



ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ
ΟΡΘΟΔΟΞΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ
ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΟΡΘΟΔΟΞΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ



Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού
βραβεύτηκε από το
Συμβούλιο της Ευρώπης με το
«Βραβείο Μουσείου» 2005

Στην έκδοση του καταλόγου συνέβαλε το Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου

Εικόνα εξωφύλλου: Αρ. Κατ. 53

Επιμέλεια κειμένων: Τζένη Αλιμπάνη

Φωτογραφίες εικόνων:

Μάκης Σκιαδαρέσης: 1-2, 4-9, 13, 16-20, 22-28, 30-37, 39, 41, 44-49, 53-58, 60-71

Γιώργος Φαφαλής: 3, 10-12, 14-15, 21, 29, 38, 40, 42-43, 50-52, 59, 72

Φωτογραφίες τόπων και μνημείων:

Αναστασία Τούρτα, Νικόλαος Βρανίκας, Αρχείο 10ης ΕΒΑ: (φωτ. σελ. 168)

Επεξεργασία χάρτη: Αθανασία Λιμπέρη, Στέφανος Σερδάρης

Καλλιτεχνική επιμέλεια: Ραχήλ Μισοδραχή-Καπόν

Καλλιτεχνικός σύμβουλος: Μωυσής Καπόν

Απαγορεύεται η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιληπτική, καθώς και η απόδοση κατά παράφραση ή διασκευή του περιεχομένου του βιβλίου με οποιονδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη. Σύμφωνα με το νόμο 2121/1993 και τους κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

© 2006 ΕΥΡΩΠΑΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ, www.mbp.gr

ISBN 960-89061-0-5

ΠΑΡΑΓΩΓΗ  ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΠΟΝ
www.kaponeditions.gr e-mail: kapon_ed@otenet.gr

 Zavorda
Library



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΟΡΘΟΔΟΞΕΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΕΣ ΤΗΣ ΑΛΒΑΝΙΑΣ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ
ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ: ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ: ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ

Θεσσαλονίκη

14 Μαρτίου - 12 Ιουνίου 2006



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΜΝΗΜΕΙΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη
Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, Θεσσαλονίκη
Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης, Κορυτσά

ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Αναστασία Τούρτα
Δρ., Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΠΑΡΑΚΟΛΟΥΘΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ

Νίκος Ζίας
Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών
Πρόεδρος του Δ.Σ. του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων

Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου
Επίτιμη Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού
Διευθύντρια Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων

Αναστασία Τούρτα
Δρ., Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

Lorenc Glozheni
Διευθυντής Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

Δήμητρα Λαζίδου, *Υπεύθυνη*
οργάνωσης της συντήρησης
Δήμητρα Δροσάκη, Βάιος Γανίτης
Ηλέκτρα Καραγιαννίδου
Πάυλος Μπεϊνιάς, Φωτεινή Μπέλτσι
Αθηνά Ντούση, Αναστασία Σιάκκα
Αικατερίνη Ταλάρου, Ιωάννα Τζινίκου

Αμαλία Παπαδοπούλου, Tatiana Caca
Gloreta Kaçaku, Romeo Kallço
Sotirag Kuqali, Kristofor Naslazi, Genti
Proko, Eduard Rehova, Κοσο Ristani

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ

Σταμάτης Ζουμπουρτικούδης
Ελευθερία Παπαδοπούλου

ΜΕΤΑΦΟΡΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Σταμάτιος Χονδρογιάννης,
Αρχαιολόγος, Υπεύθυνος οργάνωσης
της μεταφοράς
Δήμητρα Λαζίδου, *Συντηρήτρια*
Δήμητρα Δροσάκη, *Συντηρήτρια*
Βάιος Γανίτης, *Συντηρητής*

ΟΡΓΑΝΩΣΗ ΤΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

ΓΕΝΙΚΟΣ ΣΥΝΤΟΝΙΣΜΟΣ

Αναστασία Τούρτα

Δρ., Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

ΜΟΥΣΕΙΟΛΟΓΙΚΗ - ΜΟΥΣΕΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΛΕΤΗ

Αναστασία Τούρτα, *Αρχαιολόγος*, Γεωργία Σκορδαλή, *Αρχιτέκτων*

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΕΠΟΠΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ - ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΕΦΑΡΜΟΓΩΝ

Αναστασία Τούρτα, *Αρχαιολόγος*
Ευγενία Δρακοπούλου, *Αρχαιολόγος*
Σταμάτιος Χονδρογιάννης, *Αρχαιολόγος*
Αθανασία Λιμπέρη, *Καλλιτέχνης*
Πλαστικών Τεχνών
Δήμητρα Λαζίδου, *Συντηρήτρια*
Δήμητρα Δροσάκη, *Συντηρήτρια*
Αναστάσιος Μπέλλας, *Σχεδιαστής*
Πολυμέσων
Στέφανος Σερδάρης, *Εργοδηγός*

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΠΟΠΤΙΚΟΥ ΚΑΙ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ

Αθανασία Λιμπέρη, *Καλλιτέχνης*
Πλαστικών Τεχνών
Στέφανος Σερδάρης, *Εργοδηγός*

ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ

Αναστάσιος Μπέλλας, *Σχεδιαστής*
Πολυμέσων

ΛΗΨΕΙΣ SLIDES - VIDEO

Αναστασία Τούρτα, *Αρχαιολόγος*
Νικόλαος Βρανίκας, *Αρχιτέκτων*
Αναστάσιος Μπέλλας, *Σχεδιαστής*
Πολυμέσων

ΜΕΛΕΤΗ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ιωάννης Ηλιάδης, *Δρ., Ηλεκτρολόγος –*
Μηχανολόγος

ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ιωάννης Ηλιάδης, *Δρ., Ηλεκτρολόγος –*
Μηχανολόγος
Αναστάσιος Σγουρομάλλης,
Ηλεκτρολόγος
Γεώργιος Γαλανάκης, *Ηλεκτρολόγος*
Δημήτριος Σαββόπουλος, *Ηλεκτρολόγος*

ΤΕΧΝΙΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

Στέφανος Σερδάρης, *Εργοδηγός*
Ιωάννης Λαγός, *Τεχνικός*
Ιωάννης Κωνσταντινίδης, *Τεχνικός*
Γεώργιος Αλεξανδρής, *Τεχνικός*

Βασίλειος Ρέμβος, *Τεχνικός*
Κωνσταντίνος Συκιάρης, *Τεχνικός*
Γεώργιος Λεοντίεφ, *Ηλεκτρονικός*

ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

Ελένη Περιστεροπούλου, *Οικονομολόγος*

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΚΗ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ

Ελισάβετ Νικολαΐδου

ΚΑΤΑΣΚΕΥΕΣ - ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ

Octanorm Hellas, *Σύστημα ανάρτησης*
οροφής
Χρήστος Τσευγούλης, *Μεταλλικές*
κατασκευές
Whale Graphics, *Εκτυπώσεις*
Graficom, Λεζάντες

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΣ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΣ

Radiant Technologies S.A.

ΔΗΜΟΣΙΟΠΟΙΗΣΗ - ΠΡΟΒΟΛΗ

Έφη Κατσονάικα, *Υπεύθυνη Επικοινωνίας*

Η έκθεση «Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς», που παρουσιάζεται στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη, συνιστά γεγονόςς πολλαπλής σημασίας και όχι μόνον εικαστικού ενδιαφέροντος. Η έκθεση είναι το επιστέγασμα ενός διακρατικού προγράμματος συνεργασίας του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού και του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων με το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς, το οποίο ολοκληρώθηκε με απόλυτη επιτυχία. Ένα πενταετές πολυεπίπεδο πρόγραμμα που κάλυψε τους τομείς της συντήρησης, της επιμόρφωσης, της επιστημονικής έρευνας και της μουσειακής έκθεσης και υλοποιήθηκε εξ ολοκλήρου στο άρτιο, πρόσφατα βραβευμένο από το Συμβούλιο της Ευρώπης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

Στη διάρκεια των πέντε ετών συντηρήθηκε υποδειγματικά ικανός αριθμός βυζαντινών και μεταβυζαντινών εικόνων του Μουσείου της Κορυτσάς, εξαιρετικής καλλιτεχνικής και ιστορικής σημασίας: επιμορφώθηκαν οι συντηρητές του αλβανικού μουσείου στις νέες μεθόδους και τεχνολογίες συντήρησης εικόνων· οργανώθηκε μια ευφάνταστη έκθεση που παρουσιάζει – με τη βοήθεια των νέων τεχνολογιών – τις συντηρημένες εικόνες σε συνάρτηση με τα μνημεία και τους τόπους προέλευσής τους· συντάχθηκε τέλος ο ανά χειράς καλαίσθητος κατάλογος, το περιεχόμενο του οποίου αποτελεί συμβολή στην επιστημονική έρευνα. Η επίτευξη όλων των ανωτέρω έγινε δυνατή χάρη στη σύμπνοια, την έμπνευση και τον ζήλο με τον οποίο εργάστηκαν πολλοί άνθρωποι και από τις δύο πλευρές.

Η σημασία λοιπόν του προγράμματος είναι προφανής διότι συνέβαλε στη διάσωση έργων της βυζαντινής κληρονομιάς, η οποία αποτελεί ουσιώδες συστατικό του ευρωπαϊκού πολιτισμού· προώθησε τη συνεργασία των δύο χωρών στον ευαίσθητο τομέα του πολιτισμού, με τη μεταφορά της σχετικής τεχνογνωσίας προς τη γειτονική χώρα και ανέδειξε τον – με ιστορικές καταβολές – ρόλο της Θεσσαλονίκης στα Βαλκάνια, ως κέντρου αναφοράς πολιτισμού και ανάπτυξης, καθώς τα δύο ελληνικά ιδρύματα που υλοποίησαν το πρόγραμμα – το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και το Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων – εδρεύουν στην πόλη.

Σ' έναν ανήσυχο κόσμο, όπως ο σημερινός, παρόμοιες συνεργασίες αναδεικνύουν την ενοποιητική δύναμη του πολιτισμού και έναν ασφαλή δίαυλο επικοινωνίας και αλληλοκατανόησης. Γι' αυτό τέτοιες προσπάθειες θα πρέπει να ενθαρρυνθούν και να συνεχισθούν.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΒΟΥΓΓΑΡΑΚΗΣ
Υπουργός Πολιτισμού



CULZIN
KAVVA
KIA
POERA
TAKAM
SHAMOLLI

ALL
KHAN
PS
A

LEPP

PS
T

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟΝ	10
ΝΙΚΟΣ ΖΙΑΣ <i>Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών Πρόεδρος του Δ.Σ. του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων</i>	
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ	12
ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ <i>Δρ., Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού</i>	
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ	15
LORENC GLOZHENI <i>Διευθυντής του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς</i>	
ΧΑΡΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ	17
Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΛΒΑΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 10ο ΕΩΣ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ	18
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ <i>Ομότιμος Καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Ακαδημαϊκός</i>	
Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ	26
ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ <i>Κύρια Ερευνήτρια του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών</i>	
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ	30
ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ <i>Λήμματα Καταλόγου 1-72</i>	
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	203
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ	206

ΠΡΟΚΕΙΜΕΝΟΝ

Στην έκθεση

«Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας.

Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς»

Το Βυζάντιο, κατά τη διάρκεια της μακράς ιστορίας του, υπήρξε κράτος πολυεθνικό με κύριο συνεκτικό δεσμό την Ορθόδοξη Εκκλησία, καθώς και – από τον 6ο αιώνα και μετά – την ελληνική γλώσσα, εδραζόμενο διοικητικά στη ρωμαϊκή νομική παράδοση.

Στοιχώντας στην οικουμενική αυτή διάσταση της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας, το Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων (ΕΚΒΜΜ), Νομικό Πρόσωπο Ιδιωτικού Δικαίου εποπτευόμενο από το Ελληνικό Υπουργείο Πολιτισμού, αλλά και συνεργαζόμενο με την UNESCO, το Συμβούλιο της Ευρώπης, καθώς και άλλους Ευρωπαϊκούς και Διεθνείς Οργανισμούς, διευρύνει τον ορίζοντά του μελέτης και μέριμνας σε βυζαντινά μνημεία, που διασώζονται σε όλο τον χώρο, όπου κατά καιρούς εκτεινόταν η Βυζαντινή Αυτοκρατορία ή διατελούσαν κάτω από τις καλλιτεχνικές επιδράσεις της. Κύριος σκοπός αυτής της στοχοθεσίας είναι η συμβολή στη μελέτη, διάσωση και προβολή της πολύτιμης για όλο τον κόσμο πολιτιστικής αυτής κληρονομιάς. Αποσκοπεί ακόμη στη διασύνδεση των λαών που είναι σήμερα επιμέρους κληρονόμοι αυτής της παράδοσης, εντός βέβαια των σημερινών εθνικών τους συνόρων. Η συμβολή αυτή είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς πραγματοποιείται μέσω του καλλιτεχνικού έργου που μορφοποιεί τα βαθύτερα σκιρτήματα της ψυχής και μάλιστα της θρησκευτικής τέχνης, η οποία ανταποκρίνεται σε θεμελιώδη υπαρξιακά ερωτήματα.

Η έκθεση των Εικόνων από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας, από τη Συλλογή του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς, που παρουσιάζεται στο λαμπρό Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης, είναι μία ενδεικτική αυτού του οραματισμού δραστηριότητα.

Οι εικόνες, που επελέγησαν από το Μουσείο της Κορυτσάς από τη Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού και μέλος του Δ.Σ. του ΕΚΒΜΜ Δρ. Αναστασία Τούρτα (που ταξίδευσε πολλές φορές στην Αλβανία για τον σκοπό αυτόν), συντηρήθηκαν στα σύγχρονα και άρτια εξοπλισμένα εργαστήρια του Μουσείου από συντηρητές του Μουσείου υπό την εποπτεία της συντηρήτριας Δήμητρας Λαζίδου, καθώς και από εκπαιδευόμενους στις σύγχρονες τεχνικές και μεθόδους αλβανούς συντηρητές.

Επετεύχθη έτσι η εκπαίδευση των συντηρητών, η έρευνα με μέσα υψηλής τεχνολογίας και τελικά η συντήρηση 88 εικόνων βυζαντινής τεχνοτροπίας, που χρονολογούνται από τον 14ο έως τον 19ο αιώνα με ελληνικές επιγραφές, επιβεβαιώνοντας τους συνεκτικούς δεσμούς της Ορθοδοξίας και της ελληνικής γλώσσας, καθώς και γενικότερα της ελληνικής παιδείας τόσο στη βυζαντινή, όσο και στη μεταβυζαντινή περίοδο στις περιοχές αυτές.

Η δραστηριότητα αυτή δεν είναι ένα μεμονωμένο γεγονός στον χώρο της Αλβανίας. Το ΕΚΒΜΜ, σε συνεργασία με τον Αρχιεπίσκοπο Τιράνων και πάσης Αλβανίας κ.κ. Αναστάσιο, αναστηλώνει την Εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Ζερβάτι, έργο που βρίσκεται κοντά στην ολοκλήρωση του.

Η συνεργασία στη διάσωση των βυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων στην Αλβανία ελπίζουμε ότι θα συνεχισθεί και θα διευρυνθεί.

Οι δραστηριότητες του ΕΚΒΜΜ επεκτείνονται και στις άλλες βαλκανικές χώρες (Σερβία, FYROM, Βουλγαρία), αλλά και σε χώρες της Μέσης Ανατολής (Ιορδανία, Συρία, Παλαιστίνη), συνδυάζοντας την επιστημονική έρευνα (π.χ. ανασκαφές) με τη σωστική επέμβαση (π.χ. συντήρηση ψηφιδωτών) και την εκπαίδευση (Πανεπιστήμιο Δαμασκού).

Στο καθαρά επιστημονικό ερευνητικό πεδίο σημειώνουμε ενδεικτικά τη δημιουργία Βάσης Δεδομένων για τα βυζαντινά μνημεία τα εγγεγραμμένα στον κατάλογο των Μνημείων της Παγκόσμιας Πολιτιστικής Κληρονομιάς της UNESCO, τα ερευνητικά προγράμματα σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο του Princeton για τον ρόλο της αρχιτεκτονικής στη ζωγραφική, που θα καταλήξουν σε μια μεγάλη έκθεση με τίτλο «Architecture as Icon» και το πρόγραμμα ηλεκτρονικής καταγραφής «Άννα Κομνηνή» ενταγμένο στην Κοινωνία της Πληροφορίας.

Με τις δραστηριότητες αυτές το ΕΚΒΜΜ έχει την αίσθηση ότι εκπληρώνει εκ μέρους της Ελλάδας ένα μέρος του χρέους της για τη μελέτη, διάσωση και προβολή της βυζαντινής κληρονομιάς στην οικουμενική της διάσταση, καθώς της έχει τύχει ο κλήρος, αλλά και η ευθύνη, να διατηρεί ζωντανούς, χωρίς διακοπή, τους δύο κύριους συνεκτικούς άξονες του Βυζαντίου: Ορθοδοξία και γλώσσα.

*Καθηγητής ΝΙΚΟΣ ΖΙΑΣ
Πρόεδρος του Δ.Σ. του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών
και Μεταβυζαντινών Μνημείων*

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΥΝΤΗΡΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΚΘΕΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ, ΤΟ ΧΡΟΝΙΚΟ ΜΙΑΣ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑΣ

Η έκθεση «Εικόνες από τις Ορθόδοξες Κοινότητες της Αλβανίας. Συλλογή Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς» φέρνει για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό εικόνες από τη γειτονική χώρα, από τις κεντρικές και νότιες, κατεχοχήν ορθόδοξες, περιοχές της εικόνες που καλύπτουν χρονικό εύρος έξι αιώνων, από τον 14ο έως τον 19ο, και προσφέρουν ένα πανόραμα της θρησκευτικής ζωγραφικής που καλλιεργήθηκε στις περιοχές αυτές.

Οι εικόνες του 14ου-15ου αιώνα προέρχονται κυρίως από την περιοχή της Κορυτσάς και μάλιστα από τα ασκητήρια της Μεγάλης Πρέσπας, γύρω από την οποία αναπτύχθηκε, την εποχή αυτή, ένας ιδιότυπος αναχωρητισμός με ιδρύσεις ασκητηρίων σε δυσπρόσιτα παραλίμνια σπήλαια. Πολλά από τα ασκητήρια αυτά σώζονται έως σήμερα τόσο στο αλβανικό, όσο και στο ελληνικό τμήμα της λίμνης. Οι εικόνες, όπως άλλωστε και οι τοιχογραφίες που κοσμούν τα ασκητήρια, προσγράφονται στη δραστηριότητα των εργαστηρίων της Καστοριάς και της Αχρίδας και ορισμένες αντανακλούν την παλαιολόγεια τέχνη της Κωνσταντινούπολης. Άλλωστε η αυτοκέφαλη Αρχιεπισκοπή Αχρίδας – την οποία ίδρυσε το 1019/20 ο αυτοκράτορας Βασίλειος Β΄, μετά την καθυπόταξη του τσαρικού κράτους του Σαμουήλ, που είχε κέντρο την Πρέσπα αρχικά και μετά την Αχρίδα – ήταν στα βυζαντινά χρόνια το προκεχωρημένο φυλάκιο της αυτοκρατορικής διπλωματίας στον σλαβικό κόσμο και πνευματικοί ηγέτες της διατέλεσαν άνδρες λόγιοι που κατέφθαναν εδώ σταλμένοι από την Κωνσταντινούπολη.

Οι μεταβυζαντινές εικόνες της έκθεσης καλύπτουν έναν ευρύτερο γεωγραφικό χώρο προέλευσης, με βορειότερο όριο τα Τίρανα. Μαρτυρούν τη συνέχιση της βυζαντινής παράδοσης στη θρησκευτική ζωγραφική των Βαλκανίων, μετά την εγκαθίδρυση των Οθωμανών, με την Ορθοδοξία να αποτελεί το ενοποιητικό στοιχείο μεταξύ των υπόδουλων λαών. Αποκαλύπτουν την ευκολία διάδοσης ζωγραφικών ρευμάτων και σχολών, καθώς και την κινητικότητα και τις διαδρομές των ζωγράφων μέσα στις απέραντες περιοχές της οθωμανικής επικράτειας. Υπογραμμίζουν το πανορθόδοξο κύρος του Αγίου Όρους, στα μοναστήρια του οποίου εργάστηκαν ορισμένοι από τους ζωγράφους των εικόνων, καθώς και τη μεγάλη ζήτηση και την εκτεταμένη κυκλοφορία των κρητικών εικόνων που έφθαναν έως τη βαλκανική ενδοχώρα. Οι ελληνικές, συχνά μακροσκελείς, επιγραφές στις εικόνες προσφέρουν πολύτιμα πραγματολογικά και προσωπογραφικά στοιχεία και επισημαίνουν την ισχύ της ελληνικής γλώσσας – γλώσσας της Εκκλησίας και της λογιουσύνης – στους ζωγράφους, στους παραγγελιοδότες και στους αποδέκτες των εικόνων, ανεξαρτήτως εθνικότητας.

Η έκθεση επισφραγίζει το πενταετές πρόγραμμα συνεργασίας ανάμεσα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού και το Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων με το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς.

Το πρόγραμμα, που, όπως απέδειξε η επιτυχής κατάληξή του, συνιστά υπόδειγμα διακρατικής - διασυνοριακής συνεργασίας, δρομολογήθηκε και ολοκληρώθηκε χάρη στη συναντίληψη, τη θέληση, τον ενθουσιασμό, τη διάθεση συμμετοχής και προσφοράς μιας ομάδας ανθρώπων και από τις δύο πλευρές. Χρωστά την εκκίνησή του στην έμπνευση ενός ανθρώπου με υψηλή επίγνωση της αποστολής του, του Γενικού Προξένου της Ελλάδος στην Κορυτσά το 1999, εποχή δύσκολη για τη γειτονική χώρα, η οποία βίωνε τις επιπτώσεις του πολέμου στο Κοσσυφοπέδιο. Ο Νικόλαος Γαριλίδης, τότε Γενικός Πρόξενος της χώρας μας στην Κορυτσά, προς τον οποίο αρχικά απευθύνθηκε ο Διευθυντής του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης, ζητώντας βοήθεια για τη διάσωση των περίπου 6.500 εικόνων του Μουσείου του, με διοικητικές ενέργειες αλλά και με το κύρος του, και χάρη στην εμπιστοσύνη που είχε στο πρόσωπό του το προσωπικό του Μουσείου της Κορυτσάς, καλλιέργησε την ιδέα της συνεργασίας, διασκέδασε τους φόβους του για τη μεταφορά των εικόνων στη Θεσσαλονίκη και στήριξε το πρόγραμμα με κάθε τρόπο, ιδιαίτερα στα πρώτα δύσκολα βήματά του.

Το πρόγραμμα συνεργασίας, που εγκρίθηκε από τα αρμόδια Υπουργεία Πολιτισμού των δύο χωρών, αφορούσε στην, πιλοτικού χαρακτήρα, συντήρηση 88 εικόνων του Μουσείου της Κορυτσάς στα εργαστήρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, στην επιμόρφωση των συντηρητών του αλβανικού μουσείου και στην οργάνωση έκθεσης με τις συντηρημένες εικόνες. Οι εικόνες επιλέχθηκαν από την υπογράφουσα με κριτήρια την αρχαιότητα και την καλλιτεχνική αξία τους, την κρισιμότητα της κατάστασης διατήρησής τους, την αντιπροσωπευτικότητά τους σε ζωγραφικές σχολές και τάσεις και το ενδιαφέρον που θα μπορούσαν να παρουσιάζουν για το ελληνικό κοινό· μεταφέρθηκαν σταδιακά στη Θεσσαλονίκη, σε τέσσερις αποστολές. Στα πέντε χρόνια, που διήρκησε η συντήρησή τους, οι συντηρητές του Μουσείου της Κορυτσάς, απόφοιτοι της Σχολής Καλών Τεχνών των Τιράνων, χωρίς εξειδικευμένες γνώσεις συντήρησης, είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν και να συμμετάσχουν σε διάφορα στάδια συντήρησης των εικόνων, χάρη στο κυλιόμενο πρόγραμμα παραμονής στη Θεσσαλονίκη δύο συντηρητών ανά δύο μήνες.

Χάρη στο υψηλό επίπεδο κατάρτισης και στην εμπειρία των συντηρητών του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, καθώς και στον εξειδικευμένο τεχνολογικό εξοπλισμό των εργαστηρίων του, αποκαλύφθηκαν κρυμμένα, μη ορατά στο μάτι, «μυστικά» των εικόνων, προσδιορίσθηκε επακριβώς η παθολογία της καθεμίας και επιλέχθηκε η κατάλληλη μεθοδολογία συντήρησης. Για την αντιμετώπιση εξειδικευμένων προβλημάτων το Μουσείο συνεργάσθηκε με διακεκριμένα ιδρύματα της χώρας στον τομέα της έρευνας έργων τέχνης, όπως το Εργαστήριο Φυσικοχημικών Μεθόδων και Τεχνικών του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης του ΤΕΙ Αθηνών, το Διαγνωστικό Κέντρο Έργων Τέχνης «Ορμύλια» του Ιερού Κοινοβίου του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Ορμύλια Χαλκιδικής, και το Εργαστήριο Ανάλυσης Υλικών του Ινστιτούτου Πυρηνικής Φυσικής ΕΚΕΦΕ «Δημόκριτος». Ακόμη, χάρη στα προγράμματα της Γενικής Γραμματείας Έρευνας και Τεχνολογίας του Υπουργείου Ανάπτυξης, το Μουσείο υλοποίησε ένα συμπληρωματικό πρόγραμμα που αφορούσε στην «Τεχνική διερεύνηση μεταβυζαντινών εικόνων του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς με μη καταστρεπτικές μεθόδους». Όλα τα παραπάνω θα παρουσιασθούν σε ειδικό δίγλωσσο (ελληνικά και αλβανικά) εγχειρίδιο, που επεξεργάζονται οι συντηρητές του Μουσείου, το οποίο θα αναφέρεται λεπτομερώς στις διαδικασίες διάγνωσης, συντήρησης και αποκατάστασης των εικόνων του Μουσείου της Κορυτσάς. Πιστεύουμε ότι, δεδομένης της έλλειψης σχετικής βιβλιογραφίας στα αλβανικά,

αυτό θα αποτελέσει ένα χρήσιμο εργαλείο για τους συντηρητές του Μουσείου της Κορυτσάς, και όχι μόνον, με το οποίο θα ολοκληρωθεί το πρόγραμμα συντήρησης.

Το πρόγραμμα ήταν επωφελές για όλους και σε πολλά επίπεδα. Οι συντηρητές του Μουσείου της Κορυτσάς, εκτός από την ενημέρωση και την εκπαίδευσή τους σε θέματα συντήρησης, είχαν την ευκαιρία, εργαζόμενοι σε έναν σύγχρονο μουσειακό χώρο, να αντιληφθούν το σύνολο της λειτουργίας του, την αλληλοεξάρτηση και τη συνέργεια των βασικών τομέων του, δηλαδή της συντήρησης, της διαφύλαξης - αποθήκευσης και της έκθεσης. Οι συντηρητές του Μουσείου, από την πλευρά τους, διέυρναν τον ορίζοντα των εμπειριών τους, αντιμετωπίζοντας προβλήματα συντήρησης που ήταν γι' αυτούς μια νέα πρόκληση. Όλοι, συντηρώντας αυτές τις πολύπαθες εικόνες – που πολλές έχουν ακόμη τα σημάδια από τις δημόσιες πυρές στις οποίες τις είχε καταδικάσει η λαίλαπα της «πολιτιστικής επανάστασης» του 1967 στη γειτονική χώρα – θυμηθήκαμε ξανά ότι ένα μουσείο αντιμάχεται τον χρόνο και τη λήθη, ότι είναι ο χώρος που διαφυλάσσει και προστατεύει τη μνήμη. Γιατί συχνά, στη διάρκεια της συντήρησης, νοιώσαμε να αγγίζουμε ιστορίες περασμένων ανθρώπων καθώς, από αποσπασμένα ξύλα και καμμένα βερνίκια, ξεπρόβαλαν μορφές αγίων, ονόματα ζωγράφων, ικεσίες αφιερωτών, *Ἡ Κυρία τῶν ἀγγέλων, χεῖρ Ὀνουφρίου Κυπρέου...*, *...Μάρκος δοῦλός σου θερμὸς ἰκέτης*, και προτροπές *...μέμνησο προφρόνως*.

Η πιο σημαντική κατάκτηση του προγράμματος ήταν στο επίπεδο των ανθρώπινων σχέσεων, διότι η συστράτευση όλων σε έναν κοινό σκοπό έδωσε την ευκαιρία να ξεπερασθούν αμοιβαίες προκαταλήψεις και επιφυλάξεις, να δημιουργηθούν δεσμοί και ένα πολύτιμο απόθεμα εμπιστοσύνης που πιστεύουμε πως θα διατηρηθεί και στο μέλλον.

Το πρόγραμμα – που, όπως όλα δείχνουν, θα έχει συνέχεια και με άλλες βαλκανικές χώρες – δικάωσε έναν από τους ιδρυτικούς σκοπούς του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού: να καταστεί κέντρο αναφοράς για ζητήματα διαφύλαξης, έρευνας και μελέτης του βυζαντινού και μεταβυζαντινού πολιτισμού και να δημιουργήσει γέφυρες πολιτισμού με τις χώρες με τις οποίες μας συνδέει το υπόστρωμα της βυζαντινής οικουμενικότητας.

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

Δρ, Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ

Το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης βρίσκεται στη σημαντικότερη πόλη της νοτιοανατολικής Αλβανίας, την Κορυτσά, σε απόσταση 180 χμ. από την πρωτεύουσα, τα Τίρανα, 30 χμ. από τα βορειοδυτικά σύνορα της Ελλάδας και 40 χμ. από τα σύνορα της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας. Το Μουσείο λειτουργεί από το 1980. Τα πολυάριθμα εκθέματά του και τα άλλα έργα, που ανήκουν στις συλλογές του, είναι ιστορικά, πολιτιστικά και καλλιτεχνικά κειμήλια της μεσαιωνικής περιόδου, τα οποία άπτονται κυρίως της βυζαντινής και μεταβυζαντινής πολιτιστικής κληρονομιάς. Τα έργα, από πέτρα, μέταλλο, ξύλο, ύφασμα, χαρτί και άλλα υλικά, χαρακτηριστικά δείγματα πλούτου και πολυσύνθετων αξιών, προβάλλουν, εκτός των άλλων, με τη γλώσσα της τέχνης την αυτοχθονία και την ακεραιότητα της αλβανικής εθνότητας στα εδάφη της.

Ειδικότερα, η συλλογή ζωγραφικών έργων, που διαθέτει το Μουσείο αυτό, λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε, καθίσταται μια από τις πλέον πολυάριθμες που υπάρχουν στη χώρα, με περίπου 6500 έργα, εξίσου ωραία και ισάξια των άλλων έργων βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης που δημιουργήθηκαν στα γειτονικά μας εδάφη, τα οποία περιλαμβάνονταν στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία. Το 1967 το δικτατορικό καθεστώς, στο όνομα του κομμουνιστικού αθεϊσμού, απαγόρευσε κάθε θρησκευτική έκφραση και έκλεισε όλα τα ιδρύματα λατρείας των διαφόρων θρησκειών. Παρατημένα στο έλεος της μοίρας τους, πολλά σημαντικά θρησκευτικά κτίρια καταστράφηκαν, πυρπολήθηκαν, λεηλατήθηκαν ή εγκαταλείφθηκαν μαζί με τα αντικείμενα που περιελάμβαναν. Αυτή η δύσκολη περίοδος μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις πιο άγριες εικονομαχικές περιόδους του 20ού αιώνα στην Αλβανία. Κάτω από αυτές τις συνθήκες, μερικά χρόνια αργότερα, μια ομάδα διανοουμένων, μελετητών, αναστηλωτών και ακαδημαϊκών, κατάφερε να συγκεντρώσει με μεγάλες προσπάθειες, μέσα από πραγματικούς κινδύνους, ένα μέρος των σωζομένων αντικειμένων των ιδρυμάτων αυτών, κυρίως εικόνες και άλλα θρησκευτικά αντικείμενα, ούτως ώστε να γλυτώσουν από τη μοιραία εξαφάνιση ή την καταστροφή. Ακολούθως τα έργα αυτά τοποθετήθηκαν στο κτίριο, όπου βρίσκονται σήμερα, στον πρώην καθεδρικό ναό της πόλης, μετασκευασμένο και αυτόν σε δημόσιο κτίριο. Αν και δεν είναι ακριβώς γνωστό, αν ο αριθμός των απολεσθέντων αντικειμένων είναι μεγαλύτερος από εκείνον των σωζομένων (κάτι που δεν φαίνεται διόλου απίστευτο), ωστόσο, η διάσωση της πολύτιμης αυτής κληρονομιάς, που σήμερα φυλάσσεται, προστατεύεται και μελετάται, συνιστά μια από τις πιο σθεναρές και πολιτισμένες πράξεις εκείνων που κατάφεραν να την γλυτώσουν και να συγκροτήσουν με αυτήν το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης.

Οι κυριότεροι τομείς της δραστηριότητας του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης είναι η έκθεση και η δημόσια προβολή, η προστασία, η συντήρηση και η αποκατάσταση των έργων, η μελέτη και η επιστημονική έρευνα, καθώς και η εθνική δραστηριότητα. Το Μουσείο διαθέτει μόνιμη αίθου-

σα εκθέσεων, με περίπου 200 έργα τέχνης, μερικά εργαστήρια ερευνών και συντήρησης, αποθήκες και μια απλή υποδομή μικροκλίματος. Σε αυτό εργάζονται δεκάδες εργαζόμενοι, ειδικοί, συντηρητές, διοικητικοί και επιστήμονες. Στην έκθεση παρουσιάζεται ένα μέρος των πιο σημαντικών έργων διαφόρων περιόδων και δημιουργών, ανώνυμων η επώνυμων. Μεταξύ άλλων, ξεχωρίζουν εικόνες από τον 13ο και τον 14ο αιώνα καθώς και αριστουργήματα, που ζωγραφίσθηκαν από αυθεντίες της ζωγραφικής τέχνης, όπως οι ζωγράφοι Ονούφριος, Νικόλαος, Ονούφριος ο Κύπριος, Κωνσταντίνος δάσκαλος, Κωνσταντίνος ιερομόναχος, Κωνσταντίνος εκ Σπαθείας, Δαβίδ από τη Σελενίτζα, αδελφοί Τζετήρη, οικογένεια ζωγράφων από την Κορυτσά, καθώς και άλλα έργα δημιουργών που εργάσθηκαν στα αλβανικά εδάφη ή και πέρα απ' αυτά.

Σημαντικός αριθμός φιλοτέχνων, περιηγητών, φοιτητών, ντόπιων και αλλοδαπών, επισκέπτεται το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης. Αποτελεί συνεπώς αδιαμφισβήτητο σημείο αναφοράς των μελετητών, ιστορικών, θεολόγων και βυζαντινολόγων, από όλη την υφήλιο. Το Μουσείο διατηρεί καλλιτεχνικές και επιστημονικές σχέσεις με πολλά ομόλογα ιδρύματα, βαλκανικά και ευρωπαϊκά. Με τα δικά του έργα, αλλά και σε συνεργασία με άλλες αλβανικές πινακοθήκες και ιδρύματα, διοργάνωσε διεθνείς εκθέσεις, όπως, για παράδειγμα, στη Γαλλία, τη Γερμανία, την Ιταλία και αλλού.

Μοναδικό, πολυσήμαντο και ξεχωριστής σημασίας στον τομέα της διεθνούς επιστημονικής συνεργασίας αναδεικνύεται το πολυετές πρόγραμμα συνεργασίας του Εθνικού Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης και του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, το οποίο ολοκληρώθηκε πρόσφατα και στέφθηκε με απόλυτη επιτυχία. Η συνεργασία αυτή αποδεικνύει με τον καλύτερο τρόπο ότι, όταν πάνω από τις συχνά αδικαιολόγητες κοινωνικοπολιτικές διαφορές τίθενται αμοιβαίως η θέληση, η καλή συνεννόηση και η προθυμία, κανένα τεχνητό εμπόδιο δεν μπορεί να σταθεί μπροστά στις γέφυρες των οικουμενικών μηνυμάτων, με τα οποία συνδέεται η τέχνη. Παράλληλα, η συνεργασία αυτή αποτελεί σημαντική προσφορά στις προσπάθειες για ολοκλήρωση των υλικών και πνευματικών αξιών σε έναν σφαιρικό, ποικιλόμορφο, πολυεθνικό και πολυπολιτισμικό ευρωπαϊκό χώρο, διατηρώντας ταυτόχρονα την ταυτότητα και τη γνησιότητά τους. Μεταξύ των αμοιβαίων επιδράσεων και οφελών από τη συνεργασία αυτή μπορούμε να αναφέρουμε: τη σύγκριση και την ανταλλαγή εμπειρίας σε θέματα σχετικά με τη διαχείριση, τη μελέτη και τη διοίκηση, τη βελτίωση των τεχνικών προδιαγραφών, τα υλικά και τις μεθόδους συντήρησης, τη διοργάνωση εκθέσεων, την έκδοση καταλόγων και την εδραίωση σταθερών σχέσεων συνεργασίας για το μέλλον.

Από αυτή τη θέση θέλω να ευχαριστήσω εγκάρδια:

Την κυρία Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου, Διευθύντρια του Ευρωπαϊκού Κέντρου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων, για την απλόχερη βοήθειά της.

Την κυρία Αναστασία Τούρτα, Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, για την ανάληψη της ευθύνης, τον συντονισμό και την επιτυχή συνδιοργάνωση του προγράμματος.

Τους ειδικούς των δύο μουσείων, οι οποίοι προσφέρθηκαν με πάθος, αφοσίωση και επαγγελματισμό στην υλοποίηση του προγράμματος συνεργασίας.

LORENC GLOZHENI
Διευθυντής του Εθνικού Μουσείου
Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς

ΤΙΡΑΝΑ
TIRANÉ

ΑΡΔΕΝΙΤΣΑ
ARDENICÉ

ΦΙΕΡΙ
FIER

ΒΕΡΑΤΙ
BERAT

ΛΕΝΓΚΑ
LENGA

ΠΟΓΡΑΔΕΤΣ
POGRADEÇ

ΜΠΛΑΣΤΟΝΙ
BLASHTOJNE

ΜΑΛΙΓΚΡΑΝΤ
MALI GRAD

ΑΥΛΩΝΑ
VLORÉ

ΜΟΣΧΟΠΟΛΗ
VOSKOROJÉ

ΚΟΡΥΤΣΑ
KORÇE

ΜΠΟΜΠΟΣ ΤΙΤΣΑ
BOBOSHITÇE

ΣΙΝΙΤΣ
SINIÇE

ΒΥΘΚΟΥΚΙ
VITHKUC

ΤΡΕΜΠΙΤΣΚ
TREBICKE

ΜΠΕΖΑΝ
BEZHAN

ΜΠΙΕΝΖΕ
BIENÇE

ΟΓΚΡΕΝ
OGREN

ΕΡΣΕΚΑ
ERSEKE

ΡΑΧΩΒΑ
REHOVE

ΑΡΓΚΟΒ
ARGOVE

ΠΡΕΜΕΤΗ
PERMET

ΠΟΣΤΕΝΑΝ
POSTENAN

ΑΡΓΥΡΟΚΑΣΤΡΟ
GJIROKASTER

ΔΕΛΒΙΝΟ
DELVINE

ΑΓΙΟΙ ΣΑΡΑΝΤΑ
SARANDÉ

ΔΡΟΒΙΑΝΗ
DHROVJAN

Χάρτης με τις περιοχές
προέλευσης των εικόνων.

Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΛΒΑΝΙΑ ΑΠΟ ΤΟΝ 10ο ΕΩΣ ΤΟΝ 19ο ΑΙΩΝΑ

Η μεσαιωνική ζωγραφική της Ἀλβανίας δὲν ἔχει ἐρευνηθεῖ ὅσο ἡ σύγχρονή της ἀρχιτεκτονικὴ ἢ γλυπτικὴ καὶ μεγάλο μέρος τοῦ σχετικοῦ ὑλικοῦ εἶναι οὐσιαστικὰ ἀγνωστο. Δὲν ἔχουν ἐπισημανθεῖ μέχρι σήμερα ἄξιες λόγου τοιχογραφίες τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου (9ου-12ου αἰώνα). Οἱ σπουδαιότερες τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰώνα βρίσκονται στὴν Βόρειο Ἀλβανία καὶ ἀνάμεσά τους σημαντικότερες εἶναι οἱ χρονολογούμενες στὸ 1272 τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τοῦ Σωτήρος, ἰδρύματος τοῦ τάγματος τῶν βενεδικτίνων στὸ Rubik, βορείως τῆς Κροΐας. Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς ἀψίδος εἰκονίζεται ἡ Δέησις μὲ τὸν κτίτορα, λατῖνο ἐπίσκοπο ἢ ἀββᾶ, σὲ μικρὴ κλίμακα, ποὺ προσφέρει στὸν ἔνθρονο Χριστὸ ὁμοίωμα τοῦ ναοῦ. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, στὸ μέτωπο τῆς ἀψίδος σώζεται ὁ Εὐαγγελισμός. Χαμηλότερα σὲ μία ἐνδιάμεση ζώνη εἶναι ζωγραφισμένη ἡ Κοινωνία τῶν ἀποστόλων καὶ στὴν κατώτερη μετωπικὴ ἄγιοι, ὀρισμένοι ἀπὸ τοὺς ὁποίους φοροῦν μίτρα καὶ κρατοῦν ἐπισκοπικὴ ράβδο λατινικοῦ τύπου. Ἄν καὶ οἱ ἐπιγραφές εἶναι λατινικές, οἱ ψιλόλιγνοι σκυφτοὶ ἀπόστολοι τῆς Κοινωνίας μὲ τίς ὁμοιόμορφες στάσεις εἶναι καθαρὰ βυζαντινῆς τεχνοτροπίας καὶ ἡ ἀνήσυχη πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων τους θυμίζει τὴν λεγομένη δυναμικὴ τεχνοτροπία τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰώνα¹. Στὴν Βόρειο Ἀλβανία παρατηρεῖται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ νὰ κοσμοῦν τοιχογραφίες βυζαντινῆς τεχνοτροπίας ναοὺς ρωμανικῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ἐξαίρεση ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες ἐνὸς ναοῦ στὸ Zejmen κοντὰ στὸ Lesh, ὅπου οἱ ὀγκῶδεις μεμονωμένοι ἄγιοι μὲ χαρακτηριστικὰ φράγκικα ροῦχα ἔχουν στενὴ συγγένεια μὲ τὴν ρωμανικὴ ζωγραφικὴ.

¹ Ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα καὶ ἐξῆς περισσότερες καὶ σημαντικότερες τοιχογραφίες ἀπαντοῦν στὶς ὀρθόδοξες πε-

ριοχὲς τῆς Νοτίου Ἀλβανίας. Τὰ ἐκτεταμένα λείψανα τοῦ γραπτοῦ διακόσμου τῆς τρίκογχης τράπεζας τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας στὴν Ἀπολλωνία τοποθετοῦνται συνήθως στὴν τελευταία εἰκοσαετία τοῦ 13ου αἰώνα. Ἐλάχιστες μοναστικὲς τράπεζες διατηροῦν γραπτὸ διάκοσμο τῆς βυζαντινῆς περιόδου καὶ μετὰ τὴν τράπεζα τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου σπουδαιότερη ἀπὸ αὐτῆς τῆς ἀπόψεως εἶναι ἡ τράπεζα τῆς Ἀπολλωνίας. Ἡ διακόσμηση διαιρεῖται σὲ τρεῖς ζῶνες, ὅπως συχνὰ συμβαίνει στοὺς ναοὺς. Στὴν κατώτερη ζώνη παρατάσσονται ὁλόσωμοι ἄγιοι, στὴν ἀνώτερη εὐαγγελικὲς σκηνές, ἐνῶ σὲ μία στενὴ ἐνδιάμεση ζώνη σκηνές στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ καὶ σπηθάρια ἁγίων στὴν βόρεια καὶ νότια (δὲν σώζονται τοιχογραφίες στὴν δυτικὴ πλευρὰ). Οἱ περισσότερες σκηνές ἀναφέρονται σὲ ἀναγνώσματα ἢ ὕμνους τῆς Μεγάλης Τεσσαρακοστῆς. Λείψανα μόνο τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου διατηροῦνται στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς, σταυροειδῆ ἐγγεγραμμένο ναὸ μὲ μεγάλο τροῦλλο. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ ἐξωνάρθηκος σώζεται σὲ πολὺ κακὴ κατάσταση τοιχογραφία τοῦ Μιχαῆλ Ἡ Παλαιολόγου, μὲ τὴν ἐπωνυμία Νέος Κωνσταντῖνος, γνωστὴ καὶ ἀπὸ ἄλλοῦ, τοῦ υἱοῦ τοῦ Ἀνδρονίκου Β', τοῦ ἐγγονοῦ τοῦ Μιχαῆλ Θ' καὶ μελῶν τῆς αὐτοκρατορικῆς οἰκογενείας, ποὺ προσφέρουν ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας στὴν Θεοτόκο². Ἡ παράσταση τοποθετεῖται στὸ 1281/2.

Οἱ καλῆς τέχνης μαυρισμένες τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος στὸ Κάστρο τοῦ Βερατίου ἀνάγονται μᾶλλον στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 14ου αἰώνα. Ἐπιγραφή στὸν νότιο τοῖχο τοῦ νάρθηκος μνημονεύει τὸν αὐτοκράτορα Ἀνδρόνικο Παλαιολόγο.

² Ἡ ἀντικλασσικὴ τεχνοτροπία τοῦ 14ου αἰώνα, ποὺ γνωρίζομε ἀπὸ τίς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχου Μητροπόλεως στὴν

Καστοριά, αντιπροσωπεύεται στην Ἀλβανία μεταξύ ἄλλων ἀπὸ τὴν πρώτη φάση τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ νησάκι Mali Grad τῆς Πρέσπας (1344-1345), τὶς τοιχογραφίες ναυδρίου τῆς Παναγίας κοντὰ στὸ χωριὸ Τζερετζικὸν (Cerskë) στὴν περιοχή τοῦ Λεσκοβικίου, ποὺ ἀποδόθηκαν στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰώνα³, καὶ τοὺς σπηλαιώδεις ναοὺς τῶν Ἀρχαγγέλων, τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῆς Παναγίας στὴν νοτιοδυτικὴ ὄχθη τῆς Πρέσπας, τοῦ 15ου μᾶλλον αἰώνα⁴. Ἡ δευτέρη φάση τοῦ διακόσμου τῆς Παναγίας στὸ Mali Grad (1368-1369) καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ Χριστοῦ στὴν Μπόρια, κοντὰ στὴν Κορυτά (1390), παρουσιάζουν πολὺ μεγάλες εἰκονογραφικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ὁμοιότητες μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὴν Καστοριά (1383-1384), χορηγοὶ τῶν ὁποίων ὑπῆρξαν μέλη τῆς ἄλβανικῆς οἰκογενείας Μουζάκη⁵. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν κλασικισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Γεωργίου Καλλιέργη στὸν ναὸ τοῦ Χριστοῦ στὴν Βέροια (1315) καὶ ἄλλων ἀναλόγων συνόλων, ὅπως οἱ λίγο μεταγενέστερες τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴν Θεσσαλονίκη. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου καὶ τῆς Μπόριας ἀποδίδονται στὸν ἴδιο ζωγράφο, ποὺ συνεργάσθηκε μὲ ἄλλους στὸ Mali Grad.

Ἐλάχιστες εἰκόνες τῆς βυζαντινῆς περιόδου ἔχουν σωθεῖς στὴν Ἀλβανία, κι αὐτὲς ὄψιμες. Οἱ περισσότερες προέρχονται ἀπὸ τὴν περιοχή τῆς Κορυτσᾶς. Ἡ ἀριστοκρατικὴ Παναγία Βρεφοκρατοῦσα ἀπὸ τὸ Μπλαστονί (Blashtojne) τῆς Πρέσπας (ἀρ. κατ. 2), μὲ τὸ θλιμμένο ὕφος, τὰ διακριτικὰ ἐλεύθερα φῶτα καὶ τὸν ἀσημένιο κάμπο, χαρακτηριστικὸ εἰκόνων τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, χρονολογεῖται στὸν 14ο αἰώνα καὶ ἀντικατοπτρίζει τὴν παλαιολόγειο τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Τελείως διαφορετικὸ ἦθος ἀποπνέει ἡ μεγάλη εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸ Mali Grad τῆς Πρέσπας (ἀρ. κατ. 5). Ὁ κάμπος εἶναι χρώματος ὠχρας, οἱ φωτιστέφανοι κατακόκκινοι. Οἱ τραχεῖες μορφὲς ἀντιπροσωπεύουν τὴν ἀντικλασσικὴ τέχνη ἐνὸς σημαντικοῦ ἐργαστηρίου ποὺ ἤκμασε μὲ κέντρο τὴν Καστοριά τὴν εἰκοσαετία 1485-1505 καὶ ἀπλώθηκε στὰ δυτικὰ Βαλκάνια. Ἐπάνω δεξιὰ προβάλλει ὁ προφήτης Σολομῶν μὲ πλουμιστὰ ροῦχα, ποὺ κρατεῖ εἰλητᾶριο μὲ τὴν ἐπιγραφή *Ἡ Σοφία οἰκοδόμησεν ἑαυτοῦ (sic) οἶκον* (Παρ. 9:1). Ἀσυνήθιστο εἶναι τὸ πράσινο φακίολι τῆς Παναγίας μὲ κόκκινες ραβδώσεις καὶ λευκὲς πτυχές. Ἡ μεγάλη εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ ὄρθιου, ποὺ

κρατεῖ τὴν σφαῖρα τοῦ κόσμου καὶ ξεγυμνωμένο σπαθί, ἔχει ἀσημὶ βάθος, ποὺ συνηθίζεται σὲ παλαιολόγειες εἰκόνες τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας (ἀρ. κατ. 1). Τὰ ἀραιὰ πλατιὰ φῶτα τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα στὸν 14ο αἰώνα.

Τὰ βημόθυρα ἀπὸ τὸν σπηλαιώδη ναὸ στὸ Μπλαστονί (Blashtojne) τῆς Πρέσπας, μὲ τὴν συνηθισμένη παράσταση τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, φιλοτεχνήθηκαν πιθανώτατα σὲ ἐργαστήριον τῆς Καστοριάς — ἡ Κορυτσᾶ ἦταν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀσήμαντος οἰκισμὸς — (ἀρ. κατ. 3). Ὁ κάμπος εἶναι ἐδῶ κόκκινος, οἱ φωτιστέφανοι ἀργυρόχροοι, ὁ ἄγγελος στέκεται, ἐνῶ συνήθως βαδίζει ὀρμητικὰ πρὸς τὴν Θεοτόκο. Ἡ Παναγία, ποὺ κρατεῖ ἀδράχτι, ἔχει σηκωθεῖ ἀπὸ τὸ κάθισμά της καὶ σκύβει τὸ κεφάλι σὲ ἔνδειξη ὑποταγῆς στὸ θεῖο θέλημα. Ὁμοιότητες παρατηροῦνται μὲ βημόθυρο τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τῆς Καστοριάς, ποὺ ἔχει ἀποδοθεῖ στὸν ὄψιμο 15ο αἰώνα⁶. Τελείως διαφορετικὸς εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς ἐνὸς εἰκονιδίου ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸ Βεράτι, ὅπου ὁ ἄγγελος πλησιάζει τρέχοντας τὴν καθιστὴ Παναγία καὶ πολύπλοκα ἀρχιτεκτονήματα ὑψώνονται στὸ βάθος⁷. Ἡ εἰκόνα ἀντικατοπτρίζει τὴν παλαιολόγειο τέχνη τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἐνῶ τὸ βημόθυρο εἶναι ἔργο τοπικοῦ ἐργαστηρίου.

Ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου μὲ δώδεκα σκηνὲς τοῦ βίου του (ἀρ. κατ. 4) μπορεῖ νὰ παραλληλισθεῖ μὲ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα στὴν Καστοριά, τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα⁸. Ἡ ἔντονη σχηματοποίηση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς κεντρικῆς μορφῆς θυμίζει εἰκόνες τῆς Καστοριάς, ὅπως τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου σὲ προτομή, ποὺ ἀποδίδεται στὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ τὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰώνα⁹ καὶ τὴν σύγχρονη εἰκόνα τοῦ ἴδιου ἁγίου ἀπὸ τὴν Μπομποστίτσα¹⁰. Οἱ ἐπιγραφὲς φανερῶνουν περιορισμένη ἑλληνομάθεια. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ σκηνὴ ἀποκεφαλισμοῦ κάτω δεξιὰ, ὅπου ὁ δήμιος ἀρπάζει ἀπὸ τὰ μαλλιά τὸν κατάδικο, τοῦ ὁποίου τὰ χέρια εἶναι ἀκίνητοποιημένα. Ἄλλο ἔργο τοπικοῦ ἐργαστηρίου τοῦ 15ου-16ου αἰώνα, ὅπου ἀκολουθεῖται καλὸ πρότυπο ἀλλὰ σχηματοποιοῦνται στὸ ἔπακρον τὰ χαρακτηριστικά, εἶναι εἰκονίδιο τοῦ δημοφιλοῦς στὴν περιοχή ἁγίου Ἀθανασίου Ἀλεξανδρείας ἀπὸ τὸν Ἅγιο Δημήτριον στὸ Βεράτι (ἀρ. κατ. 6). Οἱ βόστρυχοι τῆς πλατιάς γενειάδας θυμίζουν φουρτουνιασμένη θάλασσα καὶ πάνω ἀπὸ τὸ ψηλὸ μέτωπο τέσσερις μποῦκλες σχηματίζουν σταυρό. Ἡ τοποθέτηση τμήματος τῆς ἐπιγραφῆς μέσα σὲ κύκλους συνηθίζεται σὲ δυτικο-

μακεδονικές εικόνες του 14ου-15ου αιώνα, όπως η Παναγία από το Mali Grad (άρ. κατ. 5).

Τὸν 16ο αἰώνα, ἐποχὴ ἀκμῆς τῆς τοιχογραφίας στὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα, κατὰ τὴν ὁποία δεσπόζουν ὁ κρητικὸς Θεοφάνης Σιρελίτζας ἢ Μπαθᾶς, ποὺ δούλεψε στὰ Μετέωρα καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος, καὶ ὁ θηβαῖος Φράγγος Κατελάνος, στὸ ἐργαστήριο τοῦ ὁποίου ἀποδίδονται ἐξαίρετης τέχνης διακοσμήσεις σὲ ναοὺς τῆς Ἡπείρου, τῆς Θεσσαλίας καὶ τῆς Μακεδονίας, σημαντικότερος ζωγράφος στὴν περιοχὴ τῆς σημερινῆς κεντρικῆς Ἀλβανίας εἶναι ὁ Ὀνούφριος, ἱερεὺς καὶ πρωτοπαπᾶς Νεοκάστρου, ὁ ὁποῖος δούλεψε στὴν Καστοριά, τὸ Valsh καὶ τὸ Shelcan, στὴν περιοχὴ τοῦ Ἐλβασάν, μεταξύ τῶν ἐτῶν 1547 καὶ 1554, καὶ στὸν ὁποῖο ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ τοιχογραφίες στὸ Βεράτι καὶ τὴν περιοχὴ τοῦ Πριλάπου στὴν Βόρειο Μακεδονία¹¹. Οἱ μορφές του εἶναι λιποσάρκες, τυποποιημένες, μὲ ἐξεζητημένες στάσεις, περίπλοκη πτυχολογία, σχηματοποιημένες ρυτίδες καὶ συχνὰ περιπαθὲς γλυκερὸ ὕφος. Τὰ κενὰ γύρω στὰ μετᾶλλα καὶ τὰ τοξωτὰ διάχωρα ποὺ περιβάλλουν τοὺς ἁγίους κοσμοῦνται μὲ ἄνθη καὶ μίμηση ὀρθομαρμαρώσεως. Πᾶ τὴν ζωὴ τοῦ Ὀνούφριου δὲν γνωρίζομε τίποτε, ἐκτὸς τοῦ ὅτι ἦταν πρωτοπαπᾶς Νεοκάστρου (Ἐλβασάν), ὅπως γράφει ὁ ἴδιος στὶς ἐπιγραφὰς μερικῶν ναῶν, τὰ ἄψογα ὅμως ἑλληνικὰ τῶν καλλιγραφημένων ἐπιγραφῶν του παρέχουν μίαν ἔνδειξη γιὰ τὴν παιδεία καὶ ἴσως καὶ γιὰ τὴν καταγωγὴ του. Ἡ ὑπογραφή του δὲν ἔχει διασωθεῖ σὲ εἰκόνες, πολλὰς ὅμως τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ, ὅπως τὸ φιλοδουλεμένο δωδεκάορτο καὶ τὰ βημόθυρα μὲ τὰ λαμπερὰ χρώματα, τὰ περίτεχνα οἰκοδομήματα καὶ τὶς γραφικὲς λεπτομέρειες ἀπὸ τὸ Βεράτι (άρ. κατ. 12-15, ἀρ. κατ. 11) ἢ ὁ συνοφρωμένος Ἅγιος Δημήτριος ὁ Μυροβλήτης καὶ Μέγας Δούξ ἀπὸ τὸν ὁμώνυμο ναὸ τοῦ Βερατίου (άρ. κατ. 17).

Ὁ γιὸς τοῦ Ὀνούφριου Νικόλαος διεκόσμησε τὸ 1578 μὲ τοιχογραφίες τὸν ναὸ τῆς Παναγίας Βλαχέρνας στὸ Βεράτι. Ἐχει ἐπίσης δούλεψε στὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὸ Kurjan, κοντὰ στὸ Fier τῆς Κεντρικῆς Ἀλβανίας, στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὸ Arbanassi τῆς Βουλγαρίας, τοῦ ἔχουν ἀποδοθεῖ τοιχογραφίες στὴν περιοχὴ τῆς Χειμάρρας καὶ ἔχει ζωγραφίσει μερικὲς εἰκόνες, ὅπως τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ στὸ Βεράτι¹². Οἱ τοιχογραφίες τῆς Βλαχέρνας εἶναι ἐπηρεασμένες ἀπὸ κρητικὰ πρότυπα, μὲ πιὸ στεγνὴ ἀπόδοση καὶ ἔντονη γραμμικότητα.

Στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου ἐργάζεται

στὶς περιοχὲς τῆς σημερινῆς Νοτίου Ἀλβανίας ἓνας ζωγράφος ποὺ ὑπογράφει τὶς εἰκόνες του *Χεῖρ Ὀνούφριου Κυπρέου*¹³. Πρόσφυγας προφανῶς ἀπὸ τὴν Κύπρο μετὰ τὴν κατάληψή της ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1570, ὁ ζωγράφος αὐτὸς κατέληξε, ἄγνωστο πῶς, στὴν περιοχὴ μας. Οἱ εἰκόνες του χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 1594 καὶ τοῦ 1615. Προφανῶς ὁ Ὀνούφριος αὐτὸς μαθήτευσε κοντὰ σὲ ντόπιους ζωγράφους, ὅπως δείχνει ὁ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Ὀνούφριου περρωτὸς Πρόδρομος τοῦ 1599 (άρ. κατ. 21). Σχέση μὲ τὴν κυπριακὴ ζωγραφικὴ, ὅπου ἡ μίμηση μεταλλικῶν ἐπενδύσεων μὲ γύψο εἶναι πολὺ συνηθισμένη, προδίδει τὸ ἀνάγλυφο βάθος τῆς εἰκόνας αὐτῆς, μὲ σταυρόσχημα ἄνθη μέσα σὲ τετράγωνα διάχωρα. Διαφορετικὸ ἦθος ἀποπνέει ἡ ρωμαλέα μορφή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, ποὺ κρατεῖ ὀρθάνοικτο βιβλίο, χρονολογημένη στὸ 1596 (άρ. κατ. 20). Καὶ ἐδῶ ὁ ἀνάγλυφος φωτοστέφανος ποὺ μιμεῖται μεταλλικὸ πρόσθετο στοιχεῖο καθὼς καὶ ὁ χιτῶν μὲ τοὺς χρυσοὺς σταυροὺς καὶ τὰ κρινάνθεμα εἶναι μᾶλλον ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν κυπριακὴ ζωγραφικὴ. Τὸ ἀνάγλυφο βάθος τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου μὲ σχηματοποιημένα ἄνθη μέσα σὲ τετράγωνα διάχωρα καὶ ὁ διακοσμημένος μὲ χρυσοῦς ἄνθη χιτῶν συναντῶνται καὶ στὸν Χριστὸ Παντοκράτορα ἀρ. κατ. 36.

Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ κοντινὰ Ἐπτάνησα, τὸ Ἅγιον Ὅρος, ἀκόμη καὶ τὴν Καστοριά ἢ τὴν Σιάτιστα, πολὺ λίγες κρητικὲς εἰκόνες ἔχουν σωθεῖ στὴν σημερινὴ Ἀλβανία. Ἀνάμεσά τους μνημονεύομε εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ἐν δόξῃ πλαισιωμένου ἀπὸ τοὺς Τρεῖς Ἱεράρχες καὶ τὸν ἅγιο Ἀθανάσιο, τέχνης Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ (τέλους 16ου αἰώνα) (άρ. κατ. 8), τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλοῦσης τοῦ 16ου-17ου αἰώνα μὲ τὴν ἐπιγραφή *Η ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ* (άρ. κατ. 10) καὶ μία διζωνὴ εἰκόνα διαστάσεων 45 × 33 ἐκ. τοῦ Ἰνστιτούτου Μνημείων Πολιτισμοῦ τῶν Τιράνων, μὲ παραστάσεις τῶν Εἰσοδίων καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴν ἄνω ζώνη καὶ τριῶν ἐφίππων ἁγίων στὴν κάτω, ποὺ ἔχει κακῶς ἀποδοθεῖ στὴν σχολὴ τοῦ Ὀνούφριου, ἐνῶ θυμίζει ἔντονα τὴν τέχνη τοῦ χανιώτη ζωγράφου Θεοδώρου Πουλάκη, ποὺ δούλεψε στὴν Βενετία καὶ τὰ Ἐπτάνησα, καὶ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὴν δεύτερη πενηνταετία τοῦ 17ου αἰώνα¹⁴.

Γνώση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς φανερῶνουν μερικὲς εἰκόνες τοπικῶν ἐργαστηρίων, ὅπως τοῦ ἁγίου Ἀθανασίου ἀπὸ τὸ Βεράτι (άρ. κατ. 26). Ὁ μαρμάρινος θρόνος, τὸ μαξιλάρι ποὺ ἀπολήγει σὲ κόμπους καὶ ὁ στικτὸς φωτοστέφανος, χαρακτηριστικὰ τῆς

ιταλικής ζωγραφικής του Trecento που υιοθέτησε ή κρητική ζωγραφική στην πρώιμη φάση της του 15ου αιώνα, είναι δάνεια από κρητικές εικόνες μάλλον παρά από ιταλικούς πίνακες.

Τόν 15ο-18ο αιώνα εργάζονται στην Ίταλία πολλοί ζωγράφοι γεννημένοι στην Δαλματία ή στην Ελλάδα. Σπανίζουν τουναντίον έργα καλλιτεχνών καταγομένων από την σημερινή Άλβανία. Από τον ναό της Santa Maria Maggiore στο Guglionesi της περιφέρειας Molise προέρχεται ένας πίναξ που εκτίθεται σήμερα στο Μουσείο της L' Aquila και παριστάνει την Θεοτόκο σὲ θρόνο μεταξύ του Προδρόμου και του τοπικού αγίου Ἀδάμ, ὁ ὁποῖος ἐμόνασε στὸ Monte Cassino. Σύμφωνα με προσγεγραμμένες ἐπιγραφές, τὸν πίνακα ἐφιλοτέχνησε τὸ 1505 ὁ Μιχαὴλ ὁ Ἑλληνας, ἀπὸ τὴν Αὐλώνα (opus Michaelis Greci de Lavelona). Ὁ πίναξ τῆς L' Aquila εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἰδιότυπη τέχνη τοῦ βενετοῦ ζωγράφου Carlo Crivelli (περ. 1435-1500), ποὺ ἐργάσθηκε κυρίως στὴν περιοχὴ τῆς Ἀγκῶνας, δίπλα στὸν ὁποῖο φαίνεται ὅτι ἐμαθήτευσε ὁ Μιχαήλ¹⁵.

Μεταξὺ τοῦ 1570 καὶ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα δραστηριοποιούνται στὴν Ἡπειρο, τὴν Δυτικὴ Μακεδονία καὶ τὴν Δυτικὴ Στερεὰ οἰκογενειακὲς συντροφιδες ζωγράφων ἀπὸ τὸ χωριὸ Λινοτόπι στὶς ὑπῤωρειες τοῦ Γράμμου, ποὺ ὑπογράφουν μόνο με τὸ βαπτιστικὸ τους ὄνομα. Ἡ ἀπλοϊκὴ τέχνη τους, με τὴν ζωερὴ χρωματολογία καὶ με πολυπρόσωπες σκηνὲς ζωγραφισμένες σὲ μικρὴ κλίμακα, εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ θηβαίου Φράγγου Κατελάνου καὶ τῶν συντοπιτῶν του Φράγγου καὶ Γεωργίου Κονταρῆ. Στὴν Βόρειο Ἡπειρο διεκόσμησαν τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Προφήτη Ἡλία στοὺς Γωργουτσῶτες (1617), τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς τῆς Παναγίας στὴν Βάνιστα (1617), τὴν Μεταμόρφωση Τσιατίστης (1626), τὸν Ἅγιο Νικόλαο Σαρακηνίστας (1630), τὸν ὁμώνυμο ναὸ τῆς Μέλιανης Πρεμετῆς (1632), τὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Σπηλαίου στὴν Σαρακηνίστα (1634) καὶ τὸν Προφήτη Ἡλία Στεγοπόλεως (1653), ἐνῶ στὴν Λένγκα τῆς περιοχῆς τοῦ Πόγραδετς ἐτοιχογράφησαν ἐπὶ ἐπισκόπου Γκόρας καὶ Μόκρας Ἀρσενίου (1685-1714) τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου¹⁶. Δυσανάγνωστη ὑπογραφή λινοτοπίτη ζωγράφου διασώζει ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος με τὸ ἐπίθετο Ὁ Δίκαιος Κριτῆς ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς Ἐρσέκας (ἀρ. κατ. 29). Ἡ χρονολογία ἀναγράφεται τόσο ἀπὸ κτίσεως κόσμου (7199), ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν ἔνσαρκον εἰκονομίαν τοῦ Χριστοῦ (1691). Τὸ χρυσοῦ βάθος μιμεῖται ἐπίχρυση μεταλλικὴ ἐπένδυση με φυτικὸ σχέδιο παρμένο

ἀπὸ πολυτελὲς ὕφασμα. Ἀνάλογο βάθος ἔχουν ὁ περωτὸς Πρόδρομος τὸν ὁποῖο στέφει ὁ Χριστὸς (ἀρ. κατ. 31), ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ τοῦ 1694 με ὑπογραφή τοῦ Ἱερομονάχου Κωνσταντίνου (ἀρ. κατ. 40), ὁ δρακοντοκτόνος ἔφιππος ἅγιος Γεώργιος (ἀρ. κατ. 42) καὶ ὁ πάριος ἅγιος Δημήτριος, καβάλλα σὲ κατακόκκινο ἄλογο, ποὺ ἀκοντίζει τὸν μικροσκοπικὸ Σκυλογιάννη (ἀρ. κατ. 43). Οἱ δύο τελευταῖες εἰκόνες διασώζουν τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἱερομονάχου Κωνσταντίνου, ποὺ μάλλον ταυτίζεται με τὸν προηγούμενο, καὶ προέρχονται ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Μοσχόπολη. Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Δημητρίου, ὅπου ἀποδίδεται με πολλὰς λεπτομέρειες ἡ Θεσσαλονίκη, ποὺ στέφεται ἀπὸ τὸ Ἑπταπύργιο. Κανόνια προβάλλουν ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς πολιτείας, ἐνῶ καράβια ἀρμενίζουν στὸν Θερμαϊκὸ. Στὴν πάρισή τῆς εἰκόνα τοῦ ἁγίου Γεωργίου ἐπαναλαμβάνεται ἕνας συνηθισμένος στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τύπος, με ἕνα παιδὶ ποὺ ἔσωσε ὁ ἅγιος καθισμένο στὰ καπούλια τοῦ ἁλόγου, τὴν οὐρὰ τοῦ δράκου νὰ τυλίγεται στὸ πόδι του, τὴν βασιλοπούλα νὰ φεύγει κάτω ἀριστερὰ καὶ τὴν οἰκογένειά τῆς νὰ παρακολουθεῖ τὴν σκηνὴ ἀπὸ ἕναν πύργο.

Ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ Γράμμου, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ χωριὸ Γράμμοστα, καταγόταν ὁ Ἰωάννης Σκούταρης, ποὺ τὸ 1657 ζωγράφισε τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπὸ τὴν Δρόβιανη τῆς Δροπόλεως (ἀρ. κατ. 32) ἐνῶ ἀπὸ τὴν Ζέρμα, στὶς δυτικὲς ὑπῤωρειες τοῦ Γράμμου, κατάγεται ὁ Μιχαὴλ ποὺ ἰστόρησε τὸ 1664 τὴν Μονὴ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὴν Κάμενα τοῦ Δελβίνου¹⁷.

Μετὰ τὴν ἄλωση τὸ 1669 τῆς Κρήτης, ποὺ ἦταν τὸ ἡγετικὸ καλλιτεχνικὸ κέντρο τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολῆς ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα, ἀναδεικνύονται μικρὰ, περιορισμένης σημασίας καλλιτεχνικὰ κέντρα. Ἐνα ἀπὸ αὐτὰ εἶναι ἡ Ἡπειρος καὶ ἡ Δυτικὴ Μακεδονία (περιλαμβανομένης τῆς σημερινῆς Νοτίου Ἀλβανίας), ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὸν μεγάλο ἀριθμὸ τεχνιτῶν, ποὺ συνεχίζουν τὴν παραδοσιακὴ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία. Ἡ μεγάλη ἀκτινοβολία τῆς τέχνης τους ὀφείλεται ἐν μέρει στὴν προτίμηση ποὺ ἔδειξαν γι' αὐτὴν οἱ ἁγιορεῖτες μοναχοί, ποὺ με τὸ κύρος τους καθιέρωναν ἁγιογράφους καὶ ἐργαστήρια.

Οἱ εὐνοϊκότερες γιὰ τοὺς χριστιανοὺς συνθήκες ποὺ δημιουργοῦνται τὸ 1699 με τὴν συνθήκη τοῦ Κάρλοβιτς ἔχουν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν οἰκοδόμηση καὶ διακόσμηση περισσοτέρων νέων ἐκκλησιῶν καὶ μονῶν. Ἡ αὐξημένη αὐτὴ ζήτηση προκαλεῖ

μεγάλη αύξηση του αριθμού των ζωγράφων, ιδίως στην δεύτερη πενήνταετία του 18ου αιώνα, αν και η ποιοτική στάθμη τους πέφτει σημαντικά. Την εποχή αυτή διαπιστώνεται μία τάση εμπλουτισμού των σκηνών με αφηγηματικά στοιχεία και καταμήσεως των συνθέσεων σε περισσότερες σκηνές. Το μπαρόκ, δυτικής ή ανατολικής προελεύσεως, έπηρεάζει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό τόσο τις μεμονωμένες μορφές, όσο και τις θρησκευτικές σκηνές. Η επίδραση αυτή διοχετεύεται εν μέρει μέσω χαλκογραφιών, που μοιράζονται στους προσκυνητές των μοναστικών κέντρων και κοσμοῦνται συχνά με περίτεχνα καμπύλα πλαίσια, λουλούδια και τοπία.

Στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα ακμάζει ένα λόγιο κίνημα έπιστροφής στην τέχνη του μυθικού ζωγράφου Πανσελήνου από την Θεσσαλονίκη, που είχε διακοσμήσει στα τέλη του 13ου αιώνα τον ναό του Πρωτάτου, άξεπέραστο υπόδειγμα για τους μεταγενέστερους καλλιτέχνες. Στο ρεύμα αυτό, θεωρητικός εκπρόσωπος του οποίου υπήρξε ο ίερομόναχος Διονύσιος ο έκ Φουρνά της Εύρυτανίας, ανήκει ένας αξιόλογος ζωγράφος από την Σελενίτζα της περιοχής της Αύλωνος, ο Δαβίδ, ίερομόναχος που διεκόσμησε το 1715 τον νάρθηκα του παρεκκλησίου της Παναγίας Κουκουζέλισσας στην Μεγίστη Λαύρα, το 1726 την μεγάλη βασιλική του Αγίου Νικολάου στην Μοσχόπολη και στον όποιο έχουν αποδοθεί οί τοιχογραφίες της Μεγάλης Παναγίας στην Θεσσαλονίκη (1727) και του έξωνάρθηκος της άγιορειτικής Μονής Δοχειαρίου¹⁸. Χαρακτηριστικά της τέχνης του Δαβίδ είναι η έπιτυχημένη απόδοση του όγκου, το πλατύ και μαλακό πλαίσιο, η φωτεινή χρωματολογία, η ρεαλιστική απόδοση συγχρόνων ένδυμασιών, η ζωηρή κίνηση σε σκηνές όπως των αίνων. Δεν λείπουν δυτικά δάνεια στην εικονογράφηση της Αποκαλύψεως. Στο κλίμα αυτό κινείται ο άνω-νυμος ζωγράφος της Ψηλαφήσεως του Θωμά (άρ. κατ. 44), όπου το κτήριο του βάθους κοσμεῖται με μονόχρωμο προσωπεῖο. Άλλοι ζωγράφοι της εποχής συνεχίζουν να εμπνέωνται από το έργο των Κρητικών και του Όνουφρίου, όπως ο ίερομόναχος Κωνσταντίνος που ζωγράφισε το 1710 εικόνα της ένθρονης Παναγίας που στέφουν δύο άγγελοι και περιβάλλουν προφήτες μέσα σε έλισσόμενο βλαστό, άναφορά στο τροπάριο «Ράβδος έκ της Ρίζης Ίεσσαί» (άρ. κατ. 41). Άλλα έργα του ίδιου ζωγράφου σώζονται στο Βυθκούκι, από όπου προέρχεται η εικόνα μας, στην Μοσχόπολη και την Άρδενίτσα¹⁹.

Την δεύτερη πενήνταετία του 18ου αιώνα ανατίθενται πολλές παραγγελίες στις κεντρικές περιοχές της Χερσονήσου του Αΐμου σε συντροφίες ζωγράφων χωρίς ιδιαίτερη παιδεία, που κατάγονται από την Μακεδονία, την Ήπειρο ή την Βουλγαρία. Η άπλοϊκή ζωγραφική τους συνεχίζει την παραδοσιακή τεχντροπία αλλά με πιό έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα, έπίπεδη απόδοση και έντονα περιγράμματα. Άνάμεσα στους τεχνίτες αυτούς ξεχωρίζουν οί άδελφοί Κωνσταντίνος και Άθανάσιος από την Κορυτσά, που λόγω του έπαγγέλματός των έλαβαν το έπάνυμο Ζωγράφος. Διεκόσμησαν με τοιχογραφίες τις έκκλησίες του Αγίου Άθανασίου και των Αγίων Άποστόλων καθώς και την στοά του ναού του Αγίου Νικολάου στην Μοσχόπολη (1744, 1752 και 1750), τους ναούς των Αγίων Άναργύρων και των Αγίων Άποστόλων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι (1750, 1764), τα καθολικά των Μονών Φιλοθέου (1752 και 1765) και Ξηροποτάμου (1783), τα κυριακά στις άγιορειτικές σκήτες Άγίας Άννης (1757) και Ξενοφώντος (1766) και τον ναό της Παναγίας στον Κλεινοβό της Θεσσαλίας (1780). Στο υπέρθυρο της δυτικής θύρας στην Μονή της Άρδενίτσας, βορείως της Αύλωνος, διαβάζεται η έπιγραφή *Δια χειρὸς τῶν αὐταδέλφων Κωνσταντίνου καὶ Άθανασίου ἐκ πολιτείας Κοριτζᾶς*. Έχουν επίσης ζωγραφίσει πολλές φορητές εικόνες που απόκεινται στην Άλβανία, όπως η ύπ' άρ. κατ. 59, και το Άγιον Όρος²⁰. Ο Κωνσταντίνος υπογράφει το 1770 μία εικόνα δωδεκαόρτου του ναού της Ζωοδόχου Πηγής στην Κορυτσά (άρ. κατ. 49). Στο ίδιο σύνολο ανήκουν οί εικόνες ύπ' άρ. κατ. 50 και 51. Ο γιός του Άθανασίου ίερεὺς Εὐθύμιος ζωγράφισε εικόνα του Προδρόμου για την έκκλησία της Παναγίας του χωριου Ρεμβεσ, σήμερα στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς. Παραγωγικώτερος υπήρξε ο έξάδελφός του Τέρπος, γιός του Κωνσταντίνου, που την τελευταία εικοσαετία του 18ου αιώνα και την πρώτη του 19ου φιλοτέχνησε άρκετές εικόνες και τοιχογράφησε πέντε ναούς, μεταξύ των οποίων το καθολικό της περίφημης Μονής του Όσίου Ναούμ στην νότια όχθη της Λίμνης Άχρίδος (1806). Μαζί με τον πατέρα του είχε τοιχογραφήσει το 1782 τον ναό του Αγίου Γεωργίου στον κάμπο της Μουζακιάς, κοντά στο Κολικόντασι, όπου ο τάφος του άγίου Κοσμά του Αίτωλου. Η εικόνα της ένθρονης άριστεροκρατούσας Παναγίας (άρ. κατ. 60), μέτριο έργο του Τέρπου, φανερώνει επίδράσεις της κρητικής και έπτανηριακής ζωγραφικής στον τύπο της Θεοτόκου

καὶ στὴν μορφὴ τοῦ θρόνου. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ λεπτολόγος ἀπόδοση τῶν βλεφαρίδων, ποὺ συναντοῦμε καὶ στὴν ἀρκετὰ ἀρχαιότερη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (ἀρ. κατ. 28). Στὴν χρονολογημένη στὸ 1800 διζωνη εἰκόνα τοῦ Τέρπου μὲ τὴν ἔνθρονη Παναγία μεταξύ ἀγγέλων καὶ μὲ πέντε ἀγίους ποὺ πατοῦν ἐπτακέφαλο δράκοντα, ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ ἐπικλήσεις πρὸς τοὺς ἀγίους αὐτοὺς νὰ προφυλάττουν τὸν οἶκο τοῦ ἀφιερωτοῦ ἀπὸ πανώλη καὶ λοιμό (ἀρ. κατ. 61).

Ἀπὸ τοὺς παραγωγικώτερους βαλκάνιους ἀγιογράφους τοῦ 18ου αἰώνα ἦταν ὁ Ἰωάννης Τζετήρης, ποὺ γεννήθηκε γύρω στὸ 1720 στὸ Γράμποβο τῆς Ἀλβανίας — *ἐκ τῆς κομόπολις γραμπωβας*, ὅπως ἀναφέρεται σὲ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τοῦ 1792, ποὺ ὑπογράφει μὲ τὸν αὐτάδελφό του Γεώργιο (ἀρ. κατ. 66), ἢ *ἐκ πολιτείας γραμπόβας*, ὅπως γράφει στὸν Χριστὸ Παντοκράτορα μὲ τοὺς ἀποστόλους σὲ ἐλισσόμενο βλαστὸ τοῦ 1798, ποὺ ζωγράφισε μόνος του (ἀρ. κατ. 64). Ἡ πᾶριση ἔνθρονη Βρεφοκρατοῦσα Θεοτόκος, ποὺ συνδυάζεται μὲ τὴν Ρίζα Ἰεσσαί (ἀρ. κατ. 65), δὲν ἔχει ὑπογραφή ἀλλὰ εἶναι προφανῶς ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη ζωγραφισμένο τὴν ἴδια χρονιά. Ὁ Ἰωάννης Τζετήρης ἀνῆκε σὲ οἰκογένεια ζωγράφων ποὺ δραστηριοποιήθηκε κυρίως στὴν σημερινὴ Ἀλβανία, Οὐγγαρία καὶ Ρουμανία. Σύμφωνα μὲ τὰ σημειώματα χειρόγραφης Ἑρμηνείας ζωγραφικῆς ποὺ τοῦ ἀνῆκε καὶ σώζεται στὴν συλλογὴ ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Mishkolz, ὁ Ἰωάννης ἢ Γιάνκος Τζετήρης πῆγε τὸ 1736 στὴν Οὐγγαρία καὶ δέκα χρόνια ἀργότερα στὴν Ρωσία γιὰ νὰ τελειοποιηθεῖ στὴν ζωγραφικὴ. Τὸ 1750-1755 δούλεψε στὴν Ρουμανία καὶ μετὰ γύρισε στὸ χωριὸ του καὶ πανδρεύθηκε. Ἀπὸ τὸν γάμο του ἀπέκτησε ἕξι γιούς, δύο ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἔγιναν ζωγράφοι, καὶ μία θυγατέρα. Τὸ 1772 ζωγράφισε ἕνα τέμπλο μαζί μὲ τὸν ἀδελφό του Γεώργιο καὶ τὶς ἐπόμενες δεκαετίες μέχρι τὸν θάνατό του τὸ 1812 δούλεψε μόνος ἢ μαζί μὲ συνεργάτες σὲ ἐκκλησίες τῆς Σερβίας, Οὐγγαρίας καὶ Ἀλβανίας. Ἡ περίπτωση τοῦ Ἰωάννου Τζετήρη εἶναι τυπικὴ γιὰ τοὺς ὀρθόδοξους ζωγράφους ποὺ δούλεψαν σὲ διάφορα μέρη τοὺς τελευταίους δύο αἰῶνες τῆς ὀθωμανικῆς κυριαρχίας στὰ Βαλκάνια. Ὁ Τζετήρης ἦταν πολὺγλωσσος καὶ ἄλλαζε τὴν γλῶσσα τῶν ἐπιγραφῶν ἀλλὰ καὶ τὴν κατάληξη τοῦ ἐπωνύμου του ἀναλόγως τῆς περιοχῆς ὅπου ἐργαζόταν. Τὸ γεγονός, ὅτι χρησιμοποιεῖ τὴν ἑλληνικὴ στὶς ιδιόχειρες σημειώσεις τοῦ προσωπικοῦ του ἀντιτύπου τῆς Ἑρμηνείας τῆς ζωγραφικῆς, ὀδήγησε τὸν Ἑμμανουὴλ Μουτάφωφ στὸ συμπέρα-

σμα ὅτι ἦταν ἑλληνικῆς καταγωγῆς, γεννημένος στὴν Ἀλβανία. Ἡ τέχνη του ἀνῆκε στὴν βαλκανικὴ κοινὴ τῆς ἐποχῆς καὶ ἱκανοποιῶσε τοὺς πελάτες του, εἴτε δούλευε στὴν Ἀλβανία, εἴτε στὴν Σερβία, Οὐγγαρία ἢ Ρουμανία²¹.

Ἀπὸ τὴν περιοχὴ τοῦ Βερατίου καταγόταν ὁ «Ἱεροδιάκονος Κωνσταντῖνος ἐκ Σπαθείας», ποὺ μαρτυρεῖται τὴν πέμπτη δεκαετία τοῦ 18ου αἰώνα. Τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ ἐκτίθεται μία ψιλοδουλεμένη εἰκόνα τοῦ ἔνθρονου κεφαλοφόρου ἀγίου Ἰωάννου Βλαδιμήρου, ὁ ὁποῖος λατρεύεται στὴν βορειοδυτικὴ Μακεδονία καὶ τὴν κεντρικὴ Ἀλβανία (ἀρ. κατ. 47). Τὰ ἄφθονα λαμματίσματα δίνουν ἕναν ξεχωριστὸ χαρακτήρα στὴν εἰκόνα. Ἀπὸ τὶς δώδεκα σκηνές ποὺ περιβάλλουν τὴν κεντρικὴ μορφή, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ προτελευταία σκηνὴ ἀριστερά, μὲ τὴν ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν Φράγκων ποὺ *ἔκλεψαν τὸν ἅγιον μὲ τὸ σεντούκι* καὶ τῶν δύο σκοτωμένων ὑποζυγίων.

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν πολλὲς ἐκτιθέμενες εἰκόνες λόγω τῶν ἀφιερωτικῶν ἐπιγραφῶν διαφόρων συντεχνιῶν, ὅπως οἱ εἰκόνες τῶν ἀγίων Πάντων τοῦ 1762 (ἀρ. κατ. 48) καὶ τῆς Πρώτης Οἰκουμενικῆς Συνόδου τοῦ 1765 (ἀρ. κατ. 53).

Πολλὲς ὄψιμες εἰκόνες διατηροῦν εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ὅπως ἡ Βάπτιση ἀρ. κατ. 45, ὅπου δράκοντες προβάλλουν κάτω ἀπὸ τὴν πλάκα, ὅπου πατεῖ ὁ Χριστός, καὶ τὴν σκηνὴ παρατηρεῖ προσωποποίηση τοῦ Ἰορδάνη μὲ τὴν μορφή γενειοφόρου ἄνδρα ποὺ κρατεῖ ἀγγεῖο. Τὸ ραβδί καὶ ἡ γούνινη φόδρα τοῦ μανδύα τοῦ ἔνθρονου ἀγίου Γεωργίου ἀρ. κατ. 27 εἶναι ἀνάμνηση ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τῆς Καστοριάς τοῦ τέλους τοῦ 15ου αἰώνα. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις ἡ εἰκονογραφία διαφέρει ἀπὸ τὴν καθιερωμένη, ὅπως στὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Πρώτης (Οἰκουμενικῆς) Συνόδου (ἀρ. κατ. 53). Οἱ περισσότερες πάντως ὄψιμες εἰκόνες ἀκολουθοῦν τὴν τεχνοτροπία τοῦ μαρόκ, ὅπως οἱ εἰκόνες δωδεκαόρτου ἀρ. κατ. 54 καὶ 56, καὶ ἡ δεσποτικὴ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τοῦ 1830, ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὰ Τίρανα, ἔργο τοῦ ζωγράφου Μιχαὴλ καὶ τοῦ υἱοῦ του Δημητρίου (ἀρ. κατ. 68), ποὺ μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν μὲ τοὺς σαμαρινιώτες ζωγράφους ποὺ ἀναφέρουν οἱ Χατζηδάκης καὶ Δρακοπούλου²². Ἀσυνήθιστη εἶναι ἡ ἀναγραφή στὸ ἀνοικτὸ βιβλίο τῆς παραπομπῆς στὸ εὐαγγελικὸ χωριὸ. Μερικὲς εἰκόνες εἶναι σαφῶς ἐπηρεασμένες ἀπὸ τὶς σύγχρονες χαλκογραφίες, ὅπως ἡ Παναγία Ρόδον τὸ Ἀμάραντον ποὺ περιβάλλεται ἀπὸ τὴν ἁγία Τριάδα καὶ ἀγίους (ἀρ. κατ. 52).

Στὰ βημόθυρα τοῦ 18ου μᾶλλον αἰώνα ἀπὸ τὴν Μπομποστίτσα, μὲ τὸν ἔξεργο φυτικὸ διάκοσμο, ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἀπεικόνιση μαζί μὲ τοὺς Τρεῖς Ἱεράρχες τοῦ ἁγίου Σπυριδῶνος (ἀρ. κατ. 46). Ἡ λατρεία του ἀκτινοβολοῦσε ἀπὸ τὴν Κέρκυρα ὄχι μόνο στὰ παράλια τῆς Βορείου Ἠπείρου ἀλλὰ καὶ στὴν περιοχή τῆς Κορυτσᾶς.

Πρὸς τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα οἱ ἁγιογράφοι ποὺ δούλευαν στὸ Ἅγιον Ὅρος ἐπηρεάσθησαν ἀπὸ τὶς ρωσικὲς εἰκόνες τῆς ἐποχῆς. Εἰκόνα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων χρονολογημένη στὶς 26 Ἰουνίου 1899, ἔργο τῶν ἀδελφῶν Γεωργίου Μοναχοῦ καὶ Ἰωάννου Δημητρίου ἀπὸ τὴν Ράχωβα τῆς περιοχῆς Ἐρσεκάς, εἶναι ζωγραφισμένη σὲ χρυσοῦ κάμπο μὲ ἐγγάρακτο γραμμικὸ διάκοσμο ποὺ μιμεῖται μεταλλικὴ ἐπένδυση (ἀρ. κατ. 72). Στὰ πόδια τῶν μετωπικῶν ἱατρῶν ἁγίων εἰκονίζεται μὲ πολλὰς λεπτομέρειες ἓνα χωριό, προφανῶς ἡ πατρίδα τῶν ζωγράφων, ὅπου ξεχωρίζουν τὸ *Σχολεῖον*, ἡ *Ἐκκλησία* καὶ τὸ *Σπίτι* τῆς *Τσήλιως* (ὑποκοριστικὸ τοῦ ὀνόματος Βασιλικὴ ἢ Ἀναστασία). Τὰ γράμματα τῆς ἐπιγραφῆς μιμοῦνται τυπογραφικὰ στοιχεῖα. Στὴν πίσω ὄψη ἀποκαλύφθηκε κατὰ τὸν καθαρισμὸ λαϊκὴ παράσταση τοῦ Ἁγίου Ὁρους τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Τὸ ἀξιόλογο ὑλικὸ ποὺ συντηρήθηκε καὶ ἐκτίθεται στὸ Μουσεῖο Βυζαντινοῦ Πολιτισμοῦ τῆς Θεσσαλονίκης δίνει μίαν ἀρκετὰ πλήρη εἰκόνα τῆς τέχνης τῆς φορητῆς εἰκόνας στὴν Νότιο Ἀλβανία ἀπὸ τὸν 14ο αἰώνα μέχρι τὸ τέλος τοῦ 19ου.

Συνοψίζομε τὰ δεδομένα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴν πολὺ σύντομη ἐξέταση τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἀλβανία ἀπὸ τὸν 9ο μέχρι τὸν 19ο αἰώνα ποὺ ἐπιχειρήσαμε:

1. Οἱ ἀξιολογότερες βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Ἀλβανίας εἶναι ἀφ' ἑνὸς ἔργα ζωγράφων ποὺ εἶχαν μετακληθεῖ ἀπὸ μεγάλα κέντρα — Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη —, ὅπως οἱ παλαιολόγειες τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῆς Ἀπολλωνίας, καὶ ἀφ' ἑτέρου προϊόντα τοπικῶν ἐργαστηρίων τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, ὅπως οἱ διακοσμήσεις τῆς Παναγίας στὸ Mali Grad καὶ τοῦ Χριστοῦ στὴν Μπόρια.
2. Πολὺ λίγες βυζαντινὲς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν σωθεῖ στὴν Ἀλβανία. Ὑπερέχουν ἀριθμητικὰ τὰ προϊόντα τοῦ τοπικοῦ ἐργαστηρίου τῆς περιοχῆς Καστοριάς - Ἀχρίδος.
3. Τὸν 16ο αἰώνα ἀναπτύσσεται ἓνα τοπικὸ ἐργαστήριον στὴν κεντρικὴ Ἀλβανία, μὲ κυριώτερο ἐκπρόσωπο τὸν ἑλληνομα-

θέστατο πρωτοπαπᾶ Νεοκάστρου Ὀνούφριο. Τὰ ἔργα του — τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες — εἶναι ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν κρητικὴ σχολή, ἀλλὰ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ὑπερβολικὴ διακοσμητικὴ τάση, τυποποίηση στὰ πρόσωπα καὶ μανιερισμὸ στὶς στάσεις.

4. Τὸν 17ο καὶ 18ο αἰώνα ἡ παραγωγή τοιχογραφιῶν καὶ εἰκόνων αὐξάνει ποσοτικὰ ἀλλὰ πέφτει ποιοτικά. Οἱ καταγόμενοι ἀπὸ τὴν σημερινὴ Νότιο Ἀλβανία ζωγράφοι ἐκφράζονται στὸ κοινὸ βαλκανικὸ ἴδιωμα τῆς ἐποχῆς. Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζει ὁ Δαβίδ ἀπὸ τὴν Σελενίτζα τῆς Αὐλῶνος, κορυφαῖος ἐκπρόσωπος τοῦ κινήματος ἀναβίωσης τῆς παλαιολόγειας τεχνοτροπίας στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα. Τὸν 18ο καὶ 19ο αἰώνα ζωγράφοι ἀπὸ τὴν Ἀλβανία διακοσμοῦν πολλοὺς ναοὺς στὶς περιοχὲς τῆς Χερσονήσου τοῦ Αἴμου καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος.
5. Ὅλες οἱ ἐπιγραφὲς εἰκόνων καὶ τοιχογραφιῶν μέχρι τὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰώνα εἶναι γραμμένες ἑλληνικά, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες εἰκόνες μὲ σλαυικὲς ἐπιγραφές.
6. Λίγες, συγκριτικὰ μὲ ἄλλες περιοχὲς, κρητικὲς εἰκόνες ὑψηλῆς τέχνης ἔχουν σωθεῖ στὴν Ἀλβανία. Ἀντιθέτως ἐργάζονται ἐκεῖ πολλοὶ τεχνίτες ἀπὸ τὴν Δυτικὴ Μακεδονία (Λινοτόπι, Γράμμοστα, Σαμαρίνα) καὶ ἀπὸ τὴν Κεντρικὴ Ἠπειρο, π. χ. ἀπὸ τὸ Καπέσοβο.
7. Ζωγράφοι ἀπὸ τὴν Ἀλβανία δὲν διέπρεψαν στὴν Δυτικὴ Εὐρώπη, ὅπως συνέβη μὲ Δαλματοὺς καὶ Ἑλληνες.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ

Ὁμότιμος Καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν
Ἀκαδημαϊκός

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. V. PACE, Mosaici e pittura in Albania (VI-XIV secolo). Stato degli studi e prospettive della ricerca, *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell' antichità e del Medioevo. Tradizioni di studio a confronto*, Τεργέστη 2003, σ. 110-111.
2. HEIDE και HELMUT BUSCHHAUSEN, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Βιέννη 1976. V. PACE, *ἔ. ἄ.*, σ. 111-116.
3. K. KIRCHHAINER, Die Fresken der Marienkirche bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im Nördlichen Epirus, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΕ', 2004, σ. 89-110.
4. P. THOMO, Byzantine Monuments on Great Prespa, *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography. Papers from the Melbourne Conference, July 1995*, Μελβούρνη 2001, σ. 97-106.
5. V. DJURIĆ, Mali Grad - Saint Athanase à Kastoria - Borje, *Zograf*, 6, 1975, σ. 31-49.
6. Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Φορητές εικόνες του 15ου αί. του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, *Διεθνές Συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 351, εικ. 5.
7. *Percorsi del Sacro*, ἄρ. 5.
8. Ν. ΖΙΑΣ, Εικόνες του βίου και της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Ε', 1966-1969, σ. 275-290, με κατάλογο ἀναλόγων εικόνων στην σ. 276 σημ. 10.
9. Ε. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ, Φορητές εικόνες του 15ου αί. του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, *Διεθνές συμπόσιο Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 348, εικ. 3.
10. *Trésors d'art albanais*, Νίκαια 1993, σ. 51, ἄρ. 2.
11. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 256-258, με την προγενέστερη βιβλιογραφία.
12. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 235.
13. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 258.
14. *Percorsi del Sacro*, ἄρ. 64.
15. Π. Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Michele Greco: "Ένας άγνωστος ζωγράφος της διασποράς, *Θησαυρίσματα*, 27, 1997, σ. 139-144.
16. Γ. ΠΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Όρθοδοξίας στην Άλβανία*, Άθήνα 1994. Κ. ΠΑΚΟΥΜΗΣ, Κριτική έκδοση έπιγραφών συνεργειών από τὸ Λινοτόπι στις περιφέρειες της ὀρθόδοξης ἐκκλησίας της Άλβανίας, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΑ', 2000, σ. 249-265. Για τὸς λινοτοπίτες ζωγράφους γενικώτερα βλ. Α. ΤΟΥΡΤΑ, *Οί ναοί του Άγίου Νικολάου στην Βίτσα και του Άγίου Μηνᾶ στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο τῶν ζωγράφων από τὸ Λινοτόπι*, Άθήνα 1991.
17. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 362, 197. Γ. ΠΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Όρθοδοξίας στην Άλβανία*, Άθήνα 1994, σ. 104.
18. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι μετὰ την Άλωση (1450-1830)*, 1, Άθήνα 1987, σ. 235-236.
19. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 133, ἄρ. 7.
20. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *ἔ. ἄ.*, σ. 157-158. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 135-136. Τ. VINJAU CACA, Some Data about the Activity of Kostandin and Athanas Zografi from Korça and the Characteristics of their Art in the 18th Century, *Topics in Post-Byzantine Painting. In Memory of Manolis Chatzidakis*, Άθήνα 2002, σ. 203-216. Γ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Piktorët Konstandin dhe Athanas nga Korça dhe veprat e tyre në Malin Athos, 2000 Vjet art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri. Aktet e Simpoziumit Ndërkombëtar*, Τίρανα 2003, σ. 277-290. Γ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Οί ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Άθανάσιος από την Κορυτσά. Τὸ έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Άθήνα 2003.
21. Ε. ΜΟΥΤΑΦΟΥ, Ioannes Tsetiris from Grabovo or Jovan Chetirević Grabovan ?, *Topics in Post-Byzantine Painting. In Memory of Manolis Chatzidakis*, Άθήνα 2002, σ. 217-228.
22. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, σ. 196, ἄρ. 23.

ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- HEIDE και HELMUT BUSCHHAUSEN, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Βιέννη 1976.
- H. BUSCHHAUSEN - C. CHOTZAKOGLU, Die Stellung der albanischen Malerei in der byzantinischen und postbyzantinischen Kunst, *Ikonen aus Albanien. Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Μόναχον 2001, σ. 17-38.
- D. DHAMO, *La Peinture Murale du Moyen-âge en Albanie*, Τίρανα 1974.
- D. DHAMO, Fresques des XIIIe-XIVe siècles en Albanie méridionale, *Ήπειρωτικά Χρονικά*, 30, 1992, σ. 89-93.
- D. DHAMO, Les fresques byzantines en Albanie (Les XIII-XIVes siècles), *XL Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna 1993, σ. 475-489.
- V. DJURIĆ, Mali Grad - Saint Athanase à Kastoria - Borje, *Zograf*, 6, 1975, σ. 31-49.
- K. KIRCHHAINER, Die Fresken der Marienkirche bei Leskovik (Südalbanien). Ein Beitrag zur spätbyzantinischen Monumentalmalerei im Nördlichen Epirus, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΕ', 2004, σ. 89-110.
- V. PACE, Mosaici e pittura in Albania (VI-XIV secolo). Stato degli studi e prospettive della ricerca, *Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell' antichità e del Medioevo. Tradizioni di studio a confronto*, Τεργέστη 2003, σ. 93-128.
- Percorsi del Sacro. Icone dai musei albanesi*, Μιλάνο (Electa) 2002 (= *Percorsi del Sacro*).
- T. POPA, *Mbishkrimetë të kishave të Shqipërisë*, Τίρανα 1998.
- J. J. YIANNIAS, The Palaeologan Refectory Program at Apollonia, S. ΟΥΡΪΪ και D. MOURIKI (έπιμ.), *The Twilight of Byzantium*, Princeton 1991, σ. 161-174.
- Kisha Orthodokse Autoqefale e Shqipërisë. 2000 Vjet art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri. Aktet e Simpoziumit Ndërkombëtar*, Τίρανα 2003.
- P. THOMO, Byzantine Monuments on Great Prespa, *Byzantine Macedonia. Art, Architecture, Music and Hagiography. Papers from the Melbourne Conference, July 1995*, Μελβούρνη 2001, σ. 97-106.
- Π. Λ. ΒΟΚΟΤΟΠΟΥΛΟΣ, Michele Greco: "Ένας άγνωστος ζωγράφος της διασποράς, *Θησαυρίσματα*, 27, 1997, σ. 139-144.
- Γ. ΠΑΚΟΥΜΗΣ, *Μνημεία Όρθοδοξίας στην Άλβανία*, Άθήνα 1994.
- Κ. ΠΑΚΟΥΜΗΣ, Κριτική έκδοση έπιγραφών συνεργειών από τὸ Λινοτόπι στις περιφέρειες της ὀρθόδοξης ἐκκλησίας της Άλβανίας, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΑ', 2000, σ. 249-265.
- Γ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ, *Οί ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Άθανάσιος από την Κορυτσά. Τὸ έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783)*, Άθήνα 2003.
- Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Έλληνες ζωγράφοι μετὰ την Άλωση (1450-1830)*, 1, Άθήνα 1987.
- Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ και Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Έλληνες ζωγράφοι μετὰ την Άλωση (1450-1830)*, 2, Άθήνα 1997 (=ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ - ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ).

Η ΜΕΛΕΤΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΟΡΥΤΣΑΣ

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Αισθητική και θρησκευτική έκφραση, ιστορική αποτύπωση, οδοιπορικά ζωγράφων και πολιτισμικών σχέσεων αποτελούσαν ζητούμενα μελέτης ενός πολύπαθου υλικού, των εικόνων από τις ορθόδοξες κοινότητες της Αλβανίας, στις αίθουσες συντήρησης του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.

Αυτή την ερευνητική πρόκληση περιείχε η πρόσκληση της Διευθύντριας του Μουσείου Αναστασίας Τούρτα για τη συγγραφή του επιστημονικού καταλόγου της έκθεσης εικόνων, που είχε επελέξει από το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς.

Οι εικόνες, όπως τις πρωτοαντίκρισα, στις αρχές του 2004, στους χώρους αποθήκευσης και στα εργαστήρια συντήρησης του Μουσείου της Θεσσαλονίκης, έφεραν το φορτίο των περιπετειών τους στον χρόνο, στον τόπο και την ιστορία του. Οι περισσότερες παραδίδονταν για πρώτη φορά στην επιστημονική έρευνα, στη ζωγραφική τους ανιχνεύονταν τα ρεύματα της ζωγραφικής των ορθοδόξων, από τα χρόνια των Παλαιολόγων έως και τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, οι αφιερωτές τους έδιναν το στίγμα της ευσέβειας και της επιθυμίας διαίωνισης της μνήμης μέσα από δυσανάγνωστες επιγραφές. Μια πλούσια καλλιτεχνική δραστηριότητα έμενε να ενταχθεί στο πολιτισμικό περιβάλλον των κοινοτήτων της κεντρικής και νότιας Αλβανίας.

Ο πλούτος των φορητών εικόνων από την Αλβανία, κάποτε αναπόσπαστο τμήμα των εκκλησιών, σήμερα συγκεντρωμένος κυρίως στα Μουσεία του Βερατίου και της Κορυτσάς, αποκαλύφθηκε για πρώτη φορά στην ευρεία επιστημονική κοινότητα το 1993, με μια έκθεση στη Νίκαια της Γαλλίας. Ακολούθησαν οι εκθέσεις στο Μόναχο, το 2001, και τον επόμενο χρόνο στη Vicenza της Ιταλίας. Οι πρώτες αυτές παρουσιάσεις ήταν εντυπωσιακές και αποκάλυψαν τον πλούτο και την ποιότητα των έργων,

παρόλο που δεν συνοδεύονταν από την εμβάθυνση στην τέχνη των ζωγράφων και την εκμετάλλευση του επιγραφικού υλικού, που πρόσφεραν οι ίδιες οι εικόνες.

Η προσέγγιση των 72 έργων αυτού του καταλόγου – από τα οποία τα 56 δημοσιεύονται για πρώτη φορά – οδήγησε σταδιακά στην ένταξή τους σε υποσύνολα, σκεπτικό το οποίο ακολούθησε και η έκθεσή τους στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού. Γνωρίζαμε ότι η βορειοανατολική πλευρά της Αλβανίας και η τέχνη των ναών της καθορίσθηκε από τη γειτνίαση με την Αχρίδα και την περιοχή της Αρχιεπισκοπής της. Αποκαλυπτική ήταν η ύπαρξη εξαιρετικών εικόνων κρητικής τέχνης του 16ου αιώνα, επιβεβαίωση του μεγάλου κύρους της ζωγραφικής που καλλιιεργήθηκε στην Κρήτη μετά την Άλωση, καθώς και της επαφής εκκλησιαστικών και λαϊκών αρχόντων των Αγίων Σαράντα και του Βερατίου με τις σημαντικές καλλιτεχνικές κινήσεις του καιρού τους. Η Αδριατική και το Ιόνιο διευκόλυναν την επαφή των δυτικών περιοχών, από τους Αγίους Σαράντα, την Αυλώνα, το Fier, την Αρδενίτσα έως και το Δυρράχιο, με την Ιταλία και τα Ιόνια νησιά και κατ' επέκταση με την Κρήτη και την Κύπρο. Η δραστηριότητα του αφιχθέντος από τη *λαμπροτάτη* Βενετία, λόγιου πρωτοπαπά Νεοκάστρου Ονουφρίου και των συνεργατών του, όπως του Ονουφρίου από την Κύπρο, στις εκκλησίες του Βερατίου στα μέσα του 16ου και τις αρχές του 17ου αιώνα, εμπλουτίσθηκε με νέα αξιόλογα έργα, στα οποία αναδεικνύεται η γνώση των τάσεων της δυτικής τέχνης, της βυζαντινής χειρόγραφης παράδοσης και της παλαιολόγιας εικονογραφίας.

Οι έως τώρα διαπιστώσεις για την ανάπτυξη της ζωγραφικής από τα τέλη του 17ου έως και τον 18ο αιώνα, εποχή ευνοημένη από τις πολιτικές και οικονομικές συνθήκες στην οθωμανική αυτοκρατορία, επιβεβαιώθηκαν από έναν μεγάλο αριθμό νέων, κυρίως υπογεγραμμένων έργων. Ζωγράφοι ελληνικής παιδείας και γλώσσας, με δράση στις περιοχές της Μακεδονίας

και της Ηπείρου, κυρίως με το κύρος της αναγνώρισης του Αγίου Όρους, απλώνονται σε όλα τα Βαλκάνια, όπου οι ορθόδοξοι μοιράζονται τις ίδιες δογματικές αρχές και την ίδια βυζαντινή παράδοση στην τέχνη.

Στην Αλβανία, κατά τον 18ο αιώνα, η παρουσία των λόγιων ζωγράφων συνδέεται με την αρχιερατεία του Αρχιεπισκόπου Αχρίδας Ιωάσαφ, από τη Μοσχόπολη, που, φιλοδοξώντας να επαναφέρει το αλλοτινό κύρος της Αρχιεπισκοπής, επιτέλεσε πνευματικό έργο προς όφελος μιας κλασικίζουσας παιδείας. Οι δρόμοι επικοινωνίας μεταξύ Πρεσπών, Κορυτσάς και Μοσχόπολης διευκόλυναν τις μετακινήσεις των συνεργείων. Μοναστικά κέντρα στην Αρδενίτσα και το Ελβασάν, υπό τη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, προσείλκυαν και υποστήριζαν τη δραστηριότητα των ορθόδοξων ζωγράφων, η οποία αποτυπώνεται στις εικόνες της συλλογής του Μουσείου της Κορυτσάς.

Ιδιαίτερα σημαντικό το σύνολο των αδημοσίευτων εικόνων των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου από την Κορυτσά, μελών ενός παραγωγικότατου και φημισμένου οικογενειακού εργαστηρίου ζωγραφικής, που έδρασε από τα μέσα του 18ου έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Οι εικόνες του Μουσείου της Κορυτσάς μας έδωσαν την ευκαιρία να ξεχωρίσουμε την τέχνη τους, την ενταγμένη στην ευφρόσυνη ατμόσφαιρα του μπαρόκ, διαπιστώνοντας την ύπαρξη μιας τάσης πίστης στη βυζαντινή παράδοση στα έργα του μεγαλύτερου αδελφού Κωνσταντίνου και μιας περισσότερο δυτικότροπης, στα έργα του νεότερου Αθανασίου. Παράλληλα, οι αφιερωματικές ελληνικές επιγραφές αποκάλυπταν τη δραστηριότητα και τον πλούτο των συντεχνιών, που άκμαζαν στο Βυθκούκι, στην Κορυτσά και στη Μοσχόπολη.

Οι εικόνες από το Μουσείο της Κορυτσάς, με τον πλούτο, τη λαμπρότητα και τις επιγραφές τους, αποτύπωσαν την τάση όλου του ελληνικού κόσμου, κυρίως *τῶν εὐγενεστάτων ἀρχόντων, τῶν χρησίμων πραγματευτῶν καὶ τῶν πρωτομαγιστόρων τῶν εὐλογημένων ρουφετιῶν*, να αποδώσουν στο εσωτερικό των ναών την ατμόσφαιρα της ευμάρειας και της προόδου των κοινοτήτων, παρόμοια με την ατμόσφαιρα που επικρατούσε στα αρχοντικά του 18ου αιώνα.

Το σύνολο των έργων, που μελετήθηκαν, ανέδειξε στη διάρκεια των αιώνων τις σταθερά προσηλωμένες στην τέχνη του Βυζαντίου αισθητικές προτιμήσεις των ορθοδόξων, συγχρόνως

όμως την ικανότητα προσαρμογής των ζωγράφων και των ευσεβών αφιερωτών στις απαιτήσεις και στις αλλαγές των καιρών.

Θερμά ευχαριστώ τη Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης Αναστασία Τούρτα για την εμπιστοσύνη, τη στενή συνεργασία και την προθυμία να παρέχει τις πολύτιμες γνώσεις της για τον τόπο, καρπό των διαδοχικών επιστημονικών αποστολών της στην Αλβανία.

Στον συνάδελφο Σταμάτη Χονδρογιάννη, αρχαιολόγο του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, την ευγνωμοσύνη μου για την πάντα θερμή υποδοχή στη Θεσσαλονίκη και στους χώρους του Μουσείου, τη συμπαράσταση και τη συνεργασία του.

Ευχαριστίες στον συνεργάτη του Μουσείου, φωτογράφο Σταμάτη Ζουμπουρτικούδη, που με νεανικό ενθουσιασμό ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις των πολύωρων φωτογραφήσεων για τη μελέτη των εικόνων, και σε όλο το προσωπικό του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού, ειδικά στην ομάδα των συντηρητών, για την πάντα πρόθυμη συνεργασία.

Οι εύστοχες παρατηρήσεις του Βασίλη Παναγιωτόπουλου, Ομότιμου Διευθυντή του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών, φώτισαν την έρευνά μου σε ζητήματα ιστορίας. Η Μαρίνα Λουκάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Κρήτης, προσέφερε σταθερά την αρωγή της στη λύση φιλολογικών προβλημάτων. Η Αγγελική Σταυροπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, παρείχε απλόχερα και αδιάλειπτα επιστημονική και ηθική υποστήριξη.

Η αρτιότητα του βιβλίου οφείλει πολλά στην επιμελήτρια του τόμου, αρχαιολόγο Τζένη Αλμπάνη, στην προθυμία και στην ετοιμότητά της στη λύση των προβλημάτων.

Στήριγμα στην πορεία της μελέτης η υπομονή των οικείων και η ενθάρρυνση των φίλων.

Όλους τους ευχαριστώ για την επικουρία τους στην προσπάθεια να προσθέσω μια ψηφίδα στην έρευνα για τη ζωγραφική μετά την Άλωση, στην κατανόηση και την ανάδειξη του έργου των ζωγράφων της.

ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ
Κύρια Ερευνήτρια
του Ινστιτούτου Νεοελληνικών Ερευνών,
Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών



ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ

ΚΕΙΜΕΝΑ: ΕΥΓΕΝΙΑ ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ



1. Αρχάγγελος Μιχαήλ

177,5 × 76, 5 × 4,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 2278 (KO 2278)

Προέλευση: περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: 14ος αιώνας

Η μεγάλη και επιβλητική εικόνα του φτερωτού αρχαγγέλου, με στρατιωτική στολή και με υψωμένο το σπαθί, παραπέμπει στον αρχάγγελο φύλακα των βυζαντινών ναών, που απεικονίζεται κοντά στο ιερό ή στη θύρα.

Η εξαιρετικής τέχνης εικόνα έχει δυστυχώς υποστεί σημαντικές φθορές στα περιθώρια

και περισσότερο στο κάτω τμήμα. Στον ασημένιο κάμπο, χαρακτηριστικό εικόνων της Μακεδονίας¹, διακρίνεται η λεπτή γραμμή, που διαμόρφωσε τον φωτοστέφανο, και ίχνη τμήματος της επιγραφής του αρχαγγέλου επάνω αριστερά. Επάνω δεξιά, με κόκκινα γράμματα, η επιγραφή ΜΗΧ(Α)Λ.

Το εικονογραφικό σχήμα του ολόσωμου μετωπικού στρατιωτικού αγίου ανήκει στην τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων². Ο αρχάγγελος της εικόνας μας, με το σπαθί στο δεξιό του χέρι, κρατούσε με το αριστερό τη σφαίρα, από την οποία διακρίνεται ένα μικρό τμήμα. Η

σφαίρα, σύμβολο εξουσίας, αποτελεί βασικό στοιχείο της εικονογραφίας των αρχαγγέλων, αλλά η απεικόνιση με σφαίρα και στρατιωτική ενδυμασία, όπως σε εικόνα του Σινά³, είναι σπανιότερη. Με τον ίδιο τρόπο, απεικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ ως φύλακας, δίπλα στην είσοδο του ναού του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (1383/4) στην Καστοριά⁴. Στον αρχάγγελο από την περιοχή της Κορυτσάς, ιδιαίτερα επιμελημένη είναι η διακόσμηση του χρυσοποίκιλτου μεταλλικού θώρακα, που θυμίζει την αντίστοιχη διακόσμηση εικόνας του αγίου Γεωργίου από τη Σιρούγκα, κοντά στην Αχρίδα, χρονολογημένης στα 1266/7⁵.

Η στιβαρότητα του σώματος του αγγέλου συμπληρώνεται από την πνευματικότητα του νεανικού προσώπου, με την ευγενική απόμακρη έκφραση, αποδοσμένου ζωγραφικά με καστανά περιγράμματα και ανοιχτοκάστανο προπλάσμο, σάρκα που πλάθεται με επάλληλες λεπτές πινελιές και λευκές ψιμιθιές να φωτίζουν τα εξέχοντα μέρη του προσώπου. Η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής, ο τρόπος πλασίματος με τα λευκά φώτα, την κόκκινη γραμμή που παρακολουθεί το σχήμα της μύτης, το φυσιογνωμικό ήθος της εικόνας, καθώς και το ασημένιο βάθος συνδέουν το έργο με δύο εικόνες, που προέρχονται από τον ναό του Αγίου Κλήμεντος της Αχρίδας και σήμερα βρίσκονται στην Πινακοθήκη Εικόνων της πόλης, χρονολογημένες στα μέσα του 14ου αιώνα⁶.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Albanien 1988, αρ. 385 (Dhorka Dhamo).

1. Βλ. και αρ. κατ. 2.

2. Όπως του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας (Underwood 1966, 3, εικ. 250-251, 253-256).

3. Βλ. Weitzmann 1982, 194, εικ. 18.

4. Χατζηδάκης 1984, 114, εικ. 8.

5. Βλ. Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 63.

6. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine* 1999, αρ. 31, 32, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.





2. Παναγία βρεφοκρατούσα

87,5 × 60 × 5 εκ.

Αρ. ευρ. ΚΟ 347

Προέλευση: Σπηλαιώδης ναός Παναγίας, *Blashtojne*,
Μεγάλη Πρέσπα

Χρονολογία: 14ος αιώνας

Η μορφή της Παναγίας με τον Χριστό στα αριστερά της, σε παραλλαγή του τύπου της Οδηγήτριας, εξαιρετικό έργο παλαιολόγειας τέχνης, αναδίνει ευγένεια και συγκρατημένη θλίψη. Προέρχεται από τον σπηλαιώδη ναό στο *Blashtojne* της Πρέσπας, από την ίδια εκκλησία με το βημόθυρο (αρ. κατ. 3), που αφιερώθηκε στην Παναγία τον 14ο αιώνα.

Η εικόνα παρουσιάζει αρκετές φθορές, κυρίως στο ασημένιο βάθος, που αποτελούσε συνηθισμένο υποκατάστατο του χρυσού σε έργα της δυτικής Μακεδονίας¹. Οι φωτοστέφανοι διαμορφώνονταν από διπλή λεπτή γραμμή. Το πλαίσιο της εικόνας διακοσμείται από κιννάβαρι.

Το μαλακό ζωγραφικό πλάσιμο στα πρόσωπα και στα χέρια, η ανοιχτόχρωμη όχρα στη σάρκα, που ανεπαισθήτα ροδίζει στα μάγουλα, οι ελεύθερες λευκές ψιμυθίες στα εξέχοντα σημεία δηλώνουν την παλαιολόγεια καταγωγή της εικόνας. Στο καλογραμμένο πρόσωπο της Παναγίας με τα τοξωτά φρύδια, μια λεπτή καστανοκόκκινη γραμμή παρακολουθεί το περίγραμμα της κοντυλένιας μύτης και αντίστοιχη γραμμή τονίζει τα βλέφαρα. Το επάνω: καλοσχημισμένο χείλος

είναι τονισμένο περισσότερο από το κάτω. Όλα τα χαρακτηριστικά, εξαισία σχεδιασμένα και ζωγραφικά αποδοσμένα, προσδίδουν στο πρόσωπο της μητέρας μια έκφραση απόμακρη, που απορρέει από τη γνώση του επερχόμενου Πάθους. Ο Χριστός, με υπερυψωμένο μέτωπο, σε αμοιβαία προς τη μητέρα στάση, ακουμπάει τα πόδια του στο δεξιό της χέρι και προβάλλει το γυμνό πέλμα του ποδιού, αναφορά στο μελλοντικό του μαρτύριο². Ευλογεί και με το άλλο χέρι κρατάει κλειστό ειλητό.

Το βαθύ πορφυρό, σχεδόν ιώδες, μαφόριο της Παναγίας, που έφερε ασημένια διακόσμηση, είναι κλειστό ψηλά στον λαιμό. Το ίδιο βαθυγάλαζο χρώμα του χιτώνα του Χριστού διακρίνεται στην άκρη του κεφαλόδεσμου και στο μανίκι του φορέματός της. Το μάτιο του Χριστού αφήνει ακάλυπτο τον χιτώνα έως τους μηρούς, στοιχείο που παραπέμπει στον τύπο του Χριστού σε παλαιολόγειες εικόνες, όπως η Ελεούσα της μονής Χιλανδαρίου και η Περίβλεπτος της Μόσχας, οι οποίες αναπαράγουν τον τύπο θαυματουργής κωνσταντινουπολίτικης εικόνας³.

Η περιοχή της Πρέσπας, σε άμεση εξάρτηση από την Αχρίδα, εκκλησιαστικό κέντρο της εποχής, ήταν σε επαφή με σημαντικά καλλιτεχνικά εργαστήρια του 14ου αιώνα, από τα οποία και προέρχεται αυτό το υψηλής ζωγραφικής ποιότητας έργο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

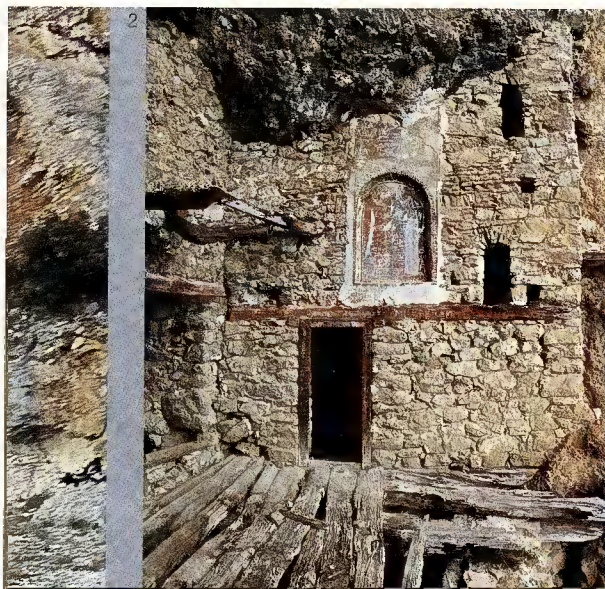
Percorsi del sacro 2002, αρ. 3.

Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 13.

1. Βλ. Βοκοτόπουλος 1995, αρ. 75-76.

2. Βλ. Μπαλτογιάννη 1994, 131-134.

3. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 68, όπου και βιβλιογραφία.



1. Άποψη του σπηλαιώδους ναού της Παναγίας στο *Blashtojne*, Μεγάλη Πρέσπα.

2. Η είσοδος στον σπηλαιώδη ναό.



3. Βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό

118,2 × 39,4 × 4 εκ. (αριστερό φύλλο)

118, 5 × 32 × 3 εκ. (δεξιό φύλλο)

Αρ. ευρ ΚΟ 2281, 2282

Προέλευση: Σπηλαιώδης ναός Παναγίας, *Blashtojne*, Μεγάλη Πρέσπα

Χρονολογία: 15ος αιώνας

Τα δύο φύλλα του βημοθύρου με τον Ευαγγελισμό απαρτίζουν μια λιτή και απέριπτη σύνθεση, περιορισμένη στα δύο πρόσωπα, χωρίς καμία αναφορά στον χώρο. Η παράσταση είναι εντελώς στατική, καθώς λείπει η κίνηση, ακόμη και από τον αγγελιαφόρο Γαβριήλ, που συνήθως βηματίζει για να πλησιάσει τη Θεοτόκο. Αυτή η στατικότητα ωθεί αβίαστα το μάτι του θεατή να εντοπίσει τη μόνη κίνηση της εικόνας στο νοητό τρίγωνο, που σχηματίζεται από την ακτίνα του αγίου Πνεύματος, το χέρι του αγγέλου, που ευλογεί, και το χέρι της Παναγίας που αποδέχεται. Στον κόκκινο κάμπο είναι γραμμένες με γράμματα στο χρώμα της ώχρας οι επιγραφές *Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) ΓΑΒΡΙΗΛ, ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ* και *Ο ΕΥΒΑΓΓΕΛΗΣΜΟΣ*.

Αχιτίδα ουράνιου φωτός από τεταρτοκύκλιο του ουρανού, περιέχουσα το άγιο Πνεύμα με τη μορφή μικρού περιστεριού, αγγίζει το φωτοστέφανο της Παναγίας.

Ο άγγελος, με αυτοκρατορική ενδυμασία, μαργαριτοκόσμητο λώρο, που σταυρώνει χιαστί στο στήθος του, κρατάει τη ράβδο του κήρυκα.

Η Παναγία, με σκούρο πορφυρό μαφόριο, κλει-

στό έως επάνω στον λαιμό, και γκριζογάλαζο φόρεμα, μόλις σηκώθηκε από το κόκκινο σκαμνί, όπου έγενεθε, και με το αδράχτι κρατημένο υψώνει το δεξιό της χέρι, με την παλάμη ανοιχτή, σε κίνηση θαυμασμού αλλά συγχρόνως κίνηση εισαγωγική προς το μυστήριο της Ενοάρκωσης. Η κλίση της κεφαλής, η χειρονομία, που απευθύνεται στον θεατή, και ο ελαφρά σηκωμένος ώμος δηλώνουν την υποταγή της στο θείο θέλημα.

Η εικόνα έχει αρκετές φθορές, ιδίως στο κάτω τμήμα, όπου η ζωγραφική είναι εντελώς κατεστραμμένη.

Τα διακοσμητικά στο επάνω τμήμα του βημοθύρου είναι ίδια με των βημοθύρων από τον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα, τώρα στο Μουσείο της πόλης, που χρονολογούνται γύρω στα 1400¹. Το ασήμι στα φωτοστέφανα συνηθίζονταν αντί για το χρυσό σε έργα της δυτικής Μακεδονίας την εποχή των Παλαιολόγων². Τα παραπάνω χαρακτηριστικά και η σχεδόν κλασική λιτότητα του έργου θυμίζουν παλαιότερες του 15ου αιώνα παραστάσεις. Ακόμη, η ενδυμασία και η στάση του αγγέλου παραπέμπουν στον αρχάγγελο του Ευαγγελισμού από την Περιβλεπτο της Αχρίδας (περίπου 1365)³, ενώ η στάση του χεριού της Παναγίας, όπως προβάλλει μέσα από το μαφόριο, θυμίζει την Παναγία του Ευαγγελισμού από τη Bolnica (1368)⁴.

Μεταγενέστερη χρονολόγηση υπαγορεύει κυ-

ρίως το πλάσιμο των προσώπων της εικόνας. Η μετάβαση προς τα ανοιχτότερα μέρη του προσώπου γίνεται απότομα, τα περιγράμματα διαγράφονται έντονα, οι λευκές ψιμιθιές δηλώνουν κάποια αδεξιότητα. Ο τρόπος εκτέλεσης συνδέει το βημόθυρο από την Πρέσπα με το βημόθυρο του Ευαγγελισμού του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς, το οποίο έχει συσχετισθεί με τοιχογραφίες του εργαστηρίου της Καστοριάς⁵ στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνος στην ίδια πόλη, στα τέλη του 15ου αιώνα⁶. Ακόμη, η στάση της Παναγίας και ο τρόπος που κατεβαίνει το άγιο Πνεύμα θυμίζουν την παράσταση του Ευαγγελισμού στον ναό της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁷, χρονολογημένη στα 1485/6.

Αξιόλογοι ζωγράφοι της πόλης της Καστοριάς κατά τον 15ο αιώνα φαίνεται ότι εκτέλεσαν το βημόθυρο για τον ναό της Πρέσπας, με τις αναμνήσεις από πρωιμότερα έργα ζωγραφικής της κοντινής Αχρίδας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 5, 6.

Percorsi del sacro 2002, αρ. 1.

Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 12.

1. *Trésors médiévaux de la République de Macédoine* 1999, αρ. 37. Subotić 1971, 48-49, εικ. 47-49, 51-52.

2. Βλ. και αρ. κατ. 1, 2.

3. Grozdanov 1980, εικ. 101.

4. Grozdanov 1980, εικ. 122.

5. Βλ. αρ. κατ. 5.

6. Τσιγαρίδας 1995, 351-352, εικ. 5, 14, 15.

7. Τσιγαρίδας 1992, εικ. 30.



Το τέμπλο στον σπηλαιώδη ναό της Παναγίας στο *Blashtojne*, Μεγάλη Πρέσπα.



2



Σταυρός με κρυπτογράμματα στην πίσω όψη της εικόνας.

4. Αμφίγραφη εικόνα

Α' όψη: Άγιος Νικόλαος με σκηνές του βίου του

Β' όψη: Σταυρός

90,8 × 55,4 × 8 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5027

Προέλευση: Τίρανα

Χρονολογία: 15ος αιώνας

Η εικόνα, με φθορές του ξύλου στα περιθώρια, απεικονίζει στο κέντρο ολόσωμο τον άγιο Νικόλαο, έναν από τους πιο αγαπητούς αγίους του ορθόδοξου κόσμου, και γύρω δώδεκα σκηνές από τον θαυματουργό του βίο.

Οι ζεστοί τόνοι της ώχρας, του καστανού και του κόκκινου κυριαρχούν στην παράσταση. Στο ανοιχτό γαλάζιο βάθος της κεντρικής σκηνής, η ανορθόγραφη επιγραφή *ΑΓΗΘ ΝΗΚΟΛΑΩΣ Ο ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΣ* φαίνεται να αντικατέστησε την αρχική. Ξαναγραμμένες με λευκά γράμματα επάνω στα αρχικά κόκκινα είναι και όλες οι επιγραφές που συνοδεύουν τις επιμέρους σκηνές της εικόνας. Από τη διατύπωση των ελληνικών, αλλά και τη μορφή των γραμμάτων είναι φανερό ότι ο γραφέας του δεύτερου στρώματος των επιγραφών δεν γνώριζε καλά την ελληνική γλώσσα. Αυτή η όχι πρόσφατη επέμβαση δεν επεκτάθηκε στην αφιερωματική επιγραφή, η οποία διακρίνεται αρκετά φθαρμένη στο κάτω μέρος της κεντρικής σκηνής.

Στις δύο επάνω ζώνες εικονίζονται, από αριστερά προς τα δεξιά, πέντε σκηνές από τη ζωή του αγίου¹, η γέννηση (*Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ*), η εκπαίδευση στο σχολείο και η χειροτονία σε διάκονο, ιερέα και επίσκοπο. Η σκηνή της προσαγωγής του αγίου στον δάσκαλο, με τη σχετική συνοδευτική επιγραφή *ΣΤΟ ΔΑΣΚΑΛΟ ΠΑΡΗ ΑΓΙΟΣ*, δεν συναντάται συχνά στις μεταγενέστερες εικόνες². Στην άκρη της σκηνής, ο μικρός, τρομαγμένος και απρόθυμος άγιος κρύβεται πίσω από τη μητέρα του, που τον τραβάει από το χέρι. Στο κέντρο, μπροστά σε ένα μεγάλο τραπέζι, κάθονται

σοβαροί τρεις μαθητές με τις πινακίδες τους και στην άκρη δεξιά ο ηλικιωμένος δάσκαλος. Αυτή η σχετικά σπάνια απόδοση της σκηνής της προσαγωγής του αγίου στο σχολείο συναντάται σε παραστάσεις της παλαιολόγιας εποχής³.

Στα επόμενα έξι διάχωρα εικονίζονται σκηνές των θαυμάτων και κάτω στο κέντρο η κοίμηση του αγίου με την επιγραφή *ΑΠΕΘΑΝΕ ΑΓΙΟΣ*.

Από τα θαύματα εικονίζεται στην αριστερή πλευρά, τρίτη από επάνω προς τα κάτω, η σκηνή της καταστροφής των ειδώλων, που επιγράφεται *ΗΔΟΛΑ ΕΚΡΕΜΗΘΕ ΑΓΙΟΣ*. Στο αντίστοιχο διάχωρο της δεξιάς πλευράς παριστάνεται ένα θαλασσινό θαύμα του αγίου, η σκηνή της σωτηρίας των ναυτικών από την τρικυμία, που επιγράφεται *Ο ΑΓΗΘ ΕΚ ΘΑΛΑΣΣΗΣ ΓΛΗΤΟΙΣ*.

Τέσσερις σκηνές, που εικονίζονται ανά δύο, δεξιά και αριστερά στο κάτω μέρος της εικόνας, αναφέρονται στο θαύμα της σωτηρίας των τριών στρατηγών από τα Μύρα, οι οποίοι συκοφαντήθηκαν, κατηγορήθηκαν άδικα για προδοσία, οδηγήθηκαν στον δήμιο για εκτέλεση, αλλά σώθηκαν χάρη στην υπερφυσική παρέμβαση του αγίου. Η αδιαφορία για τη σωστή χρονική σειρά των σκηνών σε βιογραφικές εικόνες του αγίου Νικολάου είναι συνηθισμένη στη βυζαντινή και τη μεταγενέστερη περίοδο⁴. Σύμφωνα με την ιστορική αφήγηση, η σωστή σειρά στην ιστορία των τριών άδικα καταδικασμένων από τον αυτοκράτορα και τον επάρχο στρατηγών θα ήταν η σωτηρία από τον δήμιο, η απεικόνισή τους στη φυλακή, η εμφάνιση του αγίου στο ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου και κατόπιν στο ενύπνιο του επάρχου. Στην εικόνα μας αριστερά επάνω, παριστάνεται η εμφάνιση του αγίου στο ενύπνιο του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου, με την επιγραφή *ΗΣ ΤΩ ΗΠΝΟ ΕΦΑ/ΝΙΚΕ ΑΓΙΩΣ/ΤΟΥ ΚΟΣΤΑΝΤΗΝΟΥ ΒΑΧΛΕΟΣ*, και κάτω οι τρεις στρατηγοί στη φυλακή. Δε-



АЮНН
КОРАС
САВЛА
ТОС

И ПОСЛА
ИМЕ АН
В КТОРН
НА ВАСХ
ОП

КТОРН
В ДНН
АЮС

И ПОСЛА
ИМЕ АН
В КТОРН
НА ВАСХ
ОП

КТОРН
В ДНН
АЮС

ξιά επάνω η εμφάνιση του αγίου στο ενύπνιο του επάρχου (*HC TO HΠNO EΦAHHKE AΓHOC*), λίγο μετά την εμφάνισή του στον Κωνσταντίνο, και κάτω η σωτηρία των τριών αθώνων από τον δήμιο. Στην τελευταία σκηνή, αποδοσμένη με ιδιαίτερη παραστατικότητα, εντυπωσιάζει η βίαιη κίνηση του δήμιου, που τραβάει το θύμα με τα ακινητοποιημένα χέρια από τα μαλλιά, ενώ ετοιμάζεται να κατεβάσει το υψωμένο του σπαθί. Αυτή η εικονογραφική λεπτομέρεια είναι σπάνια στην εικονογραφία των αποκεφαλισμών⁵, αλλά συναντάται σε μνημεία της εποχής και της περιοχής, όπως στον εξωτερικό τοίχο του ναού της Παναγίας Κουμπελίδικης στην Καστοριά⁶. Στην κεντρική παράσταση εικονίζεται ο άγιος ολόσωμος, μετωπικός, με αρχιερατική στολή, σκούρο κόκκινο φαιλόνιο και λευκό ωμοφόριο με κόκκινους σταυρούς, επιτραχήλιο και επιγονάτιο, κρατώντας κλειστό κοσμημένο ευαγγέλιο.

Στα πόδια του αγίου, μεγαλογράμματη αφιερωματική επιγραφή, στην οποία διακρίνουμε στο αριστερό, αρκετά κατεστραμμένο τμήμα [*ΔΕΗCIC*] *ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ ΑΓ[Ι]ΟCΤΟ/ΛΙΟΥ* και στο καλύτερα διατηρημένο δεξιό τμήμα *ΥΟΥ ΝΗΚ[ΟΛΑΟΥ] / Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΑΔΕΛΦΟΥ ΑΥΤΟΥ ΚΟ[ΝCΤΑΝΤΙΝΙΟΥ] / Κ(ΑΙ) Α[Ι]Ν[ΔΡΩΝ]ΗΚΟΥ*. Στην πίσω όψη της εικόνας, εικονίζεται φυλλοφόρος αποτροπαϊκός και φυλακτήριος σταυρός με τα κρυπτογράμματα *Ε(ΛΕΝΗ) Ε(ΥΡΕ) Ε(ΛΕΟΥC) Ε(ΥΡΗΜΑ), Χ(ΡΙCΤΟC) Χ(ΡΙCΤΙΑΝΟΙC) Χ(ΑΡΙΝ) Χ(ΑΡΙΖΕΤΑΙ), Α(ΡΧΗ) Π(ΙCΤΕΩC) Μ(ΥCΤΗΡΙΟΥ) C(ΤΑΥΡΟC)*. Ο σύγχρονος με την παράσταση σταυρός, που στην περίπτωση δεσποτικής εικόνας ήταν ορατός από το ιερό⁷, φέρει διακοσμητικό σχέδιο με διανθισμένα κλαδιά που εκφύονται από το ιερό ξύλο. Η απόδοσή του είναι λιγότερο έντεχνη από ανάλογους σταυρούς, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη⁸ ή σε εικόνα του Χριστού στο Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας⁹, και πιο κο-

νά στο σχέδιο εικόνας της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από το ίδιο Μουσείο, του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα¹⁰. Παρόμοιας τέχνης σταυρούς, καθώς και τα κρυπτογράμματα της εικόνας του αγίου Νικολάου του Μουσείου της Κορυτσάς συναντάμε και σε έργα του ίδιου γεωγραφικού χώρου και της ίδιας εποχής. Πρόκειται για εικόνα του αγίου Νικολάου από την Αχρίδα, του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα¹¹, και τοιχογραφίες στην είσοδο των ναών Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (1460)¹² και της Παναγίας Ελεούσας στην Πρέσπα (1410)¹³.

Ο τρόπος εκτέλεσης όλης της εικόνας, ειδικότερα η απόδοση της μορφής του αγίου, με τη γραμμική οριοθέτηση των επιμέρους όγκων στο πρόσωπο και τους πλατείς φωτισμούς, τη σχηματοποίηση των χαρακτηριστικών και την έντονη εκφραστικότητα, τον διακοσμητικό χαρακτήρα απόδοσης των μαλλιών και της γενειάδας, συνδέει το έργο με την τέχνη του ζωγραφικού εργαστηρίου, που έδρασε στα τέλη του 15ου αιώνα στην Καστοριά¹⁴, και με μια σειρά φορητών εικόνων της ίδιας εποχής και περιοχής. Η μορφή του αγίου θυμίζει τον άγιο Νικόλαο *Θερμό Προστάτη*, στον βόρειο τοίχο του εσωνάρθηκα του ναού της Παναγίας Κουμπελίδικης στην Καστοριά¹⁵, τοιχογραφία του εργαστηρίου, καθώς επίσης και φορητή εικόνα με τον άγιο και σκηνές βίου του, προερχόμενη από τον ναό του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού στην ίδια πόλη, χρονολογημένη στον 15ο αιώνα¹⁶. Επίσης, τα χαρακτηριστικά των μορφών σε δύο εικόνες του αγίου Αθανασίου, από την Καστοριά¹⁷ και από τη Μπομποσίτσα, τώρα στο Μουσείο της Κορυτσάς¹⁸, καθώς και σε εικόνα του αγίου Νικολάου από τον ναό του Αγίου Δημητρίου της Αχρίδας¹⁹, όλες χρονολογημένες στον 15ο αιώνα, παρουσιάζουν στενή τεχνολογική συγγένεια με την εικόνα μας.





ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Albanien 1988, αρ. 387 (Dhorka Dhamo).

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 34.

1. Σχετικά με τον βίο του αγίου Νικολάου βλ. Anrich 1917 και για τους εικονογραφικούς του κύκλους στη βυζαντινή τέχνη βλ. Patterson-Ševčenko 1983.
2. Βλ. Χατζηδάκη 2001, 405.
3. Patterson-Ševčenko 1983, 73.
4. Βλ. Χατζηδάκης 1977, 51. Βασιλάκη 1994, 231, σημ. 6.
5. Βλ. Κατσιώτη 1998, 145.
6. Χατζηδάκης 1982, εικ. 199.
7. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, 56.
8. Ξυγγόπουλος 1964, εικ. 152-153.
9. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 14.
10. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 17.
11. Popovska-Korobar 2004, αρ. 13.
12. Subotić 1971, 53.
13. Μουσόπουλος 1989, 147.
14. Βλ. αρ. κατ. 5.
15. Δρακοπούλου 1997, 119, εικ. 108.
16. Ζίας 1969. Χατζηδάκης 1966-1969. *Holy Image, Holy Space* 1988, αρ. 38.
17. Τσιγαρίδας 1995, 348, εικ. 3.
18. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 2.
19. Popovska-Korobar 2004, αρ. 13.



5. Παναγία Οδηγήτρια

90,4 × 68 × 5 εκ.

Αρ. ευρ. ΚΟ 2228

Προέλευση: Ναός Γέννησης της Παναγίας, νησίδα

Mali Grad, Μεγάλη Πρέσπα

Χρονολογία: Τέλη 15ου αιώνα

Ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας μας αναπαράγει τον γνωστό τύπο της Οδηγήτριας, της εικόνας - παλλαδίου της Κωνσταντινούπολης, με την Παναγία σε προτομή, τον Χριστό Εμμανουήλ στο αριστερό της χέρι και το δεξί μπροστά στο στήθος¹.

Η εικόνα, με περιορισμένης έκτασης φθορές και μια κάθετη ρωγμή στη δεξιά πλευρά, προέρχεται από το νησάκι Mali Grad, στο σημερινό αλβανικό τμήμα της Πρέσπας, κατά τον 15ο αιώνα στη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Κατά τον 14ο αιώνα, το 1369, ο ναός της Γέννησης, από όπου προέρχεται η εικόνα μας, είχε τοιχογραφηθεί από ένα καλλιτεχνικό εργαστήριο που εντοπίζεται λίγα χρόνια αργότερα στην πόλη της Καστοριάς (Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, 1383/4) και στην περιοχή της Κορυτσάς (Borje, 1390)².

Στα όρια της Αρχιεπισκοπής Αχριδών, έναν αιώνα μετά, με κέντρο την Καστοριά, δραστη-

ριοποιήθηκε ένα αξιόλογο καλλιτεχνικό εργαστήριο, που η τέχνη του ανιχνεύεται σε μνημεία όλης της Βαλκανικής³. Η επιβίωση της αντικλασικής ροπής της παλαιολόγιας ζωγραφικής του 14ου αιώνα με τάση προς τέχνη λαϊκότερη, στα έργα αυτού του εργαστηρίου, καθώς και οι χαρακτηριστικά εκφραστικές φυσιογνωμίες, που φθάνουν ως τη φυσική ασχήμια⁴, αποτελούν γνωρίσματα που διακρίνονται αμέσως στις εύσωμες και γεροδεμένες μορφές της εικόνας από το Mali Grad.

Στο επάνω τμήμα, με το βάθος στο χρώμα της ώχρας, δεσποζουν οι μεγάλοι κατακόκκινοι φωτιστέφανοι, όπως στο βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, αποδοσμένο στο ίδιο εργαστήριο⁵. Το ένσταυρο φωτιστέφανο του Χριστού, με την επιγραφή *Ο ΩΝ*, είναι ίδιο με το φωτιστέφανο του Χριστού σε εικόνα της Άκρας Ταπεινώσης, του 15ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο της Καστοριάς⁶.

Το τετράγωνο στιβαρό πρόσωπο της Παναγίας φέρνει στον νου τα πρόσωπα των στρατιωτικών αγίων από τον τοιχογραφικό διάκοσμο του Παλαιού Καθολικού της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων (1483)⁷. Ο κεφαλόδε-

σμός της είναι κοσμημένος με κόκκινες πλατιές ρίγες, όπως σε εικόνα της αγίας Παρασκευής, των μέσων του 15ου αιώνα, σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο της Βέροιας⁸. Η μορφή του μετωπικού, συνοφρυωμένου Χριστού είναι ζωηρή, με φορέματα ανοιχτόχρωμα, λευκό χιτώνα ποικιλιμένο με μικρά κόκκινα και μαύρα σχέδια και φωτεινό κόκκινο ιμάτιο που πέφτει πλούσια έως κάτω στα πέλματα. Στα πρόσωπα, με το κάπως πλαδαρό πλάσιμο και τους πλατείς φωτισμούς, εντυπωσιάζουν οι έντονες και σχηματοποιημένες σκιές, που δίνουν στις μορφές εξπρεσιονιστικό χαρακτήρα.

Ο Σολομών προβάλλει από τον σχηματοποιημένο ουρανό, με τρόπο που συνηθίζεται στα έργα του εργαστηρίου, και θυμίζει ανάλογες παραστάσεις στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων (1483)⁹ ή στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού στην Καστοριά (1504/5)¹⁰.

Επίσης, η διακόσμηση του μαργαριτοκόσμητου στέμματος του προφητάνακτα και των βασιλικών του ρούχων φέρνει στον νου την αντίστοιχη διακόσμηση των ενδυμάτων σε τοιχογραφίες από το Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων (1483)¹¹ και τον ναό του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)¹².

1. Η νησίδα Mali Grad.

2. Ο ναός της Γέννησης της Παναγίας στο Mali Grad.





Οι επιγραφές *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ [Η Ο]ΔΗΓΗΤΡΙΑ* και *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ Ο ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ* είναι γραμμένες σε τμήματα, σε διάφορα σημεία της εικόνας. Η ένθεση τμημάτων της επιγραφής μέσα σε κύκλους αποτελεί συνηθισμένη πρακτική στα έργα του εργαστηρίου. Ο Σολομών, με την επιγραφή με κόκκινα γράμματα *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΣΟΛΟΜΟΝ*, κρατάει μεγάλο ειλητό που ξετυλίγεται αναπεπταμένο, αποκαλύπτοντας την επιγραφή *Η ΣΩΦΗΛ ΟΚΟΔΟΜΗΣΕΝ ΕΑΥΤΟΥ ΗΚΟΝ* (Παρ. 9, 1), γραμμένη με μεγάλα καλλιγραφικά γράμματα. Ας σημειωθεί, ότι τα γράμματα των επιγραφών της εικόνας θυμίζουν τη γραφή των ζωγράφων του εργαστηρίου της Καστοριάς, τόσο σε συγκεκριμένους τύπους γραμμάτων, όπως το Δ, όσο και στον τρόπο σχηματισμού των βραχυγραφιών και των συντμήσεων¹³.

Η παραγωγή αυτού του εργαστηρίου, που εκτελούσε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες υψηλής καλλιτεχνικής ποιότητας, ανανεώνοντας την καλλιτεχνική παράδοση της Μακεδονίας, καλύπτει το χρονικό διάστημα 1483-1510, στο οποίο θα πρέπει να εντάξουμε και τη δημιουργία της εικόνας από την εκκλησία της Πρέσπας,

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 3.

1. Βλ. *Μήτηρ Θεού* 2000, 144.
2. Djurić 1975.
3. Βλ., από τη μεγάλη έκταση βιβλιογραφία, Χατζηδάκης 1966-1969. Τσιγαρίδας 1992, 165 κ.ε. σημ. 27, Δρακοπούλου 1997, 117-122.
4. Χατζηδάκης 1982, 415.
5. Τσιγαρίδας 1995, εικ. 5.
6. Κακαβιάς 1996, εικ. σελ. 24.
7. Χατζηδάκης και Σοφινός 1990, 91.
8. Παπαζώτος 1995, αρ. 99.
9. Χατζηδάκης και Σοφινός 1990, 89.
10. Δρακοπούλου 1997, εικ. 86.
11. Χατζηδάκης και Σοφινός 1990, 89-91.
12. Πελεκανίδης 1953, πίν. 186.
13. Για τη μορφή των γραμμάτων στη ζωγραφική του εργαστηρίου βλ. Δρακοπούλου 1997, 141, εικ. 117, 118 και πίν. σελ. 145-149.

6. Άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας

32,5 × 25 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3649

Προέλευση: Ναός Αγίου Δημητρίου, Βεράτι

Χρονολογία: Γύρω στο 1500

Στη μικρή εικόνα, με φθορές του ξύλου κυρίως στα περιθώρια, παριστάνεται σε προτομή ο άγιος Αθανάσιος σε χρυσό κάμπο. Φορεί σκούρο καστανό φαιλόνιο και ανοιχτόχρωμο ωμοφόριο, κρατάει με το αριστερό χέρι ευαγγέλιο και υψώνει το δεξί σε ευλογία. Ο αλεξανδρινός άγιος έζησε τον 4ο αιώνα και ανήλθε στον θρόνο της Αλεξανδρείας (328), μετά τη δυναμική παρουσία του ως διακόνου στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νικαίας. Η λατρεία του αγίου με το σημαντικό εκκλησιαστικό αλλά και συγγραφικό έργο¹ ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στις περιοχές της Μακεδονίας και της Ηπείρου, όπως φαίνεται και από τον μεγάλο αριθμό των σωζομένων φορητών εικόνων. Εδώ παριστάνεται στον συνήθη εικονογραφικό τύπο, γέροντας, πλατυπρόσωπος, με πλατιά, τετράγωνη και λευκή γενειάδα με σχηματοποιημένους βοστρύχους. Στο πρόσωπο και στα χέρια ξεχωρίζουν οι πλατιές λευκές πινελιές στον σκούρο προπλασμό, που δείχνουν κάποια

ζωγραφική τόλμη και συγχρόνως δίνουν στη μορφή έναν χαρακτήρα εξπρεσιονιστικό.

Η επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙ(Ο)Σ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙ(Α)Σ* είναι γραμμένη σε τμήματα και μέσα σε κύκλους, όπως συνηθίζεται σε εικόνες ζωγράφων του εργαστηρίου της Καστοριάς στα τέλη του 15ου αιώνα², και τα γράμματα θυμίζουν τις επιγραφές μνημείων της ίδιας καλλιτεχνικής κίνησης³.

Η όλη εκτέλεση της εικόνας την συνδέει με έργα του παραπάνω εργαστηρίου και ειδικότερα με εικόνες του αγίου Νικολάου από την πόλη της Καστοριάς, της Αχρίδας⁴ ή και της Βέροιας⁵, χρονολογημένες μετά τα μέσα του 15ου αιώνα. Η υπερβολική σχηματοποίηση των χαρακτηριστικών στην εικόνα του αγίου Αθανασίου από το Βεράτι και η όχι ιδιαίτερα επιμελημένη εκτέλεση εντάσσουν το έργο στην παραγωγή εργαστηρίου της περιοχής στα τέλη του 15ου με αρχές του 16ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. PG XXV, στ. 221-240, 248-410, 595-642, 691-796.
2. Βλ. αρ. κατ. 5.
3. Βλ. αρ. κατ. 6.
4. Βλ. σελ. 38.
5. Παπαζώτος 1995, αρ. 90, 98.



7. Χριστός ο Ζωοδότης

106,5 × 69 × 4,7 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5094

Προέλευση: Άγνωστη

Χρονολογία: 1542-1551

Ζωγράφος: Φράγγος Κατελάνος (αποδ.)

Οι διαστάσεις της ωραίας εικόνας του Χριστού με την ευγενική και απόμακρη έκφραση και η ιδιαίτερη επιμέλεια στην εκτέλεση και τη διακόσμηση στηρίζουν την υπόθεση ότι κοσμούσε το τέμπλο ναού. Χρυσό βάθος, αυτόξυλο υπερυψωμένο πλαίσιο, τελείωμα με γραμμή από κιννάβαρι, ενεπίγραφοι κύκλοι και πινακίδες με λεπτή διακόσμηση, χρυσογραφίες στα ενδύματα και μεγάλος χρυσομένος γύψινος φωτοστέφανος με ανάγλυφα φυτικά σχέδια δείχνουν την επιτηδειότητα του ζωγράφου, αλλά και το μέτρο των απαιτήσεων του παραγγελιοδότη της εικόνας, που θα κοσμούσε τον άγνωστο ναό. Το έργο είχε υποστεί φθορές, κυρίως σε τμήμα της δεξιάς πλευράς, όπου έχει πλήρως καταστραφεί η ζωγραφική επιφάνεια.

Ο *Ι(ΗCOY)C Χ(ΡΙCΤO)C Ο ΖΩΟΔΟΤΗC* εικονίζεται μετωπικός, έως λίγο πιο κάτω από τη μέση, φορώντας πορφυρό χιτώνα με φαρδύ σημείο στον ώμο και βαθυγάλαζο ιμάτιο, ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας ανοιχτό ενεπίγραφο ευαγγέλιο με το αριστερό χέρι. Η έντονη αντίθεση ανάμεσα στο φως και τη σκιά χαρακτηρίζει το πλάσιμο του προσώπου και κυρίως βυθίζει τα μάτια στις κόγχες, κάνοντας το βλέμμα περισσότερο μακρινό. Ο βαθυκάστανος προπλάσμος ανοίγει με ρόδινο χρώμα στο μέτωπο και στις παρειές. Λεπτές παράλληλες πινελιές σχηματίζουν τα φρύδια, τα μαλλιά μαζεμένα πίσω από τον ώμο οριοθετούνται με σκούρο περίγραμμα. Πλατιές πτυχές διαμορφώνουν γεωμετρικά σχήματα στο ιμάτιο με τη λεπτή διακόσμηση με χρυσογραφίες. Το πρόσωπο του Χριστού περιβάλλει

φωτοστέφανος με ανάγλυφα σχέδια ανθοφόρων βλαστών και την επιγραφή *Ο ΩΝ* στις κεραίες του σταυρού.

Τα ίδια χαρακτηριστικά στην τεχνική και στη ζωγραφική εκτέλεση συναντάμε σε μια σειρά φορητών εικόνων, προερχόμενων κυρίως από τη Θεσσαλονίκη και συνδεδεμένων πειστικά με την τέχνη του ιδιαίτερα ικανού ζωγράφου Φράγγου Κατελάνου¹, *τοῦ εὐτελεστάτου Φράγγου τοῦ Κατελλάνου ἐκ Θηβῶν τῆς Βοιωτίας*, όπως ο ίδιος έγραψε στα 1560, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της μονής Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους², το μοναδικό υπογεγραμμένο έργο του. Το σύνολο των έργων που του έχουν αποδοθεί, τοιχογραφημένα σύνολα στην αιτωλική μονή Μυρτιάς, τμήματα της μονής των Φιλανθρωπηνών στα Πάννενα³, στη μονή Βαρλαάμ των Μετεώρων, στην Καστοριά και στην περιοχή της Κοζάνης, καλύπτει περίπου μια πενηκονταετία, από το 1539 έως το 1590⁴.

Ένα πολύτιμο στοιχείο αποκαλύφθηκε στον πράσινο κάμπο της εικόνας του Χριστού Ζωοδότη μετά τον καθαρισμό της, η χρονολογία *ΕΤΟΥC ΖΝ[.]*, από κτίσεως κόσμου, δυστυχώς με εξίτηλο το τελευταίο γράμμα. Έτσι, το έργο του Μουσείου της Κορυτσάς μπορεί να χρονολογηθεί ανάμεσα στα έτη 1542 και 1551 από Χριστού γεννήσεως, στην πρώτη περίοδο της δημιουργίας του ικανότατου ζωγράφου Φράγγου Κατελάνου, ο οποίος επηρέασε καθοριστικά την τέχνη της βορειοδυτικής Ελλάδας κατά τον 16ο αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Ασπρά-Βαρδαβάκη 1985-1986. Τούρτα 2002.

2. Semoglou 1998.

3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995 και 2004.

4. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 76-79, όπου και βιβλιογραφία.



18
24
11
1

8. Χριστός Μέγας Αρχιερέας ἐν δόξῃ καὶ τέσσαρις ιεράρχες

375 x 46,5 x 3,8 εκ.

Αρ. ευρ. SR 186 (IN 5144)

Προέλευση: Μονή Κάμενας, Άγιοι Σαράντα

Χρονολογία: 16ος αιώνας

Τέχνη Μάρκου Μπαθά

Στην ωραία αυτή εικόνα κρητικής τέχνης με την αρμονική χρωματική ποικιλία σε ανοιχτούς τόνους, που απαλύνει την αυστηρή διάταξη των μορφών, παριστάνεται στο κέντρο ο Χριστός καθήμενος ἐν δόξῃ, περιστοιχισμένος από τα σύμβολα των ευαγγελιστών και συνοδευόμενος από τέσσαρις ιεράρχες, Ο Ι(ΗCOY)C Χ(PICTO)C, Βασιλεύς των Βασιλευόντων και Μέγας Αρχιερέας, ενδεδυμένος με αρχιερατικό σάκκο και μίτρα με περπενδούλια, κάθεται σε σεραφεϊμ, πατάει σε φτερωτούς τροχούς και περιβάλλεται από τέσσερα αποκαλυπτικά σύμβολα. Ο λέων, ο μόσχος, ο αετός και ο άγγελος συνοδεύονται από τα αντίστοιχα αρχικά των ευαγγελιστών Μ(ΑΡΚΟC), Λ(ΟΥΚΑC), ΙΩ(ΑΝΝΗC) και Μ(ΑΤΘΑΙΟC). Ο Χριστός ευλογεί με το δεξιό χέρι και με το αριστερό κρατάει ευαγγέλιο ανοιχτό στην περικοπή Η ΒΑCΙΛΕΙΑ Η ΕΜΗ ΟΥΚ ΕCΤΙΝ ΕΚ ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ ΤΟΥΤΟΥ ΕΙ ΕΚ ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ (Ιω. 18, 36). Δεξιά και αριστερά του εικονίζονται όρθιοι, πατώντας σε πράσινο έδαφος τέσσαρις ιεράρχες, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΒΑCΙΛΕΙΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΧΡΥ(CΟCΤΟΜ)ΟC, Ο ΑΓ(ΙΟC) ΓΡΙΓΩΡΙΟC Ο ΘΕΟΛΩΓΟC και Ο ΑΓ(ΙΟC) ΑΘΑΝΑCΙΟC ΠΑΤΡΙΑΡΧ(ΗC) ΑΛΛΕΞ[Α]ΔΡΕΙΑC, με φωτοστεφάνους που δηλώνονται με εγχάρκτους κύκλους. Οι τέσσαρις άγιοι κρατούν ευλαβικά κλειστά ευαγγέλια. Ο ζωγράφος αλλάζει τις θέσεις των χεριών και των βιβλίων, επηρεάζοντας το εικαστικό αποτέλεσμα και συγχρόνως τονίζοντας την ιδιαίτερη σημασία του κάθε αγίου. Ο Αθανάσιος είναι ο μόνος που κρατάει το βιβλίο όρθιο με το χέρι σκεπασμένο με το μοφόριο και το φαιλόνιο, σε ένδειξη ιδιαίτε-

ρου σεβασμού, ο Γρηγόριος το κρατάει χαμηλά με το χέρι σκεπασμένο με το φαιλόνιο, ενώ οι άλλοι δύο ιεράρχες έχουν τα χέρια γυμνά.

Η ζωγραφική επιφάνεια της εικόνας διατηρείται σε καλή κατάσταση, με λίγες φθορές στη διαμπερή οριζόντια ρωγμή και στο κάτω μέρος. Περιβάλλεται από λεπτή κόκκινη γραμμή και το βάθος της είναι διακοσμημένο με χρυσό. Την αίσθηση της πολυτέλειας επιτείνουν ο χρυσός και οι πολύτιμοι λίθοι, που διακοσμούν τη μίτρα και τις παρυφές του σάκκου του Χριστού, τα επιτραχήλια, τα επιγονάτια και τα ευαγγέλια.

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού ἐν δόξῃ, εμπνευσμένος από τα προφητικά κείμενα, συναντάται σπάνια σε χειρόγραφα και φορητές εικόνες της βυζαντινής περιόδου, όπως στην παλαιολόγεια εικόνα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας¹. Στην εικόνα μας συνδυάζεται με τον τύπο του Βασιλέως και Μεγάλου Αρχιερέως, συνοδευόμενου από τους Τρεις Ιεράρχες και τον Μεγάλο Αθανάσιο, σε έναν εικονογραφικό συνδυασμό, δημιουργήμα προφανώς εμπνευσμένου κρητικού ζωγράφου. Ιδιαίτερα τονισμένη στην εικόνα είναι η παρουσία του αγίου Αθανασίου, του μόνου που υψώνει το κλειστό ευαγγέλιο.

Η εικόνα έχει εκτελεσθεί με θαυμαστή επιμέλεια και σχεδιαστική επιδεξιότητα στο πλάσιμο των προσώπων, στην απόδοση των συμβόλων των ευαγγελιστών και στην πτυχολογία, ώστε να αποδίδονται οι πτυχώσεις των μαλακών υφασμάτων, τα χρυσοκενήματα, οι πολύτιμοι λίθοι και τα κρόσσια στα επιτραχήλια και τα επιγονάτια. Ελεύθερες ζωγραφικές πινελιές τονίζουν τις φυσιогνωμίες των μορφών. Τις αυστηρές και επαναλαμβανόμενες στάσεις των τεσσάρων ιεραρχών διασπά αρμονικά η εναλλαγή των χρωμάτων στα ενδύματα, με κυρίαρχους τους τόνους του τριανταφυλλί και του λευκού, που αμβλύνεται από περάσματα με ρόδινο, σταχτί και ώχρα.

Το μαλακό πλάσιμο των προσώπων και ο τρόπος του σκιοφωτισμού, καθώς και η χρήση των ρόδινων αποχρώσεων σχετίζονται με την τεχνοτροπία του φημισμένου κρητικού ζωγράφου Μιχαήλ Δαμασκηνού², όμως ο ζωγράφος της εικόνας μας φαίνεται πιο μετρημένος και συντηρητικός στα ευρήματά του και το έργο του διαμορφώνεται ήρεμα, αρμονικά και απλά, χωρίς τη ζωγραφική δύναμη του Δαμασκηνού.

Η οργάνωση της πτυχολογίας με πλατιές καμπύλες και τριγωνικές γραμμές, τα ζωηρά χρώματα με πλούσιους σε αποχρώσεις τόνους, ακόμη και το στρογγυλό εύσαρκο πρόσωπο του αγγέλου συνδέουν το έργο με την τέχνη του κρητικού ζωγράφου και μικρογράφου Μάρκου Μπαθά και ειδικότερα με την υπογεγραμμένη εικόνα του Προδρόμου, που σώζεται στη μονή του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο νησί της λίμνης των Ιωαννίνων³. Ο ζωγράφος έζησε και πέθανε στη Βενετία, στα 1578⁴, και είναι γνωστές μόνον τρεις ενυπόγραφες εικόνες του στα Ιωάννινα⁵.

Η εξαιρετική κρητική εικόνα του 16ου αιώνα σχετίζεται άμεσα με την τέχνη του και η εύρεσή της στη μονή Κάμενας των Αγίων Σαράντα είναι ενδεικτική της ύπαρξης ενός περιβάλλοντος σ' αυτήν την περιοχή της νότιας Αλβανίας, που βρισκόταν σε επαφή —πιθανότατα μέσω της κοντινής Κέρκυρας— με αναγνωρισμένης φήμης κρητικούς ζωγράφους.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Chatzidakis 1962, αρ. 2.

2. Χατζηδάκης 1987, 241-253. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988.

3. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1975-1976, 113-133.

4. Για τον ζωγράφο βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 397-399.

5. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1975-1976. Βλ. και Βοκοτόπουλος 1977, 127-131.



9. Άγιος Νικόλαος ένθρονος με σκηνές εορτών και αγίους

42 × 31 × 3,2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3672

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, Βεράτι

Χρονολογία: Τελευταίες δεκαετίες 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Γεώργιος Κλόντζας

Σαράντα μικρογραφημένες παραστάσεις, ύψους 5,4 και πλάτους 3,7 εκατοστών, γύρω από μια κεντρική σκηνή, διακοσμούν το εικονίδιο με ύψος μόλις 40 και πλάτος 30 εκατοστά. Το έργο δίνει αμέσως την αίσθηση της πολυτέλει-ας, της εκλεκτικής εικονογραφικής γλώσσας και της θαυμαστής μικρογραφικής ικανότητας του δημιουργού του.

Η εικόνα, πριν τον καθαρισμό και τη συντήρηση, παρουσίαζε απώλειες ζωγραφικής και προετοιμασίας, εκτεταμένα σημάδια από κάψιμο και έντονο κρακελάρισμα, με αποτέλεσμα να είναι αδύνατη οποιαδήποτε ταύτιση ή αναγνώριση θέματος. Η μεγαλύτερη καταστροφή είχε συντελεσθεί στην κεντρική σκηνή και στα δεκαοκτώ διάχωρα του δεξιού και του κάτω τμήματος της εικόνας.

Η εργασία των συντηρητών του Μουσείου αποκάλυψε το έργο ενός εξαιρετού μικρογράφου, ο οποίος οργάνωσε μια σπάνια εικονογραφική σύνθεση, σκηνές εορτών και αγίων σε μορφή μηνολογίου γύρω από μια κεντρική σκηνή, χρησιμοποιώντας κυρίως αποχρώσεις του κόκκινου και του μπλε σε σοφή ισορροπία. Παρά τις εκτεταμένες φθορές, ξεχωρίζουν οι ψηλόλιγνες μορφές με ιδιαίτερη εκφραστικότητα στα πρόσωπα και τα χέρια με τα μακριά δάχτυλα. Το βάθος της εικόνας είναι χρυσό, οι σκηνές χωρίζονται με διπλή μαύρη γραμμή, ενώ το πλαίσιο διακοσμεί ταινία από κιννάβαρι. Με το ίδιο χρώμα είναι γραμμένες και οι επιγραφές που συνοδεύουν τις εορτές και τους αγίους.

Η πρωτοτυπία της σύνθεσης, η μικρογραφική ικανότητα, οι φυσιογνωμικοί τύποι και η χρω-

ματική κλίμακα συνδέουν το έργο με την παραγωγή κρητικού εργαστηρίου του 16ου αιώνα. Στην κεντρική παράσταση της εικόνας, αριστερά, στο κάτω μέρος του θρόνου, διακρίνεται με δυσκολία, λόγω των φθορών, η υπογραφή του ζωγράφου με ύψος μόλις 2,7 και μήκος 2 εκατοστά, με μαύρα κεφαλαία γράμματα ύψους 0,6 εκατοστών. ΧΕΙ[Ρ] ΓΕ[Ω]/ΡΓΙΟΥΤΑΥ/ΤΗΝ ΛΑΒ[ΩΝ] / [μέμνησο προ]φρον[ως].

Στην τελευταία αράδα, από τα ίχνη μικρογράμματος γραφής διακρίνουμε τα γράμματα ...φρον..., τμήμα της λόγιας φράσης *μέμνησο προφρόνως*, με την οποία ένας μορφωμένος και εξοικειωμένος με τις βυζαντινές εκφράσεις ζωγράφος, ο Γεώργιος Κλόντζας, έχει υπογράψει τρεις φορητές εικόνες και ένα χειρόγραφο. Πρόκειται για τους Τρεις Ιεράρχες στο Παρίσι¹, τον άγιο Τίτο στο Βατικανό², το τρίπτυχο της Πάτμου³, χρονολογημένο από τον Μανόλη Χατζηδάκη μεταξύ 1580 και 1600, και τον Μαρκανό κώδικα, μεταξύ 1590 και 1592⁴. Για άγνωστο λόγο ο ζωγράφος δεν υπέγραψε με το επώνυμό του, όπως στις δεκατέσσερις έως τώρα γνωστές υπογραφές έργων του, με τις οποίες όμως διαπιστώνεται συγγένεια στον τρόπο γραφής με την υπογραφή της εικόνας μας⁵.

Ο ζωγράφος γεννήθηκε γύρω στο 1530 στο Ηράκλειο της Κρήτης και υπήρξε ένας από τους πιο παραγωγικούς καλλιτέχνες της εποχής του. Στο Ηράκλειο διατηρούσε εργαστήριο ζωγραφικής και διακρίθηκε επίσης ως βιβλιογράφος και ζωγράφος μικρογραφιών. Αρχαιακά έγγραφα παρέχουν αρκετά στοιχεία για τη ζωή και την περιουσία του στο Ηράκλειο, καθώς και την πληροφορία ότι το έτος 1566 ανέλαβε να εκτιμήσει μια εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Ο θάνατός του τοποθετείται μέσα στην πρώτη δεκαετία του 17ου αιώνα, ενώ την τέχνη του συνέχισαν οι ζωγράφοι γιοι του⁶.

Στην κεντρική σκηνή της εικόνας μας, από



2

1	2	3	4	5	6	7
8	I	II	A'	III	IV	9
III	V				VI	II
12	VII				VIII	13
14	IX				X	15
16	XI	XII	XIII	XIV	XV	17
18	19	20	21	22	23	24

1. Η εικόνα πριν τη συντήρηση.

2. Σχέδιο με τη διάταξη των σκηνών στην εικόνα.



την εντελώς κατεστραμμένη μορφή ένθρονου αγίου διακρίνονται ο θρόνος και το κόκκινο μαξιλάρι. Δεξιά και αριστερά από το κεφάλι του αγίου, προβάλλουν μέσα από σύννεφα ο Χριστός, με την επιγραφή *Ο ΩΝ* στο φωτοστέφανο, και η Παναγία, με την επιγραφή *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ*. Το ωμοφόριο στα χέρια της Παναγίας και η επιγραφή *ΝΙΚΟ[ΛΑΟΣ]* συνηγορούν στην ταύτιση της κεντρικής μορφής της εικόνας με τον ένθρονο άγιο Νικόλαο, στον οποίο ο Χριστός και η Θεοτόκος προσφέρουν το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο, τα σύμβολα του επισκοπικού αξιώματος.

Οι σκηνές γύρω από την κεντρική παράσταση έχουν οργανωθεί σε δύο κύκλους, έναν κύκλο εορτών και έναν αγίων. Η εξωτερική περιμετρική ζώνη περιλαμβάνει είκοσι τέσσερις παραστάσεις με σκηνές από την Καινή Διαθήκη (σχέδιο, αρ. 1-24). Η εσωτερική ζώνη οργανώνεται σε δεκαπέντε διάχωρα με απεικονίσεις αγίων ανά ζεύγη (σχέδιο, αρ. 1-15). Στο δέκατο έκτο διάχωρο, σε θέση με ιδιαίτερη σημασία διότι επιστέφει το κεντρικό θέμα της εικόνας, εικονίζεται η *ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ* (σχέδιο, αρ. Α'), με τις επιγραφές *Ο ΩΝ* στα φωτοστέφανα του Πατρός και του Υιού.

Η ταύτιση των σκηνών και των προσώπων, ιδίως στο κάτω τμήμα της εικόνας, παρουσίασε εξαιρετική δυσκολία και στηρίχθηκε σε αχνά διακρινόμενες μορφές και στα ίχνη των

ημιεξίτηλων επιγραφών. Αταύτιστες εντελώς έμειναν δύο κατεστραμμένες σκηνές της κάτω εξωτερικής ζώνης με τις εορτές (σχέδιο, αρ. 21, 22), καθώς και τρεις της εσωτερικής κάτω ζώνης (XIII, XIV, XV), που πιθανότατα απεικόνιζαν ζεύγη αγίων.

Στην επάνω οριζόντια ζώνη με τις επτά σκηνές (σχέδιο, αρ. 1-7), η εικονογραφική αφήγηση των σημαντικότερων εορτών του έτους αρχίζει από τον μήνα Σεπτέμβριο με τη Γέννηση της Παναγίας (*Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ*) και την Ύψωση του Σταυρού (*Η ΨΥΩΣΙΣ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ*). Ακολουθεί ο Νοέμβριος με τα *[ΕΙΣΟ]ΔΙΑ ΤΗΣ Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ*, ο Δεκέμβριος με τη Γέννηση του Χριστού, ο Ιανουάριος με τη Βάπτιση, ο Φεβρουάριος με την *ΥΠΑΓΑΝΤΗ* και ο Μάρτιος με τον Ευαγγελισμό. Τις ακίνητες εορτές ακολουθούν στα πλάγια διάχωρα (σχέδιο, αρ. 8-17) οι παραστάσεις δέκα Κυριακών, από των Βαίων μέχρι την Πεντηκοστή, με την προσθήκη στο τέλος της Κυριακής της Ορθοδοξίας.

Την παράσταση της Βαϊοφόρου (*Η ΒΑΙ[ΟΦΟΡΟΣ]*) ακολουθούν η Ανάσταση, η *ΚΥ[ΡΙΑΚΗ] ΤΟΥ [ΘΩΜΑ]*, η *[ΚΥΡΙΑΚΗ] ΤΩΝ ΜΥΡΟΦΟΡΩΝ*, η *ΚΗ[ΡΙΑΚΗ] ΤΟΥ ΠΑ]ΡΑΛΥΤΟΥ*, η *ΚΗ[ΡΙΑΚΗ]*, πιθανότατα, του Τυφλού, και η *[ΚΥΡΙΑΚΗ] ΤΗΣ ΣΑΜΑ[ΡΕΙΤΙΔΟΣ]*. Στις επόμενες σκηνές εικονίζεται η *ΚΗ[ΡΙΑΚΗ]*, μάλλον, της Πεντηκοστής, *Η [ΑΝ]ΑΛΗ[ΨΙ]Σ ΤΟΥ Χ[ΡΙΣΤΟΥ]*, που κανονικά προηγείται της Πεντη-

κοστής, και η *ΚΗ[ΡΙΑΚΗ] ΤΩΝ Ν[Η]ΧΤΕΙΩΝ*, η πρώτη Κυριακή της Μεγάλης Σαρακοστής, η μεγάλη γιορτή της Ορθοδοξίας και της αναστήλωσης των εικόνων.

Από τις επτά παραστάσεις της κάτω οριζόντιας ζώνης αναγνωρίζονται μόνον οι πέντε (σχέδιο, αρ. 18-24), *Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΟΥ Χ[ΡΙΣΤΟΥ]*, *Η ΣΥΝΑΞΗ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ* και οι Σαραντά Μάρτυρες, οι καταδικασμένοι από τον αυτοκράτορα Λικίνιο να περάσουν μια νύχτα γυμνοί στην παγωμένη λίμνη της Σεβαστείας. Τις δύο επόμενες αδιάγνωστες σκηνές ακολουθούν δύο γιορτές του καλοκαιριού, η Σύναξη των Αποστόλων και η Κοίμηση της Παναγίας. Στην εσωτερική ζώνη (σχέδιο, αρ. 1-15), η απεικόνιση των αγίων αρχίζει από τον μήνα Σεπτέμβριο με τον Συμεώνα τον Στυλίτη και μορφή αγίου με κόκκινο χιτώνα, μπλε ιμάτιο και ανοιχτό ειλητό, ο οποίος θα μπορούσε να ταυτισθεί με τον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο, δεδομένου ότι η μετάστασή του εορτάζεται στις 26 Σεπτεμβρίου. Από τον μήνα Οκτώβριο εικονίζεται ο άγιος Δημήτριος με στρατιωτική ενδυμασία, δόρυ και ασπίδα και δίπλα του, πιθανότατα, ο άγιος Νέστωρ και από τον Νοέμβριο ένας άγιος μάρτυρας και η αγία Αικατερίνη με βασιλική στολή, κλαδί φοίνικα και σταυρό μάρτυρα στα χέρια. Στον μήνα Δεκέμβριο έχουν αφιερωθεί τρία διάχωρα. Στο πρώτο παριστάνεται άγιος με σταυρό μάρτυ-

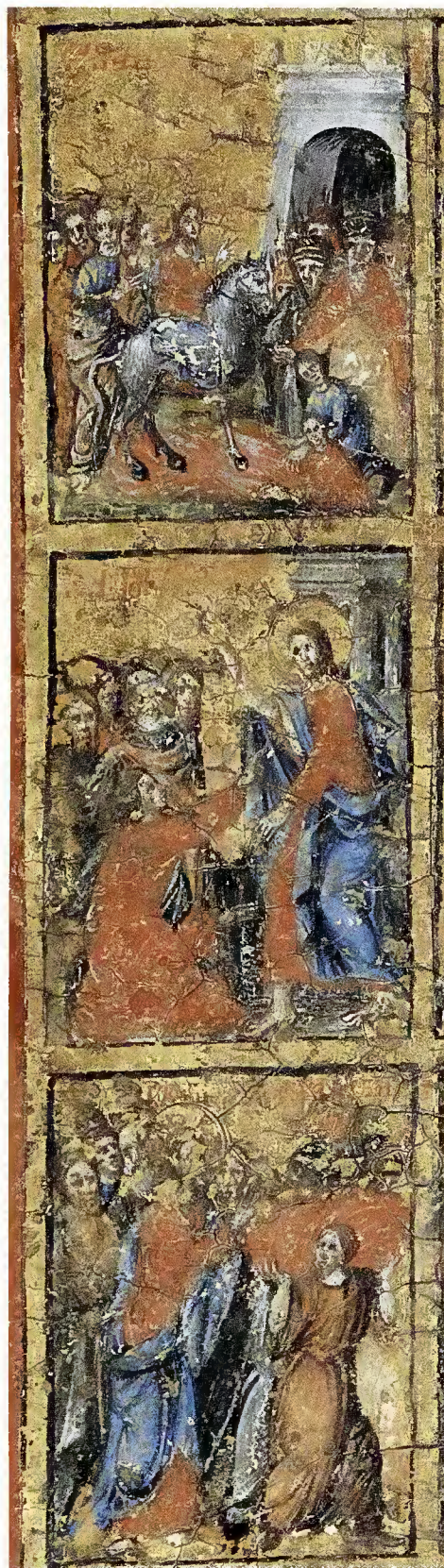


Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο Βεράτι.

ρα και κλειστό ειλητό και ο άγιος Σάββας, ασκητής με μίτρα και κομποσχοίνι. Στο δεύτερο ο άγιος Σπυρίδων με αρχιερατικό ένδυμα και άγιος με μοναχικό ένδυμα και κομποσχοίνι. Στο τρίτο διάχωρο η μία μορφή ταυτίζεται από την επιγραφή *ο οσιος ΜΑΡΚΟΣ* με τον όσιο που μαρτύρησε επί Διοκλητιανού μαζί με τον άγιο Σεβαστιανό και γιορτάζει στις 18 Δεκεμβρίου. Η άλλη μορφή κρατάει ανοιχτό ειλητό με το απόσπασμα *ζηλον ἐζήλωσε κυρίου...*, το οποίο σχετίζεται με τον ιερέα και δίκαιο Φινεέ, γιο του Ελεάζαρ, σύμφωνα με το απόσπασμα της Παλαιάς Διαθήκης: *καὶ ἐλάλησεν Κύριος πρὸς Μωυσῆν λέγων Φινεὲς υἱὸς Ἐλεάζαρ υἱοῦ Ἀαρὼν τοῦ ἱερέως κατέπαυσε τὸν θυμὸν μου ἀπὸ υἱῶν Ἰσραὴλ ἐν τῷ ζηλώσασί μου τὸν ζῆλον ἐν αὐτοῖς...* (Αριθμ., 25, 10-11). Ο Φινεές εορτάζει στις 12 Μαρτίου, κατά το εορτολόγιο, και είναι ο μόνος από τους αγίους που διακρίνονται στην εικόνα με ενεπίγραφο ειλητό.

Το Κήρυγμα του Ιωάννη του Προδρόμου στους Εβραίους, τον μήνα Ιανουάριο, είναι η μόνη σκηνή από τη ζώνη των αγίων, στην οποία εικονίζεται μόνον ένας άγιος. Η σκηνή εντοπίζεται κυρίως σε εικονογραφημένα ευαγγέλια και πολύ σπάνια στη μνημειακή ζωγραφική, εικονογραφώντας την 7η Ιανουαρίου, όπως στο εντοίχιο μηνολόγιο του Staro Nagoričino, ενώ είναι ελάχιστες οι γνωστές φορητές εικόνες με τον βίο του Προδρόμου⁷.

Στη σκηνή που ακολουθεί, η μία μορφή είναι ο άγιος Χαραλάμπης με αρχιερατικό ένδυμα, άγιος του Φεβρουαρίου. Στα επόμενα δύο διάχωρα, εικονίζονται δύο άγιοι μοναχοί με κομποσχοίνια και δύο αταύτιστοι άγιοι. Από τους δύο αγίους με αρχιερατικό ένδυμα, που ακολουθούν, ο ένας ταυτίζεται με τον αρχιεπίσκοπο Αλεξανδρείας Κύριλλο που γιορτάζει τον Ιανουάριο. Στην επόμενη σκηνή της ζώνης των αγίων, διακρίνονται δύο στρατιωτικοί άγιοι. Ο ένας, με θώρακα και δόρυ, είναι



πιθανότατα ο άγιος Γεώργιος και ο άλλος, με την επιγραφή *ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*, είναι ο άγιος Θεόδωρος. Οι δύο άγιοι, μάρτυρες και δρακοντοκτόνοι, εικονίζονται μαζί από την πολύ πρώιμη βυζαντινή εποχή. Στις τρεις επόμενες κατεστραμμένες σκηνές εικονίζονταν μάλλον ζεύγη αγίων.

Ανάμεσα στις δώδεκα παραστάσεις αγίων που ταυτίσαμε, ας σημειωθεί, ότι μόνον ο Ιωάννης ο Πρόδρομος εικονίζεται μόνος και μάλιστα στη σπάνια σκηνή του Κηρύγματος στους Εβραίους. Ξεχωριστή εντύπωση προκαλούν οι άγιοι μοναχοί, που απεικονίζονται με μεγάλα και εμφανέστατα κομποσχοίνια, όπως και οι μοναχοί στην υπογεγραμμένη από τον ίδιο ζωγράφο εικόνα με τους εν Ραϊθώ Πατέρες στη μονή του Σινά⁸. Παρά τις μικρές τους διαστάσεις, οι φυσιογνωμικοί τύποι των ασκητών και των μοναχών με τις μακριές γενειάδες στην εικόνα μας θυμίζουν τις μορφές των μοναχών στην παραπάνω εικόνα του Σινά.

Η ημερολογιακή εικονογραφική αφήγηση της εικόνας συνδέεται με το Μηνολόγιο, ένα από τα πιο σημαντικά λειτουργικά βιβλία της Ορθόδοξης Εκκλησίας, που συμπεριλαμβάνει το ακίνητο ημερολόγιο των εορτών, με αρχή την 1η Σεπτεμβρίου. Προς το τέλος του 10ου αιώνα, ο Συμεών ο Μεταφραστής⁹ δημιούργησε ένα απάνθισμα των βίων των αγίων, ώστε για κάθε ημέρα του εκκλησιαστικού έτους να υπάρχει ένας βίος, με αποτέλεσμα την ελάττωση των εικόνων στο Μηνολόγιο, και τον τρόπο αυτόν υιοθέτησαν και οι αγιογράφοι την ίδια εποχή¹⁰. Έτσι, τα χειρόγραφα εικονογραφημένα μηνολόγια περιείχαν τους βίους αγίων, συνοδευόμενους από μικρογραφίες, και τον 11ο αιώνα η εικονογράφηση μεταφέρθηκε στις φορητές εικόνες, τα παλαιότερα παραδείγματα των οποίων βρίσκονται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά¹¹. Οι μεταγενέστερες εικόνες μηνολογίων, βυζαντινές¹² και ρώσικες¹³, περιελάμβαναν συνήθως παραστάσεις για

όλες τις ημέρες κάθε μήνα. Σε ανάλογες μεταβυζαντινές εικόνες εικονίζεται μικρό μέρος των αγίων ή των εορτών μιας ορισμένης περιόδου¹⁴, όπως και στην εικόνα μας.

Ας σημειωθεί, ότι η απεικόνιση των κινητών εορτών, που αντιστοιχούν στις Κυριακές πριν και μετά το Πάσχα, θυμίζει την αντίστοιχη επιλογή του ζωγράφου στο τρίπτυχο της Πάτμου¹⁵. Εκτός ίσως από την προτίμηση στην απεικόνιση αγίων του μηνός Δεκεμβρίου, καμία άλλη αναφορά δεν φαίνεται να σχετίζεται με την κεντρική παράσταση της εικόνας, τον ένθρονο άγιο Νικόλαο, ο οποίος θα αναμενόταν να συνοδεύεται από σκηνές του βίου του. Από τα περίπου πενήντα — υπογεγραμμένα και αποδιδόμενα — γνωστά έως τώρα έργα του Γεωργίου Κλόντζα τρία μόνον, τα οποία προστέθηκαν πρόσφατα στη βιβλιογραφία, εντάσσονται στην κατηγορία εικόνων με παραστάσεις γύρω από ένα κεντρικό θέμα. Πρόκειται για ανυπόγραφες εικόνες με βιογραφικές σκηνές στα πλαίσια γύρω από μια κεντρική μορφή, του αγίου Νικολάου¹⁶, της αγίας Αικατερίνης¹⁷ και του αρχαγγέλου Μιχαήλ¹⁸, οι οποίες εντοπίστηκαν αντίστοιχα στη Μαδρίτη, στην Κέρκυρα και στην Καλαμάτα. Παρότι και στα παραπάνω έργα παρατηρούνται εικονογραφικές ιδιορρυθμίες¹⁹, η σύνθεση της εικόνας από το Βεράτι είναι εξαιρετικά πρωτότυπη.

Η δομή της φέρνει στον νου ένα εξαιρετο δείγμα βυζαντινής μικροτεχνίας, το δίπτυχο της Βέρνης, φιλοτεχνημένο στη Βενετία στα τέλη του 13ου αιώνα, δώρο στον γεννημένο στη Βενετία βασιλιά της Ουγγαρίας. Οι απεικονίσεις των δεκατριών σκηνών των εορτών του έτους, των συμβόλων των ευαγγελιστών και των εικοσι οκτώ διαχώρων με αγίους είχαν ειδικά επιλεγεί για τον υψηλό αποδέκτη του διπτύχου²⁰. Στους τρόπους απεικόνισης των εορτών του έτους ο ζωγράφος της εικόνας μας μένει γενικά πιστός στις καθιερωμένες παραστάσεις, αλλά και στις προσωπικές του επιλογές, όπως

εκφράζονται σε άλλα έργα του, όπου οι εικονογραφικές καινοτομίες εμφανίζονται σε σκηνές με λιγότερο επίσημα θέματα²¹.

Στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού, η Θεοτόκος εικονίζεται γονατιστή, με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος, σε έναν εικονογραφικό τύπο προερχόμενο από τη Δύση, που συναντάται σε έργα των κρητικών ζωγράφων²². Στην Ύψωση του Σταυρού, η ανδρική μορφή με τα αυτοκρατορικά ενδύματα, γονατισμένη μπροστά στον πατριάρχη που υψώνει τον σταυρό, είναι δηλωτική της απεικόνισης της ετήσιας εορτής της τελετής της Ύψωσης του Σταυρού στην Κωνσταντινούπολη. Η τελετή ελάμβανε χώρα στις 14 Σεπτεμβρίου στην Αγία Σοφία, όπου με ιδιαίτερη λαμπρότητα και παρουσία του αυτοκράτορα ο πατριάρχης ύψωνε τον σταυρό. Η παράσταση συναντάται στα βυζαντινά μηνολόγια από τον 10ο αιώνα και εξής²³. Παρότι ο Κλόντζας περιλαμβάνει συχνά στα έργα του απεικονίσεις της Εύρεσης και της Ύψωσης του Σταυρού²⁴, εδώ επιλέγει να εικονίσει την εξέχουσας σημασίας για τους Βυζαντινούς εορτή στην Αγία Σοφία. Στην παράσταση της Ανάστασης, ο ζωγράφος εικονίζει τον Χριστό επάνω από την ανοιχτή σαρκόφαγο και μορφές έντρομων πεσμένων στρατιωτών, θέμα δυτικό, που εμφανίζεται στην ορθόδοξη ζωγραφική τον 15ο αιώνα²⁵.

Για τον ζωγράφο της εικόνας μας έχει διαπιστωθεί γενικά, ότι προσάρμοζε τόσο την τεχνολογία, όσο και την εικονογραφία στις απαιτήσεις των πελατών του²⁶. Η επιλογή του αγίου Νικολάου για την κεντρική σκηνή και η προέλευση της εικόνας από τον ναό του Αγίου Νικολάου, στο κάστρο του Βερατίου, συσχετίζουν την εικόνα με τον συγκεκριμένο ναό, για τον οποίον επιπλέον γνωρίζουμε ότι ανακαινίσθηκε και τοιχογραφήθηκε με έξοδα ενός ιερέα, του Κωνσταντίνου, και των αδελφών του το έτος 1591²⁷, την ίδια περίπου εποχή δημιουργίας της εικόνας.

Παράλληλα, η επιλογή του εικονογραφικού προγράμματος, ο συνδυασμός των σκηνών και των αγίων, οι μικρές διαστάσεις της εικόνας και η τονισμένη παρουσία ασκητών, μοναχών και αρχιερέων της Εκκλησίας υποβάλλουν την ιδέα ότι επρόκειτο για παραγγελία ή προοριζόταν για δώρο σε πρόσωπο ή κοινότητα εκκλησιαστικού χαρακτήρα και με προστάτη τον άγιο Νικόλαο.

Ο Μανόλης Χατζηδάκης έχει διαπιστώσει, ότι ένας έντονα προσωπικός χαρακτήρας ξεχωρίζει τα δημιουργήματα του Κλόντζα²⁸, που μπορεί και κινείται από το πιο ακαδημαϊκό ύφος έως τον δυτικό μανιερισμό, χωρίς να απομακρυνθεί από τη βυζαντινή παράδοση²⁹. Αυτός ο προσωπικός χαρακτήρας είναι φανερός και στο συγκεκριμένο έργο, στην εξαιρετικά πρωτότυπη σύνθεση, αλλά και στην εξεζητημένη επιλογή του ζωγράφου να αναπτύξει σαράντα μία παραστάσεις σε μια επιφάνεια μόλις 30 × 40 εκατοστά. Εκφράζεται ακόμη στον τρόπο που συνδυάζει το ακαδημαϊκό ύφος με μανιεριστικά στοιχεία, ακολουθώντας ένα αυστηρό πρότυπο με αναμνήσεις βυζαντινών χειρογράφων και ελαφρύνοντας το εικαστικό αποτέλεσμα με τις κομψές και συγκρατημένα κινημένες μορφές. Τα ψηλά και λεπτά σώματα των αγίων παραμένουν διακριτικά μανιεριστικά και η κατενώπιον στάση τους διασπάται με προσεκτικά αποδοσμένη αντικίνηση των μορφών, που εικονίζονται στα ίδια διάχωρα.

Όλες οι παραστάσεις, παρά τις μικρές τους διαστάσεις, παρουσιάζουν αυτοτέλεια και εντυπωσιάζουν με την προσεκτική εκτέλεση λεπτομερειών, που δύσκολα διακρίνονται με γυμνό μάτι, όπως οι επιγραφές στα φωτοστέφανα και στα ειλητά ή η διακόσμηση στα ενδύματα.

Στη σκηνή των αγίων της Σεβαστείας, η εκτελεσμένη με μονοχρωμία λεπτομέρεια των νεανικών και γεροντικών μορφών με εμφανή προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, που συνω-

θούνται στην παγωμένη λίμνη, δίνει ένα δείγμα της θαυμαστής μικρογραφικής ικανότητας του ζωγράφου και θυμίζει παραστάσεις χειρογράφων κωδίκων του³⁰.

Η κυριαρχία των αποχρώσεων του κόκκινου και του μπλε σε όλες τις σκηνές, που απαρτίζουν μαζί με το χρυσό του βάθους τη βασική χρωματική τριάδα της εικόνας, αποτελεί μια σοφή επιλογή του ζωγράφου. Οδηγεί σταθερά το μάτι του θεατή να ξεχωρίσει τις μικρογραφημένες παραστάσεις, επεξηγούμενες από τις μεγάλες επιγραφές με κιννάβαρι, τονίζει την αίσθηση της πολυτέλειας, ανασύροντας μνήμες βυζαντινών εικονογραφημένων χειρογράφων, ενώ συγχρόνως παραμένει στο πνεύμα των προσωπικών του χρωματικών προτιμήσεων.

Οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές επιλογές του ζωγράφου, που οδήγησαν σε μια περισσότερο ακαδημαϊκή σύνθεση, προφανώς σχετίζονται άμεσα με τους παραγγελιοδότες του έργου. Θα πρέπει να σημειωθεί, ότι την ίδια εποχή, στα μέσα του 16ου αιώνα, στην πόλη του Βερατίου καλείται να ζωγραφίσει ένας εξαιρετικός ζωγράφος, ο Ονούφριος³¹, με σαφείς επιρροές στην τέχνη του από την κρητική και τη δυτική ζωγραφική. Η παραγγελία της εικόνας μας σε έναν φημισμένο κρητικό ζωγράφο επιβεβαιώνει, ότι οι εκκλησιαστικοί ή οι λαϊκοί άρχοντες της πόλης ήταν ενήμεροι για τις καλλιτεχνικές κινήσεις του καιρού τους και για την υψηλή τέχνη των κρητικών. Παράλληλα, το έργο αποτελεί ένα ακόμη δείγμα της εκλεκτικής ζωγραφικής του Γεωργίου Κλόντζα και του τρόπου που οι κρητικοί ζωγράφοι του 16ου αιώνα προσαρμόζονταν στις απαιτήσεις και τις επιθυμίες της πελατείας τους.

Αδημοσίευτη

1. *Nikolenko* 1975, αρ. 12.
2. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 86, εικ. 37.
3. Χατζηδάκης 1977, αρ. 62.
4. Παλιούρας 1977.
5. Για υπογραφές των έργων του ζωγράφου βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 83, όπου και βιβλιογραφία.
6. Για τον ζωγράφο και το έργο του βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 83-96 και Χατζηδάκη και Κατερίνη 2005, σημ. 1, όπου και η πρόσφατη βιβλιογραφία.
7. Κατσιώτη 1998, 106.
8. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 88, εικ. 39 και για έγχρωμη εικόνα βλ. Δρανδάκης 1990, 130.
9. Ševčenko 1990.
10. Γαλάβαρης 1990, 99.
11. Weitzmann 1971, 281-285.
12. Weitzmann 1971, 284-285, 296-304.
13. Mijović 1973, 179-181.
14. Βοκοτόπουλος 1991.
15. Χατζηδάκης 1977, 107.
16. Χατζηδάκη 2001.
17. Σταυροπούλου 2002.
18. Χατζηδάκη και Κατερίνη 2005.
19. Βλ. Χατζηδάκη 2001, 395-402.
20. Ιστορικό Μουσείο της Βέρνης, αρ. 301, βλ. Huber 1975, 152-153, 199.
21. Χατζηδάκης 1977, 108.
22. Millet 1916, 95. Ξυγγόπουλος 1957b, 121.
23. Weitzmann 1971, 294.
24. Σταυροπούλου-Μακρή 1994, 481-483.
25. Βλ. Χατζηδάκης 1977, 179.
26. Χατζηδάκης 1977, 107. Βοκοτόπουλος 1990, 62.
27. Popa 1998, αρ. 95.
28. Χατζηδάκης 1977, 108.
29. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 83.
30. Βλ., για παράδειγμα, Vereecken και Hadermann-Misguich 2000, F. 26v. *Η Βενετία των Ελλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών* 1999, εικ. σελ. 94, αρ. 22.
31. Βλ. αρ. κατ. 11.

10. Παναγία η Πάντων Χαρά

81,5 × 58,5 × 2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 2688

Προέλευση: Κορυτσά

Χρονολογία: Τέλη 16ου - αρχές 17ου αιώνα

Ζωγράφος: Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης

Αισθητικές παραδόσεις και εικονογραφικές προτιμήσεις της κρητικής ζωγραφικής, προερχόμενες από την παλαιολόγια τέχνη, και αντίστοιχες της δυτικής ζωγραφικής συναντώνται στο έργο ενός ζωγράφου από την Κέρκυρα, του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη, στα τέλη του 16ου με αρχές του 17ου αιώνα. Στο επάνω τμήμα της εικόνας από την Κορυτσά, με την Παναγία αριστεροκρατούσα να αγκαλιάζει τρυφερά τον μικρό Χριστό, ενώ άγγελοι ετοιμάζονται να την στέψουν βασίλισσα, γαλάζια συννεφάκια, μεταγενέστερη προσθήκη, αλλοιώναν την εικόνα, προσδίδοντάς της μια ελαφριά, σχεδόν ροκοκό ατμόσφαιρα. Τα σύννεφα αυτά αφαιρέθηκαν μετά τον καθαρισμό, οπότε αποκαλύφθηκε και το αρχικό χρώμα του μαφορίου της Παναγίας, καθώς και ίχνη χρυσοῦ στο αριστερό κάτω τμήμα της εικόνας. Προσεκτική εξέταση στο μικροσκόπιο έδειξε ότι επρόκειτο για την υπογραφή του ζωγράφου και τα γράμματα ΤΖΑ[+2]Ο[+4-5]ΙC σχηματίζουν το όνομα του Τζανφουρνάρη.

Ο Εμμανουήλ Τζανφουρνάρης γεννήθηκε στην Κέρκυρα γύρω στα 1570-75, παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής δίπλα στον κρητικό, εγκατεστημένο στην Κέρκυρα, ζωγράφο Θωμά Μπαθά¹ και στη συνέχεια ακολούθησε τον δάσκαλό του στη Βενετία, όπου και υπήρξε μέλος της ελληνικής κοινότητας από το 1600 έως το 1631, σύμφωνα με αρχαικά έγγραφα². Όπως διαπιστώνει ο Μανόλης Χατζηδάκης, πρόκειται για έναν ζωγράφο διαμορφωμένο στο ελληνικό περιβάλλον της Βενετίας, που διακρίνεται καθαρά από τους κρητικούς, οι οποίοι έφθασαν τελειωμένοι ζωγράφοι στη

Βενετία. Αποτέλεσμα της προσωπικής του πορείας ήταν η αδυναμία να κατασταλάξει σε ένα προσωπικό ύφος, υιοθετώντας άλλοτε αυτούσια ιταλικά έργα και άλλοτε τα πρότυπα των κρητικών ζωγράφων του 15ου και του 16ου αιώνα³.

Στην εικόνα μας, με τη επιγραφή ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΠΑΝΤΩΝ ΧΑΡΑ, συνδυάζει μια παράσταση της κρητικής ζωγραφικής, με ρίζες στην τέχνη της Κωνσταντινούπολης, με έναν τύπο της ιταλικής ζωγραφικής. Το κεντρικό θέμα της εικόνας βασίζεται στον κωνσταντινουπολίτικο τύπο της Παναγίας, της ονομαζόμενης στην παλαιότερη βιβλιογραφία Ελεούσας, που εντοπίζεται σε βυζαντινές εικόνες του 14ου αιώνα⁴. Η μετάφραση της ρωσικής λέξης Umilenie, τρυφερότητα, στην οποία βασίσθηκε και η ονομασία Ελεούσα, αποδίδει ακριβώς την τρυφερότητα στο πλησίον των δύο προσώπων, στον τρόπο που η Παναγία αγκαλιάζει το σώμα του παιδιού και στο απαλό άγγιγμα του προσώπου της από τον μικρό Χριστό. Η Θεοτόκος φορεί καστανέρυθρο μαφόριο με πορτοκαλόχρωμη ταινία στις παρυφές και στη λαιμόκοψη του βαθυγάλαζου φορέματος. Ο φωτοστέφανός της είναι διακριτικά κοσμημένος με μονή σειρά χτυπητών ανθεμίων, όπως συνηθίζεται σε κρητικές εικόνες. Το μάτιο του Χριστού, που αφήνει ακάλυπτο τον χιτώνα έως τους μηρούς, παραπέμπει, όπως έχει παρατηρηθεί, επίσης σε παλαιολόγιες εικόνες, οι οποίες ακολουθούν τον τύπο θαυματουργής κωνσταντινουπολίτικης εικόνας⁵. Ο τύπος αυτός της Παναγίας αναπαράχθηκε σε διάφορες παραλλαγές από τα κρητικά εργα-

Η εικόνα πριν τη συντήρηση.





ΜΡ
ΗΓΙΩΝΧΡΑ

ΘΥ

ΓΟ ΑΣ

στήρια του 15ου και 16ου αιώνα⁶, με κύρια έμφαση στο μυστήριο της Ενσάρκωσης και του επερχόμενου Πάθους, που στην εικόνα μας υπαινίσσονται τα βλέμματα των θείων προσώπων, που δεν συναντώνται, αλλά κοιτάζουν με θλίψη προς το άπειρο, καθώς και το γυμνό πέλμα του Χριστού⁷. Αυτή η σκηνή της τρυφερότης θλίψης επιστέφεται με το δυτικό θέμα της στέψης της Θεοτόκου ως βασίλισσας από τους αγγέλους⁸. Οι άγγελοι, με κίνηση χορευτική και ανοιχτά φτερά, υψώνουν θριαμβευτικά τα ανοιχτά ειλητά με τα δοξαστικά για τη Θεοτόκο κείμενα από τον Ακάθιστο Ύμνο *χαῖρε ὅτι ναστάζεις βασιλέων καθέδρα, χαῖρε ἀσπὴρ ἐμφαίνων τὸν ἥλιον*. Στη μικρογράμματη γραφή των ειλητών, παρόμοια με αυτή των ειλητών της υπογεγραμμένης από τον ίδιο ζωγράφο εικόνας της Γαλακτοτροφούσας⁹, ο τύπος του λατινικού ν, που παρεισφύει στη θέση του β, θα πρέπει να αποδοθεί στη μακρά παραμονή του Τζανφουρνάρη στη Βενετία και στην εξοικείωσή του με τα ιταλικά.



Το μαλακό πλάσιμο των προσώπων στην εικόνα της Κορυτσάς, οι φωτεινοί τόνοι, καθώς και η διαμόρφωση της πτυχολογίας του μαφορίου της Παναγίας με πλατιές, άκαμπτες γραμμές αποτελούν χαρακτηριστικά, που έχουν επισημανθεί και σε άλλα έργα του ζωγράφου και πλησιάζουν την εικόνα μας με τη Θεοτόκο του Πάθους της Βενετίας¹⁰, με την οποία συνδέεται άμεσα και το προσωπογραφικό ήθος της Παναγίας.

Η χαλαρότητα στο ύφος του έργου επιβεβαιώνει τη διαπίστωση για τη μη κατασταλαγμένη τέχνη του Τζανφουρνάρη, παράλληλα όμως είναι χαρακτηριστική για τους τεχνοτροπικούς και εικονογραφικούς τρόπους που επιλέγει ένας επανήσιος ζωγράφος του 16ου-17ου αιώνα, μαθητής κρητικών και εγκατεστημένος στη Βενετία. Είναι ακόμη σημαντικό ότι η φήμη αυτού του ζωγράφου, που έργα του βρίσκονται στην Αθήνα, τη Βενετία, το Βατικανό, την Απουλία, την Κύπρο και τα Επτάνησα¹¹, είχε φθάσει στις ορθόδοξες κοινότητες της νότιας Αλβανίας, οι οποίες, καθώς φαίνεται και από την ύπαρξη και άλλων έργων υψηλού καλλιτεχνικού επιπέδου, κατά τον 16ο και τις αρχές του 17ου αιώνα, ήταν ενήμερες των καλλιτεχνικών εξελίξεων και αναζητούσαν έργα ικανών ζωγράφων στο περιβάλλον της Κρήτης και της Βενετίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 35.

1. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 429-433.
2. Μανούσκακας 1993, αρ. 260, 271, 289, 346, 409.
3. Chatzidakis 1962, 93-94. Βλ. και Βοκοτόπουλος 1990, 86.
4. Βλ. Grabar 1974. Tatić-Djurić 1976. Βλ. και Βοκοτόπουλος 1990, 14.
5. Βλ. Χατζηδάκη 1997, 68, όπου και βιβλιογραφία.
6. Βλ. Chatzidakis 1974a, 180-181. Chatzidakis 1974b, 104.
7. Βλ. Μπαλτογιάννη 1994, 29-30.
8. Βλ. Χαραλαμπίδης 2002-2003.
9. Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 57.
10. Chatzidakis 1962, αρ. 64.
11. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 430.



11. Βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό, προφήτες και τους τέσσερις ευαγγελιστές

132 × 43 × 5,5 εκ. (αριστερό φύλλο)

132 × 41,5 × 4,5 εκ. (δεξιό φύλλο)

Αρ. ευρ. BR 63, 64

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Στο έργο αυτό συγκεντρώνονται οι καλλιτεχνικές αρετές και οι εκλεκτικές προτιμήσεις μιας ισχυρής καλλιτεχνικής προσωπικότητας του 16ου αιώνα, του ζωγράφου Ονούφριου. Η εμπνευσμένη και πρωτότυπη σύνθεση των θυρών του ιερού βήματος πραγματώνεται από γνώστη της βυζαντινής χειρόγραφης παράδοσης και της παλαιολόγειας εικονογραφίας, ζωγράφο λόγιο, ενήμερο των τάσεων της δυτικής τέχνης του καιρού του και συγχρόνως ικανό στο σχέδιο και στο χρώμα.

Το έργο αναδεικνύεται και από την καλή κατάσταση διατήρησης της ζωγραφικής επιφάνειας, με λίγες φθορές στην ξυλόγλυπτη κορνίζα, από την οποία λείπει τμήμα στο κάτω μέρος.

Η άφθονη χρήση του χρυσού δηλώνει την οικονομική ευμάρεια των παραγγελιοδοτών, αλλά και την επιθυμία τους για την πραγμάτωση ενός ξεχωριστού συνόλου για το εικονοστάσιο του ναού του Ευαγγελισμού στο Βεράτι, δεδομένου ότι η παραγγελία, καθώς φαίνεται, περιελάμβανε όλες τις εικόνες του τέμπλου. Τρεις εικόνες του Δωδεκαόρτου από τον ίδιο ναό εκτίθενται στη Θεσσαλονίκη, η Γέννηση, η Βάπτιση και η Εις Άδου Κάθοδος¹, ενώ η Υπαπαντή, η Ανάσταση του Λαζάρου, η Σταύρωση, η Μεταμόρφωση, η Μεγάλη Δέηση και η δεσποτική εικόνα του Προδρόμου βρίσκονται στο Μουσείο της Κορυτσάς². Το ζωγραφικό αυτό σύνολο συνδέεται άμεσα με την τέχνη του Ονούφριου, μορφωμένου πρωτοπαπά Νεοκάστρου (Ελβασάν) και ζωγράφου υψηλής τέχνης των μέσων του 16ου αιώνα,

στον οποίο αποδίδεται με ασφάλεια, με βάση τα υπογεγραμμένα έργα του.

Ο Ονούφριος ζωγράφησε οκτώ τουλάχιστον τοιχογραφικά σύνολα εκτός από το Βεράτι, στον ευρύτερο χώρο της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, στην Καστοριά, στο Valsh, στο Shelcan, στο Zrze, κοντά στον Πρίλαπο, στο Kitcheno, και φαίνεται ότι έφθασε ως τη Μολδαβία, με γνωστές χρονολογίες μεταξύ 1537 και 1554³. Σε τέσσερα μνημεία, στην εκκλησία των Αγίων Αποστόλων (1547) και των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς, της Αγίας Παρασκευής στο Valsh (1553/4) και του Αγίου Νικολάου στο Shelcan⁴, υπέγραψε μέσα στο ιερό με έναν τρόπο που δεν συναντάται συχνά, αλλά έχει ξεχωριστή σημασία για τη διατήρηση της μνήμης και για τη σωτηρία των πιστών, που επιζητούν να μνημονεύονται από τον ιερέα την ώρα της θείας Λειτουργίας. Υπογράφοντας στη σχετική επιγραφή στον ναό των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς + ΟΤΑΝ ΕΙC Θ(ΕΟ)Ν / ΕΚΠΕΤΑCΙC ΤΑC / ΧΕΙΡΑC CΟΥ Ω / [Θ(ΕΟ)Υ ΘΥ]ΤΑ ΜΝΗ[CΘΗΤΙ] / [Ο]ΝΟΥΦΡΙΟΥ ΖΩ[ΓΡΑ]ΦΟΥ ΙΕΡΕΟC Κ(ΑΙ) / ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ ΝΕ/[Ο]Κ[Α]CΤΡΟΥ, ο Ονούφριος προσέθεσε στην ιδιότητα του ζωγράφου και ιερέα και αυτή του πρωτοπαπά Νεοκάστρου, όπως έκανε και στα 1554, στον ναό της Αγίας Παρασκευής στο Valsh.

Η μόνη κτητορική επιγραφή με την υπογραφή του σώζεται στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς⁵, στην οποία είναι εμφανέστατη η λογιότητα του ζωγράφου και ιερέα και η εξοικείωσή του με τη χειρόγραφη παράδοση τόσο στις παρεκκλίσεις από τα συνηθισμένα κείμενα των επιγραφών⁶, όσο και στην προσθήκη στη χρονολογία των ηλιακών και σεληνιακών κύκλων, που συναντάται σπάνια σε μεταβυζαντινές επιγραφές και εδώ απηχεί την εξοικείωση του ζωγράφου με τη χειρόγραφη παράδοση. Ακόμη και η θέση της επιγραφής, στο κέντρο του βόρειου τοίχου, ανάμεσα σε μορφές αγίων, είναι επιλεγμένη έτσι

ώστε να προσελκύει το βλέμμα του θεατή. Τα ωραία καλλιγραφικά γράμματα του ζωγράφου αναγνωρίζονται σε όλες τις επιγραφές των ναών που τοιχογράφησε, καθώς και στα μακροσκελή κείμενα που προσέθετε στις εικόνες που του αποδίδουμε⁷. Σύμφωνα με την ανάγνωσή μας, η διακόσμηση του ναού των Αγίων Αποστόλων της Καστοριάς ΕΤΕΛΛΙΟΘΗ Ε[ΤΟΥC] ΑΠΟ ΑΔΑΜ ΖΝΕ ΙΝΔ[ΙΚΤΙΩΝΟC] Ε (ήλιου [κ]ύ[κ]λ[ος] κ[Ε] (σελήνης) [κ]ύ[κ]λος από δε τῆς ἐνσάρκου οἰκονομίας τοῦ Κυρίου ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ ΑΦΜΖ / Ἰουλίω ΚΓ / ΕΠΕΙ ΤΗC ΑΡΧΙΕΡΑΤΙΑC ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΘΡΟΝΟΥ ΚΑCΤΟΡΙΑC ΚΥΡΟΥ ΜΕΘΟΔΙΟΥ Ο ΙCΤΟΡΙCΑC ΟΝΟΥΦΡΙΟC ΤΟΥ ΑΡΤΗΕΚ ΤΗC ΛΑΜΠΡΟΤΑΤΗC ΠΟΛΕΟΝ Β[ΕΝΕΤΙ]ΟΝ Ι ΟΥΝ ΘΕΩΡΟΥΝΤΕC ΕΥΧΕCΤΕ ΚΑΙ ΜΗ ΚΑΤΑΡΑCΤΕ ΑΥΤΩΝ ΑΜΗΝ.

Ο ζωγράφος κλείνει την επιγραφή με ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα, δυστυχώς προβληματικό λόγω φθοράς ακριβώς στο σημείο αναφοράς του τόπου, της λαμπροτάτης τῶν πόλεων, από όπου προήλθε ο ἱστορήσας τον ναό Ονούφριος. Αυτό το προβληματικό χωρίο, σε συνδυασμό με την ανεπαρκή δημοσίευση των έργων του ζωγράφου, έγινε αφορμή για τη διατύπωση μιας σειράς απόψεων, από το 1922 ως τις ημέρες μας, σχετικά με τον τόπο προέλευσης του Ονούφριου, με επικρατέστερη την άποψη της καταγωγής του από το Βεράτι της Αλβανίας, όπου και έδρασε καλλιτεχνικά⁸. Το 1983, νεότερη μελέτη⁹ συνέδεσε την καταγωγή του ζωγράφου με το Άργος, διαβάζοντας στο σχετικό απόσπασμα της παραπάνω επιγραφής Ο ΙCΤΟΡΙCΑC ΟΝΟΥΦΡΙΟC ΤΟΥ ΑΡΓΙΤΗ ΕΚ ΤΗC ΛΑΜΠΡΟΤΑΤΗC ΠΟΛΕΟΝ Β[ΕΝΕΤΙ]ΟΝ. Κυρίως όμως επανέφερε το θέμα της καλλιτεχνικής προέλευσης του ζωγράφου από τη Βενετία, προτείνοντας την ανάγνωση Β[ΕΝΕΤΙ]ΟΝ, κοντινή στην ανάγνωση Βενετίου, για το προβληματικό συμπλήρωμα, που είχε διατυπωθεί στα 1938 από τον Αναστάσιο Ορλάνδο¹⁰. Η άποψη αυτή στηρίχθηκε και στη μνεία ενός



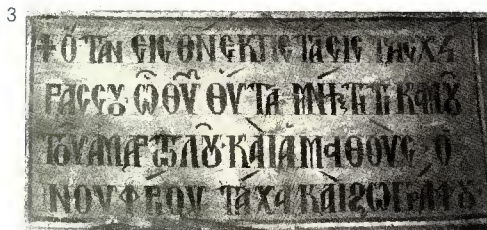
1-2. Ο άγιος Στέφανος και αδιάγνωστος διάκονος, τοιχογραφίες στον ναό των Αγίων Θεοδώρων στο Βεράτι.

3. Επιγραφή στον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά με την υπογραφή του ζωγράφου Ονουφρίου.

4. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, τοιχογραφία στον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά.

5. Άποψη του κάστρου και της συνοικίας Μαγκαλέμι στο Βεράτι.

6. Το κάστρο του Βερατίου.



Ονουφρίου, αργίτη ιερέα σε βενετικά έγγραφα του 16ου αιώνα¹¹, όπου όμως δεν αναφέρεται πουθενά ότι αυτός είναι ζωγράφος ούτε στάθηκε δυνατόν να εντοπισθεί κάποιο έργο του στη Βενετία. Με βάση τη δική μας ανάγνωση του σχετικού προβληματικού τμήματος της επιγραφής, *ΤΟΥ ΑΡΤΗ ΕΚ ΤΗΣ ΛΑΜΠΡΟΤΑΤΗΣ ΠΟΛΕΩΝ ΒΙΕΝΕΤΙΩΝ*, αποσυνδέουμε την καταγωγή του ζωγράφου από το Άργος, θεωρώντας ότι στην επιγραφή θέλησε να τονίσει την πρόσφατη επιστροφή του από τη λαμπροτάτη των πόλεων, που δεν μπορεί να είναι το Βεράτι του 16ου αιώνα, αλλά η Ξακουστή πολιτεία του Αδρία. Οι Έλληνες της Βενετίας, από τα τέλη του 15ου αιώνα, είχαν κατορθώσει να αναγνωρισθούν, σύμφωνα με το συντηχιακό δίκαιο της εποχής, ως εθνική μειονότητα, ιδρύοντας Αδελφότητα (*Scuola in questa santissima et alma città*, όπως αναφέρεται στη σχετική αίτησή τους προς το Συμβούλιο των Δέκα¹²). Η Αδελφότητα, με κέντρο τον ναό του Αγίου Γεωργίου, εξελίχθηκε στη συνέχεια σε κέντρο καλλιέργειας της ελληνικής παιδείας, αλλά και υποδοχής Ελλήνων από τις βενετοκρατούμενες και τουρκοκρατούμενες περιοχές, ειδικά ζωγράφων, που εγκαθίσταντο μόνιμα ή περιοδικά στη Βενετική Δημοκρατία¹³. Η έλλειψη άλλων στοιχείων σχετικά με την καλλιτεχνική παιδεία του Ονουφρίου στη Βενετία μάς επιβάλλει να αρκестούμε στη μαρτυρία των έργων του, από τα οποία προκύπτει η εξοικείωση του ζωγράφου με τους δυτικούς τρόπους της ζωγραφικής. Εκτός από τις σχετικές παρατηρήσεις στα έργα που δημοσιεύονται στον παρόντα κατάλογο και αναφέρονται στη συνέχεια, υπάρχουν ωραιότερες εικόνες του στο Μουσείο Ονουφρίου στο Βεράτι, προερχόμενες από ναούς του Βερατίου, όπως οι πάρισες του Χριστού και της Παναγίας, οι άγιοι Θεόδωροι και η εξαίρετη Δέηση¹⁴ με σαφείς τις δυτικές επιδράσεις, όπως τα ανάγλυφα οξυκόρυφα τόξα

υστερογοθικού τύπου που χρησιμοποιήθηκαν συχνά στα παράθυρα βενετικών κτιρίων του 15ου αιώνα.

Από την περιοχή του Βερατίου προέρχεται και αυτό το βημόθυρο του Μουσείου της Κορυτσάς, για το οποίο ο Ονούφριος επέλεξε να συνδυάσει εικονογραφικά τον Ευαγγελισμό με τους προφήτες στα πλάγια και τους τέσσερις ευαγγελιστές, στον τύπο των σοφών που συγγράφουν. Ο Ευαγγελισμός στην παράσταση των βημοθύρων απεικονίζεται τουλάχιστον από τον 11ο αιώνα, συνδέεται με την αναφορά της Θεοτόκου ως πύλης στους εκκλησιαστικούς ύμνους και συνδυάζεται με προφήτες, αποστόλους ή άλλους, συνήθως ολόσωμους, αγίους¹⁵. Εδώ ο ζωγράφος διάθροσε την επιφάνεια και των δύο φύλλων σε τρεις ζώνες με έξι παραστάσεις, πλαισιωμένες από στριφτό επιχρυσωμένο ξυλόγλυπτο πλαίσιο, και οργάνωσε την παράσταση του Ευαγγελισμού και των προφητών σε δίλοβα τόξα, που επιστέφουν τα δύο φύλλα του βημοθύρου, και τις παραστάσεις των ευαγγελιστών σε τέσσερα ορθογώνια διάχωρα. Στο δεξιό φύλλο, κάτω από την Παναγία και τον Δαβίδ, απεικόνισε τον Λουκά και τον Ματθαίο και στο αριστερό, κάτω από τον άγγελο του Ευαγγελισμού και τον Σολομώντα, το σπήλαιο της Αποκάλυψης με τον Ιωάννη και τον Πρόχορο και στο τελευταίο διάχωρο, τον ευαγγελιστή Μάρκο. Τα σύμβολα των ευαγγελιστών, *τὸ ζῶν τὸ πρῶτον ὄμοιον λέοντι, καὶ τὸ δεύτερον ζῶν ὄμοιον μόσχῳ, καὶ τὸ τρίτον ζῶν ἔχον τὸ πρόσωπον ὡς ἀνθρώπου, καὶ τὸ τέταρτον ζῶν ὄμοιον ἀετῶ πετομένῳ* συνοδεύουν αντίστοιχα τον Μάρκο, τον Λουκά, τον Ματθαίο και τον Ιωάννη, σύμφωνα με το κείμενο της Αποκάλυψης¹⁶. Οι ευαγγελιστές προβάλλονται σε σκηνογραφικά συμβατικά κτίρια με ευρηματική ποικιλία. Τα αρχιτεκτονήματα αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσης, όχι μόνον χάρη στους ευφάντα-

στους συνδυασμούς των αρχιτεκτονικών τύπων, αλλά και χάρη στις χρωματικές τους αποχρώσεις.

Στην παράσταση του Ευαγγελισμού, ο αρχάγγελος, με αυτοκρατορική στολή, έρχεται από τα αριστερά με μεγάλο βήμα, απλώνει το δεξιό χέρι σε σχήμα ομιλίας, ενώ με το αριστερό κρατάει μακρύ σκήπτρο, το κηρύκειο. Η Παναγία, όρθια επάνω σε υποπόδιο, μπροστά σε κάθισμα χωρίς ράχη, με το ένα χέρι, που βγαίνει από το μαφόριο, δηλώνει αποδοχή, ενώ με το άλλο κρατάει ακόμη το αδράχτι με το νήμα. Γκρίζα κτίρια πλαισιώνουν τη μορφή της και ένας χαμηλός ωχρός τοίχος με τετράγωνες κόγχες υψώνεται πίσω από τον άγγελο. Οι προφήτες Ησαΐας και Δαβίδ εικονίζονται ημίσωμοι, στραμμένοι με ζωηρές κινήσεις λόγου προς τα πρόσωπα του Ευαγγελισμού και κρατώντας αναπεπταμένα ειλητά, όπου διαβάζονται τα αναφερόμενα στην Ενσάρκωση κείμενα: *ΙΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ ΕΞΕΙ, ΚΑΙ ΤΕΞΕΤΕ ΥΙΟΝ ΚΑΙ ΚΑΛΕΣΟΥΣΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΟΥ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ* (Ματθ. 7, 14) και *ΑΚΟΥΣΟΝ ΘΥΓΑΤΕΡ ΚΑΙ ΙΔΕ ΚΑΙ ΚΛΙΝΟΝ ΤΟ ΟΥΣ ΣΟΥ ΚΑΙ ΕΠΕΙΛΑΘΟΥ ΤΟΥ ΛΑΟΥ ΣΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΣΟΥ* (Ψαλμ. 44, 11). Ο τύπος του στέμματος και τα πλούσια διακοσμημένα βασιλικά ρούχα του Δαβίδ παραπέμπουν άμεσα στην αποδιδόμενη στον ίδιο ζωγράφο παράσταση των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης¹⁷.

Στη μεσαία ζώνη του αριστερού βημοθύρου εικονίζεται ο *ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*, όπως εξηγεί και η επιγραφή, γραμμένη με κόκκινα γράμματα στο χρυσό βάθος, επάνω από το σπήλαιο. Στο σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου *έν τῇ νήσῳ τῇ καλουμένη Πάτμῳ*, ο Ιωάννης, όρθιος, γυρίζει το κεφάλι ακούγοντας από τον ουρανό τα λόγια της Αποκάλυψης *ἤκουσα φωνὴν ὀπίσω μου μεγάλην ὡς σάλπιγγος λεγούσης ὃ βλέπεις γράψον εἰς βιβλίον*, ενώ το άλλο του χέρι κατευθύνεται προς τον Πρόχορο, σημάδι ότι του υπαγορεύ-



ει. Η επιγραφή, με χρυσά γράμματα, *ΓΡΑΦΕ ΤΕΚΝΟΝ ΠΡΟΧΩΡΕ* επεξηγεί τη σκηνή. Ο νεαρός Πρόχορος, σε χαμηλό σκαμνί, γράφει στα γόνατά του την αρχή του ευαγγελίου του Ιωάννη *ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ* (Ιω. 1, 1). Ανάμεσά τους χαμηλό τραπέζι με χρυσές ανταύγειες, επάνω του μελανοδοχείο, διαβήτη και ψαλίδι και στα πλάγια μικρά ερμάρια με γυάλινα φιαλίδια μελανιού. Ψηλότερα, στον μαύρο κάμπο, διακρίνεται καλάθι με τυλιγμένα τα ειλητά των κειμένων. Στα πόδια του χρυσού θρόνου του Ιωάννη *Ο ΑΕΤΟΣ ΤΗΝ ΥΨΗΛΗΝ ΘΕΟΛΟΓΙΑΝ ΚΥΡΙΤΤΟΝ*.

Ο Λουκάς εικονίζεται στον τύπο του σοφού που συγγράφει¹⁸, καθισμένος σε χρυσό θρόνο με ψηλό υποπόδιο, στα πόδια του οποίου διακρίνεται το σύμβολό του, ο μόσχος, με την επιγραφή *ΒΟΩΝΤΑ ΒΩΑ Ο ΤΑΥΡΟΣ ΤΗΝ ΜΕΓΑΛΗΝ ΒΩΗΝ* ... Από το ψηλό αρχιτεκτόνημα πίσω του

προβάλλει ο απόστολος Παύλος σκίβοντας, σαν να του υπαγορεύει το Ευαγγέλιο, σπάνια απεικόνιση, που συναντάται σε βυζαντινά χειρόγραφα¹⁹. Στο χαμηλό τραπέζι, δίπλα στο μαχαίρι, τον διαβήτη και το φιαλίδιο της μελάνης, εικονίζεται ανοιχτό το κιβωτίδιο με τα χρώματα του ζωγράφου, υπενθυμίζοντας την ιδιότητα του ευαγγελιστή ως πρώτου ζωγράφου εικόνας της Παναγίας, σύμφωνα με την παράδοση²⁰. Στην αρχιτεκτονική σύνθεση της παράστασης τα δύο κτίρια, με χρώματα στις αποχρώσεις του πράσινου και του κόκκινου του κερασιού και με κόκκινες τραβηγμένες κουρτίνες, συνδέονται με σκούρο μπλε ύφασμα, περίτεχνα δεμένο με σκοινί που καταλήγει σε κεφαλή φιδιού. Το ψηλό κτίριο στα αριστερά, τοποθετημένο λοξά προς τα μέσα, με δώμα, ξύλινα λεπτά κάγκελα και φανοστάτη στο πλάι, θυμίζει παρα-



στάσεις σε ναούς του πρώιμου 16ου αιώνα στην Κύπρο, όπως στον ναό της Παναγίας Ποδίθου στη Γαλάτα (1502)²¹.

Ο ευγγελιστής Μάρκος παριστάνεται σε ψηλό επίχρυσο θρόνο, με το μαχαίρι και τη γραφίδα στα χέρια, μπροστά σε ψηλό αναλόγιο με εξυλιγμένο εβραϊκό κείμενο, από το οποίο μεταφράζει το ευαγγέλιο στην ελληνική γλώσσα. Στη βάση του αναλογίου, βιβλίο ανοιχτό με την επιγραφή *ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΥ ΙΗΣΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ ΥΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΩΣ ΓΕΓΡΑΠΤΑΙ* (Μάρκ. 1, 1) μαζί με γραφίδα και μελανοδοχείο. Δίπλα στο υποπόδιο του Μάρκου, εικονίζεται το σύμβολό του, ο λέων, με την επιγραφή *ΚΕΚΡΑΓΩΤΑ ΚΡΑΖΕΙ Ο ΛΕΩΝ ΤΗΝ ΒΑΣΙΛΙΚΗΝ Κ(ΑΙ) ΘΕΙΜΟΤΑΤΗΝ ΦΩΝΗΝ ΑΥΤΕΞΟΥΣΙΟΣ*. Από το περίτεχνο κυκλικό αρχιτεκτόνημα με τα τοξωτά ανοίγματα, προβάλλει η μορφή του αποστόλου Πέτρου, στην αντίστοιχη, παραδεδομένη από τα βυ-



ζαντινά χειρόγραφα, στάση με αυτήν του Παύλου στην προηγούμενη απεικόνιση του ευαγγελιστή Λουκά. Αντίθετα με τον σπάνιο τύπο των αποστόλων, που συνοδεύουν τους ευαγγελιστές, το θέμα του αγγέλου, που μοιάζει να τους υπαγορεύει τα κείμενά τους, είναι αρκετά διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ο άγγελος, η προσωποποίηση της σοφίας, που στην εικόνα μας κατεβαίνει από το ημικύκλιο του ουρανού με την επιγραφή *Η ΑΝΩΘΕΝ ΠΡΟΝΟΙΑ ΚΑΙ ΣΟΦΙΑ* προς τον γέροντα Ματθαίο, δείχνοντας προς το ευαγγέλιο, εικονίζεται σε τοιχογραφίες της κρητικής σχολής και της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας κατά τον 16ο αιώνα²². Ο Ματθαίος, με το βιβλίο μισάνοιχτο και τη γραφίδα στο χέρι, εικονίζεται δίπλα σε χαμηλό τραπέζι, που στη λευκή του επιφάνεια διακρίνονται φιαλίδια με μελάνι, μελανοδοχείο και το απαραίτητο για την όξυνση

της ξύλινης ή κοκκάλινης γραφίδας μαχαίρι. Το σύμβολό του, μορφή αγγέλου, παριστάνεται σε μονοχρωμία, κάτω αριστερά, με την επιγραφή *Κ(ΑΙ) ΛΕΓΟΝΤΑ ΛΕΓΕΙ Ο ΑΝ(ΘΡΩΠ)ΟΣ ΤΗΝ ΛΟΓΕΙΚΕΙΝ ΤΗΣ ΕΝΑΝΘΡΩΠΕΙΕΩΣ ΤΗΝ ΓΕΝΕΑΛΟΓΙΑΝ ΣΥΝΕΙΠΕΝ*. Στο πλάι υψώνεται ψηλό αρχιτεκτόνημα με τετράγωνα και τοξωτά ανοίγματα, προστώο που στηρίζεται σε δύο κολόνες και επικλινείς στέγες, στο ίδιο ζωηρό κόκκινο με το τραβηγμένο βήλο της εισόδου και με το τραπέζι του ευαγγελιστή. Τις επιφάνειες όλων των κτιρίων της εικόνας, με αναμνήσεις από τα φανταστικά αρχιτεκτονήματα των Παλαιολόγων, στολίζουν λεοντοκεφαλές και ανθέμια. Παράλληλα, η διάταξή τους στον χώρο, όπως το κτίριο στην παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου με τους μονόχρωμους εσωτερικούς τοίχους και το εξωτερικό τοξωτό άνοιγμα στις αποχρώσεις του κόκκινου, αλλά



και επιμέρους στοιχεία, όπως, για παράδειγμα, ο εξώστης με τα κάγκελα, προδίδουν εξοικείωση του ζωγράφου με την ιταλική ζωγραφική του 15ου αιώνα.

Οι κομψές μορφές, με τα μικρά στρογγυλά κεφάλια, τα καλογραμμένα χαρακτηριστικά, το μικρό στόμα, τα σπαθωτά φρύδια, την ήρεμη και κάπως γλυκερή έκφραση, φέρνουν στον νου φιγούρες υστερογοθικής ζωγραφικής. Αντίστοιχα, οι σκουρόχρωμοι προπλασμοί των προσώπων, τα σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά και οι τονισμένες με κόκκινο παρειές θυμίζουν μορφές, που συναντώνται σε μνημεία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας κατά τον 14ο αιώνα, όπως του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη στην Καστοριά και των ναών του Borje και του Mali Grad²³.

Το χρώμα παίζει κυρίαρχο ρόλο στις συνθέσεις του Ονουφρίου, όπου είναι φανερή η

προτίμηση στους τόνους του κόκκινου, από το ανοιχτό και το κόκκινο της φωτιάς έως το βιολετί και το δαμασκηνί, χρώματα που αναδεικνύονται και στα τοιχογραφικά του έργα, ωραία συνδυασμένα με αποχρώσεις του πράσινου.

Σταθερή επίσης επιλογή του είναι οι προσεγγισμένες διακοσμήσεις στις τοιχογραφίες, με άνθινους διακόσμους και απομιμήσεις ορθομαρμών, αλλά και στις φορητές του εικόνες, με τους διακριτικούς στικτούς φωτοστεφάνους και τα χρυσά περιγράμματα των προσώπων, καθώς και τις άφθονες και επιμελημένες χρυσογραφίες στα έπιπλα και τα ρούχα. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, που συνθέτουν ένα προσωπικό ύφος, σταθερό σε όλα τα έργα του ζωγράφου, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, αναγνωρίζονται ιδιαίτερα στο περισσότερο προσιτό, υπογεγραμμένο σύνολο των Αγίων Αποστόλων της Καστοριάς²⁴.

Οι αρετές της ζωγραφικής του Ονούφριου, η πρωτοτυπία και ο εκλεκτισμός του, βασισμένος στη γνώση της ζωγραφικής των χειρογράφων, της παλαιολόγιας, αλλά και της μεταγενέστερης βορειοελλαδικής παράδοσης, της κρητικής ζωγραφικής και των τάσεων της δυτικής υστερογοθικής και αναγεννησιακής τέχνης, φαίνεται ότι ήταν ιδιαίτερα αποδεκτές στο περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας και του Πριλάπου, στην περιοχή της Αλβανίας και της δυτικής Μακεδονίας στα μέσα του 16ου αιώνα. Η τέχνη αυτού του λόγιου ζωγράφου βρήκε επώνυμους συνεχιστές κατά τον 16ο και 17ο αιώνα στα έργα του γιου του Νικολάου και του Ονούφριου από την Κύπρο²⁵, καθώς και σε μια σειρά από έργα ανώνυμων ζωγράφων της ευρύτερης περιοχής Αχρίδας²⁶, απόδειξη της ισχυρής καλλιτεχνικής του παρουσίας και της αποδοχής της τέχνης του από το εκκλησιαστικό και κοσμικό περιβάλλον της εποχής.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 15, 16.
Percorsi del sacro 2002, αρ. 53.
Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 1.
- Αρ. κατ. 12, 14, 15.
 - Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 15-21. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 53-60. *Ikonen aus Albanien* 2001, αρ. 9-10.
 - Γούναρης 1980. Γκολομπιάς 1983. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 256-258, όπου και προηγούμενη του 1997 βιβλιογραφία. Δρακοπούλου 2002, 109-110. Rasolkoska-Nikolovska 1981. Gergova 1996, όπου αποδίδονται στον Ονούφριο ένα βημόθυρο, τώρα στο Μουσείο της Σόφιας, και ένα βημόθυρο από τον ναό της Παναγίας στο Kitcheno, τον οποίο τοιχογράφησε στα 1567. Συγκεντρωμένη η αλβανική βιβλιογραφία των V. Puzanova, Dh. Dhamo, Th. Popa, F. Thaci, Y. Driшти, H. Nallbani, Kr. Komata στο πρόσφατο άρθρο Jakumis 2003. Για πρόσφατα άρθρα με αποδιδόμενα έργα από την περιοχή της Αχρίδας και του Πριλάπου βλ. Rasolkoska-Nikolovska 2001 και Mašnić 2001.
 - Dhamo 1984, 1-14.
 - Γούναρης 1980, 22. Γκολομπιάς 1983, 331-343.
 - Βλ. και Δρακοπούλου 2001, 131, 134.
 - Βλ. αρ. κατ. 12-17.
 - Σχετικά με την ανάγνωση αυτού του προβληματικού τμήματος της επιγραφής βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 256-258, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Δρακοπούλου 2002, 109-110.
 - Γκολομπιάς 1983.
 - Ορλάνδος 1938, 162.
 - Γκολομπιάς 1983, 331-356.
 - Μαλτέζου 1999, 25.
 - Ενδεικτικά βλ. Chatzidakis 1962. Κωνσταντουδάκη 1973. Καζανάκη 1981. Μανούσακας 1993.
 - Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 13-22.
 - Βλ. Χατζηδάκης 1977, 62.
 - Αποκ. 4, 7.
 - Βλ. αρ. κατ. 16.
 - Βλ. Hunger - Wessel, Evangelisten. Βλ. και Friend 1927.
 - Βλ. Galavaris 1979, 50-68. Bergman 1973, 48.
 - Klein 1993.
 - Frigerio-Zeniou 1998, 77, εικ. 72-74.
 - Millet 1927, πίν. 115.3, 195.2, 255.2.
 - Βλ. αρ. κατ. 5.
 - Γούναρης 1980, ειδικά 94.
 - Βλ. αρ. κατ. 18-21. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 235-258, όπου και βιβλιογραφία.
 - Rasolkoska-Nikolovska 2001. Mašnić 2001.

12. Γέννηση του Χριστού

54 × 34,5 × 3,8 εκ.

Αρ. ευρ. BR 53

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Η συνθετική ικανότητα του ζωγράφου αναδεικνύεται στην παράσταση της Γέννησης του Χριστού, την οποία οργανώνει γύρω από το κεντρικό σημείο της φωτισμένης από το ουράνιο φως και το αστέρι φάτνης, σε έξι διαδοχικά επεισόδια, επιδέξια αυτονομημένα αλλά και συνδεδεμένα, με βάση τους σχηματισμούς και τις χρωματικές εναλλαγές των βράχων στο βουνό της Βηθλεέμ.

Μέσα στο σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου, προς το οποίο συγκλίνουν και οι απότομες βραχοκορφές, το σπαργανωμένο βρέφος, σε καλαθόπλεκτη φάτνη, θερμαίνεται από τα ζώα. Στο πλάτωμα του βράχου η Παναγία είναι ξαπλωμένη στην κόκκινη στρωμνή, στηρίζοντας με το ένα χέρι το κεφάλι της, και δίπλα ο βοσκός δείχνει προς το αστέρι. Δεξιά, επάνω από το σπήλαιο, άγγελος με υψωμένα τα φτερά, σημάδι της άφιξης, φέρνει τη χαρμόσυνη είδηση στον νεαρό ποιμένα, καθισμένο σε χαμηλό βράχο, με ζουρνά στα χέρια του. Αριστερά, εκτελεσμένη σε μονοχρωμία, από τις αγαπημένες τεχνικές του ζωγράφου¹, προβάλλει από το χρυσό βάθος της εικόνας παράσταση με *πλήθος στρατιᾶς οὐρανίου αινούντων τὸν Θεόν*. Παράλληλα, σε γκριζομακρόστενο βράχο ανηφορίζουν έφιπποι προς το σπήλαιο *οἱ μάγοι ἐξ ἀνατολῶν*. Σε πλάτωμα μικρού βράχου, αποδοσμένου με αποχρώσεις του κόκκινου, κάθεται ο Ιωσήφ και συνομιλεί με γέροντα βοσκό. Ο κύκλος των επεισοδίων της Γέννησης κλείνει με τη νεαρή Σαλώμη και τη μαία, που ετοιμάζουν το λουτρό του παιδιού, σκηνή εμπνευσμένη από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου.

Οι λιπόσαρκες σκουρόχρωμες μορφές, η εξαι-



ρετική επιμέλεια και ικανότητα στην εκτέλεση, η ώριμη σύνθεση και οι πλούσιες χρωματικές αποχρώσεις προδίδουν το χέρι του ζωγράφου Ονουφρίου. Συγχρόνως, επιλογές από τα παλαιολόγια, αλλά και τα δυτικά πρότυπα, όπως η καλαθόπλεκτη φάτνη, η τεχνική της μονοχρωμίας με την οποία αποδίδει τις μορφές των αγγέλων, που εμφανίζονται και σε άλλα έργα του εκλεκτικού ζωγράφου, επιβεβαιώνουν τη γνώση παλαιότερων και σύγχρονων προτύπων, στοιχείων με τα οποία συνθέτει το μοναδικό προσωπικό του ύφος, αναγνωρίσιμο και στα άλλα εξαιρετικά έργα από το ίδιο Δωδεκάορτο του Βερατίου².

Ας σημειωθεί, ότι ο ζωγράφος αποδίδει με τον ίδιο ακριβώς τρόπο τη σχετιζόμενη με δυτικά πρότυπα φάτνη, με αντικριστά τα ζώα πίσω της και την παράσταση της μισοξαπλωμένης Θεοτόκου, στην τοιχογραφία της Γέννησης, στη χρονολογημένη στα 1547 και υπογεγραμμένη από τον ίδιο εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά³.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Percorsi del sacro 2002, αρ. 55.
Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 5.

1. Βλ. αρ. κατ. 14.

2. Βλ. αρ. κατ. 11, 12, 15.

3. Γούναρης 1980, 37, πίν. 5β.





13. Υπαπαντή του Χριστού

57 × 36,5 × 4,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3637

Προέλευση: Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (1)

Η εικόνα με την επιγραφή *Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ*, που κοσμούσε πιθανότατα το τέμπλο άγνωστης εκκλησίας, έχει υποστεί σημαντικές φθορές στη ζωγραφική επιφάνεια. Η παράσταση εικονογραφεί το χωρίο από το ευαγγέλιο του Λουκά (2, 22-38), σύμφωνα με το οποίο οι γονείς του Χριστού πήγαν το νεογέννητο παιδί στα Ιεροσόλυμα για να ευλογηθεί στον ναό, ακολουθώντας τον Μωσαϊκό Νόμο. Στην εικόνα ο δίκαιος Συμεών σκύβει από την καθέδρα με τα τέσσερα σκαλιά, για να παραδώσει το παιδί στην Παναγία, έχοντας τα χέρια καλυμμένα. Η Θεοτόκος, στο κέντρο της παράστασης, πατώντας σε κόκκινο βάθρο, φαίνεται να ακούει καρτερικά τα λόγια του ιερέα *καὶ σοῦ δὲ αὐτῆς τὴν ψυχὴν διελεύσεται ρομφαία*, προφητικά της Σταύρωσης του γιου της. Πίσω της έρχεται ο Ιωσήφ, κρατώντας στα σκεπασμένα του χέρια *ζευγος τρυγόνων* ή *δύο νεοσσούς περιστερῶν, κατὰ τὸ εἰρημένον ἐν τῷ νόμῳ Κυρίου*. Τον Ιωσήφ ακολουθεί η προφήτιδα Άννα, *προβεβηκυῖα ἐν ἡμέραις πολλαῖς*, υψώνοντας το δεξιό χέρι σε έντονη χειρονομία λόγου και κρατώντας με το αριστερό ανοιχτό ειλητό με τη γνωστή επιγραφή *ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ*. Η μορφή της γηραιάς προφήτιδας είναι ιδιαίτερα τονισμένη, ψηλότερη από τον Ιωσήφ και τη Μαρία, και το υψωμένο της χέρι φαίνεται να συναντάει το βλέμμα του Χριστού, που είναι στραμμένος προς αυτήν και στο ίδιο ύψος. Η σκηνή διαδραματίζεται μέσα σε ναό, που δηλώνεται με τετράστιλο κιβώριο. Ανάμεσα στον Συμεών και την Παναγία, η οποία στέκει επάνω σε κόκκινο βάθρο, διακρίνεται η αγία τράπεζα, σκεπασμένη με κόκκινη ενδυτή. Οι μορφές κι-

νούνται παράλληλα με τον τοίχο που υψώνεται πίσω τους και κλείνει το πρώτο επίπεδο της εικόνας. Στο δεύτερο επίπεδο, με το χρυσό βάθος, υψώνονται κτίρια ενωμένα με κόκκινο ύφασμα.

Η παράσταση ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με εικόνα της Υπαπαντής, αποδιδόμενη με ασφάλεια στον Ονούφριο, από τον ναό της Αγίας Τριάδας, τώρα στο Μουσείο του Ονουφρίου στο Βεράτι¹. Δυστυχώς οι εκτεταμένες φθορές δεν επιτρέπουν την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων ως προς την ταυτότητα του ζωγράφου. Παρότι τόσο η εικονογραφία, όσο και η χρωματική κλίμακα συνδέουν το έργο με την τέχνη του Ονουφρίου, κάποια αδεξιότητα στην απόδοση του εσωτερικού του ναού και των κτιρίων υποβάλλει την ιδέα, ότι μπορεί το έργο να ολοκληρώθηκε με τη βοήθεια κάποιου συνεργάτη του ικανού ζωγράφου.

Αδημοσίευτη

1. *Trésors d'art albanais* 1993, ap. 18. *Percorsi del sacro* 2002, ap. 56.







14. Βάπτισμα του Χριστού

54,8 × 34,7 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. BR 55

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Για την εικόνα της Βάπτισης από το Δωδεκάορτο του ναού του Ευαγγελισμού στο Βεράτι ο ζωγράφος Ονούφριος¹ επιλέγει μια παράσταση εμπλουτισμένη εικονογραφικά με παλαιολόγια κυρίως στοιχεία και με έντονη την παρουσία των βράχων, σε διάφορες αποχρώσεις, όπως και στην εικόνα της Γέννησης². Εδώ οι απότομοι βράχοι υψώνονται σχεδόν έως το ύψος του ουρανού, από όπου Ο ΠΑΤΗΡ δακτυλοδείκτων ανοίγει τις ουράνιες πόρτες και εμφυσά ΤΟ ΑΓΙΟΝ (ΠΝ(ΕΥΜ)Α ἐν εἶδει περιστερᾶς στην κεφαλή του Ιησού, σύμφωνα με το κείμενο του Ψευδο-Γρηγορίου³.

Ανάμεσα στο άνοιγμα των βράχων, που πλαταίνει, κυλάει με μεγάλα ορμητικά κύματα ο Ιορδάνης, γεμάτος με διάφορα είδη ψαριών, καβούρια, χέλια και αχιβάδες.

Το προφητικό κείμενο του Δαβίδ ἡ θάλασσα εἶδε καὶ ἔφυγεν, ὁ Ἰορδάνης ἐστράφη πρὸς τὰ ὀπίσω (Ψαλμ. 113, 3) ερμηνεύει τις αλληγορικές παραστάσεις, την προσωποποίηση του γέροντα Ιορδάνη να ιππεύει δύο ζεμένα δελφίνια και της Θάλασσας με στέμμα και σκήπτρο, επάνω σε θαλάσσιο κήτος. Αυτές οι εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως και τα κομμάτια των βράχων όπου πατάει ο Χριστός, από τα οποία βγαίνουν φίδια, συναντώνται σε τοιχογραφίες του 13ου-14ου αιώνα⁴. Από την αριστερή όχθη ο Πρόδρομος σκύβει αγγίζοντας την κεφαλή του Ιησού και δίπλα του, σφηνωμένη στο δέντρο, η αξίνα που συμβολίζει τα λόγια του προφήτη, ἰδοὺ καὶ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν τοῦ δένδρου κεῖται (Ματθ. 3, 10). Από τη δεξιά όχθη υποκλίνεται ὁμίλος ἀγγέλων με τα χέρια μπροστά, σκε-

πασμένα από τα ζωηρόχρωμα ἱμάτια. Πίσω από τις όχθες του ποταμού, οι ὄγκοι των βράχων, αριστερά στις αποχρώσεις του κόκκινου, δεξιά του γκριζου και πράσινου, διαγράφονται στο χρυσό βάθος και μαζί με την παράσταση του Θεού σε μονοχρωμία, που προβάλλει ανοίγοντας τις πόρτες του ουρανού, ελκύουν το μάτι του θεατή, μετατοπίζοντας προς τα επάνω το κέντρο της σύνθεσης. Οι μορφές του Ιορδάνη και της Θάλασσας, με χρώματα ανοιχτά, κόκκινα και χρυσαφιά, μαζί με τα κόκκινα ψαράκια, ισορροπούν τα σκοτεινά χρώματα του ποταμού.

Οι λεπτές μορφές με τα σκούρα πλασίματα, οι χρωματικές επιλογές, τα εκλεκτικά εικονογραφικά πρότυπα και η άψογη τεχνική εκτέλεση, χαρακτηριστικά αμέσως αναγνωρίσιμα και στις άλλες εικόνες του ίδιου Δωδεκαόρτου⁵, ανήκουν στην τέχνη του ζωγράφου Ονούφριου στα μέσα του 16ου αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Percorsi del sacro 2002, αρ. 57.

Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 7.

1. Βλ. αρ. κατ 11.

2. Αρ. κατ. 13.

3. Για την εικονογραφική λεπτομέρεια βλ. Millet 1916, 209.

4. Millet 1916, 214.

5. Βλ. αρ. κατ. 11, 12, 15.



IN

XV

GI

NA

IL

15. Ανάσταση του Χριστού

54,5 × 36 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. BR 59

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Με έμπνευση και πρωτοτυπία αποδίδει ο ικανότατος ζωγράφος το νόημα της εικόνας, τη μετάβαση από το σκοτάδι στο φως, προβάλλοντας την ολόφωτη παρουσία του ντυμένου στα χρυσά, αναστημένου Χριστού μέσα από τον γκρίζο χορό των αγγέλων, που κρατούν κόκκινες λαμπάδες στη σκιά του σπηλαίου του Άδη. Η αντίθεση γίνεται εντονότερη με τη χρησιμοποίηση γεωμετρικών σχημάτων, του κύκλου και της έλλειψης. Η ελλειψοειδής δόξα του Χριστού, στις αποχρώσεις του κόκκινου του κερασιού, φωτισμένη με χρυσές ακτίνες,

εγγράφεται στον τέλειο μονόχρωμο κύκλο του χορού των αγγέλων. Οι προεκτάσεις της δόξας προς τα επάνω, με τον σταυρό και το ακάνθινο στεφάνι στις οριζόντιες κεραίες και με τις χρυσές πύλες του Άδη, χιαστί τοποθετημένες κάτω από τα πόδια του Χριστού, τονίζουν τη γεωμετρικότητα της σύνθεσης, ενώ υψώνουν περισσότερο τον κατακόρυφο άξονα. Την παράσταση κλείνουν βράχοι στο επάνω και το κάτω μέρος της εικόνας, όπου δυστυχώς υπάρχουν αρκετές φθορές. Επάνω, βράχοι στο χρώμα της ώχρας υψώνονται στο χρυσό βάθος, κλείνοντας το άνοιγμα του σπηλαίου, που ακολουθεί το κυκλικό σχήμα του αγγελικού χορού. Στο στόμιο του σπηλαίου, στο μαύρο τοπίο του Άδη με τις σκόρπιες αλυσίδες, κρίκους και μοχλούς, διακρίνονται κόκκινοι βράχοι, κάτω από το γυμνό αλυσο-

δεμένο σώμα του Σατανά, με τα πόδια αρπακτικού πτηνού και τη δαιμονική ουρά.

Ο Σωτήρας ανασταίνει ταυτόχρονα τους πρωτοπλάστους, τραβώντας τους από τις σαρκοφάγους, σε έναν εικονογραφικό τύπο συνηθισμένο στην εντοίχια ζωγραφική του 14ου αιώνα. Τον Αδάμ και την Εύα ακολουθούν όμιλοι αγίων και προφητών, προς τους οποίους στρέφονται δύο άγγελοι από τον χορό, απευθύνοντάς τους τα κείμενα από τα απόκρυφα ευαγγέλια, γραμμένα στα ανοιχτά τους ειλητά: *ΑΡΑΤΕ ΠΥΛΑC ΟΙ ΑΡΧΟΝΤΕC ΥΜΩΝ, Κ(ΑΙ) ΕΠΑΡΘΥΤΕ ΠΥΛΑΙ ΑΙΩΝΙΟΙ ΚΑΙ ΕΙCΕΛΕΥCΕΤΕ Ο ΒΑCΙΛΕΥC*¹. Αυτήν την όχι συνηθισμένη εικονογραφική λεπτομέρεια, με τις επιγραφές στα ειλητά των αγγέλων στην παράσταση της Εισόδου Καθόδου, επαναλαμβάνει ο λόγιος ζωγράφος Ονούφριος στην τοιχογραφία των Αγίων Αποστόλων της Καστοριάς, στα 1547².

Η εκτέλεση του χορού των αγγέλων με μονοχρωμία παραπέμπει σε έργα του 15ου και 16ου αιώνα³, ενώ ο εικονογραφικός τύπος του πυρήνα της παράστασης κυριάρχησε στις προτιμήσεις και άλλων γνωστών ζωγράφων του 16ου αιώνα, όπως του Φράγγου Κατελάνου⁴ και του Θεοφάνη⁵, παραδεδωμένος από παλαιότερα κωνσταντινουπολίτικα και κρητικά πρότυπα. Εικόνες αυτής της εποχής, σήμερα στη συλλογή του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας⁶, θα μπορούσαν να ανήκουν στις πηγές έμπνευσης του εκλεκτικού ζωγράφου, ο οποίος ταξίδεψε στη Βενετία στα μέσα του 16ου αιώνα⁷.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 19.

1. *Evangelia Apocrypha*, 328.
2. Γούναρης 1980, 56-60, πίν. 10β.
3. Βλ. Chatzidakis 1962, εικ. 15, 16. Χατζηδόκη 1993, εικ. 14.
4. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983, πίν. 12.
5. Χατζηδόκης 1986, πίν. 104.
6. Βλ. Chatzidakis 1962, 28.
7. Βλ. αρ. κατ. 11.





16. Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

87,5 x 58 x 3,2 εκ.

Αρ. ευρ. BR 69

Προέλευση: Ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης,
Βεράτι

Χρονολογία: Μέσα 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Με ξεχωριστή φροντίδα επιμελήθηκε ο Ονούφριος την εικόνα των ισαποστόλων βασιλέων, προορισμένη πιθανότατα, λόγω διαστάσεων, για το τέμπλο του ομώνυμου ναού στο Βεράτι. Στον καθιερωμένο για τη βυζαντινή παράδοση τύπο, οι άγιοι εικονίζονται σε επίσημη στάση, κρατώντας τον σταυρό και σε μικρή ανάμεσά τους στροφή. Τα βασιλικά βαρύτιμα φορέματά τους είναι κατάκοσμα με μαργαριτάρια, πολύτιμες πέτρες και σκόρπια κεντημένα ανθάκια.

Στο επάνω τμήμα της εικόνας, προβάλλει σε μικρή κλίμακα ο Χριστός από το ημικύκλιο του ουρανού, κρατώντας τα στέμματα των αγίων. Το ώριμο πρόσωπο του αγίου Κωνσταντίνου, αγένειου, με μαύρα μαλλιά, και το γερασμένο πρόσωπο της μητέρας του, πλατισμένα με σκούρους προπλασμούς, πλατιά φώτα και τονισμένες έντονα με κόκκινο τις

Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, τοιχογραφία στον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά.



παρειές, περιβάλλουν διακριτικοί στικτοί φωτοστέφανοι.

Την αδυναμία του ζωγράφου στα κείμενα, με τα οποία συνηθίζει να επεξηγεί τις παραστάσεις, γραμμένα με τα ωραία καλλιγραφικά γράμματα του λογίου, διαπιστώνουμε και σ' αυτήν την εικόνα. Τις απεικονίσεις των αγίων συνοδεύουν οι επιγραφές Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ, Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ Η ΕΑΥΤΟΥ ΜΗΤΗΡ, ΟΙ ΘΕΟΣΤΕΠΤΟΙΚΑΙ ΟΙΚΑΠΟΣΤΟΛΟΙ. Στην κορυφή του σταυρού είναι γραμμένα σε ταινία, με μαύρα γράμματα, τα συμπιλήματα Ι(ΗCOYC) Ν(ΑΖΩΡΑΙΟΣ) Β(ΑCΙΛΕΥC) Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ) και στην επάνω οριζόντια κεραία Ο Β(ΑCΙ)Λ(ΕΥC) Τ(ΗC) Δ(Ο)Ξ(ΗC). Την αποτροπαϊκή και φυλακτήρια ιδιότητα του σταυρού υπενθυμίζουν τα γραμμένα με κόκκινο κρυπτογράμματα Ι(ΗCOYC) Χ(ΡΙCΤΟC) Ν(ΙΚΑ) και Φ(ΑΙΝΕΙ) Ι(ΗCOYC) Χ(ΡΙCΤΟC) Π(ΑCΙ).

Κοινά στοιχεία, αλλά και σημαντικές διαφοροποιήσεις διακρίνονται στην παράσταση του Ονούφριου, σε σχέση με γνωστές παραστάσεις των ίδιων αγίων, κατά τον 16ο αιώνα, σε έργα του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη και του Φράγγου Κατελάνου¹. Πλησιέστερη, ως προς τα ενδύματα, με την εικόνα από το Βεράτι φαίνεται η τοιχογραφία από την Παναγία Ρασιώπισσα της Καστοριάς, του 1553². Στην εικόνα μας εντυπωσιάζουν τα δυτικής εμπνεύσεως στέμματα και η καλύπτρα της αγίας Ελένης. Το λευκό κάλυμμα του κεφαλιού, διακοσμημένο με μονοχρωμία στο τελείωμα, φθάνει μέχρι τους ώμους, καλύπτοντας τον λαιμό. Αυτή η ασυνήθιστη επιλογή του ζωγράφου θυμίζει τα λευκά καλύμματα της γυναικείας κεφαλής και του λαιμού στα έργα των ζωγράφων της Φλάνδρας του 15ου αιώνα, τα οποία επαναλαμβάνονται από τους ιταλούς ζωγράφους της πρώιμης Αναγέννησης, κυρίως στην Ριέττα και στις σεβασμίες ηλικιωμένες γυναικείες μορφές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που απεικονίζει ο εκλεκτικός ζωγράφος τους αγίους βασιλείς στη



χρονολογημένη στα 1547 και υπογεγραμμένη από τον ίδιο εκκλησία των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά³. Ο Κωνσταντίνος φέρει το κλειστό και στρογγυλό σαν μίτρα στέμμα της εποχής των Παλαιολόγων, ενώ η Ελένη, με τον λαιμό ακάλυπτο, φορεί δυτικό στέμμα, πανομοιότυπο με αυτό της εικόνας μας. Και στις δύο παραστάσεις του ίδιου ζωγράφου, ακάνθινο στεφάνι κρέμεται από τον σταυρό, ενώ μεγάλα καρφιά προεξέχουν στις κεραίες. Τα χρώματα του χρυσού και του κόκκινου λαμπρύνουν την παράσταση, τονίζοντας την εξουσία των εικονιζόμενων προσώπων.

Αδημοσίευτη

1. Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983, 101.

2. Γούναρης 1980, πίν. 37α.

3. Γούναρης 1980, 73, πίν. 17β.





17. Άγιος Δημήτριος ο Μυροβλήτης και Μέγας Δούξ

96 × 55 × 3,7 εκ.

Αρ. ευρ. BR 61

Προέλευση: Ναός Αγίου Δημητρίου, Βεράτι

Χρονολογία: Β΄ μισό 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Ονούφριος (αποδ.)

Εικόνα φωτεινή, η παράσταση του πολεμιστή αγίου έως πιο κάτω από τη μέση, με το λεπτό στοχαστικό πρόσωπο να έρχεται σε αντίθεση με την κορμωστασιά και τη βαριά εξάρτυση του στρατιωτικού.

Φθορές παρατηρούνται στο χρυσό βάθος και καταστροφές στη χρωματική επιφάνεια, κυρίως στον χιτώνα του αγίου και στο ξύλο, στα περιθώρια της εικόνας.

Οι άνισες πλευρές οφείλονται πιθανότατα στην προσπάθεια προσαρμογής της εικόνας στις διαστάσεις συγκεκριμένου εικονοστασίου.

Ο άγιος παριστάνεται με περίτεχνη, εξαιρετικά δουλεμένη στρατιωτική εξάρτυση, βασισμένη σε παλαιολόγια πρότυπα. Ο θώρακας

συμπληρώνεται με διπλή σειρά από δερμάτινες «πτέρυγες» στη λεκάνη και κάτω από τους ώμους. Στο ένα χέρι κρατάει το δόρυ και στο άλλο το θηκάρι από το σπαθί, ενώ διπλό μεταλλικό έλασμα με διακοσμητική μονοχρωμία περιβάλλει τον λαιμό και το στήθος. Το μικρό κεφάλι, σε σχέση με τον όγκο του σώματος, το πλάγιο απόμακρο βλέμμα, ο ψηλός και λεπτός λαιμός, η μονοκόμματη σκιά της μύτης, τα ήρεμα χαρακτηριστικά, τα λεπτά και τοξωτά φρύδια προδίδουν την υψηλή τέχνη του Ονούφριου. Τέχνη που είναι επίσης φανερή στα χρώματα της εικόνας, το κίτρινο, το ανοιχτό κόκκινο και το κόκκινο της φωτιάς, το ανοιχτό και βαθύ βιολετί, αλλά και στο πλάσιμο των προσώπων με το ρόδινο στις παρειές και στον λαιμό.

Στη φορητή εικόνα από τον ναό του ομώνυμου αγίου στο Βεράτι, ιδιαίτερη επιμέλεια στη διακόσμηση δείχνουν το χρυσό βάθος και ο στικτός φωτοστέφανος, συνήθη στοιχεία στα έργα του Ονούφριου. Οι διακοσμη-

μένοι κόκκινοι δίσκοι, με τις επιγραφές *Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ο ΜΥΡΟΒΛΥΤΗΣ*, σχετίζονται με τον τρόπο γραφής των επιγραφών σε εικόνες του εργαστηρίου της Καστοριάς του τέλους του 15ου αιώνα¹. Επίσης, ο τίτλος *Ο ΜΕΓΑΣ ΔΟΥΞ* στην εικόνα του Ονούφριου, ο οποίος εμφανίζεται στην εικονογραφία του αγίου από τον 15ο αιώνα και σχετίζεται με ενύπνιο του Γρηγορίου Παλαμά², συναντάται συχνά σε τοιχογραφίες του ίδιου εργαστηρίου. Η παρουσία του ζωγράφου στην πόλη της Καστοριάς, όπου τοιχογράφησε δύο ναούς³, δεν μπορεί παρά να διευκόλυne την επαφή του με τη ζωγραφική του εργαστηρίου που άκμασε στην ίδια πόλη. Στη συγκεκριμένη εικόνα από το Βεράτι, ανιχνεύεται στενή εικονογραφική και τεχνολογική σχέση με τις παραστάσεις των στρατιωτικών αγίων, που κοσμούν τον βόρειο τοίχο των Αγίων Αποστόλων της Καστοριάς, υπογεγραμμένο έργο του Ονούφριου και χρονολογημένο στα 1547⁴.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 5, 6.

2. Ευγγόπουλος 1957α.

3. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 11.

4. Γούναρης 1980, 74-75, πίν. 19. Χατζηδάκης 1982, εικ. σελ. 417. Βλ. και αρ. κατ. 11.



Ο άγιος Γεώργιος, τοιχογραφία στον ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά.



18. Άγιος Δημήτριος ο Μυροβλήτης

80 x 52,1 x 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3685

Πρόελευση: Άγνωστη

Χρονολογία: Τελευταίες δεκαετίες 16ου αιώνα

Ζωγράφος: Νικόλαος, γιος του Ονουφρίου (αποδ.)

Η εικόνα του αγίου Δημητρίου, έργο του γιου ενός σημαντικού ζωγράφου, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο με την προηγούμενη, σχετίζεται φανερά και άμεσα με την τέχνη του Ονουφρίου¹ και αποτελεί ένα καλό δείγμα του τρόπου που επαναλαμβάνονταν οι εικονογραφικοί τύποι και οι χρωματικοί συνδυασμοί από τους ζωγράφους των ίδιων εργαστηρίων. Συγχρόνως όμως δίνει την ευκαιρία της διάκρισης των προσωπικών καλλιτεχνικών προτιμήσεων και δεξιοτήτων με τις διαφοροποιήσεις στη διακόσμηση και κυρίως στην έκφραση του προσώπου.

Στην εικόνα μας ο άγιος Δημήτριος Ο ΜΥΡΟΒΛΥΤΗΣ παριστάνεται έως τη μέση με στρατιωτική στολή, πανομοιότυπη σχεδόν με αυτήν του αγίου Δημητρίου του Ονουφρίου²,

δόρου και τετράγωνη ασπίδα στις ίδιες χρωματικές αποχρώσεις, με κυριαρχία του κόκκινου, του πορτοκαλί και του βιολετί σε διάφορους τόνους. Ο ζωγράφος εδώ επιμένει ιδιαίτερα στη διακόσμηση του φωτοστεφάνου, που τον γεμίζει με στικά διακοσμητικά άνθη και κουκκίδες. Όμως, εκεί που η διαφορά ανάμεσα στους δύο ζωγράφους είναι φανερό, είναι στην απόδοση του προσώπου και των χεριών. Η μορφή του νεαρού αγίου στην εικόνα του Νικολάου είναι εύσαρκη, ανοιχτότερα πλασμένη, με τις μονοκόμματος σκιές να προβάλλουν τα φωτεινότερα μέρη προσώπου και λαιμού και με έκφραση φυσικότερη από ό,τι στην προηγούμενη εικόνα του Ονουφρίου. Αυτές οι επιλογές στο πλάσιμο των μορφών, αλλά και τα φωτεινά χρώματα και η επιμέλεια στη διακόσμηση συνδέονται με την τέχνη του γιου του Ονουφρίου Νικολάου, κυρίως με τις τοιχογραφίες στην Παναγία Βλαχέρνα, το μοναδικό χρονολογημένο έργο του, στα 1578, καθώς και με την εικόνα της Παναγίας από τον ίδιο ναό³.

Ο Νικόλαος ζωγράφησε στην περιοχή της σημερινής Αλβανίας και έφθασε ως το βουλγαρικό Arbanassi, μαζί με τον συνεργάτη του Ιωάννη. Στην πόλη του Βερατίου, όπου έδρασε καλλιτεχνικά και ο πατέρας του, εργάστηκε εκτός από τον ναό της Παναγίας Βλαχέρνας και στην κοντινή εκκλησία του Αγίου Νικολάου⁴. Με τον ζωγράφο Ιωάννη συνεργάστηκε επίσης στον ναό του Αγίου Νικολάου στο Kurjan του Fier και πιθανώς σε δύο ναούς στην περιοχή της Χειμάρρας⁵. Αξιόλογες εικόνες του από ναούς του Βερατίου βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς και στο Μουσείο Ονούφριου στο Βεράτι⁶. Τη μορφή του αγίου της εικόνας μας επιστέφει τόξο, ζωγραφισμένο σε αποχρώσεις του κόκκινου και του πορτοκαλί, που αναδεικνύεται λαμπρότερο ως συνέχεια του χρυσού βάθους και κλείνει με την πλατιά ανοιχτοπράσινη ταινία του περιθωρίου, εναρμονισμένη με το ίδιο χρώμα του κάμπου. Οι διαστάσεις της ωραίας εικόνας του αγίου Δημητρίου και το τόξο, που την επιστέφει, αποτελούν ένδειξη για την ένταξή της σε τέμπλο, πιθανότατα ναού αφιερωμένου στον άγιο Δημήτριο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 24.

1. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 11.

2. Βλ. αρ. κατ. 17.

3. Βλ. αρ. κατ. 19.

4. Pora 1998, αρ. 95.

5. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 235, όπου και βιβλιογραφία.

6. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 23-26. Βλ. και Pora 1998, αρ. 91.



Οι άγιοι Γεώργιος και Δημήτριος, τοιχογραφία στον ναό της Παναγίας Βλαχέρνας στο Βεράτι.



19. Παναγία η Ελεούσα

97,6 × 67,5 × 3,8 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3688

Προέλευση: Ναός Παναγίας Βλαχέρνας, Βεράτι

Χρονολογία: Γύρω στα 1578

Ζωγράφος: Νικόλαος, γιος του Ονουφρίου (αποδ.)

Ο ζωγράφος Νικόλαος¹, γιος και μαθητής του Ονουφρίου², ακολούθησε, όπως φαίνεται, τις καλλιτεχνικές επιλογές του πατέρα του, όχι μόνον στην τεχνοτροπία, αλλά και στον τρόπο εργασίας, αναλαμβάνοντας την εκτέλεση του τοιχογραφικού διακόσμου και των φορητών εικόνων των εκκλησιών.

Η εικόνα της Παναγίας βρεφοκρατούσας ανήκε προφανώς, λόγω του θέματος και των διαστάσεών της, στο εικονοστάσιο του ναού της Παναγίας Βλαχέρνας στο Βεράτι, τον οποίο ο ιστοριογράφος Νικόλαος υός Ονουφρίου τοιχογράφησε στα 1578, σύμφωνα με τις επιγραφικές μαρτυρίες³. Η ωραία γραμμένη επιγραφή, με κόκκινα γράμματα, στο κάτω μέρος της εικόνας της Παναγίας, ΔΕΗΧΗC ΤΗC ΔΟΥΛΗC ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΟΝΤΕCΑC ΠΡΕCΒΙΤΕΡΑC ΑΜΗΝ, αναφέρεται στην πρεσβυτέρα Κοντέσα, σύζυγο πιθανότατα του εύλαβεστάτου έν ιερεῦσιν πατῆ κῦρ Κωνσταντίνου, με έξοδα του οποίου τοιχογραφήθηκε ο ναός της Παναγίας.

Ο Νικόλαος, συνεχίζοντας την επιμελημένη

δουλειά που έμαθε στο εργαστήριο του πατέρα του, διακοσμεί την εικόνα με χρυσό στον κάμπο και στα ενδύματα, με σικτικά διακριτικά διακοσμητικά στα φωτοστέφανα, καθώς και γύρω από τους κόκκινους δίσκους και την πινακίδα των επιγραφών ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥCΑ και Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C. Ο εικονογραφικός τύπος, που επιλέγει, θυμίζει μια εικόνα που αποδίδεται στον Ονούφριο και βρίσκεται στο Μουσείο του ζωγράφου στο Βεράτι⁴.

Η Παναγία, με το παιδί αριστερά της, προς το οποίο κλίνει το κεφάλι, και με το βλέμμα προς τον θεατή, δέεται με την τυπική χειρονομία της Οδηγήτριας.

Το επίθετο *Ελεούσα* για τη Θεοτόκο, χωρίς αντιστοιχία σε συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο⁵, συναντάται συχνά σε παραστάσεις της Παναγίας σε ναούς της Κύπρου, ειδικά στις δεσποτικές εικόνες⁶, όπως και η συγκεκριμένη.

Το απόσπασμα από τον 44^ο ψαλμό, στην παρυφή του μαφορίου της Παναγίας (*πᾶσα ἡ δόξα τῆς θυγατρὸς τοῦ βασιλέως ἔσωθεν*) ΕΝ ΚΡΟCΣΩΤΟΙC ΧΡΥCΟΙC ΠΕΡΙΒΕΒΛΗΜΕΝΗ, εικονογραφική λεπτομέρεια που εμφανίζεται από τον 14ο αιώνα σε εικόνες κυρίως του βορειοελλαδικού χώρου, συνδέοντας τη λειτουργική ποίηση με τη ζωγραφική, είναι μια αναφορά στη βασιλική γενιά της Θεοτόκου⁷.

Ο Χριστός, με ιμάτιο πλούσια διακοσμημένο με

χρυσοκονδυλιές, κοιτάζει σοβαρά τη Θεοτόκο, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό ειλητό.

Η τέχνη του Νικολάου διακρίνεται για μορφές εύσαρκες και ανοιχτόχρωμες στα πρόσωπα, με τονισμένες σκιές στα περιγράμματα και σχεδόν σχηματοποιημένες ρόδινες αποχρώσεις δίπλα από το στόμα. Τις κανονικές αναλογίες των μορφών της παράστασης διασπά η υπερβολική επιμήκυνση των χεριών της Παναγίας. Η εικόνα, με φθορές στα περιθώρια και μια κάθεται ρωγμή στα αριστερά, χρονολογείται την ίδια εποχή που εκτελέσθηκε και ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Βλαχέρνας, γύρω στα 1578.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 23.

Ikonen aus Albanien 2001, αρ. 17.

1. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 18.

2. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 11.

3. Pora 1998, αρ. 92, 93. Για τις τοιχογραφίες του ναού βλ. Pora 1966, 774. Dhamo 1974, 41, 43, 45-47 και Dhamo 1984, 7.

4. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 62.

5. Βλ. αρ. κατ. 10.

6. Frigerio-Zeniou 1998, 12.

7. Babić 1991.



Ο ναός της Παναγίας Βλαχέρνας στο Βεράτι.



ΗΜΕΙΣ

ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΜΕΝΟΣ

ΕΩΣ

ΑΝΘΡΩΠΙΝΗ ΚΑΙ ΣΑΡΚΙ ΚΑΙ ΑΙΜΑΤΙ ΚΑΙ ΟΣΤΕΣΙ ΚΑΙ ΚΡΑΝΙΟ

20. Άγιος Ιωάννης ο Ευαγγελιστής

97,5 × 62 × 2,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3634

Προέλευση: Ναός Αγίου Γεωργίου, Βεράτι

Χρονολογία: 1596

Ζωγράφος: Ονούφριος, κύπριος

Η εντυπωσιακή εικόνα του ευαγγελιστή Ιωάννη από το Βεράτι είχε υποστεί σημαντικές φθορές και η ζωγραφική επιφάνεια παρουσίαζε μεγάλο πρόβλημα στερέωσης. Μετά τη συντήρηση η εικόνα διασώθηκε σε μεγάλο βαθμό, αλλά παρέμειναν αλλοιώσεις στο πλάσιμο του προσώπου και του χεριού, μια κεντρική διαμπερής ρωγμή, καθώς και τα σπασίματα στα πλάγια.

Στο κάτω μέρος σώζεται η επιγραφή με τη χρονολογία και την υπογραφή του ζωγράφου *ΑΦΞ Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Χ[ΕΙΡ] ΟΝΟΥΦΡΙΟΥ ΚΥΠΡΕΟΥ*.

Ο ζωγράφος Ονούφριος από την Κύπρο είναι γνωστός από τις υπογραφές του σε φορητές εικόνες ναών στην περιοχή της Αλβανίας και από ένα τοιχογραφικό σύνολο στο χωριό Βλαχογοραντζή του Αργυροκάστρου, με χρονολογία 1622¹. Οι εικόνες του, που χρονολογούνται μεταξύ 1594 και 1615 και οι περισσότερες βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο Ονουφρίου στο Βεράτι και στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς², τον συνδέουν με το καλλιτεχνικό περιβάλλον του ζωγράφου Ονουφρίου³. Συγχρόνως, οι αφιερωματικές επιγραφές, που τις συνοδεύουν, δηλώνουν τη λογότητα του ζωγράφου⁴ και αποκαλύπτουν ενδιαφέροντα πραγματολογικά στοιχεία. Για παράδειγμα, δύο εικόνες από τον ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα, ο Χριστός, με χρο-

νολογία 1607, και η Θεοτόκος⁵, συνοδεύονται από αφιερωματικές επιγραφές της οικογένειάς του Στάσου και της Ζαφύρωσ, γραμμένες με τα ωραία μεγάλα γράμματα του ζωγράφου, στα οποία είναι επίσης φανερή η προσπάθεια μίμησης της γραφής του Ονουφρίου.

Η συγγένεια των έργων του ζωγράφου της εικόνας με την τέχνη του Ονουφρίου διαπιστώνεται τόσο στην εικονογραφία, όσο και στην τεχνοτροπία. Σε ένα έργο του Ονουφρίου από την Κύπρο, τη Δέηση με την Παναγία και τον Πρόδρομο, από την εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Ραφαί⁶, είναι σαφής η επανάληψη ίδιου τύπου εικόνας του Ονουφρίου⁷, καθώς και η διαφορά στην ποιότητα της τέχνης των δύο ζωγράφων. Γενικά, από το σύνολο του έργου του προκύπτει ότι ο ζωγράφος από την Κύπρο, ο οποίος, μη λησμονώντας την καταγωγή του, υπογράφει σε όλα του τα έργα ως *κίπριος* ή *κυπρέος*, συνέχισε την τέχνη του Ονουφρίου, κινούμενος μάλλον σε κατώτερα επίπεδα.

Στην εικόνα μας ο Ιωάννης εικονίζεται έως τη μέση, κρατώντας το κονδύλι και γράφοντας την αρχή του ευαγγελίου του (Ιω. 1, 1) στο μισάνοιχτο κοσμημένο βιβλίο, έτσι ώστε να διακρίνονται μόνον τμήματα των λέξεων *ΕΝ ΑΡΧΗ ΗΝ* Ο ΛΟΓΟΣ ΚΑΙ Ο ΛΟΓΟΣ ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΘΕΟΝ. Αυτός ο ρεαλιστικότερος ή λογικότερος τρόπος, που δεν αφήνει να φαίνεται το πλήρες κείμενο, όπως συνήθως συμβαίνει, συναντάται και σε κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα⁸. Αξίζει να σημειωθεί, ότι το αρχικό Ε της επιγραφής είναι γραμμένο με κόκκινο χρώμα, καλλιγραφημένο και διακοσμημένο, όπως το αρχικό γράμμα στα χειρόγραφα.

Ο γύψινος φωτοστέφανος με ανάγλυφα σχέδια, που δυστυχώς το μεγαλύτερο τμήμα του έχει φθαρεί, συνηθίζεται στα έργα του σημαντικού ζωγράφου Φράγγου Κατελάνου, ο οποίος έδρασε το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα και επηρέασε καθοριστικά την τέχνη της βορειοδυτικής Ελλάδας⁹.

Ο προσωπογραφικός τύπος του ευαγγελιστή αποδίδεται με μεγάλο κεφάλι και πλατύ κρανίο, στηριγμένο σε κοντό και εύρωστο λαιμό, και με ογκώδες σώμα, χαρακτηριστικά μιας σειράς εικόνων του αγίου, σοφού συγγραφέα, που το ύφος του δείχνει εμπριθία και κύρος¹⁰. Η δυνατότητα του Ονουφρίου από την Κύπρο, να ζωγραφίζει με διαφορετικούς τρόπους, διαπιστώνεται από τη σύγκριση ανάμεσα στην αυστηρά αποδοσμένη μορφή του Προδρόμου¹¹ και στη μορφή του Ιωάννη της εικόνας μας, με τις σαφείς δυτικές επιρροές στην απόδοση των ενδυμάτων. Το σώμα του αγίου καλύπτει χιτώνας στις αποχρώσεις του μπλε, εντυπωσιακά κοσμημένος με χρυσά κρινάνθεμα και χρυσό στο κόσμημα του μανικιού και στο τελείωμα του λαιμού. Το δαμασκηνί μάτιο, με διπλό χρυσό σιρίτι στις άκρες, πέφτει μαλακά, αποκαλύπτοντας εσωτερική επένδυση στους τόνους του γκριζού.

Αυτή η διείσδυση δυτικών επιρροών στο έργο του ζωγράφου από την Κύπρο, που παρατηρείται και στις εικόνες του Χριστού και της Παναγίας από τη Σαρακήνιστα¹², θα μπορούσε να αποδοθεί στην κυπριακή καταγωγή του, αν θεωρήσουμε ότι εγκατέλειψε το νησί, πιθανότατα μετά την τουρκική κατάληψη του 1570, με διαμορφωμένη καλλιτεχνική προσω-



πικότητα. Επίσης καθοριστική πρέπει να ήταν και η επίδραση της τέχνης του Ονουφρίου και πιθανότατη η γνώση ιταλοκρητικών προτύπων. Η αδυναμία του στις διακοσμήσεις των εικόνων με μεταλλική επένδυση, η οποία θα μπορούσε ευκολότερα να συνδεθεί με παρόμοιες διακοσμήσεις εικόνων του 15ου αιώνα στην Κύπρο, συναντάται επίσης και σε έργα του Ονουφρίου¹³.

Ανεξάρτητα από την προέλευση των καλλιτεχνικών προτιμήσεων του κύπριου Ονουφρίου, η εικόνα του ευαγγελιστή Ιωάννη αποπνέει την καλή τέχνη και τον εκλεκτισμό του ζωγράφου της, καθώς και το υψηλό επίπεδο των απαιτήσεων των πιστών της πόλης του Βερατίου, στα τέλη του 16ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 258, όπου και βιβλιογραφία.

2. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997. Δρακοπούλου 2002, 109-110. Ρορα 1998, αρ. 96-99 και 537. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 27-32.

3. Βλ. αρ. κατ. 11.

4. Βλ. αρ. κατ. 20.

5. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 30, 32.

6. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 28.

7. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 21.

8. Χατζηδάκης 1977, 62.

9. Βλ. αρ. κατ. 7.

10. Χατζηδάκης 1977, αρ. 12.

11. Βλ. και αρ. κατ. 21.

12. Βλ. σημ. 5.

13. Βλ. σελ. 64.



21. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

93 x 50 x 3,6 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3629

Προέλευση: Ναός Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης,
Βεράτι

Χρονολογία: 1599

Ζωγράφος: Ονούφριος, κύπριος

Σε μια εικόνα, όπου αφθονεί η διακόσμηση στο πλαίσιο και στο βάθος, παριστάνεται η φτερωτή μορφή του αγίου, που τρεφόταν με *ἀκρίδες καὶ μέλι ἄγριον*. Μετωπικός, μέχρι τους μηρούς, φορεί κατάσαρκα μηλωτή και από επάνω ιμάτιο και υψώνει σε νεύμα λόγου το δεξιό του χέρι. Στο αριστερό κρατάει σταυροφόρο ράβδο, την κομμένη κεφαλή του και ξεδιπλωμένο ειλητό με τη επιγραφή *ΟΡΑΣ ΘΕΑΤΑ ΤΗΝ ΜΑΝΙΑΝ ΗΡΩΔΟΥ ΕΛΛΕΓΧΟΜΕΝΟΣ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΚΑΡΑΝ ΤΕΤΜΗΚΕΝ Ω Θ(Ε)Υ (Ι)ΛΟΓΕ*.

Η επιγραφή, στο κάτω μέρος της εικόνας, παραδίδει το όνομα του αφιερωτή, ιερέα

Ανδρέα, του ζωγράφου Ονούφριου κυπρίου¹ και τη χρονολογία 29 Σεπτεμβρίου του έτους 1599. Η αναφορά, στην αρχή της επιγραφής, στον *κεκοσμημένον οὐρανόν* φαίνεται να συνδέει το κείμενο με τον πλούσιο διάκοσμο της εικόνας.

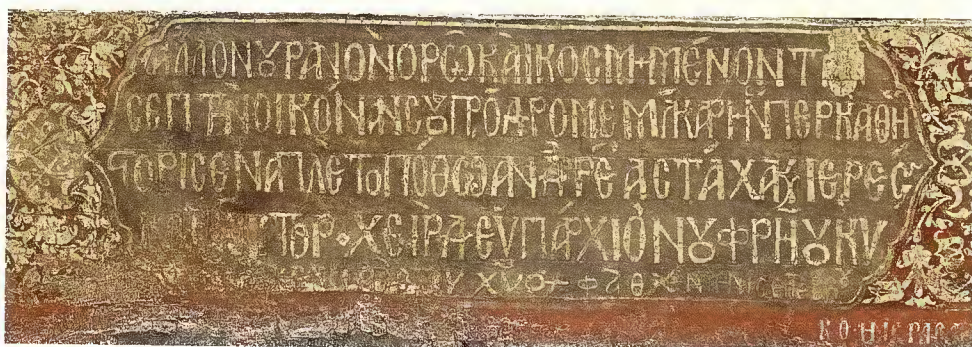
ΑΛΛΟΝ ΟΥΡΑΝΟΝ ΟΡΩ ΚΑΙΚΟΣΜΗΜΕΝΟΝ Τ[ΗΝ] / ΣΕΠΤΗΝ ΟΙΚΟΝΑΝ ΣΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΕ ΜΑΚΑΡ ΗΝ ΠΕΡ ΚΑΘΗ/ΣΤΟΡΙΣΕΝ ΑΠΛΕΤΟ ΠΟΘΩ ΑΝΔΡΕΑΣ ΤΑΧΑ Κ(ΑΙ) ΙΕΡΕΥΣ / ΚΑΙ [ΚΤΗ]ΤΟΡ ΧΕΙΡ ΔΕ ΥΠΑΡΧΙ ΟΝΟΥΦΡΗΟΥ ΚΥ/[ΠΡΕΟΥ] ΕΤΗ ΑΠΟ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ ΑΦΘ ΕΝ ΜΗΝΙ ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΟΥ / ΚΘ ΗΜΕΡΑΣ....

Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η λόγια επιγραφή οφείλεται στον ιερέα αφιερωτή, αν μια παρόμοια επιγραφή σε εικόνα του ίδιου ζωγράφου, με χρονολογία 1614, δεν ευνοούσε την υπόθεση ότι το κείμενο ανήκει στον ίδιο. Με την ίδια έκφραση, *ἄλλον οὐρανόν ὄρω κεκοσμημένον τὴν σεπτὴν εἰκόναν σου...*, αρχίζει μια μεγάλη επιγραφή και σε εικόνα της Θεοτόκου, με χρονολογία 1614, στον ναό

της Μεταμορφώσεως της μονής Τσιατίστης². Τα κείμενα προϋποθέτουν τη λογιότητα του ζωγράφου, την οποία εξάλλου προδίδει η καλλιεργημένη γραφή του, αλλά και οι επιγραφές άλλων έργων του³.

Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος του Προδρόμου παρατηρείται και σε προγενέστερη, με χρονολογία 1578, εικόνα από τον ναό της Παναγίας Βλαχέρνας του Βερατίου, που αποδίδεται στον ζωγράφο Νικόλαο⁴, του ίδιου καλλιτεχνικού περιβάλλοντος με τον κύπριο Ονούφριο.

Η μορφή του αγίου στην εικόνα αυτή από τον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Βεράτι, με τα αυστηρά και σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά, είναι αποδοσμένη σε διαφορετικό ύφος από τη μορφή του Ιωάννη στην προηγούμενη εικόνα. Η προτίμηση και η επιτηδειότητα, όμως, του ζωγράφου στη διακόσμηση εκφράζεται στο συγκεκριμένο έργο με τρόπο εντυπωσιακό. Τη μορφή του αγίου πλαισιώνει τόξο, που στηρίζουν επιχρυσωμένες κολόνες. Την ίδια διακόσμηση, με το χρυσό βάθος, τα ζωγραφισμένα άνθη στο τόξο και στο πλαίσιο της επιγραφής, τα στρογγυλά μετάλλια με τα συμπιλήματα, παρατηρούμε και σε άλλα έργα του ζωγράφου, δύο μεγάλες εικόνες του Χριστού και της Παναγίας, που βρίσκονται στα Τίρανα⁵. Η μεταλλική επιχρυσωμένη δια-



Άποψη του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Βεράτι.

κόσμηση του βάθους και του φθαρμένου φωτοστεφάνου συναντάται σε εικόνα της Παναγίας Κυκκώτισσας του 15ου αιώνα από τον ναό της Παναγίας Χρυσαιλιώτισσας στη Λευκωσία⁶, αλλά και σε βυζαντινές εικόνες του ίδιου ναού⁷. Παρόμοιες επενδύσεις παρατηρούμε και τη μεταγενέστερη εποχή σε εικόνες του βορειοελλαδικού χώρου και της νότιας Αλβανίας⁸, αλλά εδώ η επισήμανση παρόμοιων εικόνων της Κύπρου γίνεται σε συσχετισμό με την καταγωγή του ζωγράφου, για τον οποίον δεν γνωρίζουμε σε ποια ηλικία και κάτω από ποιες συνθήκες εγκατέλειψε το νησί για να εργασθεί στην περιοχή του Βερατίου.

Το τόξο, που επιστέφει την εικόνα, καθώς και οι διαστάσεις της υποβάλλουν την ιδέα της θέσης της ως δεσποτικής στον ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Βεράτι, από τον οποίο προέρχεται και εικόνα του Χριστού με υπογραφή του ίδιου ζωγράφου και χρονολογία 1604, τώρα στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς⁹.

Η αφθονία του χρυσού στην εικόνα αποτελεί δείγμα των αισθητικών προτιμήσεων, αλλά και των οικονομικών δυνατοτήτων των αφιερωτών της, κατοίκων του Βερατίου στα τέλη του 16ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 20.

2. Pora 1998, αρ. 537. Στον ίδιο ναό, το 1615, υπέγραψε εικόνα του Χριστού, βλ. Pora 1998, αρ. 538.

3. Βλ. αρ. κατ. 20.

4. Nallbani 2003, 185. Για τον ζωγράφο Νικόλαο βλ. αρ. κατ. 18.

5. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 10, 11.

6. Papageorgiou 1969, 48.

7. Papageorgiou 1969, 89, 106.

8. Βλ. αρ. κατ. 31.

9. Pora 1998, αρ. 99.



22. Άγγελος του Ευαγγελισμού σε φύλλο βημοθύρου

86,5 × 28,3 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5670

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, χωριό

Μπομποστίτσα, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: Τέλη 16ου αιώνα

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ καλύπτει όλη σχεδόν τη ζωγραφική επιφάνεια του αριστερού φύλλου βημοθύρου, μορφή δυναμική, που με ζωηρό δρασκελισμό ετοιμάζεται να προσφέρει τον κρίνο στη Θεοτόκο του Ευαγγελισμού. Είναι εκτελεσμένος με φροντίδα, όπως δείχνει η διακόσμηση του φωτοστεφάνου με μικρά τρίγωνα και σχηματοποιημένα άνθη, με ωραία σχηματισμένα χαρακτηριστικά στο μαλακά πλασμένο ανοιχτόχρωμο πρόσωπο και καλοσχεδιασμένη πτυχολογία, που προσδίδει όγκο. Η επανάληψη της ίδιας μορφής του αγγέλου, σε βημόθυρο του 18ου αιώνα από την ίδια περιοχή, μας αφήνει περιθώριο να φαντασθούμε και τη μορφή της Παναγίας στο χαμένο δεξιό φύλλο του βημοθύρου¹.

Ο επιμελημένος γλυπτός διάκοσμος, με τα τόξα και τη διάτρητη κορύφωση, από την οποία δυστυχώς σώζονται μόνον δύο σαρκώδη φύλλα, συνδέει το έργο από τη Μπομποστίτσα με τα βημόθυρα της μονής Μακρυαλέξη, στο Βυζαντινό Μουσείο Ιωαννί-

νων², έργα λινοτοπιτών ζωγράφων. Τα βημόθυρα αυτά, των οποίων ο διάκοσμος μιμείται την ξυλογλυπτική τέχνη των κρητικών, χρονολογούνται στα τέλη του 16ου αιώνα, χρονική περίοδο στην οποία εντάσσεται και ο ζωγραφικός διάκοσμος του βημοθύρου μας από την περιοχή της Κορυτσάς.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 46.

2. Τούρτα 2001, 346-347.



Άποψη του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μπομποστίτσα.



23. Κοίμηση της Θεοτόκου

72 x 59,3 x 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 1442

Προέλευση: Ναός Αγίου Αθανασίου, χωριό Trebickě, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: Αρχές 17ου αιώνα

Στην εικόνα της Κοίμησης κυριαρχούν οι μορφές, που γεμίζουν τον χώρο και δίνουν ένταση σε αυτήν την κατεξοχήν στιγμή του πένθους, με τους αποστόλους, τους ιεράρχες και τις άγιες γυναίκες να παραστέκουν την Παναγία στη νεκρική της κλίνη.

Το έργο, με αρκετές φθορές, έχει προιονισθεί περιμετρικά, εκτός από τη δεξιά πλευρά, πιθανώς για να προσαρμοσθεί σε κάποιο τέμπλο. Στο προσκέφαλο της Παναγίας γέρνει ο Ιωάννης, δεξιά και αριστερά της κλίνης της ο Πέτρος και ο Παύλος. Στον άξονα της παράστασης, ο Χριστός σε φωτεινή δόξα, πλαισιωμένος από αγγέλους με λαμπάδες, κρατάει τη λευκόφρον ψυχή της Παναγίας. Σε πρώτο επίπεδο, ανάμεσα στα манουάλια με τις αναμμένες λαμπάδες, εκτυλίσσεται μια βίαιη σκηνή, όπως περιγράφεται στα απόκρυφα ευαγγέλια. Ο άγγελος τιμωρός, με το ξίφος γυμνό, έχει μόλις κόψει τα χέρια του εβραίου Ιεφωνία, ο οποίος θέλησε να αγγίξει το ιερό σώμα της Θεοτόκου. Τα χέρια του διακρίνονται κολλημένα στο λευκό ύφασμα της κλίνης. Στο βάθος διακρίνονται υποβαθμισμένα τα αρχιτεκτονήματα.

Τα χρώματα σε απαλούς τόνους, τα μαλακά ανοιχτόχρωμα πλασίματα στα εκφραστικά, θλιμμένα πρόσωπα με τα ωραία δοσμένα χαρακτηριστικά, η επιμέλεια στην οργάνωση της πτυχολογίας των ρούχων θυμίζουν τη μορφή του αγγέλου από το βημόθυρο του τέλους του 16ου αιώνα¹ και τοποθετούν την εικόνα μας όχι αργότερα από τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 22.





24. Σύναξη των Ασωμάτων

65 × 42,8 × 3,3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 1386

Προέλευση: Χωριό Sinicë, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: Αρχές 17ου αιώνα

Ἡ Σύναξις τῶν Ἀσωμάτων εἶναι μια παράσταση θριάμβου των αγγέλων εναντίον των δυνάμεων του κακού, η οποία συνδέεται άμεσα με την αυτοκρατορική εικονογραφία, όπως δείχνουν οι επίσημες βασιλικές στολές, η παράταξη και η ιεραρχία των αγγελικών δυνάμεων! Οι άγγελοι, κρατώντας υψωμένα τα δόρατα, θα πάρουν την εντολή τοῦ πατεῖν ἐπάνω ὄφρων καὶ σκορπίων καὶ ἐπὶ πᾶσαν τὴν δύναμιν τοῦ ἐχθροῦ (Λουκ. 10, 19) ἀπὸ τον Χριστό, που εικονίζεται ως Ἐμμανουήλ, με την επιγραφή Ὁ Ὡν στο φωτοστέφανο, μέσα σε κυκλική δόξα, υποβασταζόμενη ἀπὸ τους ἀρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ. Η σκηνή αποδίδεται με τους τρεις φτερωτούς ἀρχαγγέλους να στέκουν μετωπικοί, τονίζοντας τον πυρήνα της σύνθεσης, και τους άλλους ἀνά δύο, προσκλίνοντας προς το κέντρο. Στην τελευταία σειρά, μικρότερα κεφάλια δηλώνουν την παρουσία και άλλων αγγέλων. Οι ψηλόλιγνες μορφές των αγγέλων, με τα νεανικά ὄμορφα πρόσωπα, πλασμένα μαλακά και τονισμένα με κόκκινο στα χεῖλη και στα μάγουλα, και τα προσεκτικά εκτελεσμένα ενδύματα, ἀποδίδονται στο χέρι ενός ἰκανοῦ ζωγράφου των ἀρχῶν του 17ου αἰώνα. Παράλληλα, η φροντισμένη διακόσμηση στα φωτοστέφανα και στο πλαίσιο της εἰκόνας συναντάται συχνά σε ἔργα βορειοελλαδικῆς προέλευσης, ὡπως η χρονολογημένη στα 1616 εἰκόνα του Ἐπιταφίου Θρήνου στη μονή Ἁγίου Παύλου² και η εἰκόνα της Σύναξης των Ἀρχαγγέλων ἀπὸ το τέμπλο της μονῆς Ξενοφώντος, των μέσων του 17ου αἰώνα³. Η στικτή διακόσμηση των φωτοστεφάνων, καθώς και η γεωμετρική φυτική διακόσμηση του αὐτόξυλου πλαισίου ἐπὶ ἀνά σε εναλλάξε κόκκινο και μπλε βάθος θεωρούνται στοιχεία της αἰγιορεϊτικῆς τεχνικῆς του 17ου αἰώνα⁴.



Αδημοσίευτη

1. Βλ. Grabar 1936, 262 κ.ε.

2. Θησαυροί του Ἁγίου Ὄρους 1997, αρ. 282.

3. Μονή Ξενοφώντος 1998, 144, εικ. 58.

4. Χατζηδάκης 1977, 182 και Χατζηδάκης 1987, 97.

25. Άγιος Αθανάσιος

47,5 × 28 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3670

Προέλευση: Ναός Αγίου Γεωργίου, Βεράτι

Χρονολογία: Γύρω στα 1600

Κόκκινο βάθος καλύπτει το επάνω τμήμα της εικόνας, έως τους ώμους του αγίου Αθανασίου. Μεγάλο χρυσό φωτοστέφανο, με διακριτικά εμπέστα διακοσμητικά σε διπλή σειρά στο περιθώριο, πλαισιώνει το πλασμένο με επιμέλεια και προτίμηση στους τόνους του κόκκινου πλατύ πρόσωπο του ιεράρχη με την τετράγωνη γενειάδα, όπως απαιτεί ο εικονογραφικός του τύπος. Η χρήση του κόκκινου χρώματος κυριαρχεί και στο κάτω τμήμα της εικόνας, έντονη στο κλειστό ευαγγέλιο και στο στόλισμα του μανικιού του αγίου, διακριτική στα στίγματα που διακοσμούν τους μαύρους σταυρούς του ωμοφορίου του.

Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, που ανήλθε στον πατριαρχικό θρόνο της γενέτειράς του μετά την Α΄ Οικουμενική Σύνοδο (325), λατρευόταν ιδιαίτερα στην περιοχή της Ηπείρου και της Μακεδονίας¹.

Στην εικόνα μας χέρι ικανού ζωγράφου διακρίνεται στην όλη εκτέλεση, στο πλάσιμο του προσώπου, με τα σχηματοποιημένα σε ημικύκλια και τρίγωνα ανατομικά χαρακτηριστικά και τις έντονες σκιές, στις λευκές πινελιές που τονίζουν το πρόσωπο, τα φρύδια και τη γενειάδα. Με φανερές τις αναμνήσεις από την τέχνη ενός βορειοελλαδικού εργαστηρίου, που κυριάρχησε στην περιοχή στα τέλη του 15ου αιώνα², αλλά και με ομοιότητες με την τέχνη του κύπριου ζωγράφου Ονουφρίου³, το έργο μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά γύρω στα 1600.

Αδημοσίευτη

1 Βλ. και αρ. κατ. 6.

2 Βλ. αρ. κατ. 5.

3 Βλ. αρ. κατ. 20.



26. Άγιος Αθανάσιος ένθρονος

84,5 x 47,5 x 4 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3635

Προέλευση: Βεράτι

Χρονολογία: Α΄ μισό 17ου αιώνα

Ο πατριάρχης Αλεξανδρείας εικονίζεται ένθρονος στην εικόνα από το Βεράτι, με αρκετές φθορές στο πλαίσιο και στο επάνω τμήμα της, ιδιαίτερα στο χρυσό βάθος. Ο άγιος υψώνει το δεξιό χέρι σε ευλογία και με το αριστερό κρατάει ανοιχτό βιβλίο. Την ιδιαίτερα δυναμική παρουσία του ως διακόνου στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο, που καταδίκασε την αίρεση του Αρείου και την αμφισβήτηση της θεϊκής φύσης του Χριστού, τονίζει η επιγραφή *ΕΝΑ ΘΕΟΝ ΣΕΒΟΜΕΘΑ ΕΝ ΤΡΙΑΔΙ ΕΝ ΜΟΝΑΔΙ ΜΗΤΕ ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΣΥΝΧΕΟΝΤΕΣ ΜΗΤΕ ΤΗΝ ΟΥΣΙΑΝ.*

Στικτός φωτοστέφανος περιβάλλει τη μορφή του αγίου, στον γνωστό εικονογραφικό τύπο του πλατυγένη γέροντα¹. Στικτά κυκλικά σχέδια διακοσμούν και την επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ.* Ο μαρμαρινος θρόνος φθάνει έως τις άκρες της εικόνας και δίνει την εντύπωση της όχι ιδιαίτερα επιτυχημένης προσπάθειας προσαρμογής ενός σχεδιαστικού προτύπου στις διαστάσεις του συγκεκριμένου έργου. Στα ενδύματα του αγίου, το κόκκινο ωμοφόριο με τους χρυσούς σταυρούς, το πολυσταύριο φαιλόριο και το επιτραχήλιο έχουν επίσης φανερές σχεδιαστικές αδεξιότητες. Παράλληλα, το κόκκινο μαξιλάρι με τους κόμπους αποτελεί ανάμνηση κρητικών εικόνων του 15ου και 16ου αιώνα.

Η γνώση καλών προτύπων και κάποιες αδυναμίες του ζωγράφου στη σύνθεση και στο σχέδιο τοποθετούν χρονικά την εικόνα στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 6, 25.





27. Άγιος Γεώργιος ένθρονος

78 × 50,5 × 3,2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5676

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, Μπομποσιτίτσα, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: Α΄ μισό 17ου αιώνα

Ο άγιος Γεώργιος, σε ξύλινο θρόνο, δέχεται το στέμμα του μάρτυρα από τον Χριστό που εικονίζεται επάνω δεξιά σε μικρή κλίμακα και κρατάει ανοιχτό ειλητό με την επιγραφή *ΘΡΩ ΣΕ ΜΑΡΤΥΣ ΚΑΙ ΔΗΔΟΜΙ ΣΟΙ ΣΤΕΦΟΣ*. Ο στρατιωτικός άγιος εικονίζεται εδώ με ένδυμα αυλικού αξιωματούχου, διακοσμημένο χιτώνα και μανδύα με εσωτερική γούνινη επένδυση, καθώς και με βακτηρία με κόμβους κατά διαστήματα στο δεξιό χέρι, στοιχεία που παραπέμπουν σε αναμνήσεις της ζωγραφικής του εργαστηρίου της Καστοριάς του τέλους του 15ου και των αρχών του 16ου αιώνα. Μια από τις τυπικές ενδυματολογικές ιδιομορφίες του εργαστηρίου ήταν η απεικόνιση στρατιωτικών αγίων με στολές βυζαντινών αυλικών¹, στοιχείο που υιοθετήθηκε από ζωγράφους του 17ου αιώνα, όπως ήταν οι λινοτοπίτες² ή οι ζωγράφοι των εικόνων του τέμπλου του καθολικού της μονής Ξενοφώντος, όπου ο άγιος Δημήτριος εικονίζεται ένθρονος με στολή αυλικού³. Με τις εικόνες αυτές, που χρονολογούνται στις αρχές του 17ου αιώνα, σχετίζονται το ύφος και η χρωματολογία της εικόνας του Αγίου Γεωργίου, το εύσαρκο πρόσωπο με τα υψωμένα φρύδια και η κυριαρχία του κόκκινου και του χρυσού. Η κίνηση του αριστερού χεριού του αγίου, που κρατάει την άκρη του μανδύα του, ανάμνηση βυζαντινών προτύπων, συναντάται σε έργα της εποχής και της περιοχής, όπως στις τοιχογραφίες της Παναγίας του Άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (1605/6)⁴. Ακόμη, το κόσμημα του χρυσού φωτοστεφάνου, με μορφή ελισσόμενου βλαστού, που περιβάλλεται από στικτές κουκκίδες, αποτελεί χαρακτηριστικό μακεδονικών εικόνων του 17ου αιώνα⁵.

Αδημοσίευτη

1. Garidis 1989, 65, 84, 120. 2. Τούρτα 1991, 184-185.

3. Μονή Ξενοφώντος 1998, εικ. 56. 4. Παϊσιδου 2002, 211.

5. Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997, 158.

28. Χριστός Παντοκράτωρ

109 × 75,8 × 9 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4213

Προέλευση: Μονή Παναγίας, χωριό Postenan,
περιοχή Ερσέκας

Χρονολογία: 1635

Από το εικονοστάσιο της μονής της Παναγίας, στην περιοχή της Ερσέκας, προέρχονται δύο δεσποτικές εικόνες του Μουσείου Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς. Ο Χριστός, που παρουσιάζεται στην έκθεση, και ο άγιος Ιωάννης Πρόδρομος¹ με χρονολογία 1635.

Ο Χριστός, στον τύπο του Παντοκράτορα, παρουσιάζεται ημίσιωμος κρατώντας ανοιχτό ευαγγέλιο με την καλογραμμένη μεγαλογράμματη περικοπή *ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ...* (Ιω. 8, 12). Επάνω εικονίζονται σε προτομή και σε μικρή κλίμακα η Παναγία και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος σεβίζοντες.

Παρά τις φθορές που παρουσιάζει η εικόνα, διακρίνεται η επιμέλεια του ζωγράφου στο πλάσιμο των μορφών και των ενδυμάτων, που διακοσμούνται με πυκνές γραμμικές χρυσοκονδυλιές.

Ακόμη, στοιχεία της διακόσμησης, τα μέταλλα και το πλατύ χρυσό φωτιστέφανο με ανθοφόρους βλαστούς² προδίδουν έναν ικανό βορειοελλαδίτη ζωγράφο των αρχών του 17ου αιώνα. Με βάση τις τεχνοτροπικές αναλογίες και τις ταυτόσημες διαστάσεις της εικόνας μας με την εικόνα του Προδρόμου από την ίδια μονή, χρονολογούμε με ασφάλεια και την εικόνα του Χριστού στα 1635.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 39.

1. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 38. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 14.

2. Βλ. αρ. κατ. 31.



29. Χριστός ένθρονος, Δίκαιος Κριτής

93 × 63,8 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6283

Προέλευση: Ναός Αγίου Πέτρου, χωριό Bezhan,

περιοχή Ερσέκας

Χρονολογία: 1651

Ο ένθρονος Χριστός εικονίζεται αυστηρός, με καστανέρυθρο χιτώνα και κυανό ιμάτιο, ποικιλμένα με χρυσή χρωστική, να ευλογεί κρατώντας ευαγγέλιο ανοιχτό στην περικοπή του Ιωάννη *ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ...* (Ιω. 8, 12). Τα συμπλήματα *ΙϚ ΧϚ* μέσα σε μετάλλια και η επιγραφή *Ο ΔΙΚΑΙΟΣ ΚΡΗΤΗΣ* σε έξεργες πινακίδες προβάλλουν από το χρυσό βάθος της εικόνας, στικτό και ανάγλυφο, με πλατιά φύλλα και άνθη. Όπως δείχνουν υπολείμματα της αρχικής διακόσμησης, το βάθος ήταν κατάκοσμο, παρότι σήμερα διακρίνεται στο μεγαλύτερο τμήμα η αρχική προετοιμασία. Αυτή η τάση προς την πολυτέλεια, συμπληρωμένη από τον ανάγλυφο φωτοστέφανο, που συναντάται και σε άλλα έργα της ίδιας περιοχής, είναι ενδεικτική των προτιμήσεων των αφιερωτών, αλλά και των ικανοτήτων των δημιουργών των φορητών εικόνων¹.

Ο πλατύς θρόνος, με τα τοξωτά ανοίγματα στο κάτω μέρος, είναι διακοσμημένος με πυκνά στικτά φύλλα και λουλούδια, παρόμοιας έμπνευσης και εκτέλεσης με τον θρόνο της Παναγίας *Κυρίας τῶν Ἀγγέλων*². Στα τοξωτά ανοίγματα του θρόνου του Χριστού υπάρχουν δύο μικρογράμματα επιγραφές, από τις οποίες δυστυχώς η αριστερή παρουσιάζει πολλές φθορές. Στην πέμπτη αράδα διακρίνεται η λέξη *ληνοτο...* και στην επόμενη αράδα *τοῦ ναοῦ τῆς μεταμορφώσεως / ἐν μηνὶ Ἰανουαρίῳ 16*³. Η επιγραφή συνεχίζεται στο δεξιό τοξωτό άνοιγμα του θρόνου ως εξής: *πλησίον τῆς κόμης νικολή/τζας εἰς μνημόσηνων αὐτοῦ / ἀπὸ τὴν ἔνσαρκον εἰκονομεῖαν τοῦ χρι-*

στοῦ / 1651 ἀπὸ κτήσεως / κόσμου ἔτος 7159 / Ἰνδ(ικτιῶνος).

Η αναφορά στη Νικολίτσα, χωριό του Γράμμου, και στον κοντινό ναό της Μεταμορφώσεως, καθώς και η χρονολογία τον Ιανουάριο του 1651 σχετίζονται με μια επιγραφή εικόνας της Θεοτόκου, μεταγραμμένη από τον Ρορα³. Η εικόνα της Θεοτόκου βρέθηκε στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Βυθκούκι. Η επιγραφή αναφέρει, σύμφωνα με την ανάγνωση του συγγραφέα, ... *τὸν μέγιστον ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως πλησίον τῆς Νικολίτζας, Ἰωάννου τοῦ Νίτζου τοῦ Γεώργι παπα Στεφάνου εἰς μνημόσηνον αὐτοῦ ἐν ἔτῃ ἀπὸ κίσεως κόσμου 7159⁴ ἐν μηνὶ Ἰανουαρίῳ...*

Δυστυχώς, η εικόνα της Θεοτόκου παραμένει αδημοσίευτη και έτσι μπορούμε μόνον να σημειώσουμε την κοινή αναφορά των δύο χρονολογημένων το ίδιο έτος επιγραφών στον ναό της Μεταμορφώσεως, που βρισκόταν κοντά στη Νικολίτσα, και τα ονόματα των μνημονευόμενων αφιερωτών. Η Νικολίτσα, στην περιοχή του Γράμμου, στα όρια Μακεδονίας και Ηπείρου, υπήρξε κατά τον 17ο αιώνα τόπος καταγωγής ικανών μαστόρων. Ένας χρυσοχόος, ονόματι Νικόλαος, από το χωριό Νικολίτζα, διακόσμησε το 1690 εικόνα της Παναγίας στη μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους⁵. Υπόθεση παραμένει η σύνδεση του τεχνίτη της ανάγλυφης διακόσμησης της εικόνας του Χριστού με τους χρυσοχόους της Νικολίτσας.

Η αναφορά του Λινοτοπίου, στο τμήμα της φθαρμένης επιγραφής της ίδιας εικόνας του Χριστού, μας παραπέμπει σε πιθανή καταγω-

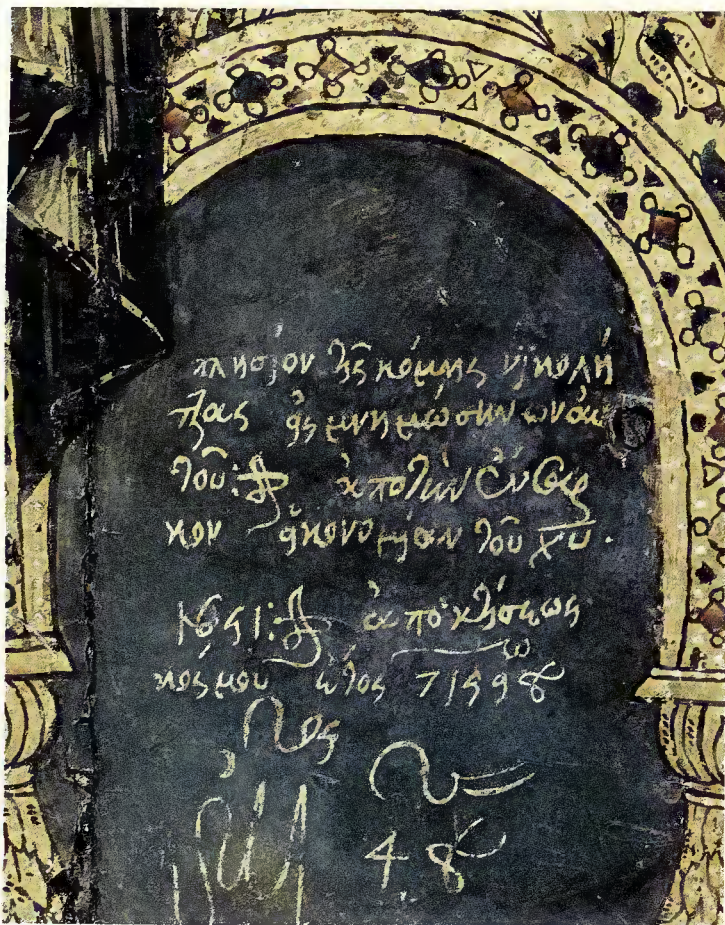
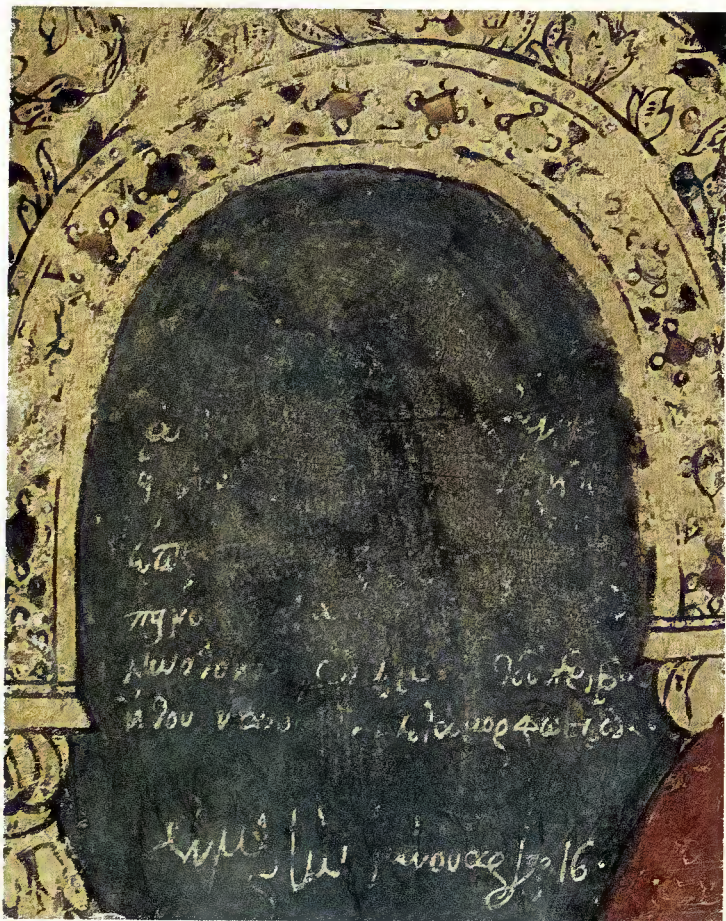
γή του ζωγράφου από το ερειπωμένο σήμερα χωριό της περιοχής του Γράμμου, κοντά στην Καστοριά, το οποίο γνώρισε χρόνια ακμής τον 17ο και 18ο αιώνα και υπήρξε τόπος καταγωγής γνωστών ζωγράφων, με ακτίνα δράσης που ξεκινούσε από τις κοντινές περιοχές Μακεδονίας και Ηπείρου και έφθανε έως τη λίμνη Τριχωνίδα, την περιοχή του Πριλάπου, το Πήλιο και τα Παλατίτσια⁶.

Τόσο η χρονολογία της εικόνας στα 1651, η οποία εμπίπτει στα χρονικά όρια δράσης των λινοτοπιτών ζωγράφων, όσο και τα τεχνολογικά χαρακτηριστικά και η αδυναμία στην πολυτέλεια μας επιτρέπουν να συνδέσουμε την εικόνα με την τέχνη των ζωγράφων από το Λινοτόπι στα μέσα του 17ου αιώνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 36.

1. Βλ. αρ. κατ. 31.
2. Βλ. αρ. κατ. 30.
3. Ρορα 1998, αρ. 310.
4. Ο συγγραφέας μεταγράφει λανθασμένα τη χρονολογία από κτίσεως κόσμου 7169 και δίνει τη χρονολογία από Χριστού γεννήσεως 1661.
5. Μπαλλιάν 1996, 518.
6. Τούρτα 1991, ειδικά 41-45.





ΩΝ ΚΑΙ ΟΥ

ΧΡΗΣΤΑ

ΩΝ ΚΑΙ ΟΥ

ΧΡΗΣΤΑ

ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΤΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΗ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΗ ΖΩΗ

ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΤΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΗ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΗ ΖΩΗ

ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΤΗ ΚΑΙ ΤΗ ΖΩΗ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ
ΟΙ ΟΥΚ ΕΙΜΙ ΤΗ ΖΩΗ

30. Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα, Κυρία των Αγγέλων

93 × 52,5 × 3,6 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4025

Προέλευση: Ερσέκα

Χρονολογία: Μέσα 17ου αιώνα

Η κυριαρχία του χρυσού στην εικόνα της ένθρονης βρεφοκρατούσας Παναγίας, ελαφρά διασπασμένη μόνον από το κόκκινο και το πράσινο, στα ενδύματα των αγγέλων και στα μαξιλάρια του θρόνου, παραπέμπει στην αγγελική ατμόσφαιρα, που ταιριάζει στην *ΚΥΡΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ*, όπως επιγράφεται η *ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ* στην εικόνα μας. Ο τύπος αυτός της ένθρονης Θεοτόκου, καθισμένης συνήθως σε ξύλινο θρόνο, γνώρισε μεγάλη διάδοση στην κρητική σχολή, σε έργα της σχολής των Θηβών, αλλά και τοπικών ηπειρωτικών και νησιωτικών εργαστηρίων, μέχρι τον 18ο αιώνα. Η επιγραφή *Κυρία τῶν Ἀγγέλων* απαντά συχνά,

όπως και στην εικόνα από την Ερσέκα, αλλά συνοδεύει και άλλους τύπους της Παναγίας¹. Τα πρόσωπα της εικόνας μας ζωγραφίζονται εύσαρκα, με καλογραμμένα χαρακτηριστικά που προβάλλουν στη λεία επιφάνεια της σάρκας. Το μαφόριο, τυλιγμένο πολύπλοκα γύρω από την Παναγία, και τα κόκκινα υποδήματά της, που πατούν στις κυματοειδείς πτυχώσεις του φορέματος, θυμίζουν την ένθρονη βρεφοκρατούσα του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα². Η ανάλαφρη παρουσία της Βρεφοκρατούσας έρχεται σε αντίθεση με τον βαριά διακοσμημένο με στικτή φυτική διακόσμηση χρυσό θρόνο, με τα τοξωτά ανοίγματα κάτω και τις καμπυλότητες του ερεισίνωτου. Αυτού του είδους ο θρόνος, με τα διπλά μαξιλάρια, συναντάται και σε εικόνα του Χριστού από την ίδια περιοχή, χρονολογημένη στα 1651³. Τη διακόσμηση της εικόνας της Κυρίας των Αγγέλων συμπληρώνουν τα ανάγλυφα χρυσά φωτοστέφανα, με σχέδια βλαστών, στοιχείο που παρατηρείται και σε άλλες εικόνες της εποχής και της περιοχής⁴.

Η σχεδιαστική ακρίβεια των ωραίων μορφών της εικόνας και η αγάπη προς τη διακόσμηση αποδίδονται σε έναν ζωγράφο των μέσων του 17ου αιώνα, με στέρεη γνώση των ζωγραφικών προτύπων, αλλά και των μέσων για την καλή αναπαραγωγή τους.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 25.

2. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, εις 271.

3. Βλ. αρ. κατ. 29.

4. Βλ. αρ. κατ. 31. Βλ. ακόμη εικόνα του αγίου Προκοπίου των αρχών του 17ου αιώνα (Χατζηδάκη 1997, αρ. 25).





ΗΚΥΡΑ

ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ

31. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

84 × 56,6 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4116

Προέλευση: Ερσέκα

Χρονολογία: Μέσα 17ου αιώνα

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, φτερωτός ως *ένσώματος* άγγελος, εικονίζεται στην έρημο, με το αριστερό χέρι υψωμένο σε στάση συνομιλίας με τον Χριστό που ευλογεί, προβάλλοντας από τόξο ουρανού στην επάνω αριστερή γωνία της εικόνας. Οι φτερούγες στους ώμους του αγίου υλοποιούν το προφητικό ρήμα *ΐδού, έγω άποστέλλω τόν άγγελόν μου πρό προσώπου σου, ός κατασκευάσει τήν όδόν σου έμπροσθέν σου* (Λουκ. 7, 27, Μαλ. 3, 1). Τον ιερό διάλογο του αποκεφαλισμένου αγίου με τον Σωτήρα παρακολουθούμε μέσα από τα κείμενα των επιγραφών της εικόνας. Ο Πρόδρομος απευθύνει στον Κύριο τα λόγια του επιγράμματος

*ΟΡΑΣ ΟΙΑ ΠΑΣΧΟΥΣΙΝ Ω ΘΕΟΥ ΛΟΓΕ. ΟΙ ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ ΕΛΕΓΧΟΙ ΤΩΝ ΒΛΕΛΥΚΤΕΩΝ, ΕΛΕΓΧΟΝ Κ(ΑΙ) ΓΑΡ ΜΗ ΦΕΡΩΝ Ο ΗΡΩΔΗΣ, ΤΕΤΜΗΚΕΝ ΙΔΟΥ ΤΗΝ ΕΜΗΝ ΚΑΡΑΝ Σ(Ω)ΤΗΡ, γραμμένα σε ανοιχτό ειλητό που κρατάει μαζί με σταυροφόρο ράβδο στο δεξιό του χέρι. Ο Χριστός τον στεφανώνει απαντώντας του *ΟΡΩ ΣΕ ΜΑΡΤΥ ΚΑΙ ΣΤΕΦΩ ΣΟΥ ΤΗΝ ΚΑΡΑ*, σύμφωνα με την επιγραφή δίπλα στο φωτιστέφανο του αγίου. Κάτω αριστερά, στις πέτρες της ερήμου, εικονίζεται με φωτιστέφανο η κομμένη κεφαλή του Ιωάννη στη χρυσή λεκάνη της θαυματουργής Τρίτης Ευρέσεως¹ και δεξιά, σφηνωμένη στο δέντρο, η αξίνα που συμβολίζει τα λόγια του προφήτη, σύμφωνα και με την επιγραφή *ΙΔΟΥ ΚΑΙ Η ΑΞΙΝΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΡΙΖΑΝ ΤΟΥ ΔΕΝΔΡΟΥ ΚΕΙΤΑΙ* (Ματθ. 3, 10).*

Η σκοτεινή φιγούρα του αγίου, αγριωπού και λιπόσαρκου, με τη μηλωτή κατάσαρκα και το

σκούρο μπλε ιμάτιο, προβάλλει μέσα από το διακοσμημένο με ανάγλυφα φυτικά διακοσμητικά θέματα χρυσό βάθος της εικόνας. Η γραμμικότητα στην εκτέλεση και η σκληρή πτυχολογία οδηγούν στη χρονολόγηση της εικόνας μας στα μέσα του 17ου αιώνα. Την ίδια εποχή συναντάται και η τάση διακόσμησης με τα ανάγλυφα φυτικά θέματα, προφανώς μίμηση σε φθηνό υλικό πολυτελών επενδύσεων. Για παράδειγμα, παρόμοια διακόσμηση του βάθους συναντάμε και σε χρονολογημένη στα 1651 εικόνα του Χριστού από την ίδια περιοχή της Ερσέκας², καθώς και σε εικόνα της Παναγίας Βηματάρισσας στη μονή Βατοπεδίου, με χρονολογία 1690³. Παρότι αυτού του είδους οι διακοσμήσεις συναντώνται σε προγενέστερες, αλλά και μεταγενέστερες εικόνες⁴ και έχουν συνδεθεί με εικόνες του 16ου αιώνα από τη Ρουμανία⁵, φαίνεται ότι ειδικά στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου, από όπου προέρχεται και η εικόνα μας, ικανοποιούσαν και την αισθητική των παραγγελιοδοτών, αλλά και αντικατόπριζαν το υψηλό επίπεδο μαστοριάς των ζωγράφων και των χρυσοχών της εποχής.

Αδημοσίευτη

1. Chatzidakis 1988, 88-97.

2. Βλ. αρ. κατ. 29.

3. Μπαλλιάν 1996, 518.

4. Βλ. αρ. κατ. 40-43.

5. Χατζηδάκη 1997, 256. Βλ. Δρανδάκη 2002, 250-252.





32. Χριστός ένθρονος, Φοβερός Κριτής

75 × 49 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3531

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, Δρόβιανη

Χρονολογία: 1657

Ζωγράφος: Ιωάννης Σκούταρης

Ο Χριστός Φοβερός Κριτής εικονίζεται ένθρονος, σε επίσημη κατά μέτωπο στάση, με την επιγραφή *Ο ΩΝ* στο φωτοστέφανο. Ευλογεί με τη δεξιά και με το αριστερό χέρι κρατάει στηριγμένο στο πόδι ανοιχτό ευαγγέλιο με το απόσπασμα του Ιωάννη *ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ...* (Ιω. 8, 12).

Ο χρυσωμένος θρόνος, τα δυο μαξιλάρια στο κάθισμα και το άλλο στο υποπόδιο αποτελούν ανάμνηση καλών προτύπων. Η προσεκτική εκτέλεση της μορφής και των ενδυμάτων του Χριστού, παρά τη γραμμικότητα στην απόδοση, και η διακόσμηση του πλαισίου της εικόνας προδίδουν την τέχνη ενός καταρτισμένου ζωγράφου και ικανού μάστορα. Πρόκειται για τον Ιωάννη Σκούταρη, ο οποίος υπογράφει στο κάτω μέρος της εικόνας, δεξιά από το υποπόδιο, *ΧΕΙΡ ΙΩ(ΑΝΝΗ) ΣΚΟΥΤΑΡΙ* και αριστερά *ΕΤΟΥΣ ΑΧΝΖ* (1657). Τα χαρακτηριστικά της τέχνης του συνδέουν τον ζωγράφο της εικόνας μας με τον ζωγράφο Ιωάννη Σκούταρη από το χωριό Γράμμοστα, τον σημερινό Γράμμο, κοντά στην Καστοριά, τόπο καταγωγής ζωγράφων από τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα. Γραμμοστινός ήταν ένας πολύ καλός ζωγράφος, ο Ιωάννης, γιος του παπα-Θεοδώρου, σύγχρονος του Ονουφρίου¹, που έδρασε και αυτός τις πρώτες δεκαετίες του 16ου αιώνα². Η δράση του Ιωάννη συνδέεται με την εποχή του αρχιεπισκόπου Αχριδών Προχόρου³ και του πλούσιου σέρβου άρχοντα Dimitar Perik⁴. Στα μέσα του 17ου αιώνα, όταν πληθαίνουν οι ζωγράφοι από οικισμούς της βορειοδυτικής Μακεδονίας, που εργάζονται και στις πόλεις της περιοχής και φθάνουν έως το Άγιον Όρος⁵, συναντάμε αρκετούς ζω-

γράφους από τη Γράμμοστα, που είναι γνωστοί με τα βαφτιστικά τους ονόματα, όπως οι συνεργάτες Γεώργιος, Δημήτριος και Ιωάννης, οι οποίοι εκτελούν τις τοιχογραφίες σε ναούς και μονές χωριών της Ηπείρου, οργανωμένοι συνήθως σε οικογενειακές συντροφίες⁶. Αργότερα, τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα, ένας Ευστάθιος από τη Γράμμοστα ζωγραφίζει στο Πισοδέρι της Φλώρινας⁷. Σ' αυτήν την παράδοση των ζωγράφων από τη Γράμμοστα, με τον αντικλασικό, συχνά απλουστευτικό χαρακτήρα, που συμβαδίζει με τη ματοριά και την προσεκτική εκτέλεση στα έργα τους, εντάσσεται και το έργο του ζωγράφου της εικόνας μας, του Ιωάννη Σκούταρη, ο οποίος στα 1645 είχε εργασθεί μαζί με τον πατέρα του Δημήτριο στις τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Αποστόλων, στο χωριό Μολυβδοσκεπάστος της Κόνιτσας, όπου υπέγραψαν *χειρ έμου τοῦ ταπεινοῦ Δημητρίου ἐκ χωρίου Γράμμοστη καὶ τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Ἰωάννου Σκούταρη*⁸. Δέκα χρόνια περίπου αργότερα, το 1657, ο ζωγράφος μας υπογράφει μόνος του στην εικόνα του Χριστού, που διακρίνεται για την τεχνική της αρτιότητα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 11.

2. Mašnić 1995-1996.

3. Grozdanov 1990.

4. Βλ. Δρακοπούλου 2002, 108.

5. Χατζηδάκης 1987, 96-97.

6. Χατζηδάκης 1987, στα λήμματα Γεώργιος (18), Ιωάννης (28), Δημήτριος (15), Δημήτριος (12), όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία.

7. Βλ. Χατζηδάκης 1987, λήμμα Ευστάθιος (8).

8. Βοκοτόπουλος 1986, 310. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, λήμμα Σκούταρης Ιωάννης (1). Καραμπερίδη 2003, 292-294, 305.



33. Τμήμα επιστυλίου με τον Ακάθιστο Ύμνο

255 x 30 x 4 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4171

Προέλευση: Μονή Παναγίας, χωριό Postenan, περιοχή Ερσέκας

Χρονολογία: Μέσα 17ου αιώνα

Ο Ακάθιστος Ύμνος αποτελεί ένα από τα εκλεκτά και αγαπητά έργα της βυζαντινής υμνογραφίας και οι είκοσι τέσσερις οίκοι του, που σχηματίζουν ακροστιχίδα με τα γράμματα της αλφαβήτου, ψάλλονται στη λειτουργία των Χαιρετισμών, στη διάρκεια της Σαρακοστής. Έχει συνδεθεί άρρηκτα με τη σωτηρία της Κωνσταντινούπολης από την πολιορκία των Αβάρων, το 626, αλλά και γενικότερα έχει συσχετισθεί στην ιστορική συνείδηση των ορθόδοξων με στιγμές κινδύνου του λαού, που αποσοβήθηκαν με την επέμβαση της Θεοτόκου. Έτσι θα πρέπει ίσως να ερμηνευθεί και η διάδοση αυτού του εικονογραφικού κύκλου στους ορθόδοξους ναούς των Βαλκανίων στη διάρκεια της οθωμανικής κατάκτησης.

Στην εικονογραφία¹ οι δώδεκα πρώτοι οίκοι αναφέρονται στα γεγονότα από τον Ευαγγελισμό έως και την Υπαπαντή, ενώ οι υπόλοιποι έχουν χαρακτήρα δοξαστικό και εγκωμιαστικό

για τα πρόσωπα της Παναγίας και του Χριστού. Στο τμήμα του επιστυλίου από τη μονή της Παναγίας στην Ερσέκα σώζονται οκτώ σκηνές, που εικονογραφούν αντίστοιχους οίκους, από τον έβδομο (Η') μέχρι τον δέκατο τέταρτο (Ξ'). Ο έβδομος οίκος, με την επιγραφή *ΗΚΟΥΣΑΝ ΕΙ ΠΙΜΕΝΕΣ ΤΟΝ ΑΓΓΕΛΟΝ* (Ήκουσαν οι ποιμένες των αγγέλων ύμνούντων την ένσαρκον Χριστού παρουσίαν...), εικονογραφείται με τη σκηνή της Γέννησης του Χριστού. Η Παναγία αναπαύεται μισοξαπλωμένη σε στρωμνή, έξω από το σπήλαιο κάθετα συλλογισμένος ο Ιωσήφ, ψηλά από τα αριστερά προβάλλουν άγγελοι, ενώ τέσσερις ποιμένες με τα πρόβατα πλησιάζουν να προσκυνήσουν το νεογέννητο. Στον όγδοο οίκο, που επιγράφεται *ΘΕΩΔΡΟΜΟΝ ΑΣΤΕΡΑ ΘΕΟΡΟΝΤΕΣ Ι ΜΑΓΙ* (Θεοδρόμον άστέρα θεωρήσαντες μάγοι, τῆ τούτου ἠκολούθησαν αἴγλη...), οι τρεις Μάγοι έφιπποι αντικρίζουν, αντί για το άστρο της Γέννησης, έναν άγγελο με κόκκινα ενδύματα, που κατεβαίνει από τον ουρανό, επάνω σε κόκκινο άλογο. Το θέμα του έφιππου αγγέλου, οδηγού των Μάγων, που έχει θεωρηθεί δημιούργημα της σερβικής τέχνης της παλαιολόγειας εποχής², συναντάται κατά τον 16ο και κυρίως τον 17ο αιώνα σε βορειοελλαδικές τοι-

χογραφίες, όπως στο παρεκκλήσιο των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ, στη μονή Μακρυαλέξη των Ιωαννίνων, στον Άγιο Ζαχαρία του Γράμμου και σε τρεις ναούς της Καστοριάς, την Παναγία του Αποστολάκη, την Παναγία της συνοικίας Μουζεβίκη και τον εξωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης³.

Ο ένατος οίκος, *ΙΔΟΝ ΠΕΔΕΣ ΧΑΛΔΕΟΝ* (Εἶδον παῖδες Χαλδαίων...), εικονογραφείται με την Προσκύνηση των Μάγων. Ο ζωγράφος της εικόνας μας προτιμάει την παραλλαγή της Προσκύνησης των Μάγων στην οικία⁴, παραλλαγή που συναντάται και στις εκκλησίες της ίδιας εποχής στην Καστοριά.

Ο δέκατος οίκος, *ΚΥΡΙΚΕΣ ΘΕΩΦΟΡΟΙ* (Κήρυκες θεοφόροι γεγονότες οί μάγοι...), απεικονίζει την Είσοδο των Μάγων στη Βαβυλώνα. Στην πύλη της τειχισμένης πόλης –ψηλά μέσα στα τείχη εικονίζεται η Παναγία με τον Χριστό – οι Μάγοι συναντούν τους πολίτες της Βαβυλώνας για να τους αναγγείλουν τη γέννηση του Χριστού.

Στον ενδέκατο οίκο, *ΛΑΜΨΑΣ ΕΝ ΤΗ ΕΓΙΠΤΟ* (Λάμψας εν τῆ Αἰγύπτῳ φωτισμὸν ἀληθείας...), εικονίζεται η Φυγή στην Αίγυπτο. Σύμφωνα με παλαιολόγεια εικονογραφική παράδοση, στα τείχη προβάλλει εστεμμένη γυναί-



κα, η προσωποποίηση της Αιγύπτου, που υποδέχεται τον Σωτήρα, ενώ από τις επάλξεις γκρεμίζεται μαυριδερός δαίμονας, σύμβολο των ειδώλων. Το υποζύγιο με τη Θεοτόκο και τον Χριστό οδηγεί από τα χαλινάρια ο Ιάκωβος, ενώ ο Ιωσήφ ακολουθεί οδοιπόρος με ραβδί στον ώμο, μεταφέροντας ρουχισμό.

Με τη σκηνή της Υπαπαντής εικονογραφείται ο δωδέκατος οίκος, *ΜΕΛΟΝΤΟ ΣΙΜΕΟΝ* (*Μέλλοντος Συμεώνος του παρόντος αιώνας...*).

Με τον οίκο αυτό κλείνει το αφηγηματικό μέρος του Ακαθίστου και αρχίζει το εγκωμιαστικό, με συμβολικές δογματικές αναφορές και εικονογραφικές πρωτοτυπίες. Στο επιστύλιο του Μουσείου της Κορυτσάς, σώζονται δύο μόνον σκηνές από τους δώδεκα οίκους του δεύτερου μέρους: ο δέκατος τρίτος οίκος, *ΝΕΑΝ ΕΔΙΞΕΝ ΚΤΙCΙΝ* (*Νέαν ἔδειξεν κτίσιν ἐμφανίσας ὁ κτίστης ἡμῖν τοῖς ὑπ' αὐτοῦ γενομένοις, ἐξ ἀσπόρου βλαστήσας γαστρός...*), όπου ο Χριστός προβάλλει ημίσωμος και ευλογεί όμιλο αποστόλων και ιεραρχών, και ο δέκατος τέταρτος, *ΞΕΝΟΝ ΤΟΚΟΝ ΙΔΟΝΤΕC* (*Ξένον τόκον ἰδόντες, ξενωθῶμεν τοῦ κόσμου...*), όπου η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα εικονίζεται ανάμεσα σε οσίους, άνδρες και γυναίκες.

Οι οκτώ παραπάνω σκηνές του επιστυλίου διαχωρίζονται με στριφτά κολονάκια με κιονόκρανα, διακοσμημένα με χρυσό, κόκκινο και μπλε χρώμα.

Σε παλαιότερο κατάλογο εικόνων από την Αλβανία έχει δημοσιευθεί ένα τμήμα από το ίδιο έργο του Μουσείου της Κορυτσάς, που εικονογραφεί τον δέκατο όγδοο οίκο, *Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον...*, με μια σκηνή, παραλλαγή της Ανάστασης⁵.

Η όλη σύνθεση του Ακαθίστου χαρακτηρίζεται από την απαλή και μάλλον μονότονη χρωματολογία σε γήινους τόνους, τη σημαντική παρουσία του φυσικού και του αρχιτεκτονικού τοπίου και τις λεπτές μορφές, αποδοσμένες με κάποια απλοϊκότητα, στοιχεία που συνδέονται με την τέχνη ζωγράφων από τα χωριά της Ηπείρου και της Μακεδονίας, κατά τον 17ο αιώνα, και περισσότερο με τα έργα ζωγράφων από τη Γράμμοστα, τον σημερινό Γράμμο, κοντά στην Καστοριά⁶. Το θέμα του Ακαθίστου, όχι πολύ συνηθισμένο, επιλέχθηκε πιθανότατα λόγω της αφιέρωσης της μονής στη Θεοτόκο, αλλά και μέσα στο πνεύμα της αναβίωσης του κύκλου του Ακαθίστου στα χρόνια της τουρκοκρατίας, φαινόμενο που παρατηρείται και σε ναούς

και μοναστήρια της περιοχής, όπως, για παράδειγμα, στη μονή Μακρυαλέξη (1599), στη μονή Μεταμορφώσεως στο Δρυόβουνο Κοζάνης (1652)⁷, καθώς και σε ναούς της Καστοριάς της ίδιας εποχής⁸.

Αδημοσίευτο

1. Για εκτενή και εμπειριστατωμένη ανάλυση του εικονογραφικού θέματος του Ακαθίστου στις φορητές κυρίως εικόνες με πλούσια βιβλιογραφία βλ. Χατζηδάκη 1997, 150-165. Βλ. επίσης Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992.

2. Βλ. Ευγγόπουλος 1957β, 122-123. Garidis 1972, 23 κ.ε. Gabelić 1977, 58.

3. Βλ. Παϊσίδου 2002, 133-134. Βλ. επίσης Τούρτα 1991, 194.

4. Για τις δυο διαφορετικές παραδόσεις σχετικά με την προσκύνηση των Μάγων βλ. Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992, 63-64.

5. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 37.

6. Βλ. αρ. κατ. 32.

7. Τούρτα 1991, 194, 203.

8. Βλ. σημ. 3.









34. Σταύρωση

53 × 37 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3663

Προέλευση: Ναός Παναγίας, Βεράτι

Χρονολογία: Τέλη 17ου αιώνα

Τα τείχη της Ιερουσαλήμ υψώνονται μπροστά από το γαλάζιο βάθος και οριοθετούν με σαφήνεια τα δύο τμήματα της εικόνας της Σταύρωσης. Επάνω, σε χρυσό βάθος, ο Εσταυρωμένος και στα πλάγια ο δίκαιος ληστής νεκρός και ο άλλος ληστής, με το στήθος δεμένο στον σταυρό. Στο κάτω τμήμα της εικόνας, παριστάνονται τα βασικά πρόσωπα της Σταύρωσης. Αριστερά ο μικρός όμιλος των γυναικών με κεντρικό πρόσωπο την Παναγία που θρηνεί και δεξιά ο αγαπημένος μαθητής του Χριστού και ένας ρωμαίος στρατιώτης. Ο άγιος Δημήτριος εικονίζεται έφιππος, σε μικρή κλίμακα, κάτω από τον σταυρό και μέσα σε πλαίσιο. Η παράσταση προφανώς σχετίζεται με τον προστάτη άγιο του αφιερωτή της εικόνας.

Η λαϊκή αφέλεια της ζωγραφικής συνδυάζεται με αναμνήσεις καλών προτύπων, που ανιχνεύονται στα μακριά μαλλιά των μορφών, στις στάσεις των ληστών, στην ευγενική μορφή του Ιωάννη, με προσπάθεια απόδοσης όγκου στο σώμα, στοιχεία που χρονολογούν την εικόνα στα τέλη του 17ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

35. Άγιος Ναούμ

98 x 57 x 4,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3822

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου,
Τίρανα

Χρονολογία: 18ος αιώνας

Ο ΑΓΙΟΣ ΝΑΟΥΜ ὁ ἐν Βουλγαρία, ἓνας ἀπὸ τοὺς πιο γνωστοὺς μαθητὲς τῶν εκχριστιανιστῶν τῶν Σλάβων, τοῦ Κυρίλλου καὶ τοῦ Μεθοδίου, στα μέσα τοῦ 9ου αἰῶνα, ἀκολούθησε τοὺς δασκάλους τοῦ σε ὅλας τὰς πόλεις τῆς Βουλγαρίας, κηρύττων τὸν λόγον τῆς εὐσεβείας, τυπτόμενος, λοιδορούμενος, θλιβόμενος καὶ διωγμοὺς καὶ μάστιγας ὑπομένων ὑπὸ τῶν ἀπίστων καὶ ἐχθρῶν τοῦ Χριστοῦ¹.

Το ἔργο τῆς χριστιανικῆς τοῦ διδασκαλίας τὸνίζει καὶ τὸ κείμενο τοῦ εἰλητοῦ τῆς εἰκόνας μας ΟΣ Δ ΑΝ ΠΟΙΗΣΗ ΚΑΙ ΔΙΔΑΞΗ ΟΥΤΟΣ ΜΕΓΑΣ ΚΛΗΘΗΣΕΤΑΙ ΕΝ ΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ οὐρανῶν.

Ἡ ἀπεικόνιση τοῦ ἀγίου² ολόσωμου, σε ὠριμῆ ηλικία, με μακριὰ γενειάδα καὶ μοναχικὰ ἐνδύματα, συνοδεύεται ἀπὸ δύο παραστάσεις σε μικρὴ κλίμακα, στο κάτω μέρος τοῦ ἔργου. Στὰ δεξιὰ εἰκονίζεται τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς, ποῦ ἱδρύσε ο ἅγιος στὴ λίμνη τῆς Αχρίδας. Ἡ μονὴ τοῦ οσίου Ναοῦμ ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῆς λατρείας τοῦ στον ευρύτερο μακεδονικὸ χώρο. Ἀριστερὰ παριστάνεται μίᾱ σκηνὴ τῶν θαυμάτων τοῦ με τὴν ἐπιγραφή ΖΕΥΓΗ ΤΗΝ ΑΡΚΟΥΔΑ ΕΙΣ ΤΟ ΑΜΑΞΗ. Ο ἅγιος θαυματούργησε σε ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ βίου καὶ τῆς περιπλάνησής του στὴ βόρεια Βαλκανικὴ, με στόχο τὴ διάδοση τῆς χριστιανικῆς διδασκαλίας, καὶ κατὰ τὴν παραμονὴ τοῦ στὴ Ρώμη γιὰ τὴν ἐγκριση τῆς μεταγλώττισης τῆς Ἁγίας Γραφῆς στὴ σλαβικὴ γλῶσσα ἀπὸ τὸν πᾶπα Ἀδριανό³. Τὸ θαῦμα τῆς ζεύξης τῆς ἀρκούδας στὸ ἀμάξι, ποῦ πραγματοποιοῖσε ο ἅγιος διωκόμενος ὑπὸ τῶν βογομίλων, δὲν ἀναφέρεται στὰ συναξάρια ἀλλὰ μόνον στὸν βίο, ποῦ τυπώθηκε στὴ Μοσχόπολη στὰ 1730⁴. Ἡ ἴδια σκηνὴ συμπεριλαμβάνεται σε χαρακτηριστικὰ τοῦ Χριστόφορου Ζεφάροβιτς, με



παραστάσεις του βίου και των θαυμάτων του αγίου Ναούμ, που τυπώθηκαν στη Βιέννη, όπως στη χαλκογραφία της ελληνικής εκκλησίας της Βουδαπέστης, έργο του 1743, με δαπάνη του μωσχοπολίτη πραγματευτή Ναούμ Μπηκέρα⁵.

Το όνομα του αφιερωτή της εικόνας από τον ναό του Ευαγγελισμού των Τιράνων, σύμφωνα με την επιγραφή ΔΕΗΘΕΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΓΡΟΔΑΝ, δηλώνει ολαβική καταγωγή, αλλά οι επιγραφές είναι συνταγμένες σε καλά ελληνικά.

Τα ζωηρά χρώματα, το έντονο λευκό στα πλαίσια και η τάση νατουραλιστικής απόδοσης σε χαρακτηριστικά του προσώπου, στις βλεφαρίδες, στα φρύδια και στα μαλλιά τοποθετούν χρονικά την εικόνα στον 18ο αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Δουκάκης 1954, 477-479.
2. Για τις απεικονίσεις του αγίου Ναούμ βλ. αρ. κατ. 61.
3. Δουκάκης, ό.π.
4. Ακολουθία αγίου Ναούμ, ΒΗΓ, II, αρ. 1317.
5. Παπαστράτου 1986, 269-279.

36. Χριστός Παντοκράτωρ

75 × 50,3 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4301

Προέλευση: Μποντρίτσα, περιοχή Αργυροκάστρου
Χρονολόγηση: 18ος αιώνας

Σ' αυτήν την εικόνα με την ωραία ασημένια διακόσμηση, ο Χριστός εικονίζεται ημίσωμος, στον τύπο του Παντοκράτορα, με ευαγγέλιο ανοιχτό στην περικοπή του Ιωάννη ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩC ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ... (Ιω. 8, 12).

Η έντονα γραμμική απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου και των ρούχων συνοδεύεται από τη διακοσμητική διάθεση στις χρυσογραφίες του κόκκινου ιματίου του Παντοκράτορα και κυρίως στο ανάγλυφο ασημένιο βάθος της εικόνας, στοιχεία που την χρονολογούν στον 18ο αιώνα. Αυτού του είδους η διακόσμηση, ανάμνηση τρόπων βυζαντινών, συνδέεται ήδη από τον 16ο αιώνα με εικόνες της Ρουμανίας¹. Η ίδια ανάγλυφη διακόσμηση της εικόνας μας συναντάται σε εικόνα του Χριστού στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης του Βουκουρεστίου, με χρονολογία 1750².

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 31.
2. Nicolescu 1976, αρ. 35, εικ. 75.





37. Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα

88 × 57,8 × 2,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 1443

Προέλευση: Χωριό Sinicë, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: 1668/9

Ζωγράφος: Δημήτριος, γιος του παπα-Ηλία

Η τέχνη ικανών μαστόρων από τα χωριά της Ηπείρου και της Μακεδονίας του 17ου αιώνα, με αναμνήσεις καλών προτύπων στην απλουστευτική ζωγραφική τους, διαπιστώνεται στην εικόνα της ένθρονης, αριστεροκρατούσας Παναγίας από το Sinicë.

Στοιχεία, που δείχνουν επιμέλεια και ικανότητα στη διακόσμηση, συνιστούν το καλοδουλεμένο πλαίσιο, συνέχεια του χρυσού βάθους, ο ξύλινος χρυσοωμένος θρόνος, οι διακοσμημένοι κύκλοι με τα συμπλήματα Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ και Ι(ΗΘΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ.

Η αναπαραγωγή ενός τύπου συχνού στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, της ένθρονης Πανα-

γίας, στραμμένης προς τον Χριστό, γίνεται με κάποια αδεξιότητα στην απόδοση της καθισμένης μορφής, που μοιάζει σαν να βυθίζεται στον πλατύ θρόνο, στο κάθισμα του οποίου μόλις ξεχωρίζουν τα διπλά μαξιλάρια. Ο ζωγράφος, που δεν αποφεύγει τη γραμμικότητα και το απλοποιημένο πλάσιμο των μορφών, επιμένει ιδιαίτερα και στη διακόσμηση των ενδυμάτων και στολίζει με χρυσοκονδυλιές τον χιτώνα του Χριστού και το μαφόριο της Παναγίας.

Στο κάτω μέρος του θρόνου είναι γραμμένη σε τρία τμήματα, με λευκά γράμματα στο πράσινο έδαφος, η αφιερωματική επιγραφή

και η χρονολογία της εικόνας. Το πρώτο τμήμα της επιγραφής γράφεται στο πλαϊνό τοξωτό άνοιγμα και η συνέχειά της στο κεντρικό άνοιγμα, δεξιά και αριστερά από το υποπόδιο του θρόνου της Παναγίας: ΔΕΥΧΗC / ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ / ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΗΟ(Ι)C / ΠΑΠΑ ΥΛΗΑ / ΔΗΑ ΧΗΡΟΣ ΑΥΤΟΥ ΕΠ ΕΤΟΥC / ΖΡΟΖ (Δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ Δημητρίου υἱοῦ παπα-Ἡλία διὰ χειρὸς αὐτοῦ ἐπὶ ἔτους ΖΡΟΖ).

Σύμφωνα με την ανορθόγραφη επιγραφή, ο Δημήτριος, γιος του παπα-Ηλία, αφιέρωσε και υπέγραψε την εικόνα το έτος 7177 από κτίσεως κόσμου, που αντιστοιχεί στο 1668/9 από Χριστού γεννήσεως. Ο ζωγράφος πιθανότατα ανήκει στις οικογενειακές συντεχνίες ζωγράφων από τα χωριά της Ηπείρου και της δυτικής Μακεδονίας, γνωστών με τα μικρά τους ονόματα. Η τέχνη του θυμίζει τα έργα των ζωγράφων από τη Γράμμοστα —χωριό κοντά στην Καστοριά—, οι οποίοι διακόσμησαν έναν μεγάλο αριθμό ναών στην ευρύτερη περιοχή της Ηπείρου κατά τον 17ο αιώνα¹.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 32.





38. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

78,5 × 47,2 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 2106

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου,

Βυθκούκι, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: 1685

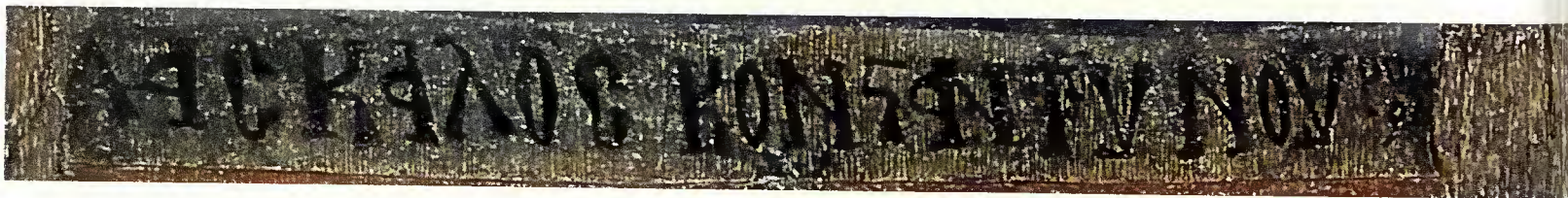
Σ' αυτήν την αυστηρή, βορειοελλαδικής τέχνης, εικόνα του Προδρόμου ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο συσχετισμός των στοιχείων, που οδηγεί στη χρονολόγησή της, καθώς και η δυσερμήνευτη υπογραφή του ζωγράφου της.

Ο άγιος εικονίζεται με φτερά, σύμβολο της αγγελικής του ιδιότητας, σύμφωνα με τους προφήτες (Ματ. 3, 1), κρατώντας την κομμένη κεφαλή του και ανοιχτό ειλητό με τη γνωστή επιγραφή *Μετανοείτε ἡγγικεν γὰρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν*, από το ευαγγέλιο του Ματθαίου (3, 2), η οποία συνεχίζεται με το απόσπασμα από τα απόκρυφα ευαγγέλια *ΟΡΟΣ ΘΕΟΥ ΤΙΝ ΜΑΝΙΑΝ ΗΡΩΔΟΥ!* Την ακριβή χρονολόγηση τού έργου επιτρέπουν στοιχεία προερχόμενα από τον ναό του Ευαγγελισμού στο Βυθκούκι της Κορυτσάς, από όπου προέρχεται και η εικόνα μας. Αφιερωματική επιγραφή του τέ-

μπλου του ναού αναφέρει τη χρονολογία ΑΧΠΔ (1684), ενώ εικόνα της Παναγίας, ίδιας τέχνης με την εικόνα του Προδρόμου, σύμφωνα με τον αλβανό μελετητή Theofan Pora, φέρει την επιγραφή *ἐπὶ ἔτους ἀπὸ τις ἐνσάρκου ἡκονομίας Χριστοῦ ΑΧΠΕ* (1685)².

Στο κάτω μέρος της εικόνας, με γράμματα ίδια με του ειλητού του Προδρόμου, είναι γραμμένη η επιγραφή *ΔΥΑ ΧΥΡΟΣ [5-6] ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΥΝΟΥ (ἱερο(μονα)χος (Διὰ χειρὸς [5-6] δάσκαλος Κωνσταντίνου (ἱερο(μόνα)χος)*. Η φθορά της εικόνας στο σημείο, όπου πιθανότατα ήταν γραμμένο το όνομα του ζωγράφου, δυσκολεύει την ερμηνεία της υπογραφής του. Πρόκειται για έναν ιερομόναχο, γιο κάποιου Κωνσταντίνου, ο οποίος υπογράφει ως *δάσκαλος* της ζωγραφικής τέχνης; Ή μήπως πρόκειται για τον δάσκαλο του γνωστού ζωγράφου του τέλους του 17ου και των αρ-

χών του 18ου αιώνα, Κωνσταντίνου ιερομονάχου, συνεργάτη του Δαβίδ από τη Σελενίτζα; Παρότι δεν γνωρίζω άλλη περίπτωση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, που ένας ζωγράφος να υπογράφει ως δάσκαλος άλλου, εάν αυτό συμβαίνει, θα πρέπει ο μαθητής να ήταν ήδη αναγνωρισμένος ζωγράφος την ίδια εποχή. Μια ερμηνεία, που θα ταύτιζε τον ζωγράφο των εικόνων του ναού του Ευαγγελισμού στο Βυθκούκι, του έτους 1685, με τον δάσκαλο στη ζωγραφική τέχνη του Κωνσταντίνου ιερομονάχου³, δεν μπορεί να στηριχθεί επαρκώς, παρότι γνωρίζουμε ότι ο Κωνσταντίνος, το 1693, όταν υπογράφει τις ωραίες εικόνες του Μουσείου των Τιράνων⁴, ήταν ήδη ώριμος ζωγράφος. Ακόμη, τα 33 χρόνια της γνωστής σε εμάς δράσης του (1693-1726), του επιτρέπουν, το 1685, σε μια ηλικία ίσως επάνω από 20 χρονών, να ήταν γνωστός ζωγράφος.



Ο ναός του Ευαγγελισμού στο Βυθκούκι.



Υπάρχει ακόμη η πιθανότητα η επιγραφή να είναι ασύντακτη και να υπογράφει ο ίδιος ο γνωστός ζωγράφος Κωνσταντίνος ιερομόναχος αυτήν την εικόνα, παρότι η τέχνη της δεν δηλώνει το τεχνοτροπικό του ύφος.

Ανεξάρτητα από την ταυτότητα του δημιουργού της, η αυστηρή, θλιμμένη έκφραση του αποκεφαλισμένου αγίου και η γραμμικότητα στη μηλωτή και στον χιτώνα του συνδυάζονται στην εικόνα μας με την πλούσια διακόσμηση στο περιθώριο και στα ασημένια φωτοστεφάνα, γύρω από το πρόσωπο και την κομμένη κεφαλή. Τόσο η διακόσμηση του περιθωρίου, όσο και το πλατύ ανάγλυφο πλαίσιο των φωτοστεφάνων, με ανθοφόρους βλαστούς από ασήμι, συνηθίζονται σε εικόνες του 17ου και 18ου αιώνα από τη Μακεδονία και ιδίως από το Άγιον Όρος⁵.

Αδημοσίευτη

¹ Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου 43, 14.

² Pora 1998, 161-162.

³ Βλ. αρ. κατ. 40.

⁴ *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 23.

⁵ Κίσαας 1991, 190-191. *Μονή Ξενοφώντος* 1998, αρ. 58, 66, 72. *Μονή Παντοκράτορος* 1998, εικ. 107, 125, 145.

Μονή Αγίου Παύλου 1998, εικ. 51, 82, 83, 104.

Σιμωνόπετρα 1991, εικ. 121, 122. Βλ. και αρ. κατ. 31.

39. Αρχάγγελος Μιχαήλ

47 × 34,5 × 2,8 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6720

Προέλευση: Μονή Παναγίας Αρδενίτσας
Χρονολογία: 1690

Στο εικονίδιο του 17ου αιώνα από τη μονή της Αρδενίτσας, συνεχίζεται η βυζαντινή παράδοση της απεικόνισης του αρχαγγέλου Μιχαήλ με την προστατευτική ιδιότητα του φύλακα σε μικρές εικόνες και φυλακτά. Ασήμι και κιννάβαρι, όμορφο ασυνήθιστο σχέδιο στο περιθώριο, διακοσμούν τη φυλακτήρια εικόνα του αρχαγγέλου, που κρατάει στα χέρια υψωμένο σπαθί και σφαίρα με αποτρο-

παϊκό σταυρό. Ο ΑΡΧΩΝ ΜΗΧΑΗΛ εικονίζεται ολόσωμος με στρατιωτική ενδυμασία και μεγάλα ορθάνοιχτα φτερά. Η σφαίρα, το σύμβολο της εξουσίας, στο αριστερό του χέρι, με τις επιγραφές Ι(ΗCOY)C Χ(ΡΙCΤO)C ΝΙΚΑ και Φ(AINEI) Φ(ΩC) ΧΡΙCΤOC, συνδυάζεται με τη στρατιωτική του απεικόνιση σε εικόνες του ευρύτερου βορειοδυτικού ελλαδικού χώρου από τον 14ο αιώνα και μετά.

Η εικόνα αποτελεί αφιέρωμα του πιστού Γεωργίου Δοτζόση και του γιου του Θεοδώρου, με τη συνδρομή του ιερομονάχου Συμεών¹, ηγουμένου της γνωστής μονής της Αρδενίτσας², στη νότια Αλβανία, σύμφωνα με τη μεγαλο-



Το καθολικό της μονής Παναγίας Αρδενίτσας



γράμματη, χωρίς αξιώσεις ορθογραφίας, επιγραφή, γραμμένη σε δύο τμήματα, στο πράσινο έδαφος της εικόνας:

ΔΕΗΣΙΣ / ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΔΟΤΖΟ/ΧΗ Κ(ΑΙ) ΤΕΚ/ΟΝ ΑΥΤΟ ΘΩδο[ΡΟΥ] ΔΗΑ
 ΣΗΝΔΡΟ/ΜΗΣ ΤΟΥ / ΑΓΗΟΥ ΚΑΤ/ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ / Κ(ΥΡΙΟ)Υ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΣΕΜΗΟΝ / ΗΕΡΕΩΜΟΝΑ[ΧΟΥ] /
 [Τ]ΗΣ ΑΡΔΕΝΙΤΖΑ

(Δέησις δούλου του Θεού Γεωργίου Δοτζόση κ(αι) τέκνου αυτού Θεόδωρου δια συνδρομής του αγίου καθηγουμένου κ(υρίου) κ(υρίου) Συμεών ιερομονάχου της Άρδενίτζας)

Σύμφωνα με τη χρονολογία από Χριστού γεννήσεως ΑΧς, που σημειώνεται στο κάτω μέρος του αριστερού τμήματος της επιγραφής, η εικόνα, που αναδίνει τον αυθορμητισμό και τη λαϊκή καλαισθησία του ζωγράφου της, χρονολογείται στα 1690.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 45.

1. Ο ηγούμενος Συμεών έχει λανθασμένα ταυτισθεί με τον ζωγράφο της εικόνας (*Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 45).

2. Βλ. Καμαρούλιας 1996, 576-579.



40. Χριστός Παντοκράτωρ

97 x 63,8 x 6 εκ.

Αρ. ευρ. IN 7488

Προέλευση: Μονή Παναγίας, Λένγκα, περιοχή

Πόγραδες

Χρονολογία: 1694

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος, ιερομόναχος.

Η παράσταση του ένθρονου Χριστού, με την ανάγλυφη επιγραφή Ο ΩΝ στο φωτοστέφανο, από τα πρώτα γνωστά έργα του ζωγράφου Κωνσταντίνου, εντυπωσιάζει για την αφθονία του χρυσού και τον τρόπο που τον χρησιμοποίησε ο ζωγράφος στη διακόσμηση του πλαισίου, του βάθους της εικόνας και του θρόνου, καθώς και στα χρυσογραμμένα φορέματα του Χριστού.

Η πυκνή χρυσωμένη ανάγλυφη διακόσμηση του βάθους, από διασταυρούμενους πλοχμούς με ανθέμια, καθώς και ο ανάγλυφος φωτοστέφανος, στοιχεία που συναντάμε και σε άλλες εικόνες του ίδιου ζωγράφου, έχουν συνδεθεί με εικόνες από τη Ρουμανία¹ και αποτελούν προτίμηση των ζωγράφων του βόρειου ελληνικού χώρου κατά τον 17ο και τον 18ο αιώνα². Ειδικά κατά τον 18ο αιώνα φαίνεται ότι αυτού του είδους οι διακοσμήσεις απηχούν το γενικότερο κλίμα οικονομικής ευμάρειας των αφιερωτών, αλλά και την επικρατούσα διακοσμητική διάθεση του μπαρόκ.

Αυτή η διακοσμητική διάθεση, που κατακλύζει το έργο, εκφράζεται και στα φλογοβόλα άνθη του ερεισίνωτου του θρόνου, στα διπλά κατάκοσμα μαξιλάρια, στη διακόσμηση του ιματίου, στα ανθοποίκιλα σιρτία του χιτώνα του Χριστού, ακόμη και στο έδαφος και στο υποπόδιο. Το ευαγγέλιο του Χριστού, επίσης διακοσμημένο με χρυσά κοσμήματα, είναι ανοιχτό στην περικοπή του Ματθαίου *Μάθετε απ' έμοῦ ὅτι πρῶός εἰμι καὶ ταπεινός τῆ καρδιά καὶ εὐρήσετε ἀνάπαυσιν ταῖς ψυχαῖς ὑμῶν ὁ γὰρ ζυγός μου χρηστὸς καὶ τὸ φορτίον μου ἑλαφρόν ἐστιν* (Ματθ. 11, 29-30).

Μια μόνον μικρή λωρίδα πράσινου εδάφους στο κάτω μέρος του θρόνου έμεινε χωρίς διακόσμηση, προφανώς για να γραφεί η επιγραφή, με χρυσά καλλιγραφημένα γράμματα, στα οποία διακρίνεται επίσης η διακοσμητική διάθεση, ιδίως στη γραφή του ωμέγα, που θυμίζει τη διανθισμένη γραφή των Βυζαντινών. Η επιγραφή *ΧΕΙΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ [ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ] [...] ΧΗΝΔΡΩΜΗ Κ(ΑΙ) ΠΟΘΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΙΕΡΕΟΣ Κ(ΑΙ) ΕΙΚΟΝΟΜΟΥ [...] ΑΠΟ [...] Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ ΑΧΣΔ* είναι γραμμένη σε τρία τμήματα ανάμεσα στα πόδια του Χριστού και δυστυχώς παρουσιάζει φθορές σε αρκετά σημεία της. Στο τμήμα της επιγραφής που σώζεται, εκτός από την υπογραφή του ζωγράφου και τη χρονολογία 1694, διαβάζουμε ότι η εικόνα του Χριστού αποτελεί αφιέρωμα του Νικολάου, ιερέα και οικονόμου, προφανώς στην μονή από όπου προέρχεται η εικόνα. Το αξίωμα του οικονόμου, υπευθύνου για τις οικονομικές υποθέσεις, ήταν ιδιαίτερα σημαντικό στις κοινοβιακές μονές³.

Ο ιερομόναχος Κωνσταντίνος, που υπογράφει συνήθως *χειρ Κωνσταντίνου ιερομονάχου*, φαίνεται ότι ειδικεύεται στις φορητές εικόνες, εφόσον έχουν εντοπισθεί περισσότερες από πενήντα στην περιοχή της Αλβανίας (Κορυτσά, Ελβασάν, Βυθκούκι, Μοσχόπολη), της δυτικής Μακεδονίας (Καστοριά, Βέροια), του Αγίου Όρους και της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας γενικότερα και χρονολογούνται από το 1693 έως το 1726⁴.

Στοιχεία, όπως η ανοιχτόχρωμη σάρκα, εδώ με το λίγο κόκκινο στις παρειές του Χριστού, και τα έντονα γραμμένα χαρακτηριστικά του



προσώπου, που παρατηρούμε σ' αυτό το πρώτο έργο του παραγωγικού ζωγράφου, θα παγιωθούν στη συνέχεια και θα κυριαρχήσουν στα έργα του μαζί με τη χαρακτηριστική επιμέλεια και προσοχή στη διακόσμηση⁵. Επίσης, το σύνολο των δημοσιευμένων εικόνων του μας επιτρέπει να διαπιστώσουμε τη χρησιμοποίηση των ίδιων εικονογραφικών τύπων στην παραγωγή του. Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, από τον ναό του Αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου στο Ελβασάν, υπογεγραμμένη και χρονολογημένη στα 1693, όπως και η παρίσή της εικόνα της ένθρονης Θεοτόκου⁶ παρουσιάζουν εξαιρετική ομοιότητα με την εικόνα μας στον εικονογραφικό τύπο του Χριστού, στην ανάγλυφη διακόσμηση του βάθους της εικόνας και στα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά.

Αδημοσίευτη

1. Χατζηδάκη 1997, 254-256, αρ. 25.
2. Βλ. αρ. κατ. 31, όπου και βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Δρανδάκη 2002, αρ. 63-64.
3. Βλ. Κονιδάρης 1984, 205-210.
4. Kallamata 1999. Popovska-Korobar 1993 και 2005, 41-52.
5. Βλ. αρ. κατ. 41-43.
6. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 23, 24. Στον κατάλογο και οι δύο εικόνες είναι λανθασμένα χρονολογημένες στα 1771. Οι εικόνες δημοσιεύονται και στον κατάλογο *Trésors d'art albanais* 1993 (αρ. 76, 81) με λανθασμένη απόδοση και χρονολόγηση.





41. Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα, η των Απελιπισμένων Ελπίς

84 × 53,5 × 3,2

Αρ. ευρ. IN 5816

Προέλευση: Μονή Αγίων Πέτρου και Παύλου, Βυθκούκι

Χρονολογία: 1710

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος, ιερομόναχος

Η εικόνα με τη φθαρμένη επιγραφή *Ἡ τῶν ἀπελιπισμένων [ἐλπίς]*, παρά τις εκτεταμένες φθορές που έχει υποστεί, αποπνέει ατμόσφαιρα δοξαστική για τη Θεοτόκο, συνδυάζοντας τα εικονογραφικά στοιχεία, τις προεικονίσεις, τις προφητείες και τη στέψη της από τους αγγέλους, με την επιμελημένη διακόσμηση στο βάθος της εικόνας και στα φωτοστέφανα, στα ενδύματα, στον θρόνο και στο στέμμα. Αυτήν την ανάλαφρη ατμόσφαιρα πλούτου και χλιδής, που πλησιάζει στο μπαρόκ, διασπά το μελαγχολικό βλέμμα στα μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια της Παναγίας, η συγκρατημένη θλίψη στην κίνηση της κεφαλής της και στο καλογραμμένο στόμα, το ανεπαίσθητο άγγιγμά της στο χέρι του μικρού Χριστού, που ευλογεί.

Η αγάπη για τις ανάγλυφες διακοσμήσεις του χρυσοῦ βάθους, από το οποίο εδώ διακρίνονται μόνον τα υπολείμματα, καθώς και για τα φωτοστέφανα με τους ελικοειδείς ανθοφόρους βλαστούς διακρίνει και άλλα έργα του ζωγράφου Κωνσταντίνου¹, ενώ τα εμπέστα κοσμήματα στο περιθώριο της εικόνας συναντώνται σε έργα του συνεργάτη του Δαβίδ από τη Σελενίτσα².

Η παράσταση της Ρίζας Ιεσσαί εικονογραφείτο ενύπνιο του προφήτη Ιεσσαί, ένα πολυκλαδο δέντρο με κλώνους τους προπάτορες, ενώ ο Χριστός ζωγραφίζεται στην κορυφή του δέντρου. Στην εικόνα μας το θέμα αποδίδεται με τη γεροντική μορφή του Ιεσσαί στα πόδια της Παναγίας, που συνοδεύεται από την επιγραφή *ΡΙΖΗC ΙΕCΕC ΚΑΙ ΕΞ ΟCΦΙΟC*

ΔΑΒΗΔ, την Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα και τους προφήτες με τις προφητείες τους, που προεικονίζουν την Ενσάρκωση του Χριστού από τη Θεοτόκο. Το θέμα αποτελεί έναν όχι σπάνιο εικονογραφικό συνδυασμό των δογματικά συγγενικών παραστάσεων της Ρίζας του Ιεσσαί και του Άνωθεν οι Προφήται³. Οι δώδεκα προφήτες και προπάτορες εικονίζονται σε μετάλλια, διακοσμημένα με φυτικούς βλαστούς του δέντρου, που φύεται από τον Ιεσσαί, και κρατούν ειλητά με τις προφητείες της Ενσάρκωσης, γραμμένες με δυσανάγνωστες, ανορθόγραφες και με εκτεταμένες φθορές επιγραφές. Αριστερά και από επάνω προς τα κάτω, διακρίνονται ο Σολομών (*Ἐγὼ κλίνην τοῦ βασιλέως κέκληκά σε Κόρη*), ο Δανιήλ (*Ὅρος νοητὸν ἐξ' οὔ ἐτμήθη λίθος*), τρεῖς μορφές με κατεστραμμένα ειλητά, οι οποίες εικονογραφικά ταυτίζονται με τους Ιεζεκιήλ, Βαρλαάμ και Ααρών, και ο Ζαχαρίας (*Ἐγὼ λυχνίαν ἐπτάφωτον προεἶδὸν σε Κόρη*). Δεξιά εικονίζονται ο Δαβίδ (*Ἐγὼ κιβωτὸν ἡγιασμένην κέκληκά σε Κόρη*), ο Μωυσής (*Ἐγὼ σε βάτον κέκληκα, ἀνθρώπων σκέπη*), ο Ησαΐας (*ἐγὼ δὲ λαβίδα ἀνθρακοφόρον σε εἶδα Κόρη*), ο Ιακώβ (*Ἐγὼ δὲ καθ' ὕπνου εἶδρα κλίμακά σε Κόρη*), ο Ιερεμίας (*Ἐγὼ δὲ ὁδὸν σε εἶδον Ἰσραὴλ νέαν Κόρη*) και ο Αββακούμ (*Ὅρος κατὰ σκιὸν σε εἶδον...*). Στο επάνω μέρος της εικόνας εικονίζονται ἄγγελοι, γονατισμένοι σε νεφέλες, κρατώντας ειλητά με κείμενα δοξαστικά *Ἄνωθεν οἱ προφήται σε προκατήγγειλαν Κόρη σάμνον ράβδον πλάκα χρυσοῦ...* Τα ειλητά ξεδιπλώνονται με τρόπο διακοσμητικό, ενώ οι ἄγγελοι με το δεξιό τους χέρι στερεώνουν στέμμα στο κεφάλι της Θεοτόκου. Αυτή η ιδιαίτερα αγαπητή στη δυτική τέχνη παράσταση της Στέψης γνώρισε μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και προτιμήθηκε για τις απεικονίσεις της Θεοτόκου σε χαρακτηριστικά⁴, έργα από τα οποία εμπνεύστηκε συχνά ο ζω-

γράφος μας⁵, όπως και οι ομότεχοί του της ίδιας εποχής.

Ας σημειωθεί, ότι τον ίδιο τύπο της εστεμμένης Παναγίας, καθισμένης σε κοσμημένο θρόνο με κυκλικό ερεισίνωτο, χρησιμοποιήσε ο ζωγράφος έναν χρόνο μετά την εκτέλεση της εικόνας μας, στα 1711, για την εκτέλεση μιας εικόνας στη μονή του Οσίου Ναούμ στην Αχρίδα⁶. Σε δεσποτική εικόνα του τέμπλου της μονής Σίμωνος Πέτρας του Αγίου Όρους, με την εστεμμένη ένθρονη Παναγία Γαλακτοτροφούσα, χρονολογημένη στα 1702 και υπογεγραμμένη από τον Κωνσταντίνο⁷, παρατηρούμε παρεμφερή στάση της ένθρονης Παναγίας και κυρίως τον ίδιο τύπο του θρόνου, ο οποίος προφανώς αποτελούσε προτίμηση του ζωγράφου για αρκετά χρόνια.

Η μεγάλη εικόνα της Παναγίας Ρίζας Ιεσσαί, που παρουσιάζεται εδώ, κοσμούσε το τέμπλο της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι, μαζί με την εικόνα του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως⁸ και την εικόνα του Ιωάννη του Προδρόμου, ίδιων διαστάσεων και τεχνοπρόπας, οι οποίες βρίσκονται επίσης στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς⁹. Η εικόνα του Χριστού, σύμφωνα με την επιγραφή, ήταν αφιέρωμα του Χατζή Θανάση και είχε επιγραφή *χειρ Κωνσταντίνου Ιερομονάχου* και χρονολογία 1710¹⁰. Στην εικόνα μας δυστυχώς έχει καταστραφεί το τμήμα της επιγραφής με το όνομα του αφιερωτή, αλλά διατηρείται στο κάτω μέρος η φράση *ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ* στην αριστερή πλευρά και η υπογραφή του ζωγράφου *ΧΕΙΡ ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ* και η χρονολογία *ΑΨΙ* (1710) στη δεξιά πλευρά. Το έργο ανήκει στην περίοδο της αρχής της ωριμότητας του ζωγράφου, που έδρασε, από όσο γνωρίζουμε, από τα τέλη του 17ου έως τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα¹¹. Στην περίοδο αυτή εκδηλώνει την προτίμησή του για το λείο και



ανοιχτόχρωμο πλάσιμο της σάρκας και τα εκφραστικά χαρακτηριστικά στα πρόσωπα, στοιχεία που, μαζί με την αγάπη για την πολυτελή διακόσμηση, θα κυριαρχήσουν και στα μεταγενέστερα έργα του¹².

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 53.

1. Βλ. αρ. κατ. 40, 42-43.
2. Βλ. αρ. κατ. 44.
3. Βλ. εικόνα της Παναγίας Ρίζας του Ιεσσαί του Θεοδώρου Πουλάκη στο *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα* 1997, αρ. 27 (Χρ. Μπαλτογιάννη). Βλ. επίσης αρ. κατ. 65, 67.
4. Βλ. Χαραλαμπίδης 2002-2003. Παπαστράτου 1986, 109-145.
5. Βλ. και αρ. κατ. 42, 43.
6. Βλ. Grozdanov 1995, 71-82. Τον ίδιο τύπο του θρόνου απέδωσε ο ζωγράφος σε τοιχογραφία της Θεοτόκου, στα 1712, στον ναό της Παναγίας στη Μοσχόπολη (Popovska-Korobar 2005, 44, εικ. 6).
7. *ΧΕΙΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ*. Για την εικόνα βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, αρ. 295, όπου όμως δεν σημειώνεται η υπογραφή του ζωγράφου.
8. Πληροφορία Π. Λ. Βοκοτόπουλου. Βλ. και Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 133.
9. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 52.
10. Popa 1998, αρ. 325.
11. Βλ. αρ. κατ. 40.
12. Βλ. αρ. κατ. 42, 43.

42. Άγιος Γεώργιος

108 x 75 x 6 εκ.

Αρ. ευρ. IN 7586

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, Μοσχόπολη

Χρονολογία: Περίπου 1725

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος, Ιερομόναχος

Ο δρακοντοκτόνος άγιος Γεώργιος, στις ίδιες διαστάσεις και στο ίδιο ύψος με τον άγιο Δημήτριο από τον ναό του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη¹, προβάλλει από το χρυσό ανάγλυφο βάθος της εικόνας επάνω στο λευκό άλογο, καρφώνοντας το δόρυ στο στόμα του δράκοντα με τα κόκκινα φτερά, που κείται στο έδαφος, δίπλα από το νερό της πηγής. Σύμφωνα με το συναξάριο, κοντά στην πατρίδα του καππαδόκη αγίου, ο δράκος, που φώλιαζε στην πηγή του νερού, απαιτούσε ανθρώπινη τροφή σε αντάλλαγμα του νερού. Όταν ο κλήρος έπεσε στην κόρη του βασιλιά Σελβίου, παρουσιάσθηκε στην πόλη έφιππος ο άγιος, σκότωσε τον δράκο και ελευθέρω-

σε τη βασιλοπούλα. Αυτά τα επιμέρους επεισόδια, καθώς και το μαρτύριο του αγίου στον τροχό εικονίζονται στα περιθώρια της εικόνας μας, όπου και διακόπτεται η χρυσή διακόσμηση. Συγκεκριμένα, στα τείχη της πολιτείας, στη δεξιά επάνω πλευρά της εικόνας, εικονίζεται το ζεύγος των βασιλέων και δύο νεαρές κοπέλες να παρακολουθούν τη σκηνή της δρακοντοκτονίας, ενώ στο αριστερό άκρο, δίπλα από την πηγή του νερού, η νεαρή βασιλοπούλα με στέμμα και λώρο, αποδοσμένη σε μικρή κλίμακα, απομακρύνεται έντρομη.

Η κεντρική μορφή της εικόνας, ο νεαρός άγιος, πάνοπλος, φορεί κοντό στρατιωτικό χιτώνα,



Ο ναός του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη



χρυσό θώρακα, περίτεχνα διακοσμημένο, και φέρει στρογγυλή ασπίδα, φαρέτρα και κόκκινο μανδύα στους ώμους. Άγγελος κατεβαίνει από τον ουρανό για να στεφανώσει τον μάρτυρα. Πίσω του, στο χρυσοστολισμένο άλογο, ιππεύει ο νεαρός δούλος από τη Μυτιλήνη, κρατώντας το κανάτι με το οποίο σερβίριζε τους πειρατές, που τον είχαν αιχμαλωτίσει, πριν τον σώσει ο άγιος. Η στάση του έφιππου αγίου, όπως αποδίδεται στην εικόνα μας, συνδέεται με παραστάσεις χαρακτικών, που κυκλοφορούσαν ευρύτατα κατά τον 18ο αιώνα².

Στο κάτω μέρος της εικόνας, κάτω από τις οπλές του αλόγου, με μαύρα γράμματα, η επιγραφή ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ / Θ(ΕΟ)Υ ΝΙΚΟΛΑΟΥ C[.]ΑΡ[.] είναι κάπως πρόχειρα και βιαστικά γραμμένη. Την ανάγνωσή της δυσχεραίνει φθορά της εικόνας στο συγκεκριμένο σημείο. Το μικρό όνομα του αφιερωτή είναι Νικόλαος, αλλά δυστυχώς η συνέχεια της επιγραφής είναι δυσανάγνωστη. Στη δεξιά πλευρά της εικόνας, κάτω από το σώμα του δράκοντα, με τα ίδια μαύρα γράμματα η μισοτελειωμένη υπογραφή του ζωγράφου ΧΕΙΡ ΚΩΝ.

Παρότι δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για τον Κωνσταντίνο ιερομόναχο³, τον ίδιο ζωγράφο που υπογράφει την παρόμοια εικόνα του έφιππου αγίου Δημητρίου, το πρόβλημα της βιαστικά γραμμένης και μισοτελειωμένης υπογραφής του παραμένει, ειδικά διότι, στις περίπου δεκαπέντε γνωστές εικόνες του, υπογράφει πάντα *χειρ Κωνσταντίνου ιερομόναχου*.

Οι ικανότητες του ζωγράφου στο σχέδιο, στο πλάσιμο, στη σύνθεση και στη διακόσμηση, ακόμη και ο τρόπος που ισορροπεί στην ευφρόσυνη ατμόσφαιρα του μπαρόκ, χωρίς το αποτέλεσμα να γίνεται βαρύ και υπερβολικό, μας οδηγούν να χρονολογήσουμε το έργο στην περίοδο της ωριμότητάς του. Λόγοι πραγματολογικοί επιβεβαιώνουν τη χρονολόγηση στην τρίτη δεκαετία του 18ου αιώνα⁴.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 43.
2. Βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 508, 509.
3. Βλ. αρ. κατ. 40.
4. Βλ. αρ. κατ. 43.

43. Άγιος Δημήτριος

108 × 70 × 7 εκ.

Αρ. ευρ. IN 7610

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, Μοσχόπολη

Χρονολογία: Περίπου 1725

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος ιερομόναχος

Οι εικόνες του αγίου Δημητρίου και του αγίου Γεωργίου (αρ. κατ. 42), με τις ίδιες διαστάσεις, προέρχονται από τον ναό του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη και προκαλούν και οι δύο την ίδια λαμπρή εντύπωση του θριάμβου των μεγάλων αγίων της χριστιανότητας, αποδοσμένη με την κυριαρχία του χρυσού, του κόκκινου και του λευκού. Τις δύο εικόνες, άμεσα συγγενικές, όσον αφορά στις φυσιογνωμίες των προσώπων και στον τρόπο απόδοσης των αγίων και των αλόγων, διατρέχουν ως πλάγιοι άξονες τα δόρατα των αγίων. Ο τρόπος, που ισορροπούν αντικριστά οι δύο παραστάσεις, θυμίζει απεικονίσεις σε χαρακτικά, όπου οι άγιοι μάρτυρες εικονίζονται μαζί. Μεταγενέστερο παράδειγμα χαλκογραφίας των μέσων του 19ου αιώνα¹ δίνει μια ιδέα για την ύπαρξη προγενέστερων απεικονίσεων, τις οποίες πιθανότατα γνώριζε ο ζωγράφος μας.

Στην εικόνα του αγίου Δημητρίου, από το χρυσό ανάγλυφο βάθος με τους φυτικούς πλοχμούς, συνήθη επιλογή του ίδιου ζωγράφου, αλλά και πολλών άλλων ζωγράφων και αφιερωτών φορητών εικόνων της εποχής², προβάλλει ο άγιος με πλούσια διακοσμημένη στρατιωτική εξάρτηση και πράσινο μανδύα, επάνω στο κόκκινο άλογο με την πολυτελή ιπποσκευή, που γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της εικόνας. Από τη μέση της εικόνας και κάτω, το χρυσό βάθος διακόπτεται για να αναπτυχθούν αντίστοιχα, δεξιά και αριστερά, ένα κάστρο, που καταλήγει σε επταπύργιο, και ένας λόφος με δέντρα, με κυρίαρχο το λευκό χρώμα. Μια στενή καφέ ζώνη εδάφους με μικρά φυτά, μπροστά από το κάστρο και τον λόφο, καταλήγει στη θά-





λασσα, όπου πλέουν επτά ιστιοφόρα, μια τρικά-
ταρπη νάβα με κανόνια και ένα μικρό βαρκάκι.
Αυτού του είδους η απόδοση του θαλασσινού
τοπίου και των πλοίων παραπέμπει άμεσα σε
χαρακτικά έργα, ιδίως στις απεικονίσεις μο-
νών και ταρσανάδων του Αγίου Όρους³. Τα αρ-
μονικά συνδυασμένα χρώματα, γαλάζιο, ανοι-
χτό καστανό και λευκό, στην ξηρά και στη θά-
λασσα και οι επιμελημένες λεπτομέρειες
αποπνέουν νατουραλιστική διάθεση και γιορ-
τινή ατμόσφαιρα, παρά το πολεμικό περιβάλ-
λον, που υποβάλλουν τα ψηλά λευκά τείχη
του κάστρου με τις πολεμίστρες, από όπου
προβάλλουν κανόνια. Στα τρία επίπεδα του
κάστρου, μέσα από τα τείχη, εικονίζονται κτί-
ρια με χρυσές και κόκκινες στέγες. Στην κορυ-
φή του, επτά ψηλοί πύργοι συνδέουν την πα-

*Χαλκογραφία με τους αγίους Γεώργιο και Δημή-
τριο, μέσα 19ου αιώνα. Συλλογή Παπαστράτου,
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη.*



ράσταση με την πόλη της Θεσσαλονίκης και
το Επταπύργιο. Η Θεσσαλονίκη απεικονίζεται
συχνά σε χαρακτικά του 18ου και 19ου αιώνα,
με θέμα τον άγιο Δημήτριο⁴, τα οποία πιθανό-
τατα είχαν ως πρότυπο παλαιότερη χαλκο-
γραφία της πόλης⁵. Κυκλικό οικοδόμημα, που
θυμίζει την τειχιωμένη πόλη της εικόνας μας,
παρατηρούμε σε χαλκογραφία του δεύτερου
μισού του 18ου αιώνα, με τον άγιο Δημήτριο
και τη σκήτη του στη μονή Βατοπεδίου⁶, και
σε φορητή εικόνα της ίδιας εποχής, με τον
άγιο Δημήτριο και σκηνές του βίου του⁷.

Η απεικόνιση της πόλης και των ιστιοφόρων
αποδίδει θαύματα του αγίου Δημητρίου, ο οποίος
έσωσε τη Θεσσαλονίκη από τον λιμό, που την
μάστιζε στη διάρκεια της αβαροσλαβικής επι-
δρομής του 597, καθοδηγώντας στο λιμάνι της
πλοία με σιτάρι⁸. Σε τοιχογραφία του 1791, στον
νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρί-
ου, στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου, όπου
ιστορούνται τα θαύματα του αγίου, παράσταση
της τειχιωμένης πόλης με το Επταπύργιο και

ιστιοφόρο να καταπλέει στο λιμάνι της φέρει
την επιγραφή *ὁ ἅγιος ἐλευθέρωσε τοὺς Θεσ-
σαλονικεῖς ἀπὸ τὴν πείνα διὰ τοῦ πλοίου*⁹.

Στην εικόνα μας, μπροστά από την πόλη, εικονί-
ζεται σε μικρή κλίμακα ένα άλλο επεισόδιο
από τον βίο του αγίου, η νίκη του εναντίον του
βασιλιά των Βουλγάρων Ιωαννίτζη, του επονο-
μαζόμενου Σκυλογιάννη. Στην απεικόνιση της
σκηνής, εντυπωσιάζει η διάθεση του ζωγράφου
να αποδώσει φυσικές λεπτομέρειες, όπως το
αίμα, που τρέχει από την πληγή, ή η στρογγυλή
ασπίδα που αιωρείται τη στιγμή που ο οπλισμέ-
νος βασιλιάς των Βουλγάρων, γυρισμένος ανά-
ποδα, πέφτει από το τρομαγμένο του άλογο.

Σε όλα τα επιμέρους στοιχεία της εικόνας,
όπως στα εξαιρετικά σχεδιασμένα και διακο-
σμημένα κτίρια μέσα στον πύργο, το άλογο
και την πανοπλία του βασιλιά των Βουλγάρων
στο κάτω δεξιό μέρος της εικόνας, τα εξαρ-
τήματα του πολεμικού πλοίου, το χέρι του
ναύτη που μαζεύει το πανί και τη γοργόνα
στην πλώρη του, παρατηρούμε τη μικρογρα-
φική ικανότητα του ζωγράφου στην απόδοση
των λεπτομερειών. Η φυσιοκρατική διάθεση
και ο εμπλουτισμός των εικόνων με πραγμα-
τολογικές λεπτομέρειες προφανώς συνδέο-
νται με την αντίστοιχη διάθεση στα επηρεα-
σμένα από τη δυτική τέχνη χαρακτικά, αλλά
και με την ανανεωτική επιθυμία του κοινού, η
οποία εντείνεται στη συνέχεια του 18ου και
στις αρχές του 19ου αιώνα¹⁰.

Στο κάτω μέρος του κυκλικού πύργου η υπο-
γραφή του ζωγράφου με χρυσά γράμματα *ΧΕΙΡ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝ(Α)ΧΟΥ*.

Ο ναός του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη,
από όπου προέρχεται η εικόνα μας, σύμφωνα
με την κτητορική επιγραφή¹¹, διακοσμήθηκε
με τοιχογραφίες το έτος 1726 *διὰ χειρὸς πο-
λυῖστορός τε καὶ ὀξυγράφου καλᾶμου τοῦ
πανοσιωτάτου κυρίου κύρ Δαβὶδ τοῦ Σελι-
τζιώτου καὶ τῆς κατ' αὐτὸν ξυνορίδος Κων-
σταντίνου τε καὶ Χρήστου*. Ο Κωνσταντίνος,

που αναφέρεται στην επιγραφή με το λόγιο ύφος ως συνεργάτης του γνωστού ζωγράφου Δαβίδ από τη Σελενίτζα¹² μαζί με τον Χρήστο¹³, έχει ταυτισθεί με τον ιερομόναχο Κωνσταντίνο, τον ζωγράφο της εικόνας μας¹⁴. Εφόσον ο Κωνσταντίνος εργάστηκε το 1726 για τη διακόσμηση του ναού, που ιδρύθηκε στα 1721, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι την ίδια εποχή ζωγράφησε και τις δύο μεγάλες εικόνες των αγίων Δημητρίου και Γεωργίου. Εικόνες, στις οποίες διακρίνονται οι ικανότητες του ζωγράφου στη σύνθεση και στη διακόσμηση, η ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες, η χρήση των φωτεινών χρωμάτων και η δημιουργία ατμόσφαιρας ταιριαστής στον θρίαμβο των αγίων της χριστιανότητας. Τα στοιχεία αυτά αναπτύσσονται μέσα στα πλαίσια της πολυτέλειας, που υπαγορεύει το κλίμα του μπαρόκ, αλλά και της ελευθερίας στην έκφραση, που επιτρέπουν το ανοιχτό πνεύμα και η ευμάρεια των ορθόδοξων κατοίκων της περιοχής κατά τον 18ο αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Παπαστράτου 1986, αρ. 349.
2. Βλ. αρ. κατ. 31.
3. Βλ., για παράδειγμα, Παπαστράτου 1986, αρ. 420, 433, 507.
4. Βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 349, 350.
5. Βλ. *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο* 1997, αρ. 45 (Γ. Κακαβάς).
6. Παπαστράτου 1986, αρ. 450
7. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 17. Βλ. ανάλογη απεικόνιση της Θεσσαλονίκης, κλεισμένης στα τείχη της, σε εικόνα του τέλους του 16ου - αρχών 17ου αιώνα (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 69).
8. Θαύμα ὄγδοον, Περὶ τῆς ἐν λιμῶν προνοίας τοῦ μεγαλομάρτυρος, Μπακιρτζής 1997, 137-139.
9. Χατζηαντωνίου 1996, 9. Ευχαριστώ τον κ. Ν. Μπινόβα για την επισήμανση της παράστασης. Παρόμοια απεικόνιση και σε φορητή εικόνα του β' μισού του 18ου αιώνα, που αναφέραμε παραπάνω (βλ. σημ. 7) και αποδίδεται στον Ιωάννη Τζετήρη.
10. Βλ. Τούρτα 1999, 79.
11. Ρορα 1998, αρ. 331.
12. Βλ. αρ. κατ. 44.
13. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 458.
14. Για την ταύτιση βλ. Kallamata 1999, 69. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 40.



44. Ψηλάφηση του Θωμά

57 × 36 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5328

Προέλευση: Ναός Παναγίας, Μοσχόπολη

Χρονολογία: Περίπου 1730

Ζωγράφος: Δαβίδ Σελινιτζιώτης (?)

Η Ψηλάφηση αναφέρεται στην απιστία του Θωμά, ο οποίος με τα λόγια *ἐὰν μὴ ἴδω ἐν ταῖς χερσὶν αὐτοῦ τὸν τύπον τῶν ἤλων...οὐ μὴ πιστεύσω* (Ιω. 20, 25) εξέφρασε την αμφιβολία του για την Ανάσταση του Χριστού. Οκτώ ημέρες μετά, ενώ ήταν πάλι συγκεντρωμένοι οι μαθητές, ἤλθε ο Ιησούς *τῶν θυρῶν κεκλεισμένων καὶ ἔστη ἐν τῷ μέσῳ* καὶ εἶπε στον άπιστο μαθητή: *φέρε τὸν δάκτυλόν σου ὧδε καὶ ἴδε τὰς χεῖράς μου, καὶ φέρε τὴν χεῖρά σου καὶ βάλε εἰς τὴν πλευράν μου καὶ μὴ γίνου ἄπιστος ἀλλὰ πιστός* (Ιω. 20, 27-28).

Η παράσταση εικονογραφεί αυτή τη στιγμή, κατά την οποία μπροστά από την κλειστή πόρτα του σπιτιού ο Χριστός στέκεται ανάμεσα στους μαθητές και ξεσκεπάζει την πληγωμένη πλευρά του, ενώ ο Θωμάς την αγγίζει με το δάκτυλο και οι άλλοι απόστολοι *ίστάμενοι θαυμάζουσι*, σύμφωνα με την *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά.

Εντυπωσιακό είναι το αρχαιόπρεπο οικοδόμημα, με το κόκκινο ύφασμα απλωμένο στις στέγες και με τις τρεις προσόψεις κοσμημέ-

νες με διακοσμητικά σε μονοχρωμία, καθώς και η μετωπική μάσκα λεοντοκεφαλής, που μοιάζει με πρόσωπο ανθρώπου, επάνω από την πόρτα. Αυτού του είδους οι επιλογές, καθώς και οι ογκηρές μορφές των μαθητών και τα διαφοροποιημένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά των προσώπων συνδέονται άμεσα με την τέχνη του ζωγράφου Δαβίδ από τη Σελενίτζα της περιοχής Αυλώρας, αξιόλογου ζωγράφου του 18ου αιώνα, εκφραστή ενός αγιορεϊτικού ρεύματος επιστροφής στα πρότυπα του 14ου αιώνα και ικανού να εκφράζεται ζωγραφικά με τρόπους τόσο παλαιολόγειους, όσο και ιταλίζοντες¹. Ο λόγιος, όπως φαίνεται από τις υπογραφές του, ζωγράφος εργάστηκε με τους συνεργάτες του στο Άγιον Όρος, στη Θεσσαλονίκη, στην Καστοριά και στη Μοσχόπολη και η τέχνη του βρήκε πολλούς μιμητές σε όλη τη γεωγραφική περιοχή της Μακεδονίας². Η εικόνα, με τη φθαρμένη επιγραφή *Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ ΤΙΟΥ ΘΩΜΑ* και με αρκετές φθορές, προέρχεται από τον ναό της Παναγίας στη Μοσχόπολη, σπουδαίο εμπορικό και πνευματικό κέντρο της περιοχής, πόλη στην οποία εργάστηκε ο ζωγράφος Δαβίδ από τη Σελενίτζα, το 1726, διακοσμώντας με τοιχογραφίες και φορητές εικόνες τον ναό του Αγίου Νικολάου³. Οι εικόνες αυτές, εκτός από τα κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, έχουν και τα ίδια εμπίεστα διακοσμητικά με την εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά.

Αδημοσίευτη

1. Χατζηδάκης 1987, 235.

2. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 235-236. Ρορονσκα-Korobar 2004, αρ. 116-122 και Ρορονσκα-Korobar 2005, 53-72, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

3. Για τις τοιχογραφίες βλ. σημ. 1, 2. Τρεις φορητές εικόνες από τον ίδιο ναό, η Αποκαθήλωση, η Μεταμόρφωση και τα Εισόδια της Θεοτόκου, βρίσκονται στο Μουσείο Τέχνης και Αρχαιολογίας των Τιράνων (*Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 82, 83, 84).

2



1. Ο ναός της Παναγίας στη Μοσχόπολη.

2. Ο ευαγγελιστής Μάρκος, τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Καστοριά.





45. Βάπτιση του Χριστού

35 × 26,3 × 2,7 εκ.

Αρ. ευρ. IN 7183

Προέλευση: Ναός Αγίας Σοφίας, Πρεμεπή

Χρονολογία: 18ος αιώνας

Η εικόνα ακολουθεί τον καθιερωμένο τύπο της Βάπτισης, με τον Χριστό όρθιο στον Ιορδάνη ποταμό, όπου πλέουν ψάρια και θαλάσσια τέρατα, ενώ στα δεξιά διακρίνεται προσωποποιημένος ο ποταμός Ιορδάνης, ο οποίος *έστράφη πρὸς τὰ ὀπίσω*, αποδοσμένος κατὰ ελληνίζοντα πρότυπα. Ο Πρόδρομος από την όχθη σκύβει και αγγίζει την κεφαλή του Χριστού και χαμηλά διακρίνεται το δέντρο με την αξίνα, εικονογραφώντας την ευαγγελική περικοπή *πᾶν οὖν δένδρον μὴ ποιῶν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται* (Ματθ. 3, 10). Στη δεξιά όχθη του ποταμού, οι άγγελοι υποκλίνονται κρατώντας τα λέντια, ο ένας με το βλέμμα ψηλά προς το άγιο Πνεύμα, που κατεβαίνει από τον ουρανό *έν εἶδει περιστερᾶς*. Σε μία από τις ουράνιες ακτίνες η επιγραφή *οὗτός ἐστιν ὁ ἠός μου ὁ ἀγαπητός έν ᾧ εὐδόκησα* (Ματθ. 3, 17). Στο χρυσό βάθος η επιγραφή *Η ΒΑΠΤΗΣΙΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ*.

Η σύνθεση θυμίζει την τέχνη του ζωγράφου Δαβίδ από τη Σελενίτζα¹, αλλά έχει εκτελεσθεί από έναν χωρίς ιδιαίτερες καλλιτεχνικές ικανότητες ζωγράφο, το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 44.

46. Βημόθυρο

120 × 37 × 3,3 εκ. (αριστερό φύλλο)

122 × 39,5 × 6,5 εκ. (δεξιό φύλλο)

Αρ. ευρ. IN 5671, 5672

Προέλευση: Χωριό Μπομποστίτσα, περιοχή
Κορυτσάς

Χρονολογία: 18ος αιώνας

Ο χρυσός Ξυλόγλυπτος διάκοσμος των βημοθύρων με ελικοειδείς βλαστούς, που καταλήγουν σε τρίφυλλα και άνθη και έχουν ενδιάμεσα στριφτά κολονάκια στα τοξωτά ανοίγματα, θυμίζει έργα ηπειρωτών Ξυλογλυπτών του 18ου αιώνα¹.

Μέρος της διακόσμησης των βημοθύρων αποτελούν και οι εμπνέστοι κύκλοι των φωτιστευμένων, συνηθισμένοι σε εικόνες βορειοελλαδίτικων εργαστηρίων.

Στην επάνω ζώνη, σε τοξωτά ανοίγματα, εικονίζονται ο Ευαγγελισμός και οι προφήτες. Στα αναπειπταμένα ειλητά των προφητών Σολομώντος και Δαβίδ, είναι γραμμένα χωρίς απαιτήσεις ορθογραφίας τα σχετικά με την Παρθένο και την Ενσάρκωση χωρία: *πολλὰι θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν, σὺ δὲ ὑπέρκεισαι* (Παρ. 29, 29), *ἄκουσον, θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου* (Ψαλμ. 44, 11). Ο ἄγγελος, με ζωηρό και ανοιχτό βηματισμό, προσφέρει τον κρίνο στην Παναγία, που εικονίζεται ορθή, σε στάση αποδοχής. Στην κάτω ζώνη του βημοθύρου οι Τρεις Ιεράρχες και ο ἅγιος Σπυρίδων σε τοξωτά ανοίγματα. Αξίζει να σημειωθεί η εντυπωσιακή ομοιότητα στην κίνηση, τα ενδύματα, ακόμη και στο λουλούδι, που παρουσιάζει ο ἄγγελος του βημοθύρου μας, με τον ἄγγελο που εικονίζεται σε παλαιότερο βημόθυρο, προερχόμενο από το ίδιο χωριό².



Τα ανοιχτόχρωμα πλασίματα, η προσπάθεια απόδοσης κάποιου όγκου στα σώματα, ακόμη και το διακοσμητικό σε μονοχρωμία στον θρόνο της Παναγίας είναι στοιχεία που φανερώνουν ποιοτικά ζωγραφικά πρότυπα του 18ου αιώνα, όπως τα έργα του γνωστού ζωγράφου της περιοχής Δαβίδ από τη Σελενίτζα³.

Αδημοσίευτο

1. Βλ. Δρανδάκη 2002, αρ. 55. Παρόμοια διακόσμηση σε σταυρό επιστυλίου από το Arbanassi, τώρα στην Εθνική Πνακοθήκη της Σόφιας χρονολογημένο τον 18ο αιώνα (Gergova 1993, 95, εικ. 27).

2. Βλ. αρ. κατ. 22.

3. Βλ. αρ. κατ. 44.

47. Άγιος Ιωάννης Βλαδιμήρος και σκηνές του βίου του

77,4 × 52,7 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5324

Προέλευση: Μονή Παναγίας Αρδενίτσας

Χρονολογία: 1739

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος εκ Σπαθείας

Στην εικόνα του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου με σκηνές από τον βίο του, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον τόσο η παρακολούθηση της εικονογραφικής αφήγησης της ζωής ενός όχι ευρύτερα γνωστού αγίου, όσο και η ανίχνευση της δημιουργίας της σύνθεσης στο περιβάλλον της Αρχιεπισκοπής της Αχρίδας του 18ου αιώνα.

Ο άγιος, βασιλιάς της Δαλματίας και γαμπρός του Σαμουήλ, τσάρου των Βουλγάρων, σύγχρονος των αγίων Κλήμεντος και Ναούμ της Αχρίδας, έζησε στα τέλη του 10ου με αρχές του 11ου αιώνα († 1015). Διακρίθηκε για τη μεγάλη του ευσέβεια και δολοφονήθηκε από τον αδελφό της γυναίκας του, επιστρέφοντας από νικηφόρα εκστρατεία εναντίον του βυζαντινού αυτοκράτορα. Τα στοιχεία αντλούμε από τις τρεις γνωστές *Ακολουθίες* του —οι δύο τυπώθηκαν στη Βενετία το 1690 και το 1774 και η τρίτη στη Μοσχόπολη το 1741—, στις οποίες περιγράφονται οι θρύλοι που σχετίζονται με τη ζωή και τα θαύματά του.

Η λατρεία του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου, ο

οποίος τιμάται ιδιαίτερα στην ορθόδοξη Αλβανία, την ευρύτερη περιοχή της Αχρίδας, τη Βουλγαρία και την Ουγγαρία, διαδόθηκε στο πλαίσιο της ανανέωσης της Αρχιεπισκοπής Αχριδών, υπό τη φωτισμένη καθοδήγηση του αρχιεπισκόπου Ιωάσαφ. Ο καλλιεργημένος και δυναμικός ιεράρχης ηγήθηκε της αρχιεπισκο-



2



1 Η μονή του Αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου κοντά στο Ελβασάν.

2 Χαρακτικό του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου στη Στεμματογραφία.



πής από το 1719 έως το 1745 και την ανέδειξε σε σημαντικό πνευματικό και καλλιτεχνικό παράγοντα της εποχής, με σπουδαιότερα κέντρα την Αχρίδα και τη Μοσχόπολη. Η Αχρίδα διακρινόταν για την πολιτισμική της παράδοση από τον καιρό του Βυζαντίου και για τις στενές της σχέσεις με τις μονές του Αγίου Όρους· η Μοσχόπολη, κατοικούμενη κυρίως από βλάχικους πληθυσμούς, υπήρξε κέντρο εμπορίου και οικονομικής άνθησης της εποχής².

Το αρχικό κέντρο της λατρείας του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου ήταν η ομώνυμη μονή, κοντά στο Ελβασάν, όπου υπήρχε και το σκήνωμά του, μέχρι το 1944³. Ας σημειωθεί, ότι το Ελβασάν και η Αρδενίτσα, από όπου προέρχεται η εικόνα μας, ανήκαν στη διοίκηση της Αρχιεπισκοπής Αχριδών.

Την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου παρακολουθούμε σε φορητές εικόνες, τοιχογραφίες και χαρακτικά, κυρίως του 17ου και του 18ου αιώνα⁴. Τα χαρακτηριστικά υπήρξαν σημαντικοί σταθμοί στη διαμόρφωση της εικονογραφίας του και πιθανότατα και το πρότυπο της εικόνας μας.

Ο άγιος εικονίζεται σε δύο παραστάσεις χαρακτηριστικών της Isabella Piccini, οι οποίες κοσμούσαν την *Ακολουθία* του, που εκδόθηκε το 1690 στη Βενετία⁵. Παράσταση του αγίου είχε συμπεριλάβει και ο γνωστός σέρβος ζωγράφος και χαράκτης Χριστόφορος Ζεφάροβιτς στη *Στεμματογραφία*, σερβικό βιβλίο που τυπώθηκε στη Βιέννη, το 1741, με σχέδιά του. Την ίδια παράσταση χρησιμοποίησε για να εικονογραφήσει έναν χρόνο μετά, το 1742, τη χαλκογραφία με τις σκηνές του βίου του αγίου⁶, που τυπώθηκε με δαπάνη εύπορων Μοσχοπολιτών και κυκλοφόρησε αργότερα και ως αυτόνομο χαρακτικό⁷.

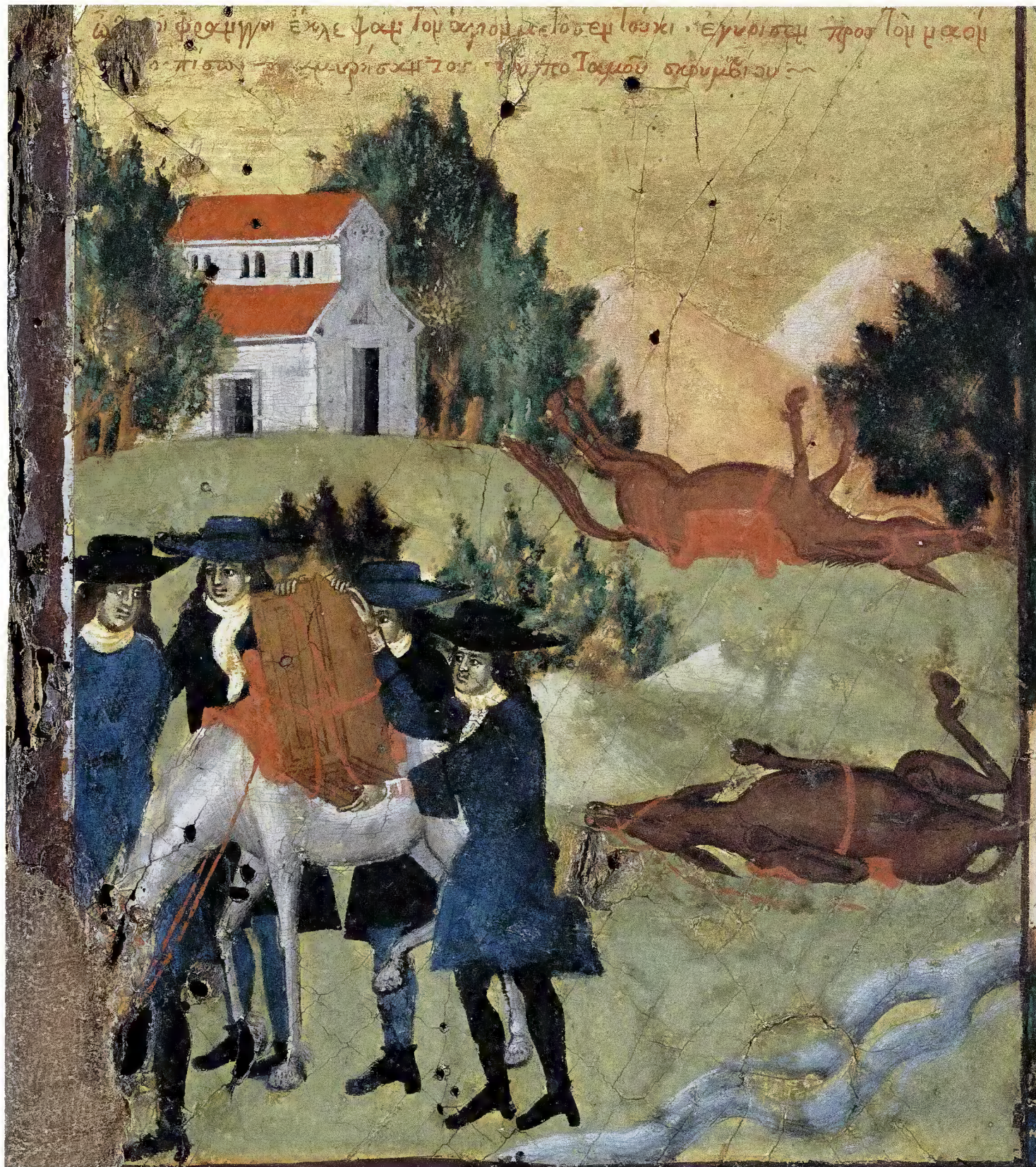
Φορητή εικόνα με τον άγιο έφιππο και σκηνές του βίου του βρίσκεται στη μονή της Αγίας Αικατερίνης του Σινά και έχει χρονολογηθεί γύρω στα 1700⁸.

Το 1711, στο εικονοστάσιο του Οσίου Ναούμ στην Αχρίδα τοποθετήθηκε η εικόνα των αγίων Ιωάννη Βλαδιμήρου και Μαρίνας⁹, σε αντίστοιχη θέση με αυτήν που κατείχαν στο ίδιο εικονοστάσιο οι άγιοι Κλήμης και Ναούμ¹⁰, γεγονός που αποδεικνύει τη σημαντική θέση του αγίου στην τοπική λατρεία.

Η εικόνα μας, από τη μονή της Παναγίας της Αρδενίτσας, παρουσιάζει τον άγιο στην κεντρική μεγάλη παράσταση, με την επιγραφή *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΒΛΑΔΙΜΗΡΟΣ*, ένθρονο, με βασιλική στολή, τον σταυρό του μάρτυρα και την κομμένη κεφαλή στα χέρια του. Γύρω είναι ζωγραφισμένες δώδεκα σκηνές σε ορθογώνια διάχωρα, εμπνευσμένες από τη ζωή και το μαρτύριό του¹¹ αρχίζον επάνω αριστερά, συνεχίζουν προς τα δεξιά και κάτω και τελειώνουν αριστερά, κάτω από την πρώτη σκηνή. Στην επάνω ζώνη εικονίζονται *Η ΓΕΝΝΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ*, η εκπαίδευση, σε σκηνή με την επιγραφή *ΩΔΕ Η ΜΑΘΗΣΙΣ ΕΙΣ ΤΑ ΑΓΙΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ*, και η στέψη του, με την επιγραφή *ΩΔΕ ΕΚΤΕΨΑΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ*. Οι δύο επόμενες σκηνές σχετίζονται με την ίδρυση ευκτήριου οίκου από τον άγιο στο σημείο του δάσους, όπου συνοδευόμενος από τρεις ακολούθους του είδε έναν αετό με σταυρό στα φτερά του και *ΩΔΕ ΣΤΑΜΑΤΙΣΑΣ Ο ΑΕΤΟΣ ΕΠΕΖΕΥΣΕΝ Ο ΑΓΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΕΠΡΟΣΚΥΝΗΣΕ ΤΟΝ ΤΙΜΙΟΝ ΣΤΑΥΡΟΝ*. Η επόμενη σκηνή απεικονίζει τη νίκη του αγίου εναντίον του βυζαντινού αυτοκράτορα Βασίλειου Β΄ Βουλγαροκτόνου, με την επιγραφή *ΩΔΕ ΠΟΛΕΜΟΝΤΑΣ ΜΕ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΕΑ ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΕΔΙΩΞΕΝ Ο ΑΓΙΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΣΥΝΟΡΑ ΤΟΥ*, και ακολουθεί η σκηνή της δολοφονίας από τον αδελφό της γυναίκας του, η οποία επιγράφεται *ΩΔΕ ΓΥΡΙΖΟΝΤΑΣ ΕΚ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΤΟΝ ΕΚΟΨΕΝ Ο ΓΥΝΑΙΚΑΔΕΛΦΟΣ ΤΟΥ ΜΕ ΤΟ ΙΔΙΟΝ ΤΟΥ ΣΠΑΘΙ*. Οι τρεις σκηνές της κάτω ζώνης, με αρκετά εκτεταμένες φθορές, εικονίζουν την επιστροφή του αγίου με την κομμένη κεφαλή στα χέρια και την κοίμησή του, με την παρου-

σία αρχιερέων, ιερέων, στρατιωτών και λαού, σύμφωνα με το συναξάριο. Οι παραστάσεις συνοδεύονται από τις επιγραφές *ΩΔΕ ΕΠΕΡΗΠΑΤΗΣΕΝ ΑΠΑΝΩ ΕΙΣ ΤΟ ΜΟΥΛΑΡΙ ΒΑΣΤΩΝΤΑΣ ΜΕ ΤΑΣ ΧΕΙΡΑΣ ΤΟΥ ΤΗΝ ΤΙΜΙΑΝ ΚΕΦΑΛΗΝ*, *ΩΔΕ ΤΟ ΜΟΥΛΑΡΙ ΕΓΟΝΑΤΙΣΕΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ* και *Η ΚΟΙΜΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ*. Οι επόμενες δύο σκηνές αναφέρονται στην περιπέτεια του θαυματουργού λειψάνου του, το οποίο εκλάπη από τους Φράγκους και γύρισε με θαυμαστό τρόπο πίσω, ακολουθώντας τον ποταμό Σκουμβίου της περιοχής του Ελβασάν, όπως εξηγεί η επιγραφή *ΩΔΕ ΟΙ ΦΡΑΝΓΓΟΙ ΕΚΛΕΨΑΝ ΤΟΝ ΑΓΙΟΝ ΜΕ ΤΟ ΣΕΝΤΟΥΚΙ ΕΓΥΡΙΣΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ ΟΠΙΣΩ ΠΛΥΜΗΡΗΣΑΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ ΣΚΟΥΜΒΙΟΥ*. Στη συνέχεια οι πιστοί μετέφεραν το ιερό λείψανο με λιτανεία στον ναό της αγίας μονής, στη σκηνή με την επιγραφή *ΩΔΕ ΑΨΑΝΤΕΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΛΕΙΨΑΝΟΝ ΕΚ ΤΟΥ ΠΟΤΑΜΟΥ ΚΑΙ ΕΨΕΣΑΝ ΑΥΤΟ ΕΙΣ ΤΟΝ ΝΑΟΝ*. Η τελευταία σκηνή, που επιγράφεται *ΚΑΡΛΑ ΘΕΩΠΙΑΣ ΚΑΙ ΚΤΗΤΩΡ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ*, εικονίζει τον πανυψηλότερο Κάρλα Θεωπίαν, άνεψιόν του τότε Βασιλέως Γαλλίας¹², με λαμπρά βασιλικά ενδύματα, δίπλα στον ναό του αγίου στο Ελβασάν. Ο Κάρλος Θωπία, σύμφωνα με το συναξάριο, ξανάκτισε τον ερειπωμένο από τον χρόνο ναό του αγίου. Πράγματι, η κτητορική επιγραφή του ναού, με χρονολογία 1382, αναφέρει με έκφραση παραπλήσια μ' αυτή του συναξαρίου ότι *...ό πανυψηλώτατος πρώτος Κάρλας ό Θεωπίας άνεψιός δέ και αίματος ρύγας τής Φραγγίας ... οικόδόμησεν τόν πάνσεπτον ναόν τουτον του αγίου Ιωάννου του Βλαδιμήρου...*¹³. Ο Κάρλος Θωπία υπήρξε κατά τον 14ο αιώνα ηγεμόνας της περιοχής μεταξύ Δυρραχίου, Κρυζα και Τιράνων και δραστηριοποιήθηκε ιδιαίτερα στην ανέγερση κάστρων και εκκλησιών¹⁴.

Στην εικόνα μας τα εικονογραφικά πρότυπα ορισμένων σκηνών, όπως της γέννησης, της κοίμησης ή της εκπαίδευσης του αγίου, συν-



δέονται με αντίστοιχες σκηνές από βίους αγίων, όπως της Θεοτόκου ή του αγίου Νικολάου. Για παράδειγμα, στη σκηνή της γέννησης τα εικονογραφικά στοιχεία προέρχονται από την αντίστοιχη σκηνή της Γέννησης της Θεοτόκου, με λεπτομέρειες που προδίδουν καλά πρότυπα, όπως η κοπέλα, που γνέθει και συγχρόνως κουνάει το λίκνο του παιδιού, καθώς και η κοπέλα με το πέπλο, που σχηματίζει κόμπο στο κεφάλι, στοιχείο που απαντά στην εικονογραφία της σκηνής από τα τέλη του 15ου και τις αρχές του 16ου αιώνα¹⁵. Στις σκηνές, που δεν συνδέονται απευθείας με τον βίο άλλων αγίων, οι συνθέσεις είναι περισσότερο ελεύθερες, με στοιχεία νατουραλιστικά στην απόδοση τοπίων και ζώων, ακόμη και με απεικονίσεις σύγχρονων αμφιέσεων, όπως τα ρούχα των Φράγκων, που κλέβουν το λείψανο του αγίου.

Η κεντρική μορφή του αγίου, με βασιλικό λώρο, κόκκινο μανδύα και στέμμα στο κεφάλι, με τον σταυρό του μάρτυρα στο ένα χέρι και το κομμένο κεφάλι του στο άλλο, έχει στενή σχέση με το χαρακτηριστικό της Isabella Piccini, από την Ακολουθία της Βενετίας, του 1690¹⁶, καθώς και με τη μορφή του ολόσωμου αγίου στην εικόνα του ζωγράφου Αθανασίου από την Κορυτσά¹⁷, σύγχρονου με τον ζωγράφο μας. Η ύπαρξη του δυτικίζοντος θρόνου στην εικόνα από τη μονή της Αρδενίτσας συνδέει επίσης την παράσταση με δυτικά χαρακτηριστικά. Η εικόνα του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου παρουσιάζει στενή τυπολογική και τεχνοτροπική συγγένεια με την εικόνα της αγίας Μαρίας με σκηνές του βίου της, έργο του ίδιου ζωγράφου, από την ομώνυμη μονή της αγίας στην ίδια περιοχή της Αρδενίτσας, η οποία

μεταφέρθηκε στο Εθνικό Μουσείο της Αχρίδας το 1962¹⁸.

Η εικόνα μας δεν φαίνεται να έχει άμεση σχέση με το χαρακτηριστικό του Ζεφάροβιτς, που αναφέραμε παραπάνω, ούτε στην απόδοση της κεντρικής σκηνής με τον ένθρονο άγιο αλλά ούτε και στις επιμέρους σκηνές. Τα λιγοστά κοινά στοιχεία δεν επαρκούν για να αναγάγουμε τα δύο έργα σε κοινό πρότυπο ή να συνδέσουμε την εικόνα του ιεροδιακόνου Κωνσταντίνου με το μεταγενέστερο χαρακτηριστικό του Ζεφάροβιτς, παρότι ο μελετητής του Ζεφάροβιτς D. Davidov υποστηρίζει ότι ο σέρβος ζωγράφος και χαράκτης εμπνεύστηκε τη σύνθεσή του από παλαιότερο πρότυπο, εικόνα ή άλλο χαρακτηριστικό του δημοφιλούς αγίου της περιοχής¹⁹.

Κάτω από τον θρόνο του αγίου, στην κεντρική σκηνή, δίστιχη επιγραφή με χρυσά κεφαλαία καλλιγραφημένα γράμματα σε πράσινο έδαφος, δυστυχώς σε αρκετά σημεία αδιάγνωστη λόγω φθορών:

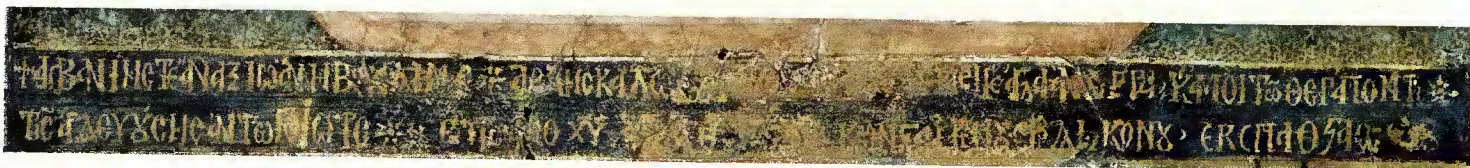
+ΑΛΒΑΝΙΗΣ ΤΕ ΑΝΑΞ ΙΩΑΝΝΗ ΒΛΑΔΙΜΗΡΕ + Α.Η.Κ. ΚΑΛΩΝ [20] C I Γ Γ Ε Α Γ Λ . ΑΝ . ΡΑ ΚΑΜΟΙ ΤΩ ΘΕΡΑΠΟΝΤΗ+ / ΤΗΣ ΑΡΔΕΥΟΥΣΗΣ ΑΝΤΩΝΙΩ ΤΕ + ΕΤΟΣ ΑΠΟ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ [ΑΨΛ]Θ [ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ] ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΕΚ ΣΠΑΘΕΙΑΣ

Στην επιγραφή απευθύνεται επίκληση στον άγιο Ιωάννη Βλαδιμήρο, τον αποκαλούμενο άνακτα της Αλβανίας, υπέρ του θεράποντος της μονής, πιθανότατα του ίδιου του ζωγράφου, που ήταν ιεροδιάκονος, και υπέρ ενός Αντωνίου. Ακολουθεί η χρονολογία από Χριστού γεννήσεως [ΑΨΛ]Θ, από την οποία διακρίνονται σήμερα μόνον ίχνη ενός Λ και το τελευταίο γράμμα Θ, και την αποκαθιστούμε σε 1739²⁰.

Η λόγια ονομασία *Ἀρδεύουσα* αναφέρεται στη μονή της Παναγίας της Αρδενίτσας. Η μονή συναντάται σε κείμενα και επιγραφές και με τις δύο ονομασίες. Για παράδειγμα, ως *Παναγία Ἀρδενίτσα* αναφέρεται σε επιγραφές των μέσων του 18ου αιώνα²¹ και ως *Ἀρδεύουσα* σε επιγραφή το 1776²² και πολύ αργότερα το 1818²³. Η επιγραφή της εικόνας τελειώνει με την υπογραφή του ζωγράφου Κωνσταντίνου, ιεροδιακόνου από τη Σπαθεία²⁴ (Shpati), περιοχή της κεντρικής Αλβανίας, στην οποία ανήκει και το Ελβασάν, τόπος λατρείας του αγίου Βλαδιμήρου.

Αν η δυσανάγνωστη τώρα χρονολογία της εικόνας είναι πράγματι 1739, τότε πρόκειται για το πρώτο γνωστό έργο του ζωγράφου. Από την ίδια μονή προέρχονται και οι εικόνες του εικονοστασίου, που ζωγράφησε στα 1744. Στην εικόνα του Χριστού *ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΩΝ ΧΑΛΚΕΩΝ ΤΗΣ ΜΟΣΧΟΠΟΛΕΟΣ* υπέγραψε πάλι *ΧΕΙΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ ΕΚ ΣΠΑΘΕΙΑΣ*²⁵. Ο ίδιος ζωγράφος, το 1748, υπέγραψε μια άλλη εικόνα του Χριστού στη μονή των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι²⁶ και το 1754/5 εργάστηκε για τις εικόνες και τις τοιχογραφίες της μονής της Αγίας Μαρίας στη Λένγκα (Μόκρα)²⁷. Το 1767 χρονολογούνται τα τελευταία γνωστά μας έργα του, φορητές εικόνες στους ναούς του Αγίου Πέτρου στην Καβάγια και του Αγίου Προκοπίου στο Verdove²⁸. Αρκετά από τα έργα του βρίσκονται σήμερα στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς²⁹.

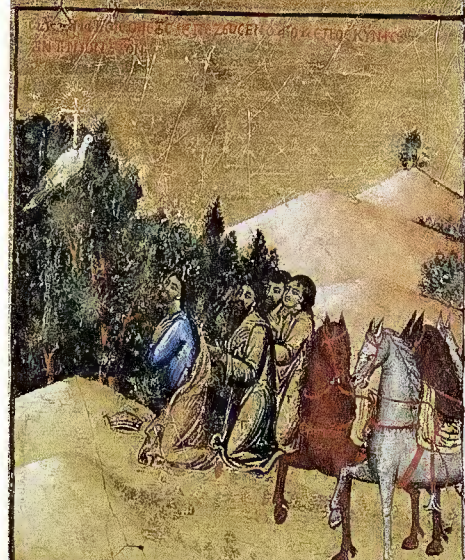
Πρόκειται για έναν εγγράμματο ζωγράφο, όπως φαίνεται από τον γραφικό του χαρακτήρα και τα κείμενα των επιγραφών του, με κύρος και αναγνώριση στο περιβάλλον της



Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Παρότι η τέχνη του δεν προδίδει ξεχωριστές ικανότητες και τα πρόσωπα στις εικόνες του παρουσιάζουν κάποια δυσμορφία, φαίνεται ότι υπήρξε ικανός στη σύνθεση πολυπρόσωπων παραστάσεων, όπως αυτή της εικόνας μας, της αγίας Μαρίας με σκηνές του βίου της ή του Ακαθίστου Ύμνου³⁰. Η εικόνα του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου με σκηνές από τον βίο του αποτελεί ένα από τα καλύτερα δείγματα του έργου του Κωνσταντίνου εκ Σπαθείας, αποδεικνύοντας την ικανότητά του στη δημιουργική αναπαραγωγή καλών προτύπων.

Αδημοσίευτη

1. Petit 1926, 121-123.
2. Βλ. Grozdanov 1990, Grozdanov 1983.
3. Βλ. Peyfuss 1996, 122-124.
4. Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του αγίου και για τις παραστάσεις του σε φορητές εικόνες και τοιχογραφίες βλ. Grozdanov 1983, 211-249. Βλ. επίσης την πρόσφατη δημοσίευση Popovska-Korobar 2005, 87-91, όπου και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης αρ. κατ. 57. Ας σημειωθεί και η πληροφορία για την απεικόνιση του αγίου σε τοιχογραφίες του ζωγράφου του 16ου αιώνα Ονουφρίου (Peyfuss 1996, 125, εικ. 13).
5. Βλ. Παπαστράτου 1986, 242, εικ. 1, 2.
6. Davidov 1999, πίν. σελ. 101.
7. Παπαστράτου 1986, 241-249. Βλ. και Davidov 1999, 21-32.
8. Ostrogorsky 1970, 159-169.
9. Grozdanov 1990, εικ. 74.
10. Grozdanov 1990, 218-219.
11. Για το συναξάριο του αγίου βλ. Δουκάκης 1963, 22 Μαΐου και Melovski 1996, 172-174.
12. Δουκάκης 1963, 215.
13. Pora 1998, αρ. 2. Η επιγραφή, μετά την καταστροφή του ναού, βρίσκεται στο Ιστορικό Μουσείο του Kombejar.
14. *Albanien* 1988, 463, αρ. 383. Βλ. και Pollo και Puto, 80-100.
15. Βλ. Βοκοτόπουλος 1990, 102.
16. Παπαστράτου 1986, 242, εικ. 2.
17. Βλ. αρ. κατ. 57. Grozdanov 1983, 213.
18. Popova 1998, 33-39.
19. Davidov 1999, 44-45, 59.
20. Η αποκατάσταση συμφωνεί με την ανάγνωση του Th. Pora (Pora 1998, αρ. 114) αλλά όχι με την παλαιότερη χρονολόγηση του Grozdanov 1983, 215, που χρονολογεί στα 1731.
21. Pora 1998, αρ. 121, 122.



22. του ηγουμένου *Ἄρδευούσης* (Pora 1998, αρ. 138).
 23. Pora 1998, αρ. 48.
 24. Παρότι ο ζωγράφος σε όλες τις γνωστές επιγραφές έργων του υπογράφει *ἐκ Σπαθείας* (βλ. Pora 1998, αρ. 32, 34, 37, 120, 135, 349), στην ξένη βιβλιογραφία αποκαλείται Spatharaku (βλ. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 54-59 και Caca 2002).
 25. Pora 1998, αρ. 120. Για τις υπόλοιπες εικόνες βλ. Popovska-Korobar 2005, 90.
 26. Pora 1998, αρ. 349.
 27. Popovska-Korobar 2005, 87-91.
 28. Popovska-Korobar 2005, 87-91.
 29. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 29, 30. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 54-59. βλ. και Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 136 (Κωνσταντίνος 17).
 30. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 57. Popova 1998, 33-39.

48. Άγιοι Πάντες

117 x 50 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5791

Προέλευση: Μονή Αγίων Πέτρου και Παύλου, Βυθκούκι, περιοχή Κορυτσάς

Χρονολογία: 1762

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος από την Κορυτσά (αποδ.)

Το θέμα των αγίων Πάντων έχει αποσπασθεί από τη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας και απεικονίζει τη Δέηση, τους χορούς των δικαίων και τον Παράδεισο.

Στο επάνω μέρος της εικόνας, παριστάνονται η Αγία Τριάδα με τον Ιωάννη Πρόδρομο και τη Θεοτόκο σε Δέηση και ο χορός των αγγέλων. Έξω από τον δίσκο με την απεικόνιση της Αγίας Τριάδας, δηλαδή με τον Παλαιό των Ημερών και τον Χριστό, καθισμένους σε

σύννεφα, ανάμεσα σε χερουβεΐμ, με τα πόδια επάνω σε τροχούς, και το άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεράς, εικονίζονται στις τέσσερις γωνίες τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Στις επόμενες τρεις ζώνες παριστάνονται συνωστισμένοι οι πρωτόπλαστοι, οι απόστολοι, ιεράρχες, μάρτυρες και άλλοι άγιοι. Στην τελευταία ζώνη, ο Παράδεισος με χαμηλούς λόφους, δέντρα και λουλούδια, με τις τρεις γεροντικές μορφές των προπατόρων και τον καλό ληστή. Ο Ισαάκ κρατάει μπροστά του ύφασμα από όπου προβάλλουν οι ψυχές των δικαίων ψυχές επίσης διακρίνονται και *ἐν κόλποις* Αβραάμ και Ιακώβ.

Σύμφωνα με την επιγραφή, γραμμένη με λευκά γράμματα στον μαύρο κάμπο της κάτω ζώνης, + ΔΕΗCΙC ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΑΝΑΤΑΡΙΔΩΝ ΟΠΑΡΛΗΔΕC, ΤΖΕΒΡΕΝΜΠΑΣΙΔΩΝ, ΜΑΡΤΥΡΙ / ΚΟCΤΑC ΝΙΚΟC ΜΠΗΤΡΙ ΘΑΝΑCΙ ΝΤΕΝΤΕC ΓΓΙΟΚΑC ΚΟCΤΑC ΕΤΟΥC 1762 ΑΥΓΟΥCΤΟΥ 27, την εικόνα αφιέρωσαν στον ναό μέλη επαγγελματικών ομάδων από την περιοχή του Οπάρ της Αλβανίας. Οι οικονομικές προσφορές των απανταχού χριστιανών και οι αφιερώσεις εικόνων ήταν συνηθισμένη πρακτική της εποχής. Αφιερώματα έκαναν οικογένειες, αλλά και επαγγελματικές ομάδες, όπως εδώ οι κατασκευαστές κανατιών από την περιοχή του Οπάρ' και οι τζεβρενμπάσηδες, οι οποίοι, παρότι δεν συναντώνται στη γνωστή μας βι-



1. Ο Παράδεισος, λεπτομέρεια τοιχογραφίας στο προστώο του καθολικού της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι.

2. Το καθολικό της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι.



βλιογραφία για τις συντεχνίες², υποθέτουμε ότι ήταν κατασκευαστές ή πωλητές τζεβρέδων, που χρησίμευαν για καλύμματα κεφαλής. Σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής³, τα μέλη της συντεχνίας αναφέρονται ονομαστικά στην εικόνα που αφιερώνουν: Μαρτύρης, Νίκος, Μπήτρι, Θανάσης, Ντέντες, Γκιόκας, Κώστας⁴. Ακολουθεί η χρονολογία 27 Αυγούστου του έτους 1762.



Είναι πιθανό, οι κάτοικοι του Οπάρ και αφιερωτές της εικόνας να είχαν κατά νου τη διακόσμηση του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Καραμπιονόζι στο Οπάρ, που, σύμφωνα με μαρτυρία, είχε γίνει από τους κορυτσαίους ζωγράφους⁵. Σε κάθε περίπτωση, η μονή των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι, στην περιοχή της Κορυτσάς, από όπου και προέρχεται η εικόνα μας, ήταν *σεπτή και περιβόητη* και δεχόταν αφιερώματα πιστών από την ευρύτερη περιοχή, όπως συνέβη με τη συγκεκριμένη εικόνα – αφιέρωμα συντεχνιών του Οπάρ. Η μονή, όπως μας πληροφορεί ο σχετικός κώδικας, είχε κτισθεί, ανακαινισθεί και διακοσμηθεί με τοιχογραφίες και φορητές εικόνες με χρήματα πιστών, που συνέλεξε ο ηγούμενος Ταράσιος κατά τη διάρκεια ταξιδιού του στη Ματζαρία (Ουγγαρία) και με συνδρομές μοσχοπολιτών εμπόρων από τη Λεχία (Πολωνία)⁶. Το 1761, *έκτίσθη και έσκαλίσθη ό τέμπλος όλος με τὰ έξοδα τῶν μοσχοπολιτῶν όπου πραγματεύονται εἰς τὴν Λεχίαν τῶν οποίων ἡ ποσότης εἶναι ἑξιακόσια γρόσια*⁷. Έναν χρόνο μετά, παραγγέλθηκε από τους Οπαρλήδες και η εικόνα των αγίων Πάντων, ίσως μαζί με άλλες δύο εικόνες, τη Σύναξη των Αρχαγγέλων, με χρονολογία 1762, και την ένθρονη Παναγία⁸, ίδιων διαστάσεων με την εικόνα των αγίων Πάντων που εξετάζουμε. Οι ζωγράφοι από την Κορυτσά, έναν χρόνο μετά, στα 1763, ανέλαβαν και τη διακόσμηση του ναού με τοιχογραφίες⁹.

Η τέχνη των κορυτσαίων ζωγράφων αναγνωρίζεται αμέσως στην ισορροπημένη και σωστά δομημένη σύνθεση, στην προσεγμένη εκτέλεση, στα ζωηρά χρώματα, στη διακόσμηση και στον πλούτο των ενδυμάτων. Ιδιαίτερα ο χορός των αγίων είναι αντιπροσωπευτικός των επιλογών του ικανού ζωγράφου Κωνσταντίνου¹⁰ σε επίπεδο ζωγραφικών προτύπων και είναι επίσης ενδεικτικός των τεχνικών του

δυνατοτήτων, όπως φαίνονται στην ωραία δουλεμένη πανοπλία του αγίου Γεωργίου, αλλά και στην πλούσια και αρμονική επεξεργασία της διακόσμησης των βασιλικών ενδυμάτων των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Όλα τα χαρακτηριστικά της εικόνας, καθώς και η επιλογή ενός συντηρητικού εικονογραφικού προτύπου μάς οδηγούν στο να την αποδώσουμε στον μεγαλύτερο αδελφό από τους κορυτσαίους ζωγράφους, τον Κωνσταντίνο. Ο ζωγράφος χρησιμοποίησε τμήματα της ίδιας παράστασης σε μεταγενέστερα έργα του, σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, όπως στην τοιχογραφία της τελευταίας ζώνης της λιτής του καθολικού της μονής Φιλοθέου, του 1765, όπου παριστάνεται η Μέλλουσα Κρίση¹¹. Επίσης, στην παράσταση της Αγίας Τριάδας μέσα σε δίσκο σε τοιχογραφία του εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου, στα 1783¹², καθώς και στην εικόνα αρ. κατ. 52. Η παράσταση της Αγίας Τριάδας, αλλά και αυτή του Παραδείσου συναντώνται συχνά σε χαρακτηριστικά έργα της εποχής, που προφανώς χρησιμοποίησε ο ζωγράφος ως πρότυπα¹³.

Η εικόνα αποτελεί ένα δείγμα της καλής τέχνης των ζωγράφων από την Κορυτσά, αλλά και του τρόπου που εργάζονταν, ανταποκρινόμενοι σε παραγγελίες πιστών. Αποτελεί ακόμη μία πολύτιμη ιστορική μαρτυρία σχετικά με τις συντεχνίες της περιοχής του Οπάρ και τα μέλη τους στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα. Συγχρόνως, προσθέτει έναν κρίκο στην αλυσίδα των μαρτυριών που έχουμε για τον τρόπο που κτίσθηκε και διακοσμήθηκε με δωρεές και παραγγελίες των *εὐημερούνητων συναφιῶν τῶν ὀρθόδοξων ἐμπόρων* μία σημαντική μονή, η μονή των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι, προσκύνημα για τους κατοίκους της περιοχής της Κορυτσάς.



АВРАМ

САС

ИОНА

ИЖОБ

† ДЕНСІСЪ ДЪЛЪ ЛОНЪ ОУЪ КИЯ ТІ ДОН ОПАЛН ДЕС,
 КОЧАС. НИКОС. МПТІ. ОИНАСІ

ТЪ БРЕН ЧІАСІ ДОН. МАТУРІ.
 НІЕ ПЕС. ПІОКАС. КОЧАС. 1762, 1873.
 27

Αδημοσίευτη

1. Τοιχογραφία αρ. 17, ναός Αγίου Νικολάου στο Οπάρ (Ducellier 1965, 202, Pora 1966, 780. Βλ. Τσιγάρας 2003).
2. Για τις συντεχνίες βλ. Αρναούτογλου 2002, όπου και όλη η προηγούμενη βιβλιογραφία.
3. Βλ. Μπινόβας 1998, 197-220. Σε εικόνα των αγίων Πάντων, αφιέρωμα του ρουφετίου των βαενάδων, παραθέτονται δώδεκα βαφτιστικά ονόματα και η χρονολογία 1821 (Μπινόβας 1998, ό.π., 208-9).
4. Για βαφτιστικά ονόματα σε επιγραφές βλ. Γιακουμής 2000.
5. Pora 1959.
6. Βαφείδης 1900.
7. Τσιγάρας 2003, 43.
8. Βλ. Drishti 2003, αρ. 38, 39.
9. Τσιγάρας 2003.
10. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 49.
11. Βλ. Τσιγάρας 2003, εικ. 248.
12. Τσιγάρας 2003, εικ. 245.
13. Τόσο ο τύπος της Αγίας Τριάδας, όσο και του Παραδείσου εντοπίζονται σε χαρακτηριστικά. Για την Αγία Τριάδα βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 168 και για τον Παράδεισο η ίδια, αρ. 61-66 και σελ. 104-108.



49. Γέννηση του Χριστού

54 x 44 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5335

Προέλευση: Μητροπολιτικός ναός Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1770

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος από την Κορυτσά

Τρεις εικόνες της έκθεσης (αρ. κατ. 49, 50, 51) προέρχονται από το Δωδεκάορτο, που κοσμούσε τον μητροπολιτικό ναό της Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς. Ο ναός ήταν αφιερωμένος στον άγιο Χαράλαμπο, προστάτη των πιστών από την πανούκλα, στη Ζωοδόχο Πηγή και στον άγιο Βησσαρίωνα. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος από την Κορυτσά με τους συνεργάτες του φαίνεται ότι, εκτός από τις εικόνες του Δωδεκαόρτου, είχε αναλάβει και την τοιχογράφηση της εκκλησίας, σύμφωνα με τη χαμένη σήμερα κτητορική επιγραφή¹. Από το Δωδεκάορτο, εκτός από τη Γέννηση, στον κατάλογο περιλαμβάνονται οι εικόνες του Μυστικού Δείπνου και της Πεντηκοστής. Οι υπόλοιπες εικόνες, σήμερα όλες στο

Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης Κορυτσάς, έργα του Κωνσταντίνου, είναι η Κυριακή του Παραλύτου, με χρονολογία 1771, η Σταύρωση, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος, η Ανάληψη, η Κοίμηση της Θεοτόκου και η Εισόδου Κάθοδος, όλες ίδιων διαστάσεων και χρονολογημένες στα 1770². Το σύνολο συμπλήρωνε η Γέννηση της Θεοτόκου με υπογραφή ΧΕΙΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, με τις ίδιες διαστάσεις και χρονολογία επίσης 1770³.

Ο Κωνσταντίνος υπήρξε επικεφαλής ενός παραγωγικότερου οικογενειακού εργαστηρίου ζωγραφικής, που έδρασε κυρίως στις περιοχές της Αλβανίας, της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας και του Αγίου Όρους⁴ από το 1736 έως τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος συνεργάστηκε αρχικά με τον αδελφό του Αθανάσιο⁵ και στη συνέχεια ακολούθησαν το επάγγελμα ο γιος του Κωνσταντίνου Τέρπος⁶ και οι δύο γιοι του Αθανασίου, ο λογιώτατος Ναούμ (1780, 1783)⁷ και ο ιερέας Ευθύμιος (1792-1819)⁸. Η επαγγελματική ιδιότητα των μελών αυτής της οικογένειας των ἀρί-

Ο ναός της Ζωοδόχου Πηγής, βόρεια πλευρά. Σε τμήμα του ναού στεγάζεται το Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της Κορυτσάς.





στων, λογιωτάτων και ὀρθοδόξων ζωγράφων, ὅπως αναφέρονται στα ἔγγραφα και στις προσεγμένες και καλλιγραφημένες ελληνικές επιγραφές των ἔργων τους, ἔγινε ἐπώνυμο, το οποίο φέρουν ἕως σήμερα οι ἀπόγονοί τους στην Κορυτσά⁹. Ο Κωνσταντῖνος μαζί με τον ἀδελφό του Ἀθανάσιο, ἀπὸ το 1736 ἕως το 1783, τοιχογράφησαν δεκαπέντε περίπου μνημεία, κυρίως στην Κορυτσά, τη Μοσχόπολη, το Βυθκούκι και το Ἅγιον Ὄρος, υπογράφοντας συνήθως *διὰ χειρῶν αὐταδῆλων Κωνσταντῖνου καὶ Ἀθανασίου ἐκ πόλεως Κοριτζᾶς*, ὅπως στο καθολικό της μονῆς Φιλοθέου στο Ἅγιον Ὄρος, το 1765¹⁰. Επιβεβαίωση της ἀναγνώρισης της τέχνης τους και της φήμης, που εἶχαν ἀποκτήσει, ἀποτελεῖ ἡ πρόσκληση, το 1782, να



ἀναλάβουν την τοιχογράφηση του καθολικού και δύο παρεκκλησιῶν της μονῆς Ξηροποτάμου του Ἁγίου Ὄρους, ὡς *διδάσκαλοι τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, με βάση το εικονογραφικό πρόγραμμα του λόγιου Καισαρίου Δαπόντε και με μεγάλη ἀμοιβή, που ἔφθανε τα 8000 γρόσια¹¹. Ο Κωνσταντῖνος παράλληλα υπέγραψε και ἀρκετά μεγάλο ἀριθμὸ φορητῶν εἰκόνων, ἀπὸ το 1737 ἕως το 1785, ὡς *Κωνσταντῖνος ἄρβανίτης*, ὅπως το 1742 σε εἰκόνες της σκῆτης του Ἁγίου Δημητρίου της μονῆς Βατοπεδίου, ἀλλὰ και *διὰ χειρὸς Κωνσταντῖνου ἄρβανίτου ἐκ πόλεως Κορυτσᾶς*, ὅπως στα 1768 στο τέμπλο της μονῆς Δοχειαρίου του Ἁγίου Ὄρους¹². Σ' αὐτές τις εἰκόνες, που συνήθως διακοσμοῦσαν τα τέμπλα ναῶν, υπογεγραμμένες και ἀποδιδόμενες¹³, διακρίνονται οι ἴδιοι φυσιογνωμικοί τύποι, δουλεμένοι με ἐπιμέλεια, ἀλλὰ και κάποια ἀδεξιότητα στην ἀπόδοση των κατὰ κρῶταφο μορφῶν, καθὼς και τα αυστηρά και κλασικά κτίρια στην ἀπόδοση του χώρου.

Η εἰκόνα της Γέννησης ἀποτελεῖ μια ωραία και ἰσορροπημένη σύνθεση, που ἀναπτύσσεται γύρω ἀπὸ το φωτισμένο ἀπὸ το ἀστέρι κεντρικό σπήλαιο. Ο Ἰωσήφ και ἡ Μαρία, γονατισμένοι, προσκυνοῦν το νεογέννητο, ἐνῶ τα ζῶα το ζεσταίνονται στη φάτνη. Στα διάφορα ἐπίπεδα γύρω, διαδραματίζονται τα διαδοχικά γεγονότα της Γέννησης, συμμετρικά τοποθετημένα. Στο ἐπάνω τμήμα της εἰκόνας, ἀριστερά, πετοῦν ἄγγελοι κρατώντας ἀνοιχτά εἰλητάρια με το *ΔΟΞΑ ΕΝ ΥΨΙΣΤΟΙΣ ΘΕΩ ΚΑΙ ΕΠΙ ΓΗΣ ΕΙΡΗΝΗ ΕΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΕΥΔΟΚΙΑ*, ἐνῶ δεξιά ἕνας ἄγγελος σκύβει για να ἀναγγεῖλει σε νεαρό βοσκὸ το γεγονός της Γέννησης του Κυρίου. Στο μεσαῖο τμήμα ἀριστερά, εἰκονίζονται οι τρεῖς ἔφιπποι Μάγοι με βασιλικές στολές, κοιτάζοντας το ἀστέρι και συζητῶντας. Στο κάτω μέρος της εἰκόνας, οι βοσκοί, ο ἕνας σκεπασμένος με την κάπα, ο ἄλλος με την τσάντα κρεμασμένη στον ὦμο, το κοπάδι με τα πρόβατα

γύρω ἀπὸ το δέντρο, ο σκύλος και τα κατσίκια, που κορφολογοῦν ἕνα δεντράκι, φανερώνουν την ἀγάπη των ζωγράφων για τις γραφικές ἀλλά και τις ἐνδυματολογικές λεπτομέρειες της ἐποχῆς τους. Στο ἀριστερὸ ἄκρο της εἰκόνας, προφανῶς μετὰ την ολοκλήρωση της παράστασης της Γέννησης, προστέθηκε ο ἅγιος Στέφανος (27 Δεκεμβρίου), στη θέση ὅπου ἀρχικὰ βοσκὸς ἐπαιζε τη φλογέρα του, ἡ οποία και διακρίνεται δίπλα στο καθισμένο σκυλί.

Σ' αὐτὴν την εἰκόνα του 1770, ο ζωγράφος ἐπιναλαμβάνει τον ἴδιο εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε στη διακόσμηση τεσσάρων μνημείων του Ἁγίου Ὄρους με μικρές παραλλαγές: το 1752 στη μονὴ Φιλοθέου, το 1757 στο κυριακό της σκῆτης της Ἁγίας Ἄνας, στο κυριακό της σκῆτης της μονῆς Ξενοφώντος το 1766, καθὼς και στο τελευταῖο του ἔργο στη μονὴ Ξηροποτάμου το 1783¹⁴.

Το κεντρικό θέμα της παράστασης, οι γονατισμένοι Παναγία και Ἰωσήφ μέσα στο σπήλαιο¹⁵, ἀνάγεται σε δυτικό πρότυπο, το οποίο μέσω των χαρακτηριστικῶν κυκλοφόρησε και χρησιμοποιήθηκε ευρέως στην ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ των Βαλκανίων, ἰδίως τον 18ο ἀλλὰ και τον 19ο αἰῶνα. Ἐτσι, συναντάται σε μια σειρά ἔργων, ὅπως, για παράδειγμα, σε χαρακτηριστικό του Ζεφάροβιτς στα 1751¹⁶, σε χαρακτηριστικό του 1761¹⁷, του 1817 χαραγμένο στο Ἅγιον Ὄρος, ὅπου και ο πλησιέστερος εικονογραφικὸς τύπος¹⁸, σε χαρακτηριστικό των μέσων του 19ου αἰῶνα¹⁹, ἀλλὰ και σε ἔργα του λέσβιου χαρακτῆ Κωνσταντῖνου Καλδῆ του 1867²⁰ και του 1868²¹, ο οποίος ἔχει διαπιστωθεῖ ὅτι ἀντιγράφει προγενέστερα πρότυπα²².

Τον ἴδιο εικονογραφικό τύπο της Γέννησης, με τον Ἰωσήφ και τη Μαρία γονατισμένους μέσα στο σπήλαιο, παρακολουθοῦμε και σε φορητές εἰκόνες του 18ου και των ἀρχῶν του 19ου αἰῶνα στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας²³.

Η εἰκόνα, που στο κάτω μέρος ἔχει την ἐπι-

γραφή ΕΤΟΥΣ 1770 ΧΕΙΡ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ, απαρτίζει ένα άρτια δομημένο, αλλά και ευφρόσυνο σύνολο, δείγμα της καλής τέχνης του ζωγράφου Κωνσταντίνου από την Κορυτσά.

Αδημοσίευτη

1. Τσιγάρας 2003, 50-51.
2. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 61, 63-68.
3. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 31.
4. Ειδικά για τη δράση τους στο Άγιον Όρος βλ. Τσιγάρας 2003.
5. Βλ. αρ. κατ. 59.
6. Βλ. αρ. κατ. 60.
7. Βλ. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 225-226, όπου και βιβλιογραφία. Τσιγάρας 2003, 304, 306.
8. Βλ. Χατζηδάκης 1987, 286. Τσιγάρας 2003, 306. Βλ. και Caca 2002, 206. Driшти 2003, αρ. 44.
9. Όπως η Αντιγόνη Παντελή Ζωγράφου, βλ. Τσιγάρας 2003, 305, σημ. 29.
10. Millet - Pargoire - Petit 1904, 96-97. Για τη δράση των ζωγράφων βλ. Χατζηδάκης 1987, 157-158. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 135-136. Caca 2002. Τσιγάρας 2003. Δρακοπούλου 2003. Kirchainer 2003-2004. Παρχαρίδου - Τσιγάρας - Κομματάς 2005. Popovska-Korobar 2005, 73-85.
11. Πολυβίου 1999, 107-108. Τσιγάρας 2003, 45-50.
12. Βλ. Χατζηδάκης 1987, 178-179.
13. Βλ. Mihajlovski 1993. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 135-136. Gergova 1999. Τσιγάρας 2003, 56. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 61-68.
14. Βλ. Τσιγάρας 2003, 90-91 εικ. 36, 37.
15. Βλ. εικόνα της Γέννησης στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας, του 1638 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998, αρ. 70).
16. Davídon 1978, εικ. 64.
17. Davídon 1978, εικ. 351.
18. Davídon 2004, 204.
19. Τομον 1978, εικ. 61 (Anastase Karastoyanov χαράκτης).
20. Παπαστράτου 1986, αρ. 18.
21. Παπαστράτου 1986, αρ. 499.
22. Παπαστράτου 1986, 49.
23. Popovska-Korobar 2005, 152.



50. Μυστικός Δείπνος

55 x 43 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5335

Προέλευση: Μητροπολιτικός ναός Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1770

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος από την Κορυτσά (αποδ.)

Ο Μυστικός Δείπνος ανήκει στο σύνολο των εικόνων Δωδεκαόρτου που κοσμούσε τον μητροπολιτικό ναό Ζωοδόχου Πηγής της Κορυτσάς. Το κεντρικό πρόσωπο, ο Χριστός, κάθεται γαλήνιος στο κέντρο του τραπέζιου και γύρω του οι δώδεκα μαθητές, καθισμένοι σε χαμηλούς πάγκους, φαίνεται να συζητούν ζωηρά.

Το μεγάλο ελλειψοειδές τραπέζι, που κυριαρχεί στη σύνθεση, κατάφορτο από σκεύη, εδέσματα, φρούτα και λαχανικά, χαρακτηρίζει την ίδια παράσταση των ζωγράφων στις μονές Φιλοθέου και Ξηροποτάμου, στον ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι, καθώς και στη σκήπη της μονής Ξενοφώντος¹. Στο βάθος η στοά με τις τρεις αψίδες, καθώς και η μορφή του νεαρού υπηρέτη, που προβάλλει από την πόρτα, φανερώνουν τις αναζητήσεις του ζωγράφου για παλαιότερα εκλεκτά πρότυπα. Οι δύο μεγάλες κανδήλες, που φωτίζουν τον χώρο, η διακόσμηση των πάγκων, καθώς και το μεγάλης κλίμακας σταμνί, σκεπασμένο με

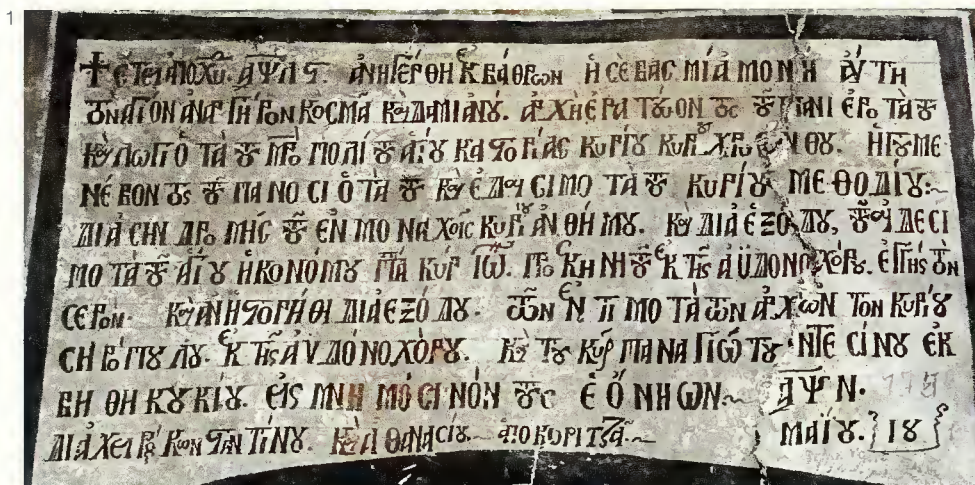
ύφασμα, παραπέμπουν σε στοιχεία της σύγχρονης καθημερινότητας.

Η ισορροπημένη παράσταση αναδεικνύει έναν έμπειρο τόσο στη σύνθεση, όσο και στην εκτέλεση ζωγράφου, παρότι διακρίνεται κάποια ανισότητα στα πλασίματα των προσώπων, μερικά από τα οποία είναι περισσότερο επιμελημένα, καθώς και στις πτυχολογίες, σε μερικές μορφές αποστόλων περισσότερο δουλεμένες και σε άλλες συνοπτικότερες. Παρότι στο κάτω μέρος της εικόνας, εκεί όπου διακρίνεται η λέξη *ΕΤΟΣ*, ρωγμή έχει καταστρέψει τη χρονολογία, μπορούμε να χρονολογήσουμε με ακρίβεια την εικόνα στα 1770 και να την αποδώσουμε στο χέρι του Κωνσταντίνου, εφόσον τεχνοτροπικά συνδέεται άμεσα με την τέχνη του, αλλά και, λόγω διαστάσεων, ανήκει στο ίδιο σύνολο εικόνων Δωδεκαόρτου με την υπογεγραμμένη και χρονολογημένη εικόνα της Γέννησης².

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Τσιγάρας 2003, 136-137.

2. Βλ. αρ. κατ. 49.



1. Κτητορική επιγραφή με την υπογραφή των ζωγράφων στον κοιμητηριακό ναό των Αγίων Αναργύρων στο Βυθκούκι.

2. Ο Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία στο καθολικό της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι.

ΔΕΙΓΜΟΣ ΟΜΥΤΙΚΩΝ.



51. Πεντηκοστή

54,4 × 44,3 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 5331

Προέλευση: Μητροπολιτικός ναός της Ζωοδόχου

Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1770

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος από την Κορυτσά (αποδ.)

Η φώτιση των αποστόλων από το άγιο Πνεύμα, που τους είχε αναγγελθεί στην Ανάληψη, συνέβη στα Ιεροσόλυμα, στο σπίτι όπου είχαν συγκεντρωθεί για να προσευχηθούν. Ενδιαφέρον στην εικόνα της Πεντηκοστής, η οποία ακολουθεί εικονογραφικά τον καθιερωμένο τύπο με τους μαθητές σε ημικυκλική διάταξη,

παρουσιάζει η τονισμένη παρουσία της Θεοτόκου ανάμεσα στους αποστόλους, κάτι που δεν αναφέρεται σαφώς στην Καινή Διαθήκη. Στη ζωγραφική μετά το Βυζάντιο, η παρουσία της Θεοτόκου πιθανότατα συνδέεται με δυτικά πρότυπα, καθόσον στη δυτική θεολογία συμβολίζει την Εκκλησία και έτσι εντάσσεται στην παράσταση της Πεντηκοστής.

Στον ουρανό εμφανίζεται ημικυκλική φωτεινή νεφέλη με το άγιο Πνεύμα, από την οποία κατεβαίνουν πύρινες γλώσσες στις κεφαλές των μαθητών και της Θεοτόκου. Κάτω από το σύνθηρο, προβάλλει στο σκοτεινό κενό ο Κόσμος, προσωποποιημένος σε γέροντα βασιλιά βασιλῶν ἔμπροσθέν του μανθίλι με τὰ δύο χέρια, καὶ μέσα στὸ μανθίλι δώδεκα χαρτῖα τυλιγμένα, σύμφωνα με την Ερμηνεία¹, συμβολικά του κηρύγματος των μαθητών προς πάντα τα έθνη.

Ο ίδιος ακριβώς εικονογραφικός τύπος, που ανάγεται σε κρητικά πρότυπα, συναντάται και σε τοιχογραφικά έργα των ζωγράφων από την Κορυτσά, στις τοιχογραφίες της σκήτης της Αγίας Άννας, το 1757, της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι, το 1764, και της μονής Ξενοφώντος, το 1766².

Η εικόνα χρονολογείται σύμφωνα με την επιγραφή ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ 1770 ΜΑΙΟΥ 12 και αποδίδεται στον ζωγράφο Κωνσταντίνο, που φιλοτέχνησε και τις υπόλοιπες εικόνες του ίδιου Δωδεκαόρτου³.

Αδημοσίευτη

1. Διονύσιος εκ Φουρνά, 113.

2. Τσιγάρας 2003, 101, εικ. 53.

3. Βλ. αρ. κατ. 49.



Η Πεντηκοστή, τοιχογραφία στο καθολικό της μονής των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Βυθκούκι.



52. Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον με σκηνές και αγίους

62 x 42 εκ.

Αρ. ευρ. ΚΟ 1984

Προέλευση: Μητροπολιτικός ναός Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1773

Ζωγράφος: Κωνσταντίνος από την Κορυτσά (ι)

Η σύνθεση της εικόνας, με ένα κεντρικό θέμα πλαισιωμένο από δώδεκα παραστάσεις, κατανεμημένες σε πέντε ζώνες, θυμίζει τα χαρακτηριστικά που κυκλοφορούσαν ευρύτατα τον 18ο και τον 19ο αιώνα¹.

Στο κέντρο η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα, με βασιλική στολή, στέμμα και σκήπτρο, κρατάει σχηματικά αποδοσμένα ρόδα στο δεξιό χέρι και με το αριστερό συγκρατεί τον μικρό Χριστό που, ενδεδυμένος επίσης με βασιλική στολή και στέμμα, κρατάει το σκήπτρο και τη σφαίρα του κόσμου. Η παράσταση της εστεμμένης και με βασιλική στολή Παναγίας και του Χριστού, καθώς και ο βαρύς ξύλινος μπαρόκ θρόνος συναντώνται συχνά σε χαρακτηριστικά².

Στην επάνω ζώνη, χωρισμένη σε τρία διάχωρα, εικονίζονται η Αγία Τριάδα, στον γνωστό, προερχόμενο από χαρακτηριστικά, εικονογραφικό τύπο, που συχνά επαναλαμβάνεται στα έργα των ζωγράφων από την Κορυτσά³, καθώς και οι άγιοι Ιωάννης ο Πρόδρομος, Νικόλαος, Σπυρίδων και οι Τρεις Ιεράρχες. Στην επόμενη ζώνη, η Σύναξη των Αποστόλων και των Αρχαγγέλων στους συνηθισμένους εικονογραφικούς τύπους και στις δύο μικρότερες πλάγιες ζώνες, σε προτομές, στην αριστερή πλευρά η αγία Μαρίνα, ο άγιος Θεοδοσίος ο Κοινοβιάρχης, της μοναχικής πολιτείας διδάσκαλος, οι άγιοι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός και, ανάμεσά τους, μια μορφή αγίου, νέου μαυρογένη, με σταυρό μάρτυρα. Πρόκειται πιθανότατα για τον Θαλλέλαιο, άγιο ιαματικό, συχνή επιλογή στις εικόνες και στα

εικονογραφικά προγράμματα των κορυτσαίων ζωγράφων⁴. Στη δεξιά πλευρά, οι αγίες Αικατερίνη και Βαρβάρα παριστάνονται με βασιλικές στολές, ο άγιος Στυλιανός κρατώντας ένα παιδάκι γιατί, όπως εξηγεί το ανοιχτό του ειλητό, ΠΕΔΟΝ ΦΙΛΑΞ ΠΕΦΗΚΕΝ ΧΡΙΣΤΟΥ ΤΟ ΔΟΡΟΝ (παιδων φύλαξ πέφυκεν Χριστού τὸ δῶρον). Ακολουθεί ο άγιος Μόδεστος με επισκοπικό ένδυμα, ο οποίος, ως προστάτης των κτηνοτρόφων, ήταν πολύ αγαπητός στους πληθυσμούς της περιοχής και η ευχή του διαβαζόταν *εἰς πᾶσαν θανατηφόρον ἀσθένειαν τῶν ζῴων*. Στην κάτω ζώνη της εικόνας, εικονίζονται ολόσωμοι ο άγιος Δημήτριος και ο άγιος Χαραλάμπης, που πατάει την πανούκλα, μια μαυριδερή δαιμονική μορφή με αλυσίδα και δρεπάνι στο χέρι⁵. Στο κέντρο της κάτω ζώνης, υπάρχει μια ενδιαφέρουσα παράσταση με την επιγραφή *ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΕΠΤΑΡΙΘΜΗ* (ἐπτάρημοι). Πρόκειται για τους δύο θεσσαλονικείς και φωτιστές των Σλάβων αδελφούς Κύριλλο και Μεθόδιο και τους πέντε μαθητές τους, που όλοι λατρεύονταν ιδιαίτερα στις σλαβικές περιοχές. Οι Κύριλλος, Μεθόδιος και Κλήμης εικονίζονται ως ιεράρχες, με πλούσια διακοσμημένες στολές.

Ο μαθητής του Κυρίλλου και του Μεθοδίου, ο άγιος Ναούμ, ιδρυτής της ομώνυμης μονής στην Αχρίδα, της οποίας κρατάει ομοίωμα, εικονίζεται με μοναχικό ένδυμα, όπως επίσης και οι άγιοι Γοράσδος, Αγγελάριος, και Σάββας. Η πρώτη απεικόνιση των αγίων αυτών έχει εντοπισθεί στον νάρθηκα της μονής της Παναγίας στην Slimica, στην περιοχή της Πρέσπας, και χρονολογείται στα 1612⁶. Ο εικονογραφικός τύπος με τον άγιο Μεθόδιο στο κέντρο να κρατάει ομοίωμα ναού, όπως στην τοιχογραφία του 1735, στον ναό του αγίου Νικολάου στο χωριό Draca, στο Kragujevac, διαμορφώθηκε στις αρχές του 18ου αιώνα στους πνευματικούς κύκλους της Αχρίδας⁷. Οι ζωγράφοι από την Κορυτσά απεικονίζουν τους επτά αγίους και σε τοιχογραφία της μονής Αρδενίτσας, ενώ ο Τέρπος, γιος του μεγαλύτερου ζωγράφου, του Κωνσταντίνου, επαναλαμβάνει την παράσταση σε τοιχογραφία της μονής του Οσίου Ναούμ στην Αχρίδα, στα 1800⁸. Στο τελευταίο διάχωρο της εικόνας, παριστάνονται ο άγιος Αλύπιος, ασκητής ιδιόρρυθμος, *ἐπὶ στύλου διανύσας πενήντα τρεῖς χρόνους*, ο άγιος Δημήτριος και ο άγιος Διονύσιος *ὁ ἐν Ὀλύμπῳ*, θαυματουργ-







γός, κτήτορας της μονής Αγίας Τριάδας στον Όλυμπο, που ήταν ιδιαίτερα αγαπητός σε όλη την περιοχή της Μακεδονίας.

Στα πόδια του θρόνου της Παναγίας, είναι γραμμένη με λευκά κεφαλαία γράμματα η επιγραφή ΔΕΗΣΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(Ε)ΟΥ ΑΝΑΓΝΟCΤΗC ΧΡΙCΤΟC και η χρονολογία 1773 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 17.

Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος⁹, στον οποίο αποδίδουμε την εικόνα, είχε εκτελέσει, στα 1770/1, την παραγγελία των δώδεκα σκηρών του Δωδεκαόρτου για τον ίδιο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στην Κορυτσά. Στην εικόνα αναγνωρίζονται τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του Κωνσταντίνου στις φυσιογνωμίες και στις διακοσμήσεις των ενδυμάτων. Μικρές διαφοροποιήσεις, που φανερώνουν κάποια προχειρότητα ή βιασύνη στην εκτέλεση, οδηγούν στην υπόθεση ότι στην εκτέλεση της εικόνας συμμετείχε και κάποιο βοηθητικό μέλος του εργαστηρίου των κορυτσαίων ζωγράφων.

Αδημοσίευτη



1. Για σχετικά παραδείγματα βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 105, 119-121, 492, 499, 505.
2. Βλ. Παπαστράτου 1986, 131-142.
3. Βλ. αρ. κατ. 48.
4. Βλ. αρ. κατ. 57.
5. Για τις απεικονίσεις της πανούκλας βλ. αρ. κατ. 61.
6. Βλ. Grozdanov 1983, 113-116.
7. Βλ. Grozdanov 1983, 118.
8. Βλ. Grozdanov 1983, 121.
9. Βλ. αρ. κατ. 49.

Οι άγιοι Επτάρηθοι, τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Παναγίας Αρδενίτσας.





53. Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος και Μάχη στη Μουλβία Γέφυρα (Έν τούτῳ Νίκα)

182,5 × 73,5 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. ΙΝ 2623

Προέλευση: Μητροπολιτικός ναός Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1765

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

Το έτος 1765, η συντεχνία της πόλης της Κορυτσάς, η ονομαζόμενη *ρουφέτι του Άγιου Κωνσταντίνου*, παράγγειλε μία μεγάλων διαστάσεων εικόνα, για τον μητροπολιτικό ναό της πόλης. Η εικόνα βρισκόταν στον ίδιο ναό, πριν μεταφερθεί στο σημερινό Μουσείο της Κορυτσάς. Η παραγγελία της επαγγελματικής ομάδας σε έναν αναγνωρισμένο ζωγράφο έγινε για να τιμηθεί ο άγιος Κωνσταντίνος, ως προστάτης άγιος της συντεχνίας! Για τον λόγο αυτό συνδυάστηκαν δύο επεισόδια από τον βίο του αυτοκράτορα που θεμελίωσε τον χριστιανισμό, η Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος και το Όραμα του Σταυρού στη Μουλβία Γέφυρα.

Εκτός από ιστορική μαρτυρία, η εικόνα αποτελεί συγχρόνως ένα εξαιρετικό παράδειγμα του τρόπου που δούλευαν οι φημισμένοι κορυτσαίοι ζωγράφοι, τόσο για την ευφρόσυνη εντύπωση που προκαλεί με το πρώτο κοίταγμα μέσα σε μια ατμόσφαιρα μπαρόκ, όσο και για τον συνδυασμό δύο διαφορετικών ζωγραφικών τάσεων, μιας περισσότερο πιστής στη βυζαντινή παράδοση στην επάνω ζώνη και μιας δυτικότροπης στην κάτω.

Στην επάνω ζώνη, με την επιγραφή *Η ΑΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΟΔΟΣ*, εικονίζεται κάπως συνοπτικά η Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος, που έγινε στη Νίκαια της Βιθυνίας το 325 μ.Χ., παρουσία των 318 θεοφόρων πατέρων της Εκκλησίας, όπου και διατυπώθηκαν τα επτά πρώτα άρθρα του Συμβόλου της Πίστεως. Η Σύνοδος πραγματοποιήθηκε στα χρόνια της βασιλείας του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου, με σκοπό να επιληφθεί της αιρετικής διδασκαλίας του Αρεί-





ου. Στο κέντρο της σύνθεσης, δεσπόζει στην παράσταση ο Μέγας Κωνσταντίνος ένθρονος, φορώντας στέμμα, κρατώντας το βασιλικό σκήπτρο και δορυφορούμενος από τέσσερις στρατιώτες. Δεξιά και αριστερά του αυτοκράτορα κάθονται οι ιεράρχες. Στο πρώτο επίπεδο, αναπτύσσεται το επεισόδιο του αγίου Νικολάου με τον Άρειο. Ο άγιος τον κρατάει από τον ώμο και ετοιμάζεται να τον ραπίσει. Στα δεξιά ο άγιος Σπυριδών, όρθιος, κρατάει το κεραμίδι, από το οποίο βγαίνει πυρ και ύδωρ, συστατικά που, μαζί με το χώμα, απέδειξαν στον φιλόσοφο Άρειο την τριαδικότητα του Θεού.

Στην κάτω ζώνη της εικόνας, με την επιγραφή *ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΕ ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ*, ο έφιππος ρωμαίος αυτοκράτορας, με πλούσια βασιλική στρατιωτική στολή, σηκώνει το βλέμμα ψηλά στον ουρανό, αντικρίζοντας τον φωτεινό σταυρό της νίκης. Τον ακολουθούν έφιπποι στρατιώτες, ενώ προηγείται ομάδα πεζών στρατιωτών με λάβαρο. Το θέμα, σπάνιο στη βυζαντινή εικονογραφία², απεικονίζει τη στιγμή που ο Κωνσταντίνος, πηγαίνοντας στη μάχη εναντίον του Μαξεντίου στη Μουλβία Γέφυρα του Τίβερη, είδε σε όραμα τον σταυρό και οδηγήθηκε στη νίκη και στη θεμελίωση του χριστιανισμού.

Η ίδια παράσταση στη λιτή του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου του 1783³, έργο των ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον τρόπο εργασίας των δύο αδελφών ζωγράφων που, δουλεύοντας με τα ίδια ανθίβολα, απέδιδαν τις παραστάσεις με βάση τις προσωπικές τους καλλιτεχνικές ικανότητες και προτιμήσεις. Στην τοιχογραφία της μονής Ξηροποτάμου, είναι φανερό ότι ακολουθείται το ίδιο εικονογραφικό πρότυπο ως προς τη διάταξη των προσώπων – χαρακτηριστική είναι και η ομοιότητα του σταυρού – αλλά με εντελώς διαφορετικό τεχνολογικό ύφος στην εκτέλε-

ση. Οι συντηρητικές επιλογές στην τοιχογραφία της Ξηροποτάμου οφείλονται στον μεγαλύτερο αδελφό, τον Κωνσταντίνο, ενώ το νατουραλιστικό και σαφέστατα επηρεασμένο από δυτικά πρότυπα ύφος της παράστασης του οράματος του Κωνσταντίνου στην εικόνα μας συνδέεται με το περισσότερο τολμηρό χέρι του νεότερου αδελφού, του Αθανασίου.

Ο προικισμένος ζωγράφος, για την εκτέλεση της παραγγελίας του σιναφιού του Αγίου Κωνσταντίνου, κινήθηκε ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς ζωγραφικούς τρόπους, στην ίδια εικόνα. Στη σκηνή της Οικουμενικής Συνόδου, οι φιγούρες είναι στατικές και σε πλήρη συμμόρφωση με την εικονογραφική βυζαντινή παράδοση. Ο βαρύς θρόνος και τα πλουμιστά ρούχα με τα λουλουδάτα μοτίβα εντάσσονται στο ύφος του μπαρόκ, ενώ στη στάση του αγίου Κωνσταντίνου και το βάθρο όπου στέκεται είναι σαφής η επίδραση από τα χαρακτηριστικά⁴.

Στην παράσταση της κάτω ζώνης, εντυπωσιάζει ή κίνηση και ο ζωηρός βηματισμός των στρατιωτών με τους μανδύες που ανεμίζουν, με τα έντονα χρώματα και τη λεπτομερή επεξεργασία στις πανοπλίες, τα καπέλα και τα αραχνούφαντα υφάσματα στα μανίκια. Στοιχεία, που μαζί με το νατουραλιστικό τοπίο σχετίζονται με δυτικά πρότυπα, προερχόμενα πιθανώς από τα χαρακτηριστικά που χρησιμοποιούσε ευρέως ο ζωγράφος μας.

Το έργο συνδέεται άμεσα με τις εικόνες του

Αθανασίου στον ναό του Ευαγγελισμού στα Τίρανα⁵, ως προς τις τεχνοτροπικές επιλογές, τις φυσιογνωμίες των προσώπων, το πλάσιμο, τις χρωματικές κλίμακες, ακόμη και ως προς τα γράμματα των επιγραφών. Ο ίδιος ζωγράφος, έντεκα χρόνια μετά, στα 1776, ζωγράφησε την εικόνα των αγίων Πάντων⁶ για τον ίδιο ναό, τον μητροπολιτικό της Κορυτσάς, ενώ ενδιάμεσως, στα 1770, ο αδελφός του Κωνσταντίνος τις εικόνες του Δωδεκαόρτου⁷.

Στο κάτω μέρος της παράστασης της Οικουμενικής Συνόδου, η επιγραφή ΔΕΗCΙC ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΤΟΥ ΡΟΥΦΕΤΙΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΩΝCΤΑΝΤΙΝΟΥ και η χρονολογία 1765 αποτελούν την ιστορική μαρτυρία της παρουσίας του σιναφιού του Αγίου Κωνσταντίνου στην πόλη της Κορυτσάς που, σύμφωνα με την τακτική της εποχής, αφέρωσε την εικόνα του προστάτη αγίου του στον μητροπολιτικό ναό της πόλης.

Αδημοσίευτη

1. Στην πόλη των Σερρών, εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, του 1864, είναι αφιέρωμα του σιναφιού των δεπρελίδων μαστόρων (τεκτόνων). Βλ. Μπινόβας 1998, 204.
2. Βασιλάκη 1987.
3. Βλ. Τσιγάρας 2003, 271, εικ. 291.
4. Η στάση και κυρίως το βάθρο παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά που εικονίζουν τη Δίκη του Χριστού (βλ. Παπαστράτου 1986, 60 κ.ε.).
5. Βλ. αρ. κατ. 54-58. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.
6. Αρ. κατ. 59.
7. Βλ. αρ. κατ. 49-51.

54. Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

40,7 × 29,6 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3786

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Τίρανα

Χρονολογία: Περίπου 1760-1780

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

Στην έκθεση περιλαμβάνονται πέντε εικόνες από τον ναό του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στα Τίρανα (αρ. κατ. 54-58), με τις ίδιες διαστάσεις, που όλες διακρίνονται για το δυτικότερο ύφος τους, τα ευφρόσυνα χρώματα, τη μπαρόκ ατμόσφαιρα και την ιδιαίτερα προσεγγμένη εκτέλεση. Στην πίσω όψη έχουν όλες επιγραφές με το θέμα τους, ορθογραφημένες και γραμμένες με ωραία γράμματα, ίδια με αυτά που συνοδεύουν τις παραστάσεις. Και τις πέντε εικόνες τις αποδίδουμε στον Αθανάσιο, τον νεότερο αδελφό από τους κορυτσαίους ζωγράφους, και τις τοποθετούμε χρονικά στην τελευταία εικοσαετία της καλλιτεχνικής δράσης του, μεταξύ 1760 και 1780¹.

Η εικόνα του Ευαγγελισμού είναι αντιπροσωπευτική της αδυναμίας του ζωγράφου στα δυτικά πρότυπα, αλλά και στο βαρύ διακοσμικό ύφος του μπαρόκ. Η Παναγία κάθεται σε σκαλιστό μπαρόκ θρόνο και στο διπλανό τραπέζι, με το πλούσιο κεντημένο κάλυμμα, υπάρχει ανοιχτό βιβλίο, όπου διακρίνεται η επιγραφή *ἰδοὺ ἡ δούλη κυρίου γένοιτό μοι κατὰ τὸ ρῆμα σου*. Ο άγγελος, με τα φωτεινά του ενδύματα να ανεμίζουν, πατώντας σε σύννεφο, κατεβαίνει από αριστερά με έντονη, σχεδόν χορευτική κίνηση, κρατώντας κρίνο στο ένα χέρι και δείχνοντας με το άλλο το λευκό περιστέρι. Το πλούσιο παραπέτασμα του κρεβατιού, κάτω από κουβούκλιο², τα πολυτελή βαρύτιμα αλλά και τα αραχνούφαντα υφάσματα δείχνουν την αγάπη του ζωγράφου για την πλούσια διακόσμηση.

Στον εξώστη του ψηλότερου κτιρίου του βάθους στέκονται οι προφήτες Δαβίδ και Σολο-



μών, που συχνά συνοδεύουν την παράσταση του Ευαγγελισμού. Στο ειλητό του Δαβίδ διαβάζεται *ἀκούσον θύγατερ καὶ ἴδε καὶ κλῖνον τὸ οὖς σου*³ και του Σολομώντος *πολλαὶ θυγατέρες ἐποίησαν δύναμιν*⁴.

Ο εικονογραφικός τύπος της κεντρικής παράστασης της εικόνας, με τις μανιεριστικές τάσεις στην κίνηση, προέρχεται από χαρακτηριστικά και ανιχνεύεται, για παράδειγμα, σε χαρακτηριστικό του 1752, που σχεδιάστηκε από τον Χριστόφορο Ζεφάροβιτς⁵. Η ίδια παράσταση συναντάται και σε μεταγενέστερα χαρακτηριστικά, όπως αυτό που χαράχθηκε στη Βενετία, το 1817, από τον ιταλό χαράκτη Ιγνάντιο Κολόμβο⁶ ή σε χαρακτηριστικό του 1842 στο Άγιον Όρος⁷, που αναπαράγουν προφανώς παλαιότερα πρότυπα. Φαίνεται ότι ειδικά αυτός ο εικονογραφικός τύπος του αγγέλου, με την έντονη μανιεριστική κίνηση, προτιμήθηκε και από τους μεταβυζαντινούς ζωγράφους, εφόσον τον συναντάμε ακόμη και στα ανθίβολα ζωγράφων από τους Χιονιάδες της Ηπείρου, στα μέσα του 19ου αιώνα⁸.

Αδημοσίευτη

1. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.
2. Παρόμοια κουβούκλια, που κάλυπταν το κρεβάτι, αναπαράχθηκαν σε πολλά δυτικά χαρακτηριστικά και μεταφέρθηκαν σε εικόνες διαφόρων εποχών. Βλ. για παράδειγμα, εικόνες του 17ου αιώνα (Ρηγόπουλος 1979, πίν. 33, εικ. 36 και εικ. 174), χαρακτηριστικό του 1799 (Davidon 1978, αρ. 411) ή του 1817 (Παπαστράτου 1986, αρ. 139).
3. *καὶ ἐπιλάθου τοῦ λαοῦ σου* (Ψαλμ. 44, 11).
4. *πολλαὶ δὲ ἐκπῆσαντο πλοῦτον, αὐ δὲ ὑπέρκεισαι καὶ ὑπερήρας πᾶσας* (Παρ. 29, 29).
5. Davidon 1978, εικ. 74.
6. Παπαστράτου 1986, αρ. 144.
7. Davidon 2004, 177.
8. *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβολα*, 2004, αρ. 8.

55. Περιτομή του Χριστού

40,6 × 31 × 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3788

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Τίρανα

Χρονολογία: Περίπου 1760-1780

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

Η Περιτομή του Χριστού δεν απεικονίζεται συχνά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική ούτε συμπεριλαμβάνεται στο Δωδεκάροτο. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά (2, 21), ο Ιωσήφ και η Μαρία, οκτώ ημέρες μετά τη γέννηση, πήγαν τον Ιησού στον ναό για την περιτομή και την ονοματοδοσία. Στην Ορθόδοξη Εκκλησία η Περιτομή εορτάζεται την 1η Ιανουαρίου μαζί με τη μνήμη του Μεγάλου Βασιλείου και έτσι ερμηνεύεται και η παράσταση του αγίου Βασιλείου στην εικόνα μας, η οποία συχνά συνοδεύει την Περιτομή σε παλαιότερα¹ και μεταγενέστερα έργα².

Στην εικόνα του ναού του Ευαγγελισμού των

Τιράνων, ο ζωγράφος ακολούθησε, όπως και στα υπόλοιπα έργα του στον ίδιο ναό³, δυτικότροπο πρότυπο, προερχόμενο προφανώς από χαρακτηριστικό. Στην παράσταση δεσπόζει το κουβούκλιο με το πλούσιο υφασμάτινο παραπέτασμα και τη διακόσμηση και η στρογγυλή τράπεζα με το χρυσοκέντητο κάλυμμα, όπου είναι ξαπλωμένος ο μικρός Χριστός, τυλιγμένος με αραχνούφαντο ύφασμα. Τα πολυτελή ενδύματα των ιερέων έρχονται σε αντίθεση με την απλή εμφάνιση του Ιωσήφ και της Μαρίας, που παραστέκουν. Στην παράσταση κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα σε αντίθεση με το χρυσοκίτρινο του βάθους, των ρούχων και των φωτοστεφάνων. Επίσης, εντυπωσιάζει η ιδιαίτερα προσηγμένη εκτέλεση στα πλούσια ενδύματα και τα διαφανή υφάσματα, αλλά και η νατουραλιστική απόδοση αντικειμένων, όπως του ψαλιδιού στα χέρια του ιερέα⁴.

Η εικονογραφία της ίδιας παράστασης από τους κορυτσαίους ζωγράφους στο κυριακό της





σκήτης της Αγίας Άννας και στο παρεκκλήσιο των Αρχαγγέλων της μονής Ξηροποτάμου⁵ είναι εντελώς διαφορετική από την εικόνα μας και ακολουθεί τα βυζαντινά πρότυπα. Την εικόνα της Περιτομής αποδίδουμε στον νεότερο από τους κορυφαίους ζωγράφους, τον Αθανάσιο⁶, ο οποίος για μια ακόμη φορά αποδεικνύει την προτίμησή του σε δυτικότερα πρότυπα, αλλά και την ικανότητά του να τα αναπαράγει με πρωτοτυπία και μαστοριά.

Αδημοσίευτη

1. Η παράσταση του αγίου Βασιλείου μαζί με την Περιτομή συναντάται και σε άλλες εικόνες, όπως στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βενετίας, όπου η Περιτομή είναι μικρογραφική παράσταση στο επιγονάτιο του αγίου (Δρανδάκης 1962, 63-69. Chatzidakis 1962, αρ. 111). Επίσης, σε άλλη εικόνα που βρίσκεται στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας και αποδίδεται από τον Μ. Χατζηδάκη στον Εμμανουήλ Τζανφουνάρη (Chatzidakis 1962, αρ. 65, 97-98, πίν. 48).
2. Καρακατσάνη 1980, αρ. 198.
3. Βλ. αρ. κατ. 54, 56-58.
4. Ψαλίδι, αντί για το συνηθισμένο μαχαίρι, κρατάει ο ιερέας και σε μεταγενέστερη εικόνα της συλλογής Τσακύρογλου (βλ. σημ. 2).
5. Βλ. Τσιγάρας 2003, 103, εικ. 56. Ένας συνοπτικός τύπος της Περιτομής με τα κύρια πρόσωπα συναντάται σε χαρακτηριστικό του 1761 (Davidon 1978, εικ. 352).
6. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.

56. Εις Άδου Κάθοδος

41,5 × 31 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. ΙΝ. 3755

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Τίρανα

Χρονολογία: Περίπου 1760-1780

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

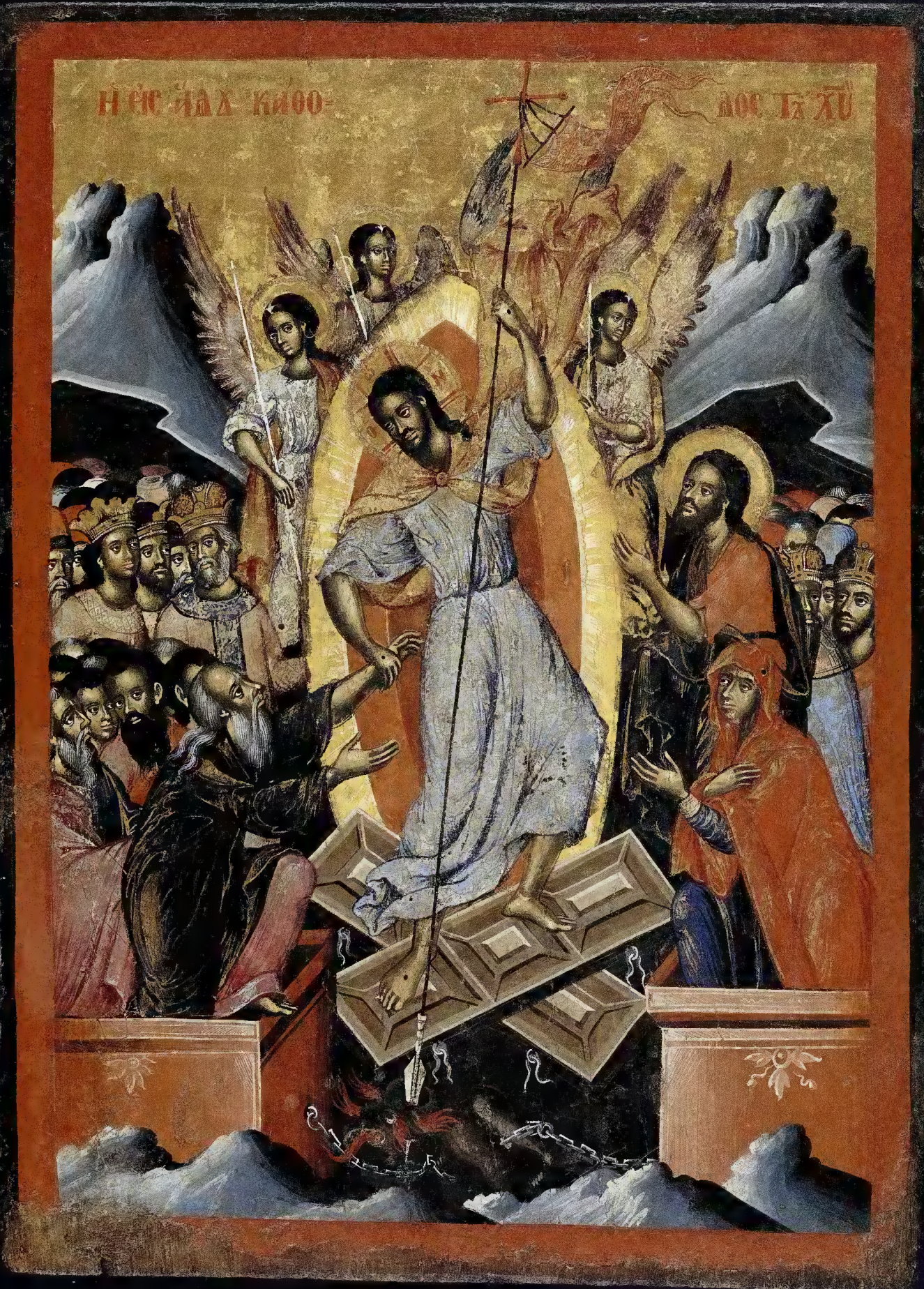
Στην εικόνα, η οποία ανήκει στο ίδιο ζωγραφικό σύνολο από τον ναό του Ευαγγελισμού των Τιράνων, απεικονίζεται η θριαμβευτική Κάθοδος του Χριστού στον Άδη, προκειμένου να σώσει το ανθρώπινο γένος από το προπατορικό αμάρτημα.

Κεντρική μορφή της συμμετρικής αυτής σύνθεσης ο Χριστός, σε έντονη κίνηση, με τον κόκκινο μανδύα του να ανεμίζει προς τα επάνω, τραβάει με το ένα χέρι τον Αδάμ από τον τάφο. Με το υψωμένο αριστερό χέρι κρατάει δόρυ, που με την αιχμή του συντρίβει τα δεσμά του θανάτου, σπάζοντας τις αλυσίδες στο κάτω μέρος της εικόνας, ενώ από τον νικηφόρο σταυρό της κορυφής του ανεμίζει κόκκινο φλάμπουρο. Πίσω από τη δόξα του Χριστού, τέσσερις άγγελοι με λευκούς χιτώνες και χρυσοκόκκινους μανδύες κρατούν λα-

μπάδες, στο πλάι ο Ιωάννης Πρόδρομος δέεται, ενώ γύρω από τον Σωτήρα βρίσκονται η Εύα δεομένη, προφήτες, βασιλείς και όμιλοι δικαίων. Κάτω από τις σπασμένες πύλες του Άδη, ο σατανάς βγάζει φωτιές από το κερασφόρο κεφάλι του, ενώ τα χέρια του είναι δεμένα με αλυσίδες από τις δύο σαρκοφάγους. Ο τρόπος, που αποδίδεται η σκηνή της Καθόδου στον Άδη στην εικόνα μας, διαφέρει από τις υπόλοιπες ανάλογες παραστάσεις των κορυφαίων ζωγράφων σε τοιχογραφικά έργα¹. Οι φυσιογνωμίες των προσώπων, οι χρωματικές επιλογές, αλλά κυρίως οι σαφείς αναγωγές σε δυτικά ζωγραφικά πρότυπα, προερχόμενα προφανώς από χαρακτηριστικά², οδηγούν στην απόδοση της εικόνας στον ζωγράφο Αθανάσιο³ από την Κορυτσά.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Τσιγάρας, 2003, 150-151.
2. Παρόμοια στάση του Χριστού σε χαρακτηριστικό του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς, του 1751, στη Βιέννη (Παπαστράτου 1986, αρ. 45), καθώς επίσης σε μια μικρή σκηνή σε χαρακτηριστικό του 1870 (Παπαστράτου 1986, αρ. 570, 571).
3. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.



И СЕ ДА Д КИО

МОС ТХ ХУ

57. Άγιοι Ιωάννης Βλαδίμηρος και Θαλλέλαιος

40,8 × 30 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3803

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Τίρανα

Χρονολογία: Περίπου 1760-1780

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

Στο σύνολο από τον ναό του Ευαγγελισμού στα Τίρανα περιλαμβάνεται μια εικόνα με αρκετές φθορές, των αγίων Ιωάννη Βλαδιμήρου και Θαλλελαίου. Οι δύο άγιοι εικονίζονται ολόσωμοι, πατώντας σε βάθρο ανάμεσα σε χαμηλά δέντρα, αποδοσμένα νατουραλιστικά στο γαλάζιο χρώμα του βάθους, σε μια προσπάθεια απόδοσης προοπτικής.

Ο άγιος Ιωάννης Βλαδίμηρος τιμάται ιδιαίτερα στην ορθόδοξη Αλβανία, στην ευρύτερη περιοχή της Αχρίδας, στη Βουλγαρία, στην Ουγγαρία, καθώς και στο Σινά. Στη μονή με το όνομά του στο Ελβασάν, υπήρχε και το σκήνωμά του, αλλά καταστράφηκε στις 14 Μαρτίου 1944¹. Ο άγιος καταγόταν από βασιλική οικογένεια της

Δαλματίας, έζησε στα τέλη του 10ου με αρχές του 11ου αιώνα, διακρίθηκε για τη μεγάλη του ευσέβεια και δολοφονήθηκε από τον αδελφό της γυναίκας του, επιστρέφοντας από νικηφόρα εκστρατεία εναντίον του βυζαντινού αυτοκράτορα². Εδώ εικονίζεται με βασιλικά ενδύματα και στέμμα, ενώ κρατάει την κομμένη κεφαλή του. Ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά τον εικονογραφικό τύπο, που κυκλοφορούσε ευρέως σε χαλκογραφίες του Χριστόφορου Ζεφάροβιτς στη *Στεμματογραφία*, σερβικό βιβλίο που τυπώθηκε στη Βιέννη το 1741³, και στο χαρακτηριστικό του 1742, σε σχέδιο πάλι του Ζεφάροβιτς, όπου περιλαμβάνονταν και σκηνές του βίου του αγίου⁴.

Ο νεαρός μάρτυρας Θαλλέλαιος, ιατρός το επάγγελμα, καταγόταν από τον Λίβανο και έζησε τον 3ο μ.Χ. αιώνα. Η ενδυμασία και η στάση του, κυρίως η εξαιρετικά κινημένη μαλακή πτυχολογία του κόκκινου ιματίου, καθώς και το φιαλίδιο του γιατρού στο χέρι του παραπέμπουν σε δυτικά πρότυπα, προφανώς προερχόμενα από χαρακτηριστικά, που απο-

τελούσαν σταθερή προτίμηση του ζωγράφου Αθανασίου⁵.

Οι δύο άγιοι, δημοφιλείς στον χώρο της Αλβανίας και της Μακεδονίας, περιλαμβάνονται συχνά στα εικονογραφικά προγράμματα των κορυτσαίων ζωγράφων. Στη μονή Φιλοθέου του Αγίου Όρους⁶, οι άγιοι εικονίζονται μαζί, αλλά τόσο η στάση, όσο και η ενδυμασία τους παραμένουν περισσότερο πιστές στα βυζαντινά πρότυπα⁷.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Τσιγάρας 2003, 207.

2. Βλ. αρ. κατ. 47.

3. Grozdanov 1983, εικ. 87.

4. Davidov 1978, αρ. 32, 259 κ.ε. Βλ. και Παπαστράτου 1986, 241.

5. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.

6. Τσιγάρας 2003, εικ. 182.

7. Στην απεικόνιση του αγίου Ιωάννη Βλαδιμήρου στη μονή Φιλοθέου ακολουθούν πιθανότατα χαρακτηριστικά της Isabella Piccini από την *Ακολουθία* του αγίου, που τυπώθηκε στη Βενετία το 1690 (Παπαστράτου 1986, 242, εικ. 2).



Ο άγιος Ιωάννης Βλαδίμηρος, τοιχογραφία στη μονή Φιλοθέου.





58. Άγιοι Σάββας, Ιωάννης ο Δαμασκηνός και Βαρβάρα

41 × 31,3 × 26 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3815

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού, Τίρανα

Χρονολογία: Περίπου 1760-1780

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά (αποδ.)

Σύμφωνα με το ορθόδοξο εορτολόγιο, η μνήμη των αγίων της εικόνας, Σάββα, Ιωάννη του Δαμασκηνού και Βαρβάρας, τιμάται στις 4 και 5 Δεκεμβρίου. Εικονίζονται ολόσωμοι, μετωπικοί, με τρόπο που θυμίζει αυστηρής παράδοσης έργα.

Ο άγιος Σάββας ο Ηγιασμένος (439-532), ο οποίος γιορτάζει στις 5 Δεκεμβρίου, ήταν ασκητής από την Καππαδοκία και ανέπτυξε μεγάλη δράση στην Παλαιστίνη, ιδρύοντας την ομώνυμη μονή. Εικονίζεται γέροντας, με μοναχική ενδυμασία και κρατάει κομποσχοίνι και ειλητό με την επιγραφή *ὅστις σῶμα ἐνίκησεν οὗτος φύσιν ἐνίκησεν, ὁ δὲ φύσιν νίκησας πάντως ὑπὲρ φύσιν ἐγένετο*¹.

Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός, που συνοροτάζει με την αγία Βαρβάρα στις 4 Δεκεμβρίου, μέγας θεολόγος του 8ου αιώνα και οικουμενικός διδάσκαλος, γεννήθηκε στη Δαμασκό από επιφανή ελληνοσυριακή οικογένεια. Υπήρξε ένας από τους σπουδαιότερους ποιητές της Ανατολικής Εκκλησίας και από τους εισηγητές του ποιητικού είδους των κανόνων, με καθοριστική προσφορά στον τομέα της διαμόρφωσης της βυζαντινής μουσικής. Στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη παριστάνεται με μοναχικό ένδυμα και σαρίκι στο κεφάλι. Εδώ κρατάει ανοιχτό βιβλίο με την καλλιγραφημένη και ορθογραφημένη επιγραφή, απόσπασμα από την Παρακλητική², *Μίαν τριουπόστατον ἀρχήν, τὰ σεραφίμ ἀσιγήτως δοξάζουσι, ἄναρχον αἰδίδιον ποιητικὴν ὡς αἰτίαν, ἀκατάληπτον, ἦν καὶ πᾶσα γλῶσσα, πιστῶς γεραίρει τοῖς ᾄσμασιν*.



Η αγία Βαρβάρα η μεγαλομάρτυς έζησε στους χρόνους του Μαξιμιανού (286-305) και υπήρξε κόρη εθνικού, η οποία μαρτύρησε και σφαγιάσθηκε από τον ίδιο της τον πατέρα επειδή ασπιάσθηκε τον χριστιανισμό. Ο τρόπος, που παριστάνεται στην εικόνα μας, εστεμμένη, με κόκκινο χιτώνα ωραία διακοσμημένο στον ποδόγυρο, ένδυμα με κεντημένο φυτικό διάκοσμο και διακόσμηση στις άκρες και στον λαιμό και πλούσια κοσμημένο μανδύα, κρατώντας τον σταυρό του μαρτυρίου και κλαδί φοίνικα, ανάγεται σε χαρακτηριστικά της εποχής και θυμίζει ανάλογες παραστάσεις της αγίας Αικατερίνης και της αγίας Κυριακής³.

Η χρονολογία 1829 στο κάτω μέρος της εικόνας οφείλεται σε μεταγενέστερη προσθήκη, εφόσον τόσο τα εικονογραφικά πρότυπα, όσο και η εκτέλεση της εικόνας, ειδικά οι φυσιολογικοί τύποι, το πλάσιμο των προσώπων και τα διακοσμητικά στοιχεία, την εντάσσουν στο σύνολο των έργων του κορυτσαίου ζωγράφου Αθανασίου, μεταξύ 1760 και 1780, με βάση τα υπογεγραμμένα και χρονολογημένα έργα του⁴.

Αδημοσίευτη

1. Το ίδιο απόσπασμα από τον Ιωάννη της Κλίμακος υπάρχει στο ειλητό του αγίου, σε χαρακτηριστικό του 1847 (Παπαστράτου 1986, 524, αρ. 558).

2. Παρακλητική, 9.

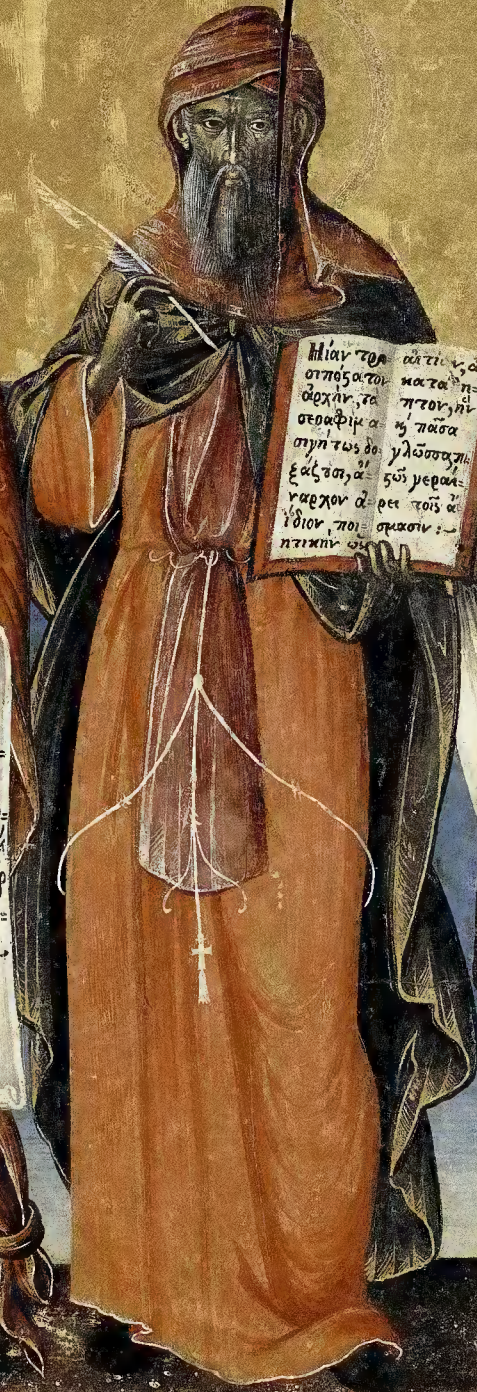
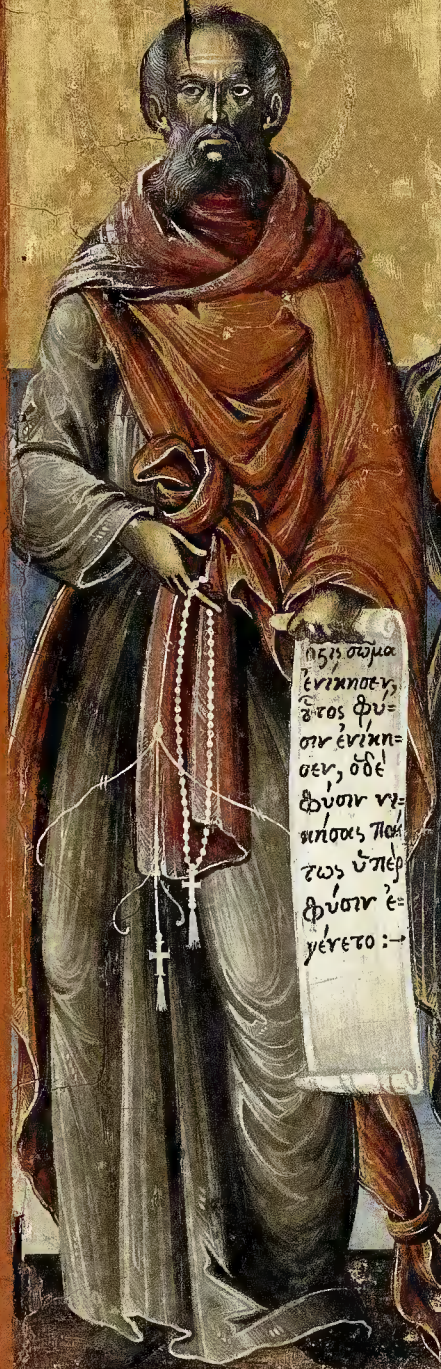
3. Βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 371, χαρακτηριστικό του 1837, 241, εικ. 2. και αρ. 404. Βλ. επίσης μεταγενέστερο χαρακτηριστικό (1859), όπου εικονίζεται η αγία Κυριακή στον εικονογραφικό τύπο της αγίας Βαρβάρας (Παπαστράτου 1986, αρ. 276).

4. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 59.

ΣΒΒΗΕ

Θ. ΠΑΤ. ΚΩΝ. ΜΗΕ

Η. ΠΑΤ. ΒΑΡΒΑΡΑ



1829

59. Άγιοι Πάντες

37 × 315 × 2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 829

Πρόελευση: Μητροπολιτικός ναός Ζωοδόχου Πηγής Κορυτσάς

Χρονολογία: 1776

Ζωγράφος: Αθανάσιος από την Κορυτσά

Το νόημα της παράστασης των αγίων Πάντων έγκειται στη μεσιτεία των αγίων υπέρ της σωτηρίας ζώντων και κεκοιμημένων κατά τη Δευτέρα Παρουσία. Έτσι ερμηνεύεται, ως προσδοκία των πιστών για τη σωτηρία, η επιγραφή στα ειλητά των αγγέλων της εικόνας μας *ΧΑΙΡΕΤΕ ΚΑΙ ΑΓΑΛΛΙΑΣΘΕ ΟΤΙ Ο ΜΙΣΘΟΣ ΥΜΩΝ ΠΟΛΥΣ ΕΝ ΤΟΙΣ ΟΥΡΑΝΟΙΣ*, από το κατά Ματθαίον ευαγγέλιο¹. Το χωρίο αυτό, που σχετίζεται με την ανταμοιβή των χριστιανών στη βασιλεία των ουρανών, έπεται της αναφοράς των μακαρίων, *πενθούντων, πράξων, έλεημόνων, πεινώντων* στην επί του Όρους Ομιλία του Χριστού.

Είναι η μόνη εικόνα της παρούσας έκθεσης υπογεγραμμένη από τον κορυτσαίο ζωγράφο Αθανάσιο, με χρονολογία 1776.

Ο Αθανάσιος από την Κορυτσά συνεργάστηκε με τον αδελφό του Κωνσταντίνο σε μια σειρά μνημείων, κυρίως στην Κορυτσά, τη Μοσχόπολη, το Βυθκούκι και το Άγιον Όρος, από το 1736 έως το 1783², τοιχογραφώντας δεκαπέντε περίπου μνημεία, ενώ τοιχογράφησε με τον γιο του, τον ζωγράφο Ναούμ³, τον κατεστραμμένο σήμερα ναό της Παναγίας στον Κλεινοβό, το 1780. Τρία χρόνια μετά, όταν και οι τρεις παραπάνω ζωγράφοι εργάζονταν στις τοιχογραφίες της μονής Ξηροποτάμου, φαίνεται από τις αναφορές λογαριασμού του γιατρού στα αρχεία της μονής, ότι ο Αθανάσιος αρρώστησε σοβαρά και ίσως πέθανε εκείνη τη χρονιά⁴.

Η σύνθεσή του με τον χορό των αγίων Πάντων ξεχωρίζει αμέσως για την εγγύτητά της

στα δυτικά πρότυπα και είναι χαρακτηριστική της επιλογής του ζωγράφου να αναπαράγει χαρακτηριστικά, αναπτύσσοντας το θέμα με εντελώς διαφορετικό τρόπο από ό,τι ο αδελφός και συνεργάτης του Κωνσταντίνος σε εικόνα με το ίδιο θέμα⁵.

Στο κέντρο της σύνθεσης, ξεχωρίζει παράσταση που συναντάται αποκλειστικά στη δυτική εικονογραφία. Η Παναγία, καθισμένη, κρατάει όρθιο στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό, ντυμένο στα λευκά, ενώ ο μικρός Ιωάννης Πρόδρομος, όρθιος δίπλα της, ασπάζεται τον Χριστό. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα αγαπητό θέμα στη δυτική τέχνη, συχνό στους ζωγράφους της ιταλικής Αναγέννησης και του Μανιερισμού⁶, που αναπαράχθηκε ευρύτατα σε χαρακτηριστικά⁷, τα οποία προφανώς υπήρξαν και η πηγή έμπνευσης του ζωγράφου μας.

Ο Παλαιός των Ημερών ευλογεί μέσα από τα σύννεφα, όπου πετούν τα putti, και το άγιο Πνεύμα, με μορφή περιστεριού, κατεβαίνει προς τη Θεοτόκο που την πλαισιώνουν ευαγγελιστές, απόστολοι και άγιοι. Στην κάτω ζώνη, αναπτύσσεται ο χορός των ιεραρχών και των αγίων της χριστιανοσύνης, μεταξύ των οποίων ξεχωριστή θέση έχουν οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη με βασιλικές στολές. Στο κέντρο, δίπλα στον άγιο Κωνσταντίνο, εικονίζεται *γέρων πλατυγένης*, ανώτατη μορφή της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, με μίτρα, εγκόλπιο και ποιμαντορική ράβδο, πιθανώς ο άγιος Αθανάσιος, πατριάρχης Αλεξανδρείας, ο οποίος ήταν παρών στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο και ο μόνος που ιερούργουσε *κεκαλυμμένος*. Στο κάτω μέρος της εικόνας, δίνεται μια σκηνή του Παραδείσου με τον καλό ληστή και τους προπάτορες αναπαυμένους σε ειδυλλιακό τοπίο, φυσιοκρατικά αποδοσμένο.

Στην εικόνα κυριαρχεί το βαθύ πράσινο χρώμα στα σαρκώματα των προσώπων, καθώς και το σκούρο βάθος, μέσα από το οποίο αναδεικνύονται εντονότερα τα κόκκινα και ρόδινα



Христосъ 1776

χρώματα των πολυτελών ενδυμάτων και το χρυσό στα φωτισμένα. Όπως και στα άλλα του έργα, ο ζωγράφος ακολουθεί δυτικά πρότυπα ως προς τη σύνθεση και την εκτέλεση, προσπαθώντας να αποδώσει ανάλαφρη κίνηση και μαλακή πτυχολογία σε ορισμένες μορφές, όπως των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, που έρχονται σε αντίθεση με τις στατικές μορφές των ιεραρχών. Όμως, στα πλασίματα των προσώπων και κυρίως στο ήθος τους, παραμένει πιστός στην ορθόδοξη ζωγραφική της εποχής. Έτσι, οι προσπάθειές του, να αποδώσει φυσικό κάλλος και κάποια γλυκερότητα στις μορφές, παραμένουν περιορισμένες και όχι ιδιαίτερα επιτυχημένες.

Στην άκρη δεξιά, ο ζωγράφος υπογράφει *Χειρ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ 1776*. Το έργο προδίδει την εξοικείωση του Αθανασίου με τη δυτική ζωγραφική μέσα από τα χαρακτηριστικά, αλλά και την αποδοχή, αν όχι την επιθυμία, των ορθόδοξων πιστών της περιοχής και της εποχής για τους δυτικούς καλλιτεχνικούς τρόπους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 62.

1. Ματθ. 5, 12.
2. Βλ. Χατζηδάκης 1987, 157-158 και αρ. κατ. 49, σημ. 10.
3. Βλ. αρ. κατ. 49, σημ. 7.
4. Τσιγάρας 2003, 301, 303.
5. Βλ. αρ. κατ. 48. Για το θέμα των αγίων Πάντων βλ. Velmans 1983.
6. Το ίδιο θέμα συναντάται, για παράδειγμα, σε πίνακες του Ραφαήλ, του Pintoricchio ή του Μιχαήλ Αγγέλου, βλ. *Raphael* 2004, εικ. 24, 26, 27, και εικ. σελ. 79, 253, 257.
7. Βλ. χαρακτηριστικά του Α. Σκιαβόνε, ζωγράφου του βενετσιάνικου Μανιερισμού, για τη σύνθεση Ιερής Συνομιλίας, όπου ο μικρός Χριστός σκύβει από την αγκαλιά της Παναγίας για να φιληθεί με τον μικρό Ιωάννη Πρόδρομο, ή του Μπονασόνε (*Ο Γκρέκο στην Ιταλία* 1995, 208).





6ο. Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα

77 x 47 x 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6521

Προέλευση: Ναός Θεοτόκου, χωριό Βεηε,

περιοχή Πρεμετής

Χρονολογία: 1787

Ζωγράφος: Τέρπος

Την εικόνα της ένθρονης Παναγίας υπογράφει ο Τέρπος, γιος του Κωνσταντίνου και μαθητής στο εργαστήριο των κορυτσαίων ζωγράφων του 18ου αιώνα¹. Στη διάρκεια της πολύχρονης καλλιτεχνικής του δραστηριότητας (1782-1819)² διακόσμησε με τοιχογραφίες ναούς στο Βεράτι, τη Μοσχόπολη, την Πρεμετή και την Αχρίδα, όπου υπέγραψε *διὰ χειρὸς ἐμοῦ Τέρπου ζωγράφου υἱοῦ Κωνσταντίνου ζωγράφου ἐκ Κορυτσᾶς* στον ναό του Οσίου Ναούμ³.

Ο Τέρπος, με εφόδια τη μαθητεία του στο οικογενειακό εργαστήριο και τα αντιβόλα του ζωγράφου πατέρα του, αλλά με μετριότερες επιδόσεις στην τέχνη, ζωγραφίζει την εικόνα της Παναγίας, στην οποία ξεχωρίζει η πλούσια διακόσμηση στον θρόνο και στα ρούχα, ενώ το μικρό κεφάλι σε σχέση με τον όγκο του σώματος προδίδει κάποια αδεξιότητα του ζωγράφου. Η στάση της Παναγίας, που ολοκληρώνεται με το προστατευτικό κράτημα του αριστερού ώμου του Χριστού, συναντάται σε χαρακτηριστικά της εποχής⁴.

Στα πρόσωπα της εικόνας, με το μαλακό ανοιχτόχρωμο πλάσιμο και το κόκκινο στις παρειές, ξεχωρίζουν οι έντονες βλεφαρίδες στα μάτια. Το κόκκινο χρυσοκεντημένο μαφόριο της Παναγίας, με ροδοκόκκινη εσωτερική επένδυση και χρυσό άστρο στο κεφάλι και στον ώμο, το βαθυπράσινο φόρεμα, ωραία διακοσμημένο με λουλούδια και χρυσό κέντημα στο μανίκι, και το χρυσό δίχτυ που κρατάει τα μαλλιά, ο γαλάζιος χιτώνας του Χριστού και η πρασινογάλαζη σφαίρα του κόσμου στο αριστερό του χέρι, περιβεβλημένη με χρυσή ταινία με τα ζώ-

δια και σύμβολα του ουρανού, οι φωτοστέφανοι, με εμπίεστο διάκοσμο που σχηματίζει λουλούδια, προδίδουν τη φροντίδα του ζωγράφου για τη διακόσμηση, καθώς και τα ποιητικά του πρότυπα. Την παράσταση ολοκληρώνει ο μπαρόκ ξύλινος θρόνος με πλούσια διακόσμηση από σχηματοποιημένα φύλλα και άνθη, καθώς και φτερωτές κεφαλές αγγέλων στα πόδια.

Στο κάτω μέρος της εικόνας, με λευκά γράμματα, η υπογραφή του ζωγράφου *ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΕΡΠΟΥ ΑΠΟ ΚΟΡΙΥΤΖΑ* και η φθαρμένη χρονολογία *1787 ΜΑΡ(ΤΙΟΥ) 20*.

Εκτός από τους συσχετισμούς με τα χαρακτηριστικά, που αναφέρθηκαν παραπάνω, η διάρθρωση της σύνθεσης, η στάση της Παναγίας και ο θρόνος παραπέμπουν άμεσα σε εικόνα του ίδιου εργαστηρίου⁵, της οποίας προφανώς αντίβολο διέθετε ο ζωγράφος μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Drishti 2003, αρ. 43.

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 77 (το κείμενο αναφέρεται σε άλλη εικόνα).

1. Βλ. αρ. κατ. 49.

2. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 407. Caca 2002, 206-207. Τσιγάρας 2003, 305-306. Popovska-Korobar 2005, 93-99.

3. Subotić 1985, 99-109.

4. Παπαστράτου 1986, αρ. 430-433.

5. Βλ. αρ. κατ. 52.



ΘΥΣΤΗΡΑ ΤΕΤΙΝ ΝΙΚΟΥΡΑ ΖΙ ΜΑ 20

61. Δίζωνη εικόνα με την ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο, αγγέλους και αγίους

57 × 42,5 × 2,2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3172

Προέλευση: Ναός Αγίας Παρασκευής, Πρεμεπή

Χρονολογία: 1800

Ζωγράφος: Τέρπος

Η εικόνα αποτελεί μια πρωτότυπη σύνθεση, παραγγελία και αφιέρωμα ενός πιστού, του Μάρκου, στα 1800, εποχή κατά την οποία η πανώλη απειλούσε την ευρύτερη περιοχή της νότιας Αλβανίας. Η σύνθεση περιλαμβάνει στην επάνω ζώνη την ένθρονη Θεοτόκο με τον Χριστό να κρατάει τη σφαίρα του κόσμου, πλαισιωμένη από δύο αγγέλους σε δέηση, με ανοιχτά ελιγτά στα οποία αναγράφονται: *ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΥΠΑΡΧΕΙΣ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΚΑΘΕΔΡΑ* και *ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΒΑΣΤΑΖΕΙΣ ΤΟΝ ΒΑΣΤΑΖΟΝΤΑ ΠΑΝΤΑ*. Ο άγιος Αθανάσιος, ημίσωμος, κάτω αριστερά, και άλλοι δύο άγγελοι, που πετούν στον σχηματικά αποδοσμένο ουρανό, συμπληρώνουν την παράσταση της επάνω ζώνης.

Στην κάτω ζώνη, οι πέντε άγιοι, *ΒΗCΑΡΙΩΝ, CΕΡΑΦΙΜ, ΧΑΡΑΛΑΜΠΗΣ, ΔΙΟΝΥCΙΟC* και *ΝΑΟΥΜ*, πατούν επάνω σε μια Λερναία ύδρα, φίδι με επτά κεφάλια, που συμβολίζει την πανούκλα. Οι πέντε θαυματουργοί άγιοι ήταν ιδιαίτερα αγαπητοί στην Ήπειρο και στη Μακεδονία και διακρίνονταν για την ιαματική τους δράση εναντίον της πανούκλας.

Αναλυτικά, ο άγιος Βησσαρίων, μητροπολίτης Λαρίσης και ιδρυτής της μονής Δουσίκου, έζησε τον 16ο αιώνα, θαυματουργήσε εν ζωή αλλά και μετά τον θάνατό του, στις 15 Σεπτεμβρίου 1540, ημέρα που τιμάται η μνήμη του, ιδιαίτερα στη Θεσσαλία, την Ήπειρο και τη Μακεδονία¹. Η λατρεία του γνώρισε μεγάλη διάδοση τον 17ο και κυρίως τον 18ο αιώνα και συνδέθηκε ειδικά με τη θαυματουργή δράση του εναντίον της πανούκλας². Ο άγιος συνοδεύεται από την επιγραφή: *ΛΟΙΜΟΥ ΠΑΝΩΛΟΥC ΑΓΙΕ*

*ΒΗCΑΡΙΩΝ / ΔΙΑCΩCΩΝ ΜΕ CΥΝ ΠΑΝΤΙΜΟΥ ΤΩ ΟΙΚΩ, / ΙΝΑ ΥΜΝΩ CΕ ΕΝ ΠΑΝΤΙ ΜΟΥ ΤΩ ΒΙΩ, / ... [ΜΑΡΚΟC] ΔΟΥΛΟC CΟΥ ΚΑΘΙΚΕΤΕΥΩ*³.

Είναι η μοναδική από τις πέντε επιγραφές, στην οποία με βάση τα τέσσερα γράμματα, που σώζονται στη θέση του ονόματος του αφιερωτή, μπορούμε να αποκαταστήσουμε το όνομά του, που ήταν Μάρκος. Στις υπόλοιπες επιγραφές το όνομα έχει επιμελώς απαλειφθεί.

Στη συνέχεια εικονίζεται ο ιερομάρτυς Σεραφείμ από τα Άγραφα, τον οποίο, το 1601, οι Τούρκοι κατηγορήσαν για συμμετοχή σε επαναστατικές κινήσεις υπό τον μητροπολίτη Λαρίσης Διονύσιο τον Φιλόσοφο. Μετά το μαρτύριό του, η κάρα του παραδόθηκε στη μονή Κορώνης από όπου και θαυματουργήσε, ιδιαίτερα σε εποχές επιδημιών πανώλους. Σε παραστάσεις εικονίζεται συχνά να πατάει την πανούκλα, που παριστάνεται ως γυμνός δαίμονας, μερικές φορές φτερωτός⁴. Οι παραστάσεις αυτές συνόδευαν την *Ακολουθία* του αγίου, όπως για παράδειγμα *Ακολουθία* του 1790, όπου ο άγιος εικονίζεται να πατάσει γυμνό δαίμονα. *Ὁ Σεραφεῖμ πατάσσει ἐμὲ πανώλην τὴν βροτολοιγόν, φεῦ μοι φεῦ πῶς ὀρώμαι ὑπτία, γυμνή, δυσειδής, κτεινομένη*⁵.

Στην εικόνα μας ο άγιος συνοδεύεται από την επιγραφή *ΙΕΡΟΜΑΡΤΥC CΕΡΑΦΕΙΜ ΘΕΡΜΗ ΠΙCΤΕΙ / ΤΗΝ CΗΝ ΠΡΟCΚΥΝΩ ΠΑΝCΕΒΑCΤΟΝ ΕΙΚΟΝΑ / ΟΠΩC ΜΕΛΟΙ ΜΟΥ ΠΑΝ ΔΕΙΝΟΥ ΔΙΑCΩΖΗC / [ΜΑΡΚΟC] ΔΟΥΛΟC CΟΥ ΘΕΡΜΟC ΙΚΕΤΗC*.

Ο επόμενος άγιος, ο Χαραλάμπης, έζησε τον 2ο μ.Χ. αιώνα στη Μαγνησία της Μ. Ασίας, υπήρξε ιερέας και επίσκοπος και πέθανε σε μεγάλη ηλικία από μαρτυρικό θάνατο. Από τα μέσα του 17ου αιώνα, η λατρεία του γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση, συνδέθηκε με την προστασία των πιστών κατά της πανώλους και έκτοτε σε πολλά μέρη της Ελλάδας τιμάται ως προστάτης των λοιμωδών νόσων και κυρίως της πανώλους⁶. Σε πολλές απεικονίσεις παριστάνεται να πατάει δαίμονα⁷, γυμνό, φτερωτό,

με κέρατα⁸. Σπανιότερα, ο άγιος πατάει την πανούκλα που παριστάνεται με μορφή ξαπλωμένου σκελετού με κλεψύδρα στο κεφάλι και δρεπάνι στο χέρι⁹. Στην εικόνα μας ο άγιος Χαραλάμπης συνοδεύεται από την επιγραφή *ΑΘΛΗΤΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΕ (ΚΑΙ) ΙΕΡΟΜΑΡΤΥC / ΡΥΟΥ, CΚΕΠΕ, CΩΖΕ ΜΕ ΤΟΝ CΟΝ ΙΚΕΤΗΝ / ΥΔΡΑC ΚΑΚΙCΤΗC, ΗΝ ΠΟΔΕC CΟΥ ΠΑΤΟΥCΙ / [ΜΑΡΚΟC] ΔΟΥΛΟC] CΟΥ ΠΡΗΝΗC ΙΚΕΤΗC*.

Στα μεγαλυνάρια του αγίου, γραμμένα από τον Νικόδημο αγιορείτη, συναντάμε παρόμοια κείμενα, όπως, για παράδειγμα, *πανώλους ἐλατῆρα, ρῦσαι ἐκ βλάβηc λοιμοῦ τοῦ πανωλέθρου, Χαράλαμπε γενναῖε, λοιμοῦ σὲ ἀναδείξασ ρύσπην ὀξῦατον, λυτρώσαι οὖν πάσης ἀνάγκηc τῆc πανώλουc*.

Στην εικόνα παριστάνεται ακόμη ο άγιος Διονύσιος ὁ ἐν Ὀλύμπῳ¹⁰, θαυματουργός, κήτορας των μονών της Αγίας Τριάδας στον Όλυμπο και στη Ζαγορά, ηγούμενος της μονής Φιλοθέου στο Άγιον Όρος και ανακαινιστής της μονής Προδρόμου στη Βέροια. Η αγιότητα και η θεραπεία ασθενειών εν ζωή και ο τάφος του στο Σπήλαιο του Ολύμπου, όπου συνέρρεαν οι πιστοί, έκαναν τον άγιο εξαιρετικά αγαπητό σε όλη την περιοχή της Μακεδονίας. Στον παρακλητικό του κανόνα αναφέρεται θαύμα εναντίον της πανώλους¹¹. Σε φορητή εικόνα του 1839, που βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή, εικονίζεται μαζί με τον άγιο Νικάνορα να πατούν την πανούκλα, η οποία εικονίζεται με μορφή γυμνού κερασφόρου δαίμονα¹².

Στην εικόνα μας ο άγιος συνοδεύεται από την επιγραφή *ΚΛΕΟC ΟCΙΩΝ ΔΙΟΝΥCΙΕ ΘΕΙΕ, / ΠΡΕCΒΕΥΕ ΑΕΙ ΤΗ ΤΡΙΛΑΜΠΕΙ ΤΡΑΔΙ, / ΟΠΩC ΜΗ ΛΟΙΜΟC ΤΩ ΟΙΚΩ ΜΟΥ ΠΕΛΑCΙ / [ΜΑΡΚΟC] ΔΟΥΛΟC CΟΥ ΔΕΟΜΕ ΠΟΘΩ*.

Ο πέμπτος άγιος είναι ο Ναούμ, που έζησε τον 9ο αιώνα και υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς μαθητές του Κυρίλλου και του Μεθοδίου. Άγιος ιδιαίτερα αγαπητός στη Μακεδονία ίδρυσε την ομώνυμη μονή στις όχθες



<p>ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ</p>	<p>ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ</p>	<p>ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ</p>	<p>ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ</p>	<p>ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΚΑΙ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ ΟΡΘΟΔΟΞΟΥ ΚΑΤΑΝΟΗΣΕΩΣ</p>
--	--	--	--	--

της λίμνης της Αχρίδας, όπου και ο τάφος του¹³. Ο άγιος απεικονίζεται και εδώ, σύμφωνα με το πρότυπο που παγιώνεται τον 14ο αιώνα στην περιοχή της Αχρίδας¹⁴, σε ώριμη ηλικία, με πλούσια μαλλιά και γενειάδα, ευλογεί και κρατάει κλειστό ειλητήριο. Στις αρχές του 19ου αιώνα, οπότε ζωγραφίσθηκε η εικόνα μας, εκτός από την εικονογραφική παράδοση σε τοιχογραφίες και εικόνες, μεγάλη διάδοση είχαν και τα χαρακτηριστικά με τις απεικονίσεις του αγίου¹⁵.

Στην εικόνα, κάτω από τον άγιο, αναγράφεται *ΟCΙΕ ΝΑΟΥΜ ΠΑΜΦΑΕCΤΑΤΕ ΠΑΤΕΡ / ΗΓΙΑCΜΕΝΕ ΑΛΗΘΩC ΤΩ ΚΥΡΙΩ / ΔΕΗCΙΝ ΠΟΙΟΥ ΠΡΟC ΤΟΝ ΠΑΝΤΩΝ Δ[ΕCΠΟΤΗΝ] / Η[ΜΩΝ] ΕΚ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ CΟΥ Μ[ΑΡΚΟΥ]*.

Οι πέντε έμμετρες επιγραφές είναι γραμμένες από το ίδιο χέρι, προφανώς του ζωγράφου που έγραψε και τις υπόλοιπες επιγραφές της εικόνας. Το κείμενο των επιγραφών πρέπει να δόθηκε έτοιμο στον ζωγράφο και αυτό φαίνεται και από τα ονόματα των αγίων στην επιγραφή, που είναι ορθογραφημένα, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες επιγραφές της εικόνας. Κάθε επιγραφή, που απευθύνεται σε έναν από τους πέντε αγίους, αποτελείται από τέσσερις ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους στίχους, στο ύφος που συντάσσονταν και ήταν ευρύτατα διαδεδομένα υμνογραφικά κείμενα, τροπάρια και κανόνες της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Ειδικά για την πανούκλα και την προστασία των αγίων έχει γραφεί μεγάλος αριθμός υμνογραφικών κειμένων¹⁶.

Κοινό χαρακτηριστικό και στις πέντε επιγραφές αποτελεί η προσπάθεια απάλειψης των γραμμάτων στο σημείο που ήταν γραμμένο το όνομα του αφιερωτή. Ευτυχώς, η επέμβαση στην πρώτη επιγραφή δεν ήταν πολύ επιτυχημένη και έτσι διακρίνεται το όνομα Μάρκος. Ο λόγος, για τον οποίο έχει επίτηδες σβησθεί το όνομα, προφανώς σχετίζεται με την αλλαγή ιδιοκτησίας της εικόνας. Το φαι-

νόμενο δεν είναι συχνό, αλλά υπάρχουν περιπτώσεις από τη βυζαντινή ακόμη εποχή, που απαλείφονται τα ονόματα σε επιγραφές, σε μια προσπάθεια να εξαλειφθεί η μνήμη του ατόμου μαζί με την εξάλειψη του ονόματός του (*damnatio memoriae*).

Ο άγνωστος αυτός αφιερωτής Μάρκος παράγγειλε, το έτος 1800, τη συγκεκριμένη εικόνα με την επιθυμία να εξασφαλίσει την προστασία του *οίκου* του, όπως αναφέρεται στην επιγραφή, από την πανούκλα. Ο 18ος είναι αναμφίβολα ο κατεξοχήν αιώνας της πανώλους, η οποία επανακυκλώνεται στα εδάφη της βαλκανικής χερσονήσου. Η οικονομική άνθηση στο τέλος του αιώνα και η πληθυσμιακή αύξηση ευνόησαν την ταχύτερη διάδοση της νόσου. Το τελευταίο τέταρτο του αιώνα γνωρίζουμε, ότι η ασθένεια πλήττει το Άγιον Όρος, τη Θεσσαλονίκη, τα Ιωάννινα και το εσωτερικό της Μακεδονίας. Συγκεκριμένη μαρτυρία για την περιοχή της Αλβανίας παραδίδει ο άγγλος περιηγητής W. M. Leake για επιδημία πανώλους στα 1805 στη Μοσχόπολη και την Κορυτσά¹⁷.

Απεικονίσεις της πανούκλας συναντάμε στη δυτική¹⁸ και στην ορθόδοξη ζωγραφική¹⁹, όπου συνηθέστερα απεικονίζεται ως σκελετός που κρατάει δρεπάνι ή ως μορφή θανάτου, όπως στις παραστάσεις του αγίου Σπυρίδωνος από τον ζωγράφο Σπυρίδωνα Σπεράντζα το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα²⁰. Επίσης, ως φτερωτός γυμνός δαίμονας που κρατάει δρεπάνι σε λιθογραφία του 1834 με τον άγιο Σπυρίδωνα *διώκτη της πανώλης*²¹.

Σπάνια και ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της πανώλους ως φιδιού με επτά κεφάλια, ως Λερναίας, ύδρας, στην εικόνα μας, για την οποία δεν εντοπίσαμε εικονογραφικό παράλληλο. Ο όφης γενικά αποτελεί το σύμβολο της αμαρτίας, ειδικά όμως ο όφης με τα επτά κεφάλια σχετίζεται με τα κείμενα της Αποκάλυψης. Ο δράκοντας αυτός, με μορφή φιδιού με φολιδωτό δέρμα και επτά κεφάλια, εικονίζεται σε

αποκαλυπτικές σκηνές, όπως ο Αγώνας με τον επτακέφαλο δράκοντα, το Θηρίο της θαλάσσης και το Θηρίο της ξηράς, η Πόρνη Βαβυλών και το Θηρίο της, σε τοιχογραφίες πολλών μοναστηριών του Αγίου Όρους²² και ειδικά στη μονή Ξηροποτάμου, όπου είχε δουλέψει και ο ζωγράφος της εικόνας μας, στα 1783²³.

Έτσι, στη συγκεκριμένη εικόνα, ο ζωγράφος δανείζεται, καθώς φαίνεται, το μοτίβο του δράκοντα με τα επτά κεφάλια της Αποκάλυψης, για να απεικονίσει τη φοβερή αρρώστια της πανούκλας.

Η υπογραφή και *διὰ χειρὸς ΤΕΡΠΟΥ*²⁴ ζωγράφου και η χρονολογία *ΕΤοC ΑΩ*, με γράμματα στο χρώμα της ώχρας, βρίσκονται στο δεξιό κάτω μέρος της επάνω ζώνης της εικόνας. Πρόκειται για ένα έργο με ιδιαίτερη σημασία, γιατί εντάσσεται στο πνεύμα της αποφασιστικής παρουσίας των λαϊκών στην τέχνη του 18ου αιώνα. Εύποροι αφιερωτές κτίζουν, ανακαινίζουν και διακοσμούν ναούς, όπου συχνά ζητούν να απεικονισθούν, ή, όπως ο συγκεκριμένος Μάρκος, ζητούν από τον ζωγράφο μια πρωτότυπη σύνθεση, εδώ με αφορμή την επιδημία της πανούκλας. Η εικονογραφία, αλλά και οι επιγραφές, που συνοδεύουν τη σύνθεση, αποτελούν ένα παράδειγμα της προσαρμογής του θέματος μιας ορθόδοξης εικόνας στις απαιτήσεις των καιρών και των πιστών.

Αδμοσίευση

1. Βλ. Σοφιανός 1994, όπου και υμνογραφικό υλικό για τον άγιο.
2. Αγγελολιάτη-Τσουγκαράκη 1997. Για τον άγιο έχει γραφεί μεγάλος αριθμός υμνογραφικών κειμένων, τροπάρια και 15 πλήρεις κανόνες, 5 εκδομένοι και 10 ανέκδοτοι (Σοφιανός 1994, 67).
3. Ανάλογο υλικό σε ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους στίχους, όπως, για παράδειγμα, *Κάκιστε λοιμέ, έρρε εἰς ἄδου τόπον. Πατήσας πάθη, Βηρσαρίων τὸ πρῶην, πατεῖν τὸν λοιμὸν νῦν ἔλαβες τὴν χάριν*, βλ. Σοφιανός 1994, ό.π. Τον 18ο αιώνα συντάσσεται παρακλητικός κανόνας για την πανούκλα από τον δουσικιώτη μοναχό Ανατόλιο: *Ὡσπερ τις δράκων τὸν ἰὸν ἐξέχεε*

σωματοφθόρος λοιμός... (Σοφριανός 1994, 65-66).

4. Βλ. Παπαστράτου 1986, 285-288, εικ. 307-308.

5. Παπαστράτου 1986, 286, εικ. 1.

6. Βλ. Βασιλάκη 1985-1986.

7. Χαλκογραφία του 1816 (Παπαστράτου 1986, 126, εικ. 110).

8. Σε χαλκογραφία των αρχών του 19ου αιώνα (Παπαστράτου 1986, 297, εικ. 321, 326).

9. Παπαστράτου 1986, εικ. 322, 323, 324.

10. Ευστρατιάδης, 116.

11. Syndica-Lourda 1969.

12. Syndica-Lourda 1969, 886. Βλ. επίσης Τσιγάρas 2003, 198 και Παπαστράτου 1986, 251.

13. Η πρώτη Ακολουθία του αγίου εκδόθηκε το 1695 στη Βενετία και η δεύτερη το 1749 στη Μοσχόπολη.

14. Grozdanov 1983, 105-112.

15. Παπαστράτου 1986, 269-270. Grozdanov 1983, 230,

233. Για τις απεικονίσεις του στα έργα των κορυφαίων ζωγράφων βλ. Τσιγάρas 2003, 193.

16. Βλ. Σοφριανός 1994, 65-66.

17. Κωστής 1995, 406.

18. Για τις απεικονίσεις της πανούκλας στη δυτική ζωγραφική βλ. Mason 2001.

19. Για τις απεικονίσεις της πανούκλας βλ. και Προβατάκης 1980. Βασιλάκη 1985-1986, σημ. 31.

20. Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο 1997, αρ. 21.

21. Παπαστράτου 1986, 291, αρ. 313.

22. Hüger 1995.

23. Τσιγάρas 2003, 234.

24. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 60.



62. Παναγία η Εσφαγμένη με σκηνές Δωδεκαόρτου και αγίους

67 × 51 × 5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 1686

Προέλευση: Άγνωστη

Χρονολογία: 1828

Ζωγράφος: Μιχαήλ από το Μεγάροβο

Η επιφάνεια της εικόνας των αρχών του 19ου αιώνα, στην οποία κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα, είναι διαιρεμένη σε διάχωρα διαφορετικών μεγεθών, με παραστάσεις που πλαισιώνουν την κεντρική μορφή της Παναγίας. Βρεφοκρατούσα, στον τύπο της Οδηγήτριας, η Θεοτόκος στέφεται από αγγέλους και δέχεται τη δέηση των αγίων Αθανασίου και Ιωάννη του Προδρόμου. Η πληγή, που ματώνει στο δεξιό της μάγουλο, παραπέμπει στην Εσφαγμένη Παναγία της μονής Βατοπεδίου, την *ὁποίαν ἐπλήγησεν εἰς τὸ μάγουλον ἓνας διάκονος τοῦ μοναστηρίου*, όπως διαβάζουμε σε επιγραφή χαλκογραφίας, χαραγμένης στη Βενετία το 1763, με την Παναγία τη Βατοπεδινή¹. Αυτός ο τύπος της Παναγίας κυκλοφορούσε ευρέως σε χαρακτηριστικά του 18ου και 19ου αιώνα, *ἵνα δωρεὰν χαρίζηται τοῖς ὀρθοδόξοις χριστιανοῖς, χάριν εὐλαβείας*², και η παράσταση συνοδεύεται από απεικονίσεις της μονής και άλλες θρησκευτικές παραστάσεις. Ανάλογης εικονογραφίας χάρτινες εικόνες, προερχόμενες από μεγάλες ορθόδοξες, κυρίως αγιορείτικες μονές, είχαν μεγάλη διάδοση την ίδια εποχή και προφανώς αποτέλεσαν και την πηγή του ζωγράφου της εικόνας μας, όχι μόνον για τη μορφή της Παναγίας, αλλά και για τις επιμέρους σκηνές του έργου.

Από το Δωδεκάορτο εικονίζονται, από αριστερά προς τα δεξιά και από το επάνω προς το κάτω μέρος της εικόνας, ὁ *Εὐαγγελισμὸς τῆς Θεοτόκου*, ἡ *Γέννησις τοῦ Χριστοῦ*, ἡ *Βάπτισις*, ἡ *Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου*, ἡ *Βαΐοφόρος*, ἡ *Μεταμόρφωσις τοῦ Σωτῆρος*, ἡ *Σταύρωσις* και ἡ *Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ*, όπως εξηγούν

και οι επιγραφές που συνοδεύουν όλες τις σκηνές. Στο κεντρικό διάχωρο της εικόνας εικονίζονται, εκτός από την κεντρική παράσταση της Παναγίας, η Αγία Τριάδα και σε δύο ζώνες οι Τρεῖς Ιεράρχες, Βασίλειος, Χρυσόστομος και Γρηγόριος, και στην τελευταία ζώνη οι ἅγιοι Παντελεήμων, Νικόλαος, Σπυρίδων και Χαραλάμπης. Τη σύνθεση συμπληρώνουν οι ἅγιοι Γεώργιος και Δημήτριος στα πλαϊνά κάτω τμήματα.

Στην εικόνα αναγνωρίζονται τα προερχόμενα από χαρακτηριστικά ζωγραφικά πρότυπα των επιμέρους σκηνών, αλλά και η ύπαρξη των ίδιων εικονογραφικών τύπων σε εικόνες αυτής της έκθεσης, ιδίως σε έργα των ζωγράφων από την Κορυτσά. Για παράδειγμα, οι σκηνές του Ευαγγελισμού, της Γέννησης του Χριστού και της Αγίας Τριάδας αναπαράγουν τους ίδιους εικονογραφικούς τύπους, που συναντήσαμε σε εικόνες του Αθανασίου και του Κωνσταντίνου από την Κορυτσά, ο ἅγιος Χαραλάμπος με την πανούκλα στα πόδια του, οι ἑφιπποὶ ἅγιοι Γεώργιος και Δημήτριος συναντώνται σε έργα του Τέρπου από την Κορυτσά, του Κωνσταντίνου ιερομονάχου και του Ιωάννη Τζετήρη³, όλα έργα του 18ου αιώνα. Η εμφάνιση παρόμοιων εικονογραφικών τύπων στα έργα αυτά θα πρέπει να εξηγηθεί όχι μόνον με την αναγωγή σε κοινά πρότυπα προερχόμενα από χαρακτηριστικά, αλλά και από τη χρήση κοινών σχεδίων ζωγραφικής, των αντιβόλων, που κυκλοφορούσαν μεταξύ των ζωγράφων της ίδιας γενιάς και μεταβιβάζονταν στις μεταγενέστερες, ως πολύτιμα στοιχεία της τέχνης τους⁴.

Στο κάτω μέρος της εικόνας μας, μικρογράμ-

ματη επιγραφή *Δέησις τὸν δοῦλον τοῦ Θεοῦ Παντελεήμων 1828* και *διὰ χειρὸς Μιχαήλ Κωνσταντίνου ἐκ κόμης Μαγάροβον* αναφέρει τον αφιερωτή Παντελεήμονα, τον ζωγράφο Μιχαήλ, γιο του Κωνσταντίνου από το Μαγάροβο, και τη χρονολογία 1828.

Για τη δραστηριότητα του ζωγράφου Μιχαήλ δεν γνωρίζουμε περισσότερα στοιχεία. Το Μεγάροβο, χωριό κοντά στο Μοναστήρι, είχε κατοικηθεί από πληθυσμούς προερχόμενους από τη Μοσχόπολη, μετά την ερήμωση της πόλης. Η τέχνη του Μιχαήλ εκφράζεται με τους απλούς τρόπους, τα έντονα χαρούμενα χρώματα και την αμεσότητα των ζωγράφων και μαστόρων από τα χωριά της Ηπείρου και της Μακεδονίας του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα.

Αδημοσίευτη

1. Παπαστράτου 1986, αρ. 447. Davidov 2004, 191.

2. Παπαστράτου, ό.π.

3. Βλ. αρ. κατ. 42, 43, 48, 49, 54, 61, 63.

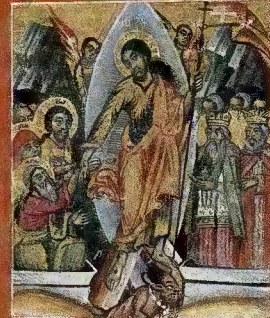
4. Βλ. Βασιλάκη 1995. *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβολα* 2004.

ΟΥΡΑΝΟΝ ΕΝ ΘΕΟΤΟΚΑ

ΗΤΗ

ΤΗΤΕ

ΗΝΑΝΤΙΟΝ ΤΑ ΧΡΗΤΑ

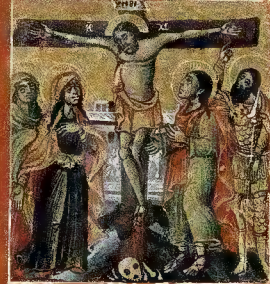


ΗΤΗΝΟΝ ΤΑ ΧΡΗΤΑ

ΗΤΗ

ΗΤΗ

ΗΝΑΝΤΙΟΝ ΤΑ ΧΡΗΤΑ



ΗΤΗΝΟΝ ΤΑ ΧΡΗΤΑ

Η ΜΕΤΑΝΟΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ



ΟΤΙΝΟΝ ΕΒΑΛΛΕΤΟ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΘ' ΟΥΧΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΕΠΙ ΤΗ ΓΗ



Η ΕΙΣΤΡΕΦΗ ΤΑ ΑΓΓΕΛΑ

Η ΕΙΣΤΡΕΦΗ ΤΑ ΧΡΗΤΑ



ΟΤΙΝΟΝ ΕΒΑΛΛΕΤΟ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΘ' ΟΥΧΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΕΠΙ ΤΗ ΓΗ

ΟΤΙΝΟΝ ΕΒΑΛΛΕΤΟ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΘ' ΟΥΧΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΕΠΙ ΤΗ ΓΗ

ΟΤΙΝΟΝ ΕΒΑΛΛΕΤΟ Ο ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΘ' ΟΥΧΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΟΥΡΟΝ ΕΠΙ ΤΗ ΓΗ



Η ΔΕΙΞΙΣ ΤΩΝ ΔΕΔΩΚΕΝ ΤΩ ΘΕΩ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΣ ΙΩΑΝΝΕΣ 1828+ Η ΔΕ ΔΕΙΞΙΣ ΤΩΝ ΔΕΔΩΚΕΝ ΤΩ ΘΕΩ ΠΑΝΤΕΣ ΤΟΥΣ ΙΩΑΝΝΕΣ 1828+

63. Τρίπτυχο με τη Θεοτόκο Γλυκοφιλούσα, προφήτες και αγίους

57 × 52,4 × 8 εκ. (κλειστό)

Αρ. ευρ. IN 5604

Προέλευση: Άγνωστη

Χρονολογία: 1753

Ζωγράφος: Ιωάννης Τζετήρης (αποδ.)

Στο κεντρικό φύλλο του τριπτύχου, δεσπόζει το τρυφερό σύμπλεγμα της Παναγίας με τον μικρό Χριστό, όρθιο στην αγκαλιά της, με το χέρι περασμένο γύρω από τον λαιμό της και τα πρόσωπά τους να αγγίζονται απαλά.

Ο τύπος αυτός της έκδηλης τρυφερότητας της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, σε διάφορες παραλλαγές, γνώρισε μεγάλη διάδοση στη μεταβυζαντινή ζωγραφική και παγιώθηκε σε εικόνες, όπως η Παναγία του Κύκκου¹ στην Κύπρο ή η Παναγία Άξιον Εστι, οι οποίες κυκλοφορούσαν ευρέως μέσω των χαρακτηριστικών² σε όλο τον ορθόδοξο κόσμο. Τη στάση του Χριστού της εικόνας μας παρατηρούμε σε χαλκογραφία, χαραγμένη στα μέσα του 19ου αιώνα στο Άγιον Όρος³.

Η επιλογή του συγκεκριμένου τύπου της Παναγίας πιθανώς να σχετίζεται και με την παραμονή του ζωγράφου της εικόνας, του Ιωάννη Τζετήρη, για σπουδές ζωγραφικής στη Ρωσία, αλλά και σε βαλκανικές χώρες, όπου αυτός ο τύπος της Παναγίας είχε ιδιαίτερη διάδοση, από την όψιμη ήδη βυζαντινή περίοδο⁴. Ακόμη, ο ίδιος τύπος της Παναγίας Γλυκοφιλούσας, που εικονίζεται σε τρίπτυχο από τη Θεσσαλονίκη, της ίδιας εποχής με την εικόνα μας (1755), έχει συνδεθεί με την Παναγία Γλυκοφιλούσα του Korsun, ρωσική ονομασία της Χερσονήσου, εμπορικού λιμανιού της Κριμαίας, δίπλα στη Σεβαστούπολη⁵.

Η Θεοτόκος με τον Χριστό αναφέρεται από κορμό δέντρου, ενώ γύρω εικονίζονται σε μετάλλια οι δώδεκα προφήτες και προπάτορες. Πρόκειται για έναν εικονογραφικό συνδυασμό των δογματικά συγγενικών, σχετικών με την



Ενσάρκωση, παραστάσεων, της Ρίζας του Ιεσοαί και του Άνωθεν οι Προφήται⁶.

Οι εσωτερικές όψεις των φύλλων του τριπτύχου είναι χωρισμένες σε τέσσερις ζώνες και εικονίζουν αντίστοιχα τους αγίους Γεώργιο και Δημήτριο, έφιππους και με στρατιωτική στολή, στην πρώτη ζώνη, τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη, Νικόλαο και Αθανάσιο στη δεύτερη ζώνη, τις αγίες Αικατερίνη και Μαρίνα και τους ιαματικούς αγίους Κοσμά και Δαμιανό με το λείψανο του αγίου Σπυρίδωνος ανάμεσά τους στην τρίτη ζώνη. Στην τελευταία ζώνη παριστάνονται ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, η αγία Παρασκευή και ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Στις εξωτερικές όψεις των πλάγιων φύλλων του τριπτύχου, απεικονίζονται ολόσωμοι και με αρκετές φθορές οι προφήτες Ηλίας και Ναούμ, κρατώντας ανοιχτά ενεπίγραφα ειλητά.

Κάτω από τις παραστάσεις των προφητών, είναι γραμμένες οι δύο επιγραφές του τριπτύχου, δυστυχώς κατεστραμμένες σε πολλά σημεία. Στη μικρογράμματη επιγραφή, κάτω από τον προφήτη Ηλία, διακρίνουμε με δυσκολία [Χ] [τζε]τηρη[...] και στη συνέχεια αποσπασματικά γράμματα. Στη δεύτερη αράδα διακρίνουμε τα γράμματα ΕΤΟΕΚΟΡ. Στην καλύτερα διατηρημένη μεγαλογράμματη επιγραφή του δεξιού φύλλου, κάτω από τον προφήτη Ναούμ, διαβάζονται τα ονόματα των αφιερωτών: [ΔΟΥ]ΛΟΥ ΤΟΥ [ΘΕΟΥ] ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΝΗΣΚΟ ΠΗΣΑΚ.

Στην αρχή της μικρογράμματης επιγραφής, στο σημείο της υπογραφής του ζωγράφου, για τον οποίο υποθέτουμε ότι ταυτίζεται με τον Ιωάννη Τζετήρη⁷, η χρονολογία 1753 καλύπτει τμήμα των γραμμάτων. Παρότι δεν διαθέτουμε επαρκή εξήγηση για τη μεταγενέ-



στερη γραφή της χρονολογίας στο σημείο αυτό, ας σημειωθεί, ότι ο τρόπος γραφής των αριθμών, ιδιαίτερα του επτά, είναι παρόμοιος με τους αριθμούς στις άλλες επιγραφές των εικόνων του Ιωάννη Τζετήρη⁸.

Η χρονολογία 1753, από όσο γνωρίζουμε, συμπίπτει με την περίοδο που ο ζωγράφος εργαζόταν στο Βουκουρέστι, από όπου επέστρεψε στην πατρίδα του, το χωριό Γράμποβο του Gramshit, το 1755⁹. Τα απλά εκφραστικά μέσα του ζωγράφου, η φτωχή χρωματολογία και η απλοϊκότητα των μορφών συνηγορούν με την ιδέα, ότι πρόκειται για ένα πρώιμο έργο του ζωγράφου Ιωάννη Τζετήρη, ο οποίος αργότερα, στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αιώνα¹⁰, θα αναπτύξει τις σχεδιαστικές και ζωγραφικές του ικανότητες.

Η προέλευση του τριπτύχου από οικογένεια

της Κορυτσάς επιβεβαιώνει μεν τη χρήση του ως αντικείμενου ιδιωτικής λατρείας¹¹, αλλά δεν βοηθά στην επίλυση του προβλήματος της χρονολόγησής του. Θα μπορούσαμε να υποθέσουμε, ότι ο ζωγράφος το έφερε μαζί του, όταν γύρισε στην πατρίδα, και ότι έκτοτε παρέμεινε στην κατοχή οικογένειας από την Κορυτσά, έως τη δωρεά του στο Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης της ίδιας πόλης.

Αδημοσίετο

1. Hadermann-Misguich 1991, 197-204. Tatić-Djurić 1990, 199-207.
2. Παπαστράτου 1986, αρ. 522-534, 539-543.
3. Παπαστράτου 1986, αρ. 102.
4. Παναγία του Don (Smirnova 2002, 232). Για παραδείγματα του τύπου της Παναγίας Γλυκοφιλούσας σε ρωσικές εικόνες βλ. Ouspensky και Lossky 1983, 99-100. Επίσης, για παραδείγματα από τη Βουλγαρία βλ.

Paskaleva 1987, αρ. 116. Hadermann-Misguich 1991, πίν. 104. Για τον τύπο αυτό της Παναγίας βλ. και την εικόνα της Παναγίας Ελεούσας στο Μουσείο-Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης (αρ. ευρ. ΒΕΙ 780), δημοσιευμένη στον κατάλογο *Μήτηρ Θεού* 2000 (Α. Τούρτα, 478-479).

5. Semoglou 1998, 344-345.

6. Βλ. αρ. κατ. 41.

7. Για τον ζωγράφο βλ. αρ. κατ. 66.

8. Βλ. αρ. κατ. 64, 65. Ας σημειωθεί ακόμη, ότι οι συντηρητές του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού δεν διαπίστωσαν χρονική απόσταση ανάμεσα στα στρώματα της επιγραφής και της χρονολογίας.

9. Moutafon 2002, 223.

10. Βλ. αρ. κατ. 64-66.

11. Βλ. Chatzidakis 1997, 36-37.

64. Χριστός ένθρονος, Μέγας Αρχιερέυς, η Άμπελος

96,5 × 71 × 5,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6791

Προέλευση: Ναός Αγίου Γεωργίου, Fier

Χρονολογία: 1798

Ζωγράφος: Ιωάννης Τζετήρης

Οι εικόνες του ένθρονου Χριστού και της Θεοτόκου (αρ. κατ. 65), με τις ίδιες διαστάσεις, κοσμούσαν το τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Fier. Ο Χριστός ακολουθεί τον τύπο παλαιότερης εικόνας, υπογεγραμμένης από τον Ιωάννη Τζετήρη και τον αδελφό του Γεώργιο¹, συνδυάζοντας στοιχεία από την ει-

κονογραφία του Μεγάλου Αρχιερέως και της Αμπέλου.

Στο κόκκινο υποπόδιο, με μαύρα γράμματα, η μικρογράμματη επιγραφή 1798 Φεβρουάριος 15 / διὰ χειρὸς τοῦ Ἰω(άννη) Τζετήρη / ἐκ πολιτείας Γραμπόβας.

Στην εικόνα αυτή του Ιωάννη Τζετήρη από το Γράμποβο, με χρονολογία 1798, παρότι αναγνωρίζεται η τέχνη του ζωγράφου, είναι φανερή η ιδιαίτερη προσοχή και επιμέλεια στην εκτέλεση, τόσο στο πλάσιμο των προσώπων, όσο και στη διακόσμηση των πολυτελών ενδυμάτων του Χριστού και του χρυσοῦ θρόνου. Τα χαρακτηριστικά αυτά, τα οποία παρατηρούμε και στη δεσποτική εικόνα της Παναγίας από τον ίδιο ναό, σχετίζονται με την τέχνη των καλών ζωγράφων από την Κορυτσά, Κωνσταντίνου και Αθανασίου, και ειδικότερα με τα έργα του Τέρπου, γιου τού Κωνσταντίνου, ο οποίος έδρασε την ίδια περίοδο με τον Ιωάννη Τζετήρη². Στα καλά πρότυπα των ζωγράφων από την Κορυτσά θα πρέπει να αποδοθούν οι διακοσμήσεις του θρόνου και των αμφίων του Χριστού με τα μεγάλα λουλούδια³, που διαμορφώνουν μία πιο εκλεπτυσμένη ατμόσφαιρα μπαρόκ, σε σχέση με προγενέστερα έργα του ίδιου ζωγράφου⁴.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Trésors d'art albanais 1993, αρ. 69.

1. Βλ. αρ. κατ. 66, όπου και βιογραφικά στοιχεία για τους ζωγράφους.
2. Βλ. αρ. κατ. 60, 61.
3. Βλ. αρ. κατ. 53.
4. Βλ. αρ. κατ. 66.





65. Θεοτόκος ένθρονη, Ρίζα Ιεσσαί

97 × 69,5 × 3,7 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6796

Προέλευση: Ναός Αγίου Γεωργίου, Fier

Χρονολογία: 1798

Ζωγράφος: Ιωάννης Τζετήρης (αποδ.)

Η δεσποτική εικόνα της ένθρονης Θεοτόκου, Ρίζας του Ιεσσαί, μαζί με την εικόνα του Χριστού¹, κοσμούσε το τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Fier. Η Παναγία, ογκώδης και επιβλητική, με σκήπτρο στο χέρι, κάθεται σε βαρύ χρυσό θρόνο, κρατώντας στην αγκαλιά της τον Χριστό, που ευλογεί και κρατάει τη σφαίρα του κόσμου. Από το χρυσό βάθος της εικόνας προβάλλουν άγγελοι στηθαίοι, μέσα από νεφέλες, ξετυλίγοντας επάνω από την κεφαλή της Θεοτόκου ενεπίγραφη ταινία. Στα πόδια της Παναγίας, στο μεγάλο κόκκινο υποπόδιο, η γεροντική μορφή του Ιεσσαί, από όπου ξεκινούν οι κλώνοι του φυτού, που περιβάλλουν την ένθρονη Θεοτόκο, σχηματίζοντας μετάλλια με τους δώδεκα προφήτες. Πρόκειται για έναν συνδυασμό δύο συγγενικών δογματικά θεμάτων, της Ρίζας του Ιεσσαί και του Άνωθεν οι Προφήται, που συναντάται σε έργα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής². Το κείμενο της ταινίας, που κρατούν οι άγγελοι, *Ἄνωθεν οἱ προφηταὶ σε προκατήγγηλαν, κόρη, στάμνον ράβδον τράπεζα κιβωτὲ πύλη κλημαξ θρώνε χρυσοῦν* και οι επιγραφές των ειλητών των προφητών σχετίζονται με τις προεικονίσεις της Θεοτόκου. Στα αριστερά και από επάνω προς τα κάτω ο Δαβίδ (*Ἐγὼ κιβωτὸν Ἱγιασμένην (κέκληκά) σε κόρη*), ο Μωυσής (*Εἶδόν σε πύλη...*), ο Ααρών (*Εἶδόν σε ράβδον ἀνθήσασα*), ο Ησαΐας (*Εἶδόν σε λαβή-δα ἀνθρακοφόρον*), ο Δανιήλ (*Εἶδόν σε ὄρος ἐξ οὗ περιετμήθη λήθος*), ο Αββακούμ (*Εἶδόν σε δασὴ καὶ κατάσκυον ὄρος*). Στα δεξιά εικονίζονται ο Σολομών (*Εἶδον κλίνην τοῦ βασιλέως κόρη*), ο Ιακώβ (*Κλημάξ σε εἶδον τοῦ Θεοῦ*), ο Γεδεών (*Πόκον εἶδόν σε παρθένε...*), ο Ιερε-

μίας (*Εἶδόν σε ὄδον Ἰσραὴλ κόρη*), ο Ιεζεκιήλ (*Ἐγὼ σε εἶδα πύλην τοῦ Θεοῦ τὴν μητέρα*) και ο Ζαχαρίας (*Εἶδόν σε ἀγνή ἐππάφωτα λυχνία*). Ενδιαφέρον στις επιγραφές των προφητών παρουσιάζει η εμφάνιση γραμματικών τύπων όπως *εἶδα* στην επιγραφή του Ιεζεκιήλ, αντί του τυπικού *εἶδον*, αλλά και τα ορθογραφικά λάθη, για παράδειγμα, στις λέξεις *λαβήδα*, *δασή* και *κατάσκυον* (ὄρος), με τις διάφορες γραφές των ομόηχων ι.

Η εικόνα, όπως και η αντίστοιχη του Χριστού με την υπογραφή του Ιωάννη Τζετήρη, διακρίνεται για την εξαιρετική επιμέλεια στον σχεδιασμό και στη διακόσμηση, αλλά και τη συγγένεια με τα έργα του κορυφαίου ζωγράφου Τέρπου. Η μορφή της Παναγίας θυμίζει την εικόνα του Τέρπου με την ένθρονη Θεοτόκο³, αλλά, ακόμη περισσότερο, συνδέεται με την υπογεγραμμένη εικόνα της ένθρονης Θεοτόκου Ρίζας του Ιεσσαί του ίδιου ζωγράφου, χρονολογημένη στα 1797⁴, έναν χρόνο πριν από την εικόνα μας. Φαίνεται ότι ο Ιωάννης Τζετήρης, στην τελευταία παραγωγική του περίοδο, ήλθε σε στενή επαφή με τους φημισμένους ζωγράφους από την Κορυτσά⁵ και αφομοίωσε πολλά στοιχεία από το έργο τους.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. αρ. κατ. 64.

2. Για παράδειγμα, βλ. τις εικόνες αρ. 41, 63, 67 του παρόντος καταλόγου.

3. Βλ. αρ. κατ. 60.

4. Casa 2002, 215, εικ. 11.

5. Βλ. αρ. κατ. 48-61.



66. Χριστός ένθρονος, Μέγας Αρχιερεύς, η Άμπελος

93 x 54,2 x 3 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6828

Προέλευση: Αυλώνα

Χρονολογία: 1792

Ζωγράφοι: Γεώργιος και Ιωάννης Τζετήρης

Οι ζωγράφοι Ιωάννης Τζετήρης και ο αδελφός του Γεώργιος, οι οποίοι ανέπτυξαν μεγάλη δραστηριότητα κατά το δεύτερο μισό του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα στη βαλκανική χερσόνησο, υπέγραψαν την εικόνα του ένθρονου Χριστού, της οποίας αγνοούμε την ακριβή προέλευση. Υποθέτουμε, λόγω του θέματος και των διαστάσεών της, ότι θα αποτελούσε δεσποτική εικόνα ναού της περιοχής της Αυλώνας, από την οποία προέρχεται.

Ο Χριστός Μέγας Αρχιερεύς, με αρχιερατική στολή, πλούσια διακοσμημένη, ολόχρυση μίτρα και εγκόλπιο και σε θρόνο χρυσό, εικονίζεται σε χρυσό βάθος. Στο επάνω τμήμα της παράστασης, δύο άγγελοι γονατίζουν σε νεφέλες, ενώ γύρω από την κεντρική μορφή του Χριστού εικονίζονται σε μετάλλια οι δώδεκα απόστολοι, ως κλήματα της Άμπελου, που ξεκινά από τα πόδια του Ιησού. Ο συνδυασμός του εικονογραφικού θέματος της Αμπέλου υπαγόρευσε και το χωρίο στο ανοιχτό ευαγγέλιο του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως Έγώ εἰμὴ ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα, ὁ μένων ἐν ἐμοὶ κἀγὼ ἐν αὐτῷ, οὗτος φέρει καρπὸν πολὺν (Ιω. 15, 5).

Στο κόκκινο υποπόδιο του Χριστού, με μαύρα γράμματα, η μικρογράμματη επιγραφή Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Νάση Τζίκα διὰ ψυχικὴν σωτηρίαν αὐτοῦ, γονέων καὶ τέκνων αὐτοῦ· χεῖρ Γεωργίου καὶ Ἰωάννου τῶν αὐταδέλφων ἐκ τῆς κομποπόλλης Γράμπωβας· 1792 Μαρτίου 25.

Σύμφωνα με την επιγραφή, η εικόνα του Χριστού ήταν αφιέρωμα του Νάση Τζίκα, στις 25 Μαρτίου του έτους 1792, για τη σωτηρία της

ψυχής του ίδιου και της οικογένειάς του, και έργο των αδελφών Γεωργίου και Ιωάννου από το Γράμποβο, το οποίο αναφέρουν στις επιγραφές ως *κωμόπολη*, όπως εδώ, ως *πολιτεία* και ως *χώρα* σε άλλα έργα τους¹.

Πρόκειται για μια οικογένεια ζωγράφων, αποτελούμενη από τον Ιωάννη Τζετήρη, τον αδελφό του Γεώργιο και τους τρεις γιους του, Κωνσταντίνο, Νικόλαο και Ναούμ, οι οποίοι μαζί με τον βοηθό του Γεωργίου, τον Πέτρο, επίσης από το Γράμποβο, έδρασαν από τα μέσα του 18ου έως τις αρχές του 19ου αιώνα. Ο Ιωάννης ακολούθησε μια επαγγελματική και προσωπική πορεία αρκετά ενδιαφέρουσα και ενδεικτική για έναν ζωγράφο στα τέλη του 18ου αιώνα στα Βαλκάνια. Το 1736 ξεκίνησε από το Γράμποβο για την Ουγγαρία και αργότερα για τη Ρωσία για να μάθει τὴν τέχνη, το 1750 πήγε στο Βουκουρέστι, το 1754 από το Βουκουρέστι στη Μποδανία για να εργαστεί, το 1755 γύρισε στην πατρίδα του για να νυμφευθεί και το 1761 ταξίδεψε από τη Μοσχόπολη για τη Βλαχία. Από το 1754 ως το 1812 ζωγράφισε τουλάχιστον 15 τοιχογραφικά σύνολα, στην Αλβανία και στον χώρο της πρώην Μητρόπολης του Srmски Karlovtσι, η οποία

κάλυπτε περιοχές της σημερινής βόρειας Γιουγκοσλαβίας, δυτικής Βουλγαρίας, Ρουμανίας και νότιας Ουγγαρίας². Αρκετές φορητές εικόνες τους εντοπίζονται στην περιοχή της Αλβανίας³.

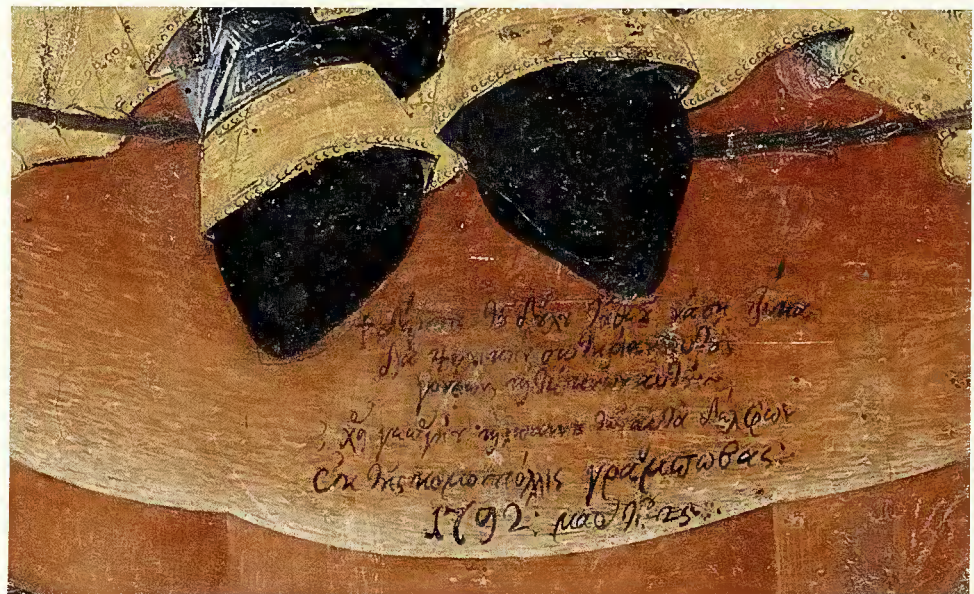
Στην εικόνα μας ο εικονογραφικός συνδυασμός του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέως και Αμπέλου φαίνεται ότι ικανοποιούσε τις προτιμήσεις των αφιερωτών της εποχής, εφόσον τον συναντάμε και σε μεταγενέστερα έργα των μέτριων αυτών ζωγράφων, με έκδηλη την τάση για διακόσμηση και πολυτέλεια, εκφρασμένη κυρίως με τη χρήση του χρυσού και του κόκκινου χρώματος.

Αδημοσίευτη

1. Pora 1998, αρ. 168, 169. Βλ. και αρ. κατ. 64.

2. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 438, όπου και προηγούμενη βιβλιογραφία. Todorov 2000. Moutafon, 2002.

3. Βλ. αρ. κατ. 63-65. Trésors d'art albanais 1993, αρ. 70, 71. Percorsi del sacro 2002, αρ. 17-22.





67. Θεοτόκος ένθρονη, Ρόδον το Αμάραντον, Ρίζα Ιεσσαί

81 × 47 × 5 εκ.

Αρ. ευρ. ΙΝ 3073

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, χωριό Αργονέ, περιοχή Πρεμετής

Χρονολογία: 1827

Ζωγράφος: Νικόλαος Ποζεναλής

Σ' αυτήν την εικόνα της Παναγίας των αρχών του 19ου αιώνα, εικονογραφικά στοιχεία της απεικόνισης της Θεοτόκου ως το Ρόδον το Αμάραντον και ως Ρίζα του Ιεσσαί συνδυάζονται, με λαϊκή απλότητα και ζωντάνια, με το θέμα Άνωθεν οι Προφήται¹. Επάνω από τους αγγέλους, που εναποθέτουν το στέμμα, η επιγραφή από τον κανόνα του Ιωσήφ του Υμνογράφου, που ψάλλεται στους Χαιρετισμούς, ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ ΧΑΙΡΕ Η ΜΟΝΗ ΒΛΑΣΤΗCΑCΑ ΤΟ ΜΗΛΟΝ ΤΟ ΕΥΟCΜΟΝ ΧΑΙΡΕ Η ΤΕΞΑCΑ. Από τη μορφή του Ιεσσαί φύεται δέντρο και ανάμεσα στους κλώνους του οι δώδεκα προφήτες, που περιβάλλουν την ένθρονη βρεφοκρατούσα και με βασιλική στολή Θεοτόκο. Το θέμα, συχνό και στα χαρακτηριστικά της εποχής², αποδίδεται με αφέ-

λεια και απλούς χρωματικούς συνδυασμούς αλλά όχι χωρίς τις αναμνήσεις της πολυτελούς ατμόσφαιρας του μπαρόκ, που προτιμήθηκε από ζωγράφους και αφιερωτές του 18ου αιώνα. Στο κάτω αριστερό τμήμα της εικόνας η υπογραφή του, όχι ιδιαίτερα καλλιγράφου, ζωγράφου διὰ χ(ει)ρὸς Νικόλαος ἱερέας Ποζεναλῆς και η χρονολογία 1827. Ο άγνωστος μέχρι τώρα λαϊκός ζωγράφος και ιερέας Νικόλαος καταγόταν πιθανότατα από το χωριό Postenali της Πρεμετής, από όπου, σύμφωνα με επιγραφική μαρτυρία του 1802, καταγόταν και ένας άλλος ζωγράφος, ο αναγνώστης Πέτρος³.

Αδημοσίευτη

1. Για το ίδιο θέμα αρ. κατ. 41.

2. Βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 133.

3. Ρορα 1998, αρ. 396.





68. Χριστός Ελεήμων και Πολυέλεος

105,3 × 78 × 3,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3898

Προέλευση: Ναός Ευαγγελισμού της Θεοτόκου,
Τίρανα

Χρονολογία: 1830

Ζωγράφοι: Μιχαήλ και Δημήτριος, γιος του

Ο Χριστός, με την επιγραφή *ΕΛΕΗΜΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΥΕΛΕΟΣ*, εικονίζεται σε χρυσό βάθος, στον τύπο του Παντοκράτορα, σε μία μεγάλη εικόνα, που κοσμούσε τον μητροπολιτικό ναό των Τιράνων, αφιερωμένο στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου.

Στο έργο διακρίνονται αμέσως το βαρύ διακοσμητικό στυλ, η επιμέλεια στην εκτέλεση, καθώς και τα ωραία γράμματα στο ανοιχτό ευαγγέλιο με τα ορθογραφημένα αποσπάσματα του Ματθαίου: *ΔΕΥΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΠΑΤΡΟΣ ΜΟΥ ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΤΕ ΤΗΝ ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΥΜΙΝ ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗΣ ΚΟΣΜΟΥ. ΕΠΕΙΝΑΣΑ ΓΑΡ ΚΑΙ ΕΔΩΚΑΤΕ ΜΟΙ ΦΑΓΕΙΝ, ΕΔΙΨΗΣΑ ΚΑΙ ΕΠΟΤΙΣΑΤΕ ΜΕ, ΞΕΝΟΣ ΗΜΗΝ ΚΑΙ ΣΥΝΗΓΑΓΕΤΕ ΜΕ, ΓΥΜΝΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΒΑΛΕΤΕ ΜΕ, ΗΣΘΕΝΗΣΑ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΕΨΑΣΘΕ ΜΕ, ΕΝ ΦΥΛΑΚΗ ΗΜΗΝ, ΚΑΙ ΗΛΘΕΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ* (Ματθ. 25, 34-37) *ΔΕΥΤΕ ΠΡΟΣ ΜΕ ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΚΟΠΙΩΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΕΦΟΡΤΙΣΜΕΝΟΙ, ΚΑΙ ΓΩ ΑΝΑΠΑΥΣΩ ΥΜΑΣ. ΑΡΑΤΕ ΤΟΝ ΖΥΓΟΝ ΜΟΥ ΕΦ' ΗΜΑΣ ΚΑΙ ΜΑΘΕΤΕ ΑΠ' ΕΜΟΥ, ΟΤΙ ΠΡΑΟΣ ΕΙΜΙ ΚΑΙ ΤΑΠΕΙΝΟΣ ΤΗ ΚΑΡΔΙΑ ΚΑΙ ΕΥΡΗΣΕΤΕ ΑΝΑΠΑΥΣΙΝ ΤΑΙΣ ΨΥΧΑΙΣ ΥΜΩΝ, Ο ΓΑΡ ΖΥΓΟΣ ΜΟΥ ΧΡΗΣΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΦΟΡΤΙΟΝ ΜΟΥ ΕΛΑΦΡΟΝ ΕΣΤΙΝ* (Ματθ. 11, 28-30).

Οι διακοσμήσεις στο φωτιστέφανο και στα χρυσοκεντημένα ρούχα στο ύφος του μπαρόκ, τα έντονα χρώματα, τα μαλακά πλασίματα, με προσπάθεια απόδοσης πραγματικών χαρακτηριστικών, στα μαλλιά και στα μάτια με τις διακρινόμενες βλεφαρίδες και ο τρόπος, που πέφτουν τα βαρύτιμα υφάσματα, τοποθετούν την εικόνα στις αρχές του 19ου αιώνα. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος του Χριστού, τα διακοσμητικά και κυρίως τα ενδύματα,

που συναντώνται και στην εικόνα του ζωγράφου Μιχαήλ από τη Σαμαρίνα στο Ελβασάν¹, κυκλοφορούσαν και σε χαρακτηριστικά του Αγίου Όρους την ίδια εποχή². Αυτά τα χαρακτηριστικά προφανώς χρησιμοποιούσαν οι ζωγράφοι, που υπογράφουν στο κάτω αριστερό μέρος της εικόνας με ωραία γράμματα, ίδια μ' αυτά του ευαγγελίου, *ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΩΛ*, το έτος 1830.

Η ίδια φροντίδα στην εκτέλεση και τη διακόσμηση διακρίνει τις τοιχογραφίες, τις έντεκα μεγάλες εικόνες και τα βημόθυρα του μητροπολιτικού ναού του Ελβασάν³, έργα των ίδιων ζωγράφων, μεταξύ 1826 και 1828⁴. Ο γνωστός ζωγράφος Μιχαήλ, αναγνώστης από τη Σαμαρίνα της Ηπείρου, και ο γιος του Δημήτριος εργάστηκαν στον ελλαδικό χώρο, στη Σαμαρίνα και στην Καλαμπάκα⁵, αλλά και σε πολλές εκκλησίες της Αλβανίας και πρώην Γιουγκοσλαβίας, υπογράφοντας συνήθως ελληνικά και σπάνια σλαβικά, όπως στις εικόνες του νέου εικονοστασίου της μονής Αγίου Ιωάννου Προδρόμου στο Βίγορ, μεταξύ 1831 και 1835⁶. Στον νάρθηκα της μονής Treskavac υπέγραψαν, το 1849, *διὰ χειρὸς τῶν ταπεινῶν ζωγράφων Μιχαήλ καὶ Ζήση ἐκ Κρουσιόβου διὰ χειρὸς ἐμοῦ τοῦ εὐτελοῦς Μι-*

χαήλ ἀναγνώστου ζωγράφου τοῦ ἐκ Σαμαρίνης, σε αρτοφόριο από το Μοναστήρι, το 1826, και *διὰ χειρὸς Μιχαήλ ἀναγνώστου υἱοῦ Δημητρίου τοῦ ἐκ Σαμαρίνης* σε δύο εικόνες στη μονή Bigorski, 1829, και σε εικόνα του Ευαγγελισμού του 1834, στο Podvis⁷. Εικόνες του γιου του Μιχαήλ, Δημητρίου, με τον οποίο συνεργάστηκε στην εικόνα μας το 1830, βρίσκονται στη σημερινή Αλβανία και στην πρώην Γιουγκοσλαβία, όπως δύο μεγάλες εικόνες από το Fier⁸ και μια υπογεγραμμένη του αρχαγγέλου Μιχαήλ, στην παλαιά εκκλησία Golemo Tsrsko στο Kitchevo, με χρονολογία 1828⁹.

Αδημοσίευτη

1. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 88. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 44.

2. Βλ. Παπαστράτου 1986, αρ. 1-5.

3. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 85-97. *Percorsi del sacro* 2002, αρ. 43-51.

4. Μαšnić 1996.

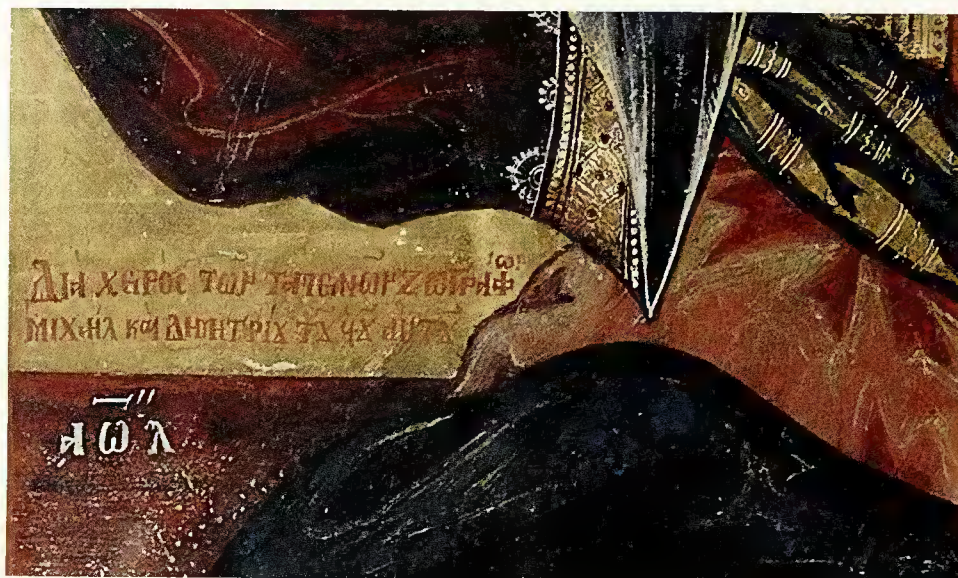
5. Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997, 196, όπου και βιβλιογραφία. Βλ. και Δρακοπούλου 2002, 113-114.

6. Nikolovski 1994. Nazlasi 2003, 297-302.

7. Μαšnić 1996.

8. *Trésors d'art albanais* 1993, αρ. 103. Στον κατάλογο αναφέρεται ως école albanaise χωρίς όνομα ζωγράφου.

9. Μαšnić 1996.





О САСНИСОН И

ПОНУМЕНОУ

ДѢТЕ ГЛАГО ПАНТО
 ОУ КОГОУТЕ КЪ ПЕФ
 ТИСЕНОУ, КАС АНТИС
 УМАС. КЪ ПЛОСТ АГ
 ВЪХ. ОТИ ГЛАГО ЕМУ, КЪ
 ПЕМОС ТИ КРААИ. КЪ Е
 ГИСЕТЕ, АНТИСН ТАС
 ДУХАС НМОУ. О ГЪ ЗИ
 ТОС МХ ХВЪС. КЪ ТЪ Ф
 ТОУМХ СМЪРЪ СЪН
 МЪТ. осп. ps.

ДѢТЕ ОУ БОДИМНОУ
 КЪ ПАНТОСМХ. КЪ ПАНТО
 ТЕТЪ НТОУМАСЕНУ ОУН
 ВАСЪА АТО КАСВОУС КО
 СМХ. ЕРЕМЪА ГЪ. КЪ Е
 ДОУАТЪАТОУ ФЪР. СЪН
 КЪ СПОУРАТЪАМЕ. ЖЕМОС
 НЪР. КЪ СОНЪАТЪАМЕ. ГЪ
 МНОС. КЪ ПЕРЕВЪАТЪАМЕ.
 НЕВЕНОС. КЪ ЕРЪСЪАТЪА
 МЕ. ЕРЪСЪАТЪА НЪР. КЪ НЪ
 ОУТЕ.

ДѢТЕ ГЛАГО ПАНТО
ОУ КОГОУТЕ КЪ ПЕФ
ТИСЕНОУ, КАС АНТИС
УМАС. КЪ ПЛОСТ АГ
ВЪХ. ОТИ ГЛАГО ЕМУ, КЪ
ПЕМОС ТИ КРААИ. КЪ Е
ГИСЕТЕ, АНТИСН ТАС
ДУХАС НМОУ. О ГЪ ЗИ
ТОС МХ ХВЪС. КЪ ТЪ Ф
ТОУМХ СМЪРЪ СЪН
МЪТ. осп. ps.

69. Άγιος Χριστόφορος κυνοκέφαλος

110,7 × 44,7 × 2,5 εκ.

Αρ. ευρ. IN 3127

Προέλευση: Ναός Παναγίας, χωριό Ogren, περιοχή Πρεμετής

Χρονολογία: 1812

Θρησκευτικές και μυθικές παραδόσεις του αρχαίου και του χριστιανικού κόσμου, εικονογραφικά θέματα των αρχαίων ανατολικών πολιτισμών και της βυζαντινής παράδοσης συναντώνται σ' αυτήν την παράσταση του κυνοκέφαλου αγίου Χριστοφόρου, ρωμαίου στρατιώτη και μάρτυρα του χριστιανισμού, ο οποίος παριστάνεται, στις αρχές του 19ου αιώνα, στην εικόνα από το Ogren της Αλβανίας, με δυτικότροπη ελευθερία και χρωματική λαμπρότητα.

Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΤΗΣ ΧΡΙΣΤΟΦΩΡΟΣ ευλογείται από τον Χριστό, που προβάλλει μέσα από νεφέλες, κρατώντας τη σφαίρα του κόσμου, ενώ άγγελος, κρατώντας ειλητό με την επιγραφή *χαίρε μάρτυ Χριστόφορε*, στεφανώνει την κυνοκέφαλη μορφή, την περιβεβλημένη με χρυσό φωτισμένο, αποδίδοντας ζωγραφικά την αναφορά στον βίο του μάρτυρα *ὕπερ κεφαλῆς ἀκτινολαμπροφεγγαροστόλιστος ἔκειτο στέφανος*¹.

Στο κάτω μέρος του έργου, με λευκά γράμματα, η αρκετά φθαρμένη επιγραφή *δέησις τῶν δούλων τοῦ Θεοῦ [...] ἐν ἔτει 1812 ἐν μηνὶ Ἰουλίου ιγ* διασώζει τη χρονολογία 1812 αλλά όχι τα ονόματα των αφιερωτών.

Ο άγιος, με τη στολή του ρωμαίου λεγεωνάρου, κατακόκκινο χιτώνα και ασπίδα, κρατάει δόρυ στο αριστερό χέρι και στο δεξιό τον σταυρό του μάρτυρα και κλαδί φοίνικα. Εικονίζεται ως *ὕπερμήκης γίγαντας*, όπως περιγράφεται στους βίους του, σε ανοιχτό γαλάζιο βάθος, με σκουρότερους τόνους και αποχρώσεις του καστανού στο κάτω μέρος της εικόνας για την απόδοση του νατουραλιστικού και χαριτωμένου τοπίου. Μπροστά από

ασπρογάλαζους λόφους, μια σειρά από χαμηλούς πύργους μοιάζει να παραπέμπει σε τοπίο της Αφρικής, από όπου και καταγόταν ο άγιος. Σύμφωνα με μία παραλλαγή του βίου του, που ανάγεται στον 11ο αιώνα, ο λίβυος μισθοφόρος στη Βόρεια Αφρική Ρέπρεβος, *ἀπὸ τὸ γένος τῶν κυνοκεφάλων, γῆς δὲ τῶν ἀνθρωποφάγων*, βλέποντας τα μαρτύρια των χριστιανών, την εποχή των διωγμών του Δεκίου (250), ασπασθήκε τον χριστιανισμό και βαπτίσθηκε στην Αντιόχεια, παίρνοντας το όνομα Χριστόφορος, *πιστὸς τῷ φρονήματι καὶ ἀεὶ τὰ λόγια μελετῶν τοῦ Θεοῦ*, υπέμεινε στη συνέχεια καρτερικά τα μαρτύρια και τελικά αποκεφαλίσθηκε².

Οι κυνοκέφαλοι περιγράφονται ως μυθικά τέρατα της χώρας των Ινδών, με σώμα ανθρώπου και κεφάλι σκύλου, μαζί με σκιάποδες και στερνόφθαλμους, στα έργα του Κτησία και του Μεγασθένη τον 4ο π.Χ. αιώνα, από τα οποία πέρασαν πιθανότατα στη *Φυσική Ιστορία* του Πλίνιου (77 μ.Χ.) και στη συνέχεια στη μεσαιωνική φιλολογία. Παράλληλα, η διάδοση του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου διαμόρφωσε μια φιλολογική και εικαστική παράδοση των υβριδικών όντων που συνάντησε ο Μέγας Αλέξανδρος στις Ινδίες³. Στην ορθόδοξη εικονογραφία τα μυθικά και τερατόμορφα αυτά όντα απεικονίσθηκαν στην εντοίχια ζωγραφική από τον 14ο αιώνα στις παραστάσεις των Αίνων, καθώς και στις μικρογραφίες του Σερβικού Ψαλτηρίου του Μονάχου την ίδια περίπου εποχή, αλλά από το δεύτερο μισό του 16ου αιώνα το θέμα γνώρισε ιδιαίτερη διάδοση στη ζωγραφική των ναών της ηπειρωτικής Ελλάδας⁴ και δεν έπαψε να απεικονίζεται σε τοιχογραφίες ως τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα⁵.

Η παράσταση των κυνοκεφάλων ως αγίων, και ειδικά του αγίου Χριστοφόρου σε φορητές εικόνες που φέρνουν στον νου απεικονίσεις

του αιγυπτιακού θεού Άνουβι, συναντάται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική σε μια σειρά έργων, που προέρχονται κυρίως από την Καππαδοκία, την Κύπρο, αλλά και τη Ρωσία⁶. Ας σημειωθεί, ότι ο άγιος Χριστόφορος στη βυζαντινή ζωγραφική εικονίζεται ως ωραίος νέος με πολεμική στολή, στον τύπο των στρατιωτικών αγίων⁷, ενώ κατά τη μεταβυζαντινή εποχή παριστάνεται συχνά και στον τύπο του γίγαντα που μεταφέρει τον Χριστό στον ώμο του⁸, σύμφωνα με το πρότυπο του αγίου που διαμορφώθηκε στη δυτική ζωγραφική και έγινε προστάτης των ταξιδιωτών και, στις ημέρες μας, των αυτοκινητιστών⁹.

Στις μεταβυζαντινές εικόνες του κυνοκέφαλου αγίου, ο οποίος συνήθως φέρει τη στολή του ρωμαίου στρατιώτη, είναι συνήθως τονισμένη η πάντα πλάγια απεικονισμένη, άγρια και δύσμορφη όψη του. Στην εικόνα μας, στις αρχές του 19ου αιώνα, η πρόθεση του ζωγράφου αλλά και οι δυτικοί ζωγραφικοί του τρόποι, που ευνοούν τα απαλά χρώματα και τα μαλακά και γλυκά πρόσωπα, συνετέλεσαν στη λείανση των χαρακτηριστικών της τερατόμορφης μορφής ενός άγριου και χωρίς ανθρώπινη λαλιά πλάσματος και στην απόδοση έκφρασης αγαθότητας και καρτερίας στη μορφή του *στρατιώτη Χριστού με τὴν κυναία κεφαλὴ*¹⁰.

Αδημοσίευτη

1. Βλ. Χατζηνικολάου 1957, 228.

2. Η ίδια, 227-228.

3. Βλ. Tourta 2003, όπου και βιβλιογραφία.

4. Τούρτα 1991, 131-134 και Tourta 2003, όπου και βιβλιογραφία.

5. Βλ. Χοτζάκογλου 2003, εικ. 42-59.

6. Χατζηνικολάου 1957. Ξυγγόπουλος 1977-79. Bock 1997. Χοτζάκογλου 2003.

7. Χατζηνικολάου 1957, 227.

8. Όπως σε τοιχογραφία του Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά των Μετεώρων, το 1527. Βλ. Chatzidakis 1969-70, εικ. 109.

9. Masseron 1933.

10. Βλ. Χατζηνικολάου 1957, 225.



70. Άγιος Βλάσιος

40 × 29,5 × 2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6981

Προέλευση: Ναός Αγίου Βλασίου, Αιυλώνα

Χρονολογία: 1833

Ζωγράφος: Θεόφιλος, μοναχός αγιορείτης

Στα 1833, εποχή που άκμαζαν τα εργαστήρια αγιογραφίας και χαρακτηριστικής στο αγιώνυμον Όρος, αφιερωτές από την Αιυλώνα παράγγειλαν την εικόνα του αγίου Βλασίου για την ομώνυμη εκκλησία της πόλης τους στον ζωγράφο



και μοναχό Θεόφιλο, σύμφωνα με την επιγραφή *Αὐτῆ ἡ ἀγία εἰκὼν τοῦ ἀγίου ἱερομάρτυρος Βλασίου Ἐχαράχθη Διὰ συνδρομῆς τῶν τιμοτάτων Κυρίων Κωνσταντίνου / τζίκα κ(αὶ) ἀθανασίου Καλογέρου τῶν ἐξ ἀβλόνας Διὰ χειρὸς Θεοφίλου μ(ο)μ(α)χ(οῦ) Ἐν τῷ ἀγιωνύμῳ Ὄρος τοῦ Ἄθω Ἐν ἔτος 1833 φ(ε)β(ρ)ουα(ρ)ίου.*

Ο ΑΓΙΟΣ ΒΛΑΣΙΟΣ, επίσκοπος Σεβαστείας, γέρων, ὀξυγένης, ο οποίος τιμάται ιδιαίτερα στις περιοχές της Μακεδονίας, της Ηπείρου και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου, εικονίζεται με φυσιοκρατικά αποδοσμένα τα χαρακτηριστικά, ἐνθρονος, σε χρυσό μπαρόκ θρόνο, με πολυτελή ἄμφια, αρχιερατική μίτρα και κλειστό ευαγγέλιο στα χέρια.

Η λέξη *ἐχαράχθη* στην επιγραφή της εικόνας αποτελεί μαρτυρία για το χαλκογραφικό της πρότυπο. Νεότερη χάραξη εικόνας του αγίου Βασιλείου, του ἔτους 1866, ενός Ιωάννη, πιθανότατα του λέσβιου Ιωάννη Καλδή¹, παρουσιάζει εξαιρετική ομοιότητα με την εικόνα μας και προφανώς ανάγεται σε κοινό πρότυπο.

Η έντονη διακοσμητική τάση και τα στοιχεία μπαρόκ στον θρόνο, καθώς και μια ακαδημαϊκή ψυχρότητα στην εκτέλεση της εικόνας συνδέονται με την τέχνη των συνεχιστών των ζωγράφων από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής, που διατηρούσαν εργαστήριο στο Ἅγιον Όρος².

Ο αγιορείτης μοναχός Θεόφιλος, που υπογράφει την εικόνα, δεν γνωρίζουμε εάν ήταν ο ίδιος και χαράκτης, όπως αρκετοί ζωγράφοι της εποχής. Ανήκε όμως στον μεγάλο αριθμό ζωγράφων του Αγίου Όρους³, των οποίων έργα έφθαναν τον 19ο αιώνα σε όλα τα Βαλκάνια και τη Ρωσία.

Αδημοσίευτη

1. Παπαστράτου 1986, αρ. 204.

2. Βλ., για παράδειγμα, εικόνα του αγίου Σπυριδώνος της μονής Βατοπεδίου του 1866 (Παπάγγελος 1996, εικ. 266. Τσιγαρίδας 2002, 324-325).

3. Βλ. Ηλιοῦ 1999.

71. Άγιοι Πάντες

47 × 36 × 2 εκ.

Αρ. ευρ. IN 4838

Προέλευση: Άγνωστη

Χρονολογία: 1834

Η εικόνα, με τον χορό των αγίων Πάντων και τη χρονολογία 1834 στο κάτω μέρος, έχει υποστεί σημαντικές φθορές και απώλεια της ζωγραφικής επιφάνειας στα περιθώρια.

Το νόημα της παράστασης, που έχει αποσπασθεί από τη Δευτέρα Παρουσία και απεικονίζει τη Δέηση, τους χορούς των αγίων και τον Παράδεισο, έγκειται στη μεσιτεία των αγίων για τη σωτηρία των πιστών.

Στην εικόνα μας ο *ἄναρχος πατήρ* ευλογεί και μέσα σε σύννεφα η Παναγία, ο Πρόδρομος και έξι φτερωτοί άγγελοι δέονται προς τον ένθρονο Χριστό, που κρατάει ανοιχτό ευαγγέλιο με την επιγραφή *Ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς τοῦ κόσμου*. Στη συνέχεια αναπτύσσονται δύο ημικύκλια με μορφές αγίων γυναικών και ανδρών, μοναχών και ασκητών. Στην κεντρική ζώνη της εικόνας, ο χορός των πατριαρχών, αγίων, ιεραρχών και αποστόλων της χριστιανοσύνης. Ανάμεσα στον απόστολο Πέτρο, που κρατάει μεγάλη κλειδιά στα χέρια, και σε ιεράρχη με το ευαγγέλιο, εικονίζεται μικρός χορός με τις λευκοντυμένες μορφές των μακαρίων στον Παράδεισο.

Η εικονογραφία και η τεχνοτροπία της εικόνας, η σύνθεση, τα ανοιχτόχρωμα πρόσωπα, τα ζωηρά χρώματα, τα ενδύματα, ακόμη και τα στέμματα των αγίων παραπέμπουν άμεσα σε δυτικά ζωγραφικά πρότυπα, που είχαν ενταχθεί στις αισθητικές προτιμήσεις των ορθοδόξων του 19ου αιώνα.

Αδημοσίευτη



72. Άγιοι Ανάργυροι με τοπίο της Ράχωβας (α΄ όψη)

Το Άγιον Όρος του Άθωνος (β΄ όψη)

37 x 27 x 2,7 εκ.

Αρ. ευρ. IN 6248

Προέλευση: Ναός Αγίου Νικολάου, χωριό Ράχωβα, περιοχή Ερσέκας

Χρονολογία: 1899

Ζωγράφοι: Γεώργιος και Ιωάννης Δημητρίου, μοναχοί αγιορείτες

Στην ιδιαίτερα επιμελημένη και πολυτελή εικόνα από τον ναό του Αγίου Νικολάου της Ράχωβας, οί Άγιοι καὶ θαυματουργοὶ Ἀνάργυροι, Κοσμάς καὶ Δαμιανὸς προβάλλουν μέσα από χρυσό τοξωτό λιθοκόσμητο πλαίσιο, στηριγμένο σε κίονες και λεπτά επεξεργασμένο, όπως και το χρυσό βάθος της εικόνας. Τους αγίους ευλογεί ο Χριστός μέσα από τα σύννεφα, ενώ στο κάτω μέρος, μπροστά από χαμηλούς λόφους, παριστάνεται μια άποψη της Ράχωβας, της πατρίδας των ζωγράφων και αφιερωτών της εικόνας. Επιγραφή, με γράμματα τυπογραφείου, μέσα από ξετυλιγμένο ειλητό, μας πληροφορεί ότι *Ἡ παροῦσα εἰκὼν τῶν Ἁγ. Ἀναργύρων ἐζωγραφίσθη διὰ χειρῶν τῶν αὐταδέλφων, κ(αὶ) Ἀγιογράφων / Γεωργίου Μοναχοῦ, κ(αὶ) Ἰωάννου Δημητρίου Ραχωβιτῶν, κ(αὶ) ἀφιε-*

ρώθη παρ' αὐτῶν ἐν τῷ / πανσέπτῳ Ναῷ τοῦ Ἁγ. Νικολάου εἰς τὸ χωρίον αὐτῶν Ράχωβα εἰς μνημόσυνον αὐτῶν.

Οι ιαματικοί άγιοι, ολόσωμοι και μετωπικοί, με ποδήρεις χιτώνες με χρυσές παρυφές, πολυτελή ιμάτια και φωτοστέφανα με λεπτή επεξεργασία του χρυσού, κρατούν τα κιβωτίδια με τα φάρμακα. Η απόδοση των μορφών τους με τη γλυκύτητα στα χαρακτηριστικά, τα ενδύματα με τη λεπτολόγο απόδοση, το νεοκλασικίζον πλαίσιο με την έμφαση στην παρουσία του χρυσού και τα ανοιχτά λαμπερά χρώματα παραπέμπουν στις δυτικότροπες και ρωσιζουσες τάσεις των ζωγράφων του Αγίου Όρους, κατά τον 19ο αιώνα. Πρότυπά τους υπήρξαν χαλκογραφίες και έγχρωμες λιθογραφίες νεορωσικής τέχνης των μονών Αγίου Παντελεήμονος και Ζωγράφου, που κυκλοφορούσαν ευρέως μεταξύ των αγιορειτών ζωγράφων της εποχής¹.

Δύο ενδιαφέρουσες και πρωτότυπες παραστάσεις συμπληρώνουν την εικόνα. Σε φυσικό τοπίο στους τόνους του πράσινου, όπου και η επιγραφή *Ἐν Ἀγίῳ Ὄρει Ἄθῳ 1899. Ἰουνίου 26*, εικονίζονται τὸ Σχολεῖον, ἡ Ἐκκλησία, τὸ Σπήτι τῆς Τσήλιως και άλλα μονώροφα και διώροφα οικήματα της Ράχωβας, που βρίσκονται ανατολικά της Ερσέκας, στους πρόποδες

του Γράμμου. Ανάμεσα στο ωραίο πέτρινο σχολεῖο με τα τοξωτά ανοίγματα και τη μονόκλιτη βασιλική με το ξύλινο καμπαναριό, περπατούν ιερείς και κοσμικοί. Στο διώροφο σπῖτι της Τσήλιως διακρίνονται η αρχοντική είσοδος και τα ξύλινα κάγκελα του εξώστη. Σύμφωνα με πληροφορίες κατοίκων του χωριού, το σπῖτι ανήκε στους ζωγράφους και η Τσήλιω ήταν μητέρα τους. Στην πίσω όψη της εικόνας, με την επιγραφή *Τὸ Ἅγιον Ὄρος Τοῦ ἄθωνος* και τη χρονολογία 1899 κάτω από σταυρό, παριστάνεται φυσιοκρατικά τοπίο με δύο μεγάλα ιστιοφόρα, μικρά βαρκάκια και λοφίσκους στην ξηρά, με εκκλησάκια και μοναχούς που κόβουν δέντρα για ξυλεία. Η απλή και γραφική παράσταση είναι αποδοσμένη με εκφραστικότητα και ζωγραφική ελευθερία. Αυτή η εικονογραφία, με έμφαση στην απόδοση του φυσικού τοπίου και των κτισμάτων, στο πνεύμα της λαϊκής ζωγραφικής, έχει την καταγωγή της σε χαρακτηριστικά έργα και φορητές εικόνες του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, που μεταφέρουν επιδράσεις της δυτικής τέχνης στη θρησκευτική ζωγραφική της ορθόδοξης Ανατολής του 19ου αιώνα². Ο τρόπος, που αποδίδονται τα σπῖτια, η εκκλησία, αλλά και το θαλασσινό τοπίο της εικόνας, μας παραπέμπει σε απεικονίσεις

1. Το σχολεῖο στη Ράχωβα σήμερα.



2. Η σημερινή εκκλησία της Ράχωβας.





Εν Αγίω
 Όρει Ήθω
 1899. Ιου
 νίου. 26.

το Λχολέτον

Ενκλισηται

το Επητη της 17ης
 λινος.

παρουσαι εικον των Αγ. Αναγορων εξαγραφηθη δια χειρων των αυταδελφων, κ' Αγιογραφων
 Γεωργίου Μοναχου, κ' Ιωαννου Δημητριου Παχωδιτων, κ' αφιερωθη παρ' αυτων εν τω
 πανσεπτω Ναω του Αγ. Νικολαιου εις το χωριον αυτων Παχωβα εις μνημοσυνον αυτων...

απόψεων, κυρίως του Αγίου Όρους, σε χαρακτηριστικά³ και φορητές εικόνες⁴ της ίδιας εποχής. Ο εμπλουτισμός των θρησκευτικών θεμάτων με απεικονίσεις τοπίων, πόλεων, μονών και χωριών, με συνειδητή προσπάθεια αποτύπωσης της πραγματικότητας και επεξηγηματικά σχόλια, όπως αυτά που συνοδεύουν τα κτίρια του χωριού της εικόνας μας, τεκμήρια μνήμης και καθημερινότητας, κυριαρχεί στη ζωγραφική του 19ου αιώνα⁵. Στη συγκεκριμένη εικόνα οι δύο αδελφοί, *άγιογράφοι* και μοναχοί αγιορείτες, σύμφωνα με

μαρτυρίες σημερινών κατοίκων της Ράχωβας, πρωτοτύπησαν, απεικονίζοντας το σπίτι της μητέρας τους μαζί με την εκκλησία και το σχολείο, και αφιέρωσαν την εικόνα στην εκκλησία του χωριού, από όπου και μεταφέρθηκε στο Μουσείο της Κορυτσάς.

Τα δυτικά στοιχεία της τέχνης τους, η νατουραλιστική απόδοση με επιδράσεις από χαλκογραφίες και η επιμελημένη διακόσμηση είναι αντιπροσωπευτικά των εργαστηρίων ζωγραφικής και χρυσοχοΐας, που άκμασαν στο Όρος σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα⁶.

Αδημοσίευτη

1. Μηλιατζίδου-Ιωάννου 1998.

2. Τσιγαρίδας 2002, 326.

3. Παπαστράτου 1896, 385 κ.ε. Σιμωνοπετρίτης 1999.

4. Βλ. *Θησαυροί του Αγίου Όρους* 1997, αρ. 4.14, αρ. 2.109.

5. Βλ. Παπαδόπουλος 1999.

6. Βλ. και αρ. κατ. 70.



ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη 1997:** Ε. Αγγελομάτη-Τσουγκαράκη, Ιερά λείψανα και οικονομικά προβλήματα. Η διάδοση της λατρείας του αγίου Βησσαρίωνα, *Τρικαλινά* 17 (1997), 193-211.
- Albanien 1988:** *Albanien, Schätze aus dem Land der Skjpetaren*, Mainz 1988.
- Anrich 1917:** G. Anrich, *Hagios Nikolaos, Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche*, Λειψία - Βερολίνο 1917.
- Αρναούτογλου 2002:** Η. Αρναούτογλου, «Η ιδέα της αποκαταστάσεως των συναφίων...». Ένας διοργανισμός συναφίων του 1831, *Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνης της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου* 36 (2002), 205-281.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη 1985-1986:** Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Μια μεταβυζαντινή εικόνα με παράσταση του αγίου Δημητρίου στο Βυζαντινό Μουσείο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΙΓ' (1985-1986), 113-123.
- Ασπρά-Βαρδαβάκη 1992:** Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13*, Princeton, Αθήνα 1992.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1975-1976:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Η' (1975-1976), 109-142.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1983:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1994:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες των Ιωαννίνων, Φηγός, *Τιμητικός τόμος για τον Καθηγητή Σωτήρη Δάκαρη*, Ιωάννινα 1994, 21-37.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1995:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 1995².
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 1998:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.
- Αχειμάστου-Ποταμιάνου 2004:** Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Οι Τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπητών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.
- Babić 1991:** G. Babić, Le maphorion de la Vierge et le Psautier 44(45) sur les images du XIV^e siècle, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 57-64.
- Βασιλάκη 1985-1986:** Μ. Βασιλάκη, Εικόνα του αγίου Χαραλάμπους, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΙΓ' (1985-1986), 247-260.
- Βασιλάκη 1987:** Μ. Βασιλάκη, Εικονογραφικοί κύκλοι από τη ζωή του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε εκκλησίες της Κρήτης, *Κρητική Εστία*, περ. Δ', Ι' (1987), 60-84.
- Βασιλάκη 1994:** Μ. Βασιλάκη, Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου, *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, 229-245.
- Βασιλάκη 1995:** Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων, Το τεχνολογικό υπόβαθρο της βυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα 1995.
- Βαφείδης 1900:** Φ. Βαφείδης, Περί των εν τη επαρχία Καστοριάς Ιερών Μονών, *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 20 (1900), 316-320.
- Bergman 1973:** R. Bergman, Portraits of the Evangelists in Greek Manuscripts, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann* (επιμ. G. Vikan), Princeton N. J. 1973.
- BHG:** *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (εκδ. Fr. Halkin), τ. I-III, Βρυξέλλες 1957³.
- Bock 1997:** M. Bock, *Christophoros kynokephalos, Die Darstellungen des hundsköpfigen Christophoros auf Ikonen des Ikonen-Museums Recklinghausen*, Recklinghausen 1997.
- Vocotopoulos 1977:** P. L. Vocotopoulos, À propos de l'icône de saint Théodose du Musée Historique de Moscou, *Zograf* 26 (1997), 127-132.
- Βοκοτόπουλος 1986:** Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Βιβλιοκρισία: Φ. Ι. Πιομπίνος, Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821, Β' έκδοση αναθεωρημένη και συμπληρωμένη, Αθήνα 1984, *Κρητικά Χρονικά ΚΣΤ'* (1986), 307-314.
- Βοκοτόπουλος 1990:** Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990.
- Βοκοτόπουλος 1991:** Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Οι εικόνες μηβολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 78-90.
- Βοκοτόπουλος 1995:** Π. Βοκοτόπουλος, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες*, Αθήνα 1995.
- Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα 1997:** *Βυζαντινό Μουσείο, Τα Νέα Αποκτήματα (1986-1996)*, Αθήνα 1997.
- Caca 2002:** T. Vinjau Caca, Some Data About the Activity of Kostandin and Athanas Zografi from Korça and the Characteristics of Their Art in the 18th Century, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 203-216.
- Galavaris 1979:** G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Βιέννη 1979.
- Γαλάβαρης 1990:** Γ. Γαλάβαρης, Πρώιμες εικόνες στο Σινά από τον 6ο ως τον 11ο αιώνα, *Σινά, Οι Θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (γεν. επιοπκ. Κ. Α. Μανάρης), Αθήνα 1990, 91-100.
- Garidis 1972:** M. Garidis, L'ange à cheval dans l'art byzantin. Les origines. Essai d'interprétation, *Byzantion* XLII (1972), 23-59.
- Garidis 1989:** M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989.
- Γιακουμής 2000:** Κ. Γ. Γιακουμής, Κριτική έκδοση επιγραφών συνεργείων από το Λινοτόπι στις περιφέρειες της ορθόδοξης Εκκλησίας της Αλβανίας, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΑ' (2000), 249-266.
- Jakumis 2003:** J. Jakumis, *Piktura pasbizantine para Onufrit, 2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri, Aktet e*

- Simposiumit Ndërkombëtar, Tiranë, 16-18 Nëntor 2000, Τίρανα 2003, 187-202.
- Γκολομπιάς 1983:** Γ. Γκολομπιάς, Η κτητορική επιγραφή του ναού των Αγίων Αποστόλων Καστοριάς και ο ζωγράφος Ονούφριος, *Μακεδονικά* 23 (1983), 331-356.
- Γούναρης 1980:** Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.
- Davidov 1978:** D. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978.
- Davidov 1999:** D. Davidov, Copperplate Engravings of Hristofor Zefarović, *Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού*, Θεσσαλονίκη 1999, 21-32.
- Davidov 2004:** D. Davidov, *Αγιορείτικη Γραφική*, Βελιγράδι 2004.
- Dhamo 1974:** D. Dhamo, *La peinture murale du Moyen Âge en Albanie*, Τίρανα 1974.
- Dhamo 1984:** D. Dhamo, Peintres albanais aux XVI-XVIII siècles en Albanie et dans d'autres régions balkaniques (ανάτυπο), 1-14, Τίρανα 1984.
- Διονύσιος εκ Φουρνά:** Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδόπουλου-Κεραμειώ, εν Πετρούπολει 1909, Ανατύπωση: Σπανός, Αθήναι χ.χρ.
- Djurić 1975:** V. Djurić, Mali Grad - Saint Athanase à Kastoria - Borje, *Zograf* 6 (1975), 31-50.
- Δουκάκης 1954:** Κ. Δουκάκης, *Ο Μέγας Συναξαριστής, Μην Δεκέμβριος, τόμος τέταρτος*, Αθήναι 1954.
- Δουκάκης 1963:** Κ. Δουκάκης, *Ο Μέγας Συναξαριστής, Μην Μάιος, τόμος ένατος*, Αθήναι 1963.
- Δρακοπούλου 1997:** Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (12ος-18ος αι.)*, Αθήνα 1997.
- Δρακοπούλου 2001:** Ε. Δρακοπούλου, Υπογραφές μεταβυζαντινών ζωγράφων, ανίχνευση προσωπικών και καλλιτεχνικών μαρτυριών, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΚΒ' (2001), 129-134.
- Δρακοπούλου 2002:** Ε. Δρακοπούλου, Ζωγράφοι από τον ελληνικό στον βαλκανικό χώρο. Οι όροι της υποδοχής και της αποδοχής, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 101-140.
- Δρακοπούλου 2003:** Ε. Δρακοπούλου, Αρχιτεκτονική - Ζωγραφική, Η θρησκευτική και η κοσμική τέχνη (1770-1821), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000, Η Οθωμανική κυριαρχία, 1770-1821* τ. 2, τχ. 1, Αθήνα 2003, 239-266.
- Δρανδάκη 2002:** Α. Δρανδάκη, *Εικόνες, 14ος-18ος αιώνας, Συλλογή Ρ. Ανδρεάδη*, Αθήνα 2002.
- Δρανδάκης 1962:** Ν. Δρανδάκης, *Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουσιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων των σωζομένων κυρίως εν Βενετία*, Αθήναι 1962.
- Δρανδάκης 1990:** Ν. Δρανδάκης, *Μεταβυζαντινές εικόνες (Κρητική Σχολή), Σινά, Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης* (γεν. εποπτ. Κ. Α. Μανάρης), Αθήνα 1990, 125-131.
- Drishiti 2003:** *The Byzantine and Post-byzantine Icons in Albania* (επιμ. Υ. Drishiti) (αγγλικά και αλβανικά), Θεσσαλονίκη 2003.
- Ducellier 1965:** A. Ducellier, Observations sur quelques monuments de l'Albanie, *Revue Archéologique* 2 (1965), 153-207.
- ΔΧΑΕ:** *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*.
- Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβωλα 2004:** *Εκ Χιονιάδων σπουδές και ανθίβωλα, 140 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, Βόλος 2004.
- Ευστρατιάδης:** Σ. Ευστρατιάδης, *Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Αθήνα χ.χρ.
- Εvangelia Aprocrypha:** *Evangelia Aprocrypha collegit autque recensuit Constantinus de Tischendorf*, Hildesheim - Zürich - New York 1987.
- Friend 1927:** A. M. Friend, The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, I, *Art Studies* 5 (1927), 115-151.
- Frigerio-Zeniou 1998:** S. Frigerio-Zeniou, *L'art «Italo-Byzantin» à Chypre au XVIe siècle. Trois témoins de la peinture religieuse: Panagia Podithou, la Chapelle Latine et Panagia Iamatiqe*, Βενετία 1998.
- Gabelić 1977:** S. Gabelić, L'archange Michel de Lesnovo représenté en cavalier rouge, *Zograf* 8 (1977), 55-58.
- Gergova 1993:** I. Gergova, *Early Bulgarian Iconostases, 16th-18th Century* (βουλγ.), Σόφια 1993.
- Gergova 1996:** I. Gergova, Deux portes royales macédoniennes au Musée National Historique de Sofia, *Zbornik, Muzej na Makedonija* 2 (1996), 149-165.
- Gergova 1999:** I. Gergova, Stenopisite v Hilendarskija paraklis «sv. Ioan Rilski», *Sb. Svetogorska obitel Zograf* 3 (1999), 338-349.
- Grabar 1936:** A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936.
- Grabar 1974:** A. Grabar, L'Hodigitria et l'Eléousa, *Zbornik za Likovne Umetnosti* 10 (1974), 3-14. Επίσης στο *L'art paléochrétien et l'art byzantin, Recueil d'études 1969-1977*, VIII, Variorum Reprints, Λονδίνο 1979.
- Grozdanov 1980:** C. Grozdanov, *Ohridskoto zidno slikarstvo od XIV vek*, Βελιγράδι 1980.
- Grozdanov 1983:** C. Grozdanov, *Portreti na svetitelite od Makedonija od IX-XVIII vek*, Σκόπια 1983.
- Grozdanov 1990:** C. Grozdanov, Ohridskiot arch. Prohor i negovata dejnost, *Studii za Ohridskiot Živopis*, Σκόπια 1990.
- Grozdanov 1995:** C. Grozdanov, *Sveti Naum Ohridski*, Σκόπια 1995.
- Ζίας 1969:** Ν. Ζίας, Εικόνες του βίου και της κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', Ε' (1969), 275-298.
- Η Βενετία των Ελλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών 1999:** *Η Βενετία των Ελλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών, Σημάδια στο χώρο και το χρόνο* (επιστημ. επιμ. Χρ. Μαλτέζου), Αθήνα 1999.
- Hademmann-Misguich 1991:** L. Hademmann-Misguich, La Vierge Kykkotissa et l'éventuelle origine latine de son voile, *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα 1991, 197-204.
- Ηλιού 1999:** Φ. Ηλιού, Αγιογράφοι, ζωγράφοι, χαρακτές και σταμπαδόροι. Η μαρτυρία των καταλόγων συνδρομητών, *Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας*, Θεσσαλονίκη 1999, 41-58.
- Holy Image, Holy Space 1988:** *Holy Image, Holy Space, Icons and Frescoes from Greece* (επιμ. Μ. Acheimastou-Potamianou), Αθήνα 1988.
- Huber 1975:** P. Huber, *Image et message, Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Ζυρίχη 1975.
- Huger 1995:** P. Huger, *Η Αποκάλυψη στην τέχνη Δύσης και Ανατολής*, Αθήνα 1995.
- Hunger - Wessel, Evangelisten:** H. Hunger - K. Wessel, *Evangelisten, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, τ. II, στ. 452-507.
- Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997:** *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997.
- Ikonen aus Albanien 2001:** *Ikonen aus Albanien, Sakrale Kunst des 14. bis 19. Jahrhunderts*, Μόναχο 2001.
- Καζανάκη 1981:** Μ. Καζανάκη-Λάππα, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά τον 17ο αι. Ειδήσεις από νοταριακά έγγραφα, Θησαυρίσματα* 18 (1981), 177-267.
- Κακαβάς 1996:** Γ. Κακαβάς, *Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς*, Αθήνα 1996.
- Kallamata 1999:** K. Kallamata, *Constantin Ieromonachou, an Icon Painter in Moschopolis (1693-1726)*, *Διεθνές Συμπόσιο «Μοσχόπολις*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 1999, 65-70.
- Καμαρούλιας 1996:** Δ. Καμαρούλιας, *Τα μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Β', Αθήνα 1996.
- Καρακατσάνη 1980:** Α. Καρακατσάνη, *Εικόνες, Συλλογή Γεωργίου Τσακίρογλου*, Αθήναι 1980.
- Καραμπερίδη 2003:** Α. Καραμπερίδη, Ζωγράφοι από τον Γράμμο στην Ήπειρο του 17ου αιώνα. Στοιχεία από τις επιγραφές των έργων τους, *Μίλτος Γαριδής (1926-1996), Αφιέρωμα*, τ. Α', Αθήνα 2003, 291-310.
- Κατσιώτη 1998:** Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998.
- Kirchainer 2003-2004:** K. Kirchainer, *Das Ossuarium des Petrus- und Paulus-Kloster in Vithkuq (Norderperis) und seine Freskendekoration (1750)*, *Μακεδονικά* 34 (2003-2004), 149-208.
- Κίσσας 1991:** Σ. Κίσσας, *Εικόνες, Σιμωνόπετρα* 1991, 187-191, 105-126.
- Klein 1933:** D. Klein, *Sankt Lukas als Maler der Maria*, Βερολίνο 1933.
- Κονιδάρης 1984:** Ι. Μ. Κονιδάρης, *Νομική θεώρηση των μοναστηριακών τυπικών*, Αθήνα 1984.
- Κωνσταντουδάκη 1973:** Μ. Κωνσταντουδάκη, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακα κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνας οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, Θησαυρίσματα* 10 (1973), 291-380.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου 1988:** Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, *Μιχαήλ Δεμασκηνός (1530/35-1592/93), Συμβολή στη μελέτη της ζωγραφικής του* (αδημ. διδ. διατρ.), τ. Α'-Β', Αθήνα 1988.
- Κωστής 1995:** Κ. Κωστής, *Στον καιρό της πανώλης, Εικόνες από τις κοινωνίες της ελληνικής χερσονήσου, 14ος-19ος αιώνας*, Ηράκλειο 1995, 383-385.
- Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο 1997:** *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, Αθήνα 1997.
- Μαλτέζου 1999:** Χρ. Μαλτέζου, *Εισαγωγή, Ιστορικό πλαίσιο, Η Βενετία των Ελλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών* 1999, 21-26.
- Μανούσασκας 1993:** Μ. Μανούσασκας, Ι. Σκουλάς, *Τα ληξιαρχικά βιβλία της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας, Α. Πράξεις γάμων (1599-1815)*, Βενετία 1993.

- Mašnić 1995-1996:** M. Mašnić, Jovan zograf i negovata umetnička aktivnost, *Kulturno Nasledstvo* 22-23 (1995-1996), 69-90.
- Mašnić 1996:** M. Mašnić, Les œuvres de la période précoce de l'activité créatrice de Michel Anagnost et de son fils Dimitar-Danail, *Zbornik, Muzej na Makedonija* 2 (1996), 265-280.
- Mašnić 2001:** M. Mašnić, Dve novootkrieni dela na golemite slikari od XVI vek. Onufrij od Argos i Jovan od Gramosta, *Zbornik za Srednovekovna Umetnost* 3 (2001), 152-183.
- Mason 2001:** S. Mason, L'immaginario della morte e della peste nella pittura del seicento, *La pittura nel Veneto, II. Seicento*, a cura di M. Lucco, Milano 2001, 523-542.
- Masseron 1933:** A. Masseron, *Saint Christophe, patron des automobilistes*, Παρίσι 1933.
- Melovski 1996:** H. Melovski, *The Moscopole Collectanea, The Hagiographies of Saints*, Σκόπια 1996.
- Μηλιατζίδου-Ιωάννου 1998:** Ε. Μηλιατζίδου-Ιωάννου, Εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Φλώρινας στα τέλη του 19ου αιώνα - αρχές 20ού αιώνα, *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ός αι., Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη* 1998, 153-194.
- Μήτηρ Θεού 2000:** *Μήτηρ Θεού, Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη* (επιμ. Μ. Βασιλάκη), Αθήνα 2000.
- Mihajlovski 1993:** K. Mihajlovski, Icons from the Workshop of Constantine Zograf from Korca Found near Bitola, *Zbornik, Muzej na Makedonija* 1 (1993), 165-174.
- Mijončić 1973:** P. Mijončić, *Menolog*, Βελιγράδι 1973.
- Millet 1916:** G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile au XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Παρίσι 1916.
- Millet 1927:** G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927.
- Millet - Pargoire - Petit 1904:** G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos, Première partie*, Παρίσι 1904.
- Μονή Αγίου Παύλου 1998:** *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου, Εικόνες, Άγιον Όρος* 1998.
- Μονή Ξενοφώντος 1998:** *Ιερά Μονή Ξενοφώντος, Εικόνες, Άγιον Όρος* 1998.
- Μονή Παντοκράτορος 1998:** *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Άγιον Όρος* 1998.
- Moutafon 2002:** E. Moutafon, Ioannes Tsetiris from Grabovo or Jovan Chetirevič Grabovan?, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 217-229.
- Μουτοπούλου 1989:** Ν. Μουτοπούλου, *Βυζαντινά Μνημεία της Μεγάλης Πρέσπας, Η Βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα, Θεσσαλονίκη* 1989.
- Μπακιρτζής 1997:** *Άγιος Δημητρίου Θαύματα, Οι Συλλογές Αρχιεπισκόπου Ιωάννου και Ανώνυμοι, Ο Βίος, τα Θαύματα και η Θεσσαλονίκη του Αγίου Δημητρίου* (επιμ. Χ. Μπακιρτζής), Θεσσαλονίκη 1997.
- Μπαλλιάν 1996:** Α. Μπαλλιάν, Μεταβυζαντινή και άλλη μικροτεχνία, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, τ. Β', Άγιον Όρος 1996, 500-534.
- Μπαλογιάννη 1994:** Χ. Μπαλογιάννη, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού Βρεφοκρατούσα στην Ενοάρκωση και το Πάθος*, Αθήνα 1994.
- Μπονόβας 1998:** Ν. Μπονόβας, Προσφορές συντεχνιών σε ναούς των Σερρών, *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη 18ος - 20ός αι., Πρακτικά συνεδρίου, Θεσσαλονίκη* 1998, 195-220.
- Nallbani 2003:** H. Nallbani, Pikturat mesjetera dhe piktorët në kishat e kalasë së qytetit të Beratit, *2000 Vjet art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri, Aktet e Simpoziumit Ndërkombëtar, Tiranë, 16-18 Nëntor* 2000, Τίρανα 2003, 179-186.
- Nazlasi 2003:** K. Nazlasi, Influenca e shkollës ikonografike të Korçës te piktorët e shek XIX Mihal dhe Dhimitër Anagnosti, *2000 Vjet Art dhe Kulturë Kishtare në Shqipëri, Aktet e Simpoziumit Ndërkombëtar, Tiranë, 16-18 Nëntor* 2000, Τίρανα 2003, 299-302.
- Nicolescu 1976:** C. Nicolescu, *Rumanische Ikonen*, Βουκουρεστί 1976.
- Nikolenko 1975:** *Icons grecques et russes. Galerie Nikolenko*, Παρίσι 1975.
- Nikolovski 1994:** A. Nikolovski, Proučuvanja i arheološka isprituvanja na manastirska ta crkva, *Manastir sveti Jovan Bigorski*, Σκόπια 1994, 97-124.
- Ξυγγόπουλος 1957α:** Α. Ξυγγόπουλος, Άγιος Δημήτριος ο Μέγας Δουξ Απόκαυκος, *Ελληνικά* 15 (1957), 122-140.
- Ξυγγόπουλος 1957β:** Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957.
- Ξυγγόπουλος 1964:** Α. Ξυγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964.
- Ξυγγόπουλος 1977-79:** Α. Ξυγγόπουλος, Κυνοκέφαλοι, ΔΧΑΕ, περ. Δ', Θ' (1977-79), 1-19.
- Ο Γκρέκο στην Ιταλία 1995:** *Ο Γκρέκο στην Ιταλία και η ιταλική τέχνη*, (επιμ. Ν. Χατζηνικολάου), Αθήνα 1995.
- Ορλάνδος 1938:** Αν. Ορλάνδος, Βυζαντινά μνημεία Κατορίας, *Αρχαίον Βυζαντινών Μνημείων Ελλάδος* Δ' (1938).
- Ostrogorsky 1970:** N. Ostrogorsky, Sinajska ikona Sv. Jovana Vladimira, *Bizantija i Sloveni*, Βελιγράδι 1970, 159-169.
- Ouspensky - Lossky 1983:** L. Ouspensky - V. Lossky, *The Meaning of Icons*, Νέα Υόρκη 1983.
- Παϊσίδου 2002:** Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστορίας, Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.
- Παλιούρας 1977:** Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1607) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού*, Αθήνα 1977.
- Παπάγγελος 1996:** Ι. Παπάγγελος, *Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, τ. Α', Άγιον Όρος 1996, 285-308.
- Parageorgiou 1969:** A. Parageorgiou, *Les icônes de Chyrra*, Γενεύη 1969.
- Παπαδόπουλος 1999:** Σ. Παπαδόπουλος, *Οι χάρτινες εικόνες, μια διαφορετική προσέγγιση, Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Θεσσαλονίκη* 1999, 33-40.
- Παπαζώτος 1995:** Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995.
- Παπαστράτου 1986:** Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες Εικόνες, Ορθόδοξα Θρησκευτικά Χαρακτικά, 1665-1899*, τ. Ι-ΙΙ, Αθήνα 1986.
- Παρακλητική:** *Παρακλητική ήτοι Οκτώηχος η Μεγάλη*, εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος, Αθήνα 1984².
- Παρχαρίδου - Τσιγάρας - Κομματάς 2005:** Μ. Παρχαρίδου-Αναγνώστου - Γ. Τσιγάρας - Δ. Κομματάς, *Οι κορυφαίοι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Η εκτός Ελλάδας καλλιτεχνική δραστηριότητά τους (1744-1782), Εικοστό πέμπτο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα 2005, 102.
- Paskaleva 1987:** K. Paskaleva, *Bulgarian Icons Through the Centuries*, Σόφια 1987.
- Patterson-Ševčenko 1983:** N. Patterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983.
- Patterson-Ševčenko 1999:** N. Patterson-Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer, Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999), 149-165.
- Πελεκανίδης 1953:** Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, I. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953.
- Percorsi del sacro 2002:** *Percorsi del sacro, Icone dai musei albanesi*, Μιλάνο 2002.
- Petit 1926:** L. Petit, *Bibliographie des acolouthies grecques*, Βρυξέλλες 1926.
- Peyfuss 1996:** M.-D. Peyfuss, *Die Druckerei von Moschopolis, 1731-1769, Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum von Achrida*, Βιέννη - Κολωνία 1996.
- PG: Patrologiae cursus completus, Series graeca** (εκδ. J. P. Migne).
- Pollo και Puto:** S. Pollo - A. Puto, *Ιστορία της Αλβανίας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα* (μτφρ. από τα γαλλικά Μπ. Ακτσόγλου), Θεσσαλονίκη χ.χρ.
- Πολυβίου 1999:** Μ. Πολυβίου, *Το καθολικό της Μονής Ξηροποτάμου, Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1999.
- Popa 1959:** Th. Popa, *Piktoret korcarë Kostantin dhe Athanas Zografi dhe freskat e tyne në skenat e Apokaliptit, Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranë, Seria Shkencat Shoqërore* 1 (1959), 23-48.
- Popa 1966:** Th. Popa, *Considerations générales sur la peinture post-byzantine en Albanie, Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes, II, Archéologie, Histoire de l'antiquité, Arts*, Σόφια 1966 (1969), 767-782.
- Popa 1998:** Th. Popa, *Mbishkrime të kishave në Shqipëri*, Τίρανα 1998.
- Popova 1998:** E. Popova, *Za avtorstvoto na ikonata sv. Marina s žitie v galerija na ikonit - Ohrid, Problemi na Izkustvoto* 3 (1998), 33-39.
- Popovska-Korobar 1993:** V. Popovska-Korobar, *A Contribution Towards the Artistic Relations Between the Frescopaintings of the Monastery Dracha and the Painting in Macedonia in the First Half of the 18th Century, Zbornik, Muzej na Makedonija* 1 (1993), 149-156.
- Popovska-Korobar 2004:** V. Popovska-Korobar, *Icons from the Museum of Macedonia*, Σκόπια 2004.
- Popovska-Korobar 2005:** V. Popovska-Korobar, *Ikonopisot vo Ohrid vo XVIII vek*, Σκόπια 2005.
- Προβατάκης 1980:** Θ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980.
- Raphael 2004:** *Raphael, from Urbino to Rome*, Λονδίνο 2004.

- Rasolkoska-Nikolovska 1981: Z. Rasolkoska-Nikolovska, La peinture murale dans les églises de la Transfiguration et de Saint-Nicolas à Zrze - ouvrage du peintre Onoufrie, Resumé, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Βιέννη 1981, 2-4.
- Rasolkoska-Nikolovska 2001: Z. Rasolkoska-Nikolovska, Tvoerstvoto na slikarot Onufrij Argitis vo Makedonija, Zbornik za Srednovekovna Umetnost 3 (2001), 142-151.
- Ρηγόπουλος 1979: Ι. Ρηγόπουλος, Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία, Αθήνα 1979.
- Semoglou 1998: A. Semoglou, Le décor mural de la chapelle athonite de saint-Nicolas (1560), Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thebain Frangos Catelanos, Παρίσι 1998.
- Ševčenko 1990: N. Ševčenko, Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion, Σικάγο - Λονδίνο 1990.
- Σιμωνόπετρα 1991: Σιμωνόπετρα Άγιον Όρος, Αθήνα 1991.
- Σιμωνοπετρίτης 1999: Ι. Σιμωνοπετρίτης, Αγιορείτες χαλκογράφοι, Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Θεσσαλονίκη 1999, 59-72.
- Smirnova 2002: E. Smirnova, Le icône dell' antica Rus', στο: K. Weitzmann, G. Alibegashvili, A. Volskaja, M. Chatzidakis, G. Babič, E. Smirnova, T. Voinescu Le Icone, Μιλάνο 2002, 210-263.
- Σοφιανός 1994: Δ. Σοφιανός, Ανέκδοτα υμνογραφικά κείμενα αναφερόμενα στον μητροπολίτη Λαρίσης και κτίτορα της Μονής Δουσίκου Άγιου Βησσαρίωνα († 1540), Τρικαλινά 14 (1994)/Α, 37-67.
- Σταυροπούλου 2002: Α. Σταυροπούλου, Η αγία Κατερίνη σε εικόνα του 16ου αιώνα, Εικοστό δεύτερο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 2002, 107.
- Σταυροπούλου-Μακρή 1994: Α. Σταυροπούλου-Μακρή, Η Εύρεση και η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού σε τρίπτυχο του Κλώντζα, Αντίφωνο, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη, Θεσσαλονίκη 1994, 475-485.
- Subotić 1971: G. Subotić, Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu, Βελιγράδι 1971.
- Subotić 1985: G. Subotić, Οι επιγραφές του ναού του Αγίου Νασούμ (σερβικά με ελληνική περίληψη), Αχρίδα 1985, 99-109.
- Syndica-Lourda 1969: L. Syndica-Lourda, Quatre saints locaux de la Macédoine d'ouest et de l'Épire et leur iconographie, Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes, II, Archéologie, Histoire de l'antiquité, Arts, Σόφια 1966 (1969), 884-887.
- Tatić-Djurić 1976: M. Tatić-Djurić, Eléousa, A la recherche du type iconographique, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 25 (1976), 259-267.
- Tatić-Djurić 1990: M. Tatić-Djurić, Η εικόνα της Παναγίας Κυκκώτισσας, Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου 1 (1990), 199-207.
- Todorov 2000: V. Todorov, Catalogue of Greek Manuscripts and Printed Books (17th-19th Century), The Collection in Nyiregyhaza, Hungary, Centre for Neohellenic Research, Τετράδια Εργασίας 22, Αθήνα 2000.
- Tomov 1978: E. Tomov, Estampes de la renaissance bulgare, Σόφια 1978.
- Τούρτα 1991: Α. Τούρτα, Οι Ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, Αθήνα 1991.
- Τούρτα 1999: Α. Τούρτα, Η ζωγραφική των εικόνων τον 19ο αιώνα και τα χαλκογραφικά της πρότυπα, Η περίπτωση των εικόνων της Θεσσαλονίκης, Μεταβυζαντινά χαρακτηριστικά, Πρακτικά Επιστημονικής Ημερίδας, Θεσσαλονίκη 1999, 73-86.
- Τούρτα 2001: Α. Τούρτα, Εικόνες ζωγράφων από το Λινοτόπι (16ος-17ος αιώνας). Νέα στοιχεία και διαπιστώσεις για τη δραστηριότητά τους, ΔΧΑΕ, περ. Δ', ΚΒ' (2001), 341-356.
- Τούρτα 2002: Α. Τούρτα, Εικόνες του Φράγγου Κατελάνου στη Θεσσαλονίκη, Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 278-305.
- Tourta 2003: A. Tourta, L'enrichissement du thème iconographique des «Laudate Dominum» à l'époque post-byzantine, Zbornik za Likovne Umetnosti 34-35 (2003)/II, 224-235 (= Proceedings of the International Conference «Post-Byzantine Art in Balkans», Belgrade 1997).
- Trésors d'art albanais 1993: Trésors d'art albanais, Icônes byzantines et post-byzantines du Xlle au XIXe siècle, Νίκαια 1993.
- Trésors médiévaux de la République de Macédoine 1999: Trésors médiévaux de la République de Macédoine, Παρίσι 1999.
- Τσιγάρας 2003: Γ. Τσιγάρας, Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά, Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1752-1783), Αθήνα 2003.
- Τσιγαρίδας 1992: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από το 13ο έως το 15ο αιώνα, Ο ιστορικός ρόλος της Μακεδονίας στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, Πρακτικά Συμποσίου, Θεσσαλονίκη 1992, 157-175.
- Τσιγαρίδας 1995: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Φορητές εικόνες του 15ου αιώνα του Βυζαντινού Μουσείου της Καστοριάς, Βυζαντινή Μακεδονία, 324-1430 μ.Χ., Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Θεσσαλονίκη 1995, 345-367.
- Τσιγαρίδας 2002: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος, Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 319-342.
- Underwood 1966: P. Underwood, The Kariye Djami, τ. 1-3, Νέα Υόρκη 1966.
- Velmans 1983: T. Velmans, Le dimanche de tous les saints et l'icône exposée à Charleroi (Cat. no 32), Byzantion LIII (1983)/1, 17-35.
- Vereecken και Hadermann-Misguich 2000: J. Vereecken - L. Hadermann-Misguich, Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas, Βενετία 2000.
- Weitzmann 1971: K. Weitzmann, Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination (επιμ. H. Kessler), Σικάγο και Λονδίνο 1971, 271-313.
- Weitzmann 1982: Studies in the Arts at Sinai, Essays by Kurt Weitzmann, Princeton 1982.
- Χαραλαμπίδης 2002-2003: Κ. Χαραλαμπίδης, Η εσεμμένη Θεοτόκος στη δυτική και βυζαντινή εικονογραφία, Βυζαντινά 23 (2002-2003), 261-290.
- Χατζηφαντωνίου 1996: Φ. Χατζηφαντωνίου, Παραστάσεις της Θεσσαλονίκης στις βατοπεδινές τοιχογραφίες του Αγίου Όρους, Ενεήντα Επτά, τχ. 5, 1996, 8-12.
- Χατζηδάκη 1993: Ν. Χατζηδάκη, Από τον Χάνδακα στη Βενετία, Ελληνικές εικόνες στην Ιταλία, 15ος-16ος αιώνας, Αθήνα 1993.
- Χατζηδάκη 1997: Ν. Χατζηδάκη, Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, Αθήνα 1997.
- Χατζηδάκη 2001: Ν. Χατζηδάκη, Εικόνα του αγίου Νικολάου με βιογραφικές σκηνές, Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλώντζα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', ΚΒ' (2001), 393-416.
- Χατζηδάκη και Κατερίνη 2005: Ν. Χατζηδάκη - Ε. Κατερίνη, Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα, Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλώντζα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', ΚΣΤ' (2005), 241-261.
- Chatzidakis 1962: M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise, Βενετία 1962.
- Χατζηδάκης 1966-1969: Μ. Χατζηδάκης, Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', Ε' (1966-1969), 303-308.
- Chatzidakis 1969-70: M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophile le Crétois, Dumbarton Oaks Papers 23-24 (1969-70), 311-352.
- Chatzidakis 1974a: M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη, Βενετία 1974, 169-211.
- Chatzidakis 1974b: M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite «italogrecque», précédé d'une note sur les rapports de l'art venitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV, τ. II, Φλωρεντία 1974, 70-124.
- Χατζηδάκης 1977: Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Αθήνα 1977, 1995².
- Χατζηδάκης 1982: Μ. Χατζηδάκης, Η τέχνη κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή, Μακεδονία, 4000 χρόνια ελληνικής ιστορίας και πολιτισμού, Αθήνα 1982, 338-351.
- Χατζηδάκης 1984: Μ. Χατζηδάκης, Καστοριά, Αθήνα 1984.
- Χατζηδάκης 1986: Μ. Χατζηδάκης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης, Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της ιεράς μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.
- Χατζηδάκης 1987: Μ. Χατζηδάκης, Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), τ. I, Αθήνα 1987.
- Chatzidakis 1988: M. Chatzidakis, Une icône avec les trois inventions de la tête du Prodrome à Lavra, Cahiers Archéologiques 38 (1988), 85-97.
- Chatzidakis 1997: M. Chatzidakis, Les icônes byzantines et postbyzantines, Lumières de l'Orient chrétien, Icônes de la Collection Abou-Adal, Γενεύη 1997, 31-136.
- Χατζηδάκης και Σοφιανός 1990: Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη, Αθήνα 1990.
- Χατζηδάκης και Δρακοπούλου 1997: Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), τ. II, Αθήνα 1997.
- Χατζηνικολάου 1957: Α. Χατζηνικολάου, Εικόνες του αγίου Χριστοφόρου του κυνοκεφάλου, Mélanges offerts à Octave et Melro Merlier, τ. 3, Αθήνα 1957, 225-233.
- Χοτζάκογλου 2003: Χ. Χοτζάκογλου, Σκιάποδες, Στερόφθαλμοι, Κυνοκέφαλοι, Λευκωσία 2003.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

- Αθανάσιος από την Κορυτσά: 22, 27, 140, 146, 148, 158, 161, 162, 164, 166, 168, 170, 172, 174, 182, 186
- Crivelli Carlo: 21
- Γεώργιος από τη Γράμμοστα: 104
Γεώργιος από τη Ράχωβα: 24, 200
- Δαβίδ από τη Σελενίτζα: 16, 22, 24, 116, 124, 131, 132, 134, 136
- Δαμασκηνός Μιχαήλ: 20, 46
- Δημήτριος από τη Γράμμοστα: 104
Δημήτριος από τη Σαμαρίνα: 23, 194
Δημήτριος, γιος του παπα-Ηλία: 114
Διονύσιος ο εκ Φουρνά: 22, 132
- Ευθύμιος από την Κορυτσά: 22, 146
Ευστάθιος από τη Γράμμοστα: 104
- Ζεφάροβιτς Χριστόφορος: 111, 138, 140, 148, 164, 166 σημ. 2, 168
- Θεοτοκόπουλος Δομήνικος: 48
Θεόφιλος, μοναχός αγιορείτης: 198
- Ιωάννης από τη Γράμμοστα, γιος του παπα-Θεοδώρου: 104
Ιωάννης από τη Γράμμοστα, συνεργάτης των Γεωργίου και Δημητρίου: 104
Ιωάννης από τη Ράχωβα: 24, 200
Ιωάννης, συνεργάτης του Νικολάου, γιου του Ονουφρίου: 80
- Καλδής Ιωάννης: 198
Καλδής Κωνσταντίνος: 148
Καλλιέργης Γεώργιος: 19
Karastoyanov Anastase: 149 σημ. 19
Κατελάνος Φράγγος: 20, 21, 44, 72, 74, 84
Κλόντζας Γεώργιος: 48, 52, 53
Κολόμβος Ιγνάτιος: 164
Κονταρής Γεώργιος: 21
Κονταρής Φράγγος: 21
Κωνσταντίνος από την Κορυτσά: 22, 27, 142, 144, 146, 148, 149, 150, 152, 154, 161, 162, 172, 176, 182, 186
Κωνσταντίνος, δάσκαλος: 16, 116
Κωνσταντίνος εκ Σπαθείας: 16, 23, 136, 140, 141
Κωνσταντίνος, ιερομόναχος: 16, 21, 22, 116, 118, 120, 124, 126, 128, 131, 182
- Μιχαήλ Άγγελος: 174 σημ. 6
Μιχαήλ από τη Ζέρμα: 21
Μιχαήλ από τη Σαμαρίνα: 23, 194
Μιχαήλ από το Μεγάροβο: 182
Μιχαήλ ο Έλλην: 21
Μπαθάς Θωμάς: 54
Μπαθάς Μάρκος: 46
Μπινασσόνε: 174 σημ. 7
- Ναούμ από την Κορυτσά: 146, 172
Νικόλαος, γιος του Ονουφρίου: 16, 20, 64, 80, 82, 86
- Ονούφριος, ιερέας και πρωτοπαπάς Νεοκάστρου: 16, 20, 22, 24, 26, 58, 61, 64, 64 σημ. 3, 66, 68, 70, 72, 74, 78, 80, 82, 84, 85, 104, 141 σημ. 4
Ονούφριος, κύπριος: 16, 20, 26, 64, 84, 85, 86, 93
- Πανσέληνος: 22
Πέτρος, αναγνώστης: 192
Πέτρος, βοηθός του Γεωργίου Τζετήρη: 190
Piccini Isabella: 138, 140, 168 σημ. 7
Pintoricchio: 174 σημ. 6
Ποζεναλής Νικόλαος: 192
Πουλάκης Θεόδωρος: 20
- Ραφαήλ: 174 σημ. 6
- Σκιαβόνε: 174 σημ. 7
Σκούταρης Δημήτριος: 104
Σκούταρης Ιωάννης: 21, 104,
Σπεράντζας Σπυρίδων: 180
Στρελίτζας-Μπαθάς Θεοφάνης: 20, 72, 74, 100, 196 σημ. 8
- Τέρπος: 22, 23, 146, 154, 176, 178, 182, 186, 188
Τζάνες Εμμανουήλ: 166 σημ. 1
Τζανφουρνάρης Εμμανουήλ: 54, 56, 166 σημ. 1
Τζετήρης Γεώργιος: 23, 186, 190
Τζετήρης Ιωάννης: 23, 131 σημ. 9, 182, 184, 186, 188, 190
Τζετήρης Κωνσταντίνος: 190
Τζετήρης Ναούμ: 190
Τζετήρης Νικόλαος: 190
- Χρήστος: 131

ΔΤΡ: Ελένη Βαλμά, Γιάννης Αλέκου
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΚΟΝΩΝ: Γωγώ Τρικεριώτη
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ ΧΡΩΜΑΤΩΝ: ΤΟΞΟ
ΕΚΤΥΠΩΣΗ: EUROPRINT - ΑΘ.Ε. ΠΕΤΡΟΥΛΑΚΗΣ ΑΒΕΕ
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: Θ. Ηλιόπουλος - Π. Ροδόπουλος Ο.Ε.

ΧΑΡΤΙ: MEGA MAT 150 gr.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΕΝ Τῶ ΝΙΚΑ.

Ο ΑΥΤΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ.



ISBN: 960-89061-0-5

7