεί ο Ιησούς δέσμιος φερόμενος εμπρός του Πιλάτου υπό ενός μεγάλου ομίλου στρατιωτών. Οι στρατιώτες φέρουν όλοι κωνικά κράνη με λοφία, ενώ στα δόρατά τους είναι κρεμασμένες μικρές τριγωνικές σημαίες. Το σκηνικό βάθος ορίζεται από ένα απλό κτίριο με αμφικλινή στέγη στα δεξιά της παράστασης και ένα περίπλοκο κιονοστήρικτο προστώ πάνω από τη μορφή του Πιλάτου, απ' όπου ξεπροβάλλει η θεραπεαινίδα της γυναίκας του. Τέλος, πίσω από χαμηλό τοίχο, που συμπληρώνει το σκηνικό της παράστασης, ζωγραφίζεται γερμένο ένα δέντρο, απ' όπου κρεμάται κόκκινο ύφασμα, που φτάνει έως και το κτίριο της δεξιάς πλευράς.

Στο Δρυόβουνο ακολουθείται για τη συγκεκριμένη παράσταση ένας εικονογραφικός τύπος που δεν απαντά συχνά. Ανάμεσα στη σκηνή της Απόνησης του Πιλάτου εικονίζονται και τα πρόσωπα των αρχιερέων με τον Καϊάφα να ξεσκίζει τα ιμάτιά του. Η παρουσία της συγκεκριμένης λεπτομέρειας έχει αποδειχθεί ότι στηρίζεται σε κείμενα απόκρυφων ευαγγελίων⁷⁶⁸ και εικονίζεται σε παλαιότερες παραστάσεις⁷⁶⁹, αλλά και σε μνημεία του 17^{ου} αι.⁷⁷⁰. Η Αν. Τούρτα⁷⁷¹ υποστηρίζει ότι ο ζωγράφος οδηγείται σε συγχώνευση του θέματος της Κρίσης των αρχιερέων και της Απόνησης του Πιλάτου. Στο μνημείο του Δρυοβούνου όμως η Κρίση των Αρχιερέων αποτελεί χωριστή παράσταση, οπότε δεν μπορούμε να μιλάμε για συγχώνευση θεμάτων, αλλά για διαφορετικά εικονογραφικά πρότυπα των δύο παραστάσεων⁷⁷². Ο εξοπλισμός των στρατιωτών και ο θρόνος του Πιλάτου παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα, ενώ τα υπόλοιπα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης υπάρχουν ήδη στην ζωγραφική του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου στο

⁷⁶⁷ Παρόμοια επιγραφή ορίζεται στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, σ. 106).

⁷⁶⁸ Grabar, *Bulgarie*, σ. 314 και Τούρτα, *Βίτσα-Μονοδένδρι*, σ. 107. Οι αρχιερείς παρευρίσκονται στο πραιτώριο ως κατήγοροι πλέον του Χριστού, σύμφωνα με τα απόκρυφα κείμενα.

⁷⁶⁹ Στο παλαιό καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (Georgitsogianni, *Vieux Catholicon*, σ.141-144, πιν. 47), στη μονή Matka (Subotić, *L'école d' Ohrid*, σχ. 111), στη μονή του Αγ. Δημητρίου στο Boboševo (Grabar, *Bulgarie*, σ. 313 κ.ε.), στο Poganovo (Grabar, *ό.π.*, πιν. LVIII), και στο ναό της Vatra Moldovitei (Henry, *Moldavie du Nord*, πιν. XXIII,1), στο καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, *St. Etienne*, πιν.89) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Καστοριά*, πιν. 45).

⁷⁷⁰ Το ίδιο πρότυπο με την παράσταση του Δρυοβούνου συναντάμε στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτη ζωγραφική) και στη μονή Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά (Τούρτα, *ό.π.* σ. 107).

⁷⁷¹ *Ο.π.*, σ. 107.

⁷⁷² Ο ζωγράφος Νικόλαος ακολουθεί πρότυπα που ορίζουν τον Καϊάφα να ξεσκίζει τα ιμάτιά του στην Απόνηση του Πιλάτου και όχι στην Κρίση των αρχιερέων, παραβαίνοντας τα ευαγγελικά κείμενα αλλά δίνοντας ένα ομοιόμορφο εικονογραφικό αποτέλεσμα, καθώς η συγκεκριμένη σκηνή δεν επαναλαμβάνεται στην Κρίση των αρχιερέων για δεύτερη φορά.

Επταχώρι⁷⁷³. Στη Ζαγορά η παράσταση ακολουθεί το ίδιο πρότυπο με το Δρυόβουνο⁷⁷⁴, ενώ στη μονή της Ζέρμας ακολουθείται εντελώς διαφορετικός εικονογραφικός τύπος⁷⁷⁵.

Ο Εμπαιγμός⁷⁷⁶ [επιγ. Ω ΕΜΠΕΓΜΟΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 169)

Η παράσταση στο Δρυόβουνο είναι ιδιαιτέρως κομψή και εντάσσεται με αρμονία στη μακρόστενη ζωγραφική επιφάνεια. Η σκηνή οργανώνεται, ως είθισται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, αξονικά γύρω από τη μορφή του Χριστού. Ο Ιησούς εικονίζεται με κόκκινο χειριδωτό φόρεμα και κόκκινη χλαμύδα⁷⁷⁷, η οποία ανοίγει προς τα αριστερά καθώς ανασηκώνει το δεξί του χέρι κρατώντας κάλαμο για σκήπτρο. Η μετωπική στάση του Χριστού έρχεται σε αντίθεση με τη στάση των υπόλοιπων προσώπων της σκηνής, που εικονίζονται είτε κατά κρόταφο, είτε σε στάση τριών τετάρτων. Χαμηλά, εκατέρωθεν των ποδιών του Χριστού, γονατίζουν, προσκυνώντας τάχα, τέσσερις μορφές, δύο στρατιωτών και δύο νέων Ιουδαίων τοποθετημένες με τέτοιο τρόπο, ώστε να εναλλάσσεται η θέση τους δεξιά και αριστερά. Όρθιοι απεικονίζονται στα αριστερά ένας νέος με στρατιωτικό θώρακα χωρίς κράνος, που τραβάει βίαια τον Ιησού από τους ώμους, πίσω του πολυάνθρωπη ομάδα Ιουδαίων, νέοι και γέροι μαζί, και στα δεξιά ένας άλλος στρατιώτης με κράνος, που τοποθετεί στην κεφαλή του Χριστού τον ακάνθινο στέφανο, ακολουθούμενος από άλλους δύο στρατιώτες με κωνικά κράνη με λοφίο. Την πολυπρόσωπη ομάδα των μορφών που περιστοιχίζουν τον Χριστό κλείνουν οι μουσικοί, δύο στην αριστερή και τρεις στη δεξιά άκρη του πίνακα. Δύο από τους μουσικούς αυτούς κρατούν σάλπιγγες, άλλοι δύο σάλπιγγες με αναδιπλωμένο στέλεχος και ένας τυμπανιστής λίγο πιο απομακρυσμένος στη δεξιά πλευρά, που κρούει με ζέση το τύμπανό του⁷⁷⁸. Το σκηνικό βάθος είναι προσεγμένο, αν και ο αγιογράφος Νικόλαος γι' ακόμα μια φορά αποτυγχάνει να εφαρμόσει σωστά τους κανόνες της προοπτικής. Το μεσαίο αρχιτεκτόνημα δεν απεικονίζει, όπως φαίνεται, ένα εξάπλευρο κτίσμα αλλά μάλλον ένα τετράγωνο με προοπτική δύο σημείων φυγής. Πίσω από συνεχόμενο χαμηλό τοίχο, διακρίνουμε στα αριστερά ένα απλό αετωματικό κτίριο με δικλινή στέγη και στα δεξιά ένα άλλο πυργόσχημο με επίπεδη στέγη.

Ο αγιογράφος Νικόλαος έχει σχεδιάσει την παράσταση δίνοντας έμφαση στην προοπτική χάραξη. Οι τέσσερις μορφές, που υποκλίνονται, σχηματίζουν ένα τρίγωνο με τις στάσεις τους, ενώ οι μουσικοί με τον τρόπο που κρατούν τα όργανά τους σχηματίζουν ένα μεγαλύτερο. Το κτί-

⁷⁷³ Αδημοσίευτο. Η παράσταση έχει λίγες διαφορές από αυτή του Δρυοβούνου. Ο Πιλάτος εικονίζεται όμως στη δεξιά πλευρά της παράστασης και ο Χριστός προσάγεται από τα αριστερά.

⁷⁷⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 107.

⁷⁷⁵ Αδημοσίευτο. Ο Πιλάτος στα αριστερά εικονίζεται να συνομιλεί με τον δέσμιο Χριστό, που προσάγεται από στρατιώτες. Στα δεξιά εικονίζεται η ομάδα των αρχιερέων χωρίς τον Καϊάφα να ξεσκίζει τα μιάτια του. Αναγνωρίζουμε ωστόσο το κτίριο πίσω από τον Πιλάτο που ομοιάζει με το αντίστοιχο του Δρυοβούνου.

⁷⁷⁶ Μτ 27:27-30, Μκ 15:16-19, Ιω 19:1-3.

⁷⁷⁷ Μτ 27:28. Για μνημεία που απεικονίζουν το Χριστό με την ίδια ενδυμασία βλ. Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, σ. 147, σημ. 590.

⁷⁷⁸ Το τύμπανο έχει αποδοθεί με λανθασμένη προοπτική, εφόσον φαίνονται και η πάνω και η κάτω πλευρά του οργάνου.

ριο πίσω από το Χριστό σχηματίζει με τις πλάγιες ακμές του ένα ακόμα τρίγωνο. Όλα τα τρίγωνα οδηγούν το βλέμμα του θεατή στον άξονα που ορίζει η μορφή του Χριστού. Η προσοχή, με την οποία ζωγράφισε τη συγκεκριμένη παράσταση ο ζωγράφος Νικόλαος, φαίνεται και από τις εναλλαγές στις ενδυμασίες αλλά και από την ισορροπία των κινήσεων της κάθε μορφής.

Εικονογραφικά, η παράσταση ακολουθεί τα πρότυπα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής, που δεν διαφέρουν ιδιαίτερα από τους καθιερωμένους τύπους της κρητικής σχολής του 16^{ου} αιώνα⁷⁷⁹ ή ακόμα και παλαιότερους της παλαιολόγειας περιόδου⁷⁸⁰. Οι γυριστές όμως σάλπιγγες, καθώς και το καπέλο ενός μουσικού στα αριστερά παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα, χωρίς όμως να αποκλείεται η πιθανότητα να είδε τα στοιχεία αυτά ο ζωγράφος μας και σε κάποιο παλαιότερο μνημείο της ευρύτερης περιοχής⁷⁸¹. Τα βασικά στοιχεία, αλλά και επιμέρους λεπτομέρειες της σύνθεσης του Δρυοβούνου, συναντούμε στο προγενέστερο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁷⁸² καθώς και στο παρεκκλήσιο της ίδιας μονής⁷⁸³. Η παράσταση του Δρυοβούνου, όμως, συνδυάζει τις επιρροές από πρότυπα διαφόρων προελεύσεων και μετουσιώνει τις επιρροές αυτές σε μία ενιαία και ισορροπημένη σκηνή, μια από τις ομορφότερες της τέχνης του αγιογράφου Νικολάου.

Η Μαστίγωση [επιγ. Η ΜΑΣΤΙΓΟΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 170)

Η παράσταση της Μαστίγωσης του Χριστού στο Δρυόβουνο αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση τόσο για την τέχνη του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι, όσο και για τη μνημειακή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα. Ο ζωγράφος του έργου μας αντιγράφει έως και την τελευταία λεπτομέρεια, χαρακτηριστικό του Israhel van Meckenem (εικ. 280), που απεικονίζει τη σκηνή της Μαστίγωσης. Το χαρακτηριστικό αποτελεί μέρος ενός συνόλου 12 χαρακτηριστικών του γερμανού καλλιτέχνη, που εικονογραφούν ένα βιβλίο με τη διήγηση των Παθών, και χρονολογείται στα τέλη του 15^{ου} αιώνα⁷⁸⁴.

Εξετάζοντας τις επιμέρους λεπτομέρειες της τοιχογραφίας του Δρυοβούνου και συγκρίνοντας την παράσταση με το αρχικό χαρακτηριστικό γίνεται κατανοητή η αντίληψη του λινοτοπιτή ζω-

⁷⁷⁹ Βλ. τις παραστάσεις στη μονή Αναπαυσά Μετεώρων (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ.213), στα καθολικά των μονών Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 117.1, 200.2, 226.1 αντιστοιχώς), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ.92) και στη μονή Μ. Μετέωρου (Χατζηδάκης-Σοφριανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 117).

⁷⁸⁰ Βλέπε ενδεικτικά τις τοιχογραφίες στον Αγ. Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, Αγ. Νικόλαος Ορφανός, πιν. 40) και στο Lesnovo (Petković, La peinture serbe, πιν. CLXII).

⁷⁸¹ Οι σάλπιγγες με το αναδιπλωμένο στέλεχος, σε σχήμα S συναντώνται στη σκηνή του Εμπαιγμού στα μνημεία του Roganovo (Grabar, Bulgarie, πιν. LVII), της μονής Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, πιν. 53α), της μονής του Humor (Henry, Moldavie du Nord, πιν. XVII,1), της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν.21b), του ναού του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 58α), στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 109) και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο). Το χαρακτηριστικό καπέλο της μορφής του μουσικού συναντάται στη μονή Πέτρας και σε μνημεία των Αγράφων (Σδρόλια, ό.π., σ. 195-6).

⁷⁸² Αδημοσίευτο. Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα στον τυμπανιστή που τοποθετείται στην δεξιά άκρη της παράστασης.

⁷⁸³ Αδημοσίευτο. Οι μουσικοί κρατούν και εδώ σάλπιγγες με αναδιπλωμένο στέλεχος.

⁷⁸⁴ Recent Acquisitions, σ. 15.

γράφου για την δυτική τέχνη και για το πώς ακριβώς δύναται να μεταμορφωθεί ένα ξενόφερτο έργο με τα καλλιτεχνικά μέσα ενός αγιογράφου των μέσων του 17^{ου} αιώνα. Ο Χριστός δένεται πάνω σε υψηλό κίονα με βάση και κιονόκρανο, με την πλάτη στον κίονα και τα χέρια δεμένα πάνω από το κεφάλι. Τα πόδια σταυρώνονται το ένα πάνω στο άλλο και δένονται και αυτά με μαύρο σχοινί, όπως και τα χέρια. Η μυοπλασία του σώματος του Χριστού είναι ιδιαίτερα εμφανής, ιδιαίτερα στην απόδοση των μυών της κοιλιακής χώρας. Πάνω στο γυμνό του κορμί ο Ιησούς φέρει μόνο ένα λευκό περιζώμα. Το κεφάλι του Χριστού, φέροντας πάντα το ακάνθινο στεφάνι, γέρνει πάνω στον αριστερό του ώμο, με τα μαλλιά να πέφτουν μόνο από τη μία μεριά σχηματίζοντας μεγάλους βοστρύχους.

Γύρω από τη μορφή του Χριστού απεικονίζονται τέσσερις δήμειοι, ένας στα αριστερά και τρεις στα δεξιά, εκ των οποίων ο ένας παριστάνεται γονατιστός. Η μορφή στα αριστερά απεικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων αλλά έχοντας τα νώτα στραμμένα προς το θεατή και κρατά φραγγέλιο από δεμένα κλαδιά. Φοράει κοντό φόρεμα, μεταλλικό θώρακα, ένα είδος κόκκινου μανδύα με διακόσμηση που δένεται στο ύψος της μέσης, μαντήλι στο λαιμό, δυτικού τύπου, που σχηματίζει δύο τρίγωνα στην πλάτη και πλατύγυρο καπέλο με ραβδώσεις και ομφαλό στην κορυφή. Οι δύο όρθιες μορφές στα δεξιά παριστάνονται ιδιαίτερα ορμητικές, έτοιμες να μαστιγώσουν τον Ιησού. Η φορεσιά του στρατιώτη στο βάθος θυμίζει ανάλογες στρατιωτικές στολές της κρητικής εικονογραφίας, αλλά η βασική σύλληψη με το θώρακα φορεμένο πάνω από εφαρμοστό παντελόνι είναι ξεκάθαρα δυτική. Ο άλλος όρθιος δήμειος, έχει πιο αποκρουστική φυσιογνωμία, φέρει ξίφος περασμένο στη μέση του και μαστιγώνει το Χριστό με φραγγέλιο με δύο περιπλεκόμενα στελέχη. Ιδιαίτερης σημασίας είναι το υπερβολικά μακρύ κόκκινο μαντήλι, που δένεται στο κεφάλι του δημίου και ανεμίζει προς τα δεξιά σχηματίζοντας πλήθος αλλεπάλληλων πτυχώσεων. Ο τρίτος δήμειος παίρνει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα στάση στην προσπάθειά του να κατασκευάσει το φραγγέλιό του. Πατώντας με το γόνατο τα κλαδιά και κρατώντας τα μαζεμένα με το αριστερό του χέρι, τα δένει με το δεξί χρησιμοποιώντας μαύρο σχοινί. Η φορεσιά του συγκεκριμένου δημίου αποτελείται από κοντό φόρεμα, μεταλλικό θώρακα, κόκκινο μανδύα με ανθικές διακοσμήσεις και πλατύγυρο καπέλο. Το σκηνικό βάθος αποτελείται από ένα ενιαίο κιονοστήριχο οικοδόμημα. Ο ένας από τους δύο κίονες που υποβαστάζουν το αρχιτεκτόνημα είναι αυτός που πάνω του είναι δεμένος ο Ιησούς. Ένας ακόμα κίονας, χαμηλότερος αλλά με παρόμοιο κιονόκρανο εικονίζεται λίγο δεξιότερα. Από την υπόλοιπη κατασκευή μπορούμε να αναγνωρίσουμε τέσσερα παράθυρα στα δεξιά, δύο ανοίγματα στα αριστερά, μέσα στο ένα από τα οποία διακρίνεται μία τράπεζα, και τη μονόριχτη στέγη, που διακρίνεται μόνο στην αριστερή πλευρά του οικοδομήματος.

Η εικονογραφία της παράστασης του αγιογράφου γίνεται πιο ξεκάθαρη, αν τη συγκρίνουμε με το χαρακτηριστικό του γερμανού ζωγράφου Israhel van Meckenem. Οι ομοιότητες είναι πράγματι εκπληκτικές: η στάση του Χριστού και των δημίων, τα ενδύματα και το σκηνικό βάθος αντιγράφονται από το χαρακτηριστικό δίχως καμία αλλαγή. Ακόμα και λεπτομέρειες, όπως το καπέλο της

μορφής στα αριστερά, του μαχαιριού, που έχει ζωσμένο στο μέση του ο γονατισμένος δήμιος, τα κιονόκρανα, το επιστύλιο και τα παράθυρα του αρχιτεκτονήματος, ακόμα και η τράπεζα, που μόλις διακρίνεται από το τετράγωνο άνοιγμα στον τοίχο του κτιρίου, εμφανίζονται στο χαρακτηριστικό. Ο αριθμός των ομοιοτήτων είναι τόσο μεγάλος, που η υπόθεση ότι ο αγιογράφος Νικόλαος θα είχε στα χέρια του το ίδιο το χαρακτηριστικό και όχι κάποιο αντίβολο αυτού, με ζωγραφισμένες τις βασικές λεπτομέρειες, δε φαίνεται να απέχει πολύ από την πραγματικότητα.

Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στον τρόπο με τον οποίο ο ζωγράφος από το Λινοτόπι μετατρέπει τη δυτική εικονογραφία και τεχνοτροπία σε δικό του κτήμα, σε προσωπικό του καλλιτεχνικό δημιούργημα. Το πρόσωπο του Χριστού διαφέρει από αυτό του χαρακτηριστικού, καθώς ο ζωγράφος μας επέλεξε να προσδώσει στο Χριστό τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του, έτσι όπως είχε μάθει να τα ζωγραφίζει: το σχήμα του προσώπου είναι στρόγγυλο, η γενειάδα πλούσια και ενιαία και τα μακριά μαλλιά μαζεύονται πίσω από το αυτί. Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ο γνωστός ένσταυρος φωτοστέφανος με την επιγραφή Ο ΩΝ στις κεραίες του σταυρού, διαφοροποιούμενος έτσι από το φωτοστέφανο του Meckenem, που διαμορφώνεται σαν σύνολο από χρυσές ακτίνες γύρω από το πρόσωπο. Ακόμα πιο χαρακτηριστική για τη μετατροπή του δυτικού προτύπου σε βυζαντινότροπο είναι η απόδοση των έντονων υστερογοθικών πτυχολογιών στα ενδύματα των δημίων. Ο αγιογράφος Νικόλαος έχει μετατρέψει τις βαθιές πτυχολογίες σε ενιαίες ζωγραφικές επιφάνειες με ελάχιστες πτυχώσεις. Τέλος ενδιαφέρουσα είναι η αυτούσια αντιγραφή του σκηνικού βάθους, που δεν γίνεται όμως με ιδιαίτερη ευχέρεια από το ζωγράφο του Δρυοβούνου, κυρίως λόγω αδυναμίας κατανόησης των κανόνων της προοπτικής, με αποτέλεσμα το αρχιτεκτόνημα να αποδίδεται ως ομοιόμορφη πρόσοψη ενός περιέργου οικοδομήματος. Η διακοσμητικότητα του αγιογράφου Νικολάου έχει εφαρμοστεί και στην παράσταση αυτή. Διακοσμητικά μοτίβα, απομιμούμενα άνθη ή γεωμετρικούς σχηματισμούς εμφανίζονται τόσο πάνω στα ενδύματα των μορφών όσο και πάνω στους τοίχους του αρχιτεκτονήματος στο βάθος της παράστασης.

Το συγκεκριμένο πρότυπο που ακολουθεί ο ζωγράφος του Δρυοβούνου δεν συμφωνεί διόλου με τον επικρατούντα εικονογραφικό τύπο της Μαστίγωσης⁷⁸⁵, αλλά φαίνεται ότι δεν έχει διάδοση και σε μεταγενέστερες παραστάσεις. Πρόκειται κατά συνέπεια για ένα εικονογραφικό *unicum*, που αποδεικνύει περίτρανα ότι ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι είχε άμεση σχέση με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, τα γνώριζε και ενίοτε αποφάσιζε να τα ακολουθήσει. Οι λόγοι που ωθούν τον ζωγράφο να αντιγράψει ένα δυτικό χαρακτηριστικό θα αναλυθούν περαιτέρω σε επόμενο κεφάλαιο.

⁷⁸⁵ Βλ. ενδεικτικά τις τοιχογραφίες της μονής Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Αναπαυσά*, σ. 212) και της Λαύρας (Millet, *Athos*, πιν. 126.4) καθώς και τη μικρογραφημένη παράσταση στην εικόνα του «Επί σοί χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Στο ίδιο πρότυπο ζωγραφίζονται οι παραστάσεις στο καθολικό και το παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου (αδημοσίευτα) και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (Πασαλή, *Τύρναβος*, εικ. 15).

Ο Ελκόμενος⁷⁸⁶ [επιγ. ΕΛΚΩΜΕΝΩΣ ΕΠΙ ΣΤ(ΑΥ)ΡΟΥ] (εικ. 171)

Πρώτος από δεξιά παριστάνεται ο Σίμων φέροντας το Σταυρό. Πίσω του ακριβώς, μόλις διακρίνεται το κεφάλι ενός νεαρού Ιουδαίου, που παρακολουθεί την πορεία προς το Γολγοθά. Έπεται η μορφή του στρατιώτη, που οδηγεί τον δεμένο από τα χέρια Χριστό. Η απόδοση της στρατιωτικής εξάρτυσης της συγκεκριμένης μορφής είναι ιδιαίτερα προσεγμένη, με όμορφες διακοσμήσεις στο κόκκινο φόρεμά του και πλήθος χρυσοκοντυλιών στον μεταλλικό του θώρακα. Ακολουθεί πίσω από το Χριστό ένας όμιλος στρατιωτών με κωνικά κράνη με λοφίο και δόρατα με λευκές και κόκκινες σημαίες τριγωνικού σχήματος. Τελευταίος μαζί με τους στρατιώτες συνωθείται ένας ηλικιωμένος Ιουδαίος με καλυμμένο το κεφάλι και πλουμιστό κόκκινο φόρεμα. Το βάθος ορίζεται από δύο ορεινούς όγκους, που χρωματίζονται διαφορετικά, ενώ πίσω από το βουνό στα αριστερά διακρίνουμε τον Ιωάννη, την Παναγία και μια γυναικεία μορφή που κοιτάζουν τα τεκταινόμενα με εμφανή την έκφραση της λύπης στα πρόσωπά τους.

Η σκηνή του Ελκόμενου στο Δρυόβουνο αποτελεί μια λιτή παράσταση βασισμένη στα πρότυπα της ζωγραφικής του Θεοφάνη. Η παράσταση στο καθολικό της Λαύρας⁷⁸⁷ έχει ελάχιστες διαφορές από την αντίστοιχη του αγιογράφου Νικολάου. Τα πρόσωπα που απεικονίζονται, οι στάσεις και τα ενδύματά τους, αλλά και δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως τα ενδύματα και οι φυσιognωμίες των μορφών, αποδίδονται με εκπληκτική ομοιότητα με το πρότυπο της Λαύρας, αλλά παρουσιάζουν ισχυρές αναλογίες και με τα υπόλοιπα μνημεία της κρητικής σχολής του 16^{ου} αι.⁷⁸⁸. Το ίδιο πρότυπο ακολουθεί και η τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι⁷⁸⁹ και το καθολικό της μονής στον Τύρναβο⁷⁹⁰.

Η Ανάβαση στο Σταυρό [επιγ. Η ΑΝΕΒΑΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 172)

Η παράσταση της Ανάβασης στο Σταυρό τοποθετείται αριστερά της Σταύρωσης στο ανώτερο μέρος του δυτικού τοίχου του ναού. Ο Χριστός ανεβαίνει στο Σταυρό με τη βοήθεια δύο μορφών που στέκονται σε σκάλες. Το ξύλο του Σταυρού φέρει τα χαρακτηριστικά νερά που υπάρχουν στις παραστάσεις της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης. Τα γεγονότα παρακολουθεί ένας όμιλος από τέσσερις στρατιώτες αριστερά του Σταυρού και μια ομάδα από δύο στρατιώτες και έναν Ιουδαίο στα δεξιά. Στο βάθος διακρίνονται τα τείχη της Ιερουσαλήμ και ένα περίκεντρο κτίριο στα δεξιά, που φέρει μια τεθλασμένη μαύρη γραμμή, από τη στέγη έως κάτω. Προφανώς

⁷⁸⁶ Μτ 27:31-33, Μκ 15:20-22, Λκ 23:26-31, Ιω 19:16-17.

⁷⁸⁷ Millet, Athos, πιν.127.1.

⁷⁸⁸ Στη μονή Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ.215), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 97), στη μονή Μ. Μετέωρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 137), στις μονές Διονυσίου, Δοχειαρίου και Κουτλουμουσίου (Millet, Athos, πιν. 200.1, 216.1 και 162.2 αντίστοιχα).

⁷⁸⁹ Αδημοσίευτο.

⁷⁹⁰ Αδημοσίευτο. Η παράσταση σώζεται σε πολύ άσχημη κατάσταση. Τοποθετείται πριν ακριβώς τη Σταύρωση.

πρόκειται για την ζωγραφική ερμηνεία που δίνει ο ζωγράφος Νικόλαος για την παράσταση του καταπετάσματος του ναού που «έσχίσθη εις δύο από άνωθεν έως κάτω»⁷⁹¹.

Για μια ακόμα φορά ο λινοτοπίτης ζωγράφος δείχνει την προτίμησή του στη ζωγραφική του Θεοφάνη. Αντιγράφει πάλι έως και τις λεπτομέρειες της παράστασης της Λαύρας⁷⁹², αλλά καθότι ο διατιθέμενος για την παράσταση ζωγραφικός χώρος στο Δρυόβουνο είναι περιορισμένος συμπύσσεται η παράσταση του προτύπου και παραλείπονται κάποιες εικονογραφικές λεπτομέρειες⁷⁹³. Τόσο η ομάδα των στρατιωτών στα αριστερά όσο και η ομάδα των προσώπων στα δεξιά αντιγράφονται ακριβώς από το πρότυπο του Θεοφάνη⁷⁹⁴ χωρίς καμία διαφοροποίηση. Παρόμοια σύνθεση συναντούμε στη μονή Μ. Μετεώρου⁷⁹⁵ και στη μονή Κουτλουμουσίου⁷⁹⁶.

Η Αποκαθήλωση⁷⁹⁷ [επιγ. Η ΑΠΟΚΑΘΙΛΟΣΙΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ] (εικ. 173)

Στο κέντρο, ανεβασμένος πάνω στο Σταυρό και όχι σε σκάλα όπως συνήθως, εικονίζεται ο Ιωσήφ να έχει κατεβάσει το σώμα του Χριστού από το Σταυρό και να το κρατάει από τη μέση. Η Παναγία, που εικονίζεται να πατάει πάνω σε βάθρο, σφιχταγκαλιάζει το σώμα του Ιησού ακουμπώντας το μάγουλό της στο πρόσωπο του υιού της. Ο Ιωάννης παριστάνεται να φιλάει το αριστερό χέρι του Χριστού και η Μαγδαληνή το δεξί, ενώ η φωτοστεφανωμένη μορφή του Νικοδήμου εικονίζεται γονατιστή αφαιρώντας τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού. Πίσω από τη Μαγδαληνή δύο ακόμα γυναικείες μορφές εικονίζονται να θρηνούν ενώ από ψηλά προσέρχεται ένας ιπτάμενος άγγελος που συμμετέχει κι αυτός στο θρήνο. Το σκηνικό βάθος είναι απλό με το κάστρο της Ιερουσαλήμ παριστανόμενο ως συνεχόμενο χαμηλό τείχος με δύο μικρούς πύργους. Σημειώνουμε επίσης ότι ο Σταυρός του Χριστού και σε αυτή την παράσταση παρουσιάζει τα χαρακτηριστικά νερά στο ξύλο, που συναντήσαμε στην Ανάβαση στο Σταυρό και τη Σταύρωση.

Το πρότυπο του αγιογράφου Νικολάου συναντάμε πάλι στην αντίστοιχη παράσταση στη μονή Μ. Λαύρας⁷⁹⁸. Δεδομένου όμως του μικρού ζωγραφικού πλαισίου στην παράσταση του Δρυοβούνου, προτιμάται να παραλειφθούν κάποιες εικονογραφικές λεπτομέρειες και να ελαττωθεί στο ελάχιστο δυνατό ο αριθμός των απεικονιζόμενων προσώπων. Δεν εικονίζεται λοιπόν η γυναικεία μορφή που βρίσκεται στην άκρα δεξιά πλευρά στην παράσταση της Λαύρας, οι γυναίκες πίσω από τη Μαγδαληνή είναι δύο και όχι τρεις, ενώ εικονίζεται μόνο ένας μικρός άγγελος αριστερά του Σταυρού και όχι δύο εκατέρωθεν αυτού. Στην παράσταση του Δρυοβούνου δεν έχει

⁷⁹¹ Μτ 27:51 και στα Μκ 15:38, Λκ 23:45.

⁷⁹² Millet, ό.π., πιν. 128.1.

⁷⁹³ Από την παράσταση του Δρυοβούνου απουσιάζει ο υπηρέτης που στερεώνει τη βάση του Σταυρού, ενώ η ομάδα των στρατιωτών στα αριστερά αποτελείται μόνο από τέσσερα άτομα (ενώ στη Λαύρα προστίθενται άλλες δύο μορφές).

⁷⁹⁴ Ο ίδιος ο Θεοφάνης έχει αντιγράψει τους ομίλους των προσώπων αυτών από χαρακτηριστικό του Μ. Raimondi (Κωνσταντουδάκη, Raimondi, πιν.132-134).

⁷⁹⁵ Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 139.

⁷⁹⁶ Millet, Athos, πιν. 162.1.

⁷⁹⁷ Μτ 27:57-59, Μκ 15:46-47, Λκ 23:53-56, Ιω 19:38.

⁷⁹⁸ Millet, ό.π., πιν. 128.2.

απεικονιστεί η σκάλα που χρησιμοποιείται για να ανέβει ο Ιωσήφ στο Σταυρό, προφανώς λόγω της έλλειψης κενού χώρου. Το υποπόδιο που λειτουργεί ως βάθρο για την Παναγία το συναντούμε στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁷⁹⁹ και στο καθολικό της μονής Μ. Παναγίας στη Σάμο⁸⁰⁰, ενώ δεν απομακρύνονται πολύ εικονογραφικά από την παράστασή μας οι παραστάσεις της μονής Διονυσίου⁸⁰¹, Δοχειαρίου⁸⁰² και του νεότερου καθολικού της μονής Μ. Μετεώρου⁸⁰³. Οι παραστάσεις τον μονών του Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά⁸⁰⁴ και του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁸⁰⁵ ακολουθούν πρότυπο πολύ ανάλογο με αυτό του Δρυοβούνου.

Ο Επιτάφιος Θρήνος⁸⁰⁶ [επιγ. Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ / ΘΡΙΝΟΣ] (εικ. 174)

Στο Δρυόβουνο ο Επιτάφιος Θρήνος και ο Ενταφιασμός τοποθετούνται σε ξεχωριστούς αλλά συνεχόμενους πίνακες. Το σώμα του Χριστού εναποτίθεται πάνω σε ξύλινη ορθογώνια κατασκευή με επένδυση μαρμάρου στο επάνω μέρος. Σε πρώτο πλάνο είναι ζωγραφισμένο το σεντόνι, με το οποίο τύλιξε ο Ιωσήφ το σώμα του Ιησού. Η Παναγία, καθισμένη σε σκαμνίο και υποπόδιο, αγκαλιάζει το σώμα του Ιησού και ακουμπάει το μάγουλό της στο πρόσωπό του, ο Ιωάννης του φιλάει το αριστερό χέρι και ο Ιωσήφ με καλυμμένα τα χέρια με το ιμάτιό του κρατάει τα πόδια του νεκρού σώματος. Την παράσταση συμπληρώνουν ο Νικόδημος στα δεξιά και τρεις γυναίκες που θρηνούν στα αριστερά. Ανάμεσά τους ζωγραφίζεται ο Σταυρός⁸⁰⁷ και ακουμπισμένη πάνω σε αυτόν μία σκάλα. Εκατέρωθεν του Σταυρού εικονίζονται δύο μικροί ιπτάμενοι άγγελοι που θρηνούν βλέποντες τα γεγονότα. Το βάθος της παράστασης ορίζεται από δύο ορεινούς όγκους ανάμεσα στους οποίους διακρίνεται το τείχος της Ιερουσαλήμ⁸⁰⁸.

Η παράσταση του Δρυοβούνου δεν ταυτίζεται απόλυτα με άλλη γνωστή παράσταση από τη μεταβυζαντινή τέχνη, αλλά ο ζωγράφος Νικόλαος χρησιμοποιεί για τη συγκεκριμένη σύνθεση επιμέρους στοιχεία από διάφορα πρότυπα. Η βασική διάταξη των προσώπων συμφωνεί με τα παραδείγματα της κρητικής σχολής του 16^{ου} αιώνα⁸⁰⁹ και με την παράσταση της μονής Φιλανθρωπινών⁸¹⁰. Η λεπτομέρεια του σεντονιού που είναι πεσμένο μπροστά από το λίθο απαντά σε λιγο-

⁷⁹⁹ Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 30.

⁸⁰⁰ Πασσάς, Μεγάλη Παναγία, πιν. XI,2.

⁸⁰¹ Millet, ό.π., πιν. 200.2.

⁸⁰² Ό.π., πιν. 226.2.

⁸⁰³ Χατζηδάκης-Σοφριανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 139.

⁸⁰⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 113, Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 265.

⁸⁰⁵ Αδημοσίευτο. Η παράσταση μοιάζει περισσότερο από του Δρυοβούνου με την αντίστοιχη στη Λαύρα. Η Παναγία δεν πατά σε υποπόδιο και υπάρχει γυναικεία μορφή που θρηνεί και δεξιά του Σταυρού.

⁸⁰⁶ Mt 27:59, Λκ 23:53, Ιω 19:40.

⁸⁰⁷ Στην κορυφή του η επιγραφή IN BI με λευκή μελάνη.

⁸⁰⁸ Το τοίχος διακοσμείται με αστράγαλο, ανάλογο με αυτό που στη διπλανή παράσταση του Ενταφιασμού κοσμεί τη σαρκοφάγο του Χριστού.

⁸⁰⁹ Της μονής του Αγ. Νικολάου Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 217), της μονής Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφριανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 139), της μονής Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 199.2 και 226.2 αντίστοιχα).

⁸¹⁰ Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, πιν 57α.

στά παραδείγματα της βόρειας Βαλκανικής⁸¹¹, στη μονή Φιλανθρωπηνών⁸¹² αλλά και σε κάποια παραδείγματα του 17^{ου} αιώνα⁸¹³. Τις γυναίκες που θρηνούν τραβώντας τα μαλλιά τους και υψώνοντας τα χέρια τους τις συναντούμε στη μονή των Φιλανθρωπηνών⁸¹⁴ και στη μονή Ντίλιου⁸¹⁵, ενώ οι άγγελοι που θρηνούν από ψηλά εικονίζονται σε παραδείγματα της κρητικής σχολής⁸¹⁶ αλλά και σε μνημεία του 17ου αιώνα⁸¹⁷. Η σκάλα που ακουμπάει πάνω στο Σταυρό ζωγραφίζεται επίσης στο καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου Μετεώρων⁸¹⁸, στο καθολικό της μονής Πέτρας⁸¹⁹ και στη μονή της Παναγίας «Ράσοβας» στο Πήλιο⁸²⁰, ενώ το σκαμνίο και το υποπόδιο της Παναγίας απαντά στο καθολικό της μονής Μ. Λαύρας⁸²¹, στη μονή Φλαμουρίου στο Πήλιο⁸²², και στους ναούς Πετροχωρίου και Αγ. Δημητρίου Πρασιάς στα Άγραφα⁸²³. Το ίδιο αντίβоло με το Δρυόβουνο φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί και στο καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁸²⁴.

Ο Ενταφιασμός⁸²⁵ [επιγ. ...ΔΕΥΣΑΣ / ΠΕΘΕΤΟ] (εικ. 174)

Η παράσταση σώζεται σε καλή σχετικά κατάσταση, αλλά φέρει κατά τόπους ρωγμές και απολεπίσεις. Η εικονογραφία της παράστασης είναι απλή. Το σαβανωμένο σώμα του Χριστού μεταφέρεται από τον Ιωσήφ, τον Ιωάννη και μια ακόμα ανδρική μορφή, που δε φέρει φωτοστέφανο. Πίσω από τον Ιωάννη ακολουθούν η Παναγία και μια άλλη γυναίκα. Το σπήλαιο δηλώνεται με το ημικυκλικό άνοιγμα του ορεινού όγκου στα δεξιά και μέσα από αυτό προβάλλει μαρμαρίνη σαρκοφάγος, μέσα στην οποία πατάει ο Νικόδημος περιμένοντας να παραλάβει το σώμα του Χριστού. Το βάθος της παράστασης αποτελείται από δύο ορεινούς όγκους και ανάμεσά τους το τείχος της Ιερουσαλήμ. Από ψηλά, μέσα από τεταρτοσφαίριο του ουρανού με τρεις σχηματοποιημένες ακτίνες προβάλλουν ανοιχτές οι πύλες του ουρανού και πίσω τους δύο μικροί άγγελοι

⁸¹¹ Στην Curtea de Arges, στη Suceava, στο Balinesti (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, σ. 155, σημ. 726).

⁸¹² Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπηνών, πιν. 57α.

⁸¹³ Στο καθολικό της μονής Αγ. Στεφάνου στα Μετέωρα (Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 91), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στην Παναγία της συνοικίας Αγ. Αναργύρων στην Καστοριά (Παϊσίδου, Καστοριά, σ.82 και πιν. 50α αντίστοιχα), στη μονή του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (αδημοσίευτη) και στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο).

⁸¹⁴ Αχειμάστου, ό.π., πιν. 57α.

⁸¹⁵ Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ.35.

⁸¹⁶ στη μονή της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 127.4). Βλ. και παραπάνω σημ. 649. Οι ίδιοι άγγελοι και στο παλιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (Georgitsogianni, Vieux Catholicon, πιν. 52).

⁸¹⁷ Στο καθολικό της μονής Βυτουμά και της μονής Φλαμουρίου (Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 234 και 245 αντίστοιχα).

⁸¹⁸ Vitaliotis, ό.π., εικ.91.

⁸¹⁹ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 113.

⁸²⁰ Νάνου, Πήλιο, εικ.17.

⁸²¹ Millet, Athos, πιν. 127.4. Μόνο το υποπόδιο εικονίζεται στο παλιό καθολικό του Μ. Μετεώρου (Georgitsogianni, Vieux Catholicon, πιν. 52) ενώ μόνο το σκαμνίο στο καθολικό της μονής Διονυσίου (Millet, Recherches, πιν. 562).

⁸²² Vitaliotis, ό.π., εικ. 245.

⁸²³ Σδρόλια, ό.π., σ. 208.

⁸²⁴ Αδημοσίευτο. Η μόνη διαφορά με το Δρυόβουνο είναι ότι ο λίθος επενδύεται με υφασμάτινη ποδιά, με αποτέλεσμα να μοιάζει με κλίνη.

⁸²⁵ Μτ 27:59-66, Μκ 15:46-7, Λκ 23:53-56, Ιω 19:39-42, Παύλου Α΄ Κορ 15:4.

που καλύπτουν το πρόσωπό τους με τα δύο τους χέρια σε ένδειξη οδύνης. Σημειώνουμε επίσης τη διακοσμητική διάθεση του ζωγράφου που έχει κοσμήσει τα ενδύματα όλων των μορφών, εκτός από του Νικοδήμου, με κίτρινες στιγμές και κρινάνθεμα.

Εικονογραφικά η παράσταση του Δρυοβούνου δεν απομακρύνεται πολύ από την αντίστοιχη παράσταση της μονής Ντίλιου⁸²⁶, αλλά υπάρχουν και στον 17^ο αιώνα παραδείγματα με ιδιαίτερες εικονογραφικές ομοιότητες με τη σύνθεση του αγιογράφου Νικολάου. Πρόκειται για τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής Φλαμουρίου⁸²⁷, τον άγιο Γεώργιο Αγράφων και τη μονή Ρεντίνας⁸²⁸. Το ίδιο ανθίβολο με το Δρυόβουνο χρησιμοποιείται στη Ζαγορά⁸²⁹ και στον Τύρναβο⁸³⁰.

Το Σφράγισμα του Λίθου [επιγ. ΤΟΝ ΛΙΘΩΝ ΤΟΥ ΜΝΗΜΑΤΟΣ / ΣΦΡΑΓΙΣΤΗΝΕ]

Στο ανώτερο μέρος του τυμπάνου της βόρειας καμάρας που υποβαστάζει τον τρούλο ιστορείται μια εξαιρετικά σπάνια παράσταση (εικ. 175). Πρόκειται για τη Σφράγιση του Λίθου, που εμπνέεται από το ευαγγέλιο του Ματθαίου⁸³¹ και ιστορεί το αποτέλεσμα του διαβήματος των Αρχιερέων στον Πιλάτο. Η σαρκοφάγος του Χριστού είναι ορθογώνια και φέρει διακοσμήσεις στο πάνω μέρος και στα πλαϊνά. Την πράξη του σφραγίσματος τελεί, αν κρίνουμε από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, ο ίδιος ο Καϊάφας που με δύναμη πιέζει μεγάλη σφραγίδα, στερεώνοντας τους κόκκινους ιμάντες που τοποθετούνται σταυρωτά πάνω στη σαρκοφάγο⁸³². Ακολουθούν λίγο πιο πίσω άλλοι δύο αρχιερείς, που συνομιλούν μεταξύ τους. Αριστερά του μνήματος εικονίζονται τρεις στρατιώτες, μέρος της φρουράς του τάφου. Εντύπωση προκαλεί ο πρώτος στρατιώτης από τα δεξιά, που αντίθετα με τους άλλους δύο που φέρουν κωνικά κράνη με λοφία, έχει καλυμμένο το κεφάλι του με μαντήλι, όπως ακριβώς οι αρχιερείς. Πρόκειται προφανώς για τον εκατόνταρχο Λογγίνο που κλήθηκε να φυλάξει τον τάφο «μετά Κουστωδίας»⁸³³. Εικονογραφικά το παράδειγμα του Δρυοβούνου συμφωνεί με αντίστοιχη παράσταση στη Dečani⁸³⁴.

Ο Λίθος [επιγ. ΤΗ ΚΛΕΗΣ Ο ΓΙΝΕ ΤΙΝΑ ΖΗ / ΤΗΣ] (εικ. 176)

⁸²⁶ Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 35. Η παράσταση της μονής Ντίλιου τοποθετεί τον επιτάφιο θρήνο και τον Ενταφιασμό σε ένα ενιαίο πίνακα. Η παράσταση διαφοροποιείται στο ότι απουσιάζουν η Παναγία και η γυναικεία μορφή, οι άγγελοι που θρηνούν από ψηλά, αλλά και οι φωτοστέφανοι του Ιωσήφ και του Νικοδήμου.

⁸²⁷ Vitaliotis, St. Etienne, εικ. 245, διαφέρει όμως η θέση του Νικοδήμου, που εδώ μεταφέρει το Χριστό. Μέσα στο σπήλαιο απεικονίζεται ένας υπηρέτης.

⁸²⁸ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 209.

⁸²⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 114.

⁸³⁰ Αδημοσίητο.

⁸³¹ Μτ 27:66.

⁸³² Το μνημείο και ο τρόπος σφραγίσεώς του περιγράφεται από την Ερμηνεία: «μνημείον μαρμαρένιον, βουλλωμένον με τέσσαρες βούλλας» (Ερμηνεία σ. 109).

⁸³³ Τούρτα, ό.π., σ. 116, σημ. 819 και Ερμηνεία σ.110.

⁸³⁴ Petković -Bosković, Dečani, πιν. CCXV, 1.

Η παράσταση του Λίθου σπάνια επιγράφεται όπως στο Δρυόβουνο. Οι στίχοι της επιγραφής παραπέμπουν άμεσα στο ευαγγελικό κείμενο⁸³⁵ αν και το εικονιζόμενο γεγονός δεν ταυτίζεται ακριβώς με γεγονότα που περιγράφονται στο Ευαγγέλιο. Στην παράσταση μας οι Μυροφόρες, φωτοστεφανωμένες κι οι δυο, προσέρχονται από τα αριστερά με εμφανή τη λύπη στα πρόσωπά τους. Ένας όμορφος άγγελος με πολύχρωμα φτερά, καθήμενος πάνω στο σκέπασμα της σαρκοφάγου, κρατάει σκήπτρο με το αριστερό χέρι και δεικνύει το σάβανο και το σουδάριο μέσα στον τάφο, που λόγω της έλλειψης χώρου σχεδιάζεται ιδιαίτερα στενόμακρος. Μπροστά από το μνημείο παριστάνεται ένας όμιλος από τέσσερις αποκοιμισμένους στρατιώτες και ανάμεσά τους αφυπνισμένος ο εκατόνταρχος Λογγίνος, χωρίς κράνος αλλά με κίτρινο κάλυμμα κεφαλής⁸³⁶. Οι στρατιώτες είναι ζωγραφισμένοι πιο κοντά ο ένας στον άλλο σε σύγκριση με τη διπλανή παράσταση της Ανάστασης «δυτικού τύπου», είναι εξάλλου λιγότεροι σε αριθμό. Το ορεινό τοπίο, που αποτελεί το βάθος της παράστασής μας, εικονίζεται κατά τόπους ανθισμένο.

Το κοντινότερο εικονογραφικό πρότυπο για την παράσταση του Δρυοβούνου είναι αυτό του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα⁸³⁷, αλλά αρκετές αναλογίες παρουσιάζουν και τα κρητικά έργα του Αγ. Όρους⁸³⁸, ιδιαίτερα όσον αφορά στις στάσεις των στρατιωτών και τη θέση των φτερών του αγγέλου. Το ίδιο ακριβώς ανθίβολο με το Δρυόβουνο έχει χρησιμοποιηθεί και στο καθολικό της μονής του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁸³⁹.

Το Χαίρε των Μυροφόρων [επιγ. ΜΑΙ ...ΜΗ ΜΟΥ ΑΠΤΟΥ]⁸⁴⁰ (εικ. 177)

Η παράσταση διατηρείται σε άσχημη κατάσταση, καθώς η υγρασία στο συγκεκριμένο σημείο έχει διαβρώσει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα, με αποτέλεσμα να διακρίνονται μόνο τα περιγράμματα των μορφών.

Ο ζωγράφος εντάσσει στον ίδιο πίνακα δύο διαφορετικά επεισόδια με πρωταγωνίστριες τις Μυροφόρες και στα δύο⁸⁴¹. Δεξιά και σε πρώτο πλάνο εικονίζεται και πάλι ο Λίθος σε ένα διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο. Δύο άγγελοι με τα φτερά τους να πετάνε προς τα πάνω δείχνουν το άδειο μνήμα με τα οθόνια στις δύο γυναίκες, που σκυμμένες προσέρχονται στον τάφο χειρονομώντας με απορία. Σε δεύτερο πλάνο εικονίζεται η σκηνή του «Χαίρετε» με τις δύο γυ-

⁸³⁵ Ιω 20: 15. Το ίδιο γεγονός περιγράφεται και στο Μκ 16: 9-11.

⁸³⁶ Για το Λογγίνο βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 116, σημ. 819, Stavropoulou-Makri, Veltsista, σ. 94, Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ.209, σημ. 284. Σε ορισμένα παραδείγματα ηπειρωτικών μνημείων η μορφή του Λογγίνου φέρει και φωτοστέφανο.

⁸³⁷ Stavropoulou-Makri, ό.π., πιν. 33b και Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 38.

⁸³⁸ Τα καθολικά των μονών της Λαύρας, της μονής Διονυσίου και της μονής Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 127.2, 199.2 και 225.2 αντίστοιχα).

⁸³⁹ Αδημοσίευτο. Η παράσταση σώζεται σε άσχημη κατάσταση. Αναφορά στο Τούρτα, ό.π., σ. 116.

⁸⁴⁰ Για το θέμα του «Μή μου ἄπτου» και την παράσταση του «Χαίρετε» βλ. Γερουλάνου, «Μή μου ἄπτου», σ. 203 κ.ε.

⁸⁴¹ Στις περισσότερες περιπτώσεις μαζί με το Χαίρε των Μυροφόρων απεικονίζεται και η ανακοίνωση της Αναστάσεως στους μαθητές και όχι οι Μυροφόρες στον Τάφο, όπως στο Δρυόβουνο βλ. Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 122.

ναίκες στο «συμμετρικό τύπο»⁸⁴² να προσκυνούν στα γόνατα του Χριστού, που εικονίζεται όρθιος και μετωπικός, ευλογώντας τις γυναίκες και φέροντας πίσω από τον στρόγγυλο φωτοστέφανό του και οχτάκτινη δόξα από δύο επάλληλα τετράγωνα⁸⁴³.

Εικονογραφικά ο αγιογράφος Νικόλαος αντλεί και πάλι από την εικονογραφική παρακαταθήκη των κρητικών μνημείων του Αγ. Όρους⁸⁴⁴. Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται η παράσταση και στη μονή του Τυρνάβου⁸⁴⁵, ενώ ακριβώς το ίδιο ανθίβολο έχει χρησιμοποιηθεί και σε παράσταση στο Σπήλαιο Γρεβενών που επιγράφεται «Η Κυριακή των Μυροφόρων»⁸⁴⁶.

ΤΑ ΕΩΘΙΝΑ ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ

Στο καθολικό του Δρυοβούνου έχουμε τη σπάνια ευκαιρία να σώζεται πλήρης και σε άριστη κατάσταση ο κύκλος των εωθινών ευαγγελίων. Οι παραστάσεις ιστορούνται στην καμάρα του ιερού σε πίνακες ίδιων διαστάσεων, που χωρίζονται μεταξύ τους με κόκκινη γραμμή. Με αυτό τον χωρισμό της ζωγραφικής επιφανείας σχηματίζονται 18 τετράγωνοι πίνακες, περισσότεροι δηλαδή από όσους χρειάζονται για την εικονογράφηση του πλήρους κύκλου των ένδεκα εωθινών ευαγγελίων. Στους επτά πίνακες που απομένουν ο αγιογράφος Νικόλαος ιστορεί τις Κυριακές του παραλύτου, της Σαμαρείτιδας και του τυφλού, όπως επίσης το θαύμα της επιτίμησης των ανέμων, την ίαση του υιού του Βασιλίσκου, την ίαση της πεθεράς του Πέτρου και το επεισόδιο του Ιησού με το Ζακχαίο. Οι παραστάσεις που επιγράφονται ως Κυριακή του παραλύτου, της Σαμαρείτιδος και του τυφλού αποτελούν ένα ενιαίο σύνολο, καθώς εικονογραφούν τις συγκεκριμένες εορτές που εορτάζονται τρεις συνεχόμενες Κυριακές ανάμεσα στο Πάσχα και τη Πεντηκοστή. Η Αν. Τούρτα⁸⁴⁷ υποστηρίζει ότι υπάρχει και μια εσωτερική σχέση μεταξύ των παραστάσεων, καθώς και στα τρία γεγονότα το ιαματικό στοιχείο είναι το νερό. Αποφεύγει ωστόσο να διευκρινίσει ποια είναι η εσωτερική σχέση των παραστάσεων με τα άλλα τέσσερα επεισόδια από το δημόσιο βίο του Χριστού που εικονίζονται στους διπλανούς πίνακες.

Ο ίδιος ο κύκλος των ένδεκα εωθινών εικονίζεται πλήρης σε ελάχιστα μόνο παραδείγματα. Τον 15^ο αιώνα εμφανίζεται σε κυπριακά μνημειακά σύνολα⁸⁴⁸, τον 16^ο αιώνα συναντάται στη

⁸⁴² Millet, Recherches, σ. 542-550.

⁸⁴³ Mako, Aureoles and Mandorlas, σ. 57-58.

⁸⁴⁴ Το παράδειγμα της μονής Διονυσίου (Millet, Recherches, πιν. 587) είναι χαρακτηριστικό. Ιδιαίτερες ομοιότητες παρουσιάζονται και με τις τοιχογραφίες του 16^{ου} αι. στη μονή Ροζινού (Γεροβ, CTENOPNCNTE, σ. 45, εικ. 22)

⁸⁴⁵ Αδημοσίευτη. Μαζί με το θέμα του «Χαίρετε» εικονίζεται και η αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές από τη Μαγδαληνή.

⁸⁴⁶ Αδημοσίευτο.

⁸⁴⁷ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 203, σημ. 1677.

⁸⁴⁸ Στο νάρθηκα του ναού του Αγ. Ηρακλείδιου της μονής Αγ. Ιωάννου Λαπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη (Stylianou, Cyprus, σ. 306, Garidis, Peinture murale, πιν. 53), στο ναό της Παναγίας Χρυσελαιούσας στην Έμπα (Stylianou, Cyprus, σ. 410) και στο ναό Αγ. Κηρύκου και Ιουλίττης στη Λετύμπου (Stylianou, Cyprus, σ. 417 εικ. 250).

μονή Ροζινού στη Βουλγαρία⁸⁴⁹, ενώ τον 17^ο αιώνα απαντά στο καθολικό της μονής Πέτρας⁸⁵⁰ και στο Μακρυναρική της μονής Προδρόμου στις Σέρρες⁸⁵¹. Τον 18^ο αιώνα τα εωθινά αποτελούν μέρος του εικονογραφικού λεξιλογίου των καπεσοβιτών ζωγράφων⁸⁵². Η αντιπαράθεση των παραστάσεων των παραπάνω μνημείων με τις παραστάσεις του Δρυοβούνου αποδεικνύει ότι δεν υπάρχει άμεση εικονογραφική σχέση μεταξύ των εικονογραφικών προγραμμάτων. Ακόμα και οι παραστάσεις στο Μακρυναρική της μονής Προδρόμου Σερρών, που αποδίδονται στη δραστηριότητα ζωγράφου από το Λινοτόπι⁸⁵³, δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερη εικονογραφική συνάφεια με τις αντίστοιχες του Δρυοβούνου. Καταλήγουμε λοιπόν να συμφωνήσουμε με την άποψη της Στ. Σδρόλια που συμπεραίνει⁸⁵⁴ ότι δεν υπάρχει κάποιο κοινό εικονογραφικό πρότυπο που ακολουθείται για την εικονογράφηση των εωθινών, αλλά ο κάθε ζωγράφος προσπαθεί να μείνει πιστός στο κείμενο και επηρεάζεται μόνο από ανάλογες παραστάσεις σε συγγενικά του μνημεία.

Εωθινό Α' ⁸⁵⁵ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Α] (εικ. 178)

Στο πρώτο πίνακα των εωθινών παριστάνεται η εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές, στο όρος της Γαλιλαίας. Ο Χριστός εικονίζεται στα δεξιά με το σώμα του σε ελαφρά αντικίνηση. Στο δεξί του χέρι κρατά ειλητάριο και με το αριστερό δείχνει προς τη μεριά των μαθητών. Οι μαθητές συγκεντρωμένοι όλοι σε έναν όμιλο προσκυνούν τον Ιησού. Πρώτος εικονίζεται ο Πέτρος να προσκυνά με το σώμα του πιο χαμηλά από τους άλλους μαθητές. Το σκηνικό βάθος περιορίζεται σε δύο απλούς ορεινούς όγκους.

Η παράσταση του εικονογραφικού θέματος του «Πορευθέντες»⁸⁵⁶, αποδίδεται διαφορετικά από τα άλλα μνημεία του 17^{ου} αιώνα⁸⁵⁷. Η Στ. Σδρόλια υποστηρίζει ότι η παράσταση του πρώτου εωθινού στο Δρυόβουνο εικονίζεται όπως και στο καθολικό της Πέτρας, αλλά προφανώς κρίνει δίχως να έχει άμεση εποπτεία της παράστασης⁸⁵⁸. Στο Δρυόβουνο ο ζωγράφος Νικόλαος επιλέγει

⁸⁴⁹ Геров, СТΕΝΟΡΝСΝТЕ, σ. 35-55.

⁸⁵⁰ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 212-229, εικ. 116-124.

⁸⁵¹ Στρατή, Μακρυναρική, σ. 415-437.

⁸⁵² Κωνστάντιος, Καπέσοβο, σ. 92 κ.ε. (σποράδη).

⁸⁵³ Στρατή, Νέα στοιχεία, σ. 225-226.

⁸⁵⁴ Σδρόλια, Μονής Πέτρας, σ. 228.

⁸⁵⁵ Μτ 28:16-20.

⁸⁵⁶ Η Θ. Ξανθάκη (Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, σ. 105) υποστηρίζει ότι ανάλογη παράσταση πρέπει να εικονίζει την ευλογία των αποστόλων και όχι την εμφάνιση του Χριστού σε αυτούς, για το λόγο ότι απουσιάζει η παραγμένη έκφραση από τα πρόσωπα των μαθητών. Πραγματικά στην παράσταση του Δρυοβούνου οι μαθητές δεν αποδίδονται παραγμένοι, αντίθετα μάλιστα φαίνεται να δέχονται την ευεργετική επίδραση της ευλογίας του Χριστού.

⁸⁵⁷ Στις μονές Ροζινού (Геров, СТΕΝΟΡΝСΝТЕ, σ. 41), στο Μακρυναρική της μονής Προδρόμου Σερρών (Στρατή, Μακρυναρική, σ. 430, εικ. 1) και στο καθολικό της μονής Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., εικ. 116).

⁸⁵⁸ Σδρόλια, ό.π., σ. 215: παραπέμπει στην εικόνα που παρατίθεται στο βιβλίο της Αν. Τούρτα, όπου η παράσταση του πρώτου Εωθινού είναι μισή. Από τη μισή αυτή εικόνα η Στ. Σδρόλια υποθέτει ότι και η παράσταση του Δρυοβούνου αποδίδεται στον τύπο με τα δύο ημιχόρια των αποστόλων. Ακόμα και αν μετρούσε τα κεφάλια του ομίλου των μαθητών θα συμπεραίνει ότι πρόκειται για την πλήρη ομάδα των ένδεκα μαθητών τοποθετημένη δεξιά και όχι εκατέρωθεν του Χριστού.

τον τύπο με το Χριστό στο δεξιό άκρο της παράστασης και τους μαθητές στη δεξιά πλευρά, που παρουσιάζεται στο καθολικό της μονής Χελανδαρίου⁸⁵⁹.

Εωθινό Β⁸⁶⁰ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Β] (εικ. 179)

Εικονίζεται εδώ το εικονογραφικό θέμα του Ίδε ο Τόπος, όπου, σύμφωνα με το Μάρκο, τρεις μυροφόρες επισκέπτονται τον τάφο του Χριστού. Πρόκειται για τη Μαρία Μαγδαληνή, τη Μαρία του Ιακώβου και τη Σαλώμη που βρίσκουν άδειο τον τάφο. Καμία από τις απεικονιζόμενες μορφές δεν φέρει φωτοστέφανο, οπότε δεν μπορούμε να ταυτίσουμε κάποια μορφή με τη Θεοτόκο⁸⁶¹. Στη δεξιά πλευρά της παράστασης εικονίζεται το άδειο μνήμα με τα οθόνια και πάνω στο λίθο του μνήματος ένας άγγελος Κυρίου αναγγέλλει τα αναστάσιμα νέα στις Μυροφόρες. Ο άγγελος έχει υψωμένη προς τα πάνω τη δεξιά φτερούγα του, κρατάει ράβδο στο δεξί χέρι και χειρονομεί σε έκφραση λόγου. Το σκηνικό βάθος με τον μοναδικό ορεινό όγκο πίσω από τις Μυροφόρες χαρακτηρίζεται από την αραιή φυτική βλάστηση είτε από ανθοφόρους θάμνους είτε από μικρά σχηματοποιημένα δέντρα, στοιχείο όχι συνηθισμένο για τον αγιογράφο Νικόλαο.

Με παρόμοιο τρόπο αποδίδεται το Β' εωθινό στις μονές Ροζινού⁸⁶², Πέτρας Αγράφων⁸⁶³ και στο Μακρυναρικό της μονής Προδρόμου Σερρών⁸⁶⁴. Σημειώνεται ότι στον κυρίως ναό ιστορείται η παράσταση των Μυροφόρων στο μνήμα, όπου όμως ακολουθείται διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο⁸⁶⁵.

Εωθινό Γ⁸⁶⁶ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Γ] (εικ. 180)

Καθώς το συγκεκριμένο απόσπασμα περιλαμβάνει τέσσερα επεισόδια⁸⁶⁷ οι ζωγράφοι των διαφόρων μνημείων είτε απεικονίζουν περισσότερες από μια σκηνές στον πίνακα του Γ' εωθινού, είτε επιλέγουν να παραστήσουν μόνο μία σκηνή ανάλογα με την προτίμησή τους⁸⁶⁸. Στην παράσταση του Δρυοβούνου ο ζωγράφος επέλεξε να εικονίσει μονάχα το θέμα της αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές από τη Μαγδαληνή.

⁸⁵⁹ Millet, Athos, πιν. 62.

⁸⁶⁰ Μκ 16: 1-8 (και με παραλλαγές στα Λκ 24:1-12 και Ιω 20:1-10).

⁸⁶¹ Σε ορισμένες παραστάσεις η πρώτη μορφή των γυναικών ταυτίζεται με την Παναγία (βλ. Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 217 σημ. 329, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία), αλλά στην περίπτωση του Δρυοβούνου η ταύτιση αυτή αντιβαίνει και στην ανυπαρξία φωτοστεφάνων και από τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά των γυναικών.

⁸⁶² Геров, СТΕНОΡΝСНТЕ, σ.45, εικ.22

⁸⁶³ Σδρόλια, ό.π., εικ. 117.

⁸⁶⁴ Στρατή, Μακρυναρικό, σ. 430, εικ.1.

⁸⁶⁵ Οι Μυροφόρες είναι δύο και όχι τρεις και φέρουν και οι δύο φωτοστεφάνους, ενώ μπροστά από το μνήμα εικονίζεται η κουστωδιά. Η στάση του αγγέλου, όμως, και το υψωμένο δεξί φτερό του ομοιάζουν με την παράσταση του Β' Εωθινού.

⁸⁶⁶ Μκ 16:9-20.

⁸⁶⁷ Την εμφάνιση του Χριστού στη Μαγδαληνή, την αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές από τη Μαγδαληνή, την εμφάνιση του Χριστού σε δύο μαθητές «εν ετέρα μορφή» και την εμφάνιση του Χριστού στους ένδεκα μαθητές.

⁸⁶⁸ Βλ. και Σδρόλια, ό.π., σ. 217.

Η παράσταση διαμορφώνεται με την Μαγδαληνή στα αριστερά με χαρούμενη έκφραση να ανακοινώνει την Ανάσταση με τα δύο της χέρια υψωμένα. Ο Πέτρος και έτερος μαθητής εικονίζονται καθισμένοι σε μακρύ ξύλινο έδρανο να χειρονομούν εντόνως, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές, όλοι τους με λυπημένη έκφραση στο πρόσωπο, τοποθετούνται πίσω από το έδρανο. Η σκηνή διαδραματίζεται σε εσωτερικό χώρο, που ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει με ένα συνεχόμενο τοίχο και πάνω από αυτό κιονοστήρικτο αρχιτεκτόνημα με τοξοειδές επιστύλιο. Εμφανής στο κτίριο αυτό είναι η τάση του αγιογράφου να προσδώσει την αίσθηση του βάθους, καθώς οι τρεις κεντρικοί κίονες του κτιρίου τοποθετούνται εμπρός από τον χαμηλό τοίχο και οι καμάρες που στηρίζουν είναι μεγαλύτερες από αυτές που στηρίζουν οι ακριανοί κίονες που τοποθετούνται πίσω από τον τοίχο. Το ίδιο ακριβώς κτίριο υπάρχει στη μονή του Τυρνάβου⁸⁶⁹ και στη μονή στη Ζαγορά Πηλίου⁸⁷⁰ που, σε συνδυασμό και με την ομοιότητα και των υπόλοιπων εικονογραφικών στοιχείων της σύνθεσης, αποδεικνύουν ότι στις παραστάσεις χρησιμοποιήθηκε το ίδιο αντίβολο.

Αντίθετα, στην παράσταση του Γ' εωθινού στο Μακρυναρική της μονής Προδρόμου Σερρών⁸⁷¹, η παράσταση φαίνεται να ακολουθεί άλλο πρότυπο με διαφορετική διαμόρφωση του σκηνικού βάθους και αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων⁸⁷². Τα υπόλοιπα μνημεία όπου εμφανίζονται παραστάσεις εωθινών Ευαγγελίων, επιλέγουν διαφορετικές σκηνές για την εικονογράφηση του Γ' Εωθινού, οπότε και δεν μπορούν να αποτελέσουν παράλληλα για την παράσταση του Δρυοβούνου⁸⁷³.

Εωθινό Δ'⁸⁷⁴ [επιγ.ΕΟΘΥΝΟΝ Δ] (εικ. 181)

Και αυτή η περικοπή περιλαμβάνει πολλά γεγονότα, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις απεικονίζεται η αναγγελία της Ανάστασης στις Μυροφόρες από δύο αγγέλους, που είναι και το πρώτο από τα επεισόδια που περιγράφονται⁸⁷⁵. Στο Δρυόβουνο εικονογραφείται όντως η συγκεκριμένη σκηνή, με δύο αγγέλους να κάθονται στην δεξιά πλευρά της παράστασης πάνω στο λίθο του μνήματος και έξι μυροφόρες να προσέρχονται από τα αριστερά⁸⁷⁶. Στη στάση των αγγέλων αναγνωρίζουμε την ανάλογη στάση τους στην παράσταση της αναγγελίας της Ανάστασης σε δύο μυροφόρες του κυρίως ναού, ενώ και η ύπαρξη μεγάλου αριθμού μυροφόρων δεν είναι άγνωστη

⁸⁶⁹ Αδημοσίευτο.

⁸⁷⁰ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 123.

⁸⁷¹ Στρατή, Μακρυναρική, σ. 430, εικ. 1. Το τρίτο εωθινό περιλαμβάνει δύο επεισόδια: αυτό της εμφάνισης του Χριστού στην Μαγδαληνή όσο και αυτό της αναγγελίας της Ανάστασης από τη Μαγδαληνή στους μαθητές.

⁸⁷² Η Μαγδαληνή εικονίζεται στα δεξιά. Επίσης σημειώνουμε ότι όλες οι μορφές φέρουν φωτοστεφάνους, που δεν απαντούν στις άλλες παραστάσεις των Λινοτοπιτών.

⁸⁷³ Βλ. Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 217-218.

⁸⁷⁴ Λκ 24: 1-12.

⁸⁷⁵ Η συγκεκριμένη επιλογή συμφωνεί με τις υποδείξεις της Ερμηνείας (βλ. Ερμηνεία, σ. 266).

⁸⁷⁶ Οι τρεις πρώτες μυροφόρες διακρίνονται καθαρά, ενώ από τις άλλες τρεις ξεχωρίζουν μόνο τα μαφόριά τους. Η Στ. Σδρόλια (Σδρόλια, ό.π., σ. 218) παρατηρεί ότι στις περισσότερες παραστάσεις ο αριθμός των μυροφόρων ποικίλλει ανάμεσα στις τρεις και τις πέντε μυροφόρες. Στην παράστασή μας, όμως, οι απεικονιζόμενες γυναίκες είναι έξι.

στη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁸⁷⁷. Η παράσταση του Δρυοβούνου παρουσιάζει ομοιότητες με την παράσταση στο Μακρυναρικό της μονής Προδρόμου Σερρών⁸⁷⁸.

Εωθινό Ε⁸⁷⁹ [επιγ. ΕΟΘΥΝΟΝ Ε] (εικ. 182)

Η παράσταση του Δρυοβούνου ακολουθεί τη διαδοχή των γεγονότων, όπως τα αφηγείται ο Λουκάς. Ο αγιογράφος Νικόλαος ιστορεί τόσο την πορεία προς τους Εμμαούς όσο και το δείπνο στην ίδια πόλη. Το επεισόδιο της πορείας στους Εμμαούς αποδίδεται με συνοπτικό τρόπο με το Χριστό να ακολουθείται από έναν μαθητή, προφανώς τον Κλεόπα. Οι δύο μορφές, του Χριστού και του μαθητή, αποδίδονται σε μικρότερες διαστάσεις από τις μορφές του δείπνου και τοποθετούνται στο πάνω αριστερό μέρος του πίνακα, πίσω από το οικοδόμημα του δείπνου. Το επεισόδιο του δείπνου στους Εμμαούς φαίνεται να ακολουθεί πρότυπο που σταθεροποιείται ήδη από την παλαιολόγια περίοδο⁸⁸⁰ και χρησιμοποιείται και από τους ζωγράφους της μεταβυζαντινής εποχής⁸⁸¹. Καθισμένοι γύρω από ημικυκλικό τραπέζι εικονίζονται ο Χριστός μετωπικός να διαμοιράζει τον άρτο, ο μαθητής στα αριστερά να δέχεται τον άρτο και ο άλλος μαθητής στα δεξιά να χειρονομεί έκπληκτος έχοντας αναγνωρίσει την ταυτότητα του συνδαιτυμόνα⁸⁸². Πίσω τους εικονίζεται μεγάλο οικοδόμημα με υπερυψωμένο το κεντρικό μέρος, μεγάλο τετράγωνο άνοιγμα στα αριστερά και δίλοβο παράθυρο στα δεξιά. Το πρότυπο που ακολουθεί ο αγιογράφος Νικόλαος δεν περιλαμβάνει τα στοιχεία με τα οποία έχει εμπλουτίσει ο Θεοφάνης⁸⁸³ την παράσταση του Δείπνου στους Εμμαούς⁸⁸⁴.

Με ελάχιστες διαφοροποιήσεις αποδίδονται οι παραστάσεις στις μονές της Ζαγοράς⁸⁸⁵ και του Τυρνάβου⁸⁸⁶, που φαίνεται ότι έχουν γίνει από το παρόμοιο, αν όχι το ίδιο, ανθίβλο.

Εωθινό ΣΤ⁸⁸⁷ [επιγ. ΕΟΘΥΝΟΝ ΣΤ] (εικ. 183)

⁸⁷⁷ Βλ. Τούρτα, ό.π., πιν. 11.

⁸⁷⁸ Στρατή, Μακρυναρικό, σ. 430, εικ. 1. Οι άγγελοι εδώ είναι όρθιοι και οι μυροφόρες φέρουν φωτοστεφάνους.

⁸⁷⁹ Λκ 24:13-31.

⁸⁸⁰ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 125.

⁸⁸¹ Εικονίζεται με τον ίδιο τρόπο στις τοιχογραφίες της μονής Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφριανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν.141), της μονής Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 231), του 1542 της μονής Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου. Μονή Φιλανθρωπικών πιν. 20α), στο ναό του Αγ. Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου (Τούρτα, ό.π., πιν. 70α), στη μονή Πέτρας Αγράφων (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 119).

⁸⁸² Βλ. Τούρτα, ό.π., σ. 124, Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 218.

⁸⁸³ Στη μονή της Λαύρας (Millet, ό.π., πιν.131.3), στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, πιν. 127), στις μονές Διονυσίου και Ιβήρων (Millet, ό.π., πιν. 203.2 και 255.1 αντίστοιχα). Οι συγκεκριμένες λεπτομέρειες θεωρείται ότι μεταφέρονται στην μεταβυζαντινή εικονογραφία από πίνακα του G. Bellini. Παρόμοια εικονογραφία ακολουθείται και στις τοιχογραφίες της μονής Κορώνας (Σδρόλια, ό.π., σ. 219).

⁸⁸⁴ Τις προσθήκες του Θεοφάνη φαίνεται να αγνοούν και οι υπόλοιποι Λινοτοπίτες ζωγράφοι (βλ. Τούρτα, ό.π., σ. 125).

⁸⁸⁵ Ό.π., σ. 125.

⁸⁸⁶ Αδημοσίητο. Το επεισόδιο του Δείπνου αποδίδεται με πανομοιότυπα εικονογραφικά στοιχεία (οικοδόμημα, τραπέζι, στάσεις μορφών). Διαφέρει μόνο η παράσταση της πορείας προς τους Εμμαούς, που τοποθετείται μεν στην άνω αριστερή γωνία πάνω από το οικοδόμημα του Δείπνου, αλλά εικονίζει δύο μαθητές και όχι ένα μαθητή και το Χριστό, όπως στο Δρυόβουνο. Πρόκειται προφανώς για μια διαφορετική ανάγνωση του ίδιου ανθιβόλου.

Στη συγκεκριμένη περικοπή περιγράφεται η εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές που είναι συγκεντρωμένοι σε σπίτι της Ιερουσαλήμ. Από τη συγκεκριμένη περικοπή δύο επεισόδια αποτελούν συνήθως την έμπνευση για την εικονογραφική απόδοση του ΣΤ' εωθινού, αυτό της αίτησης του Χριστού για φαγητό⁸⁸⁸ και αυτή της καθυσύχασης των μαθητών⁸⁸⁹.

Στο Δρυόβουνο εικονογραφείται η ακριβής στιγμή της επίδειξης των ήλων στους μαθητές (Λκ 24:39-40). Η παράσταση οργανώνεται αξονικά γύρω από τη μορφή του Χριστού που αποδίδεται μετωπικός στο κέντρο του πίνακα. Οι μαθητές, χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια, προσέρχονται σε αυτόν διστακτικά και πρώτος ο Πέτρος πιάνει τη χείρα του Χριστού και εξετάζει τα σημάδια των ήλων. Η σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε εσωτερικό χώρο. Ο Χριστός πατάει σε υποπόδιο και πίσω του διαμορφώνεται μια κιβωριόσχημη κατασκευή με οξυκόρυφες καμάρες, που στηρίζεται σε τέσσερις κιονίσκους που διακοσμούνται με κόκκινες διαγώνιες γραμμές και κόκκινα κιονόκρανα. Στο βάθος συνεχόμενος τοίχος με δύο κτίρια ένα με επίπεδη στέγη στ' αριστερά και ένα με αμφικλινή στα δεξιά.

Το κιβώριο με τις οξυκόρυφες καμάρες το συναντούμε για δεύτερη φορά στον ίδιο ναό⁸⁹⁰ και φαίνεται ότι αντιγράφεται από κάποιο ανθίβολο με δυτική ίσως προέλευση⁸⁹¹ που χρησιμοποιείται και στη μονή του προφήτη Ηλία στον Τύρναβο⁸⁹². Ακριβές παράλληλο της παράστασης του Δρυοβούνου σε μνημεία όπου εικονίζονται εωθινά δεν μπορούμε να εντοπίσουμε⁸⁹³.

Εωθινό Ζ'⁸⁹⁴ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Ζ] (εικ. 184)

Στο κείμενο του Ζ' εωθινού περιγράφεται η επίσκεψη της Μαρίας Μαγδαληνής στο άδειο μνήμα, η ανακοίνωση του γεγονότος στον Πέτρο και τον Ιωάννη και η επίσκεψη των δύο τελευταίων στον τάφο. Στην παράσταση του Δρυοβούνου εικονίζονται τα δύο τελευταία επεισόδια.

Η Μαρία Μαγδαληνή προσέρχεται από αριστερά κρατώντας μυροδοχείο και υψώνει το χέρι της σε χειρονομία λόγου απευθυνόμενη προς τους δύο μαθητές, που κάθονται πάνω σε βράχο. Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται δεξιά ο Ιωάννης που φτάνει πρώτος στον τάφο και αντικρίζει μόνο τα οθόνια και το σουδάριο, ενώ δίπλα ο Πέτρος πλησιάζει με θλίψη στο πρόσωπο.

⁸⁸⁷ Λκ 24:36-53.

⁸⁸⁸ Εικονογραφείται κυρίως σε παλαιολόγια μνημεία βλ. Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 220, σημ. 359. Αυτή τη σκηνή προτείνει και ο Διονύσιος στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, σ. 111).

⁸⁸⁹ Εικονογραφείται στη μονή Χρυσελεύσας στην Έμπα (Stylianoy, Cyprus, σ. 410) και στο Μακρυναρικό της μονής Προδρόμου Σερρών (Στρατή, Μακρυναρικό, σ. 430, εικ. 1). Η συγκεκριμένη στιγμή προτείνεται και από την τρίτη πηγή της Ερμηνείας (Ερμηνεία σ. 266).

⁸⁹⁰ Εμφανίζεται στην παράσταση της Άρνησης των δώρων του Ιωακείμ και της Αννης.

⁸⁹¹ Στην υπόθεση αυτή οδηγούμαστε λόγω της ακριβής διαμόρφωσης των τόξων που μοιάζουν με τόξα γοτθικού ρυθμού. Παρόμοιο κιβώριο και στην παράσταση της Άρνησης των δώρων στη μονή Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπητών, πιν. 27α).

⁸⁹² Και εδώ στην παράσταση της Άρνησης των δώρων.

⁸⁹³ Στη μονή της Πέτρας (Σδρόλια, ό.π., εικ. 119) η παράσταση τοποθετείται στο ύπαιθρο, ενώ στην παράσταση στο Μακρυναρικό της μονής Σερρών (Στρατή, ό.π., σ. 430, εικ.1) ο Χριστός περιβάλλεται από ελληνοειδή δόξα και εξαπτέρυγα.

⁸⁹⁴ Ιω 20:1-10.

Ο ζωγράφος Νικόλαος εκμεταλλεύεται την παρεχόμενη επιφάνεια και οργανώνει έξυπνα τα επεισόδια που επιθυμεί σε ένα κοινό πλαίσιο. Στη μονή Πέτρας⁸⁹⁵ χρησιμοποιούνται τα ίδια βασικά εικονογραφικά στοιχεία, η παράσταση όμως καταλήγει σε μια διαφορετική οργάνωση από αυτή του Δρυοβούνου.

Εωθινό Η⁸⁹⁶ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Η] (εικ. 185)

Στο Δρυόβουνο το Εωθινό Η' αποδίδεται με την παράσταση του Μη μου Άπτου, όπως ορίζεται και στην Ερμηνεία⁸⁹⁷. Η εικονογραφία της παράστασης είναι τυποποιημένη ήδη από τον 16^ο αιώνα, διαμορφωμένη σε μεγάλο μέρος από δυτικές επιδράσεις⁸⁹⁸ και εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα σε φορητές εικόνες και λιγότερο συχνά σε τοιχογραφικά σύνολα⁸⁹⁹.

Ο Χριστός εικονίζεται στη δεξιά μεριά της παράστασης, φορώντας κόκκινο χιτώνα, με άνοιγμα, που δείχνει την ανοιχτή πληγή από το τρύπημα της λόγχης στη δεξιά του πλευρά, και χρυσοπράσινο μιάτιο. Στα χέρια και τα πόδια του Χριστού είναι εμφανή ακόμη τα σημεία των ήλων. Ο Ιησούς υψώνει το αριστερό του χέρι, με το οποίο βαστά κλειστό ειλητάριο⁹⁰⁰ και τείνει το δεξί προς τη Μαγδαληνή. Η Μαγδαληνή εικονίζεται γονατιστή, χωρίς κάλυμμα κεφαλής με τα μαλλιά της να πέφτουν στην πλάτη και μαφόριο που πέφτει στο έδαφος και σχηματίζει απόπτωση δυτικού τύπου. Τείνει τα χέρια προς τη μορφή του Χριστού και υψώνει το βλέμμα της προς αυτόν με εμφανή τη λύπη στο πρόσωπό της. Πίσω από τη Μαγδαληνή παριστάνεται το άδειο μνημείο με τα οθόνια, ενώ οι ορεινοί σχηματισμοί, που αποτελούν το σκηνικό της παράστασης, αποδίδονται με προσοχή από τον αγιογράφο Νικόλαο.

Η παράσταση του Δρυοβούνου ομοιάζει ιδιαίτερα με την εικόνα τριπτύχου του μουσείου Μπενάκη⁹⁰¹ ενώ το πρότυπο αυτό με τις δυτικές επιδράσεις δεν έχει χρησιμοποιηθεί από άλλους λινοτοπίτες ζωγράφους.

Εωθινό Θ⁹⁰² [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Θ] (εικ. 186)

Το Εωθινό Θ' αποδίδεται στο Δρυόβουνο συνοπτικά⁹⁰³ με την παράσταση της Ψηλάφησης του Θωμά. Ο Χριστός αποτελεί το κέντρο της παράστασης και τοποθετείται σχεδόν μετωπικός να πατάει πάνω σε υποπόδιο. Το σώμα του δε σχηματίζει έντονη καμπύλη, όπως σε άλλα

⁸⁹⁵ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 120.

⁸⁹⁶ Ιω 20:11-18.

⁸⁹⁷ Ερμηνεία, σ. 266.

⁸⁹⁸ Γερουλάνου, «Μή μου ἄπτου», σ. 212 κ.ε.

⁸⁹⁹ Στη μονή Διονυσίου (Millet, Athos, πιν. 203.2), στη μονή Μ. Μετεώρου (Γερουλάνου, «Μή μου ἄπτου», πιν. 61.1) και στη μονή Δοχειαρίου (Millet, ὁ.π., πιν. 230 και 231) και στη μονή Κορώνας (Σδρόλια, ὁ.π., σ. 223).

⁹⁰⁰ Αντίθετα με τα περισσότερα παραδείγματα όπου το χέρι του Χριστού δεν είναι υψωμένο - βλ. όλα τα παραδείγματα της Γερουλάνου (Γερουλάνου, ὁ.π., πιν. 61-66).

⁹⁰¹ Ὁ.π., πιν. 65.

⁹⁰² Ιω 20:19-31.

⁹⁰³ Στην περικοπή αναφέρονται δύο επεισόδια «κεκλεισμένων των θυρών», από τα οποία η Ψηλάφηση είναι το δεύτερο.

παραδείγματα του τυποποιημένου εικονογραφικού σχήματος της Ψηλάφησης⁹⁰⁴ παρόλο που η υπόλοιπη στάση του⁹⁰⁵ φαίνεται να συμφωνεί με την καθιερωμένη εικονογραφία. Οι μαθητές διαμοιράζονται σε δύο ομάδες εκατέρωθεν του Χριστού και ο Θωμάς από το αριστερό ημιχόριο σκύβει και ακουμπά την πληγή του Χριστού. Πίσω του άλλοι τρεις μαθητές συνομιλούν μεταξύ τους, ενώ η πρώτη μορφή του δεξιού ημιχορίου των μαθητών είναι ο Πέτρος που τείνει ικετευτικά το χέρι του προς τη μορφή του Χριστού. Ιδιαίτερα πλούσιο και πρωτότυπο είναι το αρχιτεκτονικό βάθος της παράστασης. Ο αγιογράφος Νικόλαος προσπαθεί για ακόμη μια φορά να θέσει σε εφαρμογή τους κανόνες της προοπτικής και στη συγκεκριμένη παράσταση το καταφέρνει. Πίσω από το Χριστό ορθώνεται ορθογώνιο κτίριο με μεγάλο τετράγωνο θυροειδές άνοιγμα, ενώ γύρω από το ορθογώνιο αυτό μια περίστυλη κατασκευή που ενώνεται με κόκκινο ύφασμα. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι το σημείο φυγής όλων των ευθειών της παράστασης καταλήγει ακριβώς στην πληγή του Ιησού γεγονός που αποδεικνύει ότι ο λινοτοπίτης ζωγράφος έχει επιτύχει την προοπτική οργάνωση στη σύνθεσή του.

Οι παραστάσεις στο Σπήλαιο Γρεβενών και στην Πρόθεση του καθολικού της μονής στον Τύρναβο⁹⁰⁶ ακολουθούν τον τύπο που ενστερνίζονται και οι παλαιότεροι Λινοτοπίτες στους ναούς του Ζαγορίου⁹⁰⁷. Ο εικονογραφικός τύπος του Δρυοβούνου προδίδει ένα διαφορετικό πρότυπο, απ' όπου αντιγράφεται και η αρχιτεκτονική κατασκευή της παράστασης. Το ίδιο πάντως πρότυπο φαίνεται να ακολουθούν οι παραστάσεις στη βόρεια εγκάρσια καμάρα του καθολικού στον Τύρναβο⁹⁰⁸ στο νάρθηκα του Νονο Ηορονό⁹⁰⁹ και στο παρεκκλήσι της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου με την ίδια στάση του Χριστού και κυρίως πανομοιότυπο το αρχιτεκτόνημα του βάθους, γεγονός που αποδεικνύει για ακόμη μια φορά την στενή συγγένεια των συγκεκριμένων μνημείων με το Δρυόβουνο.

Εωθινό Ι'⁹¹⁰ [επιγ. ΕΩΘΙΝΟΝ Θ] (εικ. 187)

Εδώ εικονογραφείται η εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα. Η λίμνη περιβάλλεται από βραχώδες τοπίο και στην αριστερή όχθη εικονίζεται ο Χριστός με χειρονομία λόγου προς τους μαθητές. Λίγο χαμηλότερα από τα πόδια του παριστάνεται το ψάρι που θα προσφέρει ως γεύμα στους μαθητές, όχι πάνω σε σχάρα, όπως συνήθως, αλλά σε φωτιά που ανάβει κατευθείαν πάνω στο έδαφος. Μέσα σε πλοιάριο με κωνική πλώρη και μεγάλο πηδάλιο στην πρύμνη εικονίζονται πέντε μαθητές. Ο πρώτος⁹¹¹ χειρονομεί έχοντας αναγνωρίσει το Χριστό, οι επόμενοι τρεις προ-

⁹⁰⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 119 και Σδρολία, Μονή Πέτρας, σ. 224, σημ. 383.

⁹⁰⁵ Το δεξί του χέρι είναι υψωμένο και το άλλο παραμερίζει το ένδυμα, ώστε να διακρίνεται η πληγή.

⁹⁰⁶ Δημοσίευτα.

⁹⁰⁷ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 118-9, πιν. 66 α και β.

⁹⁰⁸ Δημοσίευτο. Η παράσταση εικονίζεται δύο φορές μέσα στο ναό ακολουθώντας διαφορετικό πρότυπο. Η απεικόνιση στον κυρίως ναό είναι ανάλογη με αυτή του Δρυοβούνου.

⁹⁰⁹ Δημοσίευτο.

⁹¹⁰ Ιω 21: 1-14.

⁹¹¹ Προφανώς ο Ανδρέας αν κρίνουμε από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του. Η Αν. Τούρτα υποθέτει ότι η μισοκατεστραμμένη μορφή στην παράσταση της Βίτσας είναι ο Πέτρος που έχει αναγνωρίσει το

σπαθούν να ανασύρουν τα κατάφορτα δίχτυα και ο τελευταίος κωπηλατεί. Ο Πέτρος κολυμπάει προς το μέρος του Χριστού φορώντας μόνο λευκό περιζώμα.

Η παράσταση είναι διαδεδομένη στο έργο των Λινοτοπιτών και τη συναντάμε στους περισσότερους ναούς που έχουν ιστορήσει. Η γενική διάταξη της παράστασης, αλλά και οι στάσεις των μαθητών μέσα στο πλοiάριο υπάρχουν ήδη στον Άγ. Νικόλαο της Βίτσας⁹¹². Το πλοiάριο μοιάζει ιδιαίτερα με αυτό στην παράσταση του καθολικού της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ζέρμα⁹¹³ ενώ από το πρότυπο του Δρυόβουνου δεν απομακρύνονται ιδιαίτερα οι παραστάσεις στις μονές Τυρνάβου⁹¹⁴, Ζαγοράς⁹¹⁵ και Σπηλαίου Γρεβενών⁹¹⁶. Έχει ήδη παρατηρηθεί⁹¹⁷ ότι το πρότυπο που ακολουθούν οι Λινοτοπίτες συγγενεύει με παραστάσεις του 16^{ου} αιώνα⁹¹⁸, που ακολουθούν όλες κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

Εωθινό ΙΑ⁹¹⁹ [επιγ.ΕΩΘΙΝΟΝ ΙΑ] (εικ. 188)

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου επιλέγει να εικονογραφήσει τη σκηνή του διαλόγου του Χριστού με τον Πέτρο για τον αγαπημένο μαθητή του Ιησού. Πρόκειται για την εικονογράφηση των στίχων Ιω 21: 20-23. Ο Χριστός προσέρχεται από τα αριστερά και απευθύνει το λόγο στον Πέτρο, που κλίνοντας την κεφαλή δείχνει τον Ιωάννη, που στέκεται πίσω του. Ο Ιωάννης κρατάει ειλητήριο στα χέρια, όπως και ο Χριστός⁹²⁰, και πίσω του στέκεται ο όμιλος των υπόλοιπων μαθητών. Το αρχιτεκτονικό βάθος ορίζεται από ένα συνεχόμενο τοίχο με δύο μονόλοβα παράθυρα και δύο ορθογώνια οικοδομήματα που στηρίζονται σε κίονες, αποδοσμένα με τους κανόνες της προοπτικής.

Η παράσταση ιστορείται στη μονή Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη και στη μονή Χρυσελεύσας στην Έμπα Κύπρου⁹²¹, στη μονή Ροζινού⁹²² και στη μονή Πέτρας⁹²³, αλλά ακολουθείται διαφορετικό πρότυπο σε κάθε παράσταση.

Χριστό. Σε όλα όμως τα υπόλοιπα παραδείγματα των Λινοτοπιτών η συγκεκριμένη μορφή ταυτίζεται με τον Ανδρέα και όχι με τον Πέτρο. Το ίδιο λοιπόν ενδέχεται να συμβαίνει και στη Βίτσα.

⁹¹² Τούρτα, ό.π., σ. 123-124, πιν. 69β.

⁹¹³ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στην Πρόθεση και το κάτω μέρος της είναι κατεστραμμένο. Αναγνωρίζουμε ωστόσο ότι έχει χρησιμοποιηθεί κοινό ανθίβολο με την παράσταση του Δρυοβούνου.

⁹¹⁴ Τα βασικά στοιχεία της σύνθεσης είναι κοινά με το Δρυόβουνο. Διαφέρει το σχήμα του πλοiαρίου, η λίμνη που γεμίζει με ψάρια και το περιζώμα του Πέτρου.

⁹¹⁵ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 124.

⁹¹⁶ Αδημοσίευτο. Η οργάνωση της σύνθεσης, το πλοiάριο και οι στάσεις των μορφών είναι πανομοιότυπες με αυτές του Δρυοβούνου. Διαφέρει η λίμνη που γεμίζει με ψάρια και το ψάρι που τοποθετείται πάνω σε σχάρα.

⁹¹⁷ Τούρτα, ό.π., σ. 124.

⁹¹⁸ Στις παραστάσεις της μονής Λαύρας και της μονής Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 131.4 και 224.1 αντίστοιχα) στη μονή Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 206) στη μονή Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 122), στη μονή Φιλανθρωπικών (Αχειμάστου, Μοναστήρια, εικ. 46, Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπικών, πιν.20α) και στη μονή Βαρλαάμ (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 226, σχμ. 394).

⁹¹⁹ Ιω 21:15-25.

⁹²⁰ Η Στ. Σδρόλια (Σδρόλια, ό.π., σ. 228) θεωρεί ότι η ύπαρξη ειληταρίων προδίδει το διάλογο των μορφών. Θα μπορούσε όμως να είναι και μια αναφορά στους στίχους Ιω 21:24-25.

⁹²¹ Stylianou, Cyprus, σ. 310, 412.

Ο Χριστός βαδίζει πάνω στα κύματα⁹²⁴ [επιγ. Ω Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΠΕΡΙ(ΠΑ)ΤΟΝ ΕΝ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΙ] (εικ. 199)

Η επιγραφή της παράστασης παραπέμπει στο γεγονός του περιπάτου του Χριστού πάνω στα νερά της λίμνης, αλλά η εικονογραφία ομοιάζει με αυτή του θαύματος της επιτίμησης των ανέμων που έχει ήδη ιστορηθεί στον κυρίως ναό⁹²⁵.

Ο Χριστός βρίσκεται μέσα στο πλοiάριο και ρυθμίζει τ' άρμενα με τη βοήθεια του Πέτρου, που ελέγχει το πηδάλιο του πλοίου, και τριών άλλων μαθητών. Το πλοίο βρίσκεται καταμεσής της λίμνης που περιβάλλεται από βραχώδες τοπίο.

Εξάγεται συνεπώς το συμπέρασμα ότι είτε ο ζωγράφος συγχέει το ανθίβολο της παράστασης με αυτό του θαύματος της κατάπαυσης των ανέμων, που είναι και η πιο πιθανή εκδοχή, είτε εικονογραφεί το επεισόδιο του περιπάτου του Χριστού επί της θαλάσσης και συγκεκριμένα τους στίχους «καὶ ἐμβάντων αὐτῶν εἰς τὸ πλοῖον ἐκόπασεν ὁ ἄνεμος...» (Μτ 14:32-33). Εικονογραφικά η παράσταση δεν διαφέρει ιδιαίτερα από την παράσταση του θαύματος της επιτίμησης των ανέμων, που ιστορείται στο βόρειο τοίχο του ναού.

Η θεραπεία του γιου ενός αξιωματούχου του βασιλιά⁹²⁶ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΥΩΝ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΣΚΟΥ] (εικ. 200)

Το συγκεκριμένο θαύμα δεν εικονίζεται συχνά στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, ιστορείται όμως τόσο στο Δρυόβουνο όσο και στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών⁹²⁷.

Ο Χριστός προσέρχεται από τα αριστερά ακολουθούμενος από τους μαθητές του. Ο γιος του βασιλίσκου εικονίζεται σε κλίνη διαγώνια τοποθετημένη σκεπασμένος με κόκκινο ύφασμα. Στο προσκέφαλό του εικονίζονται τρεις στρατιώτες με κράνη με λοφία και το αρχιτεκτονικό βάθος περιορίζεται σε ένα συνεχόμενο τοίχο, πάνω στον οποίο επικάθεται κτίριο με αμφικλινή στέγη. Για να προσαρμόσει ο ζωγράφος τη σκηνή του ανθιβόλου του πάνω στο μικρό τετράγωνο πίνακα αναγκάζεται να τοποθετήσει την κλίνη του αρρώστου σε υψηλότερο επίπεδο, με αποτέλεσμα αυτή να μετεωρίζεται στο κενό, χωρίς να ακουμπά στο έδαφος.

Αντίθετα, στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως στο Σπήλαιο Γρεβενών ο χώρος είναι αρκετός για το ζωγράφο για να ιστορήσει σε πλήρη ανάπτυξη το επεισόδιο του θαύματος. Οι μαθητές είναι περισσότεροι, οι στρατιώτες είναι τρεις και προστίθεται και η μορφή ενός υπηρέτη στο προσκέφαλο του άρρωστου παιδιού. Η κλίνη τοποθετείται μεν διαγώνια, αλλά στο σωστό σημείο του

⁹²² Γεροβ, СТΕΝΟΡNCNTE, σ.41.

⁹²³ Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 124.

⁹²⁴ Μτ 14:22-32, Μκ 6:45-52, Ιω 6:16-21.

⁹²⁵ Η συνήθης εικονογραφία ορίζει τον Χριστό και τον Πέτρο έξω από το πλοiάριο (βλ. Ερμηνεία, σ. 96).

⁹²⁶ Ιω 4:46-54.

⁹²⁷ Αδημοσίευτο.

πίνακα. Τέλος, το αρχιτεκτονικό βάθος είναι σαφώς πλουσιότερο στην παράσταση του Σπηλαίου Γρεβενών. Παρά τις όποιες διαφορές δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε ότι και οι δύο παραστάσεις εμπνέονται από κοινό εικονογραφικό πρότυπο.

Η ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά⁹²⁸ [επιγ. ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΠΑΡΑΛΙΤΟΥ] (εικ. 201)

Ο Χριστός προσέρχεται από τα δεξιά με ορμητικό βηματισμό, ενώ ακολουθείται από όμιλο μαθητών. Ο παραλυτικός παριστάνεται όρθιος, φέροντας το κρεβάτι στους ώμους του, έχοντας ήδη γιατρευτεί. Φοράει κοντό φόρεμα ζωσμένο στη μέση και έχει καλυμμένο το κεφάλι του με κόκκινο μαντήλι. Πίσω του εικονίζονται τρεις άρρωστοι σε χαμηλά κρεβάτια, από τους οποίους οι δύο πρώτοι κοιμούνται, ενώ ο τρίτος έχει ήδη ξυπνήσει και παρακολουθεί τα τεκταινόμενα. Ανάμεσα στις μορφές του Χριστού και του παραλυτικού υπάρχει δεξαμενή με εξαγωνικό σχήμα⁹²⁹, τα νερά της οποίας ταρασσει ένας μικρός άγγελος με κόκκινο ένδυμα και δόρυ. Το σκηνικό βάθος της παράστασης αποτελείται από ένα αετωματικό κτίριο στα αριστερά και πέντε συνεχόμενα ψηλά κτίρια με αμφικλινείς στέγες και μεγάλα θυρώματα⁹³⁰.

Ο τύπος αυτός διαφέρει σε ορισμένα σημεία από την παράσταση στον Αγ. Νικόλαο Βίτσας⁹³¹, που εμπνέεται από παλαιότερα παραδείγματα⁹³², αλλά απαντά στον ίδιο ακριβώς εικονογραφικό τύπο σε μια σειρά μνημείων που συνδέονται με το Δρυόβουνο. Πρόκειται για τις παραστάσεις το Σπήλαιο Γρεβενών⁹³³ και στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁹³⁴ που φαίνεται ότι βασίζονται στο ίδιο πρότυπο, καθώς μοιάζουν τόσο στη γενική αντίληψη της σύνθεσης όσο και σε λεπτομέρειες.

Η συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα⁹³⁵ [επιγ. ΚΗΡΙΑΚΗ ΤΗ ΣΑΜΑΡΙΤΗΔΟΣ] (εικ. 202)

Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται η συνομιλία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα. Ο Χριστός κάθεται σε έζαρμα ενός βράχου και υψώνει το χέρι του σε χειρονομία ομιλίας. Η Σαμαρείτιδα όρθια στη δεξιά πλευρά της παράστασης φοράει μακρύ φόρεμα και από πάνω άλλο κοντότερο αλλά και πέπλο πορπωμένο στο στήθος. Στο ένα χέρι κρατάει κανάτι⁹³⁶ και στο άλλο το σχοινί του αγγείου. Ανάμεσα στα δύο πρόσωπα παριστάνεται το φρέαρ του Ιακώβ με σταυρόσχημο στόμιο και

⁹²⁸ Ιω 5:2-9.

⁹²⁹ Το συγκεκριμένο σχήμα για την κολυμβήθρα το συναντάμε στον κυρίως ναό του Νονο Ηορονο (Davidon, Ηορονο, εικ. 27) και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι.

⁹³⁰ Το συγκεκριμένο κτίριο αποτελεί απαραίτητο συνοδευτικό στοιχείο των μεταβυζαντινών παραστάσεων που απαντά ήδη στην παράσταση της Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 119.3).

⁹³¹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 96, πιν. 54 α.

⁹³² Βλ. ενδεικτικά την παράσταση στη μονή Αναπαυσά (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 253).

⁹³³ Αδημοσίευτο.

⁹³⁴ Αδημοσίευτο.

⁹³⁵ Ιω 4:5-40.

⁹³⁶ Παρόμοιο υδροφόρο αγγείο στους ναούς του Ζαγορίου (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 53 α-β) και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου (Αδημοσίευτο).

μαγκάνι. Στο βάθος πίσω από το βραχώδες τοπίο της παράστασης πέντε μαθητές με πρώτο τον Πέτρο επιστρέφουν από την πόλη Συχάρ, που υπονοείται από το τρουλαίο οικοδόμημα που υψώνεται πίσω τους.

Το πρότυπο που ακολουθείται στο καθολικό του Δρυοβούνου είναι διαφορετικό από αυτό των ναών του Ζαγορίου⁹³⁷, αλλά και διαφορετικό από την παράσταση του Τυρνάβου⁹³⁸ και του Σπηλαιού Γρεβενών⁹³⁹. Η Αν. Τούρτα⁹⁴⁰ συνδέει την παράσταση με την ανάλογη της Λαύρας⁹⁴¹ αν και οι ομοιότητες μεταξύ των δύο παραστάσεων δεν είναι πολλές. Το μαγκάνι στο πηγάδι όπου στηρίζει την υπόθεσή της είναι στοιχείο που συναντούμε στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου⁹⁴² και στον κυρίως ναό του Νονο Ηορονο⁹⁴³, ενώ η πόλη που απεικονίζεται στο μέσον της παράστασης της Λαύρας δεν ομοιάζει με αυτή του Δρυοβούνου. Ίσως το πρότυπο του Νικολάου να ήταν εμπνευσμένο από το πρότυπο της Λαύρας, αλλά η ίδια η παράσταση του Δρυοβούνου δεν παραπέμπει άμεσα στις τοιχογραφίες αυτές.

Η ίαση του εκ γενετής τυφλού⁹⁴⁴ [επιγ. ΚΥΡΙΑΚΗ ΤΟΥ ΤΙΦΛΟΥ] (εικ. 203)

Ο Χριστός και οι μαθητές εικονίζονται στην αριστερή πλευρά του πίνακα, ενώ ο τυφλός εικονίζεται σε δύο διαδοχικές στιγμές του θαύματος. Αριστερά ο Χριστός επιθέτει τον πηλό στα μάτια του τυφλού που κρατά βακτηρία και φοράει κοντό λευκό φόρεμα, και αμέσως δεξιά ο τυφλός ιάται πλένοντας τα μάτια του από το νερό της κολυμβήθρας του Σιλώαμ, που παριστάνεται στην παράστασή μας με τετράλοβο στόμιο. Το σκηνικό βάθος είναι απλό: ένας ορεινός όγκος πίσω από την ομάδα του Χριστού και των μαθητών και ένας άλλος πίσω από τον τυφλό και ανάμεσά τους ένα απλό κτίσμα με καμπυλωτή στέγη.

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου χρησιμοποιεί πρότυπο που συνδυάζει τις τάσεις τις βορειοελλαδικής σχολής⁹⁴⁵ με την κρητική εικονογραφία⁹⁴⁶. Παρόλο που δεν υπάρχουν μεγάλες διαφορές με τις παραστάσεις στον Άγ. Νικόλαο Βίτσας⁹⁴⁷ και στον Αγ. Μηνά Μονοδενδρίου⁹⁴⁸ το

⁹³⁷ Τούρτα, ό.π., πιν. 53 α-β.

⁹³⁸ Ό.π., σ. 96.

⁹³⁹ Αδημοσίευτο. Η παράσταση διαφέρει αισθητά τόσο στη γενική οργάνωση, όσο και στις επιμέρους λεπτομέρειες. Ιστορείται επίσης και το επεισόδιο όπου η Σαμαρείτιδα πηγαίνει στην πόλη και ανακοινώνει τα γεγονότα στους Σαμαρείτες (Ιω 4:28-30).

⁹⁴⁰ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 96.

⁹⁴¹ Millet, Athos, πιν. 119.1.

⁹⁴² Αδημοσίευτο.

⁹⁴³ Davidon, Ηορονο, εικ. 22.

⁹⁴⁴ Ιω 9:1-7.

⁹⁴⁵ Παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το Δρυόβουνο (κολυμβήθρα, στάση τυφλού και στάσεις μαθητών). Η δράση τοποθετείται μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό σκηνικό. Βλ. ενδεικτικά Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 14. Stavropoulou-Makri, Veltsista, πιν. 108 και 67.

⁹⁴⁶ Στα περισσότερα από αυτά η κολυμβήθρα έχει σταυρόσχημο στόμιο και η δράση διαδραματίζεται στο ύπαιθρο. Αναφέρουμε ενδεικτικά της Παραστάσεις στη Λαύρα, στη Μολυβδοεκκλησιά, στο καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου, στη μονή Διονυσίου και στη μονή Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1 και 232.1 αντιστοίχως) και της μονής Αναπαυσά Μετεώρων (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαυσά, σ. 255).

⁹⁴⁷ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 54β.

⁹⁴⁸ Ό.π., πιν. 52 α.

πρότυπο του Δρυοβούνου είναι διαφορετικό. Ακριβώς αυτό το πρότυπο φαίνεται να έχει χρησιμοποιηθεί και στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο⁹⁴⁹, που παρουσιάζει ιδιαίτερες εικονογραφικές αναλογίες με την παράσταση του Δρυοβούνου.

Η θεραπεία της πεθεράς του Πέτρου⁹⁵⁰ [επιγ. Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΠΙΕΘΕΡΑ ΤΟΥ ΠΙΕΤΡΟΥ] (εικ. 204)

Η παράσταση έχει ιστορηθεί ακόμα μια φορά στον ναό του Δρυοβούνου⁹⁵¹ αλλά σε εντελώς διαφορετικό πρότυπο. Εδώ ο Χριστός και οι μαθητές εικονίζονται στη δεξιά πλευρά, η πεθερά του Πέτρου εικονίζεται ξαπλωμένη σε κρεβάτι διαγώνια τοποθετημένο στον πίνακα, φοράει ιώδες μάτιο, ακουμπά σε κόκκινο μαξιλάρι και σκεπάζεται με κόκκινο ύφασμα. Δίπλα στο κρεβάτι της στέκεται ο Πέτρος που δείχνει την άρρωστη. Το αρχιτεκτονικό βάθος αποτελείται από ένα τρουλαίο κτίσμα στα αριστερά και ένα με αμφικλινή στέγη στα δεξιά. Πράγματι, το πρότυπο της παράστασης είναι εντελώς διαφορετικό από αυτό του νοτίου τοίχου, τόσο ως προς την βασική σύνθεση όσο και ως προς τις επιμέρους λεπτομέρειες. Η συγκεκριμένη απεικόνιση παρουσιάζει αναλογίες με την παράσταση της μονής Ρεντίνας⁹⁵², όπου επίσης ο Χριστός δεν ανασηκώνει την άρρωστη, αλλά την ευλογεί από απόσταση.

Η συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο⁹⁵³ [επιγ. ΖΑΚΧΑΙΕ ΣΠΙΕΥΣΩΝ ΚΑΤΑΒΗΘΙ]

Και η συγκεκριμένη παράσταση (εικ. 205) ιστορείται για δεύτερη φορά στον ίδιο ναό αλλά ακολουθώντας διαφορετικό εικονογραφικό πρότυπο. Μέσα στον πίνακα πακτώνεται το δοκάρι που στηρίζει το τέμπλο και ο ζωγράφος Νικόλαος φαίνεται να έχει υπολογίσει το στοιχείο αυτό και μετατοπίζει την παράστασή του ελαφρώς προς τα αριστερά.

Ο Χριστός μαζί με τους μαθητές προσέρχονται από τα αριστερά και πίσω τους υψώνεται μεγάλος ορεινός όγκος. Ο Χριστός στρέφει το βλέμμα του προς το Ζακχαίο που έχει σκαρφαλώσει στο φυλλοφόρο δέντρο και στέκεται όρθιος πάνω σε αυτό, φορώντας κόκκινο μακρύ ένδυμα και λευκό μαντήλι στο κεφάλι. Στην δεξιά πλευρά του πίνακα τρεις Εβραίοι παρακολουθούν με έκπληξη τα τεκταινόμενα.

Ο αγιογράφος Νικόλαος χρησιμοποιεί εδώ ένα συνηθισμένο τύπο για την απόδοση της σκηνης που συναντάται ήδη από τη μονή της Χώρας⁹⁵⁴ και διαδίδεται και σε μεταβυζαντινά μνημεία⁹⁵⁵. Συμπεραίνουμε τόσο από αυτήν την παράσταση, όσο και από την προηγούμενη, ότι ο

⁹⁴⁹ Davidov, Ηορονο, εικ.29.

⁹⁵⁰ Μτ 8:14-15, Μκ 1:29-31, Λκ 4:38-39.

⁹⁵¹ Βλ. παραπάνω σ. 89, εικ. 136.

⁹⁵² Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 286.

⁹⁵³ Λκ 19:1-10.

⁹⁵⁴ Underwood, Kariye Djami 1, σ. 141, πιν. 258.

⁹⁵⁵ Στη μονή Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφιανός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν.121) στη μονή Κορώνας και στη μονή Πέτρας αλλά και στην στην τράπεζα της μονής Διονυσίου, όπου εικονίζεται και η ομάδα των Εβραίων (βλ. αναφορές στη Σδρόλια, Μονή Πέτρας, σ. 241 και πιν. 135 για τη μονή Πέτρας).

ζωγράφος του Δρυοβούνου έχει στη διάθεσή του περισσότερα από ένα ανθίβολα, ώστε να έχει τη δυνατότητα της επιλογής των προτύπων ανάλογα με τις επιθυμίες του.

ΒΙΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ

Ο ζωγράφος του Δρυόβουνου, όπως διαπιστώσαμε και προηγουμένως, θέλει να εκμεταλλευτεί ακόμα και τους μικρότερους ζωγραφικούς χώρους που του παρέχονται. Έτσι στην προβολή του τοίχου της βόρειας πλευράς του ναού εντάσσει ένα μικρό κύκλο του Προδρόμου με δύο παραστάσεις, του Γενεσίου και της Αποτομής του αγίου.

Η Γέννηση του Προδρόμου [επιγ. Η ΓΕΝΙΣΙΣ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ] (εικ. 206)

Ο ζωγράφος προσπαθεί να εντάξει το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα του Γενεσίου του Ιωάννη στην μικρή και περίεργη ζωγραφική επιφάνεια με τις δύο πλευρές να βαίνουν στην καμπύλη της καμάρας. Η Ελισάβετ δεν είναι ξαπλωμένη σε κλίνη, αλλά κάθεται στο έδρανο που χρησιμοποιείται για τραπέζι. Τα πόδια της ακουμπούν σε υποπόδιο που δεν εφάπτεται στο έδαφος. Από δεξιά προσέρχονται δύο κόρες κρατώντας από ένα σκεύος η κάθε μία, ενώ μπροστά τους το τραπέζι τοποθετούνται με τρία σκεύη και πολλά εδέσματα. Ο Ζαχαρίας στριμώχνεται στην άνω δεξιά γωνία του πίνακα και εικονίζεται καθισμένος σε σκαμνίο να γράφει το όνομα του Ιωάννη⁹⁵⁶. Το σκηνικό βάθος περιορίζεται σε έναν χαμηλό τοίχο μπροστά από τον οποίο ζωγραφίζεται ένα απλό κιονοστήριχο κτίσμα πάνω ακριβώς από την Παναγία.

Η σκηνή στο Δρυόβουνο είναι αρκετά συνεπτυγμένη και εφαρμόζεται ακριβώς στον διατιθέμενο χώρο, όχι όμως με ιδιαίτερη επιτυχία. Το σχήμα που λαμβάνει ομοιάζει στα βασικά χαρακτηριστικά με την κρητική εικονογραφία⁹⁵⁷, αλλά και με παραστάσεις του 17^{ου} αιώνα του βορειοελλαδικού χώρου⁹⁵⁸. Η παράσταση της μονής του Τυρνάβου ακολουθεί διαφορετικό πρότυπο⁹⁵⁹.

Η Αποτομή της κεφαλής του Προδρόμου [επιγ. Η ΑΠΟΤΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ]

Η παράσταση του αποκεφαλισμού του Ιωάννη του Προδρόμου (εικ.207) εντάσσεται άνετα στην προσφερόμενη ζωγραφική επιφάνεια και αποδίδεται με ιδιαίτερη κομψότητα. Εντύπωση προκαλεί η διακόσμηση στο θώρακα του δημίου που θυμίζει έντονα ζωγραφική φορητών εικόνων.

⁹⁵⁶ Λκ 1:57-66.

⁹⁵⁷ Στο καθολικό και την Τράπεζα της μονής Μ. Λαύρας (Millet, Athos, πιν. 130.1 και 142.2), στις μονές Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 205.1, 212.3 και 225.2), στο παρεκκλήσι του Προδρόμου της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 214).

⁹⁵⁸ Στο Νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατσιαπά (Παϊσίδου, Καστοριά, πιν. 7α), όπου η Παναγία κάθεται πάνω στο τραπέζι, όπως και στο Δρυόβουνο και στο καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου (αδημοσίευτο).

⁹⁵⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 122β.

Ο αγιογράφος Νικόλαος ακολουθεί έναν τύπο καθιερωμένο από την κρητική εικονογραφία⁹⁶⁰ που επηρεάζει τα περισσότερα από τα μεταγενέστερα τοιχογραφικά σύνολα. Ανάμεσα σε αυτά και το καθολικό της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι, που περιλαμβάνει έναν κύκλο με παραστάσεις αφιερωμένες στον Πρόδρομο⁹⁶¹. Ιδιαίτερα προβληματική στην παράσταση του Δρυοβούνου κρίνεται η διπλή απεικόνιση της μορφής της Σαλώμης, μια φορά γονατιστή μπροστά στον Πρόδρομο κρατώντας ανοιχτό αγγείο με βάση (περίπου σαν δισκάριο) και λίγο πιο πίσω όρθια αυτή τη φορά κρατώντας με τα δύο της χέρια διαφορετικό αγγείο χωρίς βάση. Ο ζωγράφος Νικόλαος προβαίνει στη διπλή αυτή απεικόνιση της Σαλώμης, συνδυάζοντας προφανώς δύο διαφορετικά ανθίβολα⁹⁶² με σκοπό να προσδώσει μια αίσθηση αφηγηματικότητας στην παράσταση. Σημειώνεται επίσης ότι στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια⁹⁶³ ιστορείται η Αποτομή του Προδρόμου, αλλά η παράσταση σώζεται σε άσχημη κατάσταση. Απ' ό,τι μπορούμε να διαπιστώσουμε το πρότυπο της παράστασης είναι κοινό με αυτό του Δρυοβούνου.

ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΛΑΙΑ ΔΙΑΘΗΚΗ

Ο Δανιήλ στο λάκκο των λεόντων [επιγ. Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ] (πιν. 208)

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου ακολουθεί το συνηθισμένο εικονογραφικό πρότυπο για τη συγκεκριμένη παράσταση. Ο προφήτης Δανιήλ εικονίζεται φορώντας κοντό φόρεμα, από πάνω κοντό μιάτιο ζωσμένο στη μέση στο ίδιο χρωματισμό, ερυθρό μανδύα ριγμένο στον ένα ώμο και προφητικό πηλίδιο στο κεφάλι. Εικονίζεται στη μέση μεγάλης σπηλιάς και εκατέρωθεν του εικονίζονται από δύο λέοντες στην κάθε πλευρά. Ο λέων, μάλιστα, στα αριστερά της παράστασης έχει ήδη αρχίσει να κατασπαράζει το δεξί πόδι του προφήτη. Ο Δανιήλ υψώνει ψηλά τα χέρια του να προϋπαντήσει τον άγγελο που φέρνει τον Αββακούμ, ο οποίος βαστά μικρό σκεύος με τροφή.

Η παράσταση δεν παραλλάσσει το πρότυπο των προγενέστερων παραστάσεων⁹⁶⁴ και συμφωνεί στα βασικά εικονογραφικά σημεία με την περιγραφή της Ερμηνείας του Διονυσίου Εκφουρνά⁹⁶⁵.

⁹⁶⁰ Σε εικονογραφική ανάλυση της συγκεκριμένης παράστασης στο Δρυόβουνο έχει ήδη προβεί η Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 205), η οποία συνδέει την παράσταση με τις τοιχογραφίες της αύρας και της μονής Διονυσίου (Millet, Athos, πιν. 130.3 και 205.1 αντιστοίχως) αλλά και ορισμένες φορητές εικόνες (Τούρτα, ό.π., σ. 205, σημ. 1697).

⁹⁶¹ Αδημοσίευτο.

⁹⁶² Η όρθια στάση της Σαλώμης εντοπίζεται σε φορητή εικόνα του 15^{ου} αι. (Felicetti, Ikonenmalerei, πιν. 01). Δεν αποκλείεται ο ζωγράφος να συνδυάζει μια παρόμοια απεικόνιση με τον γνωστό τύπο της γονατιστής Σαλώμης της κρητικής εικονογραφίας. Βλ. σχετικά (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 205).

⁹⁶³ Η ζωγραφική του μνημείου παραμένει αδημοσίευτη.

⁹⁶⁴ Αναφέρουμε ενδεικτικά την παράσταση της μονής Αναπαισά Μετεώρων (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες Αναπαισά, σ. 268), στο καθολικό της μονής Κορώνας (Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 227), στο Novo Hopono (Davidov, Hopono, πιν. 12-13) και στη Λιτή της μονής Φιλανθρωπικών (Αχεμάστου, Μοναστήρια, εικ. 133) με την ίδια εικονογραφία. Το θέμα ιστορείται και στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου (αδημοσίευτο), στον ίδιο περίπου εικονογραφικό τύπο.

⁹⁶⁵ Ερμηνεία, σ. 71-72. Ορίζει όμως επτά λέοντες εντός του λάκκου.

Οι Τρεις Παίδες εν Καμίνω [επιγ. ΟΙ ΤΡΙΣ ΠΕΔΕΣ / EN KAMINO] (εικ. 209)

Ο συγκεκριμένος πίνακας τοποθετείται στον ίδιο τοίχο με τη φιλοξενία του Αβραάμ δίπλα ακριβώς από την παράσταση της Αγίας Τριάδος. Ο ζωγράφος προφανώς θέλει να διαπραγματευτεί το θέμα των τριών Παίδων εν καμίνω δίνοντας έμφαση στον τριαδικό αριθμό των απεικονιζόμενων προσώπων.

Η εικονογραφία του θέματος δεν απομακρύνεται από τα πρότυπα της κρητικής ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα. Μέσα σε ορθογώνιο χτιστό χαμηλό καμίνι παριστάνονται όρθιοι οι τρεις παίδες⁹⁶⁶, ενώ κάτω τους από πέντε τοξωτά ανοίγματα του καμινιού, αλλά και μέσα από το ίδιο το καμίνι ξεπετάγονται ορμητικές οι κόκκινες φλόγες. Ο Ανανίας φοράει κοντό κόκκινο φόρεμα και πράσινη χλαμύδα πορπωμένη στο στήθος και οι άλλοι δύο νέοι φορούν μακρύτερους γαλαζοπράσινους χιτώνες και κόκκινες χλαμύδες, ενώ και οι τρεις φέρουν κόκκινα πηλίδια επί κεφαλής. Πάνω τους υψώνεται η μορφή του αγγέλου με ανοιχτά τα χέρια και τα υπερμεγέθη φτερά προστατεύοντας τους νεανίες από την πυρά. Στην παράσταση, αντίθετα με τα περισσότερα παραδείγματα, υπάρχει σκηνικό βάθος που διαμορφώνεται σαν τείχος με επάλξεις και δύο μικρούς πύργους.

Ο ζωγράφος Νικόλαος ακολουθεί μια τυποποιημένη εικονογραφία που προτείνεται ήδη από τους ύστερους βυζαντινούς χρόνους⁹⁶⁷ και επαναλαμβάνεται από το εικονογραφικό λεξιλόγιο της κρητικής σχολής και δεν την παραλλάσσει παρά μόνο σε λεπτομέρειες. Η στροφή των δύο νέων προς την κεντρική μορφή, που απεικονίζεται μετωπική, παραπέμπει στα αγιορείτικα παραδείγματα της Λαύρας και της Μολυβοεκκλησίας⁹⁶⁸, στην παράσταση της μονής Αναπαυσά⁹⁶⁹, στο καθολικό της μονής Κορώνας⁹⁷⁰, στη λιτή της μονής Φιλανθρωπικών⁹⁷¹ αλλά και στο παρεκκλήσιο του Θεολόγου της καστοριανής μονής της Μαυριώτισσας⁹⁷². Το ίδιο πρότυπο με το Δρυόβουνο χρησιμοποιείται στην παράσταση του καθολικού της μονής Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι⁹⁷³, όπου υπάρχει και σκηνικό βάθος στην παράσταση.

Η Φιλοξενία του Αβραάμ⁹⁷⁴ [επιγ. ... ΤΡΟΙΑ(Σ)] (εικ. 210)

Το συγκεκριμένο θέμα ιστορείται στο ανώτερο τμήμα του τοίχου της βόρειας καμάρας που υποβαστάζει τον τρούλο και τοποθετείται κατά συνέπεια σε πίνακα με ευθεία την κάτω πλευρά και καμπύλη την πάνω. Ο ζωγράφος Νικόλαος προσαρμόζει το θέμα του στην πλατιά, αλλά ιδιαίτερα κοντή επιφάνεια με πρωτότυπο τρόπο.

⁹⁶⁶ Τα ονόματά τους είναι Αζαρίας, Ανανίας και Μισαήλ.

⁹⁶⁷ Κουκιάρης, *Θαύματα αγγέλων*, σ.138-142.

⁹⁶⁸ Millet, Athos, πιν. 120.2 και 157.1 αντίστοιχα.

⁹⁶⁹ Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες Αναπαυσά*, σ. 267.

⁹⁷⁰ Vitaliotis, St. Etienne, πιν. 227.

⁹⁷¹ Αχεμάστου, *Μοναστήρια*, εικ. 133.

⁹⁷² Γούναρης, *Αγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πιν. 31α. Στο συγκεκριμένο παράδειγμα παραλείπεται η μορφή του αγγέλου.

⁹⁷³ Αδημοσίευτο.

⁹⁷⁴ Γεν. 18:1-5.

Η παράσταση αναπτύσσεται με άξονα τον κεντρικό άγγελο. Γύρω από ημικυκλικό τραπέζι δίχως κάλυμμα και χειρόμακτρο είναι τοποθετημένα σκεύη και φαγητά, ενώ στο μεγαλύτερο διασκάριο αναγνωρίζουμε την χαρακτηριστική από τα κρητικά έργα κεφαλή μοσχαριού⁹⁷⁵. Οι τρεις άγγελοι τοποθετούνται συμμετρικά γύρω από το τραπέζι καθισμένοι σε θρόνους δίχως ερεισίνωτο, ευλογούν με το δεξί και κρατούν δόρυ με το αριστερό. Σε μικρότερη κλίμακα εικονίζονται να προσέρχονται ο Αβραάμ από τα αριστερά και η Σάρα από τα δεξιά κρατώντας σκεύη με φαγητά. Το σκηνικό βάθος απουσιάζει από την παράσταση του Δρυοβούνου.

Ο αγιογράφος από το Λινοτόπι παραλαμβάνει τον τύπο της Φιλοξενίας του Αβραάμ όπως διαμορφώνεται στην κρητική εικονογραφία⁹⁷⁶ και τον εφαρμόζει στον ιδιαίτερου σχήματος ζωγραφικό πίνακα που διαθέτει. Προβαίνει κατά συνέπεια σε διαφοροποιήσεις τοποθετώντας τον Αβραάμ και τη Σάρα όχι πίσω από τους τρεις αγγέλους, αλλά εκατέρωθεν της Τριάδας και μάλιστα σε μικρότερη κλίμακα, ώστε να χωρέσουν στην ζωγραφική επιφάνεια. Παρόμοια στενή επιφάνεια εκμεταλλεύεται και ο ζωγράφος στο καθολικό του Επταχωρίου, για να εντάξει την παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ, αλλά καταλήγει σε ένα διαφορετικό εικονογραφικό αποτέλεσμα.⁹⁷⁷ Οι παραστάσεις λινοτοπιτών ζωγράφων στο ναό του Αγ. Δημητρίου στα Παλατίτσια⁹⁷⁸ και στους ναούς του Ζαγορίου⁹⁷⁹ ακολουθούν πρότυπο διαφορετικό από το Δρυόβουνο, ενώ αντίθετα η παράσταση του καθολικού της μονής Κοιμήσεως στη Ζέρμα⁹⁸⁰ παρουσιάζει αρκετές αναλογίες με την παράστασή μας.

Η Αγία Τριάδα [επιγ. Η ΑΓΙΑ ΤΡΟΙΑΣ] (εικ. 211)

Η παράσταση της Αγ. Τριάδας στο Δρυόβουνο αποτελεί μια από τις πιο πρωτότυπες παραστάσεις του ναού. Οι μορφές του Πατρός [επιγ. ΠΑΤΗΡ] και του Υιού [επιγ. ΙΟΣ] παριστάνονται καθισμένες πάνω σε μεγάλη γκριζα νεφέλη και πατούν πάνω σε φτερωτούς τροχούς. Ο Πατήρ ευλογεί με το αριστερό του χέρι και ο Υιός κρατεί κλειστό ευαγγέλιο με το δεξί, ενώ ανάμεσά τους εικονίζεται μεγάλη σφαίρα με σταυρό στην κορυφή. Ανάμεσά τους ζωγραφίζεται το Άγιο

⁹⁷⁵ «ἐμπροσθέν τους εις σκουτέλι βουδοκέφαλον», Ερμηνεία σ. 51.

⁹⁷⁶ Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις στο καθολικό της Λαύρας, των μονών Διονυσίου και Δοχειαρίου (Millet, Athos, πιν. 121.3, 206.2 και 239.3 αντίστοιχα) αλλά και στο καθολικό του Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, Το μεγάλο Μετέωρο, πιν. 121). Σχετικά με το θέμα και την εικονογραφική του εξέλιξη στα κρητικά παραδείγματα βλ. Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ, σ. 106 κ.ε.

⁹⁷⁷ Αδημοσίευτο. Η επιφάνεια εδώ είναι στενή στη μέση και πλατιά στις άκρες, αντίθετα δηλαδή με τον πίνακα του Δρυοβούνου. Υπάρχουν ομοιότητες με την παράσταση στο Δρυόβουνο (η κλίση της κεφαλής του μεσαίου αγγέλου, το χαμηλό ημικυκλικό τραπέζι, οι στάσεις των μορφών), αλλά εδώ ο Αβραάμ και η Σάρα τοποθετούνται ανάμεσα στους τρεις αγγέλους.

⁹⁷⁸ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στο ανώτερο τμήμα του ανατολικού τοίχου της Πρόθεσης και οργανώνεται γύρω από μεγάλη ημικυκλική τράπεζα. Μεγάλος είναι ο ρόλος του αρχιτεκτονικού σκηνικού, που καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του πίνακα.

⁹⁷⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 41α, β.

⁹⁸⁰ Αδημοσίευτη. Η παράσταση εντάσσεται σε πίνακα παρόμοιου σχήματος με αυτόν του Δρυοβούνου, αλλά τοποθετείται στην κόγχη της Πρόθεσης και διατηρείται σε ιδιαίτερα άσχημη κατάσταση με πολλές καταστροφές. Αναγνωρίζουμε, ωστόσο, τους τρεις αγγέλους στις ίδιες στάσεις που έχουν στο Δρυόβουνο. Η παράσταση διαφέρει όσον αφορά στη θέση του Αβραάμ και της Σάρας και την ύπαρξη αρχιτεκτονικού βάθους.

Πνεύμα [επιγ. ΚΑΙ ΑΓΙΟ ΠΝ(ΕΥ)ΜΑ] εν είδει περιστεράς με ανοιχτά διάπλατα τα φτερά. Το Άγιο Πνεύμα έχει απλό φωτοστέφανο μικρών διαστάσεων, ενώ οι φωτοστέφανοι του Πατρός και του Υιού είναι ένσταυροι με την επιγραφή Ο ΩΝ και φέρουν έκτυπους ρόδακες από την ίδια μήτρα.

Η μοναδικότητα της παράστασης δεν έγκειται τόσο στην ίδια την παράσταση όσο στο ζωγραφιστό σχέδιο που την περιβάλλει. Ο πίνακας της Αγίας Τριάδας που φέρει κόκκινη γραμμή στο περιθώριο εγγράφεται σε τετράγωνο πλαίσιο με μικρές φτερωτές κεφαλές αγγέλων στις γωνίες⁹⁸¹. Μέσα στο πλαίσιο ενυπάρχει η επιγραφή που προσδιορίζει την παράσταση: Η ΑΓΙΑ ΤΡΟΙΑΣ / ΕΙΣ / Θ(ΕΟ)Σ / ΤΩΝ Ο(ΥΡΑΝ)ΩΝ .

Η ίδια η παράσταση της Αγίας Τριάδας δεν εντοπίζεται σε άλλα παραδείγματα εντοίχιας ζωγραφικής, βρίσκει όμως παράλληλα τόσο σε κρητικές εικόνες του 16^{ου} αιώνα όσο και σε εικόνες του 17^{ου} αιώνα. Το πλαίσιο με τα χαρακτηριστικά αγγελάκια στις γωνίες δεν συναντάται σε παραστάσεις μνημειακής ζωγραφικής, το βρίσκουμε ωστόσο σε φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα.

Από την παράσταση αυτή μπορεί με ασφάλεια να αποδειχθεί η ενασχόληση του ζωγράφου και με την τέχνη των φορητών εικόνων⁹⁸². Ακόμα όμως και αν συνδεθεί το πρόσωπο του Νικολάου από το Λινοτόπι με έναν ζωγράφο πεπαιδευμένο στις ζωγραφικές τεχνικές των φορητών εικόνων, παραμένει αναπάντητο το ερώτημα για ποιο λόγο προβαίνει στη συγκεκριμένη πλαισίωση της παράστασης της Αγίας Τριάδας. Προφανώς ο ζωγράφος θέλει πρωτίστως να δώσει έμφαση στην ίδια την παράσταση. Από την άλλη, η ίδια η πλαισίωση του θέματος δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη από τους θεατές και τους αποδέκτες της ζωγραφικής τέχνης του αγιογράφου Νικολάου, αλλά θα παρέπεμπε απευθείας στην απομίμηση ενός πλαισίου φορητής εικόνας. Υποθέτω ότι στόχος του ζωγράφου ήταν όχι μόνο να πλαισιώσει την παράσταση προσδίδοντας έμφαση στο θέμα της Αγίας Τριάδας, αλλά να αποτελέσει η παράστασή του αυτή μια ψευδαισθησιακή απομίμηση μιας φορητής εικόνας αναρτημένης στον τοίχο, με στόχο να αποδείξει ο ζωγράφος από το Λινοτόπι την ικανότητά του στην παραστατική ζωγραφική.

Ο συλλογισμός της Αν. Τούρτα⁹⁸³, ότι ο ζωγράφος προβαίνει στην προσθήκη πλαισίου στην παράσταση λόγω της μεγάλης του εξοικείωσης με την τεχνική των φορητών εικόνων, προϋποθέτει ότι ο αγιογράφος Νικόλαος δεν μπορεί να ξεδιακρίνει τα όρια της φορητής εικόνας από αυτά των τεχνικών της εντοίχιας ζωγραφικής. Η ίδια η πράξη της πλαισίωσης μιας παράστασης δεν μπορεί παρά να αποτελεί συνειδητή απόφαση του ζωγράφου. Δεν πρόκειται λοιπόν για λάθος του ζωγράφου, για παρανόηση της ζωγραφικής επιφάνειας ή για τυχαία πράξη ενός ζωγράφου φορητών εικόνων, αλλά για ένα τέχνασμα του αγιογράφου Νικολάου, που στοχεύει στο να αναδειχθεί με την τέχνη του σαν ζωγράφος ικανός να απεικονίσει παραστατικά μια εικόνα. Δεν είναι

⁹⁸¹ Η ίδια διαμόρφωση με κεφαλές αγγέλων παρατηρείται σε πραγματικό πλαίσιο εικόνας της συλλογής Οικονομόπουλου (Μπαλτογιάννη, Συλλογή Οικονομόπουλου, πιν. 150)

⁹⁸² Η Αν. Τούρτα μετά από εικονογραφική ανάλυση της εικόνας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο ζωγράφος ήταν εξοικειωμένος με την τεχνική των φορητών εικόνων (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 205, 207)

⁹⁸³ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 207.

άλλωστε τυχαίο ότι στον πίνακα αυτόν ο ζωγράφος προσπαθεί να εφαρμόσει τους κανόνες της προοπτικής. Οι μορφές του Πατρός και του Υιού δεν είναι μετωπικές, όπως στις περισσότερες παραστάσεις των φορητών εικόνων, αλλά παρουσιάζουν μια ορισμένη κλίση του σώματος προς το κέντρο της παράστασης, ενώ η αίσθηση βάθους επιτυγχάνεται με την τοποθέτηση των τροχών και των ποδιών που πατούν πάνω σε αυτούς έξω από την ζωγραφική επιφάνεια που ορίζει το τετράγωνο πλαίσιο του πίνακα.

Ο ΠΑΛΑΙΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ ΜΕ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥΣ (εικ. 212-214)

Στο εσωρράχιο της δυτικής καμάρας του φουρνικού, πάνω ακριβώς από το δυτικό τοίχο της εισόδου στο ναό αναπτύσσεται μια ιδιαίτερα πρωτότυπη σύνθεση, που έχει σαν κέντρο της την προτομή του Παλαιού των Ημερών, που εντάσσεται σε στηθάριο. Αναλυτικότερα, η μορφή του Παλαιού των Ημερών (εικ. 213) φέρει την επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ και ο φωτοστέφανός του είναι ένσταυρος με την επιγραφή Ο ΩΝ. Εικονίζεται να φοράει ροδαλό χιτώνα και ιώδες μιάτιο, στο οποίο τυλίγεται και το δεξί του χέρι με το οποίο ευλογεί, ενώ με το αριστερό κρατάει σφαίρα. Η προτομή του εντάσσεται σε μετάλλιο κυκλικό το οποίο όμως καλύπτεται από δόξα σε σχήμα άστρου. Από τις πλευρές της σχηματοποιημένης αυτής δόξας προβάλλουν τέσσερα χερουβίμ που κρατούν το καθένα από δύο ριπίδια, όπου αναγράφεται η λέξη ΑΓΙΟΣ. Εκτός του μεταλλίου, σχεδόν απολεπισμένη εντελώς, υπάρχει η επιγραφή ΣΑΒΑΟΘ που προσδιορίζει την παράσταση.

Η σύνθεση ολοκληρώνεται με τα στηθάρια έξι αρχαγγέλων (εικ. 214) που είναι χωρισμένοι σε δύο ημιχόρια δεξιά και αριστερά του μεταλλίου του Παλαιού των Ημερών. Τα στηθάρια αποτελούνται από φυτικό πλοχμό και διακοσμούνται με κορώνες και κόκκινα άνθη στο άνω μέρος στους⁹⁸⁴. Οι ιδιαίτερα καλοζωγραφισμένες μορφές των αρχαγγέλων παριστάνονται, έως το ύψος της μέσης τους και παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλομορφία στην απόδοση των ενδυμάτων. Η ενδυμασία κάθε αρχαγγέλου είναι διαφορετική και ο ζωγράφος Νικόλαος πειραματίζεται με συνδυασμούς χρωμάτων στα ενδύματα και τα φτερά των αρχαγγέλων. Όλοι όμως κρατούν δόρυ στο αριστερό και σφαίρα με το μονόγραμμα του Χριστού και την επιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Η συγκεκριμένη εικονογραφία του Παλαιού των Ημερών είναι άγνωστη στη μεταβυζαντινή τέχνη και προέρχεται κατά πάσα πιθανότητα από την τέχνη της Δύσης. Πράγματι ανάλογη εικονογραφία με τον Παλαιό των Ημερών σε προτομή να κρατάει σφαίρα και να περιβάλλεται από αγγέλους είναι ιδιαίτερα συχνή στην τέχνη της Αναγέννησης⁹⁸⁵ και εμφανίζεται και σε χαρακτηριστικά του 16^{ου} αι.⁹⁸⁶. Απαντά όμως και σε δυτικότερες παραστάσεις της κρητικής ζωγραφικής όχι ως

⁹⁸⁴ Τον ίδιο φυτικό πλοχμό με τις κορώνες στις ενώσεις μεταξύ των στηθάρων συναντούμε σε στηθάρια μαρτύρων στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο (Davidov, Ηορονο, σ. 7, 58).

⁹⁸⁵ Scarpellini, Perugino, πιν. 44, 74, 127 και 173.

⁹⁸⁶ Knappe, Dürer, πιν. 22 και 240 και Shestack, Schongauer, πιν. 37 και 97.

αυτόνομη παράσταση αλλά σα συμπλήρωμα άλλων⁹⁸⁷. Οι δυτικότροποι πλοχοί που σχηματίζουν τα στηθάρια είναι ένα πρόσθετο επιχείρημα για τη δυτική προέλευση του θέματος.

ΔΙΚΑΙΟΙ (εικ. 212-214)

Στο υψηλότερο σημείο κάθε καμάρας τοποθετείται μια οριζόντια ζώνη με τρία ή τέσσερα στηθάρια που εικονίζουν μορφές προπατόρων. Οι περισσότερες μορφές συμφωνούν με τα χαρακτηριστικά που δίνονται στην Ερμηνεία και ζωγραφίζονται παρά το μικρό τους μέγεθος με ιδιαίτερη προσοχή στα κοσμήματα και τις διακοσμητικές λεπτομέρειες.

Στον ημικύλινδρο της ανατολικής κεραίας του σταυρού του τρούλου εικονίζονται οι προπάτορες : ο Αβραάμ⁹⁸⁸, ο Ιακώβ⁹⁸⁹, ο Ισαάκ⁹⁹⁰ και ο Ιούδας⁹⁹¹ (εικ. 214).

Στον ημικύλινδρο της νότιας κεραίας του σταυρού του τρούλου εικονίζονται: Ο δίκαιος Ροβοάμ⁹⁹² Ο βασιλεύς Αβιά⁹⁹³ Ο βασιλεύς Ασά⁹⁹⁴ και Ο βασιλεύς Ιωσαφάτ⁹⁹⁵.

Στον ημικύλινδρο της νότιας κεραίας του σταυρού του φουρνικού εικονίζονται: Ο βασιλεύς Ιωράμ⁹⁹⁶, ο βασιλεύς Οζίας⁹⁹⁷ και ο βασιλεύς Ιωαθάμ⁹⁹⁸ (εικ. 212).

Στον ημικύλινδρο της βόρειας κεραίας του σταυρού του φουρνικού εικονίζονται: Ο δίκαιος Αχείμ⁹⁹⁹, ο δίκαιος Ελιούδ¹⁰⁰⁰, ο δίκαιος Ελεάζαρ¹⁰⁰¹.

Στη βόρεια κεραία που στηρίζει τον τρούλο εικονίζονται: ο Σεδράχ [επιγ. ΣΕΔΡΑΧ], ο Μισάχ [επιγ. ΜΙΣΑΧ] και ο Αβδεναγώ [επιγ. Κ(ΑΙ) ΑΔΕΝΑΓ(Ω)] (εικ. 213). Πρόκειται για τα ονόματα των τριών παιδών εν καμίνω πριν από το μαρτύριό τους. Αποδίδονται και οι τρεις με παρόμοια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και μόνο το χρώμα των ενδυμάτων τους αλλάζει. Δεν είναι τυχαίο ότι στον ίδιο τοίχο απεικονίστηκε και το μαρτύριο των τριών παιδών εν καμίνω, όπου αναγνωρίζουμε και πάλι τα ίδια χαρακτηριστικά στα πρόσωπα των μορφών. Οι τρεις παίδες στα στηθάρια έχουν τη γνωστή ενδυμασία των μαρτύρων αλλά φέρουν επί κεφαλής μικρό πηλίδιο ανάλογο με αυτό των προφητικών μορφών. Η τέταρτη μορφή στο μισό στηθάριο που βαίνει στον τοίχο φέρει ψηλό καπέλο, δεν φέρει επιγραφή και πρέπει να έχει τοποθετηθεί εκεί χάριν

⁹⁸⁷ Σε εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε (Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι τ. 2, εικ. 316), σε εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη (ό.π. εικ. 214) και σε εικόνες του Ηλία Μόσκου (ό.π. εικ. 122-3) που δεν έχουν κοινό περιεχόμενο. Σκοπός είναι να καταδειχθεί η θεϊκή παρουσία στις απεικονιζόμενες σκηνές.

⁹⁸⁸ [επιγ. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΑΒΡΑΑΜ]

⁹⁸⁹ [επιγ. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΣΑΚ]

⁹⁹⁰ [επιγ. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΥΑΚΩΒ]

⁹⁹¹ [επιγ. Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΙΟΥΔ(ΑΣ)]

⁹⁹² [επιγ. Ο ΔΗΚΕΟΣ ΡΟΒΟΑΜ].

⁹⁹³ [επιγ. Ο ΔΗΚΕΟΣ ΑΒΗΑ].

⁹⁹⁴ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΑΣΑ].

⁹⁹⁵ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΙΩΣΑΦΑΤ].

⁹⁹⁶ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΟΡΑΜ ΒΑΣΙΛΕΟΣ].

⁹⁹⁷ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΟΖΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΟΣ].

⁹⁹⁸ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΙΩΑΘΑΜ ΒΑΣ(ΙΛΕ)ΟΣ].

⁹⁹⁹ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΑΧΕΙΜ].

¹⁰⁰⁰ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΕΛΙΟΥΔ].

¹⁰⁰¹ [επιγ. Ο ΔΙΚΕΟΣ ΕΛΕΑΖΑΡ]

ομοιομορφίας με τα στηθάρια του ημικυλίνδρου της νότιας κεραίας του σταυρού, όπου τοποθετούνται τέσσερις μορφές σε τέσσερα στηθάρια.

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΤΟΥ ΚΥΡΙΩΣ ΝΑΟΥ

Στα κατώτερα μέρη των τοίχων¹⁰⁰² απεικονίζονται 34 μορφές αγίων, που στην πλειοψηφία τους είναι στρατιωτικοί. Ανάμεσά τους παρεμβάλλονται 5 άγιοι ιατροί, οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ εκατέρωθεν της εισόδου, ο Αγ. Ιωάννης ο Πρόδρομος και η Παναγία Βρεφοκρατούσα στη βόρεια πλευρά δίπλα στο τέμπλο. Συγκεκριμένα, στη βόρεια πλευρά από τα ανατολικά προς τα δυτικά εικονίζονται οι άγιοι **Γεώργιος, Θεόδωρος Τήρων, Ευστάθιος, Νικήτας, Μερκούριος, Τρύφων, Ιάκωβος ο Πέρσης, Γοβδελαάς, Βονιφάτιος** (εικ. 215) και τρεις ακόμα αδιάγνωστοι άγιοι. Στο δυτικό τοίχο της νότιας καμάρας εικονίζεται ένας αδιάγνωστος άγιος και πλάι του οι **Κωνσταντίνος και Ελένη** κρατώντας το Σταυρό. Στη νότια πλευρά από τα ανατολικά προς τα δυτικά εικονίζονται οι άγιοι **Δημήτριος, Θεόδωρος ο στρατηλάτης, Νέστορ, Αρτέμιος, Μηνάς, Βίκτωρ, Σέργιος, Βάκχος, Γουρίας, Βικέντιος** και δύο αδιάγνωστοι άγιοι. Προς τα δυτικά εικονίζονται και οι ιατροί άγιοι **Κοσμάς, Παντελεήμων, Δαμιανός** (εικ. 216), **Ιωάννης ο Ανάργυρος** και **ο άγιος Κύρος**, κρατώντας όλοι τους ιατρικά εργαλεία. Στο εσωρράχιο των καμάρων που σχηματίζονται ανάμεσα στους τοίχους και στους κίονες ανάμεσα στον τρούλο και το φουρνικό εικονίζονται τέσσερις άγιοι σε προτομή: οι δύο είναι οι άγιοι **Μαρτύριος** και **Μαρκιανός**, ενώ οι άλλοι δύο είναι αδιάγνωστοι.

Στα εσωρράχια των παραθύρων που ανοίγονται στο βόρειο και το νότιο «χορό» ο ζωγράφος Νικόλαος τοποθετεί στο μεν παράθυρο της βόρειας πλευράς τον **άγιο Θεόπιστο** και τον **άγιο Αγάπιο** και ανάμεσά τους το Χριστό Εμμανουήλ σε προτομή να ευλογεί με τα δύο του χέρια, στο δε παράθυρο της νότιας πλευράς τον **Κήρυκο** και την **αγία Ιουλίττα** και ανάμεσά τους σε προτομή τον Ιησού Χριστό να ευλογεί με τα δύο του χέρια υψωμένα.

Όλοι οι άγιοι φέρουν μεγάλους φωτοστεφάνους με έκτυπη και ανάγλυφη διακόσμηση¹⁰⁰³. Οι μήτρες που έχουν χρησιμοποιηθεί δεν έχουν το ακριβές σχήμα του φωτοστεφάνου, αλλά ο ζωγράφος χρησιμοποιώντας κατ' επανάληψη μήτρες μικρού μεγέθους με κυκλικό αποτύπωμα

¹⁰⁰² Δυστυχώς σε ολόκληρη την κάτω ζώνη παρατηρήσαμε μια σύγχρονη επέμβαση των μοναχών που στην προσπάθειά τους να καλλωπίσουν το εσωτερικό του ναού επιζωγράφισαν το βάθος των παραστάσεων και ξαναέγραψαν από πάνω τις επιγραφές που συνόδευαν τους αγίους. Οι μορφές των αγίων όμως παραμένουν ανέπαφες.

¹⁰⁰³ Παρόμοιους φωτοστεφάνους παρατηρούμε στα περισσότερα τοιχογραφικά σύνολα της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ. 96-97, όπου περαιτέρω βιβλιογραφία και αναφορά σε πολλά μνημεία). Παρόμοιους φωτοστεφάνους συναντούμε στη μονή στο Σπήλαιο Γρεβενών (αδημοσίευτο) και στη μονή στη Ζέρμα (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, πιν. 133 α). Στο καθολικό και στο παρεκκλήσιο της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου (αδημοσίευτα) υπάρχουν ανάγλυφοι φωτοστέφανοι σχεδόν σε όλους τους αγίους της κάτω ζώνης, που έχουν γίνει με μήτρες με περίπλοκες παραστάσεις (π.χ. Σταύρωση) ή με την επιγραφή ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ. Παρόμοια μήτρα με την επιγραφή ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ υπάρχει και στον ανάγλυφο φωτοστέφανο της Παναγίας στην Κόγχη του Ιερού (αδημοσίευτο).

γεμίζει το χώρο του φωτοστεφάνου. Οι μήτρες αυτές αφήνουν το έκτυπο αποτύπωμα ροδάκων, γεωμετρικών και ανθικών μοτίβων.

Αυτό που προκαλεί τη μεγαλύτερη εντύπωση, ωστόσο, είναι τα ανάγλυφα εγκόλπια που φέρουν είκοσι άγιοι της κάτω ζώνης¹⁰⁰⁴. Τα περισσότερα από αυτά φέρουν ανάγλυφη την παράσταση του Χριστού ή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας σε προτομή, αλλά δε λείπουν και τα ανεικονικά εγκόλπια με απλό έκτυπο ρόδακα στο κέντρο¹⁰⁰⁵. Τα ανάγλυφα εγκόλπια σε μορφές αγίων είναι κοινός τόπος στην εικονογραφία της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής¹⁰⁰⁶, αλλά απαντούν και σε μνημεία των Αγράφων¹⁰⁰⁷ και στο παρεκκλήσι της μονής Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου¹⁰⁰⁸. Εμφανίζονται επίσης και σε άλλο ένα έργο του ζωγράφου Νικολάου, στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών¹⁰⁰⁹.

Θα επιμείνουμε στην εικονογραφική ανάλυση των πιο ξεχωριστών παραστάσεων της κάτω ζώνης:

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος¹⁰¹⁰ (εικ. 217)

Απεικονίζεται στην ανατολική παρυφή του βόρειου τοίχου έξω ακριβώς από το ιερό βήμα, συνεχόμενα ως προς το τέμπλο. Παριστάνεται όρθιος μετωπικός με φτερά, με το δεξί χέρι υψωμένο σε ευλογία και το αριστερό να κρατεί σταυροφόρο ράβδο και ειλητάριο ανοιχτό με τη μεγαλογράμματη επιγραφή: ΜΕΤΑΝΟ/ΕΙΤΕ ΗΝ/ΗΚΕ ΓΑΡ Η / ΒΑΣΙΛΕΙ / ΤΩΝ ΟΥΡ/ΑΝΩΝ. Φέρει βαθυκύανη μηλωτή και καφετί μιάτιο με αναπετάρι κάτω από το δεξί χέρι. Ο τύπος του Προδρόμου σε ολόσωμη μετωπική απεικόνιση με φτερά συναντάται ήδη από παλαιολόγεια παραδείγματα¹⁰¹¹ καθιερώνεται όμως από την κρητική εικονογραφία¹⁰¹², απ' όπου προέρχεται και

¹⁰⁰⁴ Εγκόλπια φέρουν οι άγιοι Γεώργιος, Θεόδωρος Τήρων, Ευστάθιος, Νικήτας, αδιάγνωστος άγιος Τρύφων, Ιάκωβος ο Πέρσης, Γοβδελαάς, αδιάγνωστος άγιος Βάκχος, Σέργιος, Βίκτωρ, Μηνάς, Αρτέμιος, Νέστωρ, Θεόδωρος ο στρατηλάτης, Δημήτριος και δύο αδιάγνωστοι άγιοι. Οι άγιοι Κοσμάς, Παντελεήμων και Δαμιανός φέρουν εγκόλπια δίχως αλυσίδα ανάρτησης, που διαμορφώνονται σαν επιστήθιες καρφίτσες.

¹⁰⁰⁵ Σχετικά με τα σχήματα και την εικονογραφία των εγκολπίων βλ. Pitrakis, Εγκόλπια, σ. 17-18.

¹⁰⁰⁶ Εμφανίζονται στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου, Μονή Φιλανθρωπινών, σ. 96-97, πιν.16), στη μονή Ντίλιου (Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, εικ. 41, 45 και 46), στη μονή Ελεούσας (Παπαδοπούλου, Μονή Ελεούσας, εικ. 461-464), στη Μονή Μυρτιάς (Σέμογλου, Μονή Μυρτιάς, σ. 220-222, εικ. 24), στη μονή Βαρλαάμ (Γούναρης, Αγ. Απόστολοι-Ρασιώτισσα, πιν.46β), στη Ρασιώτισσα της Καστοριάς (Γούναρης, ό.π., σ. 157-8, σημ.1, πιν.40β και 41) και στο καθολικό της μονής Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, Δύο μνημεία, εικ.10 και Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, πιν. 59-60). Επίσης σε φορητή εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών (Ασπρα-Βαρδαβάκη, εικόνα, σ. 116-118 και Αχειμάστου, Εικόνες Βυζαντινού Μουσείου, σ. 168, αρ.49).

¹⁰⁰⁷ Στη μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ρεντίνα (Σδρόλια, Μονή Πέτρας, εικ. 289) και στη μονή Σπηλιάς στα Καμπούριανα (ό.π. εικ. 305).

¹⁰⁰⁸ Αδημοσίευτο.

¹⁰⁰⁹ Αδημοσίευτο. Τα ανάγλυφα εγκόλπια δεν έχουν τη μορφή του Χριστού ή της Παναγίας αλλά μόνο διακοσμητικά μοτίβα και φαίνεται να έχουν γίνει όλα από την ίδια μήτρα. Και οι ζωγράφοι της δεύτερης ζωγραφικής φάσης του ίδιου ναού, καταγόμενοι από το Επταχώρι, χρησιμοποιούν μήτρες για να κατασκευάσουν ανάγλυφα εγκόλπια. Σημειώνουμε και ένα γραπτό, που φοράει ο Αρχάγγελος Μιχαήλ με ζωγραφισμένη στη μορφή του Χριστού.

¹⁰¹⁰ Η επιγραφή που συνοδεύει τον άγιο είναι σύγχρονη.

¹⁰¹¹ Βλ. Παϊσίδου, Καστοριά, σ.200.

¹⁰¹² Ο τύπος απαντά τόσο σε φορητές εικόνες (βλ. ενδεικτικά Μπαλτογιάννη, Συλλογή Οικονομόπουλου, πιν. 87, 11, 127, 89, 208 και Εικόνες Κρητικής Τέχνης, αρ. 113, 141) όσο και στη μνημειακή ζωγραφική (Στο παρεκκλήσι του Προδρόμου της μονής Σταυρονικήτα, βλ. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 219).

το πρότυπο του ζωγράφου Νικολάου. Η απεικόνισή του δεν είναι σπάνια και σε τοιχογραφικά σύνολα της περιοχής¹⁰¹³.

Η Θεοτόκος με το Χριστό «Αναπεσόντα»¹⁰¹⁴ (εικ. 218))

Η παράσταση τοποθετείται πάνω ακριβώς από τη μορφή του Προδρόμου, συνεχόμενα ως προς το επιστύλιο του τέμπλου. Στην όμορφη παράσταση της Παναγίας έχουν διατηρηθεί οι επιγραφές του ζωγράφου Νικολάου και ο αρχικός κάμπος μόνο στο άνω μέρος του καθώς το κάτω μισό έχει επιζωγραφισθεί πρόχειρα τα τελευταία χρόνια. Η Θεοτόκος [επιγ. Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] απεικονίζεται, όρθια κρατώντας με τα δύο χέρια το Χριστό [επιγ. Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ] κλίνοντας την κεφαλή του προς αυτόν. Φοράει φαιό χιτώνα και ιώδες μαφόριο που σχηματίζει έντονο τριγωνικό απόπτυγμα στην αριστερή πλευρά. Το απόπτυγμα αυτό είναι γεμάτο από χρυσές λεπτομέρειες και κρόσσους, όπως επιβάλλει η επιγραφή: «εν κροσσοτης» σε ταινία πάνω από το δεξί χέρι της Παναγίας. Την ίδια επιγραφή αναγνωρίσαμε στο μαφόριο της ένθρονης Θεοτόκου στην κόγχη του ιερού στον ίδιο ναό αλλά και στο θόλο του Διακονικού στο καθολικό της μονής στο Σπήλαιο Γρεβενών¹⁰¹⁵. Ο φωτοστέφανος της Παναγίας κοσμείται με 12 έκτυπους ρόδακες ενώ του Χριστού είναι απλός ένσταυρος δίχως έκτυπες λεπτομέρειες.

Ο Χριστός αποδίδεται μισοξαπλωμένος στην αγκαλιά της μητέρας του με το δεξί του χέρι να αγγίζει το μάγουλο της Παναγίας και με το άλλο κρατά ανοιχτό ειλητάριο όπου η επιγραφή: «ΠΝΕΜ / Α Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΕΠ / ΕΜΕ ΗΝ / ΕΝΕΚΕ / Ν ΕΧΡ(ΙΣΕ)...» που συνοδεύει συνήθως το Χριστό Εμμανουήλ¹⁰¹⁶. Η παράσταση της όρθιας Βρεφοκρατούσας Παναγίας με το Χριστό «Αναπεσόντα» δεν είναι συνηθισμένη στα μεταβυζαντινά τοιχογραφικά σύνολα, ούτε στα έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η κομψότητα της μορφής της Θεοτόκου, η στάση του Χριστού και το απόπτυγμα του μαφορίου με την επιγραφή του 45^{ου} ψαλμού πρέπει να ακολουθούν παλαιότερα πρότυπα¹⁰¹⁷.

Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος [επιγ. Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ] (εικ. 219)

Ο σπάνιος τύπος του Αγ. Γεωργίου κεφαλοφόρου εικονίζεται στη νότια πλευρά της δυτικής κεραίας του σταυρού του φουρνικού. Ο άγιος Γεώργιος είναι όρθιος και στραμμένος κατά τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Φοράει αναξυρίδες, κοντό πρασινογάλαζο φόρεμα ζωσμένο στη μέση, κόκκινη γλαμύδα που δένεται περιτέχνως πάνω στον δεξιό ώμο και κόκκινο στέμμα στο κεφάλι. Ο άγιος κρατάει την κεφαλή του με το αριστερό χέρι και έχει το δεξί υψωμένο σε δέηση.

¹⁰¹³ Όπως λ.χ. στον Αγ. Δημήτριο Ελεούσας στην πόλη της Καστοριάς (Παϊσίδου, ό.π., πιν. 91α).

¹⁰¹⁴ Για τον συγκεκριμένο τύπο βλ. Μπαλτογιάννη, Μήτηρ Θεού, σ. 79-83 και Καλοκύρης, Θεοτόκος, σ. 81.

¹⁰¹⁵ Βλ. παραπάνω σ. 12-14, εικ. 7 και εικ. 249.

¹⁰¹⁶ Ερμηνεία, σ. 228. Σημειώνουμε ότι ειλητάριο με την ίδια επιγραφή κρατάει ο Χριστός στην παράσταση του Αναπεσόντος στη στεφάνη του τρούλου.

¹⁰¹⁷ Βλ. Μπαλτογιάννη, Μήτηρ Θεού εικ. αρ. 21-25, Babić, Maphorion, πιν. 12b-13 και χαρακτηριστικά την τοιχογραφία της Ελεούσας στο παρεκκλήσιο της μονής της Χώρας (Καλοκύρης, Θεοτόκος, πιν. 63).

Τα κοινά στοιχεία με τον τύπο που προτείνει η κρητική εικονογραφία είναι εμφανή, εμφανείς όμως είναι και οι διαφορές με αυτόν. Ο Αγ. Γεώργιος δε φέρει τη συνηθισμένη στρατιωτική ενδυμασία, δεν κρατεί ειλητάριο, αλλά απουσιάζει και το τεταρτοσφαίριο στην άνω δεξιά γωνία απ' όπου κανονικά ξεπροβάλλει η μορφή του Χριστού ή το *manus Dei*. Τα στοιχεία αυτά συνδέουν την παράσταση του Δρυοβούνου με τη φορητή εικόνα από το Βυζαντινό μουσείο Αθηνών, έργο με σημαντικές επιδράσεις από έργα της Δύσης¹⁰¹⁸ και την τοιχογραφία στο παρεκκλήσιο του Αγ. Γεωργίου της μονής Αγ. Παύλου¹⁰¹⁹. Την απεικόνιση του Αγ. Γεωργίου κεφαλοφόρου βρίσκουμε σε άλλα δύο μνημεία που συνδέονται με το Δρυόβουνο, στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών¹⁰²⁰ και στο νάρθηκα της μονής του Νονο Ηορονο¹⁰²¹. Και στις δύο παραστάσεις ο Αγ. Γεώργιος εικονίζεται χωρίς διαφορές από τον τύπο του Δρυοβούνου και πάντα σε συνδυασμό με τον Αγ. Δημήτριο που δεικνύει την πληγή του λογχισμού του¹⁰²² (εικ. 220). Σημειώνουμε τέλος ότι ο Αγ. Γεώργιος και ο Αγ. Δημήτριος απεικονίζονται και στην κατώτερη ζώνη των αγίων στο Δρυόβουνο, μετωπικοί με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, πλούσια ενδυμασία και στρατιωτική εξάρτυση, με εγκόλπια στο στήθος και ανάγλυφους φωτοστεφάνους.

Ο άγιος Σεβαστιανός (εικ. 222 και 283)

Η παράσταση του μαρτυρίου του Αγ. Σεβαστιανού παρεμβάλλεται ανάμεσα στους μετωπικούς αγίους της κάτω ζώνης. Προσαρμόζεται σε μια ιδιαίτερα στενή επιφάνεια που σχηματίζεται ανάμεσα στον βόρειο τοίχο και τη μικρή προβολή του ίδιου τοίχου. Η στενότητα του χώρου αναγκάζει το ζωγράφο να αποδώσει τον άγιο Σεβαστιανό σε μικρότερες διαστάσεις από τους υπόλοιπους αγίους του ίδιου τοίχου¹⁰²³.

Ο άγιος Σεβαστιανός της παράστασής μας εικονίζεται δεμένος στο ύψος της μέσης και κάτω από τα γόνατα με μαύρο σχοινί πάνω σε κορμό δένδρου χωρίς κλαδιά. Το γυμνό του σώμα, που καλύπτεται μόνο από ένα λευκό περίζωμα, διατρύπεται από δέκα βέλη και αίμα τρέχει από τις πληγές που σχηματίζονται. Ο άγιος, που εικονίζεται με μακριά καστανά μαλλιά που πέφτουν

¹⁰¹⁸ Walter, St. George, σ. 701, πιν. 380.

¹⁰¹⁹ Ο.π., σ. 696-7.

¹⁰²⁰ Αδημοσίευτο. Η παράσταση τοποθετείται στο εσωρράχιο της καμάρας που αποτελεί τη δυτική κεραία του σταυρού που βαστάζει τον τρούλο.

¹⁰²¹ Αδημοσίευτο. Η παράσταση στο νάρθηκα του Νονο Ηορονο δεν είναι μεμονωμένη αλλά εντάσσεται στη σύνθεση της μεγάλης δέησης στον ένθρονο Χριστό Παντοκράτορα που αναπτύσσεται στις δύο ανώτερες ζώνες του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα. Ο Αγ. Γεώργιος κεφαλοφόρος προΐσταται μιας ομάδας μαρτύρων, ενώ πίσω του ακολουθεί ο αγ. Δημήτριος που δεικνύει την πληγή του λογχισμού του.

¹⁰²² Η παράσταση του Αγ. Δημητρίου που δείχνει το σημείο όπου λογχίστηκε τοποθετείται στο Δρυόβουνο ακριβώς απέναντι από τον Αγ. Γεώργιο κεφαλοφόρο. Ο Αγ. Δημήτριος φοράει κόκκινο μακρύ φόρεμα και πράσινη χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος και ανασηκώνει με το αριστερό του χέρι το ένδυμά του για να φανεί το στήθος όπου και η πληγή του μαρτυρίου του. Το δεξί του χέρι είναι υψωμένο σε στάση δέησης. Τόσο η θέση της παράστασης όσο η απόδοση των ενδυμάτων και του διβαθμιδωτού κάμπου τη συνδέουν άμεσα με την αντικρινή παράσταση του Αγ. Γεωργίου.

¹⁰²³ Το ίδιο συμβαίνει και σε αδιάγνωστο άγιο που εικονίζεται στην αντίστοιχη επιφάνεια του νοτίου τοίχου.

στο δεξί ώμο και καστανή γενειάδα, κλίνει την κεφαλή του προς τα δεξιά και λαμβάνει μια περιεργή στάση στο σώμα του. Το αριστερό του χέρι ανασηκώνεται μέχρι τον αγκώνα και κάμπτεται ξανά προς τα κάτω ενώ το δεξί χέρι του πιάνει το ένδυμα του αγίου Τρύφωνα που εικονίζεται στο διπλανό τοίχο. Ο φωτοστέφανος του αγίου κοσμείται με έκτυπους ρόδακες.

Η συγκεκριμένη απεικόνιση του Αγ. Σεβαστιανού δεν είναι συνηθισμένη¹⁰²⁴ και πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να αντιγράφει κάποιο δυτικό πρότυπο. Στην υπόθεση αυτή οδηγούμαστε τόσο από το πλήθος των βελών και το δέσιμο του αγίου πάνω στον κορμό, όσο και από την περιεργή στάση του λαμβάνει το σώμα του αγίου. Παρόμοια στάση του σώματος εντοπίζουμε μόνο σε γερμανικό χαρακτικό του 1512¹⁰²⁵ (εικ. 282). Σε ανάλογο δυτικό πρότυπο πρέπει να βασίστηκε ο ζωγράφος Νικόλαος, που όμως φαίνεται να έχει μετασχηματίσει το δυτικό πρότυπο σύμφωνα με τις ζωγραφικές του δυνατότητες και τις απαιτήσεις της μεταβυζαντινής ζωγραφικής¹⁰²⁶.

Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ (εικ. 221)

Εκατέρωθεν της θύρας του ναού εικονίζονται οι Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ με πλήρη στρατιωτική εξάρτηση. Πέρα από την ιδιαίτερα επιμελημένη απόδοση των λεπτομερειών της ένδυσης θα σταθούμε στην ιδιαίτερη παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με ποτήριο. Ο Αρχάγγελος φοράει ψηλές αναξυρίδες, κοντό φόρεμα και μεταλλικό θώρακα και κωνικό κράνος, ενώ ο ερυθρός μανδύας του είναι δεμένος και ριγμένος πάνω στον αριστερό του ώμο. Στο δεξί του χέρι ο αρχάγγελος κρατεί ξίφος, ενώ στο υψωμένο αριστερό του χέρι κρατεί ψηλό ποτήριο. Στα πόδια του αρχαγγέλου βρίσκεται γεροντική μορφή με περίζωμα, που είναι ξαπλωμένη και έχει κλειστά τα μάτια. Η εικονογραφία του αρχαγγέλου Μιχαήλ με το υψωμένο ποτήριο εικονίζεται σπάνια και πρέπει να προέρχεται από την κρητική σχολή αν κρίνουμε από τα ελάχιστα δείγματα του τύπου. Συγκεκριμένα ο αρχάγγελος Μιχαήλ με ποτήριο εικονίζεται σε αμφιπρόσωπη κρητική εικό-

¹⁰²⁴ Η ίδια η απεικόνιση του Αγ. Σεβαστιανού δεν είναι συνηθισμένη στη μεταβυζαντινή τέχνη. Ακόμα όμως και στα παραδείγματα όπου εμφανίζεται δεν ιστορείται στον τύπο του Δρυοβούνου. Αναφέρουμε ενδεικτικά την εικόνα του Ρίτζου στο Τόκιο (Χατζηδάκης, Πάτμος, πιν. 201), τις παραστάσεις στο καθολικό της μονής Ντίλιου (Ξανθάκη, Μονή Ντίλιου, πιν. 44), στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα (Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 159), στη λιτή του νεώτερου καθολικού του Μ. Μετεώρου (Χατζηδάκης-Σοφινός, Το Μεγάλο Μετέωρο, πιν. 173), στον εξωνάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (Stavroulou-Makri, Veltsista, πιν. 65), στη λιτή του Οσίου Μελετίου στην Αττική (Deliyanni-Doris, Hosios Meletios, πιν.25) και στο παρεκκλήσι του Αγ. Νικολάου στη Λαύρα (Semoglou, chapelle de Saint-Nicolas, πιν. 53a-b). Η παράσταση στον δυτικό τοίχο του ναού του Αγ. Δημητρίου Παλατιτσίων (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 177-8, χωρίς φωτογραφία. Η σύγκριση γίνεται με βάση προσωπική παρατήρηση) δεν συμφωνεί με τον τύπο του Δρυόβουνου αλλά δείχνει την ιδιαίτερη θέση του αγίου στην εικονογραφία των Λινοτοπιτών.

¹⁰²⁵ Εάν εξαιρεθούν οι putti που περιβάλλουν τον Αγ. Σεβαστιανό το χαρακτικό ομοιάζει με την τοιχογραφία του Δρυοβούνου. Σημειώνουμε την κλίση του προσώπου, τη θέση των χεριών, το βέλος που διατρύπα το χέρι και μπιγεται στα πλευρά του αγίου, το απόπνυγμα του περιζώματος, το δέσιμο του αγίου με σχοινί στη μέση και στα πόδια.

¹⁰²⁶ Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγουμε από τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του αγίου αλλά και από τη σχηματοποίηση του αποπύγματος του περιζώματός του. Σε παρόμοιες αλλαγές έχει προβεί άλλωστε ο ζωγράφος Νικόλαος και στην παράσταση της Μαστίγωσης.

να των αρχών του 17^{ου} αι.¹⁰²⁷ και σε άλλη μια κρητική εικόνα από το Κάστρο Μυκόνου¹⁰²⁸, αλλά και σε μνημειακά σύνολα όπως στην τράπεζα της μονής Χελανδαρίου¹⁰²⁹ και στο παρεκκλήσι του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου στη μονή Μαυριώτισσας¹⁰³⁰. Στην παράσταση του Δρυοβούνου ο κάμπος του πίνακα και οι επιγραφές έχουν επιζωγραφισθεί, οπότε κρίνουμε από παλαιότερα παραδείγματα ότι η μορφή που πατάει ο αρχάγγελος είναι η απεικόνιση του θανάτου ενός αμαρτωλού και το ποτήριο είναι το «κοινόν του θανάτου ποτήριον»¹⁰³¹. Το πρότυπο της παράστασης του Δρυοβούνου θα μπορούσε να είναι η παράσταση στον εξωτερικό τοίχο του παρεκκλησίου της Μαυριώτισσας, αν κρίνουμε από την απόδοση των ενδυμάτων και του κράνους, τη στάση του αρχαγγέλου αλλά και την τοποθέτησή του πλάι στη θύρα της εισόδου. Η τοποθέτηση της παράστασης του Μιχαήλ με ποτήριο αριστερά της εισόδου του ναού φαίνεται ότι ακολουθείται και σε μεταγενέστερα τοιχογραφικά σύνολα, όπως λ.χ. στο καθολικό της μονής Άβελ στη Βήσσανη Πωγωνίου¹⁰³².

Παναγία στο υπέρθυρο του νάρθηκα (εικ. 223)

Η ενδεικτική αυτή για τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του αγιογράφου Νικολάου παράσταση, σώζεται δυστυχώς σε άσχημη κατάσταση. Η τοποθέτησή της σε κόγχη στο υπέρθυρο της εξωτερικής παρειάς του δυτικού τοίχου του νάρθηκα μας προβληματίζει ως προς την αφιέρωση του ναού¹⁰³³. Πρόκειται για την παράσταση της Παναγίας ένθρονης Βρεφοκρατούσας¹⁰³⁴ [ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ] που λίγο απέχει από την αντίστοιχη παράσταση της Πλατυτέρας στην κόγχη του Ιερού. Ένθεν και ένθεν της Παναγίας εικονίζονται δύο σεβίζοντες άγγελοι με σταυρωμένα τα χέρια στο στήθος. Ιδιαίτερης καλλιτεχνικής αξίας κρίνεται ο θρόνος της Θεοτόκου με το περίπλοκο ερεισίνωτο με τα κάθετα στελέχη¹⁰³⁵ και τις ανθρωπόμορφες διακοσμήσεις στο κάτω μέρος του καθίσματος¹⁰³⁶. Ο ζωγραφικός αυτός πίνακας περιβάλλεται από πλούσια γραπτά διακοσμητικά μοτίβα, χαρακτηριστικά της τέχνης του αγιογράφου Νικολάου.

¹⁰²⁷ Εικόνες Κρητικής Τέχνης, εικ. αρ. 36. Στην άλλη όψη της εικόνας εικονίζεται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.

¹⁰²⁸ Κυριαζόπουλος, Κάστρο Μυκόνου, σ.221, πιν.48, όπου αναφέρεται ότι η εικόνα χρονολογήθηκε από τον Α. Ξυγγόπουλο στα τέλη του 15^{ου} αιώνα.

¹⁰²⁹ Millet, Athos, πιν. 114.2.

¹⁰³⁰ Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πιν. 25β.

¹⁰³¹ Έτσι επιγράφεται η παράσταση στην Μαυριώτισσα, ενώ διακρίνεται επίσης η επιγραφή στο κατώτερο μέρος « Πονηρός του Αμετανοήτου ο Θάνατος» περιγράφοντας τη μορφή τα πόδια του Αρχαγγέλου.

¹⁰³² Κωνστάντιος, Καπέσοβο, πιν.17.

¹⁰³³ Ο ναός, όπως αναγράφεται και στην κτητορική επιγραφή, αφιερώνεται στη μεταμόρφωση του Σωτήρος.

¹⁰³⁴ Το σύμπλεγμα των μορφών της Παναγίας και του Χριστού είναι ακριβώς όμοιο με αυτό της Πλατυτέρας της κόγχης. Την ίδια στάση έχει και η ένθρονη Παναγία στην εξωτερική κόγχη του παρεκκλησίου της μονής του Αγ. Γεωργίου στο Επταχώρι (αδημοσίευτο).

¹⁰³⁵ Τον ίδια διαμόρφωση του ερεισίνωτου του θρόνου παρατηρήσαμε στην παράσταση του Ευαγγελισμού στον ίδιο ναό εικ. 111) και σε δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου στο εκκλησιαστικό μουσείο Σιατιστής (εικ. 240).

¹⁰³⁶ Παρόμοιες διαμορφώσεις παρατηρούνται συχνά σε εικόνες του ύστερου 17^{ου} αιώνα, όπως π.χ. στις εικόνες του Εμ. Τζάνε.

ΓΡΑΦΤΑ ΚΟΣΜΗΜΑΤΑ

Ο ζωγράφος Νικόλαος ολοκληρώνει το διάκοσμο του ναού με πλήθος γραπτών κοσμημάτων και διακοσμητικών μοτίβων που εφαρμόζονται στη βάση των τοίχων, στους άβακες των κίονων που υποβαστάζουν τον τρούλο αλλά και κάτω ακριβώς από τον κοσμήτη του τρούλου. Το διακοσμητικό λεξιλόγιο του Νικολάου είναι ιδιαίτερα πλούσιο.

Στη βάση των τοίχων του ιερού ζωγραφίζονται πολύχρωμοι ομόκεντροι ρόμβοι και πάνω τους μια συνεχόμενη ζώνη από ελισσόμενο λευκό πλοχμό σε σκούρο βάθος (εικ. 226). Η διακόσμηση της βάσης των τοίχων του κυρίως ναού είναι πιο πλούσια και περιλαμβάνει από απλά γεωμετρικά και ανθικά μοτίβα (εικ. 225) έως συνθέσεις με παραστάσεις πουλιών που ραμφίζουν από κρατήρα με λουλούδια¹⁰³⁷ (εικ. 224). Παρόμοια γραπτά κοσμήματα είναι συνηθισμένα τόσο στη ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα¹⁰³⁸ όσο και στο έργο των καλλιτεχνικών εργαστηρίων από το Λινοτόπι¹⁰³⁹.

Τα ανθικά πολύχρωμα μοτίβα πάνω από τους κίονες του ναού θυμίζουν σύγχρονες οθωμανικές διακοσμήσεις¹⁰⁴⁰ (εικ. 227) ενώ η ζώνη με τα γεωμετρικά μοτίβα στον κοσμήτη του τρούλου είναι συνηθισμένη στο έργο του ζωγράφου Νικολάου και απαντά ελαφρώς παραλλαγμένο και στο περίγραμμα της κόγχης πάνω από τη θύρα εισόδου του εξωτερικού τοίχου του νάρθηκα.

Τέλος στο σημείο αυτό σημειώνουμε και τους δύο αποτροπαϊκούς σταυρούς στις πλάγιες πλευρές της θύρας εισόδου. Οι κόκκινοι σταυροί καλύπτουν όλο το ύψος του πίνακα και εδράζονται σε βάση πεπλατυσμένου πι. Στον βόρειο πίνακα (εικ. 228) αναγράφονται τα μονογράμματα: ΙΣ ΧΣ ΝΙ ΚΑ και Φ Χ Φ Π, ενώ στο νότιο πίνακα (εικ. 229) : ΙΣ ΧΣ ΝΙ ΚΑ ΘΘΘΘ ΕΕΕΕ ΡΡΡΡ ΧΧΧΧ ΤΚΠΓ ΑΡΠΜ ΣΤΦΧΦ ΠΣΤ ΤΤΤ ΔΦΡΣ¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁷ Παρόμοιο εξεζητημένο μοτίβο στο καθολικό τη μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης βλ. Γιακουμής, Ορθόδοξα μνημεία, σ. 183.

¹⁰³⁸ Για την εξέλιξη του γραπτού κοσμήματος βλ. Σέμογλου, Δυϊσμός, σ. 287 κ.ε.

¹⁰³⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 170-171 για τα γεωμετρικά και τα φυτικά μοτίβα. Η σύνθεση με τα λουλούδια και τα πουλιά που ραμφίζουν μοιάζει με ανάλογη στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης (βλ. Γιακουμής, Ορθόδοξα μνημεία, εικ.183).

¹⁰⁴⁰ Τούρτα, ό.π., σ. 206, σημ. 1706. Το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιεί ο Νικόλαος για την κόσμηση των αμφίων των συλλειτουργούντων ιεραρχών στην κόγχη του Ιερού και σαν γραπτό κόσμημα στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών.

¹⁰⁴¹ Τα περισσότερα από τα συμπλέγματα αυτά αναλύονται στο Walter, Victorious Cross, σ. 211-213.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΙ Η ΚΛΗΡΟΝΟΜΙΑ ΤΩΝ ΛΙΝΟΤΟΠΙΤΩΝ

Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι δεν αποτελούν ένα ενιαίο καλλιτεχνικό εργαστήριο που ακολουθεί κοινούς εικονογραφικούς τύπους και κοινά πρότυπα. Από το ζωγράφο Νικόλαο των Παλατιτσίων, που θεωρείται ο «γενάρχης» της πρώτης οικογένειας ζωγράφων από το Λινοτόπι¹⁰⁴², έως και το ζωγράφο της Ζέρμας, δεν εντοπίζουμε ιδιαίτερες ομοιότητες μεταξύ των προγραμμάτων και των εικονογραφικών προτύπων. Αυτό μας κάνει να αμφιβάλουμε για το κατά πόσο η εκπαίδευση στην τέχνη της αγιογραφίας γίνεται μέσα στην οικογένεια και για το ότι διαφυλάσσεται ένα κοινό απόθεμα αντιβόλων απ' όπου αντλούν όλοι οι λινοτοπίτες ζωγράφοι. Ιδιαίτερα όμως το μνημείο του Δρυοβούνου φαίνεται να ακολουθεί εντελώς διαφορετικά πρότυπα από αυτά των προηγούμενων γενιών ζωγράφων από το Λινοτόπι γεγονός που αναγκάζει την Αν. Τούρτα να θεωρήσει ότι ο αγιογράφος Νικόλαος της μονής Δρυοβούνου είναι μοναδικός μέσα στο έργο των Λινοτοπιτών και ακολουθεί διαφορετικούς καλλιτεχνικούς δρόμους από τους υπόλοιπους Λινοτοπίτες¹⁰⁴³. Το τοιχογραφικό σύνολο του Δρυοβούνου φαίνεται μέσα από τη θεώρηση αυτή να αποτελεί την εξαίρεση μέσα σε ένα κοινό εικονογραφικό λεξιλόγιο που χειρίζονται όλοι οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι.

Η παρατήρηση όμως των έργων των Λινοτοπιτών δε αποδεικνύει ότι έχουν ανδρωθεί όλοι οι ζωγράφοι μέσα στο καλλιτεχνικό πνεύμα ενός κοινού κέντρου. Πράγματι, το Λινοτόπι δεν θα μπορούσε να αποτελέσει το πεδίο της μαθητείας και της καλλιτεχνικής αναζήτησης των ζωγράφων που κατάγονται από τον τόπο αυτό. Η ίδια η Αν. Τούρτα παραδέχεται ότι η καλλιτεχνική ποιότητα του έργου του Νικολάου των Παλατιτσίων δεν είναι δυνατό να προέρχεται από έναν ζωγράφο που διαμόρφωσε την καλλιτεχνική του προσωπικότητα στο άγνωστο μέχρι τότε Λινοτόπι¹⁰⁴⁴. Το ίδιο πρέπει να υποθέσουμε ότι συμβαίνει και στα μετέπειτα ζωγραφικά εργαστήρια των Λινοτοπιτών. Οι αγιογράφοι δεν φαίνεται να μαθητεύουν στο ίδιο το Λινοτόπι, αλλά σε άλλα ακτινοβόλα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής, όπου τους δίνεται η δυνατότητα να έρθουν σε επαφή με διαφορετικά εικονογραφικά και τεχνολογικά πρότυπα.

Η προσπάθεια της Αν. Τούρτα να ομαδοποιήσει, αλλά και να ενοποιήσει τους ζωγράφους από το Λινοτόπι, παρουσιάζει την ειδυλλιακή εικόνα ενός οικογενειακού καλλιτεχνικού εργαστηρίου που τιμά τον «γενάρχη» Νικόλαο, χωρίς όμως να ακολουθεί τις καλλιτεχνικές του προτάσεις¹⁰⁴⁵, ενός εργαστηρίου που έχει ένα τεράστιο απόθεμα αντιβόλων για κοινή χρήση, απ' όπου αντλεί ανάλογα με την περίπτωση, και αυτοανανεώνεται μέσα από τις καλλιτεχνικές του δυνάμεις. Η επιχειρηματολογία της Αν. Τούρτα για την ομοιογένεια του καλλιτεχνικού εργαστηρίου περιορίζεται στην υπόθεση της πιθανής συγγένειας μεταξύ των ζωγράφων λόγω της επανά-

¹⁰⁴² Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 227.

¹⁰⁴³ Ο.π., σ. 220-221 και 227.

¹⁰⁴⁴ Ο.π., σ. 217.

¹⁰⁴⁵ Ο.π., σ. 218.

ληψης των οικογενειακών ονομάτων¹⁰⁴⁶. Η πρόταση ότι ενδέχεται τα καλλιτεχνικά εργαστήρια των Λινοτοπιτών να μην δρουν αρμονικά αλλά ανταγωνιστικά το ένα με το άλλο, μοιάζει πιθανότερη, ερμηνεύοντας πειστικότερα τη καλλιτεχνική πολυποικιλότητα μέσα στους κόλπους των ομοχώριων ζωγράφων. Η δράση των ζωγράφων σε διαφορετικές περιοχές, δείχνει ότι το κάθε εργαστήριο έχει οριοθετήσει το πεδίο της καλλιτεχνικής του δράσης, γεγονός που ενισχύει την υπόθεση της ανταγωνιστικότητας μεταξύ των εργαστηρίων από το Λινοτόπι.

ΤΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ ΤΟΥ 16^{ου} ΑΙΩΝΑ

Τα πρότυπα του Νικολάου δεν προέρχονται από τον κύκλο των παλαιότερων λινοτοπιτών ζωγράφων, αλλά ανάγονται απευθείας στις καλλιτεχνικές δημιουργίες του 16^{ου} αιώνα, στις οποίες μπολιάζονται επιλεκτικά κάποιες σύγχρονες τάσεις του 17^{ου}.

Συγκεκριμένα ο Νικόλαος φαίνεται να αντλεί την πλειοψηφία των εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιεί στο Δρυόβουνο, από τη **ζωγραφική της κρητικής σχολής** και ιδιαίτερα από τα έργα του Θεοφάνη. Στον κύκλο των θαυμάτων και της διδασκαλίας του Χριστού, όπως και στις περισσότερες παραστάσεις του Δωδεκαόρτου του Δρυοβούνου, φαίνεται να ακολουθούνται πιστά τα πρότυπα της κρητικής ζωγραφικής. Ο ζωγράφος Νικόλαος κινείται μέσα στην εικονογραφία και την τεχνοτροπία που έχει διαμορφώσει η κρητική ζωγραφική, ιδιαίτερα στις παραστάσεις της Αποτομής του Προδρόμου, του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα, της Ζωοδόχου Πηγής, της Βρεφοκτονίας και του Αρχαγγέλου Μιχαήλ με ποτήριο.

Ο ζωγράφος του Δρυοβούνου, όμως, δε φαίνεται να αγνοεί και τη **ζωγραφική της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής**, από την οποία λαμβάνει επιλεκτικά ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία¹⁰⁴⁷. Οι παραστάσεις της Μεταμόρφωσης, της Προδοσίας, του Εμπαιγμού, της Κοίμησης της Θεοτόκου, του Γάμου στην Κανά και της Μεταφοράς της Κιβωτού από το Δαβίδ φαίνεται να έχουν επηρεαστεί από την εικονογραφία της βορειοελλαδικής σχολής, ενώ οι λεπτομέρειες των ανάγλυφων φωτοστεφάνων και των εγκολπίων σε αγίους ακολουθούν την παράδοση των έργων του Κατελάνου και των Κονταρήδων.

Ο αγιογράφος Νικόλαος δε διστάζει να εντάξει και δυτικότροπα στοιχεία μέσα στις συνθέσεις του ή ακόμα και να αντιγράψει δυτικές χαλκογραφίες και να τις εντάξει αυτούσιες μέσα στο εικονογραφικό πρόγραμμα. Ιδιαίτερα στον κύκλο του Πάθους αναγνωρίζουμε πολλές **δυτικές επιδράσεις** γεγονός που μας βάζει σε σκέψεις για το εάν ο ζωγράφος Νικόλαος έχει στη διάθεσή του ολόκληρο τον κύκλο του Πάθους του Israhel van Meckenem. Οι παραστάσεις της Προσαγωγής του Χριστού στο Πραιτώριο, της Μεταμέλειας του Ιούδα, του Σφραγίσματος του Λίθου, η δυτικότροπη Ανάσταση αλλά και η σκηνή του μαρτυρίου του Αγ. Σεβαστιανού, δεν αφήνουν περιθώρια για αμφιβολίες για την επαφή του Λινοτοπίτη ζωγράφου με έργα της Δύσης. Η στενή

¹⁰⁴⁶ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 225-228.

¹⁰⁴⁷ Αχειμάστου, Ηπειρωτική σχολή, σ. 13.

σχέση του ζωγράφου Νικολάου με έργα της Δύσης μπορεί να ερμηνευτεί και σε συνάρτηση με την προσηλυτιστική δράση ουνιτών απεσταλμένων του Πάπα στις περιοχές της Μακεδονίας, της Ηπείρου και της Αλβανίας από τις πρώτες δεκαετίες έως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα¹⁰⁴⁸. Οι δυτικές μέτρες σε όλους τους ιεράρχες της στεφάνης του τρούλου είναι ένα πρόσθετο επιχείρημα για την παραπάνω υπόθεση.

Η τάση για εκζήτηση στα υφάσματα και για υπερβολικά φορτωμένη διακόσμηση είναι χαρακτηριστική των **καλλιτεχνικών τάσεων του 17^{ου} αιώνα**¹⁰⁴⁹. Η περίπτωση του Νικολάου φαίνεται όμως να είναι ιδιαίτερη. Ο ζωγράφος από το Λινοτόπι χειρίζεται ένα πολύ μεγάλο λεξιλόγιο διακοσμητικών μοτίβων, που μοιάζει να διαμορφώνεται μέσω αντιγραφής, αλλά μετασηματίζεται μέσα από την καλλιτεχνική μοναδικότητα του ίδιου του Νικολάου. Τα πολύχρωμα φυτικά μοτίβα από τριαντάφυλλα, ανοιχτά και κλειστά γαρύφαλλα και μεγάλα ανοιχτά κουκουνάκια φαίνεται να αντιγράφουν οθωμανικά διακοσμητικά μοτίβα, τα ανθικά μοτίβα σε πολύλοβα διάχωρα, που διακοσμούν τα περισσότερα από τα ενδύματα των μορφών στο Δρυόβουνο, φαίνεται να αντιγράφονται από ανάλογες διακοσμήσεις μνημείων της λεγόμενης βορειοελλαδικής σχολής, ενώ τα φυτικά μοτίβα των ελισσόμενων πλοχμούς με τις κορώνες θυμίζουν διακοσμήσεις δυτικών υφασμάτων.

ΕΡΓΑ ΠΟΥ ΕΝΤΑΣΣΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Οι τοιχογραφίες του Δρυοβούνου είναι έργο μεγάλης καλλιτεχνικής ποιότητας και αναδεικνύουν τον αγιογράφο Νικόλαο σε ζωγράφο πρώτης γραμμής με ιδιαίτερη σημασία για την περιοχή και την τέχνη που αναπτύχθηκε σε αυτήν. Με γνώμονα την υψηλή καλλιτεχνική στάθμη των συγκεκριμένων τοιχογραφιών έγινε μια συστηματική προσπάθεια για αναζήτηση και άλλων έργων του συγκεκριμένου καλλιτέχνη στην ευρύτερη περιοχή.

Ναός του Αγ. Νικολάου του άρχοντα Θωμάνου στην Καστοριά [1639]

Οι τοιχογραφίες του ναού είναι το πρώτο γνωστό υπογεγραμμένο έργο του Νικολάου από το Λινοτόπι¹⁰⁵⁰. Οι καλλιτεχνικές του ικανότητες είναι ήδη εμφανείς. Το στοιχείο της διακοσμητικότητας που είναι τόσο έντονο στο Δρυόβουνο έχει μόλις αρχίσει να διακρίνεται στις συγκεκριμένες τοιχογραφίες (εικ. 235). Εικονογραφικές ομοιότητες με το Δρυόβουνο εντοπίζονται στις παραστάσεις των Εισοδίων και της Κοίμησης της Θεοτόκου¹⁰⁵¹ (εικ. 232), στους ολόσωμους αρ-

¹⁰⁴⁸ Βλ.σημ. 359

¹⁰⁴⁹ Για τις πηγές έμπνευσης των διακοσμητικών μοτίβων στη ζωγραφική του Νικολάου βλ. Nicolescu, *Les tissus orientaux*, σ. 927 κ.ε., Stojanović, *Broderies*, σ. 443-449, Talbot-Rice, *Figured silks*, σ.180-181.

¹⁰⁵⁰ Η επιγραφή στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου δημοσιεύεται στα: Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 35, πιν. 28β και Παϊσίδου, *Καστοριά*, σ. 47, πιν. 28α και ομοιότυπο της στο Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα*, σ. 88, αρ. 232.

¹⁰⁵¹ Παϊσίδου, *Καστοριά*, πιν. 62α και 62γ.

χαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ¹⁰⁵² και στην μορφή της Αγ. Παρασκευής με την κομμένη της κεφαλή στα χέρια (εικ. 230) που θυμίζει την παράσταση του Αγ. Γεωργίου κεφαλοφόρου στο Δρυόβουνο¹⁰⁵³. Η αποσπασματικότητα των σωζόμενων παραστάσεων δεν επιτρέπει περαιτέρω εικονογραφικές και τεχνοτροπικές συγκρίσεις με το Δρυόβουνο.

Καθολικό της μονής Αγ. Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου [1645/6]

Από την κτητορική επιγραφή του μνημείου πληροφορούμαστε ότι για την ιστόρηση του ναού εργάστηκαν δύο ζωγράφοι από το Λινοτόπι, ο Νικόλαος και ο Θεολόγης. Αρκούμενοι στις παρατηρήσεις της Αν. Τούρτα¹⁰⁵⁴, σημειώνουμε ότι κοινό πρότυπο με το καθολικό του Δρυόβουνου ακολουθούν οι παραστάσεις της Γέννησης του Χριστού, της Μεταμόρφωσης, της Προδοσίας, της Αναγγελίας της Ανάστασης, του Δείπνου στους Εμμαούς και του Οράματος του Αγ. Πέτρου Αλεξανδρείας. Οι τυχόν διαφορές στα εικονογραφικά πρότυπα θα μπορούσαν να αποδοθούν και στην εμπλοκή και του ζωγράφου Θεολόγη στην ιστόρηση του ναού.

Καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο [1632-1646]

Η επιγραφή με το όνομα του Νικολάου από το Λινοτόπι έχει σήμερα αποσβεσθεί¹⁰⁵⁵, δεν είναι όμως διόλου δύσκολο να αποδώσουμε τις τοιχογραφίες αυτές στο ζωγράφο Νικόλαο, κρίνοντας από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του ναού. Οι περισσότερες παραστάσεις ακολουθούν κοινό πρότυπο με το Δρυόβουνο (εικ. 236-238), ενώ για πρώτη φορά ο ζωγράφος φανερώνει ότι διαθέτει περισσότερα από ένα ανθίβολα για την ίδια παράσταση¹⁰⁵⁶. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί και εδώ μήτρες για την κατασκευή έκτυπων λεπτομερειών στους φωτοστεφάνους των μορφών, και κάνει χρήση του μοτίβου των δυτικότερων μιτρών για μορφές ιεραρχών (εικ. 236), στοιχείο που θα συναντήσουμε ενταγμένο στο εικονογραφικό του λεξιλόγιο και στο Δρυόβουνο. Στο καθολικό της μονής του Τυρνάβου ο αγιογράφος Νικόλαος έχει αρχίσει να σταθεροποιεί τα χαρακτηριστικά της τέχνης του αν και παρατηρείται μια σχετική αδυναμία του να χειριστεί με άνεση το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, που έχει υπόψη του και να το εφαρμόσει με επιτυχία στις διατιθέμενες επιφάνειες του ναού. Η ζωγραφική του Τυρνάβου φαίνεται να έπεται χρονικά του ναού της Καστοριάς και του καθολικού της Ζαγοράς, οπότε πρέπει να δεχτούμε σαν πιθανότερη χρονολογία ιστόρησης το έτος 1646¹⁰⁵⁷.

¹⁰⁵² Παϊσίδου, Καστοριά., πιν. 89.

¹⁰⁵³ Ο.π., σ. 250-251, πιν. 89α.

¹⁰⁵⁴ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 202, σημ. 1674.

¹⁰⁵⁵ Για την επιγραφή που υπήρχε στο ναό βλ. ό.π., σ. 36.

¹⁰⁵⁶ Π.χ. για την παράσταση της Ψηλάφησης του Θωμά η την παράσταση της Ανάληψης.

¹⁰⁵⁷ Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει και η Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 36).

Δεσποτικές εικόνες του πρώτου ναού του Αγ. Δημητρίου Σιατίστης [1647 (;)]

Τις δύο εικόνες της ένθρονης Παναγίας Βρεφοκρατούσας (εικ. 240) και του ένθρονου Χριστού (εικ. 244) δημοσιεύει ο Αν. Δάρδας¹⁰⁵⁸ και βασιζόμενος σε επιγραφή στο πίσω μέρος των εικόνων τις συνδέει με τον πρώτο ναό του Αγ. Δημητρίου στη Σιάτιστα. Τον ναό αυτό το χρονολογεί στο διάστημα 1646-1648, με βάση υπολογισμούς από μεταγενέστερες αναφορές.

Με κριτήριο τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής τους, οι δύο αυτές δεσποτικές εικόνες πρέπει να αποδοθούν στον αγιογράφο Νικόλαο. Συγκεκριμένα πέρα από τις εμφανείς ομοιότητες στο πλάσιμο των προσώπων και στους εικονογραφικούς τύπους που προτιμούνται, την εμπλοκή του Νικολάου στη ζωγραφική των συγκεκριμένων εικόνων προδίδουν ο περίπλοκος θρόνος της Θεοτόκου με το περίτεχνο ερεισίνωτο, οι λεοντοκεφαλές που επιστέφουν τα πόδια του θρόνου τόσο της Θεοτόκου, όσο και του Χριστού, η απόδοση του ξύλου των θρόνων με ελικοειδείς χρυσοκονδυλίες, οι ανάγλυφοι φωτοστέφανοι των μορφών και τα διακοσμητικά κρινάνθημα των υφασμάτων στην εικόνα του Χριστού.

Εάν δεχτούμε ότι οι εικόνες αποτελούν έργο του ζωγράφου Νικολάου, δεν πρέπει να αποκλείσουμε και την πιθανότητα ο Νικόλαος να έχει εργαστεί και για την ιστόρηση του ναού, στον οποίο ανήκαν οι εικόνες αυτές, στον πρώτο ναό δηλαδή του Αγ. Δημητρίου στη Σιάτιστα. Και μόνο όμως η σύνδεση του Νικολάου με τις φορητές εικόνες κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική καθώς αποδεικνύεται η ενασχόλησή του και με την τέχνη των φορητών εικόνων, γεγονός που θα ερμήνευε πολλές τεχνοτροπικές αποκλίσεις της ζωγραφικής του Νικολάου¹⁰⁵⁹.

Καθολικό της μονής Κοίμησης της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών [1649]

Το καθολικό ακολουθεί τον αγιορείτικο τύπο του σύνθετου τετρακίονιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλο και πλευρικούς χορούς¹⁰⁶⁰. Σύμφωνα με επιγραφή¹⁰⁶¹ στους δύο ανατολικούς κίονες του ναού ο τρούλος και οι χοροί, έως το ύψος των κίωνων, έχουν ιστορηθεί από τους ζωγράφους Νικόλαο και Ιωάννη. Στην επιγραφή δεν διευκρινίζεται η καταγωγή των ζωγράφων, αλλά κρίνοντας με βάση την τεχνοτροπία της ζωγραφικής μπορούμε με βεβαιότητα σχεδόν να αποδώσουμε το έργο στο Νικόλαο από το Λινοτόπι. Από προσωπική παρατήρηση ανακαλύφθηκε επιγραφή στις μορφές των ολόσωμων αγίων του νοτίου χορού, που προσαρμόζεται στην περιφέρεια της ασπίδας του δεύτερου αγίου από τα ανατολικά. Η επιγραφή δεν διαβάζεται με ευκολία, καθώς έχει σκοπό να μοιάζει σαν διακόσμηση της ασπίδας του αγίου. Μεταγράφοντάς την όμως ανακαλύπτουμε ότι πρόκειται για την υπογραφή του Νικολάου από το Λινοτόπι: «Νι-

¹⁰⁵⁸ Δάρδας, Αγ. Δημήτριος, 19-31, εικόνες σ. 21 και δύο στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου χωρίς αριθμηση.

¹⁰⁵⁹ Η Αν. Τούρτα άλλωστε καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο αγιογράφος Νικόλαος είναι εξοικειωμένος με την τέχνη των φορητών εικόνων. (Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 207).

¹⁰⁶⁰ Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Κοτζιάς, Μονή Πυλαίου, σ. 22-25 και Τσιλιπάκου, Σπήλαιο, σ. 773-776.

¹⁰⁶¹ Δημοσιεύεται στο Τσιλιπάκου, Έρευνα και τεκμηρίωση, σ.114, όπου αναφέρεται ως χρονολογία αγιογράφησης από το Νικόλαο και τον Ιωάννη το έτος 1650 ερμηνεύοντας την χρονολογία της επιγραφής «από Χριστού ,ΑΧΡΜΘ' / από κόσμου ,ΖΡΝΗ'». Το έτος όμως είναι κατά πάσα πιθανότητα το 1649.

κόλαος ζωγράφος εκ χώρας Λινοτόπη»¹⁰⁶² (εικ. 247). Τέτοιου είδους υπογραφές ζωγράφων είναι σπάνιες στη μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη και θυμίζουν παλαιότερα υστεροβυζαντινά παραδείγματα¹⁰⁶³.

Οι τοιχογραφίες του ναού λοιπόν μπορούν με ασφάλεια να αποδοθούν στο ζωγράφο Νικόλαο του Δρυοβούνου. Αναγνωρίζουμε στη ζωγραφική του μνημείου βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Νικολάου, όπως τα ανάγλυφα εγκόλπια και τους έκτυπους φωτοστεφάνους στους ολόσωμους αγίους της κάτω ζώνης, τους έκτυπους ρόδακες στους φωτοστεφάνους διαφόρων μορφών, τη διακοσμητική διάθεση στα ενδύματα και στα γραπτά κοσμήματα. Οι εικονογραφικοί τύποι των περισσότερων παραστάσεων είναι κοινοί με αυτούς του Δρυοβούνου και φαίνεται μάλιστα να έχουν γίνει από το ίδιο αντίβολο¹⁰⁶⁴ (εικ. 248-260). Ο μεγάλος αριθμός των ομοιοτήτων στη ζωγραφική των δύο καθολικών εξηγείται και από τη μικρή χρονική απόσταση μεταξύ της ιστόρησής τους (μόλις τρία έτη).

Οι διαφορές στην απόδοση ορισμένων παραστάσεων θα μπορούσαν να αιτιολογηθούν ως παρεμβάσεις του Ιωάννη, του δεύτερου ζωγράφου του ναού, που αναφέρεται ότι συνεργάστηκε μαζί με το Νικόλαο στο μνημείο. Ο ζωγράφος Ιωάννης υποθέτουμε ότι έχει επηρεάσει το έργο του αγιογράφου Νικολάου σε μεγάλο βαθμό, αφού το έργο του Νικολάου παίρνει έπειτα από το Σπήλαιο μια διαφορετική καλλιτεχνική τροπή. Η διακοσμητικότητα γίνεται άμεση προτεραιότητα του ζωγράφου μας, που πλέον δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην απόδοση της λεπτομέρειας και των κοσμητικών μοτίβων.

Νάρθηκας του καθολικού της μονής του Νονο Ηορονο [1654]

Ο Davidon αναφέρει ως έτος ιστόρησης του νάρθηκα το 1654¹⁰⁶⁵, χρονολογία που ταιριάζει με την περίοδο της καλλιτεχνικής δράσης του ζωγράφου Νικολάου. Ορισμένες τεχνοτροπικές λεπτομέρειες των τοιχογραφιών δεν αφήνουν αμφιβολία για τον χρωστήρα του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι¹⁰⁶⁶ (εικ. 261-273). Το εικονογραφικό πρόγραμμα διαφέρει από αυτό των προηγούμενων μνημείων που έχει ιστορήσει ο Νικόλαος, αυτό όμως δικαιολογείται καθώς πρόκειται για ιστόρηση νάρθηκα και όχι κυρίως ναού, αλλά και επειδή ο Νικόλαος αναγκάστηκε προφανώς να συνεργαστεί με ντόπιους καλλιτέχνες για να ολοκληρώσει το έργο στην συγκεκρι-

¹⁰⁶² Δεν μπορούμε να εντοπίσουμε με ακρίβεια σε ποια ζωγραφική φάση ανήκει η επιγραφή αυτή και γενικότερα η κάτω ζώνη των αγίων στους χορούς, αφού σε δεύτερη επιγραφή στο υπέρθυρο της νότιας εισόδου του ναού αναφέρεται ότι το κάτω μέρος των χορών ιστορήθηκαν το 1658. Μια τρίτη επιγραφή στη δυτική είσοδο του ναού μας πληροφορεί ότι το ίδιο έτος δούλεψαν στο ναό και ζωγράφοι από τη Ζέρμα και το Επταχώρι. Τις επιγραφές δημοσιεύει η Τσιλιπάκου, Έρευνα και τεκμηρίωση, σ. 115.

¹⁰⁶³ Βλ. Καλοπίση-Βέρτη, Ζωγράφοι, σ. 121 κ.ε. και Βασιλάκη, Βυζαντινός καλλιτέχνης, σ. 173-201.

¹⁰⁶⁴ Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις παραστάσεις της διδασκαλίας και των θαυμάτων του Ιησού στους χορούς, τις παραστάσεις του Αγ. Γεωργίου Κεφαλοφόρου και του Αγ. Δημητρίου που δείχνει την πλήγη του λογισμού του, την παράσταση του άνωθεν οι προφήται που εφαρμόζεται στο θόλο του Διακονικού και του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα στο θόλο της Πρόθεσης κ.α.

¹⁰⁶⁵ Davidon, Ηορονο, σ. VI. Η επιγραφή του νάρθηκα δε σώζεται σήμερα.

¹⁰⁶⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά τις κορώνες και τα φυτικά μοτίβα ανάμεσα στα στηθάρια των μαρτύρων, τα ενδύματα και την προσπάθεια για διακόσμηση αυτών με το γνωστό πολύλοβο μοτίβο με τα άνθη, τις φυσιογνωμίες των προσώπων και την χρήση της ίδιας χρωματικής παλέτας.

μένη περιοχή. Παρόλ' αυτά ορισμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες παραπέμπουν σε προγενέστερα δείγματα ζωγραφικής του Νικολάου και ιδιαίτερα στη ζωγραφική του Τυρνάβου¹⁰⁶⁷ και του Δρυοβούνου¹⁰⁶⁸.

Καθολικό της μονής Παναγίας στη Ζέρμα Κονίτσης [1656]

Η αρχιτεκτονική του ναού παρουσιάζει σημαντικές ομοιότητες με το καθολικό του Δρυοβούνου¹⁰⁶⁹. Στην κτητορική επιγραφή του ναού¹⁰⁷⁰ αναφέρεται ως έτος ιστόρησης του ναού το 1656 και ως ζωγράφοι ο Νικόλαος και ο Γεώργιος από το Λινοτόπι. Ο Νικόλαος χαρακτηρίζεται ως «ταπεινός ιστοριογράφος, ενώ για το Γεώργιο πληροφορούμαστε ότι είναι «αδελφός του κτήτορος». Ο κτήτορας κατάγεται και αυτός από το Λινοτόπι, ονομάζεται Ιωάννης και είναι γιος του Νικολάου¹⁰⁷¹.

Η άσχημη κατάσταση, στην οποία βρίσκονται οι τοιχογραφίες του καθολικού, δεν μας επιτρέπει να εξάγουμε με βεβαιότητα συμπεράσματα για την τεχνοτροπία του ζωγράφου, αναγνωρίζουμε όμως με βεβαιότητα το χέρι του ζωγράφου Νικολάου σε ορισμένες παραστάσεις¹⁰⁷² (εικ. 274-279). Είναι φανερό ότι πρόκειται για έργο της ωριμότητας του ζωγράφου Νικολάου, καθώς εντάσσει το εικονογραφικό πρόγραμμα με μεγάλη άνεση στις επιφάνειες του ναού, ιστορεί νέα εικονογραφικά θέματα, οι πινελιές του είναι σίγουρες και η τάση του για διακοσμητική έξαρση έχει πλέον εξασθενήσει.

Ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι φαίνεται να είναι ζωγράφος με μεγάλη εμπειρία στη διακόσμηση μνημειακών έργων και η τοιχογράφηση του Δρυόβουνου είναι, κατά πάσα πιθανότητα, έργο της καλλιτεχνικής του ωριμότητας. Ο Νικόλαος έχοντας απεμπλακεί από την εικονογραφική «κοινή» των αρχών του 17^{ου} αιώνα είναι ένας από τους πρώτους ζωγράφους που προσπαθούν συστηματικά να αποφύγουν τους ήδη γνωστούς ζωγραφικούς τύπους και να εφαρμόσουν επιλεκτικά δυτικά στοιχεία στο έργο τους. Ο αγιογράφος βάζει όλες του τα δυνάμεις στον συγκερασμό των προϋπάρχουσων παραδόσεων του 16^{ου} αιώνα και των σύγχρονων τάσεων του

¹⁰⁶⁷ Χαρακτηριστική είναι η ομοιότητα των παραστάσεων μαρτυριών διαφόρων αγίων με ανάλογες παραστάσεις στον καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.

¹⁰⁶⁸ Ο θρόνος του Χριστού στη μεγάλη Δέηση του Ανατολικού τοίχου είναι όμοιος με αυτόν της Παναγίας στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο Δρυόβουνο. Οι προφήτες αποδίδονται όπως ακριβώς και στο Δρυόβουνο αλλά πολλές ομοιότητες παρουσιάζει και ο κύκλος του Ακαθίστου. Οι παραστάσεις της Έγερσης του Λαζάρου, της Βαϊοφόρου, της καθόδου στον Άδη, της Πεντηκοστής, του «Χαίρε» των Μυροφόρων της Ψηλάφησης του Θωμά, της Ίασης του τυφλού και του παραλυτικού της Βηθεσδά παρουσιάζουν μεγάλη συνάφεια με τις παραστάσεις του Δρυοβούνου.

¹⁰⁶⁹ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 40.

¹⁰⁷⁰ Ο.π. σ. 40, όπου και αναφορά σε όλες τις προγενέστερες δημοσιεύσεις της επιγραφής.

¹⁰⁷¹ Το στοιχείο αυτό αποκλείει την υπόθεση της Αν. Τούρτα (Τούρτα, ό.π., σ. 41), ότι και ο Νικόλαος είναι αδελφός του κτήτορος, εφόσον έτσι θα έπρεπε να ονομαζόταν Νικόλαος και ο πατέρας και ο γιος. Δεν αποκλείεται όμως ο κτήτορας Ιωάννης να είναι γιος του Νικολάου που ζωγραφίζει το ναό, οπότε και ο συνεργάτης Γεώργιος να είναι ταυτόχρονα και γιος του ζωγράφου Νικολάου.

¹⁰⁷² Στις παραστάσεις της Γέννησης και των Εισοδίων της Θεοτόκου, στην Ζωοδόχο Πηγή στην κόγχη του Διακονικού, στα ενδύματα των ολόσωμων αγίων και των αγίων σε στηθάρια, στους προφήτες του τρούλου.

17^{ου} αιώνα. Προτείνει νέους εικονογραφικούς τύπους και εφαρμόζει ένα πρωτότυπο εικονογραφικό πρόγραμμα που ξεφεύγει από τα αντίστοιχα των σύγχρονων μνημείων του 17^{ου} αιώνα.

Ο Νικόλαος από το Λινοτόπι είναι μια σημαντική καλλιτεχνική προσωπικότητα του 17^{ου} αιώνα και αυτό το αποδεικνύει η υψηλή ποιότητα του έργου του αλλά και ο μεγάλος αριθμός των μνημείων που ιστορεί. Ο μεγάλος όγκος των παραγγελιών αναγκάζουν το ζωγράφο να μετακινείται σε απομακρυσμένες περιοχές και να συνεργάζεται με άλλους ζωγράφους είτε από το Λινοτόπι είτε ντόπιους. Οι συνεργασίες αυτές αλλοιώνουν ορισμένες φορές το τελικό αποτέλεσμα του έργου του Νικολάου του με συνέπεια να παρουσιάζεται τόσο πολυσυλλεκτικό, ώστε η Αν. Τούρτα να υποστηρίζει την παράλληλη δράση τριών και όχι ενός ζωγράφου με το όνομα Νικόλαος¹⁰⁷³.

Η καλλιτεχνική μοναδικότητα του αγιογράφου Νικολάου φαντάζει περίεργη σε ένα χώρο που τον 17^ο αιώνα δεν έχει να παρουσιάσει σπουδαία καλλιτεχνικά δείγματα. Κι όμως η αδημοσίευτη ζωγραφική του ναού του Αγ. Ζαχαρία στο Γράμμο¹⁰⁷⁴ και ιδιαίτερα του καθολικού και του παρεκκλησίου της μονής του Αγ. Γεωργίου Επταχωρίου¹⁰⁷⁵ προδίδουν την αρχή μιας καινοτόμου καλλιτεχνικής πορείας των αρχών του 17^{ου} αιώνα, συνέχεια της οποίας φαίνεται να αποτελεί η ζωγραφική του Νικολάου. Τόσο η εμμονή στη διακοσμητική λεπτομέρεια όσο και η ανανέωση των εικονογραφικών τύπων μέσω της επιλογής και της σύνθεσης προτύπων διαφόρων προελεύσεων είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν και τους ανώνυμους ζωγράφους των παραπάνω μνημείων. Η ζωγραφική λοιπόν του Νικολάου βασίζεται και στην περαιτέρω εξέλιξη αναζητήσεων που εμφανίζονται τις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα στην ευρύτερη περιοχή του Λινοτοπίου.

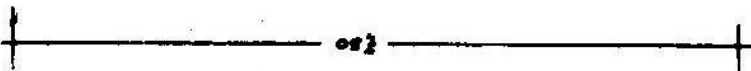
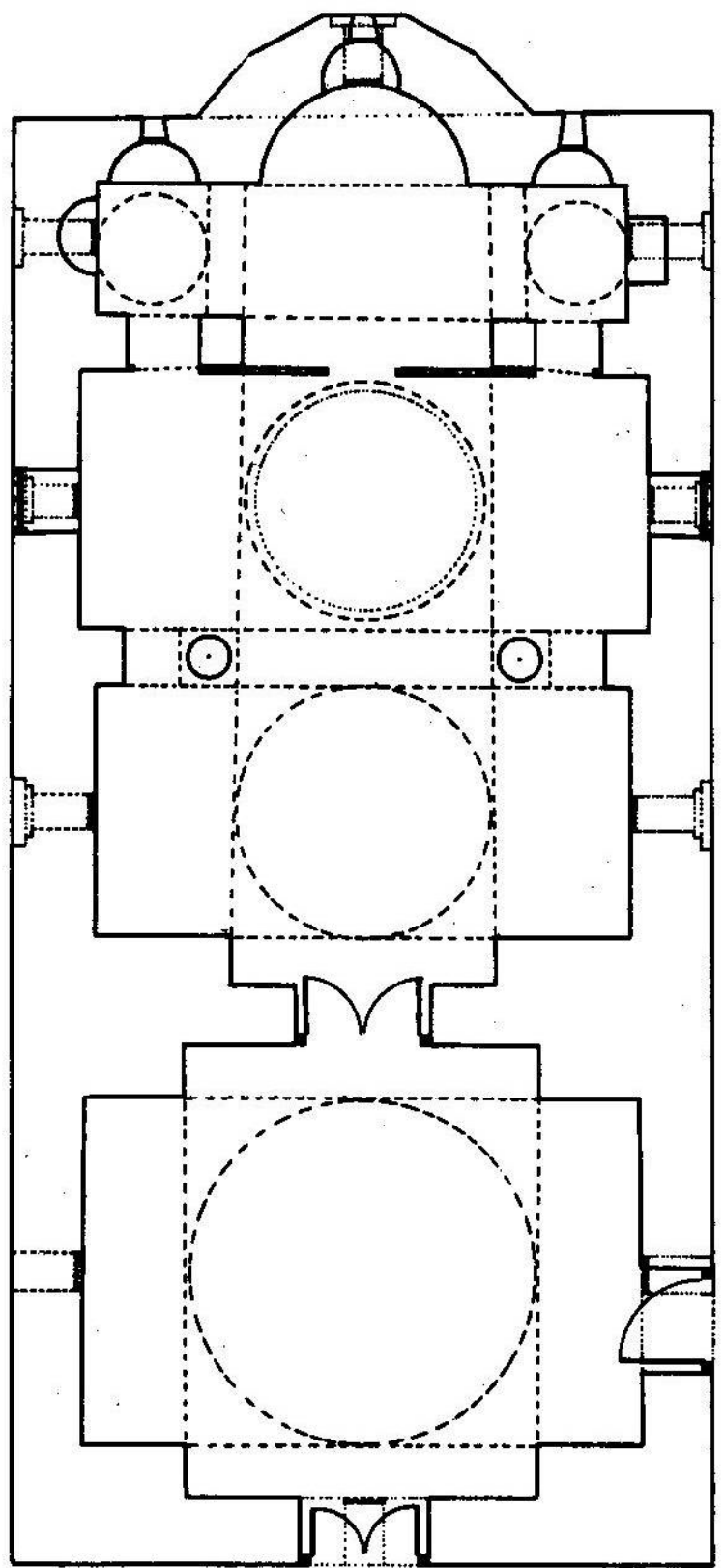
Μέσα από τη συγκεκριμένη εργασία στοιχειοθετείται μια σειρά συνόλων μνημειακής ζωγραφικής στην ευρύτερη περιοχή του βορειοελλαδικού χώρου με κοινά χαρακτηριστικά, που συνδέονται με την καλλιτεχνική παραγωγή του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι δίνοντας μια μοναδική ευκαιρία να διαγραφεί η πορεία ενός καλλιτέχνη από τις αρχές έως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, να διαπιστωθούν οι αλλαγές που υφίσταται η τέχνη του από τις καλλιτεχνικές και πολιτικό-οικονομικές συνθήκες της εποχής και να εξεταστούν οι υφολογικές του μεταπτώσεις και η σταδιακή καλλιτεχνική του ωρίμανση. Οι τοιχογραφίες του Δρυοβούνου αποτελούν ένα δείγμα της ώριμης καλλιτεχνικής περιόδου του Νικολάου, που με την πληρότητα των ιστορούμενων εικονογραφικών κύκλων επιτρέπουν όχι μόνο να εντυπώσουμε στην καλλιτεχνική προσωπικότητα ενός ζωγράφου από το Λινοτόπι, αποκαθιστώντας ένα ύστερο παρακλάδι των ζωγραφικών εργαστηρίων από τη συγκεκριμένη περιοχή, αλλά να κατανοήσουμε τους καλλιτεχνικούς τρόπους ενός ζωγράφου με ανανεωτικές τάσεις και να αποκωδικοποιήσουμε τα μηνύματα της τέχνης του.

¹⁰⁷³ Τούρτα, Βίτσα-Μονοδένδρι, σ. 219-221

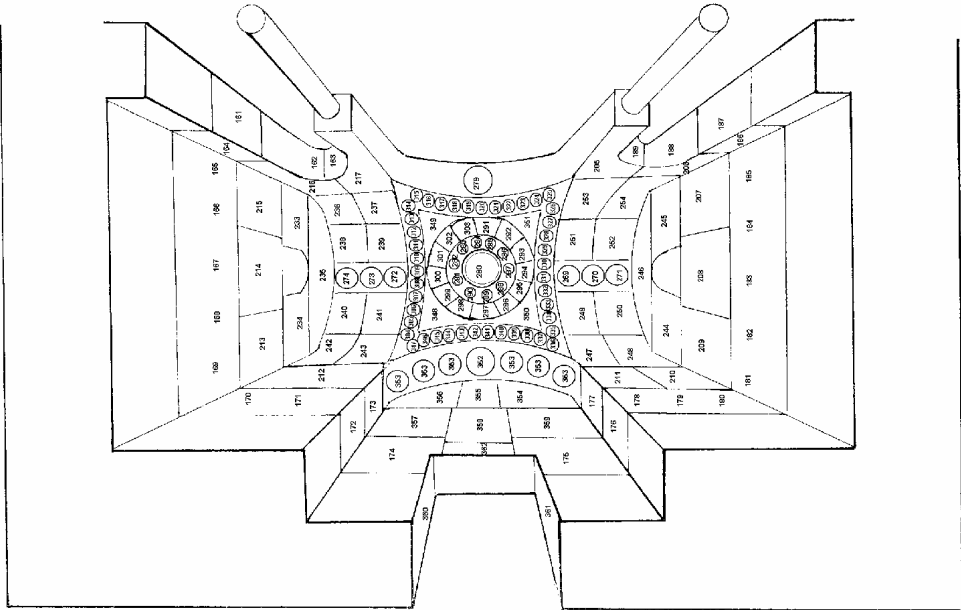
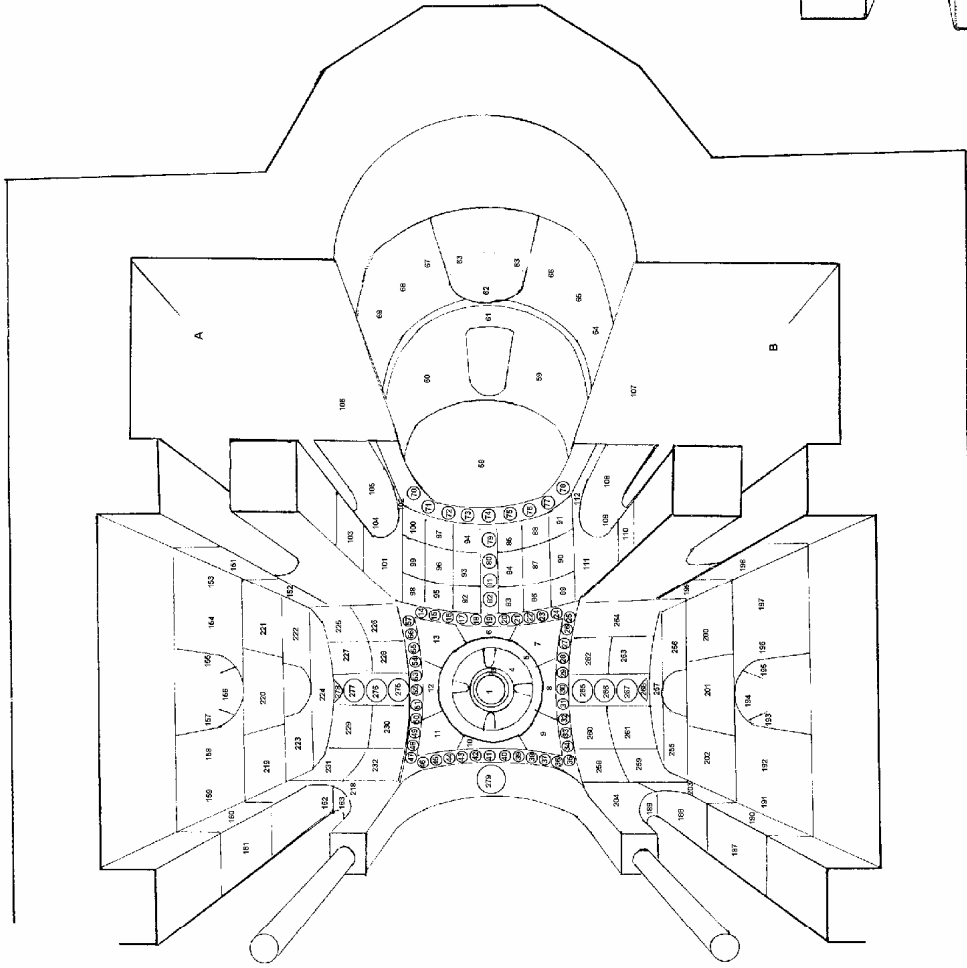
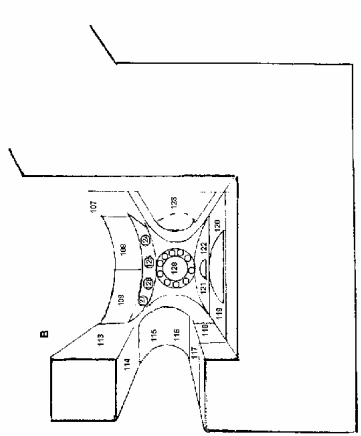
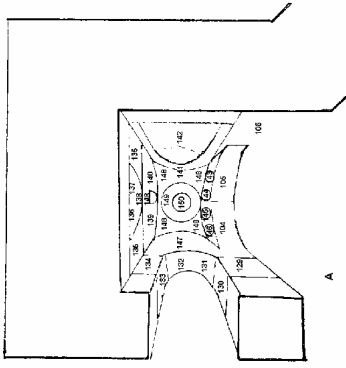
¹⁰⁷⁴ Βλ. Μιχαηλίδης, Αγ. Ζαχαρίας, σ.77 κ.ε.

¹⁰⁷⁵ Πολυβίου, Επταχώρι, σ. 35 κ.ε.

ΕΙΚΟΝΕΣ-ΣΧΕΔΙΑ



Σχέδιο Ι. Κάτοψη του καθολικού της Μονής Μεταμόρφωσης Δεσποτινίου (Α. Δάρδας)

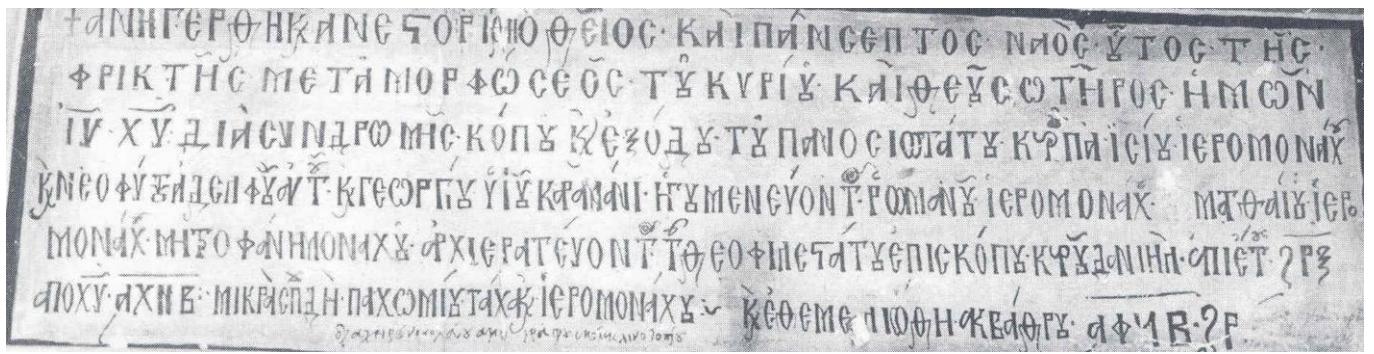




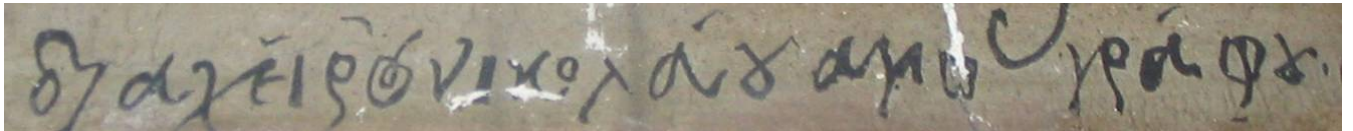
Εικ. 1. Δρυόβουνο, μονή Μεταμόρφωσης, γενική άποψη του μοναστηριακού συγκροτήματος.



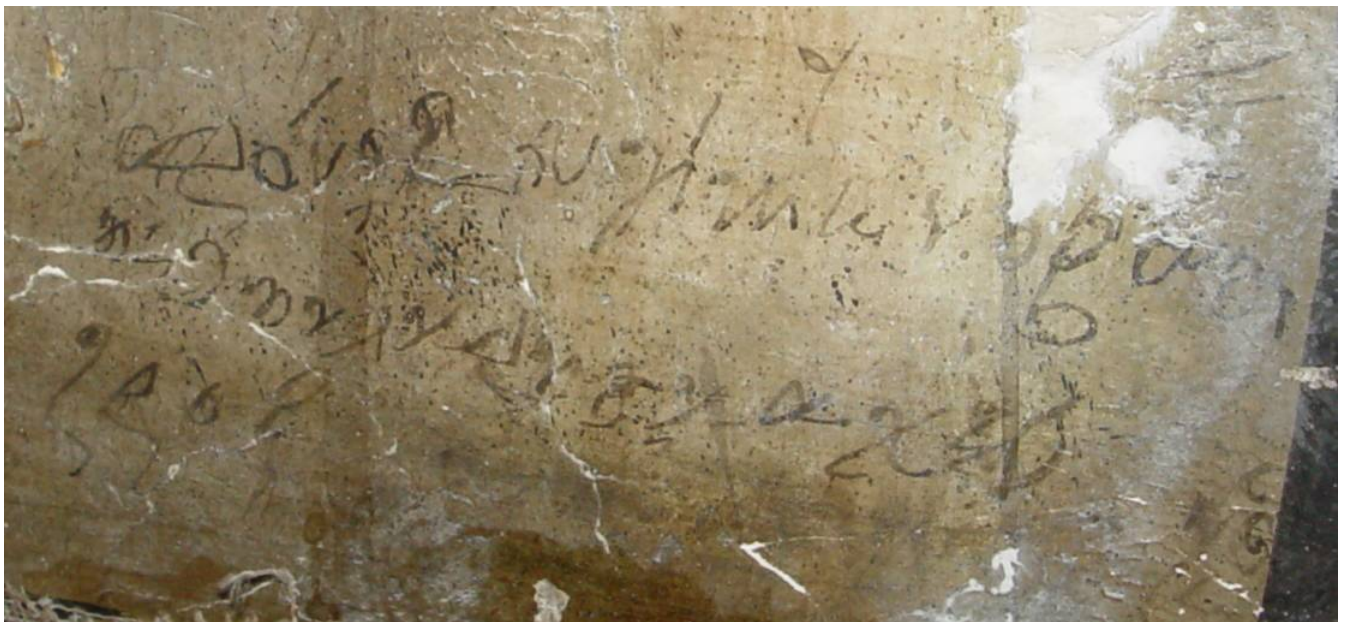
Εικ. 2. Δρυόβουνο, μονή Μεταμόρφωσης, καθολικό, νοτιοανατολική άποψη.



Εικ. 3. Κτητορική επιγραφή.



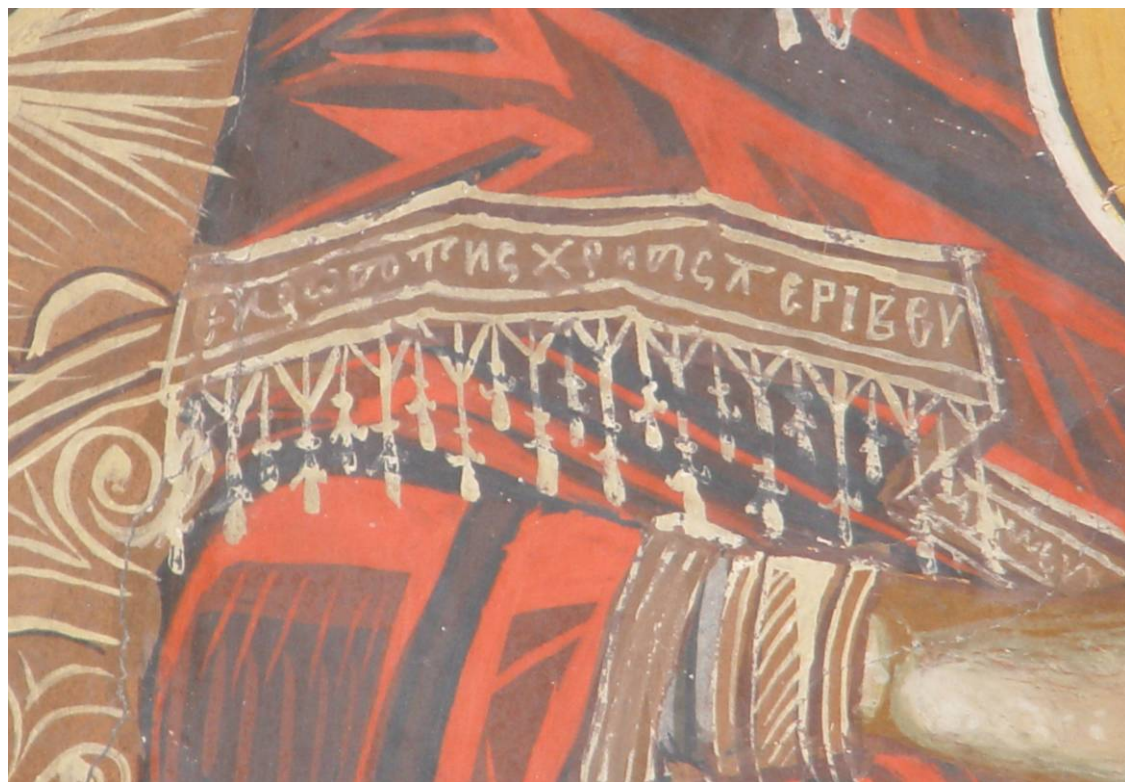
Εικ. 4. Υπογραφή του αγιογράφου Νικολάου από το Λινοτόπι στην κτητορική επιγραφή.



Εικ. 5. Ενθύμηση στο κάτω μέρος της κτητορικής επιγραφής.



Εικ. 6. Η Πλατύτερα.



Εικ. 7. (Λεπτομέρεια της εικ.6). Η επιγραφή «έν κροσσωτοῖς χρυσοῖς...» στο μαφόριο της Παναγίας.



Εικ. 8. Η Μετάδοση.



Εικ. 9. Η Μετάληψη.



Εικ. 10. Ο Χριστός «Ζωηφόρος Άρτος».



Εικ. 11. Ο Μελισμός.



Εικ. 12. Συλλειτουργούντες Ιεράρχες: Ο άγιος Νικόλαος, ο άγιος Γρηγόριος και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος.



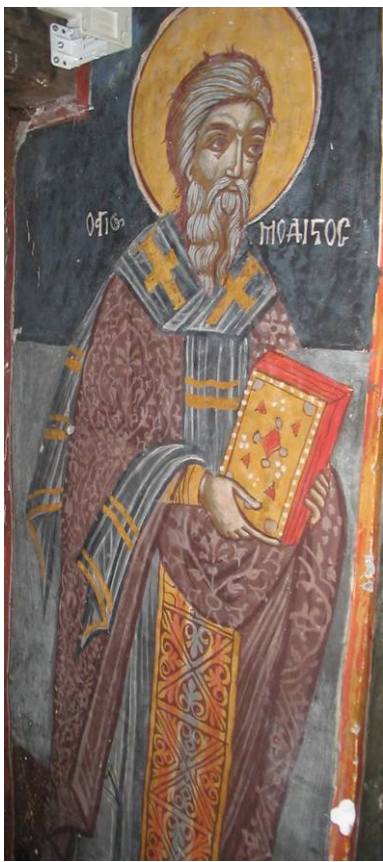
Εικ. 13. Συλλειτουργούντες ιεράρχες : Ο άγιος Βασίλειος, ο άγιος Αθανάσιος και ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας.



Εικ. 14. Ο άγιος Σπυρίδων.



Εικ. 15. Ο άγιος Ανδρέας Κρήτης.



Εικ. 16. Ο άγιος Μόδεστος.



Εικ. 17. Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης.



Εικ. 18. Ο άγιος Πορφύριος.



Εικ. 19. Ο άγιος Αχιλλειος και ο άγιος Τιμόθεος.



Εικ. 20. Ο άγιος Σωφρόνιος.



Εικ. 21. Ο άγιος Αμβρόσιος.



Εικ. 22. Ο άγιος Ελευθέριος.



Εικ. 23. Ο άγιος Ιγνάτιος.



Εικ. 24. Ο άγιος Σίλβεστρος.



Εικ. 25. Ιεράρχες σε στηθάρια: Ο άγιος Ιερόθεος, ο άγιος Διονύσιος, ο άγιος Βλάσιος, ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης.



Εικ. 26. Ιεράρχες σε στηθάρια: ο άγιος Θεοφάνης, ο άγιος Ερμόλαος, ο άγιος Λεονίδιος και ο άγιος Βασίλειος Αμασειάς.



Εικ. 26-27. Το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.



Εικ. 28. Μαρτύριο ιεράρχη.



Εικ. 29. Μαρτύριο Αγ. Ζαχαρία.



Εικ. 30. Ο άγιος Στέφανος.



Εικ. 31. Ο Μελχισεδέκ και οι άγιοι Εύφλος και Ρωμανός.



Εικ. 32. Ο άγιος Μαρκανός.



Εικ. 33. Ο άγιος Βικέντιος.



Εικ. 34. Ο άγιος Αλύπιος ο στυλίτης.



Εικ. 35. Ο άγιος Δανιήλ ο στυλίτης.



Εικ. 36. Ο άγιος Θεοφύλακτος.



Εικ. 37. Ο άγιος Δομετιανός.



Εικ. 38. Ο άγιος Θεόδουλος.



Εικ. 39. Ο άγιος Σιβιανός.



Εικ. 40. Μάρτυρες σε στηθάρια γύρω από την παράσταση της Πλατυτέρας.



Εικ. 41. Η θυσία του Αβραάμ.



Εικ. 42 . Η Ακρα Ταπείνωση.



Εικ. 43. Δέηση με ένθρονο Χριστό. Μέρος της παράστασης του «Άνω σε έν θρόνω».



Εικ. 44. Ο Χριστός Βασιλεύς των Βασιλευόντων, Κύριος των Κυριουόντων και Μέγας Αρχιερέας.



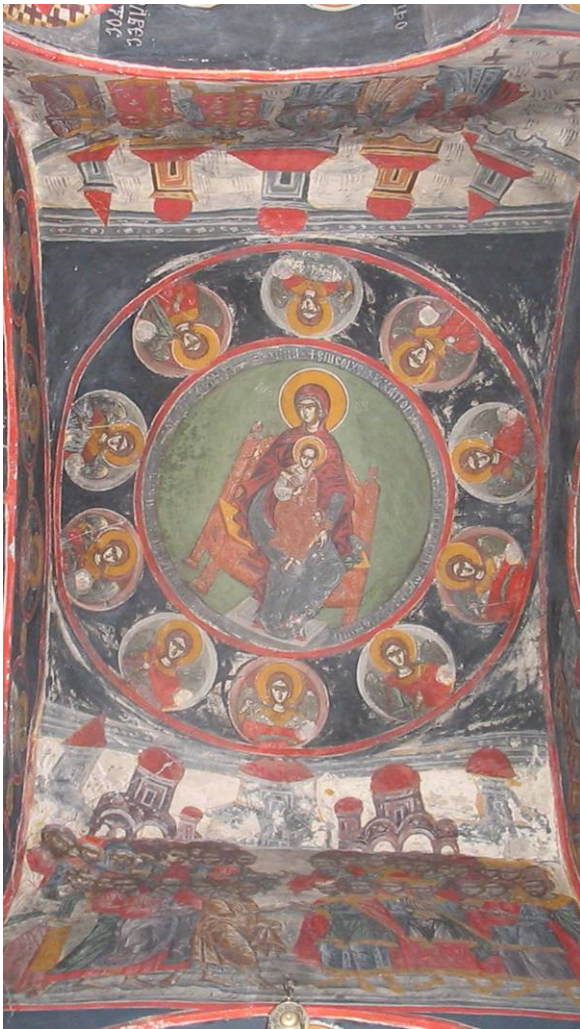
Εικ. 45. Το «έν Χώναις» θαύμα του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.



Εικ. 46. Η εμφάνιση του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Βαλαάμ.



Εικ. 47. Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή.



Εικ. 48. Η παράσταση του «Ἐπι σοὶ χαίρει».



Εικ. 49. Η Παναγία από την παράσταση του «Ἐπι σοὶ χαίρει».



Εικ. 50. Μέρος της παράστασης του «Ἐπι σοὶ χαίρει».



Εικ. 51. Συνολική άποψη του τρούλου.



Εικ. 52. Ο Παντοκράτορας.



Εικ. 53. Ζώνες του τρούλου με αγγελικές δυνάμεις.



Εικ. 54. Ολόσωμος Άγγελος από τη τρίτη ζώνη του τρούλου.



Εικ. 55. Ο προφήτης Μωυσής από την τέταρτη ζώνη του τρούλου.



Εικ. 56. Ζώνη στον τρούλο με προφήτες: ο προφήτης Σολομών, ο προφήτης Δανιήλ και ο προφήτης Ωσηέ.



Εικ. 57. Η τριπλή απεικόνιση του Χριστού στο κέντρο της αγγελικής λειτουργίας.



Εικ. 58. Μέρος από την πέμπτη ζώνη του τρούλου: η αγγελική λειτουργία.



Εικ. 59. Λεπτομέρεια από την αγγελική λειτουργία.



Εικ. 60. Ο Αναπεσών.



Εικ. 61. Ο Χριστός Εμμανουήλ.



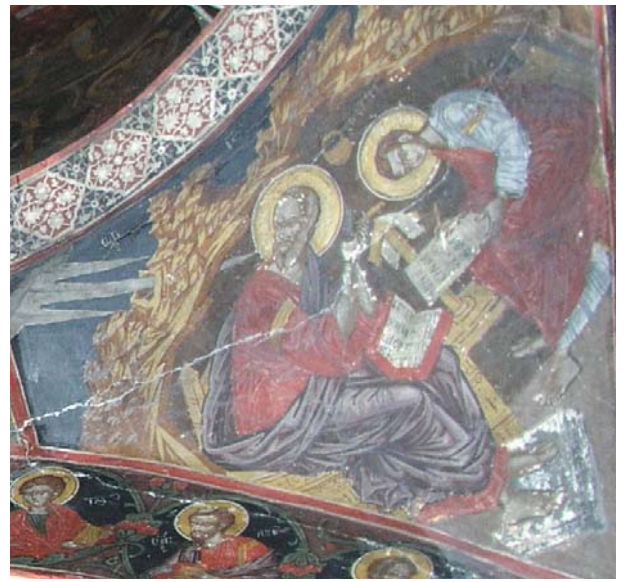
Εικ. 62. Ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος.



Εικ. 63. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Εικ. 64. Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος.



Εικ.65. Ο Ευαγγελιστής Ιωάννης και ο Πρόχορος.



Εικ. 66. Ο Ευαγγελιστής Μάρκος.



Εικ. 67. Ο Ευαγγελιστής Λουκάς.



Εικ. 68. Ο Χριστός Αμπελος.



Εικ. 69. Ο μαθητής Ματθαίος.



Εικ. 70. Ο μαθητής Ιωάννης.



Εικ. 71. Ιεράρχες σε στηθάρια: ο άγιος Επιφάνιος, ο άγιος Ιγνάτιος και ο άγιος Γερμανός.



Εικ. 72. Ο άγιος Σωφρόνιος σε στηθάριο.



Εικ. 73. Ο άγιος Θεράπων σε στηθάριο.



Εικ. 74. Συνολική άποψη του φουρνικού.



Εικ. 75. Η Παναγία στο «Άνωθεν οί προφήται».



Εικ. 76. Η παράσταση «Άνωθεν οί προφήται».



Εικ. 77. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ.



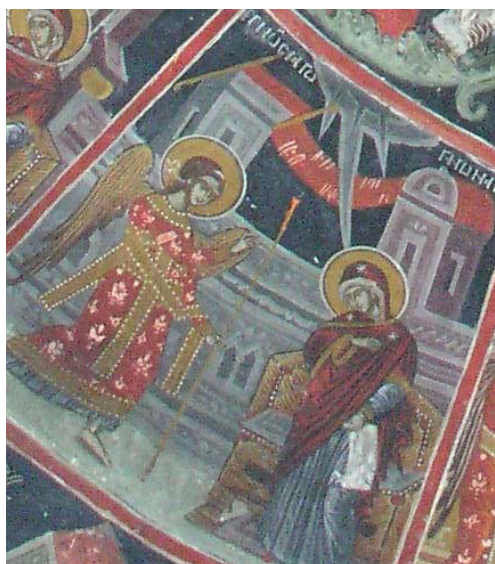
Εικ. 78. Ο προφήτης Ησαΐας.



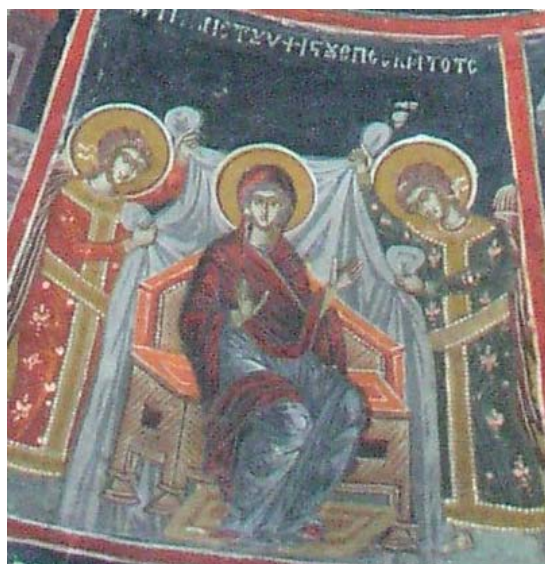
Εικ. 79. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Α.



Εικ. 80. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Β.



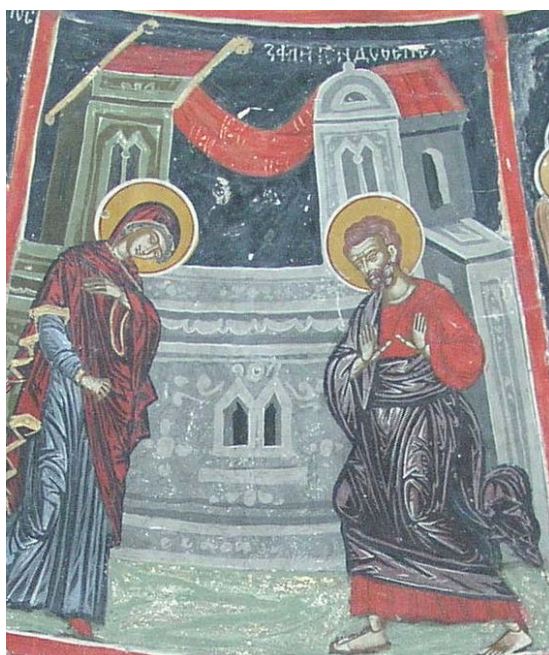
Εικ. 81. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Γ.



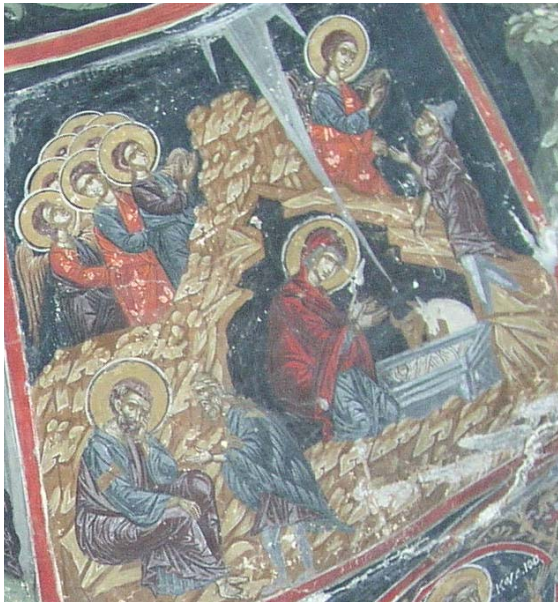
Εικ. 82. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Δ.



Εικ. 83. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Ε.



Εικ. 84. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Ζ.



Εικ. 85. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Η.



Εικ. 86. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Θ.



Εικ. 87. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Ι.



Εικ. 88. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Κ.



Εικ. 89. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Λ.



Εικ. 90. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Μ.



Εικ. 91. Ακάθιστος Ύμνος. Οίκος Ν.



Εικ. 92. Ο Ιωσήφ ο Ποιητής.



Εικ. 93. Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός.



Εικ. 94. Ο άγιος Κοσμάς ο Μαϊουμά.



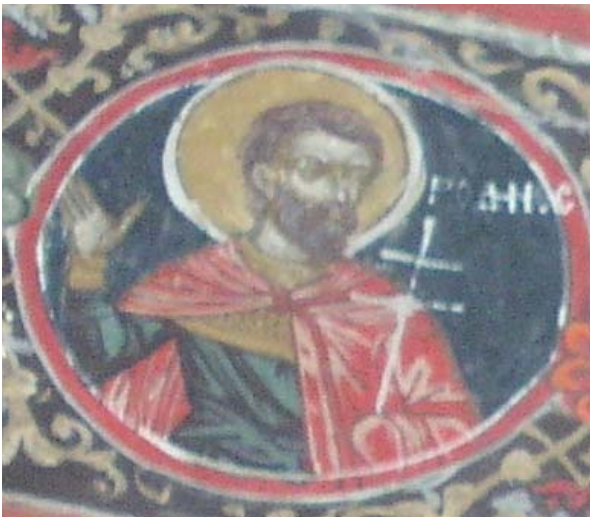
Εικ. 95. Ο Δαβίδ.



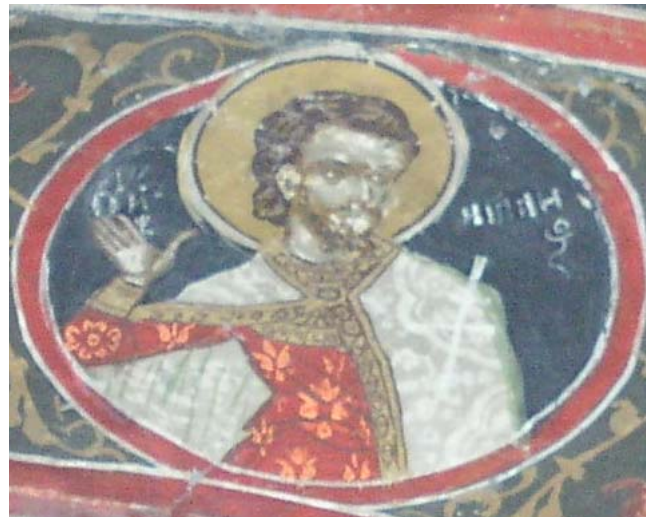
Εικ. 96. Μάρτυρες σε στηθάρια: ο άγιος Θεόδουλος, ο άγιος Ησύχιος, ο άγιος Ευλάμπιος.



Εικ. 97. Μάρτυρες σε στηθάρια: ο άγιος Κλαύδιος, ο άγιος Οξύκλινος, ο άγιος Αθανάσιος.



Εικ. 98. Ο μάρτυς Ροδηνός.



Εικ. 99. Ο μάρτυς Ελιανός.



Εικ. 100. Η Κλίμακα του Ιακώβ, συνολική άποψη από τα δυτικά.



Εικ. 101. Η Παναγία και άγγελοι από την παράσταση της Κλίμακας του Ιακώβ.



Εικ. 102. Το ενύπνιο του Ιακώβ.



Εικ. 103. Η πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο.



Εικ. 104. Η μεταφορά της Κιβωτού από τον Δαβίδ.



Εικ. 105. Θεοτόκος η Βάτος.



Εικ. 106. Ο προφήτης Γεδεών.



Εικ. 107. Ο προφήτης Αβδιού.



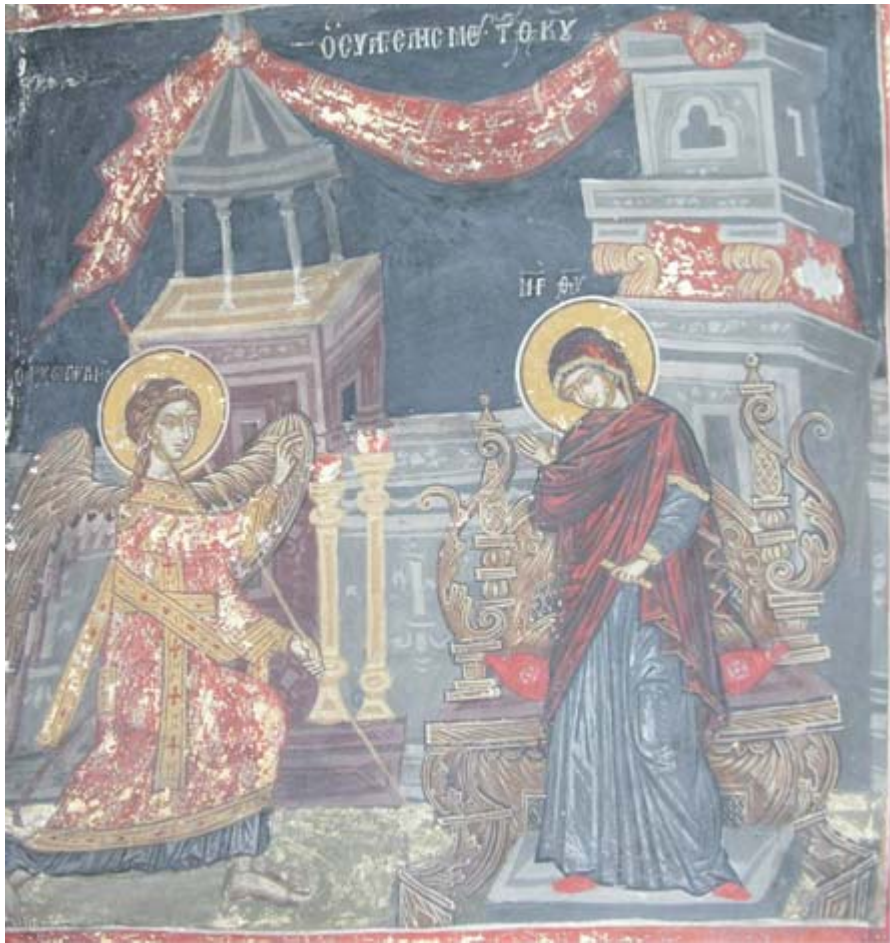
Εικ. 108. Η Άρνηση των προσφορών.



Εικ. 109. Το Γενέσιο της Θεοτόκου.



Εικ. 110. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικ. 111. Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.



Εικ. 112. Η Γέννηση του Χριστού.



Εικ. 112. Η Υποπαντή.



Εικ. 113. Η Βάπτιση.



Εικ. 114. Η Μεταμόρφωση.



Εικ. 115. Η Έγερση του Λαζάρου.



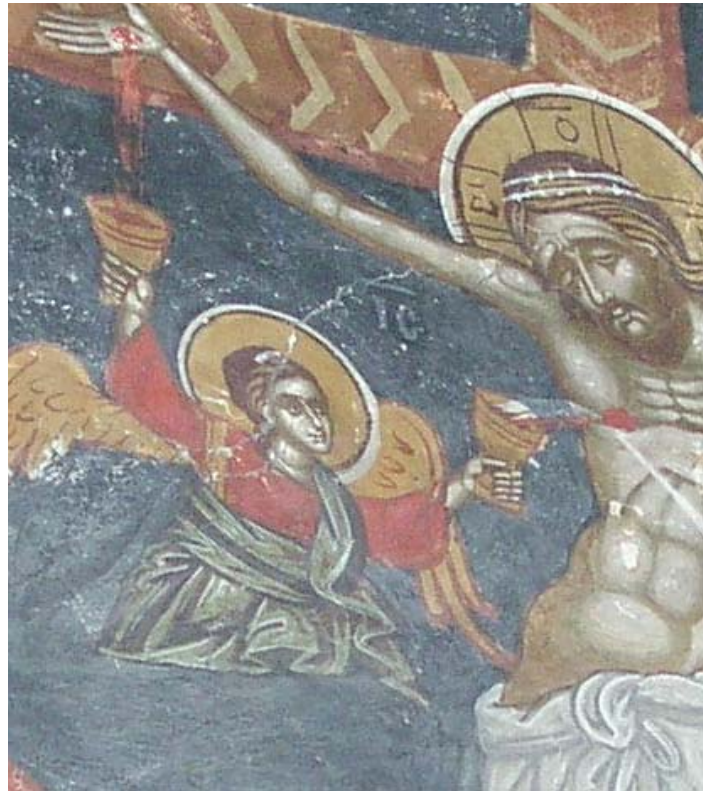
Εικ. 116. Η Βαϊτοφόρος.



Εικ.117 . Η Σταύρωση.



Εικ. 118. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση. Ο Ήλιος.



Εικ. 120. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση. Άγγελος που συλλέγει το αίμα του Χριστού.



Εικ. 119. Λεπτομέρεια από τη Σταύρωση. Η Σελήνη.



Εικ. 121. Η Κάθοδος στον Άδη .



Εικ. 121. Η Ανάσταση «δυτικού τύπου».



Εικ. 122. Η Ανάληψη.



Εικ. 123. Η Πεντηκοστή.



Εικ. 124. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.
Παλαιότερη φωτογραφία (φωτ. Αν. Τούρτα).



Εικ. 125. Η Κοίμηση της Θεοτόκου
Σημερινή κατάσταση της παράστασης.



Εικ. 126. Λεπτομέρεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου: Νεφέλες που μεταφέρουν Αποστόλους.



Εικ.127. Η Βρεφοκτονία του Ηρώδη.



Εικ. 128. Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό.



Εικ. 129. Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό.



Εικ. 130. Η Ευλογία των παιδων.



Εικ. 131. Η Ίαση του παραλυτικού.



Εικ. 132. Η Ίαση δύο δαιμονιζομένων στα Γάδαρα.



Εικ. 133. Η Ίαση δύο τυφλών.



Εικ. 134. Η Ίαση του κωφού.



Εικ. 135. Η Ίαση του λεπρού.



Εικ. 136. Η Ίαση της Πεθεράς του Πέτρου.



Εικ. 137. Η Ίαση της ξηράς χειρός.



Εικ. 138. Η Κλήση του Ματθαίου.



Εικ. 139. Η άκαρπη συκιά.



Εικ. 140. Ο Χριστός και η Μοιχαλίδα.



Εικ. 141. Η συνάντηση του Χριστού με τον Ζακχαίο.



Εικ. 142. Ἡ ἴαση τῆς Μαρίας Μαγδαληνῆς.



Εικ. 143. Ὁ γάμος στὴν Κανά.



Εικ. 144. Το δείπνο στὴν οἰκία τοῦ Σίμωνα τοῦ λεπροῦ.



Εικ. 145. Η Κατάπαυση της τρικυμίας.



Εικ. 146. Η Ίαση της κόρης της Χαναναίας.



Εικ. 147. Η Ίαση της συγκύπτουσας.



Εικ. 148. Η Ίαση του κυλλού



Εικ. 149. Η ίαση του υδρωπικού



Εικ. 150. Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων.



Εικ. 151. Η Ίαση των τυφλών και των χωλών.



Εικ. 152. Η Ίαση των δέκα λεπρών.



Εικ. 153. Η Ίαση της αιμορροούσας.



Εικ. 154. Η Ίαση του δαιμονιζομένου.



Εικ. 155. Η Ίαση της κόρης του αρχισυναγώγου.



Εικ. 156. Η Παραβολή του Τελώνου και του Φαρισαίου.



Εικ. 157. Η Παραβολή του Ασώτου.



Εικ. 158. Ο Νιπήρας.



Εικ.159. Ο Μυστικός Δείπνος.



Εικ.160. Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών.



Εικ. 161. Η Προδοσία.



Εικ.162 . Ο Πέτρος και ο Μάγος.



Εικ. 163. Ο Απαγχονισμός του Ιούδα.



Εικ. 164. Η Κρίση των αρχιερέων.



Εικ.165. Η Άρνηση του Πέτρου.



Εικ. 166. Η Μεταμέλεια του Ιούδα.



Εικ.167. Η προσαγωγή του Χριστού στο πραιτώριο.



Εικ. 168. Η Απόνιση του Πιλάτου.



Εικ. 169. Ο Εμπαιγμός του Χριστού.



Εικ. 170. Η Μαστίγωση του Χριστού.



Εικ. 171. Ο Ελκόμενος.



Εικ. 172. Η Ανάβαση στο Σταυρό.



Εικ. 173. Η Αποκαθήλωση.



Εικ. 174. Ο Επιτάφιος Θρήνος και ο Ενταφιασμός.



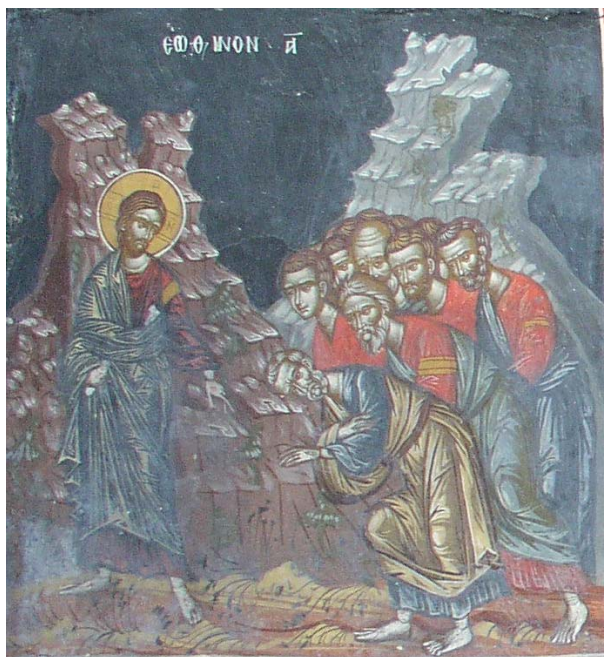
Εικ. 175. Το Σφράγισμα του Λίθου.



Εικ. 176. Οι Μυροφόρες στο μνήμα.



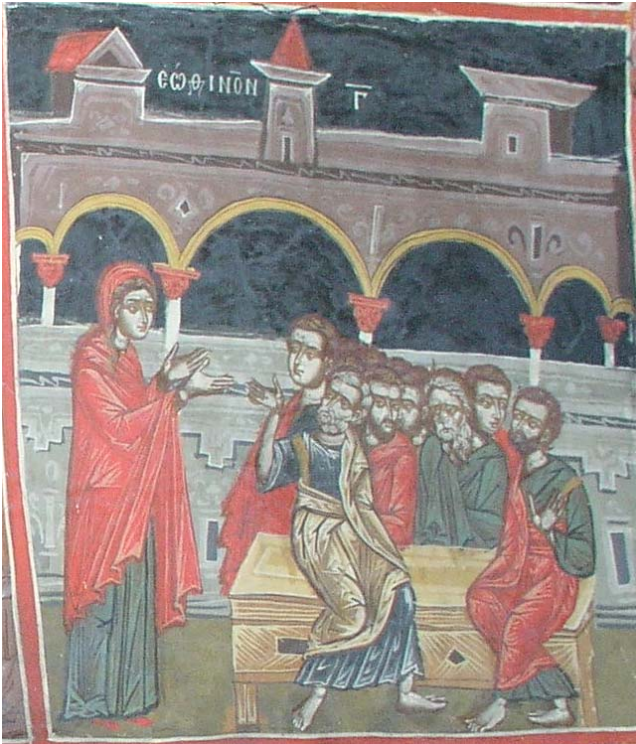
Εικ. 177. Το χαιρε των Μυροφόρων.



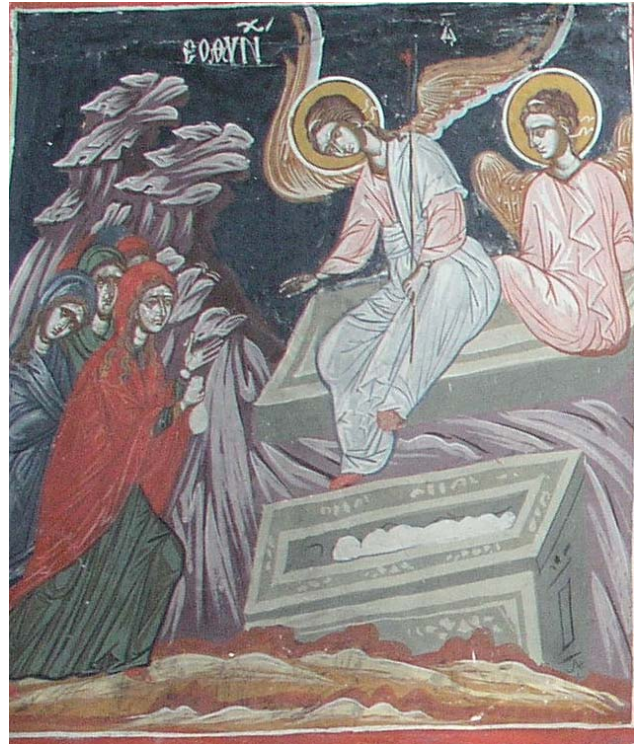
Εικ. 178. Εωθινό Α'.



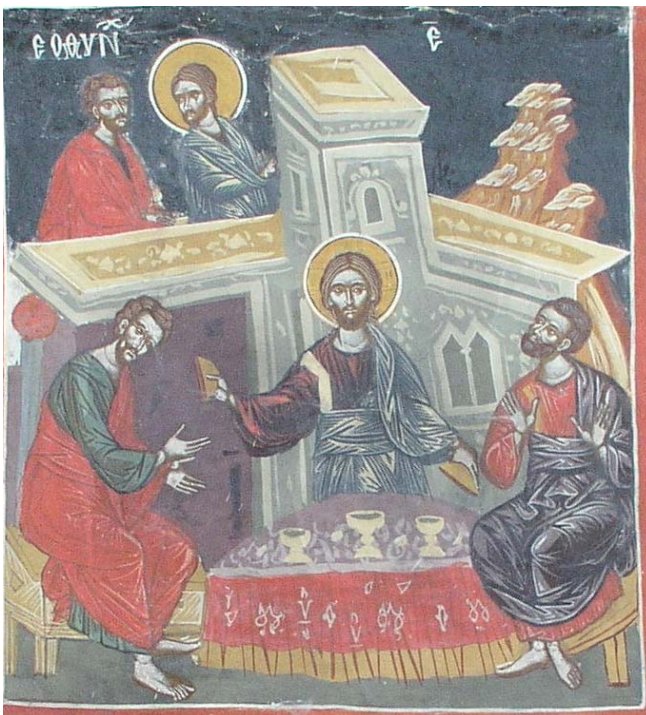
Εικ. 179. Εωθινό Β'.



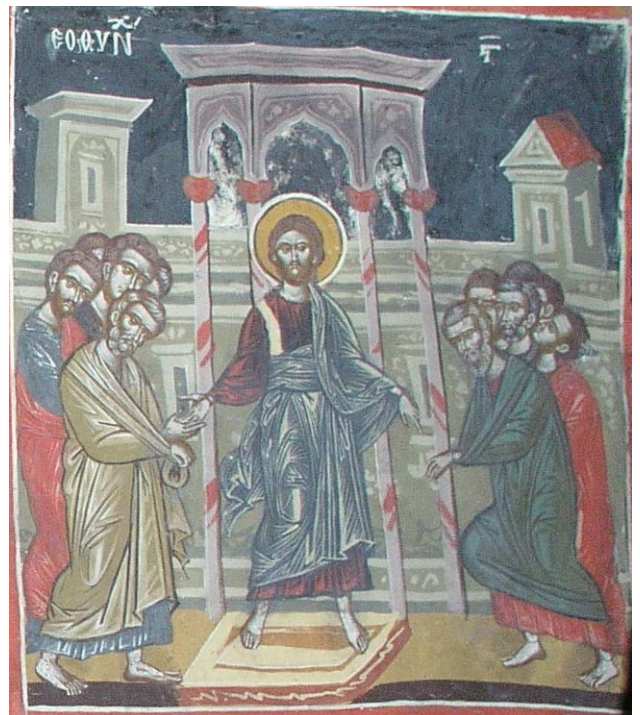
Εικ. 180. Εοθινό Γ'.



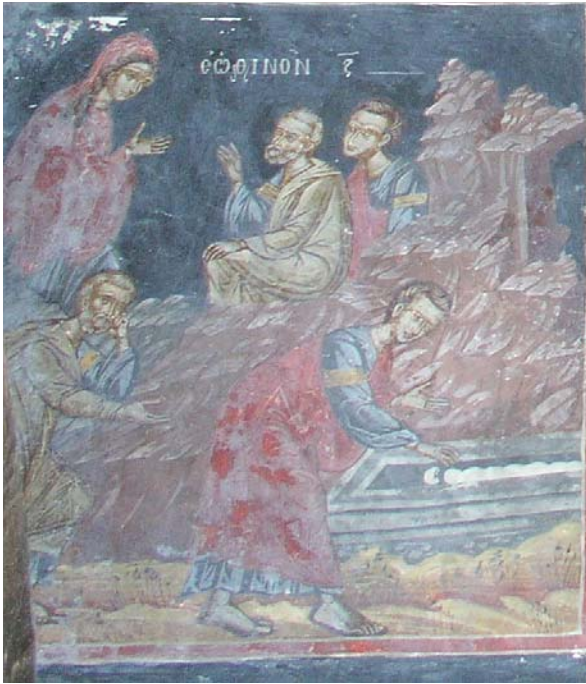
Εικ. 181. Εοθινό Δ'.



Εικ. 182 . Εοθινό Ε'.



Εικ. 183. Εοθινό ΣΤ'.



Εικ. 184. Εοθινό Ζ'.



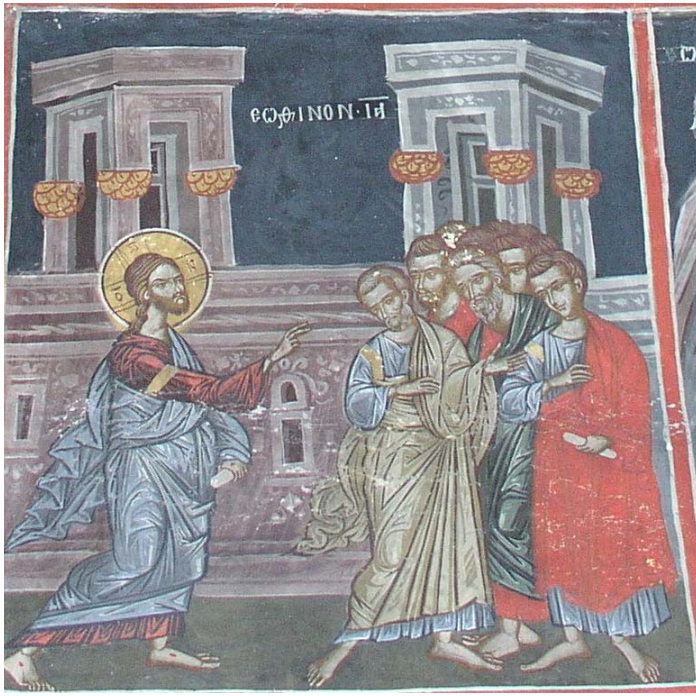
Εικ. 185. Εοθινό Η'.



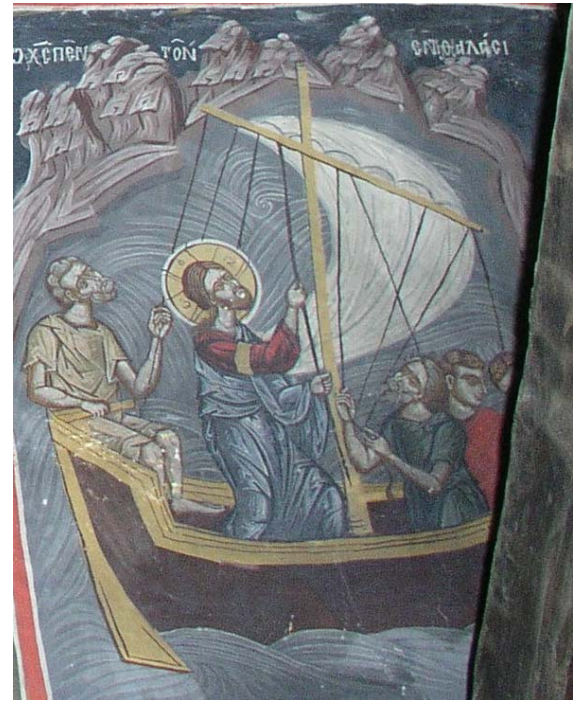
Εικ. 186. Εοθινό Θ'.



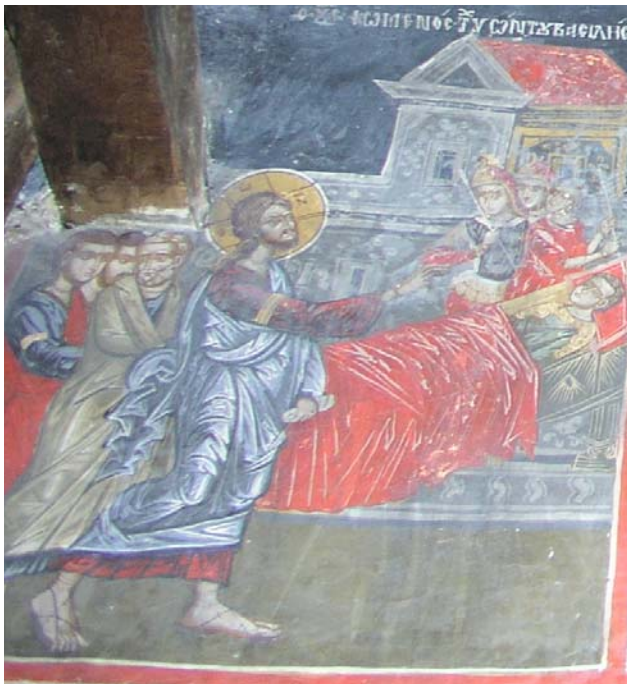
Εικ. 187. Εοθινό Ι'.



Εικ. 188. Εωθινό ΙΑ'.



Εικ.199. «Ο Χριστός βαδίζει στα κύματα».



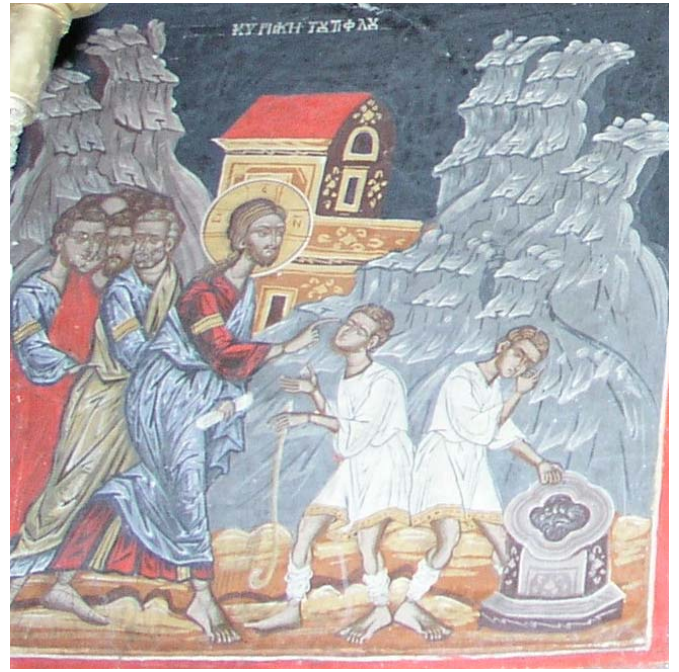
Εικ. 200. Η Ίαση του υιού του βασιλίσκου.



Εικ. 201. «Η Κυριακή του Παραλύτου».



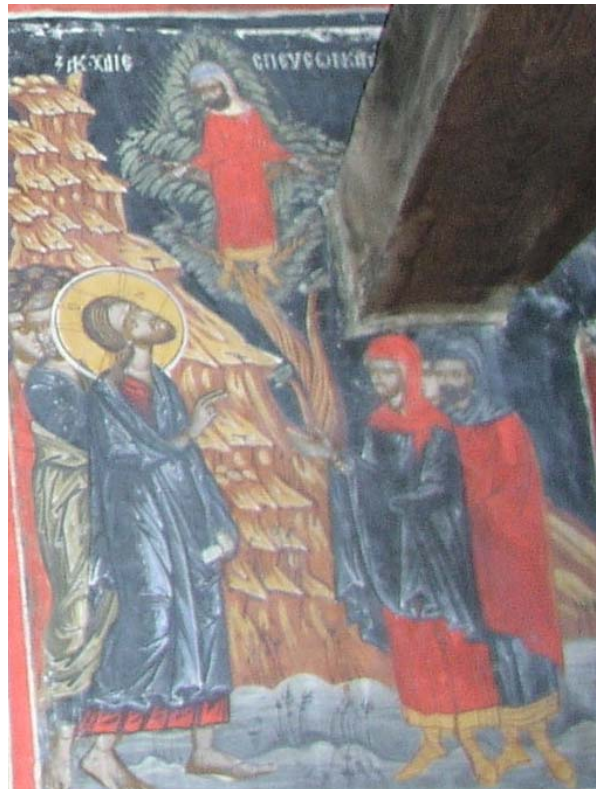
Εικ. 202. «Η Κυριακή της Σαμαρείτιδος».



Εικ. 203. «Η Κυριακή του τυφλού».



Εικ. 204. Η Θεραπεία της Πεθεράς του Πέτρου.



Εικ. 205. Η συνάντηση του Χριστού με το Ζακχαίο.



Εικ. 206. Η Γέννηση του Προδρόμου.



Εικ. 207. Η Αποτομή του Προδρόμου.



Εικ. 208. Ο Δανιήλ στο
λάκκο των λεόντων.



Εικ. 209. Οι Τρεις Παιδες εν Καμίνω.



Εικ. 210. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.



Εικ. 211. Η Αγία Τριάδα.



Εικ. 212. Ο Παλαιός των Ημερών με έξι αρχαγγέλους.



Εικ. 213. (Λεπτομέρεια της εικ. 212)
Ο Παλαιός των Ημερών.



Εικ. 214. (Λεπτομέρεια της εικ.213)
Αρχάγγελος σε στηθάριο.



Εικ.212 Δίκαιοι σε στηθάρια, Ο Ιωράμ, Ο Οζίας και ο Ιωθάμ.



Εικ. 213. Οι Τρεις Παιδες (οι εν τη Καμίνω) σε στηθάρια.



Εικ. 214. Προπάτορες σε στηθάρια Ο Ιούδας, ο Ιακώβ και ο Ισαάκ.



Εικ. 215. Ολόσωμοι άγιοι της κάτω ζώνης: Ο άγιος Βονιφάτιος, αδιάνγνωστος άγιος, ο άγιος Γοβδελάας, ο άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης και ο άγιος Τρύφων.



Εικ. 216. Ἄγιοι ἰατροί: Ὁ ἅγιος Δαμιανός, ὁ ἅγιος Παντελεήμων καὶ ὁ ἅγιος Κοσμάς .



Εικ. 217. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.



Εικ. 218. Ἡ Παναγία Βρεφοκρατούσα.



Εικ. 219. Ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος.



Εικ. 220. Ο άγιος Δημήτριος.



Εικ. 221. Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ με ποτήριο.



Εικ. 222. Ο άγιος Σεβαστιανός.



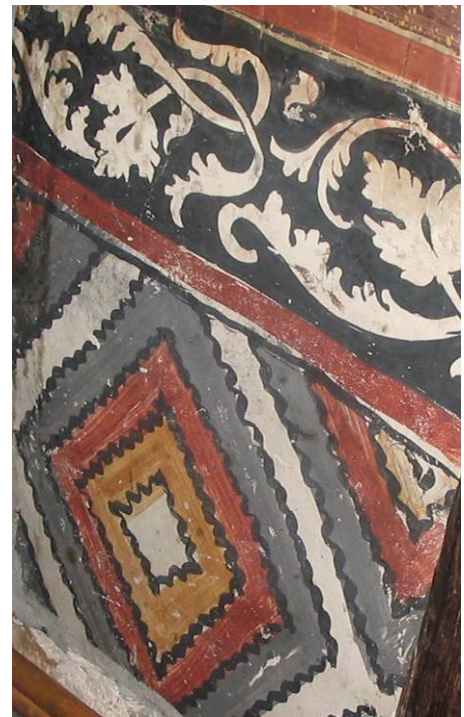
Εικ. 223. Η ένθρονη Παναγία στο υπέρθυρο του νάρθηκα.



Εικ. 224. Γραπτό κόσμημα.



Εικ. 225. Γραπτό κόσμημα.



Εικ. 226. Γραπτά κοσμήματα.



Εικ. 227. Γραπτό κόσμημα.



Εικ. 228. Αποτροπαϊκός σταυρός στην είσοδο.



Εικ. 229. Αποτροπαϊκός σταυρός στην είσοδο.



Εικ. 230. Αγ. Νικόλαος Θωμάνου:
η αγία Παρασκευή κεφαλοφόρος.



Εικ. 231. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης:
ο άγιος Γεώργιος κεφαλοφόρος.



Εικ. 232. Αγ. Νικόλαος Θωμάνου:
Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικ. 233. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης:
Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



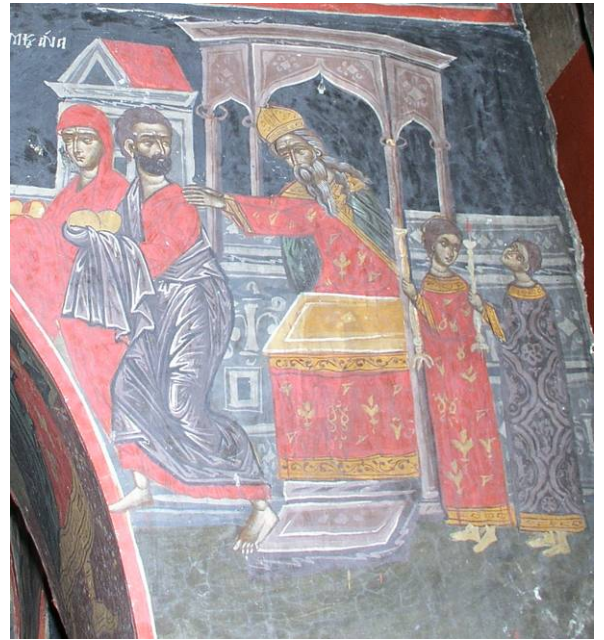
Εικ. 234. Αγ. Νικόλαος Θωμάνου: Ζώνη με στηθάρια.



Εικ. 235. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Ζώνη με στηθάρια.



Εικ. 236. Τύρναβος, Μονή Προφήτη Ηλία:
Η Άρνηση των προσφορών.



Εικ. 237. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης:
Η Άρνηση των προσφορών.



Εικ. 238. Τύρναβος, Μονή Προφήτη Ηλία:
Το μαρτύριο του Αγ. Ζαχαρία.



Εικ. 239. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης:
Το μαρτύριο του Αγ. Ζαχαρία.



Εικ. 240. Δεσποτική εικόνα της Θεοτόκου από τον πρώτο ναό Αγ. Δημητρίου στη Σιάτιστα.



Εικ. 241-243. Λεπτομέρειες από παραστάσεις της Μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου, που παρουσιάζουν ομοιότητες με την εικ. 240.



Εικ. 244. Δεσποτική εικόνα του Χριστού από τον πρώτο ναό Αγ. Δημητρίου στη Σιάτιστα.



Εικ. 245-246. Λεπτομέρειες από παραστάσεις της Μονής Μεταμόρφωσης Δρυοβούνου, που παρουσιάζουν ομοιότητες με την εικ. 244.



Εικ. 247. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου:
Υπογραφή του ζωγράφου Νικόλαου σε ασπίδα αγίου της κάτω ζώνης.



Εικ. 248. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου: Παράσταση του «Άνωθεν οί προφήται».



Εικ. 249. (Λεπτομέρεια της εικ.248)
Επιγραφή του «εν κροσσωτής χρυσής»
στο μαφόριο της Θεοτόκου.



Εικ. 250. (Λεπτομέρεια της εικ. 248).
Έκτυπος φωτοστέφανος.



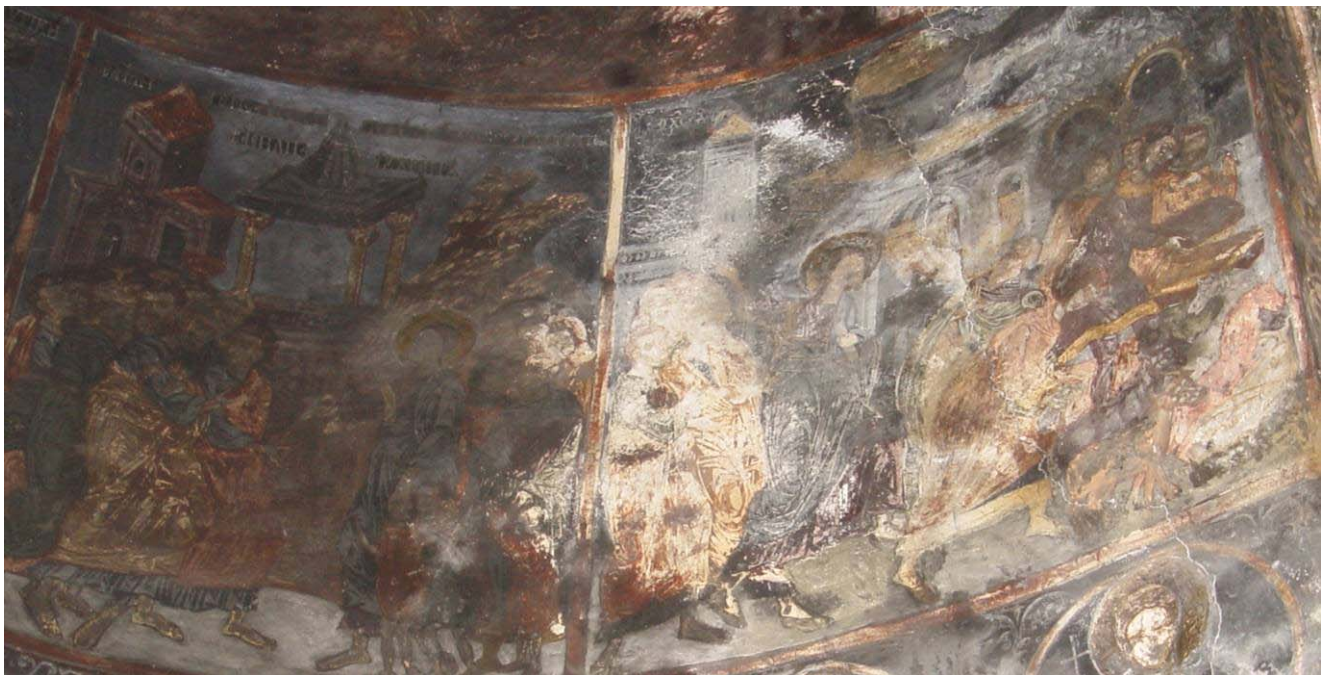
Εικ. 251. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως τη Θεοτόκου:
Ο Χριστός Μέγας Αρχιερέας στο θόλο της πρόθεσης.



Εικ. 252. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου: Άγιοι της κάτω ζώνης.



Εικ. 253. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου: παραστάσεις στο νότιο χορό (Η Βάπτιση, η Έγερση του Λαζάρου, ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό και η Ίαση του υιού του βασιλίσκου).



Εικ. 254. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου: παραστάσεις στο βόρειο χορό (Η Ευλόγηση των παιδών και η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό).



Εικ. 255. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοίμησης Θεοτόκου: Ο άγιος Γρηγόριος Ακραγαντίνων.



Εικ. 256. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας με παρόμοια ενδύματα.



Εικ. 257. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου: στηθάρια με μάρτυρες στο βόρειο χορό.



Εικ. 258. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Στηθάρια με μάρτυρες.



Εικ. 259. Σπήλαιο Γρεβενών, Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου: Γραπτό κόσμημα.



Εικ. 260. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Γραπτό κόσμημα.



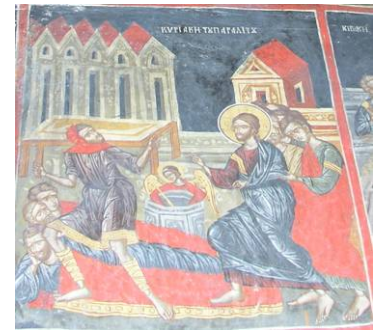
Εικ. 261. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Η Έγερση του Λαζάρου.



Εικ. 262. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Έγερση του Λαζάρου.



Εικ. 263. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά.



Εικ. 264. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά.



Εικ. 265. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Η Βαϊοφόρος.



Εικ. 266. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Βαϊοφόρος.



Εικ. 267. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Ομάδα αγίων με προεξάρχοντες τον άγιο Γεώργιο κεφαλοφόρο και τον άγιο Δημήτριο.



Εικ. 268-269. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Ο άγιο Γεώργιος κεφαλοφόρος και ο άγιο Δημήτριος.



Εικ. 270. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Ο προφήτης Ηλίας.



Εικ. 271. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Ο προφήτης Ηλίας.



Εικ. 272. Νονο Χορονο, νάρθηκας καθολικού: Στηθάρια με μάρτυρες.



Εικ. 273. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: στηθάρια παρόμοια με αυτά της εικ. 272.



Εικ. 274. Ζέρμα, Μονή Θεοτόκου: Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό.



Εικ. 275. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό.



Εικ. 276. Ζέρμα, Μονή Θεοτόκου: Η Κάθοδος στον Άδη.



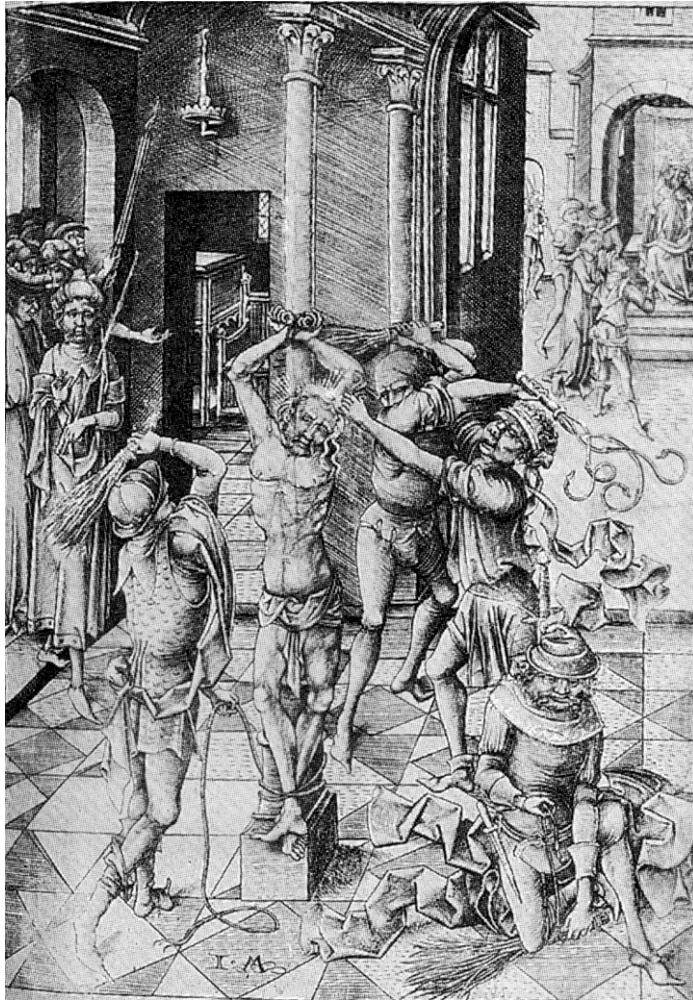
Εικ. 277. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Κάθοδος στον Άδη.



Εικ. 278. Ζέρμα, Μονή Θεοτόκου: Η Μετάσταση της Θεοτόκου.



Εικ. 279. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Μετάσταση της Θεοτόκου.



Εικ. 280. Israhel van Meckenem, Μαστίγωση, από σειρά 12 χαλκογραφιών με θέματα από τα Πάθη του Χριστού.



Εικ. 281. Δρύόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Η Μαστίγωση.



Εικ. 282. Νυρεμβέργη, Germanisches Nationalmuseum, Άγιος Σεβαστιανός, έργο με αδιάγνωστο μονόγραμμα, που φέρει χρονολογία 1512.



Εικ.283. Δρυόβουνο, Μονή Μεταμόρφωσης: Ο άγιος Σεβαστιανός.