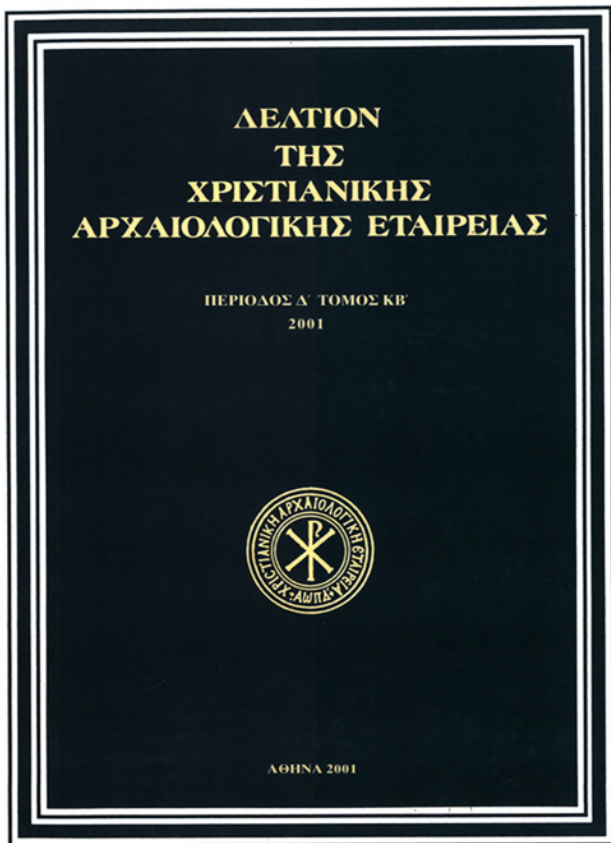


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Δύο εικόνες του 18ου αιώνα στη συλλογή Αιανής Κοζάνης. Συμβολή στο έργο του ζωγράφου Πάνου ή Παναγιώτη «εξ Ιωαννίνων»

Αγαθονίκη Δ. ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

doi: [10.12681/dchae.319](https://doi.org/10.12681/dchae.319)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ Α. Δ. (2011). Δύο εικόνες του 18ου αιώνα στη συλλογή Αιανής Κοζάνης. Συμβολή στο έργο του ζωγράφου Πάνου ή Παναγιώτη «εξ Ιωαννίνων». *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 365–384. <https://doi.org/10.12681/dchae.319>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Δύο εικόνες του 18ου αιώνα στη συλλογή Αιανής
Κοζάνης. Συμβολή στο έργο του ζωγράφου Πάνου ή
Παναγιώτη «εξ Ιωαννίνων»

Αγαθονίκη ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 365-384

ΑΘΗΝΑ 2001

ΔΥΟ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ
ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΙΑΝΗΣ ΚΟΖΑΝΗΣ

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΠΑΝΟΥ Ή ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ «ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ»

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης αποτελούν δύο εικόνες από τη Συλλογή Βυζαντινών Αρχαιοτήτων¹ της Αιανής Κοζάνης². Οι εικόνες, εκτός από το εικονογραφικό ενδιαφέρον που παρουσιάζουν, φέρουν και την υπογραφή του ζωγράφου που τις φιλοτέχνησε θέτοντας το πρόβλημα της πιθανής ταύτισης των γνωστών στην έρευνα αγιογράφων Πάνου³ και Παναγιώτη⁴ από τα Ιωάννινα. Το μέχρι σήμερα γνωστό δημοσιευμένο έργο τους περιορίζεται στον τοιχογραφικό διάκοσμο καθολικών μοναστηριών.

Εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Βαι 74)

Έχει διαστάσεις 0,51×0,35×0,023 μ.⁵. Οι δύο άγιοι (Εικ. 1) προβάλλουν μετωπικοί, με ελαφρά αντικίνηση των ποδιών, σε δίζωνο βάθος. Φορούν πολυτελή αυτοκρατορική ενδυμασία: πορφυρή δαλματική με ανθικά μοτίβα, διάλιθη τραχηλιά, παρυφές και λώρο που αναδιπλώνονται διαγωνίως πάνω στα χέρια που κρατάει το Σταυρό, μανδύα που πορπώνεται στον ώμο και λιθοκόλλητο στέμμα. Η αγία Ελένη φοράει κοντή χρυσο-

ποίκιλη καλύπτρα που συγκρατεί την κόμη, ενώτια και πορφυρά ενδύματα. Κρατούν με το αριστερό και το δεξί χέρι αντίστοιχα το μεγάλο λιθοκόσμητο Σταυρό που υψώνεται ανάμεσά τους με τη βαθμιδωτή βάση και το οριζόντια ανοιχτό ειλητάριο στην κορυφή του που φέρει τις βραχυγραφίες *INBI*. Η αγία Ελένη τον κρατάει σφιχτά από πάνω, ενώ ο άγιος Κωνσταντίνος απλώς τον συγκρατεί από πιο χαμηλά. Με το αριστερό η αγία συγκρατεί την άκρη του μανδύα της, ενώ με το δεξί του χέρι ο άγιος κρατάει διαγώνια στον ώμο το σκήπτρο. Οι φωτιστάρινοι δηλώνονται με στιγμές πάνω στο χρυσό βάθος. Κάτω από τη βάση του Σταυρού διαβάζουμε την επιγραφή (Εικ. 2): *διά ἐξόδων τοῦ δούλου / τοῦ θεοῦ [.....] / ἢ χεῖρ πάνου: / τοῦ ἐξ [ι]ωα[ννίνων]:, ἀφλ' (=1730).*

Το εικονογραφικό πρότυπο ανιχνεύεται σε εικόνες κρητικής τέχνης του 17ου αιώνα⁶, οι οποίες παρακολουθούν στα βασικά μοτίβα τον τύπο που φαίνεται ότι δημιούργησαν, κατά τη Χρ. Μπαλτογιάννη, οι κρητικοί αγιογράφοι του 16ου αιώνα ή ο ζωγράφος του 17ου αιώνα Βίκτωρ κατά τη Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου⁷,

1. Η Συλλογή αποτελεί μέρος της Αρχαιολογικής Συλλογής που είχε συσταθεί κατά τα έτη 1952-1953 με τη φροντίδα του δασκάλου Κ. Σαμπανόπουλου. Στεγαζόταν μέχρι τον καταστροφικό σεισμό της 13ης Μαΐου 1995 σε ισόγειο αίθουσα του νεόδμητου κοινοτικού καταστήματος που παραχωρήθηκε για το σκοπό αυτό το 1969 (βλ. Αικ. Ρωμολοπούλου, *ΑΑΑ* III (1970), σ. 213-214). Μετά το σεισμό τα αντικείμενα μεταφέρθηκαν σε χώρους των αρμοδίων Εφορειών Αρχαιοτήτων. Ο αριθμός των φορητών εικόνων της Συλλογής ανέρχεται σε πενήντα επτά (17ου-19ου αιώνα).

2. Για την τοπογραφία και τα μνημεία της περιοχής βλ. Κ.Ε. Σαμπανόπουλου, *Αιανή, Ιστορία - Τοπογραφία - Αρχαιολογία*, Θεσσαλονίκη 1995. Γ. Καραμήτρου-Μεντεσιδη, *Αιανή*, Αθήνα 1996. Στ. Πελεκανίδης, "Έρευναι εν Άνω Μακεδονία. Μελέτες παλαιοχριστιανικής και βυζαντινής αρχαιολογίας, ΙΜΧΑ, αριθ. 174, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 407-463 (στο εξής: Πελεκανίδης, Έρευναι).

3. Βλ. Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 2, Αθήνα 1997, σ. 273, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*, 2).

4. *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 272, όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία.

5. Η εικόνα φέρει αυτόξυλο πλαίσιο. Η προετοιμασία έχει γίνει απευθείας πάνω στο ξύλο. Η εικόνα συντηρήθηκε στο εργαστήριο του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς από τις συντηρήτριες κκ. Αν. Ζγκάφα, Μ. Βούργκα και Ο. Ηλιοπούλου με την επίβλεψη του συντηρητή της 11ης Ε.Β.Α. κ. Πέτρου Σγούρου.

6. Βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου*, Αθήνα 1985, σ. 80-81, αριθ. 122, πίν. 159 (στο εξής: Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*).

7. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, σ. 254-255 (στο εξής: Αχεμιάστου, *Εικόνες*).



Εικ. 1. Αιανή. Εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Βαι 74).



Εικ. 2. Αιανή. Εικόνα αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Η υπογραφή.

αντλώντας από την παράσταση της αγίας Αικατερίνης⁸. Τα βασικά στοιχεία που διαφοροποιούν τον εικονογραφικό τύπο από τον απλούστερο των κρητικών εικόνων του 15ου αιώνα και του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη, απαντώνται⁹ και στην εικόνα της Αιανής: οι μανδύες, η καλύπτρα της κόμης της αγίας Ελένης, η αναδίπλωση του μανδύα που συγκρατεί με το αριστερό της χέρι και το σκήπτρο του αγίου Κωνσταντίνου. Απουσιάζουν, ωστόσο, από την εικόνα μας το μοτίβο του δικέφαλου αετού από τους μανδύες, που δεν είναι χρυσοποίκιλτοι, αλλά απλοί με διακοσμημένη διάλιθη παρυ-

φή, και τα κεντημένα μαξιλαράκια, όπου συνήθως πατούν οι μορφές.

Ως προς τις παραπάνω εικονογραφικές λεπτομέρειες ο αγιογράφος υιοθετεί τον καθιερωμένο από τη βυζαντινή παράδοση τύπο, όπως εμφανίζεται στις τοιχογραφίες του βορειοελλαδικού χώρου και της ευρύτερης Μακεδονίας από το 14ο αιώνα. Μανδύα που πορπώνεται στο δεξιό ώμο φέρει η αγία Ελένη στην τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου στο Prilep¹⁰, ενώ και οι δύο μορφές στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά¹¹. Ο διαγώνια σταυρωτός λώρος πάνω στα χέρια των μορφών ανάγεται σε παραστάσεις παλαιολόγειας περιόδου¹² και συνεχίζει να απεικονίζεται στις μεταβυζαντινές τοιχογραφίες του 16ου-17ου αιώνα¹³. Όμοια με την εικόνα της Αιανής καλύπτει ο λώρος τα χέρια δύο αγίων που κρατούν το Σταυρό σε τοιχογραφίες του 17ου αιώνα σε ναούς της Καστοριάς (Κουμπελίδικη, Παναγία Αποστολάκη, Άγιος Νικόλαος αρχόντισσας Θεολογίνας)¹⁴. Ο ογκώδης διάλιθος Σταυρός που συμπιέζει τις μορφές αποτελεί αρχαϊκό στοιχείο και απαντά στο βυζαντινό ναό του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά¹⁵ και αργότερα στη μονή Μολυβδοσκεπάστης (1521)¹⁶, στους Αγίους Αποστόλους Τζώτζα¹⁷ και στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά¹⁸. Η επιγραφή *INBI* (Ἰησοῦς Ναζωραῖος Βασιλεὺς Ἰουδαίων) στην κορυφή του Σταυρού απαντά επίσης στους Αγίους Αποστόλους Τζώτζα¹⁹ και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο Θωμάνου στην Καστοριά²⁰. Το μοτίβο αυτό είναι ιδιαίτερα αγαπητό σε εικόνες κρητικής τέχνης του 16ου αιώνα και ιδιαίτερα του 17ου έως και του 18ου αιώνα με την παράσταση της Σταύρωσης ή της Αποκαθίλωσης, καθώς και σε σταυρούς τέμπλου ή λιτανείας της ίδιας περιόδου, που

8. Βλ. εικόνα της αγίας Αικατερίνης, του β' μισού του 17ου αιώνα, στο Βυζαντινό Μουσείο (Τ 297), Αχεμιάστου, *Εικόνες*, σ. 252-253, αριθ. 82. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, σ. 122-123, αριθ. 68, πίν. 49. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, σ. 81, σημ. 4-5.

9. Αχεμιάστου, *Εικόνες*, 254-255. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, σ. 80-81.

10. G. Millet - A. Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, II, Παρίσι 1957 και III, Παρίσι 1962, πίν. 29.1 (στο εξής: Millet - Frolov).

11. Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά, I. Βυζαντινά τοιχογραφία*. Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 154β.

12. Βλ. Milešeno, Άγιος Νικόλαος στο Prilep, Χριστός Βέροιας, Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου), *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, σ. 101, σημ. 911-914 (στο εξής: Αχεμιάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*).

13. Βλ. μονή Φιλανθρωπηνών, μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (Αχεμιάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 63 και 71), τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στην Παναγία Κουμπελίδικη και Παναγία Αποστολάκη Καστοριάς (Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. στους ναούς της Καστοριάς, Α'-Β'*, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 233, πίν. 116β, σ. 231, πίν. 243α (στο εξής: Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*).

14. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, πίν. 116β, 243α, 148β.

15. Πελεκανίδης, *ό.π.*, πίν. 98β.

16. Αχεμιάστου, *Μονή Φιλανθρωπηνών*, πίν. 74α.

17. Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 73, πίν. 17β (στο εξής: Γούναρης, *Ρασιώτισσα*).

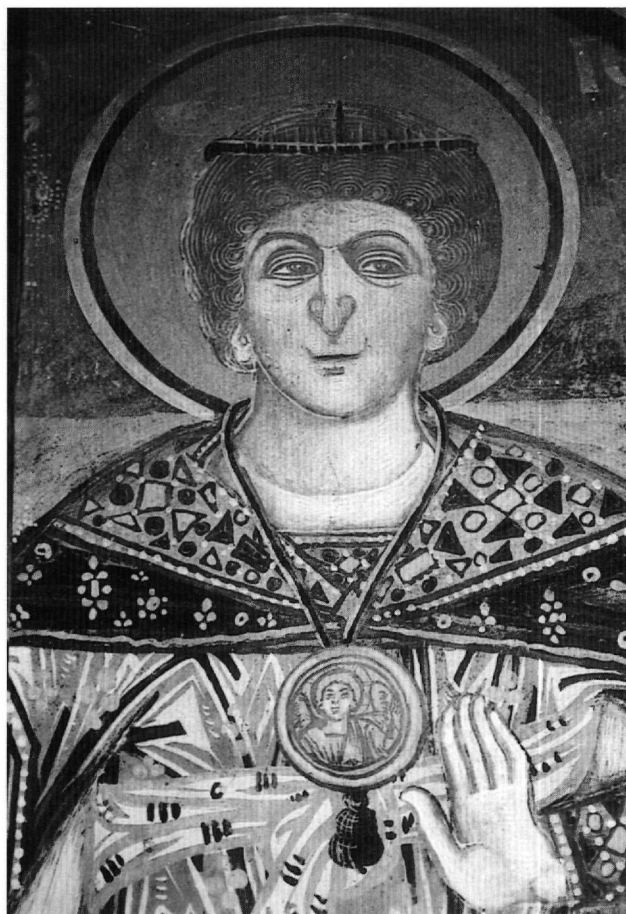
18. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 234, πίν. 148β.

19. Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, *ό.π.*

20. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 232-232, πίν. 246β.

μιμούνται ιταλικά πρότυπα²¹. Η βαθμιδωτή βάση του Σταυρού είναι σπάνια στην παράσταση και έλκει τη μορφή της πιθανότατα από τους διακοσμητικούς-αποτροπαϊκούς σταυρούς στις παραστάδες θυρών και ανοιγμάτων των ναών²². Ανάλογο παράδειγμα συναντούμε στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζιάκη²³ στην Καστοριά, όπου όμως η βάση είναι ημικυκλική, και στο παλαιό καθολικό της μονής του Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα²⁴. Ο τρόπος με τον οποίο οι δύο μορφές κρατούν το Σταυρό απαντά στον Άγιο Νικήτα στο Čučer²⁵, στο Dolgaec, στο Leskoec, στον Άγιο Νικόλαο Βεύης²⁶, στη μονή των Φιλανθρωπινών²⁷, στην Παναγία Ρασιώτισσα²⁸, στον Άγιο Νικόλαο Θωμάνου στην Καστοριά²⁹. Το σφιχτό κράτημα του Σταυρού από την Αγία Ελένη είναι χαρακτηριστικό των μακεδονικών εργαστηρίων³⁰.

Σύμφωνα με την επιγραφή η εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης φιλοτεχνήθηκε από τον αγιογράφο Πάνο³¹ το 1730. Πρόκειται για το γιαννιώτη ζωγράφο, γιο του ιερέα Δημητρίου, που τοιχογράφησε μεταξύ 1728 και 1730 τον ισόγειο ναό της γειτονικής μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών (Εικ. 3 και 4)³². Στην κτητορική επιγραφή, πάνω από τη δυτική είσοδο του καθολικού, διαβάζουμε: ...διά χειρός / έμου τού ταπινού κ(αι) άρχιου Πάνου έξ Ίωαν(νίν)ων..., σύμφωνα με την οποία συμπληρώνουμε και την επιγραφή στην εικόνα από την Αιανή. Φαίνεται ότι στο διάστημα που ο Πάνος αγιογράφησε τον παραπάνω ναό εκλήθη από κάποιον πιστό της γειτονικής Αιανής να φιλοτεχνήσει την εικόνα ως αφιέρωμα σε έναν από τους μεταβυζαντινούς ναούς της περιοχής³³.



Εικ. 3. Τορνίκι. Ισόγειος ναός καθολικού μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Ο άγιος Γεώργιος (λεπτομέρεια).

21. Για παραδείγματα βλ. εικόνα Αποκαθήλωσης του Ι. Απακά, τον 1600 (Αχειμάστου, *Εικόνες*, αριθ. 61, σ. 200-201), εικόνα της Σταύρωσης, έργο του Βίκτωρα, του 17ου αιώνα (Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, σ. 61), εικόνα της Σταύρωσης, του 18ου αιώνα (Μυλωνά, ό.π., σ. 108-109), σταυρούς τέμπλου, του 18ου αιώνα (Μυλωνά, ό.π., σ. 50-51, 80-81) και σταυρούς λιτανείας, του ίδιου αιώνα (Μυλωνά, ό.π., σ. 92-93, 96-97).

22. Για το θέμα βλ. Χρ. Παντελίδου, Ξύλινοι άντιμήνσιοι, *ΕΕΒΣ* 1 (1924), σ. 241-245.

23. Βλ. παραπάνω υποσημ. 11.

24. Οι τοιχογραφίες της πρώτης φάσης έχουν χρονολογηθεί από τον Γ. Βιταλιώτη στην πρώτη τριακονταετία του 17ου αιώνα. Βλ. Γ. Βιταλιώτης, Οι τοιχογραφίες του παλαιού καθολικού της μονής Αγίου Στεφάνου στα Μετέωρα, *Δέκατο Έβδομο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1997, σ. 13-14 και Ι. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-*

Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales (δακτυλογρ. διδακτ. διατριβή), ΙΙΙ, πίν. 166, 217.

25. Millet - Frolow, ΙΙΙ, πίν. 37.2.

26. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι, 1980, σχέδ. 35, 80, 71 (στο εξής: Subotić, *La peinture d'Ohrid*).

27. Αχειμάστου, *Μονή Φιλανθρωπινών*, πίν. 63.

28. Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πίν. 37α.

29. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, πίν. 246β.

30. Βλ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, σ. 81.

31. Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι τό 1821*, Αθήνα 1979, σ. 200. *Έλληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 273.

32. Σ. Βογιατζής, Η μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών, *ΔΧΑΕ ΙΕ'* (1989-1990), σ. 251-252, εικ. 16, 17 (στο εξής: Βογιατζής, *Μονή Τορνικίου*).

33. Για τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς ναούς της Αιανής, βλ. υποσημ. 2.



Εικ. 4. Αιανή. Εικόνα αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Η αγία Ελένη (λεπτομέρεια).

Η ταύτιση του ζωγράφου απορρέει και από την πανομοιότυπη τεχνοτροπία των δύο σύγχρονων έργων του. Στο σχέδιο επικρατεί αδεξιότητα, χαλαρότητα και απλοϊκότητα. Η σχηματοποίηση, τα έντονα περιγράμματα και η διακοσμητικότητα αποτελούν τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του. Οι πλατιές, εύρωστες μορφές καταλαμβάνουν σχεδόν όλο το πλάτος του διατιθέμενου χώρου και προβάλλουν σε δίχρωμο βάθος. Την ακαμψία τους στην εικόνα μας ελαφρύνει η κινημέ-

νη πτυχολογία με τις αναδιπλώσεις μανδύα και λώρου. Τα πλατιά εύσαρκα πρόσωπα με το χαμηλό μέτωπο, τα πυκνά σιμχτά φρύδια, τα στενόμακρα μάτια κοντά στη ρίζα της κοντής, πεπλατυσμένης μύτης και τα στενά σφιγμένα χείλη αποτελούν χαρακτηριστικό γνώρισμα του ζωγράφου. Ο σκούρος καστανός προπλασμός που λειτουργεί ως περίγραμμα στο πρόσωπο και στα γυμνά μέρη ξανοίγει με πινελιές ερυθρού χρώματος, ενώ τα σαρκώματα αποδίδονται με ρόδινο χρώμα. Τα φώτα –λεπτές, λευκές παράλληλες γραμμές, ενίοτε ακτινωτές– καλύπτουν σχεδόν ολόκληρη της επιφάνεια της σάρκας. Με καστανό χρώμα γράφονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και τα προεξέχοντα μέρη που υπογραμμίζονται με ερυθρό χρώμα. Τα μάτια περιγράφονται από μια καμπύλη γραμμή που παρακολουθεί το σχήμα τους, ενώ μια ακόμη γραμμή υπογραμμίζει την εξωτερική του βλεφάρου. Οι ρυτίδες σχηματίζονται με μικρές ανάλογες γραμμές στις παρειές και στο μέτωπο. Η σχηματοποιημένη αδέξια απόδοση των ρυτίδων στις παρειές της αγίας Ελένης (Εικ. 4), που έρχεται σε αντίθεση με το εύσαρκο πρόσωπο της μορφής, οφείλεται προφανώς σε ξερή μίμηση του στοιχείου της γερασμένης αγίας, ιδιαίτερα αγαπητού στα βορειοελλαδικά εργαστήρια του 17ου αιώνα³⁴. Η κλίμακα των χρωμάτων περιορίζεται στο βαθνκύανο, το ερυθρό, το καστανό και το χρυσό, που ωστόσο κατανέμονται ισόρροπα σε ολόκληρη τη σύνθεση δημιουργώντας αντιθέσεις σε όμοια ενδυματολογικά στοιχεία των δύο μορφών.

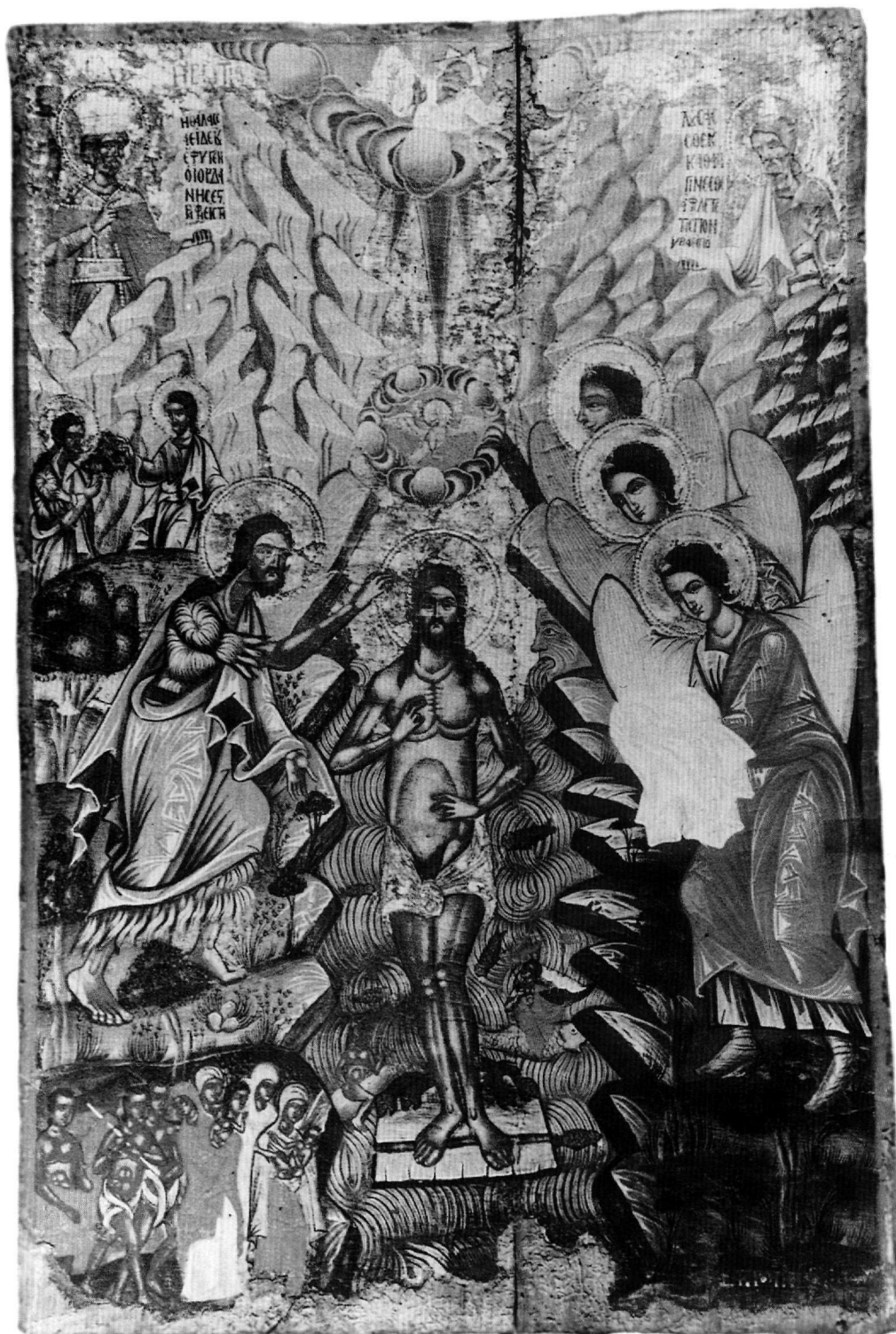
Εικόνα της Βάπτισης (Βαι 75)

Έχει διαστάσεις 0,84×0,54×0,035 μ.³⁵. Φέρει ερυθρή ταινία ως πλαίσιο που υπογραμμίζεται στην εσωτερική της πλευρά και στις δύο πάνω γωνίες από στιγμιότυπο διάκοσμο (Εικ. 5). Η σύνθεση δομείται από δύο κατά κορυφήν επάλληλα, ανεστραμμένα ισοσκελή τρίγωνα. Τις πλευρές του μεγαλύτερου τριγώνου ορίζουν οι απότομες, βραχώδεις όχθες του Ιορδάνη ποταμού που χύνεται ορμητικός από δύο φανταστικά προσώπια δεξιά και αριστερά. Τον κατακόρυφο άξονα καταλαμβάνει η εύρωστη μορφή του Χριστού, μετωπικού με περίζωμα,

34. Βλ. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 231, σημ. 2308 και σ. 232-233.

35. Αποτελείται από δύο τμήματα που ενώνονται με μετάλλια ελάσματα. Η προετοιμασία της εικόνας έχει γίνει σε ύφασμα. Συ-

νηρήθηκε το 1998 στο εργαστήριο του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς από τις συντηρήτριες κ.κ. Αν. Ζγκάφα και Ο. Ηλιοπούλου με την επίβλεψη του συντηρητή της 11ης Ε.Β.Α. κ. Πέτρου Σγούρου.

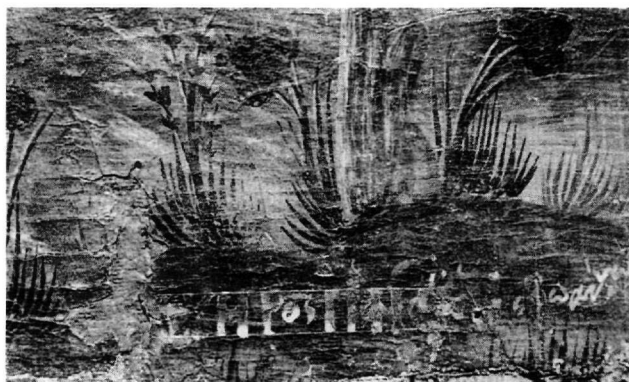


Εικ. 5. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης (Βαι 75).

που ευλογεί με το δεξί χέρι λυγισμένο μπροστά στο στήθος και πατάει σε ορθογώνια σανίδα συντρίβοντας τους δράκοντες. Μέσα στο γεμάτο ψάρια ποταμό και εκατέρωθεν των κάτω άκρων του Χριστού εικονίζονται η προσωποποίηση του Ιορδάνη ως γυμνή γεροντική μορφή που ιππεύει ένα κέρασ και της θάλασσας που εικονίζεται ως γυναικεία μορφή ενδεδυμένη ερυθρό μιάτιο και καθισμένη σε ψάρι να κρατάει λάβαρο στο δεξί και καράβι στο αριστερό της χέρι.

Στην αριστερή όχθη εικονίζεται ο Πρόδρομος φορώντας μηλωτή και μιάτιο. Απλώνει το δεξί του χέρι προς την κεφαλή του Χριστού, ενώ πίσω του διακρίνεται το δένδρο με την αξίνα. Λίγο πιο ψηλά, πίσω από μια αναδίπλωση του βράχου εικονίζεται, σε μικρότερη κλίμακα, το επεισόδιο της συνάντησης του Χριστού με τον Πρόδρομο, ενώ στο κάτω άκρο της εικόνας ένας όμιλος Ιουδαίων από τρεις ημίγυμνους νεανίες και πέντε γυναίκες, οι δύο από τις οποίες κρατούν μωρά παιδιά στην αγκαλιά τους. Στη δεξιά όχθη τρεις άγγελοι, σε μεγάλη κλίμακα, σεβίζοντες, οι δύο σε στάση τριών τετάρτων και ο τρίτος σε κατατομή.

Πάνω από την κεφαλή του Χριστού, στο χρυσό βάθος, οι βράχοι συγκλίνουν και στην κορυφή του τριγώνου εμφανίζεται το Άγιον Πνεύμα ως λευκό περιστέρι σε αντικίνηση μέσα σε κυκλικό πύρινο μετάλλιο από νέφη. Φέρει φωτοστέφανο, εκατέρωθεν του οποίου οι βραχυγραφίες IC XC. Ψηλά, στο άνοιγμα της απόκλισης των βράχων, εικονίζεται ο Θεός-Πατήρ ως Παλαιός των Ημερών με τις βραχυγραφίες IC XC. Μέσα από πυκνές νεφέλες που σχηματίζουν πύρινο ημικύκλιο εκπορεύονται τέσσερις μικρότερες ακτίνες εκατέρωθεν της κεντρικής, η οποία κατευθύνεται στο Άγιον Πνεύμα. Από το στόμα του Πατρός «εξέρχεται» η επιγραφή: [οὔ]τος εστιν ο υιός μου ο αγαπητός] (Ματθ. γ' 16-17). Πίσω από τους βράχους, στις δύο γωνίες της εικόνας, παριστάνονται οι προφήτες Δαβίδ και Ησαΐας που κρατούν στο αριστερό και το δεξί χέρι αντίστοιχα ανοιχτά προς τα πάνω ειλητάρια με τα χωρία που αφορούν τη Βάπτισή: Η ΘΑΛΑΣΣΑ ΕΙΔΕ Κ(ΑΙ) / ΕΦΥΓΕΝ / Ο ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΕΣΤΡΑΦΗ ΕΙΣ ΤΑ / [ΟΠΙΣΩ] (Ψαλμ. 113.3) και ΛΟΥΣΑΣΣ/ΘΕ Κ(ΑΙ) ΚΑΘΑΡΟΙ/ΓΙΝΕΣΘΕ/ΑΦΕΛΕΤΕ/



Εικ. 6. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Η υπογραφή.

ΤΑΣ ΠΟΝ/ΥΡΙΑΣ ΑΠΟ [ΤΩΝ ΨΥΧΩΝ ΗΜΩΝ]. (Ησ. 1.16). Η περιφέρεια των φωτοστεφάνων δηλώνεται με δύο επάλληλες σειρές στιγμών.

Κάτω, στη δεξιά γωνία της εικόνας, διαβάζουμε (Εικ. 6): [ΔΙΑ] ΧΗΡΟΣ ΠΑΝΑΓ[ΙΩΤ]Η ΕΞ Ιωαννίνων. Χρονολογία δεν διακρίνεται. Πιθανότατα να υπήρχε στο κατεστραμμένο τμήμα της εικόνας.

Ο μοναδικός ζωγράφος, από όσο γνωρίζουμε, με τα στοιχεία της ανωτέρω υπογραφής, είναι ο γνωστός στην έρευνα αγιογράφος Παναγιώτης από τα Ιωάννινα, που ιστόρησε το 1762-1768 (ολοκλήρωση διακόσμου) το καθολικό της μονής του Αγίου Γεωργίου στον Φενεό Κορινθίας³⁶. Στην κτητορική επιγραφή του καθολικού της μονής διαβάζουμε: ...ιστορίθη ὁ αὐτὸς ναὸς χρυσοθὲν ὁμοῦ / καὶ τὸ ἱερὸν τέμπλεων... ἐτελιόθησαν κατὰ τοὺς 1768 ὀκτωβρίον 6 διὰ χρυρὸς καμοῦ παναγιώτου / τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων³⁷. Οι τοιχογραφίες αυτές αποτελούσαν το μοναδικό γνωστό έργο του.

Ο ζωγράφος Παναγιώτης κατέχει εξαιρετική θέση μεταξύ των αγιογράφων του 18ου αιώνα, όπως υποστήριξε ο Α. Ευγγόπουλος, διότι επιστρέφει «στήν παλαιά παράδοση» χρησιμοποιώντας εικονογραφικά πρότυπα της κρητικής τέχνης του 16ου αιώνα και ακόμη παλαιότερα, της παλαιολόγειας τέχνης του 15ου αιώνα, στο χώρο της ευρύτερης Μακεδονίας, ενώ η τεχνική του πλησιάζει αυτή των κρητικών έργων³⁸. Κατά τον Μ. Χατζη-

36. Α. Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα Ιστορίας τής θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν Άλωσιν, Αθήνα 1957, σ. 290-292, 296, 297, 299, 331, πίν. 66.1, 66.2 (στο εξής: Σχεδιάσμα). Πιομπίνας, ό.π. (υποσημ. 31), σ. 199. Έλληνες ζωγράφοι, 2, σ. 272 (όπου και προγενέστερη βιβλιογραφία).

37. G. Lampakis, Memoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, Αθήνα 1902, σ. 85, εικ. 157, 158.

38. Σχεδιάσμα, σ. 290-291. Α. Παλιούρας, Βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία, Αθήνα 1985, σ. 124.

δάκη³⁹ η τέχνη του γιαννιώτη αγιογράφου ξεφεύγει από το επίπεδο της απλοϊκής, αντικλασικής ηπειρωτικής τέχνης της εποχής του και εντάσσεται σε μια «λογιότερη και καλλιπεσέτερη καλλιτεχνική γλώσσα» που επικρατεί στο Άγιον Όρος, με τη συνειδητή επιστροφή σε μεγάλα αθωνικά πρότυπα της παλαιολόγιας εποχής και στον εκλεκτικισμό που τις διακρίνει³⁹. Ο Παναγιώτης χρησιμοποιεί ως πρότυπο αγιορείτικα έργα, όπως για παράδειγμα τις τοιχογραφίες του ζωγράφου Αντωνίου, του 16ου αιώνα, στη μονή Ξενοφώντος, αλλά και κρητικές εικόνες. Η εικονογραφική και τεχνολογική μελέτη της εικόνας από την Αιανή θα μας οδηγήσει στην ένταξη της στην καλλιτεχνική παραγωγή του αγιογράφου και στην πληρέστερη γνωριμία του έργου του. Η εικονογραφία της σκηνής της Βάπτισης παρουσιάζεται όπως έχει αποκρυσταλλωθεί μετά τον 9ο αιώνα και ιδιαίτερα μετά τον εμπλουτισμό της κατά το 12ο αιώνα⁴⁰. Τα ιδιαίτερα μοτίβα που απαρτίζουν τη σύνθεση στην εικόνα από την Αιανή ανάγονται στην παλαιολόγια περίοδο, όπως υιοθετήθηκαν και συνδυάστηκαν από τους ζωγράφους του 16ου αιώνα που ανήκουν στη σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας ή στη λεγόμενη τοπική ηπειρωτική σχολή⁴¹. Πιο συγκεκριμένα, πρότυπο⁴² για την εικονογραφία του θέματος της εικόνας μας στο 16ο αιώνα, στην απλούστερη μορφή του, αποτελεί η τοιχογρα-

φία της μονής Μυρτιάς (1539), όπου εκτός από τους κύριους πρωταγωνιστές, τον Χριστό, τον Πρόδρομο και τους τρεις αγγέλους, εμφανίζονται τα φανταστικά προσωπεία⁴³ των πηγών του Ιορδάνη στις όχθες του ποταμού. Οι ανθρωπόμορφες πηγές απαντούν αργότερα στις τοιχογραφίες των μονών Ντίλιου (1543)⁴⁴ και Φιλανθρωπητών (νάρθηκας, 1560)⁴⁵ στο νησί των Ιωαννίνων, του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου στη μονή της Λαύρας (1560)⁴⁶ στο Άγιον Όρος, των ναών της Ρασιώτισσας (1553)⁴⁷ στην Καστοριά και του Αγίου Νικολάου Κράφης (1563)⁴⁸. Το στοιχείο αυτό είναι γνωστό ήδη από την τοιχογραφία του Θεοφάνη στη μονή της Λαύρας (1535), όπου όμως απαντά μόνο το ένα προσωπείο στα αριστερά⁴⁹. Στο βασικό εικονογραφικό τύπο της μονής Μυρτιάς προστίθενται το ζεύγος των προφητών Δαβίδ και Ησαΐα, οι όμιλοι των Ιουδαίων και, ενίοτε, το επεισόδιο της συνάντησης του Χριστού με τον Πρόδρομο.

Το ζεύγος των προφητών⁵⁰ συναντάται στη μονή Ντίλιου⁵¹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στη Μαυριώτισσα⁵², στη μονή Φιλανθρωπητών⁵³, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή της Λαύρας⁵⁴, στον Άγιο Νικόλαο Κράφης⁵⁵.

Ο όμιλος των Ιουδαίων με τις νεαρές ανδρικές μορφές και τις γυναικείες που κρατούν μικρά παιδιά στην αγκαλιά και εικονίζεται στην αριστερή όχθη του ποταμού⁵⁶

39. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, 1, Αθήνα 1987, σ. 105-112 (στο εξής: *Έλληνες ζωγράφοι*, 1).

40. Για την εικονογραφία της Βάπτισης βλ. G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' évangile*, Παρίσι 1916, σ. 170-215 (στο εξής: Millet, *Recherches*). G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965 (στο εξής: Ristow, *Taufe*). L. Hadermann-Misguich, *Kirbinovo*, Βρυξέλες 1975, σ. 122-130. Ευθ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αι.*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 61-74 (στο εξής: Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*).

41. *Έλληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 86-87. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αι. Η τοπική ηπειρωτική σχολή, *ΔΧΑΕ ΙΣΤ* (1991-1992), σ. 13-31. Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, σ. 171-199, 357-359 (στο εξής: Garidis, *La peinture murale*).

42. Αχεμιάστου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, σ. 174, 186-187.

43. Για το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή τέχνη βλ. Μ. Γαρίδης, Το φανταστικό στοιχείο στη βυζαντινή ζωγραφική του 16ου αι., *ΔΧΑΕ ΙΣΤ* (1991-1992), σ. 239-252.

44. Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, σ. 170-172, εικ. 76.

45. Σ. Δάκαρης, *Οδηγός Νήσου Ιωαννίνων*, Αθήνα 1959, εικ. 13. Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, Ιωάν-

νινα 1993, σ. 76, εικ. 109 και σ. 80, εικ. 118 (στο εξής: *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*).

46. G. Millet, *Monuments de l' Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 258.1 (στο εξής: Millet, *Athos*). Garidis, *La peinture murale*, εικ. 196. Εδώ δεν πρόκειται για προσωπεία, αλλά για δύο μορφές που ρίχνουν από υδρίες το νερό. Για το μοτίβο αυτό βλ. G. Babić, Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l' église de Polosko, *CahArch XXVII* (1978), 176, εικ. 6.

47. Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, σ. 152, πίν. 42β.

48. Δ.Ε. Ευαγγελίδης, 'Ο ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἡπείρῳ, *ΔΧΑΕ Α'* (1959), πίν. 21.2.

49. Millet, *Athos*, πίν. 123.2.

50. Ο προφήτης Δαβίδ εμφανίζεται στην ίδια θέση στην τοιχογραφία του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα (Αχεμιάστου, *Μονή Φιλανθρωπητών*, σ. 186-187).

51. Βλ. υποσημ. 44.

52. Γ. Γούναρης, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, *Μακεδονικά* 21 (1981), σ. 15-16, πίν. 8α (στο εξής: Γούναρης, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος).

53. Βλ. υποσημ. 45.

54. Βλ. υποσημ. 46.

55. Βλ. υποσημ. 48.

56. Η παρουσία των κοσμικών προσώπων, ειδικότερα στην αριστερή όχθη του ποταμού, παρατηρείται για πρώτη φορά τον 11ο

συνδέεται με την παλαιολόγια παράδοση⁵⁷ και την πλούσια εικονογραφία του κύκλου της Βάπτισης. Συνήθως απεικονίζονται ομάδες Ιουδαίων που προσέρχονται και από τις δύο όχθες του Ιορδάνη. Το στοιχείο αυτό απαντά στις μονές Ντίλιου⁵⁸ και Φιλανθρωπινών (νάρθηκας)⁵⁹, ενώ απουσιάζει από τις σύγχρονες αθωνικές τοιχογραφίες⁶⁰.

Το επεισόδιο της συνάντησης του Χριστού με τον Πρόδρομο πάνω αριστερά, κατά παλαιολόγιο επίσης πρότυπο⁶¹, συνεχίζεται στη μακεδονική εικονογραφία το 15ο αιώνα⁶², υιοθετείται το 16ο αιώνα από τον κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη στο καθολικό της μονής της Λαύρας⁶³ και τους συνεχιστές του, συναντάται στη μονή Φιλανθρωπινών (νάρθηκας), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη Λαύρα και στον Άγιο Νικόλαο Κράτης στον τύπο της τοιχογραφίας της Λαύρας. Το 17ο αιώνα εμφανίζεται στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά⁶⁴.

Ο μετωπικός Χριστός ανάγεται στην παλαιολόγια παράδοση⁶⁵ και απαντά κυρίως το 15ο αιώνα σε ναούς της ευρύτερης Μακεδονίας⁶⁶, το 16ο αιώνα στο ναό της Ρασιώτισσας στην Καστοριά, στον Άγιο Νικόλαο⁶⁷ και την Παναγία της Αιανής⁶⁸, στη μονή Φιλανθρωπινών (νάρθηκας), στις μονές Λαύρας⁶⁹ και Δοχειαρίου⁷⁰, στο παλαιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος (1544/5)⁷¹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή της Λαύρας, στο καθολικό⁷² και σε εικόνα Δωδεκαόρτου στη μονή Σταυρονικήτα⁷³ και αργότερα, το 17ο-18ο αιώνα, σε τοιχογραφίες⁷⁴ και εικόνες τοπικών μακεδονικών εργαστηρίων⁷⁵.

Το καμπτόμενο στο στήθος δεξί χέρι του Χριστού, παλαιολόγιο στοιχείο, όπως και το περιζώμα γύρω από την οσφύ⁷⁶, απαντά λιγότερο συχνά κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο και εμφανίζεται το 16ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο της Αιανής, στο ναό της Ρασιώτισσας, στο νέο

και το 12ο αιώνα, συχνότερα όμως συναντάται στην παλαιολόγια περίοδο. Για την καταγωγή του θέματος και το συμβολισμό του βλ. Ντ. Μουρίκη, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Πλάτσα της Μάνης*, Αθήνα 1975, σ. 38-39, σημ. 33, εικ. 8-10, 31-32, 35, 61, P.A. Underwood, *Programs and Iconography of Ministry Cycles, The Karıye Djami*, 4, Princeton, N.J. 1975, σ. 272-277. Ristow, *Taufe*, σ. 57-58. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, σ. 73.

57. Βλ. ακόμη Staro Nagoričino (R. Hamann-Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen 1976, B. 4, εικ. 281), Χιλανδάρι, Prizren (Underwood, ό.π., εικ. 9, 9b και εικ. 10), Gračanica (Millet, *Recherches*, εικ. 171), μονή Προδρόμου Σερρών (Α. Ευγγούπουλος, *Αί τοιχογραφία του καθολικού μονής Προδρόμου παρά τας Σέρρας*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 37-38, πίν. 31 (στο εξής: Ευγγούπουλος, *Μονή Προδρόμου*), Περίβλεπτο Μυστρά (G. Millet, *Monuments byzantines de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 118.3 (στο εξής: Millet, *Mistra*), εικόνα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου (S. Radojčić - M. Chatzidakis - K. Miatev - K. Weitzmann, *Frühe Ikonen*, Βιέννη - Βελιγράδι - Σόφια 1965, εικ. 175 (στο εξής: *Frühe Ikonen*)).

58. Βλ. υποσημ. 51.

59. Βλ. υποσημ. 53.

60. Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 171-172.

61. Βλ. Πρωτάτο, Χιλανδάρι (Millet, *Athos*, πίν. 11.2, 66.1), Staro Nagoričino (Millet - Frolow, III, πίν. 110.2), Gračanica, Prizren, Περίβλεπτο Μυστρά, εικόνα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου (βλ. υποσημ. 57), Dečani (Vl. Petković - Dj. Bosković, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941, II, πίν. CLXXIV), μονή Προδρόμου Σερρών (βλ. υποσημ. 57).

62. Βλ. Leskoec, Matka (Subotić, *La peinture d'Ohrid*, σχέδ. 78, 111). Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 75.

63. Βλ. υποσημ. 48. Βλ. και τοιχογραφίες μονής Διονυσίου (Millet, *Recherches*, εικ. 147) και παλαιού καθολικού μονής Ξενοφώντος (Garidis, *La peinture murale*, εικ. 163).

64. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 75, πίν. 55α.

65. Στις μονές Βατοπεδίου (Millet, *Athos*, πίν. 82.1), Χιλανδαρίου, Prizren (βλ. υποσημ. 57), στον Άγιο Νικόλαο Prilep και στον Άγιο Νικήτα Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 21.3 και 52.1), στους Ταξιάρχες Δεσφίνης (Μ. Σωτηρίου, *Αί τοιχογραφία του βυζαντινού ναυδρίου των Ταξιαρχών Δεσφίνης, ΔΧΑΕΓ* (1962-1963), σ. 184, σημ. 2, 3, σ. 185, σημ. 1, πίν. 48).

66. Βλ. Godinje, Ελεούσα Μεγάλης Πρέσπας, Velevstovo, Leskoec, Matka (Subotić, *La peinture d'Ohrid*, σχέδ. 7, 16, 42, 78, 111), Άγιος Δημήτριος Αιανής (Πελεκανίδης, Έρευνα, σ. 432, εικ. 16).

67. Πελεκανίδης, Έρευνα, εικ. 40.

68. Αδημοσίευτη τοιχογραφία. Προσωπικές σημειώσεις.

69. Millet, *Athos*, πίν. 123.2.

70. Millet, *Athos*, πίν. 225.1.

71. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 163.

72. Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης*, Άγιον Όρος 1986, σ. 64-65, εικ. 7, 86, 109.

73. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, DOP 23-24* (1969-1970), πίν. 71 (στο εξής: Chatzidakis, *Recherches*).

74. Βλ. Ταξιάρχη Γυμνασίου Καστοριάς (17ος αι., Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 93-94, πίν. 61β), παράσταση στην εξωτερική όψη του νότιου τοίχου του Αγίου Δημητρίου Ελεούσας στην Καστοριά (ό.π., σ. 75, πίν. 55α), Άγιο Γεώργιο Βασιλικής Καλαμπάκας (17ος αι., Εύη Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρολάμ στα Μετέωρα*, Τρίκαλα 1997, σ. 277, εικ. 209), Άγιο Γεώργιο Γραμματικού Βέροιας (1603, αδημοσίευτη τοιχογραφία: για το ναό βλ. Αθ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, Αθήνα 1994, σ. 170-171, 289-291), Άγιο Νικόλαο Ψαρά Βέροιας (αδημοσίευτη τοιχογραφία: για το ναό βλ. Παπαζώτος, ό.π., σ. 204).

75. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, αριθ. 126, σ. 82, πίν. 86 και αριθ. 176, πίν. 89.

76. Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις 1973, σ. 31, πίν. 18Ε. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 65). Millet - Frolow, II, πίν. 73.2 (Απίλε).

καθολικό της μονής Μεταμορφώσεως των Μετεώρων⁷⁷, στο καθολικό και σε εικόνα Δωδεκαόρτου της μονής Σταυρονικήτα, το 17ο αιώνα στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας στην Καστοριά⁷⁸. Τόσο η στάση του Χριστού όσο και το ένδυμα του Προδρόμου (μιάτιο πάνω από τη μηλωτή⁷⁹), αλλά και ο αριθμός των τριών αγγέλων⁸⁰ (ενίοτε τέσσερις), προσοδιάζουν σε τύπο της παλαιολόγιας εικονογραφίας που επικρατεί κυρίως στο Άγιον Όρος και τη Σερβία και συνεχίζεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο κυρίως στην ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας⁸¹.

Το εικονογραφικό στοιχείο του Χριστού που πατάει σε ορθογώνια πλάκα –στην εικόνα μας σανίδα– και συντριβει τους δράκοντες⁸² ανάγεται σε παλαιολόγια πρότυπα⁸³ και συνεχίζεται σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες του 15ου-17ου αιώνα κυρίως της Μακεδονίας και της Σερβίας, όπως στο παλαιό καθολι-

κό της μονής Ξενοφώντος⁸⁴, στον Άγιο Δημήτριο και τον Άγιο Νικόλαο της Αιανής⁸⁵, στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπικών⁸⁶, μνημεία οικεία στον αγιογράφο της εικόνας μας⁸⁷.

Ιδιαίτερα δημοφιλές θέμα μετά τα μέσα του 13ου αιώνα αποτελεί και η παρουσία των ομοιόμορφων ψαριών, αρκετές φορές σε ιδιαίτερα μεγάλο μέγεθος, που κολυμπούν στον ποταμό⁸⁸. Στη μεταβυζαντινή περίοδο το στοιχείο απαντά σε τοιχογραφίες και εικόνες του 16ου-18ου αιώνα του ευρύτερου βορειοελλαδικού χώρου, όπως στο παλαιό καθολικό της μονής Ξενοφώντος⁸⁹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη Μαυριώτισσα⁹⁰, στον Άγιο Νικόλαο της Αιανής⁹¹, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου στη μονή της Λαύρας⁹², στο νάρθηκα της μονής Φιλανθρωπικών⁹³, σε εικόνα Δωδεκαόρτου στη μονή Σταυρονικήτα⁹⁴, στον

77. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, σ. 127.

78. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 75, πίν. 55α.

79. Βλ. Millet, *Recherches*, σ. 183 και Λίβα-Ξανθάκη, ό.π. (υποσημ. 44), σ. 170-172.

80. Millet, *Recherches*, σ. 178-179. Γούναρης, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, σ. 15-16.

81. Βλ. υποσημ. 65. Τρεις άγγελοι απαντούν το 15ο αιώνα στη Βάπτιση του Velestono (Subotić, *La peinture d'Ohrid*, σχέδ. 42), στον Άγιο Δημήτριο Αιανής (Πελεκανίδης, Έρευνα, εικ. 16), το 16ο αιώνα στη μονή Μυρτιάς (Α. Παλιούρας, Βυζαντινή αρχαιολογία και τέχνη, Βιβλιογραφία για την Ήπειρο 1979-1980, *ΗπειρωΧρον* 23 (1981), σ. 364 κ.ε., πίν. 54), στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη Μαυριώτισσα (Γούναρης, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, σ. 15-16, πίν. 8α), το 17ο αιώνα στον Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 104, πίν. 68α).

82. Η αλληγορική αυτή λεπτομέρεια δηλώνει κατά τους Πατέρες και την υμνολογία της Εκκλησίας τη συντριβή του κακού και τη νίκη του Χριστού επί της αμαρτίας. Βλ. Θ.Ν. Προβατάκης, *Ο Διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 174-176. Ristow, *Taufe*, σ. 46-47.

83. Βλ. Gračanica (Millet, *Recherches*, σ. 172), Άγιο Νικήτα στο Čučer (Millet - Frolow, III, πίν. 52.1), Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, εικ. 112), Άγιος Κωνσταντίνος και Ελένη Αχρίδας (G. Subotić, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ochrid*, Βελιγράδι 1971, σχέδ. 2, 8 (στο εξής: Subotić, *Saints Constantin et Hélène*), Lesnovo (VI. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, Βελιγράδι 1930, II, πίν. CLX).

84. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 163.

85. Πελεκανίδης, Έρευνα, εικ. 16, 40.

86. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, σ. 76, εικ. 109, σ. 80, εικ. 118.

87. Βλ. και Άγιο Γεώργιο στο Godivje, Leskoec (Subotić, *La peinture*

d'Ohrid, σχέδ. 7, 78), μονή Φωτμού (Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, σ. 191, σημ. 1594-1597), Sucevita (P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord*, Παρίσι 1930, πίν. LXIII), Άγιο Νικόλαο της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά, Παναγία Φανερωμένη Νέας Σκιάνης, εικόνα στην Dečani (Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 61, σημ. 454-455), εικόνα του 17ου αιώνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, αριθ. 126, πίν. 86), εικόνα του 16ου-17ου αιώνα στη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 585), Άγιο Νικόλαο Ψαρά Βέροιας (βλ. υποσημ. 74), παλαιό καθολικό μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων (Vitaliotis, ό.π. (υποσημ. 24), εικ. 74-75, σ. 153-155, σημ. 401, 405 και 406).

88. Μοτίβο γνωστό από την παλαιοχριστιανική περίοδο απαντά ήδη στο τέλος του 12ου αιώνα στο Monreale της Σικελίας και τον Άγιο Στέφανο Καστοριάς. Βλ. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμων*, σ. 74. S. Boyd, *The Church of Panagia Amasgou, Monagri Cyprus and its Wall-Paintings*, *DOP* 28 (1974), σ. 298, σημ. 77. Ristow, *Taufe*, σ. 58-59. Για παραδείγματα παλαιολόγιας περιόδου βλ. Άγιο Νικόλαο Ορφανό (Α. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, πίν. 22), Άγιο Νικόλαο στο Prilep (Millet - Frolow, III, πίν. 21.3), Άγιο Αθανάσιο Μουζάκη (Πελεκανίδης - Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 83), σ. 122), μονή Υπαπαντής Μετεώρων (G. Subotić, *Les debuts de la vie monastique aux Météores et l'église du monastère d'Hyrapanté*, *ZLU* 2 (1966), σχέδ. II), Άγιο Γεώργιο στο Godivje, Ελεούσα Πρέσπας (Subotić, *La peinture d'Ohrid*, σχέδ. 7, 16).

89. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 163.

90. Γούναρης, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, σ. 15-16, πίν. 8α.

91. Πελεκανίδης, Έρευνα, εικ. 40.

92. Garidis, *La peinture murale*, εικ. 196.

93. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 109, 118.

94. Chatzidakis, *Recherches*, πίν. 71.

Ταξιδάρχη Γυμνασίου Καστοριάς⁹⁵, σε εικόνες του 17ου και του 18ου αιώνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου⁹⁶, σε εικόνα του 17ου αιώνα στη μονή της Παναγίας των Ξένων στην Κέρκυρα⁹⁷.

Οι προσωποποιήσεις⁹⁸ του Ιορδάνη ποταμού και της θάλασσας κυριαρχούν στη σκηνή και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Συνήθως η ηλικιωμένη μορφή του ποταμού κρατάει αγγείο, από το οποίο χύνεται το νερό, ενώ η γυναικεία μορφή της θάλασσας κάθεται σε θαλάσσιο τέρας ή ψάρι και κρατάει λάβαρο. Στην εικόνα της Αιανής η γεροντική γυμνή μορφή του ποταμού «ιπεύει», τρόπον τινά, ένα κέρασ ή κοχύλι⁹⁹, ενώ η προσωποποίηση της θάλασσας, καθισμένη σε ψάρι, κρατάει με το αριστερό της χέρι ένα καράβι. Ο τύπος αυτός είναι αρκετά σπάνιος και προέρχεται από τις απεικονίσεις της θάλασσας στις παραστάσεις της Δευτέρας Παρουσίας όπου κρατάει καράβι¹⁰⁰. Συναντάται κυρίως σε τοιχογραφίες της παλαιολόγιας περιόδου με πρωιμότερο παράδειγμα το ναό αριθ. 1 του Yukseki στην Καππαδοκία¹⁰¹, στο ναό της Παναγίας Κεράς στην Κριτώ Μεραιπέλλου¹⁰² και στη Μεταμόρφωση Σωτή-

ρος Μεσκλών στην Κρήτη¹⁰³, στην Ελεούσα Μεγάλης Πρέσπας¹⁰⁴, στην Αγία Φωτεινή (Φωτίδα) Βέροιας¹⁰⁵ και επιβιώνει σε μεταβυζαντινά έργα, όπως στη Βάπτιση του Αγίου Νικολάου της αρχόντισσας Θεολογίνας στην Καστοριά¹⁰⁶.

Η απεικόνιση του Παλαιού των Ημερών, όπου ταυτίζονται οι ιδιότητες του Πατρός και του Υιού, στη σκηνή της Βάπτισης είναι σπάνια και σχετίζεται με τις κατά καιρούς θεολογικές ερμηνείες περί Αγίας Τριάδας και το δόγμα της αλληλοπεριχώρησής τους κατά τις περιόδους αντιπαράθεσης ορθόδοξης και ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας¹⁰⁷. Συναντάται κατά την παλαιολόγια περίοδο στην Gračanica¹⁰⁸, στο ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα¹⁰⁹ και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο σε εικόνα του 16ου-17ου αιώνα από τη μονή Ελεούσας στο Νησί Ιωαννίνων¹¹⁰ και στους Αγίους Αποστόλους στην Αγία Λαρίσης (1756/7)¹¹¹. Αντίθετα, η παράσταση του Θεού-Πατρός στη δυτική τέχνη καθιερώνεται από τον 11ο αιώνα και επικρατεί στη γερμανική και τη φλαμανδική τέχνη του 15ου-16ου αιώνα¹¹². Οι λιγοστές επιβιώσεις του μοτίβου στη μετα-

95. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 93-94, πίν. 61β.

96. Μπαλογιάννη, *Εικόνες*, αριθ. 126, πίν. 86 και αριθ. 176, πίν. 89.

97. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 156, εικ. 295.

98. Για τις προσωποποιήσεις βλ. L. Hadermann-Misguich, ό.π. (υποσημ. 40), σ. 125-126. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, σ. 70-71. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 61, σημ. 459. Ristow, *Taufe*.

99. Το κοχύλι ήταν σε χρήση την περίοδο των Παλαιολόγων σε προσωποποιήσεις της θάλασσας. Βλ. H. Belting - C. Mango - D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos at Istanbul*, Washington D.C. 1978, πίν. V, εικ. 47, 52. Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Α-Β, Αθήνα 1985, σ. 65-66. Στη μεταβυζαντινή περίοδο συναντούμε το θέμα στο παλαιό καθολικό της μονής Αγίου Στεφάνου Μετεώρων, βλ. Vitaliotis, ό.π. (υποσημ. 24), εικ. 74-75.

100. Ήδη από το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. P. Mijović, *La personification de la mer dans le Jugement dernier à Gračanica, Χαριστήριον εις Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδου*, Αθήνα 1967-1968, Δ', σ. 208-219. Για παραδείγματα βλ. C. Jolivet-Levy, *Nouvelle découverte en Cappadoce: les églises de Yukseki*, *CahArch* 35 (1987), σ. 120, 136, σημ. 35, και τοιχογραφίες στην Τράπεζα της μονής της Λαύρας, της μονής Δοχειαρίου (Millet, *Athos*, πίν. 149.2, 247.1), στο Humor και στη Susevita (P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVIe siècle, Architecture et peinture, Texte - Album*, Παρίσι 1930, πίν. XLV.1, 2, LX.1).

101. Jolivet-Levy, ό.π., σ. 120-122, εικ. 10-12.

102. Μ. Μπορμπούδαρης, *ΑΔ* 30 (1975), Χρονικά, πίν. 262β.

103. Α.Κ. Ορλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης.

α) Ὁ Χριστός τῶν Μεσκλών, *ABME* 8 (1955-1956), σ. 149.

104. Subotić, *La peinture d'Ohrid*, σ. 39, σχέδ. 16.

105. Αδημοσίευτη τοιχογραφία. Για το ναό βλ. Ευθ. Τσιγαρίδας, *Οι τοιχογραφίες της Αγίας Φωτεινής Βεροίας, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 155-173.

106. Παϊσίδου, *Τοιχογραφίες της Καστοριάς*, σ. 104, πίν. 68α.

107. Συνήθως εικονίζεται το χέρι του Θεού μέσα από το ημικύκλιο του ουρανού ή απανιότερα η Ετοιμασία του Θρόνου, βλ. Τσιγαρίδας, *Μονή Λατόμου*, σ. 71-72. Ο Παλαιός των Ημερών κατά τον προφήτη Δανιήλ προβάλλει μέσα από τον ουρανό, βλ. Ristow, *Taufe*, σ. 30-35, 54. Για την ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα βλ. ακόμη Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13ου αι στην Κομπελίδικη της Καστοριάς*, Θεσσαλονίκη 1973, σ. 85-89. Μ. Παϊσίδου, *Η ανθρωπόμορφη Αγία Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησίας Καστοριάς, Δέκατο Έβδομο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1997, σ. 53-54. Κ. Kalokyris, *The Byzantine Wall Paintings of Crete, Νέα Υόρκη* 1973, σ. 113-114, πίν. 66. Παλιούρας, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 86, σημ. 110.

108. Ristow, *Taufe*, σ. 64, πίν. 29.

109. Subotić, *Saints Saints Constantin et Hélène*, σ. 128-129, σχέδ. 2.

110. *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 585.

111. Τ. Κουμουλίδης - Λ. Δερισιώτης, *Εκκλησίες της Αγίας Λαρίσης*, Αθήνα 1985, σ. 68, εικ. 9.

112. Για την εικονογραφία της Βάπτισης στη δυτική τέχνη βλ. *L.Chri*, 4, σ. 250 και G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gütersloh 1981, I, σ. 147 κ.ε.

βυζαντινή περίοδο οφείλονται σε δυτικότερες επιδράσεις μέσω ιδιαίτερα των φλαμανδικών χαλκογραφιών¹¹³. Σε ανάλογα πρότυπα οφείλεται και η απεικόνιση των νεφών, από όπου προβάλλει ο Θεός-Πατήρ και με τα οποία σχηματίζεται η κυκλική δόξα του Αγίου Πνεύματος¹¹⁴. Με τις δογματικές θεωρίες και τις θεολογικές ερμηνείες περί Αγίας Τριάδας σχετίζεται και η παρουσία του φωτοστεφάνου στο Άγιον Πνεύμα, καθώς και οι βραχυγραφίες *IC XC* που γράφονται εκατέρωθεν αυτού, στοιχείο άγνωστο από άλλη παράσταση¹¹⁵. Όμοια απεικονίζεται το περιστέρι-Άγιον Πνεύμα στη μονή Βατοπεδίου¹¹⁶, στο νάρθηκα της Ρασιώτισσας¹¹⁷, σε εικόνα της Αγίας Τριάδας στο Μουσείο Αντιβουνιώτισσας¹¹⁸ και σε εικόνα της Βάπτισης του 17ου αιώνα στην Παναγία των Ξένων στην Κέρκυρα¹¹⁹.

Σύμφωνα με τα παραπάνω ο ζωγράφος Παναγιώτης συνθέτει τη σκηνή της Βάπτισης στην εικόνα του εμπλουτίζοντας το βασικό εικονογραφικό τύπο που απαντά στα έργα του Φράγγου Κατελάνου, της σχολής των Θηβών, και στις τοιχογραφίες των μεγάλων μοναστηριών του Νησιού της γενέτειράς του (Φιλανθρωπικών και Ντίλιου) με μοτίβα δημοφιλή στη μεταβυζαντινή τέχνη των τοπικών μακεδονικών εργαστηρίων που ανάγονται στην υστεροβυζαντινή περίοδο, όπως για παράδειγμα η μορφή του μετωπικού Χριστού που πατάει σε ορθογώνια σανίδα συντρίβοντας τους δράκοντες και η οποία εκλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια από την τοιχογραφία του Αγίου Νικολάου της Αιανής¹²⁰. Τα ελάχιστα δυτικότερα στοιχεία της σύνθεσης, όπως τα σύννεφα και η μορφή του Θεού-Πατέρα, ενσωματώνονται πλήρως λαμβάνοντας βυζαντινό χαρακτήρα και φορτίζοντας τη σκηνή με το ανάλογο ορθόδοξο δογματικό περιεχόμενο.

Η εικόνα διακρίνεται για τις συνθετικές της αρετές, την ποικιλία αξόνων και επιπέδων, με τονισμό του κύριου



Εικ. 7. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Όμιλος Ιουδαίων.

δρώμενου και των πρωταγωνιστών σε σχέση με τα δευτερεύοντα επεισόδια, την αφηγηματικότητα και τη διακοσμητικότητα με την ποικιλία των αποχρώσεων των βασικών χρωμάτων και την ισόρροπη κατανομή τους σε ολόκληρη τη σύνθεση με τη δημιουργία αντιθέσεων, την αίσθηση του φόβου του κενού, τη σχηματοποίηση. Οι απότομοι βράχοι με τον έντονο, γεωμετρικού χαρακτήρα φωτισμό εναλλάσσονται με μαλακότερες και ομαλότερες πτυχώσεις του εδάφους, όπου εκφύονται δεινρύλλια διαφορετικού μεγέθους και χαμηλοί θάμνοι. Το νερό του ποταμού αποδίδεται εντελώς σχηματικά με επάλληλα ημικύκλια αντιθετικής φοράς που αποδίδουν το στροβιλισμό του.

Τα πρόσωπα εντάσσονται στο φυσικό τοπίο, τοποθετούνται πίσω από τους πρισματικούς, απότομους βράχους (προφήτες), τις μαλακές καμπύλες του εδάφους (συνάντηση Χριστού - Προδρόμου) ή εγγράφονται σε κοιλότητές του (όμιλος Ιουδαίων) (Εικ. 7).

113. Για τις επιδράσεις αυτές βλ. ενδεικτικά Ι.Κ. Ρηγόπουλος, *Ο αιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα 1979. *Ο περίπλους των εικόνων, Κέρκυρα, 14ος-18ος αι.*, κατάλ. έκθ., Αθήνα 1994, σ. 146-147. Για την απεικόνιση του Θεού-Πατέρα και σε άλλες σκηνές του Δωδεκαόρτου, όπως στον Ευαγγελισμό, βλ. την εικόνα του 17ου αιώνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, αριθ. 77, πίν. 60) και την εικόνα του 18ου-19ου αιώνα από τη μονή Ντίλιου (*Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων*, εικ. 586).

114. Βλ. ενδεικτικά τις εικόνες του 17ου-18ου αιώνα στη Συλλογή Οικονομοπούλου (Μπαλτογιάννη, *Εικόνες*, αριθ. 77 πίν. 60, αριθ. 84 πίν. 128, αριθ. 164 πίν. 125, αριθ. 153 πίν. 168), τις εικόνες των

Φρ. Καβετζιά, Εμμ. Τζάνε, Θ. Πουλάκη (M. Chatzidakis, *Icons de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, πίν. 45, 61, 68).

115. Βλ. Subotić, *Saints Saints Constantin et Hélène*, σ. 75. Ristow, *Taufe*, σ. 16, 30, 35, 36.

116. Millet, *Athos*, πίν. 82.1.

117. Γούναρης, *Ρασιώτισσα*, πίν. 217α.

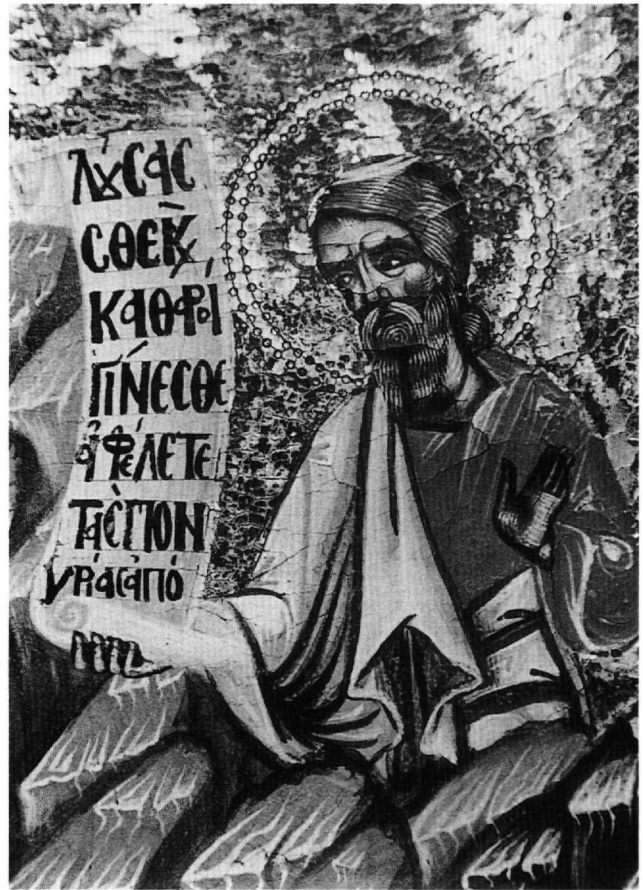
118. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα*, Κέρκυρα 1994, σ. 120.

119. Βοκοτόπουλος, ό.π. (υποσημ. 97), σ. 156, εικ. 295.

120. Πελεκανίδης, *Έρευνα*, πίν. 40.



Εικ. 8. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Άγγελοι (λεπτομέρεια).



Εικ. 9. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Ο Ησαΐας (λεπτομέρεια).

Ορισμένες αδεξιότητες στις αναλογίες των μορφών, σε συνδυασμό με τη σχηματοποίηση των γυμνών μερών των σωμάτων και της σάρκας, προσδίδουν αντικλασικό χαρακτήρα και κάποια δυσμορφία, όχι ωστόσο σε βάρος της ευγένειας.

Το πλάσιμο του προσώπου και των γυμνών μερών είναι σφιχτοδουλεμένο με απαλότερες μεταβάσεις φωτόσσιας στα νεανικότερα πρόσωπα, όπως οι άγγελοι (Εικ. 8), και έντονες αντιθέσεις στα γεροντότερα, όπως οι προφήτες (Εικ. 9 και 12), και στα γυμνά μέρη του σώματος. Με βαθυκάστανο χρώμα αποδίδονται ο προπλασμός και οι γραμμές που περιγράφουν τα διογκωμένα μέρη της σάρκας, οι σχηματοποιημένες ρυτίδες και οι μύες των γυμνών μερών. Δύο καμπύλες γραμμές περιγράφουν το άνω βλέφαρο, ενώ μία διχαλωτή που ξεκινάει από τη ρίζα της μύτης δηλώνει τις ρυτίδες του μετώπου. Το ρόδινο σάρκωμα ξανοίγει με πυκνές παράλληλες ή ακτινωτά διατεταγμένες γραμμές, σχεδόν σε ολόκληρη

την επιφάνειά του. Τα προεξέχοντα μέρη υπογραμμίζονται από ερυθρές κηλίδες στο χρώμα του κρασιού.

Η σχηματοποίηση και η διακοσμητικότητα είναι έντονη στα ενδύματα με την πρισματική πτυχολογία, ιδιαίτερα στα σημεία όπου διαγράφονται κάτω από το ένδυμα τα μέρη του σώματος, και επιτυγχάνεται με ένα πλέγμα σκληρών, λευκών γραμμών, έντονα περιγράμματα, πτυχώσεις και αναδιπλώσεις γεωμετρικού χαρακτήρα. Ανάλογα χαρακτηριστικά συναντούμε και στις τοιχογραφίες που διακοσμούν τον ανατολικό τοίχο του εξωνάρθηκα της Παναγίας στην Αιανή¹²¹, όπου εκτυλίσσε-

121. Στο ναό πραγματοποιούνται από την 11η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων εκτεταμένες αναστηλωτικές εργασίες και εργασίες προληπτικής συντήρησης στα πλαίσια στερέωσης-αποκατά-



Εικ. 10. Αιανή. Εξωνάρθηκας ναού Παναγίας. Απόστολοι. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.



Εικ. 11. Αιανή. Εξωνάρθηκας ναού Παναγίας. Χορός αγίων. Λεπτομέρεια από την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας.

ται η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας (Εικ. 10-11). Δεν έχει διασωθεί υπογραφή ζωγράφου, ωστόσο μπορούμε να διακρίνουμε με σαφήνεια το ίδιο χέρι που φιλοτέχνησε την εικόνα της Βάπτισης – λαμβάνοντας υπόψη και τη διαφορά του αντικειμένου και των επιφανειών – και μάλιστα την ίδια περίπου χρονική περίοδο. Θα διατυπώναμε την άποψη ότι πιθανότατα η εικόνα της Βάπτισης είχε παραγγελθεί για τον ίδιο ναό της Παναγίας¹²².

Αρκετά από τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της εικόνας της Βάπτισης τα συναντήσαμε, σε μια πρόδρομη και ατελέστερη μορφή, στην εικόνα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, έργο του ζωγράφου Πάνου, επίσης από τα Ιωάννινα. Η σύγκριση της μορφής του προφήτη Δαβίδ της Βάπτισης (Εικ. 12) και του αγίου Κωνσταντίνου (Εικ. 13) εμφανίζει εξαιρετικές ομοιότητες ως προς την απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου, το πλάσιμο, τους σκιοφωτισμούς, τη διακοσμητικότητα των ενδυμάτων με τα λιθοκόλλητα στέμματα και τις λιθοποίκιλτες τραχηλιές του κεντημένου με άνθη μαν-

δύα. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται και στις δύο εικόνες είναι όμοια: το ερυθρό, το βαθύ ερυθρό, το κόκκινο του κρασιού, το βαθύ κυανό, το χρυσό. Κοινά είναι ακόμη το χρυσό βάθος και οι στιγμωτοί φωτιστέφανοι. Οι παραπάνω ομοιότητες, η κοινή ονομασία (Πάνος και Παναγιώτης) και καταγωγή (Ιωάννινα) των δύο ζωγράφων¹²³, σε συνδυασμό με την προέλευση και των δύο εικόνων από την Αιανή μας οδηγεί στη δυνατότητα ταύτισης των δύο αγιογράφων.

Την πιθανότητα να ταυτίζονται ο Πάνος «ἔξ Ἰωαννίνων» και ο Παναγιώτης «ἔξ Ἰωαννίνων» διατύπωσε πρώτος ο Φ. Πιομπίνος¹²⁴ και επανέλαβε πολύ αργότερα ο Σ. Βογιατζής στη μελέτη του για το καθολικό της μονής Τορνικίου, επισημαίνοντας ότι μόνο μια τεχνοτροπική μελέτη θα μπορούσε να το αποδείξει¹²⁵.

Οι Μ. Χατζηδάκης και Ευγ. Δρακοπούλου, στο δεύτερο τόμο για τους Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση¹²⁶, καταχωρούν τους δύο αγιογράφους ως διαφορετικά πρόσωπα στηριζόμενοι στη βιβλιογραφία. Ο Πάνος εμφανίζεται ως συνεργάτης του ζωγράφου Χρί-

στασης του μνημείου, οι οποίες έφεραν στο φως νέα στοιχεία για το βυζαντινό ναό και τις φάσεις του, καθώς και για τον τοιχογραφικό του διάκοσμο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, τα οποία αποτελούν αντικείμενο μελέτης από τη γράφουσα. Για το ναό βλ. Πελεκανίδης, Έρευνα, σ. 410-423.

122. Οι τοιχογραφίες αυτές θα αποτελέσουν το αντικείμενο ειδικής μελέτης.

123. Από την πόλη των Ιωαννίνων δεν κατάγονται πολλοί ζω-

γράφοι. Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις, όπου απαντά στις επιγραφές η προέλευση «ἔξ Ἰωαννίνων». Συνήθως συνοδεύεται από το όνομα κάποιας κόμης (βλ. Έλληνες ζωγράφοι, 1, σ. 110).

124. Πιομπίνος, ό.π. (υποσημ. 31), σ. 200.

125. Βογιατζής, Μονή Τορνικίου, σ. 252. Οι τοιχογραφίες του καθολικού παραμένουν αδημοσίευτες.

126. Έλληνες ζωγράφοι, 2, σ. 272, 273.



Εικ. 12. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Ο προφήτης Δαβίδ (λεπτομέρεια).

στου στο διάκοσμο του καθολικού της μονής Προδρόμου Βομβοκούς στη Ναύπακτο, μεταξύ των ετών 1703-1722, σύμφωνα με την άποψη του Π. Χριστόπουλου (1968)¹²⁷, την οποία επαναλαμβάνει αργότερα ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος (1978)¹²⁸, ενώ αμφισβητεί ο Αθ. Παλιούρας στη μελέτη του για τη βυζαντινή Αιτωλοακαρνανία¹²⁹ τοποθετώντας την αγιογράφιση του καθολικού στο 17ο αιώνα. Την ίδια άποψη διατύπωσε πρώτος ο Π. Λαζαρίδης μετά την επίσκεψή του στη μονή το 1961¹³⁰, ο οποίος κατέγραψε τις μισοκατεστραμμένες

127. Π. Χριστόπουλος, Έπιγραφαι έκ τής μονής του Προφήτου Προδρόμου Βομβοκούς Ναυπάκτου, *ΕΕΣΤΜ* 1 (1968), σ. 276.
128. Δ. Τριανταφυλλόπουλος *ΑΔ* 33 (1978), Χρονικά, σ. 170-171, πίν. 57.



Εικ. 13. Αιανή. Εικόνα αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης. Ο άγιος Κωνσταντίνος (λεπτομέρεια).

κτητορικές επιγραφές, όπου απουσιάζουν ονόματα ζωγράφων, και χρονολόγησε τις τοιχογραφίες του καθολικού περί τα τέλη του 17ου αιώνα.

Οπωσδήποτε και η τεχνοτροπική σύγκριση των τοιχογραφιών των δύο μονών –Τορνικίου και Βομβοκούς– δεν οδηγεί με βεβαιότητα σε κανένα συμπέρασμα που να αποδεικνύει την ταύτιση των δύο αγιογράφων. Ο ζωγράφος Πάνος από τα Ιωάννινα, που διακόσμησε το καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι (1728-1730) και φιλοτέχνησε την εικόνα των αγίων

129. Παλιούρας, ό.π. (υποσημ. 38), σ. 262-265.
130. Π. Λαζαρίδης, *ΑΔ* 21 (1966), Χρονικά, σ. 268-269, πίν. 262α-265β.



Εικ. 14. Φενεός Κορινθίας, Καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου. Σκηνές από τον κύκλο των Παθών.

Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αιανή, δεν ταυτίζεται με τον αμφισβητούμενο Πάνο, άγνωστης καταγωγής, που πιθανότατα αγιογράφησε το καθολικό της μονής Προδρόμου στη Βομβοκού, αλλά με το συμπατριώτη του ζωγράφο Παναγιώτη που φιλοτέχνησε την εικόνα της Βάπτισης, τις τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα στο ναό της Παναγίας στην Αιανή και του καθολικού της μονής Φενεού Κορινθίας (1762-1768). Η χρονική απόσταση που μεσολαβεί μεταξύ του πρωιμότερου και του τελευταίου γνωστού έργου του δικαιολογεί και τη διαφοροποίηση στην τεχνοτροπία του ζωγράφου που σημειώνεται στις τοιχογραφίες του Φενεού.

Στις αδημοσίευτες¹³¹ τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Φενεού συναντούμε αρκετά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης του Παναγιώτη: τη γεωμετρική οργάνωση στη διάθρωση των πολυπρόσωπων συνθέσεων, το αίσθημα του φόβου του κενού, τη διάταξη προσώπων και σκηνών σε διαφορετικά επίπεδα, όπως για παράδειγμα την ένταξη προσώπων μεμονωμένων ή κατά ομάδες σε κοιλότητες του εδάφους (σκηνή του Πολλαπλασιασμού των Πέντε Άρτων¹³²): την ποικιλία στη χρωματική απόδοση του βραχώδους τοπίου με συμπληρωματικούς και αντιθετικούς τόνους (Ανάβαση στο Σταυρό, Σταύρωση) (Εικ. 14): τη διακοσμητικότητα, την

ακρίβεια στο σχέδιο, τη σχηματοποίηση στην πτυχολογία και στην απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών, όπως για παράδειγμα την απόδοση του τριχώματος της μηλωτής στον αριστερό ώμο του Προδρόμου (Εικ. 15), που απαντά όμοια στην εικόνα της Βάπτισης (Εικ. 16) και την ανατομική διαμόρφωση του στέννου του ίδιου αγίου, η οποία εμφανίζεται στη μορφή του Χριστού της παραπάνω εικόνας (Εικ. 17).

Ωστόσο, η τεχνική του και η επεξεργασία της χρωματικής κλίμακας έχουν πλέον βελτιωθεί σε σημείο που να προσδίδουν στο έργο του την πνοή ενός μεγάλου ζωγράφου, που έχει ξεφύγει από την κατηγορία των «χειροτεχνών», λαϊκών αγιογράφων¹³³. Οι πανύψηλες μορφές του (Εικ. 18) με την καλλιγραφική κόμη, τα πλατιά πρόσωπα με τα αδρά χαρακτηριστικά που πλάθονται με λαδοπράσινες σκιές και ερυθρές κηλίδες στα προεξέχοντα μέρη, καθώς και η χρήση ανοιχτών, φωτεινών χρωματικών τόνων, παραπέμπουν σε τρόπους της λόγιας τάσης της μεταβυζαντινής ζωγραφικής του 18ου-πρώτου μισού του 19ου αιώνα στο Άγιον Όρος. Η τάση αυτή συνεχίζει εν μέρει την παράδοση που δημιούργησε το καλλιτεχνικό ρεύμα του πρώτου μισού του 18ου αιώνα με τη συνειδητή επιστροφή σε μεγάλα αθωνικά πρότυπα της παλαιολόγιας εποχής, κυριότερος

131. Ευχαριστώ θερμά τις συναδέλφους αρχαιολόγους της 5ης ΕΒΑ κκ. Κουμούση και Σκαρμούτσου για την παραχώρηση των φωτογραφιών.

132. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάσμα*, πίν. 66.1.

133. *Ελληνες ζωγράφοι*, 2, σ. 111.



Εικ. 15. Φενεός Κορινθίας. Καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.



Εικ. 16. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (λεπτομέρεια).

εκπρόσωπος του οποίου ήταν ο μοναχός Διονύσιος από τον Φουρνά των Αγράφων¹³⁴, και εντάσσεται στη λεγόμενη «αγιορειτική» τέχνη, όπως είχε αρχίσει ήδη να διαμορφώνεται «με την επίδραση των δυτικομακεδόνων και ηπειρωτών ζωγράφων της εποχής και τα διδάγματα των μεγάλων κρητών διδασκάλων»¹³⁵. Η παρουσία των πολυάριθμων ηπειρωτών αγιογράφων στο Άγιον Όρος αυτή την περίοδο είναι καθοριστική. Τα έργα τους έχουν έντονη ομοιογένεια, η οποία αποδίδεται στην κοινή καταγωγή (πρότυπα) και στην ισχυρή εγχώρια παράδοση που απηχεί έμμεσες επιδράσεις από παλαιολόγια και κρητικά πρότυπα¹³⁶.

134. Ό.π., σ. 102-103 και 105-108. Ευθ. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αι. στην παράδοση της τέχνης της «Μακεδονικής Σχολής», ΣΤ' Επιστημονικό Συμπόσιο. Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Οθωμανική περίοδος, 1430-1912, Β', Θεσσαλονίκη 1994, ιδιαίτερα σ. 363.

135. Ευγγόπουλος, Σχεδιάσμα, σ. 311. Έλληνες ζωγράφοι, 1, σ. 108-109. Ι. Παπάγγελος, Οι μεταβυζαντινές τοιχογραφίες, Τερά Μεγίστη Μονή Βατοπαδίου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη, Α', Άγιον Όρος 1996, σ. 290-296.

136. Έλληνες ζωγράφοι, 1, σ. 108-109, 111.



Εικ. 17. Αιανή. Εικόνα της Βάπτισης. Ο Χριστός (λεπτομέρεια).



Εικ. 18. Φενεός Κορωθίας. Καθολικό μονής Αγίου Γεωργίου. Άγιοι αναχωρητές.

Οι επιδράσεις αυτής της λογιότερης καλλιτεχνικής γλώσσας που επικρατεί στο Άγιον Όρος στη διάρκεια του 18ου αιώνα είναι φανερές στο έργο του Παναγιώτη στη μονή Φενεού. Πιθανότατα να μαθήτευσε γύρω στα

μέσα του αιώνα στο Άγιον Όρος, μετά την αγιογράφηση των μακεδονικών μονών Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι (1728-1730) και Παναγίας στην Αιανή, ή και να εργάστηκε για αρκετό διάστημα εκεί. Πάντως, αναμφίβολα θα πρέπει να είχε υπόψη του τις πολυάριθμες χειρόγραφες «Ερμηνεύεις ζωγραφικής» και τα αντίβολα που έφεραν μαζί τους οι συμπατριώτες του αγιογράφοι κατά την επιστροφή τους στην πατρίδα¹³⁷. Έτσι ερμηνεύεται και η θεαματική βελτίωση και μερική διαφοροποίηση της τεχνικής και της τεχνοτροπίας του από τα πρώιμα έργα του στο υστερότερο¹³⁸.

Οι εξαιρετικές τεχνοτροπικές ομοιότητες των δύο εικόνων από την Αιανή, παρόλο το προβάδισμα της εικόνας της Βάπτισης ως προς την τελειοποίηση της τεχνικής και συνθετικής ικανότητας του ζωγράφου, σε συνδυασμό με την ομοιομορφία των γραμμάτων των επιγραφών, δηλώνουν τη μικρή χρονική απόσταση μεταξύ των δύο έργων. Θα υποστηρίζαμε ότι ο Παναγιώτης φιλοτέχνησε την εικόνα της Βάπτισης πριν από τα μέσα του 18ου αιώνα. Στα πρωιμότερα έργα του ο Παναγιώτης μένει περισσότερο προσκολλημένος σε γνωστά πρότυπα της τοπικής ηπειρωτικής σχολής (σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας) του 16ου αιώνα ή σε διαδομένους τύπους των κρητικών εικόνων του 17ου αιώνα με μια δημιουργική διάθεση εκλεκτικισμού διανθίζοντάς τα με εικονογραφικά μοτίβα και συνθετικούς τρόπους της παλαιολογίας παράδοσης από τη μια πλευρά και μεμονωμένα δυτικά δάνεια από την άλλη¹³⁹. Η διακοσμητικότητα, ο φόβος του κενού, η σχηματοποίηση, οι έντονες χρωματικές αντιθέσεις, η ελαφρώς ταραγμένη πνοή των συνθέσεων αποτελούν τα κύρια σταθερά χαρακτηριστικά των έργων του¹⁴⁰.

Στο ώριμο έργο του είναι περισσότερο συντηρητικός. Επηρεάζεται από τη λόγια τάση της αγιορείτικης τέ-

137. Ο Α. Ξυγγόπουλος (Σχεδιάγραμμα, σ. 290-291) υποστήριξε αρχικά την επίδραση του έργου του συγχρόνου του Γεωργίου Μάρκου στη Στερεά Ελλάδα, στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Φενεού, καταλήγοντας ωστόσο ότι η τέχνη του Παναγιώτη είναι «άνωτερη» και ότι η συγγένεια των δύο αγιογράφων περιορίζεται κυρίως στην προσπάθεια επιστροφής τους στην «αύστηράν παλαιάν τέχνην». Μόνο μια τεχνοτροπική σύγκριση του αδημοσίητου ακόμη υλικού θα μπορούσε να οδηγήσει σε ασφαλέστερα συμπεράσματα.

138. Ανάλογη συνεχής προσπάθεια για τη βελτίωση της τεχνικής και της τεχνοτροπίας του αγιογράφου μας είναι γνωστή και από το παράδειγμα του ηπειρωτή ζωγράφου Ευσταθίου Ιακώβου που

φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες της Παναγίας Μολυβδοσκεπάστης Ηλείου (1537) και το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου στη Μανριώτισσα της Καστοριάς (1552). Βλ. Γούναρης, Άγιος Ιωάννης Θεολόγος, ιδιαίτερα σ. 72-73.

139. Η εξοικείωση γενικότερα των ηπειρωτών ζωγράφων με θέματα της κρητικής τέχνης και λεπτομέρειες από την τέχνη της Δύσης οφείλεται και στις στενές εμπορικές και πολιτιστικές επαφές της Ηλείου με τα Επτάνησα και την Ιταλία. Από τα μέσα ήδη του 17ου αιώνα τα Ιωάννινα υπήρξαν σημαντικό πνευματικό κέντρο. Βλ. Α. Τούρτα, Οι Παννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18ος αι.), *Ηπειρωχρον* 29 (1988-89), σ. 183.

140. *Ελληνες ζωγράφοι*, 1, σ. 103.

χνης του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα με αναγωγές στην παλαιότερη κρητική και παλαιοιολόγια παράδοση. Στην κτητορική επιγραφή πάνω από τη δυτική είσοδο του καθολικού της μονής Τορνικίου αποκαλείται ταπεινός και αχρείος, ενώ στη δεύτερη επιγραφή πάνω από το νοτιοανατολικό παράθυρο περίφημος ζωγράφος («λίαν ύπάρχω τήν κλήσιν»)¹⁴¹, πράγμα που σημαίνει ή ότι ικανοποιούσε τις απαιτήσεις της εποχής του, αν δεχθούμε ότι έβρισκαν ανταπόκριση οι χαρακτηρισμοί του σε κρίσεις των συγχρόνων του¹⁴², ή ότι το νεαρόν της ηλικίας του τον οδηγούσε σε ανάλογη μεγαλοστομία. Η αλλαγή του ονόματος του από Πάνος στα δύο πρώτα σύγχρονα έργα του (μονή Τορνικίου και εικόνα αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης) σε Παναγιώτης στα

επόμενα μπορεί να δικαιολογηθεί πιθανότατα λόγω της ηλικιακής ωρίμανσης που επήλθε στο μεταξύ διάστημα, σε συνδυασμό και με την καλλιτεχνική.

Η παρουσία ενός ηπειρώτη αγιογράφου το 18ο αιώνα στην περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας, αλλά και στη μακρινή Πελοπόννησο, όπως είναι η περίπτωση του Παναγιώτη από τα Ιωάννινα, αποτελεί σύνηθες φαινόμενο. Ο κυρίαρχος ρόλος των ηπειρωτών ζωγράφων την εποχή αυτή αποδεικνύεται από την κατακόρυφη αύξηση του αριθμού τους, το πλήθος των παραγγελιών που δέχονταν και την ακτίνα δράσης τους¹⁴³.

Βέροια

11η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων

141. Βογιατζής, Μονή Τορνικίου, σ. 251-252, εικ. 16, 17.

142. Έλληνες ζωγράφοι, 1, σ. 102.

143. Ό.π., σ. 108, 109-113. Τρ. Δ. Παπαζήση, Δύο Παννώτες αγιο-

γράφοι του 18ου αι. στην επαρχία Κλαβρύτων, *ΗπειρωΕστ* 29, τχ. 340-341 (1980), σ. 593. Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 139), σ. 173-174.

TWO EIGHTEENTH-CENTURY ICONS IN THE COLLECTION
AT AIANI IN THE KOZANI REGION
A CONTRIBUTION TO THE WORK OF THE PAINTER
PANOS OR PANAYOTIS FROM IOANNINA

The two signed eighteenth-century icons at Aiani are not only of interest for their iconography but also for the issue of the identity of the painters Panos and Panayotis from Ioannina.

The first icon, of Sts Constantine and Helen, was painted by Panos from Ioannina in 1730. He is the same artist as executed the wall-paintings in the ground-floor church of the katholikon of the nearby monastery of the Dormition of the Virgin, at Torniki in the Grevena region, in 1728-1730.

The second icon, of the Baptism, was painted by Panayotis from Ioannina, just before the mid-18th century. This is the artist who decorated the walls in the outer narthex of the monastery of the Virgin at Aiani, at this time, and who historiated the katholikon of the monastery of St George at Feneos in the Corinthia (Peloponnese), between 1762 and 1768.

Study of the iconography and style of the afore-mentioned works, in conjunction with the earlier bibliography, leads us to the conclusion that Panos and Panayotis from Ioannina are one and the same person.

In his early work (monastery of the Dormition at Torniki, icon of Sts Constantine and Helen, monastery of the Virgin at Aiani, icon of the Baptism) the painter remains faithful to 16th-century models of the local so-called Epirote School (or School of Northwest Greece) or to the widespread types of seventeenth-century Cretan painting, tempered with an eclecticism deriving from Palaeologan tradition on the one hand and motifs from Western painting on the other. Love of ornament, a *horror vacui*, linear drawing, schematic forms, strong colour contrasts and an agitated spirit in the composition are the main constant traits of his work.

In his mature paintings (monastery of St George at Feneos), he is more conservative in approach, influenced by the literate trend of Athonite art in the second half of the eighteenth century yet with reference to earlier Cretan and Palaeologan tradition.

The painter evidently changed his name in his signature in the course of his career, as he became older and his work more artistically mature.