

Το Πορτραίτο
του καλλιτέχνη
στο Βυζάντιο

Επιμέλεια:
Μαρία Βασιλάκη

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΑΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΡΗΤΗΣ
Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής
ΗΡΑΚΛΕΙΟ 1997

Σοφία Καλοπίση-Βέρτη

Οι ζωγράφοι
στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία.
Η μαρτυρία των επιγραφών*

ΑΝ ΚΑΙ Η ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ της ύστερης βυζαντινής περιόδου έχει προχωρήσει πολύ τις τελευταίες δεκαετίες και έχουν γίνει γνωστά και μελετηθεί σε βάθος από άποψη εικονογραφική και τεχνολογική πολλά γραπτά σύνολα, ωστόσο λίγο έχει ερευνηθεί το θέμα των δημιουργών των ζωγραφικών έργων. Πολλά ερωτήματα προκύπτουν, συνεπώς, σχετικά με την προέλευση των ζωγράφων, την οργάνωση της δουλειάς τους, την επαγγελματική τους κατάρτιση, τις σχέσεις τους με τους παραγγελοδότες, τις συνθήκες εργασίας, τις αμοιβές και γενικά τη θέση τους στην κοινωνία.

* Η μελέτη αυτή βασίζεται στο άρθρο μου "Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions", *CahArch*, 42 (1994), σσ. 139-158. Για την παραχώρηση φωτογραφιών ευχαριστώ το Φωτογραφικό Αρχείο του Μουσείου Μπενάκη και ιδιαίτερα την υπεύθυνη του Αρχείου κ. Φανή Κωνσταντίνου (αρ. 10α-6), το Σπουδαστήριο Ιστορίας της Τέχνης του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου (αρ. 13α-γ), την 4η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Δωδεκανήσου (αρ. 14), τις συναδέλφους καθηγήτριες Inga Lordkipanidze (αρ. 19α-6) και Μαρία Παναγιωτίδη (αρ.15) και τον συνάδελφο Γ. Μαγγίνη (αρ. 11). Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον φίλο ακαδημαϊκό G. Subotić που είχε την καλοσύνη να μου παραχωρήσει σχέδια από το αδημοσίευτο ακόμα βιβλίο του *Συλλογή ιστορικών και κτητορικών επιγραφών σε τοιχογραφημένους ναούς της Σερβίας* (αρ. 66, 8, 9). Η φωτογραφία αρ. 18 οφείλεται στον αληθμόνητο Σ. Κίσσα. Τέλος, ιδιαίτερα ευχαριστώ τη συνάδελφο δρ. Μαρία Βασιλάκη για την πρόσκλησή της να παρουσιάσω τη μελέτη αυτή στο Πανεπιστήμιο Κορίνθης.

Εκτός από τις πληροφορίες που μας παρέχουν τα ίδια τα ζωγραφικά σύνολα για την ποιότητα της τέχνης και, επομένως, για την κατάσταση των ζωγράφων, για τις πιθανές διασυνδέσεις τους με την ίδια την πρωτεύουσα ή τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα του Βυζαντίου ή, ακόμα, για την εμβέλεια των τοπικών εργαστηρίων, οι γνώσεις μας για τους ζωγράφους συμπληρώνονται από τις γραπτές πηγές. Βασικές πληροφορίες παρέχουν τα συμβολαιογραφικά έγγραφα στις δνετοκρατούμενες περιοχές του Βυζαντίου, η μελέτη των οποίων έχει προχωρήσει πολύ τις τελευταίες δεκαετίες. Μία άλλη, ανεκμετάλλευτη ως τώρα, πηγή πληροφοριών για τους ζωγράφους αποτελούν οι επιγραφές που περιλαμβάνονται στους ναούς, οι οποίες είναι το κύριο αντικείμενο αυτής της μελέτης. Ας σημειωθεί ότι θα γίνει αναφορά σε επιγραφές ναών που βρίσκονται στο ίδιο το Βυζάντιο, στις λατινοκρατούμενες περιοχές του και –σε αρκετές περιπτώσεις– στα γειτονικά του κράτη. Στην τελευταία αυτή περίπτωση έμφαση δίνεται σε εκείνους τους ζωγράφους που κατάγονται από το Βυζάντιο ή ανήκουν στη σφαίρα επιρροής του.

Οι επιγραφές των υστεροβυζαντινών ναών που αναφέρουν ονόματα ζωγράφων μπορούν ανάλογα με το περιεχόμενό τους να ενταχθούν σε τρεις κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν εκείνες που έχουν τη μορφή «υπογραφιών». Κατά κανόνα οι επιγραφές αυτού του τύπου βρίσκονται σε μέρη όχι ιδιαίτερα ορατά από το εκκλησίασμα. Ως πρώτο παράδειγμα θα αναφερθεί ο τρόπος που υπέγραφαν τα έργα τους ο Μιχαήλ Αστραπός και ο Ευτύχιος.¹ Οι δύο περίφημοι αυτοί Θεσσαλονικείς ζωγράφοι είχαν αναλάβει το 1294/95 τη γραπτή διακόσμηση του

¹ Για τον Μιχαήλ Αστραπά και τον Ευτύχιο βλ. S. Radojčić, "Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts", *Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953, Αθήνα 1955, Α', σσ. 433-439 (στο εξής: Radojčić, "Die Meister"). Ο ίδιος, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955, σ. 19 κ.ε. (στο εξής: Radojčić, *Majstori*). A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes 1955, σ. 34 κ.ε. (στο εξής: Xyngopoulos, *Thessalonique*). Dj. Bošković, "O nekim našim graditeljima i slikarima iz prvih decenija XIV veka", *Starinar*, N.S. 9-10 (1958-59), σσ. 126-130 (στο εξής: Bošković). Στ. Πελεκανίδης, «Ο ζωγράφος Μιχαήλ Αστραπός», *Μακεδονικά*, 4 (1955-60), σσ. 545-547. R. Hamann-MacLean, "Zu den Malerinschriften der 'Milutin-Schule'", *BZ*, 53 (1960), σσ. 112-117 (στο εξής: Hamann-MacLean, "Malerinschriften"). H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Gießen 1963, σ. 22 κ.ε. (στο εξής: Hallensleben, *Die Malerschule*). P. Miljković-Pepék, "L'évolution des maîtres Michel Astrapas et Eutybios comme peintres d'icônes", *JÖBG*, 16 (1967), σσ. 297-303. Ο ίδιος, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje 1967 (στο εξής: Miljković-Pepék, *Deloto*). S. Kisas, "Solunska umetnicka porodica Astrapa", *Zograf*, 5 (1974), σσ. 35-37. R.S. Nelson, *Theodore Hagiopeitrites. A Late Byzantine Scribe and Illuminator*, Vienna 1991, I, σσ. 125-126. Πρβλ. E. Trapp (εκδ.), με τη συνεργασία H.-V. Beyer και E. Kissinger, *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, Wien 1976 κ.ε. (στο εξής: *PLP*) αρ. 1595, 6353, 19057. Τελευταία διαβάστηκε μία ακόμα υπογραφή του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής του Αγίου Prohor Pčinjski, G. Subotić - Dr. Todorović, "Slikar Mihailo u manastiru svetog Prohora Pčinjskog", *ZRVI*, 34 (1995), σσ. 117-141.

Εικ. 1α:

Αχρίδα. Παναγία Περιβλεπτος. Ο άγιος Μερκούριος με την υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ Αστραπά στη λεπίδα του ξίφους του.



ναού της Παναγίας Περιδλέπτου στην Αχρίδα κατά παραγγελία του Πρόγονου Σγουρού, μεγάλου εταιρειάρχη και γαμβρού του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β'. Στην κτητορική επιγραφή ο παραγγελιοδότης εξαιρεί τον τιμητικό του τίτλο και τη σχέση του με τον Βυζαντινό αυτοκράτορα, δεν αναφέρει όμως ούτε λέξη για τους ζωγράφους στους οποίους ανέθεσε την εκτέλεση του έργου. Οι ίδιοι πάντως οι ζωγράφοι αποτολμούν, πιθανόν με την έγκριση ή την ανοχή του παραγγελιοδότη, να σημειώσουν τις υπογραφές τους σε αρκετά, αλλά σε σχέση με την κτητορική επιγραφή ασφαλώς όχι ιδιαίτερα περίοπτα, μέρη του ναού. Στη λεπίδα του ξίφους του αγίου Μερκουρίου είναι γραμμένο, για παράδειγμα, *χειρ Μιχαήλ του Αστραπα...*



Εικ. 1β:

Αχρίδα. Παναγία Περιβλεπτος. Η υπογραφή του Μιχαήλ Αστραπά στη λεπίδα του ξίφους του αγίου Μερκουρίου (λεπτομέρεια).



Εικ. 2α:

Αγρίδα. Παναγία Περιβλεπτος. Ο άγιος Προκόπιος με την υπογραφή του ζωγράφου Ευτυχίου στη γλαμύδα του.

(εικ. 1α-β). Οι επιγραφές καμou *Εντιχ[ου]* και ...ζον Αστραπ(ά) Μιχαηλ χ[είρ]ο ζωγραφ[ου] διαβάζονται αντίστοιχα στις διακοσμητικές ταινίες της γλαμύδας δύο άλλων στρατιωτικών αγίων, του αγίου Προκοπίου (εικ. 2α-β) και του αγίου Δημητρίου² (εικ. 3α-β). Ακόμα, τα μονογράμματα των δύο ζωγράφων εμφανίζονται σε πολλά άλλα αφανή σημεία του ναού, όπως η λαβή του ξίφους του αγίου Δημητρίου και του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα, ή η εξωτερική επιφάνεια σκευών σε σκηνές όπως ο Μυστικός Δείπνος³ (εικ. 4α-γ). Με ανάλογο



Εικ. 2β:

Αγρίδα, Παναγία Περιβλεπτος. Η υπογραφή του Ευτυχίου στη γλαμύδα του αγίου Προκοπίου (λεπτομέρεια).

² Radojčić, "Die Meister", σσ. 435-437. Ο ίδιος, *Majstori*, σ. 19 κ.ε., εικ. 13-16. Bošković, σ. 126 κ.ε., εικ. 1-2. Πελεκανίδης, «Ο ζωγράφος Μιχαήλ Ἀστραπᾶς», σσ. 546-547. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σσ. 112-113, εικ. 3-4. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 22-25. Miljković-Pepek, *Deloto*, σσ. 18-21, εικ. 1. Η άποψη του Radojčić, ο οποίος διέκρινε τρεις διαφορετικούς ζωγράφους, τον Αστραπά, τον Μιχαήλ και τον Ευτύχιο, δεν είναι πια αποδεκτή πρβλ. V.J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Beograd 1976, σ. 242, σημ. 16 (στο εξής: Djurić, *Fresken*).

³ Miljković-Pepek, *Deloto*, σσ. 18-19, εικ. 1. Ανάλογη έκφραση της προσωπικότητας

Εικ. 3α:

Αχρίδα. Παναγία Περιβλεπτος. Ο άγιος Δημήτριος με την υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ Ασπραπά στη γλαμούδα του.

τρόπο «υπογράφουν» οι δύο ζωγράφοι και αργότερα, όταν τους ανατέθηκε από τον Σέρβο κόαλη Milutin να διακοσμήσουν μια σειρά ναών που ίδρυσε. Στον Άγιο Νικήτα του Čučer (πριν από το 1316), υπάρχει, για παράδειγμα, η επιγραφή *χειρ Μιχαηλ Εντυχιου* στην ασπίδα του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα.⁴ Οι επιγραφές [*χειρ Μιχαηλ Εντυχιου ετους ζωκε* (=1316/17) και *χειρ Μιχαηλ [ζωγρά]φου*⁵ (εικ. 5α-β) διαβάζονται αντίστοιχα στον χιτώνα και την ασπίδα δύο στρατιωτικών αγίων στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Staro Nagoričino.



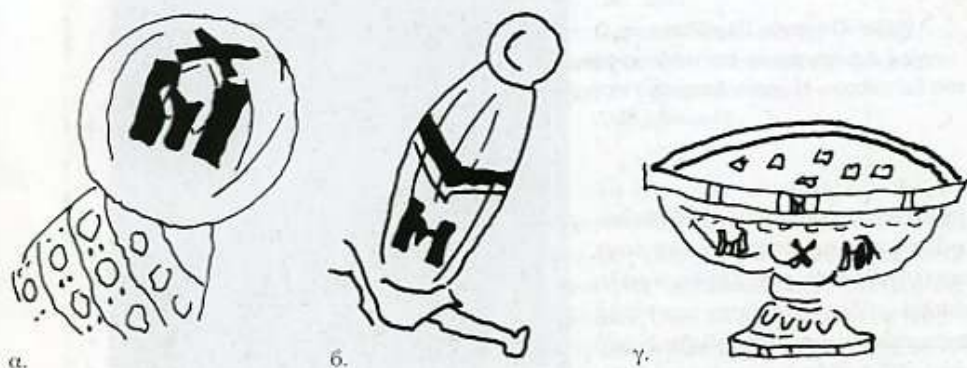
Εικ. 3β:

Αχρίδα. Παναγία Περιβλεπτος. Η υπογραφή του Μιχαήλ Ασπραπά στη γλαμούδα του αγίου Δημητρίου (λεπτομέρεια).

των ζωγράφων της Περιβλεπτος έχει θεωρηθεί η απεικόνιση των ομώνυμων αγίων τους στο ιερό του ναού, S. Grosdanov, "Sv. Mihailo i sv. Eutihije u crkvi sv. Bogorodice Perivlepte", *Zograf*, 3 (1969), σσ. 11-12.

⁴ Radojčić, *Majstori*, σ. 21 κ.ε., 30, εικ. 17. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σ. 113. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 29-30. Miljković-Peppek, *Deloto*, σσ. 22-23, εικ. 2.

⁵ Radojčić, "Die Meister", σσ. 436-437. Bošković, σ. 129, εικ. 5-6. Hamann-MacLean, "Malerinschriften", σ. 113. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 33-34. Miljković-Peppek, *Deloto*, σσ. 23-24, εικ. 3. B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd 1993, σσ. 26-27, σχέδια 4 και 26.



Εικ. 4:
Αχρίδα, Παναγία Περιβλεπτος. Μονογράμματα των ζωγράφων Μιχαήλ και
Ευτυχίου (κατά P. Milković-Perep)

- α. στη λαβή του ξίφους του αγίου Δημητρίου
β. στη λαβή του ξίφους του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα
γ. σε λοπάδα στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου.



Εικ. 5α:
Staro Nagoričino, Άγιος Γεώργιος. Η υπογραφή των ζωγράφων Μιχαήλ και
Ευτυχίου στον χιτώνα του αγίου Θεοδώρου Τήρωνα (κατά B. Todić).



Εικ. 5β:
Staro Nagoričino, Άγιος Γεώργιος. Η υπογραφή του ζωγράφου Μιχαήλ στην
ασπίδα στρατιωτικού αγίου (κατά B. Todić).



Εικ. 6α:

Ρεέ (Ιπέκιο), Άγιος Δημήτριος. Η Πλατυτέρα στην αφίδα με την υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη (κατά V. Djurić).

+ ΘΥ Τ Δ Ω Ρ Ο Ν Ε Κ Χ Ε Ρ Ο Σ Ι Ω Α Ν :

Εικ. 6β:

Ρεέ (Ιπέκιο), Άγιος Δημήτριος. Υπογραφή του ζωγράφου Ιωάννη στην αφίδα, λεπτομέρεια.

Ανάλογες υπογραφές ζωγράφων απαντούν πολύ συχνά και σε άλλα, μεταγενέστερα μεσαιωνικά μνημεία της Σερβίας. Ο ικανότερος από τους δύο ζωγράφους που διακόσμησαν γύρω στο 1345 τον ναό του Αγίου Δημητρίου στο πατριαρχικό συγκρότημα του Ρεέ (Ιπέκιο) υπέγραψε στα ελληνικά κάτω από τη μορφή της Πλατυτέρας στην αφίδα του ναού, χρησιμοποιώντας έκφραση που εμπνέεται από τα σημειώματα των κωδικών: + Θ(εο)ύ τό δώρον εκ χειρός Ιωάν<ν>ου. (εικ. 6α-β).⁹

⁹ V.R. Petković, "Un peintre serbe du XIV^e siècle", *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris



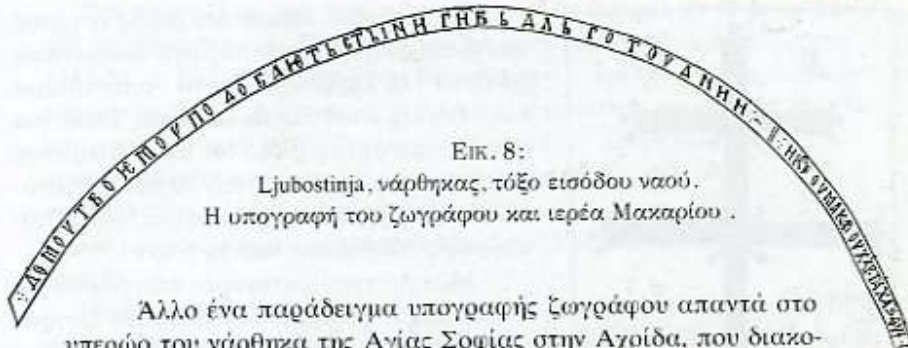
ΕΙΚ. 7:
Αρχίδα. Αγία Σοφία, υπερίω νάρθηκα. Η υπογραφή του Ιωάννη Θεωριανού στη λεπίδα του ξίφους του αρχαγγέλου στη σκηνή της Μετανοίας του Δαβίδ, λεπτομέρεια (κατά V. Djurić).

Στον ναό του Παντοκράτορα στην Dečani ο Στέφανος Dušan κάλεσε, γύρω στα μέσα του 14ου αι., πολλούς ζωγράφους από διάφορα μέρη της εκτεταμένης του αυτοκρατορίας. Μόνο ένας από αυτούς υπέγραψε στα σερβικά, σε αφανές σημείο του ναού, *Σέρβιος ὁ ἁμαρτωλός*.⁷ Σέρβοι και Έλληνες μελετητές θεωρούν ότι θα πρέπει να ήταν ένας από τους Έλληνες ζωγράφους (*pictores graeci*) που είχαν, σύμφωνα με τις πηγές, εγκατασταθεί στις βενετοκρατούμενες πόλεις της δαλματικής ακτής.⁸

1930, σσ. 133-136, εικ. 3. Radojčić, "Die Meister", σ. 437. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 35-36, εικ. 2. Ο ίδιος, "Zograf, o teoriji slike i slikarskog stvaranja u našoj staroj umetnosti", *Zograf*, 1 (1966), σ. 14, εικ. στη σ. 12. Xyngopoulos, *Thessalonique*, σσ. 64-65. Djurić, *Fresken*, σ. 83, 269, σημ. 62 (με προηγούμενη διδμογραφία). V. Djurić - Sima Ćircović - V. Korać, *Pečka Patrijaršija*, Beograd 1990, σσ. 205, 346. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8591. Η ίδια έκφραση Θεοῦ τὸ δῶρον... (πρβλ. *Πρὸς Ἐφεσίους* 2, 8) απαντά στην κτητορική επιγραφή του ναού του Σταυρού του Αγιασμάτη στην Πλατανιστάσα της Κύπρου (1466): *Θ(εο)ῦ τὸ δῶρον χεῖρ δὲ Φιλίππου ἱστοριογράφου οὐ τὸ ἐπίκλην τοῦ Γουέλ*, δες A. and Judith Stylianou, "Donors and Dedicatory Inscriptions. Supplicants and Supplications in the Painted Churches of Cyprus", *JÖBG*, 9 (1960), σ. 112. Οι επιγραφές σε μικροὺς κελκλικούς δισκούς στην κάτω ζώνη του δόρειου τοίχου του καθολικού της μονῆς του Αρχαγγέλου στο Lesnovo (1346/47) που είχαν παλαιότερα συσχετιστεί με τέσσερις ζωγράφους, βλ. Djurić, *Fresken*, σσ. 91-92, 273, σημ. 76 (με διδμογραφία), διαβάστηκαν πρόσφατα ως «σεβαστοκράτορ», τίτλος που αναφέρεται στον ιδρυτή της μονῆς Ιωάννη Λίθερο, Smiljka Gabelić, "Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa", *Zograf*, 11 (1980), σσ. 54-62.

⁷ Dj. Mano-Zisi, "Jedan zapis kapitela iz Dečana - ispod freskoslike začeca Kaina", *Starinar*, III, Ser. V (1930), σσ. 185-193. Radojčić, "Die Meister", σσ. 437-438. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 37-39. Djurić, *Fresken*, σσ. 82, 267, σημ. 60. Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age*, I, Paris 1977, σ. 224.

⁸ Radojčić, "Die Meister", σσ. 437-438. Xyngopoulos, *Thessalonique*, σσ. 58-62. Djurić, *Fresken*, σσ. 82, 268, σημ. 61 (με διδμογραφία), δες πιο κάτω, σημ. 80.



Εικ. 8:
Ljubostinja, νάρθηκας, τόξο εισόδου ναού.
Η υπογραφή του ζωγράφου και ιερέα Μακαρίου.

Άλλο ένα παράδειγμα υπογραφής ζωγράφου απαντά στο υπερώο του νάρθηκα της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα, που διακοσμήθηκε γύρω στο 1350 με εντολή του αρχιεπισκόπου Αχρίδας Νικολάου. Ο Έλληνας ζωγράφος Ιωάννης Θεωριανός έγραψε το όνομά του στη λεπίδα του ξίφους του αρχαγγέλου στη σκηνή της Μετανοίας του Δαβίδ⁹ (εικ. 7).

Ο τρόπος αυτός υπογραφής των ζωγράφων συνεχίστηκε στα τέλη του 14ου και στο πρώτο μισό του 15ου αι. στα σερβικά μνημεία της λεγόμενης σχολής του Μοράβα. Στο καθολικό της μονής της Ravanica, που κτίστηκε από τον πριγκίπισα Λάζαρο το 1387 και αποτέλεσε το πρότυπο για τα μεταγενέστερα μνημεία της σχολής, ο ζωγράφος Κωνοταντίνος έγραψε το όνομά του με τον συνηθισμένο ταπεινό τρόπο πάνω στο ένδυμα ενός στρατιωτικού αγίου.¹⁰ Στο καθολικό της μονής της Ljubostinja (1403), που ιδρύθηκε από την πριγκίπισσα Milica, μητέρα του Σέρβου Δεσπότη Στεφάνου Lazarević, περιλαμβάνεται στα ελληνικά το όνομα του ζωγράφου στο τέλος ενός χωρίου από τον ψαλμό 92,5, που είναι γραμμένο στα σερβικά πάνω από το τόξο της εισόδου του νάρθηκα προς τον ναό: *Ηκτρού Μακαριου χείρ. Τάχα (καί) θύτου*¹¹ (εικ. 8). Η υπογραφή του αμαρτωλού δούλου Θεοδώρου του ζωγράφου, γραμμένη στα σερβικά, περιλαμβάνεται στο καθολικό της μονής της Rudenica, που κτίστηκε μεταξύ 1402 και 1405 με την πρωτοβουλία ενός μέλους της αριστοκρατίας, του Vukašin, και της συζύγου του Vukosava.¹²

⁹ V. Djurić, *L'église de Sainte Sophie à Ohrid*, Beograd 1963, σ. XI, εικ. 44-45. C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, σσ. 75, 193, εικ. 14, πίν. 48-49.

¹⁰ Radojčić, "Die Meister", σ. 438. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 39-40, εικ. 25. Djurić, *Fresken*, σσ. 142, 283, σημ. 124.

¹¹ S. Djurić, *Ljubostinja. Crkva Uspenja Bogorodice*, Beograd 1985, σσ. 102-103, 108-110, 136-137 (με προηγούμενη διδασκαλία). Είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο αρχιτέκτονας του ναού χάραξε το όνομά του στο κατώφλι της δυτικής θύρας του νάρθηκα στο ίδιο, σ. 131.

¹² Στην παλαιότερη διδασκαλία ο Θεόδωρος της Rudenica είχε ταυτιστεί με τον ζωγράφο Θεόδωρο Savin από το Κάτταρο, ο οποίος στα τέλη του 14ου αι. ήταν μαθητής του Έλληνα ζωγράφου Γεωργίου στη Ραγούσα, βλ. Radojčić, "Die Meister", σσ. 438-439. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 45-48, εικ. 31. Η άποψη αυτή όμως δεν γίνεται πια αποδεκτή, Djurić, *Fresken*, σσ. 146, 285, σημ. 129.



Εικ. 9:
Αχρίδα, Αγία Σοφία, παρεκκλή-
σι Αγίου Ιωάννη Προδρόμου.
Επίκληση του ζωγράφου Κων-
σταντίνου και του γιου και βοη-
θού του, Ιωάννη.

Ας σημειωθεί ακόμα ότι αυτός ο τύπος υπογραφής, τόσο αγαπητός στα μεσαιωνικά μνημεία της Σερβίας, απαντά –σπανιότερα δέβαια– και στον ελλαδικό χώρο, όπως για παράδειγμα στο σιχάριο του αγίου Στεφάνου στο καθολικό της μονής των Αγίων Αποστόλων στη Νερομάνα της Αιτωλίας (1372/73): *Εγ[ραψε] Νικ[ολάου] ταπεινη χειρ ν...*¹³

Μία δεύτερη κατηγορία επιγραφών σε ναούς που περιλαμβάνουν ονόματα ζωγράφων έχουν τη μορφή σύντομων *επίκλησεων*. Ο ζωγράφος απευθύνεται προς τον Θεό ή τους αγίους ζητώντας βοήθεια για τον εαυτό του και την οικογένειά του και ικετεύοντας για έλεος και συγχώρηση στη μέλλουσα ζωή.

Για παράδειγμα, ο εξαιρετός Έλληνας ζωγράφος ο οποίος είχε αναλάβει την αρχική διακόσμηση του ναού της Παναγίας στη Studenica, το 1208/09, έγραψε μία σύντομη επίκληση περιλαμβάνοντας το όνομά του, που όμως δεν σώζεται πια, στη βάση του τυμπάνου του τρούλλου κάτω από την παράσταση του Μανδηλίου: — *Κ(ύρι)ε Ι(ησο)υ Χ(ρισ)τε ό Θ(ε)ς [ήμ(ω)ν] ελε(ησον) σώσο[ν]... και ...[α]μαρτωλό(ν)...* Η ταπεινή του επίκληση, σήμερα πολύ φθαρμένη, σε ελληνική μικρογράμματη γραφή, είναι ουσιαστικά δυσδιάκριτη σε σύγκριση με τη μεγαλοπρεπή χρυσή μεγαλογράμματη κτητορική επιγραφή των διακεκριμένων Νεμανιδών χορηγών του ναού:

του μεγάλου ζουπάνου Στεφάνου, του πρίγκιπα Vukan και του Σάββα.¹⁴

¹³ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ*, 24 (1969). *Χρονικά Β'* 2, σσ. 243-245. Σ. Κ. Κίτσος, «Η μονή 'Αγίων 'Αποστόλων Νερομάνας», *ΕΕΣΤΜ*, 3 (1971-72), σ. 52 κ.ε. Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία*, Αθήνα 1985, σσ. 221-222, ενκ. 228. Πρβλ. *PLP*, αρ. 20481.

¹⁴ Radojčić, "Die Meister", σσ. 434-435, ενκ. 1. Ο ίδιος, *Majstori*, σσ. 7-8, ενκ. 3-5. Ο L. Mirković, "Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen außerhalb Jugoslawiens", *Πεπραγμένα του 8' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, (Θεσσαλονίκη 1953), 1, 'Αθήνα 1955, σσ. 304-307, διάδασε το όνομα του ζωγράφου ως Νικόλαος, αν και το σημείο αυτό της επιγραφής είναι πολύ κατεστραμμένο, βλ. V. Djurić, "La peinture murale serbe au XIIIe siècle", *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopoćani* 1965, Beograd 1967, σ. 155, σημ. 42. Ο ίδιος, *Fresken*, σσ. 42, 247, σημ. 29. Sima Ćirković - V. Korać - Gordana Babić, *Le monastère de Studenica*, Beograd 1986, σ. 64. M. Kašanin - Milka Čanak-Medić - Jovanka Maksimović - B. Todić - Mirjana Šakota, *Manastir Studenica*, Beograd 1986, σ.160.

Στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Προδρομού στην Αγία Σοφία Αχρίδας, που ιδρύθηκε από τον δεσπότη Ιωάννη Λίβερο γύρω στο 1347-50, ο Έλληνας ζωγράφος Κωνσταντίνος και ο γιος και βοηθός του υποδιάκονος Ιωάννης, έγραψαν τις παρακάτω επικλήσεις δεξιά και αριστερά από έναν ζωγραφισμένο σταυρό: *Χριστοφόρε σ(αν)ρέ μου φυλα/κτήρ μον ἄρηγχε. Δέ(ησις) τοῦ δούλου τοῦ / Θ(εο)ῦ Κωνστα<ν>τ<ί>νον. / Ιω(άννης) ὁ ἁμαρτολός καὶ χορικοπρόφορο(ς). Στηρι(ξόν) μ<ο>ι Κύριε / τὸν ὑποδιακον(ον). Υἱός τοῦ ιστοριογράφου¹⁵ (εικ. 9).*

Περίπου μισό αιώνα αργότερα, το 1409/10, ο ιερομόναχος και ζωγράφος Ιωαννίκιος έγραψε στον νότιο τοίχο του ασηταριού της Παναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα, που ιδρύθηκε από τον ιερομόναχο κυρ Σάδα και δύο άλλα πρόσωπα, όπως μας πληροφορεί η κτητορική επιγραφή, μία σύντομη επίκληση ικετεύοντας για τη σωτηρία του: *Ἄληπτε θεαρχια, ληπτὸν με ὄντα σώσον. / [Ι]ω[αν]νίκιος ἱερομοναχος κ(αί) ζωγράφον.¹⁶*

Υπάρχουν πολλά παραδείγματα επικλήσεων ζωγράφων σε ταπεινούς ναούς της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών του Αιγαίου. Ο Κωνσταντίνος Μανασσής, για παράδειγμα, που διακόσμησε δύο καθολικά μονών στη Λακωνία το 1304/05 –την Παλαιοπαναγιά στον Βασσαρά και το Παληομονάστηρο των Αγίων Σαράντα– έγραψε στο δεύτερο ναό μία σύντομη επίκληση στον Θεό ζητώντας άφεση αμαρτιών: *+ Μνήστηη Κ(ύρι)ε ἐν τῇ βα/σιλείᾳ σου τ(ῆ)ν ψυχ(ή)ν τοῦ / δούλου σου Κωνσταν/τ[ί]νον Μανασί / [τ]οῦ ἱστοριο/[γ]γράφου / κ(αί) σονχό/ρῳσση[αῦ]τῶ / ἐν [ῆ]μ[έ]ρα κ/ρίσε/ως.¹⁷*

Στη σηπαιώδη εκκλησία της Αγίας Σοφίας Μυλοποτάμου Κυθήρων, που οι τοιχογραφίες της έχουν χρονολογηθεί στον 13ο α., ο ζωγράφος Θεόδωρος σημείωσε ανάμεσα στις μορφές της Δέησης: *Κ(ύρι)ε*

¹⁵ G. Subotić, "Ohridski slikar Konstantin i njegov sin Jovan", *Zograf*, 5 (1974), σσ. 44-47, σημ. 5-8. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo* (σημ. 9), σσ. 65, 191-192. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8593.

¹⁶ Στ. Πέλεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία τῆς Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 127. Ν. Κ. Μουτσόπουλος, «Βυζαντινά μνημεία τῆς Μεγάλης Πρέσπας», *Χαριστήριον εἰς Ἁ. Κ. Ὁρλάνδον*, Π, Ἄθηναι 1966, σ. 151, πίν. XIX6. G. Subotić, *Ohridska slikarska škola XV veka*, Beograd 1980, σσ. 36-37, 194. Δέσποινα Ευγενίδου - Ι. Κανονίδης - Θ. Παπαζώτος, *Τα μνημεία των Πρεσπών*, Ἀθήνα 1991, σ. 56. Πρβλ. *PLP*, αρ. 8825.

¹⁷ Anne Philippidis-Braat, στο: D. Feissel - Anne Philippidis-Braat, «Inventaires en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance, III, Inscriptions du Peloponnèse (à l'exception de Mistra)», *TM*, 9 (1985), σσ. 325-326, αρ. 65, πίν. XIX, 2, με προηγούμενη διδμογραφία (στο εἶδος Philippidis-Braat, "Inscriptions du Peloponnèse"). Ν. Β. Δρανδάκης, «Τό Παληομονάστηρο τῶν Ἁγίων Σαράντα στή Λακεδαίμονα καὶ τό ἀσηταριό του», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 16 (1992), σσ. 118-119. Η επιγραφή στην Παλαιοπαναγιά έχει καταστραφεί, Philippidis-Braat, *ό.π.*, σσ. 326-327, αρ. 66. Πρβλ. *PLP*, αρ. 16599.



Εικ. 10α:
Κύθηρα, Μυλο-
πόταμος, Αγία
Σοφία. Η παρά-
σταση της Δέησης
με την επίκληση
του ζωγράφου
Θεοδώρου.

δ[ο]εῖθ[ι] τ(όν) δοῦλον σου Θεῶδω(ρον) τ(όν) εἰστωρον/γράφ(ον)
ἀμα / συνδοίω κ(αί) τε/κνω αμιν¹⁸ (εικ. 10α-δ). Ο ζωγράφος Νικηφό-
ρος απηύθυνε ταπεινή επίκληση για την προκοπή του στους αγίους και
μάρτυρες στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην Αλείρανθο
της Νάξου (1309): *Αγιοι / κ(αί) μαρτυ(ρες) / του Χ(ριστου)ν δια / προ-*
σδει/ων σας / προκοψε/τε των / δοῦλων σ(ας) Νικηφο/ρον του
*ζωγρα/φου.*¹⁹

¹⁸ Α. Χυngopoulos, «Fresques de style monastique en Grèce», *Πεπραγμένα 9^{ου} Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου*, Θεσσαλονίκη 1953, Α', Αθήναι 1955, σσ. 510-516. Π. Α. Βοκοτόπουλος, «Η βυζαντινή τέχνη στὰ Ἑπτάνησα», *ΚεραΧρον*, 15 (1970), σσ. 165-166, αρ. 24. Karin Skawran, *The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece*, Pretoria 1982, σσ. 162-163, αρ. 30, εικ. 158. V. Djurić - Anna Tsitoutidou, *Namensragende Inschriften auf Fresken und Mosaiken auf der Balkanhalbinsel vom 7. bis zum 13. Jahrhundert, Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa*, Stuttgart 1986, σ. 78, αρ. 83. Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, σ. 108, αρ. 18 (στο εξής: Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*). Ο Ξυργόπουλος χρονολόγησε παλαιότερα τις τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας στον 11ο αι. Για τη χρονολόγηση στον 13ο αι. δεξ Μ. Chatzidakis, στο K. Weitzmann - G. Alibegashvili et al., *The Icon*, New York 1987, σσ. 137-138, 167. Djurić, «La peinture murale», σ. 228.

¹⁹ Ν. Β. Δραγδάκης, *ΑΔ* 20 (1965). Χρονικά Β', 3, σ. 544, πίν. 684α. Ν. Μουτοόπουλος, *Συμβολή στη μορφολογία της ελληνικής γραφής. Λένωμα βυζαντινών και μεταβυζαντινών επιγραφών*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 28, σημ. 68. Πηδλ. Μ. Χατζηδάκης (εκδ.), *Νάξος* (Βυζαντινή Τέχνη στην Ελλάδα), Αθήνα 1989, σ. 14.

Εικ. 10β:
Κόθηρα, Μυλοπότα-
μος, Αγία Σοφία. Η
επικλήση του ζωγρά-
φου Θεοδώρου, λε-
πτομέρεια.

Επικλήσεις ζω-
γράφων που απευ-
θύνονται προς τον
ιερέα ικετεύοντας
για προσευχές απα-
ντούν συχνά σε να-
οίς της Κρήτης. Για
παράδειγμα, στην
αψίδα του ναού του
Αγίου Γεωργίου στη
Σκλαδοπούλα Σελί-
νου (1290) σώζεται
η επιγραφή: *Μέμη-
σων / θύτα Νικο-
λάου / αναγνώστου
και / χωρικού ιστο-
ρη / ο γ ρ ά [φ] ο υ
αμήν...*²⁰ Ανάλογου
περιεχομένου επι-
γραφές, γραμμένες
όλες από τον ίδιο
ζωγράφο, απαντούν
σε τρεις ακόμα να-
οίς της Κρήτης του
14ου αι.: στον Άγιο



Ιωάννη της Παλιανής Τεμένους (+*Όταν υς Θεόν έκπε[τάς] τας χεί-
ρας / μνηστικι θήτα Γε[ωργ]ίου του ζωγράφου*), στην Παναγία στο
Κνομούζι Καινουρίου (+ *Όταν ις Θεόν έκπετας [τάς χείρας] / μνή-
στητη θύτα Γεωργίου [του /]στοριογράφω +*) και στον Άγιο Στέφανο
στο Μοναστηράκι Ιεράπετρας (*Όταν τας χείρας δαίσπωτα / εις Θεόν*)

²⁰ Σπ. Λάμπρος, «Ἑλληνες ἀγιογράφοι πρὸ τῆς Ἀλώσεως», *NE*, 5 (1908), σσ. 277-278, αρ. 29. G. Gerola, *Monumenti Veneti dell' isola di Creta*, IV, Venezia 1932, σσ. 431-432, αρ. 1. *PLP*, αρ. 20482 (στο εξής: Gerola, *Mon. Veneti*). Φ. Πιομπίνος, «Ἑλληνες ἀγιογράφοι μέχρι τὸ 1821», Ἀθήνα 1984², σσ. 231-284. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 92-93, αρ. 43, εικ. 75.



Εικ. 11:
Κύπρος, Λαγουδερά, Παναγία του Άρακα, τύμπανο βόρειας εισόδου. Η Θεοτόκος με την επιγραφή του ζωγράφου Λεοντίου.

εκπετά/εις, μνηστι[τ]ει / [τ]ου...αμαρτολου;)²¹ Στον τελευταίο αυτό ναό το όνομα του ζωγράφου δεν έχει διατηρηθεί, αλλά πιθανότατα πρόκειται για το Γεώργιο που αναφέρεται στις δύο προηγούμενες επικλήσεις.

Αξίζει τέλος να αναφερθεί η επίκληση του ζωγράφου και διακόνου Λεοντίου που μαρτυρείται στη δεύτερη φάση ζωγραφικής του ναού της Παναγίας του Άρακα στα Λαγουδερά της Κύπρου (περίπου 1330). Η επίκληση απαντά στο τόξο του τυμπάνου της βόρειας εισόδου, στο τέλος ενός κειμένου το οποίο αποδίδει ελεύθερα έναν ειρμό του Γεωργίου Σικελιώτη και είναι γραμμένο γύρω από την προτομή της Παναγίας

²¹ Λάμπρος, *ό.π.*, σ. 282, αρ. 38. Gerola, *ό.π.*, II, Venezia 1908, σ. 309, IV, σ. 508, αρ. 9, σσ. 546-548, αρ. 18, σ. 582, αρ. 8. Πρβλ. Πιομπίνος, σ. 74. *PLP*, αρ. 4026. Παρόμοια έκφραση απαντά σε επιγραφές ναών που έχουν τοιχογραφηθεί από τον γνωστό ζωγράφο των μέσων του 16ου αιώνα Ονούφριο και τους μαθητές του, Γ. Γκολομπιάς, «Η κτητορική επιγραφή του ναού των Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριάς και ὁ ζωγράφος Ὀνούφριος», *Μακεδονικά*, 23 (1983), σσ. 344-345. Π. Α. Βοζοτόπουλος, «Ἐπιγραφικά σύμμεττα ἀπὸ τὴν Ἀλβανία», *Φηγάς, Τιμητικός τόμος για τον καθ. Σ. Δάκαρη*, Ἰωάννινα 1994, σ. 394.



Εικ. 12:
Νάξος, Αρχατός,
Παναγία, νάρθηκας,
Δέησης του ζωγράφου
και ιερέα Μι-
χαήλ.

Παναχράντου που είναι ζωγραφισμένη στο τύμπανο: + *Ἦχω εὐλόγω προδιαγνοὺς Ἀμβρακίου ἀραρότως ἐκ σοῦ, Παρθένε, Λόγον τὴν σάρκωσιν καὶ κόσμος λελύτρωται τῆς ἀρχεγόνου ἀρᾶς. Εὐχέσαι τῷ γράφαντι τὴν δέλτον ταύτην Λεοντίου διακόνου. Ἀμήν*²² (εικ. 11). Η ἔκφραση που αναφέρεται στο ζωγράφο (τῷ γράφαντι τὴν δέλτον ταύτην) δεν ταυριάζει σε τοιχογραφίες και φαίνεται ὅτι εἶναι δανειομένη ἀπὸ σημεῖωμα χειρογράφου. Η κατ' ἐξαιρέσειν τοποθέτηση τῆς ἐπιγραφῆς αὐτῆς σε ἀρκετὰ περίοπτο μέρος τοῦ ναοῦ, θα πρέπει να ἀποδοθεῖ, ὅπως και στη Ljubostinja που ἀναφέρθηκε προηγουμένως, στο γεγονός ὅτι τὸ κύριο δᾶρος τῆς ἐπιγραφῆς ὁρίζεται στο περιεχόμενο τοῦ εἰρημοῦ, ὁ ὁποῖος ἀναφέρεται στην ἐναύρκωση και τῆ σωτηρία, ἐνῶ ἡ ἀναφορὰ στον ζωγράφο εἶναι δευτερεύουσα. Ἀς σημειωθεῖ, τέλος, ὅτι ἔχει ὑποθεθεῖ, για τεχνολογικούς λόγους, ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος, ὁ διάκονος Λεόντιος, διακόσμησε και τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας Ἀσίνου στα 1333.²³

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ἡ τρίτη κατηγορία ἐπιγραφῶν που περιλαμβάνουν ονόματα ζωγράφων. Πρόκειται για τις κτητορικές και αφιερωτικές ἐπιγραφές.

Στις περιπτώσεις αὐτές γίνεται ἀναφορὰ σε ζωγράφους κατ' ἀρχὴν ὅταν εἶναι οἱ ἴδιοι χορηγοὶ τοῦ γραπτοῦ διακόσμου τοῦ ναοῦ ἢ τμήματός του, ὅπως συνάγεται ἀπὸ τὰ συμφραζόμενα τῶν ἐπιγραφῶν. Τέτοιο

²² Το κείμενο ἀποδίδεται σε μεταγραφή κατὰ D.C. Winfield - C. Mango, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera: First Preliminary Report 1968», *DOP*, 23/24 (1969/70), σσ. 377-380.

²³ Στο ἴδιο, σσ. 378-380.



Εικ. 13α:
Λακωνία, Αγόριανη,
Άγιος Νικόλαος. Η
αψίδα του ιερού με
την επιγραφή του
ζωγράφου και χορη-
γού Κυριάκου Φραγ-
γόπουλου.

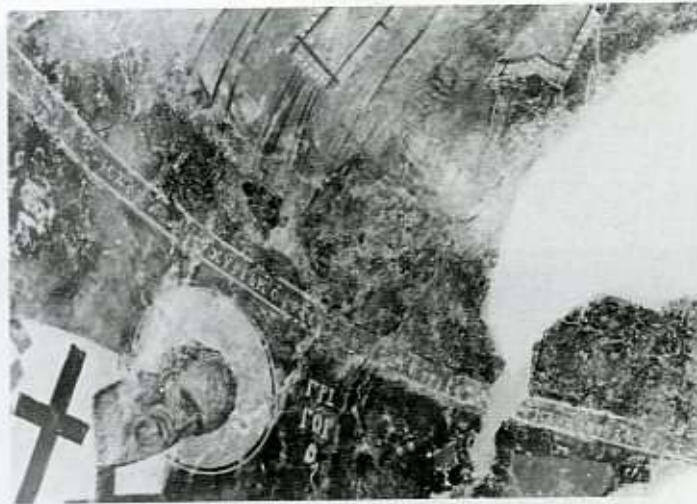
παράδειγμα απαντά στο πρόσωπο του ιερέα και ζωγράφου Μιχαήλ στον ναό της Παναγίας Αρχατού Νάξου (1285), όπου σημειώνεται σε επιγραφή του νόθηκα:δέ(ησις) τοῦ δού[λου] του / Θ(εο)ῦ Μιχα(ή)λ ιερέ(ως) τον ζωγράφου.....²⁴ (εικ. 12). Άλλο παράδειγμα αναφέρεται σε επιγραφή που σώζεται αποσπασματικά στην αψίδα του ιερού του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας (περίπου 1300): ...Κυριάκος ὁ Φρανκό[π]ου[λ]ος ιστόρησε τῆνδε ;| τῆν) καμά[ρ]αν ὀλ(ει)ν χορηγ τ(όν)τ[έ]κνης..... της μητρος αυτο(ῦ)...²⁵ (εικ. 13α-γ). Αρκετά παραδείγματα ζωγράφων που ήταν συγχρόνως και δωρητές μαρτυρούνται επίσης και σε φορητές εικόνες.²⁶

²⁴ Γ. Δημοτροκάλλης, «Ο βυζαντινός ναός της Εὐαγγελιστρίας εἰς Ἐπισκοπιανὰ Πάρον», *ΕΕΚΜ*, 7 (1968), σσ. 669-671, εικ. 21. Ο ἴδιος, «Χρονολογημένες ἐπιγραφές τοῦ ΙΓ' αἰῶνα ἀπὸ τῆ Νάξου», *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Νάξου*, I, Ἀθήναι 1972, σ. 22, εικ. 2. Ο ἴδιος, «Ο ναός τῆς Παναγίας Ἀρχατοῦ Νάξου», *Α' Συμπόσιο Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης*, Ἀθήναι 1981, Περίληψεις ἀνακοινώσεων, σ. 15. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions* σ. 87, αρ. 35a, εικ. 58-59. Πρὸβλ. *PLP*, αρ. 19058.

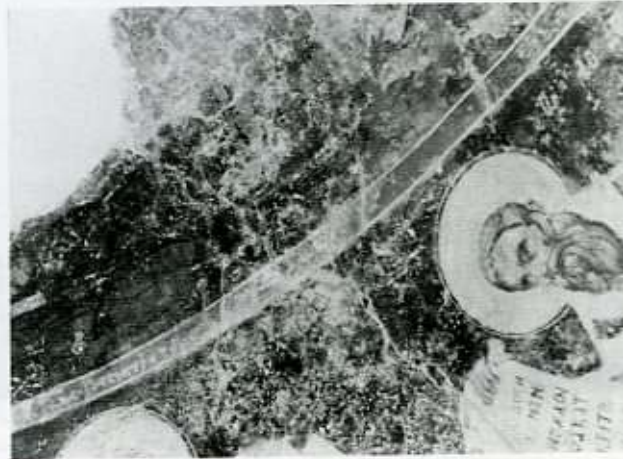
²⁵ Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σ. 377. Μελίτα Εμμανουήλ, «Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη τῆς Λακωνίας», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 14 (1987-88), σσ. 110-112, εικ. 6, 11 (με προηγούμενη διδλογογραφία). Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σ. 82, αρ. 29, εικ. 49-50.

²⁶ Γ. καὶ Μαρία Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Α', Ἀθήναι 1956, πίν. 74-75, 136-143, 146-150, 158, Β', Ἀθήναι 1958, σσ. 88-89, 125-128, 138-139. Doula Mouriki, «Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter», *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Beograd 1988, σσ. 329-347. Η ἴδια, στο Κ. Μανάφης (γεν. ἐπόπτης), *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Ἀθήναι 1990, σσ. 110, 113. Η ἴδια, «La présence géorgienne au Sinai d'après le témoignage des icônes du monastère de Sainte-Catherine», *Βυζάντιο καὶ Γεωργία. Καλλιτεχνικὲς καὶ Πολιτιστικὲς Σχέσεις*. Συμπόσιο, Ἀθήναι 1991, Περίληψεις ἀνακοινώσεων, σσ. 39-40.

Εικ. 13β:
Λακωνία, Αγό-
ριανη, Άγιος
Νικόλαος. Η
επιγραφή του
ζωγράφου Κυ-
ριάκου Φραγ-
γόπουλου στην
αψίδα, αριστε-
ρό τμήμα.



Εικ. 13γ:
Λακωνία,
Αγόριανη,
Άγιος Νικόλα-
ος. Η επιγρα-
φή του ζωγρά-
φου Κυριάκου
Φραγγόπου-
λου, δεξιό
τμήμα.



Κατά δεύτερο λόγο, η έρευνα του σωζόμενου υλικού δείχνει ότι ανα-
φορά ζωγράφων γίνεται κυρίως σε κτητορικές επιγραφές ναών της πε-
ριφέρειας, των οποίων οι χορηγοί είναι άτομα που δεν ανήκουν στα πο-
λύ υψηλά στρώματα της κοινωνικής ιεραρχίας. Συνήθως οι χορηγοί αυ-
τοί είναι ιερείς, μοναχοί ή ιερομόναχοι.²⁷ Ζωγράφοι μαρτυρούνται,

²⁷ *Ιερείς*: Άγιος Νικόλαος Μαύρικα στην Αίγινα (1330): Ν. Κ. Μουτσόπουλος, *Η Πα-
λαιχώρα της Αίγινας*, Αθήνα 1962, σ. 166, Μ. Χατζηδάκης, *ΑΔ*, 22 (1967). Χρο-
νικά Β' 1, σ. 22, πρόσλ. *PLP*, αρ. 90147, 91276· Άγιος Γεώργιος στον Αλιμιανό Χανίων
(1429-30): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 420, αρ. 4· Άγιος Κωνσταντίνος στο Λάδου Πε-
διάδας (1445), στο ίδιο, σ. 513, αρ. 14. *Μοναχοί*: Μεταμόρφωση Σωτήρα στα Με-
σοκλά Χανίων (1303): στο ίδιο, σ. 426, αρ. 20. Ά. Κ. Όρλάνδος, «Δύο δυσαντανά
μνημεία της Δυτικής Κρήτης», *ABME*, 8 (1955-56), σσ. 166-169. Τέσσερις από τους

ακόμα, σε κτητορικές επιγραφές επαρχιακών μνημείων που αποτελούν συλλογικές χορηγίες ολόκληρων χωριών. Για παράδειγμα, στην κτητορική επιγραφή του ναού του Αγίου Νικολάου στη Μάζα Αποκορώνου στην Κρήτη (1325/26) αναγράφεται ότι ο ναός ανηγέρθη *διὰ σεινεργή-
ας κέ κόπου πέντε επώνυμων προσώπων κέ παντός του λαού (του) χω-
ριού της Μάζας* Ο Κύριος γηνόσκη τά ὀνόματα αὐτον, και ότι ζω-



ΕΙΚ. 14:

Ρόδος, Μαριτσά, Άγιος Νικόλαος. Η κτητορική επιγραφή που αναφέρει τον ζωγράφο Αλέξιο.

πέντε δωρητές που μνημονεύονται στον ναό του Αγίου Νικολάου στη Μονή Σελίνου (1315) είναι μοναχοί: Gerola, *ό.π.*, σ. 470, αρ. 53. Ακόμα, ένας δόκιμος μοναχός αναφέρεται στο Αγίασμα στην Οινόσσα Σερρών (1382): Π. Σαμψάρης, «Άγνωστη βυζαντινή τοιχογραφία στην περιοχή των Σερρών», *Βυζαντινά*, 14 (1988), σσ. 406-407. *Ιερομόναχοι*: ναός Σαράντα Μαρτύρων κοντά στη Σόδεσο (Sövis) της Καππαδοκίας (1216/17): G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, II, 1, Paris 1936, σσ. 158-160. Ωστόσο, ο M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, I, σ. 158, III, εικ. 432, αμφισβητεί την ανάγνωση του τμήματος της επιγραφής που αναφέρεται στον ζωγράφο, πρβλ. F. Hild - M. Restle, *Kappadokien (TIB 2)* Wien 1981, σ. 285. Στο Παλιμονάστηρο (Άγιοι Σαράντα) της Λακωνίας (1304/1305), ένας από τους δωρητές εί-



Εικ. 15:
Κόπρος, Παναγία Ασίνου, νάρθηκας. Η κτητορική επιγραφή.

γραφίστηκε από τον *άμαρτωλό* Ιωάννη τον Παγωμένο.²⁸ Στον ναό του Αγίου Νικολάου στο χωριό Μαριτσά της Ρόδου (1434/35), ο οποίος σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή *ἀνηγέρθη ἐκ δάθρων, κ(αὶ) ἱστορίθη..... διὰ κόπου κ(αὶ) ἐξόδου τῶν φιλοχρίστου λαοῦ τοῦ χωρίου τοῦ Μαριτζᾶ...* αναφέρεται ο *Αλέξιος, ἄμαρτωλὸς τάχα κ(αὶ) ζωγράφος*²⁹ (εικ. 14).

ναὶ ἱερομόναχος καὶ οἱ ἄλλοι δύο ἀπλοὶ μοναχοί, βλ. σημ. 17. Ἱερομόναχος διορηθῆς ἀναφέρεται ἀκόμα στον ναό του Σωτήρα της Σκλαβοπούλας Σελίνου (14ος/15ος αι.): Gerola, *ό.π.*, IV, σ. 432, αρ. 3. Τέλος, στο κλίτος του Αγίου Φανουρίου της μονῆς Βαλσαμονέρου (1426-1431) χορηγὸς ἦταν ἓνα σημαῖον πρόσωπο, ο ἱερομόναχος καὶ ηγούμενος της μονῆς Ἰωάνης Παλαμάς, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στην οποία μνημονεύεται καὶ ο ζωγράφος: *στο ίδιο*, σ. 539, αρ. 1. Για την ορθή ἀνάγνωση του ονόματος του ζωγράφου (Εἰρηνικός Κωνσταντίνος) βλ. M. Cattapan, «Nuovi elenchi e documenti dei pittori in Creta dal 1300 al 1500», *Θησαυρίσματα*, 9 (1972), σ. 205, αρ. 57.

²⁸ Gerola, *Mon. Veneti*, σσ. 429-430, αρ. 5.

²⁹ Η. Κόλλιας, «Τοιχογραφία τῆς Ἱπλοκρατίας (1309-1522) εἰς Ρόδον», *ΑΑΑ*, 6 (1973), σσ. 270-271. Ο ἴδιος, *ΙστΕΕ*, τ. 9, Ἀθήνα 1979, σ. 301. Ο ἴδιος, *Δύο ροδιακά*



Εικ. 16:

Μάνη, Κηπούλα, Άγιοι Ανάργυροι. Η κτητορική επιγραφή που μνημονεύει τον ζωγράφο Νικόλαο και τον αδελφό και βοηθό του Θεόδωρο.

Ζωγράφοι μαρτυρούνται επίσης σε κτητορικές επιγραφές επαρχιακών μνημείων που αποτελούν συλλογικές χορηγίες πολλών μελών μιας αγροτικής κοινότητας. Παραδείγματα υπάρχουν πολλά στην Κρήτη τα οποία χρονολογούνται από τον 14ο και από το πρώτο μισό του 15ου αι.³⁰ Στην Κύπρο χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο νάρθηκας

ζωγραφικά σύνολα της εποχής της Ιπποκρατίας, Αθήνα 1986 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), σ. 247. Χ. Κουτελάκης, «Κτητορικές επιγραφές εκκλησιών Ρόδου», *Διαδ. Χρον.*, 3 (1974), σ. 50, αρ. 3. Eleni Papavassiliou - Th. Archontopoulos, «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes à travers des fouilles dans la ville médiévale», *Corsica*, 38 (1991), σ. 328, σημ. 96.

³⁰ Άγιος Γεώργιος στους Κομητάδες Σφακίων (1313/14): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 472, αρ. 2. Κοίμηση στον Αλικαμπο Αποκορώνου (1315/16): στο ίδιο, σ. 430, αρ. 6. Άγιος Γεώργιος στους Ανύδρους Σελίνου (1323): στο ίδιο, σ. 443, αρ. 15. Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28): στο ίδιο, σ. 453, αρ. 28. Παναγία στο Καροδίσι Σελίνου (1331/32): στο ίδιο, σσ. 462-463, αρ. 4. Παναγία Σκαφιδιανή στο Προδρόμι Σελίνου (1347): στο ίδιο, σσ. 447-448, αρ. 21. Αγία Αικατερίνη (: στα Τρωδιανά Καντάνου Σελίνου (14ος): στο ίδιο, σσ. 452-453, αρ. 27. Άγιος Γεώργιος στην Έμπαρο Πεδιάδας (1436/37): στο ίδιο, σ. 516, αρ. 20. Άγιος Γεώργιος στην Καλαμιού Σελίνου (1441): στο ίδιο, σ. 437, αρ. 9. Άγιος Ιωάννης στο

Εικ. 17:
Μάνη, Πο-
λεμίτας,
Αρχάγγελος
Μιχαήλ. Η
κτητορική
επιγραφή
που αναφέ-
ρει τον ζω-
γράφο Κων-
σταντινά-
νο.



της Παναγίας Ασίνου, που διακοσμήθηκε το 1332/33 με πρωτοδοουλία ενός Θεοφίλου, του οποίου η ιδιότητα δεν σώζεται στη μσοκατεστραμμένη επιγραφή, και με τη σύμπραξη του ...κινού λαού...³¹ (εικ. 15). Ας σημειωθεί ότι αρκετές προσωπογραφίες δωρητών είναι ζωγραφισμένες ανάμεσα στις παραστάσεις του νάρθηκα. Στην κτητορική επιγραφή του νάρθηκα αναφέρεται και ο ιστοριογράφος, όμως το όνομά του δεν έχει διατηρηθεί: 'Ανισ[τορήθη].....]ν τῆς αὐτῆς μονῆς κ(αί) Θεοφίλου κ(αί) κινού / λαού τε.....κ(αί) τάχα ἡστοριογράφου ἰπὸ πόνου τ.... ἀμην, / ἔτο(υς) ,ζωμα / ην(δικτιῶνος) α'.

Αξίζει ακόμα να επισημανθούν δύο παραδείγματα συλλογικών χορηγιῶν από τη Μάνη που στις κτητορικές τους επιγραφές γίνεται μνεία των ζωγράφων. Το ένα βρίσκεται στον ναό των Αγίων Αναργύρων στην Κηπούλα της Μέσα Μάνης, που σύμφωνα με την επιγραφή δωρήθηκε από δώδεκα μέλη της κοινότητας, κληρικούς και λαϊκούς, το έτος 1265 και ...+ Ετ[ελει]όθι δε ηπο χιρός χαμοῦ Νηκολάου τον ηστωριογράφον απο / χόρας Ρετζητζα(ς) [ἄμα] το ανταδελφο κ(αί) μαθ[η]του μου Θεοδόρου...³² (εικ. 16). Το άλλο παράδειγμα απαντά στον ναό του

Προδρόμο Σελίνου (14ος/15ος αι.): στο ίδιο, σ. 447, αρ. 20. Άγιος Μιχαήλ στο Κούβενι Κισσάμου (14ος/15ος αι.): στο ίδιο, σσ. 416-417, αρ. 13.

³¹ Stylianos, «Donors and Dedicatory Inscriptions» (σημ. 6), σ. 105, αρ. VI. Οι ίδιοι, *Παναγία Φαρδιώτισσα Ἀσίνου*, Λευκωσία 1978, σ. 23. Πρβλ. σημ. 23.

³² Ν. Β. Δρανδάκης, «Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κηπούλας (1265)», *ΑΕ*, 1980, σσ. 99-102, πίν. 246. Ο ίδιος, «Ὄνόματα ἀγιογράφων σὲ ναοὺς τῆς Μάνης», *Λαοσπουδ*, 7 (1983), σ. 127. Ο ίδιος, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας ἀρ. 131), Ἀθήνα 1995, σσ. 310-311, εικ. 3. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σσ. 312-313, πίν. XIV, 2. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 67-69, εικ. 34.

Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης και χρονολογείται το 1278. Η μακρά κτητορική επιγραφή, που αποτελείται από 28 στίχους, περιλαμβάνει τριάντα περίπου ονόματα χορηγών με τις οικογένειές τους. Οι συνεισφορές τους που καταγράφονται λεπτομερώς είναι ταπεινές και αφορούν κυρίως χωράφια μικρής έκτασης και ελιές, αναφέρονται μάλιστα ένα αλώνι και ένα μικρό περιδόλι. Η επιγραφή τελειώνει: ...+ *Ειστορηνηθ(η) (δὲ) διὰ χειρ(ῶν) καμ(οῦ) / Γεωργιον τοῦ Κωνσταντηνιάνου χωρ(ας) τ(ῆς) Ἀγι(ας) Θέκλης...*³³ (εικ. 17).

Γίνεται επομένως φανερό, νομίζω, από τα παραπάνω παραδείγματα ότι οι ζωγράφοι αναφέρονται στις κτητορικές επιγραφές μόνο όταν δεν υπάρχουν ουσιαστικές διαφορές στην κοινωνική ιεραρχία και το πολιτισμικό επίπεδο ανάμεσα σε αυτούς και τους χορηγούς. Μία κτητορική επιγραφή του έτους 1410 στον ναό του Αρχαγγέλου στον Πρινέ Σελίνου φαίνεται να ενισχύει την άποψη αυτή, καθώς ανάμεσα στην ομάδα των χορηγών, προφανώς αγροτών, η οποία αριθμεί γύρω στα είκοσι άτομα μαζί με τις οικογένειές τους, συμπεριλαμβάνεται ως συνδωρητής και ένας ζωγράφος.³⁴

Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς ότι σε καμία από τις σημαντικές χορηγίες της παλαιολόγιας περιόδου στα μεγάλα κέντρα του Βυζαντίου –Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Μυστράς– δεν γίνεται μνεία των ζωγράφων στις κτητορικές επιγραφές, ενώ, αντίθετα, ο ρόλος των επιφανών χορηγών τονίζεται επανειλημμένα και με έμφαση. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Θεόδωρος Μετοχίτης δεν αναφέρει στα γραπτά του κανέναν από τους ψηφοθέτες ή τους ζωγράφους που εργάστηκαν στη Μονή της Χώρας, ενώ εξιμνεί καλλιτέχνες της αρχαιότητας, όπως ο Φειδίας, ο Πολύγνωτος, ο Ζεύξις και ο Λύσιππος καθώς και ο Βυζαντινός ζωγράφος και ψηφοθέτης του 12ου αιώνα, Ευλάλιος.³⁵ Συνεπώς, η μαρτυρία των επιγραφών και των κειμένων οδηγεί στο συμπέρασμα ότι στις σημαντικές χορηγίες της υστεροβυζαντινής περιόδου οι ζωγράφοι παραμένουν ανώνυμοι φανερόντας έτσι το κοινωνικό χάσμα ανάμεσα στους επώνυμους και σημαντικούς χορη-

³³ Ν. Β. Δρανδάκης, «Δύο επιγραφές ναών της Λακωνίας: τοῦ Μιχαήλ Ἀρχαγγέλου (1278) στὸν Πολεμίτα τῆς Μάνης καὶ τῆς Χρυσοφίτισσας», *ΛακΣπουδ.* 6 (1982), σσ. 44-45, εικ. 1. Ο ἴδιος, «Ὄνόματα ἀγιογράφων», σσ. 126-127. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Péloponnèse», σσ. 314-317, σφ. 57, πίν. XVI. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 71-75, εικ. 37-39. Πρὸς. Gordana Babić, «Peintures murales byzantines et de tradition byzantine (1081-1453). Possibilités et limites des analyses sociologiques», *The XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Major Papers*, Moscow 1991, σσ. 356-357.

³⁴ Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 467, σφ. 48.

³⁵ M. Treu (εξδ.), *Dichtungen des Groß-Logotheten Theodoros Metochites* (Programm des Victoria - Gymnasiums zu Potsdam), Potsdam 1895, σσ. 1-54. I. Ševčenko, «Theodore Metochites, the Chora and the Intellectual Trends of His Time», στο P. Underwood (εξδ.), *The Kariye Djami*, IV, Princeton 1975, σσ. 50-51.



Εικ. 18:
Βέροια, Ανάσταση Χριστού. Η κτητορική επιγραφή με την αναφορά του ζωγράφου Καλλιέργη.



Εικ. 19α και β:
Γεωργία, Calendzicha.
Η ελληνική και οι γεωργιανές επιγραφές που αναφέρουν τον Κωνσταντινούπολίτη ζωγράφο Μανουήλ Ευγενικό.

γούς-παραγγελιοδότες από τη μια μεριά και τους απλούς τεχνίτες από την άλλη.

Οι σπάνιες εξαιρέσεις στον κανόνα αυτό θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ερμηνευθούν μάλλον ως επιθυμία του κτήτορα να προσδώσει πρόσθετο κύρος στη χορηγία του μέσω της ικανότητας και της φήμης του ζωγράφου. Στην κτητορική επιγραφή του ναού της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (1315) για παράδειγμα (εικ. 18), οι μοναχικοί για τα δυζαντινά δεδομένα επαινετικοί στίχοι για τον ζωγράφο Καλλιέργη, που χαρακτηρίζεται στην επιγραφή ως *δλης Θεταλίας ἄριστο(ς) ζωγράφος*, θα πρέπει μάλλον να αποδοθούν στην πρόθεση της συζήτου του κτήτορα, που ανέλαβε την ολοκλήρωση του ναού μετά τον θάνατο του άντρα της, να τιμήσει τη μνήμη του με ένα έργο εξαιρετικής ποιότητας, εκτελεσμένο από τον καλύτερο ζωγράφο όλης της περιοχής.³⁶

Μία άλλη σπάνια περίπτωση διάκρισης του ζωγράφου αντιπροσωπεύεται στον ναό της Calendzicha στη Γεωργία, που χρονολογείται μεταξύ των ετών 1384 και 1396.³⁷ Τρεις επιγραφές, μία στα ελληνικά και δύο στα γεωργιανά, τοποθετημένες σε περίοπτες θέσεις του ναού (στους δυτικούς πεσσούς) αναφέρουν τον ζωγράφο Μανουήλ. Ευγενικό, τον οποίο έφεραν από την Κωνσταντινούπολη δύο Γεωργιανοί μοναχοί κατά παραγγελία του άρχοντα της Μιγκρελίας Vamek I Dadiani (εικ. 19α-β). Η ελληνική επιγραφή αναφέρει: + [Δ]έησι[ς τοῦ] δοῦλου τοῦ Θ(εο)ῦ καί ἁμαρτολου Μανουήλ του Εὐγε[νι]κοῦ του ζωγράφου, του σ[το]ρήσαν[τος] τον ναων ἐτοῦτ[ον] καί/ ἐλθῶντος ἀπε την [Κωνσταν]τινόπολην. Ἡγ[ισ]ον...μο[ν]/ναχοῦς ἔστηλε [...]/ του κόσμου ἐνεκεν ἄρχων / Βάμεκ ὀνόματη, τῶν [δὲ] μοναχῶν/ τα ὀνόματα ταῦτα: Κο[σ]παλιᾶς/ ὁ Μαχαρεδελης κε Ἄν [δρῶνι]/κος ὁ Καπισουλᾶς. Κε ὁ [ἀναγινώσκων]/ τὴν γραφὴν ταύτην ἀς ἐνξ[η]ταί/ μον του ἁμαρτολου καί πάν[των] τῶν χροστηαν[των], ἀμήν+. Ἀνάλογο περιεχομένου είναι και οι επιγραφές που έχουν συνταχθεί στα γεωργιανά. Γίνεται επομένως φανερό ότι ο φιλόδοξος πρίγκιπας της Μιγκρελίας ήταν προφα-

³⁶ Στ. Πέλεκανίδης, *Καλλιέργης δλης Θεταλίας ἄριστος ζωγράφος*, Ἀθήνα 1973, σσ. 7-12. Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καί οἱ ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Ἀθήνα 1994, σσ. 100-102, 172-174 (με προηγούμενη διδασκαλία). Ο Παπαζώτος, *ό.π.*, σ. 172, αμφισβητεί αν η Ευφροσύνη, χήρα του Ξένου Ψαλιδά, επιμελήθηκε και τον γραπτό διάκοσμο του ναού. Πιστεύει, αντίθετα, ότι μάλλον ο Ιγνάτιος Καλόθετος, δεύτερος κτήτορας της μονής από τον Φεβρουάριο του 1314, είχε τις προσβάσεις για να καλέσει τον Καλλιέργη για τη διακόσμηση του ναού. Ωστόσο ο Καλόθετος δεν αναγράφεται καθόλου στην κτητορική επιγραφή όπου αναφέρεται ότι ο μεν Ξένος Ψαλιδάς *ἐγγείρει* τον ναόν, η δε Ευφροσύνη *τοῦτον ἐκλήρωσεν*, δηλαδή ολοκλήρωσε.

³⁷ Inga Lordkipanidze, «La peinture de Tsalendjka. Peintre Cyr Manuel Eugénikos». *He Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilisi 1977, σσ. 1-16. Η ίδια, *Rospis' v Calendzicha*, Tbilisi 1992, σ. 12 κ.ε. Η. Belting, «Le peintre Manuel Eugénikos de Constantinople, en Géorgie», *CahArch*, 28 (1979), σσ. 105-106, εικ. 2. Tania Velmans, «Le décor du sanctuaire de l'église de Calendzicha», *CahArch*, 36 (1988), σσ. 137-139, εικ. 1-4. Παρά. *PLP*, σφ. 6192.

νώς εξαιρετικά υπερήφανος που κατάφερε να καλέσει έναν φημισμένο τεχνίτη από την ίδια την πρωτεύουσα του Βυζαντίου για να διακοσμήσει τον ναό του, γεγονός που με έμφαση εξαιρεί στις επιγραφές.

Μολονότι ένα μικρό μόνο ποσοστό των κτητορικών επιγραφών της ύστερης βυζαντινής περιόδου –το οποίο μόλις υπερβαίνει το 15% του συνολικού αριθμού των παραδειγμάτων που έχουν διασωθεί³⁸– κάνει μνεία των ζωγράφων, είναι δυνατόν να αντληθούν μερικές ακόμα πληροφορίες από τα κείμενα των επιγραφών. Το όνομα των ζωγράφων ή ιστοριογράφων ακολουθεί την έκφραση *διὰ χειρός*, *διὰ χειρῶν* ή *ὑπό χειρός*. Μνεία του ζωγράφου γίνεται στο τέλος του κειμένου, σε απόσταση από το όνομα του κτήτορα, ο οποίος αποτελεί πάντα το πρωταγωνιστικό πρόσωπο της επιγραφής. Γνωρίζω μόνο μία εξαίρεση στον κανόνα αυτό από το τελευταίο τέταρτο του 15ου αι.. Πρόκειται για τον Κρητικό ζωγράφο Γεώργιο Προδατόπουλο, που αναφέρεται πριν από τους κτήτορες και στις τρεις επιγραφές από τις οποίες μας είναι γνωστός.³⁹

Το όνομα του ζωγράφου συνοδεύεται κατά κανόνα από ένα επίθετο που εκφράζει ταπεινοφροσύνη και σεμνότητα, όπως *ἀμαρτωλός*,⁴⁰ *ταπεινός*,⁴¹ *ἄτεχνος*,⁴² *χωρικός*,⁴³ *χωρικοπρόφορος*,⁴⁴ *οἰκτρός*,⁴⁵ *τάχα καὶ ζωγράφος* ή *ιστοριογράφος*.⁴⁶

³⁸ Το ποσοστό αυτό κυμαίνεται γύρω στο 22% για τους ναούς της Κρήτης και γύρω στο 10% για τα μνημεία που έχουν διασωθεί σε άλλες περιοχές.

³⁹ Άγιος Γεώργιος στο Κουστογιόραζο Σελίνου (1488). Άγιος Γεώργιος στα Κάτω Φλώρια Σελίνου (1497) και Άγιος Ονούφριος Καμπανού Σελίνου (τέλος 15ου/αρχές 16ου αι.), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 470, αρ. 54, σ. 449, αρ. 23, σ. 468, αρ. 49.

⁴⁰ Η έκφραση αυτή είναι πολύ συνηθισμένη και απαντά σε μεγάλο αριθμό επιγραφών, π. χ. Calendzicha (1384-96), βλ. παραπάνω, σημ. 37· Άγιος Νικόλαος στα Μαριτσά Ρόδου (1434/35); βλ. παραπάνω, σημ. 29· Άγιος Νικόλαος στη Μονή Σελίνου, Κρήτη (1315); Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 470, αρ. 53· Άγιος Γεώργιος στους Ανίδρους Σελίνου (1323); *στο ίδιο*, σσ. 443-444, αρ. 15· Άγιος Νικόλαος στη Μάζα Αποκορώνου (1325/26); *στο ίδιο*, σσ. 429-430, αρ. 5· Αρχάγγελος Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28); *στο ίδιο*, σ. 453, αρ. 28· Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου (1331/32); *στο ίδιο*, σσ. 462-463, αρ. 41· Παναγία Σκαριδιανή στο Προδρόμι Σελίνου (1347); *στο ίδιο*, σσ. 447-448, αρ. 21· Άγιος Ιωάννης στο Προδρόμι Σελίνου (14ος/15ος αι.); *στο ίδιο*, σ. 447, αρ. 20· Αρχάγγελος Μιχαήλ στο Κούνι Κισσάμου (14ος/15ος αι.); *στο ίδιο*, σσ. 416-417, αρ. 13· Άγιος Γεώργιος στον Αλιανό Χανίων (1429/30); *στο ίδιο*, σ. 420, αρ. 4· Άγιος Γεώργιος στην Καλαμού Σελίνου (1441); *στο ίδιο*, σ. 437, αρ. 9· Άγιος Κωνσταντίνος στο Αβδού Πεδιάδας (1445); *στο ίδιο*, σ. 513, αρ. 14· Άγιος Γεώργιος στην Αγία Ειρήνη Σελίνου (1460/61); *στο ίδιο*, σσ. 464-465, αρ. 44.

⁴¹ Π.χ. στον νάρθηκα της Παναγίας Φορβιάτισσας στην Ασίνου, Κύπρος (1332/33), βλ. παραπάνω, σημ. 31.

⁴² Π.χ. στον Άγιο Κωνσταντίνο στο Αβδού Πεδιάδας (1445), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 513, αρ. 14.

⁴³ Π.χ. στον Άγιο Γεώργιο στη Σκλαβοποίλια Σελίνου (1290), *στο ίδιο*, σ. 431-432, αρ. 1. Πρβλ. Λάμπρος, «Ἑλληνες ἀγιογράφοι» (βλ. σημ. 20), σσ. 277-278, αρ. 4. Ο ίδιος, «Δύο Ἑλληνες ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἀλώσεως», *ΝΕ*, 7 (1910), σ. 488.

⁴⁴ Στο παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Αγία Σοφία της Αχρίδας (1347-50), βλ. παραπάνω, σημ. 15. Ο G. Subotić, *Zograf*, 5 (1974), σ. 47, ερμηνεύει τη λέξη *χωρικοπρόφορος* ως "conducteur du chœur", πιστεύει, όμως, ότι μάλλον χρησιμοποιείται ως συνώνυμο του «χωρικός», με την έννοια δηλαδή του ανθρώπου που μιλάει με χωριάτικη προφορά.

⁴⁵ Π.χ. στο καθολικό της μονής της Ljubostinja (1403), βλ. παραπάνω, σημ. 11.

⁴⁶ Π.χ. στον Άγιο Νικόλαο στα Μαριτσά Ρόδου (1434/45); βλ. παραπάνω, σημ. 29.

Οι λόγοι που οθούν τους ζωγράφους να μνημονεύουν το όνομά τους στις επιγραφές των ναών, κυρίως μάλιστα σε αυτές που έχουν τη μορφή επικλήσεων, δεν διαφέρουν από τις προθέσεις και τις ελπίδες που οδηγούν τους χορηγούς στη δωρεά τους. Όπως οι κτήτορες έτσι και οι ζωγράφοι επιθυμούν να εξασφαλίσουν άφεση των αμαρτιών τους κατά την ημέρα της Κρίσεως με συνεχείς προσευχές για τη σωτηρία της ψυχής τους. Οι συνηθέστερες εκφράσεις των επιγραφών που φανερώνουν την ικεσία του ζωγράφου προς τον Θεό για συγχώρηση είναι: *ὁ Θεὸς συγχωρήσει τον ἢ συγχώρησον αὐτῷ ἐν ἡμέρᾳ κρίσεως*.⁴⁷ Παράλληλα συχνά απευθύνονται οι ζωγράφοι προς τον ιερέα του ναοῦ ἢ τους πιστούς παρακαλώντας για προσευχές με εκφράσεις ὡς *μνήσθητι, θύτα, τοῦ ζωγράφου*⁴⁸ ἢ *καὶ οἱ ἀναγιγνώσκοντες εὐχεσθε διὰ τὸν Κύριον*⁴⁹ ἢ *καὶ ὁ ἀναγιγνώσκων τὴν γραφὴν ταύτην ἅς εὐξηταί μου τοῦ ἁμαρτωλοῦ καὶ πάντων τῶν Χριστιανῶν*.⁵⁰

Αξιοσημείωτες για τη θέση του ζωγράφου στην κοινωνία της Παλαιολόγειας περιόδου είναι οι επιγραφικές μαρτυρίες που αναφέρουν ὅτι το ἐπάγγελμα του ζωγράφου ασκούσαν μέλη του κλήρου⁵¹ –ιερείς, διάκονοι και αναγνώστες⁵²– καθώς και μοναχοί, ιερομόναχοι και σπα-

Παναγία Φορδιώτισσα στην Ασίγου (1332/33): βλ. παραπάνω σημ. 31· Αρχαγγέλο Μιχαήλ στα Καβαλαριανά Καντάνου Σελίνου (1327/28): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 453, αρ. 28· Παναγία στο Κακοδία Σελίνου (1331/32): *στο ίδιο*, σσ. 462-463, αρ. 41. Για ανάλογες εκφράσεις ταπεινοφροσύνης που χαρακτηρίζουν γραφεῖς βλ. C. Wendel, «Die ταπεινότης des griechischen Schreibemönches», *BZ*, 43 (1950), σσ. 259-266.

⁴⁷ Ναός Μεταμορφώσεως στα Μεσκλά Χανίων (1303), Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 426, αρ. 20· Α. Κ. Ὁρλάνδος, «Δύο θυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης», *ABME*, 8 (1955-56), σσ. 166-169. Παλημονάστηρο Ἁγίων Σαραντα στη Λαζεδάκιμα, βλ. παραπάνω, σημ. 17.

⁴⁸ Βλ. παραπάνω, σημ. 20 και 21.

⁴⁹ Π.χ. ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα, Μέσα Μάνη (1278): βλ. παραπάνω σημ. 33· Ναός Μεταμορφώσεως στα Μεσκλά Χανίων (1303): βλ. παραπάνω σημ. 47· Ἁγία Αἰκατερίνη στα Τρωδιανά Καντάνου Σελίνου (περίπου 1330): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 453, αρ. 27· Ἁγιος Κωνσταντῖνος στο Ἀδδού Πεδιάδας (1445): *στο ίδιο*, σ. 513, αρ. 14· Ἁγιος Γεώργιος στην Ἐμπαρο Πεδιάδας (1436/37): *στο ίδιο*, σ. 516, αρ. 20.

⁵⁰ *Calendzicha*, βλ. παραπάνω, σ. 142, σημ. 37.

⁵¹ Για κληρικούς που ασκούσαν παράλληλα ἕνα κοσμικό ἐπάγγελμα, ἀπὸ τὸν 4ο ἕως τὸν 12ο αἰ., βλ. D. J. Constantelos, «Clerics and Secular Professions in the Byzantine Church», *Βυζαντινά*, 13/1 (1985), σσ. 373-390.

⁵² *Ιερείς*: π.χ. ὁ Μιχαήλ στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Ἀρχατοῦ στὴ Νάξο (1285): βλ. παραπάνω, σημ. 24· Ὁ Αθανάσιος στὸν Ἅγιο Στέφανο Καστοριάς (1337/38): Α. Κ. Ὁρλάνδος, «Τὰ θυζαντινά μνημεῖα τῆς Καστοριάς», *ABME*, 4 (1938), σ. 113, εκ. 79· ὁ Ἰωσήφ στὴν Ἁγία Αἰκατερίνη στα Τρωδιανά τῆς Καντάνου Σελίνου (περίπου 1330): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 453, αρ. 27· ὁ Ἰωάννης Μουσούρος στὸν Ἅγιο Γεώργιο Ἀπάνω Βιάννου (1401): *στο ίδιο*, σ. 575, αρ. 6· ὁ Γεώργιος Παρτζάλης στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὴν Καλαμιού Σελίνου (1441): *στο ίδιο*, σ. 437, αρ. 20. *Διάκονοι*: π.χ. ὁ Λεόντιος στὸν ναὸ τῆς Παναγίας Ἀράκου στα Λαγουδερά τῆς Κύπρου (γύρω στὸ 1330): βλ. παραπάνω, σημ. 22· ὁ υποδιάκονος Ἰωάννης, γιος καὶ δομῆδός τοῦ ζωγράφου

νότερα ηγούμενοι.⁵³

Μία σπάνια περίπτωση ζωγράφου που κατείχε υψηλό εκκλησιαστικό αξίωμα⁵⁴ αποτελεί ο Σέρβος ζωγράφος Ιωάννης (Jovan Zograf), που υπήρξε μητροπολίτης μιας άγνωστης έδρας, ίσως της Πελαγονίας. Ο Ιωάννης, ο οποίος μαρτυρείται σε δύο επιγραφές ως πρώτος κτήτωρ της μονής της Μεταμορφώσεως στο Ζτζε, κοντά στον Πρίλαπο, μαζί με τον αδελφό του, τον ιερομόναχο Μακάριο, ζωγράφησε και υπέγραψε, το 1393/94, μία εικόνα του Χριστού για το τέμπλο της μονής στο Ζτζε.⁵⁵ Το βασικότερο ζωγραφικό έργο του είναι, ωστόσο, η διακόσμηση του ναού του Αγίου Ανδρέα στην Τρέσκα (1388/89), που ιδρύθηκε από τον Ανδρέα, δευτερότοκο γιο του βασιλιά Vukašin.⁵⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Ιωάννης, αν και μητροπολίτης και εξαιρετος ζωγράφος, που ξεπερνούσε κατά πολύ τους συγχρόνους του σε ταλέντο και μόρφωση, δεν αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού, όπου εξαιρείται μόνο ο χορηγός. Το όνομά του εμφανίζεται, ακολουθώντας παλαιά παράδοση, σε μία σεμνή επίκληση γραμμένη πάνω από την κόγχη της πρόθεσης μαζί με το όνομα του δοθηού του, του μοναχού Γρηγορίου.

φου Κωνσταντίνου, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στην Αγία Σοφία Αγκρίδας (1347-50): βλ. παραπάνω, σημ. 15· ο Ιωάννης, διάκονος και χαρτοφύλαξ του μητροπολιτικού ναού της Αγκρίδας, βλ. παρακάτω, σημ. 57. Αναγνώστες: π.χ. ο Νικόλαος στον ναό του Αγίου Γεωργίου στη Σκλαβοπούλα Σελίνου (1290): Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σσ. 431-432, αρ. 1.

⁵³ Μοναχοί: π.χ. ο Αέτιος στον ναό των Σαράντα Μαρτύρων κοντά στη Σόδεσο (Södis) της Καππαδοκίας (1216-17): βλ. παραπάνω, σημ. 27· ο Γρηγόριος, δοηθός του Μητροπολίτη Ιωάννη στον ναό του Αγίου Ανδρέα στην Τρέσκα, βλ. παρακάτω, σημ. 56. Ιερομόναχοι: π.χ. ο Μακάριος, αδελφός του μητροπολίτη Ιωάννη, βλ. παρακάτω, σημ. 55-56· ο Ιωαννίκιος στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (1409/10): βλ. παραπάνω, σημ. 16· ο Γερμανός και ο Νικόδημος στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην Καρδίτσα της Βοιωτίας, μαζί με τον Φλαμανδό Αντώνιο δε Φλάμα (1311): W. Miller, «Η Φραγκική επιγραφή της έν Βοιωτία Καρδίτσης», *NE*, 20 (1926), σ. 380. Ο Γερμανός ήταν επίσης ηγούμενος του ναού, πρβλ. *PLP* αρ. 3820, 20353.

⁵⁴ Για παραδείγματα ερασιτεχνών ζωγράφων της μεσοβυζαντινής περιόδου που κατείχαν υψηλά αξιώματα –εκκλησιαστικά ή πολιτικά– βλ. Ν. Οικονομίδης, «L'artiste-amateur à Byzance», *Artistes, artisans*, I, σσ. 45-50.

⁵⁵ V. Djurić, «Radionica mitropolita Jovana Zografa», *Zograf*, 3 (1969), σσ. 18-33. Zorica Ivković, «Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze», *Zograf*, 11 (1980), σσ. 68-82. Subotić, *Ohridska slikarska škola* (σημ. 16), σσ. 43-48, 195-196, εικ. 20-23. Μετά την κατάκτηση της περιοχής από τον Σουλτάνο Βαγιαζίτ Α' το 1395, ο Ιωάννης και ο Μακάριος παραχώρησαν τη μονή του Ζτζε στον παλαιό τους δουλοπάροικο Κωνσταντίνο. Για τον μητροπολίτη και ζωγράφο Ιωάννη βλ. Jadranka Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1990 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), σσ. 49-50. Για τον Μακάριο βλ. παραπάνω, σημ. 11.

⁵⁶ Για τις επιγραφές του Αγίου Ανδρέα βλ. Nada Čučpal-Nikuljska, «Prilog za manastir sv. Andreja na reka Treska - na bregot na ezeroto Malka», *Spomenici za srednovjekovnata i ponovnata istorija na Makedonija*, 1 (1975), σσ. 387-400. Prolović, *ό.π.*, σσ. 32-50, όπου περιλαμβάνεται η πιο πλήρης ανάγνωση και ανάλυση της επιγραφής με την προσεγγιστικότερη διδολογαφία.

Ένα άλλο ενδιαφέρον παράδειγμα επιφανούς ζωγράφου φαίνεται ότι αποτελεί ο Ιωάννης, διάκονος της αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, ο οποίος μαρτυρείται σε δύο επιγραφές του 13ου αι.⁵⁷ Η μία επιγραφή συνοδεύει την εικόνα του Αγίου Γεωργίου από τη Στρούγγα (1266/67) και μνημονεύει ως χορηγό και ζωγράφο έναν Ιωάννη, διάκονο και ρεφερεντάριο. Στη δεύτερη επιγραφή, την κτητορική του ναού του Αγίου Νικολάου στο Manastir (1271), αναφέρεται ένας Ιωάννης, διάκονος και *ἐπί τῶν κρίσεων*. Τα δύο αυτά πρόσωπα έχουν ταυτιστεί με τον Ιωάννη Πεδιάσιμο, διάκονο και χαροτοφύλακα της αρχιεπισκοπής της Αχρίδας, ο οποίος ήταν *ἕπατος τῶν φιλοσόφων* και γνωστός συγγραφέας στα τέλη του 13ου/αρχές του 14ου αι. Ωστόσο η υπόθεση αυτή παραμένει αναπόδεικτη αφού δεν είναι γνωστά αρκετά στοιχεία από τη ζωή του Πεδιάσιμου.⁵⁸

Οι κτητορικές επιγραφές παρέχουν ενίοτε πληροφορίες για τον τόπο καταγωγής των ζωγράφων προσφέροντας έτσι πολύτιμα στοιχεία για τις μετακινήσεις των εργαστηρίων. Σύμφωνα με την επιγραφή της Αγίας Τριάδας στο Κρανίδι της Αργολίδας (1244), ο ζωγράφος Ιωάννης καταγόταν *ἐκ μεγαλοπόλεως Ἀθηνῶν*.⁵⁹ Ο ίδιος ζωγράφος ανιχνεύεται, με βάση τεχνοτροπικά κριτήρια, έναν χρόνο αργότερα στον ναό του Οσίου Ιωάννη Καλυδίτη στα Ψαχνά της Εύβοιας (1245).⁶⁰ Η

⁵⁷ Για τον ναό του Αγίου Νικολάου στο Manastir βλ. D. Koco - P. Miljković-Peppek, «La basilique de St. Nicolas au village Manastir dans la région de Moriovo», *Actes du Xe Congrès International d'Études Byzantines*, Istanbul 1955 (1957), σσ. 138-140. Ο ίδιος, *Manastir*, Skopje 1958, σσ. 98-101. Για την εικόνα από τη Στρούγγα V.J. Djurić, *Ikone de Jugoslavije*, Beograd 1961, σσ. 18-19, 84, αρ. 3, πίν. III. P. Miljković-Peppek, «L'icône de Saint Georges de Struga. Oeuvre du peintre Jean», *CahArch*, 19 (1969), σσ. 213-221. K. Balabanov, *Ikone iz Makedonije*, Skopje 1969, σσ. XIV, XLII, πίν. 10, 12. Gordana Babić, *Ikones*, Paris 1980, αρ. 9. Για τις επιγραφές F. Barišić, «Dva grčka natpisa iz Manastira i Struge», *ZVI*, 8/2 (1964), Mélanges G. Ostrogorsky, II, σσ. 13-31. Πρδλ. Djurić, *Fresken*, σσ. 20-21, 239-240, σημ. 12. Ο ίδιος, «La peinture murale byzantine XIIe et XIIIe siècles», *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, Athènes 1976 (1979), σ. 231. G. Babić, «Peintures murales byzantines» (βλ. σημ. 33), σσ. 357, 376. Πρδλ. *PLP* αρ. 8732.

⁵⁸ Για τον Ιωάννη Πεδιάσιμο βλ. τελευταία C. N. Constantinides, *Higher Education in Byzantium in the Thirteenth and Early Fourteenth Centuries* (1204-ca. 1310) (Texts and Studies of the History of Cyprus, XI) Nicosia 1982, σσ. 117-124.

⁵⁹ Γ. Σωτηρίου, «Η Ἁγία Τριάς Κρανιδίου», *ΕΕΒΣ*, 3 (1926), σσ. 193-194, εικ. 3, 4. Sophia Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis* (1244) (Miscellanea Byzantina Monacensia 20), München 1975, σσ. 2-4, εικ. 1, πίν. 1. Η ίδια, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 64-65, αρ. 16, εικ. 28. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Péloponnèse», σσ. 311-312, αρ. 54, πίν. XIV, 1. Djurić-Tsitouridou, *Namentragede Inschriften* (σημ. 18), σσ. 67-68, αρ. 68.

⁶⁰ Για την επιγραφή του ναού Ἁ. Σ. Ἰωάννου. *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Εὐβοίας*, I, Ἀθήναι 1959, σ. XVII, πίν. 6. Ἱ. Λιάπης, «Ἡ Μονὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Καλυδίτου παρὰ τὰ Ψαχνὰ Εὐβοίας», *ΑΕΜ*, 15 (1969), σ. 104, εικ. 13. Ο ίδιος, *Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Εὐβοίας*, Ἀθήναι 1971, σ. 28, πίν. 96. J. Kodér, *Negroponte*, (VTIB 1) Wien 1973, σσ. 146, 164, αρ. 1, εικ. 70. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*,

Ρεκίτζα, που βρίσκεται στα όρια Μεσσηνίας και Αρκαδίας, ήταν σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή ο τόπος καταγωγής των αδελφών Νικολάου και Θεοδώρου, στους οποίους οφείλεται ο ζωγραφικός διάκοσμος των Αγίων Αναργύρων στην Κητούλα της Μέσα Μάνης (1265).⁶¹ Ο Γεώργιος Κωνσταντινιάνος, ο οποίος ζωγράφισε τον ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης το 1278, και κατά πάσα πιθανότητα την Παναγία στον Κοράκη στη γειτονική Μίνα, καταγόταν από χώρας της Αγίας Θέκλης, κώμη που δεν έχει ως τώρα ταυτιστεί.⁶² Από την Κωνσταντινούπολη προερχόταν ο Μανουήλ Ευγενικός, ο περίφημος ζωγράφος της Calendzicha, όπως αναφέρεται στις επιγραφές του ναού.⁶³

Με βάση τις επιγραφές των ναών που μνημονεύουν ονόματα ζωγράφων και χρονολογικές ενδείξεις, είμαστε σήμερα σε θέση να παρακολουθήσουμε διαχρονικά την εξέλιξη ορισμένων ζωγράφων, όπως του Μιχαήλ Αστράπα και του Ευτυχίου⁶⁴ από το 1294/95 (Περίδλεπτος Αχρίδας) έως το 1317/18 (Staro Nagoričino) ή του Ιωάννη Παγωμένου⁶⁵ από το 1313/14 (Άγιος Γεώργιος στους Κομητάδες Σφακίων) ως το 1331/32 (Παναγία στο Κακοδίκι Σελίνου).

Οι επιγραφές των ναών παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες για την οργάνωση των εργαστηρίων.⁶⁶ Ωστόσο, από τις αναφορές του βαθμού

σσ. 311-315. Η ίδια, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 83-84, αρ. 31, εικ. 52. Melita Emmanuel, «Die Fresken der Kirche des Hosiou Ioannes Kalybitis auf Euböia», *ByzSlav*, 52 (1991), σ. 137. Για την τεχνοτροπική συγγένεια των τοιχογραφιών της Αγίας Τριάδας Κρανιδίου και του Οσίου Ιωάννη Καλυβίτη στα Ψαχνά βλ. Μαρία Σωτηρίου, «Η πρώιμος παλαιολόγιος αναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 4 (1964-65), σ. 261. Μ. Chatzidakis, «Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle», *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sopotani 1966*, Beograd 1967, σσ. 67-68. Καλοπίσι-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, σσ. 4, 310-313. Emmanuel, *ό.π.*, σ. 142.

⁶¹ Βλ. παραπάνω, σημ. 32.

⁶² Βλ. παραπάνω, σημ. 33. Σοφία Καλοπίσι-Βέρτη, «Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στον Πολεμίτα της Μέσα Μάνης (1278)», *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 451-474.

⁶³ Βλ. παραπάνω, σημ. 37.

⁶⁴ Βλ. παραπάνω, σημ. 1.

⁶⁵ Gerola, *Mon. Veneti*, II, σσ. 308, 334, IV, σ. 429, αρ. 5, σ. 430, αρ. 6, σ. 443, αρ. 15, σ. 453, αρ. 28, σσ. 462-463, αρ. 41, σ. 470, αρ. 53, σ. 472, αρ. 2. Κ. Καλοκύρης, «Ιωάννης Παγωμένος, ὁ βυζαντινὸς ζωγράφος τοῦ ἰδ' αἰ.», *Κρητ.Χρον.*, 12 (1958), σσ. 347-367. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σ. 203, αρ. 5. Για τον Ιωάννη Παγωμένο βλ. τελευταία Alexandra Sucrow, *Die Wandmalereien des Iōannēs Pagōmenos in Kirchen der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts auf Kreta*, Bonn 1994 (διδακτορική διατριβή). Στον ναό της Παναγίας Σφακιδιανής, κοντά στο Προδρόμι (1347), το όνομα του ζωγράφου θα πρέπει μάλλον να διαβαστεί Ιωακείμ παρά Ιωάννης (Παγωμένος), Gerola, *ό.π.*, IV, σσ. 447-448, αρ. 21. Καλοκύρης, *ό.π.*, σ. 347. Κ. Λασιθιωτάκης, «Άγιος Γεώργιος Ἀνυδριώτης», *Κρητ.Χρον.*, 13 (1959), σ. 143. Για ανάλογο παράδειγμα στον τομέα της μικρογραφίας βλ. Nelson, *Theodore Hagiopepites* (σημ. 1), σ. 38 κ.ε. Η εξέλιξη του Θεόδωρου Αγοιολοτρίτη παρακολουθείται για τρεις δεκαετίες (1277/78-1307/08).

⁶⁶ Για την οργάνωση των εργαστηρίων των βυζαντινών τεχνιτών βλ. A. Kazhdan - G.

συγγένειας των συνεργαζόμενων ζωγράφων –αδελφοί, πατέρας και γιος, θείος και ανειψιός – διαφαίνεται οργάνωση σε οικογενειακό επίπεδο και διαδοχή της τέχνης μέσα στην οικογένεια. Για παράδειγμα, οι ζωγράφοι Νικόλαος και Θεόδωρος που αναφέρονται στην κτητορική επιγραφή των Αγίων Αναργύρων Κητούλας στη Μέσα Μάνη (1265) ήταν αδέρφια, όπως και οι ιερομόναχοι Γερμανός και Νικόδημος που ζωγράρισαν τον Άγιο Γεώργιο Καρδίτσας στη Βοιωτία το 1311.⁶⁷ Ο Γεώργιος Καλλιέργης αναφέρει *τούς καλούς και κοσμίους αὐταδέλφους* του στην επιγραφή του Χριστού της Βέροιας (1315).⁶⁸ Αδέρφια, σύμφωνα με τη μαρτυρία των επιγραφών της Μονής στο Ζίτζε, ήταν και ο μητροπολίτης Ιωάννης και ο ιερομόναχος Μακάριος.⁶⁹ Με τον γιο του Ιωάννη συνεργάστηκε ο Κωνσταντίνος στην τοιχογράφηση του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στην Αγία Σοφία Αχρίδας (1347-50).⁷⁰ Ο Θεόδωρος Δανιήλ και ο ανειψιός του Μιχαήλ Βενέρης δούλεψαν μαζί για τη διακόσμηση του ναού της Μεταμορφώσεως στα Μεσζιά Χανίων (1303).⁷¹ Στην ίδια οικογένεια ανήκαν ο Μανουήλ και ο Ιωάννης Φωκάς, ζωγράφοι που μαρτυρούνται στις επιγραφές τριών ναών της Κρήτης από το 1436/37 έως λίγο μετά το 1453.⁷²

Είναι ακόμα χαρακτηριστικό ότι ο Άγγελος Ακοτάντος άφησε με τη διαθήκη του (1436) τα σύνεργα της τέχνης του –μεταξύ των οποίων τα

Constable, *People and Power in Byzantium. An Introduction to Modern Byzantine Studies*, Washington D.C. 1982, σ. 49. Nelson, *ό.π.*, σ. 120 κ.ε.

⁶⁷ Βλ. παραπάνω, σμμ. 32 και 53.

⁶⁸ Βλ. παραπάνω, σμμ. 36.

⁶⁹ Βλ. παραπάνω, σμμ. 55.

⁷⁰ Βλ. παραπάνω, σμμ. 15.

⁷¹ Βλ. παραπάνω, σμμ. 47. Για τους ζωγράφους Βενέρη βλ. Σ. Ν. Μαδεράκης, «Οι κρητικοί αγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιήλ Βενέρης και Μιχαήλ Βενέρης», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, (Ήρακλειον 1976), Β', Αθήναι 1981, σσ. 155-179. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σμμ. 27), σ. 203, αρ. 1-2. Πηδλ. *PLP* αρ. 2601, 5151.

⁷² Στον Άγιο Κωνσταντίνο Λαδού (1445) αναφέρονται οι δύο ζωγράφοι Μανουήλ και Ιωάννης Φωκάς, Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 513, αρ. 14, στον Άγιο Γεώργιο Άνω Σύμης Βιάννου (μετά το 1453) η κτητορική επιγραφή μνημονεύει μόνο τον Μανουήλ Φωκά, στο *ίδιο*, σ. 578, αρ. 10, Ε. Μπορμπουδάκης, «Ο ναός του Αγίου Γεωργίου 'Απάνω Σύμης Βιάννου», *Πεπραγμένα του Γ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνον 1971, Β', Αθήναι 1974, σσ. 225-226. Ένας τρίτος ζωγράφος, ο Σταμάτης, διαβάστηκε από τον Gerola, στο *ίδιο*, σ. 516, αρ. 20, στην επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Εμπάρου (1435/36), στην οποία αναφέρεται πάλι ο Μανουήλ Φωκάς. Ο Κ. Καλοκίρης, *Αί θυζαντιναι τοιχογραφίαι τής Κρήτης*, Αθήναι 1975, σ. 50, διόρθωσε την ανάγνωση έμωσ Σταμάθη του Gerola με το επίθετο τσουί άμαθη. Τη διόρθωση δέχονται ο Μπορμπουδάκης, *ό.π.*, σ. 226, σμμ. 23, και η Thalia Gouma-Peterson, «Manuel and John Phokas and Artistic Personality in Late Byzantine Paintings», *Gesta* 22 (1983), σσ. 160-163, σμμ. 7, στη σελ. 170. Είναι πάντως ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι ο Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 206, αρ. 69-71, δρίσκει σε νοταριακά έγγραφα του Χάνδακα που χρονολογούνται μεταξύ 1436 και 1454 τρεις ζωγράφους με το επίθετο Φωκάς: τον Μανουήλ, τον Σταμάτη, γιο του Μανουήλ, και τον Ιωάννη, γιο του Σταμάτη.

τεσενιάσματα τουτέστιν τα σκιάσματά του- στο αγέννητο ακόμα παιδί του, με την προϋπόθεση ότι θα γεννιόταν αγόρι και ότι θα γινόταν ζωγράφος. Αλλιώς τα σύνεργά του θα τα κληρονομούσε ο αδελφός του Ιωάννης, που ήταν επίσης ζωγράφος.⁷³

Η τέχνη της τοιχογραφίας ήταν κατά αποκλειστικότητα αντρική δουλειά. Σε καμία επιγραφή ναού δεν αναφέρεται γυναικείο όνομα, γεγονός εύλογο για τις κοινωνικές αντιλήψεις του Μεσαίωνα. Οι ελάχιστες μνείες γυναικών - ζωγράφων στις βυζαντινές πηγές αναφέρονται αποκλειστικά στη ζωγραφική των εικόνων και πιθανόν στην εικονογράφηση χειρογράφων, εργασίες δηλαδή που διεκπεραιώνονταν στο σπίτι ή στο εργαστήριο και δεν απαιτούσαν μετακινήσεις. Το γνωστότερο παράδειγμα γυναίκας αντιγραφέα κωδίκων, ίσως και μικρογράφου, στην υστεροβυζαντινή περίοδο είναι η Ειρήνη, που υπήρξε κόρη και δοηθός του Θεσσαλονικέα γραφέα και μικρογράφου Θεόδωρου Αγιοπετρίτη, στα τέλη του 13ου αι.⁷⁴ Ακόμα παραδίδεται μία Μαρία, ζωγράφος εικόνων στη Γεωργία στο μεταίχμιο του 14ου προς τον 15ο αι.⁷⁵

Ελάχιστες είναι οι πληροφορίες ή μάλλον οι ενδείξεις που παρέχουν οι επιγραφές των ναών σχετικά με τη μαθητεία των ζωγράφων.⁷⁶ Σε πολύ λίγα παραδείγματα αναφέρεται ο κύριος ζωγράφος με τον μαθητή του, όπως στους Αγίους Αναγύρους της Κητούλας στη Μάνη (1265): *...Ετ[ε]λει[ό]θη δε η πο χροός καμου Νηκολάου του ηστωριογράφου [ἄμα] το αυταδελφο κ(αι) μαθ[η]τον μου Θεοδόρου.*⁷⁷ Σε άλλες περιπτώσεις ο μαθητής αναφέρει το όνομα του δασκάλου του, ασφαλώς από περηφάνια και για να τον τιμήσει. Για παράδειγμα, στον ναό της Παναγίας στο Globoko της Πρέσπας (τέλος του 14ου αι.) ο ζωγράφος υπογράφει *Αλέξιος, ο μαθητής του Ιωάννη του ζωγράφου.*⁷⁸ Στο Ubisi της Γεωργίας (6' μισό 14ου αι.), στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου που κοσμεί την αψίδα του ναού του Αγίου Γεωργίου, είναι γραμμένη στα γεωργιανά η επιγραφή: *Στο όνομα του Κυρίου, η μονή αυτή ιστοριογρα-*

⁷³ Μ. Ί. Μανούσας, «Η διαθήκη τοῦ Ἀγγέλου Ἀκοτάντου (1436), ἀγνώστου Κρητικοῦ ζωγράφου», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 2 (1960-61), σσ. 139-151, κυρίως σσ. 147, 22-24. Για τον Ἀγγέλο Ἀκοτάντο βλ. Μαρία Βασιλάκη-Μαυρακάκη, «Ὁ ζωγράφος Ἀγγελὸς Ἀκοτάντος: τὸ ἔργο καὶ ἡ διαθήκη του (1436)», *Θησαυρίσματα*, 18 (1981), σσ. 290-298. Πρὸβλ. *PLP* αρ. 13318.

⁷⁴ Nelson, *Theodore Hagiopepites* (σημ. 1), σσ. 122-123. Για παράδειγμα γυναίκας ζωγράφου στην παλαιохριστιανική περίοδο βλ. Παναγιώτα Ασημακοπούλου-Ατζακά, «Μνείες καλλιτεχνῶν καὶ τεχνιτῶν σε κείμενα τῆς παλαιохριστιανικῆς περιόδου», *Αφιέρωμα στον Εμμανουήλ Κριαρά*, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 306.

⁷⁵ *PLP* αρ. 16894.

⁷⁶ Πρὸβλ. Nelson, *ὁ.π.*, σ. 124 κ.ε.

⁷⁷ Βλ. παραπάνω, σημ. 32.

⁷⁸ Djurić, *Fresken* (βλ. σημ. 2), σσ. 131-132. D. Nagorni, «Die Entstehung der Wandmalerei und Identifizierung ihres Malers nach der Fresko-Inschrift in der Kirche Sv. Bazilije in Donji Stoliv (Golf von Kotor)», *Zograf*, 9 (1978), σ. 47, σημ. 39.

φήθηκε από το χέρι του Γερασίμου, τον μαθητή του ταπεινού Δαμιανού.⁷⁹

Πολύ πλουσιότερες και ακριβέστερες πληροφορίες για τις συνθήκες μαθητείας των ζωγράφων παρέχουν τα συμβολαιογραφικά έγγραφα του 14ου και 15ου αι. που προέρχονται από τη βενετοκρατούμενη Κρήτη και τη Δαλματία.⁸⁰ Η μαθητεία διαρκούσε από ένα έως δέκα χρόνια. Ο μαθητευόμενος είχε την υποχρέωση, σύμφωνα με τα συμβόλαια, να υπηρετεί τον κύριο και δάσκαλό του μέρα και νύχτα, πιστά και χωρίς δόλο (*bona fide, sine fraude et malo ingenio*). Ο δάσκαλος με τη σειρά του ήταν υποχρεωμένος να του διδάξει καλά την τέχνη και να του προμηθεύει στέγη, τροφή, ενδύματα και υπόδηση. Σε ένα συμβόλαιο του Ανδρέα Παδία (1499) ο ζωγράφος ανέλαβε να διδάξει έναν νεαρό Βενετό όχι μόνο την τέχνη του αλλά και τα ελληνικά γράμματα (*le letre greche*).⁸¹

Οι επιγραφές των ναών παρέχουν ελάχιστες πληροφορίες για το κόστος της τοιχογράφησης ενός ναού ή για την αμοιβή των ζωγράφων. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή στην Κηπούλα της Μάνης, οι κτήτορες της εκκλησίας των Αγίων Αναργύρων πρόσφεραν το έτος 1265 για την ανέγερση και διακόσμηση του ναού, ο οποίος διατηρείται ως σήμερα και έχει διαστάσεις 4 x 2,40 μ. περίπου, δεκατεσσεράμισι χρυσά νομίσματα.⁸² Δεν είμαστε, ωστόσο, σε θέση να γνωρίζουμε ποιο ποσοστό από το ποσό αυτό εκπροσωπεί την αμοιβή των ζωγράφων. Είναι επίσης πιθανό οι ζωγράφοι να αμείβθηκαν σε είδος χωρίς αυτό να αναφέρεται στην επιγραφή. Το 1368/69 το κόστος για τη διακόσμηση ενός προσκτίσματος που προστέθηκε στο δυτικό τμήμα της μονής του

⁷⁹ Για τη μετάφραση αυτή βλ. V. Beridze, «Kimeni chudoznika v Ubisi», *Literaturni Sakartvelo*, Tbilisi 12. 05. 1978. Αντίθετα, ο S. Amiranašvili, *Gruzinskij chudoznik Damiane*, Tbilisi 1974, σσ. 31-32, μεταφράζει: «Στο όνομα του Κυρίου ο πτωχός αμαρτωλός Δαμιανός, μαθητής του Γερασίμου, διακόσμησε τη μονή αυτή με άγιες εικόνες». Ωστόσο, δεν έχει ακόμα διευκρινιστεί εάν ο Δαμιανός που μνημονεύεται στην επιγραφή, κατά την ορθή ανάγνωση, ως δάσκαλος του Γερασίμου είχε την ιδιότητα του ζωγράφου ή εάν –πιθανότερα– ήταν μία σημαίνουσα εκκλησιαστική ή πνευματική προσωπικότητα.

⁸⁰ M. Cattapan, «Nuovi documenti riguardanti pittori cretesi dal 1300 al 1500», *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Χανιά 1966, Γ', Αθήνα 1968, σσ. 29-46. Ο ίδιος, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σσ. 202-235. J. Tadić, *Gradja o slikarskoj školi u Dubrovniku XII -XVIv.* (Monumenta res pictorias ragusinas illustrantia, a XIII ad XVI saeculum) I, 1284-1499, Beograd 1952, σσ. 16, 22, 25. Mirković, «Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien» (σημ. 14), σ. 316 κ.ε. B. Krekić, *Dubrovnik (Raguse) et le Levant au Moyen Age* (Documents et Recherches, sous la direction de P. Lemerle, V), Paris - La Haye 1961, σ. 128, Régestes, σσ. 268, 270, 326, 373, 377, 384.

⁸¹ Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σ. 222, σφ. 21.

⁸² Βλ. παραπάνω, σημ. 32. Για συζητήσεις με τιμές εικόνων και άλλων αντικειμένων βλ. N. Oikonomides, «The Holy Icon as an Asset», *DOP*, 45 (1991), σ. 38.

Ζττε ανήλθε, σύμφωνα με την επιγραφή, σε τριάντα υπέρπυρα.⁸³ Δεν διευκρινίζεται όμως πόσο κόστισαν τα υλικά και πόσο πήραν οι ζωγράφοι. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μία γραπτή επιγραφή στον εξωνάρθηκα του ναού της Παναγίας Ljeviška στο Prizren (Πρισοδρίανα), που ιδρύθηκε από τον κρσάλη Milutin το 1306/1307. Η επιγραφή αναφέρει, με την ευκαιρία του καθορισμού ελεημοσύνης στους φτωχούς και ξένους στην είσοδο του ναού, ότι οι πρωτομάστορες του ναού, ο οικοδόμος Νικόλαος και ο ζωγράφος Ασπραπάς, έλαβαν την αμοιβή τους σε είδος (αλεύρι, αλάτι κ.λπ.).⁸⁴

Αντίθετα, πλούσιες και λεπτομερειακές είναι οι πληροφορίες που αντλούμε από τα έγγραφα για τους όρους συμφωνίας μεταξύ παραγγελιοδότη και ζωγράφου στην Κρήτη του 14ου και 15ου αι.⁸⁵ Καθορίζονται επακριβώς η ποιότητα των χρωμάτων που παρέχει ο ζωγράφος, τα έξοδα που αναλαμβάνει ο παραγγελιοδότης –π.χ. διατροφή και μετακίνηση των συνεργείων– η ημερομηνία έναρξης και οι προθεσμίες λήξης του έργου καθώς και οι ρήτρες σε περίπτωση που ο ζωγράφος δεν είναι σε θέση να παραδώσει ολοκληρωμένο το έργο στη συμφωνημένη προθεσμία. Συμφωνείται επίσης ο τρόπος πληρωμής του ζωγράφου –προπληρωμή, ενδιάμεση καταβολή χρημάτων και εξόφληση. Η αμοιβή του ζωγράφου κατά τον 14ο και 15ο αι. κυμαίνεται στα έγγραφα από δώδεκα έως εκατό υπέρπυρα ανάλογα με την ποσότητα και την ποιότητα της δουλειάς.⁸⁶

Οι ζωγράφοι που διακοσμούσαν τους ναούς εργάζονταν κατά τη διάρκεια της μακράς καλοκαιρινής περιόδου. Σύμφωνα με τη μαρτυρία των επιγραφών η τοιχογράφηση των ναών ολοκληρωνόταν τις περισσότερες φορές μεταξύ Μαΐου και Οκτωβρίου. Υπάρχουν ωστόσο μερικές αναφορές σε χειμερινούς μήνες στις ζεστές νότιες περιοχές, όπως

⁸³ Subotić, *Ohridska slikarska škola* (σημ. 16), σσ. 43-48, 195-196. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas* (σημ. 55), σ. 47. Djurić, *Fresken*, σ. 127.

⁸⁴ Radožić, *Majstori*, σ. 19, σημ. 6, εικ. 12. Hallensleben, *Die Malerschule*, σσ. 28-29. D. Panić, «O natpisu sa imenima protomajstora u eksonarteksu Bogorodice Ljeviške», *Zograf*, 1 (1966), σσ. 21-23. D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, σσ. 22-27. Br. Žirković, *Bogorodica Ljeviška. Les dessins des fresques* (Les monuments de la peinture serbe médiévale 9), Beograd 1991, σ. 73. Μία επιγραφή, μάλλον μεταβυζαντινή, στον ναό του Προφήτη Ηλία στα Αδδουλιανά στο Κακοδίκι Σελίνου της Κρήτης αναφέρει ...έξοδενθη εις την οικοδομήν της έβδομηντα κιά άλιας, Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 460, αρ. 37.

⁸⁵ Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27), σσ. 226-232. Για την οργάνωση των εργασιών των ζωγράφων στην Κρήτη κατά το 15ο και 16ο αιώνα βλ. Maria Constantoudaki-Kitromilides, *Icons, the Public, and Taste in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, M.A. Report, Courtauld Institute of Art, University of London 1986, σσ. 14-19 (τυπώνεται).

⁸⁶ Cattapan, «Nuovi elenchi», σ. 228, αρ. 28 (1371), σ. 227, αρ. 26 (1331), σ. 230, αρ. 31 (1421), σ. 229, αρ. 30 (1399), σ. 226.

στην Πελοπόννησο, την Κρήτη, τη Ρόδο και την Κύπρο.⁸⁷ Ενίοτε οι κτητορικές επιγραφές αναφέρουν όχι μόνο την ημερομηνία αλλά και την ημέρα και ακόμα και την ώρα της ολοκλήρωσης του έργου.⁸⁸ Τέλος, σύμφωνα με επιγραφικές μαρτυρίες σε ναούς της Σερβίας, έχει εκτιμηθεί ότι οι τοιχογράφοι ήταν σε θέση να καλύπτουν έξι έως εννέα μ² την ημέρα, εκτίμηση που φαίνεται κάπως υπερβολική.⁸⁹

Πολλοί ζωγράφοι φαίνεται ότι δούλευαν σε περισσότερες τεχνικές. Τοιχογραφίες και εικόνες ζωγράφιζαν ο μητροπολίτης Ιωάννης και ο αδελφός του Μακάριος, και κατά πάσα πιθανότητα ο Μιχαήλ Αστραπάς και ο Ευτύχιος, ο Καλλιέργης και άλλοι.⁹⁰ Μερικοί ήταν συγχρόνως και μικρογράφοι χειρογράφων, όπως ο Θεοφάνης ο Έλληνας και ο ζωγράφος του Καλενιό, Ραδοσλάβος.⁹¹ Συμβολαιογραφικά έγγραφα που έχουν εκδοθεί στον Χάνδακα και τη Βενετία αναφέρουν το Νικόλαο Φιλανθρωπινό (τέλη 14ου-αρχές 15ου αι.), ο οποίος ήταν συγχρόνως ζωγράφος εικόνων και ψηφοθέτης.⁹²

Συμπερασματικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι επιγραφικές μαρτυρίες και οι πληροφορίες των εγγράφων της ύστερης μεσαιωνικής περιόδου φανερώνουν, γενικά, τη χαμηλή κοινωνική θέση των ζωγράφων, ιδιαίτερα στις επαρχίες. Ο ζωγράφος είναι ένας απλός τεχνίτης και η κοινωνική του θέση δεν φαίνεται να έχει αλλάξει από την εποχή του Επαρχικού Βιβλίου, στο οποίο οι ζωγράφοι κατατάσσονται μεταξύ των εργατών των οικοδομικών κατασκευών, δηλαδή των *εργολάδων*

⁸⁷ Ν. Β. Δρανδάκης, *Ἡ ἱστορική Μονή τῆς Κλεισούρας ἢ Παλιομοναστήριο Βρανταμᾶ Λακωνίας*, Ἀθήναι 1958, σσ. 7-8, εικ. 7 (Ἰανουάριος 1201). Ο ἴδιος, «Το Παλιομοναστήριο του Βρανταμά», *ΑΔ*, 43(1988), Μελέτες, σ. 173, πίν. 81γ, πρὸς. Philippidis-Braat, «Inscriptions du Peloponnèse», σσ. 310-311, αρ. 53, πίν. XIII, 2, Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions*, σσ. 63-64, αρ. 15. Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σ. 537, αρ. 5 (Ἰανουάριος 1302), σ. 468, αρ. 48 (Δεκέμβριος 1410), σσ. 504-505, αρ. 11 (Δεκέμβριος 1447). Papavassiliou - Archontopoulos, «Nouveaux éléments historiques et archéologiques de Rhodes» (σημ. 29), σ. 327, σημ. 92 (Δεκέμβριος 1372/73). Stylianou, «Donors and Dedicatory Inscriptions» (σημ. 6), σσ. 117-118, εικ. 13· οἱ ἴδιοι, *The Painted Churches of Cyprus*, London 1985, σ. 90, εικ. 40 (Ἰανουάριος 1514).

⁸⁸ Gerola, *Mon. Veneti*, IV, σσ. 371-372, αρ. 15 (1321), σσ. 452-453, αρ. 27, σ. 515, αρ. 17 (1321), σ. 516, αρ. 19 (14ος/15ος αι.), σ. 574, αρ. 5 (1360).

⁸⁹ R. Nikolić, «O radnom danu srednjovekovnog zografa», *Zograf*, 1 (1966), σ. 30.

⁹⁰ Βλ. παραπάνω σ. 145. Milković-Peppek, «L'évolution des maîtres» (σημ. 1), σσ. 297-303. Θ. Παπαζώτος, «Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ "Χριστοῦ" Βεροίας», *Μακεδονικά*, 20 (1980), σσ. 167-174.

⁹¹ V. Lazarev, *Theophanes der Grieche und seine Schule*, Wien - München 1968, σ. 12. Mango, *The Art*, σσ. 256-258. A. Cutler - J. W. Nesbitt, *L'arte bizantina e il suo pubblico*, Torino 1986, σ. 311. V. Djurić, «Le peintre Radoslav et les fresques de Kalenic», *Zograf*, 2 (1967), σσ. 22-29.

⁹² Mary Constantoudaki-Kitromilides, «A Fifteenth Century Byzantine Icon-Painter Working on Mosaics in Venice», *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5*, Wien 1981, = *JÖB*, 32/5 (1982), σσ. 265-272.

ἤτοι λεπτοργῶν, γυψοπλαστῶν, μαρμαρίων, ἀσκοθυραρίων καὶ λοιπῶν.⁹³

Ο επαρχιακός ζωγράφος της ὑστερης βυζαντινῆς περιόδου μπορεί να εἶναι πάροικος, ὅπως αναφέρεται σε ἓνα ἐγγράφο της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Ὁρους που χρονολογεῖται γύρω στο 1300.⁹⁴ Σύμφωνα με ἓνα ἄλλο ἐγγράφο της ἰδίας μονῆς ο ιερομόναχος Ἰωαννίτζης-Ἰωσήφ Βάρδας ἐκτίσε καὶ ζωγράφησε μόνος του, πριν ἀπὸ το 1285, ἀπὸ οἰκείου κόπου καὶ ἰδρώτος την ερειπωμένη Ἀσπρη Ἐκκλησία καὶ τα κελιά της κοντὰ στο χωριὸ Σελάδας της Χαλκιδικῆς καὶ συγχρόνως φύτευσε ἀμπελώνες καὶ οπωροφόρα δέντρα.⁹⁵ Κατὰ κανόνα φαίνεται ὅτι ο ζωγράφος της επαρχίας δεν εἶναι παρὰ ἓνας ἀπλὸς χωρικός, ὅπως αφήνει να ἐννοηθεῖ το περιεχόμενο των ἐπιγραφῶν των περιφερειακῶν ναῶν, ὅπου αναφέρεται ὡς ἴσος με τους χωρικούς-δωρητὲς των ναῶν.

Παρ' ὅλα αὐτὰ, στα μεγάλα ἀστικά κέντρα του Βυζαντίου υπάρχουν ἐνδείξεις για κάποια ἀνοδο της οικονομικῆς καὶ κοινωνικῆς θέσης των ζωγράφων, ἡ οποία μπορεί να συνδεθεῖ με τις ἀλλαγές στη διαστρωμάτωση της υστεροβυζαντινῆς κοινωνίας, που βασίζεται τώρα σε νέα οικονομικά κριτήρια.⁹⁶ Περιφημοὶ ζωγράφοι, ὅπως ο Καλλιέργης, ὄλης Θεσσαλονίκης ἀριστος ζωγράφος, καὶ οὖν Μιχαὴλ καὶ Ευτύχιος, ζωγράφοι της αὐλῆς του κράτη της Σερβίας Milutin, κατάγονταν ἢ ζούσαν στη Θεσσαλονίκη, πόλη που ἤδη ἀπὸ τον ὀψιμο 12ο αἰ., διέθετε μεγάλο ἀριθμὸ ζωγράφων σύμφωνα με πληροφορία του μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ευσταθίου. (ὅτι γοῦν καὶ ἡ καθ' ἡμᾶς πάμφορος πόλις αὕτη γραφέων

⁹³ Τὸ Ἐπαρχικὸν Βιβλίον, εἰσαγωγή I. Duřev, (Var. Reprints) London 1970, σ. 60 κ.ε. J. Koder (εκδ.), *Das Eparchienbuch Leons des Weisen* (CFHB 33), Wien 1991, σσ. 138-143, § 22. Πρβ. Mango, *The Art*, σσ. 206-207. Για την οργάνωση των συντεχνιῶν που ἀναφέρονται στο Ἐπαρχικὸ Βιβλίον βλ. Ἄ. Π. Χριστοφιλόπουλος, *Τὸ Ἐπαρχικὸν Βιβλίον Λέοντος τοῦ Σοφοῦ καὶ αἱ συντεχνίαι ἐν Βυζαντίῳ*, Ἀθήναι 1935 καὶ, τελευταία, V. Nerantzi-Varmazi, «Organization of the Guilds in Byzantine Constantinople», *ΣΤ Συνέδριο Σπουδῶν Νοτιοανατολικῆς Εὐρώπης*, Ἑλληνικὲς ἀνακοινώσεις, Σόφια 1989, Ἀθήναι 1990, σσ. 249-254.

⁹⁴ P. Lemerle - A. Guillou - N. Svoronos - Denise Papachryssanthou, *Actes de Lavra*, II, (Archives de l'Αthos VIII), Paris 1977, σφ. 91, σσ. 108, 122-123, πρβλ. *PLP* σφ. 20483.

⁹⁵ Στο ἴδιο, σσ. 43-45, σφ. 78, 14-15, πρβλ. *PLP* σφ. 2205.

⁹⁶ N. Oikonomidēs, *Hommes d'affaires grecs et latins à Constantinople (XIIIe-XVe siècles)*. (Conférence Albert-Le-Grand 1977) Montreal - Paris 1979, σ. 114 κ.ε. Για τις κοινωνικὲς τάξεις στη Θεσσαλονίκη κατὰ τον 14ο αἰῶνα A. Vacalopoulos, *A History of Thessaloniki*, Thessalonica 1972, σσ. 50-54. Πρβλ. M. Angold, «Archons and Dynasts: Local aristocracies and the Cities of the Later Byzantine Empire», στο M. Angold (εκδ.), *The Byzantine Aristocracy IX to XII Centuries* (BAR International Series 221), Oxford 1984, σσ. 239, 248. A. Bryer, «The Structure of the Late Byzantine Towns: Dioikismos and the Mesoi», στο A. Bryer - H. Lowry (εκδ.), *Continuity and Change in Late Byzantine and Early Ottoman Society*, Birmingham - Washington D.C. 1986, σσ. 263-279. Για τη δραστηριότητα των τεχνιτῶν στις υστεροβυζαντινὲς πόλεις Z. Pljakov, «La production artisanale dans les villes byzantino-balkaniques aux XIIIe et XIVe siècles», *Études Balkaniques*, (1986)/2, σσ. 44-60.

εὐπορεῖ).⁹⁷ Άνθρωπος με οικονομική επιφάνεια και κοινωνικό κύρος φαίνεται ότι ήταν ένας άλλος ζωγράφος της Θεσσαλονίκης, ο Μιχαήλ Προελεύσης, που αναφέρεται σε ένα έγγραφο της Μονής Χιλανδαρίου του έτους 1304 ως κτήτωρ της μονής της Θεοτόκου Κεχαριτωμένης και ως γαιοκτήμονας στον Αλμυρό, κοντά στη Θεσσαλονίκη.⁹⁸ Αξίζει ακόμα να σημειωθεί ότι η παρουσία του Καλλιέργη, το 1322, ως μάρτυρα σε ένα έγγραφο της μονής Χιλανδαρίου που αναφέρεται σε πώληση ακινήτων στη Θεσσαλονίκη μπορεί να θεωρηθεί ένδειξη κοινωνικής αποδοχής.⁹⁹ Το ίδιο συμπέρασμα μπορεί να συναχθεί και για τον ζωγράφο του Χάνδακα Αλέξιο Απόκτανκο, ο οποίος ορίστηκε το 1421 εκτελεστής της διαθήκης του γνωστού μοναχού και συγγραφέα Ιωσήφ Βρυέννιου.¹⁰⁰

Στην ίδια την Κωνσταντινούπολη δεν γνωρίζουμε κανέναν από τους ζωγράφους οι οποίοι εργάστηκαν στα μεγάλα μνημεία που έχουν διατηρηθεί. Ωστόσο, ζωγράφοι που κατάγονταν από τη βασιλεύουσα ή είχαν εργαστεί εκεί έχαιραν ιδιαίτερης εκτίμησης στις γειτονικές χώρες. Όπως ήδη αναφέρθηκε, επανειλημμένα και με ιδιαίτερη περηφάνια ο Vamek I Dadiani μνημονεύει στις επιγραφές του ναού του στην Calendzicha τον Μανουήλ Εγγενικό, για τον οποίο έστειλε ειδικά δύο μοναχούς να τον φέρουν από την Κωνσταντινούπολη. Ρωσικές πηγές αναφέρονται με ιδιαίτερο θαυμασμό στον Θεοφάνη τον Έλληνα, που γνωρίζουμε ότι προτού μεταβεί στη Ρωσία είχε εργαστεί στην περιοχή της Κωνσταντινούπολης, και τον εκτιμούν απεριόριστα όχι μόνο ως χαρισματικό ζωγράφο τοιχογραφιών, εικόνων και μικρογραφιών, αλλά και ως φιλόσοφο και σοφό άνδρα.¹⁰¹

Το κοινωνικό κύρος που είχαν αρχίσει να έχουν ορισμένοι ζωγράφοι κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο φαίνεται και από το γεγονός ότι το όνομά τους συνοδεύεται συχνά στις επιγραφές και στα έγγραφα από την προσφώνηση *κυρ* ή *κύριος*, αν και αυτό μπορεί να οφείλεται σε

⁹⁷ Th. Tafel (ed.), *Eustathii Metropolitanæ Thessalonicensis Opuscula*, Frankfurt a. M. 1832 (Amsterdam 1964), σ. 98, § 2, σσ. 128-131. Η Θεσσαλονίκη ήταν, επίσης, σημαντικό κέντρο γραφών και μικρογραφών, βλ. A. Wasserstein, «An Unpublished Treatise by Demetrius Triclinius on Lunar Theory», *JÖBG*, 16 (1967), σ. 163, στ. 65, σσ. 171-172. Kisas, «Solunska umetnicka porodica Astrapa» (σημ. 1), σσ. 35-37. Nelson, *Theodore Hagiopeitrites* (σημ. 1), απορριδικά.

⁹⁸ L. Petit - B. Korabijev, *Actes de Chilandar*, VizVrem, Παράρτημα στον IZ' τόμο, St. Petersburg 1911 (Amsterdam 1975), σσ. 46-49, αρ. 21. P. Magdalino, «Some Additions and Corrections to the List of Byzantine Churches and Monasteries in Thessalonica», *REB*, 35 (1977), σσ. 280-281. Gordana Babić, «Mihailo Proelevisis, solunski slikar ranog XIV veka», *Zograf*, 12 (1981), σσ. 59-61.

⁹⁹ *Actes de Chilandar*, αρ. 84, σ. 178, στ. 14-15, σ. 180, στ. 63. Γ. Θεοχαρίδης, «Ο βυζαντινός ζωγράφος Καλλιέργης», *Μακεδονικά*, 4 (1955/60), σσ. 541-545.

¹⁰⁰ N. A. Βέης, «Βυζαντινοί ζωγράφοι πρὸ τῆς Ἀλώσεως», *Βυζαντινός* 2 (1911-12), σσ. 472-473, αρ. 22. *PLP* αρ. 1194. Πρόβλ. Cattapan, «Nuovi elenchi» (σημ. 27) σ. 204, αρ. 35, σ. 226, αρ. 9.

¹⁰¹ Mango, *The Art*, σ. 257 (Επιστολή Επιφανίου προς τον Κύριλλο των Τρεδίων).

άλλους λόγους –οικονομικούς και κοινωνικούς– και όχι στην ιδιότητά τους ως ζωγράφων. Για παράδειγμα, σε μία επιστολή του μητροπολίτη Ναυπάκτου Ιωάννη Απόκαυκου προς τον Ευθύμο Τορνίκη (γύρω στο 1222) γίνεται λόγος για τον ζωγράφο κυρ Νικόλαο.¹⁰² Ένας μοναχός - ζωγράφος, ο κύριος Ήσαϊας, αναφέρεται σε επιστολή του Μάξιμου Πλανούδη που απειθύνεται στον Αλέξιο Φιλανθρωπινό.¹⁰³ Ο Μιχαήλ Προελεύσης χαρακτηρίζεται στο έγγραφο του Χιλανδαρίου (1304) όχι μόνο ως κυρ αλλά και ως έντιμότατος ζωγράφος.¹⁰⁴ Με την προσφώνηση κυρ συνοδεύονται, τέλος, τα ονόματα του Γεωργίου Καλλιέργη στο έγγραφο του Χιλανδαρίου (1322) και του Μανουήλ Ευγενικού στις γεωργιανές επιγραφές της Calendzicha (1384-96).¹⁰⁵

Αν και οι πηγές σιωπούν για την οργάνωση των ζωγράφων στην Κωνσταντινούπολη και στις άλλες μεγάλες πόλεις του Βυζαντίου κατά την Παλαιολόγεια περίοδο, υπάρχουν ενδείξεις ότι οι ζωγράφοι, όπως και οι οικοδόμοι και οι άλλοι τεχνίτες, ανήκαν πιθανότατα σε οργανώσεις παρόμοιες με εκείνες των ιταλικών πόλεων της ίδιας περιόδου.¹⁰⁶

Η κοινωνική άνοδος των ζωγράφων και η αυξανόμενη αυτοσυνειδησία τους κατά τα ύστερα βυζαντινά χρόνια αντικατοπτρίζεται, όπως είναι φυσικό, και στις επιγραφές των ναών. Δεν είναι επομένως τυχαίο το γεγονός ότι την εποχή αυτή πολλαπλασιάζονται στους ναούς οι υπογραφές και οι επικλήσεις των ζωγράφων και ότι, αν και σπάνια και σποραδικά, γίνεται μνεία του ονόματός τους ακόμα και στις ίδιες τις κτητορικές επιγραφές.

Παρ' όλες τις παραπάνω ενδείξεις για μία αφυπνιζόμενη αυτοσυνειδησία των ζωγράφων, ιδίως στα αστικά κέντρα, η οποία συνδέεται με την οικονομική τους άνοδο και την κοινωνική τους αναγνώριση, οι ζωγράφοι κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο παρέμεναν ακόμα κατά βάση τεχνίτες, γεγονός που συμφωνεί και με την κοινωνική θέση του ζωγράφου στον δυτικό Μεσαίωνα.¹⁰⁷ Αν και κάποιες ενδείξεις αλλαγών

¹⁰² N. A. Bees (Βέης) eingeleitet von Helene Bees-Seferlis, «Unedierte Schriftstücke aus der Kanzlei des Johannes Apokaukos des Metropolitens von Naupaktos (in Aetolien)», *BNI*, 21 (1971-74), σ. 115, στ. 21-22. Πρβλ. S. Kisas, «Umetnost u Solunu početkom XIII veka i Mileševsko slikarstvo», *Mileševa u istoriji srpskog naroda* 1985, Beograd 1987, σ. 42, σημ. 51.

¹⁰³ Δ. Ι. Πάλλας, «Ο ζωγράφος Ήσαϊας», *Ἑλληνικά*, 12 (1951), σσ. 94-96 (= *Συναγωγή Μελετῶν Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας. Τέχνη - Λατρεία - Κοινωνία*, Α', Ἀθήνα 1987-88, σσ. 115-117). Πρβλ. *PLP* αρ. 6730.

¹⁰⁴ *Actes de Chilandar*, σ. 46, στ. 4-5, σ. 47, στ. 7-8. Πρβλ. Babić, «Mihailo Procelevsis» (σημ. 98), σσ. 59-60.

¹⁰⁵ Βλ. παραπάνω, σημ. 37 και 99.

¹⁰⁶ Oikonomidès, *Hommes d'affaires*, (σημ. 96), σσ. 111-114.

¹⁰⁷ A. Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1967, σ. 175 κ.ε., 256 κ.ε. V.W. Egbert, *The Mediaeval Artist at Work*, Princeton 1967². P. Binski, *Painters (Medieval Craftsmen)*, London 1991.

παρατηρούνται ήδη προς το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου,¹⁰⁸ το πέραςμα από τον τεχνίτη στον καλλιτέχνη στη Δύση είναι ένα επίτευγμα της περιόδου της Αναγέννησης.¹⁰⁹ Σαφή δείγματα ανάλογης εξέλιξης έχουν παρατηρηθεί στη βενετοκρατούμενη Κρήτη του 16ου αι., γεγονός που έχει συνδεθεί με τις οικονομικές εξελίξεις του νησιού και την ανάδειξη νέων κοινωνικών τάξεων στους αστικούς πληθυσμούς.¹¹⁰

Τελειώνοντας, ας ανακεφαλαιώσουμε τα συμπεράσματά μας. Μνεία ζωγράφων κατά την ύστερη μεσαιωνική περίοδο γίνεται σε πολύ μικρό ποσοστό των κτητορικών επιγραφών των ναών. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι τα ονόματά τους συστηματικά αποσιωπούνται στις αφιερωτικές επιγραφές επιφανών χορηγών. Στις σημαντικές χορηγίες οι ζωγράφοι εμφανίζονται το πολύ - πολύ με μία απλή υπογραφή ή μια ταπεινή επίκληση σε δυσδιάκριτο μέρος του ναού. Ούτε όμως και οι δυζαντινοί συγγραφείς κάνουν μνεία ονομάτων των συγχρόνων τους ζωγράφων, αν και συχνά επαινούν το ταλέντο τους ή αναφέρονται με θαυμασμό και ονομαστικά σε καλλιτέχνες της αρχαιότητας. Γίνεται συνεπώς φανερό ότι η αναφορά του ονόματος ενός ζωγράφου -όσο ικανός και ταλαντούχος και αν ήταν- δεν συνέβαλε στην ενίσχυση του κύρους των επώνυμων χορηγών. Οι σημαίνουσες χορηγίες επιβάλλονται με την εξαιρετική τους ποιότητα, με την πολυτέλεια των υλικών και την επαγγελματική ικανότητα των ανώνυμων τεχνιτών που είχαν αναλάβει το έργο, όμως τα ονόματά τους προφανώς δεν έχουν καμία σημασία. Είναι επόμενο, συνεπώς, ότι ζωγράφοι αναφέρονται σε κτητορικές επιγραφές μόνο όταν οι ίδιοι είναι παράλληλα και δωρητές, ή σε περιφε-

¹⁰⁸ Πρβλ. Χένια Μυρατοβα, «Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age», *Artistes, artisans*, I, σσ. 53-72.

¹⁰⁹ Hauser, *ό.π.*, σ. 331 ν.ε. J. Lerner, «The Artist and the Intellectuals in Fourteenth Century Italy», *History, The Journal of the Historical Association*, LIV, αρ. 180 (Φεβρουάριος 1969), σσ. 13-30. R. and Margot Wittkower, *Born Under Saturn*, New York 1969, σσ. 1-16. A. Martindale, *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*, London 1972. A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, London - Oxford - New York 1975, σσ. 48-57. D. Russo, «Imaginaire et réalités: peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Age», στο *Artistes, artisans*, I, σσ. 353-380. J.O. Schaefer, «Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist», στο *ίδιο*, σσ. 413-420.

¹¹⁰ Σ. Αλεξίου, «Κοινωνία και οικονομία στην Κρήτη κατά τον 16ο και 17ο αι.», *ΙΕΕ*, Γ, 'Αθήναι 1974, σσ. 207-210. Μαρία Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Οι Κρητικοί ζωγράφοι και το κοινό τους. 'Η αντιμετώπιση της τέχνης τους στη Βενετοκρατία», *Κρητ.Χρον.* 26 (1986), σσ. 246-261, κυρίως 248-255. Η ίδια, *Icons, the Public, and Taste* (σημ. 85), σσ. 27-33. Η ίδια, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries», *From Byzantium to El Greco* (Royal Academy of Arts, London 1987), Athens 1987, σσ. 52-53, και *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, (The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland 1988), Athens 1988, σσ. 52-53. Η ίδια, *Μισαήλ Δαμασκηνός (1530/35 - 1592/93)* (διδασκαρική διατριβή) Α', Αθήνα 1988, σσ. 1-15 (τυπώνεται).

ρειακά μνημεία που έχουν ιδρυθεί ατομικά ή συλλογικά από κτήτορες των οποίων η θέση στην κοινωνική ιεραρχία δεν διαφέρει σημαντικά από αυτήν των ζωγράφων. Τέλος, παρατηρήθηκε μια διαφοροποίηση στην κοινωνική θέση των ζωγράφων της επαρχίας και των συναδέλφων τους στα αστικά κέντρα, στα οποία κατά την ύστερη μεσαιωνική περίοδο σημειώνεται μια τάση οικονομικής και κοινωνικής ανόδου των ζωγράφων. Η τάση αυτή προαναγγέλλει τις μελλοντικές εξελίξεις, τη μετάβαση δηλαδή από τον τεχνίτη στον καλλιτέχνη, διαδικασία που θα ολοκληρωθεί κατά την περίοδο της Αναγέννησης.