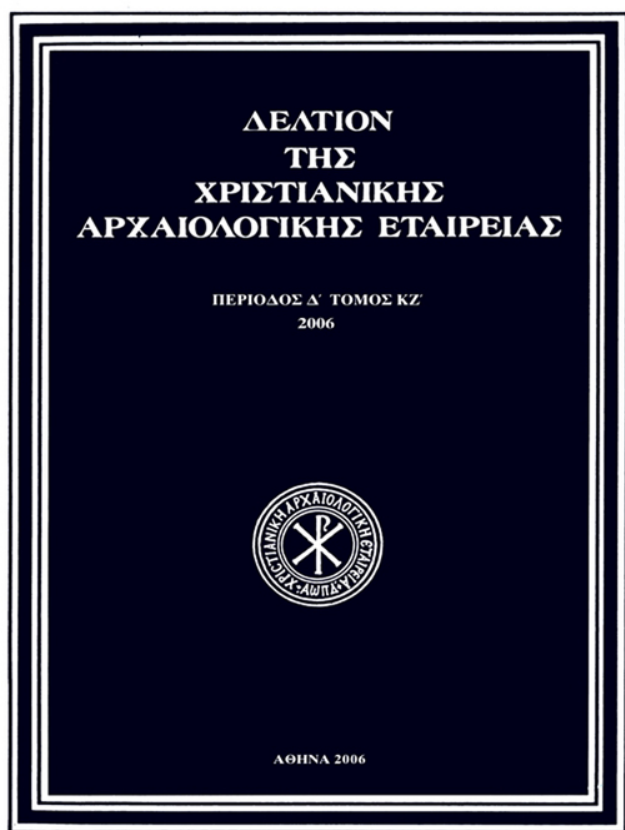


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 27 (2006)

Δελτίον ΧΑΕ 27 (2006), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Νικολάου Β. Δρανδάκη (1925-2004)



Η ζωγραφική της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού

Σταυρούλα ΣΔΡΟΛΙΑ

doi: [10.12681/dchae.484](https://doi.org/10.12681/dchae.484)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΔΡΟΛΙΑ Σ. (2011). Η ζωγραφική της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 27, 221–232. <https://doi.org/10.12681/dchae.484>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η ζωγραφική της μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου
στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο
πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού

Σταυρούλα ΣΔΡΟΛΙΑ

Τόμος ΚΖ' (2006) • Σελ. 221-232

ΑΘΗΝΑ 2006

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΤΟ ΠΟΛΥΔΕΝΔΡΙ ΑΓΙΑΣ (1590)

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΣΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ

Η μονή Γεννήσεως της Θεοτόκου βρίσκεται σε απόσταση 6 χλμ. από το σημερινό οικισμό του Πολυδενδρίου¹, μέσα στο πρώην βασιλικό δάσος. Από το μοναστικό καθίδρυμα που υπήρξε ένα από τα επτά μοναστήρια της επαρχίας Αγιάς, τα οποία μαρτυρούνται σε οθωμανική πηγή του 1569/70², σήμερα σώζεται μόνον το καθολικό και λιγοστά ερείπια κελιών μέσα σε βλάστηση στη βόρεια πλευρά. Ο ναός είναι μονόχωρο κτίσμα δρομικού τύπου, ξυλόστεγο, εσωτ. διαστ. 6×9 μ., με νάρθηκα στη δυτική πλευρά (Εικ. 1).

Στο εσωτερικό σώζεται το μεγαλύτερο μέρος του ζωγραφικού διακόσμου του κυρίως ναού και μικρό μέρος από το διάκοσμο του νάρθηκα. Η διακόσμηση παρουσιάζει φθορές λόγω της μακρόχρονης εγκατάλειψης του μνημείου³. Αρκετές παραστάσεις της ανώτερης ζώνης έχουν αποκολληθεί για συντήρηση και το εικονογραφικό πρόγραμμα καταρτίστηκε με βάση παλαιές φωτογραφίες της Εφορείας⁴.

Η κτητορική επιγραφή σώζεται αποσπασματικά και

αναφέρει τα εξής: *ΑΝΙΣΤ[ΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝ]-
ΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗΣ ΔΕΣΠΗ-
ΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΥΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ /
[ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΟΠΟΥ] ΜΟΧΘΟΥ [ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟ-
ΜΟΝΑΧΟΙΣ ΠΑΠΑΚΥΡΑΡΣΕΝΙΟΥ] ΚΑΙ ΚΤΗ[ΤΟΡΟΣ]
... / ...[ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ] ΣΗΝ ΠΑΣΙ ΤΗΣ ΕΝ ΧΡΙ-
ΣΤΟ [ΗΜΩΝ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ... ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΙ-
ΟΥ ΗΜΩΝ ΔΕΣΠΟΤΟΥ] / ΕΙΣ ΒΑΣΙΛΙ ΤΟΥ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ
ΕΤΟΣ Ζ' ΕΝ ΜΗΝΙ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 11 / εὔχεσθε ὑπὲρ
ἡμῶν...⁵.*

Από την επιγραφή καθίσταται φανερό ότι την εποχή της τοιχογράφησης λειτουργούσε στο χώρο οργανωμένη μοναστική αδελφότητα, με ηγούμενο τον παπα-Κυριακό, για την οποία δεν έχουν σωθεί άλλα στοιχεία, πλην της αναφοράς του 1569/70 που ήδη αναφέρθηκε. Ως κτήτωρ μνημονεύεται ο μοναχός Αρσένιος, ο οποίος φαίνεται ότι συνεργάστηκε με το λαϊκό κτήτορα και άρχοντα της περιοχής, που αναφερόταν στον τρίτο στίχο

¹ Πρώτη αναφορά του μνημείου έγινε στο έργο των Τ. Κουμουλίδη - Λ. Δεριζιώτη, *Ἐκκλησίες τῆς Ἀγιάς Λαρίσης*, Αθήνα 1985, 145 κ.ε., σχέδ. 1-3, εικ. 1-7. Ευχαριστίες οφείλω στον καθηγητή κ. Ε. Τσιγαρίδα, ο οποίος είχε την καλοσύνη να διαβάσει το κείμενο και να κάνει χρήσιμες υποδείξεις.

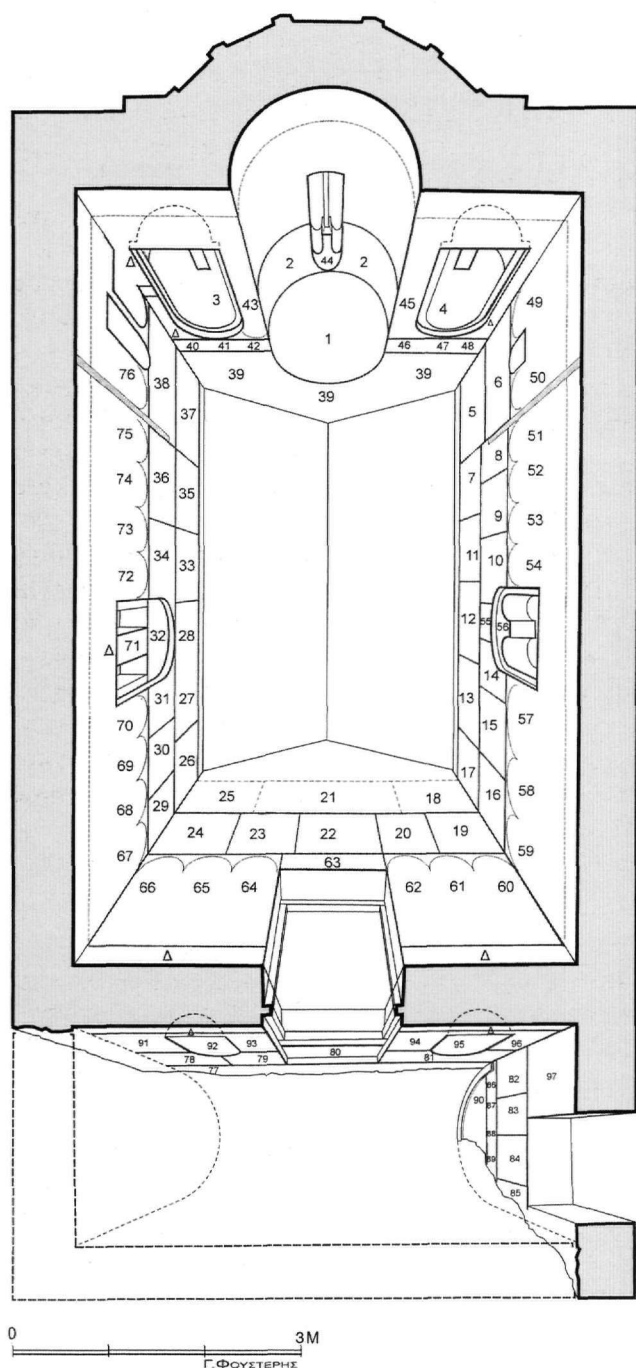
² Μ. Kiel - Δ. Αγραφιώτης - Σ. Γουλούλης, «Επίσημες τουρκικές πηγές για τη μοναστηριακή ζωή και τα μοναστήρια της Ανατολικής Θεσσαλίας κατά τον 16ο αιώνα. Το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο», *Αγιά, Ιστορικά - Αρχαιολογικά, Πρακτικά του Α' Ιστορικού - Αρχαιολογικού Συνεδρίου για την Αγιά και την επαρχία της*, Αγιά 2002, 238-239 (το ίδιο άρθρο με βελτιώσεις στο *Βυζαντινός Δόμος* 13 (2002-2003), 69 κ.ε.).

³ Οι στερεωτικές εργασίες από την 7η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων (ΑΔ 29 (1973-1974), Χρονικά, 586 και ΑΔ 35 (1980), Χρονικά, 296) έγιναν με τη μέριμνα του τότε Εφόρου κ. Λάζαρου Δεριζιώτη, ο οποίος ανέλαβε και τη δημοσίευση του μνημείου. Για τη συντήρηση των αποτοιχισμένων τοιχογραφιών βλ. ΑΔ 30

(1975), Χρονικά, 202· 31 (1976), 187· 32 (1977), Χρονικά, 141· 33 (1978), Χρονικά, 174· 34 (1979), Χρονικά, 230. Εκ νέου επισκευή του μνημείου άρχισε το 2003, μετά την ολοκλήρωση της οποίας θα επανατοποθετηθεί η επάνω σειρά των τοιχογραφιών, ώστε να αποκατασταθεί το μνημείο.

⁴ Το προοπτικό σχέδιο των τοιχογραφιών οφείλεται στον κ. Γεώργιο Φουστέρη, τον οποίο ευχαριστώ θερμά, καθώς και για τη βοήθειά του στην ανάλυση του προγράμματος.

⁵ Οι συμπληρώσεις στην επιγραφή έχουν γίνει βάσει παλαιότερης ανάγνωσης του μητροπολίτη Δημητριάδος Γερμανού «Επιγραφαί», *ΘεσΣΧρον* 3 (1932), 161, αριθ. 8, όπου διορθώνονται τα ορθογραφικά λάθη της επιγραφής. Στον τελευταίο στίχο αντί *Βασίλι τοῦ ἰοῦ αὐτοῦ* είχε διαβαστεί *Βασίλη τοῦ Ἰωάννου*. Την ανάγνωση του Γερμανού χρησιμοποιούν και οι Κουμουλίδης - Δεριζιώτης, ό.π., 147, όπου αποκαθίσταται και το έτος ως *Ζ Η*, όπως ευκρινώς διαβάζεται σήμερα, αντί του *Ζ φη'* του μητροπολίτη Γερμανού.



ΥΠΟΜΝΗΜΑ

Κυρίως ναός

1. Πλατυτέρα
2. Θεία Κοινωνία
3. Αποκαθήλωση
4. Τρεις Παῖδες εν Καμίνω
5. Γέννηση
6. Βάπτισμα
7. Έγερση Λαζάρου
8. Βαΐφορος
9. Μεταμόρφωση
10. Μυστικός Δείπνος
11. Υπαπαντή
12. Χριστός Δωδεκαετής
13. Εν Κανά Γάμος
14. Πολλαπλασιασμός ἄρτων
15. Εκδίωξη των εμπορών από το ναό
16. Δείπνος Σίμωνος του Λεπρού
17. Νιπήρας
18. Προδοσία
19. Κοίμηση Θεοτόκου
20. Μαστίγωση
21. Κρίση Αρχιερέων
22. Άρνηση Πέτρου
23. Επιστροφή αργυρίων
24. Απόνιση Πιλάτου
25. Εμπαιγμός
26. Ελκόμενος
27. Σταύρωση
28. Θρόνος
29. Μυροφόροι στο Μνήμα
30. Κάθοδος στον Άδη
31. Πεντηκοστή
32. Αίτηση Ιωσήφ
33. Αποκαθήλωση
34. Ενταφιασμός
35. Πέτρος και Ιωάννης στο Μνήμα
36. Δείπνο εις Εμμαούς
37. Ψηλάφηση
38. Περιφορά Κιβωτού
39. Ανάληψη
40. Άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας
41. Αδιάγνωστος επίσκοπος
42. Αδιάγνωστος επίσκοπος
43. Άγιος Λάζαρος

44. Άγιος Αχίλλειος
45. Άγιος Σύβεστρος
46. Αδιάγνωστος προφήτης
47. Άγιος Δανήλ ο Στυλῆτης
48. Άγιος Συμεών ο Στυλῆτης
49. Άγιος Ρωμανός
50. Άγιος Σπυρίδων
51. Δέηση
52. Προφήτης Ηλίας
53. Αδιάγνωστος επίσκοπος
54. Αδιάγνωστος άγιος
55. Αρχάγγελος
56. Άγιος Μερκούριος
57. Άγιος Μηνάς
58. Άγιος Παντελεήμων
59. Άγιος Κοσμάς
60. Άγιος Δαμιανός
61. Κτητορική επιγραφή
62. Άγιος Κωνσταντῖνος
63. Αγία Ελένη
64. Άγιος Ιάκωβος ο Πέρσης
65. Άγιος Ευστάθιος
66. Άγιος Προκόπιος
67. Άγιος Αρτέμιος
68. Αδιάγνωστος άγιος
- 69-71. Αδιάγνωστοι άγιοι
72. Άγιος Δημήτριος
73. Άγιος Γεώργιος

Νάρθηκας

- 1-2. Σκηνές από το βίο του προφήτη Ηλία
3. Γέννηση Θεοτόκου
4. Ευλόγηση Θεοτόκου υπό ιερέων
5. Θυσία Κάνιν
6. Θυσία Άβελ
7. Άγγελοι
8. Άγιος Νικόλαος
9. Άγιος Παχώμιος
10. Άγιος Ευφρόσυνος ο Μάγειρος
11. Βάπτισμα
12. Άγιος Ονούφριος
13. Όσιος Δαμιανός ο νεομάρτυς
14. Προφήτες σε προτομή

Εικ. 1. Καθολικό μονής Γεννήσεως Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγίας. Το εικονογραφικό πρόγραμμα.

της επιγραφής, και από τον οποίο σώθηκε μόνο το όνομα του γιου του Βασίλη. Δεν είναι απίθανο ο άρχοντας αυτός να ταυτίζεται με τον Καλοϊωάννη, που αναφέρεται στο τέμπλο της μονής μαζί με τη σύζυγό του και τα τέκνα του, όπως και στο τέμπλο της μονής Παντελεήμονος Αγιάς (1579/80)⁶.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα απλώνεται σε όλους τους τοίχους του κυρίως ναού σε τρεις ζώνες, όπου εικονίζονται ολόσωμοι άγιοι και δύο σειρές με ευαγγελικές σκηνές (βλ. Εικ. 1).

Στον ανατολικό τοίχο κυριαρχεί η ένθρονη Πλατυτέρα στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας και κάτω από αυτή η Κοινωνία των Αποστόλων, ενώ δεν σώζεται κανείς από τους ιεράρχες που θα εικονίζονταν στην κατώτερη ζώνη. Στις μικρές κόγχες της πρόθεσης και του διακονικού παριστάνονται η Άκρα Ταπείνωση και οι Τρεις Παιδες εν Καμίνω, αντίστοιχα, και πλαισιώνονται από τους στυλίτες αγίους Δανιήλ και Συμεών, καθώς και από πρωτομές επισκόπων. Στο μικρό λειτουργικό κύκλο που σχηματίζεται με τις παραπάνω παραστάσεις εντάσσεται επίσης η Περιφορά της Κιβωτού στο βόρειο τοίχο του ιερού⁷, καθώς και το Όραμα του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας.

Η ευαγγελική διήγηση αρχίζει, ως συνήθως, στο ανατολικό τμήμα του νότιου τοίχου με τέσσερις σκηνές από τη νεανική ζωή του Χριστού, ακολουθούμενες από ισάριθμες σκηνές από τη δημόσια ζωή του και πολυάριθμα

επεισόδια του Πάθους και της Ανάστασης. Στον αμιγή χριστολογικό κύκλο που περιθέει το ναό σε δύο ζώνες δεν διαχωρίζονται επιμέρους ενότητες, με συνέπεια το σύνολο να μπορεί να θεωρηθεί ως ανεπτυγμένο Δωδεκάορτο που αποτελεί το συνηθέστερο εικονογραφικό κύκλο από τη βυζαντινή περίοδο⁸. Στο σύνολο υπερέχει αριθμητικά το τμήμα με τα Πάθη και τα αναστάσιμα επεισόδια που καταλαμβάνουν δεκαέξι και επτά σκηνές αντίστοιχα⁹.

Στο νάρθηκα το πρόγραμμα διατηρείται αποσπασματικά, διότι η ημικυλινδρική καμάρα της κάλυψης έχει καταπέσει, καθώς επίσης και ο βόρειος τοίχος, ο δυτικός και τμήμα του νοτίου. Απομένουν ορισμένες σκηνές από το βίο της Θεοτόκου (η Γέννηση, η Ευλογία των Ιερέων και μικρό τμήμα από τα Εισόδια), δύο σκηνές από το βίο του προφήτη Ηλία, λίγες σκηνές με τη ζωή των Πρωτοπλάστων, η Βάπτιση σε κόγχη του ανατολικού τοίχου και λίγες μορφές ολόσωμων αγίων, κυρίως ασκητών· ανάμεσά τους, στην ανατολική γωνία του νότιου τοίχου, δίπλα στην είσοδο, ο τοπικός νεομάρτυς Δαμιανός ο Νέος και κτήτωρ της μονής Προδρομού στην Ανατολή Αγιάς (μαρτύρησε στη Λάρισα το 1568¹⁰), ενώ ψηλότερα διακρίνεται μία ζώνη με ημίσωμους προφήτες, που κρατούν αναπεπταμένα ειλητήρια. Είναι ενδιαφέρουσα η επιβίωση θεμάτων που καθιερώθηκαν στους νάρθηκες βυζαντινών μονών και συνδέονται με την ιδιαίτερη λειτουργία του χώρου.

⁶ J. Koumoulides - C. Walter, *Byzantine and Post-Byzantine Monuments of Aghia in Thessaly, Greece. The Art and Architecture of the Monastery of Saint Panteleimon*, Λονδίνο 1975, ειχ. 25. Δ. Αγραφιώτης, «Η μονή του Αγίου Παντελεήμονα της Αγιάς», *Θεσσαυ* 15 (1989), 72.

7 Για την ένταξη της σκηνης στο πρόγραμμα του ιερού βλ. I. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Βουξέλλες 1936, 157. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Παρίσι 1970, 52. Το 16ο αιώνα η σκηνή γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στα καθολικά των μεγάλων μονών του Αγίου Όρους και της Θεσσαλίας, υπό την επίδραση του Θεοφάνη, βλ. Σ. Σδούλια, *Οι τοιχογραφίες των καθολικών της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων τον 17ο αιώνα* (αδημ.σ. διδακτ. διατριβή), Ιωάννινα 2000, 134 (στο εξής: *Μονή Πέτρας*). Το θέμα απαντά και εκτός του καλλιτεχνικού περιβάλλοντος των Κρητικών, περίπτωση στην οποία υπάγεται και ο ζωγράφος του Πολυδενδρίου. Για το θέμα βλ. I. Vitaliotis, *Le vieux catholicon du monastère Saint-Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales*, Παρίσι 1998, 103.

⁸ Οι ζωγράφοι είχαν την ελευθερία να παραλλάσσουν το μέγεθος και τις επιμέρους ενότητες του κύκλου (E. Kitzinger, «Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art», *CahArch* 36 (1988), 53. J. M. Spieser, «Liturgie et programmes iconographiques», *TM* 11 (1991),

584 κ.ε.), ενώ σε μεγαλύτερα μνημεία ο αριθμός των κύκλων αυξάνεται καταλαμβάνοντας διαφορετικές ζώνες, φαινόμενο που γενιέυεται στην παλαιολόγεια περίοδο (S. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle», *L'art byzantin du XIII^e siècle, Symposium de Sopoćani*, Βελιγράδι 1967, 41 κ.ε.

⁹ Η κυριαρχία των ενοτήτων αυτών και ιδιαίτερα της ενότητας των Παθών, βρίσκει αναλογίες σε μνημεία της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος (βλ. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 2001, 28 (με την παλαιότερη βιβλιογραφία), μια τάση που ξεκινάει από τα παλαιολόγια μνημεία, A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Παρίσι 1928, 199.

¹⁰ Οι νεομαρτύρες τίθενται συχνά σε πεσούς ή δίπλα σε εισόδους, διότι θεωρούνται οι στύλοι της εκκλησίας. Βλ. Μ. Γαρίδης - Α. Παλιούρας, «Συμβολή στην εικονογραφία Νεομαρτύρων», *Ηπειχρον* 22 (1980), 196. Για το νεομάρτυρα Δαμιανό βλ. Σ. Σδρόλια, «Συμβολή στην εικονογραφία των αγραπισωτών νεομαρτύρων Σεραφείμ, Δαμιανού και Μιχαήλ», *Καρδιωτικα Χρονικά* III (1997), 76 κ.ε. Αρχιμ. Νεκταρίου Δρόσου, *Άγιοςρείται όσιομαρτυρες Τερās Μητροπόλεως Λαρίσης*, Αθήνα 1999, 59 κ.ε.

όπως η παρουσία ευχαριστιακών θεμάτων (Θυσία προφήτη Ηλία, Θυσία Κάιν και Άβελ), η Βάπτισμα, τα Εισόδια και ασκητές¹¹. Ορισμένες ενότητες παρουσιάζουν χαρακτηριστική ομοιότητα με το σύγχρονο πρόγραμμα στο νάρθηκα του ναού του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια Ημαθίας (1591), όπως οι σκηνές από το βίο του προφήτη Ηλία, ο βίος των Πρωτοπλάστων, ο βίος της Θεοτόκου και οι προφήτες¹².

Το πρόγραμμα του κυρίως ναού παρουσιάζει μεγάλη συνοχή, αφού δεν υπάρχουν άλλοι κύκλοι εκτός του χριστολογικού. Επίσης, ο ζωγράφος αποφεύγει να απεικονίσει αγίους σε μετάλλια, κερδίζοντας έτσι χώρο για τις σκηνές, που είναι ευμεγέθεις και χωρίζονται μεταξύ τους με κόκκινες ταινίες. Κατ' εξαίρεσιν, οι σκηνές της Σταύρωσης και του Θρήνου παρατίθενται σε συνεχή διήγηση και ορισμένες σκηνές των εωθινών συντίθενται από περισσότερα του ενός επεισόδια, θυμίζοντας ορισμένα μνημεία της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος¹³. Ανάμεσα στους αγίους του νότιου τοίχου προτάσσεται η Δέηση (Εικ. 2) σε εξέχουσα θέση δίπλα στο τέμπλο και ακολουθούν ο προφήτης Ηλίας και ο αρχάγγελος Μιχαήλ. Η στροφή της κεφαλής του προφήτη προς τη Δέηση δείχνει τη σχέση του με αυτή και ίσως την τάση του ζωγράφου να εξάγει την παρουσία του, σε συνδυασμό και με την απεικόνιση σκηνών από το βίο του στο νάρθηκα. Είναι πιθανόν ότι ο προφήτης ετιμάτο ιδιαίτερα στη μονή, διότι δεν είναι σπάνιο δίπλα ή απέναντι από τη Δέηση να απεικονίζεται ο επώνυμος του ναού αγίος¹⁴.

Άλλη ιδιαιτερότητα του προγράμματος αποτελεί η νοηματική συνύπαρξη των δύο ζωνών με σκηνές από το

χριστολογικό κύκλο αντί της ευθύγραμμης διήγησης σε κάθε ζώνη χωριστά, που είναι η συνήθης πρακτική στο 16ο αιώνα. Εδώ ο ρυθμός ανάγνωσης του διακόσμου οδηγεί από την επάνω ζώνη στην κάτω και το αντίστροφο, με κίνηση σπειροειδή ή κυκλική, με τρόπο ώστε να δημιουργούνται δύο επιμέρους ενότητες στο βόρειο και το νότιο τοίχο διασπώντας έτσι την κατά μήκος ανάπτυξη. Με το σύστημα αυτό, στο νότιο τοίχο διαμορφώνονται δύο κύριες ενότητες που χωρίζονται από το παράθυρο και αναφέρονται στη νεανική ζωή του Χριστού στο ανατολικό τμήμα –Γέννηση και Βάπτισμα επάνω, Υπαπαντή και Μεσοπεντηκοστή στην κάτω ζώνη– καθώς και η αρχική ενότητα των Παθών στο δυτικό (Έγερση Λαζάρου, Βαϊσφόρος, Νιπτήρας, Μυστικός Δείπνος). Ανάμεσά τους παρεμβάλλονται ως συνδετικός κρίκος δύο θαύματα, ο εν Κανά Γάμος και ο Πολλαπλασιασμός των Άρτων, καθώς και ο Δείπνος του Σίμωνος του Λεπρού με την Εκδίωξη των Εμπόρων από το Ναό.

Ο μικρός κύκλος από τη δημόσια ζωή του Χριστού δεν έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, όπως θα συνέβαινε εάν ο ζωγράφος προέβαινε σε ανάπτυξη του, αλλά καθαρά συμβολικό, αφού τα δύο θαύματα ενέχουν ειδική ευχαριστιακή σημασία, που έχει τονισθεί σε αρκετά μνημεία στο παρελθόν με την πρόταξή τους στον οικείο κύκλο¹⁵. Επιπλέον, η σκηνή του Σίμωνος του Λεπρού μπορεί να ενταχθεί ως εισαγωγική σκηνή στα Πάθη, επειδή πρόκειται για επεισόδιο που προηγήθηκε του Μυστικού Δείπνου και συνδέεται άμεσα με αυτόν, αφού τότε έλαβε ο Ιούδας την απόφαση της προδοσίας¹⁶. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι με τον κύκλο των Παθών μπορεί να συ-

¹¹ S. Tomeković, «Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe-première moitié du XIIIe s.)», *Byz LVIII* (1998), 140 κ.ε.

¹² Α. Τσιλιπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17ο αι.* (αδημ. διδ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 2002, 56 κ.ε. Στο διάκοσμο αυτό, όπως και στα άλλα μνημεία του ίδιου εργαστηρίου που δραστηριοποιείται στη Βέροια μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 17ου αιώνα, παρατηρούνται παράλληλα και τεχνοτροπικές ομοιότητες με το Πολυδένδρι, όπως οι ανοιχτοί προπλάσμοι, η αναζήτηση των ζωγραφικών αξιών, τα φωτεινά χρώματα, όμως η σχηματοποίηση είναι εκεί πιο έντονη από ό,τι στο εξεταζόμενο μνημείο. Ευχαριστώ την κ. Τσιλιπάκου για τη βοήθειά της στις σχετικές συζητήσεις και την παραχώρηση της αδημοσίευτης διατριβής της.

¹³ Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983, 93 (για τα εωθινά), 223 (γενικά για το σύστημα της ζωφόρου υπό παλαιολόγεια επίδραση).

¹⁴ Η θέση της Δέησης στον κυρίως ναό και δίπλα στο τέμπλο, απέναντι από τον άγιο, στο όνομα του οποίου τιμάται η εκκλησία, συνήθίζεται στους ναούς της Μακεδονίας και ιδίως της Καστοριάς από το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα (σύμφωνα με παλαιότερη παράδοση). Ε. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 218, 259, 305. Ευρύτερα για το θέμα βλ. Μ. Καζαμία-Τσέρνον, *Ιστορώντας τη «Δέηση» στις βυζαντινές εκκλησίες της Ελλάδος*, Θεσσαλονίκη 2003, 116 κ.ε. Πρβλ. Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, 181.

¹⁵ P. Underwood, «Some Problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles», *The Kariye Djami, 4: Studies in the Art of the Kariye Djami*, Princeton, N.J. 1975, 264. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 230.

¹⁶ Η σχετική ευαγγελική περικοπή διαβάζεται τη Μεγάλη Τετάρτη. Την ίδια θέση κατέχει η σκηνή και στον Άγιο Νικόλαο Θεολόγινας Καστοριάς (1662), βλ. Παϊσίδου, *ό.π.*, 120.



Εικ. 2. Η Δέηση.

σχετισθεί και η Μεταμόρφωση, η οποία εικονίζεται έξω από τη συνηθισμένη της θέση, ανάμεσα στη Βαΐοφόρο και το Μυστικό Δείπνο. Με τον τρόπο αυτό ο ζωγράφος αφενός τονίζει το δοξαστικό, αποκαλυπτικό περιεχόμενο της σκηνής¹⁷ ξεφεύγοντας από την ιστορική διαδοχή των γεγονότων και αφετέρου την εξαιρεί τοποθετώντας την στο κέντρο της ενότητας των Παθών.

Η ίδια λογική της συνανάγνωσης σκηνών στην πρώτη

και τη δεύτερη ζώνη ακολουθείται και στο δυτικό τοίχο, όπου αναπτύσσονται τα γεγονότα της Σύλληψης και της Κρίσης του Χριστού (από την Προδοσία έως τη Μαστίγωση) σε επτά σκηνές που παρατάσσονται σε ημικυκλική διάταξη γύρω από την Κοίμηση της Θεοτόκου που ζωγραφίζεται στην παραδοσιακή της θέση¹⁸. Τέλος, στο βόρειο τοίχο η σαφήνεια του προγράμματος εντείνεται με τη διάκριση σε δύο ενότητες, με τα Πάθη στη δυτική

¹⁷ Σε ανάλογες παρατηρήσεις προβαίνει και η Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, ό.π. (υποσημ. 13), 43, όπου η Μεταμόρφωση επίσης βρίσκεται μετά τη Βαΐοφόρο. Την ίδια θέση έχει και στα Παπιανά της Λέσβου (Δ. Γούναρης, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο, 16ος-17ος αϊ.*, Αθήνα 1999, 151) και στον Άγιο Δημήτριο Ελεούσας Καστοριάς (Παϊσίδου, ό.π., 85).

¹⁸ Η θέση της Κοίμησης επάνω από την είσοδο του ναού αντιστοιχεί στη Θεοτόκο της αφίδας, ενώ συγχρόνως την εξαιρεί ως μία από τις κυριότερες σκηνές του Δωδεκαόρτου. I. Vitaliotis, «Le programme iconographique "classique" de l'église byzantine, expression de la doctrine christologique», *Cristo nell'arte Bizantina e Postbizantina*, Βενετία 2002, 68.



Εικ. 3. Η Κοινωνία των Αποστόλων.

πλευρά και κυρίαρχη την παράσταση της Σταύρωσης, καθώς και τα εωθινά στην ανατολική, με τη σκηνή της Καθόδου στον Άδη να εξάιρεται στο κέντρο.

Από την εξέταση του προγράμματος προκύπτει ότι η φαινομενική ελευθερία ή η χαλαρότητα της αφήγησης, σε σχέση με τα μνημεία όπου οι ζωγραφικές ζώνες είναι αυθύπαρκτες, οδηγεί στην περίπτωση του Πολυδενδρίου σε αρκετά ικανοποιητικό αποτέλεσμα, αφού ο ζωγράφος χρησιμοποιεί την κυκλική ανάγνωση και όχι την παρατακτική και εξάιρει τις επιμέρους ενότητες και τις κύριες σκηνές ξεπερνώντας έτσι, έως ένα βαθμό, το πρόβλημα των δρομικών ναών, στους οποίους η απου-

σία τρούλλου και θολωτών επιφανειών καθιστά τη διήγηση επίπεδη¹⁹.

Το σύστημα αυτό δεν είναι συχνό στη μεταβυζαντινή περίοδο, όπου επικρατεί η αυστηρή ιεράρχηση του προγράμματος σε ζώνες που διαβάζονται από επάνω προς τα κάτω και με δεξιόστροφη κίνηση στην καθεμία, καθώς και η διάκριση των επιμέρους κύκλων που αναπτύσσονται σε χωριστές ζώνες. Επίσης, είναι συχνή η ύπαρξη συμπληρωματικών κύκλων, όπως μαρτυριών αγίων, βιογραφικών σκηνών ή του Ακάθιστου Ύμνου, παρ' όλες τις μικρές διαστάσεις των περισσότερων μνημείων δρομικού τύπου²⁰. Ο ζωγράφος του Πολυδενδρί-

¹⁹ Είναι γνωστό ότι το «κλασικό» εικονογραφικό πρόγραμμα του Βυζαντίου, πλούσιο σε συμβολισμούς και ιεραρχήσεις, έχει σχεδιαστεί για τους ναούς με τρούλλο. Vitaliotis, *Saint-Étienne aux*

Météores (υποσημ. 7), 57 κ.ε.

²⁰ Για τους ναούς του τύπου αυτού βλ. στο ίδιο, 55.



Εικ. 4. Ο Ασπασμός των αποστόλων Ανδρέα και Λουκά. Λεπτομέρεια της Εικ. 3.

ου δεν ακολουθεί την τάση αυτή και αναπτύσσει το χριστολογικό κύκλο με άνεση αποδίδοντας ορισμένες σκηνές, όπως η Γέννηση και η Υπαπαντή, σε ιδιαίτερα μεγάλο μέγεθος και με λεπτομερειακή διήγηση. Η τάση αυτή μαρτυρεί πρότυπα παλαιότερα από την εποχή του²¹ και το ίδιο παρατηρείται και στην ανάγνωση των δύο ζωνών του Δωδεκαόρτου που είναι σπειροειδής, με κίνηση από την επάνω ζώνη στην κάτω και το αντίστροφο. Η τάση αυτή έχει παρατηρηθεί σε παλαιότερα μνημεία της Μακεδονίας, όπως στους Αγίους Αναργύρους της Καστοριάς και στην Παναγία Ελεούσα της Πρέσπας²², και είναι πιθανό να επηρέασε έως ένα σημείο το ζωγράφο μας, ο οποίος όμως δεν την ακολουθεί πιστά αλλά έλκεται παράλληλα και από το σύγχρονό του δια-

χωρισμό ομοειδών σκηνών γύρω από ένα κέντρο, που κατεξοχήν εφαρμόστηκε στους μεταβυζαντινούς ναούς αθωνιτικού τύπου²³. Ωστόσο, με τα βυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας συνδέουν το ζωγράφο μας οι εικονογραφικές και τεχνοτροπικές του επιλογές, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε εν συντομία μέσα από λίγες αντιπροσωπευτικές σκηνές.

Η χαρακτηριστικότερη σκηνή είναι η Κοινωνία των Αποστόλων (Εικ. 3-4), όπου οι μορφές προσέρχονται με κινημένες στάσεις και ελεύθερη διεύθετη στο χώρο, στοιχείο που δεν έχει καμιά σχέση με την ιερατική στοίχιση, η οποία απαντά στα μεταβυζαντινά δείγματα αλλά συνδέεται με παλαιολόγια μνημεία, ενώ το ίδιο συμβαίνει με τη μορφή του Χριστού αρχιερέως και τους αγγέλους-διακόνους με τα ριπίδια. Το χαρακτηριστικότερο όμως παλαιολόγιο στοιχείο είναι ο Ασπασμός των αποστόλων Ανδρέα και Λουκά, που τοποθετείται στο αριστερό ημιχόριο και έχει καταγραφεί μέχρι σήμερα μόνο σε λίγα μακεδονικά μνημεία του τέλους του 12ου και του 13ου αιώνα²⁴. Προς την ίδια κατεύθυνση μας οδηγεί και η αποχώρηση του Ιούδα ενώ βγάζει τον άρτο από το στόμα του, στοιχείο που γνωρίζει ωστόσο μεγάλη διάδοση στο 16ο αιώνα κυρίως στα μνημεία της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος²⁵.

Στη σκηνή της Γέννησης του Χριστού, η οποία δυστυχώς είναι πολύ κατεστραμμένη, παρατηρείται ο παλαιότερος τύπος του Λουτρού, με απεικόνιση της νήφews του Ιησού και όχι της προετομασίας του λουτρού, τύπος που διατηρείται σε πολλά μακεδονικά μνημεία της μεταβυζαντινής περιόδου. Η στάση της μαίας στο Πολυδένδρι, που κρατεί τον Χριστό μετέωρο, μοιάζει με την αντίστοιχη στον Άγιο Δημήτριο της μονής Ξενοφώντος, που κατάγεται από τους Αγίους Αποστόλους Θεσσαλονίκης²⁶.

Το θαύμα του εν Κανά Γάμου (Εικ. 5) ανήκει στις παρα-

²¹ Στους μονόχωρους ναούς της Μακεδονίας, του δεύτερου μισού του 14ου και του 15ου αιώνα, παρατηρείται αύξηση του μεγέθους των σκηνών του Δωδεκαόρτου, ενώ ο αριθμός τους περιορίζεται. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 14), 160, 219.

²² Σ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζιδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, σχέδ. 24. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, 17-18, σχέδ. 16-18.

²³ Το σύστημα αυτό (βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 94, με την προηγούμενη βιβλιογραφία) ακολουθεί παλαιολόγιες τάσεις διάκρισης των κυριότερων σκηνών του Δωδεκαόρτου. Για το θέμα βλ. Dufrenne, ό.π. (υποσημ. 7), 58.

²⁴ Πρόκειται για τους ναούς Άγιο Παντελεήμονα στο Nerezi, Άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο στη Βέροια, Άγιο Νικόλαο στο Μοναστήρι

και Άγιο Κωνσταντίνο στη Svekani. Sh. Gerstel, «Apostolic Embraces in Communion Scenes of Byzantine Macedonia», *CahArch* 44 (1996), 141 κ.ε. Πρβλ. I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Wiesbaden 2000, 32 κ.ε., όπου τονίζεται η ιδιαίτερη πολιτική σημασία του τύπου, που συμβολίζει την οικουμενικότητα, την εποχή της δημιουργίας του. Αξιοσημείωτο είναι ότι, την ίδια εποχή με το Πολυδένδρι, ο τύπος αυτός εμφανίζεται και σε ένα άλλο μνημείο της Αγιάς, στον Άγιο Νικόλαο Κερασά (1587). Την πληροφορία οφείλω στον κ. Πάννη Τσιουρή που μελετάει το μνημείο, τον οποίο και ευχαριστώ.

²⁵ Stavropoulou, *L'église de Transfiguration* (υποσημ. 9), 32.

²⁶ Για το θέμα αυτό βλ. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 14), και ευρύτερα ο ίδιος, *Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης*



Εικ. 5. Ο εν Κανά Γάμος.

στάσεις όπου εκτυλίσσονται χωριστά τα δύο επεισόδια του δείπνου και του θαύματος, σύμφωνα με τα παλαιολόγια πρότυπα αλλά στη μεταβυζαντινή παραλλαγή τους, με απεικόνιση του Χριστού και της Θεοτόκου μόνο στο θαύμα και όχι στο δείπνο²⁷. Η παραλλαγή αυτή, που θεωρήθηκε ότι πρωτοσυναντάται στη Δολίχη, σημαντικό θεσσαλικό μνημείο των αρχών του 16ου αιώνα (1512), συνηθίζεται στα μνημεία της σχολής της βορειοδυτικής

Ελλάδος και σε όσα επηρεάζονται από αυτή, καθώς και σε μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας²⁸.

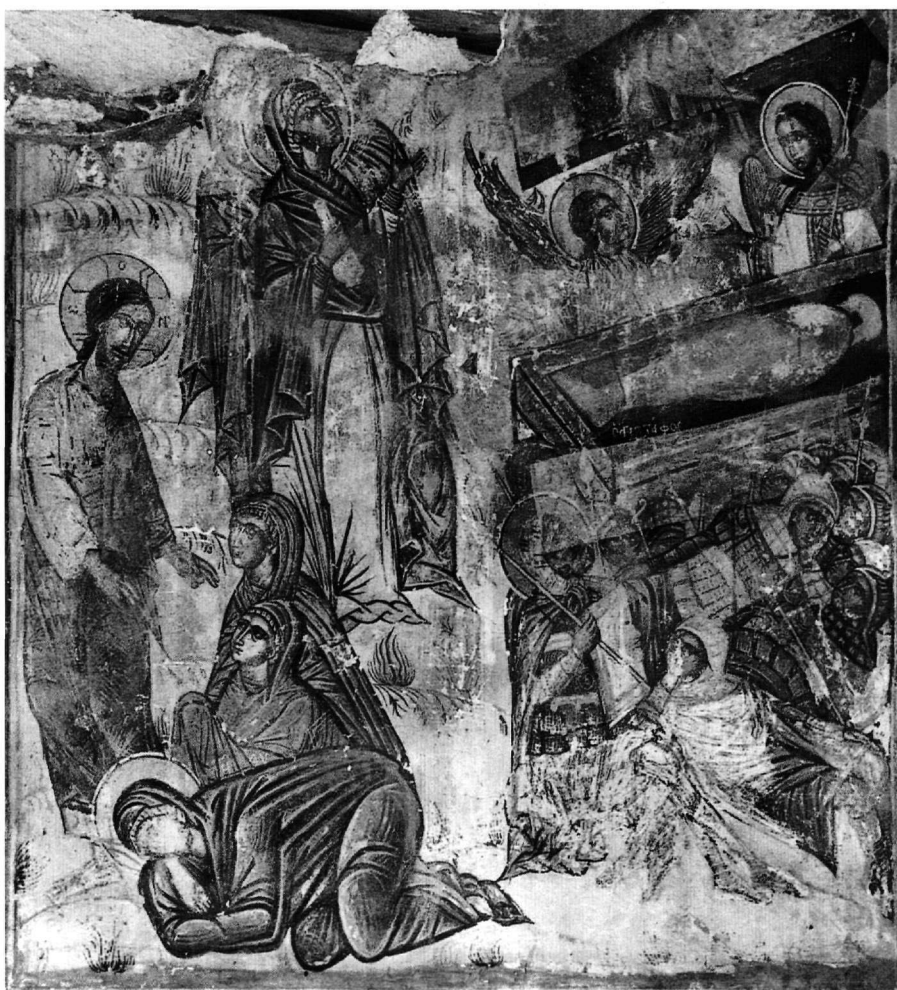
Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης το Δείπνο του Σίμωνος του Λεπρού, με τη διπλή παράσταση γυναίκας που ραίνει με μύρο τον Χριστό, μία φορά πίσω από το κεφάλι του και την άλλη σκυμμένη στα πόδια του. Ο σπάνιος αυτός τύπος προέρχεται από συμφυρμό της σκηνης του Σίμωνος του Λεπρού, όπως την αναφέρει ο Ματθαίος,

καί ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰώνα, Θεσσαλονίκη 1986, 49 κ.ε. Πρβλ. Παϊσίδου, ὁ.π. (υποσημ. 14), 87, 102.

²⁷ Για την εικονογραφία της σκηνης βλ. M. Katsaouni, «La representation du Miracle de Cana au XVe s. et les étapes de son evolution», *CahArch* 11 (1987), 162. Δεν ευσταθεί η παρατήρηση ότι τα περισσότερα μεταβυζαντινά μνημεία ακολουθούν τον ενοποιημένο τύπο του 15ου αιώνα που εφάρμοσαν οι κρητικοί ζωγράφοι, διότι τα

τελευταία χρόνια δημοσιεύθηκαν αρκετές μεταβυζαντινές παραστάσεις που συνεχίζουν τον παλαιολόγειο τύπο.

²⁸ Αχμεμάστου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 13), 60. A. Passali, «The Church of the Metamorphosis at Dolichi in Thessaly», *JÖB* 47 (1997), εικ. 19. Πρβλ. Παϊσίδου, ὁ.π. (υποσημ. 14), 112 (με βιβλιογραφία).



Εικ. 6. Το Χαίρε των Μυροφόρων.

που είναι και η συχνότερα εικονιζόμενη²⁹, με την ιστορία της πόρνης που έχυσε το μύρο στα πόδια του Χριστού, όπως αναφέρει ο Λουκάς, όπου υπάρχει και το σημαντικό στοιχείο, ότι τότε έλαβε ο Ιούδας την από-

φαση για την προδοσία³⁰. Ο μεικτός αυτός εικονογραφικός τύπος πρέπει να γνώρισε κάποια διάδοση, διότι απαντά το 1625 στο καθολικό της μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου Πέτρας στο Καταφύγι Καρδίτσας,

²⁹ Μτθ. κατ', 6-13. Η περικοπή διαβάζεται στην ακολουθία της Μεγάλης Τετάρτης και της Μεγάλης Πέμπτης. Η σκηνή εικονίστηκε από τον Θεοφάνη στη μονή της Μεγίστης Λαύρας (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, εικ. 144) και στη συνέχεια σε σειρά συγγενικών μνημείων –παρεκκλήσι της Θεοτόκου στη μονή Διονυσίου, στην τράπεζα της ίδιας μονής, στη μονή Δοχειαρίου–, βλ. G. Millet, *Les monuments de l'Athos, I: Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 212.1, 214.1, 225.1). Από τη Θεσσαλία αναφέρουμε τη σκηνή στο Μεγάλο Μετέωρο (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφριανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία καί τέχνη*, Αθή-

να 1990, εικ. 133), στη μονή Δουσίκου και στη μονή Κορώνας (αδημοσίευτες).

³⁰ Λκ. ζ', 37-50. Η μύρωση των ποδιών του Χριστού εικονίστηκε στην Dečani (V. Petković - D. Bosković, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941, πίν. CLXXXIX), όπου όμως η γυναίκα ταυτίζεται με τη Μαρία, την αδελφή του Λαζάρου, σύμφωνα με τον Ιωάννη (ιβ', 1-3), στη Sucevita (P. Henry, *Les églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVIe siècle. Architecture et peinture*, Παρίσι 1930, πίν. LIV.1) και στην Κοίμηση Πορτής των Αγραφών (1619), Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 243, εικ. 229.



Εικ. 7. Εωθινό Ζ'.

ενώ αναφέρεται και στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά³¹.

Δύο παραστάσεις εωθινών, που απεικονίζουν πολλαπλά επεισόδια, είναι ενδεικτικές των προτύπων του ζωγράφου³². Στην πρώτη, που τοποθετείται μετά τον ενταφιασμό, εικονίζεται η σκηνή του Λίθου μαζί με το Χαίρε των Μυροφόρων (Εικ. 6). Τρεις μυροφόροι με πρώτη τη Θεοτόκο επισκέπτονται το μνήμα του Χριστού και το βρίσκουν ανοιχτό και άδειο, με δύο αγγέλους πίσω του που τις πληροφορούν για την Ανάσταση,

ενώ στο πρώτο επίπεδο εικονίζεται η κοιμισμένη κουστωδία. Αριστερά εκτυλίσσεται η σκηνή της συνάντησης του Χριστού με τις Μυροφόρους οι οποίες τον προσκυνούν, οι δύο γονατιστές και η Θεοτόκος πεσμένη στα πόδια του. Ο τύπος της διαγώνια τοποθετημένης ανοιχτής σαρκοφάγου, οι δύο λευκοφορεμένοι άγγελοι και ο αυξημένος αριθμός των γυναικών συνδέονται με βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας, που ακολουθούν το Ευαγγέλιο του Λουκά³³. Ειδικά ο συνδυασμός του Λίθου με το Χαίρε των Μυροφό-

³¹ Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρούπολει 1909, 103. Για τη σκηνή της μονής Πέτρας βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 242, εικ. 136. Το συμφυρμό μεταξύ των παραστάσεων βάσει των διαφορετικών διηγήσεων των ευαγγελιστών τονίζει και ο Underwood, *Ministry cycles* (υποσημ. 15), 270-271. Πρβλ. Παϊσίδου, ό.π. (υποσημ. 14), 121. Δεν μπορεί να αποκλεισθεί η περίπτωση της ύπαρξης βυζαντινού παραδείγματος με τη συνένωση των δύο επεισοδίων, το οποίο ακολουθείται στο Πολυδένδρι και στη μονή Πέτρας.

³² Οι συγχωνεύσεις επεισοδίων στις παραστάσεις Εωθινών είναι

συνηθισμένο φαινόμενο σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Μακεδονίας, φαινόμενο που επηρεάζει και τα μνημεία της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδος. D. Simić-Lazar, *Kalenic et la dernière période de la peinture byzantine*, Παρίσι 1995, 62 κ.ε. Αχμειά-στου-Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών* (υποσημ. 13), 93 κ.ε. Παϊσίδου, ό.π. (υποσημ. 14), 85, όπου και τα υπόλοιπα παραδείγματα.

³³ Μ. Παϊσίδου, «Οι τοιχογραφίες της Παναγίας Μουξεβίκη στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 1998, 147. Τσιλιπάκου, ό.π. (υποσημ. 12), 77.

ρων απηχεί παλαιότερη παράδοση που επηρεάζει και μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως του Ονούφριου στους Αγίους Αποστόλους Καστοριάς³⁴. Ωστόσο, ο παρπάνω συνδυασμός με τις συγκεκριμένες θέσεις των μορφών στο μνημείο μας και ιδίως των τριών μυροφόρων σε καθ' ύψος ανάπτυξη στο Χαίρετε, συνδέουν την παράσταση απευθείας με παλαιολόγιο πρότυπο, όπως με τον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino³⁵.

Στη δεύτερη παράσταση εικονίζεται το Εωθινό Ζ', που είναι ειλημμένο από τη διήγηση του Ιωάννη (Εικ. 7)³⁶. Αριστερά η Μαρία η Μαγδαληνή ενημερώνει τους μαθητές Πέτρο και Ιωάννη για την Ανάσταση του Κυρίου, ενώ δεξιά οι δύο μαθητές σκύβουν πάνω από τον ανοιχτό κενό τάφο, με τον Ιωάννη να αγγίζει το κενό σουδάριο, σύμφωνα με το κείμενο. Τα δύο επεισόδια εικονίστηκαν μαζί στο χειρόγραφο 587 της μονής Διονυσίου (11ος αι.), στο νάρθηκα της μονής Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη της Κύπρου, στην πρώτη φάση τοιχογραφιών της μονής Φιλανθρωπινών, καθώς και στην Αγία Τριάδα στην Pljeňa της Σερβίας (1592). Επίσης, σε άλλα μνημεία εικονίζεται η Επίσκεψη των δύο μαθητών στο μνημείο σε χωριστή παράσταση, όπως στον Άγιο Νικήτα στο Čučer κοντά στα Σκόπια³⁷ και στη μονή Διονυσίου στο Άγιον Όρος³⁸. Η παράσταση του Πολυδενδρίου εμφανίζει τις περισσότερες ομοιότητες με του Αγίου Νικήτα, όπως δηλώνουν η διαγώνια θέση της σαρκοφάγου, η στάση των μαθητών πίσω της και κυρίως του Πέτρου και, επιπλέον, η θέση του παρόμοιου κτιρίου και του βουνού στο βάθος, που δεν αφήνουν αμφιβολία για την καταγωγή του προτύπου που επηρέασε το ζωγράφο του μνημείου μας.

Τα εικονογραφικά στοιχεία που ήδη αναφέραμε, εάν συνυπολογισθούν με τις ιδιαιτερότητες του προγράμματος, τη θέση της Δέησης και ορισμένα τεχνοτροπικά



Εικ. 8. Ο άγιος Γεώργιος.

στοιχεία, όπως η πολυπροσωπία, η ζωντάνια των κινήσεων, η ελεύθερη διευθέτηση των επιμέρους επεισοδίων και ο σημαντικός ρόλος των κτιρίων, υποδεικνύουν ένα ζωγράφο που εμπνέεται σε σημαντικό βαθμό από παλαιότερα πρότυπα και λιγότερο από τους συγχρόνους του³⁹. Το ίδιο μπορεί να ισχύσει και σε στυλιστικό επίπεδο, εάν παρατηρήσουμε την ελευθερία με την οποία πλάθονται αρκετές μορφές (Εικ. 8), το ζωγραφικό ύφος και την αποφυγή της τυποποίησης. Παρόμοιες παρατηρήσεις έχουν διατυπωθεί και για άλλα μεταβυζαντινά μνημεία του βορειοελλαδικού χώρου

³⁴ Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980, 52 κ.ε., πίν. 8α, 10α (με παλαιότερα παραδείγματα).

³⁵ G. Millet - A. Frolow, *La peinture de moyen âge en Yougoslavie*, III, Παρίσι 1962, πίν. 95.1. Η συνάντηση του Χριστού με τις Μυροφόρους μαζί με την παράσταση του Λίθου εικονίζεται και στο Leskoec (Subotić, ό.π. (υποσημ. 22), σχέδ. 79) αλλά σε διαφορετική διάταξη από εκείνη του προηγούμενου μνημείου, που μοιάζει πολύ με το Πολυδένδρι.

³⁶ Ιω. κ', 1-10. Τα ένδεκα εωθινά είναι ευαγγελικές περικοπές σχετικές με τις μετά θάνατον εμφανίσεις του Χριστού, που διαβάζονται στη Λειτουργία σε συνεχόμενες περικοπές μετά την Ανάσταση. Σε λίγα μνημεία υπάρχει πλήρης κύκλος απεικονίσεων των εω-

θινών με τη σειρά που παρατίθενται στα Πεντηκοστάρια, μεταξύ των οποίων λίγα μνημεία της Κύπρου του 15ου αιώνα, η Αγία Τριάδα στην Pljeňa της Σερβίας (1592) και η μονή Ροζινού στη Βουλγαρία από το 16ο αιώνα, καθώς και μεμονωμένα παραδείγματα του 17ου και του 18ου αιώνα. Βλ. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 212 κ.ε. και 221 για το εωθινό Ζ'.

³⁷ Millet - Frolow, ό.π., πίν. 34.2.

³⁸ Millet, *Les monuments de l'Athos* (υποσημ. 29), πίν. 226.

³⁹ Η επαφή του με τα σύγχρονα ρεύματα φαίνεται στις παραστάσεις της Κιβωτού και της Μαστίγωσης, όπου ακολουθεί τύπους της κρητικής σχολής, ενώ στη Μετάνοια του Ιούδα και στον Πολυπλασιασμό των Άρτων παρατηρείται συνάφεια με τύπους της σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας.

και της Θεσσαλίας⁴⁰, επισημάνση που δείχνει τις βαθιές ρίζες της βυζαντινής παράδοσης στην περιοχή. Η απουσία όμως αρκετών δημοσιευμένων μνημείων του 16ου

αιώνα δεν επιτρέπει τον εντοπισμό του συνδυαστικού κρίκου ανάμεσα στο ενδιαφέρον σύνολο του Πολυδενδρίου και στα βυζαντινά του πρότυπα.

Stavroula Sdrolia

THE WALL-PAINTINGS IN THE MONASTERY OF THE GENESIS THEOTOKOU AT POLYDENDRI, AGIA (1590) REMARKS ON THE PROGRAMME AND THE ICONOGRAPHY OF THE KATHOLIKON

The katholikon of the monastery of the Genesis Theotokou (Birth of the Virgin) at Polydendri, Agia, is an aisleless, timber-roofed church with a narthex on the west front. Its wall-paintings are dated by inscription to 1590. In the church proper the Christological cycle is developed in two zones, while the lowest zone is occupied by full-bodied figures of saints (Fig. 1). In the narthex only part of the painting on the west and south walls is preserved, which includes a few scenes from the Life of the Virgin, the cycle of Adam and Eve (the Protoplasts) and the Life of Prophet Elijah. Characteristic of the programme is its considerable cohesion, since there are no other cycles except the Christological, in which the scenes from the Passion unity are the most numerous (Figs 5-6). Distinctive singularity of the decoration is the significative coexistence of the two zones with scenes in which the narrative is not linear but transfers from

the first to the second and vice-versa, constituting individual unities. This trait is encountered in a few earlier monuments of Macedonia, as is the case with other features of the decoration too.

In terms of iconography, there is particular commentary on the scenes of the Holy Communion (Figs 3-4), which include the Embrace of the Apostles, as earlier at Nerezi, of the Nativity of Christ, with the earlier type of the Bath, and certain scenes of hymns for Matins (Fig. 7), composed of more than one episode, which reproduce familiar Palaiologan types.

The above characteristics link the workshop that decorated the katholikon with corresponding ones of Macedonia and East Thessaly in the sixteenth century, which worked with earlier models and were only minimally influenced by the known contemporary schools.

⁴⁰ Garidis, *La peinture murale* (υποσημ. 29), 228, 334 (για τους ναούς της Σερβίας μετά την αποκατάσταση του Πατριαρχείου του Ρετ), 243 (για τον Άγιο Νικόλαο στο Βαθύρεμα Αγιάς). Θ. Παπαζώτος, *Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ της*, Αθήνα 1994, 277 κ.ε. Μ. Παϊσίδου, «Ζητήματα μνημειακής ζωγραφικής του 16ου αιώνα από την περιοχή των Πρεσπών», *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 2002, 179. Από την περιοχή

της Θεσσαλίας σημειώνουμε: Vitaliotis, *Saint-Étienne* (υποσημ. 7), 417 (μονή Βυτουμά Τρικάλων, καθολικό, 1600), 456 (ναός Αγίου Δημητρίου στα Τρίκαλα), 463 (ναός Κομήσεως στο Καστράκι Καλαμπάκας), 467. Σδρόλια, *Μονή Πέτρας*, 332 κ.ε. Μ. Νάνου, «Όψεις της τοιχογραφίας στο Πήλιο κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο (1550-1830)», *Εν Βόλω*, τχ. 12, Ιαν.-Μάρτ. 2004, 70-71 (Παναγία Πορταρέα, του 1581, και Παναγία στο Κατηχώρι, του 1582).