

ΘΕΣΣΑΛΙΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

ΤΟΜΟΣ 15ος



Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΘΕΣΣΑΛΙΑ

2ο ΑΦΙΕΡΩΜΑ

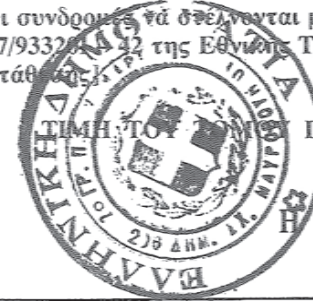
Ψηφιδωτό δάπεδο, στο οποίο εικονίζεται ο ΘΕΡΟΣ, έχοντας στα δεξιά του ένα δρεπάνι και γύρω από το κεφάλι του σιτάχια. Ανήκει σε αστικό κτίσμα της Λάρισας, το οποίο δριμυκόταν στην οικοδομή της οδού Πατακωριαζή, αρ. 7. Είναι του 7ου-8ου αι. μ.Χ. κατά τον καθηγητή Δ. Πάλλα και αποτελεί επιδίωξη θεμάτων της αρχαίας Τέχνης κατά την εποχή αυτή από μεμονωμένα άτομα ή ομάδες εθνικών.

ΘΕΣΣΑΛΙΚΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1980

ΕΚΔΟΤΗΣ – ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΣΠΑΝΟΣ
ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 68, ΤΗΛ.: 252-491
412:22 ΛΑΡΙΣΑ

[Οι συνδρομές να στέλνονται με ταχυδρομική επιταγή ή να καταθέτονται στον λογαριασμό 397/9332912 της Εθνικής Τράπεζας με την αποστολή, οπωσδήποτε, του διπλότυπου της κατάθεσης.]



ΓΙΑ ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ – ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΕΣ ΔΡΧ. 1200
ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΕΣ ΔΡΧ. 700

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΘΕΣΣΑΛΙΑ
2ο ΑΦΙΕΡΩΜΑ



15ος ΤΟΜΟΣ ΛΑΡΙΣΑ 1989



Meteora Library
Μετεωρίτικη Βιβλιοθήκη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΥ 15ου ΤΟΜΟΥ

	σελίδες
ΑΓΡΑΦΙΩΤΗΣ ΔΗΜ.: 1. Η Μονή του Αγ. Παντελεήμονα της Αγίας	65-80
2. Η προβέντα	32
ΑΝΔΡΩΝΗΣ ΘΟΔΩΡΟΣ: Επιδάτες Κοινοί (ποίημα)	189
ΑΝΔΡΩΝΗΣ ΣΤΑΘΗΣ: Βαπτιστικά και Επώνυμα της Ντιάδας	176-177
ΑΝΥΦΑΝΤΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ: Βροχή (ποίημα)	183
ΑΝΥΦΑΝΤΗΣ ΚΙΤΣΙΟΣ: Στ' ονείρου τα χαλάσματα (ποίημα)	183
ΒΕΡΙΑΛΗ ΑΛΚΗΣΤΗ: Νοσταλγία (ποίημα)	187
ΒΕΡΙΑΛΗΣ ΚΩΣΤΑΣ: Η λύπη του γλάρου (ποίημα)	187
ΒΛΑΧΟΠΟΥΛΟΥ ΦΩΤ.: Το Α' Διεθνές συνέδριο του Κ.Β.Ε.	141-143
ΓΑΪΤΑΝΗ ΑΡΓΥΡΩ: Χειροποίητο πλακάκι (κεραμεικό)	29
ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ ΕΥΗ: Εικονογραφικές παρατηρήσεις στις τοιχογραφίες του παλιού καθολικού στη Μ. Μεταμορφώσεως των Μετεώρων	97-120.
CARILE A. - CAVALLO G. (μετ. Κατ. Ντεσλή - Αποστολάκη): Το ανέκδοτο χρυσόβουλο του Ανδρόνικου Γ' Παλαιολόγου για τη Μονή της Λυκουσάδας	33-63.
DECOURT J - CL. (μετ. Gino Polèse): Η κοιλάδα του Ενιπέα στη Βυζαντινή εποχή	89-96
ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚ.: 'Αφθαρτη Γαλήνη (ποίημα)	188
ΔΗΜΟΥΛΑΣ ΚΩΣΤΑΣ: Ξενιτεμός (ποίημα)	190
ΖΑΓΓΑΝΑΣ ΤΑΞΙΑΡΧΗΣ: Εν ονόματι του Θεού (ποίημα)	188-189
ΙΩΑΝΝΙΔΑΚΗ - ΝΤΟΣΤΟΓΛΟΥ ΕΥ.: Οι Νορμανδοί και η πολιορκία της Λάρισας	3-11
ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ ΔΗΜ.: Η Μονή της Παναγίας του Χρυσίνου	121-140
ΚΟΝΤΟΒΑΣ Β: Η μπαλάντα του καπετάν Μηνά Ντέκα (ποίημα)	191-192
LIVIVS T. (μετ. Γ. Καραγιάννης): Ιστορία	165-173
ΜΑΚΚΑΣ Γ.: Ένα δραματικό δημοτικό τραγούδι	143
ΜΑΜΟΥΡΗΣ Γ: Η Τσιούμα (ζωγραφική)	64
ΜΑΝΤΖΑΝΑΣ ΚΩΣΤΑΣ: Η Τρυφούνιστα	144
ΜΙΣΣΙΟΣ ΚΩΣΤΑΣ: Δος-μου το χέρι-σου Καλή-μου (ποίημα)	185
ΝΑΝΟΥ - ΣΚΟΤΕΙΝΙΩΤΗ ΑΠΟΣΤΟΛΙΑ: Δε ζήτησα (ποίημα)	185
ΠΑΠΑΔΑΚΗ - ΚΑΡΑΜΗΤΣΑ Κ.: Καθόμασταν στο ίδιο ζαχαροπλατείο (ποίημα)	184
ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ΘΕΟΠΗ: Ειρήνη (ποίημα)	186
ΠΑΠΑΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ ΘΑΝ.: Ωδή στον πατέρα-μου (ποίημα)	186
ΠΑΠΑΠΟΥΛΚΑΡΠΟΣ ΧΡ.: Του κόσμου τ' ανταμώματα (πεζοτραγούδο)	193
ΡΑΠΤΗΣ ΑΠ.: Οι καπεταναρταίοι και οι μπαμπολιούρηδες	174-175
SORDI M. (μετ. Κ. Κούτμας): Η Θεσσαλία από τον θάνατο του Αλεύα στην κρίση της ομοσπονδιακής ενότητας	145-163
ΣΟΥΛΗΣ Γ. (μετ. Νίκη Ντεσλή): Η Θεσσαλική Βλαχία	13-15
ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ ΑΘ.: Ο τελευταίος ναός της Καμπούας	30-31
ΣΠΑΝΟΣ ΚΩΣΤΑΣ: 1. Συμπλήρωμα στη «Βυζαντινή Θεσσαλία».	81-88
2. Ιστορική Θεσσαλική Βιβλιογραφία	178-182
ΥΔΡΑΙΟΣ ΠΑΝΤ.: Τα Φάρσαλα (ποίημα)	184
ΧΙΩΤΗΣ ΝΙΚΟΣ: 4 μοιρολόγια των Μεγάλων Καλυδίων	164
ΧΟΥΔΙΑ ΣΟΥΖΑΝΑ: Οι Φράγκοι στη Θεσσαλία	17-28
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ	194-200

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΙΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΠΑΛΙΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΣΤΗ Μ. ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ ΤΩΝ ΜΕΤΕΩΡΩΝ (1483)★

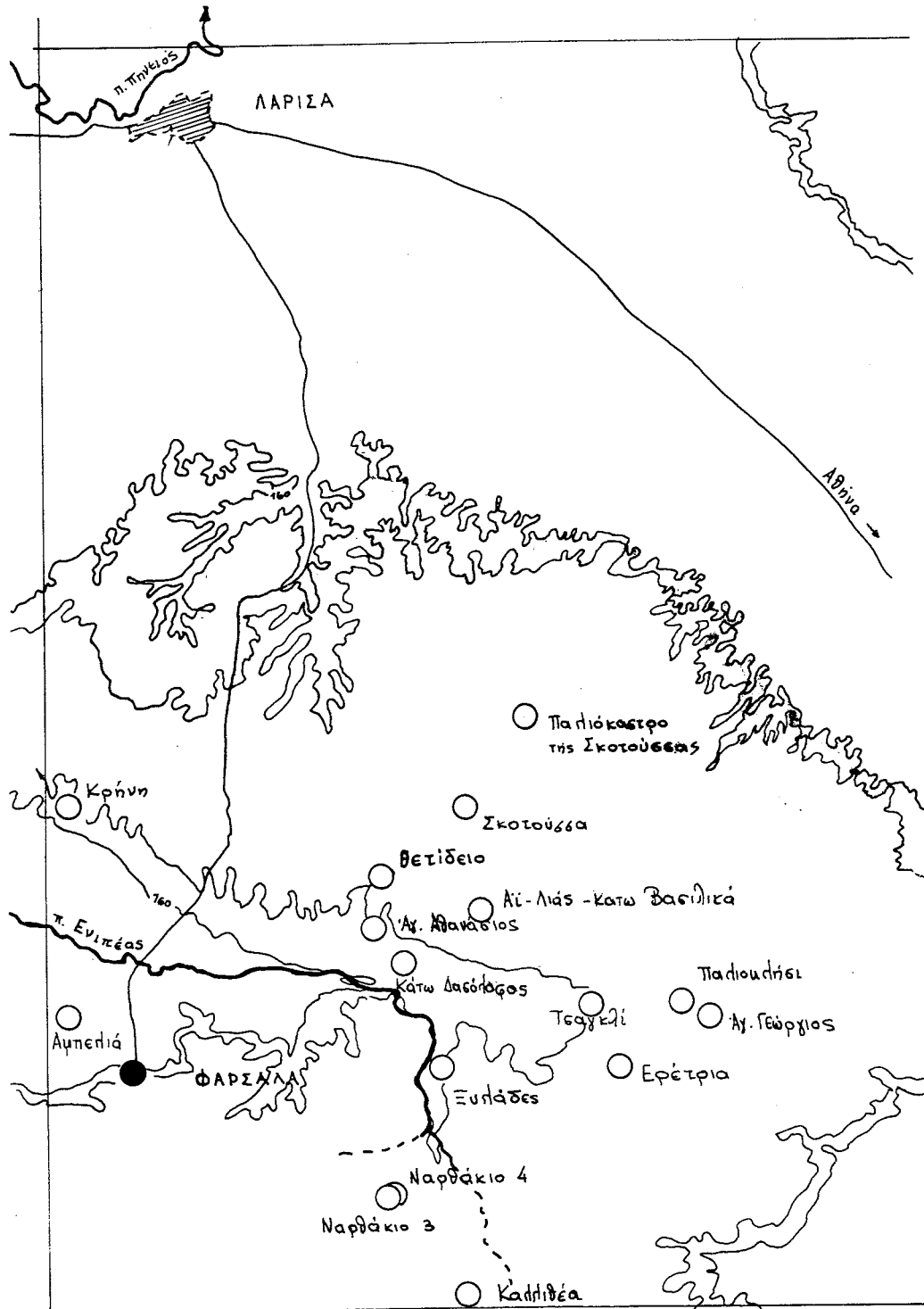
Η Μονή Μεταμορφώσεως, ονομαζόμενη επίσης Μετέωρο ή Μεγάλο Μετέωρο, είναι κτισμένη πάνω στον πιο ψηλό βράχο των Μετεώρων. Πρόκειται για ένα από τα αρχαιότερα μοναστήρια αυτής της μοναστικής κοινότητας, που κατά την διάρκεια της μακράς ιστορίας του απέκτησε μεγάλη φήμη κ. την ηγεμονία επί των άλλων μονών των Μετεώρων¹.

Το καθολικό της Μονής αποτελείται από δύο ναούς, από τους οποίους, ο αρχαιότερος (παλιό καθολικό) χρησιμεύει σαν Ιερό Βήμα στο νεότερο (νέο καθολικό). Το παλιό Καθολικό έκτισε ο Βασιλιάς — μοναχός Ιωάσαφ², το 1388, αφού γκρέμισε το μεγαλύτερο μέρος του αρχικού ναυδρίου, που είχε ιδρύσει ο άγιος Αθανάσιος ο Μετεωρίτης λίγο πριν το 1383³. Το 1545, οι μοναχοί του Μετεώρου γκρέμισαν το δυτικό τμήμα του καθολικού που είχε κτίσει ο Ιωάσαφ και ανεΐγειραν μία μεγαλύτερη εκκλησία, το νέο καθολικό⁴.

Το εσωτερικό του παλιού καθολικού τοιχογραφήθηκε το 1483 για πρώτη φορά, όπως αποκαλύπτει επιγραφή που βρίσκεται στον δόρειο τοίχο του ναού⁵. Οι τοιχογραφίες αυτές σώζονται σχεδόν όλες, εκτός από αυτές που καταστράφηκαν στο δυτικό τμήμα του ναού, για την ανέγερση του νέου καθολικού, και εκτός από μερικές που επιζωγραφήθηκαν μεταγενέστερα. Ο μικρών διαστάσεων σταυροειδής με τρούλο αυτός ναός έχει διακοσμηθεί σύμφωνα με το εικονογραφικό πρόγραμμα που αναπτύχθηκε στο Βυζάντιο μετά το τέλος της Εικονομαχίας⁶. Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκράτωρ περιβαλλόμενος από αγγελικές δυνάμεις, την Παναγία και προφήτες, ενώ στα σφαιρικά τρίγωνα παριστάνονται οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Το Ιερό Βήμα και η πρόθεση (το διακονικό δε φέρει ζωγραφικό διάκοσμο⁷) κοσμούνται, κυρίως, με θέματα σχετικά με την ενσάρκωση του Χριστού και με παραστάσεις των ιεραρχών. Ο κυρίως ναός έχει διακοσμηθεί σύμφωνα με ένα σύστημα που διαμορφώθηκε την εποχή των Παλαιολόγων⁸, σύμφωνα με το οποίο οι δεσποτικές εορτές τοποθετούνται στις κάμαρες των σκελών του σταυρού και στο πάνω μέρος των τοίχων ακολουθεί μία ζώνη με σκηνές των Παθών· παρακάτω, υπάρχει μία σειρά με προτομές αγίων σε μετάλλια και, τέλος, μία ζώνη ολόσωμων αγίων, που καλύπτει το κατώτερο τμήμα των τοίχων.

Στις τοιχογραφίες του παλιού καθολικού είναι ενδιαφέρον να μελετήσει κανείς τη συνέχεια της βυζαντινής εικονογραφίας, όπως αυτή διαμορφώνεται κατά την πρώτη Τουρκοκρατία. Θα επιλέξουμε, λοιπόν, ορισμένες παραστάσεις του ναού, χαρακτηριστικές της εικονογραφίας του ζωγραφικού αυτού συνόλου.

Πολύ σημαντική είναι η παράσταση της Γέννησης του Χριστού (πίν. 1) (επιγραφή: Η ΧΥ ΓΕΝΗΣΙΣ), που εικονίζεται στο ανατολικό τμήμα της κάμαρας που σχηματίζει το νότιο σκέλος του σταυρού.





ΠΙΝ. 1. Η ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (Η φωτογραφία αυτή όπως και οι άλλες 3 της μελέτης μας είναι της 7ης Εφορείας των Βυζαντινών Αρχαιοτήτων της Λάρισας)

Στο κέντρο της σύνθεσης, σε μία σπηλιά που ανοίγεται στο μέσον ενός λόφου, βρίσκεται το Θείο Βρέφος σε κιστή φάτνη· το ζεσταίνουν με την αναπνοή τους δύο ζώα, ένα βόδι και ένα γαϊδουράκι. Δεξιά κάθεται η Θεοτόκος στραμμένη προς το Βρέφος, με τα χέρια να ακουμπούν πάνω στα γόνατά της. Κάτω από αυτές τις μορφές εικονίζονται από αριστερά προς τα δεξιά, ο Ιωσήφ, σκεπτικός, στραμμένος προς τη σκηνή του λουτρού του Χριστού, η μαία και η βοηθός της που πλένουν το Βρέφος και, τέλος, δύο βοσκοί, ένας νεαρός και, ένας γέρος, που συνομιλούν, ενώ δίπλα τους βόσκουν πρόβατα.

Ψηλότερα, αριστερά της σπηλιάς, εικονίζονται οι τρεις μάγοι, που φθάνουν έφιπποι προς αυτή. Πάνω από αυτούς, βρίσκεται ένας έφιππος άγγελος που τους οδηγεί. Αριστερά, πίσω από το βράχο, μερικοί άγγελοι προσκλίνουν προς τη σπηλιά με το Θείο Βρέφος.

Δεξιά της σπηλιάς παριστάνεται ο βοσκός μουσικός που, καθιστός πάνω σ' ένα δέντρο, ακούει τα λόγια ενός αγγέλου. Τέλος, στο μέσον, ψηλά, εικονίζεται το αστέρι.

Η σκηνή αυτή περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία της παραδοσιακής εικονογραφίας του θέματος, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στην εποχή των Παλαιολόγων, αλλά συγχρόνως παρουσιάζει ορισμένες ιδιαιτερότητες. Πρώτα απ' όλα, η Θεοτόκος εικονίζεται καθιστή, πράγμα που σημαίνει ότι γέννησε χωρίς πόνους⁹. Αυτή η στάση είναι αρχαϊζουσα και σπάνια για την εποχή κατά την οποία οι καλλιτέχνες προτιμούσαν να απεικονίζουν τη Θεοτόκο ξαπλωμένη¹⁰, πράγμα που σημαίνει ότι γέννησε με πόνους¹¹, στάση σύμφωνη με την επιθυμία τους να κάνουν πιο «ανθρώπινη» τη θρησκευτική τέχνη. Η Παναγία της παράστασής-μας θυμίζει ιδιαίτερα την ανάλογη μορφή στη Γέννηση στους Μικρούς Αγίους Αναργύρους στην Αχρίδα (γύρω στο 1340)¹² και, κυρίως, στη Μονή του Ματκό (1373)¹³.

Αξιοπρόσεκτο είναι το στρώμα της Θεοτόκου. Συνήθως, ακολουθεί το περίγραμμα του σώματός της και είναι μακρύ με στρογγυλές άκρες¹⁴, που μερικές φορές τελειώνουν σε κόμπο¹⁵. Όμως εδώ πρόκειται για ένα απλό στρώμα, τοποθετημένο λοξά, που συναντάται σπάνια αλλού σε μια πλάκα από ελεφαντοστόν της Συλλογής Dumbarton Oaks, στρο-παλαιστινιακής προέλευσης (τέλος 7ου-8ος αι.) σε πολλά ιταλικά έργα του Τρετσέντο¹⁷ και στην τοιχογραφία του παρεκκλησίου του Πύργου της Αγίας Σοφίας στην Τραπεζούντα (μέσα 15ου αι.)¹⁸. Πρόκειται για μια ρεαλιστική λεπτομέρεια που είναι ίσως απήχηση των ρεαλιστικών αναζητήσεων της ιταλικής τέχνης. Ο ρεαλισμός αυτός ενισχύεται από το ότι εδώ το στρώμα αυτό μιμείται παραδοσιακά υφαντά της Θεσσαλίας¹⁹.

Επίσης, το γεγονός ότι η πλάτη της Παναγίας στηρίζεται με μαξιλάρια, για να φαίνεται η στάση της πιο φυσική, είναι ακόμα μια ρεαλιστική λεπτομέρεια που συναντάται σπάνια²⁰.

Ακολουθώντας, οι κεφαλόδεσμοι της μαίας και της βοηθού της στη σκηνή του Λουτρού παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο κεφαλόδεσμος της μαίας δίνει την εντύπωση μικρού στρογγυλού μαξιλαριού, αρκετά ψηλού, τυλιγμένου σ' ένα ύφασμα που είναι διακοσμημένο με οριζόντιες κεντητές λωρίδες. Το ύφασμα αυτό πέφτει γύρω από το λαιμό και τους ώμους της, αφήνοντας ελεύθερο το πρόσωπό της. Μοιάζει μ' εκείνους που φορούν οι δωρητές του ναού της Donja Kamenica (3η δεκαετία 14ου αι)²¹, της Αναλήψεως στο Lescoe κοντά στην Αχρίδα (1461/2)²², του Αγίου Νικολάου Μαγαλειού στην Καστοριά (1490-1500)²³ και της Μονής της Ματκα κοντά στην Αχρίδα (1496/7)²⁴, καθώς και με τον κεφαλόδεσμο της μαίας στη Γέννηση στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)²⁵ και της Σαμαρεϊτίδας στην παράσταση της συνάντησής της με το Χριστό στο παλιό καθολικό²⁶. Αυτός ο τύπος κεφαλόδεσμου συναντάται, αν και σπάνια, και στη ζωγραφική του 16ου αι.²⁷ Δεδομένου ότι ο κεφαλόδεσμος αυτός φοριέται κυρίως από δωρήτριες ναών, θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι φοριόταν από τις γυναίκες της εύπορης τάξης²⁸. Εξάλλου, θυμίζει τους κεφαλόδεσμους της ελληνικής λαϊκής γυναικείας φορεσιάς, που επίσης έμοιαζαν μ' ένα μικρό στρογγυλό μαξιλάρι, που διαφαίνεται κάτω από το μαντήλι για να τους σχηματίσουν, οι γυναίκες τοποθετούσαν γύρω από το κεφάλι ένα είδος τεχνητής κοτσίδας, που ονομαζόταν «κόθρος» ή «μπουμπάρι», την οποία τύλιγαν στη συνέχεια με ένα μαντήλι²⁹. Ας σημειωθεί, ότι αυτό το είδος κεφαλόδεσμου ήταν πολύ συνηθισμένο στη Θεσσαλία³⁰.

Ο κεφαλόδεσμος της Σαλώμης, της βοηθού της μαίας, είναι ένα κομμάτι ύφασμα, διακοσμημένο όπως αυτό της μαίας, δεμένο με μία κορδέλα γύρω από το κεφάλι. Αυτό το ύφασμα, που αφήνει ελεύθερο το λαιμό και τα αφτιά, τυλίγει τις κοτσίδες της Σαλώμης φτάνοντας ως τη μέση της. Ο κεφαλόδεσμος αυτός είναι σχεδόν όμοιος μ' αυτόν που φορά η ίδια μορφή στη Γέννηση του Χριστού στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά³¹ και μία υπηρέτρια στη Γέννηση της Θεοτόκου στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Ρογανόνο (1499/1500)³². Παρουσιάζει, επίσης, ομοιότητα μ' αυτόν που φορά η μαία στη Γέννηση του Χριστού στους Αγίους Θεοδώρους στα Σέρβια (1497)³³. Και ο κεφαλόδεσμος αυτός θυμίζει ανάλο-

γους της ελληνικής λαϊκής γυναικείας φορεσιάς της Μακεδονίας και της Θεσσαλίας³⁴.

Αυτοί οι δύο κεφαλόδεσμοι εμπνέονται, όπως είδαμε, από πραγματικούς τοπικούς κεφαλόδεσμους της εποχής³⁵, που στη συνέχεια επέζησαν στη λαϊκή φορεσιά. Η απεικόνισή-τους στη ζωγραφική είναι σύμφωνη με την τάση για ρεαλισμό των ζωγράφων-μας. Το ίδιο συμβαίνει, εξάλλου, με την ποδιά της Σαλώμης, που θυμίζει ποδιές της ελληνικής λαϊκής γυναικείας φορεσιάς της Μακεδονίας³⁶ και φέρει τα ίδια διακοσμητικά μοτίβα με το στρώμα της Θεοτόκου.

Αλλά η αγάπη των ζωγράφων του Μετέωρου για ρεαλισμό και γραφικότητα δεν σταματά εδώ. Φαίνεται, επίσης, και στον εξοπλισμό του γέρου βοσκού. Από τη ζώνη-του κρέμονται πραγματικά σύνεργα τών ποιμένων, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Κυρίπινο (1197)³⁷, στον Άγιο Ιωάννη το Χρυσόστομο στο Γεράκι (τέλος 13ου – αρχές 14ου αι.)³⁸ και στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά (1547)³⁹. Επιπλέον, ένα ταγάρι κρέμεται από το ραβδί-του, λεπτομέρεια που συναντάται αρκετά συχνά στον 12ο αι.⁴⁰ και επαναλαμβάνεται στην ίδια σκηνή στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁴¹. Σ' αυτή την περίπτωση, δεν πρόκειται μόνο για ρεαλιστικές και γραφικές λεπτομέρειες, αλλά, επίσης, για μια επανάληψη λεπτομερειών της εικονογραφίας του 12ου αι., ξεχασμένων για πολύ καιρό.

Εξάλλου, τα ραβδία που κρατούν οι δύο συνομιλούντες ποιμένες και ο Ιωσήφ αναπαριστούν πραγματικά παραδοσιακά ραβδία (κλίτσες) ποιμένων. Αυτό που κρατά ο γέρος βοσκός δεν εικονίζεται συχνά⁴², αλλά το ραβδί του Ιωσήφ παριστάνεται αρκετά συχνά στη βυζαντινή και στη δυτική τέχνη⁴³.

Εκτός απ' αυτές τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες, που δίνουν ένα τόνο αμεσότητας και γραφικότητας στην παράστασή-μας, έχουν εισχωρήσει και στοιχεία προερχόμενα από τη δυτική τέχνη. Πρόκειται για τα καπέλα των τριών ποιμένων. Το καπέλο του γέρου βοσκού, που συναντάται σε δυτικές μικρογραφίες του 14ου και 15ου αι.⁴⁴, ξαναδρόσκει στον Άγιο Δημήτριο στο Ρεσ (1338–46) και στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553)⁴⁵. Το καπέλο του νεαρού βοσκού, αναμφίβολα ιταλικής καταγωγής⁴⁶, μοιάζει με το δυτικής προέλευσης καπέλο του βοσκού μουσικού στη Γέννηση στο ναϊσκό της Παναγίας στη Μερέντα της Αττικής (μέσα 13ου αι.)⁴⁷. Το ξανασυναντάμε στις μεταγενέστερες τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁴⁸, του Σταυρού στο Αγιάσματι στην Πλατανίστασσα της Κύπρου (1494)⁴⁹ και στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια (1510)⁵⁰. Μοιάζει, επίσης, με καπέλα που απεικονίζονται σε μερικές μεταβυζαντινές εικόνες του 16ου αι., τα οποία έχουν χαρακτηριστεί ως «βενετσιάνικα»⁵¹. Τέλος, το καπέλο του βοσκού – μουσικού, του οποίου η κόμμωση ακολουθεί τη δυτική μόδα⁵², δίνει ομοίως την εντύπωση ότι μιμείται δυτικά πρότυπα⁵³. Πάντως, είναι πιθανόν οι ζωγράφοι του παλιού καθολικού να μην χρησιμοποιήσαν κατ' ευθείαν κάποιο δυτικό πρότυπο (τουλάχιστον για την απεικόνιση των καπέλων, των δύο συνομιλούντων ποιμένων) δεδομένου ότι τα είχε ήδη δανεισθεί η τέχνη της παλαιολόγιας εποχής από τη δυτική.

Μία μορφή της παράστασής-μας που προξενεί εντύπωση είναι ο έφιππος άγγελος που οδηγεί τους μάγους. Είναι ένα σπάνιο εικονογραφικό μοτίβο, του οποίου η καταγωγή ανάγεται πιθανόν στην αρχαία τέχνη της Ανατολής⁵⁴. Στη βυζαντινή τέχνη συναντάται για πρώτη φορά στον Άγιο Αχίλλειο στο Απίλζε (1296)⁵⁵ και από τότε χρησιμοποιείται τότε – τότε στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη⁵⁶. Οι καλλιτέχνες-μας θα πρέπει να χρησιμοποιήσαν ως πρότυπο την ανάλογη μορφή στη Γέννηση στη Μονή του Marko⁵⁷, την οποία αναπαρέστησαν πολύ πιστά. Αλλά, ακόμα μία φορά, οι ζωγράφοι του παλιού καθολικού προσθέτουν σ' ένα δεδομένο εικονογραφικό στοιχείο μία καινούργια λεπτομέρεια: βάζουν στο χέρι του άγγελου ένα «για-ταγάνι», στοιχείο εντελώς πρωτότυπο, δανεισμένο από την εικονογραφία του Αρχάγγελου – Φύλακα⁵⁸.

Εκτός αυτού, η σκηνή αυτή παρουσιάζει μία σπανιότατη παραλλαγή του παραδοσιακού μοτίβου του βοσκού-μουσικού, ο οποίος εδώ είναι καθισμένος πάνω σ' ένα

δέντρο, πράγμα το οποίο ξανασυναντάται μόνο στη Γέννηση στην εκκλησία Νη^ο26 στο Κόραμα της Καππαδοκίας [ονομαζομένη επίσης, «Εκκλησία της Δευτέρας Παρουσίας» (πρώτες δεκαετίες του 10ου αι)]⁵⁹. Πρόκειται για έναν ακόμα αρχαϊσμό της παράστασής-μας.

Παρά τις παραπάνω παραλλαγές οι ζωγράφοι-μας χρησιμοποιούν τα στοιχεία της παραδοσιακής εικονογραφίας της Γέννησης. Απεικονίζουν έτσι, τον Ιωσήφ απομονωμένο και σκεπτικό, όπως απαιτεί η παράδοση. Ας σημειωθεί, ότι ο Ιωσήφ εδώ δε συνομιλεί με έναν ή δύο βοσκούς, όπως συνήθως συμβαίνει στην παλαιολόγια εικονογραφία, αλλά είναι μόνος, σύμφωνα με την εικονογραφία της τέχνης πριν από τους Παλαιολόγους. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα δείγμα συντηρητισμού των ζωγράφων-μας⁶⁰. Η μορφή του Ιωσήφ στην παράστασή-μας θυμίζει τις ανάλογες μορφές στην ίδια σκηνή σε ναούς του 14ου αι., συγκεκριμένα στο Καχριέ-Τζαμί στην Κωνσταντινούπολη⁶¹, στους Αγίους Αποστόλους⁶² και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό στη Θεσσαλονίκη⁶³, καθώς και στη Μονή του Marko⁶⁴. Όσον αφορά τις μεταγενέστερες παραστάσεις, οι ανάλογες μορφές στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁶⁵ και στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια⁶⁶ μοιάζουν πολύ με τη μορφή του Ιωσήφ στο Μετέωρο.

Στην παραδοσιακή σκηνή του Λουτρού οι ζωγράφοι-μας απεικονίζουν την ίδια τη στιγμή του λουτρού του Βρέφους, όπως συνηθίζονταν πριν το 12ο αι., ενώ από τότε και στο εξής, συνηθώς παριστάνεται η στιγμή της ετομασίας του λουτρού⁶⁷. Οι ζωγράφοι-μας, λοιπόν, παρουσιάζονται, ακόμα μία φορά, συντηρητικοί, εφόσον προτιμούν τον αρχαιότερο τύπο. Πιο συγκεκριμένα, η σκηνή του Λουτρού της παράστασής-μας θυμίζει την ανάλογη σκηνή στο ναό της Παναγίας στο νησάκι Mali-Grad της Πρέσπας (1368/9)⁶⁸ και στον Άγιο Αθανάσιο στην Καστοριά (1383/4)⁶⁹, όσον αφορά τη διάταξη των μορφών και τις στάσεις-τους. Όμως η μορφή της μαίας, ιδίως τα ρούχα-της, μοιάζει με τις ανάλογες μορφές των αρχών του 14ου αι. στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης⁷⁰ στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια⁷¹ και στο Καχριέ – Τζαμί⁷². Η σκηνή του Λουτρού της σύνθεσής-μας επαναλαμβάνεται πιστότατα στη Γέννηση του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁷³.

Επίσης, δε λείπουν οι παραδοσιακές μορφές των δύο ποιμένων, ενός γέρου κι ενός νέου που συνομιλούν. Οι ζωγράφοι-μας αναπαριστούν το παλιό μοτίβο των δύο βοσκών⁷⁴ προσθέτοντάς-του μερικές ρεαλιστικές λεπτομέρειες, όπως ήδη αναφέραμε. Πολύ μοιάζουν στους δύο βοσκούς-μας, οι ανάλογες μορφές στις μεταγενέστερες τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά⁷⁵ και των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια⁷⁶.

Οι μορφές των μάγων ακολουθούν κι αυτές την παράδοση ως προς τον αριθμό, τα κοστούμια και την ηλικία⁷⁷. Παριστάνονται έφιπποι, όπως συμβαίνει για πρώτη φορά στη βυζαντινή τέχνη τον 11ο αι.⁷⁸, αλλά συνηθίζεται πολύ στην υστεροβυζαντινή και στη μεταβυζαντινή εικονογραφία⁷⁹.

Επίσης, απεικονίζονται το σπήλαιο, ο αστέρας, τα ζώα που ζεσταίνουν το βρέφος, τυπικά στοιχεία της εικονογραφίας της Γέννησης⁸⁰.

Τέλος, τοποθετούνται από τη μία πλευρά του σπηλαίου, οι άγγελοι που υμνολογούν κι από την άλλη ο άγγελος που αναγγέλει το χαρμόσυνο γεγονός στους βοσκούς, όπως απαιτεί η παραδοσιακή εικονογραφία του θέματος⁸¹.

Συμπερασματικά, οι ζωγράφοι-μας ακολουθούν, σε γενικές γραμμές, την παραδοσιακή εικονογραφία της Γέννησης. Πρέπει, όπως είδαμε, να εμπνεύστηκαν από παραστάσεις ναών της Μακεδονίας του 14ου αι., κυρίως από τη Μονή του Marko (1373)⁸². Όμως, προσπαθώντας να ανανεώσουν την παράδοση, στράφηκαν και προς άλλες πηγές έμπνευσης: στην αρχαϊκή εικονογραφία του θέματος, στην καθημερινή ζωή και στη δυτική τέχνη. Δημιούργησαν έτσι μία σύνθεση πολύ ενδιαφέρουσα, που χρησίμευσε σαν πρότυπο στις υστερότερες τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της μοναχής

Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6)⁸³ και των Αγίων Αναργύρων στα Σέρβια (1510)⁸⁴.

Εξίσου ενδιαφέρουσα είναι και η σκηνή της Προδοσίας του Ιούδα (πίν. 2) (επιγραφή: Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ), που εικονίζεται στη δεύτερη ζώνη της διακόσμησης του νότιου τοίχου του κυρίως ναού. Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα λόφο γυμνό. Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε τα κύρια πρόσωπα της σκηνής, τον Ιούδα, το Χριστό και το χιλίαρχο, από τα αριστερά προς τα δεξιά. Περπατούν και οι τρεις προς τα δεξιά. Ο Ιούδας, ενώ αγκαλιάζει τον Ιησού, δέχεται το πουγγί με τα αργύρια, που ο χιλίαρχος του βάζει στο χέρι, ενώ συγχρόνως πιάνει το Χριστό.



ΠΙΝ. 2. Η ΠΡΟΔΟΣΙΑ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ

Πίσω από αυτά τα τρία πρόσωπα, υπάρχει ένα πλήθος στρατιωτικών και Ιουδαίων οπλισμένων, με απειλητικές διαθέσεις. Ξεχωρίζει από την συμπαγή αυτή ομάδα, λίγο αριστερότερα του Ιούδα, ένας γέρος, οπλισμένος με ρόπαλο, που είναι έτοιμος να χτυπήσει. Σε θέση αντίστοιχη, δεξιότερα του χιλίαρχου, ένας νεαρός στρατιώτης στρέφει κατά του Χριστού το κοντάρι-του. Μέσα στην ομάδα, των στρατιωτών και των Ιουδαίων, ξεχωρίζουν ένας άνδρας με στραμμένη την πλάτη στο θεατή, που κρατά στο ένα χέρι πυρσό και στο άλλο ρόπαλο, ένας άλλος, που με το ένα χέρι αρπάζει το Χριστό ενώ ανασηκώνει το άλλο κρατώντας πέλεκυ, έτοιμος να τον χτυπήσει, καθώς και ένας στρατιώτης, που στρέφει το ξίφος-του κατά του Ιησού.

Κάτω δεξιά, εικονίζεται ο Πέτρος, γονατιστός, έτοιμος να κόψει με μαχαίρι το αφτί του Μάλχου, που είναι επίσης γονατιστός, ενώ ο Πέτρος του πατά τα πόδια.

Η σύνθεσή-μας περιλαμβάνει, ως συνήθως, τρία επεισόδια: το φιλί του Ιούδα, τη σύλληψη του Ιησού και τη διαμάχη Πέτρου και Μάλχου. Η εικονογραφία-της ακολουθεί, σε γενικές γραμμές, την παράδοση. Υπάρχουν, πάντως, ορισμένα στοιχεία που προκαλούν την προσοχή-μας. Πρώτα απ' όλα, η πολύ σπάνια κίνηση του χιλίαρχου, που δίνει το πουγγί στον Ιούδα. Αυτή η κίνηση, που εικονίζεται εδώ για πρώτη φορά και επαναλαμβάνεται στις μεταγενέστερες τοιχογραφίες της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (γύρω στο 1490)⁸⁵ και της Μονής του Δοβρονατ στη Μολδαβία (1529)⁸⁶, αποβλέπει προφανώς να τονίσει το ρεαλισμό της σκηνής. Επιπλέον, υποκαθιστά, κατά κάποιον τρόπο, τη σκηνή που ο Ιούδας παίρνει τα αργύρια από τους αρχιερείς, της οποίας παραλείπεται η απεικόνιση στο ναό-μας, και η οποία τοποθετείται συνήθως μεταξύ της Προσευχής στη Γεθσημανή και της Προδοσίας του Ιούδα· κατ' αυτόν τον τρόπο, η ιστορία των Παθών συνεχίζεται χωρίς κενά, ενώ συγχρόνως γίνεται οικονομία χώρου λόγω των περιορισμένων διαστάσεων της εκκλησίας.

Ακολουθώντας, ορισμένες λεπτομέρειες φανερώνουν δυτική επίδραση: το μυτερό σκουφί του νεαρού άνδρα που κρατά πυρσό⁸⁷, οι στρογγυλές περικεφαλαίες με τα πλατιά κεκλιμένα άκρα και οι ορθογώνιες κοίλες ασπίδες⁸⁸. Επίσης το πρόσωπο του χιλίαρχου του οποίου η ασχήμια αποδίδεται με έντονο ρεαλισμό, θυμίζει ανάλογο ρεαλισμού μορφές της γοτθικής τέχνης⁸⁹. Αυτή η τάση για ρεαλισμό είναι ακόμα πιο έντονη στις αντίστοιχες σκηνές στο Trescavac⁹⁰ και στο Roganovo (1499/1500)⁹¹.

Αξιοπρόσεκτο είναι, εξάλλου, το ότι ο Χριστός δεν καταδέχεται να κοιτάξει προς το μέρος του Ιούδα. Αυτή η ρεαλιστική κίνηση, άγνωστη στην προ-παλαιολόγια ζωγραφική⁹², δεν είναι σπάνια στην παλαιολόγια και μεταβυζαντινή τέχνη⁹³ και θρίσκεται σε αρμονία με τις ρεαλιστικές-της αναζητήσεις⁹⁴. Αλλά η διάταξη του Ιούδα και του Ιησού, που είναι στραμμένοι και οι δύο προς τα δεξιά, χωρίς ο Χριστός να κοιτάζει προς τον προδότη, όπως εδώ, είναι σπάνια και θυμίζει ιδίως την ανάλογη διάταξη στην ίδια σκηνή στον ναό της Ανάληψης στο Lescoec κοντά στην Αχρίδα (1461/2)⁹⁵. Όμως στο Lescoec, τα δύο αυτά πρόσωπα είναι ακίνητα⁹⁶, ενώ εδώ, εκτός από τον Ιούδα, και ο Χριστός απεικονίζεται έτοιμος να βαδίσει, αν και συνήθως παριστάνεται ακίνητος, εκτός από μερικές μικρογραφίες σε χειρόγραφα, όπου όμως κατευθύνεται προς τον Ιούδα⁹⁷, και από την ίδια σκηνή στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (1315)⁹⁸, όπου βαδίζουν και οι δύο προς τα δεξιά, όπως εδώ, μόνο που ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς τον Ιούδα. Εκτός από αυτές τις ιδιαιτερότητες, οι στάσεις των προσώπων της σκηνής είναι συνηθισμένες. Έτσι, ο Ιούδας αγκαλιάζει τον Ιησού ερχόμενος από αριστερά, σύμφωνα με το λεγόμενο «ελληνιστικό» τύπο⁹⁹. Συναντώνται, επίσης, ορισμένες χαρακτηριστικές μορφές, τυπικές στην παλαιολόγια εικονογραφία του θέματος, που διατηρούνται και στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Πρόκειται για το χιλίαρχο¹⁰⁰, τον άνδρα με ανοικτά τα πόδια που κρατά με τα δύο-του χέρια το ρόπαλο¹⁰¹, εκείνον που με το ένα χέρι αρπάζει το Χριστό από τον ώμο, ενώ με το άλλο κρατά έναν πέλεκυ¹⁰², καθώς και το στρατιώτη που κατευθύνει το ξίφος-του κατά του Χριστού¹⁰³.

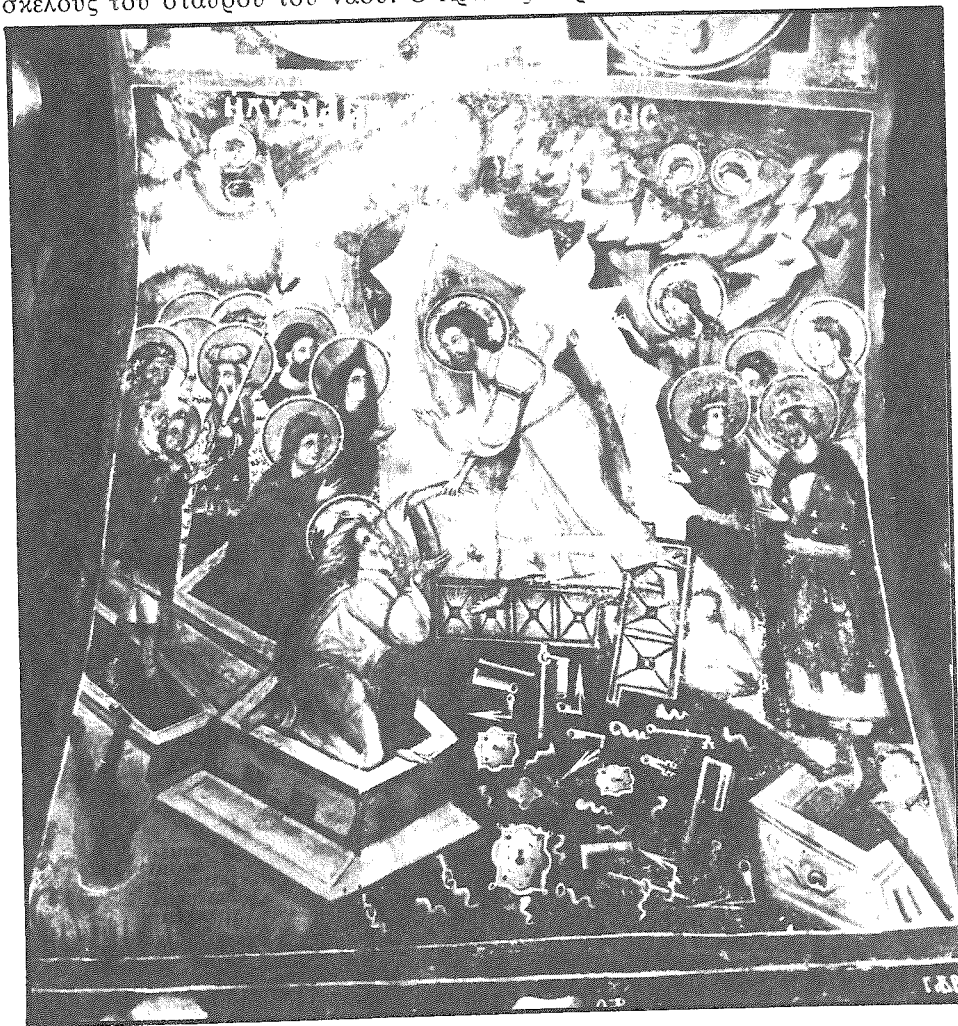
Σε γενικές γραμμές, οι ζωγράφοι του παλιού καθολικού φαίνεται ότι εμπνέονται γι' αυτή τη σκηνή από τη σχετική εικονογραφία του 14ου αι., όπως κυρίως διαμορφώθηκε στους ναούς της Μακεδονίας. Η σύνθεσή-μας ιδιαίτερα μοιάζει μ' εκείνες του 14ου αι. στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια¹⁰⁴ και στον Άγιο Νικόλαο – Ορφανό στη Θεσσαλονίκη¹⁰⁵. Επίσης, μοιάζει με την ανάλογη σκηνή στο ναό της Ανάληψης στο Lescoec κοντά στην Αχρίδα (1461/2)¹⁰⁶. Όμως, χωρίς να αλλάζουν τίποτε το ουσιαστικό, οι ζωγράφοι-μας προσθέτουν στην παλαιολόγια εικονογραφία νέα μοτίβα, συχνά προερχόμενα από τη δυτική τέχνη, πράγμα που δείχνει τη διάθεσή-τους για ρεαλισμό.

Η παράσταση του Μετέωρου παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τις ίδιες σκηνές στο

Trescavac (γύρω στο 1490)¹⁰⁷ και στο Roganovo (1499/1500)¹⁰⁸ όσον αφορά τη διάταξη της σύνθεσης και τις στάσεις των μορφών· ως σημειωθεί μόνο ότι σ' αυτές τις σκηνές, οι ρεαλιστικές τάσεις και οι δυτικές επιδράσεις είναι πολύ περισσότερες.

Τέλος, η παράστασή-μας επηρέασε τη ζωγραφική του 16ου αι., κυρίως την παράσταση της Μονής του Dobrouai στη Μολδαβία (1529)¹⁰⁹, όπου επαναλαμβάνεται η σπανιότατη λεπτομέρεια του πουγγιού που δίνει ο χιλιάρχος στον Ιούδα, και εκείνη της Μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπινών στα Ιωάννινα (1531/2)¹¹⁰, όπου παρατηρείται ομοιότητα στη διάταξη της σύνθεσης, αν και στην τοιχογραφία της Μονής των Φιλανθρωπινών ο Ιησούς έρχεται από τα δεξιά.

Χαρακτηριστική είναι και η παράσταση της Εισ' Άδου Καθόδου (πίν. 3) (επιγραφή: Η ΧΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΣ), που απεικονίζεται στην ανατολική πλευρά της κάμαρας του δόρειου σκέλους του σταυρού του ναού. Ο Χριστός παριστάνεται στο κέντρο της σύνθε-



ΠΙΝ. 3. Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ

σης, στο κενό που αφήνει ο χωρισμένος στα δύο δραχώδης λόφος, μεταξύ δύο ομάδων από Δίκαιους. Προχωρεί από τα δεξιά προς τα αριστερά (κατά το θεατή)

περπατώντας πάνω στις σπασμένες θύρες του Άδη, κάτω από τις οποίες υπάρχουν διασκορπισμένα κλειδιά, καρφιά, κλειδαριές, αλυσίδες και στρόφιγγες, που συμβολίζουν την καταστροφή των θυρών αυτών. Ο Ιησούς, περιβαλλόμενος από δόξα, ευλογεί με το δεξί-του χέρι, ενώ με το αριστερό ανασηκώνει τον Αδάμ πιάνοντάς-τον από το χέρι.

Ο Αδάμ, κάτω αριστερά, βρίσκεται γονατιστός με μία σαρκοφάγο και τείνει το δεξί χέρι προς το Χριστό. Πίσω-του, όρθια μέσα στη σαρκοφάγο-της, η Εύα ενώνει τα δύο χέρια σε στάση προσευχής. Αριστερά, εικονίζεται ο Άβελ σαν μικρό αγόρι σε στάση προσευχής, όρθιος στη σαρκοφάγο-του. Μπροστά από αυτόν, ένας γυμνός διάβολος βουτά με το κεφάλι στον Άδη.

Πίσω από αυτές τις μορφές, βρίσκεται μία ομάδα από Δίκαιους. Μεταξύ αυτών διακρίνουμε τον Ααρών, έναν γέροντα με μακριά γενιάδα, ιερατικά ενδύματα και μίτρα, που κρατά μία ανθισμένη ράβδο, και δεξιά-του μία αγία με πέπλο που φέρει ένα μεγάλο κόμπο στην κορυφή¹¹¹. Στο δεξί τμήμα της σκηνής εικονίζεται μία άλλη ομάδα από Δίκαιους. Μπροστά παριστάνονται οι δύο προφητάνακτες, Σολομών και Δαβίδ, κάτω από τον οποίο εικονίζεται μία σαρκοφάγος. Πιο πίσω, ξεχωρίζει ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, που τείνει κι αυτός το χέρι προς το Χριστό, όπως και οι προφητάνακτες.

Πάνω αριστερά, πίσω από το λόφο, ένας άγγελος κρατά τα σύμβολα του Πάθους. Δεξιά, στην αντίστοιχη θέση, δύο άγγελοι συνομιλούν.

Από εικονογραφική άποψη, η παράσταση του παλιού καθολικού ανήκει στον τύπο σύμφωνα με τον οποίο ο Αδάμ και η Εύα βρίσκονται τοποθετημένοι στην ίδια πλευρά και ο Ιησούς σκύβει προς τον Αδάμ για να τον ανασηκώσει. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος είναι ο αρχαιότερος και ο συνηθέστερος μέχρι τον 11ο αι.¹¹², αλλά δεν εξαφανίζεται στη συνέχεια¹¹³, αν και το 11ο και 12ο αι. προτιμάται ο τύπος ο λεγόμενος «Contraposto»¹¹⁴, ενώ στην υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή κυριαρχεί ο λεγόμενος «συμμετρικός» τύπος¹¹⁵. Οι ζωγράφοι-μας, λοιπόν, προτιμούν τον αρχαιότερο εικονογραφικό τύπο του θέματος, που είχε πάντως ήδη επιζηήσει σε αρκετές παραστάσεις του 14ου και του πρώτου μισού του 15ου αι. σε ναούς κυρίως της Μακεδονίας¹¹⁶.

Όμως, στην παράστασή-μας χρησιμοποιούνται ορισμένες σπάνιες λεπτομέρειες. Πρώτα απ' όλα, ο Χριστός προχωρεί προς τα αριστερά, όπως συμβαίνει σπανιότατα, κυρίως το 14ο και το α' μισό του 15ου αι., σε ναούς ως επί το πλείστον της Μακεδονίας¹¹⁷, ενώ συνήθως κατευθύνεται προς τα δεξιά. Εξάλλου, δεν κρατά ούτε σταυρό ούτε ειλητήριο, ως συνήθως,¹¹⁸ αλλά ευλογεί, κίνηση που δεν συναντάται πουθενά αλλού, σύμφωνα με τις έρευνές-μας¹¹⁹. Η μορφή του Χριστού της παράστασής-μας επαναλαμβάνεται πιστά στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (τοιχογραφία του 1483/4)¹²⁰, αν και δεν σώζεται ολόκληρη.

Ακολουθώντας, μεταξύ των προσώπων που απεικονίζονται, διακρίνουμε τρεις πολύ σπάνιες μορφές: τον Ααρών, την αγία με το πέπλο και το διάβολο που βουτά στο κενό.

Ο Ααρών, που ταυτίζεται εύκολα από την ανθισμένη ράβδο που κρατά¹²¹, ξαναβρίσκεται μόνο στη μικρογραφία του Ευαγγελίου Sijskoie στο Leningrad (1339)¹²². Συνοδεύει, επίσης, ανάλογη τοιχογραφία στη Gotovusa κοντά στο Pec (1570)¹²³, όπου εικονίζεται κάτω από την παράσταση κρατώντας σχετικό ειλητήριο και ανθισμένη ράβδο. Όμως, στην αντίστοιχη τοιχογραφία του παρεκκλησίου των Αγίων Αποστόλων του Αγίου Νικολάου – Bolnicki κοντά στην Αχρίδα (1467), εικονίζεται ο Σαμουήλ, στην ίδια θέση και στάση, φορώντας ιδίου σχήματος μίτρα¹²⁴. Κατά τη γνώμη-μας, λοιπόν, ο ζωγράφος του παλιού καθολικού πρέπει να εμπνεύστηκε από αυτήν την πολύ όμοια μορφή, αλλά αντικατέστησε το κέρασ του Σαμουήλ με την ανθισμένη ράβδο του Ααρών.

Η ταύτιση, όμως, της αγίας με το πέπλο είναι αμφίβολη. Η Μ. Αχεμάστου –

Ποταμιάνου υποθέτει ότι πρόκειται για προσωποποίηση της Παλαιάς Διαθήκης, που βασίζεται στα λειτουργικά κείμενα και συμβολίζει τη σωτηρία της Ανθρωπότητας¹²⁵. Αυτή η υπόθεση είναι πιθανή, αλλά δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο ζωγράφος του Μετέωρου συνηθίζει να χρησιμοποιεί στις συνθέσεις-του έναν ορισμένο τύπο για κάθε μορφή. Είναι, λοιπόν, κάπως παράδοξο ν' απεικονίζει εδώ την Καινή Διαθήκη διαφορετικά από ό,τι στη Σταύρωση, όπου εικονίζεται σαν μία γυναίκα με στέμμα και βασιλικά ενδύματα.¹²⁶ Αυτός είναι, εξάλλου, ο συνηθισμένος τύπος απεικόνισης της Καινής Διαθήκης σε μία σειρά παραστάσεων της Εις Άδου Καθόδου του 14ου αι. και, κυρίως, του 16ου αι. όπου περιβάλλεται από αγγέλους που κρατούν λάβαρα¹²⁷. Χωρίς να αποκλείουμε, λοιπόν, την παραπάνω υπόθεση, πιστεύουμε ότι θα μπορούσε κανείς, ομοίως, να υποθέσει ότι πρόκειται απλά για μία αγία που ανασταίνει ο Χριστός με την Κάθοδό-του στον Άδη, μορφή που εμφανίζεται, αν και σπάνια, στην εικονογραφία του θέματος. Πράγματι, στην μικρογραφία του Cod. Vlad. 146 στη Μόσχα (γύρω στο 1000)¹²⁸ και στην τοιχογραφία της Varta Moldovitei στη Μολδαβία (1536)¹²⁹ εικονίζονται δύο αγίες με μαφόριο που συνομιλούν. Όμως, η πλησιέστερη μορφή προς τη δική-μας είναι, κατά τη γνώμη-μας, εκείνη της τοιχογραφίας του Αγίου Δημητρίου της Αχρίδας (τέλη 14ου αι.), όπου μία αγία με μαφόριο εικονίζεται πίσω από την Εύα κοιτάζοντας προς το Χριστό¹³⁰.

Όσον αφορά το διάβολο¹³¹ που τρέπεται σε φυγή, πρέπει να πρόκειται για εικονογράφηση του Ψαλμού 76.2 του Δαβίδ, ενσωματωμένου στην εικονογραφία του θέματος¹³², όπως αυτό φαίνεται καθαρά στο Ψαλτήριο Chludon (829–837)¹³³.

Ειδικότερα η μορφή του διαβόλου που δουτά με το κεφάλι (παραλλαγή του παραπάνω μοτίβου) είναι στοιχείο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας της σκηνης, όπως διαμορφώθηκε στη Βόρεια Ελλάδα, απ' όπου μεταδόθηκε στη Μολδαβία το στοιχείο αυτό επέζησε και τον 17ο αι. Πράγματι, για πρώτη φορά συναντάται στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη κοντά στη Φλώρινα (1460)¹³⁴. Ακολούθως εικονίζεται στην παράστασή-μας και σ' εκείνη στον Άγιο Γεώργιο στο Hirtau στη Μολδαβία (κτίστηκε το 1492)¹³⁵, στη Μονή Ντίλιου στα Ιωάννινα (1543)¹³⁶, στη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1548)¹³⁷, στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553)¹³⁸, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου της Μονής της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιο Όρος (1560)¹³⁹ και στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα της Ηπείρου¹⁴⁰.

Οι άλλες μορφές της σκηνης δεν παρουσιάζουν ιδιοτυπίες. Όντως, η στάση του Αδάμ, που απαντάται ήδη σε μεσοβυζαντινές παραστάσεις¹⁴¹, είναι πολύ συνηθισμένη στην ύστερη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο¹⁴². Πιο συγκεκριμένα, η μορφή του Αδάμ της παράστασής-μας μοιάζει πολύ μ' εκείνη του ψηφιδωτού των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης (1312–15)¹⁴³.

Η Εύα διατηρεί, ομοίως, την παραδοσιακή-της στάση. Το ίδιο και ο Άβελ¹⁴⁴, ο οποίος, όμως, εικονίζεται εδώ ως μικρό αγόρι και όχι ως νέος άνδρας, όπως συνηθίζεται. Επίσης, δεν κρατά τη χαρακτηριστική-του ποιμενική ράβδο, όπως ομοίως συμβαίνει στην τοιχογραφία του Ρογανονο (1449/1500)¹⁴⁵.

Οι στάσεις στις οποίες απεικονίζονται οι δύο προφητάνακτες, Δαβίδ και Σολομών, και η χαρακτηριστική κίνηση του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου¹⁴⁶ είναι, ομοίως, σύμφωνες με την παράδοση. Τέλος, οι άγγελοι που φέρουν τα σύνεργα του Πάθους υπεισέρχονται στην εικονογραφία της σκηνης ήδη από το 12ο αι.¹⁴⁷, αλλά συνηθίζονται περισσότερο κατά την υστεροβυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο.¹⁴⁸ Οι δύο συνομιλούντες άγγελοι της παράστασής-μας είναι πολύ όμοιοι με τους αντίστοιχους στην τοιχογραφία του Αγίου Νικήτα στο Cucer (1483/4)¹⁴⁹.

Το σχήμα της δόξας του Χριστού δεν είναι πολύ συνηθισμένο. Παρόμοια σχήματα απαντώνται το 14ο αι. στη Decani¹⁵⁰ και το 15ο αι. σε ναούς της περιοχής της Αχρίδας¹⁵¹, στο Cucer¹⁵² και στον Άγιο Γεώργιο στο Hirtau της Μολδαβίας¹⁵³.

Συνοψίζοντας, διαπιστώνουμε ότι η σύνθεσή-μας διατηρεί ένα αρχαϊκό για την εποχή-της εικονογραφικό σχήμα, εμπλουτισμένο μ' ένα μεγάλο αριθμό μορφών και σαφ-

κοφάγων, όπως συνηθίζεται στην παλαιολόγια εικονογραφία, όπως και με σπάνιες ή μοναδικές λεπτομέρειες. Η παράσταση του παλιού καθολικού πρέπει να εμπνέεται από τις ανάλογες παραστάσεις των Αγίων Αποστόλων της Θεσσαλονίκης (1312–15)¹⁵⁴ και του Αγίου Αθανασίου της Καστοριάς (1383/4)¹⁵⁵, καθώς και ναών ζωγραφισμένων από καλλιτέχνες της περιοχής της Αχρίδας κατά τη δεκαετία του '60 του 15ου αι. (Άγιος Νικόλαος στη Βεύη (1460), Ανάληψη στο Lescoec (1461/2), παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων του Αγίου Νικολάου – Bolnicki (1467)¹⁵⁶.

Η ανάλογη σκηνή, εν μέρει διατηρημένη, στον Άγιο Νικήτα στο Cucer (1483/4) θα πρέπει να ήταν όμοια με τη δική-μας¹⁵⁷. Τέλος, η παράσταση του Αγίου Γεωργίου στο Hirtau της Μολδαβίας (κτισμένου το 1492) μοιάζει πολύ με αυτήν των Μετέωρων¹⁵⁸.

Σημαντική είναι και η σκηνή της Ψηλάφησης του Θωμά (πίν. 4) (επιγραφή: Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ) που παριστάνεται στη δεύτερη ζώνη της διακόσμησης του βόρειου τοίχου του κυρίως ναού. Ο Χριστός εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, μπροστά σε μία κλειστή πόρτα κτιρίου, όρθιος πάνω σε ένα υποπόδιο. Σηκώνει το δεξί χέρι, ενώ με το αριστερό τραβά το ένδυμά-του, για να δείξει τις πληγές-του στον άπιστο μαθητή.

Οι απόστολοι βρίσκονται διατεταγμένοι σε δύο ομάδες, δεξιά και αριστερά του



ΠΙΝ. 4. Η ΨΗΛΑΦΗΣΙΣ

Κυρίου. Αριστερά, κατά το θεατή, σε πρώτο πλάνο διακρίνεται ο Θωμάς, που σκύβει προς τα εμπρός και αγγίζει την πληγή στην πλευρά του Ιησού. Πίσω-του, εικονίζεται ένας ηλικιωμένος απόστολος, στραμμένος κι αυτός προς το Χριστό. Πιο πίσω, διακρίνονται τα φωτοστέφανα άλλων δύο μαθητών.

Δεξιά, σε πρώτο πλάνο, δύο απόστολοι συνομιλούν μεταξύ-τους. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων-τους μας επιτρέπουν να τους ταυτίσουμε με τους Πέτρο και Παύλο. Πίσω από αυτούς διακρίνονται τα φωτοστέφανα τεσσάρων μαθητών.

Η παράστασή-μας ακολουθεί τον πιο διαδεδομένο εικονογραφικό τύπο του θέματος, σύμφωνα με τον οποίο ο Χριστός είναι τοποθετημένος στο μέσον της σύνθεσης και οι απόστολοι δεξιά και αριστερά-του. Το αρχιτεκτόνημα της σκηνής είναι εξίσου παραδοσιακό¹⁵⁹. Στην αρχή το αποτελούσε μόνο μία κλειστή πόρτα¹⁶⁰, γιατί σύμφωνα με το Ευαγγέλιο (Κατά Ιωάννην, 20.26) ο Χριστός εμφανίστηκε «των θυρών κεκλεισμένων» όμως, αργότερα, η πόρτα αυτή απετέλεσε τμήμα ενός κτιρίου¹⁶¹, όπως εδώ.

Η στάση του Χριστού ακολουθεί, ομοίως, την παράδοση. Πράγματι, δεν κρατά τον καρπό του Θωμά, όπως συμβαίνει μερικές φορές¹⁶² αλλά, όπως συνηθίζεται περισσότερο, στέκεται ευθυτενής σηκώνοντας το χέρι και δείχνοντας «τον τύπον των ήλων», για να πείσει, όχι μόνο τον άπιστο μαθητή, αλλά και όλους τους άπιστους¹⁶³. Βασιζόμενη στην παλαιότερη εικονογραφική παράδοση¹⁶⁴, η στάση του Ιησού της σκηνής-μας μοιάζει, κυρίως, με παλαιολόγιες παραστάσεις¹⁶⁵ και με την μεταγενέστερη στο Roganovo (1499/1500)¹⁶⁶.

Η στάση του Θωμά δεν παρουσιάζει καμία ιδιαιτερότητα. Μοιάζει ιδιαίτερα με τις ανάλογες μορφές παραστάσεων του 14ου αι. στο Πρωτάτο, στο Staro Nagoricino, στο Mateic καθώς και σε μία μικρή εικόνα από την Αχρίδα, που αποδίδεται στο Μιχαήλ Αστραπά¹⁶⁷. Μεταξύ των μετεγενέστερων σκηνών, της μοιάζει κυρίως η ανάλογη μορφή στο Roganovo¹⁶⁸. Ας σημειωθεί ότι ο Θωμάς δεν αρκείται εδώ στο να δείχνει μόνο την πληγή στην πλευρά του Χριστού, αλλά την αγγίζει, επίσης, όπως συμβαίνει και σε ορισμένες άλλες παραστάσεις.¹⁶⁹

Όσο για τη στάση του Πέτρου, που εικονίζεται στη συνηθισμένη-του θέση¹⁷⁰ είναι όμοια μ' εκείνη της εικόνας από την Αχρίδα¹⁷¹, και της τοιχογραφίας στο Roganovo¹⁷².

Το αρχιτεκτόνημα του δάθους είναι μια ελαφρά παραλλαγή εκείνου της παραπάνω εικόνας¹⁷³, που συναντάται, επίσης, στο Πρωτάτο¹⁷⁴, στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια¹⁷⁵ και στο Roganovo¹⁷⁶.

Συνοψίζοντας, συμπεραίνουμε ότι ο ζωγράφος του παλιού καθολικού ακολουθεί πιστότατα στη σκηνή αυτή την παλαιολόγια εικονογραφία του θέματος. Το σημαντικότερο στοιχείο στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι ειδικότερα η εικόνα από την Αχρίδα, έργο του Μιχαήλ Αστραπά¹⁷⁷, πρέπει, χωρίς αμφιβολία να του χρησίμευσε σαν πρότυπο, το οποίο σχεδόν αντέγραψε, επιφέροντας δύο τροποποιήσεις.

Αφενός, αντίθετα και από τη συγκεκριμένη εικόνα και γενικότερα από τις παλαιολόγιες παραστάσεις της Ψηλάφισης, η σύνθεση του Μετώρου διακρίνεται για τη λιτότητά-της και τον περιορισμό των προσώπων των μπροστινών πλάνων¹⁷⁸, όπως συμβαίνει και στην αντίστοιχη παράσταση στο Lescoec (1461/2)¹⁷⁹.

Αφετέρου, παρατηρείται η εξής τροποποίηση στην παράστασή-μας: ενώ στη δυζαντινή εικονογραφία του θέματος ο Χριστός εικονίζεται, κατά κανόνα, σε κλίμακα σαφώς μεγαλύτερη από αυτήν των αποστόλων¹⁸⁰, (σύμφωνα με την παραδοσιακή δυζαντινή αρχή της ιεραρχίας των προσώπων¹⁸¹) εδώ εικονίζεται σε κλίμακα μικρότερη από αυτούς, διότι βρίσκεται πιο πίσω από αυτούς. Πρέπει, λοιπόν, εδώ να πρόκειται για προσπάθεια του ζωγράφου-μας να τοποθετήσει τις μορφές σύμφωνα με τους κανόνες της γεωμετρικής προοπτικής ποικίλλοντας το μέγεθός-τους ανάλογα με τη θέση-τους, πιο μπρος ή πιο πίσω, στη σύνθεση, κι όχι σύμφωνα με τη θέση-τους στη θρησκευτική ιεραρχία. Αυτή η εφαρμογή των κανόνων της γεωμετρικής προοπτικής, θυμίζει τις ανάλογες προσπάθειες της δυτικής τέχνης¹⁸² και πρέπει να οφείλεται,

πιθανόν, σε δυτική επίδραση.

Η σύνθεση του Roganovo (1499/1500)¹⁸³ μοιάζει πολύ με τη δική-μας. Στην παράσταση, λοιπόν, αυτή αξίζει να σημειωθεί το ότι οι ζωγράφοι-μας εμπνεύστηκαν κατευθείαν από το έργο του μεγάλου ζωγράφου της παλαιολόγιας εποχής Μιχαήλ Αστραπά. Εδώ, πάντως, δεν ανέμειξαν στοιχεία κι από άλλες πηγές έμπνευσης, όπως συνηθίζουν, αλλά επανέλαβαν πιστά το πρότυπό-τους κάνοντας μόνο ορισμένες τροποποιήσεις στη σύνθεση, που είναι πιο ολιγοπρόσωπη, ουσιαστικά, και πιο φυσική, αφού ορισμένες μορφές είναι τοποθετημένες σύμφωνα με τη γεωμετρική προοπτική.

Οι παραστάσεις, που αναλύθηκαν παραπάνω, είναι, κατά τη γνώμη-μας, ενδεικτικές των τάσεων που κυριαρχούν στην εικονογραφία του παλαιού καθολικού. Σ' αυτές διαφαίνονται καθαρά τα κύρια χαρακτηριστικά της εικονογραφίας του ζωγραφικού αυτού συνόλου, τα κυριότερα έργα, που της χρησίμευσαν σαν πρότυπα, και οι σπουδαιότερες τοιχογραφίες, που συγγενεύουν εικονογραφικά με τις δικές-μας.

Όπως παρατηρήσαμε κατά τη μελέτη των παραπάνω σκηνών, οι ζωγράφοι του παλαιού καθολικού εμπνέονται, κυρίως, από την εικονογραφία ναών της Μακεδονίας του 14ου αι. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιούν ως πρότυπα παραστάσεις από εξέχοντα μνημεία των αρχών του 14ου αι., όπως το Staro Nagoricino, το Cucer, το ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια. Εμπνέονται, επίσης, αν και λιγότερο, από «αντικλασική» τεχνοτροπία τοιχογραφίες του 6' μισού του 14ου αι., όπως το Lesnovo και τη Μονή του Marko. Ως πρότυπο χρησιμοποιούν πολλές φορές και τις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου της Καστοριάς (1383/4), που συνδέονται με την τέχνη των αρχών του 14ου αι. Εξάλλου οι τοιχογραφίες ορισμένων ναών της δεκαετίας του '60 του 15ου αι. ζωγραφισμένες από καλλιτέχνες της περιοχής της Αχρίδας (κυρίως ο ναός της Ανάληψης στο Lescoec και, λιγότερο, το παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων του Αγίου Νικολάου – Bolnicki και ο ναός του Αγίου Νικολάου στη Βεύη) χρησιμεύουν συχνά ως πρότυπα στους ζωγράφους-μας. Τέλος, διαπιστώνεται, αν και περιορισμένη, χρήση φορητών εικόνων της παλαιολόγιας τέχνης ως εικονογραφικών προτύπων.

Τα δάνεια από τη δυτική εικονογραφία είναι ελάχιστα και δευτερεύοντα¹⁸⁴. Όμως, η δυτική τέχνη προσφέρει πολλά στοιχεία για την ενδυμασία και ενισχύει ορισμένες ρεαλιστικές τάσεις, όπως διαπιστώσαμε.

Οι ζωγράφοι-μας εμπνέονται και από την καθημερινή ζωή, όσον αφορά διάφορα στοιχεία της ενδυμασίας και αντικείμενα καθημερινής χρήσης. Τα εισάγουν αρκετά συχνά στις σκηνές, για να τους δώσουν ένα χαρακτήρα πιο οικείο και πιο ρεαλιστικό.

Τέλος, ορισμένα εικονογραφικά μοτίβα προέρχονται από λειτουργικά κείμενα¹⁸⁵.

Αυτές είναι οι κύριες πηγές έμπνευσης των ζωγράφων-μας. Όπως είδαμε, λοιπόν, δεν νεοτερίζουν ως προς την εικονογραφία. Ακολουθούν, κυρίως, παλαιολόγια πρότυπα ναών της Μακεδονίας και ορισμένα στοιχεία από τοιχογραφίες της δεκαετίας του '60 του 15ου αι. στην Αχρίδα. Όμως, ορισμένοι αρχαϊσμοί-τους, μερικές σπάνιες λεπτομέρειες, ορισμένα τελείως πρωτότυπα στοιχεία και ο αυξημένος βαθμός διεϊσδυσης στοιχείων από την καθημερινή ζωή και τη δυτική τέχνη, δίνουν πρωτοτυπία στην εικονογραφία-μας και φανερώνουν δημιουργική πνοή.

Πραγματικά, σπανιότατα επαναλαμβάνεται κάποιο πρότυπο σχεδόν αυτούσιο, όπως στην Ψηλάφιση του Θωμά (πιν. 4), αλλά και τότε ακόμη γίνονται ορισμένες ουσιαστικές τροποποιήσεις στη σύνθεση. Συνήθως, παρατηρείται συγκερασμός στοιχείων από διάφορες πηγές έμπνευσης, που ποτέ όμως δε γίνονται αντικείμενο «δουλικής» μίμησης, και διάφορων καινοτομιών χαρακτηριστική είναι η παράσταση της Γέννησης (πιν. 1).

Αξιοσημείωτο, λοιπόν, είναι ότι οι ζωγράφοι-μας γνωρίζουν καλά τα σπουδαιότερα έργα της «μακεδονικής» σχολής, τα χρησιμοποιούν ως πρότυπά-τους, αλλά δεν τα αντιγράφουν.

Η αναδίωξη αρχαϊσμών και η πίστη στη μεγάλη παλαιολόγια παράδοση δείχνουν

τη διάθεση των ζωγράφων του Μετέωρου για «επιστροφή στις ρίζες» και έμπνευση από εξέχοντα επιτεύγματα της ορθόδοξης τέχνης. Αυτή η διάθεση είναι εύλογη αυτή την εποχή της πρώιμης Τουρκοκρατίας, διότι είναι απαραίτητη για τη διατήρηση της ορθόδοξης παράδοσης των υπόδουλων. Όμως αυτή η τάση συμβαδίζει με επιθυμία για δημιουργία και καινοτομίες, όπως διαπιστώσαμε.

Κατά την μελέτη των ανωτέρω παραστάσεων, παρατηρήσαμε τη μεγάλη συγγενεία τους με άλλες λίγο μεταγενέστερες, όπως αυτές του Αγίου Νικήτα στο Cucer (στρώμα του 1483/4), του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας (1485/6), της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Trescavas (στρώμα γύρω στο 1490) και της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Roganovo (1499/1500).

Η συγγένεια αυτή δεν είναι τυχαία. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, οι τοιχογραφίες του παλιού καθολικού (1483), είναι το πρώτο, χρονολογικά, σωζόμενο έργο ενός πολύ αξιόλογου εργαστηρίου ζωγράφων,¹⁸⁶ που η δράση-του χρονολογείται από το 1483 έως το 1500 και περιλαμβάνει μία αρκετά μεγάλη έκταση: Θεσσαλία, Μακεδονία, Βουλγαρία¹⁸⁷.

Το εργαστήριο αυτό διακόσμησε ένα σημαντικό αριθμό εκκλησιών, των οποίων οι τοιχογραφίες συνδέονται με κοινά εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, πολλά από τα οποία συνιστούν καινοτομίες. Οι τοιχογραφίες εκείνες που, κατά τη γνώμη-μας, είναι έργο του εργαστηρίου, είναι οι εξής: Οι χρονολογημένες με επιγραφή τοιχογραφίες: στο παλιό καθολικό της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (1483), στον Άγιο Νικήτα στο Cucer της Μακεδονίας (1483/4), στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά (1485/6), στη Μονή του Αγίου Πρόχορου στην Ροϊντζα, κοντά στην Vranja στη Ν. Σερβία (1489), στην Παναγία Χαδιαρά στη Βέροια (1498 – Α. τοίχος ιερού και νάρθηκας), στο νάρθηκα του παλιού καθολικού της Μονής του Αγίου Γεωργίου στο Kremikonci στα δόρεια της Σόφιας (1493 – 1503) και στο καθολικό της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Roganovo στις όχθες του Έρνα στη Σερβία (1499/1500).

Οι τοιχογραφίες που δεν χρονολογούνται με επιγραφή, αλλά τις χρονολογήσαμε με βάση τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά κριτήρια¹⁸⁸: Στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίας στην Καστοριά (γύρω στο 1484/5), στον κατεδαφισθέντα ναό του Αγίου Σπυριδώνα στην ίδια πόλη (λίγο μετά το 1486), στη Μονή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Trescavas κοντά στο Πρίλεπο (γύρω στο 1490), στον Άγιο Νικόλαο του Μαγαλειού στην Καστοριά (1490 – 1500). Επίσης, οι αχρονολόγητες, λόγω έλλειψης δημοσιευμένων στοιχείων, τοιχογραφίες στον Άγιο Δημήτριο της συνοικίας Ελεούσας στην Καστοριά και στην Παναγία στο Τουρνίτσι (σήμερα Παναγία) των Γρεβενών¹⁸⁹.

Αυτά είναι τα έργα του εργαστηρίου-μας, του οποίου η τέχνη επηρέασε, όπως είδαμε, διάφορους ναούς του τέλους του 15ου και του 16ου αι. όχι μόνο τους Ελλαδικούς τόπους, αλλά και στη Μολδαβία.

Πράγματι, το έργο του εργαστηρίου-μας επηρέασε όχι μόνο την τέχνη «απλοϊκών» ζωγράφων της εποχής στη Μακεδονία, αλλά και σπουδαία ζωγραφικά σύνολα του 16ου αι. που συνιστούν τη «Σχολή της Β.Δ. Ελλάδας ή Σχολή της Ηπείρου», όπως την έχουν ονομάσει¹⁹⁰. Η επίδρασή-του φθάνει μέχρι και σε τοιχογραφίες του 17ου και 18ου αι.¹⁹¹. Ο ρόλος-του, επίσης, υπήρξε πολύ σημαντικός στη διαμόρφωση της μολδαβικής ζωγραφικής¹⁹¹.

Πιο συγκεκριμένα, η θέση των τοιχογραφιών του παλιού καθολικού στη βυζαντινή τέχνη είναι πολύ σημαντική, γιατί είναι το πρώτο έργο υψηλής ποιότητας, που δημιουργήθηκε στα Βαλκάνια μετά την πτώση του Βυζαντίου. Οι τοιχογραφίες-του παρουσιάζουν όλα τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του εργαστηρίου¹⁹² αυτού και αποτελούν έτσι τον πρόδρομο αυτής της αξιόλογης καλλιτεχνικής τάσης, που έπαιξε σπουδαίο ρόλο στη διαμόρφωση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στα Βαλκάνια.

Συνομογραφίες

ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον

DOP: Dumbarton Oaks Papers

ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΕΕΒΣ: Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών

ΠΑΕ: Πρακτικά της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας

ΠΧΑΕ: Πρακτικά της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

RBK: Reallexikon zur byzantinischen Kunst

ZLU: Zbornik za Likovne Umetnosti

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

♦ Το άρθρο αυτό βασίζεται στα συμπεράσματα της διδακτορικής-μου διατριβής επί των τοιχογραφιών του παλιού καθολικού της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα, που έγινε στο Παρίσι υπό τη διεύθυνση του καθηγητή κ. Μ. Γαρίδη, στον οποίο εκφράζω τις ευχαριστίες-μου για τη βοήθειά-του. Ευχαριστώ, επίσης, τον καθηγητή κ. Θ. Παλιούρα για τη βοήθειά-του σ' αυτό το άρθρο, και τον προϊστάμενο της 7ης Εφορείας των Βυζαντινών Αρχαιοτήτων της Λάρισας κ. Λ. Δεριζιώτη για τις φωτογραφίες του άρθρου-μου.

1. Για την ιστορία της Μονής, βλ. κυρίως *D. Nicol: Meteora. The rock monasteries of Thessaly*, Λονδίνο, 1975, σσ. 88 – 174.

2. Ο μοναχός Ιωάσαφ (μετά το 1349 – μετά το 1422), κατά κόσμον Ιωάννης Ούρεσης – Άγγελος – Δούκας – Παλαιολόγος, ήταν γιος του σέρβου βασιλιά Συμεών Ούρεση Παλαιολόγου και της Θωμαΐδας, κόρης του δεσπότη της Ηπείρου Ιωάννη Β' Ορσίνη. Ο Ιωάσαφ, αφού το 1371 διαδέχθηκε τον πατέρα-του, ο οποίος είχε καταλάβει το 1359 τη Θεσσαλία, έγινε μοναχός στη Μονή Μεταμορφώσεως μεταξύ 1372 και 1381 (ό.π. σσ. 61 – 65, 102 – 112).

3. *Π. Θεοχαρίδης: «Το παρεκκλήσι του Προδρόμου στο Μεγάλο Μετέωρο», Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο: Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, Αθήνα, 1979, σσ. 121 – 136. Nicol, *Meteora...* (υποσημ. 1), σσ. 88 – 107.

4. *Ό.π.*, σ. 120. *Θεοχαρίδης*, Το παρεκκλήσι... (υποσημ. 3) σ. 121.

5. *Ν. Βέης: «Σύνταγμα επιγραφικών μνημείων Μετέωρων και της πέριξ χώρας μετά σχετικών αρχαιολογημάτων», Βυζαντινός*, Α' (1909) σσ. 385 – 6.

6. Βλ. κυρίως, *K. Wessel: «Bildprogramm» Bbk*, I. col 668 – 690. *O. Demus: Byzantine mosaic decoration. Aspects of monumental art in Byzantium*, Λονδίνο, 1948, σσ. 17 – 28.

7. Το Διακονικό άρχισε να χρησιμοποιείται σαν σκευοφυλάκιο από το 1401 – 22 ή λίγο πριν το 1483, όταν το διπλανό αρχικό σκευοφυλάκιο διαμορφώθηκε σε παρεκκλήσιο και γι' αυτό, προφανώς, δεν τοιχογραφήθηκε [*Θεοχαρίδης*, Το παρεκκλήσι... (υποσημ. 3), σσ. 126 – 8].

8. Βλ. κυρίως, *S. Dufrenoy: Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι, 1970, σ. 30, 67. *A. Grabar: La peinture religieuse en Bulgarie*, 1928, σσ. 201, 250 – 2.

9. *G. Millet: Recherches sur l' iconographie de l' Evangile aux XIVème, XVème et XVIème siècle, d' après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont – Athos*, Παρίσι, 1960, σ. 99 – 100. *L. Hademann – Misquich: Kurbinovo. Les Fresques de Saint – Georges et la peinture byzantine du XIIIème siècle*, Παρίσι, 1975, σ. 112.

10. *Ό.π.*, σ. 113.

11. *Millet, Recherches...* (υποσημ. 9), σ. 100.

12. *C. Grozdanov: Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Αχρίδα, 1980, εκ. 32.

13. *G. Millet – T. Velmans: La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, IV, Παρίσι, 1969, πιν. 100.182.

14. Βλ. π.χ., *Millet, Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 39, 41 – 46, κ.ά.

15. Βλ. π.χ., *ό.π.*, εκ. 43.

16. *K. Weitzmann: Catalogue of the byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, Ουάσινγκτον, 1972, πιν. XIX, XX, έγχρ. πιν. 3.

17. Βλ. π.χ. *Millet, Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 49, 53. *J. Dupont – C. Gnudi: La peinture gothique*, Γενεύη, 1979.

18. *Millet, Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 47. *G. Millet – D. Talbot Rice: Byzantine painting at Trebizond*, Λονδίνο 1936, πιν. VII. Π. Ας σημειωθεί ότι ο D. Talbot Rice παρατηρεί ιταλική επίδραση στις τοιχογραφίες αυτές (ό.π., σ. 105 – 6).

19. Βλ. Παρόμοια παραδοσιακά υφαντά: *Κ. Μακρής: Υφαντά Θεσσαλίας*, Αθήνα, 1961, Α, Β (Υφαντά της περιοχής Αλμυρού), Ε (υφαντά της ορεινής περιοχής των Τρικάλων).



20. Όπως, π.χ. στις καππαδοκικές τοιχογραφίες του Κιλισιάρ Κουσλούκ (11ος αι.) και της εκκλησίας των Σαράντα Μαρτύρων στη Σεδάστεια (1216/7) *M. Restle: Byzantine wall - painting in Asia Minor*, Ρεκλινχάουζεν, 1967, II, εικ. 284· III, εικ. 438), στο αρμενικό χειρόγραφο η^ο 18 του Παρισιού (15ος αι.). [*Millet, Recherches...* (υποσημ. 9), εικ. 69], και σε ιταλικά έργα (ό.π., εικ. 52, εικ. στη σ. 148).
21. *D. Panayotova: Les portraits des donateurs de Dolna Kamenica*, *Zbornik Radova Vizantolo-skog Instituta*, 12 (1970) εικ. 5.
22. *G. Subotić: Ohridska slika od XV vek*, Αχρίδα, 1980, εικ. 68, σχ. 74.78.
23. *Σ. Πελεκανίδης: Καστοριά, Βυζαντινά τοιχογραφία. Πίνακες*, Θεσσαλονίκη, 1953, εικ. 177α.
24. *Subotić, Ohridska slika...* (υποσημ. 22), εικ. 104, σχ. 74, 78.
25. *Πελεκανίδης, Καστοριά...* (υποσημ. 23), πιν. 183α.
26. *E. Georgitsoyanni: Les peintures murales du Vieux Catholicon du Monastere de la Transfiguration aux Méteores* (thèse de nouveau doctorat, αδημοσίευτη) II Παρίσι, 1987, πιν. 20α.
27. Στο ναό της Θεοτόκου στη Studenica (τοιχογραφία του 1569) (*S. Petković: Zidno slikarstvo rodrujcju Pecke Patrijarsije, 1557-1614*, Νόβι Σάντ, 1965, εικ. 28 (μοναχή Αναστασία)], στον Άγιο Δημήτριο στην Παλατίτσα (1570) [αδημοσίευτες τοιχογραφίες (αγίες Θεοφανώ, Αναστασία, Θεοδώρα και Φωτεινή)].
28. *M. Garidis: La peinture murale dans le monde orthodoxe après la Chute de Byzance, 1450-1600*, (Thèse de doctorat d'etat, αδημοσίευτη), I, Παρίσι, 1980, σ. 183.
29. *Α. Χατζημιχάλης: Η ελληνική λαϊκή φορεσιά*, Αθήνα, 1983, II, σ. 128, εικ. 123.
30. Ό.π., εικ. 70, σσ. 127-8.
31. Βλ. υποσημ. 25.
32. *Grabar, La peinture...* (υποσημ. 8), πιν. LVII.
33. *Α. Ξυγγόπουλος: Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήνα, 1957, πιν. 15.1.
34. Πιο συγκεκριμένα, οι γυναίκες της περιοχής της Βέροιας και της Θεσσαλονίκης φορούσαν μαντήλια δεμένα γύρω από το κεφάλι με μία κορδέλα, σαν ταινία, όπως κι εδώ (*Χατζημιχάλης. Η ελληνική...* (υποσημ. 29), σ. 174, εικ. 178). Εξάλλου, οι δλάχες της Θεσσαλίας τύλιγαν τις κοτσίδες-τους μ' ένα μαντήλι που έπεφτε πίσω στην πλάτη-τους, όπως κι εδώ (ό.π. εικ. 326, σ. 288).
35. *Garidis, La peinture...* (υποσημ. 28), I, σ. 144.
36. *Ι. Παπαντωνίου: Ελληνικές φορεσιές*, Ναύπλιο, 1981, εικ. στη σ. 81 (φορεσιές των δλάχων της Νακεδονίας).
37. *Hadermann, Kurbinovo...* (υποσημ. 9), εικ. 44,46, 47.
38. *Ν. Μουτσόπουλος - Γ. Δημητροκάλλης: Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού, I. Θεσσαλονίκη*, 1981, εικ. 61 (πρόκειται για το δοσκό-μουσικό).
39. *Πελεκανίδης, Καστοριά...* (υποσημ. 23), πιν. 194β.
40. Όπως στον Άγιο Ιωάννη το Θεολόγο στη Γαρδενίτσα της Μάνης [*Ν. Γκιολές: «Ο ναός του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου Γαρδενίτσας Μέσα Μάνης»*, *Λακωνικά Σπουδαί*, 3 (1977), εικ. 20-21], στο Monreale (*O. Demus: The mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο, 1949, πιν. 65B), στους Αγίους Αποστόλους στο Περαχωριό στην Κύπρο. [*A. Megaw - E. Hawkins: «The church of the Holy Apostles at Perachorio, Chyprus, and its Frescoes» DOP*, 16 (1962), σχ. στη σ. 318, εικ. 32], στο Kurbinovo (βλ. υποσημ. 37) και στην Παναγία του Αράκου στα Λαγουδερά στην Κύπρο (*Α. Στυλιανού: «Αι τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Αράκου, Λαγουδερά, Κύπρος» Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου - Θεσσαλονίκη 1953*, Αθήνα, 1955, πιν. 147).
41. Βλ. Υποσημ. 25.
42. Συναντάται στο Kurbinovo (βλ. υποσημ. 37), στην εκκλησία του Κράλη στη Studenica [*G. Millet - A. Frolov: La peinture du Moyen Age, en Yougoslavie (Serbie, Madédoine et Monténégro)* III, Παρίσι, 1962, πιν. 62 1, 65.1] και στο αρμενικό ευαγγέλιο η^ο 1941 του Αρμενικού Πατριαρχείου της Ιερουσαλήμ (*S. Der Nersessian: L'art arménien*, Παρίσι 1977, εικ. 171).
43. *Ν. Δρανδάκης: «Συμπωματικά εις τον Εμμανουήλ Τζάνε. Δύο άγνωστοι εικόνες-του»*, *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), σ. 65-7· *Μουτσόπουλος - Δημητροκάλλης, Γεράκι...* (υποσημ. 38), σ. 130, υποσημ. 120.
44. Όπως σ' ένα ιταλικό χειρόγραφο στο Βατικανό [(*Vat. lat. 375*) (αρχές 14ου αι.) (*H. Buchthal: «Early fourteenth - century illuminations from Palermo» DOP*, 20, (1966), εικ. 45, σ. 116] και σ' ένα άλλο γερμανικό τη «*Βίβλο του Toggenburg*» στο Βερολίνο, (1411) *G. Kugler: L'art européen vers 1400*, Παρίσι, 1966, πιν. 3, σ. 86).
45. *V. Petković: La peinture serba du Moyen Age*, II, Βελιγράδι, 1934, πιν. LXXXVII (Άγιος

Δημήτριος στο Ρεέ· *Γ. Γούναρης: Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά, Θεσσαλονίκη, 1978*, πιν. 24α (Παναγία Ρασιώτισσα).

46. Βλ., π.χ., ένα παρόμοιο καπέλο σε ένα ψηφιδωτό στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ισιδώρου στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας (1355). (*R. Palluchini: La pittura Veneziana del Trecento*, Βενετία- Ρώμη, 1964, εικ. 256).

47. *N. Coumbaraki - Panselinou: Saint - Pierre de Kalyvia - Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIIIeme siecle en Attique*, Θεσσαλονίκη, 1976, σ. 139, πιν. 64-65.

48. Βλ. υποσημ. 25.

49. *A. and J. Stylianou: The painted churches of Cyprus. Treasures of byzantine art*, Αθήνα, 1985, εικ. 107.

50. *Ξυγγόπουλος, Τα μνημεία...* (υποσημ. 33), πιν. 18.1.

51. *Μ. Χατζηδάκης: Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1977, πιν. 111, σ. 99.

52. Βλ. π.χ., *E. Carli: La pittura senese del Trecento*, Βενετία, 1981, εικ. 110, 112, 160-162, 193.

53. Πρόκειται για παραλλαγή του καπέλου του νεαρού δοσκού.

54. *M. Garidis: «L' ange à cheval dans l' art byzantin. Les origines. Essai d' interpretation»*, *Byzantion*, XLII (1972), σ. 23-59.

55. *G. Millet - A. Frolov: La peinture dy Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, II, Παρίσι, 1957, πιν. 103.3 (Ρίζα του Ιεσσαί).

56. Στα συγκεντρωμένα από τον Μ. Γαρίδη παραδείγματα [*M. Garidis, L' ange...* (υποσημ. 54), σ. 34-39], θα μπορούσαμε να προσθέσουμε τα εξής: της μονής του Lespovo (1349) [*Millet - Velmans, La peinture...* (υποσημ. 13), πιν. 19, 41 (ο αρχάγγελος Μιχαήλ έφιππος)], της Μονής του Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα (1501) (Ακάθιστος Ύμνος - αδημοσίευτη τοιχογραφία), του νάρθηκα της Μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στα Ιωάννινα, (1542) [*Μ. Αχτσιμάστον - Ποταμιάνου: Η Μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα, 1983, σ. 178 (Ακάθιστος Ύμνος)], του νάρθηκα της Μονής του Αγίου Μελετίου στη Βοιωτία (τέλη του 3ου τέταρτου του 16ου αι.) (*H. Deliyannis - Doris: Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios, Μόναχο*, 1975, σ. 140-141 (Ακάθιστος Ύμνος).

57. *Millet - Velmans, La peinture...* (υποσημ. 13), πιν. 100.82.

58. *Garidis, La peinture...* (υποσημ. 28), I, σ. 142.

59. Για την εκκλησία αυτή, βλ. *N. Thiery: «La Nécropole de Goreme» Dossiers Histoire et Archéologie*, 121 (1987), σ. 54-55. Δεν αναφέρεται πάντως στο άρθρο αυτή η αναφερθείσα λεπτομέρεια ούτε δημοσιεύεται φωτογραφία της σκηνής της Γέννησης. Τη λεπτομέρεια αυτή επισήμανε η κ. Catherine Jolivet - Levy, την οποία ευχαριστώ θερμά για την πληροφορία.

60. *J. Lafontaine - Dosogne: Iconography of the cycle of the Infancy of Christ» P. Underwood, The Kariye Djami, IV, Πρίνστον 1975, σ. 210.*

61. *Ο ίδιος: The Kariye Djami*, II, Νέα Υόρκη, 1966, πιν. 166.

62. *Α. Ξυγγόπουλος: Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη, 1953, πιν. 11.

63. *Ο ίδιος: Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, Αθήνα, 1964, εικ. 7.

64. Βλ. υποσημ. 13.

65. Βλ. υποσημ. 25.

66. Βλ. υποσημ. 50.

67. *Hadermann, Kurbinovo...* (υποσημ. 9), σ. 114. *S. Kalopissi - Verti: Die Kirche der Hagia Triada dei Kranidi in der Argolis (1244) Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, Μόναχο, 1975, σ. 94-95.

68. *V. Djurić: «Mali Grad - Sv. Atanasije u Kosturu - Borje»*, *Zograf*, 6 (1975), εικ. 14.

69. *Πελεκανίδης, Καστοριά...* (υποσημ. 23), πιν. 146α.

70. Βλ. υποσημ. 62.

71. *Σ. Πελεκανίδης: Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα, 1973, πιν. Γ.

72. Βλ. υποσημ. 61.

73. Βλ. υποσημ. 25.

74. Βλ. σχετικά, *Lafontaine, Iconography...* (υποσημ. 60), σ. 211.

75. Βλ. υποσημ. 25.



76. Βλ. υποσημ. 50.
77. *G. Millet*: Mosaïques de Daphni. Adoration des Mages et Anastassis, Ανάτυπο από το *Monuments et Mémoires publiés par l' Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Παρίσι, 1896, σ. 5. *M. Chatzidakis*: «A propos d' une nouvelle manière de dater les peintures de Cappadoce» *Byzantion*, XIV (1939), ανατυπωμένο στο: *ο ίδιος*: Studies in byzantine art and archaeology, Λονδίνο, 1972, σ. 96-97. *Lafontaine*, Iconography... (υποσημ. 60) σσ. 218-219. *G. Ristow*, «Geburt Christi» *RdK*, II, col 637.
78. Βλ. το ελληνικό χειρόγραφο η^ο 74 της Εθνικής Βιβλιοθήκης στο Παρίσι (11ος αι.). (*H Omont*: *Evangiles avec peintures byzantines du XIème siècle*, I. Παρίσι, 1908, πιν. VI). Ας σημειωθεί ότι η συριακή τέχνη τους είχε απεικονίσει έμφυτους ήδη τον 8ο αι. [*Millet*, *Recherches...* (υποσημ. 9), σ. 154].
79. *Ο.π.* σ. 36. *Κ Καλοκύρης*: Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος, Αθήνα, 1956, σ. 54.
80. Βλ. σχετικά, *Lafontaine*, Iconography... (υποσημ. 60), σσ 208-209. *Μουτσόπουλος* - *Δημητροκάλλης*, *Γεράκι...* (υποσημ. 38), σ. 35, υποσημ. 113. *Κ Καλοκύρης*: Το άστρον της Βηθλεέμ εις την βυζαντινήν τέχνην, Θεσσαλονίκη, 1969.
81. *Ristow*, *Geburt...* (υποσημ. 77), σσ. 653-654: *Lafontaine*, Iconography... (υποσημ. 60), σ. 213.
82. Βλ. υποσημ. 13 και 57.
83. Βλ. υποσημ. 25.
84. Βλ. υποσημ. 50.
85. *S.V. Radojčić*: Jedna slikarska skola iz druge polovine XV veka. Prilog istoriji hriscanske umetnosti pod Turcima», *ZLU I*. (1965), εκ. 10.
86. *I. Stefanescu*: L' art byzantin et l' art Lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie, Παρίσι, 1938, πιν. XLIV 1.
87. Βλ. παρόμοια σκουφιά στη γερμανική ζωγραφική του 15ου αι. [*H. Landolt*: *La peinture allemande. Le Moyen Age tardif (1350-1500)*, Γενεύη, 1968, πιν. στη σ. 48, πιν. στη σ. 119].
88. Αυτοί οι τύποι περικεφαλαίας και ασπίδας, αρκετά σπάνιοι στην παλαιολόγια ζωγραφική, είναι, αντιθέτως, αρκετά διαδεδομένοι στην ιταλική ζωγραφική του 14ου αι. [*Garidis*, *La peinture...* (υποσημ. 28), I, σ. 150. (*Grabar*, *La peinture...* (υποσημ. 8), σ. 346]. Επαναλαμβάνω στο *Trescavac* (βλ. υποσημ. 85) και στο *Roganovo* (*Grabar* ό.π., πιν. LVII).
89. *Radojčić* *Jedna...* (υποσημ. 85) σσ. 95-96. *Garidis*, *La peinture...* (υποσημ. 28), I, σ. 208. *M. Chatzidakis*: «Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300-1550)», *Aspects of the Balkans, Continuity and Change. Contribution to the International Balkan Conference held at UCLA, October 23-28, 1969*, Χάγη - Παρίσι, 1972, ανατυπωμένο στο: *ο ίδιος*, *Etudes sur la peinture post - byzantine*, Λονδίνο, 1976, σ. 193.
90. Βλ. υποσημ. 85.
91. Βλ. υποσημ. 88.
92. Βλ., π.χ. *Millet*, *Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 324-6, 333-4, 341-5, 347, 350-2, 354.
93. Την ξανασυναντάμε στις ανάλογες σκηνές του τέλους του 13ου αι.: στη Μητρόπολη του Μυστρά (*Ο ίδιος*: *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι, 1910, πιν. 68.1), στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι της Κρήτης [*Κ Λαοσιθωτάκης*: «Δύο εκκλησίες στο Νομό Χανίων» *ΔΧΑΕ* περ. Δ - τομ. Β (1960-1), πιν. 23.1], στον Άγιο Κλήμεντα στην Αχρίδα [*Millet - Frolow*, *La peinture...* (υποσημ. 42), III, πιν. 7. 1-2], στον Άγιο Αχίλλειο στο Αίλιε [*Οι ίδιοι*, *La peinture...* (υποσημ. 55), II, πιν. 76.1, 77. 1-3], στον Άγιο Νικόλαο στο Πρίλεπο (*Οι ίδιοι*, *La peinture...* (υποσημ. 42), III, πιν. 23.3)· *το 14ο αι.*: στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (*Ευγγλόπουλος*, *Οι τοιχογραφίες...* (υποσημ. 63), εκ. 43,44), στον Άγιο Νικόλαο στην Curtea de Arges (*Ο Ταφράλι*: *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, Παρίσι, 1931, πιν. LXXVIII. 2), στη Decani (*V. Petković*: *Decani*, II: *Zivoris*, Βελιγράδι, 1941, πιν. CCI, CCII), στον Ταξιάρχη της Μητρόπολης (*Πελεκανίδης*, *Καστοριά...* (υποσημ. 23), πιν. 123α: σύμφωνα με το Μ. Γαρίδη, η σκηνή αυτή πρέπει να χρονολογείται στα τέλη του 15ου αι. (*M. Garidis*: «La peinture chryriote de la fin dy XVème - début du XVIème siècle et sa place dans les tendances generales de la peinture orthodoxe apres la chute de la Constantinople» *Actes du Premier Congrès International d' Etudes Thyriotes - 1969*, II, Λευκωσία, 1972, σ. 28, υποσημ. 3) και στον Άγιο Νικόλαο του Κυριτζή στην Καστοριά (*Πελεκανίδης*, ό.π., πιν. 156α, 157), στη Μονή του Marko (*Millet - Velmans*, *La peinture...* (υποσημ. 13), πιν. 85-159), στους Αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη στην Αχρίδα (*G. Subotić*: *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Βελιγράδι, 1971, σχ. 2), στη Σταυροθήκη του Βησσαρίωνα [*Millet*, *Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 360]· *το 15ο αι.*: στον Άγιο Στέφανο

στο Κορορίν *V. Petković* *La peinture...* (υποσημ. 45), πιν. CLXXXIX], στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη [*Subotic*, *Ohridskaja...* (υποσημ. 22), σχ. 71], στο ναό της Ανάληψης στο Lescoeé (ό.π., σχ. 78), στον Άγιο Νικόλαο στο Dobrohoi της Μολδαβίας [*Garidis*, *La peinture...* (υποσημ. 28), III, εκ. 96], στο *Trescavac* (βλ. υποσημ. 85), στο *Roganovo* (βλ. υποσημ. 88), *το 16ο αι.*: στο Dobrovat (βλ. υποσημ. 86), και στο Homor της Μολδαβίας (*P. Henry*: *Les eglises de la Moldavie du nord, des origines jusqu' a la fin du XVème siècle*, Παρίσι 1930, πιν. XVI. 3).

94. *Garidis*, *La peinture...* (υποσημ. 28), I, σ. 150-1.

95. Βλ. υποσημ. 93. Ας σημειωθεί ότι οι στάσεις του Ιούδα και του Χριστού είναι παρόμοιες και στην ίδια σκηνή στον Άγιο Γεώργιο στο Κούνενι της Κρήτης (1284) (βλ. υποσημ. 93).

96. Βλ. υποσημ. 93. Το ίδιο συμβαίνει και στο Κούνενι (βλ. υποσημ. 93).

97. Βλ. π.χ. *Millet*, *Recherches...* (υποσημ. 9), εκ. 324, 329, 334, 341-3, 345.

98. *Πελεκανίδης*, *Καλλιέργης...* (υποσημ. 71), πιν. 24. Το ίδιο συμβαίνει και στη μεταγενέστερη τοιχογραφία στη Μονή της Matka (1496/7) [*Subotić*, *Ohridskaja...* (υποσημ. 22), σχ. III].

99. *Millet*, *Recherches...* (υποσημ. 9), σελ. 326.

100. Ο άνδρας που ασπάζει το Χριστό με τα δύο-του χέρια παριστάνεται ομοίως *το 13ο αι.*: στην τράπεζα της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο (*A. Ορλάνδος*: Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινά τοιχογραφία της Μονής Θεολόγου Πάτμου, Αθήνα 1970, πιν. 73, 74) και στο Milesevo [*G. Millet - A. Frolow*: *La peinture du moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macedoine et Montenegro)*, I, Παρίσι, 1954, πιν. 67.3, 69. -1-3]· *το 14ο αι.*: στους Αγίους Αποστόλους στο Pec (*R. Ljubinković*: *L' église des Saints - Ardiotes de la Partiarchie à Pec*, Βελιγράδι, 1964, εκ. 42-44), στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (βλ. υποσημ. 98), στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό στη Θεσσαλονίκη (βλ. υποσημ. 93), στον Άγιο Ονούφριο στα Καρδαμιάνα στην Κρήτη (*K Gallas - K Wessel - M. Borboudakis*: *Byzantinisches Kreta, Μόναχο*, 1983, εκ. 63)· *το 15ο αι.*: στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη (βλ. υποσημ. 93), στο Lescoeé (βλ. υποσημ.: 93), στο *Trescavac* (βλ. υποσημ. 85) και στο *Roganovo* (βλ. υποσημ. 88)· *το 16ο αι.* στο Dobrovat (βλ. υποσημ. 86) και στο Homor της Μολδαβίας (βλ. υποσημ. 93) καθώς και στις Μονές της Λαύρας (*G. Millet*: *Monuments de L' Athos*, I, *Les Peintures*, Παρίσι, 1927, πιν. 126.4) και του Διονυσίου στο Άγιο Όρος (ό.π., πιν. 200.1).

101. Αυτή η μορφή που ανάγεται στον 11ο αι. εφόσον απεικονίζεται στον Κώσικα 587μ. της Μονής του Διονυσίου (*Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστος - Χρ. Μαυροπούλου - Τσιούμη - Σ. Καδάς*: *Οι Θησαυροί του Αγίου Όρους. Σειρά Α. Εικονογραφημένα Χειρόγραφα: Παραστάσεις, επίτιτλα, αρχικά γράμματα*, I, Αθήνα, 1973, εκ. 233), ξαναβρίσκεται *το 13ο αι.* στο Αίλιε (βλ. υποσημ. 93)· *το 14ο αι.* στο Πρωτάτο [*Millet*, *Monuments de l' Athos...* (υποσημ. 100), πιν. 21.2, 24. 1,2], στο Βατοπέδι (ό.π., πιν. 91.3), στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό (βλ. υποσημ. 93), στο Staro Nagoricino (*Millet - Frolow*, *La peinture...* (υποσημ. 42), III, εκ. 85.3-4, 125-6), στον Άγιο Νικόλαο στην Gurtea de Arges (βλ. υποσημ. 93) στην Decani (βλ. υποσημ. 93), στον Άγιο Ανδρέα στην Τρέσκα (*V. Djuric*, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien, Μόναχο*, 1976, σχ. στη σ. 128)· *το 15ο αι.* στο Lescoeé (βλ. υποσημ. 93)· στο *Trescavac* (βλ. υποσημ. 85) και στο *Roganovo* (βλ. υποσημ. 88)· *το 16ο αι.* στο Homor (βλ. υποσημ. 93), στις Μονές Φιλανθρωπικών [*Αρχιεμιάστου*, Η Μονή... (υποσημ. 56), πιν. 8, 496, 50α] και Ντιλιου στα Ιωάννινα (*Θ. Λίδα - Ξανθάκη*: *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντιλιου, Ιωάννινα*, 1980, εκ. 22), στη Μονή Βαρλαάμ στα Μετέωρα [*Γούνναρης*, *Οι τοιχογραφίες...* (υποσημ. 45), πιν. 448] και στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά [*Πελεκανίδης*, *Καστοριά...* (υποσημ. 23), πιν. 2196].

102. Μορφές με την ίδια στάση, αλλά όχι πάντα οπλισμένες με πέλεκυ, παριστάνονται *το 13ο αι.*: στο Milesevo (βλ. υποσημ. 100), στο Αίλιε (βλ. υποσημ. 93), στον Άγιο Νικόλαο στο Πρίλεπο (βλ. υποσημ. 93)· *το 14ο αι.*: στο Πρωτάτο (βλ. υποσημ. 101), στο Χελανδάρη [*Millet*, *Monuments de l' Athos...* (υποσημ. 100), πιν. 70. 1], στον Ταξιάρχη της Μητρόπολης (βλ. υποσημ. 93) και στον Άγιο Νικόλαο του Κυριτζή στην Καστοριά (βλ. υποσημ. 93), στον Άγιο Ανδρέα στην Τρέσκα (βλ. υποσημ. 101)· *το 15ο αι.*: στο *Trescavac* (βλ. υποσημ. 85)· *το 16ο αι.*: στο Homor στη Μολδαβία (βλ. υποσημ. 93) και στις Μονές της Λαύρας (βλ. υποσημ. 100) και του Διονυσίου στο Άγιο Όρος (βλ. υποσημ. 100).

103. Ξαναβρίσκεται *το 13ο αι.*: στον Άγιο Κλήμεντα στην Αχρίδα (βλ. υποσημ. 93), στον Άγιο Νικόλαο στο Πρίλεπο (βλ. υποσημ. 93)· *το 14ο αι.*: στους Αγίους Αποστόλους στο Pec (βλ. υποσημ. 100), στο Βατοπέδι (βλ. υποσημ. 101), στο ναό της Ανάστασης του Χριστού στη Βέροια (βλ. υποσημ. 98) στον Άγιο Ονούφριο στα Καρδαμιάνα της Κρήτης (βλ. υποσημ. 100) στη Decani (βλ. υποσημ. 93)· *το 15ο αι.*: στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη (βλ. υποσημ. 93)· *το 16ο αι.*: στις Μονές Φιλανθρωπικών (βλ. υποσημ. 101) και Βαρλαάμ (βλ. υποσημ. 101).

104. Βλ. υποσημ. 98.

105. Βλ. υποσημ. 93.
 106. Βλ. υποσημ. 93.
 107. Βλ. υποσημ. 85.
 108. Βλ. υποσημ. 88.
 109. Βλ. υποσημ. 86.
 110. Βλ. υποσημ. 110 και *Αχειμάστου*, Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 75, υποσημ. 460, 466.
 111. Τέτοιο πέπλο συχνά φορούν οι αγίες στη βυζαντινή τέχνη (βλ. π.χ. *Ευγγόπουλος*, Οι τοιχογραφίες... (υποσημ. 63), εκ. 177 *Millet – Velmans*, La peinture... (υποσημ. 13), πιν. 36.73).
 112. *E. Lucchesi Palli*, «Anastasis» RBK I, col 143.
 113. Συναντάται, π.χ. τον 11ο αι.: στη Νέα Μονή της Χίου (*Ντ. Μουρούνη*: Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου, Αθήνα, 1985, II, πιν. 48, 180), στο Δαφνί (*E. Diez – O. Demus*: Byzantine mosaics in Greece: Hosios Lucas and Daphni, Καίμπριτζ, Μασσαχουσέτη, 1931, εκ. 100), στο παρεκκλήσι της Αγίας Τριάδας της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στον Κουτσοθένη στην Κύπρο (*Μουρούνη*, ό.π. I, σ. 148): το 12ο αι.: στο Monreale [*Demus*, The mosaics... (υποσημ. 40), εκ. 718] και στον Άγιο Γεώργιο στο Kurbinovo [*Hademann*, Kurbinovo... (υποσημ. 9, εκ. 79)] το 13ο αι., στην Αγία Τριάδα κοντά στο Κρανίδι [*Kalopissi*, Die Kirche... (υποσημ. 67), σ. 17], στο Σωτήρα κοντά στα Μέγαρα [*C.H. P. Grigoriadou*, Peintures murales du XIème siècle en Grèce (thèse de doctorat de 3e cycle – αδημοσίευτη) Παρίσι, 1968, σ. 96–7]: για τη χρονολόγηση αυτών των τοιχογραφιών το 13ο αι., βλ. *Ντ. Μουρούνη*: Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος, Αθήνα, 1978, σ. 56), στη Sorocani (*Millet – Frolow*, La peinture... (υποσημ. 55), II, πιν. 14.1) στο Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι (*Μουρούνη*, ό.π., πιν. 34) και στην Όμορφη Εκκλησία στην Αίγινα (*Γ. Σωτηρίου*: «Η Όμορφη Εκκλησία Αιγίνης», *ΕΕΒΣ*, 2 (1925), εκ. 14): το 14ο αι.: στο Πρωτάτο (*Millet*, Monuments de l'Athos... (υποσημ. 100), πιν. 12.4), στους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης (*Ευγγόπουλος*, Η ψηφιδωτή... (υποσημ. 62), πιν. 28–30), στο Staro – Nagoricino (*Millet – Frolow*, La peinture... (υποσημ. 42), III, πιν. 126.3), στον Άγιο Νικόλαο – Bolnicki (*Grozdanov*, Ohridsko... (υποσημ. 12), σ. 4), στη Μονή της Υπαπαντής στα Μετέωρα (*G. Subotić*: «Poceci monaskog zivota i crkva Monastira Sretenja u Meteorigama», *ZLU* 2 (1966), εκ. 21), στον Άγιο Αθανάσιο της Καστοριάς (*Πελεκανίδης*) Καστοριά... (υποσημ. 23), πιν. 149 δ) και στον Άγιο Δημήτριο της Αχρίδας (*Grozdanov*, ό.π. ε., 176): το 15ο αι.: στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα (*Subotić, Ohridskaja*... (υποσημ. 22), σ. 18, εκ. 14), στον Άγιο Γεώργιο στο Godinje (ό.π., σ. 9), στο Velestov (ό.π., σ. 43), στο Lescoeé (ό.π. σ. 79), στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αποστόλων του Αγίου Νικολάου – Bolnicki (ό.π. εκ. 75, σ. 84), στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά [*Garidis*, La peinture... (υποσημ. 28), I, σ. 191], στο Cucer (*Millet – Frolow*, ό.π., πιν. 52.4) στη Μονή Μυριάς στην Αιτωλία [*Αχειμάστου*, Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 92, υποσημ. 756] και στο Hiriau στη Μολδαβία [*Stefanescu*, L'art... (υποσημ. 86), πιν. XXXIII.2] το 16ο αι.: στη Μονή του Αγίου Νικολάου – Αναπαύσα στα Μετέωρα *M. Chatzidakis*: Recherches sur le peintre Theophane le Cretois», *DOP* 23–24 (1969–70), ανατυπωμένο στο: *ο ίδιος*, Etudes... (υποσημ. 89), εκ. 12), και στον Άγιο Ιωάννη Θεολόγο της Παναγίας Μαυρωτίσσης στην Καστοριά (*Πελεκανίδης*, ό.π., πιν. 207 δ).
 114. *Hademann*, Kurbinovo... (υποσημ. 9), σ. 164.5. *Lucchesi Palli*, Anastasis... (υποσημ. 112), col. 145–6.
 115. *Ό.π.*, col 147 *Μ. Σωτηρίου*: «Χρυσοκέντητον επιγονάτιον του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών μετά παραστάσεων της Ες Άδου Καθόδου», *ΠΧΑΕ* ερ. Γ – τομ. Β (1933), σ. 117 – 8. *H Buchthal*: The «Musterbuch» of Wolfenbittel and its position in the art of the thirteenth century, Βιέννη, 1979, σ. 19–20.
 116. Βλ. υποσημ. 113.
 117. Όπως τον 11ο αι.: στο Δαφνί (βλ. υποσημ. 113): το 14ο αι.: στη Μονή Βατοπεδίου [*Millet*, Monuments de l'Athos... (υποσημ. 100), πιν. 92.2], στο Staro Nagoricino (βλ. υποσημ. 113), στον Άγιο Νικόλαο – Bolnicki κοντά στην Αχρίδα (βλ. υποσημ. 113), στον Άγιο Νικόλαο στην Πλάτσα της Μάνης (*Ντ. Μουρούνη*: Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης, Αθήνα 1975, εκ. 66), στον Άγιο Αθανάσιο στην Καστοριά (βλ. υποσημ. 113) και στον Άγιο Δημήτριο της Αχρίδας (βλ. υποσημ. 113): το 15ο αι. στον Άγιο Γεώργιο στο Godinje (βλ. υποσημ. 113), στο Velestov (βλ. υποσημ. 113) στο Lescoeé (βλ. υποσημ. 113)] [ναοί της περιοχής της Αχρίδας], στο Cucer (βλ. υποσημ. 113) και σε δύο ναούς της Μολδαβίας, το Partauti (*I. Stefanescu*: L' evolution de la peinture religieuse en Bucovine et Moldavie, depuis les origines jusqu' au XIX ème siècle, Παρίσι, 1928, πιν. XIII.4) και το Porăuti (*Ο ίδιος*: L' evolution de la peinture religieuse en Bucovin et Moldavie, depuis les origines jusqu' a au XIeme

siecle, Nouvelles recherches Etude iconographique, Παρίσι, 1929, εκ. 13.1,2): το 16ο αι.: στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια [*Ευγγόπουλος* Τα μνημεία... (υποσημ. 33), πιν. 19.1] και στη Vatra – Moldovitei στη Μολδαβία [*Henry*, Les églises. (υποσημ. 93), πιν. XX].

118. *S. Dufrenne*: Les illustrations du psautier d' Utrecht. Sources et apport carolingien, Παρίσι, 1978, σ. 147, υποσημ. 502.

119. Υπάρχουν, πάντως, ελάχιστες παραστάσεις όπου ο Χριστός δεν κρατά τίποτε στο ελεύθερο χέρι-του, αλλά και πάλι δεν ευλογεί, όπως στην σκηνή του Μετεώρου. Αυτό συναντάται στο Καρολίγγειο Ψαλτήριο της Ουτρέχτης (9ος αι.) (ό.π., πιν. 90.19.20) στις καππαδοκικές τοιχογραφίες του 10ου αι. στο Tokale I και στο El – Nazar [*Restle Byzantine*... (υποσημ. 20), II, πιν. 95, 18, 20], στο Αρμενικό Ευαγγέλιο του T argmantchats, n° 2743 (13ος αι.) (*L. Doumouvo – R. Drampian*: Miniatures arméniennes, Ερεβάν, 1967, πιν. 18) και στην τοιχογραφία της Μονής Υπαπαντής στα Μετέωρα (14ος αι.) (βλ. υποσημ. 113).

120. Βλ. υποσημ. 113.

121. Οι προφήτες παριστάνονται συχνά κρατώντας χαρακτηριστικά αντικείμενα, σύμφωνα με την Παλαιά Διαθήκη. Έτσι ο Ααρών, απεικονίζεται κρατώντας μία ανθισμένη ράβδο (*Αριθμοί* 17. 16–24) ήδη από την παλαιохριστιανική εποχή (*Ντ. Μουρούνη*: «Αι διδλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλον της Περιδλίπτου του Μυστρά», *ΑΔ*, 25 (1970), Α': Μελέται, σ. 240), αλλά αυτό συνηθίζεται, κυρίως, στην παλαιολόγια τέχνη (ό.π. σ. 226–7). Εξάλλου και στην Ερμηνεύα της ζωγραφικής του Διονυσίου από το Φουρνά συνιστάται ν' απεικονίζεται ο Ααρών με ανθισμένη ράβδο (Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεύα της ζωγραφικής τέχνης και αι κύρια αυτής ανέκδοτοι πηγαί, εκδιδομένη μετά προλόγου, νυν το πρώτον πλήρης κατά το πρωτότυπον αυτής κείμενον, υπό Α. Παπαδοπούλου – Κεραμέως, Αγία Πετρούπολη, 1900, σ. 76).

122. *N. Pokrovskij*: Evangelie u pamjatnikach ikonografij, preimuscestvenn vizantijskich i russkich, Αγία Πετρούπολη, 1892, σ. 401, εκ. 1.

123. *S. Petkovič*, Zidno... (υποσημ. 27), εκ. 67.

124. Βλ. υποσημ. 113. Ο προφήτης Σαμουήλ εικονίζεται ομοίως στην ανάλογη σκηνή στο Roganovo (1499/1500) (*Grabar*, La peinture... (υποσημ. 8), πιν. LXIII).

125. *Αχειμάστου*. Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 93, υποσημ. 769.

126. *Chatzidakis*, Recherches... (υποσημ. 113), εκ. 132.

127. Πρόκειται για εικονογραφικό στοιχείο εμπνευσμένο από τα λειτουργικά κείμενα: *Λίβα*, Οι τοιχογραφίες... (υποσημ. 101), σ. 98–100· *Γούναρης*, Οι τοιχογραφίες... (υποσημ. 45), σ. 135, υποσημ. 5, σ. 136–8· *Αχειμάστου*, Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 92–3, σ. 178, υποσημ. 76.

128. *G. Galavaris*, The illustration of the liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus, Πρίνστον, 1969, εκ. I.

129. Βλ. υποσημ. 117.

130. Βλ. υποσημ. 113.

131. Σχετικά με την απεικόνιση του διαβόλου στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, βλ. *M. Garidis*: L' évolution de l' iconographie du démon dans la période post – byzantine», dans *L' information d' Histoire de l' Art* 12, n° 4 (1967), σ. 134–155· *Θ. Προδατάκης*: Ο Διάβολος εις την βυζαντινή τέχνη. Συμβολή εις την έρευναν της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής, Θεσσαλονίκη, 1980, σ. 272–286.

132. «Αναστήτω ο Θεός, και διασκορπισθήτωσαν οι εχθροί αυτού, και σπυγέτωσαν από προσώπου αυτού οι μισούντες αυτόν» (Μεγάλη Ιερά Σύνοδος, Αθήνα, 1975, σ. 557).

133. *M. Scepkina*: Miniatury Chludo skog Psaltyri, Μόσχα 1977, fol 63· *Προδατάκης*, Ο Διάβολος... (υποσημ. 131), σ. 73· *Garidis*, La peinture... (υποσημ. 28), II, σ. 541· *Αχειμάστου* Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 178, υποσημ. 78. Οι βυζαντινές ρίζες αυτής της εικονογραφικής λεπτομέρειας αποδεικνύουν ότι δεν πρόκειται για δυτική επίδραση, όπως πιστεύει η *Θ. Λίβα – Ξανθάκη* [*Λίβα* Οι τοιχογραφίες... (υποσημ. 101)], σ. 101, 206–7).

134. *Subotić, Ohridskaja*... (υποσημ. 22), σ. 70.

135. Βλ. υποσημ. 113.

136. *Λίβα*, Οι τοιχογραφίες... (υποσημ. 101), εκ. 37.

137. *Αχειμάστου* Η Μονή... (υποσημ. 56), σ. 178, υποσημ. 76.

138. *Πελεκανίδης*, Καστοριά... (υποσημ. 23), εκ. 221 β.

139. *Millet*, Monuments de l'Athos... (υποσημ. 100), πιν. 260. I.

140. *Π. Βοκοτόπουλος*: «Βυζαντινά και Μεσαιωνικά Μνημεία Ηπείρου. Δυτικών Ζαγόρι», *ΑΔ*, 21 (1966), Β2: Χρονικά, πιν. 304 β.

141. Όπως στη Μονή Δαφνίου (βλ. υποσημ. 113) και στον Άγιο Νεόφυτο στην Κύπρο (*Ε*



Mango — E Hawkins: «The hermitage of st. Neofhytos and its wall paintings» *DOP*, 20 (1966), εικ. 108).

142. Όπως το 14ο αι.: στους Αγίους Αποστόλους της Θεσσαλονίκης (βλ. υποσημ. 113), στην εκκλησία του Κράλη στη Studenica [*Millet — Frolow*, La peinture... (βλ. υποσημ. 42)], III, πιν. 58, 2, 63.2], στη Decani [*V. Petković*, Decani... (υποσημ. 93)], πιν. CLXXIX] το 15ο αι. στον Άγιο Νικόλαο στη Βεύη (βλ. υποσημ. 134) και στο Porāuti στη Μολδαβία (βλ. υποσημ. 117)· το 16ο αι.: στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια (βλ. υποσημ. 117), στον Άγιο Νικόλαο — Αναπανσά στα Μετέωρα (βλ. υποσημ. 113), στη Μονή Ντίλιου (βλ. υποσημ. 136), στους Αγίους Αποστόλους στην Καστοριά [*Πελεκανίδης*, Καστοριά... (υποσημ. 23)], πιν. 198α], στη Μονή Βαβλαάμ στα Μετέωρα (αδημοσίευτη τοιχογραφία και στη Vatra — Moldovitei στη Μολδαβία (βλ. υποσημ. 117)).

143. Βλ. υποσημ. 113.

144. Η παρουσία-του στη σκηνή μαρτυρείται από τον 11ο αι., αλλά απαντάται συχνότερα κυρίως από το 13ο αι., [*S. Der Nersessian*, «Program and iconography of the frescoes of the pareccleision», *Underwood*, The Kariye... (υποσημ. 60), σ. 322]· *Hademann*, Kurbinovo... (υποσημ. 9), σ. 166· *Μουτσόπουλος — Δημητροκάλλης*, Γεράκι... (υποσημ. 38), σ. 130, υποσημ. 117.

145. Βλ. υποσημ. 124.

146. Σχετικά με τις διάφορες ερμηνείες που έχουν δοθεί σ' αυτή την κίνηση του Προδρόμου, βλ. *Millet*, Mosaïques... (υποσημ. 77), σ. 17· *Der Nersessian*, Programm... (υποσημ. 144), σσ. 321 — 2· *Galavaris*, The illustration... (υποσημ. 128), σ. 71.

147. *N. Δρανδάκης*: «Έρευνα εις την Μεσοσηνιακήν Μάνην» *ΠΙΑΕ* (1976) Α', σ. 219, υποσημ. 3.

148. *A. Τσιουρίδου*: Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολογίας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αι., Θεσσαλονίκη 1986, σ. 101, υποσημ. 123.

149. Βλ. υποσημ. 113.

150. *V. Petković*· Decani... (υποσημ. 93), πιν. CCLIII 1, CCLIV. 1, CCLV.1, CCLXI.

151. Συγκεκριμένα, στην Παναγία Ελεούσα στη Μεγάλη Πρέσπα [*Subotić*, Ohridskaja... (υποσημ. 22)], σχ. 14—16, 18, εικ. 8], στη Lesani [*δ.π.*, σ. 50], στο Lescocē (*δ.π.*, σχ. 79)], στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων του Αγίου Νικολάου — Bolnicki (*δ.π.*, σχ. 83, εικ. 72) και στη Μονή της Matka (*δ.π.*, σ. 112).

152. Βλ. υποσημ. 113.

153. Βλ. υποσημ. 113.

154. Βλ. υποσημ. 113. Η σκηνή-μας διατηρεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, την ίδια διάταξη και τις ίδιες στάσεις των μορφών με το ψηφιδωτό των Αγίων Αποστόλων, εκτός του ότι ο προσανατολισμός της σκηνής είναι αντίστροφος, το σχήμα της δόξας διαφορετικό και τα σπάνια εικονογραφικά στοιχεία που παρατηρούνται στο παλιό καθολικό λείπουν από την παράσταση της Θεσσαλονίκης.

155. Βλ. υποσημ. 113. Πρόκειται για τον ίδιο εικονογραφικό τύπο με όμοια διάταξη των μορφών· οι στάσεις-τους είναι ανάλογες, αλλά υπάρχουν μικρές διαφορές.

156. Βλ. υποσημ. 113, 134. Από τις παραστάσεις του Αγίου Νικολάου στη Βεύη και των Αγίων Αποστόλων, η σκηνή-μας δανείζεται ορισμένες σπάνιες εικονογραφικές λεπτομέρειες: το διάβολο και τον Ααρών. Όσον αφορά την τοιχογραφία του Lescocē, η σύνθεσή-μας έχει το ίδιο εικονογραφικό σχήμα και μία ομοιότητα στη διάταξη και στις στάσεις των μορφών, όπως και στο σχήμα της δόξας.

157. Βλ. υποσημ. 113.

158. Βλ. υποσημ. 113. Είναι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος, αλλά η φορά της σύνθεσης είναι αντίστροφη. Εξάλλου, υπάρχει το ίδιο σχήμα δόξας του Χριστού, παρόμοια διάταξη και στάσεις των μορφών και ο διάβολος που βουτά με το κεφάλι προς τα κάτω. Όμως, η σκηνή στο Hirtau περιλαμβάνει πολλές άλλες επιπλέον μορφές.

159. *Grabar*, La peinture... (υποσημ. 8), σ. 316· *Millet*, Recherches... (υποσημ. 9), σ. 638.

160. Η κλειστή αυτή πόρτα συναντάται ήδη στο ψηφιδωτό του Αγίου Απολλινάριου του Νέου στη Ραβέννα (6ος αι.) (*G. Schiller*, Ikonographie der christlichen Kunst, II, Gersloh, 1966—80, εικ. 342).

161. *K. Weitzmann*: «A tenth century lectionary: A lost masterpiece of the Macedonian Renaissance», *Revue des Études Sud — Est Européennes*, IX (1971), σ. 622, ανατυπωμένο στο: 0

ίδιος: *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Λονδίνο, 1980· *D. Talbot — Rice*: The church of Haghia Sophia at Trebizond, Εδμβούργο, 1968, σ. 171· *Grabar*, La peinture... (υποσημ. 8), σσ. 293—4.

162. *Galavaris*, The illustrations... (υποσημ.) 128], σ. 78· *Millet*, Recherches... (υποσημ. 9), σ. 577.

163. *Ό.π.*, δ. 578· *Diez — Demus*, Byzantine... (βλ. υποσημ. 113), σ. 66· *Galavaris*, The illustrations... (υποσημ. 128), σ. 79.

164. Βλ. π.χ., τις σκηνές στον Όσιο Λουκά (11ος αι.) [*Diez — Demus*, Byzantine... (βλ. υποσημ. 113)], εικ. 10] και στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας (12ος αι.). (*O Demus*: The mosaics of San Marco in Venice, I, II, Σικάγο και Λονδίνο, 1984, πιν. 77).

165. Βλ. τις παραστάσεις στη Zica [*Millet — Frolow*, La peinture... (βλ. υποσημ. 100)], I, πιν. 51.3] στο Πρωτάτο (*Millet*, Monuments de l' Athos, πιν. 27.3), στο Χελανδάρι (*δ.π.*, πιν. 73.3), στο Staro Nagoricino [*Millet — Frolow*, La peinture... (βλ. υποσημ. 42)] III, πιν. 97.1], στο Mateic [*Millet — Velmann*, La peinture... (βλ. υποσημ. 13)], πιν. 43.88], στη Decani [*V. Petković*, Decani... (υποσημ. 93)], πιν. CCXIX], καθώς και στην εικόνα έργο του Μιχαήλ Αστραπά, που βρίσκεται στην Αχρίδα (*D. Talbot — Rice*: Byzantine painting. The last phase, Νέα Υόρκη, 1968, εικ. 95).

166. *Grabar*, La peinture... (υποσημ. 8), εικ. LXII.

167. Βλ. υποσημ. 165.

168. Βλ. υποσημ. 166.

169. Όπως π.χ. στη Sopocani [*Millet — Frolow*, La peinture... (υποσημ. 55)], II, πιν. 17.2, 18.2.] στο Χελανδάρι (βλ. υποσημ. 165) στο Lescocē· *Subotić*, Ohridskaja... (υποσημ. 22)], σχ. 79], στο Roganovo (βλ. υποσημ. 166), στις Μονές Διονυσίου και Δοχειαρείου [*Millet*, Monuments de l' Athos... (υποσημ. 100)], πιν. 199.1, 223.3].

170. *Weitzmann*, Catalogue... (υποσημ. 16), σ. 44.

171. Βλ. υποσημ. 165.

172. Βλ. υποσημ. 166.

173. Βλ. υποσημ. 165.

174. *Millet*, Monuments de l' Athos... (υποσημ. 100), πιν. 20.1 (Νιπτήρας).

175. *Πελεκανίδης*, Καλλιέργης... (υποσημ. 71), πιν. Η (Κρίση των Αρχιερέων).

176. Βλ. υποσημ. 166.

177. Βλ. υποσημ. 165.

178. Πράγματι, μόνο ο Χριστός και οι τέσσερις απόστολοι των μπροστινών πλάνων εικονίζονται ολόσωμοι. Από τους άλλους διακρίνονται μόνο τα φωτιστέφανα.

179. Βλ. υποσημ. 169.

180. Μόνο στη μικρογραφία του God. gr. 21 του Λένινγκραντ (10ος αι.) *K. Weitzmann*: Die byzantinischen Buchmalerei des IX und X. Jahrhunderts, Βερολίνο, 1953, εικ. 394] και στην τοιχογραφία του Αϊ Γιαννάκη στο Μιστρά (14ος αι.) *Millet*, Monuments... (υποσημ. 93)], πιν. 106.3], δεν υπάρχει αυτή η διαφορά.

181. Σύμφωνα μ' αυτή την αρχή, το μέγεθος μιας μορφής στη σύνθεση δεν εξαρτάται από τη θέση-της σ' αυτήν, αλλά από τη σημασία της μορφής αυτής στη θρησκευτική ιεραρχία [*Kalopissis*, Die Kirche... (υποσημ. 67)], σ. 255].

182. Βλ. π.χ., *Carl*· La pittura... (υποσημ. 52), εικ. 51, 151, 280· *Dupont — Gnudi*, La peinture... (υποσημ. 17), εικ. στις σσ. 119, 133.

183. Βλ. υποσημ. 166.

184. Π.χ. στο Μυστικό Δείπνο [*E. Γεωργιουσγιάννη*: Ένα εργαστήριο ανωνύμων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα στα Βαλκάνια και η επίδρασή-του στη μεταβυζαντινή τέχνη», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 30 (1988), πιν. 2] ο Χριστός και οι απόστολοι έχουν τις ίδιες διαστάσεις, πράγμα που οφείλεται σε επίδραση της δυτικής εικονογραφίας [*Garidis*, La peinture... (υποσημ. 28)], I, σ. 148· βλ., π.χ., την ανάλογη σκηνή, έργο του Duccio [*Carli*, La pittura... (υποσημ. 52)], εικ. 47], ενώ η διαφορά των διαστάσεων χαρακτηρίζει τη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος [*Grabar*, La peinture... (υποσημ. 8)], σ. 265].

185. Όπως στην παράσταση του Νιπτήρα [*Γεωργιουσγιάννη*, Ένα εργαστήριο... (υποσημ. 184)], πιν. 1], όπου εικονίζεται η πρωτότυπη μορφή του Ιούδα, που στρέφει την πλάτη προς τους άλλους αποστόλους, έτοιμος να φύγει, εμπνευσμένη από το Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (13.2, 10, 11, 30).

186. Γι' αυτό και στο άρθρο-μας μιλάμε για ζωγράφους, κι όχι για έναν ζωγράφο, του παλιού καθολικού, εφόσον πρόκειται για εργαστήριο ζωγράφων.



187. Για το εργαστήριο αυτό, βλ. κυρίως: Radojčić Jedna... (υποσημ. 85), σσ. 67 – 105· Chatzidakis, Aspects... (υποσημ. 89), σσ. 185 – 189, 192 – 3· ο ίδιος, «Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς, ΔΧΑΕ, περ. Δ' – τομ. Ε' (1969), σσ. 305 – 6· ο ίδιος, «Η μεταβυζαντινή τέχνη (1453–1700) και η ακτινοβολία της», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Γ' Αθήνα, 1974, σ. 419· M. Garidis: «Contacts entre La peinture de la Grèce du nord et des zones centrales balkaniques avec la peinture moldave de la fin du XV ème siècle» *Actes du XV^e Congrès International d' Etudes Byzantines – Bucarest 1971*, II, Βουκουρέστι, 1975, σσ. 563 – 9· ο ίδιος, *La peinture... (υποσημ. 28): Αγεμάστου Η Μονή...* (υποσημ. 56)· *Georgitsoyanni, Les peintures... (υποσημ. 26): η ίδια, Ένα εργαστήριο...* (υποσημ. 184).

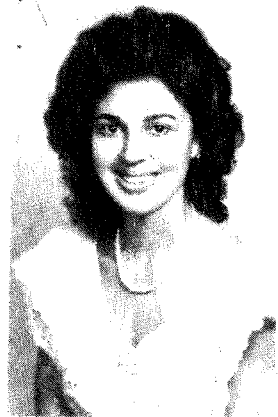
188. Για την χρονολόγησή-τους, βλ. 'ο.π.' η ίδια *Les peintures...* (υποσημ. 26), II, σσ. 513 – 585.

189. Βλ. σχετικά: *Ευθ. Τσιγαρίδας*: Η μνημειακή ζωγραφική στη Μακεδονία το 15ο αι. «*Ογδοο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Πρόγραμμα και Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων – Αθήνα – Μάιος 1988*, Αθήνα, 1988, σσ. 16 – 20.

190. Βλ. σχετικά: Garidis, *La peinture...* (υποσημ. 28), I, σσ. 192 – 195, 152 – 175· ο ίδιος: «*Les grandes etapes de la peinture murale en grece au XVI^e siècle*», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 24 (1982), σσ. 152 – 175· *Αγεμάστου, Η Μονή...* (υποσημ. 56), σσ. 173 – 220· *Georgitsoyanni, les peintures...* (υποσημ. 26), II, σσ. 606 – 626· η ίδια, Ένα εργαστήριο... (υποσημ. 184).

191. Βλ. υποσημ. 190.

192. Βλ. σχετικά: *Garidis, Contacts...* (υποσημ. 187)· ο ίδιος, *La peinture...* (υποσημ. 28), I, σσ. 286 – 301· *Georgitsoyanni, Les peintures...* (υποσημ. 260), II, σσ. 586 – 605· η ίδια, Ένα εργαστήριο... (υποσημ. 184).



Η Εύη Ν. Γεωργιτισογιάννη γεννήθηκε στην Αθήνα, όπου και σπούδασε Ιστορία – Αρχαιολογία. Έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Παρίσι, με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης. Το 1987 αναγορεύτηκε αριστούχος διδάκτωρ του πανεπιστημίου Paris I (Panthéon – Sorbonne) στην Ιστορία της Βυζαντινής Τέχνης με θέμα: Οι τοιχογραφίες του παλιού καθολικού της Μονής Μεταμορφώσεως στα Μετέωρα (1483).

ΕΥΗ ΓΕΩΡΓΙΤΣΟΓΙΑΝΝΗ

ΔΗΜ. Γ. ΚΑΛΟΥΣΙΟΣ

Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία

Η ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΤΟΥ ΧΡΥΣΙΝΟΥ

ΣΤΟΝ ΚΛΕΙΝΟ ΤΗΣ ΚΑΛΑΜΠΙΑΚΑΣ

ΜΕΡΟΣ Α'

ΤΟ ΠΑΛΙΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΣΤΟ ΧΡΥΣΙΝΟ

1. Η τοποθεσία

Δύο χιλμ. περίπου από τα **Αμπέλια** (παλιά Καρούτια) του Κλεινού, και πάνω στον αμαξινό δρόμο για Κλεινό – Χρυσομηλιά κ.λ.π., βρίσκονται τα **Χάνια του Σαμαρά**, με 7, μόνο, οικογένειες, σήμερα, περίφημο, άλλοτε, στέκι στη δλαχόστρατα του Ασπροπόταμου¹. Εδώ τοποθετείται το παλιό **Χρυσίνο** (Χούρσινο το έλεγαν οι ντόπιοι), βυζαντινός οικισμός, στην περιοχή του Κλεινού. Εδώ υπήρχε το βυζαντινό μοναστήρι Παναγία του Χρυσίνου² ή Χρυσένου ή Χρυσίνι³.

2. Η χρονολογία της ίδρυσης. Ο ιερομόναχος Μακάριος (Μανασσής)⁴.

Πότε ακριβώς ιδρύθηκε η μονή, δεν είναι γνωστό σε μας. Οπωσδήποτε, όμως, υπήρχε τον 14ο αιώνα. Στα 1346–1347, μόναζε, εδώ, ο ιερομόναχος Μανασσής. Αυτός, αφού συγκέντρωσε αρκετά χρήματα για τα έξοδα, άφησε τους άλλους συνασκητές-του και πήγε στα Μετέωρα, στην σπηλιά του Πασχάλη, τον οποίο και διαδέχτηκε: «(...) **διεδέξατο τήν μικράν εκείνην κατοίκειν [του Πασχάλη], ιερομόναχος τής Μανασσής λεγόμενος· όστις ήν, εν τή τού Χρυσένου μονή, μετά τών μετ' αυτού· έάσασ ούν εκείσε τούς αδελφούς αυτού, λαβών δαπάνασ, και έξοδον, ανήλθεν εν τώ σπηλαιώ· και εύπορών, ηύξησέ τε τούτο και έστερέωσεν· και προσευχάδιον μικρόν κατεσκεύασεν (...)**⁵».

Εκεί, ο Μανασσής «έλαβε και αυτός τόπον εκ τού Στύλου και έφύτευσεν μερικόν **αμπέλιον**»⁶, μετονομάσθηκε σε Μακάριο κι έγινε αρχιμανδρίτης της σκήτης των Σταγών (Δούπιανη). Τον συναντούμε στα μέσα του 14ου αι. να υπογράφει σε κάποιο «σιγνογραφικό γράμμα ως εξής: «+ **Ό εν ιερομονάχοις έλάχιστος Μακάριος αρχιμανδρίτισ και καθηγούμενος τής σεδασμίας μονής· τίσ υπεραγίας Θεοτόκου· και επικαικλημένησ Δουπηάνεωσ υπέγραψε**»⁷.

Ο Ι. Βογιατζίδης τον βρήκε και σε μία ανέκδοτη και αχρονολόγητη διαθήκη του Ιωαννάκη, που σώθηκε σε αντίγραφο, σε κώδικα της μονής του Ρουσάνου, του 17ου αι. Η διαθήκη αυτή συντάχθηκε «**κατενώπιον τού τε κυρού Μακαρίου και αρχιμανδρίτου και τού πανυπερσεδάστου και κεφαλής Σταγών κυρού Θεοδώρου τού Όρφανοιώάννου και τών έντιμοτάτων κληρικών τής άγιωτάτης έπισκοπής Σταγών**»⁸.

Κατά τον Βέη⁹, ο ιερέας Μανασσής, που μνημονεύεται στα «Πάτρια ήγουν εξήγησις πέτρας της λεγομένης Υψηλοτέρας...» μπορεί να ταυτιστεί με τον κτήτορα του κώδικα 302 του Μετώρου, όπου στο φ. 1α έχει γράψει: τήνου: τίτου Μανασση».

Τέλος, ο Μακάριος, με παραδοτικό και διαθηκώο γράμμα, άφησε το αμφισδητούμενο μονύδριω της Θεοτόκου στο Πηγάδι¹⁰ στον άγιο Αθανάσιο τον Μετεωρίτη¹¹. Από δω φαίνεται ότι ο Μακάριος είπαν μεγαλύτερος του Αθανασίου.

Αλλά ο Μανασσής – Μακάριος «**μετά χρόνον τινά, έάσασ τό σπήλαιον, άπεστράφη όπισθεν εις τό Χρυσίνον**»¹², όπου, πιθανότατα, πέθανε. Ο θάνατός-του σημειώθηκε, οπωσδήποτε πριν το 1388, μια και στον ορισμό του καίσαρα Αλεξίου Αγγέλου, της χρονιάς αυτής, αναφέρεται ως «**μακαρίτης**» πια¹³.

3. Το καθολικό της μονής

Περίπου 100–150 μ. πάνω από το δρόμο στα Χάνια του Σαμαρά σώζονται, σήμε-

121

