

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ
ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΔΕΛΤΙΟΥ ΑΡ. 75

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΣ

**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ
ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ**

Συμβολή στη μελέτη
της θρησκευτικής ζωγραφικής
στην Ήπειρο το 18ο και το α΄ μισό του 19ου αιώνα

ΑΘΗΝΑ 2001

Στη Βιολέττα

**ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ
ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΗΣ ΗΠΕΙΡΟΥ**

Γενική επιμέλεια
ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΚΥΠΡΑΙΟΥ

Υπεύθυνη έκδοσης
ΝΤΙΑΝΑ ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ

Επιμέλεια κειμένων
ΜΑΡΙΑ ΚΑΖΑΚΟΥ
ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΖΩΡΤΖΑΚΗ

Καλλιτεχνική επιμέλεια
ΑΡΓΥΡΩ ΓΙΑΝΝΟΥΛΑΚΗ

Προέλευση φωτογραφιών
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΟΥ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΡΧΕΙΟ ΤΑΠ: Β. ΒΟΥΤΣΑΣ

Ηλεκτρονική επεξεργασία κειμένων
Π. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ - ΕΦΗ ΠΕΡΠΙΝΙΑ Ο.Ε.

Εκτύπωση
Π. ΜΠΟΥΛΟΥΚΟΥ - ΕΦΗ ΠΕΡΠΙΝΙΑ Ο.Ε.

© ΤΑΜΕΙΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΩΝ ΠΟΡΩΝ ΚΑΙ ΑΠΑΛΛΟΤΡΙΩΣΕΩΝ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΩΝ
Οδός Πανεπιστημίου 57, 105 64 Αθήνα
www.tap.culture.gr

ISBN 960-214-321-5
ISSN 1108-1244

Οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο του Ζαγορίου της Ηπείρου αποτελούν μια συμπαγή και πολυάριθμη ομάδα ανάμεσα στον εντυπωσιακό αριθμό των ζωγράφων που εντοπίζονται στην Ήπειρο το 18ο και το 19ο αιώνα. Οι είκοσι έξι εντοπισμένοι, ενυπόγραφοι, τοιχογραφημένοι ναοί και δεκάδες φορητές εικόνες συγκροτούν ένα διόλου αμελητέο σύνολο στα πλαίσια της ύστερης μεταβυζαντινής τέχνης της Ηπείρου. Η μελέτη αυτή προσπαθεί να καλύψει ένα πραγματικό κενό στην έρευνα της μνημειακής τέχνης του 18ου και του α' μισού του 19ου αιώνα, αφού οι μέχρι σήμερα επισημάνσεις είτε ήταν γενικού χαρακτήρα (Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, ΙΑ', 250 κ.ε. Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 241 κ.ε.) είτε ήταν ειδικές και αφορούσαν ορισμένες ομάδες ζωγράφων (Μακρής, Χιονιαδίτες) ή μεμονωμένα μνημεία και ζωγράφους (βλ. αναφορές στο *Αρχαιολογικόν Δελτίον*). Τα δύο βασικά έργα του Ι. Λαμπριδίου (Λαμπριδής, *Ηπειρ. μελετήματα και Λαμπριδής, Ηπειρ. αγαθοεργήματα*) και τα δύο έργα του Π. Αραβαντινού (Αραβαντίνος, *Χρονογραφία και Αραβαντίνος, Αλή-Πασάς*) από τη μία πλευρά και οι δημοσιεύσεις πολλών κτητορικών επιγραφών στα *Ηπειρωτικά Χρονικά* και την *Ηπειρωτική Εστία* από τον Χ. Σούλη (Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 81 κ.ε.) και τον Σ. Μπέττη (Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων*, 49 κ.ε.) από την άλλη, μαζί με τις επισημάνσεις του Κ. Λαζαρίδη (Κ. Λαζαρίδης, *Θρησκευτικά μνημεία και αγιογραφία του Ζαγοριού*, Γιάννενα 1982) συγκροτούν πολύτιμες μαρτυρίες για τη θρησκευτική ζωγραφική στην Ήπειρο την ύστερη περίοδο της Τουρκοκρατίας.

Τις πρώτες παρατηρήσεις είχα την ευκαιρία να κάνω κατά τη διάρκεια της υπηρεσιακής μου θητείας στην 8η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Ιωαννίνων, ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '80. Η έρευνα συστηματοποιήθηκε από το 1985 με πολυάριθμες επισκέψεις για φωτογράφιση, καταγραφή και επιτόπου μελέτη της ζωγραφικής των Καπεσοβιτών στο Νομό Ιωαννίνων και την περιοχή της Σιάτιστας, αλλά και των ναών που αγιογραφούν άλλες ομάδες στην Ήπειρο την ίδια εποχή. Μερικές βασικές επισημάνσεις δόθηκαν ήδη το 1986 στο Α' Διεθνές Συνέδριο Ιστορίας των Ιωαννίνων (Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 241 κ.ε.). Το 1993 στο Α' Συμπόσιο για το Νησί των Ιωαννίνων (Κωνστάντιος, Αναστάσιος, υπό εκτύπωση) έγινε σύντομη ανακοίνωση για το έργο του Καπεσοβίτη Αναστασίου, ενώ το 1992, στο ΙΑ' Συμπόσιο της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (Δ. Κωνσταντίνος, *Μια οικογένεια ζωγράφων από το Καπέσοβο του Ζαγοριού της Ηπείρου*, ΙΑ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. *Περίληψεις ανακοινώσεων*, Αθήνα 1992, 29) είχε γίνει συνοπτική παρουσίαση των ζωγράφων της οικογένειας του μοναχού Αθανασίου.

Η ταξινόμηση του όγκου του υλικού αποτελεί την πρώτη δυσκολία. Δεκάδες ζωγραφικά σύνολα, αγιογραφημένα από γνωστές ομάδες ή μεμονωμένους ζωγράφους, με ειδικότερα κάθε φορά χαρακτηριστικά, συγκροτούν ένα πολύτιμο μεν αλλά πολύπλοκο ταυτόχρονα σύνολο ζωγραφικής τέχνης. Για την καλύτερη πρόοδο της μελέτης, η έρευνα επικεντρώθηκε στα ενυπόγραφα και χρονολογημένα έργα της μνημειακής ζωγραφικής των ζωγράφων από το Καπέσοβο του Ζαγορίου, που αποτελούν την πιο συγκροτημένη ομάδα, αφήνοντας για αργότερα τη μελέτη των φορητών εικόνων. Από τους καπεσοβίτες ζωγράφους δεν έχει εντοπιστεί, μέχρι σήμερα, με βεβαιότητα κοσμικό έργο.

Για την αποτελεσματική προσέγγιση του έργου τους, η εργασία κατανεμήθηκε σε οκτώ κεφάλαια. Στο πρώτο επιχειρείται η χωροταξική και ιστορική γνωριμία με το Καπέσοβο, ώστε να είναι κατανοητή η εικόνα της περιοχής το 18ο-α' μισό του 19ου αιώνα. Στο δεύτερο αναλύονται

οι κτητορικές επιγραφές και συγκεντρώνονται όλες οι πληροφορίες για την κοινωνική και οικονομική κατάσταση των χορηγών, καθώς και το εύρος της καλλιτεχνικής δραστηριότητας των Καπεσοβιτών. Στο τρίτο παρουσιάζονται οι ζωγράφοι και το έργο τους μέσα από τη συγκρότηση των ομάδων τους. Στο τέταρτο, που είναι και το μεγαλύτερο τμήμα της εργασίας, επιχειρείται ανάλυση της εικονογραφίας. Η διαπραγμάτευση δεν γίνεται κατά ναό, αλλά επιλέγονται δύο βασικοί εικονογραφικοί κύκλοι, το Δωδεκάορτο και τα Πάθη, στους οποίους γίνεται προσέγγιση σε βάθος σε όλα τα έργα των Καπεσοβιτών που είναι ορατά, ώστε να γίνουν κατανοητές οι όποιες επιδράσεις. Στο πέμπτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών και γίνεται εικονογραφική ανάλυση σε παραστάσεις των άλλων ζωγραφικών κύκλων, ούτως ώστε να γίνει όσο το δυνατό συνολικότερη προσέγγιση της εικονογραφίας των ζωγράφων από το Καπέσοβο. Στο έκτο κεφάλαιο αναλύεται η τεχνοτροπία, ενώ στο έβδομο επιχειρείται η γενική θεώρηση του έργου τους, η αξιολόγηση των ζωγράφων και οι επιδράσεις που έχουν δεχθεί. Στο όγδοο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι άλλες ομάδες ζωγράφων που εργάζονται στην Ήπειρο την ίδια περίοδο και γίνονται οι τελικές παρατηρήσεις για το χαρακτήρα της ύστερης μεταβυζαντινής ζωγραφικής.

Στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων υποβάλλω τις πιο θερμές μου ευχαριστίες για την έγκριση της μελέτης αυτής ως διδακτορικής διατριβής. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, κ. Νανώ Χατζηδάκη για τις πολύτιμες υποδείξεις, το ενδιαφέρον και την ευμενή εισήγησή της. Ευχαριστώ, επίσης, τον αναπληρωτή καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών και διευθυντή μου κ. Νικόλαο Ζία και την επίκουρο καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων κ. Αγγελική Σταυροπούλου, που είχαν την καλοσύνη να διαβάσουν το κείμενο και να εισηγηθούν θετικά. Με ευγνωμοσύνη θυμάμαι τις πολλές και γόνιμες συζητήσεις με τον τότε προϊστάμενό μου, φίλο, συνάδελφο και σήμερα καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Κύπρου κ. Δημήτριο Τριανταφυλλόπουλο.

Ευχαριστώ τους συναδέλφους μου της 3ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων για κάθε βοήθεια που μου πρόσφεραν, ιδιαίτερος δε τον αρχιτέκτονα κ. Γιώργο Σμύρη, στον οποίο οφείλονται τα αναπτύγματα των τοιχογραφιών, όπως και το σχεδιαστή κ. Γεώργιο Μπίμπη για τις κατόψεις των ναών. Δεν ξεχνώ ότι η ολοκλήρωση αυτής της μελέτης θα ήταν δυσχερέστερη χωρίς τις δυνατότητες και διευκολύνσεις της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας ως προς το φωτογραφικό και σχεδιαστικό υλικό, τις μετακινήσεις κ.ά. Ευχαριστίες θερμές οφείλω σε όλα τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του ΤΑΠ – με το οποίο είχα και εξακολουθώ να έχω ισχυρούς δεσμούς – που ενέταξαν τη μελέτη αυτή στα δημοσιεύματα του Ταμείου, ιδιαίτερος δε τον πρόεδρό του, φίλο, Γιάννη Σαβαλάνο, όπως και το συνάδελφο και φίλο μου, διευθυντή Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων του ΥΠΠΟ, Ισίδωρο Κακούρη. Χωρίς όμως την πρωτοβουλία και την ενθάρρυνση της μέχρι χθες διευθύντριας Δημοσιευμάτων του ΤΑΠ Ευαγγελίας Κυπραίου, της νυν διευθύντριας Ντιάνας Ζαφειροπούλου και την εργατικότητα και προσοχή της Χριστίνας Τζωρτζάκη, της Μαρίας Καζάκου και της Ρούλας Γιαννουλάκη, το βιβλίο αυτό δεν θα είχε τυπωθεί. Τους ευχαριστώ όλους από καρδιάς, όπως και τον Καπεσοβίτη Απ. Ντιναλέξη για κάθε βοήθεια που μου πρόσφερε. Το Καπέσοβο, το Ζαγόρι, η Ήπειρος, σφράγισαν ανεξίτηλα την ψυχή μου. Με ευγνωμοσύνη θα θυμάμαι πάντα την υπομονή και τη βοήθεια της οικογένειάς μου. Χωρίς τη στήριξη και προτροπή της Βιολέττας η εργασία αυτή θα είχε μείνει απλώς μια προσπάθεια.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	13
ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΟΥ ΖΑΓΟΡΙΟΥ	21
Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ. ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ	26
ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ	47
Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ	52
Ο Ευαγγελισμός	52
Η Γέννηση του Χριστού	53
Η Υπαπαντή	56
Η Βάπτιση	58
Η Έγερση του Λαζάρου	59
Η Μεταμόρφωση	62
Η Βαϊοφόρος	64
Ο Μυστικός Δείπνος	65
Ο Νιπτήρας	67
Η Προσευχή	68
Η Προδοσία	69
Η Κρίση των αρχιερέων	70
Η Άρνηση του Πέτρου	72
Η Κρίση του Πιλάτου	73
Η Μαστίγωση	76
Ο Εμπαιγμός	77
Ο Ελκόμενος	77
Η Σταύρωση	79
Η Αποκαθήλωση	82
Ο Επιτάφιος Θρήνος	84
Η Ανάσταση	86
Η Ανάληψη	88
Η Κοίμηση της Θεοτόκου	89
ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΝΑΩΝ.	
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ	92
Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών	92
Χρυσόρραχη Ιωαννίνων. Ναός Ταξιαρχών	95
Λυκοτρίχι ή Κρύα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρομού	96
Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου	96
Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό	102
Πέραμα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Χαραλάμπους	103
Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου	104
Κούρεντα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου	106

Χρυσοβίτσα Μετσόβου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου	106
Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου	107
Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου	109
Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου	115
Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου	120
Αρίστη Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου	120
Δίκορφο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Μηνά	121
Εικονογραφικά προγράμματα ναρθήκων	122
Σιάτιστα. Ναός Προφήτη Ηλία	122
Σκαμνέλι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίας Παρασκευής	122
Νησί Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Ελεούσας	123
Λευκοθέα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου	123
Ζίτσα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία	124
ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ - ΤΕΧΝΙΚΗ	126
Οι συνθέσεις	126
Φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο	129
Οι μορφές, τα ενδύματα και τα χρώματα	131
ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ	135
ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΚΑΙ Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΤΟ 18ο ΚΑΙ ΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ	141
ΕΠΙΜΕΤΡΟ	146
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	149
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΠΩΝ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΩΝ	152
SUMMARY	157
ΠΙΝΑΚΕΣ	1-155

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

AAA	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Ἀθηνών</i>
ΑΔ	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
ΑΕ	<i>Αρχαιολογική Εφημερίς</i>
ΑΕΜ	<i>Αρχεῖον Ευβοϊκῶν Μελετῶν</i>
AJA	<i>American Journal of Archaeology</i>
ArtB	<i>Art Bulletin</i>
BCH	<i>Bulletin de correspondance hellénique</i>
BNJ	<i>Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher</i>
BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CahArch	<i>Cahiers archéologiques</i>
CorsiRav	<i>Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina</i>
ΔΙΕΕ	<i>Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
ΔΧΑΕ	<i>Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
ΕΕΒΣ	<i>Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν</i>
ΕΕΠΣΑΠΘ	<i>Επιστημονική Επετηρίς της Πολυτεχνικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης</i>
ΗπειρΕστ	<i>Ηπειρωτική Εστία</i>
ΗπειρΧρον	<i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
JSav	<i>Journal des savants</i>
ΘΗΕ	<i>Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια</i>
ΙΕΕ	<i>Ιστορία του Ελληνικού Έθνους</i>
ΚρητΧρον	<i>Κρητικά Χρονικά</i>
LChrI	<i>Lexikon der christlichen Ikonographie</i>
ΠΧΑΕ	<i>Πρακτικά της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας</i>
RArts	<i>Revue des arts</i>
RbK	<i>Reallexikon zur byzantinischen Kunst</i>
REB	<i>Revue des études byzantines</i>
ZLU	<i>Zbornik za likovne umetnosti</i>
ZRVI	<i>Zbornik radova vizantološkog instituta</i>

Αραβαντινός, *Χρονογραφία* = Π. Αραβαντινός, *Χρονογραφία της Ηπείρου*, Α'-Β', Αθήναι 1850.

Αραβαντινός, *Αλή-Πασάς* = Π. Αραβαντινός, *Ιστορία του Αλή-Πασά του Τεπελενλή*, Ι-ΙΙ, Αθήνα 1895 (φωτοανατύπωση 1979).

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

Βασιλάκη, *Πρώιμος 15ος αιώνας* = Μ. Βασιλάκη, *Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15ο αιώνα*, *Ευφρόσυνον*, 1, Αθήνα 1991, 65 κ.ε.

Βοκοτόπουλος, *Άγιος Αντώνιος Ανάφης* = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Αι τοιχογραφίες του Αγίου Αντωνίου Ανάφης*, *ΔΧΑΕ Β'* (1960-1961), 183 κ.ε.

Βοκοτόπουλος, *Εικόνα Βαΐοφόρου* = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Μία πρώιμη κρητική εικόνα της Βαΐοφόρου στη Λευκάδα*, *ΔΧΑΕ Θ'* (1977-1979), 309 κ.ε.

Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας* = Π. Λ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990.

Γκιολές, *Ανάληψις* = Ν. Γκιολές, *Η Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981.

Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα* = Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.

Δελιγιάννη-Δωρή, *Παλαιολόγεια εικονογραφία* = Ε. Δελιγιάννη-Δωρή, *Παλαιολόγεια εικονογραφία. Ο «σύνθετος» εικονογραφικός τύπος της Ανάστασης*, *Αντίφωνον*, Θεσσαλονίκη 1994, 399 κ.ε.

Δροσογιάννη, *Μεγάλη Καστάνια* = Φ. Δροσογιάννη, *Σχόλια στις τοιχογραφίες της εκκλησίας του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στη Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, Αθήνα 1982.

- Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος* = Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Εύβοιας*, ΑΕΜ, Παράρτημα ΚΗ', Αθήνα 1991.
- Ερμηνεία* = Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης* (υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως), εν Πετρουπόλει 1909.
- Ευαγγελίδης, Φράγκος Κατελάνος = Δ. Ευαγγελίδης, Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος εν Ηπείρῳ, ΔΧΑΕ Δ' (1959), 40 κ.ε.
- Ζίας, Άγιος Νικόλαος = Ν. Ζίας, Εικόνες του Βίου και της Κοιμήσεως του αγίου Νικολάου, ΔΧΑΕ Ε' (1966-1969), 275 κ.ε.
- Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος* = Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη 1972.
- Καρακατσάνη-Βασιλάκη, *Όμορφη Εκκλησιά* = Α. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, *Οι τοιχογραφίες της Όμορφης Εκκλησίας στην Αθήνα*, Αθήνα 1971.
- Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου, *Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων* = Φ. Κεφαλλωνίτου-Κωνσταντίου, *Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων στους ναούς των Ιωαννίνων του 19ου αιώνα, Ήπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 299 κ.ε.
- Κωνσταντίος, Εικόνες = Δ. Κωνσταντίος, Τρεις δεσποτικές εικόνες από το ναό της Μεταμόρφωσης του Σωτήρος στην Κληματιά Ιωαννίνων, *ΗπειρΧρον* 25 (1983), 189 κ.ε.
- Κωνσταντίος, «Ομάδες» ζωγράφων = Δ. Κωνσταντίος, «Ομάδες» ζωγράφων στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία, Ήπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.), Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 241 κ.ε.
- Κωνσταντίος, Ουζντίνα = Δ. Κωνσταντίος, Ουζντίνα Θεσπρωτίας: Η ιστορική διαδρομή, η πολεοδομική εξέλιξη και τα μνημεία ενός αρχαίου και μεσαιωνικού οικισμού, ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990), 89 κ.ε.
- Κωνσταντίος, Ήπειρος = Δ. Κωνσταντίος, Η αρχαιολογική έρευνα για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, *ΗπειρΧρον* 30 (1992), 61 κ.ε.
- Κωνσταντίος, Αναστάσιος = Δ. Κωνσταντίος, Ο ζωγράφος Αναστάσιος στο Νησί Ιωαννίνων, Πρακτικά Α' Συμποσίου για τις μονές Νησιού Ιωαννίνων, 1993, υπό εκτύπωση.
- Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλήδου, Τρίπτυχο = Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομιλήδου, Τρίπτυχο με σκηνές από το Πάθος του Χριστού στη Δημοτική Πινακοθήκη της Ραβέννας, *Θησαυρίσματα* 18 (1981), 145 κ.ε.
- Κώττα, Περί σπανίας παραστάσεως = Β. Κώττα, Περί σπανίας παραστάσεως της Θεοτόκου επί εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, ΑΕ 1937, τ. Εκατονταετηρίδος, Β2, 673 κ.ε.
- Λαμπριδής, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα* = Ι. Λαμπριδής, Α', *Ηπειρωτικά αγαθοεργήματα*, 1870-1888 (ανατύπωση: Ιωάννινα 1971).
- Λαμπριδής, *Ηπειρ. μελετήματα* = Ι. Λαμπριδής, Β', *Ηπειρωτικά μελετήματα*, 1887-1890 (ανατύπωση: Ιωάννινα 1971).
- Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιον* = Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιον*, Ιωάννινα 1980.
- Μακρής, *Χιοναδίτες* = Κ. Μακρής, *Χιοναδίτες ζωγράφοι, 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονάδες της Ηπείρου*, Αθήνα 1981.
- Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κομπελίδικη* = Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στην Κομπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία = Μ. Μιχαηλίδης, Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, ΑΑΑ IV (1971), 341 κ.ε.
- Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* = *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων. Ζωγραφική*, Ιωάννινα 1993.
- Ντ. Μουρίκη, Η Παναγία και Θεοπάτορες. Αφηγηματική σκηνή ή εικονιστική παράσταση, ΔΧΑΕ Ε' (1966-1969), 31 κ.ε.
- Μουρίκη, Προεικονίσεις = Ντ. Μουρίκη, Βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά, ΑΔ 25 (1970): Μελέται, 217 κ.ε.
- Μουρίκη, *Αλεποχώρι* = Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Σωτήρα κοντά στο Αλεποχώρι της Μεγαρίδος*, Αθήνα 1978.
- Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου* = Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985.
- Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου* = Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες συλλογής Δημητρίου Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985.
- Μπέττης, Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων = Σ. Μπέττης, Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων, *ΗπειρΕστ* 14 (1965), 49 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, Ανάληψη = Α. Ευγγόπουλος, Η τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου της Θεσσαλονίκης, ΑΕ 1938, 32 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, Η εις Άδου Κάθοδος = Α. Ευγγόπουλος, Ο υμνολογικός εικονογραφικός τύπος της εις τον Άδην Καθόδου του Ιησού, ΕΕΒΣ 12 (1941), 113 κ.ε.
- Ευγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου* = Α. Ευγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, Αθήνα 1951.

- Ευγγρόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης* = Α. Ευγγρόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης του ναού των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1953.
- Ευγγρόπουλος, *Σχεδιάσμα* = Α. Ευγγρόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήναι 1957.
- Ευγγρόπουλος, *Σέρβια* = Α. Ευγγρόπουλος, *Τα μνημεία των Σερβίων*, Αθήναι 1957.
- Ευγγρόπουλος, *Αι απωλεσθείσαι τοιχογραφίαι* = Α. Ευγγρόπουλος, *Αι απωλεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας Χαλκείων Θεσσαλονίκης*, *Μακεδονικά* 4 (1955-1960), 1 κ.ε.
- Ευγγρόπουλος, *Λογγίνος* = Α. Ευγγρόπουλος, *Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών*, *ΕΕΒΣ* 30 (1960), 54 κ.ε.
- Ευγγρόπουλος, *Μικρογραφία μυθιστορήματος Μεγάλου Αλεξάνδρου* = Α. Ευγγρόπουλος, *Αι μικρογραφίαι του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου εις τον κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας*, Αθήναι-Βενετία 1966.
- Ευγγρόπουλος, *Η περρωτή ψυχή* = Α. Ευγγρόπουλος, *Η περρωτή ψυχή της Θεοτόκου*, *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972), 1-12.
- Ευγγρόπουλος, *Μονή Προδρόμου* = Α. Ευγγρόπουλος, *Αι τοιχογραφίαι του καθολικού μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973.
- Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές* = Μ. Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές των χωριών του Ζαγοριού μέχρι το 1940*, Αθήναι 1980.
- Ορλάνδος, *Μονή Θεολόγου Πάτμου* = Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναι τοιχογραφίαι της μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήναι 1970.
- Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα* = Μ. Π. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας* (διδασκ. διατριβή), Α. Κείμενο, Β. Σχέδια-Φωτογραφίες, Θεσσαλονίκη 1995.
- Παλιούρας, *Ανάσταση* = Α. Παλιούρας, *Η δυτικού τύπου Ανάσταση του Χριστού και ο χρόνος εισαγωγής της στην ορθόδοξη τέχνη*, *Δωδώνη Ζ'* (1978), 385 κ.ε.
- Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία* = Α. Παλιούρας, *Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία. Συμβολή στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή μνημειακή τέχνη*, Αθήνα 1985.
- Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης* = Μ. Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης στον τρούλλο της Αγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης*, *ΕΕΠΣΑΠΘ ΣΤ'* (1974), 67 κ.ε.
- Παπαζώτος, *Βέροια* = Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της* (11ος-18ος αι.), Αθήνα 1994.
- Παπαμαστοράκης, *Άγιος Γεώργιος Βιάννου* = Τ. Παπαμαστοράκης, *Η ένταξη των προεικονίσεων της Θεοτόκου και της Ύψωσης του Σταυρού σε ένα ιδιότυπο εικονογραφικό κύκλο στον Άγιο Γεώργιο Βιάννου Κρήτης*, *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988), 315 κ.ε.
- Πελεκανίδης, *Καστορία* = Στ. Πελεκανίδης, *Καστορία, Ι. Βυζαντιναι τοιχογραφίαι*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953.
- Πελεκανίδης, *Πρέσπα* = Στ. Πελεκανίδης, *Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας*, Θεσσαλονίκη 1960.
- Πελεκανίδης, *Καλλιέργης* = Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήναι 1973.
- Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο* = Μ. Κ. Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο του Ζαγορίου*, *ΗπειρωΣτ* 10 (1961), 483-490.
- Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι* = Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα 1979.
- Προβατάκης, *Ο διάβολος* = Θ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις την βυζαντινήν τέχνην. Συμβολή εις την έρευναν της ορθοδόξου ζωγραφικής και γλυπτικής*, Θεσσαλονίκη 1980.
- Ρηγόπουλος, *Πουλάκης* = Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα 1979.
- Σούλης, *Επιγραφαι και ενθυμήσεις* = Χ. Σούλης, *Επιγραφαι και ενθυμήσεις ηπειρωτικαι*, *ΗπειρωΧρον* 9 (1934), 81 κ.ε.
- Σπαθαράκης, *Τρεις βαθμίδες* = Ι. Σπαθαράκης, *Τρεις βαθμίδες θλίψεως στην τοιχογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, *Α' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περίληψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1981, 77 κ.ε.
- Μ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός - Θρήνος* = Μ. Γ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, *ΔΧΑΕ Ζ'* (1973-1974), 139-147.
- Τούρτα, *Γιαννιώτες ζωγράφοι* = Α. Τούρτα, *Οι γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους* (18ος αι.), *ΗπειρωΧρον* 29 (1988-1989), 173 κ.ε.
- Τούρτα, *Λινοτοπίτες* = Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.
- Τριανταφυλλόπουλος, *Κλειδωνιά* = Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Εκκλησιαστικά μνημεία στην Κλειδωνιά Κονίτσης*, *ΗπειρωΧρον* 19 (1975), 7 κ.ε.
- Τσιγαρίδας, *Νέα Παναγία Θεσσαλονίκης* = Ευθ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της «Μακεδονικής Σχολής»*, *ΚΖ' Δημήτριά, ΣΤ' Επιστημονικό Συμπόσιο «Χριστιανική Θεσσαλονίκη. Οθωμανική περίοδος 1430-1912»*, *Πατριαρχικό Ίδρυμα Πατερικών Μελετών-Ιερά Μονή Βλατάδων*, 9-11 Νοεμβρίου 1992, Β', Θεσσαλονίκη 1995, 315-368.

- Τσιτουρίδου, Άγιος Νικόλαος Ορφανός = Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικής κατά τον πρώιμο 14ο αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1986.
- Χαραλάμπους-Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ = Ντ. Χαραλάμπους-Μουρίκη, *Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, ΔΧΑΕ Γ'* (1962-1963), 87 κ.ε.
- Χατζηδάκης, *Η κρητική ζωγραφική* = Μ. Χατζηδάκης, *Η κρητική ζωγραφική και η ιταλική χαλκογραφία, Κρητ-Χρον Α'* (1947), 27 κ.ε.
- Χατζηδάκης, Θεοτοκόπουλος = Μ. Χατζηδάκης, *Ο Θεοτοκόπουλος και η κρητική ζωγραφική, Κρητ-Χρον Δ'* (1950), 27 κ.ε.
- Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου* = Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977.
- Χατζηδάκης, Θεοφάνης = Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος* 1986.
- Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι = Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987.
- Belting, *Das illuminierte Buch* = H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Χαϊλδεβέργη 1970.
- Belting-Ihm, «*Sub matris tutela*» = Chr. Belting-Ihm, «*Sub matris tutela*». *Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutz-mantelmadonna*, Χαϊλδεβέργη 1976.
- Berenson, *Italian Pictures* = B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, II-III, Λονδίνο 1968 (ανατύπωση).
- Berg, Une iconographie = K. Berg, Une iconographie peu connue du Crucifiement, *CahArch IX* (1957), 319 κ.ε.
- Chatzidakis, *Icons* = M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Neri-Pozza-Venise 1962.
- Chatzidakis, *Frühe Ikonen* = K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev - Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen, Sinai - Griechenland - Bulgarien - Jugoslawien*, Βιέννη 1965.
- Chatzidakis, Théophraste = M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophraste le crétois, *DOP 23-24* (1969-1970), 311 κ.ε.
- Th. Chatzidakis, Particularités iconographiques = Th. Chatzidakis, Particularités iconographiques du décor peint des chapelles occidentales de Saint-Luc en Phocide, *CahArch XXII* (1972), 89 κ.ε.
- Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas* = Th. Chatzidakis-Bacharas, *Les peintures murales de Hosios Loukas. Les chapelles occidentales*, Αθήνα 1982.
- Cottas, *Christos Paschon* = V. Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient*, Παρίσι 1931.
- Delehay, *Synaxarium* = H. Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae*, *Acta Sanctorum Novembris*, Βρυξέλλες 1902, Louvain 1954².
- Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios* = H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, *Miscellanea Byzantina Monacensia 18*, Μόναχο 1975.
- Demus, *Sicily* = O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949.
- Demus, *San Marco* = O. Demus, *The Mosaic Decoration of San Marco*, Βενετία - Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής 1988.
- Der Nersessian, Christ Ange = N. Der Nersessian, Note sur quelques images se rattachant au thème du Christ Ange, *CahArch XIII* (1962), 209 κ.ε.
- Dewald, Ascension = D. Dewald, The Iconography of the Ascension, *AJA 19* (1915), 277 κ.ε.
- Diez - Demus, *Hosios Lucas - Daphni* = E. Diez - O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge Mass. 1931.
- Djurić, Mali Grad = V. J. Djurić, Mali Grad, Sv Atanase à Kastoria - Borje (σερβικά με γαλλική περίληψη), *Zograf 6* (1975), 31 κ.ε.
- Djurić, *Byzantinische Fresken* = V. J. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Μόναχο 1976.
- Dufrenne, Programmes iconographiques = S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupes dans les églises du monde byzantin et postbyzantine, *L'information d'histoire de l'art 10* (1965), 185 κ.ε.
- Dufrenne, L'enrichissement = S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani, 1965*, Βελιγράδι 1967, 35 κ.ε.
- Dufrenne, Prothèse = S. Dufrenne, Images du décor de la prothèse, *REB XXVI* (1968), 297 κ.ε.
- Dufrenne, *Programmes iconographiques (Mistra)* = S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970.
- Dufrenne, Problèmes iconographiques = S. Dufrenne, Problèmes iconographiques dans la peinture monumentale du début du XIVe siècle, *Symposium de Gračanica*, Βελιγράδι 1978, 29 κ.ε.

- Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei* = W. Felicetti-Liebenfels, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten-Lausanne 1956.
- Fournée, Architectures symboliques = J. Fournée, Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, *Synthronon*, Παρίσι 1968, 225 κ.ε.
- Garidis, L'évolution = M. Garidis, L'évolution de l'iconographie du Démon, dans la période postbyzantine, *L'information d'histoire de l'art* 12 (1967), 143 κ.ε.
- Garidis, Jugement Dernier = M. Garidis, *Etudes sur le Jugement Dernier postbyzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie esthétique*, Θεσσαλονίκη 1985.
- Garidis, La peinture murale = M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989.
- Garrisson, Early Italian Painting = E. Garrisson, *Early Italian Painting, Selected Studies*, I, Λονδίνο 1984.
- Georgitsoyanni, Vieux catholicon = E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1992.
- Gouma-Peterson, The Survival = Th. Gouma-Peterson, The Survival of Byzantinism in 18th Century Greek Painting, *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 29 (1971), 11 κ.ε.
- Gouma-Peterson, Christ as Ministrant = Th. Gouma-Peterson, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in a Palaeologan Program of 1303, *DOP* 32 (1978), 197 κ.ε.
- Grabar, Bulgarie = A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Κείμενο-Πίνακες, Παρίσι 1928.
- Grabar, L'iconoclasme = A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin, Dossier archéologique*, Παρίσι 1957.
- Grabar, Deux notes = A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie, *ZRVI* 7 (1961), 403 κ.ε.
- Grabar, Remarques = A. Grabar, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge, *CahArch* XXVI (1977), 169 κ.ε.
- Grabar, Résurrection = A. Grabar, Essai sur le plus anciennes représentations de la "Résurrection du Christ", *Monuments et Mémoires, publiés par l'Académie des inscriptions et Belles-lettres, Fondation E. Piot* 63 (1980), 105 κ.ε.
- Hadermann-Misguich, Rencontre = L. Hadermann-Misguich, Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'Epitaphios Thrénos, *BZ* 59 (1966), 359 κ.ε.
- Hadermann-Misguich, Kurbinovo = L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, I-II, Βρυξέλλες 1975.
- Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963.
- Jerphanion, Eglises rupestres = G. De Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce (Une nouvelle province de l'art byzantin)*, Κείμενο-Πίνακες, Παρίσι 1925-1937.
- Jorga, Les variations = N. Jorga, Les variations du type de la Dormition de la Vierge dans le vieil art roumain, *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Πράγα 1926.
- Kaftal, Iconography = G. Kaftal, *Iconography of the Saints in the Painting of Northeast Italy*, Φλωρεντία 1978.
- Kalopissi-Verti, Hagia Triada = S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, Μόναχο 1975.
- Kitzinger, Hellenistic Heritage = E. Kitzinger, The Hellenistic Heritage in Byzantine Art, *DOP* 17 (1963), 97 κ.ε.
- Lafontaine-Dosogne, L'enfance de la Vierge = J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, I-II, Βρυξέλλες 1964.
- Lafontaine-Dosogne, Virgin = J. Lafontaine-Dosogne, Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin, *The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton, New Jersey 1975, 195 κ.ε.
- Lafontaine-Dosogne, La Nativité du Christ = J. Lafontaine-Dosogne, *Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien, Miscellanea codicologica*, dicata F. Massai, Gand 1979, 11-21.
- Ljubinković, Peč = R. Ljubinković, *The Church of the Apostles in the Patriarchate of Peč*, Βελιγράδι 1964.
- Maguire, Sorrow = H. Maguire, The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art, *DOP* 31 (1977), 125 κ.ε.
- Maguire, Symeon = H. Maguire, The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art, *DOP* 34-35 (1980-1981), 261-269.
- Mano-Zisi, Pološko = Dj. Mano-Zisi, Pološko, *Starinar*, III, VI (1931), 114 κ.ε.
- Megaw, Background = A.H.S. Megaw, Background Architecture in the Lagoudera Frescoes, *JÖB* 21 (1972), 195 κ.ε.
- Meiss, Duccio = A. Meiss, A New Early Duccio, *ArtB* XXXIII (1951), 95 κ.ε.
- Meyendorff, L'iconographie = J. Meyendorff, L'iconographie de la Sagesse Divine dans la tradition byzantine, *CahArch* X (1959), 259 κ.ε.
- Migne, PG = *Patrologiae cursus completus. Series graeca* f. CXV, Symeon Metaphrastes, Συμεών λογοθέτου του Μεταφραστού τα ευρισκόμενα πάντα, tomus secundus, Παρίσι 1864.

- Miljković-Peppek, Une icône bilatérale = R. Miljković-Peppek, Une icône bilatérale au monastère Saint Jean Prodrome dans les environs des Serres, *CahArch* XVI (1966), 177 κ.ε.
- Millet, *Mistra* = G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910.
- Millet, *Athos* = G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Πίνακες, Παρίσι 1927.
- Millet, *L'art des Balkans* = G. Millet, *L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle*, *Atti del V. Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma 1936, *Studi Bizantini et Neoellenici*, Ρώμη 1940, II, 272 κ.ε.
- Millet, *Yougoslavie* = G. Millet, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie*, II, Παρίσι 1957.
- Millet, *Recherches* = G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècle*, Παρίσι 1916, 1960².
- Millet - Frolov, III = G. Millet - A. Frolov, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, III, Παρίσι 1954.
- Millet - Velmans, *Yougoslavie IV* = G. Millet - T. Velmans, *La peinture du Moyen Age en Yougoslavie (Serbie, Macédoine et Monténégro)*, IV, Παρίσι 1969.
- Mouriki, "Spinario" = D. Mouriki, The Theme of the "Spinario" in Byzantine Art, *ΔΧΑΕ ΣΤ'* (1970-1972), 53 κ.ε.
- Mouriki, Unusual Representation = D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgment in a Thirteen Century Fresco at Saint George near Kouvaras in Attica, *ΔΧΑΕ Η'* (1975-1976), 145 κ.ε.
- Mouriki, Mask = D. Mouriki, The Mask Motif in the Wall Paintings of Mystra, *ΔΧΑΕ Ι'* (1980-1981), 307 κ.ε.
- Nagatsuka, *Descente de croix* = Y. Nagatsuka, *Descente de croix. Son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIVe siècle*, Τόκιο 1979.
- Nicolaides, Panagia Arakiotissa = A. Nicolaides, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre : Etude iconographique des fresques de 1192, *DOP* 50 (1996), 1-137.
- Nordhagen, The Origin = P. Nordhagen, The Origin of the Washing of the Child in the Nativity Scene, *BZ* 54 (1961), 333 κ.ε.
- Okunev, Lesnovo = N. L. Okunev, Lesnovo, L'art byzantin chez les Slaves, *Premier recueil dédié à la mémoire de Th. Uspenskij*, Παρίσι 1930, 222 κ.ε.
- Omout, *Miniatures* = H. Omout, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VIe au XIVe siècle*, Παρίσι 1929.
- Pallas, *Die Passion* = D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, *Miscellanea Byzantina Monacensia* 2, Μόναχο 1965.
- Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas* = N. Patterson-Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Τορίνο 1983.
- Petković, *La peinture serbe* = Vl. Petković, *La peinture serbe du Moyen Age*, I, Βελιγράδι 1930, 1934².
- Petković - Bošković, *Dečani* = Vl. Petković - D. Bošković, *Manastir Dečani*, II, Βελιγράδι 1941.
- Radojčić, Le jugement de Pilate = Sv. Radojčić, Le jugement de Pilate dans la peinture byzantine du début du XIVe siècle (σερβικά με γαλλική περίληψη), *ZRVI* XIII (1971), 293 κ.ε.
- Reau, *Iconographie* = L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, I-II, Παρίσι 1955-1959.
- Sacopoulos, *Asinou* = M. Sacopoulos, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Βρυξέλλες 1966.
- Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta* = E. Sandberg-Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Ρώμη 1980.
- Schiller, *Ichth* = G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, I-IV, Gütersloh 1966-1980.
- Sotiriou, *Peintures murales* = G. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XIe siècle dans la crypte de Saint Luc*, *Actes du IIIe Congrès International des Etudes Byzantines*, Αθήνα 1932.
- Stavropoulou-Makri, *Crucifixion* = A. Stavropoulou-Makri, La création d'une nouvelle formule de la Crucifixion et sa diffusion dans les Balkans, *Ε' Διεθνές Συνέδριο Σπουδών Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Βελιγράδι 1984, Αθήνα 1985, 241 κ.ε.
- Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration* = A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989.
- Ștefănescu, *Bucovine et Moldavie* = D. I. Ștefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Πίνακες, Παρίσι 1928.
- Ștefănescu, *Valachie* = J. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Κείμενο-Πίνακες, Παρίσι 1932.
- Ștefănescu, *Liturgies* = J. D. Ștefănescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Βρυξέλλες 1936.
- Stojaković, *La conception* = A. Stojaković, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIIe siècle, *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani*, 1965, Βελιγράδι 1967, 169 κ.ε.
- A. Stylianou - J. A. Stylianou, *Militarization* = A. Stylianou - J. A. Stylianou, The Militarization of the Betrayal and its Examples in the Painted Churches of Cyprus, *Ευφρόσυνον*, 2, Αθήνα 1992, 570 κ.ε.

- Subotić, *Ohrid* = G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XV^e siècle* (σερβικά με γαλλική περίληψη), Βελιγράδι 1980.
- Subotić-Grozdanov, Rečica = G. Subotić-Grozdanov, *L'église de Saint Georges à Rečica près d'Ohrid, Zograf* 12 (1981), 62 κ.ε.
- Tafrahi, *Curtea de Arges* = O. Tafrahi, *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, II, Παρίσι 1931.
- Tatić-Djurić, *La porte du Verbe* = M. Tatić-Djurić, *La porte du Verbe. Type et signification de la Vierge des Blachernes, ZLU* 8 (1972), 63 κ.ε.
- Tischendorf, *Evangelia apocrypha* = C. Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, Λειψία 1853.
- Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei* = D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln, Miscellanea Byzantina Monacensia* 30, Μόναχο 1985.
- Underwood, *Ministry Cycles* = P. A. Underwood, *Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Kariye Djami, 4, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton, New Jersey 1975, 245 κ.ε.
- Vassilaki, *Entry into Jerusalem* = M. Vassilaki, *An Icon of the Entry into Jerusalem and a Question of Archetypes, Prototypes and Copies in Late and Post-Byzantine Icon Painting, ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 271 κ.ε.
- Velmans, *Décor* = T. Velmans, *Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, CahArch* XIV (1964), 183 κ.ε.
- Velmans, *Ivanovo* = T. Velmans, *Les fresques d'Ivanovo et la peinture byzantine à la fin du Moyen Age, JSav*, Janvier-Mars 1965, 358-413.
- Velmans, *Architectures peintes* = T. Velmans, *A propos des architectures peintes dans les fresques byzantines, CahArch* XXIII (1974), 195 κ.ε.
- Velmans, *La peinture murale* = T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Age, I*, Παρίσι 1977.
- Velmans, *Le Tétraévangile* = T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence*, Παρίσι 1979.
- Velmans, *Observations* = T. Velmans, *Observations sur l'emplacement et l'iconographie de l'Entrée à Jerusalem dans quelques églises de Svunetie (Géorgie), Rayonnement grec, Hommages à Charles Delvoye, Βρυξέλλες* 1982.
- Venturi, *La Madonna* = A. Venturi, *La Madonna*, Μιλάνο 1900.
- Walter, *Conciles* = Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Παρίσι 1970.
- Walter, *Evêques* = Ch. Walter, *La place des évêques dans le décor des absides byzantines, RArts* 24 (1974), 81 κ.ε.
- Walter, *L'évêque célébrant* = Ch. Walter, *L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine. L'assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée, Conférences S. Serge, XXIII^e semaine d'études liturgiques, Paris 1967, Ρώμη* 1977.
- Walter, *Art and Ritual* = Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Λονδίνο 1982, 184 κ.ε.
- Walter, *First Council* = Ch. Walter, *Icons of the First Council of Nicaea, ΔΧΑΕ ΙΣΤ'* (1991-1992), 209 κ.ε.
- Weitzmann, *Buchmalerei* = K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Βερολίνο 1953.
- Weitzmann, *Threnos* = K. Weitzmann, *The Origin of the Threnos, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Νέα Υόρκη 1961, 476 κ.ε.
- Weitzmann, *Metamorphosis Icon* = K. Weitzmann, *A Metamorphosis Icon or Minatur on Mount Sinai, Starinar* N.S. XX (1966), 415 κ.ε.
- Weitzmann, *The Character* = K. Weitzmann, *The Character and Intellectual Origins in the Macedonian Renaissance, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο-Λονδίνο 1971.
- Weitzmann, *Saint Catherine* = K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, I*, Princeton 1976.
- Wessel, *Abendmahl* = K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964.
- White, *Studies* = J. White, *Studies in Late Medieval Italian Art*, Λονδίνο 1984.
- Wratislav-Mitrović - Okunev, *La Dormition* = L. Wratislav-Mitrović - N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica* III (1931), 134 κ.ε.



Εικ. 1. Χάρτης κεντρικού Ζαγορίου.

ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΤΟΥ ΖΑΓΟΡΙΟΥ

«Τό Καπέσοβο τοῦ Ζαγορίου εὑρίσκεται ἐπὶ ὕψομέτρου 1.130 μ. καὶ ἔχει περὶ τὰς 40 οἰκογενείας. Τὰ χωριά πού τὸ γειτονεύουν εἶναι ἡ Μπάγια, τὸ Κουκούλι, ἡ Βίτσα, τὸ Βραδέτο καὶ τὸ Τσεπέλοβο». Με αὐτά τα λόγια ὁ Μ. Κ. Πετρόχειλος, τὸ 1961, ἀρχίζει τὴν ἀναφορὰ τοῦ στο Καπέσοβο¹. Ἀνήκει σὲ μια σειρά τοπικῶν λογίων που ἀρκετές φορές ἀναφέρθηκαν στο ἀξιόλογο αὐτὸ χωριὸ τοῦ Ζαγορίου, με σημαντικότερους βέβαια εκπροσώπους τοὺς ιστοριοδίφες τοῦ 19ου αἰώνα, Ἰ. Λαμπρίδης² καὶ Π. Ἀραβαντινός³. Τὸ Καπέσοβο εἶναι ἓνα ἀπὸ τα σαράντα τέσσερα χωριά τοῦ Ζαγορίου⁴, που ἀποτελεῖ μία ξεχωριστὴ γεωγραφικὴ καὶ πολιτιστικὴ ἐνότητα, ἡ ὁποία οφείλεται κυρίως στα προνόμια που διατήρησε τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, στο ὄρεινὸ τοῦ ἐδάφους καὶ στὴ μετανάστευσή⁵ (Εἰκ. 1).

Τὸ ὄνομα Καπέσοβο ἔχει σλαβικὴ προέλευση. Κατὰ τὸν Vasmer⁶ προέρχεται ἀπὸ τὴ λέξη Καβάς καὶ τὴ σλαβικὴ κατάληξη -οβο. Ὁ Ἰ. Λαμπρίδης⁷ ἀναφέρει ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὴ σλαβικὴ λέξη Κουπούζ (=κράμβη). Ὁ Πετρόχειλος⁸ διασώζει κάποια παράδοση, σύμφωνα με τὴν ὁποία τὸ χωριὸ λεγόταν Καπούσκα καὶ βρισκόταν ἀρχικὰ στα Περιβόλια τῆς Μπάγιας. Ἀνήκει μαζί με ἄλλα εἴκοσι πέντε χωριά στὴν υποενοτητα τοῦ κεντρικοῦ Ζαγορίου. Μολονότι ὑπάρχουν διαφορετικὲς ἀπόψεις γιὰ τὸ χρόνο που συνοικίστηκε⁹ τὸ Καπέσοβο, ἡ συνεκτίμηση καὶ ἀξιολόγηση τῶν πηγῶν μας ὠθεῖ νὰ υποστηρίξουμε ὅτι ὁ 16ος αἰώνας εἶναι ἐκεῖνος κατὰ τὸν ὁποῖο ὁργανώθηκε τὸ χωριὸ. Σύμφωνα με τὸν Ἰ. Λαμπρίδη, στο Καπέσοβο δὲν ἐνοικήθη διότι εἶναι «ἐγκαινισμένο»¹⁰.

Ὁ οἰκισμὸς ἀποτελεῖ ἓναν ἀπὸ τοὺς κλασικότερους τοῦ κεντρικοῦ Ζαγορίου καὶ διαθέτει τα βασικὰ χαρακτηριστικὰ τέτοιου τύπου οἰκισμῶν: ὀπτικὴ ἐπικοινωνία¹¹, ἀσφάλεια, προσανατολισμὸ, θέα,

¹ Πετρόχειλος, *Τὸ Καπέσοβο*, 483-490. Βλ. ἐπίσης Γ. Σαραλῆς, *Ζαγόρι*, Αθήναι 1957, 112-117.

² Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, σποράδην. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. ἀγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 103-106.

³ Ἀραβαντινός, *Χρονογραφία*, σποράδην. Ἀραβαντινός, *Αλή-Πασάς*, σποράδην.

⁴ Γιὰ τὸ Ζαγόρι βλ. Χ. Σταματόπουλος, *Ζαγόρι, Ἑλληνικὴ παραδοσιακὴ ἀρχιτεκτονικὴ*, Αθήνα 1987, με συνοπτικὴ βιβλιογραφία. Χ. Σταματόπουλος - Γ. Ντία, *Ζαγοροχώρια*, Ἑρενητικὸ θέμα στὴν ἐδρα τῆς Ἱστορίας τῆς Ἀρχιτεκτονικῆς. Ἀρχιτεκτονικὴ Σχολὴ ΑΠΘ 1983. Β. Χαρίσης, *Ζαγοροχώρια*, Αθήνα 1979. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 299-315. Γιὰ τὴν κοινωνικο-οικονομικὴ ὁργάνωση τοῦ Ζαγορίου, βλ. Κ. Θεσπρωτός - Α. Ψαλιδάς, *Γεωγραφία Ἀλβανίας καὶ Ηπείρου*, ἐπανεκτύπωση: Ἰωάννινα 1964, 58-59. Δ. Ἀνωγιάτης-Πελέ, *Σχέση μεταξὺ τοῦ ἀγροτικοῦ καὶ τοῦ αστικοῦ πληθυσμοῦ στὴν Ἡπειρο (1807), Ἡπειρος: Κοινωνία - Οἰκονομία (15ος-20ός αι.)*, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ἱστορίας*, 1985, Γιάννινα 1986, 136.

⁵ Δ. Φ. Τζιόβας, *Κοινωνικὴ συγκρότηση καὶ ἀνθρωπογεωγραφία τοῦ Ζαγορίου*, *ΗπειρΕστ* 28 (1979), 245-251.

⁶ M. Vasmer, *Die Slaven in Griechenland*, Λειψία 1970, 37.

⁷ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 34. Πρβλ. Δ. Γεωργακάς, *Σλαβικὴ ἐπίδραση στο τοπωνυμικὸ τῆς Ηπείρου*, *Εἰς μνήμην Χ. Σούλη*, Αθήναι 1956, 149-161.

⁸ Πετρόχειλος, *Τὸ Καπέσοβο*, 483.

⁹ Ὁ Σταματόπουλος (ὅ.π., 11) θεωρεῖ ὅτι τὴν περίοδο 1380-1431 τὸ Καπέσοβο ἔχει ἤδη οἰκισθεῖ. Θα πρέπει παράλληλα ὁμως νὰ ἐκτιμηθεῖ ἡ ἀπουσία ἀρχαιολογικῶν ευρημάτων ἢ μνημείων ἀπὸ τὴ βυζαντινὴν περίοδο καὶ ἡ μὴ ἀναφορὰ τοῦ Καπέσοβου σὲ ὅλα τα σωζόμενα χρυσόβουλλα καὶ χρονικά. Ὁ Πετρόχειλος (Πετρόχειλος, *Τὸ Καπέσοβο*, 283) βασιζόμενος στὸν Λαμπρίδη ἀναφέρει ὅτι τὸ χωριὸ κτίστηκε μετὰ τὸ 1580. Τὴν ἴδια περίοδο ἀνάλογα φαινόμενα συναντᾶμε καὶ στὴ δυτικὴ Μακεδονία, ὅπως π.χ. στο Λινοτόπι τῆς Καστοριάς (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 33. Πρβλ. Α. Βακαλόπουλος, *Ἱστορία Νέου Ἑλληνισμοῦ*, Β', Θεσσαλονίκη 1964, 1976², 101).

¹⁰ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 36-37. Ὁ ἐγκαινισμὸς ἐγίνε ως εξής: οἱ πρῶτοι κάτοικοι ἔφεραν γύρω ἀπὸ τὸ χωριὸ τρεῖς φορές ἓνα ξενυάρι βόδια με ἄροτρο καὶ στὴ συνέχεια τα ἔθαψαν ζωντανὰ στὴν εἰσόδὸ του.

¹¹ Χαρίσης, ὅ.π. (υποσημ. 4), 22. Τὸ φαινόμενο ἐγκατάλειψης χωριῶν που βρισκονται ἐπάνω στους κύριους ἀξονες κυκλοφορίας δὲν συναντᾶται στο Ζαγόρι, λόγω τῆς ἀπαγόρευσης εἰσόδου Τούρκων στὴν αὐτοδιοικουμένη περιοχή (Δ. Ἀνωγιάτης-Πελέ, *Σχέσεις δρόμου καὶ χωριῶν στὴν Βαλκανικὴ χερσόνησο τὸν 18ο αἰώνα*, *Ἱστορικά* 4 (1985), 422).

βοσκή και νερό (Πίν. 23). Είναι μονοκεντρικό¹², με το κέντρο στην πλατεία του χωριού και γύρω τα σπίτια σε μαχαλάδες. Στο μεσοχώρι βρίσκεται η εκκλησία του Αγίου Νικολάου και λίγο πιο κάτω η Πασχαλαία Σχολή¹³, που κτίστηκε το 1861 με χρήματα των αδελφών Πασχάλη (Πίν. 24). Τα σπίτια είναι λιθόκτιστα, τα περισσότερα διώροφα, με αδιακόσμητες και ασοβάντιστες τις εξωτερικές επιφάνειες. Ένας βαρύς και συμπαγής όγκος με αυστηρή γραμμή¹⁴. Λιθόστρωτα καλντερίμια που κατασκευάστηκαν το 1850 οδηγούν στους μαχαλάδες, αλλά και έξω από το χωριό.

Μια σειρά αγαθοεργημάτων και δημόσιων έργων από καπεσοβίτες ευεργέτες δημιουργούν τη σημερινή εικόνα ή μάλλον τη «διάσημον κωμόπολιν» του Λαμπρίδη, όπως δηλαδή ήταν ο οικισμός από τα μέσα του 18ου μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα¹⁵. Το 1768 κτίζεται η κρήνη στα Επάνω Αμπέλια από τον Γ. Λαζάρου. Το 1770 το παρεκκλήσι των Ταξιαρχών από τον Γερογιάννη Ζωγράφο. Το 1789 η κρήνη της «Τσιούβαλης» από τον Γιαννούτσο Καραμισίνη και το 1793 από τον ίδιο η ενοριακή εκκλησία του Αγίου Νικολάου. Ο Αλέξης Νούτσος κτίζει το 1806 τον Άγιο Αθανάσιο και το 1807 την κρήνη του ναού. Το 1808 ο Χ. Μαρίνος κτίζει τη μεγαλύτερη κρήνη του χωριού που καταστράφηκε το 1854.

Το κλίμα είναι εύκρατο και υγιεινό¹⁶ και οι κάτοικοι καλλιεργούν μηλιές, κερασιές και αμπέλια, με ονομαστό το κρασί από τη θέση Γραδέτσι. Στην καλλιέργεια των σιτηρών και των αμπελιών εργάζονται κυρίως οι γυναίκες, αφού οι άνδρες ασχολούνται και με άλλα επαγγέλματα. Από το 1855 όμως, που οι γυναίκες παραιτούνται από αυτές τις εργασίες και στρέφονται προς την πολυτέλεια¹⁷, όπως λέει και ο σύγχρονός τους Λαμπρίδης, αρχίζει και η παρακμή του χωριού. Οι Καπεσοβίτες ασχολούνται και με την κτηνοτροφία. Κυρίως όμως ενοικιάζουν τα οροπέδια στους σαρακατσάνους βοσκούς με ετήσιο έσοδο 60 λίρες¹⁸. Καπεσοβίτες και άλλοι Ζαγορίσιοι προμήθευαν για δεκαετίες πρόβατα από τη Βλαχία και τη Μολδαβία στον αυτοκρατορικό στρατό και εισέπρατταν το «προβατονόμιο» στην Ευρωπαϊκή Τουρκία¹⁹. Από τα μέσα του 18ου αιώνα μέχρι και το 1830 το Καπέσοβο ακμάζει από το εμπόριο²⁰. Το ορεινό έδαφος ωθεί τους Καπεσοβίτες σε τολμηρές οικονομικές επιχειρήσεις που τους αποφέρουν μεγάλα πλούτη²¹. Ειδικότερα ακμάζουν οι καπεσο-

¹² Σταματόπουλος, ό.π. (υποσημ. 4), 16.

¹³ Ι. Τσάρας, Από την ιστορία του σχολείου του Καπεσόβου, *ΗπειρΕστ* 14 (1965), 228-334. Πετρόχειλος, Το Καπέσοβο, 484.

¹⁴ Όσα στοιχεία στη διακόσμηση του σπιτιού είναι δάνεια, αυτά περνούν από το λαϊκό τεχνίτη που χρησιμοποιεί το δικό του γλωσσάρι. Όπως στα Αμπελάνια της Θεσσαλίας και εδώ «οι πειραματισμοί έχουν κάποια βιωμένη ιστορία» (Σ. Ασδραχάς, *Ελληνική κοινωνία και οικονομία, η' και ιθ' αιώνας*, Αθήνα 1982, 151).

¹⁵ Πετρόχειλος, Το Καπέσοβο, 483-484.

¹⁶ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 13.

¹⁷ Ό.π., 31.

¹⁸ Ό.π., 15.

¹⁹ Ό.π., 31 και 77.

²⁰ Ό.π., 78-83.

²¹ Βακαλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 9), 481 και ο ίδιος, *Ιστορία Νέου Ελληνισμού*, Δ', Θεσσαλονίκη 1973, 209-213. Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Η Ήπειρος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας και η Εθνική Αναγέννησις*, Ιωάννινα 1982, 9, με βιβλιογραφία στη σημ. 4. *ΙΕΕ*, ΙΑ', 250-255. Α. Mehlan, *Οι εμπορικοί δρόμοι στα Βαλκάνια κατά την Τουρκοκρατία. Οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών (15ος-19ος αι.)*, Αθήνα 1977, σποράδην. Ζ. Τσιρπανλής, Γιαννιώτες έμποροι και εμπορική πολιτική της Βενετίας (1720-1721), *Χαριστίον Σεραφείμ Τίκα, Αρχιεπισκόπου Αθηνών και πάσης Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 1984, σποράδην. Θ. Χατζηγεωργίου, *Η αποδημία των Ηπειρωτών*, Αθήνα 1958, σποράδην. Ο Ιώσηπος Μοισιάδης στα 1761 δίνει ηγετική θέση στους εμπόρους, τοποθετώντας τους δίπλα στους Φαναριώτες και τον κλήρο, βλ. σχετικά Ρ. Αργυροπούλου, Στοιχεία της αστικής ιδεολογίας του ΙΗ' αιώνα στα προλεγόμενα των φιλοσοφικών βιβλίων του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συμποσίου του Κέντρου Νεοελληνικών Ερευνών*, Αθήνα 1982, 242. Πρβλ. Σ. Μάξιμος, *Η αυγή του ελληνικού καπιταλισμού (1685-1789)*, Αθήνα 1973. Ε. Νικολαΐδου, Ηπειρώτες απόδημοι στη Ρωσία του 19ου αιώνα και η συμβολή τους στην ανάπτυξη της Ηπείρου, *Δωδώνη ΙΕ'* (1986), 103-126 (Οι καπεσοβίτες έμποροι αδελφοί Πασχάλη εμπορεύονται στις πόλεις Νίζνα και Μόσχα).

βίτες έμποροι την περίοδο του Αλή-πασά, με τον οποίο διατηρούν ιδιαίτερες σχέσεις. Από τους σπουδαιότερους εμπόρους και ταυτόχρονα βεκύλης του Ζαγορίου ήταν ο αδελφοποιητός του Αλή Νούτσος Καραμισίνης²² και ο γιος του και περιφημος κοτζάμπας Ζαγορίου, Αλέξης Νούτσος²³, ο Κωνσταντίνος Μαρίνος ή Μαρίνογλου, μεγάλέμπορος και τραπεζίτης Ιωαννίνων και Κωνσταντινουπόλεως, οικονομικός έφορος του Αλή και διευθυντής των εξωτερικών του υποθέσεων²⁴, οι αδελφοί Πασχάλη, Κωνσταντίνος και Παύλος²⁵, ο Χριστόδουλος Μαρίνος, τροφοδότης²⁶ του Αλή-πασά, ο συγγραφέας Κώστας Γεωργίου κ.ά.

Οι πηγές²⁷ μας παραδίδουν και γιατρούς καπεσοβίτες. Ένας από τους σημαντικότερους ήταν ο Χριστόδουλος Πασχάλης ή Πασχάλογλου, γιατρός και μυστικοσύμβουλος των σουλτάνων Αβδούλ Χαμίτ Α', Σουλεϊμάν Γ', Μουσταφά Δ' και Μαχμούτ Β'. Στην Κωνσταντινούπολη αποκαλούνταν ο «εξοχότατος». Ανήκε στην οικογένεια των Πασχάληδων. Φυλακίστηκε το 1821 στην Κωνσταντινούπολη και πέθανε το 1823. Δεν ανήκε στους κομπογιαννίτες ή βικογιατρούς²⁸ του Ζαγορίου, όπως υποστήριξε ο Λαμπρίδης, αλλά στους λόγιους γιατρούς έχοντας σπουδάσει εις τη «Φραγγίαν», όπως έδειξε ο Γ. Παπαγεωργίου²⁹. Ο δεύτερος γνωστός καπεσοβίτης γιατρός είναι ο Κωνσταντίνος Μπρούζος³⁰, μυστικοσύμβουλος και γιατρός του σουλτάνου Σελήμ Γ'. Προερχόταν από φτωχή οικογένεια. Τα πρώτα γράμματα τα έμαθε στις Κυδωνίες της Μικράς Ασίας, όπου ο πατέρας του ήταν φούρναρης. Αργότερα τον βρίσκουμε με τον Κωνσταντίνο Κονομάτη γραμματέα του Βελή-πασά στη Λάρισα και στη συνέχεια πανίσχυρο τραπεζίτη στην Κωνσταντινούπολη. Με δικές του ενέργειες ο αδελφός του, Παναγιώτης Μπρούζος, έγινε ποστέλνικος³¹. Αυτός συνέτεινε στο να διατηρηθεί η ανεξαρτησία του Ζαγορίου επί Αλή-πασά. Φαίνεται ότι είχε μνηθεί στη Φιλική Εταιρεία. Πέθανε από χολέρα στην Πόλη το 1846.

Τέλος, ως προς τα επαγγέλματα, γνωρίζουμε τους πολυάριθμους, για το μέγεθος του χωριού, καπεσοβίτες ζωγράφους³², που αγιογραφούν δεκάδες ναούς, φορητές εικόνες και χρυσώνουν τέμπλα στα όρια του σημερινού νομού Ιωαννίνων και τη Σιάτιστα.

Για την κοινωνία του Καπεσόβου ισχύει αυτό που ο Δ. Τζιόβας³³ επισημαίνει για τις κοινωνίες των χωριών του Ζαγορίου. Είναι δηλαδή κοινωνία με αυτοκαταναλωτικό χαρακτήρα, που δεν ανήκει

²² Αραβαντινός, *Αλή-Πασάς*, II, 465-466. Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο*, 485-487. Οικονόμος, *Ενεργέτες-Δωρητές*, 35-36.

²³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 27-28. Αραβαντινός, *Αλή-Πασάς*, II, 465-466. Μ. Κυργιάνη, *Το Πασαλί των Ιωαννίνων στην εποχή του Αλή-Πασά Τεπελενλή (1788-1822)*, Αθήνα 1941, 78. Κ. Βαζώκας, *Αλέξης Νούτσος, ο μεγάλος Ηπειρώτης*, Γιάννινα 1971. Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο*, 487-490. Για την υπενοκίαση των φόρων από τον Αλή-πασά, βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Ηπειρωτικά λιμάνια στην ύστερη Τουρκοκρατία. Η περίπτωση της Πρέβεζας, 'Ηπειρος: Κοινωνία - Οικονομία* (15ος-20ός αι.), *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, 1985, Γιάννινα 1987, 145.

²⁴ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 29. Αραβαντινός, *Αλή-Πασάς*, II, 466. Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο*, 487.

²⁵ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, μέρος Β, 87-94, 103 και 134-136.

²⁶ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 31. Ο Χ. Μαρίνος δαπανά το 1809 για την αγιογράφηση του καθολικού της μονής Ευαγγελίστριας Άνω Σουδενών (Σούλης, *Επαγραφαί και ενθυμήσεις*, 108).

²⁷ Βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 78-79.

²⁸ «Φυσίατροι» ονομάζονται από τον Βίζονκίδη (Π. Βίζονκίδης, *Ηπειρωτικών θεσμών έρευνα*, *ΗπειρΧρον* 2 (1927), 19). Βλ. και Δ. Σάρρος, *Ζαγοριακών θεσμών έρευνα*, *ΗπειρΧρον* 2 (1927), 293. Ν. Πατσέλης, *Οι κομπογιαννίτες ιατροί του Ζαγορίου*, *ΗπειρΧρον* 1 (1952), 161-166.

²⁹ Γ. Παπαγεωργίου, *Προσπάθειες για την ίδρυση «Πανεπιστημίου» στην επαρχία Ζαγορίου τις παραμονές της Ελληνικής Επανάστασης (1813-1820)*, *Δωδώνη ΙΣΤ'* (1987), 465-466.

³⁰ Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο*, 485. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 17, σημ. 1. Παπαγεωργίου, ό.π., 466, σημ. 1.

³¹ Δ. Δημητράκος, *Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, Αθήνα 1964, 12, στ. 6020. Ο ποστέλνικος είναι αξίωμα στις παρ-δουνάβιες ηγεμονίες, αντίστοιχο προς αυτό του υπουργού εξωτερικών.

³² Ακολουθεί ιδιαίτερο κεφάλαιο με τα ονόματα των καπεσοβιτών ζωγράφων, την οργάνωση των ομάδων, τις οικογένειες και τη δράση τους.

³³ Τζιόβας, ό.π. (υποσημ. 5), 245.

στο μεταπρατικό αγροτικό χώρο, χωρίς έντονες ταξικές διαφοροποιήσεις³⁴. Οι τελευταίες είναι βέβαια αισθητές, αφού οι πρόκριτοι δεν ανήκαν στην ίδια τάξη με τους γεωργούς, τους αγιογράφους ή πολύ περισσότερο τους μετοίκους. Τσιγγάνοι δεν ζούσαν στο Καπέσοβο³⁵, όπως σε άλλα χωριά του Ζαγορίου. Είναι σαφές πάντως ότι η μετανάστευση και το εμπόριο, με την παράλληλη απουσία έγγειου πλούτου, δεν αυξάνουν μόνο το εισόδημα των κατοίκων. Αλλάζουν συμπεριφορές, διηθημένες βέβαια μέσα από την παράδοση, και μεταβάλλουν την κλίμακα των αξιών³⁶, σιγά σιγά βέβαια και σε μεγάλο διάστημα. Η ανάπτυξη της παιδείας³⁷ δεν είναι άσχετη με τις νέες αξίες. Στο Ζαγόρι και σε μια σειρά από κοινότητες διδάσκονται τα κοινά γράμματα τουλάχιστον από το 17ο αιώνα³⁸. Από το 1780 λειτουργεί στο Καπέσοβο και ελληνικό σχολείο³⁹. Το 1861 ολοκληρώνεται η κατασκευή της Πασχαλαίας Σχολής, που κτίστηκε από τους αδελφούς Παύλο και Κωνσταντίνο Πασχάλη⁴⁰. Στο κτίριο αυτό αναλαμβάνουν να διδάξουν «...ἀόκνως καὶ ἐπιμελῶς κατὰ τε τό πρόγραμμα τῶν ἐν Ἰωαννίνοις ὁμοειδῶν σχολείων καὶ κατὰ τὰς διατάξεις τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως τὴν μαθητικῶσαν ἄρρενα νεολαίαν τῆς Κοινότητος Καπεσόβου τοῦ τε Δημοτικοῦ καὶ Ἑλληνικοῦ Σχολείου μαθήματα ἀνάλογα τῆς εἰδικότητός (των)»⁴¹. Το 1867 ιδρύεται και Παρθεναγωγείο με χρήματα της Χρυσῆς Πασχάλη⁴², ανεπιὰς των αδελφών Πασχάλη. Ως προς τη διοίκηση, το Καπέσοβο υπάγεται στο Κοινό των Ζαγορισίων⁴³, εξασφαλίζοντας έτσι την αυτοδιοίκησή του. Μια σειρά από χατία (= αυτοκρατορικά διατάγματα), φιρμάνια και μπουγιουρουλντιά όριζαν επακριβώς τα όρια της αυτονομίας του Ζαγορίου. Τρία από αυτά, που ίσχυαν για όλη την επικράτεια του Ζαγορίου, είναι και τα σημαντικότερα. Η αυστηρή απαγόρευση εισόδου παντός Οθωμανού σε αυτό, η απαλλαγή της διεξαγωγής των υποθέσεων των κατοίκων του ενώπιον των οθωμανικών δικαστηρίων και η ελεύθερη τέλεση των θρησκευτικών τελετών με καμπανοκρουσίες. Η «κατάστροφαις τῶν ἔκπαλαι σιουρουτιῶν τοῦ βιλαετιοῦ (ναχιγιέ) Ζαγορίου» που δημοσιεύσε ο Λαμπρίδης και τα διάφορα θεσπίσματα κανονίζουν ζητήματα φορολογίας, διοίκησης, οικογενειακού, κληρονομικού και ενοχικού δικαίου, καθώς και θέματα προικοδοσιών. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο το Καπέσοβο διοικείται από δημογεροντία που εκλέγει τους προεστούς, οι οποίοι μένουν συνήθως στα Ιωάννινα. Εκεί εκλέγουν το γενικό προεστό του Ζαγορίου, ζαγόρ-κοτζάμπασα⁴⁴.

³⁴ Ο Αράπογλου (Μ. Αράπογλου, *Ζαγόρι 1750-1950, Κοινωνικές και οικονομικές δομές, Ἡπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 207) δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην ταξική δομή της ζαγορίσιας κοινωνίας, που αποτυπώνεται και στον πολεοδομικό ιστό.

³⁵ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά*, 112.

³⁶ Ασδραχάς, ό.π. (υποσημ. 14), 77. Β. Ρόκου, *Αγροτικός κόσμος και τεχνικές ομάδες. Το Μέτσοβο στην Τουρκοκρατία, Ἡπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 272. Με βάση τις νέες πια αξίες ο Λαμπρίδης (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 30) αναφέρει ότι οι γυναίκες του Καπεσόβου από τα μέσα του 19ου αιώνα στρέφονται προς την πολυτέλεια. Πρβλ. Γ. Πετρή, *Λαϊκή ζωγραφική*, Αθήνα 1988, 212-214.

³⁷ Γ. Παπαγεωργίου, *Η παιδεία στην Ἡπειρο, 1204-1250*, Κέρκυρα 1950, σποράδην.

³⁸ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 51-53.

³⁹ Ό.π., 52. Τσάρας, ό.π. (υποσημ. 13), 228-334. Τρ. Ευαγγελίδης, *Η παιδεία επί Τουρκοκρατίας*, 1, Αθήνα 1936, 117. Φ. Οικονόμος, *Η εκκλησία της Ηπείρου*, Αθήνα 1982, 218. Ν. Τσιγαράς, *Ημερολόγιον Ασωπίου*, Αθήνα 1886, 178.

⁴⁰ Α. Βάντζιος, *Χαμένοι θησαυροί. Οι αδελφοί Πασχάλη, ΗπειρΕστ* 4 (1955), 342-345.

⁴¹ Τσάρας, ό.π. (υποσημ. 13), 231.

⁴² Πετρόχειλος, *Το Καπέσοβο*, 484. Οικονόμος, *Ενεργέτες-Δωρητές*, 36.

⁴³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 9, 1-37 και 82-86. Βιζουκίδης, ό.π. (υποσημ. 28), 5-53. Σάρρος, ό.π. (υποσημ. 28), 286-301. Ν. Πανταζόπουλος, *Ελλήνων συσσωματώσεις κατά την Τουρκοκρατίαν*, Αθήνα 1958, 14-16. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 29), 464.

⁴⁴ Ο γενικός προεστός επεμβαίνει και στη δικαιοδοσία των εκκλησιαστικών δικαστηρίων. «Μηδεμίαν τῶν χριστιανῶν διαφορὰν θεωρήτω (ὁ Ἀρχιερεὺς) ἄνευ τῆς συγκαταθέσεως τοῦ γενικοῦ προεστώτος» (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 9, 34).

Τρεις από τους πλέον ονομαστούς γενικούς προεστούς ήταν Καπεσοβίτες: ο Ιωαννούτσος Καραμισίνη, ο Αλέξης Νούτσος και ο Γεώργιος Μπρουζάκης⁴⁵.

Ως προς το δίκαιο ίσχυε στο Ζαγόρι κώδικας ηθικής και κοινωνικής συμπεριφοράς με διατάξεις (σουρούτια) που ρύθμιζαν θέματα σχετικά με την ιδιοκτησία, την προίκα, την κοινωνική ζωή⁴⁶, όπως αναφέραμε παραπάνω. Στο Καπέσοβο υπήρχε κώδικας από το 18ο αιώνα που ρύθμιζε θέματα σχετικά με την προίκα⁴⁷. Οι γαμπροί του Ζαγορίου χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες και ανάλογα με την κατηγορία εισπράττουν και τη σχετική προίκα. Οι καπεσοβίτες γαμπροί, παρά την ένδειξη του χωριού στα τέλη του 19ου αιώνα, παραμένουν στην πρώτη κατηγορία. Με αυτή την κοινωνική συγκρότηση, το Καπέσοβο ακμάζει το 18ο αιώνα μέχρι περίπου το 1840⁴⁸. Ιδιαίτερη ακμή έχει βέβαια την περίοδο του Αλή-πασά με τους αδελφοποιητούς και προστατευόμενους του Αλή Καπεσοβίτες, Καραμισίνη, Νούτσο και Μαρίνογλου. Στα τέλη του 19ου αιώνα μόνο πέντε οικογένειες δεν λιμοκτονούν στο Καπέσοβο⁴⁹. Κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Αλή από τα σουλτανικά στρατεύματα, το χωριό παθαίνει πολλές ζημιές, όπως και άλλα χωριά του Ζαγορίου. Μεγάλες ζημιές υφίσταται και κατά τη διάρκεια του πολέμου της ελληνικής ανεξαρτησίας⁵⁰. Ο πλούτος όμως των Καπεσοβιτών προκαλεί την άλλη μάστιγα της εποχής, τη ληστεία. Το 1830 συμμορία από καραμουράτες ληστές αποπειράται να ληστέψει το σπίτι του Χ. Μαρίνου, αλλά δεν το κατορθώνει λόγω ενός σκύλου. Το 1840⁵¹ οι λήσταρχοι Οσμάν Μπρίτσας και Ευθύμιος Μπριάξης, με τη βοήθεια κάποιου Χορμοβίτη που είχε νυμφευθεί στο Καπέσοβο, επιτέθηκαν στην οικία του Κ. Μαντάβαλη⁵² αλλά αποκρούστηκαν.

Στα τέλη του 19ου αιώνα λίγοι κτηνοτρόφοι και γεωργοί και ελάχιστοι χειροτέχνες ζωγράφοι προσπαθούν να συντηρηθούν σε έναν τόπο που γνώρισε ημέρες πλούτου και δύναμης.

⁴⁵ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 9, 32.

⁴⁶ Τζιόβας, ό.π. (υποσημ. 5), 248.

⁴⁷ Σάρρος, ό.π. (υποσημ. 28), 296. Κ. Λαζαρίδης, Οι προικοδοσίες στο Ζαγόρι στα παλιά τα χρόνια, *ΗπειρΕστ* 1 (1952), 689-697.

⁴⁸ Γ. Παπαγεωργίου, *Οικονομικές και κοινωνικές πραγματικότητες στο βιλαέτι των Ιωαννίνων (τέλη 19ου-αρχές 20ού αι.)*, Ιωάννινα 1984, σποράδην. Βακαλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 21), Δ', 495-497.

⁴⁹ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 28-29. Την εποχή της ακμής του Καπεσόβου οι κάτοικοί του ζούσαν με πολυτέλεια. Το μισό χρόνο στο Ζαγόρι και τον υπόλοιπο στα Ιωάννινα ή σε άλλα μέρη. Διατηρούσαν άλογο και βούλγαρο ιπποκόμο (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 31). Στις ημέρες του ο Λαμπρίδης προτείνει οι Καπεσοβίτες να τεθούν υπό κηδεμονία.

⁵⁰ Έλαβαν μέρος και σκοτώθηκαν στην έξοδο του Μεσολογγίου οι Καπεσοβίτες Αλ. και Αν. Καπουτζής (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 38).

⁵¹ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 9, 58.

⁵² Ο Κωνσταντίνος Μαντάβαλης είναι εσώγαμπρος Καπεσοβίτης και ανήκε στη μοναδική ποιμενική οικογένεια που κατοικούσε στα τέλη του 19ου αιώνα στον κάτω και μεσαίο μαχαλά της Βίτσας. Στάλθηκε μαζί με τον Χρ. Τατάνη στην Κωνσταντινούπολη για να εξιλεώσουν το σουλτάνο (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 9, 32).

Η ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΕΠΙΓΡΑΦΕΣ

1. 1742. Σιάτιστα⁵³. Ναός Προφήτη Ηλία

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική⁵⁴ με υπερυψωμένο γυναικωνίτη στη δυτική πλευρά και μονόχωρο παρεκκλήσι στη βόρεια. Σύμφωνα με τις σωζόμενες επιγραφές⁵⁵ ο ναός *ἀνεκαινίσθη ἐκ βάθρων* το 1701 και αγιογραφήθηκε από το 1740 μέχρι το Νοέμβριο του 1742. Ο νάρθηκας αγιογραφήθηκε το 1744, το μαρμάρινο δάπεδο κατασκευάστηκε το 1743 και η ξυλόγλυπτη οροφή τους ίδιους περίπου χρόνους.

Η επιγραφή του κυρίως ναού βρίσκεται επάνω από τη θύρα του βορινού τοίχου του κυρίως ναού. Είναι ημιεξίτηλη στο αριστερό μέρος και περιβάλλεται από γραπτό πλαίσιο. Αποτελείται από επτά στίχους σε μεγαλογράμματη γραφή, τον όγδοο σε μικρογράμματη, ενώ δεξιά, σε μεγαλογράμματη αλλά με μικρότερα γράμματα υπάρχει το επίγραμμα (Πίν. 25α).

Δημοσιεύθηκε από τον Ι. Παπασωτηρίου⁵⁶ με παραναγνώσεις, ενώ τη σχολιάζει και δημοσιεύει φωτογραφία της ο Σ. Βαρναλίδης⁵⁷. Τέλος, σωστά αποδίδεται από την Κ. Α. Θεοχαρίδου⁵⁸:

Ο ΠΑΡΩΝ ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ Ο ΕΠΟΝΟΜΑΣΙ ΤΙΜΩΜΕΝΟΣ ΤΩΝ ΕΝΔΟΞΩΝ ΚΑΙ
ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΩΝ ΠΡΟΦΗΤΩΝ ΗΛΙΟΥ ΚΑΙ ΕΛΙΣΣΑΙΟΥ ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΤΩ ΔΨΑΩ
ΙΟΥΝΙΟΥ, ΕΓΚΑΙΝΙΑΣΘΗ ΔΕ ΤΗ Αη ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ / ΑΝΙΣΟΡΙΘΗ ΤΕ ΤΩ ΔΨΜω ΔΨΜΑω ΚΑΙ ΔΨ-
ΜΒω ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ Λ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ ΕΗΣ ΚΑΙ *της* ΤΟΥΣ ΤΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ ΣΙΣΑΝΙΟΥ / ΙΑΚΑΣ
ΙΘΥΝΟΝΤΟΣ ΑΠΟ ΤΟΥ ΑΧ Ε ΕΤΟΥΣ Μ(Η)Ν(Ι) ΙΟΥΛΙ(Ω) ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ
ΠΡΩΗΝ ΑΧΡΙΔΩΝ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΖΩΣΙΜΑ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ ΡΟΥΣΗ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΔΕ
ΤΟΥ ΝΑΟΥ / ΤΟΥ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΥ ΚΑΙ Μ(Ε)ΓΑΛΟΥ ΡΗΤΟΡΟΣ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΣΦΗΚΑ ΤΟΥ,
ΤΗ 13 ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ ΣΕΠΤΕΜ(ΒΡΙΟΥ) ΘΑΝΟΝΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΙΩ(ΑΝ)ΝΟΥ ΕΠΙΜΕ-
ΤΡΗΣΑΝΤΟΣ ΤΟΥΣ ΠΟΝΟΥΣ: ΟΙΚΟΛΟΜΗΘΕΙ ΜΕΝ ΔΙΕΞΟΔΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΤΑΥΤΗ ΤΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ
ΟΙΚΗΤΩΡΩΝ, ΙΣΟΡΙΘΕΙΣ ΔΕ ΔΙ' ΑΝΑΛΩΜΑΤΩΝ ΤΟΥ ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΜΑΛΙΝΗ
ΚΑΙ ΑΓΝΗΣ ΤΗΣ ΣΥΜΒΙΑΣ ΑΥΤΟΥ ΔΙΑ ΧΕΙΡΩΝ ΤΕ ΚΑΜΟΥ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΑΝΑΣΑΣΙΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ)
ΚΑΛΟΥΔΗ ΚΑΙ / ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΜΟΥ ΕΚ ΚΩΜΗΣ ΚΑΠΕΣΟΒΟΥ Τ(ΟΥ) ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΙΝΑ ΔΨΜΒ
ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ Λ. Ἀνεστηλώθη τό ἱερό καταπέτασμα τῷ ΔΨΜ(;) μηνός... τῶν χριστιανῶν ἡ πόλις ΑΙΩΝΙ
ΤΩ ΝΑΩ ΣΙΑΤΙΣΑΝ ΦΑΙΔΡΥΝΕΙ ΖΩΝΤ(Ι) (Τ)Ω ΧΡΙΣΩ, ΡΙΡΟΣ ΤΙ ΣΑΣΙΝ ΤΑΥΤΗΣ ΤΑΡΑΞΕΙ ΠΡΙΝ ΤΟ
ΠΑΝ ΣΕΙΧ ΓΕ ΟΣ / ΣΗΜΑΙΑΝ ΡΙΣΣΑ ΔΕΙΚΝΥΣ ΕΝ ΤΟΥΤΟΥ ΤΕΛΕΙ / ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΟΥΣΗΣ ΙΕΡΟΝ
ΘΥΤΟΥ ΓΟΝΟΣ.

Στ. 2: *ΑΝΕΚΑΙΝΙΣΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ*. Φαίνεται ότι το 1701 ανοικοδομείται ο σημερινός ναός στη θέση

⁵³ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 151-152. Ι. Αποστόλου, *Ιστορία της Σιατίστης*, Αθήναι 1930, σποράδην.

⁵⁴ Ι. Παπασωτηρίου, Η εκκλησία του Προφήτου Ηλίου Σιατίστης. Αι τοιχογραφίες των φιλοσόφων. Αι επιγραφαί και ο Σιατεύς Πατριάρχης Αχριδών Ζωσιμάς, *Γρηγόριος Παλαμάς ΙΔ'* (1930), 175-176, 354-358. Κ. Α. Θεοχαρίδου, Ο προφήτης Ηλίας στην Σιάτιστα, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1979, 55-66.

⁵⁵ Σημειώματα. Άγνωστα ονόματα ζωγράφων, ξυλόγλυπτών, τεχνιτών και άλλων εξ επιγραφών μεταβυζαντινών εκκλησιών, *ΕΕΒΣ* Β' (1925), 325-326. Παπασωτηρίου, ό.π., σημ. 1. Σ. Βαρναλίδης, *Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ζωσιμάς (1686-1746) και η εκκλησιαστική και πολιτική δράσις αυτού*, εκδ. ΙΜΧΑ, Θεσσαλονίκη 1974, 159, σημ. 147. Θεοχαρίδου, ό.π., 56-57.

⁵⁶ Παπασωτηρίου, ό.π., σημ. 1.

⁵⁷ Βαρναλίδης, ό.π., 59.

⁵⁸ Θεοχαρίδου, ό.π., 56-57.

παλαιότερου και αγιογραφείται μετά από 39 χρόνια σε τέσσερις περιόδους, δηλαδή το 1740, 1741, 1742⁵⁹ και ο νάρθηκας το 1744.

Στ. 3: *ΜΗΤΡΟΠΟΛΕΩΣ CICANIOY*. Πρόκειται για τη Μητρόπολη Σισανίου και Σιατίστης, στην οποία χρημάτισε αρχιεπίσκοπος ο Ζωσιμάς Παπανικολάου Ρούσης από το 1695, όπως αναφέρεται στην επιγραφή, μέχρι το 1746, με δύο διακοπές κατά τη διάρκεια των οποίων ήταν αρχιεπίσκοπος Αχρίδας, 1695-1699 και 1707-1709⁶⁰.

Στ. 4: *ΛΑΚΑΣ ΙΘΥΝΟΝΤΟΣ*, αντί του σωστού «οίακας ιθύνοντος»⁶¹.

Στ. 5: *ΟΙΚΟΔΟΜΗΘΕΙ... ΤΩΝ ΕΝ ΤΑΥΤΗ ΤΗ ΠΟΛΙΤΕΙΑ ΟΙΚΗΤΟΡΩΝ*. Αποτυπώνεται στην επιγραφή η οικονομική άνοδος των κατοίκων της Σιάτιστας αυτή την περίοδο, που οφείλεται στη μετανάστευση, το εμπόριο και τη μεταποιητική χειροτεχνία⁶².

Στ. 6-7: *ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΚΑΛΟΥΔΗ⁶³ ΚΑΙ ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΜΟΥ*. Είναι από τα πρώτα ονόματα καπεσοβιτών ζωγράφων που εμφανίζονται σε ενυπόγραφα έργα, χωρίς όμως να συναντάται άλλη φορά ούτε σε μνημειακό έργο ούτε σε φορητή εικόνα. Δεν γνωρίζουμε το επάγγελμα του πατέρα του ούτε τα ονόματα των αδελφών του.

Στ. 7: *Τ(ΟΥ) ΚΑΤΑ ΙΩΑΝΝΙΝΑ*. Μακριά από τον τόπο καταγωγής αισθάνεται την ανάγκη να εντοπίσει για τους αναγνώστες, αλλά και τους πελάτες, το Καπέσοβο. Ως σημείο αναφοράς δεν είναι δυνατόν παρά να είναι τα ιστορικά Ιωάννινα.

ΑΙΩΝΙ ΤΩ ΝΑΩ. Οι στίχοι του επιγράμματος δεν δίνουν ολοκληρωμένο νόημα. Έχουν κατά πάσα πιθανότητα αντιγραφεί λάθος⁶⁴.

Στ. 8: *ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΡΟΥΣΗΣ ΙΕΡΟΝ ΘΥΤΟΥ ΓΟΝΟΣ⁶⁵*. Πρόκειται για τον ιατροφιλόσοφο Γεώργιο Παπανικολάου Ρούση, γιο του αρχιεπισκόπου Ζωσιμά. Φοίτησε στην Πάδουα της Ιταλίας και έγινε αντιπρύτανης της Ιατροφιλοσοφικής Σχολής το 1704.

Η επιγραφή του νάρθηκα (Πίν. 25β) βρίσκεται επάνω από τη βορινή είσοδό του και περιβάλλεται από γραπτό πλαίσιο. Είναι μεγαλογράμματη, σε πέντε στίχους:

*ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΨΜΑ' ΚΑΤΑ ΜΗΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΝ ΙΣΟΡΙΘΗ Ο / ΝΑΡΘΕΞ ΟΥΤΟΣ ΔΙΑΚΑΤΕΧΟΝΤΟΣ ΤΗΝ
ΠΟΙΜΑΝΤΙΚΗΝ ΡΑΒΔΟΝ, Κ(ΑΙ) ΔΙΨΘΥΝΟΝΤΟΣ ΑΣΦΑΛΩΣ ΤΟΥΣ ΟΙΑΚΑΣ CICANIOY ΤΟΥ ΜΑΚΑΡΙΩ-
ΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ / ΖΩCΙΜΑ ΔΙΑ ΜΕΝ ΔΑΙΔΑΝΗC ΚΑΙ ΑΝΑΙΩ(ΜΑ)ΤΩΝ ΤΩΝ ΤΙΜΙΩΤΑΤΩΝ /
ΚΥΡ ΧΑΤΖΗ ΜΙΧΑΗΛ ΚΩΤΖΗ ΜΙΣΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΚΥΡ ΑΡΓΥΡΗ ΠΕΪΟΥ ΚΩΤΖΗ ΨΥΧΑΒΟΥ.*

Στ. 1: *ΚΑΤΑ ΜΗΝ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΝ*. Ο Αναστάσιος Καλούδης με το συνεργείο του εξακολουθούν να βρίσκονται το μήνα Δεκέμβριο μακριά από το Καπέσοβο και να εργάζονται σε τοιχογραφήσεις ναών, αντίθετα με μια σειρά άλλων ομάδων ζωγράφων που επιστρέφουν το φθινόπωρο στα σπίτια τους⁶⁶. Η επιγραφή δεν αναφέρει όνομα ζωγράφου. Το ύφος όμως του κειμένου, αλλά και η τεχνολογία του ζωγραφικού διακόσμου παραπέμπουν στο συνεργείο του Αναστασίου Καλούδη από το Καπέσοβο.

Στ. 4: *ΖΩCΙΜΑ*. Το 1744 βρίσκεται ακόμα επικεφαλής της Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης ο μητροπολίτης Ζωσιμάς.

⁵⁹ Σήμερα ελάχιστα λείψανα από τη ζωγραφική του κυρίως ναού σώζονται, κυρίως στο δυτικό τοίχο.

⁶⁰ Βαρναλίδης, ό.π., 13-62. Θεοχαρίδου, ό.π., 63. Ν. Πανταζόπουλος, *Κώδιξ Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης ιζ'- ιθ' αιώνα*, Α', Θεσσαλονίκη 1974, σποράδην.

⁶¹ Η λέξη απαντάται στον Όμηρο (Ι. Πανταζίδης, *Ομηρικών λεξικόν*, Αθήναι 1872, 457). Κατά τους H. Liddell - R. Scott (*Μέγα λεξικόν της ελληνικής γλώσσης*, ΙΙΙ, Οξφόρδη, 273) σημαίνει τη λαβή του πηδαλίου και μεταφορικά το πηδάλιο της κυβέρνησης ή της διοίκησης. Εδώ το πηδάλιο της Μητρόπολης Σισανίου και Σιατίστης.

⁶² Ν. Μουτσόπουλος, Τα αρχοντικά της Σιάτιστας, *ΕΕΠΣΑΠΘ* 1 (1961-1964), 51-60. Θεοχαρίδου, ό.π., 63.

⁶³ Προμπίνας, *Έλληνες αγιογράφοι*, 115.

⁶⁴ Θεοχαρίδου, ό.π., 57.

⁶⁵ Αποστόλου, ό.π. (υποσημ. 53), σημ. 2. Βαρναλίδης, ό.π., 14-16. Θεοχαρίδου, ό.π., 64, σημ. 10.

⁶⁶ Μακρής, *Χιονιάδες*, 13. Βακαλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 21), Δ', 206. Τούρτα, *Αινοτοπίτες*, 45.

2. 1743. Σκαμνέλι Ζαγορίου⁶⁷. Καθολικό μονής Αγίας Παρασκευής⁶⁸. Νάρθηκας

Από την ακμάζουσα άλλοτε μονή – 80 μοναχές και αργότερα μοναχούς αναφέρει ο Λαμπρίδης – σώζεται σήμερα μόνο το καθολικό. Ο κυρίως ναός είναι μονόχωρος καμαροσκέπαστος, με ενισχυτικό σφενδόνιο στη μέση και κουμπέ στο δυτικό τμήμα. Η αψίδα είναι τρίπλευρη και η τοιχοδομία ισχυρή αργολιθοδομή με ντόπιους μακρόστενους λίθους. Καλύπτεται ενιαία με σχιστόπλακες. Στη νότια πλευρά – στη θέση που υπήρξε άλλοτε νάρθηκας – σήμερα υπάρχει πεσσοστήρικτο χαγιάτι. Εσωτερικά ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες του 1717.

Η επιγραφή (Πίν. 25γ):

Χῡρ εὐτέλοῦς ἀναστασίου⁶⁹ ἐκ κόμης καπεσόβου.

+ *ΑΝΙΣΟΡΙΘΗ Ο ΘΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΟΡΘΗ/ΚΑΣ ΤΙΣ ΑΓΙΑΣ ΟΣΙΟΠΑΡΘΕΝΟ ΜΑΡΤΗΡΟΣ ΤΟΥ Χ(ΡΙΣΤ)ΟΥ, ΠΑΡΑΣΚΕΥΗΣ ΠΟΘΟΥ ΤΕ ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΤΟΥ ΙΕΡΟΜΩ/ΝΑΧΟΥ ΙΩΣΙΦ ΤC ..ομη ΜΟΥ ΤΕ ΣΟΦΡΟΝΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΚΑΛΟΥ ΓΕΝΗΜΑ / ΚΑΙ ΘΡΕΜΑ ΕΚ ΚΟΥΚΟΥΛΙΟΥ⁷⁰ ΧΟΡΑΣ... ΕΠΙ* ετος 1(74;)3.

ΚΑΝ Τὰ πρὸς ορας κ(αι) να μακαρηξετε

...Μαῖον Κ.

Τα γράμματα της επιγραφής «επιδιορθώθηκαν» – όπως και οι τοιχογραφίες του νάρθηκα – το 1984.

3. 1749. Κάτω Σουδενά⁷¹ (σήμε. Κάτω Πεδινά) Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών

Εγγεγραμμένος σταυροειδής ναός αθωνίτικου τύπου με μεγάλο δωδεκάπλευρο τρούλο, τρίπλευρες αψίδες και μεταγενέστερο ξυλόστεγο νάρθηκα⁷². Κατά τον Λαμπρίδη κτίστηκε το 1591⁷³. Στην αρχική πρόσοψη του ναού είναι χαραγμένη η χρονολογία ,ZPK' (=1611/2). Ο Χ. Σούλης⁷⁴ διαβάζει ,ZPKA' (=1613).

Η επιγραφή (Πίν. 26α) βρίσκεται επάνω από τη θύρα που οδηγεί από τον κυρίως ναό στο νάρθηκα. Έχει δημοσιευθεί από τον Χ. Σούλη με παραναγνώσεις που διόρθωσε ο Π. Α. Βοκοτόπουλος. Αποτελείται από έξι στίχους, από τους οποίους οι τρεις είναι σε μεγαλογράμματα και οι τρεις σε μικρογράμματα γραφή.

+ *ΑΝΗΣΟΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΑΣΟΜΑΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΔΙΑ / ΑΝΑΛΟΜΑΤΩΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΕΚΛΗΣΙΑΣ Κ(Α)ΤΑ ΤΟ + ,αψμθ', Κ(Α)ΤΑ ΜΗΝΑΝ* *ἀνγουστον ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ*

⁶⁷ Για το Σκαμνέλι βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, μέρος Β, 86-89, 99-100. Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές*, 57-60.

⁶⁸ Κατά τον Λαμπρίδη (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 87-88) η μονή κτίστηκε «εἰς χρόνον ἄγνωστον» και έγινε σταυροπηγιακή επί των Δεσποτών. Για την παρουσία της μονής βλ. Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 97, αριθ. 53 και 114, αριθ. 127-128. Ο Κ. Λαζαρίδης (Κ. Λαζαρίδης, *Θρησκευτικά μνημεία και αγιογραφία του Ζαγοριού*, Γιάννινα 1982, 15-16) παραδίνει, χωρίς τεκμηρίωση, ως χρονολογία της μονής το 1697. Αθηναγόρας Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργας, Νέος Κουβαράς, *Ηπειρ.Χρον* 4 (1929), 18-19. Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 114, αριθ. 127-128.

⁶⁹ Ο Αναστάσιος είναι ο γενάρχης της πρώτης οικογένειας καπεσοβιτών ζωγράφων, ο οποίος μαζί με τους γιους του Ιωάννη και Γεώργιο ζωγραφίζουν επτά ναούς και φορητές εικόνες στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων. Βλ. σχετικά Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 166.

⁷⁰ Χωριό του κεντρικού Ζαγορίου (Κ. Λαζαρίδης, *Το χωριό μου το Κουκούλι (Ζαγόρι, Γιάννινα, Ήπειρος)*, Γιάννινα 1973).

⁷¹ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 28. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 28-30, 147-149. Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές*, 38-41.

⁷² Βοκοτόπουλος, *ό.π.* (υποσημ. 4), 308.

⁷³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 29: «Οἱ ἐκ Σμολιάσου ζουπάνοι ἤγειραν εἰς τὴν νέαν αὐτῶν πατρίδα, τὰ Κάτω Σουδενά, τῷ 1591 ἐκκλησίαν μεθ' ἀψίδων καὶ ἐπ' ὀνόματι τῶν Ταξιαρχῶν, διασωζομένην μετὰ περιτειχίσματος».

⁷⁴ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 86, αριθ. 11.

ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΕΚ ΚΑΠΕΣΟΒΟΥ. ΑΡΧΕΙΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ / Εὐφημερεῦντος Ἰωάννου Ἰωάννου, καὶ) μανουῆλ τῶν ιερέων ἐδέθει Δέ παρα τῶν προεστώτων τῆς χώρας ὅτι νὰ ιερουργοῦν...τὴν ἐκλεισίαν / ἀπὸ πρώτη μαῖον ἕως του σταυροῦ εἰς ταις ιδ σепτεμβριόν καὶ) ὁπῆρος ιερεὺς εἶθελε τω παρακόνει καὶ) χαλάση των ὁρον εἶνε εἰ ἀρχάνκ(ε)λη ἀντηδ(ικοι) / καὶ τουτην ὥραν της ἐξετασει νὰ ιερουργοῦν δέ καὶ) την εμέραν τῶν Θεοφανεί(ων) Χ(ριστ)οῦ.

Στ. 1: ΑΝΗΣΟΡΙΘΕΙ. Ο Βοκοτόπουλος διαβάζει σωστά το σύμπλεγμα 9 ως ει, ενώ ο Σούλης το μεταγράφει σε η.

Στ. 2: Κ(Α)ΤΑ Το + ,αψμθ'. Αν ο ναός κτίστηκε στις αρχές του 17ου αιώνα, φαίνεται ότι παραμένει χωρίς αγιογραφία περισσότερο από ενάμιση αιώνα. Φαίνεται ότι οι «εκ Σμολιάσου ζουπάνοι» δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα, που την αποκτούν βέβαια το 18ο αιώνα, όταν η Ήπειρος και το Ζαγόρι ακμάζουν ιδιαίτερα.

Στ. 2-3: ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΑΜΑΡΤΩΛΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ. Ο Αναστάσιος⁷⁵ είναι ο ίδιος ζωγράφος που αγιογραφεί το νάρθηκα της Αγίας Παρασκευής στο Σκαμνέλι.

Στ. 3: ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ⁷⁶. Πρόκειται για τον Γρηγόριο τον Βυζάντιο (1736-1767 και 1771-1776). Διαδέχεται στον αρχιερατικό θρόνο της Μητρόπολης Ιωαννίνων τον Ιερόθεο Ράπτη. Το 1767 είναι όμως μητροπολίτης ο Γαβριήλ ο Σμυρναίος, ο οποίος έρχεται στην Ήπειρο, όταν η Μητρόπολη Ιωαννίνων «χρέεσιν ὑπερμεγέθεσιν κατεπονείτο καὶ δυσδιοίκητος ἦν...». Ο Γαβριήλ, τον Απρίλιο του 1771, εκλέγεται επίσκοπος Παλαιών Πατρών και έτσι ο Γρηγόριος επανέρχεται στο θρόνο των Ιωαννίνων μέχρι το 1776.

Στ. 4-6: ἐδέθει Δε...Χ(ριστ)οῦ. Σωστά ο Βοκοτόπουλος διαβάζει ἐδέθει και όχι ἐδώθει, όπως ο Σούλης. Στον τελευταίο όμως στίχο διαβάζει δεν, ενώ το σωστό είναι δε, αφού διαφορετικά δεν έχει νόημα η πρόταση. Σωστά επίσης ο Σούλης διαβάζει την τελευταία λέξη ως Χ(ριστ)οῦ, που παραλείπει ο Βοκοτόπουλος.

Στ. 5: εἰ ἀρχάνκ(ε)λη ἀντηδ(ικοι). Εδώ η λέξη ἀντίδικος με την έννοια του αντιπάλου, εναντίου, εχθρού⁷⁷. Όποιος λοιπόν ιερέας δεν τηρήσει τη συμφωνία, θα έχει εχθρούς τους αρχαγγέλους.

Στην επιγραφή αποτυπώνεται εγγράφως η συμφωνία που έγινε μεταξύ δύο μερών, να λειτουργείται ο ναός κατά το ήμισυ. Κατά πάσα πιθανότητα επιβεβαιώνεται ο Λαμπρίδης που αναφέρει ότι ο ναός κτίστηκε από τους ζουπάνους του Σμολιάσου. Οι νέοι κάτοικοι φαίνεται ότι συμφωνούν με τους παλιούς στο χωρισμό των ημερών λειτουργίας, όπως αναγράφεται στην επιγραφή.

4. 1754. Χρυσόραχη (τέως Ζαγόριανη⁷⁸) Ιωαννίνων. Ναός Ταξιαρχών

Μονόχωρος ναῖσκος με νεότερη δίριχτη ξυλοστέγη και τρίπλευρη αψίδα με την πλίνθινη χρονολογία ΖΟΕ' (=1567). Αρχικά ο ναός ήταν μικρότερος, με νάρθηκα στη δυτική πλευρά, ο οποίος είναι σήμερα κατεστραμμένος. Οι σύγχρονες επεμβάσεις έχουν αλλοιώσει σημαντικά τη μορφή του ναού, που άλλοτε ήταν κατάγραφος. Σήμερα σώζονται μόνον οι παραστάσεις στην ανατολική και δυτική πλευρά και λείψανα στους πλάγιους τοίχους.

Η επιγραφή είναι σήμερα κατεστραμμένη, έχει όμως δημοσιευθεί από τον Σ. Μπέττη⁷⁹, από όπου και αντιγράφεται.

⁷⁵ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 39-40. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 166.

⁷⁶ Αθηναγόρας Μητροπολίτης Παραμυθίας και Πάργας, *Η Εκκλησία των Ιωαννίνων, Ηπειρ.Χρον* 3 (1928), 38-39. Οικονόμος, *ό.π.* (υποσημ. 39), 75.

⁷⁷ Δημητράκος, *ό.π.* (υποσημ. 31), 1, στ. 629.

⁷⁸ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 54.

⁷⁹ Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων*, 52, αριθ. 16.

ἀνηστορηθῇ ὁ θεῖος οὗτος καὶ πάνσεπτος ναὸς...Ἰωάννου υἱοῦ αὐτοῦ ἐκ κόμης Καπεσόβου κατὰ τὸ ἔτος ,ΑΨΝΔ' (=1754) κατὰ μήνα...εφημερεύοντος κωνσταντίνου ἱερέος ἐξ ἀναλομάτων τον ευσεβὸν Χριστιανὸν...επιτροπεύοντος κυρίου Νικολάου υἱοῦ μάνθου⁸⁰.

Ἰωάννου υἱοῦ αὐτοῦ ἐκ κόμης Καπεσόβου. Γίνεται φανερό ὅτι ὁ ζωγράφος εἶναι Καπεσοβίτης με κάποιον γιο Ἰωάννη που εἶναι καὶ αὐτὸς ζωγράφος. Σε μικρὴ κόγχη, επάνω ἀπὸ τὴ θύρα τῆς δυτικῆς πλευρᾶς ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή τοῦς ἀψ...χειρ ἀναστασίου. Το ναὸ λοιπὸν ἀγιογραφεῖ ὁ Ἀναστάσιος με τὸ γιο του Ἰωάννη⁸¹. Μαζὶ καὶ με τὸν ἄλλο γιο του Γεώργιο⁸² ἀγιογραφοῦν μιὰ σειρὰ ἐκκλησιῶν στὴν ευρύτερη περιοχὴ τῶν Ἰωαννίνων.

5. 1759. Νησί Ἰωαννίνων. Καθολικὸ μονὴς Ἐλεούσας⁸³. Νάρθηκας

Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς εἶναι μονόκλιτη καμαροσκέπαστη βασιλική με νάρθηκα καὶ με ἀψίδα που δὲν ἐξέχει ἀπὸ τὸ πάχος του ἀνατολικοῦ τοίχου. Οἱ τοιχογραφίες του κυρίως ναοῦ εἶναι, κατὰ τὸ μεγαλύτερό τους μέρος, τοῦ 16ου αἰῶνα⁸⁴, ἐνὸς ὁρισμένα τμήματα, ὅπως καὶ ὁ νάρθηκας, εἶναι ἔργο τοῦ καπεσοβίτη ζωγράφου Ἀναστασίου καὶ χρονολογοῦνται στὸ 18ο αἰῶνα.

Ἡ ἐπιγραφή (Πίν. 26β) ἀποτελεῖται ἀπὸ δέκα στίχους σε μεγαλογράμματη γραφή κατὰ τὸ μεγαλύτερό της μέρος. Ἐχει δημοσιευθεῖ ἀπὸ τὸν Σ. Λάμπρο⁸⁵ καὶ τὸν Α. Ξυγγόπουλο⁸⁶ με μικρὲς παραναγνώσεις:

ΓΙΝΩΣΚΕ Ω ΑΝΑΓΝΩΣΑ ΟΤΙ Ο ΝΑΡΘΗΞ ΟΥΤΟΣ ΕΚΤΙΘΗ ΜΕΝ ΠΡΟΤΕΡΟΝ / ΜΕΤΑ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΧΗΣ Κ(ΑΙ) ΛΟΙΠΩΝ ΝΕΩΝ ΟΙΚΙΣΚΩΝ ΕΠΙ ΤΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΕΙΑΣ ΤΟΝ ΑΟΙ/ΔΙΜΟΝ Κ(ΑΙ) ΕΝ ΠΝ(ΕΥΜΑΤΙ)ΚΟΙΣ Π(ΑΤ)ΡΑΙ ΚΥΡ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ ΤΟΥ ΠΑΝ/ΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΚΩΝΣΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ ΙΣΟΡΗΘΗ ΔΕ Ο ΑΥΤΟΣ ΝΑΡΘΗΞ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝ/ΗΣ ΤΙΝΩΝ ΦΙΛΟΘΕΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ Κ(ΑΙ) ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΤΕ ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜ(ΟΝΑΧΟΙΣ) / ΚΥΡ ΧΡΙΣΟΦΟΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ ΕΥΡΥΧΩΡΙΑΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΕΚΡΗΜΝΙΣΘΗ Η ΜΕΣΗ ΚΑΜΑΡΑ ΤΗΣ / ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΗΤΙΣ ΗΝ ΠΛΗΣΙΟΝ ΤΟΥ ΔΕΣΠΟΤΙΚΟΥ ΘΡΟΝΟΥ. ΩΣ ΟΡΑΣ Δ(Ε) ΤΗΝ ΙΣΟΡΙΑΝ ΤΩΝ ΔΩΔΕΚΑ / Π(ΑΤ)ΡΙΑΡΧΩΝ ΑΛΛ ΕΤΙ Κ(ΑΙ) Η ΑΓΙΑ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΝ ΤΩ ΜΕΣΩ ΤΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ ΚΑΤΕΞΗ ΠΡΟΤΕΡΟΝ / ΟΥΣΑ ΠΡΟΣΚΕΚΟΛΗΜΕΝΗ ΤΩ ΤΟΙΧΩ ΤΑΥΤΑ ΔΕ ΕΤΕΛΕΣΘΗΣΑΝ ΕΠΙΣΑΣΙΑ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ / ΔΟΣΙΘΕΟΥ ΑΡΧΙΔΙΑΚΟΝΟΥ ΤΟΥ ΡΙΘΕΝΤΟΣ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ κ(αί) ἡ(γουνμέ)νου τῆς αὐτῆς μονῆς ἐν ἔτη ἀπὸ Θεογονίας ,αψνθ' / διὰ χειρὸς ἀναστασίου κ(αί) τοῦ τεκνον ἐκ κόμης καπεσώβου ἐν μηνὶ ἀπριλίου κζ'.

Στ. 1: ΕΚΤΙΘΗ ΜΕΝ ΠΡΟΤΕΡΟΝ. Ὅπως ἀναφέρει καὶ ὁ Λάμπρος⁸⁷, ὁ νάρθηκας πρέπει νὰ κτίσθηκε τὸ 1748, ὅπως ἀναγράφεται σὲ λίθινη πλάκα στὸ Ἱερό, ἐπὶ ἡγουμενίας Γερασίου.

Στ. 3: ΚΥΡ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ. Πρόκειται γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς κτήτορες καὶ ἡγούμενο τῆς μονῆς, ὁ ὁποῖος, ὅπως ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή δίπλα ἀπὸ τὴν προσωπογραφία του, πῆγε στὸ μέρος που εἶχε πεθάνει ὁ μοναχὸς Δωρόθεος, πήρε τὰ χρήματα που εἶχαν μαζευτεῖ ἀπὸ τὶς συνδρομὲς τῶν χριστιανῶν καὶ ἔκτισε τὸ νάρθηκα καὶ τοὺς οἰκίσκους τῆς μονῆς.

⁸⁰ Ο Σ. Μπέττης ἀναφέρει ὅτι ἡ ἐπιγραφή τὸ 1965 ἦταν ἤδη μισοκατεστραμμένη.

⁸¹ Χατζηδάκης, Ἑλληνες ζωγράφοι, 335.

⁸² Ὁ.π., 221-222.

⁸³ Ἀραβαντινός, Χρονογραφία, Β', 222. Σ. Λάμπρος, Ηπειρωτικά, Νέος Ἑλληνομνημῶν XI (1914), 15-27. Α. Ξυγγόπουλος, Μεσαιωνικὰ μνημεῖα Ἰωαννίνων, Ηπειρ.Χρόν I (1926), 143-146. Σ. Δάκαρης, Το Νησί τῶν Ἰωαννίνων, Αθήνα 1971, 45-48. Μ. Ἀχεμιάστου-Ποταμιάνου, ΑΔ 28 (1973): Χρονικά, 414· ἡ (ἰδία, ΑΔ 29 (1974): Χρονικά, 613. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ΑΔ 32 (1977): Χρονικά, 164-165.

⁸⁴ Stavropoulou-Makri, L'église de la Transfiguration, 170-174.

⁸⁵ Λάμπρος, ὁ.π., 15-17.

⁸⁶ Ξυγγόπουλος, ὁ.π., 143-146.

⁸⁷ Λάμπρος, ὁ.π., 17.

Στ. 4: ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΚΩΝΣΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ. Όπως και στην επιγραφή των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, πρόκειται για τον επίσκοπο Γρηγόριο τον Βυζάντιο (1736-1767 και 1771-1776).

Στ. 6: ΚΥΡ ΧΡΙΣΟΦΟΡΟΥ. Πρόκειται ασφαλώς για τον ηγούμενο Χριστόφορο, του οποίου σώζεται απανταχούσα του 1724⁸⁸ προς τους «ἀνά τὴν ὑψηλίον διαλάμποντας εὐσεβεστάτους καὶ ὀρθοδόξους χριστιανούς...» για να συγκεντρωθούν χρήματα για την επισκευή του ναού και των κελιών.

Στ. 6-9: ΔΙΑ ΕΥΡΥΧΩΡΙΑΝ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ... ΤΩ ΤΟΙΧΩ. Στους στίχους αυτούς αποτυπώνονται οι εκτεταμένες διαρρυθμίσεις και επισκευές του καθολικού⁸⁹, με γκρέμισμα της μέσης καμάρας και μετακίνηση της Αγίας Τράπεζας, η οποία ΠΡΟΤΕΡΟΝ ΟΥΣΑ ΠΡΟΣΚΕΚΟΛΗΜΕΝΗ ΤΩ ΤΟΙΧΩ.

6. 1759. Λυκοτρίχι ή Κρύα (τέως Βάνιστα) Ιωαννίνων.

Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου⁹⁰

Το καθολικό είναι εγγεγραμμένος σταυροειδής ναός με τρούλο και πλάγιους χορούς, ημικυκλικούς εσωτερικά και τρίπλευρους εξωτερικά. Μεταγενέστερος νάρθηκας υπάρχει στη δυτική πλευρά. Η ημικυκλική αφίδα είναι κτισμένη κατά το αμελές πλινθοπερίκλειστο σύστημα και φέρει διακοσμητική ζώνη με κυματοειδές κεραμοπλαστικό κόσμημα. Ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες⁹¹ του 1759 που εκτελούν ο Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος.

Η επιγραφή (Πίν. 27α) αποτελείται από πέντε στίχους, από τους οποίους οι τέσσερις είναι σε μεγαλογράμματη και ο τελευταίος σε μικρογράμματη γραφή. Δημοσιεύθηκε από τους Χ. Σούλη⁹², Σ. Μπέττη⁹³ και Δ. Τριανταφυλλόπουλο⁹⁴ με λίγες παραναγνώσεις από τους δύο πρώτους.

+ ΙΣΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΗΟΥ / ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΕΚΕΙΝΟΥ ΥΙΩΝ ΤΟΥ ΙΩ/ΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ Τ(ΟΥ) ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟ/ΡΙΟΥ κ(ΑΙ) ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ἐν ταύτῃ ΤΗ ΜΟΝΗ ΤΟΥ ΠΑΝΟCΙΩΤΑΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑ/τικοῦ κῦρ ἀνανίου παρ' οὗ κ(αί) ἡ Δαπάνη ἐγένετο: ~αψμθ̃ κατα μῆνα Ἰανουάριον: κ.

Στ. 2: ΤΩΝ ΕΚΕΙΝΟΥ ΥΙΩΝ. Τα ημεξίτηλα γράμματα του στίχου ώθησαν τους Σούλη και Μπέττη να διαβάσουν τῶν ἐκσαδέλφων του, ενώ ο Τριανταφυλλόπουλος το αποδίδει σωστά. Και η επιγραφή του νάρθηκα της μονής Ελεούσας του Νησιού Ιωαννίνων, αλλά και άλλες που ακολουθούν, πιστοποιούν το γεγονός ότι οι ζωγράφοι Γεώργιος και Ιωάννης είναι γιοι του Αναστασίου και όχι ξαδέλφια του.

Στ. 4-5: ΤΟΥ ΠΑΝΟCΙΩΤΑΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑ/τικοῦ κῦρ ἀνανίου. Η προσαγόρευση του ηγουμένου ως πα- νοσιοτάτου πνευματικοῦ συνήθιζεται στις μεταβυζαντινές επιγραφές⁹⁵. Είναι φανερό όμως η επί- δραση του ηγουμένου Ανανία στο ύφος και την ορθογραφία της επιγραφής.

⁸⁸ Ό.π., 17-18.

⁸⁹ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 171 και 174.

⁹⁰ Σ. Δάκαρης, *ΑΔ* 20 (1965): Χρονικά, 355. Σύμφωνα με τον Σούλη (Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 96) η μονή κτί- στηκε το 1454. Ο Αραβαντινός (Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 222) αναφέρει ως έτος κτίσης το 1508. Η μονή σχετίζε- ται με τους γνωστούς αδελφούς μοναχούς Αψαράδες (Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 29 (1974): Χρονικά, 616. Α. Τούρτα, Νεκτάριος και Θεοφάνης οι Αψαράδες και η μονή του Προδρόμου στο Νησί Ιωαννίνων, *ΗπειρΧρον* 22 (1980), 76-77. Βλ. επίσης Κ. Βλάχος, Κτηματολογία των μονών της περιοχής Κουρέντων Ιωαννίνων, *ΗπειρΧρον* 25 (1983), 365-367).

⁹¹ Ο Τριανταφυλλόπουλος (ό.π.) αναφέρει ότι οι τοιχογραφίες είναι δύο εποχών. Η παρατήρηση αυτή δεν φαίνεται να ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα, όπως θα φανεί και από την τεχνολογική ανάλυση. Διακρίνονται διαφορετικά χέρια ζωγράφων, γεγονός που το πιστοποιεί και η επιγραφή.

⁹² Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 96.

⁹³ Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων*, 52, αριθ. 12.

⁹⁴ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π.

⁹⁵ Πρβλ. την επιγραφή στον Άγιο Νικόλαο της μονής Τζώρας Ιωαννίνων (Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 91, αριθ. 30).

Στ. 5: *Κατα μήνα Ίανουάριον κ.* Στο μέσον του χειμώνα ο Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος εργάζονται στην αγιογράφηση του καθολικού στη μονή του Αγίου Ιωάννη. Μετά από δύο μήνες (Απρίλιος) ολοκληρώνουν την αγιογράφηση του νάρθηκα και τμημάτων του καθολικού της μονής Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων. Η ημερομηνία που αναγράφεται υποδηλώνει ασφαλώς το χρόνο λήξης του έργου, όπως συνάγεται από πλήθος μεταβυζαντινών επιγραφών⁹⁶. Το μικρό διάστημα εκτέλεσης των έργων⁹⁷ αποδεικνύει την ύπαρξη πολυμελούς συνεργείου. Εκτός από τον αρχιτεχνίτη Αναστάσιο και τους γιους του Γεώργιο και Ιωάννη που πρέπει να ήταν ήδη τεχνίτες, ένας αριθμός βοηθών θα συμπλήρωνε το συνεργείο. Οι διαφορές τεχνικής που εντοπίζονται στο έργο δηλώνουν τη διαφορετική καλλιτεχνική ικανότητα μεταξύ των ζωγράφων. Η ίδια χρονολογία αποδεικνύει ότι το επάγγελμα του αγιογράφου για τους καπεσοβίτες ζωγράφους δεν είναι εποχιακό, αλλά ετήσιο, όπως συνάγεται από τις σωζόμενες κτητορικές επιγραφές⁹⁸.

7. 1761. Φωτεινό (τέως Ζέλιστα) Ιωαννίνων. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου

Μονόχωρο κτίσμα με ξυλοστέγη. Στη νότια πλευρά, επιγραφή σε λίθινη πλάκα αναφέρει ότι ο ναός κτίστηκε το *ΑΨΞ'* (=1766). Δημοσιεύθηκε από τον Σ. Μπέττη⁹⁹, ενώ αναφορά στην επιγραφή και το ναό κάνει και ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος¹⁰⁰. Αντιγράφω τη δυσανάγνωστη σήμερα επιγραφή από το κείμενο του Μπέττη.

Εἰστορίθῃ ὁ θεῖος οὗτος καὶ πάνσεπτος ναὸς τῆς παναχράντου Θεοτόκου κατὰ τὸ ΑΨΞΑ' (ἀντὶ ΑΨΟΑ' =1771) κατὰ μηνᾶ Ὀκτωμβριον ἀρχιερατεύοντος τοῦ Θεωφλεστάτου κυρίου Παΐσιου Βελλᾶς ἐφημερεύοντος ἀναστασίου νικολάου γεοργίου τῶν ἱερῶν, ἐπετροπευόντος πολυζῶης καὶ πάντος δι ἀναλωματον τῆς αὐτῆς ἐκκλησίας. Δηα χειρὸς εὐτελὸν ἡστοριογράφου ἀθανασίου μοναχου καὶ Ἰωάννου τον νιόυ αὐτοῦ ἐκ κόμης Καπεσώβου ἐξ ἐπαρχίας Ἰωαννίνων ἐκ Ζαγόρη.

οὗτος (;) ἡστορῇ καὶ τέμπλο καὶ Δεσπότι.

κατὰ τὸ *ΑΨΞΑ'*. Ο Μπέττης επεξηγεί σε παρένθεση ότι η συγκεκριμένη χρονολογία έχει αποδοθεί λάθος, αντί της σωστής *ΑΨΟΑ'* (=1771). Βασίζεται στην επιγραφή της λίθινης πλάκας του εξωτερικού τοίχου της νότιας πλευράς, που αναφέρει ότι *εκτίσθη ὁ παρὼν ναὸς κατὰ τὴν ΑΨΞστ'* (=1766). Δεν θα μπορούσε, επομένως, ο ναός να αγιογραφήθηκε το 1761. Ο Τριανταφυλλόπουλος όμως επισημαίνει ότι η επιγραφή της λίθινης πλάκας «μάλλον αναφέρεται σε ανακαίνισή του». Το τελευταίο είναι και το πιθανότερο.

ἀρχιερατεύοντος τοῦ Θεωφλεστάτου κυρίου Παΐσιου Βελλᾶς. Ο Τριανταφυλλόπουλος αναφέρει ότι το όνομα του Παΐσιου Βελλᾶς είναι αμάρτηρο μέχρι αυτή την επιγραφή. Η χρονολογία 1761 αποδεικνύει ότι ο επίσκοπος Παΐσιος είχε ήδη αναλάβει την επισκοπή Βελλᾶς¹⁰¹ το 1761, αμέσως μετά τον επίσκοπο Νικόδημο¹⁰² (1760), ανατρέποντας τη μέχρι σήμερα γνωστή χρονολογία (1762) ανάρρησής του στον επισκοπικό θρόνο. Ο Παΐσιος καταγόταν από τη βυζαντινή Οσδίνα ή Ουζντίνα¹⁰³

⁹⁶ Βλ. σχετικά Τούρτα, ό.π., 7.

⁹⁷ Σε μια σειρά ναών του 16ου και του 17ου αιώνα εντοπίζεται η ίδια ταχύτητα εκτέλεσης των εργασιών (Άγιος Δημήτριος στα Παλατίσια Ημαθίας, μονή Μακρυαλέξη Κάτω Λάβδανης Πωγωνίου κ.α., Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 24-25, 28).

⁹⁸ Σε αντίθετα συμπεράσματα καταλήγει η Α. Τούρτα για τους λινοτοπίτες ζωγράφους (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 44-45). Τα θέματα αυτά εξετάζονται όμως διεξοδικά στο κεφάλαιο για τη δραστηριότητα των καπεσοβιτών ζωγράφων.

⁹⁹ Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων*, 53, αριθ. 20.

¹⁰⁰ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 83), 170-171.

¹⁰¹ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 30-31. Τ. Γριτσόπουλος, Βελλᾶς επισκοπή, *ΘΗΕ*, 3, 788. Γ. Παΐσιος, *Μικρή συμβολή εις την ιστορίαν της εκκλησιαστικής επαρχίας Βελλᾶς και Κονίτης*, Αθήναι 1970. Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 39), 42-45.

¹⁰² Π. Πουλίτσας, Σύνοψις του κώδικος της επισκοπής Δρυϊνουπόλεως και Αργυροκάστρου, *Ηπειροχρον* 5 (1930), 79. Οικονόμος, *Ενεργέτες-Δωρητές*, 44-45.

¹⁰³ Σ. Μουσελίμης, *Η βυζαντινή Οσδίνα και τα αρχαία αυτής τείχη*, Θεσσαλονίκη 1975, 20-22. Κωνσταντίνος, Ουζντίνα, 89-104.

της Θεσπρωτίας και ήταν ανειπίος των αρχιερέων του Μεγάλου Τυρνάβου Καλλινίκου και της Κορίνθου Γαβριήλ.

ἀθανασίου μοναχου καὶ Ἰωάννου του υἱοῦ αὐτοῦ. Ο αγιογράφος Αθανάσιος¹⁰⁴ είναι ο αρχηγός της δεύτερης μεγάλης οικογένειας Καπεσοβιτών, που αγιογραφεί μαζί με τους γιους του Ιωάννη και Γεώργιο μια σειρά ναών στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων. Το 1769 τον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος, το 1777 τον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα και το 1778 το νάρθηκα του ναού των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας (τέως Αραχωβίτσας).

ούτος (;) ἡστορή καὶ τέμπλο καὶ Δεσπότη. Εκτός από τοιχογραφίες και φορητές εικόνες¹⁰⁵ ο Αθανάσιος και οι γιοι του χρυσώνουν και τα τέμπλα του ναού Αγίου Δημητρίου Βουνοπλαγιάς (τέως Ζέλοβας)¹⁰⁶ και του καθολικού στη μονή Τσούκας.

8. 1761. Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου

Είναι μικρή μονόχωρη ξυλόστεγη αίθουσα¹⁰⁷ με τρίπλευρη αψίδα, χτισμένη με αργολιθοδομή. Η τετράπλευρη στέγη με τα κολοβά αετώματα στο ανατολικό και δυτικό τμήμα καλύπτεται με σχιστόπλακες. Νεότερο παρεκκλήσι είναι ενσωματωμένο στη βορινή πλευρά που χρησιμοποιείται ως οστεοφυλάκιο. Έχει ημικυκλική αψίδα και μονόριχτη ξυλοστέγη. Πεσσοστήρικτο χαγιάτι καλύπτει ολόκληρη τη δυτική πλευρά.

Εσωτερικά ο ναός είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες του 1763, από το ζωγράφο Αναστάσιο και τους γιους του Ιωάννη και Γεώργιο. Νεότερη επιγραφή, επάνω από την παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου στη δυτική πλευρά, αναφέρεται στην ανακαίνιση του ναού το 1858¹⁰⁸.

*ΙΣΟΡΗΘΗ ΜΕΝ 1763 / ΕΤΗ ΑΝΕΚΑΙΝΙC / ΘΗ ΔΕ Η ΟΡΟΦΗ / ΤΩ 1858 ΔΑΠΑ / ΝΗ ΤΩΝ ΑΟΙΔΙ / ΜΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ / ΠΑΣΧΑΛΗ*¹⁰⁹ *ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ / ΒΑΡΖΩΚΑ ΔΙΑ Χ[ΕΙΡΟΣ] Νικολάου Θεολόγου / Χιο(να)δίτου*¹¹⁰.

Στο ξυλόγλυπτο και επίχρυσο τέμπλο υπάρχει η ενδιαφέρουσα αμφίγραφη εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως, του 1730, με τη μοναδική μέχρι σήμερα υπογραφή του πρώτου καπεσοβίτη ζωγράφου Νικολάου. Η νεότερη πίσω όψη ζωγραφίζεται το 1804 από τον Καπεσοβίτη Ιωάννη του Αθανασίου και είναι αφιέρωμα της Στασινής, κόρης του Γεωργίου Πασχάλη.

Η επιγραφή (Πίν. 27β) βρίσκεται σε μακρόστενο πλαίσιο αριστερά της θύρας του δυτικού τοίχου. Η στενότητα του χώρου υποχρέωσε το ζωγράφο να χρησιμοποιήσει μεγαλογράμματη και μικρογράμματη γραφή. Δημοσιεύθηκε από τον Τόλογλου στην *ΕΕΒΣ*¹¹¹, με σημαντικότερες όμως παραναγνώσεις, και από τον Βοκοτόπουλο¹¹².

ΙΣΟΡΙΘΗ Ο ΘΙΟΣ / ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ / ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΧΡΑΝ / ΤΟΥ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΑΡΧΙ / ΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ *Παν/ΙΕΡωτάΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ / ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ. ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ / Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ* *ΕΝΤΗ/ΜΟΤάΤΟΥ ΑΡΧΩΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΗΡ ΚΩΝΣΑ ΤΟΥ ΓΕ/ΩΡΓΙΟΥ ΝΤΑCΙΟΥ Cυν/ΔΡΟΜΗ κ(αι)* *ΕΠΙCΑCΙΑ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΣΧΑΛΗ / ἐφημερεύοντος ἀλεξίου ὕερέως τοῦ κ(αί) σακελλαρίου*

¹⁰⁴ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 159. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 21.

¹⁰⁵ Εξαιρετική είναι η μεγάλη εικόνα του Χριστού Κριτή του Μουσείου Ιωαννίνων, που ζωγραφίζει ο γιος του Ιωάννης.

¹⁰⁶ *ΕΕΒΣ Β'* (1925), 329.

¹⁰⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 31 (1976): Χρονικά, 216.

¹⁰⁸ Η ανακαίνιση φαίνεται ότι περιορίστηκε μόνο στην επισκευή της στέγης. Ελάχιστες είναι οι επεμβάσεις στη ζωγραφική και περιορίζονται στη δυτική πλευρά.

¹⁰⁹ Πρόκειται για τη γνωστή οικογένεια των Πασχαλαίων που ευεργέτησαν το Καπέσοβο. Εκτός από την ανακαίνιση του ναού, κτίζουν το 1861 την περίφημη Πασχαλαία Σχολή.

¹¹⁰ Δεν αναφέρεται από τον Φ. Πιομπίνο.

¹¹¹ *ΕΕΒΣ Α'-Β'* (1924-1925), 326-327.

¹¹² Βοκοτόπουλος, ό.π.

κ(αὶ) Γεωργίου ἱερέως. Διὰ χειρὸς ἀναστασίου κ(αὶ) τῶν ἐκείνου ὑῶν Ἰωάννου καὶ Γεώργιου, ἀψξγ' κατὰ μήνα...

Στ. 6-7: ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ: Πρόκειται για το μητροπολίτη Γρηγόριο τον Βυζάντιο (1736-1767 και 1771-1776)¹¹³.

Στ. 11-13: ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΤΑΣΙΟΥ...ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΑΣΧΑΛΗ. Ο Γεώργιος Ντάσιος δεν αναφέρεται μέχρι σήμερα στους ευεργέτες του Καπεσόβου. Ο Γεώργιος Πασχάλης¹¹⁴ είναι πατέρας της Στασινής Πασχάλη που αφιερώνει τη νεότερη όψη της αμφίγραφης εικόνας του Χριστού το 1804, στο τέμπλο του ναού που εξετάζουμε.

Στ. 15: Τοῦ κ(αὶ) σακελλαρίου. Εκκλησιαστικό αξίωμα. Ο τίτλος δινόταν στους πρεσβυτέρους, ακόμα και στους διακόνους. Τους επέβαλε δε καθήκοντα που αφορούσαν τη μοναστική ζωή, τη λειτουργία και την εκκλησιαστική δικαιοσύνη. Ώφειλαν να υπερασπίζονται τα δικαιώματα των μη σταυροπηγιακών μονών, να ελέγχουν τη διαχείρισή τους και να αναφέρουν στον οικείο επίσκοπο¹¹⁵.

Στ. 16-18: Διὰ χειρὸς ἀναστασίου κ(αὶ) τῶν ἐκείνου ὑῶν Ἰωάννου καὶ Γεώργιου. Είναι η γνωστή οικογένεια καπεσοβιτών ζωγράφων που αγιογραφούν επτά ναούς στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων.

9. 1764. Δερβίζιανα Νησιού Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων

Απλός μονόχωρος δρομικός σταυρεπίστεγος ναός (τύπου Α) με ημικυκλική αψίδα και νάρθηκα.

Η επιγραφή (Πίν. 28α) είναι γραμμένη σε έξι στίχους, σε μεγαλογράμματη γραφή. Το ύψος της είναι λόγιο, χωρίς να αποφεύγονται όμως τα ορθογραφικά λάθη. Το κείμενο περιβάλλεται από κόκκινη ταινία, που σχηματίζει παραλληλόγραμμο πλαίσιο. Ισχυρή ρωγμή, κάθετη περίπου στον οριζόντιο άξονα, έχει καταστρέψει ορισμένα γράμματα, χωρίς να δημιουργούνται όμως προβλήματα στην κατανόηση του κειμένου.

Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΝΔΟΞΩΝ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΦΥΜΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ / ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΙΒ...ΑΝΕΓΙΓΕΡΤΑΙ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΑΝΙΣΩΡΙΤΑΙ ΔΙΑ ΣΙΑΡΩΜΗΣ ΚΑΙ ΔΑ/ΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΟΝΑΣΙΡΙΟΥ ΚΑΙ ΗΣΑΪΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙ/ΣΤΙΑΣ ΑΝΟ ΣΟΥΔΕΝΩΝ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΙΓΟΡΙΟΥ ΚΑΙ ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ / ΙΩΑΝΝΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΛΟΖΕΖΙΝΟΥ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ ΙΟΥ ΝΙΤΖΟΥ / ΕΠΙ ΕΤΟΥΣ 1764 ΑΥΤΟΥΣΟΥ 30.

Στ. 2: ΑΝΕΓΙΓΕΡΤΑΙ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΑΝΙΣΩΡΙΤΑΙ. Αντί των συνηθισμένων τύπων *ἱστορήθη* και *ἀνηγέρθη* ή *ἐκαλωπίσθη* που χρησιμοποιούν οι άλλοι καπεσοβίτες ζωγράφοι, χρησιμοποιείται εδώ ο παθητικός παρακείμενος των ρημάτων *αναγείρω*¹¹⁶ και *ανιστορώ*¹¹⁷ στο γ' πρόσωπο. Ο τύπος αυτός προσδίδει λόγιο ύφος στην επιγραφή.

Στ. 3-4: ΗΣΑΪΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙ/ΣΤΙΑΣ ΑΝΟ ΣΟΥΔΕΝΩΝ. Ο ιερομόναχος Ησαΐας φαίνεται ότι ήταν – πριν να έλθει στη μονή των Αγίων Αποστόλων – ηγούμενος στην ιστορική μονή της Ευαγγελίστριας¹¹⁸ Άνω Σουδενών (σήμ. Άνω Πεδινών) στο Ζαγόρι.

¹¹³ Βλ. παραπάνω, επιγραφή αριθ. 3.

¹¹⁴ Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές*, 36. Πετρόχειλος, Το Καπέσοβο, 285. Σύμφωνα με τον Απ. Ντιναλέξη, με τις απόψεις του οποίου συμφωνώ, η Χρυσή Πασχάλη είναι κόρη του Γεωργίου Πασχάλη, γιου του Δημητρίου Πασχάλη, αδελφού αυτού που αναφέρεται στην επιγραφή. Αυτός ο Γεώργιος Πασχάλης έχει γιο τον Χριστόδουλο και κόρη τη Στασινή, από την οποία γεννιέται ο Γεώργιος Καμινάρης.

¹¹⁵ ΘΗΕ, 10, 1124.

¹¹⁶ Δημητράκος, ό.π. (υποσημ. 31), 3, στ. 2203.

¹¹⁷ Ό.π., 4, στ. 3479.

¹¹⁸ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα, Ζαγοριακά*, τεύχ. 8, 48-49.

Στ. 4: *ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΙΓΟΡΙΟΥ*. Πρόκειται και εδώ για το μητροπολίτη Ιωαννίνων Γρηγόριο τον Βυζάντιο (1736-1767 και 1771-1776).

Στ. 5-6: *ΔΙΑ ΧΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΛΟΖΕΖΙΝΟΥ ΚΑΙ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ ΙΟΥ ΝΙΤΖΟΥ*. Ο ζωγράφος Ιωάννης¹¹⁹ του Θεοδώρου κατάγεται από το Λοζέτσι Ιωαννίνων (σήμ. Ελληνικό). Το χωριό είναι γνωστό από τη βυζαντινή περίοδο. Αναφέρεται ειδικά στο χρυσόβουλλο¹²⁰ του Ανδρονίκου Β' προς τη Μητρόπολη Ιωαννίνων. Ο καπεσοβίτης ζωγράφος Ιωάννης του Νίτζου αναφέρεται για πρώτη και μοναδική φορά στις κτητορικές επιγραφές. Δεν ταυτίζεται ούτε με τον καπεσοβίτη ζωγράφο Ιωάννη του Νικολάου που αγιογραφεί το 1774 το καθολικό της μονής Θεοτόκου στο Γκρίμποβο Ιωαννίνων, αφού το πατρώνυμο αναγράφεται στις επιγραφές ευκρινώς διαφορετικά. Είναι πάντως από τις λίγες φορές που καπεσοβίτης ζωγράφος συνεργάζεται με άλλον εκτός της οικογένειας ή του χωριού. Οι σχέσεις των Καπεσοβιτών με το Λοζέτσι δεν σταματούν στη συνεργασία με τον Ιωάννη. Ο καπεσοβίτης ζωγράφος Αθανάσιος χρυσώνει το τέμπλο του καθολικού της μονής Τσούκας το 1779¹²¹.

10. 1765. Τσεπέλοβο¹²² Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό¹²³

Το καθολικό ανήκει στον τύπο του τετρακλόνιου σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρίπλευρους πλάγιους χορούς. Ο τρούλος είναι χαμηλός, οκτάπλευρος, ενώ ο υπερυψωμένος νάρθηκας καλύπτεται με τυφλό τρουλίσκο και ημικυλινδρικές καμάρες. Εσωτερικά είναι κατάγραφος. Ο κυρίως ναός, με τοιχογραφίες του Καπεσοβίτη Αναστασίου και των γιων του Ιωάννη και Γεωργίου, χρονολογείται το 1765. Ο νάρθηκας αγιογραφείται το 1844 από τους δολιανίτες ζωγράφους Αναγνώστη και Χριστόδουλο¹²⁴. Αξιόλογο είναι το ξυλόγλυπτο τέμπλο και η δεσποτική εικόνα του Προδρόμου του 1774 που αγιογραφείται από το χέρι *Ιωάννου του Αθανασίου καπεσοβίτου του άγιογράφου*¹²⁵. Η επιγραφή (Πίν. 28β) έχει δημοσιευθεί από το μητροπολίτη Αθηναγόρα¹²⁶, τον Χ. Σούλη¹²⁷ και τον Δ. Σάρρο¹²⁸, με αρκετές παραναγνώσεις από τους δύο πρώτους.

¹¹⁹ Και οι δύο ζωγράφοι δεν περιλαμβάνονται στους γνωστούς μέχρι σήμερα καταλόγους ζωγράφων (Πιομίνος, Χατζηδάκης).

¹²⁰ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 308. Βλ. επίσης Π. Νούτσος, *Χρονογραφία μονής Τσούκας*, Ιωάννινα 1968, 6-7.

¹²¹ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 100, αριθ. 66.

¹²² Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 49 και 89-102.

¹²³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, μέρος Β, 121-122. Κ. Λαζαρίδης, *Αι Γιάννης ο Πρόδρομος στο Ρογκοβό Τσεπέλοβου (το μοναστήρι και η περιοχή του)*, Ιωάννινα 1985. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 90), 620-621. Φ. Οικονόμος, *Η ιστορία των τοπικών εκκλησιών της Ηπείρου*, Αθήναι 1974, Α', 96-97. Λ. Βρανούσης, *Μία έμμετρη ιστορία του Ζαγορίου. Έργο του παλιού νεγαιδιώτη δασκάλου, Γεωργίου Β. Σωτήρη*, Αθήναι 1946, 13· ο ίδιος, *Ιστορικά και τοπογραφικά του μεσαιωνικού κάστρου των Ιωαννίνων*, Αθήναι 1968, 35-36, σημ. 1. Ε. Γιαννακός, *Το μοναστήρι του Αγιάνη στο Ρογκοβό*, Ιωάννινα 1985. Η μονή Ρογκοβού προβλεπόταν να είναι η έδρα της Κεντρικής και Ανωτέρας Σχολής του Ζαγορίου, σύμφωνα με τις πρωτοβουλίες που ανέπτυξαν οι απόδημοι Ζαγορίσιοι, κυρίως όμως ο Νεόφυτος Δούκας, «πρωταίτιον ίσως τούτον τού καλού», όπως λέει ο Ν. Τσιγαράς στο Αττικό Ημερολόγιο του 1886. Για τις προσπάθειες αυτές που τελικά δεν ευδοκίμησαν βλ. Παπαγεωργίου, ό.π. (υποσημ. 29), 463-480.

¹²⁴ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 90), 621.

¹²⁵ Ο Τριανταφυλλόπουλος υποθέτει λανθασμένα ότι ο ζωγράφος της εικόνας προέρχεται από την οικογένεια των ζωγράφων του κυρίως ναού. Ο αγιογράφος Ιωάννης της εικόνας του Προδρόμου είναι γιος του Αθανασίου, ενώ στον κυρίως ναό εργάζεται ο Ιωάννης του Αναστασίου. Ο Ιωάννης του Αθανασίου εξελίσσεται σε εξαιρετικό ζωγράφο, αφού του αναθέτουν την αγιογράφιση του Αγίου Νικολάου Καπεσοβίου, του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων κ.ά.

¹²⁶ Αθηναγόρας Μητροπολίτης, Παραμυθίας και Πάργας, ό.π. (υποσημ. 68), 24-25.

¹²⁷ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 95, αριθ. 46.

¹²⁸ Δ. Σάρρος, *Ηπειρωτικά ενθυμήσεις ή χρονικά σημειώματα και επιγραφαί*, *Ηπειρ. Χρον* 2 (1927), 127.

+ *ΑΝΕΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΡΑΘΡΟΝ Ο ΘΕΙΩΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΩΣ ΤΟΥ ΤΙΜΟΙΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΔΙΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡ ΝΗΚΟΔΙΜΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕΞ ΕΠΑΡΧΕΙΑΣ ΒΕΛΛΑΣ ΕΚ ΚΟΜΗΣ ΛΟΥΨΚΟ* κατά τῷ ἀνμθ' κ(α)τα μήνα Μάι / *ΑΝΗΣΟΡΙΘΥ ΔΕ Κ(Α)ΤΑ ΤΟ ΔΨΞΕ' ΤΗ ΚΑΤΑ Μήνα СЕМПТЕМВРІ. ΔΕΙΞΟΔΟΥ ΤΟΝ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΝ ΚΥΡΙΟΥ / ΧΡΙΣΟΔΟΥΛΟΥ Κ(ΑΙ) ΚΥΡΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΟΝ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΝ. ΔΙΑ* *СυνΔΡΟΜΗΣ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΟΥ ΠΑΣΧΑΛΗ / ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΩΣ: ΙΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΜΑΤΘΑΙΟΥ* *ἱερομο/νάχου...ταπηνοῦ ἀναστασίου κ(αί) τῶν τέκνον αὐτοῦ Ἰωάννου κ(αί) Γεωργίου τον καπεσωβητων.*

Στ. 1: *ΑΝΕΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΡΑΘΡΟΝ*. Και ο Σούλης και ο μητροπολίτης Αθηναγόρας γράφουν ἀνηγέρθη και ἐκ βάθρων. Η ἐκφραση ἐκ βαράθρων εἶναι συνηθισμένη στις μεταβυζαντινές επιγραφές.

Στ. 2: *ΕΞ ΕΠΑΡΧΕΙΑΣ ΒΕΛΛΑΣ ΕΚ ΚΟΜΗΣ ΛΟΥΨΚΟ*. Στο κείμενο υπονοεῖται ἡ ἐκκλησιαστική επαρχία Βελλάς. Ο ὅρος αναφέρεται σε κείμενα ἤδη του 16ου αἰώνα¹²⁹.

Το χωριό Λούψκο¹³⁰ ἢ Λούψικο ἀνήκει στην περιοχή της Κόνιτσας. Σήμερα ἔχει μετονομασθεῖ σε Λυκορράχη¹³¹.

Στ. 3: *ΑΝΗΣΟΡΙΘΥ... ΔΨΞΕ'*. Ο ναός ἀγιογραφεῖται δεκαεπτὰ χρόνια μετὰ την ἀνέγερσή του.

Στ. 4: *ΧΡΙΣΟΔΟΥΛΟΥ...ΙΟΥ ΠΑΣΧΑΛΗ*. Εἶναι ο γνωστός Χριστόδουλος και Ἰωάννης (Νούτσος) Κοντοδήμου ἀπὸ το Βραδέτο¹³². Ο Γεώργιος, υἱὸς Πασχάλη, ἀνήκει στην οἰκογένεια των Πασχαλαίων του Καπεσόβου.

Στ. 5: *ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΩΣ*. Εἶναι ο γνωστός μητροπολίτης Ἰωαννίνων Γρηγόριος ο Βυζάντιος (1736-1767 και 1771-1776).

Στ. 6: *...ταπηνοῦ ἀναστασίου*. Πρὶν ἀπὸ τὴ λέξη *ταπηνοῦ* ἔχει καταστραφεῖ σήμερα μικρὸ τμήμα τῆς επιγραφῆς. Ο μητροπολίτης Αθηναγόρας τοποθετεῖ τις λέξεις *διὰ τοῦ*. Ο Σούλης παραλείπει τὴ λέξη *ταπηνοῦ* και τοποθετεῖ τὴ λέξη *χειρὶ*. Το πιθανότερο εἶναι να υπήρχαν οἱ λέξεις *διὰ χειρὸς* που χρησιμοποιεῖ συνήθως ο ζωγράφος Αναστάσιος (Κάτω Σουδενά, Λυκοτρίχι, Καπέσοβο).

11. 1769. Πέραμα Ἰωαννίνων. Ναός Αγίου Χαράλάμπους

Δίκλιτος¹³³, διστυπώτατος ναός, κτισμένος με ἀργολιθοδομή, καλυπτόμενος με ενιαία ξυλοστεγή. Το βορινὸ κλίτος εἶναι ἀφιερωμένο στον ἅγιο Νικόλαο και τὸ νότιο στον ἅγιο Χαράλαμπο. Οἱ παραστάσεις του κατάγραφου ἐσωτερικοῦ δύσκολα διακρίνονται σήμερα κάτω ἀπὸ τὴν καπνία που τις καλύπτει.

Η επιγραφή (Πίν. 29α), ἐξίτηλη σήμερα, εἶναι γραμμένη σε ἐννέα στίχους. Οἱ ἐπτά πρώτοι εἶναι σε μεγαλογράμματη γραφή και οἱ δύο τελευταῖοι, με τὰ ονόματα των γίων του ἀγιογράφου Αθανασίου και του επιτρόπου, εἶναι σε μικρογράμματη. Ἐχει δημοσιευθεῖ ἀπὸ τον Σ. Μπέττη¹³⁴, με ἀρκετές ὁμως παραναγνώσεις.

+ *ΙΣΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ [ΟCΙ]ΩΜΑΡΤΥΡΟΣ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΨΞΘ' ΚΑΙ [ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ] ΓΑΥΡΙΗΛ. ΞΕΦΑΝΟΥ ΚΩΝΣΑ ΚΥΡΙΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΧΡΗΣΟΥ ΤΩΝ [ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΩΝ] ΔΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡ ΑΝΑΣΑCΙΟΥ ΙΟΥ*

¹²⁹ Γερμανός Μητροπολίτης Σάρδεων, Επισκοπικοί κατάλογοι των εν Ηπείρῳ και Ἀλβανία Επαρχιών του Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως, *ΗπειρΧρον* 12 (1937), 19-31. Για τὴν ἐπισκοπὴ Βελλάς βλ. Ἀραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 30. Οἰκονόμος, ὁ.π. (υποσημ. 123), 60-65.

¹³⁰ Κ. Στεργιόπουλος, Τοπωνυμικὸν τῆς επαρχίας Κόνιτσης, *ΗπειρΧρον* 12 (1937), 234.

¹³¹ *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό Ἐλευθερουδάκη*, 8, 862.

¹³² Ο Λαμπριδῆς (Λαμπριδῆς, *Ηπειρ. ἀγαθοεργήματα*, 121-122) ἀναφέρει ὅτι ἡ μονὴ Ρογκοβοῦ κτίστηκε ἀπὸ τον περιώνυμο προεστὸ του Βραδέτου Νούτσο Κοντοδήμο. Πρβλ. Λαμπριδῆς, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριανά, τεύχ. 9, 19, 23-25. Οἱ δύο Κοντοδήμοι ἐμφανίζονται ὡς δωρητὲς σὴν τοιχογραφία του καθολικοῦ.

¹³³ Μ. Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 29 (1974): Χρονικά, 611. Τριανταφυλλόπουλος, ὁ.π. (υποσημ. 90), 616.

¹³⁴ Μπέττης, *Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων*, 54, ἀριθ. 23.

ΑΡ[ΓΥΡΗ] / ΕΚ ΠΟΛΕΩΣ ΙΩΑΝΝΗΝΩΝ ΔΙΑ ΧΗΡΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ / μοναχού καὶ τὸν τέκνον αὐτοῦ Ἰωάννου κ(αὶ) γεώργιον Εκ κώμης / καπεσώβου ἐπὶ τροπος σταῦρος Τζόρας.

Στ. 3-4: Ο Μπέττης αναφέρει κάποιον Χριστόδουλο ιερέα που δεν φαίνεται να υπάρχει στην επιγραφή.

Στ. 4: ΓΑΥΡΙΗΛ. Οι λέξεις πριν από το ΓΑΥΡΙΗΛ είναι εξίτηλες. Υποθέτουμε ότι αναγράφουν ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ, από σωζόμενα ίχνη γραμμάτων και από το εξακριβωμένο γεγονός ότι το 1769, που αγιογραφείται ο ναός, μητροπολίτης Ιωαννίνων ήταν ο Γαβριήλ ο Σμυρναίος (1767-1771)¹³⁵.

Στ. 7-9: ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ μοναχού κ(αὶ) τὸν τέκνον αὐτοῦ Ἰωάννου κ(αὶ) γεώργιον. Ο αγιογράφος Αθανάσιος μοναχός αγιογραφεί το 1761, μόνο με το γιο του Ιωάννη, το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Φωτεινό Ιωαννίνων. Μετά από οκτώ χρόνια αναγράφει στην επιγραφή και το όνομα του άλλου του γιου Γεωργίου¹³⁶, που φαίνεται ότι είχε ήδη γίνει και αυτός τεχνίτης. Λίγα χρόνια αργότερα και οι τρεις μαζί αγιογραφούν τον Άγιο Γεώργιο στα Κούρεντα (1777) και το νάρθηκα των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας (1778).

12. 1774. Γκρίμποβο¹³⁷ Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Υπήρξε καθολικό της εγκαταλελειμμένης σήμερα μονής. Πρόκειται για μονόχωρο καμαροσκέπαστο κτίσμα με ψηλό και στενό τρούλο¹³⁸. Σύμφωνα με επιγραφή που διασώζεται στην ανατολική εξωτερική πλευρά, ο ναός κτίστηκε το 1764 και ο νάρθηκας το 1765. Το εσωτερικό είναι κατάγραφο και το ξυλόγλυπτο τέμπλο κατασκευάστηκε το 1855.

Η επιγραφή (Πίν. 29β) είναι γραμμένη σε εννέα στίχους και σε μεγαλογράμματη γραφή, με πολλές συντομογραφίες και ορθογραφικά λάθη. Το πλαίσιο της επιγραφής αναπαριστά σχηματικά οριζόντιο φύλλο παπύρου με τις άκρες να τυλίγονται προς τα μέσα. Ολόκληρο το φύλλο εγγράφεται σε παραλληλόγραμμο πλαίσιο από στενή κόκκινη ταινία. Έχει δημοσιευθεί από τον Δ. Τριανταφυλλόπουλο¹³⁹. + ΑΝΗΓΕΡΘΗ Κ(ΑΙ) ΕΚΑΛΟΠΙΣΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΘΗΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ / ΠΑΝΑΧΡΑΝΤΟΥ ΚΙΜΕΙΣΕΟΣ ΕΚ ΒΟΘΡΟΝ ΔΕΙΑ ΣυνΔΡΟΜΗΣ Κ(ΑΙ) ΕΞΟΔΟΥ / ΜΑ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ / ΤΟΥ ΠΑΝΟ- ΣΙΟΤΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ ΤΑΥΤΗΣ ΚΙΡ / ΤΡΗΦΩΝΟΣ ΠΑΡΑ ΠΑ- ΤΡΙΔΟΣ ΑΥΤΟΥ ΚΡΙΠΟΒΟΝ Κ(ΑΙ) ΣΙΝΑΔΕΛΦΟΥ, ΛΟΜΕΣΚΟΥ / ΜΟΝΑΧΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΠΕΙΣΚΟΠΕ- ΒΟΝΤΟΣ ΚΙΡΙΟΥ ΚΙΡ ΠΑΝΣΙΟΥ ΒΕΛΑΣ Κ(ΑΙ) ΚΟΝΗΤΣΗΣ παρέκλυτος... / Κ(ΑΙ) ΕΠΙΜΕΛΕΙΤΕ Κ(ΑΙ) ΠΡΟΕΣΟΝΤΟ ΤΟΥ ΧΟΡΙΟΥ ΚΙΡ ΔΗΜΗΤΡΗ ΠΑΛΑΠΑΝΗ Κ(ΑΙ) ΚΙΡ ΒΑΣΙΛΗ / ΟΝΗ ΜΕΣΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΜΟΝΑΣΙΡΙ ΒΟΥΡΣΙΝΑΣ ΚΙΡ ΦΙΛΟΘΕΟΥ / ΕΤΗ ΔΕ 1774 +Κ(ΑΙ) ΔΗΑ ΧΗΡΟΣ ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΤΑΠΗΝ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) ΑΝΑΞΗΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΠΟΤΕ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ ΣΠΒ.

Στ. 2-3. Μετά την ολοκλήρωση της επιγραφής, ο ζωγράφος προσθέτει μεταξύ του δεύτερου και τρίτου στίχου, με μικρότερα κεφαλαία γράμματα, τις λέξεις ΜΑ Κ(ΑΙ) ΔΑΠΑΝΗΣ. Σύμφωνα με επιγραφές που σώζονται στον εξωτερικό ανατολικό και δυτικό τοίχο, ο ναός κτίζεται το 1764 και ο νάρθηκας το 1765, με δαπάνη του ηγουμένου της μονής Τρύφωνα και του μοναχού Λομέσκου. Δέκα χρόνια αργότερα αγιογραφείται με την επιμέλεια των προεστών του χωριού Δημήτρη Παλαπάνη και Βασιλείου Σόνη και τη συνδρομή του ηγουμένου της μονής Βροσύνας Φιλοθέου¹⁴⁰.

¹³⁵ Βλ. παραπάνω, επιγραφή αριθ. 2. Είναι η μοναδική επιγραφή καπεσοβίτη ζωγράφου, στην οποία αναφέρεται το όνομα του μητροπολίτη Γαβριήλ.

¹³⁶ Πιομπίνος, Έλληνες αγιογράφοι, 53. Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 223-224.

¹³⁷ Σ. Μουσελίκης, Αρχαιότητες της Θεσπρωτίας, Γιάννινα 1980, 242-244.

¹³⁸ Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 83), 169.

¹³⁹ Ό.π., πίν. 105β.

¹⁴⁰ Η Βροσύνα (Βουρσίνα στο κείμενο της επιγραφής) απέχει λίγα χιλιόμετρα από το Γκρίμποβο. Τρία σημαντικά εκκλησιαστικά μνημεία διασώζονται στην περιοχή της, ο Άγιος Γεώργιος με διάκοσμο του 17ου αιώνα (Ε. Χαλκιά - Δ. Κων-

Στ. 6: ΕΠΕΙΣΚΟΠΕΒΟΝΤΟΣ ΚΙΡΙΟΥ ΚΙΡ ΠΑΗΣΙΟΥ ΒΕΛΛΑΣ Κ(ΑΙ) ΚΟΝΗΤΣΗΣ. Ο επίσκοπος Παΐσιος (1761-1778) μνημονεύεται το 1761 στη Ζέλιστα Ιωαννίνων, το 1770 στον Άγιο Αθανάσιο Μόλιστας Κονίτισης και στη μονή Άβελ της Βήσσανης Πωγωνίου και, τέλος, το 1778 στο τέμπλο του ναού Αγίου Νικολάου Ελεύθερου Κονίτισης¹⁴¹. Κατάγεται από την Ουζντίνα (σήμ. Πέντε Εκκλησιές) Θεσπρωτίας¹⁴².

Στ. 9: ΔΗΛΑ ΧΗΡΟΣ...ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΠΟΤΕ ΝΙΚΟΛΑΟΥ¹⁴³. Είναι η μοναδική φορά που εμφανίζεται το όνομα του αγιογράφου Ιωάννη του Νικολάου σε ζωγραφικό έργο, όπως μοναδικό είναι και το όνομα του πατέρα του, που υπογράφει την εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως το 1730 στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου. Από το στίχο αυτό συνάγεται ότι ο ζωγράφος Νικόλαος το 1774 έχει ήδη πεθάνει.

13. 1777. Κούρεντα¹⁴⁴ Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου

Μεγάλο καμαροσκέπαστο τρουλαίο κτίσμα με κατάγραφο εσωτερικό. Οι τοιχογραφίες είναι δυσδιάκριτες, λόγω της καπνιάς.

Η επιγραφή είναι δυσανάγνωστη σήμερα. Έχει δημοσιευθεί από τον Σ. Μπέττη¹⁴⁵, από τον οποίο και την αντιγράψω.

Ίστορήθη ὁ θεῖος οὗτος καὶ πανσεπτος ναὸς τοῦ ἁγίου καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Γεωργίου τοῦ Τροπαιοφόρου κατὰ τῷ ,ΑΨΟΖ' εἰτε... Ἀρχιερατεῦντος τοῦ θεοφιλεστάτου κυρίου Παΐσιου ἐπίτροπος καὶ ἐπιστατεῦντος τόσοις το κτιριον ὅσον καὶ Ἱστορία... τοῦ τε Χριστοῦ (;) τοῦ κε ιεράρχου... Ἰωαννης Κοντζιότης Διὰ χειρὸς εὐτελοῦς Ἀθανασίου μοναχοῦ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ Ἰωαννου καὶ Γεωργίου ἐφημερεύοντος Ἀναστασίου ἱερεως Ἰωαννου...του Καπεσοβίτου ἀναλώμασιν τῶν εὐσεβῶν Χριστιανῶν¹⁴⁶.

Ἀρχιερατεῦντος τοῦ θεοφιλεστάτου κυρίου Παΐσιου. Πρόκειται για τον επίσκοπο Βελλάς και Κονίτισης Παΐσιο (1761-1778)¹⁴⁷.

Ἀθανασίου μοναχοῦ καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ Ἰωαννου καὶ Γεωργίου. Πρόκειται για τη γνωστή οικογένεια των καπεσοβιτών ζωγράφων που αγιογράφησε μέχρι το 1777 στη Ζέλιστα και τον Άγιο Χάραλαμπο Περάματος¹⁴⁸.

14. 1778. Λευκοθέα (τέως Αραχωβίτσα) Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Νάρθηκας¹⁴⁹

Είναι μικρός λιθόκτιστος και θολοσκέπαστος. Ο κεντρικός θόλος σχηματίζεται από τέσσερα μεγάλα ημιχώνια. Το εσωτερικό του είναι κατάγραφο.

στάντιος, *ΑΔ* 34 (1979): Χρονικά, 249. Πρβλ. Φ. Πέτσας, Ειδήσεις εκ της 10ης Αρχαιολογικής Περιφέρειας (Ηπείρου), *ΑΕ* 1952, Αρχαιολ. Χρονικά, 11), η Αγία Παρασκευή (Σούλης, Επιγραφαί και ενθυμήσεις, 85, αριθ. 6. Π. Α. Βοκοτόπουλος, Ο ναός του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι, *Εκκλησιές στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 1, Αθήνα 1979, 117, σημ. 42) και η μονή Ραϊδιώτισσας (Χαλκιά - Κωνσταντίνος, ό.π., 249). Στην τελευταία πρέπει να ήταν ηγούμενος ο Φιλόθεος.

¹⁴¹ Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 39), 44-45. Για την επισκοπή Βελλάς και Κονίτισης, ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 123), Β', 26-32.

¹⁴² Για τον επίσκοπο Παΐσιο βλ. παραπάνω, επιγραφή αριθ. 7. Για την Ουζντίνα βλ. Κωνσταντίνος, Ουζντίνα, 89-104.

¹⁴³ Δεν αναφέρεται από τον Πιομπίνο (Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*), ενώ τον αναφέρει ο Χατζηδάκης (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 337).

¹⁴⁴ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Α', 87.

¹⁴⁵ Μπέττης, *Παλαιογραφικά παραχίας Κουρέντων*, 54, αριθ. 27.

¹⁴⁶ Τα κενά στη δυσανάγνωστη επιγραφή είναι πολλά και δυσκολεύουν το σχολιασμό.

¹⁴⁷ Βλ. την προηγούμενη επιγραφή αριθ. 12.

¹⁴⁸ Βλ. παραπάνω τις επιγραφές αριθ. 7 και 11.

¹⁴⁹ Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *ΑΔ* 28 (1973): Χρονικά, 416.

Η επιγραφή (Πίν. 30α) βρίσκεται επάνω από τη θύρα της νότιας πλευράς. Αποτελείται από τέσσερις στίχους σε μεγαλογράμματη τονισμένη γραφή. Μόνο τα ονόματα των γιων του μοναχού Αθανασίου γράφονται σε μικρογράμματη. Έχει δημοσιευθεί από τον Κ. Βέλλιο¹⁵⁰ και τον Χ. Σούλη¹⁵¹.

+ ΗΣΟΡΗΘΗ Ο ΠΑΡΟΝ ΝΑΡΘΗΚΑΣ ΚΑΤΑ ΤΟ ΑΨΟΗ ΚΑΤΑ / ΜΗΝΑ ΜΑΡΤΙΟΝ 13 ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΙΣΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ / ΠΑΣΧΑΛΗ ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΑΡΧΟΥ ΕΥΜΕΡΗΟΥ ΑΛΕΞΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΖΩΗ ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ / ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ κ(αί) τον τέκνων αὐτοῦ ιωάννου κ(αί) γεωργίου ιερέως.

Στ. 1: Μεταξύ των λέξεων ΗΣΟΡΗΘΗ και ΠΑΡΟΝ ο Βέλλιος τοποθετεί τη λέξη οὗτος που δεν υπάρχει στην επιγραφή.

Στ. 2: ΜΑΡΤΙΟΝ 13. Η ημερομηνία αποτελεί ένδειξη για την απασχόληση των κατεσοβιτών ζωγράφων ολόκληρο το χρόνο σε εργασίες αγιογράφησης ναών και όχι από το τέλος της άνοιξης μέχρι το φθινόπωρο, όπως άλλες ομάδες ζωγράφων¹⁵².

Στ. 2: ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΙΣΙΟΥ. Πρόκειται για τον επίσκοπο Βελλάς και Κονίτσης Παΐσιο (1761-1778).

Στ. 3: ΠΑΣΧΑΛΗ ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΕΞΑΡΧΟΥ. Οι Βέλλιος και Σούλης παραλείπουν τη λέξη ΤΟΥ, με αποτέλεσμα να αλλοιωθεί το νόημα της φράσης. Έξαρχος¹⁵³ επομένως ήταν ο ΠΑΣΧΑΛΗΣ και εφημέριος ο ΑΛΕΞΙΟΣ.

Στ. 3: ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ. Οι προδημοσιεύσαντες την επιγραφή γράφουν τοῦ ιερέως αντί του σωστού ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ. Επομένως οι ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ και ΖΩΗΣ ήταν ιερείς.

Στ. 4: ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ, αντί της λέξεως χειρὶ που γράφουν οι Βέλλιος και Σούλης.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ κ(αί) τον τέκνων αὐτοῦ ιωάννου κ(αί) γεωργίου ιερέως. Μολονότι υπάρχει χώρος, ο ζωγράφος Αθανάσιος γράφει τα ονόματα των γιων του με μικρά γράμματα. Φαίνεται ότι δεν έχουν γίνει ακόμα αρχιτεχνίτες. Είναι ακόμα κάλφες, αν και ο μικρότερος, ο Γεώργιος, έχει ήδη χειροτονηθεί ιερέας, γεγονός που δεν αναφέρεται στην επιγραφή του Αγίου Γεωργίου Κουρέων του 1777.

15. 1781. Χρυσοβίτσα¹⁵⁴ Μετσόβου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με υπερυψωμένο νάρθηκα. Αποτελεί το καθολικό της ιστορικής μονής Χρυσοβίτσας. Περιβόλος και κελιά σώζονται σε αρκετά καλή κατάσταση. Το εσωτερικό του ναού είναι κατάγραφο με δυσδιάκριτες, λόγω της καπνιάς, τοιχογραφίες. Σύμφωνα με σωζόμενη επιγραφή, ο ναός κτίστηκε το 1733.

Η επιγραφή (Πίν. 30β) σήμερα είναι δυσανάγνωστη. Αποτελείται από έξι στίχους. Είναι γραμμένη σε μεγαλογράμματη γραφή και περιβάλλεται από παραλληλόγραμμο πλαίσιο. Έχει δημοσιευθεί από τους Σ. Παπαθανασίου¹⁵⁵ και Χ. Σούλη¹⁵⁶.

ΙΣΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 1781 ΚΑΤΑ ΜΗΝΑ ΙΟΥΝΙΟΝ 29 ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΙΑΣ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑ-

¹⁵⁰ Κ. Βέλλιος, Σημειώματα, *ΕΕΒΣ* Β' (1925), 328, αριθ. 33.

¹⁵¹ Σούλης, *Επιγραφαι και ενθυμήσεις*, 99, αριθ. 63.

¹⁵² Κωνσταντίος, «Ομάδες» ζωγράφων, 241-270.

¹⁵³ Ο έξαρχος είναι τίτλος εκκλησιαστικός, προερχόμενος από την πολιτική ορολογία. Πατριαρχικός έξαρχος μπορούσε να ήταν μητροπολίτης, επίσκοπος, ιερέας, ηγούμενος, μοναχός ή λαϊκός. Είχε την πρόνοια και την επιστασία των πατριαρχικών μονών ή «τὴν κάρπωσιν τῶν ἐτησίων» μεγάλων γεωγραφικῶν περιφερειῶν (*ΘΗΕ*, 5, 716-717).

¹⁵⁴ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 179.

¹⁵⁵ Σ. Παπαθανασίου, Σημειώματα, *ΕΕΒΣ* Β' (1925), 328, αριθ. 35.

¹⁵⁶ Σούλης, *Επιγραφαι και ενθυμήσεις*, 100, αριθ. 68. Παρά την επιτόπου επαλήθευση ορισμένων λέξεων, προτιμήθηκε η αντιγραφή της από το κείμενο του Χ. Σούλη. Τα προβλήματα κατανόησης του νοήματος ορισμένων προτάσεων εξακολουθούν να είναι μεγάλα.

ΚΑΡΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΔΕ Η ΕΝ ΧΡΗΣΙΜΟΙΣ ΚΑΙ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΙΣ ΠΡΑΓΜΑΤΕΥΤΑΙΣ / ΚΥΡΙΟΥ ΤΖΙΑΝ-ΚΟΥΖΟΥ (;) ΛΙΟΝΤΑΡΗ ΚΑΙ ΚΥΡ ΙΩΑΝΝΗ ΦΩΤΗ ΔΑΠΑΝΗ ΔΕ ΤΩΝ ΦΙΛΟΧΡΙΣΤΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ, ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΤΩΝ ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ ΕΠΙ-ΖΑΣΙΑΣ ΚΥΡΙΑΚΗ ΖΟΙΚΟΥ ΤΟΣΟΝ ΤΟΝ ΘΡΟΝΟΝ ΚΑΙ ΤΟΝ ΑΜΒΩΝΑ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ ΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΩΝ.

ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΙΑΣ...ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ. Πρόκειται για το μητροπολίτη Ιωαννίνων Μακάριο¹⁵⁷ (1780-1799).

ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΙΣ ΠΡΑΓΜΑΤΕΥΤΑΙΣ. Πραγματευτής είναι το λαϊκό όνομα του εμπόρου. Η επίβλεψη λοιπόν του έργου της αγιογράφησης του ναού ανατέθηκε σε δύο εξέχοντα πρόσωπα της κοινωνίας της Χρυσοβίτσας, τους εμπόρους Τζ. Λεοντάρη και Ι. Φώτη.

ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΙΕΡΕΩΣ¹⁵⁸. Οι γιοι του ζωγράφου Αθανασίου, μόνοι τους για πρώτη φορά, εκτελούν υπεύθυνα ζωγραφικό έργο. Μπορούμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι, το 1781, ο Αθανάσιος έχει αποσυρθεί από την αγιογραφία λόγω ηλικίας. Δεν έχει όμως πεθάνει, αφού, το 1795, μαζί με τα παιδιά του χρυσώνουν το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Ζέλοβας (σήμ. Βουνοπλαγιά).

16. 1792. Μακρίνο¹⁵⁹ Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Είναι καθολικό στον τύπο της τρικλίτης ξυλόστεγης βασιλικής με υπερυψωμένο νάρθηκα. Η ημικυκλική αφίδα σχηματίζει στο κάτω μέρος τυφλά αψιδώματα, ενώ στο επάνω αβαθή τοξοστοιχία και λίθινη οδοντωτή ταινία. Η τοιχοδομία είναι αργολιθοδομή με ισχυρότατο κονίαμα. Το κτίσμα καλύπτεται με ενιαία ξυλοστέγη και σχιστόπλακες. Το εσωτερικό του ναού είναι κατάγραφο. Το ταβάνι και το τέμπλο είναι ξυλόγλυπτα και οι δεσποτικές εικόνες είναι έργα του Καπεσοβίτη Ιωάννη.

Η επιγραφή (Πίν. 30γ) βρίσκεται στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού. Αποτελείται από δεκαοκτώ στίχους σε τονισμένη μεγαλογράμματη γραφή και είναι σχετικά ορθογραφημένη. Περιβάλλεται από γραπτό σχηματοποιημένο κόσμημα. Το ορθογραφημένο κείμενο και οι λόγιες εκφράσεις μαρτυρούν κυρίως το πνευματικό επίπεδο του ηγουμένου Ματθαίου, στον οποίο πρέπει να οφείλονται. Είναι φανερό πάντως το κλίμα παιδείας που επικρατεί στην ευρύτερη περιοχή των Ιωαννίνων την τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα. Διαπιστώνεται από την άνοδο του πνευματικού επιπέδου χορηγών¹⁶⁰ και μοναχών, όπως φαίνεται σε όλες τις επιγραφές των ναών που αγιογραφεί ο ζωγράφος Ιωάννης του Αθανασίου.

+ ΑΝΙΣΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ / ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ Ο ΕΠΟΝΟΜΑΤΙ ΤΙΜΩ/ΜΕΝΟΣ ΤΗΣ ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕΣ/ΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ, ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ / ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ, ΔΙΑ ΤΕ / ΕΠΙΜ(Ε)ΛΕΙΑΣ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΝ ΠΑΝΟCΙΩΤΑΤΟΝ / ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΑΓΙΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥ-ΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙΟΥ / ΜΑΤΘΑΙΟΥ ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΔΙΑΝΤΙΑΨΕΩΣ ΚΑΙ CYN/ΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΥCΕΒΩΝ ΧΡΙCΤΙΑΝΩΝ ΕΥΦΗΜΕ/ΡΕΥΟΝΤΩΝ ΜΕΝ ΕΝΑΥΤΩ ΤΩΝ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙC / ΠΑΝΟCΙΩΤΑΤΩΝ ΤΙΜΟΘΕΟΥ ΚΑΙ ΔΑΝΙΗΛ / ΚΑΙ ΔΟCΙΘΕΟΥ, ΥΠΟΥΡΓΟΥΝΤΟΝ ΔΕ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟ/ΝΟΥΝΤΩΝ ΤΩΝ ΕΝ ΜΟΝΑΧΟΙC ΟCΙΩΝ ΕΥΘΥΜΙΟΥ / ΚΑΙ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΤΡΙΛΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ ΑΝΑΓΝΩCΟΥ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC ΕΜΟΥ ΤΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΙΟΥΑΥΤΟΥ ΑΝΑCΑCΙΟΥ ΤΩΝ ΚΑΠΕCΟΒΙΤΩΝ / ΑΨΘΒ'~ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ Δ.

Στ. 5-6: ΠΑΝΙΕΡΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ...ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ. Αντί των συνήθων προσφωνήσεων Πανιερωτάτου και λογιωτάτου, ο ζωγράφος προχωρεί στη σύμπτυξη των δύο λέξεων σχηματίζοντας τη νεοπλα-

¹⁵⁷ Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 39), 75.

¹⁵⁸ Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 336-337 και 223-224, αντίστοιχα.

¹⁵⁹ Λαμπρίδης, Ηπειρ. αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά, 85-86.

¹⁶⁰ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 246.

σία ΠΑΝΙΕΡΟΛΟΓΙΩΤΑΤΟΥ. Ο ΜΑΚΑΡΙΟΣ είναι μητροπολίτης Ιωαννίνων από το 1780 έως το 1799. Στ. 9 και εξής: Το 1792, στη μονή υπηρετούν οι εξής μοναχοί: ο ηγούμενος Ματθαίος, οι ιερομόναχοι Τιμόθεος, Δανήλ και Δοσίθεος και οι Ευθύμιος και Τριαντάφυλλος Αναγνώστης.

Στ. 13: ΥΠΟΥΡΓΟΥΝΤΟΝ ΔΕ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΝΟΥΝΤΩΝ¹⁶¹. Είναι η πρώτη φορά που συναντάται σε επιγραφή καπεσοβιτών ζωγράφων η αρχαιοπρεπής αυτή έκφραση.

Στ. 16: ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΣΑΚΙΟΥ¹⁶². Ο ζωγράφος Ιωάννης είναι ο μεγαλύτερος γιος του μοναχού Αθανασίου. Για πρώτη φορά υπογράφει μόνος του τοιχογραφικό σύνολο, μαζί με το γιο του Αναστάσιο. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο εγγονός δεν έχει το όνομα του παππού του Αθανασίου¹⁶³. Δεν υπάρχει αμφιβολία όμως για το γεγονός ότι ο Ιωάννης είναι γιος του μοναχού Αθανασίου, αφού σε επόμενες επιγραφές το αναφέρει ρητά (Άγιος Νικόλαος Καπεσόβου).

17. 1793. Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου¹⁶⁴

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική, χτισμένη με ισχυρή αργολιθοδομή. Η κάλυψή της είναι ενιαία, με τετρακλινή στέγη που σχηματίζει κολοβό αέτωμα στην ανατολική πλευρά. Η αψίδα είναι επτάπλευρη, με κιονίσκους στις ακμές. Ξυλόστεγη πλακοσκέπαστη στοά περιβάλλει το κτίσμα στη δυτική και νότια πλευρά. Εξάπλευρο καμπαναριό υπάρχει στη βορειοδυτική γωνία. Το περιθύρωμα της νότιας θύρας του ναού κοσμούν, σε χαμηλό ανάγλυφο, ρόδακες μέσα σε πλοχμό. Εσωτερικά ο ναός είναι κατάγραφος.

Η οκτάστιχη επιγραφή (Πίν. 31α), σε τονισμένη μεγαλογράμματη γραφή βρίσκεται επάνω από τη νότια θύρα του ναού. Εντυπωσιάζει το λόγιο ύφος και η εξαιρετική ορθογραφία του κειμένου. Έχει δημοσιευθεί από τους Α. Τόλογλου¹⁶⁵, Χ. Σούλη¹⁶⁶ και Κ. Βαρζώκα¹⁶⁷.

+ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΤΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ / ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΥΤΗΝ ΧΩΡΑΝ ΚΑΠΕΣΟΒΟ, ΚΕΙΜΕΝΟΣ ΑΝΩΚΟΛΟΜΗΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΓΗΣ ΚΑΙ ΙΣΟΡΗΘΗ Κ(ΑΙ) ΓΕΓΟΝΕΝ / ΩΣ ΩΡΑΤΑΙ ΧΗΜΕΡΟΝ, ΔΓ' ΕΞΟΔΩΝ ΚΑΙ ΠΛΟΥΣΙΑΣ ΔΑΙΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΕΝΤΙΜΩΤΑΤΟΥ ΚΑΙ ΠΑΝΕΥΤΕΝΕΣΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΡΟΕΣΩΤΟΣ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΑΙ ΖΑΓΟΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥΤΖΟΥ ΑΛΕΞΙΟΥ ΤΟΥ / ΕΚ ΤΗΣ ΙΔΙΑΣ ΧΩΡΑΣ, ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΗΜΩΝ ΑΓΙΟΥ ΔΕΣΠΟΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΚΑΤΑ ΑΨΓΓ' / ΚΑ(Ι) ΜΗΝΑΝ ΙΑΝΝΟΥΑΡΙΟΝ. Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΑΠΑΣΑ ΜΕΤΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΓΕΓΟΝΑΣΙ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΩΝ ΗΜΩΝ ΤΩΝ ΤΑΠΕΙΝΩΝ ΙΩΑΝΝΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΣΑΚΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΗ ΤΟΥ ΗΜΕΤΕΡΟΥ ΥΙΟΥ / Κ(ΑΙ) ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΛΑΖΟΥ.

Στ. 1. Οι Τόλογλου και Σούλης διαβάζουν πάνσεπτος αντί του ΠΑΝΙΕΡΟΣ.

Στ. 2: ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΓΗΣ. Ο Σούλης παρερμηνεύει το ΓΗΣ και το αναγράφει ως, ενώ ο Τόλογλου το παραλείπει.

Ο Βοκοτόπουλος¹⁶⁸ αναφέρει ότι η χρονολογία 1793 αναφέρεται στην αγιογράφηση του ναού και όχι στην ανέγερσή του, η οποία θα πρέπει να έγινε λίγο πριν το 1789, έτος κατά το οποίο ζωγραφίστηκαν οι εικόνες του τέμπλου. Αυτή η υπόθεση δεν επιβεβαιώνεται.

¹⁶¹ Δημητράκος, ό.π. (υποσημ. 31), 9, στ. 7520 και 3, στ. 1882, αντίστοιχα.

¹⁶² Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, 167.

¹⁶³ Ο Αναστάσιος δεν παίρνει το όνομα του παππού του σύμφωνα με το ορθόδοξο έθιμο (Δ. Β. Οικονομίδης, Όνομα και ονοματοθεσία εις τας δοξασίας και συνηθείας του ελληνικού λαού, Λαογραφία Κ' (1962), 459. Πρβλ. Τούρτα, Ληνοτοπίτες, 44).

¹⁶⁴ Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 107), 214-216.

¹⁶⁵ Α. Τόλογλου, Σημειώματα, ΕΕΒΣ Α'Β' (1925), 327, αριθ. 30.

¹⁶⁶ Σούλης, Επιγραφαί και ενθυμήσεις, 103, αριθ. 82.

¹⁶⁷ Βαρζώκας, ό.π. (υποσημ. 3), 199, ειχ. 13.

¹⁶⁸ Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 107), 215. Ο ναός άρχισε να κτίζεται αμέσως μετά το 1788, που ο Αλής γίνεται πασάς στα Γιάννενα, και με τη βοήθεια των Καπεσοβιτών της Πόλης (Χριστόδουλος, Γ. Πασχάλης, Μπρούτζος κ.ά.) τελειώνει το 1793. Ήδη όμως οι καπεσοβίτες αγιογράφοι φτιάχνουν τις εικόνες του τέμπλου.

Στ. 4: *KYPIOY KYPIOY IWANNOYTZOY AΛEΞIOY*. Ο Σούλης γράφει *κυρίου κυρίου Ιωάννου του Ἀλεξίου* παραλείποντας το επίθετο του Ιωάννη που είναι *ΝΟΥΤΣΟΣ*. Ο Τόλογλου χωρίζει τη σύμπτυξη ονόματος και επιθέτου και γράφει *Κον Κον Ιωάννου Νούτσου Ἀλεξίου*. Πρόκειται βέβαια για τον περιώνυμο Καπεσοβίτη και αδελφοποιητό του Αλή-πασά Ιωαννούτσο ή Καραμισίνη¹⁶⁹, πατέρα του Αλέξη Νούτσου και γενικό προεστό του Ζαγορίου.

Στ. 5: *ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ...ΜΑΚΑΡΙΟΥ*¹⁷⁰. Ο Τόλογλου στη θέση της λέξης *ΔΕΣΠΟΤΟΥ* γράφει *ΔΕΣΒΟΥ* (!).

Στ. 6-8: *Η ΖΩΓΡΑΦΙΑ ΑΠΑΣΑ...ΛΑΖΟΥ*. Από τους στίχους αυτούς φαίνεται καθαρά ότι ο γραπτός διάκοσμος και οι εικόνες του τέμπλου έγιναν από τους ζωγράφους Ιωάννη και Αναστάσιο. Σύμφωνα βέβαια με την επιγραφή, στους ζωγράφους αποδίδεται και το τέμπλο. Θα πρέπει να διευκρινισθεί ότι η επιγραφή δεν μπορεί να εννοεί την κατασκευή του ξυλόγλυπτου τέμπλου. Οι αναφερόμενοι ζωγράφοι πουθενά δεν αναφέρονται και ως ξυλογλύπτες. Γνωρίζουμε όμως ότι ήταν ειδικοί στο χρύσωμα των τέμπλων. Ο Ιωάννης μαζί με τον πατέρα του μοναχό Αθανάσιο χρυσώνουν το τέμπλο του καθολικού της μονής Τσούκας στο Λοζέτσι το 1779 και το 1795 το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου στη Ζέλοβα (σήμερ. Βουνοπλαγιά) Ιωαννίνων. Ο Ιωάννης μαζί με το γιο του χρυσώνουν το τέμπλο της μονής Ζαγόριανης¹⁷¹. Επομένως, η τοιχογράφηση του ναού, το χρύσωμα του τέμπλου και οι εικόνες είναι έργο των ζωγράφων Ιωάννη και Αναστασίου. Ο τελευταίος έχει ήδη γίνει αναγνώστης¹⁷², τίτλο που δεν είχε το 1792 στην αγιογράφηση της Κοίμησης Θεοτόκου Μακρίνου.

18. 1795. Νεγάδες¹⁷³ Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου

Μεγάλη τρίκλιτη¹⁷⁴ τρισυπόστατη βασιλική, που καλύπτεται με ενιαία πλακοσκεπή ξυλοστέγη και είναι χτισμένη με ισχυρή αργολιθοδομή.

Η επιγραφή (Πίν. 31β) βρίσκεται στο δυτικό τοίχο και απαρτίζεται από δεκατρείς στίχους σε τονισμένη μεγαλογράμματη γραφή. Είναι εξαιρετικά ορθογραφημένη με ύφος λόγιο, στο οποίο τονίζονται εκφράσεις της αττικής γλώσσας. Η επιγραφή δείχνει εύγλωττα το πνευματικό επίπεδο αυτών που είχαν την επιμέλεια της αγιογράφησης και πιθανώς του χορηγού¹⁷⁵. Έχει δημοσιευθεί από τον Χ. Σούλη¹⁷⁶.

+ *ΕΚΤΙΣΘΗ Κ(ΑΙ) ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΝΑΙ ΜΗΝ Κ(ΑΙ) / ΙΣΟΡΗΘΗ Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΑ ΑΠΗΡΤΙΣΘΗ, Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥ/ΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΤΟΥ ΤΡΟΠΑΙΟΦΟΡΟΥ ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΙΑΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ / ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΦΙΛΟΤΙΜΩ ΠΡΟΑΙΡΕΣΕΙ ΔΑΨΙΛΕΙ. ΤΕ ΔΑΠΑΝΗ Κ(ΑΙ) ΑΦΘΟΝΟΙΣ ΤΟΙΣ ΑΝΑΛΩ/ΜΑCΙ ΤΟΥ ΕΥΤΕΝΕΣΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡ Χ:ΜΑΝΘΟΥ / ΓΚΙΝΟΥ ΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΕΝ ΒΙΒΛΩ ΖΩΝΤΩΝ, ΚΑΤΑ ΤΟ 1795 / CΩΤΗΡΙΟΝ ΕΤΟΣ ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 10, ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ Κ(ΑΙ) /*

¹⁶⁹ Ο Λαμπρίδης (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 9, 27) αναφέρει ότι το προσωνύμιο Καραμισίνης το έλαβε από τον εργοδότη του, επειδή φορούσε τσαρούχια από δέρμα γιαννιώτικο, το λεγόμενο καραμισίνι, όταν δούλευε ως υπηρέτης στην Προύσα. Για τις ευεργεσίες του Ιωαννούτσου βλ. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 103-104. Οικονόμος, *Ευεργέτες-Δωρητές*, 35-36.

¹⁷⁰ Για το μητροπολίτη Μακάριο βλ. παραπάνω, αριθ. επιγραφής 14 και Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 76), 75.

¹⁷¹ Μπέττης, Παλαιογραφικά επαρχίας Κουρέντων, 52, αριθ. 13.

¹⁷² Ο αναγνώστης είναι κληρικός που ανήκει στον κατώτερο κλήρο, καθιερούμενος στο λειτουργήμα με ειδική χειροθεσία. Όταν σφραγισθεί, διαβάζει την αποστολική περικοπή (ΘΗΕ, 2, 462-463).

¹⁷³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 58-59 και 116. Μ. Οικονόμος, *Νεγάδες*, Αθήναι 1977.

¹⁷⁴ Α. Χατζηνικολάου, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 297. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 24 (1969): Χρονικά, 255.

¹⁷⁵ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 246.

¹⁷⁶ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 104-105, αριθ. 86.

ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ, ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ / ΤΩΝ ΠΡΟΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ, ΚΩΝΣΑΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ / ΛΑΖΑΡΟΥ ΙΕΡΕΟΣ Κ(ΑΙ) ΤΩΝ Β' ΚΤΗΤΟΡΩΝ ΖΕΦΑΝΟΥ ΙΕΡΕΟΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΕΥΣΘΘΙΟΣ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΕΞΑΡΧΟΥ, ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΣ ΚΩΝΣΑ, ΙΩΑΝΝΗΣ ΖΕΦΑΝΟΥ.

Στ. 1: ΕΚΤΙΘΗ Κ(ΑΙ) ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΝΗΓΕΡΘΗ. Όπως δηλώνεται και στο τέλος της επιγραφής σχετικά με τους πρώτους και δεύτερους κτήτορες, στη θέση του παρόντος κτίσματος θα πρέπει να προυπήρχε ναυδριο, αφιερωμένο πιθανώς στον ίδιο άγιο ή και σε άλλον, λόγω του τρισυπόστατου του ναού. Με τη γενναία χορηγία του Χ. Μάνθου Γκίνη, ο ταπεινός ναός κατεδαφίστηκε και ανηγέρθη εκ βάθρων ο ναός του Αγίου Γεωργίου.

Στ. 2: Κ(ΑΙ) ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΑ ΑΠΗΡΤΙΘΗ. Υπονοείται ο εμπλουτισμός του ναού με το ξυλόγλυπτο τέμπλο και ταβάνι, τις εικόνες, τα στασίδια και όλος ο υπόλοιπος εξοπλισμός του ναού.

Στ. 5: ΜΑΚΑΡΙΟΥ. Ο μητροπολίτης Ιωαννίνων από το 1780 έως το 1799.

Στ. 5-7: ΦΙΛΟΤΙΜΩ ΠΡΟΑΙΡΕΣΕΙ ΔΑΨΙΛΕΙ ΤΕ ΔΑΠΑΝΗ Κ(ΑΙ) ΑΦΘΟΝΟΙΣ ΤΟΙΣ ΑΝΑΛΩΜΑCΙ. Η αττική γλώσσα αποδίδει εξαιρετικά λιτά το μέγεθος της προσφοράς του χορηγού. Αντανακλά ταυτόχρονα το πνευματικό επίπεδο και τη γνώση των αρχαίων κειμένων, όσων είχαν την επιμέλεια της ασιογράφησης.

Στ. 7: ΚΥΡ Χ:ΜΑΝΘΟΥ ΓΚΙΝΟΥ¹⁷⁷. Μεγαλέμπορος και πρόκριτος των Νεγάδων. Εκτός από την ανέγερση του Αγίου Γεωργίου, προσφέρει χρήματα και για την κατασκευή γεφυριών. Η φήμη της οικογένειάς του αμαυρώνεται από το γιο του Πολυχρόνη, που δολοφονεί το 1823 έναν αλβανό φίλο του για να του κλέψει χρήματα.

Στ. 12: ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ. Στις μονές είναι τίτλος μοναχού που διαχειρίζεται την περιουσία τους και φυλάσσει όλα τα απαραίτητα. Στους ναούς είναι αξίωμα έγγαμου εφημερίου¹⁷⁸.

19. 1800. Ζίτσα¹⁷⁹ Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία. Νάρθηκας¹⁸⁰

Ο νάρθηκας καλύπτεται με τυφλό χαμηλό φουρνικό στηριζόμενο σε βαθιές κόγχες και τέσσερα ημισφαιρικά τρίγωνα. Η τοιχοδομία του, όπως και του κυρίως ναού, είναι ισχυρή αργολιθοδομή και η εξωτερική του κάλυψη με σχιστόπλακες.

Η εξάστιχη επιγραφή (Πίν. 32α) σε μεγαλογράμματη τονισμένη γραφή, βρίσκεται επάνω από τη θύρα της ανατολικής πλευράς του νάρθηκα και είναι ορθογραφημένη¹⁸¹.

+ ΑΝΗΓΕΡΘΗ Ο ΝΑΡΘΗΞ ΟΥΤΟΣ ΤΟΥ ΠΕΡΙΚΑΛΛΟΥΣ ΤΟΥΤΟΥ / ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΗΛΙΟΥ ΤΟΥ ΘΕCΒΙΤΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ / ΔΨΕΘΟΝ (=1799) ΕΤΟΣ ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 20 ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟCΙΩΤΑΤΟΥ / ΚΥΡΙΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ, ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙC ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΙΕΡΟΘΕΟΥ, ΙCΟΡΙΤΑΙ ΔΕ ΔΙΛΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΓΝΩCΟΥ ΤΟΥ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΤΩΝ / ΚΑΠΕCΟΒΙΤΩΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΩ... ΤΟΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ.

¹⁷⁷ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 31-32. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, Ζαγοριακά, 58.

¹⁷⁸ ΘΗΕ, 9, 680-681.

¹⁷⁹ Ε. Γεωργιάδης, *Ζίτσα*, Αθήνα 1889. Α. Παπασταύρος, *Η Ζίτσα*, Αθήνα 1895. Β. Οικονόμος, *Ο Αϊλιάς της Ζίτσας*, *ΗπειρΕστ* 13 (1964), 731-738. Σ. Παππάς, *Το μοναστήρι της Ζίτσας και η Μπαλαναία Σχολή*, *ΗπειρΕστ* 4 (1955), 325-327. Ε. Κ. Μακρή, *Το καθολικό της μονής του Προφήτη Ηλία στη Ζίτσα της Ηπείρου*, *Εκκλησίες στην Ελλάδα μετά την Άλωση*, 2, Αθήνα 1982, 87-98, με ολόκληρη τη βιβλιογραφία για τη μονή. Η θέση της μονής θεωρήθηκε από το Λόρδο Βύρωνα «ως μία των έπαγωγοτέρων και θυμηδεστέρων ζωγραφικών εν Εύρώπη θέσεων» κατά τον Λαμπρίδη (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, 6, 12-13).

¹⁸⁰ Για το ναό και το νάρθηκα, με απλή αναφορά στην επιγραφή βλ. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 90), 618-619.

¹⁸¹ Είναι γνωστό ότι στη μονή λειτουργούσε προπαιδευτήριο από το 15ο μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα. Όταν πέρασε από τη μονή ο Κοσμάς ο Αιτωλός, επιτίμησε τους μοναχούς που το είχαν διαλύσει (Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, μέρος Α, 45).

Στ. 3: *ΑΨΧΘ' ΕΤΟΣ ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 20*. Φαίνεται ότι αμέσως μετά την ανέγερση του νάρθηκα, στις 20 Οκτωβρίου του 1799, άρχισε η αγιογράφηση του, που τελείωσε τον Ιούνιο του 1800.

Στ. 4-5: *ΗΓΟΥΜΕΝΕΥΟΝΤΟΣ...ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ*¹⁸². Είναι ο ηγούμενος Γρηγόριος Εξάρχου, τον οποίο υπεραγαπούσε ο Μουχτάρ-πασάς. Τον προκάτοχό του Ζαχαρία, τον κρέμασε ο διοικητής των Ιωαννίνων, επειδή πήρε το μέρος του Αλή-πασά.

Στ. 5: *ΚΥΡΙΟΥ ΙΕΡΘΘΕΟΥ*. Πρόκειται για το μητροπολίτη Ιερόθεο Τρεμούλα από τη Νάξο (1799-1810), που είχε κατηγορηθεί ότι ήταν όργανο του Αλή-πασά¹⁸³.

ΙΩΑΝΝΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΤΟΥ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ. Παραλείπεται το όνομα του γιου του ζωγράφου Ιωάννη, Αναστασίου, και αναγράφεται μόνον ο τίτλος του, με τον οποίο φαίνεται ότι αρχίζει να γίνεται γνωστός.

Στ. 6: Μετά το τέλος της επιγραφής προστέθηκε εκ των υστέρων, με άσπρο χρώμα και μικρότερα κεφαλαία γράμματα μια φράση, σήμερα εξίτηλη, από την οποία σώζονται μόνο οι λέξεις *ΤΟΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΩΝ*. Αναφέρεται ασφαλώς στους διακονούντες τη μονή ιερομονάχους, την περίοδο της αγιογράφησης του νάρθηκα.

20. 1805. Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου

Μονόχωρο τρουλαίο κτίσμα με ημικυκλική αψίδα, κάλυψη με σχιστόπλακες και τοιχοδομία από ισχυρή αργολιθοδομή.

Η οκτάστιχη μεγαλογράμματη επιγραφή (Πίν. 32β) περιβάλλεται από παραλληλόγραμμο πλαίσιο. Ο ζωγράφος κατασκεύασε πρώτα το πλαίσιο και στη συνέχεια επιχείρησε να εντάξει το κείμενο. Το μέγεθος όμως των γραμμάτων δεν του επέτρεψε να τελειώσει την επιγραφή με την ίδια γραφή. Γι' αυτό χρησιμοποιεί στον προτελευταίο στίχο μικρότερα κεφαλαία γράμματα και συγκόπτει τις λέξεις, ενώ το όνομα του αδελφού του το γράφει στον τελευταίο στίχο, με μικρογράμματη γραφή. Η επιγραφή έχει δημοσιευθεί από τον Σ. Μπέττη¹⁸⁴, με αρκετά λάθη στην αντιγραφή.

+ *ΟΥΤΩΣ Ο ΣΕΒΑΣΜΙΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡ[ΕΙ]ΚΑΛΗΣ ΝΑΟΣ Ο ΕΠΙΤΙΜΩΜΕΝΟΣ ΕΙΣ ΜΝΗΜΗΝ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ Π[Α]ΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΥ ΜΥΡΩΝ ΤΗΣ ΛΥΚΙΑΣ ΤΟΥ ΘΑΥΜΑΤΟΥΡΓΟΥ ΕΚ ΘΕ/ΜΕΛΙΩΝ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΗ ΚΑΙ ΙΣΟΡΙΘΗ ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ / ΧΡΙΣΙΑΝΩΝ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΙΩΑΝΝΟΥ ΠΑΠΑΚΩΝΣΑΓΟΥΔΑ / ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΙΕΡΩΘΕΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 1805 / ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΟΣ ΖΑΧΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ, ΙΟΑΝΙΚΥΟΥ ΙΕΡΟΜΟ[ΝΑ]ΧΟΥ ΑΓΑΠΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ ΝΟΕΜ 12 / καὶ τῷ ἀδελφῷ κωνσταντίνῳ.*

Στ. 1: *ΠΕΡ[ΕΙ]ΚΑΛΗΣ*. Ο Μπέττης γράφει *ἀπειροκαλής*.

Στ. 5: *ΠΑΠΑΚΩΝΣΑ*, αντί του *Παπακώστα* που γράφει ο Μπέττης.

Στ. 6: *ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ...ΙΕΡΩΘΕΟΥ*. Είναι ο μητροπολίτης Ιωαννίνων Ιερόθεος Τρεμούλας (1799-1810).

Στ. 7-8: *ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ...καὶ τῷ ἀδελφῷ κωνσταντίνῳ*. Για πρώτη φορά ο Αναστάσιος Αναγνώστης¹⁸⁵ επιχειρεί μόνος του, χωρίς τον πατέρα του Ιωάννη, να αγιογραφήσει ένα ναό. Για πρώτη, επίσης, φορά εμφανίζεται ο μικρότερος του αδελφός Κωνσταντίνος.

¹⁸² Ι. Λαμπρίδης, *Ιερά εν Ηπείρῳ σκηνώματα*, Αθήναι 1888, κεφ. 6, 12-13. Για την προσωπικότητα του ηγουμένου Γρηγορίου βλ. και F.C.H.L. Rouqueville, *Voyage dans la Grèce*, Παρίσι 1826-1827², τ. II, κεφ. X, 117-120.

¹⁸³ Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 39), 75.

¹⁸⁴ Σ. Μπέττης, *Παλαιογραφικά περιοχής Γραμμενοχωρίων, Ηπειρος* 13 (1964), 405.

¹⁸⁵ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 163, χωρίς αναφορά στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένου που αγιογραφεί μόνος του ο Αναστάσιος Αναγνώστης.

21. 1806. Αρίστη¹⁸⁶ (τέως Αρτσίστα) Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου¹⁸⁷

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με νάρθηκα και ανοιχτή στοά στη βορινή πλευρά. Το ταβάνι και το τέμπλο είναι ξυλόγλυπτα. Ενδιαφέρουσα είναι η γλυπτή έξεργη διακόσμηση του ναού με θέματα ζωικά και φυτικά (κιονόκρανα, άντιγες και μέτωπα τόξων, πλαίσια παραστάσεων κτλ.).

Η επιγραφή (Πίν. 32γ) είναι γραμμένη σε μεγαλογράμματη γραφή, σε έντεκα στίχους και βρίσκεται επάνω από τη βορινή θύρα του ναού. Είναι εξαιρετικά ορθογραφημένη και διατηρεί τα σημεία τονισμού και στίξης. Έχει δημοσιευθεί από τους Ι. Χατζηγιάννη¹⁸⁸, Χ. Σούλη¹⁸⁹, Π. Α. Βοκοτόπουλο¹⁹⁰ και Φ. Πέτσα¹⁹¹.

+ ΑΝΙΣΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΔΕ/ΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΕΙΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ ΤΗΣ / ΚΟΙΜΗΣΕΩΣ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΘΕΟΦΙΛΕΣΑΤΟΥ ΑΓΙΟΥ / ΒΕΛΛΑΣ ΚΥΡΙΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΤΕ / ΑΙΔΕΣΙΜΩΤΑΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ / ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ Κ(ΑΙ) ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΕΙΟΥ ΑΝΑΝΙΟΥ, ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΤΑΥΤΗΣ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΤΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΕΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Κ(ΑΙ) / ΤΟΥ ΕΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΤΩΝ ΕΚ ΚΑ/ΠΕΣΟΒΟΥ ΟΡΜΟΜΕΝΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟ „ΑΩΣ“ (1806) ΕΤΟΣ ΤΟ ΣΩΤΗΡΙΟΝ / ΕΝ ΜΗΝΙ ΙΟΥΛΙΟΥ Κ’.

Στ. 1: ΑΝΙΣΟΡΗΘΗ. Σύμφωνα με την επιγραφή, ο ναός αργιογραφείται το 1806. Το κτίσμα όμως ανηγέρθη το 1791 σύμφωνα με σωζόμενο μπουγιουρντί του Αλή-πασά¹⁹², που επιτρέπει την ανέγερσή του στη θέση παλαιότερου ναού, που για άγνωστους λόγους είχε «χαλάσει».

Στ. 8-9: ΤΟΥ ΤΕ ΙΩΑΝΝΟΥ ΕΙΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΕΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ. Οι Χατζηγιάννης και Σούλης παραλείπουν τις λέξεις ΕΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ. Την ορθή γραφή αποκαθιστά ο Βοκοτόπουλος, διαλύοντας έτσι τη σύγχυση ως προς τους ζωγράφους του ναού.

22. 1812. Δίκωρφο¹⁹³ (τέως Ζωνδήλα) Ζαγορίου. Ναός Αγίου Μηνά

Τρίκλιτη ξυλόστεγη βασιλική με ημικυκλική αψίδα που κοσμεύεται με τυφλές κόγχες, η οποία είναι σήμερα σοβαντισμένη. Χαγιάτι υπάρχει στη νότια πλευρά που στηρίζεται εναλλάξ σε πεσσούς και κιονίσκους. Η τοιχοδομία είναι αργολιθοδομή με ντόπιους στενόμακρους λίθους και η κάλυψη ενιαία ξυλοστέγη με σχιστόπλακες. Ο ναός κτίστηκε το 1778, σύμφωνα με επιγραφή που υπάρχει επάνω από την κεντρική είσοδο. Το εσωτερικό είναι κατάγραφο με τις τοιχογραφίες του Καπεσοβίτη Αναστασίου Αναγνώστη του Οικονόμου, του 1812. Το ξυλόγλυπτο ταβάνι στο κεντρικό κλίτος μιμείται καμάρα. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο, ο δεσποτικός θρόνος και ο άμβωνας είναι σύγχρονα με το ναό. Οι δεσποτικές εικόνες είναι έργο του καπεσοβίτη ζωγράφου Ιωάννη του Αθανασίου, του 1780.

Η επιγραφή (Πίν. 33α-β) βρίσκεται επάνω από την κεντρική θύρα του ναού. Η κατασκευή όμως ανεμοφράχτη κάνει δύσκολη την ανάγνωση και φωτογράφησή της. Έχει δημοσιευθεί από τον Χ. Σούλη¹⁹⁴ με λίγες παραναγνώσεις. Είναι γραμμένη σε μεγαλογράμματη γραφή και έχει αρκετά ορθογραφικά λάθη.

ΗΣΟΡΗΘΗ ΟΥΤΟΣ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΘΕΙΟΣ / ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΜΥΝΗΝ / ΚΑΙ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΑΚΙΑΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / ΘΑΝΑΚΙ ΕΠΙΤΡΟΠΕΒΟΝΤΟΣ...ΟΥΝΤΖΟΥ ΘΑΝΑΚΙ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΟΛΟ/ΓΙΟΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ ΕΦΗΜΕΡΕΥΟΝΤΩΝ

¹⁸⁶ Φ. Πέτσας - Γ. Σαράλης, *Αρίστη και Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 1982.

¹⁸⁷ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 21 (1966): Χρονικά, 311-312.

¹⁸⁸ Ι. Χατζηγιάννης, *ΕΕΒΣ* Β' (1925), 327, αριθ. 32.

¹⁸⁹ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 106-107, αριθ. 25.

¹⁹⁰ Βοκοτόπουλος, *ό.π.*, 311.

¹⁹¹ Πέτσας - Σαράλης, *ό.π.*, 159.

¹⁹² *Ο.π.*, 160-161.

¹⁹³ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα*, μέρος Β, 65, 98, 113, Ζαγοριακά, 53-54.

¹⁹⁴ Σούλης, *Επιγραφαί και ενθυμήσεις*, 108-109, αριθ. 102.

ΔΕ ΙΕΡΕΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΙΕΡ/ΕΩΣ ΑΚ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΙΕΡΕΩΣ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΙΕΡΕΩΣ ΙΟΑΚΙΜ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΔΕ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ / ΙΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΤΟΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ.

1812 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 28.

Στ. 2. Ο Σούλης παραλείπει τη λέξη *ΝΑΟΣ*.

Στ. 3: *ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΑΣΙΑΣ*. Οι λέξεις τίθενται από τον Σούλη στη δοτική.

Στ. 4: *ΕΠΙΤΡΟΠΕΒΟΝΤΟΣ...ΟΥΝΤΖΟΥ ΘΑΝΑΚΙ*. Η πρόταση παραλείπεται από τον Σούλη, επειδή είναι δυσανάγνωστη λόγω του ανεμοφράχτη.

Στ. 6: *ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΓΑΒΡΙΗΛ*¹⁹⁵. Πρόκειται για το μητροπολίτη Ιωαννίνων Γαβριήλ Γκάγκα (1810-1826). Καταγόταν από την Παραμυθιά και ήταν θείος της κυρά-Φροσύνης. Κλείστηκε το 1821 στη φυλακή από τον Ισμαήλ-πασά και ελευθερώθηκε μετά από ένα μήνα από τον Χουρσίτ. Ήλθε στα Ιωάννινα από τη Μητρόπολη Λαρίσης.

Στ. 9: *ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΙΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ*. Ο ζωγράφος Αναστάσιος Αναγνώστης είναι γιος του, επίσης ζωγράφου, Γεωργίου Οικονόμου Αναγνώστη¹⁹⁶ και εγγονός του ζωγράφου Αθανασίου.

23. 1841. Κήποι (τέως Μπάγια)¹⁹⁷ Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου¹⁹⁸

Πρόκειται για μονόχωρο ξυλόστεγο καθολικό με υπερυψωμένο νάρθηκα και τετράγωνο ανοιχτό προστώο στη δυτική πλευρά. Η αψίδα είναι ημικυκλική και η τοιχοδομία από ισχυρή αργολιθοδομή. Η επιτάσιχη μεγαλογράμματη επιγραφή (Πίν. 33γ) βρίσκεται επάνω από τη θύρα του δυτικού τοίχου. Είναι τονισμένη και διατηρεί τα σημεία στίξης. Δεν αναφέρει όμως όνομα επισκόπου, όπως συνηθίζεται σε όλες τις άλλες επιγραφές. Είναι αδημοσίευτη. Μνεία της μόνο κάνει ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος.

+ ΙΣΟΡΙΘΗ Ο ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΘΕΙΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ / ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ 1841 ΟΚΤΩΜΒΡΙΟΥ 17 ΕΠΙΤΡΟΠΕΥΩΝΤΟΣ / ΤΟΥ ΕΝΤΙΜΟΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΩΣΑΝΤΙΝΟΥ ΜΠΕΖΕΡΓΙΑΝΗ Κ(ΑΙ) / ΕΦΙΜΕΡΕΥΩΝΤΟΣ ΤΟΥ ΑΙΔΕΣΙΜΟΤΑΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΠΑ ΙΩΑΝΝΟΥ. ΔΙΑ ΔΕ / ΧΕΙΡΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ Η ΔΕ ΠΕΡΙΟΧΗ / ΚΑΙ ΟΛΑ ΤΑ ΑΛΛΑ ΕΓΙΝΑΝ ΕΙΣ ΤΟΥΣ 1832 ΠΑΡΑ ΤΟΥ / ΙΔΙΟΥ ΕΠΙΤΡΟΠΟΥ.

Στ. 5: *ΔΙΑ ΔΕ ΧΕΙΡΟΣ ΘΕΟΔΟΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΤΟΥ Κ(ΑΙ) ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΟΥ*. Μετά τους Αγίους Αποστόλους Δεσβιζιάνων είναι ο δεύτερος ναός που συνεργάζεται Καπεσοβίτης με ζωγράφο καταγόμενο από άλλο μέρος. Ο Θεοδόσιος¹⁹⁹ από τα Ιωάννινα φαίνεται ότι είναι από τους πιο ονομαστούς γιαννιώτες ζωγράφους στα μέσα του 19ου αιώνα. Έχουν διασωθεί πολλά έργα του στην ευρύτερη περιοχή Ιωαννίνων, είτε τοιχογραφικά σύνολα είτε φορητές εικόνες.

Ο Ιωάννης από το Καπέσοβο δεν φαίνεται να έχει σχέση με τον Ιωάννη, γιο του μοναχού Αθανασίου ούτε με τον Ιωάννη, γιο του ζωγράφου Αναστασίου. Ίσως να πρόκειται για τον Ιωάννη Μπογά²⁰⁰, που ζωγραφίζει το 1812 την εικόνα των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ, που βρίσκεται σήμερα στο ναό του Αγίου Αθανασίου Μονοδενδρίου, και το 1818 την εικόνα της Κοίμησης Θεοτόκου στη μονή Άβελ Πωγωνίου.

¹⁹⁵ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 94 και 238. Οικονόμος, ό.π. (υποσημ. 39), 76.

¹⁹⁶ Ο Χατζηδάκης (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 167) συγχέει το ζωγράφο Αναστάσιο Αναγνώστη του Ιωάννου με τον ομώνυμο ζωγράφο της επιγραφής, ο οποίος όμως δηλώνει ρητά ότι είναι γιος του Οικονόμου.

¹⁹⁷ Λαμπρίδης, *Ηπειρ. αγαθοεργήματα, Ζαγοριακά*, 108-109. Κ. Λαζαρίδης, *Μπάγια, η πρωτεύουσα του Ζαγοριού*, Γιάννινα 1975.

¹⁹⁸ Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *ΑΔ* 30 (1975): Χρονικά, 229-230.

¹⁹⁹ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 302, χωρίς αναφορά στο παραπάνω μνημείο. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 85.

²⁰⁰ Μπογάδες λέγονται το 19ο αιώνα όλοι οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο.

ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥΣ

Μέσα από τις κτητορικές επιγραφές που παρουσιάστηκαν και αναλύθηκαν, αλλά και από άλλες έμμεσες μαρτυρίες, εντοπίζονται δεκαοκτώ ονόματα αγιογράφων από το Καπέσοβο, που ζωγραφίζουν δεκάδες ναών, φορητές εικόνες²⁰¹ και χρυσώνουν²⁰² τέμπλα σε ολόκληρο το νομό Ιωαννίνων και τη Σιάτιστα. Στην πλειονότητά τους αναφέρονται στις επιγραφές ως *Καπεσοβίτες*, ενώ σε τρεις επιγραφές χρησιμοποιείται η έκφραση *ἐκ κώμης Καπεσόβου*. Το πρώτο τοιχογραφικό σύνολο που είναι μέχρι σήμερα γνωστό είναι του Προφήτη Ηλία Σιάτιστας, που εκτελεί το 1742 ο Αναστάσιος Καλούδης, και το τελευταίο του καθολικού της μονής Γενεθλίου Θεοτόκου στους Κήπους του Ζαγορίου, που εκτελούν ο Καπεσοβίτης Ιωάννης και ο Θεοδόσιος Ιωαννίτης.

Σε διάστημα εκατό περίπου χρόνων οι καπεσοβίτες ζωγράφοι αγιογραφούν είκοσι τρεις ναούς, όπως φαίνεται στον πίνακα που ακολουθεί.

A/A	Ζωγράφος	Ναός	Χρονολογία	Τόπος
1	Αναστάσιος Καλούδης	Προφήτης Ηλίας (κυρίως ναός και νάρθηκας)	1742	Σιάτιστα
2	Αναστάσιος	νάρθηκας μονής Αγίας Παρασκευής	1743	Σκαμνέλι Ζαγορίου
3	Αναστάσιος	Ταξιδάρχες	1749	Κάτω Σουδενά Ζαγορίου
4	Αναστάσιος και ο γιος του Ιωάννης	Ταξιδάρχες	1754	Χρυσόρραχη Ιωαννίνων
5	Αναστάσιος	νάρθηκας μονής Ελεούσας	1759	Νησί Ιωαννίνων
6	Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου	1759	Λυκοτρίχι ή Κρύα Ιωαννίνων
7	Αθανάσιος μοναχός και ο γιος του Ιωάννης	Κοίμηση Θεοτόκου	1761	Φωτεινό Ιωαννίνων
8	Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	Κοίμηση Θεοτόκου	1763	Καπέσοβο Ζαγορίου
9	Ιωάννης του Νίτζου	καθολικό μονής Αγίων Αποστόλων	1764	Δερβίζιανα Ιωαννίνων
10	Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	καθολικό μονής Ρογκοβού	1765	Τσεπέλοβο Ζαγορίου
11	Αθανάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	Άγιος Χαράλαμπος	1769	Πέραμα Ιωαννίνων
12	Ιωάννης του Νικολάου	καθολικό μονής Θεοτόκου	1774	Γκρίμποβο Ιωαννίνων
13	Αθανάσιος μοναχός και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	Άγιος Γεώργιος	1777	Κούρεντα Ιωαννίνων

²⁰¹ Κ. Λαζαρίδης, *Θρησκευτικά μνημεία και αγιογραφία του Ζαγορίου*, Γιάννινα 1982, 47-51.

²⁰² Ο Αθανάσιος μοναχός χρυσώνει το 1779 το τέμπλο του καθολικού της μονής Τσούκας στο Λοξέτι και το 1795 μαζί με τους γιους του Ιωάννη και Γεώργιο το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Ζέλοβας. Ο Ιωάννης με το γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη το 1793 το τέμπλο του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου και το 1796(;) χρυσώνουν τα στέφανα και περνούν λαζούρι στο καθολικό της μονής Ζαγόριανης.

14	Αθανάσιος μοναχός και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος	νάρθηκας ναού Αγίων Αποστόλων	1778	Λευκοθέα Ιωαννίνων
15	Ιωάννης και Γεώργιος του Αθανασίου	καθολικό μονής Κοίμη- σης Θεοτόκου	1781	Χρυσοβίτσα Ιωαννίνων
16	Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος	καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου	1792	Μακρίνο Ζαγορίου
17	Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος Αναγνώστης	Άγιος Νικόλαος	1793	Καπέσοβο Ζαγορίου
18	Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος Αναγνώστης	Άγιος Γεώργιος	1795	Νεγάδες Ζαγορίου
19	Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος Αναγνώστης	νάρθηκας καθολικού μονής Προφήτη Ηλία	1800	Ζίτσα Ιωαννίνων
20	Αναστάσιος Αναγνώστης και ο αδελφός του Κωνσταντίνος	καθολικό ναού Αγίου Νικολάου	1805	Γραμμένο Ιωαννίνων
21	Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος Αναγνώστης	Κοίμηση Θεοτόκου	1806	Αρίστη Ζαγορίου
22	Αναστάσιος Αναγνώστης του Γεωργίου Οικονόμου	Άγιος Μηνάς	1812	Δίκορφο Ζαγορίου
23	Ιωάννης	καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου	1841	Κήποι Ζαγορίου

Στα ονόματα των ζωγράφων που αναφέρθηκαν μέχρι τώρα θα πρέπει να προστεθούν εκείνα που εντοπίζονται μόνο σε φορητές εικόνες²⁰³. Ο Νικόλαος²⁰⁴ ζωγραφίζει το 1730 την εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως που βρίσκεται στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου. Ο Οικονόμου Αναγνώστης²⁰⁵ την εικόνα του αγίου Γεωργίου στον ομώνυμο ναό του Πάπιγκου Ζαγορίου το 1776, ενώ το 1801 εμφανίζεται στη μονή Μολυβδοσκεπάστης. Ο Ιωάννης Μπογάζ²⁰⁶ την εικόνα των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ το 1812, που βρίσκεται στον Άγιο Αθανάσιο Μονοδενδρίου, και το 1818 την εικόνα της Κοίμησης Θεοτόκου από τη μονή Άβελ Βήσσανης Πωγωνίου. Ο Νικόλαος Αναγνώστης²⁰⁷ ζωγραφίζει την εικόνα της Κοίμησης Θεοτόκου στον Άγιο Νικόλαο Βήσσανης το 1818 και ο Κωνσταντίνος Οικονόμου²⁰⁸ εικόνα στο τέμπλο του κεντρικού ναού του Κουκουλίου το 1812 και τρεις εικόνες στους Ταξιάρχες Μικρού Πάπιγκου Ζαγορίου.

Σε σχέση με τις άλλες «ομάδες»²⁰⁹ ζωγράφων από την Ήπειρο (Χιονιαδίτες, Σουδενιώτες, Καλαρρυτινούς κ.ά.), η δραστηριότητά τους περιορίζεται μόνο στα όρια του σημερινού νομού Ιωαννίνων, εκτός από τον Αναστάσιο Καλούδη που ζωγραφίζει και στη Σιάτιστα. Είναι εντυπωσιακό το γεγο-

²⁰³ Λαζαρίδης, ό.π., 47-51.

²⁰⁴ Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 107). Σε αντίθεση με τους άλλους Καπεσοβίτες υπογράφει ως εξής ...*δια χειρός / του εμού ηγτρού ταπηνού νικολάου / της αυτή π(ατ)ρίδος...*

²⁰⁵ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 125.

²⁰⁶ Ό.π., 179.

²⁰⁷ Ό.π., 191.

²⁰⁸ Ό.π., 195.

²⁰⁹ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 241-270. Βλ. επίσης *ΙΕΕ*, ΙΑ', 250-255.

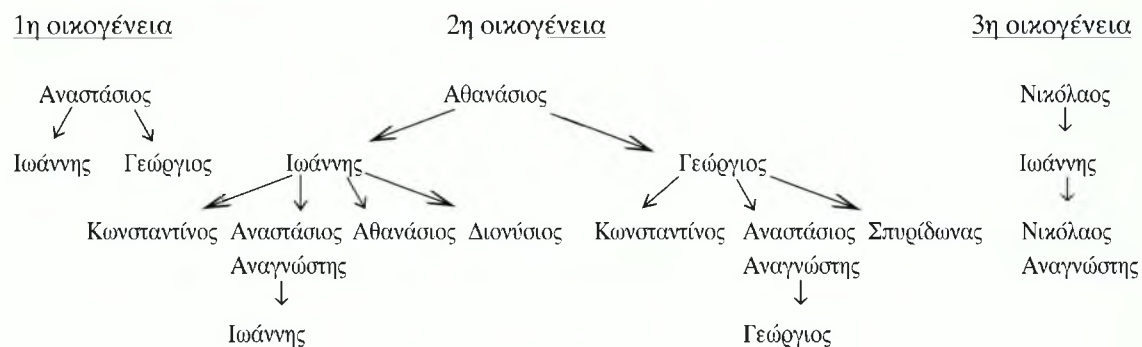
νός ότι μέχρι σήμερα δεν έχει εντοπιστεί ενυπόγραφο κοσμικό έργο, σε αντίθεση βέβαια με τους χιονιαδίτες²¹⁰ ζωγράφους, που μονοπωλούν σχεδόν το χώρο της Ηπείρου αυτή την περίοδο. Οι καπεσοβίτες ζωγράφοι φαίνεται ότι ασκούν το επάγγελμα του αγιογράφου κατά παράδοση²¹¹ και ανήκουν κυρίως σε τρεις συγγενικές οικογένειες.

Η πρώτη οικογένεια περιλαμβάνει τον Αναστάσιο²¹² και τους γιους του Ιωάννη²¹³ και Γεώργιο²¹⁴. Αγιογραφούν επτά ναούς και φορητές εικόνες (1743-1765).

Η δεύτερη περιλαμβάνει τον Αθανάσιο²¹⁵ μοναχό και τους γιους του Ιωάννη²¹⁶ και Γεώργιο²¹⁷, που ήταν ιερέας και οικονόμος, αντίστοιχα. Επίσης, τα εγγόνια του από τον Ιωάννη, τους Αναστάσιο Αναγνώστη²¹⁸, Κωνσταντίνο και Αθανάσιο και τον Ιωάννη, δισέγγονο από τον Αναστάσιο Αναγνώστη. Από τον Γεώργιο τους Κωνσταντίνο, Αναστάσιο Αναγνώστη και Σπυρίδωνα. Δισέγγονος είναι ο Γεώργιος, γιος του Αναστασίου Αναγνώστη. Αγιογραφούν ένδεκα ναούς, φορητές εικόνες και χρυσώνουν τέμπλα (1761-1837).

Η τρίτη περιλαμβάνει τον Νικόλαο²¹⁹, το γιο του Ιωάννη²²⁰ και τον Νικόλαο Αναγνώστη²²¹. Αγιογραφούν ένα ναό (πιθανώς και τους Αγίους Αποστόλους Δεσβιζιάνων), καθώς και φορητές εικόνες (1730-1818).

Σε διάγραμμα οι οικογένειες²²² εμφανίζονται ως εξής:



²¹⁰ Μακρής, *Χιονιαδίτες*.

²¹¹ Πρβλ. τους ζωγράφους από το Λινοτόπι της Καστοριάς (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 44) και τους σουδενιώτες ζωγράφους (Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 244).

²¹² Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 29. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 166.

²¹³ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 102. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 335.

²¹⁴ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 53. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 221-222, πίν. 82.

²¹⁵ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 21. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 159, χωρίς να περιλαμβάνουν στα έργα του και τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων του 1777.

²¹⁶ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 103. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 336-337. Ο Ιωάννης δεν αγιογραφεί το «καθολικό μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας, 1800», που αναφέρει ο Χατζηδάκης, αλλά το νάρθηκα του καθολικού. Το καθολικό αγιογραφείται το 1656 από τρεις ζωγράφους από τη Γράμμοστα.

²¹⁷ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 53. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 223-224, χωρίς να περιλαμβάνει στα έργα του Γεωργίου τον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων και τον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος.

²¹⁸ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 25. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 167, με παρανόηση ως προς τα πρόσωπα του Αναστασίου Αναγνώστη του Ιωάννου και Αναστασίου Αναγνώστη του Οικονόμου. Ο τελευταίος αγιογραφεί μόνος του τον Άγιο Μηνά Δικόρφου το 1812, και όχι ο Αναστάσιος Αναγνώστης του Ιωάννου.

²¹⁹ Ο ζωγράφος Νικόλαος είναι ο πρώτος καπεσοβίτης ζωγράφος που υπογράφει το έργο του (1730).

²²⁰ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 337.

²²¹ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 191.

²²² Ό.π., 195. Ο Απ. Ντιναλέξης, που μελετά τους κώδικες του Ζαγορίου και που είχε την ευγενή καλοσύνη να μου δώσει πλείστα όσα στοιχεία (κατάστιχο του 1811, κώδικας του 1811, κώδικας του 1842 και έγγραφα ιδιωτικών συλλογών), ισχυρίζεται ότι όλες οι οικογένειες προέρχονται από ένα γενάρχη, τον Ιωάννη. Είναι πιθανό, χωρίς όμως να μπορώ να το επιβεβαιώσω από τα στοιχεία που έχω εγώ μέχρι σήμερα συλλέξει.

Εντοπίζονται βέβαια και ζωγράφοι μεμονωμένοι άλλων οικογενειών.

Από τους ζωγράφους των τριών οικογενειών, οι Γεώργιος και Ιωάννης του Αναστασίου (πρώτη οικογένεια), οι Γεώργιος του Αθανασίου και Κωνσταντίνος του Ιωάννη (δεύτερη οικογένεια) δεν υπογράφουν μόνοι τους κανένα τοιχογραφικό σύνολο, αλλά ζωγραφίζουν μαζί με τον πατέρα τους ή τον αδελφό τους. Ο ζωγράφος Νικόλαος και ο Νικόλαος Αναγνώστης²²³ (τρίτη οικογένεια) είναι γνωστοί, μέχρι σήμερα, μόνον από φορητές εικόνες.

Από τους μεμονωμένους καπεσοβίτες ζωγράφους, ο Αναστάσιος Καλούδης δεν εντοπίζεται σε άλλο έργο. Αταύτιστος παραμένει και ο Ιωάννης του Νίτζου²²⁴ που ζωγραφίζει μαζί με τον Ιωάννη τον Λοξετισινό τους Αγίους Αποστόλους στα Δερβίζιανα το 1764, όπως και ο Ιωάννης που ζωγραφίζει το 1841 με τον Θεοδόσιο από τα Ιωάννινα το καθολικό της μονής Θεοτόκου στους Κήπους. Ο τελευταίος πιθανώς να ταυτίζεται με τον Ιωάννη Μπογά, που ζωγραφίζει τις εικόνες των αρχαγγέλων Γαβριήλ και Μιχαήλ (1812, στον Άγιο Αθανάσιο Μονοδενδρίου) και Κοίμησης Θεοτόκου (1818, στη μονή Άβελ Πωγωνίου).

Η μόρφωση των καπεσοβιτών ζωγράφων είναι στοιχειώδης. Όταν οι χορηγοί, οι ιερείς, οι επίτροποι ή οι ηγούμενοι των μονών που αγιογραφούν είναι του ίδιου επιπέδου, οι κτητορικές επιγραφές είναι ανορθόγραφες. Το κλίμα φαίνεται ότι αλλάζει ριζικά την τελευταία δεκαετία του 18ου και την πρώτη του 19ου αιώνα. Όλες οι επιγραφές είναι όχι μόνον ορθογραφημένες, με σωστό τονισμό και στίξη, αλλά και με λόγιο ύφος, από το οποίο δεν λείπουν οι αρχαϊσμοί. Αντανακλούν με αυτό τον τρόπο το ανώτερο μορφωτικό επίπεδο των ηγουμένων, των χορηγών ή των επιτρόπων που επιβλέπουν την αγιογράφιση. Το γεγονός αυτό δεν είναι άσχετο βέβαια με την ίδρυση στα περισσότερα χωριά²²⁵, το β' μισό του 18ου αιώνα, σχολείων και τη μετατροπή των Ιωαννίνων σε ισχυρότατο κέντρο παιδείας και κέντρο του λεγόμενου Νεοελληνικού Διαφωτισμού²²⁶.

Οι αγιογράφοι από το Καπέσοβο έχουν καλλιτεχνική δραστηριότητα ολόκληρο το χρόνο, σε αντίθεση με τους Χιονιαδίτες²²⁷ ή τους Λινοτοπίτες²²⁸ του 16ου-17ου αιώνα, που αρχίζουν τη δουλειά την άνοιξη, μετά τη γιορτή του αγίου Γεωργίου, και τελειώνουν το φθινόπωρο, του αγίου Δημητρίου. Η αγιογράφιση του καθολικού στη μονή Αγίου Ιωάννη στο Λυκοτρίχι και του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο. Το καθολικό της μονής Αγίου Νικολάου Γραμμένου, το καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Μακρίνου και το καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Σιάτιστας το Νοέμβριο. Ο νάρθηκας των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας το Μάρτιο, ο Άγιος Γεώργιος Νεγιάδων, η Παναγία στο Φωτεινό και το καθολικό της μονής Θεοτόκου Κήπων τον Οκτώβριο. Τον Ιούνιο έγιναν, τέλος, οι τοιχογραφίες του νάρθηκα στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία Ζίτσας. Οι εργασίες εκτελούνται ταχύτατα²²⁹, πολλές φορές μέσα σε ένα μήνα, αφού το συνεργείο είναι πολυμελές, με αρχιτεχνίτη, κάλφες και βοηθούς. Είναι επαγγελματίες ζωγράφοι, όπως φαίνεται από την όλη τους δραστηριότητα, και όχι αγρότες ή κτηνοτρόφοι που εποχιακά ασχολούνται με τη ζωγραφική. Η αποκλειστική τους απασχόληση με τη ζωγραφική και η φήμη τους έκαναν ώστε να είναι

²²³ Έχει ζωγραφίσει την εικόνα της Κοίμησης Θεοτόκου στο ναό του Αγίου Νικολάου Βήσσανης.

²²⁴ Δεν αναφέρονται στους ζωγράφους που παραθέτει ο Μ. Χατζηδάκης.

²²⁵ Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, Β', 275 κ.ε.

²²⁶ Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Αθήνα 1980². Γ. Δίξικιρκης, *Ο νεοελληνικός διαφωτισμός και το ευρωπαϊκό πνεύμα (1750-1821)*, Αθήνα 1984. Π. Νούτσος, Ο νεαρός Ψαλίδας και η φιλοσοφία του Γαλλικού Διαφωτισμού, *ΗπειρΧρον* 23 (1981), 187 κ.ε. Π. Κονδύλης, Ο Ψαλίδας, ο Παμπλέκης και η Θεία Αποκάλυψη, *ΗπειρΧρον* 24 (1982), 249 κ.ε. Π. Νούτσος, Ο νεαρός Ψαλίδας για τη Θεία Αποκάλυψη, *ΗπειρΧρον* 25 (1983), 265 κ.ε. Π. Κιτρομηλίδης, *Νεοελληνικός διαφωτισμός*, Αθήνα 1996.

²²⁷ Μακρής, *Χιονιαδίτες*, 23.

²²⁸ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 44-45.

²²⁹ Ό.π., 45. R. Nikolić, Une journée de travail d'un zographe au Moyen Age, *Zograf* 1 (1966), 30.

γνωστοί με την προσωνυμία «Μπογάδες» ή «Μπογάτες»²³⁰, από τις μπογιές, βέβαια, που χρησιμοποιούσαν.

Θα πρέπει να διευκρινιστεί όμως ότι η επαγγελματική τους οργάνωση δεν έχει καμία σχέση ως προς τη δομή με τις βυζαντινές συντεχνίες²³¹ ή παρόμοιες οργανώσεις που λειτουργούσαν στα αστικά κέντρα του ηπειρωτικού²³² ή νησιωτικού χώρου²³³. Απουσιάζει η συγκροτημένη επαγγελματική οργάνωση, οι υποχρεώσεις και τα δικαιώματα των οργανωμένων αστικών επαγγελματιών ενώσεων. Στους καπεσοβίτες ζωγράφους βαρύνει κυρίως η οικογενειακή παράδοση²³⁴. Το άγραφο και εθιμικό δίκαιο καθορίζει όχι μόνο τους όρους άσκησης του επαγγέλματος, αλλά και τα διαδοχικά στάδια μαθητείας, με την αντίστοιχη ανάληψη ευθυνών στην παραγωγική διαδικασία²³⁵. Ακόμα και οι όροι «ισνάφι» ή «ρουφέτι»²³⁶ που επικράτησαν, ως ένα βαθμό, για να δηλώσουν αυτές τις ομάδες, δεν ανταποκρίνονται στην οργάνωση που υποδηλώνουν αυτοί οι όροι. Δεν ανήκουν όμως ούτε στα «μπουλούκια»²³⁷ ή «μπλούκια», που εξορμούσαν πανηγυρικά την άνοιξη και επέστρεφαν το φθινόπωρο. Οι καπεσοβίτες ζωγράφοι αποτελούν μια κλειστή ομάδα τεχνιτών με επαγγελματική συνείδηση, όχι όμως και αντίστοιχη οργάνωση. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι εμφανίζονται την περίοδο ακμής του Καπεσόβου, του Ζαγορίου και της Ηλείου γενικότερα. Η οικονομική ανάπτυξη, η σχετική ηρεμία που επικρατεί, η αυτονομία και τα προνόμια ολόκληρων περιοχών έχουν ως αποτέλεσμα την ίδρυση ή τη ριζική ανακαίνιση πολλών ναών. Το επάγγελμα του αγιογράφου γνωρίζει άνθηση²³⁸. Τέτοια μάλιστα, ώστε να έχει εξήγηση η εμφάνιση για έναν αιώνα τριών γενεών καπεσοβιτών ζωγράφων.

²³⁰ Λαζαρίδης, ό.π. (υποσημ. 201), 37. Στο Ζαγόρι παρέμεινε ζωντανή μέχρι τον 20ό αιώνα η παράδοση, σύμφωνα με την οποία: Καπεσοβίτης = Μπογάς.

²³¹ S. Bryonis, Byzantine Δημοκρατία and the Guilds in the Eleventh Century, *DOP* 17 (1964), 289 κ.ε. D. Simson, Die byzantinischen Seidenzünfte, *BZ* 68 (1975), 23 κ.ε. A. Gosparetto, Note sulla vetrata e sull'iconografia vetraria byzantina, *Journal of Glass Studies* 17 (1975), 101 κ.ε.

²³² Πανταζόπουλος, ό.π. (υποσημ. 43). Κ. Βακαλόπουλος, Χριστιανικές συνουσίες, συντεχνίες και επαγγέλματα της Θεσσαλονίκης στα μέσα του 19ου αιώνα, *Μακεδονικά* 18 (1978), 103 κ.ε. E. Favarp, *L'arte dei pittori in Venezia ei suoi statui*, Φλωρεντία 1975. Μ. Καλινδέρης, *Αι συντεχνίαι και η εκκλησία επί Τουρκοκρατίας*, Αθήναι 1973. Μ. Χατζηδάκης, Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Τα καλλιτεχνικά κέντρα, *Η πεντακοσιοστή επέτειος από την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως, 1453-1953*, εκδ. L'hellénisme contemporain, Αθήναι 1953, 235-240. Βακαλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 9), Β1, 307-314. Γ. Παπαγεωργίου, *Οι συντεχνίες στα Γιάννενα κατά το 19ο και τις αρχές του 20ού αιώνα*, Ιωάννινα 1982, 17 κ.ε. Σ. Ασδραχάς, *Ζητήματα ιστορίας*, Αθήναι 1983, 97-115. Π. Γ. Μεταλληνός, *Τουρκοκρατία*, Αθήναι 1988, 127-128.

²³³ Α. Αλεξίου, Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στο ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα, *Κρητ.Χρον* 19 (1965), 150 κ.ε. Μ. Manousakas, Structure social de l'hellénisme postbyzantin, *Akten XVI. Internationalen Byzantinisten Kongress, Oktober 1981 Wien, JOB* 31/2, Wien 1981, 791 κ.ε. Μ. Κωνσταντουδάκη, Ειδήσεις για τη συντεχνία των ζωγράφων του Χάνδακα το 16ο αιώνα, *Πεπραγμένα Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Ηράκλειο 1976)*, Β': *Βυζαντινοί και μέσοι χρόνοι*, Αθήναι 1981, 123 κ.ε.

²³⁴ Στις επιγραφές δεν φαίνεται πουθενά η λέξη «φυλή» που απαντάται στους χιονιαδίτες ζωγράφους (Κ. Μακρής, *Οι φυλές των Χιονιάδων και η ηπειρωτική χειροτεχνική ζωγραφική*, *Αρμολόγ* 4-5 (Αυγ.-Δεκ. 1977), 40-45).

²³⁵ Ό.π., 42.

²³⁶ Παπαγεωργίου, ό.π., 19.

²³⁷ Τούρτα, *Αινοτοπίες*, 44.

²³⁸ Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 245 και 251.

Ο Ευαγγελισμός²³⁹

Η παράσταση, με το συμβολικό μήνυμα της σωτηρίας, ιστορείται κατά κανόνα μέσα ή κοντά στο ιερό²⁴⁰, όπως στους ναούς της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, στο καθολικό της μονής Ρογκοβού στο Τσεπέλοβο, στο καθολικό της μονής Μακρίνου, στο καθολικό της μονής Κήπων, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων κ.α. Συνδέεται νοηματικά με τον ευχαριστιακό κύκλο του ιερού και εγκαινιάζει ταυτόχρονα τον κύκλο των Μεγάλων Εορτών.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο (Πίν. 34) του 1763, ο αρχάγγελος Γαβριήλ με συγκρατημένο δρασκελισμό και σε στάση τριών τετάρτων προχωρεί προς τα δεξιά²⁴¹. Η Θεοτόκος εικονίζεται δεξιά, όρθια να πατάει σε ορθογώνιο υποπόδιο. Κλίνει το κεφάλι ελαφρά προς τα εμπρός και έχει το δεξιό χέρι με ανοιχτή την παλάμη προς τα έξω²⁴², ενώ με το αριστερό κρατάει αδράχτι²⁴³ και πόκον. Πίσω της βρίσκεται κάθισμα χωρίς ερεισίνωτο αλλά με μαξιλάρι²⁴⁴. Τις δύο μορφές πλαισιώνει, στο βάθος της σκηνης, σύμπλεγμα οικοδομημάτων και η μορφή του Θεού μέσα σε σύννεφο, από το οποίο εξέρχεται το Άγιο Πνεύμα προς την Παρθένο υπό μορφή ακτίνων.

Παρόμοια είναι η σκηνή στο καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό Τσεπελόβου, που αγιογραφεί το 1765 πάλι ο Αναστάσιος με τα παιδιά του Ιωάννη και Γεώργιο (Πίν. 35α). Εικονογραφείται ο Ευαγγελισμός εντός οικίας²⁴⁵, μόνο που οι μορφές είναι ψιλόλιγνες και στέκονται με χάρη μπροστά σε διαφορετικά οικοδομήματα που συνδέονται με ύφασμα²⁴⁶. Αντιθέτως, στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Γκρμπούβου του 1774 (Πίν. 35β), ο αρχάγγελος είναι στατικός και η Παναγία κάθεται σε θρόνο.

Στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Μακρίνου του 1792, ο ζωγράφος Ιωάννης και ο γιος του Αναστάσιος προσθέτουν νέα στοιχεία στη σκηνή (Πίν. 35γ). Εμφανίζεται ο προφήτης Δαβίδ, όπως συνηθίζεται από το 14ο αιώνα και εξής²⁴⁷, κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο. Ο αρχάγγελος πατάει επάνω σε σύννεφο και δεν κρατάει σκήπτρο αλλά κλάδο με άνθη²⁴⁸. Η Θεοτόκος κάθεται σε θρόνο, έχει μπροστά της ανοιχτό βιβλίο και υψώνει και τα δύο χέρια με τις παλάμες προς τα έξω σε στάση έκκληξης.

²³⁹ Millet, *Recherches*, 67 κ.ε.

²⁴⁰ Grabar, *Deux notes*, 16. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 72. K. Weitzmann, *Fragments of an Early Saint Nicholas Triptych on Mount Sinai*, ΔΧΑΕ Δ' (1964-1965), 17-18. Σημαντικά στοιχεία για το θέμα μας και στο H. Papastavrou, *Le symbolisme de la colonne dans la scène de l'Annonciation*, ΔΧΑΕ ΙΕ' (1989-1990), 145-160.

²⁴¹ Ο Millet (Millet, *Recherches*, 86-87) παρατηρεί ότι από τον 11ο αιώνα ο αρχάγγελος προχωρεί με μεγάλα βήματα προς τη Θεοτόκο.

²⁴² Μακρινό είναι το πρότυπο της χειρονομίας που εκφράζει έκπληξη αλλά και υποταγή. Βλ. σχετικά Jerphanion, *Eglises rupestres*, III, πίν. 172. Omont, *Miniatures* (κώδικας Par. gr. 510), πίν. XX.

²⁴³ Σύμφωνα με το Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, κεφ. XI, 21-22).

²⁴⁴ Fournée, *Architectures symboliques*, 225 κ.ε.

²⁴⁵ G. Millet, *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique*, BCH 18 (1984), 452 κ.ε.

²⁴⁶ Για τη συνήθεια να απλώνονται υφάσματα πάνω στο κτίριο, όπως παραδίδεται από τον Χορίκιο τον Γαζαίο βλ. D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, μετάφραση από ρωσικά, επιμ. C. Mango, New Brunswick, New Jersey 1961, 186, σημ. 1 και 2.

²⁴⁷ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 74, με παραδείγματα βυζαντινών μνημείων.

²⁴⁸ Όπως σε βημόθυρο του 17ου αιώνα από την Κω (Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, 161), σε εικόνα Ευαγγελισμού του Θ. Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 128) και σε εικόνα του «Επί σοί χαίρει» (ό.π., πίν. 121). Πρβλ. επίσης Μπαλτογιάννη, *Συλλογή Οικονομοπούλου*, πίν. 76 (αριθ. 100), 119, 144, 162, 200, 201 (αριθ. 174), 207.

Η σκηνή του Ευαγγελισμού, όπως αποδίδεται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους, ακολουθεί παλαιά πρότυπα²⁴⁹ σε όλα της τα στοιχεία. Στον τύπο δηλαδή της καθιστής ή όρθιας Παναγίας, στην έντονη κίνηση του αρχαγγέλου²⁵⁰, στην παρουσία του Αγίου Πνεύματος και στα πολύπλοκα, βυζαντινού χαρακτήρα οικοδομήματα, όπως παρουσιάζονται σε μια σειρά μνημείων της Ηπείρου και της Μακεδονίας του 16ου και 17ου αιώνα²⁵¹. Δυτική επίδραση εντοπίζεται στον Ευαγγελισμό της μονής Μακρινού, ιδιαίτερος στα άνθη που κρατάει ο αρχάγγελος, στο ανοιχτό βιβλίο και στα υψωμένα χέρια της Παναγίας²⁵². Γενικά, η εικονογραφία του Ευαγγελισμού βασίζεται στον ευαγγελιστή Λουκά²⁵³, ως προς το χώρο που διαδραματίζεται το επεισόδιο, μολοντί το αδράχτι και ο πόκος που κρατάει η Παναγία αναφέρονται στο Απόκρυφο Πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου.

Η Γέννηση του Χριστού²⁵⁴

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών η Παναγία κάθεται μπροστά στο σπήλαιο μέσα σε δόξα (Πίν. 36α). Δίπλα της εικονίζεται το σπαργανωμένο Βρέφος μέσα σε κτιστή φάτνη, ενώ ένα άλογο και ένα βόδι το ξεσταίνουν. Κάτω δεξιά, στραμμένος προς το σπήλαιο κάθεται σκεπτικός ο Ιωσήφ και συνομιλεί με ένα γέροντα βοσκό που φοράει κάπα στο κεφάλι, ενώ πιο πάνω στέκεται όρθιος ένας νεαρός βοσκός. Αριστερά οι τρεις μάγοι είναι σχεδόν πρηνείς. Στηρίζουν με το αριστερό χέρι το κεφάλι, κρατούν δώρα και παρακολουθούν με θαυμασμό και απορία το γεγονός. Επάνω από το βραχώδες σπήλαιο όμιλος αγγέλων σε σύννεφο κρατάει ταινία με την επιγραφή *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνῃ*.

Η λιτή σύνθεση των Σουδενών του ζωγράφου Αναστασίου έρχεται σε αντίθεση με την αφηγηματικότητα και τη σχηματοποίηση της ίδιας παράστασης, που ζωγράφισε ο ίδιος και οι γιοι του το 1789 στο καθολικό της μονής Αγίου Ιωάννη στο Λυκοτρίχι Ιωαννίνων (Πίν. 36β). Στη μικρών διαστάσεων παράσταση κυριαρχεί το σχηματοποιημένο σπήλαιο με την καθιστή Παναγία, που είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά. Εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα από το Βρέφος, που βρίσκεται σπαργανωμένο πάνω σε μικροσκοπική κτιστή φάτνη. Κάτω δεξιά ο καθισμένος Ιωσήφ στρέφει την πλάτη του στην Παναγία και συνομιλεί με έναν όρθιο ασκεπή βοσκό που κρατάει ραβδί, ενώ γύρω τους βόσκουν πρόβατα. Αριστερά η μαία κρατώντας τον Χριστό στην αγκαλιά της δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού για το λουτρό του Βρέφους και η νεαρή Σαλώμη ρίχνει νερό στη λεκάνη από υδρία. Επάνω αριστερά οι τρεις μάγοι έφιπποι δείχνουν με το χέρι το αστέρι, η

²⁴⁹ Millet, *Recherches*, 67 κ.ε.

²⁵⁰ Στο ναό του Γκρμπόβου ο αρχάγγελος είναι στατικός. Σχεδόν με δέος αντικρίζει τη Θεοτόκο. Και αυτό το χαρακτηριστικό ανήκει σε παλαιό τύπο, πριν από το 14ο αιώνα, όπου κυρίως επικρατεί η έντονη κίνηση. Σε αρκετά μεταβυζαντινά μνημεία επανέρχεται ο παλαιός τύπος, όπως στη Ρασιώτισσα της Καστοριάς (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 110-111). Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, Βημόθυρον χρητικής τέχνης εις την Θεσσαλονίκην, *Μακεδονικά* 3 (1953-1955), 120.

²⁵¹ Στη μονή των Φιλανθρωπινών του Νησιού Ιωαννίνων (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 54-55), στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 34 κ.ε.), στη Μεταμόρφωση Κληματιάς (τέως Βελτισίας) (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 42-44) και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Αινοτοπίτες*, 72-75).

²⁵² Lafontaine-Dosogne, Virgin, 183 κ.ε. *Ερμηνεία*, 85. Πρβλ. τη στάση της Παναγίας μπροστά στο ανοιχτό βιβλίο σε εικόνα του Πουλάκη στο Μουσείο Correr, ο οποίος αντιγράφει χαλκογραφία του J. Sadeler (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 3-4). Επίσης, τη στάση της Παναγίας στην παράσταση του «Επί σοι χαίρει» της μονής Βουλγαρελίου Άρτας του 1714 (Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 249, πίν. 12).

²⁵³ Λουκ., α', 26-38.

²⁵⁴ Για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος βλ. Millet, *Recherches*, 93-169. Κ. Καλοκύρης, *Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος*, Αθήναι 1956. G. Ristov, *Geburt Christi*, *RbK*, II, στ. 637-662. Lafontaine-Dosogne, *La Nativité du Christ*, 11 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 75, με βιβλιογραφία.

ακτίνα του οποίου κατευθύνεται στη Θεοτόκο. Δεξιά τρεις άγγελοι παρακολουθούν τα γεγονότα και νεαρός βοσκός με καπέλο παίζει αυλό.

Διαφορετικά αποδίδουν οι ίδιοι ζωγράφοι τη σκηνή το 1763 στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 37). Τα επεισόδια της ετοιμασίας του λουτρού, της συνομιλίας Ιωσήφ - βοσκού, του αυλούντος ποιμένος, καθώς και τα πρόβατα έχουν απαλειφθεί. Στην παράσταση δεσπόζουν οι μορφές της Παναγίας, του Ιωσήφ και των μάγων. Μπροστά στο σπήλαιο του βραχώδους και απόκρημνου βουνού, η Θεοτόκος στέκει γονατιστή μπροστά στο σπαργανωμένο Βρέφος, που είναι ξαπλωμένο επάνω σε σχηματοποιημένο σεντόνι, μέσα στην κτιστή φάτνη. Από την άλλη πλευρά κάθεται ο Ιωσήφ λυπημένος και σκεπτικός, στραμμένος ελαφρά προς τα αριστερά, στηρίζοντας το κεφάλι του με το αριστερό του χέρι. Πίσω από την Παναγία οι τρεις όρθιοι σαρικοφόροι μάγοι κοιτάζουν με δέος το γεγονός, ενώ ο γερνότερος προσφέρει κυλινδρικό δοχείο. Επάνω και αριστερά του βουνού, τέσσερις άγγελοι κοιτούν το μεγάλο κόκκινο αστέρι και δεξιά ένας πέμπτος αναγγέλλει τη χαρμόσυνη είδηση στο μικρό βοσκό. Στο δεξιό μέρος της σκηνής ένα ζευγάρι βοσκών παρακολουθεί τα διαδραματιζόμενα στο σπήλαιο. Ο γέροντας στηρίζεται σε μπαστούνι και φοράει μηλωτή, ενώ ο νεαρός σηκώνει με χάρη το καπέλο του. Τη σκηνή ολοκληρώνουν τα πρόβατα κάτω από το δέντρο που φυτρώνει δίπλα στον Ιωσήφ.

Δύο χρόνια αργότερα ο Αναστάσιος αλλάζει και πάλι τη θέση των κεντρικών προσώπων της σκηνής στη Γέννηση του καθολικού της μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό Τσεπελόβου²⁵⁵: η Παναγία, γονατισμένη, βρίσκεται δεξιά του Χριστού, ενώ ο Ιωσήφ γονατισμένος στο ένα πόδι απλώνει τα χέρια προς το Βρέφος. Τα υπόλοιπα στοιχεία είναι όμοια με εκείνα της παράστασης της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, εκτός από τη στάση του αγγέλου που ευαγγελίζει το νεαρό βοσκό και το μέγεθος του δέντρου, στο οποίο σταυλίζονται τα πρόβατα.

Λιτή είναι και η Γέννηση στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Μακρίνου που ζωγραφίζει ο Ιωάννης του Αθανασίου και ο γιος του Αναστάσιος το 1792 (Πίν. 38α). Μπροστά στο σπήλαιο η Παναγία είναι γονατιστή επάνω σε υπερυψωμένο βάθρο και ετοιμάζεται να σκεπάσει με σεντόνι το μικρό Χριστό. Πίσω από το γονατισμένο Ιωσήφ στέκονται όρθιοι οι τρεις σαρικοφόροι μάγοι, ενώ δεξιά το ζεύγος των βοσκών ωθείται στην άκρη της σκηνής. Η παράσταση κλείνει στο επάνω μέρος με τον όμιλο των αγγέλων αριστερά και την αναγγελία της χαρμόσυνης είδησης στο νεαρό βοσκό δεξιά.

Το 1841 ο Καπεσοβίτης Ιωάννης και ο Ιωαννίτης Θεοδόσιος στο καθολικό της μονής Γενεθλίου Θεοτόκου Κήπων ζωγραφίζουν μια απλοποιημένη και λιτή παράσταση (Πίν. 38β).

Τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης, όπως αποδίδεται από τους Καπεσοβίτες, άλλοτε ακολουθούν τη βυζαντινή παράδοση και άλλοτε επηρεάζονται από τη δυτική τέχνη²⁵⁶. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογραφική απόδοση του θέματος από το ζωγράφο Αναστάσιο, σε τέσσερις ναούς που ζωγραφίζει από το 1749 μέχρι το 1765. Σε διάστημα δεκαέξι χρόνων η παράσταση διαφοροποιείται σε επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία. Στο ναό των Κάτω Σουδενών η Παναγία είναι καθισμένη σε πολύστροφη στάση²⁵⁷, όπως στη μονή του Ντίλιου²⁵⁸, στη μονή των Φιλανθρωπηνών²⁵⁹, στη μονή του Αναπαυσά²⁶⁰, στη μονή της Λαύρας²⁶¹ κ.α. Στον Άγιο Ιωάννη Λυκοτριχίου

²⁵⁵ Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 264, πίν. 11.

²⁵⁶ Οι γονατιστές μορφές της Παναγίας και του Ιωσήφ εκατέρωθεν της φάτνης ανήκουν στην παλαιότερη βυζαντινή παράδοση (βλ. υποσημ. 257 και 265). Έχουν δε κωδικοποιηθεί στην Ερμηνεία του Διονυσίου εκ Φουρνά (*Ερμηνεία*, 86).

²⁵⁷ Η στάση της Παναγίας συνδέεται με θεολογικά ζητήματα σχετικά με την ανθρωπινή ή θείκη φύση του Χριστού. Millet, *Recherches*, 99 κ.ε. Καλοκύρης, ό.π., 31 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinobo*, 112 κ.ε.

²⁵⁸ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 16.

²⁵⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 35.

²⁶⁰ Chatzidakis, Théophane, πίν. 9.

²⁶¹ Millet, *Athos*, πίν. 119.2.

είναι καθισμένη όχι σε πολύστροφη στάση, αλλά στραμμένη προς μια κατεύθυνση, όπως στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της μονής Αγίου Παύλου²⁶² στο Άγιον Όρος, στη Μεταμόρφωση Βελτισίας²⁶³ και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου²⁶⁴. Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου η Παναγία είναι γονατιστή²⁶⁵ αριστερά του Βρέφους, ενώ στη μονή Ρογκοβού η γονατισμένη Θεοτόκος βρίσκεται δεξιά και απέναντί της ο, επίσης, γονατισμένος Ιωσήφ²⁶⁶.

Και στα άλλα στοιχεία της παράστασης οι διαφορές είναι σημαντικές. Στα Κάτω Σουδενά ο χορός των αγγέλων²⁶⁷ βρίσκεται δεξιά του σπηλαίου, επάνω σε σύννεφα, κρατώντας ανοιχτή ταινία με την επιγραφή *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη...* Στο Λυκοτρίχι μόνο τρεις άγγελοι βρίσκονται δεξιά του σπηλαίου, εκ των οποίων οι δύο παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα στο σπήλαιο, ενώ ο τρίτος σκύβει προς το νεαρό βοσκό που παίζει αυλό²⁶⁸ για να του αναγγείλει τη χαρμόσυνη είδηση. Αντίθετα, στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου και στη μονή Ρογκοβού ο όμιλος των σεβιζόντων αγγέλων βρίσκεται αριστερά του βραχώδους εξάρματος του σπηλαίου, κοιτάζοντας το άστρο, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς²⁶⁹, σε εικόνες του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας²⁷⁰ κ.α. Οι μάγοι εικονίζονται στα Κάτω Σουδενά γονυκλινείς, όπως στη Ρασιώτισσα της Καστοριάς²⁷¹. Στο Λυκοτρίχι παριστάνονται έφιπποι²⁷², όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη Μεταμόρφωση Βελτισίας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου. Στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου και στη μονή Ρογκοβού είναι πεζοί²⁷³ και όρθιοι, με πλούσια ενδύματα και εντυπωσιακά ανατολίτικα σαράκια.

Και οι τέσσερις παραστάσεις της Γέννησης του Αναστασίου είναι εξαιρετικά λιτές ως προς τα συμπληρωματικά επεισόδια της ετοιμασίας του λουτρού²⁷⁴ και της συνομιλίας Ιωσήφ - βοσκού²⁷⁵. Η

²⁶² Ό.π., πίν. 187.3.

²⁶³ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 14α.

²⁶⁴ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 18β.

²⁶⁵ Για τη δυτική προέλευση του θέματος και την έκφραση λατρείας που αποδίδεται με τη γονατιστή Παναγία βλ. σχετικά Καλοκύρης, ό.π., 35-36. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 95. Ήδη από το 15ο αιώνα κρήτες ζωγράφοι εικονίζουν την Παναγία γονατιστή. Ο Θεοφάνης το 1546 ζωγραφίζει τη Θεοτόκο γονατιστή στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα και σε εικόνα του τέμπλου (Chatzidakis, Théophane, 333. Πρβλ. Reau, *Iconographie*, II, 219. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 121).

²⁶⁶ Το στοιχείο αυτό εντοπίζεται σε μια σειρά εικόνων του Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 95, σημ. 41).

²⁶⁷ Όπως στην εικόνα του Ηλία Μόσκου του 1658 (Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, πίν. 8) και σε αντίστοιχη εικόνα του «Επί σοί χαίρει» του Πουλάκη (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 95). Για τη δυτική προέλευση του θέματος βλ. Καλοκύρης, ό.π., 41. Σημειωτέον ότι η περιγραφή του θέματος στην Ερμηνεία ταυτίζεται με την απόδοση του θέματος από τον Αναστάσιο: *πλήθος άγγέλων μέσα εις νέφελα βαστάζοντες χαρτί...* Πρβλ. την απόδοση της σκηνής στη μονή Άβελ Βήσσανης Πωγωνίου του 1747 από τους Χιονιάδτες Κωνσταντίνο και Μιχαήλ του Μιχαήλ (Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, πίν. 9).

²⁶⁸ Όπως στη Μεταμόρφωση Βελτισίας και τον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου. Ο νεαρός βοσκός που παίζει αυλό απαντά στη σκηνή της Γέννησης ήδη από τον 11ο-12ο αιώνα (Millet, *Recherches*, 114 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 115). Με δυτικού τύπου καπέλο συναντάται ήδη στην τέχνη του 15ου αιώνα, όπως στην Αχρίδα (Subotić, *Ohrid*, 75, 102). Πρβλ. τον αυλητή βοσκό στη μονή Βαρλαάμ Μετεώρων (Garidis, *La peinture murale*, πίν. 33. Για τις ιταλικές επιδράσεις στην απόδοση αυτού του στοιχείου σ. 141) και στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 35, 36β).

²⁶⁹ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 36-39, πίν. 5β.

²⁷⁰ Chatzidakis, *Icônes*, πίν. 17, 21.

²⁷¹ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 11-112. Πρβλ. G. Vezin, *L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif*, Παρίσι 1950, σποράδην. Καλοκύρης, ό.π. (υποσημ. 254), 64. Για την προσκύνηση των μάγων βλ. ιδιαιτέρως Ν. Χατζηδάκη, Εικόνα της προσκύνησης των μάγων. Έργο έλληνα ζωγράφου της πρώιμης Αναγέννησης, *Ευφρόσυνο*, 2, Αθήνα 1991, 713 κ.ε.

²⁷² Ο τύπος των έφιππων μάγων είναι γνωστός ήδη από το 12ο αιώνα (Millet, *Recherches*, 137-145).

²⁷³ Οι πεζοί μάγοι ανήκουν στον παλαιότερο τύπο. Βλ. σχετικά στον Όσιο Λουκά (Diez - Demus, *Hosios Lucas - Daphni*, πίν. 4).

²⁷⁴ Για τις αρχαιοελληνικές ρίζες του επεισοδίου βλ. Nordhagen, *The Origin*, 133 κ.ε. Kitzinger, *Hellenistic Heritage*, 95-115. Πρβλ. V. Suhel, *Le bain de l'Enfant-Jesus. Des origines à la fin du douzième siècle*, *CahArch XXXIX* (1991), 111 κ.ε.

²⁷⁵ Lafontaine-Dosogne, *Virgin*, 17.

ετοιμασία του λουτρού εμφανίζεται μόνο στο ναό του Λυκοτριχίου. Η μαία δοκιμάζει τη θερμοκρασία του νερού που χύνει στο κομψό σκεύος η Σαλώμη, όπως στη μονή των Φιλανθρωπινών²⁷⁶, στη Μεταμόρφωση Βελτισίστας²⁷⁷ και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου²⁷⁸. Η συνομιλία Ιωσήφ - βοσκού εμφανίζεται μόνο στους δύο παλαιότερους ναούς που ζωγραφίζει ο Αναστάσιος, δηλαδή στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών και στη μονή Λυκοτριχίου. Στα Σουδενά ο βοσκός και ο Ιωσήφ βρίσκονται δεξιά της σκηνής με την ετοιμασία του λουτρού, όπως στη Βελτισίστα, στη μονή του Ντίλιου²⁷⁹ και στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου²⁸⁰. Ο βοσκός όμως φοράει κάπα στο κεφάλι, όπως στο καθολικό της Λαύρας²⁸¹, ενώ στη μονή Λυκοτριχίου είναι ασκεπής, με μηλωτή, όπως στη μονή των Φιλανθρωπινών, στη Βελτισίστα, στο Μονοδένδρι κ.α. Γενικά η παράσταση της Γέννησης, όπως αποδίδεται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους, ακολουθεί διαφορετικά πρότυπα σε ένα διάστημα ενός περίπου αιώνα. Τα πρώιμα έργα του Αναστασίου ακολουθούν πρότυπα που διαμόρφωσε η παλαιότερη παράδοση. Στη μονή Λυκοτριχίου η επίδραση της Μεταμόρφωσης Βελτισίστας είναι εντυπωσιακή, σε συνδυασμό με στοιχεία που απαντώνται στη μονή των Φιλανθρωπινών, όπως τα ζώα που αποδίδονται σε μικρή κλίμακα, το δέντρο κ.α. Στα νεότερα έργα, όπως στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, αλλά και στα αντίστοιχα έργα του ζωγράφου Ιωάννη ακολουθούνται, κατά κανόνα, πρότυπα της Ερμηνείας.

Η Υπαπαντή²⁸²

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου ο *Πανόλβιος* και *Θεοδόχος* Συμεών είναι ελαφρά σκυμμένος και κρατάει τον Χριστό με τα καλυμμένα χέρια του (Πίν. 39α). Απέναντί του στέκεται ο τριμελής όμιλος με την Παναγία, την προφήτισσα Άννα και τον Ιωσήφ. Η πρώτη απλώνει το δεξιό της χέρι για να πάρει πίσω τον Χριστό. Η δεύτερη, *προβεβηκνῖα ἐν ἡμέραις πολλαῖς*, είναι στραμμένη προς τον Ιωσήφ, χειρονομεί προφητικά και κρατάει ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή *ΤΟΥΤΟ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ ΟΥΡΑΝΟΝ ΚΑΙ ΓΗΝ ΕΣΤΕΡΕΩΣΕ*²⁸³. Τέλος, ο Ιωσήφ κρατάει με το δεξιό χέρι κλουβί με ζευγάρι τρυγόνων ή περιστερών που θα τα προσφέρει στο ναό²⁸⁴. Πλούσια αρχιτεκτονήματα καλύπτουν το βάθος της παράστασης. Στο κέντρο εικονίζεται ο ναός με κλειστά βημόθυρα και θολοσκέπαστο κιβώριο από το οποίο κρέμεται καντήλι. Μακρόστενα οικοδομήματα πλαισιώνουν το ναό με διακοσμητικό αγγείο στην κορυφή του δεξιού.

Από την άτεχνη παράσταση του ναού των Αγίων Αποστόλων Δερβιζιάνων του 1764 (Πίν. 39β) απουσιάζει το διακοσμητικό αγγείο, το ειλητάριο της προφήτισσας, ενώ διαφορετικός είναι ο τύπος του αριστερού μακρόστενου οικοδομήματος.

Στη μονή Ρογκοβού ο Αναστάσιος και οι γιοι του καινοτομούν και πάλι (Πίν. 40α). Εκτός από τα τέσσερα βασικά πρόσωπα της σύνθεσης και το μικρό Χριστό, προσθέτουν στο αριστερό άκρο της παράστασης γενειοφόρο άνδρα, μεσήλικα, με ανοιχτό ειλητάρι, στο οποίο αναγράφεται η επιγραφή

²⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 56, πίν. 36.

²⁷⁷ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 45, πίν. 14a.

²⁷⁸ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 73, πίν. 43β.

²⁷⁹ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 41.

²⁸⁰ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 72-73.

²⁸¹ Millet, *Athos*, πίν. 119.2.

²⁸² Για τον τύπο βλ. D. Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, *ArtB* XXVIII (1946), 17-32. K. Wessel, Darstellung Christi in Tempel, *RbK*, I, στ. 1134-1135. Reau, *Iconographie*, II, 2, 261-266. Schiller, *IchRk*, I, 100-104. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 29-30. Maguire, Symeon, 261 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 134, σημ. 31. Nicolai-des, Panagia Arakiotissa, 79 κ.ε.

²⁸³ *Ερμηνεία*, 87.

²⁸⁴ *Λευϊτικόν*, ε', 7.

φή ΟΥΚ ΕΚΛΕΙΨΕΙ ΑΡΧΩΝ ΕΞ ΙΟΥΔΑ ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΕΚ ΤΩΝ μηρών αὐτοῦ²⁸⁵. Η ηλικία του άνδρα με την κίδαρη και το χωρίο από τη Γένεση μας παραπέμπουν στον προφήτη Μωυσή, τον οποίο συνδέει η Υμνολογία με τα πρόσωπα της παράστασης²⁸⁶. Ένα τρίτο αρχιτεκτόνημα με τραπεζοειδή εξώστη προστίθεται πίσω από τον Μωυσή, έτσι ώστε να ισορροπήσει το αρχιτεκτονικό βάθος με την προσθήκη ενός επιπλέον προσώπου²⁸⁷. Ο Ιωσήφ κρατάει ζευγος τρυγόνων ἢ δύο νεοσσούς περιστερῶν²⁸⁸, ὅχι εἰς τὸ ροῦχον του, όπως αναφέρει η Ερμηνεία, αλλά σε καλάθι, ενώ στα Δερβίζιανα και στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου τα πτηνά είναι μέσα σε κλουβί²⁸⁹.

Στο ναό του Αγίου Χαράλάμπους Περάματος (Πίν. 40β) η παράσταση διατηρείται σε κακή κατάσταση. Διακρίνονται όμως τα τέσσερα πρόσωπα της σκηνής, με τον Συμεών να πατάει σε βάθρο, ενώ πίσω του προβάλλει χαρακτηριστικά ο καμπυλόγραμμος άμβωνας²⁹⁰. Αριστερά διακρίνεται ο Ιωσήφ να κρατάει το ζευγάρι των τρυγόνων στα καλυμμένα με το μάτιο χέρια του.

Στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Γκριμπόβου (Πίν. 41α), μπροστά στο βημόθυρο του πρεσβυτερίου και το κιβώριο εκτυλίσσεται η σκηνή που είδαμε και στους άλλους ναούς χωρίς διαφορές.

Το 1792 ο Ιωάννης και ο γιος του Αναστάσιος στο καθολικό της μονής Μακρίνου (Πίν. 41β) επαναλαμβάνουν στοιχεία της παράστασης που έχουμε ήδη συναντήσει στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, όπως το χαρακτηριστικό δοχείο επάνω στο ψηλό κτίριο, τις στάσεις της Παναγίας και του Ιωσήφ κ.ά. Τα ίδια στοιχεία υπάρχουν και στη νεότερη παράσταση της μονής Θεοτόκου Κήπων του 1841, με την επιπλέον προσθήκη μιας ογκώδους Αγίας Τράπεζας στη θέση του φράγματος του πρεσβυτερίου (Πίν. 42).

Οι παραστάσεις της Υπαπαντής που εξετάζουμε αποδίδουν το λεγόμενο τύπο Ε κατά την κατάταξη του Ξυγγόπουλου²⁹¹, τύπο καθιερωμένο²⁹² στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Η οργάνωση της σκηνής με τον Συμεών και το Βρέφος δεξιά και τον όμιλο της Παναγίας αριστερά ακολουθεί πρότυπο ανάλογο με αυτό της μονής των Φιλανθρωπηνών²⁹³. Σε όλες τις παραστάσεις ο αριστερός όμιλος ακολουθεί τη σειρά Παναγία, προφήτισσα Άννα και Ιωσήφ²⁹⁴. Τα πρόσωπα είναι τέσσερα και το Βρέφος. Μόνο στη σκηνή της μονής Ρογκοβού υπάρχει η αρκετά σπάνια προσθήκη του προφήτη Μωυσή, όπως στη μονή του Ντίλιου, εντεταγμένου μάλιστα στην παράσταση. Αν εξαιρέσει κανείς το τελευταίο στοιχείο, με το σχήμα αυτό αποδίδεται η Υπαπαντή σε μια σειρά υστεροβυζαντινών και μεταβυζαντινών μνημείων της Σερβίας και του μακεδονικού χώρου, όπως στη Studenica, στο Staro Nagoričino, στο Χελανδάρι, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη κ.α.²⁹⁵.

²⁸⁵ Γένεσις, μθ', 10.

²⁸⁶ Ο Διονύσιος εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 79-80) αναφέρει προφητεία του Μωυσή, αλλά με άλλο κείμενο.

²⁸⁷ Το στοιχείο αυτό δείχνει καλλιτεχνική ικανότητα και αίσθηση του χώρου. Ο Αναστάσιος δεν είναι ένας αντιγραφέας μοτίβων αλλά καλλιτέχνης με αισθητήριο και κανόνες.

²⁸⁸ Λουκ., β', 24: καὶ τοῦ δοῦναι θυσίαν κατὰ τὸ εἰρημένον ἐν νόμῳ Κυρίου, ζευγος τρυγόνων ἢ δύο νεοσσούς περιστερῶν. Πρβλ. Λευϊτικόν, ε', 11.

²⁸⁹ Κλουβί κρατάει ο Ιωσήφ σε ψηφιδωτή εικόνα στη Φλωρεντία, του 14ου αιώνα (Felicetti-Liebenfels, *Ikonenmalerei*, πίν. 76. Demus, *Sicily*, 12) και στην Υπαπαντή, σε εντοίχιο ψηφιδωτό στο Duomo της Φλωρεντίας (M. Barasch, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987, 101).

²⁹⁰ Πρβλ. την ίδια καμπυλόγραμμη κατασκευή άμβωνα στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής της Μυρτιάς (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 130, σημ. 210), καθώς και στην εικόνα της Υπαπαντής της μονής της Λαύρας που αποδίδεται στον Θεοφάνη (Chatzidakis, Théophane, εικ. 36).

²⁹¹ Α. Ξυγγόπουλος, Υπαπαντή, *ΕΕΒΣ ΣΤ'* (1929), 238 κ.ε.

²⁹² Η Τούρτα (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 76) και η Παϊσίδου (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 146) έδειξαν ότι η άποψη του Ξυγγόπουλου για τους χρονολογικούς περιορισμούς του τύπου Α δεν ισχύει. Ο τύπος Ε είναι βέβαιο ότι κυριαρχεί τη μεταβυζαντινή περίοδο.

²⁹³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 38α.

²⁹⁴ Η ίδια σειρά ακολουθείται και στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 17), ενώ αλλάζει στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 15a).

²⁹⁵ Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 145-146.

Στις περισσότερες παραστάσεις των Καπεσοβιτών υπάρχει το διακοσμητικό δοχείο στην κορυφή του δεξιού κτιρίου, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη μονή της Μυρτιάς και στη μονή Βαυλαάμ Μετεώρων, στοιχείο που προϋπάρχει στις εικόνες από το Σεράγεβο και την Πάτμο του 15ου αιώνα²⁹⁶. Το Βρέφος είναι στραμμένο προς τον Συμεών, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών. Μόνο στη μονή Γκριμπόβου στρέφεται προς τη Θεοτόκο με το χέρι σε ευλογία, όπως στη μονή του Ντίλιου και στη μονή της Λαύρας²⁹⁷. Τα αρχιτεκτονήματα του βάθους της σκηνής δεν συνδέονται τις περισσότερες φορές μεταξύ τους, υποδηλώνουν όμως ενιαίο χώρο με στοιχεία εξωτερικού, αλλά και εσωτερικού χώρου²⁹⁸. Τα μακρόστενα κτίρια των δύο άκρων²⁹⁹, όπως και το κιβώριο με τα καμπύλα στοιχεία³⁰⁰, μοιάζουν με τα αντίστοιχα της μονής των Φιλανθρωπηνών.

Η Βάπτιση³⁰¹

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α), ο Χριστός με λευκό περιζώμα στέκεται όρθιος στο μέσον του Ιορδάνη και πατάει σε πλάκα με την οποία συντρίβει οφιοειδή δράκοντα. Στην αριστερή όχθη στέκει ο Πρόδρομος, φορώντας μηλωτή και ιμάτιο³⁰². Ευλογεί με το δεξιό χέρι τον Κύριο και υψώνει το κεφάλι προς το Άγιο Πνεύμα. Κοντά του εικονίζονται το δέντρο και η αξίνη. Επάνω αριστερά εμφανίζεται ο προφήτης Ησαΐας κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο. Στην απέναντι όχθη τρεις σεβίζοντες άγγελοι σκύβουν ελαφρά προς το βαπτιζόμενο Χριστό.

Στην άτεχνη παράσταση των Αγίων Αποστόλων Δερβιζιάνων (Πίν. 43β), ο Χριστός πατάει στην πλάκα που συντρίβει το δράκοντα, ψάρια³⁰³ πλέον στα ήρεμα νερά του ποταμού και μόνο δύο άγγελοι παρακολουθούν τη Βάπτιση. Εντυπωσιακή είναι η παράσταση στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 44α). Τα εικονογραφικά στοιχεία δεν είναι διαφορετικά από αυτά που έχουμε ήδη εξετάσει. Εκείνο που χαρακτηρίζει τη σκηνή είναι ο όγκος των σωμάτων και η μνημειακότητα των μορφών. Στο βάθος υψώνονται δύο ψηλά και απόκρημνα βουνά, από τα ριζά των οποίων ξεχύνουν το πλούσιο νερό τους οι πηγές του ορμητικού Ιορδάνη, μέσα στον οποίο κολυμπούν ψάρια. Στο κέντρο του ποταμού η ψηλή και σωματώδης μορφή του Χριστού είναι στραμμένη ελαφρά προς τα δεξιά. Φοράει πολύχρωμο περιζώμα και ευλογεί με το δεξιό του χέρι. Πατάει επάνω σε πλάκα με την οποία συντρίβει το δράκοντα. Στην απόκρημνη αριστερή όχθη ο Πρόδρομος φοράει μηλωτή και ιμάτιο, δέεται με το αριστερό χέρι, ενώ ακουμπάει το δεξιό στο κεφάλι του Χριστού. Πίσω του είναι το δέντρο με την αξίνη³⁰⁴ και στην απέναντι όχθη τρεις περρωτοί σεβίζοντες άγγελοι.

Τα ίδια στοιχεία διακρίνονται και στην παράσταση της Βάπτισης που ζωγράφησε στο νάρθηκα της μονής Ελεούσας ο Αναστάσιος (Πίν. 44β), μόνο που το περιζώμα του Χριστού ξαναγίνεται λευκό.

²⁹⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 58-59. Για το συμβολικό νόημα του δοχείου βλ. Papastavrou, ό.π. (υποσημ. 240), 154.

²⁹⁷ Millet, *Athos*, πίν. 119.5.

²⁹⁸ Velmans, *Décor*, 202.

²⁹⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 38α. Πρβλ. Shorr, ό.π. (υποσημ. 282), 23. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 61.

³⁰⁰ Τα καμπύλα στοιχεία είναι συνήθως ο κανόνας. Για κιβώρια χωρίς καμπύλα στοιχεία βλ. Βοκοτόπουλος, Άγιος Αντώνιος Ανάφης, 189.

³⁰¹ Millet, *Recherches*, 170 κ.ε. G. Ristov, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965. Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, *Sobornost* 2 (1980), 8 κ.ε. Schiller, *IchrK*, I, 137 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 135 κ.ε. Nicolaidis, Panagia Arakiotissa, 71.

³⁰² Μηλωτή και ιμάτιο φοράει ο Πρόδρομος από το 13ο αιώνα (Millet, *Recherches*, 183).

³⁰³ Η Παϊσίδου (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 93) επισημαίνει ότι το θέμα είναι αγαπητό το 14ο και το 15ο αιώνα στο βορειοελλαδικό χώρο και κυρίως στην περιοχή της ευρύτερης Μακεδονίας και προσδίδει λαϊκότητα και ρεαλισμό.

³⁰⁴ Ματθ., γ', 10: ἥδη δὲ καὶ ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν τῶν δένδρων κεῖται. Λουκ., γ', 9: Πᾶν οὖν δένδρον μὴ ποιῶν καρπὸν καλὸν ἐκκόπτεται καὶ εἰς πῦρ βάλλεται.

Όμως το 1765 ο Αναστάσιος και οι γιοι του στο καθολικό της μονής Ρογκοβού προσθέτουν νέα εικονογραφικά στοιχεία (Πίν. 45α): ο Ιορδάνης πηγάζει και χύνεται από ανθρώπινα προσώπεια σε κατατομή, όμιλος ανθρώπων, από τους οποίους σώζονται μόνο δύο μορφές στο επάνω αριστερό μέρος, παρακολουθούν τη Βάπτισμα και, τέλος, ο προφήτης Δαβίδ εμφανίζεται στο επάνω δεξιό μέρος³⁰⁵ της παράστασης με ανοιχτό ειλητήριο. Στην ημεξίτηλη παράσταση της Βάπτισμας στο καθολικό της μονής Γκριμπόβου (Πίν. 45β), ο ζωγράφος Ιωάννης του Νικολάου επανέρχεται σε εντελώς λιτή παράσταση με τον Χριστό, τον Πρόδρομο και τους τρεις σεβίζοντες αγγέλους.

Γενικώς, η εικονογραφία της παράστασης, όπως αποδίδεται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους, χαρακτηρίζεται από ιδιαίτερη λιτότητα. Ακόμα και η αφηγηματικότερη απόδοσή της από τον Αναστάσιο στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και στη μονή Ρογκοβού δεν φθάνει την πληθωρική της σκηνής, όπως την αποδίδει π.χ. ο άγνωστος ζωγράφος της μονής του Ντίλιου³⁰⁶ με τα πολλά πρόσωπα, το πλούσιο τοπίο, τις διπλές προσωποποιημένες πηγές κτλ. Τα περισσότερα στοιχεία υπάρχουν στην παλαιότερη παράδοση και ιδιαίτερα στις τοιχογραφίες της Ηπείρου. Ο Χριστός είναι συνήθως ακίνητος³⁰⁷ και ευλογεί με το δεξιό χέρι τα νερά σύμφωνα με τα πατερικά κείμενα³⁰⁸. Πατάει και συντρίβει τον οφιοειδή δράκοντα, μοτίβο γνωστό στη βυζαντινή τέχνη, προερχόμενο από τους Ψαλμούς και την Υμνολογία³⁰⁹, που δεν αναφέρεται όμως στην Ερμηνεία³¹⁰.

Τα μοτίβα της προσωποποιημένης³¹¹ πηγής του Ιορδάνη, των προφητών και των ομίλων που εμφανίζονται στη μονή Ρογκοβού υπάρχουν ήδη στις τοιχογραφίες του 16ου αιώνα της βορειοδυτικής Ελλάδας, όπως στη μονή των Φιλανθρωπινών³¹², στη μονή του Ντίλιου³¹³, στον Άγιο Νικόλαο Κράνης³¹⁴ και στη μονή της Μυρτιάς³¹⁵. Η εμφάνιση μόνο του αριστερού προσώπειου θυμίζει ανάλογο παράδειγμα από την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη μονή της Λαύρας³¹⁶, αν και απουσιάζουν από το έργο του Αναστασίου οι πολυπρόσωπες συνθέσεις των ομίλων, η γυναίκα που ετοιμάζεται να βουτήξει το παιδί στο ποτάμι κ.ά.

Η Έγερση του Λαζάρου³¹⁷

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών ο Αναστάσιος παρουσιάζει το θαύμα της εκ νεκρών Ανάστασης του Λαζάρου³¹⁸ (Πίν. 46α) σύμφωνα με την παραδοσιακή εικονογραφία, χωρίς τα επεισό-

³⁰⁵ Ολόκληρο το αριστερό τμήμα της παράστασης είναι κατεστραμμένο με αποτέλεσμα να αγνοούμε αν υπήρχε και δεύτερος προφήτης, ο Ησαΐας εν προκειμένω, όπως στη μονή των Φιλανθρωπινών, στη μονή Ελεούσας, στον Άγιο Νικόλαο Κράνης κ.α.

³⁰⁶ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 76. Πρβλ. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 137 κ.ε.

³⁰⁷ Millet, *Recherches*, 183 κ.ε.

³⁰⁸ Γ. Σωτηρίου, *Κεμήλια του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Αθήνα 1938, 80.

³⁰⁹ Ch. Puech, *Le cerf et le serpent*, *CahArch* IV (1949), 17 κ.ε. G. Vezin, *Au bord du mystère. Le symbolisme du serpent dans les religions et les arts*, Παρίσι 1979. Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 174 κ.ε., με στοιχεία από τους Ψαλμούς. Garidis, *L'évolution*, 143 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 136-137, με παράθεση της σχετικής Υμνολογίας.

³¹⁰ *Ερμηνεία*, 88-89, με την επισημάνση ότι κατά κανόνα οι καπεσοβίτες ζωγράφοι μένουν πιστοί στον τύπο που κωδικοποιείται από τον Διονύσιο εκ Φουρνά.

³¹¹ Ο Τριανταφυλλόπουλος (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 141-143) παρουσιάζει την πρώιμη προέλευση του θέματος με όλη τη σχετική βιβλιογραφία της Fontis Vitae.

³¹² Αχειμώστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 174.

³¹³ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 76.

³¹⁴ Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 21.1.

³¹⁵ Θ. Παλιούρας, *Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη. Βιβλιογραφία για την Ήπειρο* (1979-1980), *ΗπειρΧρον* 23 (1981), πίν. 54.

³¹⁶ Millet, *Athos*, πίν. 123.2.

³¹⁷ Millet, *Recherches*, 233 κ.ε. K. Wessel, *Erweckung des Lazarus*, *RbK*, II, στ. 388-414. R. Darmstadter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Βέρνη 1955. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 130-135. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 81-82.

³¹⁸ Ιω., ια', 1-44.

δια της άφιξης του Χριστού με τους μαθητές και της συζήτησης με τη Μάρθα, που υπάρχουν στη μονή των Φιλανθρωπηνών³¹⁹, στη μονή του Ντίλιου³²⁰ και στη Μεταμόρφωση Βελτισίας³²¹. Μπροστά σε δύο ψηλά, τεμνόμενα και συγκλίνοντα βουνά συντελείται το θαύμα της Ανάστασης του Λαζάρου. Ο Χριστός φθάνει από αριστερά, συνοδευόμενος από τρεις μαθητές³²² που συνομιλούν. Δεσπόζει στη σύνθεση η μεγαλόσωμη και επιβλητική μορφή του. Έχει το δεξιό χέρι σε θέση ευλογίας και με το αριστερό κρατάει κλειστό ειλητάριο. Απέναντί του το σαβανωμένο σώμα του Λαζάρου με τις χειρίες, μόλις εξέρχεται από το σπήλαιο συνοδευόμενο από νεαρό άνδρα³²³. Ένας άλλος νέος μεταφέρει την ταφόπλακα κάτω δεξιά. Στα πόδια του Κυρίου, η Μαρία είναι πεσμένη μπροστά, ενώ η Μάρθα είναι γονατιστή, με τα χέρια στο στήθος. Ανάμεσα στα βουνά και μπροστά από το κάστρο της Βηθανίας μια ομάδα Ιουδαίων με λυπημένη έκφραση³²⁴ και με μαντήλια κοντά στο πρόσωπο παρακολουθούν τα διαδραματιζόμενα.

Δέκα χρόνια αργότερα η παράσταση στο καθολικό της μονής Λυκοτριχίου αποδίδεται με διαφορετικά στοιχεία (Πίν. 46β). Στη δυοδιάκριτη παράσταση ο Λάζαρος βρίσκεται μέσα σε σαρκοφάγο καθιστός, ενώ ο δούλος ξεδιπλώνει τις χειρίες.

Στη σκηνή της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, που ζωγραφίζει πάλι ο Αναστάσιος (Πίν. 47), ο Χριστός δεσπόζει στο κέντρο, αποκομμένος από τον ανήσυχο³²⁵ όμιλο των μαθητών. Δεξιά ο σαβανωμένος Λάζαρος κάθετος σε σαρκοφάγο, ενώ ένας μεγαλόσωμος άνδρας ξετυλίγει τις χειρίες. Μπροστά στον Κύριο γονατίζουν οι δύο αδελφές. Η Μαρία γέρνει μπροστά και προσφέρει τα καλυμμένα με το μαφόριο χέρια της ως υποπόδιο στον Ιησού. Δίπλα της η γονατισμένη Μάρθα σταυρώνει τα χέρια της στο στήθος και κοιτάζει ικετευτικά τον Χριστό. Πίσω της ένας μικρόσωμος δούλος προσπαθεί να σηκώσει την τεράστια ταφόπλακα. Ανάμεσα στα δύο βουνά διακρίνεται τμήμα της Βηθανίας και δύο λυπημένες μορφές Εβραίων.

Στη μονή Ρογκοβού (Πίν. 48α) ο Αναστάσιος ακολουθεί τον ίδιο εικονογραφικό τύπο, αλλά με διαφορετικά στοιχεία, ρυθμό και εύρος. Ο Λάζαρος είναι καθισμένος σε υπερμεγέθη σαρκοφάγο, στην οποία δεν φαίνεται να εφαρμόζει η μικρή ταφόπλακα που κουβαλάει ο νεαρός δούλος. Ο Χριστός δεν βρίσκεται σε ορμητική κίνηση, όπως στο Καπέσοβο, αλλά έχει σταματήσει μπροστά στη σαρκοφάγο. Το σώμα του γέρνει ελαφρά προς τα πίσω, τη στιγμή που απλώνει το δεξιό χέρι μπροστά. Οι μαθητές είναι ανήσυχοι, συζητούν και χειρονομούν σατισμένοι μπροστά στο θαύμα. Τα δύο βουνά δεν τέμνονται, είναι σχεδόν κάθετα και στη μέση διακρίνεται η τειχισμένη Βηθανία και δύο Εβραίοι που συνομιλούν.

Η παράσταση που αποδίδει ο Ιωάννης στη μονή Μακρίνου (Πίν. 48β) δεν έχει διαφορετικά εικονογραφικά στοιχεία από όσα είδαμε μέχρι τώρα στις σκηνές του Αναστασίου. Ο καθιστός Λάζα-

³¹⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 67-68.

³²⁰ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 44-45.

³²¹ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 16α.

³²² Στο κατά Ιωάννη (ια', 16) δεν αναφέρεται αριθμός μαθητών. Στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 46) ο όμιλος είναι πολυάριθμος, όπως και στο ναό του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 46β), ενώ στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 18) οι μαθητές έχουν περιοριστεί στους τέσσερις.

³²³ Ο νεαρός άνδρας δεξιά του Λαζάρου εμφανίζεται στις τοιχογραφίες της Λαύρας από τον Θεοφάνη (Millet, *Athos*, πίν. 124.1) και στην πρώτη φάση της μονής των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 46α), ενώ απουσιάζει από τη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 18) και από τις παραστάσεις των ζωγράφων από το Λινοτόπι (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 46α-β).

³²⁴ Η απόσταση από την οποία παρακολουθούν την Ανάσταση του Λαζάρου και η έκφραση του προσώπου τους μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι οι Ιουδαίοι είναι οι *κλαίοντες* της Ερμηνείας (*Ερμηνεία*, 101: *Έβραϊοι έξερχόμενοι από τῆς θύρας αὐτοῦ φαινόμενοι ὡς τὴν μέσην, ὅπισθεν τῶν βουνῶν, κλαίοντες*). Πρβλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 135, σημ. 324.

³²⁵ Ιω., ια', 16: *ἄγωμεν καὶ ἡμεῖς ἵνα ἀποθάνωμεν μετ' αὐτοῦ*.

ρος, η ορμητική κίνηση του Χριστού, οι γονατισμένες αδελφές και τα τεμνόμενα βουνά με τους Εβραίους της Βηθανίας αποτελούν την κοινή βάση ανάπτυξης της σύνθεσης. Το 1805 ο γιος του Αναστάσιος Αναγνώστης αποδίδει στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένον τον ίδιο τύπο με διαφορετικά όμως ορισμένα στοιχεία. Ο αριθμός των μαθητών έχει περιοριστεί στους τρεις, τα γόνατα του καθιστού Λάζαρου είναι γυμνά και οι Εβραίοι μπροστά από τη Βηθανία διακρίνονται πίσω από χαμηλό λοφίσκο. Το σχηματοποιημένο τείχος που συμβολίζει τη Βηθανία, η εντελώς πρηνής θέση της Μαριάς και ο πολυπληθής όμιλος των Εβραίων που κοιτάζει τον Λάζαρο δεν αλλοιώνουν τη βασική δομή της τελευταίας σύνθεσης, στην οργάνωση της οποίας συμμετέχει καπεσοβίτης ζωγράφος, στο καθολικό της μονής Κήπων του 1841 (Πίν. 49α).

Για την εικονογραφική εξέταση της σύνθεσης δύο είναι τα βασικά στοιχεία που διαχωρίζουν τους τύπους³²⁶, η θέση και η στάση του Λάζαρου και η παρουσία ή μη της σαρκοφάγου. Στο ναό των Κάτω Σουδενών ο Αναστάσιος αποδίδει τον πρώτο τύπο, με τον Λάζαρο στην είσοδο του σπηλαίου σχεδόν όρθιο, σύμφωνα με παραδοσιακά μεταβυζαντινά πρότυπα, όπως σε μονές του Αγίου Όρους³²⁷, στη μονή του Αναπαυσά³²⁸ και σε ναούς της Ηπείρου του 16ου και του 17ου αιώνα³²⁹. Με τον ίδιο τύπο αποδίδουν την παράσταση και άλλοι ηπειρώτες αγιογράφοι. Ο ζωγράφος Νικόλαος το 1740 στο καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου Χρυσόρραχης Ιωαννίνων (Πίν. 49β), παρά την έντονη διακοσμητική του διάθεση που αποτυπώνεται στον πλούτο των γραπτών μοτίβων στο αρχιτεκτόνημα του βάθους, εμφανίζει τον Λάζαρο να εξέρχεται σχεδόν όρθιος από τη σπηλιά. Η διαφορά από τις παραστάσεις των Καπεσοβιτών που έχουμε ήδη περιγράψει εντοπίζεται στην παρουσία των δύο Εβραίων, που παρακολουθούν το θαύμα μέσα από κτίριο της Βηθανίας. Το 1770 οι χιονιαδίτες ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Μιχαήλ του Μιχαήλ στο καθολικό της μονής Άβελ στη Βήσσανη Πωγωνίου, εμφανίζουν τον Λάζαρο σχεδόν καθισμένο στην είσοδο του σπηλαίου. Ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο αποτελούν οι μαύρες σημαίες που κρατάει ο πολυπληθής όμιλος των Εβραίων μπροστά στα τείχη της πόλης.

Η πλειονότητα όμως των παραστάσεων που εκτελούνται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους ακολουθεί το δεύτερο τύπο, με τον Λάζαρο καθισμένο μέσα στη σαρκοφάγο³³⁰. Κατά κανόνα οι παραστάσεις δεν διαφέρουν ριζικά από τον τύπο της Ερμηνείας³³¹. Το φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο αποδίδεται διαφορετικά από σκηνή σε σκηνή. Σε άλλες συνθέσεις τα βουνά συγχλίνουν, ενώ σε άλλες είναι κάθετα, με κυριαρχία του ενδιαμέσου οικοδομήματος. Ο αριθμός των Εβραίων ποικίλλει από ναό σε ναό, όπως βέβαια και ο αριθμός των μαθητών³³². Τέλος, ως προς την οργάνωση της παράστασης προτιμάται το κύριο γεγονός της Έγερσης, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου, χωρίς τα δευτερεύοντα επεισόδια που υπάρχουν στη Μεταμόρφωση Βελτισίας και στη μονή των Φιλανθρωπινών (συνομιλία Χριστού - Μάρθας, άφιξη του Χριστού στο χώρο του θαύματος).

³²⁶ Millet, *Recherches*, 233 κ.ε. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 93.

³²⁷ Στη μονή Μεγίστης Λαύρας, στη μονή Αγίου Παύλου και στη μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 124.1, 187.4, 202.1).

³²⁸ Chatzidakis, *Théophane*, πίν. 9.

³²⁹ Στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, πίν. 46α), στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 18), στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 16α), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 46α-β).

³³⁰ Ο τύπος αυτός συνηθίζεται στο χώρο της Μακεδονίας, βλ. σχετικά Millet, *Recherches*, 239 κ.ε. Για τα μνημεία του 14ου αιώνα βλ. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 93. Για τα μνημεία του 15ου αιώνα βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 79, σημ. 402. Για τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Παλατισίων Ημαθίας και Αγίων Αναργύρων Σεργίων βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 183 κ.ε. και Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 68, πίν. 17.3. Στον Άγιο Νικόλαο Κασνίτζη Καστοριάς ο Λάζαρος στέκεται όρθιος στην είσοδο του σπηλαίου (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 95).

³³¹ *Ερμηνεία*, 101.

³³² Φαίνεται ότι είναι ανάλογος με το πρότυπο που ακολουθεί ο ζωγράφος. Βλ. σχετικά Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 118, σημ. 1.

Η Μεταμόρφωση³³³

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών η παράσταση αποδίδεται από τον Αναστάσιο σύμφωνα με τον ολοκληρωμένο από το 14ο αιώνα τύπο³³⁴ (Πίν. 50α). Η σύνθεση είναι τριμερής. Στο κέντρο της επάνω ζώνης δεσπόζει ο Χριστός, όρθιος με *ἱματισμὸν λευκὸν καὶ ἑξαστράπτοντα*³³⁵, μέσα σε τριπλή δόξα στην κορυφή του όρους Θαβώρ³³⁶. Στην αριστερή κωνική κορυφή ο προφήτης Ηλίας στέκεται σε στάση ικεσίας, ενώ στη δεξιά ο Μωυσής στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς το θεατή κρατώντας τις πλάκες του Νόμου. Στη μεσαία ζώνη εικονίζονται οι συμπληρωματικές σκηνές της ανόδου και καθόδου από το θεοβάδιστο Όρος³³⁷. Στην κάτω ζώνη εμφανίζονται οι μαθητές σε ζωηρές και δραματικές στάσεις κατά τη Θεοφάνεια, όπως περιγράφονται από τον ευαγγελιστή Λουκά³³⁸. Ο Πέτρος είναι γονατισμένος και κοιτάζει προς τον Χριστό *ὡς ἑξεστηκώς*. Η στάση του Ιωάννη είναι ακόμα πιο έντονη και φαίνεται σαν να κατρακυλάει από το βουνό. Δεξιά ο γονατισμένος Ιάκωβος στρέφει το κορμί του και σκεπάζει τα μάτια του.

Η παράσταση στη μονή Λυκοτριχίου το 1789 αποδίδεται με εξαιρετική λιτότητα (Πίν. 50β). Απουσιάζει η άνοδος και η κάθοδος από το Θαβώρ και οι μαθητές έχουν διαφορετικές στάσεις. Και οι τρεις είναι γονατιστοί με σηκωμένα χέρια, με τα οποία προσπαθούν να καλύψουν τα μάτια τους. Η τριπλή δόξα είναι ελλειψοειδής, σε αντίθεση με την κυκλική των Κάτω Σουδενών και ο Μωυσής δεν κρατάει τις πλάκες του Νόμου, αλλά έχει τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος σε στάση ικεσίας. Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 51α) η δόξα ξαναγίνεται κυκλική, χωρίς να αλλάζουν τα άλλα στοιχεία της παράστασης. Στο ναό των Αγίων Αποστόλων στα Δερβίζιανα ο Χριστός βρίσκεται μέσα σε τετραπλή³³⁹ και όχι τριπλή δόξα, ενώ οι μαθητές είναι πεσμένοι *προύμητα*.

Στο καθολικό της μονής Ρογκοβού ο Αναστάσιος χρησιμοποιεί και πάλι διαφορετικό ανθίβολο (Πίν. 51β). Ολόκληρη η παράσταση περικλείεται από φωτεινό κύκλο³⁴⁰. Η τριπλή δόξα είναι και εδώ ελλειψοειδής και οι δύο προφίτες πατούν στέρεα στις κωνικές κορυφές με τα χέρια σε στάση ικεσίας. Η σειρά των μαθητών ακολουθεί το Ευαγγέλιο του Λουκά, οι δραματικές όμως χειρονομίες και οι στάσεις του Πέτρου και του Ιακώβου έχουν αντιμετατεθεί. Ο Πέτρος στρέφει την πλάτη στον Χριστό και γυρίζει έντρομος το κεφάλι του, ενώ ο Ιάκωβος είναι γονατισμένος με το σώμα πεσμένο μπροστά. Στηρίζεται με το αριστερό χέρι και με το δεξιό κρατάει το κεφάλι του³⁴¹. Ο νεαρός και αγένειος Ιωάννης, *φοβηθείς σφόδρα*, κατρακυλάει από το Όρος με το σώμα του σε διαγώνια αριστερή θέση. Τέλος, για πρώτη φορά εμφανίζεται στο δεξιό επάνω μέρος της παράστασης ο προφήτης Δαβίδ³⁴² ολόσωμος, κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο με δυσανάγνωστη επιγραφή.

Στην παράσταση του καθολικού της μονής Γκριμπόβου (Πίν. 52α) η εσωτερική δόξα που περιβάλλει τον Χριστό είναι τριγωνική, ενώ για πρώτη φορά ο Ηλίας κρατάει ανοιχτό ειλητάριο. Λιτές εί-

³³³ Millet, *Recherches*, 216-231. Schiller, *IchrK*, I, 155 κ.ε. Reau, *Iconographie*, II, 547 κ.ε. J. Myslivec, *Verklarung, LChrI*, 4, 416 κ.ε.

³³⁴ Millet, *Recherches*, 216 κ.ε.

³³⁵ Λουκ., θ', 29. Πρβλ. Ματθ., ιζ', 2: *Τὰ δὲ ἱμάτια αὐτοῦ ἐγένοντο λευκὰ ὡς τὸ φῶς*. Μάρκ., θ', 2-8.

³³⁶ *Εἰς Ὅρος ὑψηλὸν μεταμορφωθείς ὁ Σωτὴρ*. Στιχηρὸ ἐσπερινὸς της Μεταμόρφωσης.

³³⁷ Millet, *Recherches*, 231.

³³⁸ Λουκ., θ', 28-36. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 97. Για την αιτία του φόβου των μαθητῶν βλ. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 21 κ.ε.

³³⁹ Είναι σαφές η θεολογική άγνοια και σύγχυση ως προς το συμβολικό νόημα της τριπλής δόξας.

³⁴⁰ Όπως στην Αρμενία και την Καππαδοκία (Millet, *Recherches*, 230).

³⁴¹ Στην ίδια στάση είναι ο Πέτρος σε εικόνα της Μεταμόρφωσης από τη Βελτισία (Κωνσταντίνος, *Εικόνες*, 33).

³⁴² Για τη σπάνια εμφάνιση του Δαβίδ στην παράσταση της Μεταμόρφωσης ως προσώπου που εντάσσεται στη γενεολογία του Χριστού βλ. *Σινά, οι θησαυροί της μονής, Ψηφιδωτά-Τοιχογραφίες*, Αθήνα 1990, 62.

ναι, τέλος, οι παραστάσεις στη μονή Μακρινού (Πίν. 52β), στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων³⁴³ και στη μονή Θεοτόκου Κήπων (Πίν. 53α).

Όπως έχει δείξει ο Millet³⁴⁴, η παράσταση εξελίσσεται εικονογραφικά μέχρι το 14ο αιώνα ανάλογα και με τα θρησκευτικά δόγματα που κυριαρχούν και επηρεάζουν την εικονογραφική της απόδοση³⁴⁵. Το 16ο αιώνα όμως ο τύπος έχει ολοκληρωθεί και οι διαφορές είναι μικρές. Οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο αποδίδουν την παράσταση σύμφωνα με αυτή την παράδοση και κατά κανόνα με λιτότητα, αποφεύγοντας τις συμπληρωματικές σκηνές³⁴⁶, εκτός από τον Αναστάσιο που στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών χρησιμοποιεί το σύνθετο τύπο, όπως εξάλλου και άλλες ομάδες ζωγράφων την ίδια περίοδο στην Ήπειρο, οι Χιονιαδίτες Κωνσταντίνος και Μιχαήλ στη μονή Άβελ³⁴⁷ το 1770 (Πίν. 53β) και ο Λάζαρος από τα Κάτω Σουδενά στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι Ζαγορίου το 1796 (Πίν. 54).

Πλήρης η σκηνή αποδίδεται σε όλα τα μεγάλα εικονογραφικά σύνολα της Ηπείρου του 16ου και 17ου αιώνα, όπως στη μονή των Φιλανθρωπινών³⁴⁸, στη μονή του Ντίλιου³⁴⁹, στη Μεταμόρφωση Βελτισίας³⁵⁰, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου³⁵¹. Η τριπλή κυκλική³⁵² δόξα³⁵³, με καμπυλόγραμμα τα εσωτερικά σχήματα, αποτελεί τον κανόνα³⁵⁴. Ο προφήτης Μωυσής εμφανίζεται άλλοτε κρατών τις πλάκας³⁵⁵, άλλοτε όμως σε στάση ικεσίας³⁵⁶. Εκτός όμως από τη λιτότητα, το δεύτερο χαρακτηριστικό που κυριαρχεί στην απόδοση της παράστασης από τους καπεσοβίτες ζωγράφους είναι η τάση αρχαικότητας που δηλώνεται με τις στάσεις και τις κινήσεις των μαθητών. Απεικονίζονται σύμφωνα με την αφήγηση του Λουκά (θ', 28), χωρίς φωτοστέφανο, όπως συνηθίζεται μετά το 14ο αιώνα³⁵⁷. Αν εξαιρέσει κανείς την παράσταση στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, το κύριο χαρακτηριστικό των συνθέσεων είναι η ηρεμία στις κινήσεις³⁵⁸, χωρίς τη δραματικότητα που είναι σχεδόν κανόνας στις παραστάσεις από το 14ο μέχρι το 16ο αιώνα, αλλά και αργότερα³⁵⁹. Αρκετά σπάνια είναι όμως η στάση του Πέτρου στη μονή Ρογκοβού, που στρέφει φοβισμένος την πλάτη στον Χριστό και το κεφάλι του, όπως τη βρίσκουμε στον Σωτήρα Αλεποχωρίου Μεγαρίδος³⁶⁰ και στον Παντοκράτορα Αγίου Μάρκου Κέρκυρας³⁶¹. Τέλος, εξαιρετικά σπά-

³⁴³ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, πίν. 14. Διαφέρει από τις άλλες παραστάσεις των Καπεσοβιτών στο σκούρο ιμάτιο του Χριστού, ο οποίος συνηθώς εμφανίζεται με λευκό ιμάτιο *ἐξαστράπτων*.

³⁴⁴ Millet, *Recherches*, 216 κ.ε.

³⁴⁵ Κωνσταντίνος, *Εικόνες*, 193.

³⁴⁶ Myslivec, *ό.π.*, 418.

³⁴⁷ Εδώ η σύνθεση, οι κινήσεις και η δραματικότητα θυμίζουν έντονα παλαιολόγια πρότυπα.

³⁴⁸ Αχειμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, πίν. 48α.

³⁴⁹ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 18.

³⁵⁰ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*.

³⁵¹ Τούττα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 45α-β, 46β.

³⁵² Κατά τον Weitzmann η κυκλική δόξα του Χριστού απορρέει από σκηνή προορισμένη για τρούλο (Weitzmann, *Metamorphosis Icon*, 415 κ.ε.).

³⁵³ Για τη δόξα βλ. Γκιολές, *Ανάληψις*, 291-294.

³⁵⁴ Για την επίδραση του ησυχαστικού κινήματος στο συμβολικό νόημα της τριπλής δόξας, το *τριλαμπές τῆς μιᾶς θεότητος*, βλ. Millet, *Recherches*, 230-231. Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 19-20. Κωνσταντίνος, *Εικόνες*, 194-195. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 143.

³⁵⁵ *Ερμηνεία*, 97.

³⁵⁶ Πρβλ. εικόνα από τη Ρουμανία του 17ου αιώνα (*Εικόνες της Ρουμανίας 16ου-18ου αιώνα*, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1993, πίν. 13).

³⁵⁷ Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κουμπελίδικη*, 55.

³⁵⁸ Πρβλ. τις κινήσεις στην Αγία Αικατερίνη του Σινά (*Σινά*, *ό.π.* (υποσημ. 342), πίν. 5-7), στον κώδικα 21 της Δημ. Βιβλιοθήκης του Λένινγκραντ (Weitzmann, *Buchmalerei*, 59) στον κώδικα Par. gr. 510 (Weitzmann, *Metamorphosis Icon*, πίν. 2).

³⁵⁹ Belting, *Das illuminierte Buch*, πίν. 8-11.

³⁶⁰ Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, πίν. 22.

³⁶¹ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 28.

νια είναι η εμφάνιση του προφήτη Δαβίδ στη σκηνή κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο³⁶² και μοναδική, από όσο γνωρίζουμε, στη μνημειακή ζωγραφική της Ηπείρου.

Η Βαϊοφόρος³⁶³

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 55α) ο Χριστός πλησιάζει στην Ιερουσαλήμ από αριστερά, καθισμένος *ἐπὶ πῶλον ὄνου*³⁶⁴. Το ζώο σκύβει να φάει βάγια που του προσφέρει ένα παιδί³⁶⁵. Ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και συνομιλεί με ολιγομελή ομάδα μαθητών με επικεφαλής τον Πέτρο. Πίσω τους προβάλλει το σχηματοποιημένο Όρος των Ελαιών και μπροστά από τα τείχη της Ιερουσαλήμ βρίσκεται ομάδα Εβραίων με χαρακτηριστικά καλύμματα στο κεφάλι, που συνομιλούν ζωηρά. Κυκλικός ναός διακρίνεται στο κέντρο της πόλης. Τέλος, ένα παιδί σκαρφαλώνει στο ψηλό δέντρο που δεσπόζει στο μέσον της σκηνής.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 55β) ο Αναστάσιος παρουσιάζει την παράσταση ακόμα πιο λιτή, διαφορετική όμως ως προς το ύψος από την προηγούμενη. Σε πρώτο επίπεδο εμφανίζεται ο Χριστός, καθισμένος στο πουλάρι. Κοιτάζει μπροστά και ευλογεί με το δεξιό χέρι, τη στιγμή που ένα παιδί και ένας νεαρός *στρώνουν ρούχα*³⁶⁶ για να πατήσουν το ζώο. Μια πολυπρόσωπη ομάδα μαθητών συζητάει ζωηρά, ενώ απέναντι αντίστοιχη ομάδα Εβραίων περιμένει τον Κύριο, με τον επικεφαλής να του προσφέρει κλαδί φοινικιάς. Το Όρος των Ελαιών και η Αγία Πόλη αποδόθηκαν εντελώς σχηματοποιημένα, με ένα μόνο ψηλό δέντρο να καλύπτει το μεταξύ τους κενό.

Με την ίδια λιτότητα αποδίδεται δύο χρόνια αργότερα η σκηνή στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (Πίν. 56α), μολονότι μια τάση κίνησης έχει δοθεί, όπως φαίνεται στα ανεμιζόμενα μιάτια των μαθητών και στο διασκελισμό του πουλαριού. Στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος ο Αθανάσιος και ο γιος του Ιωάννης φαίνεται ότι ακολουθούν τον ίδιο τύπο, μολονότι η παράσταση είναι δυσδιάκριτη από την καπνιά. Τον ίδιο τύπο ακολουθεί ο Ιωάννης με το γιο του Αναστάσιο στη μονή Μακρίνου (Πίν. 56β). Ένα παιδί έχει φωλιάσει στα κλαδιά του δέντρου, ενώ μέσα στην πόλη διακρίνεται μια μεγάλη βασιλική και όχι το μεγάλο κυκλικό κτίριο. Κάτω δεξιά ένα παιδί με σκανταλιάρικη διάθεση δίνει στο πουλάρι ένα κλαδί για να το φάει, ενώ ένα μεγαλύτερο στρώνει στο δρόμο ρούχα. Χαρακτηριστικό είναι το καπέλο στο κεφάλι ενός εκ των Εβραίων, στο πίσω μέρος των οποίων διακρίνεται για πρώτη φορά και μια γυναίκα. Τρία χρόνια αργότερα, ο ίδιος ζωγράφος προσθέτει στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων³⁶⁷ ένα παιδί, περισσότερα κτίρια και η γυναίκα κρατάει στον ώμο της νήπιο, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών³⁶⁸.

Οι καπεσοβίτες ζωγράφοι αποδίδουν τη Βαϊοφόρο με εξαιρετική λιτότητα και ηρεμία, που θυμίζει έντονα βορειοελλαδικά εργαστήρια, κυρίως της Καστοριάς³⁶⁹. Βρισκόμαστε πολύ μακριά από πα-

³⁶² Η παρουσία του Δαβίδ δεν μας πείθει ότι είναι συνειδητή προσπάθεια συμβολικής υπόμνησης της ανθρωπίνης φύσης του Χριστού, όπως στην απεικόνιση σε προτομή στο Σινά (Σινά, ό.π. (υποσημ. 342), πίν. 19). Στο ειλητάριο αναγράφεται η φράση: *Θαβώρ καὶ Ἐρμών ἐν τῷ ὀνόματί σου ἀγαλλιάσονται* (Ψαλμ. Π, 13) που αναφέρει η Ερμηνεία.

³⁶³ Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. Millet, *Recherches*, 255 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 28 κ.ε. E. Lucchesi-Palli, *Einzug in Jerusalem, RbK*, II, στ. 22 κ.ε. Velmans, *Observations*, 421 κ.ε. Ιδιαίτερος Vassilaki, *Entry into Jerusalem*, 271 κ.ε.

³⁶⁴ Ιω., ιβ', 14-15.

³⁶⁵ Λεπτομέρεια γνωστή ήδη από το 10ο αιώνα (Millet, *Recherches*, 257). Πρβλ. τις παραστάσεις σε υστερότερους ναούς, όπως στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλείου, στον Άγιο Νικόλαο της μοναχής Ευπραξίας (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 168α και 184β), στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη της Καστοριάς κ.α. (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 62-63).

³⁶⁶ *Ερμηνεία*, 102.

³⁶⁷ Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, πίν. 2.

³⁶⁸ Η γυναίκα στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 6, 46, 47) είναι στο κέντρο του ομίλου, ενώ στους Νεγάδες στην άκρη.

³⁶⁹ Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 95-96, με σχετικά παραδείγματα.

λαιολόγειες συνθέσεις, όπως αυτές της Περιβλέπτου³⁷⁰ και της Παντάνασσας³⁷¹ του Μυστρά με τις πολυπρόσωπες σκηνές. Μακριά είμαστε από τον αυστηρότερο τύπο του Θεοφάνη στον Αναπαυσά³⁷² και στη Λαύρα³⁷³, από τις παραστάσεις των ναών της Ηλείου του 16ου αιώνα³⁷⁴, αλλά και από τις σχετικά λιτές σκηνές των Λινοτοπιτών του 17ου αιώνα³⁷⁵. Ο αριθμός των παιδιών και των δευτερευόντων επεισοδίων³⁷⁶ είναι περιορισμένος. Απουσιάζει το επεισόδιο της μεταφοράς του πουλαριού που συναντάμε στη μονή του Ντίλιου³⁷⁷ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσα³⁷⁸. Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος και στη μονή Μακρίνου ο Χριστός στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και συνομιλεί με τον Πέτρο που βρίσκεται σε κάποια απόσταση, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη μονή του Ντίλιου, στη Βελτοίστα, στη Βίτσα, αλλά και στη Βαϊοφόρο που ζωγραφίζουν το 1761 στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας οι καλαρρυτίες ζωγράφοι Στέργιος και Ιωάννης³⁷⁹ (Πίν. 57α). Αντίθετα, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και στη μονή Ρογκοβού ο Χριστός ευλογεί τα παιδιά και κοιτάζει μπροστά³⁸⁰, ενώ ο όμιλος των μαθητών είναι πιο κοντά στο πουλάρι, όπως στη μονή Άβελ (Πίν. 57β). Μέσα στα τείχη της πόλης εμφανίζεται κατά κανόνα κυκλικό κτίριο³⁸¹, αλλά στη μονή Ρογκοβού και στη μονή Μακρίνου το κτίριο είναι παραλληλόγραμμο, με δίριχτη στέγη, που πιθανώς αποσκοπεί να δηλώσει τη βασιλική του Μεγάλου Κωνσταντίνου³⁸². Στον τελευταίο ναό και στον όμιλο των Εβραίων ένας μεσήλικας φοράει ψηλό καπέλο³⁸³, στοιχείο που δεν απαντά σε άλλο έργο των Καπεσοβιτών.

Ο Μυστικός Δείπνος³⁸⁴

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών ο Μυστικός Δείπνος (Πίν. 58α) ιστορείται μπροστά σε εντυπωσιακό οικοδόμημα με κιονοστήριχο προστώο. Ο Χριστός κάθεται αριστερά του ελλειψοει-

³⁷⁰ Millet, *Mistra*, πίν. 120.1, 3, 4.

³⁷¹ Ό.π., πίν. 141.2.

³⁷² Chatzidakis, Théophane, πίν. 10.

³⁷³ Millet, *Athos*, πίν. 125.1.

³⁷⁴ Οι παραστάσεις της μονής των Φιλανθρωπηνών, της μονής του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 20), της Μεταμόρφωσης Βελτοίστας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 16b), της μονής Ελεούσας κ.ά., εκτός του ότι είναι πολυπρόσωπες, χαρακτηρίζονται από δραματικότητα και ένταση.

³⁷⁵ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 45β.

³⁷⁶ Απουσιάζουν τα παιδιά που παλεύουν, το θέμα του *ἀποκαθιζομένου*, τα παιδιά που γδύνονται κ.ά., στοιχεία βασικά του βυζαντινού τύπου κατά τον Millet (Millet, *Recherches*, 265, 271, 276. Mouriki, "Spinario", 53-56, πίν. 21-23). Η λιτότητα της μεσοβυζαντινής παράδοσης υπάρχει και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 94-95, πίν. 24-25) αλλά και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 39-42, πίν. 6α-β).

³⁷⁷ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 49.

³⁷⁸ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 79-80.

³⁷⁹ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 243. Ένα διαφορετικό ύφος, κινητικότητα και ένταση χαρακτηρίζει την παράσταση των Καλαρρυτινών.

³⁸⁰ Και αυτό είναι στοιχείο της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης, μολονότι συχνότερος είναι ο τύπος με τον Χριστό να στρέφει το κεφάλι και να συνομιλεί με τον Πέτρο. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 61-64, πίν. 14. Βοκοτόπουλος, *Εικόνα Βαϊοφόρου*, 309-321.

³⁸¹ Ο Πανάγιος Τάφος κατά τον Ξυγγόπουλο (Ξυγγόπουλος, *Η ψηφιδωτή διακόσμησης*, 26).

³⁸² Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 63.

³⁸³ Βλ. σχετικά Βοκοτόπουλος, *Εικόνα Βαϊοφόρου*, 313, πίν. 119.

³⁸⁴ Millet, *Recherches*, 286 κ.ε. K. Wessel, *Abendmahl und Apostelkommunion*, Recklinghausen 1964. Schiller, *IchrK*, II, 35 κ.ε. E. Lucchesi-Palli, *Abendmahl*, *LChrI*, I, 10 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 147. P. Angiolini-Martinelli, *Nota sull'iconografia della mensa circolare nella raffigurazione dell'ultima cena della chiesa della Vergine Peribleptos di Ocria, CorsiRav XXXIII* (1986), 83 κ.ε.

δούς τραπεζιού με υψωμένο το δεξί χέρι. Αριστερά, *ἀνακείμενος ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ*³⁸⁵, εικονίζεται ο Ιωάννης και ακριβώς απέναντι ο Πέτρος σε στάση ομιλίας. Δίπλα του ο μισοσηκωμένος Ιούδας, *ἀπλώνων τὸ χέρι του εἰς τὸ σκουτέλι*³⁸⁶. Όλοι οι μαθητές συζητούν με ένταση³⁸⁷ και συνωθούνται στο ένα μέρος του τραπεζιού, ενώ μόνο δύο στρέφουν την πλάτη τους στο θεατή.

Στη μονή Λυκοτριχίου (Πίν. 58β) εμφανίζεται ο ίδιος τύπος, με αρκετές όμως διαφορές από τη σκηνή των Κάτω Σουδενών. Το αρχιτεκτόνημα του βάθους έχει περιοριστεί σε ένα μεγάλο τόξο που στηρίζεται σε δύο πεσσούς. Ο Χριστός κάθεται στο αριστερό μέρος, σε ξύλινο θρόνο με υποπόδιο, έχει όμως τα χέρια στα γόνατα, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών³⁸⁸. Οι μαθητές κάθονται γύρω από το τραπέζι και πέντε από αυτούς στρέφουν την πλάτη στο θεατή, δημιουργώντας έτσι μια κλειστή σύνθεση.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου η παράσταση είναι όμοια (Πίν. 59α) και οι διαφορές περιορίζονται στα ζεύγη των μαθητών που συζητούν και στις έντονες χειρονομίες. Στη μονή της Θεοτόκου Γκριμπόβου (Πίν. 59β) ψηλά οικοδομήματα κλείνουν το χώρο κυκλικά γύρω από το τραπέζι, στο οποίο συζητούν οι μαθητές, μαζί και ο Ιούδας, που δεν έχει ακόμα απλώσει χέρι στο *τρυβλίον*³⁸⁹. Το 1795 ο Ιωάννης στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων επιλέγει τον εικονογραφικό τύπο, στον οποίο ο Χριστός βρίσκεται στο κέντρο του ελλειψοειδούς τραπεζιού (Πίν. 60α). Ο Ιωάννης είναι έντονα σκυμμένος μπροστά, ενώ ο Χριστός τον αγκαλιάζει με το αριστερό του χέρι. Ο Ιούδας απλώνει το χέρι στο *σκουτέλι* και οι μαθητές συζητούν ζωντανά. Μεγάλο και ενιαίο οικοδόμημα, εν είδει σκηνικού, καλύπτει ολόκληρο το βάθος της παράστασης. Με τα ίδια στοιχεία αποδίδουν την παράσταση και οι δύο ζωγράφοι της μονής Κήπων (Πίν. 60β), μόνο που επάνω στο άτεχνο οικοδόμημα απλώνεται ύφασμα. Οι καπεσοβίτες ζωγράφοι φαίνεται να ακολουθούν και τους δύο εικονογραφικούς τύπους της παράστασης, που υπήρχαν ήδη στο χώρο της Ηλείου. Με τον Χριστό στο αριστερό άκρο και το ελλειψοειδές τραπέζι, στοιχεία της αρχαιότερης παράδοσης³⁹⁰, οι παραστάσεις των Καπεσοβιτών μοιάζουν με παλαιολόγιες σκηνές³⁹¹, αλλά και αντίστοιχες του 16ου αιώνα, όπως της μονής του Αγίου Νικολάου Αναπανσά³⁹², της Ρασιώτισσας³⁹³ και της μονής των Φιλανθρωπηνών³⁹⁴. Ο Χριστός στο κέντρο του τραπεζιού βρίσκεται ήδη στο Πρωτάτο³⁹⁵ και στο Χελανδάρι³⁹⁶, το 16ο αιώνα στη Λαύρα³⁹⁷ και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς³⁹⁸, στη μονή του Ντίλιου³⁹⁹, στη Μεταμόρφωση⁴⁰⁰ Βελτοίστας και στα έργα των ζωγράφων από το Λινοτόπι⁴⁰¹.

³⁸⁵ Ιω., ιγ', 23.

³⁸⁶ *Ερμηνεία*, 104.

³⁸⁷ Λουκ., κβ', 23-24: *Καὶ αὐτοὶ ἤρξαντο συζητεῖν πρὸς ἑαυτοὺς...*

³⁸⁸ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 48β.

³⁸⁹ Λουκ., κβ', 21: *Πλὴν ἰδοὺ ἡ χεὶρ τοῦ παραδιδόντος με μετ' ἐμοῦ, ἐπὶ τῆς τραπέζης. Ματθ., κατ', 23: Ὁ ἐμβάψας μετ' ἐμοῦ ἐν τῷ τρυβλίῳ τὴν χεῖρα...*

³⁹⁰ Όπως του ψαλτηρίου Χλουντόφ (Millet, *Recherches*, πίν. 272). Το ελλειψοειδές τραπέζι εντοπίζεται σε μνημεία ήδη από τον 11ο αιώνα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 43).

³⁹¹ Όπως στη Μητρόπολη και την Περίβλεπτο στον Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 67.2 και 120.2).

³⁹² Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 110, πίν. 21.1.

³⁹³ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 121, πίν. 27β.

³⁹⁴ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 71-72, πίν. 48β. Με τη μονή των Φιλανθρωπηνών και τη Ρασιώτισσα είναι όμοιο το στοιχείο της τοποθέτησης των χειρών του Χριστού στα γόνατα.

³⁹⁵ Millet, *Athos*, πίν. 26.2.

³⁹⁶ Ο.π., πίν. 68.1.

³⁹⁷ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 110.

³⁹⁸ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 42-44.

³⁹⁹ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 50-52, πίν. 20.

⁴⁰⁰ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 58-59, πίν. 17b.

⁴⁰¹ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 98-99.

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 61α) ο Χριστός βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης, σε πρώτο επίπεδο, χωρίς ιμάτιο, ζωσμένος το λέντιον, με το οποίο σκουπίζει⁴⁰³ το πόδι του Πέτρου, που είναι γυμνό μέχρι το γόνατο. Ο τελευταίος κάθεται σε πολυγωνικό, πολυτελές κάθισμα. Με το ένα χέρι σηκώνει τα ρούχα του και με το άλλο δείχνει το κεφάλι του, σύμφωνα και με την ευαγγελική ρήση⁴⁰⁴. Στο ίδιο επίπεδο αριστερά κάτω μεμονωμένος γενειοφόρος μαθητής λύνει τα σανδάλια του, ενώ πίσω από τον Χριστό όρθιος ο Ιωάννης κρατάει στο χέρι την κανάτα με το νερό. Σε δεύτερο επίπεδο η σφιχτή ομάδα των μαθητών είναι γονατισμένη και οι μαθητές λύνουν τα σανδάλια τους. Μόνον ο Ιούδας στέκεται όρθιος και απομονωμένος, κοιτάζοντας αφηρημένος μακριά⁴⁰⁵. Το βάθος της σκηνής καλύπτει σύνθετο αρχιτεκτόνημα με κιονοστήριχο προστώ και με ύφασμα απλωμένο στη στέγη.

Στη μονή Λυκοτριχίου αλλάζει ο εικονογραφικός τύπος και ο Χριστός πλένει το πόδι του Πέτρου με νερό από τη λεκάνη που έχει μπροστά του. Πίσω από τον Χριστό, που βρίσκεται στο κέντρο της παράστασης, στέκει όρθιος ο Ιωάννης και αγένειος μαθητής, μάλλον ο Ιούδας. Οι υπόλοιποι μαθητές συνωθούνται στο αριστερό άκρο της σκηνής, προσπαθώντας να λύσουν τα σανδάλια τους.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 61β) ο εικονογραφικός τύπος δεν αλλάζει. Όμως οι όρθιοι μαθητές είναι μόνο τρεις, το πόδι του Πέτρου είναι γυμνό μέχρι το γόνατο και τα δύο κτίρια του βάθους ενώνονται με συμπαγή τοίχο. Η κίνηση έχει περιοριστεί και η απορία έχει εκλείψει από τις χειρονομίες των μαθητών.

Αν εξαιρέσει κανείς κάποια άνεση στη διάταξη των προσώπων της παράστασης και μια διαφορά στα ανοίγματα των κτιρίων του βάθους, ο ζωγράφος Ιωάννης και ο γιος του στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 62α) δεν προσθέτουν τίποτα στον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποιεί ο Αναστάσιος. Το 1805 μόνος του ο Αναστάσιος Αναγνώστης στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένου (Πίν. 62β) περιορίζει τα πρόσωπα στην ομάδα των γονατισμένων αποστόλων και εμφανίζει τριώροφα τα δύο ψηλά κτίρια του βάθους.

Ως προς τη δομή της σκηνής οι Καπεσοβίτες συμβαδίζουν με τον τύπο της Ερμηνείας⁴⁰⁶, όπου ο Χριστός στέκεται μπροστά στον Πέτρο, ενώ οι υπόλοιποι μαθητές είναι *καθήμενοι όπισθεν*. Τον ίδιο τύπο ακολουθούν και άλλοι ηπειρώτες αγιογράφοι, όπως οι Κατσανοχωρίτες στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο Ιωαννίνων (Πίν. 63α), ενώ άλλοι, όπως οι Χιονιαδίτες στη μονή Άβελ (Πίν. 63β), ακολουθούν τον τύπο με τον Χριστό στο αριστερό άκρο της σκηνής και τους μαθητές πίσω και γύρω από τον Πέτρο. Στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών ο Αναστάσιος ακολουθεί το βυζαντινό⁴⁰⁷ τύπο, που διαμορφώνεται μετά τον 11ο αιώνα, με χαρακτηριστικό στοιχείο το στέγνωμα των ποδιών του Πέτρου, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών⁴⁰⁸, στη Ρασιώτισσα⁴⁰⁹, στη Λαύρα⁴¹⁰ κ.α. Ο ίδιος

⁴⁰² Millet, *Recherches*, 310 κ.ε. K. Wessel, Fußwaschung, *RbK*, II, στ. 600 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 51 κ.ε. H. Giess, *Die Darstellung der Fußwaschung Christi in den Kunstwerken des 4-12. Jahrhunderts*, Ρώμη 1962. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 146-147.

⁴⁰³ Ιω., ιγ', 5: ...καὶ ἤρξατο... ἐκμάσσειν τῷ λεντίῳ, ᾧ ἦν διεζωσμένος.

⁴⁰⁴ Ιω., ιγ', 9: Κύριε μὴ τοὺς πόδας μου μόνον, ἀλλὰ καὶ τὰς χεῖρας καὶ τὴν κεφαλὴν.

⁴⁰⁵ Ιω., ιγ', 2: ...τοῦ διαβόλου ἤδη βεβληκότος εἰς τὴν καρδίαν Ἰούδα Σίμωνος Ἰσκαριώτου ἵνα αὐτῷ παραδῶ...

⁴⁰⁶ *Ερμηνεία*, 103-104.

⁴⁰⁷ Ο Millet (Millet, *Recherches*, 312) διαβλέπει επικράτηση της ελληνιστικής χάρης στην παραδοσιακή εικονογραφία ως αντίδραση στην ανατολική φυσιοκρατία που εντοπίζεται στις καππαδοκικές τοιχογραφίες. Βλ. επίσης για τους δύο τύπους, Demus, *Sicily*, 285, 341, σημ. 256. Πρβλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιον*, 102, σημ. 101. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 122, σημ. 4.

⁴⁰⁸ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 49α.

⁴⁰⁹ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 28α-β.

⁴¹⁰ Millet, *Athos*, πίν. 124.2.

ζωγράφος, αλλά και οι άλλοι Καπεσοβίτες στους υπόλοιπους ναούς ακολουθούν τον παλαιότερο καπαδοκικό-ανατολικό τύπο, που τον χαρακτηρίζει το πλύσιμο του ποδιού του Πέτρου⁴¹¹. Η παράσταση ενός μόνο μαθητή που λύνει τα σανδάλια του σε πρώτο επίπεδο, που υπάρχει μόνο στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, εντοπίζεται προηγουμένως, σε διαφορετική θέση, στη μονή του Ντίλιου αλλά και σε παλαιότερες παλαιολόγιες τοιχογραφίες⁴¹², ενώ απουσιάζει από τα άλλα σύνολα της Ηπείρου⁴¹³. Τέλος, ο μοναχικός και σκεφτικός Ιούδας των Κάτω Σουδενών έχει πρότυπό του την ανάλογη παράσταση στη μονή των Φιλανθρωπητών.

Η Προσευχή⁴¹⁴

Οι κατεστραμμένες και δυσδιάκριτες παραστάσεις δυσκολεύουν την πλήρη ανάλυση των τύπων που χρησιμοποιούν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι. Στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Γκριμπόβου (Πίν. 59β) ο Χριστός εικονίζεται γονατισμένος⁴¹⁵ στο επάνω αριστερό μέρος της παράστασης, ενώ άγγελος κρατάει σταυρό και του προσφέρει το πικρό ποτήρι της δοκιμασίας. Το μοτίβο, συνηθισμένο στη μεταβυζαντινή κυρίως ζωγραφική, αντλείται από δυτικές παραστάσεις⁴¹⁶. Χαμηλά εμφανίζονται οι οκτώ μαθητές που έμειναν πίσω παραδομένοι στον ύπνο⁴¹⁷. Δεξιά⁴¹⁸, ο Πέτρος, ο Ιωάννης και ο Ιάκωβος ακούνε τον Κύριο να τους καλεί να σηκωθούν, γιατί έφτασε η ώρα και *ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου παραδίδοται εἰς χεῖρας ἁμαρτωλῶν*⁴¹⁹.

Οι ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια στην Αγία Παρασκευή στο Πάτερο Ιωαννίνων (Πίν. 63α) επιλέγουν την περιγραφική απόδοση του θέματος, ανεπτυγμένη και με τις τρεις εμφανίσεις⁴²⁰ του Χριστού, ενώ η ομιλία του Χριστού στους τρεις μαθητές γίνεται στο αριστερό μέρος της σκηνής. Αντιθέτως, οι χιονιαδίτες ζωγράφοι στη μονή Άβελ (Πίν. 63β) παρουσιάζουν την Προσευχή στη Γεσθημανή συνεπτυγμένη μόνο σε μία εμφάνιση του Χριστού⁴²¹, που προσεύχεται γονατισμένος στο επάνω μέρος, σε δεύτερο επίπεδο, ενώ σε πρώτο εμφανίζονται μόνοι οι κοιμισμένοι Πέτρος, Ιωάννης και Ιάκωβος, όπως σε εικόνα του Ι. Μόσκου του 1705 στη συλλογή Ε. Σταθάτου⁴²².

⁴¹¹ Στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 21) ο Χριστός σκουπίζει μόνο με το ένα χέρι το πόδι, ενώ υψώνει το άλλο σε στάση ομιλίας. Στη Μεταμόρφωση Βελτσίστας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 18), αλλά και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτολίτες*, πίν. 56α-β) ο Χριστός κρατάει το ένα πόδι και με το δεξιό χέρι υψωμένο συμβουλεύει τους μαθητές.

⁴¹² Όπως στο Χελανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 69.1) και στον Άγιο Νικόλαο στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 5.1).

⁴¹³ Υπάρχει όμως στο ναό των Αγίων Αποστόλων στην Αγυιά Λαρίσης (Τζ. Κουμουλίδης - Δ. Δερισιώτης, *Εκκλησίες της Αγυιάς Λαρίσης*, Αθήνα 1985, 71, πίν. 12).

⁴¹⁴ Millet, *Recherches*, 654 κ.ε. K. Wessel, Gethsemane, *RbK*, II, στ. 783 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 58 κ.ε. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομυλίδου, Τρίπτυχο, 154 κ.ε.

⁴¹⁵ *Ερμηνεία*, 104: ἔχων τὰς χεῖρας καὶ ὄμματα ἄνω.

⁴¹⁶ Βασιλάκη, Πρώμος 15ος αιώνα, 65-77.

⁴¹⁷ Ματθ., κατ', 36-46. Μαρκ., ιδ', 32-42.

⁴¹⁸ Δεξιά βρίσκεται το επεισόδιο και στην παράσταση της μονής των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 49β), καθώς και στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 21).

⁴¹⁹ Ματθ., κατ', 45.

⁴²⁰ Για την παλαιολόγια ανάπτυξη του θέματος σε σχέση με τον αριθμό των επεισοδίων και των εμφανίσεων του Χριστού βλ. H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, 89.

⁴²¹ Για τις πρώιμες αποδόσεις αυτού του τύπου βλ. Wessel, *ό.π.* (υποσημ. 282), 783 κ.ε.

⁴²² Ξυγγόπουλος, *Συλλογή Ελένης Α. Σταθάτου*, πίν. 16.

Στη μονή Λυκοτριχίου (Πίν. 64α), στη μέση της σύνθεσης δεσπόζει ο μετωπικός και ακίνητος Χριστός, τον οποίο πλησιάζει από δεξιά για να ασπασθεί ο Ιούδας⁴²⁴. Ο Χριστός εκτείνει το δεξιό χέρι διαγώνια, σε χειρονομία λόγου, προς το ζευγάρι Πέτρου και Μάλχου⁴²⁵, που βρίσκονται κάτω αριστερά⁴²⁶. Ο Πέτρος πιέζει με το γόνατό του τον έντρομο υπηρέτη του αρχιερέα και στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω, καθηλωμένος από τα λόγια του Κυρίου. Γύρω από τον Χριστό συνωθούνται στρατιώτες και υπηρέτες κρατώντας όπλα και ξύλα, γεμάτοι πάθος και ένταση⁴²⁷. Αριστερά ένας στρατιώτης με θώρακα αρπάζει τον Χριστό από το χέρι. Πίσω του ένας άλλος με χορευτική κίνηση υψώνει το γυμνωμένο ξίφος, ενώ δεξιά τρίτος στρατιώτης στρέφει την πλάτη στο θεατή, πιάνει τον Χριστό με το αριστερό χέρι και υψώνει το ξίφος με το δεξιό.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 64β) τα στοιχεία είναι τα ίδια, μόνο που η ένταση έχει «παγώσει». Μολονότι ο στρατιώτης με τη χορευτική κίνηση κρατάει διαφορετικά το ξίφος και έχει προστεθεί ένας υπηρέτης που σηκώνει απειλητικά το ξύλο, οι μορφές έχουν ακινητοποιηθεί στο χρόνο. Στη μονή Μακρίνου (Πίν. 65α) ο στρατιώτης με τη χορευτική κίνηση σχεδόν ίππεται γύρω από την ήρεμη μορφή του Χριστού, που μένει ακίνητος μέσα στον πολυτάραχο όμιλο των στρατιωτών και των υπηρετών. Κάτω αριστερά ο Πέτρος τραβάει από τα μαλλιά το κεφάλι του Μάλχου και ετοιμάζεται να του κόψει το αυτί. Το τοπίο έχει σχεδόν εξαφανιστεί πίσω από το σύμπλεγμα των ανθρώπων. Στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (Πίν. 65β) μόνο μικρές σχεδιαστικές λεπτομέρειες, όπως η απόληξη της ξιφοθήκης του στρατιώτη με την πλάτη στο θεατή ή οι χειρονομίες των Ιουδαίων, είναι διαφορετικές από τις προηγούμενες παραστάσεις. Ο ζωγράφος Ιωάννης το 1795, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 66α) προσθέτει ένα επιπλέον πρόσωπο στον όμιλο των Ιουδαίων, που είναι πλέον συμπληγής, όπως και στη μονή της Θεοτόκου Κήπων (Πίν. 66β).

Στις συνθέσεις των Καπεσοβιτών κυριαρχούν δύο στοιχεία. Αφ' ενός το πάθος, η κίνηση του όχλου και η σοβαρότητα της ακίνητης⁴²⁸ μορφής του Χριστού. Έστω και αν ο χρόνος φαίνεται να σταμάτησε απότομα και το πάθος δεν διαπέρασε την έκφραση των μορφών, μένουν οι χειρονομίες να υποδηλώνουν την ένταση και τη διαφορά με την ήρεμη μορφή του Χριστού. Αφ' ετέρου η λιτότητα της σκηνης που περιορίζεται μόνο σε δύο επεισόδια.

Ο Χριστός εικονίζεται μετωπικός ήδη από τη βυζαντινή περίοδο⁴²⁹. Σε όλα όμως τα εικονογραφικά σύνολα της Ηπείρου του 16ου και του 17ου αιώνα, ο Χριστός με ορμητική κίνηση πλησιάζει τον Ιούδα⁴³⁰. Ο τελευταίος έρχεται πάντα από δεξιά, σύμφωνα με τον καππαδοκικό-ανατολικό τύπο του Millet⁴³¹, το κεφάλι κατά κρόταφον⁴³². Ο όχλος των δούλων των Ιουδαίων και των στρατιωτών συνωθείται γύρω από τον Χριστό, άλλοι κρατώντας ...*ξεγυμνωμένα σπαθία* και άλλοι ... *με κοντάρια*...

⁴²³ Millet, *Recherches*, 236 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 62 κ.ε. J. Thuner, *Verrat des Judas*, *LChrI*, 4, 440 κ.ε. Sandberg-Valavà, *La croce dipicta*, 235 κ.ε.

⁴²⁴ *Ερμηνεία*, 104: *Κῆπος καὶ ἐν μέσῳ ὁ Ἰούδας ἀγκαλιαζόμενος τὸν Χριστὸν καὶ ἀσπάζόμενος αὐτοῦ.*

⁴²⁵ *Ιω.*, ιθ', 10.

⁴²⁶ Σε αντίθεση με τα αναφερόμενα στην *Ερμηνεία*: *καὶ ὅπισθεν τοῦ Ἰούδα ὁ Πέτρος γονατιστός...*

⁴²⁷ *Λουκ.*, κβ', 52: *Ἄλλ' αὐτὴ ἐστὶν ὑμῶν ἡ ὥρα καὶ ἡ ἐξουσία τοῦ σκότους.*

⁴²⁸ Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στις τοιχογραφίες του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου στο Treskavac κοντά στο Prilep (Garidis, *La peinture murale*, 85, πίν. 99).

⁴²⁹ Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 35), στην Καστοριά (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, I, πίν. 123α, 156α, 234).

⁴³⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηρών*, 74-76. Ακίνητος, όχι όμως μετωπικός, είναι ο Χριστός στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 57α). Για το συμβολισμό της κίνησης του Χριστού προς τον Ιούδα βλ. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 149-150.

⁴³¹ Millet, *Recherches*, 326 κ.ε.

⁴³² Demus, *Sicily*, 249, σημ. 101.

με φανάρια⁴³³, με αντίρροπες κινήσεις, που άλλοτε είναι περισσότερο σφιχτός και άλλοτε χωρίζεται σε δύο τμήματα εκατέρωθεν της κεντρικής μορφής.

Εντυπωσιακή είναι η χορευτική κίνηση του στρατιώτη αριστερά που υψώνει το ξίφος έχοντας σηκωμένο το δεξίο πόδι. Ο ίδιος στρατιώτης με παρόμοια στάση βρίσκεται ήδη στον κώδικα Berol 66, f 89 και στις τοιχογραφίες της Rudenica⁴³⁴. Στην παλαιολόγια παράδοση βασίζονται και ορισμένες άλλες χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες και στάσεις από τον όμιλο των ανθρώπων που συλλαμβάνουν τον Χριστό, όπως αυτή του στρατιώτη που γυρίζει την πλάτη στο θεατή και υψώνει το ξίφος⁴³⁵ και όπως μεταγράφεται στην παράσταση της μονής των Φιλανθρωπητών⁴³⁶. Οι ηλικιωμένοι Ιουδαίοι με καλυμμένο το κεφάλι απαντώνται συχνά στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις⁴³⁷. Στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών δηλώνουν την απορία και την έκπληξη τους με έντονες χειρονομίες ή εκφράσεις, σύμφωνα με χωρίο του Ιωάννη⁴³⁸.

Από την ιταλική παράδοση, όπως περνάει μέσα από παλαιολόγιες τοιχογραφίες, καθώς και τη μονή των Φιλανθρωπητών, προέρχεται και το στοιχείο του λευκού σκούφου⁴³⁹ που φοράει και δένει στο λαιμό νεαρός Ιουδαίος, όπως εξάλλου και τα καπέλα με το φαρδύ γείσο, που τα βρίσκουμε ήδη στο Rogapono⁴⁴⁰ και το Παλαιό Καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης Μετεώρων⁴⁴¹. Τα κωνικά καπέλα των άλλων στρατιωτών είναι συνηθισμένα στην παλαιολόγια ζωγραφική⁴⁴². Το επεισόδιο του Πέτρου και του Μάλχου βρίσκεται κάτω αριστερά, όπως στις πρώιμες συνθέσεις⁴⁴³, σε αντίθεση με τις άλλες τοιχογραφίες της Ηλείρου, στις οποίες είναι δεξιά⁴⁴⁴, όπως το εμφανίζουν το 1771 οι Χιονιαδίτες στη μονή Άβελ⁴⁴⁵ (Πίν. 67α).

Η Κρίση των αρχιερέων⁴⁴⁶

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 67β) ο Χριστός εμφανίζεται δέσμιος ενώπιον των αρχιερέων, σύμφωνα με την αφήγηση των ευαγγελιστών Ιωάννη⁴⁴⁷ και Ματθαίου⁴⁴⁸. Έρχεται από τα αριστερά με τα χέρια δεμένα μπροστά, συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες⁴⁴⁹, ένας εκ των οποί-

⁴³³ Ερμηνεία, 104.

⁴³⁴ Millet, *Recherches*, πίν. 337, 348.

⁴³⁵ Στο Πρωτάτο, στο Χελανδάρι και στο Βατοπέδι (Millet, *Athos*, πίν. 21.2, 24.2, 70.1, 91.3), καθώς και στο Staro Nagoričino (Millet - Frolov, III, πίν. 85.3).

⁴³⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 50.

⁴³⁷ Ό.π., 75, σημ. 465.

⁴³⁸ Ιω., ιη', 6: ὡς οὖν εἶπεν αὐτοῖς ὅτι ἐγὼ εἰμί, ἀπῆλθον εἰς τὰ ὀπίσω καὶ ἔπесον χαμαί. Πρβλ. τις αντίστοιχες χειρονομίες στη Ρασιώτισσα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 29α-β).

⁴³⁹ Η Ποταμιάνου υποστηρίζει ότι είναι θέμα οικείο στη Δύση, εντοπίζεται όμως και σε παλαιολόγιες τοιχογραφίες (Άγιος Νικήτας, Nagoričino, Dečani κ.α., Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, 75, σημ. 464).

⁴⁴⁰ Garidis, *La peinture murale*, πίν. 103.

⁴⁴¹ Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 136, πίν. 45.

⁴⁴² Ξυγγόπουλος, *Μικρογραφία μυθιστορήματος Μεγάλου Αλεξάνδρου*, 74 κ.ε. Πρβλ. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 66. Για την ενδυμασία και τα όπλα των στρατιωτών βλ. επίσης Α. Stylianou - J. A. Stylianou, *Militarization*, 570-581.

⁴⁴³ Millet, *Recherches*, 326 κ.ε. σποράδην. Πρβλ. τον κώδικα Laur. VI. 23, f. 552 (Velmans, *Le tétraévangile*, πίν. 27, εικ. 112).

⁴⁴⁴ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 101-102, πίν. 57α.

⁴⁴⁵ Η προσθήκη στη σκηνή του νεαρού στρατιώτη, που γεμάτος εμπαικτική διάθεση ανοίγει το χιτώνα του Χριστού και που προέρχεται από μοτίβο του Εμπαιγμού, είναι μοναδική στη μνημειακή ζωγραφική της Ηλείρου του 18ου αιώνα.

⁴⁴⁶ Millet, *Recherches*, 607 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 66, κ.ε. K. Laske, *Sunedrium, LChrl*, 4, 233 κ.ε.

⁴⁴⁷ Ιω., ιη', 12-14 και 19-24.

⁴⁴⁸ Ματθ., κς', 57 και 59-68.

⁴⁴⁹ Η λιτότητα της σκηνής περιορίζει τη σπείρα και το χιλιάρχο σε δύο στρατιώτες. Ιω., ιη', 12-13: Ἡ οὖν σπείρα καὶ ὁ χιλιάρχος καὶ οἱ ὄπηρέται τῶν Ἰουδαίων συνέλαβον τὸν Ἰησοῦν καὶ ἔδωσαν αὐτόν, καὶ ἀπήγαγον αὐτόν πρὸς...

ων τον σπρώχνει στον ώμο, ενώ ένας υπηρέτης υψώνει το χέρι για να τον ραπίσει⁴⁵⁰. Οι αρχιερείς κάθονται δεξιά, σε θρόνο χωρίς ερεισίχειρα. Αριστερά κάθεται ο Καϊάφας, ο οποίος σηκώνει το χέρι σε ένδειξη διαμαρτυρίας και στρέφει το κεφάλι προς τον Άννα⁴⁵¹. Ο τελευταίος στέκεται όρθιος και διαρρηγνύει τα ιμάτιά του⁴⁵². Πίσω από τους αρχιερείς εικονίζονται δύο μεσήλικες Ιουδαίοι, πιθανόν οι ψευδομάρτυρες⁴⁵³ που ορκίζονται εναντίον του Ιησού, όπως δείχνει το σηκωμένο χέρι του πρώτου. Το σχηματοποιημένο και συμβατικό αρχιτεκτόνημα του βάθους με το πρόπυλο είναι ψηλότερο πίσω από την ομάδα των αρχιερέων, προσδίδοντας βάθος στην παράσταση των δύο αρχιερέων. Επάνω διαβάζουμε την επιγραφή *KPINOMENOS YPO ANA*⁴⁵⁴.

Στη δυσδιάκριτη παράσταση της μονής Λυκοτριχίου ο εικονογραφικός τύπος είναι ο ίδιος, μόνο που η δράση εξελίσσεται από αριστερά προς τα δεξιά, με πρώτο τον Άννα και δεύτερο τον Καϊάφα και τα αρχιτεκτονήματα του βάθους μοιράζονται ισομερώς πίσω από τις δύο ομάδες που συγκροτούν τα πρόσωπα της σκηνής. Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 68α) η λιτή σύνθεση έχει εμπλουτιστεί με περισσότερους Εβραίους⁴⁵⁵. Ο Χριστός έρχεται από αριστερά, εν μέσω της σπείρας των στρατιωτών. Μπροστά ο χιλίαρχος υψώνει το χέρι για να τον ραπίσει. Δεξιά εικονίζεται ο σφικτός όμιλος των Ιουδαίων με επικεφαλής τους δύο αρχιερείς. Ο πρώτος, ο Άννας, μόλις έχει σηκωθεί θυμωμένος από το θρόνο του και διαρρηγνύει τα ιμάτιά του. Δεύτερος ο Καϊάφας κρατάει τη ράβδο, δηλωτική του αξιώματός του⁴⁵⁶, με το αριστερό χέρι και υψώνει το δεξιό σε χειρονομία διαμαρτυρίας. Στο βάθος οι Ιουδαίοι και τα αρχιτεκτονήματα είναι διατεταγμένα ισομερώς πίσω από τις δύο ομάδες. Στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (Πίν. 68β) ο Αναστάσιος και οι γιοι του προσθέτουν ένταση και κίνηση, όπως φαίνεται από το διασκελισμό του Χριστού και τις χειρονομίες των προσώπων. Ο ένας ψευδομάρτυρας έχει περάσει σε πρώτο επίπεδο και με θεατρική κίνηση του χεριού δείχνει τον Ιησού⁴⁵⁷, ενώ τα κτίρια ενώνονται με ύφασμα, κλείνοντας έτσι το βάθος του πεδίου. Στη μονή Μακρίνου (Πίν. 69α) η παράσταση είναι πιο χαλαρή και αναπτύσσεται κατά πλάτος, χωρίς όμως να υπάρχουν εικονογραφικές διαφορές. Αντίθετα στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 69β) περισσότεροι στρατιώτες συνοδεύουν τον Χριστό και ο χιλίαρχος τον τραβάει με σκοινί από το λαιμό και τον ραπίζει. Οι θεατρικές κινήσεις πολλαπλασιάζονται στο δεξιό όμιλο. Ο Καϊάφας στρέφει το κεφάλι αγανακτισμένος για τη βλασφημία του Ιησού και ο Άννας σχίζει τα ρούχα του. Από τους δύο ψευδο-

⁴⁵⁰ Ιω., ιη', 22: Ταῦτα δὲ αὐτοῦ εἰπόντος εἰς τῶν ὑπηρετῶν παρεστηκώς ἔδωκε ῥάπισμα τῷ Ἰησοῦ εἰπὼν· οὕτως ἀποκρίνη τῷ ἀρχιερεῖ.

⁴⁵¹ Με την ίδια διάταξη στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιπουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 36).

⁴⁵² Μαθθ., κατ', 65: Τότε ὁ ἀρχιερεὺς διέρρηξε τὰ ἱμάτια αὐτοῦ λέγων ὅτι ἐβλασφήμησε. Μολοντί ο εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος υπονοεῖ τον Καϊάφα ὅτι διέρρηξε τὰ ἱμάτια του, καὶ παρὰ τις ἐπισημάνσεις που κάνουν ἡ Τσιπουρίδου (Τσιπουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 115-117) καὶ ἡ Παϊσιδίου (Παϊσιδίου, *Τοιχογραφίες 17ου αἰῶνα*, 80, σημ. 69), πιστεύουμε ὅτι ἔχουν δίκιο ἡ Ποταμιάνου (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπῶν*, 76-77) καὶ ἡ Τούρτα (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 103) που ἰσχυρίζονται ὅτι επικράτησε νὰ ἀπεικονίζεται στὴ στάση αὐτὴ ὁ Άννας, ὅπως κωδικοποιεῖται στὴν Ερμηνεία (Ερμηνεία, 105).

⁴⁵³ Μαθθ., κατ', 60-61: ὕστερον δὲ προσελθόντες δύο ψευδομάρτυρες εἶπον· οὗτος ἔφη, δύναμαι καταλῦσαι τὸν ναὸν τοῦ Θεοῦ...

⁴⁵⁴ Είναι σαφές ὅτι ἀπεικονίζεται συνοπτικά ἡ Κρίση τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τοὺς δύο ἀρχιερεῖς, ὅπως συνηθίζεται σὲ βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς ναοὺς παρὰ τὴν ἐπιγραφὴ που υποδηλώνει χωριστὴ κρίση. Ἡ τελευταία συνηθίζεται σὲ αρκετοὺς βυζαντινοὺς ναοὺς, ὅπως στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 86.1), στο Χελανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 71.1), στὴν Gračanica (Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 341, 342, 344), στοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους στο Ρεč (Ljubinković, *Peč*, πίν. 46-47). Πρὸβλ. *Ερμηνεία*, 105.

⁴⁵⁵ Ἡ λιτότητα εἶναι ἐντυπωσιακὴ μπροστὰ στὶς πολυπρόσωπες παλαιολόγιες συνθέσεις ἀλλὰ καὶ αὐτές τῆς μεταβυζαντινῆς περιόδου, ὅπως τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπῶν, τῆς μονῆς Βαρλαάμ, τῆς Μεταμόρφωσης Βελτοίστας (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπῶν*, πίν. 50β, 83γ, 91γ).

⁴⁵⁶ Ιω., ιη', 13: ἦν ἀρχιερεὺς τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐκείνου.

⁴⁵⁷ Πρὸβλ. τὴ μοναδικὴ γιὰ τὴ θεατρικότητά τῆς κίνηση τοῦ ψευδομάρτυρα στὴ μονὴ τῶν Φιλανθρωπῶν (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπῶν*, πίν. 9α).

μάρτυρες, ο ένας φοράει δυτικότροπο καπέλο και ο άλλος δείχνει τον Χριστό. Συμπαγής τοίχος, από τον οποίο προβάλλουν δύο ψηλά κτίρια ενωμένα με ύφασμα, αποτελεί το φόντο των διαδραματιζομένων σε πρώτο επίπεδο. Τέλος, στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένου (Πίν. 70α) επανέρχεται η αυστηρή ενότητα στον αριθμό των προσώπων και οι ψευδομάρτυρες πίσω από τους αρχιερείς.

Όλα τα στοιχεία που απαρτίζουν την παράσταση, όπως αποδίδεται από τους Καπεσοβίτες, βρίσκονται ήδη στην παλαιολόγεια και μεταβυζαντινή εικονογραφία του θέματος. Η οργάνωση της σκηνής σε συμπαγείς ομάδες υπάρχει ήδη στην Gračanica⁴⁵⁸, αλλά και στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη μονή Βαρλαάμ⁴⁵⁹ κ.α. Τα χέρια του Χριστού είναι δεμένα μπροστά, όπως στο Pološko⁴⁶⁰, στο Mali Grad⁴⁶¹, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη⁴⁶², στη μονή των Φιλανθρωπηνών⁴⁶³, στη Μεταμόρφωση Βελτισίας⁴⁶⁴, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁴⁶⁵ κ.α. Τον σπρώχνει στον ώμο ένας στρατιώτης, όπως στο Pološko, στο Mali Grad, στο Παλαιό Καθολικό των Μετεώρων⁴⁶⁶ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, και τον τραβάει ο χιλιάρχος με το σκοινί, όπως στους παραπάνω ναούς και στον Άγιο Δημήτριο⁴⁶⁷ στα Παλατίσια Ημαθίας. Ο υπηρέτης που υψώνει το χέρι για να ραπίσει τον Χριστό υπάρχει στη μονή των Φιλανθρωπηνών, ενώ ο χιλιάρχος στη Βελτισία, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας κ.α. Η στατική και ογκώδης αρχιτεκτονική απόδοση του βάθους μοιάζει με αυτή της Βελτισίας και της Βίτσας παρά με την εκλεκτικιστική απόδοση των αντίστοιχων κτιρίων στη μονή των Φιλανθρωπηνών και έρχεται σε αντίθεση με την ένταση των διαδραματιζομένων στη σκηνή⁴⁶⁸.

Η Άρνηση του Πέτρου⁴⁶⁹

Η παράσταση δεν εντοπίζεται συχνά στα έργα των ζωγράφων από το Καπέσοβο. Σε καλή κατάσταση είναι μόνον η σκηνή στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 70β). Με εξαιρετικά συνοπτικό τρόπο ο ζωγράφος Ιωάννης και ο γιος του αποδίδουν όσα συμβαίνουν στον Πέτρο μετά τη σύλληψη του Ιησού. Από την τριπλή άρνηση και τη μεταμέλεια του Πέτρου⁴⁷⁰ εικονογραφούν μόνο την άρνηση του Πέτρου *εἰς τὴν θύραν τοῦ Παλατίου*⁴⁷¹. Μπροστά σε επιβλητικό *πυλῶνα* στέκεται ὀρθιος ο Πέτρος, φοβισμένος, με τα χέρια απλωμένα σε στάση άρνησης, πλαισιωμένος από τρεις στρατιώτες. Μπροστά του *μία κόρη* τον δείχνει με το υψωμένο της χέρι. Στο αριστερό μέρος και σε πρώτο επίπεδο, δίπλα σε φωτιά που καίει ζεσταίνονται ένας στρατιώτης και ένας υπηρέτης, ενώ σε δεύτερο επίπεδο, πίσω από τοίχο⁴⁷², οδύρεται ο Πέτρος. Στο βάθος εικονίζεται ο *ἀλέκτωρ* μέσα σε άνοιγμα ψηλού κτιρίου με δίριχτη στέγη.

⁴⁵⁸ Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, 34.

⁴⁵⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 76-77.

⁴⁶⁰ Mano-Zisi, Pološko, πίν. 8. Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. 94.

⁴⁶¹ Djurić, Mali Grad, πίν. 25.

⁴⁶² Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 148α.

⁴⁶³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 50α.

⁴⁶⁴ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 21α.

⁴⁶⁵ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 6 και 57β.

⁴⁶⁶ Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, πίν. 47.

⁴⁶⁷ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 103.

⁴⁶⁸ Πρβλ. αυτή την αντίθεση με αντίστοιχη στην Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων Κέρκυρας. Εκεί αντιπαραβάλλεται η δράση της σκηνής με έναν τύπο «πομπηϊανής αρχιτεκτονικής», όπως την αναφέρει ο Τριανταφυλλόπουλος (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 85, πίν. 6).

⁴⁶⁹ Millet, *Recherches*, 345 κ.ε. Schiller, *IchrlK*, II, 69 κ.ε. K. Lakse, *Verleugung Petri*, *LChrl*, 4, 435 κ.ε. S. Hahn, *Die Darstellung der Verleugung und Reue Petri von 4-20. Jahrhundert*, Μόναχο 1975. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 230-231.

⁴⁷⁰ Ιω., ιη', 17 και 25-27. Λουκ., κβ', 56-69. Ματθ., κστ', 69-75. Μάρκ., ιδ', 66-70.

⁴⁷¹ *Ερμηνεία*, 105.

⁴⁷² Για το ρόλο του τοίχου στην οργάνωση της σκηνής βλ. Grabar, *Bulgarie*, 341.

Η εξαιρετικά λιτή και συνοπτική απόδοση του επεισοδίου μόνο με μία άρνηση δεν συνηθίζεται στη βυζαντινή⁴⁷³ και μεταβυζαντινή⁴⁷⁴ ζωγραφική. Ο ζωγράφος Ιωάννης στην παράσταση των Νεγάδων εικονογραφεί τη στιγμή που ο Πέτρος εξέρχεται από τον εντυπωσιακό *πυλώνα*, σύμφωνα με τον ευαγγελιστή Ματθαίο⁴⁷⁵. Εμφανίζει το επεισόδιο με τη φωτιά, που αναφέρουν ο Μάρκος⁴⁷⁶ και ο Λουκάς⁴⁷⁷, χωρίς τον Πέτρο. Ο τελευταίος κλαίει πικρά πίσω από τον τοίχο, όπως στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια⁴⁷⁸.

Η Κρίση του Πιλάτου⁴⁷⁹

Μπροστά σε κιονοστήριχο προστώ ενός θολοσκέπαστου παλατιού κάθεται ο Πιλάτος σε πτυσσόμενο σκαμνί στο ναό Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 67β). Στρέφει έντονα το κεφάλι του προς τα πίσω και ακούει την ίδια τη βασίλισσα να του επισημαίνει *...μηδέν σοι καὶ τῷ δικαίῳ ἐκείνῳ· πολλὰ γὰρ ἔπαθον σήμερον κατ' ὄναρ δι' αὐτόν*⁴⁸⁰. Μπροστά του στέκεται ο υπηρέτης με το προσόψι στον ώμο, τη λεκάνη και το κανάτι στο χέρι και ετοιμάζεται να ρίξει νερό για να νύψει τα χέρια του ο Πιλάτος. Με βήμα συγκρατημένο έρχεται από αριστερά ο Χριστός. Δεν έχει δεμένα τα χέρια του αλλά συνοδεύεται από δύο στρατιώτες. Ο ένας τον κρατάει από το χέρι και ο άλλος χειρονομεί προς το μέρος του Πιλάτου. Σε πρώτο επίπεδο τρεις Ιουδαίοι με τα χέρια ψηλά *περισσῶς ἔκραζον λέγοντες σταυρωθήτω*⁴⁸¹. Το πλακόστρωτο δάπεδο αποτυπώνεται λεπτομερώς με τρεις σειρές ορθογωνίων πλακών που χαρίζουν μια προοπτική απόδοση στο χώρο⁴⁸². Στο επάνω μέρος υπάρχει η επιγραφή ΥΠΟ ΠΙΛΑΤΟΥ ΚΡΙΝΟΜΕΝΟΣ.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 71α) ο Αναστάσιος χρησιμοποιεί άλλο ανθίβολο, με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο. Η σκηνή είναι λιτή, συμπαγής και στατική. Ο Πιλάτος τοποθετείται αριστερά, καθισμένος σε συμπαγή θρόνο. Στρέφει το κεφάλι του προς τα πίσω και ακούει τη θεραπαινίδα⁴⁸³ που έστειλε η γυναίκα του. Ο υπηρέτης όρθιος, κοιτάζει αφηρημένος τον

⁴⁷³ Millet, *Recherches*, 354, με λεπτομερή εξέταση του θέματος. Με μία μόνον άρνηση αποδόθηκε η σκηνή στο Ivanovo μαζί όμως με την Κρίση των αρχιερέων (Velmans, Ivanovo, 369, πίν. II, εικ. 9).

⁴⁷⁴ Ρασιώπισσα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώπισσα*, πίν. 31α), μονή Βαρλαάμ (ό.π., πίν. 45α), μονή Οσίου Νικάνορα (Μιχαηλίδης, *Νέα στοιχεία*, πίν. 9), μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 51α), Άγιος Δημήτριος στα Παλατίτσια (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 112α). Μόνο μία άρνηση του Πέτρου, αλλά κοντά στη φωτιά και όχι στον πυλώνα εμφανίζεται στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 2, πίν. 68).

⁴⁷⁵ Ματθ., ισ', 71: *ἐξελθόντα δὲ αὐτὸν εἰς τὸν πυλῶνα εἶδεν αὐτὸν ἄλλη καὶ λέγει τοῖς ἐκεῖ*.

⁴⁷⁶ Μαρκ., ιδ', 66.

⁴⁷⁷ Λουκ., κβ', 55.

⁴⁷⁸ Σε πολλούς βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς ο Πέτρος κλαίει ακουμπισμένος σε επίθημα κιονοκράνου, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 38), στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 148α), στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 51) ή στις επάλξεις του τείχους, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 58α). Στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίας Καστορίας ο Πέτρος ακουμπισμένος σε πεσσίσο, περισσότερο σκέφτεται παρά θρηνεί (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 106-107).

⁴⁷⁹ Millet, *Recherches*, 607 κ.ε. Schiller, *IchrK.* II, 71 κ.ε. E. Lucchesi-Palli, *Die Passion und Endszenen Christi an der Venedig*, Πράγα 1942, 72 κ.ε. Radojčić, *Le jugement de Pilate*, 293 κ.ε.

⁴⁸⁰ Ματθ., κζ', 19. Στο ίδιο χωρίο επισημαίνεται ότι δεν μίλησε η ίδια η γυναίκα του Πιλάτου αλλά ότι *ἀπέστειλε πρὸς αὐτόν (θεραπαινίδα;)*. Στα *Acta Pilati* B. IV.4 και IX.4 (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 143-144, 149) αναφέρεται, επίσης, ότι ήλθε απεσταλμένος της Πρόκλης, συζύγου του Πιλάτου, με μήνυμα να μη βλάψει τον Χριστό.

⁴⁸¹ Ματθ., κζ', 23.

⁴⁸² Όπως το δάπεδο στον Ευαγγελισμό του Benvenuto di Giovanni στο S. Bernandino (15ος αι.) (Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 844).

⁴⁸³ Νέο και όχι θεραπαινίδα επιτάσσει η Ερμηνεία (106: *καὶ ὀπισθὲν του εἰς νέος λαλῶν εἰς τὸ ἄφτι του*).

ηγεμόνα που νίβει τα χέρια του στη λεκάνη. Ο Χριστός, με τα χέρια δεμένα μπροστά, βρίσκεται στο δεξιό μέρος της παράστασης και κοιτάζει κατενώπιον το θεατή συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες. Μακρὺς τοίχος και κιονοστοιχίατα αρχιτεκτονήματα καλύπτουν ολόκληρο το βάθος της σκηνής. Δύο χρόνια αργότερα επανέρχεται στη μονή Ρογκοβού (Πίν. 71β) σε παράσταση με περισσότερα πρόσωπα, διαφορετική όμως από τις προηγούμενες. Ο Πιλάτος είναι αριστερά, κάθεται όμως και πάλι σε πτυσσόμενο σκαμνί, επάνω σε ψηλό βάθρο με τρεις βαθμίδες, έτσι ώστε να ισορροπεί η σύνθεση σε σχέση με το συμπαγή πολυπρόσωπο όγκο του ομίλου του Χριστού με τους στρατιώτες, που είναι δεξιά. Στην άκρη του ομίλου βρίσκεται ομάδα Ιουδαίων με επικεφαλής τον κατήγορο, που διακρίνεται από τη χαρακτηριστική κίνηση του αριστερού χεριού. Εντυπωσιακό είναι το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής που πλαισιώνει τη δράση των προσώπων. Ψηλός ευθύγραμμος τοίχος είναι κάθετος στον κεντρικό άξονα που τον οριοθετεί ο Χριστός και θολοσκέπαστο κτίριο στο βάθος. Δύο ογκώδη κτίσματα, που έχουν αποδοθεί με προοπτική αντίληψη, *ἀγκαλιάζουν* τα δρώμενα από δεξιά και αριστερά. Μεταξύ των δύο κτιρίων η επιγραφή *KPINOMENOS ΥΠΟ ΠΙΛΑΤΟΥ*.

Ο Ιωάννης το 1792, στη μονή Μακρίνου δεν αλλάζει ριζικά τους γνωστούς εικονογραφικούς τύπους (Πίν. 72α). Επαναφέρει τη βασίλισσα να συνομιλεί με τον ηγεμόνα και τοποθετεί μια συμπαγή ομάδα Ιουδαίων και στρατιωτών πίσω από τον Χριστό, που βρίσκεται δεμένος με τα χέρια μπροστά, στο δεξιό μέρος της σκηνής.

Όμως στο ναό του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων το εύρος του προς αγιογράφηση χώρου του επιτρέπει να ακολουθήσει μια σχετικά σπάνια ανάπτυξη του όλου θέματος, που σχετίζεται με τον Πιλάτο σε δύο σκηνές, την Κρίση δηλαδή του Πιλάτου και στη συνέχεια την Απόνιση (Πίν. 72β). Η θέση τους στο εικονογραφικό πρόγραμμα⁴⁸⁴, με πρόταξη της Κρίσης και ακολουθία της Απόνισης, είναι εξαιρετικά σπάνια, υπάρχει όμως ήδη στη μονή των Φιλανθρωπηνών⁴⁸⁵, στη μονή του Ντίλιου⁴⁸⁶, στον Προφήτη Ηλία Στεγόπολης και στην Κοίμηση Θεοτόκου Ελαφοτόπου⁴⁸⁷. Μπροστά σε μεγαλοπρεπές κιονοστοιχικό προστώο κάθεται στα δεξιά ο Πιλάτος, *νέος και ἀρχιγένης*. Φοράει χιτώνα, αλλά και βαρύτιμη ζαγορίσια κάπα με γούνα στις παρυφές της. Κρατάει σκήπτρο με το αριστερό, ενώ προτείνει το δεξιό χέρι εμπρός σε χειρονομία ομιλίας προς τον Χριστό που οδηγείται δεμένος, συνοδευόμενος από πλήθος στρατιωτών. Επάνω η επιγραφή *KPINOMENOS ΥΠΟ ΠΙΛΑΤΟΥ*. Στην επάνω σκηνή ο Πιλάτος κάθεται αριστερά, σε πτυσσόμενο σκαμνί, επάνω σε βάθρο με τρεις αναβαθμούς (Πίν. 73α). Στρέφει το κεφάλι προς τα πίσω και ακούει τη βασίλισσα, ενώ νίβει τα χέρια του μέσα σε λεκάνη που κρατάει νεαρός υπηρέτης. Στο δεξιό μέρος ο Χριστός με δεμένα τα χέρια κοιτάζει το θεατή τη στιγμή που οι στρατιώτες τον οδηγούν στον τόπο του μαρτυρίου. Επάνω, σε μαύρο φόντο η επιγραφή *Η ΑΠΟΝΙΣΗ ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ*.

Το 1805 στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένου (Πίν. 73β) ο Αναστάσιος Αναγνώστης επαναφέρει το συμπαγή θρόνο, αφήνει μόνο δύο στρατιώτες να συνοδεύουν τον Χριστό και απλοποιεί το αρχιτεκτονικό βάθος στη συνοπτική σκηνή της *ΑΠΟΝΙΣΗΣ ΤΟΥ ΠΙΛΑΤΟΥ*. Στη μονή Κήπων το 1841 (Πίν. 74) η θεραπεινίδα έχει αντικαταστήσει τη βασίλισσα σε μια κατά τα άλλα άτεχνη, λιτή και απλοποιημένη σκηνή.

Οι περιγραφές που προηγήθηκαν δείχνουν ότι οι καπεσοβίτες ζωγράφοι, με εξαίρεση την παράσταση των Νεγάδων, αποδίδουν όλα τα σχετικά με τον Πιλάτο γεγονότα, με τη σκηνή της Απόνισης, ασχέτως των επιγραφών που τις συνοδεύουν. Οι δύο παραστάσεις των Νεγάδων υπάρχουν σε αρκετούς ναούς του βαλκανικού χώρου⁴⁸⁸. Ακολουθούν κυρίως τον ευαγγελιστή Ματθαίο⁴⁸⁹ και το

⁴⁸⁴ Η Ερμηνεία προβλέπει και τις δύο σκηνές (ό.π., 105-106).

⁴⁸⁵ Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 78-79, πίν. 52 και 80-82, πίν. 53α.

⁴⁸⁶ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 60-61, πίν. 24 και 63-65, πίν. 26.

⁴⁸⁷ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 106.

⁴⁸⁸ Grabar, *Bulgarie*, 194.

⁴⁸⁹ Ματθ., κζ', 1-26.

Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου⁴⁹⁰, όπως εξάλλου και οι άλλες προηγούμενες συνθέσεις του ηπειρωτικού χώρου⁴⁹¹. Κατά κανόνα ο Πιλάτος αποδίδεται στα αριστερά, καθισμένος είτε σε ωραίο πτυσσόμενο σκαμνί, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁴⁹², στη μονή των Φιλανθρωπητών⁴⁹³ και στη μονή του Ντίλιου⁴⁹⁴ είτε σε συμπαγή θρόνο, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου⁴⁹⁵ και στον Παντοκράτορα Αγίου Μάρκου Κέρκυρας⁴⁹⁶. Δεξιά εμφανίζεται ο Πιλάτος μόνο στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, όπως σε όλα τα σύνολα της Ηπείρου εκτός των δύο μονών του Νησιού Ιωαννίνων.

Η θεραπευτική που μεταφέρει το μήνυμα στον Πιλάτο υπάρχει ήδη στη μονή των Φιλανθρωπητών, στη μονή του Ντίλιου, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας κ.α., ενώ η βασίλισσα που εμφανίζεται στα Κάτω Σουδενά, στο Μακρίνο και στους Νεγάδες είναι αρκετά σπάνιο στοιχείο, που υπάρχει όμως στην Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων Κέρκυρας. Σε όλες τις παραστάσεις απουσιάζουν: α) το ορθογώνιο τραπέζι με τα σύνεργα γραφής που εμφανίζεται από τα παλαιοχριστιανικά⁴⁹⁷ έως τα μεταβυζαντινά⁴⁹⁸ χρόνια, β) οι Ιουδαίοι με τα παιδιά⁴⁹⁹ που εμφανίζονται στον Άθω⁵⁰⁰ αλλά και στην εικόνα «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών⁵⁰¹ και γ) η κυκλική κιονοστήρικτη κατασκευή με το διακοπτόμενο μπροστά θριγκό, που υπάρχει σε όλους τους ναούς του 16ου και ορισμένους του 17ου αιώνα στην Ήπειρο⁵⁰². Ο υπηρέτης που χύνει νερό στη λεκάνη στέκεται πάντα όρθιος, εκτός από αυτόν στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, που γονατίζει στο πλακόστρωτο δάπεδο⁵⁰³. Ο Χριστός έρχεται από αριστερά μόνο στον παραπάνω ναό, όπως στο καθολικό της μονής Ελεούσας⁵⁰⁴ και τις άλλες μονές του Νησιού Ιωαννίνων⁵⁰⁵. Σε όλους τους άλλους είναι δεξιά και κοιτάζει κατενώπιον το θεατή, αντίθετα από τους Ιουδαίους και τους στρατιώτες που στρέφουν τα κεφάλια τους προς τον Πιλάτο. Ως προς την οργάνωση των παραστάσεων, συνήθως η σύνθεση οργανώνεται σε δύο ομίλους με κυρίαρχα πρόσωπα τον Χριστό και τον Πιλάτο, εκτός από τα Κάτω Σουδενά, που η σκηνή απαρτίζεται από τρεις ομίλους.

⁴⁹⁰ Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 203 κ.ε.

⁴⁹¹ Οι μονές του Νησιού των Ιωαννίνων, οι ναοί της Βελτισίας, ο Άγιος Νικόλαος Βίτσας και ο Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου κ.ά.

⁴⁹² Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 37.

⁴⁹³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 52β.

⁴⁹⁴ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 24. Ο Radojčić (Radojčić, *Le jugement de Pilate*, 300 κ.ε.) σημειώνει την επίδραση της παλαιοχριστιανικής εικονογραφίας στο μοτίβο του πτυσσόμενου σκίμποδα.

⁴⁹⁵ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 58β, 59α.

⁴⁹⁶ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 33. Το απλό αυτό κάθισμα δεν έχει καμιά σχέση με θρόνους διακοσμημένους με ζωόμορφες παραστάσεις ή άλλα διακοσμητικά θέματα, όπως στο θρόνο του Πιλάτου στην Αγία Αικατερίνη Κουρασάδων Κέρκυρας (ό.π., πίν. 9). Πρβλ. H. Laag, *Thron, LChri*, 4, 304 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 88-91, ιδιαιτέρως σημ. 70.

⁴⁹⁷ Millet, *Recherches*, 635. Grabar, *Bulgarie*, 265, σημ. 7.

⁴⁹⁸ Μονή των Φιλανθρωπητών, μονή του Ντίλιου, Άγιος Νικόλαος Βίτσας κ.ά.

⁴⁹⁹ Ματθ., κς', 25: *καὶ ἀποκριθεὶς πᾶς ὁ λαὸς εἶπε· τὸ αἷμα αὐτοῦ ἐφ' ἡμᾶς καὶ ἐπὶ τὰ τέκνα ἡμῶν.*

⁵⁰⁰ Millet, *Athos*, πίν. 127.3, 162.2, 177.1, 200.1 (μονή της Λαύρας, μονή Κουτλουμουσίου, μονή Ξενοφώντος, μονή Διονυσίου).

⁵⁰¹ Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, πίν. 88.

⁵⁰² Μονή των Φιλανθρωπητών, μονή του Ντίλιου, Μεταμόρφωση Βελτισίας, Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου κ.ά.

⁵⁰³ Η δυτική επίδραση στη στάση του υπηρέτη αλλά και την προοπτική απόδοση του δαπέδου είναι εμφανής.

⁵⁰⁴ Αδημοσίευτη.

⁵⁰⁵ Στη μονή των Φιλανθρωπητών και στη μονή του Ντίλιου. Όπως και στη Ρασιώπιτσα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώπιτσα*, πίν. 30α-β) τα χέρια του Χριστού είναι δεμένα μπροστά αλλά παράλληλα, ενώ στα έργα των Καπεσοβιτών είναι σταυρωμένα.

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 75α) ο Χριστός είναι δεμένος με τα χέρια πίσω και με την πλάτη σε κίονα με πλατιά βάση. Τον μαστιγώνουν δύο ηλικιωμένοι στρατιώτες, από τους οποίους ο δεξιός στέκει σε μια χορευτική φιγούρα. Κοιτάζει ήρεμα τους βασανιστές του, δύο εκ των οποίων, ένας στρατιώτης και ένας νεαρός υπηρέτης, μέσα από ένα κτίριο του απευθύνουν το λόγο. Ένας άλλος στρατιώτης με ακόντιο παρακολουθεί τη σκηνή, ενώ κάτω αριστερά μια γκροτέσκα μορφή με το πρόσωπο σαν μάσκα είναι καθισμένη και απλώνει τα χέρια. Τρία ψηλά κτίρια, που συνδέονται με ψηλό τοίχο, αποτελούν το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής. Ο άνετος χώρος, οι χειρονομίες ομιλίας και οι στάσεις των βασανιστών συμβάλλουν στη θεατρικότητα της σκηνής.

Στη σχεδόν δυσδιάκριτη παράσταση της μονής Λυκοτριχίου ο Αναστάσιος εφαρμόζει εικονογραφικό τύπο ακόμα πιο λιτό, αφού στη σκηνή εμφανίζονται μόνον ο Χριστός, οι δύο βασανιστές και η γκροτέσκα μορφή του καθισμένου στρατιώτη. Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 75β) το σώμα του Χριστού με τα δεμένα χέρια στην πλάτη συσπάται και το πανωκόρμι γέρνει μπροστά⁵⁰⁷, ενώ ένας νεαρός στρατιώτης παρακολουθεί το μαρτύριο. Στη μονή Ρογκοβού (Πίν. 76) οι μεγαλόσωμες μορφές των βασανιστών, αλλά και του Χριστού καλύπτουν ολόκληρη τη σκηνή, ενώ για πρώτη φορά υπάρχουν στα δεξιά ριγμένα ρούχα, σε αισθητική ισορροπία με την γκροτέσκα μορφή του καθιστού στρατιώτη.

Ο ζωγράφος Ιωάννης στη μονή Μακρίνου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 77α), όπως και οι Θεοδόσιος και Ιωάννης στη μονή Κήπων (Πίν. 77β), δεν αλλάζουν τον εικονογραφικό τύπο που χρησιμοποίησε ο Αναστάσιος.

Η Μαστίγωση, θέμα που παριστάνεται στη βυζαντινή ζωγραφική από τον 11ο-12ο αιώνα⁵⁰⁸, αναφέρεται σχεδόν μονολεκτικά στους συνοπτικούς⁵⁰⁹. Αλλά και η νεότερη Ερμηνεία⁵¹⁰ είναι εξαιρετικά λιτή στην περιγραφή της σκηνής. Ο Χριστός σε όλες τις παραστάσεις των Καπεσοβιτών εικονίζεται με την πλάτη στον κίονα και δεμένος *όπισθογωνικά*, στοιχείο που δεν υπάρχει στα παλαιολόγεια έργα⁵¹¹ αλλά αρχίζει να εμφανίζεται σε μεταβυζαντινά έργα⁵¹² κατά δυτική επίδραση⁵¹³. Οι βασανιστές είναι πάντα δύο⁵¹⁴, αλλά οι στρατιώτες που ακολουθούν είναι από ένας μέχρι τέσσερις. Η

⁵⁰⁶ Millet, *Recherches*, 625 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 76 κ.ε. C. Schweicher, *Geißelung Christi*, *LChrl*, 2, 127 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 231-232.

⁵⁰⁷ Όπως ακριβώς στη χαλκογραφία του Φλαμανδού J. Sadeler που αντιγράφει ο Πουλάκης (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 67).

⁵⁰⁸ Millet, *Recherches*, 652.

⁵⁰⁹ Ματθ., κζ', 26. Μάρκ., ιε', 15. Ο Ιωάννης (ιθ', 1) αναφέρει: *Τότε οὐκ ἔλαβεν ὁ Πιλάτος τὸν Ἰησοῦν καὶ ἐμαστίγωσε.*

⁵¹⁰ *Ερμηνεία*, 106: *Ὁ Χριστὸς δεμένος ὀπισθάγκωνα εἰς κολώναν πληγωμένος καὶ δύο στρατιῶται δέρνουν αὐτόν.*

⁵¹¹ Δεμένος στον κίονα αλλά κατά κρόταφον είναι ο Χριστός στη μονή Marko (Millet - Velmans, *Yougoslavie*, πίν. 97), στον Άγιο Γεώργιο στη Rečica (Subotić-Grozdanov, *Rečica*, 62 κ.ε., πίν. 11), σε εικόνα της μονής Βλατάδων του 14ου αιώνα (Α. Τούρτα, *Εικόνα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων*, *Μακεδονικά ΚΒ'* (1982), 154 κ.ε., πίν. 4α).

⁵¹² Στον Άθω ακολουθείται η παραδοσιακή εικονογραφία (μονή της Λαύρας, μονή Ξενοφώντος, μονή Διονυσίου, Millet, *Athos*, πίν. 126.4, 177.1 και 200.2, αντίστοιχα), όπως και στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 27). Αντίθετα, με την πλάτη στο στύλο είναι στη Μαστίγωση του 1542 της μονής των Φιλανθρωπινών (Παλιούρας, *ό.π.* (υποσημ. 315), πίν. 55. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 66), στο καθολικό της μονής Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο και στο καθολικό της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 200 και 205-206, πίν. 128β), στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 69), στην Κοίμηση Θεοτόκου Ουζντίνας (Κωνσταντίνος, Ουζντίνια, πίν. 25).

⁵¹³ Meiss, *Duccio*, 95 κ.ε. Για τον τύπο που διαμορφώνει ο Πουλάκης κατ' επίδραση των χαλκογραφιών του Sadeler βλ. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 32. Με τα χέρια δεμένα ψηλά, αλλά με τον Χριστό κατενώπιον βλ. σε πίνακα της Οξφόρδης του 14ου αιώνα (Garrisson, *Early Italian Painting*, 100 κ.ε., πίν. 1 και 12). Πρβλ. τη σκηνή στη Maesta του Duccio στη Σιέννα (White, *Studies*, 167 κ.ε., πίν. 7).

⁵¹⁴ Δύο είναι οι βασανιστές στη μονή Marko, στη μονή της Λαύρας και στη μονή Διονυσίου, τρεις στη μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 128β) και τέσσερις στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας.

εντυπωσιακή γκροτέσκα καθιστή μορφή του στρατιώτη παραπέμπει ευθέως σε ιταλικό πρότυπο, όπως αυτό του Giotto στο παρεκκλήσι των Scrovegni⁵¹⁵ στην Πάντοβα.

Ο Εμπαιγμός⁵¹⁶

Για πρώτη φορά, εξ όσων γνωρίζω, η παράσταση του Εμπαιγμού στο χώρο της Ηπείρου παριστάνεται με τη σκηνή του «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος»⁵¹⁷. Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 78α) η παράσταση εξελίσσεται σε δύο επίπεδα. Στο πρώτο εικονίζεται ο Χριστός φυλακισμένος πίσω από καγκελόφρακτο παράθυρο, ενώ ένας στρατιώτης και ο όχλος των αρχιερέων και των υπηρετών κοιτάζουν το ανώτερο επίπεδο, στο οποίο εξελίσσεται το κυρίως επεισόδιο. Μπροστά στο μεγαλόπρεπο κτίριο του πραιτωρίου, ο Πιλάτος μόλις έχει εξέλθει και απευθύνεται στους Ιουδαίους λέγοντας «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος»⁵¹⁸. Φοράει πορφυρό χιτώνα, βαρύτιμη ζαγορίσια κάπα και στέμμα. Δίπλα του και μεταξὺ των δύο στρατιωτῶν στέκεται ὀρθιος ο Χριστός, σχεδόν γυμνός, φορώντας μόνο περιζώμα, με τα χέρια δεμένα μπροστά, κρατώντας κάλαμον και φορώντας ακάνθινο στεφάνι. Ένας από τους στρατιώτες τον περιβάλλει με το πορφυροῦν ἱμάτιον⁵¹⁹, ενώ επάνω υπάρχει η επιγραφή *ΙΔΕ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ*. Στο ναό του Αγίου Νικολάου Γραμμένου (Πίν. 78β) η παράσταση δεν έχει διαφορές. Μόνον απουσιάζει ο ένας εκ των δύο στρατιωτῶν που πλαισιώνουν τον Χριστό και το κτίριο του πραιτωρίου έχει περιοριστεί σε μια συμβατική κιονοστήρικτη κατασκευή, όπως εξάλλου και στην Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 79), που ζωγραφίζει ο Αναστάσιος.

Η δυτικότερη σκηνή «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος» (*Ecco Homo*), που εμφανίζουν οι Καπεσοβίτες στη θέση του Εμπαιγμού, έχει πρότυπο χαλκογραφίες που κυκλοφορούν αυτή την εποχή με παρόμοια θέματα. Στοιχεία από την εμφάνιση του Χριστού με τον Πιλάτο ενώπιον του όχλου υπάρχουν ήδη στη χαλκογραφία του 16ου αιώνα του Hugo Golzius⁵²⁰.

Ο Ελκόμενος⁵²¹

*Πεζοὶ καὶ καβαλλaroὶ σύρνοντες τὸν Χριστὸν*⁵²² συγκροτούν την παράσταση του Ελκομένου στη μονή Ρογκοβού Τσεπελόβου (Πίν. 80α). Ο Αναστάσιος και οι γιοι του αναπτύσσουν την πομπή στο

⁵¹⁵ Giotto alla Cappella degli Scrovegni, Λεύκωμα, Μιλάνο, πίν. 94-96. Για το γκροτέσκο βλ. R. Sheridan - A. Ross, *Gargoyles and Grotesques*, Βοστώνη 1975. Για το ρόλο των εικόνων ιδιωτικής ευλάβειας στη διαμόρφωση του κεντρικού μοτίβου της σκηνής βλ. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 231-232.

⁵¹⁶ Millet, *Recherches*, 606, 640, 668 κ.ε. Schiller, *IchrK*, 2, 79 κ.ε. K. Laske, *Verspottung Jesu*, *LChrI*, 4, 443 κ.ε.

⁵¹⁷ Για τη σχέση του με την παράσταση του Εμπαιγμού βλ. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 233, σημ. 132. Για την εισαγωγή του Νυμφίου στην ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική βλ. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 246.

⁵¹⁸ Ιω., ιθ', 6: Ἰδε ὁ Ἄνθρωπος, ὅτε οὖν εἶδον αὐτὸν οἱ ἀρχιερεῖς καὶ οἱ ὑπηρέται ἐκραύγασαν λέγοντες σταυρώσον, σταυρώσον.

⁵¹⁹ Ιω., ιθ', 2: καὶ οἱ στρατιῶται πλέξαντες στέφανον ἐξ ἀκανθῶν ἐπέθηκαν αὐτοῦ τῇ κεφαλῇ, καὶ ἱμάτιον πορφυροῦν περιέβαλον αὐτόν...

⁵²⁰ Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 246. Η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 106) αναφέρει ένα λιτό, αλλά βυζαντινής προέλευσης Εμπαιγμό. Για το θέμα και την προέλευσή του βλ. Γ. Ρηγόπουλος, *Νικόλαος Καλέργης (1675;-1747). Συμβολή στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Ζακύνθου*, Αθήνα 1994, 18-22.

⁵²¹ Millet, *Recherches*, 362 κ.ε. Schiller, *IchrK*, 2, 88 κ.ε. H. Laag - G. Jaszai, *Kreuztragung Jesu*, *LChrI*, 2, 649 κ.ε. Ν. Βέης, Ο Ελκόμενος Χριστός της Μονεμβασίας, *ΠΧΑΕ Α'* (1932), 33 κ.ε. Β. Κώπτας, Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου, *ΠΧΑΕ Δ'* (1937-1938), 5 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 153, σημ. 122. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 81-82.

⁵²² *Ερμηνεία*, 107. Ενδιαφέρουσα η προσέγγιση που κάνει ο Τριανταφυλλόπουλος για τη σημασία του σάλπιγγα με τη σιγμόμορφη σάλπιγγα (Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Βυζαντινή παράδοση και δυτικές καινοτομίες στην τέχνη των παλαιότερων μονών του Νησιού Ιωαννίνων, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων, Πρακτικά Συμποσίου, 700 χρόνια, 1292-1992*, 29-31 Μαΐου 1992, Ιωάννινα 1992, 363).

τεταρτοσφαίριο του νότιου χορού του καθολικού με εξαιρετική συνοχή. Η πομπή έχει απομακρυνθεί από την Ιερουσαλήμ και βαδίζει προς τον Γολγοθά. Προηγείται ομάδα εφίππων με επικεφαλής τον Πιλάτο, ο οποίος συνδιαλέγεται ζωντανά με τους αρχιερείς⁵²³ ως προς τον τίτλο. Στο κέντρο δεσπόζει ο Χριστός που κουβαλάει το σταυρό του μαρτυρίου. Ένας στρατιώτης τον τραβάει από το σκοινί που είναι περασμένο στο λαιμό του, άλλοι παρακολουθούν, ενώ ένας άλλος υψώνει τη σιγμόμορφη τρομπέτα. Πίσω από τον Χριστό ο Σίμων ο Κυρηναίος⁵²⁴ προσπαθεί να σηκώσει με τα δύο του χέρια το σταυρό⁵²⁵ και άλλοι στρατιώτες σέρνουν τους δύο *κακούργους*⁵²⁶. Στο κοίλωμα που σχηματίζουν τα τεμνόμενα βουνά και σε μικρότερη κλίμακα, ώστε να δημιουργείται η εντύπωση του βάθους, εμφανίζεται ο προφήτης Ησαΐας κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή *ΩΣ ΠΡΟΒΑΤΟΝ ΕΙΠΙ ΣΦΑΓΗΝ ΗΚΟΛΟΥΘΗ*⁵²⁷, καθώς και η Παναγία με τις γυναίκες⁵²⁸.

Περισσότερο λιτή φαίνεται ότι είναι η δυσδιάκριτη παράσταση του Ελκομένου στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος, χωρίς να αλλάζει ο εικονογραφικός τύπος (Πίν. 80β). Μόνο τα άλογα των έφιππων ανδρών στρέφονται προς τη μορφή του Χριστού που βρίσκεται στο κέντρο. Στη μονή Μακρίνου ο Ελκόμενος αποδίδεται μαζί με τη Σταύρωση (Πίν. 81α). Και σε αυτή την παράσταση προηγείται η έφιππη συνοδεία, ενώ Ιουδαίοι και στρατιώτες κοιτάζουν τον Χριστό που σέρνει το σταυρό. Στη στατική σκηνή του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (Πίν. 81β) δεσπόζει στο κέντρο η μεγαλόσωμη μορφή του Χριστού που κουβαλάει τον υπερμεγέθη σταυρό, ενώ οι στρατιώτες τον σέρνουν από σκοινί, που είναι δεμένο στο λαιμό του. Ο έφιππος Πιλάτος, με δύο αρχιερείς, προηγείται και κλείνουν την πομπή οι δύο ληστές πίσω από τον Σίμωνα, που προσπαθεί να σηκώσει το σταυρό.

Το θέμα του Ελκομένου έχει ιδιαίτερη ανάπτυξη κυρίως κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο⁵²⁹, μολοντί ευρίσκεται ήδη στο ευαγγέλιο του Cambridge⁵³⁰. Η εικονογραφική σύνθεση που παρουσιάζουν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι αντλεί τα στοιχεία της από παλαιότερες συνθέσεις, χωρίς να ταυνίζεται με καμία από αυτές. Το κύριο στοιχείο των παραστάσεων είναι αυτό της απουσίας έντασης, κίνησης και πάθους, που χαρακτηρίζει κυρίως τις αθωνικές τοιχογραφίες⁵³¹ σε αντίθεση με πολλά σύνολα της Ηπείρου του 16ου και 17ου αιώνα (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή του Ντίλιου, Μεταμόρφωση Βελτισίας, Άγιος Νικόλαος Βίτσας), στα οποία το κύριο στοιχείο είναι ο ρυθμός. Ο όμιλος των ανθρώπων είναι σχεδόν συμπαγής, με προεξάρχουσα τη σκυφτή μορφή του Ιησού που σηκώνει το σταυρό. Αυτό το στοιχείο ανήκει στην παλαιότερη εικονογραφική παράδοση⁵³², αλλά δεν υπάρχει στις ηπειρωτικές τοιχογραφίες του 16ου-17ου αιώνα⁵³³, όπου ο Σίμων σηκώνει ήδη το σταυρό και προηγείται μαζί με τους ληστές. Το σύμπλεγμα όμως του Χριστού που σέρνει το σταυρό με τον Σίμωνα να τον βοηθάει υπάρχει στην εικόνα «Επί σοί χαίρει» του Πουλάκη κατ' επίδραση

⁵²³ Ιω., ιθ', 21-22: ἔλεγον οὖν τῷ Πιλάτῳ οἱ ἀρχιερεῖς τῶν Ἰουδαίων· μὴ γράφῃ, ὁ βασιλεὺς τῶν Ἰουδαίων· ἀλλ' ὅτι ἐκεῖνος εἶπε, βασιλεὺς εἰμι τῶν Ἰουδαίων. ἀπεκρίθη ὁ Πιλάτος· ὁ γέγραφα, γέγραφα.

⁵²⁴ Ερμηνεία, 107: Στρογγυλογένης, μισαιπόλιος, φορῶν κοντὰ ροῦχα.

⁵²⁵ Ματθ., κατ', 32: ἐξερχόμενοι δὲ εὗρον ἄνθρωπον Κυρηναῖον ὀνόματι Σίμωνα· τοῦτον ἠγγάρευσαν ἵνα ἄρῃ τὸν σταυρὸν αὐτοῦ.

⁵²⁶ Λουκ., κγ', 32: Ἦγοντο δὲ καὶ ἕτεροι δύο κακοῦργοι σὺν αὐτῷ ἀναιρεθῆναι.

⁵²⁷ Ησαΐας, νγ', 7: ὡς πρόβατον ἐπὶ σφαγὴν ἤχθη. Στην Ερμηνεία (Ερμηνεία, 81) αναφέρεται ο Ιερεμίας στην παράσταση του Ελκομένου και ο Ησαΐας στη σκηνή της Ανάβασης στο Σταυρό.

⁵²⁸ Λουκ., κγ', 27-28.

⁵²⁹ Αρκετά μνημεία αναφέρει η Παϊσίδου (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 81).

⁵³⁰ Grabar, *Bulgarie*, 36.

⁵³¹ Millet, *Athos*, πίν. 127.1, 162.2, 200.1, 216.1.

⁵³² Millet, *Recherches*, 364 κ.ε. Πρβλ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, 51-54, όπου απορρίπτει τον ανατολικό και βυζαντινό τύπο του Millet.

⁵³³ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 10β και 54. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 30. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 23. Τούρτα, *Αινοτοπίτες*, πίν. 59, 60α. Πρβλ. τον Ελκόμενο στο ναό του Παντοκράτορα Αγίου Μάρκου Κέρκυρας (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 34).

χαλκογραφίας του J. Sadeler⁵³⁴. Το ίδιο στοιχείο ακολουθούν το 1816 και κατσανοχωρίτες ζωγράφοι στη μονή του Αγίου Δημητρίου Ζαλόγγου⁵³⁵ (Πίν. 82).

Ο Χριστός σέρνεται δεμένος με σκοινί από το λαιμό⁵³⁶, όπως σε παλαιολόγειες⁵³⁷ αλλά και τοιχογραφίες της Ηλείου (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή του Ντίλιου). Ο στρατιώτης που πιέζει τον Χριστό να προχωρήσει τραβώντας τον από το λαιμό στην παράσταση της μονής Ρογκοβού είναι όμοιος με τον αντίστοιχο των μονών των Φιλανθρωπηνών και του Ντίλιου, ενώ αυτός που στρέφει τα νώτα στο θεατή υπάρχει στις βυζαντινές παραστάσεις του θέματος⁵³⁸. Οι ληστές, που εμφανίζονται σε όλες τις παραστάσεις των Καπεσοβιτών, εντοπίζονται από το 14ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο de Arges⁵³⁹, αφού υπάρχουν σε δυτικά έργα από το 13ο αιώνα⁵⁴⁰. Περιέχονται στις παραστάσεις της μονής των Φιλανθρωπηνών, της μονής του Ντίλιου και της μονής Ελεούσας Νησιού Ιωαννίνων, απουσιάζουν όμως από τις αντίστοιχες αθωνικές. Ο προφήτης Ησαΐας, άγνωστο στοιχείο στις βυζαντινές παραστάσεις⁵⁴¹, αντλείται από την παράσταση της μονής των Φιλανθρωπηνών, ενώ η συγκρατημένη θλίψη της Παναγίας⁵⁴² και των γυναικών που τη συνοδεύουν θυμίζουν τις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες του Άθω. Τέλος, η έφιππη συνοδεία, που συνηθίζεται στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών, είναι στοιχείο ξένο προς την παλαιότερη βυζαντινή παράδοση⁵⁴³, γνωστό όμως από την ιταλική τέχνη του 13ου-14ου αιώνα⁵⁴⁴. Εμφανίζεται στο Lespovo⁵⁴⁵ και στην Dečani⁵⁴⁶, αργότερα στο Leskoe⁵⁴⁷ και στις αρχές του 16ου αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού⁵⁴⁸, όπου υπάρχει διαμορφωμένος ο τύπος, και στη συνέχεια στις τοιχογραφίες της Ηλείου και σε σειρά ναών σε όλα τα Βαλκάνια⁵⁴⁹.

Η Σταύρωση⁵⁵⁰

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών η Σταύρωση είναι σύνθετη, ολιγοπρόσωπη, λιτή και συμμετρική (Πίν. 83α). Ο Εσταυρωμένος τοποθετείται στο κέντρο ανάμεσα στους δύο ληστές, τον Δυσμά και τον Γέστα⁵⁵¹. Ο νεκρός Χριστός γέρνει ελαφρά το κεφάλι με το ακάνθινο στεφάνι. Το ψι-

⁵³⁴ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 33, πίν. 52-53.

⁵³⁵ Πρβλ. την παράσταση του Ελκομένου στο ναό του Αγίου Αθανασίου στο Ντουρμάνι Βερμίου του 18ου αιώνα από τους Γιαννιώτες ζωγράφους Αναστάσιο και Αλέξιο (Τούρτα, Γιαννιώτες ζωγράφοι, πίν. 7).

⁵³⁶ Για το θέμα βλ. Millet, *Recherches*, 363 κ.ε. Πελεκανίδης, *Καστορία*, 51 κ.ε.

⁵³⁷ Στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 75.4, 90) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 148β).

⁵³⁸ Millet, *Recherches*, πίν. 402.

⁵³⁹ Ștefănescu, *Valachie*, πίν. 7.

⁵⁴⁰ Grabar, *Bulgarie*, πίν. 319. Για το ίδιο θέμα βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 74-75.

⁵⁴¹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 85.

⁵⁴² Λουκ., κγ', 27-28. Στα *Acta Pilati* B X.2 αναφέρεται και ο Ιωάννης.

⁵⁴³ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 107. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 85.

⁵⁴⁴ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 70 κ.ε. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 82.

⁵⁴⁵ Millet - Velmans, *Yougoslavie*, IV, πίν. 10.22. Garidis, *La peinture murale*, 71.

⁵⁴⁶ Petković - Bošković, *Dečani*, πίν. CCIX.

⁵⁴⁷ Subotić, *Ohrid*, σχέδ. 79.

⁵⁴⁸ Πελεκανίδης, *Καστορία*, πίν. 168 και 169α.

⁵⁴⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 85, σημ. 646.

⁵⁵⁰ Millet, *Recherches*, 396 κ.ε. Schiller, *IchrK*, 2, 98 κ.ε. E. Lucchesi-Palli - G. Jaszai, *Kreuzigung Christi*, *LChrI*, 2, 606 κ.ε. Cottas, *Christos Paschon*. C. Shorr, *The Mourning Virgin and Saint John*, *ArtB* XXII (1940), 61 κ.ε. J. R. Martin, *The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art*, *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert M. Friend*, Princeton 1955, 189 κ.ε. K. Wessel, *Die Kreuzigung (Icon. Ecclesiae Orientalis)*, Recklinghausen 1966. Sandberg-Valalà, *La croce dipinta*, 27 κ.ε., σημ. 214. Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, 241 κ.ε.

⁵⁵¹ Τα ονόματα αναφέρονται στα *Acta Pilati* B (X) και *Gesta Pilati* A (X). Για το ληστή που μετανόησε, βλ. Λουκ., κγ', 40-43.

λόλιγνο σώμα καμπυλώνει ελαφρά προς τα αριστερά, ενώ από την πλευρά του ρέει *αἷμα και ὕδωρ*⁵⁵². Οι ληστές είναι δεμένοι σε μικρότερους σταυρούς με τα χέρια επάνω από την οριζόντια κεραία. Ο Δυσμάρς ακουμπάει την πλάτη στο σταυρό και ο Γέστας το στήθος, ενώ και οι δύο στρέφονται προς τα δεξιά. Δίπλα στον Εσταυρωμένο εικονίζεται αριστερά η Παναγία με τις δύο φίλες της⁵⁵³ και δεξιά ο Ιωάννης με τον εκατόνταρχο. Η Παναγία ατενίζει το μονογενή της με θλιμμένη αξιοπρέπεια. Έχει το δεξιό χέρι απλωμένο μπροστά και με το αριστερό στερεώνει το μαφόριο στο ύψος του λαιμού. Δεξιά ο Λογγίνος υψώνει το χέρι και δείχνει τον Ιησού. Παριστάνεται με φωτοστέφανο και κρατάει ασπίδα με επίσημα ανθρώπινης μορφής. Ολόκληρο το βάθος της σκηνής καλύπτεται από τα ψηλά τείχη της Ιερουσαλήμ, που είναι στολισμένα με *μετάλλια*, ενώ τρουλαία κτίρια διακρίνονται μέσα στην πόλη.

Στη μονή Λυκοτριχίου η σκηνή γίνεται ακόμα πιο λιτή, αφού απουσιάζουν οι δύο ληστές και το εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος. Οι ίδιοι ζωγράφοι στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 83β) επιλέγουν έναν εικονογραφικό τύπο ακόμα πιο λιτό. Τον Χριστό παραστέκουν μόνον η Παναγία, ο Ιωάννης, ο Λογγίνος και οι δύο ληστές. Το σώμα του Εσταυρωμένου κρέμεται σχεδόν από το σταυρό. Το κεφάλι του γέρνει δεξιά και τα πόδια του έχουν έντονη κάμψη. Ο Ιωάννης και η Θεοτόκος εκφράζουν με τις χειρονομίες τους τη θλίψη τους. Εντυπωσιακή είναι, τέλος, η ασπίδα του Λογγίνου με το μεγάλο επίσημα ανθρώπινου προσώπου που σχεδόν την καλύπτει. Στη μονή Ρογκοβού (Πίν. 84α) το σκηνικό αλλάζει και η ένταση είναι μεγαλύτερη. Η Παναγία είναι ήδη λιπόθυμη στο έδαφος, περικυκλωμένη από τις γυναίκες που της συμπαραστέκονται. Για πρώτη φορά εμφανίζονται πάνω από το σταυρό ο ήλιος και η σελήνη.

Στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος ο μοναχός Αθανάσιος δεν αλλάζει τον εικονογραφικό τύπο, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (Πίν. 84β) μόνο το αρχιτεκτονικό τοπίο γίνεται πιο καθαρό, με τα ψηλά τείχη και τους πύργους της Ιερουσαλήμ, και η ασπίδα του εκατόνταρχου γίνεται απιδόσχημη. Η τελευταία αλλάζει και πάλι στη Σταύρωση του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (Πίν. 85α). Κρέμεται με σκοινί από τον ώμο του Λογγίνου και διακοσμείται με το γνωστό επίσημα ανθρώπινης μορφής.

Ο εικονογραφικός τύπος⁵⁵⁴ με τις μικρές παραλλαγές του που ακολουθούν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι, είναι ο σύνθετος⁵⁵⁵, συμμετρικός και δογματικός, αφού υπάρχουν περισσότερα από τρία κύρια πρόσωπα, στα οποία προστίθενται μόνον ο εκατόνταρχος και οι κόρες. Ο τύπος αυτός είναι σύμφωνος με τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση⁵⁵⁶, αλλά διαφέρει από τον τύπο των ναών του Άθω⁵⁵⁷, των μνημείων της Ηπείρου του 16ου και 17ου αιώνα⁵⁵⁸, των ναών του ευρύτερου βαλκανι-

⁵⁵² Ιω., ιθ', 34.

⁵⁵³ Ο Ιωάννης (ιθ', 25) μιλάει για δύο γυναίκες.

⁵⁵⁴ Διαφορετικό και πολυπρόσωπο εικονογραφικό τύπο προτείνει η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 107-108).

⁵⁵⁵ Millet, *Recherches*, 426-442. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, 150.

⁵⁵⁶ Τον 9ο αιώνα υπάρχει στον κώδικα Par. gr. 510 (Omont, *Miniatures*, πίν. XXI), τον 11ο στη Νέα Μονή Χίου (Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, 162, πίν. 13). Το 13ο αιώνα στη Studenica (Millet - Frolow, I, πίν. 37.3), το 14ο αιώνα στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, πίν. 12.3) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 27), το 15ο αιώνα στο ναό του Αγίου Γεωργίου στον Αρτό Ρεθύμνης (Ν. Δρανδάκης, Ο εις Αρτό Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου Γεωργίου, *ΚρητΧρον* XI (1957), πίν. Θ'.1) και στο Παλαιό Καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου (Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, πίν. 49), το 16ο αιώνα στους Αγίους Αναργύρους στα Σέρβια (Ξυγγόπουλος, *Σέρβια*, πίν. 19.2) και στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 8α-β).

⁵⁵⁷ Όπως π.χ. από το καθολικό της μονής της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 129.1-2) και της μονής Σταυρονικήτα (*Μονή Σταυρονικήτα*, Αθήναι 1974, πίν. 10). Πρβλ. επίσης τη Σταύρωση στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου που ζωγραφίζει ο Φράγκος Κατελάνος (Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle Athonite de Saint Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre Théobain Frangos Catellanos* (διδασκ. διατριβή), Παρίσι 1999, πίν. 26).

⁵⁵⁸ Από τη Σταύρωση του 1542 της μονής των Φιλανθρωπηνών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 70), τη Σταύρωση της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 26-29), τη Σταύρωση του Αγίου Δημητρίου Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *Crucifixion*, πίν. 2 και 4. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν.

κού χώρου⁵⁵⁹, αλλά και από αντίστοιχες παραστάσεις που ζωγραφίζουν την ίδια εποχή καλαρρυτινοί⁵⁶⁰ (Πίν. 85β) και κατσανοχωρίτες⁵⁶¹ ζωγράφοι (Πίν. 11α, 86). Ο Χριστός νεκρός στο σταυρό είναι γνωστός ήδη από τον 8ο αιώνα⁵⁶². Η κάμψη του κορμιού του είναι μικρή, αν εξαιρέσει κανείς την έντονη κάμψη⁵⁶³ των ποδιών στους ναούς του Καπεσόβου, στη μονή Ρογκοβού και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών τα χέρια του Χριστού παραμένουν κολλημένα στην οριζόντια κεραία του σταυρού, όπως σε παλαιά βυζαντινά παραδείγματα⁵⁶⁴.

Αρχαϊκή αντίληψη προδίδουν οι συγκρατημένες στάσεις όλων των μορφών της παράστασης, που από το 13ο αιώνα και μετά αποδίδονται με μεγαλύτερο ρεαλισμό⁵⁶⁵. Στις περισσότερες σκηνές η Παναγία στέκεται όρθια, με το αριστερό χέρι να πιάνει το μαφόριο, χειρονομία που προδίδει μεγάλη θλίψη⁵⁶⁶ και υπάρχει ήδη στη Νέα Μονή Χίου⁵⁶⁷. Μόνο στη μονή Ρογκοβού ο Αναστάσιος αποδίδει το επεισόδιο της λιπόθυμης Θεοτόκου⁵⁶⁸ με την Παναγία ξαπλωμένη στο έδαφος⁵⁶⁹, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁵⁷⁰.

Ο Ιωάννης, ακίνητος ή με ελαφρά λυγισμένα τα γόνατα, έχει συνήθως το δεξιό χέρι στο μάγουλο, χειρονομία συνηθισμένη⁵⁷¹, με την οποία εκδηλώνει συγκρατημένα τη θλίψη του. Οι γυναίκες που συνοδεύουν την Παναγία συνήθως δεν έχουν φωτοστέφανο⁵⁷², εκτός από την παράσταση στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος.

Ο εκατόνταρχος Λογγίνος⁵⁷³ σε όλες τις παραστάσεις κινείται για να φύγει. Στρέφει όμως το κεφάλι και δείχνει τον Χριστό με τον πήχη λυγισμένο, χειρονομία που υποδηλώνει φόβο και ανθρωπίνη

62a-b, 63), τη Σταύρωση του Αγίου Νικολάου Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 8, 61α). Διαφέρει ακόμα και από τους ει-
κονογραφικούς τύπους που εντοπίστηκαν στα Ιόνια νησιά είτε από το σύνθετο (Αγία Αικατερίνη Καρουσάδων, Άγιος
Αθανάσιος Κορακιάνας) είτε από τον απλό αρχαϊκό με έντονη την επίδραση της ρητορικής του 17ου αιώνα (Παντοκράτο-
ρας Αγίου Μάρκου, Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 94-10, 155-158, 234-236, πίν. II, 35 και 71).

⁵⁵⁹ Της εκκλησίας Doamnei Βουκουρεστίου, του παρεκκλησίου Magosoia κ.ά. (A. Vasiliu, *La peinture murale au temps de Constantin Brancoveanu. Coordonnées culturelles de l'époque et traits de style, Studii cercetari de Istoria Artei. Seria arta plastica* 29 (1982), πίν. 6-8).

⁵⁶⁰ Στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας οι καλαρρυτινοί ζωγράφοι Γεώργιος και Σέργιος το 1761 αποδίδουν μια λιτή αλλά δυτικότροπη παράσταση (Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 243).

⁵⁶¹ Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος, Σέργιος, Ν. Πλακίδας και ο γιος του Αθανάσιος και οι αδελφοί Χρήστος και Γεώργιος από το Φορτόσι Κατσανοχωριών (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 110) αποδίδουν το 1787 στη Φανερωμένη Φορτοσίου εικονο-
γραφικό τύπο, όπου η Παναγία και ο Ιωάννης είναι στη μία πλευρά και ο Λογγίνος με τους στρατιώτες στην άλλη, όπως στη
Μεγάλη Καστάνια Μάνης (Δροσογιάννη, *Μεγάλη Καστάνια*, 67-86) και αργότερα στις πολυπρόσωπες παραστάσεις της μο-
νής των Φιλανθρωπωνών, Βελτσίστας κ.α. Αυτό το λιτό πνεύμα που χαρακτηρίζει τις παραστάσεις των Καπεσοβιτών, θυμίζει
τα έργα μακεδονίτικων εργαστηρίων του 15ου, 16ου αλλά και 17ου αιώνα (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 83).

⁵⁶² Weitzmann, *Saint Catherine*, πίν. XXXV.

⁵⁶³ Για την κάμψη βλ. Millet, *Recherches*, 413-416. Sandberg-Valalà, *La croce dipinta*, 47. Σ. Πελεκανίδης, Χρονολογικά
προβλήματα των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής της Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς, *ΑΕ* 1978, 151.

⁵⁶⁴ Όπως στον Άγιο Δημήτριο Μακρυχωρίου Ευβοίας (Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, πίν. 16). Πρβλ. N. Coumbaraki-
Panselinou, *Saint Pierre de Kalyvia Kouvara et la chapelle de la Vierge de Merenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*,
Θεσσαλονίκη 1976, 79 κ.ε.

⁵⁶⁵ Millet, *Recherches*, πίν. 411, 424, 435.

⁵⁶⁶ Maguire, *Sorrow*, 156 κ.ε.

⁵⁶⁷ Μουρίκη, *Νέα Μονή Χίου*, πίν. 162.

⁵⁶⁸ Millet, *L'art des Balkans*, 282 κ.ε. Πελεκανίδης, ό.π., 152 κ.ε., ως προς τη βυζαντινή προέλευση του θέματος.

⁵⁶⁹ Για τη δυτική προέλευση αυτού του μοτίβου βλ. Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 110-111. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Trans-
figuration*, 80. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 97 κ.ε.

⁵⁷⁰ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 8.

⁵⁷¹ Ορλάνδος, *Μονή Θεολόγου Πάτμου*, 210, με αρκετά παραδείγματα.

⁵⁷² Φωτοστέφανος υπάρχει στις γυναίκες που συνοδεύουν την Παναγία από τον 11ο αιώνα (Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*,
103).

⁵⁷³ Ξυγγόπουλος, *Λογγίνος*, 54 κ.ε.

συστολή⁵⁷⁴. Εικονίζεται με φωτοστέφανο⁵⁷⁵ και ασπίδα με επίσημα ανθρώπινης μορφής, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στη μονή του Ντίλιου, στη Ρασιώτισσα, στη μονή Μυρτιάς⁵⁷⁶ κ.α. Οι δύο ληστές⁵⁷⁷ είναι συνηθισμένο στοιχείο στις παραστάσεις του 16ου και 17ου αιώνα.

Ο ήλιος και η σελήνη, που εικονίζονται στη μονή Ρογκοβού και στη μονή Κήπων, υπάρχουν ήδη στη μονή των Φιλανθρωπηνών και στον Άγιο Δημήτριο Βελτσίστας⁵⁷⁸. Στο αρχιτεκτονικό βάθος κυριαρχεί το τείχος της Ιερουσαλήμ, όπως στη μονή του Ντίλιου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας. Μόνο στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών υπάρχουν στο τείχος *μετάλλια*⁵⁷⁹, όπως στη μονή του Ντίλιου και στη μονή των Φιλανθρωπηνών. Το μεγαλύτερο από τα τρουλαία κτίρια που απαρτίζουν την πόλη θυμίζει μάλλον το ναό του Σολομώντα.

Η Αποκαθήλωση⁵⁸⁰

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών η παράσταση είναι σύνθετη, αφού εικονίζονται μαζί η Αποκαθήλωση και ο Ενταφιασμός του Χριστού (Πίν. 87α), παρά την επιγραφή *Η ΑΠΟΚΑΘΕΙΩΣΗΣ* στο επάνω μέρος της παράστασης. Η σύνθεση οργανώνεται με εξαιρετική επιτυχία. Στο κέντρο το νεκρό σώμα του Χριστού υποβάσσεται από τις μασχάλες από τον Ιωσήφ τον από Αριμαθείας και τον Ιωάννη, που είναι ανεβασμένοι επάνω σε δύο σκάλες, δεξιά και αριστερά του σταυρού. Στο κάτω μέρος η Μαρία η Μαγδαληνή αγκαλιάζει τα πόδια του Χριστού, ενώ ο Νικόδημος, μισογονατισμένος, βγάζει με τανάλια τα καρφιά από τα πόδια του Χριστού. Αριστερά του κεντρικού ομίλου η Παναγία είναι λιποθύμη και υποβάσσεται από μία γυναίκα. Ισορροπο είναι το επεισόδιο του Ενταφιασμού⁵⁸¹ στη δεξιά πλευρά. Ο Νικόδημος κρατάει από το κεφάλι το σαβανωμένο Χριστό, ενώ ο Ιωσήφ από τα πόδια, και τον αποθέτουν σε *μνημείον πέτρινον*⁵⁸². Το εντυπωσιακό αρχιτεκτονικό βάθος, με τη δυτικότεροπτα σχεδιασμένη Ιερουσαλήμ στο αριστερό μέρος, ισορροπεί στη δεξιά πλευρά μαλακός λόφος με φυσιοκρατικά ζωγραφισμένο δέντρο.

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου ο εικονογραφικός τύπος αλλάζει (Πίν. 87β). Το νεκρό σώμα του Χριστού είναι σχεδόν κατακόρυφο, αφού ο Νικόδημος έχει ξεκαρφώσει το καρφί μόνον από το αριστερό του χέρι και προσπαθεί να ξεκαρφώσει και το δεξιό με μεγάλη τανάλια.

⁵⁷⁴ Δροσογιάννη, *Μεγάλη Καστάνια*, 77-78.

⁵⁷⁵ Φωτοστέφανο έχει ο εκατόνταρχος από το 10ο αιώνα (Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, 103), συνηθισμένος όμως είναι από το 12ο αιώνα (Ορλάνδος, *Μονή Θεολόγον Πάτμον*, 212). Η ομολογία του, *ἀληθῶς Θεοῦ Υἱὸς ἦν οὗτος* (Ματθ., κζ, 54), τον καθιστά τον πρώτο που αναγνώρισε τη θεϊκή υπόσταση του Χριστού.

⁵⁷⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 190, σημ. 65.

⁵⁷⁷ Με την πλάτη στραμμένη προς το θεατή είναι ο Γέστας ήδη στη Σταύρωση του Ανδρέα Παβία από το 15ο αιώνα (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 190, σημ. 60).

⁵⁷⁸ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 62α. Η Sandberg-Valalà (Sandberg-Valalà, *La croce dipinta*, 153-154) θεωρεί το στοιχείο αυτό ως ένα τελευταίο κατάλοιπο κλασικής επίδρασης. Ο Wessel υποστηρίζει ότι προέρχεται από την υστερορωμαϊκή παράδοση και τα ουράνια σώματα χρησιμοποιούνται ως αυτοκρατορικά σύμβολα (Wessel, ό.π. (υποσημ. 550), 15· ο ίδιος, *Christusbild, RbK*, I, στ. 994 κ.ε.). Επίσης Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 120.

⁵⁷⁹ Η Δροσογιάννη (Δροσογιάννη, *Μεγάλη Καστάνια*, 80) υποστηρίζει ότι αυτοί οι κυκλίσκοι που βρίσκονται στο ναό του Αγίου Ιωάννη Καστάνιας, είναι ανάγλυφα ομφάλια που βλέπουμε και σήμερα στα παλιά βενετσιάνικα σπίτια και που εντοπίζονται συχνά σε χειρόγραφα.

⁵⁸⁰ Millet, *Recherches*, 467 κ.ε. Millet, *L'art des Balkans*, 275 κ.ε. Schiller, *IchrK*, II, 177 κ.ε. M. Boscovits - G. Jaszai, *Kreuzabnahme, LChrI*, 2, 590 κ.ε. Pallas, *Die Passion*, 105. Miljković-Peppek, *Une icône bilatérale*, 177 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 153 κ.ε. Nagatsuka, *Descente de croix*. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 285 κ.ε., με εκτενή βιβλιογραφία.

⁵⁸¹ Millet, *Recherches*, 461 κ.ε. Μ. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, 139 κ.ε. Σε πολλούς ηπειρωτικούς ναούς (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 114) συνδυάζεται ο Ενταφιασμός με το Θρήνο.

⁵⁸² Η σκηνή ανταποκρίνεται στην περιγραφή της Ερμηνείας (*Ερμηνεία*, 109). Απουσιάζουν όμως οι μυροφόρες και η Παναγία.

Στην άλλη πλευρά, ψηλά σε σκάλα ο Ιωσήφ απλώνει σεντόνι πίσω από το σώμα του Κυρίου και ο Ιωάννης στέκει όρθιος και θλιμμένος με απλωμένα χέρια. Κάτω από το σταυρό το σύμπλεγμα της Παναγίας και των γυναικών συγκροτείται σε σφιχτό όμιλο. Δεξιότερα η Μαρία η Μαγδαληνή αγκαλιάζει στο σταυρό τα πόδια του Χριστού. Τέλος, το αρχιτεκτονικό βάθος έχει αποδοθεί με μια σημαντική απεικόνιση του τείχους της Ιερουσαλήμ.

Στο καθολικό της μονής Ρογκοβού (Πίν. 88α) ο Αναστάσιος δεν αλλάζει ριζικά τον εικονογραφικό τύπο, τοποθετεί όμως την παράσταση στην κόγχη της πρόθεσης⁵⁸³. Στη δυσδιάγνωστη παράσταση διακρίνεται το όρθιο σώμα του Χριστού στο σταυρό, οι δύο σκάλες που δημιουργούν απίδα επάνω από το κεφάλι του Κυρίου και το σύμπλεγμα της λιπόθυμης Θεοτόκου και των μυροφόρων στη βάση του σταυρού. Στο βάθος κτίριο με σταυρούς στην κορυφή υποδηλώνει πιθανώς το ναό της Ανάστασης. Στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος ο τύπος είναι ίδιος, με όλα τα βασικά πρόσωπα που μόλις ξεχωρίζουν στην εξίτηλη παράσταση.

Στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 12α, 88β) το πανωκόρι του Χριστού γέρνει έντονα προς τα πίσω⁵⁸⁴ και συγκρατείται από την Παναγία που πατάει επάνω σε υποπόδιο. Με αυτό τον τρόπο ο Ιωσήφ δεν μπορεί να συγκρατήσει το σώμα του Χριστού. Για να καλυφθεί αυτή η αδυναμία, ο Ιωάννης έχει προχωρήσει μπροστά και φιλάει το αριστερό χέρι του Κυρίου, ενώ η Μαγδαληνή φιλάει το δεξί. Στη δεξιά πλευρά ο Νικόδημος καθιστός⁵⁸⁵ βγάζει τα καρφιά, ενώ πίσω του διακρίνεται πλεκτό καλάθι με σφυρί. Το 1841 στη μονή της Θεοτόκου Κήπων οι ζωγράφοι Θεοδόσιος και ο Καπεσοβίτης Ιωάννης τοποθετούν την παράσταση στην κόγχη της πρόθεσης, με ανάπτυξη της σκηνής καθ' ύψος, χωρίς όμως εικονογραφικές πρωτοτυπίες.

Τα σχετικά με την Αποκαθήλωση αναφέρονται γενικά από τους συνοπτικούς⁵⁸⁶ και τα απόκρυφα *Acta Pilati* (XI.3) και *Acta Pilati B* (XI.3). Η σκηνή παρουσιάζεται από τον 11ο-12ο αιώνα με επιρροές από τους εκκλησιαστικούς συγγραφείς και την Υμνολογία⁵⁸⁷, που οριστικοποιείται το 13ο αιώνα⁵⁸⁸ και συνεχίζει με διάφορες παραλλαγές μέχρι τα ύστερα μεταβυζαντινά⁵⁸⁹ χρόνια. Ο εκλεκτικισμός στη συλλογή εικονογραφικών μοτίβων αλλά και η ουσιαστική τους αφομοίωση στο πνεύμα της παράστασης που επιβάλλουν οι Καπεσοβίτες είναι ιδιαίτερος αισθητά. Ο Αναστάσιος στα Κάτω Σουδενά έχει έντονη την επίδραση από ιταλικά έργα⁵⁹⁰, όπως φαίνεται όχι μόνον από τη λιπόθυμη Παναγία στο έδαφος, αλλά και από την απόδοση του αρχιτεκτονικού βάθους της Ιερουσαλήμ και του φυσικού τοπίου⁵⁹¹. Ο Ιωσήφ επάνω στη σκάλα εικονίζεται από τον 11ο αιώνα⁵⁹² κ.ε. Συνήθως η θέση του είναι στη δεξιά σκάλα, όπως συνηθίζεται και από τους Καπεσοβίτες⁵⁹³. Μόνον όμως στους ναούς της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και στο καθολικό της μονής Ρογκοβού ο ζωγράφος ακολουθεί πιστά τους συνοπτικούς, αφού τυλίγει το σώμα του Χριστού με σεντόνι⁵⁹⁴. Μετά τον

⁵⁸³ Για ανάλογα παραδείγματα και την προέλευση του θέματος βλ. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 287 κ.ε.

⁵⁸⁴ Προβλ. την αντίστοιχη σκηνή στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 34).

⁵⁸⁵ Η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 109) θέλει τον Νικόδημο *όλιγον γονατιστό*.

⁵⁸⁶ Ματθ., κζ', 57-60. Μάρκ., ιζ', 42-46. Λουκ., κγ', 50-54. Ιω., ιθ', 38-42.

⁵⁸⁷ Demus, *Sicily*, 272. Velmans, *La peinture murale*, 107.

⁵⁸⁸ Millet, *L'art des Balkans*, 275.

⁵⁸⁹ Στο Βατοπέδι (Millet, *Athos*, πίν. 93.1) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό του 14ου αιώνα (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 43). Το 15ο αιώνα στο Παλαιό Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, πίν. 53) και στο Poganovo (Grabar, *Bulgarie*, πίν. LIX). Το 16ο αιώνα στη μονή των Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, πίν. 57α), στη μονή του Ντίλιου και στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 128.2). Το 17ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 61β) και το 18ο αιώνα στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου (Πίν. 86).

⁵⁹⁰ Χατζηδάκης, *Η κρητική ζωγραφική*, 27 κ.ε.

⁵⁹¹ Προβλ. Berenson, *Italian Pictures*, II, πίν. 669 και III, πίν. 1769.

⁵⁹² Berg, *Une iconographie*, 324.

⁵⁹³ Μόνο στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών εικονίζεται στην αριστερή σκάλα.

⁵⁹⁴ ...και καθελών αυτό ἐνετύλιξε αὐτὸν σινδόνι (Λουκ., κγ', 53). και καθελών αὐτὸν ἐνέλιψε τῇ σινδόνια... (Μάρκ., ιε', 46).

11ο αιώνα εμφανίζεται και η Παναγία στη σκηνή⁵⁹⁵ με το πρόσωπό της να ακουμπάει το χέρι του Χριστού⁵⁹⁶.

Το θέμα της λιπόθυμης Παναγίας στο έδαφος που ακολουθεί ο Αναστάσιος είναι ίδιο με το αντίστοιχο της Σταύρωσης. Αντίθετα ο ζωγράφος Ιωάννης στους Νεγάδες τοποθετεί τη Θεοτόκο να δέχεται το σώμα του γιου της και να τον φιλάει στο μάγουλο, όπως στο Milesevo⁵⁹⁷, στο Πρωτάτο⁵⁹⁸, στη μονή των Φιλανθρωπηνών⁵⁹⁹, στη μονή του Ντίλιου⁶⁰⁰ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσα⁶⁰¹. Αν εξαιρέσει κανείς το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και το καθολικό της μονής Ρογκοβού, όπου ο Νικόδημος εικονίζεται στην πρώτη φάση του ξεκαρφώματος και είναι επάνω στη σκάλα⁶⁰², σε όλες τις άλλες παραστάσεις είναι μισογονατισμένος κάτω δεξιά⁶⁰³ ή καθισμένος με διπλωμένα τα πόδια⁶⁰⁴.

Η τοποθέτηση της παράστασης σε δύο ναούς στην πρόθεση⁶⁰⁵, χωρίς να είναι ασυνήθιστη ακόμα και στο χώρο της Ηπείρου⁶⁰⁶, αποδεικνύει το χαρακτηριστικό εκλεκτισμό των καπεσοβιτών ζωγράφων, που επηρεάζονται από διαφορετικά πρότυπα, με αποτέλεσμα οι σκηνές να είναι διαφορετικές από ναό σε ναό.

Ο Επιτάφιος Θρήνος⁶⁰⁷

Πάνω σε μαρμαρίνη σαρκοφάγο μπροστά στο σταυρό, τυλιγμένο σε λευκό σεντόνι, αποθέτουν ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος το νεκρό σώμα του Χριστού, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 89α). Επάνω από το σώμα του Κυρίου η Παναγία με βαθιά θλίψη στο πρόσωπο κοιτάζει τον Χριστό και ο Ιωάννης εκφράζει τη θλίψη του ακουμπώντας το χέρι στο μάγουλό του. Στο βάθος εικονίζονται μαλακοί λόφοι και μεγάλα πυργόσχημα κτίρια με σταυρούς στην κορυφή, ενώ σε πρώτο επίπεδο τα σύμβολα της αποκαθίλωσης και του καθαισμού, δηλαδή τα καρφιά μέσα σε αγγείο και ο κάρναρος⁶⁰⁸.

Στη μονή Ρογκοβού τα βασικά εικονογραφικά στοιχεία δεν αλλάζουν (Πίν. 89β) παρά μόνον ως προς την προσθήκη και των τριών μυροφόρων. Όμως τώρα το βάθος της σκηνής είναι διαφορετικό.

⁵⁹⁵ Δεν αναφέρεται από τους ευαγγελιστές.

⁵⁹⁶ Δεν είναι βέβαιο ακόμα αν πηγή προέλευσης του εικονογραφικού αυτού θέματος είναι ο λόγος του Γεωργίου Νικομηδείας (9ος αι.) ή η τραγωδία «Χριστός Πάσχω», λόγω της ασαφούς χρονολόγησής της (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 87-88).

⁵⁹⁷ Hamann-Mac Lean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, πίν. 38.

⁵⁹⁸ Millet, *Athos*, πίν. 27.2.

⁵⁹⁹ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 57α.

⁶⁰⁰ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 34.

⁶⁰¹ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 61β.

⁶⁰² Hadermann-Misguich, *Kurbino*, 154. Πρβλ. την αντίστοιχη σκηνή στο ναό του Αγίου Νικολάου στο Čučer (Millet, *Recherches*, 482, πίν. 515) και στο ευαγγέλιο του Brandenburg, όπου ο Ιωάννης τον βοηθάει να βγάλει τα καρφιά από την οριζόντια κεραία (O. Demus, *Byzantine Art and the West*, Νέα Υόρκη 1970, 196, πίν. 217).

⁶⁰³ Όπως σε βυζαντινά πρότυπα (Πρωτάτο, Nagoričino) που ακολουθούν και πολλά ηπειρωτικά μνημεία (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 89).

⁶⁰⁴ Καθισμένος είναι ο Νικόδημος επάνω στα διπλωμένα του πόδια στη Λαύρα.

⁶⁰⁵ Dufrenne, *Prothèse*, 297 κ.ε.

⁶⁰⁶ Βλ. τον κατάλογο του Τριανταφυλλόπουλου (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 293-295).

⁶⁰⁷ Millet, *Recherches*, 489 κ.ε. Schiller, *IchrK*, 2, 187 κ.ε. Weitzmann, *Threnos*, 476 κ.ε. Pallas, *Die Passion*, 61 κ.ε. Hadermann-Misguich, *Rencontre*, 358 κ.ε. M. Σωτηρίου, *Ενταφιασμός - Θρήνος*, 139 κ.ε. Weitzmann, *The Character*, 176 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 101.

⁶⁰⁸ Εικονίζονται ήδη στο Nerezi και την Περίβλεπτο Αχρίδας (Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. VI και Millet - Frollow, III, πίν. 93). Πρβλ. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 69.

Η παράσταση έχει προοπτική, με μικρότερο το κτίριο δεξιά και μαλακούς λόφους με φυσιοκρατικά αποδοσμένο δέντρο αριστερά. Στο καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Γκριμπόβου ο χώρος δεν επιτρέπει μεγαλύτερη ανάπτυξη της σκηνης. Ο Χριστός δεν είναι ακόμα ὕπιος, γυμνός⁶⁰⁹ αλλά συγκρατείται από τον Νικόδημο που με ευλάβεια αποθέτει το σώμα του, ενώ η Θεοτόκος, ο Ιωάννης και μία γυναίκα παρακολουθούν με θλίψη το γεγονός. Τα ίδια στοιχεία διακρίνονται και στην εξίτηλη παράσταση του Αγίου Χαραλάμπους Περάματος. Στη μονή Μακρινίου (Πίν. 90α) τα πρόσωπα και οι στάσεις τους δεν διαφέρουν από τις προηγούμενες. Μόνον η σαρκοφάγος⁶¹⁰ είναι ψηλή με τον Ιωσήφ και τον Νικόδημο όρθιους. Ο ίδιος ζωγράφος στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων επαναφέρει τη χαμηλή σαρκοφάγο, τους γονατισμένους Ιωσήφ και Νικόδημο, προσθέτει μια μεγάλη ομάδα γυναικών και τοποθετεί τον Ιωάννη σχεδόν επάνω από τον Χριστό να του κρατάει το χέρι (Πίν. 12β, 90β).

Το θέμα του Επιτάφιου Θρήνου παρουσιάζεται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους με εικονογραφικά στοιχεία που εμφανίζονται ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁶¹¹. Η σκηνή εκτυλίσσεται πάντα μπροστά στο σταυρό⁶¹², λιτή χωρίς δραματικά στοιχεία. Το νεκρό σώμα του Χριστού φέρεται επάνω σε σεντόνι⁶¹³ από τον Νικόδημο⁶¹⁴ και τον Ιωσήφ και ακουμπάει, λίγο ή πολύ, στο λίθο⁶¹⁵ που έχει σχήμα σαρκοφάγου. Η Παναγία, βυθισμένη στον πόνο της, στέκει δίπλα στο νεκρό σώμα του Χριστού, όπως στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου και της Rudenica⁶¹⁶, σε αντίθεση με τους περισσότερους ναούς του 16ου και 17ου αιώνα στην Ήπειρο, όπου η Παναγία αγκαλιάζει και φιλάει τον Χριστό⁶¹⁷ (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή Βελτισίας, Άγιος Νικόλαος Κράφης, Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου κ.ά.)⁶¹⁸.

Τον τύπο που ακολουθούν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι του 18ου αιώνα τον συναντάμε στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου του 1787 (Πίν. 13, 91α), ενώ στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας του 1761 η Παναγία αγκαλιάζει το κεφάλι του Χριστού σε μια γενικότερα δυτικότερη παράσταση (Πίν. 91β). Στις περισσότερες τοιχογραφίες ο Ιωάννης⁶¹⁹ στέκει όρθιος, περιλύπος, με το

⁶⁰⁹ Ερμηνεία, 109.

⁶¹⁰ Σχετίζεται με τον *ἐρυθρό λίθο*, όπου σμυρνίσθηκε και σαβανώθηκε ο Χριστός (Millet, *Recherches*, 490-500).

⁶¹¹ Τα εικονογραφικά στοιχεία της σκηνης βασίζονται στα Απόκρυφα Ευαγγέλια (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 160-162) και σε πατερικά κείμενα, όπως τις Ομιλίες του Γεωργίου Νικομηδείας και του Συμεών Μεταφραστού (Migne, *PG*, 100, 1458, 1492-1496, 114, 205-215).

⁶¹² Ο Διονύσιος εκ Φουρνά (Ερμηνεία, 109) αναφέρει ρητά: ...ὅπισθεν αὐτῶν ὁ σταυρός..., χωρίς να περιγράφει ως βάθος της σκηνης τα βουνά του Γολγοθά που αναφέρει ο Γούναρης (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 49). Πρβλ. Millet, *Recherches*, 516.

⁶¹³ Μ. Σωτηρίου, Ενταφιασμός - Θρήνος, 141. Σε μια σειρά μνημείων της Μακεδονίας ο Χριστός ακουμπάει στο γυμνό λίθο, χωρίς σεντόνι, το οποίο είναι πεσμένο μπροστά (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 69), όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 57α).

⁶¹⁴ Από τη μεσοβυζαντινή περίοδο ο Νικόδημος εμφανίζεται και χωρίς σκαπάνη (Millet, *Recherches*, πίν. 533). Στη μονή των Φιλανθρωπηνών στέκει όρθιος θρηνώντας τον Κύριο, ενώ απουσιάζει από τις τοιχογραφίες της Μεταμόρφωσης Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 32α), τον Άγιο Νικόλαο Κράφης (Ευαγγελίδης, *Φράγκος Κατελάνος*, πίν. 21.2) και από τους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Αινοτοπίτες*, πίν. 9 και 62α-β).

⁶¹⁵ Για το λίθο βλ. Ξυγγόπουλος, *Αι απωλεσθείσαι τοιχογραφίες*, 6 κ.ε.

⁶¹⁶ Millet, *Athos*, πίν. 83.1-2. Millet, *Recherches*, πίν. 558.

⁶¹⁷ Ερμηνεία, 109: καὶ ἡ Παναγία ἐπάνωθεν του γονατισμένη φιλεῖ τὸ πρόσωπόν του... Για τη στάση αυτή της Θεοτόκου βλ. Georgitsoyanni, *Vieux catholicon*, 160, σημ. 547-549. Πρβλ. επίσης Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 158, περί εὐσυνμαθῆ-του Θρήνου, όπως αντλείται από την Ύμνολογία.

⁶¹⁸ Στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 35) η Παναγία βρίσκεται πίσω από τη σαρκοφάγο. Όμως χειρονομεί με απόγνωση και οδύνη, όπως και η ολοφυρόμενη Μαγδαληνή, σε αντίθεση με το βουβό πόνο που δηλώνουν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι.

⁶¹⁹ Αναφέρεται στο Απόκρυφο Ευαγγέλιο του Νικοδήμου (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 161), αλλά απουσιάζει από την περιγραφή της Ερμηνείας. Πρβλ. Weitzmann, *Threnos*, 486.

ένα χέρι στο μάγουλό του, όπως στη μονή του Ντίλιου. Μόνο στους Νεγάδες σκύβει και φιλάει το χέρι του Χριστού, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών, στους ναούς του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου και Αγίου Νικολάου Βίτσας. Ενδιαφέρουσα είναι η θέση του Νικοδήμου και του Ιωσήφ στις παραστάσεις των Καπεσοβιτών. Σε όλες τις σκηνές ο Νικόδημος κρατάει το σεντόνι από την πλευρά του κεφαλιού του Χριστού, ο Ιωσήφ από την πλευρά των ποδιών και αποθέτουν το σώμα στη σαρκοφάγο⁶²⁰. Συνήθως ο Νικόδημος στέκει *ἀκονυμίζων εἰς σκάλαν καὶ βλέπων πρὸς τὸν Χριστόν*, όπως αναφέρεται στην Ερμηνεία και όπως εμφανίζεται στη μονή του Ντίλιου, στη μονή του Αναπαυσά, στον Άγιο Αθανάσιο Κάτω Κορακιάνας Κέρκυρας κ.α.⁶²¹. Ο Νικόδημος απεικονίζεται άλλοτε με σκαπάνη και άλλοτε χωρίς⁶²².

Έχει ήδη επισημανθεί η παράλληλη εικονογραφική πορεία των παραστάσεων του Θρήνου και του Ενταφιασμού⁶²³. Σε πολλές περιπτώσεις τα δύο θέματα εικονίζονται στην ίδια σκηνή⁶²⁴. Μολονότι ο Ενταφιασμός ακολουθεί το δικό του εικονογραφικό τύπο⁶²⁵ ακόμα και το 18ο αιώνα, όπως π.χ. στη μονή Άβελ Πωγωνίου (Πίν. 92), στην παράσταση του Θρήνου οι Καπεσοβίτες προσθέτουν στοιχεία από τη σκηνή του Ενταφιασμού⁶²⁶ που εμφανίζονται ήδη από τον 11ο αιώνα στη σκηνή του Ενταφιασμού της Κρύπτης του Οσίου Λουκά⁶²⁷. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα της σκηνής, η Μαγδαληνή, η Σαλώμη και οι *λοιπές γυναῖκες* του Απόκρυφου Ευαγγελίου είτε απουσιάζουν, όπως στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου, είτε στέκουν σιωπηλές, χωρίς να θρηνούν, όπως στις παραστάσεις της μονής των Φιλανθρωπηνών και της μονής του Ντίλιου.

Η Ανάσταση

Ακολουθώντας την Ερμηνεία⁶²⁸ οι καπεσοβίτες ζωγράφοι αποδίδουν την Ανάσταση με τον Χριστό εκτινασσόμενο από το μνήμα⁶²⁹. Μόνο στο ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου παρουσιάζουν και την Εις Άδου Κάθοδο⁶³⁰ ως ξεχωριστή παράσταση.

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών (Πίν. 11β, 93α) ο Χριστός εκτινάσσεται μέσα σε σύννεφα

⁶²⁰ Πρβλ. τον Επιτάφιο Θρήνο σε εικόνα του Πουλάκη από την Κεφαλλονιά (Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 67) και την ωραία εικόνα του Δαμασκηνού(;) (Χατζηδάκης, *Εικόνες*, πίν. 34-35).

⁶²¹ Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 73.

⁶²² Όπως στον Ταξιάρχη Μητρόπολης Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 125β), στο Poganovo (Grabar, *Bulgarie*, 337) και στον Άθω (Millet, *Athos*, πίν. 860).

⁶²³ Μ. Σωτηρίου, Ενταφιασμός - Θρήνος, 146-147.

⁶²⁴ Όπως στη μονή του Ντίλιου, στη Μεταμόρφωση Βελτισίας, στους ναούς του Μονοδενδρίου και της Βίτσας.

⁶²⁵ Βλ. τη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 57β). Στη μονή Άβελ ο Χριστός είναι σαβανωμένος με τα *ὀθόνια*, όπως ακριβώς προβλέπει το κείμενο του Ιωάννη (ιβ', 40-41): *...καὶ ἔδωσαν αὐτὸν ὀθονίοις...*

⁶²⁶ Παρόμοια εικονογραφείται ο Επιτάφιος Θρήνος σε ελαιογραφία του 18ου αιώνα που βρίσκεται στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Κλειδωνιάς Ιωαννίνων (Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά, 45-46, πίν. 80).

⁶²⁷ Sotiriou, *Peintures murales*, 389 κ.ε., πίν. 10.

⁶²⁸ *Ερμηνεία*, 110.

⁶²⁹ Οι σύγχρονες επεξεργασίες έδειξαν τη βυζαντινή προέλευση του θέματος, ανατρέποντας έτσι θεωρίες για δυτικού τύπου Ανάσταση (Ξυγγόπουλος, *Σχέδιασμα*, 245 κ.ε.) ή τύπο βασισμένο σε εικόνα του Ανδρέα Ρίτζου (Παλιούρας, *Ανάσταση*, 385 κ.ε.). Για τη βυζαντινή προέλευση του τύπου βλ. Grabar, *Résurrection*, 105 κ.ε. Κυρίως δε Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 237-239, με όλη τη βιβλιογραφία.

⁶³⁰ Για τον εικονογραφικό τύπο βλ. Ξυγγόπουλος, *Η Εις Άδου Κάθοδος*, 113 κ.ε. E. Lucchesi-Palli, *Anastasis*, RbK, I, στ. 142 κ.ε. R. Lange, *Auferstehung*, Recklinghausen 1966. J. Radovanović, *Les représentations rares de la Descente du Christe aux Limbes dans la peinture serbe du XIV siècle*, *Zograf* 8 (1977), 34 κ.ε. D. Kartsonis, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, New Jersey 1986. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 102, σημ. 133. Δεληγιάννη-Δωρή, *Παλαιολογία εικονογραφία*, 399 κ.ε. και ιδιαίτερα 402 κ.ε.

από τριγωνικό τάφο απασφράπτων με τὴν δεξιὰν εὐλογῶν, με τὴν ἀριστερὰν βαστῶν φλάμπουρον. Πίσω του διακρίνονται δύο Χερουβεὶμ, ἐνὸς το βάθος της σκηνῆς διαμορφώνεται με σχηματοποιημένο κάστρο αριστερά και ἀπόκρημνο βουνό δεξιά. Γύρω ἀπὸ τον τάφο ἐντρομοὶ ἀντικρίζουν το γεγονός οὖν στρατιῶτες της *κουστωδίας*. Ὅπως λέγει ο εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος⁶³¹, με τὴν ἐμφάνιση του ἀγγέλου...*ἔσεισθησαν οἱ τηροῦντες καὶ ἐγένοντο ὡσεὶ νεκροί*. Αριστερά, σε πρῶτο πλάνο διακρίνεται ο ἐκατόνταρχος με φωτοστέφανο⁶³² και ἀσπίδα με ἐπίσημα ἀνθρώπινης μορφῆς⁶³³. Στις ἐξίτηλες παραστάσεις του καθολικοῦ του Ἀγίου Ἰωάννη στο Λυκοτρίχι και στο ναὸ του Ἀγίου Χαραλάμπους Περάματος τα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα παραμένουν ἴδια. Μόνον ο Λογγίνος εἶναι καθισμένος και ἡ ἀσπίδα του εἶναι ἀπλή.

Στο ναὸ της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου το σύννεφο που περιβάλλει τον Χριστὸ ἔχει σχηματοποιηθεῖ και ἀντὶ γιὰ φρούριο στο βάθος ἐμφανίζονται πυργοειδῆ κτίσματα. Παρόμοια ψηλὰ κτίρια καλύπτουν το ἀρχιτεκτονικὸ βάθος της σκηνῆς στη μονὴ Ρογκοβού (Πίν. 93β).

Στο ναὸ του Ἀγίου Νικολάου Καπεσόβου εἰκονίζεται πρῶτα ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος και ὕστερα ἡ Ἀνάστασις (Πίν. 94α). Στὴν πρώτη παράσταση ο Χριστὸς μέσα σε δόξα πατάει τὶς *κατατξακισμένες* πύλες του Ἄδη, ἐνὸς ἀνασύρει τοὺς προπάτορες Ἀδὰμ και Εὐά⁶³⁴. Πίσω ἀπὸ τον Ἀδὰμ διακρίνεται πλῆθος δικαίων και ο Προδρόμος, ἐνὸς πίσω ἀπὸ τὴν Εὐά ομάδα προφητῶν με ἐπικεφαλὴς τον Μωυσή που κρατᾷ τὶς πλάκες του Νόμου⁶³⁵. Σε πρῶτο πλάνο δεμένος ο δαίμονας Βεελζεβούλ⁶³⁶. Στὴ δευτέρῃ παράσταση ο Σωτὴρας ἐκτινάσσεται ἀπὸ τὸ μνῆμα μπροστὰ τοὺς ἐντρομοὺς στρατιῶτες και τον εὐσεβὴ Λογγίνο.

Στον Ἅγιο Γεώργιο Νεγάδων ο ἴδιος ζωγράφος ἀποδίδει τὴν Ἀνάστασις με μια ἐξαιρετικὰ ἀφαιρετικὴ παράσταση (Πίν. 94β). Στο ἀνοιχτὸ τοπιὸ με τοὺς μαλακοὺς λόφους ο Χριστὸς υψώνεται στον αέρα μέσα σε σχηματοποιημένο σύννεφο ἀπὸ ἕνα ἐλάχιστο ἐμφανιζόμενο μνημεῖο κρατώντας το φλάμπουρο. Το ἐντυπωσιακὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος περιλαμβάνει οχυρὸ κάστρο με πολέμιστρες και ψηλὰ κτίρια με δίδυμες στέγες⁶³⁷. Οὖν στρατιῶτες με τοὺς κοντοὺς χιτῶνες, τοὺς θώρακες και τα ἀκόντια κινούνται ἐντρομοὶ κοιτάζοντας το θεῖο γεγονός. Μόνον ο Λογγίνος κἀθεται στο αριστερὸ μέρος, συλλογισμένος ἀκουμπώντας τὴν ἀσπίδα του.

Ἡ εἰκονογραφία της σύνθεσης που ἀποδίδουν οὖν καπεσοβίτες ζωγράφοι ὡς Ἀνάστασις προέρχεται κατὰ κανόνα ἀπὸ τον τύπο του ἐκτινασσόμενου και θριαμβευτὴ Χριστοῦ. Ἀφού το Βυζάντιο γονιμοποιεῖ με αὐτὸν τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τὶς δυτικὲς ἀναζητήσεις γύρω στον 11ο αἰῶνα⁶³⁸, ο θριαμβευτὴς Χριστὸς κυριαρχεῖ σιγά σιγά στη Δύση στὴν ἀπόδοσις της Ἀνάστασης. Ἀρκετὰ νωρὶς⁶³⁹ ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζει τὴν εἰκονογραφία του θέματος και στὴν Ἀνατολή και νὰ ἀποδίδεται δίπλα στὴν παραδοσιακὴ Εἰς Ἄδου Κάθοδο⁶⁴⁰. Ἀπὸ τὸ 18ο αἰῶνα και ἐξῆς φαίνεται πως συγκινεῖ περισσότερο ἡ τά-

⁶³¹ Ματθ., κη', 4.

⁶³² Ο Λογγίνος ἔχει ἤδη ἀποδοθεῖ στὴν *κουστωδία*, ἀλλὰ στὴν παράσταση του Λίθου στον Ἅγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτοπιές*, 116, σὴμ. 819, πίν. 11).

⁶³³ Ὅπως στὴν παράσταση της Σταύρωσης.

⁶³⁴ Στο Ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιο του Νικοδήμου δὲν ἀναφέρεται ἡ Εὐά (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 308 κ.ε.). Θεωρεῖται ὅτι ἡ ταυτόχρονη ἔγερσις των προπατόρων οφείλεται στὴν ἀνάπτυξη της λατρείας της Θεοτόκου, της νέας Εὐας (Τούρτα, *Λιανοτοπιές*, 117).

⁶³⁵ Ὅπως στὴν μονὴ των Φιλανθρωπινῶν (Ἀχειμᾶστου-Ποταμᾶνου, *Μονὴ Φιλανθρωπινῶν*, πίν. 12). Γιὰ τὴν παρουσία του Μωυσή, ὁ.π., 92.

⁶³⁶ Γιὰ τοὺς δαίμονες στὴ βυζαντινὴ και μεταβυζαντινὴ τέχνη βλ. Garidis, *L'évolution*, 143-155. Προβατάκης, *Ο διάβολος*, 272-286. Garidis, *Jugement Dernier*, 31-62.

⁶³⁷ Οὖν τειχισμένες πόλεις της Δύσης και τα δυτικὰ φλάμπουρα ἐντοπίζονται και σε ἄλλους ἡπειρώτες ἀγιογράφους και εἶναι σχεδὸν κοινὸς τόπος αὐτὴ τὴν περίοδο (Τούρτα, Γιαννιώτες ζωγράφοι, 182, πίν. 23 και 24).

⁶³⁸ Γιὰ τὴν ἐξέλιξη του θέματος της Ἀνάστασης στὴ δυτικὴ τέχνη βλ. Reau, *Iconographie*, 2, II, 544-550.

⁶³⁹ Παλιούρας, Ἀνάστασις, 388.

⁶⁴⁰ Ὅ.π., 391-394.

ση έξαρσης του θριαμβευτή Χριστού⁶⁴¹. Τον ίδιο τύπο συναντάμε στον Άγιο Αθανάσιο Κορακιάνας Κέρκυρας⁶⁴² και στη Ζωοδόχο Πηγή Αρχοντοχωρίου Αιτωλοακαρνανίας⁶⁴³. Οι καλαρρυτινοί ζωγράφοι Σέργιος και Ιωάννης αποδίδουν μια Ανάσταση με εντονότερες δυτικές επιδράσεις στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (Πίν. 95α), όπως και οι Κατσανοχωρίτες στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου (Πίν. 95β). Στη μονή Άβελ οι χιονιαδίτες ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Μιχαήλ το 1770 αποδίδουν και τους δύο εικονογραφικούς τύπους (Πίν. 96-97α), όπως οι Λινοτοπίτες στη μονή στο Δρυόβουνο Κοζάνης⁶⁴⁴. Μόνο που στη *Λαμπροφόρο Ανάσταση του Χριστού* των Χιονιαδιτών χοροί αγγέλων σε σύννεφα περιβάλλουν το θριαμβευτή Χριστό.

Η Ανάληψη⁶⁴⁵

Στη μονή της Θεοτόκου Γκριμπόβου η Ανάληψη εικονογραφείται στη βορινή κόγχη του καθολικού (Πίν. 97β). Στο κέντρο της σκηνης και σε κυκλική δόξα⁶⁴⁶ που κρατούν δύο άγγελοι κάθεται ο Χριστός κρατώντας ανοιχτό ευαγγέλιο⁶⁴⁷. Στο κάτω μέρος αξονικά εικονίζεται η δεόμενη Θεοτόκος μετωπική, πλασιούμενη από δύο αγγέλους⁶⁴⁸ και από τους δύο ομίλους των ανήσυχων⁶⁴⁹ αποστόλων, σε ένα τοπίο χωρίς ελιές που είναι συνηθισμένο εικονογραφικό⁶⁵⁰ στοιχείο της παράστασης. Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου η παράσταση εικονίζεται στο αέτωμα επάνω από την κόγχη⁶⁵¹ του ιερού. Οι απόστολοι χωρίζονται σε δύο ομάδες, οι οποίες οργανώνονται ισόρροπα αριστερά και δεξιά του τεταρτοσφαιρίου της κόγχης. Στο αριστερό ημιχόριο επικεφαλής είναι άγγελος με λευκόφαιο χιτώνα και ανοιχτό ειλητάριο, ενώ στο δεξιό η Θεοτόκος. Στις σκηνές της Ανάληψης οι Καπεσοβίτες χρησιμοποιούν και τους δύο εικονογραφικούς τύπους είτε με τη Θεοτόκο αυστηρά μετωπική⁶⁵² είτε σε στάση τριών τετάρτων, όπως στο καθολικό της μονής της Λαύρας⁶⁵³, της μονής Ρασιώτισσας⁶⁵⁴, της μονής των Φιλανθρωπητών⁶⁵⁵, στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁶⁵⁶ κ.α.

⁶⁴¹ Ό.π., 388.

⁶⁴² Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, πίν. 67.

⁶⁴³ Παλιούρας, *Ανάσταση*, 391.

⁶⁴⁴ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 118.

⁶⁴⁵ Dewald, *Ascension*, 277 κ.ε. H. Schade, *Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi, Vortage der Bibliothek Warburg* 8 (1928-1929), 66 κ.ε. Ευγγόπουλος, *Ανάληψη*, 32 κ.ε. K. Wessel, *Himmelfahrt Christi, RbK*, II, στ. 1224 κ.ε. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi, LChrI*, 2, 268 κ.ε. Παναγιωτίδη, *Η παράσταση της Ανάληψης*, 69 κ.ε. Γκιολές, *Ανάληψις*.

⁶⁴⁶ Γκιολές, *Ανάληψις*, 289 κ.ε.

⁶⁴⁷ Το ανοιχτό ευαγγέλιο είναι αρκετά σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο. Συνήθως ο Χριστός κρατάει τυλιγμένο ειλητάριο. Kalopissi-Verti, *Hagia Triada*, 109.

⁶⁴⁸ Πράξεις των Αποστόλων, α', 10: *καὶ ἰδοὺ ἄνδρες δύο παρειστήκεισαν αὐτοῖς ἐν ἐσθῇτι λευκῇ...*

⁶⁴⁹ *Ερμηνεία*, 112-113: *...οἱ ἀπόστολοι βλέποντες ἄνω καὶ ἀπλώνοντες τὰ χέρια μετὰ θάμβους...*

⁶⁵⁰ Όπως στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και τον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 45β, 47α). Πρβλ. Δροσογιάννη, *Μεγάλη Καστάνια*, 43-44.

⁶⁵¹ Για την Ανάληψη στη θέση αυτή βλ. Ευγγόπουλος, *Ανάληψη*, 32 κ.ε. Παραδείγματα βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 82. Από τον 11ο αιώνα και μετά βρίσκεται και στο ανατολικό άκρο της κατά μήκος καμάρας του ναού (ό.π., 82).

⁶⁵² Παριστάνεται έτσι ήδη από τους πρώιμους χριστιανικούς χρόνους (Dewald, *Ascension*, 277 κ.ε.). Πρβλ. την παράσταση της μονής του Ντλίουν (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντλίουν*, πίν. 40).

⁶⁵³ Millet, *Athos*, πίν. 120.4.

⁶⁵⁴ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 33α.

⁶⁵⁵ Των τοιχογραφιών του 1542. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 11.

⁶⁵⁶ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 47α.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου⁶⁵⁷

Στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών η Παναγία εικονίζεται επάνω στη νεκρική κλίνη, με την ανθοστολισμένη ποδέα και με το κεφάλι ακουμπισμένο σε μαξιλάρι, σε τέλεια ακαμψία (Πίν. 98α). Πίσω από την κλίνη και μέσα σε ελλειψοειδή δόξα⁶⁵⁸, στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα στέκεται ο Χριστός κρατώντας με το σκεπασμένο⁶⁵⁹ αριστερό του χέρι την ψυχή της Θεοτόκου, που έχει τη μορφή μικρής κόρης⁶⁶⁰, ενώ παράλληλα ευλογεί την Παναγία με το δεξιό χέρι. Περιοιχίζεται από δύο αγγέλους που κρατούν λαμπάδες και από ένα Χερουβείμ στην κορυφή της δόξας⁶⁶¹. Στην κεφαλή της κλίνης θυμιατίζει ο Πέτρος, ενώ στα πόδια σκύβει ο Παύλος⁶⁶² και από την άλλη πλευρά ο Ιωάννης. Ολόγυρα είναι οι υπόλοιποι απόστολοι, χωρισμένοι σε δύο ομάδες εκφράζοντας τη λύπη⁶⁶³ τους με χειρονομίες. Πίσω από την κλίνη τρεις ιεράρχες με αβακωτά φελόνια και ωμοφόρια με σταυρούς κοιτάζουν τη νεκρή Παναγία. Δύο εντυπωσιακά αναγεννησιακά οικοδομήματα⁶⁶⁴ με δίριχτες στέγες καλύπτουν τις γωνίες της σύνθεσης, επάνω από τα οποία πετούν δύο άγγελοι κρατώντας σύννεφα με τους αποστόλους τους *ἐκ περάτων*. Μπροστά στην κλίνη παριστάνεται το επεισόδιο του Ιεφωνία⁶⁶⁵. Ο άγγελος κρατιέται με το αριστερό χέρι από μπροστά της, αφού έχει μόλις κόψει τα χέρια του Εβραίου.

Στο ναό των Ταξιαρχών στη Χρυσόρραχη (Πίν. 98β), ο Αναστάσιος και ο γιος του Ιωάννης χρησιμοποιούν διαφορετικό ανθίβολο. Ο βασικός εικονογραφικός τύπος είναι ίδιος, υπάρχουν όμως διαφορές σε επιμέρους στοιχεία: στο επεισόδιο του Ιεφωνία η φορά είναι αντίστροφη, ο άγγελος βρίσκεται δεξιά και αριστερά ο Εβραίος, οι επίσκοποι έχουν περιοριστεί σε δύο, ο Χριστός είναι μέσα σε διπλή τριγωνική και αμυγδαλόσχημη δόξα και, τέλος, τα κτίρια γίνονται ογκώδη, με ορθογώνια μακρόστενα ανοίγματα.

Στη μονή Λυκοτριχίου χρησιμοποιούν τρίτο ανθίβολο (Πίν. 99). Ο ευρύς χώρος του επιτρέπει να δώσει βάθος στη σκηνή. Σε πρώτο επίπεδο, μακριά από την κλίνη ο άγγελος κρατάει από το κεφάλι το νεαρό αγένειο Ιεφωνία, τον πατάει με το αριστερό πόδι και του κόβει τα χέρια. Δεξιά κηροστάτης και λιβανωτίδα⁶⁶⁶. Μπροστά από τον Χριστό βρίσκονται τέσσερις ιεράρχες με ανοιχτά ευαγγέλια⁶⁶⁷. Δώδεκα άγγελοι που κρατούν λαμπάδες, χωρισμένοι σε δύο ομάδες, περιοιχίζουν τον

⁶⁵⁷ Jorga, *Les variations*, 29 κ.ε. Wratislav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 134 κ.ε. Ξυγγόπουλος, *Η πτερωτή ψυχή*, 1 κ.ε. K. Kreidl-Papadopoulos, *Koimesis*, *RbK*, IV, σ. 126 κ.ε. και 168 κ.ε.

⁶⁵⁸ Για τη δόξα βλ. Wratislav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 142 κ.ε.

⁶⁵⁹ Σπανιώτερο είναι το στοιχείο των γυνών χειρών των Χριστού. Βλ. σχετικά Καρακατσάνη-Βασιλάκη, *Όμορφη Εκκλησία*, 53. Πρβλ. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξυλίθος*, 128.

⁶⁶⁰ Ήδη από τη βυζαντινή περίοδο όπως στην Περίβλεπτο του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 116.3).

⁶⁶¹ Όπως στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Αγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 11α) και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 48β). Στο Αλόκρυφο Κείμενο *Λόγος του Ιωάννου του Θεολόγου* (V. Tischendorf, *Apokalypses Apocryphae*, Λειψία 1868, 38) αναφέρεται: ...και ἰδοὺ παραγίνεται Χριστὸς καθήμενος ἐπὶ Θρόνον Χερουβείμ... (πρβλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 7).

⁶⁶² Σε αντίθετη θέση τους αναφέρει η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 144-145): ...εἰς τοὺς πόδας τῆς ὁ ἀπόστολος Πέτρος θυμῶν με θυμιατὸν καὶ εἰς τὴν κεφαλὴν τῆς ὁ ἅγιος Παῦλος.

⁶⁶³ Maguire, *Sorrow*, 140 κ.ε. Σταθαράκης, *Τρεις βαθμίδες*, 77.

⁶⁶⁴ Τα αρχιτεκτονήματα συμβολίζουν είτε την οικία της Παναγίας είτε τη λεγόμενη οικία της Σιών στην Ιερουσαλήμ (Wratislav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 136).

⁶⁶⁵ Σύμφωνα με τα Αλόκρυφα το επεισόδιο ανήκει στην ταφή της Θεοτόκου. Από το β' μισό όμως του 12ου αιώνα που ενοποιήθηκαν αυτά τα επεισόδια, εντάσσεται κανονικά στη σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου. Γούναρης, *Αγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 61. Καρακατσάνη-Βασιλάκη, *Όμορφη Εκκλησία*, 54. Πελεκανίδης, *Πρόεσα*, 45, σημ. 110.

⁶⁶⁶ Λιβανωτίδα κρατάει ο Πέτρος σε βυζαντινές παραστάσεις, όπως στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Οξυλίθου (Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξυλίθος*, 128).

⁶⁶⁷ Οι ιεράρχες είναι ο Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, ο Ιερόθεος και ο Τιμόθεος (Wratislav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 138 κ.ε.).

Χριστό και καλύπτονται από τη μεγάλη εξωτερική ελλειψοειδή δόξα. Τέλος, τα κτίρια του βάθους είναι μικρά με κάλυψη από πηλινους στρωτήρες.

Τέταρτο ανθίβολο χρησιμοποιεί ο Αναστάσιος στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 14β, 100α). Νέο και ενδιαφέρον εικονογραφικό στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι η Παναγία είναι ξαπλωμένη σε ξύλινο κρεβάτι, που έχει τοποθετηθεί επάνω στην κλίνη με τη διπλή ποδέα. Οι ιεράρχες περιορίζονται σε έναν και για πρώτη φορά εμφανίζονται δεξιά και αριστερά ο Ιωάννης Δαμασκηνός και ο Κοσμάς ο Μαΐουμάς⁶⁶⁸ που κρατούν ανοιχτά ειλητάρια, ενώ τέσσερις ομοιόχρωμοι⁶⁶⁹ με τη δόξα άγγελοι πλαισιώνουν τον Χριστό.

Τέλος, στη μονή Ρογκοβού αυξάνει και πάλι τους ιεράρχες σε τρεις, αφαιρεί τους υμνωδούς και τοποθετεί το Χερουβείμ επάνω από το θρηνούντα Ιωάννη (Πίν. 100β).

Το 1761 ο γενάρχης της άλλης μεγάλης οικογένειας ζωγράφων, Αθανάσιος, με το γιο του Γεώργιο εμφανίζουν μια σπάνια για την ύστερη μεταβυζαντινή εποχή⁶⁷⁰ ανάπτυξη του θέματος στο ναό του Αγίου Χαράλαμπος Περάματος με παράθεση των επεισοδίων της αναγγελίας του θανάτου και της ταφής της Παναγίας, που πλαισιώνουν την κεντρική παράσταση⁶⁷¹. Στο καθολικό της μονής Γκριμπόβου (Πίν. 101α) ο Ιωάννης του Νικολάου(;) προσθέτει στην πλατιά σύνθεση το επεισόδιο της Μετάστασης⁶⁷² της Θεοτόκου.

Αντίθετα, εντελώς λιτή είναι η παράσταση στη μονή Μακρίνου (Πίν. 101β). Τα αρχιτεκτονήματα του βάθους απουσιάζουν, αλλά πλούσιος είναι ο πολύσταυρος διάκοσμος της ποδέας της κλίνης. Ο ίδιος ζωγράφος, ανάλογα με το χώρο που έχει στη διάθεσή του απλώνει και τη σύνθεση. Με αρχιτεκτονήματα, τέσσερις ιεράρχες και τη Μετάσταση της Θεοτόκου με το επεισόδιο της ρίψης της ζώνης στον απόστολο Θωμά⁶⁷³ αποδίδει τη σύνθεση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 15β, 102), ενώ με τρεις ιεράρχες και μικρά κτίρια στο ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου (Πίν. 16α, 103α). Στο ναό του Αγίου Νικολάου Γραμμένου ο γιος του Ιωάννη Αναστάσιος αναπτύσσει δίπλα στη λιτή κεντρική σκηνή τη Μετάσταση της Θεοτόκου με το επεισόδιο της ζώνης, την προσευχή της Θεοτόκου και τον τάφο της (Πίν. 16β, 103β). Σφιχτή και πολυπρόσωπη είναι η παράσταση στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Αρίστης και λιτή χωρίς νέα στοιχεία η παράσταση του 1841 στη μονή των Κήπων (Πίν. 104α).

Οι συνθέσεις που μας παραδίδουν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι δεν έχουν εικονογραφικές καινοτομίες. Βασίζονται σε παραδοσιακούς εικονογραφικούς τύπους που εμφανίζονται σε όλη τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη⁶⁷⁴. Οι συνθέσεις κατά κανόνα αναπτύσσονται κατά πλάτος⁶⁷⁵, με τους αποστόλους χωρισμένους σε δύο ομάδες. Μόνο στη μονή Γκριμπόβου, στη μονή Μακρίνου και στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένου παρουσιάζεται πυκνή, ημικυκλική διάταξη των προσώπων, όπως στη Μεταμόρφωση Βελτισίας⁶⁷⁶ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁶⁷⁷. Τα δευτερεύοντα επεισόδια

⁶⁶⁸ Αναφέρονται στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 144-145). Πρβλ. Grabar, *Bulgarie*, 79.

⁶⁶⁹ Mouriki, Mask, 308 κ.ε., 316.

⁶⁷⁰ Στη μονή του Ντίλιου υπάρχει ήδη το επεισόδιο του αποχαιρετισμού των αποστόλων και η προαναγγελία του θανάτου στις φίλες της Θεοτόκου (Λίβια-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 151 κ.ε., πίν. 63 και 64). Στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια ιστορούνται η αναγγελία του θανάτου και ο διαμερισμός των ενδυμάτων σε φτωχές χήρες (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 108α-β).

⁶⁷¹ Η παράσταση είναι εξίτηλη. Οι περιγραφές οφείλονται σε προσεκτική και δύσκολη ανάγνωση.

⁶⁷² M. Jugie, *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, Βατικανό 1944. A. Wenger, *L'assomption de la S. Vierge dans la tradition byzantine du VIe au X siècle*, Παρίσι 1955.

⁶⁷³ Wratisslav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 155 κ.ε. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 130.

⁶⁷⁴ Wratisslav-Mitrović - Okunev, *La Dormition*, 135 κ.ε. Sacopoulos, *Asinou*, 37 κ.ε. Millet, *Athos*, πίν. 302. Chatzidakis, *Théophane*, πίν. 82.

⁶⁷⁵ Έτσι αναπτύσσει ο Θεοφάνης στη μονή της Λαύρας την παράσταση της Κοίμησης (Millet, *Athos*, πίν. 132.1 και 133.1). Παρόμοια και η σύνθεση στο Νέο Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφινός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, πίν. 119).

⁶⁷⁶ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 33α.

⁶⁷⁷ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 48α.

της Μετάστασης της Θεοτόκου και της παράδοσης της ζώνης, που εντοπίζονται στις συνθέσεις της οικογένειας του αγιογράφου Αθανασίου, υπάρχουν σε πρωιμότερα έργα της Ηπείρου, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας ή σύγχρονα, όπως στους Αγίους Αποστόλους Κλειδωνιάς⁶⁷⁸, στη μονή Άβελ (Πίν. 17, 104β) και με την προσθήκη των επεισοδίων της αναγγελίας του θανάτου⁶⁷⁹ και του τάφου της Θεοτόκου⁶⁸⁰ στη μονή Φανερωμένης Φορτοσίου Ιωαννίνων. Σε όλες τις συνθέσεις των Καπεσοβιτών ο Χριστός εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων προς τα δεξιά, όπως στον Χριστό της Βέροιας⁶⁸¹, στη μονή του Αναπανσά⁶⁸², στη μονή στο Δρυόβουνο⁶⁸³ και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου⁶⁸⁴. Αντίθετα, στα μεγάλα σύνολα του χώρου της Ηπείρου (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή του Ντίλιου, μονή Ελεούσας, μονή Μεταμόρφωσης Βελτισίστας, Άγιος Νικόλαος Βίτσας) ο Χριστός εμφανίζεται μετωπικός να κοιτάζει το θεατή. Η θέση των αποστόλων παραμένει σταθερή στην εικονογραφία της σκηνής από τον 11ο αιώνα⁶⁸⁵. Έτσι ο Πέτρος θυματίζει στην κεφαλή και ο Παύλος στέκει περιλύπος στα πόδια της κλίνης, ενώ συνήθως ο Ιωάννης και συχνά ο Λουκάς *tonsatus*⁶⁸⁶ σκύβουν επάνω από το σκήνωμα. Ενδιαφέρον είναι το σπάνιο εικονογραφικό στοιχείο του κρεβατιού επάνω στη νεκρική κλίνη στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου. Είναι δάνειο από τη δυτική τέχνη που ο αγιογράφος Αναστάσιος αντιγράφει από τις χαλκογραφίες που κυκλοφορούν ευρέως αυτή την εποχή. Υπάρχει ήδη σε πίνακα του F. Angelico στην Galleria degli Uffizzi στη Φλωρεντία⁶⁸⁷.

⁶⁷⁸ Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά, πίν. 70.

⁶⁷⁹ Η αναγγελία του θανάτου της Παναγίας ιστορείται στην Περίβλεπτο Αχρίδας (Millet - Frolow, III, πίν. 11.2), στην Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, πίν. 46β), στην Curtea de Arges (Tafrali, *Curtea de Arges*, πίν. LXII.1) και στον Άγιο Δημήτριο στα Παλατίτσια (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 108β).

⁶⁸⁰ Το θέμα των αποστόλων που παρατηρούν τον άδειο τάφο και δείχνουν την αναλαμβανόμενη Θεοτόκο, υπάρχει ήδη στην Gračanica και αργότερα στο Νέο Καθολικό του Μεγάλου Μετεώρου (Χατζηδάκης - Σοφιανός, ό.π.). Το θέμα του ενταφιασμού της Θεοτόκου, επεισόδιο του κύκλου της Κοίμησης, εντοπίζεται στις μεγάλες συνθέσεις της παλαιολόγειας εποχής. Αποκτά μια σχετική αυτονομία στη δυτική τέχνη του 15ου και 16ου αιώνα και επιστρέφει στην Ελλάδα ως εικόνα ιδιωτικής ευλάβειας στο χώρο των Ιονίων Νήσων και των Κυκλάδων, μεταλλαγμένη σε τριπρόσωπη σύνθεση, με δύο αγγέλους και τη Θεοτόκο (Το θέμα αναπτύσσεται σε μονογραφία του υπογράφοντος με τίτλο *Η Ταφή της Θεοτόκου στην τέχνη*).

⁶⁸¹ Παπαζώτος, *Βέροια*, πίν. 9.

⁶⁸² Chatzidakis, Théophane, πίν. 15.

⁶⁸³ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 125β.

⁶⁸⁴ Ό.π., πίν. 48β.

⁶⁸⁵ Sacoroulo, *Asinou*, 41 κ.ε.

⁶⁸⁶ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 61. Χατζηδάκης, *Εικόνες Πάτμου*, πίν. 7.

⁶⁸⁷ Venturi, *La Madonna*, 51.

ΤΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ ΤΩΝ ΝΑΩΝ

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Μετά την εικονογραφική ανάλυση των δύο κύκλων και για να διαμορφώσουμε καλύτερη εικόνα της ζωγραφικής των Καπεσοβιτών, θα προσεγγίσουμε τα εικονογραφικά προγράμματα και θα επιχειρήσουμε εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων και άλλων κύκλων του ζωγραφικού διακόσμου.

Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών

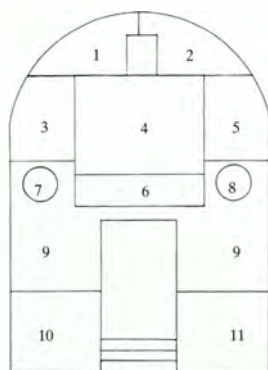
Ποικίλοι εικονογραφικοί κύκλοι συνθέτουν το πρόγραμμα του ναού (Σχέδ. 1-2). Στο δυτικό τοίχο εικονίζονται στο κάτω μέρος ολόσωμοι άγιοι (οι αρχάγγελοι Γαβριήλ και Μιχαήλ, η Αναστασία η Φαρμακολύτρια, ο άγιος Ευθύμιος). Αριστερά της κτητορικής επιγραφής η Γέννηση της Θεοτόκου και δεξιά τα Εισόδια της Θεοτόκου. Στο επάνω μέρος δύο σκηνές Ακαθίστου Ύμνου. Στην κατώτερη ζώνη του νότιου τοίχου εμφανίζονται από ανατολάς οι ολόσωμοι άγιοι Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, Βησσαρίων, Ιωάννης Πρόδρομος, Θεοδόσιος και τέσσερις δυσδιάγνωστοι. Στο τμήμα της παλιάς θύρας που εντοιχίστηκε αργότερα αγιογραφήθηκε ο άγιος Σισώης. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και δύο ανώτερες ζώνες με την Έγερση του Λαζάρου και τη Βαϊοφόρο στην πρώτη και τέσσερις σκηνές Ακαθίστου Ύμνου στην ανώτερη. Δεξιά του μικρού παραθύρου οι προφήτες Ζαχαρίας και Δαβίδ, ενώ αριστερά ο Μυστικός Δείπνος. Στο τμήμα του ιερού εικονίζονται επάνω από τα στηθάρια τέσσερις σκηνές Εωθινών (ΣΤ, Ζ, Ι, ΙΑ).

Στο νότιο χορό ακολουθείται η ίδια διάταξη. Στην κατώτερη ζώνη οι ολόσωμοι άγιοι Γεώργιος, Προκόπιος, Θεόδωρος, Μηνάς ο Αιγύπτιος, Βίκτωρ, Βικέντιος, Ευστάθιος, Τρύφων και Παντελεήμων. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και ζώνη με τις σκηνές της Γέννησης, της Υπαπαντής, της Βάπτισης και της Μεταμόρφωσης. Η ανώτατη ζώνη περιέχει τέσσερις σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο και στο τεταρτοσφαίριο τον Χριστό Εμμανουήλ. Στο βορινό τοίχο κάτω ολόσωμοι άγιοι (Μαρίνα, Παρασκευή, Βαρβάρα, Κυριακή, Αικατερίνη, Μερκούριος), ζώνη με στηθάρια και δύο ζώνες με το Νιπτήρα, την Προδοσία, τον Χριστό κρινόμενο υπό Άννα, τον Χριστό κρινόμενο υπό Πιλάτου στη μία και τέσσερις σκηνές Ακαθίστου Ύμνου στην ανώτατη.

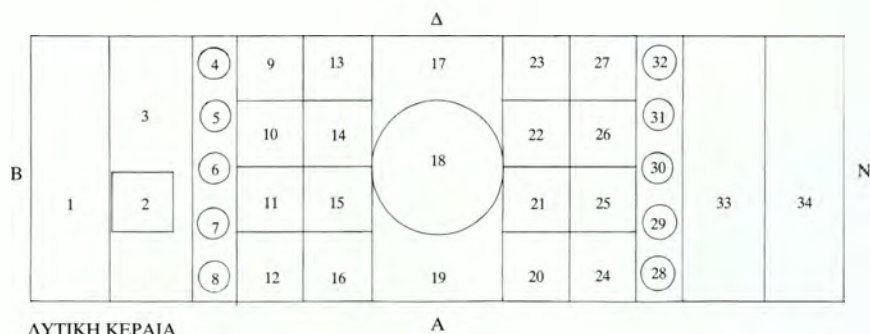
Στο χώρο του ιερού εικονίζεται ο προφήτης Ηλίας, επάνω τέσσερις σκηνές Εωθινών (Θ, Α, Β και Γ) και προφήτες δυσδιάγνωστοι. Στο βορινό χορό και στην κάτω ζώνη διακρίνονται οι άγιοι Ιωάννης ο Ελεήμων, Νικήτας, Αρτέμιος, Ιάκωβος ο Πέρσης, Θεόδωρος, Νέστωρ, Δημήτριος, Πέτρος και Παύλος. Ακολουθεί ζώνη με τη Σταύρωση, την Αποκαθήλωση, τη Μαστίγωση και την Ανάσταση. Στην ανώτατη ζώνη εικονίζονται τέσσερις σκηνές Ακαθίστου Ύμνου και στο τεταρτοσφαίριο ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Στον ανατολικό τοίχο εικονίζεται ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας, ο προφήτης Ιερεμίας, στην πρόθεση η Αποκαθήλωση (Πίν. 105α) και επάνω ο άγιος Στέφανος. Δεξιά και αριστερά τα Εωθινά Δ και Ε. Στο αέτωμα η Ανάληψη και στο διακονικό ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος.

Στην κόγχη του ιερού εικονίζεται η Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα, η Μετάδοση-Μετάληψη και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες⁶⁸⁸. Στην καμάρα του κυρίως ναού εικονίζεται η Θεοτόκος Οδηγήτρια σε μέταλλο που κρατούν άγγελοι και την επιγραφή: *ΤΗΝ ΤΙΜΙΩΤΕΡΑΝ ΤΩΝ ΧΕΡΟΥΒΕΙΜ...* (Πίν. 105β). Στον τρούλο ο Παντοκράτορας περιστοιχιζόμενος από χορούς αγγέλων, αποστόλων και προφητών,

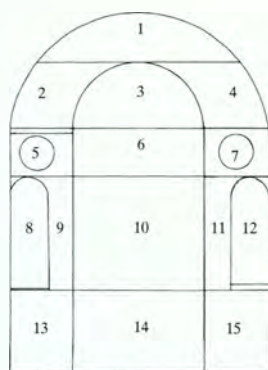
⁶⁸⁸ Για τους συλλειτουργούντες ιεράρχες βλ. Walter, *Art and Ritual*, 198 κ.ε. Walter, *Evêques*, 81-89. Walter, *L'évêque célebrant*, 321-331.



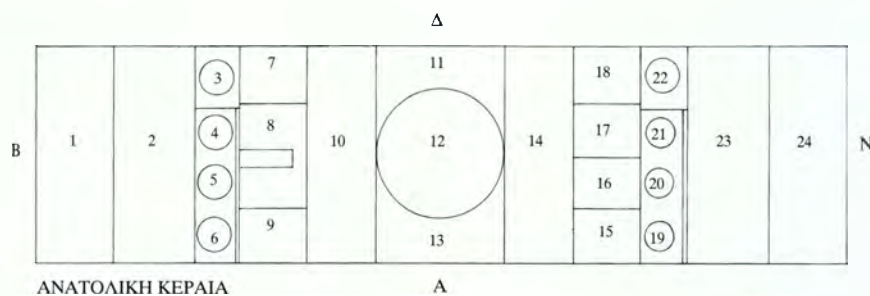
ΔΥΤΙΚΗ ΠΛΕΥΡΑ



ΔΥΤΙΚΗ ΚΕΡΑΙΑ



ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΠΛΕΥΡΑ



ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΕΡΑΙΑ

Σχέδ. 1. Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Ανάπτυγμα εσωτερικού διακόσμου.

Δυτική πλευρά

- 1-2. Ακάθιστος Ύμνος
3. Γέννηση της Θεοτόκου
4. Κοίμηση της Θεοτόκου
5. Εισόδια της Θεοτόκου
6. Κτητορική επιγραφή
- 7-8. Στηθάρια αγίων
9. Αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ
10. Διακοσμητική ζώνη

Δυτική κεραία

1. Διακοσμητική ζώνη
- 2-3. Ολόσωμοι άγιοι
- 4-8. Στηθάρια
9. Νυπήρας
10. Προδοσία
11. Ο ΧΣ κρινόμενος υπό Άννα
12. Ο ΧΣ κρινόμενος υπό Πιλάτου

- 13-16. Ακάθιστος Ύμνος

- 17-19. «Ἐπὶ σοὶ χαίρει»
- 20-23. Ἐγερση του Λαζάρου
25. Βαΐοφόρος
26. Προφήτες Ζαχαρίας και Δαβίδ
27. Μυστικός Δείπνος
- 28-32. Στηθάρια
33. Ολόσωμος άγιος
34. Διακοσμητική ζώνη

Ανατολική πλευρά

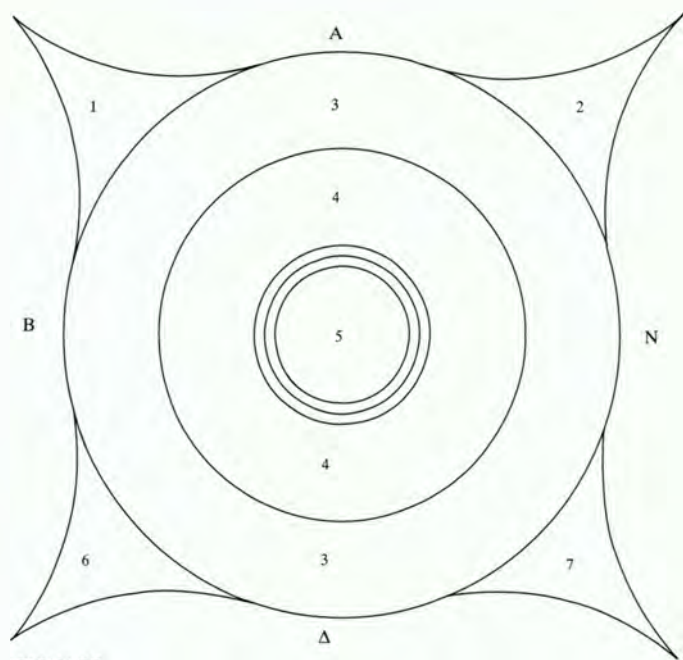
1. Ανάληψη
2. Εωθινά
3. Θεοτόκος Βλαχερντίσσα
4. Δυσδιάγνωστη σκηνή
- 5, 7. Στηθάρια
6. Κοινωνία των αποστόλων
8. Αποκαθήλωση

9. Ο άγιος Στέφανος

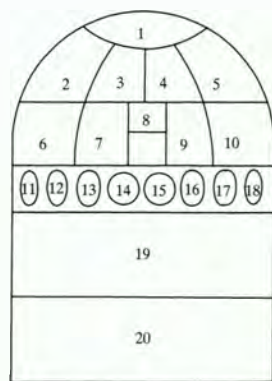
10. Συλλειτουργούντες ιεράρχες
- 11-12. Δυσδιάκριτες σκηνές
- 13-15. Διακοσμητική ζώνη

Ανατολική κεραία

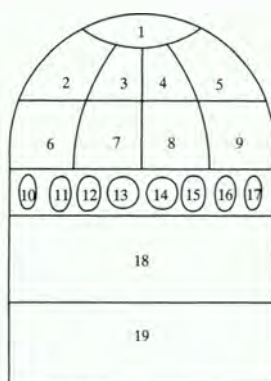
1. Διακοσμητική ζώνη
2. Ολόσωμοι άγιοι
- 3-6. Στηθάρια
- 7-9. Εωθινά (Θ, Α, Β, Γ)
10. Ολόσωμοι προφήτες
- 11-13. Αγία Τριάδα με Χερουβεΐμ και τους τέσσερις ευαγγελιστές
14. Ολόσωμοι προφήτες
- 15-22. Εωθινά (ΣΤ, Ζ, Ι, ΙΑ)
23. Ολόσωμος άγιος
24. Διακοσμητική ζώνη



ΤΡΟΥΛΟΣ



ΝΟΤΙΟΣ ΧΟΡΟΣ



ΒΟΡΕΙΟΣ ΧΟΡΟΣ

Τρούλος

- 1, 2, 6, 7. Σύμβολα των ευαγγελιστών
3. Χορός αποστόλων και προφητών
4. Χορός αγγέλων
5. Ο Παντοκράτορας

Νότιος χορός

1. Χριστός-Εμμανουήλ
- 2-5. Ακάθιστος Ύμνος
6. Γέννηση
7. Υπαπαντή
8. Δυσδιάκριτη σκηνή
9. Βάπτισμα
10. Μεταμόρφωση
- 11-18. Στηθάκια
19. Ολόσωμος άγιος
20. Διακοσμητική ζώνη

Βόρειος χορός

1. Ο ΧΣ ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος
- 2-5. Ακάθιστος Ύμνος
6. Σταύρωση
7. Αποκαθήλωση
8. Μαστίγωση
9. Ανάσταση
- 10-17. Στηθάκια
18. Ολόσωμοι άγιοι
19. Διακοσμητική ζώνη

Σχέδ. 2. Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Ανάπτυγμα εσωτερικού διακόσμου.

ενώ στην καμάρα του ιερού η Αγία Τριάδα σε μετάλλιο που κρατούν Χερουβεΐμ, με τους τέσσερις ευαγγελιστές στις γωνίες. Στον εξωτερικό δυτικό τοίχο η Δευτέρα Παρουσία.

Από τους εικονογραφικούς κύκλους που αναπτύσσει ο Αναστάσιος κανένας δεν είναι πλήρης. Από τον Ακάθιστο Ύμνο αποδίδονται μόνον οι δεκαέξι σκηνές, ενώ από τα Εωθινά λείπει το Η. Αξίζει να σημειωθεί η διπλή απεικόνιση της Αποκαθήλωσης⁶⁸⁹. Η παράσταση της πρόθεσης με τον Χριστό όρθιο στη σαρκοφάγο να υποβαστάζεται από τη Θεοτόκο και τον Ιωάννη να δηλώνει έντονα τη θλίψη του, ενώ είναι παρόντα τα σύμβολα του Πάθους, δεν είναι συνηθισμένη στη μεταβυζαντινή τέχνη της Ηπείρου. Μολονότι εντοπίζεται στο βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο, δεν είναι πολύ συνηθισμένη η απεικόνιση του Χριστού σε διαφορετικές όψεις – Παντοκράτορας στον τρούλο, Εμμανουήλ και Με-

⁶⁸⁹ Το θέμα της Αποκαθήλωσης αναπτύσσεται από τον Τριανταφυλλόπουλο (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 285 κ.ε.). Για την Αποκαθήλωση στην πρόθεση, ό.π., 287 κ.ε.

γάλης Βουλής Ἀγγελο⁶⁹⁰ στα τεταρτοσφαίρια των πλάγιων χορών, όπως στη μονή Βαρλαάμ⁶⁹¹. Το προφητικό όραμα του Μεγάλης Βουλής Ἀγγέλου υπάρχει ήδη στην αψίδα του καθολικοῦ της μονῆς του Ντίλιου⁶⁹² και στο κεντρικό μέρος του θόλου της μονῆς των Φιλανθρωπηνών⁶⁹³.

Χρυσόραχη Ιωαννίνων. Ναός Ταξιαρχών

Από τον άλλοτε κατάγραφο ναό σώζονται μόνον ορισμένες παραστάσεις στον ανατολικό και δυτικό τοίχο. Στην κόγχη του ιεροῦ εικονίζεται ἡ Θεοτόκος Πλατυτέρα, πλαισιωμένη ἀπὸ δύο ολόσωμους σεβίζοντες ἀγγέλους. Στὸ κάτω μέρος οἱ συλλειτουργοῦντες ιεράρχες (οἱ ἅγιοι Γρηγόριος, Βαρλαάμ, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Ἀθανάσιος Ἀλεξανδρείας), πού συνεχίζονται καὶ ἐκτὸς κόγχης στὸν ανατολικό καὶ νότιο τοίχο (ἅγιος Κύριλλος, ἅγιος Σπυρίδων, ἅγιος Ἰγνάτιος ὁ Θεοφόρος). Ἀριστερά τῆς κόγχης ὁ ευαγγελιστὴς Ἰωάννης με τὸν Πρόχορο καὶ δεξιά ὁ ευαγγελιστὴς Μάρκος. Στὴν πρόθεση διακρίνεται ἡ παράσταση τῆς Ἀκρας Ταπεινώσεως. Στὸ δυτικό τοίχο εικονίζονται στὴν κατώτερη ζώνη οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ελένη, Στυλιανὸς ὁ Βρεφοφύλαξ καὶ ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Ἀκολουθεῖ ζώνη με στηθάρια ἁγίων καὶ ἐπάνω σκηνές ἀπὸ τὸ θεομητορικό κύκλο, ἀπὸ τὶς ὁποῖες διακρίνονται ἡ Κοίμησις καὶ τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου⁶⁹⁴ (Πίν. 106α).

Ὁ Ἀναστάσιος ἀποδίδει τὴν παράσταση τῶν Εἰσοδίων⁶⁹⁵ σύμφωνα με τὸν εἰκονογραφικό τύπο πού επικρατεῖ μετὰ τὸ 15ο αἰῶνα καὶ κυριαρχεῖ στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ⁶⁹⁶: ὁ Ἰωακείμ καὶ ἡ Ἄννα επικεφαλῆς τῆς πομπῆς⁶⁹⁷ πού ἐρχεταὶ ἀπὸ τὰ δεξιά⁶⁹⁸, ὁδηγοῦν τὴν τριετὴ Παναγία στὸ ιερό. Ἀκολουθοῦν οἱ θυγατέρες τῶν Εβραίων πού κρατοῦν λαμπάδες. *Καλέσατε τὰς θυγατέρας τῶν Ἑβραίων τὰς ἀμιάντους καὶ λαβέτωσαν ἀνὰ λαμπάδα καὶ ἔστωσαν καιόμεναι, ἵνα μὴ στραφῇ ἡ παῖς εἰς τὰ ὀπίσω καὶ αἰχμαλωτισθῇ ἡ καρδιά αὐτῆς ἐκ ναοῦ κυρίου*⁶⁹⁹. Ὁ Ζαχαρίας⁷⁰⁰ δέχεται ὄρθιος μπροστά στὸ ιερό τὴ μικρὴ Παναγία πού κρατᾷ λαμπάδα⁷⁰¹, ἐνῶ οἱ ἐπτὰ παρθένες⁷⁰² πού συνοδεύουν τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα βαδίζουν με ρυθμικὴ κίνηση. Ψηλὸς τοίχος καλύπτει τὸ πλάτος

⁶⁹⁰ Για τὸν Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγελο ὡς εἰκονιστικὴ μορφή τῶν βιβλικῶν καὶ λειτουργικῶν κειμένων βλ. Meyendorff, *L'icônographie*, 266 κ.ε. Der Nersessian, *Christ Ange*, 209 κ.ε.

⁶⁹¹ Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπηνών*, 176. Για τὸ θεολογικὸ νόημα τῶν διαδοχικῶν παρουσιάσεων τοῦ Χριστοῦ βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 191-192.

⁶⁹² Λίβα-Ξανθάκη, *Μονὴ Ντίλιου*, 13, 18 κ.ε., πίν. 3.

⁶⁹³ Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπηνών*, 175, πίν. 79.

⁶⁹⁴ Δυσδιάκριτα λείψανα τοιχογραφιῶν ἀπὸ τὴν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου, τὴ Βαῖοφόρο καὶ ολόσωμων ἁγίων διακρίνονται καὶ στὴ νότια πλευρά.

⁶⁹⁵ *Ερμηνεία*, 144.

⁶⁹⁶ Lafontaine-Dosogne, *L'enfance de la Vierge*, 136 κ.ε. Lafontaine-Dosogne, *Virgin*, 179 κ.ε. Ἰ. Ἀναστασίου, *Τὰ Εἰσόδια τῆς Θεοτόκου (Ἡ ἱστορία, ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ ὑμνογραφία τῆς εορτῆς)*, Θεσσαλονίκη 1959. M. Nitz, *Marienleben, LChrl*, 3, 213 κ.ε. H. Chirat, *La naissance et les trois premières années de la Vierge Marie dans l'art byzantin, Memorial. Chaine, Bibliothèque de la faculté catholique de Théologie de Lyon* 5 (1950), 106 κ.ε.

⁶⁹⁷ Στὸ λεγόμενο μακεδονικό τύπο τῆς Lafontaine-Dosogne επικεφαλῆς εἶναι οἱ κόρες τῶν Εβραίων, ὅπως στὴ μονὴ Μακρυαλέξη (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 116α).

⁶⁹⁸ Συνηθέστατο στὶς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις, ἐνῶ σὲ βυζαντινὲς παραστάσεις, ὅπως π.χ. στὸ Δαφνί, ἡ πομπὴ εἶχε ἀντίθετη φορὰ (Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπηνών*, 126, σημ. 131).

⁶⁹⁹ Πρωτοευαγγέλιον Ἰακώβου, VII, 2.

⁷⁰⁰ ἢ Θεοτόκος Κυρίῳ προσάγεται. Ζαχαρίας αὐτὴν δὲ ὁ ἱερεὺς τοῦ θεοῦ δεξάμενος ἐν τῷ ναῷ χαίρων ἀνέθετο. Μηναιὸν Νοεμβρίου, 147.

⁷⁰¹ Σύμφωνα με τὴν Ερμηνεία. Στὴ μονὴ τῶν Φιλανθρωπηνών (Ἀχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονὴ Φιλανθρωπηνών*, πίν. 32α), στὴ μονὴ τοῦ Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονὴ Ντίλιου*, πίν. 53) καὶ στὸν Ἅγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 71α) ἡ Παναγία εἶναι σὲ στάση δέησης.

⁷⁰² Στὴ μονὴ τοῦ Ντίλιου οἱ παρθένες εἶναι οκτώ, στὴ Μονὴ τῆς Χώρας ἐννέα καὶ σὲ ἄλλους ναοὺς ἀκόμη περισσότερες (Lafontaine-Dosogne, *Virgin*, 180).

της σκηνής και κιονοστήριχο κιβώριο το ιερό. Απουσιάζει το επεισόδιο της Παναγίας που λαμβάνει τὸν ἄρτον από τον αρχάγγελο Γαβριήλ.

Με διαφορετικά στοιχεία αποδίδουν οι άλλοι ηπειρώτες αγιογράφοι τη σκηνή. Μόνο στη μονή Άβελ (Πίν. 18α, 106β) ο τύπος είναι παρόμοιος, με σημαντικές όμως διαφορές στις λεπτομέρειες, όπως είναι η στάση της Παναγίας και της Άννας, το σχήμα του κιβωρίου, η προσθήκη του επεισοδίου της τροφής και το ανθοδοχείο στον ψηλό τοίχο του βάθους.

Οι καλαρρυτινοί ζωγράφοι στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας προσθέτουν στη σκηνή ψηλά αρχιτεκτονήματα⁷⁰³ (Πίν. 107α). Μπροστά τους εκτυλίσσεται η σκηνή με μια εντυπωσιακή ρυθμική κίνηση, κυρίως στον όμιλο των παρθένων με τα δυτικότροπα φορέματα. Αντίθετα, ο ζωγράφος Λάζαρος στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι Ζαγορίου (Πίν. 107β) προτιμάει το μακεδονικό τύπο με τους θεοπάτορες να ακολουθούν τον όμιλο των παρθένων που οδηγούν την Παναγία στο ιερό.

Λυκοτρίχι ή Κρύα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου

Ο Αναστάσιος και οι γιοι του Ιωάννης και Γεώργιος αποδίδουν ένα εικονογραφικό πρόγραμμα παρόμοιο με αυτό του ναού των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών. Στο δυτικό τοίχο, επάνω από την κτητορική επιγραφή υπάρχει η Κοίμηση της Θεοτόκου, με τη Γέννηση του Προδρόμου αριστερά και δεξιά την Αποτομή, ενώ ζώνη με στηθάρια και ολόσωμοι άγιοι συμπληρώνουν την αγιογράφιση αυτής της πλευράς. Στο νότιο τοίχο η διάταξη είναι και πάλι η τυπική. Κάτω ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και στην ανώτερη ζώνη από ανατολάς η Γέννηση, η Υπαπαντή (ιερό), ο Μυστικός Δείπνος και ο Νιπτήρας.

Στο νότιο χορό εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι, στηθάρια και η Βάπτισμα, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος και στο τεταρτοσφαίριο ο Χριστός Εμμανουήλ. Στο βορινό τοίχο ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και από ανατολάς η Ίαση του τυφλού, η Ίαση του παραλυτικού (ιερό), η Προδοσία και ο Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου. Στο βορινό χορό ολόσωμοι άγιοι, στηθάρια και ο Χριστός κρινόμενος υπό Άννα, η Μαστίγωση, η Σταύρωση, η Ανάσταση και στο τεταρτοσφαίριο ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος.

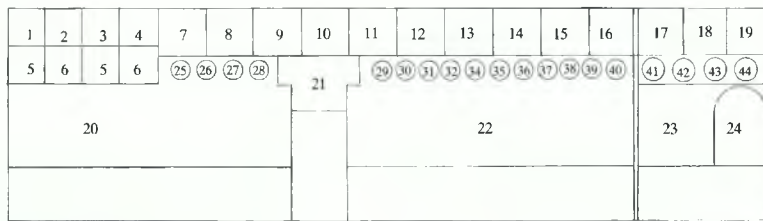
Στην καμάρα του δυτικού τμήματος εικονίζεται το «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» και του ανατολικού η Κοινωνία των αποστόλων, ενώ στον τρούλο ο Παντοκράτορας περιβαλλόμενος από δύο ζώνες με Χερουβεϊμ και ολόσωμους αγγέλους με ριπίδια. Στην κόγχη του ιερού η Θεοτόκος Πλατυτέρα με δύο ολόσωμους αγγέλους και κάτω οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο μέτωπο του ανατολικού τοίχου η Ανάληψη και αριστερά η Φιλοξενία του Αβραάμ. Στο διακονικό ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου.

Όπως φαίνεται, το πρόγραμμα που ακολουθείται είναι εξαιρετικά λιτό. Απουσιάζουν οι κύκλοι του Ακαθίστου Ύμνου και των Εωθινών που υπάρχουν στο ναό των Κάτω Σουδενών. Από το θεομητορικό κύκλο μένει μόνον η Κοίμηση και στη θέση των επεισοδίων από τον ίδιο κύκλο τοποθετούνται σκηνές από τη ζωή του Προδρόμου λόγω της αφιέρωσης του ναού στον άγιο Ιωάννη.

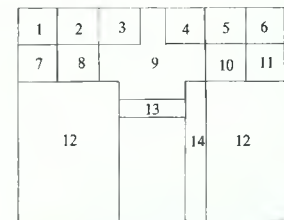
Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου

Το ίδιο λιτό εικονογραφικό πρόγραμμα, με την προσθήκη και πάλι των Εωθινών και του Ακαθίστου Ύμνου, εφαρμόζουν οι ίδιοι ζωγράφοι στο μικρό ναό της Κοίμησης Θεοτόκου (Σχέδ. 3). Στο δυτι-

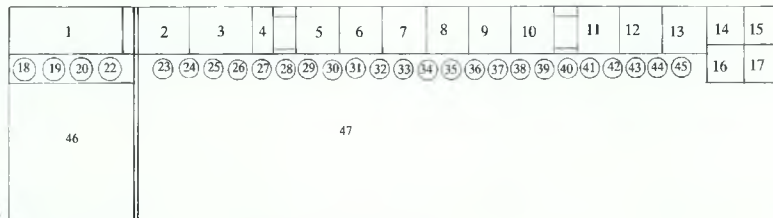
⁷⁰³ Πρβλ. τα δυτικά στοιχεία σε εικόνα του Ν. Καλέργη του Μουσείου Ζακύνθου (Γ. Ρηγόπουλος, Αξιολόγηση του έργου του Ν. Καλέργη. Η έρευνα ως τώρα και η κριτική της, *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα* (ανάτυπο), Αθήνα 1994, 286, σημ. 28, πίν. XXIX3).



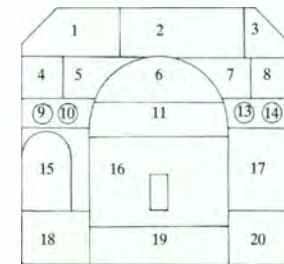
ΒΟΡΙΝΗ ΟΨΗ



ΔΥΤΙΚΗ ΟΨΗ



ΝΟΤΙΑ ΟΨΗ



ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΟΨΗ

Σχέδ. 3. Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ανάπτυγμα εσωτερικού διακόσμου.

Βορινή όψη

- 1-6. Ακάθιστος Ύμνος
7. Νιπτήρας
8. Προδοσία
9. Ο ΧΣ κρινόμενος υπό Άννα και Καϊάφα
10. Ο ΧΣ κρινόμενος υπό Πιλάτου
11. Μαστίγωση
12. "Ιδε ό Άνθρωπος
13. Σταύρωση
14. Αποκαθήλωση
15. Επιτάφιος Θρήνος
16. Ανάσταση
- 17-19. Εωθινά Α, Β, Γ
- 20, 22. Ολόσωμοι άγιοι
- 25-44. Στηθάκια
23. Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας
24. Ο πρωτομάρτυρας Στέφανος

Δυτική όψη

- 1-11. Ακάθιστος Ύμνος
9. Κοίμηση της Θεοτόκου
13. Κτητορική επιγραφή
- 12-14. Ολόσωμοι άγιοι

Νότια όψη

1. Εωθινά Θ, Ι, ΙΑ
2. Ευαγγελισμός
3. Ο προφήτης Δανιήλ
4. Ο προφήτης Ιερεμίας
5. Γέννηση
6. Υπαπαντή
7. Ο ΧΣ δωδεκαετής διδάσκων
8. Βάπτιση
9. Μεταμόρφωση
10. Έγερση Λαζάρου
11. Δείπνος Σίμωνος Λεπροϋ

12. Βαΐοφόρος

13. Μυστικός Δείπνος
- 14-17. Ακάθιστος Ύμνος
- 18-45. Στηθάκια

Ανατολική όψη

- 1, 4, 5. Εωθινά Δ, Ε, ΣΤ
2. Ανάληψη
3. Δυσδιάκριτη σκηνή
6. Ένθρονη Θεοτόκος
- 7-8. Εωθινά Ζ, Η
- 9, 10, 13, 14. Στηθάκια
11. Κοινωνία των αποστόλων
15. Αποκαθήλωση
16. Συλλειτουργούντες ιεράρχες
17. Ολόσωμοι άγιοι
- 18-20. Διακοσμητική ζώνη

κό τοίχο εμφανίζονται κάτω ολόσωμοι οι άγιοι Στυλιανός ο Βρεφοφύλαξ, Ιωάννης ο Καλυβίτης, Αλέξιος ο του Θεού άνθρωπος και δεξιά της θύρας οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Επάνω από τη θύρα η Κοίμηση της Θεοτόκου και στην ανώτερη ζώνη δέκα σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου (Γ, Δ, Ε, Λ, Ν, Ξ, Ι, Κ, Θ και Π).

Στο βορινό τοίχο κάτω ολόσωμοι άγιοι (Μαρίνα, Παρασκευή, Βαρβάρα, Κυριακή, Αικατερίνη, Μερκούριος, Χριστόφορος, Ιάκωβος ο Πέρσης, Γαβριήλ και Μιχαήλ, Μηνάς ο Καλλικέλαδος, Μηνάς ο Αιγύπτιος, Τρύφων, Νέστωρ, Δημήτριος, Χαράλαμπος, Φίλιππος, Ανδρέας, Πέτρος Αλεξαν-

δρεϊάς και σε κόγχη ο πρωτομάρτυρας Στέφανος) με σχοινοειδές κόσμημα και την επιγραφή: ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΝΤΑ ΤΟΠΟ ΝΑ (Γ ΙΑΝ Ε :) Τας Κ(ΑΙ) ΠΑΣΑ ΝΟΣΟΝ ΘΕΡΑΠΕΥΕΤΕ ΣΝ ΤΩΝ ΠΡΕΣΒΕΥΣΑΤΕ ΡΥΣΘΗΝΕ ΤΩΝ ΠΑΓΙΔΩΝ ΤΟΥ ΕΧΘΡΟΥ ΤΑΣ ΨΥΧΑΣ ΗΜΩΝ ΔΕΟΜΕΘΑ. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και η ανώτερη ζώνη με τις ακόλουθες σκηνές από δυτικά: επτά σκηνές Ακαθίστου Ύμνου (Ρ, Σ, Φ, Χ, Τ, Ψ και Ω), ο Νιπτήρας, η Προδοσία, ο Χριστός κρινόμενος υπό Άννα - Καϊάφα, ο Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου, η Μαστίγωση, «Ίδε ό Άνθρωπος» (Εμπαιγμός), η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Ανάσταση και στο ιερό τα Εωθινά Α, Β και Γ.

Στην κόγχη του ιερού εικονίζεται η ένθρονη Θεοτόκος ως η Χώρα του Αχωρήτου, πλαισιωμένη από δύο αγγέλους *ἐπὶ νεφῶν* που κρατούν ανοιχτό ειλητάριο και προφήτες σε μετάλλια που σχηματίζονται από κληματίδες αμπέλου (Πίν. 108α). Κάτω η Κοινωνία των αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες (άγιοι Βασίλειος, Γρηγόριος, Ιωάννης, Αθανάσιος). Στο μέτωπο της αψίδας η Ανάληψη, ενώ αριστερά της κόγχης κάτω ο άγιος Πρόχορος, ζώνη με στηθάρια και επάνω τα Εωθινά Δ, Ε και ΣΤ. Στο διακονικό η Αποκαθήλωση και δεξιά της κόγχης ο Κύριλλος Αλεξανδρείας και ο άγιος Νικόλαος, στηθάρια, τα Εωθινά Ζ και Η και δυσδιάκριτη παράσταση.

Στο νότιο τοίχο κάτω ολόσωμοι άγιοι (Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, Σπυρίδων, Αντύπας, Πέτρος, Παύλος, Ιωάννης ο Θεολόγος, Γεώργιος, Προκόπιος, Θεόδωρος, Νικήτας, Αρτέμιος, Ευστάθιος, Αγάπιος, Θεόπιστος, Παντελεήμων, Κοσμάς, Δαμιανός, Αντώνιος, Ευθύμιος, Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Αθανάσιος ο Αθωνίτης, Θεόδωρος Στουδίτης και Παφνούτιος) και σχοινοειδές κόσμημα με την επιγραφή: ΑΓΙΟΙ ΜΑΡΤΥΡΕΣ ΟΙ ΚΑΛΩΣ ΑΘΛΗΣΑΝΤΕΣ ΚΑΙ ΣΤΕΦΑΝΟΘΕΝΤΕΣ ΠΡΕΣΒΕΥΣΑΤΕ ΠΡΟΣ ΚΥΡΙΟΝ ΕΛΕΗΘΗΝΑΙ ΤΑΣ ΨΥΧΑΣ ΗΜΩΝ ΔΟΞΑ ΣΟΙ ΧΡΙΣΤΕ Ο ΘΕΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ ΚΑΥΧΗΜΑ ΜΑΡΤΥΡΩΝ ΑΓΑΛΛΙΑΣΜΑ ΤΩΝ ΤΟ ΚΗΡΥΓΜΑ ΤΡΙΑΣ ΟΜΟΟΥΣΙΟΣ. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και ζώνη με τις εξής παραστάσεις: τα Εωθινά Θ, Ι και ΙΑ, ο Ευαγγελισμός, οι προφήτες Δανιήλ και Ιερεμίας, η Γέννηση, η Υπαπαντή, ο Χριστός δωδεκαετής διδάσκων, η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, ο Δείπνος Σίμωνος του Λεπρού, η Βαϊοφόρος, ο Μυστικός Δείπνος και τέσσερις σκηνές Ακαθίστου Ύμνου (Α, Β, Ζ και Θ).

Η πλούσια διακόσμηση της αψίδας συνηθίζεται από τους καπεσοβίτες ζωγράφους. Παρόμοια διακόσμηση, με την προσθήκη στο επάνω μέρος του τεταρτοσφαιρίου της Αγίας Τριάδας, παρουσιάζει ο ζωγράφος Ιωάννης και ο γιος του Αναστάσιος στη μονή Μακρίνου (Πίν. 108β). Αντίθετα στο καθολικό της μονής Γκριμπόβου η Θεοτόκος εμφανίζεται στον κανονικό τύπο της Βλαχερνίτισσας⁷⁰⁴ (Πίν. 109α) με τον Χριστό σε μετάλλιο στο στήθος⁷⁰⁵.

Η Κοινωνία των αποστόλων⁷⁰⁶ (Πίν. 108α) συντίθεται από τη Μετάδοση αριστερά και τη Μετάληψη δεξιά. Στο κέντρο εικονίζεται η απλή Αγία Τράπεζα με φρουρό το Χερουβεϊμ. Ο Χριστός με χιτώνα και ιμάτιο προσφέρει τον Άρτο στον Πέτρο και μεταλαμβάνει τον Ιωάννη, κορυφαίο του δεξιού ημιχορίου. Οι απόστολοι έρχονται στοιχισμένοι, εκτός από δύο που αγκαλιάζονται πίσω από τον Πέτρο. Στο αριστερό άκρο ο Ιούδας έχει γυρίσει τα νώτα του και ετοιμάζεται να αποχωρήσει. Η παράσταση στο ναό των Κάτω Σουδενών (Πίν. 109β) δεν διαφέρει σημαντικά. Οι διαφορές εντοπίζονται στο κιβώριο⁷⁰⁷ που καλύπτει την Αγία Τράπεζα, στον επικεφαλής του δεξιού ημιχορίου που είναι ο Παύλος και στον εναγκαλισμό του Ιωάννη με τον Ιάκωβο. Στο καθολικό της μονής Λυκοτριχίου (Πίν. 110α) η μικρή Αγία Τράπεζα έχει κοντή ποδέα και κομρό κιβώριο. Τέλος, ο Χριστός εμφανίζεται με λευκό αρχιερατικό σάκκο και με πολυσταύριο.

Ο τύπος αυτός της Κοινωνίας των αποστόλων, με την κατά παράταξη προσέλευση των αποστόλων,

⁷⁰⁴ Grabar, *L'iconoclasme*, 253 κ.ε. Grabar, *Remarques*, 169 κ.ε. Tatić-Djurić, *La porte du Verbe*, 63 κ.ε. Belting-Ihm, «*Sub matris tutela*», 42.

⁷⁰⁵ Για τον Χριστό-Εμμανουήλ βλ. K. Wessel, *Christusbild*, *RbK*, I, στ. 966 κ.ε.

⁷⁰⁶ Wessel, *Abendmahl*. Stăfănescu, *Liturgies*, 121 κ.ε.

⁷⁰⁷ Όπως στο ναό του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 60).

συνδέεται με βυζαντινές παραστάσεις⁷⁰⁸ αλλά και με αντίστοιχες του 16ου⁷⁰⁹ και 17ου⁷¹⁰ αιώνα. Ο Ιωάννης⁷¹¹, κορυφαίος του δεξιού ημιχορίου στην παράσταση του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου του Καπεσόβου, συνδέεται με τη σκηνή της μονής των Φιλανθρωπηνών, όπως και ο Χριστός με τον αρχιερατικό σάκκο⁷¹² της μονής Λυκοτριχίου. Η μορφή του Ιούδα που φεύγει φέροντας τον Άρτο στο στόμα είναι στοιχείο αρκετά σπάνιο, που απαντά ήδη το 12ο αιώνα στην Παναγία Ασίνου⁷¹³ Κύπρου και σε μια σειρά μεταβυζαντινών έργων⁷¹⁴.

Ολοκληρωμένος εμφανίζεται στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου ο κύκλος των μετά την Ανάσταση επεισοδίων⁷¹⁵. Ο Αναστάσιος επιλέγει να αρχίσει τον κύκλο των Εωθινών κατ' αντίστροφη φορά. Ενώ στους ναούς του 16ου-17ου αιώνα της Ηπείρου (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή του Ντίλιου, Άγιος Νικόλαος Βίτσας, Άγιος Μηνάς Μονοδενδρίου) εικονογραφούνται⁷¹⁶ ορισμένα από τα πρώτα αναστάσιμα γεγονότα, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου επιλέγει ως Εωθινό Α την Ευλογία⁷¹⁷ των μαθητών πριν από την αποστολή τους σε όλη τη γη για την κήρυξη του Θείου Λόγου (Πίν. 110β). Μπροστά σε βραχώδες ορεινό τοπίο με ψηλά κτίρια στο αριστερό τμήμα, σε πρώτο επίπεδο ο Χριστός στέκεται όρθιος και ευλογεί τους μαθητές που στέκονται μπροστά του γονατιστοί και δεόμενοι. Η ηρεμία και κατάνυξη των μαθητών θυμίζει παρόμοια σκηνή στο Staro Nagoričino⁷¹⁸.

Στο Εωθινό Β εικονίζεται το επεισόδιο της Εμφάνισης του αγγέλου στις μυροφόρες για να τους αναγγείλει την Ανάσταση. Μπροστά σε ορεινό και βραχώδες τοπίο *μνημείον άνεωγμένον καὶ εἰς τὸ σκέπασμά του ἄγγελος λευκοφόρος καθήμενος*⁷¹⁹. Με το αριστερό χέρι κρατάει κοντάρι και με το δεξιό δείχνει τον ανοιχτό τάφο στις τρεις μυροφόρες που στέκονται όρθιες με τα μύρα στα χέρια (Πίν. 111α). Εντελώς διαφορετική είναι η σκηνή, όπως την αποδίδει ο Αναστάσιος στα Κάτω Σουδενά. Το τοπίο είναι μαλακό με περιτειχισμένη πόλη στο βάθος. Ο άγγελος κάθεται επάνω στο σκέπασμα της σαρκοφάγου, μέσα στην οποία διακρίνονται τα *ὀθόνια* και το *σουδάριον* (Πίν. 111β).

Στο Εωθινό Γ εικονίζονται τέσσερα επεισόδια από τα μετά την Ανάσταση γεγονότα (Πίν. 112α). Σε πρώτο επίπεδο εμφανίζονται όρθιος ο Χριστός και η Μαρία η Μαγδαληνή, λίγο πριν από το «Μὴ μοῦ ἅπτου». Ο ζωγράφος εικονογραφεί το χωρίο 14-15 του κ' κεφαλαίου στο κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο: *...καὶ ταῦτα εἰποῦσα ἐστράφη εἰς τὰ ὀπίσω, καὶ θεωρεῖ τὸν Ἰησοῦν ἐστῶτα, καὶ οὐκ ᾔδει*

⁷⁰⁸ Βλ. αντίστοιχα στο Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 71.1 και 76.4-5) και στη Sopoćani (Millet - Frolow, II, πίν. 11-12).

⁷⁰⁹ Μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 19, 22α, 23α και 24), Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 30, πίν. 3a-b).

⁷¹⁰ Άγιος Νικόλαος Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 31α), Άγιος Νικόλαος Καλυβίων Ελαφοτόπου Ιωαννίνων (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 60).

⁷¹¹ Κορυφαίος ο Ιωάννης αναφέρεται και στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 127): *...ἀριστερὰ δὲ ὁ Ἰωάννης ἔμπροσθεν τῶν ἄλλων πέντε...*

⁷¹² Ο Χριστός με χιτῶνα και ἱμάτιο συνιστά ένα συντηρητικό αρχαϊκό τύπο, ο οποίος υπάρχει μέχρι το 14ο αιώνα (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 75), οπότε εμφανίζεται ο Χριστός Αρχιερέας (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 48).

⁷¹³ A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Λευκωσία 1965, πίν. X. K. Weitzmann, *A Group of Early Twelfth Century Sinai Icons attributed to Cyprus*, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Εδιμβούργο 1975, πίν. 18a.

⁷¹⁴ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 60, με σειρά παραδειγμάτων. Πρβλ. Garidis, *La peinture murale*, 32, 103, 176.

⁷¹⁵ Millet, *Recherches*, 517 κ.ε. Schiller, *IchR*, III, 18 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 108 κ.ε., με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷¹⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 25. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 101, 105. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 122-124.

⁷¹⁷ Σχετικά με την ευλογία βλ. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 105.

⁷¹⁸ Millet - Frolow, III, πίν. 97.2. Δεν μπορεί να γίνει σύγχυση με τη σκηνή της Εμφάνισης του Χριστού στους αποστόλους, αφού παριστάνεται ήδη στο Εωθινό Θ και το κύριο χαρακτηριστικό της σκηνής αυτής, η ταραχή και η αμφιβολία των μαθητών, δεν υπάρχουν στην παράστασή μας.

⁷¹⁹ *Ερμηνεία*, 110.

ὅτι Ἰησοῦς ἐστὶ. λέγει αὐτῇ ὁ Ἰησοῦς· γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς; ἐκείνη δοκοῦσα ὅτι ὁ κηπουρός ἐστὶ, λέγει αὐτῷ... Πίσω καὶ αριστερά ἡ Μαгдаληνὴ αναγγέλλει τὸ γεγονὸς στις υπόλοιπες μυροφόρες. Επάνω αριστερά εικονίζεται ἡ Πορεία δύο μαθητῶν πρὸς Εμμαούς⁷²⁰ μαζί με τὸν Χριστό, ἐνὸς δεξιά ἡ Ομιλία τοῦ Χριστοῦ με τὸν Ἰωάννη. Τα εἰσὸδια αὐτὰ σπάνια ἀπεικονίζονται. Ὁ Ἀναστάσιος ἐπαναφέρει τὸ θέμα λίγο ἀργότερα καὶ στὴ μονὴ Ρογκοβού.

Στὸ Εὐθινό Δ ἱστορεῖται τὸ εἰσὸδιο τῆς παρουσίας τῆς Μαρίας τῆς Μαгдаληνῆς στὸν τάφο⁷²¹, γνωστὸ ὡς ὁ Λίθος⁷²². Στὴ σύνθεση κυριαρχεῖ ἡ υπερμεγέθης σαρκοφάγος με τὸ κάλυμμα τοποθετημένο κάθετα. Δεξιά καὶ αριστερά στέκονται οἱ δύο λευκοφορεμένοι ἄγγελοι ποὺ ἀπευθύνονται στὴ Μαгдаληνὴ καὶ σὲ ἄλλη μία μυροφόρο⁷²³, οἱ ὁποῖες με φόβο καὶ ἐκπληξὴ κοιτάζουν τὸν ἀδελφὸν τάφο (Πίν. 112β). Διαφορετικὸ τύπο ὡς πρὸς τὸ τοπίο, τὴ θέση τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν μυροφόρων χρησιμοποιοῖ ὁ Ἀναστάσιος στὰ Κάτω Σουδενά (Πίν. 113α), ἐνὸς στὴ μονὴ Ρογκοβού ἀναπτύσσει σὲ βάθος τὴ σκηνὴ καὶ τὴν ἐμπλουτίζει με τὰ εἰσὸδια τῆς συνομιλίας τοῦ Χριστοῦ με τὴ Μαгдаληνὴ καὶ τῆς ἀναγγελίας τοῦ γεγονότος στοὺς μαθητὲς (Πίν. 113β).

Στὸ Εὐθινό Ε εἰκονίζεται τὸ *Δεῖπνο εἰς Ἐμμαούς*⁷²⁴ (Πίν. 114α). Εἰς τὸν Ἀναστάσιον ἀκολουθεῖ πιστὰ τὸν τύπο ποὺ κωδικοποιεῖ ἡ Ερμηνεία⁷²⁵. Στὸ ἐσωτερικὸ σπιτιοῦ ὁ Χριστὸς κάθεται στὸ κέντρο, πίσω ἀπὸ μεγάλο τραπέζι με τὸν Κλεόπα καὶ τὸν Λουκά δεξιά καὶ αριστερά. Ἡ ἀπόδοσις τῆς παράστασις διαφέρει ἀπὸ τὶς ἀντίστοιχες τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπητῶν τοῦ 1542⁷²⁶, τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα⁷²⁷, ἀλλὰ καὶ τῶν λινοτοπιτῶν ζωγράφων⁷²⁸, μολονότι εἶναι κοινὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο⁷²⁹. Μπορεῖ τὰ πρόσωπα νὰ εἶναι τρία, ὅπως στὴ μονὴ τῶν Φιλανθρωπητῶν, ὅμως οἱ χειρονομίες καὶ οἱ στάσεις εἶναι διαφορετικὲς. Ἐντελὸς διαφορετικὴ εἶναι ὅμως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἀντίληψις καὶ διαμόρφωσις τοῦ χώρου. Στὴν παράστασις τοῦ Καπεσόβου τὰ παράλληλα δοκάρια τῆς στέγης, ποὺ τὰ κεντρικὰ συγκλίνουν στὸ σημεῖο φυγῆς ἐπάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ Ἰησοῦ, δημιουργοῦν τὴν αἰσθησὴ τῆς προοπτικῆς ποὺ ἐπιτείνει τὸ μεγάλο παραλληλόγραμμο τραπέζι με τὸ ὕφασμα.

Στὸ Εὐθινό ΣΤ ἐμφανίζεται ὁ Χριστὸς ἐνώπιον τῶν μαθητῶν τὴν ὥρα τοῦ φαγητοῦ (Πίν. 114β). *Σπίτι καὶ οἱ ἀπόστολοι ἐν αὐτῷ καὶ ὁ Χριστὸς ἐν μέσῳ αὐτῶν καὶ ὁ Πέτρος ἔμπροσθεν τοῦ κρατῶν σκουτέλι με μισὸ ψάρι καὶ κηρόμελον...*⁷³⁰. Ἡ στάσις καὶ οἱ χειρονομίες διαφέρουν ἀπὸ τὴ συνέχεια τῆς περιγραφῆς τῆς Ερμηνείας. Ὁ Χριστὸς δὲν παίρνει κηρόμελο καὶ ψάρι, ἀλλὰ σηκώνει τὰ χέρια σὲ χειρονομία ομιλίας, ὅπως στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τῆς Φανερωμένης Φορτοσίου Ἰωαννίνων (Πίν. 115). Φαίνεται ὅτι εἰκονογραφεῖται ἡ ἐπόμενη σκηνὴ ποὺ ἀναφέρει ὁ εὐαγγελιστὴς Λουκάς⁷³¹: *Εἶπε δὲ αὐτοῖς· οὗτοι οἱ λόγοι οὓς ἐλάλησα πρὸς ὑμᾶς ἔτι ὧν σὺν ὑμῖν, ὅτι δεῖ πληρωθῆναι...*

⁷²⁰ Λουκ., κδ', 13.

⁷²¹ Ἰω., κ', 11-13: ...ὡς οὖν ἔκλαιε, παρέκυνεν εἰς τὸ μνημεῖον καὶ θεωρεῖ δύο ἀγγέλους ἐν λευκοῖς καθεζομένους, ἕνα πρὸς τὴν κεφαλὴν καὶ ἕνα πρὸς τοὺς πόσιν, ...

⁷²² ΓΙΑ τὴ σκηνὴ βλ. Millet, *Recherches*, 517 κ.ε. Schiller, *IchtrK*, III, 18 κ.ε. J. Myslivec - G. Jaszai, *Frauen am Grabe*, *LChrI*, 2, 54 κ.ε. Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 162.

⁷²³ Εἶναι ἡ ἄλλη Μαρία τῶν Εὐαγγελίων ποὺ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ συγγραφεῖς ταυτίζουν με τὴ Θεοτόκο (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 116). Εἰς ἄλλον δύο εἶναι οἱ μυροφόρες κατὰ τὸν Ματθαῖο (κζ', 281), ποὺ ἀποδίδουν οἱ βυζαντινοὶ αἰγιογράφοι (Millet, *Recherches*, 517. Ἐπίσης Λίβα-Ξανθάκη, *Μονὴ Ντίλιον*, 94-97).

⁷²⁴ Λουκ., κδ', 30.

⁷²⁵ *Ερμηνεία*, 111.

⁷²⁶ *Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων*, πίν. 46.

⁷²⁷ Millet, *Athos*, πίν. 131.3. Ὅπως στὸν ὑπερέργη με τὴν περιέργη κόμωσις. ΓΙΑ τὴ σχέση τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνη με ἀντίστοιχο τοῦ Bellini, βλ. Χατζηδάκης, Θεοτοκόπουλος, 387 κ.ε., πίν. ΙΖ.1. Chatzidakis, Théophane, 331 κ.ε., πίν. 105, 107.

⁷²⁸ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 124-125.

⁷²⁹ Βλ. ἀντίστοιχες παραστάσεις στὸ Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 98.1), στὴν Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, I, πίν. 51β), στὴν Dečani (Petković - Bosković, *Dečani*, II, πίν. CCXVI).

⁷³⁰ *Ερμηνεία*, 111.

⁷³¹ Λουκ., κδ', 44.

Στο Εωθινό Ζ εικονίζονται δύο επεισόδια. Η Αναγγελία της Ανάστασης στους μαθητές και η Επίσκεψη των μαθητών στον τάφο (Πίν. 116α). Η απόδοση του Αναστασίου εμπνέεται από την αφήγηση του ευαγγελιστή Λουκά⁷³². Επάνω αριστερά, η Μαρία η Μαγδαληνή και άλλη μία που δύσκολα διακρίνεται, αναγγέλλουν την Ανάσταση στους μαθητές, οι οποίοι βρίσκονται σε σπήλαιο που διαμορφώνεται σε ένα ορεινό τοπίο. Οι απóstολοι φαίνονται ταραγμένοι και χειρονομούν δύσπιστοι⁷³³. Σε πρώτο επίπεδο ο Ιωάννης και ο Πέτρος έχουν φτάσει ήδη στον τάφο. Ο πρώτος σκύβει και ψάχνει τα κενά ὀθόνια και το σουνδάριον του Χριστού. Από δεξιά φθάνει και ο Πέτρος που κοιτάζει έκπληκτος την κενή σαρκοφάγο.

Τα επεισόδια που εικονογραφούνται εδώ δεν είναι από τα συνηθισμένα του κύκλου των Εωθινών⁷³⁴. Με σημαντικές παραλλαγές υπάρχουν στη μοναδική παράσταση της μονής των Φιλανθρωπινών⁷³⁵, στη μονή του Ντίλιου, στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁷³⁶. Με τα ίδια στοιχεία αποδίδεται η σκηνή από τον Αναστάσιο, αλλά και από τους άλλους καπεσοβίτες ζωγράφους στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών, στη μονή Μακρινίου, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων κ.α. Γνωστή η παράσταση από τη μεταβυζαντινή περίοδο⁷³⁷, πλουτίζεται και δραματοποιείται περισσότερο σε βυζαντινούς ναούς της Σερβίας⁷³⁸ και εμφανίζεται σε όλη τη μεταβυζαντινή περίοδο⁷³⁹. Η στατικότητα και η παγωμένη δραματικότητα των ζωγράφων από το Καπέσοβο είναι συνέχεια, μπορεί να πει κανείς, της τεχνοτροπίας που οι Λινοτοπίτες χρησιμοποιούν για αυτή τη σκηνή. Στο Εωθινό Η εικονογραφείται η αρχή του κεφαλαίου κ' του κατά Ιωάννη Ευαγγελίου⁷⁴⁰. Σε ορεινό τοπίο, επάνω αριστερά η Μαγδαληνή αναγγέλλει στους δύο μαθητές ότι ἦσαν τὸν Κύριον ἐκ τοῦ μνημείου, καὶ οὐκ οἶδαμεν ποῦ ἔθηκαν αὐτόν (Πίν. 116β). Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται ο υπερμεγέθης τάφος με τους δύο λευκοντυμένους αγγέλους να κάθονται στις άκρες του. Σε δεύτερο επίπεδο ο Χριστός συνομιλεί με τη Μαγδαληνή λέγοντας γύναι, τί κλαίεις; τίνα ζητεῖς;⁷⁴¹. Στη μονή Μακρινίου (Πίν. 117α) ο ζωγράφος Ιωάννης εμπλουτίζει το βάθος της σκηνής με μαλακούς λόφους και οικοδομήματα, ενώ παραλείπει τη συνομιλία της Μαγδαληνής με τους δύο μαθητές.

Στο Εωθινό Θ εικονίζεται η Εμφάνιση του Χριστού στους μαθητές στο όρος της Γαλιλαίας⁷⁴² (Πίν. 117β). Το τοπίο είναι ορεινό, βραχώδες με ψηλά αρχιτεκτονήματα στο βάθος αριστερά. Στη σύνθεση κυριαρχεί ο Χριστός με το κοκκινωπό ιμάτιο. Βρίσκεται στη μέση των αποστόλων, που είναι χωρισμένοι σε δύο ομάδες και είναι ταραγμένοι, όπως φαίνεται από τις χαρακτηριστικές τους χειρονομίες. Πιο λιτή, με ένα μόνον απόστολο δεξιά και τον υπόλοιπο όμιλο αριστερά, με τον Χριστό μετωπικό, μπροστά σε ένα εκπληκτικά ωραίο ορεινό τοπίο, έχει αποδώσει ήδη τη σκηνή ο Αναστάσιος στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (Πίν. 118α). Η παράσταση δεν είναι συνηθισμένη στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία⁷⁴³.

⁷³² Λουκ., κδ', 11. Διακρίνονται περισσότερες της μίας μυροφόρες. Ο Ιωάννης (κδ', 2-9) αναφέρει μόνο μία. Στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 101 κ.ε.) εμφανίζονται τρεις.

⁷³³ Λουκ., κδ', 11: ...καὶ ἐφάνησαν ἐνώπιον αὐτῶν ὥσει λῆρος τὰ ῥήματα αὐτῶν, καὶ ἠπίστουν αὐταῖς.

⁷³⁴ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 93. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 123.

⁷³⁵ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, πίν. 25.

⁷³⁶ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 14.

⁷³⁷ Millet, *Recherches*, 549 κ.ε.

⁷³⁸ Στον Άγιο Νικόλαο στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 34.2), στην Dečani (Petković - Bosković, *Dečani*, II, πίν. CCXVIII) κ.α.

⁷³⁹ Στον Αθω βλ. σχετικά στη μονή Διονυσίου (Millet, *Athos*, πίν. 199.1), στη μονή Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 217.1).

⁷⁴⁰ Η Μαρία Μαγδαληνή τρέχει οὖν καὶ ἔρχεται πρὸς Σίμωνα Πέτρον καὶ πρὸς τὸν ἄλλον μαθητὴν ὃν ἐφύλει ὁ Ἰησοῦς, καὶ λέγει αὐτοῖς ... (Ιω., κ', 2).

⁷⁴¹ Ιω., κ', 15.

⁷⁴² Μαμλίχ ονομάζεται το βουνό σύμφωνα με τα Απόκρυφα *Acta Pilati* A. Για το επεισόδιο βλ. Ματθ., κθ', 16-20. *Ερμηνεία*, 112.

⁷⁴³ Το θέμα σχηματίζεται την παλαιοχριστιανική περίοδο. Για την προέλευσή του βλ. W. Burke, A Bronze *Situla* in the Museo Cristiano, *ArtB* XII (1930), 163-178. Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 105.

Στο Εωθινό Ι εικονίζεται η Εμφάνιση του Χριστού στη λίμνη Τιβεριάδα⁷⁴⁴ (Πίν. 117β). Στη σχετικά απόκρημνη όχθη της λίμνης στέκεται ο Χριστός. Ευλογεί με το δεξιό χέρι και κρατάει κλειστό ειλητάριο με το αριστερό. Πίσω του διακρίνεται η σχάρα με το ψάρι που θα προσφέρει στους μαθητές. Έξι από αυτούς διακρίνονται μέσα στη βάρκα. Δύο κωπηλατούν, δύο τραβούν τα κατάφορτα δίχτυα και δύο κοιτάζουν τον Χριστό, ενώ ο Πέτρος κολυμπάει προς την όχθη. Στο βάθος μαλακοί λόφοι και οικοδομήματα με φρουριακό χαρακτήρα. Το θέμα διαμορφώνεται τη μεσοβυζαντινή περίοδο⁷⁴⁵ και συναντάται αρκετά συχνά στους σερβικούς ναούς⁷⁴⁶, στον Άθω⁷⁴⁷ κ.α. Στην Ήπειρο υπάρχει με τα ίδια στοιχεία στις τοιχογραφίες του 1542 της μονής των Φιλανθρωπηνών⁷⁴⁸ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁷⁴⁹. Το 18ο αιώνα ο αγιογράφος Ιωάννης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στη μονή Μακρίνου αποδίδει τη σκηνή με τα ίδια στοιχεία, με μόνη διαφορά το φυσικό και αρχιτεκτονικό βάθος.

Η τελευταία σκηνή του κύκλου εικονίζεται στο Εωθινό ΙΑ (Πίν. 117β) με τη Συνομιλία του Χριστού με τους αποστόλους Πέτρο και Ιωάννη. Μπροστά στο βραχώδες τοπίο βαδίζει ο Ιησούς φορώντας πλούσιο κοκκινωπό ιμάτιο και τον ακολουθούν ο Πέτρος και ο Ιωάννης που προβαίνουν σε χαρακτηριστικές χειρονομίες⁷⁵⁰. Ο ζωγράφος Ιωάννης στη μονή Μακρίνου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων δεν αλλάζει τα στοιχεία του θέματος.

Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό

Στο δυτικό τοίχο, επάνω από τη θύρα υπάρχει η κτητορική επιγραφή και ψηλότερα η Κοίμηση και ο Τάφος της Θεοτόκου, ενώ στη συμβολή με το νότιο τοίχο η Φυγή στην Αίγυπτο. Στο βορινό του τμήμα, σε επαφή με τον αντίστοιχο κουμπέ εικονίζεται ο Νιπτήρας και δυσδιάγνωστη παράσταση. Στο κάτω μέρος εμφανίζονται οι δωρητές φορώντας τη μεγάλη επίσημη ζαγορίσια στολή του προκρίτου και την επιγραφή *ΚΥΡ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ*⁷⁵¹.

Στο νότιο τοίχο κάτω ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και στο δυτικό τμήμα ο προφήτης Ζαχαρίας. Ο χορός αυτής της πλευράς συγκροτείται από ολόσωμους αγίους, στηθάρια και τις σκηνές της Μεταμόρφωσης, της Έγερσης του Λαζάρου και της Γέννησης. Παρόμοια εικονογράφηση έχει και ο βορινός τοίχος, ενώ το βορινό χορό καλύπτουν οι σκηνές: Χριστός κρινόμενος υπό Καϊάφα, Επιτάφιος Θρήνος, η δυτικού τύπου Ανάσταση και στο ανώτερο μέρος ο Ελκόμενος. Στον τρούλο εικονίζεται ο Παντοκράτορας περιβαλλόμενος από ζώνες με αγγέλους και προφήτες.

Στη νότια καμάρα ο Ευαγγελισμός καλύπτει το κέντρο με την Υπαπαντή και τη Βάπτιση δεξιά και αριστερά. Στο νοτιοδυτικό κουμπέ η Θεοτόκος Οδηγήτρια. Στη βορινή καμάρα εικονίζονται οι παραστάσεις Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου, Μαστίγωση, Σταύρωση και στο βορειοδυτικό κουμπέ ο Χριστός Κριτής. Στο κέντρο της ανατολικής καμάρας σε μετάλλια η Αγία Τριάδα⁷⁵² και ο Χριστός ως Με-

⁷⁴⁴ Ιω., κδ', 16-20. *Ερμηνεία*, 112.

⁷⁴⁵ Millet, *Recherches*, 571 κ.ε.

⁷⁴⁶ Στο Staro Nagoričino (Millet - Frolov, III, πίν. 96.2 και 96.4), στην Gračanica (Petković, *La peinture serbe*, II, πίν. LXXIX) κ.α.

⁷⁴⁷ Στη μονή Χελανδαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 63.1), στη μονή Σταυρονικήτα (ό.π., πίν. 166.1).

⁷⁴⁸ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 46.

⁷⁴⁹ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 69β.

⁷⁵⁰ Ουσιαστικά εικονογραφείται το χωρίο 19-23 του κεφαλαίου α' του κατά Ιωάννη Ευαγγελίου: ...καὶ τοῦτο εἰπὼν λέγει αὐτῷ ἀκολουθε μοι...

⁷⁵¹ Πρόκειται για τους δύο δωρητές Χριστόδουλο και Ιωάννη Κοντοδήμο (Λαμπρίδης, *Ήπειρ. μελετήματα*, Ζαγοριακά, τεύχ. 8, 49).

⁷⁵² Διαφέρει από την αντίστοιχη της μονής Δρυόβουνου Κοζάνης (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 130α) στο ότι δεν αντιγράφει φορητή εικόνα, μολοντί η δυτική επίδραση στους γωνιακούς αγγέλους είναι εμφανής.

γάλης Βουλής Άγγελος (Πίν. 118β). Γύρω τους αναπτύσσονται θέματα του ευχαριστιακού κύκλου, όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ⁷⁵³, η Θυσία του Αβραάμ, η Ακατάφλεκτος Βάτος και η Σκηνή του Μαρτυρίου. Επίσης η Αποστροφή Ιωακείμ και Άννας, η Γέννηση της Παρθένου, η Κλήση της Μαρίας και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Στο βορειοανατολικό κουμπέ υπάρχει ο Προάρχων Πατήρ περιβαλλόμενος από σκηνές Εωθινών, ενώ στο νοτιοανατολικό κουμπέ ο Χριστός και σκηνές Εωθινών.

Η νότια καμάρα καλύπτεται κατά το μεγαλύτερο μέρος από τη σκηνή του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», η αφίδα του ιερού από τη Θεοτόκο ως Ἀμπελο, τη Μετάδοση-Μετάληψη και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες. Τέλος, στην πρόθεση η Αποκαθήλωση και στο διακονικό το Μαρτύριο των αγίων Τεσσαράκοντα⁷⁵⁴. Η παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει»⁷⁵⁵ καλύπτει ολόκληρη τη νότια καμάρα (Πίν. 119). Γύρω από την ἐνθρονη Θεοτόκο αναπτύσσονται οι ὁμίλοι των αγγέλων, αγίων και παρθένων. Κάτω από το στίχο *ΗΓΙΑΣΜΕΝΕ ΝΑΕ Κ(ΑΙ) ΠΑΡΑΔΕΙΞΕ ΛΟΓΙΚΕ* εικονίζεται η ουράνια πεντάτρουλη εκκλησία⁷⁵⁶ μέσα σε οχυρωμένη πόλη. Δίπλα της ο ὁμίλος των παρθένων με επικεφαλής την αγία Αικατερίνη, κάτω από την επιγραφή *ΠΑΡΘΕΝΙΚΟΝ ΚΑΥΧΗΜΑ*. Από την άλλη πλευρά της Θεοτόκου εικονίζεται πολυπληθής ὁμίλος αγγέλων⁷⁵⁷ και δεξιότερα ὁμίλος αγίων από τους οποίους υπερέχει ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο με το ποίημα *Ἐπὶ σοὶ χαίρει...*⁷⁵⁸.

Με διαφορές στην οργάνωση της σύνθεσης έχει παραστήσει τη σκηνή ο Αναστάσιος το 1759 στη μονή Λυκοτριχίου (Πίν. 120). Γύρω από την ἐνθρονη Θεοτόκο οι ὁμίλοι αναπτύσσονται κατά παράταξη. Το χωρίο *ΑΓΓΕΛΩΝ ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ* αναπτύσσεται κατά πλάτος, ενώ από την άλλη πλευρά οι ὁμίλοι των αγίων και των παρθένων οργανώνονται γύρω από την τειχιωμένη ουράνια εκκλησία. Τα εικονογραφικά στοιχεία είναι ὅμοια και στην παράσταση του καθολικού της μονής Γκρυμπόβου. Το εικονογραφικό θέμα της παράστασης του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» δημιουργείται το 14ο αιώνα⁷⁵⁹ και απαντάται συχνά στα μεταβυζαντινά έργα. Με μια ανάλογη δομή εικονογραφείται στη μονή Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης του 17ου αιώνα⁷⁶⁰ και στις μονές Βουλκάνου και Μαρδακίου Μεσσηνίας⁷⁶¹, ενώ διαφέρει ριζικά από αντίστοιχες εικόνες του Πουλάκη και του Μόσκου⁷⁶².

Πέραμα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Χαλαλάμπους

Στο μοναδικό δίκλιτο διστυρόστατο ναό της περιοχής των Ιωαννίνων ο Αθανάσιος και οι γιοι του Γεώργιος και Ιωάννης αναπτύσσουν ένα ενδιαφέρον εικονογραφικό πρόγραμμα, προσαρμοσμένο στον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού. Δυστυχώς ὅμως οι παραστάσεις είναι δυσδιάκριτες λόγω της καπνιάς που τις καλύπτει. Με μεγάλη δυσκολία διακρίνουμε τμήμα του εικονογραφικού προγράμματος. Το βορινό κλίτος του ναού είναι αφιερωμένο στον ἅγιο Νικόλαο, ενώ το νότιο στον ἅγιο Χαλαλάμπο. Στο νότιο τοίχο υπάρχουν στο κάτω μέρος ολόσωμοι ἅγιοι και μέχρι το ὕψος του ανατολικού παραθύρου μόνο μία ζώνη με μεγάλες σκηνές του χριστολογικού κύκλου (Ανάσταση, Βάπτιση, Με-

⁷⁵³ Αποτελεί συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας με ευχαριστιακή σημασία (Stefănescu, *Liturgies*, 157 κ.ε.).

⁷⁵⁴ Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα χρονολογούνται το 1844 και έγιναν από τον Χριστόδουλο από τα Δολιανά.

⁷⁵⁵ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος*, 207 κ.ε. Κώππα, *Περί σπανίας παραστάσεως*, 673-686. *Ερμηνεία*, 146-147. Χρ. Αλμπράντης, *Ο λειτουργικός ύμνος «Ἐπὶ σοὶ χαίρει Κεχαριτωμένη πάσα ἡ κτίσις...» σε φορητές εικόνες κρητικής τέχνης*, Θεσσαλονίκη 2000.

⁷⁵⁶ Για την ουράνια εκκλησία βλ. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 155.

⁷⁵⁷ Για το πλήθος των αγγέλων βλ. Κώππα, *Περί σπανίας παραστάσεως*, 684.

⁷⁵⁸ Το ποίημα αυτό εικονογραφεί η παράστασή μας.

⁷⁵⁹ Κώππα, *Περί σπανίας παραστάσεως*, 677. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 156.

⁷⁶⁰ Τούρτα, *Αινοτοπίες*, 204.

⁷⁶¹ Κ. Καλοκύρης, *Βυζαντινά εκκλησία της Ι. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Θεσσαλονίκη 1973, πίν. 119 και 139.

⁷⁶² Για την απόδοση του θέματος από τον Πουλάκη βλ. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 89 κ.ε. Για την εικόνα του Ι. Μόσκου του Μουσείου Αντιβουνιώτισσας Κέρκυρας βλ. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, πίν. 130.

ταμόρφωση κτλ.). Μετά το παράθυρο μεσολαβεί ζώνη με στηθάρια και μικρότερες παραστάσεις Δωδεκαόρτου (Γέννηση κτλ.).

Στο δυτικό τοίχο και στο κλίτος που είναι αφιερωμένο στον άγιο Χαράλαμπο, εικονίζονται επάνω από τη θύρα η Κοίμηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Στο κλίτος που είναι αφιερωμένο στον άγιο Νικόλαο κάτω υπάρχουν οι ολόσωμοι άγιοι και επάνω πάλι η Κοίμηση της Θεοτόκου και η κτητορική επιγραφή. Στο βορινό τοίχο, επάνω από τους ολόσωμους αγίους διακρίνεται μια ζώνη με σκηνές από τα Πάθη και τα μετά την Ανάσταση επεισόδια, όπως η Κρίση των αρχιερέων, Ελκόμενος, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, ο Ενταφιασμός, η Ανάσταση, η Εμφάνιση του Χριστού ενώπιον των μαθητών και στο τμήμα του ιερού ο Λίθος και η Φιλοξενία του Αβραάμ. Κάτω το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Στην κόγχη της πρόθεσης του αριστερού κλίτους εικονίζεται η Αποκαθήλωση και στην κεντρική κόγχη η Θεοτόκος Πλατυτέρα. Στην κεντρική κόγχη του δεξιού κλίτους η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα πλαισιωμένη από δύο αγγέλους. Τέλος, τα μέτωπα της κιονοστοιχίας που χωρίζει τα κλίτη είναι κατάγραφα, με δυσδιάκριτες όμως παραστάσεις.

Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Ο πρωτοεμφανιζόμενος ζωγράφος Ιωάννης του Νικολάου παρουσιάζει εδώ ένα λιτό αλλά χαλαρό εικονογραφικό πρόγραμμα. Στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα εικονίζεται η Δευτέρα Παρουσία. Στο θόλο αναπτύσσεται η εικονογράφηση των Ψαλμών 148, 149 και 150 στην παράσταση «Πᾶσα Πνοή». Στο δυτικό τοίχο, δεξιά της θύρας διακρίνονται οι τρεις δωρητές και αριστερά ο άγιος Ζωσιμάς και η οσία Μαρία η Αιγυπτία. Ολόσωμοι άγιοι και ζώνη με στηθάρια καλύπτουν το κάτω μέρος και των άλλων τοίχων. Σε δύο ομόκεντρους κύκλους που καλύπτουν το θολωτό μέρος του νάρθηκα εικονογραφείται ο Ψαλμός 148. Στο κέντρο εικονίζεται ο Χριστός στον τύπο του Παντοκράτορα, όρθιος⁷⁶³, μέσα σε διπλή γεωμετρικού σχήματος δόξα, περιβαλλόμενος από τα σύμβολα των τεσσάρων ευαγγελιστών (Πίν. 121). Στο δεύτερο κύκλο εικονίζονται οι εννέα τάξεις αγγέλων⁷⁶⁴. Καταχθόνια όντα, δράκοντες, επίγεια όντα, το χαλάζι, το χιόνι εικονίζονται στη μία πλευρά του κύκλου (Πίν. 122α), ενώ στις άλλες πλευρές όμιλοι κληρικών, νεαρών και μουσικών αινοούν τον Κύριο.

Το εικονογραφικό αυτό θέμα είναι συνηθισμένο στη ζωγραφική των Καπεσοβιτών για την κάλυψη του θόλου του νάρθηκα⁷⁶⁵. Ήδη ο Αναστάσιος έχει αποδώσει το θέμα στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Ελεούσας του Νησιού Ιωαννίνων⁷⁶⁶. Ο Αθανάσιος και οι γιοι του καλύπτουν με το ίδιο θέμα, χωρίς σημαντικές διαφορές⁷⁶⁷, το θόλο του νάρθηκα στο ναό των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη Λευκοθέα Ιωαννίνων (Πίν. 122β). Με τον ίδιο πλούτο στην απόδοση αυτού του φανταστικού κόσμου αποδίδουν και άλλοι ηπειρώτες ζωγράφοι το θέμα, όπως το 1737 στο παρεκκλήσι του Προδρόμου της μονής Βύλιζας (Πίν. 123α) και το 1787 στη μονή Φανερωμένης Φορτσίου (Πίν. 123β).

Το θέμα των Αίνων εμφανίζεται το 14ο αιώνα στη Rila⁷⁶⁸, στο Lesnovo⁷⁶⁹ και στο σερβικό ψαλτήρι

⁷⁶³ Όρθιος είναι ο Χριστός στο δυτικό εξαρτικό της μονής των Φιλανθρωπητών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 189). Αντίθετα είναι καθισμένος στην εικονογράφηση του Ψαλμού στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 17, 73α) και στον Άγιο Αθανάσιο Κλειδωνιάς (Τριανταφυλλόπουλος, Κλειδωνιά, πίν. 25).

⁷⁶⁴ Ψαλμ. 148: ...αἰνεῖτε αὐτὸν πάντες οἱ ἄγγελοι αὐτοῦ.

⁷⁶⁵ Deliyanni-Doris, *Hosios Meletios*, 13 κ.ε.

⁷⁶⁶ *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 479. Κωνστάντιος, Αναστάσιος.

⁷⁶⁷ Μεγαλύτερος είναι ο πλούτος των φυσικών και φανταστικών φυτών στο ναό της Λευκοθέας.

⁷⁶⁸ L. Praskov, *Hrel'ovata Kula*, Σόφια 1973, 68 κ.ε., πίν. 63-82.

⁷⁶⁹ Okunev, Lesnovo, 239 κ.ε., πίν. XXXVI, XXXVII, XL.

του Μονάχου⁷⁷⁰, ολοκληρώνεται το 16ο αιώνα και είναι συχνότατο ολόκληρη τη μεταβυζαντινή περίοδο⁷⁷¹. Αυτός ο φανταστικός κόσμος των ζώων⁷⁷², όπως έχει επισημάνει ο J. Strzygowski⁷⁷³, μπορεί να συνδέεται με την παράδοση του μυθιστορήματος του Μεγάλου Αλεξάνδρου⁷⁷⁴.

Στον κυρίως ναό του καθολικού το πρόγραμμα αναπτύσσεται σε όλους τους τοίχους. Στο δυτικό τοίχο, επάνω από τη ζώνη των ολόσωμων αγίων και των στηθαρίων, εικονίζεται στο κέντρο η Κοίμηση, πλαισιωμένη από τη Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου. Δύο σφενδόνια χωρίζουν τους πλάγιους τοίχους σε τρία τμήματα. Το κάτω μέρος του νότιου τοίχου καλύπτεται από ολόσωμους αγίους και ζώνη με στηθάρια που σταματάει στο χώρο του ιερού, όπου επάνω από τους ολόσωμους αγίους εικονίζεται το Εωθινό Θ. Στον κυρίως ναό δύο ζώνες με σκηνές Δωδεκαόρθου συμπληρώνουν τον τοίχο. Στην πρώτη εικονίζονται από ανατολάς η Υπαπαντή, η Βάπτιση, ο Μυστικός Δείπνος και η Προσευχή, ενώ στην ανώτερη η Γέννηση, ο Ευαγγελισμός, η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος. Στο βορινό τοίχο οι ολόσωμοι άγιοι και η ζώνη με τα στηθάρια καλύπτουν τον κυρίως ναό. Στο χώρο του ιερού εικονίζονται ο Ιγνάτιος ο Θεοφόρος και το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας στο κάτω μέρος και στο επάνω τα Εωθινά Α και Β. Οι δύο ζώνες απαρτίζονται από τον Ελκόμενο, τη Σταύρωση, τον Χριστό κρινόμενο υπό αρχιερέως και τον Χριστό κρινόμενο υπό Πιλάτου, ενώ στην ανώτερη ο Επιτάφιος Θρήνος, η Ανάσταση, ο Νιπτήρας και η Προδοσία.

Στην κόγχη του ιερού εικονίζεται η Θεοτόκος Πλατυτέρα, η σκηνή της Θείας Κοινωνίας και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Δύο δυσδιάκριτες σκηνές Εωθινών υπάρχουν δεξιά και αριστερά της αψίδας. Λιτή είναι και η εικονογραφία της ανωδομής. Στη δυτική καμάρα το «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», στη νότια η Μεσοπεντηκοστή, στη βορινή η Ανάληψη και στην ανατολική η Αγία Τριάδα και η Πεντηκοστή. Στον τρούλο ο Χριστός Παντοκράτορας, περιβαλλόμενος από δύο ζώνες με αγίους, και στα τεταρτοσφαίρια τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Στο ανατολικό σφενδόνιο εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι, στηθάρια και επτά σκηνές Ακαθίστου Ύμνου, ενώ στο δυτικό ολόσωμοι άγιοι, στηθάρια, η Μεταμόρφωση, η Εισ Άδου Κάθοδος και έξι σκηνές Ακαθίστου Ύμνου. Τέλος, την πρόθεση καλύπτει το αρκετά σπάνιο θέμα της παράστασης «Ἄνω σὲ ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ»⁷⁷⁵. Στην παράστασή μας ο τάφος απεικονίζεται με τον Ενταφιασμό του Χριστού και ο θρόνος με την Αγία Τριάδα σε μια θριαμβευτική Θεοφάνεια. Η απόδοση του θέματος είναι διαφορετική από τις παλαιότερες παραστάσεις του Άθω⁷⁷⁶, αλλά και της μονής Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο Κοζάνης⁷⁷⁷.

Η κακή κατάσταση των τοιχογραφιών δεν εμποδίζει την παρατήρηση της χαλαρότητας του προγράμματος. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση των κύκλων του Ακαθίστου Ύμνου και των Εωθινών, όπου αποδίδονται μόνον οι μισές σκηνές.

⁷⁷⁰ J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Βιέννη 1906, 62 κ.ε., πίν. XLI-XLV. Για την παλαιότερη χρονολόγηση του ψαλτηρίου βλ. S. Radojčić, *Le psautier serbe de Munich*, *Zbornik Filozofskog Fakulteta*, VII, 1, Βελιγράδι 1963, 277 κ.ε.

⁷⁷¹ Παραδείγματα Αίωνων από ολόκληρη τη μεταβυζαντινή περίοδο βλ. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 133, σημ. 1005.

⁷⁷² Η Τούρτα (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 134) βασισμένη και στον J. Baltrusatis (*Le Moyen Age fantastique*) επισημαίνει ότι όλα αυτά τα φανταστικά ζώα «προϋποθέτουν πρότυπα που κατάγονται από το πλούσιο σε δαιμονικές μορφές εικονογραφικό θεματολόγιο της γοτθικής τέχνης».

⁷⁷³ J. Strzygowski, *Der Bilateralismus des griechischen, Physiologus des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch*, *Byzantinisches Archiv* 2, Λειψία 1899, 109. Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 133.

⁷⁷⁴ Για τη φιλολογική εξέλιξη του μυθιστορήματος του ψευτο-Κλεισθένη βλ. Γ. Βελούδης, *Διήγησις Αλεξάνδρου του Μακεδόνα*, Αθήνα 1977. Για τις μικρογραφίες του κώδικα του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας βλ. Ξυγγόπουλος, *Μικρογραφίαι μυθιστορήματος Μεγάλου Αλεξάνδρου*.

⁷⁷⁵ Dufrenne, *Prothèse*, 297 κ.ε.

⁷⁷⁶ Στη μονή Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 2201. Garidis, *La peinture murale*, 166, πίν. 174) και στη μονή Αγίου Παύλου (Stefănescu, *Liturgies*, πίν. XV).

⁷⁷⁷ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 204.

Κούρεντα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Γεωργίου

Με μεγάλη δυσκολία διακρίνονται τμήματα του εικονογραφικού προγράμματος του ενοριακού ναού των Κουρέντων λόγω της κάπνας που τα καλύπτει. Στο δυτικό τοίχο, εκτός από τους ολόσωμους αγίους και τα στηθάρια διακρίνονται στο κέντρο η Κοίμηση της Θεοτόκου, η Γέννηση και τα Εισόδια της Παρθένου. Στο νότιό του τμήμα το μαρτύριο των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, το Μαρτύριο της αγίας Παρασκευής και επάνω η Έγερση του Λαζάρου και η Βαϊοφόρος. Στο βορινό του τμήμα δύο δυσδιάκριτες σκηνές μαρτυρίων, ο Μυστικός Δείπνος και ο Νιπτήρας.

Νότιο κλίτος: Επάνω από τη θύρα του νότιου τοίχου η επιγραφή. Η διάταξη των σκηνών είναι τυπική, κάτω ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και επάνω πέντε σκηνές μαρτυρίων⁷⁷⁸. Στη δυτική καμάρα εικονίζεται η Νομοδοσία. Στην κεντρική η Περιτομή του Χριστού, η Υπαπαντή και στο φουρνικό η Σκηνή του Μαρτυρίου και οι Ιερείς αίροντες την Κιβωτό. Στην ανατολική καμάρα του κυρίως ναού ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση και στο φουρνικό η Θυσία του Αβραάμ. Στα εσωράχια των τόξων της κιονοστοιχίας αποδίδεται ο Ακάθιστος Ύμνος και στηθάρια αγίων.

Βορινό κλίτος: Στη δυτική καμάρα εικονίζεται η Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία. Στην κεντρική ο Χριστός κρινόμενος υπό Καϊάφα και ο Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου. Στο φουρνικό η Καταπόντιση του Φαραώ και ο Μωυσής «ὑψώνων τὸν ὄφιν ἐν τῇ ἐρήμῳ». Στην ανατολική καμάρα η Σταύρωση, η Ανάσταση και στο φουρνικό η Πλάση της Εύας και ο Παράδεισος. Στο φουρνικό του κεντρικού κλίτους ο Χριστός περιβαλλόμενος από ζώνη με αγγέλους και στον τρούλο⁷⁷⁹ ο Παντοκράτορας.

Ιερό: Στο βορινό τοίχο ολόσωμοι άγιοι, στηθάρια και τέσσερις σκηνές Εωθινών (Α, Β, Η και Θ), στην καμάρα ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος και στην κόγχη η Θεοτόκος Πλατυτέρα και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Ο ανατολικός τοίχος περιλαμβάνει ολόσωμους αγίους, στηθάρια και τα Εωθινά Γ, Δ, Ε, Ζ και ΙΑ. Στην κεντρική καμάρα η Ανάληψη και η Αγία Τριάδα, ενώ στη νότια ο Χριστός Εμμανουήλ⁷⁸⁰. Στο νότιο τοίχο εκτός από τους ολόσωμους αγίους και τα στηθάρια αναγνωρίζεται η Πεντηκοστή και το Εωθινό ΣΤ.

Είναι λυπηρό το γεγονός ότι λόγω καπνιάς δεν μπορούμε να κάνουμε εικονογραφικές και τεχνολογικές παρατηρήσεις για αυτό το ενδιαφέρον πρόγραμμα. Είναι ο μοναδικός ναός που αγιογραφούν οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο με τόσο ανεπτυγμένο πρόγραμμα σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη στα θολοσκέπαστα μέρη του ναού, με συγκροτημένο θεολογικό, ευχαριστιακό και σωτηριολογικό νόημα, το οποίο συγκροτείται από τα συμπλέγματα του Παντοκράτορα - Χριστού - Εμμανουήλ και Μεγάλης Βουλής Αγγέλου, οι προεικονίσεις της Θεοτόκου και οι άλλες σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης.

Χρυσοβίτσα Μετσόβου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Οι τοιχογραφίες του καθολικού που εκτελούν μόνα τους τα παιδιά του Αθανασίου, Γεώργιος και Ιωάννης το 1781⁷⁸¹, είναι εντελώς δυσδιάκριτες από την καπνιά και τα άλατα. Μόνον η παράσταση της Ίασης του υδρωπικού⁷⁸² σώζεται καλύτερα (Πίν. 124α). Μπροστά από ένα φανταστικό ψηλό

⁷⁷⁸ Διακρίνονται τα μαρτύρια του αγίου Χαράλάμπους και του αγίου Ιωάννη του εξ Ιωαννίνων.

⁷⁷⁹ Για τη διακόσμηση των τρούλων βλ. Dufrenne, *Programmes iconographiques (Mistra)*, 185 κ.ε.

⁷⁸⁰ Για τον Χριστό-Εμμανουήλ βλ. Dufrenne, *Problèmes iconographiques*, 34 κ.ε.

⁷⁸¹ Για την εξέλιξη κυρίως του ζωγράφου Ιωάννη είναι σημαντικός αυτός ο ναός, αφού είναι το μοναδικό μνημείο που αγιογραφούν μόνοι τους ο Ιωάννης και ο Γεώργιος.

⁷⁸² Λουκ., ιδ', 2-4.

αρχιτεκτόνημα, σε εντελώς σχηματοποιημένο ορεινό τοπίο διαδραματίζεται⁷⁸³ το θαύμα. Αριστερά στέκεται ο όμιλος των μαθητών με επικεφαλής τους τον Χριστό. Ο τελευταίος είναι όρθιος, στατικός, με το δεξιό χέρι σε χειρονομία ευλογίας και με το αριστερό να κρατάει κλειστό ειλητήριο. Απέναντί του στέκεται όρθιος ο υδρωπικός φορώντας μόνον άσπρο περιζώμα. Στηρίζεται σε ραβδί και υποβοηθάται από ηλικιωμένο Εβραίο που φοράει μαντήλι. Στο επάνω μέρος η επιγραφή *Ο Χ(ΡΙ-ΣΤΟΣ)Σ ΥΟΜΕΝΟΣ / ΤΟΝ ΔΡΟΠΗΚΟΝ*.

Ο εικονογραφικός τύπος είναι γνωστός από τις παλαιολόγειες⁷⁸⁴ αλλά και τις πρώιμες⁷⁸⁵ μεταβυζαντινές παραστάσεις, που διαφέρουν όμως αρκετά σε λεπτομέρειες από την παράσταση⁷⁸⁶ μας.

Μόνος του ο ζωγράφος Ιωάννης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου αναπτύσσει μια παράσταση διαφορετική από αυτή της Χρυσοβίτσας και με ισχυρές δυτικές επιδράσεις. Η σκηνή εκτυλίσσεται στο εσωτερικό σπιτιού, με έντονα αρχιτεκτονικά στοιχεία (Πίν. 124β). Ο ζωγράφος αποδίδει το πρώτο χωρίο από το κεφάλαιο ιδ' του κατά Λουκά Ευαγγελίου: *Καὶ ἐγένετο ἐν τῷ ἐλθεῖν αὐτὸν εἰς οἶκόν τινος τῶν ἀρχόντων τῶν Φαρισαίων σαββάτῳ φαγεῖν ἄρτον, καὶ αὐτοὶ ἦσαν παρατηρούμενοι αὐτόν. καὶ ἰδοὺ ἄνθρωπός τις ἦν ὑδρωπικὸς ἔμπροσθεν αὐτοῦ. Γύρω από τραπέζι με φαγητό κάθεται ο Φαρισαίος άρχοντας φορώντας πλούσια ενδύματα και καπέλο, ένας Ιουδαίος που έχει τα νώτα στραμμένα στο θεατή και ο Χριστός που ευλογεί τον υδρωπικό. Ο ασθενής, χωρίς τη συνηθισμένη σωματική παραμόρφωση, έρχεται από δεξιά⁷⁸⁷ στηριζόμενος σε δύο πατερίτσες.*

Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου

Δυτικός τοίχος: Στην κάτω ζώνη διακρίνονται ο άγιος Θεόδωρος ο Στουδίτης, ο άγιος Ζωσιμάς, η οσία Μαρία η Αιγυπτία, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ο αρχάγγελος Μιχαήλ, ο αρχάγγελος Γαβριήλ, ο άγιος Ανδρέας και οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Ακολουθούν η Κοίμηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου, ενώ στην ανώτερη ζώνη υπάρχουν εννέα δυσδιάκριτες σκηνές από τον Ακάθιστο Ύμνο. Η διακόσμηση του νότιου και του βορινού πλάγιου τοίχου είναι όμοια, με ολόσωμους αγίους κάτω και εννέα και έξι σκηνές Ακαθίστου Ύμνου, αντίστοιχα, στα επάνω τμήματα.

Νότια κιονοστοιχία: Στο νότιο μέτωπο διασώζεται ζωγραφική διαφορετικής τεχνοτροπίας και χρονολογείται το 1977, χρονολογία που αναγράφεται στο δυτικό κίονα. Στο βορινό μέτωπο εικονίζονται ο Ευαγγελισμός, η Γέννηση, η Υπαπαντή, η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος, προφήτες και δύο ευαγγελιστές.

Βορινή κιονοστοιχία: Στο νότιο μέτωπο αναγνωρίζονται οι εξής σκηνές, ο Εμπαιγμός, ο Χριστός ενώπιον του Καϊάφα, ενώπιον του αρχιερέως, ο Χριστός κρινόμενος υπό Πιλάτου, Ελκόμενος, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Ανάσταση, οι προφήτες και δύο ευαγγελιστές. Στο βορινό μέτωπο ο Λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρα Στεφάνου, η Ζωοδόχος Πηγή και η Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία. Τα εσωράχια των τόξων καλύπτονται με σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη.

⁷⁸³ Μέσα σε σπíti θέλει η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 99) να γίνεται το θαύμα.

⁷⁸⁴ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, 130-131. Millet, *Mistra*, πίν. 89.4. Για τη μονή Βροντοχίου βλ. Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 45.

⁷⁸⁵ Της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 124.1), της Δοχειαρίου (ό.π., πίν. 210.1) και της μονής των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 64, πίν. 42β).

⁷⁸⁶ Στις παραπάνω πρώιμες μεταβυζαντινές παραστάσεις ο Χριστός είναι σε βηματισμό, ενώ στατικός είναι στην παράσταση της Χρυσοβίτσας. Ο υδρωπικός στηρίζεται σε ραβδί, όπως στον Αναπαυσά (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, 65), ενώ στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό σε δύο πατερίτσες, όπως θέλει η Ερμηνεία.

⁷⁸⁷ Όπως και στην παράσταση της Χρυσοβίτσας, και εδώ ο Χριστός είναι απομακρυσμένος από τον υδρωπικό, όπως στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίας Καστοριάς (Παϊσιδίου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 112, πίν. 72β), ενώ συνηθέστερη είναι η επίθεση του χεριού του Χριστού, όπως στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 46) και στη μονή των Φιλανθρωπηνών.

Ιερό: Πλούσια είναι η διακόσμηση της κόγχης. Η Θεοτόκος εικονίζεται ως η Άμπελος με την Αγία Τριάδα στο επάνω μέρος και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες στο κάτω. Στον ανατολικό τοίχο αγιογραφείται κάτω ο άγιος Αχίλλειος⁷⁸⁸ και ο άγιος Βησσαρίων Λάρισας και επάνω, καθώς και στα μέτωπα των κιονοστοιχιών, οι ένδεκα παραστάσεις των Εωθινών και η Κυριακή του τυφλού. Στο βορινό τοίχο εικονίζεται κάτω το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και επάνω δύο σκηνές από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο.

Από τους ολόσωμους αγίους σε καλύτερη κατάσταση είναι οι άγιοι Μηνάς⁷⁸⁹ και Βίκτωρ (Πίν. 125α). Ο πρώτος παριστάνεται ως μάρτυρας *γέρων στρογγυλογένης*⁷⁹⁰, κρατώντας διπλό σταυρό με το δεξιό χέρι και ξίφος⁷⁹¹ με το αριστερό. Φοράει κόκκινο χιτώνα και μπλε χλαμύδα που πορπώνεται στο στήθος. Σε παλαιότερα έργα φέρει στο στήθος τη μορφή του Χριστού⁷⁹², όπως στη μονή του Οσίου Λουκά⁷⁹³ (σε μετάλλιο) και στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό⁷⁹⁴ (σε επίγραμμα). Ο άγιος Βίκτωρ εικονίζεται *νέος άγένειος*, φορώντας απλή στρατιωτική στολή με κοντό χιτώνα, θώρακα και χλαμύδα που δένει στο δεξιό ώμο. Είναι ζωσμένος με ξίφος και κρατάει δόρυ με το αριστερό. Τα έντονα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά με το ελαφρύ καμπυλωτό μουστάκι θυμίζουν νέους της εποχής των ζωγράφων.

Στο θέμα του Οράματος⁷⁹⁵ του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (Πίν. 125β) ο άγιος, με αρχιερατικό ένδυμα, είναι στραμμένος προς τα δεξιά, σκύβει και συνδιαλέγεται με τον Χριστό, που είναι επάνω σε τράπεζα και κάτω από επιπεδόστεγο κιβώριο⁷⁹⁶. Δίπλα στο πρόσωπο του Πέτρου η επιγραφή που αποτυπώνει τη μεταξύ τους στιχομυθία: *ΤΙ ΣΟΥ ΤΟΝ ΧΙΤΟΝΑ ΣΩΤΕΡ ΔΙΕΙΛΕ*⁷⁹⁷. Η απάντηση του Χριστού *ΑΓΙΟΣ ΑΛΦΡΟΝΟΣ*, με γράμματα τοποθετημένα αντίστροφα είναι συνέχεια του δείκτη του δεξιού χεριού του, ενώ κρατάει με το αριστερό του χέρι το σχισμένο του χιτώνα.

Επάνω από τη σκηνή του Οράματος ιστορούνται δύο παραστάσεις από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο. Την πρώτη δηλώνει η επιγραφή στο κέντρο της σκηνής: *ΑΠΟΔΡΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΑΥΤΟΥ Ο ΙΩΣΗΦ*. Σε πολυτελέστατο κρεβάτι με ουρανό και παραπετάσματα βρίσκεται ημίγυμνη η γυναίκα του Πετεφρής⁷⁹⁸. Τραβάει από το μάτιο τον Ιωσήφ⁷⁹⁹, που σπεύδει να απομακρυνθεί στρέφοντας φοβισμένος το κεφάλι προς τα πίσω. Απλός τοίχος με μια πόρτα δηλώνει το αρχιτεκτονικό βάθος της σκηνής.

⁷⁸⁸ Ο άγιος Αχίλλειος στο ιερό εικονίζεται και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 62-63) και ανήκει στην παράδοση μακεδονικών εργαστηρίων.

⁷⁸⁹ Για τον άγιο Μηνά βλ. Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 152. Η μνήμη του εορτάζεται στις 11 Νοεμβρίου μαζί με τους αγίους Βίκτωρα και Βικέντιο. Προβλ. Nicolaidis, Panagia Arakiotissa, 129-131.

⁷⁹⁰ *Ερμηνεία*, 157.

⁷⁹¹ Το ξίφος είναι σύμβολο της ιδιότητας του αγίου που υπήρξε στρατιωτικός. Ως στρατιωτικός άγιος εικονίζεται στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 66α) και στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 43). Αντίθετα ως μάρτυρας, χωρίς όμως ξίφος, εμφανίζεται στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 48α) και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 22α, 91α).

⁷⁹² Th. Chatzidakis, *Particularités iconographiques*, 88 κ.ε.

⁷⁹³ Chatzidakis-Bacharas, *Hosios Loukas*, 70-74, πίν. 7-8.

⁷⁹⁴ Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 86.

⁷⁹⁵ Για το θέμα βλ. G. Millet, *La vision de Pierre d'Alexandrie*, *Mélanges Ch. Diehl*, II, Παρίσι 1930, 99 κ.ε. Stănescu, *Liturgies*, 54. Dufrenne, *L'enrichissement*, 39 κ.ε.

⁷⁹⁶ Ο Χριστός άλλοτε είναι επάνω σε βάθρο, όπως στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 11β) ή σε τράπεζα σε συνδυασμό με Θεοφάνεια, όπως στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 37α) και στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη Καστοριάς (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 57) ή κάτω από κιβώριο, όπως στη Μητρόπολη του Μυστρά (Millet, *Mistra*, πίν. 82.2) και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, πίν. 42β) κ.α.

⁷⁹⁷ Συνήθως η επιγραφή αποτυπώνεται σε ανοιχτό ειλητήριο (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 64).

⁷⁹⁸ *Γένεσις*, λθ', 12-13. Προβλ. Migne, *PG*, 79, στ. 165 του αββά Νείλου: *Σίδηρον φησὶν ὁ ψαλμός, διήλθεν ἡ ψυχὴ τοῦ Ἰωσήφ. Σίδηρον ἐμοὶ δοκεῖ τὴν ἁμαρτίαν αἰνιγματωδῶς λέγων, ἐφ' ἣν παρεκάλει τὸν ἄγνον νεανίαν τὸ τοῦ Πετρεφροῦ γυναικόν...*

⁷⁹⁹ *Γένεσις*, λθ', 12: *...καὶ ἀπεσπάσατο αὐτὸν τῶν ἱματίων λέγουσα κοιμήθητι μετ' ἐμοῦ.*

Το θέμα είναι γνωστό από την παλαιοχριστιανική εποχή⁸⁰⁰. Στα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου Βενετίας⁸⁰¹, αλλά και στη Sorocani⁸⁰² ήδη η γυναίκα του Πετρεφρή τραβάει τον Ιωσήφ από την άκρη του ιματίου του, όπως στην παράστασή μας. Αντίθετα στην εικόνα «Έπεισόδια ἐκ τοῦ Βίου τοῦ Ἰωσήφ» του επισκόπου Νείλου της μονῆς Γωνιάς⁸⁰³ και «Ἡ συκοφαντία τῆς γυναικὸς τοῦ Πετρεφρή καὶ ἡ κρίσις τοῦ Ἰωσήφ» του Πουλάκη⁸⁰⁴, η δυτική επίδραση δεν είναι μόνον εμφανής στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση του εσωτερικού αλλά και στα ενδύματα, την έκφραση και την κίνηση των προσώπων.

Τη δεύτερη σκηνή δηλώνει η επιγραφή: *Η ΦΥΛΑΚΗ ΤΟΥ ΙΩΣΗΦ*. Ο Ιωσήφ πλαισιούμενος από τον αρχαιονοχό και τον αρχισιτοποιό του βασιλιά κάθεται σε απλό πάγκο εντός του *δεσμωτηρίου*⁸⁰⁵. Οι δοκοί της στέγης συγκλίνουν προς το κέντρο, εκεί που κάθεται ο Ιωσήφ, δημιουργώντας προοπτική με συγκεκριμένο σημείο φυγῆς⁸⁰⁶. Η σκηνή απεικονίζει τη στιγμή που ο Ιωσήφ ακούει τα όνειρα των δύο αξιωματούχων. Με αυτό τον τρόπο αποδίδει τη σκηνή η βυζαντινή τέχνη⁸⁰⁷, όπως στον κώδικα Vat. gr. 746, f 122v⁸⁰⁸. Σε δυτικοτρόπα έργα, όπως η εικόνα του Πουλάκη «Ἡ ἐξήγησις τοῦ ἐνυπνίου τοῦ Φαραὼ καὶ) ἡ ἐνθρόνησις τοῦ Ἰωσήφ»⁸⁰⁹, ο τελευταίος διακρίνεται δεόμενος πίσω από το σιδερόφραχτο παράθυρο της φυλακῆς. Τα δύο θέματα από την Παλαιά Διαθήκη που εξετάστηκαν δεν εμφανίζονται στην εικονογραφική παράδοση των ηπειρωτικῶν μνημείων του 16ου και 17ου αιώνα. Χωρίς να είναι σπάνια στη μεταβυζαντινὴ εικονογραφία, δεν συναντώνται και στα άλλα έργα των ζωγράφων από το Καπέσοβο.

Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου

Ο περιώνυμος χορηγός και κτήτορας του ναού Ιωαννούτσος ή Καραμισίνης επιλέγει για αγιογράφο της κεντρικῆς εκκλησίας του χωριού του τον καλύτερο και πιο φημισμένο ζωγράφο της εποχῆς. Ο Ιωάννης Αθανασίου με το γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη αποδίδουν ένα ολοκληρωμένο πρόγραμμα στους πλαγίους τοίχους και τις κιονοστοιχίες της ξυλόστεγης βασιλικῆς (Σχέδ. 4-6).

Δυτικός τοίχος. Κεντρικό τμήμα: Δεξιά και αριστερά της θύρας εικονίζονται οι απόστολοι Πέτρος και Παῦλος και επάνω από τη θύρα η Κοίμηση της Θεοτόκου. Αριστερά της ο Τάφος και δεξιά η Προσευχή της Θεοτόκου. Επάνω από το καφασωτό παράθυρο η Προσευχή του Χριστού, αριστερά ο Μυστικός Δείπνος και δεξιά η Προδοσία. Δεξιά του Παύλου δυσδιάκριτη σκηνή από το χριστολογικό κύκλο. Νότιο τμήμα: Κάτω οι ἅγιοι Αλέξιος και Ιωάννης ο Θεολόγος. Επάνω η Κοίμηση του ἁγίου Νικολάου. Αριστερά του καφασωτού παραθύρου ο προφήτης Αββακούμ και επάνω πέντε σκηνές από το Βίο του ἁγίου Νικολάου. Βορινό τμήμα: Κάτω ο ἅγιος Ζωσιμάς και η οσία Μαρία η Αιγυπτία και επάνω ἐνθρονη Βρεφοκρατούσα. Αριστερά η Αποτομή του αποστόλου Παύλου και δεξιά ο προφήτης Ηλίας. Επάνω δύο δυσδιάκριτες παραστάσεις.

Βορινός τοίχος: Κάτω ολόσωμοι ἅγιοι με το δωρητή Ιωαννούτσο Αλεξίου στο δυτικό τμήμα να ευλογείται από τον ἅγιο Νικόλαο. Στην επάνω ζώνη από δυτικά εικονίζονται οι εξῆς παραστάσεις,

⁸⁰⁰ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 14 και 210, σημ. 49.

⁸⁰¹ Demus, *San Marco*, πίν. 79.

⁸⁰² Millet, *Yougoslavie*, πίν. 26.

⁸⁰³ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 16.

⁸⁰⁴ Ο.π., πίν. 22.

⁸⁰⁵ *Γένεσις*, μ', 1-23.

⁸⁰⁶ Για τα πολλαπλά σημεία όρασης της βυζαντινῆς τέχνης βλ. Velmans, *Décor*, 187. Πρβλ. Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 15.

⁸⁰⁷ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, 211, σημ. 58.

⁸⁰⁸ K. Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 3-4 (1952-1953), 104, πίν. 5.

⁸⁰⁹ Ρηγόπουλος, *Πουλάκης*, πίν. 23.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11										
12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23									
24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44
	45										46	47	48							

ΒΟΡΙΝΗ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΨΗ

1	1	1	1
2	2	2	2
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
6	6	6	6
7	6	6	5

Α

5		13	14		15	16		17	18		19
4		6	7		8	9		10	11		12
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
2	2										2

Α

ΝΟΤΙΑ ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΟΨΗ

1	1	1	1
2	2	2	2
3	3	3	3
4	4	4	4
5	5	5	5
6	6	6	6
7	6	6	5

ΕΣΩΡΑΧΙΑ ΤΟΞΩΝ

5	1
6	2
7	3
8	4

Σχέδ. 4. Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ανάπτυγμα εσωτερικού διακόσμου.

Βορινή όψη

- 1-11. Δυσδιάκριτες σκηνές θαυμάτων
12. Παραβολή της Πυργοπόλεως
13. Παραβολή του οφειλοντος τα εκατό τάλαντα
14. Ο ΧΣ ιώμενος του παιδα της Χαναναίας
15. Ιώμενος ο Κύριος τον υιό του Βασιλίσκου
16. Παραβολή των ταλάντων
17. Παραβολή των εργατών
18. Τότε προσηγάθησαν τα παιδιά
19. Ο ΧΣ εξέβαλε τους πωλούντας και αγοράζοντας
20. Της χήρας τα δύο λεπτά
21. Δυσδιάγνωστη σκηνή
22. Η Κυριακή του παραλύτου
23. Η Φιλοξενία του Αβραάμ
24. Ο χορηγός Ιωαννουτσος Αλεξίου
- 25-44. Στηθάρια
45. Ολόσωμοι άγιοι
- 46, 48. Δυσδιάγνωστες σκηνές
47. Όραμα αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας

Νότια όψη

1. Κτητορική επιγραφή
2. Ολόσωμοι άγιοι
3. Ζώνη με στηθάρια
- 4-5. Σκηνές Εωθινών
6. Ο ΧΣ ιώμενος τον υδρωπικό
7. Ιώμενος τον υιόν του εκατόνταρχου
8. Ιώμενος τον παραλυτικό
9. Ο ΧΣ ανέστησε τον υιόν της χήρας
10. Ο ΧΣ ανέστησε τη θυγατέρα του αρχισυναγωγού
11. Ιώμενος ο Κύριος του λεπρού
12. Ο άγιος Νικόλαος ελευθέρωσε τους δύο καταδίκους
- 13-19. Δυσδιάκριτες σκηνές παραβολών (·)

Νότια κιονοστοιχία:

Εσωράχια τόξων

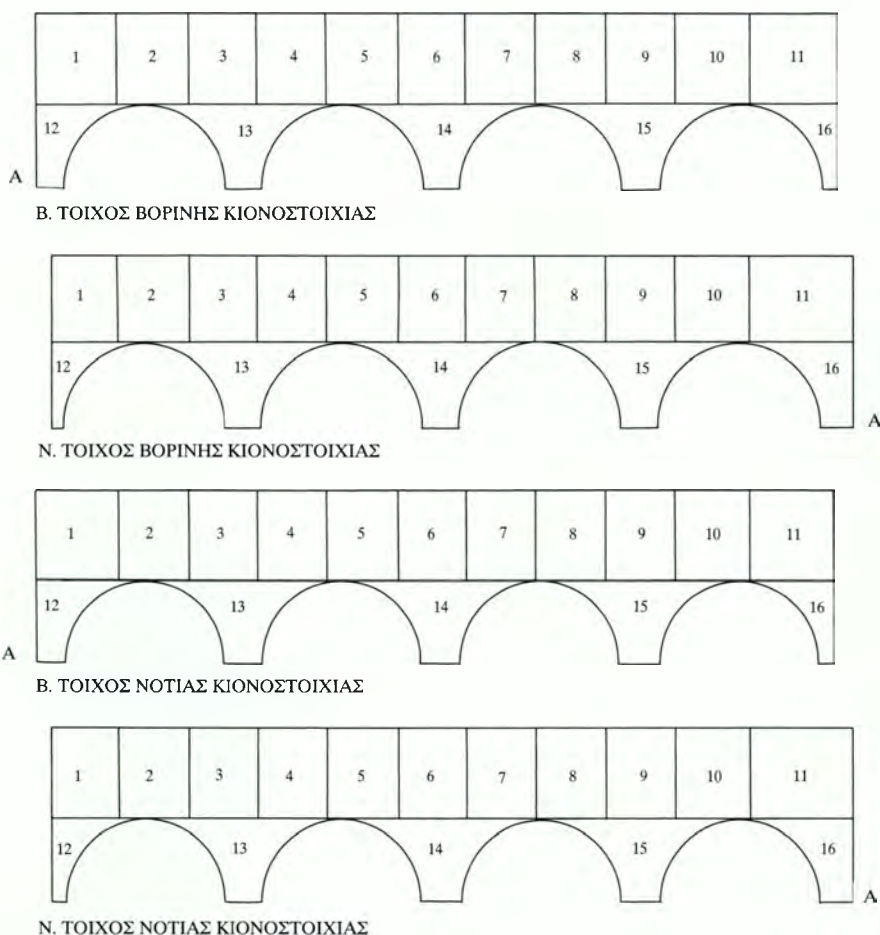
1. (1-7) Στηθάρια αγίων
2. (1) Εν αρχή εποίησε ο Θεός Ουρανόν και Γη
- (2) Πλάσις Αδάμ

- (3) Πλάσις Εύας
- (4) Απάτη Όφεως
- (5) Η του Αδάμ Κρίσις
- (6) Εξορία του Αδάμ
3. (1-6) Οι Α-Β-Γ-Δ-Ε-ΣΤ σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου
4. (1-5) Οι Η-Θ - Ο Χριστός Εμμανουήλ - Ι, Κ σκηνές του Ακαθίστου Ύμνου

Βορινή κιονοστοιχία:

Εσωράχια τόξων

5. (1-7) Στηθάρια αγίων
6. (1) Η Θυσία του Νώε
- (2) Η Κιβωτού ποιήσις
- (3) Ο Κατακλυσμός
- (4) Η Πυργοποιία
- (5) Δυσδιάγνωστη σκηνή
- (6) Δυσδιάγνωστη σκηνή
7. (1-6) Οι Τ-Υ-Φ-Χ-Ψ-Ω του Ακαθίστου Ύμνου
8. (1-5) Οι Λ-Μ-Ο - Μεγάλης Βουλής Άγγελος - Ν-Ξ του Ακαθίστου Ύμνου



Σχέδ. 5. Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Ανάπτυγμα μετώπων κιονοστοιχιών.

Βορινή κιονοστοιχία

Βορινό μέτωπο

1-16. Δυσδιάκριτες σκηνές μαρτυρίων

Νότιο μέτωπο

1-10. Πάθη

11-12. Δυσδιάκριτες σκηνές

13. Κοσμάς ο Ποιτής

14. Ευαγγελιστής Ματθαίος

15. Ευαγγελιστής Μάρκος

16. Δυσδιάκριτη σκηνή

Νότια κιονοστοιχία

Βορινό μέτωπο

1-11. Σκηνές Δωδεκαόρτου

12. Δυσδιάκριτη σκηνή

13. Ο Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Πρόχορος

14. Ευαγγελιστής Λουκάς

15. Ιωάννης ο Δαμασκηνός

Νότιο μέτωπο

1-11. Δυσδιάκριτες σκηνές μαρτυρίων

12, 16. Δυσδιάκριτες σκηνές

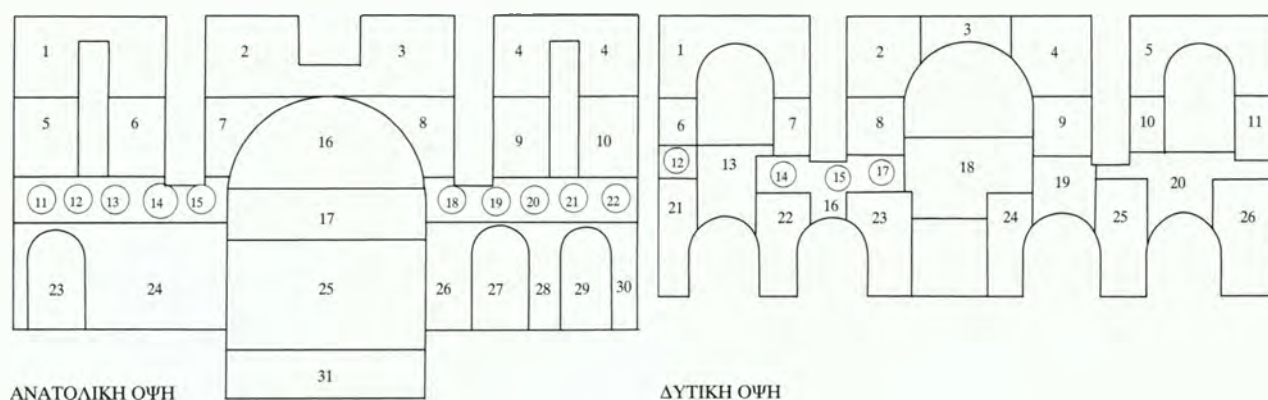
13. Η Ζωοδόχος Πηγή

14. Ο Λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρα Στεφάνου

15. Η Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία

Παραβολή της Πυργοπόλεως, Παραβολή του οφείλοντος τα εκατό τάλαντα, ο Χριστός ιώμενος τον παίδα της Χαναναίας, ο Κύριος ιώμενος τον υιό του Βασιλίσκου, Παραβολή των ταλάντων, Παραβολή των εργατών, Τότε προσηνέχθησαν τα παιδιά, ο Χριστός εξέβαλε τους πωλούντας και αγοράζοντας, της Χήρας τα δύο λεπτά. Στην ανώτερη ζώνη έξι δυσδιάκριτες σκηνές θαυμάτων, λόγω της φθοράς των τοιχογραφιών.

Νότιος τοίχος: Κάτω ολόσωμοι άγιοι με την κτητορική επιγραφή επάνω από τη θύρα. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια αγίων. Η ανώτερη ζώνη από ανατολάς περιέχει τις εξής σκηνές: Ο Χριστός ιώμε-



Σχέδ. 6. Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Αναπτύγματα διακόσμου ανατολικής και δυτικής πλευράς.

Ανατολικός τοίχος

- 1-10. Δυσδιάκριτες σκηνές
- 11-15, 18-22. Στηθάκια
- 16. Θεοτόκος Πλατυτέρα
- 17. Κοινωνία των αποστόλων
- 25. Συλλειτουργούντες ιεράρχες
- 23, 27, 29. Δυσδιάκριτες σκηνές
- 24, 26, 28, 30. Ολόσωμοι άγιοι

Δυτικός τοίχος

- 1. Πέντε σκηνές από το βίο του αγίου Νικολάου

- 2. Ο Μυστικός Δείπνος
- 3. Η Προσευχή του Χριστού
- 4. Η Προδοσία
- 5. Δυσδιάκριτες παραστάσεις
- 6. Ο προφήτης Αβραάμ
- 7. Δυσδιάκριτη σκηνή
- 8. Ο Τάφος της Θεοτόκου
- 9. Η Προσευχή της Θεοτόκου
- 10. Αποτομή του αποστόλου Παύλου
- 11. Προφήτης Ηλίας
- 12. Στηθάριο

- 13. Κοίμηση του αγίου Νικολάου
- 14-17. Στηθάκια
- 18. Κοίμηση της Θεοτόκου
- 19. Δυσδιάκριτη σκηνή χριστολογικού κύκλου
- 20. Το Π του Ακαθίστου Ύμνου
- 21. Άγιος Αλέξιος
- 22. Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος
- 23. Απόστολος Πέτρος
- 24. Απόστολος Παύλος
- 25. Αγ. Ζωσιμάς
- 26. Οσία Μαρία η Αιγυπτία

νος τον υδρωπικόν, Ιώμενος τον υιό του εκατόνταρχου, Ιώμενος τον παραλυτικό, ο Χριστός ανέστησε τον υιό της χήρας, ο Χριστός ανέστησε τη θυγατέρα του αρχισυναγωγού, ο Κύριος ιώμενος τον λεπρόν. Μετά το παράθυρο διακρίνεται η σκηνή με τον άγιο Νικόλαο να απελευθερώνει τους δύο καταδίκους. Στην ανώτατη ζώνη υπάρχουν επτά δυσδιάκριτες σκηνές από παραβολές (;).

Ιερό: Στο βορινό τοίχο εικονίζεται το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, ακολουθεί ζώνη με στηθάκια, η Κυριακή του παραλυτικού, η Φιλοξενία του Αβραάμ και δύο δυσδιάκριτες σκηνές.

Στην κόγχη της αψίδας η Θεοτόκος Πλατυτέρα, η Μετάδοση-Μετάληψη και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο νότιο τοίχο ολόσωμος άγιος, στηθάκια και ζώνη με Εωθινά.

Νότια τοξοστοιχία. Νότιο μέτωπο: Δέκα δυσδιάκριτες σκηνές μαρτυριών, η Ζωοδόχος Πηγή, ο Λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρα Στεφάνου και η Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία. Βορινό μέτωπο: Δέκα σκηνές Δωδεκαόρτου⁸¹⁰, ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Πρόχορος, ο ευαγγελιστής Λουκάς και ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός. Τόξα κιονοστοιχίας: Στο ανατολικό εικονίζονται οι εξής σκηνές, Εν αρχή εποίησε ο Θεός Ουρανόν και Γη, Πλάση του Αδάμ, Πλάση της Εύας, Απάτη όφρεως, η του Αδάμ Κρίσις, Εξορία του Αδάμ. Στο κεντρικό τόξο οι Α, Β, Γ, Δ, Ε και ΣΤ σκηνές και στο δυτικό οι σκηνές Η, Θ, Ι και Κ του Ακαθίστου Ύμνου και στο κέντρο ο Χριστός-Εμμανουήλ.

Βορινή τοξοστοιχία. Νότιο μέτωπο: Δέκα σκηνές από τα Πάθη, ο ευαγγελιστής Ματθαίος, ο ευαγγελιστής Μάρκος και Κοσμάς ο Ποιητής. Βορινό μέτωπο: Δέκα δυσδιάκριτες σκηνές, το Μαρτύριο

⁸¹⁰ Οι σκηνές είναι καλυμμένες με τουλπάνια συντήρησης και είναι δυσδιάκριτες.

του αγίου Πέτρου και το Μαρτύριο δυσδιάκριτου αγίου. Τόξα κιονοστοιχίας: Στο δυτικό οι σκηνές Λ, Μ, Ο, Ν και Ξ του Ακαθίστου Ύμνου και στο κέντρο ο Χριστός ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Στο κεντρικό οι σκηνές Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ και Ω του Ακαθίστου Ύμνου και στο ανατολικό η Πυργοποιία, ο Κατακλυσμός, η Κιβωτού ποίησις και η Θυσία του Νώε.

Πέρα από τις παραστάσεις που εξετάσαμε στην ανάλυση των κύκλων του Δωδεκαόρτου και των Παθών, θα σταθούμε σε ορισμένες σκηνές χαρακτηριστικές για τα εικονογραφικά πρότυπα που ακολουθεί ο Ιωάννης.

Από το Βίο⁸¹¹ του αγίου Νικολάου σώζονται αρκετά καλά οι σκηνές της Σωτηρίας των δύο καταδίκων (Πίν. 19α, 126α) και της Κοίμησης του αγίου (Πίν. 19β, 126β). Στην πρώτη ο άγιος όρθιος, μετωπικός, σταματάει το σπαθί του δημίου που ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει τους δύο καταδίκους, οι οποίοι είναι γονατισμένοι μπροστά του με δεμένα τα χέρια πίσω και καλυμμένα τα μάτια. Η σκηνή εκτυλίσσεται μπροστά σε χαμηλούς λόφους με ένα μεγάλο κτίριο στο βάθος. Είναι σαφές ότι ιστορείται το επεισόδιο της Σωτηρίας των τριών αθώων της περιοχής των Μύρων⁸¹². Αντί όμως για τρεις αθώους που εμφανίζονται στις περισσότερες βυζαντινές⁸¹³ και μεταβυζαντινές⁸¹⁴ παραστάσεις, εικονίζονται μόνο δύο, σκυμμένοι και έτοιμοι να θανατωθούν από το *σπεκουλάτωρα*⁸¹⁵. Η θέση των καταδίκων, του δημίου, αλλά και του αγίου διαφέρει ριζικά από τον τύπο που κυριαρχεί από το 14ο αιώνα και μετά⁸¹⁶. Είναι γονατιστοί, όπως σε παλαιότερο εικονογραφικό τύπο. Σε ανώνυμο εγκώμιο στον άγιο Νικόλαο που σώζεται σε χειρόγραφο του 11ου αιώνα στο Μιλάνο⁸¹⁷ αναγράφεται *ἄνδρας γυμνοὺς τῷ χεῖρε δεδεμένους ὀπίσω γόνυ κλίνοντας, αὐχένους ἐκτείναντες...* Στις περισσότερες περιπτώσεις είναι σκυμμένοι μπροστά, με την πλάτη στραμμένη στο δήμιο. Τα χέρια των καταδίκων είναι δεμένα πίσω, όπως σε παράσταση από τα Μέγαρα⁸¹⁸ και σε εικόνα του 12ου αιώνα από την Κακοπετριά⁸¹⁹. Τα δυτικά ενδύματα⁸²⁰ των καταδίκων και του δημίου μας οδηγούν να υποθέσουμε ότι αντιγράφουν παράσταση από τις χαλκογραφίες που κυκλοφορούν ευρέως αυτή την εποχή.

Στην Κοίμηση του αγίου Νικολάου ο Ιωάννης ακολουθεί τον ίδιο εκλεκτικό τύπο που είχε ήδη αποδώσει ο Αναστάσιος⁸²¹ στη μονή Ελεούσας του Νησιού Ιωαννίνων. Αντί για τη συνηθισμένη πολυπρόσωπη Κοίμηση του αγίου Νικολάου⁸²², επιλέγεται η απόδοση του τύπου που ακολουθεί το τελετουργικό στην περίπτωση θανάτου επισκόπου στη σύγχρονη εκκλησία⁸²³. Ο άγιος κάθεται νεκρός

⁸¹¹ Για τις αγιολογικές πηγές του Βίου του αγίου Νικολάου βλ. G. Anrich, *Hagios Nikolaos. Der heilige Nikolaos in der griechischen Kirche. Texte und Untersuchungen*, I-II, Λειψία-Βερολίνο 1917. Για την εικονογραφία βλ. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*. Για τους μεταβυζαντινούς τύπους βλ. Μ. Βασιλάκη, *Μεταβυζαντινή εικόνα του αγίου Νικολάου, Αντίφωνον*, Θεσσαλονίκη 1994, 229-245.

⁸¹² Για την ιστορία βλ. Anrich, *ό.π.*, I, 67-71, 83-86, 92-93. Επίσης Ζίας, *Άγιος Νικόλαος*, 280-281. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 181.

⁸¹³ Στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 67), στην Gračanica (Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, πίν. 22.4) κ.α.

⁸¹⁴ Στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοπιότες*, πίν. 15, 71β) και σε εικόνα ιδιωτικής συλλογής της Αθήνας (Βασιλάκη, *ό.π.*, πίν. 1).

⁸¹⁵ Anrich, *ό.π.*, I, 69 κ.ε. *Ἐλθὼν οὖν οὗτος ὁ ἅγιος ἀνὴρ εἶδεν τοὺς τρεῖς ἄνδρας καὶ τὴν ἀπόφασιν λαβόντας τὰς ὀψεις αὐτῶν σουδαρίους δεθέντας καὶ κλίνοντας τὰ γόνατα καὶ τοὺς αὐχένας ἐκτείναντας πρὸς τὸ κρονοσθῆναι...*

⁸¹⁶ Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 104 κ.ε.

⁸¹⁷ *Ο.π.*, 106.

⁸¹⁸ *Ο.π.*, πίν. 153.

⁸¹⁹ *Ο.π.*, πίν. 148. Πρβλ. με παρόμοια στάση στη μονή των Φιλανθρωπηγών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 525).

⁸²⁰ Μαύρο μακρύ «παντελόνι» αλλά και χιτώνα φορούν οι κατάδικοι και στην παράσταση της Donja Kamenica (Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, πίν. 24.4).

⁸²¹ Για τον τύπο βλ. Κωνστάντιος, *Αναστάσιος*.

⁸²² Ζίας, *Άγιος Νικόλαος*, 291 κ.ε. Patterson-Ševčenko, *Saint Nicholas*, 134 κ.ε.

⁸²³ Αρχειμπίτου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηγών*, 181.

στον επισκοπικό θρόνο, που διαθέτει πλάτη και ουρανό, με γερμένο δεξιά το κεφάλι. Δύο άγιοι ιεράρχες και δύο διάκονοι tonsati πλαισιώνουν τον άγιο Νικόλαο. Στο αριστερό μέρος στέκεται ομάδα ψαλτών⁸²⁴ με χαρακτηριστικά καπέλα⁸²⁵. Απλός ψηλός τοίχος με δύο ανοίγματα, που κολπώνεται στο κέντρο για να δεχθεί ως φόντο το θρόνο του αγίου, καλύπτει το βάθος της σκηνής. Σε πρώτο επίπεδο δύο μοναχοί γονατισμένοι προσκυνούν το σκήνωμα του αγίου.

Η αρκετά σπάνια αυτή παράσταση υπάρχει ήδη στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπητών⁸²⁶ με διαφορές βεβαίως ως προς τον αριθμό των προσώπων, τις στάσεις και την τεχνοτροπία. Αυτή φαίνεται ότι αντιγράφει ο Αναστάσιος στον Άγιο Νικόλαο των Γκιουμάτων⁸²⁷ και ο Ιωάννης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου.

Από τον αποσπασματικό κύκλο⁸²⁸ των παραβολών ιδιαιτερότητα, ως προς την εικονογραφική της απόδοση⁸²⁹, παρατηρείται στη σκηνή *Η ΠΑΡΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΟΦΥΛΟΝΤΟΣ ΤΑ ΕΚΑΤΟΝ ΤΑΛΑΝΤΑ* (Πίν. 20α, 127α). Ο ζωγράφος αποδίδει το χωρίο 23-34 του κεφαλαίου ιη' του κατά Ματθαίο Ευαγγελίου⁸³⁰. Σε πρώτο επίπεδο ο οφειλέτης δούλος γονατίζει μπροστά στον ένθρονο Βασιλέα-Χριστό⁸³¹. Σε δεύτερο επίπεδο προσάγεται από δύο υπηρέτες που φορούν ψηλά καπέλα, ενώ αριστερά ο κύριος τον έχει παραδώσει *τοῖς βασανισταῖς*. Το αρχιτεκτονικό βάθος είναι πλούσιο και ορίζεται από μία τοξοστοιχία, μέσα από την οποία διακρίνονται ψηλά κτίρια. Η απόδοση της παράστασης διαφέρει από αυτή που περιγράφεται στην Ερμηνεία. Απουσιάζουν οι άγγελοι και οι δαίμονες που τραβούν τον οφειλέτη στον Άδη.

Και στην Παραβολή των ταλάντων (Πίν. 20β, 127β) ο ζωγράφος Ιωάννης πολύ λίγο ακολουθεί την περιγραφή της Ερμηνείας⁸³². Μπορεί ο Χριστός να κάθεται σε σχηματοποιημένο θρόνο με τους αγγέλους γύρω του, όμως η σκηνή εκτυλίσσεται έξω από ψηλό κτίριο. Οι τρεις άγγελοι, που συμβολίζουν τους δούλους του Κυρίου στους οποίους έδωσε τα τάλαντα⁸³³, στέκονται γύρω από μακρόστενο τραπέζι επάνω στο οποίο υπήρχαν τα δέκα τάλαντα, ένα μελανοδοχείο και ανοιχτό βιβλίο. Αριστερά γενειοφόρος ηλικιωμένος άνδρας προσέρχεται κρατώντας αγγείο. Πλούσιο είναι και το αρχιτεκτονικό βάθος. Ψηλό κτίριο με δικιόνιο πρόπυλο και σχηματοποιημένα κιονόκρανα καλύπτει όλο το πλάτος της σκηνής. Στο δεξιό μέρος ευρύ ανοίγμα καλύπτεται με ύφασμα και διακοσμητικές φούντες. Από τις σημαντικότερες σκηνές του ζωγραφικού διακόσμου του Αγίου Νικολάου είναι η προσωπο-

⁸²⁴ Για τους ψάλτες στην παράσταση της Κοίμησης του αγίου Νικολάου βλ. N. Zias, *Some Representations of Byzantine Cantors*, A44 II (1969), 233 κ.ε.

⁸²⁵ Παρόμοια καπέλα υπάρχουν στους ψάλτες της Κοίμησης του αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας. Όπως υποστηρίζει η Τούρτα (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 130, σημ. 978) είναι δυνατόν να πρόκειται για κακή απόδοση του *σκιαδίου*, του κωνικού δηλαδή καπέλου που φορούν οι ψάλτες.

⁸²⁶ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 78β. Είναι εντυπωσιακό το γεγονός ότι σε εντυπώγραφο έργο του, όπως οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη μονή Μεγίστης Λαύρας, ο Φράγκος Κατελάνος αποδίδει την Κοίμηση του αγίου Νικολάου όχι με τον εκλεκτικό τύπο της μονής των Φιλανθρωπητών, αλλά με την παραδοσιακή πολυπρόσωπη σύνθεση (βλ. Semoglou, ό.π. (υποσημ. 557), 76 κ.ε., πίν. 41α-β).

⁸²⁷ Είναι η μετέπειτα μετονομασθείσα μονή Ελεούσας Νησιού Ιωαννίνων.

⁸²⁸ Σε πολλούς μεταβυζαντινούς ναούς της Ηπείρου ο κύκλος είναι αποσπασματικός, όπως στη μονή των Φιλανθρωπητών (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, πίν. 195, 201-202, 205, 207), στη μονή Ελεούσας Νησιού Ιωαννίνων (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 171 κ.ε.), στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (ό.π., πίν. 41), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 50α-β).

⁸²⁹ Millet, *Recherches*.

⁸³⁰ Διά τοῦτο ὁμοιώθη ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν ἀνθρώπῳ βασιλεῖ, ὃς ἠθέλησε συναῖρα λόγον μετὰ τῶν δούλων αὐτοῦ. ἀρξαμένου δὲ αὐτοῦ συναίρειν προσήνεχθη αὐτῷ εἰς ὀφειλέτης μυρίων ταλάντων.

⁸³¹ Ερμηνεία, 116-117: Ὁ Χριστός καθήμενος εἰς θρόνον ὡς βασιλεὺς εὐλογῶν...

⁸³² Ερμηνεία, 119-120: Παράδεισος καὶ ἔξωθεν ὁ Χριστός ὡς βασιλεὺς καθήμενος εἰς θρόνον καὶ κύκλων αὐτοῦ ἄγγελοι...

⁸³³ Ματθ., κε', 14-30: Ὡσπερ γὰρ ἄνθρωπος ἀποδημῶν ἐκάλεσε τοὺς ἰδίους δούλους καὶ παρέδωκεν αὐτοῖς τὰ ὑπάρχοντα αὐτοῦ, ...

γραφία του κτήτορα⁸³⁴ του ναού. Στέκεται στο βορινό τοίχο, απέναντι ακριβώς από τη θύρα, ολόσωμος, αρχοντικός, με το αριστερό χέρι στο στήθος σε στάση δέησης και με έντονα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (Πίν. 128α). Φοράει την πλουμιστή στολή του ζαγορίσιου προεστού, πλούσιο και διακοσμημένο εσωτερικό πουκάμισο, ριχτή τη βαριά κάπα με τις γούνινες παρυφές και γούνινο ψηλό καπέλο. Δίπλα του η επιγραφή *ΙΩΑΝΝΟΥΤ(ΣΟΣ) / ΑΛΕΞΙΟΥ (ΚΤΗ)ΤΩΡ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ / ΑΥΤΗΣ ΕΚ-ΚΛΗΣΙΑΣ*.

Στην επάνω δεξιά γωνία της παράστασης, μέσα σε σύννεφα, ο άγιος Νικόλαος τον ευλογεί κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή *ΟΥΤΟΣ Ο / ΠΕΡΙΦ/ΑΝΗΣ ΑΝ/ΗΡ ΕΣΤΙ / ΚΤΙΤΩΡ / ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ / ΤΟΥ/ΤΟΥΝΑΟΥ*.

Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου

Στη μεγάλη τρισυπόστατη βασιλική του Αγίου Γεωργίου ο Ιωάννης και ο γιος του Αναστάσιος αναπτύσσουν ένα ολοκληρωμένο εικονογραφικό πρόγραμμα. Οι μεγάλες επιφάνειες τους προσφέρουν τη δυνατότητα να εμφανίσουν τις παραστάσεις σαν μεγάλους πίνακες, με καθαρότητα και σαφήνεια, έτσι που να συγκροτούν ένα μοναδικό για την Ήπειρο ολοκληρωμένο σύνολο του ύστερου 18ου αιώνα.

Δυτικός τοίχος. Νότιο τμήμα: Κάτω οι δύο κτήτορες ολόσωμοι, με το ομοίωμα της εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου ανάμεσά τους (Πίν. 128β) και την επιγραφή: *ΟΙ ΚΤΗΤΟΡΕΣ, ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΕΚ-ΚΛΗΣΙΑΣ ΤΑΥΤΗΣ ΧΑΤΖΗΜΑΝΘΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΟΣ ΑΛΕΞΙΟΥ ΧΑΤΖΗΜΑΝΘΟΥ ΓΚΙΝΟΥ*. Δίπλα τους η οσία Μαρία η Αιγυπτία. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια αγίων και στην ανώτερη ζώνη η Παραβολή του αμπελώνος και έξι σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου. Κεντρικό τμήμα: Κάτω οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος. Στην επάνω ζώνη η Κοίμηση της Θεοτόκου με τη Γέννηση της Θεοτόκου αριστερά και τα Εισόδια δεξιά. Στην ανώτερη ζώνη εικονίζονται ο Τάφος της Θεοτόκου και δεξιά η Προσευχή της Θεοτόκου. Στην τέταρτη ζώνη αποδίδεται η Μετάσταση της Θεοτόκου, ενώ στην τελευταία ανώτατη ζώνη ο Νιπτήρας, η Προσευχή του Χριστού και η Προδοσία. Βορινό τμήμα: Κάτω ολόσωμοι άγιοι και δύο Χερουβείμ. Ακολουθεί η ζώνη με τα στηθάρια και δύο παραστάσεις: ο Χριστός πειραζόμενος υπό του διαβόλου και η σκηνή του Τότε προσηνέχθησαν τα παιδιά. Ολόκληρη την τελευταία ζώνη καλύπτει η παράσταση της Βρεφοκτονίας.

Νότιος τοίχος: Κάτω ολόσωμοι άγιοι, επάνω από τη θύρα η Ζωοδόχος Πηγή και ζώνη με στηθάρια. Η ανώτερη ζώνη περιλαμβάνει τον κύκλο των θαυμάτων. Από δυτικά έχουμε τις εξής σκηνές, ο Χριστός ανέστησε τον υιόν της χήρας, Ιώμενος τον δούλον του εκατοντάρχου, ο Κύριος ανέστησε τον παίδα του Βασιλίσκου, Ιώμενος τον δαιμονιζόμενον, Ιώμενος τον λεπρόν, Ιώμενος τον παίδα της Χαναanaίας, Ιώμενος την επικίνδυνον νόσον, Ιώμενος την πεθεράν του Πέτρου. Ακολουθεί μία δυσδιάκριτη σκηνή. Στην ανώτατη ζώνη υπάρχουν οκτώ δυσδιάκριτες σκηνές παραβολών, από τις οποίες διακρίνεται μόνον η Παραβολή του πλουσίου και του Λαζάρου.

Βορινός τοίχος: Κάτω ολόσωμοι άγιοι με την κτητορική επιγραφή επάνω από τη θύρα. Στο δυτικό του τμήμα διακρίνονται οι παραστάσεις του Διδάσκαλε Αγαθέ και της Παραβολής της Πυργοπόλεως, ενώ στο ανατολικό ο Χριστός ως Άμπελος. Ολόκληρο το κεντρικό τμήμα του τοίχου και στις δύο ζώνες καλύπτεται από τις παραστάσεις των επτά Οικουμενικών Συνόδων (τέσσερις στην ανώτερη και τρεις στην κατώτερη ζώνη). Τέλος, στις παρειές του ανατολικού παραθύρου εμφανίζονται οι σοφοί της αρχαίας Ελλάδας, Πλούταρχος και Αριστοτέλης.

⁸³⁴ Για τους χορηγούς και το ρόλο τους στην Ήπειρο βλ. Δ. Κωνσταντίος, Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας, *ΙΕ Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, 37.

Ιερό. Βόρειος τοίχος: Κάτω ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας και ο άγιος Επιφάνειος. Ζώνη με στηθά-ρια. Ακολουθούν η Κυριακή των μυροφόρων και η Ίαση του παραλυτικού. Στην ανώτατη ζώνη η Φιλοξενία και η Θυσία του Αβραάμ. Ανατολικός τοίχος: Στο βορινό κλίτος, που είναι αφιερωμένο στην Αγία Τριάδα, εικονίζεται στην πρόθεση ο άγιος Στέφανος και στην κόγχη η παράσταση του Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω. Ζώνη με στηθάρια. Επάνω ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα και η Ίαση του τυφλού. Στην ανώτερη ζώνη δύο σκηνές από τις προεικονίσεις⁸³⁵ της Θεοτόκου, η Σκηνή του Μαρτυρίου και η Καιομένη Βάτος.

Το κεντρικό κλίτος είναι αφιερωμένο στον άγιο Γεώργιο. Στην κεντρική κόγχη εικονίζεται η Θεο-τόκος Πλατυτέρα με τη Θεία Κοινωνία και τους συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο μέτωπο η Ανάλη-ψη και η Πεντηκοστή. Οι σκηνές στην ανώτατη ζώνη είναι εντελώς δυσδιάκριτες. Το νότιο κλίτος εί-ναι αφιερωμένο στον άγιο Δημήτριο. Στην κόγχη του εικονίζεται ο άγιος Ιγνάτιος ο Θεοφόρος. Στην πρόθεση ο Ζωηφόρος Άρτος, ενώ δυσδιάκριτη είναι η παράσταση στην κόγχη του διακονικού. Δίπλα στην τελευταία κόγχη εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι και τα Εωθινά Η, Θ και ΙΑ.

Νότιος τοίχος: Κάτω ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και δεξιά του παραθύρου δυσδιάκριτος πα-τριαρχής, Χερουβείμ και ο άγιος Μάμας. Επάνω δύο δυσανάγνωστες παραστάσεις Εωθινών.

Βορινή κιονοστοιχία. Νότιο μέτωπο: Από ανατολάς διακρίνονται οι εξής παραστάσεις, Εωθινό Α και Β, η Ανάσταση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Αποκαθήλωση, η Σταύρωση, ο Ελκόμενος, ο Εμπαιγ-μός, η Μαστίγωση, η Απόνιση του Πιλάτου, ο Χριστός κρινόμενος υπό αρχιερέως. Βορινό μέτωπο: Από δυτικά εικονίζονται οι εξής σκηνές, το Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου Τύρωνος, το Μαρτύριο των αγίων Βαρθολομαίου και Βαρνάβα, το Μαρτύριο του αγίου Θεοδώρου του Στρατηλάτη, ο άγιος την κεφαλήν τέμνεται, ο άγιος Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων παρουσιάζεται το Σάββατο ως χρι-στιανός, το Μαρτύριο της αγίας Μαρίνας, το Μαρτύριο της αγίας Ιουλίτας, το Μαρτύριο της αγίας Βαρβάρας, το Μαρτύριο της αγίας Αικατερίνης, το Μαρτύριο των αγίων Μηνοδώρας, Μητροδώ-ρας και Νυμφοδώρας, το Μαρτύριο του αγίου Σώζοντος. Στα τρίγωνα που σχηματίζουν οι κίονες με το μέτωπο της τοξοστοιχίας υπάρχουν οι παραστάσεις: α) το Μαρτύριο του αγίου Προκοπίου, β) το Μαρτύριο του αγίου Χριστοφόρου, γ) οι άγιοι Τεσσαράκοντα και δ) η Σύναξη των αρχαγγέλων.

Εσωράχια τόξων: Από δυτικά εικονίζονται οι εξής σκηνές. Στο πρώτο η Κλίμαξ του Ιωάννη, η Κλί-μαξ του Ιακώβ, ο Χριστός και η Θεοτόκος. Στο δεύτερο ο Εμπρησμός των Σοδόμων, ο Κατακλυ-σμός, η Εξ οίνου ύπνωσις του Νάε και η Πυργοποιία. Στο τρίτο η Θυσία του Άβελ και η Θυσία του Κάιν, ο Φόνος του Άβελ, ο Θρήνος του Άβελ, η Οργή του Κάιν, η Θυσία του Νάε και η της Κιβωτού ποίησις. Στο τέταρτο η Ποίησις Ουρανού και Γης, η Πλάση του Αδάμ, η Πλάση της Εύας, η Απάτη του όφεως, η του Αδάμ Κρίσις και η Εξορία του Αδάμ. Στο πέμπτο υπάρχουν μόνο στηθάρια αγίων. Νότια κιονοστοιχία. Βορινό μέτωπο: Από δυτικά εικονίζονται οι εξής σκηνές, ο Μυστικός Δείπνος, η Βαϊοφόρος, ο Δείπνος Σαλώμης και λεπρού, η Έγερση του Λαζάρου, η Μεταμόρφωση, η Βάπτι-ση, ο Χριστός δωδεκαετής, η Υπαπαντή, η Περιτομή του Χριστού, η Γέννηση, ο Ευαγγελισμός και Εωθινό Α. Στα τρίγωνα ο Ιωάννης ο Ποιητής, ο Ιωάννης ο Δαμασκηνός, ο ευαγγελιστής Λουκάς και ο Ιωάννης ο Θεολόγος. Νότιο μέτωπο: Από δυτικά οι παραστάσεις, ο άγιος Γεώργιος ενώπιον του επάρχου, των Βασιλέων εν Τάφω, Λογχισθείς ο άγιος, ο άγιος δεθήσεται εις τροχόν, ο άγιος κηρύσσεται τον λόγο του Χριστού, ο άγιος δαρθήσεται με βέργα, ο άγιος προσεύχεται, ο άγιος Βλά-σιος ασβεστοποιείται, αποτομή δυσδιάκριτου αγίου, η Γέννηση του Προδρόμου, το Μαρτύριο των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, το Μαρτύριο της αγίας Παρασκευής και δυσδιάκριτη παράσταση Εωθινού. Στα τρίγωνα η Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία, το Μαρτύριο του αγίου Χαραλά-

⁸³⁵ Για τις προεικονίσεις της Θεοτόκου βλ. Μουρίκη, Προεικονίσεις, 242 κ.ε. Παπαμαστοράκης, Άγιος Γεώργιος Βιάννου, 315 κ.ε. S. Der Nersessian, Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, *The Kariye Djami*, 4. *Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, New Jersey 1975, 333 κ.ε. Χρ. Μπαλτογιάννη, Η Κοίμηση του Ανδρέα Ριτζου του Λονδίνου και η εξάρτησή της από τη ζωγραφική και τα ιδεολογικά ρεύματα του 14ου αιώνα, *Ευφρόσυνον*, 1, Αθήνα 1991, 362 κ.ε.

μπους, το Μαρτύριο του αγίου Δημητρίου και ο Λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρα Στεφάνου. Εσωράχια τόξων: Από ανατολίας εικονίζονται στο πρώτο μόνο στηθάρια αγίων. Στο δεύτερο οι οίκοι Α, Β, Γ, Δ, Ε και ΣΤ του Ακαθίστου Ύμνου, στο τρίτο οι οίκοι Η, Θ, Ι, Κ, Λ και Μ, στο τέταρτο οι οίκοι Ν, Ξ, Ο, Π, Ρ και Σ και στο πέμπτο οι οίκοι Τ, Υ, Φ, Χ, Ψ και Ω.

Εκτός από τις σκηνές που έχουμε ήδη αναλύσει, θα σταθούμε κατ' αρχάς στην απόδοση των δωρητών (Πίν. 128β). Και οι δύο φορούν μακρύ, διακοσμημένο εσωτερικό ένδυμα και βαρύ μανδύα με γούνινες τις παρυφές, καθώς και ψηλά καπέλα. Μεταξύ τους έχουν το ομοίωμα της βασιλικής του Αγίου Γεωργίου. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά είναι έντονα, όπως και του Ιωαννούτσου στο ναό του Καπεσόβου.

Στην παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ⁸³⁶ (Πίν. 129α) οι τρεις άγγελοι κάθονται σε θρόνους με ερεισίνωτα, γύρω από ημικυκλικό τραπέζι, επάνω στο οποίο βρίσκονται τρία σκουτέλια⁸³⁷. Αριστερά διακρίνονται ο Αβραάμ και η Σάρα, που φέρουν το φαγητό στους φιλοξενουμένους⁸³⁸. Το βάθος της σκηνής καλύπτουν δεξιά και αριστερά αρχιτεκτονήματα, ενώ στο κέντρο διακρίνεται ορεινό τοπίο και η δρυς Μαμβρή. Η σκηνή αποδίδεται στον τύπο που διαμορφώνεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική και κυριαρχεί στη μεταβυζαντινή περίοδο⁸³⁹. Η θέση των προπατόρων Αβραάμ και Σάρας διαφέρει από το πρότυπο αυτό που τους θέλει αριστερά και δεξιά του κεντρικού αγγέλου⁸⁴⁰. Το γεύμα των τριών αγγέλων είναι εξαιρετικά λιτό, περισσότερο και από αυτό της εικόνας του Βυζαντινού Μουσείου⁸⁴¹. Το πρότυπο που ακολουθεί ο ζωγράφος Ιωάννης βασιίζεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική, που προτιμάει την πλούσια αρχιτεκτονική διαμόρφωση του βάθους και τους εκκλησιαστικούς ομορφιάς αγγέλους, σε αντίθεση με τα έργα των Κρητών⁸⁴², που προτιμούν τα πρόσωπα να καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής. Πανομοιότυπη είναι η Φιλοξενία στο ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου που έχει ήδη αποδώσει ο ίδιος ζωγράφος (Πίν. 129β), χωρίς όμως την πλαστικότητα και τη σαφήνεια του έργου των Νεγάνων.

Η Θυσία του Αβραάμ συνδέεται με τη Φιλοξενία ως προς τη θέση, αλλά και το συμβολικό της νόημα⁸⁴³. Επάνω σε κτιστό θυσιαστήριο⁸⁴⁴ βρίσκεται ύπτιος ο Ισαάκ, σε γυμνό και ορεινό τοπίο. Πίσω του στέκει γονατιστός ο Αβραάμ κρατώντας το λαιμό του παιδιού και κυρτό μαχαίρι. Στρέφει το κεφάλι προς τον άγγελο που του μεταφέρει το μήνυμα του Θεού: ...μή επιβάλῃς τὴν χεῖρα σου ἐπὶ τὸ παιδάριον μηδὲ ποιήσῃς αὐτῷ μηδέν...οὐκ ἐφείσω τοῦ υἱοῦ σου τοῦ ἀγαπητοῦ δι' ἐμέ...⁸⁴⁵. Το κριάρι ως τελικό σφάγιο και η ειδυλλιακή σκηνή του νέου που κρατάει το γαϊδούρι συμπληρώνουν

⁸³⁶ Σύμφωνα με το σχετικό χωρίο της Παλαιάς Διαθήκης (*Γένεσις*, ιη', 1-15). Το επεισόδιο εκτυλίσσεται κοντά στη δρυ τη Μαμβρή. Το ευχαριστιακό της νόημα δικαιολογεί την παρουσία της στο ιερό (Stefănescu, *Liturgies*, 157 κ.ε.).

⁸³⁷ *Ερμηνεία*, 51.

⁸³⁸ ἔλαβε δὲ βούτυρον, καὶ γάλα καὶ τὸ μωσχάριον ὃ ἐποίησε καὶ παρέθηκεν αὐτοῖς, καὶ ἔφαγον... (*Γένεσις*, ιη', 8).

⁸³⁹ Χαράλαμπος-Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ, 87 κ.ε. Stefănescu, *Bucovine et Moldavie*, 202, πίν. VII, XXII, LXXX.

⁸⁴⁰ Χαράλαμπος-Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ, 96 κ.ε., πίν. 9. Πρβλ. Stavrropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 37, πίν. 9. Αριστερά είναι ο Αβραάμ και η Σάρα στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 41β-γ). Η στάση της Σάρας οὐσαὶ ὀπισθεν αὐτοῦ κοντά στη θύρα, με το χέρι μπροστά στο στήθος σε στάση έκπληξης, ανταποκρίνεται στην περιγραφή του κειμένου ...ἄρα γε ἄλλῳ τέξομαι, ἐγὼ δὲ γεγήρακα. μὴ ἀδυνατήσῃ παρὰ τῷ Θεῷ ῥῆμα; εἰς τὸν καιρὸν τοῦτον ἀναστρέψω πρὸς σὲ εἰς ὥρας, καὶ ἔσται τῇ Σάρρα νιός. ἡρνήσατο δὲ Σάρρα λέγουσα. οὐκ ἐγέλασα. ἐφοβήθη γὰρ καὶ εἶπεν αὐτῇ οὐχί, ἀλλὰ ἐγέλασας, ... (*Γένεσις*, ιη', 13-15).

⁸⁴¹ Χαράλαμπος-Μουρίκη, Φιλοξενία του Αβραάμ, πίν. 33. Για το φορτωμένο τραπέζι, την παρουσία της δαμαλίδος κ.ά., βλ. σχετικά Stavrropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 38. Πρβλ. Παισίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 187. Για το συμβολισμό της Αγίας Τριάδας βλ. Αρχιμανδρίτης Σίλας Κουνιάρης, *Τα θαύματα. Εμφανίσεις των αγγέλων και αρχαγγέλων στη βυζαντινή τέχνη των Βαλκανίων*, Αθήνα - Γιάννενα 1989, 106 κ.ε.

⁸⁴² Millet, *Athos*, πίν. 106.2, 121.3, 239.

⁸⁴³ Για την παράσταση και το ευχαριστιακό της περιεχόμενο, Stefănescu, *Liturgies*, 469-471.

⁸⁴⁴ Επάνω σε ξύλα δεμένο, θέλει τον Ισαάκ η Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 52).

⁸⁴⁵ *Γένεσις*, κβ', 12.

τα στοιχεία της σκηνης. Κτιστός είναι ο βωμός αλλά αναμμένος στους Αγίους Αποστόλους της Καστοριάς⁸⁴⁶. Αντίθετα στη μονή του Ντίλιου⁸⁴⁷ ο Ισαάκ είναι επάνω στο ορεινό έδαφος. Ο ζωγράφος Ιωάννης ακολουθεί το συνοπτικό τύπο, όπως πολλά μεταβυζαντινά έργα⁸⁴⁸. Τον ίδιο τύπο είχε ήδη επιλέξει για την αντίστοιχη παράσταση του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου.

Στην Κυριακή των μυροφόρων εικονογραφείται η παράσταση του «Χαίρετε». Ο Χριστός στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς το θεατή κρατάει το ιμάτιό του με το δεξιό, ενώ σηκώνει το αριστερό σε χειρονομία ομιλίας. Μπροστά του είναι γονατισμένες οι μυροφόρες ως συμπαγής όμιλος και κοιτάζουν με δέος και σεβασμό τον Κύριο. Ορεινός όγκος και ψηλά αρχιτεκτονήματα καλύπτουν το βάθος της σκηνης. Ο Ιωάννης επιλέγει για το «Χαίρετε» να χρησιμοποιήσει τον ασύμμετρο εικονογραφικό τύπο⁸⁴⁹, με τις μυροφόρες συγκεντρωμένες στη μία πλευρά του Χριστού, σε αντίθεση με το συμμετρικό τύπο που ορίζει η Ερμηνεία⁸⁵⁰. Ο αριθμός των πέντε μυροφόρων είναι μεγαλύτερος από αυτό των αντίστοιχων σκηनों στη Μεταμόρφωση Βελτισίας⁸⁵¹ και στους ναούς της Βίτσας και του Μονοδενδρίου⁸⁵². Στους παραπάνω ναούς ακολουθείται εξάλλου ο συμμετρικός τύπος απόδοσης του θέματος.

Η Ίαση του παραλυτικού ολοκληρώνει το ευχαριστιακό νόημα των σκηनों του βορινού τμήματος του ιερού. Το επεισόδιο που εκτυλίσσεται στη Βηθεσδά (την προβατική κολυμβήθρα) των Ιεροσολύμων βασίζεται στο κατά Ιωάννη Ευαγγέλιο⁸⁵³. Μπροστά από την κολυμβήθρα πέντε στοάς έχουν, ο Χριστός με τους μαθητές καλύπτει το αριστερό μέρος της σκηνης. Μπροστά του στέκει ο ιαθείς παραλυτικός, *στρογγυλογένης φορών κοντό ρούχο, έως τὰ γόνατα*, κρατώντας στους ώμους το κρεβάτι. Το πλήθος των *ασθενούντων, τυφλών, χωλών, ξηρών...* συμβολίζει άνδρας ξαπλωμένος κατά γης σε πρώτο επίπεδο, ενώ στο πίσω μέρος ο άγγελος αναταράσσει το νερό της κολυμβήθρας. Σταυρόσχημη είναι η κολυμβήθρα στο διάκοσμο της μονής των Φιλανθρωπηών⁸⁵⁴ του 1542, στη Μεταμόρφωση της Βελτισίας, στον Άγιο Νικόλαο Καλυβίων Ελαφοτόπου⁸⁵⁵, καθώς και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁸⁵⁶, ενώ στη μονή Δρυόβουνου⁸⁵⁷ είναι εξαγωνική. Η παράστασή⁸⁵⁸ μας σε γενικές γραμμές είναι σύμφωνη με την περιγραφή της Ερμηνείας. Η προοπτική και ρεαλιστική απόδοση της προβατικής κολυμβήθρας και η μικρογραφική απόδοση του αγγέλου είναι αντίθετη με την παράδοση των βυζαντινών⁸⁵⁹ και πρώιμων μεταβυζαντινών⁸⁶⁰ έργων της Ηπείρου.

⁸⁴⁶ Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 4α.

⁸⁴⁷ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 7.

⁸⁴⁸ Καθολικό της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 121.6), ναός των Εισοδίων Τσιτασαπά Καστοριάς (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 187-188). Πρβλ. Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 35-37, σημ. 72.

⁸⁴⁹ Millet, *Recherches*, 542 κ.ε.

⁸⁵⁰ *Ερμηνεία*, 111. Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. K. Weitzmann, *Eine Vorilung des Chairete, Tortulae Römische Quartalschrift* 30 (1966), 317 κ.ε.

⁸⁵¹ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, 96-97, πίν. 34.

⁸⁵² Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 14 και 69α.

⁸⁵³ Ιω., ε', 1-15. Πρβλ. *Ερμηνεία*, 95-96.

⁸⁵⁴ Αγεμιάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηών*, πίν. 78α.

⁸⁵⁵ Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 40 και 74α.

⁸⁵⁶ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 54α.

⁸⁵⁷ Ό.π., 97, σημ. 579.

⁸⁵⁸ Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. Underwood, *Ministry Cycles*, 289 κ.ε. Gouma-Peterson, *Christ as Ministrant*, 206 κ.ε. Για το πτέριο με τις πέντε στοές βλ. ιδιαίτερα A. Stojanović, *Une contribution à l'iconographie de l'architecture peinte dans la peinture médiévale serbe, Actes du XIIIe Congrès International des Etudes Byzantines, Ochrid 1961*, III, Βελιγράδι 1964, 353 κ.ε.

⁸⁵⁹ Όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Čučer (Millet - Frolov, III, πίν. 40), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 49), στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Β. Λεύκωμα, Αθήναι 1952, πίν. 87β) κ.α.

⁸⁶⁰ Στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 12), στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 40).

Από τον κύκλο των επτά Οικουμενικών Συνόδων⁸⁶¹ να σταθούμε σε δύο εικονογραφικές ιδιομορφίες. Στην Α' Οικουμενική Σύνοδο⁸⁶² (Πίν. 130α) η παράσταση αναπτύσσεται σε εύρος και είναι πολυπρόσωπη. Οι ιεράρχες κάθονται ημικυκλικά σε δύο συμπαγείς ομίλους, με τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο στη μέση να κάθεται σε σχηματοποιημένο μπαρόκ θρόνο. Μπροστά του και σε πρώτο επίπεδο ο άγιος Νικόλαος ραπίζει με το ένα χέρι τον Άρειο, ενώ με το άλλο παραδίδει στο δράκοντα που συμβολίζει την Κόλαση τους λόγους του Αρείου. Στην τέχνη της Ηπείρου του 16ου και του 17ου αιώνα η παράσταση είναι εξαιρετικά σπάνια.

Σε μια σειρά εικόνων του Βυζαντινού Μουσείου με το ίδιο θέμα, του Δαμασκηνού στο Ηράκλειο⁸⁶³ κ.ά., το επεισόδιο με τον άγιο Νικόλαο απουσιάζει, όπως και στην αντίστοιχη παράσταση της μονής Δοχειαρίου⁸⁶⁴. Αντίθετα, συνηθισμένη είναι η τοποθέτηση πίσω από τον Μέγα Κωνσταντίνο του Οράματος του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, με το ρακένδυτο Χριστό κάτω από κιβώριο.

Από την Ζ' Οικουμενική Σύνοδο που επέβαλε την αναστήλωση των εικόνων, ενδιαφέρουσα είναι η εικονογραφική λεπτομέρεια της στήριξης των εικόνων του Χριστού και της Παναγίας Οδηγήτριας σε κίονα, με τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο και τη μητέρα του Ειρήνη δεξιά και αριστερά περιβαλλόμενους από τους ομίλους των αρχιερέων (Πίν. 130β). Συνηθέστερη είναι η τοποθέτηση στο κέντρο του Χριστού ως Αρχιερέως, όπως στη μονή Δοχειαρίου⁸⁶⁵.

Ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα, τόσο για την εικονογραφική τους απόδοση, όσο και για το συμβολικό τους νόημα στην κυκλοφορία των ιδεών, είναι η παρουσία των σοφών της αρχαίας Ελλάδας⁸⁶⁶ στο ανατολικό παράθυρο του βορινού τοίχου.

Στη μία παρειά εικονίζεται ολόσωμος κατενώπιον ο σοφός⁸⁶⁷ Πλούταρχος κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο (Πίν. 131α). Φοράει τη στολή ενός δυτικού λογίου, με μακριά μαλλιά και γένεια, πλατύγυρο καπέλο, πρασινωπό χιτώνα και κοκκινωπό μανδύα. Ο σοφός Αριστοτέλης (Πίν. 131β) στην απέναντι πλευρά εικονίζεται στην ίδια στάση, μόνο που ο χιτώνας του είναι τώρα κοκκινωπός και ο ριχτός στον ώμο μανδύας πρασινωπός. Στο ανοιχτό ειλητάριο διαβάζεται η επιγραφή: *ΑΚΑΜΑ/ΤΑ ΦΥΣΕΙ/ΘΕΟΥ ΓΕΝΗ/Των ΕΞ ΑΝΘΡΩΠΟΥ/ΓΑΡ Ο ΑΥΤΟΣ ΟΥΣ ΤΟΥΤΑΙ ΛΟΓΟΣ*.

Μετά την παρουσία τους στο νότιο εξωνάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπινών του 16ου αιώνα, ο Καπεσοβίτης Αναστάσιος Καλούδης εμφανίζει πάλι στον Προφήτη Ηλία της Σιάτιστας, το 1742, τους σοφούς της αρχαίας Ελλάδας, αλλά μόνον ο Ιωάννης τους εμφανίζει με την τυπική στολή των δυτικών λογίων⁸⁶⁸.

⁸⁶¹ Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Walter, *Conciles*.

⁸⁶² Walter, *First Council*, 209 κ.ε.

⁸⁶³ Ό.π., πίν. 1-13.

⁸⁶⁴ Millet, *Athos*, πίν. 239.3.

⁸⁶⁵ Στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 173) αναφέρεται ότι ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος κρατάει την εικόνα του Χριστού και η Ειρήνη της Παναγίας.

⁸⁶⁶ Ηθικό και διδακτικό θεωρεί το χαρακτήρα της παράστασης στα πλαίσια της ζωγραφικής του 16ου αιώνα η Ποταμιάνου (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 25).

⁸⁶⁷ Για τους σοφούς της αρχαίας Ελλάδας στο ζωγραφικό διάκοσμο των εκκλησιών βλ. Κ. Σπετσιέρης, *Εικόνες ελλήνων φιλοσόφων εις εκκλησίας*, Αθήναι 1964. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Το πρόβλημα μιας μορφής έλληνο φιλοσόφου, *ΔΧΑΕ ΣΤ* (1970-1972), 67 κ.ε., με βιβλιογραφία. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, 25. Μ. Garidis, *Les grandes étapes de la peinture murale en Epire au XVIe siècle*, *ΗπειρωΧρον* 24 (1982), 162 κ.ε. Garidis, *La peinture murale*, 180 κ.ε. Π. Χρήστου, Ησυχαστικά αναζητήσεις εις τα Ιωάννινα περί το 1700, *Κληρονομία* 1 (1969), 337 κ.ε. Ι. Παπάγγελος, Οι παραστάσεις των φιλοσόφων στην Αγία Παρασκευή Σιατίστης και στο Βατοπέδι, *ΙΓ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περίληψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1993, 46-47. Ο ίδιος, Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, *Ι. Μεγάλη Μονή Βατοπεδίου*, Αγίου Όρους 1996, Α', 306-307. Επίσης την ανακοίνωση του Ν. Μπενάκη στα Πρακτικά του Α' Διεθνούς Συνεδρίου για τις μονές του Νησιού Ιωαννίνων (υπό εκτύπωση).

⁸⁶⁸ Η κυκλοφορία των νέων ιδεών στα πλαίσια του Νεοελληνικού Διαφωτισμού με την αναβίωση της μελέτης των κλασικών δεν πρέπει να είναι άσχετη με την παρουσία των σοφών αλλά και με την ενδυματολογική τους πρωτοτυπία που τους συνδέει με τη Δύση.

Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου

Οι συνθήκες που επικρατούν στο ναό και η κατάσταση των τοιχογραφιών δεν επιτρέπουν παρουσίαση του εικονογραφικού του προγράμματος. Εκτός από τις μεμονωμένες παραστάσεις που αναλύσαμε ήδη στους κύκλους του Δωδεκαώρου και των Παθών, ας σταθούμε στην απεικόνιση του αρχαγγέλου Μιχαήλ⁸⁶⁹ και του αποστόλου Πέτρου που βρίσκονται αριστερά της εισόδου⁸⁷⁰ (Πίν. 21α, 131γ). Για πρώτη φορά ο ζωγράφος Αναστάσιος Αναγνώστης με βοηθό τον αδελφό του Κωνσταντίνο, χωρίς τον πατέρα τους Ιωάννη αποδίδουν έναν παραδοσιακό τύπο του αρχαγγέλου, με ξίφος στο δεξιό χέρι και ανοιχτό ειλητάριο στο αριστερό, όπως στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς⁸⁷¹ και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁸⁷². Ο απόστολος Πέτρος εικονίζεται δίπλα στην είσοδο, απέναντι από τον απόστολο Παύλο. Παριστάνεται ως αρχαίος σοφός με ακάλυπτα μόνο τα άκρα των χεριών⁸⁷³ σε τύπο συνηθισμένο στη μεταβυζαντινή ζωγραφική⁸⁷⁴.

Αρίστη Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου

Στον ενοριακό ναό το εικονογραφικό πρόγραμμα συνδέεται άρρηκτα με την εντυπωσιακή μπαρόκ γύψινη διακόσμηση (Πίν. 132) που δημιουργεί πλαίσια, με αποτέλεσμα οι παραστάσεις να λειτουργούν ως αυτόνομοι πίνακες.

Λόγω της καπνιάς με δυσκολία διακρίνονται οι εξής σκηνές. Δυτικός τοίχος: Κάτω οι ολόσωμοι άγιοι Λουκάς, Φίλιππος, Ιωάννης ο Θεολόγος, Παύλος - Πέτρος, Ιωάννης ο Καλυβίτης, Αλέξιος και η οσία Μαρία η Αιγυπτία. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και οι παραστάσεις: η Μεταμόρφωση, η Γέννηση της Θεοτόκου, η Κοίμηση της Θεοτόκου, τα Εισόδια της Θεοτόκου και ο Λιθοβολισμός του πρωτομάρτυρα Στεφάνου. Βορινός τοίχος: Κάτω ολόσωμος άγιος. Ακολουθεί ζώνη με στηθάρια και στο επάνω μέρος του τοίχου, στα κενά της γύψινης διακόσμησης, η Έγερση του Λαζάρου, η Βαΐοφόρος, η Σταύρωση και η Ανάσταση. Νότιος τοίχος: Κάτω ολόσωμοι άγιοι και ζώνη με στηθάρια. Μέσα στον έντονο γύψινο διάκοσμο του επάνω μέρους μόνο δύο παραστάσεις, η Γέννηση και η Υπαπαντή. Ιερό: Στο βορινό τοίχο το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας και μεμονωμένοι άγιοι σε γύψινα πλαίσια. Στην πρόθεση ο Επιτάφιος Θρήνος. Στην κόγχη του ιερού η έenthρονη Βρεφοκρατούσα, η Κοινωνία των αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στο διακονικό η παράσταση του Ζωηφόρου Άρτου.

Πρόκειται για αρκετά σπάνια παράσταση με τον Χριστό όρθιο μέσα στο Άγιο Ποτήριο. Το θέμα συνδέεται με τη Θεία Μετάληψη και την παράσταση του Μελισμού⁸⁷⁵, αν και από τα παλαιολόγια χρόνια ήδη αυτονομείται στα πλαίσια του εικονογραφικού εμπλουτισμού που διαπιστώνεται κυρίως στον Μυστρά⁸⁷⁶.

⁸⁶⁹ Για τον αρχάγγελο Μιχαήλ βλ. Kaftal, *Iconography*, σσ. 748-751, αρθ. 212.

⁸⁷⁰ Για τη θέση τους στους ναούς και το φυλακτικό και αποτροπαϊκό τους ρόλο βλ. Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 149. Α. Ξυγγόπουλος, Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, *BNJ* 10 (1934), 184. Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, 75-76.

⁸⁷¹ Ό.π., πίν. 19β.

⁸⁷² Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 148. Βλ. επίσης τις αντίστοιχες παραστάσεις στην Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη και στον Άγιο Νικόλαο του άρχοντα Θωμάνου Καστοριάς (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 222-224).

⁸⁷³ Με παρόμοιο τρόπο εικονίζεται στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, πίν. 92α-101α). Μόνο που ευλογεί με το δεξιό χέρι, ενώ στον Άγιο Νικόλαο Γραμμένο κρατάει τα κλειδιά του Παραδείσου.

⁸⁷⁴ Στη μονή Βαρλαάμ (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 38α) και στη Ρασιώτισσα (ό.π., πίν. 37β).

⁸⁷⁵ Η Παϊσίδου (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 45, σημ. 285) επισημαίνει ότι μόνο σε παραστάσεις του 18ου αιώνα σημειώνεται ο χαρακτηρισμός του Ιησού ως «Ζωηφόρου Άρτου».

⁸⁷⁶ Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 45. S. Dufrenne, Quelques aspects de l'iconographie. L'école de Morava et son temps, *Symposium de Rejva*, 1968, 30-32. Πρβλ. την παράσταση του «Ζωηφόρου Άρτου» στη μονή Καταφυγίου Αιτωλοακαρνανίας (Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, πίν. 251).

Από τους ολόσωμους αγίους καθαρότερα διακρίνονται οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, καθώς και ο άγιος Μερκούριος (Πίν. 133α). Οι πρώτοι κρατούν σταθερά το σταυρό στη μέση και είναι ντυμένοι με τα πλούσια βασιλικά τους φορέματα. Ο άγιος Κωνσταντίνος φοράει διάλιθο λώρο και μανδύα με διάλιθες παρυφές και στέμμα στο κεφάλι, όπως στη μονή του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά⁸⁷⁷ και του Αγίου Νικολάου Βίτσας⁸⁷⁸.

Ο Άγιος Μερκούριος, ο *στρατηλάτης*⁸⁷⁹, εμφανίζεται *νέος ἀρχιγένης*⁸⁸⁰, φορώντας πλούσια στρατιωτική στολή. Στο κεφάλι φέρει ιδιότυπο κράνος με λοφίο και προστατευτικά σιδερένια ελάσματα στο λαιμό. Κρατάει ακόντιο, ζυγίζει βέλος με τα δύο του χέρια⁸⁸¹, έχει σπαθί στη μέση και φαρέτρα με βέλη. Ο τύπος αυτός, που δεν συνηθίζεται από τους κρήτες ζωγράφους⁸⁸², είναι συνηθισμένος κατά τη βυζαντινή⁸⁸³ και μεταβυζαντινή⁸⁸⁴ περίοδο.

Δίκορφο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Μηνά

Ενιαίο εικονογραφικό πρόγραμμα, όπως και στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Αρίστης, δεν υπάρχει. Γύψινες μπαρόκ διακοσμήσεις καλύπτουν τους πλάγιους τοίχους και τα μέτωπα των κιονοστοιχιών, αφήνοντας μόνο πλαίσια για παραστάσεις που είναι ουσιαστικά πίνακες. Εκεί εικονογραφούνται οι Μεγάλες Εορτές, που σήμερα έχουν καλυφθεί με νεότερους μουσαμάδες. Μόνον οι ολόσωμοι άγιοι διακρίνονται καλύτερα, όπως ο άγιος Παντελεήμων (Πίν. 133β). Ο *σγουροκέφαλος*⁸⁸⁵ νεαρός γιατρός⁸⁸⁶ εικονίζεται όρθιος, κρατώντας ιατρική λαβίδα και μακρόστενη πυξίδα φαρμάκων. Φοράει χιτώνα, καμίσιο με χρυσή τραχηλιά και μανδύα. Ο τύπος του αγίου, διαμορφωμένος ήδη τον 11ο αιώνα, ακολουθεί μια μακραίωνη εικονογραφική παράδοση⁸⁸⁷ χωρίς ουσιαστικές αλλαγές⁸⁸⁸.

⁸⁷⁷ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 71β.

⁸⁷⁸ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 92β.

⁸⁷⁹ Ἀριστεύσας δὲ ποτὲ κατὰ τῶν βαρβάρων προσφθέντος αὐτῷ ἀγγέλου καὶ θάρσος ἐνθέντος εἰς τὴν τοῦ στρατηλάτου παρὰ τοῦ βασιλέως τάξιν προήχθη (Delehay, *Synaxarium*, 258).

⁸⁸⁰ *Ερμηνεία*, 157.

⁸⁸¹ Ο τύπος αυτός υπάρχει ήδη στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 154β).

⁸⁸² Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, 168, σημ. 966. Στους ναούς της Ηλείου, της Μεταμόρφωσης Βελτοίστας (Stavropoulou-Makri, *L'église de la Transfiguration*, πίν. 48α), του Αγίου Νικολάου Καλυβίων Ελαφοτόπου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 152) και του Αγίου Νικολάου Βίτσας (ό.π., πίν. 22β, 91α) προτιμάται ο άγιος με κοσμική αμφίεση και ένα είδος μίτρας στο κεφάλι. Για την εικονογραφία του αγίου Μερκουρίου βλ. επίσης, Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Πελιδνός ο παρὰ τῶν τυράννων*, Αθήνα 1996, 87 κ.ε.

⁸⁸³ Στον Άγιο Κλήμεντα Αχρίδας (Millet - Frolow, III, πίν. 17.3), στο Πρωτάτο (Millet, *Athos*, 49.1) κ.α. Πρβλ. το μετωπικό άγιο Μερκούριο στον ομώνυμο ναό της Κέρκυρας (P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfu, CahArch XXI* (1971), 159, πίν. 11).

⁸⁸⁴ Στη μονή των Φιλανθρωπητών (Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, πίν. 65), στη μονή του Ντιλίου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντιλίου*, πίν. 45) και στη Ρασιώτισσα (Γούναρης, *Άγιοι Απόστολοι - Ρασιώτισσα*, πίν. 40α).

⁸⁸⁵ *Ερμηνεία*, 162.

⁸⁸⁶ Ἐκπαιδεύεται ὄν τὴν ἱατρικὴν παρὰ Εὐφροσύνου (Delehay, *Synaxarium*, 847 κ.ε.).

⁸⁸⁷ Ὅπως στο Nerezi (Djurić, *Byzantinische Fresken*, πίν. V), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 95), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 155, πίν. 91β).

⁸⁸⁸ Ορθογώνια πυξίδα κρατάει ο άγιος στο νάρθηκα του ναού Εισοδίων του Τσιτασιαπά Καστοριάς (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 279). Πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, Το ανάγλυφον των αγίων Αναργύρων εις τον Άγιο Μάρκον της Βενετίας, *ΑΔ* 20 (1965): Μελέται, 84, σημ. 5.

Σιάτιστα. Ναός Προφήτη Ηλία

Ο κατάγραφος νάρθηκας διασώζει δείγμα ζωγραφικής του πρώτου καπεσοβίτη ζωγράφου που γνωρίζουμε, του Αναστασίου Καλούδη. Ολόκληρη η ανατολική πλευρά καλύπτεται από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας και σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη (Πλάση Αδάμ, Πλάση Εύας, Διωγμός πρωτοπλάστων κ.ά.). Στο κάτω μέρος της βορινής πλευράς υπάρχουν ολόσωμοι άγιοι, η κτητορική επιγραφή και η παράσταση του «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» ανεπτυγμένη σε ολόκληρο τον τοίχο (Πίν. 134α).

Η δυτική πλευρά, εκτός από τους ολόσωμους αγίους, καλύπτεται από την παράσταση της Ετοιμασίας του θρόνου⁸⁸⁹. Τέλος, ολόσωμοι άγιοι και η Ρίζα Ιεσσαί εικονίζονται στη νότια πλευρά. Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η τελευταία παράσταση, διότι ανταποκρίνεται στον τύπο που ορίζει η Ερμηνεία⁸⁹⁰, με την παρουσία των σοφών της αρχαίας Ελλάδας (Πίν. 134β). Εικονίζονται από αριστερά ο σοφός Πλάτων, μεσήλικας⁸⁹¹, ντυμένος με ανατολίζουσα στολή, δηλαδή μανδύα που κουμπώνει στο στήθος και κεφαλομάντηλο που πέφτει στους ώμους. Με το αριστερό χέρι κρατάει ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή: *Ὁ παλαιὸς νέος καὶ ὁ νέος ἀρχαῖος· ὁ πατὴρ ἐν τῷ γόνῳ καὶ ὁ γόνος ἐν τῷ πατρὶ τὸ ἐν διαιρεῖται εἰς τρία καὶ τὰ τρία εἰς ἐν ἄσαρκον σαρκικὸν καὶ θνητὸν γίνεται τοῦ αὐτοῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς...* Στη μέση εικονίζεται ο σοφός Θουκυδίδης⁸⁹², γέρον με κεφαλομάντηλο, μανδύα και ανοιχτό ειλητάριο με την επιγραφή: *Ἐν μὲν θεὸς φῶς νοερὸν καὶ τούτῳ αἴρουν⁸⁹³ καὶ δόξαν πάντα γὰρ περιέχει οὐ θεὸς ἕτερος ἄλλου (·) μόνος κύριος...* Τρίτη εικονίζεται η σοφή Σιβύλλα με στέμμα, διάλιθη βασιλική στολή και ειλητάριο με δυσανάγνωστη επιγραφή⁸⁹⁴.

Σκαμνέλι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίας Παρασκευής

Ελάχιστα ίχνη σώζονται από το νάρθηκα του καθολικού. Διατηρείται μόνον η διακόσμηση του εξωτερικού δυτικού τοίχου του καθολικού με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας⁸⁹⁵ που αγιογραφεί το 1743 ο Αναστάσιος. Η παράσταση ακολουθεί το βυζαντινό τύπο⁸⁹⁶ και περιλαμβάνει τη Δέηση, τους δώδεκα αποστόλους, την Ετοιμασία του θρόνου, τον πύρινο ποταμό και τον Παράδεισο. Σε σύμπλεγμα δύο λιονταριών κάθετα η προσωποποίηση της Γης κρατώντας με τα δύο χέρια φίδι⁸⁹⁷

⁸⁸⁹ Η παράσταση αυτή συνδέεται στενά με τη Δευτέρα Παρουσία αφού συμβολίζει το Θρόνο, στον οποίο θα καθίσει ο Χριστός Κριτής (Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξυλίθος*, 184, σημ. 815). Για το θέμα βλ. Th. Von Bogyay, *Zur Geschichte der Hetoimasie, Akten des XI Internationalen Byzantinisten Kongresses, München 1958*, Μόναχο 1960, 58 κ.ε. Ο ίδιος, *Hetoimasia, RbK*, II, στ. 1189 κ.ε.

⁸⁹⁰ *Ερμηνεία*, 84.

⁸⁹¹ *Γέρον*, μακρυπλατυγένης αναφέρεται στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 83).

⁸⁹² *Ερμηνεία*, 83: *μῆλαιπόλιος εἰς τρία χωρίζων τὸ γένειον*.

⁸⁹³ Από τη λέξη *αἴρουν* και κάτω δεν ανταποκρίνεται στο κείμενο που αναφέρεται στην Ερμηνεία.

⁸⁹⁴ Στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 83) η επιγραφή πρέπει να αναγράφει: *Ἦξει οὐρανόθεν βασιλεὺς αἰώνων μέλλων κρῖναι πᾶσαν σάρκα καὶ κόσμον ἅπαντα*.

⁸⁹⁵ Για το θέμα βλ. Garidis, *Jugement Demier*. Mouriki, *Unusual Representation*, 145 κ.ε. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξυλίθος*, 142-145.

⁸⁹⁶ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντῆλιου*, 179.

⁸⁹⁷ Στη μονή του Ντῆλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντῆλιου*, πίν. 79) το σύμπλεγμα αποτελείται από λιοντάρια και αετούς, ενώ ένα ζώο βρίσκεται στη Δευτέρα Παρουσία της Παναγίας των Χαλκίων (Δ. Ευαγγελίδη, *Η Παναγία των Χαλκίων*, Θεσσαλονίκη 1954, πίν. 13) και στην Τράπεζα της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 149.1-2). Μόνο με το ένα χέρι κρατάει η Γη το φίδι στη μονή του Ντῆλιου.

(Πίν. 135α), ενώ στην Ψυχοστασία συμμετέχουν τρεις άγγελοι (Πίν. 135β). Τη ζυγαριά κρατάει το χέρι του Θεού που προβάλλει από τα σύννεφα, ενώ ο μεσαίος άγγελος βοηθάει στο ζύγισμα⁸⁹⁸. Οι άγγελοι κρατούν στα χέρια τις τριάντες, έτοιμοι να χτυπήσουν τους δαίμονες.

Νησί Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Ελεούσας

Ο Αναστάσιος⁸⁹⁹ αποδίδει ένα πρόγραμμα που συνηθίζεται στην Ήπειρο την όψιμη Τουρκοκρατία⁹⁰⁰. Εκτός από τις σκηνές που είναι αφιερωμένες στον αρχικό άγιο προστάτη της μονής, τον άγιο Νικόλαο, κυριαρχούν οι Αίνοι, η Δευτέρα Παρουσία και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη. Τον ανατολικό λοιπόν τοίχο καλύπτει η Δευτέρα Παρουσία και κάτω δεξιά η Βάπτιση με τον εσχατολογικό της συμβολισμό⁹⁰¹. Στο θόλο, όπως αναφέραμε, αγιογραφούνται οι Ψαλμοί 148-150. Στο νότιο τοίχο, κάτω ο άγιος Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού, οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη και ο άγιος Ιωάννης ο Καλυβίτης. Επάνω δυσδιάκριτοι άγιοι και οι σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη: Έκάλεσεν ὁ Ἀδάμ ὀνόματα πᾶσι τοῖς κτήνεσι και η Απάτη του όφεως. Στο δυτικό τοίχο εικονίζονται κάτω οι κτήτορες Γεράσιμος και Δωρόθεος και τρεις σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση του αγίου, η Χειροτονία του αγίου και ο άγιος Νικόλαος «ἐλευθεροῖ τοὺς τρεῖς καταδίκους δι' ὀπτασίας». Επάνω ο Φόνος του Ἀβελ, η Έξωση και η Έξορία του Αδάμ, η Θυσία του Ἀβελ, η Θυσία του Κάιν, η Οργή του Κάιν, ο Θρήνος του Ἀβελ, η Θυσία του Νώε, η της Κιβωτού ποίησις, η Δημιουργία του σύμπαντος, η Πλάση της Εύας και η Πλάση του Αδάμ. Στο βορινό τοίχο, κάτω εικονίζονται οι άγιοι Ιωαννίκιος ο Μέγας, Κυριακός ο Αναχωρητής, Χαρίτων, Παφνούτιος, Θεόδωρος ο Στουδίτης και Αθανάσιος. Επάνω ο Κατακλυσμός, η Πυργοποιία και οι προφήτες Αβδίου, Αββακούμ, Ζαχαρίας και Ησαΐας⁹⁰².

Η Κοίμηση της Θεοτόκου αποδίδεται στον εξωτερικό δυτικό τοίχο του νάρθηκα.

Λευκοθέα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου

Ο Αθανάσιος εικονογραφεί το νάρθηκα του ναού των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου με πρόγραμμα τυπικό για τους καπεσοβίτες ζωγράφους. Στο θόλο κυριαρχεί ο Χριστός εν δόξη και οι Αίνοι. Στην κατώτερη ζώνη του βόρειου και νότιου τοίχου υπάρχουν σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη (ιστορία των πρωτοπλάστων). Στην ανατολική πλευρά, επάνω από την είσοδο εικονίζεται η Ετοιμασία του θρόνου και δυτικά η Ψηλάφηση του Θωμά, η Κυριακή των μυροφόρων, η Κυριακή του παραλυτικού, ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα και η Κυριακή του τυφλού. Στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα που στηρίζουν το μεγάλο φουρνικό εικονίζονται οι εξής σκηνές:

Νοτιοανατολικά: Κάτω η Βάπτιση και ολόσωμοι άγιοι. Επάνω η Αποτομή του Προδρόμου. Βορειοανατολικά: Κάτω ο άγιος Ονούφριος, ο άγιος Στυλιανός ο Βρεφοφύλαξ, ο άγιος Ιγνάτιος και ένας

⁸⁹⁸ Στη μονή του Ντίλιου ο μεσαίος άγγελος ισορροπεί τη ζυγαριά.

⁸⁹⁹ Κωνσταντίνος, Αναστάσιος.

⁹⁰⁰ Στην Ερμηνεία (*Ερμηνεία*, 220) εκτός από την παράσταση «Πᾶσα Πνοή», ορίζεται και η αγιογράφηση του «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται» ως οι κύριες παραστάσεις του χώρου, ανάλογα με τον αριθμό των τρούλων. Για το εικονογραφικό πρόγραμμα του νάρθηκα της μονής Ελεούσας βλ. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, 294.

⁹⁰¹ Ιω., δ', 14: ...ὅς δ' ἂν πῖν ἐκ τοῦ ὕδατος οὗ ἐγὼ δώσω αὐτῷ, οὗ μὴ διψήσῃ εἰς τὸν αἰῶνα, ἀλλὰ τὸ ὕδωρ... ἄλλομένου εἰς ζωὴν αἰώνιον.

⁹⁰² Οι προφῆτες που είναι από τους κυριότερους μάρτυρες της Θεοφάνειας, συνοδεύουν τον Χριστό από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους (Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 187). Για τους προφῆτες ως προαγγέλους της Θείας Οικονομίας με την Ενσάρκωση του Λόγου του Θεού από την Παρθένο βλ. Μουρίκη, Προεικονίσεις, 219.

δυσδιάγνωστος άγιος. Επάνω η Ζωοδόχος Πηγή. Βορειοδυτικά: Κάτω οι δωρητές και δύο δυσδιάκριτες αγίες. Επάνω το Μαρτύριο του αγίου Χαράλάμπους. Νοτιοδυτικά: Κάτω ολόσωμοι άγιοι, ζώνη με στηθάρια και στο τεταρτοσφάριο δυσδιάγνωστη παράσταση.

Η απεικόνιση των θαυμάτων στο νάρθηκα είναι συνηθισμένη στη βυζαντινή περίοδο⁹⁰³. Τα θαύματα της Ίασης του παραλυτικού, της Συνάντησης με τη Σαμαρείτιδα και της Ίασης του τυφλού συνδέονται με τη Βάπτιση και το εσχατολογικό της νόημα, με το στοιχείο του νερού⁹⁰⁴. Εορτάζονται εξάλλου τις τρεις συνεχιζόμενες Κυριακές ανάμεσα στο Πάσχα και την Πεντηκοστή⁹⁰⁵. Η Συνάντηση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα (Πίν. 136α) ανταποκρίνονται στην περιγραφή του κατά Ιωάννη Ευαγγελίου⁹⁰⁶. Σε πρώτο επίπεδο εικονίζεται ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα μπροστά στο πηγάδι του Ιακώβ, έξω από την πόλη Συχάρ της Σαμάρειας. Το πηγάδι έχει βαθμιδωτή βάση και ψηλό τετράλοβο στόμιο. Ο Χριστός κάθεται αριστερά σε έξαρμα του εδάφους και απευθύνεται στη γυναίκα απέναντί του που στέκεται όρθια. Κρατάει με το αριστερό χέρι το σχοινί από το μπακράτσι και έχει το δεξιό σε χειρονομία ομιλίας. Από αριστερά και πίσω από το βουνό έρχονται οι μαθητές, οι οποίοι *έθαύμασαν ότι μετά γυναικός έλάλει*⁹⁰⁷. Δεξιά, σε άλλο επεισόδιο η γυναίκα καλεί τους Σαμαρείτες *δεύτε ιδετε άνθρωπον ός ειπέ μοι πάντα όσα έποίησα*.

Η παράσταση δεν ακολουθεί το συνεπτυγμένο τύπο⁹⁰⁸ που κυριαρχεί στους παλαιολόγειους⁹⁰⁹ και μεταβυζαντινούς⁹¹⁰ χρόνους. Η σκηνή αποδίδεται με τρία επεισόδια, όπως στον Μυστρά⁹¹¹ και στη μονή Προδρόμου στις Σέρρες⁹¹². Τετράλοβο στόμιο έχει το πηγάδι και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου και στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας⁹¹³. Αν εξαίρεσει κανείς ορισμένες λεπτομέρειες, η παράσταση της Λευκοθέας είναι πιστή στη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση.

Ζίτσα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία

Στο τελευταίο του έργο, στη διακόσμηση του νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία ο ζωγράφος Ιωάννης μαζί με το γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη δεν πρωτοτυπεί εικονογραφικά. Στη μέση του μεγάλου φουρνικού εικονίζεται ο Χριστός Εμμανουήλ, κέντρο της παράστασης «Πάσα πνοή» (Πίν. 136β). Περιβάλλεται από ζώνη προφητών και χορούς αγίων γυναικών, αποστόλων, μαρτύρων, ιεραρχών που αινούν τον Κύριο. Στο νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο αποδίδεται το Γενέσιο του Προδρόμου, στο νοτιοδυτικό η Αποτομή του Προδρόμου, στο βορειοανατολικό ο προφήτης Ηλίας στο σπήλαιο και στο βορειοδυτικό η Πυρφόρος ανάβας του προφήτη Ηλία. Ανατολική αβαθής κόγχη: Αριστερά της θύρας η Θεοτόκος Οδηγήτρια και ο προφήτης Ηλίας και δεξιά ο Χριστός και ο Πρόδρομος. Επάνω από την επιγραφή ο Χριστός Κριτής, συνοδευόμενος από τις έξι

⁹⁰³ Dufrenne, *Programmes iconographiques (Mistra)*, 41. Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 184-185.

⁹⁰⁴ Underwood, *Ministry Cycles*, 258 κ.ε.

⁹⁰⁵ Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 185.

⁹⁰⁶ Ιω., 8', 4-30.

⁹⁰⁷ Ιω., 8', 27.

⁹⁰⁸ Millet, *Recherches*, 602 κ.ε.

⁹⁰⁹ Στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου, στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (Γ. και Μ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 859), πίν. 88α), στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, πίν. 51-53) και στη μονή Χελανδαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 77.1).

⁹¹⁰ Στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 32), στον Άγιο Νικόλαο Καλυβίων Ελαφοτόπου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 136β), στον Άγιο Νικόλαο Βίτσας και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, πίν. 53α-β).

⁹¹¹ Millet, *Mistra*, πίν. 98.3.

⁹¹² Ξυγγόπουλος, *Μονή Προδρόμου*, πίν. 47.

⁹¹³ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 95. Συνηθισμένο είναι και το στρογγυλό στόμιο του πηγαδιού. Βλ. σχετικά Ορλάνδος, *Μονή Θεολόγων Πάτμου*, 143, σημ. 7. Στη μονή της Λαύρας (Millet, *Athos*, πίν. 119.1) το πηγάδι έχει μαγκάνι.

οὐρανοῦ ἐξουσίαις. Βόρεια κόγχη: Κάτω ολόσωμοι ἅγιοι (Αντώνιος, Σάββας ὁ Κοινοβιάρχης κ.ά.). Ακολουθεῖ ζώνη με στηθάρια καὶ ἐπάνω σκηνές ἀπὸ τὸ Βίο τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων⁹¹⁴: α) ὁ ἅγιος παρουσιάζεται ὡς χριστιανὸς στὸ βασιλιά, β) τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου. Στὴ στενὴ ἐπιφάνεια τοῦ τόξου σκηνές ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Δυτικὴ κόγχη: Κάτω ολόσωμοι ἅγιοι καὶ ὁ κτήτορας. Ἐπάνω στηθάρια καὶ τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Γεωργίου. Νότια κόγχη: Κάτω ολόσωμοι ἅγιοι, στηθάρια καὶ τὸ Μαρτύριο τοῦ ἁγίου Δημητρίου.

Ενδιαφέρουσα εἶναι ἡ εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τοῦ συναξαρίου⁹¹⁵ τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων⁹¹⁶. Στὴ σκηνὴ *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΤΑΙ ΤΩ ΒΑΣΙΛΕΙ ΩΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΟΣ* (Πίν. 137α). Ὁ νεαρὸς ἅγιος, ῥάφτης ἀπὸ τὰ Ἰωαννίνα⁹¹⁷ παρουσιάζεται μπροστὰ στὸ σουλτάνο ποῦ κάθεται σὲ πλατὺ θρόνο με ερεισίνωτο. Φορᾷ μακρὺ χιτῶνα καὶ μανδύα ποῦ πορπώνεται ψηλά στὸ στήθος. Τὰ σαρίκια καὶ τὰ πολυτελὴ ἐνδύματα τοῦ σουλτάνου καὶ τῶν αὐλικῶν ἀνταποκρίνονται στὶς ἐνδυματολογικὲς συνήθειες τῶν τούρκων ἀξιωματῶν τῆς ὕστερης Τουρκοκρατίας.

⁹¹⁴ Τούρτα, *Λιανοτόπιτες*, 154, σημ. 1252.

⁹¹⁵ Νικοδήμου τοῦ Ἀγιορείτου, *Νέον Μαρτυρολόγιον*, Αθήναι 1961³, 44 κ.ε.

⁹¹⁶ ΓΙΑ τὸ νεομάρτυρα Ἰωάννη βλ. Μ. Γαρίδης - Θ. Παλιούρας, Συμβολὴ στὴν εἰκονογραφία νεομαρτύρων, *ΗπειροΧρον* 22 (1980), 195 κ.ε.

⁹¹⁷ Ὡς ἑφηβὸς εἰκονίζεται καὶ στὴν πρώτη γνωστὴ παράσταση μετὰ τὸ θάνατό του στὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς λιτῆς τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπηνῶν, στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 1542 (*Μοναστήρια Νήσου Ἰωαννίνων*, πίν. 163-164).

Οι συνθέσεις

Οι ζωγράφοι από το Καπέσοβο οργανώνουν κατά κανόνα τις συνθέσεις γύρω από έναν άξονα, τον οποίο καταλαμβάνει το κύριο πρόσωπο της παράστασης. Τα δευτερεύοντα πρόσωπα πλαισιώνουν ακανόνιστα⁹¹⁸ τα κύρια ή ιεραρχικά σπουδαιότερα πρόσωπα της σκηνής, σχηματίζοντας άλλοτε ανοιχτές και άλλοτε κλειστές συνθέσεις. Στη Γέννηση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 36α) δεσπόζει στο κέντρο η καθιστή μορφή της Παναγίας, ενώ τη σύνθεση περιβάλλουν τα δευτερεύοντα συμπληρωματικά επεισόδια του θέματος. Στην κλειστή σύνθεση της Γέννησης του Λυκοτριχίου (Πίν. 2, 36β) η ισορροπία διαταράσσεται με την υπερβολικά μεγάλη μορφή της Θεοτόκου, σε σχέση με τις αντίστοιχες μικρές των δευτερευουσών σκηνών. Αδυναμίες στη σύνθεση εντοπίζονται στην αντίστοιχη παράσταση του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 3α, 37). Η Παναγία και ο Ιωσήφ ιστορούνται σε πρώτο επίπεδο και τα πρόσωπα των συμπληρωματικών επεισοδίων συνωθούνται γύρω από το απόκρημνο καφέ βουνό που κυριαρχεί στην υπόλοιπη σκηνή. Στον ίδιο ναό η Υπαπαντή (Πίν. 3β, 39α) οργανώνεται σε δύο παράλληλους οριζόντιους άξονες. Τον πρώτο ορίζουν ο Ιωσήφ, η προφητίσσα Άννα, η Παναγία και ο Θεοδόχος Συμεών και το δεύτερο τα οικοδομήματα. Η παρατακτική οριζόντια οργάνωση χαλαρώνει προς όφελος της απόδοσης του βάθους στη μονή Ρογκοβού (Πίν. 40α) με τη διαφοροποίηση του μεγέθους των οικοδομημάτων και του θόλου του κιβωρίου.

Στη Βάπτιση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α) η παράσταση γεμίζει από το φυσικό τοπίο. Ο σχηματοποιημένος Ιορδάνης και το βουνό παίζουν τον κύριο ρόλο σε μια σύνθεση ισορροπημένη μεν, αλλά απλοϊκή ως προς τα εκφραστικά της μέσα. Αντίθετα στη Βάπτιση του Καπεσόβου (Πίν. 44α) ο κύριος άξονας ορίζεται από τη μεγαλόσωμη μορφή του Χριστού γύρω από την οποία κινούνται οι άγγελοι και ο Πρόδρομος.

Σε δύο άνισα τμήματα χωρίζεται η Έγερση του Λαζάρου στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Καπέσοβο (Πίν. 47), ο σφιχτός όμιλος των μαθητών στο ένα και η χαλαρή σύνθεση του Λαζάρου, των γυναικών και των Ιουδαίων⁹¹⁹ στο άλλο. Εξαιρετική οργάνωση σε οριζόντιους και κάθετους άξονες διακρίνεται στην κλειστή σύνθεση της Μεταμόρφωσης στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 51α). Η ελαφρά κλίση του κορμού των προφητών προς τα μέσα και η στροφή του σώματος των μαθητών προς τον *έξαστράπτοντα* Χριστό δημιουργεί ένα νοητό δεύτερο κύκλο γύρω από τον ορατό κύκλο της Τριαδικής Θεότητας που περιβάλλει τον Κύριο. Στο Τσεπέλοβο (Πίν. 51β) η σύνθεση διασπάται. Η κίνηση των μαθητών προς τα έξω δημιουργεί νέες φυγές που δίνουν όμως περισσότερη κίνηση στη σκηνή. Για το ίδιο θέμα οι χιονιαδίτες ζωγράφοι στη μονή Άβελ (Πίν. 5α, 53β) οργανώνουν μια σύνθεση με ευρύτητα, με πυραμιδοειδή διάταξη, όπου οι πλευρές της πυραμίδας ορίζονται από τους ομίλους των αποστόλων και η βάση από τους τρεις μαθητές που κείτονται πρηνηδόν. Αντίθετα, ο Λάζαρος από τα Σουδενά, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου στο Κουκούλι (Πίν. 54) ιστορεί τη σκηνή χωρίς οργάνωση και με απλοϊκή διάθεση. Από τους ομίλους που ανεβαίνουν στο όρος Θαβώρ εμφανίζεται μόνον ο ένας, ενώ οι δύο μαθητές συνωθούνται στο κάτω δεξιό μέρος της παράστασης.

Στη Βαϊοφόρο της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 55β) ο Αναστάσιος οργανώνει μια σύνθεση με ρυθμό και κίνηση. Νοητοί άξονες ορίζουν τους ομίλους, τα πρόσωπα και το βάθος της σκη-

⁹¹⁸ Σπανίως συναντάμε την ισοκεφαλία στις πολυπρόσωπες συνθέσεις, χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας αρκετών βυζαντινών ναών (Εμμανουήλ, *Μακρυχώρι - Οξύλιθος*, 212, με παραδείγματα).

⁹¹⁹ Η ίδια οργάνωση παρατηρείται και στην Έγερση του Λαζάρου του καθολικού της μονής Αγίου Αθανασίου Χρυσόρραχης Ιωαννίνων (Πίν. 49β), μόνο που εδώ το φυσικό και δομημένο τοπίο του βάθους της σκηνής παίζει κυρίαρχο ρόλο στη σύνθεση.

νής. Στον κεντρικό άξονα είναι ο έφιππος Χριστός ως η σπουδαιότερη μορφή της παράστασης. Δύο σφιχτές ομάδες τον πλαισιώνουν ισοδύναμα (μαθητές και Ιουδαίοι), σχηματίζοντας έτσι και τον οριζόντιο άξονα. Ισορροπία προβάλλει πίσω από τους μαθητές το βουνό, σε σχέση με τα οικοδομήματα της Ιερουσαλήμ που προβάλλουν πίσω από τους Ιουδαίους. Αντίθετα, στη Βαϊοφόρο της μονής Μακρινού (Πίν. 56β) ο Ιωάννης εμφανίζει μια σύνθεση χαλαρή στη συγκρότηση των ομίλων και με ταραγμένη την ισορροπία των αξόνων.

Στο Μυστικό Δείπνο της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 59α) η μετατόπιση του Χριστού στο αριστερό μέρος της σκηνής καταστρέφει την ισορροπία της σκηνής, στοιχείο που επιτυγχάνει ικανοποιητικά ο Ιωάννης στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων⁹²⁰ (Πίν. 60α). Στην Προδοσία των δύο ναών του Καπεσόβου (Πίν. 64β και 65β), όπως και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων, οι μορφές με το μέγεθος και την κίνησή τους κυριαρχούν στο θέμα εις βάρος του τοπίου, προδίδοντας ταυτόχρονα μια θεατρικότητα στο χαρακτήρα της σκηνής. Στην Κρίση του Πιλάτου της μονής Ρογκοβού (Πίν. 71β) ο ρόλος των οικοδομημάτων και το βαθμιδωτό δάπεδο, επάνω στο οποίο στέκεται ο Πιλάτος, δημιουργούν την αίσθηση του βάθους στην όλη σύνθεση.

Η Αποκαθήλωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 87α) είναι από τις ωραιότερες συνθέσεις των ζωγράφων από το Καπέσοβο. Η λιπόθυμη Παναγία και ο Ενταφιασμός του Χριστού αποτελούν τα δύο άκρα νοητού ισοσκελούς τριγώνου, την κεφαλή του οποίου αποτελεί το σύμπλεγμα του Χριστού και του Ιωσήφ από Αριμαθαίας. Η δυτικότεροα αποδοσμένη Ιερουσαλήμ στο αριστερό άκρο ισορροπεί αρμονικά με το γυμνό βουνό στα δεξιά, που το στολίζει ένα μοναχικό δέντρο. Ένα δεύτερο νοητό μικρότερο τρίγωνο σχηματίζει η Μαρία η Μαγδαληνή και ο Νικόδημος στο κάτω μέρος. Με αυτό τον τρόπο ο συνθετικός κάναβος στηρίζεται στην ισόρροπη διάταξη των μορφών που συγκροτούν τα δύο νοητά τρίγωνα και το φυσικό και δομημένο πεδίο.

Αντίθετα, στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 87β) στο ορατό τρίγωνο που σχηματίζουν οι δύο σκάλες στριμώχνεται ο πολυπληθής όμιλος των γυναικών και η λιπόθυμη Παναγία, ενώ ο Ιωάννης, άτεχνη μορφή, είναι έξω από τους άξονες της σύνθεσης. Στον Επιτάφιο Θρήνο των Νεγάδων η σκηνή οργανώνεται γύρω από ένα διαγώνιο άξονα που τον ορίζει το ξαπλωμένο σώμα του Χριστού, ο Ιωσήφ και ο Νικόδημος⁹²¹. Σε νοητό τρίγωνο κλείνει τις παραστάσεις της Κοίμησης Θεοτόκου στα Κάτω Σουδενά (Πίν. 98α) και της Χρυσόοραχης (Πίν. 98β) ο Αναστάσιος, ενώ ο Ιωάννης στους Νεγάδες προτιμάει την οριζόντια διάταξη και στην Κοίμηση και στη Μετάσταση της Θεοτόκου (Πίν. 102).

Οι σκηνές πάντοτε εγγράφονται σε πλαίσιο και οι παραστάσεις μοιάζουν με πίνακες⁹²², ειδικά στους μεγάλους ναούς που υπάρχει ευχέρεια χώρου, όπως στο καθολικό της μονής Μακρινού, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Στον τελευταίο ναό η ευρύτητα των πλαισίων σε συνδυασμό με τη λιτότητα των σκηνών μεταμορφώνει τις παραστάσεις σε μεγάλους πίνακες, εντεταγμένους όμως ακόμα στην ενότητα ενός ενιαίου εικονογραφικού προγράμματος. Μόνο το 19ο αιώνα στην Αρίστη και στο Δίκορφο (Πίν. 132 και 133β) με την απουσία του ενιαίου προγράμματος οι πίνακες είναι πραγματικά αυτόνομοι, γεγονός που συνιστά ρήξη με τη μέχρι τότε παράδοση.

⁹²⁰ Την ίδια ισορροπία επιτυγχάνουν οι ζωγράφοι από τα Κατσανοχώρια στο ναό της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων (Πίν. 63α) σε μια κατά τα άλλα άτεχνη σκηνή.

⁹²¹ Στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (Πίν. 91β) η σκηνή οργανώνεται γύρω από δύο οριζόντιους άξονες που ορίζονται από το ξαπλωμένο κορμί του Χριστού και τα τείχη της πόλης και έναν κάθετο που τον ορίζει η κάθετη κεραία του σταυρού.

⁹²² Πρβλ. την τεχνολογία με ενιαία διάταξη που εντοπίζεται την ίδια εποχή, χωρίς διαχωριστικά πλαίσια, στο έργο του ανώνυμου ζωγράφου στο παρεκκλήσι του Αγίου Δημητρίου στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου του 1721 (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 106-107. Ν. Νικονάνος, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική της Μακεδονίας*, Μακεδονία, Αθήνα 1992, 180. Τσιγαρίδας, *Νέα Παναγία Θεσσαλονίκης*, 315 κ.ε. Ν. Ζίας, *Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου*, *Ι. Μεγίστη Μονή Βατοπεδίου*, Άγιον Όρος 1996, Α', 309 κ.ε., κυρίως ως προς το κίνημα επιστροφής το 18ο αιώνα στην παράδοση της τέχνης της μακεδονικής σχολής. Στο χώρο της Ηπείρου χωρίς πλαίσια είναι οι τοιχογραφίες του κεντρικού φουρνικού της Αγίας Παρασκευής στο Πάτερο Ιωαννίνων, που ζωγραφίζουν οι κατσανοχωρίτες ζωγράφοι (Πίν. 63α).

Στις συνθέσεις κυριαρχεί η λιτότητα ως προς τον αριθμό των προσώπων που συγκροτούν τις σκηνές. Μόνο τα απολύτως απαραίτητα δευτερεύοντα πρόσωπα πλαισιώνουν το κυρίως θέμα σε όλες τις σκηνές του Δωδεκαόρτου και των Παθών, όπως στη Γέννηση της μονής Μακρίνου (Πίν. 38α), στη Βάπτιση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α), στη Μεταμόρφωση της μονής Λυκοτριχίου (Πίν. 50β), στη Βαϊοφόρο της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 55β), στην Προδοσία της μονής Λυκοτριχίου (Πίν. 64α), στην Κρίση του Πιλάτου της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 71α), στη Μαστίγωση και στη Σταύρωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 75α και 83α) κ.α.

Στη μονή Ρογκοβού ο Αναστάσιος προσθέτει μορφές στις σκηνές που για τα δεδομένα των καπεσοβιτών ζωγράφων είναι πολυπρόσωπες. Στην Προδοσία όχλος πολύς συνωθεύεται γύρω από τον Χριστό, ενώ πολλοί στρατιώτες περιβάλλουν τον Κύριο, όπως και στον Ελκόμενο (Πίν. 80α).

Στις συνθέσεις δεν υπάρχει ιδιαίτερη κίνηση. Εκείνο που διαπιστώνει κανείς είναι μια τάση προς το πάγωμα των κινήσεων. Ο χρόνος σαν να σταμάτησε και οι κινήσεις μένουν μετέωρες⁹²³. Στην Έγερση του Λαζάρου της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 47) ο βηματισμός του Χριστού και του Πέτρου έμεινε στη μέση. Στη Μεταμόρφωση του ίδιου ναού (Πίν. 51α) οι χειρονομίες των τριών μαθητών πάγωσαν στο χρόνο, ενώ στο Μυστικό Δείπνο (Πίν. 59α) η κίνηση του Ιούδα μένει μετέωρη επάνω από το *ὁψάριον*. Αυτό το χαρακτηριστικό γίνεται ιδιαίτερα ορατό στην παράσταση της Μαστίγωσης του Τσεπελόβου (Πίν. 76) και των Νεγάδων (Πίν. 77α). Η χορευτική στάση του δεξιού βασανιστή έχει ακινητοποιηθεί και η έντονη κάμψη του ποδιού μοιάζει αφύσικη. Αυτό που παρατηρείται είναι μια τάση για ρυθμό που τον εκφράζουν, όπως ειπώθηκε, οι χειρονομίες και οι στάσεις των σωμάτων. Στην Υπαπαντή του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 3β, 39α) η κάμψη του κεφαλιού και οι χειρονομίες του Ιωσήφ και της προφήτισσας Άννας δημιουργούν σχέσεις ρυθμού που συνδέουν τις μορφές.

Στην Προδοσία του ίδιου ναού (Πίν. 64β), όπως και στις αντίστοιχες παραστάσεις του Μακρίνου (Πίν. 65α) και του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου (Πίν. 65β), η στροφή όλων των βλεμμάτων προς την κεντρική μορφή του μετωπικού Χριστού δημιουργεί την αίσθηση του ρυθμού και της έντασης. Ρυθμικό αποτέλεσμα δημιουργούν στον Ελκόμενο του Τσεπελόβου (Πίν. 80α) οι κινήσεις του ομίλου και οι κάμψεις των σωμάτων και στα Κάτω Σουδενά η κίνηση του Νικοδήμου και του Ιωσήφ και η έντονη κάμψη του σώματος του Χριστού στη σκηνή της Αποκαθήλωσης (Πίν. 87α).

Η απόδοση του βάθους στις παραστάσεις δεν αποτελεί ιδιαίτερη επιδίωξη των ζωγράφων από το Καπέσοβο, μολονότι είναι διακριτή σε αρκετές παραστάσεις. Η διαγώνια τοποθέτηση του βουνού και του οικοδομήματος στη Βαϊοφόρο του Μακρίνου (Πίν. 56β) δημιουργεί αίσθηση βάθους, όπως και τα διαφορετικά επίπεδα δράσης στο Νιπτήρα των Κάτω Σουδενών (Πίν. 61α).

Στον τελευταίο ναό το πλακόστρωτο δάπεδο με τις διαγώνιες γραμμές στη σκηνή της Κρίσης του Πιλάτου (Πίν. 67β) δημιουργεί την αίσθηση του βάθους, όπως και τα δοκάρια της στέγης στη σκηνή της φυλακής του Ιωσήφ στην Αίγυπτο (Πίν. 125β) που συγκλίνουν στο κέντρο και δημιουργούν σημείο φυγής επάνω από το κεφάλι του κεντρικού προσώπου της σύνθεσης.

Αντίθετα, βασική επιδίωξη είναι η αναζήτηση της τρίτης διάστασης στο έργο των χιονιαδιτών ζω-

⁹²³ Ο Μ. Χατζηδάκης (ΙΕΕ, ΙΑ', 246) έχει υποστηρίξει ότι «τις παραδοσιακού ύφους παραστάσεις (του 18ου αιώνα) διατρέχει μια ταραγμένη πνοή στις μορφές και στο χώρο, μαρτυρία για έμμεση σχέση με το πνεύμα του μπαρόκ, όπως έχει πια εκλαϊκευθεί και φθάσει παντού με τα εικονογραφημένα λαϊκά αναγνώσματα ή με άλλους τρόπους...». Για τις εκκλησίες που ζωγραφίζουν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι η παρατήρηση αυτή ισχύει εν μέρει για τον πραγματικό χώρο του ναού στις αρχές του 19ου αιώνα με την προϊούσα κυριαρχία του γύψινου μπαρόκ. Στις παραστάσεις όμως των ζωγράφων από το Καπέσοβο, σε αντίθεση με αυτές των Χιονιαδιτών στη μονή Άβελ, η ακινησία, το πάγωμα του χρόνου, η σοβαρότητα των εκφράσεων αποτελούν κυρίαρχα χαρακτηριστικά, που προσπαθεί να ζωντανέψει ένας ρυθμός που αναδύεται από τις χειρονομίες και τις στάσεις των σωμάτων. Για άλλους ζωγράφους της Ηπείρου, όπως για τους Καλαρρυτινούς ή τους Γιαννιώτες Αναστάσιο και Αλέξιο (Τούρτα, Γιαννιώτες ζωγράφοι, 173 κ.ε.), που ζωγραφίζουν στο Ντουρμάνι της Βέροιας και στο νάρθηκα του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου, η παρατήρηση του Χατζηδάκη ισχύει απόλυτα, αφού, όπως λέει η Τούρτα, «η ανήσυχη ατμόσφαιρα των συνθέσεων μοιάζει απόηχος του πνεύματος μπαρόκ».

γράφων στη μονή Άβελ και κυρίως των καλαρρυτινών ζωγράφων στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (Πίν. 85β και 91β) με την αντιγραφή δυτικών πινάκων.

Φυσικό και αρχιτεκτονικό τοπίο

Το φυσικό τοπίο διαρθρώνεται με δύο μορφές. Είτε ορεινό⁹²⁴ με τους βραχώδεις όγκους να κυριαρχούν, όπως στη Βάπτιση του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 44α), της Γέννησης της μονής Μακρίνου (Πίν. 38α), της Βάπτισης των Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α) και της μονής Ρογκοβού (Πίν. 45α), της Έγερσης του Λαζάρου του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 47), της Μεταμόρφωσης της μονής Ρογκοβού (Πίν. 51β) κ.α. είτε με μαλακά εξάρματα του εδάφους που κλιμακώνονται σε επίπεδα, επάνω στα οποία δρουν τα πρόσωπα των σκηνών, όπως στην Προδοσία της μονής Κήπων (Πίν. 66β) και της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 64β), στις παραστάσεις του Ελκομένου της μονής Ρογκοβού (Πίν. 80α) και του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (Πίν. 81β), στην Αποκαθήλωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 87α), στην Ανάσταση των Νεγάδων (Πίν. 94β) και στο Εωθινό Η της μονής Μακρίνου (Πίν. 117α).

Ο ορεινός σχηματοποιημένος όγκος λειτουργεί είτε ως σκηνογραφικό βάθος⁹²⁵, όπως στον Ελκόμενο των Νεγάδων (Πίν. 81β) και στο Εωθινό ΣΤ του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 114β) είτε ως μέσο διαχωρισμού επεισοδίων, όπως στη Γέννηση του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 37) είτε, τέλος, ως χώρος δράσης, όπως στις παραστάσεις της Μεταμόρφωσης Καπεσόβου (Πίν. 51α) και της μονής Ρογκοβού (Πίν. 51β). Αν και ο όγκος διατάσσεται σε επίπεδα που δίνουν την αίσθηση του βάθους, η διάρθρωσή τους είναι πιο μαλακή και δεν υπάρχει η αίσθηση του βουνού που είναι κομμένο με μαχαίρι, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών ή στη μονή του Ντίλιου.

Γενικά, στις παλαιότερες παραστάσεις των Καπεσοβιτών και σε όλες τις μορφές του φυσικού τοπίου διαπιστώνεται μια πλαστικότητα που σιγά σιγά καταργείται και κυριαρχεί η σχηματοποίηση. Το σπήλαιο στη Γέννηση του Λυκοτριχίου (Πίν. 2, 36β) είναι μια σχηματοποιημένη κοιλότητα στο ορεινό τοπίο, ενώ σχηματοποιημένες γραμμές παριστάνουν το νερό του Ιορδάνη, το οποίο αποδίδεται πάλι με τον ίδιο τρόπο στη Βάπτιση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α), καθώς και το έδαφος επάνω στο οποίο στέκονται τα πρόσωπα της σκηνής της Ύστατης του υδρωπικού στη Χρυσοβίτσα Μετσόβου (Πίν. 124α). Αντίθετα, με αξιοσημείωτη φυσικότητα αποδίδεται το νερό της λίμνης Τιβεριάδας στο Εωθινό Ι του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 117β).

Στο φυσικό τοπίο η βλάστηση είναι ελάχιστη. Συνήθως τα χαμηλά εξάρματα είναι εντελώς γυμνά, όπως στο Εωθινό Η της μονής Μακρίνου (Πίν. 117α) και του Καπεσόβου (Πίν. 116β) και στην Ανάσταση των Νεγάδων (Πίν. 94β). Μόνον ένα δέντρο κοσμεύει το γυμνό βάθος στην Προδοσία των Κάτω Σουδενών και στον Επιτάφιο Θρήνο της μονής Ρογκοβού (Πίν. 89β). Στη Βαϊοφόρο το δέντρο είναι μεγαλύτερο, όπως στα Κάτω Σουδενά (Πίν. 55α) και στο Καπέσοβο (Πίν. 55β), και το έδαφος στολίζεται με λίγα φυτά και άνθη. Αυτή η τάση λιτότητας και στο φυτικό διάκοσμο των Καπεσοβιτών δεν ακολουθείται από όλους τους ζωγράφους της Ηπείρου, όπως δείχνει το παράδειγμα των καλαρρυτινών ζωγράφων στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (Πίν. 57α), όπου φυτά και δέντρα κοσμούν το φυσικό τοπίο των παραστάσεων.

Εξαιρετικά πλούσιο στις παραστάσεις των ζωγράφων από το Καπέσοβο είναι το αρχιτεκτονικό τοπίο, που λειτουργεί και αυτό είτε ως μέσο για την απόδοση του βάθους⁹²⁶ είτε ως σκηνογραφικό

⁹²⁴ Ο Αναστάσιος προτιμάει ως φυσικό τοπίο τα βουνά περισσότερο από τους υπόλοιπους Καπεσοβίτες, όπως τον Ιωάννη του Αθανασίου, που προτιμάει το μαλακό και πτηχούμενο τοπίο.

⁹²⁵ Παρόμοιο ρόλο παίζει και στις συνθέσεις των ζωγράφων από το Λινοτόπι (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 172).

⁹²⁶ Stojaković, *La conception*, 169-178. Velmans, *Architectures peintes*, 195. Velmans, *Décor*, 183-216. Megaw, *Background*, 195 κ.ε.

πλαίσιο του χώρου της δράσης για να αναδεικνύονται οι μορφές. Στον Ευαγγελισμό της μονής Ρογκοβού (Πίν. 35α) ο Αναστάσιος χρησιμοποιεί απλή μορφή οικοδομημάτων με ένα άνοιγμα, συνδεδεμένα με επιμήκη τοίχο, έτσι ώστε να προβάλλονται και να αναδεικνύονται οι δύο βασικές μορφές της σκηνης. Στην Υπαπαντή (Πίν. 40α) τα διαφορετικά επίπεδα των στεγών των αρχιτεκτονημάτων και το μεγάλο κιβώριο δημιουργούν την αίσθηση του βάθους. Το πρόσθετο οικοδόμημα πίσω από τον προφήτη αποκαθιστά την ισορροπία στη σύνθεση λειτουργώντας ταυτόχρονα και ως σκηνογραφικό πλαίσιο.

Ως σκηνικό που απλώς υποδηλώνει το χώρο δράσης λειτουργεί το οικοδόμημα στο Μυστικό Δείπνο της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 59α). Επιμήκη τοίχο για να ενώνει οικοδομήματα χρησιμοποιεί ο Αναστάσιος στο Νιπτήρα του Καπεσόβου (Πίν. 61β) και ο Ιωάννης στο Νιπτήρα των Νεγάδων (Πίν. 6β, 62α) και στην Κρίση των αρχιερέων (Πίν. 69β) στον ίδιο ναό. Συχνή είναι η χρήση του κόκκινου υφάσματος⁹²⁷ που συνδέει τα κτίρια του βάθους στις σκηνές του Νιπτήρα και του Μυστικού Δείπνου Κάτω Σουδενών (Πίν. 61α και 58α) και της Κρίσης των αρχιερέων στους Νεγάδες (Πίν. 69β).

Διακρίνονται διάφορα είδη αρχιτεκτονημάτων. Κατ' αρχάς, ψηλά κτίρια με αδιάθροτες επιφάνειες, τις οποίες διασπούν μόνον ορθογώνια ή τοξωτά ανοίγματα, όπως στη μονή Ρογκοβού στον Ευαγγελισμό (Πίν. 35α) και στη Βαϊοφόρο του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 34 και 55β) και στο Νιπτήρα του Γραμμένου (Πίν. 7, 62β). Ψηλά κτίρια με δίριχτες στέγες συναντάμε στον Ευαγγελισμό της μονής Γκριμπόβου (Πίν. 35β), στην Αποκαθήλωση των Νεγάδων και στην Ανάσταση της μονής Ρογκοβού (Πίν. 93β). Σχηματοποιημένα ψηλά κτίρια με τρούλο υπάρχουν στις παραστάσεις της Μαστίγωσης (Πίν. 76) και στην Κρίση του Πιλάτου της μονής Ρογκοβού (Πίν. 71β). Διακρίνονται, επίσης, μεγάλα και ενιαία κτίρια που αναπτύσσονται ως σκηνικό παράστασης σε όλο το πλάτος της σκηνης. Χαρακτηριστικό είναι το κτίριο στο Μυστικό Δείπνο του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων (Πίν. 6α, 60α). Το κτίριο έχει απλωθεί και μοιάζει σαν πτυχωτό σκηνικό, μπροστά στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση. Τέλος, κιονοστήρικτα κτίρια αναγεννησιακού τύπου εικονίζονται στο Νιπτήρα και στην Κρίση των αρχιερέων Κάτω Σουδενών (Πίν. 61α και 67β), καθώς και στην Κρίση του Πιλάτου στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 72β).

Στους ναούς της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων ο Αναστάσιος και ο Ιωάννης, αντίστοιχα, χρησιμοποιούν τον αρχιτεκτονικό τύπο των ουδέτερων κτιρίων, χωρίς σημαντικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, που παίζουν περισσότερο ρόλο σκηνικού. Αντίθετα, στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών και στη μονή Ρογκοβού, ο Αναστάσιος εμφανίζει κτίρια περισσότερο λειτουργικά, με σχετική αυτοτέλεια, χωρίς και πάλι να αποφεύγονται οι παρανοήσεις ως προς τη μορφή των κτιρίων. Είναι χαρακτηριστική η έλλειψη ρεαλισμού που διαπιστώνεται στη διάρθρωση και τη σχέση των όγκων, τη στήριξη επιστυλίων και κιβωρίων κ.α. Όλα αυτά τα φανταστικά τις περισσότερες φορές οικοδομήματα συνδυάζονται ενίοτε με το φυσικό τοπίο για να παίξουν ως σκηνογραφικό υλικό το ρόλο τους στην παράσταση. Τον ίδιο ρόλο παίζουν και οι φρουριακού χαρακτήρα πόλεις με τις επάλξεις και τα ψηλά κτίρια που συνωθούνται στο εσωτερικό τους. Στην Έγερση του Λαζάρου της μονής Ρογκοβού (Πίν. 48α), τα τείχη της Ιερουσαλήμ είναι σαν πτυχωτό παραπέτασμα, ενώ στην ίδια σκηνή της μονής Μακρίνου (Πίν. 48β) πίσω από το ευθύγραμμο τείχος προβάλλουν τα πανύψηλα κτίρια. Στην Αποκαθήλωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 87α) η δυτικότερη⁹²⁸ φανταστική και συμβολική πόλη με τα ψηλά κτίρια και τις οξυκόρυφες στέγες κλείνει

⁹²⁷ Για το ρόλο του στη βυζαντινή ζωγραφική βλ. Μουρίκη, *Αλεποχώρι*, 53. Πρβλ. αντίστοιχα στη μονή του Ντίλιου (Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, 184-185), στους ναούς του Αγίου Νικολάου Βίτσας και του Αγίου Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 172).

⁹²⁸ Πρβλ. αντίστοιχες πόλεις στο έργο των γιαννιωτών ζωγράφων, Αναστασίου και Αλεξίου (Τούρτα, *Γιαννιώτες ζωγράφοι*, 182, πίν. 23-24). Εντελώς εξιταλισμένη είναι η απόδοση της πόλης από τους καλαρρυτινούς ζωγράφους Στέργιο και Ιωάννη στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων Καλαμπάκας (Πίν. 91β και 95α).

την αριστερή πλευρά μιας εξαιρετικής παράστασης, που έχει αισθητικό ισοδύναμο στην απέναντι πλευρά το γυνό βουνό.

Οι μορφές, τα ενδύματα και τα χρώματα

Στο πλάσιμο των μορφών δείχνουν οι καπεσοβίτες ζωγράφοι την ικανότητά τους στη ζωγραφική. Για εκατό περίπου χρόνια δημιουργούν μορφές με στιβαρά αλλά σχετικά επιμήκη σώματα, που δεν απέχουν πολύ από τα αντίστοιχα του Γεωργίου Μάρκου⁹²⁹ και του Παναγιώτη⁹³⁰ από τα Ιωάννινα, χωρίς όμως τη διακοσμητική τάση που χαρακτηρίζει τον τελευταίο. Οι αναλογίες των σωμάτων είναι κανονικές, αν και παρατηρούνται ενίοτε δυσαρμονίες στο σχεδιασμό των μελών των σωμάτων. Οι καπεσοβίτες ζωγράφοι, παρά τη στιβαρότητα των σωμάτων, μένουν μακριά από την έντονη σωματικότητα και τον όγκο των μορφών που συνειδητά επιδιώκει αυτή η τάση επιστροφής σε παλαιολόγια πρότυπα, όπως ο Διονύσιος εκ Φουρνά, ο Κοσμάς από τη Λήμνο στο παρεκκλήσι της Κουκουζελίσσας στη μονή της Λαύρας, στο ναό του Προδρόμου στο Απόζαρι της Καστοριάς και στον Άγιο Νικόλαο Μοσχόπολης ο ανώνυμος ζωγράφος του εξωνάρθηκα της μονής Δοχειαρίου⁹³¹ κ.α. Στη Βάπτιση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 43α) το χέρι του Προδρόμου είναι δυσανάλογα μεγάλο σε σχέση με το σώμα του. Αφύσικα σε σχέση με τα σώματά τους, τοποθετούνται τα κεφάλια των μαθητών που είναι σε πρώτο επίπεδο στο Μυστικό Δείπνο του Καπεσόβου (Πίν. 59α), ενώ τα χέρια του Ιούδα και του δεύτερου ηλικιωμένου αποστόλου ζωγραφίζονται αφύσικα μεγάλα. Η ίδια τεχνική ατέλεια διαπιστώνεται στην αντίστοιχη παράσταση στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 6α, 60α) του ζωγράφου Ιωάννη. Στην παράσταση του Ελκομένου η παρανόηση στο σχεδιασμό των σωμάτων των δύο ληστών είναι εμφανής (Πίν. 81β). Αποδίδεται το πρόσθιο τμήμα ενός στιβαρού κορμού, ενώ το σώμα βαδίζει σε άλλη κατεύθυνση και το κεφάλι είναι στραμμένο στην αντίθετη πλευρά. Αφύσικα κρέμεται ο Χριστός στην Αποκαθήλωση του Καπεσόβου (Πίν. 87β) και παράξενα αιωρείται ο βασανιστής στη Μαστίγωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 75α).

Ο ζωγράφος Καλούδης στο νάρθηκα του καθολικού της μονής Προφήτη Ηλία στη Σιάτιστα πλάθει μορφές στιβαρές, αλλά με γραμμικότητα στο σχεδιασμό των γεροντικών μορφών, όπως του αββά Ζωσιμά. Τα σκούρα περιγράμματα είναι καθαρά, με παχιές άσπρες πινελιές να δίνουν έκφραση στο πρόσωπο. Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά, με τα βλέφαρα τονισμένα και τα φρύδια ίσια. Στις συνθέσεις το πλάσιμο είναι συνοπτικό. Γρήγορες πινελιές σε ανοιχτή όχρα επάνω σε καφεπράσινο προπλασμό δημιουργούν όμορφα και καλλίγραμμα πρόσωπα (Πίν. 134).

Η βελτίωση της τεχνικής του Αναστασίου από ναό σε ναό αντανakλάται στην τεχνοτροπική απόδοση των μορφών. Στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών διακρίνεται σχηματοποίηση και περιορισμός των φωτισμένων επιφανειών, που εντείνεται από τις μικρές σε πλάτος σκηνές. Στην αυστηρή και μεγαλόσωμη μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ οι μυνές του γεροδεμένου σώματος πλάθονται ρεαλιστικά, με λευκές άσπρες πινελιές να αναδεικνύουν τα φωτισμένα μέρη. Ο καφεπράσινος προπλασμός απλώνεται με διαβαθμίσεις στο σάρκωμα, με αποτέλεσμα τον περιορισμό των φωτισμένων επιφανειών⁹³² (Πίν. 67β).

Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου το πλάσιμο είναι πιο ζωγραφικό. Έχει περιοριστεί η σκληρότητα των περιγραμμάτων και το χρώμα παίζει κυρίαρχο ρόλο. Το πρόσωπο του αγίου Αντωνίου πλάθεται με ζωγραφικό τρόπο (Πίν. 137β). Στον καφεπράσινο προπλασμό οι φωτισμένες επι-

⁹²⁹ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 65. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 114-116.

⁹³⁰ Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 112, πίν. 66.

⁹³¹ Για τους ανωτέρω ναούς βλ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 106 κ.ε. Τσιγαρίδας, *Νέα Παναγία Θεσσαλονίκης*, 315 κ.ε.

⁹³² Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται από τους λινοτοπίτες ζωγράφους και στον Άγιο Μηνά Μονοδενδρίου (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 175).

φάνειες δημιουργούν τριγωνικά σχήματα. Τα αμυγδαλόσχημα μάτια είναι εξαιρετικά εκφραστικά και αναδύουν μια αυστηρότητα που επιτείνουν τα σμικτά φρύδια και τα κλειστά χείλη. Στις αγένειες μορφές τα πρόσωπα είναι πιο φωτεινά. Τα λεπτοδουλεμένα χαρακτηριστικά του προσώπου του αγίου Θεοπίστου, του αγίου Παντελεήμονα, του αγίου Τρύφωνα, του αγίου Νέστορα κ.ά. (Πίν. 138α-β) με τις καλοσχηματισμένες μύτες, τα καμπυλόγραμμα φρύδια και τα αμυγδαλόσχημα μάτια καταλήγουν στην ωραιοπάθεια. Ακόμη και στις πολυπρόσωπες συνθέσεις η φροντίδα για καλογραμμένα πρόσωπα είναι εμφανής, αν και το σχέδιο είναι πιο συνοπτικό (Πίν. 3β, 39α, 59α, 68α κ.α.).

Στο καλύτερο έργο του Αναστασίου και των γιων του, στο καθολικό της μονής Ρογκοβού, εκτός από το ρυθμό, την κίνηση και το χρώμα, το πλάσιμο των μορφών είναι πιο ρεαλιστικό. Τα σώματα είναι στιβαρά με μεγάλες φωτεινές επιφάνειες στα σαρκώματα. Στον Μεγάλης Βουλής Αγγελο (Πίν. 118β) ο λαδοπράσινος προπλάσμος ξανοίγεται με ώχρα για να δημιουργήσει πλατύ πρόσωπο, στο οποίο εγγράφονται τα τέλεια χαρακτηριστικά του προσώπου με τα αμυγδαλόσχημα μάτια, τα καμπυλωτά φρύδια, την κοντυλένια μύτη και το σφιχτό στόμα.

Γεροδεμένα σώματα και μικρότερες φωτεινές επιφάνειες, που τις δημιουργούν γρήγορες πινελιές, παρατηρούνται και στις μεγάλες συνθέσεις, όπως στη Μαστίγωση (Πίν. 76) και στην Κρίση του Πιλάτου (Πίν. 71β). Στα επεισόδια του «Επί σοί χαίρει» (Πίν. 119) ο Αναστάσιος αναδεικνύεται ο καλύτερος καπεσοβίτης ζωγράφος. Εκείνο που χαρακτηρίζει τις σκηνές είναι ο ρυθμός των σωμάτων, η έκφραση των προσώπων και η πλούσια χρωματική κλίμακα. Ζεστή ώχρα επάνω στο λιγοστό πράσινο του προπλάσμου δημιουργεί πρόσωπα σαρκώδη με εκφραστικά μάτια, καμπυλωτά φρύδια και μικρό στόμα.

Ο σημαντικότερος όμως ζωγράφος από το Καπέσοβο του τέλους του 18ου αιώνα, ο Ιωάννης, ακολουθεί τα ίδια τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, με τεχνική που τη χαρακτηρίζει κάποια χαλαρότητα στο σχέδιο και περιορισμένη χρωματική κλίμακα, όπως διακρίνεται π.χ. στη μονή Μακρίνου (Πίν. 35γ, 38α, 41β, 48β, 69α). Στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου τα περιγράμματα των μορφών είναι καθαρά και ορίζουν όμορφα πρόσωπα με καλοσχηματισμένα χαρακτηριστικά (Πίν. 126, 127).

Σχηματοποιημένοι βόστρυχοι πλαισιώνουν το μικρό σχετικά πρόσωπο του αρχαγγέλου Γαβριήλ με τη λεπτογραμμένη μύτη, τα αμυγδαλωτά μάτια με τη διπλή καμπυλότητα των βλεφάρων και των φρυδιών. Το όμορφο και σοβαρό πρόσωπο του χορηγού Ιωαννούτσου Καραμισίνη πλάθεται με ζεστή ώχρα επάνω στο λαδοπράσινο προπλάσμα (Πίν. 128α). Καλογραμμένα αυτιά, ελαφρά γαμψή μύτη με καμπυλωτά φρύδια, λεπτό μουστάκι επάνω στα σαρκώδη χείλη συγκροτούν ένα πρόσωπο με έκφραση περήφανη και αρχοντική. Στις συνθέσεις το βιαστικό πλάσιμο περιορίζει τις φωτεινές επιφάνειες. Στην Κοίμηση του αγίου Νικολάου (Πίν. 126β) τα λεπτά χαρακτηριστικά των προσώπων δεν μπορούν να δώσουν έκφραση σε μορφές ψυχρές, που δεν τις διαπερνάει η λύπη για το συμβάν. Το όποιο πάθος εκδηλώνεται περισσότερο με τις κινήσεις που προσπαθούν να εκφράσουν συναισθήματα.

Στον Άγιο Γεώργιο των Νεγάδων τα χαρακτηριστικά αυτά είναι ακόμα πιο έντονα. Σε αυτές τις μεγάλες παραστάσεις-πίνακες οι τεχνικές αδυναμίες στο σχέδιο είναι ακόμα πιο έντονες, όπως φαίνονται π.χ. στο σχηματισμό του χεριού του δημίου στην παράσταση της Αποτομής του Προδρόμου. Στις μορφές των δωρητών αποτυπώνονται προσωπογραφικά χαρακτηριστικά (Πίν. 128β), ενώ στις αγένειες μορφές παρατηρούνται πλαδαρότητα στο πλάσιμο, ωραιοπάθεια και γλυκεράδα στην έκφραση, όπως στους αγγέλους, τον άγιο Βάσκο κ.ά. Στις συνθέσεις όμορφα μικρά πρόσωπα, χωρίς ιδιαίτερη έκφραση, συγκροτούν τις σκηνές, όπως στο Μυστικό Δείπνο (Πίν. 6α, 60α), στο Νιπτήρα (Πίν. 6β, 62α) και στην Προδοσία (Πίν. 64α) κ.α.

Το 1812 ο Αναστάσιος Αναγνώστης του Οικονόμου στον Άγιο Μηνά Δικόρφου φτάνει τα βασικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά πλάσιματος των μορφών στα όριά τους. Στον άγιο Παντελεήμονα (Πίν. 133β) η μορφή είναι στιβαρή. Γρήγορες πινελιές σχηματίζουν ένα φωτεινό, γεμάτο ωραιοπάθεια πρόσωπο, με καλογραμμένα χαρακτηριστικά.

Η απόδοση των ενδυμάτων είναι διαφορετική από ζωγράφο σε ζωγράφο. Γενική όμως είναι η διαπίστωση ότι λείπει η σκληρότητα στην πτυχολογία. Το μαλακό πλάσιμο των ενδυμάτων προσπαθεί να συμβάλει στη δήλωση κάποιας πλαστικότητας, χωρίς όμως να το κατορθώνει τις περισσότερες

φορές. Στους ολόσωμους αγίους οι πτυχές είναι άκαμπτες, κάθετες, διαγώνιες και λίγες οριζόντιες. Σχηματίζονται με το ίδιο βασικό χρώμα, με σκουρότερα περάσματα.

Ο Αναστάσιος χρησιμοποιεί περισσότερο τη γραμμική και βαρύτερη πτυχολογία. Βαθιές κάθετες και οριζόντιες πτυχώσεις αυλακώνουν το μαφόριο της Παναγίας στον Ευαγγελισμό της μονής Ρογκοβού (Πίν. 35α), ενώ στον άγγελο ακολουθούν το σχήμα του καλυπτόμενου σώματος. Την ίδια πτυχολογία ακολουθεί και στον ιματισμό των μορφών στο ναό των Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών, με μεγαλύτερη ακόμα ξηρότητα και σχηματοποίηση (Πίν. 43α, 46α). Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου οργανώνει διαφορετικά την πτυχολογία. Στη σκηνή της Μεταμόρφωσης (Πίν. 51α) ο αριθμός τους έχει περιοριστεί και τα υφάσματα πέφτουν πιο μαλακά αναδεικνύοντας τα μέρη του σώματος που καλύπτουν. Στη Βαϊοφόρο η πτύχωση του ιματίου των αποστόλων είναι γραμμική, αλλά του Χριστού και των Ιουδαίων σχετικά μαλακή και όχι άκαμπτη.

Ο ζωγράφος Ιωάννης ζωγραφίζει υφάσματα με ρέουσα πτυχολογία. Στην Έγερση του Λαζάρου της μονής Μακρίνου (Πίν. 48β) οι πτυχώσεις των ιματίων των μαθητών είναι αρκετά γεωμετρικές, με έκδηλη τη σχηματοποίηση. Στη Βαϊοφόρο (Πίν. 56β) το ιμάτιο του Χριστού σχεδιάζεται πιο ελεύθερα και οι άκρες του ενδύματος κολπώνονται χαλαρά, όπως εξάλλου και στα επεισόδια από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο (Πίν. 125β). Στο ναό του Αγίου Νικολάου Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων συνειδητά αποφεύγει τη γεωμετρικότητα και την έντονη σχηματοποίηση των πτυχώσεων.

Μαλακά υφάσματα με ελάχιστες πτυχώσεις χρησιμοποιεί στα ενδύματα των καταδίκων και του δημίου, στη σχετική σκηνή από το Βίο του αγίου Νικολάου (Πίν. 19α, 126α). Η μονοτονία της ξηρής πτυχολογίας αποφεύγεται και στην παράσταση της Κοίμησης του αγίου (Πίν. 19β, 126β). Οι πλατιές πινελιές δημιουργούν μεγάλες επιφάνειες, οι οποίες διασπώνται από λίγες αβαθείς πτυχές. Στο ναό του Αγίου Νικολάου φαίνονται έντονα οι καταβολές και οι επιδράσεις που έχει δεχθεί. Στη σκηνή *Ο ΚΥΡΙΟΣ ΑΝΕΣΤΗΣΕ ΤΗΝ ΘΥΓΑΤΕΡΑ ΤΟΥ ΑΡΧΙΣΥΝΑΓΟΓΟΥ* οι καμπύλες μαλακές πτυχές στα ιμάτια που πέφτουν αβίαστα από τους ώμους, αποτελούν τον κανόνα, σαν να αντιγράφονται αυτούσιες από δυτικές χαλκογραφίες. Η ίδια τεχνοτροπία διαπιστώνεται και στη σκηνή της Ίασης του υδρωπικού (Πίν. 124β). Και στις δύο σκηνές τα δυτικότροπα καπέλα και οι φορεσιές με τις τραχηλιές δείχνουν καθαρά τις πηγές του ζωγράφου. Αντίθετα, στη Φιλοξενία του Αρβαάμ και την Κυριακή του παραλυτικού (Πίν. 129β) η τεχνοτροπία του είναι περισσότερο παραδοσιακή με κάθετες και έντονες πτυχώσεις που δημιουργούν ξηρότητα και σχηματοποίηση.

Δύο χρόνια αργότερα, στο ναό του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων χρησιμοποιεί και τις δύο τεχνικές. Αυτή που κυριαρχεί όμως είναι η παραδοσιακή εμπλουτισμένη με μια νέα αντίληψη για το ένδυμα. Τα υφάσματα είναι πλούσια, πιο μαλακά, χωρίς όμως να αποφεύγονται οι πτυχώσεις, όπως στο Μυστικό Δείπνο (Πίν. 6α, 60α), στο Νυπτήρα (Πίν. 6β, 62α), στην Προδοσία (Πίν. 9α, 66α) κ.α. Μεταφέρει αυτούσια πολλές φορές από τις χαλκογραφίες καπέλα, θώρακες και ενδύματα.

Για την απόδοση των ενδυμάτων των δωρητών στο Καπέσοβο και στους Νεγάδες χρησιμοποιεί την επίσημη στολή των προκρίτων του Ζαγορίου. Για τους σοφούς της αρχαίας Ελλάδας που αποδίδει στον Άγιο Γεώργιο χρησιμοποιεί δυτική στολή λογίου. Ο Πλούταρχος (Πίν. 131α) φοράει πρασινωπό πλατύγυρο καπέλο με κοκκινωπό γείσο και μακρύ κόκκινο μανδύα, πράσινο χιτώνα με δέσιμο στη μέση και ψηλές μαλακές μπότες. Ο Αριστοτέλης (Πίν. 131β) έχει το ίδιο πλατύγυρο καπέλο, που είναι όμως κόκκινο με πράσινο γείσο, πρασινωπό μανδύα ριγμένο στον αριστερό ώμο και καφεκόκκινο κοντό ιμάτιο και χιτώνα, ενώ φοράει τις ίδιες ψηλές μαλακές μπότες.

Αυτή η επιδίωξη των ζωγράφων από το Καπέσοβο για χρωματική αρμονία, που διαπιστώνουμε στον Ιωάννη, είναι κοινό χαρακτηριστικό σε όλους τους ζωγράφους. Η πλούσια χρωματική κλίμακα χαρακτηρίζει γενικά το έργο τους. Το σκούρο πράσινο συνηθίζει ο Αναστάσιος για την απόδοση του κάμπου των σκηνών στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου και ο Ιωάννης στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Όμως ο Αναστάσιος στη μονή Ρογκοβού χρησιμοποιεί ως κάμπο ένα εντυπωσιακό πρασινογάλαζο χρώμα και ο Αναστάσιος Αναγνώστης του Οικονόμου στην ενοριακή εκκλησία του Δικόρφου το ίδιο χρώμα, σε σκουρότερη απόχρωση.

Ο Αναστάσιος φαίνεται ότι έχει πλουσιότερη χρωματική κλίμακα. Στη μικρή εκκλησία της Κοίμη-

σης Θεοτόκου Καπεσόβου ο χρωματικός πλούτος είναι αμέσως ορατός. Στους ολόσωμους αγίους τα βασικά θερμά και ψυχρά χρώματα συμπληρώνονται με ταιριαστά συμπληρωματικά χρώματα ή με άλλες τονικές διαβαθμίσεις. Ο χιτώνας του αγίου Κωνσταντίνου είναι σε φωτεινό ροδακινί χρώμα και συνδυάζεται με το ροδακινί μανδύα της αγίας Ελένης. Κοκκινωπό είναι το ιμάτιο του αγίου Χριστοφόρου και πράσινος ο κοντός χιτώνας. Ανοιχτό γαλάζιο χρησιμοποιεί στο ιμάτιο του αγίου Ιακώβου του Πέρση και στον ψηφιδωτό χιτώνα του αγίου Μερκουρίου, που συνδυάζεται αρμονικά με τον καφεπράσινο θώρακα. Σύμφωνα με τη μόδα της εποχής⁹³³ διακοσμεί αρκετά γυναικεία φορέματα με πολύχρωμα λουλούδια, όπως τον πρασινωπό χιτώνα της αγίας Ελένης, το φόρεμα της αγίας Αικατερίνης, τα φορέματα των γυναικών στον οίκο Ψ του Ακαθίστου Ύμνου κ.ά. Σκούρα και ανοιχτά γκριζα είναι τα καπέλα των στρατιωτών. Το ίδιο χρώμα εμπλουτισμένο με ζεστή όχρα χρησιμοποιείται για τους θώρακες των στρατιωτών στην Κρίση των αρχιερέων.

Για τα κτίρια χρησιμοποιεί το γκριζο και τις τονικές του διαβαθμίσεις, όπως στις σκηνές των οίκων Κ και Ψ του Ακαθίστου Ύμνου στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου ή το ζεστό καφεκόκκινο, όπως στον οίκο Χ του Ακαθίστου Ύμνου στον ίδιο ναό και στην παράσταση της Ίασης του λεπρού στη μονή Ρογκοβού. Πολλές φορές συνδυάζει αρμονικά στα κτίρια και στα αντικείμενα ζεστά και ψυχρά χρώματα. Στην κόγχη του ιερού του ναού της Κοίμησης Καπεσόβου η Θεοτόκος ως η Χώρα του Αχωρήτου κάθεται σε θρόνο με πλατιά γκριζα βάση, κοκκινωπό λουλουδάτο μαξιλάρι και ανοιχτό καφέ ερεισίνωτο.

Ο ζωγράφος Ιωάννης δεν υστερεί σε χρωματικό πλούτο, μολονότι συχνότερα περιορίζεται στη χρήση των βασικών χρωμάτων. Στα ενδύματα του δωρητή Ιωαννούτσου Αλεξίου στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου χρησιμοποιεί χρώματα που αποδίδουν με ρεαλισμό τη στολή του ζαγορίσιου προκρίτου, κοκκινωπή τη γούνινη μακριά του κάπα με το καφέ περιλαίμιο, στην οποία διακρίνεται η εσωτερική καφέ παρειά, και πράσινο λουλουδάτο ποδήρη χιτώνα⁹³⁴. Για τα κτίρια χρησιμοποιεί και αυτός γκριζο χρώμα με κόκκινα τα κεραμίδια των στεγών, όπως στη σκηνή Τότε προσηνέχθησαν τα παιδιά, στην Παραβολή των ταλάντων κ.α. ή ζεστά καφεκόκκινα χρώματα, όπως στη Γέννηση του Προδρόμου, στο Μαρτύριο των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, στην Ανάσταση των Νεγάδων κ.α. Στα φορέματα χρησιμοποιεί πράσινο, κόκκινο και καφέ χρώμα και μια ζεστή όχρα για τους θώρακες των στρατιωτών.

Το 1812 στο Δίκωρφο ο Αναστάσιος Αναγνώστης χρησιμοποιεί χρώματα στιλπνά. Ο χιτώνας του αγίου Μηνά είναι ασπροκόκκινος, το κοντό ιμάτιο πράσινο και ο μανδύας σε ανοιχτό κόκκινο με γαλάζια την εσωτερική του φόδρα. Τα ίδια βασικά χρώματα χρησιμοποιεί και στον άγιο Τρύφωνα, κόκκινο χιτώνα, πράσινο ιμάτιο και ρόδινο μανδύα με γαλάζια φόδρα. Τέλος, χρυσό χρησιμοποιείται στα φωτοστέφανα των αγίων, πολλά από τα οποία διακοσμούνται με ανάγλυφα ανθεμωτά σχέδια, όπως στους ναούς του Καπεσόβου και των Νεγάδων.

⁹³³ Ήδη από το β' μισό του 15ου αιώνα αυτά τα τουρκικά υφάσματα κατακτούν την Ιταλία (Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 206. Πρβλ. Ν. Χατζηδάκη, ό.π. (υποσημ. 271), 731-732, ως προς τον τύπο των φορεμάτων) και επιδρούν σε μια σειρά ναών του 16ου και του 17ου αιώνα (μονή των Φιλανθρωπηνών, μονή Μεταμόρφωσης Βελτισίας, μονή Δρυόβουνου Κοζάνης κτλ.).

⁹³⁴ Πρβλ. τη γούνινη σκούρα μπλε κάπα με την άσπρη φόδρα και τον κοκκινοπράσινο χιτώνα του δωρητή Χατζηγιώργη, έργο του ζωγράφου Δαβίδ από τη Σελενίτσα του 1726 στον Άγιο Νικόλαο Μοσχόπολης (Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Η τέχνη στην τουρκοκρατούμενη Ήπειρο, Ήπειρος*, Αθήνα 1997, 334, πίν. 271).

ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ

Μια συνολική αποτίμηση του έργου των ζωγράφων από το Καπέσοβο οφείλει κατ' αρχάς να αναζητήσει τις ρίζες αυτού του εικονογραφικού πλούτου και στη συνέχεια να εξετάσει την καλλιτεχνική του ποιότητα στα πλαίσια των αντιλήψεων, των ρευμάτων και των ιδεών της εποχής του. Η ανάλυση που προηγήθηκε μας έδωσε αυτά ακριβώς τα εφόδια. Ας αρχίσουμε από το λιτό αλλά συγκροτημένο εικονογραφικό πρόγραμμα. Εντοπίζεται στους ναούς μέχρι το τέλος τουλάχιστον του 18ου αιώνα, με την παρουσία όλων σχεδόν των εικονογραφικών κύκλων. Ο εμπλουτισμός των εικονογραφικών κύκλων βασισμένος στην παλαιολόγια παράδοση έχει ήδη εντοπιστεί και στο 17ο αιώνα⁹³⁵.

Ανάλογα με τον αρχιτεκτονικό τύπο του ναού αναπτύσσονται και οι εικονογραφικοί κύκλοι. Στους δρομικούς ξυλόστεγους ναούς⁹³⁶ η τριμερής διάταξη⁹³⁷ του προγράμματος είναι ο κανόνας. Κάτω ολόσωμοι μετωπικοί άγιοι, ζώνη με στηθάρια και συνήθως δύο ή τρεις ζώνες με το Δωδεκάορτο, τα Πάθη, τον Ακάθιστο Ύμνο ή μαρτύρια αγίων. Στο ιερό εικονίζονται τα γνωστά θέματα με το ευχαριστιακό συμβολικό νόημα και με την προσθήκη των Εωθινών, μίας ή δύο παραστάσεων από την Παλαιά Διαθήκη και θαυμάτων με ευχαριστιακό συμβολισμό (Φιλοξενία του Αβραάμ, προεικονίσεις της Θεοτόκου, Ίαση του τυφλού, Ίαση του παραλυτικού).

Στο μικρό δρομικό ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου ο Αναστάσιος παρουσιάζει ένα λιτό και σφιχτό εικονογραφικό πρόγραμμα. Στο Δωδεκάορτο προστίθεται μόνον η σκηνή του Δείπνου του Σίμωνος του λεπρού και ανάμεσα στον Ευαγγελισμό και τη Γέννηση οι προφήτες Δανιήλ και Ιερεμίας. Πλήρεις είναι οι κύκλοι των Εωθινών και του Ακαθίστου Ύμνου. Πιο χαλαρό αλλά πλουσιότερο είναι το πρόγραμμα στους δύο τρουλαίους ναούς που αγιογραφεί ο ίδιος ζωγράφος, τους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών και το καθολικό της μονής Λυκοτριχίου. Ο θεομητορικός κύκλος είναι αρκετά τονισμένος, αφού την Κοίμηση πλαισιώνουν η Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου, στους πλάγιους τοίχους εικονίζεται ο Ακάθιστος Ύμνος και στην καμάρα η Θεοτόκος σε μετάλλιο, ενώ στην κόγχη του ιερού η Θεοτόκος Βλαχερνίτισσα.

Αξίζει να επισημάνουμε την καίρια θέση που έχει και στους δύο ναούς η μορφή του Χριστού στον τρούλο και στους πλάγιους χορούς, με τις τρεις του όψεις που μπορούν να περιγραφούν⁹³⁸, δηλαδή ως Παντοκράτορας, ως Μεγάλης Βουλής Άγγελος και ως Εμμανουήλ. Η τοπική και βόρεια παράδοση προσφέρει αρκετά παραδείγματα ως πρότυπα. Ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος βρίσκεται στην κόγχη του καθολικού της μονής του Ντίλιου⁹³⁹, στο νάρθηκα της μονής των Φιλανθρωπηνών⁹⁴⁰, στο θόλο της μονής Φωτμού Αιτωλοακαρνανίας⁹⁴¹, συνδυαζόμενος με τον Παντοκράτορα, τη Μεταμόρφωση και την Ανάληψη σε εσχατολογικής αντίληψης σύνθεση, καθώς και στην ανάλογη σύνθεση της Πα-

⁹³⁵ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, σποράδην. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, σποράδην.

⁹³⁶ Ένδεκα είναι οι ναοί αυτού του τύπου (Προφήτης Ηλίας Σιάτιστας, Ταξιάρχης Χρυσόρραχης, Παναγία Φωτεινού, Κοίμηση Θεοτόκου Καπεσόβου, Άγιος Χαράλαμπος Περάματος, καθολικό μονής Θεοτόκου Χρυσοβίτσας, καθολικό στη μονή Θεοτόκου Μακρινού, Άγιος Γεώργιος Νεγιάδων, Θεοτόκος Αρίστης, καθολικό στη μονή Θεοτόκου Κήπων και Άγιος Μηνάς στο Δίκωρφο).

⁹³⁷ Πρβλ. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 113.

⁹³⁸ Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Κομπελίδικη*, 85 κ.ε. Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 191-193.

⁹³⁹ Λίβα-Ξανθάκη, *Μονή Ντίλιου*, πίν. 3.

⁹⁴⁰ Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 79.

⁹⁴¹ Τούρτα, *Λιανοτοπίτες*, 190-193· η ίδια, Το έργο δύο ζωγράφων της Μακεδονίας στη μονή Φωτμού Αιτωλοακαρνανίας, *Πρακτικά Α' Αρχαιολογικού και Ιστορικού Συνεδρίου Αιτωλοακαρνανίας*, 1991, 379-385.

ναγίας Ελεούσας στη Μεγάλη Πρέσπα⁹⁴². Στην ίδια θέση με τους ηπειρωτικούς ναούς είναι οι συνθέσεις της μονής Βαυλαάμ Μετεώρων⁹⁴³ και του Αγίου Νικολάου Αετού Αιτωλοακαρνανίας⁹⁴⁴. Δεν είναι συχνή στο χώρο της Ηπείρου η παράσταση της Κοινωνίας των αποστόλων που αποδίδει ο Αναστάσιος στο καθολικό της μονής Λυκοτριχίου, ενώ κοινός είναι ο τύπος του «Ἐπὶ σοὶ χαίρειν» στους τρουλαίους ναούς που αγιογραφεί. Στο καθολικό της μονής Ρογκοβού πλαισιώνει την Κοίμηση με την παράσταση του Τάφου της Θεοτόκου και τη Φυγή στην Αίγυπτο και συγκροτεί στην ανατολική καμάρα μια συμβολική ενότητα με θέματα ευχαριστιακού χαρακτήρα, όπως η Θυσία και η Φιλοξενία του Αβραάμ και οι προεικονίσεις της Θεοτόκου με τις σκηνές της Ακαταφλέκτου Βάτου και της Σκηνής του Μαρτυρίου.

Συγκροτημένο είναι το πρόγραμμα που εφαρμόζει και ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της άλλης οικογένειας των ζωγράφων από το Καπέσοβο, ο Ιωάννης του Αθανασίου, στους δρομικούς και τρουλαίους ναούς. Στο καθολικό της μονής Μακρινού το δωδεκάορτο και τα Πάθη εικονίζονται στα μέτωπα των κιονοστοιχιών του κεντρικού κλίτους, ενώ στους πλάγιους τοίχους, εκτός από τους ολόσωμους αγίους και τα στηθάρια, μία μόνο ζώνη με τον Ακάθιστο Ύμνο ολοκληρώνει την τριμερή διάταξη της εικονογράφησης. Τα τόξα των κιονοστοιχιών καλύπτονται με θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, ενώ ενδιαφέρουσα είναι η πλούσια συγκρότηση των ευχαριστιακών θεμάτων του ιερού με τα Εωθινά, την Αγία Τριάδα, το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας, την Κυριακή του τυφλού και τα δύο επεισόδια από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο, που προεικονίζουν το πάθος, τη θυσία του Χριστού και τη σωτηρία των ανθρώπων⁹⁴⁵.

Στη μεγάλη τρισπόστατη τρίκλιτη βασιλική των Νεγάδων ο Ιωάννης δείχνει το πλούσιο εικονογραφικό του θεματολόγιο. Αναπτύσσει, όσο κανείς άλλος καπεσοβίτης ζωγράφος, το θεομητορικό κύκλο με σκηνές που περιβάλλουν την παράσταση της Κοίμησης. Είναι η κυριότερη αφηγηματική διάθεση που εντοπίζεται στα εικονογραφικά προγράμματα των Καπεσοβιτών. Στο βορινό τοίχο αναπτύσσει ένα μοναδικό σύνολο για τη ζωγραφική της Ηπείρου, με τις επτά Οικουμενικές Συνόδους να καλύπτουν σαν μεγάλοι πίνακες το εύρος του τοίχου. Είναι και το μόνο ομολογιακό θέμα που αναπτύσσεται στους κύκλους που αποδίδουν οι Καπεσοβίτες, σε αντίθεση με άλλους ζωγράφους την ίδια εποχή, όπως π.χ. του Γ. Μάρκου⁹⁴⁶.

Οι μεγάλες επιφάνειες του επιτρέπουν να αποδώσει ολοκληρωμένους κύκλους θαυμάτων, παραβολών, μαρτυριών, του Ακαθίστου Ύμνου και σκηνών από την Παλαιά Διαθήκη στα εσωράχια των τόξων. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η τάση να συνεχίσει την εκλεκτικιστική διάθεση του Αναστασίου στην Κοίμηση του αγίου Νικολάου και στην ανάπτυξη του κύκλου από το Βίο του, αφού τον αποδίδει και στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Δεν είναι χωρίς σημασία το γεγονός ότι οι Καπεσοβίτες δεν αποδίδουν σκηνές Αποκάλυψης ούτε σύγχρονες ρεαλιστικές μορφές στις τιμωρίες των αμαρτωλών της Δευτέρας Παρουσίας με το διδακτικό και αρετολογικό τους περιεχόμενο, σε αντίθεση με άλλους σύγχρονους αγιογράφους, όπως τον Δαβίδ τον Σεληνιτζιώτη⁹⁴⁷ στο ναό του Προδρόμου στο Απόζαρι Καστοριάς.

Στις διακοσμήσεις του νάρθηκα οι Καπεσοβίτες εφαρμόζουν εικονογραφικά προγράμματα διδακτικού και εσχατολογικού περιεχομένου. Το θέμα της Δευτέρας Παρουσίας, συνήθως αποσπασματικά αποδοσμένο, κυριαρχεί στον ανατολικό τοίχο του νάρθηκα. Μαρτύρια που αποσκοπούν στον

⁹⁴² Πελεκανίδης, *Πρέσπα*, 112.

⁹⁴³ Τούρτα, *Λινοτοπίτες*, 192. Πρβλ. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 209-210.

⁹⁴⁴ Παλιούρας, *Αιτωλοακαρνανία*, πίν. 327.

⁹⁴⁵ Για τον αρετολογικό-εποικοδομητικό χαρακτήρα που έχουν οι σκηνές από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Ορθόδοξη Ανατολή και λατινική Δύση. Ένα καίριο πρόβλημα μέσα από την εκκλησιαστική τέχνη της Επτανήσου, Πρακτικά Έ. Διεθνούς Πανιόνιου Συνεδρίου*, 3, Αργοςστόλι 1991, 169.

⁹⁴⁶ Σύμφωνα με πληροφορία της Α. Λαζαρίδου που εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή για το έργο του Γ. Μάρκου.

⁹⁴⁷ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 107 και 235-237.

παραδειγματισμό υπάρχουν στο νάρθηκα του Προφήτη Ηλία Ζίτσας, με ιδιαίτερη έμφαση στο Μαρτύριο του τοπικού αγίου Νικολάου του εξ Ιωαννίνων. Σκηνές από το Βίο του Προδρόμου και του προφήτη Ηλία, που υπάρχουν στους νάρθηκες των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας και του Προφήτη Ηλία Ζίτσας, σχετίζονται με την προεικόνιση της Θείας Ενέργειας, αφού ο Προδρόμος αποτελεί σύνδεσμο ανάμεσα στην Παλαιά και στην Καινή Διαθήκη και ο προφήτης Ηλίας θεωρείται προδρομική μορφή του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου⁹⁴⁸.

Ενοποιημένος, λιτός αλλά όχι ιδιαίτερα αυστηρός είναι ο χαρακτήρας των εικονογραφικών προγραμμάτων. Η έλλειψη αυστηρότητας διαπιστώνεται στην τοποθέτηση σε ορισμένες περιπτώσεις παραστάσεων ή μεμονωμένων αγίων εκεί όπου άλλοτε θα ήταν αδιανόητο. Όμως η εμμονή στην παράδοση είναι εντυπωσιακή⁹⁴⁹.

Οι δυτικές επιδράσεις εντοπίζονται σε όλους τους ζωγράφους, αλλά αφομοιώνονται από το χαρακτήρα ολόκληρου του έργου. Μέσα από τα πρότυπά τους ή από τις χαλκογραφίες⁹⁵⁰ που κυκλοφορούν αυτή την εποχή, δανείζονται στάσεις, σύμβολα και ενδύματα, για να κάνουν τη ζωγραφική τους πιο πλούσια και ελκυστική. Στον Ευαγγελισμό της μονής Μακρινού η δυτική επίδραση εντοπίζεται στη στάση της Παναγίας, στα άνθη που κρατάει ο αρχάγγελος και στο ανοιχτό βιβλίο (Πίν. 35γ). Στο ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου στη γονατισμένη Θεοτόκο της Γέννησης (Πίν. 37), στη μονή Γκριμπόβου στο σταυρό και στο μικρό ποτήρι της δοκιμασίας στην παράσταση της Προσευχής (Πίν. 59β), στο λευκό σκούφο και στο φαρδύ γείσο στην Προδοσία, στο γονατιστό υπηρέτη στο πλακοστρωμένο δάπεδο της Απόνιψης του Πιλάτου Κάτω Σουδενών (Πίν. 67β), στα δεμένα πίσω χέρια του Χριστού στη Μαστίγωση των Κάτω Σουδενών (Πίν. 75α), της μονής Λυκοτριχίου και της Κοίμησης Θεοτόκου Καπεσόβου (Πίν. 75β), στην γκροτέσκα φιγούρα του στρατιώτη στη Μαστίγωση των σκηνών που αγιογράφησε ο Αναστάσιος, στην πόλη και στο φυσικό τοπίο της Αποκαθήλωσης των Κάτω Σουδενών (Πίν. 87α), στο φλάμπουρο της Ανάστασης των Νεγάδων (Πίν. 94β), στο κρεβάτι επάνω στη νεκρική κλίνη της παράστασης της Κοίμησης στον ομώνυμο ναό του Καπεσόβου (Πίν. 14β, 100α), στο αρχιτεκτονικό βάθος και τα ενδύματα στην Ίαση του υδρωπικού στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου (Πίν. 124β), στα ενδύματα του δημίου και των καταδίκων στις σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου στον ομώνυμο ναό του Καπεσόβου (Πίν. 19α, 126α) και στα δυτικά ενδύματα των σοφών της αρχαίας Ελλάδας στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων (Πίν. 131α-β).

Όμως μετά το 1800, σταδιακά ο χαρακτήρας του εικονογραφικού προγράμματος αλλάζει. Δεν υπάρχει μόνο χαλαρότητα ή δυτικές επιδράσεις σε μεμονωμένα στοιχεία. Ο υπόκενος όγκος του μπαρόκ⁹⁵¹ εισβάλλει στο εσωτερικό του ναού. Η σύγκρουση στο εικαστικό πεδίο ανάμεσα στη Δύση και την Ανατολή στο εσωτερικό του ναού της Θεοτόκου Αρίστης Ζαγορίου και Αγίου Μηνά Δικόρφου έχει κριθεί υπέρ της Δύσης⁹⁵². Ο ανήσυχος κόσμος του μπαρόκ κινείται ανάμεσα στις πλούσια διακοσμημένες, γλυπτές, γύψινες συνθέσεις των δύο ναών. Οι τοιχογραφημένες παραστάσεις είναι πια απλώς θρησκευτικοί πίνακες, που στο ναό του Δικόρφου σε λίγα χρόνια καλύπτονται από μουσαμάδες με τα ίδια θέματα.

Η διακόσμηση του τέμπλου και των ξυλόγλυπτων ταβανιών με τρόπους όμοιους με αυτούς των αστικών σπιτιών ολοκληρώνει αυτή τη νέα αντίληψη της εκκοσμίκευσης των ναών, η οποία καθαρότερα

⁹⁴⁸ Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 316.

⁹⁴⁹ Gouma-Peterson, *The Survival*, 11-60· η ίδια, *An 18th Century Deesis Icon and its Cultural Context, ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993-1994), 331 κ.ε.

⁹⁵⁰ Τούρτα, Γιαννιώτες ζωγράφοι, 183. Ιδιαίτερα βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάμμου*, Αθήνα 1977, 124 κ.ε., με βιβλιογραφία.

⁹⁵¹ Χατζηδάκης, *Η κρητική ζωγραφική*, 45.

⁹⁵² Τα Επτάνησα είναι μία εκ των οδών εισαγωγής δυτικών θεμάτων στην Ήπειρο. Για το θέμα βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Ήπειρος και Επτάνησα. Διακίνηση ιδεών στο χώρο της εκκλησιαστικής τέχνης, Ήπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, 1985, Γιάννινα 1986, 319 κ.ε.

φθάνει στο απόγειό της στους ναούς της πόλης των Ιωαννίνων⁹⁵³. Αυτή η τάση βέβαια δεν είναι ο κανόνας. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής των Κήπων του 1841 μένουν εξαιρετικά πιστές σε ένα παραδοσιακό πρόγραμμα. Μέχρι το 1912, στην Ήπειρο η παράδοση αντιπαλεύει τις νέες ιδέες που σταδιακά κυριαρχούν⁹⁵⁴.

Η τεχνοτροπία ακολουθεί λίγο πολύ την ίδια πορεία. Η ζωγραφική των Καπεσοβιτών με μικρές ή μεγαλύτερες αποκλίσεις δεν χαρακτηρίζεται για το γραμμικό αλλά για το ζωγραφικό της χαρακτήρα⁹⁵⁵. Είναι οι πιο κλασικοί από τους σύγχρονους τους αγιογράφους, αφού η ηρεμία και η μνημειαικότητα είναι έκδηλες και στα χειρότερα, από άποψη τεχνικής, έργα τους.

Ο εκλεκτικισμός στα πρότυπά τους έχει φανεί ήδη από την εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση. Το ενδιαφέρον για την κοινωνική συμπεριφορά που έχει επισημανθεί⁹⁵⁶ για την τέχνη αυτής της περιόδου είναι εξαιρετικά δυσδιάκριτο στη ζωγραφική των Καπεσοβιτών. Διακρίνεται κυρίως στα πορträιτα των αφιερωτών, στα οποία αποτυπώνεται αφ' ενός η περηφάνια στην έκφραση, η αρχοντιά και ο πλούτος στην απόδοση των ενδυμάτων, και αφ' ετέρου λαϊκά φυσιογνωμικά στοιχεία, όπως το τσιγκελωτό μουστάκι⁹⁵⁷. Οι ζωγράφοι δεν αρέσκονται σε γραφικές λεπτομέρειες, αλλά αποδίδουν μια ζωγραφική γλώσσα αποστασιοποιημένη από το συμβάν. Πολλές φορές τα πρόσωπα μοιάζουν να βρίσκονται εκτός τόπου και χρόνου, με μια ιερατικότητα που εκπλήσσει και μια ωραιοπάθεια που αγγίζει τη γλυκεράδα.

Τα πρότυπα της ζωγραφικής τους ανιχνεύονται σε ολόκληρο το βορειοελλαδικό χώρο. Για τους Καπεσοβίτες η άποψη του Μ. Χατζηδάκη ότι «οι παραδόσεις που επικρατούν το 18ο αιώνα στην τέχνη της βορειοδυτικής Ελλάδας έχουν τις ρίζες τους στα μνημεία της ίδιας περιοχής του 16ου και 17ου αιώνα» ισχύει, αλλά μόνο εν μέρει. Πράγματι, μια σειρά λεπτομερειών συνδέουν τις σκηνές των ζωγράφων από το Καπέσοβο με τα σύνολα του 16ου αιώνα της ίδιας περιοχής (μονή των Φιλανθρωπινών, μονή του Ντίλιου, μονή Ελεούσας Νησιού Ιωαννίνων, Μεταμόρφωση και Άγιος Δημήτριος Βελτισίας, Κράψη κτλ.): η μαία που δοκιμάζει το νερό στη Γέννηση της μονής Λυκοτριχίου (Πίν. 2, 36β) και ο τύπος Ε της Υπαπαντής, η προσωποποιημένη πηγή στη Βάπτιση της μονής Ρογκοβού (Πίν. 45α), ο έφηβος που συνοδεύει τον Λάζαρο στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών (Πίν. 46α), ο Χριστός στο αριστερό άκρο του Μυστικού Δείπνου Κάτω Σουδενών (Πίν. 58α) και της μονής Λυκοτριχίου (Πίν. 58β), το στέγνωμα των ποδιών του Πέτρου στη σκηνή του Νιπτήρα Ταξιαρχών Κάτω Σουδενών και ο μοναχικός σκεφτικός Ιούδας, οι συμπαγείς ομάδες στην Κρίση των αρχιερέων, ο στρατιώτης που ραπίζει τον Χριστό στην Κρίση των αρχιερέων στα Κάτω Σουδενά (Πίν. 67β) και στους Νεγάδες (Πίν. 69β), οι συνεχόμενες σκηνές της Κρίσης και Απόνιψης του Πιλάτου στους Νεγάδες (Πίν. 72β-73α), η σάλπιγγα και ο προφήτης Ησαΐας στον Ελκόμενο της μονής Ρογκοβού (Πίν. 80α), η στάση της Παναγίας με τον Χριστό στην Αποκαθήλωση των Νεγάδων (Πίν. 12α, 88β), η Κοίμηση του αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου, στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων και στο νάρθηκα της μονής Ελεούσας, η σταυρόσχημη κολυμβήθρα στην Ίαση του παραλυτικού των Νεγάδων (Πίν. 129α) κ.ά.

Η σχέση όμως αυτή προσδιορίζεται μόνον ως προς τις λεπτομέρειες που επισημάναμε. Οι εικονογραφικοί τύποι είναι διαφορετικοί, όπως φάνηκε στην ανάλυση που προηγήθηκε. Η εικονογραφική

⁹⁵³ Κεφαλωνίτου-Κωνσταντίου, Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων, 299-307.

⁹⁵⁴ Παρά τις ρωγμές και τις ρήξεις, είναι σαφές ότι συνεχίζονται αδιάπτωτα οι μακροχρόνιες σταθερές και οι κεκτημένοι πολιτισμικοί τρόποι (Σ. Ασδραχάς, *Ιστορικά απεικασματα*, Αθήνα 1995, 49). Πρβλ. Δ. Κωνσταντίου, Χορηγία και τέχνη στην Ήπειρο την περίοδο της ύστερης Τουρκοκρατίας, *ΙΕ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περίληψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1995, 37.

⁹⁵⁵ Πρβλ. το χαρακτήρα της ζωγραφικής του Δαμασκηνού εξ Ιωαννίνων στη μονή Καρακάλλου και το παρεκκλήσι της Κουκουζέλισσας στη μονή της Λαύρας (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 105, 239, πίν. 990).

⁹⁵⁶ Ο.π., 111.

⁹⁵⁷ Σε ορισμένους νέους αγένειους αγίους, όπως τον άγιο Βίκτωρα, προσθέτουν αυτό το φυσιογνωμικό στοιχείο.

λιτότητα έχει ήδη διαπιστωθεί παρά το απόθεμα πλήθους ανθιδόλων που διατηρούν οι ζωγράφοι για κάθε παράσταση, διαφορετική ως προς τα εικονογραφικά στοιχεία που τη συνθέτουν.

Η αρχαιότητα στη στάση του Πέτρου στη Μεταμόρφωση της μονής Ρογκοβού και των εικονογραφικών στοιχείων που συνθέτουν τον Επιτάφιο Θρήνο ανιχνεύονται σε μνημεία του μακεδονικού χώρου, πριν ακόμα από το 14ο αιώνα. Από μακεδονικά μνημεία⁹⁵⁸ εξάλλου προέρχεται ο τύπος του Λαζάρου μέσα στη σαρκοφάγο, η εικονογράφηση του αγίου Αλεξίου του ανθρώπου του Θεού, ο μετωπικός Χριστός στην Προδοσία της μονής Μακρινού κ.ά.

Τα εικονογραφικά στοιχεία των Κρητών του Αγίου Όρους δεν τους είναι άγνωστα. Όμως από αυτούς αντλούν περισσότερο στοιχεία τεχνοτροπίας. Οι ψηλές μορφές, η ιερατικότητα, η έλλειψη πάθους και κίνησης οφείλει αρκετά σε αυτή την τεχνοτροπία. Γνωρίζουν τη σύγχρονη τέχνη του Άθω και ανήκουν στην ίδια τάση ως προς τους φωτεινούς τόνους και τα γλυκερά πρόσωπα. Οι ομοιότητες όμως σταματούν εδώ. Η ζωγραφική τους δεν έχει καμία σχέση με την έντονη σωματικότητα και την επιστροφή στα πρότυπα της μακεδονικής σχολής που έχουμε ήδη εξετάσει.

Χωρίς να είναι φορείς μιας συγκροτημένης ζωγραφικής θεωρίας⁹⁵⁹, εμπλουτίζουν τα ζωγραφικά τους αποθέματα με εικονογραφικά θέματα και μοτίβα, καθώς και με τεχνοτροπικές φόρμες από μεγάλο αριθμό πηγών, όπως οι χαλκογραφίες⁹⁶⁰ και τα ζωγραφικά σύνολα της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, του Άθω και της Μακεδονίας. Η τέχνη των καπεσοβιτών ζωγράφων δεν είναι ομοιογενής, αν και μέχρι το 1812 τα βασικά ζωγραφικά στοιχεία είναι κοινά.

Καλύτερος τεχνίτης είναι ο Αναστάσιος. Ως προς την εικονογραφία ακολουθεί κατά κανόνα την ορθόδοξη παράδοση, ενώ τα δυτικά δάνεια αφομοιώνονται από το σύνολο του έργου του. Περισσότερο από τους άλλους Καπεσοβίτες έχει τις ρίζες του στη ζωγραφική των μεγάλων συνόλων της Ηπείρου του 16ου αιώνα, μολονότι το απόθεμα των ανθιδόλων που χρησιμοποιεί αποδεικνύει την εξοικείωσή του και με άλλα ζωγραφικά έργα. Το σημαντικότερο ζωγραφικό του σύνολο είναι ο διάκοσμος του καθολικού της μονής Ρογκοβού, με εικονογραφικό πρόγραμμα συγκροτημένο, κίνηση στις παραστάσεις, με λεπτές και ζωγραφικές φόρμες, με περιορισμένα περιγράμματα και σχηματοποίηση. Στη μονή Λυκοτριχίου και στους Ταξιάρχες Κάτω Σουδενών τα εικονογραφικά προγράμματα έχουν σημαντικές ομοιότητες, ενώ στις επιμέρους παραστάσεις εντοπίζονται διαφορές και χρήση ποικίλων ανθιδόλων.

Για το ζωγράφο Αθανάσιο⁹⁶¹ οι παρατηρήσεις που μπορούν να γίνουν στο έργο του είναι περιορισμένες, αφού η ζωγραφική των ναών που έχει αγιογραφήσει είναι καλυμμένη με καπνιά και άλατα, όπως στον Άγιο Χαράλαμπο Περάματος και στον Άγιο Γεώργιο Κουρέντων. Μόνο στο νάρθηκα του ναού των Αγίων Αποστόλων Λευκοθέας διακρίνεται δείγμα της τέχνης του με καλό σχέδιο, συγκρατημένες στάσεις και κινήσεις, καθώς και χρωματική αρμονία.

Ο πιο σημαντικός όμως ζωγράφος της εποχής είναι ο γιος του Αθανασίου, Ιωάννης⁹⁶². Αυτόν επιλέγει ο άρχοντας Καραμούνις για να αγιογραφήσει τον κεντρικό ναό του Καπεσόβου και ο Χατζη-

⁹⁵⁸ Το έργο των μακεδονικών εργαστηρίων τους είναι γνωστό, αφού αρκετοί εξ αυτών εργάζονται στο χώρο της δυτικής Μακεδονίας (Σιάτιστα).

⁹⁵⁹ Φαινόμενο που εντοπίζεται ήδη από το 17ο αιώνα. Βλ. σχετικά Τούρτα, *Λιανοτόπιτες*, 229. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 341.

⁹⁶⁰ Τη δυτική επίδραση από το συμφυρμό του Εμπαιγμού με την παράσταση «Ίδε ό Άνθρωπος» που έχει ήδη επισημάνει ο Τριανταφυλλόπουλος (Triantaphyllopoulos, *Wandmalerei*, 233, σημ. 132. Πρβλ. Ρηγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 520), 35) την αποδίδουμε στην κυκλοφορία των χαλκογραφιών και όχι σε ιδιαίτερη σχέση με τους ζωγράφους του 17ου και 18ου αιώνα που εργάζονται στα Επτάνησα και δημιουργούν ένα ύφος με ιδιαίτερα εικονογραφικά μοτίβα (Τριανταφυλλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 945), 169-170) αλλά και μια τεχνοτροπία που κυριαρχεί το πάθος σε όλες του τις μορφές (Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, ΙΑ', 264).

⁹⁶¹ Δ. Κωνσταντίος, Μια οικογένεια ζωγράφων από το Καπέσοβο του Ζαγοριού Ηπείρου, *ΙΔ' Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Περιλήψεις ανακοινώσεων, Αθήνα 1992, 29.

⁹⁶² Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 336-337, με παρανόηση ως προς το γιο του, που είναι ο Αναστάσιος Αναγνώστης και

μάνθος Γκίνος τη μεγάλη βασιλική των Νεγάδων. Για περισσότερα από 30 χρόνια είτε μαζί με τον πατέρα του είτε μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο είτε μαζί με το γιο του Αναστάσιο αγιογραφούν ναούς, εικόνες και χρυσώνουν τέμπλα στο Ζαγόρι, αλλά και σε άλλα χωριά της ευρύτερης περιοχής Ιωαννίνων. Το εικονογραφικό του θεματολόγιο είναι πλουσιότατο. Στα πρώιμα έργα του είναι πιο συντηρητικός, αλλά όσο πλησιάζουμε στα τέλη του αιώνα η ρήξη με την παράδοση είναι ορατή, ειδικά στο ναό της Αγίας Ζαγορίου. Ένα νέο πνεύμα κυριαρχεί πια στο εσωτερικό του ναού με κυρίαρχη τη μπαρόκ διακόσμηση και τις παραστάσεις με απλά, αυτόνομα, θρησκευτικά θέματα. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια νέα καλλιτεχνική βούληση⁹⁶³ από αυτούς τους ζωγράφους χωρικής καταγωγής; Θα ήταν εξαιρετικά απίθανο, αν η παρατήρηση αυτή περιοριζόταν μόνο στους καπεσοβίτες ζωγράφους. Πίσω τους όμως βρίσκονται ο ηπειρώτης έμπορος⁹⁶⁴ και δωρητής, εμποτισμένος από πνεύμα ανανέωσης και προόδου, καλλιεργημένο στα σημαντικότερα κέντρα της Δύσης, της κεντρικής Ευρώπης και της Ρωσίας⁹⁶⁵. Δεν θα πρέπει να διαφεύγει της προσοχής μας και το γεγονός της μετατροπής των Ιωαννίνων αυτή την εποχή στο ουσιαστικό κέντρο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, με ό,τι αυτό συνεπάγεται για το νέο πνεύμα που εμφανίζεται και στην αντίληψη για το διάκοσμο του ναού. Η επανάληψη αυτού του καλλιτεχνικού φαινομένου το 1812 στον Άγιο Μηνά Δικόρφου Ζαγορίου⁹⁶⁶, αλλά κυρίως η ολοκληρωτική αλλαγή του ύφους των ναών της πόλης των Ιωαννίνων του 19ου αιώνα με τη συνολική εκκοσμίκευση⁹⁶⁷ αρχιτεκτονήματος και διακόσμου, μας ωθούν στην άποψη ότι μια νέα αντίληψη ως προς τη θρησκευτική τέχνη προσπαθεί να κυριαρχήσει στην Ήπειρο αντιπαλεύοντας μια ισχυρότατη παράδοση, που αντιστέκεται μέχρι το 1912⁹⁶⁸.

όχι δύο διαφορετικά πρόσωπα. Το 1800 οι δύο τους αγιογραφούν το νάρθηκα και όχι τον κυρίως ναό του καθολικού της μονής του Προφήτη Ηλία Ζίτσας, που έχει διάκοσμο του 17ου αιώνα.

⁹⁶³ Για την έννοια του *Kunstwollen* υπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Βλ. πρόχειρα Ρηγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 520), 72-73 με βιβλιογραφία.

⁹⁶⁴ Ε. Ι. Νικολαΐδου, *Ηπειρώτες απόδημοι στη Ρωσία του 19ου αιώνα και η συμβολή τους στην ανάπτυξη της Ηπείρου*, *Δωδώνη* 15 (1986), 103-121.

⁹⁶⁵ Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, *Η Ήπειρος στα χρόνια της Τουρκοκρατίας και η Εθνική Αναγέννηση*, Ιωάννινα 1982, 10 κ.ε.

⁹⁶⁶ Ο Χατζηδάκης (Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 136) δεν αναφέρει την τοιχογράφηση του ναού από τον Αναστάσιο Αναγνώστη του Οικονόμου και περιορίζεται μόνο στις εικόνες.

⁹⁶⁷ Κεφαλωνίτου-Κωνσταντίου, *Η εισαγωγή κοσμικών στοιχείων*, 306-307.

⁹⁶⁸ Είναι εκπληκτικό το φαινόμενο του χιονιάδη ζωγράφου Β. Φύλη που το 1912 αποδίδει στην Αγία Τριάδα Ιερομνήμης Ιωαννίνων ένα πλήρες εικονογραφικό και συγκροτημένο πρόγραμμα (Δ. Κωνσταντίνος, *ΑΔ* 35 (1980): Χρονικά, 342).

ΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ ΑΠΟ ΤΟ ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΚΑΙ Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΗΠΕΙΡΟ ΤΟ 18ο ΚΑΙ ΤΟ Α΄ ΜΙΣΟ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Έχει ήδη επισημανθεί η μεγάλη ανάπτυξη της ζωγραφικής⁹⁶⁹ τέχνης στην Ήπειρο το 18ο αιώνα. Μαζί με τους καπεσοβίτες ζωγράφους που συγκροτούν μια κυρίαρχη ομάδα, πολυάριθμοι τεχνίτες, εργαζόμενοι κυρίως κατά ομάδες, συνθέτουν ένα σύνολο που αγιογραφεί δεκάδες ναούς, διακοσμεί αρχοντικά και κατασκευάζει εικόνες σε ολόκληρο το βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο, τον Άθω, τη Θεσσαλία μέχρι και την Πελοπόννησο.

Στις αρχές του 18ου αιώνα, και συγκεκριμένα το 1702, ο ζωγράφος Ευστάθιος⁹⁷⁰ αγιογραφεί το καθολικό του Αγίου Νικολάου Μετσόβου, έργο στο οποίο η σχηματοποίηση και η ξηρότητα είναι ακόμα κυρίαρχα τεχνοτροπικά στοιχεία. Λίγο αργότερα, από το 1714 μέχρι το 1808, οκτώ ζωγράφοι από τους Καλαρρύτες αγιογραφούν πολλούς ναούς και φορητές εικόνες, στην ευρύτερη περιοχή των Καλαρρυτών και της γειτονικής Καλαμπάκας. Ο ζωγράφος Νικόλαος⁹⁷¹, ο Αναγνώστης Απόστολος και ο γιος του ιερέας Χρήστος αποδίδουν στο καθολικό του Αγίου Γεωργίου Βουλγαρελίου (σήμ. Δροσποπηγή) Άρτας ένα έργο (Πίν. 139) με ψιλόλιγνα σώματα και με έντονη σχηματοποίηση, που θυμίζει το έργο του Παναγιώτη από τα Ιωάννινα στον Φενεό Κορινθίας⁹⁷², κυρίως ως προς το διακοσμητικό αίσθημα που φαίνεται ιδιαίτερα στην παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής⁹⁷³. Οι Στέργιος⁹⁷⁴ και Γεώργιος⁹⁷⁵ το 1737, στο παρεκκλήσι του Προδρόμου μονής Βύλιζας⁹⁷⁶ Μαρτσουκίου Ιωαννίνων (Πίν. 140) εμφανίζουν ένα πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, με παραδοσιακά εκφραστικά μέσα που πλουτίζονται με δυτικά δάνεια, όπως η φυλακή και το αρχιτεκτονικό τοπίο στο Μαρτύριο των αγίων Μηνά, Βίκτωρα και Βικέντιου⁹⁷⁷.

Οι Στέργιος⁹⁷⁸ και Ιωάννης⁹⁷⁹, στο παρεκκλήσι των Αγίων Πάντων του βυζαντινού ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Καλαμπάκας (Πίν. 141) χρησιμοποιούν την ίδια ζωγραφική γλώσσα. Στη σπάνια, σχετικά, παράσταση της Ύψωσης του σταυρού ακολουθούν το λεγόμενο τύπο Β κατά τον Βοκοτόπουλο⁹⁸⁰, που συνηθίζουν οι κρητές αγιογράφοι και οι ζωγράφοι της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας. Παρά την κυριαρχία των αρχιτεκτονημάτων, τα εικονογραφικά στοιχεία ακολουθούν την παράδοση, ενώ δημιουργούν έναν ενδιαφέροντα εικονογραφικό τύπο στην παράσταση των Εγκαι-

⁹⁶⁹ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 109 κ.ε. Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 241.

⁹⁷⁰ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 287· ο ίδιος, *ΙΕΕ*, ΙΑ', πίν. 251.

⁹⁷¹ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 288-289.

⁹⁷² Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, 291.

⁹⁷³ Για το θέμα αυτό που συμβολίζει την κάθαρση του σώματος, τη σωτηρία και την πηγή της ζωής βλ. σχετικά Δ. Πάλλας, *Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, *ΑΔ* 26 (1971): Μελέται, 201 κ.ε. T. Velmans, *L'iconographie de la Fontaine de Vie dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, *Synthronon*, II, Παρίσι 1968, 119 κ.ε.

⁹⁷⁴ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 371.

⁹⁷⁵ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 221. Το 1748 ο ίδιος αγιογραφεί το ναό του Αγίου Νικολάου στη Ρεντίνα Θεσσαλίας (Π. Βασιλείου, *Η αγιογραφική τέχνη και οι ζωγράφοι της στην Ευρυτανία*, *Ζυγός* 25 (1957), 21).

⁹⁷⁶ Σ. Λάμπρος, *Η μονή Βυλίζης και τα εν αυτή χειρόγραφα*, *ΔΙΕΕ* Δ' (1892), 353-356. Π. Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 27 (1972): Χρονικά, 469-471.

⁹⁷⁷ *Ερμηγεία*, 196: ...διαφόρως βασανιζόμενοι τελειούνται.

⁹⁷⁸ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 102.

⁹⁷⁹ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 334.

⁹⁸⁰ Π. Α. Βοκοτόπουλος, *Η εύρεση και ύψωση του Τιμίου Σταυρού στην κρητική ζωγραφική*, *Αντίφωνον*, Θεσσαλονίκη 1994, 257 κ.ε.

νίων του ναού της αγίας του Χριστού Αναστάσεως, επηρεασμένοι από τις απεικονίσεις των προσκυνηταρίων των Αγίων Τόπων που κυκλοφορούν⁹⁸¹.

Το 1782 ο Δημήτριος Ζούκης⁹⁸² αγιογραφεί του εξωνάρθηκα της βασιλικής Καλαμπάκας και το 1783 το ναό του Αγίου Αθανασίου στην Καστανιά⁹⁸³ Καλαμπάκας. Επίσης, μαζί με τον Γεώργιο αγιογραφούν το 1784 το νάρθηκα του καθολικού της μονής Υπαπαντής Μετεώρων⁹⁸⁴ και μόνος του τμήμα του καθολικού της μονής Αγίας Τριάδας Μετεώρων⁹⁸⁵. Μέτριος τεχνίτης ο ίδιος, αποδίδει επίπεδες φόρμες και πλαδαρά, χωρίς έκφραση, πρόσωπα, όπως αυτά του νάρθηκα της μονής Υπαπαντής (Πίν. 142). Τρεις Σουδενιώτες ζωγραφίζουν από το 1737 μέχρι το 1809 τρεις ναούς στο Ζαγόρι⁹⁸⁶. Ο ζωγράφος Ιωάννης⁹⁸⁷ και οι γιοι του αρχίζουν το 1737 την τοιχογράφηση του ναού της Κοίμησης Θεοτόκου Βιτσικού Ιωαννίνων που την ολοκληρώνει το 1738 ο ιερομόναχος Παΐσιος⁹⁸⁸. Ο Λάζαρος⁹⁸⁹, γιος του ιερέα Ιωάννη, αγιογραφεί το 1796 το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Κουκουλίου⁹⁹⁰ Ζαγορίου. Ο ίδιος μαζί με τον ανεψιό του Λάζο Κανίκη⁹⁹¹ αγιογραφεί το 1809 το καθολικό της μονής Ευαγγελίστριας Άνω Σουδενών. Στο Βιτσικό ο Ιωάννης αποδίδει σώματα στερεά, με έντονη διακοσμητικότητα στην απόδοση των υφασμάτων και εξαιρετική καλλιγραφία στην απόδοση των προσώπων (Πίν. 143α), τεχνοτροπία που δεν μπορεί να ακολουθήσει ο γιος του Λάζαρος στο Κουκούλι, αφού οι ολόσωμες μορφές υστερούν στην απόδοση του όγκου και στην έκφραση (Πίν. 143β), ενώ στις πολυπρόσωπες σκηνές διαθέτει ικανότητα μικρογραφικής απόδοσης των μορφών αλλά με απλοϊκά εκφραστικά μέσα (Πίν. 143γ).

Δώδεκα ζωγράφοι από το Φορτόσι και την Κορύτιανη Κατσανοχωριών Ιωαννίνων αγιογραφούν πληθώρα ναών στην ευρύτερη περιοχή Ιωαννίνων και της γειτονικής Πρέβεζας⁹⁹². Προηγούνται οι ζωγράφοι από το Φορτόσι το 18ο αιώνα και ακολουθούν το 19ο αιώνα οι ζωγράφοι από την Κορύτιανη. Το 1737 ο ζωγράφος Χριστόδουλος⁹⁹³ αγιογραφεί τον Άγιο Νικόλαο στο Ελληνικό (τέως Λοζέτσι) Ιωαννίνων, ο ιερέας Κωνσταντίνος⁹⁹⁴ το 1784 την Κοίμηση Θεοτόκου Αλεποχωριού Μπότσαρη. Ο Κωνσταντίνος και ο μαθητής του Στέργιος, ο Νικόλαος Πλακίδας⁹⁹⁵ και ο γιος του Αθανάσιος⁹⁹⁶ και οι αδελφοί Χρήστος και Γεώργιος⁹⁹⁷ αγιογραφούν το 1787 το ναό της Φανερωμένης⁹⁹⁸ στο Φορτόσι Ιωαννίνων και το 1794 ο Αναγνώστης Αθανάσιος και ο Αναγνώστης Γεώργιος⁹⁹⁹ την Αγία Τριάδα Μοσπίνας.

⁹⁸¹ Σ. Καδάς, Απεικονίσεις του ναού της Αναστάσεως στα προσκυνητάρια των Αγίων Τόπων, *Αντίφωνο*, Θεσσαλονίκη 1994, 370 κ.ε.

⁹⁸² Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 296-297.

⁹⁸³ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 82.

⁹⁸⁴ Π. Λαζαρίδης, *ΑΔ* 28 (1973): Χρονικά, 380.

⁹⁸⁵ Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινά Μνημεία Θεσσαλίας, ΙΓ' και ΙΔ' αιώνες, *ΕΕΒΣ* IX (1932), 411. D. Nicol, *Meteora, the Rock Monasteries of Thessaly*, Λονδίνο 1975, 149-151.

⁹⁸⁶ Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 244.

⁹⁸⁷ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 153-154. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 335, πίν. 201.

⁹⁸⁸ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 307.

⁹⁸⁹ Ό.π., 218.

⁹⁹⁰ Σούλης, ό.π. (υποσημ. 26), 88, αριθ. 18. Για το Κουκούλι βλ. Λαζαρίδης, ό.π. (υποσημ. 70): ο ίδιος, *Η εθνική πνευματική λαμπάδα στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Ιστορία της σχολής Κουκουλίου - Ζαγορίου*, Γιάννενα 1950.

⁹⁹¹ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 176.

⁹⁹² Κωνσταντίνος, «Ομάδες» ζωγράφων, 244.

⁹⁹³ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 409.

⁹⁹⁴ Ό.π., 214.

⁹⁹⁵ Ό.π., 330.

⁹⁹⁶ Ό.π., 329.

⁹⁹⁷ Ό.π., 408.

⁹⁹⁸ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 110.

⁹⁹⁹ Ό.π., 163.

Μέτριοι τεχνίτες οι ζωγράφοι από το Φορτόσι φαίνεται ότι ασχολούνται με την απόδοση και κοσμικών θεμάτων, όπως δείχνει το φυτικό διακοσμητικό θέμα που ζωγραφίζει ο Κωνσταντίνος στο Αλεποχώρι¹⁰⁰⁰ (Πίν. 144). Όταν όμως το 1787 οι ομάδες από το Φορτόσι συγκεντρώνονται για να αγιογραφήσουν την εκκλησία του χωριού τους, αποδίδουν έναν αφάνταστο πλούτο ζωγραφικών θεμάτων με μια τεχνοτροπία που δεν είναι ίδια σε όλους, όμως ξεκινάει από κοινή βάση¹⁰⁰¹. Αν ο κατάκοσμος θρόνος της Θεοτόκου στην αιίδα του ιερού θυμίζει *forma ornata* (Πίν. 145α), τα πλούσια αρχιτεκτονήματα, οι ψηλές μορφές με το επίπεδο πλάσιμο και τα ζωηρά χρώματα δείχνουν τις κοινές αφετηρίες αυτών των ηπειρωτικών ομάδων (Πίν. 22, 145β-146).

Το 19ο αιώνα ακολουθούν οι ζωγράφοι από την Κορύτιανη. Το 1801 ο Κωνσταντίνος¹⁰⁰² και οι συγχωριανοί του Στέργιος και Χρήστος του Ιωάννη ζωγραφίζουν τον Άγιο Σώζοντα Φιλιπιάδος, ο Κωνσταντίνος και τα παιδιά του Χριστόδουλος και Ιωάννης το 1807 τη Φανερωμένη Παπαδάτων Λάκκας Σουλίου, το 1814 μόνοι τους οι Χριστόδουλος¹⁰⁰³ και Ιωάννης¹⁰⁰⁴ αγιογραφούν την Αγία Κυριακή Γυμνοτόπου Αρτας και το 1816 το καθολικό της μονής Αγίου Δημητρίου Ζαλόγγου, ενώ το 1829 ο Χριστόδουλος με το γιο του Αναστάσιο την Αγία Παρασκευή Παπαδάτων Λάκκας.

Σημαντικό είναι το έργο αυτής της μεγάλης ομάδας ζωγράφων για τον εικονογραφικό πλούτο, αλλά και την πίστη στην παράδοση, όπως φαίνεται στον Άγιο Δημήτριο Ζαλόγγου του 1816 με την πλήρη ανάπτυξη των θεμάτων, από όπου δεν λείπει η αφηγηματική διάθεση, την ίδια στιγμή που τα άτεχνα, σχηματοποιημένα και ξηρά πρόσωπα (Πίν. 147) δείχνουν την προϊούσα τεχνική κατάπτωση.

Τη μεγαλύτερη ομάδα συγκροτούν οι ζωγράφοι από τους Χιονιάδες¹⁰⁰⁵. Δεκάδες ζωγράφοι αγιογραφούν ναούς, ζωγραφίζουν αρχοντικά και εκτελούν προσωπογραφίες σε ολόκληρο το βορειοδυτικό ελλαδικό χώρο, τη Θεσσαλία και τη δυτική Μακεδονία. Ένα από τα πρωιμότερα έργα τους εκτελούν το 1770 οι χιονιαδίτες Κωνσταντίνος¹⁰⁰⁶ και Μιχαήλ¹⁰⁰⁷ του Μιχαήλ στη μονή Άβελ Βήσσανης Πωγωνίου (Πίν. 148). Το πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα με την πληθώρα των κύκλων διαπερνά μια ανήσυχη διάθεση, που αποτυπώνεται στις κινήσεις και την έκφραση των μορφών, αντίθετες από την ηρεμία και την ιερατικότητα των Καπεσοβιτών. Τα έντονα χρώματα και η διακοσμητική διάθεση προσπαθούν να ισοσταθμίσουν κάποια αφέλεια στην τεχνική που παρουσιάζουν οι φόρμες και οι αρχιτεκτονικές κατασκευές.

Εξήντα δύο¹⁰⁰⁸ ονόματα ζωγράφων σε τοιχογραφίες ναών και αρχοντικών, καθώς και σε πολυάριθμες εικόνες συγκροτούν ένα έργο πολύτιμο για τη γνώση της ζωγραφικής στην Ελλάδα, το τελευ-

¹⁰⁰⁰ Για την προέλευση αυτών των μοτίβων που απαντούν αρχικά σε ισλαμικά υφάσματα και κυκλοφορούν σε όλη την οθωμανική αυτοκρατορία βλ. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 342-343.

¹⁰⁰¹ Ο ναός της Φανερωμένης Φορτοσίου, με την κτητορική επιγραφή να αναφέρει λεπτομερώς τα σημεία που αγιογραφεί κάθε ομάδα και το μεγάλο εικονογραφικό της πλούτο, μπορεί να μην ακολουθεί ένα σφιχτά συγκροτημένο πρόγραμμα, όμως το εικονογραφικό *horror vacui* είναι σημαντικό γιατί δείχνει τις γνώσεις των ομάδων και τις τεχνοτροπικές τους αποκλίσεις.

¹⁰⁰² Πιομίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 215.

¹⁰⁰³ Ό.π., 409.

¹⁰⁰⁴ Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, 338-339. Μαζί με τον πατέρα του Κωνσταντίνο εμφανίζεται να αγιογραφεί το ναό της Γέννησης Θεοτόκου Θεσπρωτικού, τη μονή Βύλιζας και το ναό της Κοίμησης Θεοτόκου Βαλαάμ.

¹⁰⁰⁵ Εκτός από σκόρπιες πληροφορίες σε αρχαιολογικά περιοδικά, σε συστηματικότερες εργασίες προέβει ο παπα-Γιώργης Παΐσιος και κυρίως ο Κίτσος Μακρής (Γ. Παΐσιος, *Αγιογραφία και αγιογράφοι Χιονιάδων*, Ιωάννινα 1963. Μακρής, *Χιονιαδίτες*, σποράδην), με αρκετές παρανοήσεις και συμπεράσματα ως προς τα πρότυπά τους, που δεν επιβεβαιώνει η σύγχρονη έρευνα.

¹⁰⁰⁶ Πιομίνος, *Αγιογράφοι*, 212-213. Ο Κωνσταντίνος το 1774 τοιχογραφεί το καθολικό της μονής του Αγίου Δημητρίου στη Βλάστη Εορδαίας. Μαζί με τον Μιχαήλ του Μιχαήλ αγιογραφούν τον Άγιο Αχύλλειο στον Πεντάλοφο (τέως Ζουπάνι) Βοΐου Κοζάνης. Με την προσθήκη στο συνεργείο τους και του συγχωριανού τους Ιωάννη αγιογραφούν το 1779 το ναό του Αγίου Γεωργίου στην Οξύνεια Καλαμπάκας.

¹⁰⁰⁷ Πιομίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 255.

¹⁰⁰⁸ Μακρής, *Χιονιαδίτες*, 25.

ταίο τέταρτο του 18ου και ολόκληρο το 19ο αιώνα. Άλλοι μεμονωμένοι ζωγράφοι, όπως ο Νικόλαος¹⁰⁰⁹ που αγιογραφεί το καθολικό της μονής Αγίου Αθανασίου στη Χρυσόρραχη, με το αναγεννησιακό κιβώριο και τις Καρυάτιδες στην παράσταση του ευαγγελιστή Μάρκου (Πίν. 21β, 149), δείχνουν τον πλούτο και το εύρος των επιδράσεων που δέχεται η θρησκευτική τέχνη στην Ήπειρο το 18ο-19ο αιώνα. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει¹⁰¹⁰, οι καπεσοβίτες ζωγράφοι είναι μια κυρίαρχη ομάδα σε αυτό το σύνολο των ηπειρωτών ζωγράφων του 18ου-19ου αιώνα, εκτελώντας πολυάριθμα έργα που αποτελούν μέχρι σήμερα τους αδιάψευστους μάρτυρες μιας ζωγραφικής άνθησης, της μεγαλύτερης που γνώρισε ο χώρος της Ηπείρου. Από τον Δαβίδ τον Σεληνιτζιώτη, που δραστηριοποιείται στο βορειοελλαδικό χώρο, μέχρι τον Παναγιώτη από τα Γιάννενα, που ζωγραφίζει το μοναδικό γνωστό έργο του στην Κορινθία, δεκάδες άλλοι ζωγράφοι στο Άγιο Όρος, τη βορειοδυτική Μακεδονία, τη Θεσσαλία και την Ήπειρο συνθέτουν ένα σύνολο πλούσιο σε εικονογραφικές και τεχνοτροπικές αναζητήσεις¹⁰¹¹.

Το έργο αυτό βασίζεται σε μια βαθμιαία αλλαγή της οικονομικής βάσης. Αν και ο 18ος αιώνας αρχίζει στην Ήπειρο με διαρκείς πολέμους¹⁰¹², η συνθήκη του Κάρλοβιτς του 1699¹⁰¹³ αλλάζει ριζικά το οικονομικό πλαίσιο. Το εμπόριο αρχίζει να ακμάζει¹⁰¹⁴ και οι Ηπειρώτες αποκτούν τεράστιες περιουσίες, που τις χρησιμοποιούν για την ανύψωση του υλικού και πνευματικού επιπέδου της πατρίδας τους¹⁰¹⁵. Παράλληλα, η αυτονομία¹⁰¹⁶ και τα προνόμια μεγάλων περιοχών και η σχετική ασφάλεια που υπάρχει ήδη από τα μέσα του 18ου αιώνα συντελούν στην ίδρυση ή ανακαίνιση πολλών ναών και αρχοντικών και ως εκ τούτου στην ανάγκη διακόσμησής τους. Οι νέες συνθήκες ανοίγουν νέους ορίζοντες για τους ζωγράφους. Οι τεχνίτες τώρα πολλαπλασιάζονται, όπως φαίνονται από τα ονόματα που έχουμε ήδη αναφέρει. Τα άγονα εδάφη πολλών χωριών ωθούν αρκετούς να στραφούν στη μεταποιητική χειροτεχνία και τη ζωγραφική τέχνη. Το Καπέσοβο, οι Καλαρρύτες, το Τσεπέλοβο, οι Χιονιάδες, τα Σουδενά κ.ά. ακμάζουν πραγματικά. Παράλληλα με αυτή την ακμή, ανθεί και η ζωγραφική τέχνη, με μια μεγάλη ποικιλία εκφραστικών μέσων. Ο χαρακτηρισμός της ως λαϊκή, με την έννοια της κατάπτωσης¹⁰¹⁷, δεν ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα. Υπάρχουν καλοί και κακοί τεχνίτες, ζωγραφικά σύνολα εμπλουτισμένα με στοιχεία από τη λαϊκή ζωή, αλλά και άλλα όπου μια ακαδημαϊκή ζωγραφική γλώσσα κυριαρχεί. Στην τελευταία μπορούμε βάσιμα να εντάξουμε και τους ζωγράφους από το Καπέσοβο, με τη μεγαλύτερη αρμονία στα χρώματα και τους

¹⁰⁰⁹ Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι*, 289. Από το 1728 μέχρι το 1741 εντοπίζεται η υπογραφή του Νικολάου σε τέσσερα τοιχογραφημένα σύνολα στην περιοχή της Ηπείρου και της Θεσσαλίας χωρίς ακόμα να έχει γίνει πλήρης ταύτιση έργων και ζωγράφων.

¹⁰¹⁰ Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 242 κ.ε.

¹⁰¹¹ Η επιστροφή στα παλαιά μακεδονικά πρότυπα του Δαβίδ Σεληνιτζιώτη, η μίμηση των μεγάλων κρητών αγιογράφων από τον Παναγιώτη, ο εκλεκτικισμός των Καπεσοβιτών και η αντικλασική ζωντάνια των Χιονιαδιτών δείχνουν τις πλούσιες τεχνοτροπικές αναζητήσεις των ηπειρωτών αγιογράφων.

¹⁰¹² Κωνστάντιος, «Ομάδες» ζωγράφων, 245.

¹⁰¹³ Μ. Χατζηδάκης, *ΙΕΕ*, ΙΑ', 35 κ.ε.

¹⁰¹⁴ Σ. Μάξιμος, *Η αυγή του ελληνικού καπιταλισμού. Τουρκοκρατία 1685-1789*, εκδ. Γ, Αθήνα 1973, 41 (Έκθεση Benoit Garnier του 1702).

¹⁰¹⁵ Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, ό.π. (υποσημ. 965), 10 κ.ε. Για την ύστερη Τουρκοκρατία και το ρόλο των ηπειρωτών πραγματευστών σε μια συνεχώς επιδεινούμενη οικονομική κατάσταση βλ. Γ. Παπαγεωργίου, *Οικονομικές και κοινωνικές πραγματικότητες στο Βιλαέτι των Ιωαννίνων (τέλη 19ου-αρχές 20ού αιώνα)*, Ιωάννινα 1984, 21 κ.ε. Πρβλ. ο ίδιος, *Ηπειρωτικά λιμάνια στην ύστερη Τουρκοκρατία. Η περίπτωση της Πρέβεζας, Ήπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 139 κ.ε. Α. Κωνσταντακοπούλου, Το οδικό δίκτυο της Ηπείρου στη γεωγραφική περιγραφή του Π. Ποταγού (1885). Λειτουργίες του χώρου και εθνικά αιτήματα, *Ήπειρος: Κοινωνία - Οικονομία (15ος-20ός αι.)*, Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας, 1985, Γιάννινα 1986, 171 κ.ε.

¹⁰¹⁶ Σάρρος, ό.π. (υποσημ. 28), 286-301. Α. Βακαλόπουλος, ό.π. (υποσημ. 9), Β1, 290-294. Λαμπρίδης, *Ηπειρ. μελετήματα*, 5 κ.ε. Αραβαντινός, *Χρονογραφία*, 13, 33 κ.ε.

¹⁰¹⁷ Για το 17ο αιώνα βλ. Παϊσιδου, *Τοιχογραφίες 17ου αιώνα*, 343.

όγκους, με περιορισμένα εξπρεσιονιστικά στοιχεία, με φωτεινούς τόνους, γλυκερά και επίπεδα πρόσωπα.

Η κατανόηση της ζωγραφικής στην Ήπειρο το 18ο αιώνα και το α' μισό του 19ου αιώνα βρίσκεται ακόμα στην αρχή. Θα πρέπει να μελετηθεί συστηματικά το έργο όλων των ομάδων και των ζωγράφων που δουλεύουν σε ένα μεγάλο γεωγραφικό χώρο, για να μπορέσουμε στο μέλλον να αντιληφθούμε τις τάσεις, τις επιδράσεις και την ποιότητα μιας τέχνης που έβαλε τη σφραγίδα της σε μια ολόκληρη εποχή, στον αιώνα των φώτων αλλά και των νέων ησυχαστικών αναζητήσεων, στο τέλος της βυζαντινίζουσας¹⁰¹⁸ και την αυγή της νεοελληνικής κοινωνίας.

¹⁰¹⁸ Ό.π., 344. Για την Ήπειρο ισχύει ο χαρακτηρισμός αυτός και για το 18ο και 19ο αιώνα. Για το θέμα βλ. σχετικά Κωνσάντιος, Ήπειρος, 72.

Είχε ολοκληρωθεί το μεγαλύτερο μέρος αυτής της εργασίας, όταν αποκαλύφθηκε κατά τη διάρκεια της συντήρησης¹⁰¹⁹ ότι η τοιχογράφηση του ενοριακού ναού του Αγίου Νικολάου Τσεπελόβου Ζαγορίου έχει γίνει από τον Ιωάννη του Αθανασίου, το γιο του Αναστάσιο Αναγνώστη και τον αδελφό του Γεώργιο.

Η κτητορική επιγραφή (Πίν. 150α)

ΙΣΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΕΠ(Τ)ΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥΤΟΣ ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΡΟΣ ΗΜΩΝ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΨΠΣ ΣΩΤΗΡΙΟΝ ΕΤΟΣ / Μ (ΙΝΔΙΚΤ)ΙΩΝΟΣ ΕΚΤΗ ΕΠΙ ΔΕΚΑΤΗ ΙΣΑΜΕΝΟΥ ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΥΟΝΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΝΙΕΡΩΤΑΤΟΥ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ / ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΙΟΥ ΜΑΚΑΡΙΟΥ, ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΜΕΝ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΕΣΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΡΑΔΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ / Κ(ΑΙ) ΕΤΕΡΩΝ ΤΙΝΩΝ ΠΡΟΕΣΩΤΩΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ ΔΑΠΑΝΗΣ ΔΕ ΤΩΝ ΕΥΣΕΒΩΝ ΧΡΙΣΤΙΑΝΩΝ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΧΩΡΑΣ ΙΕΡΑΤΕΥΩΝΤΩΝ ΔΕ Κ(ΑΙ) ΤΑ ΤΗΣ ΕΚΛΗΣΙΑΣ ΔΙΟΙΚΟΥΝΤΩΝ ΕΥΛΑΒΕΣΑΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ ΚΥΡ (ΠΑ)ΠΑ ΧΡΙΣΟΔΟΥΛΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ Κ(ΑΙ) (ΠΑ)ΠΑ ΚΥΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΑΚΕΛΑΡΙΟΥ Κ(ΑΙ) (ΠΑ)ΠΑ ΚΥΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΠΡΩΤΟΠΑΠΑ Κ' (ΠΑ)ΠΑ ΚΥΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΑΚΕΛΛΙΩΝ Κ(ΑΙ) (ΠΑ)ΠΑ ΚΥΡ / ΚΩΝΣΑΝΤΙΝΟΥ Κ(ΑΙ) (ΠΑ)ΠΑ ΚΥΡ ΧΡΙΣΟΔΟΥΛΟΥ ΩΝ ΚΥΡΙΕ ΓΡΑΨΩΝ ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ ΕΝ ΒΙΒΛΩ ΖΩΝΤΩΝ ΔΙΑ ΠΡΕΣΒΕΙΩΝ ΤΗΣ ΠΑΝΑΧΡΑΝΤΟΥ ΣΟΥ ΜΗΤΡΟΣ Κ(ΑΙ) ΤΟΥ ΣΟΥ ΘΕΡΑΠΟΝΤΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ, ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΥΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΚΑΙ ΟΙΚ(Ο)-ΝΟΜΟΥ / ΠΑΠΑ ΚΥΡ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ (αυτα)δέλφου ΤΩΝ ΚΑΠΕΣΟΒΙΤΩΝ.

Στην αγιογράφηση αυτής της θολοσκέπαστης βασιλικής με τους κουμπέδες να φιλοξενούν πλήθος σκηνών, ο Ιωάννης δείχνει αρκετά νωρίς την ικανότητά του στο σχέδιο και το χρώμα, που φθάνουν στην κορύφωσή τους αργότερα, στον Άγιο Νικόλαο Καπεσόβου και στον Άγιο Γεώργιο Νεγάδων. Είναι το δεύτερο έργο που εκτελεί μαζί με τον αδελφό του και το γιο του, μετά το καθολικό της Κοίμησης Θεοτόκου Χρυσοβίτσας το 1781.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα είναι πλουσιότατο. Εκτός από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου, των Παθών, την Κοίμηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου στο δυτικό τοίχο, εικονίζονται και σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου που αναπτύσσονται και στο νοτιοδυτικό φουρνικό. Η Θεοτόκος, το «Ἐπὶ σοὶ χαίρει», η «Πᾶσα Πνοή», σκηνές από το Βίο του Προδρόμου, η Ετοιμασία του θρόνου, ο Μεγάλης Βουλῆς Ἀγγελος, ο Χριστός Ἐμμανουήλ, ο ἅγιος Χαράλαμπος, η Ἀγία Τριάδα καλύπτουν όλα τα φουρνικά που πλαισιώνουν τον τρούλο με τον Παντοκράτορα, τις ζώνες με τους αγίους και τους προφήτες και τη μοναδική, για τη σφιχτή της συγκρότηση, ενότητα των επτά Συνόδων, που μόνο στους Νεγάδες αναπτύσσεται αργότερα από τον Ιωάννη, σε μεγάλες όμως παραστάσεις σαν πίνακες. Τα Εωθινά στο ιερό, ο Ακάθιστος Ὕμνος και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη στα τόξα των κιονοστοιχιών, θαύματα και μαρτύρια ολοκληρώνουν ένα πρόγραμμα με διαφαινόμενη αφηγηματική διάθεση, πιστό όμως στην ορθόδοξη παράδοση.

Η Κοίμηση της Θεοτόκου (Πίν. 150β), ο ρυθμός των ομίλων στην αγιογράφηση των Αίνων (Πίν. 151α) και η Κοίμηση του αγίου Νικολάου (Πίν. 151β) δείχνουν την επίδραση που έχουν στη ζωγραφική του ο συντοπίτης του Αναστάσιος και το μεγάλο κέντρο της ζωγραφικής της Ηπείρου του 16ου αιώνα, το Νησί των Ιωαννίνων.

¹⁰¹⁹ Η συντήρηση έγινε από το συντηρητή Χ. Λιωνή και το συνεργείο του. Στον εκλεκτό φίλο οφείλω τις πληροφορίες, καθώς και την αντιγραφή της κτητορικής επιγραφής. Τον ευχαριστώ θερμά.

Δεν είναι βέβαια τυχαίο που ο Ιωάννης γίνεται ο πιο ονομαστός ζωγράφος της εποχής του. Σκηνές, όπως ο Δείπνος του Ηρώδη στους τρεις μάγους, η Αποτομή του Προδρόμου, η Μαστίγωση και το θέμα «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος» δείχνουν την ικανότητά του να παίρνει δυτικά δάνεια και να κατασκευάζει πλούσια δυτικότροπα εσωτερικά μεγάρων, λυγρές μορφές ὅλο χάρη, όπως της Ηρωδιάδας με φωτεινά χρώματα και κυρίαρχο το λαμπερό κόκκινο¹⁰²⁰ (Πίν. 152, 153).

Ο αείμνηστος συνάδελφος Σωτήρης Κίσσας με πληροφόρησε¹⁰²¹ ότι το καθολικό της μονής Κοίμησης Θεοτόκου Μικροκάστρου (τέως Τσαρούτσινο) της ευρύτερης περιοχής Σιάτιστας έχει αγιογραφηθεί από καπεσοβίτη αγιογράφο. Από την τελευταία δημοσίευση του Α. Δάρδα¹⁰²² φαίνεται ότι ζωγράφοι είναι οι Καπεσοβίτες παπά Γεώργιος Οικονόμος και ο γιος του Αναγνώστης. Όπως και ο ίδιος επισημαίνει¹⁰²³ πρόκειται για τον Γεώργιο, αδελφό του Ιωάννη και γιο του ζωγράφου Αθανασίου, ο οποίος μόνος του μαζί με το γιο του Αναγνώστη, για πρώτη φορά, αγιογραφεί το καθολικό της μονής Θεοτόκου το 1797. Το εικονογραφικό πρόγραμμα που δημοσιεύεται από τον Δάρδα δεν εμφανίζει πρωτοτυπίες. Η ζωγραφική του Γεωργίου με τα ωραιοπαθή και γλυκερά πρόσωπα και τους φωτεινούς τόνους των χρωμάτων είναι ὅμοια με αυτή του αδελφού του, μαζί με τον οποίο εργάζεται σε αρκετά μνημεία αυτή την εποχή (Πίν. 154).

Ο αρχιτέκτονας της 8ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Β. Κασκάνης την ίδια εποχή με πληροφόρησε¹⁰²⁴ ότι καπεσοβίτης ζωγράφος έχει εργαστεί στην αγιογράφηση του καθολικού της μονής Βισοκού Καλουτάς Ζαγορίου.

Η κτητορική επιγραφή (Πίν. 155α)

+ ΕΚΤΙΣΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΜΟΝΑΣΙΡΗΟΝ ΟΙΠΟ ΤΟΥ ΕΥΓΕΝΕΣΑΤΟΥ ΑΡΧΩΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΜΙΧΑΗΛ / ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΧΟΡΑΣ ΒΙΣΟΚΟ ΕΤΟΥΣ 1114 ΕΟΝΙΑ ΤΟΥ ΟΙ ΜΝΙΜΙ. ΕΤΗ ΔΕ ΑΝΑΚΕΝΙΘΗ ΟΤΟΥ ΠΑΝ/ΟCΙΩ-ΤΑΤΟΥ ΚΩΝΣΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΕΤΟΥΣ 1787 ΕΟΝΙΑ ΤΟΥ Η ΜΝΙΜΗ Κ(ΑΙ) ΕΖΟΓΡΑΦΙΣΙ / ΔΙΑ ΣΙΝΔΡΟΜΗΣ ΚΕ ΕΠΙΜΕΛΙΑΣ ΑΝΘΙΜΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΜΟΝ(ΗΣ) ΔΙΕΞΟΔΟΝ ΤΟΝ ΑΥΤΑΔΕΛΦΟΝ / ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΠΡΟΣΚΥΝΙΤΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ ΕΚ ΧΟΡΑΣ ΤΖΟΥΤΙΛΑ ΕΤΟΥΣ 1818 ΜΑΗΟΥ 3 ΕΟΝΙΑ ΤΟΥΣ Ι ΜΝΗΜΗ / ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΙΟΥ ΑΝΑΓΝΩΣΟΥ ΥΙΟΥ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΚΑΠΠΕΣΟΒΙΤΟΥ ΚΑΙ ΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΝ ΤΖΕΠΕΛΟΒΙΤ(ΟΝ).

Ο ζωγράφος Αναστάσιος Αναγνώστης, γιος του Οικονόμου, μαζί με κάποιο ζωγράφο γιο του Γεωργίου από το Τσεπέλοβο αγιογραφούν το 1818 το καθολικό της μονής Βισοκού. Ο ίδιος καπεσοβίτης ζωγράφος αγιογράφησε, όπως είδαμε, το ναό του Αγίου Μηνά Δικόρφου, μέσα σε ένα μπαρόκ γύψινο διάκοσμο. Στη μονή Βισοκού οι ζωγράφοι είναι εξαιρετικά πιστοί στην παράδοση και ως προς το εικονογραφικό πρόγραμμα αλλά και ως προς την τεχνοτροπία, όπως δείχνουν τα φιλόλιγνα σώματα με το ωραίο σχέδιο και τους συνδυασμούς θερμών και ψυχρών χρωμάτων. Μόνο τα ὁμορφα, γεμάτα ωραιοπάθεια πρόσωπα, με τους ανοιχτούς τόνους (Πίν. 155β-γ) δείχνουν καθαρά την εποχή και τις τάσεις της ζωγραφικής μιας ομάδας που κυριαρχεί στην Ήπειρο μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα¹⁰²⁵.

¹⁰²⁰ Το εκπληκτικό αυτό σύνολο δεν μπορεί να περιοριστεί μόνο σε ορισμένες επισημάνσεις. Ελπίζω σε μια μονογραφία που θα φανερώσει ὅλες τις αρετές της ζωγραφικής του Ιωάννη.

¹⁰²¹ Η λέξη «πληροφόρησε» δεν μπορεί να εκφράσει την προθυμία, τη συναδελφικότητα και τη φιλία του αείμνηστου Σωτήρη, που αμέσως μου ἔστειλε διαφάνειες και φωτογραφίες της Παναγίας Μικροκάστρου.

¹⁰²² Α. Δάρδας, *Τα μοναστήρια της Μητροπόλεως Σισανίου και Σιατίστης*, Θεσσαλονίκη 1993, 191 κ.ε.

¹⁰²³ Ας σταθούμε μόνο σε αυτή την επισημάνση. Οι ἄλλες παρατηρήσεις σχετικά με τη ζωγραφική των Καπεσοβιτών (ό.π., 225) δεν ισχύουν, μετά από την ανάλυση που προηγήθηκε.

¹⁰²⁴ Με την ίδια προθυμία μου ἔστειλε φωτογραφίες ο εκλεκτός φίλος Βασίλης Κασκάνης, τον οποίον ευχαριστώ θερμά.

¹⁰²⁵ Είναι σίγουρο ότι θα εντοπιστούν στο μέλλον και ἄλλοι ναοί με ἔργα των Καπεσοβιτών. Και οι τρεις νέες αγιογραφίες που είδαμε στο επίμετρο δεν αλλάζουν τις βασικές επισημάνσεις που ἔγιναν για την τέχνη των ζωγράφων από το Καπέσοβο. Αντίθετα τις ενισχύουν, αφού ο αριθμός των ναών που εξετάστηκε είναι μεγάλος και το δείγμα αντιπροσωπευτικό.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

- Αββακούμ, προφήτης 109, 112, 123
 Αγάπιος, άγιος 98
 Άγγελοι 53, 54, 55, 58, 59, 68, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 114, 117, 118, 123, 126, 132, 133
 Αγία Τριάδα 93, 94, 98, 102, 103, 105, 106, 108, 136, 146
 Άγιο Πνεύμα 52, 53, 58
 Αδάμ 87
 Αθανάσιος, ιεράρχης 95, 98, 122
 Αικατερίνη, αγία 92, 97, 103, 116, 134
 Αίνοι 104, 105, 123, 146
 Ακάθιστος Ύμνος 92, 93, 94, 97, 98, 105, 106, 107, 112, 113, 117, 134, 135, 136, 146
 Ακατάφλεκτος Βάτος 103, 136
 Άκρα Ταπείνωση 95
 Αλέξιος 97, 109, 112, 120, 123, 139
 Ανάληψη 88, 92, 93, 96, 97, 98, 105, 106, 115, 116, 135
 Ανάσταση 86, 87, 88, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 116, 120, 129, 130, 134, 137
 Αναστασία η Φαρμακολύτριά 92
 Ανδρέας, άγιος 97, 107
 Άννα, προφήτισσα 56, 57, 95, 96, 103, 126, 128
 Άννας, αρχιερέας 71, 92
 Αντύπας, άγιος 98
 Αντώνιος, άγιος 98, 125, 131
 «Άνω σὲ ἔν θρόνῳ καὶ κάτω ἔν τάφῳ» 105, 116
 «Άνωθεν οἱ Προφῆται» 123
 Αποκαθήλωση 82, 83, 92, 93, 94, 97, 98, 103, 104, 116, 127, 128, 129, 130, 131, 138
 Απόνιση του Πιλάτου 74, 83, 116, 137, 138
 Αποτομή του Προδρόμου 96, 123, 124, 132, 147
 Άρειος 119
 Αριστοτέλης, σοφός 115, 119, 133
 Άρνηση του Πέτρου 72
 Αρτέμιος, άγιος 92, 98
 Αχιλλεύς, άγιος 108
- Βαΐοφόρος 64, 65, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 105, 106, 107, 116, 120, 126, 127, 128, 129, 130, 133
 Βάκχος, άγιος 132
 Βάπτισμα 58, 59, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 103, 105, 107, 116, 123, 124, 126, 128, 129, 131, 138
 Βαρβάρα, αγία 92, 97, 116
 Βαυλαάμ, ιεράρχης 95
 Βασίλειος, άγιος 98
 Βεελζεβούλ 87
 Βησσαρίων, άγιος 92, 108
 Βικέντιος, άγιος 92
 Βίκτωρ, άγιος 92, 108, 138
 Βρεφοκτονία 115
- Γαβριήλ, αρχάγγελος 46, 48, 50, 52, 92, 93, 96, 97, 107, 132
 Γέννηση 53, 54, 55, 56, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 106, 107, 116, 120, 126, 128, 129, 135, 137, 138
 Γέννηση της Θεοτόκου 92, 93, 103, 105, 106, 115, 120, 135
 Γέννηση του Προδρόμου 96, 116, 124, 134
 Γέστας, ληστής 79, 80, 82
 Γεώργιος, άγιος 48, 92, 98, 116, 125
 Γρηγόριος, ιεράρχης 95, 98
- Δαβίδ, προφήτης 52, 59, 62, 64, 92, 93
 Δαμιανός, άγιος 98
 Δανιήλ, προφήτης 97, 98, 135
 Δέηση 122
 Δείπνος Σίμωνος του λεπρού 97, 98, 135
 Δευτέρα Παρουσία 94, 104, 122, 123, 136
 Δημήτριος, άγιος 92, 97, 125
 Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης, ιεράρχης 89
 Δυσμάρ, ληστής 79, 80
- Έγερση του Λαζάρου 59, 60, 61, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 116, 120, 126, 128, 129, 130, 133
 Εἰς Άδου Κάθοδος 86, 87, 105
 Εισόδια της Θεοτόκου 92, 93, 95, 103, 104, 105, 106, 107, 115, 120, 135, 146
 Ελένη, αγία 95, 97, 107, 121, 123, 134
 Ελκόμενος 77, 78, 79, 102, 104, 105, 107, 116, 128, 129, 131, 138
 Εμπαγμός 70, 77, 98, 107, 116, 139
 Ενταφιασμός 82, 86, 104, 105, 127
 «Ἐπὶ σοὶ χαίρει» 52, 53, 55, 75, 78, 93, 96, 103, 105, 122, 132, 136, 146
 Ετοιμασία του Θρόνου 122, 123, 146
 Εύα 87
 Ευαγγελισμός 52, 53, 73, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 116, 130, 133, 135, 137
 Ευθύμιος, άγιος 92, 98
 Ευστάθιος, άγιος 92
 Εωθινά 108, 110, 112, 116, 129, 135, 136, 146· Α 92, 93, 97, 98, 99, 105, 106· Β 92, 93, 97, 98, 99, 105, 106· Γ 92, 93, 97, 98, 99, 106· Δ 92, 97, 98, 100, 106· Ε 92, 97, 98, 100, 106· ΣΤ 92, 93, 97, 98, 100, 106· Ζ 92, 93, 97, 98, 101, 106· Η 94, 97, 98, 101, 106· Θ 94, 97, 98, 99, 101, 105, 106· Ι 92, 93, 97, 98, 102· ΙΑ 92, 93, 97, 98, 102, 106
- Ζαχαρίας, προφήτης 92, 93, 95, 102, 123
 Ζωηφόρος Άγος 116, 120
 Ζωοδόχος Πηγή 107, 111, 112, 115, 124, 141
 Ζωσιμάς, άγιος 104, 107, 109, 112, 131

Ηλίας, προφήτης 62, 92, 137
Ηρώδης 147
Ησαΐας, προφήτης 58, 59, 78, 79, 123, 138

Θαύματα

Ίαση του εκ γενετής τυφλού 96, 116, 124, 135
Ίαση του παραλυτικού 96, 110, 112, 115, 116, 118, 124, 135, 138
Ίαση του υδρωπικού 106, 107, 110, 112, 129, 133, 137
Θεοδόσιος, άγιος 92
Θεόδωρος, άγιος 92, 98
Θεόδωρος Στουδίτης 98, 107, 123
Θεόπιστος, άγιος 98
Θεοτόκος 52, 54, 55, 58, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 91, 94, 100, 103, 116, 135, 136, 143, 146, βλ. και Παναγία
Άμπελος 103, 108
Βλαχερνίτισσα 92, 93, 98, 135
Βρεφοκρατούσα 104, 109, 120
Οδηγήτρια 92, 102, 119, 124
Πλατυτέρα 95, 96, 104, 105, 106, 112, 115, 116
Χώρα του Αχωρήτου 98, 134
Θουκυδίδης, σοφός 122
Θρήνος Επιτάφιος 82, 84, 85, 86, 97, 98, 102, 105, 107, 116, 120, 127, 129, 139
Θυσία του Αβραάμ 103, 106, 116, 117, 136
Θωμάς, απόστολος 90

Ιάκωβος 62, 68, 98, 134
Ιάκωβος ο Αδελφόθεος 89, 92, 98
Ιάκωβος ο Πέρσης 92, 97, 134
Ιγνάτιος ο Θεοφόρος 92, 95, 105, 116, 123
«Ίδε ό Άνθρωπος» 77, 97, 98, 139, 147
Ιερεμίας, προφήτης 92, 97, 98, 135
Ιερόθεος, ιεράρχης 89
Ιερουσαλήμ 64, 78, 80, 82, 83, 127, 130
Ιεφονίας 89
Ιούδας 66, 67, 68, 69, 98, 99, 131, 137
Ισαάκ 117, 118
Ιωακείμ 95, 103
Ιωάννης, ευαγγελιστής 62, 66, 67, 68, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 90, 91, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 127, βλ. και Ιωάννης ο Θεολόγος
Ιωάννης εξ Ιωαννίνων 106, 116, 125
Ιωάννης ο Δαμασκηνός 90, 103, 111, 112, 116
Ιωάννης ο Ελεήμων 92
Ιωάννης ο Θεολόγος 98, 107, 109, 111, 112, 116, 120
Ιωάννης ο Καλυβίτης 97, 120, 123
Ιωάννης ο Πρόδρομος 35, 58, 59, 87, 92, 96, 124, 126, 131, 137, 146
Ιωάννης ο Χρυσόστομος 95
Ιωσήφ 53, 54, 55, 56, 57, 126, 128

Ιωσήφ ο Αρμαθείας 82, 83, 84, 85, 86, 127, 128
Ιωσήφ από Αίγυπτο 108, 109, 128, 133, 136
Καϊάφας, αρχιερέας 71, 97, 98
Κλεόπας 100
Κοίμηση Θεοτόκου 33, 46, 48, 50, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 115, 120, 123, 127, 135, 136, 137, 146
Κοινωνία των αποστόλων 93, 96, 97, 98, 112, 116, 120, 136
Κοσμάς ο Μαΐουμάς 90
Κρίση των αρχιερέων 70, 71, 73, 98, 104, 105, 107, 116, 130, 134, 138
Κρίση του Άννα 92, 93, 96, 97, 98
Κρίση του Καϊάφα 97, 98, 102, 106, 107
Κρίση του Πιλάτου 73, 74, 92, 93, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 127, 128, 130, 132
Κυριακή, αγία 92, 97
Κύριλλος, ιεράρχης 95, 98
Κωνσταντίνος, άγιος 95, 97, 107, 119, 121, 123, 134
Λίθος 87, 100, 104
Λογγίνος 80, 81, 87
Λουκάς, ευαγγελιστής 91, 100, 111, 112, 116, 120
Μάγοι 53, 54, 55
Μάλχος 69, 70
Μάρθα 60, 61
Μαρία η Αιγυπτία 104, 107, 109, 112, 115, 120
Μαρία η Μαγδαληνή 82, 83, 85, 86, 99, 100, 101, 127
Μαρίνα, αγία 92, 97, 116
Μάρκος ευαγγελιστής 95, 111, 112, 143
Μαστίγωση 76, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 116, 128, 130, 131, 132, 137, 147
Ματθαίος ευαγγελιστής 111, 112
Μελισμός 120
Μερχούριος, άγιος 92, 97, 121, 134
Μετάδοση 92, 98, 103, 112
Μετάληψη 92, 98, 103, 112, 120
Μεταμόρφωση 62, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 107, 116, 120, 126, 128, 129, 133, 135, 139
Μετάσταση Θεοτόκου 90, 91, 115, 127
«Μή μοῦ ἅπτου» 99
Μηνάς ο Αιγύπτιος, άγιος 92, 97, 108, 141
Μιχαήλ, αρχάγγελος 46, 48, 50, 92, 93, 97, 107, 120, 131
Μυστικός Δείπνος 65, 92, 93, 96, 97, 98, 105, 106, 109, 112, 116, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 138
Μουσής, προφήτης 57, 62, 63, 87, 106
Νέστωρ, άγιος 92, 97, 132
Νικήτας, άγιος 92, 98
Νικόδημος 82, 83, 84, 85, 86, 127, 128
Νικόλαος, άγιος 98, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 119, 123, 132, 133, 136, 137, 138, 146

- Νικόλαος εξ Ιωαννίνων 137
 Νιπτήρας 67, 92, 93, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 115, 128, 130, 132, 133, 138
 Νομοδοσία 106
- Οικουμενική Σύνοδος Α΄ 119, 136
 Οικουμενική Σύνοδος Ζ΄ 119, 136
 Ονούφριος, άγιος 123
 Όραμα Πέτρου Αλεξανδρείας 97, 104, 105, 108, 110, 112, 119, 120, 136
- Παναγία 53, 54, 55, 56, 57, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 91, 95, 96, 126, 127, 133, 137, 138, βλ. και Θεοτόκος
 Παντελεήμων, άγιος 92
 Παρβολές
 Του οφειλόντος τα εκατό τάλαντα 110, 111, 114
 Των ταλάντων 110, 111, 114, 134
 Παρασκευή, αγία 92, 97, 106, 116
 «Πᾶσα Πνοή» 104, 123, 124, 146
 Παύλος, απόστολος 89, 91, 92, 98, 106, 109, 112, 115, 116, 120, 134
 Πεντηκοστή 105, 106, 116, 124
 Περιτομή του Χριστού 106
 Πέτρος, απόστολος 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 89, 91, 92, 95, 98, 101, 102, 106, 109, 112, 113, 115, 116, 120, 128, 134, 138, 139
 Πέτρος Αλεξανδρείας 92, 97, 98, 116
 Πιλάτος 73, 74, 75, 77, 78, 92
 Πλάτων, σοφός 122
 Πλούταρχος, σοφός 115, 119, 133
 Προδοσία 69, 92, 93, 96, 97, 98, 105, 109, 112, 115, 128, 129, 132, 133, 137, 139
 Προκόπιος, άγιος 92, 98, 116
 Προσευχή 68, 105, 109, 112, 115, 137
 Προσκύνηση των μάγων 55
 Πρόχορος 95, 98, 112
 Πυρφόρος ανάβασις του προφήτη Ηλία 106, 107, 111, 112, 116, 124
- Σάββας, άγιος 125
 Σαλώμη 53, 56, 86
- Σαμαρείτιδα 116, 123, 124
 Σιβύλλα 122
 Σίμων ο Κυρηναίος 78
 Σισώης, άγιος 92
 Σπυρίδων, ιεράρχης 95, 98
 Σταύρωση 78, 79, 80, 81, 82, 84, 87, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 104, 105, 106, 116, 120, 128
 Στέφανος 92, 93, 97, 98, 107, 111, 112, 116, 120
 Στυλιανός ο Βρεφοφύλαξ 95, 97, 123
 Συμεών ο Θεοδόχος 56, 57, 58, 92, 126
- Τιμόθεος, ιεράρχης 89
 Τρύφων, άγιος 92, 97, 132, 134
- Υπαπαντή 56, 57, 92, 94, 96, 97, 98, 102, 105, 106, 107, 116, 120, 126, 128, 130, 138
 Ύψωση Τιμίου Σταυρού 141
- Φίλιππος, άγιος 97, 120
 Φιλοξενία Αβραάμ 96, 103, 104, 110, 112, 116, 117, 133, 135, 136
 Φυγή στην Αίγυπτο 102, 136
- Χαράλαμπος, άγιος 97, 106, 124, 146
 Χερουβεΐμ 87, 89, 90, 93, 96, 98, 115, 116
 Χριστός 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 108, 118, 119, 120, 124, 126, 127, 128, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 139
 Άγγελος Μεγάλης Βουλής 38, 92, 94, 95, 96, 103, 106, 110, 113, 132, 135, 146
 Άμπελος 115
 Εμμανουήλ 92, 94, 96, 98, 106, 110, 112, 124, 135, 146
 Κριτής 33, 102, 122, 124
 Μέγας Αρχιερέυς 33, 38, 48, 99, 119
 Παντοκράτορας 92, 94, 96, 102, 104, 105, 106, 135
 Χριστόφορος, άγιος 97, 116, 134
- Ψηλάφηση του Θωμά 123

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΤΟΠΩΝ ΚΑΙ ΜΝΗΜΕΙΩΝ*

Άγιον Όρος

Αγίου Παύλου μονή 55, 61, 105
 Βατοπεδίου μονή 70, 85, 119, 127
 Διονυσίου μονή 61, 75, 76, 101
 Δοχειαρίου μονή 101, 105, 107, 119, 131
 Καρακάλλου μονή 138
 Κουτλουμουσίου μονή 75
 Λαύρας μονή 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 66, 67, 75,
 76, 80, 83, 84, 88, 90, 100, 107, 114, 118, 122, 124,
 131, 138
 Ξενοφώντος μονή 75, 76
 Πρωτάτο 66, 70, 80, 84, 121
 Σταυρονικήτα μονή 55, 80, 102
 Χελανδαρίου μονή 57, 66, 68, 70, 71, 102, 124

Άγιος Μάρκος Κέρκυρας

Παντοκράτορα μονή 63, 75, 78, 81

Άγιος Μερκούριος Κέρκυρας 121

Αγυιά Λάρισας

Άγιοι Απόστολοι 68

Αετός Αιτωλοακαρνανίας

Άγιος Νικόλαος 136

Αλεποχώρι Μεγαρίδος

Σωτήρος μονή 63

Αμπελάκια 22

ΑΝΩ ΣΟΥΔΕΝΑ ΖΑΓΟΡΙΟΥ

Ευαγγελίστριας μονή 23, 34

Απόζαρι Καστοριάς

Πρόδρομος 131, 136

Αργυρόκαστρο 32

ΑΡΙΣΤΗ (ΤΕΩΣ ΑΡΤΕΙΣΤΑ) ΖΑΓΟΡΙΟΥ

Κοίμησης Θεοτόκου ναός 45, 48, 90, 120, 121, 127,
 135, 137, 140

Αρτός Ρεθύμης

Άγιος Γεώργιος 80

Αρχοντοχώρι Αιτωλοακαρνανίας

Ζωοδόχος Πηγή 88

Ασίνου Κύπρου 99

Αχρίδα (Γιουγκοσλαβία) 26, 27, 55, 84, 91, 121

Βελλά 32, 36, 38, 39

Βελτσίστα (Κληματιά) Ιωαννίνων

Άγιος Δημήτριος 80, 82, 138

Μεταμόρφωση Σωτήρος 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63,
 65, 66, 71, 72, 75, 78, 80, 81, 85, 86, 90, 91, 99, 108,
 114, 118, 121, 134, 138

Βενετία 109

Βέροια

Χριστός 91

ΒΗΣΣΑΝΗ ΠΩΓΩΝΙΟΥ

Άβελ μονή 38, 46, 48, 50, 55, 61, 63, 65, 67, 68, 70, 86,
 88, 91, 96, 128, 129, 143

Άγιος Νικόλαος 48, 50

Βίτσα Ζαγορίου Ιωαννίνων 21, 25

Άγιος Νικόλαος 53, 56, 61, 63, 65, 68, 69, 70, 72, 73,
 75, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 95, 99,
 101, 102, 104, 108, 113, 114, 117, 118, 120, 121,
 124, 130

Βιτσικό Ιωαννίνων

Κοίμηση Θεοτόκου 142

Βλάστη Εορδαίας

Αγίου Δημητρίου μονή 143

Βουκουρέστι

Doamnei ναός 81

Βουλγαρέλι Άρτας 53

Βουλκάνου μονή Μεσσηνίας 103

Βουνοπλαγιά (τέως Ζέλοβα)

Αγίου Δημητρίου ναός 33, 40, 42, 47

Βραδέτο 21, 36

Βροντοχίου μονή 107

Βροστίνα 37

ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αγίου Νικολάου ναός 44, 48, 50, 61, 67, 72, 74, 77,
 90, 120, 130

ΓΚΡΙΜΠΟΒΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κοίμησης Θεοτόκου μονή 35, 37, 47, 52, 53, 57, 58,
 59, 62, 66, 68, 85, 88, 90, 98, 104, 130, 137

Γυμνότοπος Άρτας

Αγία Κυριακή 143

Čučer (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Νικόλαος 68, 84, 101, 118

Curtea de Arges (Ρουμανία)

Άγιος Νικόλαος 79, 91

Δαφνί 95

Dečani (Γιουγκοσλαβία) 70, 79, 100, 101

ΔΕΡΒΙΖΙΑΝΑ ΝΗΣΙΟΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αγίων Αποστόλων ναός 34, 46, 47, 49, 50, 56, 58, 62

ΔΙΚΟΡΦΟ (ΤΕΩΣ ΖΩΝΔΗΛΑ) ΖΑΓΟΡΙΟΥ

Αγίου Μηνά ναός 45, 48, 49, 121, 127, 132, 133, 134,
 135, 137, 140, 147

Δρυϊνούπολις 32

Δρυόβουνο Κοζάνης

Μεταμόρφωσης μονή 76, 88, 91, 102, 103, 105, 118,
 134

* Με κεφαλαία γράμματα δηλώνονται οι τόποι, όπου εντοπίζονται έργα των καπεσοβιτών ζωγράφων.

- Ελαφότοπος Ζαγορίου Ιωαννίνων
Κοίμηση Θεοτόκου 74
Ελεούσα Καστοριάς
Άγιος Δημήτριος 108
Ελεῦθερο Κονίτισης
Αγίου Νικολάου ναός 38
Ελληνικό (Λοζέτσι) 35
Άγιος Νικόλαος 142
Τσούκας μονή 33, 35, 42, 47
- Gračanica 71, 72, 91, 100, 102, 113
- Ζάλογγο
Άγιος Δημήτριος 79, 143
Ζέλιστα Ιωαννίνων 38, βλ. Φωτεινό
Ζέλοβα, βλ. Βουνοπλαγιά
ΖΙΤΣΑ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
Προφήτη Ηλία μονή 43, 48, 49, 50, 124, 137, 140
- Θεσπρωτικό
Γέννηση Θεοτότου 143
Θεσσαλονίκη 51, 53
Άγιος Δημήτριος 118, 124
Άγιος Νικόλαος Ορφανός 65, 69, 71, 73, 75, 80, 83, 107, 108, 113, 118, 121, 124
Παναγία των Χαλκίων 122
- Ιβανονο (Βουλγαρία) 73
Ιωάννινα 24, 25, 27, 28, 29, 30, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 44, 46, 50, 51, 125, 138, 141, 144
Μολυβδοσκεπάστης μονή 48
- Κακοπετριά 113
ΚΑΛΑΜΠΑΚΑ ΤΡΙΚΑΛΩΝ
Αγίων Πάντων ναός 65, 81, 85, 88, 96, 127, 129, 130, 141, 142
Καλαρύτες 141, 144
Καλουτά Ζαγορίου
Βισοκού μονή 147
Καλύβια Ελαφότοπου Ιωαννίνων
Άγιος Νικόλαος 99, 118, 121, 124
Καστανιά Καλαμπάκας
Αγίου Αθανασίου ναός 142
ΚΑΠΕΣΟΒΟ ΖΑΓΟΡΙΟΥ 21, 22, 23, 24, 25, 27, 33, 34, 36, 46, 47, 50, 51, 60, 63, 72, 81, 101, 126, 129, 132, 138, 144
Αγίου Νικολάου ναός 22, 35, 41, 47, 48, 50, 69, 80, 86, 87, 90, 102, 107, 109, 114, 117, 118, 127, 128, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 146
Κοίμησης Θεοτόκου ναός 33, 38, 47, 48, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 71, 73, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 90, 91, 96, 99, 100, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137
Καρουσάδες Κέρκυρας
Αγία Αικατερίνη 72, 75, 81
ΚΑΣΤΟΡΙΑ
Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη 57, 72, 73, 79, 121
Άγιοι Απόστολοι 55, 65, 66, 80, 89, 108, 118, 120
Άγιος Νικόλαος Μαγαλειού 64, 79
Άγιος Νικόλαος μοναχής Ευπραξίας 64
Άγιος Νικόλαος του άρχοντα Θωμάνου 120
Άγιος Νικόλαος αρχόντισσας Θεολογίνας 73, 107
Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη 61
Εισόδια Τσιτσισιπά 118, 121
Παναγία του άρχοντα Αποστολάκη 64, 108, 120
Παναγία Μαυριώτισσα 81
Παναγία Ρασιώτισσα 53, 55, 66, 67, 70, 73, 75, 82, 88, 120, 121
Ταξιάρχης Μητρόπολης 86
Καταφυγίον μονή Αιτωλοακαρνανίας 120
Κάτω Κορακιάνα Κέρκυρας
Άγιος Αθανάσιος 73, 76, 81, 86, 88
ΚΑΤΩ ΣΟΥΔΕΝΑ ΖΑΓΟΡΙΟΥ 28, 31, 36
Ταξιαρχών ναός 28, 31, 47, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 73, 75, 76, 79, 81, 82, 83, 86, 89, 92, 96, 98, 99, 100, 101, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 137, 138, 139
ΚΗΠΟΙ (ΜΠΑΓΙΑ) 21
Γενεθλίου Θεοτόκου μονή 46, 47, 48, 50, 52, 54, 57, 61, 63, 66, 69, 74, 76, 82, 83, 90, 129, 135, 138
Κλειδωνιά Ιωαννίνων 86, 91, 104
Κληματιά, βλ. Βελτσιστα
Κόνιτσα 32, 36, 38, 39
Κορύτιανη Ιωαννίνων 142, 143
Κουκούλι Ζαγορίου 21, 28, 48, 63, 96, 126, 142
ΚΟΥΡΕΝΤΑ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ 31, 36, 42
Αγίου Γεωργίου ναός 33, 37, 38, 39, 47, 49, 106, 139
Κράψη Ιωαννίνων
Άγιος Νικόλαος 59, 85, 138
Κυδωνιές 23
Κωνσταντινούπολη 23, 25, 36, 41, 51
Χριστού της Χώρας μονή 95
Κως 52
- Λάβδανη Κάτω Παγωνίου
Μακρυαλέξη μονή 32, 95
Λάρισα 23, 46
Leskoc (Γιουγκοσλαβία) 79
Lespono (Γιουγκοσλαβία) 79, 104
ΛΕΥΚΟΘΕΑ (ΤΕΩΣ ΑΡΑΧΩΒΙΤΣΑ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
Αποστόλων Πέτρου και Παύλου ναός 33, 37, 38, 48, 50, 104, 123, 124, 137, 139
Λινοτόπι Καστοριάς 21, 60, 66, 129
Λοζέτσι, βλ. Ελληνικό
ΛΥΚΟΤΡΙΧΙ (ΚΡΥΑ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ 36

Αγίου Ιωάννη Προδρόμου μονή 31, 32, 47, 50, 53, 54, 55, 56, 60, 62, 66, 67, 69, 71, 76, 80, 87, 89, 96, 99, 103, 126, 128, 129, 135, 136, 138, 139
 Λυκόρραχη 36

Μαγαλειό
 Άγιος Νικόλαος 79

ΜΑΚΡΙΝΟ ΖΑΓΟΡΙΟΥ
 Κοίμησης Θεοτόκου μονή 40, 42, 48, 50, 52, 53, 54, 57, 60, 63, 64, 65, 69, 71, 74, 75, 76, 78, 85, 90, 98, 101, 102, 107, 127, 128, 129, 130, 133, 135, 136, 137, 139

Μακρυχώρι Ευβοίας
 Άγιος Δημήτριος 81

Mali Grad (Αλβανία) 72

Μαρδάκι Μεσσηνίας 103

Marko μονή (Γιουγκοσλαβία) 76

Ματσούκι Ιωαννίνων
 Βύλιζας μονή 104, 141, 143

Μεγάλη Καστάνια Μάνης
 Άγιος Ιωάννης 81, 82

Μέγαρο 113

Μεσολόγγι 25

ΜΕΤΕΩΡΑ
 Αγίου Νικολάου Αναπαυσά μονή 54, 61, 65, 66, 86, 91, 107, 121
 Αγία Τριάδα 142
 Βαρλαάμ μονή 55, 58, 71, 72, 73, 95, 120, 136, 143
 Μεταμόρφωσης μονή· Παλαιό Καθολικό 70, 72, 80, 83· Νέο Καθολικό 90, 91
 Υπαπαντής μονή 142

Μέτσοβο
 Άγιος Νικόλαος 24, 141

Μικρόκαστρο (τέως Τσιαρούτσινο)
 Κοίμησης Θεοτόκου ναός 147

Μιλάνο 113

Milesevo (Γιουγκοσλαβία) 84

Μόλιστα Κονίτσης
 Άγιος Αθανάσιος 38

Μονοδένδρι Ζαγορίου Ιωαννίνων 86
 Άγιος Αθανάσιος 46, 48, 50
 Άγιος Μηνάς 38, 53, 55, 56, 60, 61, 63, 75, 85, 86, 88, 89, 91, 98, 99, 101, 104, 108, 114, 117, 118, 124, 128, 130, 131

Μοσπίνα
 Αγία Τριάδα 142

Μόσχα 22

Μοσχόπολη (Αλβανία)
 Άγιος Νικόλαος 131, 134

Μπάγια, βλ. Κήποι

Μυρτιά Αιτωλίας 57, 58, 59, 82

Μυστράς 120, 124

Μητρόπολη 66, 108
 Παντάνασσα 65
 Περίβλεπτος 65, 66, 89

Νάξος 44

ΝΕΓΑΔΕΣ ΖΑΓΟΡΙΟΥ 42, 43, 83, 86

Αγίου Γεωργίου ναός 35, 42, 43, 48, 50, 52, 63, 64, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 90, 101, 102, 115, 117, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 146

Nerezi (Γιουγκοσλαβία) 84, 121

ΝΗΣΙ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αγίου Νικολάου Ντίλιου μονή 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 66, 68, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 95, 99, 101, 108, 118, 121, 122, 123, 124, 129, 135, 138

Ελεούσας μονή 30, 31, 32, 47, 58, 59, 65, 75, 79, 91, 104, 113, 114, 123, 138

Προδρόμου μονή 31

Φιλανθρωπηγών μονή 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 95, 99, 100, 101, 102, 104, 107, 108, 113, 114, 118, 119, 121, 125, 129, 134, 135, 138

Νίζνα 22

Ντουρμάνι Βερμίου

Άγιος Αθανάσιος 79, 128

Οξύλιθος Ευβοίας

Κοίμηση Θεοτόκου 89

Οξύνεια Καλαμπάκας

Αγίου Γεωργίου ναός 143

Οσδίνια (ή Ουζντίνια) Θεσπρωτίας 32, 38, 76

Όσιος Λουκάς 55, 86, 108

Όσιος Νικάνορας 73

Πάδουνα 27, 77

Πάπιγκο 48

Παλατίτσια Ημαθίας

Άγιος Δημήτριος 32, 61, 72, 73, 90, 91

Παπαδάτες Λάκκας Σουλίου

Αγία Παρασκευή 143

Φανερωμένη 143

Πάτερο Ιωαννίνων 67, 68, 127

Πάτμος 58

Ρεσ (Γιουγκοσλαβία) 71 (Άγιοι Απόστολοι)

Πεντάλοφος (τέως Ζουπάνι) Βοίου Κοζάνης

Άγιος Αχίλλειος 143

ΠΕΡΑΜΑ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Αγίου Χαράλάμπους ναός 33, 36, 38, 47, 49, 57, 64, 65, 78, 80, 81, 83, 85, 87, 90, 103, 135, 139

Pogonovo (Βουλγαρία) 70, 83, 86

Pološko (Γιουγκοσλαβία) 72

Πρέβεζα 23

Πρέσπα Μεγάλη

Παναγία Ελεούσα 136

Rečica (Γιουγκοσλαβία)

Άγιος Γεώργιος 76

Ρεντίνα Θεσσαλίας

Αγίου Νικολάου ναός 141

Rila 104

Rudenica 70, 85

Σεράγεβο 58

Σέρβια Κοζάνης

Άγιοι Ανάργυροι 61, 80

Σέρρες

Προδρομού μονή 124

ΣΙΑΤΙΣΤΑ 23, 27, 48, 139

Αγίας Παρασκευής μονή 119

Προφήτη Ηλία ναός 26, 47, 50, 119, 122, 131, 135

Σινά 64

Αγία Αικατερίνη 63

Σισσάνι 27

ΣΚΑΜΝΕΛΙ ΖΑΓΟΡΙΟΥ

Αγίας Παρασκευής μονή 28, 29, 47, 122

Staro Nagoričino (Γιουγκοσλαβία) 57, 70, 71, 79, 84, 99, 100, 102

Στεγόπολη (Αλβανία)

Προφήτης Ηλίας 74

Studenica μονή (Γιουγκοσλαβία) 57, 80

Sopčani μονή (Γιουγκοσλαβία) 99, 109

ΤΣΕΠΕΛΟΒΟ ΖΑΓΟΡΙΟΥ 21

Αγίου Ιωάννη μονή (Ρογκοβό) 35, 36, 47, 52, 54, 55, 56, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 71, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 90, 100, 102, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 136, 138, 139

Treskanac (Γιουγκοσλαβία)

Κοίμηση Θεοτόκου 69

Τύρναβος Θεσσαλίας

Προφήτης Ηλίας 76

Φερεός Κορινθίας 141

Φιλιππιάδα

Άγιος Σώζων 143

Φλωρεντία 57, 91

ΦΟΡΤΟΣΙ 81, 142, 143

Φανερωμένης μονή 81, 83, 85, 88, 91, 100, 104, 142, 143

ΦΩΤΕΙΝΟ (ΤΕΩΣ ΖΕΛΙΣΤΑ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

Κοίμησης Παναγίας ναός 32, 37, 47, 50

Φωτιμού μονή Αιτωλοακαρνανίας 135

Χάνδακας 51

Χιονιάδες 143, 144

ΧΙΟΣ

Νέα Μονή 80, 81

ΧΡΥΣΟΒΙΤΣΑ ΜΕΤΣΟΒΟΥ

Κοίμησης Θεοτόκου μονή 39, 48, 106, 107, 129, 135, 146

ΧΡΥΣΟΡΡΑΧΗ (ΤΕΩΣ ΖΑΓΟΡΙΑΝΗ) ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ 42, 47

Άγιος Αθανάσιος 61, 126, 144

Ταξιαρχών ναός 29, 47, 89, 95, 127, 135

Summary

AN APPROACH TO THE WORK OF PAINTERS FROM KAPESOVO IN EPIROS

A contribution to the study of ecclesiastical painting in Epiros in the 18th and the 1st half of the 19th century

Of the impressive number of painters in 18th and 19th century-Epiros, those from Kapesovo in the Zagori region constitute a compact yet populous group. In the context of Epirote Post-Byzantine art, the twenty-six signed wall-painted churches that have been located so far represent, in addition to dozens of portable icons, an assemblage that by no means can be considered unworthy of study. Research for this doctoral thesis concentrated on the twenty-six churches, leaving the portable icons for study at a later date. No secular work bearing the signature of a Kapesovite painter has yet been found.

To facilitate the approach to the subject the present work is divided into eight chapters. The first attempts to introduce the reader to the place of origin of the painters, Kapesovo, one of the 44 villages of the Zagori region. The settlement is of the nuclear type found in the central Zagori region. Kapesovo flourished from the middle of the 18th to the middle of the 19th century. The local inhabitants were engaged in stock-raising, agriculture, and commerce and also in the art of painting. Important merchants and distinguished personalities came from this “illustrious town”, as Lamprides described it, amongst them, Noutsos Karamisinis, Alexis Noutsos, Konstantinos Marinoglou, Christodoulos Paschalis, Konstantinos Brouzos *et al.* The decline began in the middle of the 19th century and by the end of that century, as Lamprides states, only five families were not suffering from famine.

The second chapter presents and discusses the donor inscriptions in the churches which the Kapesovites decorated with wall-paintings. The information provided about the donors indicates, amongst other things, that the entire community was involved in the erection and decoration of churches. Above and beyond the distinguished men and merchants, the “pramateutes” mentioned in the inscription in the Chrysovitza church in Metsovo, the church itself provided funds for the completion of the work. Especially prevalent are inscriptions which mention the active contribution of “the community of Christians”. The same inscriptions also provide information about the extent of the painters’ artistic activity. Apart from the area of Siatista, all their extant works survive in the present region of Ioannina. It would appear that these men were exclusively painters of ecclesiastical art, and their signatures have been found in the twenty-six churches and on many portable icons. The family of the monk Athanasios also gilded iconostasis screens.

The third chapter presents the painters, their formation into groups and the known results of their work in its entirety. Eighteen painters’ names appear, most of whom belonged to four basic families. Only a few appear to have been independent. The first family consisted of Anastasios and his sons Ioannis and Georgios, who decorated seven churches and painted portable icons from 1743 to 1765. The second family included Athanasios, his sons Ioannis and Georgios and his grandsons Anastasios, Anagnostis and Konstantinos. They decorated ten churches, painted portable icons and gilded iconostasis screens from 1761 to 1806. The third consists of Nikolaos, his son Ioannis and perhaps Nikolaos Anagnostis. They decorated one church and painted portable icons from 1730 to 1818. Finally, the fourth group includes Oikonomos Anagnostis and his son Anastasios Anagnostis.

Independent painters appear under the name Anastasios Kaloudis, Ioannis Nitzou and Ioannis who painted the katholikon of the monastery of the Theotokos in the village of Kipi.

The Kapesovites appear to have been professionals and not farmers or stock-breeders who periodically worked as painters. Their exclusive involvement with painting lent them the name “Bogades” or “Bogates” (house painters) but their organisation in professional groups had nothing to do with the urban “guilds”. Neither were they associated with itinerant bands of wanderers described in Turkish as *isnaf* or *rufet*, *buluk* or *bluki*, which ventured out in spring and returned in Autumn. The Kapesovites were a closed group of craftsmen, conscious of their professional status but lacking organisation. In the final analysis, family convention and the traditional stages of apprenticeship play the most important role.

In the fourth and largest chapter, the iconography is approached through analysis of two basic iconographic cycles, the Dodecaorton and the Passion Cycle. In the Annunciation all the elements of older models are faithfully followed (the Virgin either seated or standing, the intense motion of the archangel, the presence of the Holy Spirit, complex architectural backgrounds). Western elements include the flowers held by the archangel, the open bible and the Virgin’s raised hands.

Models vary for the Nativity. In four churches and over a period of sixteen years, Anastasios used different templates. The older depictions are faithful to tradition while the newer borrow elements from the West. The scenes are, however, extremely simple as regards complementary episodes such as the preparation of the bath and Joseph’s conversation with the shepherd.

The Presentation in the Temple follows Xyngopoulos’ type E as found in the Philanthropinon monastery, namely of Christ being held by Symeon to the right while the Virgin and her retinue appear to the left. In the Rogovou monastery, Moses is added to the group, just as at the Dilios monastery.

The Baptism is decidedly simple with elements that exist in the older Epirote tradition such as the personification of the Jordan, the Prophets etc.

The Raising of Lazarus, in most of the Kapesovites’ works, follows the iconographic type most widely disseminated in the Macedonian region, with Lazarus seated inside his sarcophagus. Only in the church of the Taxiarch at Kato Soudena do we see Lazarus emerging upright from the cave, just as at the monasteries of Philanthropinon, Ntiliou, and Saint Nikolaos Anapausa etc.

The Transfiguration is rendered according to the traditional type fully developed in the 16th century. This as a rule is an austere depiction, without the complementary scenes of the ascent and descent of Mount Tabor. Only Anastasios in the Kato Soudena church uses the more complex type. A tendency to “archaise” can be observed in the poses and movements of the disciples, characterised mostly in these compositions by calm gestures and an absence of dramatic tension. An exceptionally rare feature is the appearance in the Rogovou monastery of a full-length figure of David to symbolise Christ’s genealogy.

The Entry into Jerusalem is unadorned and calm, closely resembling the painting of one of the Kastoria workshops. Here we are far from the crowded Palaeologan compositions or the more austere types of Theophanes in the Laura monastery, and also from the depictions in the Philanthropinon, Dilios and Veltsistas monasteries which are characterised by large crowds and tension. The number of children and the secondary episodes are limited.

In the Last Supper, the Kapesovites followed both iconographic types present in Epirus, namely that with Christ at the left end of an elliptic table (Kato Soudena, church of the Dormition of the Virgin at Kapesovo) and that with Christ at the centre of the table (Negades).

Two iconographic types predominate in the Washing of the Feet. At Kato Soudena we find the type identified by Millet as “Byzantine”, where Christ dries Saint Peter’s feet, while in the other churches the “Cappadocian - Eastern” type appears, depicting the actual washing of the Saint’s feet. The isolated figure of Judas at Kato Soudena is modelled on the analogous scene at the Philanthropinon monastery.

The damaged and almost indiscernible depictions of the Agony in the Garden make it difficult to

identify all the iconographic types of that scene used by the Kapesovites. In the monastery of the Dormition of the Virgin at Grimbovo's Christ and His sleeping disciples appear twice.

In the Betrayal, the frontal and motionless Christ contrasts with the older iconographic tradition in Epirus where Christ strides vigorously from the left to approach Judas. Piecemeal elements, however, such as the contorted figure of a soldier, the white hood of a young Jew etc., stem from the tradition of the Philanthropinon monastery.

All the elements in the Judgement of the High Priests are found in the Palaeologan and Post-Byzantine iconography of the scene, including its organisation into compact groups, Christ's bound hands, the beating, and the bulky architecture of the background.

Peter's Denial is not usually encountered in the iconographic programmes painted by the Kapesovites. At the church of Hagios Georgios at Negades the scene depicts only one denial quite plainly, in contrast to the older tradition.

The Judgement of Pilate normally depicts the scene of the Washing of the Hands, regardless of what the inscription that accompanies it may state. Only at Negades are both scenes depicted. Basic iconographic elements are absent from the scene, such as the rectangular table with writing implements, the Jews with children, and the circular colonnaded structure. In contrast, rare depictions of Pilate's wife, Prokle, appear at Kato Soudena, the Makrinou monastery and Negades.

The Flagellation depicts Christ with His back against a column, around which His hands are tied. He is being scourged by two torturers, one of whom appears in a contorted "dancing" position. Christ's pose and that of one of the torturers, together with the grotesque figure, indicate Western borrowings.

For the first time in Epirus, the Mockery of Christ is rendered in monumental painting in the Western form of Behold the Man (*Ecce homo*). This may have been influenced either by icons of Elias Moskos and Nikolaos Kalergis or by engravings of the scene which in turn were influenced by personal devotional icons.

In the scene of Christ Carrying the Cross the Kapesovites drew on elements from the older tradition without confining themselves to any specific type. The depiction is static, lacking both the intensity and passion of the Athos wall-paintings and the rhythm of the Epirote ones. In the latter, Christ is not carrying the cross since Simon already bears it himself. All the other elements are present, however, including Christ with his hands tied and a rope around His neck, the soldier hurrying him on, the thieves, the prophet Isaiah and the mounted retinue.

The Crucifixion follows the composite, symmetrical and doctrinal type since there are more than three central figures, to whom only the centurion and the women are added. Severity and restrained poses characterise all the Crucifixion scenes. Only in the Rogovou monastery does Anastasios render the episode of the fainting Virgin, depicting her lying on the ground as in the depiction in the Hagios Nikolaos church at Vitsa.

In the Descent from the Cross the eclecticism in the collection of iconographic motifs is pronounced. In two churches (Rogovou and Kipon monasteries) it appears in the prothesis. In elements such as the fainting Virgin on the ground and the architectural rendition of Jerusalem, Anastasios in the Kato Soudena church copies engravings influenced by Italian works. In contrast, Ioannis at Negades positions the Virgin receiving the body of her Son, just as she is depicted in the Protaton and the Philanthropinon monastery.

The Lamentation is almost always depicted in front of the cross, an austere scene devoid of dramatic elements. The body of Christ lies on a winding sheet resting on the sarcophagus while the Virgin stands next to her dead Son as in the Vatopedi depiction. This contrasts with the 16th-17th century Epirote monuments where she is depicted embracing and kissing Christ.

The Resurrection is depicted with the figure of the triumphant Christ springing from the tomb. Only in Hagios Nikolaos at Kapesovo is the Descent into Hades depicted as a separate scene.

The Kapesovites used both iconographic types for the Ascension, with the Theotokos standing in either a strictly frontal or three-quarter pose.

Finally, the Dormition of the Virgin contains no iconographic innovations, based as it is on the traditional iconographic types which appear throughout Byzantine and Post-Byzantine art. The secondary scenes of the bodily Assumption of the Virgin and her bequest of the Holy Belt already exist in older works such as the church of Hagios Nikolaos at Vitsa.

The fifth chapter presents the iconographic programmes of all the churches and includes a piecemeal iconographic analysis of scenes in other cycles in order to attain a more complete knowledge of the iconographic factors in the Kapesovites' painting.

The sixth chapter discusses technical and stylistic observations. In the compositions, the artists organise the scenes around a single axis occupied by the most important person in the depiction. Secondary figures irregularly frame the main figures thus creating either "closed" or "open" compositions. Austerity and a lack of motion prevail. Time stands still and the scenes appear to be in suspended animation. With a few exceptions, the rendition of the ground is not of particular interest to the painters.

The natural landscape is either rocky or articulated in soft rises. The schematically rendered mountain mass either defines an iconographic ground (Christ carrying the Cross at Negades) or is a means of dividing one scene from another or a field of action. Vegetation is sparsely rendered.

The architectural landscape is rich and either renders the background or serves as an iconographic frame for the field of action.

The Kapesovites modelled robust yet elongated bodies with regular proportions. We are far removed here from the pronounced corporeality and the mass of forms consciously pursued by Dionysos of Fourni, Kosmas of Lemnos, David Selenitziotis *et al.* Hardness is lacking in the drapery, appearing pronounced only in the full-length figures of saints.

A rich range of colours is a general feature of the Kapesovites' work, with Anastasios being the finest painter of his time.

The seventh chapter is devoted to general observations and to an estimation of the Kapesovites' work. All the iconographic programmes are integrated, artless, traditional but not especially austere. Tripartite arrangement is the rule in the timber-roofed basilicas. The programmes in domed churches are more sedate but richer. Noteworthy features of the scenes include the narrative tendency encountered at Negades that contrasts with all the other programmes, the eclectic rendition of the Dormition in the church of Hagios Nikolaos by Anastasios and Ioannis, and the single group of the Seven Ecumenical Councils rendered by Ioannis in the church of Hagios Georgios at Negades. Significantly, scenes of the Apocalypse or realistic depictions of the punishments of Hell are absent from the Last Judgement, in contrast to the wall-paintings of David Selenitziotis at Apozari, Kastoria.

Although Western influences are often pronounced, they are assimilated into the work as a whole. After 1800, however, the nature of the iconographic programmes changes. The restive world of Baroque intrudes into the church interior and in many cases disrupts the programme. In other instances, however, tradition continues to be strong.

The nature of the work of the Kapesovites is painterly. The icon painters were not interested in graphic details but in rendering a painterly language distilled from the event depicted. The roots of their painting can be found in all the Northwestern Greek area. The 16th and 17th-century groups of paintings on the Island and the wider region of Ioannina influenced a series of elements. The Kapesovite painters did not follow the iconographic types of those groups but did borrow numerous details. The art of the Macedonian workshops was not unknown to them, neither was the art of Crete and Mount Athos. From the latter, the Kapesovites borrowed more stylistic elements such as elongated human figures, hierarchical arrangement and the absence of pathos and motion.

The finest painter was Anastasios. However Ioannis was the most active. In his early works he is conservative. As the 19th century approaches, however, "secularisation" left its mark on many churches which he decorated. New trends clash with tradition, which resists strongly till 1912.

In the eighth and last chapter, other groups of Epirote painters are presented and their work is described.

The painters from Kalarrytes, eight in number, decorated many churches from 1714 until 1808 in the wider area of Kalarrytes and Kalambaka. From 1734 to 1809, three Soudeniotas decorated three churches in the Zagori region. Twelve painters from Phortosi and Korytiani in the Katsanochoria region painted many of churches in the wider area of Ioannina and Preveza in the 18th and 19th century.

The largest group of painters is that from Chioniades. Dozens of painters decorated churches, painted mansions and executed portraits throughout the Northwestern Greece area, Thessaly and Western Macedonia. If one were to add to all the above still unknown individual artists such as David Selenitziotis, Panagiotis from Ioannina, and the Epirote painters of Mount Athos it is clear that all together, they bear irrefutable witness to the greatest flowering of painting ever known in the region of Epiros.

ΠΙΝΑΚΕΣ



Δεσβίζιανα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων. Η Κοίμηση της Θεοτόκου και η επιγραφή του κυριώς ναού.



Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Γέννηση.



Κατέσοφο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου: α) Η Γέννηση. β) Η Υπαπαντή.



Χρυσόρραχη Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου: α) Η Μεταμόρφωση.
β) Η Έγερση του Λαζάρου.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Αβελ: α) Η Μεταμόρφωση. β) Η Βαϊοφόρος και ο Μυστικός Δείπνος.



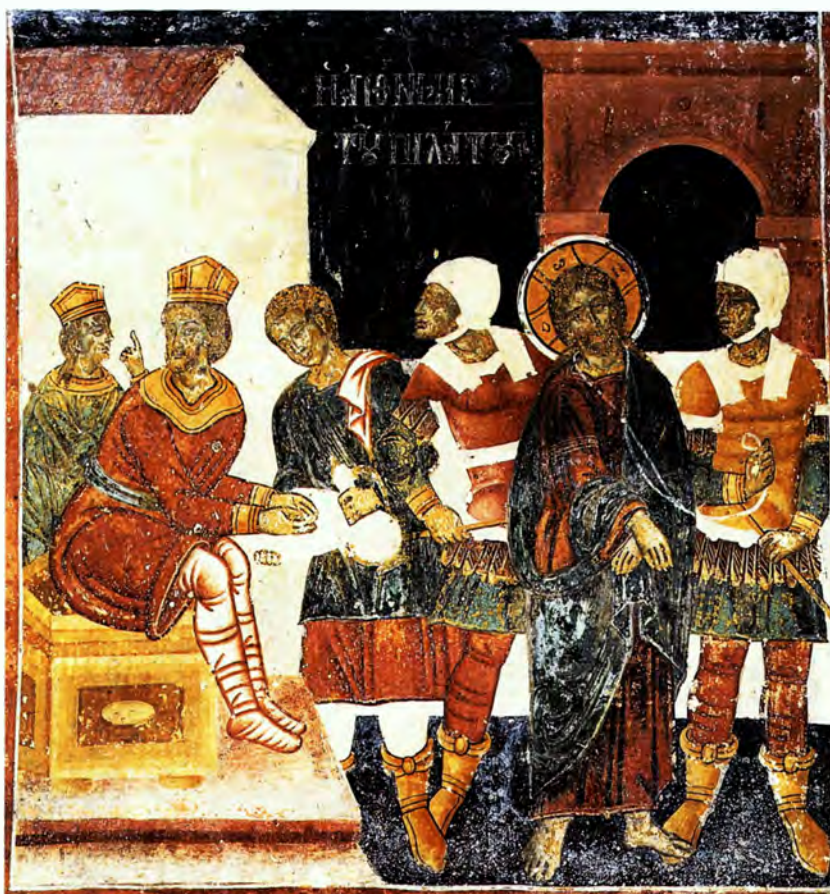
Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου: α) Ο Μυστικός Δείπνος, β) Ο Νιπτήρας.



Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Νιπτήρας.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ: α) Ο Νιπτήρας. β) Η Προσευχή.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Προδοσία. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Απόνηση του Πιλάτου.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Άρνηση του Πέτρου. β) Καλέσσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος».



- α) Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση.
 β) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Σκηνές Ακαθίστου Ύμνου, η Αποκαθήλωση και ο Ενταφιασμός, και η Ανάσταση.



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου: α) Η Αποκαθήλωση. β) Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Φορτσί Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου: α-β) Η Κοίμηση και η Μετάσταση της Θεοτόκου.



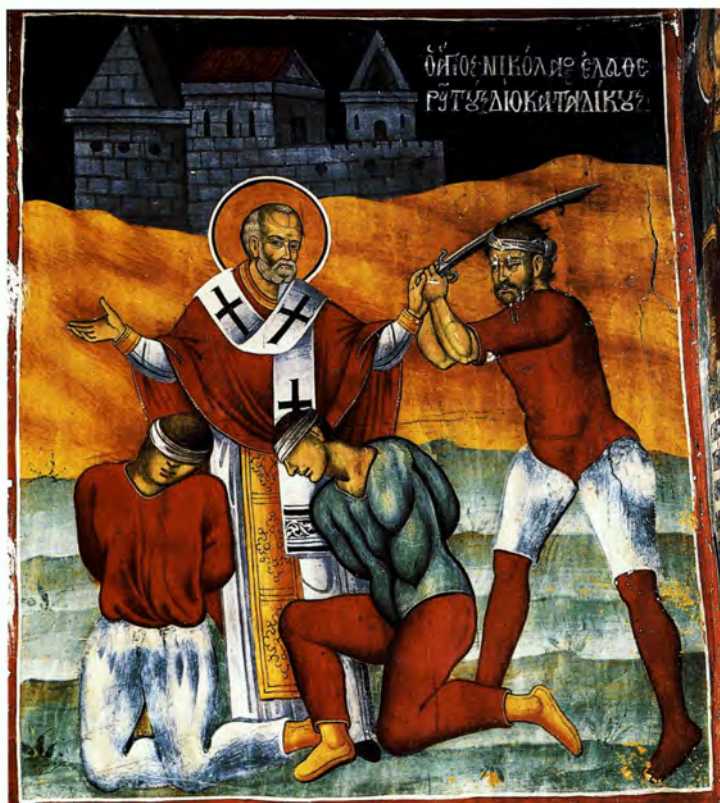
α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση και η Μετάσταση της Θεοτόκου.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Άποψη του δυτικού τοίχου και της καμάρας.



α) Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Τα Εισόδια της Θεοτόκου. β) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. «Έπί σοι χαιρεῖν».



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Βίος του αγίου Νικολάου: α) Η Σωτηρία των δύο καταδίκων. β) Η Κοίμηση του αγίου.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η παραβολή του οφειλόντος τα εκατό τάλαντα.
β) Η παραβολή των ταλάντων.



Ιωάννινα: α) Γραμμένο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο απόστολος Πέτρος.
β) Χρυσόρραχη. Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου. Ο ευαγγελιστής Μάρκος.



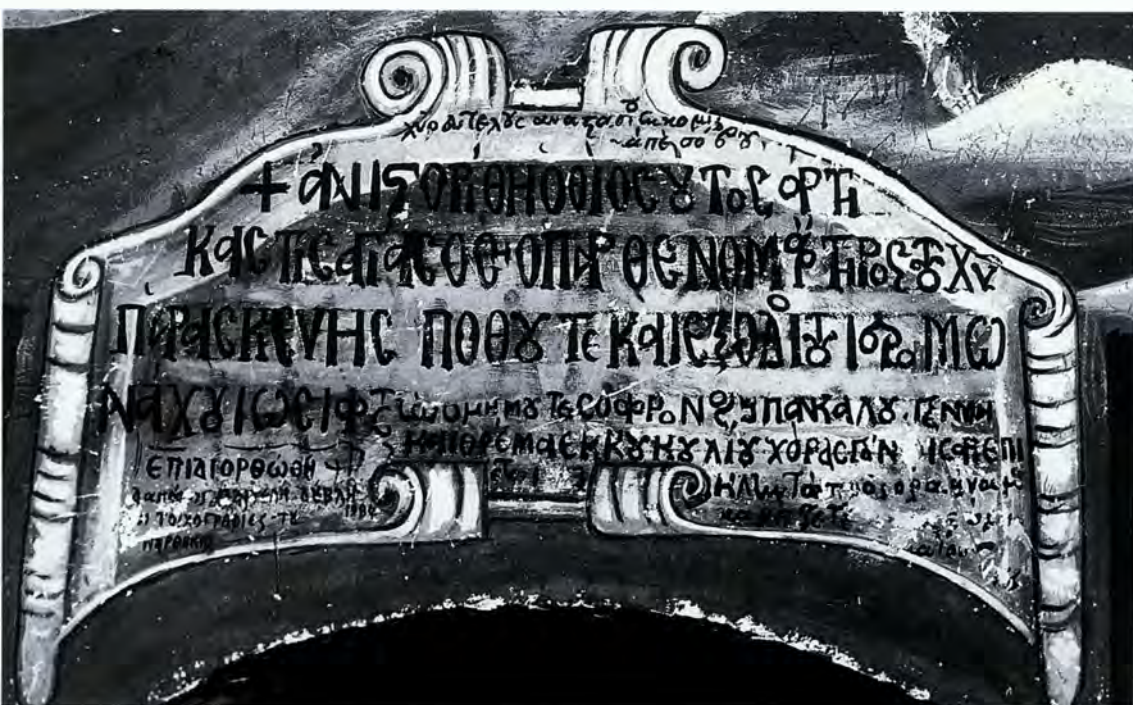
Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Τοιχογραφία κουμπέ με θεομητορικές παραστάσεις.



Κατέσσοβο Ζαγορίου. Άποψη του οικισμού.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Η Πασχαλαία Σχολή, 1861.



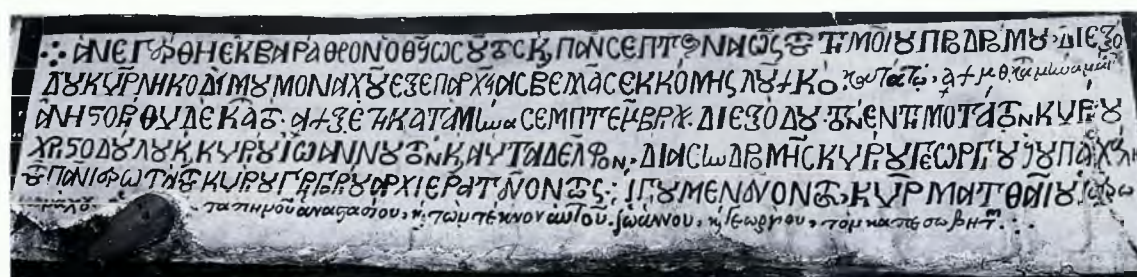
α-β) Σιάτιστα. Ναός Προφήτη Ηλία. Οι επιγραφές του κυρίως ναού και του νάρθηκα.
γ) Σκαμνέλι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίας Παρασκευής. Η επιγραφή του νάρθηκα.



- α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Κοίμηση της Θεοτόκου και η επιγραφή του κυρίως ναού.
β) Νησί Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Ελεούσας. Η επιγραφή του νάρθηκα.



- α) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.
 β) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



α) Δερβζιανα Νησιού Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων. Η Κοίμηση της Θεοτόκου και η επιγραφή του κυρίως ναού. β) Τσεπέλοβο Ζαγοριού. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



Ιωάννινα: α) Πέραμα. Ναός Αγίου Χαραλάμπους. Η επιγραφή του κυρίως ναού. β) Γκρίμποβο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



- α) Λευκοθέα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Η επιγραφή του νάρθηκα.
 β) Χρυσοβίτσα Μετσόβου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.
 γ) Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.

+ΘΑΥΟΕ ΣΤΟΕ ΞΠΑΝΙΕΡΕ ΝΑΟΕ ΤΩ ΕΝΔΕΟΙΕ ΠΑΤΕΕ ΗΜΕΩΝ ΝΙΚΟΛΑΥ ΤΩ ΘΑΥΜΑΤΥΓΓΥ
 ΚΑΤΑΤΗΝΑΥΕΝ ΧΩΡΗΝ ΚΑΠΕΣΟΒΟ, ΚΥΜΕΝΟΕ ΔΙΚΟΛΟΜΗΘΗ ΕΚΕΘΕΝ ΕΞ ΚΑΙΤΕΡΗΝ ΞΕΓΙΝΕΝ
 ΟΥΟΡΑΤΙΣΗΜΕΡΝ ΔΙΕΞΟΔΩΝ ΚΑΙ ΠΑΥΣΕΙ ΔΑΠΑΝΗ ΤΩ ΠΑΝΕΝΤΙ ΜΟΥΤΥ ΚΑΙ ΠΑΝΟΓΕΝΕΤΥ ΔΙ
 ΧΟΝΤΕ ΞΠΕΡΕΤΕ ΤΕΠΟΛΕΩΕ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΑΙ ΖΑΓΕΡΕ ΚΥΡΕ ΚΥΡΕ, ΚΩΝΝΕΤΥ ΔΕΞΙ ΤΩ
 ΕΚ ΤΕ ΔΙΑΧΟΡΑ ΕΧΙΕΡΑΤΩΝΤΕ ΤΩ ΠΑΝΙΕΡΑΤΥ ΗΜΕΩΝ ΔΥΟ ΑΕΣΠΟΤΥ ΚΥΡΕ ΜΑΚΑΡΕ, ΚΑΤΑ ΔΗ
 ΜΗΝΝΑ ΙΑΝΝΑΕΟΝ, ΗΞΩΡΕΦΑ ΔΙΑΣΑ ΜΕΤΑΤΥ ΙΕΡΕ ΤΕΜΠΛΥ ΚΑΙ ΕΜΑΙΩΝ, ΞΚΟΝΩΝ ΓΕΝΑ
 ΜΑΧΥΕΝ ΗΜΕΩΝ ΤΝ ΤΑΠΗΝΩΝ ΙΩΑΝΝΥ ΑΘΑΝΑΣΙΥ, ΞΑΝΑΣΑΙΥ ΑΝΑΓΕΥΕΝ ΤΕΡΕΥ ΘΥ,
 ΞΕΠΙΤΕΠΟΔΟΝΤΕ ΔΗΜΗΤΕΥ ΛΑΞΥ,

+ΕΛΕΥΘΗ ΞΕΚΕΛΕΘΕ ΝΑΗΤΕΡΕΦΗ ΝΑΙΜΗΝ Ξ
 ΙΣΟΡΕΦΗ ΞΚΑΤΑΠΙΝΤΑ ΔΟΗΡΕΤΕΦΗ ΟΠΑΝΤΕΡΕ Ξ
 ΤΟ ΝΑΟΕ ΤΩ ΕΥΕΝΔΟΞΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΤΥΕ ΓΕΩΡΓΕΥ,
 ΤΩ ΤΕΠΛΩΟΦΟΡΥ ΕΠΙΤΕ ΕΧΙΕΡΑΤΥ ΤΩ ΠΑΝΙΕΡΑΤΥ
 ΜΗΤΕΠΟΧΙΤΥ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΚΥΡΕ ΜΑΚΑΡΕ, ΦΙΛΟΤ
 ΜΕΤΕΠΕΡΕΤΕ ΔΑΔΙΑΥΤΕ ΔΑΠΑΝΗ ΞΑΦΘΟΝΟΙΕ ΤΩ ΔΙΑΚ
 ΜΑΤΙ ΤΩ ΟΓΕΝΕΤΥ ΕΧΟΝΤΕ ΚΥΡΕ ΚΥΡΕ Χ ΜΑΝΑΧ
 ΓΚΙΝΥ Ξ ΞΕΘΟΝΟΜΑ ΕΝΕΙΕΑΤΕ ΞΟΝΤΕΝ, ΚΑΤΑΤΟ ΓΤΥ
 ΕΟΥΕΡΟΝ ΕΤΕ ΟΗΚΟΕΡΕ, ΙΟ ΔΙΑΧΥΕ ΙΩΑΝΝΥ Ξ
 ΞΥ ΑΥΤΥ ΑΝΑΣΤΑΙΥ ΑΝΑΓΕΥΕΝ ΤΩΝ ΚΑΠΕΤΟΕΙΤΩΝ
 ΤΩΝ ΠΕΤΩΝ ΕΤΕΤΕΡΕΝ ΚΟΝΕΤΕ ΑΝΑΣΤΑΥ ΓΕΩΡΓΕ ΑΘΑΝΑΣ
 ΛΑΞΥ ΙΕΡΕ ΞΤΝ Ε ΕΤΕΡΕΝ ΞΕΦΝΥ ΙΕΡΕ ΚΑΙ ΟΙΚΟΝΟΜΥ ΟΞΑΘΙΕ
 ΓΕΩΡΓΕΥ ΓΕΩΡΓΕΥ ΕΥΕΧΥ ΑΝΑΣΤΑΙΟΕ ΚΟΝΕΤΕ ΙΩΑΝΝΗ ΞΕΦΝΥ

α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Η επιγραφή του κυρίως ναού. β) Νεγάδες Ζαγορίου.
 Ναός Αγίου Γεωργίου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



α) Ζίτσα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία. Η επιγραφή του νάρθηκα. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η επιγραφή του κυρίως ναού. γ) Αρίστη Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



Ζαγόρι: α-β) Δίκορφο. Ναός Αγίου Μηνά. Η επιγραφή του κυρίως ναού. γ) Κήποι. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η επιγραφή του κυρίως ναού.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Ευαγγελισμός.



α) Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Ο Ευαγγελισμός. β) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Ευαγγελισμός. γ) Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Ευαγγελισμός.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Γέννηση. β) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Γέννηση.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Γέννηση.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Γέννηση. β) Κήποι. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Γέννηση.



α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Υπαπαντή. β) Δερβίζιανα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων. Η Υπαπαντή.



α) Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Υπαπαντή. β) Πέραμα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Χαράλάμπους. Η Υπαπαντή και η Βάπτιση.



α) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Υπαπαντή. β) Μακρίνο Ζαγορίου.
Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Υπαπαντή.



Κήποι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Υπαπαντή.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Βάπτιση. β) Δερβίζιανα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων. Η Βάπτιση.



α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Βάπτιση. β) Νησί Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Ελεούσας. Νάρθηκας. Η Βάπτιση.



α) Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Βάπτιση. β) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Βάπτιση.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Έγερση του Λαζάρου. β) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Έγερση του Λαζάρου.



Καλέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Έγερση του Λαζάρου.



Ζαγόρι: α) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Έγερση του Λαζάρου.
β) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Έγερση του Λαζάρου.



α) Κήποι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Έγερση του Λαζάρου. β) Χρυσόρραχη Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου. Η Έγερση του Λαζάρου.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Μεταμόρφωση. β) Λυκοτριχί Ιωαννίνων. Καθολικό
μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Μεταμόρφωση.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Μεταμόρφωση.



α) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση. β) Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση.



α) Κήποι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Μεταμόρφωση. β) Βήσσανη Πωγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Μεταμόρφωση.



Κουκούλι Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Βάπτιση, η Μεταμόρφωση και ο ευαγγελιστής Λουκάς.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Η Βαΐοφόρος. β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Βαΐοφόρος.



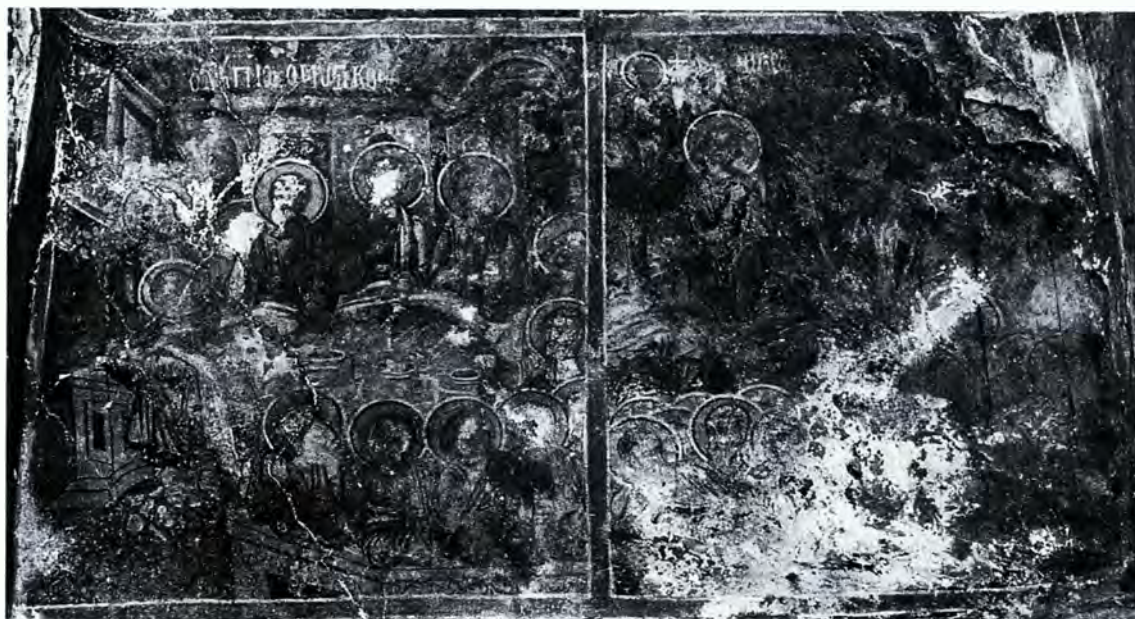
Ζαγόρι: α) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Βαΐοφόρος. β) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Βαΐοφόρος.



α) Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλήσι Αγίων Πάντων. Η Βαϊοφόρος. β) Βήσσανη Πωγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Βαϊοφόρος.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Ο Μυστικός Δείπνος. β) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Ο Μυστικός Δείπνος.



α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Μυστικός Δείπνος. β) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Μυστικός Δείπνος και η Προσευχή.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες, Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο Μυστικός Δείπνος. β) Κήποι. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Ο Μυστικός Δείπνος.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Ο Νιπτήρας. β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Νιπτήρας.



α) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο Νιπτήρας. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Νιπτήρας.



α) Πάτερο Ιωαννίνων. Ναός Αγίας Παρασκευής. Ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρας και η Προσευχή.
β) Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Ο Νιπτήρας και η Προσευχή.



α) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Προδοσία και ο Χριστός κρινόμενος
υπό αρχιερέων. β) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Προδοσία.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Προδοσία. β) Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Προδοσία.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Προδοσία. β) Κήποι. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Προδοσία.



α) Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Προδοσία. β) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών.
Ο Χριστός κρινόμενος υπό Άννα και υπό Πιλάτου.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κρίση των αρχιερέων. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Κρίση των αρχιερέων.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κρίση των αρχιερέων. β) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Κρίση των αρχιερέων.



α) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κρίση των αρχιερέων. β) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Άρνηση του Πέτρου.



Ζαγόρι: α) Κατέσσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κρίση του Πιλάτου. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Κρίση του Πιλάτου.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κρίση του Πιλάτου. β) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Κρίση του Πιλάτου.



α) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Απόνηση του Πιλάτου. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Απόνηση του Πιλάτου.



Κήποι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Απόνηση του Πλάτου.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Η Μαστίγωση. β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Μαστίγωση.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Μαστίγωση.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Μαστίγωση. β) Κήποι. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Μαστίγωση.



α) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος». β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος».



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. «Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος».



α) Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Ο Ελκόμενος. β) Πέραμα Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Χαραλάμπους. Ο Ελκόμενος.



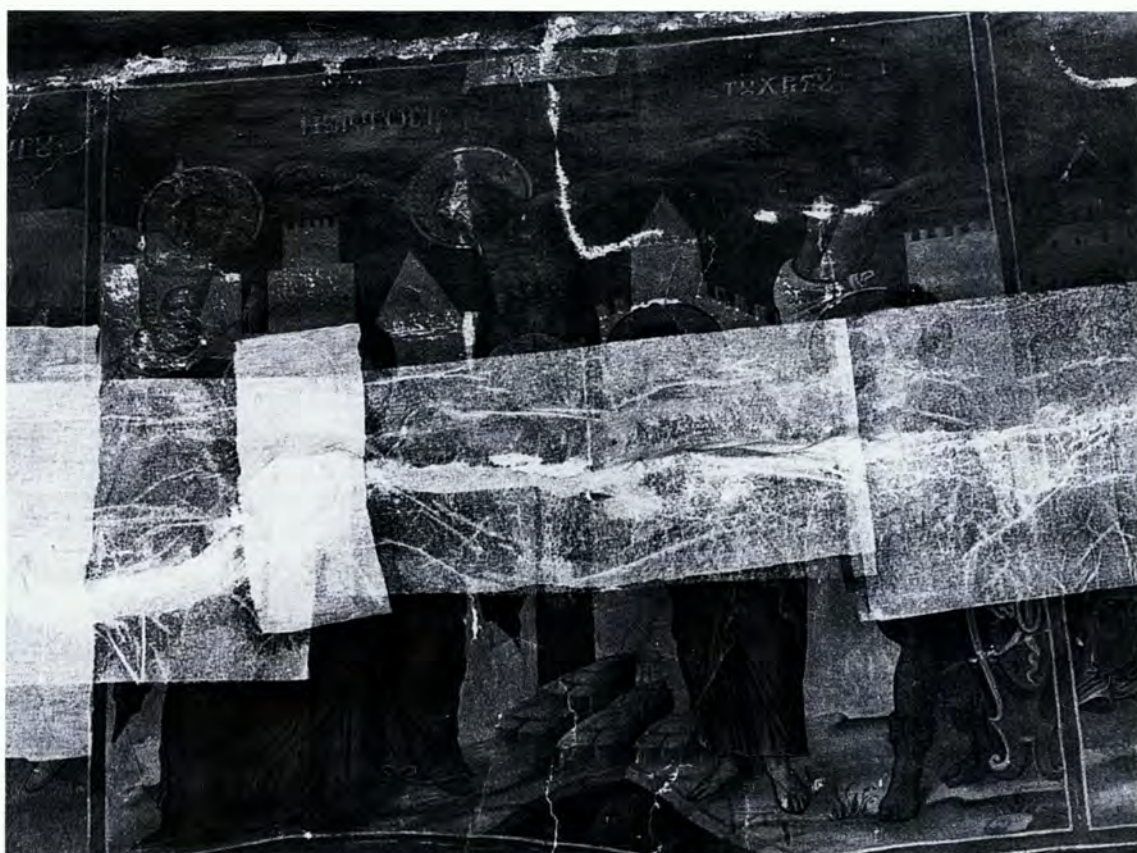
Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Ελκόμενος και η Σταύρωση. β) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο Ελκόμενος.



Ζάλογγο. Καθολικό μονής Αγίου Δημητρίου. Ο Ελκόμενος.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Η Σταύρωση. β) Κατέσσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Σταύρωση.



Ζαγόρι: α) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Σταύρωση. β) Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Σταύρωση.



α) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Σταύρωση. β) Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλήσι Αγίων Πάντων. Η Σταύρωση.



Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Η Σταύρωση.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιάρχων. Η Αποκαθήλωση και ο Ενταφιασμός του Χριστού.
β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Αποκαθήλωση.



Ζαγόρι: α) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Αποκαθήλωση. β) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Αποκαθήλωση.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Επιτάφιος Θρήνος. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Ο Επιτάφιος Θρήνος. β) Νεγάδες.
Ναός Αγίου Γεωργίου. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



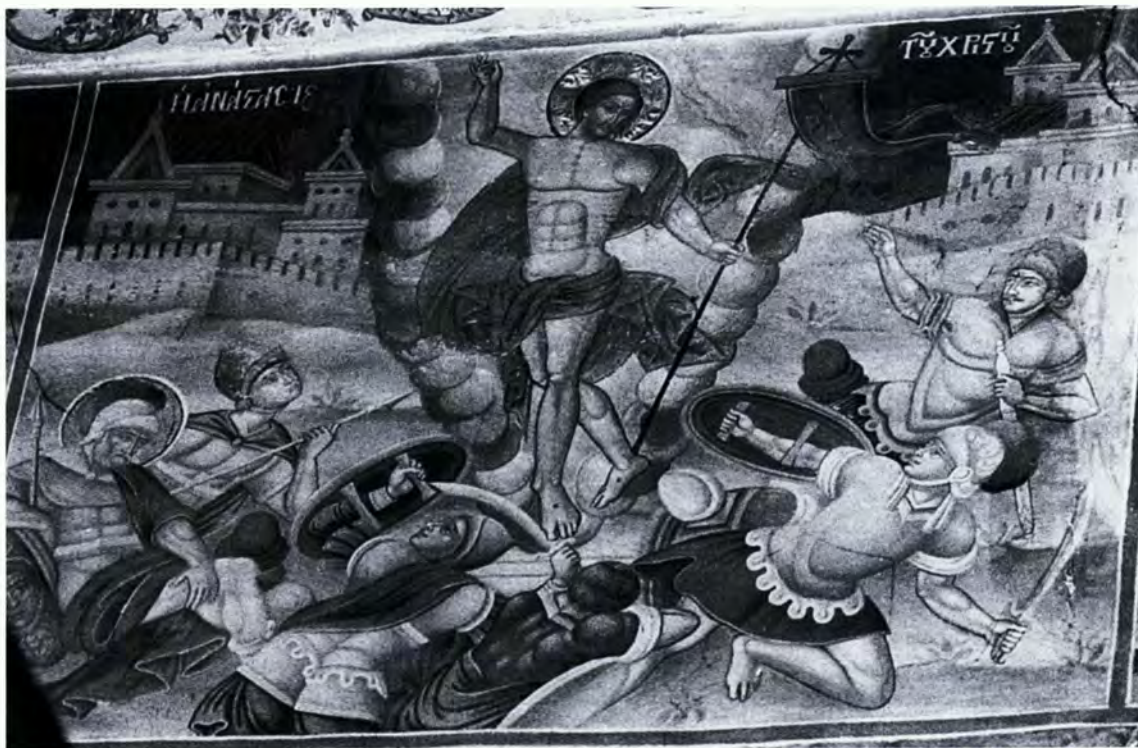
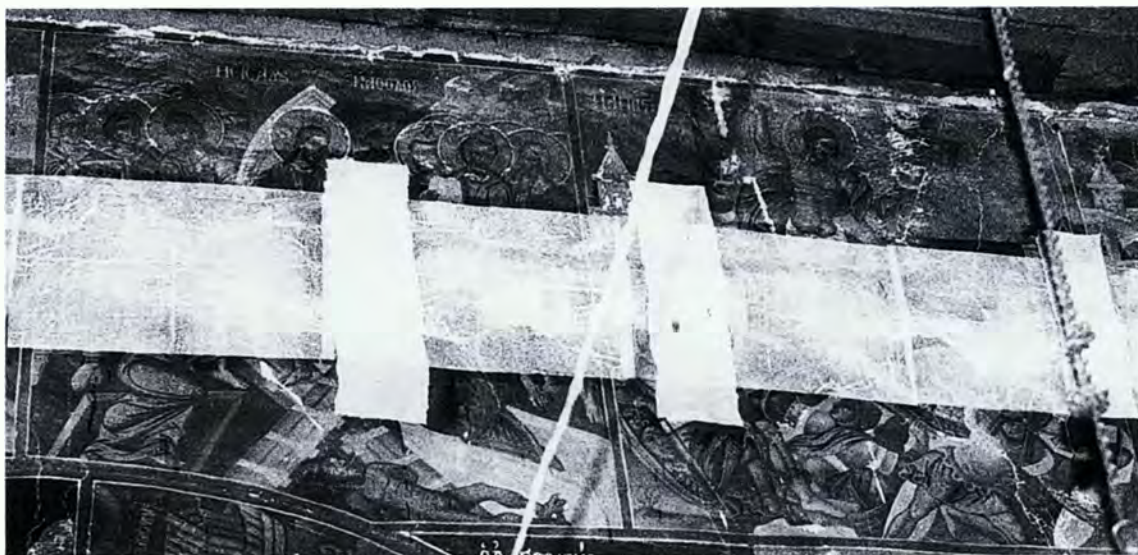
α) Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Ο Επιτάφιος Θρήνος. β) Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλήσι Αγίων Πάντων. Ο Επιτάφιος Θρήνος.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Ο Ενταφιασμός.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Η Ανάσταση. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Ανάσταση.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Εις Άδου Κάθοδος και η Ανάσταση. β) Νεγάδες.
Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Ανάσταση.



α) Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλήσι Αγίων Πάντων. Η Ανάσταση. β) Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Η Ανάσταση.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Εις Άδου Κάθοδος.



α) Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Ανάσταση. β) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Ανάληψη.



α) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Χρυσόρραχη Ιωαννίνων.
Ναός Ταξιαρχών. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



α) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου: α-β) Η Κοίμηση και η Μετάσταση της Θεοτόκου.



α) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Κοίμηση και η Μετάσταση της Θεοτόκου.



α) Κήποι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Γενεθλίου Θεοτόκου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου. β) Βήσσανη Πωγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Η Κοίμηση και η Μετάσταση της Θεοτόκου.



Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών: α) Η Αποκαθήλωση. β) Η Θεοτόκος Οδηγήτρια.



α) Χρυσόρραχη Ιωαννίνων. Ναός Ταξιαρχών. Τα Εισόδια της Θεοτόκου. β) Βήσσανη Πωγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



α) Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλησί Αγίων Πάντων. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.
β) Κουκούλι Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Τοιχογραφίες κόγχης ιερού. β) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Τοιχογραφία αψίδας ιερού.



α) Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Τοιχογραφία αφίδας ιερού.
β) Κάτω Σουδενά Ζαγορίου. Ναός Ταξιαρχών. Η Κοινωνία των αποστόλων.



α) Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου. Η Κοινωνία των αποστόλων.
β) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Εωθινό Α.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Εωθινό Β. β) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Εωθινά Β και Γ.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου: α) Εωθινό Γ. β) Εωθινό Δ.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Εωθινό Δ. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Εωθινό Δ.



Καλέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου: α) Εωθινό Ε. β) Εωθινό ΣΤ.



Φορτίσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Εωθινό ΣΤ.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου: α) Εωθινό Ζ. β) Εωθινό Η.



Ζαγόρι: α) Μακρίνο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Εωθινά Ζ, Η και Θ. β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Εωθινά Θ, Ι, ΙΑ και στηθάρια αγίων.



Ζαγόρι: α) Κάτω Σουδενά. Ναός Ταξιαρχών. Εωθινό Θ. β) Τσεπέλοβο. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογκοβό. Ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη στο Ρογγοβό: α-β) «Ἐπὶ σοὶ χαίρει».



Λυκοτρίχι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Προδρόμου: α-β) «Ἐπὶ σοὶ χαίρει».



Γκρίμποβο Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. «Πᾶσα Πνοή».



Ιωάννινα: α) Γκρόμποβο. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. «Πᾶσα Πνοή». β) Λευκοθέα. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου. «Πᾶσα Πνοή».



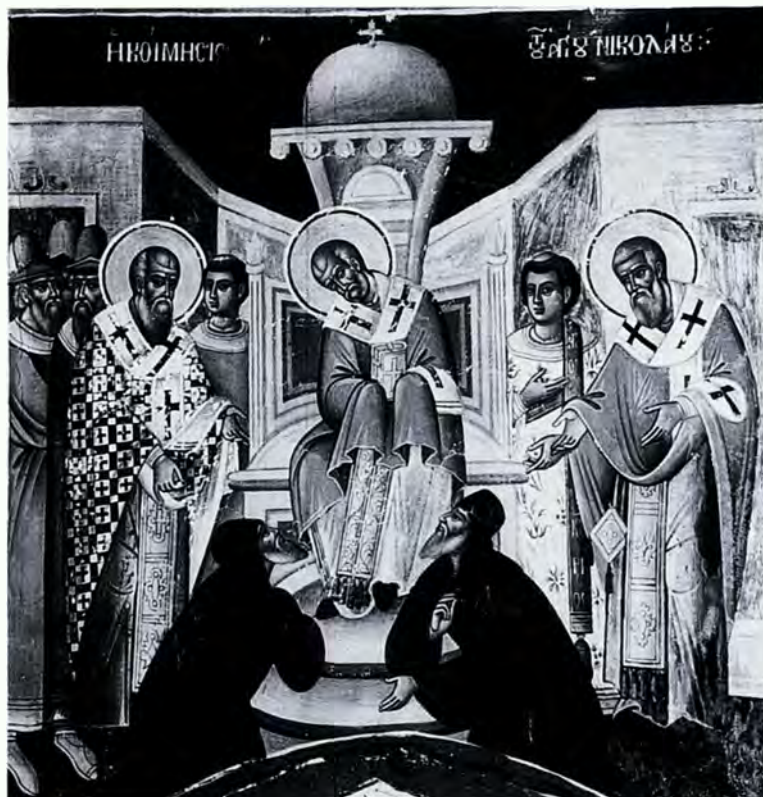
Ιωάννινα: α) Ματσούκι. Παρεκκλήσι Προδρόμου μονής Βύλιζας. «Πάσα Πνοή». β) Φορτόσι. Καθολικό μονής Φανερωμένης. «Πάσα Πνοή».



α) Χρυσοβίτσα Μετσόβου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου. Η Ύαση του υδρωπικού. β) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Χριστός ιώμενος τον υδρωπικό και ο Χριστός ιώμενος τον υιόν του εκατόνταρχου.



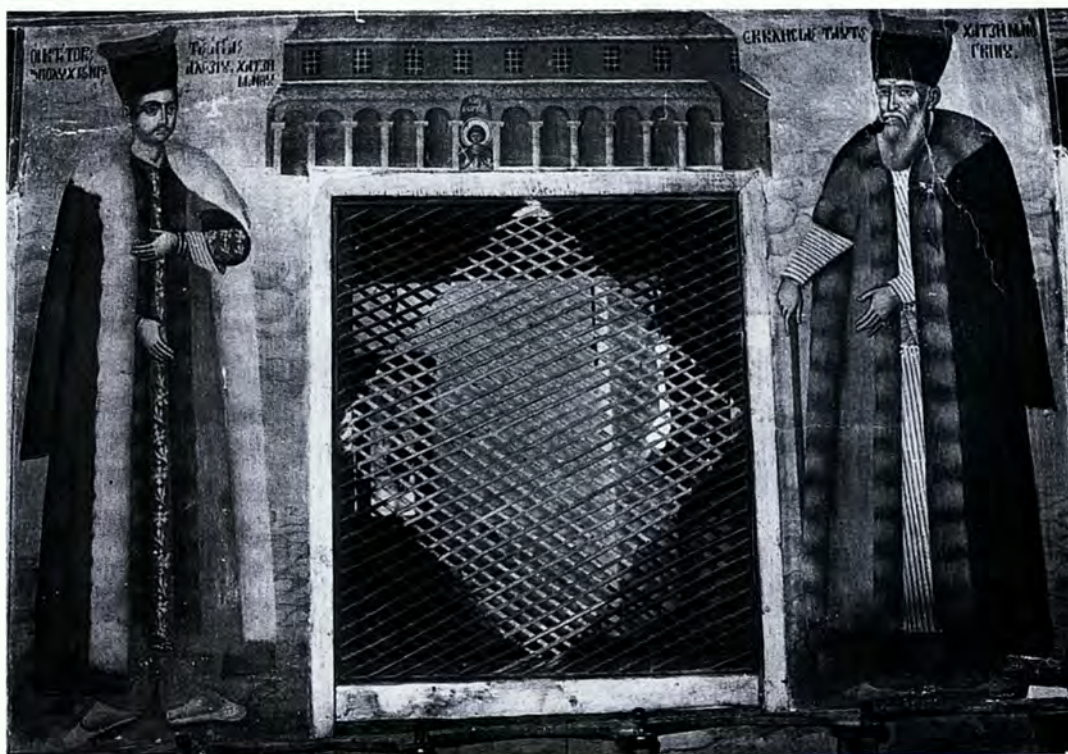
Μακρίνο Ζαγορίου. Καθολικό μονής Κοίμησης Θεοτόκου: α) Οι άγιοι Μηνάς και Βίκτωρ. β) Το Όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας. Σκηνές από το Βίο του Ιωσήφ στην Αίγυπτο.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο Βίος του αγίου Νικολάου: α) Η Σωτηρία των δύο καταδίκων. β) Η Κοίμηση του αγίου.



Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου: α) Η Παραβολή του οφείλοντος τα εκατό τάλαντα.
β) Η Παραβολή των ταλάντων.



Ζαγόρι: α) Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο κτήτορας Ιωαννούτσος Αλεξίου ή Καραμισίνης.
β) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Οι κήτορες Αλέξιος Χατζημάνθος και Χατζημάνθος Γκίνος.



Ζαγόρι: α) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Θυσία του Αβραάμ, η Κυριακή των μυροφόρων και η Ίαση του παραλυτικού. β) Καπέσοβο. Ναός Αγίου Νικολάου. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, η Θυσία του Αβραάμ και η Κυριακή του παραλυτικού.



Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου: α) Η Α' Οικουμενική Σύνοδος. β) Η Ζ' Οικουμενική Σύνοδος.



α-β) Νεγάδες Ζαγορίου. Ναός Αγίου Γεωργίου. Οι σοφοί Πλούταρχος και Αριστοτέλης.
 γ) Γραμμένο Ιωαννίνων. Ναός Αγίου Νικολάου. Ο αρχάγγελος Μιχαήλ και ο απόστολος Πέτρος.



Αρίστη Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Η μπαρόκ γύψινη διακόσμηση.



α) Αρίστη Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Μερκούριος.
β) Δίκορφο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Μηνά. Ο άγιος Παντελεήμων.



Σιάτιστα. Ναός Προφήτη Ηλία. Νάρθηκας: α) «Ἐπὶ σοὶ χαίρειν». β) Ρίζα Ιεσσαί.



Σκαμνέλι Ζαγορίου. Καθολικό μονής Αγίας Παρασκευής, Νάρθηκας: α-β) Η Δευτέρα Παρουσία.



α) Λευκοθέα Ιωαννίνων. Ναός Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου. Νάρθηκας. Ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα. β) Ζίτσα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία. Νάρθηκας. Ο Χριστός Εμμανουήλ.



α) Ζίτσα Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Προφήτη Ηλία. Νάρθηκας. Ο άγιος Ιωάννης ο εξ Ιωαννίνων παρουσιάζεται στο βασιλιά ως χριστιανός. β) Καπέσοβο Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ο άγιος Αντώνιος.



Ζαγόρι: α-β) Καπέσοβο. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ολόσωμοι άγιοι. γ) Νεγάδες. Ναός Αγίου Γεωργίου. Τότε προσηνέχθησαν τα παιδιά.



Βουλγαρέλι Άρτας, Καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου: α) Ολόσωμοι άγιοι. β) Ζωοδόχος Πηγή.



Ματσούκι Ιωαννίνων. Παρεκκλήσι του Προδρόμου μονής Βύλιζας. Σκηνές Ακαθίστου Ύμνου και σκηνές μαρτυριών.



Καλαμπάκα. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, παρεκκλησίι Αγίων Πάντων: α) Η Ύψωση του Τιμίου Σταυρού.
β) Η Κυριακή της Ορθοδοξίας.



Μετέωρα. Καθολικό μονής Υπαπαντής. Νάρθηκας: α) Η οσία Μαρία η Αιγυπτία. β) Άγιοι.



α) Βιτσικό Ιωαννίνων. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Ολόσωμοι άγιοι. β-γ) Κουκούλι Ζαγορίου. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου. Παραστάσεις βόρειου τοίχου.



Αλεποχώρι Μπότσαρη. Ναός Κοίμησης Θεοτόκου: α) Άγιοι. β) Φυτικός και ζωικός διάκοσμος.



Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης: α) Ένθρονη Θεοτόκος. β) Η Θεοτόκος
επταβηματίζουσα.



Φορτόσι Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Φανερωμένης. Τοιχογραφία κουμπέ με θεομητορικές παραστάσεις.



Ζάλογγο. Καθολικό μονής Αγίου Δημητρίου: α) Λεπτομέρεια τοιχογραφικού διακόσμου. β) Ολόσωμος άγιος.



Βήσσανη Παγωνίου. Καθολικό μονής Άβελ: α) Ο Ιησούς ενώπιον του Προδρόμου. β) Η Γέννηση του Προδρόμου.



Χρυσόβραχη Ιωαννίνων. Καθολικό μονής Αγίου Αθανασίου. Ο ευαγγελιστής Μάρκος.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου στο Ρογκοβό: α) Η κτητορική επιγραφή. β) Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου στο Ρογκοβό: α) «Πάσα Πνοή». β) Σκηνές από το Βίο του αγίου Νικολάου.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου στο Ρογκοβό: α) Το Δείπνο του Ηρώδη. β) Η Αποτομή του Προδρόμου.



Τσεπέλοβο Ζαγορίου. Ναός Αγίου Νικολάου στο Ρογκοβό. «Ίδε ὁ Ἄνθρωπος» και η Μαστίγωση.



Μικρόκαστρο Σιάτιστας. Καθολικό μονής Παναγίας: α) Ο άγιος Σάββας. β) Ολόσωμοι άγιοι.



Καλουτά Ζαγορίου. Καθολικό μονής Βισσοκού: α) Η κτητορική επιγραφή. β-γ) Παραστάσεις δυτικού τοίχου.

ISBN 960-214-321-5
ISSN 1108-1244