

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ Γ. ΤΟΥΡΤΑ

ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ



ΑΘΗΝΑ 1991

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ







ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ

ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ

ΕΓΧΡΩΜΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΑΠ ΜΑΚΗΣ ΣΚΙΑΔΑΡΕΣΗΣ (φωτ. )

ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΕΣ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ:

ΠΙΝ. 25-102, 104-105, 107-133: ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥΡΤΑ

ΠΙΝ. 103, 106, 134-136: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ 8ης ΕΦΟΡΕΙΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΩΝ

ΣΧΕΔΙΑ: ΓΙΩΤΑ ΖΑΧΟΠΟΥΛΟΥ

ΤΟΠΩΝΥΜΙΑΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ: ΓΕΩΡΓΙΑ ΣΚΟΡΔΑΛΗ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΥΠΡΑΙΟΥ

ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ: ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΖΑΝΕΡΟΥ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΑΡΓΥΡΩ ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΚΗ

ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ: COLOUR CENTER

ΕΚΤΥΠΩΣΗ: COMTEKO LTD

© 1991 ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ

Πανεπιστημίου 57, 105 64 Αθήνα

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ  
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 44

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ Γ. ΤΟΥΡΤΑ

ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ  
ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ  
ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ

ΑΘΗΝΑ 1991

ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΤΑΜΕΙΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΗΡΗΣΕΩΝ

 Zavorda





*Στη μνήμη του πατέρα μου*



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελ.
ΠΡΟΛΟΓΟΣ	11-12
ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	13-20
Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ	21-45
Τα μνημεία και οι επιγραφές τους	23-41
Το Λινοτόπι	41-43
Οι ζωγράφοι και το έργο τους	43-45
ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ	47-180
Η αρχιτεκτονική και η διάταξη του διακόσμου στους δύο ναούς	49-57
Η εικονογραφία	58-71
Ο ευχαριστιακός κύκλος	58-71
Το Δωδεκάορτο	71-87
Η Ζωή και τα Θαύματα του Χριστού	87-98
Τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση	98-125
Ο Βίος της Παναγίας	125-128
Ο Βίος του αγίου Νικολάου	128-131
Οι Αίνοι	131-134
Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας	134-148
Οι άγιοι του κυρίως ναού	148-170
Γραπτά κοσμήματα	170-171
Επιμέρους παρατηρήσεις στη ζωγραφική των δύο ναών	171-176
Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος	176-180
ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ	181-208
ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΤΟΥΣ	209-221
ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ ΚΑΙ Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΒΔ. ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 16ου ΚΑΙ ΤΟ Α' ΜΙΣΟ ΤΟΥ 17ου ΑΙ.	223-230
ΕΠΙΜΕΤΡΟ	231
SUMMARY	233-251
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ	252-256
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΠΩΝ, ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΡΓΩΝ	257-265
ΠΙΝΑΚΕΣ	1-136
ΤΟΠΩΝΥΜΙΑΚΟΣ ΧΑΡΤΗΣ	137



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι, το κατεστραμμένο από τα τέλη του 18ου αι. βλαχοχώρι του Γράμμου, ήταν ως τώρα γνωστοί είτε από τις δημοσιεύσεις των κτητορικών επιγραφών των ναών στους οποίους εργάστηκαν είτε από απλές μνείες σε γενικότερα έργα για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική είτε τέλος από αναφορές σε μονογραφίες σχετικές με ορισμένες τοιχογραφίες ναών του 16ου αι. στη ΒΔ. Ελλάδα, οι οποίες εντάσσονται στο ζωγραφικό σύστημα που παλιότερα καθοριζόταν ως σχολή Θηβών και πρόσφατα ως τοπική ηπειρωτική σχολή ή σχολή της ΒΔ. Ελλάδας. Στις μονογραφίες αυτές οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι συγκαταλέγονται συνήθως στους συνεχιστές της σχολής το 17ο αι. Ωστόσο, από τα δεκαπέντε επώνυμα έργα τους διαπιστώνεται ότι ορισμένοι μόνον από τους ζωγράφους αφομοιώνουν τα διδάγματα της σχολής αυτής, τα οποία αποδίδουν σ' ένα απλούστερο ύφος με αφελέστερα εκφραστικά μέσα· άλλοι χρησιμοποιούν στοιχεία από διάφορες ζωγραφικές σχολές, πάντοτε απλούστερα μεταπλασμένα, ενώ μερικοί δεν ξεπερνούν το επίπεδο της «χειροτεχνίας», περιορισμένοι στη μηχανική επανάληψη καλλιτεχνικών ιδιωμάτων της Μακεδονίας. Έτσι η ζωγραφική τους στο σύνολό της παρουσιάζει σε σύνοψη τα βασικότερα χαρακτηριστικά της εξέλιξης της τοιχογραφίας στη ΒΔ. Ελλάδα το 17ο αι., εποχή κατά την οποία ζωγράφοι, αγροτικής κατά βάση προέλευσης, αυστηρά προσηλωμένοι στις μορφές και στο περιεχόμενο της ορθόδοξης ζωγραφικής, επαναλαμβάνουν επιλεκτικά και στο μέτρο των δυνατοτήτων τους τα επιτεύγματα των μεγάλων δημιουργών του προηγούμενου αιώνα.

Οι παρατηρήσεις αυτές, που είχα την ευκαιρία να κάνω στη διάρκεια της υπηρεσιακής θητείας μου στην Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων πρώτα και κατόπιν σ' αυτή της Θεσσαλονίκης — η οποία περιελάμβανε ως το 1978 και τη Δυτική Μακεδονία — με ώθησαν να ασχοληθώ με το έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι, το οποίο κατά τη γνώμη μου παρουσιάζεται ως αντιπροσωπευτικό δείγμα των τάσεων και της πορείας της ζωγραφικής το 17ο αι. στους συγκεκριμένους γεωγραφικούς χώρους. Η μελέτη του έργου τους, που επιχειρείται με την παρούσα εργασία, αποσκοπεί στο να παρουσιάσει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα του τρόπου ερμηνείας των προτύπων της δόκιμης ζωγραφικής από ζωγράφους μη αστικής προέλευσης και να προσφέρει μια μαρτυρία για την εξέλιξη της τοιχογραφίας στο χώρο της ΒΔ. Ελλάδας από τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου ως τα μέσα του 17ου αι. Οι στόχοι αυτοί είναι εφικτοί για τρεις λόγους: α) τα επώνυμα έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι χρονολογούνται από το 1570 ως το 1656, β) η καλλιτεχνική δραστηριότητά τους καλύπτει έναν ευρύτατο γεωγραφικό χώρο, που εκτείνεται από την Ήπειρο ως το Πήλιο και από την Αιτωλία ως την περιοχή του Prilep και τη σημερινή Νότια Αλβανία, με ιδιαίτερη συγκέντρωση τοιχογραφημένων εκκλησιών πάνω και γύρω από τον ορεινό όγκο της Πίνδου, γ) αντίθετα απ' ό,τι ως τώρα πιστευόταν, η ζωγραφική τους παρουσιάζει πολυμορφία και εκλεκτικούς συγκερασμούς από διάφορες ζωγραφικές σχολές, πράγμα που επιτρέπει να έχουμε εποπτεία όλων λίγο πολύ των καλλιτεχνικών ιδιωμάτων που ήταν σε χρήση στο συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο την εποχή αυτή.

Οι τοιχογραφίες δύο ναών στο Ζαγόρι της Ηπείρου, του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, αποτελούν τον άξονα της μελέτης και την αφετηρία για να επιχειρηθεί μια στενότερη προσέγγιση στα έργα και των υπόλοιπων ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η επιλογή των δύο ναών υπαγορεύθηκε από λόγους ουσιαστικούς και πρακτικούς. Ο ζωγράφος Μιχαήλ και ο γιος του Κωνσταντίνος, που εργάστηκαν σ' αυτούς, αποτελούν ένα απόλυτα βεβαιωμένο οικογενειακό συνεργείο και η παρουσία τους σε μεγάλο αριθμό διακοσμήσεων προσφέρεται για μια σειρά παρατηρήσεων γενικότερης αξίας. Συνιστούν δηλαδή ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα των μετακινούμενων ζωγράφων από το Λινοτόπι. Πράγματι οι ζωγράφοι αυτοί είναι το παλιότερο γνωστό παράδειγμα κατοίκων ορεινού χωριού με εξειδίκευση σε συγκεκριμένο τομέα καλλιτεχνικής παραγωγής, οι οποίοι ασκούν το επάγγελμά τους εποχιακά, μετακινούμενοι σε ομάδες οικογενειακής δομής. Η πρακτική αυτή θα γίνει ο συνηθισμένος τρόπος άσκησης της ζωγραφικής τους επόμενους αιώνες στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Οι πρακτικοί λόγοι αφορούν στη δυνατότητα πρόσβασης στα μνημεία και στην κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών τους, και από την άποψη αυτή οι δύο ναοί στο Ζαγόρι είναι από τους ευκολότερα προσπελάσιμους και καλύτερα διατηρούμενους. Η πλειοψηφία των ναών στους οποίους εργάστηκαν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι είναι απομονωμένοι σε βουνά, βατά μόνο τους θερινούς μήνες, και έχουν

χάσει μεγάλο μέρος του διακόσμου τους από την εγκατάλειψη και τις περιπέτειες των τελευταίων πολέμων. Ό,τι περισώθηκε είναι ασυντήρητο, με εξαίρεση μέρος του διακόσμου του ναού στα Παλατίτσια.

Η μελέτη διαρθρώνεται σε πέντε μέρη. Στο πρώτο παρουσιάζονται οι κτητορικές επιγραφές των ναών με σκοπό να καταφανεί η χρονική και γεωγραφική έκταση της δραστηριότητας των ζωγράφων. Με βάση τις πληροφορίες που παρέχουν οι επιγραφές διατυπώνονται στη συνέχεια γενικότερες παρατηρήσεις και συμπεράσματα σχετικά με τον τόπο καταγωγής τους, τις μεταξύ τους σχέσεις, την οργάνωση και κατανομή της εργασίας, τη χρονική διάρκεια και την εποχή εκτέλεσης των έργων τους. Ακολουθεί στο δεύτερο μέρος η εικονογραφική ανάλυση του διακόσμου των δύο ναών του Ζαγορίου, με συχνές αναφορές στην εικονογραφία των υπόλοιπων έργων. Έπονται παρατηρήσεις σε θέματα τεχνικής και τεχνοτροπίας, πράγμα που επιτρέπει, μαζί με προηγούμενα εικονογραφικά στοιχεία, να αποδοθούν στους δύο ζωγράφους μερικά ακόμη έργα. Το δεύτερο μέρος κλείνει με μια απόπειρα σκιαγράφησης της προσωπικότητας των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου. Στο τρίτο μέρος γίνεται εκτενέστερα λόγος για τα έργα των υπόλοιπων ζωγράφων, με ιδιαίτερη έμφαση σε θέματα που αφήνουν να διαφαινούνται οι καταβολές της τέχνης τους. Στο τέταρτο προσδιορίζονται τα πρότυπα της ζωγραφικής τους, σε σχέση με τις σύγχρονες και παλιότερες καλλιτεχνικές τάσεις. Τέλος στο πέμπτο μέρος επιχειρείται, με βάση τα προηγούμενα, ο καθορισμός της θέσης των ζωγράφων στην τέχνη της εποχής τους, η αποσαφήνιση των μεταξύ τους σχέσεων και η αποκατάσταση ενός προτύπου οικογένειας που, καθώς πιστεύω, υπήρξε ο χώρος μαθητείας και το σημείο εκκίνησής τους. Στην αναζήτηση των παραγόντων της πολυμορφίας στα έργα τους ερευνάται και ο ρόλος των χορηγών της ζωγραφικής.

Με την παρούσα μελέτη, που υπεβλήθη ως διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ανακηρύχθηκα διδάκτορας της Σχολής το Δεκέμβριο του 1986. Στο αρχικό κείμενο έγιναν λίγες προσθήκες, κυρίως μεταγενέστερης βιβλιογραφίας. Στον καθηγητή κ. Π. Βοκοτόπουλο εκφράζω και από τη θέση αυτή τις θερμές μου ευχαριστίες για την ενθάρρυνσή του να ασχοληθώ με το θέμα, το αμείωτο ενδιαφέρον και τις πολύτιμες υποδείξεις του, που συνέβαλαν στην αρτιότερη παρουσίαση του κειμένου. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθώ στο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, διότι χάρη στην υποτροφία μετεκπαίδευσης που μου χορήγησε για το Πανεπιστήμιο Paris I-Panthéon-Sorbonne κατόρθωσα να επεξεργαστώ απερίσπαστη μεγάλο μέρος του υλικού μου. Τον επιβλέποντα καθηγητή του Ι.Κ.Υ., καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Μ. Γαρίδη θερμά ευχαριστώ για τη βοήθεια που μου προσέφερε με γόνιμες συζητήσεις και καίριες υποδείξεις. Χάρη στο κύρος και στη μεσολάβηση της καθηγήτριας της Σορβόνης κ. Η. Ahrweiler κατόρθωσα να προσποριστώ από το Κέντρο Αρχαιολογικών Ερευνών των Τυράνων μια σειρά ενδεικτικών, αλλά πολύ χρήσιμων, αδημοσίευστων φωτογραφιών από τοιχογραφίες ορισμένων ναών της Βορείου Ηπείρου, στους οποίους εργάστηκαν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι. Την ευχαριστώ θερμά. Ευχαριστώ ακόμη την αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη για την παραχώρηση της δημοσίευσης των τοιχογραφιών του ναού στα Παλατίτσια· τον καθηγητή του Πανεπιστημίου του Βελιγραδίου κ. Sr. Petkonić για την υπόδειξη του ναού στο Riljevo· τον επίκουρο καθηγητή της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Ευθ. Τσιγαρίδα για την υπόδειξη της μονής Μακρυαλέξη· το συνάδελφο κ. Σ. Κίσσα για τη βοήθειά του στην προσέγγιση της σερβικής βιβλιογραφίας και το λέκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Β. Κατσαρό για τη βοήθειά του σε θέματα επιγραφικής. Τους συναδέλφους και φίλους Δ. Τριανταφυλλόπουλο, Δ. Κωνσταντίο και Ευγ. Χαλκιά ευχαριστώ για την πρόθυμη εξυπηρέτηση και την τεχνική βοήθεια που μου προσέφεραν κατά τις μεταβάσεις μου στην Ήπειρο. Δεν ξεχνώ τις γόνιμες συζητήσεις που είχα σε θέματα κοινού ενδιαφέροντος με τη Διευθύντρια του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών κ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου και με τη φίλη Αγγ. Σταυροπούλου-Μακρή, επίκουρο καθηγήτρια της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Θεωρώ τέλος υποχρέωσή μου να ευχαριστήσω το Διοικητικό Συμβούλιο του Ταμείου Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων που περιέλαβε την έκδοση της μελέτης αυτής στη σειρά των δημοσιευμάτων του, καθώς και την προϊσταμένη της Διεύθυνσης Δημοσιευμάτων του ΤΑΠ κ. Ευαγγ. Κυπραίου και το επιστημονικό και καλλιτεχνικό προσωπικό για τη φροντίδα της έκδοσης.

## ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ\*

AAA	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών</i>
ABME	<i>Αρχείον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
ΑΕ	<i>Αρχαιολογική Εφημερίς</i>
Γρηγ. Παλαμάς	<i>Γρηγόριος Παλαμάς</i>
ΔΧΑΕ	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
Εκκλ. Αλήθεια	<i>Εκκλησιαστική Αλήθεια</i>
ΕΕΒΣ	<i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών</i>
ΕΕΘΣΑΠΘ	<i>Επιστημονική Επετηρίς της Θεολογικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
ΕΕΠΣΑΠΘ	<i>Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
Ηπειρ. Εστία	<i>Ηπειρωτική Εστία</i>
Ηπειρ. Χρον.	<i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i>
ΘΗΕ	<i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία</i>
ΙΕΕ	<i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i>
Κρητ. Χρον.	<i>Κρητικά Χρονικά</i>
ΠΑΕ	<i>Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i>
BCH	<i>Bulletin de Correspondance Hellénique</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CA	<i>Cahiers Archéologiques</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
EO	<i>Echos d'Orient</i>
FrühMitAltSt	<i>Frühmittelalterliche Studien</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
PG	<i>J.-P. Migne, Patrologiae cursus completus. Series graeca, Parisiis 1857-1906</i>
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
REB	<i>Revue des Études Byzantines</i>
ZLU	<i>Zbornik za Likovne Umetnosti</i>
ZRVI	<i>Zbornik Radova Vizantološkog Instituta</i>

Ανδρόνικος, Κτητορική επιγραφή = Μ. Ανδρόνικος, Κτητορική επιγραφή του Αγίου Δημητρίου της Παλατίτσας, *Μακεδονικά Α'* (1940), σ. 190 κ.ε.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα Μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 598 κ.ε.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες Μάρκου Μπαθά = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Φορητές εικόνες του ζωγράφου Μάρκου Στριλίτζα Μπαθά ή Μάρκου Βαθά στην Ήπειρο, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Η' (1975-1976), σ. 109 κ.ε.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπητών = Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπητών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1983.

Βακαλόπουλος Α.Ε., Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι επί τουρκοκρατίας, Θεσσαλονίκη 1958.

Βακαλόπουλος, Ιστορία Ν. Ελληνισμού, Β<sup>2</sup>, Γ', Δ' = Α. Ε. Βακαλόπουλος, Ιστορία του Νέου Ελληνισμού, Β<sup>2</sup>, Γ', Δ', Θεσσαλονίκη 1976, 1968, 1973.

Βελένης, Πρώτες πληροφορίες = Γ. Βελένης, Πρώτες πληροφορίες για ένα ζωγράφο του 16ου αιώνα από την Κωνσταντινούπολη, ΕΕΠΣΑΠΘ ΣΤ<sup>2</sup> (1974), σ. 93 κ.ε.

\* Αναγράφονται τα έργα τα οποία αναφέρονται συχνά στο κείμενο.

- Βοκοτόπουλος, Άγ. Αντώνιος Ανάφης = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Αι τοιχογραφίαι του Αγίου Αντωνίου Ανάφης, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Β' (1960-1961), σ. 183 κ.ε.
- Βοκοτόπουλος, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 299 κ.ε.
- Βοκοτόπουλος, ΑΔ 24 (1969): Χρονικά = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 24 (1969): Χρονικά, σ. 255 κ.ε.
- Βοκοτόπουλος, Άγιος Μηνάς = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι του Ζαγορίου, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση, 1, Αθήνα 1979, σ. 111 κ.ε.
- Γαρίδης - Παλιούρας, Νεομάρτυρες = Μ. Γαρίδης - Θ. Παλιούρας, Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων, Ηπειρ. Χρον. 22 (1980), σ. 169 κ.ε.
- Γερμανός Σάρδεων, Επισκοπικοί κατάλογοι = Γερμανός Μητροπολίτης Σάρδεων, Επισκοπικοί κατάλογοι των εν Ηπείρω και Αλβανία επαρχιών του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, Ηπειρ. Χρον. 12 (1937), σ. 11 κ.ε.
- Γιαννόπουλος, Επιγραφαί Θεσσαλίας = Ν. Ι. Γιαννόπουλος, Χριστιανικά επιγραφαί Θεσσαλίας, ΒΧΗ XXIII (1899), σ. 396 κ.ε.
- Γιαννόπουλος Ν. Ι., Επιγραφαί Τυρνάβου, Αρμονία 2 (1901), σ. 214 κ.ε.
- Γκιολές, Ανάληψις = Ν. Γκιολές, Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος, Διατριβή επί διδακτορία, Αθήναι 1981.
- Γούναρης, Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα = Γ. Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1980.
- Γούναρης, Αγ. Ιωάννης Θεολόγος = Γ. Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, Μακεδονικά ΚΑ' (1981), σ. 1 κ.ε.
- Δρανδάκης, Τζάνες = Ν. Β. Δρανδάκης, Ο Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής θεωρούμενος εξ εικόνων του σωζομένων κυρίως εν Βενετία, εν Αθήναις 1962.
- Ερμηγεία = Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηγεία της ζωγραφικής τέχνης, υπό Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909. Ανατύπωση: Σπανός, Αθήναι.
- Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος = Δ. Ε. Ευαγγελίδης, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρω, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1959), σ. 40 κ.ε.
- Ευαγγελίδης Τρ., Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας, 1-2, εν Αθήναις 1936.
- Ζίας, Εικόνες = Ν. Ζίας, Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σ. 275 κ.ε.
- Καλινδέρης, Γραπτά μνημεία = Μ. Α. Καλινδέρης, Γραπτά μνημεία από την Δυτ. Μακεδονία χρόνων Τουρκοκρατίας, Πτολεμαίς 1940.
- Καλοκύρης, Η Γέννησις του Χριστού = Κ. Δ. Καλοκύρης, Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος, Αθήναι 1956.
- Καλοκύρης, Τοιχογραφίαι Κρήτης = Κ. Δ. Καλοκύρης, Αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης, Αθήναι 1957.
- Καλοκύρης, Άθως = Κ. Δ. Καλοκύρης, Άθως, Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης, Αθήναι 1963.
- Καλοκύρης, Η Θεοτόκος = Κ. Δ. Καλοκύρης, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καλοκύρης, Εκκλησίαι Μεσσηνίας = Κ. Δ. Καλοκύρης, Βυζαντιναί εκκλησίαι της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας, Θεσσαλονίκη 1973.
- Καλοκύρης, Ανάλεκτα = Κ. Δ. Καλοκύρης, Ανάλεκτα χριστιανικής τέχνης εκ Θεσσαλίας επί Τουρκοκρατίας, ΕΕΘΣΑΠΘ «Μνήμη 1821», Θεσσαλονίκη 1971, σ. 221 κ.ε. Ανατύπωση: Μελετήματα Χριστιανικής Ορθοδόξου Αρχαιολογίας και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 299 κ.ε.
- Καρακατσάνη, Εικόνες Μονής Σταυρονικήτα = Χ. Πατρινέλης - Α. Καρακατσάνη - Μ. Θεοχάρη, Μονή Σταυρονικήτα, Ιστορία - Εικόνες - Χρυσοκεντήματα, Αθήναι 1974, σ. 41 κ.ε.
- Καρακατσάνη, Συλλογή Τσακύρογλου = Α. Καρακατσάνη, Εικόνες - Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου, Αθήναι 1980.
- Κώνστας Κ. Σ., Βορειοηπειρωτικά, Ηπειρ. Εστία 7 (1958), σ. 4 κ.ε.
- Λαμπρίδης, Ηπειρ. Αγαθοεργήματα = Ι. Λαμπρίδης, Α' Ηπειρωτικά Αγαθοεργήματα, 1870-1888. Ανατύπωση: ΕΗΜ, Ιωάννινα 1971.



- Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Μελετήματα* = Ι. Λαμπρίδης, Β'. *Ηπειρωτικά Μελετήματα, 1887-1890*. Ανατύπωση: ΕΗΜ, Ιωάννινα 1971.
- Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας* = Αρχιμανδρίτης Ι. Λιάπης, *Μεσαιωνικά μνημεία Ευβοίας*, Αθήναι 1971.
- Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* = Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.
- Μακρής, *Χιονιάδιδες ζωγράφοι* = Κ. Α. Μακρής, *Χιονιάδιδες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη* = Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Μιχαηλίδης, 'Αγιος Ζαχαρίας = Μ. Μιχαηλίδης, Ο ναός του Αγίου Ζαχαρία Καστοριάς, *ΑΔ* 22 (1967): Μελέται, σ. 77 κ.ε.
- Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία = Μ. Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, *ΑΑΑ* IV (1971), σ. 341 κ.ε.
- Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας = Ντ. Μουρίκη, Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, *ΑΔ* 25 (1970): Μελέται, σ. 217 κ.ε.
- Μουρίκη, 'Αγιος Ιερόθεος = Ντ. Μουρίκη, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα, *ΑΑΑ* XI (1978), σ. 115 κ.ε.
- Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Ν. Φλωρίνης* = Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες του Νομού Φλωρίνης*, Θεσσαλονίκη 1964.
- Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών* = Ν. Μουτσόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής, Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977.
- Μπάρας, *Το Δέλβινο* = Β. Μπάρας (1887-1964). *Το Δέλβινο της Βορείου Ηπείρου και οι γειτονικές του περιοχές*, Πρόλογος και επιμέλεια Λ. Ι. Βρανούση, Αθήναι 1966.
- Μπορμπουδάκης Μ., *Εικόνες του Νομού Χανίων*, Αθήνα 1975.
- Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον* = Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον, ήτοι μαρτυρία των νεοφανών μαρτύρων*, έκδ. Γ', Αθήναι 1961.
- Νικολαΐδης (Οικονόμου), *Ιστορική μονογραφία* = Ι. Νικολαΐδης (Οικονόμου), *Ιστορική μονογραφία περί της εν Ηπειρώ χώρας Βεζήτζης (Βίτσης - Μονοδενδρίου - Ζαγορίου)*, εν Ιωαννίνους 1939.
- Ευγγόπουλος Α., Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), σ. 328 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, 'Αγιοι Απόστολοι = Α. Ευγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ευγγόπουλος, 'Αγιος Δημήτριος = Α. Ευγγόπουλος, 'Αγιος Δημήτριος ο Μέγας Δούξ ο Απόκαυκος, *Ελληνικά* 15 (1957), σ. 122 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* = Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωσιν*, Αθήναι 1957.
- Ευγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων* = Α. Ευγγόπουλος, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957.
- Ευγγόπουλος Α., Μερικαί παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικάς τοιχογραφίας, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Α' (1959), σ. 108 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, 'Αγ. Νικόλαος Ορφανός = Α. Ευγγόπουλος, *Οι τοιχογραφίες του Αγ. Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1964.
- Ευγγόπουλος Α., Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Δ' (1964-1965), σ. 53 κ.ε.
- Ευγγόπουλος Α., *Αι μικρογραφίαι του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου εις τον κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας*, Αθήναι-Βενετία 1966.
- Ευγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου* = Α. Ευγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού Μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Α'* (1935) = Α. Κ. Ορλάνδος, *Οι σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος*, *ΑΒΜΕ Α'* (1935), σ. 41 κ.ε.
- Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938) = Α. Κ. Ορλάνδος, *Τα βυζαντινά μνημεία της Καστοριάς*, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938).
- Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961) = Α. Κ. Ορλάνδος, *Βυζαντινά μνημεία της Αιτωλοακαρνανίας, Η εν Αιτωλία Μονή της Μυρτιάς*, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 74 κ.ε.
- Ορλάνδος Α. Κ., *Η Παρηγορήτισσα της 'Αρτης*, εν Αθήναις 1963.
- Πάλλας Δ. Ι., Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, *ΑΔ* 26 (1971): Μελέται, σ. 201 κ.ε.

- Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός* = Π. Σ. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατιείοις Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1976.
- Παπαζώτος, Μονή Παναγίας = Θ. Παπαζώτος, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα, Μακεδονικά ΚΑ'* (1981), σ. 93 κ.ε.
- Πελεκανίδης, *Καστορία* = Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, I. Βυζαντινά τοιχογραφία*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953.
- Πελεκανίδης, *Μνημεία Πρέσπας* = Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- Πελεκανίδης, Άνω Μακεδονία = Στ. Πελεκανίδης, Έρευνα εν Άνω Μακεδονία, *Μακεδονικά Ε'* (1961-1963), σ. 363 κ.ε.
- Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις 1973.
- Πελεκανίδης, κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Α', Β'* = Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Καδάς, *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Εικονογραφημένα χειρόγραφα, Α', Β'*, Αθήναι 1973, 1975.
- Πολίτης, Η χρονολογία από κτίσεως κόσμου = Λ. Πολίτης, *Παλαιογραφικά. Η χρονολογία από κτίσεως κόσμου στη μεταβυζαντινή εποχή, Ελληνικά 26, 2* (1973), σ. 321 κ.ε.
- Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου* = Π. Πουλίτσας, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις εκ της Βορείου Ηπείρου, ΕΕΒΣ Ε'* (1928), σ. 53 κ.ε.
- Προβατάκης Θ. Μ., *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980.
- Σάρρος, *Παλαιογραφικός έρανος* = Δ. Μ. Σάρρος, *Παλαιογραφικός έρανος, Περιοδικόν του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου ΛΓ'* (1910-1911), σ. 101 κ.ε.
- Σάρρος, *Ηπειρωτικά ενθυμήσεις* = Δ. Μ. Σάρρος, *Ηπειρωτικά ενθυμήσεις ή χρονικά σημειώματα και επιγραφαί, Ηπειρ. Χρον. 12* (1937), σ. 104 κ.ε.
- Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις* = Χρ. Ι. Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις ηπειρωτικά, Ηπειρ. Χρον. 9* (1934), σ. 81 κ.ε.
- Σοφιανός, *Ιστορικά σχόλια* = Δ. Ζ. Σοφιανός, *Ιστορικά σχόλια σε επιγραφές, επιγράμματα, χαράγματα και ενθυμήσεις της Μονής Δουσίκου, Συμβολή στην ιστορία της Μονής, Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά 1* (1984), σ. 9 κ.ε.
- Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος = Α. Σταυροπούλου-Μακρή, *Πρώτες ειδήσεις για τοιχογραφίες του 16ου αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Βελτισίτσας, Ηπειρ. Χρον. 24* (1982), σ. 176 κ.ε.
- Σωτηρίου, *Μνημεία Θεσσαλίας* = Γ. Α. Σωτηρίου, *Βυζαντινά μνημεία της Θεσσαλίας ΙΓ' και ΙΔ' αιώνας, ΕΕΒΣ Θ'* (1932), σ. 382 κ.ε.
- Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά, Α', Β'* = Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά, Α' (Εικόνες), Β' (Κείμενον)*, Αθήναι 1956, 1958.
- Σωτηρίου Μ. Γ., *Ενταφιασμός - Θρήνος, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ζ'* (1973-1974), σ. 139 κ.ε.
- Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς* = Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης, Ηπειρ. Χρον. 19* (1975), σ. 7 κ.ε.
- Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ 29* (1973-1974): *Χρονικά* = Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεώτερα μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 29* (1973-1974): *Χρονικά*, σ. 615 κ.ε.
- Τσαμίσης, *Καστορία* = Π. Τσαμίσης, *Η Καστορία και τα μνημεία της*, Αθήναι 1949.
- Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος = Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη, Συμβολή στη μελέτη της παλαιολογίας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Ν. Χατζηδάκη, *Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου* = Ν. Χατζηδάκη, *Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, Παραλλαγές και αποκρυστάλλωση ενός θέματος στην κρητική εικονογραφία του 15ου-16ου αιώνα, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΙΑ'* (1982-1983), σ. 127 κ.ε.
- Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες* = Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες Κρητικής Σχολής, 15ος-16ος αιώνας. Κατάλογος Εκθέσεως*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 1983.
- Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου* = Μ. Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου του Ρωμαίου, ΕΕΒΣ ΙΔ'* (1938), σ. 393 κ.ε.
- Χατζηδάκης Μ., *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία, Κρητ. Χρον. Α'* (1947), σ. 27 κ.ε.
- Χατζηδάκης Μ., *Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε'* (1969), σ. 299 κ.ε.

- Χατζηδάκης, Εικόνα Καστοριάς = Μ. Χατζηδάκης, Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σ. 303 κ.ε.
- Χατζηδάκης, Μεταβυζαντινή τέχνη = Μ. Χατζηδάκης, Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453-1700) και η ακτινοβολία της, ΙΕΕ Γ' (1974), σ. 410 κ.ε.
- Χατζηδάκης, Πνευματικός βίος = Μ. Χατζηδάκης, Πνευματικός βίος και πολιτισμός, 1669-1821, ΙΕΕ ΙΑ' (1975), σ. 244 κ.ε.
- Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου = Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες της Πάτμου, Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, Θεοφάνης = Μ. Χατζηδάκης, Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος 1986.
- Χατζηδάκης - Σοφιανός, Μ. Μετέωρο = Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και τέχνη, Αθήνα 1990.
- Χιονίδης, Ιστορία της Βέροιας = Γ. Χ. Χιονίδης, Ιστορία της Βέροιας, της πόλεως και της περιοχής, Β', Θεσσαλονίκη 1970.
- Babić, 'Nativité de la Vierge' = G. Babić, Sur l'iconographie de la composition 'Nativité de la Vierge' dans la peinture byzantine, ZRVI 7 (1961), σ. 169 κ.ε.
- Babić G., Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, Frühmittelalterliche Studien 2, Berlin 1968, σ. 368 κ.ε.
- Babić G., La Mi-Pentecôte, Zograf 7 (1977), σ. 23 κ.ε.
- Babić, Pološko = G. Babić, Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine), CA XXVII (1978), σ. 163 κ.ε.
- Baltrušaitis, Le Moyen Age fantastique = J. Baltrušaitis, Le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris 1955. Ανατύπωση 1981.
- Belting, κ.ά., Pammakaristos = H. Belting, C. Mango, D. Mouriki, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul, Washington D.C. 1978.
- Berenson B., Italian Pictures of the Renaissance, I, II, III. Ανατύπωση London 1968.
- Bihalji-Merin, Fresken u. Ikonen = O. Bihalji-Merin, Fresken und Ikonen, Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien, München 1958.
- Boschkov, La peinture bulgare = A. Boschkov, La peinture bulgare des origines au XIXe siècle, Recklinghausen 1974.
- Chatzidakis, Contribution = M. Chatzidakis, Contributions à l'étude de la peinture postbyzantine. L'Hellénisme Contemporain. Le Cinquantième Anniversaire de la Prise de Constantinople, Athènes 29 Mai 1953, σ. 5 κ.ε. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976.
- Chatzidakis, Icônes = M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Neri Pozza - Venise 1962.
- Chatzidakis, Frühe Ikonen = K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, Frühe Ikonen, Sinai - Griechenland - Bulgarien - Jugoslawien, Wien 1965, σ. XXIII κ.ε.
- Chatzidakis, Considérations = M. Chatzidakis, Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce, Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes (1966), II, Sofia 1969, σ. 705 κ.ε.
- Chatzidakis, Théophane = M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24 (1969-1970), σ. 311 κ.ε. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976.
- Chatzidakis, Aspects = M. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550). Aspects of the Balkans, Continuity and Change. Contributions of the International Balkan Conference held at UCLA (1969), Paris 1972, σ. 177 κ.ε. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976.
- Chatzidakis, Essai = M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite 'italogrecque' précédé d'une note sur les rapports de l'art vénitien avec l'art crétois jusqu'à 1500, Venezia e il Levante fino al secolo XV, II, Firenze 1974, σ. 69 κ.ε.
- Chatzidakis, Débuts = M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, Μνημόσυνον Σοφίας Αντωνιάδου, Βενετία 1974, σ. 169 κ.ε. Ανατύπωση: Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976.

- Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires = M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle. Les recherches sur l'évolution du style, *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 1971, I, Bucarest 1974, σ. 153 κ.ε.
- Chatzidakis, Antoine = M. Chatzidakis, Note sur le peintre Antoine de l'Athos. *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, σ. 83 κ.ε. Ανατύπωση: *Études sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, London 1976.
- Th. Chatzidakis, *L'art des icônes* = Th. Chatzidakis, *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*. *Europalia Grèce*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi 1982.
- Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas* = Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas, Les chapelles occidentales*, Athènes 1982.
- Davidov D., *Hopovo*, Beograd 1964.
- Delehay, *Synaxarium* = H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Acta Sanctorum Novembris*, Bruxelles 1902. Ανατύπωση Louvain 1954.
- Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios* = H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, Miscellanea Byzantina Monacensia* 18, München 1975.
- Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs* = S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, II, Paris 1970.
- Der Nersessian, Program and Iconography = S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, σ. 303 κ.ε.
- Dhamo, *La peinture en Albanie* = D. Dhamo, *La peinture murale du moyen-âge en Albanie*, Tiranë 1974.
- Djurić, *ICônes* = V. J. Djurić, *ICônes de Yougoslavie*, Belgrade 1961.
- Djurić, Mali Grad = V. J. Djurić, Mali Grad - Saint Athanase à Kastoria - Borje, *Zograf* 6 (1975), σ. 31 κ.ε.
- Djurić, *Byzantinische Fresken* = V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München 1976.
- Dufrenne, Programmes des coupôles = S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupôles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin, *L'information d'Histoire de l'Art* 10 (1965), σ. 185 κ.ε.
- Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs* = S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris 1966.
- Dufrenne, L'enrichissement = S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle. *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd 1967, σ. 35 κ.ε.
- Dufrenne, Images = S. Dufrenne, Images du décor de la prothèse, *REB* XXVI (1968), σ. 297 κ.ε.
- Dufrenne, *Églises de Mistra* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.
- Dupont - Gnudi, *Peinture gothique* = J. Dupont - C. Gnudi, *La peinture gothique*, Genève 1979.
- Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei* = W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei*, Olten-Lausanne 1956.
- Garidis, Contacts = M. Garidis, Contacts entre la peinture de la Grèce du Nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XVe siècle, *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 1971, II, Bucarest 1975, σ. 563 κ.ε.
- Garidis, L'ange à cheval = M. Garidis, L'ange à cheval dans l'art byzantin, *Byzantion* XLII (1972), σ. 23 κ.ε.
- Garidis, Les grandes étapes = M. Garidis, Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle, *Ηπειρ. Χρον.* 24 (1982), σ. 151 κ.ε.
- Garidis, *La peinture murale* = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.
- Gouma-Peterson, Christ as Ministrant = Th. Gouma-Peterson, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303, *DOP* 32 (1978), σ. 199 κ.ε.
- Grabar, *Bulgarie* = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Texte-Album, Paris 1928.
- Grabar, La Sainte Face = A. Grabar, La Sainte Face de Laon, Le Mandylion dans l'art orthodoxe, *Seminarium Kondakovianum, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ*, III, Prague 1931, σ. 5 κ.ε.
- Grabar, Essai = A. Grabar, Essai sur les plus anciennes représentations de la 'Résurrection du Christ', *Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires* 63 (1980), σ. 105 κ.ε.

- Grozdanov, Monastère de Marko = Cv. Grozdanov, Sur l'iconographie de fresques du Monastère de Marko, *Zograf* 11 (1980), σ. 83 κ.ε.
- Grozdanov, *La peinture d'Ohrid* = Cv. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Beograd 1980.
- Grozdanov, *Saints de Macédoine* = Cv. Grozdanov, *Les portraits des Saints de Macédoine du IX au XVIII siècle*, Skopje 1983.
- Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I-II = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIIe siècle*, I-II, Bruxelles 1975.
- Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei* = R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.
- Henry, *Moldavie du Nord* = P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle*, *Architecture et peinture*, Texte-Album, Paris 1930.
- Hunger - Wessel, *Evangelisten* = H. Hunger - K. Wessel, *Evangelisten*, *RbK*, II, στ. 452 κ.ε.
- Istoria Artelor Plastice în România*, I-II, Bucuresti 1968, 1970.
- Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I-II = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I-II, Bruxelles 1964.
- Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*, *The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, σ. 163 κ.ε.
- Lafontaine-Dosogne, *The Infancy of Christ* = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, ό.π., σ. 197 κ.ε.
- Lazarev, *Storia* = V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967.
- Ljubinković M., *Ravanica*, Beograd 1966.
- Mano-Zisi, *Pološko* = Dj. Mano-Zisi, *Pološko*, *Starinar*, III, VI (1931), σ. 114 κ.ε.
- Meksi - Thomo, *Monumentet 11* (1976) = A. Meksi - P. Thomo, *Arkitektura pasbizantine në Shqipëri, Monumentet 11* (1976), σ. 127 κ.ε.
- Meksi - Thomo, *Monumentet 19* (1980) = A. Meksi - P. Thomo, *Arkitektura pasbizantine në Shqipëri, Kishat një nefshe, Monumentet 19* (1980), σ. 89 κ.ε.
- Meksi - Thomo, *Monumentet 20* (1980) = A. Meksi - P. Thomo, *Arkitektura pasbizantine në Shqipëri. Kishat me strukturë në formë kryqi me kupolë, Monumentet 20* (1980), σ. 45 κ.ε.
- Miljković-Peppek, *Michel et Eutych* = P. Miljković-Peppek, *L'oeuvre des peintres Michel et Eutych*, Skopje 1967.
- Millet, *Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris 1910.
- Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle*, Paris 1916. Ανατύπωση 1960.
- Millet, *Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Paris 1927.
- Millet, *L'art des Balkans* = G. Millet, *L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle. Atti del V. Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma 1936, *Studi Bizantini et Neoellenici*, Roma 1940, II, σ. 272 κ.ε.
- Millet, *La Dalmatique* = G. Millet, *La Dalmatique du Vatican, Les élus, images et croyances*, Paris 1945.
- Millet - Frolow, I, II, III = G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, fasc. I, II, III, Paris 1954, 1957, 1962.
- Millet - Velmans, IV = G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, fasc. IV, Paris 1969.
- Okunev, *Lesnovo* = N. L. Okunev, *Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, Premier recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij*, Paris 1930, σ. 222 κ.ε.
- Pallas, *Passion u. Bestattung* = D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz, Miscellanea Byzantina Monacensia 2*, München 1965.
- Péchaire, *L'archevêché d'Ochrida* = P. A. Péchaire, *L'archevêché d'Ochrida de 1394 à 1767, A propos d'un ouvrage récent*, *EO XXXV* (1936), σ. 183 κ.ε.
- Sr. Petković, *Painting in Serbia* = Sr. Petković, *Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the middle of the XVth until the end of the XVIIth centuries, Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes* (1966), II, Sofia 1969, σ. 715 κ.ε.
- Sr. Petković, *Patriarchate of Peć* = Sr. Petković, *Wall Painting on the Territory of the Patriarchate of Peć*

- (1557-1614), Novi Sad 1965.
- Petković, *La peinture serbe*, I-II = Vl. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I-II, Beograd 1930, 1934.
- Petković - Bošković, Dečani, I-II = Vl. Petković - Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, I-II, Beograd 1941.
- Popa, *Considérations* = Th. Popa, *Considérations générales sur la peinture postbyzantine en Albanie*, *Actes du Premier Congrès International des Études Balkaniques et Sud-Est Européennes* (1966), II, Sofia 1969, σ. 767 κ.ε.
- Praškov, *Arbanasi* = L. Praškov, *Čarkvata 'Roždestvo Hristovo' v Arbanasi*, Sofija 1979.
- Radojčić, *Une école de peintres* = Sv. Radojčić, *Une école de peintres de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle*, *ZLU* 1 (1965), σ. 69 κ.ε.
- Ščepkina, *Miniatjury* = M. V. Ščepkina, *Miniatjury Hludovskoj psaltyri*, Moskva 1977.
- Schiller, *Ikonographie*, 1, 2, 3 = G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, 2, 3, Gütersloh 1966, 1968, 1971.
- Ševčenko, *Saint Nicholas* = N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983.
- Stavropoulou-Makri, *Crucifixion* = A. Stavropoulou-Makri, *La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans*, *Ελληνικές ανακοινώσεις στο Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Βελιγράδι 1984, Αθήναι 1985, σ. 241 κ.ε.
- Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration* = A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989.
- Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies* = J. D. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936.
- Strzygowski J., *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Wien 1906.
- Subotić, *Saints Constantin et Hélène* = G. Subotić, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Beograd 1971.
- Subotić, *L'école d'Ohrid* = G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XV<sup>e</sup> siècle*, Beograd 1980.
- Tischendorf, *Apocrypha* = C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Lipsiae 1853. Ανατύπωση: Αθήναι 1959.
- Turski dokumenti* = *Turski dokumenti za istorijata na Makedonskiot narod*, Serija prva I, Skopje 1963.
- Underwood, *Kariye*, 1, 2, 3 = P. A. Underwood, *The Kariye Djami, 1. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. 2. Plates, The Mosaics. 3. Plates, The Frescoes*, New York, N.Y., 1966.
- Underwood, *Ministry Cycles* = P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4. Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, σ. 245 κ.ε.
- Vasiliu, *La peinture murale* = A. Vasiliu, *La peinture murale au temps de Constantin Brancoveanu. Coordonées culturelles de l'époque et traits de style*, *Studii și cercetări de Istoria Artei. Seria artă plastică* 29 (1982), σ. 19 κ.ε.
- Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Variorum Publications, London 1982.
- Weitzmann K., *The Origin of the Threnos*, *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, σ. 476 κ.ε.
- Wratislaw-Mitrović, *Okunev, La Dormition* = L. Wratislaw-Mitrović et N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, *Byzantinoslavica* III.1 (1931), σ. 134 κ.ε.

# Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ







Στ. 1-2: *Τίνος τό ἔργων... καρδή(ας)*. Από χριστιανική ταπεινοφροσύνη ο δωρητής μένει ανώνυμος<sup>8</sup>. Πανομοιότυπη διατύπωση δεν είναι σπάνια και σε άλλες μεταβυζαντινές επιγραφές<sup>9</sup>: *τ(ων)*, οι προηγούμενοι εκδότες διαβάζουν *τε*, όμως το βραχυγραφικό σύμβολο γ πάνω από το γράμμα *τ* αποδίδει την κατάληξη *ων*, όπως και στο στίχο 3 πάνω από το ίδιο γράμμα, καθώς και στη δεύτερη επιγραφή στο στίχο 4: *δωρε(ον)*, στις προηγούμενες δημοσιεύσεις αναγράφεται *δωρεάν*, αλλά το ταχυγραφικό σημείο γ πάνω από τη λέξη αντιστοιχεί στην κατάληξη *ον*<sup>10</sup>. Θα πρέπει επομένως να εννοήσουμε, παραβλέποντας τις ανορθογραφίες του κειμένου, ότι πρόκειται για τη γενική πληθυντικού *τῶν δωρεῶν· καμαι*, ο Ανδρόνικος διαβάσει *καί Μάρτυρα* πράγμα που, καθώς και ο ίδιος σημειώνει<sup>11</sup>, αλλάζει το μέτρο του στίχου και δε συμφωνεί με την προσωπική αντωνυμία *μοί* που προηγείται<sup>12</sup>. Επιπλέον ο σύνδεσμος *καί* αναγράφεται κατά κανόνα με βραχυγραφία.

Στ. 3: *τ(ων)*, κατά τον Ανδρόνικο *τον* και τον Παπαευαγγέλου *τ(όν)· ἐχρηστ[η]* αντί *Ἐχρίστη* (Ανδρόνικος) και *ἐχρήστη* (Παπαευαγγέλου)· *χῆρ* αντί *χειρός* (Ανδρόνικος), *χρηρός* (Παπαευαγγέλου). Στους τρεις πρώτους στίχους πρέπει να εννοήσουμε ότι ο τιμώμενος άγιος του ναού, ο άγιος Δημήτριος, απευθύνεται στους δωρητές του και τους υπόσχεται τη μεσιτεία του ενώπιον του Θεού<sup>13</sup>.

Στ. 5: *εγραφη*, ο Ανδρόνικος δεν αναλύει το συμπλήρωμα ενώ ο Παπαευαγγέλου διαβάζει *ἐφτά*. Η έκφραση *ἐτελειώθη κατά μῆνα... ἐγράφη ἐπὶ ἔτει...* είναι συνηθισμένη στις επιγραφές και άλλων ζωγράφων από το Λινοτόπι<sup>14</sup>. Ο Ανδρόνικος μετά την πρώτη συντομογραφία της ινδικτιώνας σημειώνει τον αριθμό *ΙΓ'* και εξηγεί ότι «... τα τελευταία δύο όμοια σχεδιάσματα πρέπει να δηλώνουν την ινδικτιώνα, η οποία είναι για το 1570 η δεκάτη τρίτη»<sup>15</sup>. Είναι όμως σαφές ότι η δεύτερη συντομογραφία είναι πανομοιότυπη με την πρώτη και οπωσδήποτε δεν είναι *ΙΓ'*.

Σύμφωνα με την επιγραφή, ο ναός διακοσμήθηκε το 1570 από το ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι. Οι τοιχογραφίες του αποτελούν την πρωιμότερη ως τώρα μαρτυρία της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ζωγράφων από τον οικισμό αυτό και το έτος 1570 καθορίζει τον *terminus ante quem* για την ίδρυσή του. Η ιστορία άρχισε τον Απρίλιο και τελείωσε το Μάιο. Το διάστη-

8. Για σχετικά παραδείγματα από την παλαιοχριστιανική εποχή, βλ. Ανδρόνικος, ό.π., σ. 191, σημ. 2. Ch. Bakirtzis, *Sur le donateur et la date des mosaïques d'Acheïropoietos à Thessalonique*, *Atti del IX Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana*, Roma 21-27 Settembre 1975, II, Roma 1978, σ. ανατύπου 38 κ.ε.

9. Όπως της μονής Κούμπαρη Παληοπαναγιάς (1602) και του ναού του Αγίου Βλασίου (1621) στα Τσίντζινα Λακεδαίμονος (N. Β. Δρανδάκης, *Χριστιανικά επιγραφαί Λακωνικής*, ΑΕ 1967, σ. 143, αρ. 5 και σ. 156, αρ. 9 αντίστοιχα), του παρεκκλησίου του Προδρόμου (17ος αι.) της μονής Βουλκάνου (Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, σ. 131) και του νάρθηκα (1739) του παρεκκλησίου των Εισοδίων της Θεοτόκου της μονής Δουσίκου (Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών*, σ. 140, αρ. 373. Σοφινός, *Ιστορικά σχόλια*, σ. 36).

10. Για πίνακες ταχυγραφικών σημείων, βλ. E. Thompson, *Εγχειρίδιον ελληνικής και λατινικής παλαιογραφίας*, Κατά μετάφραση Σπ. Π. Λάμπρου, εν Αθήναις 1903, σ. 168 κ.ε. V. Gardthausen, *Griechische Palaeographie*, II, Leipzig 1913 (ανατύπωση 1978), σ. 335 κ.ε. T. W. Allen, *Notes on Abbreviations in Greek Manuscripts*, Oxford 1889 (ανατύπωση Amsterdam 1967). E. Mioni, *Εισαγωγή στην ελληνική παλαιογραφία*, μετάφραση N. M. Παναγιωτάκη, Αθήνα 1977, σ. 117 κ.ε.

11. Ανδρόνικος, ό.π., σ. 191.

12. Βλ. και Παπαευαγγέλου, ό.π., σ. 17.

13. Η ερμηνεία αυτή είναι σύμφωνη και με την έκφραση... *καί εὔρωσι βοηθὸν τὸν ἅγιον ἐν τῇ ἡμέρᾳ τῆς κρίσεως...* πού συνοδεύει την επώνυμη αναφορά των δωρητών στην κτητορική επιγραφή του παρεκκλησίου του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, σ. 3).

14. Χρησιμοποιείται επανειλημμένα από το Λινοτοπιτή ζωγράφο Μιχαήλ.

15. Ανδρόνικος, *Κτητορική επιγραφή*, σ. 191, 193.

μα των δύο περίπου μηνών — αν υποθέσουμε ότι οι εργασίες ξεκίνησαν στις αρχές Απριλίου και τελείωσαν στο τέλος Μαΐου — φαίνεται εξαιρετικά σύντομο για την τοιχογράφηση μιας εκκλησίας των διαστάσεων του Αγίου Δημητρίου<sup>16</sup> και προϋποθέτει την ύπαρξη πολυμελούς συνεργείου που εργάστηκε κάτω από τη διεύθυνση του επικεφαλής ζωγράφου. Οι διαφορές τεχνικής που παρατηρούνται σε τμήματα του διακόσμου, η προχειρότητα και η σπουδή στην εκτέλεση των ολόσωμων αγίων στην κάτω ζώνη του νότιου τοίχου υποδηλώνουν ταχείς ρυθμούς εργασίας, αλλά και συμμετοχή ζωγράφων διαφορετικής καλλιτεχνικής ικανότητας<sup>17</sup>.

Η δεύτερη επιγραφή (Π ί ν. 25β), επίσης μεγαλογράμματη, μοιάζει αρκετά με την πρώτη, αν και δεν είναι καλλιγραφημένη όπως εκείνη. Διακριτικά γραμμένη με λευκό χρώμα στο κάτω μέρος της παράστασης με την Άκρα Ταπείνωση<sup>18</sup>, μνημονεύει, επώνυμα τώρα, τους συνδρομητές του ναού, έναν ιερέα με τη σύζυγό του και λαϊκούς:

+ *Οί της ό ιέρεϋς, λιτουργί[σ]η, διχος λάθον  
κ(αί) δεν μνιμονεύσι τα ονόματ[α] ταύτα  
να έχι τ(ην) κατ[ά]ρα, τ(ον). Τ.Ι.Η. θεοφόρ(ον)  
πατορ(ων): Γεώργιου ήερέος. του κ(αί) κ[τ]ι[το](ρος)  
5 Μαρί(ας) πρεσβιτέρ(ας): Δαύνις κ(αί) κ[τ]ι[το](ρίσσης)  
Κήρο. Κύρκο: Νέστορα του*

Η τρίτη επιγραφή (Π ί ν. 25γ), με διαφορετικούς χαρακτήρες γραμμάτων από τις προηγούμενες, μοιάζει μισοτελειωμένη. Γραμμένη με κεφαλαία γράμματα καταλαμβάνει ενάμιση στίχο και φαίνεται να συμπληρώθηκε βιαστικά με πεζά η χρονολογία, που δε διασώθηκε, και το όνομα του χορηγού:

+ *Ἀνηγέρθη καί άνεστορίθη ό θειός καί πάνσεπτος νάος τοϋ άγιου και ένδόξου μεγαλομάρτυ-  
ρος Δυμιτρίου τοϋ Μυροβλητου: ~  
έτους... δ[έ]ση τ(ης) [δού]λη[ς]<sup>19</sup> τοϋ θ(εο)ϋ. δαύνη*

Η μνεία της δωρήτριας Δάφνης σε δύο διαφορετικά μέρη του ναού αποτελεί ένδειξη για την ταυτόχρονη ιστόρησή τους.

## 1589. Μονή της Θεοτόκου (μονή Φωτμού) Αιτωλίας

Το ερειπωμένο μοναστήρι της Θεοτόκου<sup>20</sup>, γνωστό ως μονή Φωτμού, βρίσκεται στη Β.ΒΑ. όχθη της λίμνης Τριχωνίδας, κοντά στη μονή Μυρτιάς. Σήμερα σώζεται μόνο το καθολικό, ένας μικρός μονόχωρος καμαροσκεπαστος ναός<sup>21</sup>, που διατηρεί μέρος του ζωγραφικού του διακό-

16. Περίπου 10x10 μ. (Π. Λαζαρίδης, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Κεντρικής και Δυτικής Μακεδονίας, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 760, Σχεδ. 15. Παπαεσαγγέλου, ό.π., σ. 13).

17. Τα θέματα αυτά θα συζητηθούν στη συνέχεια. Βλ. σ. 188 κ.ε.

18. Στην ίδια θέση αναγράφονται και οι χορηγοί μέρους των τοιχογραφιών της μονής Πατέρων στη Ζίτσα Ιωαννίνων. Βλ. σ. 177.

19. Ο Παπαεσαγγέλου διαβάζει δούλου (Μεταβυζαντινός ναός, σ. 16).

20. Σε νεότερους χρόνους φαίνεται ότι αφιερώθηκε στον άγιο Γεώργιο. Κ. Σ. Κώνστας, Ἅγιος Γεώργιος ή Φωτεινού, Αιτωλοακαρνανική και Ευρυτανική Εγκυκλοπαίδεια, 1, Αθήναι, χ.χρ., σ. 97 κ.ε.

21. Π. Λαζαρίδης, Μεσαιωνικά Αιτωλοακαρνανίας, ΑΔ 16 (1960): Χρονικά, σ. 199.

σμου σε πολύ κακή κατάσταση. Η επιγραφή της ίδρυσης και ιστορίας του καθολικού σώθηκε στο υπέρθυρο της νότιας, τοιχισμένης σήμερα, εισόδου. Δημοσιεύθηκε παλιότερα από τον Δ. Λουκόπουλο<sup>22</sup> και άλλους<sup>23</sup> και πρόσφατα από τον Α. Παλιούρα<sup>24</sup>, με ορισμένες παραλείψεις και λάθη. Η επιγραφή, με κεφαλαία αδέξια γράμματα σε δεκαπέντε στίχους, βρίσκεται σε πλαίσιο με αετωματική απόληξη (Πί ν. 26α). Οι τελευταίοι πέντε στίχοι κατέχουν το δεξιό τμήμα του χώρου και αριστερά τους προστέθηκαν, ίσως την τελευταία στιγμή, δύο ακόμη ονόματα δωρητών.

- + Ἀνηγέρθη καί  
 ανηστῶρήθι ὁ θήως  
 κ(αί) πάνσεπτος ναώς τῆς ὑ-  
 περάγῃ[ας] Δεσπίνοις ημῶν Θεοτόκου  
 5 κ(αί) αἰπάρθενου Μαρί(ας) τῆς κατά κόσ-  
 μου υπονομαζομέ(νης) Περὶβλεπτος  
 δηα συνδρομῆς κόποι τε κ(αι) ε-  
 ξόδου. Δα(υί)δ ιερο(μο)να(χου). αχ.. (μον)αχ(ου) Ανθήμου (μον)αχ(ου)  
 Νηφου (μον)αχ(ου) Ἰωάσαφ (μον)αχ(ου) Σοφρονήου (μον)αχ(ου)  
 10 εν τῷ. Ζ<sup>ω</sup>Ϛ Ζ Μαῖω Ἀ, κ(αι) ἡμῆς εὐτελι[ς]  
 δούλη τῆς ὑ[περαγίας]  
 Αβακούμ (μον)αχ(ου) Πανάγηάς ζογραφη  
 Γεορ(γίου) Μηχαῖλ κε Κόστα  
 ης Καστωρήας χώρας  
 15 Ληνότῶπη

Ο Παλιούρας, στην πρόσφατη έκδοσή του, σημειώνει ότι: «Η ένδειξη μπροστά στην από κτίσεως κόσμου χρονολογία πιθανότατα δηλώνει την 7η ινδικτιώνα». Πρόκειται όμως για την εμπρόθετη δοτική *ἐν τῷ* και εννοείται η λέξη *ἔτει*. Στην ανάγνωση αυτή συνηγορεί το *ω* που υπάρχει επάνω από τον αριθμό Ζ, δηλαδή *ἐν τῷ ἔτει ἑπτακισχιλιοστῷ...*, και το γεγονός ότι η 7η ινδικτιώνα δεν αντιστοιχεί στο έτος 1589 που δίνει η επιγραφή.

Η μονή ιδρύθηκε το 1589 με τη συμμετοχή των μοναχών στα έξοδα και η ιστορία της ανατέθηκε στους ζωγράφους Μιχαήλ και Κώστα από το Λινοτόπι. Δε γνωρίζουμε εάν η πρώτη Μαῖου ορίζει την αρχή ή το τέλος της ζωγραφικής, κρίνοντας όμως από ανάλογες μεταβυζαντινές επιγραφές, στις οποίες η ημερομηνία που υπάρχει σημειώνει τη λήξη του έργου<sup>25</sup>, μπορούμε να υποθέσουμε ότι και εδώ δηλώνεται το πέρας των εργασιών. Ακόμη, με τα γνωστά για την εποχή και από άλλες περιπτώσεις στοιχεία, ως προς την εκτέλεση των σχετικών εργασιών σε μία περίοδο και σε σύντομο χρονικό διάστημα, μπορούμε να υποθέσουμε ότι η ιστορία του ναού άρχισε λίγο νωρίτερα από την πρώτη Μαῖου. Στις βορειότερες περιοχές, για λόγους κλιμα-

22. Σημειώματα, Ἄγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτῶν, τεχνιτῶν και ἄλλων ἐξ επιγραφῶν μεταβυζαντινῶν ἐκκλησιῶν, *ΕΕΒΣΒ'* (1925), σ. 322, αρ. 4. Δ. Λουκόπουλος, *Ἡ ἐν Αἰτωλία Μονὴ τῆς Μυρτιάς, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος*, 1930, σ. 312 κ.ε.

23. Κώνστας, ὁ.π.

24. Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινὴ Αἰτωλοακαρνανία, Συμβολὴ στη βυζαντινὴ και μεταβυζαντινὴ μνημειακὴ τέχνη*, Ἀθήνα 1985, σ. 245.

25. Ὅπως στις τοιχογραφίες του Ἁγίου Νικολάου στη Βίτσα, του Ἁγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, τῆς μονῆς τῆς Τσιάτιστας, του Προφήτη Ἡλία στη Στεγόπολη και τῆς μονῆς στη Ζέρμα, για να περιοριστοῦμε σε μερικὰ μόνο παραδείγματα ἀπὸ ἔργα Λινοπιτιῶν ζωγράφων.

τολογικούς, αυτού του είδους οι εργασίες άρχιζαν την άνοιξη ή και αργότερα<sup>26</sup>. Η γεωγραφική θέση της μονής επέτρεψε την πρόωμη έναρξη της τοιχογράφησης και οι μικρές διαστάσεις του καθολικού θα συνέβαλαν στη γρήγορη αποπεράτωσή της.

Οι τοιχογραφίες της μονής Φωτμού είναι το πιο απομακρυσμένο έργο που ανέλαβαν να εκτελέσουν ζωγράφοι από το Λινοτόπι. Καθώς θα φανεί στη συνέχεια, η δράση τους εντοπίζεται κυρίως στα βορειότερα μέρη της οροσειράς της Πίνδου και στις γειτονικές της περιοχές. Δεν απομακρύνονται δηλαδή οι ζωγράφοι πολύ από την πατρίδα τους, μολονότι δε λείπουν οι εξαιρέσεις.

### 1599. Μονή Μακρυαλέξη Κάτω Λάβδανης Πωγωνίου

Η μονή, κτισμένη στις πλαγιές της Μουργκάνας κοντά στα σύνορα με την Αλβανία, είναι ελάχιστα γνωστή. Απλές αναφορές της υπάρχουν σε γενικότερα έργα του 19ου αι. για την Ήπειρο<sup>27</sup>. Σε νεότερες μελέτες για την ίδια περιοχή τα λίγα στοιχεία που παρέχονται είναι ανεξέλεγκτα, καθώς τοποθετούν την ίδρυσή της από τον 7ο αι.<sup>28</sup> ως το 1068, με μια φάση ανοικοδόμησης το 1585<sup>29</sup>. Η τελευταία χρονολογία είναι η μόνη βέβαιη, αφού αναγράφεται σε τρεις πλίνθινες επιγραφές στο ίδιο το καθολικό<sup>30</sup>, ένα σταυροειδές εγγεγραμμένο κτίριο, του δικιόνιου τύπου, με σύγχρονο μικρό νάρθηκα. Η κτητορική επιγραφή, με κεφαλαία γράμματα σε οκτώ στίχους, βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του κυρίως ναού και είναι η ακόλουθη (Πί ν. 26β):

+ Ἐνηγέρθη καὶ ανηστωρίθη ὁ θηος καὶ πάνσεπτο(ς) ναός τις  
ηπεραγία(ς) Δέσπιν[ης] ἡμῶν Θεοτόκου καὶ αἰπαρθένου Μαρί(ας)  
δήα συνδρομης κόπου τε καὶ ἐξόδου  
ἡγουμένου κήρ Λεῶντίου ἡερομονάχου καὶ Δεμετ[ρ]ίου  
5 ἡερομονάχου ὀ Αχηρίθη Ιουνίο. ᾱ και ετελιόθη  
Αὐγού[σ]του. ἔ' διά χιρὸς ἡμῶν ζωογράφου  
Νικολάου καὶ Μηχαήλ ἐκο χορα(ς) πόλλεος Ληνοτόπι  
ἐπι ἐτου(ς) ΖΡΖ'

Σύμφωνα με την επιγραφή, η ανέγερση και ιστόρηση του καθολικού πραγματοποιήθηκαν

26. Για παράδειγμα στη μονή Μακρυαλέξη, που βρίσκεται στο βουνό Μουργκάνα, η τοιχογράφηση του καθολικού έγινε καλοκαίρι.

27. Κ. Θεοσπρωτός - Αθ. Ψαλίδας, *Γεωγραφία Αλβανίας και Ηπείρου*, Προλεγόμενα και σημειώσεις Αθ. Χ. Παπαχαρίση, Ιωάννινα 1964, σ. 77. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Μελετήματα*, τχ. Β', σ. 9 και τχ. Ζ', Πογωνιακά, σ. 66.

28. Γ. Α. Οικονόμου, Από την χριστιανική ιστορία της Ηπείρου, *Ηπειρ. Εστία* 1 (1952), σ. 680.

29. Ν. Γ. Μυστακίδης, Σύντομος γεωγραφική και ιστορική περιγραφή του τμήματος Δρυϊνουπόλεως, *Ηπειρωτικές Αστὴρ Α'* (1904), σ. 67 κ.ε. Το σχετικό απόσπασμα αναδημοσιεύεται στο Λεύκωμα Β', Η Δρόπολις Βορείου Ηπείρου, Αθήνα 1980, σ. 11. Μπάρας, *Το Δέλβινο*, σ. 242. Φ. Γ. Οικονόμου, *Η ιστορία των τοπικών εκκλησιών της Ηπείρου*, Β', Αθήνα 1974, σ. 47 κ.ε. Στα παραπάνω έργα στερεότυπα επαναλαμβάνεται η δήθεν ίδρυση της μονής το 1068 ἐπὶ τῆς βασιλείας Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου (1042-1055) και Πατριάρχου Ἰωάννου Η' τοῦ Ξιφιλίνου (1064-1075) και ὅτι ανοικοδομήθηκε το 1585. Για τη μονή, βλ. επίσης Σπ. Στούπης, *Πωγωνησιακά και Βησσανιώτικα*, Α', εν Πάτραις 1962, σ. 178 κ.ε., Β', Κέρκυρα 1964, σ. 78 και Δ. Δ. Τάτσης, *Η Ιερά Μονή Μακρυαλέξη-Πωγωνίου*, *Ηπειρ. Εστία* 31 (1982), σ. 494 κ.ε.

30. Τις επιγραφές σημείωσε σε υπηρεσιακή του αναφορά το 1955 ο τότε Επιμελητής Αρχαιοτήτων καθ. Σ. Δάκαρης, ο οποίος από ίχνη που διέκρινε δεν απέκλεισε την ύπαρξη παλιότερου ναού. Η σημερινή κατάσταση του κτιρίου, το οποίο καλύπτεται από πυκνή βλάστηση, δεν επιτρέπει ανάλογες παρατηρήσεις.

με δαπάνες του ηγουμένου Λεοντίου και του ιερομόναχου Δημητρίου. Ο Λεόντιος αναφέρεται και σε μία από τις πλίνθινες επιγραφές του κτιρίου, που μνημονεύουν το έτος 1585, ασφαλώς ως χρόνο ίδρυσής του. Η ολοκλήρωση των εργασιών πραγματοποιήθηκε δεκατέσσερα χρόνια αργότερα, το 1599, με τις τοιχογραφίες που εκτέλεσαν οι ζωγράφοι Νικόλαος και Μιχαήλ από το Λινοτόπι.

Η τοιχογράφηση άρχισε την πρώτη Ιουνίου και τελείωσε στις πέντε Αυγούστου. Η ολοκλήρωσή της σε διάστημα ενός διμήνου περίπου, σε συνάρτηση με την έκταση και το είδος των επιφανειών που διακοσμήθηκαν<sup>31</sup>, δίνει το μέτρο και την απόδειξη της ταχύτητας με την οποία εκτελούνταν ανάλογες εργασίες και προϋποθέτει την ύπαρξη ενός αριθμού βοηθών που συμμετείχαν σ' αυτές και οι οποίοι συνήθως δεν μνημονεύονται.

### 1617. Νάρθηκας της μονής Προφήτη Ηλία στους Γιωργουτσάτες Δροπόλεως

Η δημοσίευση των επιγραφών και ενθυμήσεων των ναών της Β. Ηπείρου από τον Π. Πουλίτσα το 1928<sup>32</sup> αποτελεί ως σήμερα για το μελετητή τη μόνη πρόσβαση σ' ένα σχεδόν άγνωστο υλικό. Επιγραφές από την ίδια περιοχή δημοσίευσε και ο Κ. Σ. Κώνστας από τα κατάλοιπα του Αρχιμανδρίτη της Ι. Μητρόπολης Αιτωλοακαρνανίας Σωφρονίου Παπακυριακού<sup>33</sup>. Εκτός από τις παραπάνω δημοσιεύσεις<sup>34</sup>, λίγα είναι γνωστά από την πλευρά της αλβανικής βιβλιογραφίας και αφορούν κυρίως στην αρχιτεκτονική των ναών<sup>35</sup>. Ειδικότερα, για τη δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι στην περιοχή οι γνώσεις μας περιορίζονται σε σύντομη αναφορά του Popa, σε γενικότερο άρθρο του για τη μεταβυζαντινή τέχνη στην Αλβανία<sup>36</sup>.

Το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στους Γιωργουτσάτες, ένας μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός με συνεπτυγμένους πλάγιους χορούς, ιδρύθηκε το 1586<sup>37</sup>. Τον ίδιο χρόνο έγιναν και οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού<sup>38</sup>, ενώ αυτές του νάρθηκα τριάντα ένα χρόνια αργότερα, το 1617, καθώς πληροφορεί η σχετική επιγραφή, την οποία αντιγράφουμε από την έκδοση του Πουλίτσα<sup>39</sup>:

+ *Ηγέρθη και ηστωρίθη ο πανσεπτος ναος οὔ ο ἄρτηκας  
και γουμενέβωντος ἐν οσίῳ ερομονάχης πακῆρ*

*Σημεῶν*

+ *Ετους ΖΡΚΕ [= 1617] καί διά χηρός καμαρτο / λού Μιχαήλ·  
ἐκ της κόμης / Ληνοτοπίου της / Καστωρίας*

31. Ο αρχιτεκτονικός τύπος του ναού με τους υψηλούς τοίχους και τις καμπυλόγραμμες επιφάνειες απαιτεί περισσότερο χρόνο για να διακοσμηθεί απ' ό,τι μία μεταβυζαντινή βασιλική, όπως αυτή των Παλατιτσίων, με ευθύγραμμους και σχετικά χαμηλούς τοίχους.

32. Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου*, σ. 53 κ.ε.

33. Κώνστας, *Βορειοηπειρωτικά*, σ. 4 κ.ε. Τις επιγραφές μετέγραψε ο Αρχιμανδρίτης Σωφρόνιος, όταν υπηρετούσε ως αρχιδιάκονος στη Μητρόπολη Δρυϊνουπόλεως, Δελβίνου και Χειμάρρας τα έτη 1904-1909.

34. Κατάλογο μονών της περιοχής, που συντάχθηκε το 1911, δημοσίευσε ο Β. Μπάρας (*Το Δέλβινο*, σ. 235 κ.ε.).

35. Πρόκειται για άρθρα των Α. Meksi - P. Thomo που με το γενικό τίτλο *Arkitektura Pasbizantine në Shqipëri* (*L'architecture postbyzantine en Albanie*) δημοσιεύτηκαν στο περιοδικό *Monumentet*.

36. Popa, *Considérations*, σ. 778.

37. Meksi - Thomo, *Monumentet* 11 (1976), σ. 128, 143. Οι ίδιοι, *Monumentet* 19 (1980), σ. 95, 115, σχ. σ. 110. Στον κατάλογο του 1911 αναφέρεται ότι ιδρύθηκε το 12ο αι. (Μπάρας, *Το Δέλβινο*, σ. 237). Δεν πρόρεσα να συμβουλευθώ το βιβλίο του Γ. Γιωβάννη, *Ιστορική περιήλπις της ιεράς μονής Προφήτου Ηλίου Γεωργουτσατίου*, Ιωάννινα 1928.

38. Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου*, σ. 61, αρ. 1.

39. 'Ο.π., αρ. 2.

Σχετικά με το ζωγράφο ο Ρορα<sup>40</sup> αναφέρει ότι μετά το 1617 εργάστηκε στη μονή του Ευαγγελισμού στη Βάνιστα<sup>41</sup> και το 1630, μαζί με τους γιους του Κωνσταντίνο και Νικόλαο<sup>42</sup>, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα, του οποίου την κτητορική επιγραφή δημοσίευσε ο Πουλίτσας. Η πληροφορία του Αλβανού ερευνητή είναι εξαιρετικά χρήσιμη, γιατί διευκολύνει, μαζί με άλλα στοιχεία<sup>43</sup>, να ταυτισθεί ο ζωγράφος με το συνώνυμο ομότεχνό του που εργάζεται στην περιοχή του Ζαγοριού την ίδια εποχή.

## 1618/19. Ναός του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγοριού

Ο σταυρεπίστεγος ναός (Π ί ν. 30α), της κατηγορίας Α1 κατά την κατάταξη του Ορλάνδου<sup>44</sup>, κτίστηκε το 1612, καθώς σημειώνει η εγχάρακτη επιγραφή *ΕΤΟΥΣ ΖΡΚ* σε πλάκα εντοιχισμένη στη νότια πλευρά της εγκάρσιας καμάρας. Οι τοιχογραφίες έγιναν έξι ή επτά χρόνια αργότερα, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή που βρίσκεται στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου (Π ί ν. 27α). Μεγαλογράμματα, σε έξι στίχους, έχει επανειλημμένα δημοσιευθεί<sup>45</sup>:

+ Ἄνηγῆρθη ἐ[κ] βᾶθρον. ἐκαλιεργήθη. κ(αι) ἀνηστωρίθει ὁ θεῖος οὔτος  
κ(αι) πανσεπτος ναός. τοῦ ἐν ἀγίοις π(ατ)ρ(ός) ἡμῶν Νικολάου. τοῦ θαυμα-  
τουργοῦ.  
δηᾶ σὴνδρομῆς δαπάνης. κόπου ται. κ(αι) ἐξόδου. δὲ ὄλονον γέγονεν. χόρας Βεζή  
ἀρχιερατεύοντος δὲ τοῦ πανιέροτάτου. μητροπολητου. κῦρου Νεοφυτου  
5 Ἱστορίθη δὲ κ(αι) διὰ χειρὸς[ς] Μιχαήλ ζωγράφου. ἐλαχίστου κ(αι) ἁμαρτωλου.  
ἐκ τόπου  
[Λινοτοπίου της] Κ[αστο]ρίας ἄγραφὰ ἐπὶ ἐτ(ου)ς *ZPKZ*. ἐτέλιωθη. κατὰ μῆνα  
Σευπτέβριου ιε<sup>46</sup>

Η ίδρυση και ιστόρηση του ναού πραγματοποιήθηκαν με συνδρομή και δαπάνη όλων των κατοίκων της Βίτσας. Ίσως θα πρέπει να εννοήσουμε μετόχους στα έξοδα και τους κατοίκους του γειτονικού Μονοδενδρίου, που ως το 1763 αποτελούσε με τη Βίτσα ενιαία κοινότητα<sup>47</sup>.

40. Ρορα, ό.π.

41. Δυστυχώς η μονή δεν περιλαμβάνεται στη δημοσίευση του Πουλίτσα. Τα μόνα στοιχεία που γνωρίζουμε είναι ότι πρόκειται για τρίκογχο ναό που ιδρύθηκε το 1582 και ότι ο νάρθηκας προστέθηκε το 1617. Βλ. Meksi - Thomo, *Monumentet* 11 (1976), σ. 130, 143, πίν. V. Οι ίδιοι, *Monumentet* 20 (1980), σ. 51, 68, πίν. VIII.

42. Η ταυτότητα του Νικολάου θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

43. Κυρίως το περιορισμένο, αλλά πολύ χρήσιμο για συγκρίσεις, αδημοσίευτο φωτογραφικό υλικό από τις τοιχογραφίες της μονής της Τσιάτιστας, του ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα και της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη που μου απέστειλε το Αλβανικό Κέντρο Αρχαιολογικών Ερευνών με τη φροντίδα της κ. Dhorka Dhamo.

44. Ορλάνδος, *ABME A'* (1935), σ. 42 κ.ε. Περισσότερα για το κτίριο βλ. στη σ. 49 κ.ε.

45. Σάρρος, Παλαιογραφικός έρανος, σ. 103, αρ. 3. Ο ίδιος, Ηπειρωτικά ενθυμήσεις, σ. 124. Σούλης, Επιγραφαί και ενθυμήσεις, σ. 87, αρ. 15. Νικολαΐδης (Οικονόμου), *Ιστορική μονογραφία*, σ. 10. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, σ. 300 κ.ε., όπου και σύντομη περιγραφή του ναού.

46. Στις περισσότερες από τις προηγούμενες δημοσιεύσεις της επιγραφής σημειώνεται κάτω από τον στ. 6, με πεζά γράμματα, η φράση και [υ]πηρέτης ἦταν, η οποία σήμερα δε διακρίνεται (βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 300). Πιθανότατα θα μνημονευόταν το όνομα κάποιου βοηθού του ζωγράφου.

47. Κατά το Λαμπρίδη — κύρια πηγή ιστορικών και άλλων πληροφοριών για την Ήπειρο — η Βίτσα μνημονεύεται από το 1361. Ήταν συγκροτημένη από τρεις συνοικισμούς, των οποίων ο πληθυσμός ενισχύθηκε από το 15ο αι. με την εγκατάσταση κατοίκων από γειτονικά χωριά που διαλύθηκαν. Ως το 1763 οι τρεις συνοικισμοί αποτελούσαν μία κοινότητα και ο καθένας από αυτούς έφερε το όνομα του αγίου στον οποίο ήταν αφιερωμένη η ενοριακή εκκλησία.

Ο μητροπολίτης Νεόφυτος που αναφέρεται πρέπει να είναι ο Ιωαννίνων. Η περιοχή του Ζαγοριού ανέκαθεν ανήκε στη δικαιοδοσία της μητρόπολης αυτής, με εξαίρεση ένα μικρό διάστημα στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αι., όταν αποσχίστηκε και αποτέλεσε αυτόνομη επισκοπή· επαναπροσαρτήθηκε το 1605<sup>48</sup>. Μητροπολίτης Ιωαννίνων με το όνομα Νεόφυτος μαρτυρείται τα έτη 1597-1612 και 1616-1620, χωρίς ωστόσο να είναι σύμφωνοι όσοι συνέταξαν επισκοπικούς καταλόγους της Εκκλησίας αυτής ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο<sup>49</sup>.

Από τον τελευταίο στίχο της επιγραφής έχει εκπέσει το αριστερό μέρος όπου αναγραφόταν ο τόπος καταγωγής του ζωγράφου Μιχαήλ. Διακρίνονται όμως, μετά το κενό, σαφώς το γράμμα *K*, η κατάληξη *PIAS* και ανάμεσά τους το επάνω μέρος γραμμάτων, πιθανότατα *A*, *G* και *O*, που θα συνθέταν τη λέξη *ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ*. Μπορούν λοιπόν να συμπληρωθούν στον έκτο στίχο οι λέξεις *Λινοτοπίου της Καστορίας*<sup>50</sup>. Η συμπλήρωση είναι θεμιτή διότι η αναφορά της Καστορίας, ως στοιχείου προσδιοριστικού του Λινοτοπίου, βρίσκεται πολύ συχνά στις επιγραφές των ναών που διακόσμησαν οι Λινοτοπίτες ζωγράφοι<sup>51</sup>. Η αποκατάσταση του τύπου καταγωγής του ζωγράφου Μιχαήλ βοηθά, μαζί με στοιχεία εικονογραφίας και ύφους των τοιχογραφιών, να τον ταυτίσουμε με το συνώνυμο ομότεχνό του από το ίδιο χωριό, που εργάστηκε στο διπλανό Μονοδένδρι καθώς και σε άλλους ναούς της Ηπείρου.

Η ιστόρηση του ναού τελείωσε, σύμφωνα με τα στοιχεία της επιγραφής, στις 15 Σεπτεμβρίου του 7127 (1618)· αλλά, ως γνωστό, το 17ο αι. κυρίως, για τον υπολογισμό του από κτίσεως κόσμου έτους προσέθεταν στο σωτήριο έτος τον αριθμό 5508 αδιάκριτα για όλους τους μήνες<sup>52</sup>. Επειδή λοιπόν οι εργασίες τελείωσαν το Σεπτέμβριο δεν αποκλείεται να πρόκειται για το έτος 1619.

## 1619/20. Ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι Ζαγοριού

Ένα χρόνο μετά την τοιχογράφηση του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα βρίσκουμε το ζωγάφο Μιχαήλ να εργάζεται στο ναό του Αγίου Μηνά στο γειτονικό Μονοδένδρι, έχοντας μαζί του και το γιο του Κωνσταντίνο.

<sup>48</sup> Έτσι ο άνω συνοικισμός ονομαζόταν «Άγιος Γεώργιος μαχαλάς», ο μεσαίος «Άγιος Νικόλαος μαχαλάς» και ο κάτω «Παναγία μαχαλάς». Από το 18ο αι. ονομάστηκαν αντίστοιχα Μονοδένδρι ή Μαναδένδρι, «Μεσιός» ή Βίτσα και «Κάτω μαχαλάς». Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά Α'*, σ. 36 κ.ε. Ο ίδιος, *Ηπειρ. Μελετήματα, Ζαγοριακά Β'*, τχ. 9, σ. 43, σημ. 1. Το Λαμπρίδη επαναλαμβάνουν οι: Δ. Σάρρος, Ζαγοριακών θεσμών έρευνα, *Ηπειρ. Χρον.* 2 (1927), σ. 271 κ.ε., Νικολαΐδης (Οικονόμου), ό.π., σ. 7 κ.ε., Κ. Στεργιόπουλος, *Παρατηρήσεις εις την νεωτέραν γεωγραφίαν της Ηπείρου*, εν Αθήναις 1937, σ. 5 κ.ε. Για τη Βίτσα (Βεζήτσα), βλ. και P. Soustal - J. Koder, *Nikopolis und Kephallenia, Tabula Imperii Byzantini* 3, Wien 1981, σ. 125.

<sup>49</sup> Γερμανός Σάρδεων, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, σ. 62 κ.ε.

<sup>50</sup> Ό.π., σ. 67. Αθηνάγορας, *Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργης, Η Εκκλησία των Ιωαννίνων*, *Ηπειρ. Χρον.* 3 (1928), σ. 26 κ.ε.

<sup>51</sup> Η αποκατάσταση του Λινοτοπίου στο τμήμα που λείπει οφείλεται στον Π. Βοκοτόπουλο (*ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, σ. 300).

<sup>52</sup> Ίσως η αναφορά της Καστορίας να μην καθορίζει απλώς τη γεωγραφική θέση του Λινοτοπίου αλλά πιθανότατα την εκκλησιαστική εξάρτησή του από τη Μητρόπολη της Καστορίας. Το θέμα αυτό συζητείται στη συνέχεια.

<sup>53</sup> Κανονικά για τους μήνες Σεπτέμβριο-Δεκέμβριο προστίθεται στο σωτήριο έτος ο αριθμός 5509. Βλ. σχετικά Πολίτης, *Η χρονολογία από κτίσεως κόσμου*, σ. 321 κ.ε. Από τα πρωιμότερα δείγματα παρόμοιου υπολογισμού του έτους από κτίσεως κόσμου στη μνημειακή ζωγραφική αποτελούν η επιγραφή στο ναό του Αγίου Γεωργίου (1508) στην Κάτω Λαψίστα Ιωαννίνων και η επιγραφή στον κυρίως ναό της μονής των Φιλανθρωπητών, η οποία μνημονεύει, μεταξύ άλλων, την ανακαίνισή του στο τελευταίο τετράμηνο του 1542 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 22, 30, σημ. 5).



Ο ναός του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 30β), άλλοτε μονή κατά τον Σάρρο<sup>53</sup>, ανήκει στον ίδιο αρχιτεκτονικό τύπο με τον Άγιο Νικόλαο, αλλά είναι εφοδιασμένος με σύγχρονο νάρθηκα και έχουν γίνει σ' αυτόν ορισμένες επισκευές και προσθήκες κατά το 18ο αι.<sup>54</sup>. Δύο γραπτές επιγραφές καθορίζουν τη χρονολόγηση των διαδοχικών ζωγραφικών φάσεων του ναού<sup>55</sup>. Η επιγραφή, που αναφέρεται στην παλιότερη τοιχογράφηση του κυρίως ναού, βρίσκεται στο υπέρθυρο της βόρειας θύρας που οδηγεί στο μεταγενέστερο περίστωο (Π ί ν. 27β). Μεγαλογράμματα, σε τρεις στίχους, είναι η ακόλουθη<sup>56</sup>:

+ Ἐπό χειρὸς Μιχαὴλ ζωγράφου. μετα τοῦ ἰου Κωνσταντίνος εκ τ[ης]  
κώμης Λυνοτωπι. ελαχίστου κ(αι) ἁμαρτωλου. ἐτέλιωθη κατα μη[να]  
Νοῦμβ[ρ]ιος ἴς στη.δ̄. ἔγραφα ἐπὶ ἔτους. Ζ.Ρ.Κ.Η

Τὸ ἀπὸ κτίσεως κόσμου ἔτος ΖΡΚΗ της επιγραφῆς αντιστοιχεί στο σωτήριο 1619· επειδή ὁμως οἱ εργασίες τελείωσαν τὸ Νοέμβριο δεν αποκλείεται, για τους γνωστούς λόγους, να πρόκειται για τὸ 1620. Ενδέχεται λοιπὸν ἡ τοιχογράφηση να περατώθηκε στις 4 Νοεμβρίου του 1620.

### 1627. Ναός του Αγίου Αθανασίου στο Riljevo περιοχῆς Prilep

Ἡ μικρὴ κοιμητηριακὴ ἐκκλησία εἶναι ἓνα μονόχωρο καμαροσκέπαστο κτίσμα με νεότερες ἐπεκτάσεις και προσθήκες. Ἡ κτητορικὴ της επιγραφῆς (Π ί ν. 28α) δημοσιεύθηκε τὸ 1936 με ορισμένες παραλείψεις<sup>57</sup>. Γραμμὴν με κεφαλαία γράμματα, σε ἐπτά στίχους, βρίσκεται ἐπὰν ἀπὸ τὸ παράθυρο που ανοίγεται στο πάχος του νότιου τοίχου, δίπλα στο τέμπλο<sup>58</sup>:

Ἰζволенне(м) ѡца и поспешеніємнї  
сина ἰ светаго дѡха градиἰ се сѣи во  
жестъвнн храмъ: и пи́са се ва лето ̄ξ̄Ἱ̄ḸḔ̄̄.  
кога се гради: да знаете христанї: Ѹ Цариградъ ходеше  
Ἰδѡхатъ по триста: а [Ѹ]швага земна по двесте: Ѹ нѡжна време[на]  
нзһа масторъ нванъ ̄ω̄ кһава: и писа нвнъ ̄ω̄ коствра  
[. . . . .] ̄ξ̄ [рѡпїш] аγκї кадилѡкъ ̄ω̄ село лннотопи.

53. Σάρρος, Παλαιογραφικός έρανος, σ. 103, αρ. 2. Την πληροφορία επαναλαμβάνει και ο Αθηναγόρας, Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργης, Νέος Κουβαράς, *Ηπειρ. Χρον.* 4 (1929), σ. 15.

54. Εἶναι άγνωστος ο χρόνος ανέγερσης του ναού. Εξαντλητικό για την αρχιτεκτονική του ναού εἶναι τὸ άρθρο του Π. Βοκοτόπουλου, Άγιος Μηνάς, σ. 111 κ.ε., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

55. Ἡ δεύτερη επιγραφὴ αναφέρεται σε εργασίες που έγιναν τὸ 1734. Βλ. Βοκοτόπουλος, ό.π., σ. 115 κ.ε., όπου και η αποκατάσταση της σχετικῆς επιγραφῆς. Για τα μέρη του ναού που καλύπτει ἡ κάθε ζωγραφικὴ φάση θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

56. Την επιγραφὴ δημοσίευσαν οἱ: Σάρρος, Παλαιογραφικός έρανος, σ. 103, αρ. 2. Ο ίδιος, Ηπειρωτικά ενθυμύσεις, σ. 125. Αθηναγόρας, Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργης, Νέος Κουβαράς, ό.π., σ. 15. Κ. Κοντοδήμος, Σημειώματα, Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλογλυπτών, τεχνιτών και άλλων ἐξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών, *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 329, αρ. 41. Νικολαΐδης (Οικονόμου), *Ιστορικὴ μονογραφία*, σ. 72 κ.ε. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 21* (1966): Χρονικά σ. 303. Ο ίδιος, Άγιος Μηνάς, σ. 114.

57. Μ. Kokić, *Zapisi i natpisi, Zbornik za istoriju Juzne Srbije i susednih oblasti*, I, Skorje 1936, σ. 271 κ.ε.

58. Τη μεταγραφὴ και μετάφραση της επιγραφῆς οφείλω στο συνάδελφο Σ. Κίσσα, τον οποίο, και ἀπὸ τη θέση αὐτή, ευχαριστῶ θερμά.

Στη δημοσίευση του 1936 στο στ. 7 δε σημειώνεται η λέξη *κ[ροσπΐψ]αγκΐ*, αλλά μόνο η κατάληξή της, και γράφεται *ΛΜ-ΝΤΟΠΕ* αντί *ΛΗΝΟΤΟΠΗ*. Σε ελεύθερη μετάφραση η επιγραφή αναφέρει τα ακόλουθα: «Με τη θέληση του Πατρός και τη βοήθεια του Αγίου Πνεύματος κτίζεται και ζωγραφίζεται αυτός ο θεϊός ναός το έτος ΖΡΛΕ. Να γνωρίζετε χριστιανοί πως όταν ο ναός κτιζόταν το δουκάτο έκανε στην Κωνσταντινούπολη τριακόσια και σ' αυτήν εδώ τη γη διακόσια. Σε δύσκολους καιρούς έκτισε το ναό ο μάστορας Ιβάν από το Κίτσαβο και το ζωγράφησε ο Ιωάννης από την Καστοριά... από τον καζά της Χρούπιστας, από το χωριό Λινοτόπι».

Η επιγραφή παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον διότι πιστοποιεί το μοναδικό ως τώρα γνωστό έργο ζωγράφων από το Λινοτόπι<sup>59</sup> σε μη ελληνικό περιβάλλον και προσφέρει άλλη μία μαρτυρία για την επέκταση της δραστηριότητάς τους σε μέρη αρκετά απομακρυσμένα από τη γενέθλια περιοχή τους. Είναι ακόμη το μοναδικό παράδειγμα στο οποίο αναφέρεται η διοικητική υπαγωγή του Λινοτοπίου στον καζά της Χρούπιστας (σήμερα Άργους Ορεστικού)<sup>60</sup>. Καθώς τονίζεται στην επιγραφή, η ανέγερση και η ιστόρηση του ναού το 1627 έγιναν σε καιρούς δύσκολους, προφανώς οικονομικής δυσπραγίας<sup>61</sup>, γι' αυτό άλλωστε σημειώνονται οι ισοτιμίες του δουκάτου στην Κωνσταντινούπολη και στην περιοχή<sup>62</sup>. Παρέχεται έτσι μία πολύτιμη πληροφορία για την οικονομική ιστορία της εποχής.

## 1626/27. Μονή Τσιατίστης Πωγωνίου

Το καθολικό της μονής, αφιερωμένο στη Μεταμόρφωση, ιδρύθηκε το 1584, σύμφωνα με επιγραφή εντοιχισμένη στη βόρεια πλευρά του<sup>63</sup>. Στον κυρίως ναό, ένα σταυρεπίστεγο κτίριο με χορούς που ανοίγονται στα τύμπανα της εγκάρσιας καμάρας<sup>64</sup>, προστέθηκε το 1627, σύμφωνα με πληροφορία των Meksi - Thomo<sup>65</sup>, τετράγωνος νάρθηκας στεγασμένος με τρούλο.

59. Ο Petković αναφέρει την Καστοριά ως τόπο καταγωγής του Ιωάννη και όχι το Λινοτόπι, όπως σαφώς καθορίζεται στην επιγραφή. Sr. Petković, *Painting in Serbia*, σ. 718.

60. Η υπαγωγή του Λινοτοπίου στον καζά της Χρούπιστας σημειώνεται και σε φερμάνι του 1619/20. *Turski Dokumenti*, σ. 44 κ.ε., αρ. 28.

61. Είναι γνωστή η οικονομική κρίση που έπληττε την Οθωμανική Αυτοκρατορία από το 16ο αι. με συνεχείς υποτιμήσεις του άσπρου, κοπή κίβδηλων νομισμάτων και ανατιμήσεις ειδών. Βλ. Ö. Barkan, *Les mouvements des prix en Turquie entre 1490 et 1655, Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel: Histoire économique du monde méditerranéen 1450-1650*, Toulouse 1973, σ. 65 κ.ε.

62. Ο ιστορικός κ. Σπ. Ασδραχάς είχε την καλοσύνη να με πληροφορήσει, σχετικά με τις αναφερόμενες νομισματικές ισοτιμίες, τα παρακάτω: Κατά τα έτη 1627-1634 η αντιστοιχία του δουκάτου ορίζεται σε 200-210 άσπρα· αντίθετα, στα τέλη του 1624, εποχή της μεγαλύτερης υποτίμησης του τουρκικού νομίσματος, η αντιστοιχία είναι 1 δουκάτο = 400 άσπρα. Μπορεί να υποθέσει κανείς ότι η πρώτη αντιστοιχία της επιγραφής (1 δουκάτο = 300 άσπρα) αναφέρεται σε μια εποχή κατά τα τέλη του 1624· αντίθετα, η δεύτερη αντιστοιχία (1 δουκάτο = 200 άσπρα) συμπίπτει με τις γνωστές για τα έτη 1627-1634 νομισματικές ισοτιμίες. Δεν αποκλείεται λοιπόν, με βάση τα παραπάνω, η ανέγερση του ναού να άρχισε γύρω στα τέλη του 1624 και οι εργασίες να ολοκληρώθηκαν το 1627 με την τοιχογράφηση του.

63. Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου*, σ. 66, αρ. 2. Meksi - Thomo, *Monumentet* 19 (1980), σ. 95.

64. Meksi - Thomo, *Monumentet* 11 (1976), σ. 128, 143, πίν. II. Οι ίδιοι, *Monumentet* 19 (1980), σ. 95, 115, σχ. σ. 107.

65. Meksi - Thomo, *Monumentet* 19 (1980), σ. 97. Ενδεικτικό της ασάφειας των προσφερομένων χρονολογικών στοιχείων από την πλευρά της αλβανικής βιβλιογραφίας είναι ότι οι ίδιοι ερευνητές σε προηγούμενο άρθρο τους (*Monumentet* 11 (1976), σ. 128, 143) χρονολογούν όλο το κτίριο το 1627. Στο νεότερο άρθρο τους στο ίδιο περιοδικό αναφέρουν το 1584 ως έτος ίδρυσης του κυρίως ναού, πράγμα που συμφωνεί και με τη σχετική επιγραφή που διασώζει ο Πουλίτσας, και το αμάρτυρο από αλλού 1627 ως έτος ανέγερσης του νάρθηκα (*Monumentet* 19 (1980), σ. 95, 97).

Προβληματική είναι η χρονολόγηση των τοιχογραφιών της μονής, διότι τα διαθέσιμα στοιχεία είναι ελλιπή και συχνά αντιφατικά. Η κτητορική επιγραφή, όπως τη μετέγραψε ο Πουλίτσας<sup>66</sup>, είναι η ακόλουθη:

+ Ἀνηγερθη ο θιος και πανσεπτος ναος του ΘΥ̅ και σοσιρως  
ημων ICXο | δηα σιδρομής κοπου τε και εξόδου τῶν πανηρω-  
τατων Μητροπο/ληταδων Ηακοβως Ζηχων· Δανιηλ Νεβρωκο-  
που. | ηπο χειρος Μιχαήλ Ζωγράφου ἐκ τόπου Ληνοτώπη τῆς  
Καστορίας ἐλαχίστου |  
και αμαρτολου· ἐτελιώθη κατά μηνας οκτωβρίου ΚΗ ἔγραφα  
ἐπι ἔτει ΖΡΛ [=1622] Ε ÷

Η επιγραφή αναφέρει ότι ο ναός ιδρύθηκε από τους μητροπολίτες Ιάκωβο Ζιχνών και Δανιήλ Νευροκοπίου. Το όνομα του πρώτου αναγράφεται και σε πλίνθινη επιγραφή, που βρίσκεται στη μεσημβρινή πλευρά του κτιρίου<sup>67</sup>. Στο στ. 4 μνημονεύεται ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι. Σύγχυση προκαλεί η αναγραφή της χρονολογίας στον τελευταίο στίχο. Μετά τους ελληνικούς αριθμούς ΖΡΛ του έτους από κτίσεως κόσμου, ο Πουλίτσας σημειώνει μέσα σε αγκύλες το σωτήριο έτος 1622 και στη συνέχεια αναγράφεται το γράμμα Ε.

Η πληροφορία περί προσθήκης του νάρθηκα το 1627 και η ασάφεια ως προς την ακριβή θέση της κτητορικής επιγραφής στο ναό<sup>68</sup> και στα μέρη της τοιχογράφησης στα οποία αναφέρεται, αφήνουν αρχικά να εννοηθεί ότι το έτος 1622 αφορά στην ιστόρηση του κυρίως ναού από το ζωγάφο Μιχαήλ. Ωστόσο η τέχνη των τοιχογραφιών του νάρθηκα πείθει ότι και αυτές έγιναν από τον ίδιο ζωγάφο<sup>69</sup>.

Μολονότι δεν αποκλείεται ο Μιχαήλ να εργάστηκε στη μονή σε διαδοχικά διαστήματα (το 1622 και το 1627), η ίδια η επιγραφή προσφέρει τη δυνατότητα μιας άλλης λύσης στο πρόβλημα που μας απασχολεί. Αν θεωρήσουμε λοιπόν ότι, πιθανόν από κακή μεταγραφή ή από αβλεψία στην έκδοση της επιγραφής από τον Πουλίτσα, μετατοπίστηκε στον τελευταίο στίχο ο ελληνικός αριθμός Ε| από τους προηγούμενους ΖΡΛ, τότε το έτος ΖΡΛΕ αντιστοιχεί στο 1627 και, επειδή οι εργασίες τελείωσαν στις 28 Οκτωβρίου, κανονικά στο έτος 1626. Είναι λοιπόν πολύ πιθανό η επιγραφή να αναφέρεται στην τοιχογράφηση όλου του καθολικού, η οποία θα πραγματοποιήθηκε το 1626/27 μετά την προσθήκη του νάρθηκα. Την υπόθεση ενισχύει και η πληροφορία του Λαμπρίδη για ανακαίνιση της μονής το 1626<sup>70</sup>.

Ο ιδρυτής της μονής μητροπολίτης Ζιχνών Ιάκωβος την προικοδότησε και με άλλα αφιερώματα<sup>71</sup> και μαζί με τον ομόλογό του Δανιήλ Νευροκοπίου χορήγησε την ιστόρηση δύο εικόνων από το ζωγάφο Ονούφριο τον Κύπριο<sup>72</sup>. Μητροπολίτες Ζιχνών Ιάκωβος και Δανιήλ Νευροκοπίου μαρτυρούνται σε πατριαρχικό έγγραφο του 1611<sup>73</sup>. Ο Λαμπρίδης, διασώζοντας

66. Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου*, σ. 66, αρ. 1.

67. *Ό.π.*, αρ. 3.

68. Αόριστα ο Πουλίτσας προσδιορίζει τη θέση της επιγραφής «ἐπί τοῦ ὑπερθύρου...».

69. Στο αδημοσίευτο φωτογραφικό υλικό, που έχουμε στη διάθεσή μας από τις τοιχογραφίες της μονής, αναγνωρίζονται σε καίρια σημεία του διακόσμου (Πλατυτέρα κόγχης, Παντοκράτορας στον τρούλο του νάρθηκα) όλα τα χαρακτηριστικά της τεχνικής και της τεχνοτροπίας του Μιχαήλ, για τα οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

70. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Μελετήματα*, τχ. 9, Πογωνιακά, σ. 28 κ.ε., σημ. 1.

71. Απαριθμούνται σε σημείωμα του έτους 1603 σε βιβλίο της μονής (Πουλίτσας, *ό.π.*, σ. 68).

72. Οι εικόνες χρονολογούνται το 1614 και το 1615 (Πουλίτσας, *ό.π.*, σ. 67, αρ. 5 και 6).

73. Μανουήλ Ιω. Γεδεών, *Κανονικά διατάξεις, Β'*, εν Κωνσταντινουπόλει 1889, σ. 77.

τοπική παράδοση, αναφέρει ότι οι δύο μητροπολίτες ήταν εξόριστοι στη μονή<sup>74</sup>.

Ο ζωγράφος Μιχαήλ από το Λινοτόπι είναι το ίδιο πρόσωπο που εργάστηκε προηγουμένως στο νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες, στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Η ταύτιση προκύπτει, εκτός από την αναφορά και στους τέσσερις ναούς ζωγράφου με το ίδιο όνομα, και από ορισμένες εκφράσεις που επαναλαμβάνονται σχεδόν στερεότυπα στις κτητορικές επιγραφές<sup>75</sup>, καθώς και από εικονογραφικές και τεχνοτροπικές συγγένειες που εμφανίζουν οι τοιχογραφίες<sup>76</sup>.

### 1630. Ναός του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα Λιούντζης

Η ίδρυση και η ιστόρηση του τετρακίονιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού<sup>77</sup> χρονολογούνται το 1630, σύμφωνα με τη σχετική επιγραφή που αναδημοσιεύουμε από τον Πουλίτσα<sup>78</sup>:

*Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καί ανιστωριθη ὁ θιος οὗτος καὶ πανσεπτος  
[ναός του ἐν ἀγίαις  
πατρος ἡμῶν Νικολάου τοῦ θαυματουργοῦ δηα σηδρωμῆς κόπου τε  
[καὶ ἐξόδου  
το τμηγοτάτον ηερὶς καὶ γερωντες Σαρακυνηστα δηα ψυχηκὶς  
[σωτηρίας αρχιεράτου  
οντος δε τοῦ θεοφλεστατοῦ επισκοπου Δερνοπολεως κύρου Καλη-  
στου ἡπό χειρὸς Μιχαήλ ζωγράφου μετα τοῦ ηου ατου Κωνσταντινου  
[καὶ Νικολου χωρα Λινοτοπη εγραφ επι ετους | ΖΡΛΗ [= 1630].*

Οι εργασίες πραγματοποιήθηκαν με τη συνδρομή των ιερέων και των γερόντων<sup>79</sup> της Σαρακήνιστας επί επισκόπου Καλλίστου<sup>80</sup>. Στις τοιχογραφίες εργάστηκε ο γνωστός Μιχαήλ με το γιο του Κωνσταντίνο και έναν ακόμη ζωγράφο, το Νικόλαο, τον οποίο ο Ρορά<sup>81</sup> θεωρεί επίσης γιο του Μιχαήλ, μολονότι κάτι τέτοιο δε συνάγεται από την επιγραφή. Επίσης από τα όσα ως τώρα γνωρίζουμε για το Μιχαήλ, δεν προκύπτει η ύπαρξη και άλλου γιου με το όνομα Νικόλαος. Ίσως να πρόκειται για κάποιον μαθητή και βοηθό του, συγγενή του ενδεχομένως, του οποίου το όνομα σημειώθηκε, όπως και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα<sup>82</sup>. Ενδέχεται επίσης ο Νικόλαος να είναι το ίδιο πρόσωπο με τον ομώνυμο ζωγράφο που συνεργάζεται με τον Κων-

74. Η παράδοση φαίνεται ανακριβής, τουλάχιστον ως προς τον Δανιήλ, διότι ο ίδιος ζητά να παραιτηθεί από το αξίωμά του το 1622 και ορίζει στη θέση του τον εφημέριό του, επίσης Δανιήλ. Βλ. Β. Λαούρδας, *Η Μητρόπολις Νευροκοπίου 1900-1907*, Θεσσαλονίκη 1961, σ. 55. Σε βιβλίο που αφιερώνει το 1625 στη Μητρόπολη Ζιχνών αναφέρεται ως πρώην Νευροκοπίου (A. Guillou, *Les archives de Saint-Jean-Prodrome sur le mont-Ménécée*, Paris 1955, σ. 192).

75. Όπως η έκφραση με την οποία γνωστοποιείται το όνομα και ο τόπος καταγωγής του ζωγράφου· επίσης ο τρόπος που διατυπώνεται η λήξη των εργασιών με τη φράση *έτελιώθη κατά μήνα... έγραφα επί έτει*.

76. Τα θέματα αυτά συζητούνται στη σ. 171 κ.ε.

77. Meksi - Thomo, *Monumentet* 20 (1980), σ. 48, 68, πίν. V.

78. Πουλίτσα, *Επιγραφαι Β. Ηπείρου*, σ. 75, αρ. 1. Την επιγραφή δημοσιεύει και ο Κώνστας, *Βορειοηπειρωτικά*, σ. 6, αρ. 5.

79. Με τον όρο «γέροντες» θα πρέπει ίσως να εννοήσουμε τους προκρίτους της Σαρακήνιστας.

80. Για τον επίσκοπο Δρυϊνουπόλεως Κάλιστο, βλ. Γερμανός Σάρδεων, *Επισκοπικοί κατάλογοι*, σ. 56.

81. Ρορά, *Considerations*, σ. 778.

82. Όπως σημειώσαμε, στο τέλος της επιγραφής διακρινόταν άλλοτε με πεζά η φράση *καὶ [υ]πηρέτης ἦταν*, χωρίς όμως να έχει σωθεί και το όνομα του βοηθού.

σταντίνο το 1653 στις τοιχογραφίες της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.

### 1639. Ναός του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>83</sup>

Στην άλλοτε μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική<sup>84</sup> διασώθηκαν λίγες τοιχογραφίες και η επιγραφή ιστόρησης, σε πέντε στίχους, στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου. Δημοσιεύθηκε από το Γ. Χρηστίδη<sup>85</sup>, τον Π. Τσαμίση<sup>86</sup>, τον Α. Ορλάνδο<sup>87</sup> και τον Δ. Μακρή<sup>88</sup>, με ορισμένες αβλεψίες, και έχει ως εξής (Π ί ν. 28β):

+ *Ανεστορίθη ο θοίος κ(αι) πάνσεπτος ναός. του αγίου ενδόξου. Νικολάου αρχιεπισκόπου. Μήρων τ(ης) Λικύ(ας) του θαυματοργού. δια σινδρωμής κόπου τε κ(αι) εξόδου του τιμητάτου ἀρχώντου κυρ Θεομάνος αρχιερατέβωντ[ος] του πανιερωτάτου μητρο[πολίτου] τ[ῆς] ἀγ[ι]οτάτ[ης] Μητροπόλεος κ(αι) πρωτόθρωνος Καστωρί(ας) κυρίου Χαρίτων ἐκ πόλεος Θύβ(ας) τ(ῆς) Βιοτί(ας) κ(αι) σηνδρομιτ(οῦ) κυρ Σίνου Πουρίλα. ἐπι ἔτου[ς] ΖΡΜΖ. ΑΧΛ. ινδικτιώνος Ζ. Χεῖρ δε ηπάρχη Νικολάου*  
5 *εκ χόρ(ας) Λινοτόπι*<sup>89</sup>

Οι κυριότερες διαφορές αυτής της ανάγνωσης από τις προηγούμενες αφορούν στο όνομα του δωρητή και στη χρονολόγηση. Στο στ. 2 ἀρχώντου κυρ Θεομάνος ο Τσαμίσης γράφει ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΘΩΜΑ, ενώ ο Ορλάνδος προσθέτει την ανύπαρκτη λέξη μητροπολιτου αρχωντου Θωμανου. Στο στ. 4 ἔτου[ς] ΖΡΜΖ. ΑΧΛ. ο Τσαμίσης παραλείπει το σωτήριο έτος και μετατρέπει λανθασμένα το από κτίσεως κόσμου σε 1689.

Η ιστορία του ναού από το ζωγράφο Νικόλαο από το Λινοτόπι πραγματοποιήθηκε με χορηγία, κατά κύριο λόγο, του άρχοντα Θεομάνου αλλά και του Σίνου Πουρίλα, όταν το θρόνο της Μητρόπολης Καστοριάς<sup>90</sup> κατείχε ο Χαρίτων. Ο μητροπολίτης αυτός είναι αρκετά γνωστός. Μαρτυρείται σε έγγραφα της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας του έτους 1624 και 1631<sup>91</sup> και της Μη-

83. Βρίσκεται στη συνοικία της Ελεούσας, δίπλα στο ορφανοτροφείο.

84. Καθώς αναφέρει ο καθ. Στ. Πελεκανίδης, ο ναός καταστράφηκε μερικώς από βομβαρδισμούς στον τελευταίο πόλεμο και ανοικοδομήθηκε ως τρουλαίος ναός. Βλ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, σ. 18 (όπου από παραδρομή σημειώνεται το 1656 ως έτος χρονολόγησης των τοιχογραφιών), πίν. 244-247. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Καστοριά, Λεύκωμα. Ιστορική - χωροταξική - πολεοδομική - μορφολογική μελέτη Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1972, σ. 56, εικ. 1-5, όπου και κάτοψη του ναού.

85. Γ. Χρηστίδης, Αρχιμανδρίτης, Αι εκκλησΐαι της Καστοριάς, *Γρηγ. Παλαμάς* 6 (1922), σ. 175, αρ. 25.

86. Τσαμίσης, *Καστοριά*, σ. 133.

87. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938), σ. 163, αρ. 12. Ομοίωτοπο της επιγραφής δημοσίευσε ο Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών*, σ. 88, αρ. 232.

88. Δ. Μακρής, Στον ναό Αγίου Νικολάου Καστοριάς. Ένας περίφημος Λινοτοπίτης ζωγράφος του 17ου αι., *Μακεδονική Ζωή*, τχ. 136, Αύγουστος 1977, σ. 21 κ.ε.

89. Στο κάτω περιθώριο της επιγραφής υπάρχει ενθύμηση του 1664. Βλ. Ορλάνδος, ό.π., και Δ. Μακρής, ό.π., σ. 23.

90. Ως γνωστό η Μητρόπολη Καστοριάς ανήκε στη δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας. Για συγκεντρωμένη πλήρη βιβλιογραφία, βλ. Σ. Βαρναλίδης, Ο Καστοριάς μητροπολίτης και όχι επίσκοπος κατά τον ΙΣΤ΄ αιώνα, *Μακεδονικά ΚΒ'* (1982), σ. 495 κ.ε.

91. Pécayre, L'archêveché d'Ochrida, σ. 312.

τρόπολης Καστοριάς των ετών 1624-1634<sup>92</sup>. Το 1634 προσφέρει χρήματα για την ιστόρηση μιας εικόνας<sup>93</sup> και τον ίδιο χρόνο μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή του ναού της Παναγίας στη συνοικία των Αγίων Αναργύρων<sup>94</sup>.

Το έτος ιστόρησης μνημονεύεται τόσο με την από κτίσεως κόσμου χρονολογία ΖΡΜΖ (1639) όσο και με την από Χριστού ΑΧΛ (1630). Την ασυμφωνία ανάμεσά τους διευθετεί η 7η ινδικτιώνα, η οποία αντιστοιχεί στο έτος 1639. Πρόκειται πιθανότατα για παράλειψη του ζωγράφου να προσθέσει στο τέλος του σωτήριου έτους ΑΧΛ τον αριθμό Θ'. Η ιστόρηση λοιπόν του ναού έγινε το 1639.

### 1632-1646. Μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο

Η μονή βρίσκεται λίγο έξω από την πόλη, Β.ΒΔ., σε χαμηλό λόφο. Ενδιαφέρουσα είναι η αρχιτεκτονική του καθολικού. Πρόκειται για σύνθετο τύπο, τρίκλιτο σε κάτοψη, εφοδιασμένο με επιμήκη τρούλο. Το κεντρικό κλίτος καλύπτει κατά μήκος καμάρα και τα πλάγια χαμηλότερες εγκάρσιες, που έχουν το πλάτος των μετακλιόνων διαστημάτων. Διαμορφώνονται επίσης χαμηλοί, πλάγιοι, αβαθείς χοροί. Οι τοιχογραφίες, κατεστραμμένες σε μεγάλο μέρος από φωτιά, διατηρούνται αποσπασματικά και σε κακή κατάσταση.

Επιγραφή ιστόρησης δε σώζεται, ωστόσο γνωρίζουμε ότι εργάστηκε εδώ ο ζωγράφος Νικόλαος από το Λινοτόπι. Τις σχετικές επιγραφικές μαρτυρίες διέσωσε ο Ν. Γιαννόπουλος, ο οποίος τις κατέγραψε το 1897 και τις εξέδωσε το 1899<sup>95</sup> και το 1901<sup>96</sup>. Φαίνεται ότι ακόμη και τότε διατήρησή τους ήταν πολύ κακή, αν κρίνουμε από την αποσπασματικότητα της μεταγραφής τους και από τις διαφορές που παρουσιάζουν στις δύο εκδόσεις τους. Σύμφωνα με τον Γιαννόπουλο, στον αριστερό χορό «ἐφ' ὑγροῖς» υπήρχε η επιγραφή<sup>97</sup>:

*Νικολαος ζωγραφος εκ της επαρχιας  
Καστοριας κ(αι) χορας Λινοτοποι*

Προβληματική είναι η χρονολόγηση των τοιχογραφιών. Στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου σωζόταν τμήμα επιγραφής, η οποία αναφερόταν σε ανακαίνιση και ιστόρηση του ναού *Κ(α)τ(ὰ) το ζχμ' α(πὸ) Θ(εογονίας ἀπὸ) δε Χ(ριστου)υ.αχμς'* (= 1646)<sup>98</sup>. Η χρονολογία από κτίσεως κόσμου είναι βέβαια λανθασμένη, είτε από το γραφέα της είτε από το μεταγραφέα, αλλά το σωτήριο έτος 1646 φαίνεται σωστό και συμφωνεί με αυτό και η τέχνη των τοιχογραφιών.

Μια δεύτερη επιγραφή *...ἐν τινι γωνία τοῦ Ἱεροῦ ἐπὶ εἰκόνος ἐν τῷ τοίχῳ... ἐφ' ὑγροῖς...*

92. Ό.π.

93. Τσαμίσης, *Καστορία*, σ. 143.

94. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938), σ. 167.

95. Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Θεσσαλίας*, σ. 408 κ.ε. Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Α. Πασαλή, *Το καθολικό του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, Ὀγδοο Συμπόσιο βυζαντινῆς και μεταβυζαντινῆς αρχαιολογίας και τέχνης*, Πρόγραμμα, περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1988, σ. 84 κ.ε., η οποία λανθασμένα χρονολογεί το κτίριο και τις τοιχογραφίες γύρω στα 1700.

96. Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Τυρνάβου*, σ. 216 κ.ε.

97. Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Θεσσαλίας*, σ. 410, αρ. 28. Ο ίδιος, *Επιγραφαί Τυρνάβου*, σ. 218, αρ. 17.

98. Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Θεσσαλίας*, σ. 409, αρ. 25. Ο ίδιος, *Επιγραφαί Τυρνάβου*, σ. 217, αρ. 14. Στη δεύτερη έκδοση, το έτος από κτίσεως κόσμου αναγράφεται ως *ζχμε* αντί του *ζχμ* της πρώτης. Η διαφορά αυτή, μαζί με άλλες ανάλογες, αποτελούν ένδειξη μη ακρίβειας στη μεταγραφή ή στην έκδοση των επιγραφών.

σημειώνει το έτος 1632<sup>99</sup>. Η αποσπασματικότητα της επιγραφής και η ασάφεια του Γιαννόπουλου στην παρουσίασή της συσκοτίζουν τα πράγματα. Ίσως η ανακαίνιση του ναού το 1646 να περιέλαβε και τμήμα μιας παλιότερης διακόσμησης του 1632· ίσως πάλι να πρόκειται για μεμονωμένη αφιερωματική παράσταση. Πάντως οι τοιχογραφίες που διατηρούνται σήμερα στο Ιερό δεν παρουσιάζουν τεχνοτροπικές ή άλλες διαφορές από τις υπόλοιπες και μάλιστα βρίσκονται στα πλαίσια της εικονογραφίας και της τέχνης των ζωγράφων από το Λινοτόπι. Λαμβάνοντας υπόψη την ασάφεια των παρεχομένων στοιχείων μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι τοιχογραφίες που διατηρούνται ιστορήθηκαν ανάμεσα στα έτη 1632-1646<sup>100</sup>. Μια τέτοια υπόθεση δεν αντιβαίνει ούτε στην εικονογραφία ούτε στον εσωτερικό χαρακτήρα των τοιχογραφιών που παρουσιάζουν συνάφεια με συγκεκριμένα έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι, τα οποία χρονολογούνται την ίδια περίπου εποχή.

### 1645/46. Μονή του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου

Βρίσκεται Β.ΒΑ., της Ζαγοράς σε μικρή απόσταση από τη θάλασσα. Από το παλιό μοναστηριακό συγκρότημα σήμερα σώζονται το καθολικό, σε κακή κατάσταση<sup>101</sup>, κι ένα κτίριο στα δυτικά του, πιθανότατα τα κελιά<sup>102</sup>.

Το καθολικό είναι μικρή, μονόχωρη, ξυλόστεγη βασιλική, καλυμμένη με σχιστόπλακες. Στα δυτικά της προσκολλάται πλατύτερος νάρθηκας που προεξέχει από την ευθεία του νότιου τοίχου του ναού.

Στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου του ναού βρίσκεται η κτητορική επιγραφή σε τρεις στίχους, σε πολύ κακή κατάσταση διατήρησης (Π ί ν. 29α). Η δημοσίευσή της το 1960 από τον Απ. Κωνσταντινίδη<sup>103</sup> είναι σήμερα πολύτιμη, διότι μας βοηθά να συμπληρώσουμε τα μέρη της, που στο μεταξύ καταστράφηκαν, και μάλιστα τον τελευταίο στίχο:

+ *Ανεγερθη κ(αι) ἀνεστορίθυ. ὁ θύος. κ(αι) πανσεπτος. ναός. ούτος. τοῦ ἁγίου ἐνδό-  
ζου. ἸΑθανασίου. πατριάρχου. διά [ε]ξόδου. τοῦ τιμηδτάτου. κ(αι) ευγε[νε]  
στάτου. κύρ.  
Σταμάτη. Ρεήζη. κ(αι) τ[ης] σινοδι(ας), αὐτου. σινδρωμή. δέ. του πανοσιδάτου. εν  
ιερομονά(χοις). κύρ Θεονά. κ(αι) καθυγού[μ]ένου. ἄρχιερατέβοντος κ(υρίο)υ.  
Γριγορίου.  
Γεώργιου. κ(αι) ἸΑλεξίου, χεῖρ δε υπαρχη Νηκολάου. κ(αι) Θεολόγ[ι]. ἐξ επαρχεί(ας).  
Καστορί(ας). εκ χόρ(ας) Λινοτό[πη]. [ἔτους Ζ]ΡΝΔ' ἐν μηνί Νο(εμβ)ρίο. κ̅.*

Η επιγραφή, μολοντί αρχίζει με το ρήμα *ανεγέρθη*, αφορά μόνο στην ιστορία του ναού το 1645/46 από τους ζωγράφους Νικόλαο και Θεολόγη. Η ανέγερση του καθολικού θα πρέπει

99. Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Θεσσαλίας*, σ. 409, αρ. 26. Ο ίδιος, *Επιγραφαί Τυρνάβου*, σ. 217, αρ. 15.

100. Ενισχυτική αυτής της υπόθεσης είναι και η παρατήρηση του Γιαννόπουλου, στην πρώτη δημοσίευση των επιγραφών, ότι «Ὁ ζωγράφος Νικόλαος, ὡς ἐκ τῆς γραφῆς ἐξάγεται, ἤκμασε μεταξύ τοῦ 1632 (ἰδ. ἀριθ. 26) καί τοῦ 1646 (ἰδ. ἀρ. 25)». Γιαννόπουλος, *Επιγραφαί Θεσσαλίας*, σ. 410.

101. Μέρους της στέγης έχει καταρρεύσει και ο νάρθηκας έχει μετατραπεί σε στάβλο.

102. Για τη μονή, βλ. Απ. Γ. Κωνσταντινίδης, *Τα εν τῷ Πηλίῳ ὄρει παλαιά και σύγχρονα χριστιανικά μνημεῖα*, Αλεξάνδρεια 1960, σ. 189 κ.ε.

103. Ὁ.π., σ. 191.

να τοποθετηθεί πριν από το 1644, έτος κατασκευής του τέμπλου<sup>104</sup>, πιθανότατα περί το 1639 όταν κτίστηκαν και τα κελιά<sup>105</sup>.

## 1652. Μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης

Η μονή βρίσκεται στις πλαγιές του βουνού Άσκιου, Β.ΒΑ. από το χωριό Δρυόβουνο της επαρχίας Βοΐου του Ν. Κοζάνης. Από το παλιό μοναστηριακό συγκρότημα σήμερα σώζεται μόνο το καθολικό, ένας σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός, του δικιόνιου τύπου, με συνεχόμενο νάρθηκα, ο οποίος στεγάζεται με φουρνικό<sup>106</sup>. Η μονή μνημονεύεται το 1797 στον κώδικα της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης<sup>107</sup>, ενώ «απανταχούσα» των μέσων του 19ου αι. διεκτραγωδεί την ένδεια και τον κίνδυνο ερήμωσής της<sup>108</sup>. Πολύ κατατοπιστική για την ιστορία της είναι η κτητορική επιγραφή (Πί ν. 28γ) στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου. Είναι γραμμένη με ωραία κεφαλαία γράμματα σε έξι κυρίους στίχους, ενώ το όνομα του ζωγράφου αναγράφεται με πεζά στο κάτω μέρος της επιγραφής<sup>109</sup>:

+ Ἀνηγέρθη κ(αι) ἀνέστορίθη ὁ θεῖος. καὶ πάνσέπτος ναός. οὗτος. τῆς.  
φρικτῆς Μεταμορφώσεως. τοῦ Κυρίου. καὶ Θεοῦ Σωτῆρος. ἡμῶν  
Ἰ(ησοῦ). Χ(ριστοῦ): διὰ συνδρωμῆς. κόπου κ(αι) ἐξόδου. τοῦ πανοσιωτάτου.  
κυρου Παΐσιου. ἱερομονάχου  
κ(αι) Νεοφύτου ἀδελφοῦ αὐτοῦ. κ(αι) Γεωργίου υἱοῦ Καραμάνι. ἡγουμενεύοντος.  
Ρωμανοῦ. ἱερομονάχου Ματθαίου ἱερο-  
5 μονάχου. Μητροφάνη μοναχοῦ. ἀρχιερατεύοντος. τοῦ θεοφιλεστάτου ἐπισκό-  
που. κυροῦ Δανιήλ. ἐπι ἔτους. ΖΡΞ  
ἀπο Χ(ριστοῦ). ΑΧΝΒ: Μικρά σπουδή. Παχωμίου. τάχα κ(αι) ἱερομονάχου:  
κ(αι) ἐθεμελιώθη ἐκ βάθρου. ΑΦΨΒ'. ΖΡ'  
δια χειρὸς νικολάου ἀγωγγράφου ε[κ] κόμης λινοτοπίου

Η θεμελίωση του καθολικού έγινε το 1592 και η ιστόρησή του εξήντα χρόνια αργότερα, το 1652. Η πραγματοποίηση των εργασιών σε διαφορετικά χρονικά διαστήματα αποτελεί συνηθισμένο φαινόμενο για την εποχή και σχετίζεται με τις οικονομικές δυνατότητες των κτητόρων<sup>110</sup>. Είναι αμφίβολο αν οι χορηγοί που μνημονεύονται είχαν συνεισφέρει και για τις

104. Συνδρομητές για την κατασκευή του τέμπλου ήταν οι ίδιοι που συνεισέφεραν αργότερα και για την τοιχογράφηση του ναού, καθώς και ο Γιάννης Ρεΐζης. Κωνσταντινίδης, ό.π., σ. 190 κ.ε., αρ. 24.

105. Ό.π., σ. 190, αρ. 23.

106. Στο καθολικό προστέθηκε αργότερα και ευρύς εξωνάρθηκας που διατηρεί τοιχογραφίες του 1808, έργο του ζωγράφου Αργύρη από το χωριό Κριμίνι. Βλ. Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών*, σ. 223, αρ. 562.

107. Μ. Αθ. Καλινδέρης, *Ο κώδιξ της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης (1686- )*, Θεσσαλονίκη 1974, σ. 122.

108. Άνθιμος, Επίσκοπος Σεβαστείας, Περὶ των εν τη επαρχία Σισανίου ιερών Μονών, *Εκκλ. Αλήθεια* 20 (1900), σ. 454. Ο συγγραφέας χρονολογεί το καθολικό το 1101, σύμφωνα με επιγραφή που, καθώς λέει, υπάρχει στον τρούλο. Τα νεότερα επιχρίσματα δεν επιτρέπουν να εξακριβώσουμε την ύπαρξη επιγραφής, όμως η κατασκευή του κτιρίου είναι τυπική για τη μεταβυζαντινή ναοδομία. Τη λανθασμένη χρονολογία επαναλαμβάνουν και οι: Δ. Γ. Μακρής, *Η ιερά Μονή Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Δρυοβουνίου-Βοΐου-Κοζάνης*, Κοζάνη 1969, σ. 18 κ.ε., Πολύκαρπος, *Μητροπολίτης Σισανίου και Σιατίστης, Αι μοναί της Ιεράς Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης, Ημερολόγιον Δυτικής Μακεδονίας Β'* (1961), σ. 100.

109. Την επιγραφή δημοσίευσαν με παραλείψεις και λάθη ο Άνθιμος, Επίσκοπος Σεβαστείας, ό.π., ο Δ. Γ. Μακρής, ό.π., σ. 19 κ.ε. και ομοίωτό της ο Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών*, σ. 97, αρ. 254.

110. Υπενθυμίζουμε ενδεικτικά ότι οι αντίστοιχες εργασίες έγιναν με διαφορά δεκατεσσάρων ετών στη μονή Μα-



δύο εργασίες, διότι το διάστημα που μεσολαβεί είναι αρκετά μεγάλο. Το ρήμα *ανηγέρθη* με το οποίο αρχίζει η επιγραφή αποτελεί στερεότυπη έκφραση και δεν αντιστοιχεί πάντα στο γεγονός της ανέγερσης καθώς διδάσκουν παρόμοια παραδείγματα<sup>111</sup>. Άλλωστε η πράξη αυτή σημειώνεται στο τέλος της επιγραφής με τη φράση *έθεμελιώθη εκ βάθρου* μαζί με το έτος της θεμελίωσης. Θα πρέπει λοιπόν να εννοήσουμε ότι οι συνδρομητές που μνημονεύονται σχετίζονται με την ιστόρηση και όχι με την ανέγερση του καθολικού· άλλωστε και ο επίσκοπος Δανιήλ που αναφέρεται μαρτυρείται τα έτη 1624 και 1634 σε έγγραφα της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>112</sup> και το 1647 στον κώδικα της Μητροπόλεως Σισανίου<sup>113</sup>.

Ο Νικόλαος από το Λινοτόπι, που ζωγράφησε το ναό, χαρακτηρίζεται ως αγιογράφος, όρος όχι συνηθισμένος την εποχή αυτή για τη δήλωση του ζωγράφου ιερών εικόνων<sup>114</sup>.

### 1653. Μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη Λιούντζης

Η ανέγερση του καθολικού, σταυρικού ναού αθωνίτικου τύπου με λιτή<sup>115</sup>, χρονολογείται το 1624<sup>116</sup>, η ιστόρησή του όμως πραγματοποιήθηκε είκοσι εννέα χρόνια αργότερα, το 1653, σύμφωνα με τη σχετική επιγραφή<sup>117</sup>:

*Ανηστορηθη ὁ θειως ναως και πανσεπτος του αγιου ενδοξου  
προφητου και |  
θεοπτου Ηλιου του θεσβητου κωπου τε και μοχθου και εξοδου  
του ωσιωτάτου |  
κυρ Ιωακειμ και η συν εμι αδελφοι Δανηηλ. Γρηγοριου. Καλλιστου |  
των ιερωμοναχων· και εσιδρομισαν εὐγενεστατοι αρχοντες κυρ  
Γεωργη του Νανη |  
Ιωαννης Δραγος εκ χοριο Σαρακηνιστα· και ιστορηθη δια χηρος ε |  
μου Κωνσταντινου ηνου Μιχαηλ· εκ χοριο Λινοτωπιου και Μα |  
θητης αυτου Νικολαου· ετελιοθι εν μηνι Ιουνιο ΙΘ  
Απο Χο ΑΧΝΓ. Απο Αδαμ ΖΡΞα [= 1653].*

Οι τοιχογραφίες τελείωσαν στις 19 Ιουνίου του 1653 και τους μοναχούς συνέδραμαν στις

κρυαλέξη, έξι ή επτά ετών στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και δεκατριών ετών στον Άγιο Γεώργιο της Βροσίνας (1607, έτος ανέγερσης - 1620, έτος ιστόρησης). Βλ. Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, σ. 87 κ.ε., αρ. 16.

111. Όπως οι επιγραφές στο νάρθηκα του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι (Βοκοτόπουλος, Άγιος Μηνάς, σ. 116), στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά (Σούλης, ό.π., σ. 87, αρ. 13. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 18 κ.ε. και σημ. 62) και στο καθολικό της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά Πηλίου (βλ. σ. 37).

112. Réchayre, L'archevêché d'Ochrida, σ. 317.

113. Μ. Αθ. Καλινδέρης, ό.π., σ. 125.

114. Τον όρο χρησιμοποιεί ο ζωγράφος Θεοφάνης στο νάρθηκα της μονής Ξενοφώντος (1563) (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 109) και ο Νεόφυτος, για τον πατέρα του, τον Κρητικό Θεοφάνη, στην επιγραφή της Μητρόπολης Καλαμπάκας (1573) (Chatzidakis, Théophane, σ. 352, αρ. 18).

115. Meksi - Thomo, *Monumentet* 11 (1976), σ. 130, 143, πίν. V. Οι ίδιοι, *Monumentet* 20 (1980), σ. 52 κ.ε., 68, πίν. IX.

116. Η χρονολογία αυτή σημειώνεται σε επιγραφή του καθολικού, η οποία μνημονεύει ευπρεπισμό και εξωραϊσμό του το 1671/72. Βλ. Πουλίτσας, *Επιγραφαί Β. Ηπείρου*, σ. 74 κ.ε., αρ. 1. Κώνστας, *Βορειοηπειρωτικά*, σ. 6 κ.ε., αρ. 6, όπου και η πολύ χρήσιμη πληροφορία για τη θέση της επιγραφής στο νάρθηκα, πράγμα που σημαίνει ότι ο ευπρεπισμός του 1671/72 θα πρέπει να αφορά στο χώρο αυτό. Το 1624 αναφέρουν και οι Meksi - Thomo (ό.π.) ως χρόνο ίδρυσης του καθολικού.

117. Πουλίτσας, ό.π., σ. 75, αρ. 2.

δαπάνες δύο «άρχοντες» από τη γειτονική Σαρακήνιστα. Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος από το Λινοτόπι είναι γιος του Μιχαήλ, καθώς ο ίδιος σημειώνει στην επιγραφή, και αυτή η δήλωση υπονοεί ότι ο πατέρας του θα ήταν άξιος ζωγράφος, με όνομα στην περιοχή<sup>118</sup>, ώστε να μνημονεύεται από το γιο του και συνεχιστή της τέχνης του. Στις εργασίες της τοιχογράφησης πήρε μέρος και ο μαθητής Νικόλαος, ίσως το ίδιο πρόσωπο που αναφέρεται το 1630 στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Σαρακήνιστα.

### 1656. Μονή της Θεοτόκου στην Πλαγιά (Ζέρμα) Κονίτσης

Το μοναστήρι της Ζέρμας, όπως είναι γνωστότερο από το παλιό όνομα του χωριού Πλαγιά στο οποίο ανήκει, βρίσκεται στις πλαγιές του Γράμμου στα όρια της Ηπείρου με τη Μακεδονία. Το καθολικό είναι σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός, του δικιόνιου τύπου, με διπλό νάρθηκα. Ο εσωνάρθηκας καλύπτεται με φουρνικό στο κέντρο και καμάρες στα πλάγια, ενώ ο εξωνάρθηκας, με τον οποίο επικοινωνεί με τρία ανοίγματα, στεγάζεται με δύο τρούλους<sup>119</sup>.

Οι τοιχογραφίες του καθολικού ανήκουν σε δύο ζωγραφικές φάσεις. Οι παλιότερες, πολύ κατεστραμμένες σήμερα, καλύπτουν τον κυρίως ναό και τον εσωνάρθηκα. Η κτητορική επιγραφή (Π ί ν. 29β), μεγαλογράμματη σε δέκα στίχους, γραμμένη με υπόλευκο χρώμα σε βυσινί κάμπο, βρίσκεται επάνω από το τόξο του μεσαίου ανοίγματος και έχει δημοσιευθεί από τους Χ. Ρεμπέλη<sup>120</sup>, Γ. Παΐσιο<sup>121</sup> και Δ. Τριανταφυλλόπουλο<sup>122</sup>.

+ *Ανεγερθη κ(αι) εθέμελύοθη [ε]κ βαθρου κ(αι) άνεστωρ[ι]θυ οϋτος. ό θ-  
 υος κ(αι) πάνσεπτος. ναός τ(ης) πανυπερϋλογημέν(ης). ένδόξου. Δεσπίν(ης). ή-  
 μ(ων). Θεοτόκου  
 κ(αι) απαρθένου Μαρί(ας) διά συνδρομ(ής) κόπου κ(αι) έξώδου. δαπάνη τοϋ τι-  
 μήοτάτου  
 κ(αι) εϋγενεστάτου αρχωντου. κ(αι) κτίτορος κυρ Ιω(άννου) ιου Νικολαου εκ κό-  
 μης Λινοτόπη.  
 5 ηγουμε[νε]υωντος του πανοσιότάτου. κυρ. Μανασί. άρχιερα[τ]έβωντος του θεο-  
 φιλεστάτου. κυρίου κυρίου. Παχωμίου. εν έτει. ΖΡΞΔ. ίνδικτιώνος Θ.  
 ιστορίθυ διά χειρός του ταπινοϋ. ιστοριογράφου  
 Νικολάου κ(αι) Γεωργίου. άδελφος του κτίτορος  
 κ(αι) έτελιόθη εν μη[νι] Σε[π]τε[μ]β[ρ]ίο  
 10 ε'*

Στ. 4: κ(αι) κτίτορος. Η φράση έχει προστεθεί με πεζά πάνω από το στίχο. Ο Ρεμπέλης

118. Υπενθυμίζουμε ότι ο Μιχαήλ εργάστηκε σε τέσσερα μνημεία της περιοχής: στο νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στους Γεωργουτσάτες, στη μονή του Ευαγγελισμού στη Βάνιστα, στη μονή της Τσιάτιστας και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα.

119. Σχέδια και κάτοψη του ναού δημοσίευσαν οι Χ. Ν. Ρεμπέλης, Η ιερά Μονή Ζέρμας, *Ηπειρ. Χρον.* 5 (1930), σ. 21 και Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Ηπείρου, *ΑΔ* 32 (1977): Χρονικά, Σχέδ. Ι στη σ. 160.

120. Ρεμπέλης, ό.π., σ. 26 κ.ε.

121. Γ. Παΐσιος, Μικρά συμβολή εις την ιστορίαν της εκκλησιαστικής επαρχίας Βελλάς και Κονίτσης, *Ηπειρ. Εστία* 16 (1967), σ. 249.

122. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., σ. 159.

την παραλείπει. *Ιω(άννου) ιου Νικολάου*. Ο Ρεμπέλης και ο Παΐσιος παραλείπουν τη δυσδιάκριτη λέξη *ιου*.

Στ. 6: *ΖΡΞΔ*. *ινδικτιῶνος Θ*. Η ανάγνωση *αρξδ* (1164) από τον Ρεμπέλη ταλαιπώρησε αρκετά τους ερευνητές. Το λάθος στη μεταγραφή είχε επισημάνει ο Δ. Ευαγγελίδης και διόρθωνε το έτος από κτίσεως κόσμου σε *ζρξδ* ή *ζρξα*<sup>123</sup>. Παρατηρούσε όμως ότι η 9η ινδικτιώνα δεν αντιστοιχούσε σε καμιά από τις δύο χρονολογίες, επειδή δεν είχε επισημανθεί τότε το γεγονός, ότι κατά τη μεταβυζαντινή εποχή υπολόγιζαν το έτος από κτίσεως κόσμου προσθέτοντας στο σωτήριο έτος τον αριθμό 5508 και για τους μήνες Σεπτέμβριο-Δεκέμβριο. Επειδή λοιπόν οι εργασίες τελείωσαν στις 5 Σεπτεμβρίου το έτος *ΖΡΞΔ* κανονικά αντιστοιχεί στο σωτήριο 1655, με το οποίο όμως δεν συμφωνεί η 9η ινδικτιώνα. Αν λάβουμε όμως υπόψη τις παρατηρήσεις του Πολίτη για τη χρονολογία από κτίσεως κόσμου, τότε το *ΖΡΞΔ* μετατρέπεται σε 1656, προς το οποίο αντιστοιχεί πράγματι η 9η ινδικτιώνα. Ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος διαβάζει *ΖΡΞΑ* (1653) το από κτίσεως κόσμου έτος και δικαιολογεί την ασυμφωνία με την ινδικτιώνα ως φαινόμενο όχι σπάνιο για την εποχή. Αλλά το τελευταίο ελληνικό ψηφίο είναι σαφώς Δ', καθώς δείχνει η όμοια μορφή που έχει το γράμμα αυτό και αλλού στην επιγραφή, ενώ η μορφή του Α είναι τελείως διαφορετική.

Η ανέγερση και ιστόρηση του καθολικού έγιναν επί της αρχιερατείας του επισκόπου Βελλάς Παχωμίου<sup>124</sup>, με δαπάνες του άρχοντα Ιωάννη από το Λινοτόπι. Τις ζωγραφικές εργασίες εκτέλεσαν ο Νικόλαος και ο Γεώργιος. Δεν είναι σαφές ποιον από τους δύο ζωγράφους αφορά η φράση *άδελφος του κτίτορος* στο στίχο 8. Δεν αποκλείεται και τους δύο, αν λάβουμε υπόψη την ανάλογη προηγούμενη ασυνταξία *δια χειρός του... ιστοριογράφου...*, ενώ αναφέρονται δύο ζωγράφοι. Ο Λινοτοπίτης χορηγός της μονής μπορεί να ανέθεσε στους αδελφούς του ζωγράφους τις τοιχογραφίες της, οι οποίες είναι και το τελευταίο ως τώρα γνωστό επιτοίχιο έργο ζωγράφων από το Λινοτόπι.

## ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ

Η αναφορά του Λινοτοπίου<sup>125</sup> αποτελεί κοινό τόπο στις κτητορικές επιγραφές των ναών που εξετάσαμε και πρώτο συνδυετικό στοιχείο μεταξύ των ζωγράφων. Χαρακτηρίζεται σ' αυτές ως *κώμη, χώρα, χώρα-πόλις, τόπος και χωρίον* σε μια περίπτωση συσχετίζεται με τον καζά της Χρούπιστας, ενώ πολύ συχνότερα με την Καστοριά. Το ερειπωμένο Λινοτόπι βρίσκεται Ν.ΝΔ. της Καστοριάς, σε μια κοιλάδα στην καρδιά του Γράμμου, στο δρόμο που οδηγούσε άλλοτε στην περιοχή της Κολώνιας. Συνοικισμένο από Κουτσοβλάχους, φαίνεται ότι γνώρισε χρόνια

123. Ρεμπέλης, ό.π., σ. 19, σημ. 1.

124. Η Ζέρμα ανήκε εκκλησιαστικά στην επισκοπή Βελλάς και Κονίτσης και όχι απευθείας στη Μητρόπολη Ιωαννίνων, καθώς πιστεύει ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ο οποίος αναζητά το μνημονευόμενο Παχώμιο στους επισκοπικούς της καταλόγους (*ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 621, σημ. 38).

125. Στη σύγχρονη βιβλιογραφία αναφέρεται άλλοτε ως Λινοτόπι και άλλοτε ως Ληνοτόπι. Τη δεύτερη γραφή καθιέρωσε ο Α. Δ. Κεραμόπουλλος (*Οι Έλληνες και οι βόρειοι γείτονες*, Αθήναι 1945, σ. 136 κ.ε.), ως προερχόμενη από το (Ελ)ληνοτόπι, και ακολούθησαν και άλλοι. Στη μελέτη μας προτιμήθηκε η γραφή Λινοτόπι, επειδή συναντάται πολύ συχνότερα από την άλλη στις κτητορικές επιγραφές· επίσης, διότι τη χρησιμοποιεί ο λόγιος βαρόνος Κωνσταντίνος Δ. Βέλιος στην προμετωπίδα της έκδοσής του το 1792, *Του νέου Ρομπινσόν συμβάντα*, όπου αναφέρει ότι κατάγεται εκ Λινοτοπόλεως της Μακεδονίας. Μ. Αθ. Καλινδέρης, *Ο βαρόνος Κωνσταντίνος Δ. Βέλιος, 1772-1838, Η ζωή και η υπέρ του Έθνους προσφορά του*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 17, σημ. 2 και σ. 28, όπου και η προμετωπίδα του βιβλίου *Νέος Ρομπινσόν*.

ακμής το 17ο και το 18ο αιώνα<sup>126</sup>. Είναι άγνωστο πότε ιδρύθηκε και φυσικά είναι ανακριβής η πληροφορία ότι υφίστατο ήδη το 1164. Το έτος αυτό, κατά το οποίο υποτίθεται ότι έγιναν οι τοιχογραφίες της μονής της Ζέρμας, αποτέλεσε για μερικούς ασχολούμενους με τους Κουτσοβλάχους ερευνητές το όριο για την ίδρυση της κοινότητας<sup>127</sup>. παύει όμως να ισχύει με την ορθή ανάγνωσή του ως 1656. Αντίθετα, το 1570, έτος διακόσμησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια από το Λινοτοπίτη ζωγράφο Νικόλαο, μπορεί να θεωρηθεί ως ο *terminus ante quem* για την ύπαρξη της γενέτειράς του. Δε θα ήταν λοιπόν άστοχο να υποθέσουμε ότι το Λινοτόπι συγκροτήθηκε ή ότι ο πληθυσμός του ενισχύθηκε τους πρώτους αιώνες της τουρκοκρατίας, όταν οι καταπιέσεις του κατακτητή ωθούν τους χριστιανικούς πληθυσμούς σε μια πραγματική «έξοδο» προς τα βουνά και τις απρόσιτες και συνεπώς ασφαλείς περιοχές. Καθώς σημειώνει άλλωστε και ο Απ. Βακαλόπουλος, πολύ χαρακτηριστικό φαινόμενο την εποχή αυτή είναι η συμπίεση των βλαχικών πληθυσμών στην οροσειρά της Πίνδου και η συνένωση μεγάλων πατριαρχικών οικογενειών για τη δημιουργία συνοικισμών<sup>128</sup>.

Διοικητικά το Λινοτόπι υπαγόταν στον καζά της Χρούπιστας, καθώς πιστοποιεί τουρκικό έγγραφο του 1619/20<sup>129</sup> και η επιγραφή του ναού στο Riljevo (1627). Εκκλησιαστικά ανήκε στη Μητρόπολη Καστοριάς, όπως συνάγεται από τον κώδικα της μονής της Ζάβορδας<sup>130</sup> και από τη συχνή μνεία της Καστοριάς στις κτητορικές επιγραφές, μνεία που προσδιορίζει μάλλον την εκκλησιαστική εξάρτηση παρά τη γεωγραφική θέση του Λινοτοπίου.

Την οικονομική και πνευματική άνθηση του Λινοτοπίου, ιδίως το 17ο και το 18ο αι., επιβεβαιώνει η ίδρυση σχολείου στο πρώτο τέταρτο του 18ου αι.<sup>131</sup>. Γύρω όμως στο 1769 γνωρίζει και αυτό την τραγική τύχη της Μοσχόπολης και των άλλων βλαχόφωνων χωριών της περιοχής, τα οποία ληστεύονται και ερημώνονται από τις επιθέσεις Τουρκαλβανών<sup>132</sup>. Οι κάτοικοί τους διασκορπίζονται στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας, αναζητώντας καταφύγιο στις πόλεις ή ιδρύουν νέους, ασφαλέστερους συνοικισμούς. Η καταστροφή των χωριών αυτών ολοκληρώνεται λίγο μετά το 1800 από ανάλογη αιτία. Γύρω στο 1886 το Λινοτόπι κατοικούσαν μερικοί μωαμεθανοί<sup>133</sup>, ενώ στις αρχές του αιώνα μας ήταν εντελώς έρημο<sup>134</sup>.

126. Για το Λινοτόπι, βλ. G. Weigand, *Die Aromunen, Ethnographisch-philologisch-historische Untersuchungen über das Volk der sogenannten Makedo-Romanen oder Zinzaren*, Leipzig 1895, I, σ. 127 κ.ε., III, σ. 288 κ.ε., 297 κ.ε. Γ. Κίζας, Μεγάροβο, *Μακεδονικόν Ημερολόγιον Γ'* (1910), σ. 239 κ.ε. A. Wace - M. Thompson, *The Nomads of the Balkans*, London 1914, σ. 213-214, 216 κ.ε. (ανατύπωση 1972). Κ. Χ. Σκενδέρης, *Ιστορία της αρχαίας και συγχρόνου Μοσχόπολης*, έκδ. Β', εν Αθήναις 1928, σ. 89 κ.ε. Α. Δ. Κεραμόπουλος, *Τι είναι οι Κουτσόβλαχοι*, εν Αθήναις 1939, σ. 14 κ.ε., 19 σημ. 1, όπου και σχετική βιβλιογραφία. Απ. Ε. Βακαλόπουλος, *Οι Δυτικομακεδόνες απόδημοι επί τουρκοκρατίας*, Θεσσαλονίκη 1958, σ. 23, 26. Ο ίδιος, *Ιστορία της Μακεδονίας, 1354-1833*, Θεσσαλονίκη 1969, σ. 305, 448, 451.

127. Γ. Μ. Κατσουγιάννης, *Περί των Βλάχων των ελληνικών χωρών*, Β', Θεσσαλονίκη 1966, σ. 14 κ.ε., σημ. 5.

128. Βακαλόπουλος, *Ιστορία Ν. Ελληνισμού*, Β<sup>2</sup>, σ. 101.

129. *Turski Dokumenti*, σ. 44 κ.ε., αρ. 28.

130. Ο κώδικας μνημονεύει τους αφιερωτές της μονής και τον τόπο καταγωγής τους. Το σωζόμενο κώδικα μετέγραψε από ένα παλιότερο ο Γιαννιώτης Ιωάννης Ζωγράφος το 1692 και στη συνέχεια προστέθηκαν σ' αυτόν και νέες αναγραφές ονομάτων αφιερωτών. Το Λινοτόπι αναγράφεται στον κώδικα με τη γραφή του 1692. Βλ. Καλινδέρης, *Γραπτά μνημεία*, σ. 62.

131. Κ. Γ. Ζήσιου, *Διδάσκαλοι του Γένους*, εν Αθήναις 1915, σ. 35. Γρ. Ευαγγελίδης, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας*, εν Αθήναις 1936, I, σ. 131.

132. Βλ. Κ. Στεργιόπουλος, *Παρατηρήσεις εις την νεωτέραν γεωγραφίαν της Ηπείρου*, εν Αθήναις 1937, σ. 35 και Βακαλόπουλος, *Ιστορία Ν. Ελληνισμού*, Δ', σ. 385 κ.ε., όπου και σχετική βιβλιογραφία.

133. Ν. Θ. Σχινάς, *Οδοιπορικά σημειώσεις Μακεδονίας, Ηπείρου, νέας οροθετικής γραμμής και Θεσσαλίας*, εν Αθήναις 1886, Β', σ. 222.

134. Ν. Γ. Παλπαδάκης, *Εκ της Άνω Μακεδονίας*, *Αθηνά* 25 (1913), σ. 441. Τσαμίσης, *Καστοριά*, σ. 124 κ.ε.

Η απασχόληση ενός αριθμού Λινοτοπιτών με τη ζωγραφική προσφέρει ένα ακόμη παράδειγμα εξειδίκευσης κατοίκων μιας ορεινής κοινότητας σε συγκεκριμένο τομέα τέχνης<sup>135</sup>. Είναι βέβαιο επίσης ότι επιτηδεύονταν με τη χρυσοχοΐα-αργυροχοΐα, όπως μαρτυρούν γραπτές πηγές<sup>136</sup> και ενυπόγραφα έργα τους<sup>137</sup>, την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική<sup>138</sup> και τη χρύσωση τέμπλων<sup>139</sup>, καθώς και με τη χαλκογραφία<sup>140</sup>.

## ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι καλύπτει περίοδο ογδόντα έξι χρόνων και εντοπίζεται γεωγραφικά κυρίως επάνω και γύρω από τον ορεινό όγκο της Πίνδου, με ιδιαίτερη πυκνότητα τοιχογραφημένων εκκλησιών στις περιοχές που βρίσκονται κοντά στα όρια της Μακεδονίας με την Ήπειρο, δηλαδή όχι μακριά από το ίδιο το Λινοτόπι. Ωστόσο η ακτίνα δράσης τους φτάνει και σε πιο απομακρυσμένα μέρη, όπως η λίμνη Τριχωνίδα, η περιοχή του Prilep, το Πήλιο και τα Παλατίτσια (Πί ν. 137).

Εντύπωση προκαλεί στις επιγραφές το γεγονός ότι οι ζωγράφοι δεν αρκούνται στην αναφορά του ονόματός τους αλλά επιμένουν στη δήλωση της επαγγελματικής τους ιδιότητας, δηλαδή ζωγράφος, κάποτε μάλιστα καθορίζοντας επακριβέστερα το είδος της ζωγραφικής που ασκούν με τον όρο αγιογράφος. Η εμμονή στην προβολή της ιδιότητάς τους υποδηλώνει, νομίζω, επαγγελματική συνείδηση και σιγουριά για τις ικανότητές τους και την ποιότητα του έργου τους.

Σημαντική είναι η διαπίστωση ότι στα ογδόντα έξι χρόνια που καλύπτουν τα ενυπόγραφα έργα τους επαναλαμβάνονται συχνά τρία βαπτιστικά ονόματα: Νικόλαος, Μιχαήλ, Κωνσταντίνος, Κώστας κατά μία παραλλαγή, και από μία φορά τα ονόματα Ιωάννης, Θεολόγης και Γεώργιος. Από τον αριθμό αυτό των συνώνυμων ζωγράφων ταυτίζονται με βεβαιότητα, σε ορισμένα έργα, ο Μιχαήλ και ο γιος του Κωνσταντίνος, των οποίων η καλλιτεχνική δραστηριότητα θα

135. Για τους λόγους που έστρεψαν τους κατοίκους των ορεινών κοινοτήτων και σε άλλα επαγγέλματα, εκτός από την κτηνοτροφία, βλ. Tr. Stoianovich, Conquering Balkan Orthodox Merchant, *Journal of Economic History* 20 (1960), σ. 234 κ.ε. και την ελληνική μετάφραση του άρθρου στο συλλογικό τόμο: *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών (15ος-19ος αιώνας)*, Εισαγωγή-επιλογή κειμένων: Σπ. Ασδραχάς, Αθήνα 1979, σ. 289 κ.ε. και ειδικότερα σ. 309 κ.ε.

136. Σε τουρκικό φιρμάνι με ημερομηνία 28 Δεκεμβρίου 1619-6 Ιανουαρίου 1620, καταγγέλλεται μεταξύ άλλων και η επίδοση ορισμένων χρυσοχών από το Λινοτόπι στην κοπή κίβδηλων νομισμάτων (*Turski Dokumenti*, σ. 44 κ.ε., αρ. 28).

137. Πρόκειται για μία λειψανοθήκη και μία φιάλη αγιασμού στο μοναστήρι της Εικοσιφοίνισσας, με τις χρονολογίες 1788 και 1779 αντίστοιχα, που φέρουν τα ονόματα των τεχνιτών. Βλ. Κ. Γ. Ζήσιου, Έρευνα και μελέτη των εν Μακεδονία Χριστιανικών Μνημείων, ΠΑΕ 1913, σ. 186 κ.ε., αρ. 93 και 96 αντίστοιχα.

138. Το τέμπλο της μονής Δουσίκου είναι έργο των αδελφών Κωνσταντίνου και Μιχαήλ και των εξαδέλφων τους Δημητρίου και Γεωργίου από το Λινοτόπι, του έτους 1767. Βλ. Καλοκύρης, Ανάλεκτα, σ. 228 κ.ε. (= Μελετήματα, σ. 305 κ.ε.). Σοφιανός, Ιστορικά σχόλια, σ. 28 κ.ε. Το τέμπλο κατασκευάστηκε για την εκκλησία της Πόρτα-Παναγιάς και στοίχισε 1200 γρόσια. Αργότερα πουλήθηκε στη μονή Δουσίκου.

139. Τα βημόθυρα, και πιθανώς και το τέμπλο, του ναού του Αγίου Νικολάου της Μόλιστας στην περιοχή Κονίτσης, χρυσώθηκαν από το Λινοτοπίτη Κωνσταντίνο το 1782. Βλ. Γ. Παΐσιος, Επιγραφές και ενθυμήσεις, *Ηπειρ. Εστία* 5 (1956), σ. 560, αρ. 5.

140. Δύο χαλκογραφίες του 1763 στη μονή Χελανδαρίου είναι έργα του Δημητρίου Θεοδώρου από το Λινοτόπι. Βλ. D. Davidov, *Srpska grafika XVIII veka*, Novi Sad 1978, σ. 364, αρ. 143 και σ. 365, αρ. 144. Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, II, σ. 434, αρ. 462 και 463. Η τελευταία θεωρεί το Δημήτριο Θεοδώρου ως τον αφιερωτή των χαλκογραφιών, μολονότι στις σχετικές επιγραφές αναφέρεται ότι τη δαπάνη ανέλαβε ο προηγούμενος Νικόλαος Χελανδαρηνός.

μας απασχολήσει στη συνέχεια. Η συγγενεία τους είναι η μόνη βεβαιωμένη αφού οι ίδιοι τη δηλώνουν στα έργα τους. Κάπως συγκεχυμένη είναι η περίπτωση των δύο ζωγράφων της μονής της Ζέρμας, εξαιτίας της ασάφειας στη διατύπωση της σχετικής επιγραφής. Για τις σχέσεις και την ταυτότητα των υπολοίπων θα διατυπώσουμε ορισμένες σκέψεις στη συνέχεια, με βάση τα στοιχεία που προσφέρουν τα ίδια τα έργα τους. Πάντως είναι πολύ πιθανόν οι ζωγράφοι να ανήκουν σε μία ή το πολύ σε δύο συγγενικές οικογένειες. Τα τρία ονόματα, που επαναλαμβάνονται στις διαδοχικές γενιές, συνηγορούν στην υπόθεση ότι πρόκειται για τα μέλη μιας πατριαρχικής οικογένειας που ασκούν το επάγγελμα του ζωγράφου κατά παράδοση και στα οποία το όνομα του παππού περνά στον εγγονό, σύμφωνα με το ορθόδοξο έθιμο<sup>141</sup>. Ανάλογο παράδειγμα επαγγελματικού συνεργείου συγκροτημένου σε οικογενειακή βάση προσφέρουν οι Λινοτοπίτες ξυλογλύπτες, αδέρφια και εξαδέλφια, που κατασκεύασαν το τέμπλο της μονής Δουσίκου<sup>142</sup>.

Η σημείωση, σε ορισμένες επιγραφές, του χρόνου έναρξης και λήξης των εργασιών ιστορίας του ναού υποβάλλει ορισμένες σκέψεις για τη σύνθεση, την οργάνωση και την κατανομή εργασίας μέσα στην ομάδα των ζωγράφων, για τους ρυθμούς εργασίας και την περίοδο εκτέλεσης των έργων. Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια οι τοιχογραφίες άρχισαν τον Απρίλιο και τελειώσαν το Μάιο. Στη μονή Μακρυαλέξη καθορίζεται ακριβώς η έναρξη των εργασιών την 1η Ιουνίου και η ολοκλήρωσή τους στις 5 Αυγούστου. Και στις δύο περιπτώσεις η διάρκεια του έργου είναι περίπου δύο μήνες, χρόνος που φαίνεται εξαιρετικά σύντομος. Αλλά η τοιχογράφηση των εκκλησιών σε μικρό χρονικό διάστημα δεν είναι φαινόμενο ασυνήθιστο το 16ο αι., εποχή από την οποία διασώθηκαν τα σχετικά στοιχεία. Οι αδελφοί ζωγράφοι Γεώργιος και Φράγγος Κονταρής ολοκλήρωσαν τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κράνη (1563) σε τρεις περίπου μήνες<sup>143</sup>, της λιτής της μονής Βαρλαάμ (1566) σε τέσσερις<sup>144</sup> και σε ανάλογο διάστημα μόνος του ο Φράγγος αυτές του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (1568)<sup>145</sup>. Στον κυρίως ναό του καθολικού της μονής του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι (1625) οι σχετικές εργασίες κράτησαν τρεις μήνες<sup>146</sup>. Τέσσερις μήνες χρειάστηκαν οι τρεις ζωγράφοι από τη Γράμμοστα για να ιστορήσουν τον κυρίως ναό της μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1656/57)<sup>147</sup> και λιγότερους από δύο οι δύο ζωγράφοι του μικρού ναού της Παναγίας επίσης στη Βελτσίστα<sup>148</sup>. Από ανάλογα παραδείγματα του 17ου-18ου αι. στη Σερβία υπολόγισαν ότι

141. Δ. Β. Οικονομίδης, 'Όνομα και ονοματοθεσία εις τας δοξασίας και συνηθείας του ελληνικού λαού, *Λαογραφία Κ'* (1962), σ. 459 κ.ε.

142. Καλοκύρης, *Ανάλεκτα*, σ. 228 (= *Μελετήματα*, σ. 305). Σοφιανός, *Ιστορικά σχόλια*, σ. 28 κ.ε.

143. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, σ. 46.

144. Μουτσόπουλος, *Λεύκωμα επιγραφών*, σ. 61, αρ. 160.

145. Σήμερα Κληματιά. Βλ. Ευαγγελίδης, *ό.π.*, σ. 41. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 24.

146. Μ. Δ. Πολύβιου, *Η Μονή του Αγίου Γεωργίου στο Επταχώρι (Μπουρμπουτσικό) Βοΐου-Γράμμου, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1982, σ. 36.

147. Ε. Κ. Μακρή, *Το Καθολικό της Μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου, Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1982, σ. 94.

148. Την επιγραφή δημοσίευσε με πολλές παραλείψεις και λάθη ο Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, σ. 83, αρ. 1· επίσης ο Στ. Μπέττης, *Ο ζωγράφος Φράγκος εκ τόπου Θήβας, Οι εκκλησίες του χωριού Κληματιά (Βελτσίστα), Ηπειρ. Εστία* 7 (1958), σ. 822. Οι παραπάνω, καθώς και ο Ευαγγελίδης (Φράγκος Κατελάνος, σ. 40, σημ. 4), χρονολογούν τις τοιχογραφίες το 1516 ή το 1519, μολοντί λείπει από το έτος ο αριθμός των χιλιάδων και των εκατοντάδων. Η εικονογραφία όμως και η τέχνη των τοιχογραφιών συνηγορούν για μια χρονολόγησή τους στις αρχές του 17ου αι. Βλ. και Α. Χατζηνικολάου, *Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου, ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, σ. 296.

οι ζωγράφοι εργάζονταν ταχύτατα, εκτελώντας συχνά 6-9 τετραγωνικά μέτρα τοιχογραφιών την ημέρα<sup>149</sup>.

Τέτοιοι ρυθμοί εργασίας προϋποθέτουν την ύπαρξη μιας μικρής ομάδας βοηθών και μαθητευομένων, γύρω από τον επικεφαλής ζωγράφο, των οποίων ο αριθμός θα εξαρτιόταν από την έκταση του έργου και το πλήθος των παραγγελιών που δεχόταν. Η κατανομή εργασίας στα μέλη της ομάδας πρέπει να ήταν ανάλογη με την πείρα, την ικανότητα και το ταλέντο του καθενός. Η κτητορική επιγραφή στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου του χωριού Φανερωμένη (1787) στην Ήπειρο προσφέρει ορισμένες ενδείξεις για την οργάνωση ενός ανάλογου συνεργείου<sup>150</sup>. Το έργο υπέγραφε ο επικεφαλής ζωγράφος, αν και δεν λείπουν οι περιπτώσεις στις οποίες αναφέρονται και οι βοηθοί. Η περίπτωση της ιστόρησης του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια είναι διδακτική ως προς τις επικρατούσες συνήθειες στο θέμα αυτό. Οι διαφορές που παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες στην εκτέλεσή τους κατά μέρη, επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε πίσω από το Νικόλαο, που αναφέρεται μόνος στην επιγραφή, την ύπαρξη ενός πολυμελούς συνεργείου ζωγράφων διαφορετικής ικανότητας. Θα ήταν άλλωστε αδύνατο να τελείωνε ένα τέτοιο έργο σε τόσο μικρό χρονικό διάστημα από ένα μόνο ζωγράφο.

Όπως προκύπτει από τις επιγραφές, τα χρονικά όρια μέσα στα οποία γίνονταν οι ιστορήσεις των ναών κυμαίνονταν από τον Απρίλιο ως τον Οκτώβριο, το αργότερο ως το Νοέμβριο, με προτίμηση την άνοιξη και το τέλος του καλοκαιριού, εποχές που, για τεχνικούς λόγους, είναι οι πιο πρόσφορες για την πραγματοποίηση τέτοιου είδους εργασιών<sup>151</sup>. Μπορούμε λοιπόν να υποθέσουμε με αρκετή βεβαιότητα ότι οι ζωγράφοι έφευγαν από το Λινοτόπι για τα μέρη στα οποία τους είχαν καλέσει να ζωγραφίσουν στις αρχές της άνοιξης. Τελειώνοντας τις εργασίες τους, το αργότερο στις αρχές του Νοεμβρίου, και πιθανότατα έχοντας κανονίσει και τις παραγγελίες του επόμενου χρόνου, επέστρεφαν στην πατρίδα τους για να περάσουν τους χειμερινούς μήνες. Οι δύο μεγάλες γιορτές της άνοιξης και του φθινόπωρου, του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου, ήταν τα ορόσημα για τις μετακινήσεις όλων όσων ασκούσαν κάποιο εποχιακό επάγγελμα<sup>152</sup>.

149. R. Nikolić, Une journée de travail d'un zographe au moyen âge, *Zograf* 1 (1966), σ. 30.

150. Σημειώνονται ακριβώς τα μέρη του ναού που διακόσμησε ο καθένας από τους επτά ζωγράφους. Βλ. Σούλης, *ό.π.*, σ. 99, αρ. 62.

151. Δηλαδή εποχές με όχι υπερβολική ζέστη, για να μη στεγνώνει γρήγορα το ζωγραφικό κονίαμα.

152. Βακαλόπουλος, *Ιστορία Ν. Ελλάς*, Δ', σ. 206.





ΟΙ ΝΑΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ  
ΣΤΗ ΒΙΤΣΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ  
ΣΤΟ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ



## Η ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΚΑΙ Η ΔΙΑΤΑΞΗ ΤΟΥ ΔΙΑΚΟΣΜΟΥ ΣΤΟΥΣ ΔΥΟ ΝΑΟΥΣ

Ο ναός του Αγίου Νικολάου (Πίνακ. 30α) υψώνεται στη ΒΔ. παρυφή της Βίτσας, πλάι στο δρόμο που οδηγεί στο Μονοδένδρι. Είναι σταυρεπίστεγο κτίριο του τύπου Α1, κατά την κατάταξη του Α. Ορλάνδου<sup>153</sup>, δηλαδή ένας μονόχωρος ορθογώνιος σε κάτοψη χώρος που στεγάζεται με μία κατά μήκος καμάρα, την οποία διακόπτει άλλη εγκάρσια τοποθετημένη ψηλότερα. Εξωτερικά καλύπτεται με δίριχτες στέγες από σχιστόπλακες. Ο ναός είναι κτισμένος με ντόπιες πελεκημένες πέτρες σε κανονικές στρώσεις στην άνωδομή· στη βάση των τοίχων χρησιμοποιήθηκαν μεγάλοι ακανόνιστοι δόμοι. Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος περιορίζεται στην τρίπλευρη αψίδα του Ιερού σε μία οριζόντια σειρά ρόμβων. Στο ανατολικό αέτωμα, πάνω από την κόγχη του Ιερού, και στο βόρειο της εγκάρσιας καμάρας υπάρχουν δύο αβαθή τυφλά αψιδώματα, στα οποία θα υπήρχε άλλοτε κάποια παράσταση, καθώς δείχνουν τα υπολείμματα του κονιάματος<sup>154</sup>.

Το εσωτερικό του ναού φωτίζουν έξι στενά ανοίγματα στη νότια πλευρά· στην κόγχη του Ιερού ανοίγεται μικρή φωτιστική θυρίδα. Τρία ακόμη ανοίγματα φωτισμού στη νότια πλευρά κλείστηκαν πριν γίνουν οι τοιχογραφίες. Η είσοδος στο ναό σήμερα γίνεται από τη νότια θύρα, ενώ η δυτική επικοινωνεί με το μεταγενέστερο ξυλόστεγο νάρθηκα. Το δάπεδο του ναού διατηρεί την αρχική του πλακόστρωση.

Ο ναός του Αγίου Μηνά (Πίνακ. 30β) στο γειτονικό Μονοδένδρι βρίσκεται νότια της πλατείας του χωριού και ανήκει στον ίδιο αρχιτεκτονικό τύπο με το ναό του Αγίου Νικολάου<sup>155</sup>. Διαφέρει από αυτόν στο ότι έχει σύγχρονο νάρθηκα, ορθογώνιο σε κάτοψη, καλυμμένο με φουρνικό. Ο χώρος του νάρθηκα διακρίνεται από τον κυρίως ναό με τη μεσολάβηση ενός σφενδονίου. Δεύτερο μεταγενέστερο σφενδόνιο, που πιθανότατα κατασκευάστηκε κατά τις εργασίες που έγιναν στο ναό το 1734, ενισχύει το δυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας, καλύπτοντας και τμήμα της αρχικής τοιχογράφησης.

Τα φωτιστικά ανοίγματα είναι λιγοστά και μικρά: δύο στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας, από τα οποία το μεγαλύτερο ανοίχτηκε μεταγενέστερα, ένα στο νότιο τοίχο του Ιερού, από μία φωτιστική θυρίδα στην κόγχη του Ιερού και της πρόθεσης, ένα στο δυτικό τοίχο του νάρθηκα και ένα, εντοιχισμένο, στο βόρειο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας. Στο ναό υπάρχουν δύο εισοδοί, μία στο βόρειο και μία στο δυτικό τοίχο. Μεταγενέστερη κλειστή στοά περιτρέχει τον αρχικό πυρήνα στο μεγαλύτερο τμήμα της βόρειας και σ' όλο το μήκος της δυτικής πλευράς του. Το κτίριο οικοδομήθηκε και στεγάστηκε με τα ίδια ντόπια υλικά, όπως και ο ναός του Αγίου Νικολάου.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος στους δύο ναούς είναι σχεδόν όμοιος, τόσο στην επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων, όσο και στη διάταξή τους στα αντίστοιχα μέρη των τοίχων. Οι αποκλί-

153. *ABME A'* (1935), σ. 41 κ.ε.

154. Στο βόρειο αψιδώμα διατηρείται τμήμα γεροντικής μορφής με φωτοστέφανο, πιθανότατα ο άγιος Νικόλαος, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός.

155. Αρχιτεκτονικά σχέδια του ναού δημοσίευσε ο Π. Βοκοτόπουλος, *Άγιος Μηνάς*, σ. 113 κ.ε., εικ. 5-6 και εικ. 9-10.

σεις που παρατηρούνται στο νεότερο έργο αφορούν, κυρίως, στην επιλογή των παραστάσεων που κοσμούν το Ιερό και σε μετατοπίσεις ορισμένων σκηνών σε θέσεις διαφορετικές από αυτές που είχαν στο ναό του Αγίου Νικολάου. Τα ευαγγελικά γεγονότα ιστορούνται σε πίνακες, τοποθετημένους σε επάλληλες ζώνες πάνω από τις δύο χαμηλότερες με αγίους. Ο αριθμός των ζωνών ποικίλλει από τέσσερις έως έξι, ανάλογα με το ύψος της επιφάνειας που διακοσμείται. Τη διευθέτηση των σκηνών διακρίνει ελευθερία και ευρηματικότητα, συχνά σε βάρος της συνοχής του προγράμματος, καθώς και πλήρης αξιοποίηση των προσφερομένων επιφανειών. Η ευκολία με την οποία προσαρμόστηκε το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού του Αγίου Νικολάου στο ναό του Αγίου Μηνά οφείλεται στον κοινό αρχιτεκτονικό τους τύπο.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Σ χ έ δ. 1) τα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου καταλαμβάνουν στο Ιερό την αψίδα, τα κάτω μέρη των τοίχων και την καμάρα. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας απεικονίζεται η Πλατυτέρα, χαμηλότερα η Κοινωνία των αποστόλων και κατόπιν ο Μελισμός με τέσσερις συλλειτουργούντες Ιεράρχες. Ιεράρχες ιστορούνται και από τις δύο πλευρές της αψίδας, στον ανατολικό τοίχο, καθώς και στο νότιο. Στην κόγχη της πρόθεσης υπάρχει το καθιερωμένο θέμα της Άκρας Ταπείνωσης. Στο βόρειο τοίχο ιστορείται το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος και το Άγιο Μανδήλιο κατέχουν το ψηλότερο μέρος του ανατολικού τοίχου πάνω από την αψίδα. Στην καμάρα εκτυλίσσεται η Αγγελική Λειτουργία σε δύο μέρη και στο κλειδί της τοποθετούνται προφήτες σε στηθάρια. Με τον ευχαριστιακό κύκλο του Ιερού συνδέονται και δύο βιβλικές σκηνές έξω από αυτό. Πρόκειται για τη Φιλοξενία και τη Θυσία του Αβραάμ, που τοποθετήθηκαν απέναντι από το Ιερό, στα τρίγωνα που σχηματίζονται στο μέτωπο του δυτικού τμήματος της κατά μήκος καμάρας.

Η ιστορία του Δωδεκάορθου αρχίζει με τον Ευαγγελισμό σε δύο μέρη, στα τρίγωνα του μετώπου της καμάρας του Ιερού, συνεχίζεται στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας, στην πέμπτη ζώνη, και κατόπιν μεταφέρεται στο απέναντι βόρειο τύμπανο, στην πέμπτη και τέταρτη ζώνη, κλείνοντας με την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου. Από τον κύκλο παραλείπεται η Βάπτισμα, ενώ η Σταύρωση και η Ανάσταση ιστορούνται χαμηλότερα, ανάμεσα στις σκηνές που συνθέτουν τον κύκλο του Πάθους και της Ανάστασης. Αντίθετα η Βρεφοκτονία εισχωρεί ανάμεσα στη Γέννηση και στην Υπαπαντή του Χριστού<sup>156</sup>.

Η Ζωή και τα Θαύματα του Χριστού ιστορούνται με χαλαρή τάξη στον κυρίως ναό και στο Ιερό. Έτσι ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό απεικονίζεται στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας στην τέταρτη ζώνη. Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό και η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη τοποθετούνται στη γένεση της καμάρας του Ιερού, στη βόρεια πλευρά, και αμέσως χαμηλότερα η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ. Στον απέναντι νότιο τοίχο απεικονίζεται η Ίαση του εκ γενετής τυφλού και αμέσως ψηλότερα, στη γένεση της καμάρας, ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και ο Γάμος στην Κανά. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και η Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά ιστορούνται στον ανατολικό τοίχο από τις δύο πλευρές της αψίδας.

Η τοποθέτηση των συγκεκριμένων θαυμάτων στο Ιερό δεν είναι τυχαία. Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και ο Γάμος στην Κανά αποτελούν προεικονίσεις του Μυστηρίου της Θείας

156. Ανάλογη διάταξη των τριών σκηνών υπάρχει στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπητών του 1531/32 (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σχ. Γ), της μονής Ντίλιου του 1543 (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 221, τομή Β-Β), της Παναγίας Ρασιώτισσας του 1553 (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σχ. 4) και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα του 1568 (Stavropoulou-Makri, *L'eglise de la Transfiguration*, σχ. V).

Ευχαριστίας<sup>157</sup>. Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθσδά, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα<sup>158</sup> και η Ίαση του εκ γενετής τυφλού συμβολίζουν το Μυστήριο του Βαπτίσματος, απαρχή της Σωτηρίας, αφού και στα τρία επεισόδια το νερό είναι το ζωοποιό στοιχείο<sup>159</sup>. Συνδέονται ακόμη αυτά και λόγω του εορτασμού τους την τέταρτη, πέμπτη και έκτη Κυριακή ανάμεσα στο Πάσχα και στην Πεντηκοστή. Ανάλογη θέση έχουν στη μονή Ντίλιου<sup>160</sup>, ενώ στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>161</sup> και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου του Ν. Ιωαννίνων<sup>162</sup> τοποθετούνται παρατακτικά στο βόρειο τοίχο του κυρίως ναού.

Η δυσδιάκριτη επιγραφή που συνοδεύει την Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ αναγράφει: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΕΙ[ΟΝ] ΤΟΥ ΑΡΟΥ*. Ανάλογη ασυμφωνία εικόνας και επιγραφής στο ίδιο θαύμα παρατηρείται στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>163</sup>. Στην ευανάγνωστη εκεί επιγραφή διαβάζουμε: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΕΙΟΝ ΤΟΥ ΑΪΡΟΣ*. Αλλά τέτοιο θαύμα δεν είναι γνωστό· αντίθετα, οι ευαγγελιστές αναφέρουν την Ανάσταση της κόρης του Ιαείρου<sup>164</sup>, που εικονογραφείται όμως διαφορετικά<sup>165</sup> απ' ό,τι η παράσταση στους δύο ηπειρωτικούς ναούς. Το λάθος αυτό, μαζί με άλλα στοιχεία, είναι αποκαλυπτικό για τη σχέση του ζωγράφου Μιχαήλ με το έργο του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτσίστας.

Ο σπουδαιότερος σε αριθμό σκηνών κύκλος των Παθών και των γεγονότων μετά την Ανάσταση καταλαμβάνει τη χαμηλότερη ζώνη των πινάκων. Η εξιστόρησή του αρχίζει με το Μυστικό Δείπνο στο νότιο τοίχο μέσα στο Ιερό, συνδέοντας το ευαγγελικό επεισόδιο με την ευχαριστιακή λειτουργία του χώρου και συνεχίζεται περιμετρικά ως τον απέναντι βόρειο τοίχο του Ιερού. Δύο από τις εμφανίσεις του Χριστού μετά την Ανάσταση, στην Τιβεριάδα και στους Εμμαούς, τοποθετούνται στον ανατολικό τοίχο ψηλά, από τις δύο πλευρές της αψίδας. Τα ευαγγελικά γεγονότα διακόπτει στο νότιο τοίχο ένας πίνακας με σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου και στο βόρειο τοίχο η παράσταση της Κοίμησης του αγίου.

Η έμφαση και η έκταση που δίνεται στον κύκλο των Παθών συνιστούν χαρακτηριστικά

157. Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 264 κ.ε.

158. Το επεισόδιο, μολοντί δεν ανήκει στα Θαύματα, συχνά απεικονίζεται ανάμεσά τους ήδη από τον πρώιμο 14ο αι. (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 51).

159. Underwood, *ό.π.*, σ. 257 κ.ε.

160. Οι παραστάσεις ιστορούνται αντικριστά στο Β. και Ν. τοίχο του ιερού. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 13.

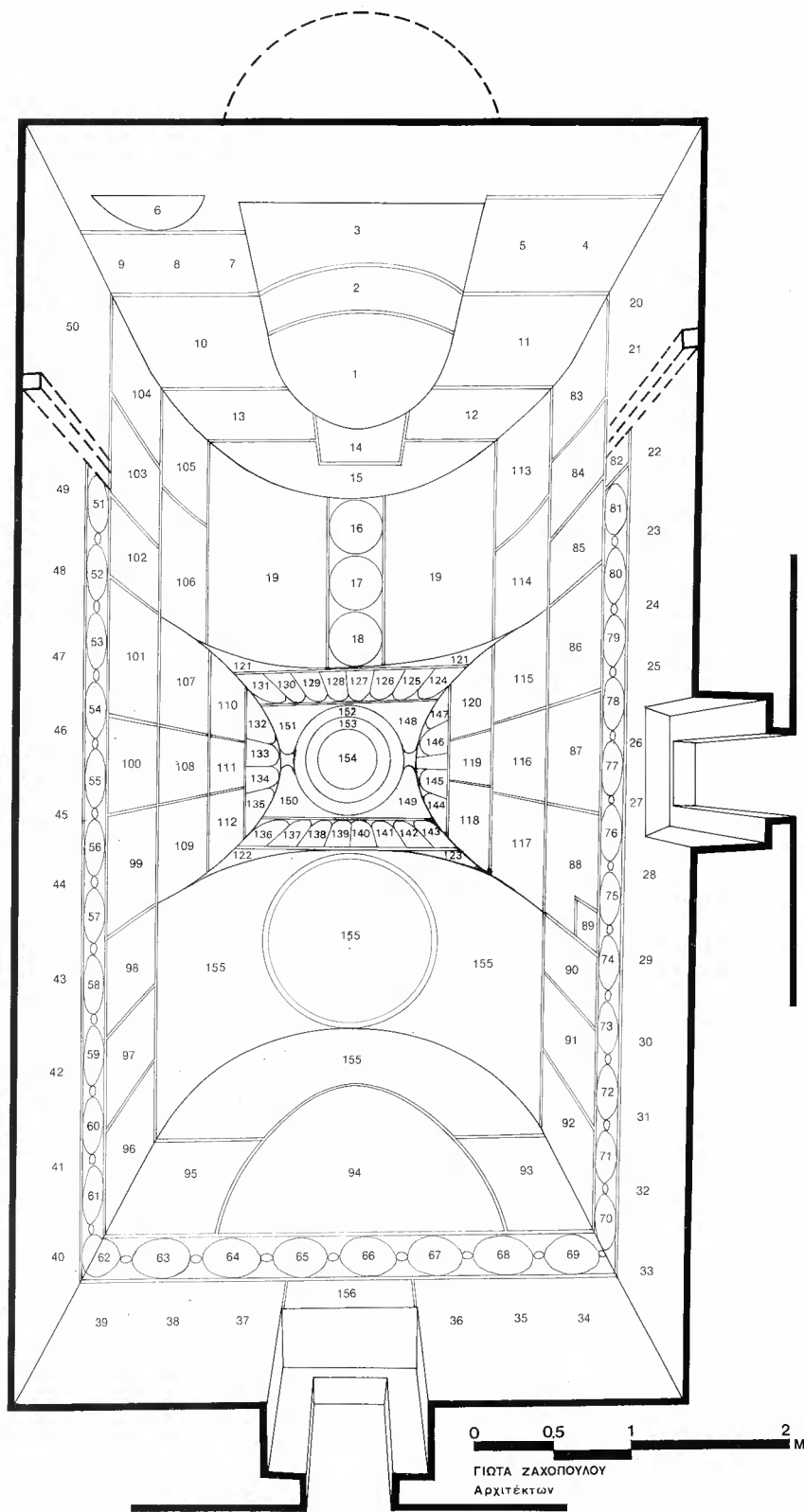
161. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, σ. 8. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1552 και είναι έργο του ζωγράφου Ευσταθίου Ιακώβου, πρωτοτονοταρίου Άρτης. Ο ίδιος ιστόρησε το 1537 μέρος του καθολικού της μονής της Μολυβδοσκεπάστου στην Ήπειρο. Βλ. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Ηπείρου, *ΑΔ* 30 (1975): Χρονικά, σ. 225 κ.ε.

162. Ο Βοκοτόπουλος χρονολογεί τις τοιχογραφίες του ναού πιθανώς στο δεύτερο μισό του 15ου ή στις αρχές του 16ου αι. (*ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, σ. 310 κ.ε.). Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, για εικονογραφικούς και τεχντροπικούς λόγους, τις τοποθετεί, νομίζω σωστά, στο 17ο αι. (*Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 46, σημ. 43). Στην άποψη αυτή συνηγορεί και η πληροφορία του Λαμπρίδη ότι στη, χαμένη σήμερα, επιγραφή ιστόρησης του ναού σημειωνόταν το έτος 1627 (*Ηπειρ. Αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά*, σ. 27).

163. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 37a. Οι τοιχογραφίες του ναού, έργο του ζωγράφου Φράγγου Κονταρή, χρονολογούνται το 1568. Άλλα επώνυμα έργα του Φράγγου και του αδελφού του Γεωργίου είναι οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη Ιωαννίνων (1563) και στη λιτή της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1566). Οι τοιχογραφίες του ναού στη Βελτσίστα, και το εργαστήρι των Κονταρήδων γενικότερα, υπήρξαν το θέμα της διδακτορικής διατριβής που υποστήριξε η Αγγελική Σταυροπούλου-Μακρή στο Πανεπιστήμιο Paris I-Panthéon-Sorbonne το 1985 και η οποία εκδόθηκε το 1989.

164. Ματθ., θ', 18-19, 23-26. Μαρκ., ε', 22-24, 35-43. Λουκ., η', 41-42, 49-56.

165. *Ερμηνεία*, σ. 94.



1. Παναγία Πλατυτέρα
2. Κοινωνία των αποστόλων
3. Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες Γρηγόριος ο Θεολόγος, Βασίλειος, Ιωάννης ο Χρυσόστομος και Αθανάσιος.
4. Άγιος Σίλβεστρος Πάπας Ρώμης
5. Άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας
6. Άκρα Ταπείνωση
7. Άγιος Αχιλλείος
8. Άγιος Ιγνάτιος
9. Άγιος Νικόλαος Μεγαλόπλεως
10. Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα
11. Ύαση του παραλυτικού της Βηθεσδά
12. Εμφάνιση του Χριστού στους Εμμαούς
13. Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα
14. Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος
15. Άγιο Μανδήλιο
16. Προφήτης Ασαράν
17. Προφήτης Μελχισεδέκ
18. Προφήτης Σαμουήλ
19. Αγγελική Λειτουργία
20. Άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας
21. Άγιος Σπυρίδων
22. Άγιος Νικόλαος Μύρων
23. Αρχάγγελος Γαβριήλ
24. Άγιος Δημήτριος
25. Άγιος Θεόδωρος Τήρων
26. Άγιος Αντώνιος
27. Άγιος Ευθύμιος
28. Άγιος Μερκούριος
29. Άγιος Νικήτας
30. Άγιος Μηνάς
31. Άγιος Νέστωρ
32. Νεομάρτυρας Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων
33. Άγιος Παντελεήμων
34. Άγιος Κωνσταντίνος
35. Αγία Ελένη

1. ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΝΑΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΒΙΤΣΑΣ

- |                                     |  |  |
|-------------------------------------|--|--|
| 36. Απόστολος Πέτρος                | 78. Άγιος Ιωάννης ο Ανάργυρος                      | 118. Υπαπαντή  |
| 37. Απόστολος Παύλος                | 79. Άγιος Κύρος                                    | 119. Βρεφοκτονία   |
| 38. Άγιος Σάββας                    | 80. Άγιος Δαμιανός                                 | 120. Γέννηση Χριστού   |
| 39. Άγιος Αρσένιος                  | 81. Άγιος Κοσμάς                                   | 121. Ευαγγελισμός  |
| 40. Άγιος Νικόλαος από στρατιωτών   | 82. Δανιήλ ο στυλίτης                              | 122. Φιλοξενία Αβραάμ  |
| 41. Άγιος Προκόπιος                 | 83. Ίαση του εκ γενετής τυφλού                     | 123. Θυσία Αβραάμ  |
| 42. Άγιος αδιάγνωστος               | 84. Μυστικός Δείπνος                               | 124. Προφήτης Ιώβ  |
| 43. Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης          | 85. Νιπτήρας                                       | 125. Προφήτης Ελισσαίος  |
| 44. Άγιος Ευστάθιος                 | 86. Προσευχή. Προδοσία                             | 126. Προφήτης Σολομών  |
| 45. Άγιος Γοβδελαάς                 | 87. Χειροτονία αγίου Νικολάου. Διάσωση τριών αθώων | 127. Προφήτης Ηλίας  |
| 46. Άγιος Αρτέμιος                  | 88. Κρίση αρχιερέων                                | 128. Προφήτης Δαβίδ  |
| 47. Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης    | 89. Άρνηση Πέτρου                                  | 129. Προφήτης Δανιήλ   |
| 48. Άγιος Γεώργιος                  | 90. Εμπαιγμός                                      | 130. Προφήτης Μωυσής   |
| 49. Αρχάγγελος Μιχαήλ               | 91. Απόνιση Πιλάτου                                | 131. Προφήτης Ιωνάς  |
| 50. Όραμα αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας | 92. Ελκόμενος                                      | 132. Προφήτης Ιεζεκιήλ   |
| 51. Άγιος Βικέντιος                 | 93. Ανάβαση του Χριστού στο Σταυρό                 | 133. Προφήτης Μαλαχίας   |
| 52. Άγιος Αρέθας                    | 94. Σταύρωση                                       | 134. Προφήτης Αγγαίος  |
| 53. Άγιος Άβιβος                    | 95. Αποκαθήλωση                                    | 135. Προφήτης Σοφονίας   |
| 54. Άγιος Σαμωνάς                   | 96. Θρήνος. Ενταφιασμός                            | 136. Προφήτης Ναούμ  |
| 55. Άγιος Γουρίας                   | 97. Συνέδριο Πιλάτου                               | 137. Προφήτης Αββακούμ   |
| 56. Άγιος Νικηφόρος                 | 98. Λίθος  | 138. Προφήτης Ησαΐας   |
| 57. Άγιος Νεόφυτος                  | 99. Εις Άδου Κάθοδος                               | 139. Προφήτης Ζαχαρίας   |
| 58. Άγιος Ακίνδυνος                 | 100. Ψηλάφηση Θωμά                                 | 140. Προφήτης Ααρών  |
| 59. Άγιος Κήρυκος                   | 101. Κοίμηση αγίου Νικολάου                        | 141. Προφήτης Γεδεών   |
| 60. Άγιος Βάκχος                    | 102. Μεταμέλεια και Απαγχονισμός Ιούδα             | 142. Προφήτης Ιερεμίας   |
| 61. Άγιος Σέργιος                   | 103. «Χαίρετε»                                     | 143. Προφήτης Ζαχαρίας   |
| 62. Άγιος Τρύφων                    | 104. Ίαση παραλυτικού της Καπερναούμ               | 144. Προφήτης Αμώς   |
| 63. Άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης       | 105. Καλός Σαμαρείτης                              | 145. Προφήτης Ωσηέ   |
| 64. Άγιος Αλέξιος                   | 106. Εκδίωξη εμπόρων από το ναό                    | 146. Προφήτης Ιωήλ   |
| 65. Άγιος Ακάκιος                   | 107. Κοίμηση Παναγίας                              | 147. Προφήτης Αβδιού   |
| 66. Άγγελος                         | 108. Πεντηκοστή                                    | 148. Ευαγγελιστής Μάρκος   |
| 67. Άγιος Παχώμιος                  | 109. Ανάληψη                                       | 149. Ευαγγελιστής Λουκάς   |
| 68. Άγιος Ευφρόσυκος                | 110. Βαΐσφορος                                     | 150. Ευαγγελιστής Ιωάννης  |
| 69. Άγιος Ιωάσαφ                    | 111. Έγερση Λαζάρου                                | 151. Ευαγγελιστής Ματθαίος   |
| 70. Άγιος Μαρδάριος                 | 112. Μεταμόρφωση                                   | 152. Άγγελοι, Ιωάννης ο Πρόδρομος και Παναγία  |
| 71. Άγιος Ευγένιος                  | 113. Πολλαπλασιασμός των άρτων                     | 153. Αρχάγγελοι Μιχαήλ, Γαβριήλ, Ραφαήλ, Αθαναήλ, Αγαθουήλ, Καλουήλ, Αφαμαήλ, Ουριήλ |
| 72. Άγιος Αυξέντιος                 | 114. Γάμος στην Κανά                               | 154. Παντοκράτωρ   |
| 73. Άγιος Ευστράτιος                | 115. Γέννηση Παναγίας                              | 155. Αΐνοι   |
| 74. Άγιος Μαρτύριος                 | 116. Εισόδια                                       | 156. Κτητορική επιγραφή  |
| 75. Άγιος Ευδόκιμος                 | 117. Χριστός δωδεκαετής στο ναό                    |  |
| 76. Άγιος Διομήδης                  |  |  |
| 77. Άγιος Σαμμών                    |  |  |

γνωρίσματα μιας σειράς μνημείων του 16ου αι. στην Ήπειρο και στις γειτονικές της περιοχές, που ακολουθούν τις καλλιτεχνικές επιταγές της τοπικής σχολής στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αι.<sup>166</sup>. Η θέση της Σταύρωσης και η διευθέτηση των επεισοδίων πριν και μετά από αυτή στο δυτικό τύμπανο της κατά μήκος καμάρας, επαναλαμβάνουν πανομοιότυπα τη διάρθρωση των αντίστοιχων σκηνών στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>167</sup>. Αλλά και η τοποθέτηση της σκηνής με τη Μετάνοια και τον Απαγχονισμό του Ιούδα έξω από τη συνηθισμένη της τάξη<sup>168</sup>, μετά την Κοίμηση του αγίου Νικολάου στο Ιερό, είναι κοινή σε αρκετά προηγούμενα ηπειρωτικά έργα<sup>169</sup>.

Εκτός από την Κοίμηση της Θεοτόκου, που περιλαμβάνεται στο Δωδεκάορτο, δύο ακόμη επεισόδια του βίου της, η Γέννηση και τα Εισοδιά της, ιστορήθηκαν στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας στην τέταρτη ζώνη.

Η παράσταση των Αίων καταλαμβάνει όλο το δυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας, από τη γένεσή της και πάνω, καθώς και τμήμα του δυτικού τυμπάνου, περιμετρικά από τη σκηνή της Σταύρωσης. Η θέση των Αίων στο δυτικό μέρος του ναού προσαρμόζεται εύστοχα στο χώρο ο οποίος αντιστοιχεί σε νάρθηκα<sup>170</sup>.

Στα κορυφαία μέρη της εγκάρσιας καμάρας προσαρμόζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα το καθιερωμένο για τρούλο. Στον ορθογώνιο σε κάτωψη θόλο εγγράφονται τρεις ομόκεντροι κύκλοι, στους οποίους απεικονίζονται ο Παντοκράτορας στον πρώτο, σεβίζοντες άγγελοι που πετούν στο δεύτερο, η Παναγία, ο Πρόδρομος και άγγελοι σε τετράλοβα στηθάρια στον τρίτο. Στους γωνιακούς χώρους, που δημιουργούνται ανάμεσα στην κεντρική σύνθεση και στο ορθογώνιο, τοποθετούνται οι ευαγγελιστές, σε αναλογία με τη θέση που κατέχουν στα λοφία του τρούλου. Τη σύνθεση του θολωτού μέρους πλαισιώνουν ολόσωμοι προφήτες σε γραπτά τόξα, τοποθετημένα στους κάθετους τοίχους της εγκάρσιας καμάρας και στο συνεχόμενο βόρειο και νότιο τύμπανο<sup>171</sup>.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού ολοκληρώνεται με την απεικόνιση αγίων σε δύο ζώνες στα κάτω μέρη των τοίχων του κυρίως ναού. Στη χαμηλότερη ζώνη ιστορούνται ολόσωμοι οι μεγάλοι άγιοι της Ορθοδοξίας, κυρίως στρατιωτικοί με κοσμικά ενδύματα και ανάμεσά τους ισότιμος ο νεομάρτυρας Ιωάννης ο εξ' Ιωαννίνων. Ο άγιος Νικόλαος ένθρονος, ως τιμώμε-

166. Τον όρο «τοπική ηπειρωτική σχολή» προτείνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, κεφ. Ζ', σ. 216. Για την ίδια σχολή, βλ. και Garidis, *La peinture murale*, σ. 171 κ.ε. Ο ίδιος, *Les grandes étapes*, σ. 151 κ.ε.

167. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 8, 2. Garidis, *Les grandes étapes*, εικ. 28. Ο ίδιος, *La peinture murale*, εικ. 192. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 26, σχ. III.

168. Το επεισόδιο κανονικά διαδραματίζεται συγχρόνως με τη δίκη του Χριστού από τον Πιλάτο (*Ερμηνεία*, σ. 105).

169. Στην αρχική διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 43, πίν. 55α-β) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 15, εικ. 31-32), η σκηνή τοποθετείται μετά την Ανάβαση του Χριστού στο Σταυρό· στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα μετά την Πορεία στο Γολγοθά (Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 12, 2. Η Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 25α) και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου δίπλα στο Μυστικό Δείπνο, επίσης στο Ιερό (Stavroulou-Makri, *ό.π.*, εικ. 74b).

170. Η σύνθεση των Αίων κοσμεί συνήθως τη λιτή στα καθολικά των μονών, όπως το δυτικό παρανάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπινών (1560), τη λιτή της μονής Βαρλαάμ (1566), της μονής Δοχειαρίου (1568) και της μονής του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (τοιχογραφίες του τελευταίου τετάρτου του 16ου αι.).

171. Ανάλογο σύστημα μεταφοράς και προσαρμογής του εικονογραφικού προγράμματος τρούλου σε θόλο χρησιμοποιήθηκε προηγουμένως στη δεύτερη ζωγραφική φάση (1542) της μονής των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ 29* (1973-1974): Χρονικά, Πίν. 426-427. Η ίδια, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 77), καθώς και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 9, 1. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 42α-46, σχ. VI).



νος άγιος, κατέχει εξέχουσα θέση στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο. Στην επόμενη ζώνη, σε συνεχόμενα στηθάρια, τοποθετήθηκαν άγιοι «ήσσοнос» σημασίας μολονότι δε λείπουν και ιδιαίτερα τιμώμενοι άγιοι, όπως οι Ανάργυροι Κοσμάς και Δαμιανός.

Οι τοιχογραφίες του ναού διατηρούνται σε καλή κατάσταση, με εξαίρεση τους αγίους σ' όλο το μήκος του βόρειου τοίχου και ορισμένες σκηνές στο Ιερό.

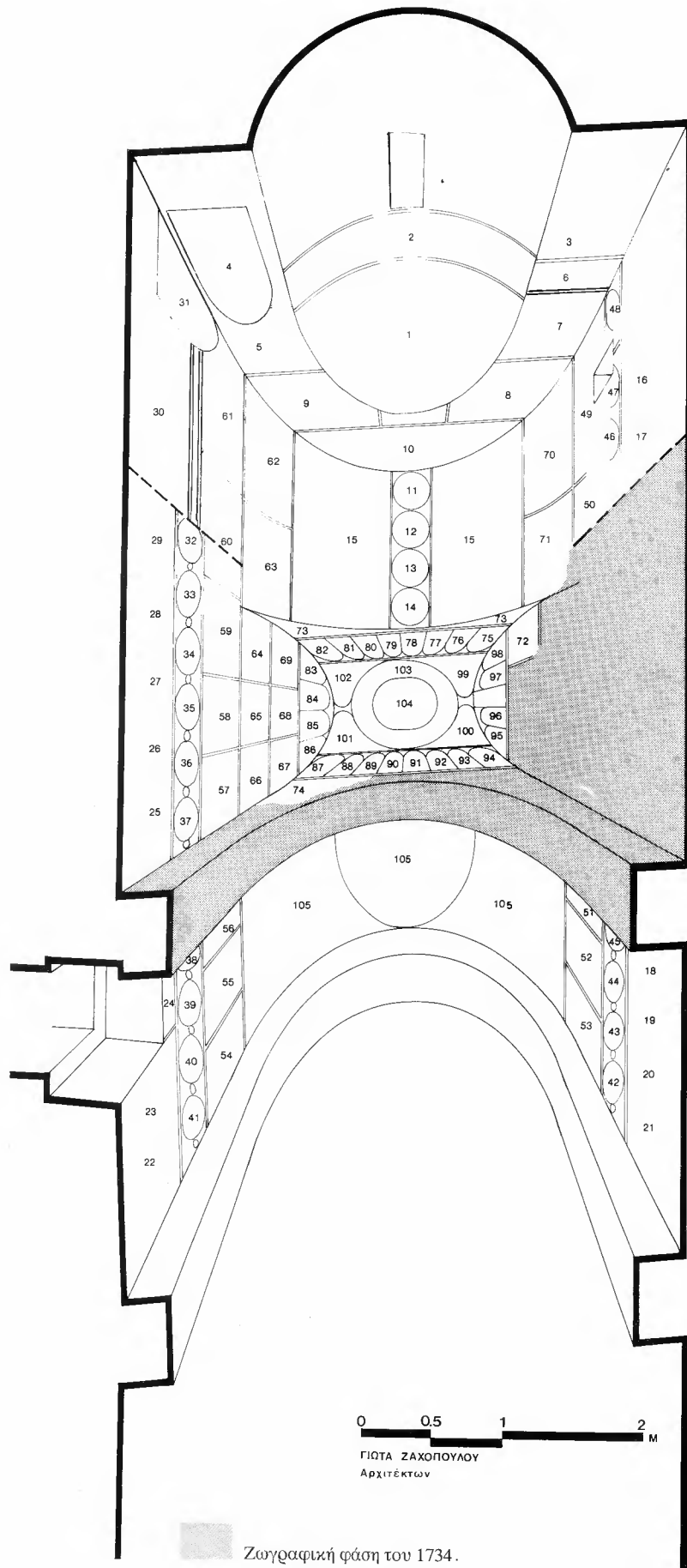
Οι τοιχογραφίες του Αγίου Μηνά (Σ χ έ δ. 2) που ανήκουν στην παλιότερη ζωγραφική φάση (1619/20) βρίσκονται στο Ιερό και στον κυρίως ναό, εκτός από το νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας. Τον αρχικό διάκοσμο συνθέτουν οι ίδιοι εικονογραφικοί κύκλοι με του ναού του Αγίου Νικολάου, αλλά δεν είναι πλήρεις, διότι οι παραστάσεις που βρίσκονται στο νότιο τύμπανο της εγκάρσιας καμάρας ξαναζωγραφίστηκαν το 1734, επειδή είχαν φθαρεί. Παραλείπονται επίσης αυτές που στο παλιότερο έργο κατέχουν το δυτικό τοίχο.

Συγκεκριμένα από την αρχική τοιχογράφιση δε διατηρούνται: από τον κύκλο των Παθών, ο Νιπτήρας, η Προσευχή, η Προδοσία, η Κρίση των αρχιερέων, η Άρνηση του Πέτρου, η Ανάβαση στο Σταυρό, η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση· από το Βίο της Παναγίας, η Γέννηση και τα Εισόδια της· από την παιδική ηλικία του Χριστού, η Βρεφοκτονία, η Υπαπαντή και ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό. Στο νότιο τύμπανο, από την αρχική τοιχογράφιση διατηρήθηκε μόνο τμήμα της Γέννησης του Χριστού, με πολλές επιζωγραφήσεις, και ψηλότερα οι προφήτες σε πολύ κακή κατάσταση. Ξαναζωγραφισμένα είναι στο μεγαλύτερο μέρος της και η σκηνή της Θυσίας του Αβραάμ.

Καθώς σημειώσαμε, το δυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας ενισχύθηκε με μία πρόσθετη ζώνη (σφενδόνιο), πιθανότατα το 1734. Το σφενδόνιο αυτό κάλυψε μέρος της αρχικής διακόσμησης, τα θέματα της οποίας ξαναζωγραφίστηκαν στις πλευρές του. Γενικά η κατάσταση διατήρησης της πρώτης ζωγραφικής διακόσμησης είναι κακή, επειδή μεγάλες επιφάνειες του κονιάματος, κυρίως στα χαμηλότερα μέρη του Ιερού και του κυρίως ναού, έχουν φθαρεί ή καταστραφεί εντελώς.

Οι βασικές διαφορές του εικονογραφικού προγράμματος στο νεότερο έργο εντοπίζονται στο Ιερό. Στον ανατολικό τοίχο, από τις δύο πλευρές της αψίδας, ιστορούνται βόρεια, πάνω από την Άκρα Ταπείνωση, ο Αναπεσών και ψηλότερα ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός· αντίστοιχα νότια ο προφήτης Ηλίας και ο Κοσμάς Μαΐουμά. Άλλες μεταβολές στην εικονογράφιση του χώρου είναι η προσθήκη, πάνω από τους μισοκατεστραμμένους ιεράρχες του νότιου τοίχου, μίας ζώνης, μισοκατεστραμμένης επίσης, με στηθάρια αγίων, η οποία επεκτείνεται και στο συνεχόμενο νότιο τμήμα του ανατολικού τοίχου· επίσης η απεικόνιση του διακόνου Στεφάνου σε κόγχη πλάι στο Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

Παρατηρούνται επίσης μετατοπίσεις σκηνών και παραλείψεις ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων. Έτσι η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα τοποθετείται στο βόρειο τοίχο του Ιερού, στη θέση που είχε στο ναό του Αγίου Νικολάου η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ. Η παράσταση του «Χαίρετε» μεταφέρεται από το βόρειο τοίχο του Ιερού — θέση που κατείχε στο ναό του Αγίου Νικολάου — στον ίδιο τοίχο του κυρίως ναού πριν την Ανάσταση και όλη η σειρά των πινάκων στη ζώνη αυτή μετατοπίζεται ανατολικότερα, καθώς λείπει και η σκηνή της Κοίμησης του αγίου Νικολάου. Από το κεντρικό θέμα της σύνθεσης του θόλου της εγκάρσιας καμάρας παραλείπονται οι άγγελοι που πετούν γύρω από τον Παντοκράτορα. Υπάρχουν ακόμη λίγες παραλλαγές στους εικονογραφικούς τύπους μερικών σκηνών που θα εξετάσουμε στη συνέχεια.



Ζωγραφική φάση του 1734.

## 2. ΠΡΟΟΠΤΙΚΟ ΣΧΕΔΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΝΑΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙΟΥ

1. Παναγία Πλατυτέρα
2. Κοινωνία των αποστόλων
3. Άγιος Ανδρέας Κρήτης
4. Άκρα Ταπείνωση
5. Αναπεσών
6. Άγιος Βλάσιος
7. Προφήτης Ηλίας
8. Κοσμάς ο Ποιητής
9. Ιωάννης ο Δαμασκηνός
10. Άγιο Μανδήλιο
11. Προφήτης Μωυσής
12. Προφήτης Ααρών
13. Προφήτης Μελχισεδέκ
14. Προφήτης Σαμουήλ
15. Αγγελική Λειτουργία
16. Άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας
17. Άγιος Σπυρίδων
18. Προφήτης Ηλίας
- 19-21. Άγιοι αδιάγνωστοι
22. Άγιος Σάββας
23. Άγιος Ευθύμιος
24. Κτητορική επιγραφή
25. Άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης
26. Άγιος Γεώργιος
- 27-28. Άγιοι αδιάγνωστοι
29. Άγιος Μηνάς
30. Όραμα αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας
31. Άγιος Στέφανος
32. Άγιος Βικέντιος
33. Άγιος Αρέθας
34. Άγιος Άβιβος
35. Άγιος Σαμωνάς
36. Άγιος Γουρίας
37. Άγιος Νικηφόρος
38. Άγιος Ακίνδυνος
39. Άγιος Κήρυκος
40. Άγιος Βάκχος
41. Άγιος Σέργιος
- 42-47. Άγιοι αδιάγνωστοι
48. Άγιος Πολύκαρπος
49. Ίαση του εκ γενετής τυφλού
50. Μυστικός Δείπνος
51. Εμπαυγμός
52. Απόνηση Πιλάτου
53. Ελκόμενος
54. Θρήνος. Ενταφιασμός
55. Συνέδριο Πιλάτου
56. Λίθος
57. «Χαίρετε»
58. Εις Άδου Κάθοδος
59. Ψηλάφηση Θωμά
60. Μεταμέλεια και Απαγχονισμός Ιούδα
61. Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα
62. Καλός Σαμαρείτης
63. Εκδίωξη εμπόρων από το ναό
64. Κοίμηση Παναγίας
65. Πεντηκοστή
66. Ανάληψη
67. Μεταμόρφωση
68. Έγερση Λαζάρου
69. Βαϊοφόρος
70. Πολλαπλασιασμός άρτων
71. Γάμος στην Κανά
72. Γέννηση Χριστού
73. Ευαγγελισμός
74. Φιλοξενία Αβραάμ
75. Προφήτης Ιώβ
76. Προφήτης Ελισσαίος
77. Προφήτης Σολομών
78. Προφήτης Ηλίας
79. Προφήτης Δαβίδ
80. Προφήτης Δανιήλ
81. Προφήτης Μωυσής
82. Προφήτης Ιωνάς
83. Προφήτης Ιεζεκιήλ
84. Προφήτης Μαλαχίας
85. Προφήτης Ιωήλ
86. Προφήτης Σοφονίας
87. Προφήτης Αγγαίος
88. Προφήτης Αββακούμ
89. Προφήτης Ησαίας
90. Προφήτης Ζαχαρίας
91. Προφήτης Ααρών
92. Προφήτης Γεδεών
93. Προφήτης Ιερεμίας
94. Προφήτης Ζαχαρίας
95. Προφήτης Μιχαίας
96. Προφήτης Αμώς
- 97-98. Προφήτες αδιάγνωστοι
99. Ευαγγελιστής Μάρκος
100. Ευαγγελιστής Λουκάς
101. Ευαγγελιστής Ιωάννης
102. Ευαγγελιστής Ματθαίος
103. Άγγελοι, Ιωάννης ο Πρόδρομος και Παναγία
104. Παντοκράτωρ
105. Αίνοι

## Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

### Ο ευχαριστιακός κύκλος

**Η Πλατυτέρα**<sup>172</sup>. Ιστορείται με διαφορετικό τύπο σε κάθε ναό. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 31α, 32), στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού, απεικονίζεται, με μεγάλες φθορές, η Παναγία ως τη μέση, έχοντας τα χέρια υψωμένα σε δέηση και το Χριστό στο στήθος. Δύο άγγελοι στις άκρες, ως τους μηρούς, προσκλίνουν με σεβασμό, ελαφρά στραμμένοι προς τη Θεοτόκο. Φορούν αυτοκρατορικό λώρο, κρατούν στο ένα χέρι σκήπτρο και φέρουν το άλλο με ανοικτή την παλάμη μπροστά στο στήθος. Η φτερούγα τους, που βρίσκεται από την πλευρά της Θεοτόκου, υψώνεται προς τα επάνω.

Στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 1-2, 31β), η Θεοτόκος απεικονίζεται καθισμένη σε ξύλινο θρόνο με ράχη. Στην αγκαλιά της έχει αξονικά τοποθετημένο το Χριστό, ο οποίος με το δεξί χέρι ευλογεί και στο αριστερό κρατεί κλειστό ειλητάριο. Η Θεοτόκος ακουμπά το αριστερό της χέρι προστατευτικά στον ώμο του και στο άλλο, που αναπαύεται στο μαξιλάρι του θρόνου, κρατεί μαντίλι. Παραστέκουν δύο ολόσωμοι άγγελοι μετωπικοί, με πλούσια φορέματα, οι οποίοι κρατούν σκήπτρο και σφαίρα με χριστόγραμμα.

Η παράσταση της Θεοτόκου στο ναό του Αγίου Νικολάου ανήκει σε παραλλαγή του τύπου της Βλαχερνήτισσας<sup>173</sup>, ο οποίος χρησιμοποιείται για τη διακόσμηση της αψίδας από τη μεσοβυζαντινή εποχή<sup>174</sup> και αποτελεί συνηθισμένο θέμα του χώρου αυτού στα μεταβυζαντινά χρόνια<sup>175</sup>. Η παράστασή μας παρουσιάζει στενή τυπολογική ομοιότητα με την παλιότερη στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>176</sup> (Π ί ν. 134α) και, μολονότι παραλλάζει από αυτήν στην απόδοση του Χριστού<sup>177</sup>, κατά τα υπόλοιπα συντάσσεται σύμφωνα με το πρότυπο της σύνθεσης του Φράγγου Κονταρή.

Όμοια με την τοιχογραφία μας ιστορείται το θέμα στη μονή Μακρυαλέξη (Π ί ν. 116β), στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (Π ί ν. 135β) και στη μονή Πατέρων (Π ί ν. 103). Η παράσταση στη μονή της Μεταμόρφωσης στην Κλειδωνιά διαφέρει μόνο ως

172. Η επιγραφή *Η ΠΛΑΤΥ-ΤΕΡΑ* συνοδεύει την παράσταση και στους δύο ναούς.

173. Στον κανονικό τύπο η δεομένη Παναγία έχει το Χριστό στο στήθος της σε στηθάριο. Το επίθετο Βλαχερνήτισσα θα πρέπει να συνδεθεί με κάποια εικόνα που φυλαγόταν σε εκκλησία της συνοικίας των Βλαχερνών στην Κωνσταντινούπολη. Για την εμφάνιση και το δογματικό περιεχόμενο του τύπου, βλ. Α. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique*, Paris 1957, σ. 253 κ.ε. ο ίδιος, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, CA XXVI* (1977), σ. 169 κ.ε.· επίσης Μ. Tatić-Djurić, *La Porte du Verbe, Type et signification de la Vierge des Blachernes, ZLU* 8 (1972), σ. 63 κ.ε., για τις παραλλαγές του τύπου.

174. Μετά το 12ο αι. ο τύπος έχει περιορισμένη χρήση, επειδή στη διακόσμηση της κόγχης του Ιερού επικρατεί η ένθρονη Παναγία με το Χριστό και αγγέλους (Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 60 κ.ε.).

175. Από το 15ο αι. σημειώνουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στο ναό της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10), του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec (1454/55) και της Παναγίας στο Velestovo (μέσα 15ου αι.), βλ. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 15, 32 και 41 αντίστοιχα· επίσης στη μονή Μυρτιάς στην Αιτωλία, στις τοιχογραφίες του 1491, έργο του Ξένου Διγενή (Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), πίν. 4). Στα έργα αυτά ο Χριστός ιστορείται ελεύθερος μπροστά στο στήθος της Παναγίας· απεικονίζεται μέσα σε στηθάριο στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη (1460) (Subotić, *ό.π.*, σχ. 68), στη μονή του Αναπαυσά (1527) (Chatzidakis, Théophane, *εικ. 3*) και στην πρώτη ζωγραφική φάση (1531/32) της μονής των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 19, 24).

176. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 9, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 29 κ.ε., *εικ. 2α*.

177. Στην τοιχογραφία της Βελτσίστας ο Χριστός ευλογεί με τα δύο χέρια και μοιάζει να αναδύεται από τη βαθιά κόλωση του μαφορίου της Παναγίας.

προς την απεικόνιση του Χριστού σε στηθάριο<sup>178</sup>. Η στενή τυπολογική ομοιότητα που παρουσιάζει η σκηνή στα παραπάνω έργα μαρτυρεί προέλευση από κοινό πρότυπο, πιθανότατα τη σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτσίστας.

Το ίδιο θέμα αποδίδεται με παραλλαγές στα έργα των άλλων ζωγράφων από το Λινοτόπι. Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Πί ν. 107α) παραλείπονται οι άγγελοι και ο Χριστός τοποθετείται σε στηθάριο στο στήθος της Παναγίας. Στη μονή της Τσιάτιστας ο Χριστός βρίσκεται μέσα σε αστερόσχημη δόξα και οι άγγελοι ιστορούνται σε μικρότερη κλίμακα ολόσωμοι, μετωπικοί, κρατώντας ανοικτά ενεπίγραφα ειλητάρια. Ανάλογα ιστορείται η παράσταση και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο. Τέλος, στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη ο Χριστός, που εικονίζεται σε στηθάριο, συνδέεται στενά με την αντίστοιχη μορφή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα στο φυσιογνωμικό τύπο, στις λεπτομέρειες της αμφίεσης και στο ότι ευλογεί με τα δύο χέρια.

Η ένθρονη Θεοτόκος με το Χριστό και τους αγγέλους στο ναό του Αγίου Μηνά διαμορφώνεται εν μέρει σε πρότυπο γνωστό από παλιότερα έργα του 16ου αι., όπως οι τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη Λαύρα το 1535<sup>179</sup> και του Τζώρτζη στη μονή Δουσίκου το 1557<sup>180</sup>. Οι διαφορές εντοπίζονται στην απόδοση των αγγέλων και στη μορφή του θρόνου στην τοιχογραφία μας<sup>181</sup>. Η αξονική θέση του Χριστού στην αγκαλιά της Παναγίας, το μαντίλι που αυτή κρατεί και τα πλούσια ενδύματα των αγγέλων είναι μερικά από τα στοιχεία που κληροδότησε στο θέμα η μακρά βυζαντινή παράδοση<sup>182</sup>.

Όμοια με την παράστασή μας ιστορούνται οι νεότερες στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά<sup>183</sup> και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>184</sup>. Επιμέρους στοιχεία, όπως η στροφή των αγγέλων προς την Παναγία και η πλουσιότερη απόδοση του θρόνου, συνδέουν τη σκηνή στη μονή του Δρυόβουνου με πρότυπο πλησιέστερο προς την τοιχογραφία της Λαύρας και της μονής Δουσίκου.

**Η Κοινωνία των αποστόλων**<sup>185</sup> συντίθεται και στους δύο ναούς από τη Μετάληψη δεξιά και τη Μετάδοση αριστερά. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 31α), στο κέντρο της σύνθεσης υπάρχει η Αγία Τράπεζα με απλή ενδυτή· πίσω της στέκει φρουρός ένα χερουβείμ. Από τις δύο πλευρές της εικονίζεται ο Χριστός φορώντας χιτώνα και ιμάτιο· δεξιά προσφέρει στον Παύ-

178. Η παράσταση είναι πολύ φθαρμένη, ωστόσο διακρίνεται καθαρά αριστερά ο χαρακτηριστικός, για τον τύπο σύνθεσης που εξετάζουμε, άγγελος με το αυτοκρατορικό ένδυμα και την ανασηκωμένη αριστερή φτερούγα. Τον άγγελο ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος ταυτίζει με άγιο (Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 14, εικ. 8-9). Σύμφωνα με τον ίδιο, δεν αποκλείεται η ίδρυση του καθολικού στο α΄ μισό του 16ου αι. (ό.π., σ. 16).

179. Millet, *Athos*, πίν. 118.1. Στον ίδιο τύπο ιστορούνται οι νεότερες παραστάσεις στις μονές Ξενοφώντος (1544), Διονυσίου (1547) και Δοχειαρίου (1568). Millet, ό.π., πίν. 169.2, 196.1 και 218.1 αντίστοιχα.

180. Καλοκύρης, *Ανάλεκτα*, εικ. 121. Ως προς τον τόπο καταγωγής του Τζώρτζη ο Βελένης (Πρώτες πληροφορίες, σ. 93 κ.ε.) υποστηρίζει την προέλευσή του από την Κωνσταντινούπολη, άποψη που απορρίπτει ο Χατζηδάκης (*Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 53, σ. 100, σημ. 7).

181. Ο απλός ξύλινος θρόνος με τη διπλή καμπυλότητα στη ράχη θυμίζει το αντίστοιχο έπιπλο σε εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο και σε τοιχογραφία στο νάρθηκα της ίδιας μονής (γύρω στα 1600). Βλ. Χατζηδάκης, ό.π., αρ. 9, σ. 60, πίν. 13 και πίν. Δ΄ αντίστοιχα.

182. Dufrenne, *Églises de Mistra*, σ. 23 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 63.

183. Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 37. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται μετά το 1620 (ό.π., σ. 30).

184. Αδημοσίευτη. Οι τοιχογραφίες του ναού είναι έργο του ζωγράφου Κωνσταντίνου το 1646, για την ταυτότητα του οποίου θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

185. Για το θέμα, βλ. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 121 κ.ε. Walter, *Art and Ritual*, σ. 184 κ.ε., 215 κ.ε.

λο να πει από ένα ψηλό ποτήριο, αριστερά δίνει στον Πέτρο ένα από τα κομμάτια του άρτου που έχει μέσα σε δίσκο. Οι υπόλοιποι μαθητές πλησιάζουν με ευλάβεια, στοιχημένοι πίσω από τους κορυφαίους αποστόλους. Ο Ιούδας, τελευταίος αριστερά χωρίς φωτοστέφανο, ετοιμάζεται να αποχωρήσει πετώντας τον άρτο (Πί ν. 33α). Όμοια ιστορείται η παράσταση και στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 33β) με μόνη διαφορά την προσθήκη ενός κιβωρίου πάνω από την Τράπεζα.

Το θέμα, στους δύο ναούς, διαμορφώνεται σε πρότυπο γνωστό από τις παλιότερες τοιχογραφίες του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Πί ν. 134α)<sup>186</sup> και του ζωγράφου Νικολάου στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια<sup>187</sup>. Η καταγωγή της σκηνής στους ναούς αυτούς από κοινό πρότυπο ανιχνεύεται, εκτός από το γενικό σχήμα της σύνθεσης, σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως η μορφή της Τράπεζας, η ύπαρξη του χερουβείμ πίσω από αυτήν, η ενδυμασία και η στάση του Χριστού στις δύο παρουσίες του, η τάξη και η σειρά προσέλευσης των μαθητών στη μυστική πράξη και τέλος ο Ιούδας που αποχωρεί. Όμοια ιστορείται η αντίστοιχη παράσταση στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου (Πί ν. 136α) και στη μονή Πατέρων (Πί ν. 103, 104α)<sup>188</sup>.

Η λιτή σύνθεση στις τοιχογραφίες αυτές θυμίζει, ως προς τα βασικά της στοιχεία, παλιότερα έργα, ανάλογα με την τοιχογραφία της Σοροάσι<sup>189</sup>. Ο Ιούδας που φεύγει, θέμα σπάνιο στη βυζαντινή ζωγραφική, εμφανίζεται για πρώτη φορά στην τοιχογραφία της Παναγίας Ασίνου (1105/6)<sup>190</sup> και στη συνέχεια σε παλαιολόγειες τοιχογραφίες στην Κρήτη<sup>191</sup> και στο ναό του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη στην Καστοριά (1384/85)<sup>192</sup>. Στα μεταβυζαντινά έργα, ιδίως του βορειοελλαδικού και του γειτονικού βαλκανικού χώρου, η αποχώρηση του Ιούδα αποτελεί συνηθισμένο στοιχείο της παράστασης. Συναντάται για παράδειγμα στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη (1460)<sup>193</sup>, στη μονή των Φιλανθρωπηνών (1531/32)<sup>194</sup>, στη μονή Βαρλαάμ (1548)<sup>195</sup>, στο ναό της Βλαχέρνας στο Βεράτι (1578)<sup>196</sup>, στο ναό του Χριστού στο Arbanassi (17ος αι.)<sup>197</sup>, στο ναό στο Strezovce (1606)<sup>198</sup> και στους ναούς του Αγίου Αθανασίου (1617) και των Αγίων Αποστόλων (1660-1666) στην Κλειδωνιά<sup>199</sup>.

186. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 9, 2, 10, 1. Stavropoulou-Makri, *L'eglise de la Transfiguration*, σ. 30 κ.ε., εικ. 3 a-b.

187. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, εικ. 6-7.

188. Εδώ η Τράπεζα στεγάζεται κάτω από κιβώριο, όπως ανάλογα στην παράσταση του ναού του Αγίου Μηνά. Υπάρχουν επίσης επιγραφές που ταυτίζουν τους αποστόλους.

189. Millet-Frolow, II, πίν. 1, 1-2.

190. A.H.S. Megaw, Twelfth Century Frescoes in Cyprus, *Actes du XIIe Congrès International des Etudes Byzantines*, Ochride 1961, III, Beograd 1964, σ. 257 κ.ε., εικ. 1. K. Weitzmann, A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons attributed to Cyprus, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh 1975, πίν. 18 a.

191. M. Chatzidakis, Rappports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, *Πεπραγμένα του 8' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953, Α', Αθήνα 1955, σ. 142, πίν. 12 a.

192. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 144β.

193. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 68. Ο Ιούδας απεικονίζεται να φτύνει τον άρτο.

194. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 22α, 23α.

195. Ό.π., σ. 46. Επίσης στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων. Stavropoulou-Makri, *L'eglise de la Transfiguration*, σ. 171.

196. Dhamo, *La peinture en Albanie*, έγχρ. πίν. στο εξώφυλλο και στη σ. 46. Οι τοιχογραφίες είναι έργο του Νικολάου, γιου του Ονούφριου.

197. Praškov, *Arbanasi*, σ. 70, σχ. 53.

198. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, εικ. 103.

199. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, εικ. 16 και 63 αντίστοιχα.

Η βέβηλη πράξη του Ιούδα στις παραστάσεις αυτές, που αποδίδεται κάποτε με ωμό ρεαλισμό, φαίνεται να εικονογραφεί το χωρίο του ευαγγελιστή Ιωάννη, σύμφωνα με τον οποίο «...μετά τὸ ψωμίον τότε εἰσῆλθεν εἰς ἐκεῖνον ὁ Σατανᾶς» (κεφ. ιγ', 27). Το ευαγγελικό κείμενο αποδίδει παραστατικά η σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Μοσχόπολη (1726), όπου στον αυχένα του Ιούδα που αποχωρεί κάθετα ένας μικρός διάβολος, προτρέποντάς τον στην προδοσία<sup>200</sup>. Στην παράσταση της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο δίπλα στον Ιούδα που φεύγει ιστορείται ο προφήτης Δαβίδ κρατώντας ανοικτό ειλητάριο, δυστυχώς με κατεστραμμένη την επιγραφή. Η παρουσία του δικαιολογείται από την προφητεία του «'Ο ἐσθίων ἄρτους μου ἐμεγάλυνεν ἐπ' ἐμὲ πτερνισμόν» (Ψαλμ. 40, 10), την οποία παραγγέλλει η Ερμηνεΐα για την παράσταση της Προδοσίας<sup>201</sup>.

Η Κοινωνία των αποστόλων στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Πί ν. 126α) και στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη ιστορείται σύμφωνα με κοινό πρότυπο, διαφορετικό από αυτό των τοιχογραφιών μας, με πλούσια αρχιτεκτονήματα στο βάθος της παράστασης, αγγέλους με ριπίδια δίπλα στο Χριστό και διπλή απεικόνιση της Τράπεζας<sup>202</sup>.

**Ο Μελισμός** και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες διατηρούνται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου. Επάνω σε Τράπεζα εικονίζεται άγιο ποτήριο και δισκάριο με το Χριστό-Βρέφος να ευλογεί κάτω από τον αστερίσκο. Τέσσερις ιεράρχες, από δύο σε κάθε πλευρά της Τράπεζας, ιερουργούν στραμμένοι προς τον «'Αμνό». Είναι ο **Γρηγόριος ο Θεολόγος** και ο **άγιος Βασίλειος** (Πί ν. 3, 34α) αριστερά, ο **Ιωάννης ο Χρυσόστομος** και ο **Μέγας Αθανάσιος** (Πί ν. 3-4, 34β) δεξιά<sup>203</sup>. Φορούν στιχάρια με «ποταμούς», επιτραχήλια και επιμανίκια, αρχιερατικούς σάκκους και σταυροφόρα ωμοφόρια. Οι δύο ιεράρχες στο κέντρο ευλογούν και όλοι κρατούν ειλητάρια με λειτουργικές επιγραφές<sup>204</sup>. Το ειλητάριο του Θεολόγου αναγράφει την αρχή της Αναφοράς σε παράφραση **ἌΞΙΟΝ / Κ(ΑΙ) ΔΙΚ(ΑΙ)ΟΝ / Σὲ ὙΜΝΕ[Ι]Ν / ΑΗΝΕΙΝ ΣΟΙ / ΕΥΧΑΡΙΣΤΕΙ / Ν ΣΕ**<sup>205</sup> του Βασιλείου την ευχή του χερουβεικού ύμνου **ΟΥΔΕΙΣ Ἄ|ΞΙΟΝ ΤῶΝ ΣΗΝΔΕΜΕ|ΝῶΝ ΤΑΪΣ / ΣΑΡΚΙΚ(Α)Σ Ε|ΠΙΘΥΜΙΑΙΣ Κ(Α)Ι / ΗΔοναίς**<sup>206</sup> του Χρυσοστόμου την ευχή της Πρόθεσης **Ο Θ(Ε)Σ Ο Θ(Ε)Σ Η|ΜῶΝ Ο (Τ)ΟΝ (Ο)Υ(ΡΑ)Ν(Ι)ΟΝ / Ἄ|Ρ|ΤΟΝ ΤΗΝ ΤΡΙΦῆΝ / ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ**<sup>207</sup> και του Αθανασίου την Εκφώνηση **ἘΞΑΙΡÉ|ΤΩΣ ΤῆΣ / ΠΑΝΑΓΙΑΣ / ΑΧΡΑΝΤΟΥ Υ|ΠΕΡΕΥΛΟΓΗ|ΜΕΝΗΣ**<sup>208</sup>.

Η παράσταση του Μελισμού επικρατεί στο διάκοσμο της κόγχης του Ιερού από το 13ο αι., συνδεδεμένη άμεσα με τη Θεία Λειτουργία που τελείται στο χώρο αυτό<sup>209</sup>. Οι Πατέρες της Εκ-

200. B. Strazimiri, H. Nallbani, N. Ceka, *Monumente të Arkitekturës në Shqipëri*, Tiranë 1973, πίν. 93. Οι τοιχογραφίες είναι έργο του ζωγράφου Δαβίδ του Σελενιτζιώτου.

201. *Ερμηνεΐα*, σ. 81.

202. Παρόμοιος τύπος παράστασης είναι συχνός σε τοιχογραφίες του πρώιμου 14ου αι., όπως του Αγίου Νικολάου του Ορφανού (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 72-73, Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 12-13), του Αγίου Νικήτα στο Čučer (Millet-Frolow, III, πίν. 31, 1-4) και της βασιλικής εκκλησίας στη Studenica (ό.π., πίν. 54, 1-2).

203. Επιγραφές: **Ο ΑΓΙΟΣ-ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ / ΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ, Ο ΑΓΙΟΣ-ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) / Ο ΧΡΥ[ΣΟ]ΣΤ[Ο]ΜΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ-ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Ο / ΜΕΓΑΣ.**

204. Για τις επιγραφές στα ειλητάρια των συλλειτουργούντων ιεραρχών, βλ. G. Babić - Ch. Walter, *The Inscriptions upon Liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration*, *REB* 34 (1976), σ. 269 κ.ε.

205. *Ό.π.*, σ. 271.

206. *Ό.π.*

207. *Ό.π.*, σ. 270.

208. *Ό.π.*, σ. 272.

209. Dufrenne, *L'enrichissement*, σ. 36 κ.ε. Το θέμα εμφανίζεται ήδη από τα τέλη του 12ου αι. και είναι απόρροια, όπως άλλωστε και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες, των θεολογικών προβληματισμών της εποχής. Βλ. G. Babić, *Les*

κλησίας που ιερουργούν αποτελούν αναπόσπαστο στοιχείο της μυστικής πράξης, καταξιωμένοι από τη συμβολή τους στη διαμόρφωση του τυπικού της Θείας Λειτουργίας και του χριστιανικού δόγματος. Την παράσταση συμπληρώνουν συνήθως δύο άγγελοι-διάκονοι με λειτουργικά ριπίδια, οι οποίοι στην τοιχογραφία μας παραλείπονται, ίσως από έλλειψη χώρου.

Η επιλογή των συγκεκριμένων ιεραρχών στην τοιχογραφία μας έχει τα προηγούμενα ανάλογα της στις παραστάσεις του παρεκκλησίου του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>210</sup> και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα<sup>211</sup>. Η οστεώδης μορφή του Χρυσοστόμου με την tonsura αποδίδεται στον τύπο των παλιότερων απεικονίσεων του στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>212</sup> και στο ναό της Βελτσιόστας<sup>213</sup>. Με τις παραστάσεις αυτές συνδέονται οι τοιχογραφίες μας και ως προς το φυσιογνωμικό τύπο και τις λεπτομέρειες της αμφίεσης και των υπόλοιπων ιεραρχών. Όμοια με τις τοιχογραφίες μας ιστορούνται αργότερα οι συλλειτουργούντες άγιοι στην παράσταση του Μελισμού της μονής Πατέρων (Π ί ν. 104β).

Στον ανατολικό και στο νότιο τοίχο του Ιερού, και στους δύο ναούς, απεικονίζονται και άλλοι ιεράρχες. Στο ναό του Αγίου Νικολάου, στον τοίχο δεξιά από την κόγχη, ιστορούνται ολόσωμοι ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας και ο άγιος Σίλβεστρος Πάπας Ρώμης<sup>214</sup> (Π ί ν. 35α). Ο πρώτος στρέφεται προς την κόγχη ως συλλειτουργών. Ο φυσιογνωμικός τύπος του και η επιγραφή στο ειλητάριό του τον συνδέουν με τον αντίστοιχο ιεράρχη της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>215</sup>. Ο δεύτερος παριστάνεται μετωπικός, ευλογώντας και κρατώντας κλειστό βιβλίο, σε τύπο γνωστό από παλαιολόγιες παραστάσεις του<sup>216</sup>. Στο συνεχόμενο νότιο τοίχο παρατάσσονται, σε στάση και χειρονομίες πανομοιότυπες με του αγίου Σίλβεστρου, ο άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας και ο άγιος Σπυρίδων, με το χαρακτηριστικό του σκούφο<sup>217</sup> (Π ί ν. 35β).

Άλλοι τρεις ιεράρχες ιστορούνται αριστερά από την κόγχη, στον ανατολικό τοίχο, πάνω από την παράσταση της Άκρας Ταπεινώσης. Πρόκειται για τους αγίους Αχίλλειο Λαρίσης, Ιγνάτιο και Νικόλαο Μεγαλοπόλεως<sup>218</sup>, που παριστάνονται μετωπικοί, ως το ύψος των μηρών, με αρχιερατικά ενδύματα (Π ί ν. 36α). Ο άγιος Αχίλλειος κρατεί μπροστά στο στήθος με τα δυο του χέρια, που είναι σκεπασμένα με το φελόνιο, κλειστό βιβλίο. Αποδίδεται μεσήλικας με σκούρα μαλλιά και μακριά γενειάδα<sup>219</sup>, μολονότι η Ερμηνεία τον περιγράφει

discussions christologiques du XII<sup>e</sup> siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et les évêques officiant devant l'Amnos, *ZLU* 2 (1966), σ. 11 κ.ε. Το ίδιο άρθρο, με τον τίτλο Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, δημοσιεύθηκε στο *Frühmittelalterliche Studien*, 2, Berlin 1968, σ. 368 κ.ε. Για το ίδιο θέμα, βλ. και Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 108 κ.ε., 127 κ.ε. Walter, *Art and Ritual*, σ. 205 κ.ε.

210. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 204α. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 3.

211. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 10, 1, 11, 1. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 92 (λεπτομέρεια). Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 32 κ.ε., εικ. 4 a-b.

212. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 22β.

213. Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 4b.

214. Επιγραφές: Ο ΑΓΙΟΣ-ΚΥΡΙΛΟΣ / αλεξανδρείας. Ο ΑΓΙΟΣ-ΣΗΛΒΕΣΤΡΟΣ / πάπας Ρώμης.

215. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 23β.

216. Όπως αυτή στο ναό του Χριστού στη Βέροια (1315). Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 71.

217. Επιγραφές: Ο ΑΓΙΟΣ-ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ / της μεγάλης αρ/μενίας. Ο ΑΓΙΟΣ-ΣΠΥΡΙΔΩΝ.

218. Επιγραφές: Ο ΑΓΙΟΣ-ΑΧΙΛΛΟΣ / ΛΑΡΙΣΗΣ. Ο ΑΓΙΟΣ-ΙΓΝΑΤΙΟΣ. Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ / Ο ΜΕΓΑΛΟ-ΠΩ/ΛΕΩΣ.

219. Όμοια αποδίδεται ο άγιος και στις μονές του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο.



γέροντα<sup>220</sup>, όπως άλλωστε ιστορείται στις παλαιότερες παραστάσεις του<sup>221</sup>. Ο **άγιος Ιγνάτιος** κρατεί βιβλίο και ευλογεί. Είναι «γέρων μακρυγένης», σύμφωνα με την Ερμηνεία<sup>222</sup> και τις απεικονίσεις του σε παλαιολόγια<sup>223</sup> και ύστερα έργα<sup>224</sup>. Ο **άγιος Νικόλαος ο Μεγαλόπλευρος** είναι μορφή προβληματική στην ταύτισή της, που σπάνια ιστορείται<sup>225</sup>. Είναι «γέρον αγένειος» με οστεώδες πρόσωπο, καθώς ορίζει η Ερμηνεία, η μόνη που τον μνημονεύει<sup>226</sup>.

Στο ναό του Αγίου Μηνά οι υπόλοιποι ιεράρχες, που διατηρήθηκαν σε δύο ζώνες ολόσωμοι και σε στηθάρια, είναι στο μεγαλύτερό τους μέρος κατεστραμμένοι. Διακρίνονται στον ανατολικό τοίχο, δεξιά από την κόγχη, ο **άγιος Ανδρέας Κρήτης** και επάνω, σε στηθάρια, ο **άγιος Βλάσιος**· στο συνεχόμενο νότιο τοίχο ο **άγιος Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας**, ίσως ο **άγιος Σπυρίδων** και σε στηθάρια ο **άγιος Πολύκαρπος**<sup>227</sup>.

Η σκηνή της **Άκρας Ταπείνωσης** (Πίνακας 36β), στη μικρή κόγχη της πρόθεσης, διατηρείται πολύ άσχημα και στους δύο ναούς<sup>228</sup>. Ο Χριστός απεικονίζεται μέσα σε σαρκοφάγο, ως τους γοφούς, με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά και το ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι. Η Θεοτόκος, αριστερά, συγκρατεί το Χριστό και ακουμπά το μάγουλό της στο πρόσωπό του. Ο Ιωάννης, δεξιά, φέρνει το χέρι του στο πρόσωπό του και έχει στάση πολύ ανάλογη με αυτή σε παραστάσεις Σταύρωσης. Πίσω από το Χριστό υψώνεται ο Σταυρός. Στη σκηνή του Αγίου Νικολάου πάνω από το κεφάλι του Χριστού διακρίνεται μια μορφή με φωτοστέφανο, ίσως άγγελος· ένας ακόμη άγγελος εικονίζεται δεξιά από την κόγχη.

Ο τύπος της Άκρας Ταπείνωσης στις τοιχογραφίες μας, ως προς τα βασικά του συνθετικά στοιχεία<sup>229</sup>, έχει τις καταβολές του στη δυτική τέχνη και είναι γνωστός στην ορθόδοξη εικονογραφία από παλαιότερες εικόνες του Νικολάου Τζαφούρη<sup>230</sup> στη Βιέννη<sup>231</sup> και στο Λένιν-

220. *Ερμηνεία*, σ. 155, 268, 291.

221. Όπως για παράδειγμα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (1359/60) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (1384/85) στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 130α και 145α αντίστοιχα). Για τον τύπο του αγίου και τις απεικονίσεις του σε μνημεία της Μακεδονίας, βλ. Grozdanov, *Saints de Macedoine*, σ. 145 κ.ε., 290 κ.ε.

222. *Ερμηνεία*, σ. 154, 197, 268, 291.

223. Όπως στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 43.1), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 134α και 144α αντίστοιχα).

224. Όπως στην Τράπεζα της Λαύρας και στο νάρθηκα της μονής Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, πίν. 143.2 και 165.3 αντίστοιχα).

225. Υπάρχει και στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1656/57). Βλ. Γαρίδης-Παλιούρας, *Νεομάρτυρες*, σ. 196. Ίσως είναι ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Νικόλαος ο Γραμματικός, ο μόνος που εκλέχθηκε με θεία επέμβαση, ή ο ομόλογός του Νικόλαος ο Χρυσοβέργης που εορτάζουν στις 16 Δεκεμβρίου και στις 16 Μαΐου αντίστοιχα. Βλ. Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού*, Αθήνησι 1868, Α', σ. 310, Β', σ. 153. Ανατύπωση: Σπανός.

226. *Ερμηνεία*, σ. 291. Αντίθετα ο Πατριάρχης Νικόλαος ο Γραμματικός στις γνωστές απεικονίσεις σε χειρόγραφα παριστάνεται με διχαλωτή γενειάδα. Βλ. Α. Μαράβα-Χατζηνικολάου, *Παραστάσεις του Πατριάρχη Νικολάου Γ' του Γραμματικού σε μικρογραφίες χειρογράφων*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ι' (1980-1981), σ. 147, κ.ε.

227. Διακρίνονται οι επιγραφές: [Ο] ΑΓΙ[ΟΣ]-ΑΝΔΡΕ[ΑΣ]/ΚΡΗΤΗ[Σ]. Ο ΑΓΙΟΣ-ΒΛΑΣΗΣΟΣ. [Ο ΑΓΙΟΣ] - [ΓΡΗ]ΓΟΡΗΟΣ/ΤΗΣ ΜΕΓΑ/ΛΗΣ ΑΡΜΕΝΙΑΣ. Ο ΑΓΙΟΣ-ΠΟΛΛΗΚ[ΑΡ]/ΠΟΣ.

228. Για το θέμα, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 483 κ.ε. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 52 κ.ε. Pallas, *Passion u. Bestattung*, σ. 197 κ.ε. Dufrenne, *Images*, σ. 297 κ.ε. H. Belting, *An Image and its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 1 κ.ε. Ο ίδιος, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981, σ. 142 κ.ε.

229. Δηλαδή τη στάση του Χριστού με τα χέρια σταυρωμένα χαμηλά, την παρουσία της Θεοτόκου και του Ιωάννη.

230. Ο Ν. Τζαφούρης πέθανε το 1507. Μνείες του σημειώνονται ανάμεσα στα έτη 1489-1500. Κ. Kreidl-Papadopoulos, *Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (1970), σ. 62 κ.ε. Chatzidakis, *Essai*, σ. 86 κ.ε. Ο ίδιος, *Débuts*, σ. 183 κ.ε. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 40, σ. 89 κ.ε.

231. Kreidl-Papadopoulos, ό.π., εικ. 39. Chatzidakis, *Débuts*, πίν. ΙΔ', 1.

γκραντ<sup>232</sup>. Ανάλογα ιστορείται αργότερα η σκηνή στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>233</sup>. Η στάση της Παναγίας στις τοιχογραφίες μας, που θυμίζει την αντίστοιχη σε παραστάσεις Αποκαθήλωσης, είναι ανάλογη με αυτή σε κρητική εικόνα της μονής Ιβήρων<sup>234</sup>. Παρόμοια με τις τοιχογραφίες μας ιστορείται το θέμα στη μονή Πατέρων (Πί ν. 105α), όπου μάλιστα τιτλοφορείται *Η ΑΠΟΚΑΘΗΛΩΣΙΣ*<sup>235</sup>, καθώς και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο<sup>236</sup>. Αντίθετα, στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ακολουθεί τύπο ανάλογο με τις παλαιότερες παραστάσεις στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>237</sup> και στη μονή Ντίλιου<sup>238</sup>.

· Το **Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας** (Πί ν. 37α) διατηρείται και στους δύο ναούς στο βόρειο τοίχο της πρόθεσης σε κακή κατάσταση και ιστορείται σε κοινό τύπο<sup>239</sup>. Αριστερά εικονίζεται ο άγιος με αρχιερατικό ένδυμα. Σκύβει ελαφρά, με προτεταμένα τα χέρια, προς το μικρό Χριστό που εμφανίζεται αντίκρυ του πάνω στην Τράπεζα, μέσα σε τριπλή δόξα.

Το θέμα, με επικαλυπτόμενες θεολογικές ερμηνείες, συνδέεται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και από το 13ο αι., που εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική, ιστορείται κατά κανόνα στην πρόθεση<sup>240</sup>. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της παράστασής μας είναι η δόξα που περιβάλλει το Χριστό, υπογραμμίζοντας το χαρακτήρα της Θεοφάνειας. Αυτός ο τύπος παράστασης, γνωστός από την τοιχογραφία στο Zaum (1361)<sup>241</sup>, είναι ιδιαίτερα συχνός σε έργα του 15ου αι. στην Αχρίδα και στις γειτονικές της περιοχές, όπως η Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10)<sup>242</sup>, το παρεκκλήσι των Αγίων Αποστόλων στο ναό του Αγίου Νικολάου της Bolnica στην Αχρίδα (γύρω στα 1467)<sup>243</sup>, ο Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/86)<sup>244</sup> και το Roganovo (1500)<sup>245</sup>.

Η σκηνή ιστορείται στο συνηθισμένο τύπο στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια και στις μονές του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο.

Στο ναό του Αγίου Μηνά δεξιά από την προηγούμενη παράσταση, σε μικρή κόγχη, ιστορείται ο **άγιος Στέφανος**<sup>246</sup> (Πί ν. 37α). Παριστάνεται ολόσωμος, με ενδυμασία διακόνου, κρατώντας στο χέρι αδιάγνωστο αντικείμενο, ίσως κιβωτίδιο<sup>247</sup>. Το πρόσωπό του έχει καταστραφεί,

232. Chatzidakis, ό.π., πίν. ΙΕ', 1. Ο ίδιος, *Essai*, εικ. 54.

233. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 109 κ.ε., πίν. 23α.

234. Η εικόνα χρονολογείται το 16ο αι. Chatzidakis, *Contribution*, εικ. 11. Όμοια απεικονίζεται η Παναγία και σε εικόνα του τέλους του 16ου αι. από τη μονή της Bistrita στη Ρουμανία. Βλ. C. Nikoiescu, *Rumänische Ikonen*, Berlin 1976, σ. 43 κ.ε., αρ. 20, πίν. 28-29.

235. Πιθανώς τον ίδιο τίτλο έφερε και η παράσταση στο ναό του Αγίου Μηνά, όπως δείχνουν ίχνη γραμμάτων που διασώθηκαν.

236. Εδώ, δίπλα στην Παναγία και στον Ιωάννη, παραστέκει από ένας άγγελος.

237. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 47, σχ. Α.

238. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 10.

239. Διακρίνονται οι επιγραφές: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΠΕΤΡΟΣ | ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑΣ | ΤΙ[Σ] ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΕΙΤΟΝΑ |...* (ναός Αγίου Νικολάου)· *Ο ΑΓΙΟΣ-ΠΕΤΡΟΣ. ΤΙ[Σ] ΣΟΥ ΤΟ ΧΕΙ|τονα, Ι(ΗΣΟΥ)Σ-Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ* (ναός Αγίου Μηνά).

240. Για το θέμα, βλ. G. Millet, *La Vision de Pierre d'Alexandrie, Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, σ. 99 κ.ε. Ștefănescu, *L' Illustration des Liturgies*, σ. 54. Dufrenne, *L'enrichissement*, σ. 39.

241. Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 76.

242. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 18.

243. Ό.π., εικ. 72.

244. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 181β.

245. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXIVb.

246. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΣΤΕΦΑΝΟΣ*.

247. Για τη θέση των αγίων διακόνων στο ναό και τα αντικείμενα που κρατούν, βλ. Ștefănescu, ό.π., σ. 131 κ.ε. G. de Jerphanion, *L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient, Eix μνήμην Σπ. Λάμπρου*, εν Αθήναις 1935, σ. 403 κ.ε. Δ.Ι. Πάλλας, *Μελετήματα λειτουργικά-αρχαιολογικά, ΕΕΒΣ ΚΔ'* (1954), σ. 158 κ.ε.

αλλά φαίνεται ότι πρόκειται για νεαρή αγένεια μορφή, με κοντά σγουρά μαλλιά.

Στον ίδιο ναό στον ανατολικό τοίχο, από τις δύο πλευρές της κόγχης του Ιερού, ιστορούνται αριστερά πάνω από την Άκρα Ταπείνωση ο Χριστός Αναπεσών και ψηλότερα ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός· δεξιά ο προφήτης Ηλίας και ψηλότερα ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής.

**Ο Αναπεσών** (Π ί ν. 36β) απεικονίζεται, ως συνήθως, ξαπλωμένος πάνω σε στρώμα διαγώνια τοποθετημένο, στηρίζοντας με το δεξί χέρι το κεφάλι του. Δεξιά η Παναγία, σε μικρότερη κλίμακα, σκύβει προς το μέρος του κρατώντας ριπίδιο. Αντίκρυ της ένας άγγελος έχει ανάλογη στάση και προτεταμένα τα χέρια. Δυστυχώς η φθορά της παράστασης δεν επιτρέπει να διακρίνουμε το αντικείμενο που ενδεχομένως αυτός κρατούσε, αν κρίνουμε όμως από άλλες ανάλογες, όπως η εικονογραφικά συναφής σκηνή στη μονή Πατέρων (Π ί ν. 105β), τότε θα πρέπει να είναι τα σύμβολα του Πάθους.

Η παράσταση του Χριστού Αναπεσόντος, θέμα με υψηλό συμβολικό νόημα και πολυσήμαντες θεολογικές ερμηνείες, εμπνευσμένο από βιβλικά κείμενα<sup>248</sup>, εμφανίζεται, με τη μορφή που έχει στην παράστασή μας, για πρώτη φορά το 14ο αι. στη μονή του Lesnovo<sup>249</sup>. Η τοιχογραφία μας παρουσιάζει στενή τυπολογική σχέση με την παλαιολόγεια παράσταση. Διαφέρει από άλλες μεταβυζαντινές ως προς το ότι ο Χριστός σ' αυτές ιστορείται είτε μόνος σε παραδεισιακό τοπίο<sup>250</sup> είτε συνοδευόμενος από άγγελο, που κρατεί τα σύμβολα του Πάθους<sup>251</sup>, είτε τέλος από την Παναγία<sup>252</sup>. Η σκηνή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>253</sup> περιλαμβάνει τα ίδια πρόσωπα με την τοιχογραφία μας αλλά σε διαφορετική απόδοση, όμοια με την αντίστοιχη σκηνή στις τοιχογραφίες της μονής της Μεταμόρφωσης των Μετεώρων (1552)<sup>254</sup> και της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (1566)<sup>255</sup>.

Η απεικόνιση του **προφήτη Ηλία με τον κόρακα** (Π ί ν. 37β) αποδίδει την ιστορία της θαυμαστής διατροφής του προφήτη στην έρημο, σύμφωνα με την εξαγγελία του Θεού, κατά την περιγραφή του βιβλίου των Βασιλειών<sup>256</sup>. Ο Ηλίας, μορφή επιβλητική σε μέγεθος, κάθεται στο άνοιγμα της σπηλιάς φορώντας τη χαρακτηριστική του μηλωτή που δένει στο στήθος<sup>257</sup>. Στρέφει το κεφάλι προς τον κόρακα που του φέρνει στο ράμφος του ένα κομμάτι ψωμί.

Η θέση της παράστασης στο χώρο του Ιερού εξηγείται από τον ευχαριστιακό συμβολισμό της<sup>258</sup>. Ο εικονογραφικός της τύπος δημιουργείται κατά την ύστερη βυζαντινή εποχή, με πρώ-

248. Είναι οι προφητείες του Ιακώβ (Γένεση 49, 9-10) και του Βαλαάμ (Άριθμοί 24, 9), που αναφέρονται στο ρόλο του Χριστού ως Λυτρωτή και Σωτήρα του ανθρώπινου γένους, μέσα από τη θυσία του. Για την ανάλυση του θέματος από την άποψη της εικονογραφίας και του συμβολικού του περιεχομένου, βλ. κυρίως Grabar, *Bulgarie*, σ. 257 κ.ε. Pallas, *Passion u. Bestattung*, σ. 181 κ.ε.

249. Millet-Velmans, IV, πίν. 19, 41.

250. Όπως στο κελί του Προκοπίου της μονής Βατοπεδίου. Οι τοιχογραφίες του χρονολογούνται το 1537 και αποδίδονται από τον Χατζηδάκη στο ζωγράφο Αντώνιο (Chatzidakis, Antoine, σ. 84 κ.ε., πίν. 47 α).

251. Όπως στις τοιχογραφίες της μονής Ξενοφώντος (1544), έργο του ζωγράφου Αντωνίου. Millet, *Athos*, πίν. 180.1. Chatzidakis, ό.π., πίν. 47b.

252. Όπως στη μονή Ντίλιου. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 24, εικ. 8 και 9. Η παράσταση της μονής Ντίλιου ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με αυτό της αντίστοιχης σκηνής στις τοιχογραφίες του 1368/69 της μονής Ζρζε. Βλ. Ζ. Ιβκονίτς, *La peinture du XIVe siècle dans le monastère Zrze*, *Zograf* 11 (1980), σ. 68 κ.ε. και ειδικά σ. 74, εικ. 6.

253. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 33 κ.ε., εικ. 7.

254. Σωτηρίου, *Μνημεία Θεσσαλίας*, σ. 394 κ.ε., εικ. 22. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 118.

255. Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 34β.

256. Βασ. Γ', 17, 1-6.

257. Διακρίνεται η επιγραφή: Ο ΠΡΟ//ΦΗΤ|ΗΣ-ΗΛΙΑΣ.

258. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 150 κ.ε.

τη γνωστή απεικόνιση την τοιχογραφία του διακονικού της μονής της Μοραča<sup>259</sup>, και συνεχίζεται αμετάβλητος στα μεταβυζαντινά έργα<sup>260</sup>. Στις περισσότερες απεικονίσεις του θέματος τη σκληρότητα του τοπίου απαλύνουν ένα-δύο δενδράκια και κάποια χόρτα. Στην τοιχογραφία μας οι κατάξεροι βράχοι θυμίζουν το αντίστοιχο τοπίο της παράστασης στη Μοραča, το ίδιο και ο κόρακας με τα ανοικτά φτερά που μοιάζει να έχει μόλις φθάσει. Αντίθετα, η βαθιά πτυχή της μηλωτής στην απόληξή της και η θέση των πελμάτων του προφήτη σε ορθή γωνία αντιστοιχούν σε κρητικές εικόνες των αρχών του 16ου αι.<sup>261</sup>. Ίσως σε κρητικής προέλευσης έργο θα πρέπει να αναζητηθεί το πρότυπο της τοιχογραφίας μας<sup>262</sup>.

Οι μελωδοί **Ιωάννης ο Δαμασκηνός** και **Κοσμάς ο Ποιητής** (Πί ν. 38α-β) ιστορήθηκαν αντικριστά, από τις δύο πλευρές της κόγχης, στραμμένοι προς την Πλατυτέρα<sup>263</sup>. Φορούν μακρύ φόρεμα, μανδύα που πορπώνεται στο στήθος και στο κεφάλι σαρίκι, δείγμα της συριακής τους καταγωγής. Κρατούν ειλητάρια με μισοκατεστραμμένες επιγραφές. Στο ειλητάριο του Δαμασκηνού διαβάζουμε: *ΤΗΣ ΑΨ/ΤΗ ΗΠΕΡ/ΒΑΣΑΣΑ/ΤΑ ΤΩ[Ν] ΆΓΓΕΛ[ΩΝ] ΤΆΓΜΑ/Τ[Α]*, ενώ του Κοσμά δεν έχουν διασωθεί παρά λίγα γράμματα.

Οι δύο άγιοι συνδέονται μεταξύ τους με δεσμούς συγγένειας και με το ποιητικό τους έργο<sup>264</sup>. Η θέση τους εδώ είναι ασυνήθιστη και θα πρέπει να συσχετισθεί με την παράσταση της Θεοτόκου στην κόγχη, την οποία ύμνησαν και οι δύο στο έργο τους<sup>265</sup>. Ανάλογη τοποθέτηση των δύο μελωδών συναντάται και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφτόπου<sup>266</sup>. Από εικονογραφική άποψη ο Ιωάννης Δαμασκηνός ιστορείται σε καθιερωμένο τύπο, γνωστό από παλαιολόγειες<sup>267</sup> και μεταβυζαντινές απεικονίσεις του<sup>268</sup>. Η εικονογραφία του Κοσμά αντίθετα δεν είναι τόσο τυποποιημένη, αφού άλλοτε παριστάνεται με μικρή

259. Millet-Frolow, I, πίν. 94, 2. Στο διακονικό της μονής αναπτύσσεται ένας εκτεταμένος κύκλος της ζωής του προφήτη, που πρόσφατα χρονολογήθηκε γύρω στα 1260 (Sr. Petković, *The Thirteenth Century Frescoes in Morača Monastery. A Reinterpretation, Actes du XVe Congrès International d' Études Byzantines*, Athènes 1976, Communications II B, Athènes 1981, σ. 631 κ.ε.). Όμοια ιστορείται το θέμα το 14ο αι. στην Τράπεζα της μονής της Παναγίας στην Απολλωνία (Dhamo, *La peinture en Albanie*, πίν. στη σ. 21. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien 1976, έγχρ. πίν. II, 3 και πίν. XXIII, 110), στη μονή του Προδρόμου στις Σέρρες (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 22) και σε εικόνα στο Λένινγκραντ (Lazarev, *Storia*, εικ. 501).

260. Βλ. τις δύο εικόνες των αρχών του 16ου αι. στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 29, σ. 80 κ.ε., πίν. 25 και αρ. 30, σ. 81, πίν. 93 αντίστοιχα) και την τοιχογραφία στην Τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 141.2).

261. Όπως για παράδειγμα οι προηγούμενες εικόνες στην Πάτμο (ό.π.).

262. Ο Χατζηδάκης επισημαίνει την πιθανότητα δημιουργίας ενός πρότυπου στην Κρήτη το 15ο αι. (*Εικόνες της Πάτμου*, σ. 81).

263. Επιγραφές: *Ο ΆΓΙΟΣ-ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. Ο ΆΓΙΟΣ-ΚΟΣΜΑΣ | Ο ΠΗΙΤΗΣ*.

264. Σύμφωνα με τα συναξάρια τους ο πατέρας του Ιωάννη Δαμασκηνού υιοθέτησε τον Κοσμά, τον ανέθρεψε και τον σπούδασε μαζί με το φυσικό του γιο. Ο Ιωάννης Δαμασκηνός είναι γνωστός και για τους λόγους του εναντίον των εικονομάχων. Ο Κοσμάς χειροτονήθηκε επίσκοπος Μαϊουμά. Για τους δύο μελωδούς, βλ. P. J. Nasrallah, *Saint Jean de Damas. Son époque, sa vie, son oeuvre*, Harissa 1950, και Θ. Δετοράκης, *Κοσμάς ο Μελωδός. Βίος και έργο*, Θεσσαλονίκη 1979.

265. Οι δύο μελωδοί συχνά πλαισιώνουν την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου ή του «Άνωθεν οί Προφήται» (*Ερμηνεία*, σ. 144 κ.ε. και 220 αντίστοιχα).

266. Αδημοσίευτη.

267. Όπως στο παρεκκλήσι της μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 426-427) και στο ναό του Χριστού στη Βέροια (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 51-52).

268. Π.χ. στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 133.2) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 70).

φαλάκρα<sup>269</sup>, άλλοτε με μακριά σκούρη γενειάδα<sup>270</sup> κι άλλοτε με σγουρή γενειάδα και ανατολικό κάλυμμα, όπως στην τοιχογραφία μας και σ' αυτή του ναού στα Καλύβια. Το αρχιτεκτονικό βάθος, πίσω από τις μορφές, θυμίζει τις παραστάσεις εκείνες στις οποίες οι μελωδοί απεικονίζονται να συγγράφουν, όπως οι ευαγγελιστές.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου, στον ανατολικό τοίχο πάνω ακριβώς από την κόγχη του Ιερού, ιστορείται μέσα σε ορθογώνιο διάχωρο ο Χριστός ως **Μεγάλης Βουλής Άγγελος** (Πίνακ. 39α). Η παράσταση διατηρείται με πολλές φθορές, ωστόσο ξεχωρίζουν τα νεανικά χαρακτηριστικά του Χριστού, ο οποίος παριστάνεται σε προτομή. Ευλογεί με το δεξί χέρι τεντωμένο στο πλάι· στο άλλο κρατεί κλειστό ειλητάριο.

Η συγκεκριμένη προσωνομία του Χριστού προέρχεται από τον προφήτη Ησαΐα (κεφ. 9,5), αλλά σε πολλά κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης ο Χριστός χαρακτηρίζεται ως άγγελος του Θεού. Την ίδια αντίληψη περί του Χριστού επαναλαμβάνουν και οι Πατέρες της Εκκλησίας<sup>271</sup>. Ο Χριστός της Μεγάλης Βουλής Άγγελος κατέχει κύρια θέση στο διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>272</sup>, της μονής Ντίλιου<sup>273</sup> και της μονής Βαρλαάμ<sup>274</sup>. Η παράστασή μας διαφέρει τυπολογικά από τις απεικονίσεις αυτές ως προς τη θέση του χεριού του Χριστού που ευλογεί. Από την άποψη αυτή σχετίζεται με την παράδοση ορισμένων βυζαντινών έργων στα οποία πολύ χαρακτηριστική είναι η πλατιά χειρονομία ευλογίας του Χριστού<sup>275</sup>.

Ο διάκοσμος του ανατολικού τοίχου και στους δύο ναούς ολοκληρώνεται με την κορυφαία παράσταση του **αγίου Μανδηλίου**<sup>276</sup> (Πίνακ. 38α, 39α). Το Μανδήλιο, ένα ορθογώνιο κομμάτι ύφασμα με διάσπαρτα λουλούδια και περίκλειση με φυτικό διάκοσμο στις μακριές πλευρές, κρέμεται από μια βέργα, πιασμένο με κρίκους που υπάρχουν σ' όλο το μήκος της επάνω πλευράς του. Ο Χριστός έχει νεανικά χαρακτηριστικά, κοντό γένι και μακριά κυματιστά μαλλιά. Το Μανδήλιο πλαισιώνουν αντικριστά δύο άγγελοι γονατιστοί με τα χέρια σε δέηση.

Η παράστασή μας ακολουθεί τον τύπο που ο Grabar αποκαλεί «κλασικό» στην τυπολογική κατάταξη που επιχείρησε με βάση τον τρόπο ανάρτησης του υφάσματος<sup>277</sup>. Ανάλογα αναρτημένο είναι το Μανδήλιο στη Μολυβοκκλησιά (1536) και στη μονή Διονυσίου (1547)<sup>278</sup>. Οι δύο άγγελοι, που συχνά το συνοδεύουν, κάποτε αποκτούν διαφορετικό ρόλο απ' ό,τι στις τοιχογραφίες μας, καθώς αυτοί κρατούν τις άκρες του υφάσματος<sup>279</sup>.

269. Στο Πρωτάτο (Millet, ό.π., πίν. 41.2) και στη μονή Προδρόμου στις Σέρρες (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 12).

270. Στο παρεκκλήσι της μονής της Χώρας (Underwood, ό.π., πίν. 428-429) και στο ναό του Χριστού (Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 53).

271. Για το θέμα και τη σχετική εκκλησιαστική γραμματεία βλ. J. Meyendorff, *L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine*, CA X (1959), σ. 259 κ.ε. και κυρίως σ. 266 κ.ε.

272. Κοσμεί το θόλο του νάρθηκα. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 79.

273. Κατέχει την κόγχη του Ιερού στο όραμα του Ιεζεκιήλ και του Αββακούμ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 3.

274. Καταλαμβάνει το τεταρτοσφαίριο ενός από τους πλάγιους χορούς.

275. Οι παραστάσεις αυτές συνοδεύουν τη δεύτερη ομιλία για το Πάσχα του Γρηγορίου Ναζιανζηνού. Βλ. S. der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange*, CA XIII (1962), σ. 209 κ.ε.

276. Πηγές αυτής της συμβολικής απεικόνισης αποτελούν τα απόκρυφα κείμενα των Πράξεων του αποστόλου Θαδδαιού και της επιστολής του Άβγαρου προς τον Χριστό. Βλ. R.A. Lipsius-M. Bonnet, *Acta Apostolorum Apocrypha*, Hildesheim-New York 1972, I, σ. 273 κ.ε. και 279 κ.ε. Για το συσχετισμό της παράστασης με το δόγμα της Ενσάρκωσης και της Θείας Ευχαριστίας, βλ. Pallas, *Passion u. Bestattung*, σ. 134 κ.ε.

277. A. Grabar, *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, *Seminarium Kondakovianum*, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ III, Prague 1931, σ. 5 κ.ε. και ειδικότερα σ. 16 κ.ε.

278. Millet, *Athos*, πίν. 154.1 και 195.3 αντίστοιχα.

279. Όπως στη μονή Δοχειαρίου και στην τοιχογραφία του 1686 στο Πρωτάτο (Millet, ό.π., πίν. 245.2 και 58.1 αντίστοιχα).

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια και της μόνης Φωτιμού το θέμα ιστορείται διαφορετικά, στον τύπο που επικρατεί κυρίως σε μια σειρά έργων της πρώιμης παλαιολόγεια εποχής, όπως οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού<sup>280</sup>.

**Η Αγγελική Λειτουργία**<sup>281</sup> ιστορείται όμοια και στους δύο ναούς, στην καμάρα του Ιερού, σε δύο μέρη βόρεια και νότια<sup>282</sup>. Το κλειδί της καμάρας κατέχουν προπάτορες σε στηθάρια. Στο βόρειο μέρος (Π ή ν. 40α), η πομπή των αγγέλων ξεκινά από δεξιά με κατεύθυνση προς τ' αριστερά. Ο Χριστός με αρχιερατικά ενδύματα απεικονίζεται μπροστά από Αγία Τράπεζα με κιβώριο, την οποία φυλάσσει ένα χερουβείμ. Κρατεί τυλιγμένο ειλητάριο και ευλογεί την πομπή επτά αγγέλων. Ο πρώτος μετά το Χριστό άγγελος-διάκονος κρατεί λειτουργικά ριπίδια· οι τρεις επόμενοι, με ενδυμασία ιερέα, λιτανεύουν κεντητό επιτάφιο, κρατώντας τον πάνω από τα κεφάλια τους· ο πέμπτος και ο έβδομος κρατούν ποτήριο και ο έκτος, που παριστάνεται μετωπικός, κρατεί τον «αέρα». Επάνω τους πετούν πέντε χερουβείμ κρατώντας ριπίδια.

Στο νότιο μέρος της παράστασης ο Χριστός, μπροστά από την Αγία Τράπεζα, υποδέχεται την πομπή ευλογώντας την με το ένα χέρι στο ναό της Βίτσας (Π ή ν. 39β) και με τα δυο χέρια στο ναό του Μονοδενδρίου (Π ή ν. 5α, 40β). Προηγούνται δύο άγγελοι-διάκονοι που κρατούν μονόκηρα και θυμιατίζουν. Ακολουθεί άγγελος που λιτανεύει υψωμένο δισκάριο έχοντας στους ώμους του κεντημένο λειτουργικό «αέρα» και οι υπόλοιποι κρατούν ποτήριο. Ο πέμπτος άγγελος εικονίζεται επίσης μετωπικός και όμοια την πομπή συνοδεύουν χερουβείμ που πετούν.

Η παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας, αρκετά συχνή στην παλαιολόγεια ζωγραφική<sup>283</sup>, έχει μεγάλη διάδοση το 16ο αι. Συνήθως ιστορείται στο χώρο του Ιερού, αλλά εξίσου συχνή είναι και η απεικόνισή της στον τρούλο<sup>284</sup>. Στα παλαιολόγεια έργα ο Χριστός παριστάνεται μία φορά κάτω από το κιβώριο της Τράπεζας, στα μεταβυζαντινά συνήθως δύο φορές, όταν ξεπροβοδίζει κι όταν υποδέχεται την πομπή.

Το θέμα στις τοιχογραφίες μας ιστορείται σε τύπο γνωστό από την παράσταση της μονής των Φιλανθρωπηνών, στη ζωγραφική του 1542<sup>285</sup> (Π ή ν. 135α). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτού του τύπου είναι η παρουσία των χερουβείμ που πετούν κρατώντας ριπίδια. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο επαναλαμβάνεται στη συνέχεια σε μια σειρά τοιχογραφιών σε ναούς της Ηπείρου: στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας (1568)<sup>286</sup>, στον Άγιο Αθανάσιο (1617), στον Άγιο Νικόλαο (1620-1622/23) και στους Αγίους Αναργύρους (1660-1666) της Κλειδωνιάς<sup>287</sup>, και στην Κοίμηση της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (1646)<sup>288</sup>. Ιστορείται επίσης, εκτός Ηπείρου, σε δύο

280. Οι στενές πλευρές του υφάσματος δένονται έτσι ώστε τα άκρα να πέφτουν ελεύθερα. Βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 72 κ.ε., όπου και σχετικά παραδείγματα, πίν. 11.

281. Για το θέμα και το συσχετισμό του με τη Μεγάλη Είσοδο βλ. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies*, σ. 64 κ.ε. Walter, *Art and Ritual*, σ. 217 κ.ε.

282. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διατηρείται η επιγραφή *Η ΘΕΙΑ-ΑΥΤΟΥΡΓΙΑ*, διαμοιρασμένη στα δύο αντικριστά τμήματα της πομπής.

283. Σημειώνουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στο Lesnovo (Millët-Velmans, IV, πίν. 6, 13), στη μονή Marko (ό.π., πίν. 77, 147-148 και 78, 149-150. Grozdanov, Monastère de Marko, εικ. 3) και στην Περιβλεπτο του Μυστρά (M. Chatzidakis, *Mystiras*, Athens 1981, εικ. 49).

284. Για σχετικά παραδείγματα, βλ. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies*, σ. 73 κ.ε. Dufrenne, *Églises de Mistra*, σ. 50, σημ. 9.

285. Η παράσταση απεικονίζεται στο τμήμα της καμάρας που αντιστοιχεί στο Ιερό, σε δύο μέρη.

286. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 11, 2. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 39 κ.ε., εικ. 10 a-b. Επίσης στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 171, εικ. 66 a).

287. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, εικ. 17-18, 34-36 και 48 αντίστοιχα.

288. Αδημοσίευτη.

ακόμη έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι, στις τοιχογραφίες της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και της μονής της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο<sup>289</sup>.

Ο μετωπικός άγγελος στις τοιχογραφίες μας εμφανίζεται σε ορισμένα από τα παραπάνω έργα που αναφέραμε<sup>290</sup>, αλλά και στις μονές Ντίλιου<sup>291</sup> και Δοχειαρίου<sup>292</sup>. Επίσης ο Χριστός που ευλογεί με τα δυο του χέρια συναντάται και στην τοιχογραφία του Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας (1560)<sup>293</sup>, ενώ κοινή στις τοιχογραφίες μας και στις αθωνίτικες του 16ου αι. είναι η απεικόνιση των αγγέλων που θυμιατίζουν το Χριστό κρατώντας μονόκηρα.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 41α), στο κλειδί της καμάρας απεικονίζονται σε σπηθάρια, από δυτικά προς τ' ανατολικά, οι προφήτες **Σαμουήλ**, **Μελχισεδέκ** και **Ααρών**· στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 5α, 40α-β) προστίθεται και ο **Μωυσής**<sup>294</sup>. Η απεικόνισή τους στο Ιερό οφείλεται στη σχέση που τους αποδόθηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας με το μυστήριο της Ενσάρκωσης — και κατά προέκταση με την Παναγία — και της Θείας Ευχαριστίας<sup>295</sup>.

Οι τρεις πρώτοι, κοινοί και στους δύο ναούς, προφήτες ιστορούνται στο συνηθισμένο τύπο του Εβραίου πατριάρχη με μακριά λευκά μαλλιά και γένια, ιερατικά ενδύματα και κίδαρι. Διαφορετικά απεικονίζεται ο Μωυσής, ο οποίος φορεί στο κεφάλι μίτρα και μαντίλι που πέφτει πίσω στον αυχένα<sup>296</sup>. Ανάλογο κάλυμμα έχει ο ίδιος προφήτης στο Πρωτάτο<sup>297</sup>. Το αντικείμενο που κρατεί ο Μωυσής μοιάζει με θυμιατήρι με λαβή (κατσί). Ο Ααρών κρατεί κιβωτό και λειτουργικό ριπίδιο<sup>298</sup>, ο Μελχισεδέκ κάνιστρο με τρεις άρτους και αγγείο με το κρασί της προσφοράς<sup>299</sup> και ο Σαμουήλ το κέρας του ελαίου και θυμιατήρι<sup>300</sup>.

**Η Φιλοξενία του Αβραάμ** (Π ί ν. 41β-γ), το γνωστό από τη Γένεση επεισόδιο του γεύματος που παρέθεσε ο Αβραάμ στους τρεις αγγέλους στη δρυ του Μαμβρή<sup>301</sup>, αποτελεί συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας και θέμα με ιδιαίτερη ευχαριστιακή σημασία<sup>302</sup>. Η παράσταση διατηρείται με αρκετές φθορές και στους δύο ναούς, όμοια ιστορημένη<sup>303</sup>. Οι τρεις άγγελοι κάθονται σε ημικυκλικό τραπέζι γεμάτο εδέσματα. Επάνω του βρίσκεται ζωντανό το μοσχάρι, που θα θυσιαστεί για το γεύμα, κοιτώντας προς τη δαμαλίδα, η οποία εικονίζεται στα πόδια του τραπεζιού. Ο Αβραάμ και η Σάρα προβάλλουν αριστερά πίσω από έναν τοίχο, ενώ ένας δεύτερος ψηλότερος τοίχος κλείνει το βάθος της σκηνής.

· Η παράστασή μας, σε επιμέρους εικονογραφικά της στοιχεία, συντάσσεται με τον τύπο που

289. Η παράσταση ιστορείται στον τρούλο και στις δύο μονές.

290. Στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο.

291. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 19 κ.ε. Στην παράσταση δεν απεικονίζονται τα χερουβείμ που πετούν.

292. Millet, *Athos*, πίν. 218.2, 219.3.

293. 'Ο.π., πίν. 257.2.

294. Επιγραφές: Ο ΠΡΟΦ|Η|Τ(ΗΣ)-ΣΑΜΟΥΗΛ, Ο ΠΡΟΦ|Η|Τ(ΗΣ)-ΜΕΛΧΙ|ΣΕΔΕΚ, Ο Π|Ρ|ΟΦ|Η|Τ(ΗΣ)-ΑΑΡΩΝ (ναός Αγίου Νικολάου)· Ο ΔΥ|Κ(ΑΙ)ΟΣ-ΣΑΜΟΥ|ΗΛ, Ο ΔΥ|Κ(ΑΙ)ΟΣ-ΜΕΛΧΙΣΕΔΕΚ, Ο ΠΡΟΦ|Η|Τ(ΗΣ)-ΑΑΡΩΝ, Ο ΠΡΟΦ|Η|Τ(ΗΣ)-ΜΩΥΣΗΣ (ναός Αγίου Μηνά).

295. Για τα σχετικά θέματα και τις συμβολικές προεικονίσεις της Θεοτόκου στην Παλαιά Διαθήκη, βλ. Ștefanescu, *L'Illustration des Liturgies*, σ. 132 κ.ε. και Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 217 κ.ε.

296. Βλ. και τη σχετική περιγραφή της Ερμηνείας (σ. 76).

297. Millet, *Athos*, πίν. 8.4 και 32.3. Και στις δύο περιπτώσεις το μαντίλι δένεται κάτω από το σαγόνι του προφήτη.

298. Σύμφωνα με την Ερμηνεία ο Ααρών κρατεί τη χρυσή στάμνο και την ανθισμένη ράβδο, ενώ την κιβωτό ο Δαβίδ (Ερμηνεία, σ. 76, 146).

299. Ο αντίστοιχος προφήτης στο Πρωτάτο κρατεί μόνο το κάνιστρο με τους άρτους. Millet, ό.π., πίν. 8.2.

300. Όπως ο αντίστοιχος προφήτης στο Πρωτάτο. 'Ο.π., πίν. 8.5.

301. Γεν., 18, 1-15.

302. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies*, σ. 157 κ.ε. Grabar, *Bulgarie*, σ. 99.

303. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διατηρείται η επιγραφή: Η ΑΓΙΑ-ΤΡΙΑΣ.

διαμορφώνεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική και επικρατεί στα μεταβυζαντινά έργα<sup>304</sup>. Διαφοροποιείται από αυτόν κυρίως με τη θέση της Σάρας πίσω από τον Αβραάμ, ενώ κανονικά αυτή τοποθετείται συμμετρικά απέναντί του. Η διάταξη αυτή θυμίζει την παράσταση της Σάρας στην Αγία Σοφία της Αχρίδας<sup>305</sup>, η οποία αποδίδει πιστά το βιβλικό κείμενο απεικονίζοντάς την να ξεπροβάλλει πίσω από το βήλο της εισόδου του σπιτιού της<sup>306</sup>. Ως προς το θέμα του μοσχαριού με τη δαμαλίδα, προσφιλές σε έργα βορειότερων περιοχών<sup>307</sup>, η παράστασή μας συνδέεται με τη διαφορετική στα επιμέρους σκηνή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>308</sup>.

Η παράσταση της **Θυσίας του Αβραάμ** στο ναό του Αγίου Νικολάου σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση· στο ναό του Αγίου Μηνά ξαναζωγραφίστηκε στο μεγαλύτερο μέρος κατά τις εργασίες του 1734<sup>309</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου το κέντρο του τριγωνικού χώρου κατέχει το σύμπλεγμα Αβραάμ-Ισαάκ που εικονίζεται μπροστά από βράχια. Το παιδί είναι δεμένο πισθάγκωνα, ριγμένο στο έδαφος. Ο πατέρας, έτοιμος να το θυσιάσει, στρέφει το κεφάλι πίσω προς τον άγγελο. Χαμηλότερα απεικονίζονται οι δύο υπηρέτες. Η κατάσταση της τοιχογραφίας δεν επιτρέπει να διακρίνουμε το θυσιαστήριο και το ζώο για τη θυσία, που ασφαλώς θα υπήρχαν<sup>310</sup>.

Το θέμα, με υψηλή συμβολική σημασία καθώς προεικονίζει το Πάθος, τη θυσία του Χριστού και τη Σωτηρία των ανθρώπων, έχει μακρά εικονογραφική παράδοση<sup>311</sup>. Η συνηθισμένη θέση του είναι στο χώρο της πρόθεσης και συχνά συνδυάζεται με την παράσταση της Φιλοξενίας. Στην παλαιολόγεια και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική διαμορφώνονται δύο τρόποι απόδοσης του γεγονότος. Σύμφωνα με τον ένα, τα διαδοχικά επεισόδια της βιβλικής διήγησης ιστορούνται λεπτομερώς, όπως στο Arilje<sup>312</sup>, στην Gračanica<sup>313</sup> και αργότερα στην τράπεζα της Λαύρας<sup>314</sup>, στη μονή Κουτλουμουσιού<sup>315</sup> και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>316</sup>. Ο δεύτερος τύπος, συνοπτικός, περιορίζεται στο κύριο επεισόδιο της θυσίας. Σύμφωνα με τον τύπο αυτό ιστορήθηκαν οι τοιχογραφίες στην Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>317</sup>, στο Dragalevci<sup>318</sup>, στο καθολι-

304. Βλ. Ν. Χαραλάμπους-Μουρίκη, Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Γ' (1962-1963), σ. 87 κ.ε. Σύμφωνα με τη μελέτη αυτή τα καθοριστικά, για την τυπολογία της παράστασης, στοιχεία είναι: Το ορθογώνιο ή τετράγωνο τραπέζι και ο τρόπος διευθέτησης του τραπεζομάντιλου σ' αυτό· οι στάσεις των αγγέλων και κυρίως του μεσαίου· η συμμετρική θέση του Αβραάμ και της Σάρας από τις δύο πλευρές του μεσαίου αγγέλου· η αποφυγή των πολλών αφηγηματικών στοιχείων.

305. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 19-20.

306. Τη θεϊκή εξαγγελία ότι θα τεκνοποιήσει η Σάρα ...ήκουσεν πρὸς τῇ θύρᾳ τῆς σκηνῆς, οὐσα ὀπισθεν αὐτοῦ (Γεν. 18, 10).

307. Στις τοιχογραφίες του Dragalevci (1475/76) (Subotić, *L'école d'Ohrid*, εικ. 91) και του Arbanasi (Praškov, Arbanasi, εικ. 115) στη Βουλγαρία και του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια η δαμαλίδα θηλάζει το μοσχάρι.

308. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 37 κ.ε., εικ. 9.

309. Μόνο ένα τμήμα της παράστασης στην αριστερή πάνω γωνία φαίνεται ν' ανήκει στην αρχική εικονογράφηση.

310. Διαθέσιμος χώρος για την απεικόνισή τους υπάρχει μόνο απέναντι από τον Ισαάκ. Αντίθετα, στο ναό του Αγίου Μηνά το θυσιαστήριο και το ζώο ιστορήθηκαν στο συνεχόμενο μέτωπο του νεότερου σφενδονίου.

311. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 145 κ.ε.

312. Millet-Frolow, II, πίν. 83, 1-3.

313. Ștefănescu, ό.π., πίν. CIV.

314. Millet, *Athos*, πίν. 141.2.

315. Ό.π., πίν. 160.3, και 161.2.

316. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 10, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 35 κ.ε., εικ. 8 α.

317. Ștefănescu, ό.π., πίν. CV.

318. Subotić, *L'école d'Ohrid*, εικ. 93.



κό της Λαύρας<sup>319</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>320</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά<sup>321</sup>. Τον τύπο αυτό ακολουθεί και η παράστασή μας, εικονογραφικά πλησιέστερη με αυτή της Λαύρας και του Ντίλιου, ως προς τη θέση του αγγέλου πίσω από τον Αβραάμ και τη στάση του τελευταίου.

## Το Δωδεκάορτο

**Ο Ευαγγελισμός**<sup>322</sup>. Η παράσταση ιστορείται στην ίδια θέση και στους δύο ναούς, στο μέτωπο της καμάρας του Ιερού σε δύο μέρη. Εγκαινιάζει τον κύκλο των Μεγάλων Εορτών και ταυτόχρονα συνδέεται στενά με τον ευχαριστιακό κύκλο του Ιερού χάρη στη δογματική της σημασία ως απαρχή της Σωτηρίας<sup>323</sup>. Το θέμα εικονογραφείται όμοια στους δύο ναούς, με επουσιώδεις παραλλαγές στο νεότερο έργο.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου, αριστερά, εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ ντυμένος με αρχαία ενδυμασία<sup>324</sup>. Με έντονη κίνηση προς τα εμπρός τείνει το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου και κρατεί σκήπτρο στο άλλο. Πάνω από το αρχιτεκτόνημα του βάθους προβάλλει ο προφήτης Δαβίδ κρατώντας ειλητάριο με την επιγραφή<sup>325</sup>: ΕΓΩ ΚΥΒΩ/ΤΩΝ ἉΓΙΑΣ/ΜΑΤΟΣ/ΚΟ/ΡΗ. Κ(ΑΙ) ΒΑΣΙ/ΛΕΥΣΗ ΚΑΙ/ΚΡΟΣΩΤΟΙΣ/ΧΡΙΣΕ...<sup>326</sup>. Απέναντι από τον άγγελο κάθεται η Παναγία (Π ί ν. 42α) σε ψηλό θρόνο, σκύβοντας ταπεινά το κεφάλι και φέρνοντας το χέρι κοντά στο πρόσωπο, με μια κίνηση ταραχής και συνάμα υποταγής στο θείο θέλημα. Αριστερά διακρίνεται μια μισοκατεστραμμένη μορφή με φωτοστέφανο πίσω από ένα πηγάδι με τετραφυλλόσχημο στόμιο. Δίπλα στη μορφή με το φωτοστέφανο ξεχωρίζει μια άλλη μικροκαμωμένη, η οποία στρέφει αριστερά σ' ένα μικρογραφημένο άγγελο που προβάλλει από τμήμα του ουρανού. Το βάθος καλύπτει κτίριο με ποικίλα ανοίγματα και πύργους· ψηλά από ένα άλλο κομμάτι ουρανού ξεφεύγουν τρεις ακτίνες που κατευθύνονται προς την καθισμένη Μαρία.

Στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>327</sup> η παράσταση τροποποιείται μόνο ως προς την επιγραφή στο ειλητάριο του Δαβίδ (Π ί ν. 42β) που αναγράφει: ΕΓΩ ΚΥ/ΒΟΤΟΝ/ΗΓΙΑΣ/ΜΕΝΗΝ Κ/ΟΡΗ. Το μέρος της παράστασης όπου εικονίζεται η Παναγία (Π ί ν. 43α) είναι πολύ κατεστραμμένο, ωστόσο διακρίνεται το κάτω μέρος των δύο μορφών δίπλα στο πηγάδι.

Παρ' όλη την κακή κατάσταση των τοιχογραφιών, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε στις δύο μισοκατεστραμμένες μορφές την Παναγία κοντά στο πηγάδι και δίπλα της μία θεραπαινίδα. Ιστορείται συνεπώς, στο περιθώριο του ευαγγελικού επεισοδίου<sup>328</sup>, και το απόκρυφο του Ευαγ-

319. Millet, *Athos*, πίν. 121.6.

320. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 7.

321. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 191. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 4α. Ως γνωστό, οι τοιχογραφίες του ναού είναι έργο του ζωγράφου Ονουφρίου, το 1547.

322. Για το θέμα, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 67 κ.ε.

323. Για τη σημασία της θέσης του Ευαγγελισμού στην είσοδο του Ιερού, βλ. A. Grabar, *Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie*, *ZRVI* 7 (1961), σ. 13 κ.ε. και κυρίως σ. 16.

324. Επιγραφή: Ο ΑΡΧ[ΑΓΓΕΛΟΣ]-ΓΑΒΡΙΗΛ.

325. Επιγραφή: Ο ΠΡ[Ο]Φ[Η]ΤΗΣ - ΔΑ(ΥΙ)Δ.

326. Η επιγραφή δε συμφωνεί με όσα παραγγέλλει η Ερμηνεία για τον Ευαγγελισμό (σ. 82)· αντίθετα μοιάζει παράφραση του επιγράμματος που ορίζει για τον προφήτη Δαβίδ στη σκηνή «Ἐνώθεν οἱ Προφῆται» (σ. 146).

327. Επιγραφές: Ο ΕΒΑΓΓΕΛΗ[ΣΜΟΣ]. Ο ΠΡ[Ο]Φ[Η]ΤΗΣ ΔΑ(ΥΙ)Δ.

328. Το αναφέρει ο ευαγγελιστής Λουκάς (α', 26-38).

γελισμού στο πηγάδι<sup>329</sup>. Οι δύο απεικονίσεις του Ευαγγελισμού, η μία εμπνευσμένη από το κανονικό και η άλλη από το απόκρυφο κείμενο, πολύ σπάνια συνυπάρχουν στον ίδιο εικονογραφικό κύκλο<sup>330</sup>. Ανάλογο παράδειγμα ίδιου τύπου παράστασης εντοπίζεται και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, όπου όμοια τα δύο επεισόδια ιστορούνται σε κοινό πίνακα<sup>331</sup> (Π ί ν. 134β). Σ' έναν άλλο ηπειρωτικό ναό, στη μονή Ντίλιου, τα δύο επεισόδια απεικονίστηκαν διαδοχικά σε αυτοτελείς πίνακες, σε συνεχόμενες επιφάνειες τοίχων στο Ιερό<sup>332</sup>.

Ο κανονικός Ευαγγελισμός, ως προς την εικονογραφία, ακολουθεί τον πιο διαδεδομένο από το 12ο αι. και εξής τύπο<sup>333</sup>, του οποίου κύρια χαρακτηριστικά είναι: η καθισμένη Παναγία, η έντονη κίνηση του αγγέλου, η απόδοση του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή ακτίνων και τα πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα<sup>334</sup>. Ο Ευαγγελισμός στο πηγάδι, με τα στοιχεία που σώζονται, φαίνεται ότι ιστορήθηκε στον τύπο του αντίστοιχου επεισοδίου στο ναό της Βελτσίστας και στη λιτή του Οσίου Μελέτιου στον Κιθαιρώνα<sup>335</sup>, με επιπλέον στοιχείο την παρουσία της θεραπευτινίδας<sup>336</sup>.

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ιστορήθηκε το κανονικό επεισόδιο, μπροστά από πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα και με παρόντες τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα, καθώς συνηθίζεται από το 14ο αι. και εξής<sup>337</sup>. Στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Π ί ν. 127), η παράσταση αποδίδεται με τη μορφή που έχει συνήθως στα έργα των κρητικών ζωγράφων και μάλιστα σε εικόνες<sup>338</sup>. Ο χρυσός μπαρόκ θρόνος, μπροστά από τον οποίο είναι όρθια η Παναγία, δεν αφήνει αμφιβολίες για τις δυτικές επιρροές στο πρότυπο της παράστασης<sup>339</sup>.

**Η Γέννηση του Χριστού<sup>340</sup>**. Στο ναό του Αγίου Μηνά το αρχικό τμήμα της παράστασης ι-

329. Το περιγράφει το πρωτοεγγέλιο του Ιακώβου (Tischendorf, *Apocrypha*, σ. 21 κ.ε.).

330. Ο Ευαγγελισμός στο πηγάδι ιστορείται στον αφηγηματικό κύκλο του Βίου της Παναγίας, ενώ ο κανονικός Ευαγγελισμός στο Δωδεκάορτο, από το οποίο δε λείπει ποτέ. Βλ. σχετικά Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin*, σ. 188 κ.ε.

331. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 1. Stavrouloulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 42 κ.ε., εικ. 13. Ανάλογη παράθεση των δύο επεισοδίων συναντάται σε μεσοβυζαντινά έργα, όπως οι τοιχογραφίες των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 14α, 15α) και της Αγίας Σοφίας του Κιέβου, καθώς και οι μικρογραφίες των Ομιλιών του μοναχού Ιακώβου· επίσης αργότερα στις τοιχογραφίες του ναού του Σταυρού στο Πελένδρι της Κύπρου. Βλ. Lafontaine-Dosogne, *ό.π.*, σ. 189.

332. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 13 και 34 κ.ε.

333. Millet, *Recherches*, σ. 73 κ.ε.

334. Για το συμβολικό νόημα των αρχιτεκτονημάτων στην παράσταση, βλ. J. Fournée, *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, Synthronon*, Paris 1968, σ. 225 κ.ε.

335. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 23.

336. Στην παλαιολόγια παράσταση στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1295) δύο θεραπευτινίδες συγκρατούν την έντρομη Παναγία, ενώ μία τρίτη βρίσκεται δίπλα στο πηγάδι (Millet-Frolow, III, πίν. 2, 3-4).

337. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του ναού του Χριστού στη Βέροια (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 5), του Χελανδαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 65.1-2), της Παντάνασσας στο Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 139.1), της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Ν. Φλωρίνης*, πίν. 21, εικ. 35) και του Αγίου Νικητά στο Čuđer στη ζωγραφική φάση του 1483/4 (Millet-Frolow, III, πίν. 51, 1-2).

338. Όπως για παράδειγμα στην εικόνα του Ευαγγελισμού από το Δωδεκάορτο στη μονή της Λαύρας (Chatzidakis, Théophane, εικ. 34). Ως γνωστό, οι εικόνες αυτές αποδίδονται στο Θεοφάνη (Chatzidakis, *ό.π.*, σ. 323 κ.ε.).

339. Θυμίζει τους κατάφορτους θρόνους κρητικών ζωγράφων, όπως του Εμμανουήλ Τζάνε. Βλ. ενδεικτικά Δρανδάκης, *Τζάνες*, πίν. 19 και 29β.

340. Στο ναό του Αγίου Νικολάου σώζεται η επιγραφή: *Η ΓΕΝΗΣΙΣ-ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΟΥ)Υ*.

στορείται όμοια με την παλιότερη στο ναό του Αγίου Νικολάου<sup>341</sup> (Π ί ν. 43β). Κυρίαρχο στοιχείο της σύνθεσης είναι η Παναγία, που ανακάθεται στο άνοιγμα της σπηλιάς σε στάση άνετη, σαν να μην έχει υποστεί τις οδύνες του τοκετού. Δίπλα της βρίσκεται το βρέφος σε καλαθόπλεκη φάτνη και πάνω του σκύβουν δύο ζώα και το θερμαίνουν. Κάτω αριστερά η μαία ετοιμάζει το λουτρό, έχοντας στην αγκαλιά της το νεογέννητο και δοκιμάζοντας τη θερμοκρασία του νερού με το ελεύθερο χέρι. Όρθια απέναντί της η νεαρή Σαλώμη χύνει νερό στη λεκάνη από μία υδρία. Όλη η διαδικασία μοιάζει να τελείται κάτω από το άγρυπνο βλέμμα της Παναγίας. Δεξιά, με την πλάτη γυρισμένη στη μαία, κάθεται σκεπτικός ο Ιωσήφ μαζί μ' ένα γέροντα βοσκό, ενώ δίπλα τους βόσκει το κοπάδι. Ψηλότερα, στην πλαγιά του βουνού, ένα βοσκόπουλο παίζει αμέριμνο τη φλογέρα του. Πιο πάνω τέσσερις άγγελοι κοιτούν το αστέρι, ενώ ένας πέμπτος σκύβει να αναγγείλει τη χαρμόσυνη είδηση στο μικρό βοσκό. Απέναντι οι τρεις μάγοι ανεβαίνουν έφιπποι το βουνό.

Η σύνθεση του ζωγράφου Μιχαήλ επαναλαμβάνει ως τις λεπτομέρειες την παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα<sup>342</sup> (Π ί ν. 134β). Χαρακτηριστική στα έργα αυτά είναι η απεικόνιση της Θεοτόκου ανακαθισμένης<sup>343</sup>, στραμμένης σε μια κατεύθυνση, χωρίς να έχει την πολύστροφη στάση που συνηθίζεται σε πολλά έργα του 16ου αι.<sup>344</sup>. Στάση ανάλογη με των τοιχογραφιών μας έχει η Παναγία στις παλιότερες τοιχογραφίες του ναού των Μικρών Αγίων Αναργύρων στην Αχρίδα (γύρω στα 1340)<sup>345</sup> και του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου στο Άγιον Όρος<sup>346</sup>. Η δυτικότροπη καλαθόπλεκη φάτνη εισάγεται στη σύνθεση το 16ο αι., με πρώτο γνωστό παράδειγμα την τοιχογραφία του Ονούφριου στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά (1547)<sup>347</sup>. Στη συνέχεια εμφανίζεται στις τοιχογραφίες της μονής Βαρλαάμ (1548)<sup>348</sup>, της Ρασιώτισσας (1553)<sup>349</sup> και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (1560)<sup>350</sup>. Η διάταξη και τα επιμέρους τυπολογικά στοιχεία της προετοιμασίας του λουτρού και του συμπλέγματος του Ιωσήφ με το βοσκό αποδίδονται ανάλογα και στη μονή Ντίλιου<sup>351</sup> σε τύπους γνωστούς από την παλαιολόγεια ζωγραφική<sup>352</sup>. Ως προς τα υπόλοιπα

341. Μεγάλο τμήμα της παράστασης δεξιά επιδιορθώθηκε στις εργασίες του 1734. Γενικά η κατάσταση διατήρησής της είναι πολύ κακή.

342. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 1. Garidis, *Les grandes étapes*, εικ. 27. Ο ίδιος, *La peinture murale*, εικ. 191. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 45 κ.ε., εικ. 14 α.

343. Η στάση της Παναγίας συνδέεται με τις θεολογικές απόψεις τις σχετικές με τη Γέννηση του Χριστού· ποικίλλει κατά εποχές, ανάλογα με το αν επιδιώκεται να τονισθεί η θεία ή η ανθρώπινη φύση του Χριστού. Βλ. σχετικά Millet, *Recherches*, σ. 99 κ.ε. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, σ. 26 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 112 κ.ε.

344. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά (Chatzidakis, Théophane, εικ. 9) και στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 119.2), επίσης σε εικόνα από Δωδεκάορτο στη Λαύρα (Chatzidakis, ό.π., εικ. 35), στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 35) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 16).

345. Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 32.

346. Millet, *Athos*, πίν. 187.3. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1555 ή το 1552, κατά το Χατζηδάκη ο οποίος τις αποδίδει στο ζωγάφο Αντόνιο (Chatzidakis, Antoine, σ. 84 κ.ε.).

347. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 194β. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 5β.

348. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* πίν. 30.1, σ. 121 κ.ε., όπου και οι σχετικές απόψεις του συγγραφέα για το θέμα της εισαγωγής της καλαθόπλεκτης φάτνης στην ορθόδοξη εικονογραφία από το Φράγγο Κατελάνο.

349. Γούναρης, ό.π., σ. 111, πίν. 24α.

350. Millet, *Athos*, πίν. 258.3.

351. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 38 κ.ε. Ανάλογα ιστορούνται τα δύο θέματα στη μονή των Φιλανθρωπηνών, αλλά έχουν αντίστροφη θέση και στην προετοιμασία του λουτρού προστίθεται μία ακόμηθεραπεινίδα.

352. Όπως η τοιχογραφία στην Περιβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 118.1-2). Για την καταγωγή του θέματος

συνθετικά στοιχεία, οι τοιχογραφίες μας περιορίζονται στα απαραίτητα αποφεύγοντας τις πολλές γραφικές λεπτομέρειες, τόσο προσφιλείς σε παλιότερα έργα<sup>353</sup>.

Η εξάρτηση του ζωγράφου Μιχαήλ από το πρότυπο που του πρόσφερε η τοιχογραφία του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτισίστας βεβαιώνεται και σε λεπτομέρειες, όπως η στάση του μικρού βοσκού και το δυτικότροπο καπέλο που φορεί, η οργάνωση της ομάδας των αγγέλων και η στάση του αλόγου του μεσαίου μάγου.

Διαφορετικά ιστορείται η σκηνή στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια. Η οργάνωση και επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης, όπως η στάση της Παναγίας<sup>354</sup>, η απεικόνιση του λουτρού<sup>355</sup> και ο Ιωσήφ που κάθεται σε σαμάρι<sup>356</sup>, αντιστοιχούν σε αρχαιότερες τοιχογραφίες μνημείων της Μακεδονίας. Αντίθετα, οι παραστάσεις στις μονές του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Πίνακ. 127) ακολουθούν πρότυπο πολύ ανάλογο με την τοιχογραφία της μονής των Φιλανθρωπηνών.

**Η Βρεφοκτονία**<sup>357</sup> (Πίνακ. 44α). Αριστερά σε θρόνο, κάτω από κιονοστήρικτη κατασκευή, εικονίζεται ο Ηρώδης και πίσω του δύο στρατιώτες. Ο ηγεμόνας ανασηκώνεται από το θρόνο του, αγκαλιάζοντας με το ένα χέρι τον κίονα και με το ελεύθερο τεντωμένο μοιάζει να δίνει το σύνθημα για τη σφαγή που ήδη τελείται μπροστά του. Δίπλα του ένας στρατιώτης αποκεφαλίζει ένα παιδί κρατώντας το από τα πόδια. Γονατισμένη μπροστά στο θρόνο, κοντά στα νεκρά βρέφη, μία γυναίκα προσπαθεί να σώσει το βρέφος της από το στρατιώτη που την έχει αρπάξει από τα μαλλιά. Δεξιότερα δύο άλλες θηρούν τα νεκρά παιδιά τους, η μία υψώνοντας με απελπισία τα χέρια της. Ατάραχος πίσω τους ένας στρατιώτης σκύβει και συνεχίζει το μακάβριο έργο του. Πιο πίσω δύο άλλοι κυνηγούν ισάριθμες μητέρες· ο ένας έχει αρπάξει το παιδί από το πόδι, ο άλλος ετοιμάζεται να κτυπήσει το παιδί και τη γονατισμένη μάνα που τον εκλιπαρεί. Στο βάθος ένας στρατιώτης με το σπαθί υψωμένο ψάχνει την Ελισάβετ, η οποία έχει ήδη ασφαλίσει το μικρό Ιωάννη στη σπηλιά. Από την πλαγιά του βουνού προβάλλει ο προφήτης Ιερεμίας με ειλητάριο, στο οποίο αναγράφεται η προφητεία του: *ΦΩΝΗ ΉΝ ΠΑΜΑ ΗΚΟΥΣΘΗ ΘΡΗΝ/ΟΣ Κ(ΑΙ) ΚΛΑ/ΥΘΜΟΣ/Κ(ΑΙ) ΟΔΥΡ/ΜΟΣ* (Ιερ. 38, 15).

του λουτρού από την τέχνη της αρχαιότητας, βλ. P. Nordhagen, *The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene*, *BZ* 54 (1961), σ. 333 κ.ε.

353. Δηλαδή τα μικρογραφημένα ζώα και τα δενδράκια, που συναντώνται στην τοιχογραφία της μονής των Φιλανθρωπηνών και σε κρητικές εικόνες, όπως αυτή από το Δωδεκάορτο στη Λαύρα. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 55 κ.ε.

354. Η Παναγία είναι ξαπλωμένη στη στρωμένη της στηρίζοντας το κεφάλι με το χέρι της, όπως ανάλογα στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη και στο ναό του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 146α και 183α αντίστοιχα) και στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (Πελεκανίδης, *Μνημεία Πρέσπας*, πίν. ΧLI).

355. Στις τοιχογραφίες των ναών της Μακεδονίας προτιμάται η ιστόρηση του ίδιου του λουτρού, μολονότι μετά το 12ο αι. απεικονίζεται τόσο το κυρίως λουτρό όσο και η προετοιμασία του (Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού*, σ. 60). Το βρέφος απεικονίζεται στο λουτήρα στις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά, της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Velestovo, της Ανάληψης στο Leskoev (1461/62) και της μονής της Matka (1496/97). Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 42, 78 και 111 αντίστοιχα.

356. Όπως στην Παναγία Ελεούσα της Μεγάλης Πρέσπας, στο ναό της Παναγίας στο Velestovo και στη μονή των Αγίων Πάντων στη Lešani (1451/52) (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 49). Η πραγματιστική αυτή λεπτομέρεια, γνωστή από παλαιολόγια έργα, όπως οι τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου Ανάφης (Βοκοτόπουλος, Άγιος Αντώνιος, σ. 189 κ.ε., πίν. 62 και 64), απεικονίζεται επίσης στη μονή Ντίλιου, στη μονή Βαρλαάμ και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα.

357. Η παράσταση ιστορείται ανάμεσα στη Γέννηση του Χριστού και στην Υπαπαντή, όπως και στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών, της μονής Ντίλιου και του ναού της Ρασιώτισσας.

Η παράστασή μας ακολουθεί πρότυπο πολύ ανάλογο με τη σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>358</sup>, όπως μαρτυρεί η ακρίβεια με την οποία αναπαράγονται όλα τα πρόσωπα του δράματος στις ίδιες στάσεις και κινήσεις, καθώς συνωθούνται σ' ένα αδιάλυτο σύνολο στα ασφυκτικά όρια του πίνακα.

Είναι γενικά αποδεκτό ότι, κατά κανόνα, οι απεικονίσεις του θέματος μετά το 1535 εμπνέονται από το νέο τύπο παράστασης που καθιέρωσε ο Θεοφάνης με τη σύνθεσή του στο καθολικό της Λαύρας<sup>359</sup>. Ο Θεοφάνης ανανέωσε τον παραδοσιακό τύπο<sup>360</sup> εισάγοντας στο θέμα οκτώ νέα πρόσωπα, αντιγραμμένα από την αντίστοιχη χαλκογραφία του Marcantonio Raimondi, κατά το σχέδιο του Ραφαήλ<sup>361</sup>. Νεότερες έρευνες έδειξαν ότι η σύνθεση του Θεοφάνη δε στάθηκε το μόνο υπόδειγμα για τις κατοπινές παραστάσεις<sup>362</sup>: κυκλοφορούσε και άλλο πρότυπο της νέας σύνθεσης, ίσως του ίδιου του Θεοφάνη ή άλλου κρητικού ζωγράφου, που περιείχε στοιχεία τα οποία δε βρίσκονται στην τοιχογραφία της Λαύρας αλλά υπάρχουν στη χαλκογραφία. Αυτό συνάγεται από την παράσταση στην πρώτη ζωγραφική φάση της μονής των Φιλανθρωπητών (1531/32)<sup>363</sup> και σε συγγενικά με αυτήν έργα<sup>364</sup>, καθώς και από μία εικόνα των αρχών του 16ου αι. του Μάρκου Μπαθά<sup>365</sup>. Στα έργα αυτά ανιχνεύονται στοιχεία του άλλου, άγνωστου προτύπου<sup>366</sup>.

Η παράστασή μας, και φυσικά το πρότυπό της, ακολουθεί τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα και όχι αυτή του ανώνυμου ζωγράφου της μονής των Φιλανθρωπητών, καθώς μαρτυρούν στοιχεία που δεν υπάρχουν στην τελευταία. Αυτό είναι το σύμπλεγμα της γυναίκας και του στρατιώτη που την αρπάζει από τα μαλλιά μπροστά στο θρόνο, ο στρατιώτης που σκύβει βαθιά και σφάζει ένα νήπιο και η παρουσία του προφήτη Ιερεμία. Πρωτότυπη είναι η στάση του Ηρώδη

358. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 15, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 47 κ.ε., εικ. 14 b. Στην τοιχογραφία της Βελτσίστας παραλείπονται, ίσως από έλλειψη χώρου, τα νεκρά βρέφη μπροστά στο θρόνο του Ηρώδη.

359. βλ. σχετικά Μ. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi und die post-byzantinisch-kretische Malerei, *Zeitschrift für Kirchengeschichte* LIX (1940), σ. 151 κ.ε., εικ. 1. Ανατύπωση: *Variorum Reprints*, London 1976. Ο ίδιος, Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία, *Κρητ. Χρον. Α'* (1947), σ. 31 κ.ε., πίν. Γ'. Ο ίδιος, Théophane, σ. 331, εικ. 102. Millet, *Athos*, πίν. 122.1.

360. Για το βυζαντινό τύπο παράστασης, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 158 κ.ε.

361. Chatzidakis, Marcantonio Raimondi, ό.π., εικ. 2. Ο ίδιος, Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία (ό.π.), πίν. Β'. Για τη χαλκογραφία του Raimondi, βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 57, σημ. 190.

362. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες Μάρκου Μπαθά, σ. 120 κ.ε. Η ίδια, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 57 κ.ε.

363. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 4 και 37α-β.

364. Όπως οι τοιχογραφίες του 1539 της μονής Μυρτιάς (αδημοσίευτη, Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 58) και της μονής Βαρλαάμ (Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα*, πίν. 31.2. Chatzidakis, Contribution, πίν. XII, 6. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 83α).

365. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες Μάρκου Μπαθά, πίν. 57.

366. Η παράσταση της Βρεφοκτονίας στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς ενισχύει τις νεότερες διαπιστώσεις για το θέμα. Σ' αυτήν εντοπίζονται δύο ακόμη πρόσωπα που δεν συναντώνται σε προηγούμενες συνθέσεις, ενώ υπάρχουν στη χαλκογραφία. Πρόκειται για τη γυναίκα, πίσω αριστερά στη χαλκογραφία, που τρέχει προς τα δεξιά σηκώνοντας τα χέρια, και τη μάνα, στη μέση, που τρέχει μπροστά αγκαλιάζοντας το παιδί της. Φυσικά στην τοιχογραφία στρέφει ελαφρά το κεφάλι αριστερά και δεν έχει την ορμητική κίνηση της μορφής στη χαλκογραφία. Η πρώτη γυναίκα υπάρχει και στο σχέδιο του Μουσείου Μπενάκη (Chatzidakis, Théophane, εικ. 101). Οι τοιχογραφίες της μονής της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο χρονολογούνται το 1639 (αδημοσίευτες). Για τη μονή, βλ. Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας, από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους, Συμβολή στη βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1979, σ. 35 κ.ε.

που ηθογραφεί το βάνουσο χαρακτήρα του ηγεμόνα, καθώς δίνει το σύνθημα της σφαγής<sup>367</sup>.

Η σκηνή στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Πί ν. 127) κατάγεται από έργο που αντιγράφει ως τις λεπτομέρειες τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα.

**Η Υπαπαντή**<sup>368</sup> (Πί ν. 44β). Ο Συμεών αριστερά πατεί σε βάθρο με δύο αναβαθμούς και σκύβει με ευλάβεια να δεχθεί στα χέρια του το Χριστό. Η Θεοτόκος απέναντί του έχει στην αγκαλιά της το βρέφος που, προσκολλημένο στο στήθος της, κοιτά έντρομο το γέροντα ιερέα. Πίσω από την Παναγία, η προφήτισσα Άννα δείχνει με το υψωμένο χέρι της τον ουρανό, κρατώντας με το άλλο ειλητάριο όπου διαβάζεται η προφητεία της: *ΤΟΥΤΩ ΤΟ|ΒΡΕΦΩ|ΕΣΤΕΡΕ|ΟΣΕ ΤΟΝ|ΟΥΡΑΝ|Ο*. Τελευταίος ακολουθεί ο Ιωσήφ, δυσδιάκριτος σήμερα. Το βάθος της σκηνής κλείνουν πυκνά αρχιτεκτονήματα.

Η παράσταση ανταποκρίνεται στον τύπο Α, κατά την κατάταξη του Ξυγγόπουλου, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός βρίσκεται στα χέρια της Παναγίας<sup>369</sup>. Ο Ξυγγόπουλος, με τα δημοσιευμένα μνημεία που είχε υπόψη του το 1929, καθόριζε το α' τέταρτο του 14ου αι. ως το χρόνο μετάβασης από τον τύπο Α στον Ε, και τα μέσα του αιώνα ως το όριο της οριστικής επικράτησης του τελευταίου στην εικονογραφία του θέματος<sup>370</sup>. Ωστόσο, τα όρια αυτά δεν είναι τόσο αυστηρά, όπως μαρτυρούν τα έργα που στο μεταξύ δημοσιεύθηκαν. Ο τύπος Α συνεχίζεται, με μικρότερη συχνότητα, σ' όλο το 14ο αι. σε επαρχιακά έργα<sup>371</sup> και επιβιώνει σε μνημεία των μετά την Άλωση χρόνων στη Μακεδονία<sup>372</sup>.

Η παράστασή μας, ως προς τη διάταξη των προσώπων και επιμέρους στοιχείων, συνδέεται με πρότυπο πολύ ανάλογο με τη σύνθεση του Καλλιέργη στο Χριστό της Βέροιας<sup>373</sup> και τις τοιχογραφίες στο Mali Grad<sup>374</sup> και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά<sup>375</sup>. Η

367. Πολύ ανάλογη στάση και ήθος έχει ο Ηρώδης στη μικρογραφία του κωδ. Rabbula (C. Cecchelli - G. Furlani - M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten and Lausanne 1959, πίν. 19 και φ. 4b).

368. Το επεισόδιο περιγράφει μόνον ο ευαγγελιστής Λουκάς (β', 22-38). Σώζεται η επιγραφή: *Η ΗΠΑΠΑΝΤΗ*.

369. Α. Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), σ. 328 κ.ε. Για τις νεότερες απόψεις σχετικά με τη δημιουργία του τύπου που επικρατεί μετά την εικονομαχία, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός βρίσκεται στα χέρια του Συμεών, βλ. Η. Maguire, *The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 261 κ.ε. Για την εικονογραφία της παράστασης, βλ. επίσης D. Shorr, *The Iconographic Development of the Presentation in the Temple*, *The Art Bulletin* 28 (1946), σ. 16 κ.ε.

370. Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 338.

371. Όπως οι τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Υπαπαντής (1366/67) στα Μετέωρα (G. Subotić, *Les débuts de vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hyrapanté*, *ZLU* 2 (1966), σ. 127 κ.ε., σχ. 1), στο Mali Grad και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (Djurić, Mali Grad, εικ. 43 και 42 αντίστοιχα), καθώς και στον Άγιο Αθανάσιο κοντά στη μονή Kalište στην περιοχή της Αχρίδας, του τέλους του 14ου αι. (Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 183). Ο Ξυγγόπουλος αργότερα σημειώνει ότι η εμμονή στον παλιότερο τύπο Υπαπαντής, στα μνημεία της Μακεδονίας και της Σερβίας, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως χαρακτηριστικό της εικονογραφικής παράδοσης της Θεσσαλονίκης. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Αι τοιχογραφίες του Ακαθίστου εις την Παναγίαν των Χαλκείων Θεσσαλονίκης*, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Ζ' (1973-1974), σ. 67 κ.ε.

372. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του 15ου αι. στο ναό του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec, της Παναγίας στο Velestovo, στη μονή των Αγίων Πάντων στη Ležani και στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Kosel (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 33, 42, 49 και εικ. 82 αντίστοιχα)· επίσης αργότερα στο ναό της Ρασιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 25α).

373. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. Δ' και 17.

374. Djurić, Mali Grad, εικ. 43. Οι τοιχογραφίες της δεύτερης ζωγραφικής φάσης, που ενδιαφέρουν, χρονολογούνται το 1368/69. Θεωρούνται ότι, μαζί με αυτές του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (1384/85) στην Καστοριά και του Χριστού Ζωοδότη (1390) στο χωριό Borje στην περιοχή της Κορυτσάς, ανήκουν στο ίδιο ζωγραφικό εργαστήριο. Βλ. Djurić, Mali Grad, σ. 31 κ.ε.

375. Ό.π., εικ. 42.

καταγωγή της μεταβυζαντινής παράστασης από πρότυπο συναφές με τις παραπάνω συνθέσεις του 14ου αι. διαπιστώνεται, εκτός από την τάξη των προσώπων, στην κίνηση φόβου του Ιησού<sup>376</sup> και σε λεπτομέρειες, όπως η μορφή του κτιρίου πίσω από το Συμεών<sup>377</sup>.

Οι σκηνές στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο εικονογραφούνται κατά τον τύπο Ε. Στην πρώτη ο Χριστός γυρίζει και ευλογεί την Παναγία<sup>378</sup>· στη δεύτερη, η οποία ακολουθεί πρότυπο πολύ ανάλογο με την παράσταση της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>379</sup>, χαρακτηριστική λεπτομέρεια είναι το δοχείο που στολίζει την κορυφή του κτιρίου πίσω από το Συμεών<sup>380</sup>.

**Η Μεταμόρφωση.** Η παράσταση ιστορείται με διαφορετικά τα επιμέρους στοιχεία στους δύο ναούς<sup>381</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 45α) ο Χριστός βρίσκεται μέσα σε τριπλή δόξα στην κορυφή του όρους Θαβώρ<sup>382</sup>. Από τις διπλανές κορυφές ο Ηλίας και ο Μωσής σκύβουν ευλαβικά σε δέηση προς το μέρος του<sup>383</sup>. Ο Μωσής κρατεί τις πλάκες του Νόμου. Στην πλαγιά του κεντρικού υψώματος οι μαθητές έχουν πέσει στο έδαφος έντρομοι από το υπερκόσμιο φως και τη φωνή που ακούστηκε<sup>384</sup>. Πίσω αριστερά ο Χριστός και οι μαθητές ανηφορίζουν το βουνό και δεξιά το κατεβαίνουν μετά τη Θεοφάνεια. Επάνω, στις άκρες του πίνακα, δύο άγγελοι μεταφέρουν στο Θαβώρ τους προφήτες σε νέφη, μάλιστα ο Μωσής βρίσκεται μέσα σε σαρκοφάγο.

Στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 45β, 46β), παραλείπεται η μεταφορά των προφητών και διαφοροποιείται η τάξη του Χριστού και των μαθητών στα συμπληρωματικά επεισόδια της ανόδου και καθόδου στο Θαβώρ. Στον Άγιο Νικόλαο προπορεύονται οι τρεις μαθητές στο ανέβασμα· στρέφουν όμως και συνομιλούν με το Χριστό που τους ακολουθεί. Όμοια προηγούνται και στην κάθοδο, τώρα όμως η στάση και η έκφρασή τους μαρτυρούν πως δεν έχουν ακόμη συνέλθει από τα όσα αντίκρισαν. Ο Πέτρος χειρονομεί με ταραχή και ο Ιωάννης είναι σκυφτός από το φόβο, καθώς ο Χριστός τους συνιστά να μη μιλήσουν για όσα είδαν και άκουσαν. Στα αντίστοιχα επεισόδια του Αγίου Μηνά προηγείται πάντα ο Χριστός, ενώ οι μαθητές δε δείχνουν ταραγμένοι κατά την κάθοδο από το Θαβώρ.

Ο ζωγράφος Μιχαήλ για τη σκηνή στο ναό της Βίτσας χρησιμοποίησε τύπο παράστασης πολύ ανάλογο με αυτόν της σύνθεσης του Φράγγου Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας<sup>385</sup>, καθώς μαρτυρεί όχι μόνο το στοιχείο της μεταφοράς των προφητών, που συναντά-

376. Για τη στάση αυτή του Ιησού και το συσχετισμό της με τον τύπο της Παναγίας του Πάθους, βλ. Βοκοτόπουλος, Άγιος Αντώνιος, σ. 185 κ.ε.

377. Απεικονίζεται μία τρίκλιτη βασιλική, τοποθετημένη διαγώνια πίσω από το Συμεών, της οποίας το υπερυψωμένο κεντρικό κλίτος είναι διάτρητο από παράθυρα.

378. Ανάλογα και στις τοιχογραφίες της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 119.5) και της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 17).

379. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 58 κ.ε., πίν. 38α.

380. Πρόκειται για στοιχείο που συναντάται σε κρητικές εικόνες του 15ου αι. Βλ. σχετικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π. Χρ. Μπαλτογιάννη, Παράσταση Ευαγγελισμού κάτω από νεότερη επιζωγράφηση στο βημόθυρο Τ. 737 του Βυζαντινού Μουσείου, *ΑΑΑ XVII* (1984), σ. 43 κ.ε. και ειδικά σ. 56 κ.ε.

381. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διακρίνεται η επιγραφή: *Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩ[ΣΙΣ]*.

382. Για τις θεολογικές απόψεις που ενέπνευσαν το πολύπλοκο σχήμα της δόξας στα έργα του 14ου αι., βλ. Millet, *Recherches*, σ. 230 κ.ε. Για τη δόξα γενικά, βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 106, 291 κ.ε.

383. ...*ιστάμενοι ἀμφότεροι ἰκετικῶς...* κατά,την Ερμηνεία (σ. 97).

384. Ματθ., ιζ', 5. Μαρκ., θ', 6-7. Για το θέμα της προέλευσης του φόβου των μαθητών στη Μεταμόρφωση, βλ. Ξυγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, σ. 21 κ.ε.

385. Millet, *Athos*, πίν. 259.1.

ται και σε άλλα έργα<sup>386</sup>, αλλά κυρίως η τάξη και οι χαρακτηριστικές στάσεις του Χριστού και των μαθητών στα επεισόδια πριν και μετά τη Θεοφάνεια. Την ιδιάζουσα σύνθεση του Κατελάνου χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος Κωνσταντίνος στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>387</sup>. Επαναλαμβάνει επίσης τη σπάνια στάση του Ιακώβου κατά τη Θεοφάνεια<sup>388</sup>, καθώς και τη νεφέλη που κάλυψε τους προφήτες<sup>389</sup>: παραλείπει, πιθανότατα από έλλειψη χώρου, τη μεταφορά των προφητών.

Η παράσταση στον Άγιο Μηνά συνδέεται περισσότερο με αυτήν στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>390</sup>, ως προς την παράλειψη του επεισοδίου της μεταφοράς των προφητών, την τάξη και τις στάσεις των προσώπων που ανεβαίνουν το Θαβώρ και τις στάσεις των μαθητών στη διάρκεια της Μεταμόρφωσης, κοινές και στην προηγούμενη σκηνή του Αγίου Νικολάου.

Στην αντίστοιχη τοιχογραφία της μονής στο Δρυόβουνο ιστορείται επίσης η χαρακτηριστική, στην εικονογραφική παράδοση της περιοχής, μεταφορά των προφητών, σε διαφορετική εκδοχή. Οι άγγελοι έχουν σταματήσει δίπλα στις κορυφές, όπου εικονίζονται ο Μωυσής και ο Ηλίας, κρατώντας τον πρώτο μέσα στη σαρκοφάγο και το δεύτερο γονατιστό στο νέφος. Η εικονογραφία των συμπληρωματικών επεισοδίων και οι στάσεις των τριών αποστόλων, και μάλιστα του Ιακώβου, κατά τη Θεοφάνεια συνδέονται με πρότυπο γνωστό από τις παλιότερες σκηνές στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>391</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>392</sup> και στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>393</sup>.

Η Έγερση του Λαζάρου (Πί ν. 45β, 46α-β). Η παράσταση ιστορείται και στους δύο ναούς όμοια<sup>394</sup>. Μπροστά από δύο βουνά, που τέμνονται και συγκλίνουν, συντελείται το θαύμα της εκ νεκρών ανάστασης του Λαζάρου<sup>395</sup>. Ο Χριστός φθάνει από αριστερά, ακολουθούμενος από τους μαθητές και εγειρεί το νεκρό. Στα πόδια του είναι γονατισμένες η Μάρθα και η Μαρία. Δεξιά ένας νέος μεταφέρει την πλάκα του τάφου κι ένας άλλος ξετυλίγει τις κειρίες του Λαζάρου, ο οποίος βρίσκεται στην είσοδο του λαξευτού μνημείου. Ανάμεσα στα βουνά μια ομάδα Ιουδαίων παρακολουθεί από μακριά τα γεγονότα, έχοντας πίσω τους το κάστρο της Βηθανίας.

Η σκηνή περιορίζεται στο κύριο γεγονός της Έγερσης χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια της άφιξης του Χριστού στον τόπο του θαύματος<sup>396</sup> ή της συνάντησής του με τη Μάρθα<sup>397</sup>, που

386. Παλιότερα η λεπτομέρεια αυτή εθεωρείτο καινοτομία του Κατελάνου, εμπνευσμένη από έργο του Ραφαήλ (Millet, *Recherches*, σ. 680. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 120), καθώς όμως έδειξε η Αχειμάστου-Ποταμιάνου το θέμα υπάρχει στην ορθόδοξη εικονογραφία σε έργα αρχαιότερα του Ραφαήλ, όπως μία εικόνα της Πανακοθήκης Τρετζακον (των αρχών του 15ου αι.) και η τοιχογραφία στο Παλιό Καθολικό των Μετεώρων (1483). Η ίδια λεπτομέρεια χρησιμοποιείται και στις τοιχογραφίες της μονής της Μολυβδοσκεπάστου στην Ήπειρο (1521-1537) και της μονής Βαρλαάμ. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 71, όπου και ικανοποιητική ερμηνεία για τη μεταφορά του Μωυσή σε σαρκοφάγο.

387. Για την ταυτότητα του Κωνσταντίνου θα γίνει λόγος στη συνέχεια. Βλ. σ. 179 κ.ε.

388. Στην τοιχογραφία του παρεκκλησιού της Λαύρας ο Ιάκωβος κλείνει με το δεξί χέρι το αυτί του· σ' αυτή του Ελαφότοπου απλώνει το χέρι προς το μέρος του Χριστού.

389. Η νεφέλη ιστορείται και στις παλιότερες τοιχογραφίες του ναού της Ανάληψης στο Leskoec (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 80), του Παλιού Καθολικού της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα, της μονής της Μολυβδοσκεπάστου και της μονής Βαρλαάμ (αδημοσίευτες).

390. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 51 κ.ε., εικ. 15 b.

391. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 48α.

392. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 18.

393. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 25β.

394. Στο ναό του Αγίου Μηνά διακρίνεται η επιγραφή: *Η ΕΓΕΡ-ΣΙΣ ΤΟΥ ΛΑΖΑΡΟΥ*.

395. Το θαύμα και τα σχετικά γεγονότα εξιστορεί το ευαγγέλιο του Ιωάννη (ια', 1-44).

396. Ιστορείται στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 46α).



συχνά εικονογραφούνται το 16ο αι. Από την άποψη της λιτότητας και επιμέρους μορφολογικών στοιχείων ακολουθεί τύπο ανάλογο με τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά<sup>498</sup> και στη μονή της Λαύρας<sup>499</sup>, διαμορφωμένο σε κρητικές εικόνες του 15ου αι.<sup>400</sup>. Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τύπου αυτού είναι η τοποθέτηση των Ιουδαίων σε δεύτερο επίπεδο, ανάμεσα στα βουνά, και η μορφή του τείχους της Βηθανίας. Η παράλειψη στις τοιχογραφίες μας της ανδρικής μορφής<sup>401</sup> δεξιά από το Λάζαρο και ο περιορισμένος αριθμός των Ιουδαίων είναι στοιχεία που τις συνδέουν με πρότυπο ανάλογο με την τοιχογραφία του Αναπαυσά.

Όμοια ιστορείται η σκηνή στη μονή του Αγίου Αθανασίου της Ζαγοράς, ενώ αυτές στις μονές του Δρυόβουνου και της Ζέρμας ακολουθούν παραλλαγή τύπου γνωστού από τις τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, του Αγίου Νικολάου της Λαύρας και της μονής της Ζάβορδας. Η απεικόνιση των Ιουδαίων που βγαίνουν από την πύλη του τείχους και έρχονται να σταθούν κοντά στον τάφο, ο πρώτος από αριστερά Ιουδαίος που υψώνει το χέρι καθώς φράζει με το άλλο τη μύτη του και ο νέος που λύνει τις κειρίες αφοσιωμένος στο έργο του είναι στοιχεία κοινά και στα δύο λινοτοπίτικα έργα, τα οποία προϋπάρχουν στις τοιχογραφίες του 16ου αι. που αναφέραμε. Αντίθετα, η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, που απεικονίζει το Λάζαρο καθισμένο μέσα στη σαρκοφάγο, συνδέεται με την εικονογραφική παράδοση του θέματος στη Μακεδονία<sup>402</sup>.

**Η Βαϊοφόρος**<sup>403</sup>. Στην παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου (Πίνακ. 46α), ο Χριστός πλησιάζει στην Ιερουσαλήμ καθισμένος στο πουλάρι. Ακολουθούν οι μαθητές με πρώτο τον Πέτρο, προς τον οποίο στρέφει και ομιλεί ο Χριστός. Ένα πλήθος Ιουδαίων έχει βγει να προϋπαντήσει το Χριστό στην πύλη της Αγίας Πόλης· ανάμεσά τους και μια γυναίκα που σηκώνει ψηλά το παιδί της. Μπροστά στα πόδια του ζώου μερικά παιδιά κρατούν βάρδια, στρώνουν στο έδαφος τα ρούχα τους ή παίζουν σέρνοντας το ένα το άλλο. Δύο άλλα βρίσκονται στο δένδρο που εικονίζεται στη μέση της σκηνής· το ένα είναι χωμένο στο φύλλωμα, το άλλο σκαρφαλώνει στον κορμό. Στην αριστερή επάνω γωνία του πίνακα δύο μαθητές οδηγούν το πουλάρι

397. Το επεισόδιο απεικονίστηκε ενδεχομένως στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* σ. 44 κ.ε., εικ. 18), στη μονή Βαρλαάμ (ό.π., σ. 45), στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 258.2), στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας (Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 52 κ.ε., εικ. 16 a) και στη μονή Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία, εικ. 6-7).

398. Chatzidakis, Théophane, εικ. 9.

399. Millet, *Athos* 124.1. Ο ίδιος τύπος παράστασης χρησιμοποιείται στη συνέχεια και σε άλλες τοιχογραφίες στο Άγιο Όρος, όπως στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου, στη μονή Διονυσίου και στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 187.4, 202.1 και 228 αντίστοιχα).

400. Όπως αυτή του τέλους του 15ου αι. στη μονή του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 25, σ. 77 κ.ε., πίν. 23).

401. Η ίδια μορφή παραλείπεται και στην παράσταση της Ρασιώτισσας (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 26β).

402. Millet, *Recherches*, σ. 239 κ.ε. Βλ. και την απεικόνιση του Λαζάρου στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Ορφανού (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 23, σ. 93, όπου και σχετικά παραδείγματα από το 14ο αι.). Όμοια ιστορείται ο Λάζαρος και σε μνημεία του 15ου αι. στη Μακεδονία, όπως στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα, στον Προφήτη Ηλία στο Dolgaec, στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη, στην Ανάληψη στο Leskoc (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 16, 33, 69 και 78 αντίστοιχα)· επίσης στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 184α) και αργότερα στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 17.3). Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του τελευταίου ναού είναι προβληματική εξαιτίας της κακής διατήρησης της επιγραφής. Έχουν προταθεί οι χρονολογίες 1600 (Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 68), 1510 (Χατζηδάκης, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 419) και πρόσφατα 1540-1580 (Παπαζώτος, *Μονή Παναγίας*, σ. 105, σημ. 1).

403. Και στους δύο ναούς υπάρχει η επιγραφή: *Η ΒΑΙ-ΟΦΘΡΟΣ*.

έξω από τα τείχη της πόλης Βηθφαγή. Στην όμοια παράσταση του Αγίου Μηνά (Πί ν. 45β) παραλείπεται το παιδί που ανεβαίνει στο δένδρο και αυτό που στρώνει το ρούχο του στο έδαφος<sup>404</sup>.

Η σύνθεση του Μιχαήλ στους δύο ναούς διαφοροποιείται από τις παλιότερες αποδόσεις του θέματος, τόσο στα έργα του Θεοφάνη<sup>405</sup> και των συνεχιστών του στον Άθω<sup>406</sup>, όσο και στις τοιχογραφίες των ναών της Ηπείρου<sup>407</sup> και των συναφών τους σε γειτονικές περιοχές<sup>408</sup>, ως προς την απεικόνιση του ζώου που προχωρεί με ορθωμένο το κεφάλι<sup>409</sup>, του Πέτρου που ακολουθεί το Χριστό σε κάποια απόσταση και του επεισοδίου της μεταφοράς του πουλαριού<sup>410</sup>, που αποδίδεται συνοπτικά, περιορισμένο στα απαραίτητα<sup>411</sup>. Με τα στοιχεία αυτά συνδέεται εν μέρει με την αντίστοιχη τοιχογραφία στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>412</sup>. Περιορισμένος επίσης είναι ο αριθμός και ο ρόλος των παιδιών<sup>413</sup>. Με εξαίρεση το γραφικό σύμπλεγμα του παιδιού που σέρνει τον πεσμένο κατάχαμα σύντροφό του<sup>414</sup>, τα υπόλοιπα εικονίζονται σε τυπικές στάσεις, ενώ λείπουν αυτά που παλεύουν ή απακονθίζονται<sup>415</sup>. Από την ομάδα των Ιουδαίων ξεχωρίζει η μοναδική γυναικεία μορφή που υψώνει το παιδί της. Το θέμα υπάρχει με διαφορετική απόδοση στη μονή των Φιλανθρωπητών, στη μονή Ντίλιου, στη μονή Βαρλαάμ, στο παρεκκλήσι της Λαύρας και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα.

Η αυστηρή σύνθεση του Μιχαήλ διαφέρει, τόσο από τις πλούσιες σε γραφικές λεπτομέρειες παραστάσεις σε μνημεία της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι., όσο και από τις σύγχρονες λιτότερες των κρητικών ζωγράφων. Τα εικονογραφικά στοιχεία των τοιχογραφιών μας υποδηλώνουν πρότυπο ανάλογο με τη σκηνή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, από το οποίο έχουν απαλειφθεί οι επιπλέον αφηγηματικές λεπτομέρειες.

Η παράσταση στη μονή του Δρυόβουνου ιστορείται το ίδιο λιτά με τις τοιχογραφίες των δυο ναών στο Ζαγόρι, με τις οποίες συνδέεται και ως προς τη στάση του ζώου. Ωστόσο, ορισμένα επιμέρους θέματα, όπως οι στάσεις και οι φυσιογνωμικοί τύποι των δύο μαθητών πίσω από

404. Στο σημείο αυτό η τοιχογραφία έχει καταστραφεί. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. E. Lucchesi-Pali, *Einzung in Jerusalem, RbK, II*, σχ. 22 κ.ε.

405. Στη μονή του Αναπασά (Chatzidakis, Théophane, εικ. 10) και στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 125.1).

406. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του Τζώρτζη στη μονή Διονυσίου και του ανώνυμου ζωγράφου στη μονή Δοχειαρίου, αλλά και σ' αυτές στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου, έργο πιθανότατα του ζωγράφου Αντωνίου (Millet, *Athos*, πίν. 202.2, 229 και 187.5 αντίστοιχα).

407. Στη μονή των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 6, 46, 47) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 20).

408. Στη μονή Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 44α), στη μονή Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, εικ. 13-14) και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 259.2).

409. Όπως κατά κανόνα σε παλαιοχριστιανικά έργα. Βλ. Millet, *Recherches*, σ. 257.

410. Πρόκειται για θέμα γνωστό από τις παλαιολόγιες τοιχογραφίες της Περιβλέπτου Αχρίδας (Millet-Frolow, III, πίν. 5, 1), της Περιβλέπτου στο Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 120.1) και του Αγίου Δημητρίου επίσης στην Αχρίδα, του τέλους του 14ου αι. (Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 173), που συναντάται και το 15ο αι. στο ναό του Leskoec (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 79).

411. Στις απεικονίσεις του θέματος στη μονή Ντίλιου, στη μονή Βαρλαάμ και στο παρεκκλήσι της Λαύρας απεικονίζεται και η μάνα του πουλαριού και επιπλέον ο ιδιοκτήτης του ζώου στο παρεκκλήσι της Λαύρας.

412. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 54 κ.ε., εικ. 16 b. Όμοια στάση έχει το ζώο και στην τοιχογραφία της μονής Μυρτιάς (Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), πίν. 10).

413. Πρόκειται για στοιχείο χαρακτηριστικό του βυζαντινού τύπου, κατά το Millet, *Recherches*, σ. 260, 280 κ.ε.

414. Υπάρχει στις περισσότερες από τις παραστάσεις σε ναούς της ΒΔ. Ελλάδας που αναφέραμε.

415. Για την προέλευση των ζωρών παιδικών ομίλων στην παράσταση της μονής των Φιλανθρωπητών και των συναφών με αυτήν έργων από παλαιολόγιες τοιχογραφίες, όπως της Περιβλέπτου στο Μυστρά, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 69.

τον Πέτρο, η μορφή του κορυφαίου Ιουδαίου που κρατεί τα βάρια, καθώς και του παιδιού δίπλα του, παραπέμπουν σε πρότυπο γνωστό από τις παλιότερες τοιχογραφίες στη μονή του Αναπαυσά, στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>416</sup> και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου. Άλλα στοιχεία, όπως η γυναίκα με το παιδί στην αγκαλιά πίσω και οι στάσεις των παιδιών πάνω στο δένδρο θυμίζουν την παράσταση της μονής Μυρτιάς<sup>417</sup>. Από τα παραπάνω συνάγεται πως ο ζωγράφος της μονής του Δρυόβουνου χρησιμοποίησε ίσως πρότυπο που συγκέντρωνε στοιχεία από τις συνθέσεις που αναφέραμε, πιθανόν σύγχρονό τους ή παλιότερο.

**Η Ανάληψη.** Ιστορείται παρόμοια και στους δύο ναούς<sup>418</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 47α) στο κέντρο του πίνακα, επάνω, απεικονίζεται ο Χριστός καθισμένος σε στρογγυλή δόξα που ανακρατούν δύο άγγελοι που πετούν. Κάτω, αξονικά τοποθετημένη σε στάση μετωπική, δέεται η Παναγία πλαισιωμένη από δύο αγγέλους. Ο άγγελος δεξιά κρατεί ειλητάριο με τη γνωστή περικοπή από τις Πράξεις των Αποστόλων: *ΑΝΔΡΕ|Σ ΓΑΛΗ|ΛΕΟΙ ΤΙ Ή|ΣΤΗΚΑΤ|Ε ΒΛΕΨΟ|ΝΤΕΣ*<sup>419</sup>. ο άλλος αριστερά δείχνει τον ουρανό. Και οι δύο στρέφονται προς τις ομάδες των αποστόλων που παρακολουθούν την Ανάληψη. Ο Πέτρος αριστερά τεντώνει το χέρι προς τον ουρανό, ο Παύλος απέναντι χειρονομεί κατάπληκτος. Ένα ξερό βραχώδες τοπίο δηλώνει το Όρος των Ελαιών.

Η παράσταση στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 45β, 99β) παραλλάζει ως προς την επιγραφή στο ειλητάριο του αγγέλου, η οποία αναγράφει: *ΑΝΔΡΕΣ|ΓΑΛΗ|ΛΕΥΤ|Η ΕΣΤΗ|ΚΑ...*, τη στάση του αγγέλου αριστερά, ο οποίος με το χέρι στο ύψος του στήθους δείχνει προς τον ουρανό, και ως προς τη διάταξη των αποστόλων και των βράχων πίσω.

Η εικονογραφία της Ανάληψης στις τοιχογραφίες μας ακολουθεί τον επικρατέστερο από την παλαιοχριστιανική εποχή τύπο, σύμφωνα με τον οποίο η Θεοτόκος απεικονίζεται σε αυστηρά μετωπική στάση<sup>420</sup>. Διαφοροποιείται έτσι από τις προηγούμενες αποδόσεις του θέματος σε έργα του 16ου αι., όπως οι τοιχογραφίες στο καθολικό και στο παρεκκλήσι της Λαύρας<sup>421</sup> και στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>422</sup>, στα οποία η Θεοτόκος αποδίδεται με στροφή προς τα δεξιά. Η μετωπική στάση της Παναγίας και οι θέσεις των κορυφαίων αποστόλων στις τοιχογραφίες μας αντιστοιχούν σε κρητικό πρότυπο ανάλογο με την εικόνα από το Δωδεκάορτο στη μονή της Λαύρας<sup>423</sup>, προς την οποία αναλογεί και ο τρόπος που διαγράφεται το δεξί χέρι του Πέτρου κάτω από το μάτι καθώς και η κόλπωση της άκρης του πίσω. Με την ίδια εικόνα και με την αντίστοιχη από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα<sup>424</sup> παρουσιάζουν αναλογίες και οι στάσεις των αγγέλων που πετούν. Από τα παραπάνω φορητά έργα οι τοιχογραφίες μας διαφέρουν κυρίως στη στάση των αγγέλων που πλαισιώνουν την Παναγία, καθώς ο ένας από αυτούς

416. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 27α. Στην τοιχογραφία του καστοριανού ναού καθώς και σ' αυτήν του παρεκκλησίου της μονής Αγίου Παύλου οι τύποι των δύο μαθητών διαφέρουν από την παράσταση του Αναπαυσά.

417. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 10.

418. Επιγραφές: *Η ΑΝΑ-ΛΗΨΙΣ* (ναός Αγίου Νικολάου)· *Η ΑΝΑ-ΛΗΨΗΣ* (ναός Αγίου Μηνά).

419. Πράξεις, α', 11.

420. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. E. Dewald, *The Iconography of the Ascension*, *AJA* 19 (1915), σ. 277 κ.ε. Γκιολές, *Ανάληψις*.

421. Millet, *Athos*, πίν. 120.4 και 259.4.

422. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 33α.

423. Chatzidakis, Théophane, εικ. 43.

424. Η εικόνα, όπως και οι υπόλοιπες του εικονοστασίου της μονής, αποδίδονται στο Θεοφάνη. Chatzidakis, ό.π., σ. 325 κ.ε., εικ. 80. Καρακατσάνη, *Εικόνες Μονής Σταυρονικήτα*, σ. 92, αρ. 17, εικ. 27.

κρατεί ενεπίγραφο ειλητάριο<sup>425</sup>. Περίεργη είναι η μη απεικόνιση των έλαιόδενδρων, που από τον 9ο αι. αποτελούν βασικό εικονογραφικό στοιχείο του θέματος<sup>426</sup>. Με τα παραπάνω στοιχεία οι παραστάσεις μας ιστορούνται σύμφωνα με παραλλαγή τύπου διαμορφωμένου ήδη σε κρητικές εικόνες του 15ου αι.<sup>427</sup>, αρκετά συγγενικού με την εικόνα στη Λαύρα.

Σε ανάλογο πρότυπο<sup>428</sup> εικονογραφείται και το κάτω μέρος της παράστασης στη μονή του Δρυόβουνου, ενώ η απεικόνιση του αναλαμβανόμενου Χριστού ως τους μηρούς μέσα στη δόξα, να ευλογεί με τα δύο χέρια ανοικτά στα πλάγια, αποτελεί σπάνια εκδοχή που εμφανίζεται σε έργα της ύστερης βυζαντινής περιόδου<sup>429</sup>. Η ωραία παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ιστορείται με άνεση χώρου στο αέτωμα πάνω από την κόγχη του Ιερού<sup>430</sup>. Η εικονογραφική απόδοση της Ανάληψης, με την Παναγία σε στροφή τριών τετάρτων, ανταποκρίνεται στον πιο συνηθισμένο στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες τύπο.

**Η Πεντηκοστή**<sup>431</sup>. Η παράσταση ιστορείται όμοια και στους δύο ναούς<sup>432</sup> (Πί ν. 45β, 47β). Στο εσωτερικό ενός κτιρίου κάθονται οι μαθητές σε σχεδόν κυκλικό θρανίο. Οι ευαγγελιστές και ο Παύλος κρατούν σταχωμένα διάλυθα βιβλία, οι υπόλοιποι κλειστά ειλητάρια. Οι κορυφαίοι απόστολοι κάθονται στη μέση της ομήγυρης αντικριστά· αυτοί που βρίσκονται στις άκρες του θρανίου στρέφουν τη ράχη προς το θεατή και με έντονες συστροφές και ζωηρές στάσεις κοιτούν τις πύρινες γλώσσες που κατεβαίνουν από το ημικύκλιο του ουρανού και έρχονται να καθίσουν πάνω στα κεφάλια τους. Στο κέντρο του κύκλου, μέσα σε μισή έλλειψη, παριστάνεται ο Κόσμος με μορφή γέροντα που φορεί βασιλικά ενδύματα και κρατεί, μέσα σε μαντίλι, τους δώδεκα κλήρους τυλιγμένους<sup>433</sup>.

Οι τοιχογραφίες μας, με την παράταξη των μαθητών σχεδόν σε κύκλο, αποδίδουν τύπο σπάνιο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Ως γνωστό, η Πεντηκοστή είναι από τα πιο στερεότυπα στην εικονογραφία τους θέματα<sup>434</sup>. Από τον 9ο αι., που η παράσταση αποκτά τη

425. Η αναγραφή του χωρίου των αποστολικών Πράξεων στα ειλητάρια των αγγέλων είναι στοιχείο που εισάγεται στην εικονογραφία του θέματος το 14ο αι. και επαναλαμβάνεται αρκετά συχνά σε μεταγενέστερα έργα. Βλ. Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 321, σημ. 20.

426. Γκιολές, ό.π., σ. 261. Η Ερμηνεία επίσης περιγράφει τον τόπο ως *Βουνόν με πολλές έλαιες...* (σ. 112). Γυμνό είναι το τοπίο και στην παράσταση του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 179α-β, 180α-β).

427. Όπως η εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τόκιο και αυτή του Νικολάου Ρίτζου στο Σεράγεβο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201 και 202). Στον τύπο των δύο εικόνων ιστορούνται αργότερα οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη (Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 20, 1) και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 188.2).

428. Πολύ συγγενικό με τα παραπάνω έργα.

429. Γκιολές, *Ανάληψης*, σ. 282, σημ. 24.

430. Για τη θέση της Ανάληψης στο ιερό, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης, *ΑΕ* 1938, σ. 32 κ.ε. Στο αέτωμα πάνω από την κόγχη του Ιερού ιστορείται η Ανάληψη και σε άλλους μεταβυζαντινούς ναούς της Ηπείρου και της Μακεδονίας, όπως η μονή των Φιλανθρωπινών, στη ζωγραφική του 1542 (αδημοσίευτη), ο ναός της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 88 κ.ε.), ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου (αδημοσίευτη), η μονή της Παναγίας (1570) στον Αλιάκμονα (Παπαζώτος, Μονή Παναγίας, πίν. 2, 4) και οι ναοί του Αγίου Δημητρίου (τελευταίο τέταρτο του 15ου αι. κατά τον Πελεκανίδη), του Αρχιστρατήγου Μιχαήλ (1549) και του Αγίου Νικολάου (1552) στην Αιανή Κοζάνης (Πελεκανίδης, Άνω Μακεδονία, πίν. 16α, 19, 20 και 29α).

431. Την επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος στους μαθητές αναφέρουν οι Πράξεις των αποστόλων (β', 1-5).

432. Στο ναό του Αγίου Νικολάου σώζεται η επιγραφή: *Η ΠΕΝΤΗ-ΚΟΣΤΗ*. Στο ναό του Αγίου Μηνά παραλλάζει η μορφή του κτιρίου πίσω από τους αποστόλους.

433. Σύμφωνα και με την περιγραφή της Ερμηνείας (σ. 113).

434. Βλ. Α. Grabar, Le schéma iconographique de la Pentecôte, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, I, Paris 1968, σ. 615 κ.ε.

συνοπτική της μορφή, επαναλαμβάνεται σχεδόν απaráλλακτα, με κύριο χαρακτηριστικό την ημικυκλική διάταξη των μαθητών. Ωστόσο, ορισμένα παλαιολόγια έργα απεικονίζουν τους μαθητές σε κύκλο, αφήνοντας να διαφαίνονται τα προ της εικονομαχίας στάδια της εξέλιξης του θέματος<sup>435</sup>.

Οι παραστάσεις μας παρουσιάζουν στενότερη τυπολογική συνάφεια με τη σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>436</sup>. Οι ομοιότητες αφορούν όχι μόνο στο σχεδόν κυκλικό σχήμα της σύνθεσης αλλά και στην τάξη με την οποία παρατάσσονται οι μαθητές, στη μορφή του υποπόδιου στο οποίο πατούν, στις συστροφές και στις απεικονίσεις από πίσω των τεσσάρων μαθητών στα άκρα και στη φυσιολογική απόδοση του Κόσμου. Οι διαφορές εντοπίζονται κυρίως στην απόδοση του χώρου όπου διαδραματίζεται το γεγονός, ο οποίος στην τοιχογραφία της Βελτσίστας είναι αρχιτεκτονικά ανύπαρκτος. Από τα παραπάνω κοινά εικονογραφικά στοιχεία μπορούμε να υποθέσουμε ότι το πρότυπο για τις παραστάσεις του Μιχαήλ θα πρέπει να υπήρξε η σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτσίστας ή κάποια παρόμοια που διαφεύγει.

Τη σχετική διάδοση που είχε το 17ο αι. ο τύπος αυτός στο τοπικό περιβάλλον μαρτυρούν τρεις ακόμη παραστάσεις σε ηπειρωτικούς ναούς. Πρόκειται για τη μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου<sup>437</sup> και τις αντίστοιχες στη μονή Πατέρων Ζίτσας<sup>438</sup> και στη μονή των Αγίων Αναργύρων στην Κλειδωνιά<sup>439</sup>. Στις περισσότερες ηπειρωτικές τοιχογραφίες που αναφέραμε μπροστά από την προσωποποίηση του Κόσμου απεικονίζεται βραχώδες τοπίο. Το στοιχείο αυτό, ολοκληρωμένο στο συμβολισμό του, υπάρχει στη διαφορετικού τύπου παράσταση της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>440</sup> και στις νεότερες της μονής Ντίλιου<sup>441</sup> και του παρεκκλησίου στη Λαύρα<sup>442</sup>.

Στη μισοκατεστραμμένη παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ενδιαφέρει να σημειωθεί η επιγραφή "Απασα γ[άρ] φυλαι... γύρω από τον Κόσμο, υπόμνηση των «λαών», «φυλών» και «γλωσσών» που απεικονίζονταν άλλοτε στο σημείο αυτό<sup>443</sup>. Στη μονή Φωτμού η οργάνωση της σύνθεσης προσαρμόζεται στο τριγωνικό σχήμα του ανατολικού αετώματος στο οποίο τοποθετείται<sup>444</sup>. Η σκηνή στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο ακολουθεί πρότυπο πολύ ανάλογο με τη σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>445</sup>, καθώς μαρτυρεί η

435. Όπως η σκηνή στο ψηφιδωτό δίπτυχο της Φλωρεντίας (D. Talbot Rice, *The Art of Byzantium*, New York 1959, πίν. XXXVII). Βλ. σχετικά Grabar, ό.π., σ. 621.

436. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 90 κ.ε., εικ. 32 b.

437. Αδημοσίευτη. Σώζεται το κάτω μισό της παράστασης, αρκετό για να διαπιστωθεί η συγγενεία της με αυτή του ναού στη Βελτσίστα.

438. Αδημοσίευτη.

439. Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 55. Στην παράσταση αυτή η απόσταση ανάμεσα στις άκρες του επίπλου διευρύνεται σε βάρος της διάταξης των μαθητών σε κύκλο.

440. Το τοπίο εδώ απεικονίζει βουνό και νερό, εικαστικές αναφορές στη συμβολική μορφή του Κόσμου. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 95, πίν. 58α.

441. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 107 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 95.

442. Αδημοσίευτη. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 95, σημ. 809.

443. Η προσωποποίηση του Κόσμου εμφανίζεται από το 12ο αι. σποραδικά και αντικαθιστά στην υστεροβυζαντινή εποχή τις συμβολικές απεικονίσεις των «λαών», «φυλών» και «γλωσσών». Στην παράσταση της Πεντηκοστής στη μονή Βαρλαάμ ιστορούνται μαζί με τον Κόσμο οι «φυλές» και οι «γλώσσες» (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 108).

444. Ανάλογη τριγωνική διάταξη έχει η Πεντηκοστή στο δυτικό αέτωμα του ναού των Ταξιαρχών στη Θεσσαλονίκη. Α. Ξυγγόπουλος, *Νεώτερα ευρήματα εις τον ναόν των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης, Μακεδονικά Γ'* (1953-1955), σ. 281 κ.ε., εικ. 2.

445. Millet, *Athos*, πίν. 118.2.

μορφή και η διάταξη των αρχιτεκτονημάτων.

**Η Κοίμηση της Παναγίας.** Ιστορείται στον ίδιο τύπο και στους δύο ναούς αλλά με ορισμένες αφαιρέσεις και τροποποιήσεις επιμέρους στοιχείων στο νεότερο έργο<sup>446</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ή ν. 48α) τη νεκρική κλίνη περιβάλλουν απόστολοι και ιεράρχες. Στη μέση ο Χριστός, αυστηρά μετωπικός, κρατεί στα σκεπασμένα χέρια του την ψυχή της Θεοτόκου που έχει μορφή σπαργανωμένου βρέφους. Περιστοιχίζεται από τέσσερις αγγέλους, από τους οποίους οι δύο κρατούν λαμπάδες, και όλη η ουράνια συνοδεία περικλείεται σε διπλή αμυγδαλόσχημη δόξα<sup>447</sup>. Στο προσκέφαλο της νεκρής θυμιατίζει, ως συνήθως, ο Πέτρος και στα πόδια της σκύβει ο Παύλος. Από τη μέσα πλευρά της κλίνης ένας ιεράρχης, με λευκό αβακωτό φελόνιο και ωμοφόριο με σταυρούς, σκύβει και θυμιατίζει τη σορό. Ολόγυρα οι απόστολοι προσκλίνουν με σεβασμό, ενώ στις άκρες δύο νέοι κοιτούν έξω από τα όρια του πίνακα. Μπροστά από την κλίνη αριστερά υπάρχει ένας κηροστάτης<sup>448</sup> και πιο πέρα ο άγγελος που κόβει τα χέρια του βλάσφημου Ιεφωνία<sup>449</sup>. Η σύνθεση επάνω κλείνει με τέσσερις ιεράρχες<sup>450</sup> — από δύο σε κάθε πλευρά της δόξας — που η θέση τους αντιστοιχεί στα δύο ακραία οικοδομήματα του βήθους, τα οποία συνδέει ευθύγραμμος τοίχος. Ψηλά στον άξονα του Χριστού αναλαμβάνεται η Παναγία σε ελλειψοειδή δόξα που ανακρατούν δύο άγγελοι. Κατά την ουράνια πορεία της δίνει τη ζώνη της στο Θωμά, που φθάνει στη Σιών μέσα σε σύννεφο που οδηγεί άγγελος<sup>451</sup>.

Στην παράσταση του Αγίου Μηνά (Π ή ν. 48β) παραλείπεται η Ανάληψη της Παναγίας και το κυρίως θέμα διαφοροποιείται ως προς τη στάση του Χριστού που στρέφει το κεφάλι αριστερά, την αφαίρεση του ιεράρχη που θυμιατίζει, των δύο νέων αποστόλων και του κηροστάτη, και ως προς την προσθήκη ενός χερουβείμ στην κορυφή της δόξας.

Η σύνθεση του Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Νικολάου ανταποκρίνεται στο συνοπτικό τύπο που κυριαρχεί στη μεταβυζαντινή εποχή<sup>452</sup>. Ο μετωπικός Χριστός είναι στοιχείο κοινό στη σύνθεση του Ξένου Διγενή στο ναό της Παναγίας στην Κάτω Μερόπη<sup>453</sup>, του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>454</sup>, στις νεότερες αγιορείτικες τοιχογραφίες<sup>455</sup>, καθώς και σ' αυτές των μονών

446. Για την εικονογραφία του θέματος, βλ. Wratlslaw-Mitrović, Okunev, *La Dormition*, σ. 134 κ.ε. Α. Ευγγόπουλος, *Η πτερωτή ψυχή της Θεοτόκου*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. ΣΤ' (1970-1972), σ. 1 κ.ε. Η εικονογραφική διαμόρφωση του θέματος βασίστηκε σε απόκρυφα κείμενα, όπως ο λόγος για την Κοίμηση της Θεοτόκου που αποδίδεται στον Ιωάννη το Θεολόγο, η ομιλία με το ίδιο θέμα του αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Ιωάννη και δύο απόκρυφες διηγήσεις, γνωστές από τις λατινικές τους παραλλαγές, οι οποίες αποδίδονται στον Ιωσήφ από Αριμαθείας και τον επίσκοπο Σάρδεων Μελίτωνα. Βλ. K. von Tischendorf, *Apocalypses Apocryphae*, Lipsiae 1866, σ. 95 κ.ε., 113 κ.ε. Fr. Halkin, *Une légende byzantine de la Dormition: L'Épitome du récit de Jean de Thessalonique*, REB XI (1953), σ. 156 κ.ε.

447. Σχετικά με τη δόξα του Χριστού, βλ. Wratlslaw-Mitrović, Okunev, ό.π., σ. 142 κ.ε.

448. Για το στοιχείο αυτό, βλ. ό.π.

449. Το επεισόδιο πρωτοπαρουσιάζεται στη Μαυριώτισσα της Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 74). Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών της είναι προβληματική. Για αυτές του κυρίως ναού έχουν προταθεί το τέλος του 11ου-αρχές του 12ου αι. ή οι αρχές του 13ου αι. Βλ. σχετικά Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, σ. 66 κ.ε. και ειδικά σ. 78 κ.ε.

450. Θα πρέπει σ' αυτούς να αναγνωρίσουμε τους αγίους Ιάκωβο τον Αδελφόθεο, Διονύσιο τον Αρεοπαγίτη, Ιερόθεο και Τιμόθεο. Wratlslaw-Mitrović, Okunev, ό.π., σ. 138 κ.ε.

451. Ό.π., σ. 155 κ.ε. Για την Ανάληψη της Παναγίας, βλ. M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Città del Vaticano 1944. Α. Wenger, *L'Assomption de la très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VIème au Xème siècle*, Paris 1955.

452. Wratlslaw-Mitrović, Okunev, *La Dormition*, σ. 171 κ.ε. Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 15, σ. 33 κ.ε.

453. Οι τοιχογραφίες τοποθετούνται στο β' μισό του 15ου αι. Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 24* (1969): Χρονικά, σ. 256 κ.ε., Πίν. 261 α-β.

454. Millet, *Athos*, πίν. 132.1 και 133.1.

455. Στις μονές Διονυσίου, Κουτλουμουσίου και Ξενοφώντος (ό.π., πίν. 197.2, 163.1 και 180.1 αντίστοιχα).

Ντίλιου<sup>456</sup>, Βαρλαάμ<sup>457</sup> και Ζάβορδας<sup>458</sup>, και των ναών της Ρασιώτισσας<sup>459</sup> και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>460</sup>. Στενή τυπολογική ομοιότητα παρουσιάζει η παράστασή μας με αυτές στο ναό της Κάτω Μερόπης και της Βελτσίστας. Η πυκνή ημικυκλική διάταξη των προσώπων γύρω από την κλίνη, η στάση των ιεραρχών που θυμιατίζουν και οι δύο μορφές που κοιτούν έξω από τον πίνακα είναι στοιχεία κοινά και στα τρία έργα. Επιμέρους λεπτομέρειες συνδέουν την παράστασή μας τόσο με την πρώτη (μορφή κτιρίων) όσο και με τη δεύτερη (μη απόδοση αγγέλων σε μονοχρωμία, στάση μικρογραφημένου αγγέλου κάτω κ.ά.) και καθιστούν πολύ πιθανή την προέλευσή της από το ίδιο με αυτές πρότυπο.

Τα δευτερεύοντα επεισόδια της Ανάληψης της Παναγίας και της Παράδοσης της ζώνης<sup>461</sup> υπάρχουν σε προγενέστερα έργα, άλλοτε συνδυασμένα, όπως στη μονή Βαρλαάμ και σε κρητική εικόνα στη Βενετία<sup>462</sup>, κι άλλοτε μόνο η Ανάληψη, όπως στις τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, της μονής Διονυσίου και σε παλιότερη τους εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τουρίνο<sup>463</sup>. Η Παράδοση της ζώνης συχνά εικονογραφείται στα γνωστά έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι και σε άλλες τοιχογραφίες του 17ου αι., όπως του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά (1617) και της μονής της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσσο της Αγιάς (1639)<sup>464</sup>.

Στην παράσταση του Αγίου Μηνά η στάση του Χριστού αντιστοιχεί σ' αυτήν της σύνθεσης του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά<sup>465</sup>, ενώ το χερουβείμ στην απόληξη της δόξας είναι στοιχείο σχεδόν απαραίτητο στη μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος<sup>466</sup>. Οι παραλλαγές που χρησιμοποιεί ο Μιχαήλ για επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης μαρτυρούν την ποικιλία των αντιβόλων που είχε στη διάθεσή του και τη διακριτική τους χρήση ανάλογα με τον προσφερόμενο χώρο, τις προτιμήσεις των πελατών του ή και την προσωπική του διάθεση.

Εντυπωσιακή, σε έκταση και πλούτο συμπληρωματικών επεισοδίων, είναι η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια (Π ί ν. 108β). Εκτός από τα συνηθισμένα, και στις συνοπτικότερες μεταβυζαντινές συνθέσεις, θέματα της Μεταφοράς των αποστόλων σε σύννεφα, της Ανάληψης της Παναγίας, της Παράδοσης της ζώνης και του Ιεφωνία, ιστορούνται

456. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 65.

457. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 46α. Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, εικ. 10. Χατζηδάκης, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, εγχρ. εικ. στη σ. 428.

458. Μιχαηλίδης, *ό.π.*, εικ. 9.

459. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 222β. Γούναρης, *ό.π.*, πίν. 33β.

460. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 92 κ.ε., εικ. 33 α. Με τη σκηνή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα συνδέεται στενά η αντίστοιχη στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο ίδιο χωριό. Ο ναός κτίστηκε το 1558 αλλά είναι άγνωστη η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του οι οποίες δεν πρέπει να απέχουν πολύ από αυτές του ναού της Μεταμόρφωσης, με τις οποίες παρουσιάζουν μεγάλη εικονογραφική και τεχνοτροπική συνάφεια. Βλ. σχετικά Σταυροπούλου-Μακρή, *Άγιος Δημήτριος*, σ. 176 κ.ε. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 157 κ.ε. Η Σταυροπούλου-Μακρή, η οποία και εντόπισε τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου, συνδέει τον τύπο της παράστασης της Κοίμησης της Θεοτόκου στους δύο ναούς με ιταλικό πρότυπο, ανάλογο με τις αντίστοιχες συνθέσεις του Paolo Veneziano.

461. Για τη σημασία του επεισοδίου της Παράδοσης της ζώνης στους Ορθοδόξους, οι οποίοι πίστευαν ότι κατέχουν την αυθεντική ζώνη της Παναγίας, βλ. M. Jugie, *L'église de la Chalcoopratria et la culte de la ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople, Échos d'Orient XVI* (1913), σ. 312 κ.ε. Chatzidakis, *Ικόνες*, αρ. 16, σ. 35.

462. Χρονολογείται στο α' μισό του 16ου αι. Βλ. Chatzidakis, *ό.π.*, αρ. 15, σ. 33 κ.ε. η περιγραφή της εικόνας αντιστοιχεί στον πίν. 15 και όχι στον πίν. 14, όπως από παραδρομή σημειώνεται.

463. Chatzidakis, *Débuts*, πίν. Ζ'. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 200.

464. Αδημοσίευτες.

465. Chatzidakis, *Théophane*, εικ. 5.

466. Wratislaw-Mitrović, Okunev, *La Dormition*, σ. 169.

και γεγονότα πριν από την Κοίμηση: η Αναγγελία του θανάτου στην Παναγία από τον άγγελο και ο Διαμερισμός των ενδυμάτων της σε φτωχές χήρες (Πί ν. 108α). Όσο γνωρίζω, τα επεισόδια αυτά, εμπνευσμένα από απόκρυφες διηγήσεις<sup>467</sup>, σπάνια εικονογραφούνται σε μεταβυζαντινά έργα<sup>468</sup>, ενώ είναι ιδιαίτερα προσφιλή στην παλαιολόγια ζωγραφική, κυρίως του πρώιμου 14ου αι.<sup>469</sup>. Ως προς την ίδια την Κοίμηση, ιστορείται με μεγάλο αριθμό προσώπων, αγγέλους και γυναίκες μέσα στο πλήθος<sup>470</sup>, τους μελωδούς Ιωάννη Δαμασκηνό και Κοσμά Μαΐουμά<sup>471</sup> στις άκρες και με εντυπωσιακούς σε μέγεθος το Χριστό, τους τέσσερις αγγέλους και τους δύο ιεράρχες γύρω του. Η σύνθεση μοιάζει απόηχος των πλούσιων, σε επεισόδια και πρόσωπα, παλαιολόγειων παραστάσεων σε μνημεία της Μακεδονίας και της Σερβίας, στις οποίες θα πρέπει να αναχθεί το πρότυπό της.

Οι σκηνές στο ναό του Αγίου Νικολάου Καστοριάς<sup>472</sup> και στη μονή του Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς ακολουθούν το πρότυπο που καθιερώνει ο Θεοφάνης στη Λαύρα για τις κατοπινές αγιορείτικες διακοσμήσεις<sup>473</sup>. Αντίθετα την παράσταση της μονής στο Δρυόβουνο (Πί ν. 125β) συνθέτουν στοιχεία διαφορετικής προέλευσης. Στην παράδοση των κρητικών έργων ανήκει η γεροντική μορφή που σκύβει στο προσκέφαλο της νεκρής<sup>474</sup>, η λαμπάδα πάνω σε μικρό βάθρο στη μέση κάτω<sup>475</sup> και η στάση του Χριστού που παραπέμπει σε κρητικές εικόνες και στην τοιχογραφία της μονής του Αναπαυσά. Οι άγγελοι που προσκλίνουν με σκεπασμένα τα χέρια συναντώνται σε παλιότερα έργα<sup>476</sup> και οι αποκρουστικές ανθρώπινες μορφές που δια-

467. Wratlslaw-Mitronić, Okunev, ό.π., σ. 157 κ.ε.

468. Εξαιρεση αποτελούν οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου, όπου απεικονίζεται η Παναγία ν' αποχαιρετά τους αποστόλους και να προαναγγέλλει το θάνατό της στις φίλες της. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 151 κ.ε., εικ. 63 και 64 αντίστοιχα.

469. Η ομιλία του Ιωάννη Δαμασκηνού στην Κοίμηση της Θεοτόκου ενέπνευσε τους ζωγράφους στον εμπλουτισμό της παράστασης. Βλ. Sv. Radojčić, Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin, *JÖB* 22 (1973), σ. 301 κ.ε. Η Αναγγελία του θανάτου στην Παναγία από τον άγγελο ιστορείται στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet - Frolow, III, πίν. 11, 2), στην Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 46b) και στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Curtéa de Arges (O. Tafrafi, *Monuments byzantins de Curtéa de Arges*, Paris 1931, II, πίν. LXII, 1). Η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου σχετίζεται στενά με αυτή της Gračanica. Ο Διαμερισμός των ενδυμάτων υπάρχει στο Matejić συνδυασμένος με την Αναγγελία του θανάτου (Wratlslaw-Mitronić, Okunev, *La Dormition*, πίν. XIII, 2) και αυτοτελής στην Curtéa de Arges (Tafrafi, ό.π.). Στο ναό των Παλατιτίσιων το επεισόδιο εικονογραφείται πολύ ανάλογα με τη, διαφορετικού περιεχομένου, παράσταση της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 64).

470. Οι άγγελοι, που αρχικά συμμετέχουν ως φρουροί στις παραστάσεις της Εκφοράς της Θεοτόκου, όπως στη βασιλική εκκλησία της Studenica (Millet - Frolow, III, πίν. 63, 3) και στο Staro Nagoričino (ό.π., πίν. 99, 1), παραμένουν και στις απεικονίσεις της καθαυτό Κοίμησης, όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 116.4), στην Curtéa de Arges και στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τουρίνο.

471. Για τη σχέση τους με την Κοίμηση της Θεοτόκου, βλ. Wratlslaw-Mitronić, Okunev, ό.π., σ. 146 και 171· επίσης Grabar, *Bulgarie*, σ. 79.

472. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 245α.

473. Στα χαρακτηριστικά των έργων αυτών ανήκει η ανάπτυξη της σύνθεσης κατά πλάτος σε δύο ομάδες και η πλατιά δόξα που περιβάλλει το Χριστό και τους αγγέλους σε μονοχρωμία.

474. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του Αναπαυσά και της Λαύρας και σε εικόνα του α' μισού του 15ου αι. της μονής του Θεολόγου στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 7, σ. 54 κ.ε., πίν. 7).

475. Το στοιχείο αυτό είναι κοινό στις τοιχογραφίες του Θεοφάνη και σε κρητικές εικόνες, όπως αυτή του α' μισού του 15ου αι. της μονής της Πάτμου που αναφέραμε προηγουμένως, καθώς και η εικόνα από το Δωδεκάορτο της μονής Σταυρονικήτα (Καρακατσάνη, *Εικόνες Μονής Σταυρονικήτα*, αρ. 19, σ. 97, πίν. 29. Chatzidakis, Théophane, πίν. 82).

476. Όπως π.χ. στον Άγιο Νικήτα στο Čučer και στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 45, 3 και 99, 1 αντίστοιχα).



γράφονται στα σύννεφα, τα οποία μεταφέρουν τους αποστόλους, χαρακτηρίζουν την εικονογραφική παράδοση των έργων του Κατελάνου<sup>477</sup>.

## Η Ζωή και τα Θαύματα του Χριστού

**Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό**<sup>478</sup> (Π ί ν. 49α). Στο κέντρο ενός ημικυκλικού εδράνου, σε ξεχωριστή θέση, κάθεται ο μικρός Χριστός ανάμεσα στους διδασκάλους. Στρέφει το κεφάλι προς τ' αριστερά, στο ένα χέρι κρατεί κλειστό ειλητήριο και έχει το άλλο υψωμένο σε χειρονομία λόγου. Οι διδάσκαλοι, από δύο σε κάθε πλευρά, κοιτούν προς το μέρος του με θαυμασμό χειρονομώντας έκπληκτοι. Πίσω από το έδρανο η Παναγία και ο Ιωσήφ, αντικριστά ο ένας στον άλλο, σκύβουν ευλαβικά προς το μέρος του Ιησού. Το βάθος της σκηνής κλείνει ευθύγραμμος τοίχος με ποικίλα ανοίγματα, που απολήγει σε πύργους στις άκρες και σε κιβώριο στο κέντρο, τοποθετημένο στον άξονα του Χριστού.

Η σκηνή εικονογραφεί το ευαγγελικό απόσπασμα του Λουκά (κεφ. β', 42-50), σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός σε ηλικία δώδεκα ετών συνδιαλέγεται με τους διδασκάλους στο ναό, ενώ οι γονείς του τον αναζητούν στην Ιερουσαλήμ. Το θέμα αποτελεί το συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στην παιδική ηλικία του Χριστού και στα γεγονότα του ενήλικου βίου του. Μολονότι απεικονίστηκε νωρίς στη χριστιανική τέχνη, ωστόσο δεν έχει ιδιαίτερη διάδοση στη συνέχεια<sup>479</sup>. Ο εικονογραφικός τύπος του θέματος παρουσιάζεται διαμορφωμένος στα βασικά του συνθετικά στοιχεία ήδη στη μικρογραφία του κώδ. Par. gr. 510, που χρονολογείται το 880-883<sup>480</sup>, και σε μεταγενέστερες απεικονίσεις παραλλάζει μόνο σε λεπτομέρειες.

Η εικονογραφία της παράστασής μας συνδέεται με πρότυπο ανάλογο με τη σκηνή στη μονή της Λαύρας<sup>481</sup> και στη μονή Δοχειαρίου<sup>482</sup>, ως προς τις στάσεις των διδασκάλων, το σχήμα του υποπόδιου και τη συμμετρική τοποθέτηση της Παναγίας και του Ιωσήφ. Διαφέρει ως προς την απόδοση του Χριστού, ο οποίος στις αγιορείτικες τοιχογραφίες παριστάνεται μετωπικός να ευλογεί με το χέρι μπροστά στο στήθος. Στην τοιχογραφία της Παντάνασσας στο Μυστρά<sup>483</sup> ο Χριστός υψώνει το χέρι, όπως ανάλογα στην παράστασή μας, παραμένοντας ωστόσο μετωπικός, το ίδιο και στη μονή Ξενοφώντος<sup>484</sup>, όπου οι γονείς τοποθετούνται μαζί από τη μια πλευρά<sup>485</sup>.

Το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, που παριστάνει το δωδεκάχρονο Χριστό με τους διδασκάλους, χρησιμοποιήθηκε με ορισμένες τροποποιήσεις και για την απόδοση της Μεσοπεντηκοστής<sup>486</sup>. Το γεγονός αυτό, που διαδραματίζεται στην ώριμη ηλικία του Χριστού (Ιω., ζ', 14-

477. Για το θέμα αυτό, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 204, σημ. 69, σ. 220.

478. Σώζεται η επιγραφή: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ) Σ ΔΙΔΑΣΚΩΝ ΕΝ ΤΩ...*

479. Βλ. σχετικά Lafontaine-Dosogne, *The Infancy of Christ*, σ. 236 κ.ε.· επίσης Grabar, *Bulgarie*, σ. 146 κ.ε.

480. S. der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus: Paris. gr. 510, A Study of the Connections between Text and Images*, *DOP* 16 (1962), σ. 229 κ.ε., εικ. 6.

481. Millet, *Athos*, πίν. 122.2.

482. Ό.π., πίν. 228.1.

483. Millet, *Mistra*, πίν. 149.4.

484. Millet, *Athos*, πίν. 174.2.

485. Όπως στις τοιχογραφίες του 1259 στη Bojana (Grabar, *Bulgarie*, πίν. XIII), στη Soporani (Millet-Frolow, II, πίν. 9, 3), καθώς και στη μικρογραφία του κώδ. 587 του 1059 της μονής Διονυσίου (Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους, Α'*, εικ. 252).

486. Για το θέμα, βλ. C. Babić, *La Mi-Pentecôte*, *Zograf* 7 (1977), σ. 23 κ.ε. Την ελληνιστική καταγωγή των ζωγραφικών συνθέσεων που απεικονίζουν μια διδασκαλία ή συνομιλία έδειξε ο Ch. Walter, *Mid-Pentecost*, *Eastern Churches Review, A Journal of Eastern Christendom*, III, 2 (1970), σ. 231 κ.ε.

36), αφορά και πάλι σε διδασκαλία του στο ναό. Έτσι διατηρείται το σύνθηρο με το Χριστό στο κέντρο και τους Ιουδαίους συμμετρικά τοποθετημένους, αλλά ο Χριστός είναι ενήλικος και απουσιάζουν οι γονείς. Στα μεταβυζαντινά έργα πάντως δεν λείπει η σύγχυση ανάμεσα στα δύο θέματα. Για παράδειγμα, στην παράσταση της μονής στο Δρυόβουνο, που φέρει την επιγραφή *Η ΜΕΣΩΠΕΝΤΗΚΩΣΤΗ*, διατηρούνται τα κύρια γνωρίσματα της σκηνής του Χριστού δωδεκαετούς στο ναό, δηλαδή η απόδοσή τους ως παιδί και η παρουσία της Θεοτόκου. Ανάλογα και στη Μεσοπεντηκοστή της μονής Ντίλιου ο Χριστός έχει παιδικά χαρακτηριστικά<sup>487</sup>.

**Η Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό**<sup>488</sup>. Η σκηνή ιστορείται όμοια και στους δύο ναούς, στην ίδια θέση<sup>489</sup> (Πί ν. 49β). Το εσωτερικό του ναού, όπου διαδραματίζονται τα γεγονότα, αποδίδεται με πολύπλοκη αρχιτεκτονική διάρθρωση· ένα κιβώριο με αετώματα και καμπυλόγραμμα τόξα προβάλλεται σ' έναν ευθύγραμμο τοίχο με πύργους, ο οποίος απολήγει στις άκρες σε δύο κιονοστήρικτες κατασκευές. Ο Χριστός, αριστερά με τους μαθητές πίσω του, διώχνει το πλήθος των εμπόρων και των κολλυβιστών κραδαινόντας στο υψωμένο χέρι του φραγγέλιο από σκοινί. Έντρομοι αυτοί φεύγουν προς τα δεξιά μαζεύοντας βιαστικά, ένας το τραπέζι με τα νομίσματα, άλλος το πουγγί με τα χρήματα κι άλλος κουβαλώντας το αρνί στην πλάτη του. Τη σύγχυση και τη βιαιότητα της σκηνής εντείνουν τα αναποδογυρισμένα τραπέζια και αγγεία και τα αλαφιασμένα ζώα.

Το θέμα της Εκδίωξης των εμπόρων από το ναό έχει περιορισμένη διάδοση στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη<sup>490</sup>. Το σκοινένιο φραγγέλιο, τα πρόβατα και τα βόδια, καθώς και τα αναποδογυρισμένα τραπέζια με τα πεσμένα κέρματα δείχνουν ότι το θέμα στις τοιχογραφίες μας ακολουθεί το ευαγγέλιο του Ιωάννη<sup>491</sup>.

Ως προς την εικονογραφία, οι παραστάσεις μας παρουσιάζουν στενή τυπολογική ομοιότητα με τις παλιότερες στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη ζωγραφική του 1542<sup>492</sup>, και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>493</sup>. Η θέση προτύπου που έχει κάποια από αυτές για τις τοιχογραφίες μας, ή τουλάχιστον το κοινό πρότυπο που όλες ακολουθούν, μαρτυρείται, τόσο από την οργάνωση της σύνθεσης, όσο και από επιμέρους θέματα, όπως η στάση του Χριστού με το σκοινένιο φραγγέλιο, το σύμπλεγμα των δύο πρώτων μαθητών, ο έμπορος που σηκώνει βιαστικά το τραπέζι με τα νομίσματα<sup>494</sup>, τα πεσμένα έπιπλα, η τάξη των ζώων καθώς φεύγουν και η αρχιτεκτονική μορφή του ναού, αρκετά παρανοημένη στις τοιχογραφίες μας. Το πιθανό πρότυπο των παραπάνω σκηνών θα πρέπει να αναζητηθεί σε παλαιολόγια σύνθεση ανάλογη με του Πρωτάτου, της Περιβλέπτου Αχρίδος, του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στη βασιλι-

487. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 13. Επίσης στο Παλιό Καθολικό. Garidis, *La peinture murale*, σ. 60 κ.ε., εικ. 74.

488. Το επεισόδιο αναφέρουν και οι τέσσερις ευαγγελιστές: Ματθ., κα', 12-13· Μαρκ., ια', 15-17· Λουκ., ιθ', 45-46· Ιω., β', 13-16.

489. Στο ναό του Αγίου Μηνά σώζεται η επιγραφή: *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΔΙΩΚΟΝ ΤΟΣ ΕΝ ΤΟ ΙΕΡΟ ΠΟΛΟΥΝΤΑΣ Κ(ΑΙ) ΑΓΟΡΑΖΟ[Ν]Τ(Α)Σ*.

490. Για τις απεικονίσεις του θέματος στη βυζαντινή τέχνη, βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, σ. 55.

491. Σύμφωνα με το ευαγγελικό κείμενο ...ποιήσας φραγγέλιον εκ σκοινίων πάντας εξέβαλεν εκ του ιεροῦ, τά τε πρόβατα και τούς βόας, και τῶν κολλυβιστῶν ἐξέχευε τὸ κέρμα και τὰς τραπέζας ἀνέστρεψε... Το ευαγγέλιο του Ιωάννη ακολουθεί και η Ερμηνεία (σ. 102).

492. Αδημοσίευτη.

493. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 56 κ.ε., εικ. 17 α. Όμοια ιστορείται η σκηνή και στο ναό του Αγίου Δημητρίου, επίσης στη Βελτσίστα (Σταυροπούλου-Μακρή, *Άγιος Δημήτριος*, σ. 179).

494. Στις δύο παραστάσεις του 16ου αι. πάνω στο τραπέζι υπάρχουν περιστέρια.

κή του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη<sup>495</sup>, του Αγίου Νικήτα στο Čučer<sup>496</sup>, του Lespono<sup>497</sup>, της Dečani<sup>498</sup> και της μονής Προδρόμου στις Σέρρες<sup>499</sup>, στις οποίες αναγνωρίζονται πολλά από τα στοιχεία των ηπειρωτικών τοιχογραφιών.

Στον ίδιο τύπο ιστορείται και η νεότερη σκηνή στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο και με μικρές παραλλαγές στα επιμέρους η παράσταση της μονής στο Δρυόβουνο και του ναού του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο<sup>500</sup>.

**Η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη.** Η σύνθετη από διαδοχικά επεισόδια παράσταση ιστορήθηκε στους δύο ναούς στην ίδια θέση, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, αλλά με μικρές διαφορές σε επιμέρους στοιχεία στο νεότερο έργο<sup>501</sup>.

Η σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 50α) απεικονίζει στην επάνω αριστερή γωνία του πίνακα μια τειχισμένη πόλη, την Ιεριχώ. Από αυτήν κατηφορίζει ένας καλοντυμένος νέος. Στη συνέχεια του επιτίθενται τέσσερις ληστές, οι οποίοι αποδίδονται μαύροι με χαρακτηριστικά δαιμόνων. Μετά την επίθεση ο νέος εικονίζεται γυμνός και πληγιασμένος κατάχαμα στο πρώτο επίπεδο, ενώ ψηλά στο βάθος του πίνακα οι ληστές αποχωρούν με τη λεία τους. Σε επάλληλα επίπεδα του εδάφους παριστάνονται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο προφήτης Μωυσής<sup>502</sup>. Στο πρώτο επίπεδο ο Χριστός ιστορείται δύο φορές, καθώς έρχεται από αριστερά στο μέρος όπου βρίσκεται ο πληγωμένος και όταν σκύβει να τον περιποιηθεί. Το θύμα των ληστών, αυτή τη φορά, έχει χαρακτηριστικά γέροντα και φορεί σαρίκι. Στη συνέχεια μεταφέρεται από το Χριστό στους ώμους του. Η ιστορία κλείνει με το Χριστό να δίνει στον πανδοχέα τα δηνάρια για την περίθαλψη του πληγωμένου, ο οποίος βρίσκεται τώρα πάνω σε κλίνη. Το επεισόδιο αυτό τοποθετείται στην άκρη δεξιά, μπροστά από οικοδόμημα.

Στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 50β) η Παραβολή εικονογραφείται με την ίδια πλοκή, με επουσιώδεις παραλλαγές που αφορούν στη διαμόρφωση του τοπίου στο κέντρο του πίνακα, στην τοποθέτηση του Μωυσή ψηλά μαζί με τον Πρόδρομο και στη στάση του Χριστού καθώς περιποιείται τον πληγωμένο.

495. Gouma-Peterson, Christ as Ministrant, εικ. 11, 14 και 12 αντίστοιχα.

496. Millet - Frolow, III, πίν. 41, 1-2. Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 241. Bihalji-Merin, *Fresken u. Ikonen*, πίν. 48. Στο πλήθος περιλαμβάνονται και γυναίκες με παιδιά. Σ' αυτούς που κουβαλούν την πρματία τους στους ώμους αναγνωρίζεται το πιθανό πρότυπο του νέου με το αρνί στις παραστάσεις μας, καθώς και στη νεότερη της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο.

497. Millet - Velmans, IV, πίν. 14, 31. Η θέση του Χριστού και των αποστόλων και η διάταξη των αναποδογυρισμένων τραπεζιών και των ζώων είναι ίδιες στις επόμενες ηπειρωτικές παραστάσεις.

498. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. LXXXIII. Ανάλογα, αλλά πολύ πιο συνοπτικά, ιστορείται και η παράσταση της μονής Marko (Millet - Velmans, IV, πίν. 98, 179).

499. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 46.

500. Μιχαηλίδης, Άγιος Ζαχαρίας, πίν. 52α. Απεικονίζεται επίσης ο νέος που κουβαλά το αρνί. Ο συγγραφέας αποδίδει τις τοιχογραφίες του ναού σε δύο ζωγράφους και τις τοποθετεί στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αι. (ό.π., σ. 85 κ.ε.).

501. Και στους δύο ναούς η παράσταση διατηρείται με πολλές φθορές.

502. Οι δύο μορφές ταυτίζονται με βάση τον εικονογραφικό τους τύπο και τις επιγραφές που τις συνοδεύουν στην αντίστοιχη παράσταση του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Stavrakoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 113 κ.ε., εικ. 41. Η Σταυροπούλου-Μακρή έδειξε ικανοποιητικά τις τροποποιήσεις που επέφερε στην εικονογραφία του θέματος η εισαγωγή ορισμένων αλληγορικών στοιχείων εμπνευσμένων από τις ερμηνείες της παραβολής στα πατερικά κείμενα. Σύμφωνα με αυτά ο άνθρωπος που κατεβαίνει από την Ιεριχώ είναι η ανθρωπότητα προσωποποιούμενη από τον Αδάμ· οι ληστές είναι οι δαίμονες· ο ιερέας υπονοεί τους προφήτες και αποδίδεται με τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, ενώ ο λευίτης εκπροσωπεί το μωσαϊκό νόμο και αποδίδεται με το Μωυσή· τέλος, ο Καλός Σαμαρείτης είναι ο Χριστός και το ξενοδοχείο η Εκκλησία.

Η εικονογραφική απόδοση της Παραβολής στους δύο ναούς, με την παράθεση και πλοκή των διαδοχικών επεισοδίων στα όρια ενός πίνακα, διαμορφώνεται στο πρότυπο των παλιότερων παραστάσεων στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στο διάκοσμο του 1542<sup>503</sup>, και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>504</sup>. Παντού τα επεισόδια συνοδεύουν και επεξηγούν οι αντίστοιχοι στίχοι από το ευαγγέλιο του Λουκά<sup>505</sup>. Η προέλευση της παράστασής μας από πρότυπο κοινό με των δύο παλιότερων ηπειρωτικών τοιχογραφιών βεβαιώνεται, εκτός από την οργάνωση των επεισοδίων, και από επιμέρους χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως ο αριθμός και η απόδοση των ληστών σαν δαίμονες, η διαδοχική απεικόνιση του θύματος πρώτα νέου και κατόπιν γέρου, η μεταφορά του στους ώμους του Χριστού και η παρουσία του Μωυσή και του Προδρόμου.

Η εικονογραφία της Παραβολής στα παραπάνω έργα είναι εντελώς διαφορετική από αυτή που περιγράφει η Ερμηνεία<sup>506</sup>. Το πρότυπό της εντοπίζεται σε παλαιολόγια έργα, όπως η τοιχογραφία στην Dečani<sup>507</sup> και οι μικρογραφίες στο σερβικό ψαλτήρι του Μονάχου, τις οποίες αντιγράφει πιστά το μεταγενέστερο του Βελιγραδίου<sup>508</sup>. Στις παραστάσεις αυτές αναγνωρίζονται όλες οι χαρακτηριστικές λεπτομέρειες των μεταβυζαντινών σκηνών που αναφέραμε<sup>509</sup>. Στις μικρογραφίες των ψαλτηρίων παρατηρείται και η απεικόνιση του θύματος πρώτα νέου και στη συνέχεια γέρου. Η επιγραφή ΑΔΑΜ, που υπάρχει δίπλα στον πληγωμένο γέροντα στη σκηνή της μονής των Φιλανθρωπηνών, ερμηνεύει τον αλληγορικό χαρακτήρα της Παραβολής, δηλαδή την πτώση του ανθρώπου στην αμαρτία και τη σωτηρία του από το Χριστό<sup>510</sup>, καθώς και τη θέση της στο Ιερό<sup>511</sup>.

Στο χώρο του Ιερού ιστορήθηκαν και οι όμοιου τύπου σκηνές στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>512</sup>, στη μονή Πατέρων και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>513</sup>, επίσης και οι διαφορετικές, σε επιμέρους θέματα, παραστάσεις στο ναό

503. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, πίν. 428.

504. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει ήδη επισημάνει την εξαιρετική τυπολογική ομοιότητα της παράστασης με αυτή της μονής των Φιλανθρωπηνών (*Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 183 κ.ε.). Στον ίδιο τύπο ιστορείται αργότερα η σκηνή στη λιτή του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 11) και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Stavroulou-Makri, ό.π., σ. 171 κ.ε.).

505. Λουκ., ι', 30-37. Οι επιγραφές στις τοιχογραφίες μας είναι μισοκατεστραμμένες και δυσανάγνωστες.

506. *Ερμηνεία*, σ. 121. Για την εικονογραφία της Παραβολής, βλ. και Millet, *Recherches*, σ. 564 κ.ε.

507. Petković-Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLXXXVII, CCXX, 2, CCXXXIII, 1. Τα διαδοχικά επεισόδια εικονογραφούνται παρατακτικά σε συνεχόμενες επιφάνειες τοίχων.

508. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, πίν. L, LI.

509. Δηλαδή η εξομοίωση του καλού Σαμαρείτη με το Χριστό και των ληστών με τους δαίμονες, η διαφορετική απόδοση του θύματος πριν και μετά την επίθεση, η περίθαλψη και η μεταφορά του από το Χριστό στους ώμους του και το τελικό επεισόδιο της συζήτησης του Χριστού με τον ξενοδόχο δίπλα στην κλίνη του πληγωμένου.

510. Το νόημα της Παραβολής είναι εντελώς ξεκάθαρο στην εικονογραφία που ορίζει η Ερμηνεία (ό.π.).

511. Κατά τον Strzygowski η συχνή απεικόνιση της Παραβολής στα πρόπλα των μοναστηριών του Άθω υπαινίσσεται τη φιλοξενία των μοναχών. Η παράσταση υπάρχει στις μονές Λαύρας, Διονυσίου, Καρακάλλου και Φιλοθέου σε εικονογραφική απόδοση ανάλογη με αυτή των σερβικών ψαλτηρίων (Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, σ. 74 κ.ε.). Ωστόσο, η μεταφορά του τραυματία πάνω σε άλογο στην παράσταση του νάρθηκα της Λαύρας τη συνδέει με άλλη εικονογραφική εκδοχή του θέματος, γνωστή και από τη μικρογραφία στο ψαλτήρι Tomić (M.V. Šćepkina-J.S. Dujčev, *Bolgarskaja Miniatura XIV veka. Issledovannie Psaltyri Tomiča*, Moskau 1963, πίν. LI).

512. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 74 b. Διατηρείται το κάτω μέρος της παράστασης.

513. Η παράσταση αντιγράφει αυτή του ναού του Αγίου Μηνά διότι, εκτός των άλλων, ο Μωυσής και ο Πρόδρομος τοποθετούνται μαζί στην άνω δεξιά γωνία του πίνακα.

του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια<sup>514</sup> και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο<sup>515</sup>.

**Η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ**<sup>516</sup>. Ιστορείται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 51α). Το θαύμα συντελείται μπροστά από ορθογώνιο οίκημα. Δύο νέοι γονατισμένοι πάνω στη στέγη του οικήματος έχουν κατεβάσει με σκοινιά την κλίνη του παραλυτικού, η οποία πιάνει όλο σχεδόν το πρώτο επίπεδο της παράστασης. Δεξιά, απέναντι από τον άρρωστο, κάθεται ο Χριστός. Τρεις γραμματείς και Φαρισαίοι, καθισμένοι κατά μήκος της εσωτερικής πλευράς της κλίνης, χειρονομούν με έκπληξη και θυμό, το ίδιο κι ένας τέταρτος όρθιος αριστερά<sup>517</sup>. Πίσω από το Χριστό οι μαθητές όρθιοι παρακολουθούν το θαύμα. Στη θύρα του σπιτιού προβάλλουν δύο γυναίκες.

Έχουμε ήδη σημειώσει την ασυμφωνία της επιγραφής με το περιεχόμενο της ίδιας της παράστασης, καθώς και την ίδια ασυμφωνία που διαπιστώνεται στο αντίστοιχο θαύμα στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>518</sup>. Από εικονογραφική άποψη η παράστασή μας, καθώς και αυτή του ναού στη Βελτσίστα, ιστορούνται σύμφωνα με πρότυπο γνωστό από τις τοιχογραφίες του ανώνυμου ζωγράφου της αρχικής διακόσμησης της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>519</sup> και του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>520</sup>. Η σύνθεση του Μιχαήλ, όπως και αυτή του Φράγγου Κονταρή, συνδέονται στενότερα με την παράσταση της Λαύρας και σε επιμέρους στοιχεία, όπως η τοποθέτηση του Χριστού στην εσωτερική γωνία της κλίνης, ο τρόπος διευθέτησης των καθισμένων Φαρισαίων, η συμμετοχή των μαθητών στο θαύμα και η απόδοση της στέγης του σπιτιού χωρίς κεραμίδια.

Η παράστασή μας διαφοροποιείται απ' όλες τις προηγούμενες στην τοποθέτηση του Χριστού δεξιά, στη συνακόλουθη αλλαγή της θέσης του αρρώστου και στην απεικόνιση δύο γυναικών στο άνοιγμα της θύρας, θέση που συνήθως κατέχουν άνδρες. Παρόμοια διάταξη δεν μου είναι γνωστή από άλλες βυζαντινές ή μεταβυζαντινές αποδόσεις του θαύματος και μάλλον πρόκειται για αντιστροφή του αντίβολου που είχε στη διάθεσή του ο ζωγράφος μας.

Η σκηνή στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο ακολουθεί πρότυπο γνωστό από το ψηφιδωτό της μονής της Χώρας<sup>521</sup> και την τοιχογραφία της Dečani<sup>522</sup>. Στα έργα αυτά, όπως και στη μεταβυζαντινή τοιχογραφία, ο Χριστός απεικονίζεται όρθιος αριστερά, μαζί με τους μαθητές κι αντίκρυ ο παράλυτος περιστοιχισμένος από Ιουδαίους. Αξιοσημείωτη είναι η φυσιογνωμική ομοιότητα του αρρώστου στη σκηνή του Δρυόβουνου με την αντίστοιχη μορφή στη

514. Τα επεισόδια αναπτύσσονται παρατακτικά σε δύο συνεχόμενους πίνακες, όπως στις τοιχογραφίες της Dečani. Η μορφή του κτιρίου στο τελευταίο επεισόδιο είναι πολύ όμοια με αυτή στις παραστάσεις της μονής των Φιλανθρωπινών και του ναού στη Βελτσίστα, μαρτυρώντας κοινό πρότυπο.

515. Κάπως παραλλαγμένο ιστορείται το τελευταίο επεισόδιο, ως προς τη μορφή της κλίνης του θύματος και τη θέση του Χριστού και του ξενοδόχου στο χώρο.

516. Το θαύμα, που περιγράφουν οι ευαγγελιστές Ματθαίος (θ', 1-8), Μάρκος (β', 1-12) και Λουκάς (ε', 17-26), πραγματοποιείται στην Καπερναούμ. Παρόμοιο θαύμα αναφέρει και ο ευαγγελιστής Ιωάννης (ε', 2-9), αλλά τοποθετείται στην προβατική κολυμβήθρα της Ιερουσαλήμ. Η Ερμηνεία χαρακτηρίζει το πρώτο ως θαύμα που συντελέστηκε ...*έν τῷ οἴκῳ* (σ. 93) και το άλλο ως θαύμα που έγινε ...*έν τῇ κολυμβήθρᾳ* (σ. 95 κ.ε.). Για τα δύο θαύματα, βλ. Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 289 κ.ε.

517. Όπως σημειώνουν οι τρεις ευαγγελιστές, το θυμό των Φαρισαίων προκάλεσε η άφεση αμαρτιών που έδωσε ο Χριστός στον παράλυτο.

518. Stavropoulou-Makri, *L'eglise de la Transfiguration*, σ. 106 κ.ε., εικ. 37 α.

519. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 64, πίν. 5, 42α, 43β.

520. Millet, *Athos*, πίν. 126.3.

521. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 253.

522. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. LXXXV.

μονή της Χώρας<sup>523</sup>. Η βασική διαφορά στο μεταβυζαντινό έργο είναι η μεταφορά της κλίνης με τον παράλυτο από τρεις άνδρες<sup>524</sup>. Πρόκειται για εικονογραφική εκδοχή που συναντάται και στη σκηνή του παρεκκλησίου του Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά<sup>525</sup>.

**Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων.** Το θαύμα ιστορείται στην ίδια θέση<sup>526</sup>, στον ίδιο εικονογραφικό τύπο και στους δύο ναούς, αλλά με ορισμένες αποκλίσεις στο ναό του Αγίου Μηνά.

Στο ναό το Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 51β), στην επάνω αριστερή γωνία του πίνακα παριστάνεται ο Χριστός καθισμένος στο έδαφος. Κρατεί πέντε άρτους και δύο ψάρια, υψώνει το βλέμμα προς τον ουρανό και τους ευλογεί. Εμπρός του βρίσκονται ένδεκα κοφίνια με τα περισσεύματα των άρτων κι ένας μαθητής αδειάζει σ' αυτά το περιεχόμενο του κοφινιού που κρατεί. Τρεις άλλοι προσφέρουν άρτους στο πλήθος που κάθεται διαμοιρασμένο σε πέντε ομάδες. Αυθόρμητες κινήσεις και γραφικές λεπτομέρειες ζωογονούν τους ομίλους των ανθρώπων. Στην κάτω αριστερή ομάδα μια γυναίκα με την πλάτη στο θεατή απλώνει ανυπόμονα το χέρι, στρέφοντας και το κεφάλι προς τον μαθητή που διακονεί το μεσαίο όμιλο. Εδώ ξεχωρίζει μια μάνα με το παιδί της, που την αγκαλιάζει από το λαιμό. Στη διπλανή ομάδα μία άλλη, καθισμένη σταυροπόδι, θηλάζει το δικό της, ενώ μια τρίτη, στην επάνω αριστερή ομάδα, έχει στην αγκαλιά της το σπαργανωμένο βρέφος της. Το τοπίο, με μαλακούς κυματισμούς και διάσπαρτους θάμνους, απολήγει στις γωνίες επάνω σε δύο χαμηλά υψώματα. Η επιγραφή αναγράφει: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΕΥΛΟΓΩΝ ΤΟΥΣ Ε΄ ΑΡΤΟΥΣ.*

Αντίθετα στην παράσταση του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 5β, 52α), σύμφωνα με την επιγραφή, *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΕΥΛΟΓΗΣΕ ΤΟΥΣ ΉΠΤΑ ΑΡΤΟΥΣ.* Ωστόσο, οι πέντε άρτοι που κρατεί ο Χριστός και τα δώδεκα κοφίνια ανταποκρίνονται στην ευαγγελική διήγηση του θαύματος του Πολλαπλασιασμού των πέντε άρτων<sup>527</sup> και στη σχετική περιγραφή της Ερμηνείας<sup>528</sup>. Κατά τα άλλα η παράσταση είναι όμοια με την προηγούμενη στο ναό του Αγίου Νικολάου. Πανομοιότυπα με αυτές ιστορείται και η αντίστοιχη σκηνή στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>529</sup>.

Οι τοιχογραφίες μας σχετίζονται με την παλιότερη παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>530</sup>, στη γενική οργάνωση του θαύματος, στη συγκρότηση του πλήθους σε πέντε ομάδες και στην τοποθέτηση των προσώπων σε επάλληλα επίπεδα του εδάφους. Διαφέρουν όμως στα επιμέρους θέματα. Στις τοιχογραφίες μας παραλλάσσει η θέση των ομίλων και διαφοροποιείται η σύνθεσή τους· το ίδιο οι θέσεις και οι στάσεις των αποστόλων. Παραλείπεται ο μαθητής με το κοφίνι στον ώμο, καθώς και τα ψάρια πάνω στους άρτους που κρατεί ο Χριστός. Αντίθετα ο μαθητής που αδειάζει τα περισσεύματα των άρτων λείπει από τη σκηνή του ναού στη Βελτσίστα, ενώ υπάρχει στις διαφορετικού τύπου συνθέσεις στη μονή Σταυρονικήτα

523. Και στις δύο περιπτώσεις ο άρρωστος είναι ηλικιωμένος με μακριά γενειάδα και έχει το κεφάλι καλυμμένο.

524. Η επιγραφή που συνοδεύει τη σκηνή αναφέρει: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΕΠΗ ΚΛΗΝΙΣ Π[Ε]ΡΙΦΕΡΩΜΕΝΟΝ / ΑΥΤΗΣ ΠΑΡΑΛΗΤΥΚΟΝ.*

525. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 214α. Γούναρης, 'Αγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 24α. Στην πραγματικότητα οι άνδρες δε μεταφέρουν την κλίνη αλλά την υποβαστάζουν, καθώς άλλοι την κατεβάζουν με σχοινιά από τη στέγη.

526. Στο νότιο τοίχο του Ιερού δίπλα στο Γάμο στην Κανά. Τα δύο θαύματα αποτελούν προεικονίσεις του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Βλ. Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 264 κ.ε.

527. Την ευλογία των πέντε άρτων και των δύο ιχθύων περιγράφουν και οι τέσσερις ευαγγελιστές (Ματθ., ιδ', 15-21· Μαρκ., στ', 34-44· Λουκ., θ', 11-17· Ιω., στ', 5-14).

528. *Ερμηνεία*, σ. 96.

529. Αδημοσίευτη. Ιστορείται επίσης στην ίδια θέση. Επιμέρους λεπτομέρειες τη συνδέουν με την παράσταση του Αγίου Νικολάου.

530. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 109 κ.ε., εικ. 38, 39 a-b.

(1546)<sup>531</sup> και στη μονή Δοχειαρίου (1568)<sup>532</sup>. Το θέμα της γυναίκας που θηλάζει το παιδί της συναντάται και στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>533</sup>. Από τα παραπάνω στοιχεία συνάγεται ότι οι παραστάσεις μας και η αρχαιότερη του ναού της Βελτισίστας κατάγονται από κοινό πρότυπο, το οποίο ερμηνεύουν διαφορετικά. Το πρότυπό τους ανάγεται σε παλαιολόγιες συνθέσεις, όπως το ψηφιδωτό της μονής της Χώρας<sup>534</sup> και οι τοιχογραφίες στην Curtea de Arges<sup>535</sup>, στην Manasija<sup>536</sup> και στο Kalenić<sup>537</sup>. Στα έργα αυτά αντιστοιχούν ουσιώδη στοιχεία των μεταβυζαντινών παραστάσεων που εξετάσαμε, όπως η ανάπτυξη των διαδοχικών επεισοδίων από αριστερά προς τα δεξιά, τα πολλά πρόσωπα που κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα και ο διαχωρισμός του πλήθους σε ομάδες.

Η μισοκατεστραμμένη σκηνή στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ιστορείται σε συνοπτικό τύπο ανάλογο με αυτόν, που αποδίδεται με παραλλαγές, στις μονές Φιλανθρωπηνών, Σταυρονικήτα, Διονυσίου<sup>538</sup> και Δοχειαρίου. Αντίθετα η παράσταση στη μονή του Δρυόβουνου διακρίνεται για την αφηγηματική διάθεση στην απεικόνιση των διαδοχικών επεισοδίων της. Αναγνωρίζονται σ' αυτήν αρχές σύνθεσης και επιμέρους θέματα που συναντώνται στις προγενέστερες τοιχογραφίες στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι, αλλά στο σύνολό της διαφέρει από αυτές.

**Ο Γάμος στην Κανά<sup>539</sup>.** Το πρώτο, κατά το ευαγγέλιο του Ιωάννη<sup>540</sup>, θαύμα του Χριστού ιστορείται και στους δύο ναούς στην ίδια θέση. Στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 52α) έχει καταστραφεί μεγάλο μέρος της παράστασης, αλλά οι μορφές που διασώθηκαν μαρτυρούν ότι ιστορήθηκε στον τύπο της παλιότερης στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 52β).

Στο αριστερό μέρος του πίνακα ο Χριστός ευλογεί τις πέντε αραδιασμένες μπροστά του υδρίες<sup>541</sup>. Ένας υπηρέτης με δερμάτινο ασκό τις γεμίζει με νερό<sup>542</sup>. Πιο πίσω η Παναγία παρακολουθεί το θαύμα. Δεξιά συνεχίζεται αμέριμνα η γιορτή. Στην καμπυλόγραμμη πλευρά ημικυκλικού τραπεζιού<sup>543</sup>, φορτωμένου με σκεύη και εδέσματα, κάθονται πέντε καλοντυμένα πρόσωπα. Ξεχωρίζει στη μέση η νύφη, πλαισιωμένη από δύο θερααινίδες όρθιες πίσω της. Κάθεται ανάμεσα σ' έναν γέροντα αριστερά κι έναν ώριμο άνδρα με γενειάδα δεξιά. Στη δεξιά γωνία του τραπεζιού βρίσκεται ένας νέος με στέμμα, ο γαμπρός, που κοιτά προς το μέρος της νύφης υψώνοντας το ποτήρι του. Απέναντί του στην άλλη γωνία ένας ώριμης ηλικίας άνδρας τρώει φέρνοντας το μαχαίρι στο στόμα. Τη γιορταστική ατμόσφαιρα του γαμήλιου γεύματος συμπληρώνουν δύο μουσικοί, οι οποίοι παίζουν λαγούτο και λύρα<sup>544</sup>, όρθιοι πίσω από τους συνδαιτυμόνες. Το χώρο ορίζει τοίχος με ποικιλόμορφα ανοίγματα που απολήγει σε πύργους και πολυγωνικό τρουλωτό κτίριο.

531. Millet, *Athos*, πίν. 167.1. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 207.

532. Millet, *ό.π.*, πίν. 233.1.

533. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 44α.

534. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 238-245.

535. Underwood, *Ministry-Cycles*, εικ. 22.

536. Millet, *Recherches*, εικ. 652.

537. Millet, *ό.π.*, εικ. 653. Underwood, *Ministry Cycles*, εικ. 26.

538. Millet, *Athos*, πίν. 203.2.

539. Για το θέμα, βλ. Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 280 κ.ε.

540. Ιω., β', 1-11. Είναι άλλωστε και το μόνο ευαγγέλιο που το αναφέρει.

541. Κατά το ευαγγέλιο ...*ἦσαν ἐκεῖ ὑδρίαὶ λίθιναι ἕξ...*

542. Κατά την Ερμηνεία τα πιθάρια γεμίζουν ...*δύο νέοι χύνοντες με δερμάτια νερόν εἰς αὐτά (Ερμηνεία, σ. 90).*

543. Το σχήμα του τραπεζιού υπαινίσσεται το Μυστικό Δείπνο (Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 283).

544. Για τα όργανα αυτά, βλ. Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976, σ. 210 κ.ε. και 256 κ.ε.

Η σύνθεση ακολουθεί σπάνιο μεταβυζαντινό τύπο, άγνωστο στην παλιότερη ζωγραφική παράδοση<sup>545</sup>. Οι κύριες ιδιομορφίες του τύπου αυτού συνίστανται στην απουσία του Χριστού και της Παναγίας από το γαμήλιο γεύμα και στην τοποθέτηση των νεονύμφων χωριστά στο τραπέζι<sup>546</sup>. Το πρώτο γνωστό δείγμα του τύπου εμφανίζεται το 1515 στην παράσταση του ναού της Μεταμόρφωσης στη Δολίχη της Θεσσαλίας<sup>547</sup> και στη συνέχεια στη μονή των Φιλανθρωπικών (1531/32)· επιμέρους στοιχεία εντοπίζονται στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>548</sup> και το 17ο αι. ο τύπος ακέραιος υπάρχει στη μονή Βουλκάνου στη Μεσσηνία<sup>549</sup>, στη μονή της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι της Θεσσαλίας<sup>550</sup>, στο Ηορονο στη Σερβία<sup>551</sup> και στο Τίργονιζτε στη Ρουμανία<sup>552</sup>.

Η καταγωγή των παραστάσεων μας από πρότυπο συγγενικό με αυτό της μονής των Φιλανθρωπικών και των συναφών της έργων εντοπίζεται και σε λεπτομέρειες, όπως η μορφή του τρουλωτού κτιρίου, η χαρακτηριστική κίνηση του άνδρα που τρώει φέρνοντας το μαχαίρι στο στόμα, η μορφή του ασκού και ο τρόπος που τον κρατεί ο υπηρέτης<sup>553</sup>.

Βασική εικονογραφική παραλλαγή στις παραστάσεις μας αποτελεί η τοποθέτηση του θαύματος αριστερά, ενώ σ' όλες τις όμοιου τύπου συνθέσεις ιστορείται δεξιά. Χωρίς να είναι απόλυτα καθορισμένη η θέση του, συνήθως εικονίζεται δεξιά, όταν αποτελεί συνεχόμενο επεισόδιο του γαμήλιου συμποσίου<sup>554</sup>. Στην περίπτωση που τα δύο επεισόδια συγχωνεύονται στην ίδια εικονογραφική ενότητα και ο Χριστός πραγματοποιεί το θαύμα καθισμένος στο τραπέζι, τότε οι υδρίες τοποθετούνται συνήθως μπροστά από αυτό<sup>555</sup>. Αντίστοιχα με τις τοιχογραφίες μας προηγούμενα παραδείγματα όμοιας θέσης του θαύματος προσφέρουν οι τοιχογραφίες στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αθήνα<sup>556</sup> που χρονολογούνται στην τελευταία περίπου εικοσαετία του 13ου αι. και στον Άγιο Νικήτα στο Čučer στον τελευταίο ανιχνεύονται και άλλα επιμέρους θέματα του μεταβυζαντινού τύπου<sup>557</sup>.

545. Για τον τύπο, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπικών*, σ. 60 κ.ε., πίν. 39.

546. Μια ακόμη ιδιοτυπία, που δεν παρουσιάζεται όμως σε όλα τα παραδείγματα του τύπου αυτού, είναι το ότι οι περισσότεροι συνδαιτυμόνες φορούν στέμματα, ενώ στις βυζαντινές παραστάσεις μόνο οι νεόνυμφοι ή ο ένας από αυτούς. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, σ. 61, σημ. 234.

547. Αδημοσίευτη. Τη σκηνή περιγράφει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου (*ό.π.*, σ. 61).

548. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 20. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, σ. 62.

549. Οι τοιχογραφίες της μονής (1608) είναι έργο των αδελφών Δημητρίου και Γεωργίου Μόσχων. Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, σ. 127 κ.ε., πίν. 115α.

550. Αδημοσίευτη. Μνεία της σκηνής κάνει η Αχειμάστου-Ποταμιάνου (*ό.π.*, σ. 62).

551. Davidon, *Ηορονο*, εικ. 6, 24, 25. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1608.

552. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται το 1698 και είναι έργο του Έλληνα ζωγράφου Κωνσταντίνου. Α. Vasiliu, *Între traditie si modernitate, Arta*, anul XXX, 1/1983, σ. 33 κ.ε., εικ. 1 (σ. 34). Για το ζωγράφο Κωνσταντίνο και το έργο του, βλ. *Istoria Artelor Plastice în România*, II, σ. 66 και κυρίως Vasiliu, *La peinture murale*, σ. 23 κ.ε., όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

553. Το θέμα υπάρχει σε ανάλογη απόδοση στην Dečani (Underwood, *Ministry Cycles*, εικ. 21) και στις τοιχογραφίες του 1480/81 στη δυτική όψη του ναού του Αγίου Νικολάου της Bolnica στην Αχρίδα (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 86).

554. Όπως για παράδειγμα στις παλαιολόγιες παραστάσεις στην Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 49a), στην Curtea de Arges και στην Dečani (Underwood, *ό.π.*, εικ. 17 και 21 αντίστοιχα).

555. Όπως στην παράσταση της μονής του Αναπαυσά (Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, πίν. 221), της Τράπεζας της Λαύρας, της μονής Διονυσίου και της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 143.1, 202.1 και 228.1 αντίστοιχα). Στη Μητρόπολη του Μυστρά επικρατεί η ίδια αντίληψη της ταυτόχρονης απόδοσης των δύο επεισοδίων του θαύματος, αλλά οι υδρίες τοποθετούνται αριστερά (Millet, *Mistra*, πίν. 75.4), το ίδιο και στη σκηνή της μονής Κουτλουμουσίου (Millet, *Athos*, πίν. 164.1).

556. Α. Βασιλάκη-Καρακατσάνη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971, πίν. 4.

557. Millet - Frolow, III, πίν. 37, 1, 38, 1-4. Underwood, *Ministry Cycles*, εικ. 20. Τα θέματα αυτά αφορούν στη χωριστή



Τα πρόσωπα που πλαισιώνουν τη νύφη δεν είναι πάντοτε τα ίδια στο μεταβυζαντινό τύπο παράστασης. Τον ώριμο άνδρα των τοιχογραφιών μας, δεξιά από τη νύφη με το δυτικότροπο καπέλο, συναντούμε και στην τοιχογραφία του Ηορονο. Μουσικοί ιστορούνται, εκτός από τις τοιχογραφίες μας, στο Ηορονο και στο Τίργονιζτε. Οι χαρακτηριστικές παραλλαγές που παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες μας στα επιμέρους στοιχεία, σε σχέση με τις άλλες όμοιου τύπου συνθέσεις, προϋποθέτουν κοινό με αυτές πρότυπο αλλά διαφορετικό στα καθέκαστα.

Στον τύπο των τοιχογραφιών μας ιστορείται και η σκηνή στη μονή του Δρυόβουνου (Π ί ν. 128α), μολονότι δε λείπουν από αυτήν οι αποκλίσεις. Αυτές αφορούν στη σύνθεση των συνδαιτυμόνων στο τραπέζι, στο διαφορετικό αρχιτεκτονικό βάθος, στην τοποθέτηση των μουσικών πίσω από χαμηλό τοίχο, στην απεικόνιση έξι πιθαριών, όπως είναι και το σωστό, και στο διαφορετικό τρόπο που κρατεί ο υπηρέτης τον ασκό.

**Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα.** Ιστορείται όμοια και στους δύο ναούς (Π ί ν. 53α-β)<sup>558</sup>. Στο πρώτο επίπεδο του πίνακα απεικονίζεται η συνομιλία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα μπροστά στο φρέαρ του Ιακώβ, το οποίο αποδίδεται με βαθμιδωτή βάση και ψηλό τετράλοβο στόμιο. Ο Χριστός κάθεται αριστερά, σε ύψωμα του εδάφους και με χειρονομία λόγου απευθύνεται στη Σαμαρείτιδα. Η γυναίκα όρθια απέναντί του φορεί μακρύ φόρεμα και πέπλο δεμένο κάτω από τα γόνατα κι έχει το κεφάλι καλυμμένο με μαντίλι. Στο ένα χέρι κρατεί το σκοινί της υδρίας και με το άλλο χειρονομεί. Ψηλά, πίσω από αλληπάλληλα εξάρματα του εδάφους, ιστορούνται οι μαθητές καθώς επιστρέφουν από την πόλη Συχάρ, η οποία εικονίζεται στην άκρη δεξιά, όπου πήγαν ν' αγοράσουν τρόφιμα.

Η σύνθεση διαμορφώνεται σε λιτό συνεπτυγμένο τύπο<sup>559</sup>, γνωστό από παλαιολόγια έργα, όπως η μικρογραφία στο τετραευαγγέλιο Ιβήρων 5<sup>560</sup> και οι τοιχογραφίες στο Πρωτάτο<sup>561</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου (1303) στο ναό του Αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης<sup>562</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>563</sup>, στη μονή Χελανδαρίου<sup>564</sup> και στον Άγιο Νικήτα στο Çuđer<sup>565</sup>. Ως προς την οργάνωση της σύνθεσης και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως η μορφή του φρέατος και η αμφίεση της Σαμαρείτιδας, οι τοιχογραφίες μας σχετίζονται με την προγενέστερη παράσταση στη μονή Ντίλιου<sup>566</sup>, ενώ πανομοιότυπη με αυτές είναι η νεότερη σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (Π ί ν. 136β). Στον ίδιο τύπο και με πολλά κοινά επιμέρους στοιχεία ιστορήθηκαν και οι αντίστοιχες σκηνές στις μονές Λαύρας, Διονυσίου και Δοχειαρίου<sup>567</sup>.

θέση των νεονύμφων στο τραπέζι, στον άνδρα που τρώει φέρνοντας το μαχαίρι στο στόμα κ.ά. Βλ. σχετικά Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 61 κ.ε.

558. Το επεισόδιο αφηγείται διεξοδικά το ευαγγέλιο του Ιωάννη (δ', 5-40). Διακρίνονται οι επιγραφές: Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΣΗΝΑ/ΝΤ]ΩΝ ΤΙ ΣΑΜΑΡΕΙΤΙΝ (στο ναό του Αγίου Νικολάου)· Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΣΥ[ΝΑΝ]ΤΩΝ ΤΙ ΣΑΜΑΡ[ΕΙΤΙΔΑ] (στο ναό του Αγίου Μηνά).

559. Για τον εκτενέστερο τύπο, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 602 κ.ε. Η Ερμηνεία περιγράφει συνεπτυγμένο τύπο (σ. 90).

560. Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 34.

561. Millet, *Athos*, πίν. 34.1.

562. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952, πίν. 88α. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, εικ. 21.

563. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 89-90 και έγχρ. πίν. 89, εικ. 176-177. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 51-52.

564. Millet, *Athos*, πίν. 77.1.

565. Millet - Frolow, III, πίν. 39, 4.

566. Αδημοσίευτη. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 32.

567. Millet, *Athos*, πίν. 119.1, 201.1 και 232.1 αντίστοιχα. Το πηγάδι στην τοιχογραφία της Λαύρας έχει μαγκάνι και η παράσταση στη μονή Δοχειαρίου οργανώνεται με αντίστροφη τοποθέτηση των προσώπων.

Η παράσταση στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο ιστορείται στον τύπο των τοιχογραφιών μας με παραλλαγές που αφορούν στην τοποθέτηση των μαθητών στη δεξιά γωνία του πίνακα, στο εξάπλευρο στόμιο του πηγαδιού και στο διαφορετικό κράτημα της υδρίας από τη Σαμαρείτιδα. Αντίθετα η τοποθέτηση της πόλης στο βάθος, στη μέση του πίνακα, και η απεικόνιση του πηγαδιού με μαγκάνι συνδέουν την παράσταση της μονής του Δρυόβουνου με πρότυπο ανάλογο με την τοιχογραφία στη Λαύρα.

Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθσεδά<sup>568</sup> ιστορείται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 54α). Ο χώρος όπου διαδραματίζεται το γεγονός, η προβατική κολυμβήθρα της Ιερουσαλήμ, δηλώνεται με κτίριο που έχει πέντε στοές<sup>569</sup>. Βρίσκεται στην επάνω δεξιά γωνία του πίνακα και μπροστά του απεικονίζονται τρεις άρρωστοι κατάκοιτοι στα κρεβάτια τους. Στο πρώτο επίπεδο, στη μέση της σκηνής, ο ιαθείς παραλυτικός ετοιμάζεται να φύγει, έχοντας το κρεβάτι στους ώμους του και στρέφοντας το κεφάλι προς το Χριστό, ο οποίος βρίσκεται αριστερά με τους μαθητές πίσω του. Δεξιά από τον παραλυτικό υπάρχει σταυρόσχημη δεξαμενή που τα νερά της αναταράσσει άγγελος, ενώ ένας άρρωστος έχει βουτήξει με το κεφάλι στο ιαματικό νερό<sup>570</sup>.

Η παράσταση ιστορείται όμοια με τις παλιότερες στη μονή των Φιλανθρωπητών, στη διακόσμηση του 1542<sup>571</sup>, και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίσα<sup>572</sup>. Η πιστή επανάληψη στα παραπάνω έργα των ίδιων μορφολογικών στοιχείων, όπως ο τύπος του φρέατος, η στάση του αγγέλου και του αρρώστου σ' αυτό, οι φυσιογνωμικοί τύποι και οι στάσεις των τριών ασθενών και του παραλυτικού δεν αφήνουν αμφιβολία για το κοινό πρότυπο που ακολουθούν. Στον ίδιο τύπο, αλλά παραλείποντας τον άγγελο και τον ασθενή της κολυμβήθρας, ιστορείται και η σκηνή στη μονή Ντίλιου<sup>573</sup>. Ουσιώδη επιμέρους θέματα του τύπου αυτού, οργανωμένα με ανάλογο τρόπο, αναγνωρίζονται στις παλαιολόγιες τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου<sup>574</sup>, της Αγίας Αικατερίνης στη Θεσσαλονίκη<sup>575</sup>, του Αγίου Νικήτα στο Čučer<sup>576</sup> και της μονής της Dečani<sup>577</sup>.

568. Το θαύμα αναφέρει το ευαγγέλιο του Ιωάννη (ε', 2-9). Σώζεται η επιγραφή: Ο Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΟΝ.

569. Για τον τύπο του κτιρίου, βλ. A. Stojaković, Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe, *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines*, Ochride 1961, III, Beograd 1964, σ. 353 κ.ε.

570. Ανάλογο τύπο παράστασης περιγράφει η Ερμηνεία (σ. 95 κ.ε.). Για την εικονογραφία του θαύματος, βλ. Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 289 κ.ε. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, σ. 206 κ.ε.

571. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 78α.

572. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 112 κ.ε., εικ. 40. Πανομοιότυπα ιστορείται και η σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (ό.π., εικ. 74 a).

573. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 28 κ.ε., εικ. 12. Περιέργως η Λίβα-Ξανθάκη αναφέρει ότι ο παραλυτικός κάθεται σ' ένα κρεβάτι ενώ ήδη σηκώνει στους ώμους του ένα δεύτερο. Διπλή παράσταση του κρεβατιού βλέπει και στην τοιχογραφία της Λαύρας και του Κουτλουμουσίου, αλλά στη δημοσιευμένη φωτογραφία της Λαύρας δε διακρίνεται το αριστερό μέρος της σκηνής, όπου ο παράλυτος (Millet, *Athos*, πίν. 119.3). Στην όμοιο τύπου παράσταση της μονής Κουτλουμουσίου σαφώς ο παραλυτικός είναι όρθιος, έχοντας πίσω του τα κρεβάτια με τους ασθενείς (Millet, *Athos*, πίν. 164.3). Ανάλογη προβολή του ιαθέντος παραλυτικού στα κρεβάτια των ασθενών νομίζουμε ότι συμβαίνει και στη σκηνή της μονής Ντίλιου.

574. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, εικ. 16. Ο Χριστός παριστάνεται καθιστός.

575. Gouma-Peterson, ό.π., εικ. 18. Η διάταξη των προσώπων και η στάση του παραλυτικού καθώς αποχωρεί είναι αυτή του μεταβυζαντινού τύπου.

576. Millet - Frolow, III, πίν. 40, 4. Gouma-Peterson, ό.π., εικ. 19.

577. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXCH. Σε άλλα παλαιολόγια έργα, όπως η μικρογραφία στον κωδ. Ιβήρων 5 του 13ου αι. (Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 35) και η τοιχογραφία της Ravanica

Στον τύπο των ηπειρωτικών τοιχογραφιών ιστορείται και η σκηνή στη μονή Διονυσίου, αλλά με παραλλαγές και παραλείψεις χαρακτηριστικών λεπτομερειών<sup>578</sup>. Διαφορετικά εικονογραφήθηκαν οι παραστάσεις στη Λαύρα και στη μονή Κουτλουμουσίου. Με αυτές συνδέεται η σκηνή στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο στην οργάνωση και σε λεπτομέρειες της σύνθεσης, χωρίς ωστόσο να λείπουν οι διαφορές<sup>579</sup>.

**Η Ίαση του εκ γενετής τυφλού** ιστορείται στην ίδια θέση και στους δύο ναούς σε κοινό τύπο<sup>580</sup>, αλλά με επουσιώδεις παραλλαγές στο νεότερο έργο. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 54β), μπροστά από ευθύγραμμο τοίχο με πύργους και ανοίγματα, συντελείται το θαύμα<sup>581</sup>. Ο Χριστός με τους μαθητές πίσω του έρχεται από αριστερά, σκύβει έντονα και ετοιμάζεται να επιθέσει τον πηλό στα μάτια του τυφλού. Κατόπιν μπροστά ο τυφλός νίβεται στην κολυμβήθρα του Σιλιάμ. Στην άκρη δεξιά ένας ηλικιωμένος Ιουδαίος παρακολουθεί έκπληκτος τα τελούμενα.

Με τα ίδια εικονογραφικά στοιχεία αλλά με μεγαλύτερη άνεση χώρου ιστορείται το θαύμα στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 52α). Τα δύο διαδοχικά επεισόδια οργανώνονται παρατακτικά κι ανάμεσά τους τοποθετείται ένας ώριμης ηλικίας τώρα Ιουδαίος, μάρτυρας του γεγονότος.

Η σύμπτυξη της ιστορίας σε δύο επεισόδια<sup>582</sup>, της επίθεσης του πηλού και της απόνιψης του τυφλού, ακολουθεί καθιερωμένο από τη βυζαντινή εποχή τύπο, γνωστό από τη μικρογραφία του κώδ. 5 της μονής Ιβήρων<sup>583</sup> και τις τοιχογραφίες στη Μητρόπολη του Μυστρά<sup>584</sup>, στην Dečani<sup>585</sup> και στη Ravanica<sup>586</sup>.

Οι παραστάσεις μας συνδέονται στενά με τις προγενέστερες στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη διακόσμηση του 1542<sup>587</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>588</sup>, στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>589</sup>, καθώς και με τη νεότερη στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότο-

(Ljubinković, *Ravanica*, εικ. 13), κύριο στοιχείο της σύνθεσης είναι το κρεβάτι πάνω στο οποίο ανακάθεται ο παραλυτικός, έτοιμος να σηκωθεί και να περπατήσει. Μοναδική είναι η τοιχογραφία της μονής Προδρόμου στις Σέρρες με την απεικόνιση σε ξεχωριστούς πίνακες της προβατικής κολυμβήθρας με τους ασθενείς και του θαύματος (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 39-40).

578. Millet, *Athos*, πίν. 201.2. Η κολυμβήθρα έχει κυκλικό σχήμα και παραλείπονται ο άγγελος και ο άρρωστος μέσα σ' αυτήν.

579. Στην τοιχογραφία της μονής του Δρυόβουνου οι κατάκοιτοι άρρωστοι βρίσκονται σε χαμηλά κρεβάτια στο κάτω μέρος του πίνακα, η κολυμβήθρα είναι εξαγωνική και υπάρχει ο άγγελος που αναταράσσει τα νερά. Τα στοιχεία αυτά υπάρχουν και στη διαφορετική κατά τα υπόλοιπα παράσταση του Ηορονο (Davidov, *Ηορονο*, εικ. 27. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, εικ. 110).

580. Διατηρούνται οι επιγραφές: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΤΥΦΛ(ΩΝ)* (ναός Αγίου Νικολάου)· *Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ)Σ ΙΩΜΕΝΟΣ ΤΟΝ ΤΙΦΛΟΝ* (ναός Αγίου Μηνά).

581. Το θαύμα περιγράφει το ευαγγέλιο του Ιωάννη (θ', 1-7).

582. Εκτεταμένη εικονογράφηση του θαύματος συναντάται κυρίως σε χειρόγραφα. Οι μικρογραφίες του τετραευαγγέλιου Par. gr. 74 του 11ου αι. δίνουν την πληρέστερη εικόνα αυτού του είδους της εικονογράφησης. Η. Omont, *Evangelies avec peintures byzantines du XIe siècle*, II, Paris 1908, πίν. 159-161.

583. Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 39.

584. Millet, *Mistra*, πίν. 72.2.

585. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXCII.

586. Ljubinković, *Ravanica*, εικ. 14-17.

587. Αδημοσίευτη.

588. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 33 κ.ε., εικ. 14.

589. Σταυροπούλου-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 108 κ.ε., εικ. 37 b. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου είχε ήδη επισημάνει τη στενή εικονογραφική ομοιότητα της παράστασης με αυτή της διακόσμησης του 1542 στη μονή των Φιλανθρωπηνών (*Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 183). Όμοια ιστορείται η σκηνή και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (Stavroπούλου-Makri, ό.π., σ. 171, εικ. 67).

που<sup>590</sup>. Οι ομοιότητες αφορούν στην οργάνωση της σύνθεσης και σε επιμέρους στοιχεία, όπως το σύμπλεγμα Χριστού-τυφλού, η οργάνωση της ομάδας των μαθητών, η στάση των δύο πρώτων αποστόλων, η μορφή της κολυμβήθρας<sup>591</sup>, καθώς και η τοποθέτηση της δράσης μπροστά από αρχιτεκτονήματα. Στις τοιχογραφίες μας εισάγεται η μορφή του Ιουδαίου<sup>592</sup>, ενώ απουσιάζει η χαρακτηριστική πεταλόσχημη κατασκευή που υπάρχει στο δεξιό μέρος του πίνακα σε όλες τις άλλες ηπειρωτικές τοιχογραφίες. Αυτές διαφοροποιούνται από τις αντίστοιχες στις μονές της Λαύρας, της Μολυβοκκλησιάς, του Κουτλουμουσίου, του Διονυσίου και του Δοχειαρίου<sup>593</sup> σε πολλά σημεία με χαρακτηριστικότερες διαφορές, στα αθωνίτικα έργα, την τοποθέτηση των επεισοδίων στην ύπαιθρο και τη σταυρόσχημη κολυμβήθρα.

Η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια συνδέεται με τις αθωνίτικες τοιχογραφίες ως προς την εξέλιξη του θαύματος σε φυσικό τοπίο, ωστόσο η περίεργη κατασκευή της κολυμβήθρας θυμίζει την αντίστοιχη της μονής Ντίλιου. Η σκηνή στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο συνδέεται ως προς τις λεπτομέρειες με την παράσταση του Ηορονο<sup>594</sup>, πράγμα που καθιστά πιθανή τη χρήση κοινού προτύπου.

## Τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση

**Ο Μυστικός Δείπνος.** Η παράσταση διατηρείται ακέραιη μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 54β, 55). Ο Χριστός κάθεται στην κορυφή του ημικυκλικού τραπεζιού, μετωπικός με το δεξί χέρι ψηλά σε χειρονομία λόγου. Ο Ιωάννης δίπλα του σκύβει έντονα εμπρός, το ίδιο και ο Ιούδας, στη δεξιά πλευρά του τραπεζιού, καθώς απλώνει το χέρι στο «σκουτέλι»<sup>595</sup>. Οι υπόλοιποι μαθητές κάθονται ολόγυρα στο τραπέζι συζητώντας μεταξύ τους ζωηρά<sup>596</sup>. Το βάθος της σκηνής ορίζει ευθύγραμμος τοίχος με ανοίγματα και πύργους.

Η κατεστραμμένη, στο μεγαλύτερο μέρος της, σκηνή στο ναό του Αγίου Μηνά ακολουθούσε πιθανότατα το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, όπως μαρτυρούν δύο απόστολοι που διασώθηκαν και αντιστοιχούν στους δύο ακραίους αριστερά στην παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου.

Η παράστασή μας συνδέεται με πρότυπο ανάλογο με τη σκηνή στη μονή Δοχειαρίου<sup>597</sup>, ως προς την τοποθέτηση των μαθητών ολόγυρα στο τραπέζι. Η αυστηρά μετωπική στάση του Χριστού, γνωστή από παλαιολόγια έργα<sup>598</sup>, συναντάται σε ανάλογη απόδοση στις τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου<sup>599</sup> και του παρεκκλησίου του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>600</sup>, αλλά στην

590. Αδημοσίευτη.

591. Μόνο που στη σκηνή της μονής Ντίλιου η κολυμβήθρα τοποθετείται μέσα σε χαμηλή εξάπλευρη δεξαμενή.

592. Στη μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία της μονής Προδρόμου στις Σέρρες δίπλα στην Ίαση απεικονίστηκε ένας όμιλος Εβραίων με τον τυφλό ανάμεσά τους (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, σ. 50 κ.ε., πίν. 42-43).

593. Millet, *Athos*, πίν. 119.1, 156.4, 164.4, 201.1 και 232.1 αντίστοιχα. Η παράσταση της μονής Δοχειαρίου διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες αγιορείτικες με την τοποθέτηση της απόισης του τυφλού σε δεύτερο επίπεδο, τη θέση του τυφλού αριστερά από την κολυμβήθρα (όμοια και στη σκηνή της μονής Διονυσίου) και τη μορφή της κολυμβήθρας, η οποία θυμίζει πολύ την αντίστοιχη της μονής Ντίλιου.

594. Davidov, *Ηορονο*, εικ. 29.

595. *Ερμηνεία*, σ. 104.

596. Είναι η στιγμή που ο Χριστός τους αναγγέλλει την Προδοσία (Λουκ., κβ', 21-23).

597. Millet, *Athos*, πίν. 233.3.

598. Όπως οι τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 37. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 32), στο Χελανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 68.1) και στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 83, 1).

599. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 20.

600. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 9β.

πλειοψηφία των μεταβυζαντινών παραστάσεων ο Χριστός στρέφεται προς τον Ιωάννη<sup>601</sup>. Με τη σκηνή στο παρεκκλήσι του Θεολόγου συνδέεται η τοιχογραφία μας και ως προς τις θέσεις και στάσεις του Ιωάννη και του Ιούδα.

Το θέμα του Μυστικού Δείπνου ιστορείται σε διαφορετικές εικονογραφικές αποδόσεις στα έργα των άλλων ζωγράφων από το Λινοτόπι. Στις μονές της Ζαγοράς και του Δρυόβουνου ακολουθείται το ίδιο με της τοιχογραφίας μας εικονογραφικό σχήμα, με επιμέρους διαφορές που αφορούν στη στάση του Χριστού και τη θέση του Ιωάννη και του Ιούδα. Εξαιρετικό εικονογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>602</sup> (Πί ν. 119β), η οποία ακολουθεί πρότυπο όμοιο με αυτό που χρησιμοποιεί ο Ονούφριος στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην ίδια πόλη<sup>603</sup>.

**Ο Νιπτήρας** (Πί ν. 56α-β). Ο χώρος όπου διαδραματίζεται η μυστική πράξη ορίζεται από έναν ψηλό ημικυκλικό τοίχο με πύργο στη μέση, πίσω από τον οποίο προβάλλουν δύο περίκεντρα κτίρια. Στο αριστερό μέρος του πίνακα ο Χριστός ζωσμένος το λέντιο με το δεξί χέρι ευλογεί τον Πέτρο ενώ με το άλλο του κρατεί το πόδι. Ο κορυφαίος απόστολος κάθεται σε φαρδύ έδρανο και δείχνει το κεφάλι του, κατά τη διήγηση του Ιωάννη<sup>604</sup>. Ο μαθητής που βρίσκεται δίπλα του λύνει το σανδάλι του. Οι υπόλοιποι είναι όρθιοι πίσω από το έδρανο, εκτός από δύο που βρίσκονται μπροστά καθισμένοι κατάχαμα. Ο ένας λύνει το σανδάλι του και ο άλλος είναι ο Ιούδας που συνομιλεί με το διάβολο. Αυτός εμφανίζεται πίσω από έναν κίονα που στηρίζει οριζόντιο επιστύλιο. Με το ένα χέρι αγκαλιάζει τον κίονα και με το άλλο απευθύνεται στον Ιούδα. Λίγο δεξιότερα ο Ιούδας, όρθιος τώρα, συμφωνεί με τρεις Εβραίους τα λύτρα της προδοσίας, καθώς μαρτυρεί το πουγκί που κρατεί ο ένας από αυτούς.

Η σπάνια παράσταση του Νιπτήρα με την προσθήκη της Συνομιλίας του Ιούδα με το διάβολο απεικονίζεται σε μερικές ακόμα ηπειρωτικές διακοσμήσεις. Τα πρώτα γνωστά παραδείγματα αυτού του τύπου παράστασης εμφανίζονται στους ναούς του Αγίου Δημητρίου και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (1568)<sup>605</sup> και στη συνέχεια επαναλαμβάνονται, με κάποιες παρανοήσεις και απλουστεύσεις, εκτός από την τοιχογραφία μας, στο ναό της Παναγίας επίσης στη Βελτσίστα (αρχές 17ου αι.)<sup>606</sup>, πιθανότατα στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1655/57)<sup>607</sup> και στη μονή των Αγίων Αναργύρων στη Κλειδωνιά (1660-1666)<sup>608</sup>. Ο ζωγράφος Μιχαήλ πρωτοτυπεί εισάγοντας ένα ακόμα σπάνιο και συνήθως αυτοτελές επεισόδιο στη σύνθεση: τη Συμφωνία του Ιούδα με τους Εβραίους.

Την κατοχή του Ιούδα από το διάβολο αναφέρουν οι ευαγγελιστές και τη συνδέουν με την

601. Στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 124.2), στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 17 b) και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 21* (1966): Χρονικά, Πίν. 322 β, λεπτομέρεια).

602. Περισσότερα για την παράσταση, βλ. στη σ. 197.

603. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 7β.

604. *Κύριε, μὴ τούς πόδας μου μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰς χεῖρας καὶ τὴν κεφαλὴν* (Ιω., ιγ', 9).

605. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 1 και 16, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 59 κ.ε., εικ. 18.

606. Αδημοσίευτη. Ο Νιπτήρας ιστορείται σε διαφορετικό τύπο, όμοιο με αυτόν της μονής των Φιλανθρωπηνών, αλλά με την προσθήκη της Συνομιλίας του Ιούδα με το διάβολο (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 49α).

607. Αδημοσίευτη. Η σκηνή αντιγράφει πιστά το πρότυπο που προσφέρει η τοιχογραφία του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, αλλά το σημείο όπου εικονίζεται ο διάβολος έχει καταστραφεί.

608. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, εικ. 56.

ανάληψη του προδοτικού του έργου<sup>609</sup>. Στη χριστιανική τέχνη η αντίληψη του δαιμονοκρατούμενου Ιούδα<sup>610</sup> αποδόθηκε εικονογραφικά με την απεικόνιση του διαβόλου δίπλα στο μαθητή, είτε ως ανθρωπόμορφου πλάσματος<sup>611</sup>, όπως στις τοιχογραφίες των ηπειρωτικών ναών, είτε με μορφή μαύρου πουλιού<sup>612</sup> ή δράκοντα<sup>613</sup>. Το θέμα απεικονίστηκε σπάνια, είτε ως αυτοτελές επεισόδιο<sup>614</sup> ή σε συνδυασμό με τις σκηνές του Μυστικού Δείπνου<sup>615</sup>, της Μετάδοσης και του Απαγχονισμού του Ιούδα<sup>616</sup>. Στη μνημειακή τέχνη είχε πολύ περιορισμένη διάδοση αλλά στα ψαλτήρια με παρασελίδια εικονογράφηση, όπως το Chludon, φαίνεται να αποτελεί μέρος ενός μικρού κύκλου σχετικού με τον Ιούδα.

Πιο συχνά ιστορείται το θέμα της Συμφωνίας του Ιούδα με τους Εβραίους σε ποικιλία εικονογραφικών αποδόσεων<sup>617</sup>, τόσο σε μικρογραφίες ψαλτηρίων, όπως το Chludon<sup>618</sup>, ο κώδικας British Museum 40.731<sup>619</sup> και ο Lond. Add. 19.352<sup>620</sup>, όσο και στη μνημειακή τέχνη, όπως οι τοιχογραφίες του Staro Nagoričino<sup>621</sup>, του Zemen<sup>622</sup>, του ναού της Μεταμόρφωσης στο χωριό Κακοδίκι της Κρήτης<sup>623</sup>, του ναού της Ανάληψης στο χωριό Leskoec της περιοχής Αχρίδας<sup>624</sup> και της μονής Matka κοντά στα Σκόπια<sup>625</sup>. Ο τύπος με τον οποίο εμφανίζεται το επεισόδιο στην τοιχογραφία μας προέρχεται από πρότυπο που αντιγράφει σκηνές όμοιες με αυτές στα ψαλτήρια Chludon και Lond. Add. 19.352.

Στις ηπειρωτικές τοιχογραφίες συναντάται για πρώτη φορά, απ' ό,τι γνωρίζω, ο συνδυασμός της σκηνής του Νιπτήρα με το επεισόδιο της Συνομιλίας του Ιούδα με το διάβολο. Κατά τα συνοπτικά ευαγγέλια, η Συμφωνία του Ιούδα με τους αρχιερείς για την παράδοση του Χριστού προηγείται χρονικά του Δείπνου<sup>626</sup>. Το ευαγγέλιο του Ιωάννη διδάσκει ότι η μυστική πράξη του Νιπτήρα διαδραματίστηκε στη διάρκεια του Δείπνου (ιγ', 1-30) και ότι η αναγγελία της Προδοσίας στους μαθητές έγινε μετά το πέρας του. Τότε ο Ιησούς *έμβάψας τὸ ψωμίον, δίδωσιν Ἰούδα Σίμωνος Ἰσκαριώτη. καὶ μετὰ τὸ ψωμίον, τότε εἰσῆλθεν εἰς ἐκεῖνον ὁ σατανᾶς* (Ιω., ιγ', 26-27). Είναι φανερό ότι οι τοιχογραφίες των ηπειρωτικών ναών εικονογραφούν το σχετικό χωρίο του Ιωάννη. Στο ναό της Βίτσας ο ζωγράφος προσέθεσε στην ίδια εικονογραφική ενότητα και τη Συμφωνία του Ιούδα με τους Εβραίους, μοιραία συνέπεια της κατοχής του μαθητή από το δαίμονα.

609. Λουκ., κβ', 3. Ιω., ιγ', 2, 27.

610. Για το θέμα, βλ. Θ. Μ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 67 κ.ε.

611. Για την εξέλιξη της εικονογραφίας του διαβόλου στη μεταβυζαντινή εποχή, βλ. Μ. Garidis, *L'évolution de l'icéonographie du Démon dans la peinture postbyzantine*, *L'Information d'Histoire de l'Art* 12 (1967), σ. 143 κ.ε.

612. Όπως στο ψαλτήρι Chludon (Ščepkina, *Miniatury*, φ. 40v).

613. Σε ανάγλυφο του 12ου αι. στη Βολτέρα (Schiller, *Ikonographie*, 2, εικ. 93).

614. Όπως στο ψαλτήρι Chludon (Ščepkina, ό.π., φ. 113r).

615. Στο Yilanli Kilise (N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1963, σ. 103 κ.ε., πίν. 51 a).

616. Στα ψαλτήρια Chludon (Ščepkina, ό.π., φ. 113r), Par. gr. 20 του 9ου αι. (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, πίν. 44, φ. 23r) και Lond. Add. 19.352 του έτους 1066 (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, πίν. 87, εικ. 240), όπου ο διάβολος κρατεί το σκοινί της αγχόνης.

617. Βλ. και περιγραφή στην *Ερμηνεία*, σ. 103.

618. Ščepkina, ό.π., φ. 40v.

619. Dufrenne, ό.π., πίν. 51, φ. 68r. Ο κώδικας χρονολογείται στα τέλη του 10ου ή στις αρχές του 11ου αι.

620. Der Nersessian, ό.π., πίν. 27, εικ. 84.

621. Millet - Frolov, III, πίν. 85, 2.

622. Grabar, *Bulgarie*, σ. 193 κ.ε.

623. Καλοκύρης, *Τοιχογραφίαί Κρήτης*, σ. 84, πίν. XXXVII.

624. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 80.

625. Ό.π., σχ. 111.

626. Ματθ., κστ', 14-16. Μαρκ., ιδ', 10-11. Λουκ., κβ', 3-6.

Η πρωτότυπη σύνθεση του Μιχαήλ δεν έχει διάδοση τα επόμενα χρόνια και δε συναντάται στα έργα άλλων Λινοτοπιτών ζωγράφων.

**Η Προσευχή**<sup>627</sup> (Π ί ν. 57α). Το επεισόδιο αυτό καθώς και το χρονικά επόμενο της Προδοσίας ιστορήθηκαν σ' έναν πίνακα, στην ίδια ενότητα χώρου, σύμφωνα άλλωστε και με την ευαγγελική διήγηση. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ορεινό και άξενο τοπίο. Ψηλά στο πλάτωμα ενός βράχου προσεύχεται ο Χριστός γονατιστός με το κεφάλι σκυφτό<sup>628</sup>. Πίσω, μια δεύτερη φορά, εικονίζεται μάλλον όρθιος, κοιτώντας τον άγγελο που του προσφέρει το πικρό ποτήρι της δοκιμασίας. Χαμηλότερα οι κοιμισμένοι μαθητές συγκροτούν μια κλειστή ομάδα, ενώ ο Χριστός επιτιμά τον αφυπνισμένο Πέτρο για την ολιγωρία τους.

Το πλησιέστερο παράδειγμα ανάλογης οργάνωσης του επεισοδίου προσφέρει η παράσταση στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη (1563)<sup>629</sup>, όπου όμοια η Προσευχή ιστορείται μαζί με την Προδοσία. Τις δύο παραστάσεις διέπουν κοινές αρχές σύνθεσης. Τα δύο επεισόδια διαχωρίζονται μ' ένα βουνό, του οποίου οι κλιμακωτές πλαγιές προσφέρουν τον απαραίτητο χώρο για την απεικόνιση των διαδοχικών στιγμών της Προσευχής. Από την τοιχογραφία μας δε λείπουν οι παρανοήσεις και οι απλουστεύσεις του προτύπου. Ο ζωγράφος Μιχαήλ συμπύσσει τα διαδοχικά επεισόδια της Προσευχής με τρόπο ώστε η διπλή απεικόνιση του Χριστού που προσεύχεται να δίνει την εντύπωση δικέφαλης μορφής.

Η συγκρότηση της Προσευχής σε τρία επεισόδια ανταποκρίνεται σε παλαιολόγιο τύπο παράστασης που επικρατεί στη μνημειακή ζωγραφική από τα τέλη του 13ου αι., με πρωιμότερο παράδειγμα την τοιχογραφία της Περιβλέπτου Αχρίδας<sup>630</sup>, αλλά και επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης είναι τυπικά σε παλαιολόγια έργα, όπως ο πλαγιασμένος μαθητής μπροστά<sup>631</sup>, ο άλλος που κοιμάται με το κεφάλι ανάμεσα στα χέρια του<sup>632</sup>, ο άγγελος που παραστέκεται στο Χριστό και που εδώ, κατά μεταγενέστερη παραλλαγή, του προσφέρει το ποτήρι της δοκιμασίας<sup>633</sup>.

Η αντίστοιχη σκηνή στη μονή του Δρυόβουνου εικονογραφείται σε τέσσερα επεισόδια με τις τρεις φάσεις της Προσευχής του Χριστού και τη συνομιλία του με τον Πέτρο. Παρουσιάζει ισχυρές αναλογίες, στο σύνολο και σε λεπτομέρειες, με τη σύνθεση του Θεοφάνη στη μονή της Λαύρας<sup>634</sup>.

**Η Προδοσία**<sup>635</sup> (Π ί ν. 57α). Μέσα στο χώρο που ορίζει η καμπυλόγραμμη πλευρά του Όρους των Ελαιών διαδραματίζεται το κύριο επεισόδιο της Προδοσίας. Ο Ιούδας από αριστερά

627. Επιγραφή: *Η ΠΡΟΣΕΥΧ[Η]*. Για το θέμα, βλ. K. Wessel, Gethsemane, *RbK*, II, στ. 783 κ.ε.

628. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ματθαίου (κστ', 39) και του Μάρκου (ιδ', 35).

629. Αδημοσίευτη. Όμοια ιστορούνται τα δύο επεισόδια και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 63 κ.ε., 139, 161.

630. Millet - Frolow, III, πίν. 5, 2. Όμοια και σε άλλα μνημεία του πρώιμου 14ου αι., όπως στο Πρωτάτο, στο Χελανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 20.2 και 70.2 αντίστοιχα), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 41. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 34) και στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 43, 1).

631. Συναντάται σε όλες τις παραστάσεις που αναφέραμε και υιοθετείται και σε μεταβυζαντινά έργα, όπως οι τοιχογραφίες στο Παλιό Καθολικό των Μετέωρων (1483) (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 15.1), στη μονή Φιλανθρωπινών και στα συγγενή με αυτήν έργα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 73 κ.ε., πίν. 7 και 49β).

632. Όπως στην Περιβλεπτο Αχρίδας και αργότερα στον Άγιο Ανδρέα της Treska (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 147α) και στη μονή του Pološko (Mano-Zisi, Pološko, εικ. 11).

633. Όμοια στη μικρή εικόνα «'Επί σοί χαίρει» του 15ου αι. στο Βυζαντινό Μουσείο (Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, εικ. 88) και στις τοιχογραφίες της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, 198.2) και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 19 α).

634. Millet, *Athos*, πίν. 126.2.

635. Επιγραφή: *Η ΠΡΟΔΟΣΙΣ*.

αγκαλιάζει το Χριστό για να του δώσει το προδοτικό φίλημα· ακίνητος αυτός, με το σώμα ελαφρά στραμμένο προς τον προδότη, γυρίζει το κεφάλι προς την αντίθετη πλευρά, σαν για να αποφύγει το φίλημα, ενώ ταυτόχρονα αποστρέφεται στον Πέτρο για να τον αποτρέψει από τη βάρβαρη πράξη του. Ο Πέτρος μένει με το σπλισμένο χέρι μετέωρο, ενώ ο Μάλχος χειρονομεί έντρομος<sup>636</sup>. Γύρω από τον πυρήνα Χριστού-Ιούδα συνωθούνται στρατιώτες με υψωμένα σπαθιά και ακόντια<sup>637</sup>. Οι Εβραίοι αποτραβηγμένοι στο βάθος παρακολουθούν τα γεγονότα κρατώντας πυρσούς.

Ο ζωγράφος Μιχαήλ περιορίζεται στο καθαυτό γεγονός του προδοτικού φιλήματος και της σύλληψης. Ο τύπος του κεντρικού συμπλέγματος του Χριστού με τον Ιούδα που έρχεται από αριστερά<sup>638</sup> συναντάται, με κάποιες παραλλαγές, σε παλαιολόγειες και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και παρουσιάζει στενή τυπολογική ομοιότητα με τις σκηνές στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>639</sup>, στη μονή του Treskanač<sup>640</sup> και στο Roganovo<sup>641</sup>. Το ζεύγος Πέτρου-Μάλχου παραπέμπει ξανά στο Treskanač<sup>642</sup> και στις διαφορετικού τύπου παραστάσεις στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>643</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>644</sup>, στη μονή Βαρλαάμ<sup>645</sup>, στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>646</sup> και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>647</sup>. Από τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης τυπική, σε παλαιολόγειες και μεταγενέστερες αποδόσεις του θέματος, είναι η μορφή του νεαρού στρατιώτη δεξιά που απειλεί το Χριστό<sup>648</sup>.

Κοινά στοιχεία με την παράστασή μας σε επιμέρους θέματα παρουσιάζει η τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια<sup>649</sup>, ενώ οι επόμενες στις μονές του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο συνδέονται με πρότυπο συναφές με τα έργα του Θεοφάνη<sup>650</sup>.

**Η Κρίση των αρχιερέων**<sup>651</sup> (Πίνακας 6, 57β). Το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα κατέχουν οι δύο αρχιερείς. Ο ένας, καθιστός, γέρνει πίσω και δεξιά στηριγμένος με το ένα χέρι σε ραβδί και χειρονομώντας ζωηρά με το άλλο. Ο δεύτερος αρχιερέας, όρθιος, ξεσκίζει με αγανάκτηση τα μάτια του<sup>652</sup>. Ο Χριστός, που βρίσκεται απέναντί του, είναι δέσμιος, περικυκλωμένος από

636. Το επεισόδιο του Μάλχου μνημονεύουν και οι τέσσερις ευαγγελιστές αλλά μόνον ο Ιωάννης κατονομάζει τον Πέτρο (Ιω., ιη', 10).

637. Σύμφωνα και με την περιγραφή της Ερμηνείας (σ. 104).

638. Κατά το Millet ο ερχομός του Ιούδα από αριστερά χαρακτηρίζει τον ελληνιστικό τύπο παράστασης (Millet, *Recherches*, σ. 326).

639. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 43-44. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 35.

640. Radojčić, *Une école de peintres*, εικ. 10.

641. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVII.

642. Radojčić, *ό.π.*, εικ. 12.

643. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 50α.

644. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 22.

645. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 44β.

646. *Ό.π.*, πίν. 29α.

647. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ 21* (1966): Χρονικά, πίν. 322 α.

648. Συνήθως φέρει στρατιωτική εξάρτηση, όπως στο Ρολόσκο (Mano-Zisi, *Ρολόσκο*, εικ. 6), στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως και στον Άγιο Νικόλαο του Κυρίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 123α και 156α αντίστοιχα) και αργότερα στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στα συναφή με αυτήν μνημεία.

649. Στο σύμπλεγμα του Πέτρου με το Μάλχο και στην κίνηση του Ιούδα από αριστερά. Κατά τα άλλα η τοιχογραφία στο ναό των Παλατιτίσιων οργανώνεται σε τύπο ανάλογο με αυτόν της σκηνής στο Roganovo.

650. Όπως οι τοιχογραφίες στη μονή του Αναπαυσά (Chatzidakis, *Théophane*, εικ. 4) και στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 126.2).

651. Επιγραφή: *Ο Χ(ΡΙΣΤΟΣ) ΚΡΙ(Ν)ΟΜΕΝΟΣ ΥΠΟ Α(ΝΝΑ) ΚΑΥΑ*.

652. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ματθαίου (κεφ. κστ', 57-68) ο Καϊάφας ήταν ο αρχιερέας που διέρρηξε τὰ ἱμάτια



στρατιώτες. Ένας αξιωματικός δίπλα του ετοιμάζεται να τον ραπίσει.

Η παράσταση, με τη σύμπτυξη σε μία εικόνα των δύο διαδοχικών εξετάσεων του Χριστού από τον Άννα πρώτα και κατόπιν από τον Καϊάφα, ακολουθεί ανάλογες παλαιολόγειες<sup>653</sup> και μεταγενέστερες απεικονίσεις του θέματος. Ο ζωγράφος Μιχαήλ ιστόρησε το επεισόδιο σύμφωνα με το πρότυπο της σύνθεσης του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα<sup>654</sup> και της αντίστοιχης σκηνής στο ναό του Αγίου Δημητρίου επίσης στη Βελτσιόστα<sup>655</sup>. Οι τρεις σκηνές βασίζονται στον τύπο παράστασης που δημιούργησε ο ανώνυμος ζωγράφος της αρχικής διακόσμησης της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>656</sup>, παραλείπουν από αυτήν δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως το πλήθος των στρατιωτών και των Ιουδαίων που προσάγουν το Χριστό στους αρχιερείς, τη δεύτερη ομάδα των Ιουδαίων με επικεφαλής τους δύο ψευδομάρτυρες, τις μορφές πίσω από τους αρχιερείς, καθώς και την περίεργη μορφή προς την οποία στρέφει ο καθιστός αρχιερέας<sup>657</sup>. Η στενή συγγένεια της παράστασής μας με τις δύο προηγούμενες στους ναούς της Βελτσιόστας επιβεβαιώνεται και από κοινές εικονογραφικές λεπτομέρειες, όπως η στάση και η αμφίεση αυτού που ετοιμάζεται να ραπίσει το Χριστό, καθώς και η μορφή και η διάταξη των αρχιτεκτονημάτων.

Σε διαφορετικό τύπο ιστορήθηκε η παλιότερη σκηνή στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια. Η οργάνωση της σύνθεσης και επιμέρους λεπτομέρειες, όπως το σκoinί γύρω από το λαιμό του Χριστού, τη συνδέουν με παλαιολόγειο πρότυπο ανάλογο με τη σκηνή στο Ρολόσκο, στο Mali-Grad και στο ναό του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη στην Καστοριά<sup>658</sup>. Αντίθετα η παράσταση στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο επαναλαμβάνει πιστά το πρότυπο που προσφέρουν οι τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά<sup>659</sup> και στη μονή της Λαύρας<sup>660</sup>. Η διαφορετικής σύλληψης σκηνή στη μονή του Δρυόβουνου θυμίζει αρκετά την τοιχογραφία στο Ροζανο<sup>661</sup>.

**Η Άρνηση του Πέτρου** (Πίνακ. 58α). Ο μικρός πίνακας παριστάνει μόνο το μετανοημένο Πέτρο να κλαίει πικρά, παραλείποντας όλα τα προηγούμενα επεισόδια των διαδοχικών του αρνήσεων<sup>662</sup>. Ο Πέτρος κλαίει ακουμπισμένος σε μια έπαλξη του τείχους, στάση τυπική σε

αυτού. Αντίθετα η Ερμηνεία (σ. 105) αναφέρει τον Άννα και αυτός επεκράτησε να απεικονίζεται στη στάση αυτή στην παλαιολόγεια και στη μεταγενέστερη εικονογραφία του θέματος. Βλ. σχετικά Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 77.

653. Όπως η σκηνή στο Ρολόσκο (Mano-Zisi, Pološko, εικ. 8), στο Mali Grad (Djurić, Mali Grad, εικ. 25) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (Djurić, ό.π., εικ. 26. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 148α).

654. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 2. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 91α. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 66 κ.ε., εικ. 21 α.

655. Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος, πίν. 29 και 31-33.

656. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 9α και 50β. Στον τύπο της παράστασης της μονής των Φιλανθρωπινών ιστορούνται και οι νεότερες της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 23) και της μονής Βαρλαάμ (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 83γ).

657. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου τείνει να την ταυτίσει με τη θυρωρό που ζήτησε από τον αρχιερέα να επιτραπεί στον Πέτρο η είσοδος στην αυλή (ό.π., σ. 143, σημ. 499). Στη σκηνή του Αγίου Δημητρίου πίσω από τον καθιστό αρχιερέα τοποθετείται ένας νέος.

658. Βλ. υποσημ. 653.

659. Καλοκύρης, *Άθως*, πίν. 11Α'.

660. Millet, *Athos*, πίν. 125.2.

661. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVIII.

662. Οι ευαγγελιστές αναφέρουν τρεις αρνήσεις του Πέτρου αλλά με διαφορές στα πρόσωπα που υπέβαλαν την ερώτηση (Ματθ., κστ', 69-75· Μαρκ., ιδ', 66-72· Λουκ., κβ', 55-62· Ιω., ιη', 16-18, 25-27).

παλαιολόγεια<sup>663</sup> και μεταβυζαντινά έργα<sup>664</sup>.

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (Πί ν. 112α) ιστορήθηκαν οι δύο αρνήσεις και η μετάνοια του Πέτρου, με παράθεση των επεισοδίων μπροστά και πίσω από έναν τοίχο<sup>665</sup>. Στη δεύτερη άρνηση ο μαθητής κάθεται μαζί με τους στρατιώτες κοντά στη φωτιά και απλώνει το πόδι του να το ζεστάνει. Ο τύπος του Πέτρου στη ρεαλιστική αυτή στάση<sup>666</sup> υπάρχει προηγουμένως στο Παλιό Καθολικό των Μετεώρων<sup>667</sup>, στο Ρογαονο<sup>668</sup>, σε δύο μολδαβικές εκκλησίες, τον Άγιο Γεώργιο Hirlău (1492)<sup>669</sup> και τον Άγιο Νικόλαο Dogohei (1495)<sup>670</sup> και στη συνέχεια επαναλαμβάνεται στην ανάλογο τύπου παράσταση της μονής στο Δρυόβουνο. Η παράσταση στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη<sup>671</sup> ιστορείται στο πρότυπο της αντίστοιχης σκηνής στη μονή Βαρλαάμ<sup>672</sup>.

**Ο Εμπαιγμός<sup>673</sup>.** Και στους δύο ναούς η σκηνή ιστορείται πριν από την Απόνηση του Πιλάτου, αντίθετα με τη χρονική ακολουθία της ευαγγελικής διήγησης<sup>674</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 58α), ο Χριστός αποτελεί τον άξονα της συμμετρικά οργανωμένης παράστασης. Εικονίζεται μετωπικός, ανυπόδητος, ντυμένος με χειριδωτό φόρεμα και χλαμύδα. Στο κεφάλι φορεί το ακάνθινο στεφάνι και στο χέρι κρατεί καλάμι για σκήπτρο. Οι Ιουδαίοι τον χλευάζουν τοποθετημένοι συμμετρικά σε δύο ομάδες· δεξιά ένας ηλικιωμένος τον κτυπά μ' ένα καλάμι, αριστερά ένας άλλος φέρνει το χέρι στο πρόσωπο. Κάτω δύο νέοι κάνουν πως προσκυνούν και πίσω τους δύο μουσικοί παίζουν ο ένας κύμβαλα, ο άλλος τύμπανο. Η σύνθεση κορυφώνεται με δύο σαλπικτές ψηλά και πίσω.

Στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 59) το μεγαλύτερο μέρος της αρχικής παράστασης καλύπτεται από το μεταγενέστερο σφενδόνιο. Το ορατό τμήμα, δεξιά από το Χριστό, επαναλαμβάνει πανομοιότυπα τα αντίστοιχα πρόσωπα της σκηνής στο ναό του Αγίου Νικολάου.

663. Συνήθως ακουμπά στο επίθημα ενός κιονόκρανου, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ευγγούπουλος, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 52. Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος, πίν. 38), στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 87, 3), στο Ρολόσκο (Mano-Zisi, Ρολόσκο, εικ. 8), στο Mali Grad (Djuric, Mali Grad, εικ. 25) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (ό.π., εικ. 26 και Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 148α).

664. Όπως στη μονή των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπητών, πίν. 51α), στη μονή Βαρλαάμ, στο ναό της Ρασιώτισσας (Γούναρης, Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα, πίν. 45α και 31α αντίστοιχα) και στη μονή της Ζάβορδας (Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία, εικ. 9).

665. Για το ρόλο αυτού του αρχιτεκτονικού στοιχείου ως καθοριστικού του χώρου στον οποίο εξελίσσεται η δράση ενός επεισοδίου, βλ. Grabar, *Bulgarie*, σ. 341.

666. Εμφανίζεται ήδη στο ναό του Αγίου Νικολάου του Μουζάκη στην Καστοριά, αλλά ο μαθητής εκεί απεικονίζεται όρθιος.

667. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 79, I.

668. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXI α. Ο Grabar θεωρεί τη λεπτομέρεια αυτή δάνειο από την ιταλική τέχνη και ειδικότερα από το έργο του Duccio (ό.π., σ. 347).

669. Garidis, *Contacts*, εικ. 9. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 120 κ.ε., εικ. 123.

670. Garidis, *Contacts*, εικ. 10. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 122, εικ. 127.

671. Η παράσταση, μολονότι απεικονίζει και τις τρεις αρνήσεις του Πέτρου, τιτλοφορείται: *Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΑΡΝΗ/ΣΙΣ ΤΟΥ ΠΕΤΡΟΥ*.

672. Γούναρης, Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα, πίν. 45α.

673. Επιγραφή: *Ο ΕΜΠΑΙ-ΓΜΟΣ*.

674. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ματθαίου (κζ', 11-36) και μερικώς του Μάρκου (ιε', 2-19), ο Εμπαιγμός του Χριστού έγινε μετά την Κρίση και Απόνηση του Πιλάτου. Κατά το Λουκά (κγ', 11-12) το Χριστό ενέπαιξαν οι στρατιώτες του Ηρώδη πριν αποσταλεί στον Πιλάτο και κατά τον Ιωάννη (ιθ', 1-16) ο Εμπαιγμός πραγματοποιήθηκε στη διάρκεια της Κρίσης του Πιλάτου. Από τους ευαγγελιστές μόνο ο Ματθαίος αναφέρει την Απόνηση, συνεπώς ο ζωγράφος Μιχαήλ που ακολουθεί το Ματθαίο, καθώς δείχνει η απεικόνιση της Απόνησης, παραβιάζει τη χρονική σειρά των γεγονότων. Ανάλογη ανατροπή της τάξης των ευαγγελικών γεγονότων παρατηρείται και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτιστά.

Η σύνθεση του Μιχαήλ, όπως σώζεται ακέραιη στο ναό του Αγίου Νικολάου, ακολουθεί πιστά το πρότυπο που προσφέρει η παράσταση στον αρχικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>675</sup>. Εκτός από την οργάνωση της σύνθεσης οι ομοιότητες αφορούν και σε επιμέρους στοιχεία, όπως η αμφίεση και η στάση του Χριστού<sup>676</sup>, ο ηλικιωμένος με το καλάμι και η μορφή κατά κρόταφο πίσω του, αυτός που φέρνει το χέρι στο πρόσωπο<sup>677</sup>, ο νέος πίσω του που στρέφει στο διπλανό του, οι δύο σαλπικτές, ο τυμπανιστής και οι δύο μορφές που προσκυνούν<sup>678</sup>. Πρόσθετο στοιχείο είναι ο κυμβαλιστής, που αποτελεί σταθερό εικονογραφικό θέμα σε πολλές παλαιολόγειες<sup>679</sup> και μεταγενέστερες<sup>680</sup> απεικονίσεις. Κοινός τόπος επίσης σε πολλά υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα είναι οι δύο σαλπικτές αντικριστά τοποθετημένοι. Οι σπαστές σάλπιγγες της σύνθεσης του Μιχαήλ προσπαθούν να αποδώσουν τις δυτικότροπες σάλπιγγες της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>681</sup>.

Η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια οργανώνεται επίσης συμμετρικά γύρω από το Χριστό, που είναι ντυμένος όπως και στο ναό της Βίτσας, και με τις χαρακτηριστικές επιμέρους μορφές του πρεσβύτερου δεξιά με το καλάμι, του άνδρα αριστερά που φέρνει το χέρι στο πρόσωπο, των δύο σαλπικτών και του τυμπανιστή. Διαφορετικά στοιχεία στη σύνθεση είναι δύο γονατισμένοι στρατιώτες με ασπίδες<sup>682</sup> και δύο ακόμα μουσικοί που κρατούν με τα δυο τους χέρια κάτι που μοιάζει με ντέφι. Η πολυπρόσωπη σκηνή της μονής στο Δρυόβουνο πλησιάζει σε λεπτομέρειες ορισμένα παλαιολόγια έργα στα οποία, όμοια, ο τυμπανιστής τοποθετείται δεξιά<sup>683</sup> και αριστερά ένας νέος άνδρας που αρπάζει το Χριστό με τα δύο χέρια<sup>684</sup>. Τέλος η σύνθεση του Κωνσταντίνου, του γιου του Μιχαήλ, στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη επαναλαμβάνει με ελαφρές αποκλίσεις την παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίσα<sup>685</sup>, το ίδιο και η αντίστοιχη σκηνή στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>686</sup>.

**Η Απόνηση του Πιλάτου.** Η σκηνή ιστορείται στους δύο ναούς πανομοιότυπα<sup>687</sup> (Πίνακ. 7, 58β, 59). Πίσω από χαμηλό τραπέζι, χωρίς κάλυμμα και με σύνεργα γραφής επάνω, κάθεται ο Πιλάτος. Δίπλα του, δεξιά, στέκεται ο υπηρέτης, κρατώντας το λαγίνη και τη λεκάνη και έχοντας το προσόπι κρεμασμένο στον ώμο. Αριστερά, μπροστά από μια πόρτα βγαίνει η υπηρέτρια που έστειλε η γυναίκα του Πιλάτου να του μηνύσει το όνειρό της<sup>688</sup>. Αντίκρυ στον Πιλάτο

675. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 82 κ.ε., πίν. 53β.

676. Στην παράσταση του ναού στη Βίτσα ο Χριστός κρατεί καλάμι με κόμπους, λεπτομέρεια γνωστή από τις προηγούμενες παραστάσεις στο Lesnovo (Millet - Velmans, IV, πίν. 15, 32) και στο Poganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVIII).

677. Στη μονή των Φιλανθρωπητών κρατεί στο άλλο χέρι λαγούτο.

678. Στην παράσταση της μονής του Νησιού ο αριθμός αυτών που προσκυνούν ανέρχεται σε τρεις.

679. Όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 53. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 40), στο Lesnovo (Millet-Velmans, ό.π.), στο Pološko (Mano-Zisi, *Pološko*, εικ. 4) και στο Mali Grad (Djurić, Mali Grad, εικ. 19).

680. Για παράδειγμα στην εικόνα «Ἐπί σοί χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου (Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, εικ. 88) και στις τοιχογραφίες της μονής της Λαύρας και της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 126.4 και 200.2 αντίστοιχα).

681. Για το θέμα, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 85.

682. Παραλλαγή που συναντάται στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Ορφανού.

683. Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στο Lesnovo και στο Mali Grad· επίσης στη μονή Ντίλιου αργότερα (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 28).

684. Ιστορείται στα παραπάνω παλαιολόγια έργα, εκτός από τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό.

685. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 13, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 68 κ.ε., εικ. 21 b.

686. Αδημοσίευτη.

687. Στη σκηνή του Αγίου Μηνά διατηρείται επιγραφή: *Η ΑΠΟΝΗΣΙΣ-ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ*.

688. Το γεγονός αναφέρει το ευαγγέλιο του Ματθαίου (κζ', 19).

είναι δέσμιος ο Χριστός· ανάμεσά τους ένας Εβραίος στρέφει το κεφάλι στον κριτή, δείχνοντας με το ένα χέρι το Χριστό κι έχοντας το άλλο στα κεφάλια δύο μικρών παιδιών<sup>689</sup>.

Η σκηνή στους δύο ναούς αναπαράγει με ελάχιστες αποκλίσεις τη δημιουργία του ανώνυμου ζωγράφου του αρχικού διακόσμου της μονής των Φιλανθρωπητών, εμπλουτισμένη με στοιχεία που υπάρχουν σε συναφή με αυτήν έργα· το γενικό σχήμα της σύνθεσης απαντάται ήδη σε παλαιολόγια έργα<sup>690</sup>. Στο ζωγράφο της μονής των Φιλανθρωπητών οφείλεται η καθιέρωση ενός τύπου που κυριαρχεί τα επόμενα χρόνια στην Ήπειρο και στις γειτονικές της περιοχές. Τα ιδιαίτερα μορφολογικά στοιχεία που καθορίζουν το χαρακτήρα αυτού του τύπου της Απόνηψης είναι: η τοποθέτηση του Χριστού και του κατηγορού αριστερά, του Πιλάτου δεξιά, πλασιωμένου από τον υπηρέτη και τη θερααινίδα, ο φυσιογνωμικός τύπος και η πολύστροφη στάση του ηγεμόνα, το κομψό, περίκεντρο, κιονοστήρικτο οικοδόμημα. Ο ίδιος τύπος Απόνηψης επαναλαμβάνεται στη συνέχεια στη μονή Ντίλιου<sup>691</sup>, στη μονή Βαρλαάμ<sup>692</sup>, στη Ρασιώτισσα<sup>693</sup>, στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>694</sup> και στη μονή της Ζάβορδας<sup>695</sup>.

Στη σύνθεση του Μιχαήλ στους δύο ναούς στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι προστίθενται και τα παιδιά, λεπτομέρεια που συναντάται επίσης στις μονές Βαρλαάμ και Ζάβορδας, καθώς και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Το στοιχείο αυτό, ήδη γνωστό το 15ο αι., καθώς μαρτυρεί η μικρογραφημένη παράσταση της εικόνας «Ἐπί σοὶ χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου<sup>696</sup>, επαναλαμβάνεται στη διαφορετικού τύπου σύνθεση του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>697</sup> και στις συγγενικές με αυτήν σκηνές στη μονή Διονυσίου<sup>698</sup> και στη μονή Διοχειαρίου<sup>699</sup>, καθώς και στη διαφορετική σύνθεση των αδελφών Κονταρή στην Κράψη<sup>700</sup>.

Ο γιος του Μιχαήλ, ο Κωνσταντίνος, στην παράσταση της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη απεικόνισε σε ξεχωριστούς συνεχόμενους πίνακες πρώτα την Κρίση και κατόπιν την Απόνηψη του Πιλάτου, κατά το πρότυπο των προηγούμενων σκηνών στη μονή των Φιλανθρωπητών, στη μονή Ντίλιου και στη μονή Βαρλαάμ, με μεταθέσεις στοιχείων από τη μια σκηνή στην άλλη<sup>701</sup>. Πανομοιότυπη παράθεση και εικονογραφική απόδοση των επεισοδίων συναντάται και στις τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>702</sup>.

689. Σε χειρονομία αποδοχής του αναθέματος (Ματθ., κζ', 24-25).

690. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 80 κ.ε., πίν. 53α. Στην πρώτη παλαιολόγια ζωγραφική εμφανίζονται, κατά τον Radojčić, τρεις εικονογραφικοί τύποι παράστασης, εκ των οποίων ο τρίτος και αφηγηματικότερος αναπτύχθηκε με βάση απόκρυφες παραδόσεις σχετικές με τον Πιλάτο. Sv. Radojčić, *Le jugement de Pilate dans la peinture byzantine du début du XIVe siècle*, ZRVI XIII (1971), σ. 293 κ.ε.

691. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 26.

692. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 41α.

693. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 221α. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 30α-β.

694. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 13, 1. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 91β. Σταυροπούλου-Μακρί, *L'église de la Transfiguration*, σ. 65 κ.ε., εικ. 20.

695. Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, εικ. 9.

696. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, εικ. 88.

697. Millet, *Athos*, πίν. 127.3.

698. Ό.π., πίν. 200.1.

699. Ό.π., πίν. 226.1.

700. Αδημοσίευτη.

701. Όπως η παρουσία της θερααινίδας της γυναίκας του Πιλάτου στην σκηνή της Κρίσης. Το στοιχείο αυτό απουσιάζει από τις αντίστοιχες παραστάσεις στη μονή των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 52β) και στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 24), επειδή ιστορείται στη σκηνή της Απόνηψης.

702. Αδημοσίευτες.

Στις διαφορετικού τύπου σκηνές των μονών στη Ζαγορά και στο Δρυόβουνο συγχωνεύονται η Κρίση και η Απόνηση του Πιλάτου με την Κρίση των αρχιερέων, καθώς δηλώνει η παρουσία του αρχιερέα που ξεσκίζει τα ιμάτιά του. Ανάλογη συγχώνευση αυτών των σκηνών δεν είναι άγνωστη σε παλιότερα έργα, όπως το Παλιό Καθολικό των Μετεώρων (1483)<sup>703</sup>, η μονή της Matka (1496/97)<sup>704</sup>, η μονή του Αγίου Δημητρίου του Bobošeno (1487/88)<sup>705</sup>, η μονή στο Rogapono (1500)<sup>706</sup> και η μολδαβική εκκλησία της Vatra Moldovitei (1536)<sup>707</sup>. Καθώς παρατηρεί ο Grabar, η σύνθετη σκηνή μπορεί να ερμηνευθεί με τα απόκρυφα κείμενα, σύμφωνα με τα οποία οι αρχιερείς παρευρίσκονταν στο πραιτώριο όχι ως κριτές αλλά ως κατήγοροι, ιδιότητα η οποία ερμηνεύει και τη στάση που συνήθως έχουν, όρθιοι ανάμεσα στον Πιλάτο και το Χριστό<sup>708</sup>.

**Ο Ελκόμενος.** Η παράσταση ιστορείται όμοια στους δύο ναούς, με επουσιώδεις διαφορές στη νεότερη τοιχογραφία<sup>709</sup> (Πί ν. 59, 60α). Μια πυκνή ομάδα πεζών και εφίππων οδεύει προς το Γολγοθά. Προπορεύεται ένας στρατιώτης που με τα δύο χέρια κρατεί λόγχη και σύρει ταυτόχρονα το δεμένο από τα χέρια Χριστό. Πίσω από το Χριστό, σε δεύτερο επίπεδο, ακολουθούν πεζοί στρατιώτες. Η πομπή συνεχίζεται με τον έφιππο Πιλάτο, ο οποίος κρατεί τον «τίτλο»<sup>710</sup> και στρέφει προς τον επίσης έφιππο Ιουδαίο που έρχεται πίσω του. Την πομπή κλείνουν στρατιώτες και Ιουδαίοι που μοιάζουν να βγαίνουν από το κάστρο της Ιερουσαλήμ. Από την πλαγιά του βουνού κατεβαίνουν ο Σίμων και οι δύο ληστές μεταφέροντας τους σταυρούς. Οι τελευταίοι είναι γυμνοί ως τη μέση και ο καλός ληστής έχει ήδη φωτοστέφανο, καθώς και ο Σίμων.

Η παράσταση συνοψίζει στα βασικά της συνθετικά στοιχεία και σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες την αντίστοιχη τοιχογραφία στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>711</sup>. Ο ζωγράφος Μιχαήλ τροποποίησε το πρότυπο του αφαιρώντας επιμέρους θέματα<sup>712</sup> και αλλάζοντας τη θέση άλλων<sup>713</sup>. Πιθανότατα η λύση για ορισμένες από τις παραλλαγές αυτές να του παρουσιάστηκε ήδη έτοιμη, καθώς φανερώνει η αντίστοιχη τοιχογραφία στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>714</sup>.

Το εικονογραφικό θέμα των εφίππων στην παράσταση του Ελκόμενου, γνωστό από την ιταλική ζωγραφική του 13ου και 14ου αι., είναι ξένο προς την παλιότερη βυζαντινή παράδοση<sup>715</sup>

703. Αδημοσίευτες.

704. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 111.

705. Grabar, *Bulgarie*, σ. 313 κ.ε.

706. Ό.π., πίν. LVIII.

707. Henry, *Moldavie du Nord*, πίν. XXIII, 1.

708. Grabar, ό.π., σ. 314.

709. Στην παράσταση του Αγίου Μηνά διατηρείται μισοκαεστραμμένη επιγραφή σε τρεις στίχους: Ο ΔΕ ΠΗ/ΔΑΤΟΣ ΚΑΙ/ Η ΑΡΧΙΕΡΕΙΣ ΛΑΒΩΝΤΕ/...ΣΥ...ΧΩΜΕΝΟΣ/...

710. Στην παράσταση του ναού του Αγίου Νικολάου, που διατηρείται καλύτερα, ο «τίτλος» αναγράφει: ΧΑΙΡΕ Ο/ΒΑΣΙΛΛΕΣ/ ΤΟΝ ΪΟΥ/ΔΕΩΝ. Η στάση και η χειρονομία του Πιλάτου φαίνεται να εικονογραφεί το ζωνρό διάλογο που είχε με τους αρχιερείς σχετικά με τη διατύπωση του «τίτλου» (Ιω., ιθ', 19-22).

711. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 83 κ.ε., πίν. 10β και 54.

712. Όπως η ομάδα των γυναικών με την Παναγία, ο προφήτης Ησαΐας, οι πεζοί Εβραίοι πίσω από το Χριστό, ο έφιππος με τη σάλπιγγα δίπλα στον Πιλάτο και ο άνθρωπος που μεταφέρει το καλάθι με τα καρφιά.

713. Οι στρατιώτες που προηγούνταν του Χριστού, στη σύνθεση του Μιχαήλ μεταφέρονται πίσω του, σε δεύτερο επίπεδο· το ίδιο και οι ληστές που προπορεύονταν μετατοπίζονται στην πλαγιά του βουνού.

714. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 12, 2 και 13, 1. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 91β. Garidis, *Les grandes étapes*, εικ. 26. Stavroutoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 69 κ.ε., εικ. 22, 23. Όμοια απεικονίστηκε το θέμα και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 172, εικ. 68 α).

715. Για το θέμα, βλ. Grabar, *Bulgarie*, σ. 320. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 70 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, σ. 71.

και δεν εμφανίζεται παρά το 14ο αι. στην Dečani<sup>716</sup> και στο Lespono<sup>717</sup>. Το θέμα επαναλαμβάνεται το 15ο αι. με στοιχειώδη μορφή στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη<sup>718</sup> και πιο ανεπτυγμένο στο ναό της Ανάληψης στο Leskoec<sup>719</sup>, στο Dragalevci<sup>720</sup> και στη μονή της Matka<sup>721</sup>.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου του Μαγαλειού στην Καστοριά (1505)<sup>722</sup>, η παράσταση του Ελκόμενου συγκροτείται από τα βασικά στοιχεία που θα αναπλάσει και θα εμπλουτίσει αργότερα ο ανώνυμος ζωγράφος της μονής των Φιλανθρωπηνών. Η σύνθεσή του θα αποτελέσει υπόδειγμα για τις μεταγενέστερες παραστάσεις της μονής Ντίλιου<sup>723</sup>, της μονής Βαρλαάμ<sup>724</sup>, του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα και της μονής του Ζάβορδας<sup>725</sup>. Ο ίδιος τύπος παράστασης χρησιμοποιείται το 17ο αι. και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>726</sup> αλλά και πολύ αργότερα, το 18ο αι., στη μονή Ροζινού στη Βουλγαρία<sup>727</sup>.

Παράλληλα επιβιώνουν σε επαρχιακά έργα και οι παλιότερες, της δημιουργίας του ζωγράφου της μονής των Φιλανθρωπηνών, εκδοχές του θέματος των εφίππων, καθώς μαρτυρούν οι τοιχογραφίες στο ναό του Σωτήρα στο Πλατύ<sup>728</sup>, στο Νυκοβο<sup>729</sup> και του Λινοτοπιτή ζωγράφου στο Riljevo (Πί ν. 118α).

Η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια δεν απομακρύνεται από την παλιότερη εικονογραφία του θέματος, καθώς τον Ελκόμενο συνοδεύουν μόνο πεζοί, ο Σίμων και οι δύο ληστές<sup>730</sup>, το ίδιο και η παράσταση στη μονή του Δρυόβουνου (Πί ν. 128β), η οποία ακολουθεί πρότυπο πολύ ανάλογο με την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>731</sup>.

**Η Ανάβαση στο Σταυρό** (Πί ν. 60β). Η παράσταση αυτή, καθώς και οι επόμενες, της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης, διατηρούνται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου<sup>732</sup>. Στον πίνακα εικονογραφούνται συνοπτικά τρία από τα επεισόδια πριν από τη Σταύρωση. Αριστερά ιστορείται η Άρνηση του Χριστού να πει τον «έσμυρνισμένον οἶνον»<sup>733</sup>, στη συνέχεια η Ανάβαση στο Σταυρό ενώ ταυτόχρονα ολοκληρώνεται η Προετοιμασία του Σταυρού<sup>734</sup>.

716. Petković-Bošković, *Dečani*, Π, πίν. CCIX. Στην Dečani η πομπή έχει φτάσει στο Γολγοθά και ο Χριστός ετοιμάζεται να πει το ὄξος. Από τους τρεις εφίππους ο Πιλάτος ξεχωρίζει από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και το είδος του λευκού σκούφου που φορεί και στις σκηνές της Κρίσης και της Απόνηψης στο ίδιο μνημείο (ό.π., πίν. CCVII και CCX).

717. Millet - Velmans, IV, πίν. 10, 22.

718. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 70 και εικ. 60.

719. Subotić, ό.π., σχ. 79.

720. Subotić, ό.π., εικ. 86. Ο Γαρίδης ταυτίζει την έφιππη μορφή με τη γυναίκα του Πιλάτου (Garidis, *La peinture murale*, σ. 99, εικ. 108).

721. Subotić, ό.π., σχ. 112.

722. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 168α και 169α.

723. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 29-30. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 82α.

724. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 83β.

725. Αδημοσίευτη. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 86. Επίσης στον Άγιο Δημήτριο στη Βελτσίστα (Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 159 κ.ε.).

726. Αδημοσίευτη.

727. Boschkov, *La peinture bulgare*, εικ. 218.

728. Ο ναός βρίσκεται στο Νομό Φλωρίνης και οι τοιχογραφίες του χρονολογούνται το 1591. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Ν. Φλωρίνης*, πίν. 36, εικ. 61.

729. Τοιχογραφίες του 1598. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LV α. Για άλλα παραδείγματα της έφιππης συνοδείας του Ελκόμενου σε ναούς βορειότερων περιοχών της Βαλκανικής, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 150, σημ. 646.

730. Ως προς την παρουσία των δύο ληστών στη σκηνή του Ελκόμενου, ο Grabar διαβλέπει επίδραση της δυτικής τέχνης του 13ου, 14ου και 15ου αι. Grabar, *Bulgarie*, σ. 319 κ.ε.

731. Millet, *Athos*, πίν. 127.1.

732. Είναι άγνωστο αν οι παραστάσεις αυτές υπήρχαν στο ναό του Αγίου Μηνά πριν από τις εργασίες του 1734.

733. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Μάρκου (ιε', 23). Κατά το Ματθαίο... ἔδωκαν αὐτῷ πιεῖν ὄξος μετὰ χολῆς μειγμένης... (κζ', 34).

734. Για την εικονογραφία των τριών επεισοδίων, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 381 κ.ε.

Στο πρώτο επεισόδιο ο Χριστός αποστρέφει το πρόσωπό του από το πλατύστομο δοχείο που κρατεί ένας στρατιώτης. Τη σκηνή παρακολουθούν Εβραίοι και στρατιώτες που συνωθούνται πίσω. Κατόπιν ο Χριστός, φορώντας μόνο περιζώμα, ανεβαίνει στο Σταυρό με στραμμένη σ' αυτόν τη ράχη, πατώντας σε σκάλα, βοηθούμενος από δύο δήμιους που τον τραβούν από τα χέρια. Αυτοί πατούν σε ισάριθμες σκάλες στερεωμένες πίσω από το Σταυρό, ενώ ένας στρατιώτης γονατισμένος τοποθετεί στη βάση του μία σφήνα. Την Ανάβαση παρακολουθούν στρατιώτες κι ένας Εβραίος που κρατεί το καλάθι με τα καρφιά, δείχνοντας με το ελεύθερο χέρι το Χριστό. Όλο το βάθος του πίνακα κατέχει το κάστρο της Ιερουσαλήμ.

Ο ζωγράφος Μιχαήλ για την παράσταση αυτή — καθώς και για τις επόμενες, της Σταύρωσης και της Αποκαθήλωσης — θα πρέπει να είχε ως υπόδειγμα την όμοια σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>735</sup>. Ο ζωγράφος μας εφάρμοσε το πρότυπό του αφαιρώντας και τροποποιώντας επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία<sup>736</sup>.

Το θέμα της Άρνησης του Χριστού να πει το «όξος» εμφανίζεται αργά, το 14ο αι.<sup>737</sup>, στη μνημειακή ζωγραφική, συνδυασμένο είτε με την Προετοιμασία του Σταυρού<sup>738</sup> είτε με την Ανάβαση στο Σταυρό<sup>739</sup> και σπάνια με τον Ελκόμενο<sup>740</sup>. Στο Zemen μάλιστα απεικονίζεται και η ανάμειξη της χολής με το όξος<sup>741</sup>, στιγμιότυπο που επαναλαμβάνεται σε ορισμένα έργα του 15ου αι., στα οποία παραλείπεται το καθαυτό γεγονός της Άρνησης του Χριστού να πει το μείγμα<sup>742</sup>.

Η Ανάβαση στο Σταυρό αποδόθηκε συχνά και με εικονιστική αυτοτέλεια σε υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα. Ο τύπος που χρησιμοποίησε ο Φράγγος Κονταρής και συνακόλουθα ο Μιχαήλ, γνωστός από παλαιολόγια έργα<sup>743</sup>, αντιστοιχεί σε πρότυπο ανάλογο με την παράσταση του Θεοφάνη στη Λαύρα<sup>744</sup>. Βασικά γνωρίσματα του τύπου αυτού είναι η απεικόνιση του Χριστού με τη ράχη στραμμένη στο Σταυρό και η ανάβασή του με τη βοήθεια της σκάλας και των δύο δημίων<sup>745</sup>. Ο στρατιώτης που στερεώνει τη σφήνα στη βάση του Σταυρού ανήκει στο επεισόδιο της Προετοιμασίας του Σταυρού, που εικονίζεται σπάνια αυτοτελώς<sup>746</sup> και το οποίο συνήθως εντάσσεται στην παράσταση της Ανάβασης.

**Η Σταύρωση (Πίνακας 8, 61α).** Η πολυπρόσωπη σύνθεση διαρθρώνεται με διαδοχικά επίπεδα

735. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 74 κ.ε., εικ. 24. Όμοια απεικονίστηκε η σκηνή και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 172, εικ. 68 b).

736. Από την παράστασή μας λείπουν τα παρακάτω στοιχεία του πρωτότυπου: ο στρατιώτης που απειλεί το Χριστό μ' ένα εγχειρίδιο, ο δεύτερος δήμιος στη βάση του σταυρού και το σφυρί που κρατεί ο Εβραίος με το καλάθι.

737. Millet, *Recherches*, σ. 381. Grabar, *Bulgarie*, σ. 195 και 238 κ.ε.

738. Στην Περιβλεπτο της Αχρίδας (Millet - Frolow, III, πίν. 8, 2 και 8, 4) και στη μονή Marko, όπου στη συνέχεια απεικονίζεται και η Ανάβαση στο Σταυρό (Millet - Velmans, IV, πίν. 87, 162).

739. Στο Lesnovo (Millet - Velmans, ό.π., πίν. 12, 25).

740. Στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 123β) και στην Dežani (Petković-Bošković, *Dežani*, II, πίν. CCIX).

741. Grabar, *Bulgarie*, σ. 209, εικ. 30.

742. Στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βεύη και στο ναό της Ανάληψης στο Leskoec (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 70, εικ. 56 και σχ. 79 αντίστοιχα).

743. Όπως οι τοιχογραφίες στην Αγία Σοφία και στην Περιβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 134.5 και 123.3 αντίστοιχα).

744. Millet, *Athos*, πίν. 128.1. Chatzidakis, Théophane, εικ. 17.

745. Ο Millet σημειώνει τη στενή σχέση του τύπου αυτού με τη σύνθεση που δημιούργησαν το 13ο αι. οι Ιταλοί ζωγράφοι, εμπνευσμένοι από τη λεπτομερή διήγηση του ψευδο-Μποναβεντούρα (*Recherches*, σ. 390, 392 κ.ε.).

746. Όπως στο Matejić (Millet - Velmans, IV, πίν. 38, 78. Millet, ό.π., εικ. 411).

προς τα πάνω, με κύριο άξονα το Σταυρό του Χριστού<sup>747</sup>. Ο νεκρός Χριστός γέρνει ελαφρά στο στήθος το κεφάλι με το ακάνθινο στεφάνι και από την πλευρά του ρέει «αἷμα καὶ ὕδωρ»<sup>748</sup>. Η Μαρία Μαγδαληνή, γονατιστή με ξέπλεκα μαλλιά, θρηνεί αγκαλιάζοντας το Σταυρό. Οι δύο ληστές είναι δεμένοι σε μικρότερους σταυρούς, με τα χέρια περασμένα πάνω από την οριζόντια κεραία. Ο Δυσμάρ, με την πλάτη ακουμπισμένη στο σταυρό, στρέφεται προς το Χριστό· ο Γέστας, με το στήθος στο σταυρό, εικονίζεται τη στιγμή που ξεψυχά<sup>749</sup>. Έφιπποι και πεζοί παρακολουθούν τα γεγονότα μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ. Αριστερά από μία πύλη βγαίνουν τρεις έφιπποι, από τους οποίους ο ένας ετοιμάζεται να σπάσει μ' ένα ξύλο τα μέλη του Δυσμά<sup>750</sup>. Πιο πέρα άλλοι έφιπποι, και ανάμεσά τους ο εκατόνταρχος Λογγίνος, στέκονται από τις δύο πλευρές του Σταυρού. Μαζί τους και μερικοί πεζοί που κρατούν τα όργανα του Πάθους: ο ένας το καλάθι με τα καρφιά και το καλάμι, ο άλλος το αγγείο με το όζος, ο τρίτος το σπόγγο και ο τέταρτος τη λόγχη.

Κάτω από το Σταυρό διαδραματίζονται άλλα γεγονότα. Αριστερά η Παναγία είναι λιπόθυμη στο έδαφος περικυκλωμένη από γυναίκες που θρηνούν. Όρθιος ο Ιωάννης κρύβει με απελπισία το πρόσωπό του και δίπλα του βρίσκεται ένας προφήτης με ειλητάριο. Μια ομάδα ανθρώπων πλούσια ντυμένων, με ρούχα που έχουν γούνινους γιακάδες και πολλά κουμπιά, σαρίκια και περίεργα καπέλα, κοιτούν με δέος τον Εσταυρωμένο. Δεξιά από το Σταυρό εικονίζονται όρθιοι Εβραίοι και δίπλα τους ένας προφήτης με ειλητάριο, ο οποίος σκύβει πάνω από τους καθισμένους στρατιώτες και τον υπηρέτη που φιλονικούν για τον «ἄρραφο» χιτώνα<sup>751</sup>. Τη σύνθεση κλείνουν κάτω δύο σαρκοφάγοι με τους αναστημένους νεκρούς.

Η παράστασή μας αντιγράφει πιστά τη σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα<sup>752</sup>. Ο ζωγράφος Μιχαήλ απλοποίησε, κατά τη συνήθειά του, το πρότυπό του, αραιώνοντας το συμπαγές πλήθος, αφαιρώντας πρόσωπα<sup>753</sup> και κυρίως αλλάζοντας την προοπτική. Πραγματικά, ενώ στη Σταύρωση του Κονταρή υιοθετείται η προοπτική της Αναγέννησης, ο Μιχαήλ επαναφέρει στο έργο του τη βυζαντινή προοπτική. Ο δυτικός χαρακτήρας της σύνθεσης του Φράγγου Κονταρή έχει ήδη επισημανθεί<sup>754</sup> και έχουν εντοπιστεί τα δυτικά ανάλογα της στάσης του αγνώμονα ληστή, η οποία συναντάται σε πολλές μεταβυζαντινές παραστάσεις<sup>755</sup>. Η λεπτομερέστερη ανάλυση των επιμέρους στοιχείων της παράστασής μας δείχνει τη στενή εξάρτηση του προτύπου της από δυτικά έργα.

Η βυζαντινή προέλευση του θέματος της λιποθυμίας της Παναγίας έχει από καιρό αποδειχθεί<sup>756</sup>. Ωστόσο, κανένας βυζαντινός ή μεταβυζαντινός ζωγράφος δεν έδειξε τη Θεοτό-

747. Στην απόληξη της κάθετης κεραίας του σταυρού διακρίνεται η επιγραφή: ΧΑΙΡΕ Ο ΒΑΣΙΛΕΥ[Σ]/ ΤΟΝ ΙΟΥΔΑΕΩΝ.

748. Ιω., ιθ', 34.

749. Τα ονόματα των ληστών αναφέρει το απόκρυφο κείμενο *Gesta Pilati A* (Tischendorf, *Apocrypha*, σ. 231).

750. Το επεισόδιο μνημονεύει μόνο το ευαγγέλιο του Ιωάννη (ιθ', 31-32).

751. Ιω., ιθ', 23-24.

752. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 8, 2. Garidis, *Les grandes étapes*, εικ. 28. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 186 κ.ε., εικ. 192. Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, σ. 241 κ.ε., εικ. 1 και 3. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 79 κ.ε., εικ. 26-29.

753. Ο Μιχαήλ παραλείπει τους αγγέλους που θρηνούν, καθώς και τους προφήτες Ησαΐα και Μωυσή.

754. Garidis, *Les grandes étapes*, σ. 171 κ.ε. Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, σ. 241 κ.ε.

755. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 85. Stavropoulou-Makri, *ό.π.*, σ. 247.

756. Millet, *L'art des Balkans*, σ. 282 κ.ε., όπου αναθεωρεί την παλιότερη άποψή του για την ιταλική προέλευση του θέματος. Επίσης V. Lazareff, *Two Newly-Discovered Pictures of the Lucca-School*, *The Burlington Magazine* 51 (1927), σ. 62 και Στ. Πελεκανίδης, *Χρονολογικά προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Παναγίας της Μαυριώτισσας Καστοριάς*, *ΑΕ* 1978, σ. 147 κ.ε. και ειδικά σ. 152 κ.ε., όπου σημειώνει την παρουσία του θέματος ήδη από τον 11ο αι.



κο αναίσθητη στο έδαφος, όπως στην παράστασή μας. Αντίθετα η στάση αυτή, σύμφωνα με το ρεαλιστικό πνεύμα της δυτικής τέχνης, υπάρχει σε πολλά ιταλικά έργα, όπως για παράδειγμα στην τοιχογραφία του Barna da Siena στο San Gimignano (γύρω στο 1350)<sup>757</sup>, στον πίνακα του Simone Martini στην Αμβέρσα (γύρω στο 1333-1335)<sup>758</sup>, στην πρεντέλλα του Andrea di Bartolo στη Βουδαπέστη (14ος αι.)<sup>759</sup> και στην τοιχογραφία των Lorenzino και Jacopo Salimbeni στο Urbino (1416)<sup>760</sup>. Στα έργα αυτά όμοια συντρέχουν τη λιπόθυμη Παναγία οι γονατισμένες γύρω φίλες της και ο Ιωάννης όρθιος εκφράζει με ανάλογο τρόπο την οδύνη του.

Στη δυτική εικονογραφική παράδοση του θέματος ανήκουν επίσης η απεικόνιση της Μαρίας Μαγδαληνής γονατιστής ν' αγκαλιάζει το Σταυρό<sup>761</sup> και του Λογγίνου εφίππου<sup>762</sup>. Μέσα στο πνεύμα των δυτικών έργων είναι και το πλήθος των εφίπων και των πεζών που συνωστίζεται γύρω από τους σταυρούς<sup>763</sup> και στους εξωτισμούς της διεθνούς γοτθικής τεχνοτροπίας ανήκουν οι μορφές με τα ανατολίτικα ρούχα.

Από τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης ενδιαφέρον παρουσιάζει η απεικόνιση των δύο προφητών κάτω από το Σταυρό<sup>764</sup>. Δεξιά εύκολα αναγνωρίζεται ο Δαβίδ. Η κακή κατάσταση της τοιχογραφίας στη Βίτσα δεν επιτρέπει την ανάγνωση της επιγραφής στο ειλητάριό του, που στην σκηνή του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα αναφέρει: ΔΙΕΜΙ/ΡΑΣΑΝ/ΤΟ ΤΑ Ι/ΜΑΤΙ/Α ΜΟΥ Ε/ΑΥΤΟΙΣ (Ψαλμ., 21, 19). Η απεικόνιση λοιπόν του Δαβίδ δίπλα στους στρατιώτες που μοιράζουν τα ιμάτια του Χριστού δικαιολογείται από την προφητεία του. Ο δεύτερος προφήτης, κοντά στην Παναγία, είναι ο Συμεών ο Θεοδόχος, καθώς μαρτυρεί η επιγραφή: [ΚΑΙ ΣΟΥ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑΝ Α]/ΦΘΟΡΕ ΡΟ/ΦΕΑ ΔΙΕΛΕΥΣΟΝ/ΤΕ<sup>765</sup> στο ειλητάριό του και το όνομά του που διασώζεται σε άλλες παρόμοιες παραστάσεις Σταύρωσης. Ο Συμεών απεικονίζεται στη Σταύρωση με την ιδιότητα του τελευταίου προφήτη αφού, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά, προανήγγειλε στη Θεοτόκο κατά την Υπαπαντή το μελλοντικό Πάθος του Χριστού και τη δική της οδύνη<sup>766</sup>.

Η δυτική προέλευση του προτύπου της παράστασής μας είναι αναμφισβήτητη, όμως ο τρόπος διοχέτευσής του είναι αδιευκρίνιστος. Είχε άραγε ο Φράγγος Κονταρής άμεση γνώση ενός

757. Schiller, *Ikongraphie*, 2, εικ. 509.

758. 'Ο.π., εικ. 512.

759. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, II, πίν. 427.

760. 'Ο.π., πίν. 502-503.

761. Εκτός από τον πίνακα του Simone Martini και την τοιχογραφία στο Urbino που σημειώσαμε, το θέμα εμφανίζεται ήδη τον 11ο αι. σε αγγλικό χειρόγραφο και χρησιμοποιείται από τον Giotto στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου των Scrovegni στην Πάδουα (1305-1307). Schiller, ό.π., εικ. 388 και 508 αντίστοιχα.

762. Ο Λογγίνος απεικονίζεται έφιππος στις τοιχογραφίες στο San Gimignano και στο Urbino· επίσης στην τοιχογραφία του Andrea da Firenze στη Φλωρεντία (1365-1368) (Schiller, ό.π., εικ. 510) και στην τοιχογραφία του P. Lorenzetti στην κάτω εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου στην Ασίζη (Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, σ. 94-95). Αντίθετα, στην ορθόδοξη εικονογραφία ο Λογγίνος παριστάνεται όρθιος δεξιά του Σταυρού. Α. Ξυγγόπουλος, Αι παραστάσεις του εκατόνταρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, *ΕΕΒΣ Λ'* (1960-1961), σ. 54 κ.ε.

763. Έφιππους στρατιώτες και πυκνό πλήθος αναφέρει και η Ερμηνεία (σ. 107 κ.ε.).

764. Οι δύο προφίτες εμπλέκονται στη δράση των γεγονότων για τα οποία προφήτευσαν, ενώ συνήθως τοποθετούνται στο περιθώριο των επεισοδίων. Για το θέμα, βλ. Grabar, *Bulgarie*, σ. 340 κ.ε.

765. Παράφραση του σχετικού χωρίου του Λουκά (β', 35).

766. Την προφητεία του Συμεών στην Παρθένο τονίζουν οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς και η υμνογραφία της Υπαπαντής. Για το συσχετισμό της Υπαπαντής με τη Σταύρωση διαμέσου της προφητείας του Συμεών και της στάσης της Παναγίας, βλ. H. Maguire, *Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 267 κ.ε.

ιταλικού έργου<sup>767</sup> ή του χρησίμευσε ως διάμεσο κάποια χαλκογραφία ή κάποια φορητή εικόνα ανάλογη με αυτήν του Ανδρέα Παβία στην Εθνική Πινακοθήκη<sup>768</sup>;

Ο εικονογραφικός τύπος της Σταύρωσης, που εισάγει ο Φράγγος Κονταρής στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, γνώρισε σχετική επιτυχία στο άμεσο ηπειρωτικό περιβάλλον. Όμοια ιστορήθηκε η Σταύρωση σε δύο ακόμα ναούς της Βελτσίστας, στον Άγιο Δημήτριο<sup>769</sup> και στην Παναγία<sup>770</sup>, επίσης στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Πολύλοφο Ιωαννίνων<sup>771</sup>. Η παράσταση στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο διατηρεί λίγα μόνο στοιχεία του προτύπου<sup>772</sup>. Ο τύπος ακέραιος διαδίδεται ως τη Βλαχία από τον Έλληνα ζωγράφο Κωνσταντίνο. Η παράσταση της Σταύρωσης στην εκκλησία Doamnei στο Βουκουρέστι (1683)<sup>773</sup> παρουσιάζει στενότερη συνάφεια με τις ηπειρωτικές παραστάσεις. Ανάλογα ιστορείται η ίδια σκηνή στο παρεκκλήσι Magosoaia (1688-1690)<sup>774</sup> και στους ναούς του Hurez (1694) και του Tîrgoniște (1698)<sup>775</sup>.

**Η Αποκαθήλωση** (Πίνακας 61β). Η σύνθεση οργανώνεται ισόρροπα με άξονα το Σταυρό. Το νεκρό σώμα του Χριστού διαγράφει ευρύ τόξο, ελευθερωμένο από τα καρφιά των χεριών, αλλά με τα πόδια ακόμα στερεωμένα. Το βάρος του άψυχου σώματος συγκρατεί από τη μέση ο Ιωσήφ, σκύβοντας έντονα από την προσπάθεια. Αριστερά η Παναγία ακουμπά τρυφερά το μάγουλό της στο πρόσωπο του γιου της και ταυτόχρονα συγκρατεί το σώμα με το χέρι της. Μια μυροφόρα αριστερά ασπάζεται ευλαβικά το χέρι του Χριστού πίσω της δύο άλλες σκύβουν με σεβασμό το κεφάλι. Δεξιά ο Ιωάννης φιλεί το άλλο χέρι του Χριστού και πίσω του μια γυναίκα θρηνεί. Κάτω ο Νικόδημος μισογονατισμένος βγάζει τα καρφιά των ποδιών με μια τανάλια.

Τα τυπολογικά στοιχεία της σύνθεσης ανταποκρίνονται στο βυζαντινό τύπο, διαμορφωμένο από το 13ο αι., ο οποίος κυριαρχεί με παραλλαγές στη ζωγραφική του 16ου αι.<sup>776</sup>. Η τοιχογραφία μας παρουσιάζει εικονογραφική συνάφεια με τις προγενέστερες παραστάσεις στις μονές

767. Η Σταυροπούλου-Μακρή υποστήριξε πρόσφατα με επαρκή επιχειρήματα ότι η παρουσία στην τοιχογραφία της Μεταμόρφωσης της Βελτσίστας εικονογραφικών λεπτομερειών δυτικής προέλευσης, οι οποίες απουσιάζουν από τις ιταλοκρητικές εικόνες του 15ου αι. με το ίδιο θέμα, αποτελούν απόδειξη ότι ο Φράγγος Κονταρής είχε άμεση γνώση αντίστοιχων δυτικών έργων. Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, σ. 248. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 81.

768. Η εικόνα τοποθετείται στο β' μισό του 15ου αι. Για έγχρωμες απεικονίσεις της, βλ. Χατζηδάκης, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 420. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 18. Η ίδια, *Εικόνες*, σ. 31, αρ. 20. Όμοιοι τύποι Σταυρώσεις είναι γνωστές στην Κρήτη από το 14ο αι., όπως η σκηνή στο ναό της Αγίας Πελαγίας Βιάννου (M. Vassilakis-Mavrakakis, *Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete*, XVI. Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Wien 1982, *JÖB* 32/5, σ. 301 κ.ε., εικ. 5) και το 16ο αι. στην Κύπρο στο ναό της Παναγίας Ποδίθου (A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia 1965, πίν. XXXVII, XXXVIII).

769. Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, εικ. 2 και 4. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 161 κ.ε., εικ. 62 a-b, 63.

770. Αδημοσίευτη.

771. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται το 1637. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία της Ηπείρου*, ΑΔ 31 (1976): Χρονικά, σ. 212 κ.ε., Πίν. 160 β.

772. Αδημοσίευτη. Διατηρούνται μόνο οι δύο προφήτες κάτω και η ομάδα των ανθρώπων αριστερά με τα ανατολίτικα ρούχα.

773. *Istoria Artelor Plastice în Romanîa*, II, εικ. 44. Vasiliu, *La peinture murale*, εικ. 6.

774. Vasiliu, *ό.π.*, εικ. 7-8.

775. Η Vasiliu υποθέτει ότι η επανάληψη συγκεκριμένων επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων στις παραστάσεις αυτές προϋποθέτει την ύπαρξη ενός ελληνικού βιβλίου με σχέδια (ό.π., σ. 24, σημ. 12).

776. Ο Millet πίστευε αρχικά ότι ο τύπος αυτός, ο οποίος συναντάται και στις τοιχογραφίες του 16ου αι. στο Άγιον Όρος, ήταν δημιουργία της ιταλικής ζωγραφικής (*Recherches*, σ. 478 κ.ε.). Αργότερα, μετά τις αποκαλύψεις των τοιχογραφιών στο Nerezi, στη Mileseva και στο Πρωτάτο, υποστήριξε τη βυζαντινή προέλευση του τύπου (*L'art des Balkans*, σ. 275 κ.ε.).

της Λαύρας<sup>777</sup>, των Φιλανθρωπινών<sup>778</sup>, του Ντίλιου<sup>779</sup>, του Διονυσίου<sup>780</sup>, του Δοχειαρίου<sup>781</sup> και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>782</sup>. Η στενή τυπολογική της σχέση με την τελευταία σε επιμέρους λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος παράθεσης των μυροφόρων αριστερά, η έντονη κλίση του σώματος και το κοντό ένδυμα του Ιωσήφ, καθώς και η αρχιτεκτονική διάρθρωση του τείχους, καθορίζουν ως πιθανότατο πρότυπό της τη σύνθεση του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτσίστας.

Στον ίδιο τύπο ιστορούνται αργότερα και οι σκηνές στις μονές του Αγίου Αθανασίου της Ζαγοράς και της Μεταμόρφωσης του Δρυόβουνου.

**Ο Θρήνος και ο Ενταφιασμός.** Η σύνθετη από τα δύο επεισόδια παράσταση ιστορήθηκε σχεδόν όμοια και στους δύο ναούς<sup>783</sup> (Πί ν. 9, 62α-β). Ο Θρήνος καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του πίνακα, ενώ ο Ενταφιασμός ιστορείται ως δευτερεύον επεισόδιο στην άνω δεξιά γωνία. Πάνω στο ανθόσπαρτο, με μαλακούς κυματισμούς έδαφος κάθεται η Παναγία οκλαδόν, έχοντας στην αγκαλιά της το νεκρό Χριστό, που κείται στο λευκό απλωμένο σεντόνι. Η Θεοτόκος ακουμπά με τρυφερότητα το μάγουλό της στο πρόσωπό του, έχοντας το δεξί χέρι περασμένο κάτω από το κεφάλι του, ενώ με το άλλο, περασμένο πάνω από το σώμα του, προσπαθεί να συγκρατήσει το βάρος του νεκρού. Δίπλα της ο Ιωάννης σκύβει βαθιά και φέρνει ευλαβικά το χέρι του Χριστού στο πρόσωπό του. Σε ανάλογη στάση ο Ιωσήφ αγκαλιάζει τα πόδια του νεκρού. Όρθιες οι μυροφόρες πίσω από την Παναγία θρηνούν. Επάνω δεξιά ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος ετοιμάζονται να ενταφιάσουν τον τυλιγμένο στα οθόνια Χριστό. Ο λαξευτός τάφος με την τοξωτή είσοδο απεικονίστηκε μόνον στο ναό του Αγίου Νικολάου. Τη νεκρώσιμη πομπή ακολουθούν η Παναγία και οι μυροφόρες. Η σκηνή κλείνει σ' όλο της το πλάτος με τα τείχη της αγίας Πόλης, πλούσια διαμορφωμένα με πύργους και ανοίγματα.

Η σκηνή του Θρήνου<sup>784</sup> στις τοιχογραφίες μας ακολουθεί τον αρχαιότερο τύπο<sup>785</sup>, ο οποίος χρησιμοποιείται προηγουμένως και από τους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή στις αντίστοιχες σκηνές του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κράψη<sup>786</sup> και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>787</sup>. Η σχέση των παραστάσεών μας με τα έργα αυτά επιβεβαιώνεται από το γενικό σχήμα της σύνθεσης και από λεπτομέρειες που αφορούν στις θέσεις και στάσεις των προ-

777. Millet, *Athos*, πίν. 128.2. Chatzidakis, Théophane, εικ. 19-20.

778. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 57α.

779. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 34.

780. Millet, *Athos*, πίν. 200.2.

781. Ό.π., πίν. 226.2.

782. Σταυροπούλου-Μακρί, *L'église de la Transfiguration*, σ. 81 κ.ε., εικ. 30.

783. Επιγραφές: Ο ΕΠΕΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ (ναός Αγίου Νικολάου)· Ο ΕΠΗΤΑΦΗΟΣ ΘΡΗΝΟΣ (ναός Αγίου Μηνά).

784. Για τις απόψεις σχετικά με την προέλευση του θέματος και τη σχέση του με τον Ενταφιασμό, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 489 κ.ε. K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, N. York 1961, σ. 476 κ.ε. Ο ίδιος, *The Character and Intellectual Origins in the Macedonian Renaissance, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago and London 1971, σ. 176 κ.ε. και κυρίως σ. 209 κ.ε. Μ. Γ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος, ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Ζ' (1973-1974), σ. 139 κ.ε.

785. Διαμορφώνεται τον 11ο-12ο αι. (Σωτηρίου, ό.π., σ. 142 κ.ε.). Στην παλαιολόγια ζωγραφική επικρατεί άλλος τύπος — που συναντάται ήδη τον 11ο αι. — με κύριο χαρακτηριστικό την εναπόθεση του Χριστού πάνω σε σαρκοφάγο από πορφυρίτη (Millet, *Recherches*, σ. 498 κ.ε.).

786. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 21, 2.

787. Ό.π., πίν. 13, 2. Σταυροπούλου-Μακρί, *L'église de la Transfiguration*, σ. 86 κ.ε., εικ. 32 α. Όμοια απεικονίστηκε η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 161, 172).

σώπων, στη συναπεικόνιση του Ενταφιασμού και στη θέση του στον πίνακα. Με τη σκηνή στο ναό της Βελτσίστας συνδέονται επιπλέον και ως προς την παράλειψη του Νικόδημου στο Θρήνο.

Ο τύπος του Θρήνου, που επαναφέρουν οι Κονταρήδες στο έργο τους, εφαρμόζεται με εξαιρετική πιστότητα σε δύο ακόμη έργα του 17ου αι. στην Ήπειρο, στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>788</sup> και στο ναό της Παναγίας επίσης στη Βελτσίστα<sup>789</sup>. Όμοια στα έργα αυτά το θέμα του Θρήνου συνδυάζεται με αυτό του Ενταφιασμού<sup>790</sup>. Ανάλογος συνδυασμός των δύο θεμάτων συναντάται και στις τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου<sup>791</sup>, της Ζάβορδας<sup>792</sup> και των Αγίων Αναργύρων στην Κλειδωνιά<sup>793</sup>.

Η σκηνή του Ενταφιασμού<sup>794</sup> στις τοιχογραφίες μας αντιστοιχεί επίσης σε μεσοβυζαντινό τύπο παράστασης, σύμφωνα με τον οποίο το νεκρό Χριστό μεταφέρουν ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος, έτοιμοι να τον εναποθέσουν στο λαξευμένο στο βράχο μνημείο. Την πομπή ακολουθούν η Παναγία με τις μυροφόρες<sup>795</sup>. Στις σπάνιες απεικονίσεις του θέματος στην παλαιολόγεια και μεταβυζαντινή ζωγραφική ο Ιωάννης συνήθως παίρνει τη θέση του Νικοδήμου, ο οποίος απεικονίζεται τώρα μέσα στη σαρκοφάγο για να δεχθεί το σώμα του Χριστού<sup>796</sup>. Τα τυπολογικά στοιχεία της παράστασης στις τοιχογραφίες μας τη συνδέουν ξανά με τις αντίστοιχες των Κονταρήδων στο ναό της Κράψης και της Βελτσίστας, από τις οποίες διαφοροποιείται σε δευτερεύοντα σημεία<sup>797</sup>.

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ο Θρήνος ιστορείται με εικονιστική αυτοτέλεια, σε τύπο πολύ ανάλογο με αυτόν της παράστασης στη μονή των Φιλανθρωπητών<sup>798</sup>. Στις μονές της Ζαγοράς και του Δρυόβουνου τα δύο επεισόδια απεικονίζονται σε χωριστούς συνεχόμενους πίνακες. Στο Θρήνο αναγνωρίζονται στοιχεία κοινά σε παλιότερες παραστάσεις στα μοναστήρια του Αγίου Όρους<sup>799</sup> και στη μονή των Φιλανθρωπητών<sup>800</sup>. Ο Ενταφιασμός συνδέεται, στα κύρια σημεία του, με την αντίστοιχη σκηνή στη μονή Ντίλιου<sup>801</sup> με την προσθήκη, στην τοιχογραφία μας, μιας μικρής πομπής που ακολουθεί τη μεταφορά του νεκρού.

**Το Συνέδριο του Πιλάτου και των αρχιερέων.** Το επεισόδιο εικονογραφείται πανομοιότυπα

788. Αδημοσίευτη.

789. Αδημοσίευτη.

790. Στο ναό στα Καλύβια του Ελαφότοπου έχει καταστραφεί το άνω μισό μέρος της παράστασης, ωστόσο το τμήμα της σαρκοφάγου που σώζεται και ο διαθέσιμος χώρος καθιστούν πολύ πιθανή την απεικόνιση και του Ενταφιασμού.

791. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 89 κ.ε., εικ. 35. Και τα δύο θέματα παριστάνονται σε διαφορετικό από τις τοιχογραφίες μας τύπο.

792. Σωτηρίου, *ό.π.*, σ. 140.

793. Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 57.

794. Για το θέμα του Ενταφιασμού, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 461 κ.ε. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός-Θρήνος*, σ. 139 κ.ε.

795. Για παράδειγμα στο ψαλτήρι Lond. Add. 19.352 και στο ψηφιδωτό του Monreale (Σωτηρίου, *ό.π.*, πίν. 47, 3 και 47, 4 αντίστοιχα).

796. Όπως στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 93, 2. Σωτηρίου, *ό.π.*, πίν. 47, 5).

797. Στην τοιχογραφία της Βίτσας δεν απεικονίζεται η ανοικτή σαρκοφάγος μέσα στο μνημείο, η οποία υπάρχει στους ναούς της Κράψης και της Βελτσίστας.

798. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 89 κ.ε., πίν. 57α.

799. Όπως στην παράσταση της Λαύρας και της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 127.4 και 199.2 αντίστοιχα).

800. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου έχει επισημάνει τη στενή τυπολογική σχέση της παράστασης στη μονή των Φιλανθρωπητών με τις μεταγενέστερες στις μονές Ξενοφώντος, Διονυσίου και Δοχειαρίου, γεγονός που υποδηλώνει την ύπαρξη κοινού προτύπου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, σ. 90).

801. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 35.

και στους δύο ναούς (Π ί ν. 10, 62β, 63α-β). Σ' ένα μακρύ έδρανο, που πιάνει όλο σχεδόν το πλάτος της σκηνής, κάθεται ο Πιλάτος με τρεις αρχιερείς. Δεξιά είναι όρθιοι Εβραίοι και στρατιώτες με επικεφαλής τον εκατόνταρχο Λογγίνο. Οι χειρονομίες και οι στάσεις των παρισταμένων δείχνουν ότι συζητούν ζωηρά. Το βάθος της σκηνής καλύπτουν ποικιλόμορφα κτίρια με πλούσια αρχιτεκτονική διακόσμηση.

Το επεισόδιο, που αποδίδει πιστά τη σχετική διήγηση του ευαγγελιστή Ματθαίου (κεφ. κζ', 62-65)<sup>802</sup>, ιστορείται πολύ σπάνια. Η παράστασή μας ακολουθεί τις τοιχογραφίες του 1542 της μονής των Φιλανθρωπινών<sup>803</sup> και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>804</sup>. Νέο στοιχείο στις τοιχογραφίες μας αποτελεί η προσθήκη του εκατόνταρχου Λογγίνου και των στρατιωτών.

Το θέμα συναντάται, σε διαφορετικό τύπο, κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή στις μικρογραφίες του κώδικα 93 της Εθνικής Βιβλιοθήκης Αθηνών<sup>805</sup> και του κώδικα Laur. VI, 23 της Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης<sup>806</sup>. Το 14ο αι. απεικονίζεται στην Dečani<sup>807</sup>, σε εικονογραφική απόδοση ανάλογη με αυτή στις μικρογραφίες. Στις πολύ κατεστραμμένες σήμερα παραστάσεις στην Περίβλεπτο και στην Αγία Σοφία του Μυστρά<sup>808</sup> το επεισόδιο, σε διαφορετική εικονογραφική απόδοση, συμφύρεται με το αμέσως χρονικά προηγούμενο, σύμφωνα με το οποίο ο Ιωσήφ από Αρμαθείας ζητεί το σώμα του Χριστού από τον Πιλάτο (Ματθαίος κζ', 57-61. Μάρκος ιε', 42-43. Λουκάς κγ', 50-52. Ιωάννης ιθ', 38).

Στη μονή του Δρυόβουνου ιστορήθηκε το αποτέλεσμα του διαβήματος των αρχιερέων στον Πιλάτο, δηλαδή η Σφράγιση του Λίθου, σε τύπο παρόμοιο με αυτόν της αντίστοιχης παράστασης στην Dečani<sup>809</sup>.

**Ο Λίθος** (Π ί ν. 11, 64α). Ιστορείται και στους δύο ναούς, αλλά στο ναό του Αγίου Μηνά ορατό είναι μόνο το αριστερό τμήμα της παράστασης, επειδή η υπόλοιπη καλύπτεται από το μεταγενέστερο σφενδόνιο. Η επιγραφή που διατηρείται στο ναό του Αγίου Νικολάου αναγράφει: *ΟΙ ΕΝ ΤΩ ΤΑΦΩ/ΚΟΥΣΤΩΔΙΑ*<sup>810</sup>. Ωστόσο, απεικονίζονται οι Μυροφόρες στον τάφο, επεισόδιο γνωστότερο ως ο «Λίθος». Ο τίτλος της παράστασης αντιστοιχεί σε χρονικά προγενέστερο επεισόδιο, με παραπλήσια εικονογραφία<sup>811</sup>.

Στη σύνθεση κυριαρχεί η διαγώνια τοποθετημένη σαρκοφάγος, ανοικτή με πεταμένα μέσα

802. Την παράσταση τιτλοφορεί το χωρίο του Ματθαίου (κζ', 63): *(Κ'ΥΡΙ)Ε ΕΜΝΗΣΘΗΜΕΝ ΟΤΙ ΕΚΕΪΝΟΣ Ο ΠΛΑΝΟΣ/ΕΪΠΕΝ ΕΤΙ ΖΩΝ. ΜΕΤΑ ΤΡΕΪΣ ΗΜΕΡΑΣ/ΕΓΕΪΡΟΜΑΙ*.

803. Αδημοσίευτη.

804. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 85 κ.ε., εικ. 31 b. Η ίδια παράσταση υπάρχει στον Άγιο Δημήτριο στη Βελτσίστα και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 163, 172, εικ. 69 b).

805. E. C. Constantinides, *The Tetraevangelion, Manuscript 93, of the Athens National Library*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), σ. 185 κ.ε., πίν. 63. Η συγγραφέας χρονολογεί το χειρόγραφο στο τελευταίο τέταρτο του 12ου αι.

806. T. Velmans, *Le tétraévangile de la Laurentienne*, Paris 1971, φ. 59v.b, πίν. 30, εικ. 123.

807. Petković-Bošković, *Dečani*, II, πίν. CCXX, 1.

808. Οι σκηνές αναγνωρίστηκαν χάρη στις σχετικές πληροφορίες του Millet (*Recherches*, σ. 51). Dufrenne, *Églises de Mistra*, σ. 15 και 17, εικ. 65.

809. Petković - Bošković, ό.π., πίν. CCXV, 1.

810. Όμοια τιτλοφορείται η αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 94, εικ. 33 b. Εδώ όμως αναγράφεται και η φράση του αγγέλου προς τις μυροφόρες: *ΙΔΕ Ο ΤΟΠΟΣ/ΟΠΟΥ ΕΚΕΙΤΟ/Ο ΚΥ(ΡΙΟΣ)*, η οποία τιτλοφορεί τις παραστάσεις του Λίθου σε πολλές τοιχογραφίες του 16ου αι. στο Άγιον Όρος (Millet, *Athos*, πίν. 127.2, 199.2, και 230.1). Για τον τίτλο της παράστασης, βλ. Millet, *Recherches*, σ. 540.

811. *Ερμηνεία*, σ. 109 κ.ε. Βλ. και τις σχετικές σκηνές στις μονές Ξενοφώντος και Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 175.1 και 225.2 αντίστοιχα).

τα θόνια και το σουδάριο. Πίσω από τη σαρκοφάγο κάθονται δύο άγγελοι<sup>812</sup>. Ο ένας στρέφει το κεφάλι προς τις μυροφόρες που έντρομες αντικρίζουν το άδειο μνημείο. Η Παναγία, η οποία κρατεί θυμιατήρι, οπισθοχωρεί στη θέα του κενού τάφου. Στη βάση της σαρκοφάγου βρίσκονται *οί τηροῦντες... ὡσεὶ νεκροί...*<sup>813</sup>. Ανάμεσά τους ο Λογγίνος, αφυπνισμένος, φορεῖ φωτοστέφανο και κρατεί το σταυρό του μάρτυρα.

Η παράστασή μας είναι πανομοιότυπη με την προγενέστερη στη μονή Μακρυαλέξη (Πί ν. 114α). Η σύνθεση αυτή των Λινοτοπιτών ζωγράφων παρουσιάζει στενή τυπολογική συγγένεια με δύο αρχαιότερες σκηνές στην Καστοριά, στο ναό του Αγίου Νικολάου (14ος αι.)<sup>814</sup> και στο ναό του Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη (15ος αι.)<sup>815</sup>. Κοινά στα παραπάνω έργα είναι η διευθέτηση των προσώπων γύρω από τη λοξά τοποθετημένη σαρκοφάγο, η κίνηση της Παναγίας, ο αριθμός των αγγέλων και η στάση του αγγέλου που κάθεται στο κάλυμμα της σαρκοφάγου.

Την παρουσία της Παναγίας στον τάφο δεν αναφέρουν οι ευαγγελιστές, αλλά οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς αναγνωρίζουν στην «άλλη Μαρία» των ευαγγελικών κειμένων τη Θεοτόκο<sup>816</sup>. Στις τοιχογραφίες μας, όπως και σ' αυτήν του Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη, η Παναγία κρατεί θυμιατήρι (κατσί), λεπτομέρεια που υπάρχει συχνότερα στις παλαιολόγιες και μεταγενέστερες τοιχογραφίες της Μακεδονίας και της Σερβίας<sup>817</sup>. Στις παραστάσεις του Λίθου, στα μνημεία των περιοχών αυτών, χαρακτηριστικός είναι και ο αυξημένος αριθμός των μυροφόρων<sup>818</sup>. Μια ιδιαιτερία στις απεικονίσεις του θέματος σε ηπειρωτικούς ναούς είναι η παρουσία του Λογγίνου με φωτοστέφανο ανάμεσα στους στρατιώτες<sup>819</sup>.

Η διαφορετικού τύπου παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια παρουσιάζει επίσης μεγάλο αριθμό μυροφόρων και την Παναγία να συνδιαλέγεται με τον άγγελο. Οι αντίστοιχες σκηνές στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο παρουσιάζουν μεταξύ τους μεγάλη εικονογραφική συνάφεια και σχετίζονται με πρότυπο ανάλογο με των κρητικών έργων στο Άγιον Όρος και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα.

**Η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη.** Η παράσταση ιστορείται πανομοιότυπα και στους δύο ναούς<sup>820</sup> (Πί ν. 12, 64β, 65). Ανάμεσα σε δύο βουνά, μπροστά από τη σκοτεινή σπηλιά του

812. Δύο αγγέλους αναφέρει ο Λουκάς (κδ', 4).

813. Ματθ., κη', 4.

814. Millet, *Recherches*, σ. 532, κ.ε., εικ. 577.

815. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 163α.

816. Ο Θεοφάνης ο Κεραμεύς στην κθ' ομιλία «Εἰς τὸ δεύτερον Ἑωθινόν» αναφέρει: *Καὶ ἔλεγον πρὸς ἑαυτὰς «Τίς ἀποκυλίσει ἡμῖν τὸν λίθον ἐκ τῆς θύρας τοῦ μνημείου;» ἡ μὲν οὖν Μαγδαληνὴ καὶ ἡ ἄλλη Μαρία, ἦν πιστεύομεν εἶναι τὴν πανυπέρανον Δέσποιναν (ταύτην γὰρ Μαρίαν Ἰακώβου, καὶ Ἰωσή μητέρα ὀνομάζει τὰ Εὐαγγέλια)... PG 132, στ. 621 κ.ε. Βλ. και Millet, *Recherches*, σ. 538.*

817. Στο Βατοπέδι (Millet, *Athos*, πίν. 93.2), στη Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CCXVIII), στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (Subotić, *L'école d'Ohrid*, εικ. 12) και στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 207α. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 14β).

818. Στην παράσταση του ναού στο Mali Grad είναι πέντε (Millet, *Recherches*, εικ. 576), στο Borje τέσσερις (Djurić, *Mali Grad*, εικ. 20), έξι στην Ελεούσα της Μεγάλης Πρέσπας, πέντε στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας.

819. Η απεικόνιση του Λογγίνου δεν υπάρχει στις προγενέστερες αποδόσεις του θέματος. Ωστόσο, το συναξάρι του αναφέρει ότι: *Προσετάγη δὲ παρ' ἐκείνου [τοῦ Πιλάτου] ὑπηρετήσαι εἰς τὰ τίμια πάθη τοῦ Χριστοῦ... καὶ μετὰ τῶν ὑπ' αὐτὸν ἑκατὸν στρατιωτῶν φυλάξει τὸν τάφον μετὰ τῆς Κουστωδίας, ἧτις ἦν τάγμα στρατιωτῶν. Βλ. Μηναιὸν τοῦ Ὀκτωβρίου, ἐν Αθήναις 1905, σ. 86 και Ερμηνεία, σ. 109 κ.ε. Ο Λογγίνος απεικονίστηκε ως μάρτυρας μεταξύ των ολόσωμων αγίων στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπινών.*

820. Και στις δύο σκηνές υπάρχει η επιγραφή: *Η ΑΝΑ-ΣΤΑΣΙΣ*.

Ἄδη<sup>821</sup>, προβάλλει ολοφώτεινος ο αναστημένος Χριστός. Περιβάλλεται από ελλειψοειδή δόξα, την οποία επιστέφει ένα χερουβείμ, και παισιώνεται από δύο αγγέλους που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους. Πατεί στις συντριμμένες πύλες του Ἄδη, κινούμενος προς τα αριστερά, με αντίθετη στροφή του κεφαλιού και με αποφασιστική κίνηση ανασύρει τους προπάτορες από τις σαρκοφάγους<sup>822</sup>. Στη σαρκοφάγο του Αδάμ βρίσκονται δίκαιοι-βασιλείς και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος· σ' αυτήν της Εύας ένα πλήθος αναστημένων δικαίων. Κάτω, ανάμεσα στις σπασμένες κλειδαριές του Ἄδη, αλυσοδένεται από δύο αγγέλους «ὁ ἄρχον του σκότους», σύμφωνα με την υπάρχουσα επιγραφή· ο ένας από αυτούς ετοιμάζεται να του καταφέρει ένα κτύπημα στο κεφάλι. Δίπλα άλλοι δαίμονες κουνιάζουν έντρομοι ή πηδούν με το κεφάλι σε σκοτεινά χάσματα.

Η εικονογραφία της σύνθεσης του Μιχαήλ εμπνέεται από την απόκρυφη διήγηση του Νικοδήμου<sup>823</sup>, ενσωματώνοντας και στοιχεία από την υμνογραφία της Ανάστασης<sup>824</sup>. Τυπολογικά συνδέεται στενά με την αντίστοιχη παράσταση στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>825</sup>. Οι παραστάσεις αυτές ακολουθούν πρότυπο ανάλογο με αυτό των τοιχογραφιών στις μονές Ντίλιου<sup>826</sup> και Βαρλαάμ<sup>827</sup>, στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>828</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα<sup>829</sup> και στη μονή της Ζάβορδας<sup>830</sup>, με τη βασική διαφορά ότι δεν απεικονίζουν την πομπή των επτά αγγέλων και την προσωποποίηση της «Νέας Διαθήκης»<sup>831</sup>.

Η προέλευση της σύνθεσης του Μιχαήλ από πρότυπο κοινό με τις παραστάσεις του Ιβου αι., που αναφέραμε, βεβαιώνεται σε πολλά επιμέρους στοιχεία. Έτσι, τη στάση του Χριστού και των δύο αγγέλων που τον παισιώνουν αναγνωρίζουμε στις παλιότερες σκηνές στη μονή Ντίλιου, στη Ρασιώτισσα και στη Μεταμόρφωση της Βελτσίστας, μάλιστα στην τελευταία ο κορυφαίος μετωπικός άγγελος πάνω από τη δόξα έχει μετατραπεί, όπως και στις τοιχογραφίες μας, σε χερουβείμ. Ο ώριμος άνδρας και ο πρεσβύτες πίσω από την Εύα επαναλαμβάνουν τις αντίστοιχες μορφές της μονής Ντίλιου και της Ρασιώτισσας. Σ' όλα τα παραπάνω έργα οι

821. Η απόδοση του σπηλαίου του Ἄδη είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ἑρμηνείας (σ. 110).

822. Το απόκρυφο κείμενο του Νικοδήμου, στο οποίο βασίζεται η εικονογραφία του θέματος, δεν αναφέρει την έγερση της Εύας (Tischendorf, *Apocrypha*, σ. 308 κ.ε.). Η Der Nersessian παρατηρεί ότι η προτίμηση στην υστεροβυζαντινή περίοδο του συμμετρικού τύπου παράστασης, με την ταυτόχρονη έγερση των προπατόρων, θα πρέπει μερικώς να οφείλεται στην ανάπτυξη της λατρείας της Θεοτόκου, η οποία στη θεολογική σκέψη είναι η Νέα Εύα που, γεννώντας το Χριστό, λυτρώνει τους ανθρώπους από το προπατορικό αμάρτημα (Der Nersessian, *Program and Iconography*, σ. 321).

823. Tischendorf, *ό.π.*, σ. 307 κ.ε.

824. Για το θέμα, βλ. E. Lucchesi-Palli, *Anastasis, RbK*, I, στ. 142 κ.ε. R. Lange, *Die Auferstehung*, Recklinghausen 1966. Α. Ευγγόπουλος, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Ἄδην Καθόδου του Ιησού, *ΕΕΒΣ ΙΖ'* (1941), σ. 113 κ.ε. J. Radovanović, *Les représentations rares de la Descente du Christ aux Limbes dans la peinture serbe du XIVe siècle*, *Zograf* 8 (1977), σ. 34 κ.ε. Grabar, *Essai*, σ. 105 κ.ε. A. D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton, New Jersey, 1986.

825. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 13, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 100 κ.ε., εκ. 35 b.

826. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 97 κ.ε., εκ. 37.

827. Αδημοσίευτη. Βλ. *ό.π.*, σ. 99. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 136 κ.ε.

828. Γούναρης, *ό.π.*, σ. 134 κ.ε., πίν. 32β.

829. Millet, *Athos*, πίν. 260.1.

830. Γούναρης, *ό.π.*, σ. 136 κ.ε.

831. Για το θέμα των επτά αγγέλων-προσωποποιήσεων των αρετών της Ανάστασης και της «Νέας Διαθήκης», βλ. Γούναρης, *ό.π.*, σ. 137 κ.ε. και Λίβα-Ξανθάκη, *ό.π.*, σ. 99 κ.ε. Για το θέμα της «Νέας Διαθήκης» στη Σταύρωση, στην Ανάσταση και σε αυτοτελή παράσταση, βλ. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 92 κ.ε. και σποραδικά.

δίκαιοι-βασιλείς και ο Πρόδρομος τοποθετούνται από την πλευρά του Αδάμ και μόνο οι προπάτορες και ο Πρόδρομος έχουν φωτισμένους. Στις τοιχογραφίες μας, καθώς και σ' αυτή του ναού της Βελτσίστας, παραλείπεται ο Άβελ από τον αριστερό χορό των δικαίων. Ακόμη, οι έντρομοι δαίμονες υπάρχουν προηγουμένως στην παράσταση της μονής Ντίλιου και σ' αυτή της Ρασιώτισσας. Η λεπτομέρεια αυτή, γνωστή ήδη από τις μικρογραφίες του σερβικού ψαλτηρίου του Μονάχου<sup>832</sup>, συναντάται συχνά σε τοιχογραφίες του 15ου αι., όπως του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βεύη<sup>833</sup> και του Παλιού Καθολικού των Μετεώρων<sup>834</sup>.

Η τοιχογραφία της μονής Μακρυαλέξη αποδίδει τον τύπο ακέραιο απεικονίζοντας και τους επτά αγγέλους<sup>835</sup>. Η κακοδιατηρημένη παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια με την πυκνότητα των προσώπων και την τοποθέτηση των αγγέλων στην περιφέρεια της οξύληκτης δόξας πλησιάζει τη σύνθεση του Κατελάνου στο παρεκκλήσι της Λαύρας. Η μία<sup>836</sup> από τις δύο μισοκατεστραμμένες παραστάσεις στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο ιστορείται σύμφωνα με τον τύπο της σύνθεσης του Μιχαήλ στους ναούς της Βίτσας και του Μονοδενδρίου· η δεύτερη έχει κοινό πρότυπο με τη νεότερη σκηνή στη μονή του Δρυόβουνου, το οποίο προέρχεται από τον τύπο που καθιέρωσε ο Θεοφάνης στη Λαύρα<sup>837</sup>. Παράλληλα στη μονή του Δρυόβουνου απεικονίστηκε ο αναστημένος Χριστός και στη λεγόμενη «δυτικού τύπου» Ανάσταση<sup>838</sup>.

**Η Ψηλάφηση του Θωμά<sup>839</sup>.** Η παράσταση ιστορείται στους δύο ναούς σε κοινό εικονογραφικό τύπο, αλλά με ορισμένες παραλλαγές στο νεότερο έργο. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 13, 66α), η σύνθεση οργανώνεται με άξονα το Χριστό, ο οποίος βρίσκεται κάτω από τη γνωστή, και από άλλες σκηνές, ιδιότυπη περίκεντρη κιονοστήρικτη κατασκευή<sup>840</sup>. Το σώμα του Χριστού διαγράφει ανοικτό τόξο, καθώς κάμπει το δεξί χέρι για να φανεί η πληγή, ενώ με το άλλο συγκρατεί το ρούχο που ανοίγει. Ο Θωμάς πλησιάζει από αριστερά με ανάλαφρο βήμα και αγγίζει με το χέρι του την πληγή. Οι μαθητές σε δύο ομάδες κοιτάζονται μεταξύ τους απορημένα. Ξεχωρίζουν ο Ιωάννης πίσω από το Θωμά και απέναντι πρώτος ο Πέτρος και πίσω ο Λουκάς tonsatus.

832. Το ψαλτήρι γράφτηκε και διακοσμήθηκε τα τελευταία χρόνια του 14ου αι. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, εικ. 17 (σ. 28), πίν. XI, 26 και XXIII, 50.

833. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 70.

834. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 85.

835. Η κατάσταση της τοιχογραφίας δεν επιτρέπει να διακρίνουμε αν ιστορείται και η «Νέα Διαθήκη».

836. Αυτή που βρίσκεται στο χώρο της πρόθεσης.

837. Millet, *Athos*, πίν. 129.1. Χαρακτηριστικά του τύπου αυτού είναι ο περιορισμός του σπηλαίου, το μάτι του Χριστού που ανεμίζει και οι άγγελοι που πετούν κρατώντας τα σύμβολα του Πάθους. Ανάλογα ιστορούνται οι σκηνές στη Μολυβοκκλησιά και στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 154.2 και 223.1 αντίστοιχα).

838. Ο τύπος αυτός, με τον αναστημένο Χριστό όρθιο πάνω στη σαρκοφάγο, παλιότερα εθεωρείτο δάνειο από τη δυτική τέχνη που εισήγαγε στην ορθόδοξη εικονογραφία ο Ηλίας Μόσκοκς το 1657 (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 245 κ.ε., πίν. 60.1). Αργότερα, μια δυτικότερη εικόνα του Ανδρέα Ρίζου θεωρήθηκε ότι τοποθετεί το χρόνο εισαγωγής του θέματος στο 15ο αι. (Α. Δ. Παλιούρας, *Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη*, *Δωδώνη Ζ'* (1978), σ. 385 κ.ε.). Ωστόσο, το θέμα στα κύρια συνθετικά του στοιχεία εικονογραφείται ήδη στα ψαλτήρια με παρασελίδια διακόσμηση, όπως το Chludon (βλ. σχετικά Grabar, *Essai*, σ. 105 κ.ε.).

839. Επιγραφές: *Υ ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ ΤΟΥ ΘΩ/ΜΑ* (ναός Αγίου Νικολάου)· *Υ ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ-ΤΟΥ ΘΩΜΑ* (ναός Αγίου Μηνά).

840. Το ίδιο οικοδόμημα απεικονίζεται και στη σκηνή της Απόνηψης του Πιλάτου. Για την εμφάνιση του στοιχείου αυτού στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπητών, της φάσης του 1531/32, και την καθιέρωσή του στα συγγενή με αυτήν έργα, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 81 κ.ε.



Στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 66β), το κύριο στοιχείο που αλλάζει στη σύνθεση είναι η μορφή του αρχιτεκτονήματος<sup>841</sup>. Πρόκειται για κτίριο υπερυψωμένο στη μέση, με τεταρτοκυλινδρικά πτερύγια στα πλάγια, εφοδιασμένο με μεγάλη θύρα<sup>842</sup>, της οποίας το τοξωτό υπέρθυρο στηρίζουν δύο κίονες.

Η εικονογραφία της παράστασης στους δύο ναούς ανταποκρίνεται σε μεταβυζαντινό τύπο, του οποίου το παλιότερο γνωστό παράδειγμα βρίσκεται στις τοιχογραφίες του 1539 της μονής Μυρτιάς<sup>843</sup>. Κύρια γνωρίσματα του τύπου αυτού είναι η στάση του Χριστού, που σκύβει έντονα προς τ' αριστερά, η κινημένη μορφή του Θωμά, η ικετευτική χειρονομία του Πέτρου, η μορφή του αρχιτεκτονήματος — αυτή που βλέπουμε στη σκηνή του Αγίου Μηνά —, του οποίου τα πλάγια μέρη πλαισιώνουν αρμονικά τους δύο ομίλους των μαθητών.

Ο ίδιος τύπος παράστασης επαναλαμβάνεται στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπικών (ζωγραφική φάση του 1542)<sup>844</sup>, της μονής Βαρλαάμ<sup>845</sup>, του Αγίου Νικολάου στην Κράψη<sup>846</sup> και της μονής της Ζάβορδας<sup>847</sup>. Σε ορισμένες από αυτές<sup>848</sup> εμφανίζεται, ανάμεσα στα πρόσωπα του αριστερού ομίλου, και η δέσποινα των Ιωαννίνων Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα, σύζυγος του Σέρβου δεσπότη Θωμά Πρελιούμποβιτς και στη συνέχεια του Ησαύ Buondelmonti Accaiajuoli: Η παρουσία της προδίδει τις καταβολές του μεταβυζαντινού τύπου, είτε από την εικόνα με το ίδιο θέμα που αφιέρωσε η Μαρία Παλαιολογίνα στο Μεγάλο Μετέωρο και στην οποία επίσης απεικονίζεται και η ίδια<sup>849</sup> είτε από κάποια ανάλογη παράσταση<sup>850</sup>. Η σχέση των μεταβυζαντινών συνθέσεων που αναφέραμε με την εικόνα των Μετεώρων είναι φανερή και στο σύμπλεγμα Χριστού-Θωμά. Στην εικόνα των Μετεώρων εισάγεται ο νέος τύπος απεικόνισης του Χριστού, με το σώμα έντονα καμπυλωμένο<sup>851</sup> και η κινημένη στάση του Θωμά. Σύμφωνα με τον τύπο αυτό, ο οποίος κυριαρχεί στα μνημεία της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι., ιστορούνται και οι αντίστοιχες σκηνές στο παρεκκλήσι της μονής Cozia (1543)<sup>852</sup> και στον Άγιο Νικόλαο στο Βελβενδό (1591)<sup>853</sup>.

Τον ίδιο τύπο Ψηλάφησης επαναλαμβάνει και η μία από τις δύο παραστάσεις με το ίδιο θέμα στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο<sup>854</sup>. Στη σκηνή του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια παρουσιάζεται η σπάνια απεικόνιση του Χριστού που κατευθύνει ο ίδιος το χέρι του

841. Επιπλέον εδώ οι μαθητές φέρουν φωτοστεφάνους.

842. Η κλειστή θύρα αποτελεί ουσιαστικό στοιχείο της παράστασης, επειδή το ευαγγέλιο του Ιωάννη τονίζει ιδιαίτερα ότι ο Χριστός εμφανίστηκε στο Θωμά ...των θυρών κεκλεισμένων... (Ιω., κ', 26-29).

843. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 174 κ.ε., πίν. 75β. Θ. Παλιούρας, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-1980), Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη, *Ηπειρ. Χρον.* 23 (1981), σ. 375 κ.ε., πίν. 56.

844. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 78α. Παλιούρας, ό.π., πίν. 55.

845. Δημοσίευτη. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 174 κ.ε.

846. Δημοσίευτη. Stavroutoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 114.

847. Δημοσίευτη. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π.

848. Στις παραστάσεις της μονής Φιλανθρωπικών, της μονής Βαρλαάμ, του Αγίου Νικολάου στην Κράψη και της μονής της Ζάβορδας.

849. Α. Ξυγγόπουλος, Νέαι προσωπογραφίαι της Μαρίας Παλαιολογίνας και του Θωμά Πρελιούμποβιτς, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Δ' (1964-1965), σ. 53 κ.ε. Ρ. Μιζονίτς, Les icônes avec les portraits de Toma Preljubovic et de Marie Paléologine, *ZLU* 2 (1966), σ. 185 κ.ε. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 53.

850. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 175, σημ. 36.

851. Βλ. τις σχετικές παρατηρήσεις του Ξυγγόπουλου (ό.π., σ. 61 κ.ε.).

852. *Istoria Artelor Plastice în România*, I, εικ. 237.

853. Στ. Πελεκανίδης, Μεσαιωνικά Μακεδονίας, *ΑΔ* 16 (1960): Χρονικά, σ. 228 κ.ε., Πίν. 202 α.

854. Αυτή που βρίσκεται στην καμάρα της πρόθεσης και πιθανότατα εικονογραφεί το αντίστοιχο εωθινό ευαγγέλιο.

Θωμά στην πληγή, πιάνοντάς το από τον καρπό. Πρόκειται για σπάνια λεπτομέρεια που συναντάται σε παλαιοχριστιανικά<sup>855</sup> και μεσοβυζαντινά<sup>856</sup> έργα και αργότερα σε εικόνα του Τζάνε στη Βενετία<sup>857</sup>.

**Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα**<sup>858</sup>. Η θέση του σύνθετου πίνακα και στους δύο ναούς είναι αντικανονική<sup>859</sup>, ως προς τη χρονική σειρά των γεγονότων που αφηγείται το ευαγγέλιο του Ματθαίου, το μόνο άλλωστε που αναφέρει τα σχετικά επεισόδια<sup>860</sup>. Ίσως η τοποθέτηση του πίνακα στο ναό του Αγίου Νικολάου απέναντι από εκείνον με το Νιπτήρα<sup>861</sup>, ο οποίος περιέχει τη Συνομιλία του Ιούδα με το διάβολο και τη Συμφωνία του με τους Εβραίους, να αποτελεί σκόπιμη αντιπαράθεση της μάταιης μεταμέλειας και του οικτρού τέλους του προδότη μετά την πράξη του.

Τα επεισόδια στους δύο ναούς ακολουθούν κοινό πρότυπο, αλλά με διαφορές στη μορφή του αρχιτεκτονήματος και στον τρόπο διευθέτησης του Απαγχονισμού. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 67α), το βάθος του πίνακα ορίζει κτίριο με αετωματική απόληξη και μεγάλη είσοδο, μέρος της οποίας δεξιά φράζει ένας βράχος. Πίσω από το βράχο προβάλλει το δένδρο από το οποίο έχει κρεμαστεί ο προδότης. Στο μέσον, πίσω από ένα μεγάλο τραπέζι, κάθονται οι αρχιερείς και όρθιοι άλλοι Φαρισαίοι. Οι αρχιερείς τραβιούνται προς τα πίσω με δυσάρεστη έκπληξη και φόβο για την πράξη μεταμέλειας του Ιούδα, που όρθιος απέναντί τους ρίχνει ορμητικά τα αργύρια στο τραπέζι. Δεξιά, εικονίζεται ο έκπτωτος μαθητής στο άθλιο τέλος του, κρεμασμένος από το δένδρο, σε σύσπαση αγωνίας καθώς πνίγεται κρατώντας τις άκρες του σκοινιού, το κεφάλι ανάστροφα γυρισμένο και τα πόδια με έντονη κάμψη προς τα πίσω (Πί ν. 67β)<sup>862</sup>. Μέσα στη σπηλιά, που ανοίγεται κάτω του, είναι ξαπλωμένη μια γυμνή, αφύσικα παχύσαρκη μορφή.

Στο ναό του Αγίου Μηνά αλλάζει η μορφή του κτιρίου, το οποίο επιστέφεται με τρία αετώματα, και η σκηνή του Απαγχονισμού (Πί ν. 68) ιστορείται με μεγαλύτερη άνεση χώρου<sup>863</sup>.

Τα δύο επεισόδια αποδίδονται στον τύπο που καθιέρωσε η παράσταση της πρώτης ζωγραφικής φάσης (1531/32) της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>864</sup>. Τον ίδιο τύπο ακολουθούν στη συνέχεια οι αντίστοιχες σκηνές στη μονή Ντίλιου<sup>865</sup>, στη μονή Βαρλαάμ<sup>866</sup>, στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιόστα<sup>867</sup>, στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>868</sup>, στη

855. Σε ευλογίες του 6ου αι. στο Βρετανικό Μουσείο (O. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, New York 1961, σ. 627, εικ. 399) και στη Monza (A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, πίν. XV).

856. Όπως στην κρύπτη του Οσίου Λουκά (D. Mouriki, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, *DOP* 34-35 (1980-81), εικ. 5).

857. Chatzidakis, *Icons*, αρ. 115, σ. 137, πίν. 62.

858. Στο ναό του Αγίου Μηνά διακρίνεται η επιγραφή: *Κ(ΑΙ) [ΜΕ]ΤΑΜΕΛΕΘΕΙΣ Ο ΙΟΥΔΑΣ... / ΤΑ ΤΡΙΑΚΟΝΤΑ ΑΡΓΥΡΙΑ*.

859. Καθώς παρατηρεί η Schiller, επειδή πρόκειται για δευτερεύοντα επεισόδια εύκολα εντάσσονται σε διάφορες θέσεις του ζωγραφικού διάκοσμου (*Ikonographie*, 2, σ. 87).

860. Ματθ., κζ', 3-5.

861. Στο ναό του Αγίου Μηνά στην αντίστοιχη θέση δεν υπάρχει η παράσταση του Νιπτήρα, πιθανότατα γιατί καταστράφηκε και στη συνέχεια επικαλύφθηκε από τη ζωγραφική του 1734.

862. Πάνω από τον κρεμασμένο διακρίνεται η επιγραφή: *ΗΟΥΔΑ[Σ]*.

863. Δίπλα στην παχύσαρκη μορφή διακρίνεται η μικρογράμματη επιγραφή: *ι αχωνη του ιούδα*.

864. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 87 κ.ε., πίν. 55β και 56α-β.

865. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 32.

866. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 45β.

867. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 12, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 76 κ.ε., εικ. 25 a-b. Η σκηνή υπάρχει και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσιόστα. Η ίδια, *Άγιος Δημήτριος*, σ. 178 κ.ε.

μονή το Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα<sup>869</sup> και στο ναό του Ταξιάρχη στο ίδιο χωριό<sup>870</sup>.

Το θέμα της Μεταμέλειας δεν εικονίζεται συχνά στη βυζαντινή τέχνη. Στις τοιχογραφίες συναντάται, όσο γνωρίζω, το 14ο αι. στην Dečani<sup>871</sup>, στο Ιβανονο<sup>872</sup> και στο ναό των Αγίων Θεοδώρων στο Boboševo<sup>873</sup>. Στην Dečani<sup>874</sup> και στο Boboševo ιστορείται και ο Απαγχονισμός, θέμα εξίσου σπάνιο στη μνημειακή ζωγραφική. Ωστόσο, ο Απαγχονισμός απεικονίζεται συχνότερα από τη Μεταμέλεια στα χειρόγραφα<sup>875</sup> και κυρίως στα ψαλτήρια με παρασελίδια εικονογράφηση<sup>876</sup>. Από τα μέσα του 15ου αι. τα δύο θέματα ιστορούνται σε έργα που αντιπροσωπεύουν την εποχή αυτή τη ζωγραφική σχολή της Αχρίδας, όπως οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στη Βεύη<sup>877</sup>, της Ανάληψης στο Leskoc<sup>878</sup>, του Dragalevci<sup>879</sup> και της μονής της Matka<sup>880</sup>. Λίγο αργότερα εμφανίζονται και στις διακοσμήσεις του λεγόμενου «εργαστηρίου της Καστοριάς» στο Παλιό Καθολικό των Μετεώρων<sup>881</sup>, στον Άγιο Νικήτα στο Čučer<sup>882</sup>, στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά<sup>883</sup> και στο Roganovo<sup>884</sup>. Στα παραπάνω έργα τα δύο επεισόδια τοποθετούνται επάλληλα είτε μέσα στον ίδιο πίνακα ή σε μικρότερους ξεχωριστούς και δεν απεικονίζεται σ' αυτά η παχύσαρκη μορφή μέσα στη σπηλιά που συνήθως ταυτίζεται με τον Άδη<sup>885</sup>.

Τα δύο θέματα στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (Π ί ν. 125α) ακολουθούν πρότυπο ανάλογο με τη σύνθεση του Θεοφάνη στη μονή της Λαύρας<sup>886</sup>. Πρόσθετο στοιχείο εδώ είναι η τυμπανισμένη μορφή στο σπήλαιο, τυπολογικά διαφορετική από αυτήν στα έργα του Μιχαήλ. Στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο τα δύο επεισόδια εικονίστηκαν ξεχωριστά. Στη σκηνή του Απαγχονισμού<sup>887</sup> η μορφή μέσα στο σπήλαιο αποδίδεται τυπολογικά όμοια με αυτή στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, μάλιστα εδώ κατατρώγεται από σκουλήκια<sup>888</sup>.

868. Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 74 b. Παραλείπεται η γυμνή μορφή στο σπήλαιο κάτω από τον κρεμασμένο Ιούδα.

869. Αδημοσίευτη.

870. Αδημοσίευτη. Οι τοιχογραφίες του ναού χρονολογούνται το 1648 (Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 618).

871. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CCVIII.

872. D. Panayotova, *Bulgarian Mural Paintings from the 14th Century*, Sofia 1966, έγχρ. πίν. χωρίς αρίθμηση.

873. Boschkov, *La peinture bulgare*, εικ. 65.

874. Petković - Bošković, ό.π., πίν. CCIX.

875. Όπως στο ευαγγέλιο της Πάτμου, αρ. 70 (Millet, *Recherches*, εικ. 619) και στο τετραευαγγέλιο Par. gr. 74 (H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, I, Paris 1908, πίν. 47).

876. Στο Chludov (Ščepkina, *Miniatury*, φ. 113r), στο Par. gr. 20 (Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs*, φ. 23r, πίν. 44) και στο Lond. Add. 19.352 (Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs*, πίν. 87, εικ. 240).

877. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 71.

878. Ό.π., σχ. 80.

879. Ό.π., εικ. 87. Garidis, *La peinture murale*, σ. 99, εικ. 107.

880. Subotić, ό.π., σχ. 112.

881. Αδημοσίευτη.

882. Στη ζωγραφική φάση του 1483/84. Millet - Frolov, III, πίν. 53, 3. Garidis, ό.π., εικ. 92.

883. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 168β και 169β. Garidis, ό.π., σ. 72 κ.ε., εικ. 88.

884. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX και LXb.

885. Α. Ευγγόπουλος, Μερικά παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικές τοιχογραφίας, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1959), σ. 113 και Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 81. Ο Ευγγόπουλος σημειώνει ότι στην τοιχογραφία του Μαγαλειού υπάρχει η παράσταση της προσωποποίησης του Άδη. Η μορφή δε διακρίνεται στις δημοσιευμένες φωτογραφίες.

886. Millet, *Athos*, πίν. 117.1. Ανάλογα ιστορούνται τα δύο επεισόδια στη μονή Διονυσίου και στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 200.2 και 226.1 αντίστοιχα).

887. Ιστορείται στο περιθώριο της παράστασης της Προδοσίας.

Το στοιχείο αυτό ενισχύει την άποψη ότι πιθανώς πρόκειται για τον ίδιο τον Ιούδα, νεκρό πια<sup>889</sup>, που καθώς δείχνουν οι τοιχογραφίες του 16ου-17ου αι. υφίσταται την κοινή ανθρώπινη μοίρα. Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια απεικονίστηκε μόνο ο Απαγχονισμός με στοιχεία ανάλογα με τις προηγούμενες απεικονίσεις του θέματος στις τοιχογραφίες του «εργαστηρίου της Καστοριάς».

**Το Χαίρε των μυροφόρων**<sup>890</sup>. Έτσι τιτλοφορείται ο σύνθετος πίνακας ο οποίος περιλαμβάνει την Εμφάνιση του Χριστού στις μυροφόρες (Χαίρετε), την Αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές και την Επίσκεψη των μαθητών στον τάφο. Τα επεισόδια ιστορούνται σύμφωνα με κοινό πρότυπο και στους δύο ναούς (Πί ν. 14, 69α) αλλά σε διαφορετικές θέσεις<sup>891</sup>.

Το επεισόδιο του «Χαίρετε» εικονογραφείται κάτω αριστερά. Ο Χριστός παριστάνεται αυστηρά μετωπικός με τα χέρια κατά μήκος του σώματος. Με το δεξί χέρι ευλογεί τις τέσσερις γονατισμένες μυροφόρες. Οι δύο σκύβουν βαθιά και αγγίζουν με τα σκεπασμένα χέρια τους τα πόδια του αναστημένου Χριστού, οι άλλες προσβλέπουν με σεβασμό προς το μέρος του. Το δεύτερο επεισόδιο εκτυλίσσεται στο επάνω μέρος του πίνακα. Τρεις γυναίκες τώρα ανακοινώνουν στους μαθητές το γεγονός της Ανάστασης. Καθισμένοι αυτοί σε μια σπηλιά δείχνουν έκπληξη και δυσπιστία. Στη συνέχεια, κάτω δεξιά, ο Πέτρος και ο Ιωάννης μόλις έχουν φθάσει στον τάφο. Ο Ιωάννης σκύβει πάνω από την άδεια σαρκοφάγο και δείχνει με θαυμασμό τα οθόνια και το σουδάριο. Δίπλα του ο Πέτρος τραβιέται προς τα πίσω με φόβο και έκπληξη.

Η εικονογράφηση του πίνακα εμπνέεται και αλληλοσυμπληρώνεται από τα ευαγγελικά κείμενα. Το πρώτο επεισόδιο αποδίδει το κείμενο του Ματθαίου (κεφ. κη', 9-10), αποκλίνοντας από αυτό ως προς την απεικόνιση τεσσάρων μυροφόρων αντί για δύο. Το δεύτερο ανταποκρίνεται στην αφήγηση του Λουκά (κεφ. κδ', 8-11) και το τρίτο στο ευαγγέλιο του Ιωάννη (κεφ. κ', 3-9). Τα πρώτα αναστάσιμα γεγονότα εικονογραφούνται πολύ συχνά στην παλαιολογία<sup>892</sup> και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>893</sup> αυτοτελή ή συνδυασμένα μεταξύ τους. Με τη συγκεκριμένη σύνθεση συναντώνται, όσο γνωρίζω, στις τοιχογραφίες του 1542 της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>894</sup>, του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα<sup>895</sup> και μερικώς της μονής Ντίλιου<sup>896</sup>.

Για την απόδοση του «Χαίρετε» ο ζωγράφος Μιχαήλ χρησιμοποίησε το συμμετρικό τύπο παράστασης<sup>897</sup>. Ο αυξημένος αριθμός των μυροφόρων (τέσσερις) απαντάται επίσης στα αυτο-

888. Όμοια και στις αντίστοιχες σκηνές στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1639) και στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην Παλιά Σκοτίνα Πιερίας (α' μισό 17ου αι.). Αδημοσίευτες.

889. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 88.

890. Στο ναό του Αγίου Μηνά σώζεται η επιγραφή: *ΤΟ ΧΑΙΡΕ ΤΟΝ ΜΥΡΟΦΩΡΩΝ*.

891. Στο ναό του Αγίου Νικολάου ο πίνακας βρίσκεται στο βόρειο τοίχο του Ιερού, στο ναό του Αγίου Μηνά μετατίθεται στον κυρίως ναό στον ίδιο τοίχο.

892. Βλ. τις εκτεταμένες απεικονίσεις του Αναστάσιμου κύκλου στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 95-98) και στην Dečani (Ρεϊκονιέ - Βοσκονιέ, *Dečani*, II, πίν. CCXV-CCXIX).

893. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του 16ου αι. στις μονές του Άθω και του Νησιού των Ιωαννίνων.

894. Στη μονή των Φιλανθρωπητών τα επεισόδια ιστορούνται σε συνεχόμενες επιφάνειες στο νότιο τμήμα της καμάρας και στο δυτικό τύμπανο. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 20α. Θ. Παλιούρας, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-1980), Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη, *Ηπειρ. Χρον.* 23 (1981), πίν. 55.

895. Millet, *Athos*, πίν. 259.3.

896. Ιστορούνται μόνο τα δύο τελευταία επεισόδια. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 38. Επίσης στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη και του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 143, 161, εικ. 64 a.

897. Ο Millet διακρίνει δύο τύπους, τον ασύμμετρο με τις μυροφόρες από τη μία πλευρά του Χριστού και το συμμετρικό με το Χριστό ανάμεσά τους (*Recherches*, σ. 542 κ.ε.).

τελή επεισόδια στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, στο ναό της Παναγίας στο ίδιο χωριό<sup>898</sup>, στη μονή Βουλκάνου<sup>899</sup> και στη μονή Μαρδακίου στη Μεσσηνία<sup>900</sup>. Η τυπολογική συνάφεια του επεισοδίου στους ηπειρωτικούς ναούς υποδηλώνει ύπαρξη κοινού εικονογραφικού προτύπου.

Το επεισόδιο της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές σπάνια απεικονίζεται. Για την εικονογράφησή του χρησιμοποιείται είτε το κείμενο του Λουκά είτε του Ιωάννη<sup>901</sup>. Για την ιστόρησή του ο Μιχαήλ υιοθετεί τον τύπο που χρησιμοποιείται προηγουμένως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη μονή Ντίλιου και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα. Κύριο χαρακτηριστικό του τύπου είναι η τοποθέτηση των μαθητών σε μία σπηλιά.

Η επόμενη σκηνή της Επίσκεψης των μαθητών στον τάφο επίσης σπάνια ιστορείται. Γνωστή από μεσοβυζαντινά χειρόγραφα<sup>902</sup>, επανέρχεται το 14ο αι. κυρίως στις τοιχογραφίες των ναών της Σερβίας<sup>903</sup> και επανεμφανίζεται το 16ο αι. Και το επεισόδιο αυτό στις τοιχογραφίες μας ακολουθεί το πρότυπο των παλιότερων παραστάσεων της μονής των Φιλανθρωπηνών, της μονής Ντίλιου και του παρεκκλησίου της Λαύρας.

Στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια ιστορείται η σκηνή του «Μή μου ἄπτου» σε τύπο διαφορετικό από το συνηθισμένο στις παραστάσεις του 16ου και 17ου αι.<sup>904</sup>. Στις μονές του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο η σκηνή με το επεισόδιο της Αναγγελίας της Ανάστασης διαδραματίζεται στο εσωτερικό ενός κτιρίου με τους μαθητές να θρηνούν και τη Μαγδαληνή να τους πληροφορεί τα καθέκαστα.

**Η Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα**<sup>905</sup> (Πί ν. 69β). Ο Χριστός εικονίζεται στην όχθη της λίμνης με το ιμάτιο να ανεμίζει· στο ένα χέρι κρατεί κλειστό ειλητάριο και με το άλλο ευλογεί. Στα πόδια δίπλα του υπάρχει η σχάρα με το ψάρι του γεύματος που θα προσφέρει στους μαθητές. Αυτοί βρίσκονται μέσα στο πλοιάριο. Τρεις τραβούν τα κατάφορτα δίκτυα, ένας κωπηλατεί και ο πέμπτος, ο Πέτρος, βλέπει προς το Χριστό και τον αναγνωρίζει. Στη συνέχεια εικονίζεται να κολυμπά προς την όχθη.

Η τελευταία, σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Ιωάννη (κεφ. κα', 1-14), εμφάνιση του Χριστού

898. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 96 κ.ε., εικ. 34. Η παράσταση στο ναό της Παναγίας είναι αδημοσίευτη.

899. Καλοκύρης, *Εκκλησιαί Μεσσηνίας*, πίν. 106α-β. Οι τοιχογραφίες της μονής είναι έργα των Μόσχων το 1608 (ό.π., σ. 127 κ.ε.).

900. Ό.π., πίν. 152α. Οι τοιχογραφίες της μονής θεωρούνται έργο του ζωγράφου Δημητρίου Κακαβά το 1635. Βλ. σχετικά Κ. Δ. Καλοκύρης, *Χρονολόγηση των τοιχογραφιών και αποκάλυψη του ζωγράφου της Μονής Μαρδακίου Μεσσηνίας*, *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes 1976, *Communications IIA*, Athènes 1981, σ. 229 κ.ε.

901. Σύμφωνα με το ευαγγέλιο του Λουκά το γεγονός ανήγγειλαν στους μαθητές ή *Μαγδαληνή Μαρία και Ιωάννα και Μαρία Ἰακώβου και αἱ λοιπαὶ σὺν αὐταῖς...* (κδ', 9-12), ενώ κατά τον Ιωάννη μόνο η Μαρία η Μαγδαληνή (κ', 2-3).

902. Millet, *Recherches*, σ. 549 κ.ε.

903. Στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 34, 2), στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CCXVIII), στην Gračanica και στο Kalenić (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 48b και 155b αντίστοιχα).

904. Για το θέμα, βλ. Αιμ. Καλλιγά-Γερουλάνου, Η σκηνή του «Μή μου ἄπτου», όπως εμφανίζεται σε βυζαντινά μνημεία και η μορφή που παίρνει στο 16ο αι., *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Γ' (1962-1963), σ. 203 κ.ε. Η παράσταση στο ναό των Παλατιτίσιων πλησιάζει παλιότερα πρότυπα καθώς ο Χριστός δεν παριστάνεται στη γνωστή κίνηση φυγής αλλά στέκεται μπροστά στη γονατισμένη Μαγδαληνή και την ευλογεί.

905. Το θέμα αυτό, καθώς και το επόμενο της Εμφάνισης του Χριστού στους Εμμαούς, ιστορείται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου.

στους μαθητές δεν ιστορείται ιδιαίτερα συχνά<sup>906</sup>. Θέμα διαμορφωμένο εικονογραφικά, με μορφή ανάλογη με της τοιχογραφίας μας, από τη μεσοβυζαντινή εποχή<sup>907</sup>, κληροδοτείται στην παλαιολόγεια ζωγραφική χωρίς σοβαρές μετατροπές. Το 14ο αι. συναντάται αρκετά συχνά, όπως στις τοιχογραφίες του Χελανδαρίου<sup>908</sup>, του Staro Nagoričino<sup>909</sup>, της Gračanica<sup>910</sup>, του Lesnovo<sup>911</sup> και της Dečani<sup>912</sup>. Οι παραστάσεις αυτές διαφοροποιούνται μεταξύ τους σε δευτερεύοντα στοιχεία της σύνθεσης, όπως ο αριθμός και οι στάσεις των μαθητών, καθώς και η στάση του Χριστού.

Η σύνθεση του ζωγράφου Μιχαήλ συγγενεύει με τις παραστάσεις στις μονές της Λαύρας<sup>913</sup>, των Φιλανθρωπινών (στις τοιχογραφίες του 1542)<sup>914</sup>, του Σταυρονικήτα<sup>915</sup> και του Δοχειαρίου<sup>916</sup>. Η προέλευση των παραστάσεων αυτών από κοινό πρότυπο διαπιστώνεται τόσο στην οργάνωση της σύνθεσης όσο και σε χαρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως η χειρονομία λόγου του Χριστού, η άκρη του ιματίου του που ανεμίζει, η σχάρα με το ψάρι και η χαρακτηριστική φυσιογνωμία του δεύτερου από δεξιά μαθητή. Η τοιχογραφία μας διαφοροποιείται από τις προηγούμενες ως προς τον τρίτο από δεξιά μαθητή που σύρει τα δίκτυα, ενώ σ' αυτές κρατεί λοξά ένα κουπί.

Το θέμα εικονογραφείται με τα ίδια στοιχεία και στις τοιχογραφίες των μονών του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο.

**Η Εμφάνιση του Χριστού στους Εμμανούς<sup>917</sup>.** Η παράσταση ιστορεί τα διαδοχικά γεγονότα που αφηγείται ο ευαγγελιστής Λουκάς (κεφ. κδ', 13-31), την Πορεία των δύο μαθητών και του Χριστού προς τους Εμμανούς<sup>918</sup> και το Δείπνο τους στην πόλη αυτή (Πί ν. 70α). Στο στενό χώρο του πίνακα τα δύο γεγονότα εικονογραφούνται επάλληλα. Οι τρεις οδοιπόροι ιστορούνται να ανεβαίνουν και να κατεβαίνουν την πλαγιά του βουνού, το οποίο καταλαμβάνει όλο το πίσω μέρος της σύνθεσης. Στη συνέχεια, στο εσωτερικό ενός σπιτιού, ο Χριστός κάθεται στην κορυφή του ημικυκλικού τραπέζιου και μοιράζει τον άρτο στους δύο μαθητές που βρίσκονται στις άκρες του. Ο μαθητής αριστερά ετοιμάζεται να πάρει τον άρτο, αντίθετα ο άλλος φαίνεται να έχει αναγνωρίσει τον άγνωστο, ως τότε, συνδαιτυμόνα, καθώς μαρτυρεί η τρομαγμένη στάση του<sup>919</sup>.

906. Millet, *Recherches*, σ. 571 κ.ε.

907. Βλ. για παράδειγμα τις μικρογραφίες στον κώδικα Par. gr. 74 (H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, II, Paris 1908, πίν. 185) και στον Palat. 5 της Πάρμας (Millet, *Recherches*, εικ. 608)· επίσης το ψηφιδωτό του Monreale (O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, πίν. 74A).

908. Millet, *Athos*, πίν. 63.1.

909. Millet - Frolov, III, πίν. 96, 2 και 96, 4.

910. Petković, *La peinture serbe*, II, πίν. LXXIX.

911. Millet - Velmans, IV, πίν. 10, 21.

912. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXCIV.

913. Millet, *Athos*, πίν. 131.4.

914. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 20α.

915. Millet, ό.π., πίν. 166.1. Χατζηδάκης, *Θεοφάνης*, εικ. 206.

916. Millet, ό.π., πίν. 224.1.

917. Διακρίνεται η μισοκατεστραμμένη επιγραφή: ...ΕΜΜΑΟΥΣ ΚΑ[Ω]Ν ΤΟΝ ΑΡΤΟΝ.

918. Το ευαγγελικό κείμενο ονομαστικά αναφέρει μόνο τον Κλεόπα, ενώ σύμφωνα με την Ερμηνεία (σ. 111) ο δεύτερος μαθητής ήταν ο Λουκάς.

919. 'Όταν ο Χριστός μοίρασε τον άρτο στους μαθητές αυτών... διηνοιχθησαν οί όφθαλμοί, και έπέγνωσαν αυτόν (Λουκ., κδ', 31).

Ο ζωγράφος Μιχαήλ για τη σύνθεση του Δείπνου ακολουθεί παλαιολόγειο τύπο, γνωστό από τις τοιχογραφίες στο Staro Nagoričino<sup>920</sup>, στην Gračanica<sup>921</sup> και στην Dečani<sup>922</sup>, τον οποίο χρησιμοποιεί και ο ζωγράφος των τοιχογραφιών του 1542 της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>923</sup>. Ο τύπος αυτός περιορίζεται αυστηρά στα τρία συγκεκριμένα πρόσωπα. Η προέλευση του επεισοδίου στην τοιχογραφία μας, καθώς και στην προηγούμενη της μονής των Φιλανθρωπηνών, από παλαιολόγειο πρότυπο<sup>924</sup> μαρτυρείται από τη στάση του Χριστού, που μοιράζει τον άρτο και την αρχιτεκτονική μορφή του κτιρίου που υψώνεται στο μέσον, τονίζοντας τον κατακόρυφο άξονα της μορφής του Χριστού και εκτείνεται διαγώνια σε δύο πτέρυγες.

Ως προς το επεισόδιο της Πορείας στους Εμμαούς η παράστασή μας διαφέρει από τις προηγούμενες<sup>925</sup> καθώς απεικονίζει, ίσως από σύγχυση, την άνοδο και την κάθοδο των οδοιπόρων σ' ένα βουνό<sup>926</sup>.

Πολύ ανάλογα με την τοιχογραφία μας ιστορούνται οι σκηνές στις μονές του Τυρνάβου, της Ζαγοράς και του Δρυόβουνου. Το επεισόδιο του Δείπνου ιστορείται απaráλλακτα, αλλά στο προηγούμενο της Πορείας μειώνεται ο αριθμός των οδοιπόρων σε δύο, οι οποίοι ανεβαίνουν μόνον το βουνό. Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι φαίνεται να αγνοούν τα νέα στοιχεία που εισάγει στο θέμα ο Θεοφάνης στην τοιχογραφία της Λαύρας<sup>927</sup>, τα οποία επαναλαμβάνουν και οι νεότερες παραστάσεις στις μονές του Άθω<sup>928</sup>.

## Ο Βίος της Παναγίας

**Η Γέννηση της Παναγίας**<sup>929</sup> (Πί ν. 70β). Η πολυπρόσωπη σύνθεση οργανώνεται σε δύο επίπεδα, τα οποία συνδέει η λοξά τοποθετημένη κλίνη της Άννας. Ανακαθισμένη αυτή στρέφει το κεφάλι αριστερά προς τη μικρή θειραπαιίδα, που ξεπροβάλλει στο παράθυρο ενός κτιρίου, κρατώντας ένα σκεπασμένο σκεύος. Πίσω από το μεγάλο τραπέζι, το φορτωμένο σκεύη και εδέσματα, που χωρίζει τη σκηνή στα δύο, βρίσκονται τέσσερις κόρες οι οποίες περιποιούνται τη λεχώ. Κάτω δεξιά εικονίζεται το λουτρό. Η ηλικιωμένη μαία κρατεί στην αγκαλιά της το

920. Millet - Frolow, III, πίν. 98, 1.

921. Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 51b.

922. Petković - Bošković, *Dečani*, II, CCXVIII. Bihalji-Merin, *Fresken u. Ikonen*, πίν. 59.

923. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 20α.

924. Ανάλογο με τις παραστάσεις στην Gračanica και την Dečani.

925. Στην Gračanica και στην Dečani αριστερά του Δείπνου ιστορείται η Πορεία στους Εμμαούς. Στην πρώτη οι οδοιπόροι προχωρούν σε ομαλό έδαφος, στη δεύτερη κατεβαίνουν την πλαγιά ενός υψώματος.

926. Όπως ανάλογα στη σκηνή της Μεταμόρφωσης στο μνημείο μας.

927. Τα στοιχεία αυτά, ένας υπηρέτης αριστερά με περιέργη κόμμωση, το τραπεζομάνδilo στο τραπέζι κ.ά. πιστεύεται ότι προέρχονται από πίνακα του G. Bellini με το ίδιο θέμα. Βλ. σχετικά Μ. Χατζηδάκης, Ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική, *Κρητ. Χρον. Δ'* (1950), σ. 387 κ.ε., πίν. 1Ζ', 1 και Chatzidakis, Théophane, σ. 331 κ.ε., εικ. 105 και 107. Millet, *Athos*, πίν. 131.3.

928. Όπως στη μονή Σταυρονικήτα (ο Χατζηδάκης αποδίδει τη συγκεκριμένη παράσταση στο γιο του Θεοφάνη Συμεών, Théophane, σ. 332, εικ. 104 και 106. Ο ίδιος, *Θεοφάνης*, εικ. 127), στη μονή Ιβήρων (Millet, *Athos*, πίν. 255.1) και στη μονή Διονυσίου (ό.π., πίν. 203.2). Στην παράσταση της μονής Διονυσίου χρησιμοποιούνται στοιχεία από τον πίνακα του G. Bellini που δεν υπάρχουν στις παραστάσεις της Λαύρας και του Σταυρονικήτα, όπως το ορθογώνιο τραπέζι και η μορφή δεξιά από το Χριστό με το λευκό κάλυμμα στο κεφάλι.

929. Για τις πηγές που ενέπνευσαν το θέμα και την εικονογραφία του, βλ. Babić, *Nativité de la Vierge*, σ. 169 κ.ε. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 89 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σ. 174 κ.ε.· επίσης Ν. Χατζηδάκη, *Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου*, σ. 127 κ.ε.

γυμνό βρέφος, δοκιμάζοντας με το ελεύθερο χέρι τη θερμοκρασία του νερού. Όρθια εμπρός της μία κόρη χύνει στη λεκάνη νερό από ένα λαγήνι. Αριστερά βρίσκεται το λίκνο με τη μικρή Παναγία και άγρυπνη δίπλα γνέθει μια κόρη. Στην άκρη ο Ιωακείμ κρατεί στην αγκαλιά του τρυφερά το νεογέννητο και το φιλεί.

Η παράστασή μας περιλαμβάνει όλα τα επιμέρους θέματα με τα οποία πλουτίστηκε το θέμα στη διάρκεια της εικονογραφικής του εξέλιξης<sup>930</sup>. Η στάση της Παναγίας και η κόρη αριστερά με το σκεύος αποδίδονται ανάλογα και στις διαφορετικού τύπου συνθέσεις της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>931</sup> και της μονής Ντίλιου<sup>932</sup>, καθώς και στην παράσταση στο Κρεμικονσί (γύρω στο 1493)<sup>933</sup>. Η παρατακτική τοποθέτηση των υπόλοιπων κοριτσιών είναι συνηθισμένη σε παλαιολόγια και μεταβυζαντινά έργα<sup>934</sup>, όπως στις τοιχογραφίες της Περιβλέπτου Αχρίδας<sup>935</sup>, του Ρογανονο<sup>936</sup>, της Τράπεζας της Λαύρας<sup>937</sup>, της Μολυβοκκλησιάς<sup>938</sup> και της μονής Διονυσίου<sup>939</sup>. Η θέση και η στάση του Ιωακείμ, γνωστές από την τοιχογραφία της Αγίας Σοφίας στο Μυστρά<sup>940</sup>, αποδίδονται πανομοιότυπα στις παραστάσεις του Ξένου Διγενή στη μονή Μυρτιάς<sup>941</sup> και του Αντωνίου στη μονή Ξενοφώντος<sup>942</sup> και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου<sup>943</sup>. Τέλος η θεραπαινίδα που γνέθει ιστορείται ανάλογα στο Κρεμικονσί.

Τις νεότερες σκηνές στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>944</sup>, στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (Π ί ν. 122α) και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο διέπουν οι ίδιες αρχές σύνθεσης με την παράσταση στο ναό της Βίτσας και η ίδια πληθώρα επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων. Η κόρη αριστερά και η στάση της Άννας που στρέφει προς το μέρος της είναι στοιχεία κοινά σ' όλα τα παραπάνω έργα· το ίδιο και η θέση και στάση του Ιωακείμ.

Στα νεότερα έργα διαφορετικά αποδίδεται το λουτρό, με αντιστροφή των προσώπων και τη νεαρή θεραπαινίδα γονατιστή στη μονή του Τυρνάβου και στη μονή του Δρυόβουνου<sup>945</sup>.

930. Το 12ο αι. εμφανίζεται το λίκνο του βρέφους, και στην παράσταση της Περιβλέπτου Αχρίδας προστίθεται δίπλα σ' αυτό η κόρη που γνέθει. Βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 104 κ.ε. Κατά την ίδια το 14ο αι. εισάγεται στη σκηνή ο Ιωακείμ (ό.π., σ. 109).

931. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 27β, 30α.

932. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 49.

933. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIVa. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 11. Η αντιστοιχία με την παράστασή μας περιορίζεται στη θέση της κόρης αριστερά, που ξεπροβάλλει στο άνοιγμα του κτιρίου, κρατώντας όμως ριπίδιο.

934. Εξάιρεση αποτελούν οι παραστάσεις στη μονή Φιλανθρωπητών και στη μονή Ντίλιου, στις οποίες οι κόρες τοποθετούνται σε διαφορετικά επίπεδα.

935. Millet - Frolow, III, πίν. 1, 2.

936. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVII.

937. Millet, *Athos*, πίν. 140.2.

938. Ό.π., πίν. 157.3.

939. Ό.π., πίν. 204.1.

940. Millet, *Mistra*, πίν. 133.1.

941. Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), πίν. 8.

942. Millet, *Athos*, πίν. 182.3.

943. Ό.π., πίν. 189.1. Chatzidakis, Antoine, πίν. 48α.

944. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 244α.

945. Η Lafontaine-Dosogne θεωρεί ότι το θέμα της γονατιστής θεραπαινίδας έχει ιταλική προέλευση· συναντάται κυρίως σε ρωσικές εικόνες του 14ου-15ου αι. και αργότερα σε τοιχογραφίες του βορειοελλαδικού χώρου (*L'enfance de la Vierge*, I, σ. 115 κ.ε.). Στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Καστοριά και στη μονή του Τυρνάβου το βρέφος εικονίζεται σπαργανωμένο στα χέρια της μαίας, ενώ αντίθετα στο ναό της Βίτσας είναι γυμνό, σύμφωνα με την αρχαία παράδοση



Παραλλάσσει επίσης και το θέμα του λίκνου καθώς το βρέφος δε βρίσκεται μέσα σ' αυτό και η κόρη στρέφει προς τον Ιωακείμ που το κρατεί, σαν για να το πάρει και να το κοιμίσει. Διαφοροποιείται τέλος ο αριθμός και η θέση των κοριτσιών πίσω από το τραπέζι, με σταθερό παντού το σύμπλεγμα της κοπέλας που στρέφει στη διπλανή της να πάρει το σκεύος<sup>946</sup>. Χαρακτηριστική τέλος είναι η θεραπεινίδα στην άκρη δεξιά, με στραμμένη τη ράχη προς το θεατή, η οποία φορεί κοντομάνικο φόρεμα και κρατεί ριπίδιο. Η μορφή αυτή, γνωστή από παλαιολόγια έργα<sup>947</sup>, ιστορείται ανάλογα και στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου στη μονή Αγίου Παύλου.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι τα λινοτοπίτικα έργα που αναφέραμε ακολουθούν κοινό πρότυπο, το οποίο τροποποιείται στα επιμέρους, ενδεχομένως ανάλογα και με τα άλλα ανθίβουλα που είχε υπόψη του ο κάθε ζωγράφος.

Σε διαφορετικό τύπο και με αντίστροφη θέση της κλίνης ιστορείται η μισοκατεστραμμένη τοιχογραφία της μονής Φωτού (Πί ν. 113α). Ενδεικτική της προέλευσης του προτύπου της παράστασης είναι η θεραπεινίδα που στηρίζει την Άννα καθώς ανασκώνεται στην κλίνη της<sup>948</sup>.

**Τα Εισόδια της Παναγίας**<sup>949</sup> (Πί ν. 71α). Η πομπή προς τα άγια των αγίων έρχεται από δεξιά<sup>950</sup> προηγούνται ο Ιωακείμ με την Άννα και ακολουθούν επτά παρθένες με αναμμένες λαμπάδες<sup>951</sup>. Ο Ιωακείμ παρουσιάζει στο Ζαχαρία τη μικρή Παναγία που έχει ήδη ανέβει στο πλατύσκαλο του θυσιαστηρίου και του απλώνει τα χέρια. Ο πρεσβύτες με ανοικτή αγκαλιά σκύβει και την καλωσορίζει. Κατόπιν ψηλά στην καθέδρα η Παναγία δέχεται την τροφή από τον άγγελο. Όλο το πλάτος της σκηνής πίσω καλύπτει ψηλός τοίχος με ανοίγματα, ο οποίος επιστέφεται με πύργο και κιβώριο. Το τελευταίο αρχιτεκτονικό στοιχείο στεγάζει συνήθως το θυσιαστήριο, αλλά εδώ από έλλειψη χώρου ή, και το πιθανότερο, από παρανόηση του προτύπου μεταφέρθηκε πάνω στον τοίχο.

Η παράστασή μας ιστορείται σύμφωνα με τον τύπο ο οποίος αποκρυσταλλώνεται στο β'

(Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin*, σ. 175). Στη μονή του Δρυόβουνου απουσιάζει από την αγκαλιά της μαιάς, η οποία δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού με τα δύο χέρια.

946. Η στάση της κόρης σε ανικίνηση είναι τυπική στην κρητική εικονογραφία του θέματος από το 15ο αι. (N. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας-Γέννηση Προδρόμου, σ. 140). Σχετικά με την παρουσία του τραπεζιού στη σκηνή και την απεικόνιση της προσφοράς δώρων στη λεχώ έχει υποστηριχθεί ότι πρόκειται για θέματα εμπνευσμένα από την εθιμοτυπία της βυζαντινής αυλής που απηχούν συνήθεια της αρχαιότητας, η οποία επιβίωσε και στο Βυζάντιο. Βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 97. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σ. 176. Babić, *Nativité de la Vierge*, σ. 173 κ.ε.

947. Υπάρχει σε όμοια απόδοση στο ψηφιδωτό της μονής της Χώρας. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 98.

948. Πρόκειται για θέμα ανατολικής προέλευσης, το οποίο το 14ο αι. συναντάται μόνο στις διακοσμήσεις των μνημείων της Μακεδονίας και της Σερβίας. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 111 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σ. 175. Βλ. και τις παραστάσεις στο ναό της Θεοτόκου και του Αγίου Δημητρίου στο Ρεč (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 66b, II, πίν. ΧCVI αντίστοιχα). Κατά την Ερμηνεία την Άννα στηρίζουν δύο κοπέλες (σ. 143).

949. Σώζεται η επιγραφή: *H'EN TΩ NAW EISO[ΔΟΣ] TIS Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ*. Το επεισόδιο αφηγείται το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (Tischendorf, *Apocrypha*, σ. 14 κ.ε.). Για την εικονογραφία του, βλ. Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 136 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σ. 179 κ.ε. Τα Εισόδια, όπως άλλωστε και η Γέννηση της Θεοτόκου, είναι τα μόνα θέματα από τον κύκλο της Παναγίας που ιστορούνται και ανεξάρτητα, μερικές φορές μάλιστα ανάμεσα στις σκηνές του Δωδεκάορτου (Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin*, σ. 166, σημ. 23 και σ. 179).

950. Η κατεύθυνση της πομπής είναι η συνηθισμένη στις μεταβυζαντινές παραστάσεις.

951. Ο αριθμός αυτός των παρθένων είναι ο επικρατέστερος αλλά όχι και πάγιος (Lafontaine-Dosogne, *The Life of the Virgin*, σ. 180).

μισό του 15ου αι.<sup>952</sup> και κυριαρχεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>953</sup>. Αναλογίες παρουσιάζει με τις σκηνές στις μονές των Φιλανθρωπηνών<sup>954</sup>, της Λαύρας<sup>955</sup> και του Ντίλιου<sup>956</sup> ως προς τη φορά της πομπής, την τοποθέτηση της Παναγίας στο πλατύσκαλο, τη στάση του Ζαχαρία που την υποδέχεται και τη στροφή της πρώτης κόρης στη διπλανή της. Διαφοροποιείται από τα έργα αυτά με τη στάση της Άννας, την παράλειψη του κιβωρίου της καθέδρας και γενικά τη διαφορετική διαμόρφωση του αρχιτεκτονικού τοπίου.

Τον καθιερωμένο μεταβυζαντινό τύπο ακολουθούν πιστά οι νεότερες τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>957</sup>, στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η σκηνή στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια (Π ί ν. 107β). Ακολουθεί τύπο σπάνιο, ο οποίος συναντάται, όσο γνωρίζω, μόνο στην παλαιολόγεια τοιχογραφία της μονής του Ρολόσκο<sup>958</sup>. Η παράσταση της μονής Μακρυαλέξη (Π ί ν. 116α) ιστορείται σύμφωνα με το λεγόμενο «μακεδονικό»<sup>959</sup> τύπο, όπου την Παναγία παρουσιάζουν στο Ζαχαρία οι θυγατέρες των Εβραίων ενώ οι γονείς εικονίζονται στο τέλος της πομπής, κάπως παράμερα.

## Ο Βίος του αγίου Νικολάου

Σε καίριες θέσεις του εικονογραφικού προγράμματος του ναού της Βίτσας παρεμβάλλονται δύο πίνακες με σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου<sup>960</sup>, στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός. Ο ένας πίνακας βρίσκεται στο νότιο τοίχο, στον άξονα της εισόδου, ανάμεσα στην Προδοσία και στην Κρίση των αρχιερέων. Περιλαμβάνει τη Χειροτονία του αγίου σε ιερέα και τη Διάσωση τριών αθώων από το δήμιο. Ο δεύτερος πίνακας, με την Κοίμηση του αγίου, τοποθετείται στο βόρειο τοίχο ανάμεσα στην Ψηλάφηση του Θωμά και στη Μετάνοια και τον Απαγχονισμό του Ιούδα<sup>961</sup>. Ο μικρός κύκλος, ο αφιερωμένος στον άγιο Νικόλαο, συμπληρώνεται με την παράσταση του αγίου ένθρονου στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, που εγκαινιάζει τη σειρά των ολόσωμων αγίων.

Η επιλογή των συγκεκριμένων γεγονότων, τα οποία είναι ενδεικτικά των ιδιοτήτων του αγίου και οριακά σημεία του Βίου του, θα πρέπει να έγινε με βάση τη δημοτικότητά τους<sup>962</sup>.

952. Βλ. την απόδοση του θέματος σε κρητική εικόνα του Σινά του β' μισού του 15ου αι. (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α', πίν. 236) και στην τοιχογραφία του Ξένου Διγενή το 1491 στη μονή Μυρτιάς (Ορλάνδος, *ABME Θ'* (1961), πίν. 9).

953. Τα ουσιώδη γνωρίσματα του τύπου αυτού αναγνωρίζονται ήδη στη μικρογραφία του Μηνολογίου του Βασιλείου του Β' (Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, πίν. XXXIV, εικ. 80).

954. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 32α.

955. Millet, *Athos*, πίν. 130.2.

956. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 53.

957. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 244β.

958. Babić, *Pološko*, εικ. 4-5.

959. Την ονομασία του οφείλει στη συχνότητα με την οποία εμφανίζεται σε μνημεία των περιοχών αυτών (Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, I, σ. 153 κ.ε. Η ίδια, *The Life of the Virgin*, σ. 180 κ.ε.).

960. Για τις ελληνικές αγιολογικές πηγές που αναφέρονται στο βίο του αγίου Νικολάου, βλ. G. Anrich, *Der heilige Nikolaus in der griechischen Kirche*, I-II, Leipzig-Berlin 1913-1917. Από εικονογραφική άποψη το θέμα καλύπτεται σε μεγάλο βαθμό με την πρόσφατη έκδοση της μελέτης της Nancy Patterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983. Το έργο αυτό περιλαμβάνει και ένα corpus των εικονογραφικών κύκλων του αγίου από τον 11ο έως το 15ο αι.

961. Για τη θέση των σκηνών του κύκλου του αγίου στα μέρη του ναού, βλ. Ševčenko, *Saint Nicholas*, σ. 159 κ.ε.

962. Τις σκηνές αυτές περιγράφει και η Ερμηνεία (σ. 180 κ.ε.).

**Η Χειροτονία του αγίου σε ιερέα** (Πί ν. 15, 71β) κατέχει το αριστερό μέρος του σύνθετου πίνακα<sup>963</sup>. Μαζί με τα υπόλοιπα στάδια της ιεροσύνης του, η σκηνή είναι από τις συνηθέστερα παριστανόμενες του κύκλου<sup>964</sup>. Ο άγιος απεικονίζεται σε ώριμη ηλικία με σκούρα κοντά μαλλιά και γένια. Φορεί τα άμφια του εκκλησιαστικού του βαθμού — στιχάριο με «ποταμούς», επιτραχήλιο και φελόνιο — και σκύβει προς τον επίσκοπο που τον ευλογεί. Πίσω του βρίσκονται ένας νεαρός διάκονος κι ένας γέροντας ιερέας που κρατεί κλειστό βιβλίο. Η χειροτονία τελείται μπροστά στο Ιερό, το οποίο δηλώνεται μ' έναν πεταλόσχημο τοίχο, ίσως το σύνθρονο, που κλείνει με βημόθυρα και στεγάζεται με κιβώριο.

Από την άποψη της εικονογραφίας η Χειροτονία του αγίου σε ιερέα δε διαφέρει στην οργάνωση και στα ουσιώδη στοιχεία της σύνθεσης από τις υπόλοιπες χειροτονίες του. Παραλλάσσει από τη μία στην άλλη η φυσιογνωμική απόδοση του αγίου, η οποία αντιστοιχεί στην εκάστοτε ηλικία του και η ενδυμασία του, η οποία ανταποκρίνεται κάθε φορά στο νέο του αξίωμα. Οι αντίστοιχες παλαιολόγιες παραστάσεις στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>965</sup>, στην Dečani<sup>966</sup> και στη μονή Marko<sup>967</sup> ιστορούνται με αντίστροφη θέση των προσώπων και μικρές παραλλαγές στον αριθμό τους και στη μορφή των αρχιτεκτονημάτων· το ίδιο και η μικρογραφημένη σκηνή σε εικόνα των μέσων του 15ου αι. στην Πάτμο, η οποία αποδίδει το γεγονός συνοπτικά<sup>968</sup>.

**Η Διάσωση των τριών αθώων** (Πί ν. 15, 71β) κατοίκων των Μύρων από τον άγιο ιστορείται στη συνέχεια του πίνακα μπροστά από ψηλό ευθύγραμμο τοίχο, που επιστέφεται με δύο πύργους<sup>969</sup>. Οι τρεις άνδρες τοποθετούνται στοιχημένοι ο ένας δίπλα στον άλλο προς το βάθος, με δεμένα μάτια και χέρια· ο πρώτος γονατίζει, οι άλλοι σκύβουν βαθιά. Στο βάθος ο δήμιος ετοιμάζεται να τους αποκεφαλίσει, θα 'λεγε κανείς μονομιάς. Πίσω από τα θύματα ο άγιος αρπάζει το υψωμένο ξίφος από την κόψη, ενώ ο δήμιος στρέφει ξαφνιασμένος προς το μέρος του.

Το γεγονός ιστορείται κατά το συνηθέστερο στο 14ο αι. τύπο, ως προς τη θέση των προσώπων<sup>970</sup>. Η παράστασή μας στα βασικά της σημεία ανταποκρίνεται στον τύπο των σκηνών στο Arilje<sup>971</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>972</sup>, στην Gračanica<sup>973</sup>, στην Psača<sup>974</sup> και στην εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη<sup>975</sup>.

963. Σώζεται η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛ|ΑΣ ΧΕ|Ι|ΡΟΤΟΝΗ|ΤΕ ΙΕΡ|Ε|ΑΣ.

964. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που παρέχουν τα διάφορα συναξάρια, ο άγιος Νικόλαος έγινε μοναχός, δευτεράριος, αναγνώστης, διάκονος, ιερέας, επίσκοπος και αρχιεπίσκοπος (Ševčenko, *Saint Nicholas*, σ. 76 κ.ε. και ειδικά σ. 79 κ.ε.). Εικονογραφούνται όμως μόνο οι τρεις χειροτονίες του σε διάκονο, ιερέα και επίσκοπο (ό.π., σ. 80 κ.ε.).

965. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 109 και έγχρ. πίν. 91, εικ. 181. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 163, πίν. 64. Ševčenko, *Saint Nicholas*, σ. 262, εικ. 23. 3/4.

966. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CCXCI. Ševčenko, ό.π., σ. 297, εικ. 34.4.

967. Ševčenko, ό.π., σ. 312, εικ. 36.4.

968. Απεικονίζονται μόνο ο άγιος και ο επίσκοπος που τον χειροτονεί. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 5, σ. 51 κ.ε., πίν. 5. Ševčenko, ό.π., σ. 337, εικ. 41.4.

969. Η μισοκατεστραμμένη επιγραφή αναφέρει: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΗΚΟΛΑΟΣ ΛΗ|Τ|ΡΟΥ|ΜΕΝΟΣ Τ|ΟΥ|Σ| Τ|Ρ|ΕΙ|Σ ΑΝ-ΔΡΕ|Σ.

970. Ο τύπος αυτός διαμορφώνεται στα τέλη του 13ου αι. Σύμφωνα με τον παλιότερο τύπο, που συναντάται μόνο κατά το 12ο αι., ο ένας άνδρας διαχωρίζεται από τους υπόλοιπους για να εκτελεστεί. Ένας άλλος, σπανιότερος, τρόπος οργάνωσης της σύνθεσης είναι η τοποθέτηση του δήμιου απέναντι από τα θύματα, τα οποία παρατάσσονται όπως και στην τοιχογραφία μας. Βλ. Ševčenko, *Saint-Nicholas*, σ. 104 κ.ε. και ειδικότερα σ. 107 κ.ε.

971. Ševčenko, ό.π., σ. 239, εικ. 19.4. Όμοια ξαφνιασμένος ο δήμιος στρέφει το κεφάλι του προς τον άγιο.

972. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 112. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 168, πίν. 67. Ševčenko, ό.π., σ. 264, εικ. 23.9. Οι τρεις άνδρες είναι όρθιοι, διαγώνια τοποθετημένοι και ο δήμιος δε στρέφει προς τον άγιο.

973. Ševčenko, ό.π., σ. 254 κ.ε., εικ. 22.4.

974. Ševčenko, ό.π., σ. 307, εικ. 35.2.

975. Η εικόνα χρονολογείται γύρω στα 1500. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 24. Η ίδια, *Εικόνες*, αρ. 33, σ.

Πολυπρόσωπη είναι η σκηνή της **Κοίμησης του αγίου**<sup>976</sup> (Π ί ν. 72). Επάνω σε ξύλινο νεκροκρέβατο βρίσκεται το σκήνωμα του αγίου ντυμένο με επισκοπικά άμφια. Ανάμεσα στα σκεπασμένα χέρια του έχει τοποθετηθεί διάλιθο, σταχωμένο βιβλίο. Στα άκρα της κλίνης υπάρχουν δύο μανουάλια με αναμμένα κεριά. Στην κεφαλή και στα πόδια του αγίου βρίσκονται από ένας επίσκοπος· ο πρώτος θυμιατίζει το νεκρό, ο δεύτερος τον ευλογεί. Ο τελευταίος περιστοιχίζεται από έναν ιερέα κι έναν διάκονο tonsatus που κρατεί πυξίδα. Ένας ακόμη διάκονος βρίσκεται δίπλα στον άλλο επίσκοπο. Από τη μέσα πλευρά της κλίνης, ανάμεσα στους δύο διακόνους, εικονίζεται ένας μικρός αναγνώστης με ανοικτό βιβλίο<sup>977</sup> και τη ράχη στραμμένη στο θεατή, αντίκρυ στο πλήθος των μοναχών και των ψαλτών που συνωθείται πιο πίσω. Ένας από τους ψάλτες φορεί λευκό κυλινδρικό καπέλο (σκαράνικον), οι άλλοι ημισφαιρικά με πλατύ, γυριστό προς τα επάνω γείσο<sup>978</sup>. κρατούν λαμπάδες και κάνουν τη χαρακτηριστική «χειρονομία» της ψαλτικής<sup>979</sup>. Το βάθος κλείνει ψηλός τοίχος που απολήγει αριστερά σε τρίκλιτο ναό με υπερυψωμένο το κεντρικό κλίτος και δεξιά σε κιβώριο. Τις δύο κατασκευές ενώνει πολυτελές ύφασμα.

Η παράστασή μας αντιστοιχεί στον πολυπρόσωπο τύπο Κοίμησης του αγίου, ο οποίος διαμορφώνεται το 14ο αι. με την άμεση επίδραση των τελετουργιών της παλαιολόγιας κοινωνίας<sup>980</sup>. Η τοποθέτηση δύο επισκόπων στα άκρα της κλίνης συναντάται σε έργα του 14ου<sup>981</sup> και του 15ου αι.<sup>982</sup>, αλλά και σε νεότερες παραστάσεις, όπως αυτή της μονής Ντίλιου<sup>983</sup>. Στη σύνθεση του Θεοφάνη στη μονή του Αναπαυσά<sup>984</sup> και του Φράγγου Κατελάνου στον Άγιο Νικόλαο της Λαύρας<sup>985</sup> ο αριθμός των επισκόπων αυξάνει ενώ στη σκηνή του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κράψη<sup>986</sup> αλλάζει η θέση τους. Η θέση του αναγνώστη στην τοιχογραφία μας αντιστοιχεί σ' αυτή της σύνθεσης του Κατελάνου· αντίθετα στη μονή Ντίλιου ο αναγνώστης τοποθετείται κοντά στο προσκέφαλο του αγίου και στο ναό της Κράψης στα πόδια του. Το τρίκλιτο κτίριο στο αριστερό μέρος του πίνακα πιθανότατα αποδίδει τη Μητρόπολη των Μύρων, η οποία σε παλιότερες ζωγραφικές αποδόσεις της έχει μορφή τρουλωτής εκκλησίας<sup>987</sup>.

41. Στη μικρογραφημένη σκηνή οι τρεις άνδρες έχουν τα χέρια δεμένα πίσω, σύμφωνα με τα σχετικά κείμενα και τον παλιότερο τύπο παράστασης (Ševčenko, ό.π., σ. 108).

976. Σώζεται η επιγραφή: *Η ΚΟΙΜΗΣΙΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΝΗΚΟΛΑΟΥ*. Για το θέμα, βλ. Ζίας, *Εικόνες*, σ. 291 κ.ε. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 172 κ.ε. Ševčenko, *Saint Nicholas*, σ. 134 κ.ε.

977. Διαβάζονται οι στίχοι: *ΜΑΚΑ/ΡΙΟ/αγι/Ο-ΟΣ ΟΥ/ΚΑΙ/ΠΩ..* Συνήθως η επιγραφή στο βιβλίο προέρχεται από τη νεκρώσιμη ακολουθία ή από το Ματθαίο (ε', 8). Ševčenko, ό.π., σ. 136, σημ. 8 και σ. 137, σημ. 12.

978. Ίσως πρόκειται για κακή απόδοση του «σκιάδιου», του κωνικού δηλαδή καπέλου που φορούν οι ψάλτες. Ševčenko, ό.π., σ. 138.

979. Βλ. σχετικά Ν. Ζίας, *Some representations of Byzantine cantors*, *AAA II* (1969), σ. 233 κ.ε.

980. Η εικονογραφία της Κοίμησης του αγίου κατά το 14ο αι. περιέχει πολλά πραγματιστικά στοιχεία, τα οποία προέρχονται από τη θρησκευτική τελετή για το θάνατο επισκόπου. Πρώτο γνωστό παράδειγμα αυτού του τύπου παράστασης είναι η τοιχογραφία στο ναό του Αγίου Νικολάου Ορφανού. Βλ. Ševčenko, *Saint Nicholas*, σ. 137, εικ. 23.13. Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 116. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 172 κ.ε., πίν. 69.

981. Όπως στο ναό του Baljenc. Ševčenko, ό.π., σ. 292, εικ. 32.1.

982. Για παράδειγμα στην εικόνα της Κοίμησης του αγίου στην Καστοριά. Ζίας, *Εικόνες*, πίν. 111. Ševčenko, ό.π., σ. 342, εικ. 43.1.

983. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 66.

984. Chatzidakis, Théophane, εικ. 15. Εικονίζονται τρεις επίσκοποι στο κεφάλι του αγίου κι ένας στα πόδια από τη μέσα πλευρά της κλίνης, όπως και στην εικόνα της συλλογής Γκορίτσα του τέλους του 15ου-αρχών του 16ου αι. Ζίας, ό.π., πίν. 112. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, αρ. 34, σ. 41 κ.ε.

985. Millet, *Athos*, πίν. 260.2.

986. Ευαγγελίδης, Φράγγκος Κατελάνος, πίν. 19,2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 148.

987. Βλ. τις απεικονίσεις του κτιρίου στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, στο ναό του Baljenc και στο παρεκκλήσι του

Στην παράστασή μας δεν παρατηρείται κανένα δάνειο από το εικονογραφικό θέμα της Κοίμησης της Θεοτόκου, όπως συχνά συμβαίνει με άλλες μεταβυζαντινές απεικονίσεις της Κοίμησης του αγίου<sup>988</sup>. Τα δάνεια αυτά αφορούν στη μορφή και στη θέση της νεκρικής κλίνης<sup>989</sup>, σε χαρακτηριστικές μορφές ιεραρχών, όπως αυτού που σκύβει βαθιά πάνω από τη σορό<sup>990</sup>, στις ανοικτές πύλες του ουρανού με τους αγγέλους<sup>991</sup> ή ακόμη και στην απεικόνιση του Χριστού σε δόξα δίπλα στο σκήνωμα του αγίου<sup>992</sup>.

Στην Ήπειρο, στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών, εμφανίζεται ένας νέος τύπος Κοίμησης του αγίου Νικολάου, με περιορισμένη διάδοση, ο οποίος πιθανότατα ανταποκρίνεται σε σύγχρονο τελετουργικό τυπικό για το θάνατο επισκόπου<sup>993</sup>.

## Οι Αίνοι<sup>994</sup>

Οι ψαλμοί 148, 149 και 150<sup>995</sup> ιστορούνται όμοια και στους δύο ναούς στο δυτικό τμήμα της κατά μήκος καμάρας. Στο ναό του Αγίου Νικολάου η εικονογράφησή τους επεκτείνεται και στο δυτικό τύμπανο της καμάρας, περιμετρικά από τη σκηνή της Σταύρωσης. Στο ναό του Αγίου Μηνά τμήμα της σύνθεσης ανατολικά έχει καλυφθεί από το μεταγενέστερο σφενδόνιο.

Οι πέντε πρώτοι στίχοι του ψαλμού 148 προσφέρουν τη βάση για την εικονογραφία του κεντρικού θέματος, που αναπτύσσεται σε δύο ομόκεντρους κύκλους στο θολωτό μέρος της καμάρας (Πίνακας 17, 73α). Στο κέντρο απεικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα, καθισμένος σε διπλή γεωμετρική δόξα. Περιβάλλεται από τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών, σεραφεϊμ και χερουβεϊμ<sup>996</sup>. Στο δεύτερο κύκλο απεικονίζονται οι εννέα τάξεις των αγγελικών δυνάμεων σε ισάριθμα διάχωρα, τα οποία σχηματίζουν οι ακτίνες που εκπέμπονται από τον

Αγίου Νικολάου στη Λαύρα.

988. Για τις απεικονίσεις Κοιμήσεων αγίων και τα σχετικά δάνεια από την Κοίμηση της Θεοτόκου, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Παραστάσεις της Κοιμήσεως του Χρυσοστόμου και των μετ' αυτήν, *ΕΕΒΣ Θ'* (1932), σ. 351 κ.ε.

989. Με πλούσια κεντημένα σκεπάσματα και ελαφρά λοξά τοποθετημένα. Πολύ διδακτική στο θέμα αυτό είναι η παραβολή της Κοίμησης του αγίου Νικολάου με την Κοίμηση της Θεοτόκου στη μονή Ντίλιου. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 65 και 66.

990. Όπως για παράδειγμα στην Κοίμηση του αγίου στη μονή του Αναπαυσά και στη μονή Ντίλιου. Πανομοιότυπα αποδίδεται στη θέση αυτή ο ευαγγελιστής Ιωάννης σε σκηνές Κοίμησης της Θεοτόκου.

991. Όπως στην παράσταση του Κατελάνου στο παρεκκλήσι της Λαύρας.

992. Στην Κοίμηση του αγίου Νικολάου στην εικόνα της συλλογής Ανδρεάδη στη μέσα πλευρά της κλίνης απεικονίζεται ο Χριστός σε δόξα, πλαισιωμένος από αγγέλους. Μπροστά από την κλίνη υπάρχει αναμμένη λαμπάδα σε χαμηλό βάθρο, όπως πολύ συχνά σε κρητικές εικόνες με την Κοίμηση της Θεοτόκου (Chatzidakis, *Icons*, πίν. 15. Ο ίδιος, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 7).

993. Ο άγιος απεικονίζεται καθισμένος στον επισκοπικό του θρόνο. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 181, πίν. 78β.

994. Η Ερμηνεία τιτλοφορεί το θέμα *Τὸ πᾶσα πνοή*, χρησιμοποιώντας τον τελευταίο στίχο του ψαλμού 150 (*Ερμηνεία*, σ. 128 κ.ε.).

995. Ψάλλονται κατά τον Όρθρο, πριν από τη Λειτουργία.

996. Η επιγραφή που οριοθετεί τον πρώτο κύκλο αποτελεί παράφραση των στίχων 1-5 του ψαλμού 148. Η καλύτερα διατηρημένη στο ναό του Αγίου Νικολάου αναγράφει: + ΑΙΝΕΪΤΕ Τὸν Κ(ΥΡΙΟ)Ν Ἐκ τῶν Οὐ(ΡΑ)ΝῶΝ. ΑΙΝΕΪΤΕ Αὐτὸν ἐν τοῖς ὕψ(Ι)στοῖς σοῖ ΠΡΕΠ(Ι) ὕμνος τὸν Θ(Ε)ῶ. ΑΙΝΕΪΤΕ Αὐτὸν πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ. ΑΙΝΕΪΤΕ Α[ΥΤΟ]Ν τοῖς ΠΑΣΑΙ ΔΥΝΑΜΕΙΣ Αὐτοῦ σοῖ ΠΡΕΠ(Ι) ὕμνος τῷ Θ(Ε)ῶ. ΑΙΝΕΪΤΕ Αὐτὸν ἩΛΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΣΕΛΗΝΗ. ΑΙΝΕΪΤΕ Αὐτὸν Πάντα τὰ ἄστρα Κ(ΑΙ) τὸ ΦΩΣ. ΑΙΝΕΪΤΕ Αὐτὸν οἱ Οὐράνοι τῶν Οὐρανῶν. ΑΙΝΕΣΑΤΩΣΑΝ τὸ ὄνομα αὐτοῦ.

πρώτο κύκλο. Η αναπαράσταση της ουράνιας σφαίρας συμπληρώνεται με την απεικόνιση του ήλιου, της σελήνης, των άστρων και του ζωδιακού κύκλου σε πλατιά ταινία, στην περιφέρεια του εξωτερικού κύκλου.

Η εικονογράφηση του ψαλμού 148 συνεχίζεται στο νότιο μέρος της καμάρας (Πίνακας 16, 73β). Τα επίγεια δημιουργήματα, που υμνούν τον Κύριο, τοποθετούνται σε επάλληλα επίπεδα τα οποία απολήγουν ψηλά, στη μέση και στα άκρα της σύνθεσης, σε βουνά. Στο αριστερό κατακόκκινο βουνό — μέρος του οποίου έχει καλύψει το σφενδόνιο στο ναό του Αγίου Μηνά — τοποθετούνται καταχθόνια όντα: δράκοντες, πολυκέφαλα φτερωτά ερπετά που ξεπροβάλλουν από σκοτεινά χάσματα της γης, ένα τέρας με σώμα ζώου και ανθρωπόμορφο κεφάλι εφοδιασμένο με κέρατα που απολήγουν σε κεφαλές φιδιών, από το στόμα του οποίου προβάλλει άλλο φίδι και άλλα φανταστικά ζώα. Ψηλότερα παριστάνονται το ΠΥΡ, η ΧΑΛΑΖΑ, η ΧΙΩΝ, οι ΚΡΥΣΤΑΛΛΙ σύμφωνα με τις επιγραφές που επεξηγούν τις συμβατικές αποδόσεις των αντίστοιχων φυσικών φαινομένων. Το ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΚΑΤΑΓΓΙΔΟΣ του ψαλμού (στ. 8) προσωποποιεί νεαρή ανδρική μορφή που ξεπροβάλλει μισόγυμνη από άνοιγμα της γης φουσώντας σ' ένα κέρα. Στο κέντρο της εικόνας ιστορούνται πλήθος ζώων και πουλιών αλλά και μυθικά όντα, όπως κένταυρος, κυνοκέφαλος, στηθοκέφαλος και μία περίεργη, γυμνή, νεαρή ανδρική μορφή που, καθισμένη κατάχαμα, συγκρατεί υψωμένο το μοναδικό της πόδι. Κάτω αριστερά μέσα σε κοιλοότητα νερού κολυμπούν ψάρια, μια χελώνα μ' έναν πίθηκο στη ράχη της και μια γοργόνα. Ψηλά δεξιά υπάρχουν καρποφόρα δένδρα και μια ομάδα ανδρών με στέμματα και βασιλικά ρούχα<sup>997</sup>.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου η συνέχεια του ψαλμού 148 (στ. 12 κ.ε.) μεταφέρεται στο δυτικό τύμπανο της καμάρας, όπου ομάδες νέων και πρεσβυτέρων υμνούν τον Κύριο με συνοδεία οργάνων.

Οι ψαλμοί 149 και 150 ιστορούνται συνοπτικότερα στο βόρειο μέρος της καμάρας (Πίνακας 18, 19, 74α-β). Αριστερά χορεύουν πιασμένες σε κύκλο νέες, έχοντας στη μέση δύο μουσικούς που παίζουν τύμπανο και ψαλτήρι<sup>998</sup>. Πιο εκεί μια ομάδα κληρικών και ψηλότερα μια τρωλωτή εκκλησία αποδίδουν την αρχή του ψαλμού 149. Τους στίχους 6-9 εικονογραφούν στρατιώτες με γυμνά ξίφη που έχουν δέσει τρεις εστεμμένους. Ο ψαλμός 150 συνοψίζεται σε μια πολυπρόσωπη ομάδα μουσικών, μερικά ακόμη ζώα, έναν άγγελο ψηλά και άκρη άκρη επάνω τον ίδιο τον προφήτη Δαβίδ με ανοικτό ειλητάριο<sup>999</sup>. Στο ναό του Αγίου Μηνά το τμήμα αυτό της σύνθεσης έχει καλυφθεί σχεδόν στο σύνολό του από το νεότερο σφενδόνιο.

Οι Αίνοι ιστορούνται για πρώτη φορά το 14ο αι.<sup>1000</sup> στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του πύργου του Chreljo στο μοναστήρι της Rila<sup>1001</sup> και του νάρθηκα της μονής του Lesnovo<sup>1002</sup>,

997. Αναγράφονται ψηλά οι στίχοι 9 και 10 του ψαλμού και ο πρώτος από τους βασιλείς κρατεί ειλητάριο, όπου αναγράφεται ο πρώτος στίχος του ψαλμού.

998. Για το ψαλτήρι (κανονάκι), βλ. Φ. Ανωγειανάκης, *Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*, Αθήνα 1976, σ. 293 κ.ε.

999. Διαβάζεται η επιγραφή: ΣΟΪ ΠΡΕΠ|ΕΙ ΨΜΝΟ|Σ ΤΩ Θ(Ε)Ω.

1000. Μία λανθασμένη παρατήρηση του Ν. Kondakov (*Histoire de l'art byzantin considerée principalement dans les miniatures*, II, Paris 1886-1891, σ. 145), σχετική με την παράσταση ενός επίτιτλου σε εικονογραφημένο ευαγγέλιο του 11ου αι. στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας, υπήρξε αιτία να θεωρηθεί ότι οι Αίνοι εμφανίζονται για πρώτη φορά την εποχή αυτή (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, σ. 13). Ο Ξυγγόπουλος, σε σχετικό του άρθρο, επισημαίνει το λάθος και αναφέρει ότι το επίτιτλο ιστορεί τη Μεγάλη Δέηση και όχι τους Αίνους. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Το ιστορημένο ευαγγέλιον του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας, Θεσαυρίσματα* 1 (1962), σ. 63 κ.ε. και ειδικά σ. 69 κ.ε., πίν. Β' 1.

1001. Το παρεκκλήσι βρίσκεται στον τελευταίο όροφο του πύργου, ο οποίος κτίστηκε το 1334-1335. Οι τοιχογραφίες του θεωρούνται σύγχρονες με το κτίριο. L. Praškov, *Hrel'ovata Kula*, Sofija 1973, σ. 68 κ.ε., εικ. 63-82. Boschkov, *La peinture bulgare*, σ. 84 κ.ε., εικ. 61, 62 και 93d.

1002. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1349. Okunev, Lesnovo, σ. 239 κ.ε., πίν. XXXVI, XXXVII, XL, 2. Millet-Velmans, IV, πίν. 22, 46-47 και 23, 48.

καθώς και στις μικρογραφίες του σερβικού ψαλτηρίου του Μονάχου<sup>1003</sup>. Στην παράσταση του Lespno εισάγονται στο θέμα οι απεικονίσεις των συμβόλων του ζωδιακού κύκλου, των φυσικών φαινομένων και των φανταστικών όντων, που θα αποτελέσουν στη συνέχεια τον κανόνα της σύνθεσης. Το θέμα των Αίνων εμπλουτισμένο με νέα στοιχεία γνωρίζει την πλήρη του ολοκλήρωση το 16ο αι., οπότε αποτελεί τη συνηθισμένη διακόσμηση στα κορυφαία μέρη του νάρθηκα ή της λιτής<sup>1004</sup>.

Στις παραστάσεις μας, όπως άλλωστε και στο σύνολο των μεταβυζαντινών Αίνων<sup>1005</sup>, κινείται ένας πολύμορφος κόσμος περιεργων υβριδικών όντων. Η προέλευση πολλών από αυτά μπορεί να συνδεθεί με τη φιλολογική και εικαστική παράδοση του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου<sup>1006</sup>, όπως από παλιά έχει επισημάνει ο J. Strzygowski<sup>1007</sup>. Πράγματι, όντα όπως κένταυροι<sup>1008</sup>, κυνοκέφαλοι<sup>1009</sup>, στηθοκέφαλοι<sup>1010</sup> και λογής ζώα αναφέρεται ότι συνάντησε ο Αλέξανδρος στις μακρινές περιπλανήσεις του. Στην καθιστή μορφή με το σηκωμένο πόδι πρέπει να αναγνωρίσουμε έναν Σκιάποδα, ον γνωστό από τον Περίπλου του Κτησία του

1003. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, σ. 62 κ.ε., πίν. XLI-XLV. Σύμφωνα με τις νεότερες επιστημονικές απόψεις το χειρόγραφο χρονολογείται στα τελευταία έτη του 14ου αι. και όχι στις αρχές του 15ου αι., όπως πίστευε ο Strzygowski. Θεωρείται ότι η εικονογραφία του επηρεάζεται από τη μνημειακή ζωγραφική της Σερβίας κατά τα έτη 1350-1390. Βλ. S. Radojičić, *Le psautier serbe de Munich, Zbornik Filozofskog Fakulteta*, VII-1, Beograd 1963, σ. 277 κ.ε.

1004. Σε λίγες περιπτώσεις μεταφέρεται στον τρούλο του κυρίως ναού, όπως στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο. Για τη θέση του θέματος στα μέρη του ναού και σχετικά παραδείγματα, βλ. Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, σ. 13 κ.ε.

1005. Σημειώνουμε ενδεικτικά τις ακόλουθες απεικονίσεις των Αίνων. Από το 16ο αι., στο δυτικό εξαρτικό της μονής των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 40), στον εσανάρθηκα της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 244.1), στη μονή Αγίου Νικολάου Βάθειας και στο νάρθηκα της μονής Γαλατάκη στην Εύβοια (Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 28β και 40β αντίστοιχα) και στη λιτή της μονής του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, εικ. 8-9)· από το 17ο αι., στο ναό του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά (Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 25-28), στη μονή Αγίου Γεωργίου ΑΡΜΑ στην Εύβοια (Λιάπης, ό.π., πίν. 19-22. Σχετικά με την ονομασία της μονής, βλ. Α. Σ. Γεωργιάδης, Μονή «Άγιος Γεώργιος» ΑΡΜΑ εν τη Ερετρική, *ΑΕ* 1914, σ. 192 κ.ε. και Α. Ευγγόπουλος, *Εις τα περί της Μονής «ΑΡΜΑ»*, *ΑΕ* 1915, σ. 84 κ.ε.), στη μονή Μαρδακίου στη Μεσσηνία (Καλοκύρης, *Εκκλησία Μεσσηνίας*, έγχρ. πίν. III και πίν. 166-169), στο ναό της Γέννησης του Χριστού στο Arbanassi (Praškov, *Arbanasi*, εικ. 120, 122, 125, 160)· από το 18ο αι. στην Πορταίτισσα (1719) της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 263.1-2), στη μονή Κουτλουμουσίου (P. Huber, *Athos*, Zürich 1969, εικ. 183-185) και στη μονή Γρηγορίου (1779) (Β. Αγγελάκου, *Η εν Αγίω Όρει Άθω Ιερά Μονή του Αγίου Γρηγορίου, 1300-1921*, Θεσσαλονίκη 1921, σ. 17).

1006. Η παλιότερη διασκευή του μυθιστορήματος του Ψευδο-Καλλισθένη σώζεται στον κώδ. Par. gr. 1711 του 11ου αι. και εκδόθηκε από το W. Kroll, *Historia Alexandri Magni (Pseudo-Callisthenes), Recensio vetusta*, Berlin 1926 (ανατύπωση 1958). Για τη φιλολογική εξέλιξη του μυθιστορήματος και τη Φυλλάδα του Μεγαλέξανδρου, βλ. πρόχειρα Γ. Βελούδης, *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, Αθήνα 1977 (έκδ. Ερμής). Οι μικρογραφίες του μυθιστορήματος στον κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας χρονολογούνται το 14ο αι. Βλ. Α. Ευγγόπουλος, *Αι μικρογραφίαι του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου εις τον κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας*, Αθήνα-Βενετία 1966.

1007. J. Strzygowski, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch, Byzantinisches Archiv*, 2, Leipzig 1899, σ. 109. Ο ίδιος, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, σ. 63.

1008. Ευγγόπουλος, ό.π., πίν. 76, 153-154.

1009. Ό.π., πίν. 64, 129. Για τους κυνοκέφαλους, βλ. και Α. Ευγγόπουλος, *Κυνοκέφαλοι, ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Θ' (1977-1979), σ. 1 κ.ε.

1010. *Εἶδομεν γὰρ κυνοκεφάλους (καὶ ἀκεφάλους) ἀνθρώπους οἵτινες τοὺς ὀφθαλμοὺς εἶχον ἐπὶ τῷ στήθει καὶ τὸ στόμα (Historia Alexandri Magni, ό.π., σ. 129)*. Το θέμα του στηθοκέφαλου απαντά και στη μουσουλμανική και στη γοτθική τέχνη. Βλ. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, σ. 18 κ.ε. Στηθοκέφαλοι, τυπολογικά όμοιοι με αυτούς που ιστορούνται στους μεταβυζαντινούς Αίνους, υπάρχουν σε αραβικό χειρόγραφο του 1563 (R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève 1977, εικ. στη σ. 180) και σε τουρκικό άτλанта του 1513, που αντέγραψε ο χαρτογράφος Piri Reis από

Κνίδιου<sup>1011</sup>. Μορφές ανάλογες με το «πνεύμα καταιγίδας»<sup>1012</sup> και τη γοργόνα<sup>1013</sup> ήταν σε χρήση από παλιά στη βυζαντινή τέχνη αλλά οι ρίζες τους φθάνουν επίσης στην ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Τέλος, τα φανταστικά ζώα και τα τέρατα της αβύσσου, με τη μορφή που παρουσιάζονται ήδη στην παράσταση του Lespno και στους μεταβυζαντινούς Αίνους, προϋποθέτουν πρότυπα που κατάγονται από το πλούσιο σε δαιμονικές μορφές εικονογραφικό θεματολόγιο της γοθτικής τέχνης<sup>1014</sup>.

Επιμέρους θέματα και λεπτομέρειες στις παραστάσεις μας τις συνδέουν στενά με την παλιότερη στη μονή Μακρυαλέξη (Π ί ν. 114β). Είναι αυτά: ο τύπος του καθισμένου στη δόξα Χριστού, η έντονη σχηματοποίηση της παρυφής του ιματίου του, ο τρόπος που διαμορφώνονται τα διάχωρα με τις αγγελικές δυνάμεις, η χαρακτηριστική μορφή του ανθρωπόμορφου τέρατος, ο χορός των γυναικών με τους μουσικούς στη μέση και άλλα. Τα στοιχεία αυτά υποδηλώνουν χρήση κοινού προτύπου, το οποίο επίσης εφαρμόζεται και στην παράσταση του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο. Διαφορετική σε λεπτομέρειες είναι η μισοκατεστραμμένη σκηνή στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο που ιστορείται στο τύμπανο του τρούλου.

## Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας

Το σύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα, που αναπτύσσεται στα κορυφαία μέρη της εγκάρσιας καμάρας και των συνεχόμενων τυμπάνων στο ναό του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά, παρουσιάζει κάποιες αποκλίσεις στο νεότερο έργο.

Και στους δύο ναούς η σύνθεση οργανώνεται με κέντρο τον Παντοκράτορα στην κορυφή του θόλου. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 20, 75α) τον Παντοκράτορα περιβάλλουν: οκτώ άγγελοι που πετούν σε κύκλο· η Παναγία, ο Πρόδρομος και άγγελος σε δεκατέσσερα συνεχόμενα τετράλοβα στηθάρια, τα διάκενα των οποίων καλύπτουν σεραφεϊμ, χερουβείμ και τροχοί· οι τέσσερις ευαγγελιστές· εικοσιτέσσερις προφήτες σε γραπτά τόξα. Στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 21, 75β) παραλείπονται οι οκτώ άγγελοι, μειώνεται ο αριθμός των στηθαρίων σε δώδεκα

έναν παλιότερο δυτικό (A. Chastel, *Renaissance meridionale, Italie 1460-1500*, Paris 1965, σ. 11, εικ. 11). Στον ίδιο χώρο απεικονίζονται ένας μονόκερως και κυνοκέφαλοι σε αποδόσεις ανάλογες με αυτές στους μεταβυζαντινούς Αίνους.

1011. Το Λεξικό του Σουΐδα στα σχετικά λήμματα γράφει: «*Σκιάποδες*: ἐν Λιβύῃ ἔθνος, πλατεῖς ἔχον τοὺς πόδας· οἱ ἐν τῷ καύματι ἐκ τῶν ποδῶν ἑαυτοῖς σκιάν ποιοῦσι. περὶ τὸν δυτικὸν ὠκεανόν, πρὸς τῇ κεκαυμένη ζώνῃ Σκιάποδες· τούτους ἔχειν βήματά φασι τοῦ παντὸς σώματος μείζονα· διὰ δὲ τὸ μὴ ἔχειν οἴκους, ἀλλ' ὑπὸ τοῦ καύματος ἀναλίσκεσθαι, τετραποδηδὸν βαδίζοντας, ἀνορθοῦν τὸν ἕτερον τῶν ποδῶν καὶ κατασκιάζειν τὸ λοιπὸν σῶμα. τοῦτο γὰρ αὐτοῖς ἐχαρίσατο ἡ φύσις, ἴσης οὔσης τῆς γῆς αὐτῶν καὶ τραχείας καὶ κατάδυσιν μὴ ἔχουσιν εἰς ἀποφυγὴν τοῦ καύματος. *Σκιάποδες*: Ἄντιφῶν ἐν τῷ Περί ὁμοιοῦς. ἔθνος ἐστὶ Λιβυκόν. Κτησίας ἐν τῷ Περίπλῳ Ἀσίας φησὶν· ὑπὲρ δὲ τούτων Σκιάποδες, οἱ τοὺς τε πόδας ὡς χῆνες ἔχουσι κάρτα πλατέας, καὶ ὅταν θέρμη ἦ, ὑπτιοὶ ἀναπεσόντες, ἄραντες τὰ σκέλη σκιάζονται τοῖς ποσίν» (ἐκδ. Ada Adler, *Pars IV, Lipsiae* (B. Teubner) 1935, σ. 378).

1012. Ανάλογα προσωποποιούνται οι άνεμοι στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη. Βλ. τη μικρογραφία στο ψαλτήρι Chludov (Ščepkina, *Miniatury*, φ. 135) και την τοιχογραφία της Δευτέρας Παρουσίας στο Dragalevci (Boschkov, *La peinture bulgare*, εικ. 98). Για την προέλευση των προσωποποιημένων ανέμων από την ελληνιστική τέχνη, βλ. Grabar, *Bulgarie*, σ. 295.

1013. Γοργόνα πανομοιότυπη με αυτή των Αίνων απεικονίζεται σε πλήνιο πινάκιο εντοιχισμένο στο ναό του Bălnesti του τέλους του 15ου αι., του οποίου η αρχιτεκτονική είναι ισχυρά επηρεασμένη από τη γοθτική τέχνη. J. Miclea, *Sweet Bucovina*, București 1977, εικ. 241.

1014. Ο J. Baltrušaitis, στο κλασικό έργο του *Le Moyen Age fantastique*, καθορίζει ως πηγές που τροφοδότησαν το φανταστικό κόσμο της γοθτικής και της υστερογοθτικής τέχνης την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα και την Ανατολή και παρακολουθεί τα διαδοχικά στάδια του μετασχηματισμού του.



και αλλάζουν οι θέσεις ορισμένων προφητών, στις οποίες θα αναφερθούμε αναλυτικά στη συνέχεια.

**Ο Παντοκράτορας**<sup>1015</sup> (Πί ν. 20, 21, 75α-β, 76α-β) απεικονίζεται στον καθιερωμένο «κλειστό» τύπο. Φορεί ορθόσημο χιτώνα, ιμάτιο που καλύπτει το δεξί χέρι με το οποίο ευλογεί και έχει ένσταυρο φωτοστέφανο με ανάγλυφα κοσμήματα που μιμούνται πολύτιμους λίθους. Το κλειστό ευαγγέλιο που κρατεί έχει ανάλογη διακόσμηση στη στάχωση. Η επιγραφή, που υπάρχει στην περιφέρεια του κύκλου στο ναό του Αγίου Νικολάου, αναφέρει: +ΕΓΩ Θ(ΕΟ)Σ ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΣ ΠΑΝ ΠΕΛΩ. ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑΣ ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΙΚΗΣ ΠΑΡΕΓΓΥΩ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΗΡΗΝ ΝΟΜΟΥΣ. ΟΣΟΥΣ ΘΕΛΕΙ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑΣ ΤΗΑΥΤΑ ΝΟΥΣ ΤΑΣ ΒΑΣΑΝΟΥΣ<sup>1016</sup>. Κ(ΥΡΙ)Ε Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΠΙΒΛΕΨΟΝ ΕΞ ΟΥΡΑΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΔΕ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΕΨΑΙ ΤΗΝ ΑΜΠΕΛΟΝ ΤΑΥΤΗΝ ΗΝ ΕΦΥ[ΤΕΥ]ΣΕΝ Η ΔΕΞΙΑ ΣΟΥ<sup>1017</sup>. ΤΩ ΛΟΓΩ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΟΙ ΟΥ(ΡΑ)ΝΕΙ ΕΣΤΕΡΕΩΘΗΣΑΝ. ΚΑΙ ΤΩ ΠΝ(ΕΥΜΑΤ)Ι ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ ΜΟΥ<sup>1018</sup>. Η ίδια επιγραφή ελαφρά παραλλαγμένη υπάρχει και στο ναό το Αγίου Μηνά<sup>1019</sup>.

Η μορφή του Παντοκράτορα στους δύο ναούς ανταποκρίνεται στην αυστηρά καθορισμένη εικονογραφία που επέβαλε στο θέμα η μακρά βυζαντινή παράδοση<sup>1020</sup>. Η χαρακτηριστική κάλυψη του χεριού που ευλογεί από το ιμάτιο υπάρχει σε παλιότερα έργα<sup>1021</sup>, αλλά επικρατεί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>1022</sup>. Το γενικό σχήμα και επιμέρους λεπτομέρειες της μορφής τη συνδέουν με πρότυπο γνωστό από τις προγενέστερες παραστάσεις στη μονή των Φιλανθρωπινών, στη ζωγραφική του 1542<sup>1023</sup>, στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>1024</sup> και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1025</sup>.

1015. Στο ναό του Αγίου Νικολάου στο έναστρο βάθος διατηρείται η επιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ-Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ / Ο ΠΑΝΤΟ-ΚΡΑΤΩΡ. Λείψανα της ίδιας επιγραφής διακρίνονται και στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 21, 75β).

1016. Ανάλογη επιγραφή συνοδεύει τον Παντοκράτορα στο ναό του Σταυρού στο Πελένδρι της Κύπρου (T. Velmans, Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIe au XVe siècle, *CA* 32 (1984), σ. 137 κ.ε. και ειδικά σ. 140, εικ. 5) και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (C. Capizzi, *Παντοκράτορ, Saggio d'esegesi letterario-iconografica*, Romae 1964, σ. 302).

1017. Ψαλμ. 79, 15-16. Η επιγραφή αυτή καθώς και η επόμενη υπάρχουν και στη σύνθεση του θόλου του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 116.

1018. Ψαλμ. 32, 6.

1019. Είναι η ακόλουθη: +Ε.ΓΩ Θ(ΕΟ)Σ ΤΕ ΚΑΙ ΚΡΙΤΗΣ ΠΑΝΤΩΝ ΠΕΛΩ. ΙΔΟΥ ΠΡΟΚΥΨΑΣ ΥΨΩΘΕΝ ΠΡΟ ΤΗΣ ΔΥΚΗΣ. ΠΑΡΕΙΓΥΩ ΔΕ ΤΟΥΣ ΕΜΟΥΣ ΤΗΡΕΙΝ ΝΟΜΟΥΣ. ΟΣΟΙ ΘΕΛΕΤΕ ΕΚΦΥΓΕΙΝ ΤΑΣ ΒΑΣΑΝΟΥΣ. Κ(ΥΡΙ)Ε Κ(ΥΡΙ)Ε ΕΠΙΒΛΕΨΟ[Ν ΕΞ Ο]ΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΙΔΕ ΚΑΙ ΕΠΙΣΚΕΨΑΙ ΤΗΝ ΑΝΜΠΕΛΟΝ ΤΑΥΤΗΝ ΗΝ ΕΦΥ-ΤΕΥΣΕΝ Η ΔΕΞΙΑ ΣΟΥ. ΤΩ ΛΟΓΩ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΟΙ ΟΥ(ΡΑ)ΝΕΙ ΕΣΤΕΡΕΩΘΗΣΑΝ. Κ(ΑΙ) ΤΩ ΠΝ(ΕΥΜΑΤ)Ι ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ.

1020. Η παρουσία του Παντοκράτορα στον τρούλο σταθεροποιείται από τον 9ο αι. (Dufrenne, Programmes des coupoles, σ. 191). Για την εικονογραφία του Παντοκράτορα και το νόημα της μορφής σε διαφορετικές εποχές της βυζαντινής τέχνης, βλ. C. Capizzi, ό.π. K. Wessel, Das Bild des Pantokrator, *Polychronion, Festschrift Fr. Dölger zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 1966, σ. 521 κ.ε. J. Timken-Matthews, The Changing Interpretation of the Dome Pantokrator, *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines*, Athènes 1976, Communications IIA, Athènes 1981, σ. 419 κ.ε.

1021. Όπως το ψηφιδωτό της Παρηγορήτισσας (Α. Κ. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτης*, εν Αθήναις 1963, πίν. 1) και οι τοιχογραφίες στο Χελανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 64.1) και στο νοτιοδυτικό παρεκκλήσι του Αφεντικού στο Μυστρά (Dufrenne, *Églises de Mistra*, εικ. 31).

1022. Σημειώνουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις στις μονές Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, Δοχειαρίου, Ιβήρων και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (Millet, *Athos*, πίν. 159.1, 195.3, 221.1, 255.1 και 256.1 αντίστοιχα).

1023. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, Πίν. 426.

1024. Chatzidakis, Théophane, εικ. 47 και 86. Οι τοιχογραφίες του καθολικού χρονολογούνται το 1552 και αποδίδονται στο Θεοφάνη. Chatzidakis, ό.π., σ. 321 κ.ε. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 99.

1025. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 9, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 42 a-b.

Κοινά χαρακτηριστικά στα παραπάνω έργα είναι το κλειστό περίγραμμα της μορφής, που δημιουργεί ο τρόπος που τυλίγεται το μάτιο γύρω από το σώμα, η σχεδίαση του χεριού που ευλογεί, ο τρόπος διευθέτησης της πλούσιας κόμης, το ήπιο και ανθρώπινο ύφος, στοιχεία που παραπέμπουν σε παλαιολόγια πρότυπα<sup>1026</sup>. Η εξάρτηση των παραστάσεων μας από αυτές στη μονή του Νησιού και στο ναό της Βελτσίστας διαφαίνεται και στον τρόπο που κρατεί ο Παντοκράτορας το βιβλίο και στην πλούσια διακόσμηση του φωτοστέφανου και της στάχωσης του βιβλίου.

Στον ίδιο τύπο ιστορείται ο Παντοκράτορας και σε άλλο ευνόγραφο έργο των ζωγράφων Μιχαήλ και Κωνσταντίνου, στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα. Στενή τυπολογική ομοιότητα με τις παραστάσεις μας παρουσιάζουν οι αντίστοιχες στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά (Π ί ν. 106β), στη Μονή Πατέρων (Π ί ν. 106α), στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>1027</sup> και του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο<sup>1028</sup>.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου οι οκτώ άγγελοι που πετούν γύρω από τον Παντοκράτορα είναι χωρισμένοι σε δύο αντικριστές ομάδες με επικεφαλής της καθεμιάς το ΜΙΧΑΗΛ και το ΓΑΒΡΙΗΛ, σύμφωνα με υπάρχουσες επιγραφές. Οι υπόλοιποι φέρουν τα ονόματα Ρ[Α]ΦΑΗΛ, ΑΘΑΝΑΗΛ, ΑΓΑΘΟΥΗΛ, ΚΑΛΟΥΗΛ, ΑΦΑΜΑΗΛ και ΟΥΡΙΗΛ<sup>1029</sup>. Η οριζόντια θέση του σώματός τους, η κάμψη των ποδιών τους από τα γόνατα προς τα επάνω, η θέση των χεριών τους σε δέηση δίνουν την εντύπωση ότι ανακρατούν το κεντρικό στηθάριο με τον Παντοκράτορα.

Η σύλληψη του θέματος μπορεί να αναγνωριστεί στους ισάριθμους σεβίζοντες αγγέλους που περιβάλλουν τον Παντοκράτορα στον τρούλο του νάρθηκα της μονής του Lespono<sup>1030</sup> και στους τέσσερις αγγέλους στον τρούλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Σόφια<sup>1031</sup>. Το εικονογραφικό αυτό θέμα επαναλαμβάνεται όμοια στον αριθμό, στη διευθέτηση, σε μία περίπτωση και στις ονομασίες των αγγέλων, στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά<sup>1032</sup> (Π ί ν. 106β), του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο.

Στον κύκλο με τα στηθάρια, ο οποίος ιστορείται και στους δύο ναούς, η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος τοποθετούνται αξονικά στο δυτικό και ανατολικό μέρος της σύνθεσης. Η Παναγία απεικονίζεται μετωπική με τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Ο Πρόδρομος (Π ί ν. 77α, 99α) ευλογεί και κρατεί ειλητήριο με την επιγραφή: ΜΕΤΑΝΟ|ΕΙΤΕ ΗΓΓΙ|ΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑ|ΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ|ΟΥΡΑΝΩΝ (Ματθ. γ', 13). Οι άγγελοι (Π ί ν. 77β) κρατούν σφαίρα με χριστόγραμμα και σκήπτρο.

1026. Όπως ο Παντοκράτορας στο ναό της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη (Belting κ.ά., *Pammakaristos*, εικ. 30-31) και στην Περίβλεπτο στο Μυστρά (Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 73).

1027. Αδημοσίευτη.

1028. Μιχαηλίδης, Άγιος Ζαχαρίας, πίν. 54α-β.

1029. Παρόμοια ονόματα έχουν οι άγγελοι στα τετράλοβα στηθάρια στην καμάρα του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα. Stavoroulou-Makri, *L'eglise de la Transfiguration*, σ. 117, εικ. 43 a-b, 44 a-b. Για τους αγγέλους και τα ονόματά τους, βλ. J. Michl, Engel, *Reallexikon für Antike und Christentum* 5 (1962), στ. 60 κ.ε., και ειδικότερα 200 κ.ε.

1030. Millet - Velmans, IV, πίν. 26, 54. Επώνυμα ζεύγη αγγέλων, σεβιζόντων και στηθαίων, περιβάλλουν τον Παντοκράτορα στις τοιχογραφίες του Αγίου Ιεροθέου στα Μέγαρα, οι οποίες χρονολογούνται γύρω στο 1170. Βλ. Μουρίκη, Άγιος Ιεροθέος, εικ. 1 και 5-13. Η ίδια, *Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries*, *DOP* 34-35 (1980-1981), σ. 111 κ.ε.

1031. Το στρώμα αυτό της ζωγραφικής χρονολογείται το 14ο αι. και περιλαμβάνει τον Παντοκράτορα, τέσσερις ιπτάμενους αγγέλους, τους ευαγγελιστές και είκοσι δύο προφήτες. M. Tsontcheva, *Église Saint-Georges de Sofia*, Sofia 1979, εικ. 96-97 και 99-100.

1032. Οι άγγελοι έχουν τα ίδια ονόματα, με ορισμένες παραφθορές.

Το τμήμα αυτό του διακόσμου αντιστοιχεί στη ζώνη των ολόσωμων ανάλογων μορφών, που ιστορούνται συνήθως στο τύμπανο των ναών με τρούλο<sup>1033</sup>. Τα προηγούμενα παραδείγματα, και πιθανότατα τα πρότυπα της συγκεκριμένης προσαρμογής μορφών του τρούλου σε καμάρα με όμοια εικαστικά μέσα, υπάρχουν στη μονή των Φιλανθρωπητών (1542)<sup>1034</sup> και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίτα. Πανομοιότυπα με τις τοιχογραφίες μας ιστορείται το ίδιο θέμα αργότερα στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο.

Η διάταξη των ευαγγελιστών στο εικονογραφικό πρόγραμμα των δύο ναών ακολουθεί τη σειρά που έχουν αυτοί στα τετραευγγέλια. Στη ΒΑ. γωνία, του ορθογωνίου σε κάτωψη θολωτού μέρους της καμάρας, τοποθετείται ο Ματθαίος, στη ΝΑ. ο Μάρκος, απέναντι στη ΝΔ. γωνία ο Λουκάς και στη ΒΔ. ο Ιωάννης<sup>1035</sup>.

Εμπρός στο Ματθαίο<sup>1036</sup> (Π ί ν. 78α), που αποδίδεται γέροντας, υπάρχει χαμηλό τραπέζι με αναλόγιο από το οποίο κρέμεται ανοικτό ειλητάριο. Ο ευαγγελιστής μοιάζει να αντιγράφει από αυτό στο ανοικτό βιβλίο που κρατεί την αρχή του ευαγγελίου του: *BIBΛΟΣ/ΓΕ[ΝΕΣΕΩΣ]/Ι(Η)Σ(ΟΥ)-Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ*. Στη δεξιά κάτω γωνία παριστάνεται το σύμβολό του, ο άγγελος, που ξεπροβάλλει από τμήμα ουρανού κρατώντας κλειστό βιβλίο. Ένας δεύτερος μικρός άγγελος, πίσω από τον ευαγγελιστή, μοιάζει να του υπαγορεύει. Το βάθος της σκηνής κλείνει ψηλό κτίριο.

Παρόμοια στοιχεία συνθέτουν το χώρο στον οποίο τοποθετείται ο Μάρκος<sup>1037</sup> (Π ί ν. 78β). Έχει αντιγράψει στο βιβλίο που κρατεί τη φράση: *ΑΡΧΗ/ΤΟΥ ΕΥ/ΑΓΓΕ/ΛΙΟΥ* (Μαρκ. α', 1). Πίσω του υπάρχει ο μικρός άγγελος και χαμηλά το σύμβολό του, το λιοντάρι.

Σε ανάλογο αρχιτεκτονικό τοπίο εικονογραφείται και ο Λουκάς<sup>1038</sup>, έχοντας πίσω του τον άγγελο και στα πόδια του το σύμβολό του, το μόσχο. Η βασική διαφορά του από τους προηγούμενους είναι ότι δε γράφει αλλά ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου, η οποία στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 79α) απεικονίζεται με το Χριστό στο δεξί χέρι ενώ στο ναό του Αγίου Μηνά με στροφή προς τ' αριστερά, ως δεομένη (Π ί ν. 79β).

Ο Ιωάννης (Π ί ν. 80) απεικονίζεται μέσα σε σπήλαιο να υπαγορεύει το ευαγγέλιό του στον Πρόχορο<sup>1039</sup>. Αυτός έχει ήδη γράψει στο βιβλίο που κρατεί στα γόνατά του τη φράση: *Ε[Ν] ΑΡΧ[Η] ΗΝ/Ο ΛΟΓΟΣ* (Ιω. α', 1). Ο ευαγγελιστής παριστάνεται καθισμένος σε βράχο, σε αντικίνηση, με ύφος περισυλλογής. Αριστερά υπάρχει ο αετός.

Ο Ματθαίος και ο Μάρκος αντιστοιχούν στον τύπο του ευαγγελιστή που παραβάλλει ή αντιγράφει το κείμενό του<sup>1040</sup>. Ο τύπος αυτός εμφανίζεται με αρκετές παραλλαγές<sup>1041</sup>. Οι τοιχογραφίες μας ακολουθούν πρότυπο γνωστό από την παράσταση στο Πρωτάτο<sup>1042</sup>. Ορισμένες χα-

1033. Βλ. για παράδειγμα τις τοιχογραφίες στον τρούλο της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Chatzidakis, Théophane, εικ. 86. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 100-101).

1034. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 29 (1973-1974): Χρονικά, Πίν. 427 α-β. Η ίδια, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, πίν. 77.

1035. Για την ανάλογη διάταξη των ευαγγελιστών στα λοφία των ναών με τρούλο, βλ. Ευγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, σ. 43 κ.ε.

1036. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διατηρείται η επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΤΘΕΟΣ*.

1037. *Ο ΆΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ*, επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου.

1038. *Ο ΆΓΙΟΣ ΛΟΥΚΑΣ*, επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου.

1039. Σώζονται και στους δύο ναούς οι επιγραφές: *Ο ΆΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)/Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, Ο ΆΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ*.

1040. Κατάταξη των ευαγγελιστών σε τύπους ανάλογα με τη στάση και την απασχόλησή τους επιχείρησαν οι H. Hunger και K. Wessel. Hunger - Wessel, *Evangelisten*, στ. 452 κ.ε. Για την εικονογραφία των ευαγγελιστών, βλ. και A. M. Friend, *The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts*, I, *Art Studies* 5 (1927), σ. 113 κ.ε.· II, ό.π. 7 (1929), σ. 1 κ.ε.

1041. Παρουσιάζεται το 10ο αι. (Hunger - Wessel, ό.π., στ. 462 κ.ε.).

1042. Millet, *Athos*, πίν. 36.1.

ρακτηριστικές λεπτομέρειες, όπως ο μικρός άγγελος πίσω από τους ευαγγελιστές και η απεικόνιση του συμβόλου τους, συνδέουν τις παραστάσεις μας άμεσα με αυτές στη μονή των Φιλανθρωπινών (1542)<sup>1043</sup> και στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1044</sup>.

Η απεικόνιση των συμβόλων των ευαγγελιστών δεν είναι ιδιαίτερα διαδεδομένη στη μνημειακή ζωγραφική, μολονότι απεικονίζονται ήδη τον πρώιμο 5ο αι. στο ψηφιδωτό της κόγχης του ναού της Santa Pudenziana στη Ρώμη<sup>1045</sup>. Στα χειρόγραφα δεν εμφανίζονται νωρίτερα από το 10ο αι.<sup>1046</sup>. Αντίθετα το θέμα του μικρού αγγέλου, ο οποίος μοιάζει να υπαγορεύει στους ευαγγελιστές τα κείμενά τους, είναι αρκετά κοινό στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ο άγγελος, προσωποποίηση της Σοφίας, εμφανίζεται ήδη σε χειρόγραφα της μεσοβυζαντινής εποχής<sup>1047</sup> και το 14ο αι. ιδιαίτερα συχνά σε σερβικά χειρόγραφα<sup>1048</sup>. Από το 16ο αι. ιστορείται τόσο σε έργα της κρητικής σχολής<sup>1049</sup>, όσο και σε έργα της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας<sup>1050</sup>.

Και τα δύο θέματα συνοδεύουν τις απεικονίσεις των ευαγγελιστών στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά, στη μονή Πατέρων και στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο. Τα σύμβολα των ευαγγελιστών ιστορούνται και στις τοιχογραφίες της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο.

Όχι ιδιαίτερα διαδεδομένη είναι η απεικόνιση του Λουκά που ζωγραφίζει την εικόνα της Θεοτόκου. Το θέμα, που έχει την καταγωγή του στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική<sup>1051</sup>, εμφανίζεται τόσο στα έργα της κρητικής σχολής<sup>1052</sup>, όσο και της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας. Οι παραστάσεις μας τυπολογικά πλησιάζουν αυτές της μονής των Φιλανθρωπινών (1542) και του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1053</sup>, ως προς τη στάση του ευαγγελιστή και την τοποθέτηση του κιβωτίου με τα χρώματα στο τραπέζι. Ανάλογα ιστορείται ο Λουκάς και στο ναό του

1043. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 77.

1044. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 45 a-b, 46.

1045. W. F. Volbach, *Early Christian Art*, London 1961, πίν. 130.

1046. Hunger - Wessel, ό.π., στ. 469 κ.ε. Βλ. και τις μικρογραφίες στον κώδ. 548 της μονής Ιβήρων του έτους 1433 και στον κώδ. 107 της μονής Ξηροποτάμου του 13ου αι., στον οποίο οι παραστάσεις των ευαγγελιστών έγιναν το 16ο αι. Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 133-136 και Α', εικ. 418-420 αντίστοιχα.

1047. Hunger - Wessel, ό.π., στ. 467 κ.ε. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, *Byzantina Vindobonensia*, XI, Wien 1979, σ. 56 κ.ε.

1048. Βλ. τις μικρογραφίες στο τετραευαγγέλιο κώδ. 13 (μ) της μονής Χελανδαρίου (Πελεκανίδης κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Β', εικ. 420-422). Στο σερβικό ψαλτήριο του Μονάχου η Σοφία διδάσκει το Δαβίδ τη συγγραφή των ψαλμών (Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, πίν. V, 8).

1049. Βλ. για παράδειγμα τις τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη Λαύρα, του Τζώρτζη στη μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 115.3 και 195.2 αντίστοιχα) και μία εικόνα του 17ου αι. στη μονή Γωνιάς στην Κρήτη (Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, εικ. 22, σ. 86 κ.ε.).

1050. Όπως στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπινών και του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (Millet, *Athos*, πίν. 255.2).

1051. Αναφέρεται η μικρογραφία στο φ. 106ν του χειρογράφου Τάφου 14 του 11ου αι. G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homelies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, New Jersey, 1969, σ. 175 και 224. Ωστόσο η παριστανόμενη μορφή στη μικρογραφία δε μοιάζει με το Λουκά γιατί διαφέρει τυπολογικά από τις καθιερωμένες απεικονίσεις του ευαγγελιστή (Lazarev, *Storia*, εικ. 202). Ο Millet αναφερόμενος στην ίδια μικρογραφία σημειώνει ότι σ' αυτόν ο ζωγράφος των μάγων ζωγραφίζει το πορτραίτο της Παναγίας (*Recherches*, σ. 141).

1052. Όπως σε εικόνα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου στο Μουσείο Μπενάκη. Βλ. Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, αρ. 49, σ. 55 κ.ε., όπου και άλλα παραδείγματα. Μια ενδιαφέρουσα παραλλαγή του θέματος προσφέρει η τοιχογραφία στη μονή του Αναπαυσά, στην οποία η εικόνα της Οδηγήτριας εικονίζεται ανατημένη ψηλά ανάμεσα στα οικοδομήματα που πλαισιώνουν το Λουκά (Chatzidakis, Théophane, εικ. 4).

1053. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 120 κ.ε., εικ. 46. Όμοια απεικονίστηκε ο Λουκάς και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (ό.π., σ. 172).

Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια, στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο<sup>1054</sup>.

Ο εικονογραφικός τύπος του Ιωάννη, που υπαγορεύει το ευαγγέλιό του στον Πρόχορο, είναι γνωστός από τη μεσοβυζαντινή ζωγραφική<sup>1055</sup>. Στα παλιότερα έργα οι δύο μορφές τοποθετούνται είτε στην ύπαιθρο<sup>1056</sup> είτε μπροστά από αρχιτεκτονήματα<sup>1057</sup>. Στη μεταβυζαντινή ζωγραφική προτιμάται η απεικόνισή τους μέσα στο σπήλαιο της Πάτμου, παραλλαγή επίσης γνωστή από την παλιότερη ζωγραφική παράδοση<sup>1058</sup>. Στις περισσότερες μεταβυζαντινές παραστάσεις ανάμεσα στα δύο πρόσωπα τοποθετείται ένα χαμηλό τραπέζι, όπου γράφει ο Πρόχορος<sup>1059</sup>. Στις τοιχογραφίες μας το έπιπλο παραλείπεται και ο Πρόχορος γράφει έχοντας το βιβλίο στα γόνατά του. Η παραλλαγή αυτή υπάρχει σε μικρογραφία του 1415, όπου όμως ο Ιωάννης υπαγορεύει την Αποκάλυψη<sup>1060</sup>.

Οι εικοσιτέσσερις **προφήτες** στο ναό του Αγίου Νικολάου τοποθετούνται με την ακόλουθη τάξη, αρχίζοντας από το βόρειο άκρο του ανατολικού τοίχου της εγκάρσιας καμάρας: Ιωνάς, Μωυσής, Δανιήλ, Δαβίδ, Ηλίας, Σολομών, Ελισσαίος, Ιώβ· Αβδιού, Ιωήλ, Ωσηέ, Αμώς (νότιο τύμπανο)· Ζαχαρίας, Ιερεμίας, Γεδεών, Ααρών, Ζαχαρίας, Ησαΐας, Αββακούμ, Ναούμ (δυτικός τοίχος)· Σοφονίας, Αγγαίος, Μαλαχίας, Ιεζεκιήλ (βόρειο τύμπανο).

Στο ναό του Αγίου Μηνά η τάξη αυτή ισχύει απόλυτα μόνο για τους προφήτες του ανατολικού τοίχου. Στο νότιο τύμπανο, μετά από δύο αδιάνγνωστους, απεικονίζονται στη θέση του Ωσηέ πιθανώς ο Αμώς και στη θέση του Αμώς ο Μιχαΐας. Στο δυτικό τοίχο ιστορείται αντί του Ναούμ ο Αγγαίος και στο βόρειο τύμπανο αντί του Αγγαίου ο Ιωήλ.

Θα εξετάσουμε ταυτόχρονα τους προφήτες και στους δυο ναούς, κατά την τάξη που έχουν στο ναό του Αγίου Νικολάου, επειδή στο νεότερο έργο επαναλαμβάνονται κατά βάση τα ίδια πρόσωπα, στους ίδιους εικονογραφικούς τύπους και με ίδιες τις επιγραφές στα ειλητάρια που κρατούν.

**Ιωνάς**<sup>1061</sup> (Π ή ν. 81α-β). Φορεί το αρχαίο ένδυμα και βαδίζει ζωνηρά προς τα δεξιά. Τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά ανταποκρίνονται στην περιγραφή του «Ελπίου»<sup>1062</sup> και της

1054. Χαρακτηριστικό της πραγματιστικής αίσθησης του ζωγράφου της μονής είναι το ανάγλυφο πλαίσιο της εικόνας και οι επίσης ανάγλυφοι φωτοστέφανοι της Παναγίας και του Βρέφους. Στοιχεία ανάλογα υπάρχουν και στην παράσταση του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, όπου μάλιστα και το βάθος της εικόνας που ζωγραφίζει ο Λουκάς διακοσμείται με λεπτά, ανάγλυφα κοσμήματα, τα οποία θυμίζουν τα αντίστοιχα σε φορητές εικόνες.

1055. Ο τύπος εμφανίζεται στα τέλη του 10ου αι. Hunger - Wessel, ό.π., στ. 466 κ.ε.

1056. Όπως για παράδειγμα στις μικρογραφίες των κωδ. 587 του 1059, 35 του 12ου αι. και 80 του 1321 της μονής Διονυσίου (Πελεκανίδης, κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Α', εικ. 189, 83 και 147 αντίστοιχα) και στην τοιχογραφία του Πρωτάτου (Millet, *Athos*, πίν. 37.2).

1057. Όπως στις τοιχογραφίες του Χελανδαρίου (Millet, ό.π., πίν. 64.1) και της βασιλικής εκκλησίας στη Studenica (Millet - Frolow, III, πίν. 57, 4).

1058. Το θέμα του σπηλαίου εμφανίζεται στη ζωγραφική μετά το 12ο αι. (Hunger - Wessel, ό.π., στ. 467). Βλ. και τη μικρογραφία του κώδ. 33 (13ου-14ου αι.) της μονής Διονυσίου (Πελεκανίδης, κ.ά., *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Α', εικ. 77).

1059. Στις τοιχογραφίες της μονής του Αναπαυσά (Chatzidakis, Théophane, εικ. 2), της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα, (ό.π., εικ. 86. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 109), της μονής Διονυσίου και της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 201.2 και 221.1 αντίστοιχα).

1060. Chatzidakis, *Débuts*, πίν. ΚΖ'.

1061. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διατηρείται η επιγραφή: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΙΩΝΑΣ*.

1062. Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 410. Το χειρόγραφο, του «Ελπίου» (κώδ. Coislin 296) βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού και χρονολογείται το 12ο αι.

Ερμηνείας<sup>1063</sup>. Έχει το δεξί χέρι σε δέηση και στο αριστερό κρατεί ειλητάριο στο ναό του Αγίου Νικολάου, δίπτυχο στο ναό του Αγίου Μηνά. Η επιγραφή στο πρώτο είναι: ΕΒΘΗΣΑ/ΕΝΘΛΗ/ΨΕΙΜΟΥ/ΠΡΟΣΚ(ΥΡΙΟ)Ν/ΤΟΝΘ(ΕΟ)ΝΜΟΥ/Κ(ΑΙ)ΕΙΣΗΚΟΥ/σε μου· στο δεύτερο ΕΒΘΗΣΑ ΕΝ/ΘΛΗΨΕΙ/ΜΟΥΠΡΟΣ.../Κ(ΥΡΙΟ)ΝΤΟΝ/Θ(ΕΟ)ΝΜΟΥΚ(ΑΙ)/ΕΙΣΗΚΟΥ/σε μου (Ιωνάς 2, 3).

Ο προφήτης ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με της αντίστοιχης μορφής στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>1064</sup> και στη μονή Δοχειαρίου<sup>1065</sup>. Ο Ιωνάς στον τρούλο της Περιβλέπτου του Μυστρά<sup>1066</sup> υποδηλώνει την πιθανή προέλευση του τύπου του προφήτη στα μεταβυζαντινά έργα που αναφέραμε.

**Μωυσής**<sup>1067</sup> (Π ί ν. 81α-β). Παριστάνεται μετωπικός. Φορεί μακρύ χιτώνα, κοντό δεύτερο φόρεμα και μανδύα με επένδυση γούνας, ο οποίος πορπώνεται μπροστά στο στήθος. Το κάλυμμα της κεφαλής του έχει περίεργο πεπλατυσμένο σχήμα. Στο ναό του Αγίου Νικολάου με το δεξί χέρι ευλογεί και στο αριστερό κρατεί ειλητάριο που ξεδιπλώνει προς τα κάτω. Αντίθετα στο ναό του Αγίου Μηνά έχει το ένα χέρι σε χειρονομία δέησης, ενώ κάμπτει το άλλο προς τα επάνω ανοίγοντας προς την ίδια κατεύθυνση και το ειλητάριο. Η επιγραφή του ειληταρίου, που διατηρείται καλύτερα στο ναό του Αγίου Μηνά, αναφέρει: ΕΓΩ ΒΑ/ΤΩΝ ΚΑΙ/ΚΛΗΚΑ/ΣΕΚΟΡΗ/ΒΡΟΤΩΝ/ΣΚΕΠΗ]. Πρόκειται για παραφθορά του επιγράμματος που ορίζει η Ερμηνεία για τον προφήτη στη σύνθεση «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»<sup>1068</sup>.

Όμοια ενδυμασία και ανάλογη στάση έχει ο Μωυσής στη μονή Μαρκο<sup>1069</sup> και αργότερα στη μονή Διονυσίου<sup>1070</sup>, στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>1071</sup>, καθώς και σε στηθάριο στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1072</sup>.

**Δανιήλ**<sup>1073</sup> (Π ί ν. 81α-β). Απεικονίζεται με ελαφρά στροφή προς τ' αριστερά. Υψώνει το δεξί χέρι λυγίζοντάς το στον αγκώνα και στο άλλο κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΕΓΩ ΔΑ/ΝΙΗΛ Ε/ΘΕΩΡΟΥΝ/ΕΩ[Σ] ΟΥ ΘΡΟ/ΝΟΙ ΕΤΕ/ΘΗΣΑΝ ΕΙΣ/ΚΡΙΣΙΝ στο ναό του Αγίου Νικολάου· ΕΓΩ ΔΑΝΙ/ΗΛ ΕΘΕ/ΩΡΟΥΝ ΕΩ[Σ]/ΟΥ ΘΡΟΝΟΙ/ΕΤΕΘ[ΗΣ]ΑΝ (Δανιήλ 7, 9) στο ναό του Αγίου Μηνά. Φορεί κοντό χιτώνα κι από πάνω δεύτερο κοντό φόρεμα. Ένα τρίτο κοντότερο ρούχο δένει μπροστά στο δεξιό ώμο. Στο κεφάλι έχει μίτρα.

Σε παρόμοια στάση και με ανάλογη ενδυμασία ιστορείται ο προφήτης στις τοιχογραφίες της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>1074</sup> και στον ομώνυμο ναό στη Βελτσίστα<sup>1075</sup>. Ο τύπος του προφήτη στα παραπάνω μεταβυζαντινά έργα συγγενεύει σε αρκετά σημεία με την παλαιολόγεια παράσταση στην Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>1076</sup>. Ανάλογα ιστορείται ο Δανιήλ και στη μονή Μαρκο<sup>1077</sup>.

1063. *Ερμηνεία*, σ. 78.

1064. Chatzidakis, Théophane, εικ. 87 και 93. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 105, II.

1065. Millet, *Athos*, πίν. 221.2.

1066. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 80.

1067. Επιγραφές: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΜΟΥΣΗΣ (στο ναό του Αγίου Νικολάου)· Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ/ΜΩΥΣΗΣ (στο ναό του Αγίου Μηνά).

1068. *Ερμηνεία*, σ. 282.

1069. Millet - Velmans, IV, πίν. 75, 143.

1070. Millet, *Athos*, πίν. 195.2.

1071. Chatzidakis, Théophane, εικ. 91. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 105, III.

1072. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 118, εικ. 44 α. Ο προφήτης φορεί στο κεφάλι μίτρα. Το είδος αυτό του καλύμματος πιθανότατα παρανοεί ο ζωγράφος στις τοιχογραφίες μας.

1073. Επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΔΑΝΙΗΛ.

1074. Chatzidakis, Théophane, εικ. 92. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 103, IV.

1075. Η Stavropoulou-Makri, ό.π., σ. 118, εικ. 44 α.

1076. Κυρίως στο είδος της ενδυμασίας, Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 78.

1077. Millet - Velmans, IV, πίν. 75, 144.

**Δαβίδ**<sup>1078</sup> (Π ί ν. 81α; 82α-β). Έχει στάση παρόμοια με του Δανιήλ, αλλά στρέφει το κεφάλι δεξιά. Φορεί πλούσια βασιλικά φορέματα και στο κεφάλι στέμμα. Στο ναό του Αγίου Νικολάου κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΩΣ ΕΜΕ/ΓΑΛΗΝ/ΘΗ ΤΑ ΉΡ[ΓΑ]/ ΣΟΥ Κ(ΥΡ)ΙΕ/ ΠΙΑΝΤΑ/ ΕΝ ΣΟ/ΦΙΑ/ ΕΠΟΙ/ΗΣΑΣ, ενώ στο ναό του Αγίου Μηνά δίπτυχο που αναγράφει: ΩΣ ΕΜΕ/ΓΑΛΗΝ-ΘΗ/ΤΑ ΉΡΓΑ/ ΣΟΥ Κ(ΥΡ)ΙΕ/ ΠΑΝΤΑ εν/σοφία (Ψαλμ. 103, 24).

Ο τύπος του προφήτη στις τοιχογραφίες μας είναι γνωστός από την παράσταση στην Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>1079</sup> και στη Ravanica<sup>1080</sup>. Διαφέρει από τις αντίστοιχες μορφές στη μονή Σταυρονικήτα<sup>1081</sup> και στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα<sup>1082</sup> στη στάση του σώματος και στη μορφή του ειληταρίου.

**Ηλίας**<sup>1083</sup> (Π ί ν. 82α-β). Αποδίδεται σε ζωνρή αντικίνηση. Έχει άτακτα μαλλιά και γένια, φορεί κοντό χιτώνα ζωσμένο στη μέση, την απαραίτητη μηλωτή και είναι ανυπόδητος. Υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία λόγου και στο άλλο κρατεί ειλητάριο. Στην επιγραφή, που διατηρείται καλύτερα στο ναό του Αγίου Μηνά, διαβάζουμε: ΖΗ Κ(ΥΡ)ΙΟΣ/ ΚΑΙ ΖΗ Η/ΨΥΧΗ/ ΜΟΥ ΟΥ Κ(Α)Ι/ ΣΤΕΥΪΤ... (παραλλαγή των Βασιλειών Δ', 2, 2).

Η απόδοση της φυσιογνωμίας και της ενδυμασίας του προφήτη στις τοιχογραφίες μας είναι τυπική στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>1084</sup>. Η στάση του στις τοιχογραφίες μας σχετίζεται στενά με την παράσταση στη μονή Σταυρονικήτα<sup>1085</sup>.

**Σολομών**<sup>1086</sup> (Π ί ν. 82α-β, 83β). Είναι νέος με βασιλικά ενδύματα και στέμμα. Στρέφεται ελαφρά προς τ' αριστερά, κρατώντας στα δυο του χέρια μακρύ ειλητάριο. Η επιγραφή, που σώθηκε στο ναό του Αγίου Μηνά, αναφέρει: ΣΤΟΜΑ ΚΥ/ΡΙΟΥ ΑΠΟ/ΣΤΑΖΕΙ/ ΣΟΦΙ[ΑΝ]/... (Παροιμία 10, 31).

Ο προφήτης ακολουθεί τύπο γνωστό από την τοιχογραφία της Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>1087</sup>. Στην παράσταση της μονής Σταυρονικήτα<sup>1088</sup> αποδίδεται με διαφορετική ενδυμασία, όπως αργότερα και στη μονή του Δρυόβουνου.

**Ελισσαίος**<sup>1089</sup> (Π ί ν. 82α, 83α-β). Έχει στάση όμοια με του Δαβίδ. Φορεί χιτώνα και μάτιο. Το δίπτυχο που κρατεί έχει την επιγραφή: ΚΑΘΟΔΗ/ ΕΝ ΤΟΝ/ ΘΑΜΑ στο ναό του Αγίου Νικολάου, ενώ στο ναό του Αγίου Μηνά ΚΑΘΟ Δ/ ΜΕΝ ΤΟ/ ΘΑΥΜΑ (παραφθορά των Βασιλειών Δ', 2, 2).

Αξιοσημείωτη είναι η φυσιογνωμική ομοιότητα του προφήτη στις τοιχογραφίες μας με την παλιότερη παράστασή του στη μονή Σταυρονικήτα<sup>1090</sup>, όπου όμως αποδίδεται σε διαφορετική στάση.

1078. Επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου: Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΔΑ|ΥΙ|Δ.

1079. Μουρίκη, ὁ.π., πίν. 87.

1080. Ljubinković, Ravanica, πίν. 9.

1081. Chatzidakis, Théophane, εικ. 49. Ο ίδιος, Θεοφάνης, εικ. 32.

1082. Chatzidakis, Théophane, εικ. 89. Χατζηδάκης - Σοφιανός, ὁ.π., εικ. στη σ. 105, III.

1083. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΗΛΙΑΣ.

1084. Βλ. για παράδειγμα τις απεικονίσεις του προφήτη στα ψηφιδωτά των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη (Ξυγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, πίν. 3, 2) και στις τοιχογραφίες της μονής Marko (Millet - Velmans, IV, πίν. 76, 145).

1085. Chatzidakis, Théophane, εικ. 51. Ο ίδιος, Θεοφάνης, εικ. 26.

1086. Επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου: Ὁ ΣΩ/ΦΟΣ-ΣΟΛΟΜΩΝ· στο ναό του Αγίου Μηνά: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΣΟΛΟΜΩΝ.

1087. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 86.

1088. Chatzidakis, Théophane, εικ. 49. Ο προφήτης ιστορείται με κοντό φόρεμα και αναξυρίδες.

1089. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΕΛΙΣΕΟΣ.

1090. Chatzidakis, Théophane, εικ. 51. Ο ίδιος, Θεοφάνης, εικ. 27.

**Ιώβ**<sup>1091</sup> (Π ί ν. 83α-β). Είναι ώριμος άνδρας με πλούσια, κοντά σγουρά μαλλιά και γένια και πολυτελή αμφίεση, όπως των βασιλέων-προφητών. Η στάση του είναι όμοια με του Ηλία. Η επιγραφή του ειληταρίου του είναι πολύ κατεστραμμένη και στους δύο ναούς· στο ναό του Αγίου Νικολάου διαβάζονται οι στίχοι: *Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΕΔΩ|ΚΕΝ Ο Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΑΦΥΛΕ[ΙΛΑΤΟ]|...* (Ιώβ 1, 21).

Ο Ιώβ δεν περιλαμβάνεται στους προφήτες ούτε άλλωστε αναφέρεται στο κείμενο του «Ελπίου» και της Ερμηνείας<sup>1092</sup>. Διαφορετικά ιστορείται στις δύο απεικονίσεις του στο παρεκκλήσι του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα<sup>1093</sup>. Όμοια με τις τοιχογραφίες μας αποδίδεται αργότερα σε στηθάριο στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά<sup>1094</sup>.

**Αβδιού**<sup>1095</sup>. Διατηρείται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 84α), ενώ η μορφή στην αντίστοιχη θέση στο ναό του Αγίου Μηνά δεν είναι δυνατόν να ταυτιστεί. Ο προφήτης αποδίδεται σε αντικίνηση, μεσήλικας, με κοντά γκρίζα φροντισμένα μαλλιά και γένια<sup>1096</sup>. Φορεί χιτώνα και μάτιο, υψώνει το αριστερό χέρι, λυγίζοντάς το στον αγκώνα, και στο δεξί κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: *ΟΝ ΤΡΟΠΟΝ|ΕΠΟΙΗΣΑΣ|ΟΥΤΩΣ ΞΣΤΑΙ|ΤΟ ΑΝΤΑΠΟ|ΔΟΜΑ ΣΟΥ ΑΝ|ΤΑΠΟΔΟΘΗ|σεται σοι* (Αβδιού 1, 15, παραλλαγμένη).

Η απεικόνιση του προφήτη στον τύπο του αρχαίου φιλοσόφου είναι γνωστή από την παράσταση στην Περίβλεπτο του Μυστρά<sup>1097</sup>. Στην παλαιολόγεια παράσταση ο Αβδιού έχει γεροντικά χαρακτηριστικά και μακριά άτακτα μαλλιά. Γέροντας αλλά με κοντή φροντισμένη κόμη, όπως στην τοιχογραφία μας, ιστορείται ο προφήτης στο παρεκκλήσι του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα<sup>1098</sup>.

**Ιωήλ**<sup>1099</sup>. Η μορφή που υπάρχει στην ίδια θέση στο ναό του Αγίου Μηνά είναι πολύ κατεστραμμένη· πάντως δεν ταυτίζεται με τον Ιωήλ, διότι αυτός απεικονίζεται στο απέναντι βόρειο τύμπανο.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 84α), ο προφήτης ιστορείται με ενδυμασία και στάση ανάλογη με του Αβδιού αλλά με αντίθετη στροφή του σώματος και της κεφαλής. Έχει σκούρα κοντά μαλλιά και διχαλωτή γενειάδα, όπως ορίζει η Ερμηνεία<sup>1100</sup>. Στο ειλητάριο που κρατεί στο αριστερό χέρι διακρίνονται οι τελευταίοι στίχοι της οκτάστιχης επιγραφής: *..|ΤΑ ΤΑ ΕΘΝΗ|ΕΙΣ ΤΗΝ κοι|λάδα*. Ολόκληρο το κείμενό της διαβάζεται στο δίπτυχο που κρατεί ο ίδιος προφήτης στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>1101</sup> (Π ί ν. 88β): *ΙΣΧΥΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ|ΑΝΑΒΑΙΝΕ|ΤΩ Κ(ΑΙ) ΕΞΕΓΕΙ|ΡΕΣΘΩΣΑΝ|ΠΑΝΤΑ ΤΑ Ε|ΘΝΗ ΕΙΣ ΤΗΝ|ΚΟΙΛΑΔΑ|ΙΩΣΑ[ΦΑΤ]* (Ιωήλ 3, 12). Ο Ιωήλ εδώ αποδίδεται διαφορετικά· είναι μεσήλικας με ψηλό μέτωπο και οξύληκτη γενειάδα και πλησιάζει αρκετά τον τύπο που περιγράφει ο «Έλπιος»<sup>1102</sup>.

1091. Επιγραφή στο ναό του Αγίου Νικολάου: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΙΩΒ*.

1092. Η Ερμηνεία τον συγκαταλέγει στους «προπάτορες έξω από την γενεαλογία» και τον χαρακτηρίζει δίκαιο (σ. 76).

1093. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 204β και 207β. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 4 και 14α.

1094. Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εκ. 35. Διακρίνεται στη φωτογραφία στο δεύτερο από δεξιά στηθάριο.

1095. Επιγραφή: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΥΔΙΟΥ*.

1096. Ανάλογα τον περιγράφει και η Ερμηνεία (σ. 78).

1097. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 82.

1098. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 214β. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 16.

1099. Επιγραφή: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΙΩΗΛ*.

1100. *Ερμηνεία*, σ. 78.

1101. Η επιγραφή που συνοδεύει τον προφήτη είναι όμοια με αυτή στο ναό της Βίτσας.

1102. Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 410.



**Ωσηέ**<sup>1103</sup> (Π ί ν. 84β). Είναι γέροντας με μακριά άτακτα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Φορεί την αρχαία ενδυμασία, υψώνει το δεξί χέρι και στο αριστερό κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΠΟΥ ΣΟΥ ΘΑ/ΝΑΤΕ Η/ΝΙΚΗ ΠΟΥ/ΤΟ ΚΕΝΤΡΟΝ (Ωσηέ 13, 14, παραλλαγμένη).

Ανάλογα περιγράφεται ο προφήτης στην Ερμηνεία<sup>1104</sup> και στο κείμενο του «Ελπίου»<sup>1105</sup> και ιστορείται στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα<sup>1106</sup>.

Η μισοκατεστραμμένη μορφή στην ίδια θέση στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 87α) αποδίδεται σε ίδια στάση και με όμοιο ένδυμα, αλλά η επιγραφή: ΟΥΑΙ ΟΙ Ε/ΠΙΘΥΜΟΥΝ/ΤΕΣ ΤΗΝ Η/ΜΕΡΑΝΚ(ΥΡΙΟΥ)/Κ(ΑΙ) ΑΨΤΗ/ΕΣΤΑΙ ΣΚΟΤΟΣ, στο ειλητάριο που κρατεί, την ταυτίζει με τον Αμώς (5, 18).

**Αμώς**<sup>1107</sup>. Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 84β), ο προφήτης ιστορείται γέροντας με κοντά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα, στον τύπο που περιγράφει ο «Έλλιος»<sup>1108</sup>. Φορεί χιτώνα και ιμάτιο και αποδίδεται σε αντικίνηση. Έχει το δεξί χέρι μπροστά στο στήθος με την παλάμη ανοικτή προς τα έξω και στο ειλητάριο, που κρατεί στο αριστερό, διαβάζεται η επιγραφή: ΟΥΑΙ ΟΙ ΕΠΙ/ΘΥΜΟΥΝ/ΤΕΣ ΤΗΝ Η/ΜΕΡΑΝ ΚΥ/ΡΙΟΥ (Αμώς 5, 18).

Την αντίστοιχη θέση στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 87α) κατέχει νεαρή αγένεια μορφή<sup>1109</sup>. Η επιγραφή Κ(ΑΙ) ΣΤΗΣΕ[ΤΑΙ] / Κ(ΑΙ) ΟΨΕΤΑ[Ι] / Κ(ΑΙ) ΠΟΙΜΑ/ΝΕΙ ΤΟ ΠΟΙ/ΜΝΗΟΝ την ταυτίζει με τον Μιχαία (5, 3), μολονότι διαφορετικά περιγράφεται ο προφήτης στον «Έλλιο» και στην Ερμηνεία<sup>1110</sup>.

**Ζαχαρίας**<sup>1111</sup> (Π ί ν. 85α-β). Στο ναό του Αγίου Νικολάου η μορφή διατηρείται σε κακή κατάσταση· η αντίστοιχη στο ναό του Αγίου Μηνά απεικονίζει έναν αγένειο, στρογγυλοπρόσωπο νέο που αποδίδεται σε αντικίνηση<sup>1112</sup>. Φορεί χιτώνα και ιμάτιο, υψώνει το λυγισμένο στον αγκώνα χέρι και κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΜΝΗΜΗ Θ(ΕΟ)Υ/Κ(ΑΙ) ΖΗ Κ(ΥΡΙΟ)Σ/ Ο Θ(ΕΟ)Σ ΜΟΥ Κ(ΑΙ)/ΠΑΝΤΕΣ/ ΟΙ ΆΓΓΕΛΟΙ/ΑΨΤΟΥ<sup>1113</sup>. Σε ανάλογο φυσιογνωμικό τύπο ιστορείται ο προφήτης στη μονή Marko<sup>1114</sup> και στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>1115</sup>.

**Ιερεμίας**<sup>1116</sup> (Π ί ν. 85α-β). Ιστορείται, ως συνήθως, γέροντας με μακριά ακατάστατα μαλλιά και κοντό τριγωνικό γένη. Φορεί χιτώνα και ιμάτιο και κινείται ζωηρά προς τα δεξιά. Στο ειλητάριό του, που διατηρείται καλύτερα στο ναό του Αγίου Μηνά, διαβάζεται η επιγραφή: ΕΓΈΝ(Ε)ΤΟ / ΛΌΓΟΣ ΚΥ/ΡΙΟΥ ΠΡΟΣ /ΜΕ ΛΈΓΩΝ/ΠΡΟΤΟΨ ΜΕ/πλάσαι έκ κοι... (Ιερεμίας 1, 5).

1103. Επιγραφή: *Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΟΣΙΕ.*

1104. *Ερμηνεία*, σ. 78.

1105. Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 411.

1106. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 8β.

1107. Επιγραφή: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΑΜΩΣ.*

1108. Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 411.

1109. Σώζεται η μισοκατεστραμμένη επιγραφή: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-Μ...*

1110. Φαίνεται ότι η εικονογραφία του δεν είναι σταθεροποιημένη διότι στον «Έλλιο» περιγράφεται ως «όμοιος τῷ Κοσμᾷ τῷ Ἀναργύρῳ» (Χατζηδάκης, *ό.π.*, σ. 410), στην Ερμηνεία «γέρον δέξυγνης» (σ. 78) και στην Περίβλεπτο του Μυστρά αποδίδεται ως ώριμος άνδρας με σκούρα μακριά μαλλιά και γένη (Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 84).

1111. Επιγραφή στους δύο ναούς: *Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΖΑΧΑΡΙΑΣ.*

1112. Στην Ερμηνεία περιγράφεται «νέος αγένειος» (σ. 78) και στον «Έλλιο» «νέος, καῦκος, εδειδής, μειδιών και χαρωπὸν ἔχων τὸ πρόσωπον...» (Χατζηδάκης, *Εκ των Ελπίου*, σ. 410).

1113. Την επιγραφή αυτή παραλλαγμένη σημειώνει για τον προφήτη το Γ' παράρτημα της Ερμηνείας (σ. 262).

1114. Millet - Velmans, IV, πίν. 76, 146. Η στάση του προφήτη είναι παρόμοια με των τοιχογραφιών μας, αλλά έχει μαλλιά μαζεμένα στον αυχένα.

1115. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 214β. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 16.

1116. Επιγραφή και στους δύο ναούς: *Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΙΕΡΕΜΙΑΣ.*

Η μορφή ανταποκρίνεται στην περιγραφή του «Ελπίου»<sup>1117</sup> και της Ερμηνείας<sup>1118</sup> και στις τυπικές απεικονίσεις του προφήτη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή ζωγραφική<sup>1119</sup>.

**Γεδεών**<sup>1120</sup> (Π ί ν. 85α-β). Αποδίδεται με ζωηρή συστροφή του σώματος προς τ' αριστερά. Γέροντας με πλατύ μέτωπο, κοντά μαλλιά και γένια, φορεί την αρχαία ενδυμασία· κρατεί στο ναό του Αγίου Νικολάου δίπτυχο, ενώ στο ναό του Αγίου Μηνά ειλητάριο. Η επιγραφή, που διατηρείται μόνο στο τελευταίο, είναι: ΠΩΚΟΝ/ΣΕΜΝΗ ΠΡΙΝ/ΚΕΚΛΗΚΑ/ΣΕ ΠΑΡΘΕ/ΝΕ. ΈΔιξε/ΜΕ ΓΑΡ ΤΩ ΘΑΥ/μα. Πρόκειται για παραφθορά του επιγράμματος που ορίζει η Ερμηνεία για τον προφήτη στην παράσταση «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» και το οποίο αναφέρεται στη γνωστή θεοφάνεια που περιγράφουν οι «Κριταί» (6, 36-40).

**Ααρών**<sup>1121</sup> (Π ί ν. 85α, 86α-β). Παριστάνεται με το σώμα κατενώπιον και το κεφάλι, που στρέφει δεξιά, να κοιτά ψηλά. Έχει τη συνηθισμένη αμφίεση των Εβραίων αρχιερέων. Η επιγραφή στο ειλητάριό του είναι πολύ κατεστραμμένη και στους δύο ναούς. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διαβάζονται τα εξής: [ΑΝΘΗ]ΣΑΣΑ/... Η ΕΜΙ/... [ΡΑΒΔ]ΟΣ/ΚΟΡ[Η] ΚΕ/ΚΛΗΚΑ.../... Η επιγραφή αναφέρεται στο θαύμα της άνθησης της ράβδου του Ααρών, που μνημονεύουν οι «Αριθμοί» (17, 16-24).

Ο τύπος του προπάτορα στην τοιχογραφία μας είναι στερεότυπος στη ζωγραφική. Ανάλογα ιστορήθηκε προηγουμένως στην Περίβλεπτο του Μυστρά<sup>1122</sup>.

**Ζαχαρίας**<sup>1123</sup> (Π ί ν. 86α-β). Πρόκειται για τον αρχιερέα Ζαχαρία, πατέρα του Ιωάννη του Προδρόμου. Στρέφεται προς τον Ααρών και φορεί την ίδια με αυτόν ενδυμασία. Η επιγραφή, που σώζεται αρκετά καλά και στους δύο ναούς, είναι: ΕΓΩ ΛΥ/[Χ]ΝΗΑΝ Ε/ΠΤΑΦΩΤΟΝ/ΣΕ ΕΙΔΟΝ/ΣΟΥ... ΤΟΚΟΣ/ΕΔΕΙΞΕ ΣΟΥ/θαμα, στο ναό του Αγίου Νικολάου, και στο ναό του Αγίου Μηνά: ΕΓΩ ΛΥΧΝΗ/ΑΝΕ/ΠΤΑ/ΦΩΤΟΝ [ΣΕ]/ΕΙΔΟΝ ΣΟΥ/Ο ΤΟΚΟΣ/ΕΔΕΙΞΕ ΣΟΥ. Το επίγραμμα αυτό συνοδεύει την απεικόνιση του προφήτη στη σκηνή «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»<sup>1124</sup> και αναφέρεται στη θεοφάνεια της επτάφωτης λυχνίας (Ζαχαρίας 4, 2-3). Ανάλογα ιστορείται ο Ζαχαρίας στην Περίβλεπτο του Μυστρά<sup>1125</sup>.

**Ησαΐας**<sup>1126</sup> (Π ί ν. 86α-β, 87β). Προχωρεί ζωηρά προς τα δεξιά, γυρίζοντας το κεφάλι προς τα πίσω. Έχει μακριά άτακτα άσπρα μαλλιά και γένια και φορεί την αρχαία ενδυμασία. Η επιγραφή στο ειλητάριό του είναι: στο ναό του Αγίου Νικολάου, ΙΔΟΥ ΗΜΕ/ΡΑ ΚΥΡΙΟΥ/ΈΡΧΕΤΑΙ/ΑΝΙΑΤΟΣ/ΘΥΜΟΥ Κ(ΑΙ)/ΟΡΓΗΣ ΘΗΝΑΙ/...· στο ναό του Αγίου Μηνά, ΙΔΟΥ ΗΜΕ/ΡΑ ΚΥΡΙΟΥ/ΈΡΧΕΤΑΙ/ΑΝΙΑΤΟΣ/ΘΥΜΟΥ [Υ]/Κ(ΑΙ) ΟΡΓΗΣ Θ[ΕΙ] ΝΑΙ την οικου/μένην (Ησαΐας 13, 9).

Τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά με τα οποία εμφανίζεται ο προφήτης στις τοιχογραφίες

1117. Χατζηδάκης, ό.π., σ. 409.

1118. Ερμηνεία, σ. 77.

1119. Για παράδειγμα στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, πίν. 2, 1) και στην Παμμακάριστο της Κωνσταντινούπολης (Beltin κ.ά., *Pammakaristos*, εικ. 34)· το 16ο αι. στις μονές του Αναπασά και της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Chatzidakis, Théophane, εικ. 7 και 88 αντίστοιχα. Χατζηδάκης-Σοφριανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 103, III).

1120. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ/ΓΕΔΕΩΝ.

1121. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΑΡΩΝ.

1122. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 77.

1123. Επιγραφές: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΖΑΧΑΡΙ/ας (ναός Αγίου Νικολάου)· Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ/ΖΑΧΑΡΙΑΣ (ναός Αγίου Μηνά).

1124. Ερμηνεία, σ. 146.

1125. Μουρίκη, ό.π., πίν. 83.

1126. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ὁ ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΗΣΑΪΑΣ.

μας είναι τυπικά στην εικονογραφία του και περιγράφονται από το κείμενο του «Ελπίου»<sup>1127</sup> και της Ερμηνείας<sup>1128</sup>. Όμοια έντονα κινημένος ιστορείται ο προφήτης στη μονή του Αναπαυσά<sup>1129</sup>, καθώς και σε στηθάριο στο θόλο της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>1130</sup>.

**Αββακούμ**<sup>1131</sup> (Π ί ν. 80, 86α, 87β). Ο αγένειος νεαρός προφήτης παριστάνεται σε αντικίνηση, δείχνοντας με το ένα χέρι το αυτί του. Στο άλλο κρατεί ειλητάριο, το οποίο στο ναό της Βίτσας αναγράφει: ΠΕ[ΡΙ]ΕΒΑ/ΑΜΕΛΕΙΣ/εξ ΕΚΔΙ/ΚΙΑΣ ΜΕ/ΤΑ ΔΗΝΑ/ΜΕΩΣ και στο ναό του Μονοδενδρίου: ΠΕΡΙΕΒΑ/ΛΕΝ ΑΜΕ/ΛΕΙΣ Εξ ΕΚ/ΔΙΚΙΑΣ/ΜΕΤΑ ΔΗ<sup>1132</sup>.

Η χειρονομία του Αββακούμ στις τοιχογραφίες μας είναι γνωστή από προηγούμενες απεικονίσεις του στη μονή της Παμμακαρίστου<sup>1133</sup>, αργότερα στη μονή του Αναπαυσά<sup>1134</sup> και σε στηθάριο της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>1135</sup>.

**Ναούμ**<sup>1136</sup> (Π ί ν. 80). Ιστορείται μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου. Στο ναό του Αγίου Μηνά τη θέση του κατέχει ο προφήτης Αγγαίος. Αποδίδεται σε αντικίνηση, «στρογγυλογένειος, επίλιγνος πρὸς τοῖς μαγούλοις...»<sup>1137</sup>. Υψώνει τὸ δεξιὸ χέρι σε ευλογία και στο άλλο κρατεί ειλητάριο με τη μισοκατεστραμμένη επιγραφή: ΠΡΟΣΩΠΟΥ/Κ(ΥΡΙΟ)Υ Τ(ΟΥ) Θ(ΕΟ)Υ/...

Τον ίδιο τύπο του προφήτη διασώζει το ψηφιδωτό των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη<sup>1138</sup> και ελαφρά παραλλαγμένο η τοιχογραφία στην Περιβλεπτο του Μυστρά<sup>1139</sup>.

**Σοφονίας**<sup>1140</sup> (Π ί ν. 88α-β). Είναι γέροντας με άσπρα μαλλιά και κοντή γενειάδα. Στρέφεται προς τα δεξιά, φορεί χιτώνα και ιμάτιο και με τα δύο του χέρια κρατεί ειλητάριο. Στο ναό του Αγίου Νικολάου διακρίνονται μόνο οι πρώτοι στίχοι της επιγραφής: ΦΩΝΗ Η/ΜΕΡΑΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ/Κ(ΑΙ) ΠΙΚΡΑ Κ(ΑΙ)/...· στο ναό του Αγίου Μηνά διαβάζουμε: ΦΩΝΗ Η/ΜΕΡΑΣ Κ(ΥΡΙΟ)Υ/Κ(ΑΙ) ΠΙΚΡΑ Κ(ΑΙ)/[ΣΚ]ΛΗΡΑ/[ΛΕ]ΛΕΚ/ΤΑΙ ΟΥΝ ΑΥ/ΤΗ (Σοφονίας 1, 14, παραλλαγμένη).

Ο τύπος του προφήτη στις τοιχογραφίες μας παρουσιάζει μεγαλύτερη συνάφεια με τις αντίστοιχες μορφές στο ναό του Χριστού στη Βέροια<sup>1141</sup>, στους Αγίους Αποστόλους στη Θεσσαλονίκη<sup>1142</sup> και στη βασιλική εκκλησία της Studenica<sup>1143</sup>, παρά με τον τύπο που παραδίδουν άλλα μνημεία, όπως τα ψηφιδωτά της Παρηγορήτισσας στην Άρτα<sup>1144</sup> και της Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη<sup>1145</sup>.

1127. Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου, σ. 409.

1128. Ερμηνεία, σ. 77.

1129. Chatzidakis, Théophane, εικ. 6.

1130. Η κίνηση της στηθαίας μορφής δηλώνεται με τις βαθιές κολπώσεις του ιματίου πίσω. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, Πίν. 427 β. Η ίδια, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, πίν. 77.

1131. Επιγραφή στο ναό της Βίτσας: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΒΒΑΚΟΥΜ· στο ναό του Μονοδενδρίου: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΒΒΑ/ΚΟΥΜ.

1132. Το επίγραμμα αυτό σημειώνει για τον προφήτη το Γ' παράρτημα της Ερμηνείας (σ. 261).

1133. Belting κ.ά., Pammakaristos, εικ. 41.

1134. Chatzidakis, Théophane, εικ. 7.

1135. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σημ. 1130.

1136. Επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΝΑΟΥΜ.

1137. Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου, σ. 410.

1138. Ξυγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, πίν. 6, 1.

1139. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 88.

1140. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ/ΣΟΦΟΝΙΑΣ.

1141. Πελεκανίδης, Καλλιέργης, πίν. 56.

1142. Ξυγγόπουλος, ό.π., πίν. 6, 2.

1143. Millet - Frolov, III, πίν. 66, 3.

1144. Ορλάνδος, Η Παρηγορήτισσα της Άρτης, πίν. 9.

1145. Belting κ.ά., Pammakaristos, εικ. 34.

**Αγγαίος.** Στο ναό του Αγίου Νικολάου (Πί ν. 88α, 89α) είναι γέροντας με κοντά μαλλιά και οξύληκτη γενειάδα<sup>1146</sup>. Παριστάνεται σε αντικίνηση, κοιτώντας ψηλά και κρατώντας ειλητάριο που ανοίγει προς τα επάνω. Ο τύπος του προφήτη επαναλαμβάνεται πανομοιότυπος στον Ιωήλ που κατέχει την ίδια θέση στο ναό του Αγίου Μηνά.

Αντίθετα, ο Αγγαίος στις τοιχογραφίες του Αγίου Μηνά (Πί ν. 87β) είναι μεσήλικας με μακριά, άτακτα μαλλιά και πυκνή, στρογγυλή γενειάδα<sup>1147</sup>. Κοινή στις δύο απεικονίσεις του είναι η επιγραφή στο ειλητάριο, η οποία αναφέρει: στο ναό του Αγίου Νικολάου, ΕΓΩ [ΣΤΗΣΩ]/ ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ/ ΚΑΙ ΤΗΝ ΓΗΝ/ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑΝ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ/ ΞΗΡΑΝ Κ(ΑΙ)/ ΚΑΤΑΣΤΡΕ/ ΨΩΘΡΩΝΟΥΣ· στο ναό του Αγίου Μηνά, ΕΓΩ [ΣΤΗΣΩ]/ ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ/ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ ΓΗΝ/ ΤΗΝ ΘΑΛΑΣΣΑΝ Κ(ΑΙ) ΤΗΝ/ ΞΗΡΑΝ (Αγγαίος 2, 21-22, παραλλαγμένη).

Ο τύπος του προφήτη στο νεότερο έργο πλησιάζει περισσότερο την περιγραφή του «Ελπίου»<sup>1148</sup> και της Ερμηνείας<sup>1149</sup>, καθώς και την παράσταση στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>1150</sup>.

**Μαλαχίας**<sup>1151</sup> (Πί ν. 88α, 89α-β). Είναι γεροντική μορφή παρόμοια με τον Ησαΐα. Στρέφεται προς τ' αριστερά, κρατώντας στα δύο του χέρια ειλητάριο, το οποίο αναγράφει: στο ναό του Αγίου Νικολάου, ΙΔΟΥ ΗΜΕ/ΡΑ Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ ΕΡ/[ΧΕΤΑΙ ΩΣ]/ ΚΛΙΒΑΝΟΣ/ ΑΝΑΦΛΕ/ ΞΕΙ ΑΥΤΟΥ/ Κ(ΑΙ) ΕΣΟΝ/ ΤΑΙ ΑΛΟΓΕΝΗΣ/ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΕΣ ΟΙ ΠΟΙΟΥΝ/ ΤΕΣ ΤΗΝ ΑΝΟΜΙΑΝ· στο ναό του Αγίου Μηνά, ΙΔΟΥ ΗΜΕΡΑ/ Κ(ΥΡΙΟΥ)Υ ΞΡΧΕΤΑΙ/ ΩΣ ΚΛΙΒΑ/ ΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΦΛΕ/ ΞΕΙ ΑΥΤΟΥΣ/ Κ(ΑΙ) ΞΣΟΝΤΑΙ/ ΑΛΟΓΕ[ΝΗΣ]/ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΤΕΣ/ ΟΙ ΠΟΙΟΥΝ/ ΝΤΕΣ/ την ανομ(ίαν) (Μαλαχίας 3, 19, παραλλαγμένη).

Η μορφή του προφήτη στις τοιχογραφίες μας διαφέρει ριζικά από αυτήν που περιγράφει το κείμενο του «Ελπίου»<sup>1152</sup> και της Ερμηνείας<sup>1153</sup>, αντίθετα πλησιάζει αρκετά τον τύπο που παραδίδει το ψηφιδωτό στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης<sup>1154</sup>.

**Ιεζεκιήλ**<sup>1155</sup> (Πί ν. 89α-β). Απεικονίζεται με στροφή προς τ' αριστερά. Είναι μεσήλικας με σκούρα μαλλιά και γένια, φορεί χιτώνα και ιμάτιο και κρατεί με τα δύο χέρια ειλητάριο που αναδιπλώνεται. Η επιγραφή σ' αυτό αναγράφει: στο ναό του Αγίου Νικολάου, ΤΑΔΕ ΛΕ/ΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ/ ΕΓΩ ΔΩΣΩ/ ΕΙΣ ΤΑ ΔΕΞΙΑ ΕΙΣ/ ΤΗΝ ΣΤΑΥ/ ΡΩΣΙΝ ΨΕΣΘ/ ΑΙ/ ΤΗΝ ΖΩΗΝ/ ΗΜΩΝ/ ...ΚΡΕ· στο ναό του Αγίου Μηνά, ΤΑΔΕ ΛΕ/ΓΕΙ ΚΥΡΙΟΣ/ ΕΓΩ ΔΩΣΩ/ ΕΙΣ ΤΑ ΔΕ/ΞΙΑ ΕΙΣ/ ΤΗΝ ΣΤΑΥ/ [ΡΩ]ΣΙΝ/ ...

Η ηλικία και τα χαρακτηριστικά του προφήτη στις τοιχογραφίες διαφέρουν από τις συνηθισμένες απεικονίσεις του<sup>1156</sup> και πλησιάζουν περισσότερο τον τύπο που διασώζει το ψηφιδωτό των Αγίων Αποστόλων στη Θεσσαλονίκη<sup>1157</sup>.

1146. Επιγραφή δυσδιάκριτη: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ/[ΑΓ]ΓΑΙΟΣ.

1147. Επιγραφή: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ-ΑΓΓΑΪ/ΟΣ.

1148. Χατζηδάκης, Εκ των Ελπίου, σ. 410.

1149. Ερμηνεία, σ. 78.

1150. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 16.

1151. Επιγραφές: ναός Αγίου Νικολάου Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΑΛΑΧΙΑΣ· ναός Αγίου Μηνά Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ/ΜΑΛΑΧΙΑΣ.

1152. Αναφέρεται ως «νέος, ευειδής, στρογγυλοπρόσωπος...», Χατζηδάκης, ό.π., σ. 410.

1153. Κατά την Ερμηνεία είναι «μυζαιπόλιος, στρογγυλογένης» (σ. 78).

1154. Ευγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, πίν. 3, 1.

1155. Επιγραφή και στους δύο ναούς: Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΙΕΖΕΚΙΗΛ.

1156. Όπως για παράδειγμα στην Παμμακάριστο (Belting κ.ά., *Pammakaristos*, πίν. 46), στην Περιβλεπτο του Μυστρά (Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, πίν. 84) και το 16ο αι. στη μονή της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (Chatzidakis, Théophane, εικ. 90. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 103, Ι).

1157. Ευγγόπουλος, Άγιοι Απόστολοι, πίν. 2, 2.

Στο εικονογραφικό πρόγραμμα της εγκάρσιας καμάρας των δύο ναών εξαιρείται η μορφή του Παντοκράτορα και υπογραμμίζονται οι ιδιότητες του ως παντοδύναμου και κριτή. Στις ιδιότητες αυτές αναφέρεται και η επιγραφή που υπάρχει ολόγυρά του, τονίζοντας το ρόλο του ως Δημιουργού και υπενθυμίζοντας στους πιστούς την ημέρα της Κρίσεως. Τη δόξα και την παντοδυναμία του Χριστού αλλά και τη Μέλλουσα Κρίση υπογραμμίζουν και οι επιγραφές στα ειλητάρια των προφητών.

Τέσσερα από τα βιβλικά πρόσωπα της καμάρας, ο Μωυσής, ο Γεδεών, ο Ααρών και ο αρχιερέας Ζαχαρίας, απευθύνονται όχι στον Παντοκράτορα αλλά στη Θεοτόκο, αφού το περιεχόμενο των ειληταρίων τους αναφέρεται σε θεοφάνειες, στις οποίες υπήρξαν μάρτυρες και οι οποίες ερμηνεύτηκαν ως συμβολικές προεικονίσεις της Παναγίας<sup>1158</sup>. Η παρουσία της Παναγίας και του Προδρόμου στο εικονογραφικό πρόγραμμα της καμάρας σχετίζεται με το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας<sup>1159</sup>, που υποβάλλουν έντονα τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης. Αλλά η αναφορά των τεσσάρων βιβλικών προσώπων ειδικά στην Παναγία, υπογραμμίζει το ρόλο της στην Ενσάρκωση και κατά συνέπεια στη σωτηρία των ανθρώπων, που εξασφαλίστηκε χάρη στην Πρώτη Παρουσία του Χριστού στη γη<sup>1160</sup>.

Η διευθέτηση των επιμέρους εικονογραφικών θεμάτων στο θολωτό μέρος της εγκάρσιας καμάρας και στα συνεχόμενα τύμπανα στους δύο ναούς παρουσιάζει μεγάλη συνάφεια με τις προγενέστερες τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα<sup>1161</sup>. Στα τρία έργα υιοθετούνται και εφαρμόζονται οι βασικές αρχές του συστήματος εικονογράφησης του θόλου στον κυρίως ναό της μονής των Φιλανθρωπινών, στη ζωγραφική του 1542<sup>1162</sup>. Η κύρια διαφορά τους από τη διακόσμηση του θόλου της μονής του Νησιού συνίσταται στην απεικόνιση εκεί των δεκαέξι προφητών σε κυκλικά στηθάρια.

Φαίνεται ότι το συγκεκριμένο σύστημα τροποποίησης και προσαρμογής του εικονογραφικού προγράμματος από τρουλαίο ναό σε καμαροσκεπή, το οποίο επινόησε ο ζωγράφος του 1542 της μονής των Φιλανθρωπινών, με τη χαρακτηριστική χρήση των τετραλόβων και κυκλικών στηθαρίων, σημείωσε ιδιαίτερη επιτυχία στην Ήπειρο και στις περιοχές που επηρεάστηκαν από το καλλιτεχνικό ρεύμα που διαμορφώθηκε εδώ το 16ο αι. Αυτό μαρτυρεί η εφαρμογή του, αυτούσιου ή παραλλαγμένου, σε σειρά έργων του 16ου και του 17ου αι., όπως ο ναός της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1163</sup>, του Αγίου Γεωργίου στο Βαγενήτι<sup>1164</sup>, του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά<sup>1165</sup> και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>1166</sup>. Ορισμένα κοσμητικά στοιχεία αυτού του συστήματος, όπως τα συνεχόμενα τετράλοβα στηθάρια<sup>1167</sup>, χρησιμοποιή-

1158. Βλ. σχετικά Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 217 κ.ε. Ίσως δεν είναι τυχαία και η θέση των προφητών στις τοιχογραφίες μας. Ο Γεδεών, ο Ααρών και ο αρχιερέας Ζαχαρίας τοποθετούνται κάτω ακριβώς από το στηθάρια με την Παναγία, προς την οποία απευθύνονται υψώνοντας το κεφάλι τους· ο Μωυσής βρίσκεται απέναντί της.

1159. Μουρίκη, ό.π., σ. 245. Η ίδια, Άγιος Ιερόθεος, σ. 122 κ.ε.

1160. Η ενεργός συμμετοχή της Παναγίας στη σωτηρία των ανθρώπων τονίστηκε με σαφήνεια στο πρόγραμμα του κεντρικού τρούλου της Περιβλέπτου στο Μυστρά. Το πρόγραμμα αυτό είναι χαρακτηριστικό των ουμανιστικών τάσεων της εποχής των Παλαιολόγων. Μουρίκη, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 239 κ.ε. σποραδικά.

1161. Αδημοσίητες. Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος, σ. 177. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 158.

1162. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 39.

1163. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 9, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 115 κ.ε., εικ. 43-46.

1164. Αδημοσίητη. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1615 (Α. Χατζηνικολάου, Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 296).

1165. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, εικ. 23-24.

1166. Αδημοσίητη.

1167. Τα τετράλοβα στηθάρια εμφανίζονται από το 13ο-14ο αι. στη γοτθική τέχνη, η οποία τα δανείζεται από τη μουσουλμανική. Βλ. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique*, σ. 93 κ.ε.

θηκαν και σε ναούς με τρούλο, όπως ο ναός των Αγίων Αναργύρων στην Κλειδωνιά<sup>1168</sup>.

Τα θέματα που κοσμούν την εγκάρσια καμάρα στο ναό του Αγίου Νικολάου επαναλαμβάνονται ως τις λεπτομέρειες στις νεότερες τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, με πολύ χαρακτηριστική την παρουσία των οκτώ ιπτάμενων αγγέλων. Το ίδιο θέμα υπάρχει και στις διακοσμήσεις των τρούλων στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά, στη μονή της Τσιάτιστας και στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα, οι οποίες οργανώνονται διαφορετικά κατά τα υπόλοιπα. Στα έργα αυτά, μετά τη ζώνη των οκτώ αγγέλων που πετούν γύρω από τον Παντοκράτορα, ιστορούνται στο τύμπανο του τρούλου η Αγγελική Λειτουργία και στη συνέχεια προφήτες, ολόσωμοι ανάμεσα στα παράθυρα στη μονή της Τσιάτιστας και στο ναό της Σαρακήνιστας, σε στηθάρια στα εσωρράχια των τόξων που στηρίζουν τον τρούλο στο ναό της Κλειδωνιάς.

Το σύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλο της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο<sup>1169</sup> και της μονής της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο<sup>1170</sup> οργανώνεται σε σειρά διακοσμητικών ζωνών, κατά τα καθιερωμένα για την εποχή αυτή<sup>1171</sup>.

### Οι άγιοι του κυρίως ναού

Τα κατώτερα μέρη των τοίχων, στον κυρίως ναό του Αγίου Νικολάου, κοσμούν είκοσι έξι άγιοι και οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ<sup>1172</sup>. Παριστάνονται ολόσωμοι σε φυσικό μέγεθος — εκτός από δύο που εικονίζονται στηθαίοι πάνω από το υπέρθυρο της νότιας εισόδου — πάνω από μία ζώνη με ανθικό σχηματοποιημένο κόσμημα, που περιτρέχει τη βάση των τοίχων. Είναι στην πλειοψηφία τους άγιοι στρατιωτικοί, αλλά δε λείπουν οι ασκητές, οι ιατροί και ένας νεομάρτυρας. Επάνω από τους ολόσωμους αγίους ιστορήθηκαν τριάντα δύο ακόμη άγιοι σε ισάριθμα, συνδεδεμένα μεταξύ τους, στηθάρια.

Στο ναό του Αγίου Μηνά οι άγιοι που ανήκουν στην αρχική τοιχογράφηση βρίσκονται στο βόρειο τοίχο και σε τμήμα του νότιου ανάμεσα στα δύο σφενδόνια. Από τους ένδεκα ολόσωμους αγίους, που διατηρούνται οι περισσότεροι σε κακή κατάσταση, αναγνωρίζονται με ασφάλεια πέντε· δύο μπορούν να ταυτιστούν με βάση την εικονογραφία τους και υπολείμματα των επιγραφών που τους συνοδεύουν· οι άλλοι είναι αδιάγνωστοι.

Από τους δεκατέσσερις αγίους σε στηθάρια ταυτίζονται δύο από τα ίχνη των ονομάτων τους και ένας μικρός αριθμός με βάση την εικονογραφική αντιστοιχία που παρουσιάζουν με τους επώνυμους αγίους στο ναό του Αγίου Νικολάου.

Η εξέταση των αγίων στο ναό του Αγίου Μηνά θα περιοριστεί στους επώνυμους και σ' όσους ταυτίζονται σε συσχετισμό με τους αντιστοιχούς αγίους στο παλιότερο έργο, οι οποίοι και αποτελούν τη βάση της εικονογραφικής ανάλυσης που ακολουθεί.

1168. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, εικ. 50.

1169. Στη μονή του Τύρναβου ιστορούνται: στη ζώνη γύρω από τον Παντοκράτορα άγγελοι, χαμηλότερα οι Αίνοι, ανάμεσα στα παράθυρα προφήτες, στη βάση του τρούλου η Αγγελική Λειτουργία και στα λοφία ευαγγελιστές.

1170. Στη μονή του Δρυόβουνου απεικονίζονται: σε δύο ζώνες γύρω από τον Παντοκράτορα αγγελικές δυνάμεις, ανάμεσα στα παράθυρα προφήτες, στη βάση του τρούλου η Αγγελική Λειτουργία και στα λοφία ευαγγελιστές.

1171. Ο πολλαπλασιασμός των διακοσμητικών ζωνών και το θέμα της Αγγελικής Λειτουργίας αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της εξέλιξης του προγράμματος του τρούλου κατά την τελευταία βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή περίοδο. Dufrenne, Programmes des coupoles, σ. 196 κ.ε.

1172. Ο συνολικός αριθμός των ολόσωμων αγίων θα πρέπει να ξεπερνά τους είκοσι έξι, αν λογαριάσουμε και τον άγιο που πιθανότατα καλύπτει το νεότερο, προσηλωμένο στο βόρειο τοίχο, προσκυνητάρι, ακριβώς δίπλα στο τέμπλο.

**Ο άγιος Νικόλαος**<sup>1173</sup> (Π ί ν. 90α). Ο άγιος, στο όνομα του οποίου τιμάται ο ναός, απεικονίστηκε στη συνηθισμένη για την περίπτωση θέση στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο<sup>1174</sup>. Παριστάνεται ένθρονος σε ξύλινο θρόνο με ψηλή ράχη, φορώντας αρχιερατικά άμφια, ευλογώντας με το δεξί χέρι και στηρίζοντας με το άλλο στο γόνατο κλειστό βιβλίο με διάλιθη στάχωση.

Η απεικόνιση του πάτρωνα της εκκλησίας ένθρονου δεν είναι πολύ συνηθισμένη· συναντάται σε μεταβυζαντινά έργα όπως οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βεύη<sup>1175</sup>, των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά<sup>1176</sup>, του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια<sup>1177</sup>, του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι και της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά. Ο ένθρονος άγιος στην τοιχογραφία μας αντιστοιχεί σε τύπο γνωστό από κρητικές εικόνες, όπως αυτή της συλλογής Ανδρεάδη με την οποία παρουσιάζει αναλογίες στο γενικό σχήμα της μορφής, στα χαρακτηριστικά του προσώπου, στο σχεδιασμό του χεριού που ευλογεί και στη μορφή του θρόνου<sup>1178</sup>. Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου, διαμορφωμένος σε έργα του 15ου αι.<sup>1179</sup>, συναντάται και σε παλιότερες τοιχογραφίες στην Ήπειρο, όπως της μονής των Φιλανθρωπηγών<sup>1180</sup>.

Σημαντική τυπολογική ομοιότητα με την τοιχογραφία μας παρουσιάζει ο ένθρονος άγιος Νικόλαος σε εικόνα από τον ομώνυμο ναό της Κλειδωνιάς, η οποία χρονολογείται το 1622<sup>1181</sup>. Οι ομοιότητες αφορούν, εκτός από το φυσιογνωμικό τύπο, στον τρόπο που ευλογεί και κρατεί το βιβλίο ο άγιος και στη μορφή του θρόνου.

**Ο αρχάγγελος Γαβριήλ**<sup>1182</sup> (Π ί ν. 90α) ιστορείται ακριβώς απέναντι από το Μιχαήλ, ο οποίος βρίσκεται στο βόρειο τοίχο. Φορεί χιτώνα ζωσμένο στη μέση και ιμάτιο· στο ένα χέρι κρατεί σκήπτρο και στο άλλο σφαίρα με χριστόγραμμα.

Η συχνή απεικόνιση των δύο αρχαγγέλων στους ναούς, και μάλιστα σε καίρια σημεία του διακόσμου, σχετίζεται με το φυλακτικό και αποτροπαϊκό ρόλο τους. Η αντίληψη αυτή φαίνεται από τη θέση που παίρνουν στις δύο πλευρές της εισόδου στο ναό, όπως για παράδειγμα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά<sup>1183</sup>, στη μονή του Αναπαυσά<sup>1184</sup>, στο Θεολόγο της Μαυριώτισσας<sup>1185</sup>, στη μονή Δοχειαρίου<sup>1186</sup>, στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θομάνου στην

1173. Επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΝΙΚΟΛΑΟΣ*.

1174. Η συνθήκη της απεικόνισης του πάτρωνα του ναού στο νότιο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, εθεωρείτο άλλοτε φαινόμενο που επιχωριάζει στους ναούς της Μακεδονίας (Ξυγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων*, σ. 62. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 66). Ωστόσο, τα ζωγραφικά σύνολα της Ηπείρου, τα οποία δημοσιεύτηκαν τα τελευταία χρόνια, διευρύνουν τη γεωγραφική έκταση αυτής της συνήθειας. Βλ. την παράσταση του αγίου Νικολάου στο νότιο τοίχο του καθολικού των δύο ομώνυμων μονών στο Νησί των Ιωαννίνων (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντιλιου*, σ. 108, εικ. 41. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηγών*, σ. 97, πίν. 13, 14α και 59).

1175. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 69.

1176. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 192α. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 12α.

1177. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, εικ. 8.

1178. Th. Chatzidakis, *L'art des icônes*, αρ. 24. Η ίδια, *Εικόνες*, αρ. 33, σ. 41.

1179. Όπως για παράδειγμα μια εικόνα στην Πάτμο (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 5, σ. 51, πίν. 5) και άλλη μία στην Καστοριά (Ζίας, *Εικόνες*, πίν. 104).

1180. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηγών*, σ. 97, πίν. 13, 14α και 59.

1181. Τριανταφυλλόπουλος, *Μνημεία Κλειδωνιάς*, εικ. 40. Η εικόνα καθώς και οι υπόλοιπες του ναού μεταφέρθηκαν και φυλάσσονται στο κοινοτικό κατάστημα του νέου χωριού.

1182. Σώζεται η επιγραφή: *ΓΑΥΡΙΗΛ*.

1183. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 140α.

1184. Chatzidakis, *Théophane*, εικ. 4.

1185. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 215α-β. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 25β.

1186. Millet, *Athos*, πίν. 239.3.

Καστοριά<sup>1187</sup> και στη μονή της Ζέρμας. Άλλοτε πάλι ιστορούνται ο ένας απέναντι στον άλλο, όπως στην τοιχογραφία μας<sup>1188</sup>.

**Ο άγιος Δημήτριος** (Π ί ν. 90α-β) αποδίδεται, ως συνήθως, νέος αγένιος με κοντοκομμένα μαλλιά, τα οποία συγκρατεί μαργαριτοκόσμητη ταινία που απολήγει στο μέσον σε σταυρόμορφο κόσμημα<sup>1189</sup>. Φορεί μακρύ φόρεμα από βαρύτιμο ύφασμα και μανδύα με πλούσια διακοσμημένα επιρράμματα. Κρατεί σταυρό με πολύτιμους λίθους και έχει το ελεύθερο χέρι μπροστά στο στήθος με ανοικτή την παλάμη προς τα έξω.

Ο άγιος αποδίδεται όχι ως πολεμιστής αλλά ως μάρτυρας, καθώς δηλώνει η αμφίεσή του και ο σταυρός που κρατεί. Όμοια παριστάνονται όλοι οι στρατιωτικοί άγιοι και στους δύο ναούς. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης των στρατιωτικών αγίων, σε χρήση ήδη στη μεσοβυζαντινή ζωγραφική<sup>1190</sup>, έχει ιδιαίτερη διάδοση σε τοιχογραφίες και εικόνες της περιοχής της Αχρίδας από τα μέσα περίπου του 14ου αι.<sup>1191</sup>. Το 16ο αι. συναντάται συχνά σε μνημεία της Ηλείου και της Μακεδονίας, όπως στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών<sup>1192</sup>, στη μονή Διονυσίου<sup>1193</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου<sup>1194</sup>, στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1195</sup>, του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου<sup>1196</sup>, του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο<sup>1197</sup> και σε μερικά έργα ζωγράφων από το Λινοτόπι<sup>1198</sup>.

Στενή τυπολογική συνάφεια παρουσιάζει ο άγιος της τοιχογραφίας μας με τον αντίστοιχο στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1199</sup> και στο ναό του Αγίου Ζαχαρία<sup>1200</sup>. Οι ομοιότητες αφορούν στο φυσιογνωμικό τύπο του αγίου, στη μορφή του διακόσμου της αμφίεσης και του σταυρού και τέλος στις χειρονομίες.

**Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων**<sup>1201</sup> (Π ί ν. 90β) τοποθετήθηκε απέναντι από το συνώνυμό του Στρατηλάτη. Φορεί μαργαριτοκόσμητο διάδημα και πλούσια κεντημένα ενδύματα. Ο μακρὺς μανδύας πέφτει ελεύθερος από τους ώμους και η δεξιά παρυφή του ανασηκώνεται και συγκρατείται από το αριστερό χέρι που διπλώνει μπροστά στη μέση.

1187. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 246β και 247α.

1188. Στο ναό του Αγίου Νικήτα στο Čučer οι δύο αρχάγγελοι τοποθετήθηκαν αντικριστά στους πεσσούς. Ο Γαβριήλ ανήκει στη ζωγραφική φάση του 1483/84 και αποδίδεται σε τύπο ανάλογο με του αρχαγγέλου της τοιχογραφίας μας, ως προς τη στάση και τα αντικείμενα που κρατεί (Millet - Frolow, III, πίν. 50, 1-2).

1189. Επιγραφή: **Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ**.

1190. Σημειώνουμε μια εικόνα του 11ου αι. στο Σινά με τους αγίους Προκόπιο, Δημήτριο και Νέστορα (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α', εικ. 47) και τους αγίους στην ασημένα επένδυση της ψηφιδωτής εικόνας του αγίου Νικολάου στην Πάτμο επίσης του 11ου αι. (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 1, σ. 44 κ.ε., πίν. 1).

1191. Όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της Bolnica (γύρω στα 1330-1340), του νότιου παρεκκλησίου της Περιβλέπτου (γύρω στο 1365), της Παναγίας της Bolnica (ζωγραφικό στρώμα γύρω στο 1368), της Παναγίας στο χωριό Peštani (γύρω στο 1370), του Αγίου Αθανασίου κοντά στη μονή Kalište (τέλος 14ου αι.) και των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (γύρω στο 1400)· βλ. Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 5, 106-107, 130, 135-136, 181 και 200 αντίστοιχα. Επίσης στην εικόνα του αγίου Γεωργίου στην Struga που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι. (Djurčić, *Icônes*, αρ. 29, πίν. XLIII, XLIV).

1192. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

1193. Millet, *Athos*, πίν. 203.1-2.

1194. Ό.π., πίν. 192.1.

1195. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 16, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 122.

1196. Τοιχογραφίες αδημοσίευτες.

1197. Μιχαηλίδης, *Άγιος Ζαχαρίας*, πίν. 51α-β.

1198. Σε ορισμένους αγίους στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια και στη μονή του Δρυόβουνου.

1199. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 49 a.

1200. Μιχαηλίδης, ό.π.

1201. Επιγραφή: **Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΘΕΟΔΩΡΟΣ/ο τήρων**.



Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου με το τριγωνικό πρόσωπο και το διχαλωτό σγουρό γένη, γνωστός από παλαιολόγια έργα<sup>1202</sup>, συνδέεται με πρότυπο ανάλογο με των παλιότερων παραστάσεων στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>1203</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>1204</sup> και στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>1205</sup>. Ο αντίστοιχος άγιος στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα ιστορήθηκε με πλατύτερο πρόσωπο και μεγαλύτερο όγκο μαλλιών, αλλά σε στάση και με ενδυμασία ανάλογη με της τοιχογραφίας μας<sup>1206</sup>.

**Ο άγιος Αντώνιος**<sup>1207</sup> (Π ί ν. 90β), όπως και ο διπλανός του άγιος Ευθύμιος, λόγω της θέσης του πάνω από τη νότια είσοδο εικονίστηκε ως τους γοφούς και σε μικρότερη κλίμακα από τους ολόσωμους αγίους. Είναι «γέρον, κοντοδιχαλογένης», σύμφωνα με την περιγραφή της Ερμηνείας και των πηγών της<sup>1208</sup>. Φορεί μοναχικό ένδυμα και έχει σκεπασμένο το κεφάλι με το κουκούλιο. Ευλογεί και κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΜΗ ΑΠΑΤΩ̄ | [Μ]ΙΟΝΑΧΕ ΧΟΡ/ΤΑΣΙ ΚΟΙ/ΛΙΑΣ<sup>1209</sup>.

Ο τύπος του αγίου της τοιχογραφίας μας με το δυνατό πρόσωπο, τα σμιχτά φρύδια και τη θεληματική έκφραση, διαμορφωμένος ήδη σε παλαιολόγια έργα<sup>1210</sup>, είναι κοινός στα έργα του Θεοφάνη και των ζωγράφων του κύκλου του<sup>1211</sup>, καθώς και σ' αυτά της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι.<sup>1212</sup>.

**Ο άγιος Ευθύμιος** (Π ί ν. 90β) είναι λιπόσαρκος, σεβάσμιος γέροντας με μακριά γενειάδα<sup>1213</sup>. Φέρει το ένα χέρι μπροστά στο στήθος με ανοικτή την παλάμη και στο άλλο κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΑΔΕΛΦΟΪ | ΤΑ ὈΠΛΑ | ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤΙΑΝΟ)Υ Η | ΜΕΛΕΤΑΙ | ἘΣΤΙΝ ΔΪΑ | ΚΡΙΣΙΣ<sup>1214</sup>.

Ο ίδιος άγιος ιστορείται ολόσωμος στο ναό του Αγίου Μηνά (Π ί ν. 23, 95), στο βόρειο τοίχο, δίπλα στην είσοδο<sup>1215</sup>. Ο τύπος του αγίου διαφοροποιείται ελαφρά από αυτόν στη Βίτσα σε λεπτομέρειες που αφορούν στη διαμόρφωση των μαλλιών μπροστά στο κρανίο, στις πιο έντονες ρυτίδες στο μέτωπο, στον ανάγλυφο φωτοστέφανο και στο άνοιγμα του ειληταρίου προς τα κάτω.

Ο τύπος του αγίου στις τοιχογραφίες μας συνδέεται με πρότυπο γνωστό από τις παραστάσεις

1202. Όπως για παράδειγμα η παράσταση στο ναό του Αγίου Νικολάου του Ορφανού (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 138. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 89).

1203. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 16α και 67α.

1204. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 46.

1205. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 223α. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 41α.

1206. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 16, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 123, εικ. 47 b.

1207. Επιγραφή: Ὁ ἈΓΙΟΣ-ἌΝΤΟΝΙΟΣ.

1208. *Ερμηνεία*, σ. 162, 273 και 292.

1209. Το ἐπίγραμμα αυτό ορίζει η Ερμηνεία (σ. 162, 273).

1210. Βλ. τις απεικονίσεις του αγίου στην Περίβλεπτο Αχρίδας, στον Άγιο Νικήτα στο Čučer, στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 1, 1, 48, 3 και 117, 3 αντίστοιχα) και στο Χριστό της Βέροιας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. ΙΖ' και 76).

1211. Βλ. τις παραστάσεις στις μονές Αναπασά (Chatzidakis, Théophane, εικ. 13), Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 138.3), Σταυρονικήτα (Chatzidakis, ό.π., εικ. 55. Ο ίδιος, *Θεοφάνης*, εικ. 209) και Διονυσίου (Millet, ό.π., πίν. 197.2).

1212. Όπως οι τοιχογραφίες στη μονή Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 74) και στη Ρασιώτισσα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 36α-β).

1213. Επιγραφή: Ὁ ἈΓΙΟΣ-ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

1214. Παράφραση του ἐπιγράμματος που ορίζει η Ερμηνεία (σ. 162).

1215. Επιγραφή: Ὁ ἈΓΙΟΣ-ΕΥΘΥΜΙΟΣ.

στις μονές του Αναπαυσά<sup>1216</sup>, της Λαύρας<sup>1217</sup>, της Μυρτιάς<sup>1218</sup> και της Τράπεζας της μονής Σταυρονικήτα<sup>1219</sup>. Σε όμοια στάση ιστορήθηκε και ο άγιος στη μονή Ντίλιου, του οποίου το πρόσωπο έχει φθαρεί<sup>1220</sup>.

**Ο άγιος Μερκούριος** (Πί ν. 22β, 91α) παριστάνεται, όπως και οι υπόλοιποι στρατιωτικοί άγιοι, με κοσμική αμφίεση πλούσια διακοσμημένη με κεντίδια<sup>1221</sup>. Στο δεξί χέρι κρατεί το σταυρό του μάρτυρα και με το αριστερό συγκρατεί το μανδύα, ο οποίος έχει γούνινη επένδυση. Στο κεφάλι φορεί ένα είδος μίτρας, πλούσια κεντημένης στο ημισφαιρικό τμήμα της, με φαρδύ γείσο που πτυχώνεται προς τα επάνω.

Ο άγιος της τοιχογραφίας μας αναπαράγει πιστά την αντίστοιχη μορφή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1222</sup>. Όμοια ιστορείται ο άγιος Μερκούριος και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>1223</sup>.

**Ο άγιος Νικήτας** (Πί ν. 91α) είναι νεανική μορφή με κοντό αραιό γένι και μαλλιά που ξεπροβάλλουν σε βοστρύχους από τον αυχένα<sup>1224</sup>. Ιστορείται σε στάση όμοια με του προηγούμενου αγίου, με πολυτελή ενδύματα και διάδημα στο κεφάλι.

Ο τύπος του αγίου μας ακολουθεί πιστά, ως τις λεπτομέρειες της αμφίεσης, το πρότυπο που του προσφέρει η μορφή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1225</sup>. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου στα δύο έργα συνδέονται με τον, διαφορετικό κατά τα υπόλοιπα, αντίστοιχο άγιο της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>1226</sup>. Παρόμοια με την παράστασή μας ιστορήθηκε ο άγιος στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>1227</sup>, ως προς τη στάση και την αμφίεση, αλλά με διαφορετική κόμμωση, ανάλογη με των απεικονίσεών του σε παλαιολόγια έργα<sup>1228</sup>.

**Ο άγιος Μηνάς**<sup>1229</sup> (Πί ν. 22α, 91α). Η γεροντική μορφή με τα σγουρά μαλλιά και το κοντό γένι ανταποκρίνεται στον τύπο του Μηνά του Αιγυπτίου<sup>1230</sup> που περιγράφει η Ερμηνεία<sup>1231</sup>. Πα-

1216. Καλοκύρης, *Άθως*, πίν. 20Α'.

1217. Ό.π., πίν. 21Β' και Chatzidakis, Théophane, εικ. 23.

1218. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), πίν. 13.

1219. Millet, *Athos*, πίν. 167.2. Chatzidakis, ό.π., πίν. 55. Ο ίδιος, *Θεοφάνης*, εικ. 209.

1220. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 74.

1221. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΣ*.

1222. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 16, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 123, εικ. 48 α.

1223. Αδημοσίευτη.

1224. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΝΙΚΗΤΑΣ*.

1225. Stavropoulou-Makri, ό.π., σ. 124, εικ. 50 α.

1226. Ο άγιος στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού φορεί βαριά στρατιωτική εξάρτηση, όπως και οι περισσότεροι στρατιωτικοί άγιοι του διακόσμου. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 14γ και 60.

1227. Αδημοσίευτη.

1228. Στα έργα αυτά έχει μακριά, ίσια μάλλον μαλλιά, που μαζεύονται πίσω από την αριστερή ωμοπλάτη. Βλ. για παράδειγμα τις παραστάσεις του αγίου στον ομώνυμο ναό στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 47, 4), στο Staro Nagoričino (Miljković-Peprek, *Michel et Eutych*, πίν. CLIX), στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLI, 1) και στη Resava (Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XXXIX). Στον ίδιο τύπο ιστορείται ο άγιος Νικήτας αργότερα στις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα (Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος, πίν. 34α).

1229. Επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΜΗΝΑΣ*.

1230. Αναφέρονται δύο άγιοι με το όνομα Μηνάς. Ο πρώτος *ὕπηρξεν ἐπὶ Μαξιμιανοῦ τοῦ βασιλέως ἐκ τῆς Αἰγύπτου χώρας, στρατιώτης ὢν τοῦ νομῆρου τῶν λεγομένων Ρουτιλιακῶν ὑπὸ Ἀργυρίσκου ἡγεμόνα, ἐν Κοτταεῖῳ πόλει Φρυγίας*. Η μνήμη του γιορτάζεται στις 11 Νοεμβρίου μαζί με των αγίων Βίκτωρα και Βικεντίου (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 211). Ο δεύτερος ήταν σοφός και ρήτωρ και μαρτύρησε στην Αλεξάνδρεια. Συνεορτάζει με τους αγίους Ερμογένη και Εύγαφο στις 10 Δεκεμβρίου (ό.π., στ. 294).

ριστάνεται ως μάρτυρας, κρατώντας το σταυρό ψηλά στο ύψος της κεφαλής.

Διαφορετικά αποδίδεται ο άγιος στην ομώνυμη εκκλησία του Μονοδενδρίου (Πί ν. 96β). Ως πάτρωνας του ναού ιστορείται στο βόρειο τοίχο, δίπλα στο τέμπλο, ένθρονος σε βαρύ ξύλινο θρόνο. Φορεί θώρακα με ελάσματα και μανδύα, ο οποίος δένεται στο στήθος αριστερά και πέφτει ελεύθερος πίσω από το δεξιό ώμο. Με το ένα χέρι κρατεί το θηκάρι και με το άλλο ανασύρει το ξίφος.

Η ιστόρηση του αγίου ως μάρτυρα στο ναό της Βίτσας είναι η συνηθέστερη στην εικονογραφία του. Σε παλιότερα έργα ο άγιος φέρει συχνά στο στήθος τη μορφή του Χριστού<sup>1232</sup>, είτε σε μετάλλιο<sup>1233</sup> είτε σε επίγραμμα<sup>1234</sup>, ή κρατεί σταυρό που απολήγει σε δίσκο μέσα στον οποίο απεικονίζεται ο Χριστός<sup>1235</sup>. Το πρότυπο που ακολουθεί ο άγιος της τοιχογραφίας μας πλησιάζει την αντίστοιχη μορφή στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισία, από την οποία διαφοροποιείται μόνο στη θέση των χεριών και στον τρόπο διευθέτησης του μανδύα<sup>1236</sup>. Όμοια με την τοιχογραφία μας ιστορείται ο άγιος Μηνάς στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>1237</sup>.

Ο τύπος του ένθρονου στρατιωτικού αγίου στην παράσταση του ναού στο Μονοδένδρι συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, κυρίως σε εικόνες και σε τοιχογραφίες, όταν πρόκειται για άγιο στον οποίο είναι αφιερωμένος ο ναός. Σε όμοια στάση με της τοιχογραφίας μας ιστορήθηκε παλιότερα ο άγιος Δημήτριος στον ομώνυμο ναό στα Παλατίσια<sup>1238</sup>, κάπως διαφορετικά ο άγιος Γεώργιος σε εικόνα των μέσων του 17ου αι. στο Πατριαρχείο του Ρε<sup>1239</sup>.

Ο άγιος Νέστωρ<sup>1240</sup> (Πί ν. 91β) απεικονίζεται σε στάση παρόμοια με του αγίου Μερκουρίου και του αγίου Νικήτα. Είναι νέος αγένειος, καθώς τον περιγράφει η Ερμηνεία και οι πηγές της<sup>1241</sup>, με μαλλιά μαζεμένα πίσω, που ξεπροβάλλουν σε βοστρύχους από τον αυχένα.

Όμοια ενδυμασία και στάση έχει και ο άγιος στο ναό του Μονοδενδρίου, ο οποίος ιστορείται δίπλα στον άγιο Μηνά (Πί ν. 96β). Τα χαρακτηριστικά του προσώπου του είναι φθαρμένα, αλλά τα υπολείμματα της επιγραφής *N[ΕΣΤ]ΟΡ* επιτρέπουν την ταύτισή του.

Ο άγιος στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές απεικονίσεις του παρουσιάζεται συνήθως με στρατιωτική ενδυμασία<sup>1242</sup>. Ως μάρτυρας και σε στάση πολύ ανάλογη με αυτή της τοιχογρα-

1231. *Ερμηνεία*, σ. 157. Ο συνώνυμος άγιος, που γιορτάζει στις 10 Δεκεμβρίου, αναφέρεται ως «καλλικέλαδος νέος δόξυγνης».

1232. Από τον 11ο αι. Βλ. σχετικά Th. Chatzidakis, *Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide*, CA XXII (1972), σ. 89 κ.ε. Η ίδια, *Hosios Loukas*, σ. 70 κ.ε.

1233. Στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου Κασνίτζη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 54α).

1234. Όπως στη Sorocani (Millet - Frolov, II, πίν. 35, 1) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 133. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 86).

1235. Στο βορειοδυτικό παρεκκλήσι του Οσίου Λουκά. Βλ. Th. Chatzidakis, *Particularités iconographiques*, σ. 90 κ.ε., εικ. 2, όπου και σχετικά παραδείγματα. Η ίδια, *Hosios Loukas*, εικ. 7-8.

1236. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 16, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 123, εικ. 48 α.

1237. Αδημοσίευτη.

1238. Όμοια ιστορείται ο άγιος Δημήτριος στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού, στο νότιο τοίχο και στις νεότερες του νάρθηκα, πάνω από τη δυτική είσοδο σε τυφλό αψίδωμα (Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, εικ. 8 και 9 αντίστοιχα).

1239. Ο άγιος κρατεί το θηκάρι υψωμένο διαγώνια προς τ' αριστερά (Djurić, *Icônes*, αρ. 89, σ. 139, πίν. CXVI).

1240. Επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΝΕΣΤΩΡ*.

1241. *Ερμηνεία*, σ. 158, 270, 295.

1242. Όπως για παράδειγμα στις παλαιολόγειες τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 140. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 91), στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. LXXVIII, 2) και στη Resava (Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. XXXIX) και αργότερα στις τοιχογραφίες της μονής

φίας μας ιστορείται στο παρεκκλήσι του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα<sup>1243</sup>. Ο φυσιογνωμικός τύπος με τον οποίο εμφανίζεται στην τοιχογραφία μας, γνωστός από παλαιολόγια έργα<sup>1244</sup>, τον συνδέει με τις αρχαιότερες παραστάσεις στη μονή των Φιλανθρωπητών και στη μονή Ντίλιου.

**Ο άγιος Ιωάννης ο νεομάρτυρας**<sup>1245</sup> (Πί ν. 91β) από τα Γιάννενα απεικονίστηκε σε θέση ισότιμη με τους υπόλοιπους καθιερωμένους αγίους της Εκκλησίας. Είναι έφηβος με πλούσια ενδύματα και διάδημα. Στρέφει το κεφάλι προς τ' αριστερά και υψώνει στο δεξί χέρι σταυρό.

Ο νεαρός ράφτης από τα Γιάννενα μαρτύρησε το 1526 στην Κωνσταντινούπολη σε ηλικία δεκαοκτώ χρονών<sup>1246</sup>. Η λατρεία του γρήγορα εξαπλώθηκε στη γενέτειρά του και στην ευρύτερη περιοχή της. Το 1542 ιστορείται, σε πρώτη γνωστή απεικόνιση, στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπητών στο Νησί των Ιωαννίνων<sup>1247</sup>. Το 1548 ζωγραφίζεται σ' έναν από τους πεσσούς που υποβαστάζουν τον τρούλο του καθολικού της μονής Βαρλαάμ<sup>1248</sup>, ίδρυμα των αδελφών Νεκταρίου και Θεοφάνους από τη γνωστή γιαννιώτικη οικογένεια των Αψαράδων<sup>1249</sup>. Στη συνέχεια είναι γνωστές οι παραστάσεις του στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα (μετά το 1558)<sup>1250</sup>, στο ναό της Μεταμόρφωσης στο ίδιο χωριό (1568)<sup>1251</sup>, στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη (1653) και στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1656/57)<sup>1252</sup>. Οι απεικονίσεις του αγίου συνεχίζονται και τους επόμενους αιώνες σε τοιχογραφίες και εικόνες της Ηπείρου και ιδιαίτερα της περιοχής των Ιωαννίνων<sup>1253</sup>.

Από εικονογραφική άποψη ο νεομάρτυρας στην τοιχογραφία μας ιστορείται στον τύπο του αγίου στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα, με ανάλογη ενδυμασία αλλά σε διαφορετική στάση<sup>1254</sup>. Στενή τυπολογική ομοιότητα με τον άγιο στο ναό της Βελτσίστας, στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και στη στάση, παρουσιάζει η αντίστοιχη μορφή στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη.

**Ο άγιος Παντελεήμων**<sup>1255</sup> (Πί ν. 91β) ιστορείται με απλούστερη ενδυμασία απ' ό,τι οι προηγούμενοι άγιοι. Πάνω από φόρεμα, κεντημένο στα μανίκια και στους ώμους, φέρει πλούσια πτυχωμένο ιμάτιο. Έχει νεανικό, στρογγυλό αγένειο πρόσωπο και κοντά φουντωτά μαλλιά.

των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 99 κ.ε., πίν. 62α) και της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 45). Σύμφωνα με τη νεότερη επιγραφή στη μονή των Φιλανθρωπητών, πρόκειται για τον άγιο Άβιβο, ταυτίζεται όμως με αρκετή πιθανότητα με το Νέστορα. Ο άγιος στη μονή Ντίλιου είναι αδιάγνωστος, αλλά η Αχειμάστου-Ποταμιάνου τον ταυτίζει με το Νέστορα (ό.π., σ. 100, σημ. 896).

1243. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 29α.

1244. Όπως η τοιχογραφία στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό.

1245. Επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ-ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)/Ο ΝΕΩΜΑΡΤΗΣ/ΙΩΑΝΗΝΟΝ*.

1246. Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, έκδ. Γ', Αθήναι 1961, σ. 44 κ.ε. Για το νεομάρτυρα και τη σχετική βιβλιογραφία, βλ. Γαρίδης - Παλιούρας, *Νεομάρτυρες*, σ. 195 κ.ε.

1247. Αδημοσίευτη. Γαρίδης - Παλιούρας, ό.π., σ. 196.

1248. Αδημοσίευτη. Γαρίδης - Παλιούρας, ό.π., σ. 195 κ.ε. Στην ίδια μονή φυλάγεται και η κάρα του αγίου.

1249. Η καταγωγή των κτητόρων της μονής δικαιολογεί την παρουσία του νεομάρτυρα έξω από την Ήπειρο. Για τους Αψαράδες και τα ιδρύματά τους, βλ. Α. Τούρτα, Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή του Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων, *Ηπειρ. Χρον.* 22 (1980), σ. 66 κ.ε.

1250. Αδημοσίευτη. Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος, σ. 178.

1251. Γαρίδης - Παλιούρας, *Νεομάρτυρες*, πίν. 20. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 123, εικ. 48 b.

1252. Αδημοσίευτη. Στις νεότερες τοιχογραφίες του νάρθηκα εικονογραφείται το συναξάρι του αγίου.

1253. Βλ. σχετικά Γαρίδης - Παλιούρας, ό.π., σ. 197.

1254. Σε διαφορετικό τύπο ιστορείται ο νεομάρτυρας στις τοιχογραφίες του 1734 στο ναό του Αγίου Μηνά. Βρίσκεται στη δυτική πλευρά της νεότερης ενισχυτικής ζώνης, δίπλα στη βόρεια είσοδο του ναού.

1255. Επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ-ΠΑΝΤΕΛΕΪΜΟΝ*.

Κρατεί στο δεξί χέρι ιατρικό εργαλείο<sup>1256</sup> και στο άλλο ανοικτό κιβωτίδιο με τα φάρμακα.

Ο τύπος του νεαρού ιατρού αγίου<sup>1257</sup> ακολουθεί μακραίωνη εικονογραφική παράδοση, η οποία συνεχίζεται σχεδόν αμετάβλητη από τη μεσοβυζαντινή εποχή στη μεταβυζαντινή. Σημειώνουμε ενδεικτικά, από τις μεσοβυζαντινές και παλαιολόγιες παραστάσεις του αγίου, την ωραία εικόνα του 12ου αι. στη μονή της Λαύρας<sup>1258</sup>, τις τοιχογραφίες στους Αγίους Αναργύρους και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως της Καστοριάς<sup>1259</sup>, στο Πρωτάτο<sup>1260</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>1261</sup> και στον Άγιο Νικήτα στο Čučer<sup>1262</sup>. από τις απεικονίσεις του σε μεταβυζαντινά έργα τις παραστάσεις στο Roganovo<sup>1263</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου<sup>1264</sup>, στη μονή Διονυσίου<sup>1265</sup> και στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς<sup>1266</sup>. Στα παραπάνω έργα επαναλαμβάνεται με μικρές παραλλαγές<sup>1267</sup> η μορφή του «σγουροκέφαλου»<sup>1268</sup> αγίου που κρατεί τα ενδεικτικά της επιστήμης του εργαλεία.

Οι ισλαπόστολοι **Κωνσταντίνος και Ελένη** (Πίνακας 92α) απεικονίστηκαν στο δυτικό τοίχο, αριστερά από την είσοδο<sup>1269</sup>. Ο άγιος Κωνσταντίνος φορεί διάλιθο λώρο, μανδύα που πορπώνεται στο στήθος και στο κεφάλι στέμμα· παρόμοιο στέμμα έχει και η αγία Ελένη πάνω από απλή λευκή καλύπτρα. Κρατούν σταθερά το σταυρό, που βρίσκεται ανάμεσά τους, κι έχουν το ελεύθερο χέρι μπροστά, στο ύψος της μέσης.

Η παράσταση των δύο αγίων από τις δύο πλευρές του σταυρού είναι στερεότυπη στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική παράδοση του θέματος. Ο τύπος του αγίου Κωνσταντίνου με τα έντονα ζυγωματικά, το σχήμα της κόμμωσης και το είδος του καλύμματος της κεφαλής, ο τρόπος που κρατεί το σταυρό και η χειρονομία του ελεύθερου χεριού τον συνδέουν με πρότυπο ανάλογο με την αντίστοιχη μορφή στη μονή του Αναπαυσά<sup>1270</sup>. Αντίθετα, η φυσιογνωμία της αγίας Ελένης με το στρογγυλό σαρκωμένο πρόσωπο πλησιάζει την ίδια μορφή στις τοιχογραφίες της μονής της Μολυβδοσκεπάστου (του 1521)<sup>1271</sup>.

Οι δύο άγιοι στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά (1606)<sup>1272</sup>,

1256. Πρόκειται για στενόμακρο, αδιάγνωστο όργανο, ίσως χειρουργικό μαχαίριδιο. Για τα αντικείμενα που κρατούν οι θεραπευτές άγιοι, βλ. Α. Συγγόπουλος, Το ανάγλυφον των αγίων Αναργύρων εις τον Άγιον Μάρκον της Βενετίας, ΑΔ 20 (1965): Μελέται, σ. 84 κ.ε., σημ. 5, όπου και πολλά σχετικά παραδείγματα.

1257. Σύμφωνα με το συναξάρι ο άγιος Παντελεήμων Έκπαιδευεται οὖν τὴν ἰατρικὴν τέχνην παρὰ Εὐφροσύνου, δόξαν μεγίστην ἔχοντος, ὅτι δὴ ἐδόκει εἰς ἄκρον ἀφικέσθαι τῆς τέχνης (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 847 κ.ε.).

1258. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, πίν. 42.

1259. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 26β και 130β αντίστοιχα.

1260. Millet, *Athos*, πίν. 52.1.

1261. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 95.

1262. Millet - Frolow, III, πίν. 48, 4.

1263. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

1264. Millet, *Athos*, πίν. 190.2.

1265. Ό.π., πίν. 203.1.

1266. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 6α.

1267. Για παράδειγμα στον Ορφανό και στο Čučer ο άγιος κρατεί στο δεξί χέρι αντί για ιατρικό εργαλείο το σταυρό του μάρτυρα· στο Πρωτάτο και στους Αγίους Αποστόλους το κιβωτίδιο με τα δύο χέρια.

1268. Κατά την έκφραση της Ερμηνείας και των πηγών της (σ. 162 και 270).

1269. Επιγραφές: **ΚΩΝΣΤΑΤΗ|ΝΟΣ - Η ΑΓΙΑ - ΕΛΕΝΗ**.

1270. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, πίν. 71β. Όμοιο στέμμα φορεί ο άγιος στις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 154β) και αργότερα της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 44).

1271. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., πίν. 74α.

1272. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 243α.

του Αγίου Αθανασίου στην Κλειδωνιά<sup>1273</sup> και στον εξωνάρθηκα της Κουμπελίδικης<sup>1274</sup> στηρίζουν το σταυρό όπως και στην τοιχογραφία μας. Στα έργα αυτά η αγία Ελένη φορεί παρόμοια απλή καλύπτρα<sup>1275</sup>. Πανομοιότυπα με τις τοιχογραφίες μας ιστορήθηκαν αργότερα οι δύο άγιοι στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>1276</sup>.

Η παράσταση στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ιδιοτυπία: στο σταυρό είναι περασμένο το ακάνθινο στεφάνι του Χριστού. Η λεπτομέρεια αυτή, γνωστή από μεσοβυζαντινά έργα<sup>1277</sup>, συναντάται συχνά σε μνημεία του 15ου και του 16ου αι. στην περιοχή της Αχρίδας και της Καστοριάς. Σημειώνουμε τις παραστάσεις στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα<sup>1278</sup>, του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec, της Ανάληψης στο Leskoec και της μονής της Matka<sup>1279</sup>, καθώς και στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Καστοριά<sup>1280</sup>. Το στοιχείο αυτό υπάρχει και στις τοιχογραφίες του 17ου στην Κουμπελίδικη και στον Άγιο Αθανάσιο της Κλειδωνιάς, που ήδη αναφέραμε.

**Ο απόστολος Πέτρος**<sup>1281</sup> (Πί ν. 92α, 101α) παριστάνεται δίπλα στην είσοδο, στραμμένος προς τον ισότιμό του απόστολο Παύλο που εικονίζεται από την άλλη πλευρά. Ο κορυφαίος απόστολος αποδίδεται σαν αρχαίος σοφός με το μάτιο να περιβάλλει ολόκληρο το σώμα, αφήνοντας ακάλυπτα μόνο τα άκρα των χεριών. Στο αριστερό χέρι κρατεί μισάνοικτο ειλητάριο και με το δεξί ευλογεί.

Ο τύπος του Πέτρου στην τοιχογραφία μας, διαμορφωμένος σε παλαιολόγια έργα<sup>1282</sup>, είναι κοινός στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, τόσο σε έργα κρητικών ζωγράφων, όσο και σ' αυτά που εκπροσωπούν την τοπική σχολή της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι. Σημειώνουμε ενδεικτικά από τη μία πλευρά τις εικόνες από τη Μεγάλη Δέηση στο Πρωτάτο (1542)<sup>1283</sup> και στη μονή Σταυρονικήτα<sup>1284</sup> και από την άλλη τις τοιχογραφίες στη μονή Βαρλαάμ<sup>1285</sup>, στο ναό της

1273. Αδημοσίευτοι.

1274. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 116β. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη*, πίν. 72. Οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα χρονολογούνται το 17ο αι.

1275. Με διαφορετικά επιμέρους στοιχεία ιστορήθηκαν οι παλιότερες παραστάσεις στον αρχικό διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπητών και στη Ρασιώτισσα, τα οποία αφορούν στο φυσιολογικό τύπο των δύο αγίων, στις λεπτομέρειες της αμφίσεως, στον τρόπο που κρατούν το σταυρό κ.ά. Βλ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 101, πίν. 63. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 146, πίν. 37α.

1276. Αδημοσίευτοι.

1277. Όπως οι παραστάσεις στο Kurbinovo (1191) και στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου (1183) στην Πάφο. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, II, εικ. 129 και 130 αντίστοιχα. C. Mango - E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, *DOP* 20 (1966), σ. 159, εικ. 35.

1278. Subotić, *Saints Constantin et Hélène*, σχ. 2.

1279. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 35, 80 και 115 αντίστοιχα.

1280. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 201β. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 17β.

1281. Επιγραφή: **Ο ΑΓΙΟΣ-ΠΕΤΡΟΣ**.

1282. Σημειώνουμε τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικήτα στο Čučer (Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, εικ. 236) και της Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXXXIX, 1), την εικόνα των Δώδεκα Αποστόλων στη Μόσχα (Lazarev, *Storia*, εικ. 495-496) και μία εικόνα στη μονή Σινά (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α', εικ. 224). Για περισσότερα παραδείγματα του συγκεκριμένου τύπου του αποστόλου Πέτρου σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα, βλ. Α. Τούρτα, Αμφιπρόσωπη εικόνα στη Μονή Βλατάδων, *Κληρονομία* 9 (1977), σ. 139, πίν. 3.

1283. Μ. Χατζηδάκης, Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος, *Κρητ. Χρον. Κ'* (1956), σ. 273 κ.ε., πίν. ΚΣΤ'. Ανατύπωση: *Études sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, London 1976.

1284. Καρακατσάνη, *Εικόνες Μονής Σταυρονικήτα*, εικ. 37.

1285. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 38α.

Ρασιώτισσας<sup>1286</sup> και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιστά<sup>1287</sup>.

Η παράστασή μας συνδέεται με τις τοιχογραφίες που αναφέραμε ως προς το φυσιογνωμικό τύπο του αποστόλου· επιπλέον με την παράσταση του ναού της Ρασιώτισσας και μερικώς της Βελτσιστάς κοινά έχει τη θέση των χεριών και τον τρόπο απόδοσης του ιματίου, που πέφτει πλούσια πτυχωμένο μπροστά από τον αριστερό ώμο. Πανομοιότυπα με την τοιχογραφία μας ιστορείται αργότερα ο Πέτρος στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο (Πί ν. 101β).

Ο απόστολος Παύλος<sup>1288</sup> (Πί ν. 92β) ιστορείται από την άλλη πλευρά της εισόδου, στραμμένος προς τον Πέτρο. Φορεί χιτώνα και ιμάτιο και κρατεί με τα δύο χέρια μπροστά στο στήθος βαρύ σταχωμένο βιβλίο, προφανώς «τὰς ἰδ' ἐπιστολάς του...»<sup>1289</sup>.

Ο «πρωτοκορυφαίος»<sup>1290</sup> απόστολος της τοιχογραφίας μας επαναλαμβάνει τύπο γνωστό από παλαιολόγια έργα, όπως το εξάπτυχο και η εικόνα της μονής Σινά<sup>1291</sup> και η εικόνα της μονής Βατοπεδίου<sup>1292</sup>. Στον ίδιο τύπο, αλλά με διαφορές στο ύφος και σε λεπτομέρειες, ιστορείται αργότερα ο Παύλος στην αμφιπρόσωπη εικόνα του τέλους του 15ου αι. της μονής Βλατάδων<sup>1293</sup>, στην εικόνα του Ευφρόσυνου της μονής Διονυσίου (1542)<sup>1294</sup> και στις τοιχογραφίες της μονής Βαρλαάμ<sup>1295</sup>, της Ρασιώτισσας<sup>1296</sup> και της Μεταμόρφωσης στη Βελτσιστά<sup>1297</sup>. Με τα δύο τελευταία έργα η τοιχογραφία μας συνδέεται στενότερα σε λεπτομέρειες, όπως ο τρόπος διευθέτησης του ιματίου στον αριστερό ώμο και η διαγώνια θέση του βιβλίου.

Ο ανώνυμος άγιος που απεικονίζεται στη συνέχεια εύκολα μπορεί να ταυτιστεί με τον **άγιο Σάββα** (Πί ν. 92β) χάρη στη στενή τυπολογική του συγγένεια με τον αντίστοιχο επώνυμο άγιο στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>1298</sup> (Πί ν. 23, 95). Και στα δύο έργα ο άγιος είναι γέροντας με έντονες ρυτίδες, ψηλό μέτωπο και γενειάδα κυματιστή που χωρίζεται στα δύο<sup>1299</sup>. Φορεί μοναχικό ένδυμα με ανάλαβο και μανδύα, ο οποίος κλείνει ψηλά στο στήθος και χαμηλά στο ύψος των γονάτων. Με τα δύο χέρια κρατεί ειλητάριο, με δυσανάγνωστη επιγραφή, το οποίο έχει διαγώνια θέση στο ναό του Μονοδενδρίου<sup>1300</sup>.

Ο άγιος ιστορείται σε τύπο διαμορφωμένο σε παλαιολόγια έργα, όπως τα ψηφιδωτά της Παμμακαρίστου<sup>1301</sup> και οι τοιχογραφίες του Άγιου Νικόλαου Ορφανού<sup>1302</sup>, του Χριστού στη

1286. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 226β. Γούναρης, *ό.π.*, πίν. 37β.

1287. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 8, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 52 a.

1288. Επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΠΑΥΛΟΣ*.

1289. *Ερμηνεία*, σ. 150.

1290. Ως «πρωτοκορυφαίος» χαρακτηρίζονται οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος στην επιγραφή που συνοδεύει την παράστασή τους στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, σ. 53).

1291. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Α', εικ. 217 και 224 αντίστοιχα.

1292. Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei*, πίν. 105.

1293. Τούρτα, *Αμφιπρόσωπη εικόνα στη Μονή Βλατάδων*, *ό.π.*, πίν. 3.

1294. Χατζηδάκης, *Ο ζωγράφος Ευφρόσυνος*, *ό.π.*, πίν. ΚΑ', ΚΔ', 2.

1295. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 39α.

1296. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 226α. Γούναρης, *ό.π.*, πίν. 38β.

1297. Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 8, 2. Stavropoulou-Makri, *ό.π.*, εικ. 52 b.

1298. Διατηρείται εδώ η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ-ΣΑΒΒΑΣ*.

1299. Ανάλογα περιγράφουν τον άγιο η *Ερμηνεία* και οι πηγές της (σ. 162 και 273).

1300. Διαβάζονται εδώ οι στίχοι του επιγράμματος: ... /...ΤΑ/... ΝΕΪ ΤΟΥΣ/[Δ]ΑΙΜΟΝΑΣ/Ο ΔΕ ΜΗ ὈΧΟΥ/ ΤΑΠΕΙΝΩΣΙΝ/..., το οποίο δεν αντιστοιχεί σε κάποιο από αυτά που ορίζουν για τον άγιο η *Ερμηνεία* και οι πηγές της (σ. 162, 273, 284 και 292).

1301. Belting κ.ά., *Pammakaristos*, εικ. 82.

1302. Ευγγόπουλος, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, εικ. 147-148. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 104.

Βέροια<sup>1303</sup>, του Αγίου Νικήτα στο Čučer<sup>1304</sup> και της μονής της Dečani<sup>1305</sup>. Η απεικόνισή του στα έργα αυτά διαφοροποιείται κυρίως στη θέση των χεριών και του ειληταρίου και στη διευθέτηση του μανδύα. Ιδιαίτερη συγγένεια παρουσιάζει η τοιχογραφία μας με τις παραστάσεις στις μονές του Αναπαυσά<sup>1306</sup>, της Λαύρας<sup>1307</sup>, του Διονυσίου<sup>1308</sup> και στη Μολυβοκκλησιά<sup>1309</sup> στο φυσιογνωμικό τύπο, στη διευθέτηση των μαλλιών ψηλά στο κρανίο και στην άτακτη γενειάδα. Με την παράσταση της Μολυβοκκλησιάς συνδέεται και στον τρόπο που κλείνει ο μανδύας σε δύο μέρη. Από τα παραπάνω έργα διαφοροποιείται στη θέση των χεριών και του ειληταρίου.

Στο ναό του Αγίου Νικολάου, δίπλα στον άγιο Σάββα, ιστορείται ένας ακόμη ασκητής. Διατηρείται σε κακή κατάσταση και η αναγνώρισή του θα ήταν αδύνατη εάν δεν σωζόταν τμήμα της επιγραφής *ΑΡΣΕ/[ΝΙΟΣ]* (Π ί ν. 92β) που τον ταυτίζει.

Ο πρώτος από δυτικά άγιος στο βόρειο τοίχο σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση, όπως άλλωστε και οι περισσότεροι άγιοι σ' αυτή την πλευρά του ναού. Από την επιγραφή που τον συνόδευε διατηρούνται τα γράμματα *Ο ΑΓΙΟΣ...Ο ΑΠ./... ΟΤΩΝ*, τα οποία βοηθούν να τον ταυτίσουμε με τον **άγιο Νικόλαο τον από στρατιωτών** (Π ί ν. 93α). Σύμφωνα με τα *Synaxaria Selecta*, ο άγιος ήταν στρατιώτης στην υπηρεσία του αυτοκράτορα Νικηφόρου και πήρε μέρος στην εκστρατεία κατά των Βουλγάρων<sup>1310</sup>. Η αρετή και η εγκράτειά του τον έσωσαν από το θάνατο της ψυχής και από το φυσικό θάνατο και μετά τη θαυμαστή σωτηρία του έγινε μοναχός και «μέγας πατήρ»<sup>1311</sup>.

Απεικόνιση του αγίου σε παλιότερα έργα δε μου είναι γνωστή. Αντίθετα η λατρεία του φαίνεται να έχει ιδιαίτερη διάδοση το 16ο και το 17ο αι. στην Ήπειρο, καθώς μαρτυρούν οι παραστάσεις του που έχουν εντοπισθεί στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπηνών<sup>1312</sup>, στο ναό του Αγίου Δημητρίου<sup>1313</sup> και της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίστα<sup>1314</sup>, του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια<sup>1315</sup> και της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο<sup>1316</sup> και στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα<sup>1317</sup>. Στα έργα αυτά ο άγιος αποδίδεται άλλοτε ως μάρτυρας και άλλοτε με στρατιωτική εξάρτυση.

Κατεστραμμένος στο μεγαλύτερο μέρος του είναι και ο **άγιος Προκόπιος** (Π ί ν. 93α), που απεικονίζεται στη συνέχεια μετωπικός, κρατώντας στο δεξί χέρι σταυρό και υψώνοντας το άλλο, το οποίο κάμπει στον αγκώνα. Ταυτίζεται χάρη στην επιγραφή του ονόματός του που διασώθηκε<sup>1318</sup>.

1303. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. ΙΖ' και 75.

1304. Millet - Frolow, III, πίν. 48, 2.

1305. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXXXIII.

1306. Καλοκύρης, *Άθως*, πίν. 21 Α'.

1307. Ό.π., πίν. 21 Β'.

1308. Millet, *Athos*, πίν. 197.2.

1309. Ό.π., πίν. 158.1.

1310. Πρόκειται για τον αυτοκράτορα Νικηφόρο Α' (802-811), ο οποίος πολέμησε εναντίον των Βουλγάρων του Κρούμου. Βλ. G. Ostrogorsky, *Ιστορία του Βυζαντινού Κράτους*, Β', Αθήνα 1979, σ. 66 κ.ε.

1311. Η μνήμη του αγίου γιορτάζεται στις 24 Δεκεμβρίου. Delehay, *Synaxarium*, Dec. 24, στ. 21 κ.ε.

1312. Αδημοσίευτη.

1313. Αδημοσίευτη. Ιστορείται δίπλα στον άγιο Νικήτα με βαριά στρατιωτική εξάρτυση.

1314. Stavroulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 125, εικ. 50 b.

1315. Αδημοσίευτη. Παριστάνεται ως μάρτυρας στη δυτική άκρη του βόρειου τοίχου.

1316. Αδημοσίευτη. Ιστορείται ως μάρτυρας σε τύπο και στάση όμοια με του νεομάρτυρα Ιωάννη από τα Ιωάννινα στο ναό της Βίτσας.

1317. Αδημοσίευτη. Γαρίδης - Παλιούρας, *Νεομάρτυρες*, σ. 196.

1318. *Ο ΑΓΙ[ΟΣ]-ΠΡΟΚΟ[ΠΙΟΣ]*.



Όμοια στάση έχει ο άγιος στις παλιότερες τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1319</sup> και του ναού του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου αργότερα<sup>1320</sup>.

Ο επόμενος μετά τον Προκόπιο άγιος (Π ί ν. 93α-β) είναι πολύ κατεστραμμένος και αδύνατον να ταυτισθεί. Όμοια κατεστραμμένος είναι και ο **άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης** (Π ί ν. 93α-β) στη συνέχεια, που ταυτίζεται χάρη στην επιγραφή που σώθηκε<sup>1321</sup>. Όσο μπορεί να διακρίνει κανείς, φαίνεται ότι ιστορείται στον τύπο του αντίστοιχου αγίου στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1322</sup>, καθώς μαρτυρούν η στάση του, ο τρόπος που κλείνει το ένδυμα μπροστά στο στήθος και τα ίχνη από το χαρακτηριστικό κάλυμμα της κεφαλής με τις ψαλιδωτές ανασηκωμένες άκρες του γείσου<sup>1323</sup>.

Αδιάγνωστος είναι ο επόμενος άγιος που σώζεται σε πολύ κακή κατάσταση. Ίσως πρόκειται για τον άγιο Ευστάθιο τον Πλακίδα (Π ί ν. 93β) αν κρίνουμε από την κατάληξη ...ΔΑΣ του ονόματός του που διασώθηκε.

Η επόμενη μορφή ταυτίζεται με τον **άγιο Γοβδελαά** (Π ί ν. 94α), από τα ίχνη του ονόματός του<sup>1324</sup> και τη χαρακτηριστική, για το συγκεκριμένο τύπο του αγίου, περιβολή. Ο νεαρός άγιος παριστάνεται στην τυπική στάση του μάρτυρα, φορώντας διάδημα στο κεφάλι. Πολύπλοκη είναι η ενδυμασία του με τα απανωτά φορεμένα ρούχα, το ένδυμα με την τονισμένη μέση και το μανδύα με την τριγωνική αναδίπλωση στο στήθος, ο οποίος διακοσμείται με αετούς μέσα σε κύκλους, ένδειξη της βασιλικής του καταγωγής<sup>1325</sup>.

Ο άγιος ιστορείται στον τύπο που καθιέρωσε ο ανώνυμος ζωγράφος του αρχικού διάκοσμου της μονής των Φιλανθρωπηών<sup>1326</sup> και στον οποίο διαμορφώθηκαν οι παραστάσεις στη μονή Ντίλιου<sup>1327</sup> και στη μονή Βαρλαάμ<sup>1328</sup>. Ως μάρτυρας, αλλά χωρίς τη χαρακτηριστική ενδυμασία που έχει στη μονή των Φιλανθρωπηών και στα συναφή νεότερα έργα, ιστορήθηκε ο άγιος Γοβδελαάς στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>1329</sup>. Το 17ο αι. ο Εμμανουήλ Τζάνες δημιουργεί νέο τύπο παράστασης του αγίου, με παλιότερο γνωστό παράδειγμα την εικόνα στη Βενετία<sup>1330</sup>.

Ο **άγιος Αρτέμιος** (Π ί ν. 94α) διατηρείται σχετικά καλά στο άνω μέρος του που διασώθηκε<sup>1331</sup>. Είναι νέος άνδρας «ὅμοιος τοῦ Χριστοῦ τὸ εἶδος»<sup>1332</sup> με διάδημα μαργαριτοκόσμητο

1319. Stavropoulou-Makri, ὁ.π., εικ. 48 b.

1320. Αδημοσίευτη.

1321. ...ΙΑΚΟΒΩΣ/Ο ΠΕΡΣΟΣ.

1322. Το όνομα αγίου αναγράφεται παραφθαρμένο, όπως και στην τοιχογραφία μας. Βλ. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, σ. 45. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 124, εικ. 49 b.

1323. Στην παλαιολόγια τοιχογραφία της Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLX, 1) ο άγιος φορεί παρόμοιο κάλυμμα, το ίδιο και οι περσικής καταγωγής αδελφοί Μανουήλ, Σαβέλ και Ισμαήλ στην ίδια μονή (ὁ.π., πίν. CLVII, 1).

1324. Ο ΑΓΙΟΣ - [ΓΟΒΔΕ]ΛΑΑΣ.

1325. Ο άγιος ήταν γιος του βασιλιά των Περσών Σαβωρίου (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 89 κ.ε.).

1326. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηών*, σ. 104 κ.ε., πίν. 66α.

1327. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 45.

1328. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., πίν. 84α.

1329. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 29α. Απεικονίσεις του αγίου υπάρχουν και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ὁ.π., σ. 105), στη μονή του Αγίου Νικολάου Βάθειας και στη μονή Γαλατάκη (Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, σ. 66 και 69 αντίστοιχα).

1330. Η εικόνα χρονολογείται το 1655 και βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή. Βλ. σχετικά Α. Ξυγγόπουλος, Ο άγιος Γοβδελαάς του Εμμ. Τζάνε. Γέννηση και εξέλιξη ενός εικονογραφικού τύπου, *Κρητ. Χρον. Α'* (1947), σ. 467 κ.ε., πίν. ΚΔ', 3 και Δρανδάκης, *Τζάνες*, σ. 33 κ.ε., πίν. 9α-β.

1331. Επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ-ΑΡΤΕΜΙΟΣ.

1332. *Ερμηνεία*, σ. 157.

και πολυτελή αμφίεση, ενδεικτική του αξιώματός του<sup>1333</sup>. Το δεύτερο ένδυμα με τα κοντά μανίκια, που φορεί πάνω από τό χειριδωτό χιτώνα, είναι πλούσια κεντημένο ολόγυρα στο στήθος και ο μανδύας έχει κεντημένη περίκλειση. Στο δεξί χέρι, το οποίο κάμπτεται στον αγκώνα, υψώνει σταυρό κι έχει το αριστερό μπροστά στο στήθος σε δέση.

Ο άγιος διαμορφώνεται στο πρότυπο της αρχαιότερης παράστασης στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1334</sup>. Ο αντίστοιχος άγιος στη μονή των Φιλανθρωπινών και σε συναφή με αυτήν έργα ιστορήθηκε επίσης ως μάρτυρας, αλλά με διαφορετική εικονογραφική απόδοση, κυρίως ως προς το τεράστιο ξίφος που κρατεί<sup>1335</sup>. Στενότερα σχετίζεται ο τύπος του αγίου μας με τις παραστάσεις στη μονή Διονυσίου<sup>1336</sup> και στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>1337</sup>, χωρίς ωστόσο να λείπουν οι διαφορές που αφορούν στη θέση των χεριών και στις λεπτομέρειες της αμφίεσης.

**Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης** διατηρείται από το στήθος και πάνω στο ναό του Αγίου Νικολάου<sup>1338</sup> (Πί ν. 24α, 94α, 98α), αλλά ακέραιος στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>1339</sup> (Πί ν. 24β, 96α, 98β). Είναι ώριμος άνδρας με έντονες ρυτίδες στο πρόσωπο, κοντά σγουρά μαλλιά και σγουρό διχαλωτό γένι<sup>1340</sup>. Φορεί διάδημα, χιτώνα χειριδωτό, δεύτερο φόρεμα με κοντά μανίκια και πλούσια κεντήματα και ανάλογα κοσμημένο μανδύα, ο οποίος κλείνει στο στήθος. Στο δεξί χέρι κρατεί σταυρό και με το ελεύθερο συγκρατεί την άκρη του μανδύα.

Ο φυσιογνωμικός τύπος του αγίου στις τοιχογραφίες μας είναι γνωστός από τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση<sup>1341</sup>, αλλά η απόδοσή του ως μάρτυρα είναι σπάνια, διότι αυτός και ο συνώνυμός του Τήρων παριστάνονται κατά κανόνα με στρατιωτική εξάρτυση<sup>1342</sup>. Μεγάλη τυπολογική συγγένεια παρουσιάζουν οι παραστάσεις μας με το Θεόδωρο Τήρωνα στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1343</sup>, στα χαρακτηριστικά του προσώπου και σε λεπτομέρειες της αμφίεσης.

1333. Ο άγιος ήταν *δουξ και αύγουστάλιος... και πατρίκιος διαπρέψας* (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 151). Ίσως για το λόγο αυτό χαρακτηρίζεται ως *Μέγας Δουξ* στην επιγραφή που συνοδεύει την παράστασή του στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας (Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, σ. 55, πίν. 29α).

1334. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 16, 2. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 47 b.

1335. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 98, πίν. 13 και 60. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου ταυτίζει με τον άγιο Αρτέμιο τον αδιάγνωστο άγιο της μονής Ντίλιου, ο οποίος παριστάνεται δίπλα στον άγιο Δημήτριο (ό.π., σημ. 869)· κατά τη Λίβα-Ξανθάκη ο άγιος αυτός απεικονίζει τον Αρτέμιο ή το Νικήτα (*Μονή Ντίλιου*, σ. 110, εικ. 42). Επίσης η Αχειμάστου-Ποταμιάνου θεωρεί ότι ο άγιος στο ναό της Ρασιώτισσας, τον οποίο ο Γούναρης ταυτίζει με τον Αρτέμιο, με βάση τη νεότερη επιγραφή που τον συνοδεύει (*Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 148 κ.ε., πίν. 40β), αποδίδει τον άγιο Μαρτύριο, καθώς δηλώνει η όμοια παλιότερη απεικόνιση του αγίου στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σημ. 870, πίν. 67α).

1336. Millet, *Athos*, πίν. 203.2.

1337. Γούναρης, Άγ. Ιωάννης Θεολόγος, πίν. 29α.

1338. Επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ-ΘΕΟΔΩΡΟΣ/Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*.

1339. Επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ-ΘΕΟΔΩΡΟΣ/Ο ΣΤΡΑΤΗΛΑΤΗΣ*.

1340. Η Ερμηνεία τον περιγράφει νέο, σγουροκέφαλο, βουρλογένη (σ. 157) και οι πηγές της σγουροκέφαλο, διχαλογένη (σ. 270).

1341. Για τις απεικονίσεις του αγίου στη μεσοβυζαντινή περίοδο βλ. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 69 κ.ε., εικ. 4-5. Από τις απεικονίσεις του αγίου σε παλαιολόγια έργα σημειώνουμε ενδεικτικά τις παραστάσεις του στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 49.2), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Ξυγγόπουλος, Άγιος Νικόλαος Ορφανός, εικ. 139. Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος, πίν. 88) και στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLIII, 2).

1342. Οι δύο άγιοι αποδίδονται ως μάρτυρες στις τοιχογραφίες του ναού του Χριστού στη Βέροια (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 80), του νότιου παρεκκλησίου της Περιβλέπου στην Αχρίδα και του ναού της Θεοτόκου στην Peštani στην ίδια περιοχή (Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 107 και 136 αντίστοιχα).

1343. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 47 b.

Από τον επόμενο άγιο στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 94β) σώζεται το κεφάλι και μέρος του δεξιού χεριού· ωστόσο μπορεί να ταυτιστεί με τον **άγιο Γεώργιο** σε συσχετισμό με τον ακέραιο, αλλά με αρκετές φθορές διατηρημένο, άγιο στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>1344</sup> (Π ί ν. 96α). Παριστάνεται με σγουρά, στρογγυλοκομμένα μαλλιά<sup>1345</sup>, διάδημα και πλούσια ενδυμασία, αντάξια της καταγωγής και του αξιώματός του<sup>1346</sup>, καθώς συνάγεται από την ακέραιη παράσταση στο ναό του Μονοδενδρίου. Ο χειριδωτός χιτώνας είναι κεντημένος στους καρπούς και στην παρυφή και το δεύτερο ζωσμένο στη μέση φόρεμα έχει μεγάλα σχέδια με άνθη στην ύφανση και πολυτελές κέντημα στην τραχηλιά. Εξίσου κατάκοσμος είναι ο μανδύας, που έχει επένδυση γούνας και πέφτει σε πλούσιες πτυχές, οι οποίες σχηματίζουν οδοντωτές απολήξεις. Ο άγιος κρατεί στο δεξί χέρι σταυρό κι έχει το αριστερό μπροστά στο στήθος στην τυπική χειρονομία δέησης.

Η απεικόνιση του αγίου Γεωργίου ως μάρτυρα είναι η λιγότερο συνηθισμένη στην εικονογραφία του. Παλιότερα συναντάται στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας<sup>1347</sup> και στις τοιχογραφίες του νότιου παρεκκλησίου της Περιβλέπτου Αχρίδας<sup>1348</sup>, του ναού της Παναγίας της Βολνίσα<sup>1349</sup>, της Παναγίας στην Ρεštani<sup>1350</sup> και των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα<sup>1351</sup>.

Η παράσταση του αγίου στις τοιχογραφίες μας ακολουθεί, ως τις λεπτομέρειες της εξαιρετικά πολυτελούς αμφίεσης, το πρότυπο που προσφέρει η τοιχογραφία του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1352</sup>. Όμοια ιστορήθηκε ο άγιος και στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια Ελαφοτόπου<sup>1353</sup>.

Ο **αρχάγγελος Μιχαήλ** διατηρείται επίσης αποσπασματικά στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 94β). Στο ναό του Αγίου Μηνά την αρχική τοιχογραφία κάλυψε το μεταγενέστερο σφενδόνιο, αφήνοντας ορατό τμήμα της μορφής δεξιά<sup>1354</sup> (Π ί ν. 96α).

Στο ναό του Αγίου Νικολάου ο Μιχαήλ κρατεί στο δεξί χέρι, το οποίο κάμπτεται μπροστά στη μέση, υψωμένη ρομφαία, τοποθετημένη λίγο πλάγια προς τον κατακόρυφο άξονα του σώματός του. Το στοιχείο αυτό και ο φυσιογνωμικός τύπος του αγγέλου με τα μαζεμένα πίσω μαλλιά, που ξεπροβάλλουν από τον αυχένα, καθιστούν πιθανή τη διαμόρφωσή του στον τύπο της αντίστοιχης μορφής στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1355</sup>.

Από τους άλλους ολόσωμους αγίους στο ναό του Αγίου Μηνά μπορεί να ταυτιστεί με αρκετή

1344. Διακρίνεται η επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΓΕΩΡΓ[Ι]ΟΣ.*

1345. «...νέος ἀγένειος σγουροκέφαλος» περιγράφεται ο άγιος στις πηγές της Ερμηνείας (σ. 270).

1346. Κατά το συναξάρι... ὁ ἔνδοξος καὶ θαυμαστός καὶ μέγας μάρτυς Γεώργιος ἦν κατὰ τοὺς χρόνους Διοκλητιανοῦ τοῦ βασιλέως, ἐκ χώρας τῆς Καππαδοκῶν γένους ἐπισήμου καὶ λαμπροῦ, ἐν ταῖς τῶν τριβούνων στρατείαις διαπρέψας... κόμης ἦν τὴν ἀσίαν (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 623 κ.ε.).

1347. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 304.

1348. Grozdanov, *La peinture d'Ohrid*, εικ. 107.

1349. Ό.π., εικ. 130.

1350. Ό.π., εικ. 135 και 137.

1351. Η παράσταση βρίσκεται στο νότιο παρεκκλήσι του ναού. Subotić, *Saints Constantin et Hélène*, σχ. 7. Grozdanov, ό.π., εικ. 200.

1352. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 47 a.

1353. Αδημοσίευτη.

1354. Διακρίνεται το φτερό του αρχαγγέλου και η επιγραφή ΜΙΧΑΗΛ.

1355. Stavropoulou-Makri, ό.π., εικ. 47 a. Η παράσταση του αρχαγγέλου Μιχαήλ με υψωμένη ρομφαία σχετίζεται με τη φυλακτική του αποστολή στους ναούς. Για το θέμα, βλ. Α. Ευγγόπουλος, Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, ΔΧΑΕ, περ. Γ', τ. Α' (1932), σ. 78. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, σ. 297 κ.ε.

βεβαιότητα μια μορφή στο νότιο τοίχο, δυτικά από το μεταγενέστερο σφενδόνιο<sup>1356</sup>. Πρόκειται για επιβλητικό γέροντα, με μακριά άτακτα μαλλιά και γένια, που φορεί μρωτή και κρατεί ενεπίγραφο ειλητάριο, στο οποίο διακρίνεται ο στίχος ΖΗ Κ[ΥΡΙΟΣ]. Ο εικονογραφικός τύπος της μορφής και τα ίχνη της επιγραφής<sup>1357</sup> πείθουν ότι πρόκειται για τον **προφήτη Ηλία** (Π ί ν. 97α). Την ταύτιση βεβαιώνει η τυπολογική του συγγένεια με τον αντίστοιχο προφήτη στην εγκάρσια καμάρα των δύο ναών<sup>1358</sup>.

Όμοια ιστορείται ο προφήτης Ηλίας στη ζώνη των ολόσωμων αγίων στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο.

#### ΑΓΙΟΙ ΣΕ ΣΤΗΘΑΡΙΑ

Η παράσταση του **στυλίτη Δανιήλ** (Π ί ν. 90α) στο νότιο τοίχο του ναού του Αγίου Νικολάου, δίπλα στο τέμπλο, εγκαινιάζει τη ζώνη των στηθαίων αγίων<sup>1359</sup>. Ο στυλίτης, μισοκρυμμένος από το τέμπλο, ιστορείται μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο, ως τους μηρούς, δεόμενος, «γέρων ὄξυ-γένης» καθώς τον περιγράφει η Ερμηνεία<sup>1360</sup>.

Οι επόμενοι άγιοι σε στηθάρια είναι ο **Κοσμάς** και κατόπιν ο **Δαμιανός**<sup>1361</sup> (Π ί ν. 90α). Οι δύο ανάργυροι ιατροί ιστορούνται σε κοινό φυσιογνωμικό τύπο και μόνο οι βαθιές ρυτίδες και τα έντονα ζυγωματικά του Δαμιανού τους διαφοροποιούν<sup>1362</sup>. Φορούν χειριδωτό χιτώνα και ιμάτιο και κρατούν τα εργαλεία της επιστήμης τους: ιατρική λαβίδα που απολήγει σε σταυρό και πρισματικό κιβωτίδιο ο Κοσμάς, λαβίδα και μικρή κούπα για τις αλοιφές ο Δαμιανός<sup>1363</sup>.

Η παράσταση των δύο Αναργύρων στην τοιχογραφία μας διαμορφώνεται σε διαφορετικό τύπο από τις παλιότερες στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>1364</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>1365</sup> και στη Ρασιώτισσα<sup>1366</sup>, γνωστό από παλαιολόγια έργα<sup>1367</sup>.

Ο **άγιος Κύρος** (Π ί ν. 90α-β) ανήκει επίσης στην κατηγορία των ιαματικών αγίων<sup>1368</sup>. Είναι γέροντας με πυκνά άσπρα μαλλιά, που ξεπροβάλλουν σε βοστρύχους από τον αυχένα και οξύ-

1356. Στο τμήμα του νότιου τοίχου ανάμεσα στα δύο σφενδόνια απεικονίζονται συνολικά τέσσερις μορφές, από τις οποίες οι τρεις είναι αδύνατο να ταυτιστούν.

1357. Πρόκειται για απόσπασμα των Βασιλειών Δ', 2, 2, το οποίο ορίζει η Ερμηνεία (σ. 77) για τον προφήτη Ηλία.

1358. Βλ. σ. 141.

1359. Διακρίνεται η επιγραφή: ΔΑΝΙ|ΗΛ|Ο ΣΤΥΛΙ|ΤΗΣ.

1360. Ερμηνεία, σ. 166, 294.

1361. Επιγραφές: Ὁ ἌΓΙΟΣ - ΚΟΣΜΑΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ - ΔΑΜΗΑΝΟΣ.

1362. Ως γνωστόν, αναφέρονται τρία ζεύγη Αναργύρων με τα ονόματα Κοσμάς και Δαμιανός, που κατάγονται από τη Ρώμη, την Ασία και την Αραβία και η μνήμη τους τιμάται την 1η Ιουλίου, την 1η Νοεμβρίου και τη 17η Οκτωβρίου αντίστοιχα. Βλ. Delehay, *Synaxarium*, στ. 791, 185 και 144 κ.ε. Στην Ερμηνεία περιγράφονται οι «ἀπὸ Ρώμης... νέοι ὄξυγένειοι, οἱ ἐξ Ἀσίας νέοι ἀρχιγένειοι καὶ οἱ ἐξ Ἀραβίας μελανοί, ἀρχιγένειοι, ἔχοντες εἰς τὰ κεφάλια μανδήλια τυλιγμένα», Ερμηνεία, σ. 161.

1363. Για τους εικονογραφικούς τύπους των τριών ζευγών, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Το ανάγλυφο των αγίων Αναργύρων εις τον Ἅγιον Μάρκον της Βενετίας, ΑΔ 20 (1965): Μελέται, σ. 84 κ.ε.

1364. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 15 και 64. Οι άγιοι εδώ, όπως και στις νεότερες απεικονίσεις τους σε συναφή έργα, ιστορούνται με σγουρά, φουντωτά μαλλιά.

1365. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 43.

1366. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 39β.

1367. Όπως οι τοιχογραφίες στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 52.1, 53.1 και 56.1), στην Περιβλεπτο Αχρίδας (Millet-Frolow, III, πίν. 18, 1-2), στον Ἅγιο Νικήτα στο Čučer (ό.π., πίν. 48, 4) και στον Ἅγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, Ἅγιος Νικόλαος, πίν. 97).

1368. Επιγραφή: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΚΥΡΟΣ.

ληκτη γενειάδα, αντίθετα με την περιγραφή της Ερμηνείας και των πηγών της όπου αναφέρεται «φαρακλός μακροδιχαλογένης»<sup>1369</sup>. Στο ένα χέρι κρατεί στενόμακρο ιατρικό όργανο που πλαταίνει στην άκρη και στο άλλο κουτί με τα φάρμακα.

Ο άγιος σπάνια απεικονίζεται. Στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς είναι γέροντας με φαλάκρα και κρατεί γυάλινο δοχείο<sup>1370</sup>, παρόμοιο δοχείο και «κοχλιάριο» έχει αργότερα στην τοιχογραφία της Dečani, στην οποία αποδίδεται σε διαφορετικό φυσιογνωμικό τύπο<sup>1371</sup>.

Ο άγιος Ιωάννης ο Ανάργυρος (Πί ν. 90β), που ιστορείται στη συνέχεια είναι επίσης ιατρός<sup>1372</sup>. Παριστάνεται με στροφή της κεφαλής προς τα δεξιά, διασπώντας τη μονοτονία των αυστηρών μετωπικών στάσεων των γειτονικών του αγίων. Είναι ώριμος άνδρας με πυκνά σκούρα μαλλιά και γένια<sup>1373</sup>. Στο δεξί χέρι κρατεί σταυρό και καλύπτει το άλλο με το μανδύα.

Από τις σπάνιες απεικονίσεις του αγίου δύο εντοπίζονται στο ναό των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά<sup>1374</sup> και στη μονή της Dečani<sup>1375</sup>. Στα έργα αυτά ο Ιωάννης ιστορείται επίσης σε άμεση συνάρτηση με τον άγιο Κύρο<sup>1376</sup>. Η φυσιογνωμία του αγίου στην τοιχογραφία μας πλησιάζει την παλαιολόγια παράσταση στη Dečani, ενώ αντίθετα στην τοιχογραφία του καστοριανού ναού αποδίδεται σε νεαρή ηλικία αγένειος. Σε διαφορετικό τύπο εικονίζεται ο άγιος στη μονή του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά (Πί ν. 124α).

Οι άγιοι Σαμψών και Διομήδης (Πί ν. 90β) στα επόμενα δύο στηθάρια<sup>1377</sup> ανήκουν επίσης στην κατηγορία των ιατρών αγίων<sup>1378</sup>. Παριστάνονται όμοιοι στο πρόσωπο, σε ώριμη ηλικία, μολονότι η Ερμηνεία περιγράφει τον πρώτο γέροντα στρογγυλογένη και το δεύτερο νέο οξυγένη<sup>1379</sup>. Σύμφωνα με την Ερμηνεία είναι η απεικόνιση των δύο αγίων στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>1380</sup>. Αργότερα στη μονή Ξενοφώντος ο άγιος Διομήδης αποδίδεται σε τύπο ανάλογο με αυτόν της τοιχογραφίας μας<sup>1381</sup>.

Με τα τρία ζεύγη των ιαματικών αγίων σε στηθάρια, καθώς και με την απεικόνιση του αγίου Παντελεήμονα στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, ο αριθμός των ανάργυρων αγίων στο ναό του Αγίου Νικολάου ανέρχεται σε επτά. Ανάλογες περιπτώσεις απεικονίσεων πολλών ιαματικών

1369. *Ερμηνεία*, σ. 162, 270 και 293.

1370. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 22β.

1371. Ρεϊκονίτς - Βοσκοβίτς, *Dečani*, II, πίν. CLVIII, 2. Παρόμοια εργαλεία της επιστήμης του κρατεί ο άγιος και σε εικόνα στην Πάτμο, η οποία χρονολογείται ανάμεσα στα έτη 1630-1640. Στην ίδια εικόνα ιστορούνται και άλλοι, σπάνια παριστανόμενοι, ιαματικοί άγιοι, όπως ο Ιωάννης και ο Σαμψών (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 145, σ. 168, πίν. 185).

1372. Επιγραφή: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΙΩ(ΑΝΝΗΣ).

1373. Ως «μικροπόλιος, δευγένης» και «γέρον δευγένης, έχων τὰς τρίχας πλειονας» περιγράφεται ο άγιος στην Ερμηνεία και παρόμοια στις πηγές της (σ. 162 και 270).

1374. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 22α.

1375. Ρεϊκονίτς - Βοσκοβίτς, ό.π.

1376. Η στενή σύνδεση των δύο αγίων και η συναπεικόνισή τους στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών οφείλεται στο ότι μαρτύρησαν μαζί και συνεορτάζουν στις 31 Ιανουαρίου (Delehay, *Synaxarium*, στ. 433 κ.ε.).

1377. Επιγραφές: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΣΑΜΨΩΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΔΙΟΜΗΔΙΣ.

1378. Ο άγιος Σαμψών ο ξενοδόχος ἦν σωτήριος λιμῆν τοῖς πενομένοις καὶ ἀσθενέσι καὶ χρήζουσι βοήθειας· καὶ τῆς ἰατρικῆς γὰρ ἐπιστήμης ἦν ἐν πείρᾳ (Delehay, *Synaxarium*, στ. 773 κ.ε.). Ο άγιος Διομήδης μετήρχετο τὴν ἰατρικὴν τέχνην θεραπεύων, παρ' οἷς γένοιτο, τὰς μὲν ψυχὰς θεοσεβείᾳ, τῇ δὲ τέχνῃ τὰ σώματα (ό.π., στ. 901). Για τον άγιο Σαμψών, βλ. F. Halkin, Saint Samson le xénodoque de Constantinople (VIe siècle), *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici* 14-16 (1977-1979), σ. 5 κ.ε.

1379. *Ερμηνεία*, σ. 162. Ωστόσο, στις πηγές της Ερμηνείας οι δύο άγιοι περιγράφονται ως «όμοιοι, δευγένηδες οὐ πολλά» (σ. 270).

1380. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 96.

1381. Millet, *Athos*, πίν. 183.1.

αγίων απαντούν σε παλαιολόγια έργα, για παράδειγμα στο παρεκκλήσι του Δραγούτιν στο ναό Djurdjevi Stupovi<sup>1382</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>1383</sup> και στο παρεκκλήσι των Αγίων Αναργύρων της μονής Βατοπεδίου<sup>1384</sup>.

**Ο άγιος Ευδόκιμος**<sup>1385</sup> (Πί ν. 91α) είναι νέος, κρατεί σταυρό κι έχει το αριστερό χέρι μπροστά στο στήθος σε τυπική χειρονομία δέησης. Έζησε στα χρόνια του αυτοκράτορα Θεοφίλου και είχε τα αξιώματα του κανδιδάτου και στρατοπεδάρχη<sup>1386</sup>. Από την Ερμηνεία κατατάσσεται στους δικαίους και περιγράφεται ως νέος «άρχιγένης»<sup>1387</sup>, όπως ανάλογα ιστορείται και στη βασιλική εκκλησία της Studenica<sup>1388</sup>.

**Ο άγιος Μαρτύριος** (Πί ν. 91α) παριστάνεται με ελαφρά στροφή προς τ' αριστερά<sup>1389</sup>. Είναι νέος με μουστάκι και κοντό γένι· στο ένα χέρι υψώνει σταυρό και κάμπει το άλλο μπροστά στη μέση. Ο άγιος ήταν αναγνώστης και νοτάριος και μαρτύρησε ομολογώντας την ορθόδοξη πίστη στους αρειανούς<sup>1390</sup>. Στην τοιχογραφία της Dečani απεικονίζεται μαζί με το συναθλητή του άγιο Μαρκιανό και αποδίδεται αγένειος<sup>1391</sup>. Αντίθετα στο ψηφιδωτό των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης<sup>1392</sup> και στην τοιχογραφία του Staro Nagoričino<sup>1393</sup>, ο τύπος του αγίου είναι ανάλογος με αυτόν που διασώζει η παράστασή μας.

Στα επόμενα τέσσερα στηθάρια παριστάνονται κατά σειρά οι άγιοι **Ευστράτιος**, **Αυξέντιος**, **Ευγένιος** και **Μαρδάριος**<sup>1394</sup> (Πί ν. 91α-β), οι οποίοι μαζί με τον άγιο Ορέστη, που παραλείπεται στις τοιχογραφίες μας, αποτελούν την πεντάδα των συναθλητών μαρτύρων της Σεβαστείας που συνεορτάζουν στις 13 Δεκεμβρίου<sup>1395</sup>. Στη μνημειακή ζωγραφική οι πέντε άγιοι απεικονίστηκαν μαζί ήδη σε έργα της μεσοβυζαντινής εποχής, όπως το ΒΔ. παρεκκλήσι του Οσίου Λουκά<sup>1396</sup> και ο Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη<sup>1397</sup>. Η ομάδα των πέντε αγίων ή τουλάχιστον οι τέσσερις από αυτούς απαντούν συχνά σε υστεροβυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα, όπως τα ψηφιδωτά στη μονή της Χώρας<sup>1398</sup> και οι τοιχογραφίες στους Αγίους Αποστόλους στη Θεσσαλονίκη<sup>1399</sup>, στο ναό του Χριστού στη Βέροια<sup>1400</sup> και αργότερα στη μονή Διονυσίου<sup>1401</sup>,

1382. V. J. Djurić, *Compositions historiques dans la peinture médiévale serbe et leurs parallèles littéraires*, ZRVI 10 (1967), σ. 121 κ.ε.

1383. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 197 κ.ε.

1384. V. J. Djurić, *Les fresques de la chapelle du despote Jovan Uglješa à Vatopédi et leur valeur pour l'étude de l'origine thessalonicienne de la peinture de Resava*, ZRVI 7 (1961), σ. 130.

1385. Επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΕΥΔΩΚΙ/ΜΟΣ*.

1386. Delehay, *Synaxarium*, στ. 857.

1387. *Ερμηνεία*, σ. 168.

1388. Millet - Frolow, III, πίν. 70, 1.

1389. Επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΜΑΡΤΥΡΙΟΣ*.

1390. Delehay, *Synaxarium*, στ. 161 κ.ε.

1391. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLVII, 1.

1392. Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 33, 2.

1393. Millet - Frolow, III, πίν. 103, 3. Είναι ο δεύτερος από δεξιά άγιος.

1394. Επιγραφές: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΕΥΣΤΡΑΤΙΟΣ*, *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΑΥΞΕΝΤΙΟΣ*, *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΕΥΓΕΝΙΟΣ*, *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΜΑΡΔΑΡΙΟΣ*.

1395. Delehay, *Synaxarium*, στ. 305 κ.ε.

1396. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σ. 74 κ.ε., όπου και άλλα παραδείγματα.

1397. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 54β και 56α-β.

1398. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 282 a και 284-288.

1399. Ξυγγόπουλος, *Άγιοι Απόστολοι*, πίν. 35, 1-2, 36, 1, 37, 2 και 38, 1-4.

1400. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. ΙΒ', ΙΔ' και 60-62.

1401. Millet, *Athos*, πίν. 205.1.

στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου<sup>1402</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά<sup>1403</sup>.

Στις τοιχογραφίες μας κρατούν το σταυρό του μαρτυρίου και έχουν το αριστερό χέρι υψωμένο σε δέηση, εκτός από τον άγιο Ευγένιο ο οποίος συγκρατεί με αυτό το μανδύα του. Από εικονογραφική άποψη οι άγιοι Ευστράτιος και Αυξέντιος πλησιάζουν τους αντίστοιχους αγίους της μονής Διονυσίου και τον άγιο Αυξέντιο της Μολυβοκκλησιάς<sup>1404</sup>, ενώ ο άγιος Μαρδάριος μοιάζει με τον άγιο Ευγένιο της Μολυβοκκλησιάς<sup>1405</sup>.

**Ο άγιος Ιωάσαφ** (Πί ν. 92α) είναι ο πρώτος από νότια άγιος του δυτικού τοίχου<sup>1406</sup>. Είναι νέος με μακριά μαλλιά μαζεμένα πίσω και γενειάδα. Φορεί μοναχικό ένδυμα με ανάλαβο και κρατεί σταυρό. Πρόκειται για άγιο που σπάνια ιστορείται<sup>1407</sup>. Τα *Synaxaria Selecta* τον αναφέρουν ως γιο του βασιλιά Αβενήρ<sup>1408</sup> και η Ερμηνεία σημειώνει πως ήταν βασιλιάς της Ινδίας<sup>1409</sup>.

**Ο άγιος Ευφρόσυνος**<sup>1410</sup> (Πίν. 92α) είναι άνδρας ώριμης ηλικίας, με κοντά μαλλιά και ασκητικό πρόσωπο. Φορεί μοναχικό ένδυμα με ανάλαβο, στο ένα χέρι κρατεί κλαδί με φύλλα και καρπούς, πιθανότατα μήλα, κι έχει το άλλο σε δέηση.

Ο άγιος, ο οποίος σύμφωνα με τα *Synaxaria Selecta* ήταν μάγειρος σε μοναστήρι<sup>1411</sup>, σπάνια απεικονίζεται στη βυζαντινή ζωγραφική<sup>1412</sup>. οι παραστάσεις του αυξάνουν στα μεταβυζαντινά έργα. Το 16ο αι. απεικονίστηκε του υπάρχουν κυρίως σε μοναστηριακούς ναούς, όπως στο Ρογανονο<sup>1413</sup>, στη μονή του Αναπαυσά<sup>1414</sup>, στη μονή Ντίλιου<sup>1415</sup>, στην Τράπεζα της Λαύρας και του Δοχειαρίου<sup>1416</sup> και στη μονή Γαλατάκη<sup>1417</sup>. Ο άγιος στην τοιχογραφία μας διαμορφώνεται στον τύπο της ολόσωμης μορφής στην Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου, τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου, όσο και σε λεπτομέρειες της ενδυμασίας.

Στα δύο επόμενα στηθάρια ιστορείται το **Όραμα του αγίου Παχωμίου**<sup>1418</sup> (Πί ν. 92α, 97β). Ο Παχώμιος, στο πρώτο στηθάρια, απεικονίζεται σε στάση φόβου και έκπληξης καθώς βλέπει

1402. Ό.π., πίν. 188.3-4.

1403. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 199β και 200β. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 8α και 16α-β.

1404. Millet, *Athos*, πίν. 158.2.

1405. Ό.π.

1406. Επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΙΩΑΣΑΦ*.

1407. Παραστάσεις του αγίου υπάρχουν στη Studenica (Petković, *La peinture serbe*, II, εικ. 1), στο ναό των Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Τιρνοβο (Grabar, *Bulgarie*, πίν. XLIX), στον Άγιο Δημήτριο (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, εν Αθήναις 1952, σ. 211, πίν. 81α) και στον Προφήτη Ηλία Θεσσαλονίκης (αδημοσίευτη), καθώς και στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 198). Ο Βίος του απεικονίστηκε στις μικρογραφίες του περίφημου θρησκευτικού μυθιστορήματος των Βαρλαάμ και Ιωάσαφ. Βλ. S. der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris 1937.

1408. Delehay, *Synaxarium*, Aug. 26, στ. 60 κ.ε.

1409. *Ερμηνεία*, σ. 165.

1410. Επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΕΦΡΩΣΙΝΟΣ*.

1411. Delehay, *Synaxarium*, Sept. 11, στ. 59 κ.ε.

1412. Η παλιότερη γνωστή απεικόνιση του αγίου βρίσκεται στις τοιχογραφίες του Kurbinovo. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, I, σ. 264 κ.ε., II, εικ. 136.

1413. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

1414. Καλοκύρης, *Άθως*, πίν. 16Α'.

1415. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 73.

1416. Millet, *Athos*, πίν. 146.2 και 241.2 αντίστοιχα.

1417. Αδημοσίευτη. Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, σ. 72.

1418. Delehay, *Synaxarium*, στ. 683 κ.ε.

τον άγγελο, ο οποίος ιστορείται στο επόμενο στηθάριο<sup>1419</sup>. Ο τελευταίος φορεί μοναχική ενδυμασία, με το ένα χέρι δείχνει το κουκούλιο και στο άλλο κρατεί ειλητάριο με την επιγραφή: ΠΑΧΌΜΙ|Ε ΕΝ ΤΟΥΤΟ|ΣΧΗΜΑ|ΣΟΘΊΣΑΙ|ΤΕ ΠΆΣΑ<sup>1420</sup>.

Το θέμα, γνωστό από παλαιολόγια έργα<sup>1421</sup>, γίνεται στη συνέχεια ιδιαίτερα αγαπητό στα εικονογραφικά προγράμματα των μοναστηριών, αφού ο Παχώμιος ήταν ιδρυτής πολλών μονών στην έρημο της Θηβαΐδας<sup>1422</sup>. Η παράσταση συναντάται στη μονή του Αναπαυσά (1527)<sup>1423</sup>, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (1552)<sup>1424</sup>, στις μονές Δουσίκου (1557)<sup>1425</sup>, Ρουσσάνου (1560)<sup>1426</sup> και Δοχειαρίου (1568)<sup>1427</sup> και αργότερα στην Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου (1621)<sup>1428</sup> και στο νάρθηκα της μονής Προδρόμου στις Σέρρες (1630)<sup>1429</sup>. Η παράστασή μας στο γενικό της σχήμα, στις στάσεις και στις χειρονομίες των δύο προσώπων διαμορφώνεται στο πρότυπο που καθιερώνει ο Θεοφάνης στη μονή του Αναπαυσά<sup>1430</sup>.

Ο άγιος Ακάκιος<sup>1431</sup> (Π ί ν. 92β) είναι μεσήλικας, με κοντά μαλλιά και γένια και ασκητικό πρόσωπο με πολλές ρυτίδες<sup>1432</sup>. Σπάνια εμφανίζεται στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών και συνήθως απεικονίζεται σε μονές, όπως στη μονή Γαλατάκη<sup>1433</sup> και στην Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου σε απόδοση ανάλογη με της τοιχογραφίας μας<sup>1434</sup>.

Ο άγιος Αλέξιος<sup>1435</sup> (Π ί ν. 92β) είναι μια ακόμη μορφή του μοναχισμού η οποία απεικονίστηκε στο δυτικό τοίχο. Φορεί απλό χιτώνα με ανασηκωμένα μανίκια, κρατεί σταυρό και έχει το αριστερό χέρι στην τυπική χειρονομία δέησης. Μοιάζει με τον Πρόδρομο, όπως άλλωστε τον περιγράφει και η Ερμηνεΐα<sup>1436</sup>.

Σε στηθάριο και σε στάση ανάλογη με τις τοιχογραφίες μας απεικονίστηκε προηγουμένως ο άγιος στη μονή Ντίλιου<sup>1437</sup>. Στη μονή Δοχειαρίου<sup>1438</sup> και στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην Καστοριά<sup>1439</sup> παριστάνεται ολόσωμος, κρατώντας ενεπίγραφο ειλητάριο στην αθωνιτική μονή, σε στάση ανάλογη με της τοιχογραφίας μας στην εκκλησία της Καστοριάς.

1419. Επιγραφές: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΠΑΧΩΜΙΟΣ, ΑΓΓΕΛΟΣ-Κ(ΥΡΙΟ)Υ.

1420. Παραλλαγή του επιγράμματος που ορίζει η Ερμηνεΐα (σ. 162 κ.ε.).

1421. Συναντάται για παράδειγμα στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 55.1), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 106), στο Staro Nagorichino (Millet - Frolow, III, πίν. 116, 3) και στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXXXIV, 3).

1422. Βλ. Fr. Halkin, L'histoire Lausique et les Vies grecques de S. Pachôme, *Analecta Bollandiana* 48 (1930), σ. 269 κ.ε.

1423. Chatzidakis, Théophane, εικ. 16.

1424. Millet, *Athos*, πίν. 193.1. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 170.

1425. Βελένης, Πρώτες πληροφορίες, πίν. 2α.

1426. Ό.π., πίν. 3α.

1427. Ό.π., πίν. 4α. Millet, *Athos*, πίν. 240.2.

1428. Millet, ό.π., πίν. 112.1 και 113.3.

1429. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 63.

1430. Στο ίδιο πρότυπο ιστορούνται οι παραστάσεις στις μονές Δουσίκου, Ρουσσάνου και Δοχειαρίου.

1431. Επιγραφή: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΑΚΑΚΙΟΣ|ΤΟ ΤΕΚΝΟΝ|ΤΗΣ ΥΠΑΚΟΗΣ. Η προσωνομία αυτή σχετίζεται με το βίο του αγίου. Βλ. Delehay, *Synaxarium*, στ. 261 κ.ε.

1432. Αντίθετα, η Ερμηνεΐα (σ. 166) τον περιγράφει νέο, αρχιγέννη.

1433. Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, σ. 72.

1434. Millet, *Athos*, πίν. 113.1, 3.

1435. Επιγραφή: Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΑΛΕΞΥ|ΟΣ Ὁ ΑΝΘΡΟ(ΠΙΟΣ)|ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ.

1436. *Ερμηνεΐα*, σ. 166.

1437. Αδημοσίευτη. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 167.

1438. Millet, *Athos*, πίν. 241.2.

1439. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 243β.



**Ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης**<sup>1440</sup> (Π ί ν. 92β) είναι νέος αγένειος, με μοναχικό ένδυμα και ανάλαβο. Ιστορείται στην τυπική στάση δέησης, κρατώντας κλειστό ευαγγέλιο με διάλιθη στάχωση<sup>1441</sup>. Στις όχι συχνές απεικονίσεις του έχει χαρακτηριστικά ανάλογα με της τοιχογραφίας μας και κρατεί άλλοτε ειλητήριο, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό<sup>1442</sup>, στην Dečani<sup>1443</sup> και αργότερα στην Τράπεζα της μονής Χελανδαρίου<sup>1444</sup> κι άλλοτε κλειστό βιβλίο, όπως εκτός από την παράστασή μας και στο παρεκκλήσι του Θεολόγου της Μαυριώτισσας<sup>1445</sup>.

**Ο άγιος Τρύφων** (Π ί ν. 93α) είναι ο πρώτος από δυτικά άγιος του βόρειου τοίχου<sup>1446</sup>. Διατηρείται σε κακή κατάσταση στην τυπική στάση του μάρτυρα<sup>1447</sup>. Στις παλαιολόγιες ολόσωμες απεικονίσεις του στο Staro Nagoričino<sup>1448</sup> και στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά<sup>1449</sup>, ο άγιος κρατεί σταυρό, όπως και στην παράστασή μας, αλλά με το ελεύθερο χέρι συγκρατεί το ιμάτιο.

**Οι άγιοι Σέργιος και Βάκχος** (Π ί ν. 93α) απεικονίστηκαν στα δύο επόμενα στηθάρια<sup>1450</sup>. Παριστάνονται μετωπικοί, φορώντας πλούσια ενδύματα. Κρατούν σταυρό κι έχουν το αριστερό χέρι ο πρώτος υψωμένο σε δέηση, ο δεύτερος διπλωμένο μπροστά στη μέση. Μολονότι στο πρόσωπο αποδίδονται σχεδόν όμοιοι, η κόμμωση του Βάκχου έχει μεγαλύτερο όγκο διαφοροποιώντας έτσι τη γενική εντύπωση της μορφής<sup>1451</sup>.

Σε όμοια στάση, αλλά με στροφή της κεφαλής αριστερά, παριστάνεται ο άγιος Σέργιος στο βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Μηνά<sup>1452</sup> (Π ί ν. 95). Ο άγιος δίπλα του θα πρέπει να ταυτιστεί με το Βάκχο, επειδή ιστορείται όμοια με τον αντίστοιχο άγιο του ναού της Βίτσας.

Οι δύο άγιοι, οι οποίοι κατά κανόνα απεικονίζονται μαζί, είναι από τους δημοφιλέστερους και συχνότερα παριστανόμενους στην ορθόδοξη εικονογραφία. Στις παλαιολόγιες απεικονίσεις τους, όπως και σε παλιότερες, φορούν συνήθως το διακριτικό του αξιώματός τους «μανιάκιο»<sup>1453</sup>. Οι δύο άγιοι απεικονίστηκαν ως μάρτυρες και σε προγενέστερα των τοιχογραφιών μας έργα, όπως στις τοιχογραφίες του Staro Nagoričino<sup>1454</sup>, του Αγίου Ανδρέα Ρουσούλη στην Καστοριά<sup>1455</sup> και της Παλαιοπαναγιάς στη Στενή της Εύβοιας<sup>1456</sup>.

**Ο άγιος Κήρυκος**<sup>1457</sup> (Π ί ν. 93α-β) παριστάνεται έφηβος μολονότι το συναξάρι<sup>1458</sup> και η

1440. Επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)/Ο ΚΑΛΥΒΪΤΗΣ*.

1441. Ανάλογα περιγράφει τον άγιο η Ερμηναία (σ. 166). Το ευαγγέλιο που κρατεί ο άγιος αποτελεί βασικό στοιχείο της εικονογραφίας του, αφού, σύμφωνα με το βίο του, χάρη σ' αυτό αναγνωρίστηκε μετά από πολλά χρόνια από τη μητέρα του (Delehaye, *Synaxarium*, στ. 393).

1442. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, σ. 206, πίν. 106.

1443. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXLI, 2.

1444. Millet, *Athos*, πίν. 113.3.

1445. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 215β. Γούναρης, *Άγ. Ιωάννης Θεολόγος*, πίν. 30.

1446. Διακρίνεται η επιγραφή: *Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΤΡΥΦΩΝ*.

1447. Για το βίο και το μαρτύριο του αγίου, βλ. Delehaye, *Synaxarium*, στ. 437.

1448. Millet - Frolow, III, πίν. 115, 4.

1449. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 137α.

1450. Επιγραφές: *Ο ἌΓΙΟΣ-ΣΕΡΓΙΟΣ, Ὁ ἌΓΙΟΣ-ΒΑΚΧΟΣ*.

1451. Η Ερμηναία και οι πηγές της περιγράφουν τους δύο αγίους όμοιους (σ. 158 και 270).

1452. Διακρίνεται η επιγραφή: *...ΣΕΡΓ[ΙΟΣ]*.

1453. Για παράδειγμα στις τοιχογραφίες της μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 516-517) και του Αγίου Νικολάου Ορφανού (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 93-94). Στα παραπάνω έργα οι άγιοι απεικονίζονται στηθαίοι.

1454. Παριστάνονται ολόσωμοι κρατώντας το θηκάρι με το σπαθί (Millet - Frolow, III, πίν. 115, 3).

1455. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 167β.

1456. Λιάπης, *Μνημεία Ευβοίας*, πίν. 135α.

1457. Επιγραφή: *Ο ἌΓΙΟΣ-ΚΗΡΙΚΟΣ*.

1458. Delehaye, *Synaxarium*, στ. 821.

Ερμηνεία<sup>1459</sup> τον αναφέρουν τριετή, όταν υπέστη το μαρτύριο. Στρέφει προς τ' αριστερά κρατώντας στο ένα χέρι το σταυρό του μαρτυρίου και δείχνοντας με το άλλο την πληγή στο μέτωπο<sup>1460</sup>. Όμοια ιστορείται ο άγιος στο ναό του Αγίου Μηνά<sup>1461</sup> (Πί ν. 27β).

Σε βυζαντινές παραστάσεις ο άγιος απεικονίζεται συνήθως κοντά στη μητέρα του αγία Ιουλίττη, όπως στο ΒΔ. παρεκκλήσι του Οσίου Λουκά<sup>1462</sup>, στην ωραία παράσταση των Αγίων Αναργύρων της Καστοριάς<sup>1463</sup> και στην Περιβλεπτο Αχρίδας<sup>1464</sup>. Στα μεταβυζαντινά έργα ιστορείται άλλοτε σε άμεση συνάρτηση με τη μητέρα του, όπως στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια<sup>1465</sup>, του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>1466</sup> και στη μονή της Ζέρμας<sup>1467</sup>, και άλλοτε μόνος του, όπως στον Άγιο Νικήτα στο Ξυζει<sup>1468</sup> και στη μονή του Αναπαυσά<sup>1469</sup>. Στα μεταβυζαντινά έργα φαίνεται ότι εισάγεται και επικρατεί ο νέος τύπος του αγίου που δείχνει την πληγή στο μέτωπο.

**Ο άγιος Ακίνδυνος**<sup>1470</sup> (Πί ν. 93β) είναι γέροντας, με άσπρα μαλλιά και μακριά οξύληκτη γενειάδα. Παριστάνεται αυστηρά μετωπικός, κρατώντας στο δεξί χέρι σταυρό κι έχοντας το άλλο, λυγισμένο στον αγκώνα, σε πλάγια έκταση με την παλάμη προς τα έξω. Όμοια αποδίδεται ο ανώνυμος άγιος μετά τον Κήρυκο στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 27β).

Η απόδοση του αγίου γέροντα αντιτίθεται στην περιγραφή της Ερμηνείας και των πηγών της, που τον θέλουν νέο οξυγένη<sup>1471</sup>. Έλλειψη παγιωμένου εικονογραφικού τύπου μαρτυρούν γενικά οι, όχι συχνές, απεικονίσεις του αγίου, όπως αυτή στο Πρωτάτο<sup>1472</sup> και στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας<sup>1473</sup>.

**Ο άγιος Νεόφυτος**<sup>1474</sup> (Πί ν. 93β) είναι ένας ακόμη άγιος που μάλλον σπάνια εμφανίζεται στα εικονογραφικά προγράμματα των ναών. Αποδίδεται ως αγένειος νέος<sup>1475</sup> με στροφή προς τα δεξιά, κρατώντας στο δεξί χέρι σταυρό κι έχοντας το αριστερό σε θέση όμοια με του αγίου Ακίνδυνου. Νέος, αλλά με μικρή γενειάδα και σε ανάλογη στάση, ιστορήθηκε ο άγιος και στην παλαιολόγεια τοιχογραφία της Dečani<sup>1476</sup>.

**Ο άγιος Νικηφόρος**<sup>1477</sup> (Πί ν. 94α) είναι «νέος στρογγυλογένης»<sup>1478</sup> με σγουρά μαλλιά στον

1459. *Ερμηνεία*, σ. 159 και 271.

1460. Σύμφωνα με το συναξάρι το νήπιο βρήκε το θάνατο όταν ο ηγεμόνας της Ταρσού...αὐτὸ κατὰ τῶν βαθμίδων τοῦ βήματος ἔρριψε· τῇ δὲ προσκρούσει συντριβὲν τὸ κρανίον ἀφῆκε τὴν ψυχὴν.

1461. Διακρίνονται ίχνη της επιγραφής: Ο ΑΓ[ΙΟΣ] - ΚΗΡΥ[Χ]ΚΟΣ.

1462. Th. Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, σχ. II, εικ. 24.

1463. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 40β. Η αγία Ιουλίττη, ολόσωμη, αγκαλιάζει προστατευτικά το μικρό Κήρυκο που βρίσκεται πλάι της.

1464. Millet - Frolow, III, πίν. 1, 1.

1465. Οι δύο άγιοι τοποθετούνται σε στηθάρια πάνω από τη δυτική είσοδο του ναού στραμμένοι ο ένας προς τον άλλο. Ο Κήρυκος με το ένα χέρι δείχνει, ως συνήθως, το μέτωπό του και στο άλλο κρατεί μια μεγάλη πέτρα.

1466. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 247β.

1467. Εικονίζονται αντικριστά στο εσωρράχιο του νότιου ανοίγματος που οδηγεί από το νάρθηκα στον κυρίως ναό.

1468. Millet - Frolow, πίν. 49, 1. Η παράσταση ανήκει στη ζωγραφική φάση του 1483/84.

1469. Καλοκύρης, *Άθως*, πίν. 15Α'.

1470. Επιγραφή: Ο ἍΓΙΟΣ-ΑΚΙΝΔΥ/ΝΟΣ.

1471. *Ερμηνεία*, σ. 159, 271 και 295.

1472. Ο άγιος έχει χαρακτηριστικά ώριμου άνδρα. Millet, *Athos*, πίν. 54.1.

1473. Πρόκειται για μεσήλικα με σκούρα μαλλιά. Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 282b και 291.

1474. Επιγραφή: Ο ἍΓΙΟΣ-ΝΕΟΦΥ/ΤΟΣ.

1475. Όμοια περιγράφεται στην Ερμηνεία και στις πηγές της (σ. 158, 271 και 296).

1476. Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CLXIII, 1.

1477. Επιγραφή: Ο ἍΓΙΟΣ-ΝΙΚΙΦΟΡΟΣ.

1478. *Ερμηνεία*, σ. 158 και 271.

αυχένα. Παριστάνεται μετωπικός, κρατώντας σταυρό και έχοντας το ελεύθερο χέρι σε χειρονομία δέησης. Όμοια ιστορείται ο ανώνυμος άγιος στο ναό του Αγίου Μηνά, ο οποίος βρίσκεται στο βόρειο τοίχο πάνω από το Θεόδωρο Στρατηλάτη.

Ο άγιος στις τοιχογραφίες μας διαμορφώνεται σε τύπο γνωστό από την παράσταση της Dečani<sup>1479</sup>, ο οποίος χρησιμοποιείται επίσης στις τοιχογραφίες του Roganovo<sup>1480</sup> και της μονής Διονυσίου<sup>1481</sup>.

Στα επόμενα τρία στηθάρια απεικονίζονται κατά σειρά οι άγιοι Γουρίας, Σαμωνάς και Άβιβος<sup>1482</sup> (Πί ν. 94α-β). Ο πρώτος είναι γέροντας με σγουρά μαλλιά και διχαλωτή γενειάδα<sup>1483</sup>. Στο δεξί χέρι υψώνει σταυρό και με το αριστερό συγκρατεί την άκρη του μανδύα. Ο Σαμωνάς στρέφει το κεφάλι προς τ' αριστερά. Είναι μεσήλικας με κοντά ψαρά μαλλιά και γένια και ιστορείται στην τυπική στάση του μάρτυρα<sup>1484</sup>. Ο Άβιβος είναι αγένειος νέος<sup>1485</sup> και παριστάνεται σε στάση ανάλογη με του Γουρία, μόνο που κάμπει το αριστερό χέρι μπροστά στη μέση.

Τους ίδιους αγίους θα πρέπει να αναγνωρίσουμε στα τρία συνεχόμενα στηθάρια στην ίδια θέση στο βόρειο τοίχο του ναού του Αγίου Μηνά. Διατηρείται καλά μόνο ο πρώτος από αριστερά άγιος, ο οποίος ιστορείται πανομοιότυπα με το Γουρία στο παλιότερο έργο.

Οι άγιοι Γουρίας και Σαμωνάς ήταν ιερείς και μαρτύρησαν μαζί στην Έδεσσα «ἐπὶ Διοκλητιανοῦ βασιλέως καὶ Ἀντωνίου δουκός»<sup>1486</sup>. Ο Άβιβος «διάκονος ὢν, ἐμαρτύρησεν ἐπὶ Λικινίου» στην ίδια πόλη. Και οι τρεις γιορτάζουν στις 15 Νοεμβρίου, γι' αυτό και απεικονίζονται είτε όλοι μαζί<sup>1487</sup> ή οι δύο πρώτοι συναθλητές<sup>1488</sup>. Ο Γουρίας στις τοιχογραφίες μας ιστορείται στον τύπο του αγίου στο Roganovo<sup>1489</sup> και στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>1490</sup>. Ο Σαμωνάς αντίθετα διαφέρει σε ουσιώδη σημεία τόσο από τη μορφή στη μονή των Φιλανθρωπηνών, όσο και από αυτήν στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου<sup>1491</sup>. Κάποια αντιστοιχία με τον άγιο Άβιβο στο αγιορείτικο παρεκκλήσι<sup>1492</sup> παρουσιάζει ο Άβιβος στις τοιχογραφίες μας.

Ο άγιος Αρέθας<sup>1493</sup> (Πί ν. 94β) είναι μεσήλικας με σγουρά σκούρα μαλλιά και οξύληκτη

1479. Petković - Bošković, ό.π., πίν. CLXIV, 3.

1480. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX.

1481. Millet, *Athos*, πίν. 205.2.

1482. Επιγραφές: Ο ἍΓΙΟΣ-ΓΟΥΡΙΑΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΣΑΜΟΝΑΣ, Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΑΝΒΙΒΑΟΣ.

1483. Η Ερμηνεία και οι πηγές της τον περιγράφουν γέροντα κοντογένη (σ. 157, 270 και 296).

1484. Κατά την Ερμηνεία και τις πηγές της είναι νέος κοντογένης (ό.π.).

1485. «Ὀλίγον στρογγυλογένης» σύμφωνα με την Ερμηνεία (ό.π.).

1486. Delehay, *Synaxarium*, στ. 225.

1487. Στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 283 a, 307 a-b και 308) και στις τοιχογραφίες του ναού του Χριστού στη Βέροια, σε συνεχόμενους τοίχους (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 1Β', 6-7 και 63-64)· επίσης στον Ταξίαρχη Μητροπόλεως στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 135β, 138β).

1488. Στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye*, 3, πίν. 510-513) και αργότερα του Roganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVII και LXa) και της Τράπεζας της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 142.1).

1489. Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXa.

1490. Αχαιμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, πίν. 62β. Στις τοιχογραφίες του κυρίως ναού απεικονίζονται στη σειρά και οι τρεις άγιοι που εξετάζουμε, αλλά η Αχαιμάστου-Ποταμιάνου δεν αποκλείει την ταύτιση του αγίου Άβιβου —κατά τη νεότερη επιγραφή— με τον άγιο Νέστορα (ό.π., σ. 99 κ.ε., πίν. 62α).

1491. Millet, *Athos*, πίν. 189.4.

1492. Ό.π.

1493. Επιγραφή: Ὁ ἍΓΙΟΣ-ΑΡΕΘΑΣ.

γενειάδα<sup>1494</sup>. Παριστάνεται μετωπικός με χειριδωτό ένδυμα ζωσμένο στη μέση. Στο δεξί χέρι, το οποίο κάμπει μπροστά στο στήθος, κρατεί σταυρό και συγχρόνως συγκρατεί το ιμάτιο. Το αριστερό χέρι εκτείνει στα πλάγια σε δέηση. Όμοια ιστορείται ο ανώνυμος άγιος που βρίσκεται στην ίδια θέση στο ναό του Αγίου Μηνά.

Ο άγιος στις τοιχογραφίες μας διαφέρει από τις παραστάσεις του στις μονές Διονυσίου<sup>1495</sup> και Δοχειαρίου<sup>1496</sup> και ακολουθεί πρότυπο που θυμίζει αρκετά την αντίστοιχη μορφή στη μονή της Dečani<sup>1497</sup>.

Ο τελευταίος άγιος σε σθηθάριο είναι ο **Βικέντιος**<sup>1498</sup> (Πί ν. 94β), ο οποίος εικονίζεται με στροφή προς τ' αριστερά. Είναι γέροντας με σγουρά άσπρα μαλλιά και κοντοκομμένα γένια. Φορεί χειριδωτό χιτώνα και μανδύα και κρατεί στο δεξί χέρι σταυρό. Όμοια ιστορείται ο ανώνυμος άγιος στην ίδια θέση στο ναό του Αγίου Μηνά.

Ο Βικέντιος διαφέρει ριζικά από τον τύπο που περιγράφει η Ερμηνεία<sup>1499</sup> και αποδίδουν άλλες παραστάσεις, στις οποίες είναι κατά κανόνα νέος αγένειος διάκονος<sup>1500</sup>. Ίσως να χρησιμοποιήθηκε στις τοιχογραφίες μας ο τύπος του συνεορτάζοντος αγίου Βίκτωρα, ο οποίος σε ορισμένα έργα παριστάνεται σε ώριμη ηλικία και με περιβολή ανάλογη με του αγίου μας<sup>1501</sup>.

## Γραπτά κοσμήματα

Ο ζωγραφικός διάκοσμος στο ναό του Αγίου Νικολάου ολοκληρώνεται με γραπτά κοσμήματα, τα οποία καλύπτουν τη βάση των τοίχων, τα τοιχώματα των φωτιστικών ανοιγμάτων και τους ελκυστήρες. Στο ναό του Αγίου Μηνά ίχνη ανάλογης διακόσμησης σώζονται μόνο στο αρχικό φωτιστικό άνοιγμα του νότιου τυμπάνου και στον ελκυστήρα του Ιερού.

Τη βάση των τοίχων, στον κυρίως ναό του Αγίου Νικολάου, περιτρέχει πλατιά ταινία, η οποία περιέχει συνεχή εκφυλισμένα πεντάφυλλα<sup>1502</sup>. Στο νότιο τοίχο του Ιερού διατηρείται γραπτή ποδέα (Πί ν. 100α) που διακοσμείται με ελικοειδές ελεύθερο σχέδιο<sup>1503</sup> και στην κάτω παρυφή της με τέσσερις επάλληλες συνεχείς κυματοειδείς γραμμές. Πιο περίπλοκο κόσμημα

1494. Ο άγιος περιγράφεται ως «γέρον δξυγένης» και «γέρον άσπρογένης» στην Ερμηνεία και στις πηγές της (σ. 157 και 270).

1495. Millet, *Athos*, πίν. 205.2.

1496. Ό.π., πίν. 227.1. Ο άγιος Αρέθας στις παραπάνω τοιχογραφίες αποδίδεται ασπρομάλλης γέροντας και παρουσιάζει στενή τυπολογική ομοιότητα με τον άγιο στο Πρωτάτο (ό.π., πίν. 56.3). Γέροντας, αλλά σε διαφορετικό τύπο, ιστορείται ο άγιος στη μονή της Psača (Millet-Velmans, IV, πίν. 71, 137).

1497. Ρετκονίτς - Βοσκονίτς, *Dečani*, II, πίν. CLXI, 3. Ο άγιος απεικονίζεται με στρατιωτική εξάρτηση, αλλά τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του είναι πολύ ανάλογα με αυτά που διασώζει η τοιχογραφία μας.

1498. Επιγραφή: *Ο ΆΓΙΟΣ -BIKE[N]/ΤΙΟΣ*.

1499. Κατά την Ερμηνεία και τις πηγές της, ο άγιος είναι όμοιος με το συναθλητή του Βίκτωρα, δηλαδή νέος, αγένειος (σ. 157 και 270).

1500. Βλ. την απεικόνιση του αγίου στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας (Underwood, *Kariye*, 2, πίν. 303) και αργότερα στις τοιχογραφίες του Roganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LVII).

1501. Όπως στα ψηφιδωτά της μονής της Χώρας (ό.π., πίν. 302b) και στο Roganovo (ό.π.).

1502. Πρόκειται για πολύ κοινό κόσμημα που συναντάται σε παλιότερα έργα, όπως στις τοιχογραφίες του Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 87, 3-4) και του Αγίου Νικολάου του Κυρίτζη στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 155α).

1503. Ανάλογης αντίληψης κόσμημα υπάρχει και σε τοιχογραφία του 17ου αι. στην Κουμπελιδίκη (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 114β). Για την ποδέα, βλ. Α. Frolow, La «podea», un tissu décoratif de l'église byzantine, *Byzantion* XIII (1938), σ. 461 κ.ε.

(Π ί ν. 100β) χρησιμοποιήθηκε για να καλύψει τον τοίχο κάτω από την κτιστή Αγία Τράπεζα. Συντίθεται από μεγάλους, συνεχόμενους, τετράφυλλους ρόδακες και ρόμβους· οι γωνίες των τελευταίων τοποθετούνται στη μέση περίπου των φύλλων των ροδάκων. Από τις γωνίες των ρόμβων εκφύονται ελικοειδείς βλαστοί που γεμίζουν τα διάκενα.

Τα διακοσμητικά θέματα που καλύπτουν τα τοιχώματα των φωτιστικών θυρίδων παρουσιάζουν αρκετή ποικιλία. Την οροφή τους συνήθως κοσμεί ένα πλατύ κάτω και οξύληκτο φυλλόσχημο κόσμημα, του οποίου το σχήμα προσαρμόζεται απόλυτα στην τριγωνική επιφάνεια που καλύπτει<sup>1504</sup> (Π ί ν. 44β). Άλλοτε πάλι την ίδια επιφάνεια κοσμούν πλαγιαστά ημίφυλλα<sup>1505</sup> (Π ί ν. 16, 73β) ή εγγράφονται μέσα σε μεγάλο γραπτό τρίγωνο τέσσερα μικρότερα με κοινή κορυφή, τα οποία γεμίζουν είτε με ανθέμια και το φυλλόσχημο κόσμημα που περιγράψαμε ή με σχέδια που μιμούνται ορθομαρμάρωση<sup>1506</sup>. Το ίδιο σχέδιο ορθομαρμάρωσης υπάρχει και στα πλάγια τοιχώματα ορισμένων φωτιστικών θυρίδων (Π ί ν. 71α-β).

Άλλα θέματα στη διακόσμηση των πλάγιων τοιχωμάτων είναι: σχέδιο από αντωπά καρδιόσχημα που περιέχουν πολύφυλλα και τα διάκενά τους γεμίζουν φυλλόσχημα σχέδια<sup>1507</sup>, πλέγμα από τεμνόμενες ελλείψεις με λεπτούς βλαστούς στα σημεία τομής<sup>1508</sup> (Π ί ν. 51β), αβακωτό σχέδιο που περιέχει ελισσόμενους βλαστούς<sup>1509</sup>, φυλλοφόρος σταυρός<sup>1510</sup> (Π ί ν. 44β).

Τις επιφάνειες των ελκυστήρων κοσμούν: συνεχόμενα τρίγωνα τα οποία μιμούνται ορθομαρμάρωση (Π ί ν. 11, 58α), επιμήκης ελικοειδής βλαστός με άνθη και φύλλα, επιμήκης ευθύγραμμος βλαστός από τον οποίο εκφύονται κατά διαστήματα άλλοι πλάγιοι, που απολήγουν σε συμβατικούς καρπούς. Τέλος, στο δυτικό μέτωπο του ανατολικού ελκυστήρα υπάρχει η ακόλουθη αποσπασματικά διατηρημένη επιγραφή: ...ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ. Ο Π(ΑΤ)ΗΡ ΟΚΟΔΟΜΗΣΕΝ. ΤΟΥ ΤΟΝ ΤΟΝ ΟΙΚΟΝ. Ο ΥΟΣ... ΤΟΥ ΤΟΝ ΤΟΝ ΟΪΚΟΝ ΤΟ ΠΝ(ΕΥΜ)Α ΤΟ ΆΓΙΟΝ ΕΠΕΣΚΑΙΑΣΕΝ ΤΡΙΑΣ ΑΓΙΑΣ ΔΟΞ[Α]<sup>1511</sup>.

## ΕΠΙΜΕΡΟΥΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΝΑΩΝ

Οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Νικολάου και στο ναό του Αγίου Μηνά ιστορημένες από το ίδιο ζωγραφικό συνεργείο και με μικρή μεταξύ τους χρονική απόσταση παρουσιάζουν, όπως ήδη σημειώσαμε, κάποιες παραλλαγές στη διάταξη του προγράμματος<sup>1512</sup> και σε επιμέρους εικονογραφικά θέματα. Οι διαφορές ανάμεσα στα δύο έργα είναι πιο εμφανείς στην απόδοση ορισμένων μορφών στο ναό του Αγίου Μηνά, στο ήθος και στο χαρακτήρα τους, στην ατμόσφαιρα εν τέλει που επικρατεί στο έργο.

Το τοπίο, φυσικό και αρχιτεκτονικό, αποδίδεται στα δύο έργα όμοια. Τα στοιχεία που προσδιορίζουν το φυσικό χώρο διαρθρώνονται σε επάλληλα επίπεδα, υποβάλλοντας κάποια έννοια

1504. Το κόσμημα αυτό υπάρχει στη δυτική φωτιστική θυρίδα της δεύτερης σειράς των ανοιγμάτων και σ' αυτήν της τελευταίας σειράς.

1505. Στη δυτική φωτιστική θυρίδα της πρώτης σειράς.

1506. Στην ανατολική φωτιστική θυρίδα της δεύτερης σειράς και στη μεσαία της πρώτης σειράς.

1507. Στη δυτική φωτιστική θυρίδα της πρώτης σειράς.

1508. Στη φωτιστική θυρίδα του νότιου τοίχου του Ιερού.

1509. Στην ψηλότερη φωτιστική θυρίδα του νότιου τοίχου στον κυρίως ναό.

1510. Στη δυτική φωτιστική θυρίδα της δεύτερης σειράς.

1511. Πρόκειται για απόσπασμα από το απόστιχο ιδιόμελο το οποίο ψάλλεται κατά την ακολουθία των εγκαινίων ναού. Π. Ν. Τρεμπέλας, *Μικρόν Ευχολόγιον*, Β', Αθήνα 1955, σ. 106.

1512. Βλ. σ. 55.

βάθους στον πίνακα και δημιουργώντας κατάλληλα επίπεδα για την τοποθέτηση των δρώντων προσώπων. Το φυσικό τοπίο συνιστούν, κατά κύριο λόγο, τα μαλακά εξάρματα του εδάφους, κλιμακωμένα προς τα επάνω σε διαδοχικά επίπεδα. Σ' αυτά κινούνται τα πρόσωπα της ιερής ιστορίας, όπως χαρακτηριστικά στην παράσταση του «Χαίρετε» (Πί ν. 14, 69α), του Πολλαπλασιασμού των άρτων (Πί ν. 5β, 51β, 52α) και του Καλού Σαμαρείτη (Πί ν. 50α-β).

Ένα άλλο στοιχείο του τοπίου, τα βουνά, αποκτά πολλαπλές σκηνογραφικές λειτουργίες. Συχνά δύο αντικριστά βουνά στο βάθος του πίνακα δημιουργούν το σκηνικό της παράστασης, όπως για παράδειγμα στο θέμα του Λίθου (Πί ν. 11, 64α), της Ανάστασης (Πί ν. 12, 64β) και της Ανάληψης (Πί ν. 45β, 47α). Άλλοτε πάλι χρησιμεύουν ως διαχωριστικό μέσο για την εξίστωση διαφορετικών αλλά διαδοχικών επεισοδίων, όπως χαρακτηριστικά στην απεικόνιση στον ίδιο πίνακα της Προσευχής και της Προδοσίας (Πί ν. 57α) ή στο επεισόδιο του πώλου στη Βαϊοφόρο (Πί ν. 45β, 46α). Τέλος, τα άνθηρά τους παρέχουν χώρο για την τοποθέτηση ορισμένων μορφών, όπως του Χριστού και των δύο προφητών στη Μεταμόρφωση (Πί ν. 45α, 46β).

Οι σπηλιές και τα κοιλώματα του εδάφους υπάρχουν όπου το απαιτούν οι ανάγκες της αφήγησης: φιλοξενούν τη φάτνη στη Γέννηση του Χριστού (Πί ν. 43β), προβάλλουν τους δίκαιους στην Ανάσταση, αφήνουν να αναδύονται από τα έγκατα της γης οι δράκοντες στους Αίνους (Πί ν. 16, 73β), περιέχουν το τυμπανισμένο σώμα κάτω από τον απαγχονισμένο Ιούδα (Πί ν. 68). Η μικρή κοιλότητα του νερού στους Αίνους αποδίδει με στοιχειώδη τρόπο τη θάλασσα, ενώ πιο εκτεταμένη αποτελεί το κυρίαρχο στοιχείο του χώρου στην Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα (Πί ν. 69β). Η βλάστηση, εξαιρετικά περιορισμένη, αρκείται σε μερικούς διάσπαρτους θάμνους.

Πιο σπουδαίος είναι ο ρόλος των αρχιτεκτονημάτων, αφού με τις ποικίλες χρήσεις τους προσδιορίζουν το χώρο της δράσης, πλαισιώνουν τα πρόσωπα, αναδεικνύουν τις πρωταγωνιστικές μορφές και αποτελούν εξισοροπιστικά στοιχεία της σύνθεσης.

Ο επιμήκης τοίχος με τα πολύμορφα ανοίγματα και τους πύργους, που πιάνει όλο το βάθος του πίνακα στη σκηνή της Ανάβασης στο Σταυρό (Πί ν. 60β), της Σταύρωσης (Πί ν. 8, 61α) και της Αποκαθήλωσης (Πί ν. 61β), καθορίζει το χώρο των τελουμένων γεγονότων έξω από την Αγία Πόλη. Στην Ψηλάφηση (Πί ν. 13, 66α), η χαρακτηριστική, στα μνημεία της Ηλείρου και των γειτονικών της περιοχών, περίκεντρη κιονοστήρικτη κατασκευή περιβάλλει το κύριο πρόσωπο της σκηνής, το Χριστό, ενώ το ίδιο αρχιτεκτόνημα στην Απόνηση (Πί ν. 7, 58β, 59) υπογραμμίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο του Πιλάτου. Στην ίδια σκηνή ο πυργίσκος στον τοίχο τονίζει τον κατακόρυφο άξονα του Χριστού. Ανάλογο ρόλο έχουν τα κτίρια στην Κρίση των αρχιερέων (Πί ν. 6, 57β), πλαισιώνοντας και τονίζοντας τη μορφή του Χριστού και του αρχιερέα. Στη Βρεφοκτονία (Πί ν. 44α), το αρχιτεκτόνημα αριστερά προβάλλει την κυρίαρχη μορφή του Ηρώδη, αποκαθιστώντας ταυτόχρονα με το μέγεθός του την ισορροπία στη σύνθεση, ως προς το απέναντι βουνό. Ανάλογη αντιπαράθεση διαφορετικών στοιχείων του χώρου (αρχιτεκτόνημα-βουνό) στην οργάνωση και στην ισόρροπη δομή της σκηνής παρατηρείται και στον Ελκόμενο (Πί ν. 59, 60α).

Οι μορφές των οικοδομημάτων κλιμακώνονται από απλούς τοίχους, σε άλλους συνθετότερους με ποικιλόμορφα ανοίγματα, πυργίσκους, κιβώρια και τρουλίσκους και σε πολύπλοκα συγκροτήματα, όπου διαφορετικής μορφής αρχιτεκτονικές κατασκευές συνθέτουν το σκηνικό της παράστασης. Χαρακτηριστικά από αυτή την άποψη είναι τα κτίρια στο Συνέδριο των αρχιερέων με τον Πιλάτο (Πί ν. 10, 62β, 63α), στην Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό (Πί ν. 49β) και στην Υπαπαντή (Πί ν. 44β). Συχνά τα κτίρια συνδέονται μεταξύ τους με υφάσματα και οι επιφάνειες των τοίχων διακοσμούνται με σχέδια ανθικά (Νιπτήρας, Ίαση παραλυτικού στην προβατική κολυμβήθρα), κυμάτια και αστραγάλους (Εισόδια, Εμπαιγμός) και άλλα με μορφή επάλξεων (Χειροτονία αγίου Νικολάου, Ψηλάφηση, κ.ά.).

Ενδεικτικό του τρόπου που ο ζωγράφος αντιλαμβάνεται και αποδίδει τα πρότυπά του είναι η παρανόηση της μορφής και της λειτουργίας ορισμένων οικοδομημάτων. Έτσι στο Νιπτήρα (Π ί ν. 56α) ο ημικυκλικός τοίχος του βάθους συμφύρεται με το έδρανο στο οποίο κάθονται οι μαθητές. Την οργάνωση των στοιχείων του χώρου αυτής της παράστασης κατανοούμε στην παλιότερη όμοιά της στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα<sup>1513</sup>. Το ευκρινές, στην τριμερή του διάταξη, προστώο του ναού στη σκηνή της Εκδίωξης των εμπόρων στην ίδια εκκλησία μεταμορφώνεται στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 49β) και του Αγίου Μηνά σ' ένα περίεργο κιβώριο που προβάλλεται πάνω σε περίπλοκο τοίχο. Συσσώρευση κτιρίων, ανόργανα τοποθετημένων, χαρακτηρίζει και την απόδοση του χώρου στην Υπαπαντή (Π ί ν. 44β). Οι σκηνές στο ναό του Χριστού στη Βέροια<sup>1514</sup> και στο Mali Grad<sup>1515</sup>, στις οποίες εντοπίζονται βασικά μοτίβα του αρχιτεκτονικού τοπίου της μεταβυζαντινής παράστασης, μας δίνουν το μέτρο της παρανόησης και της ιδέας που είχε ο ζωγράφος μας για τη λειτουργικότητα των αρχιτεκτονημάτων. Ανάλογη αντίληψη μαρτυρεί και ο ανορθόδοξος τρόπος στήριξης των κιβωρίων στα γείσα των τοίχων, όπως στη σκηνή των Εισοδίων (Π ί ν. 71α), της Κρίσης των αρχιερέων (Π ί ν. 6, 57β), της Χειροτονίας (Π ί ν. 15, 71β) και της Κοίμησης του αγίου Νικολάου (Π ί ν. 72).

Ο ζωγράφος Μιχαήλ στο ναό του Αγίου Νικολάου δημιουργεί μορφές εύρωστες και στιβαρές, με κοντό λαιμό, δυνατούς ώμους, ευρύ στέρνο και τετράγωνο σώμα, που δείχνουν να πατούν στέρεα στα πόδια τους. Το σχήμα του προσώπου διαφοροποιείται ανάλογα με τον τύπο και την ηλικία της εικονιζόμενης μορφής. Στις νεανικές μορφές, στο Χριστό και στους αγγέλους είναι ωοειδές, στους ώριμης ηλικίας άνδρες και στους ηλικιωμένους τριγώνικο ή τετράγωνο. Στις προχωρημένης ηλικίας μορφές το περίγραμμα του προσώπου ορίζει σκούρα καφέ γραμμή στο μέτωπο και στο σαγόνι.

Πολύ χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος που σχεδιάζει ο Μιχαήλ τα μάτια. Είναι μικρά και στενά, με τονισμένο το επάνω βλέφαρο με μία ή δύο πινελιές· οι κόρες είναι ελλειψοειδείς, συχνά τοποθετημένες κοντά στη μύτη. Το τόξο του φρυδιού είναι ελαφρά καμπυλωμένο. Σε μερικές γεροντικές μορφές (Π ί ν. 97β, 101α), στην αρχή του φρυδιού τοποθετούνται ακτινωτά, από πάνω προς τα κάτω, δύο ή τρεις άσπρες παχιές πινελιές που προσδίδουν δύναμη στην έκφραση. Η μύτη είναι ίσια και μακριά, με πλατιά κάπως ρουθούνια και διχαλωτή στη ρίζα της. Το στόμα είναι μάλλον στενό, με παχύτερο το κάτω χείλος και το πηγούνι μικρό και στρογγυλό.

Ο τρόπος αυτός απόδοσης των χαρακτηριστικών του προσώπου ισχύει για τις μεμονωμένες μορφές. Στα πρόσωπα των συνθέσεων εφαρμόζεται ένας περιληπτικός σχεδιασμός. Το μάτι δηλώνεται με μια μικρή, οριζόντια, σκούρα, παχιά πινελιά και μια κουκίδα άσπρου χρώματος στην άκρη του· το φρύδι δίνεται με μία οριζόντια πινελιά, ανάλογου πάχους, αλλά μακρύτερη. Το ίδιο συνοπτικά σχεδιάζονται η μύτη και το στόμα.

Τα μαλλιά και τα γένια αποδίδονται ανάλογα με την ηλικία. Στους νέους οι βόστρυχοι σχεδιάζονται με ανοικτό καφέ επάνω στο γενικό σκούρο καφέ του τριχώματος. Στους μεσήλικες γκρίζες πινελιές, ενισχυμένες που και που με άσπρες γραμμές, σχηματίζουν τους βοστρύχους πάνω στο καφέ του προπλάσμου. Τα άσπρα μαλλιά και γένια σχεδιάζονται με ανοικτότερες γκρίζες και άσπρες πινελιές στο σκούρο γκρι του προπλάσμου.

1513. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 14, 1 και 16, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, εικ. 18.

1514. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. Δ' και 17.

1515. Djurić, Mali Grad, εικ. 43.

Στα πρόσωπα οι καστανές σκιές περιορίζονται στο περίγραμμα και κυριαρχούν οι μεγάλες φωτεινές επιφάνειες που δίνονται με ροδοκάστανο χρώμα. Αραιές λευκές πινελιές τονίζουν τα εξέχοντα μέρη και λίγο κόκκινο σε σβησμένες επιφάνειες φωτίζει τις παρειές. Τα χείλη βάφονται ρόδινα, σκουρότερης απόχρωσης το επάνω. Η αναγλυφικότητα του σαρκωμένου πηγουνιού τονίζεται με την τοποθέτηση σκούρας καφέ σκιάς στο κάτω χείλος. Ρόδινες και καστανές γραμμές σχεδιάζουν τα βλέφαρα και το τόξο των φρυδιών τονίζεται από δύο γραμμές που ξεκινούν από τη ρίζα της μύτης και προχωρούν προς τους κροτάφους, περιγράφοντας το σχήμα του.

Πιο σκληρά και με έντονες φωτοσκιάσεις πλάθονται τα πρόσωπα ορισμένων αγίων και ασκητών. Σ' αυτά οι φωτεινές επιφάνειες περιορίζονται και οι ρυτίδες τονίζονται με σκούρες γραμμές, όπως χαρακτηριστικά στον άγιο Παχώμιο (Π ί ν. 97β) και στο Θεόδωρο Στρατηλάτη (Π ί ν. 24α, 98α). Στους ασκητές (για παράδειγμα στον άγιο Ευφρόσυνο) (Π ί ν. 92α), για να φανεί το πρόσωπο αποστεωμένο, τα ζυγωματικά τονίζονται με την παράθεση μιας σκούρας σκιάς και μιας πλατιάς ανοικτόχρωμης πινελιάς, που τοποθετούνται λοξά κάτω από τα ζυγωματικά.

Το λεπτόλογο πλάσιμο που περιγράψαμε ισχύει μόνο για τις μεμονωμένες μορφές. Στα πρόσωπα των συνθέσεων (Π ί ν. 63β) χρησιμοποιείται ένας γρήγορος τρόπος πλασίματος, με μεγάλα φωτεινά επίπεδα στο μέτωπο, στις παρειές και στο πηγούνι, ενώ η περιοχή των ματιών και τα πλάγια της μύτης σκιάζονται από το ίδιο χρώμα του προπλασμού, που διακρίνεται στο περίγραμμα του προσώπου. Γενικά στις τοιχογραφίες μας υπερέχουν στα πρόσωπα τα φωτεινά μέρη σε σχέση με τα σκιασμένα.

Οι αναλογίες των μορφών είναι μάλλον βαριές. Συχνά παρατηρούνται δυσαρμονίες στους όγκους και σχεδιαστικές αδυναμίες, όπως μεγάλα κεφάλια σε σχέση με το σώμα<sup>1516</sup>, κοντά ή αδύνατα άκρα αναλογικά με το μέγεθος του κορμού<sup>1517</sup> (Π ί ν. 99α). Τα πρόσωπα είναι αδιάφορα και ανέκφραστα και οι ψυχικές καταστάσεις εκφράζονται περισσότερο με τις κινήσεις των σωμάτων.

Μορφές σαν κι αυτές που περιγράψαμε συναντώνται και στο μεγαλύτερο μέρος του ζωγραφικού διακόσμου του ναού του Αγίου Μηνά· ξεχωρίζουν ωστόσο ορισμένες για τη διαφορετική διαπραγματέυσή τους. Οι μορφές του Παντοκράτορα (Π ί ν. 76α), της Παναγίας, του Προδρόμου (Π ί ν. 77α) και των αγγέλων σε στηθάρια (Π ί ν. 77β), μολονότι ιστορούνται σε τύπο κοινό με τις αντίστοιχες στο ναό του Αγίου Νικολάου, είναι λιγότερο δυνατές στη σωματική τους διάπλαση και με αναλογίες αρμονικότερες. Τα πρόσωπα, συνήθως ωσειδή, πλάθονται με μαλακότερες φωτοσκιάσεις. Τα φρύδια και οι ρυτίδες είναι απαλότερα σχεδιασμένα, τα μαλλιά λιγότερο σχηματοποιημένα και η τονική διαφορά ανάμεσα στο βασικό χρώμα του τριχώματος και σ' αυτό που σχεδιάζει τους βοστρύχους όχι μεγάλη. Γενικά είναι μορφές πιο εύθραυστες στη διάπλασή τους, πιο ρευστές στο πλάσιμό τους, πιο ήπιες στην έκφρασή τους. Η παραβολή του Προδρόμου (Π ί ν. 77α, 99α) και ενός αγγέλου (Π ί ν. 77β, 79α) στα δύο έργα πείθει για το διαφορετικό ήθος των μορφών στο νεότερο ναό.

Μια τρίτη ομάδα στη ζωγραφική του Αγίου Μηνά συνιστούν ορισμένα πρόσωπα στις συνθέσεις, τα οποία αποδίδονται διαφορετικά από αυτά που ήδη ξεχωρίσαμε. Μια ομάδα τέτοιων μορφών υπάρχει στη σκηνή της Ανάληψης (Π ί ν. 99β). Το περίγραμμα του προσώπου είναι ιδιαίτερα έντονο. Την κόρη του ματιού σχηματίζει μια σκούρα στιγμή και το βολβό μια διχαλωτή άσπρη γραμμή. Τα φρύδια δεν ξεχωρίζουν ιδιαίτερα και η γραμμή πάνω από αυτά, η οποία

1516. Στη μορφή του Χριστού στους Αίνους στο ναό του Αγίου Νικολάου.

1517. Π.χ. στην απόδοση του Προδρόμου σε στηθάρια και στους δύο ναούς.



ξεκινά από την έντονη διχάλα στη ρίζα της μύτης, δε σβήνει στους κροτάφους, αλλά κλείνει στην εξωτερική γωνία της πολύ σκοτεινής περιοχής των ματιών, που δίνει την εντύπωση μάσκας. Η άκρη της μύτης είναι ελαφρά γαμψή και τα μαλλιά δίνονται πολύ συνοπτικά, είτε μόνο με το βασικό χρώμα του τριχώματος είτε με πλατιές πινελιές πάνω σ' αυτό. Τέτοιες μορφές εντοπίζονται και σε άλλες παραστάσεις, όπως στο «Χαίρετε» και στον Ενταφιασμό.

Τα ενδύματα δουλεύονται όμοια και στα δύο ζωγραφικά σύνολα και με αρκετή επιτυχία ώστε να συμβάλλουν στη δήλωση κάποιας πλαστικότητας του σώματος και στον τονισμό της κίνησής του. Οι πτυχές σχηματίζονται με κάθετες και διαγώνιες γραμμές και πιο σπάνια με ημικυκλικές, κυρίως στην περιοχή των μηρών. Συνήθως οι καμπυλότητες του σώματος δηλώνονται με επάλληλα τρίγωνα που σχηματίζει το ύφασμα. Πιο ελεύθερα διαπραγματεύονται οι άκρες των ρούχων, που κολπώνονται βαθιά καθώς ανεμίζουν πίσω ή πέφτουν με μαλακούς κυματισμούς. Διαφορετική αντίληψη επικρατεί στο σχεδιασμό των πτυχών στα ενδύματα των ολόσωμων αγίων. Η ακαμψία των πτυχών στα πολυτελή βαριά υφάσματα υπογραμμίζει, μαζί με την αυστηρή μετωπική στάση, τον ιερατικό τους χαρακτήρα.

Η βασική μέθοδος απόδοσης των πτυχών είναι της παράθεσης πάνω στο ρούχο αποχρώσεων του βασικού του χρώματος, ενώ σε ελάχιστες περιπτώσεις χρησιμοποιούνται δύο αυτόνομα χρώματα. Ο πρώτος τρόπος αποτελεί τον κανόνα στη ζωγραφική των δύο ναών. Έτσι για παράδειγμα, στο πορφυρό μαφόριο της Πλατυτέρας στην κόγχη και στον ίδιου χρώματος χιτώνα του Παντοκράτορα, οι πτυχές του υφάσματος σχηματίζονται με σκουρότερα περάσματα και γραμμές από το ίδιο χρώμα.

Αντίθετα ο χρωματικός τρόπος απόδοσης των πτυχών εντοπίζεται σε λίγες μορφές, όπως στους αποστόλους στην Κοινωνία του ναού του Αγίου Νικολάου και στον αρχάγγελο Γαβριήλ του Ευαγγελισμού του ναού του Αγίου Μηνά. Οι πτυχές των ιματίων στις μορφές αυτές σχηματίζονται με την επίθεση κόκκινου χρώματος πάνω στο μενεξεδί. Για τη δήλωση των πιο φωτεινών μερών του υφάσματος γίνεται χρήση λευκού χρώματος σε μικρές επιφάνειες και σε γραμμές.

Η χρωματική κλίμακα στη ζωγραφική των δύο ναών είναι περιορισμένη με κυρίαρχο το ζωηρό κόκκινο χρώμα, που αποτελεί βασικό ρυθμιστή της χρωματικής αρμονίας του έργου. Χρησιμοποιείται επίσης πολύ το πράσινο, σε ποικιλία αποχρώσεων και σε μεγάλες επιφάνειες, όπως για τη δήλωση του κάμπου στους ολόσωμους προφήτες της εγκάρσιας καμάρας. Συχνά χρησιμοποιούνται το μενεξεδί, σε πλούσια ποικιλία τονικών διαβαθμίσεων, και το γκρι σε διάφορους τόνους· ακόμη, το κίτρινο και οι αποχρώσεις του. Με χρυσοκίτρινο χρώμα αποδίδονται τα βαρύτιμα κεντήματα στα ενδύματα των ολόσωμων αγίων. Σποραδικά χρησιμοποιείται το πορφυρό, κυρίως στα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας και ακόμη λιγότερο το μπλε, το άσπρο, ιδίως στα άμφια των ιεραρχών, και το μαύρο. Ευρύτερη χρήση έχουν οι αποχρώσεις του καφέ, του ρόδιου και άλλων χρωμάτων που προέρχονται από ανάμειξη.

Ιδιαίτερη φροντίδα καταβάλλεται στην εξισορρόπηση των θερμών και ψυχρών τόνων στα ενδύματα και στο τοπίο. Για παράδειγμα στα ενδύματα των ολόσωμων αγίων στο νότιο τοίχο του ναού του Αγίου Νικολάου εναλλάσσονται: στο σκούρο κόκκινο χιτώνα του Γαβριήλ το βαθύ μενεξεδί του ιματίου· στο ζωηρό κόκκινο φόρεμα του αγίου Δημητρίου επιτίθεται βαθυπράσινος μανδύας· το γκριζό φόρεμα του αγίου Θεοδώρου φαιδρύνεται με κόκκινη ζώνη και κόκκινο μανδύα. Βαθυπράσινο και κόκκινο, κόκκινο και μενεξεδί, κόκκινο και γκριζό, γκριζό και κόκκινο παρατίθενται αντίστοιχα στα ρούχα του αγίου Νικήτα, του αγίου Μηνά, του νεομάρτυρα Ιωάννη, του αγίου Παντελεήμονα, ενώ η ψυχρή χρωματικά εμφάνιση του αγίου Νέστορα — βαθυπράσινος μανδύας πάνω από γκριζό κοντομάνικο δεύτερο φόρεμα — ξανοίγει με το κατακόκκινο μανίκι του εσωτερικού φορέματος.

Ανάλογη προσπάθεια ισόμερης χρήσης ψυχρών και θερμών τόνων καταβάλλεται και στη χρωματική απόδοση των στοιχείων του χώρου. Έτσι, στο τμήμα των Αίων στο νότιο τοίχο τα δύο κατακόκκινα βουνά, στις άκρες της σύνθεσης, πλαισιώνουν ένα ανοικτό γκριζό στο

κέντρο. Όμοια αντίστιξη χρωμάτων παρατηρείται και σε άλλες σκηνές.

Το χρυσό περιορίζεται στους φωτοστεφάνους του Χριστού στους Αίνους, του Παντοκράτορα και των μορφών που τον περιβάλλουν στην εγκάρσια καμάρα και στους δύο ναούς. Στο ναό του Αγίου Μηνά οι φωτοστεφάνοι των ολόσωμων αγίων και των αγίων σε στηθάρια διακοσμούνται με ανάγλυφα ανθικά σχέδια.

Από τις προηγούμενες παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά συνάγεται ότι, παρ' όλη την ταυτότητα των εκφραστικών μέσων, οι τοιχογραφίες στο νεότερο ναό διαφοροποιούνται σε αρκετά σημεία από αυτές στον παλιότερο. Σημειώθηκαν στην αρχή οι παραλλαγές που παρατηρούνται στη διάταξη μερικών σκηνών και σε επιμέρους εικονογραφικά θέματα στο ναό του Αγίου Μηνά. Στη συνέχεια προστέθηκε η διαφορετική απόδοση ορισμένων μορφών, κυρίως στο κεντρικό θέμα της εγκάρσιας καμάρας, αλλά και σε συνθέσεις. Όλα αυτά διαμορφώνουν τη γενική εντύπωση που αποκομίζει ο θεατής από τη ζωγραφική του ναού του Αγίου Μηνά και η οποία διαφέρει από αυτή που προσφέρει η ζωγραφική στο ναό του Αγίου Νικολάου. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου δίνουν στο σύνολό τους την αίσθηση ενός έργου ξεκάθαρου στη σύλληψή του, ενιαίου και σφικτοδεμένου στην εκτέλεσή του, με ρυθμούς γρήγορους και νευρικούς. Από τη ζωγραφική του Αγίου Μηνά λείπει η ομοιογένεια και η έμπνευση, διακρίνεται κάποια αβεβαιότητα στην εκτέλεση και χαλαρότητα στον εσωτερικό ρυθμό που συνέχει το έργο<sup>1518</sup>.

Η χαλαρότητα και οι αποκλίσεις τεχνικής και ύφους σε τμήματα της ζωγραφικής στο νεότερο έργο εξηγούνται από το γεγονός ότι αυτή αποτελεί επανάληψη της παλιότερης και από τη βέβαιη παρουσία ενός δεύτερου ζωγράφου, του γιου του Μιχαήλ Κωνσταντίνου, ο οποίος εργάζεται μαζί με τον πατέρα του και το όνομά του μνημονεύεται στην κτητορική επιγραφή του ναού. Το χέρι του Κωνσταντίνου θα πρέπει ν' αναγνωρίσουμε στην εκτέλεση του Παντοκράτορα και των άλλων μορφών της κεντρικής σύνθεσης στην εγκάρσια καμάρα. Η σκέψη αυτή ενισχύεται στη συνέχεια από την παραβολή των μορφών αυτών με τις πανομοιότυπές τους στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο, η ζωγραφική του οποίου έχει από καιρό αναγνωριστεί ως έργο του Κωνσταντίνου.

Ορισμένα πρόσωπα σε συνθέσεις στο ναό του Αγίου Μηνά που, καθώς παρατηρήσαμε, διαφέρουν τόσο από το έργο του Μιχαήλ όσο και από αυτό που προσγράψουμε στον Κωνσταντίνο, θα πρέπει ίσως να αποδοθούν σε κάποιο βοηθό του συνεργείου.

## ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΙ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου Μιχαήλ, όπως τα περιγράψαμε προηγουμένως, ανιχνεύονται στις τοιχογραφίες δύο ακόμη εκκλησιών στην Ήπειρο. Πρόκειται για τον κοιμητηριακό ναό του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά Κονίτσης<sup>1519</sup> και το καθολικό της μονής Πατέρων κοντά στη Ζίτσα<sup>1520</sup> του Νομού Ιωαννίνων.

1518. Οι νεότερες τοιχογραφίες, που αντικατέστησαν εκτεταμένα μέρη της αρχικής τοιχογράφησης, συμβάλλουν, ως ένα βαθμό, στην εντύπωση ανομοιογένειας που παρέχει ο διάκοσμος.

1519. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 25 κ.ε.

1520. Το καθολικό ιδρύθηκε το 1590, σύμφωνα με επιγραφή εντοιχισμένη στο κτίριο (Σούλης, Επιγραφαί και ενθυμώσεις, σ. 85, αρ. 5). Για τη μονή, βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Μελετήματα*, τχ. ΣΤ', σ. 13 και 36 κ.ε.· επίσης Ε. Χαλκιά, *Εικόνα Οδηγήτριας με σκηνές Ακαθίστου από τη Μονή Πατέρων Ζίτσας*, *Ηπειρ. Χρον.* 25 (1983), σ. 211 κ.ε., όπου συγκεντρωμένη όλη η σχετική βιβλιογραφία.

Ο διάκοσμος του ναού της Κλειδωνιάς ποτέ δεν ολοκληρώθηκε. Εκτός από την τοιχογράφηση του τρούλου, των τόξων που τον στηρίζουν και του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης του Ιερού, τα υπόλοιπα μέρη του ναού δεν είναι καν επιχρισμένα. Επιγραφή ιστόρησης δεν υπάρχει, αλλά η ανέγερση του κτιρίου το 1620<sup>1521</sup> και οι χρονολογίες 1622 και 1623, που έχουν οι δεσποτικές εικόνες<sup>1522</sup>, προσφέρουν τα χρονικά όρια της εκτέλεσης των τοιχογραφιών.

Οι τοιχογραφίες της μονής Πατέρων ανήκουν σε διάφορες ζωγραφικές φάσεις<sup>1523</sup>. Η επιγραφή στο βόρειο χορό, που ασφαλώς θα περιείχε πληροφορίες για την ιστόρηση του κυρίως ναού, έχει αποσβεστεί. Οι τοιχογραφίες στο Ιερό και στον τρούλο παρουσιάζουν εξαιρετική συνάφεια μεταξύ τους και με τα γνωστά ευυπόγραφα έργα του Μιχαήλ.

Στην κόγχη της πρόθεσης μία μισοκατεστραμμένη επιγραφή μνημονεύει τους μοναχούς αφιερωτές του χώρου: *ΙΔΕ ΤΟ ΒΗ/ΜΑ ἘΓΙΝΕ/ΗΠΟ ΤΩΝ ΠΑ/ΤΕΡΩΝ/ ΓΡΙ/ΓΟ/ΡΗΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ/ ΖΑΧΑΡΙΑ ΜΟΝΑΧΟΥ/ΘΕΟΦΑΝΗ ΜΟΝΑΧΟΥ/ΙΩ/ΙΑΣΑΦ ΜΟ/ΝΑΧΟΥ/ΙΩ/ΑΝΙΚΗΟ/Υ ΜΟ/ΝΑΧ/ΙΟΥ/...* Τους ίδιους δωρητές φαίνεται να μνημονεύει μία ακόμη, αποσπασματική στη διατήρησή της, επιγραφή ανάμεσα στους συλλειτουργούντες ιεράρχες της κόγχης (Πί ν. 104β): *ΔΕΗΣΙΣ/[ΤΟΥ]ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ/ΘΕ(Ο)Υ ΓΡΗΓΟΡΗΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) Α/ΜΑΡΤΟΛΟΥ / ΙΩΑΝΝΟΥ/ Κ(ΑΙ) ΠΡΟ.ΟΜΑ/...* Τέλος, στη στεφάνη του τρούλου διαβάζουμε: *ΑΝΗΣΤΟΡΙΘΗ Η ΘΕΙΑ ΑΥΤΗ ΤΟΥΡΑ ΔΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΟΣΙΩΤΑΤΟΥ / ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡΟΥ ΚΑΛΛΙΣΤΟΥ: Κ(ΑΙ) ΣΤΑΥΡΟΥ: ΕΝΕΤΗ ΖΡΛΘ -ΑΧΛΑ-ΜΗΝΗ ΙΟΥΝΗΩ*<sup>1524</sup>. Ο τρούλος λοιπόν ιστορήθηκε τον Ιούνιο του 1631 και, κατά τη γνώμη μας, την ίδια χρονική περίοδο πρέπει να έγιναν και οι τοιχογραφίες του Ιερού.

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά και της μονής Πατέρων συχνά αναφερθήκαμε κατά την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Σημειώσαμε τη χρήση κοινών εικονογραφικών τύπων συνθέσεων και την παρουσία πανομοιότυπων επιμέρους θεμάτων και λεπτομερειών. Όμως οι σχέσεις ανάμεσα στα τέσσερα ζωγραφικά σύνολα δεν περιορίζονται στην κοινή εικονογραφική διατύπωση. Διαπιστώνεται ταυτότητα και στον τρόπο διαπραγμάτευσης των μορφών, στο σχεδιασμό, στο πλάσιμό τους, στο ήθος τους, γενικά συνάφεια στο ύφος και στον εσωτερικό χαρακτήρα της ζωγραφικής.

Συγκρίνοντας την Πλατυτέρα στη μονή Πατέρων (Πί ν. 103) με αυτή στο ναό του Αγίου Μηνά (Πί ν. 1, 2, 31β), διαπιστώνουμε το ίδιο σχήμα λαιμού και προσώπου, όμοιο σχεδιασμό των χαρακτηριστικών, ανάλογο πλάσιμο και τοποθέτηση των σκιών. Κοινός χειρισμός των εκφραστικών μέσων διακρίνεται και στη μορφή του Παντοκράτορα στην ίδια μονή (Πί ν. 106α) με τις αντίστοιχες στο ναό της Βίτσας (Πί ν. 20, 75α) και της Κλειδωνιάς (Πί ν. 106β). Παραβάλλοντας την Αγγελική Λειτουργία στον τρούλο της μονής Πατέρων (Πί ν. 106α) με αυτήν στον ίδιο χώρο του ναού της Κλειδωνιάς (Πί ν. 106β) παρατηρούμε την υιοθέτηση του ίδιου

1521. Τη χρονολογία δίνει πλίνθινη επιγραφή στη νοτιοανατολική πλευρά του κτιρίου (Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 27).

1522. Τη χρονολογία 1622 φέρει εικόνα με τον άγιο Νικόλαο ένθρονο στο κεντρικό διάχωρο και δεκαέξι σκηνές από το Βίο του ολόγυρα (Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., σ. 31 κ.ε., εικ. 40-42). Το 1623 χρονολογείται η άλλη εικόνα με τον Παντοκράτορα (ό.π., σ. 31, εικ. 39).

1523. Είναι δύσκολο να καθοριστεί επακριβώς ο αριθμός των ζωγραφικών φάσεων, πριν από τον καθαρισμό των τοιχογραφιών. Φάσεις επισκευών και προσθηκών στο κτίριο κατά τα έτη 1636, 1674, 1731 και 1857 μνημονεύουν και σχετικές εντοιχισμένες επιγραφές. Βλ. Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 617 κ.ε.

1524. Την επιγραφή δημοσίευσε πρώτος ο Σούλης, διαβάζοντας όμως λάθος τον τελευταίο ελληνικό αριθμό του σωτηρίου έτους, δίνοντας έτσι τη χρονολογία 1639. Επιγραφαί και ενθυμίσαις, σ. 89, αρ. 22.

εικονογραφικού τύπου παράστασης, τη χρήση κοινών μορφολογικών στοιχείων και λεπτομερειών, όπως η μορφή του κιβωρίου με τα ιδιότυπα τόξα, την άσκηση του ίδιου χεριού στο πλάσιμο των μορφών με τις κοντόχοντρες αναλογίες, τα μικρά μάτια, την ίσια μακριά μύτη, τις πλατιές φωτισμένες επιφάνειες στα πρόσωπα.

Η παρουσία του ίδιου ζωγράφου στα τέσσερα ηπειρωτικά μνημεία επισημαίνεται και σε μερικές επουσιώδεις λεπτομέρειες, που προδίδουν, κατά τη γνώμη μας, την ταυτότητά του και αποτελούν ένα είδος προσωπικής του σφραγίδας. Είναι αυτές το ανθοφόρο πλέγμα που πληρεί τα διάκενα στα στηθάρια των προπατόρων στην καμάρα του Ιερού (Πίνακ. 41α) και το απλούστερο παρόμοιο κόσμημα στα μέτωπα των τόξων με τους ολόσωμους προφήτες (Πίνακ. 85α-β, 103).

Το ενδεχόμενο της παρουσίας του ζωγράφου Μιχαήλ στη διακόσμηση του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά και σε τμήμα των τοιχογραφιών της μονής Πατέρων ενισχύεται και από τις χρονολογίες ιστόρησης των έργων αυτών, που συμπίπτουν με τα γνωστά χρονικά όρια της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Μπορούμε λοιπόν να διαγράψουμε με μεγάλη βεβαιότητα την καλλιτεχνική πορεία του Μιχαήλ.

Το πρώτο γνωστό έργο του είναι οι τοιχογραφίες στο νάρθηκα της μονής του Προφήτη Ηλία στους Γιωργουτσάτες, στην περιοχή της Δρόπολης, το 1617. Στη συνέχεια ζωγραφίζει το νάρθηκα του καθολικού της μονής του Ευαγγελισμού στη Βάνιστα, έργο γνωστό μόνο από πληροφορία του Ρορα. Το 1618/19 αναλαμβάνει την ιστόρηση του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου. Τον επόμενο χρόνο, 1619/20, εργάζεται μαζί με το γιο του Κωνσταντίνο στον «άνω μαχαλά» της Βίτσας, το κατοπινό Μονοδένδρι, στο ναό του Αγίου Μηνά. Ανάμεσα στα έτη 1620-1622/23 θα πρέπει να ασχολήθηκε με την ημιτελή τοιχογράφηση του ναού του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά στην περιοχή της Κόνιτσας. Πιθανότατα το 1626/27 ιστορεί το καθολικό της μονής της Μεταμόρφωσης στην Τσιάτιστα Πωγωνίου. Το 1630 ζωγραφίζει, μαζί με το γιο του Κωνσταντίνο και το ζωγράφο Νικόλαο, το ναό του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα στην περιοχή Λιούντζης. Το 1631 πρέπει να εργάστηκε στη διακόσμηση του τρούλου και του Ιερού στο καθολικό της μονής Πατέρων που είναι και το τελευταίο γνωστό έργο του.

Με τα στοιχεία που διαθέτουμε, η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Μιχαήλ καλύπτει διάστημα δεκατεσσάρων χρόνων και είναι από τις λίγες περιπτώσεις ζωγράφων της εποχής, του οποίου την πορεία μπορούμε να παρακολουθήσουμε τόσο πιστά<sup>1525</sup>. Η πυκνότητα της καλλιτεχνικής του παραγωγής, σχεδόν ένα ζωγραφικό σύνολο το χρόνο, είναι μία ακόμη πολύτιμη μαρτυρία για τους ρυθμούς εργασίας των ζωγράφων της εποχής, αλλά και απόδειξη των συνεχών παραγγελιών που δεχόταν και συνεπώς της φήμης του. Το πόσο άξιος και περιζήτητος ζωγράφος ήταν ο Μιχαήλ συμπεραίνεται και από το ότι του προσφέρθηκε εργασία σε μερικά από τα σπουδαιότερα μοναστικά ιδρύματα της Ηπείρου την εποχή αυτή, όπως η μονή της Τσιάτιστας και η μονή Πατέρων, των οποίων οι μοναχοί θα είχαν, υποθέτω, τη δυνατότητα να επιλέγουν τους καλύτερους ζωγράφους για τη διακόσμηση των μονών τους. Μια ακόμη ένδειξη της καλής φήμης που είχε ο Μιχαήλ ανάμεσα στους πληθυσμούς των ορεινών κοινοτήτων, στις οποίες εργάστηκε, είναι και η υπόμνηση του ονόματός του, από μέρους του Κωνσταντίνου,

1525. Ανάλογα καλά αυτή την εποχή παρακολουθούμε την πορεία μερικών ακόμη ζωγράφων τοιχογραφιών, όπως του Δημητρίου Κακαβά και των αδελφών Δημητρίου και Γεωργίου Μόσχων. Για τον Κακαβά, βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιασμοί*, σ. 194 κ.ε. και Κ. Δ. Καλοκύρης, *Χρονολόγηση των τοιχογραφιών και αποκάλυψη του ζωγράφου της μονής Μαρδακίου Μεσσηνίας*, *Actes du XVe Congrès International d'Etudes Byzantines*, Athènes 1976, Communications II A, Athènes 1981, σ. 229 κ.ε., όπου και η προηγούμενη σχετική βιβλιογραφία. Για τους Μόσχους, βλ. Ξυγγόπουλος, *ό.π.*, σ. 195 κ.ε.

στην κτητορική επιγραφή της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, τις τοιχογραφίες της οποίας ζωγράφησε μόνος του το 1653.

Στο ναό του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι διακρίναμε ένα διαφορετικό χέρι στην εκτέλεση του κεντρικού θέματος της εγκάρσιας καμάρας και αναγνωρίσαμε σ' αυτό το γιο του Μιχαήλ Κωνσταντίνο, ο οποίος άλλωστε μνημονεύεται και στην επιγραφή ιστόρησης του ναού. Είδαμε ακόμη ότι ο Κωνσταντίνος συνεργάζεται με τον πατέρα του και το ζωγράφο Νικόλαο και στην τοιχογράφηση του ναού του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα το 1630. Αλλά η παρουσία του εντοπίζεται και σε άλλα έργα που προέρχονται ή βρίσκονται στην περιοχή του Ζαγοριού.

Από το ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κουκούλι προέρχεται τμήμα επιστυλίου τέμπλου με παράσταση Δέησης, το οποίο εκτίθεται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Ιωαννίνων<sup>1526</sup>. Λίγες αμφιβολίες υπάρχουν για την απόδοσή του στον Κωνσταντίνο. Οι λεπτεπίλεπτες μορφές της Δέησης αντιστοιχούν πολύ καλά στα στοιχεία ύφους της τέχνης του ζωγράφου μας. Τη βεβαιότητα της απόδοσης του έργου αυτού στον Κωνσταντίνο παρέχει η μικρογράμματα επιγραφή στα πόδια του Προδρόμου που αναφέρει: *Δια χιρος ελαχίστου κ(αι) άμαρ/τολού κονστα- ντίνου του ζο/γράφου έκ χώρας λιντοπί/ είς Καστοριάν*<sup>1527</sup>. Η χρονολογία ΖΡΜΔ, στα πόδια της Παναγίας, αντιστοιχεί στο σωτήριο έτος 1636.

Στον Ελαφότοπο, γειτονικό με τη Βίτσα και το Μονοδένδρι χωριό, διατηρούνται σε κακή κατάσταση οι τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου. Τη στενή εικονογραφική τους συνάφεια με αυτές του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά συχνά επισημάναμε προηγουμένως. Μία μικρή επιγραφή στο νότιο τοίχο ψηλά παρέχει επαρκή στοιχεία για την ταύτιση του ζωγράφου: *+ ΔΕΥΣΙΣ ΤΟΥΪ/ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥΪ/Θ(ΕΟ)Υ ΚΥΡ ΓΕΩΡΓΙ/ΘΟΜΑ/ΔΙ[Α] ΧΗΡΟΣ ΚΟΝ/ ΣΤΑΝΤΗΝΟΥ ΤΟΥ Ζ/ΓΙΡΑΦΟΥ ΕΛΑ/ΧΙΣΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΜΑΡ[ΤΟ]ΛΟΥ /ΖΡΝΔ*<sup>1528</sup>.

Η ιστόρηση του ναού έγινε το 1646 από το ζωγράφο Κωνσταντίνο<sup>1529</sup>. Ως προς την ταυτότητα του ζωγράφου παρατηρούμε ότι η φράση, στην οποία αναφέρεται το όνομά του, είναι διατυπωμένη με την ίδια έκφραση ταπεινοφροσύνης αλλά και την ίδια έμφαση στη δήλωση της επαγγελματικής του ιδιότητας, όπως και στην επιγραφή του επιστυλίου από το Κουκούλι. Ο Π. Βοκοτόπουλος, που πρωτοδημοσίευσε την επιγραφή, πρότεινε την ταύτιση του Κωνσταντίνου με τον ομώνυμο γιο του Μιχαήλ. Η ταύτιση αυτή πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη γιατί, εκτός από το όνομα του ζωγράφου και την πιστή επανάληψη στις τοιχογραφίες του ναού του Ελαφότοπου τύπων και μορφών που απαντούν προηγουμένως στο ναό της Βίτσας και του Μονοδενδρίου, συνηγορούν και τεχνοτροπικοί λόγοι.

Στη σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας, για παράδειγμα, διακρίνουμε τις ίδιες με του Αγίου Μηνά αβέβαιες στη συγκρότησή τους μορφές, με την εύθραυστη σωματική διάπλαση, το ρευστό πλάσιμο με τις απαλές ρυτίδες και τις μαλακές φωτοσκιάσεις. Η σύγκριση του Προδρόμου (Π ί ν. 77α, 102α) και ενός αγγέλου (Π ί ν. 77β, 102β) στα δύο μνημεία πείθει για τον καθορισμό της ταυτότητας του ζωγράφου. Η παραβολή του αποστόλου Πέτρου στο ναό του Ελαφότοπου με την αντίστοιχη μορφή στο ναό της Βίτσας (Π ί ν. 101α-β) είναι διδακτική για την πιστή εφαρ-

1526. Α. Χατζηνικολάου, Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 22 (1967): Χρονικά, σ. 352, Πίν. 258 α.

1527. Η δημοσίευση της επιγραφής από τη Χατζηνικολάου παραλλάσσει ελαφρά από τη δική μας ανάγνωση.

1528. Την επιγραφή αυτή, καθώς και μία άλλη αποσπασματικά διατηρημένη στο υπέρθυρο της νότιας θύρας, δημοσίευσε ο Π. Α. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 309).

1529. Ο Λαμπρίδης άλλοτε σημειώνει ότι οι τοιχογραφίες του ναού έγιναν το 1605 (Ηπειρ. Αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά, σ. 27) και άλλοτε το 1608 (Ηπειρ. Μελετήματα, τχ. Η', σ. 28).

μογή εκ μέρους του Κωνσταντίνου των εικονογραφικών τύπων που του κληροδότησε ο πατέρας του, αλλά και για την προσωπική του ερμηνεία στην απόδοση του προτύπου του.

Το τελευταίο γνωστό ενυπόγραφο έργο του Κωνσταντίνου είναι οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, το 1653. Έχει βοηθό του το ζωγράφο Νικόλαο, ίσως το ίδιο πρόσωπο με τον ομώνυμο ζωγράφο που εργάστηκε το 1630 μαζί του και με τον πατέρα του στις τοιχογραφίες του ναού στη Σαρακήνιστα. Με τις τοιχογραφίες στη Στεγόπολη συμπληρώνονται τριάντα τρία περίπου χρόνια καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Κωνσταντίνου, αφότου πρωτοεμφανίστηκε το 1619/20 ως συνεργάτης του πατέρα του στην ιστορήση του ναού του Αγίου Μηνά.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΑΛΛΩΝ  
ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ





Κατά την εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων στο ναό του Αγίου Νικολάου και στο ναό του Αγίου Μηνά συχνά αναφερθήκαμε στις αντίστοιχες σκηνές στα έργα των υπόλοιπων επώνυμων ζωγράφων από το Λινοτόπι, υπογραμμίζοντας τις μεταξύ τους τυπολογικές συγγένειες και διαφορές. Για να διαμορφώσουμε ωστόσο μια πληρέστερη εικόνα των ζωγραφικών τάσεων που κυριαρχούν στα έργα αυτά και να επιχειρήσουμε πιθανές ταυτίσεις ζωγράφων επιβάλλεται μια προσεκτικότερη θεώρησή τους.

Το ζωγραφικό διάκοσμο της τρίκλιτης βασιλικής του **Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια** συνθέτουν ποικίλοι εικονογραφικοί κύκλοι που συγκροτούν ένα πολύμορφο σύνολο<sup>1530</sup>. Στην κόγχη του Ιερού απεικονίζονται τα καθιερωμένα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου, στον ανατολικό τοίχο, από τις δύο πλευρές της κόγχης, παριστάνεται ο Ευαγγελισμός και στο αέτωμα η Ανάληψη. Στα κατώτερα μέρη του βόρειου και του νότιου τοίχου, που χωρίζουν το Ιερό από την πρόθεση και το διακονικό, ιστορούνται ιεράρχες, ολόσωμοι και σε στηθάρια· ψηλότερα, στο βόρειο τοίχο, υπάρχει η εις Άδου Κάθοδος και η Ψηλάφηση, στο νότιο η Γέννηση και η Υπαπαντή και στη συνέχεια η Αγγελική Λειτουργία σε δύο μέρη.

Στην πρόθεση εικονογραφούνται σκηνές με συμβολικό χαρακτήρα που παραπέμπουν σε βασικά δόγματα της χριστιανικής θρησκείας: η Φιλοξενία του Αβραάμ, ο Πολλαπλασιασμός των άρτων και η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη. Ιστορούνται ακόμη η Πεντηκοστή, η Κλήρωση των αποστόλων, ο Χριστός «περιπατών εν τῇ θαλάσσει» και τα συνηθισμένα θέματα για το χώρο, η Άκρα Ταπείνωση και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

Στα ψηλότερα μέρη του διακονικού σώζονται τρεις σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου, χαμηλότερα στο βόρειο τοίχο ο Μυστικός Δείπνος και ο Νιπτήρας, κάτω άγιοι σε στηθάρια και ολόσωμοι ιεράρχες. Στην κόγχη παριστάνεται ο Χριστός Εμμανουήλ.

Στο κεντρικό κλίτος κυριαρχεί με το μέγεθός της η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου, η οποία καλύπτει ολόκληρη την επιφάνεια του δυτικού τοίχου πάνω από τους αγίους. Στον τοίχο πάνω από τη βόρεια κιονοστοιχία παρατίθενται η Βαϊοφόρος, η Μεταμόρφωση, η Ανάβαση στο Σταυρό, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, ο Θρήνος και στο χώρο ανάμεσα στα τόξα δύο ευαγγελιστές και ο Λίθος. Στον απέναντι νότιο τοίχο σώζονται τμήματα από την Έγερση του Λαζάρου και από πέντε περίπου σκηνές από το Βίο του Προδρόμου, καθώς και δύο ευαγγελιστές.

Στα άνω μέρη των τοίχων του βόρειου κλίτους εικονογραφούνται θαύματα, αποκλειστικά ιάσεις πιθανώς σε συσχετισμό με τους θεραπευτές αγίους που παριστάνονται κάτω και σκηνές από τα Πάθη. Σώζονται η Προδοσία, η Άρνηση του Πέτρου, η Κρίση των αρχιερέων, ο Απαγονισμός του Ιούδα, ο Διαμοιρασμός του «άρραφου χιτώνα», ο Εμπαιγμός και ο Ελκόμενος.

Μεγάλο τμήμα του νότιου κλίτους κατέχουν σκηνές από το Βίο του αγίου Δημητρίου. Στο νότιο τοίχο τρεις σκηνές, η μία κατεστραμμένη στο μεγαλύτερο μέρος της, αφιερώνονται στον κύκλο της Παναγίας. Πρόκειται για την Άρνηση των προσφορών, πιθανότατα τη Γέννηση της Παναγίας και τα Εισόδιά της. Οι παραστάσεις στον τοίχο πάνω από την κιονοστοιχία είναι στο σύνολό τους κατεστραμμένες και τα λίγα αποσπάσματα σκηνών, που σώζονται, δείχνουν ότι πρόκειται μάλλον για μαρτύρια αγίων.

1530. Στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναφέρεται και ο Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, σ. 20 κ.ε.

Στα εσωρράχια των τόξων των κιονοστοιχίων παριστάνονται απόστολοι και προφήτες και η Κλίμακα του Ιακώβ στο ανατολικό εσωρράχιο της νότιας κιονοστοιχίας. Στα κάτω μέρη των τοίχων παρατάσσονται μέσα σε γραπτά τόξα ολόσωμοι άγιοι, ασκητές, ιεράρχες, ιαματικοί και στρατιωτικοί, με κορυφαίο τον άγιο Δημήτριο ένθρονο σε αβαθή κόγχη, στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο και απέναντί του τη Δέηση. Στα στηθάρια της επόμενης ζώνης απεικονίζονται άγιοι και αγίες.

Υποδείξαμε προηγουμένως τα πρότυπα συνθέσεων και επιμέρους θεμάτων, όπως τα Εισόδια<sup>1531</sup>, η Κοίμηση της Θεοτόκου<sup>1532</sup>, η Γέννηση του Χριστού<sup>1533</sup>, η Άρνηση του Πέτρου<sup>1534</sup> κ.ά. Θα σταθούμε τώρα σε μερικές ακόμη σκηνές και μεμονωμένες μορφές που προδίδουν, κατά τη γνώμη μας, τις καταβολές της τέχνης του ζωγράφου.

Ο Διαμοιρασμός του «άρραφου χιτώνα» του Χριστού<sup>1535</sup> απεικονίζεται ανεξάρτητα από τη Σταύρωση, σε αυτοτελή πίνακα, ανάμεσα στην Κρίση των αρχιερέων και στον Εμπαιγμό. Αντίθετα το θέμα ιστορείται ως δευτερεύον επεισόδιο στην πλειοψηφία των παραστάσεων Σταύρωσης του 16ου αι., όπως αυτές στις μονές της Λαύρας<sup>1536</sup>, του Ντίλιου<sup>1537</sup>, του Βαρλαάμ<sup>1538</sup>, της Ζάβορδας<sup>1539</sup> και στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>1540</sup>. Η τοιχογραφία μας διαφέρει από τα παραπάνω έργα και στην εικονογραφία. Τρεις υπηρέτες κάθονται σε ημικυκλικό έδρανο, έχοντας ανάμεσά τους ένα κομμάτι ύφασμα<sup>1541</sup>. Ο υπηρέτης δεξιά κρατεί στο υψωμένο του χέρι ένα ψαλίδι, το ίδιο ίσως και ο μεσαίος, του οποίου το χέρι έχει καταστραφεί από τον καρπό. Η οργάνωση και τα τυπολογικά στοιχεία της παράστασης αντιστοιχούν σ' αυτά της σκηνής του Παλιού Καθολικού των Μετεώρων<sup>1542</sup>, του 1483, η οποία επίσης ιστορείται με εικονιστική αυτοτέλεια, δίπλα στη Μετάνοια και στον Απαγχονισμό του Ιούδα.

Στις τοιχογραφίες του Παλιού Καθολικού και συγγενών με αυτό μνημείων παραπέμπουν και οι απεικονίσεις ορισμένων αγίων. Στο ανατολικό μέτωπο των δύο δυτικών παραστάδων ιστορούνται ολόσωμοι οι άγιοι Δημήτριος (Π ί ν. 109α) και Γεώργιος με στολές αυλικών, μηνοειδή καπέλα και βακτηρίες με κόμβους κατά διαστήματα. Ανάλογα ενδύματα φορούν και οι άγιοι Θεόδωροι (Π ί ν. 109β), στο βόρειο τοίχο δίπλα στη Δέηση. Κρατούν όμοιες βακτηρίες και στο κεφάλι έχουν ημισφαιρικό κάλυμμα, πλούσια διακοσμημένο.

Οι ενδυματολογικές λεπτομέρειες της αμφίεσης, οι στάσεις και οι φυσιογνωμικοί τύποι των τεσσάρων αγίων θυμίζουν έντονα τις αντίστοιχες μορφές σε μια σειρά τοιχογραφιών των τελευταίων δεκαετιών του 15ου αι. σε μνημεία του βορειοελλαδικού<sup>1543</sup> και του γειτονικού βαλκανι-

1531. Βλ. σ. 128.

1532. Βλ. σ. 85 κ.ε.

1533. Βλ. σ. 74 κ.ε.

1534. Βλ. σ. 104 κ.ε.

1535. Ιω., ιθ', 23-24.

1536. Chatzidakis, Théophane, εικ. 21.

1537. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 33.

1538. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, πίν. 45β.

1539. Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, εικ. 9.

1540. Γούναρης, *ό.π.*, πίν. 32α.

1541. Αντίθετα, στις παραστάσεις που σημειώσαμε, τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο Διαμοιρασμό είναι στρατιώτες και υπηρέτες. Κάθονται είτε όλοι στο έδαφος ή μόνον ο μεσαίος, ενώ οι ακραίοι είναι όρθιοι. Σε μερικές περιπτώσεις εικονίζονται πάνω στο ύφασμα οι κύβοι της κλήρωσης (στη Ρασιώτισσα), αλλά πουθενά δεν κρατούν οι στρατιώτες ψαλίδι. Το στοιχείο αυτό υπάρχει στη σκηνή του Lespovo (Millet - Velmans, IV, πίν. 13, 27).

1542. Αδημοσίευτη.

1543. Στο Παλιό Καθολικό των Μετεώρων (Σωτηρίου, Μνημεία Θεσσαλίας, εικ. 24. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν.

κού χώρου<sup>1544</sup>, μέχρι τη Μολδαβία<sup>1545</sup>. Στα έργα αυτά διαπιστώνονται κοινοί εικονογραφικοί τύποι συνθέσεων και μορφών, ίδιοι εκφραστικοί τρόποι και ταυτόσημες αισθητικές αντιλήψεις, γι' αυτό πιστεύεται ότι ανήκουν στην ίδια καλλιτεχνική τάση, για την οποία προτάθηκε η συμβατική ονομασία «εργαστήρι της Καστοριάς», επειδή στην πόλη αυτή σώζονται τα περισσότερα έργα<sup>1546</sup>. Μια από τις τυπικές εικονογραφικές ιδιομορφίες του εργαστηρίου αυτού είναι και η απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων με στολές βυζαντινών αυλικών<sup>1547</sup>. Δεν πρόκειται για εικονογραφική καινοτομία, αφού όμοια αποδίδονται ορισμένοι στρατιωτικοί άγιοι ήδη στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη<sup>1548</sup> και στη μονή Marko<sup>1549</sup>, αλλά για στοιχείο που παγιώνεται στα έργα αυτά.

Στο εικονογραφικό ευρετήριο του «εργαστηρίου της Καστοριάς» θα πρέπει ν' αναζητηθούν τα πρότυπα και άλλων ενδυματολογικών ιδιομορφιών στις τοιχογραφίες μας, όπως η ιδιότυπη καλύπτρα μερικών αγίων γυναικών, που θυμίζει ανάλογα καλύμματα κεφαλής στο Παλιό Καθολικό<sup>1550</sup> και στο Kremikonci<sup>1551</sup>.

Η παράσταση της Δέησης<sup>1552</sup> (Π ή ν. 110α-β), από τις ωραιότερες του ναού, ιστορείται κατά τον παλιότερο τύπο, δηλαδή η Παναγία φορεί χιτώνα και μαφόριο και ο Χριστός χιτώνα και ιμάτιο<sup>1553</sup>. Αντίθετα οι παρακαείμενοι άγιοι Θεόδωροι έχουν αυλικά ενδύματα. Παρόμοιος συνδυασμός Δέησης παλιού τύπου και στρατιωτικών αγίων ως αυλικών υπάρχει στο ναό των Αγίων Θεοδώρων στα Σέρβια γύρω στα 1497<sup>1554</sup>. Τα γραπτά τόξα, που περιβάλλουν τις μορφές

16.1. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 80. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 91, 92, II), στον Άγιο Νικόλαο του Μεγαλειού και στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 174α και 186β αντίστοιχα), σε αποτοιχισμένη τοιχογραφία από το ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στην ίδια πόλη (Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Δ'* (1938), εικ. 127) και στους Αγίους Θεοδώρους στα Σέρβια (Ξυγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων*, πίν. 13, I και 14, 2).

1544. Στη μονή του Treskanač κοντά στο Prilep, οι τοιχογραφίες της οποίας χρονολογούνται μεταξύ 1480-1490. Radojčić, *Une école de peintres*, εικ. 13-14. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 97.

1545. Στον Άγιο Γεώργιο του Hiršau και στον Άγιο Νικόλαο του Dorohoi (Garidis, *Contacts*, εικ. 5 και 6 αντίστοιχα. Ο ίδιος, *La peinture murale*, εικ. 17).

1546. Σχετικά με το εργαστήρι αυτό και τον απόηχό του στις βορειότερες περιοχές της Βαλκανικής, βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 63 κ.ε. Χατζηδάκης, *Εικόνα Καστοριάς*, σ. 305 κ.ε. Ο ίδιος, *Aspects*, σ. 192 κ.ε. Ο ίδιος, *Considérations*, σ. 707. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 419. Radojčić, *Une école de peintres*, σ. 69 κ.ε. Garidis, *Contacts*, σ. 563 κ.ε. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 57 κ.ε. E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Thèse de Nouveau Doctorat, I-II, Paris 1987 (αδημοσίευτη).

1547. Garidis, *Contacts*, σ. 566 κ.ε. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 65, 84, 120. Πηγή έμπνευσης της απεικόνισης των στρατιωτικών αγίων με στολές αυλικών θεωρείται σχετικό ενύπνιο του Γρηγορίου Παλαμά, που διασώζει το Εγκώμιο του Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Φιλοθέου Κοκκίνου. Βλ. σχετικά Ξυγγόπουλος, Άγιος Δημήτριος, σ. 124 κ.ε.

1548. Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 151α και 152β.

1549. Millet - Velmans, IV, πίν. 94, 172. Grozdanov, *Monastère de Marko*, εικ. 5, 7 και 8.

1550. Της Σαμαρείτιδας (αδημοσίευτη) και της μαιάς στη Γέννηση (Garidis, *L'ange à cheval*, εικ. 11. Ο ίδιος, *La peinture murale*, εικ. 72. Χατζηδάκης - Σοφιανός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 74).

1551. Μιας γυναίκας στη Γέννηση της Παναγίας (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIV a. Boschkov, *La peinture bulgare*, εικ. 109. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 11).

1552. Για το θέμα, βλ. Chr. Walter, *Two Notes on the Deesis*, *REB XXVI* (1968), σ. 311 κ.ε. Ο ίδιος, *Further Notes on the Deesis*, *REB XXVIII* (1970), σ. 161 κ.ε.

1553. Σύμφωνα με το νεότερο τύπο Δέησης, που εμφανίζεται σε έργα του β' μισού του 14ου αι., όπως ο Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 150β) και η μονή Marko (Grozdanov, *Monastère de Marko*, εικ. 5 και 7), ο Χριστός και η Παναγία φέρουν αυτοκρατορικές στολές. Για το νέο τύπο Δέησης, ο οποίος συσχετίζεται με την απεικόνιση των στρατιωτικών αγίων ως αυλικών, βλ. Ξυγγόπουλος, Άγιος Δημήτριος, σ. 127 κ.ε. και 131 κ.ε.

1554. Ξυγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων*, πίν. 13, 1-2.

της Δέησης, συντίθενται από ένα εξαιρετικής καλαισθησίας φολιδωτό κόσμημα που απολήγει σε λεπταίσθητα ανθήμια<sup>1555</sup>.

Ανάμεσα στους καθιερωμένους αγίους, ολόσωμους και σε στηθάρια, περιλαμβάνονται και τοπικοί άγιοι και νεομάρτυρες. Η επιλογή ορισμένων από αυτούς αποτελεί ένδειξη για το πολιτιστικό και εκκλησιαστικό περιβάλλον με το οποίο σχετίζεται το έργο.

Έκπληξη προκαλεί η ιστόρηση, στο βόρειο τοίχο του Ιερού, του αγίου Σάββα των Σέρβων<sup>1556</sup> με αρχιερατικά ενδύματα, σε τύπο γνωστό από το πλήθος των παραστάσεων του σε ναούς της Σερβίας<sup>1557</sup>. Η απεικόνιση του εθνικού αγίου των Σέρβων σε μια ελληνική εκκλησία, και μάλιστα στο Ιερό σε θέση ισότιμη με τους καθιερωμένους ιεράρχες, δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί και κατά πάσα πιθανότητα μαρτυρεί επαφές του ζωγράφου με το σερβικό περιβάλλον<sup>1558</sup>.

Ανάλογες σκέψεις υποβάλλει και η παρουσία ενός ακόμη αγίου, που τιμώταν ιδιαίτερα στην περιοχή του Σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ, του νεομάρτυρα Γεωργίου (Π ί ν. 111α) από το Κράτοβο, που μαρτύρησε στη Σόφια το 1515<sup>1559</sup>. Ο μάρτυρας ιστορείται για πρώτη φορά το 1537 στη Μολυβοκκλησιά<sup>1560</sup>, μόλις είκοσι δύο χρόνια από το θάνατό του, και στη συνέχεια το 1561 στο νάρθηκα της πατριαρχικής εκκλησίας του Ρεέ<sup>1561</sup>, το 1568 στη Studenica<sup>1562</sup> και στις αρχές του 17ου αι. στο Βογοσενσί<sup>1563</sup>. Ο τύπος του νεομάρτυρα στις τοιχογραφίες μας, με το χαρακτηριστικό σκούφο, εναρμονίζεται απόλυτα με τις παραστάσεις του στα μνημεία της εκκλησιαστικής δικαιοδοσίας του Πατριαρχείου του Ρεέ<sup>1564</sup>.

Στον ιεράρχη του νότιου τοίχου του διακονικού, που συνοδεύεται από την επιγραφή **Ο ΑΓΙΟΣ-ΚΛΗΜΙΤΙΟΣ**, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τον άγιο Κλήμη, αρχιεπίσκοπο Αχρίδας. Στην ταύτιση συνηγορούν τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του αγίου, που τον συνδέουν με τον τύπο

1555. Πανομοιότυπο είναι το αντίστοιχο στοιχείο που περιβάλλει τις μορφές της Δέησης στις τοιχογραφίες του 1535 στη μονή του Zrze, οι οποίες πιστεύεται ότι είναι έργα του Ονούφριου. Β. Babić, *Les fresques du peintre Onufrius sur les murs des églises de la région de Prilep*, ZLU 16 (1980), σ. 271 κ.ε., εικ. 6. Garidis, *La peinture murale*, σ. 200 κ.ε.

1556. Φωτογραφίες της παράστασης δημοσίευσε ο Σ. Κίσσας. Βλ. S. Kissas, *The Graphic Representation of St. Sava the Serbian as a Founder of the Vatoped Monastery*, ZLU 19 (1983), σ. 185 κ.ε. και ειδικότερα σ. 198, εικ. 11-12.

1557. Όπως για παράδειγμα στον Άγιο Νικήτα στο Čuđer, στη βασιλική εκκλησία της Studenica, στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 49, 3, 69, 3 και 118, 4 αντίστοιχα) και στην Dečani (Petković - Bošković, *Dečani*, II, πίν. CXXXV και CXLVI, 3). Για την εικονογραφία του αγίου στην Τουρκοκρατία, βλ. G. Subotić, *Iconographie de Saint Sava à l'époque de la domination turque, Recueil des travaux du colloque international Sava Nemanjić-Saint Sava, Histoire et tradition*, Beograd 1979, σ. 343 κ.ε.

1558. Ο Κίσσας διατύπωσε την υπόθεση ότι η απεικόνιση του αγίου Σάββα στο ναό πιθανόν να σχετίζεται με το γεγονός ότι τα Παλατίτσια ήταν μετόχι της μονής Βατοπεδίου κατά το 14ο αι. Ο άγιος Σάββας υπήρξε κατά την παράδοση δεύτερος κτήτωρ του Βατοπεδίου (Μ. Ι. Γεδεών, *Ο Άθως, Αναμνήσεις-έγγραφα-σημειώσεις*, εν Κωνσταντινουπόλει 1885, σ. 166 κ.ε.) και πιθανόν η παρουσία του στο ναό των Παλατιτίσιων να οφείλεται σε επίδραση της μονής (βλ. Kissas, ό.π., σ. 198). Αλλά πέρα από τις υποθέσεις που διατυπώθηκαν, πρόσφατα επισημάνθηκε η μεγάλη διείσδυση, από το 16ο αι., της λατρείας των Σέρβων αγίων Σάββα και Συμεών στην ελληνική εκκλησιαστική παράδοση με τη σύνταξη ακολουθιών, συναξαρίων και εγκωμίων. Βλ. J. Tarnanidis, *Le culte des saints Sava et Siméon chez les Grecs, Hilendarski Zbornik* 5 (1983), σ. 101 κ.ε.

1559. Νικοδήμου του Αγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, σ. 29 κ.ε. Για την πλούσια σλαβική βιβλιογραφία του νεομάρτυρα, βλ. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, σ. 87 κ.ε.

1560. Millet, *Athos*, πίν. 155.2.

1561. Petković, ό.π., εικ. 8.

1562. Ό.π., εικ. 26.

1563. Ό.π., εικ. 88.

1564. Στο ναό μας το νεομάρτυρα συνοδεύει η επιγραφή: **Ο ΑΓΙΟΣ-ΓΕОРΓΙΟΣ/Ο ΝΕ/ΟΣ**.

του αγίου Κλήμη Αχρίδας σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα<sup>1565</sup> και η αναγραφή μόνο του ονόματός του και όχι και του τίτλου του, πράγμα συνηθισμένο στις παραστάσεις του αγίου αυτού, αλλά όχι και των συνωνύμων του, του αρχιεπισκόπου Αγκύρας και του πάπα Ρώμης, στους οποίους κατά κανόνα αναγράφεται και το αξίωμά τους<sup>1566</sup>.

Τον άγιο σε στηθάριο στο νότιο τοίχο του Ιερού θα πρέπει να ταυτίσουμε με τον άγιο Αχιλλείο Λαρίσης<sup>1567</sup>, με βάση τα φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά και τα ίχνη του ονόματός του<sup>1568</sup>.

Οι παραστάσεις του αγίου Κλήμη Αχρίδας και του αγίου Αχιλλείου στο ναό του Αγίου Δημητρίου — εφόσον είναι ορθές οι ταυτίσεις μας — προϋποθέτουν επιρροή της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, στη λατρεία της οποίας κατείχαν εξέχουσα θέση οι δύο άγιοι. Είναι γνωστό ότι η περιοχή της Βέροιας στη βυζαντινή εποχή ανήκε κατά καιρούς στην εκκλησιαστική δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής αυτής, αλλά για τη μεταβυζαντινή περίοδο υπάρχει κάποια ασάφεια γύρω από το ζήτημα<sup>1569</sup>. Με τα υπάρχοντα ιστορικά δεδομένα δεν είμαστε βέβαιοι αν, την εποχή που εξετάζουμε (1570), η περιοχή υπαγόταν στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας<sup>1570</sup>, ωστόσο η επιλογή των δύο αγίων συνηγορεί για μια τέτοια εξάρτηση.

Από τους υπόλοιπους αγίους αξίζει ν' αναφέρουμε δύο, ιδιαίτερα τιμώμενους στην περιοχή, τον άγιο Νικόλαο το Νέο (Π' ή ν. 111β) τον εν Βουναίνη<sup>1571</sup>, τοπικό άγιο της Θεσσαλίας με διάδοση και στη Μακεδονία<sup>1572</sup>, και το θεραπευτή όσιο Αντώνιο Βεροίας<sup>1573</sup>. Η απεικόνιση του τελευταίου είναι από τις ελάχιστες γνωστές, μετά την ιστόρησή του στις τοιχογραφίες του 13ου αι. στην Παλιά Μητρόπολη της Βέροιας<sup>1574</sup> και σε φορητή εικόνα του τέλους του 14ου αι. στη Θεσσαλονίκη<sup>1575</sup>.

Σε διαφορετικό κύκλο έργων οδηγεί η απεικόνιση του αγίου Σεβαστιανού δεμένου στον κίο-

1565. Για τον άγιο Κλήμη και τις απεικονίσεις του, βλ. Grozdanov, *Saints de Macédoine*, σ. 38 κ.ε. και 279 κ.ε.

1566. Έτσι τον ολόσωμο ιεράρχη, που ιστορείται στο βόρειο τοίχο του Ιερού του ναού στα Παλατίτσια, συνοδεύει η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΛΗΜΗΣ ΠΑΠ(ΑΣ) ΡΩΜ(ΗΣ)*.

1567. Για τον άγιο, βλ. Grozdanov, *Saints de Macédoine*, σ. 145 κ.ε. και 290 κ.ε.

1568. Την επιγραφή καλύπτουν άλατα αλλά διακρίνονται τα γράμματα *ΑΧ. ΛΗΟΣ*. Ο Παπασεναγγέλου ταυτίζει τον άγιο με τον επίσκοπο Θεσσαλονίκης Αχόλιο ή Ασχόλιο, του οποίου όμως δεν υπάρχει, όσο γνωρίζω, κάποια ζωγραφική απεικόνιση (Παπασεναγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, σ. 25, σημ. 32).

1569. Για την εκκλησιαστική ιστορία της Βέροιας, βλ. Χιονίδης, *Ιστορία της Βεροίας*, σ. 153 κ.ε.

1570. Μαρτυρείται ότι, όταν ο Αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Πρόχορος (1523-1537) επιχείρησε να περιέλθει η περιοχή της Βέροιας στη δικαιοδοσία του, ο Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως απέδειξε ότι αυτή ανήκε στο Πατριαρχείο από τριακόσια χρόνια (Χιονίδης, *ό.π.*, σ. 154). Ωστόσο, τον Ιούνιο του 1538, σε έγγραφο της Μητροπόλεως Καστοριάς — που ως γνωστό ανήκε στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας — συνυπογράφει και ο Μητροπολίτης Βεροίας Νεόφυτος, πράξη που προϋποθέτει εξάρτησή του από τον ίδιο εκκλησιαστικό οργανισμό (Péchaire, *L'archevêché d'Ochrida*, σ. 302).

1571. Ο άγιος μαρτύρησε επί Λέοντος ΣΤ' του Σοφού (886-912). Βλ. σχετικά Δ. Σοφιανός, *Άγιος Νικόλαος ο εν Βουναίνη. Ανέκδοτα αγιολογικά κείμενα. Ιστορικά ειδήσεις περί της μεσαιωνικής Θεσσαλίας (I' αιών)*, Αθήνα 1972. Ο ίδιος, Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος της Βουναίνης (I' αι.) Συμπληρωματικά στοιχεία, ανέκδοτα αγιολογικά κείμενα Μαξίμου (1620) κ.ά., *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά* 2 (1986), σ. 71 κ.ε., 359 κ.ε.

1572. Ο άγιος ιστορείται στο ναό του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη με στολή αυλικού (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 152β).

1573. Γ. Χ. Χιονίδης, *Ο όσιος Αντώνιος ο νέος, εκ της μακεδονικής Βεροίας, βάσει ανεκδότων βυζαντινών εγγράφων και λανθανόντων στοιχείων*, Βέροια 1965. Σύμφωνα με νεότερες έρευνες, υπολογίζεται ότι έζησε το 12ο αι. Βλ. Γ. Χ. Χιονίδης, *Περίγραμμα της Εκκλησιαστικής Ιστορίας της Βεροίας, Γρηγ. Παλαμάς* 25 (1982), σ. 172 κ.ε.

1574. Γ. Χ. Χιονίδης, *Περίγραμμα της Εκκλησιαστικής Ιστορίας της Βεροίας*, εικ. στη σ. 173.

1575. Η εικόνα βρίσκεται στην Έκθεση του Λευκού Πύργου. *Θεσσαλονίκη, Ιστορία και Τέχνη*, Έκθεση Λευκού Πύργου, Αθήνα 1986, σ. 90 κ.ε., αρ. IV 25, έγχρ. απεικόνιση στη σ. 92.

να, διάτρητου από τα βέλη, και του αγίου Χριστόφορου με το Χριστό στους ώμους του<sup>1576</sup>. Ο πρώτος ιστορείται σε τύπο παρόμοιο με αυτόν στην εικόνα του Ανδρέα Ριτζου στο Τόκιο<sup>1577</sup> και στις τοιχογραφίες των μονών Ντίλιου<sup>1578</sup>, Βαρλαάμ<sup>1579</sup> και Μεταμόρφωσης Μετεώρων<sup>1580</sup>. Ο δεύτερος αποδίδεται σε εικονογραφική εκδοχή που αποκλίνει σε ουσιώδη σημεία από τον τύπο που καθιέρωσε ο Θεοφάνης στις τοιχογραφίες του Αναπαυσά<sup>1581</sup> και της Λαύρας<sup>1582</sup> και ακολούθησαν άλλοι ζωγράφοι αργότερα<sup>1583</sup>.

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου είναι ένα άνισο και προβληματικό έργο με εμφανείς διαφορές στην εκτέλεσή του. Οι ολόσωμοι άγιοι του νότιου τοίχου (Π ί ν. 112β) διαφέρουν αισθητά από αυτούς στο βόρειο και μάλιστα απ' όσους βρίσκονται κοντά στη Δέηση. Στους πρώτους κυριαρχούν οι έντονες φωτοσκιάσεις, τα χαρακτηριστικά του προσώπου είναι δύσμορφα, η περιοχή των ματιών βαθιά σκιασμένη, το πλάσιμο συνοπτικό, με έντονες πράσινες σκιές που περιβάλλουν τα φωτεινά μέρη του προσώπου. Οι μορφές δίνουν την εντύπωση ατελείωτου έργου ή αδόκιμης προσπάθειας πρωτόπειρου ζωγράφου.

Διαφορετικές αρχές ισχύουν για τις μορφές στο βόρειο τοίχο. Για παράδειγμα τα πρόσωπα των αγίων Θεοδώρων (Π ί ν. 109β) και των μορφών της Δέησης (Π ί ν. 110α-β) πλάθονται μαλακά, με μεγάλες φωτεινές επιφάνειες που σβήνουν στον καστανό προπλασμό, ο οποίος περιορίζεται στο περίγραμμα, και με διακριτική χρήση πράσινων σκιών στις παρειές και στο μέτωπο. Τα χαρακτηριστικά είναι αρμονικά και καλοσχεδιασμένα, η μύτη δυνατή και γαμψή, τα μάτια μάλλον μικρά με ανοικτόχρωμη κόρη και το σχήμα τους τονίζεται με μία καφέ γραμμή στο άνω βλέφαρο.

Διαφορές στην εκτέλεση παρατηρούνται και σε άλλες μορφές του διακόσμου, όπως ανάμεσα στους ιεράρχες του διακονικού και σ' αυτούς του Ιερού. Αντίθετα το ίδιο «χέρι» αναγνωρίζεται στην ιστόρηση σκηνών από τα Πάθη στο βόρειο κλίτος και από το Βίο της Παναγίας στο νότιο. Η παραβολή του Πέτρου στην Άρνηση (Π ί ν. 112α) με τον Ιωακείμ στα Εισόδια (Π ί ν. 107β) πείθει για τη χρήση κοινού τύπου μορφής και στις δύο σκηνές και την παρουσία του ίδιου ζωγράφου σ' αυτές.

Προβάλλει συνεπώς το πρόβλημα της ενότητας στη διακόσμηση του ναού. Είδαμε ότι η επιγραφή στο υπέρθυρο της διόδου της πρόθεσης προς το Ιερό αναφέρεται αόριστα στην τοιχογράφηση και στους χορηγούς της, σημειώνοντας όμως το όνομα του ζωγράφου Νικολάου από

1576. Ο τρόπος αυτός απεικόνισης του αγίου είναι οικείος στη δυτική εικονογραφική παράδοση (H. Delehay, *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles 1934, σ. 142 κ.ε.). Στην επίδρασή της θεωρήθηκε ότι οφείλεται η ανάλογη απεικόνιση του αγίου στη μονή του Lesnovo. Για τις νεότερες απόψεις σχετικά με την παράσταση του Lesnovo, βλ. I. M. Djordjević, *Saint Christophe dans la peinture murale médiévale serbe*, *Zograf* 11 (1980), σ. 63 κ.ε.

1577. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, πίν. 201.

1578. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 44.

1579. Αδημοσίευτη. Την παράσταση αναφέρει η Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., σ. 112.

1580. Αδημοσίευτη. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π.

1581. Chatzidakis, Théophane, σ. 333, εικ. 109.

1582. Millet, *Athos*, πίν. 138.2.

1583. Βλ. τις παραστάσεις του αγίου στις τοιχογραφίες της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 242.1), σε εικόνα της μονής Γωνιάς (Μπορμπουδάκης, *Εικόνες του Νομού Χανίων*, αρ. 14, σ. 79) και σε εικόνα του 1630-1640, στη μονή της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 144, σ. 167 κ.ε., πίν. 173). Η παράστασή μας διαφέρει από τις προηγούμενες τοιχογραφίες στην απόδοση της ενδυμασίας του αγίου, η οποία στα κρητικά έργα έχει βενετσιάνικη προέλευση, στη στάση του Χριστού και στην απόδοση του ραβδίου που κρατεί ο άγιος, ξερού και όχι με φύλλα, όπως σ' όλες τις γνωστές παραστάσεις. Το ραβδί που βλάστησε είναι στοιχείο της εικονογραφίας του αγίου που προέρχεται από το ελληνικό συναξάρι (Delehay, *Synaxarium*, στ. 667 κ.ε.).

το Λινοτόπι και το χρόνο ολοκλήρωσης των τοιχογραφιών σε δύο περίπου μήνες (Απρίλιος-Μάιος)<sup>1584</sup>. Ο σύντομος χρόνος αποπεράτωσης του έργου και οι διαφορές που παρουσιάζει αυτό κατά μέρη υποβάλλουν αρχικά την ιδέα ότι η επιγραφή αναφέρεται μόνο στη διακόσμηση του Ιερού· ωστόσο, η σύγκριση μορφών του χώρου αυτού με άλλες σε διαφορετικά σημεία του ναού απορρίπτει τη σκέψη αυτή.

Για παράδειγμα η Πλατυτέρα (Π ί ν. 107α) της κόγχης παρουσιάζει στενή τυπολογική συνάφεια με το Χριστό της Δέησης (Π ί ν. 110β) στο σχήμα του προσώπου, στο σχεδιασμό της μύτης, στον τονισμό του σχήματος του ματιού, στη σχηματοποίηση των αυτιών και στο πλάσιμο. Ανάλογες παρατηρήσεις ισχύουν και για την Παναγία της Δέησης (Π ί ν. 110α) με την Παναγία που διαμοιράζει τα ενδύματά της (Π ί ν. 108α) στο δυτικό τοίχο σε συνέχεια της Κοίμησης. Εξάλλου, η μνεία της δωρήτριας Δάφνης στην επιγραφή της κόγχης της πρόθεσης<sup>1585</sup> και σ' αυτήν στο υπέρθυρο της δυτικής εισόδου στο ναό<sup>1586</sup> συνηγορεί για την τοιχογράφηση του κυρίως ναού σε μια χρονική περίοδο.

Δεν αποκλείεται λοιπόν οι διαφορές που παρατηρούνται σε μέρη του διακόσμου, να οφείλονται όχι στην εικονογράφησή του σε διαφορετικές χρονικές περιόδους αλλά σε διαφορετικούς ζωγράφους του ίδιου συνεργείου, διότι, παρ' όλες τις παραλλαγές στην εκτέλεση, η ζωγραφική στο ναό του Αγίου Δημητρίου παρουσιάζει ενιαία σύλληψη και ύφος που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μνημειακό.

Οι συνθέσεις οργανώνονται με σαφήνεια και άνεση. Οι μεμονωμένες μορφές επιβάλλονται με τον όγκο τους και οι πλατιές πτυχές στα ενδύματα, μολονότι διαπραγματεύονται με κάποια ξηρότητα, συμβάλλουν στην προβολή κάποιας πλαστικότητας του σώματος. Τα πρόσωπα, στα οποία κυριαρχούν τα φωτεινά μέρη και χρησιμοποιούνται πράσινες σκιές, χαρακτηρίζονται για το ήρεμο ήθος τους. Τα διακοσμητικά στοιχεία είναι περιορισμένα, όπου υπάρχουν είναι εξαιρετικά καλαίσθητα και αυτά στα ενδύματα των αγίων<sup>1587</sup> δεν αφαιρούν τίποτα από την επιβλητικότητα της μορφής. Στη χρωματική κλίμακα επικρατούν οι ήπιοι τόνοι, με κυρίαρχο χρώμα το πράσινο και τις αποχρώσεις του και το βυσσινί.

Με βάση τις επιγραφικές μαρτυρίες και τον ενιαίο χαρακτήρα του έργου στη σύλληψή του δεν αποκλείεται η τοιχογράφηση του ναού να πραγματοποιήθηκε σε μια περίοδο από διαφορετικής ικανότητας και εμπειρίας ζωγράφους, οι οποίοι εργάστηκαν με την επίβλεψη και τον τονισμό του ζωγράφου Νικολάου από το Λινοτόπι, που μνημονεύεται στην επιγραφή του νότιου τοίχου της πρόθεσης<sup>1588</sup>.

Αλλά ποιες από τις τοιχογραφίες του ναού οφείλονται στον ίδιο το Νικόλαο; Πιστεύουμε ότι σ' αυτόν θα πρέπει ν' αποδώσουμε την Πλατυτέρα, τη σκηνή της Κοίμησης, τη Δέηση και τους παρακείμενους αγίους. Οι παραστάσεις αυτές διακρίνονται για τη συνθετική τους ενέργεια, τη δύναμη της έκφρασης, την αρτιότητα της εκτέλεσης και το μνημειακό τους ύφος<sup>1589</sup>.

Η Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη σε σχετικό άρθρο της απέδωσε στο Νικόλαο, εκτός από την Κοίμηση της Θεοτόκου, και τις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας στον ανατολικό τοίχο

1584. Βλ. σ. 23 κ.ε.

1585. Βλ. σ. 25.

1586. Βλ. σ. 25.

1587. Όπως στις πλούσιες στολές των αγίων Θεοδώρων.

1588. Πριν ολοκληρωθεί ο καθαρισμός των τοιχογραφιών, είναι δύσκολο ν' αναγνωριστεί ο αριθμός των ζωγράφων που εργάστηκαν στις διάφορες παραστάσεις.

1589. Αξιοσημείωτο είναι ότι τα ονόματα στις μορφές της Δέησης και στους παράπλευρους αγίους αναγράφονται με τα ίδια κομψά γράμματα της επιγραφής στο υπέρθυρο της διόδου από την πρόθεση στο Ιερό.

του νάρθηκα και του αγίου Δημητρίου ενθρόνου μεταξύ των αγίων Νέστορα και Λούπου, στον ίδιο τοίχο, σε τυφλό αψίδωμα, πάνω από τη δυτική είσοδο του ναού<sup>1590</sup>. Σχετικά με την τελευταία παράσταση και ο Παπαευαγγέλου δεν αποκλείει να είναι έργο του Νικολάου<sup>1591</sup>. Αλλά οι σκηνές αυτές διαφέρουν σημαντικά από τις τοιχογραφίες του κυρίως ναού γενικά, και απ' όσες αποδώσαμε ειδικά στο Νικόλαο. Οι μορφές είναι κομψές και ραδινές, τα πρόσωπα, στα οποία κυριαρχούν τα σκιασμένα μέρη, πλάθονται λεπτόλογα με μικρές γκριζοπράσινες επιφάνειες που ξανοίγουν τον καστανοπράσινο προπλασμό. Η αναγλυφικότητα των όγκων τονίζεται με λευκορόδινο χρώμα κι ένα σύστημα λευκών γραμμών. Στη Δευτέρα Παρουσία, το φυσικό τοπίο και τα ζώα αποδίδονται με σπάνια ευαισθησία και νατουραλισμό. Η εντύπωση που παρέχει η σύνθεση είναι ενός έργου κομψού και λεπτόλογου, με έντονη αφηγηματική διάθεση παρά μνημειακότητα, μολοντί κατέχει όλη την έκταση του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα<sup>1592</sup>.

Από τη ζωγραφική διακόσμηση στο μονόχωρο καμαροσκέπαστο καθολικό της **μονής Φωτμού** λίγες παραστάσεις έχουν σωθεί στα ψηλότερα μέρη των τοίχων, σε πολύ κακή κατάσταση<sup>1593</sup>.

Οι τοιχογραφίες της κόγχης του Ιερού έχουν καταστραφεί, αλλά από τις δύο πλευρές της, στον ανατολικό τοίχο, σώζονται αριστερά η Άκρα Ταπείνωση και ο πρωτομάρτυρας Στέφανος, δεξιά αδιάγνωστος συλλειτουργών ιεράρχης. Πάνω από την κόγχη ιστορούνται η Πεντηκοστή και ο Ευαγγελισμός σε δύο μέρη. Στο βόρειο τοίχο υπάρχει η καθιερωμένη για τη θέση αυτή σκηνή του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και ο άγιος Σπυρίδων. Στον απέναντι νότιο τοίχο ιστορούνται τρεις συλλειτουργούντες ιεράρχες. Ο μεσαίος, ο άγιος Νικόλαος, παριστάνεται μετωπικός, οι άλλοι στρέφουν προς τ' αριστερά.

Στον κυρίως ναό απεικονίζονται κάτω ολόσωμοι άγιοι, κυρίως μοναχοί, καθώς αρμόζει σε μοναστηριακή εκκλησία, και στρατιωτικοί. Στο νότιο τοίχο δίπλα στο τέμπλο ιστορείται η Δέηση και στη συνέχεια διακρίνονται, ανάμεσα σε αδιάγνωστους στρατιωτικούς αγίους, ο άγιος Χριστόφορος και ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης. Από τους αγίους του δυτικού τοίχου δεν είναι δυνατόν κανείς να ταυτιστεί· ξεχωρίζει μόνο ένας αρχάγγελος δεξιά από την είσοδο. Στο βόρειο τοίχο αναγνωρίζονται οι άγιοι Ιωάννης της Κλίμακος, Αρσένιος, Αντώνιος, Μερκούριος και Νέστωρ.

Από τις συνθέσεις σε πίνακες, πάνω από τους αγίους, λίγες διασώθηκαν κι αυτές αποσπασματικά. Στο νότιο τοίχο ταυτίζονται από Α. προς Δ. η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτισμα και

1590. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Ένας σημαντικός αιογράφος του 16ου αιώνα από το Λινοτόπι (Το έργο του στο ναό του Αγίου Δημητρίου Παλατιτισίων), Γ' Συνέδριο Ιστορίας, Λαογραφίας-Γλωσσολογίας, Παραδοσιακής Αρχιτεκτονικής δυτικομακεδονικού χώρου, Θεσσαλονίκη, 3-4-5 Απριλίου 1982, Πρακτικά, σ. 91 κ.ε.

1591. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός*, σ. 39.

1592. Το ζωγάφο του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα διαφοροποιεί και ο Θ. Παπαζώτος από το Λινοπολίτη Νικόλαο και τοποθετεί τη σύνθεση μετά το 1570 και πριν από το 1592, έτος τοιχογράφησης του υπόλοιπου νάρθηκα. Τον ίδιο ζωγάφο αναγνωρίζει και σε μερικές εκκλησίες της Βέροιας. Παπαζώτος, *Μονή Παναγίας*, σ. 100 κ.ε. Ο ίδιος, Ένας ανώνυμος ζωγράφος του 16ου αιώνα στη Βέροια, *Πέμπτο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης* (Θεσσαλονίκη, 7, 8 και 9 Ιουνίου 1985), Πρόγραμμα και περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1985, σ. 76. Ο ίδιος, Η ζωγραφική της πενταετίας 1565-70 στη Βέροια, *Αμητός*, Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο, Β', Θεσσαλονίκη 1987, σ. 629 κ.ε.

1593. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιγράφει και ο Παλιούρας με ορισμένες αβλεψίες, όπως όταν αναφέρει ότι «Στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του Ιερού εικονίζεται η Πεντηκοστή»· αλλά η θέση της είναι στο ανατολικό αέτωμα πάνω από την κόγχη, στην οποία δε διασώθηκε καμιά παράσταση. Α. Δ. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 1985, σ. 243 κ.ε. και ειδικά σ. 245 κ.ε.



η Γέννηση της Παναγίας (Πίνακας 113α)· στο δυτικό τοίχο η Κοίμηση της Παναγίας, ενώ στο βόρειο διακρίνονται ίχνη ίσως από τη Σταύρωση και το Λίθο.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι το πρόγραμμα της καμάρας, που σώζεται δυστυχώς σε κακή κατάσταση. Το ορθογώνιο σχήμα, που παρουσιάζει ο θόλος σε κάτοψη, διαιρείται σε δύο ανισομεγέθη σε μήκος τμήματα. Στο μικρότερο, που αντιστοιχεί στο χώρο του Ιερού, απεικονίζεται η Ανάληψη και το Άγιο Μανδήλιο. Το μεγαλύτερο τμήμα, που καλύπτει τον κυρίως ναό, διαιρείται σε τρία ανισομεγέθη διάχωρα, στα οποία ιστορούνται από Α. προς Δ. η Μεταμόρφωση, ο Παντοκράτορας με αγγελικές δυνάμεις και ο Μεγάλος Βουλής Άγγελος. Τα διάχωρα περιβάλλει από τη βόρεια, νότια και ανατολική πλευρά πλατιά ζώνη, στην οποία παριστάνονται, κάτω από γραπτά τόξα, σε προτομή προφήτες, οι αγίες Παρασκευή, Κυριακή, Μαρίνα και μια αταύτιστη, με κορυφαία παράσταση, στο μέσον της ανατολικής πλευράς, την Πλατυτέρα με το Χριστό.

Από τα σπαράγματα των συνθέσεων θα πρέπει να σταθούμε στη Βάπτιση, στην οποία διατηρείται το κάτω μέρος του σώματος του Χριστού που πατεί σε μικρή ορθογώνια πλάκα και συντρίβει τους δράκοντες. Η αλληγορική αυτή λεπτομέρεια δηλώνει, κατά τους Πατέρες και την υμνολογία της Εκκλησίας, τη συντριβή του κακού και τη νίκη του Χριστού επί της αμαρτίας<sup>1594</sup>. Το εικονογραφικό αυτό στοιχείο<sup>1595</sup>, με τη μορφή που έχει στην τοιχογραφία μας, εμφανίζεται σε παλαιολόγια<sup>1596</sup> και μεταβυζαντινά<sup>1597</sup> έργα της Μακεδονίας και της Σερβίας.

Οι συνθέσεις της καμάρας από εικονογραφική άποψη δεν παρουσιάζουν κάποια ιδιαιτερότητα, αφού αποδίδουν καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους, μάλιστα αρκετά απλοποιημένους ως προς τα συνθετικά τους στοιχεία. Η παράσταση του Μανδηλίου ακολουθεί το λιγότερο συχνό από τους δύο τύπους που επικρατούν κατά την παλαιολόγια ζωγραφική<sup>1598</sup>. Από τη σκηνή της Ανάληψης διατηρείται μόνον ο Χριστός σε δόξα που ανακρατούν τέσσερις άγγελοι. Η σκηνή της Μεταμόρφωσης επαναλαμβάνει τύπο γνωστό από τη βυζαντινή εποχή, παραλείποντας τα δευτερεύοντα επεισόδια<sup>1599</sup> και αγνοώντας τις καινοτομίες που εισάγονται στο θέμα από το 15ο αι.<sup>1600</sup>. Απόσπασμα από το σύνθετο θέμα των Αίνων είναι η απεικόνιση, στο μεσαίο διάχωρο, του Παντοκράτορα καθισμένου σε δόξα, περιστοιχισμένου από τα τάγματα των αγγέλων και τα σύμβολα των ευαγγελιστών<sup>1601</sup>. Τέλος, σύμφωνα με τα καθιερωμένα είναι και η παράσταση του φτερωτού Χριστού μέχρι τη μέση, σε διπλή δόξα, ως Αγγέλου της Μεγάλης Βουλής.

Το ενδιαφέρον του προγράμματος της καμάρας συνίσταται στο συνδυασμό θεμάτων, που αφορούν θεοφάνειες, φορτισμένων από τη θεολογική σκέψη με αποκαλυπτικό και εσχατολογι-

1594. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην*, σ. 174 κ.ε.

1595. Στα ψαλτήρια του 9ου αι. με παρασελίδια εικονογράφηση, όπως το Chludon και του Παντοκράτορα 61, απεικονίζεται μεγάλος δράκων κοντά στο Χριστό που βαπτίζεται. Βλ. πρόχειρα, Προβατάκης, ό.π., εικ. 136 και 137.

1596. Για παράδειγμα, στην Gračanica (Millet, *Recherches*, 172), στον Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 52, 1) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 146β).

1597. Για παράδειγμα στον Άγιο Γεώργιο του Godinje (μέσα 15ου αι.), στον Προφήτη Ηλία του Dolgaec, στην Παναγία του Velestovo (Subotić, *L'école d'Ohríd*, σχ. 7, 33 και 42), στη μονή Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 172.3) και σε πολλές μεταβυζαντινές εικόνες.

1598. Το κεντρικό τμήμα του Μανδηλίου με τη μορφή του Χριστού έχει ωσειδές σχήμα, καθώς οι στενές του πλευρές δέρονται και οι άκρες του πέφτουν ελεύθερες. Grabar, *La Sainte Face*, σ. 16 κ.ε.

1599. Της ανόδου και της καθόδου του Χριστού και των μαθητών στο Θαβώρ.

1600. Όπως η μεταφορά των προφητών σε νεφέλες. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 71.

1601. Τα τάγματα των αγγέλων τοποθετούνται μέσα σε διάχωρα, όπως ακριβώς και στις παραστάσεις των Αίνων.

κό νόημα. Τα θέματα αυτά συσχετίζονται, μέσα από πολύπλοκες θεολογικές ερμηνείες και αναγωγές, με τα βασικά δόγματα της χριστιανικής θρησκείας, την οικονομία της Σωτηρίας και τη Μέλλουσα Κρίση. Κυριαρχεί η μορφή του Χριστού με διάφορες όψεις, η μόνη άλλωστε από τις τρεις υποστάσεις της Αγίας Τριάδας που μπορεί να περιγραφεί, σύμφωνα με τις ανατολικές θεολογικές δοξασίες<sup>1602</sup>. Είναι ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος της Παλαιάς Διαθήκης και του οράματος του Γρηγορίου Ναζιανζηνού<sup>1603</sup>, ο Παντοκράτορας των ψαλμών, η αποκαλυπτική θεότητα της Μεταμόρφωσης<sup>1604</sup>, ο αναλαμβάνόμενος Χριστός, προάγγελος της νέας του έλευσης για την τελική Κρίση<sup>1605</sup> και η απόδειξη της ενανθρώπησής του με τη θαυμαστή αποτύπωση του προσώπου του στο Μανδήλιο. Ανάμεσα στο Χριστό των οραμάτων και θεοφανειών παριστάνεται η Παναγία, η «Μήτηρ άγια του Λόγου», το μέσον της Ενσάρκωσης, η Πλατυτέρα, κατεξοχήν διάμεσος των ανθρώπων προς το Θεό<sup>1606</sup>. Οι απεικονίσεις των προφητών και των μαρτύρων της πίστης στη γένεση της καμάρας συμπληρώνουν νοηματικά τα θέματα που ιστορούνται σ' αυτήν.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του θόλου της μονής Φωτμού αποτελεί εξαίρεση, με τα γνωστά δεδομένα, στο σύστημα διακόσμησης θολωτών ναών στην περιοχή της ΒΔ. Ελλάδας κατά το 16ο αι.<sup>1607</sup>. Στο θόλο του κυρίως ναού της μονής των Φιλανθρωπηνών<sup>1608</sup> και της μονόχωρης εκκλησίας της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίτα<sup>1609</sup> εφαρμόζεται, προσαρμοσμένο στο χώρο, το καθιερωμένο για τρουλαία εκκλησία πρόγραμμα. Παρεμφερής με του ναού μας, ως προς την απεικόνιση του Χριστού με διαφορετικές όψεις, είναι ο διάκοσμος στα κορυφαία μέρη του καθολικού της μονής Βαρλαάμ με τον Παντοκράτορα στον τρούλο, τον Εμμανουήλ και τον Μεγάλης Βουλής Άγγελο στα τεταρτοσφαίρια των πλάγιων χορών<sup>1610</sup>. Πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος κατέχει καίρια σημεία του διακόσμου και άλλων ζωγραφικών συνόλων της περιοχής: την κόγχη του Ιερού στο καθολικό της μονής Ντίλιου<sup>1611</sup> και το θόλο του νάρθηκα στη μονή των Φιλανθρωπηνών<sup>1612</sup>.

Μεγάλη συγγένεια παρουσιάζει ο διάκοσμος της καμάρας του ναού μας με αυτόν του επίσης καμαροσκέπαστου ναού της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10), όπου όμοια κυριαρχεί η επαναλαμβανόμενη μορφή του Χριστού ως Παντοκράτορα, Αγγέλου Μεγάλης Βουλής και αναλαμβανόμενου<sup>1613</sup>. Αλλά οι τοιχογραφίες μας σχετίζονται με αυτές του ναού στην

1602. Για το θέμα, βλ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κοιμητολόγιο*, σ. 85 κ.ε.

1603. J. Meyendorff, *L'iconographie de la sagesse divine dans la tradition byzantine*, CA X (1959), σ. 266 κ.ε. S. der Nersessian, *Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ-Ange*, CA XIII (1962), σ. 209 κ.ε.

1604. Η Μεταμόρφωση θεωρείται προεικόνιση της Ανάστασης (Millet, *La Dalmatique*, σ. 80) και της Ανάληψης (Γκιολές, *Ανάληψις*, σ. 106, σημ. 70).

1605. Millet, *ό.π.*, σ. 56. Γκιολές, *ό.π.*, σ. 21 κ.ε., όπου και οι σχετικές πηγές και βιβλιογραφία.

1606. Για το δογματικό περιεχόμενο της Πλατυτέρας, βλ. Millet, *ό.π.*, σ. 70 κ.ε.

1607. Διαφορετικό είναι και το εικονογραφικό πρόγραμμα που περιγράφει η Ερμηνεία για «κυλιστή» εκκλησία (*Ερμηνεία*, σ. 224). Για τη σημασία του εικονογραφικού προγράμματος της μονής, και μάλιστα της καμάρας, σε σχέση με τις σύγχρονες εσχατολογικές αντιλήψεις, βλ. Α. Τούρτα, *Το έργο δύο ζωγράφων της Μακεδονίας στη μονή Φωτμού Αιτωλίας, Α' Αρχαιολογικό και Ιστορικό Συνέδριο Αιτωλοακαρνανίας*, Αγρίνιο 1988, Πρακτικά (υπό εκτύπωση).

1608. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 39 κ.ε.

1609. Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος, πίν. 9, 1. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σχ. VI.

1610. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, σ. 176.

1611. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 18, εικ. 3.

1612. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ό.π.*, πίν. 79.

1613. Πελεκανίδης, *Μνημεία Πρέσπας*, σ. 112. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Ν. Φλωρίνης*, πίν. 22, εικ. 37. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 14 και εικ. 9. Ο Grabar σημειώνει ότι από το 14ο αι. στους ναούς των βορειότερων περιοχών

Πρέσπα στο όλο σύστημα διακόσμησης<sup>1614</sup>. Ο αριθμός των συνθέσεων είναι περιορισμένος και επιλέγονται σκηνές κυρίως από το Δωδεκάορτο και την Ανάσταση. Απεικονίζονται η Δέηση, θέμα όχι διαδεδομένο στη ζωγραφική των μνημείων της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι., αγίες και μάλιστα η αγία Παρασκευή που λατρευόταν ιδιαίτερα στην περιοχή της Αχρίδας και στις γειτονικές της περιοχές.

Παρεμφερές σύστημα διακόσμησης μονόχωρης θολωτής εκκλησίας, κάπως πλουσιότερο ως προς τον αριθμό των συνθέσεων και με ανάλογη διευθέτηση των θεμάτων του θόλου, που αποδίδουν όμως την Αγία Τριάδα συμβολικά, επικρατεί σε ομάδα μνημείων του 15ου αι., τα οποία εντάσσονται στη σχολή της Αχρίδας την εποχή αυτή<sup>1615</sup>.

Οι τοιχογραφίες του μικρού καθολικού στην Αιτωλία είναι έργο πρωτόπειρων ζωγράφων, όσο μπορεί να κρίνει κανείς από τα δείγματα ζωγραφικής που διασώθηκαν. Είναι φανερή η έλλειψη αίσθησης των αναλογιών στις μορφές και στα κτίρια· η αδεξιότητα του χεριού στη χάραξη των διαχωριστικών ταινιών στις παραστάσεις και στην ασυμμετρία των γραπτών τόξων στη βάση της καμάρας· η αβεβαιότητα στη σύνθεση των στοιχείων που συγκροτούν μια παράσταση. Στην εκτέλεση των μορφών διακρίνονται σαφώς δύο διαφορετικοί τρόποι, που μπορούν να αποδοθούν στους δύο ζωγράφους του ναού. Οι ολόσωμοι άγιοι (Πί ν. 113β) φαίνεται ότι έγιναν από πιο προικισμένο ζωγράφο. Παρουσιάζουν καλύτερες αναλογίες, τα πρόσωπα, δουλεμένα με πιο σίγουρο χέρι, έχουν αρμονικά χαρακτηριστικά και πλάθονται με γρήγορες και ελεύθερες πινελιές. Η παρουσία τους είναι έντονη και ρωμαλέα. Ανάλογη εντύπωση δημιουργούν, ως προς το ήθος, και οι υπόλοιπες μορφές, αλλά η απόδοσή τους είναι σαφώς διαφορετική. Ο πρωτόλειος χαρακτήρας τους είναι έκδηλος στην έλλειψη αρμονικών αναλογιών, στην αδέξια εκτέλεση των εύσαρκων προσώπων με τα έντονα περιγράμματα, τα χονδροκομμένα χαρακτηριστικά με τις μεγάλες δυνατές μύτες, τα σαρκώδη χείλη και τα τεράστια στρογγυλά μάτια που δίνουν μια απορημένη έκφραση. Το στοιχείο του αυθορμητισμού που υπάρχει σ' αυτές δείχνει ότι πρόκειται για έργα άπειρου και απαίδευτου ζωγράφου. Στο σύνολό τους οι τοιχογραφίες της μονής Φωτμού είναι έργο απλοϊκό και ανεπιτήδευτο, με περιορισμένη τη χρωματική κλίμακα σε βασικά χρώματα, στα οποία υπερισχύει με την εκτεταμένη χρήση του το ζωηρό κόκκινο.

Το πλούσιο ζωγραφικό υλικό που προσφέρει το κατάγραφο καθολικό της μονής Μακρυαλέξης δυστυχώς δεν είναι δυνατόν στην παρούσα του κατάσταση διατήρησης να αξιοποιηθεί και να αξιολογηθεί πλήρως<sup>1616</sup>. Ωστόσο, σε τμήματα της ζωγραφικής που διακρίνονται καλύτερα, μπορούν να γίνουν ορισμένες εικονογραφικές και τεχνοτροπικές παρατηρήσεις που, μολονότι δεν καλύπτουν το έργο στο σύνολό του, αποκαλύπτουν τα ζωγραφικά ρεύματα που επηρέασαν τους δύο ζωγράφους και καθορίζουν την καλλιτεχνική τους αξία.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού περιλαμβάνει κάτω αγίους ολόσωμους και σε στηθάρια, κατόπιν σκηνές από το Δωδεκάορτο και τα Πάθη, σε μεγάλους πίνακες σε δύο

της Βαλκανικής προτιμάται η αντικατάσταση του Παντοκράτορα με άλλες μορφές, όπως του Εμμανουήλ κ.ά. (Grabar, *Bulgarie*, σ. 247).

1614. Subotić, *L'école d'Ohrid*, σ. 34 κ.ε., 194 κ.ε., σχ. 15-18.

1615. Η περιοχή του θόλου χωρίζεται σε τρία διάχωρα στα οποία απεικονίζονται ο Παλαιός των Ημερών, ο Χριστός της Ανάληψης και η Ετοιμασία του Θρόνου και στη γένεση του θόλου υπάρχουν συνήθως προφήτες σε στηθάρια. (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σ. 173 κ.ε. και 200).

1616. Οι τοιχογραφίες είναι πολύ μαυρισμένες, καλύπτονται από άλατα και σε πολλά σημεία η ζωγραφική επιφάνεια έχει απολεπιστεί. Η βλάστηση, που καλύπτει το κτίριο, έχει φράξει τα παράθυρα, με αποτέλεσμα ο φωτισμός στον κυρίως ναό να είναι ανύπαρκτος. Καλύτερα διατηρούνται οι τοιχογραφίες στο νάρθηκα.

ζώνες, και στον τρούλο τον Παντοκράτορα και την Αγγελική Λειτουργία. Στο Ιερό ιστορούνται τα συνηθισμένα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου, επίσης η Πεντηκοστή και η Ανάληψη. Στο νάρθηκα απεικονίζονται κάτω ασκητές και άγιοι (Π ί ν. 115α), η Δέηση και η Βάπτισμα, στη συνέχεια άγιοι σε στηθάρια (Π ί ν. 117), κατόπιν σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο και το Βίο της Παναγίας και τέλος η παράσταση των Αίνων (Π ί ν. 114β).

Στο ορατό τμήμα των τοιχογραφιών διαπιστώνονται επιμέρους θέματα, αλλά και ολόκληρες συνθέσεις, που τα πρότυπά τους εντοπίζονται στο εικονογραφικό ευρητήριο του καλλιτεχνικού ρεύματος των μνημείων της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι.<sup>1617</sup>. Αναφέρθηκε ήδη η στενή τυπολογική σχέση της παράστασης της Καθόδου στον Άδη με τις αντίστοιχες αρχαιότερες στη μονή Ντίλιου και στο ναό της Ρασιώτισσας<sup>1618</sup>. Ανάλογες σχέσεις συνάφειας με το καλλιτεχνικό ρεύμα που αναφέραμε παρουσιάζουν η έφιππη συνοδεία στον Ελκόμενο<sup>1619</sup> και οι στρατιωτικοί άγιοι. Σημειώνουμε την πανομοιότυπη απόδοση του αγίου Μερκουρίου με την παράσταση της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>1620</sup>, της μονής Ντίλιου<sup>1621</sup> και της Ρασιώτισσας<sup>1622</sup>, καθώς και την κοινή σε πολλά επιμέρους στοιχεία απεικόνιση του αγίου Προκοπίου (Π ί ν. 115β) με αυτήν της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>1623</sup>.

Η σπάνια εικονογραφική απόδοση του 21ου οίκου του Ακαθίστου στο μνημείο μας, με την απεικόνιση της Θεοτόκου και του Χριστού στηθαίων σε μανουάλι, του οποίου ο δίσκος έχει μορφή λεκάνης με κρουνοί, και με γονατιστούς κάτω λαϊκούς, επαναλαμβάνει την παράσταση στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπητών<sup>1624</sup>. Ο έφιππος άγγελος<sup>1625</sup>, που οδηγεί τους μάγους στον δο οίκο, έχει τα αντίστοιχα προηγούμενά του παραδείγματα στη σκηνή της Γέννησης του Παλιού Καθολικού των Μετεώρων<sup>1626</sup>, της μονής Βαρλαάμ<sup>1627</sup> και του Αγίου Νικολάου της Λαύρας<sup>1628</sup>.

Η σκηνή του Λίθου (Π ί ν. 114α) είναι πανομοιότυπη με τις νεότερες στο ναό του Αγίου Νικολάου (Π ί ν. 11, 64α) και του Αγίου Μηνά<sup>1629</sup>. Οι τρεις παραστάσεις, είτε αντιγράφουν κοινό πρότυπο ή είχαν οι νεότερες υπόψη τους την παλιότερη. Η τελευταία υπόθεση ενισχύεται από το ότι ο συγκεκριμένος τύπος παράστασης δε συναντάται σε άλλα παλιότερα ή σύγχρονά τους μνημεία στην περιοχή της Ηπείρου.

Στις τοιχογραφίες της μονής εντοπίζονται και άλλα, χαρακτηριστικά σε λεπτομέρειες, εικονογραφικά θέματα του διακόσμου των δύο ναών στο Ζαγόρι. Είναι αυτά ο τύπος και οι στάσεις

1617. Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου προτείνει τον όρο «τοπική ηπειρωτική σχολή». Για τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της σχολής αυτής, σε αντιπαράθεση με αυτά της κρητικής σχολής, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, κεφ. Ζ', σ. 216 κ.ε.

1618. Βλ. σ. 118.

1619. Βλ. σ. 107 κ.ε.

1620. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 103, πίν. 65.

1621. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, σ. 115, εικ. 45.

1622. Γούνναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 148, πίν. 40α.

1623. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 99, πίν. 61.

1624. Α. Ξυγγόπουλος, Θεοτόκος ή Φωτοδόχος Λαμπάς, *ΕΕΒΣ Ι'* (1933), σ. 325 κ.ε., εικ. 4.

1625. Για το θέμα του έφιππου αγγέλου, βλ. Garidis, *L'ange à cheval*, σ. 23 κ.ε. και ειδικότερα σ. 36 κ.ε., για τον έφιππο άγγελο στη Γέννηση και στον Ακάθιστο Ύμνο.

1626. Garidis, ό.π., εικ. 11. Ο ίδιος, *La peinture murale*, εικ. 72. Χατζηδάκης - Σοφινός, *Μ. Μετέωρο*, εικ. στη σ. 75.

1627. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 30.1.

1628. Millet, *Athos*, πίν. 258.3. Garidis, *L'ange à cheval*, εικ. 12.

1629. Διατηρείται το αριστερό μέρος της παράστασης, ενώ το υπόλοιπο καλύπτεται από το μεταγενέστερο σφενδόνιο.

των δύο αγγέλων (Π ί ν. 116β) που πλαισιώνουν την Πλατυτέρα στο ναό του Αγίου Νικολάου, η οργάνωση του χορού των παρθένων, ο μορφολογικός τύπος του «πνεύματος καταιγίδος», ενός από τα τέρατα της αβύσσου και του κεντρικού θέματος με τον Παντοκράτορα στους Αίγους. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα νεότερα έργα υιοθετούνται και ανάλογοι με της μονής Μακρυαλέξη τρόποι απόδοσης των πτυχών και των προσώπων. Σημειώνεται ενδεικτικά ο τρόπος που αναπετά η άκρη του ιματίου ενός αγγέλου στο Λίθο (Π ί ν. 11, 64α, 114α), η έντονα διακοσμητική πτύχωση της παρυφής του ιματίου του Παντοκράτορα στους Αίγους (Π ί ν. 17, 73α, 114β), το σχήμα της σκιάς κάτω από τη μύτη και το χείλος σε μερικές νεανικές μορφές (Π ί ν. 91β, 115β).

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα αν αναλογισθούμε ότι ο ένας από τους δύο ζωγράφους της μονής ονομαζόταν Μιχαήλ, όπως και ο νεότερος ομότεχνός του που εργάστηκε στους δύο ναούς στο Ζαγόρι. Δικαιούμαστε άραγε ν' αναγνωρίσουμε στον αναγραφόμενο δεύτερο ζωγράφο στην κτητορική επιγραφή της μονής<sup>1630</sup> τον κατοπινό ζωγράφο του ναού του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά, ίσως τότε πρωτόπειρο και μαθητευόμενο; Για την ώρα η αποσπασματική γνώση που έχουμε από το διάκοσμο της μονής Μακρυαλέξη καθιστά παρακινδυνευμένη μια τέτοια ταύτιση, ωστόσο τα στοιχεία που διαθέτουμε καταρχήν δεν απορρίπτουν την υπόθεση.

Ανεξάρτητα πάντως από την ταυτότητα του ζωγράφου Μιχαήλ, στο προσφερόμενο για παρατηρήσεις τμήμα του διακόσμου της μονής διακρίνονται διαφορές στην απόδοση κατά μέρη των τοιχογραφιών. Οι ολόσωμοι άγιοι με την αρμονική σχεδίαση των χαρακτηριστικών τους, το μαλακό, ζωγραφικό τους πλάσιμο, το ήμερο ήθος τους είναι έργα προικισμένου ζωγράφου. Ανάλογες παρατηρήσεις ισχύουν για τους Αίγους, όπου εντυπωσιάζει η φυσιοκρατική απόδοση των ζώων. Κάπως άτολμες, γραμμικές και δύσκαμπτες είναι οι μορφές σε μερικές συνθέσεις, όπου όμως πάλι αναγνωρίζεται η παρουσία ενός ικανού ζωγράφου στην οργάνωση και στο σχεδιασμό της παράστασης. Στις τοιχογραφίες του νάρθηκα, που διατηρούνται καλύτερα, παρατηρείται σχετική πολυχρωμία με αρμονικούς συνδυασμούς χρωμάτων και προτίμηση στους βαθείς τόνους.

Οι ζωγράφοι Νικόλαος και Μιχαήλ της μονής Μακρυαλέξη φαίνεται ότι κινούνται σε διαφορετικό χώρο έμπνευσης και άντλησης προτύπων απ' ό,τι οι προηγούμενοί τους της μονής Φωτμού και του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια. Δεν παρατηρείται επίσης κάποια σχέση συνάφειας στην τεχνική και στον εσωτερικό χαρακτήρα της ζωγραφικής τους με τα δύο προηγούμενα έργα.

Φτωχή, με περιορισμένο εικονογραφικό θεματολόγιο, είναι η διακόσμηση της μικρής μονόχωρης **εκκλησίας στο Riljevo**. Κάτω από τόξα παριστάνονται ολόσωμοι στρατιωτικοί άγιοι και η Δέηση, στο βόρειο τοίχο δίπλα στο τέμπλο. Διακεκριμένη θέση επιφυλάσσεται στους αγίους Θεοδώρους (Π ί ν. 119α) στο νότιο τοίχο και στους αγίους Προκόπιο, Γεώργιο και Νέστορα στο βόρειο, μέσα σε αβαθές τόξο. Στην επόμενη ζώνη ιστορούνται σε πίνακες τα Πάθη, αρχίζοντας από το νότιο τοίχο μέσα στο Ιερό με την Προσευχή, το Νιπτήρα, την Άρνηση του Πέτρου, το Μυστικό Δείπνο, τον Εμπαιγμό, συνεχίζοντας στο βόρειο τοίχο με την Απόνηψη του Πιλάτου, τον Ελκόμενο (Π ί ν. 118α), τη Σταύρωση και καταλήγοντας στο Θρήνο μέσα στο Ιερό. Η ζώνη ψηλότερα περιλαμβάνει σκηνές από το Δωδεκάορτο και τα Αναστάσιμα γεγονότα: τη Γέννηση, την Υπαπαντή, τη Βάπτισμα (Π ί ν. 118β), την Έγερση του Λαζάρου στο νότιο τοίχο, τη Βαϊοφόρο, το Λίθο, την Ψηλάφηση και την Ανάσταση στο βόρειο. Στο Ιερό ιστορούνται τα καθιερωμέ-

1630. Βλ. σ. 27.

να θέματα, με τον Ευαγγελισμό και την Ανάληψη στον ανατολικό τοίχο. Στην καμάρα απεικονίζεται ο Παντοκράτορας με τέσσερις αγγέλους σε στηθάρια και τους ευαγγελιστές σε ορθογώνια διάχωρα.

Από εικονογραφική άποψη ενδιαφέρει να σημειωθεί η απεικόνιση των αγίων Θεοδώρων σε ασπασμό, ίσως κατά το πρότυπο ανάλογων παραστάσεων των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου<sup>1631</sup>. Ίσως όμως να πρόκειται για το επόμενο στάδιο εξέλιξης της αντικριστής απεικόνισης των δύο αγίων, καθώς δέχονται από τον ουρανό το στέφανο του μαρτυρίου, η οποία εμφανίζεται από τα τέλη του 14ου αι.<sup>1632</sup>.

Εξαιρετικά σπάνια είναι η απεικόνιση της Παναγίας που κρατεί το Άγιο Μανδήλιο στην Ανάληψη. Το αντίστοιχο παλιότερο παράδειγμα είναι η τοιχογραφία στο ναό των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια<sup>1633</sup>. Ο Ξυγγόπουλος, που τη δημοσίευσε, χωρίς να αποκλείει το ενδεχόμενο επίδρασης από τη δυτική παράσταση της αγίας Βερονίκης που κρατεί το Μανδήλιο, παραδέχεται ότι ο συνδυασμός του Μανδηλίου με την Παναγία στην Ανάληψη υπαγορεύθηκε, στη συγκεκριμένη περίπτωση, από την ανάγκη εξοικονόμησης χώρου και για τα δύο θέματα<sup>1634</sup>. Η άποψή του φαίνεται να επιβεβαιώνεται στη σκηνή του Riljevo, όπου η Θεοτόκος, από έλλειψη χώρου, εικονίζεται ως τους μηρούς.

Οι υπόλοιπες παραστάσεις δεν παρουσιάζουν κάποια ιδιοτυπία, εκτός από την απεικόνιση επτά μαθητών στο Δείπνο και το συμφυρμό του Νιπτήρα και της Άρνησης του Πέτρου στον ίδιο πίνακα.

Από τη ζωγραφική του ναού στο Riljevo λείπουν η καλλιτεχνική δεξιότητα, η έμπνευση και η δημιουργική πνοή. Οι συνθέσεις είναι επίπεδες, τα σώματα χωρίς όγκο και με έλλειψη σωστών αναλογιών, τα πρόσωπα ανέκφραστα και με υποτυπώδες πλάσιμο, οι πτυχές, που σχηματίζονται κατά κανόνα με μαύρες πυκνές γραμμές, αναιρούν κάθε έννοια πλαστικότητας, το τοπίο είναι επουσιώδες και σχηματικό, τα χρώματα λίγα και μονότονα στην επανάληψή τους. Η ποιότητα της ζωγραφικής και η χρονική ανακολουθία στην ιστόρηση των ευαγγελικών γεγονότων μαρτυρούν ζωγράφο χειροτέχνη, μάλλον αυτοδίδακτο, που περιορίζεται στη μηχανική επανάληψη των προτύπων του.

Παρόμοια ποιότητα ζωγραφικής δεν είναι άγνωστη στο χώρο της Δ. Μακεδονίας, όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του δεύτερου ζωγραφικού στρώματος του ναού του Αγίου Δημητρίου στην Αιανή<sup>1635</sup> και του ναού του Σωτήρος στο Πλατύ Φλωρίνης<sup>1636</sup>.

Παρά την αποσπασματική τους διατήρηση οι τοιχογραφίες στο ναό του **Αγίου Νικολάου**

1631. Βλ. για παράδειγμα μια εικόνα των μέσων του 15ου αι. στη Βιέννη (K. Kreidl-Papadopoulou, Die Ikonen im Kunsthistorischen Museum in Wien, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 66 (1970), σ. 90 κ.ε., εικ. 33-34), μια άλλη του τέλους του 16ου αι. στη μονή της Πάτμου (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 74, σ. 124 κ.ε., πίν. 45) και την τοιχογραφία στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 193.2).

1632. Ο τύπος εμφανίζεται στο ναό του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 153α), αργότερα στο Roganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LXIV a), σε τοιχογραφία του 17ου αι. στην Κουμπελίδικη (Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 114α και 115α-β. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη*, σ. 39, πίν. 67, 69-70) και αλλού.

1633. Ξυγγόπουλος, *Μνημεία Σερβίων*, εικ. 23. Το ίδιο θέμα συναντάται και σε εικόνα του 1664 της Συλλογής Τσακύρογλου. Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 70, σ. 68 κ.ε., εικ. στη σ. 87.

1634. Ό.π., σ. 108 κ.ε. Ένας άλλος τρόπος συνδυασμού των δύο θεμάτων είναι να δένεται το Μανδήλιο σε δύο δένδρα της Ανάληψης, όπως για παράδειγμα στο ναό της Ανάληψης στο Leskoc (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σχ. 78) και στον Άγιο Δημήτριο στην Αιανή (Πελεκανίδης, Άνω Μακεδονία, πίν. 19).

1635. Πελεκανίδης, Άνω Μακεδονία, σ. 386 κ.ε. Ο Πελεκανίδης τοποθετεί τις τοιχογραφίες στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι., χρησιμοποιώντας ως *termini ante quem* τρία χαράγματα (ό.π., σ. 396).

1636. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται το 1591. Μουτσόπουλος, *Εκκλησίες Ν. Φλωρίνης*, σ. 13.

στην **Καστοριά** δίνουν μίαν αρκετά σαφή ιδέα της ικανότητας και των δυνατοτήτων του ζωγράφου Νικολάου που τις φιλοτέχνησε.

Στο δυτικό και στο συνεχόμενο βόρειο τοίχο διατηρούνται κάτω ολόσωμοι άγιοι και αγίες<sup>1637</sup>, οι αρχάγγελοι Μιχαήλ (Πί ν. 120α) και Γαβριήλ<sup>1638</sup> και ψηλότερα άγιοι και αγίες (Πί ν. 121α) σε στηθάρια<sup>1639</sup>. Στη ζώνη των συνθέσεων σώζονται τρεις σκηνές από το Βίο της Παναγίας (Γέννηση, Κοίμηση, Εισόδια) στο δυτικό τοίχο<sup>1640</sup> και στο βόρειο ο Μυστικός Δείπνος και η Αποκαθήλωση. Στο Ιερό σώζεται ο άγιος Ρωμανός και στο νότιο τοίχο του βόρειου διαμερίσματος η Θεοτόκος Οδηγήτρια, ο Χριστός και ο άγιος Νικόλαος, στηθαίοι σε μεγάλους πίνακες<sup>1641</sup>.

Η παράσταση του Δείπνου (Πί ν. 119β) παρουσιάζει, καθώς σημειώσαμε, εξαιρετική τυπολογική ομοιότητα με την αντίστοιχη μισοκατεστραμμένη στο ναό των Αγίων Αποστόλων (1547) στην ίδια πόλη, έργο του Ονούφριου<sup>1642</sup>, και ενδεχομένως επιτρέπει την αποκατάστασή της. Παρ' όλη την κακή κατάσταση διατήρησης της σκηνής, διακρίνονται καθαρά στο πρώτο επίπεδο δύο λεπτόκορμοι κίονες που επιστέφονται με περίτεχνα κοσμημένα λεβητοειδή κιονόκρανα. Οι κίονες υψώνονται ελεύθεροι, δε στηρίζουν δηλαδή κάποιο επιστύλιο. Με τη θέση τους εντείνουν την εντύπωση του βάθους και μαζί με τα προβάλλοντα άκρα του κτιρίου, στο πίσω μέρος της σκηνής, πλαισιώνουν ιδανικά την καθισμένη σε κύκλο ομήγυρη. Η μορφή των αρχιτεκτονικών στοιχείων και η σαφή τους διευθέτηση αποσκοπούν στη δημιουργία εντύπωσης τρίτης διάστασης, εκφράζουν προβληματισμούς και αναζητήσεις οικείους σε δυτικά έργα και καθορίζουν το χώρο άντλησης του προτύπου της παράστασης<sup>1643</sup>.

Αξιοσημείωτη είναι η απεικόνιση της αγίας Παρασκευής ολόσωμης, που κρατεί την κομμένη κεφαλή της<sup>1644</sup>. Πρόκειται για αγία που λατρευόταν ιδιαίτερα στις περιοχές δικαιοδοσίας της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας, αλλά και γενικότερα στα Βαλκάνια<sup>1645</sup>. Στη διάδοση της λατρείας της συνέβαλε η συνωνυμία της με την αντίστοιχη ημέρα της εβδομάδας, ημέρα θανάτου του Χριστού, και η σύνδεσή της με το Πάθος του, του οποίου θεωρήθηκε προσωποποίηση. Χάρη σ' αυτή της την ιδιότητα συχνά απεικονίστηκε κρατώντας τα σύμβολα του Πάθους και τοποθε-

1637. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 246β, 247β.

1638. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 247α και 246β αντίστοιχα.

1639. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 246α.

1640. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 244α-β, 245α, όπου λανθασμένα σημειώνεται η Γέννηση της Παναγίας ως Γέννηση του Χριστού. Όμοια διάταξη των τριών σκηνών στο δυτικό τοίχο παρατηρείται προηγουμένως στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 189.1-2. Chatzidakis, *Antoine*, πίν. 48a) και κατόπιν στη μονή του Δρυόβουνου και στη μονή της Ζέρμας.

1641. Πελεκανίδης, ό.π., πίν. 245β.

1642. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 42 κ.ε., πίν. 7 β. Οι ομοιότητες αφορούν στο σχήμα του τραπεζιού, στη μορφή του εδράνου, στις στάσεις των μαθητών που κάθονται μπροστά και συνομιλούν ανά δύο, και κυρίως στην τοποθέτηση στο πρώτο επίπεδο κίωνων στην τοιχογραφία μας, δοκών στην παράσταση του Ονούφριου.

1643. Σημαντικά στοιχεία του αρχιτεκτονικού χώρου των δύο μεταβυζαντινών παραστάσεων αναγνωρίζονται στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου στο ναό του Αγίου Φραγκίσκου της Ασσίζης, έργο του Pietro Lorenzetti περί το 1330. E. T. Dewald, *Italian Painting 1200-1600*, New York, N.Y. 1978, σ. 153, εικ. 7, 11.

1644. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 247 β.

1645. Grabar, *Bulgarie*, σ. 250 κ.ε. Subotić, *Saints Constantin et Hélène*, σ. 89 κ.ε. και 131 κ.ε., όπου εξετάζονται οι βίοι και οι περιοχές ιδιαίτερης λατρείας των τριών αγίων με το όνομα Παρασκευή, οι οποίες κατόπιν αντιστοιχούν από τη Ρώμη, το Ικόνιο και τους Επιβάτες της Θράκης. Η λατρεία της ρωμαίας αγίας ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στα Βαλκάνια. Απεικονίστηκε το 13ο και το 14ο αι. στη Bojana, στο Zemen, στο Berende (Grabar, ό.π., σ. 118, 193 και 250 αντίστοιχα) και το 15ο αι. στα μνημεία της σχολής της Αχρίδας (Subotić, *L'école d'Ohrid*, σ. 175 και 221).

τήθηκε μέσα στο Ιερό<sup>1646</sup>. Ο τύπος της αγίας στην τοιχογραφία μας είναι σπάνιος και, όσο γνωρίζω, ανάλογα ιστορήθηκε στο ναό του Προφήτη Ηλία στο Dolgaec (1454/55)<sup>1647</sup> και σε εικόνα του α' μισού του 17ου αι. της Συλλογής Τσακύρογλου<sup>1648</sup>.

Το θέμα του μάρτυρα που κρατεί την κομμένη κεφαλή του<sup>1649</sup>, γνωστό από τον 11ο αι.<sup>1650</sup>, προσιδιάζει στην τάση εκφραστικής υπερβολής που χαρακτηρίζει τη ζωγραφική των μνημείων της Μακεδονίας, όπου συχνά εμφανίζεται<sup>1651</sup>. Παρόμοια απεικονίστηκε ο άγιος Γεώργιος σε εικόνα του τέμπλου στο ομώνυμο παρεκκλήσι της μονής Αγίου Παύλου στον Άθω<sup>1652</sup> και στην τοιχογραφία στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Π ί ν. 132α).

Η ζωγραφική του Αγίου Νικολάου προδίδει καλλιτέχνη ικανό, γνώστη της τέχνης και των εκφραστικών της μέσων. Οι συνθέσεις του είναι ισόρροπα οργανωμένες. Έχοντας επίγνωση του ρόλου των αρχιτεκτονημάτων στη σύνθεση τα χειρίζεται σωστά και δεν τα παρερμηνεύει στα πρότυπά του, όπως φανερώνει η άψογη οργάνωσή τους στη σκηνή του Δείπνου. Δημιουργεί μορφές εύσωμες αλλά επίπεδες, καθώς οι πυκνές γραμμικές πτυχές στα υφάσματα περιορίζουν την ανάδειξη των όγκων. Τα πρόσωπα δουλεύονται με επιμέλεια, με έντονη την αντίθεση ανάμεσα στα φωτεινά μέρη, τα οποία κυριαρχούν, και στο βαθύ καφέ χρώμα του προπλασμού στο περίγραμμα. Η αναγλυφικότητα των όγκων πετυχαίνεται με την κατάλληλη τοποθέτηση των σκιών. Χαρακτηριστικό στις νεανικές μορφές είναι το διπλό σαγόνι και στα πρόσωπα γενικά το χαμηλωμένο πλάγιο βλέμμα που δίνει μια έκφραση θλίψης. Έντονα τραγική έκφραση προσδίδει η τοποθέτηση τριγωνικής σκιάς κάτω από τα μάτια ορισμένων γυναικών αγίων. Τα χρώματα είναι περιορισμένα, χωρίς όμως να δημιουργείται εντύπωση μονοτονίας, με προτίμηση στις θερμές αποχρώσεις.

Χαρακτηριστικά που προσιδιάζουν στην τέχνη του ζωγράφου μας διακρίνονται στις τοιχογραφίες που κοσμούν εξωτερικά το δυτικό τοίχο του ναού του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο, κοντά στο ερειπωμένο Λινοτόπι<sup>1653</sup>. Παραβάλλοντας τον αρχάγγελο Μιχαήλ του καστοριανού ναού (Π ί ν. 120α) με την Παναγία του Πάθους στο ναό του Γράμμου (Π ί ν. 120β) είναι φανερή η ομοιότητα στο σχήμα του προσώπου, στο σχεδιασμό των χαρακτηριστικών, στο διπλό σαγόνι, στην απόδοση των ματιών με τη διπλή γραμμή στο άνω βλέφαρο. Όμοια πλάθεται η σάρκα και πανομοιότυπη είναι η θέση και το σχήμα των σκιών γύρω από τη μύτη και στα χείλη.

Έχει ήδη διατυπωθεί η άποψη ότι οι τοιχογραφίες του Αγίου Ζαχαρία θα πρέπει να είναι έργο ζωγράφων από το Λινοτόπι<sup>1654</sup>. Η σύγκριση των εξωτερικών τοιχογραφιών του ναού με

1646. Subotić, *Saints Constantin et Hélène*, σ. 102 κ.ε. και 134.

1647. Subotić, *L'école d'Ohrid*, εικ. 25.

1648. Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 48, σ. 40 κ.ε., εικ. στη σ. 58.

1649. Για τους κεφαλοφόρους αγίους, βλ. Κ. Π. Χαραλαμπίδης, *Ο αποκεφαλισμός των μαρτύρων εις τας ιστορικοφιλολογικές πηγές και την βυζαντινή τέχνη*, Διατριβή επί διδακτορία, Θεσσαλονίκη 1983, σ. 82 κ.ε. και 163 κ.ε. Ο συγγραφέας διακρίνει τρεις κύριες ομάδες, ως προς το πρόσωπο που φέρει την κεφαλή του μάρτυρα. Η πρώτη ομάδα είναι των αυτοκεφαλοφόρων μαρτύρων, η δεύτερη των δημίων που κρατούν την κεφαλή του μάρτυρα μετά την κατατόμηση και η τρίτη των μαρτύρων που φέρουν τις κεφαλές άλλων συμπαρτύρων τους (ό.π., σ. 164 κ.ε.).

1650. Στο μηνολόγιο 175 του Κρατικού Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας (Χαραλαμπίδης, ό.π., σ. 165, πίν. 22, εικ. β).

1651. Για παράδειγμα στο Staro Nagoričino (Χαραλαμπίδης, ό.π., πίν. 40, εικ. β) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (ό.π., πίν. 55, εικ. α. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος*, πίν. 16).

1652. Chatzidakis, Antoine, πίν. 48b.

1653. Μιχαηλίδης, *Άγιος Ζαχαρίας*, σ. 82 κ.ε.

1654. Μιχαηλίδης, ό.π., σ. 85 κ.ε. Ο Μιχαηλίδης διακρίνει δύο ζωγράφους· στον ένα αποδίδει τις τοιχογραφίες στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου, τους αγίους σε στηθάρια και τον άγιο Δημήτριο ολόσωμο στο εσωτερικό· στον άλλο, που θεωρεί ήσσοнос σημασίας, τις τοιχογραφίες του υπόλοιπου ναού. Προτείνει τη χρονολόγηση του έργου στα τέλη του 16ου ή στις αρχές του 17ου αι.



το έργο του ζωγράφου Νικολάου στο ναό της Καστοριάς κάνουν πολύ πιθανή την απόδοσή τους σ' αυτόν<sup>1655</sup>. Την υπόθεση ενθαρρύνει και η ομοιότητα της μορφής των γραμμάτων στις επιγραφές των δύο ναών.

Ό,τι έχει περισωθεί από τις τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής του **Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο** βρίσκεται στα ψηλότερα μέρη των τοίχων, με εξαίρεση το Ιερό που διατηρεί το διάκοσμο του ακέραιο<sup>1656</sup>. Το εικονογραφικό πρόγραμμα περιλαμβάνει έναν εξαιρετικά ανεπτυγμένο κύκλο της ζωής του Χριστού, μερικές σκηνές από το Βίο της Παναγίας και του Προδρόμου, τα καθιερωμένα θέματα του ευχαριστιακού κύκλου και μαρτύρια αγίων. Τα τελευταία ιστορούνται στις θολωτές επιφάνειες και στα τύμπανα των εγκάρσιων καμαρών. Τα Θαύματα του Χριστού τοποθετούνται στα μέτωπα των τόξων στο δυτικό τμήμα της κιονοστοιχίας. Αμέσως ψηλότερα ιστορούνται διεξοδικά και με χρονολογική τάξη άλλα γεγονότα από τη ζωή του Χριστού, που αρχίζουν με τη Γέννηση, στη δεύτερη από ανατολικά νότια εγκάρσια καμάρα στο Ιερό, και καταλήγουν ακριβώς απέναντι στην Εμφάνισή του στην Τιβεριάδα, αφού περιτρέξουν τον κυρίως ναό.

Στους κάθετους τοίχους της κατά μήκος καμάρας του Ιερού ιστορούνται σκηνές με αλληγορική σημασία, όπως ο Γάμος στην Κανά, η Ίαση του παραλυτικού της Βηθσεδά, η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα<sup>1657</sup> και η Αγγελική Λειτουργία. Από τις μισοκατεστραμμένες παραστάσεις στο θολωτό μέρος της καμάρας διακρίνονται ο Χριστός στην Ανάληψη, ο Παντοκράτορας με προφήτες σε στηθάρια και μια κατεστραμμένη στηθαία μορφή σε μεγάλη, διπλή, γεωμετρική δόξα, ίσως ο Μεγάλος Βουλής Άγγελος. Στο διακονικό εικονογραφούνται σκηνές από το Βίο της Παναγίας και του Προδρόμου και στην πρόθεση, εκτός από τα καθιερωμένα θέματα του χώρου, η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη<sup>1658</sup>, η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη και η Ψηλάφηση. Οι δύο τελευταίες παραστάσεις ιστορούνται για δεύτερη φορά στο ναό<sup>1659</sup> και θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι αποδίδουν τα εωθινά ευαγγέλια<sup>1660</sup>. Στον τρούλο απεικονίζονται οι Αίνοι, στο τύμπανο προφήτες, χαμηλότερα η Αγγελική Λειτουργία για δεύτερη φορά και στα λοφία οι ευαγγελιστές.

Η Γέννηση της Παναγίας και η Γέννηση του Προδρόμου, θέματα με εικονογραφική συνάφεια, ιστορούνται σε συνεχόμενες επιφάνειες τοίχων και αποτελούν διδακτικό παράδειγμα για την ποικιλία των ανθιβόλων που είχε υπόψη του ο ζωγράφος για ένα ταυτόσημο κατά βάση θέμα, όπως η γέννηση ιερού προσώπου.

Η Γέννηση της Παναγίας (Π ί ν. 122α), όπως ήδη σημειώσαμε, είναι όμοια με την παλιότερη

1655. Με βάση τη συγγένεια αυτή, νομίζω ότι η χρονολόγηση των τοιχογραφιών στον εξωτερικό τοίχο του Αγίου Ζαχαρία μπορεί να τοποθετηθεί στο β' τέταρτο του 17ου αι. Θα πρέπει ακόμη να εξαιρεθούν από το έργο του ζωγράφου του εξωτερικού οι τοιχογραφίες στο εσωτερικό του ναού, για λόγους τεχνοτροπικούς και το διαφορετικό χαρακτήρα των γραμμάτων στις επιγραφές που τις συνοδεύουν.

1656. Οι τοιχογραφίες πρέπει να καταστράφηκαν από φωτιά, όπως δείχνουν τα αλλοιωμένα τους χρώματα, στα οποία επικρατούν οι αποχρώσεις του καφέ.

1657. Το θαύμα στη Βηθσεδά και η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα σχετίζονται με το μυστήριο του Βαπτίσματος, ενώ το θαύμα στην Κανά θεωρείται προεικόνιση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας (Underwood, *Ministry Cycles*, σ. 257 κ.ε. και 264 κ.ε.).

1658. Για το συσχετισμό της Παραβολής με την οικονομία της Σωτηρίας, βλ. σ. 90.

1659. Οι ίδιες παραστάσεις ιστορήθηκαν και στον κυρίως ναό, κατά την τάξη της ευαγγελικής ιστορίας.

1660. Τα ένδεκα εωθινά ευαγγέλια ιστορούν τα γεγονότα από την Ανάσταση μέχρι την Ανάληψη και ακολουθούν συνήθως, ως προς την εικονογραφία τους, τους ίδιους τύπους που αποδίδουν την αντίστοιχη ευαγγελική ιστορία. Όμοια στη μονή των Φιλανθρωπητών σκηνές από τα εωθινά απεικονίστηκαν στο χώρο του Ιερού (Αχεϊμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπητών*, σ. 43 και 93 κ.ε., πίν. 25).

σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και με τη νεότερη στη μονή του Δρυόβουνου. Οι τρεις παραστάσεις ιστορούνται σε τύπο κοινό, ανάλογο με αυτόν στο ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα<sup>1661</sup>, ο οποίος διαφέρει σημαντικά από την κρητική εικονογραφία του θέματος το 15ο και το 16ο αι.<sup>1662</sup>. Αντίθετα, η παράσταση της Γέννησης του Προδρόμου (Π ή ν. 122β) προϋποθέτει γνώση του κρητικού τύπου, καθώς δηλώνουν χαρακτηριστικά επιμέρους θέματα, όπως οι τρεις κοπέλες με τις προσφορές σε χαρακτηριστικές στάσεις και μάλιστα η μεσαία σε αντικίνηση<sup>1663</sup>. Η θέση του Ζαχαρία αριστερά και της κόρης που γνέθει, δεξιά από το λίκνο, είναι στοιχεία που απαντούν τόσο σε παραλλαγές του κρητικού τύπου<sup>1664</sup> όσο και σε διαφορετικού τύπου συνθέσεις<sup>1665</sup>.

Όπως η Γέννηση της Θεοτόκου έτσι και τα Εισόδια αποδίδονται στις τοιχογραφίες μας σύμφωνα με εικονογραφικό πρότυπο κοινό με τις αντίστοιχες παραστάσεις στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο. Από τις υπόλοιπες παραστάσεις ενδιαφέρον έχει η παρουσία του προφήτη Δαβίδ στη Μετάληψη<sup>1666</sup> και η στάση του Χριστού στη Μαστίγωση, δεμένου κατενώπιον με την πλάτη στον κίονα και τα χέρια πίσω. Η στάση αυτή, άγνωστη στις παλαιολόγιες<sup>1667</sup> και σπάνια στις μεταβυζαντινές αποδόσεις του θέματος<sup>1668</sup>, είναι τρέχουσα σε δυτικά έργα<sup>1669</sup>.

Η στενή σχέση του διακόσμου της μονής του Τυρνάβου με τον προγενέστερο του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά δεν περιορίζεται στην υιοθέτηση όμοιων εικονογραφικών σχημάτων για ορισμένες σκηνές· διαπιστώνεται χρήση κοινών φυσιογνωμικών τύπων και παρόμοια απόδοσή τους. Για παράδειγμα οι κόρες στα Εισόδια της Θεοτόκου της μονής του Τυρνάβου (Π ή ν. 121β) επαναλαμβάνουν γυναικείους τύπους του καστοριανού ναού (Π ή ν. 121α), με όμοιο το σχεδιασμό και την απόδοση του προσώπου. Δυστυχώς η φθορά που έχουν υποστεί οι νεότερες τοιχογραφίες δεν επιτρέπουν διεξοδικότερες παρατηρήσεις σε θέματα τεχνοτροπίας και ύφους. Η αποσπασματική εξάλλου διατήρηση των δύο ζωγραφικών συνόλων αποστερεί και

1661. Βλ. σ. 125 κ.ε.

1662. Για τον κρητικό τύπο, βλ. Ν. Χατζηδάκη, Γέννηση Παναγίας - Γέννηση Προδρόμου, σ. 127 κ.ε. και ειδικότερα σ. 142 κ.ε. για τα σταθερά γνωρίσματα του τύπου.

1663. Για τις στάσεις των κοριτσιών και τη συχνότητα που απαντούν σε κρητικά έργα από το 15ο έως το 17ο αι., βλ. Ν. Χατζηδάκη, ό.π., σ. 138 τις αντιστοιχίες του στοιχείου 5δ στον πίνακα Ι.

1664. Όπως οι παραστάσεις στην Τράπεζα της Λαύρας και στη μονή Ξενοφώντος (Millet, *Athos*, πίν. 142.2 και 183.2 αντίστοιχα).

1665. Όπως η μικρογραφημένη σκηνή σε εικόνα του Μάρκου Μπαθά με σκηνές από το Βίο του Προδρόμου, η οποία προέρχεται από την ομώνυμη μονή του Νησιού των Ιωαννίνων (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Εικόνες Μάρκου Μπαθά, σ. 114, πίν. 57). Όμοια θέση έχουν τα δύο πρόσωπα και στην τοιχογραφία της μονής Προδρόμου κοντά στις Σέρρες (Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 26).

1666. Βλ. σ. 61.

1667. Ο Χριστός απεικονίζεται δεμένος στον κίονα, αλλά σε κροταφική στάση, στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου στη Režica κοντά στην Αχρίδα, που χρονολογούνται στην έβδομη δεκαετία του 14ου αι. (C. Grozdanov-G. Subotić, *L'église de St. Georges à Režica près d'Ohrid*, *Zograf* 12 (1981), σ. 62 κ.ε., εικ. 11), και της μονής Marko (Millet-Velmans, IV, πίν. 97, 177)· επίσης σε εικόνα της μονής Βλατάδων που τοποθετείται στο τρίτο τέταρτο του 14ου αι. (Α. Τούρτα, Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων, *Μακεδονικά ΚΒ'* (1982), σ. 154 κ.ε., πίν. 4α).

1668. Με εξαίρεση την παράσταση στις τοιχογραφίες του 1542 της μονής των Φιλανθρωπηνών (Θ. Παλιούρας, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο (1979-1980), Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη, *Ηπειρ. Χρον.* 23 (1981), πίν. 55), η πλειοψηφία των τοιχογραφημένων σκηνών απεικονίζει το Χριστό σε κροταφική στάση, όπως στις μονές Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 126.4), Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 27), Ξενοφώντος και Διονυσίου (Millet, ό.π., πίν. 177.1 και 200.2 αντίστοιχα).

1669. Βλ. τις παραστάσεις Μαστίγωσης σε μεγάλους ιταλικούς σταυρούς του 13ου-14ου αι. (M. Meiss, *A New Early Duccio*, *The Art Bulletin* XXXIII (1951), σ. 95 κ.ε., εικ. 3 και 4).

τη δυνατότητα περαιτέρω συγκρίσεων στην εικονογραφία, αφήνοντας έτσι αβέβαιο το ζήτημα της ταυτότητας των δύο συνώνυμων ζωγράφων που εργάστηκαν σε σχετικά κοντινούς χρόνους σε γειτονικές περιοχές.

Ο ζωγραφικός διάκοσμος του μικρού καθολικού της **μονής του Αγίου Αθανασίου κοντά στη Ζαγορά του Πηλίου** οργανώνεται σε τρεις ζώνες και παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον. Στην κόγχη και τα κάτω μέρη των τοίχων του Ιερού ιστορούνται τα καθιερωμένα για το χώρο θέματα. Στην ψηλότερη ζώνη του νότιου τοίχου, αρχίζοντας από το Ιερό, απεικονίζονται επτά σκηνές από το Δωδεκάορτο (ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτισμα, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος), ενώ η μεγαλύτερη σε μέγεθος παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου τοποθετείται, ως συνήθως, πάνω από τη δυτική είσοδο. Πλαισιώνεται από τις σκηνές του Νιπτήρα και του Μυστικού Δείπνου, οι οποίες ανοίγουν τον κύκλο των Παθών, ενώ το δυτικό αέτωμα καλύπτει η Σταύρωση. Η απεικόνιση των Παθών συνεχίζεται στο βόρειο τοίχο με την Προδοσία, την Απόνηση του Πιλάτου, την Αποκαθήλωση, το Θρήνο και τον Ενταφιασμό. Η εις Άδου Κάθοδος, στο χώρο του Ιερού, εγκαινιάζει το μικρό αναστάσιμο κύκλο, ο οποίος ιστορείται στο βόρειο και σε τμήμα του ανατολικού τοίχου, αριστερά από την κόγχη. Στον ανατολικό τοίχο, δεξιά από την κόγχη, και στο νότιο τοίχο απεικονίζονται πέντε θαύματα.

Στον κυρίως ναό, τη μεσαία ζώνη του νότιου τοίχου κατέχουν εννέα πίνακες με σκηνές από το Βίο του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας, στο όνομα του οποίου τιμάται η μονή. Στο δυτικό και στο βόρειο τοίχο παριστάνονται μαρτύρια αγίων. Κάτω απεικονίζονται ολόσωμοι άγιοι (Π ί ν. 124α), μοναχοί, ασκητές, ιατροί, στρατιωτικοί, οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη και ο αρχάγγελος Μιχαήλ (Π ί ν. 123α). Ευρηματική είναι τέλος η κάλυψη του στενού χώρου κάτω από τα ξύλινα δοκάρια της στέγης με ολόσωμους προφήτες, σε μικρή κλίμακα, οι οποίοι κρατούν ειλητάρια με επιγραφές που αναφέρονται στις παρακείμενες ευαγγελικές σκηνές (Π ί ν. 123β).

Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ο Βίος του αγίου Αθανασίου, λόγω της σπανιότητας των απεικονίσεών του<sup>1670</sup>. Οι δύο πρώτοι πίνακες αφορούν γεγονότα της παιδικής ηλικίας του αγίου. Στον πρώτο πίνακα ο μικρός Αθανάσιος, παίζοντας με άλλα παιδιά στην παραλία της Αλεξάνδρειας, υποδέχεται κληρικό και τα βαπτίζει με ακριβή εκκλησιαστική τάξη. Στη συνέχεια ο αρχιεπίσκοπος Αλέξανδρος, που έχει παρακολουθήσει τη σκηνή, επικυρώνει το βάπτισμα διά του χρίσματος. Στο δεύτερο πίνακα οι γονείς του αγίου τον οδηγούν να μάθει γράμματα, ακολουθώντας τη συμβουλή του αρχιεπισκόπου, ο οποίος στο παιγνίδι των παιδιών αναγνώρισε την κλίση του μικρού Αθανασίου προς την ιερωσύνη· στον ίδιο πίνακα ο άγιος οδηγείται από τους γονείς του στον αρχιεπίσκοπο μετά τις εγκύκλιες σπουδές του. Στον επόμενο πίνακα ο άγιος χειροτονείται αρχιεπίσκοπος μετά το θάνατο του Αλεξάνδρου. Κατόπιν απεικονίζεται

1670. Ο άγιος γεννήθηκε το 295 στην Αλεξάνδρεια από χριστιανούς γονείς. Το 325 συνόδευσε το γηραιό αρχιεπίσκοπο Αλεξανδρείας Αλέξανδρο στην Α΄ Οικουμενική Σύνοδο της Νικαίας και, μολοντί διάκονος, υπήρξε από τους πιο θαρραλέους πολέμιους του Αρείου, χάρη στη μόρφωση και στην ακλόνητη πίστη του. Μετά το θάνατο του Αλεξάνδρου τον διαδέχθηκε στον αρχιεπισκοπικό θρόνο της πατρίδας του. Υπήρξε συνεχής στόχος διαβολών του Αρείου και των οπαδών του, οι οποίοι κατόρθωσαν να τον εξορίσουν αρκετές φορές. Πέθανε το 373 έχοντας αρχιερατεύσει σαράντα έξι χρόνια. Τον Βίο του παραδίδουν η *Vita incerto auctore* (PG 25, στ. CLX-XV κ.ε.), η *Vita ex Photio* (ό.π., στ. CCXI κ.ε.) και ο Συμεών Μεταφραστής (ό.π., στ. CCXXII κ.ε.). Ο άγιος απεικονίζεται συχνά σε βυζαντινές και μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, ωστόσο είναι σπάνια η απεικόνιση του εικονογραφημένου κύκλου του Βίου του. Όσο γνωρίζω, σκηνές του Βίου του ιστορούνται στο διακονικό του καθολικού της μονής του Αγίου Κυρίλλου (β΄ μισό 12ου αι.) στο Κίεβο (N. V. Blinderova, *Žitie Kirilla i Afanasija Aleksandrijskih v rospisjah kirillovskoj cerkvi Kieva, Drevnerusskoe iskusstvo, Monumental'naja živopis XI-XVII vv.*, Moscou 1980, σ. 52 κ.ε.) και σε εικόνα των μέσων του 17ου αι. από το ναό του Αγίου Νικολάου στο Μελένικο (L. Koïnova-Arnaudova, *Les icônes de la région de Melnik*, Sofia 1980, εκ. 17-19).

η επάνοδος του αγίου στην Αλεξάνδρεια μετά από κάποια εξορία του<sup>1671</sup> (Π ί ν. 123β). Οι δύο επόμενοι πίνακες αναφέρονται στα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στη σύνοδο του 335 στην Τύρο της Φοινίκης, όταν οι οπαδοί του Άρειου κατηγορήσαν τον άγιο ότι για λόγους μαγείας απέκοψε το χέρι ενός σχισματικού κληρικού, του Αρσένιου, και ακόμη τον συκοφάντησαν για μοιχεία, πληρώνοντας μια γυναίκα να ψευδομαρτυρήσει. Έτσι στον πρώτο πίνακα ο φίλος του αγίου, πρεσβύτερος Τιμόθεος, αποκαλύπτει τη σκευωρία (Π ί ν. 123β), ενώ στο δεύτερο ο ίδιος ο άγιος παρουσιάζει στους κριτές τον Αρσένιο σώο και αρτιμελή (Π ί ν. 123β). Στην επόμενη σκηνή ο Αρχέλαος, απεσταλμένος του Μεγάλου Κωνσταντίνου στην Τύρο, φυγαδεύει τον άγιο από το φανατισμένο όχλο των αρειανών. Κατόπιν ιστορείται πιθανότατα ένα από τα τελευταία συμβάντα του Βίου του αγίου, όταν αναγκάζεται να κρυφτεί για τέσσερις μήνες στον οικογενειακό του τάφο, στη διάρκεια της βασιλείας του Ουάλεντος, ο οποίος ευνοούσε τους αρειανούς. Τέλος απεικονίζεται η Κοίμησή του στο συνηθισμένο για κοίμηση αγίου τύπο.

Από τους άλλους αγίους ενδιαφέρει να σημειωθεί η παρουσία δύο τοπικών αγίων της Θεσσαλίας, του αγίου Αχιλλείου Λαρίσης στο Ιερό<sup>1672</sup> (Π ί ν. 124β) και του αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουναίη<sup>1673</sup>.

Στενή εικονογραφική συνάφεια παρουσιάζουν οι τοιχογραφίες του καθολικού με αυτές του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά, της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και της μονής της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο<sup>1674</sup>. Ιδιαίτερα με τις τοιχογραφίες του καστοριανού ναού οι ομοιότητες επεκτείνονται και στο πλάσιμο και τον τρόπο απόδοσης των μορφών.

Η σύγκριση του αρχαγγέλου Μιχαήλ (Π ί ν. 123α) με την αντίστοιχη μορφή του ναού της Καστοριάς (Π ί ν. 120α) είναι αποκαλυπτική για την ταυτότητα του ενός από τους δύο ζωγράφους της μονής, του Νικολάου. Το πρόσωπο του αρχαγγέλου στις δύο τοιχογραφίες ακολουθεί κοινό φυσιογνωμικό τύπο και πλάθεται με όμοιο τρόπο. Το σχήμα των έντονα σκιασμένων ματιών, με το χαμηλωμένο πλάγιο βλέμμα, ο τονισμός του άνω βλεφάρου με διπλή γραμμή, το σχήμα της μύτης και των αυτιών, η θέση των σκιών στο στόμα και πάνω από τα φρύδια συνηγορούν για την ταύτιση του ζωγράφου Νικολάου με το συνώνυμο ζωγράφο του ναού της Καστοριάς. Την υπόθεση ενισχύει και ο όμοιος τύπος γραμμάτων. Έτσι μπορούμε με αρκετή βεβαιότητα να προσγράψουμε στη δραστηριότητα του ίδιου ζωγράφου τρία ζωγραφικά σύνολα: τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου Καστοριάς, μέρος της διακόσμησης του ναού του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο<sup>1675</sup> και τις τοιχογραφίες της μονής του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά· ίσως δε και τις τοιχογραφίες της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο.

Στο δεύτερο ζωγράφο της μονής, το Θεολόγη, θα πρέπει να αποδοθούν ορισμένα πρόσωπα

1671. Ο άγιος εξορίστηκε πέντε φορές.

1672. Στον ίδιο χώρο ιστορείται ο άγιος και στο ναό της Βίτσας (βλ. σ. 62 κ.ε.) και στη μονή του Δρυόβουνο (βλ. σ. 205). Για την εικονογραφία του, βλ. Grozdanov, *Saints de Macédoine*, σ. 145 κ.ε. και 290 κ.ε.

1673. Για τον άγιο, βλ. σ. 187, υποσημ. 1571.

1674. Συχνά αναφερθήκαμε προηγουμένως στις εικονογραφικές συγγένειες που παρουσιάζουν μεταξύ τους οι τοιχογραφίες των παραπάνω μνημείων. Ανακεφαλαιώνοντας υπενθυμίζουμε ότι σε κοινό πρότυπο ιστορούνται: η Γέννηση του Χριστού, η Προδοσία, η Αναγγελία της Ανάστασης και το Δείπνο στους Εμμαούς στις μονές του Τυρνάβου, της Ζαγοράς και του Δρυόβουνο· η Κοίμηση της Παναγίας στο ναό της Καστοριάς και στη μονή της Ζαγοράς· ο Μυστικός Δείπνος, η Απόνηση του Πιλάτου, η Αποκαθήλωση, ο Θρήνος και ο Ενταφιασμός, καθώς και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στις μονές της Ζαγοράς και του Δρυόβουνο.

1675. Για τη σχέση των τοιχογραφιών του ναού με αυτές του ναού της Καστοριάς, βλ. σ. 198 κ.ε.

στις σκηνές του Βίου του αγίου Αθανασίου και οι ιεράρχες δεξιά από την κόγχη και στο νότιο τοίχο του Ιερού.

Στο πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα της μονής της **Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο** κυριαρχεί η ιστορία του Χριστού και τονίζεται η μορφή της Θεοτόκου. Στους μικρών διαστάσεων πίνακες, πάνω από τους ολόσωμους αγίους, καταγράφεται η ευαγγελική ιστορία με αφηγηματική ενάργεια και σκοπό ψυχωφελή και διδακτικό.

Στο συνεχόμενο προς τον κυρίως ναό νάρθηκα κυριαρχούν σκηνές με θέμα την Παναγία. Την παράσταση της Κοίμησης στο δυτικό τοίχο πλαισιώνουν η Γέννηση και τα Εισόδια. Στο φουρνικό, που καλύπτει το χώρο, ιστορείται στο κέντρο η παράσταση «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» και στην περιφέρεια σε δεκατρία διάχωρα οι ισάριθμοι πρώτοι οἰκοί του Ακαθίστου Ὑμνου. Στα λοφία τοποθετούνται ποιητές, που το έργο τους αναφέρεται ιδιαίτερα στη Θεοτόκο, και στο εσωρράχιο του ανατολικού τόξου η Κλίμακα του Ιακώβ.

Στη χαμηλότερη ζώνη των πινάκων απεικονίζονται σκηνές από τα Θαύματα του Χριστού, με εμβόλιμες παραστάσεις τη Μεταφορά της Κιβωτού, τη Γέννηση και τον Αποκεφαλισμό του Προδρόμου, τους Τρεις παίδες εν καμίνω και την Αγία Τριάδα. Στις δύο επόμενες ζώνες παρατίθενται άλλα επεισόδια από την επίγεια παρουσία του Χριστού, αρχίζοντας με τον Ευαγγελισμό και τα γεγονότα της παιδικής του ηλικίας, ως τα Πάθη, την Ανάσταση και την Πεντηκοστή. Στον τρούλο υπάρχουν τα συνηθισμένα θέματα και η Αγγελική Λειτουργία. Στην καμάρα του Ιερού ιστορούνται τα ένδεκα εωθινά (Πί ν. 95β), η Ἰαση του γιου του βασιλίσκου<sup>1676</sup>, οι Κυριακές του παράλυτου, της Σαμαρείτιδας και του τυφλού<sup>1677</sup>. Στην πρόθεση ξεχωρίζει η απεικόνιση του τροπαρίου «Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ» και στη διακόσμηση του διακονικού κυριαρχούν πάλι σκηνές αφιερωμένες στην Παναγία.

Η τοποθέτηση της σύνθεσης «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» (Πί ν. 129α) στο φουρνικό του νάρθηκα προστίθεται στα γνωστά παραδείγματα ανάλογης θέσης της σκηνής<sup>1678</sup> και ενισχύει την άποψη ότι το θέμα διαμορφώθηκε για να διακοσμήσει τους δευτερεύοντες τρούλους των εκκλησιών<sup>1679</sup>. Οι δέκα προφήτες τοποθετούνται σε στηθάρια, που σχηματίζουν ελικοειδείς ανθοφόροι βλαστοί<sup>1680</sup>, και στις περισσότερες περιπτώσεις απεικονίζεται και το σύμβολο της βιβλικής προεικόνισης της Παναγίας<sup>1681</sup>. Πρέπει να σημειωθεί ότι η παράστασή μας αποτελεί μοναδική περίπτωση, ανάμεσα στα γνωστά παραδείγματα, όπου αναγράφεται γύρω από τη Θεοτόκο το τροπάριο που δίνει τον τίτλο στο θέμα<sup>1682</sup>.

1676. Ιω., δ', 46-54.

1677. Πρόκειται για την Ἰαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, τη Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα και την Ἰαση του τυφλού. Τα γεγονότα αυτά γιορτάζονται τρεις συνεχόμενες Κυριακές, ανάμεσα στο Πάσχα και στην Πεντηκοστή, και προφανώς στο γεγονός αυτό οφείλεται ο τίτλος που έχουν στις τοιχογραφίες μας. Συνδέονται μεταξύ τους και σημασιολογικά, ως προεικονίσεις του μυστηρίου του Βαπτίσματος, επειδή και στα τρία το νερό είναι το ιαματικό και σωτήριο στοιχείο.

1678. Στους ναούς του Humor (1539) και της Vatra Moldovitei (1536) στη Ρουμανία. Henry, *Moldavie du Nord*, πίν. XXVI, 2 και XXVII αντίστοιχα.

1679. Μουρική, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 241 κ.ε. και 247 κ.ε.

1680. Ὅμοια σχηματίζονται τα στηθάρια στην αντίστοιχη σκηνή στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών (αδημοσίευτη) και της μονής Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, εικ. 77).

1681. Για το θέμα, βλ. Μουρική, Προεικονίσεις της Παναγίας, σ. 217 κ.ε.

1682. Η Μουρική σημειώνει ότι μόνο δύο κεντητά επιγονάτια του 17ου αι. στο Μουσείο Μπενάκη φέρουν επιγραφή με το σχετικό τροπάριο, πράγμα που, κατά τη γνώμη της, αποδεικνύει τη σχέση των λειτουργικών αμφίων με τη χρήση του τροπαρίου στην εκκλησία. Καταλήγει στην υπόθεση ότι ο συγγραφέας της Ερμηνείας πιθανόν να παρέλαβε τον τίτλο του εικονογραφικού θέματος «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» από την παράστασή του σε λειτουργικό άμφιο (Μουρική, ό.π., σ. 241).

Ένας ακόμη ύμνος αφιερωμένος στην Παναγία, το «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», εἰκονογραφείται στα ψηλότερα μέρη του διακονικού, με πολύ επιδέξια χρήση του παρεχομένου χώρου. Η εικονογραφία του ύμνου είναι πολύ ανεπτυγμένη<sup>1683</sup> και παραδοσιακή με την οργάνωση των προσώπων γύρω από το κεντρικό θέμα της ἐνθρονῆς Θεοτόκου<sup>1684</sup>, ἐνῶ ἀντίθετα σε σύγχρονα ἔργα προτιμάται ἡ διευθέτησή τους σε ἐπάλλῃλα ἐπίπεδα<sup>1685</sup>. Ο ὕμνος συνδυάζεται με τὴν παράσταση τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἀμέσως χαμηλότερα στὴν κόγχη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου<sup>1686</sup>. Η στάση τῆς Παναγίας, με στροφή πρὸς τὴν ἀριστερά, διαφοροποιεῖ τὴν παράσταση ἀπὸ τα γνωστά παραδείγματα μετωπικῆς ἀπεικόνισής τῆς<sup>1687</sup>. ἀντίθετα, ἡ ἀπόδοση τοῦ βρέφους σε ἀντικίνηση εἶναι γνωστὴ ἀπὸ ἀρκετὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα<sup>1688</sup>. Συνηθισμένη γιὰ τὴν εποχὴ, καὶ σε ἔργα διαφοροτικῶν καλλιτεχνικῶν παραδόσεων, εἶναι ἡ διαμόρφωση ὀρισμένων κρουνῶν τῆς λεκάνης σε λεοντοκεφαλές<sup>1689</sup> καὶ ἡ παρουσία τῶν ἀρρώστων ποὺ δέχονται τὴν εὐεργετικὴ ἐπενέργεια τοῦ νεροῦ.

Στον ἀνατολικὸ τοῖχο τῆς πρόθεσης ἡ ἱστορία τοῦ τροπαρίου «Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ»<sup>1690</sup> προσφέρει μιὰ διαφορετικὴ εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεία τοῦ σπάνιου αὐτοῦ θέματος, σε σχέση με τὶς ἀρχαιότερες παραστάσεις στὴ μονὴ Ἁγίου Παύλου<sup>1691</sup> καὶ στὴ μονὴ Δοχειαρίου<sup>1692</sup>. Στὶς ἀθωντικὲς μονὲς ὁ Χριστὸς παριστάνεται κάτω νεκρὸς σε σαρκοφάγο, τυλιγμένος στα θῶνια καὶ τὸ σουδάριο, ἀνάμεσα στους προφῆτες Ἰακώβ καὶ Ἡσαΐα, ἐνῶ ἐπάνω κυριαρχεῖ ἡ θριαμβευτικὴ παρουσία τοῦ σε θεοφάνεια. Στὴν τοιχογραφία μας ὁ στίχος «κάτω ἐν τάφῳ» ἀποδίδεται με τὴν Ἄκρα Ταπεινώση, ἐνῶ ὁ πρῶτος στίχος εἰκονογραφεῖται κατὰ λέξη με τὸ Χριστὸ ἐνθρόνο, περιστοιχισμένο ἀπὸ τα σύμβολα τῶν εὐαγγελιστῶν, τὴν Παναγία καὶ τὸν Πρόδρομο σε δέηση. Κορωνίδα τῆς διπλῆς υπόμνησης τοῦ θανάτου καὶ τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ ἀποτελεῖ ἡ ἀπεικόνισή του ὡς Μεγάλου Ἀρχιερέως σε δόξα, ποὺ ἀνακρατοῦν ἱπτάμενοι ἄγγελοι, στο φουρνικὸ ποὺ καλύπτει τὴν πρόθεση. Ο τύπος τοῦ Χριστοῦ Βασιλέως καὶ Μεγάλου Ἀρχιερέως (Πί ν. 129β) τῆς τοιχογραφίας μας θυμίζει ἐντονα κρητικὲς εἰκόνες τοῦ 17οῦ αἰ. με τὸ ἴδιο θέμα<sup>1693</sup>.

1683. Συγκριτικὰ με τὴν περιγραφή τῆς Ἐρμηνείας (σ. 146 κ.ε.).

1684. Ὅπως καὶ στὴ μικρογραφημένη εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, πίν. 88). Γιὰ τὴν εἰκονογραφία τοῦ θέματος, βλ. Κ. Καλοκέρης, *Η Θεοτόκος*, σ. 207 κ.ε.

1685. Ὅπως στὶς τοιχογραφίες τῆς μονῆς Βουλκάνου καὶ τῆς μονῆς Μαρδακίου. Καλοκέρης, *Ἐκκλησιαὶ Μεσσηνίας*, πίν. 119 καὶ 139 ἀντίστοιχα.

1686. Γιὰ τὸ θέμα, βλ. D. Medaković, *La Mère de Dieu «Ζωοδόχος Πηγὴ» dans l'art serbe*, *ZRVI* 5 (1958), σ. 203 κ.ε. T. Velmans, *L'iconographie de la «Fontaine de vie» dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, *Synthronon*, Paris 1968, σ. 119 κ.ε. Δ. Ι. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγὴ*, *ΑΔ* 26 (1971): Μελέται, σ. 201 κ.ε.

1687. Ὅπως στὴν τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς μονῆς Ἁγίου Παύλου (Millet, *Athos*, πίν. 190.3. Πάλλας, ὁ.π., πίν. 49. Chatzidakis, Antoine, πίν. 46a), στὴν εἰκόνα τοῦ ζωγράφου Ἀγγέλου τῆς μονῆς Ὀδηγητρίας στὴν Κρήτη (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 46.1. Πάλλας, ὁ.π., πίν. 50a) καὶ σε ἄλλῃ μιᾷ τῆς μονῆς Σινά, ποὺ προσγράφεται στὸν κύκλο τοῦ Ἀνδρέα Ρίτζου (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, σ. 147, πίν. 204b). Ο ἴδιος, Antoine, ὁ.π., πίν. 46b).

1688. Κατὰ τὸ Χατζηδάκη ἡ στάση αὐτῆ τοῦ βρέφους ἐμφανίζεται ἀπὸ τὸ 15ο αἰ. στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη σε εἰκόνες τοῦ τύπου *Madre della Consolazione* (Χατζηδάκης, ὁ.π., σ. 147).

1689. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγὴ*, ὁ.π., σ. 213 κ.ε., πίν. 50β καὶ 51.

1690. Γιὰ τὸ θέμα, βλ. Ștefănescu, *L'illustration des Liturgies*, σ. 52 κ.ε. Dufrenne, *Images*, σ. 301 κ.ε.

1691. Ștefănescu, ὁ.π., πίν. XV.

1692. Ὅ.π., πίν. XIV. Millet, *Athos*, πίν. 220.1. Garidis, *La peinture murale*, σ. 166 κ.ε., εἰκ. 174.

1693. Ὅπως μιὰ εἰκόνα στὴ Βενετία (Chatzidakis, *Icônes*, αρ. 85, πίν. 55) καὶ μιὰ στὴ μονὴ Γωνιάς (Μπορμπουδάκης, *Εἰκόνες τοῦ Νομοῦ Χανίων*, αρ. 7). Ο Χατζηδάκης διατυπώνει τὴν ἀποψη ὅτι ἡ ἐπίμονη ἐπανάλειψη τοῦ τύπου τοῦ Χριστοῦ Ἀρχιερέως, ἐνθρονου ἢ σε προτομῇ, σε μιὰ σειρά εἰκόνων υποδηλώνει τὴν ὑπάρξη μιᾶς λαμπρῆς εἰκόνας προτύπου, ποὺ δημιουργήθηκε στὴν Κρήτη στα μέσα τοῦ 15οῦ αἰ. (Χατζηδάκης, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, αρ. 15, σ. 67,

Η παράσταση της Αγίας Τριάδας (Π ί ν. 130α), θα πρέπει να αντιγράφει φορητή εικόνα, καθώς μαρτυρεί η μορφή του πλαισίου, αλλά και η επιλογή του θέματος που σπανίζει αυτή την εποχή στη μνημειακή ζωγραφική<sup>1694</sup>. Ο τύπος των μικρών αγγέλων στις γωνίες του πλαισίου προϋποθέτει πρότυπο με δυτικές επιρροές, πιθανότατα κάποια κρητική εικόνα<sup>1695</sup>.

Η σκηνή της Αποτομής της κεφαλής του Προδρόμου (Π ί ν. 130β) επαναλαμβάνει εικονογραφικό τύπο κρητικής προέλευσης<sup>1696</sup>, που συναντάται σε σειρά τοιχογραφιών και εικόνων<sup>1697</sup>. Η απεικόνιση της Σαλώμης δύο φορές, όρθιας και γονατιστής, θα πρέπει να θεωρηθεί είτε ως συμφυρμός, από το ζωγράφο μας ή από το πρότυπό του, των δύο παραλλαγών του θέματος ως προς το μοτίβο αυτό<sup>1698</sup> είτε ως επανάληψη άγνωστου τύπου στον οποίο η Σαλώμη απεικονιζόταν σε δύο διαδοχικές στιγμές.

Από τις υπόλοιπες παραστάσεις θα σημειώσουμε το θάνατο του Ζαχαρία, που αντιγράφει ως τις λεπτομέρειες την παλιότερη σκηνή στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, τη Μεταφορά της Κιβωτού, που αποδίδει ελαφρά παραλλαγμένο πρότυπο ανάλογο με τη σκηνή στη μονή Βαρλαάμ<sup>1699</sup> και από τις μεμονωμένες μορφές την παρουσία του αγίου Αχιλλείου στο Ιερό (Π ί ν. 131) και του αγίου Γεωργίου (Π ί ν. 132α) που κρατεί την κομμένη κεφαλή του.

Στις τοιχογραφίες είναι εμφανείς οι επιρροές από την τέχνη της Δύσης σε αρκετά δευτερεύοντα μορφολογικά στοιχεία, όπως ο μπαρόκ θρόνος στον Ευαγγελισμό<sup>1700</sup>, το κλειστό σιδερόφρακτο κράνος ενός στρατιώτη στη σκηνή της Προσαγωγής του Χριστού στο πραιτώριο, η σάλπιγγα με το αναδιπλωμένο στέλεχος στον Εμπαιγμό, το είδος του καπέλου που φορεί κάποιος στην ίδια σκηνή και οι έκτυποι χρυσοί φωτιστέφανοι διαφόρων σχεδίων. Ορισμένα από τα στοιχεία αυτά είναι ήδη γνωστά από τα έργα που σχετίζονται με το τοπικό καλλιτεχνικό ρεύμα στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αι.<sup>1701</sup>. Η σκηνή της Μαστίγωσης (Π ί ν. 128β) όμως

πίν. 19, 83). Για την προέλευση του εικονογραφικού θέματος και το συσχετισμό του με τη Λειτουργία, βλ. Μ. Tatić-Djurić, *Iskone signée de Constantinos Zgouros, avec la représentation du Christ Grand Archevêque, Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών*, 2, Αθήναι 1976, σ. 211 κ.ε.

1694. Αντίθετα συναντάται συχνά σε εικόνες του 16ου-17ου αι. Σημειώνουμε ενδεικτικά μία εικόνα της Συλλογής Λοβέρδου, ενδεχομένως με την υπογραφή *χειρ Πορφυρίου* (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 129, πίν. 34.2), τρεις του Μουσείου Μπενάκη, εκ των οποίων η μία, που χρονολογείται γύρω στα 1500, έχει πλαστή επιγραφή με την υπογραφή του Μιχαήλ Δαμασκηνού (Ν. Χατζηδάκη, *Εικόνες*, αρ. 23, σ. 32 κ.ε.), και οι δύο άλλες του 1681 και του 1702 είναι έργα του Ι. Μόσκου (Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη. Κατάλογος των εικόνων*, εν Αθήναις 1936, αρ. 39, σ. 60 κ.ε., πίν. 30Α και αρ. 40, σ. 62, πίν. 30Β αντίστοιχα): μία τέλος εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε στη Συλλογή Τσακύρογλου (Καρακατσάνη, *Συλλογή Τσακύρογλου*, αρ. 112, σ. 78 κ.ε., εικ. στη σ. 107). Στενή τυπολογική ομοιότητα παρουσιάζει η τοιχογραφία μας με τις δύο τελευταίες εικόνες του Μουσείου Μπενάκη, στις οποίες όμοια τα δύο πρόσωπα της Αγίας Τριάδας κάθονται σε νεφέλες, πατούν σε τροχούς και κρατούν ανάμεσά τους σφαίρα.

1695. Ανάλογη μορφή, αλλά πιο ιταλίζουσα, έχουν τα αγγελάκια στην εικόνα του Εμμανουήλ Τζάνε με τη Ρίζα Ιεσσαί του 1644 (Δρανδάκης, *Τζάνες* αρ. 2, πίν. 7) και στην εικόνα του Θωμά Βαθά με την Αποκάλυψη γύρω στο 1596 (Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 63, πίν. 46-47).

1696. Ο τύπος της παράστασης σταθεροποιείται στα τέλη του 15ου ή στις αρχές του 16ου αι. (Chatzidakis, *Débuts*, σ. 205).

1697. Στις τοιχογραφίες της Λαύρας και της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 130.3 και 205.1 αντίστοιχα), σε εικόνα στη μονή Διονυσίου (Chatzidakis, *Débuts*, πίν. ΛΓ', 2) και σε εικόνα του Μάρκου Μπαθά από την μονή Προδρόμου στο Νησί των Ιωαννίνων (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες Μάρκου Μπαθά*, πίν. 60β).

1698. Βλ. την εικόνα του 15ου αι. στην Bologna, στην οποία η Σαλώμη παριστάνεται όρθια. Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei*, πίν. 101.

1699. Chatzidakis, *Contribution*, πίν. XX, 21, όπου από παραδρομή αναγράφεται ότι η σκηνή απεικονίζει τους Αίνους. Το λάθος επισημαίνει ο Ξυγγόπουλος (*Σχεδιάσμα*, σ. 118, σημ. 5).

1700. Βλ. σ. 72, υποσημ. 339.

1701. Όπως η σάλπιγγα σε σχήμα S και οι ανάγλυφοι χρυσοί φωτιστέφανοι. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 85 και 228.

δεν περιορίζεται σε εκλεκτική χρήση ανάλογης προέλευσης επιμέρους στοιχείων, αλλά αποδίδει στο σύνολο και στις λεπτομέρειες δυτικό πρότυπο<sup>1702</sup>.

Τα βαρύτιμα υφάσματα στα ενδύματα των αγίων (Π ί ν. 132β), με τα μεγάλα πολύλοβα διάχωρα, γεμάτα από πυκνά ανθικά σχέδια, στα οποία συμπλέκονται τουλίπες, γαρύφαλα, τριαντάφυλλα και κουκουνάρες, ακολουθούν τη μόδα των τουρκικών υφασμάτων που από το δεύτερο μισό του 15ου αι. κατακτούν την Ιταλία<sup>1703</sup>. Πλάι στα μοτίβα αυτά συνυπάρχουν και άλλα καθαρά δυτικής αντίληψης, όπως τα διάσπαρτα ψιλά σχηματοποιημένα άνθη, που θυμίζουν διακοσμήσεις υφασμάτων σε υστερογοτθικά έργα<sup>1704</sup>, ή τα πρώιμα αναγεννησιακά ανθέμια, γνωστά και από κρητικές εικόνες<sup>1705</sup>. Στις κοσμητικές ζώνες που περιτρέχουν το ναό είναι εμφανής η επίδραση ισλαμικών διακοσμητικών μοτίβων, γνωστών από έργα κεραμικής, μικροτεχνίας κ.ά.<sup>1706</sup> (Π ί ν. 130β).

Οι τοιχογραφίες της μονής στο Δρυόβουνο αποτελούν ένα αξιόλογο ζωγραφικό έργο για τον πλούτο των εικονογραφικών θεμάτων και την ποιότητα της καλλιτεχνικής γραφής. Οι σκηνές οργανώνονται εύρυθμα, συνήθως με βάση την αρχή της αξονικής συμμετρίας, αλλά χωρίς ιδιαίτερες αναζητήσεις εκ μέρους του ζωγράφου για την απόδοση του προοπτικού βάθους, αφού τα πρόσωπα τοποθετούνται κατά κανόνα σε ένα επίπεδο και η θέση των αρχιτεκτονημάτων στο χώρο δεν προσφέρει προοπτική φυγής.

Ιδιαίτερη φροντίδα καταβάλλεται στην απόδοση των προσώπων που πλάθονται λεπτόλογα με περιορισμένα τα φωτεινά τους μέρη, σκούρες πράσινες σκιές και μικρές άσπρες γραμμές στο σκούρο καφέ του προπλασμού. Το κατακόκκινο άνω χείλος και το λίγο σβησμένο κόκκινο στις παρειές θερμαίνουν τη σάρκα. Στις μικρογραφημένες μορφές των συνθέσεων το πλάσιμο είναι πιο συνοπτικό, με χρήση μικρών λευκών επιπέδων και γραμμών για τα φωτεινότερα σημεία του προσώπου.

Οι πτυχές διαρθρώνονται αρκετά ελεύθερα. Τα ρούχα είναι ιδιαίτερα εξεζητημένα και με καταφανή την αναζήτηση της πολυτέλειας, καθώς τα πολύπλοκα σχέδια και τα λεπτοδουλεμένα κεντήματα σχεδιάζονται με χρώμα κίτρινο του χρυσού που προσπαθεί να αποδώσει χρυσοκεντήματα. Η τάση του ζωγράφου για τη διακόσμηση και την πολυτέλεια είναι φανερή στα πλουμιστά υφάσματα που συνδέουν τα κτίρια, καλύπτουν τα έπιπλα και σκεπάζουν τους αρρώστους στα θαύματα, στις ψιλοδουλεμένες πανοπλίες των στρατιωτών, στους ανθοφόρους βλαστούς που σχηματίζουν τα στηθάρια, στις διακοσμητικές ταινίες, στα ανάγλυφα χρυσά εγκόλπια των αγίων και στην ποικιλία των σχεδίων που έχουν οι ανάγλυφοι χρυσοί φωτοστέφανοι.

1702. Ουσιώδη στοιχεία της παράστασής μας, δηλαδή η στάση του Χριστού, ο αυξημένος αριθμός των μαστιγωτών, αυτός που δίνει γονατιστός το φραγγέλιό του και η προσπάθεια απόδοσης του προοπτικού βάθους, αναγνωρίζονται σε μικρογραφημένη σκηνή Μαστίγωσης, ίσως του 1467, στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης. A. Erlande-Brandenburg, *L'art du gothique*, Paris 1983, εικ. 540.

1703. Για τα τουρκικά υφάσματα, τα διακοσμητικά τους σχέδια, τις επιρροές που δέχονται και δίνουν στη Δύση, βλ. A. J. B. Wace, *Brief Guide to the Turkish Woven Fabrics, Victoria and Albert Museum, Department of Textiles*, London 1931. J. H. Schmidt, *Turkish Brocades and Italian Imitations*, *The Art Bulletin* 15 (1933), σ. 374 κ.ε. Παρόμοια θέματα κοσμούν τα υφάσματα και στις τοιχογραφίες της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542), του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτισία (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, σ. 125 κ.ε., εικ. 47 a-52 a) και της μονής του Ηορονο (Davidov, *Horono*, εικ. 6, 7 και 51. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, εικ. 109).

1704. Dupont - Gnudi, *Peinture gothique*, εικ. στις σ. 147, 152 και 154.

1705. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, αρ. 24, σ. 76 κ.ε., πίν. 26 και αρ. 69, σ. 117, πίν. 27.

1706. Για παράδειγμα τα θέματα της διακοσμητικής ταινίας κάτω από τη σκηνή της Αποτομής του Προδρόμου αντιγράφουν σχέδια από κεραμικά της Νικαίας του 16ου αι. Βλ. A. Lane, *The Ottoman Pottery of Isnik*, *Ars Orientalis* 2 (1957), σ. 247 κ.ε., πίν. 10, εικ. 35-36.



Τα παραπάνω στοιχεία συμβάλλουν στη δημιουργία μιας πραγματιστικής ατμόσφαιρας και προσδίδουν κάποιο κοσμικό χαρακτήρα στη λεπτομερειακή αφήγηση της ιερής ιστορίας: προδίδουν εξάλλου, τη γοητεία που ασκούν στο ζωγράφο οι εκφράσεις της δυτικής τέχνης. Η πυκνότητα της καλλιτεχνικής διατύπωσης, η λεπτόλογη απόδοση των μικρογραφημένων μορφών και οι μικρές διαστάσεις των πινάκων προϋποθέτουν ζωγράφο εξοικειωμένο με την τεχνική των φορητών εικόνων. Τη σκέψη αυτή ενισχύει και η μεταφορά στην τοιχογραφία του πλαισίου μιας τέτοιας εικόνας με θέμα την Αγία Τριάδα.

Λίγες, και σε κακή κατάσταση διατήρησης, είναι οι τοιχογραφίες που διασώθηκαν στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Ζέρμα. Η ζώνη με τους ολόσωμους αγίους, που είναι και η καλύτερα διατηρημένη, αρχίζει από το ύψος της ποδιάς των παραθύρων, πάνω από δύο πολύ φαρδιές ταινίες με διακοσμητικά θέματα. Ολόσωμοι άγιοι, σε μικρότερη κλίμακα, απεικονίζονται και στα εσωρράχια των παραθύρων και των ανοιγμάτων επικοινωνίας του νάρθηκα με τον εξωνάρθηκα. Κατόπιν ιστορούνται, μέσα σε στηθάρια που σχηματίζουν ελικοειδείς φυλλοφόροι βλαστοί, άγιοι σε προτομή. Ακολουθούν οι συνθέσεις σε πίνακες, οι οποίες όμως σώζονται τόσο αποσπασματικά ώστε είναι δύσκολο και ο ακριβής αριθμός των ζωνών να εξακριβωθεί και η τάξη του εικονογραφικού προγράμματος να αποκατασταθεί.

Το δυτικό τοίχο κατέχει η Κοίμηση της Θεοτόκου, πλαισιωμένη από τη Γέννηση και τα Εισόδια στο νότιο και βόρειο τόξο αντίστοιχα, τα οποία συγκρατούν το αβαθές φουρνικό του νάρθηκα. Στην περιφέρεια του φουρνικού διατηρούνται άγγελοι σε ημικυκλικά διάχωρα καθώς και απόσπασμα επιγραφής από τον Επινίκιο Ύμνο<sup>1707</sup>, πράγμα που επιτρέπει να υποθέσουμε ότι στο κέντρο απεικονιζόταν ο Χριστός<sup>1708</sup>. Η ιστορήση των Παθών πρέπει να άρχιζε από το νότιο τοίχο, ανατολικά πάνω από τα στηθάρια των αγίων, καθώς μαρτυρούν σπαράγματα από το Νιπτήρα, την Προσευχή και την Άρνηση του Πέτρου. Ψηλότερα ενδεχομένως απεικονίζονταν τα Θαύματα, αν κρίνουμε από τα ίχνη μερικών σκηνών. Η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου ιστορούνται πάνω από τη Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου αντίστοιχα. Η Εκδίωξη των εμπόρων και ο Χριστός «διδάσκων ἐν τῷ ἱερῷ» τοποθετήθηκαν στο δυτικό τόξο που υποβαστάζει τον τρούλο, ενώ η Σταύρωση και η Ανάσταση στο βόρειο τόξο. Στα λοφία διακρίνονται οι ευαγγελιστές, στο χαμηλότερο μέρος του τυμπάνου του τρούλου η Αγγελική Λειτουργία και ψηλότερα προφήτες. Στην κόγχη του Ιερού σώζονται μερικοί συλλειτουργούντες άγιοι και ίχνη από την Κοινωνία των αποστόλων: στη πρόθεση τμήμα της Άκρας Ταπείνωσης, η Φιλοξενία, η Θυσία του Αβραάμ και η Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα. Οι υπόλοιπες τοιχογραφίες έχουν καταστραφεί ή σώζονται σε τόσο κακή κατάσταση ώστε είναι αδύνατη η ταύτισή τους.

Στις λίγες συνθέσεις, που διασώζονται πληρέστερα, αναγνωρίζονται εικονογραφικοί τύποι κοινοί με τις προηγούμενες τοιχογραφίες ζωγράφων από το Λινοτόπι. Η Γέννηση και τα Εισόδια της Παναγίας ιστορούνται στον τύπο των αντίστοιχων παραστάσεων του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά, της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και της μονής της Μεταμόρ-

1707. Διακρίνονται οι λέξεις... /ΣΑΒ/ΑΩΘ ΠΛΟΙΡΙΣ ΟΥ... Για την απεικόνιση του Επινίκιου Ύμνου και τη θέση του στους ναούς, βλ. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies*, σ. 83 κ.ε. Επίσης G. Galavaris, An Icon with the "Epinikios" Hymn in the Benaki Museum, *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', τ. Γ' (1980-1981), σ. 85 κ.ε.

1708. Η διακόσμηση σωζόταν ακέραιη το 1930, εποχή που δημοσίευσε ο Χ. Ρεμπέλης το άρθρο του για τη μονή (Χ. Ν. Ρεμπέλης, Η ιερά Μονή Ζέρμας, *Ηπειρ. Χρον.* 5 (1930), σ. 19 κ.ε.). Καθώς αναφέρει ο ίδιος «...ἐπί μὲν τοῦ ἡμισφαιρικοῦ θόλου, εἶνε μεγάλη ἀγιογραφία τοῦ Πατρὸς Χριστοῦ...» (ό.π., σ. 26). Η χρήση του όρου «Πατρός Χριστοῦ» δημιουργεί την υπόνοια ότι ίσως απεικονιζόταν ο Παλαιός των Ημερών, όπως και στην παράσταση του Επινίκιου Ύμνου στον εξωνάρθηκα της μονής Probota (1529) στη Ρουμανία (Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies*, πίν. XXXVII).

φωσης στο Δρυόβουνο. Η Έγερση του Λαζάρου συνδέεται εικονογραφικά με την παράσταση της μονής στο Δρυόβουνο, αλλά στην τοιχογραφία μας προστίθεται και το επεισόδιο της Συνάντησης του Χριστού με τη Μάρθα<sup>1709</sup>.

Από τη Σταύρωση διασώθηκε μικρό τμήμα με την Παναγία όρθια ανάμεσα στις μυροφόρες. Η απεικόνιση όμως της Μαρίας Μαγδαληνής γονατιστής, στη βάση του Σταυρού, με ξέπλεκα μαλλιά, αποτελεί στοιχείο εμβόλιμο από δυτικού τύπου παράσταση<sup>1710</sup>.

Οι ολόσωμοι άγιοι (Π ί ν. 133α) και ιεράρχες (Π ί ν. 133β) βοηθούν να εκτιμήσουμε καλύτερα την τέχνη των δύο ζωγράφων. Τα σώματα σχεδιάζονται με σκληρές, τεθλασμένες γραμμές και οι πτυχές στα ενδύματα αποδίδονται ξηρά και γραμμικά. Αρκετή επιμέλεια καταβάλλεται στην απόδοση των λεπτομερειών της στρατιωτικής εξάρτυσης. Το πλάσιμο στα πρόσωπα είναι αρκετά ελεύθερο, με ήπια μετάβαση από τα φωτεινά στα σκιασμένα μέρη. Τα μάτια σχεδιάζονται έντονα, με παχύ το περίγραμμά τους και διπλή γραμμή στο άνω βλέφαρο που υπογραμμίζει το σχήμα τους. Λίγες λευκές γραμμές χρησιμοποιούνται κάτω από τα μάτια και στα πλάγια της μύτης.

Δυστυχώς η κατάσταση των τοιχογραφιών και η αλλοίωση των χρωμάτων από πυρκαγιά παρέχουν ελλιπή εικόνα του αρχικού συνόλου. Πάντως, όσο μπορεί να κρίνει κανείς από τα τμήματα του διακόσμου που σώζονται καλύτερα, πρόκειται για έργο καλών ζωγράφων με αίσθηση των αναλογιών και ικανότητα στην απόδοση εκφραστικών προσώπων. Ως προς την τεχνική και το ύφος τους, οι τοιχογραφίες δε συνδέονται ιδιαίτερα με κάποιο προηγούμενο έργο ζωγράφου από το Λινοτόπι και ούτε είναι δυνατόν να ανιχνευθεί κάποια σχέση του ενός από τους δύο ζωγράφους, του Νικολάου, με τους προηγούμενους συνώνυμους ομοτέχνους του.

1709. Το επεισόδιο υπάρχει σε πολλά έργα της τοπικής σχολής στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αι. Βλ. σ. 78, υποσημ. 397.

1710. Βλ. σ. 111, υποσημ. 761.

# ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΤΥΠΑ ΤΟΥΣ



Από τα στοιχεία εικονογραφίας και ύφους που επισημάνθηκαν στις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι προκύπτει με σαφήνεια η σύνδεσή τους με το καλλιτεχνικό ρεύμα που, σύμφωνα με τις τελευταίες επιστημονικές απόψεις, εκδηλώνεται στην Ήπειρο<sup>1711</sup> την τρίτη δεκαετία του 16ου αι. και στη συνέχεια εξαπλώνεται σ' ολόκληρο το χώρο της ΒΔ. Ελλάδας<sup>1712</sup>.

Το νέο καλλιτεχνικό σύστημα άσκησης της ζωγραφικής, θεμελιωμένο στη ζωγραφική παράδοση του 14ου, του 15ου<sup>1713</sup> και των αρχών του 16ου αι.<sup>1714</sup>, της Μακεδονίας και των γειτονικών περιοχών και εμπλουτισμένο από τη γόνιμη επαφή του με τη σύγχρονη και παλιότερή του κρητική ζωγραφική<sup>1715</sup>, καθιερώνει θέματα και μορφές που ταιριάζουν στη δική του «άποψη»

1711. Στο θεμελιακό για το θέμα έργο της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, εξετάζονται οι καταβολές της σχολής αυτής, συνοψίζονται και κωδικοποιούνται τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της γνωρίσματα, αξιολογούνται τα έργα της, σημειώνονται τα στάδια εξέλιξής της, καθώς και το εύρος της ακτινοβολίας της. Η σχολή αυτή χαρακτηρίζεται άλλοτε ως «τοπική ηπειρωτική σχολή» (ό.π., σ. 215, 216, 218, 220) κι άλλοτε ως «τοπική στην ηπειρωτική Ελλάδα σχολή» (ό.π., σ. 212, 217), πράγμα που δημιουργεί κάποια σύγχυση, γιατί δεν διευκρινίζεται εάν με τους όρους αυτούς εννοείται σχολή που αναπτύχθηκε στην Ήπειρο ή σχολή που δημιουργήθηκε στην ηπειρωτική Ελλάδα. Σε ανάλογες διαπιστώσεις καταλήγει και ο Μ. Γαρίδης σε γενικότερο έργο του. Επισημαίνει και αυτός, στην κεντρική και δυτική Ελλάδα κατά το 16ο αι., την ύπαρξη μιας σχολής διαφορετικής από την κρητική, η οποία διαμορφώνεται στην Ήπειρο με βάση την παλαιολόγεια ζωγραφική της Μακεδονίας και των βορειότερων περιοχών της Βαλκανικής και τη ζωγραφική παράδοση του λεγόμενου «εργαστηρίου της Καστοριάς»: θεωρεί δε το Φράγγο Κατελάνο ως τον επικεφαλής ζωγράφο της σχολής αυτής. Μ. Garidis, *La peinture murale*, σ. 171 κ.ε. Ο ίδιος, *Les grandes étapes*, σ. 151 κ.ε. Ήδη το 1969 ο Μ. Χατζηδάκης είχε επισημάνει «μία λίγο-πολύ αυτόνομη σχολή ζωγραφικής στη Δ. Ελλάδα με ιδιαίτερη ακτινοβολία στις βορειότερες γειτονικές χώρες», την οποία χαρακτήρισε ως «σχολή Θηβών» από τη θηβαϊκή καταγωγή τριών από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της. Χατζηδάκης, Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής, σ. 301. Στη «σχολή Θηβών» αναφέρθηκαν: η Ε. Δελιγιάννη-Δωρή (*Hosios Meletios*, σ. 154 κ.ε.), η Θ. Λίβα-Ξαθάκη (*Μονή Ντίλιου*, σ. 195 κ.ε.) και ο Γ. Γούναρης (*Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 176 κ.ε.).

1712. Τα ζωγραφικά σύνολα του 16ου αι. που ανήκουν στη σχολή αυτή βρίσκονται στα παρακάτω μνημεία: στη μονή Φιλανθρωπηνών στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων (ζωγραφικές φάσεις πιθανώς του 1531/32, του 1542 και του 1560), στη μονή Μυρτιάς στην Αιτωλία (ζωγραφική φάση του 1539), στη μονή Ντίλιου στο Νησί των Ιωαννίνων (1543), στη μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα (τοιχογραφίες κυρίως ναού 1548, λιτής 1566), στο ναό της Ρασιώτισσας στην Καστοριά (1553), στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου στη μονή της Λαύρας στο Άγιον Όρος (1560), στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Κράψη Ιωαννίνων (1563), στη μονή Γαλατάκη στην Εύβοια (1566), στο ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα Ιωαννίνων (1568), στη λιτή του Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα (τελευταίο τέταρτο του 16ου αι.), στη μονή της Ζάβορδας στα Γρεβενά (η χρονολογία 1592/93 ή 1595/96 αφορά στις παρακείμενες τοιχογραφίες στην περιοχή του τρούλου). Στην ίδια σχολή εντάσσονται και οι τοιχογραφίες που εντοπίστηκαν πρόσφατα στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα, ο οποίος ιδρύθηκε το 1558, και στη μονή της Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων, όπου το σχετικό ζωγραφικό στρώμα τοποθετείται στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αι.

1713. Όπως αυτή αντιπροσωπεύεται από τις διακοσμήσεις του «εργαστηρίου της Καστοριάς», με τις οποίες συνδέονται και οι τοιχογραφίες του 1413/14 της μονής της Αγίας Παρασκευής του Βίκου, κοντά στο Μονοδένδρι (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 204).

1714. Από την εποχή αυτή είναι γνωστές στην Ήπειρο οι τοιχογραφίες του 1508 του ναού του Αγίου Γεωργίου στην Κάτω Λαψίστα και των ζωγραφικών φάσεων του 1521 και του 1537 της μονής της Μολυβδοσκεπάστου, και στη Θεσσαλία οι τοιχογραφίες του 1515 του ναού της Δολίχης, όλες αδημοσίευτες (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 204).

1715. Ως προς τις σχέσεις της τοπικής σχολής με την κρητική ζωγραφική εκφράστηκαν διαφορετικές απόψεις. Κατά το Γαρίδη, ελάχιστοι είναι οι άμεσοι δεσμοί των δύο σημαντικότερων ζωγραφικών συνόλων της σχολής στις μονές του Νησιού με τη ζωγραφική των Κρητικών (*Les grands étapes*, σ. 151 κ.ε., *La peinture murale*, σ. 173 κ.ε.).

για την εικαστική απόδοση της ιερής ιστορίας, «άποψη» που ανταποκρίνεται στις πολιτιστικές παραδόσεις της ΒΔ. Ελλάδας και στις αισθητικές προτιμήσεις των κτητόρων. Οι εκδηλώσεις της σχολής αυτής στη ηπειρωτική Ελλάδα εμφανίζονται λίγο μετά την παρουσία των κρητικών ζωγράφων στα μεγάλα μοναστικά κέντρα των Μετεώρων και κατόπιν του Αγίου Όρους<sup>1716</sup> και αντιπροσωπεύονται από έργα ανώνυμων στην πλειοψηφία καλλιτεχνών, με εξαίρεση τους τρεις Θηβαίους ζωγράφους, το Φράγγο Κατελάνο<sup>1717</sup> και τους αδελφούς Γεώργιο και Φράγγο Κονταρή<sup>1718</sup>. Το παλιότερο, και καθοριστικό για τη διαμόρφωση της σχολής αυτής, έργο είναι οι τοιχογραφίες της αρχικής διακόσμησης (1531/32) της μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί της λίμνης των Ιωαννίνων<sup>1719</sup>. Στον ίδιο χώρο εκτελούνται αργότερα δύο ακόμη σημαντικά ζωγραφικά σύνολα, οι τοιχογραφίες της δεύτερης ζωγραφικής φάσης της μονής των Φιλανθρωπηνών (1542) και της μονής Ντίλιου (1543), ώστε δικαιολογημένα να διατυπωθεί η υπόθεση ότι η περιοχή των Ιωαννίνων υπήρξε το κέντρο της δημιουργίας αυτής της σχολής<sup>1720</sup>.

Το έργο του Μιχαήλ, και συνακόλουθα του γιου του Κωνσταντίνου, δεν παρουσιάζει τον ίδιο βαθμό συνάφειας με όλα τα έργα της σχολής αυτής, τουλάχιστον με όσα από αυτά βρίσκονται στην Ήπειρο. Στη ζωγραφική των δύο ναών του Ζαγοριού παρατηρούνται σαφείς επιλογές από ορισμένες όψιμες διακοσμήσεις της σχολής, γεγονός που πιθανώς σημαίνει — πέρα από τις προσωπικές προτιμήσεις των δύο ζωγράφων — ότι αυτές εκφράζουν πιο εύληπτες και κατανοητές από τους πιστούς εικαστικές εκδοχές της ευαγγελικής διήγησης και συνεπώς έχουν μεγαλύτερη διδακτική αξία και ψυχοφελή επίδραση.

Οι τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα (1568), έργο του Φράγγου Κο-

Σύμφωνα όμως με την Αχειμάστου-Ποταμιάνου, «Με την ώθηση χωρίς άλλο που έδωσαν τα κρητικά πρότυπα, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, οι τοπικοί ζωγράφοι κατόρθωσαν σύντομα να βελτιώσουν και να εκσυγχρονίσουν την τέχνη τους» (*Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 213 κ.ε., επίσης σ. 216 κ.ε. και σ. 224 κ.ε.). Διαφορετικές είναι επίσης οι εκτιμήσεις των δύο ερευνητών ως προς το βαθμό εξάρτησης της τοπικής σχολής από το λεγόμενο «εργαστήρι της Καστοριάς».

1716. Ως γνωστό, το πρώτο έργο κρητικού ζωγράφου στην ηπειρωτική Ελλάδα είναι οι τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα το 1527. Το επόμενο έργο στο καθολικό της Λαύρας χρονολογείται το 1535 (Chatzidakis, Théophane, σ. 327).

1717. Η Ερμηνεία συνιστά τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τα χρώματα στην τοιχογραφία ο Φράγγος Κατελάνος (σ. 258) και ο Millet τον θεωρεί αρχηγό σχολής (*Recherches*, σ. 678). Για το Φράγγο Κατελάνο, τον οποίο παλιότερα συχνά συνέχεαν με το Θηβαίο ομότεχνό του Φράγγο Κονταρή, βλ. Chatzidakis, *Contribution*, σ. 21. Ο ίδιος, *Considération*, σ. 713. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 424 κ.ε. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα* σ. 113 κ.ε. Λίβα-Ξανθάκη, *Η μονή Ντίλιου*, σ. 195 κ.ε. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 176 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 173, 197 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, σ. 189 κ.ε. Στο Φράγγο Κατελάνο έχουν αποδοθεί από τους ερευνητές διάφορα από τα έργα της σχολής αυτής, πάντως το μόνο ενυπόγραφο έργο του είναι οι τοιχογραφίες στο παρεκκλήσι της Λαύρας το 1560.

1718. Οι δύο αδελφοί υπογράφουν μαζί τις τοιχογραφίες του ναού στην Κράψη και της λιτής της μονής Βαρλαάμ, ενώ οι τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστα είναι έργο μόνο του Φράγγου. Ως τώρα τους αποδίδονταν οι τοιχογραφίες των εξωναρθικών της μονής των Φιλανθρωπηνών και του νάρθηκα και του παρεκκλησίου της μονής Γαλατάκη. Η Σταυροπούλου-Μακρή, στη μελέτη της για τους δύο ζωγράφους, απέδωσε στο εργαστήριό τους δύο ακόμη έργα, τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα και του παλιότερου στρώματος του καθολικού της μονής Ελεούσας στο Νησί των Ιωαννίνων (*L'église de la Transfiguration*, σ. 157 κ.ε., 170 κ.ε.). Για τους δύο αδελφούς ζωγράφους, βλ. και Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, σ. 40 κ.ε. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 114 κ.ε. Ο ίδιος, *Μερικά παρατηρήσεις εις τας ηπειρωτικές τοιχογραφίας*, σ. 108 κ.ε. Χατζηδάκης, *Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής*, σ. 299 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 197 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, σ. 178 κ.ε. Ο ίδιος, *Les grandes étapes*, σ. 159 κ.ε.

1719. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 212 κ.ε.

1720. Ό.π., σ. 202 κ.ε. Garidis, *Le grandes étapes*, σ. 151 κ.ε. Ο ίδιος, *La peinture murale*, σ. 198.

νταρή, άσκησαν τη σοβαρότερη επίδραση στην τέχνη του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου, καθώς προκύπτει από την εικονογραφική ανάλυση των έργων τους. Η θέση προτύπου που κατέχουν οι τοιχογραφίες του ναού στη Βελτσίστα για τις αντίστοιχες του ναού του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, βεβαιώνεται από το πλήθος των κοινών εικονογραφικά συνθέσεων και των χαρακτηριστικών λεπτομερειών. Είναι αυτές σε σύντομη ανασκόπηση και στους δύο ναούς: η Κοινωνία των αποστόλων, ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση του Χριστού, η Κάθοδος του Χριστού στον Άδη, η Πεντηκοστή, η Κοίμηση της Παναγίας, η Απόνηση του Πιλάτου, το Συνέδριο των αρχιερέων με τον Πιλάτο· επιπλέον στο ναό της Βίτσας: η Πλατυτέρα, η Βρεφοκτονία, ο Νιπήρας, η Κρίση των αρχιερέων, η Ανάβαση στο Σταυρό, η Σταύρωση και η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ. Μερικές από τις παραπάνω σκηνές υπάρχουν ήδη διαμορφωμένες στην αρχική διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπινών· ωστόσο το γεγονός ότι ορισμένες χαρακτηριστικές λεπτομέρειες<sup>1721</sup> στις παραστάσεις του ναού του Αγίου Νικολάου και του ναού του Αγίου Μηνά δεν απαντούν στις αντίστοιχες της μονής του Νησιού, αλλά του ναού στη Βελτσίστα, μαρτυρεί ότι αυτές τις τελευταίες έλαβαν υπόψη τους οι ζωγράφοι μας.

Μερικές από τις συνθέσεις του Φράγγου Κονταρή επαναλαμβάνονται, εκτός από τα έργα του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου, και σε άλλες διακοσμήσεις της ευρύτερης περιοχής των Ιωαννίνων. Έτσι η ιδιότυπη στάση των δύο αγγέλων με την αυτοκρατορική ενδυμασία, που πλαισιώνουν την Πλατυτέρα, υπάρχει στις τοιχογραφίες της μονής Μακρυαλέξη (1599), του ναού του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου<sup>1722</sup> (Πί ν. 135β), της Μεταμόρφωσης στην Κλειδωνιά<sup>1723</sup> και της μονής Πατέρων (1631). Ο Νιπήρας με τη Συνομιλία του Ιούδα με το διάβολο ιστορείται στο ναό του Αγίου Δημητρίου και της Παναγίας στη Βελτσίστα<sup>1724</sup>, στη μονή του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα (1656/57) και στους Αγίους Αναργύρους στην Κλειδωνιά<sup>1725</sup>. Τέλος, η δυτικότερη Σταύρωση απεικονίζεται όμοια στο ναό του Αγίου Δημητρίου στη Βελτσίστα<sup>1726</sup> και με μικρές παραλλαγές στο ναό της Παναγίας στο ίδιο χωριό και στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Πολύλοφο Ιωαννίνων (1637)<sup>1727</sup>. Ο μικρός αυτός κύκλος των συγγενικών τοιχογραφιών, γύρω από το προσωπικό έργο του Φράγγου Κονταρή, δηλώνει την επιτυχία που γνώρισαν ορισμένες συνθέσεις του και τη διακεκριμένη θέση που φαίνεται ότι κατείχε ο ζωγράφος στο τοπικό περιβάλλον, ώστε το έργο του να έχει διάδοση και συνέχεια σε μεταγενέστερες διακοσμήσεις στην Ήπειρο.

1721. Υπενθυμίζουμε μερικές από αυτές: στην Κοινωνία των αποστόλων η ύπαρξη του χερουβείμ πίσω από την Αγία Τράπεζα και η ενδυμασία του Χριστού· στην Απόνηση του Πιλάτου η παρουσία δύο παιδιών· στην Κρίση των αρχιερέων η παράλειψη του υπηρέτη πίσω από το δεξιό αρχιερέα, ο τύπος αυτού που ετοιμάζεται να ραπίσει το Χριστό και το είδος του καπέλου που φορεί· στην Ίαση του παραλυτικού στην Καπερναούμ η εσφαλμένη επιγραφή.

1722. Οι τοιχογραφίες χρονολογούνται πιθανώς στις αρχές του 17ου αι. Τις σχετικές απόψεις για τη χρονολόγησή τους βλ. στη σ. 51, υποσημ. 162.

1723. Οι τοιχογραφίες τοποθετούνται στις αρχές του 17ου αι. Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 15 κ.ε., εικ. 8-9.

1724. Οι τοιχογραφίες του τελευταίου χρονολογούνται πιθανώς στις αρχές του 17ου αι. Βλ. σ. 44, υποσημ. 148.

1725. Οι τοιχογραφίες τοποθετούνται μεταξύ του 1660 και του 1666. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 21 (1966): Χρονικά, σ. 314. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., σ. 34 κ.ε., εικ. 56.

1726. Stavrourouli-Makri, Crucifixion, εικ. 2. Ο ναός ιδρύθηκε το 1558 και οι τοιχογραφίες του δεν πρέπει να απέχουν πολύ από αυτή τη χρονολογία. Σταυροπούλου-Μακρή, Άγιος Δημήτριος, σ. 176 κ.ε. και 182. Η ίδια, *L'église de la Transfiguration*, σ. 157 κ.ε.

1727. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινά, Μεσαιωνικά και Νεότερα Μνημεία Ηπείρου, ΑΔ 31 (1976): Χρονικά, σ. 214, Πίν. 160 β.

Η εξάρτηση του Μιχαήλ από το έργο του Φράγγου Κονταρή στο ναό της Βελτσίστας διακρίνεται ακόμη στην οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού στη Βίτσα, με την όμοια διάταξη της Σταύρωσης και των γεγονότων πριν και μετά από αυτήν στο δυτικό τοίχο και την παρόμοια διευθέτηση ορισμένων σκηνών στο βόρειο και νότιο τοίχο του Ιερού<sup>1728</sup>. Αντίθετα, δε διαπιστώνονται σχέσεις της ζωγραφικής του Μιχαήλ με τις τοιχογραφίες στον Άγιο Νικόλαο της Κράψης, έργο προηγούμενο του Φράγγου Κονταρή και του αδελφού του Γεωργίου. Με τα γνωστά στοιχεία, είναι πιθανότερο να εμπνεύστηκε ο Μιχαήλ το σύνθετο πίνακα με τον Ενταφιασμό και το Θρήνο, που ιστορεί και στους δύο ναούς του Ζαγοριού, από τον αντίστοιχο του ναού στη Βελτσίστα παρά από εκείνον στην Κράψη. Αλλά κι ένας ακόμη σύνθετος πίνακας στο ναό της Βίτσας με την Προσευχή και την Προδοσία σχετίζεται με τον προηγούμενο της Κράψης μόνο ως προς τη διάταξη των δύο επεισοδίων, ενώ διαφέρει σ' όλα τα υπόλοιπα εικονογραφικά θέματα.

Με τα πρότυπα που καθιερώνουν οι τοιχογραφίες των δύο ζωγραφικών φάσεων (1531/32 και 1542) του κυρίως ναού της μονής των Φιλανθρωπηνών, οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κωνσταντίνος βρίσκονται σε διαρκή επαφή και σχέση μαθητείας. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στην απεικόνιση του Γάμου στην Κανά, του Εμπαιγμού και του Ελκόμενου, αναλαμβάνουν αξιοσημείωτες πρωτοβουλίες για την τροποποίηση ή τον εμπλουτισμό του προσφερομένου προτύπου<sup>1729</sup>, ώστε αυτό να προσαρμοστεί στο νέο χώρο, ενδεχομένως στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής ή στην καλαισθησία των χορηγών της διακόσμησης. Διαφαίνεται πάντως αρκετά καθαρά η προτίμηση των ζωγράφων μας στους τύπους, στην ατμόσφαιρα και στο ύφος της ζωγραφικής του 1542<sup>1730</sup>, καθώς δηλώνει η υιοθέτηση εικονογραφικών τύπων όπως της Αγγελικής Λειτουργίας (Πίνακ. 135α), της Εκδίωξης των εμπόρων, της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές, της Επίσκεψης των μαθητών στον τάφο, της Ψηλάφησης, του Καλού Σαμαρείτη, της Ύασης του παραλυτικού της Βηθεσδά και η οργάνωση του προγράμματος της καμάρας. Το ταραγμένο κλίμα των τοιχογραφιών του 1542, με τη μεστή έως ρητορική εικονογραφία τους<sup>1731</sup>, τις εκφραστικές τους υπερβολές και τη ζωνρή πολυχρωμία τους, φαίνεται ότι ταίριαζε καλύτερα στην παιδεία, στην ιδιοσυγκρασία και στους στόχους των ζωγράφων μας και των εντολέων τους, οι οποίοι ίσως δεν ικανοποιούνταν ή και δεν αντιλαμβάνονταν τον πιο ήρεμο και αρμονικό, κάπως λόγιο για τα μέτρα τους, χαρακτήρα της αρχικής διακόσμησης της μονής.

Πιθανότατα για τους ίδιους ακριβώς λόγους φαίνεται ότι έμειναν στο περιθώριο των επιλογών τους και έργα της ίδιας σχολής που διακρίνονται για την ευγένεια και την ευρυθμία τους, τις εκλεπτυσμένες μορφές τους, την ήπια χρωματική τους κλίμακα, τη λυρική τους διάθεση και το μάλλον ακαδημαϊκό τους ύφος, όπως οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου. Ας μη ξεχνάμε ότι η ζωγραφική στις δύο μονές του Νησιού απευθυνόταν σ' ένα κοινό, τους μοναχούς, που

1728. Πρόκειται για την Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη και την Ύαση του παραλυτικού της Καπερναούμ στο βόρειο τοίχο, τον Πολλαπλασιασμό των άρτων στο νότιο τοίχο.

1729. Για παράδειγμα στο Γάμο στην Κανά αλλάζει η σειρά των επεισοδίων και προστίθενται νέα στοιχεία, όπως οι μουσικοί. Προσθήκες δευτερευουσών λεπτομερειών παρατηρούνται και αλλού, όπως στη σκηνή του Εμπαιγμού, ενώ στον Ελκόμενο οι δύο ομάδες των επίπλων και των πεζών συμπτύσσονται σ' έναν πίνακα.

1730. Οι τοιχογραφίες του 1542 κατέχουν, στον κυρίως ναό και στο Ιερό, το χώρο πάνω από τη δεύτερη ζώνη των συνθέσεων και το θόλο, επίσης το μεγαλύτερο μέρος του νάρθηκα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 39 κ.ε., 175, 202)· συνδέονται στενά με τις τοιχογραφίες του 1548 στη μονή Βαρλαάμ (ό.π., σ. 176 κ.ε.).

1731. Ενδεικτικές της πληθωρικότητας του ζωγράφου είναι και οι μακροσκελείς επιγραφές που συνοδεύουν τα διαδοχικά επεισόδια της Παραβολής του Καλού Σαμαρείτη.



ήταν κατά τεκμήριο το πιο μορφωμένο της εποχής, με θεολογική παιδεία ικανή να υπαγορεύει και να καθοδηγεί την οργάνωση και εκτέλεση της ζωγραφικής στις μονές τους και με πιο προχωρημένη αισθητική καλλιέργεια, σε σύγκριση με τους κατοίκους μιας ορεινής κοινότητας με περιορισμένες γνώσεις και ερεθίσματα<sup>1732</sup>.

Με την κρητική ζωγραφική οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά δεν εμφανίζουν σημεία εξοικείωσης. Σε όσες παραστάσεις χρησιμοποιούνται τύποι που διαμορφώθηκαν σε κρητικά έργα, όπως της Άκρας Ταπείνωσης, της Έγερσης του Λαζάρου, της Αποκαθήλωσης και των Εισοδίων, είναι πολύ πιθανόν ότι οι ζωγράφοι μας τους γνωρίζουν έμμεσα από τα έργα της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, η οποία τους δανείζεται από την κρητική σχολή, παρά από άμεση γνώση των κρητικών έργων. Στην Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου<sup>1733</sup>, που ζωγραφίζει ο Μιχαήλ στη μονή της Τσιάτιστας, είναι πολύ χαρακτηριστική η παράλειψη όλων των γραφικών λεπτομερειών του τοπίου στα κρητικά έργα<sup>1734</sup>, οι οποίες θα ξένιζαν το ζωγράφο και τους πελάτες του και η προσαρμογή του προτύπου της παράστασης στις τοπικές απαιτήσεις.

Σε γενικές γραμμές η ευγένεια των στάσεων και των χειρονομιών, η ευρυθμία στην οργάνωση των συνθέσεων, η αρμονία της χρωματικής κλίμακας, το συγκρατημένο και κλασικό στη διατύπωσή του ύφος των έργων της κρητικής σχολής δεν είναι οικεία στο περιβάλλον και στις καταβολές της τέχνης του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου. Αντίθετα, οι δύο ζωγράφοι έλκονται από την αφηγηματικότητα, την ένταση και την εκφραστική υπερβολή των έργων της τοπικής σχολής, από το ζωηρό κόκκινο χρώμα και την τάση για πολυτέλεια, που αναφαιίνεται στους ανάγλυφους επιχρυσωμένους φωτοστεφάνους και στα κοσμήματα που μιμούνται πολύτιμους λίθους.

Αλλά στα έργα των δύο ζωγράφων εντοπίζονται τύποι παραστάσεων σπάνιοι ή άγνωστοι στην τοπική σχολή, οι οποίοι τα συνδέουν στενότερα με την παλιότερη ζωγραφική παράδοση της Μακεδονίας και των βορειότερων γειτονικών της περιοχών. Είναι ο τύπος της Υπαπαντής, του Χριστού Αναπεσόντος, της Βαϊοφόρου και χαρακτηριστικά επιμέρους θέματα και μορφολογικές λεπτομέρειες, όπως η παρουσία του μοσχαριού και της δαμαλίδος στη Φιλοξενία του Αβραάμ και η δόξα που περιβάλλει το Χριστό στο Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Η παρουσία του αγίου Αχιλλείου στο Ιερό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα είναι κατανοητή αν αναλογιστούμε ότι ο τόπος καταγωγής των ζωγράφων, το Λινοτόπι, βρισκόταν στην εκκλησιαστική δικαιοδοσία της Αρχιεπισκοπής Αχρίδας<sup>1735</sup>, στη λατρεία της οποίας κατείχε ιδιαίτερη θέση ο άγιος.

1732. Είναι γνωστή η παράδοση για τη λειτουργία σχολής στη μονή Φιλανθρωπινών και στη γειτονική μονή Ντίλιου (Σχολή των Δεσποτών). Για την κριτική του θέματος, βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου* σ. 6 κ.ε. και Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 25 κ.ε., όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία. Ενδεικτική εξέταση της παιδείας και της πνευματικής καλλιέργειας των κτητόρων των δύο μονών είναι και η ορθή σύνταξη των επιγραφών, στις οποίες με λόγιες εκφράσεις χαρακτηρίζεται η ζωγραφική ως «επιστήμη» (Λίβα-Ξανθάκη, ό.π., σ. 10. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, ό.π., σ. 22, επιγραφή 3).

1733. Ως γνωστό, η Κοίμηση του αγίου, με τη μορφή που παρουσιάζεται από το 15ο αι., είναι δημιουργήματα των κρητικών ζωγράφων, οι οποίοι ενσωμάτωσαν στη βυζαντινής καταγωγής σύνθεση στοιχεία από την ιταλική τέχνη. Chatzidakis, *Essai*, σ. 92 κ.ε. Ο ίδιος, *Débuts*, σ. 190 κ.ε. Το θέμα απεικονίστηκε, εκτός από τις φορητές εικόνες, και στις τοιχογραφίες της μονής του Αναπαυσά (Chatzidakis, *Essai*, εικ. 66. Ο ίδιος, *Débuts*, πίν. ΚΔ'), της Τράπεζας της μονής Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 207.1), του δυτικού παρανάρθηκα της μονής Φιλανθρωπινών (αδημοσίευτη), του εξωνάρθηκα της μονής Δοχειαρίου (Millet, ό.π., πίν. 252.1) και σε τοιχογραφίες του 17ου αι. (Chatzidakis, *Théophane*, σ. 330, σημ. 76).

1734. Τα δυτικής έμπνευσης μικρά ζώα, πουλιά και δενδράκια.

1735. Ως γνωστό, η Μητρόπολη Καστορίας, στην οποία ανήκε το Λινοτόπι, υπαγόταν στην Αρχιεπισκοπή Αχρίδας.

Είναι φυσικό οι ζωγράφοι να μετέφεραν στα μέρη όπου τους καλούσαν να εργαστούν θέματα ιδιαίτερα προσφιλή και καθιερωμένα στις θρησκευτικές παραδόσεις της γενέθλιας περιοχής τους και είναι επόμενο στα έργα τους να εμφανίζονται εικονογραφικοί τύποι που προσιδιάζουν στη ζωγραφική παράδοση της Μακεδονίας. Άλλωστε, και τα έργα των υπολοίπων ζωγράφων από το Λινοτόπι προσφέρουν δείγματα ζωγραφικής εμπνευσμένης και διαποτισμένης από το πνεύμα αυτής της παράδοσης. Προκύπτει λοιπόν το ζήτημα των σχέσεων του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου με τους άλλους ομοχώριους ομοτέχνους τους, και μάλιστα με τους παλιότερους, και η επίδραση του έργου των τελευταίων στην καλλιτεχνική τους διαμόρφωση.

Η τέχνη του πρώτου γνωστού ζωγράφου από το Λινοτόπι, του Νικολάου, όπως παρουσιάζεται στο μοναδικό επώνυμο έργο του, τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570), θεμελιώνεται στέρεα στην παλαιολόγια παράδοση της Μακεδονίας και της Σερβίας· συνδέεται επίσης με μορφολογικούς τύπους του λεγόμενου «εργαστηρίου της Καστοριάς», που δρα στο χώρο της Μακεδονίας τις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αι.

Οι ρίζες του ζωγράφου και του συνεργείου του στην τέχνη της περιοχής αναφαίνονται σε πολλά σημεία του διακόσμου: στην επιλογή του εικονογραφικού προγράμματος με έμφαση στη ζωή και στα Πάθη του Χριστού, στη χρήση σπάνιων εικονογραφικών τύπων, γνωστών μόνο από διακοσμήσεις της περιοχής<sup>1736</sup>, στην απεικόνιση αγίων ιδιαίτερα σεβαστών στην ντόπια θρησκευτική παράδοση<sup>1737</sup>. Η οργάνωση των συνθέσεων με άνεση σε μεγάλες επιφάνειες τοίχων, το μέγεθος των μορφών και η οικονομία στη χρήση διακοσμητικών στοιχείων προσδίδουν στο σύνολο μνημειακότητα και συνδέουν τα πρότυπά του με το ύφος και το χαρακτήρα των έργων των πρώτων δεκαετιών του 14ου αι. στη Μακεδονία και στη Σερβία.

Η σύνδεση των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου με το ιδιότυπο ζωγραφικό ιδίωμα του «εργαστηρίου της Καστοριάς» περιορίζεται στην άντληση εξωτερικών μορφολογικών στοιχείων<sup>1738</sup>, τα οποία αποτελούν ουσιώδη γνωρίσματα του εικονογραφικού του ευρητήριου, δεν ακολουθούν όμως τις αναζητήσεις του εργαστηρίου στο χώρο της δυτικής ζωγραφικής και τις μεθόδους του στην απόδοση των μορφών και του χώρου<sup>1739</sup>.

Ειδικές σχέσεις των τοιχογραφιών του Αγίου Δημητρίου με την τοπική σχολή της ΒΔ. Ελλάδας το 16ο αι. δε διαπιστώνονται και η εικονογραφική συνάφεια που παρουσιάζουν ορισμένες σκηνές με τις αντίστοιχες σε έργα της σχολής αυτής<sup>1740</sup> οφείλεται στο ότι ανατρέχουν στα ίδια παλαιολόγια πρότυπα και όχι σε επίδρασή τους. Ανάλογες αρνητικές διαπιστώσεις ισχύουν και για τις σχέσεις των τοιχογραφιών μας με τα έργα της κρητικής σχολής. Μόνη εξαίρεση αποτελούν οι παραστάσεις του αγίου Σεβαστιανού και του αγίου Χριστοφόρου, σε εικονογραφικές αποδόσεις που πιστεύεται ότι διαμορφώθηκαν στους κόλπους της κρητικής ζωγραφικής με στοιχεία από τη δυτική τέχνη, στην οποία κατεξοχήν εικονίζονται.

Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου είναι έργο ώριμο — μολονότι άνισο — ζωγράφου εξοι-

1736. Υπενθυμίζουμε το σπάνιο τύπο των Εισοδίων της Θεοτόκου, γνωστό μόνο από την παλαιολόγια παράσταση του Ρολοško (βλ. σ. 128, σημ. 958).

1737. Όπως του αγίου Νικολάου του Νέου του εν Βουναίνη και του οσίου Αντωνίου του Νέου από τη Βέροια.

1738. Όπως η απεικόνιση μερικών στρατιωτικών αγίων με στολές αυλικών, οι ενδυματολογικές λεπτομέρειες της αμφίσεης ορισμένων προσώπων και ο τρόπος απόδοσης των βουνών με βραχώδη άνδηρα στις κορυφές και ομαλές πλαγιές που σχεδιάζονται με μαλακές καμπύλες γραμμές.

1739. Τη σύνδεση του «εργαστηρίου» με εκφράσεις της ιταλικής τέχνης, όχι μόνο στο επίπεδο δανεισμού επιμέρους εικονογραφικών στοιχείων αλλά και στην τάση του προς το ρεαλισμό, επεσήμαναν ο Grabar (*Bulgarie*, σ. 343 κ.ε.), ο Radožić (*Une école de peintres*, σ. 69 κ.ε.), ο Χατζηδάκης (*Aspects*, σ. 193) και ο Γαρίδης (*Le peinture murale*, σ. 57 κ.ε.).

1740. Όπως για παράδειγμα η παράσταση της Παραβολής του Καλού Σαμαρείτη (βλ. σ. 91, υποσημ. 514).

κειωμένου στην κάλυψη μεγάλων επιφανειών και με άμεση γνώση μνημειακών συνόλων. Είναι απίθανο ο Νικόλαος να διαμορφώθηκε καλλιτεχνικά στο Λινοτόπι, τόπο άγνωστο πριν από αυτόν για τη ζωγραφική ή οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητά του<sup>1741</sup>. Το πρόβλημα της μαθητείας του Νικολάου παραμένει ανοικτό, φαίνεται όμως αρκετά πιθανό να εργάστηκε στη Σερβία, καθώς μαρτυρεί η ενσωμάτωση στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού της παράστασης του αγίου Σάββα των Σέρβων και του νεομάρτυρα Γεωργίου από το Κράτοβο.

Όσο γνωρίζω, είναι η πρώτη φορά που ο άγιος των Σέρβων εμφανίζεται σε ελληνική εκκλησία, ενώ την ίδια εποχή απαραίτητη είναι η παράστασή του στους ναούς της δικαιοδοσίας του Σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ. Η εμμονή του νεοσύστατου εκκλησιαστικού οργανισμού στην απεικόνιση της δυναστείας των Νεμανιδών και ιδιαίτερα του αγίου Σάββα, ιδρυτή της ανεξάρτητης Σερβικής Εκκλησίας, συνδέεται με την προσπάθειά του να εμφανιστεί ως ο φυσικός της διάδοχος και ο επίσημος κληρονόμος του θρόνου του αγίου Σάββα<sup>1742</sup>. Έτσι, η απεικόνιση του αγίου έξω από τα όρια του Πατριαρχείου του Ρεέ αποκτά ιδιαίτερη σημασία και αποτελεί ισχυρή ένδειξη της σχέσης του ζωγράφου με αυτό.

Επαφές του ζωγράφου με το σερβικό περιβάλλον απηχεί και η απεικόνιση του νεομάρτυρα Γεωργίου. Ο άγιος λατρευόταν την εποχή αυτή σχεδόν αποκλειστικά στην περιοχή του Σερβικού Πατριαρχείου<sup>1743</sup> και περιλαμβανόταν στους πιο σεβαστούς αγίους του, αφού ο μαρτυρικός του θάνατος για την ορθόδοξη πίστη αποτελούσε λαμπρό παράδειγμα αντίστασης στους εντεινόμενους εξισλαμισμούς και όπλο στην προσπάθεια της Εκκλησίας να τους αναχαιτίσει.

Οι παραπάνω ενδείξεις και το γεγονός ότι μετά την ανασύσταση του Σερβικού Πατριαρχείου το 1557<sup>1744</sup> αρχίζει στην περιοχή δικαιοδοσίας του μία έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα, που περιλαμβάνει και ανακαινίσεις τοιχογραφιών στα παλιά μοναστηριακά συγκροτήματα<sup>1745</sup>, καθιστούν αρκετά πιθανή την υπόθεση να εργάστηκε ο Νικόλαος στην περιοχή αυτή, όπου υπήρχε σημαντική προσφορά εργασίας<sup>1746</sup>. Εδώ θα είχε τη δυνατότητα να δει τα μνη-

1741. Με τα γνωστά στοιχεία η παλιότερη μνεία του Λινοτοπίου βρίσκεται ακριβώς στην κτητορική επιγραφή του Αγίου Δημητρίου των Παλατιτισίων.

1742. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, σ. 82 κ.ε. και 221. Ο ίδιος, *Artistic Activity and the Struggle for Survival of the Serbian Church During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, *Balkan Studies* 24, 2 (1983), σ. 617 κ.ε.

1743. Όπως σημειώνει ο Grozdanov, δεν έχουν βρεθεί ως τώρα παραστάσεις του νεομάρτυρα σε ναούς της Μακεδονίας. Grozdanov, *Saints of Macedoine*, σ. 12 και 276.

1744. Για τις ιστορικές συγκυρίες που ευνόησαν την ανασύστασή του, τις περιοχές δικαιοδοσίας του και τα προνόμιά του, βλ. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, σ. 14 κ.ε. και 216 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, σ. 313 κ.ε.

1745. Ανακαινίζονται οι νάρθηκες του ναού στο Ρεέ (1561), του ναού της Θεοτόκου στη Studenica (1568) και της Gračanica. Sr. Petković, ό.π., σ. 65 και 220. Ο ίδιος, *La peinture de l'exonarthex de Gračanica, L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Beograd 1978, σ. 201 κ.ε. Garidis, ό.π., σ. 316 κ.ε.

1746. Μόνη επιφύλαξη στην υπόθεση αποτελεί η παρατήρηση του καθ. Sr. Petković, μελετητού της ζωγραφικής στην περιοχή του Πατριαρχείου του Ρεέ, ότι η αντίσταση που προέβαλε η Αρχιεπισκοπή Αχρίδας για την ανασύσταση του Σερβικού Πατριαρχείου θα δημιούργησε αρνητικό κλίμα στην τέχνη, ώστε να μην ήταν ευπρόσδεκτοι Έλληνες ζωγράφοι στην περιοχή. Οι λόγοι αυτοί αίρονται αργότερα, όταν χρησιμοποιούνται Έλληνες ζωγράφοι στις τοιχογραφίες της Piva (1604), του Hopono (1608) και σε πολλά άλλα μνημεία (Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, σ. 154 κ.ε., 226). Ο ίδιος μελετητής θεωρεί μεμονωμένο γεγονός την παρουσία του Έλληνα ζωγράφου στο συνεργείο που ανακαίνισε το 1568 τις τοιχογραφίες της Studenica, ο οποίος άφησε και την υπογραφή του, σήμερα δυσανάγνωστη (Sr. Petković, ό.π., σ. 124. Djurić, *Icônes*, σ. 61). Απόψεις ανάλογες με του Petković, ως προς το θέμα αυτό, εκφράζει και ο Ε. Κυριακούδης. E. Kyriakoudis, *Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarchat de Peć pendant sa rénovation (1557-1690)*, *Balkan Studies* 24, 2 (1983), σ. 485 κ.ε. Για τη σχέση του Νικολάου με τη Σερβική Εκκλησία, βλ. A. Tourta, *The Painters from Linotopi (Greece) and the Serbian Church*, *Επιστημονική Συνάντηση Srpska kultura prve polovine XVI veka*, Beograd 1989, Πρακτικά (υπό εκτύπωση).

μειακά ζωγραφικά σύνολα του 13ου και του 14ου αι. και να εξασκηθεί στη ζωγραφική μεγάλων επιφανειών. Η άνεση με την οποία καλύπτει όλο το δυτικό τοίχο, στο κεντρικό κλίτος του ναού στα Παλατίτσια, με τη μνημειακή παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου μαρτυρεί ικανότητα στην οργάνωση πολυσύνθετων θεμάτων και εμπειρία στο χειρισμό μεγάλων ζωγραφικών επιφανειών<sup>1747</sup>.

Ο Νικόλαος είναι σημαντική φυσιογνωμία ανάμεσα στους ζωγράφους από το Λινοτόπι. Συγκεκριμένες επιδράσεις του έργου του δεν παρατηρούνται στα επόμενα έργα των Λινοτοπιτών ζωγράφων, τουλάχιστον στην έκταση που μας είναι σήμερα γνωστά. Δεν είναι όμως δυνατόν η πείρα και οι γνώσεις του να μην αποθησαυρίστηκαν και να μην αποτέλεσαν εφόδια για την τέχνη των νεοτέρων του.

Η ζωγραφική της επόμενης γενιάς, του Μιχαήλ και του Κώστα, στη μονή Φωτμού (1589) βρίσκεται, από την άποψη της ποιότητας, στους αντίποδες του προσωπικού έργου του Νικολάου, ωστόσο και οι δύο ζωγράφοι αντλούν από τις ίδιες καλλιτεχνικές παραδόσεις της Μακεδονίας και των γειτονικών της περιοχών. Το περιορισμένο εικονογραφικό πρόγραμμα και η επιλογή των θεμάτων της καμάρας του καθολικού θυμίζουν ορισμένα πολύ μέτρια έργα του 15ου αι. στην Πρέσπα<sup>1748</sup> και η απεικόνιση αγίων γυναικών, και μάλιστα της αγίας Παρασκευής και της αγίας Κυριακής, παραπέμπει ξανά στο εικονογραφικό ευρετήριο της ζωγραφικής των ναών της Μακεδονίας και των γειτονικών περιοχών της Βαλκανικής<sup>1749</sup>. Οι τοιχογραφίες της μονής Μυρτιάς<sup>1750</sup>, η οποία βρίσκεται πολύ κοντά στη μονή Φωτμού, θα μπορούσαν να είχαν προσφέρει γόνιμα ερεθίσματα στους δύο ζωγράφους φέρνοντάς τους σε επαφή με τις σύγχρονες τάσεις στη ζωγραφική, όμως αυτοί μένουν σταθερά προσηλωμένοι σε καθυστερημένα ζωγραφικά ιδιώματα της γενέθλιας περιοχής τους, όπως άλλωστε αρκετοί ακόμη ζωγράφοι του 16ου και του 17ου αι. της Μακεδονίας<sup>1751</sup>. Αδιάφοροι προς τα σύγχρονα καλλιτεχνικά ρεύματα και τις νέες κατακτήσεις της ζωγραφικής περιορίζονται στην επανάληψη παλιότερων προτύπων τα οποία αποδίδουν συχνά μηχανικά και παρανοημένα. Αρέσκονται στα εκφραστικά, συχνά δύσμορφα, πρόσωπα, στα ζωηρά χρώματα, στην κυριαρχία της γραμμής. Τα σώματα είναι επίπεδα και στην οργάνωση των συνθέσεων επικρατεί σύγχυση. Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής είναι απλοϊκός και σε ακραίες περιπτώσεις η απουσία δημιουργικής πνοής και η αδέξια εκτέλεση καθιστούν το ζωγραφικό έργο απλό χειροτέχνημα.

Δέκα χρόνια μετά τη μονή Φωτμού, το 1599, στις τοιχογραφίες της μονής Μακρυαλέξη σημειώνεται μια αλλαγή στις κατευθύνσεις της τέχνης των ζωγράφων από το Λινοτόπι, η οποία προαναγγέλλει τις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Στο διάκοσμο της μονής εμφανίζονται εικονογραφικοί τύποι παραστάσεων που προέρ-

1747. Ο κυριλλικός χαρακτήρας ορισμένων γραμμάτων, όπως του Ν, στα ονόματα μερικών αγίων (άγιος Νικόλαος ο Νέος, όσιος Αντώνιος ο Νέος) αποτελεί πρόσθετη ένδειξη πιθανής απασχόλησης του ζωγράφου και του συνεργείου του σε σερβική περιοχή.

1748. Βλ. σ. 192 κ.ε.

1749. Βλ. σ. 197 κ.ε.

1750. Ως γνωστό, οι τοιχογραφίες της μονής ανήκουν σε τρεις διαφορετικές περιόδους· οι τοιχογραφίες του 1539, που μας ενδιαφέρουν, κοσμούν το σταυροειδή εγγεγραμμένο κυρίως ναό. Βλ. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ Θ'* (1961), σ. 103 κ.ε. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών*, σ. 173 κ.ε.

1751. Όπως ο ζωγράφος των τοιχογραφιών του ναού του Αρχιστρατήγου Μιχαήλ (1549) στην Αιανή (Πελεκανίδης, *Άνω Μακεδονία*, σ. 402 κ.ε.), ο ζωγράφος Ζαχαρίας του Αγίου Νικολάου (1552) επίσης στην Αιανή (δ.π., σ. 405 κ.ε.), οι ανώνυμοι ζωγράφοι των ναών των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττης (1589) και του Αγίου Γεωργίου Γραμματικού (1603) στη Βέροια (Παπαζώτος, *Μονή Παναγίας*, σ. 100 κ.ε.), καθώς και πολλοί άλλοι.

χονται από τα έργα της τοπικής σχολής στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αι.<sup>1752</sup>. Επίσης συνθέσεις και επιμέρους μορφολογικά στοιχεία που θα επαναληφθούν στη συνέχεια στα έργα του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου<sup>1753</sup>. Παράλληλα δεν εγκαταλείπεται η χρησιμοποίηση προτύπων που πηγάζουν από την ύστερη βυζαντινή παράδοση της Μακεδονίας, τα οποία ενδεχομένως τους κληροδότησε ο πρώτος γνωστός ζωγράφος από το Λινοτόπι.

Στις τοιχογραφίες του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου στη Βίτσα και στο Μονοδένδρι πραγματοποιείται η πλήρης υιοθέτηση αρχών, θεμάτων και αισθητικών αντιλήψεων που προσιδιάζουν στην τοπική σχολή. Τις κατακτήσεις της σχολής αυτής αποδίδουν σ' ένα απλούστερο ζωγραφικό ιδίωμα, οικείο στους ίδιους και αρεστό στους πελάτες τους.

Στην αισθητική θεωρία, στην εικονογραφία και στα εκφραστικά μέσα της τοπικής σχολής μένουν πιστοί οι δύο ζωγράφοι και στα μεταγενέστερα έργα που τους αποδώσαμε: στα τμήματα των τοιχογραφιών της μονής Πατέρων, στη διακόσμηση του τρούλου του Αγίου Νικολάου στην Κλειδωνιά και στις τοιχογραφίες της Κοίμησης της Θεοτόκου στον Ελαφότοπο. Τα ίδια πρότυπα εφαρμόζουν, όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε<sup>1754</sup>, και στις τοιχογραφίες της μονής της Τσιάτιστας, του Αγίου Νικολάου στη Σαρακήνιστα και της μονής του Προφήτη Ηλία στη Στεγόπολη, έργα που βρίσκονται στη Βόρειο Ήπειρο. Θα ήταν πάντως εξαιρετικά χρήσιμο να γνωρίζαμε τα πρώτα έργα του Μιχαήλ στους Γεωργουτσάτες και στη Βάνιστα, στην ίδια περιοχή, ώστε να αποκτήσουμε ολοκληρωμένη εικόνα της καλλιτεχνικής του εκκίνησης και σταδιοδρομίας.

Οι σύγχρονοι και μεταγενέστεροι του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου ζωγράφοι από το Λινοτόπι δεν ακολουθούν όλοι και στον ίδιο βαθμό κοινούς με αυτούς καλλιτεχνικούς δρόμους. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του ζωγράφου Ιωάννη, ο οποίος στις τοιχογραφίες του ναού στο Riljevo (1626/27) φαίνεται να αγνοεί τα δύο κυρίαρχα στη ζωγραφική του 16ου αι. ρεύματα, την κρητική σχολή και την τοπική σχολή στη ΒΔ. Ελλάδα<sup>1755</sup>. Το έργο του, από την άποψη της ποιότητας και των προτύπων, συντάσσεται με τις τοιχογραφίες της μονής Φωτμού και τα συναφή έργα της Μακεδονίας.

Στις καλές τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά συνυπάρχουν στοιχεία οικεία στη ζωγραφική παράδοση της περιοχής<sup>1756</sup> και άλλα που διαμορφώνονται σε κρητικά έργα<sup>1757</sup>. Στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του ζωγράφου Νικολάου του καστοριανού ναού αποδώσαμε, με αρκετή πιθανότητα, και τις τοιχογραφίες στην εξωτερική όψη του δυτικού τοίχου του ναού του Αγίου Ζαχαρία στο Γράμμο<sup>1758</sup> και της μονής του Αγίου Αθανασίου κοντά

1752. Όπως του Ελκομένου, των δύο αγγέλων στην Πλατυτέρα, της Καθόδου στον Άδη, του 21ου οίκου του Ακαθίστου κ.ά.

1753. Όπως η παράσταση του Λίθου και επιμέρους θέματα των Αίνων.

1754. Από το περιορισμένο φωτογραφικό υλικό που διαθέτουμε.

1755. Το ζωγάφο Ιωάννη ορισμένοι Σέρβοι ερευνητές παλιότερα ταύτιζαν με έναν από τους ζωγράφους της Lomnica (1607/8) και του ναού του Σωτήρα στο Štip (1601), πράγμα που αποκλείει ο Sr. Petković. Βλ. R. Ljubinković, *Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, Naše Starine* (Sarajevo), IV (1957), σ. 195 και 204. Sr. Petković, *Crkva sveti Spas vo Štip, Zbornik na Štípskiot Narodni Muzej*, II, 1960-61, Štip 1961, σ. 85-86, 93 κ.ε. D. Mazalić, *Slikarska umjetnost u Bosni i Hercegovini u tursko doba*, Sarajevo 1965, σ. 64 κ.ε. Z. Kajmaković, *Zidno slikarstvo u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo 1971, σ. 259 κ.ε. Αντίθετα ο Χατζηδάκης αποδίδει σ' αυτόν, εκτός από τις τοιχογραφίες του ναού στο Štip, και αυτές του ναού των Ταξιαρχών (1622) στην Καστοριά. *Μ. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, I, Αθήνα 1987, σ. 325, αρ. 14.

1756. Όπως η απεικόνιση της αγίας Παρασκευής που κρατεί την κομμένη κεφαλή της.

1757. Για παράδειγμα ο τύπος των Εισοδίων της Θεοτόκου και της Αποκαθήλωσης.

1758. Βλ. σ. 198 κ.ε.

στη Ζαγορά<sup>1759</sup>. Η προβολή του δραματικού στοιχείου, η αμεσότητα στην έκφραση, η τάση για γραμμικότητα, η έλλειψη ευρυθμίας και ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά προσγράφουν τις τοιχογραφίες αυτές σε μια συγκεκριμένη κατεύθυνση της ζωγραφικής στη Μακεδονία το 16ο αι. και το 17ο αι., για την οποία ειπώθηκε ότι συνεχίζει την αντικλασική παράδοση της τελευταίας βυζαντινής περιόδου<sup>1760</sup>. Από τους επώνυμους εκφραστές της το 16ο αι. είναι ο ζωγράφος Αντώνιος<sup>1761</sup>, με το έργο του οποίου συνδέονται οι τοιχογραφίες του καστοριανού ναού και σε ειδικότερα θέματα<sup>1762</sup>.

Οι ζωγράφοι που ακολουθούν την τάση αυτή την αποδίδουν με διαφορετικό βαθμό πιστότητας ο καθένας. Πολλοί παραμένουν αταλάντευτοι στα παλιά καθιερωμένα πρότυπα και αρνούνται κάθε νεωτερισμό οδηγούνται σε αδιέξοδο. Άλλοι, όπως ο ζωγράφος του καστοριανού ναού, εμφανίζονται πιο ανοικτοί στα νέα καλλιτεχνικά συστήματα που εδραιώνονται στην ηπειρωτική Ελλάδα το 16ο αι., προσφέροντας στη ζωγραφική τους νέες δυνατότητες και καλλιτεχνικές αφετηρίες.

Οι μισοκατεστραμμένες τοιχογραφίες της μονής του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο συνδέονται σε αρκετά σημεία με τις παλιότερες του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά<sup>1763</sup>. Εμφανίζουν επίσης πολλά στοιχεία συνάφειας με τα πρότυπα των έργων του Μιχαήλ<sup>1764</sup>. Το πιο σημαντικό σ' αυτές είναι η προχωρημένη επίδραση από τα έργα της κρητικής σχολής<sup>1765</sup>, ίσως επειδή στη Θεσσαλία, το πρώτο μισό του 17ου αι., ήταν ακόμη νωπή η ανάμνηση της παρουσίας του Θεοφάνη και των επιγόνων του και εύκολα προσιτά τα έργα τους<sup>1766</sup>.

Η εμφάνιση θεμάτων και τύπων που προέρχονται από την κρητική σχολή είναι πολύ πιο έντονη στις τοιχογραφίες της μονής της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο. Ο Ευαγγελισμός, η Βρεφοκτονία, η Αποτομή της κεφαλής του Προδρόμου, η Ζωοδόχος Πηγή, η Αγία Τριάδα, ο Χριστός Μέγας Αρχιερέυς με τη μορφή που έχουν εδώ δεν αφήνουν αμφιβολίες για την προέλευση των προτύπων τους. Ωστόσο, σε ανάλογη συχνότητα εντοπίζονται και στοιχεία που αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τοπικής σχολής στη ΒΔ. Ελλάδα το 16ο αι. Υπενθυμίζουμε τον τύπο της Μεταμόρφωσης<sup>1767</sup>, του Γάμου στην Κανά<sup>1768</sup>, τα ανθρωπόμορφα σύννεφα στην Κοίμηση της Θεοτόκου, τους χρυσούς έκτυπους φωτοστέφανους και τα χρυσά εγκόλπια των αγίων. Η θέση του αγίου Αχιλλείου στο Ιερό και η απεικόνιση του αγίου Γεωργίου που κρατεί την κομμένη κεφαλή του ανάγονται στις εικονογραφικές παραδόσεις της Μακεδονίας

1759. Βλ. σ. 202 κ.ε.

1760. Chatzidakis, Antoine, σ. 90 κ.ε. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 424.

1761. Chatzidakis, Antoine, σ. 83 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, σ. 160 κ.ε.

1762. Αυτά είναι η διάταξη των τριών σκηνών από το Βίο της Παναγίας στο δυτικό τοίχο, η απεικόνιση μάρτυρος που κρατεί την κομμένη κεφαλή του και η τοποθέτηση τριγωνικής σκιάς κάτω από τα μάτια.

1763. Βλ. σ. 200 κ.ε.

1764. Είναι αυτά σε ανακεφαλαίωση: ο τύπος της Ψηλάφησης, του Δείπνου στους Εμμαούς, της Εμφάνισης του Χριστού στην Τιβεριάδα, του Καλού Σαμαρείτη, της Ίασης του παραλυτικού της Βηθσεδά και της μορφής κάτω από τον κρεμασμένο Ιούδα.

1765. Επισημαίνεται στον εικονογραφικό τύπο της Προδοσίας, της Κρίσης των αρχιερέων, της Γέννησης του Προδρόμου, της Μεταμόρφωσης και του Απαγχονισμού του Ιούδα.

1766. Εκτός από τις τοιχογραφίες της μονής του Αναπαυσά (1527), πιστεύεται ότι έγινε από τον ίδιο το Θεοφάνη ή με την άμεση επίβλεψή του και η διακόσμηση της μονής της Μεταμόρφωσης στα Μετέωρα (1552). Το 1573 ιστορείται από το γιο του Θεοφάνη Νεόφυτο και τον ιερέα Κυριαζή η Μητρόπολη της Καλαμπάκας. Στον κύκλο της τέχνης του Θεοφάνη εγγράφονται και οι τοιχογραφίες της μονής Δουσίκου (1557) και της μονής Ρουσσάνου (1561). Chatzidakis, Théophane, σ. 321 κ.ε. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 424. Garidis, *La peinture murale*, σ. 167 κ.ε.

1767. Με τη μεταφορά των προφητών σε σύννεφα.

1768. Κατά το πρότυπο της παράστασης στην αρχική διακόσμηση της μονής των Φιλανθρωπηνών.

ενώ ο τύπος του αγίου Σεβαστιανού<sup>1769</sup> και της Μαστίγωσης παραπέμπει σε δυτικά έργα<sup>1770</sup>.

Ο συγκερασμός στοιχείων διαφορετικής προέλευσης συντελείται με επιτυχία και μολονότι λείπουν από το έργο τα γνωρίσματα της πρωτότυπης, αυθεντικής ζωγραφικής, ωστόσο η τελική εντύπωση που επικρατεί είναι ενός γοητευτικού ζωγραφικού συνόλου, εξεζητημένου στην τάση του για διακόσμηση και με φανερή την αναζήτηση της πολυτέλειας. Οι μικρές διαστάσεις των πινάκων, οι καλλιγραφημένες παραστάσεις, το λεπτόλογο πλάσιμο και η εμμονή στις λεπτομέρειες προβάλλουν την προσωπικότητα ενός ζωγράφου εθισμένου στη ζωγραφική φορητών έργων. Είναι πιθανό ο ζωγράφος Νικόλαος να διαμόρφωσε τα χαρακτηριστικά της τέχνης του ως ζωγράφος φορητών εικόνων και κατόπιν να ασχολήθηκε με την τοιχογραφία, καθώς μαρτυρεί η εφαρμογή στην επιτοίχια ζωγραφική των αρχών και της τεχνικής που διέπουν φορητά έργα. Το ενδεχόμενο αυτό εξηγεί και τη μεταφορά στη μεγάλη ζωγραφική σκηνών και λεπτομερειών που ιστορούνται συνήθως σε εικόνες<sup>1771</sup>. Πιθανώς ακόμη, μέσα από κρητικές εικόνες, να προσπορίστηκε ο ζωγράφος ορισμένα από τα πρότυπα των τοιχογραφιών του.

Οι λιγοστές τοιχογραφίες της μονής της Θεοτόκου στη Ζέρμα συντάσσονται, σε αρκετά σημεία, κατά το πρότυπο των παλιότερων παραστάσεων στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και στη μονή του Δρυόβουνου. Τα έργα αυτά, καθώς και οι τοιχογραφίες στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, παρουσιάζουν μεταξύ τους στενή συνάφεια στη διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος<sup>1772</sup>, στους τύπους ορισμένων σκηνών<sup>1773</sup> και μερικά σε θέματα τεχνικής<sup>1774</sup>, πράγμα που επιτρέπει να υποθέσουμε κυκλοφορία αντιβόλων μεταξύ των ζωγράφων.

1769. Σε διαφορετική εικονογραφική απόδοση από τον τύπο που καθιερώνει η παράσταση στην εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου στο Τουρίνο και ακολουθούν οι επόμενες τοιχογραφίες στη μονή Ντίλιου και στα Μετέωρα (βλ. σ. 188, υποσημ. 1577-1580).

1770. Πιθανότατα ο ζωγράφος Νικόλαος να άντλησε τα πρότυπα των σκηνών αυτών από χαλκογραφίες που κυκλοφορούσαν ευρύτατα την εποχή αυτή (Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 260 κ.ε.).

1771. Όπως για παράδειγμα της Αγίας Τριάδας, η οποία μεταφέρει στην τοιχογραφία και το πλαίσιο της εικόνας, της μορφής του θρόνου στον Ευαγγελισμό, των λεοντοκεφαλών στους κρουνοίς της λεκάνης στη Ζωοδόχο Πηγή.

1772. Όπως στην τοποθέτηση των τριών σκηνών από τον κύκλο της Παναγίας στο δυτικό τοίχο του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά, της μονής στο Δρυόβουνο και της μονής στη Ζέρμα.

1773. Κοινός είναι για παράδειγμα ο τύπος της Γέννησης και των Εισοδίων της Θεοτόκου και στα τέσσερα μνημεία, του θανάτου του Ζαχαρία και της Αναγγελίας της Ανάστασης στους μαθητές στις μονές του Τυρνάβου και του Δρυόβουνου.

1774. Όπως η τριγωνική σκιά κάτω από τα μάτια ορισμένων μορφών στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και στη μονή του Τυρνάβου.





ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΛΙΝΟΤΟΠΙ  
ΚΑΙ Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΒΔ. ΕΛΛΑΔΑ  
ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 16ου ΚΑΙ ΤΟ Α' ΜΙΣΟ  
ΤΟΥ 17ου ΑΙ.



Το έργο του Μιχαήλ και του Κωνσταντίνου είναι διαφωτιστικό για τον τρόπο με τον οποίο αφομοιώνονται οι αισθητικές αρχές και χρησιμοποιούνται τα εικαστικά μέσα του ζωγραφικού συστήματος, το οποίο παρουσιάζεται το 16ο αι. στη ΒΔ. Ελλάδα, από ζωγράφους διαφορετικής καλλιτεχνικής συγκρότησης απ' ό,τι οι δημιουργοί του 16ου αι.<sup>1775</sup>. Τα πρότυπα που προσφέρουν τα δόκιμα έργα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής μεταφράζονται από το Μιχαήλ και τον Κωνσταντίνο, συχνά παρανοημένα, σε μία γλώσσα ανεπιτήδευτη και απλή, άμεση και κατανοητή από το κοινό στο οποίο απευθύνεται<sup>1776</sup>.

Αλλά γενικά η δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι με τη χρονική διάρκεια, τη γεωγραφική εξάπλωση (Πίνακας 137) και την ποικιλία των εκδηλώσεων της προσφέρει ένα πανόραμα των τάσεων και των κατευθύνσεων της ζωγραφικής στο βορειοελλαδικό χώρο τις τελευταίες δεκαετίες του 16ου και το α' μισό του 17ου αι.<sup>1777</sup>.

Η εικονογραφία, ο μνημειακός χαρακτήρας και το ήρεμο ήθος της ζωγραφικής στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίτσια (1570) συνδέουν το έργο με πρότυπα των αρχών του 14ου αι. Την ίδια εποχή ανάλογες επιλογές προτύπων διαπιστώνονται και στις πρώτες διακοσμήσεις των ναών στην περιοχή του Σερβικού Πατριαρχείου του Ρεέ, μετά την ανασύστασή του το

1775. Ο Ρορα αντίθετα θεωρεί το Μιχαήλ ως τον κύριο εκπρόσωπο της ανύπαρκτης «σχολής του Άθω» στην Αλβανία (Considérations, σ. 778).

1776. Ανάλογα παραδείγματα ερμηνείας των αρχών και της αισθητικής θεωρίας της σχολής αυτής προσφέρουν πλήθος έργων στη βορειοδυτική Ελλάδα το 17ο αι. Σημειώνουμε ενδεικτικά από την Ήπειρο τις τοιχογραφίες στο ναό της Παναγίας στη Βελτσίστα (βλ. σ. 44, υποσημ. 148), στο ναό του Αγίου Νικολάου στα Καλύβια του Ελαφότοπου (βλ. σ. 51, υποσημ. 162), στη μονή της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος, στο ναό του Αγίου Αθανασίου και στη μονή των Αγίων Αναργύρων στην Κλειδωνιά (Τριανταφυλλόπουλος, Μνημεία Κλειδωνιάς, σ. 13 κ.ε., 18 κ.ε. και 34 κ.ε. αντίστοιχα), στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο Πολύλοφο (βλ. σ. 112, υποσημ. 771), στο ναό του Ταξιάρχη στη Ζίτσα (Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ 29 (1973-1974): Χρονικά, σ. 618) και στη μονή του Προφήτη Ηλία επίσης στη Ζίτσα (βλ. σ. 44, υποσημ. 147)· από τη Θεσσαλία τις τοιχογραφίες στη μονή της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (βλ. σ. 75, υποσημ. 366) και στη μονή Παντελεήμονος στην Ανατολή Αγιάς (Ε. Κουρκουτίδου, Μεσαιωνικά Μνημεία Θεσσαλίας, ΑΔ 22 (1967): Χρονικά, σ. 311) και από τη Μακεδονία τις τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Αθανασίου στην Παλιά Σκοτίνα (Θ. Παπαζώτος, Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία, Πρακτικά Συμποσίου «Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία», 1984, Θεσσαλονίκη 1985, σ. 67). Για άλλα παραδείγματα διακοσμήσεων στην ηπειρωτική Ελλάδα, που ακολουθούν την τοπική ηπειρωτική σχολή, βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 185, σημ. 155).

1777. Η ελλιπής ως τώρα γνώση των έργων των Λινοτοπιτών ζωγράφων συνέτεινε ώστε οι ερευνητές να τα εξομοιώνουν λίγο-πολύ μεταξύ τους, ως προς τα πρότυπα που ακολουθούν. Ο Χατζηδάκης σημειώνει ότι τα οικογενειακά συνεργεία από το Λινοτόπι χρησιμοποιούν ανθίβολα από παλιότερες τοιχογραφίες, με προτίμηση στα έργα του κύκλου του Φράγγου Κατελάνου (Μεταβυζαντινή τέχνη, σ. 426. Ο ίδιος, Μεταβυζαντινή τέχνη (1430-1830), στο συλλογικό έργο Μακεδονία, Αθήνα 1982, σ. 420) και ακόμη ότι «Οι τοιχογραφίες στις δύο μοναστηριακές εκκλησίες στο Νησί των Ιωαννίνων... στάθηκαν η κυριότερη πηγή εικονογραφικών προτύπων για τους ζωγράφους του 17ου αι. που δούλεψαν εκεί, δηλαδή τους ζωγράφους από το Ληνοτόπι της Καστοριάς...» (Πνευματικός βίος, σ. 253). Η Αχειμάστου-Ποταμιάνου, αναφερόμενη στις διακοσμήσεις στην ηπειρωτική Ελλάδα τον όψιμο 16ο και το 17ο αι., οι οποίες εμφανίζουν δεσμούς με τα έργα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής, παρατηρεί ότι «Οι τοιχογραφίες των ζωγράφων από το Λινοτόπι της Καστοριάς... εδραιώνονται κατά σημαντικό μέρος στη γόνιμη παράδοση που δημιούργησαν τα έργα αυτά...» (Η μονή των Φιλανθρωπηνών, σ. 185 και σημ. 154).

1557<sup>1778</sup>. Παράλληλα, στις τοιχογραφίες του ναού στα Παλατίτσια επιβιώνουν μορφολογικοί τύποι που συνεχίζουν τη ζωγραφική παράδοση του «εργαστηρίου της Καστοριάς»<sup>1779</sup>.

Οι τοιχογραφίες της μονής Φωτμού (1589) εντάσσονται στη ζωγραφική τάση που επικρατεί σε πολλές διακοσμήσεις ναών της Μακεδονίας το 16ο και το 17ο αι.<sup>1780</sup>. Λιτό θεματολόγιο, ροπή προς τη φυσική ασχήμια, πλάσιμο συνοπτικό με χρωματικές αντιθέσεις, κυριαρχία της γραμμής, τονισμός του δραματικού στοιχείου συνιστούν πάγια γνωρίσματα της ζωγραφικής αυτής, η οποία βρίσκεται στους αντίποδες της κρητικής αλλά και της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, ακολουθώντας την αντικλασική παράδοση της παλαιολόγειας τέχνης<sup>1781</sup>.

Οι περισσότεροι από τους ζωγράφους που εργάζονται στην Καστοριά<sup>1782</sup>, στην Αιανή<sup>1783</sup>, στη Βέροια<sup>1784</sup> και σε άλλα μέρη της Μακεδονίας μένουν λίγο πολύ αμέτοχοι στις νέες εξελίξεις της ζωγραφικής, πιστοί στα παλιά πρότυπα. Συχνά η εμμονή στην παράδοση και η απουσία ενεργητικής παρεμβολής του ζωγράφου στη μετάπλαση και προσαρμογή των προτύπων του καταντά επανάληψη κενών τύπων και η πτώση της ποιότητας στη ζωγραφική είναι αναπόφευκτη. Οι τοιχογραφίες του ναού στο Riljevo συγκαταλέγονται στις ακραίες, αλλά όχι σπάνιες, περιπτώσεις αυτού του είδους της ζωγραφικής.

Ο ζωγράφος Νικόλαος του ναού του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά και της μονής του Αγίου Αθανασίου κοντά στη Ζαγορά βρίσκεται στα όρια της ζωγραφικής αυτής, καθώς αποδέχεται ορισμένες από τις αρχές της, αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζεται ενημερωμένος και ανοικτός σε διαφορετικές κατευθύνσεις της τέχνης. Ο εκλεκτικισμός που παρατηρείται στο έργο του είναι πιο προχωρημένος στις κατοπινές διακοσμήσεις ζωγράφων από το Λινοτόπι, με αποκορύφωση τις τοιχογραφίες της μονής στο Δρυόβουνο. Άλλωστε οι εκλεκτικιστικές τάσεις χαρα-

1778. Sr. Petković, *Patriarchate of Peć*, σ. 112 κ.ε. και 222.

1779. Διαφορετικά έχουν αποτιμηθεί κατά καιρούς από τους ερευνητές η τέχνη και τα πρότυπα του ζωγράφου Νικολάου. Ο Ξυγγόπουλος θεωρεί τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου ως το πρωιμότερο δείγμα έργου με λαϊκή μορφή στην περιοχή της Μακεδονίας και της Ηπείρου και διευκρινίζει ότι «Οι ζωγράφοι οι εργαζόμενοι κατά τον λαϊκόν αυτόν τρόπον, αναμειγνύουν στοιχεία της Μακεδονικής και Κρητικής παραδόσεως με δάνεια από δυτικές χαλκογραφίας. Όλα τα στοιχεία αυτά σχηματοποιούνται, συμφύρονται και κατά το πλείστον παρανοούνται» (*Σχεδιάσμα*, σ. 311 κ.ε.). Ο Χατζηδάκης αναφερόμενος σε ορισμένες τοιχογραφίες της ΒΔ. Ελλάδας, που ακολουθούν τις παραδόσεις του 15ου αι. και στις οποίες αναγνωρίζονται απόηχοι της κρητικής ζωγραφικής, με εντελώς διαφορετικό πνεύμα και ποιότητα, συγκαταλέγει ανάμεσά τους και αυτές του ναού στα Παλατίτσια (*Considérations*, σ. 709 κ.ε.). Ο Πελεκανίδης τοποθετεί το ζωγάφο Νικόλαο ανάμεσα σ' αυτούς που εργάζονται με την τεχνοτροπία της κρητικής σχολής, χωρίς να λησμονούν και ορισμένα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία της μακεδονικής ζωγραφικής ('Ανω Μακεδονία, σ. 411 και σημ. 3). Ο Γούναρης συγκαταλέγει τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στον κύκλο των έργων της Μακεδονίας που αναπτύχθηκαν ανεπηρέαστα από την κρητική τεχνοτροπία και παρατηρεί ότι σ' αυτά «Παρανοούνται οι πτυχώσεις και οι κινήσεις των μορφών, τα χρώματα είναι φωτεινά, οι σκιές απαλές και το σχέδιο θυμίζει ζωγραφική του 14ου αιώνα» (*Άγιοι Απόστολοι-Ρασιώτισσα*, σ. 101 και σημ. 5). Τέλος ο Γαρίδης χαρακτηρίζει τη ζωγραφική του Αγίου Δημητρίου απλοϊκή, η οποία χρησιμοποιεί ανθίβολα κυρίως της τέχνης του κύκλου του Φράγγου Κατελάνου, αλλά και κρητικών και παλαιολόγειων έργων (*La peinture murale*, σ. 226).

1780. Παλιότερα συνέχεαν τους ζωγράφους της μονής Φωτμού με τους συνώνυμους, πατέρα και γιο, που εργάστηκαν αργότερα στο Ζαγόρι (Chatzidakis, *Contribution*, σ. 23).

1781. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires*, σ. 153 κ.ε. και ειδικότερα σ. 183 κ.ε.

1782. Όπως στο ναό της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη (1606). Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 232-243.

1783. Ο ζωγράφος της δεύτερης ζωγραφικής φάσης στο ναό του Αγίου Δημητρίου, η οποία τοποθετείται στο τελευταίο τέταρτο του 15ου αι., ο ανώνυμος ζωγράφος του ναού του Αρχιστρατήγου Μιχαήλ (1549) και ο ιερομόναχος Ζαχαρίας του ναού του Αγίου Νικολάου (1552). Πελεκανίδης, 'Ανω Μακεδονία, σ. 386 κ.ε., 402 κ.ε. και 406 κ.ε. αντίστοιχα.

1784. Δυστυχώς το πλούσιο ζωγραφικό υλικό της Βέροιας και της περιοχής της είναι, με ελάχιστες εξαιρέσεις, αδημοσίευτο. Ενδεικτικά της έντονης δραστηριότητας ζωγράφων στην περιοχή είναι τα δέκα ζωγραφικά σύνολα που ιστορούνται ανάμεσα στα έτη 1565-1598 (Παπαζώτος, *Μονή Παναγίας*, σ. 99 κ.ε.).

κτηρίζουν την πλειοψηφία των έργων του 17ου αι. και η επιτυχία της συναρμογής των από διαφορετική προέλευση στοιχείων εξαρτάται από τη δεξιότητα και το ταλέντο του ζωγράφου.

Οι διαφορές που υπάρχουν στα έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι, ως προς τα ακολουθούμενα πρότυπα, το βαθμό που τα επηρεάζει η ίδια ζωγραφική σχολή, τα τεχνικά χαρακτηριστικά και το ύφος, θέτουν το πρόβλημα της μαθητείας των ζωγράφων, της επαγγελματικής τους διαμόρφωσης, των μεταξύ τους σχέσεων και της ταυτότητας των συνωνύμων. Ο ζωγράφος Νικόλαος, που εργάστηκε το 1570 στο ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια, συγκεντρώνει σοβαρές πιθανότητες να είναι ο γενάρχης μιας οικογένειας ζωγράφων διότι, με τα γνωστά δεδομένα, εγκαινιάζει αυτός την κατοπινή ενασχόληση των Λινοτοπιτών με τη ζωγραφική· διότι το έργο του αποκαλύπτει ένα ζωγράφο ώριμο, κάτοχο μιας δοκιμασμένης τεχνικής και κυρίαρχο των εκφραστικών του μέσων, ικανό να διδάξει και σε άλλους την τέχνη του· διότι τέλος πέντε ζωγράφοι στη συνέχεια φέρουν το όνομα Νικόλαος, γεγονός που μπορεί να εξηγηθεί με τη γνωστή ορθόδοξη συνήθεια της ονοματοθεσίας, η οποία επιβάλλει τη μεταβίβαση στους πρωτότοκους του ονόματος των προγόνων από τη γενιά του πατέρα<sup>1785</sup>.

Εκτός από την περίπτωση του ζωγράφου Μιχαήλ και του γιου του Κωνσταντίνου, την παρουσία των οποίων αναγνωρίσαμε σε σειρά έργων χάρη στις σαφείς πληροφορίες των κτητορικών επιγραφών και τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών, για τους υπόλοιπους ζωγράφους, που έχουν ίδια ονόματα, τα παρεχόμενα από τα έργα στοιχεία δεν ενθαρρύνουν πάντα μεταξύ τους ταυτίσεις.

Οι ζωγράφοι Μιχαήλ και Κώστας της μονής Φωτμού (1589) αποκλείεται να σχετίζονται με τους συνώνυμους ομοτέχνους τους, πατέρα και γιο, που εργάζονται στο Ζαγόρι, περίπου είκοσι εννέα χρόνια αργότερα. Η χρονική απόσταση που τους χωρίζει και η ριζική διαφορά της τέχνης τους αποκλείουν την ταύτιση. Αντίθετα, η εικονογραφία και τα τεχνικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών της μονής Μακρυαλέξη (1599)<sup>1786</sup> δεν αποκλείουν ο αναφερόμενος δεύτερος ζωγράφος με το όνομα Μιχαήλ να σχετίζεται με τον κατοπινό συνώνυμό του που ζωγραφίζει μεταξύ άλλων και στο Ζαγόρι.

Ως προς την ταυτότητα των πέντε ζωγράφων με το όνομα Νικόλαος, που εργάζονται μεταξύ του 1639 (ναός Αγίου Νικολάου Καστοριάς) και του 1656 (μονή Ζέρμας), γίνονται οι ακόλουθες σκέψεις. Καταρχήν πρέπει να εξαιρεθεί ο ζωγράφος της μονής του Δρυόβουνου (1652), του οποίου το έργο διαφοροποιείται καθαρά από αυτό των υπολοίπων, μολονότι παρουσιάζει συγκεκριμένες εικονογραφικές συνάψεις. Αντίθετα δεν αποκλείεται να εργάστηκε το ίδιο πρόσωπο στο ναό του Αγίου Νικολάου στην Καστοριά, στη μονή του Αγίου Αθανασίου στη Ζαγορά (1645/46) και στη μονή του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (1632-1646), καθώς αποκαλύπτει η στενή σχέση των τριών ζωγραφικών συνόλων<sup>1787</sup>. Ωστόσο η αποσπασματική διατήρηση του πρώτου και η αλλοίωση του τρίτου από φωτιά αποστερούν τη δυνατότητα περισσότερων συγκρίσεων και μας καθιστούν προσεκτικούς ως προς την ανεπιφύλακτη αποδοχή της παραπάνω υπόθεσης. Ανάλογες επιφυλάξεις επιβάλλει και η κατάσταση των τοιχογραφιών στη μονή της Ζέρμας, οι οποίες κινούνται στο ίδιο κλίμα της ζωγραφικής των τριών μνημείων<sup>1788</sup>.

Δεν είναι επίσης δυνατόν να καθοριστεί με ακρίβεια αν οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι ανήκουν σε μια ή περισσότερες οικογένειες. Τα μεταγενέστερα παραδείγματα οικογενειών ζωγράφων

1785. Βλ. σ. 44, υποσημ. 141 και P. H. Stahl, *Sociétés traditionnelles balkaniques. Contribution à l'étude des structures sociales*, Paris 1979, σ. 150 κ.ε.

1786. Βλ. σ. 193 κ.ε.

1787. Βλ. σ. 200 κ.ε. και 202.

1788. Βλ. σ. 207 κ.ε.

από τους Χιονιάδες<sup>1789</sup> και την Κολακιά<sup>1790</sup>, για τα οποία διαθέτουμε ασφαλέστερα στοιχεία, διδάσκουν ότι οι οικογένειες που ασχολούνται με τη ζωγραφική σ' ένα χωριό την ίδια περίπου εποχή δεν υπερβαίνουν τις δύο<sup>1791</sup>. Με τον όρο «οικογένεια» θα πρέπει να εννοήσουμε μια ευρύτερη συσπείρωση ατόμων που συνδέονται μεταξύ τους με δεσμούς συγγένειας από την πλευρά του πατέρα<sup>1792</sup>.

Η επανάληψη τριών βαπτιστικών ονομάτων (Νικόλαος, Μιχαήλ, Κωνσταντίνος), στο διάστημα των ογδόντα έξι χρόνων που καλύπτουν τα ενυπόγραφα έργα, δεν αποκλείει οι διαδοχικές γενιές των ζωγράφων να προέρχονται από την ίδια πατριαρχική οικογένεια, της οποίας τα μέλη μετακινούνται για εξεύρεση εργασίας. Από την άποψη αυτή οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι αποτελούν προδρομικό φαινόμενο μιας πρακτικής που θα γενικευτεί τους επόμενους αιώνες στην ηπειρωτική Ελλάδα, όταν ζωγράφοι αγροτικής προέλευσης, οργανωμένοι σε οικογενειακά συνεργεία, αναλαμβάνουν εργασίες μετακινούμενοι από τόπο σε τόπο<sup>1793</sup>.

Η θεμελιακή διαφορά των ομάδων αυτών από τα γνωστά, επίσης μετακινούμενα, οικογενειακά συνεργεία του 16ου αι., όπως του Θεοφάνη και των γιων του ή των αδελφών Γεωργίου και Φράγγου Κονταρή, είναι η αστική προέλευση των τελευταίων που συνεπάγεται διαφορετική παιδεία, μαθητεία και καλλιτεχνική διαμόρφωση<sup>1794</sup>. Η διαφορά είναι πολύ μεγαλύτερη όταν η σύγκριση γίνεται με ζωγράφους που έζησαν στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου ίσχυαν διαφορετικές συνθήκες μαθητείας και άσκησης του επαγγέλματος<sup>1795</sup>.

1789. Κ. Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981. Ο Μακρής αναφέρει ότι «οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι ως το τέλος του 18ου αιώνα ανήκαν σε δύο φάρες, στους Πασχαλάδες και τους Μαρινάδες. Στις αρχές του 19ου αιώνα δημιουργείται ένα παρακλάδι των Πασχαλάδων, οι Τσατσαίοι ή Τσατσαίοι Πασχαλάδες» (ό.π., σ. 20).

1790. Το 19ο αι. από την Κολακιά (Χαλάστρα) Θεσσαλονίκης προέρχονται τρεις οικογένειες ζωγράφων φορητών εικόνων, η μία με δύο γενιές. Η δραστηριότητα της παλιότερης οικογένειας Λάμπρου καλύπτει σχεδόν το α' μισό του 19ου αι. Οι δύο άλλες οικογένειες, Χατζησταμάτη και παπα-Κωνσταντίνου, εργάζονται παράλληλα στο β' μισό του αιώνα· τα εντοπισμένα έργα της πρώτης χρονολογούνται μεταξύ του 1854-1899, ενώ της δεύτερης μεταξύ του 1867-1898. Δ. Ευγενίδου, *Μία «συντεχνία» αγιογράφων του 19ου αιώνα από την Κολακιά, Μακεδονικά ΚΒ'* (1982), σ. 180 κ.ε.

1791. Ως προς το Λινοτόπι είναι γνωστό, από τουρκικό έγγραφο του 1619/20, ότι την εποχή αυτή ένα μέρος των κατοίκων του ασχολείται, εκτός από τη ζωγραφική, με τη χρυσοχοΐα, κόβοντας μάλιστα κίβδηλα χρυσά νομίσματα (βλ. σ. 43, υποσημ. 136).

1792. Η οργάνωση αυτή των κατοίκων των ορεινών κοινοτήτων, αρχικά με κύρια απασχόληση την κτηνοτροφία, υπαγορεύτηκε από καθημερινές πρακτικές ανάγκες, όπως η φύλαξη των κοπαδιών (βλ. P.H. Stahl, *Sociétés traditionnelles balkaniques*, ό.π., σ. 139 κ.ε.). Όπως μαρτυρεί η περίπτωση των Χιονιαδιτών, η ζωγραφική δεν αποτελούσε την αποκλειστική απασχόληση της οικογένειας-φάρας, η οποία παρέμενε κατά βάση κτηνοτροφική (Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι*, σ. 20). Μάλιστα προφορικές μαρτυρίες αναφέρουν ότι οι ζωγράφοι κάποτε εγκατέλειπαν το επάγγελμά τους για να ασχοληθούν με κτηνοτροφικές εργασίες σε περιόδους αιχμής (Μακρής, ό.π., σ. 23).

1793. Κατάγονται κυρίως από χωριά της Ηπείρου, όπως το Καπέσοβο, το Τσεπέλοβο, το Λοζέτσι, τα Άνω Σουδενά, οι Καλαρρύτες κ.ά., και της Μακεδονίας, όπως η Γράμμοστα, η Σαμαρίνα και η πόλη της Κορυτσάς. Βλ. σχετικά Chatzidakis, *Contribution*, σ. 24 κ.ε. Ο ίδιος, *Πνευματικός βίος*, σ. 250 κ.ε.

1794. Αστικής προέλευσης είναι και η, σύγχρονη περίπου με τους Λινοτοπίτες, οικογένεια Κακαβά και οι αδελφοί Μόσχοι, που κατάγονται όλοι από το Ναύπλιο, αστικό κέντρο της εποχής. Βλ. σχετικά Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, σ. 194 κ.ε. Chatzidakis, *Contribution*, σ. 25. Ο ίδιος, *Μεταβυζαντινή τέχνη*, σ. 436.

1795. Μαθήτευαν συνήθως δίπλα σ' έναν καταξιωμένο ζωγράφο και ως επαγγελματίες κατοχύρωναν την τέχνη τους και εξασφάλιζαν την κοινωνική τους πρόοδο μέσα από την επαγγελματική τους συντεχνία. Βλ. σχετικά Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, *Οι ζωγράφοι του Χάνδακος κατά το πρώτον ήμισυ του 16ου αιώνας, οι μαρτυρούμενοι εκ των νοταριακών αρχείων, Θησαυρίσματα 10* (1973), σ. 291 κ.ε. Η ίδια, *Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα το 16ο αιώνα, Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (1976)*, Β', Αθήνα 1981, σ. 123 κ.ε. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, σ. 24 κ.ε.

Οι ζωγράφοι από το Λινοτόπι μαθαίνουν την τέχνη τους μέσα στην οικογένεια, όπου αποθησαυρίζονται οι γνώσεις των παλιότερων και θα πρέπει να διαφυλάσσεται ένα απόθεμα ανθιδόλων. Η ζωγραφική αντιμετωπίζεται ως επάγγελμα που μαθαίνεται και όχι ως τέχνη που η άσκησή της απαιτεί ιδιαίτερα προσόντα. Η οικογενειακή τους μαθητεία τους παρέχει τα τεχνικά εφόδια του επαγγέλματος, τους μεταδίδει μία δοκιμασμένη τεχνική και τους εξασφαλίζει κάποιο εικονογραφικό ευρετήριο συνθέσεων και μορφών· δεν τους προσφέρει όμως μια συγκεκριμένη αισθητική θεωρία κι ένα σταθερό ύφος, γι' αυτό και ανάμεσα στα έργα των διαφόρων ζωγράφων παρατηρείται έλλειψη συνοχής και ομοιογένειας. Φαίνεται ότι οι ζωγράφοι επηρεάζονται και υιοθετούν τις καλλιτεχνικές εκφράσεις που επικρατούν στις περιοχές στις οποίες καλούνται να εργασθούν, διατηρούν ωστόσο στα έργα τους θέματα που σχετίζονται με τις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές και λατρευτικές παραδόσεις της γενέθλιας περιοχής τους<sup>1796</sup>.

Η αποδοχή από μέρους των ζωγράφων των κυρίαρχων ζωγραφικών τάσεων στις περιοχές εργασίας σημαίνει αφενός ότι οι ίδιοι δεν είναι φορείς μιας παγιωμένης ζωγραφικής θεωρίας, με σαφείς κανόνες και συγκεκριμένα εκφραστικά μέσα, και αφετέρου ότι συμμορφώνονται σε μια ήδη διαμορφωμένη καλαισθησία των εντολέων τους. Έτσι τίθεται το πρόβλημα της συμμετοχής των κτητόρων στην πραγμάτωση μιας τοιχογράφησης.

Από τις αρχές του 17ου αι., με τη σταθεροποίηση των συνθηκών ζωής στο εσωτερικό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την αναζωογόνηση του εμπορίου, δημιουργούνται ευνοϊκές συνθήκες οικονομικής δραστηριότητας των υποδούλων<sup>1797</sup>. Η οικονομική ανάκαμψη αντικατοπτρίζεται στο πλήθος των μικρών μονών και εκκλησιών που ιδρύονται στις ορεινές κυρίως κοινότητες. Η περίπτωση της ανέγερσης και διακόσμησης των ναών του Αγίου Νικολάου και του Αγίου Μηνά στην κοινότητα της Βίτσας, σε μικρό χρονικό διάστημα, περιγράφει αρκετά καθαρά τις όχι ευκαταφρόνητες οικονομικές της δυνατότητες.

Βέβαια η Βίτσα από την αρχή της τουρκικής κατάκτησης ανήκε στην προνομιακή περιοχή του Κεντρικού Ζαγορίου και απολάμβανε φορολογικών απαλλαγών και άλλων προνομίων, τα οποία ευνόησαν μια πιο απρόσκοπτη ανάπτυξη σε σχέση με άλλες μη προνομιακές περιοχές<sup>1798</sup>. Έτσι σε μια εποχή που η Ήπειρος συνταράσσεται από τις δραματικές συνέπειες της αποτυχημένης επανάστασης το 1611 του μητροπολίτη Λαρίσης και Τρίκκης Διονυσίου Β΄, του επιλεγόμενου «Σκυλόσοφου»<sup>1799</sup>, στη Βίτσα κτίζεται η εκκλησία του Αγίου Νικολάου (1612), στο διάκοσμο της οποίας περιλαμβάνεται λίγο αργότερα (1618/19), σε περίοπτη θέση, ο τοπικός νεομάρτυρας Ιωάννης, πρότυπο αντίστασης για τους πιστούς στις κάθε είδους καταπιέσεις που εντείνονται αυτή την εποχή<sup>1800</sup>. Ακριβώς στην απεικόνιση του νεομάρτυρα στο ναό, αυτή την παραγμένη για την Ήπειρο εποχή, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε την ουσιαστική παρεμβολή των κατοίκων της Βίτσας στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος της τοιχογράφησης που χορηγούν.

Αλλά η συμμετοχή τους στην επιλογή της διακόσμησης ανιχνεύεται και σε άλλα σημεία.

1796. Όπως για παράδειγμα η απεικόνιση του αγίου Αχιλλείου στο Ιερό του ναού της Βίτσας.

1797. Βλ. πρόχειρα Ι. Χασιώτης, Ο Ελληνισμός κατά τους δύο πρώτους αιώνες μετά την Άλωση, *ΙΕΕ Ι* (1974), σ. 10 κ.ε. και ειδικότερα σ. 16 κ.ε.

1798. Για τα προνόμια του Ζαγορίου, βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. Μελετήματα, Ζαγοριακά Β΄*, τχ. 9, σ. 5 κ.ε. Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου, Β΄*, Αθήναι 1857, σ. 33 κ.ε. Βακαλόπουλος, *Ιστορία Ν. Ελλάς*, Β΄, σ. 338 κ.ε.

1799. Βακαλόπουλος, *Ιστορία Ν. Ελλάς*, Γ΄, σ. 338 κ.ε. Κ. Μέρτζιος, *Η επανάσταση Διονυσίου του Φιλοσόφου, Ηπειρ. Χρον.* 13 (1938), σ. 81 κ.ε.

1800. Είναι βέβαιο ότι στα 1622 γίνεται πια παιδομάζωμα στα Γιάννενα. Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 346.

Με όσα ως τώρα γνωρίζουμε, είναι η πρώτη φορά που ο Μιχαήλ εργάζεται στην περιοχή και όμως εφαρμόζει με εξαιρετική πιστότητα το εικονογραφικό πρόγραμμα και το χαρακτηριστικό καλλιτεχνικό ιδίωμα της σχολής της ΒΔ. Ελλάδας, προς το οποίο μάλιστα ήταν εντελώς ξένη η ζωγραφική των προηγούμενων συγχωριανών του, με εξαίρεση τους δύο ζωγράφους της μονής Μακρυαλέξη. Η πλήρης ένταξη του Μιχαήλ στη συνέχεια της σχολής αυτής και η εφαρμογή συγκεκριμένων εκφάνσεων της σε δύο διαδοχικά του έργα υπονοεί άλλες διεργασίες.

Καθώς σημειώσαμε, ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής καθιερώνει, μέσα στα πλαίσια της σχολής, ορισμένους χαρακτηριστικούς εικονογραφικούς τύπους που αποδεικνύονται πολύ προσφιλείς στις επόμενες τοιχογραφίες ναών της περιοχής<sup>1801</sup>. Δεν αποκλείεται, όταν ήλθε η ώρα να τοιχογραφήσουν οι Βεζητσιοί την εκκλησία του Αγίου Νικολάου, να ζήτησαν από το Μιχαήλ να ακολουθήσει συγκεκριμένους τύπους που τους ήταν οικείοι. Το ίδιο πρόγραμμα, με μικρές αποκλίσεις, εφαρμόζει ο Μιχαήλ ένα χρόνο αργότερα στο ναό του Αγίου Μηνά στον άλλο συνοικισμό της Βίτσας, το Μονοδένδρι.

Η χαλαρότητα του εικονογραφικού προγράμματος και ορισμένες παρανοήσεις στις παραστάσεις των δύο ναών<sup>1802</sup> αποκαλύπτουν, τόσο την ελλιπή κατάρτιση των ζωγράφων ως προς τη δογματική σημασία της εικονογραφίας όσο και την έλλειψη θεολογικής παιδείας των εντολέων τους. Τα άρτια οργανωμένα ζωγραφικά σύνολα στα καθολικά των μονών του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και του Νησιού των Ιωαννίνων αντανακλούν τις απαιτήσεις και τη συμμετοχή μορφωμένων κληρικών στην πραγμάτωση της διακόσμησής τους. Έτσι, η μετατόπιση που παρατηρείται στους φορείς που αναλαμβάνουν τα έξοδα μιας διακόσμησης ευθύνεται, ως ένα σημείο, για την ποιότητά της. Το επίπεδο της παιδείας των ζωγράφων αλλά και των χορηγών ελέγχεται και από τις κτητορικές επιγραφές των ναών, που είναι συχνά ασύντακτες και γεμάτες λάθη.

Σύμφωνα με τα γνωστά ενυπόγραφα έργα η δραστηριότητα των ζωγράφων από το Λινοτόπι διαρκεί ογδόντα έξι χρόνια. Μετά το 1656, που χρονολογούνται οι τοιχογραφίες της μονής της Ζέρμας, δεν είναι γνωστή η συμμετοχή τους σε άλλη διακόσμηση. Η διακοπή της ενασχόλησής τους με την τοιχογραφία πιθανόν να σημαίνει εκφυλισμό ή διάλυση του οικογενειακού συνεργείου ή στροφή του σε άλλα επαγγέλματα. Ότι πληροφορίες διαθέτουμε στη συνέχεια για τις επαγγελματικές δραστηριότητες των κατοίκων του Λινοτοπίου προέρχονται από το 18ο αι. και αναφέρονται στην ενασχόλησή τους με την εκκλησιαστική ξυλογλυπτική, την αργυροχοΐα και τη χαλκογραφία<sup>1803</sup>.

1801. Βλ. σ. 213 κ.ε.

1802. Όπως η ασυμφωνία επιγραφής και παράστασης στην Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ στο ναό της Βίτσας και στον Πολλαπλασιασμό των άρτων στο Μονοδένδρι (βλ. σ. 51 και 92 αντίστοιχα).

1803. Βλ. σ. 43, υποσημ. 136-140.



## ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Η εκτύπωση της παρούσας μελέτης ήταν στην τελική της φάση όταν έλαβα γνώση του άρθρου του αρχιτέκτονα κ. Κώστα Ε. Οικονόμου, Ο σταυρεπίστεγος ναός του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα Ζαγορίου, *Κληρονομία* 18 (1986), τχ. Β', Θεσσαλονίκη 1990, σ. 337-430 και εικ. 1-60. Ο συγγραφέας, μολονότι αφιερώνει στη ζωγραφική του ναού δεκαέξι από τις είκοσι εννέα συνολικά σελίδες του κειμένου του, φαίνεται να αγνοεί την παρούσα μελέτη η οποία κυκλοφόρησε ως πολυγραφημένη διδακτορική διατριβή το 1986, χρησιμοποιήθηκε σε σχετικά με τη μεταβυζαντινή ζωγραφική έργα — που στο μεταξύ κυκλοφόρησαν — και περιελήφθη στη βιβλιογραφία τους (βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987. Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989. Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioannina 1989).

Εάν ο κ. Οικονόμου απευθυνόταν, πριν αρχίσει την εργασία του, στην αρμόδια για το μνημείο 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων για να ζητήσει τη σχετική άδεια δημοσίευσης, θα πληροφορείτο ότι οι τοιχογραφίες του απετέλεσαν αντικείμενο μελέτης της υπογράφουσας και θα απέφευγε τον κόπο να ασχοληθεί με θέματα τα οποία, απ' ό,τι φαίνεται, δεν του είναι επιστημονικώς οικεία.

Σχετικά με την κτητορική επιγραφή του ναού: όπως φαίνεται σε φωτογραφία της (εικ. 59) και σε μερικό απόγραφο της (εικ. 60) στο άρθρο του κ. Οικονόμου, η σημειούμενη λέξη, στο τέλος του 5ου στίχου μετά την αναγραφή του μήνα Σεπτεμβρίου, δεν είναι *ιε*, όπως ως τώρα διαβαζόταν, αλλά *ις* και υπάρχει συνέχεια της φράσης ακριβώς κάτω: *στης ΚΕ*. Δηλαδή η τοιχογράφηση του ναού ολοκληρώθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου. Όμοια διατύπωση της ημερομηνίας περάτωσης των τοιχογραφιών υπάρχει και στην επιγραφή του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου. Αλλά το σημείο αυτό της κτητορικής επιγραφής του ναού του Αγίου Νικολάου καλυπτόταν, τουλάχιστον ως το 1985, με νεότερο κονιάμα που συγκρατούσε την αποκολλημένη κάτω δεξιά γωνία της επιγραφής, όπως φαίνεται στον Πί ν. 27α του παρόντος βιβλίου και σε παλιότερα δημοσιευμένες φωτογραφίες της (βλ. Π.Α. Βοκοτόπουλος, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία Ηπείρου, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, Πί ν. 304α. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής, *Λεύκωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 78, αρ. 204). Η αφαίρεση του κονιάματος επέτρεψε στον κ. Οικονόμου να διαβάσει ευκρινέστερα το τέλος του 5ου στίχου και του αποκάλυψε τον 6ο.



THE CHURCHES OF AYIOS NIKOLAOS  
AT VITSA AND AYIOS MINAS AT MONODENDRI  
A STUDY OF THE LINOTOPI PAINTERS

SUMMARY



## THE ARTISTIC ACTIVITY OF THE LINOTOPI PAINTERS

This study of the Linotopi painters is intended to present a characteristic example of the way painters of non-urban origin interpret models borrowed from received painting, and at the same time to provide evidence for the development of mural painting in NW Greece from the last decades of the 16th to the middle of the 17th century.

The Linotopi painters are, in fact, the earliest known example of a mountain community whose members specialized in a particular field of artistic activity and practised their profession by travelling around in companies based on a family structure. In the following centuries this practice became the customary way of carrying on painting throughout the Greek mainland. The signed works of the Linotopi painters span the period from 1570 to 1656 and are found dispersed over a wide geographical area from Epirus to Pelion and from Aitolia to Prilep (P l. 137). The heterogeneity of their work, incorporating elements from various schools of painting, furnishes an overall view of nearly all the artistic trends that were current in NW Greece at that time.

The donors' inscriptions in the fifteen churches where the Linotopi painters worked provide valuable information about the painters themselves, their places of origin, the relations between them, their movements, the time needed to complete their paintings and the season in which the work was carried out, and also about their patrons. The inscriptions are transcribed in their chronological order with a commentary and references to their previous publication. New readings are often suggested. Exceptions to this are the inscriptions in the churches of Albania, which were copied from the publication by Π. Πουλίτσας (*ΕΕΒΣ* 5 (1928), 53ff.), as the author was unable to visit these churches and transcribe the inscriptions in person.

### 1. 1570. CHURCH OF AYIOS DIMITRIOS AT PALATITSIA NEAR VEROIA

Three painted inscriptions (P l. 25α-γ) give information about the frescos in this three-aisled timber-roofed basilica. The first, on the south wall of the prothesis above the door leading to the sanctuary, mentions the painter Nikolaos, who worked in the church in 1570 during the months of April and May. The second inscription is in the conch of the prothesis and records the donors, priests and laymen; among them the donor Daphne. The third inscription, above the west entrance of the naos, is half-finished and also mentions the donor Daphne.

### 2. 1589. MONASTERY OF THE THEOTOKOS (PHOTMOU MONASTERY), AITOLIA

The aisleless barrel-vaulted catholikon of the now ruined monastery stands on the N-NE shore of Lake Trichonida. The donor's inscription (P l. 26α) mentions the monks who commissioned the work and the painters Michail and Kostas, who completed the wall painting on 1 May 1589.

### 3. 1599. MAKRYALEXI MONASTERY AT KATO LAVDANI, POGONI (EPIRUS)

The monastery, now deserted, is on Mt Mourgana, near the Albanian frontier. The catholikon, a four-columned cruciform church, was built in 1585, but decorated fourteen years later by the painters Nikolaos and Michail (P l. 26β). The work took about two months to finish, from 1 June to 5 August. The donors for the erection and decoration of the catholikon were the abbot and a monk.

4. 1617. NARTHEX OF THE MONASTERY OF PROPHITIS ILIAS AT YIORGOUTSATEŚ, DROPOLIS (ALBANIA)

The catholikon was built in 1586 and the frescos in the naos were painted in the same year. The narthex was decorated thirty-one years later, in 1617, by the painter Michail.

5. 1618/19. CHURCH OF AYIOS NIKOLAOS AT VITSA, ZAGORI (EPIRUS)

The church (P l. 30α) was built in 1612 and decorated six or seven years later by the painter Michail, who completed the work on 15 September 1618/19, at the time when Neophytos was the Metropolitan of Ioannina (P l. 27α). The cost of building and decorating the church was borne by all the inhabitants of Vitsa.

6. 1619/20. CHURCH OF AYIOS MINAS AT MONODENDRI, ZAGORI (EPIRUS)

A year after painting the church of Ayios Nikolaos at Vitsa, the same painter together with his son Konstantinos worked in the church of the neighbouring village of Monodendri (P l. 30β), which at that time formed a single community with Vitsa. The painting was completed on 4 November 1619/20 (P l. 27β).

7. 1627. CHURCH OF AYIOS ATHANASIOS AT RILJEVO, DISTRICT OF PRILEP (YUGOSLAVIA)

The frescos in the church, painted by Ioannis, are the only work of the Linotopi painters hitherto known in a non-Greek community. There is a single mention in the donor's inscription (P l. 28β) of Linotopi's administrative subordination to the *kazas* of Chroupista (modern Argos Orestiko, near Kastoria). The inscription also provides important information about the economic history of the period, for it gives the exchange rates of the Turkish akçe against the Venetian ducat both in Constantinople and in the region.

8. 1626/27. MONASTERY OF TSIATISTA, POGONI (ALBANIA)

The catholikon, a cross-vaulted construction with side chambers, was built in 1584, and in 1626/27 a square narthex was added with a domed roof. The catholikon was probably painted by Michail, who completed the work on 28 October, at the same time as the building of the narthex. The donors were the Metropolitans Iakovos and Daniel of Zichna and Nevrokopi respectively.

9. 1630. CHURCH OF AYIOS NIKOLAOS AT SARAQINISTA, LIOUNTZI (ALBANIA)

The frescos in the four-columned cross-in-square church are the work of the painter Michail and his son Konstantinos together with their assistant or pupil Nikolaos. The work of building and decorating the church was carried out with donations from the priests and dignitaries of Sarakinista, when Kallistos was bishop of Dryinoupolis.

10. 1639. CHURCH OF AYIOS NIKOLAOS AT KASTORIA

Of the original decoration in the once aisleless timber-roofed basilica only a few scenes and the donor's inscription have survived (P l. 28β). The latter tells us that the frescos were painted by Nikolaos with a donation from Thomanos, an Elder, and a certain Sinos Pourilas, when the Metropolitan throne of Kastoria was occupied by Chariton from Thebes in Boeotia.

11. 1632-1646. MONASTERY OF PROPHITIS ILIAS AT TYRNAVOS (THESSALY)

The frescos in the three-aisled, domed catholikon with shallow side chambers have been largely

destroyed by fire. Today none of the inscriptions have survived that were seen and copied in 1897 by N. Yannopoulos, and published in 1899 (*BCH XXIII* (1899), 369 ff.) and 1901 (*Αρμολία* 2 (1901), 214 ff.). According to these, the decoration of the catholikon was carried out between the years 1632 and 1646 by the painter Nikolaos.

12. 1645/46. MONASTERY OF AYIOS ATHANASIOS NEAR ZAGORA ON MT PELION (THESSALY)

The catholikon, a small aisleless timber-roofed basilica, was probably built in 1639 and decorated a little later, in 1645/46, by the painters Nikolaos and Theoloyis (P l. 29α). The work was paid for by monks and laymen and completed on 20 November.

13. 1652. MONASTERY OF THE METAMORPHOSIS AT DRYOVOUNO, KOZANI

The catholikon, a two-columned cross-in-square church, was built in 1592, but decorated sixty years later at the expense of monks and laymen. Nikolaos was commissioned to do the painting when Daniel was bishop of Sisani (P l. 28γ).

14. 1653. MONASTERY OF PROPHITIS ILIAS AT STEGOPOLI, LIOUNTZI (ALBANIA)

Twenty-one years passed between the founding of the Athonite type of catholikon (1624) and its decoration by the painter Konstantinos, Michail's son, and his pupil Nikolaos, who completed the work on 19 June 1653. The cost of the painting was borne by the monks with the aid of contributions from two wealthy laymen in neighbouring Sarakinista.

15. 1656. MONASTERY OF THE THEOTOKOS AT PLAYIA (ZERMA), KONITSA (EPIRUS)

The donor of the monastery was the Elder, Ioannis, from Linotopi. One of the two painters, who were named Nikolaos and Yeoryios, was the donor's brother. The frescos in the catholikon, a two-columned cross-in-square church, were completed on 5 September. The inscription (P l. 29β) also mentions that Vellas Pachomios was bishop at the time the painting was carried out.

Linotopi is the place name common to all the donors' inscriptions, and it is the first piece of evidence linking the painters. The present-day ruins of Linotopi lie S-SW of Kastoria in the heart of Mt Grammos. Administratively it came under the *kazas* of Chroupista and ecclesiastically under the metropolis of Kastoria. First settled by Koutsovlachs, it witnessed great prosperity in the 17th and 18th centuries, a period during which the existence there of a school of formal education is certain. The village must have been in existence before 1570, the year in which the church at Palatitsia was painted by Nikolaos and in which Linotopi is first mentioned as the painter's place of origin. Linotopi was probably settled soon after the Turkish conquest, when the Christian population sought refuge in the mountains. In about 1769 it suffered the tragic fate of Moschopolis and the other Vlachophone villages of the region, which were pillaged and devastated by the assaults of the Turkish Albanians. Similar causes led to the final destruction of the villages in about 1800. According to Turkish historical sources and signed works, the inhabitants of Linotopi, in addition to painting, engaged in gold and silver smithery, ecclesiastical woodcarving, the gilding of iconostases and etching.

The painting activities of the Linotopi artists covered a period of eighty-six years. We know that frequently the works were signed by painters with the baptismal names of Nikolaos, Michail, Konstantinos, or Kostas in one version, and only once by painters with the names Ioannis, Theoloyis and Yeoryios. From among a number of synonymous painters, Michail and his son Konstantinos can be identified with certainty in some of the frescos. Suggestions concerning the identities of the

others will be offered in the chapters that follow.

The dates given in two instances for the beginning and completion of the fresco painting (the church of Ayios Dimitrios at Palatitsia and the Makryalexi Monastery), together with other known examples, show that the post-Byzantine painters worked very fast, frequently painting from six to nine square meters in a day, according to the calculations of a Serbian scholar in the case of similar churches in Serbia. Such a speed presupposes the existence of a small group of assistants and apprentices helping the master painter, who signed the work.

It is clear from the donors' inscriptions that the painting of the churches usually began in April and finished in November. The painters preferred to work in the spring or late summer, when the heat was not excessive, so that the plaster would not dry too quickly. We can therefore be fairly certain that the painters set off from Linotopi at the beginning of spring for the destinations where they had been commissioned to paint. When they had completed their work, by November at the latest, they returned to their village to pass the winter months, having probably arranged their work for the following year. The two great festivals, in the spring and autumn, of Saint George and Saint Demetrius marked the beginning and end of the travels of the nomads and all those who followed seasonal callings.

## THE CHURCHES OF AYIOS NIKOLAOS AT VITSA AND AYIOS MINAS AT MONODENDRI

Both churches belong to the same architectural type, Orlandos's cross-vaulted Type A, with the difference that Ayios Minas has a contemporary narthex. Their painted decoration is almost identical both in the arrangement of the iconographical programme and in the choice of iconographical subjects and types, for they were executed by the same company of painters in two consecutive years. The compositions are laid out in panels set in successive zones above two lower bands containing saints. The number of zones varies between four and six, depending on the height of the wall being decorated.

In the church of **Ayios Nikolaos** (P l a n 1) scenes from the Eucharistic Cycle occupy the apse of the sanctuary, the lower parts of the walls and the vault. In the conch of the apse are the *Platytera* (P l. 31α, 32), lower down the Communion of the Apostles (P l. 31α, 33α) and lastly the *Melismos* with the hierarchs Gregory the Theologian, Basil the Great, John Chrysostom and Athanasius the Great co-celebrating (P l. 3-4, 34α-β). There are also hierarchs on the lower register of the east wall: left of the apse, SS Achilleius, Ignatius and Nicholas of Megalopolis (P l. 36α) are portrayed; on the right and continuing onto the south wall, full length, are the saints Cyril of Alexandria, Silvester the Pope of Rome, Gregory of Greater Armenia and Spyridon (P l. 35α-β). In the conch of the prothesis is the customary theme of the *Akra Tapeinosis* and on the north wall the Vision of St Peter of Alexandria, while the highest part of the east wall, above the apse, is occupied by Christ as Angel of the Great Will and the *Mandylyon* (P l. 39α). In the sanctuary vault the *Divine Liturgy* (P l. 39β) is painted in two parts and on the keystone of the vault are medallions with the prophets Samuel, Melchisedek and Aaron (P l. 41α). Also connected with the Eucharistic Cycle in the sanctuary are two scenes from the Old Testament Hospitality of Abraham (P l. 41β-γ), and the Sacrifice of Isaac, which are set in the triangles formed by the west front of the longitudinal vault, opposite the sanctuary.

The depiction of the *Dodecaorton* begins with the Annunciation (P l. 42α) in two parts on the face of the sanctuary vault and then continues on the upper parts of the south and north tympana of the transverse vault. The Baptism is omitted from the cycle, and the Massacre of the Innocents (P l. 44α) comes between the Nativity (P l. 43β) and the Presentation of Christ in the Temple (P l.



44β). The Crucifixion (P l. 8, 61α) and the Anastasis (P l. 12, 64β) are included in the cycle of the Passion, which is illustrated lower down.

The Life and Miracles of Christ are depicted in loose order in the naos and sanctuary. From this cycle are shown Christ among the Doctors (P l. 49α), the Expulsion of the Merchants from the Temple (P l. 49β), the Parable of the Good Samaritan (P l. 50α), the Healing of the Paralytic of Capernaum (P l. 51α), the Healing of the Paralytic at Bethesda (P l. 54α), the Healing of the Blind Born (P l. 54β), the Multiplication of the Loaves (P l. 51β), the Marriage at Cana (P l. 52β) and Christ and the Samaritan Woman (P l. 53α).

The cycle of the Passion and the events after the Anastasis, with its greater number of scenes, occupies the lowest zone of the panels. It begins with the Last Supper (P l. 54β, 55) on the south wall of the sanctuary, linking that episode with the eucharistic function of this space. It continues along the same wall with the scenes of the Washing of the Feet (P l. 56α-β), the Agony in the Garden and the Betrayal in the same panel (P l. 57α), Christ before Annas and Caiaphas (P l. 6, 57β), the Denial of Peter (P l. 58α), the Mocking of Christ (P l. 58α), Pilate Washing his Hands (P l. 58β), and the Procession to Calvary (P l. 60α). On the west wall are the Ascent on the Cross (P l. 60β), the Crucifixion (P l. 8, 61α) and the Descent from the Cross (P l. 61β). The continuation on the north wall includes the Lamentation and the Entombment in the same panel (P l. 9, 62α), the Counsel of Pilate and the Chief Priests (P l. 63α-β), the Holy Women at the Sepulchre (P l. 11, 64α), the Descent of Christ into Hell (Resurrection) (P l. 12, 64β), the Incredulity of Thomas (P l. 13, 66α), the Repentance and Hanging of Judas (P l. 67α-β) and Christ's appearance to the Holy Women. The appearances of Christ at Tiberias and Emmaus are painted on the east wall, high above the two sides of the apse (P l. 69β, 70α).

From the abbreviated cycle of the Life of the Virgin Mary, the Dormition (P l. 48α) is included in the Dodecaorton, while the Nativity (P l. 70β) and Presentation in the Temple (P l. 71α) are depicted in the south tympanum of the transverse vault. Scenes from the life of the patron saint of the church, Nicholas, are inserted into the Passion cycle. The consecration of the saint as a priest and the miracle of the saving of the three innocents of Myra are depicted in a single panel on the south wall, with the Dormition of the saint on the north wall (P l. 15, 71β, 72).

The presentation of the Psalms (P l. 16, 73β, 74α) occupies the whole of the western part of the longitudinal vault, from its spring upwards, as well as a part of the west tympanum on the perimeter of the Crucifixion scene. The upper portion of the transverse vault accommodates the iconographical programme customary in a dome. Three concentric circles are inscribed in a rectangular plane (P l. 20, 75α). The Pantocrator (P l. 20, 75α, 76β) occupies the central circle, flying angels the second one, and in the third are the Virgin Mary, John the Baptist and angels within a quatrefoil medallion (P l. 20, 99α). In the corners, created between the central composition and the rectangle, the Evangelists (P l. 20, 79α, 80) are situated in an analogous position to the one which they would have in the pendentives of a dome. The composition of the vault is completed by full-length prophets within painted arches, placed on its vertical walls and the contiguous north and south tympana. These figures are identified as Jonas, Moses, Daniel, David, Elijah, Solomon, Elisha, Job, Hosea, Amos, Zechariah, Jeremiah, Gedeon, Aaron, the highpriest Zechariah, Isaiah, Habbakum, Nahum, Sophonias, Angaios, Malachi and Ezekiel (P l. 81α, 82α, 83α, 84α-β, 85α, 86α, 88α, 89α).

The iconographical programme of the naos is completed by full-length saints in medallions. The full-length life-size saints include the established Orthodox saints, chiefly military in lay costume, with among them, and equal in rank, the neomartyr Ioannis of Ioannina (P l. 91β). The patron saint, Nicholas, is portrayed enthroned on the south wall, followed by the Archangel Gabriel facing the Archangel Michael in the corresponding position on the north wall (P l. 90α, 94β). The frequent representation of the two archangels in churches at strategic points in the decoration is connected

with their tutelary and apotropaic roles. After the Archangel Gabriel, the saints Demetrius, Theodore Tiro, Anthony and Euthymius are shown on a smaller scale in half length, due to their position above the south entrance, followed by Mercurius, Nicetas, Menas, Nestor, Ioannis from Ioannina and Panteleimon (P l. 22α-β, 90α-β, 91α-β). SS Constantine and Helena are depicted on the west wall, the apostles Peter and Paul on either side of the west door, and the hermits Sabbas and Arsenius (P l. 92α-β, 101α). They are followed on the south wall by the saints Nicholas the Soldier (ὁ ἀπό στρατιωτῶν), Procopius, an unknown figure, Jacob the Persian, Eustathius Placidus, Gobdelaas, Artemius, Theodore Stratelates, George and the Archangel Michael (P l. 24α, 93α-β, 94α-β, 98α). The representation of the stylite Daniel on the south wall begins the zone of saints in medallions. It is followed by the six healing saints Cosmas, Damian, Cyrus, John of Alexandria, Sampson, and Diomedes, and the saints Eudocimus, Martyrius, Eustratius, Auxentius, Eugenius and Mardarius (P l. 90α-β, 91α-β). On the west wall appear the monks and hermits Joasaph, Euphrosynus, Pachomius with the angel, Acacius, Alexius and John the Calybite (P l. 92α-β). They are followed on the south wall by the saints Tryphon, Sergius and Bacchus, Cerycus, Acindynus, Neophytus, Nicephorus, Gourias, Samonas, Abibus, Arethas and Vicentius (P l. 93α-β, 94α-β).

In the church of **Ayios Minas** (P l a n 2) the original wall paintings of 1619/20 adorn the sanctuary and main body of the church except for the south tympanum of the transverse vault, which was repainted at the time the building was repaired in 1734. The original decoration included the same iconographical cycles as those in the church of Ayios Nikolaos, but with some omissions and changing around of the scenes and some additions. The frescos are on the whole poorly preserved and were extensively overpainted during the repairs carried out in 1734. Thus, in the original decoration, the following representations were either not depicted at all or have not survived: from the Eucharistic Cycle: the Melismos with the co-celebrating Hierarchs and Christ as Angel of the Great Will; from the Dodecaorton: the childhood and miracles of Christ, the Nativity, Massacre of the Innocents, Presentation in the Temple, Christ among the Doctors and the Healing of the Paralytic of Bethesda; from the Passion and the Anastasis Cycle: the Washing of the Feet, the Agony in the Garden, the Betrayal, Christ before Annas and Caiaphas, the Denial of Peter, the Ascent on the Cross, the Crucifixion, the Descent from the Cross and the appearances of Christ at Tiberias and Emmaus; from the Life of the Virgin: the Nativity and Presentation; from the painting in the transverse vault: the flying angels. Lastly, of the eleven full-length saints seven can be recognized (SS Sabbas, Euthymius, Menas, Nestor, Theodore Stratelates, George and the prophet Elijah) (P l. 23, 24β, 95, 96α-β, 97, 98β), but only two of the fourteen saints in medallions (SS Sergius and Bacchus), while a number can be identified on the basis of the similarities they show to the eponymous saints in the church of Ayios Nikolaos. The added scenes included Christ Anapeson (the Sleeping Emmanuel) (P l. 36β), the prophet Elijah Fed by the Crow (P l. 37β), the hymnographers John Damascene and Cosmas, bishop of Maiouma (P l. 38α-β), the deacon Stephen (P l. 37α) and the saints Andreas of Crete, Polycarp and Blaise.

The similarities in the painting of the two churches are also apparent in the manner of rendering the compositions and figures, using the same painting methods. On the faces of the individual figures large bright surfaces predominate, painted in pink-brown, while the brown shades are confined to the outlines. Sparse white brush strokes accentuate the salient parts and pink is used sparingly to lighten the cheeks and point up the lips. The faces in the compositions are modelled in a concise manner, using large light planes, and the region of the eyes is shaded with the same paint used for the modelling. In general the light parts predominate over the dark in the modelling of the faces. The proportions of the figures are somewhat heavy. A disharmony in the masses and weakness in the drawing are often apparent. The faces are indifferent and expressionless. Some of the figures in the church of Ayios Minas, however, like those in the composition in the top of the transverse

vault, are conspicuous for their harmonious proportions, the more delicate moulding of their bodies, the softer chiaroscuro modelling and their gentler expressions. Perhaps we may see in them the hand of Konstantinos, Michail's son.

In both churches the folds of the garments are heavy and stiff and the colour range limited, bright red being the basic modulator of the chromatic balance. Lastly, an indication of the manner in which the painters conceived and rendered their originals can be seen in their frequent misconception of the forms and functions of the architectural elements. Structural features are confused with furnishings, ciboria are fixed to walls in an unorthodox way, and buildings are crowded together amorphously, creating confusion in the compositions.

The characteristics of Michail's work can be recognized in the murals of two other churches in Epirus. These are the half-finished decoration in the cemetery church of Ayios Nikolaos at Kleidonia, Konitsa (P l. 106β), which dates to the years between 1620 and 1622/23, and the frescos of 1631 in the sanctuary and dome of the catholikon of the Pateron Monastery at Zitsa (P l. 103, 104α-β, 105α-β, 106α). We are thus able to map out Michail's painting career with considerable certainty. His first known work was the frescos in the narthex of the Monastery of Prophitis Ilias at Yiorgoutsates (Albania), executed in 1617. He next painted the narthex of the catholikon of the Evangelismos Monastery at Vanista (Albania), a work known only from a simple reference in the Albanian bibliography. In 1618/19 he undertook the decoration of the church of Ayios Nikolaos at Vitsa in Epirus, and in the following year, 1619/20, he worked with his son Konstantinos in the church of Ayios Minas at neighbouring Monodendri. Between the years 1620 and 1622/23 he was occupied in painting the church of Ayios Nikolaos at Kleidonia, which for some unknown reason remained half finished. In 1626/27 he painted the catholikon of the Monastery of the Metamorphosis at Tsiatista (Albania), and in 1630 he decorated the church of Ayios Nikolaos at Sarakinista (Albania) together with his son Konstantinos and the painter Nikolaos. In 1631 he painted parts of the catholikon of the Pateron Monastery at Zitsa. That is also his last known work.

Michail's painting activities covered a period of fourteen years. His rate of output, one complete painting job nearly every year, is useful evidence for the speed at which painters worked in that period, as well as an indication of the continual orders Michail must have received and hence of his reputation. How much he was in demand as a painter is also apparent from the fact that he worked in some of the most important monastic foundations of his time in Epirus, whose monks were in a position to choose the very finest painters to decorate their monasteries. Another sign of Michail's high esteem among the mountain communities in which he worked was the mention of his name by his son Konstantinos in the donor's inscription in the Monastery of Prophitis Ilias at Stegopoli, whose frescos Konstantinos painted in 1653.

Konstantinos's presence in the Zagori region of Epirus is attested by two more works. One is a part of the epistyle of an iconostasis depicting the Deesis from the church of the Koimisis of the Theotokos at Koukouli, now in the Ioannina Archaeological Museum. According to the inscriptions on it, it dates to 1636 and the painter was Konstantinos from Linotopi, Kastoria. The other is the wall paintings in the church of the Koimisis of the Theotokos at Elaphotopos (P l. 101β, 102α-β), a neighbouring village to Vitsa and Monodendri. According to the inscription the church was decorated in 1646 by the painter Konstantinos. The inscription does not mention the painter's birthplace, but we can nevertheless recognize with certainty the hand of the Konstantinos that we know.

On the basis of the works known to us at present, Konstantinos's painting career lasted for some thirty years, from the time when he first made an appearance in 1619/20 as his father's assistant in the church of Ayios Minas at Monodendri until 1653, when assisted by Nikolaos he painted the catholikon of the Monastery of Prophitis Ilias at Yiorgoutsates.

## OBSERVATIONS ON THE WORK OF THE OTHER LINOTOPI PAINTERS

In order to present a fuller picture of the painting styles that predominated in the work of the rest of the Linotopi painters, and to try and identify the painters, a brief iconographical review of their work is called for. The churches in Albania are not included, since they have not been published and we have not been able to visit them.

The painting in the church of **Ayios Dimitrios at Palatitsia** includes various iconographical cycles. In the tripartite sanctuary are: in the bema, the customary themes of the Eucharistic Cycle; in the prothesis, scenes of a symbolical character connected with fundamental aspects of Orthodox dogma; in the diaconicon, scenes from the Life of St Nicholas and the Passion. In the nave are depicted, in loose order, scenes from the Dodecaorton, the Passion and the Life of St John the Baptist. In the north aisle are scenes from the Miracles and the Passion; much of the south aisle is filled with scenes from the Life of St Demetrius and some from the Life of the Virgin. The decoration is completed by full-length saints and saints in medallions.

The frescos clearly reveal the painter's preference for iconographical types from early 14th century paintings in Macedonia and Serbia and from the so-called Kastoria workshop of the last decades of the 15th century. The Presentation of the Virgin in the Temple (P l. 107β) is portrayed in an unusual manner, known only from the Palaeologan representation in the monastery of Polosko. The populous scene of the Dormition (P l. 108α-β), with supplementary scenes showing the angel announcing her death to the Virgin and the Virgin distributing her garments to the poor widows, is composed in the manner of the prototypes of similar scenes in the early 14th century churches of Macedonia and Serbia. The Denial of Peter (P l. 112α) is related to corresponding scenes in works by the so-called Kastoria workshop. The scenes of the Division of Christ's Cloak and the Hanging of Judas, certain military saints wearing court costumes (P l. 109α-β) and many details of the clothing are also connected with models from this workshop.

The painter's connections with the Serbian environment can be seen from the inclusion in the sanctuary of St Sabbas of Serbia, which follows a type known from a large number of representations in Serbian churches, and of the neomartyr George of Kratovo (P l. 111α), typologically similar to the representations of him in churches under the patriarchal jurisdiction of Peć that are contemporary with the church at Palatitsia. The depictions of St Klement of Ochrid and St Achilleus presuppose influence by the archbishopric of Ochrid, to which at times the district of Veroia belonged. The representations of St Sebastian tied to a pillar and pierced by arrows and of St Christopher with Christ on his shoulders point to the circle of Cretan works. Important from the point of view of the rarity with which he is depicted is the representation of the local healer, St Anthony of Veroia, while the presence of St Nicholas the Younger of Vounaina (P l. 111β) testifies to the spread into Macedonia of the cult of the local saint of Thessaly.

The wall paintings are characterized by the clarity and ease with which the compositions are organized on large surfaces, the peaceful nature of the figures and the soft range of colours, in which green in various shades and crimson predominate. Although clear differences exist in the execution of the wall paintings, there is nevertheless a unity in their conception and style, which could be described as monumental. The differences must be due to the short time of about two months in which the painting was completed. Most probably a number of artists of differing abilities and experience were at work here under the supervision and control of the painter Nikolaos, whose name is the only one mentioned in one of the church's inscriptions. Moreover the mention of the donor Daphne in two different places in the decoration supports the theory that a large team of painters under Nikolaos worked together on the decoration of the church. Nikolaos must have been responsible for some of the best scenes, such as the Deesis (P l. 110α-β) with the adjacent military saints, the Dormition and the Platytera (P l. 107α).

The murals in the small catholikon of the **Photmou Monastery** (P l. 113α-β) have only partially survived, and in bad condition. On the lower parts of the walls some full-length saints, mainly hermits, can be distinguished. Of the compositions in panels, a few from the Dodecaorton have survived. The iconographical programme in the vault is of particular interest. The rectangular shape of the vault in plan is divided into two parts of unequal length. In the smaller part, which corresponds to the sanctuary area, are the Ascension and the Mandylion; in the larger one, which covers the naos, in unequally sized panels from east to west, are the Transfiguration, the Pantocrator with Angelic Powers and Christ as Angel of the Great Will. The divisions are surrounded by a broad band in which are represented in bust within arches prophets, female saints, and the Virgin Platytera in the middle of the east side.

From the point of view of iconography the compositions in the vault present no special features; their interest, however, lies in their combination of subjects connected with epiphanies and charged with theological content, and having an apocalyptic and eschatological meaning. These subjects are related through complicated theological explanations and references to the basic dogmas of Christian belief, the Dispensation of Salvation and the Last Judgement. The figure of Christ predominates in its different aspects, and the presence of the Virgin Mary is an allusion to the Incarnation and underlines her role as the preeminent intermediary between man and God. The subjects in the vault are complemented by the representations of the Old Testament prophets and the martyrs of the new faith. The decoration of the vault exhibits affinities with that in the church of the Panayia Eleousa at Great Prespa (1409/10), with whose frescos the Photmou Monastery is also related in terms of the whole system of the decoration.

The frescos in the Aitolian monastery are characterized by their sparing range of subject matter, a tendency to physical ugliness, their terse modelling through the use of colour contrasts, the domination of line and the accentuation of the dramatic element. The technical characteristics and quality of the painting testify to an early work.

The rich painted decoration (P l. 114α-β, 115α-β, 116α-β, 117) in the catholikon of the **Makryalexi Monastery** cannot unfortunately be fully studied and properly evaluated in its present state of preservation. Nevertheless, in the parts of the frescos that are visible, compositions and individual subjects can be observed whose models are to be found in the iconographical repertoire of the pictorial trends in the churches of NW Greece during the 16th century. Thus, scenes like the Descent of Christ into Hell are directly connected with the earlier ones in the Diliou Monastery (1543) on the Island in the Lake at Ioannina and the church of Rasiotissa (1553) at Kastoria. The rare iconographical rendering of the 21st Verse of the Akathistos Hymn copies the representation in the narthex of the Philanthropinon Monastery (1542) on the Island in the Lake at Ioannina, and the type of the Platytera with the two angels (P l. 116β) refers to the work by the painter Frangos Kontaris in the church of the Metamorphosis at Veltsista (Klimatia), (1568) in the Ioannina region. A similar link with the decoration of the artistic trend mentioned above is apparent in the military saints and Christ's mounted escort in the Procession to Calvary. In the monastery's frescos the models can be identified for the scenes and figures that will be repeated continually in the churches of Ayios Nikolaos at Vitsa and Ayios Minas at Monodendri, such as the Holy Women at the Sepulchre (P l. 114α), the Platytera and particular subjects from the Psalms (P l. 114β).

The painters of the monastery, Nikolaos and Michail, appear to have been both able and gifted artists; they drew on different sources of inspiration and models from those of their predecessors at Photmou Monastery and the church of Ayios Dimitrios at Palatitsia. The frescos of Makryalexi Monastery show no indications of any contact with the iconography, technique and style of those works.

The decoration in the church of **Ayios Athanasios at Riljevo** (P l. 118α-β, 119α) is poor, with a meagre repertoire of subjects confined to the traditional themes of the Eucharistic Cycle and scenes

from the Dodecaorton, Passion and events of the Resurrection. From an iconographical point of view it is worth noting the depiction of the SS Theodoroi in an embrace (P l. 119α), perhaps inspired by the similar representation of the apostles Peter and Paul, and the depiction of the Virgin Mary in the Ascension holding the Mandylion, probably due to the need to make room for both subjects in the narrow triangular space above the sanctuary apse.

These frescos lack artistic skill, inspiration and creativity. The compositions are flat, the bodies without solidity, the faces expressionless and with vestigial modelling, the landscape trivial, and the colours limited and monotonously repetitious. They are the work of an artisan painter who confined himself to a mechanical duplication of his models. Work of a similar quality is not unknown in Macedonia at this period.

The few frescos preserved in the church of **Ayios Nikolaos at Kastoria** give a pretty clear picture of the capabilities of the painter Nikolaos who painted them. On the west wall and continued into the north wall are shown, in the lower register, full-length male and female saints, with the archangels Michael (P l. 120α) and Gabriel on either side of the west door; higher up there are male and female saints in medallions (P l. 121α). In the painted zone on the west wall three scenes from the Life of the Virgin are preserved (Nativity, Dormition, Presentation in the Temple), and on the north wall the Last Supper and the Descent from the Cross. Individual figures of saints are preserved in the sanctuary and on the south wall of the north bay.

Iconographically it is worth noting that the representation of the Last Supper (P l. 119β) is typologically directly dependent on the similar representation by the painter Onouphrios in the church of the Ayii Apostoli (1547) in the same town. The same may also be said of the depiction of St Paraskeve holding her severed head, which follows the example of the similar scene in the church of Prophitis Ilias (1454/55) in the village of Dolgaec in Pelagonia. The theme of head-carrying (cephalophoroi) saints demonstrates the tendency to exaggerated expressivity in Macedonian painting, and is also known from similar representations of St George in the homonymous chapel of the Monastery of Ayios Pavlos (1552) on Athos and the Monastery of Dryovouno (1652). By contrast, the types of the Presentation of the Virgin in the Temple and the Descent from the Cross point to the circle of Cretan works.

Nikolaos is adept at his art and at the means of expressing it. His organization of the scenes has balance, and he possessed an understanding of the role of architectonic features in his compositions. He created figures that are robust but flat, and he modelled the faces with care, producing a strong contrast between the light parts, which are dominant, and the shaded parts, which are confined to the outlines. Characteristic of his youthful figures are their double chins and their lowered sidelong glances, giving them an attitude of sorrow. Some of the female figures are given an intensely tragic expression by painting a triangular shadow beneath their eyes.

The characteristics of this painter's art are also discernible in the frescos on the exterior of the west wall of the church of Ayios Zacharias at Grammos, near the ruins of Linotopi. It has long been suggested that the frescos of Ayios Zacharias must be the work of a Linotopi painter (M. Μιχαηλίδης, *ΑΔ* 22 (1967), *Μελέται*, 77ff.). A comparison of the exterior murals (P l. 120β) of the church with the work of Nikolaos in the church at Kastoria makes it very probable that he was the painter.

The frescos in the catholikon of the **Monastery of Prophitis Ilias at Tyrnavos** have largely been destroyed by fire. What has survived is on the upper parts of the walls, except for the sanctuary, where the decoration was preserved intact. The iconographical programme in the church is extremely rich. It contains in the naos scenes from the Dodecaorton, the Miracles, the Passion, the events of the Resurrection and martyrdoms of saints. In the sanctuary, in addition to the customary subjects of the Eucharistic Cycle, along the vertical walls of the vault are the Divine Liturgy and scenes of allegorical significance connected with the mystery of the Baptism (Healing of the Paralytic of

Bethseda, Christ and the Samaritan Woman) or are prefigurations of the mystery of the divine Eucharist (Marriage at Cana). In the roof of the vault can be seen the Christ of the Ascension, the Pantocrator with prophets in medallions and Christ as Angel of the Great Will. In the diaconicon are related scenes from the Life of the Virgin and John the Baptist, and in the prothesis, apart from the usual scenes, there are the Parable of the Good Samaritan, a theme connected with the Dispensation of Salvation, Christ's Descent into Hell, and the Incredulity of Thomas. The last two scenes are also found in the naos, where they must illustrate the Dawn Gospels. In the dome are the Psalms, in the tympanum prophets, lower down the Divine Liturgy again, and Evangelists in the pendentives.

The painter of the Thessalian monastery, although often adopting the same models as Michail from the churches at Zagori (such as the scenes of the Incredulity, the Supper at Emmaus, Christ's Appearance at Tiberias, the Good Samaritan, etc.), is nevertheless characterized by the more frequent, compared with his predecessors, use of types known from works of the Cretan School, such as the Betrayal, Christ before Annas and Caiaphas, the Holy Women at the Sepulchre, one of the two representations of Christ's Descent into Hell, the Repentance and Hanging of Judas (P l. 125α), the Transfiguration and the Birth of John the Baptist (P l. 122β).

A remarkable affinity is apparent between the frescos in the monastery and those in the church of Ayios Nikolaos at Kastoria both in the iconography (Nativity (P l. 122α) and Presentation of the Virgin in the Temple (P l. 121β), common iconographical types of figures) and the style. The painters of the two churches, both bearing the name of Nikolaos, might well prove to be the same person, were it possible to make more comparisons between the two techniques; we are unable to do this because of the damage caused by fire to the frescos in the Thessalian monastery.

The painting in the **Monastery of Ayios Athanasios at Zagora** is of considerable interest. It includes the customary scenes from the Eucharistic Cycle, the Dodecaorton, the Miracles, the Passion and the Resurrection, the martyrdoms of saints, and full-length saints (P l. 123α, 124α), among whom are the local Thessalian saints Achilleius (P l. 124β) and Nikolaos of Vounaina. Of exceptional interest for the rarity of portrayals of him is the extensive cycle of the Life of the church's patron, St Athanasius of Alexandria (P l. 123β). Nine panels narrate the events of his life from his childhood and adult years to his death.

The frescos in the monastery display a close iconographical connection with those in the church of Ayios Nikolaos at Kastoria, the Monastery of Prophitis Ilias at Tyrnavos and the Monastery of the Metamorphosis at Dryovouno. In the case of the church at Kastoria, particularly, the similarities also extend to the manner of modelling the figures and the treatment of them. We can thus attribute with considerable certainty to the same painter, bearing the name Nikolaos, three sets of paintings: the frescos in the church of Ayios Nikolaos at Kastoria, part of the decoration of the monastery of Ayios Zacharias at Grammos and the frescos in the monastery of Ayios Athanasios at Zagora.

The rich iconographical programme in the **Monastery of the Metamorphosis at Dryovouno** is dominated by the story of Christ, and the presence of the Virgin Mary is emphasized. On the west wall are the Nativity, the Presentation of the Virgin Mary in the Temple and the Dormition (P l. 125β); in the domical vault, a portrayal of the Virgin "the Prophets from Above" (P l. 129α), thirteen verses of the Akathistos Hymn, and on the pendentives poets whose work makes special mention of the Virgin. The narthex and naos have scenes from the Dodecaorton, the childhood and Miracles of Christ, the Passion, the Resurrection, the Old Testament (the Conveyance of the Arc of the Covenant, Three Hebrews in the Fiery Furnace), the Life of John the Baptist (P l. 130β) and the representation of the Holy Trinity (P l. 130α). The dome is painted with the Pantocrator, angels, prophets and the Divine Liturgy. In the sanctuary, apart from the customary subjects (P l. 126α), St Achilleius (P l. 131) is shown, and in the vault the eleven Dawn Gospels (P l. 126β), three

miracles (the Healing of the Son of Basiliscus, of the Paralytic of Bethesda and of the Blind Man) and Christ and the Samaritan Woman. In the prothesis the Death of the High Priest Zacharias stands out, in the conch a depiction of the hymn “Above Thee on a throne and in a tomb below”, and in the domical vault Christ High Priest (P l. 129β). In the diaconicon are the Source of Life and the hymn “In Thee Rejoiceth”, which also refers to the Virgin.

Of particular interest iconographically is the representation of St George cephalophorus (P l. 132α) and the type of the Holy Trinity (P l. 130α), which must copy some portative icon, as both the choice of the subject, which is very rare at this period in wall painting, and the form of the framing of the picture testify. The composition of the Virgin “the Prophets from Above” is the only instance among the known examples where the verses of the hymn from which the subject takes its title are also written.

Iconographical types of representations that are customary in Cretan painting (Annunciation, Massacre of the Innocents (P l. 127), Beheading of John the Baptist, Holy Trinity, Christ High Priest) occur with equal frequency among the frescos in the monastery, as well as others that are essentially characteristic of the painting school of NW Greece in the 16th century (Conveyance of the Prophets to the Transfiguration, anthropomorphic clouds in the Dormition of the Virgin, the Marriage at Cana (P l. 128α), etc.). Influences from Western art are also apparent, both in secondary morphological subjects, such as the “baroque” throne in the Annunciation (P l. 127), for example, the closed ironbound helmet of a soldier, the S-shaped trumpet, the types of hat and the gold relief nimbuses, and also in whole compositions, like the Flagellation (P l. 128β), which is the rendering of a Western model in its entirety.

These frescos constitute an outstanding body of paintings both for the wealth of the iconographical subjects and the quality of their art. The faces are minutely fashioned with restrained light parts, dark green shadows and fine white lines on the dark brown of the ground. The folds of the garments are painted freely and the quest for luxury is very apparent in the clothes with their complicated designs and gold embroidery (P l. 132β). A pragmatic atmosphere prevails in the whole body of work, and a certain wordly character. The compactness of the artistic formulation, the detailed treatment of the miniaturistic figures and the small sizes of the panels suggest a familiarity with the technique of portative icons.

The latest work, chronologically, of the Linotopi painters, the frescos in the **Monastery of the Koimisis of the Theotokos at Playia (Zerma), Konitsa** (P l. 133α-β), has unfortunately only survived in fragmentary and poor condition. In the naos scenes from the Dodecaorton, Miracles and Passion can be distinguished, and in the sanctuary the Akra Tapeinosis, the Hospitality and Sacrifice of Abraham and the Appearance of Christ at Tiberias. Prophets and the Divine Liturgy have been preserved in the dome, and Evangelists on the pendentives. On the west wall of the narthex are shown the Nativity, the Presentation and the Dormition of the Virgin, and in the domical vault overhead the Epinikios Hymn.

Types common to the earlier works of their compatriots can be recognized in the iconographical repertoire of the two painters of the monastery. The relatively free modelling of the expressive faces, the care in the rendering of detail and certain other characteristics of the paintings bear witness to painters of considerable competence, who appear to have special links in terms of technique and style with certain older Linotopi painters.

## THE PAINTERS AND THEIR MODELS

The iconographical and stylistic analysis of the frescos in the churches of Ayios Nikolaos at Vitsa and Ayios Minas at Monodendri clearly reveals their links with the artistic trend, which accord-



ing to the latest expert opinions originally manifested itself in Epirus during the third decade of the 16th century, and subsequently spread throughout NW Greece. This School, founded in the painting tradition of 14th, 15th and early 16th century Macedonia and its adjacent regions, and enriched by the fruitful contacts it had with current and earlier Cretan painting, established new themes and forms that were suited to and fitted the cultural traditions of NW Greece and the aesthetic tastes of the donors. The School is represented by the works of largely anonymous artists, with the exception of the three Theban painters, Frangos Katelanos and the brothers Yeoryios and Frangos Kontaris. The earliest work to establish the character of the School was the original decoration of 1531/32 in the Philanthropinon Monastery on the Island in the Lake of Ioannina. The excellent frescos that were executed a little later, in 1542, in the same monastery, as well as those in the nearby Diliou Monastery (1543) fully justify the view that the Ioannina region was the centre of activity of this School.

The work of the painters Michail and Konstantinos, although it faithfully followed the artistic lead of this School, was nevertheless not closely tied to all its works. In the painting of the two churches at Zagori an obvious selection from certain older decorative works of the School can be observed, which probably means that over and above the personal preferences of our painters, those works conveyed pictorial versions of the evangelical stories that were more acceptable and comprehensible to the faithful.

The 1568 frescos by Frangos Kontaris in the church of the Metamorphosis (P l. 134α-β) at Veltsista (Klimatia) in the Ioannina region had a strong influence on the work of Michail and Konstantinos. That the frescos in the Veltsista church served as models for the works of our painters is made clear and confirmed both by the arrangement of the iconographical programme and by the many common iconographical compositions and characteristic details; these are, for the two churches at Zagori: the Communion of the Apostles, Annunciation, Nativity, Descent of Christ into Hell, Pentecost, Dormition of the Virgin, Pilate Washing his Hands and the Counsel of Pilate and the Chief Priests; and in addition in the church at Vitsa: the Platytera, Massacre of the Innocents, Washing of the Feet, Christ before Annas and Caiaphas, Ascent on the Cross, Crucifixion and Healing of the Paralytic of Capernaum.

Some of Frangos Kontaris's compositions appear to have been especially successful in the wider Ioannina area, for they were repeated in other church decoration, in addition to the frescos by Michail and Konstantinos. Thus, the distinctive attitude of the two angels in imperial dress flanking the Platytera can also be seen in the frescos of the Makryalexi Monastery (1599), the church of Ayios Nikolaos (P l. 135β, 136α-β) at Kalyvia, near Elaphotopos at Zagori (early 17th century), the church of the Metamorphosis at Kleidonia (early 17th century) and the Pateron Monastery at Zitsa in the Ioannina region (1631). Judas's Conversation with the Devil in the scene of the Washing of the Feet also appears in the church of the Panayia at Veltsista (early 17th century), the Monastery of Prophitis Ilias at Zitsa (1656/57) and in the Ayii Anaryiri at Kleidonia (1660-1666). Lastly, the Western style of Crucifixion is depicted in exactly the same manner in the church of Ayios Dimitrios at Veltsista (frescos after 1558), and again, with slight variations, in the church of the Panayia in the same village, and in the church of Zoodochos Piyi at Polylophos (1637) in the Ioannina region. This small circle of related works indicates the distinctive position that the painter Frangos Kontaris must have held in the local environment for his work to have spread so widely and continuously.

The relationship of Michail and Konstantinos with regard to the models established by the anonymous painters of the two phases (1531/32 and 1542) of painting in the Philanthropinon Monastery also seems to have been one of contact and apprenticeship. In certain instances, indeed (Marriage at Cana, Mocking of Christ, Procession to Calvary), they elaborated and modified the model in question. Nevertheless, our painters seem to have had a clear preference for the types, atmosphere and style of the painting of 1542, to judge from a host of iconographical types taken

over by them (such as the Divine Liturgy (P l. 135α), Expulsion of the Merchants from the Temple, Declaration of the Resurrection to the Disciples, Visit of the Disciples to the Tomb, Incredulity of Thomas, Parable of the Good Samaritan, Healing of the Paralytic of Bethesda) and the organization of the programme in the vault. The troubled climate, rhetorical iconography, exaggerated manner of expression and vivid polychromy of the frescos of 1542 seem to have better suited the training, temperament and purposes of our painters and donors, who were not apparently content with or did not apprehend the quieter, more harmonious, and perhaps overly erudite, character of the original decoration of the Philanthropinon Monastery.

Most probably it was also for this reason that works by the same School, like the frescos in the Diliou Monastery and the church of Ayios Nikolaos at Krapsi (1563) in the Ioannina region, the work of Yeoryios and Frangos Kontaris, which are distinguished for their nobility, harmony, subtle forms and soft range of colours, remained on the fringes of their choice. Our painters show no indications of direct familiarity with the Cretan School, with which they appear to have been indirectly acquainted through the works of the School of NW Greece.

The two painters were also closely linked to the earlier tradition of Macedonia and its more northerly regions. Figures like that of St Achilleius in the sanctuary of the church of Ayios Nikolaos at Vitsa are comprehensible only if we reckon that the painters' place of origin was within the ecclesiastical jurisdiction of the Archbishopric of Ochrid, in which domain the saint's cult held a special place. It was therefore natural for the painters to bring with them to the regions where they were commissioned to work the subjects that were popular and customary in the religious traditions of their own birthplace. Furthermore, the works of the rest of the Linotopi painters seem to have been inspired and infused by the spirit of this tradition. Thus there arises the question of the relationship between Michail and Konstantinos and their fellow-artists from the same village, especially the earlier ones.

The painting of the earliest known Linotopi painter, Nikolaos, in his only signed work, the frescos in the church of Ayios Dimitrios at Palatitsia (1570), is rooted in the Palaeologan tradition of the early 14th century in Macedonia and Serbia, as is apparent from his choice of an iconographical programme emphasizing Christ's Life and the Passion, the use of rare iconographical types only known from the frescos in those regions, the size and nature of the figures, the sparing use of decorative elements and the easy organization of compositions on large wall surfaces; features that indicate a monumental quality in his work. On the other hand the link between Nikolaos and the distinctive pictorial idiom of what is called the Kastoria workshop is confined to the borrowing of external morphological elements; he is far removed from this workshop's concern with the field of Western art and its methods of rendering figures and place. No connections are apparent between the painter and the works of the School of NW Greece in the 16th century, and his contact with the Cretan School is indirect and circumstantial.

Nikolaos appears as a mature painter, accustomed to covering large surfaces and having a direct experience of church decoration in its entirety. It is rather unlikely that his artistic development took place in Linotopi, a place that before him was unknown for its painting or indeed any other activity. The question of his apprenticeship remains open, although it appears very probable that he worked in Serbia, because in the iconographical programme of the church we find incorporated two saints that were especially venerated in the district under the jurisdiction of the Serbian Patriarchate of Peć, saint Sabbas the Serb and the neomartyr George of Kratovo. These two saints appear here for the first time in a Greek church. This indication, as well as the fact that after the restoration of the Serbian Patriarchate in 1577 an intense artistic activity started up within its bounds, which also included the renovation of frescos in old monastic complexes (Peć, Studenica, Gračanica), make it highly probable that Nikolaos had worked in that region, where there would have been a considerable demand for the services of painters at this time. Here he would have had the oppor-

tunity to see the church painting of the 13th and early 14th century and to accustom himself to working on large surfaces. Nikolaos was an important figure among the Linotopi painters, even though we cannot point to any particular examples of his influence on their work. However, it is hardly possible that his experience and knowledge were not passed on to become part of the younger painters' stock-in-trade.

The painters Michail and Kostas of the Photmou Monastery (1589), in terms of quality, are at the opposite end of the spectrum from the personal work of Nikolaos. They too, however, drew on the same artistic traditions of Macedonia, as is clear from their connections with some mediocre 15th century works at Prespa and the portrayal of female saints (Paraskeve and Kyriake) who were especially popular in the iconographical repertoire of the churches of Macedonia and the northern parts of the Balkans. Although the two painters would have had the opportunity to learn from the works of the School of NW Greece in the 16th century (for example, the frescos of 1539 in the Monastery of Myrtia, close to the Monastery of Photmou), they nevertheless remained attached to the outdated painting practices of their home district, as indeed did numbers of 16th and 17th century painters in Macedonia.

Ten years after the Photmou Monastery, the frescos of the Makryalexi Monastery (1599) signal a change from the course hitherto followed by the painting of the Linotopi artists. The decoration of the monastery shows notable signs of influence by the artistic teachings of the School of NW Greece, but without abandoning the models of the Late Byzantine tradition of Macedonia, which were probably bequeathed by the first known Linotopi painter. Compositions and particular morphological features can be seen in the frescos of the monastery that are later repeated in the work of Michail and Konstantinos.

In their work at Vitsa and Monodendri the two painters completely adopted the principles, subjects and aesthetic conceptions associated with the School of NW Greece. They also remained faithful to the aesthetic theory, iconography and modes of expression of this School in their other works, though rendering them in a simpler figurative manner. It would be of great service if Michail's early works in Albania (the narthexes of the Monastery of Prophitis Ilias at Yiorgoutsates and the Monastery of the Evangelismos at Vanista) were published, so that we could have a complete picture of his training and career as an artist.

Michail's and Konstantinos's contemporaries and successors among the Linotopi painters did not all follow the same artistic path that they took, or to the same degree. Ioannis, the painter of the church at Riljevo (1626/27), seems to have been unaware of the two principal schools of painting in the 16th century, the Cretan School and the School of NW Greece. His work in terms of its quality and models ranks with the frescos in the Monastery of Photmou.

We have attributed with some certainty to the Nikolaos who painted the church of Ayios Nikolaos at Kastoria part of the frescos in the church of Ayios Zacharias at Grammos (2nd quarter of the 17th century) and those in the Monastery of Ayios Athanasios near Zagora on Pelion (1645/46). In his work elements compatible with the Macedonian painting tradition exist alongside others that are found in Cretan works. The projection of the dramatic element, the immediacy of expression, the tendency to linearity, the lack of balanced harmony, as well as certain technical characteristics relate his work to a particular trend in 16th century Macedonian painting, which has been said to continue the anticlassical tradition of the last Byzantine period, whose chief representative is considered to have been the painter Antonios who worked on Mt Athos.

As we have seen, the Nikolaos who painted the now half-destroyed frescos in the Monastery of Prophitis Ilias at Tyrnavos (1632-1646) is closely linked to the work of the painter of the church at Kastoria that bears this painter's name. He is also connected with the models of the painter Michail in the churches of Zagori. Nevertheless the most important feature of his work is the advanced influence on it of the Cretan School, possibly because in Thessaly at this time the memory of the

presence of the Cretan painter Theophanes and his successors was still fresh and their works readily accessible.

The presence of subjects and types of the Cretan School is much more apparent in the frescos of the Monastery of the Metamorphosis at Dryovouno (1652). But also just as frequently in them can be detected elements appropriate to the work of the School of NW Greece. On the other hand, the representation of St Achilleius in the sanctuary and of St George cephalophorus derive from the local iconographical traditions of Macedonia, and the types of St Sebastian and the Flagellation of Christ are related to Western works. The mingling of elements of different origins is successfully achieved, and although the work lacks features of originality, the final impression that it leaves is one of charming unity, with an affected tendency to ornamentality and extravagance. Nikolaos cannot be identified with any of the earlier painters of that name. He appears to have developed the features that characterize his style while working as a painter of portative icons, and to have engaged in fresco painting subsequently; this is apparent from the way he applies to mural decoration the principles and techniques that are employed in portative works. His contact with Cretan icons may have furnished him with some of his models.

The few frescos by the painters Nikolaos and Yeoryios in the Monastery of the Theotokos at Playa (1656) are related in their iconography to the earlier paintings in the church of Ayios Nikolaos at Kastoria and the monasteries of Tyrnavos and Dryovouno, which leads us to think that there was some circulation of preliminary sketches among the painters.

## THE LINOTOPI PAINTERS AND MURAL PAINTING IN NORTHWEST GREECE AT THE END OF THE 16th AND BEGINNING OF THE 17th CENTURIES

As can be seen from the preceding chapters, the activity of the Linotopi painters, in its chronological duration, geographical distribution and variety of manifestations, offers a panorama of the trends and directions of painting in NW Greece during the last decades of the 16th and first half of the 17th centuries. The eclecticism observable in their work is more advanced in the latest examples, culminating in the frescos of the Monastery at Dryovouno. Moreover these eclectic tendencies are characteristic of most 17th century painting, and the successful application of elements from different origins was dependent on the painter's skill and talent.

The differences that exist in the works of the Linotopi painters in regard to the models followed, the degree to which they were influenced by the same school of painting, the technical characteristics and the style, raise the question of the apprenticeship of the painters, the relations between them and the identity of painters possessing the same names. It is very probable that Nikolaos of Palatitsia was the head of a family of painters; the facts known about him point to his having initiated the occupation of painting among the Linotopians, since when he appeared he already possessed an experienced technique and was able to teach others his art, and also because six painters subsequently bore the name of Nikolaos, a fact explained by the well-known Orthodox custom of nomenclature, by which the eldest son is given the name of his grandfather on his father's side.

The painter Michail and his son Konstantinos were the only ones to declare their familial relationship in the donors' inscriptions in their works. For the identification of the rest we are obliged to rely on the evidence provided by the iconographical and stylistic elements in their work. Thus the painters Michail and Kostas (diminutive of Konstantinos) of the Monastery of Photmou are not to be identified with the Michail and his son Konstantinos who were working later on at Zagori in Epirus, both because of the period of time separating their works and the differences in the quality of their painting. On the other hand, the iconography and technical characteristics of the frescos of the Makryalexi Monastery do not preclude the painter of the monastery with the name Michail

from being identified with the painter of the same name who also painted, among others, the churches at Vitsa and Monodendri. Lastly, of the five painters with the name Nikolaos who were working between 1639 and 1656, we can recognize the same hand in the church of Ayios Nikolaos at Kastoria, the Monastery of Ayios Athanasios at Zagora and perhaps in the Monastery of Prophitis Ilias at Tyrnavos; we would also attribute to the same painter parts of the frescos in the church of Ayios Zacharias at Grammos. This painter, however, cannot be identified with the Nikolaos of the Monastery at Dryovouno or the synonymous painter of the Monastery of the Theotokos at Playia.

We know from later examples of families of painters, from the Chionades in Epirus and Kolakia in the Thessaloniki area, that the families engaged in painting in a village at any one time did not exceed two. Bearing this in mind as well as the limited number of the inhabitants of Linotopi in the 16th and 17th centuries, and the fact that at the time when the painters were active one part of the village worked as goldsmiths, while another would certainly have been engaged in livestock breeding, we can assume with some confidence that all the painters probably belonged to one patriarchal family. This supposition is supported by the repetition of three baptismal names in three successive generations of painters.

The Linotopi painters were the forerunners of a practice that became more general over the next centuries in mainland Greece, in which painters of rural origins, organized into family companies, travelled from place to place painting churches. The basic difference between them and the well-known itinerant family companies of the 16th century, like that of the Cretan Theophanes and his sons or the Kontaris brothers, Yeoryios and Frangos, was the urban origin of the latter, which engendered a different education, apprenticeship and artistic training. The Linotopi painters learned their craft within the family, which was the repository of the knowledge of the older painters and preserved a stock of preliminary sketches. Painting was regarded as a profession that was learned and not as an art whose practice called for special aptitudes. Their family apprenticeship provided them with the technical skills of the profession, passed on to them a tried and tested technique and assured them of a certain repertoire of compositions and figures. It did not, however, furnish them with any particular aesthetic theory or set style, which is why a lack of cohesion and consistency can be observed in the work of the different painters. The painters seem to have been influenced by, and to have adopted, the forms of artistic expression that were current in the region where they were commissioned to work, adapting themselves to the existing local preferences stipulated by their instructions. This brings up the question of the role played by the donors in the execution of a fresco.

The economic upturn witnessed at the beginning of the 17th century with the growth of trade, chiefly among the subject Christian populations of the Ottoman Empire, brought to the fore a new class of donors, whose activity is reflected in the many small monasteries and churches that were established in the mountain communities. A typical example is that of the privileged community of Vitsa, whose inhabitants in a short space of time built and decorated the churches of Ayios Nikolaos and Ayios Minas. Thus at a time when Epirus was suffering the dramatic consequences of the abortive uprising (1611) of the Metropolitan of Larisa and Trikki, Dionysios II, the so-called "Skylosophos", the inhabitants of Vitsa introduced on an equal footing among the customary Orthodox saints the neomartyr Ioannis of Ioannina, who stood as a symbol of resistance for the faithful against every form of oppression.

The participation of the inhabitants of Vitsa in the choice of decoration for the two churches can be traced through other indications as well. According to the information we possess at present, Michail was working in this region for the first time, and yet he employed with extreme fidelity the iconographical programme and pictorial idiom of the School of NW Greece in the 16th century, which was in fact alien to the painting of his older fellow villagers, except for the painters of the Makryalexi Monastery. Furthermore, he seems to have taken for his models the frescos in the church

of the Metamorphosis at the village of Veltsista, close to Vitsa, which had been painted by Frangos Kontaris, an artist whose work met with widespread popularity in the Ioannina region. It is quite possible, therefore, that the inhabitants of Vitsa asked Michail to paint certain types that were familiar to them. The looseness of the iconographical programme and certain misconceptions in the representations in the two churches at Zagori reveal both a shortage of education on the painter's part regarding the doctrinal significance of the iconography and a lack of theological education apparent in the instructions that were given to him. By contrast, the painting in the catholika of the monasteries on Mt Athos, at Meteora and on the Island in the Lake at Ioannina reflect the demands and the involvement of the educated clergy in the execution of the decoration. Therefore the social displacement apparent at this time among the class of persons who undertook the expenses of decorating a church was to some extent responsible for the quality of the work. The level of education of the painters and donors can also be gauged by the bad syntax and the grammatical mistakes in the church inscriptions of the donors and others.

According to the signed paintings known to us, the Linotopi painters were active for a period of eighty-six years. We have no knowledge of any further mural decoration by them after the year 1656. The termination of their work as professional fresco painters probably indicates the degeneration or dissolution of the family company or a shifting to other professions. What information we have of the continuation of the professional activities of the Linotopi inhabitants comes from the 18th century and concerns their engagement in the pursuits of ecclesiastical woodcarving, silver working and engraving.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ

- Ααρών, 69, 139, 144, 147  
Αββακούμ, 139, 145  
Αβδιού, 139, 145  
Άβιβος, 154, 169  
Αγαθουήλ, 136  
Αγγαίος, 139, 146  
Αγγελική Λειτουργία, 50, 68-69, 148, 177, 183, 194, 199, 203, 207, 214  
Αγγελικές δυνάμεις, βλ. άγγελοι  
Άγγελοι, 54, 55, 58-59, 63, 65, 67, 68-69, 117, 118, 131, 134, 148, 174, 179, 196· άγγελοι-διάκονοι, 62, 68-69  
Αγία Τριάδα, 69, 193, 203, 205, 207, 220, 221  
Αγίες, 184, 185, 193, 197, 218  
Άγιοι, 54, 55, 148, 183, 184, 188, 190, 193, 195, 197, 201, 207, 208· άγιοι-διάκονοι, 64· άγιοι ιαματικοί, 163-164, 183, 184  
Άδης, 117, 121  
Άδου Κάθοδος, Εις, 50, 55, 116-118, 172, 183, 194, 195, 199, 201, 203, 207, 213, 219  
Αθανάηλ, 136  
Αθανάσιος, 61· Βίος, 201-202  
Αίνοι, 54, 131-134, 148, 172, 175, 176, 194, 195, 199, 219  
Ακάθιστος Ύμνος, 194, 203, 219  
Ακάκιος, 166  
Ακίνδυνος, 168  
Άκρα Ταπεινώση, 25, 50, 55, 62, 63-64, 65, 183, 190, 204, 207, 215  
Αλέξιος, 166  
Αμώς, 139, 143  
Ανάβαση του Χριστού στο Σταυρό, 54, 55, 108-109, 172, 183, 213  
Αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές, 122-123, 202, 214, 221  
Ανάληψη, 81-82, 172, 174-175, 183, 191-192, 194, 196, 199  
Ανάσταση, βλ. Άδου Κάθοδος  
Ανάσταση «δυτικού τύπου», 118  
Αναστάσιμα γεγονότα, 51, 122, 193, 194, 195, 201  
Ανάσταση της κόρης του Ιαείρου, 51  
Ανδρέας Κρήτης, 63  
Άννα, προφήτισσα, 76  
Αντώνιος, 151, 190  
Αντώνιος Βεροίας, 187, 216  
«Άνω σέ εν θρόνω...», 203, 204  
«Άνωθεν οί Προφήται», 66, 71, 203  
Αποκαθήλωση, 55, 64, 109, 112-113, 172, 183, 197, 201, 202, 215, 219  
Απόνιση του Πιλάτου, 104, 105-107, 108, 172, 195, 201, 202, 213  
Απόστολοι, 60, 175, 184  
Αρέθας, 169-170  
Άρνηση του Πέτρου, 55, 103-104, 183, 184, 188, 195, 196, 207  
Άρνηση των προσφορών, 183  
Άρνηση του Χριστού να πει το όξος, 108-109  
Αρσένιος, 158, 190  
Αρτέμιος, 159-160  
Αυξέντιος, 164-165  
Αφαμαήλ, 136  
Αχιλλεius, 62-63, 187, 202, 205, 215, 220, 229
- Βαϊοφόρος, 79-81, 172, 183, 195, 201, 215  
Βάκχος, 167  
Βάπτισι, 50, 190, 191, 194, 195, 201  
Βασίλειος, 61  
Βερονίκη, 196  
Βικέντιος, 170  
Βίκτωρ, 170  
Βλάσιος, 63  
Βρεφοκτονία, 50, 55, 74-76, 172, 213, 220
- Γαβριήλ, 71, 136, 148, 149-150, 175, 197  
Γάμος στην Κανά, 50, 92, 93-95, 119, 214, 220

Γεδεών, 139, 144, 147  
 Γέννηση της Παναγίας, 54, 55, 125-127, 183, 191, 197, 199-200, 203, 207, 221  
 Γέννηση του Χριστού, 50, 55, 72-74, 172, 183, 184, 190, 195, 199, 201, 202, 213  
 Γεώργιος, 153, 161, 184, 195, 198, 205, 220  
 Γεώργιος ο Νέος του Κράτοβου, 186, 217  
 Γοβδελαάς, 159  
 Γουρίας, 169  
 Γρηγόριος ο Θεολόγος, 61  
 Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας, 62, 63

Δαβίδ, 61, 71-72, 111, 139, 141, 200  
 Δαίμονες, 89-90, 117, 118  
 Δαμιανός, 55, 162  
 Δανιήλ, 139, 140  
 Δανιήλ Στυλίτης, 162  
 Δέση, 179, 184, 185-186, 188, 189, 193, 194, 195, 204  
 Δευτέρα Παρουσία, 189-190  
 Δημήτριος, 24, 150, 153, 175, 184· Βίος, 183  
 Διάβολος, 61, 99-100  
 Διακοσμητικά θέματα, 170-171, 172, 176, 189, 206  
 Διαμοιρασμός του «ἄρραφου χιτώνα», 183, 184  
 Διομήδης, 163  
 Διονύσιος Αρεοπαγίτης, 84  
 Δωδεκάορτο, 50, 54, 127, 193, 195, 201

Έγερση του Λαζάρου, 78-79, 183, 195, 201, 207, 208, 215  
 Εισόδια, 54, 55, 127-128, 172, 173, 183, 184, 188, 197, 200, 203, 207, 215, 216, 219, 221  
 Εκδίωξη των εμπόρων από το ναό, 50, 88-89, 172, 173, 207, 214  
 Ελένη, 155-156, 201  
 Ελισσαίος, 139, 141  
 Ελκόμενος, 54, 107-108, 109, 172, 183, 194, 195, 214, 219  
 Εμπαιγμός, 104-105, 172, 183, 184, 195, 205, 214  
 Εμφάνιση του Χριστού στους Εμμαούς, 51, 124-125, 202, 220  
 Εμφάνιση του Χριστού στις μυροφόρες, βλ. «Χαίρετε»  
 Εμφάνιση του Χριστού στην Τιβεριάδα, 51, 123-124, 172, 199, 207, 220  
 Ενταφιασμός, 113-114, 175, 201, 202, 214  
 Επινίκιος Ύμνος, 207  
 «Ἐπί σοί χαίρει», 204  
 Επίσκεψη των μαθητών στον τάφο, 122-123, 214  
 Ετοιμασία θρόνου, 193  
 Ευαγγελικά γεγονότα, 50, 51  
 Ευαγγελισμός, 50, 71-72, 183, 190, 196, 201, 203, 205, 213, 220, 221  
 Ευαγγελιστές, 54, 67, 135, 136, 137-138, 148, 183, 196, 199, 207· σύμβολα ευαγγελιστών, 131, 137-138  
 Ευγένιος, 164-165  
 Ευδόκιμος, 164  
 Ευθύμιος, 151-152  
 Ευστάθιος Πλακίδας, 159  
 Ευστράτιος, 164-165  
 Ευφρόσυνος, 165, 174  
 Ευχαριστιακός κύκλος, 50, 58, 71, 183, 194, 199  
 Εωθινά, 119, 199, 203

Ζαχαρίας, 139, 143  
 Ζαχαρίας, αρχιερέας, 139, 144, 147· θάνατος Ζαχαρία, 205, 221

Ηλίας, 55, 65-66, 139, 141, 162  
 Ησαΐας, 139, 144-145

Θαύματα, 50, 51, 183, 199, 201, 203, 207  
 Θεόδωρος Στουδίτης, 190  
 Θεόδωρος Στρατηλάτης, 160, 174, 175, 184-185, 188, 195-196  
 Θεόδωρος Τήρων, 150-151, 184-185, 188, 195  
 Θρήνος, 113-114, 183, 195-196, 201, 202, 214  
 Ουσία του Αβραάμ, 50, 55, 70-71, 207



Ιάκωβος ο Αδελφός, 84  
 Ιάκωβος ο Πέρσης, 159  
 Ίαση του παραλυτικού της Βηθεσδά, 50, 51, 96-97, 172, 199, 203, 214, 220  
 Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ, 50, 51, 55, 91-92, 213, 214, 230  
 Ίαση του εκ γενετής τυφλού, 50, 51, 97-98, 203  
 Ίαση του υιού του βασιλίσκου, 203  
 Ιγνάτιος, 62-63  
 Ιεζεκιήλ, 139, 146  
 Ιεράρχες, 50, 55, 61-63, 84-86, 177, 183, 190, 208  
 Ιερεμίας, 74-75, 139, 143-144  
 Ιούδας, 60-61· Μεταμέλεια και απαγχονισμός Ιούδα, 54, 120-122, 128, 172, 183, 184, 220· Συνομιλία Ιούδα με το διάβολο, 99-100, 120, 213· Συμφωνία με τους Εβραίους, 99-100, 120  
 Ιουλίττη, 168  
 Ιωάννης ο Ανάργυρος, 163  
 Ιωάννης Δαμασκηνός, 55, 65-66, 86  
 Ιωάννης ευαγγελιστής, 137, 139  
 Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων, 54, 154, 175, 229  
 Ιωάννης ο Καλυβίτης, 167  
 Ιωάννης της Κλίμακος, 190  
 Ιωάννης ο Πρόδρομος, 54, 89-90, 134, 136, 147, 174, 179· Βίος, 183, 199· Αποτομή της κεφαλής του Προδρόμου, 203, 205, 220· Γέννηση του Προδρόμου, 199-200, 203, 220  
 Ιωάννης ο Χρυσόστομος, 61-62  
 Ιωάσαφ, 165  
 Ιώβ, 139, 142  
 Ιωήλ, 139, 142  
 Ιωνάς, 139-140  
  
 Καλουήλ, 136  
 Κήρυκος, 167-168  
 Κλήμης Αχρίδας, 186-187  
 Κλήμης αρχιεπίσκοπος Αγκύρας, 187  
 Κλήμης Πάπας Ρώμης, 187  
 Κλήρωση των αποστόλων, 183  
 Κλίμακα του Ιακώβ, 184, 203  
 Κοίμηση του Εφραίμ του Σύρου, 215  
 Κοίμηση της Παναγίας, 50, 54, 66, 84-87, 131, 183, 184, 189, 191, 197, 201, 202, 203, 207, 213, 220· Αναγγελία του θανάτου στην Παναγία, 86· Ανάληψη της Παναγίας και Παράδοση της ζώνης, 84-85· Διαμοιράζει τα ενδύματά της, 86, 189· Εκφορά της Παναγίας, 86  
 Κοινωνία των αποστόλων, 50, 59-61, 207, 213  
 Κοσμάς, 55, 162  
 Κοσμάς Μαΐουμά, 55, 65, 66-67  
 Κοσμήματα, βλ. διακοσμητικά θέματα  
 Κρίση αρχιερέων, 55, 102-103, 107, 128, 172, 173, 183, 184, 213, 220  
 Κρίση Πιλάτου, 54, 104, 106-107, 108  
 Κυριακή, 191, 218  
 Κύριλλος Αλεξανδρείας, 62  
 Κύρος, 162-163  
 Κωνσταντίνος, 155-156, 201  
  
 Λίθος, 115-116, 172, 183, 191, 194, 195, 219  
 Λογγίνος, 110, 111, 115, 116  
 Λουκάς, 137, 138-139  
 Λούπος, 190  
  
 Μαλαχίας, 139, 146  
 Μανδήλιο, άγιο, 50, 67-68, 191-192, 196  
 Μαρδάριος, 164-165  
 Μαρίνα, 191  
 Μαρκιανός, 164  
 Μάρκος, 137  
 Μαρτύρια αγίων, 183, 199, 201  
 Μαρτύριος, 160, 164  
 Μαστίγωση, 200, 205-206, 221  
 Ματθαίος, 137

Μελισμός, 50, 61-62  
 Μελχισεδέκ, 69  
 Μερκούριος, 152, 190, 194  
 Μεσοπεντηκοστή, 87-88  
 Μεταμόρφωση, 77-78, 172, 183, 191-192, 201, 207, 220  
 Μεταφορά της κιβωτού, 203, 205  
 «Μή μου άπτου», 123  
 Μηνάς, 152-153, 175  
 Μιχαήλ, 136, 148, 149, 150, 161, 197, 198, 201-202  
 Μιχαίας, 139, 143  
 Μυστικός Δείπνος, 51, 54, 98-99, 183, 195, 196, 197, 201, 202  
 Μωυσής, 69, 89-90, 139, 140, 147

Ναούμ, 139, 145  
 «Νέα Διαθήκη», 117, 118  
 Νεόφυτος, 168  
 Νέστωρ, 153-154, 175, 190, 195  
 Νικήτας, 152, 160, 175  
 Νικηφόρος, 168-169  
 Νικόλαος Μεγαλοπόλεως, 62-63  
 Νικόλαος Μύρων, 49, 54, 149, 190, 197· Βίος, 51, 183· Διάσωση τριών αθώων, 128, 129· Κοίμηση, 51, 54, 55, 128, 130-131, 173· Χειροτονείται ιερέυς, 128, 129, 172, 173  
 Νικόλαος ο Νέος ό έν Βουναίνη, 187, 202, 216  
 Νικόλαος από στρατιωτών, 158  
 Νιπτήρας, 55, 99-101, 120, 172, 173, 183, 195, 196, 201, 207, 213

Όραμα Ιεζεκιήλ και Αββακούμ, 67  
 Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας, 50, 55, 64, 183, 190, 202, 215  
 Ορέστης, 164-165  
 Ουριήλ, 136

Πάθη, 50, 51, 55, 183, 188, 193, 195, 201, 203, 207, 216  
 Παναγία, 54, 134, 136, 147, 174· Βίος, 54, 55, 72, 188, 194, 197, 199, 220, 221· Βλαχερνήτισσα, 58· Ζωοδόχος Πηγή, 204, 220, 221· Οδηγήτρια, 197· του Πάθους, 77, 198· Πλατυτέρα, 33, 50, 58-59, 66, 175, 177, 189, 191, 192, 195, 213, 219  
 Παντελεήμων, 154-155, 175  
 Παραβολή Καλού Σαμαρείτη, 50, 89-91, 172, 183, 199, 214, 216, 220  
 Παρασκευή, 191, 193, 197-198, 218, 219  
 Παύλος, 59, 157, 196  
 Παχώμιος, 165-166, 174  
 Πεντηκοστή, 82-84, 183, 190, 194, 203, 213  
 Πέτρος, 60, 156-157, 179, 196  
 Πολλαπλασιασμός των άρτων, 50, 92-93, 172, 183, 214, 230  
 Πολύκαρπος, 63  
 Πορεία Χριστού στο Γολγοθά, βλ. Ελκόμενος  
 Προδοσία, 55, 61, 101-102, 121, 128, 172, 183, 201, 202, 214, 220  
 Προετοιμασία του Σταυρού, 108-109  
 Προκόπιος, 158-159, 194, 195  
 Προπάτορες, 68, 117  
 Προσαγωγή του Χριστού στο πραιτώριο, 205  
 Προσευχή, 55, 101, 172, 195, 207, 214  
 Προφήτες, 50, 54, 55, 69, 135, 136, 139, 147, 148, 184, 191, 199, 201, 207

Ραφαήλ, 136  
 Ρωμανός, 197

Σάββας, 157-158  
 Σάββας ο Σέρβος, 186, 217  
 Σαμουήλ, 69  
 Σαμψών, 163  
 Σαμωνάς, 169  
 Σεβαστιανός, 187-188, 216, 221  
 Σεραφείμ, 131, 134  
 Σέργιος, 167

Σίλβεστρος Πάπας Ρώμης, 62  
Σολομών, 72, 139, 141  
Σοφονίας, 139, 145  
Σπυρίδων, 62, 63, 190  
Σταύρωση, 50, 54, 55, 63, 109-112, 131, 172, 183, 184, 191, 195, 201, 207, 208, 213, 214  
Στέφανος, 55, 64-65, 190  
Συμεών ο Θεοδόχος, 76-77, 111  
Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα, 50, 51, 55, 95-96, 199, 203  
Συνέδριο του Πιλάτου και των αρχιερέων, 114-115, 172, 213

Τιμόθεος, 84  
Τρεις παῖδες ἐν καμίνῳ, 203  
Τρύφων, 167

Υπαπαντή, 50, 55, 74, 76-77, 172, 183, 190, 195, 201, 215

Φιλοξενία του Αβραάμ, 50, 69-70, 183, 207, 215

«Χαίρετε», 55, 122-123, 172, 175  
Χερουβείμ, 59-60, 68, 69, 84, 85, 117, 131, 134  
Χριστός, Αναπεσών, 55, 65, 215· «διδάσκων ἐν τῷ ἱερῷ», 207· δωδεκαετής στο ναό, 50, 55, 87-88· Εμμανουήλ, 183, 192, 193· Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος, 50, 67, 191-192, 199· Μέγας Αρχιερεύς, 204, 220· Παλαιός των Ημερών, 193, 207· Παντοκράτωρ, 33, 54, 55, 134-136, 147, 174, 175, 176, 177, 191-192, 194, 195, 199· «περιπατῶν ἐν τῇ θαλάσῃ», 183  
Χριστόφορος, 188, 190, 216

Ψηλάφηση του Θωμά, 118-120, 128, 172, 183, 195, 199, 214, 220

Ωσηέ, 139, 143

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΠΩΝ, ΜΝΗΜΕΙΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΗΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

### ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Αγίου Παύλου μονή, 204· παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου, 73, 79, 80, 81, 82, 126, 127, 150, 155, 165, 166, 169, 196, 197, 204  
Βατοπεδίου μονή, 116· κελί Προκοπίου, 65· παρεκκλήσι Αγίων Αναργύρων, 164  
Γρηγορίου μονή, 133  
Διονυσίου μονή, 59, 67, 79, 80, 84, 85, 90, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 105, 106, 113, 114, 121, 125, 126, 135, 138, 139, 140, 150, 151, 155, 158, 160, 164, 165, 169, 170, 200, 205· Τράπεζα, 215  
Δοχειαρίου μονή, 54, 59, 67, 69, 79, 80, 87, 93, 94, 95, 98, 106, 113, 114, 115, 118, 121, 124, 133, 135, 139, 140, 149, 165, 166, 170, 188, 204, 215  
Ιβήρων μονή, 125, 135  
Καρακάλλου μονή, 90· Πορταίτισσα, 133  
Κουτλουμουσίου μονή, 63, 70, 84, 94, 96, 97, 98, 133, 135  
Λαύρας μονή (τοιχογραφίες 1535), 59, 66, 71, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 90, 91, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 108, 109, 113, 114, 118, 121, 124, 125, 128, 138, 151, 152, 158, 184, 188, 200, 205, 212· παρεκκλήσι Αγίου Νικολάου (τοιχογραφίες 1560), 69, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 117, 118, 122, 123, 130, 131, 135, 138, 159, 165, 194, 211, 212· Τράπεζα, 63, 66, 70, 94, 126, 165, 169, 200  
Μολυβοκκλησιά, 67, 98, 118, 126, 158, 165, 186  
Ξενοφώντος μονή, 39, 59, 65, 84, 87, 114, 115, 126, 163, 191, 200  
Πρωτάτο, 63, 67, 69, 88, 95, 101, 112, 137, 139, 155, 160, 162, 166, 168, 170  
Σταυρονικήτα μονή, 92, 93, 124, 125, 141, 151, 152  
Φιλοθέου μονή, 90  
Χελανδαρίου μονή, 72, 95, 98, 101, 124, 135, 139· Τράπεζα, 166, 167

ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΡΜΑ μονή Ευβοίας, 133

### ΑΘΗΝΑ

Όμορφη Εκκλησιά, 94

### ΑΙΑΝΗ Κοζάνης

Άγιος Δημήτριος, 82, 196, 226  
Άγιος Νικόλαος, 82, 218, 226  
Αρχιστράτηγος Μιχαήλ, 82, 218, 226

### ΑΛΙΑΚΜΟΝΑΣ

Παναγίας μονή, 82

### ΑΝΑΤΟΛΗ Αγιάς (Θεσσαλία)

Αγίου Παντελεήμονος μονή, 225

### ΑΝΑΦΗ

Άγιος Αντώνιος, 74

### ΑΠΟΛΛΩΝΙΑ (Αλβανία)

Παναγίας μονή, 66

### ARBANASSI (Βουλγαρία)

Γέννηση Χριστού, 60, 133

### ARILJE (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Αχιλλεύς, 70, 129

### ΑΡΤΑ

Παρηγορήτισσα, 135, 145

### ΑΧΡΙΔΑ (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Δημήτριος, 80  
Άγιος Νικόλαος της Βολνίκα (τοιχογραφίες 1467), 64· (τοιχογραφίες 1480/81), 94· (τοιχογραφίες 1330/40), 150  
Αγία Σοφία, 70  
Κωνσταντίνος και Ελένη, 150, 156, 161  
Μικροί Άγιοι Ανάργυροι, 73  
Παναγία της Βολνίκα, 150, 161  
Περίβλεπτος (τοιχογραφίες 1295), 72, 80, 86, 88, 101, 109, 126, 151, 162, 168· (τοιχογραφίες 1365), 150, 160, 161

### ΒΑΓΕΝΗΤΙ Ιωαννίνων

Άγιος Γεώργιος, 147

### ΒΑΘΕΙΑ Εύβοιας

Άγιος Νικόλαος, 133, 159

BALINESTI (Ρουμανία), 134

BALJEVAC (Γιουγκοσλαβία), 130, 131

BANISHTA (Αλβανία)  
Ευαγγελισμού μονή, 29, 40, 178, 219

ΒΕΛΒΕΝΔΟΣ Κοζάνης  
Άγιος Νικόλαος, 119

ΒΕΛΤΣΙΣΤΑ (ΚΛΗΜΑΤΙΑ) Ιωαννίνων  
Άγιος Δημήτριος, 85, 88, 99, 101, 103, 108, 112, 113, 115, 120, 122, 147, 152, 154, 158, 211, 212, 213  
Μεταμόρφωση, 44, 50, 51, 54, 58, 59, 60, 62, 65, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 123, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 173, 192, 206, 211, 212-214  
Παναγία, 44, 99, 112, 114, 123, 213, 225

ΒΕΡΑΤΙ (Αλβανία)  
Βλαχέρνα, 60

BERENDE (Βουλγαρία), 197

ΒΕΡΟΙΑ  
Άγιος Γεώργιος του Γραμματικού, 218  
Κήρυκος και Ιουλίττη, 218  
Παλιά Μητρόπολη, 187  
Χριστός, 62, 66, 67, 72, 76, 145, 151, 157, 160, 164, 169, 173

ΒΕΥΗ Φλωρίνης  
Άγιος Νικόλαος, 58, 60, 79, 108, 109, 118, 121, 149

ΒΙΑΝΝΟΣ Κρήτης  
Αγία Πελαγία, 112

ΒΙΤΣΑ Ζαγορίου Ιωαννίνων  
Άγιος Νικόλαος, 26, 29-30, 31, 34, 39, 49, 50-176, 177, 178, 194-195, 200, 202, 211-216, 218, 219, 229-230

ΒΟΒΟŠEVO (Βουλγαρία)  
Άγιοι Θεόδωροι, 121  
Άγιος Δημήτριος, 107

ΒΟΓΟŠEVCИ (Γιουγκοσλαβία), 186

ΒΟJANA (Βουλγαρία), 87, 197

ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙ  
Δοαμνεί νας, 112

ΒΟΥΛΚΑΝΟΥ μονή Μεσσηνίας, 24, 94, 123, 204

BORJE (Αλβανία)  
Χριστός Ζωοδότης, 76, 116

ΒΡΟΣΙΝΑ Ιωαννίνων  
Άγιος Γεώργιος, 39

ΓΑΛΑΤΑΚΗ μονή Ευβοίας, 65, 133, 159, 165, 166, 211, 212

ΓΑΛΑΤΑΣ (Κύπρος)  
Παναγία Ποδίθου, 112

ΓΙΩΡΓΟΥΤΣΑΤΕΣ Δροπόλεως (Αλβανία)  
Προφήτη Ηλία μονή, 28-29, 34, 40, 178, 219

СОZΙΑ μονή (Ρουμανία), 119

ΓΡΑΜΜΟΣ  
Άγιος Ζαχαρίας, 89, 136, 150, 198-199, 202, 219

ЏУЏER (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Νικήτας, 61, 86, 89, 94, 95, 96, 101, 123, 150, 152, 155, 156, 158, 162, 186, 191· (τοιχογραφίες 1483/84), 72, 121, 168

CURTEA DE ARGES (Ρουμανία)  
Άγιος Νικόλαος, 86, 93, 94

DEČANI (Γιουγκοσλαβία), 89, 90, 91, 94, 96, 97, 108, 109, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 129, 152, 153, 156, 158, 159, 160, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 186

DOLGAEC (Γιουγκοσλαβία)  
Προφήτης Ηλίας, 58, 76, 79, 156, 191, 198

ΔΟΛΙΧΗ Θεσσαλίας  
Μεταμόρφωση, 94, 211

DOROHOI (Ρουμανία)  
Άγιος Νικόλαος, 104, 185

ΔΟΥΣΙΚΟΥ μονή Θεσσαλίας (τοιχογραφίες 1739), 24· (τέμπλο 1767), 43, 44· (τοιχογραφίες 1557), 59, 166, 220

DRAGALEVCI (Βουλγαρία), 70, 108, 121, 134

DJURDJEVI STUPOVI (Γιουγκοσλαβία), 164

ΔΡΥΟΒΟΥΝΟ Κοζάνης  
Μεταμόρφωσης μονή, 38-39, 59, 61, 62, 64, 69, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 88, 89, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 113, 114, 115, 116, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 138, 139, 141, 148, 150, 156, 197, 198, 200, 202, 203-207, 208, 220-221, 226, 227

## ΕΙΚΟΝΕΣ

Άγιον Όρος

Αγίου Παύλου, παρεκκλήσι Αγίου Γεωργίου, 198

Βατοπεδίου, 157

Διονυσίου, 157, 205

Ιβήρων, 64

Λαύρας, 72, 73, 74, 81, 82, 155

Πρωτάτου, 156

Σταυρονικήτα, 81, 86, 156

Αθήνα

Βυζαντινού Μουσείου, 101, 105, 106, 204

Εθνικής Πινακοθήκης, 112

Μουσείου Μπενάκη, 138, 205

Συλλογής Ανδρεάδη, 129, 131, 149

Συλλογής Γκορίτσα, 130

Συλλογής Λοβέρδου, 205

Συλλογής Τσακούρογλου, 196, 198, 205

Βενετία, 85, 120, 159, 204, 305

Βιέννη, 63, 196

Bologna, 205

Θεσσαλονίκη

Έκθεσης Λευκού Πύργου, 187

Μονής Βλατάδων, 157, 200

Ιωάννινα

Αρχαιολογικού Μουσείου, 179

Μονής Προδρόμου στο Νησί, 75, 200, 205

Καστοριά, 130, 149

Κλειδωνιά, 149, 177

Κρήτη

Μονής Γωνιάς, 138, 188, 204

Μονής Οδηγήτριας, 204

Λέινγκραντ, 64, 66

Μεγάλου Μετεώρου, 119

Μελένικο, 201

Μόσχα

Μουσείου Καλών Τεχνών, 156

Πινακοθήκης Trétjakov, 78

Πάτμος, 59, 66, 79, 86, 129, 149, 150, 163, 188, 196

Πατριαρχείο Ρεέ, 153

Ρουμανία, μονής Bistrita, 64

Σεράγεβο, 82

Σινά, 128, 150, 156, 157, 204

Struga, 150

Τόκιο, 82, 188  
Τουρίνο, 85, 86, 221  
Φλωρεντία, 83

ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΣ Ζαγορίου Ιωαννίνων

Κοίμηση της Θεοτόκου, 59, 68, 69, 78, 89, 90, 92, 105, 106, 108, 112, 134, 136, 137, 138, 147, 148, 156, 157, 158, 162, 176, 179, 219

ΕΠΤΑΧΩΡΙ Καστοριάς  
Αγίου Γεωργίου μονή, 44

GODIVJE (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Γεώργιος, 191

GRAČANICA (Γιουγκοσλαβία), 70, 86, 94, 123, 124, 125, 129, 191, 217

ZABORΔΑΣ μονή Γρεβενών, 79, 80, 85, 104, 106, 108, 114, 117, 119, 184, 211

ΖΑΓΟΡΑ Πηλίου

Αγίου Αθανασίου μονή, 37-38, 39, 62, 64, 74, 79, 86, 99, 102, 107, 113, 114, 123, 124, 125, 149, 163, 201-203, 219, 226, 227

ZAUM (Γιουγκοσλαβία), 60

ZEMEN (Βουλγαρία), 100, 109, 197

ΖΙΤΣΑ Ιωαννίνων

Πατέρων μονή, 25, 58, 60, 62, 64, 65, 83, 90, 136, 138, 176-178, 213, 219

Προφήτη Ηλία μονή, 44, 63, 99, 121, 154, 158, 213, 225

Ταξιάρχης, 121, 225

ZRZE μονή (Γιουγκοσλαβία) (τοιχογραφίες 1368/69), 65· (τοιχογραφίες 1535), 186

ΗΟΡΟΒΟ (Γιουγκοσλαβία), 94, 95, 97, 98, 206, 217

HUMOR (Ρουμανία), 203

HUREZ (Ρουμανία), 112

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Αγία Αικατερίνη, 96

Άγιοι Απόστολοι, 141, 144, 145, 146, 164

Άγιος Δημήτριος, 165· παρεκκλήσι Αγίου Ευθυμίου, 88, 95, 96

Άγιος Νικόλαος Ορφανός, 61, 68, 79, 95, 98, 101, 102, 104, 105, 129, 130, 131, 151, 153, 154, 155, 157, 160, 162, 163, 164, 166, 167, 198

Προφήτης Ηλίας, 165

Ταξιάρχες, 83

IVANOVO (Βουλγαρία), 121

ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ Τρικάλων

Μητρόπολη, 39, 220

ΚΑΛΕΝΙĆ (Γιουγκοσλαβία), 93, 123

ΚΑΛΙՖTE (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Νικόλαος, 76

ΚΑΛΥΒΙΑ ΕΛΑΦΟΤΟΠΟΥ Ζαγορίου Ιωαννίνων

Άγιος Νικόλαος, 51, 54, 58, 60, 66, 67, 82, 83, 90, 95, 96, 97, 99, 102, 114, 120, 150, 152, 153, 158, 159, 161, 213, 225

ΚΑΚΟΔΙΚΙ Κρήτης

Μεταμόρφωση, 100

ΚΑΣΤΟΡΙΑ

Άγιοι Ανάργυροι, 72, 155, 163, 168

Άγιοι Απόστολοι, 71, 73, 99, 149, 155, 156, 165, 197

Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη, 60, 63, 74, 76, 103, 104, 155, 185, 187, 191, 196

Άγιος Ανδρέας Ρουσούλη, 116, 167

Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, 24, 51, 62, 92, 94, 98, 116, 142, 143, 146, 149, 154, 157, 159, 160, 167

Άγιος Νικόλαος, 116  
Άγιος Νικόλαος της μοναχής Ευπραξίας, 64, 74, 79, 82, 185  
Άγιος Νικόλαος του άρχοντος Θεομάνου, 35-36, 86, 99, 126, 128, 149, 168, 196-199, 200, 202, 207, 219, 220, 221, 226, 227  
Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη, 153, 164  
Άγιος Νικόλαος του Κυρίτζη, 102, 170  
Άγιος Νικόλαος του Μαγαλειού, 108, 121, 185  
Άγιος Σπυρίδων, 185  
Κουμπελίδικη (τοιχογραφίες 17ου αι.), 156, 170, 196  
Μαυριώτισσα, 84  
Παναγία συνοικίας Αγίων Αναργύρων, 36  
Παναγία άρχοντος Αποστολάκη, 155, 166, 226  
Παναγία Ρασιώτισσα, 50, 64, 73, 74, 76, 78, 79, 81, 85, 102, 104, 106, 117, 118, 151, 156, 157, 162, 184, 194, 211  
Ταξιάρχης Μητροπόλεως, 63, 102, 109, 149, 155, 167, 169  
Ταξιάρχες, 219

#### ΚΙΕΒΟ

Άγιος Κύριλλος, 201  
Αγία Σοφία, 72

#### ΚΛΕΙΔΩΝΙΑ Κονίτσης

Άγιοι Ανάργυροι, 68, 83, 99, 114, 148, 213, 225  
Άγιοι Απόστολοι, 60  
Άγιος Αθανάσιος, 39, 60, 68, 85, 133, 147, 156, 225  
Άγιος Νικόλαος, 59, 68, 136, 138, 142, 148, 176-178, 219  
Μεταμόρφωσης μονή, 58, 213, 225

#### ΚΟΣΕΛ (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Νικόλαος, 76

#### ΚΡΑΨΗ Ιωαννίνων

Άγιος Νικόλαος, 44, 51, 82, 101, 106, 113, 114, 119, 122, 130, 131, 211, 212, 214

#### ΚΡΕΜΙΚΟΒCI (Βουλγαρία), 126, 185

#### KURBINOVO (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Γεώργιος, 156, 165

#### ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ

Παμμακάριστος, 136, 144, 145, 146, 157  
Χριστού της Χώρας μονή, 66, 67, 92, 93, 127, 161, 164, 167, 168, 169, 170

#### ΛΑΒΔΑΝΗ (ΚΑΤΩ) Πωγωνίου

Μακρυνάξη μονή, 27-28, 39, 44, 58, 116, 118, 128, 134, 193-195, 213, 218-219, 227

#### LESANI (Γιουγκοσλαβία)

Άγιοι Πάντες, 74, 76

#### LESKOEC (Γιουγκοσλαβία)

Ανάληψη, 74, 78, 79, 80, 100, 108, 109, 121, 156, 196

#### LESNOVO (Γιουγκοσλαβία)

Αρχαγγέλων μονή, 65, 68, 89, 105, 108, 109, 124, 132, 134, 136, 184, 188

#### LOMNICA μονή (Γιουγκοσλαβία), 219

#### MANASIJA μονή (Γιουγκοσλαβία), 93

#### ΜΑΡΔΑΚΙΟΥ μονή Μεσσηνίας, 123, 133, 204

#### MARKO μονή (Γιουγκοσλαβία), 68, 89, 109, 129, 140, 141, 143, 185, 200

#### ΜΑΤΕJIĆ μονή (Γιουγκοσλαβία), 86, 109

#### ΜΑΤΚΑ μονή (Γιουγκοσλαβία), 74, 100, 107, 108, 121, 156

#### ΜΕΓΑΛΟΒΡΥΣΟ Αγιάς Θεσσαλίας

Κοίμησης Θεοτόκου μονή, 75, 85, 121, 225

#### ΜΕΓΑΡΑ

Άγιος Ιερόθεος, 136



ΜΕΡΟΠΗ (ΚΑΤΩ) Ιωαννίνων  
Παναγία, 84, 85

#### ΜΕΤΕΩΡΑ

Αγίου Νικολάου Αναπαυσά μονή, 58, 73, 79, 80, 81, 85, 86, 94, 102, 103, 130, 131, 138, 139, 144, 145, 149, 151, 152, 155, 158, 165, 166, 168, 188, 212, 215, 220.  
Βαρλαάμ μονή (τοιχογραφίες 1548), 60, 67, 73, 74, 78, 79, 80, 85, 102, 103, 104, 106, 108, 117, 119, 120, 154, 156, 157, 159, 184, 188, 192, 194, 205, 211, 214· λιτή (τοιχογραφίες 1566), 44, 51, 54, 212  
Μεταμόρφωσης μονή (τοιχογραφίες 1552), 65, 135, 137, 139, 140, 141, 144, 146, 188, 220· Παλιό καθολικό (τοιχογραφίες 1483), 78, 88, 101, 104, 107, 118, 121, 184, 185, 194  
Ρουσσάνου μονή, 166, 220  
Υπαπαντής μονή, 76

MILESEVA μονή (Γιουγκοσλαβία), 112

MOGOSOIAIA παρεκκλήσι (Ρουμανία), 112

ΜΟΛΥΒΔΟΣΚΕΠΑΣΤΟΥ μονή Ιωαννίνων, 51, 78, 155, 211

#### ΜΟΝΟΔΕΝΔΡΙ Ζαγορίου Ιωαννίνων

Αγία Παρασκευή Βίκου, 211  
Άγιος Μηνάς, 26, 30-31, 34, 39, 49-50, 55-176, 177, 178, 179, 194-195, 211-216, 218, 219, 229-230

MONREALE, 114, 124

MORAČA (Γιουγκοσλαβία), 66

#### ΜΟΣΧΟΠΟΛΗ (Αλβανία)

Άγιος Νικόλαος, 61

ΜΥΡΤΙΑΣ μονή Αιτωλίας (τοιχογραφίες 1539), 25, 75, 80, 81, 119, 152, 211, 218· (τοιχογραφίες 1491), 58, 126, 128

#### ΜΥΣΤΡΑΣ

Αγία Σοφία, 109, 115, 126  
Αφεντικό, 135  
Μητρόπολη, 94, 97  
Παντάνασσα, 72, 87  
Περιβλεπτος, 68, 70, 73, 80, 86, 109, 115, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147

#### NEREZI (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Παντελεήμων, 112

#### ΝΗΣΙ Ιωαννίνων

Αγίου Νικολάου Ντίλιου μονή, 50, 51, 54, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 105, 106, 108, 113, 114, 117, 118, 120, 122, 123, 126, 128, 130, 131, 149, 151, 152, 154, 155, 159, 160, 162, 165, 166, 184, 188, 192, 194, 200, 203, 211, 212, 214, 215, 221  
Αγίου Νικολάου Φιλανθρωπηνών μονή (τοιχογραφίες 1531/32), 50, 54, 58, 60, 62, 64, 73, 74, 75, 77, 78, 80, 83, 91, 93, 94, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 114, 118, 120, 126, 128, 149, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 162, 169, 194, 199, 211, 212, 213, 214, 215· (τοιχογραφίες 1542), 30, 54, 67, 68, 82, 88, 90, 91, 96, 97, 115, 116, 119, 122, 123, 124, 125, 131, 135, 136, 137, 138, 145, 147, 154, 158, 192, 194, 200, 203, 206, 211, 212, 214· (τοιχογραφίες 1560), 54, 133, 150, 211, 212, 215  
Ελεούσας μονή, 60, 68, 90, 97, 107, 109, 113, 115, 138, 211, 212

#### ΝΙΚΗΤΑΡΙ Κύπρου

Παναγία Ασίνου, 60

ΟΣΙΟΥ ΛΟΥΚΑ μονή, 120, 153, 164, 168

ΟΣΙΟΥ ΜΕΛΕΤΙΟΥ μονή στον Κιθαιρώνα, 54, 72, 90, 133, 211

#### ΠΑΛΑΤΙΤΣΙΑ Ημαθίας

Άγιος Δημήτριος, 23-25, 28, 42, 44, 45, 59, 60, 64, 68, 70, 72, 74, 77, 79, 82, 83, 85-86, 91, 93, 98, 102, 103, 104, 105, 108, 114, 116, 118, 119, 121, 123, 128, 139, 149, 150, 153, 156, 168, 183-190, 216-218, 225-226, 227

#### ΠΑΛΗΟΠΑΝΑΓΙΑ Λακωνίας

Κούμπαρη μονή, 24

#### ΠΑΤΜΟΣ

Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου μονή, 59

ΠΑΦΟΣ Κύπρου

Αγίου Νεοφύτου Εγκλείστρα, 156

PEĆ (Γιουγκοσλαβία)  
Θεοτόκος, 127, 186, 217  
Άγιος Δημήτριος, 127

ΠΕΛΕΝΔΡΙ Κύπρου  
Σταυρού ναός, 72, 135

PEŠTANI (Γιουγκοσλαβία)  
Παναγία, 150, 160, 161

PINA μονή (Γιουγκοσλαβία), 217

ΠΛΑΓΙΑ (ZEPMA) Κονίτσης  
Θεοτόκου μονή, 26, 40-41, 42, 44, 79, 150, 168, 197, 207-208, 221, 227, 230

ΠΛΑΤΥ Φλωρίνης  
Σωτήρα ναός, 108, 196

POGANOVO μονή (Βουλγαρία), 64, 102, 103, 104, 105, 107, 121, 126, 155, 165, 169, 170, 196

POLOŠKO μονή (Γιουγκοσλαβία), 101, 102, 103, 104, 105, 128, 216

ΠΟΛΥΔΕΝΔΡΙ Θεσσαλίας  
Θεοτόκου μονή, 94

ΠΟΛΥΛΟΦΟ Ιωαννίνων  
Ζωοδόχος Πηγή, 112, 213, 225

ΠΡΕΣΠΑ ΜΕΓΑΛΗ  
Malí Grad (Αλβανία), 76, 103, 104, 105, 116, 173.  
Παναγία Ελεούσα, 58, 64, 72, 74, 79, 116, 192

PROBOTA μονή (Ρουμανία), 207

PŠACA μονή (Γιουγκοσλαβία), 129, 170

RAVANICA μονή (Γιουγκοσλαβία), 96, 97, 141

REČICA μονή (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Γεώργιος, 200

RESAVA μονή (Γιουγκοσλαβία), 152, 153

RILA μονή (Βουλγαρία), παρεκκλήσι του πύργου του Chreljo, 132

RILJEVO (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Αθανάσιος, 31-32, 42, 108, 195-196, 219, 226

POZINOY μονή (Βουλγαρία), 108

ΣΑΡΑΚΗΝΙΣΤΑ Λιούντζης (Αλβανία)  
Άγιος Νικόλαος, 29, 34-35, 40, 136, 148, 178, 179, 180, 219

ΣΕΡΒΙΑ Κοζάνης  
Άγιοι Ανάργυροι, 79, 196  
Άγιοι Θεόδωροι, 185

ΣΕΡΡΕΣ  
Προδρόμου μονή, 66, 67, 89, 97, 98, 166, 200

ΣΚΟΤΙΝΑ (ΠΑΛΙΑ) Πιερίας  
Άγιος Αθανάσιος, 121, 225

SOPOČANI μονή (Γιουγκοσλαβία), 60, 87, 153

ΣΟΦΙΑ  
Άγιος Γεώργιος, 136

STARO NAGORIČINO (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Γεώργιος, 86, 98, 100, 104, 114, 122, 124, 125, 151, 152, 164, 166, 167, 170, 186, 198

ΣΤΕΓΟΠΟΛΗ Λιούντζης (Αλβανία)

Προφήτη Ηλία μονή, 26, 29, 35, 39-40, 59, 61, 104, 105, 106, 154, 179, 180, 219

ΣΤΕΝΗ Ευβοίας  
Παλαιοπαναγιά, 167

ŠTIP (Γιουγκοσλαβία)  
Σωτήρας, 219

STREZOVCE (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Νικόλαος, 60

STUDENICA μονή (Γιουγκοσλαβία), 165, 186· (τοιχογραφίες 1568), 217· βασιλική εκκλησία, 61, 86, 139, 145, 164, 186

ΤÍRGOVISTE (Ρουμανία), 94, 95, 112

TIRNOVO (Βουλγαρία)  
Πέτρος και Παύλος, 165

TRESKA (Γιουγκοσλαβία)  
Άγιος Ανδρέας, 101

TRESKAVAC μονή (Γιουγκοσλαβία), 102, 185

ΤΣΙΑΤΙΣΤΗΣ μονή Παγωνίου (Αλβανία), 26, 29, 32-34, 40, 59, 148, 178, 215, 219

ΤΣΙΝΤΖΙΝΑ Λακωνίας  
Άγιος Βλάσιος, 24

ΤΥΡΝΑΒΟΣ Θεσσαλίας  
Προφήτη Ηλία μονή, 36-37, 59, 61, 64, 69, 74, 91, 96, 102, 103, 116, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 133, 134, 138, 139, 148, 199-201, 202, 205, 207, 220, 221, 227

ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ Ιωαννίνων  
Κοίμηση Θεοτόκου, 45

ΦΩΤΜΟΥ μονή Αιτωλίας, 25-27, 68, 83, 127, 190-193, 218, 219, 226, 227

VATRA MOLDOVITEI (Ρουμανία), 107, 203

VELESTOVO (Γιουγκοσλαβία)  
Κοίμηση Θεοτόκου, 58, 74, 76, 191

VUKOVO (Βουλγαρία), 108

ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ  
Άγιον Όρος  
Διονυσίου (κώδ. 33), 139· (κώδ. 35), 139· (κώδ. 80), 139· (κώδ. 587), 87, 139  
Ιβήρων (κώδ. 5), 95, 96, 97· (κώδ. 548), 138  
Ξηροποτάμου (κώδ. 107), 138  
Παντοκράτορος (κώδ. 61), 191  
Χελανδαρίου (κώδ. 13 (μ)), 138  
Αθήνα, Εθνική Βιβλιοθήκη (κώδ. 93), 115  
Βατικανό, Ομιλίες μοναχού Ιακώβου (Vat. gr. 1162), 72· Μηνολόγιο Βασιλείου Β' (Vat. gr. 1613), 128  
Βελιγράδι, ψαλτήρι, 90  
Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο, ευαγγέλιο, 132· μυθιστόρημα Μ. Αλεξάνδρου, 133  
Ιεροσόλυμα (κώδ. Τάφου 14), 138  
Λονδίνο (κώδ. Lond. Add. 19.352), 100, 114, 121· (κώδ. British Museum 40.731), 100  
Μόναχο, σερβικό ψαλτήρι (cod. slav. IV), 90, 118, 133, 138  
Μόσχα, ψαλτήρι Chludon, 100, 118, 121, 134, 191· ψαλτήρι Tomić, 90· μηνολόγιο 175, 198  
Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη (κώδ. Par. gr. 20), 100, 121· (Par. gr. 74), 97, 121, 124· (Par. gr. 510), 87· (Par. gr. 1711), 133· (Coislin 296), 139  
Πάρμα (κώδ. Palat. 5), 124  
Πάτμος (κώδ. 70), 121  
Φλωρεντία (κώδ. Laur. VI, 23), 115· (κώδ. Rabbula), 76

YILANLI KILISE (Καππαδοκία, Τουρκία), 100



# ΠΙΝΑΚΕΣ







Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Πλατυτέρα.





Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Πλατυτέρα (λεπτομέρεια).



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Μελισμός και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες.



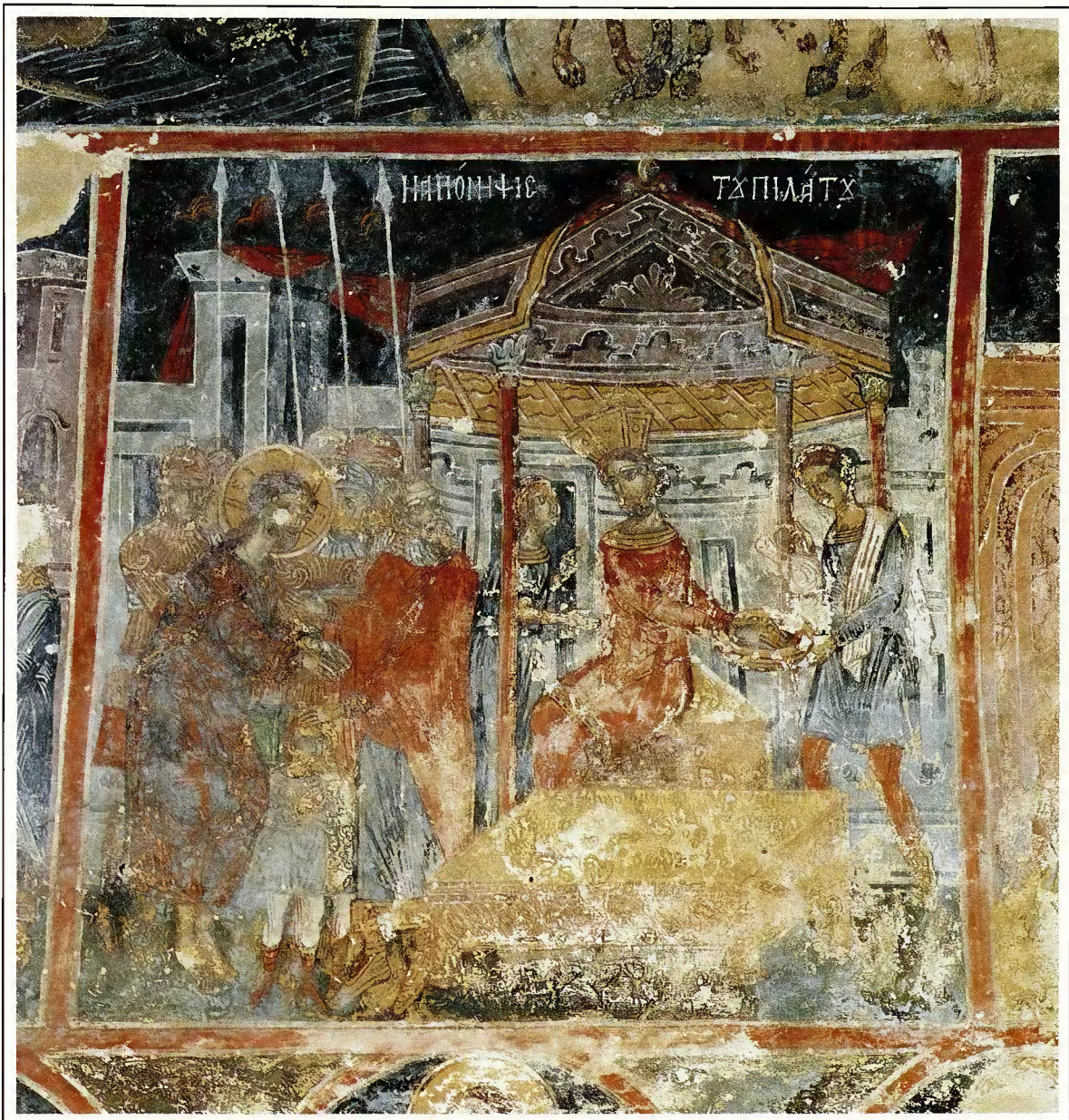
Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Αθανάσιος από τους συλλειτουργούντες ιεράρχες.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Αγγελική Λειτουργία (νότιο τμήμα), β) Πολλαπλασιασμός των άρτων.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κρίση των αρχιερέων.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Απόνιση του Πιλάτου.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Σταύρωση.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Ενταφιασμός και ο Θρήνος.





Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Το Συνέδριο του Πιλάτου.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Λίθος.



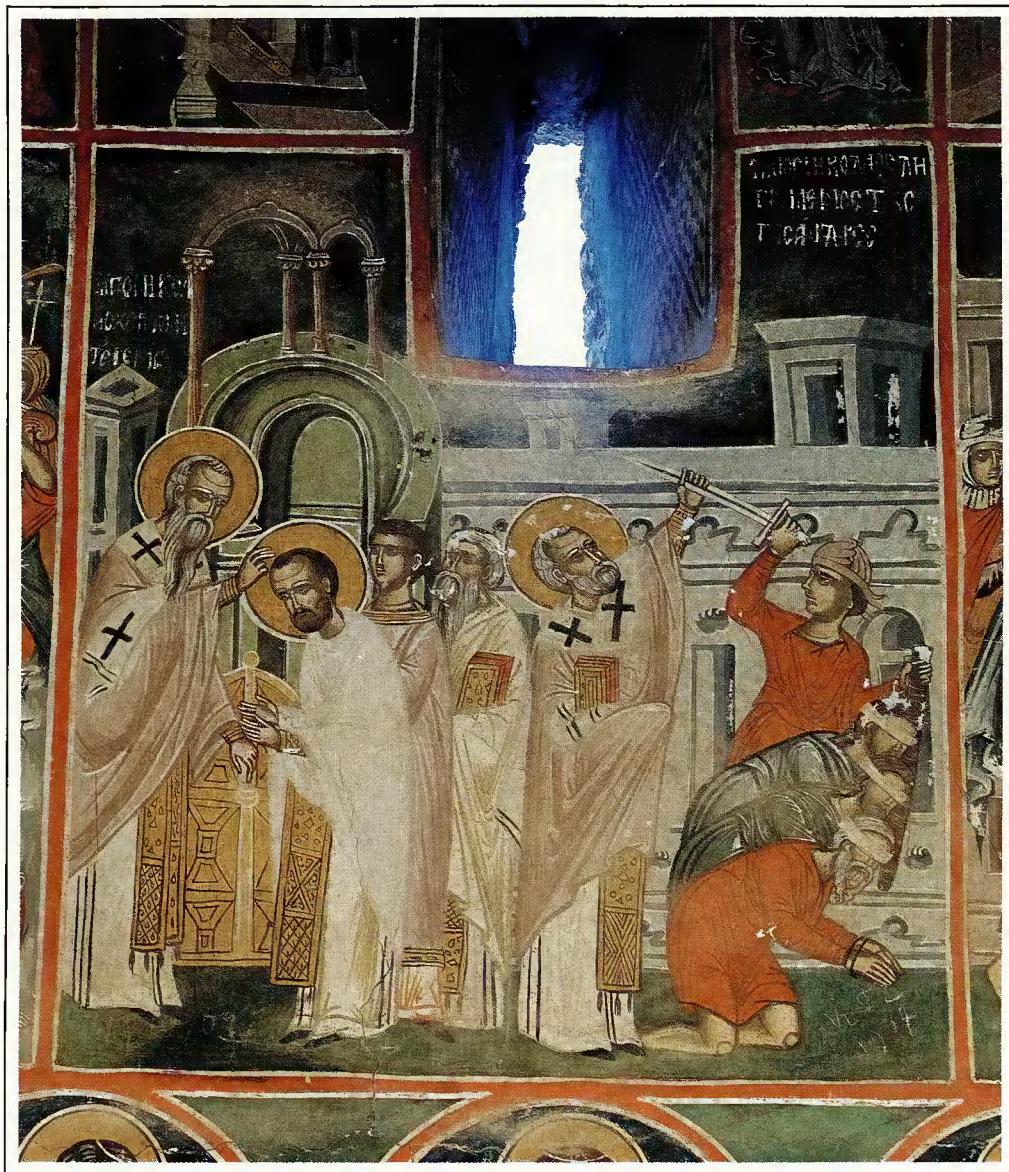
Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η εις Άδου Κάθοδος.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Ψηλάφηση.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. «Τὸ χαῖρε τῶν Μυροφόρων».



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Χειροτονία του αγίου Νικολάου και η Διάσωση των τριών αθώων.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι Αίνοι (νότιο τμήμα).

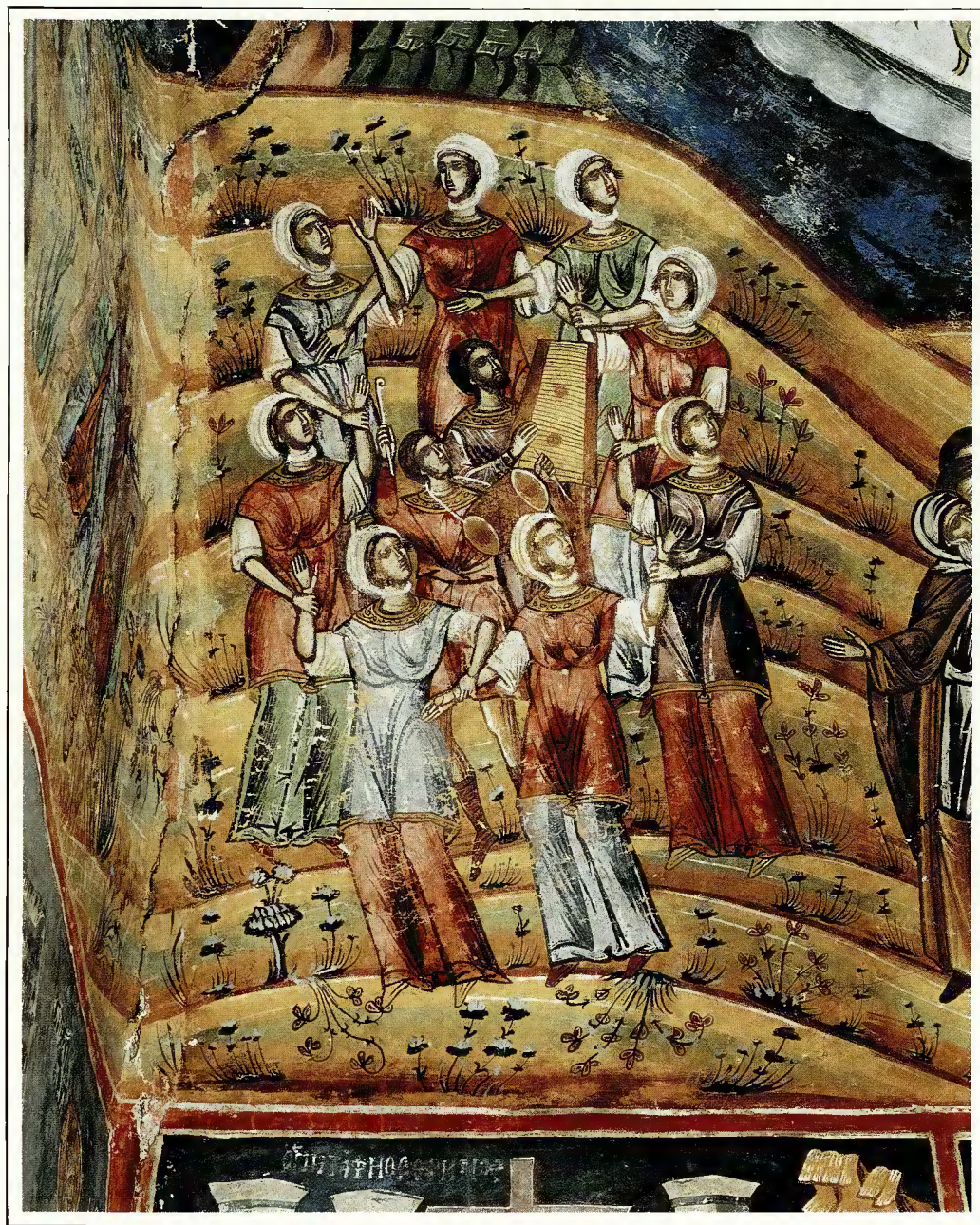


Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι Αίνοι.





Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι Αίνοι (βόρειο τμήμα).



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι Αίνοι (λεπτομέρεια βόρειου τμήματος).



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας.



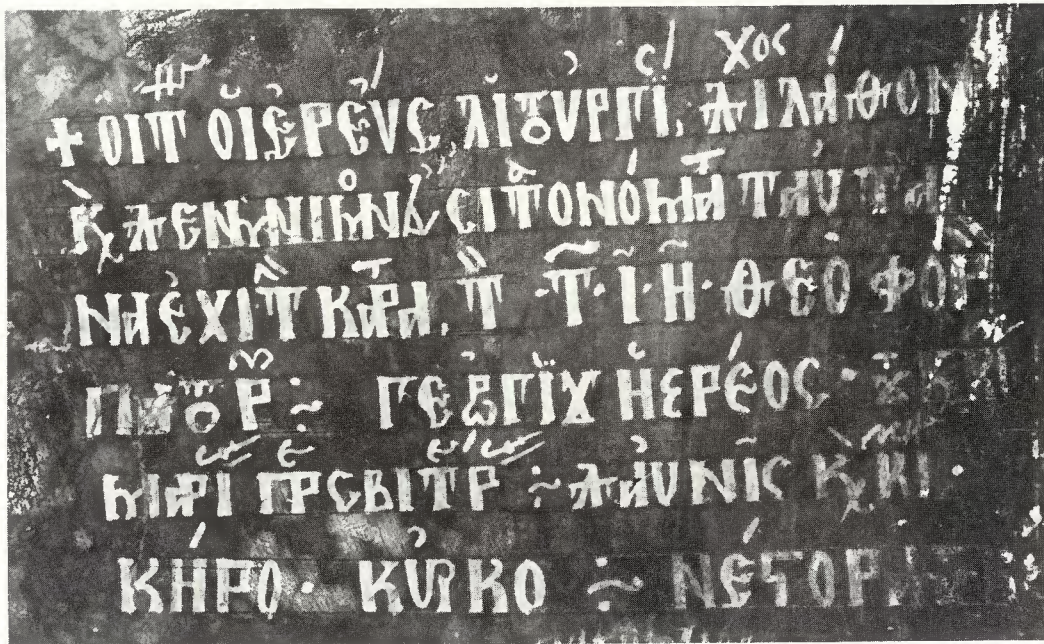
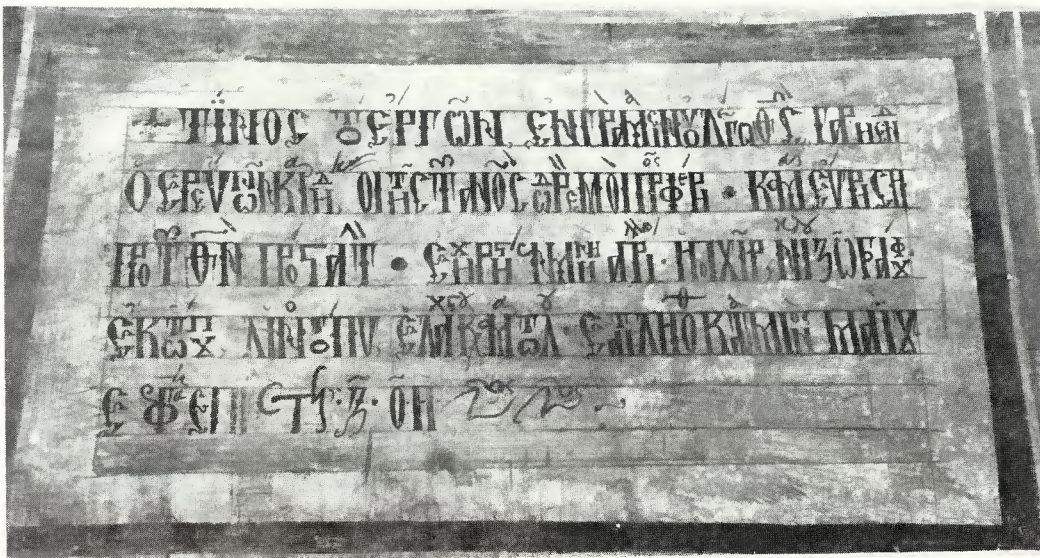
Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο άγιος Μηνάς,  
β) Ο άγιος Μερκούριος.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι άγιοι Σάββας και Ευθύμιος.

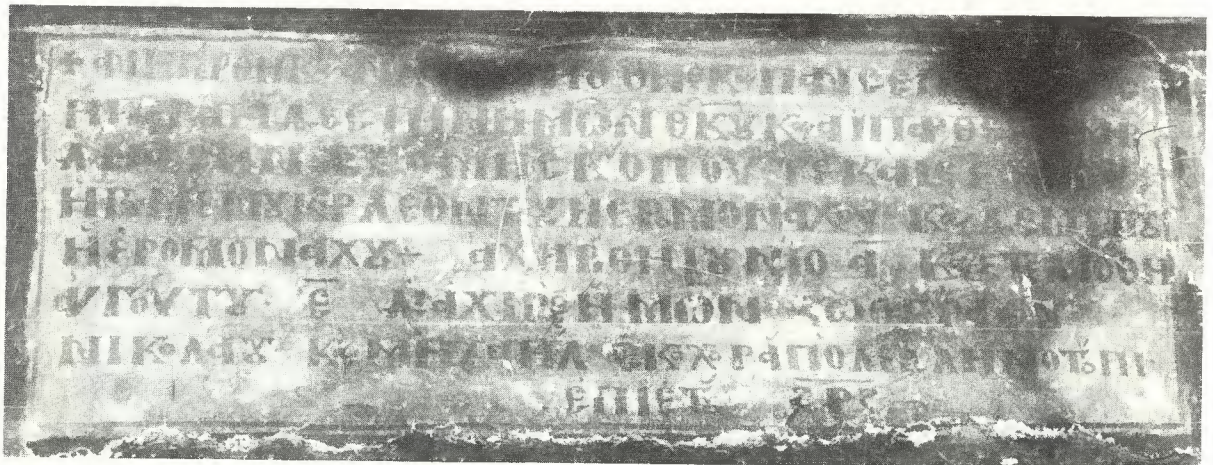
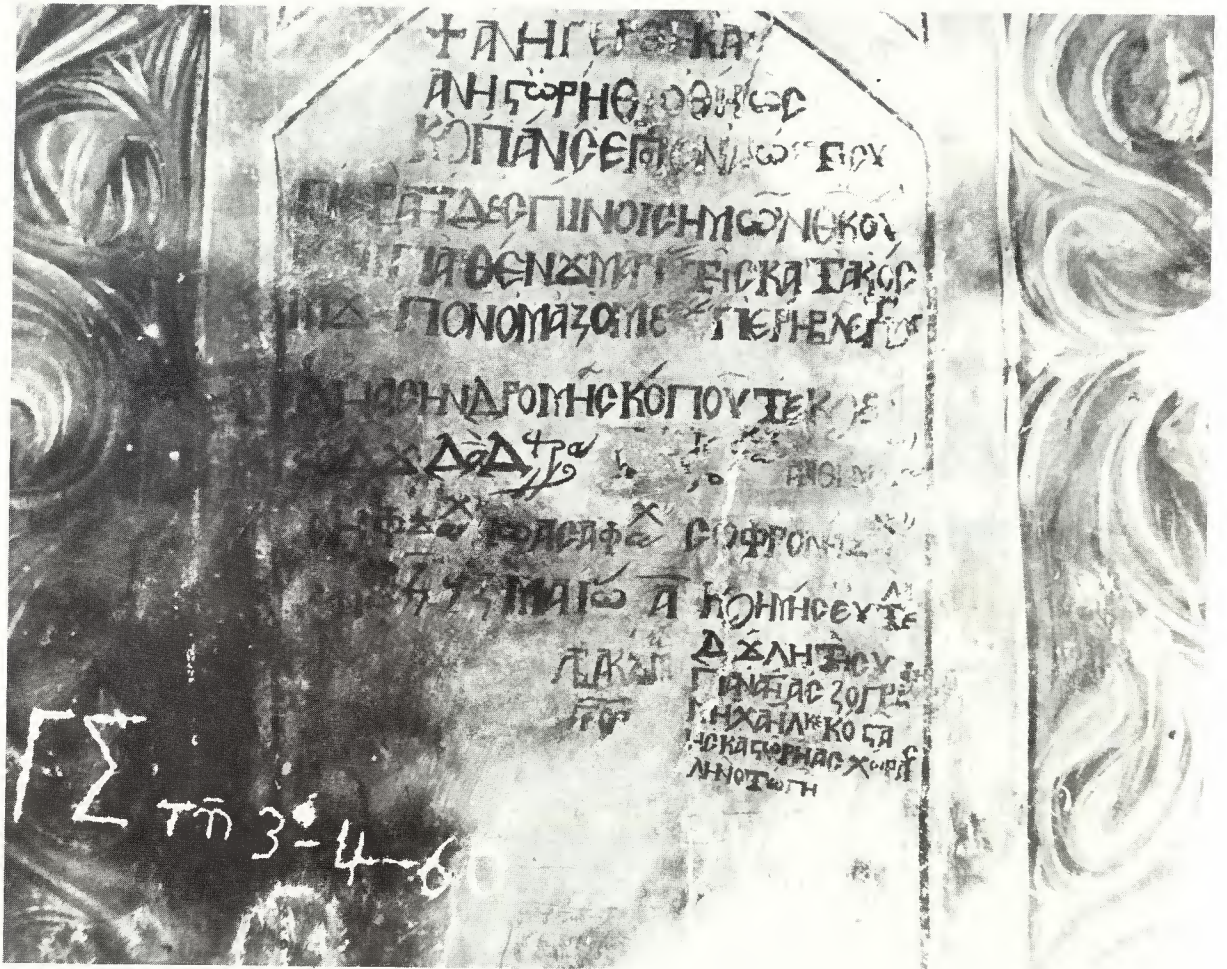


α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης.



Παλατίτσια. Ναός Αγίου Δημητρίου. Επιγραφές: α) Στο νότιο τοίχο της πρόθεσης, β) Στην κόγχη της πρόθεσης, γ) Στον κυρίως ναό.

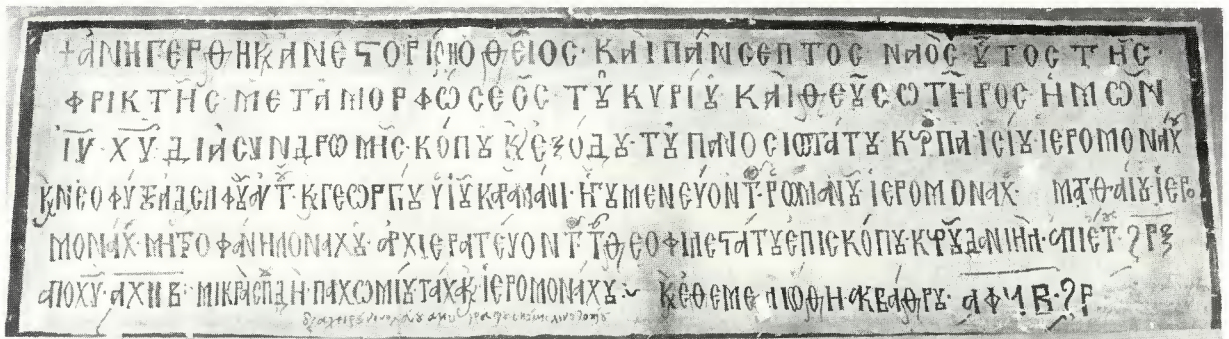
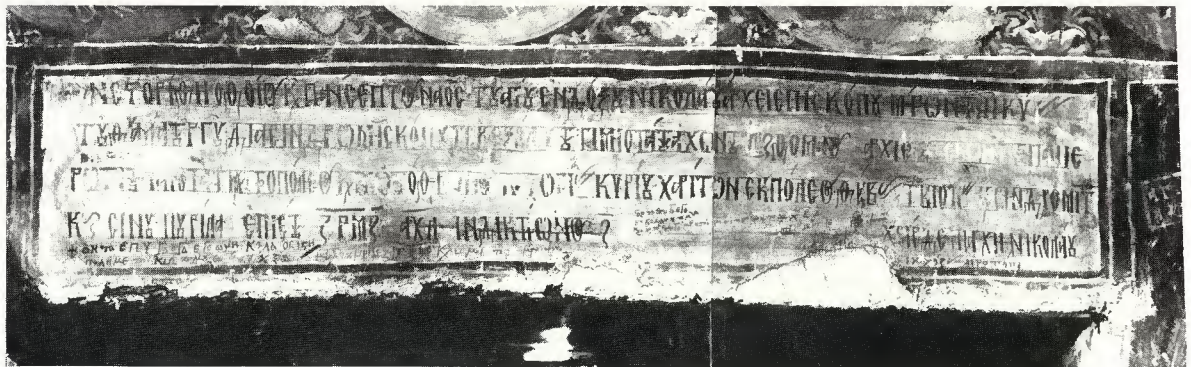




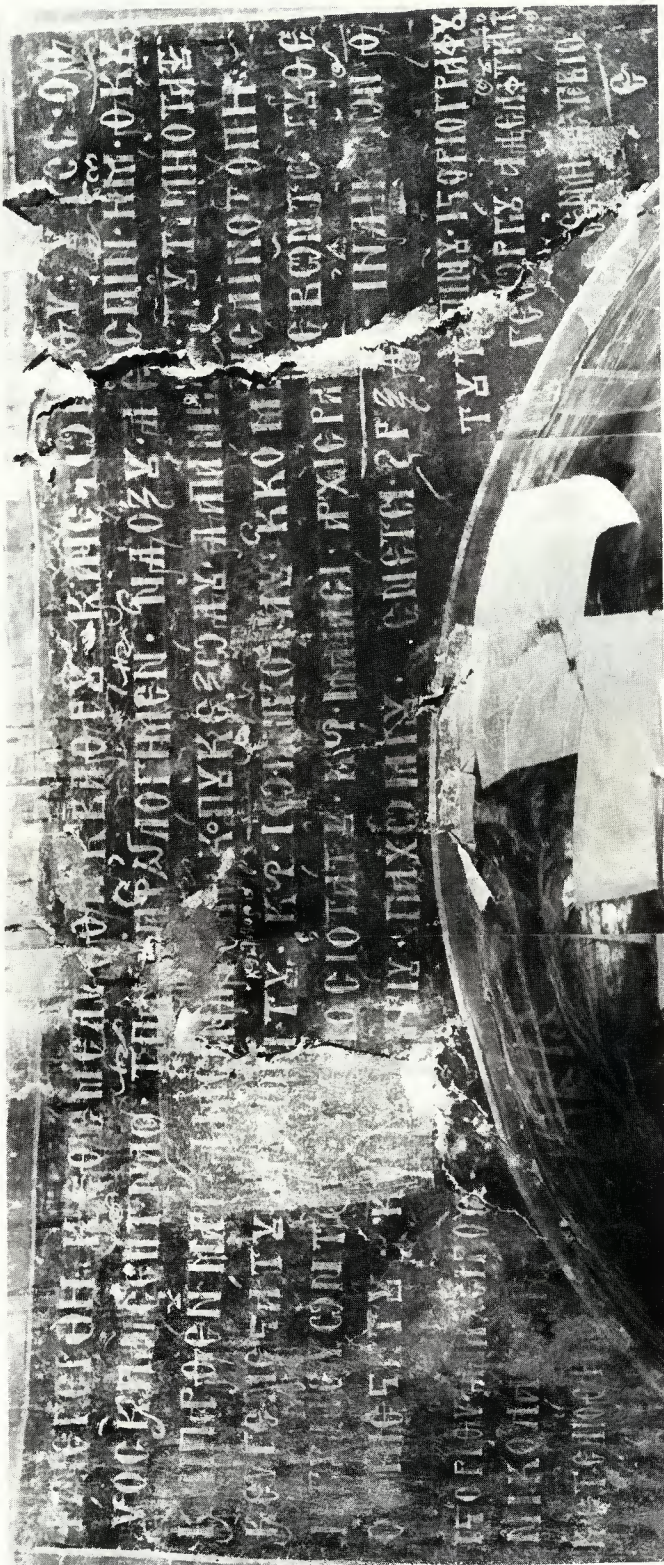
α) Μονή Φωτμού. Κτητορική επιγραφή, β) Μονή Μακρυαλέξη. Κτητορική επιγραφή.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Κτητορική επιγραφή, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Κτητορική επιγραφή.



α) Riljevo. Ναός Αγίου Αθανασίου. Κτητορική επιγραφή, β) Καστοριά. Ναός Αγίου Νικολάου. Κτητορική επιγραφή, γ) Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης. Κτητορική επιγραφή.



α) Ζαγορά. Μονή Αγίου Αθανασίου. Κτητορική επιγραφή, β) Ζέρμα. Μονή Θεοτόκου. Κτητορική επιγραφή.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη από ΝΑ., β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Άποψη από ΝΑ.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Πλατυτέρα και η Κοινωνία των αποστόλων, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Πλατυτέρα.

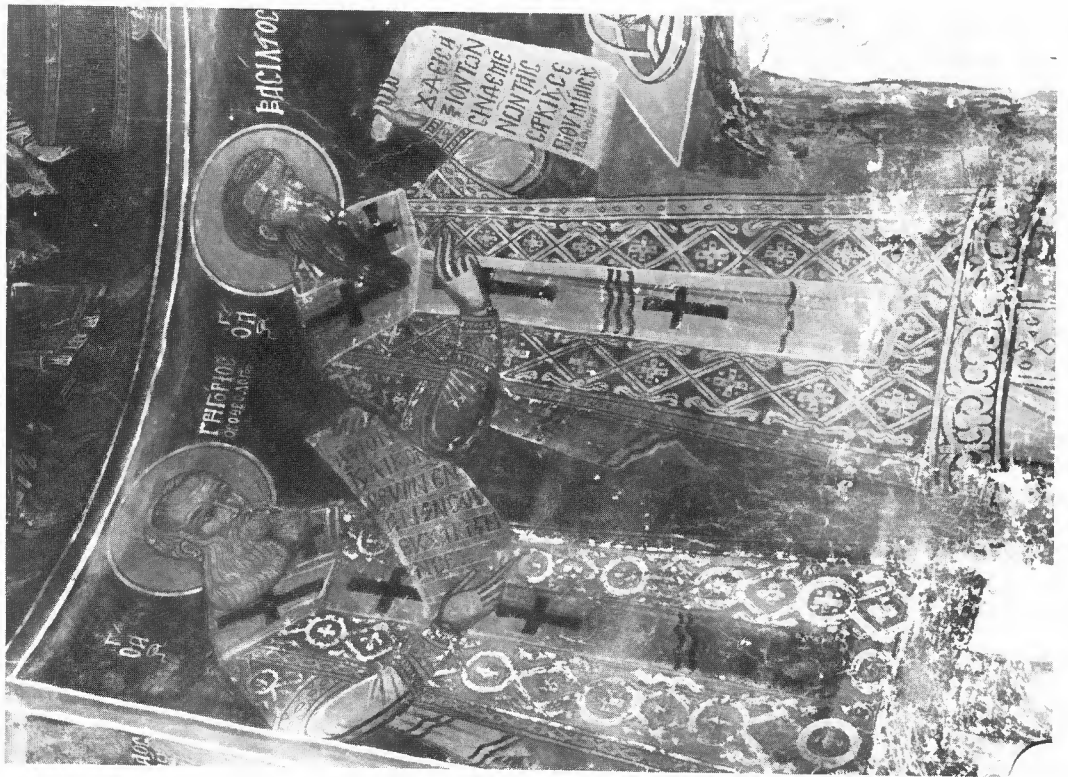
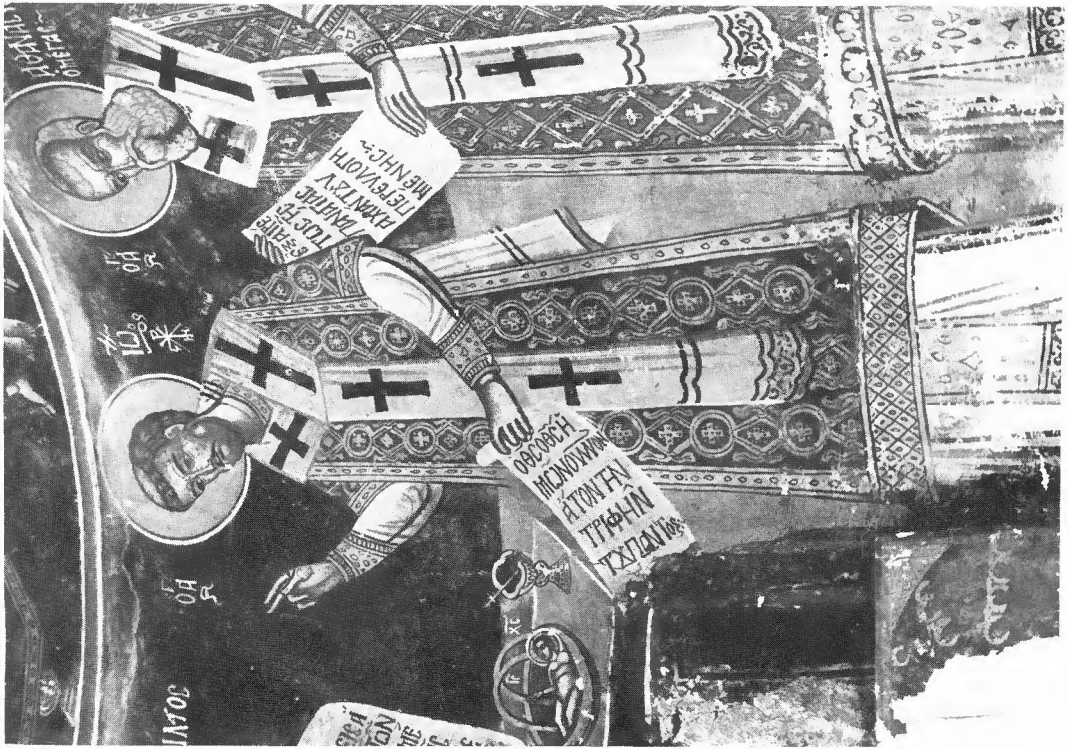


Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Άγγελος από τη σύνθεση της Πλατυτέρας.

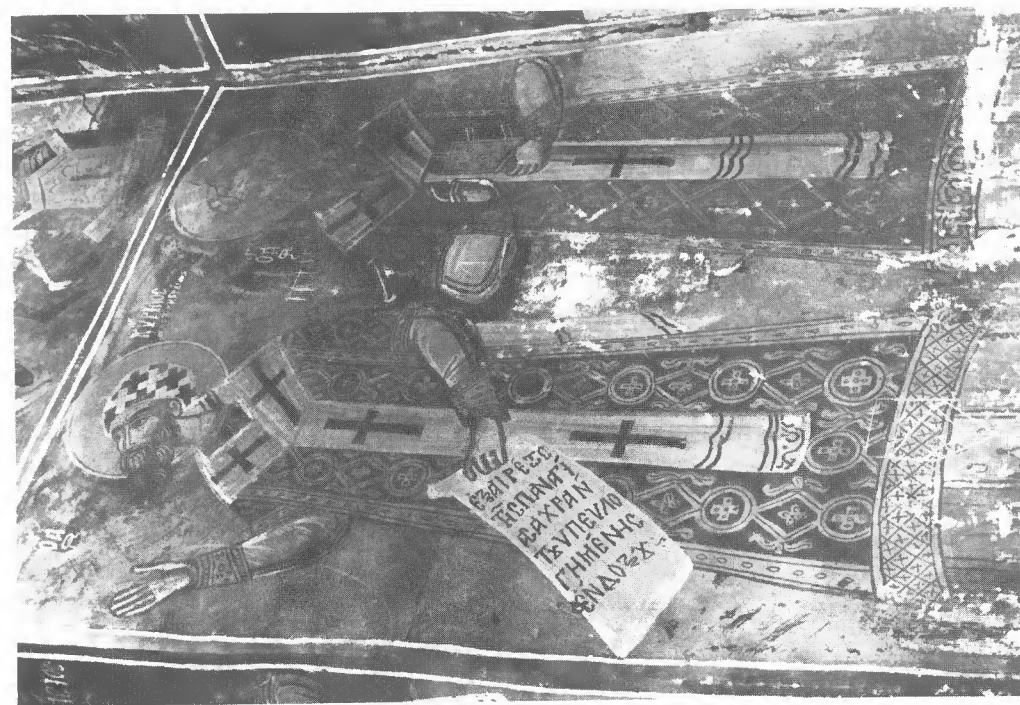


α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοινωνία των αποστόλων. Η Μετάδοση, β) Μονοδέντρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Κοινωνία των αποστόλων. Η Μετάδοση.

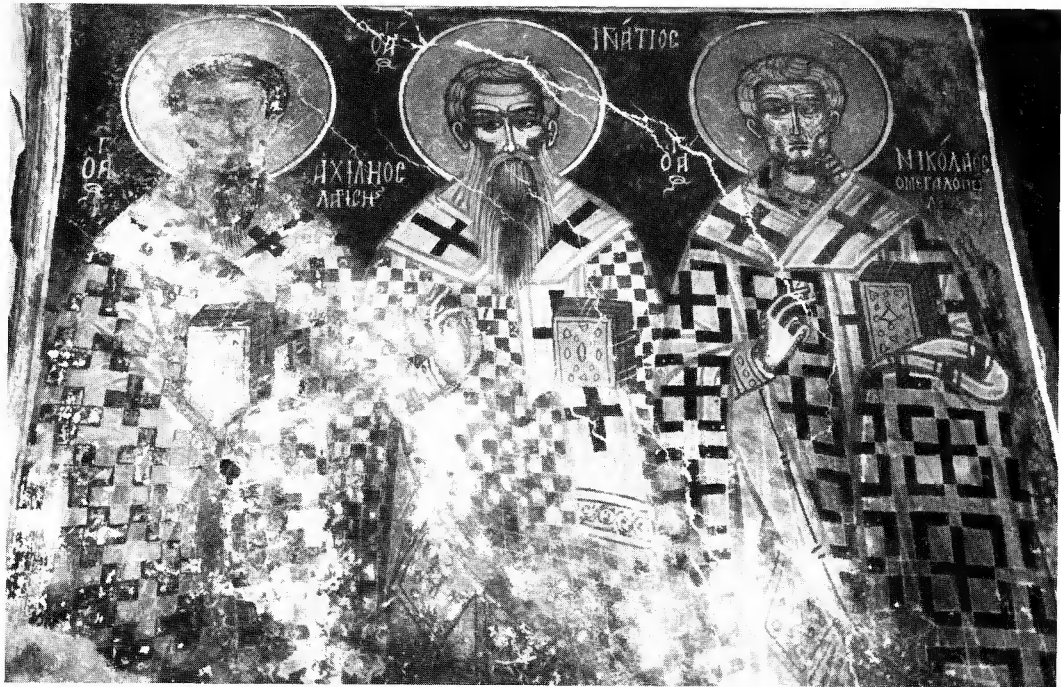




Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Ο Μελισσιός και συλλειτουργούντες ιερόρχες.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Οι άγιοι Κύριλλος Αλεξανδρείας και Σιλβέστρος πάπας Ρώμης, β) Οι άγιοι Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας και Σπυρίδων.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι άγιοι Αχιλλεύς, Ιγνάτιος και Νικόλαος Μεγαλοπόλεως,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Άκρα Ταπεινώση και ο Αναπεσών.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και ο άγιος Στέφανος, β) Ο προφήτης Ηλίας.



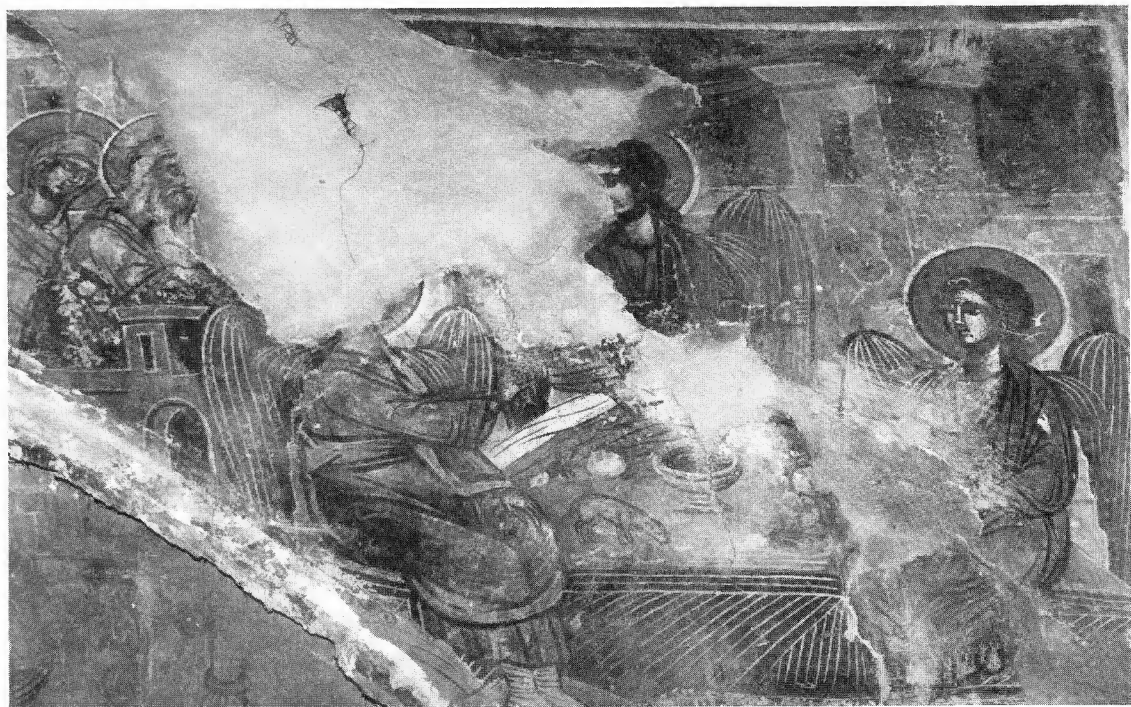
Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός και το Άγιο Μανδύλιο, β) Ο άγιος Κοσμάς ο Ποιητής.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο Χριστός Μεγάλης Βουλής Άγγελος και το Άγιο Μανδήλιο (τμήμα), β) Η Αγγελική Λειτουργία (νότιο τμήμα).



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Η Αγγελική Λειτουργία (βόρειο τμήμα) και προφήτες, β) Η Αγγελική Λειτουργία (νότιο τμήμα) και προφήτες.



α-β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι Προπάτορες και η Φιλοξενία του Αβραάμ,  
γ) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.





α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Ευαγγελισμός (νότιο τμήμα), β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Ευαγγελισμός (βόρειο τμήμα).



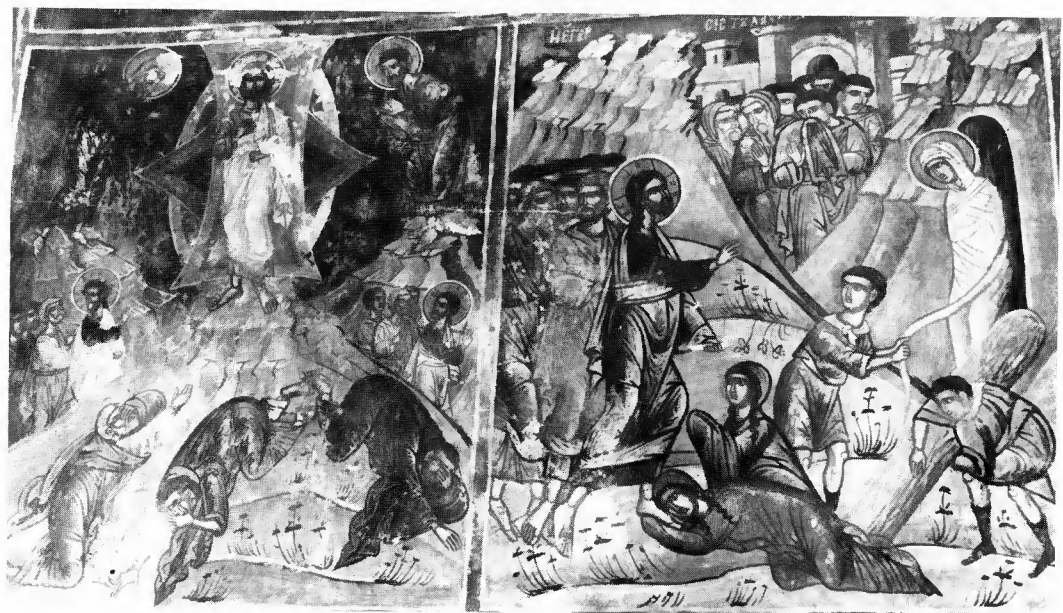
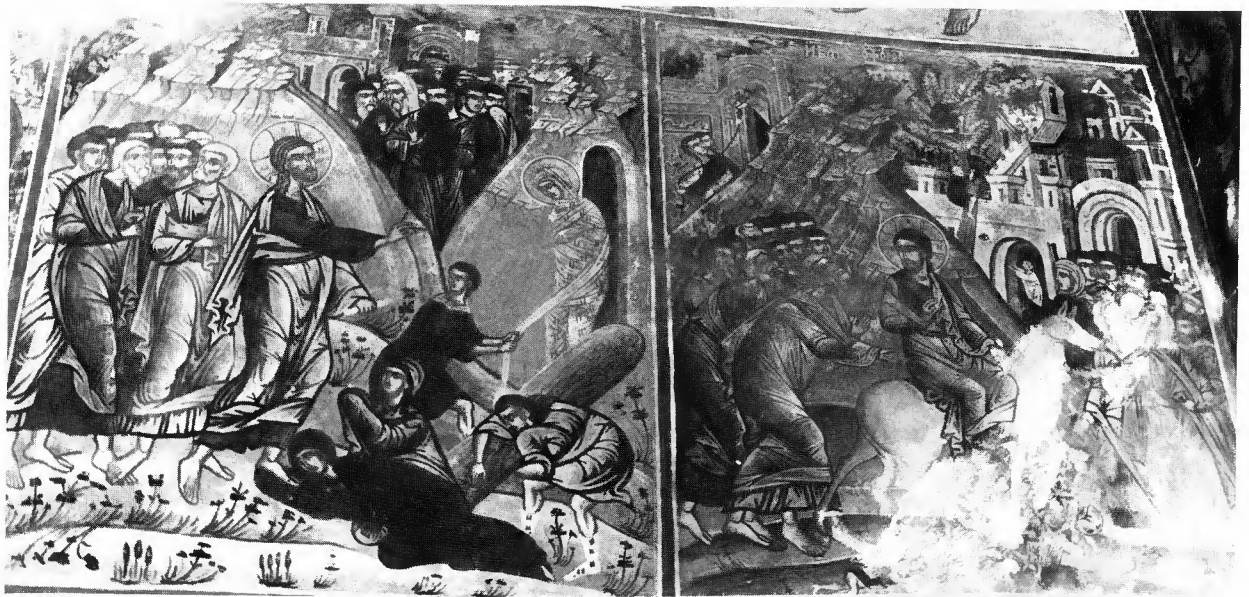
α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Ευαγγελισμός (νότιο τμήμα), β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Γέννηση του Χριστού.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Βρεφοκτονία, β) Η Υπαπαντή.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Μεταμόρφωση, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Άποψη των τοιχογραφιών στο βόρειο τύμπανο.



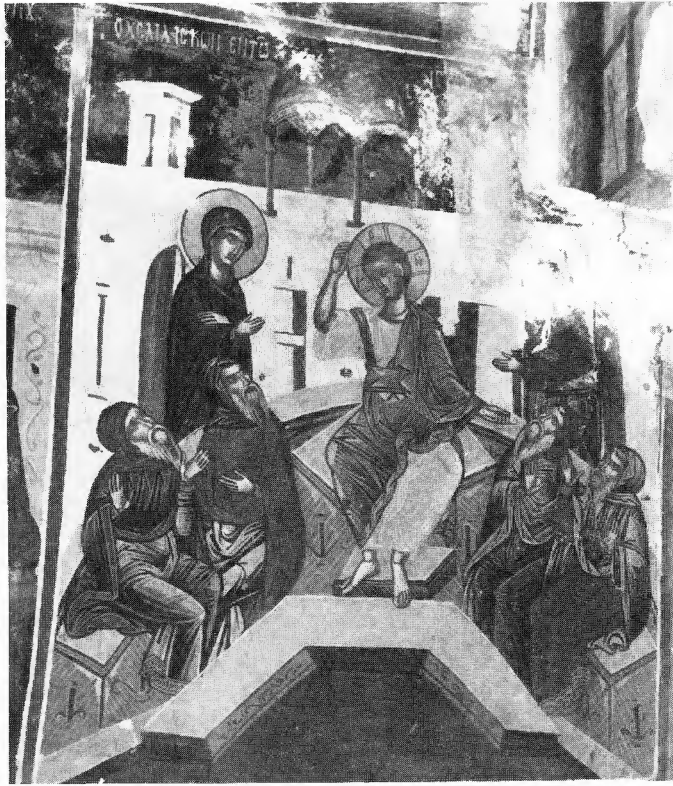
α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Ανάληψη, β) Η Πεντηκοστή.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση της Παναγίας, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Κοίμηση της Παναγίας.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο Χριστός δωδεκαετής στο ναό, β) Η Εκδίωξη των εμπόρων.

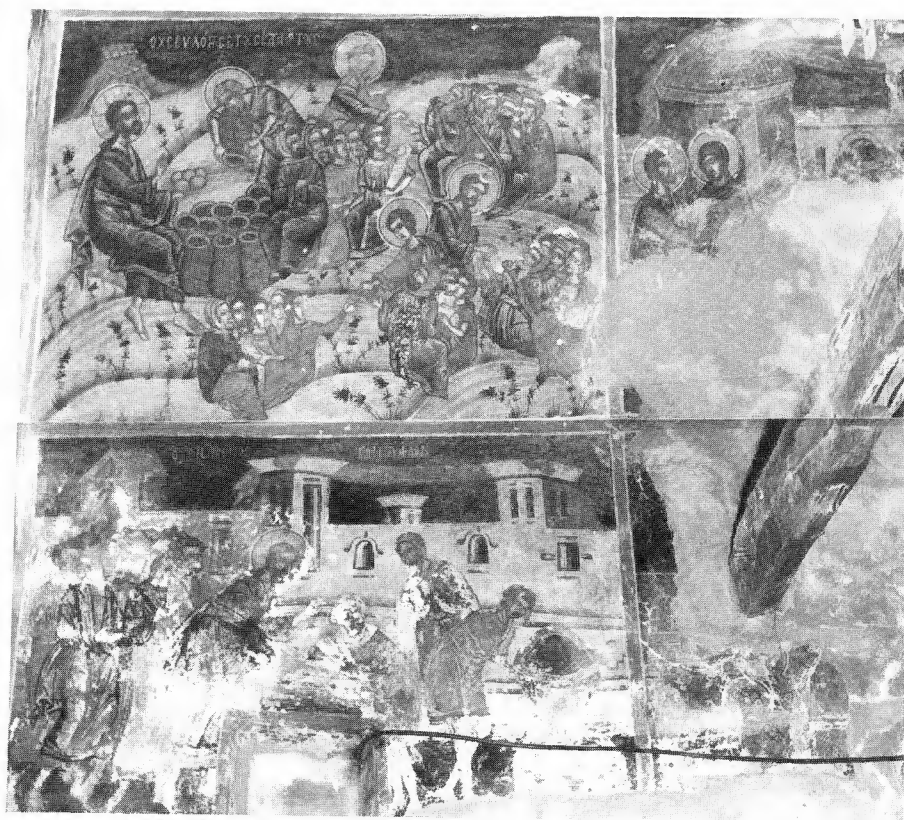




α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Ίαση του παραλυτικού της Καπερναούμ,  
β) Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων.



α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Πολλαπλασιασμός των άρτων. Ο Γάμος στην Κανά (τμήμα).  
 Η Ίαση του τυφλού. Ο Μυστικός Δείπνος (τμήμα), β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου.  
 Ο Γάμος στην Κανά.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Ίαση του παραλυτικού της Βηθσδά, β) Η Ίαση του τυφλού.  
Ο Μυστικός Δείπνος. Οι άγιοι Γρηγόριος της Μεγάλης Αρμενίας και Σπυρίδων.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Μυστικός Δείπνος.

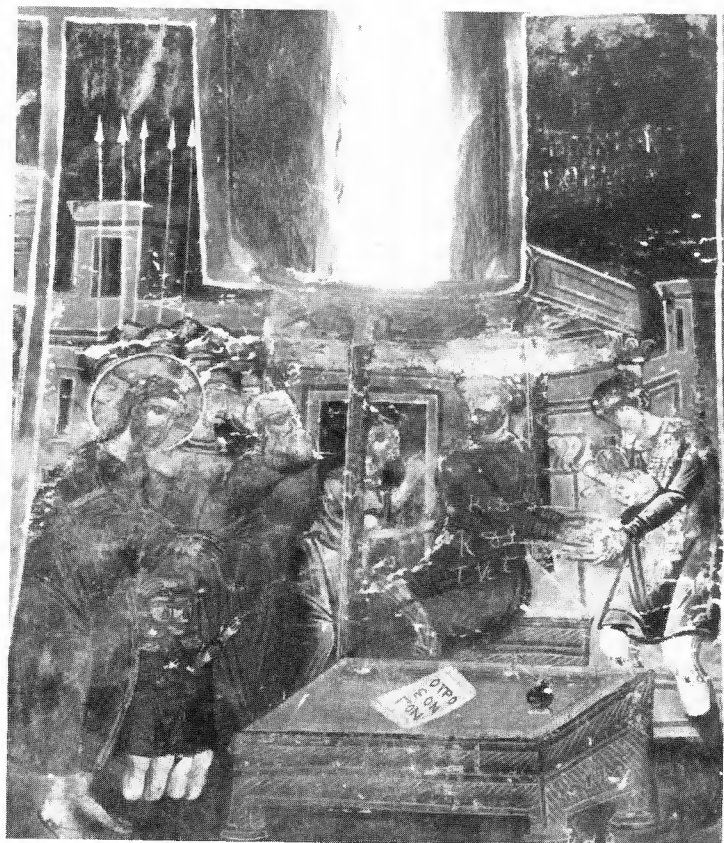
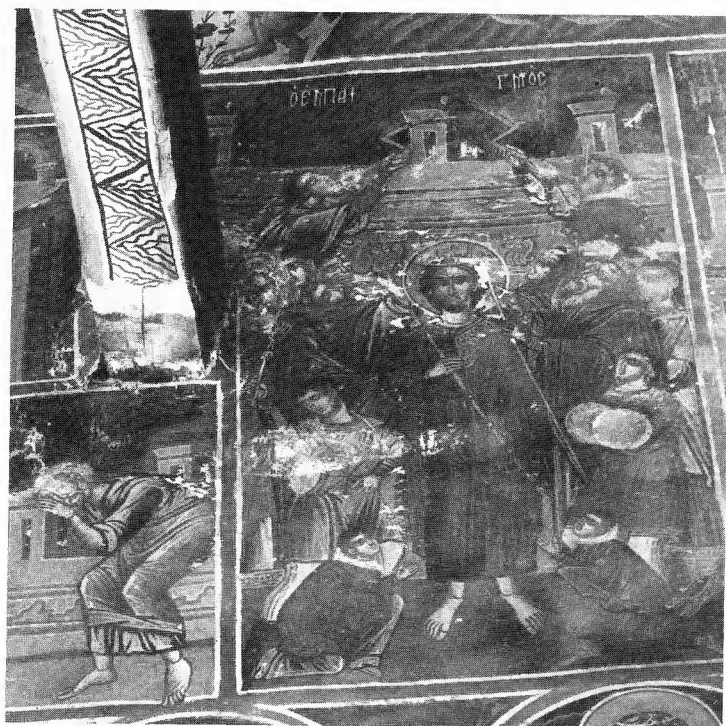


Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο Νικτήρας, β) Ο Νικτήρας. Η Συνομιλία του Ιούδα με το διάβολο.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Προσευχή και η Προδοσία, β) Η Κρίση των αρχιερέων.

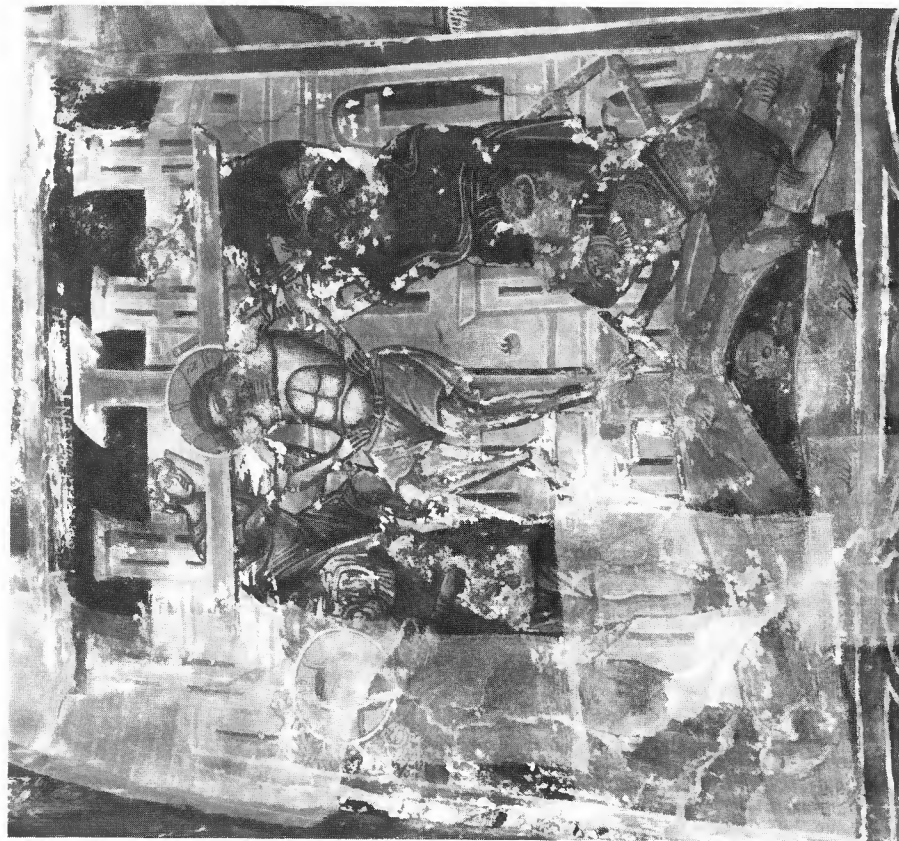
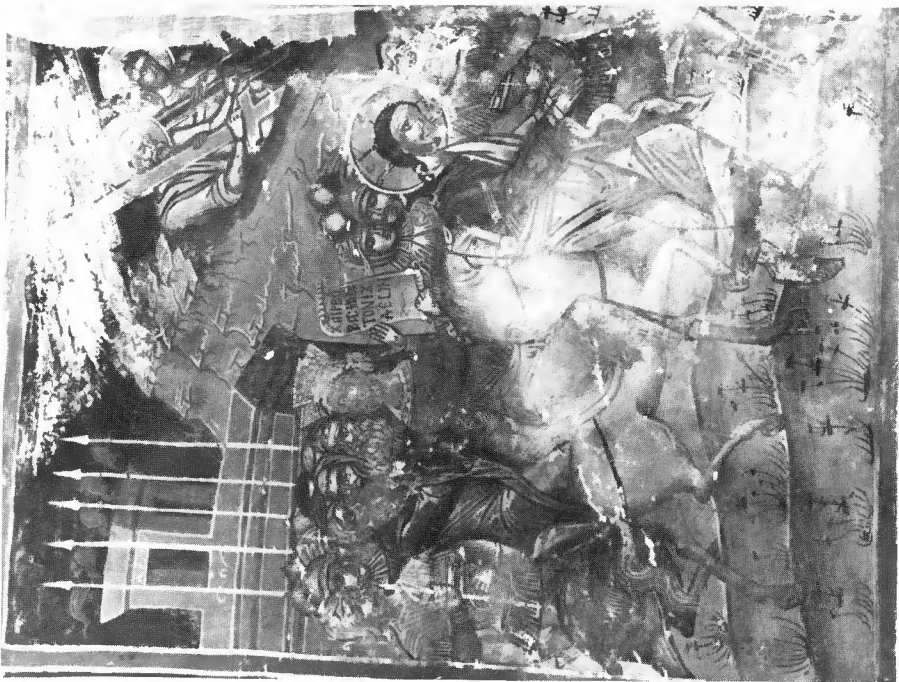




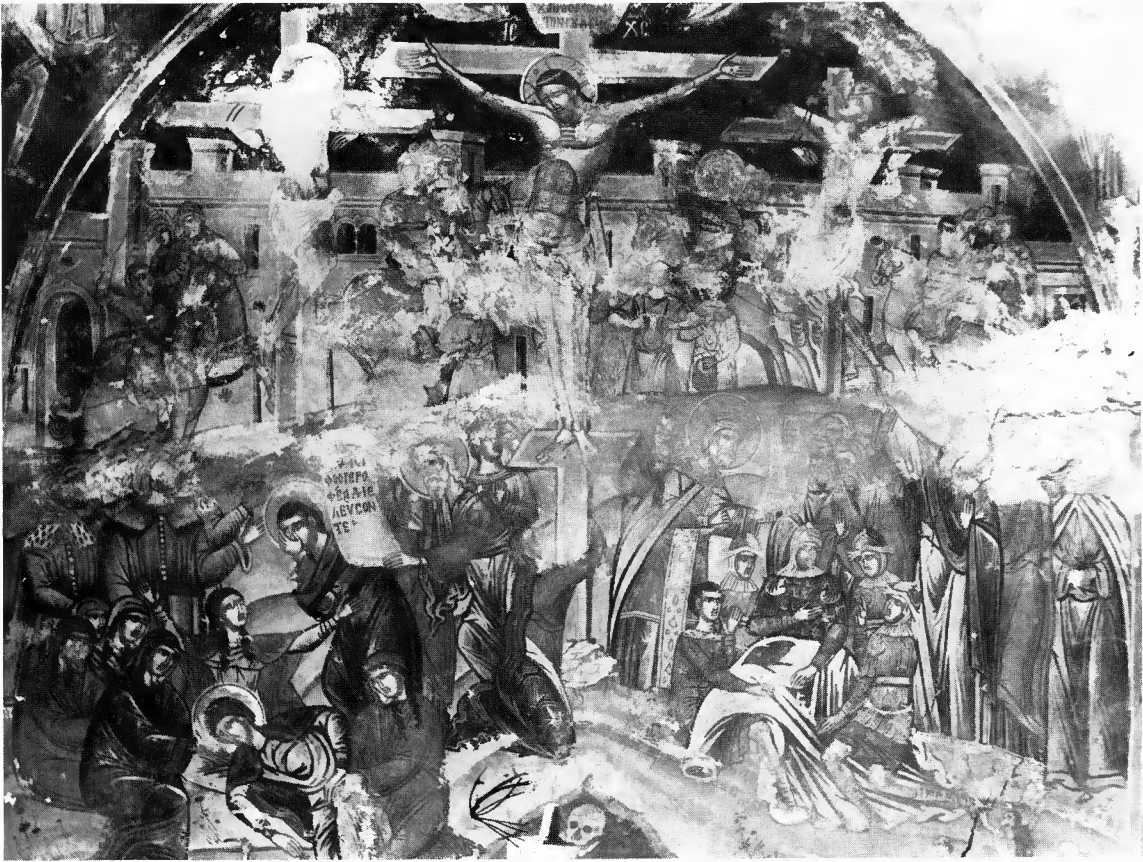
Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Ἄρνηση του Πέτρου.  
Ο Εμπαϊγμός, β) Η Απόνηση του Πιλάτου.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Εμπαιγμός (τριήμα), η Απόνηση του Πιλάτου, ο Ελκόμενος.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο Ελκόμενος, β) Η Ανάβαση στο Σταυρό.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Σταύρωση, β) Η Αποκαθήλωση.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Ενταφιασμός και ο Θρήνος, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Ενταφιασμός και ο Θρήνος. Το Συνέδριο του Πιλάτου.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Το Συνέδριο του Πιλάτου,  
β) Το Συνέδριο του Πιλάτου (λεπτομέρεια).



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Ο Λίθος, β) Η εις Άδου Κάθοδος.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Άποψη τοιχογραφιών στο βόρειο τύμπανο.





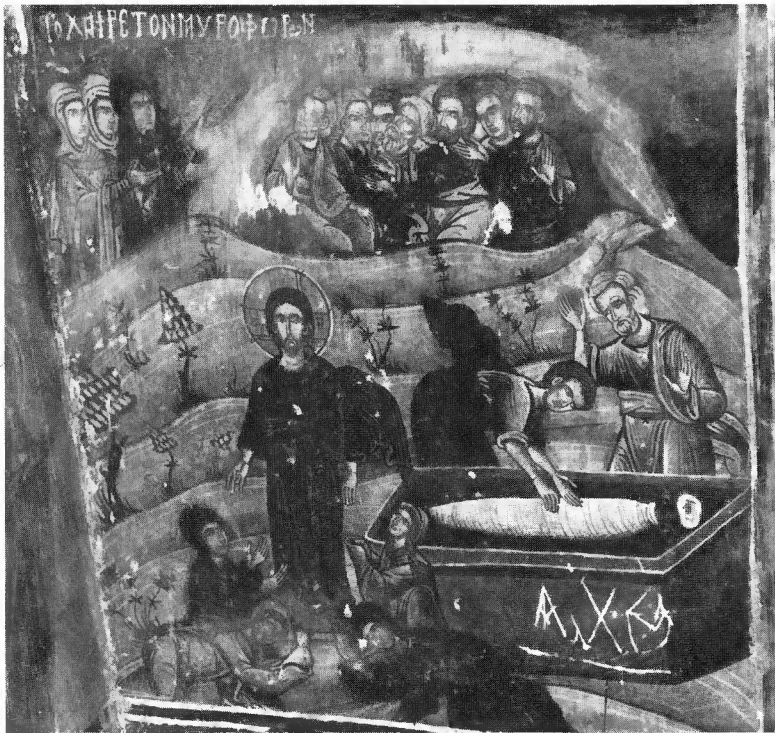
α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Ψηλάφηση, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Ψηλάφηση.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα,  
β) Ο Απαγχονισμός του Ιούδα (λεπτομέρεια).



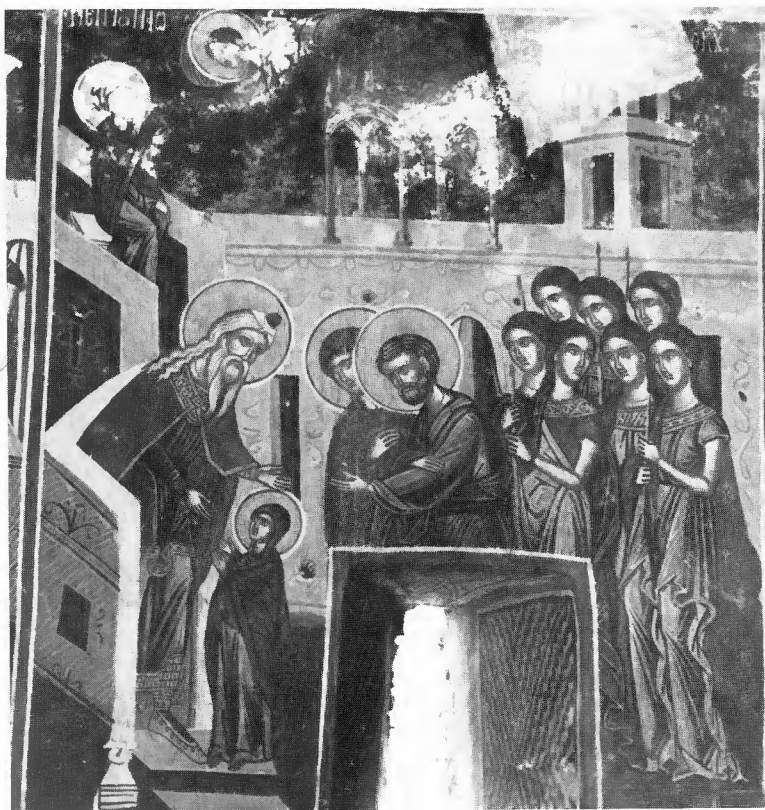
Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Απαγχονισμός του Ιούδα (λεπτομέρεια).



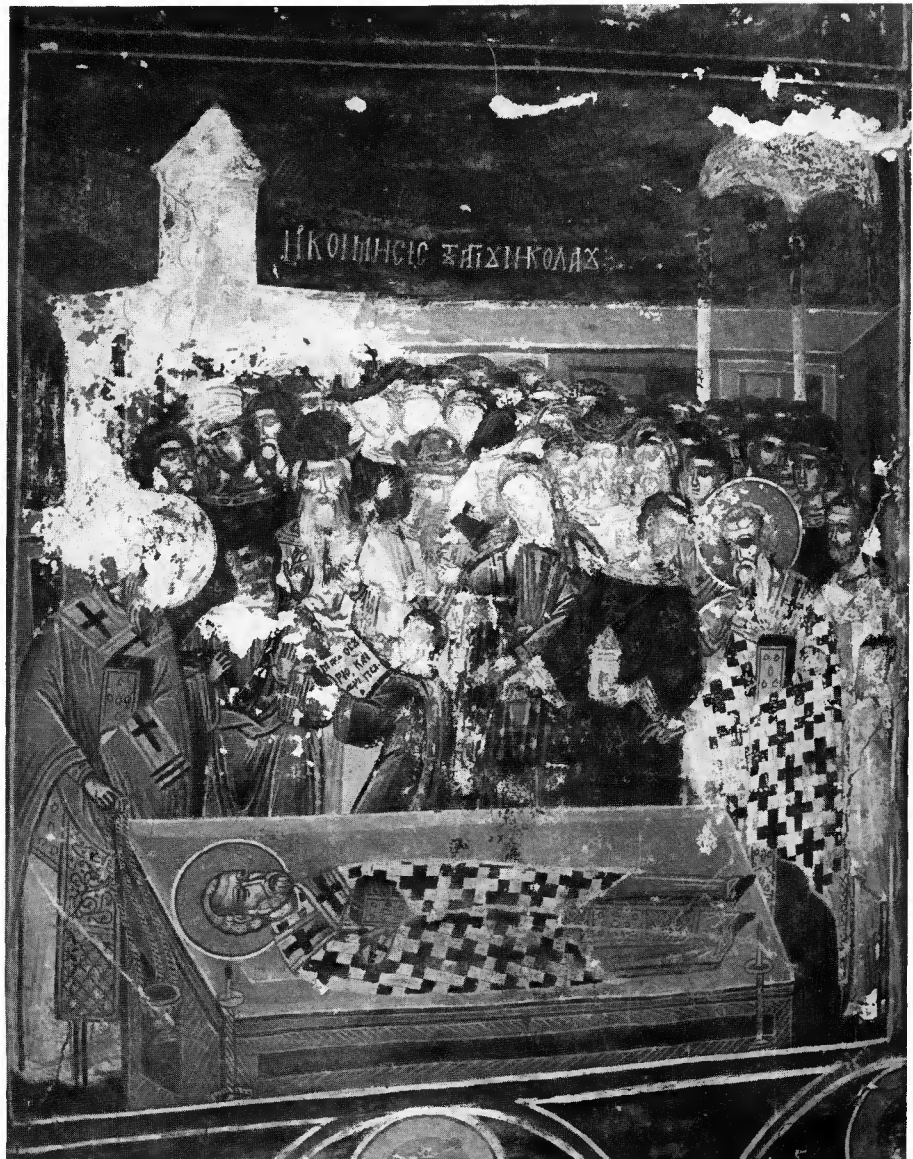
α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. «Τὸ χαίρε τῶν Μυροφόρων», β) Βίτσα.  
Ναός Αγίου Νικολάου. Ἡ Εμφάνιση τοῦ Χριστοῦ στὴν Τιβερίάδα.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Το Δείπνο στους Εμμαούς, β) Η Γέννηση της Παναγίας.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Τα Εισόδια της Παναγίας, β) Η Χειροτονία του αγίου Νικολάου και η Διάσωση των τριών αθώων.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση του αγίου Νικολάου.



α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι Αίνοι, β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι Αίνοι (νότιο τμήμα).

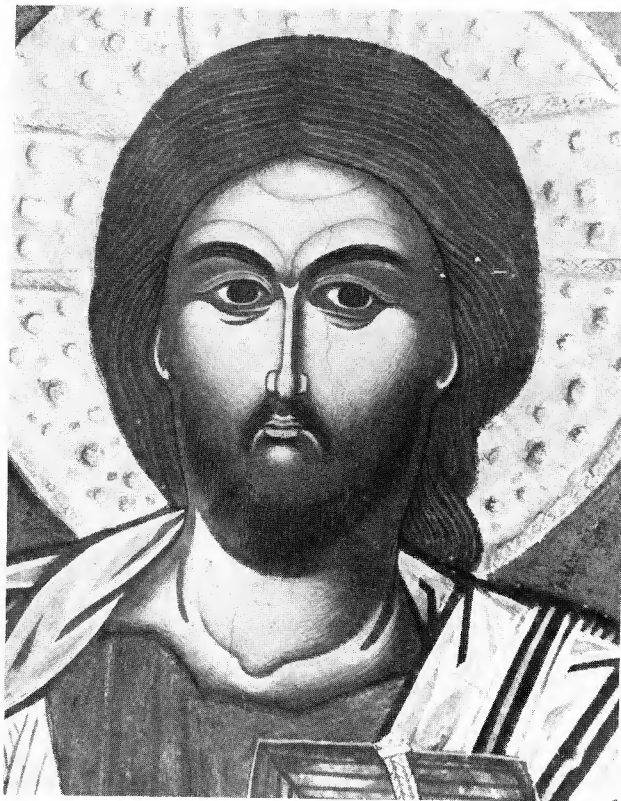
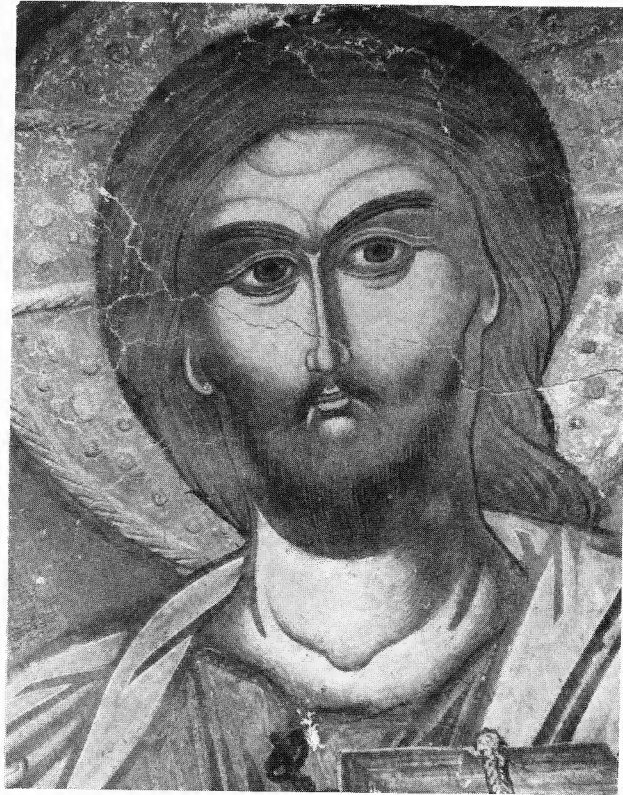




α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι Αίνοι (βόρειο τμήμα), β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι Αίνοι (βόρειο τμήμα).



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας.



α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο Παντοκράτορας (λεπτομέρεια), β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Παντοκράτορας (λεπτομέρεια).



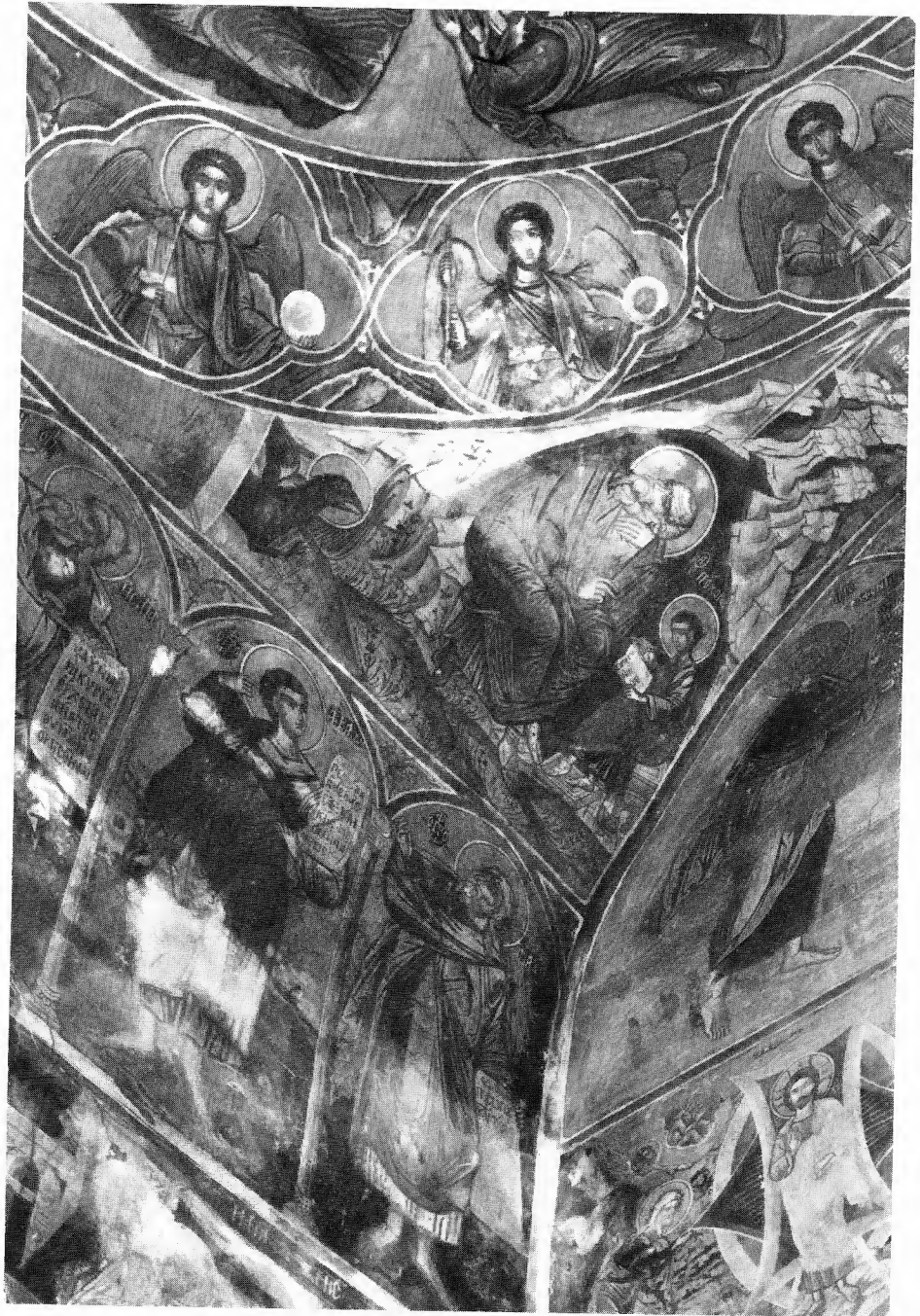
Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η σύνθεση της εγκάρσιας καμάρας: α) Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, β) Άγγελος.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Ο ευαγγελιστής Ματθαίος, β) Ο ευαγγελιστής Μάρκος.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο ευαγγελιστής Λουκάς, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο ευαγγελιστής Λουκάς.

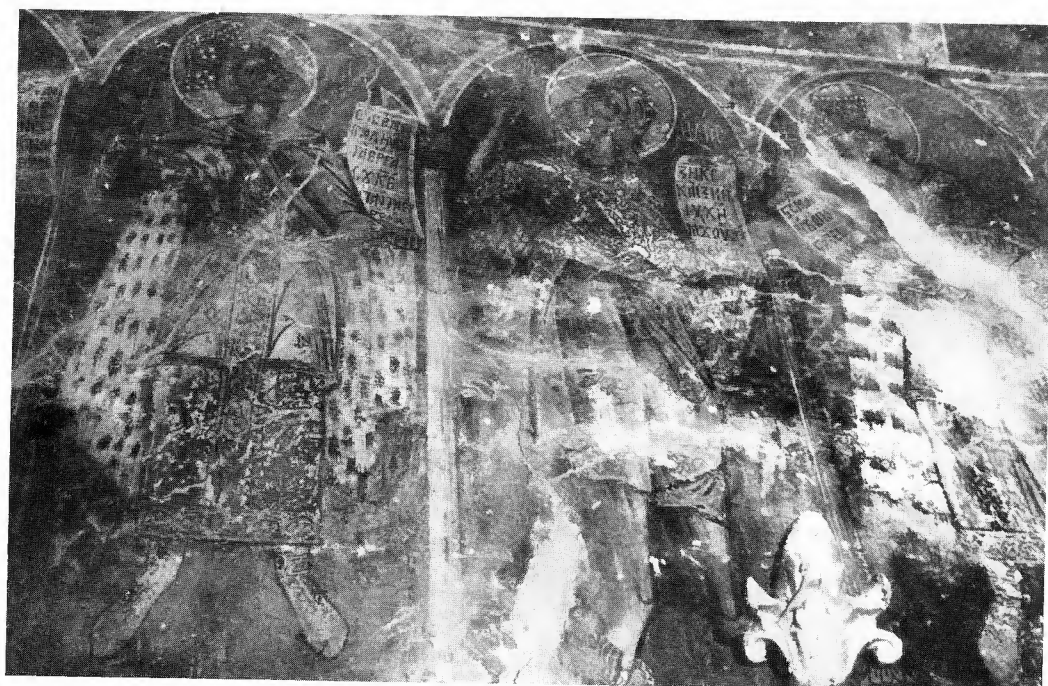


Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Άποψη των τοιχογραφιών στη ΒΔ. γωνία της εγκάρσιας καμάρας.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Ιωνάς, Μωσής, Δανιήλ και Δαβίδ, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Ιωνάς, Μωσής και Δανιήλ.





α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Δαβίδ, Ηλίας, Σολομών και Ελισσαίος,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Δαβίδ, Ηλίας και Σολομών.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Ελισσαίος και Ιώβ, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Σολομών, Ελισσαίος και Ιώβ.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Οι προφήτες Αβδιού και Ιωήλ, β) Οι προφήτες Ωσηέ και Αμώς.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Ζαχαρίας, Ιερεμίας, Γεδεών και Ααρών,  
 β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Ζαχαρίας, Ιερεμίας και Γεδεών.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Ααρών, Ζαχαρίας, Ησαίας και Αββακούμ,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Ααρών, Ζαχαρίας και Ησαίας.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά: α) Οι προφήτες Αμώς και Μιχαίας, β) Οι προφήτες Ησαίας, Αββακούμ και Αγγαίος.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Σοφονίας, Αγγαίος και Μαλαχίας,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Σοφονίας και Ιωήλ.



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι προφήτες Αγγαίος, Μαλαχίας και Ιεζεκιήλ,  
β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Οι προφήτες Μαλαχίας και Ιεζεκιήλ.





Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Άγιοι στο νότιο τοίχο.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Άγιοι στο νότιο τοίχο.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Άγιοι στο δυτικό τοίχο.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Άγιοι στο βόρειο τοίχο.



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α-β) Άγιοι στο βόρειο τοίχο.



Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Άγιοι στο βόρειο τοίχο.



Μονοδέντρι. Ναός Αγίου Μηνά: α-β) Άγιοι στο βόρειο τοίχο.



α) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Άγιοι στο νότιο τοίχο, β) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Παχώμιος (λεπτομέρεια).





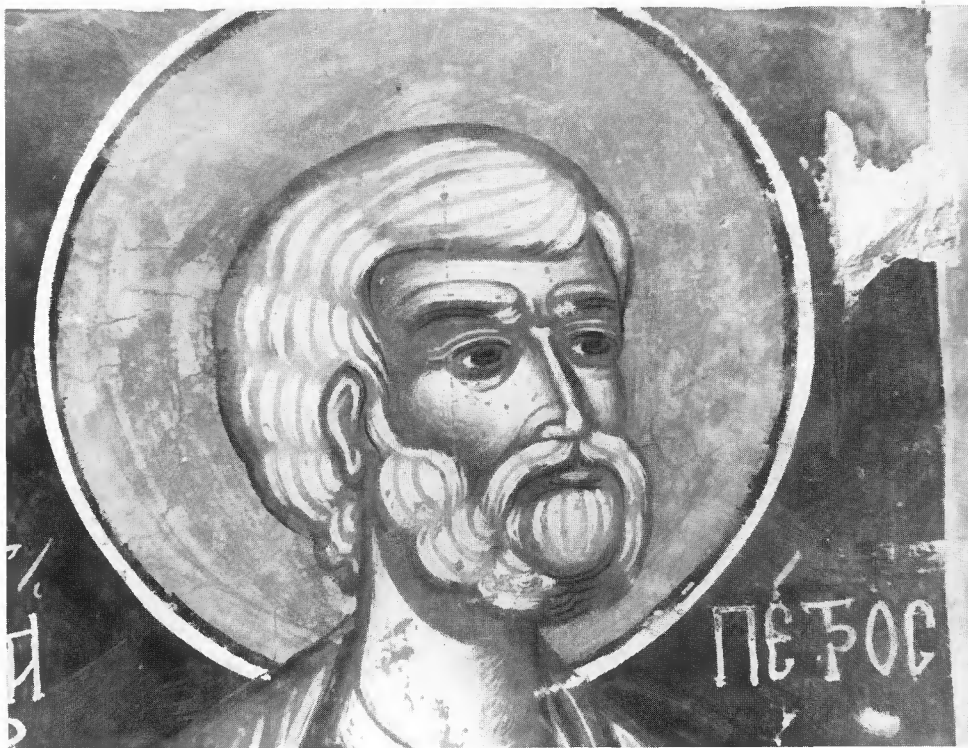
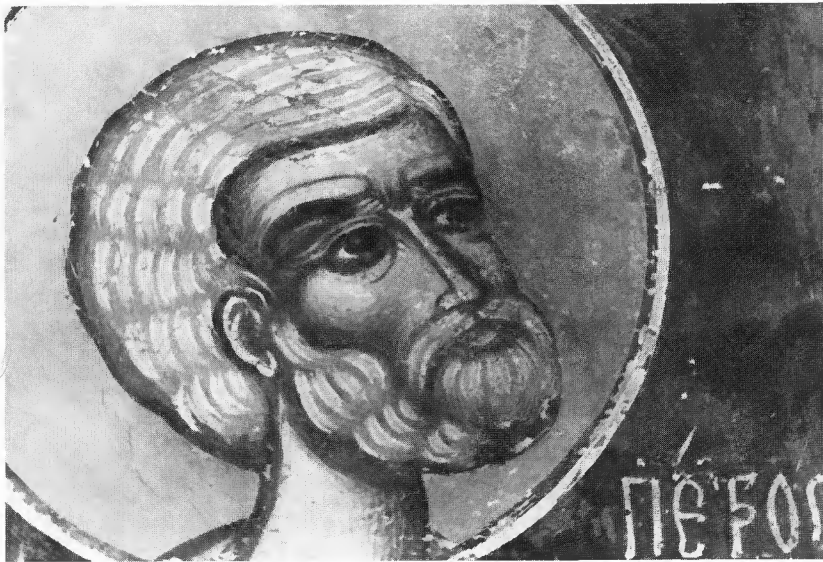
α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (λεπτομέρεια), β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης (λεπτομέρεια).



α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, β) Μονοδένδρι. Ναός Αγίου Μηνά. Η Ανάληψη (λεπτομέρεια).



Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Γραπτή «ποδέα», β) Γραπτό κόσμημα.



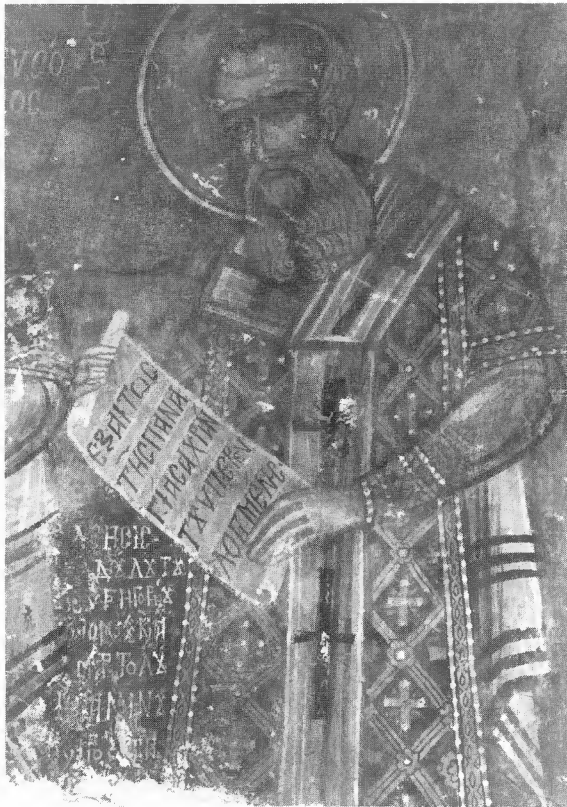
α) Βίτσα. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο απόστολος Πέτρος (λεπτομέρεια), β) Ελαφότοπος. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Ο απόστολος Πέτρος (λεπτομέρεια).



Ελαφότοπος. Ναός Κοίμησης της Θεοτόκου. Εγκάρσια καμάρα: α) Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, β) Άγγελος.



Μονή Πατέρων. Τοιχογραφίες στην κόγχη του Ιερού.



Μονή Πατέρων: α) Η Κοινωνία των αποστόλων. Η Μετάδοση (λεπτομέρεια), β) Ο άγιος Αθανάσιος και επιγραφή.



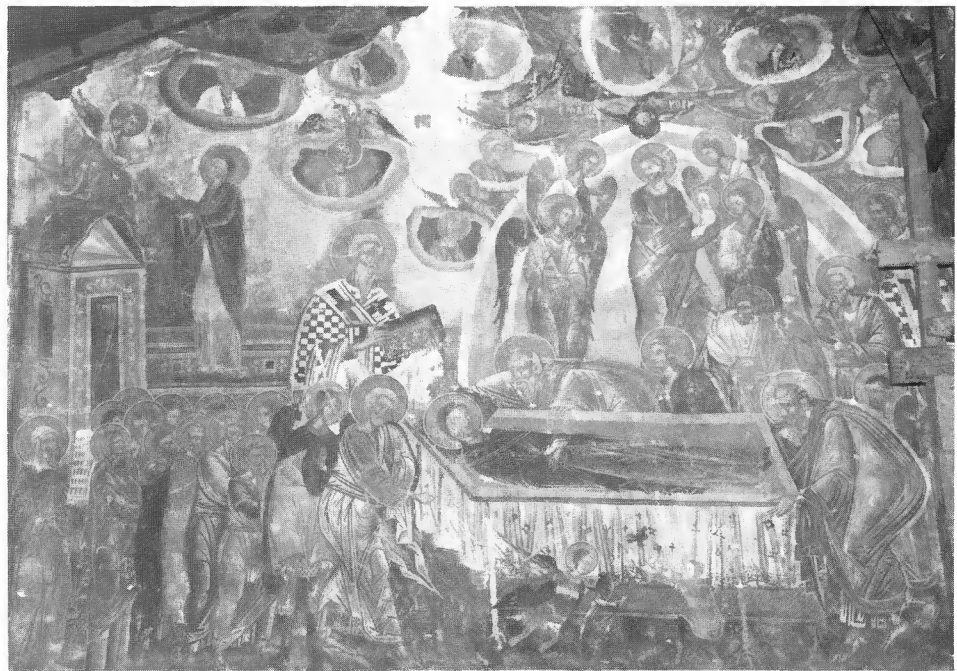




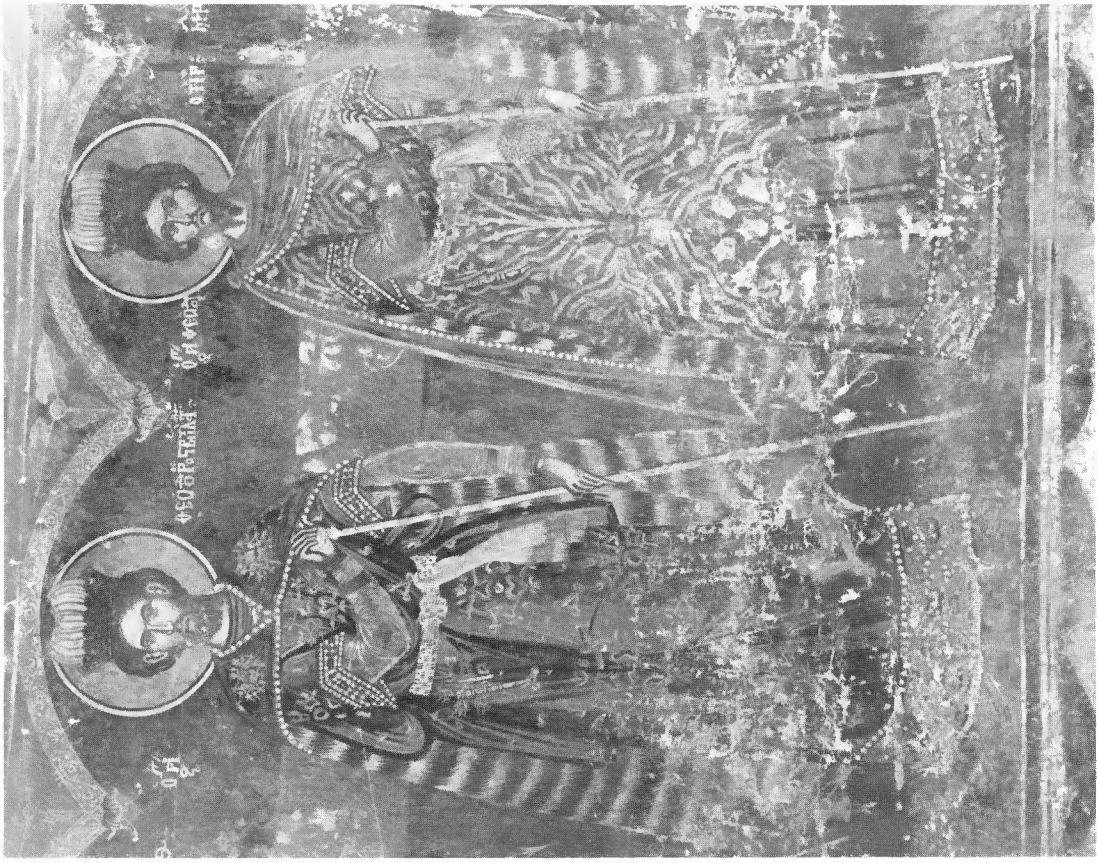
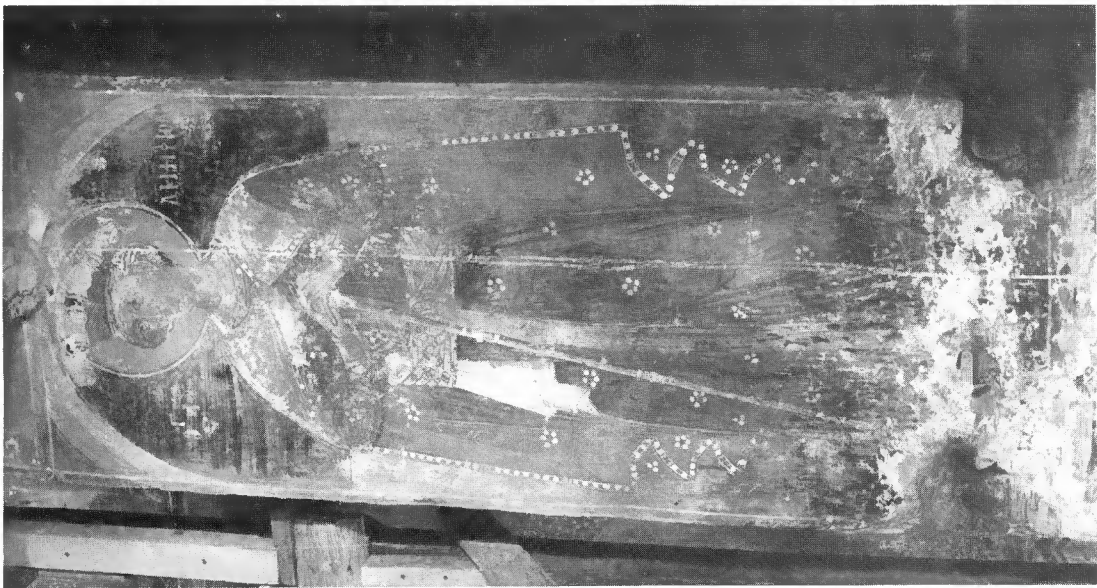
α) Μονή Πατέρων. Οι τοιχογραφίες στον τρούλο, β) Κλειδωνιά. Ναός Αγίου Νικολάου. Οι τοιχογραφίες στον τρούλο.



Παλατίτσια. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Η Πλατυτέρα, β) Τα Εισόδια της Παναγίας.



Παλατίτσια. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Η Παναγία διαμοιράζει τα ενδύματά της, β) Η Κοίμηση της Παναγίας.



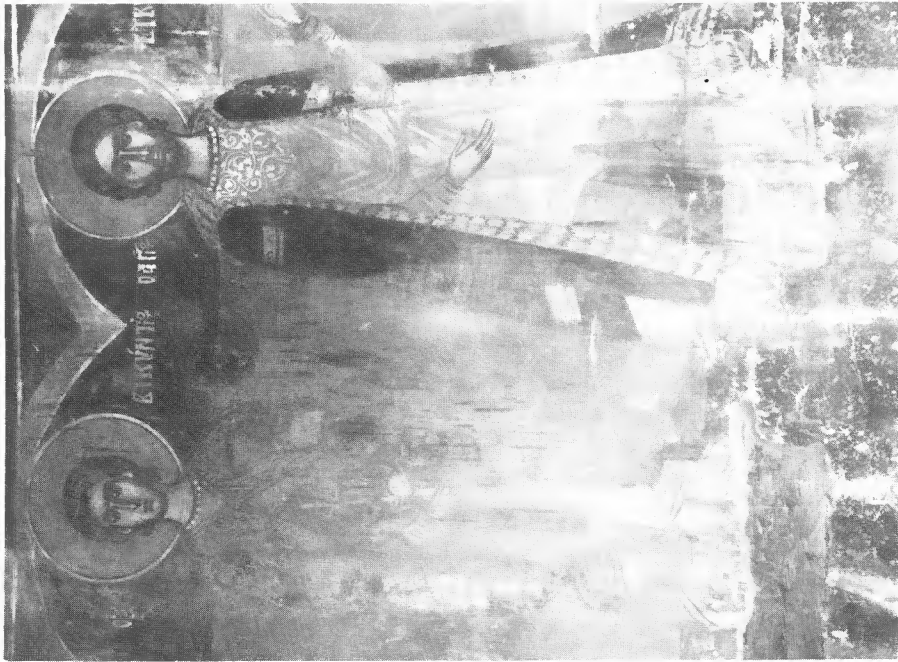
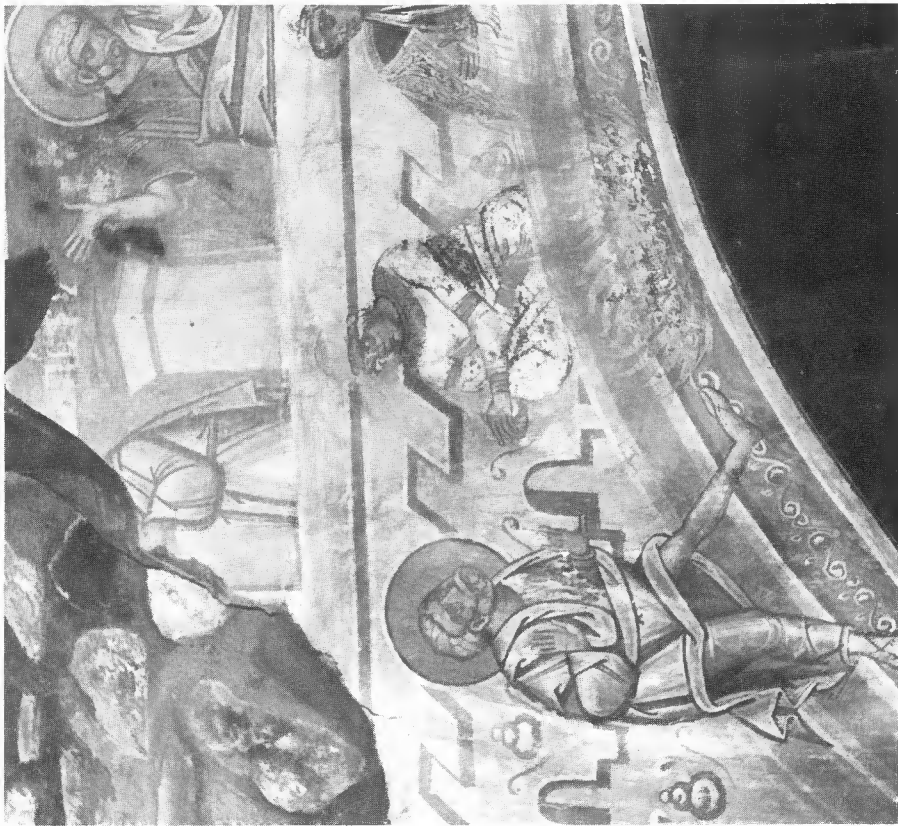
Παλατίτσα. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Ο άγιος Δημήτριος, β) Οι άγιοι Θεόδωροι.



Παλατίτσια. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Η Δέηση, β) Η Δέηση (λεπτομέρεια).



Παλατίτσια. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Ο άγιος Γεώργιος του Κρατόβου, β) Ο άγιος Νικόλαος ο Νέος.



Παλατίτσα. Ναός Αγίου Δημητρίου: α) Η Άρνηση του Πέτρου (τριήμα), β) Άγιοι στο νότιο τοίχο.



Μονή Φωτμού: α) Η Γέννηση της Παναγίας (λεπτομέρεια), β) Αδιάγνωστος ιεράρχης (λεπτομέρεια).





Μονή Μακραλέξη: α) Ο Λίθος, β) Οι Αίνοι (λεπτομέρεια).



Μονή Μακρυαλέξη: α) Ο άγιος Ιωσήφ ο Υμνογράφος, β) Ο άγιος Προκόπιος.



Μονή Μακρυαλέξη: α) Τα Εισόδια της Παναγίας, β) Άγγελος από τη σύνθεση της Πλατυτέρας.



Μονή Μακρυαλέξη. Άγιοι σε στηθήρια.



Riljeno. Ναός Αγίου Αθανασίου: α) Ο Ελκόμενος, β) Η Βάπτιση.



α) Ρίλβενο. Ναός Αγίου Αθανασίου. Ο άγιος Μερκούριος και οι άγιοι Θεόδωροι, β) Καστοριά.  
Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Μυστικός Δείπνος.



α) Καστοριά. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια), β) Γράμμος. Ναός Αγίου Ζαχαρία. Η Παναγία του Πάθους (λεπτομέρεια).

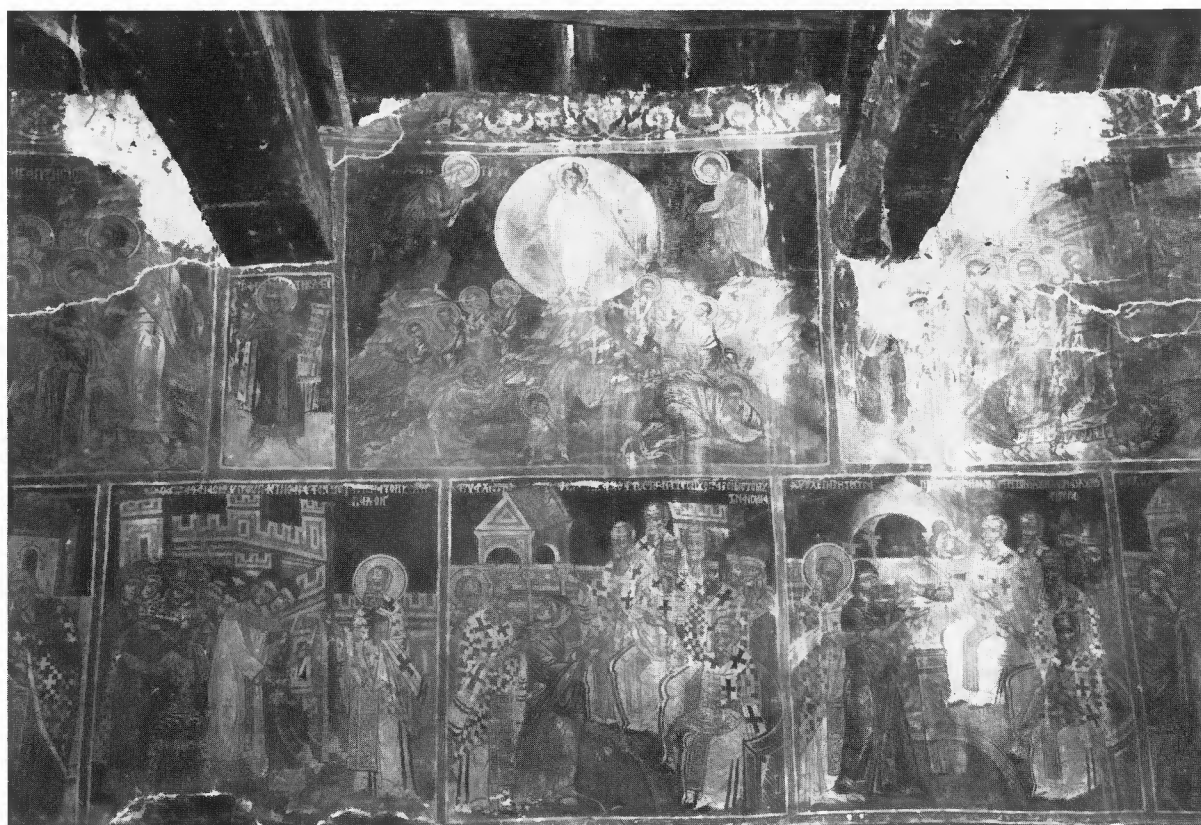


α) Καστοριά. Ναός Αγίου Νικολάου. Η αγία Ιουλίττη, β) Τύρναβος. Μονή Προφήτη Ηλία.  
Τα Εισόδια της Παναγίας (λεπτομέρεια).





Τύρναβος. Μονή Προφήτη Ηλία: α) Η Γέννηση της Παναγίας, β) Η Γέννηση του Προδρόμου.



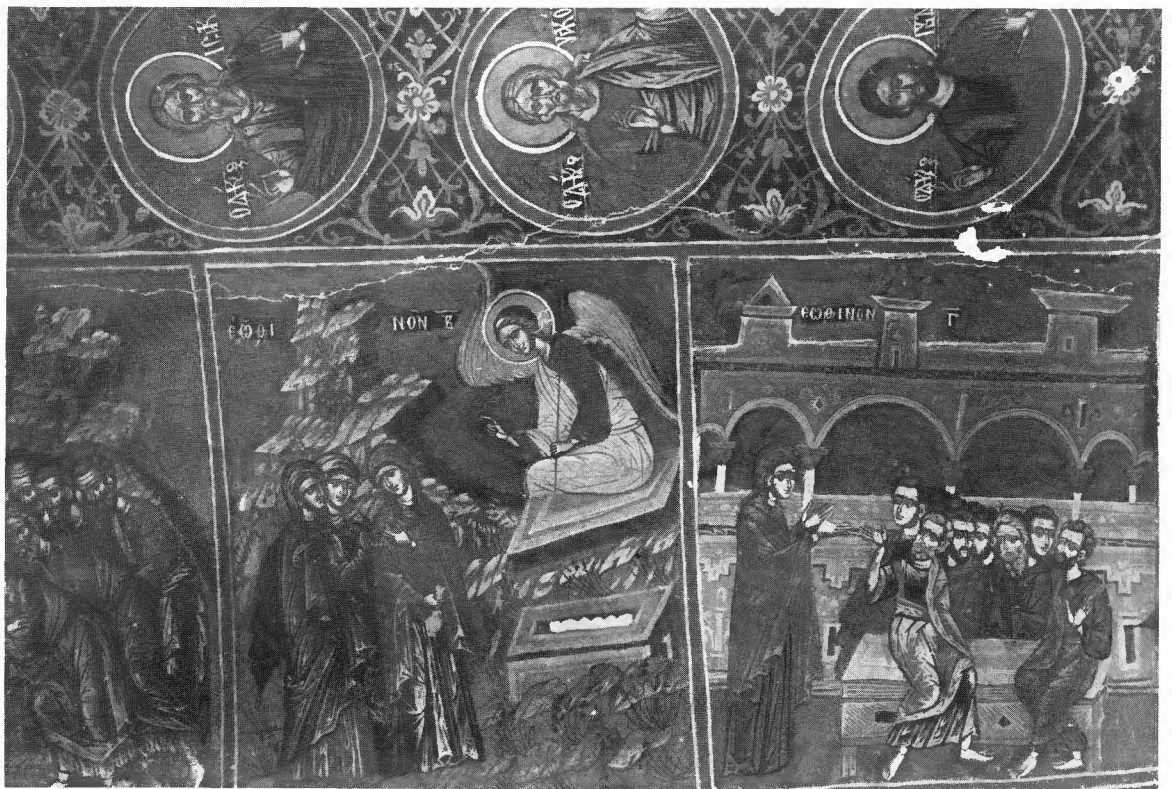
Ζαγορά. Μονή Αγίου Αθανασίου: α) Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (λεπτομέρεια), β) Άποψη των τοιχογραφιών του νότιου τοίχου.



Ζαγορά. Μονή Αγίου Αθανασίου: α) Ο άγιος Ιωάννης ο Ανάργυρος, β) Ο άγιος Αχιλλείος.



α) Τύρναβος, Μονή Προφήτη Ηλία. Η Μεταμέλεια και ο Απαγχονισμός του Ιούδα, β) Δρυόβουνο.  
Μονή Μεταμόρφωσης. Η Κοίμηση της Παναγίας.



Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης: α) Η Κοινωνία των αποστόλων. Η Μετάδοση, β) Τα Εωθινά.



Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης. Ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση του Χριστού και η Βρεφοκτονία.

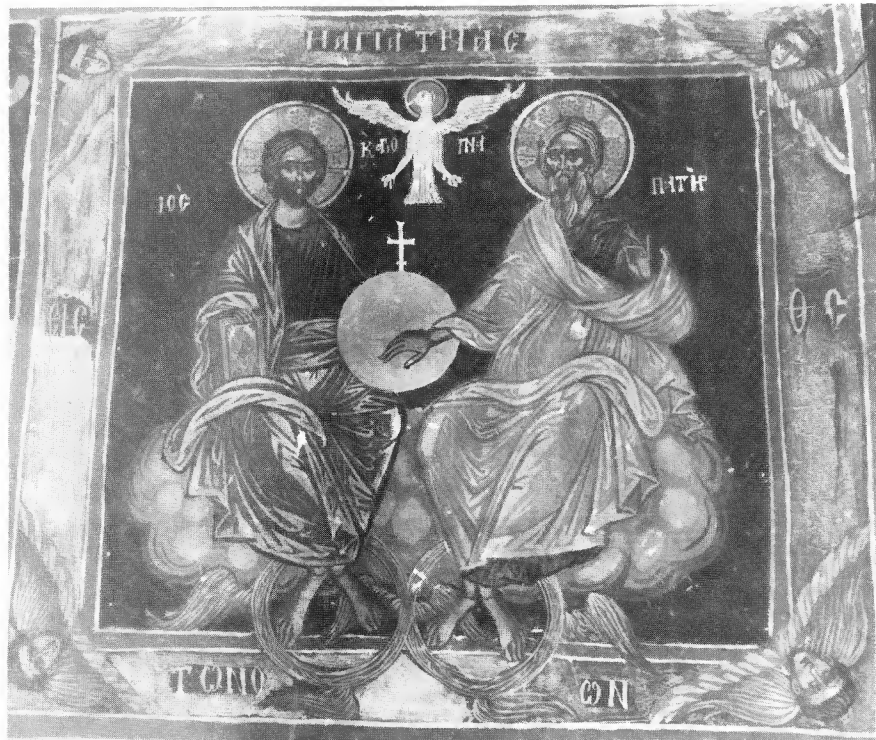


Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης: α) Ο Γάμος στην Κανά, β) Η Μαστίγωση και ο Ελκόμενος.

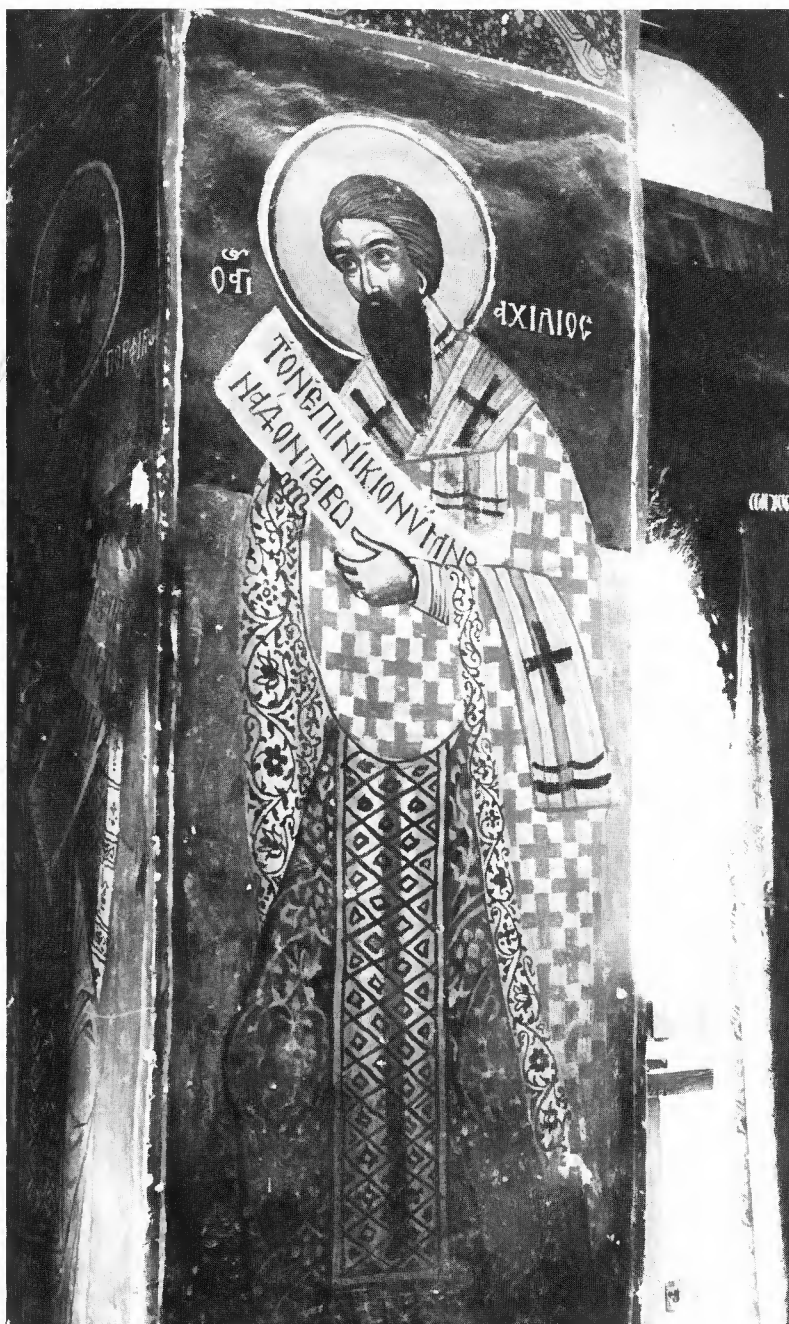


Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης: α) «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται», β) Ὁ Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερεὺς.





Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης: α) Η Αγία Τριάδα, β) Η Γέννηση και η Αποτομή της κεφαλής του Προδρόμου.



Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης. Ο άγιος Αχιλλεius.



Δρυόβουνο. Μονή Μεταμόρφωσης: α) Ο άγιος Γεώργιος,  
β) Ολόσωμοι άγιοι.



Ζέρμα. Μονή Κοίμησης της Θεοτόκου: α) Άγιοι ολόσωμοι και σε στηθάκια, β) Ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας.



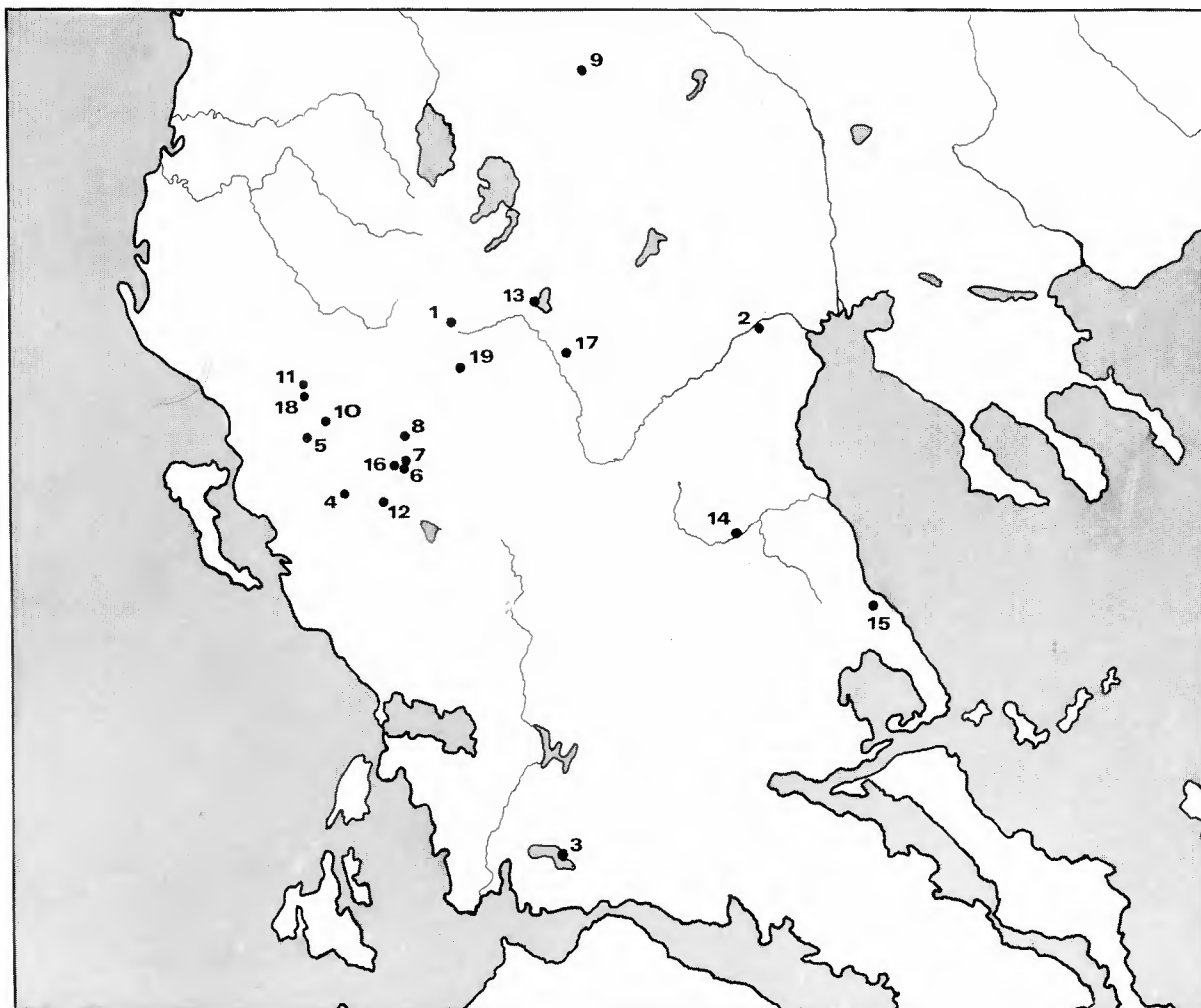
Βελτισία (Κληματιά). Ναός Μεταμόρφωσης: α) Η Πλατυτέρα και η Κοινωνία των αποστόλων, β) Ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση.



α) Νησί Ιωαννίνων. Μονή Φιλανθρωπητών. Η Αγγελική Λειτουργία, β) Καλύβια Ελαφοτόπου. Ναός Αγίου Νικολάου. Άγγελος από τη σύνθεση της Πλατυτέρας.



Καλύβια Ελαφοτόπου. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Κοινωνία των αποστόλων.  
Η Μετάδοση, β) Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα.



Τοπωνυμιακός χάρτης: 1) Λινοτόπι, 2) Παλατίτσια, 3) Μονή Φωτμού, 4) Μονή Μακρυαλέξη, 5) Γιωργουτσάτες, 6) Βίτσα, 7) Μονοδένδρι, 8) Κλειδωνιά, 9) Riljeno, 10) Τσιάτιστα, 11) Σαρακήνιστα, 12) Μονή Πατέρων, 13) Καστοριά, 14) Τύρναβος, 15) Ζαγορά, 16) Ελαφότοπος, 17) Δρυόβουνο, 18) Στεγόπολη, 19) Ζέρμα.











