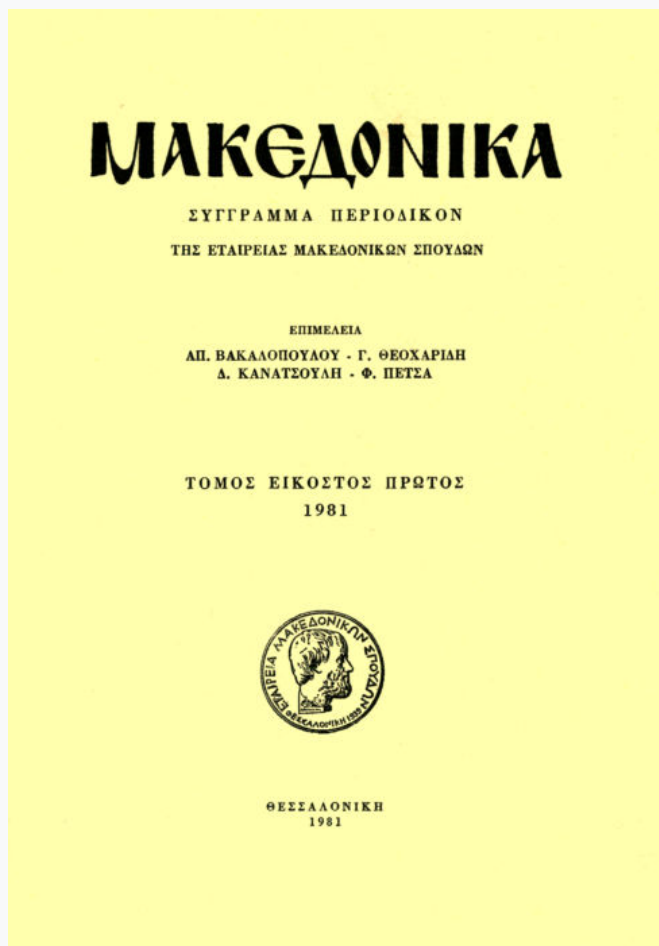


## Μακεδονικά

Τόμ. 21, Αρ. 1 (1981)



Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα

Θανάσης Παπαζώτος

doi: [10.12681/makedonika.429](https://doi.org/10.12681/makedonika.429)

Copyright © 2014, Θανάσης Παπαζώτος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Παπαζώτος Θ. (1981). Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής της Παναγίας στον Αλιάκμονα. *Μακεδονικά*, 21(1), 93–108. <https://doi.org/10.12681/makedonika.429>

## ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΑΛΙΑΚΜΟΝΑ

Κοντά στο χωριό 'Ασώματα Βεροίας και δίπλα στον 'Αλιάκμονα συναντά κανείς ένα ερειπωμένο μοναστικό συγκρότημα γνωστό στην περιοχή ως μοναστήρι του Προφήτη 'Ηλία. 'Από το συγκρότημα αυτό διατηρείται σήμερα άκέραιος μόνον ο ναός. Μερικά από τα προσκτίσματα σώζουν ακόμμη άρκετό από το αρχικό ύψος τους. Σύμφωνα με τις πληροφορίες των κατοίκων του χωριού 'Ασώματα το μοναστήρι λειτουργούσε ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο.

Ο ναός εκτός από τις αναφορές του κ. Γ. Χιονίδη ήταν ουσιαστικά άγνωστος<sup>1</sup>. Το καλοκαίρι του 1975 διαπίστωσα ότι πρόκειται για σημαντικό μνημείο που διατηρεί τοιχογραφίες χρονολογημένες στα 1570<sup>2</sup>. Πριν όμως προχωρήσουμε στην εξέταση του αρχιτεκτονήματος και των τοιχογραφιών είναι σκόπιμο να προβούμε στην αποκατάσταση του πραγματικού ονόματος του μοναστηριού.

Η κτητορική επιγραφή γραμμένη στην έσωτερική παρειά του μαρμάρινου ήμικυκλικού υπέρθυρου της εισόδου προς τον κυρίως ναό έχει φθαρεί σε μεγάλο βαθμό από χτυπήματα και άσβεστώματα. Η ανάγνωση ωστόσο και ή αποκατάστασή της δέν είναι ιδιαίτερα δυσχερής. Το κείμενό της (εϊκ. 1) είναι:

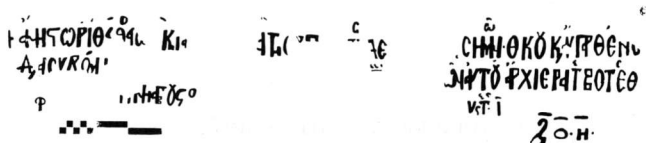
ΑΝΗΣΩΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙΩ[Σ] Κ(ΑΙ) ΠΑ[Ι]ΝΣΕΠΤΟΣ Ν[Ε]ΑΩΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΑΓΙΑΣ  
ΔΕ[Ι]ΣΠΟΙΝΗΣ ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)Κ[Σ] Κ(ΑΙ) ΑΝΠΑΡΘΕΝ[Σ] [ΜΑΡΙΑΣ] ΔΙΑ ΣΥ(Ν)-  
ΔΡΟΜΗΣ ... ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝ[Ω]Ν ΑΥΤ[Σ] ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΒΟ(Ν)ΥΤΕΣ Θ[Ε]ΟΪΦ[Α]ΝΟΥΣ  
ΒΕΡΡΟΙΑΣ ΜΗΝΗ ΑΒΓ[Ε]ΣΟ

VC TES ι..

ζ̄. ο. η̄.

1. Γ. ΧΙΟΝΙΔΗΣ, 'Ιστορία του χριστιανισμού στην Βέροια, Βέροια 1961, σ. 61, και του ΙΔΙΟΥ, 'Ιστορία της Βεροίας, II, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 197.

2. Η παρούσα δημοσίευση των τοιχογραφιών του ναού στηρίζεται σε σημειώσεις που είχα κρατήσει τη χρονιά εκείνη, όταν σταλμένος από την 9η 'Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων είχα αναλάβει την καταγραφή όλων των κινητών αντικειμένων που βρίσκονταν μέσα στους ναούς της Βέροιας.



Εικ. 1. Το απόγραφο της κτητορικής επιγραφής

### Μεταγραφή

Ἀνιστορήθη ὁ θεῖος καὶ πάνσεπτος ναὸς τῆς Ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου καὶ Ἀειπαρθένου Μαρίας / διὰ συνδρομῆς [...] καὶ τῶν τέκνων αὐτοῦ, ἀρχιερατεύοντος Θεο/φάνους Βερροίας, μηνί Αὐγούστῳ εἰς τῆς Ι / ζΟΗ (7078-5508 = 1570).

Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή εἶναι σαφές ὅτι ὁ ναὸς ἦταν ἀφιερωμένος στὴν Παναγία καὶ ὄχι στὸν προφήτη Ἡλίας. Πότε ἐγίνε αὐτὴ ἡ μεταλλαγή τοῦ ὀνόματος δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρουμε, ἂν καὶ σὲ μεταγραφῇ τοῦ 1914 ἐνὸς τουρκικοῦ ἐγγράφου τοῦ 1834 ἡ μονὴ ἀναφέρεται ὡς μονὴ τοῦ προφήτη Ἡλίας¹. Δυστυχῶς ἡ ἐπιγραφή δὲν μᾶς σῶζει τὸ ὄνομα τοῦ κτήτορος τοῦ ναοῦ. Ὁ μητροπολίτης Βεροίας Θεοφάνης Μαλάκης εἶναι γνωστός ἀπὸ δύο ἀκόμῃ κτητορικὲς ἐπιγραφές σὲ ναοὺς τῆς Βέροιας ποὺ ὀρίζουν καὶ τὸ χρόνον τῆς ἀρχιερατείας του, ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ μέχρι σήμερα. Ἡ πρώτη εἶναι τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Καλοκρατᾶ (ἐνορία τοῦ ἁγίου Γεωργίου) ἀπὸ τὸ 1566 καὶ ἡ δευτέρη τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου Μακαριώτιστας ἀπὸ τὸ 1571².

### Α'. Ἀρχιτεκτονικὴ

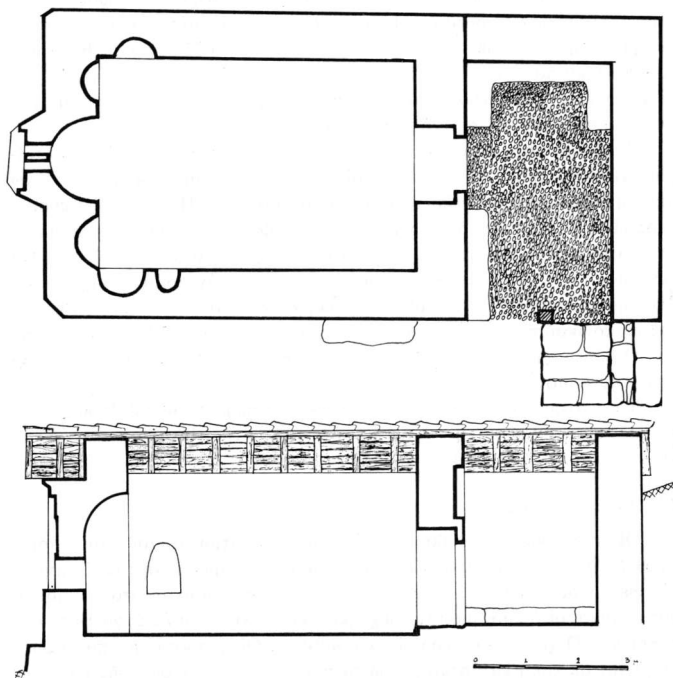
Ὁ ναὸς εἶναι μικρὸ μονόχωρο κτίσμα ἐσωτερικῶν διαστάσεων 5,58 × 3,70 μ. στεγασμένο μὲ ἀμφικλινὴ στέγη. Ἰσοπλατῆς μὲ τὸ ναὸ νάρθηκας ἐξαιροῦ προστεθεῖ σὲ ἄλλην ἐποχὴ (σχ. 1).

Ἐξωτερικὰ τὸ μνημεῖο δὲν παρουσιάζει ἀρχιτεκτονικὸ ἐνδιαφέρον, ἂν ἐξαιρέσει κανεῖς τὸν ἀνατολικὸ τοῖχο. Τὸ χτίσιμό του μὲ πέτρες καὶ λάσπη, χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιμέλεια, εἶναι πολὺ συνηθισμένο σὲ ναοὺς τῆς Βέροιας

1. Π. Πυρινόδ, Ἀνέκδοτα ἔγγραφα ἀφορῶντα εἰς τὰς ἱερὰς μονὰς Τιμίου Προδρόμου (Σκῆτη Βεροίας) καὶ Μουτσάλης, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 40.

2. Γιὰ τὸ Θεοφάνη Μαλάκη βλ. Γ. Χιονίδη, Ἱστορία τῆς Βεροίας, II, ὁ.π., σ. 129, ὅπου ὡς χρόνος τῆς ἀρχιερατείας του ὀρίζεται τὸ διάστημα 1567-1570. Ἀπόγραφο τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἀρχοντος Καλοκρατᾶ στοῦ Ν. Μουτσόπουλου, Συμβολὴ στὴ μορφολογία τῆς ἐλληνικῆς γραφῆς, Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν, Θεσσαλονίκη 1977, ἀρ. 162.

καὶ τῆς περιοχῆς τῆς κατὰ τὸ 16ο αἰ. καὶ μετὰ. Σὲ ὁρισμένα σημεῖα ποὺ οἱ πιέσεις ἔπρεπε νὰ ἐξουδετερωθοῦν χρησιμοποιήθηκαν κατεργασμένοι δόμοι.



Σχ. 1,2. Κάτοψη καὶ τομή κατὰ μῆκος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας

Ἡ κόγχη τοῦ ἱεροῦ βήματος στηρίζεται σὲ ἀκανόνιστο κρηπίδωμα κατασκευασμένο μὲ μεγάλες πέτρες. Πάνω ἀπὸ τὸ κρηπίδωμα καὶ ὡς τὸ ὕψος τοῦ δίλοβου παράθυρου σχηματίζει ἐξάπλευρο μὲ ἀκανόνιστες πλευρές. Ἀπὸ τὴ βάση τοῦ παράθυρου καὶ πάνω ἡ κόγχη γίνεται τρίπλευρη μὲ μεγαλύτερη πλευρὰ τὴν ἀνατολικὴ καὶ ἀπολήγει σὲ ὀριζόντιο λοξότμητο κοσμήτη ποὺ περιτρέχει τὶς τρεῖς πλευρές. Κανονικὰ κομμένοι δόμοι σχηματίζουν ἀσίδωμα στὴν πλατιά ἐπιφάνεια τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς. Ἐνα δεύτε-

ρο μικρό διακοσμητικό τόξο, πλατύ όσο και τὸ παράθυρο, ἔχει κατασκευαστεῖ πάνω ἀπὸ ἐκεῖνο.

Ὁ νάρθηκας παρουσιάζει περιέργη μορφή καθὼς ἡ βόρεια πλευρά του εἶναι ἀνοιχτή, ἀπ' ὅπου γίνεται καὶ ἡ εἴσοδος στὸ χῶρο. Τὰ χῶματα καλύπτουν σχεδὸν ὅλη τὴ δυτικὴ καὶ νότια πλευρά του. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο χτίστηκε πρόχειρη σκάλα μὲ τρία σκαλιὰ καὶ πλατύσκαλο ἔξω ἀπὸ τὴ ΒΔ γωνία τοῦ νάρθηκα ποὺ κατεβάζει στὸ ἐπίπεδο τοῦ δαπέδου τοῦ νάρθηκα. Τὸ δάπεδὸ του εἶναι στρωμένο μὲ πέτρες καὶ ἓνα χαμηλὸ πεζούλι περιτρέχει τὴν ἀνατολική, νότια καὶ δυτικὴ πλευρά του.

Ἡ εἴσοδος στὸ ναὸ γίνεται ἀπὸ μία θύρα στὸ κέντρο τοῦ δυτικοῦ τοῖχου. Τὸ ἡμικυκλικὸ ὑπέρθυρο καὶ οἱ παραστάδες εἶναι μαρμάρινες. Πάνω ἀπὸ τὴ θύρα ὑπάρχει τυφλὸ τόξο μὲ τοιχογραφία τῆς Παναγίας. Ὁ κυρίως ναὸς εἶναι τελείως ἀπλός, χωρὶς παράθυρα. Φωταγωγὸς κατασκευασμένος στὴ νότια πλευρὰ τῆς στέγης μεταφέρει τὸ ἀπαραίτητο φῶς γιὰ τὸ φωτισμὸ τοῦ ναοῦ. Τὸ δάπεδο εἶναι πλακοστρωμένο. Στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἔκτὸς ἀπὸ τὴν ἡμικυκλικὴ κόγχη τοῦ ἱεροῦ ὑπάρχουν οἱ κόγχες τῆς πρόθεσης καὶ τοῦ διακονικοῦ ποὺ ἡ βάση τους βρίσκεται σὲ ἓνα ὕψος 75 ἐκ. ἀπὸ τὸ δάπεδο. Ὁ βόρειος καὶ νότιος τοῖχος τοῦ ναοῦ στὸ τμήμα ποὺ ἀνήκει στὸ ἱερὸ ἔχουν ἀντικριστὰ ἀπὸ μία κόγχη.

Τὸ σύστημα δομῆς ποὺ συναντᾶμε ἐδῶ καὶ σὲ μνημεῖα τοῦ 16ου αἰ. στὴ Βέροια καὶ στὴν περιοχὴ τῆς δείχνει ὅτι ὁ ναὸς τῆς Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα εἶναι μᾶλλον κτίσμα τοῦ 16ου αἰώνα.

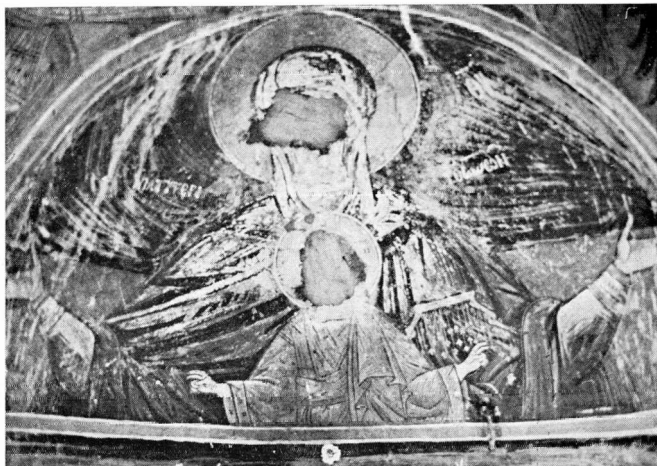
### *Β'. Οἱ τοιχογραφίες*

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ βόρειου, δυτικοῦ καὶ νότιου τοῖχου ἔχουν ὁσβεσθῆ. Ἀπομένει ἀκάλυπτο ἓνα τμήμα ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Κοίμησης τῆς Θεοτόκου στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ μερικοὶ ὀλόσωμοι ἄγιοι στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο, οἱ ὅποιοι μάλιστα δέχτηκαν καὶ πολὺ κακὴ ἐπιζωγράφισή στὰ πρόσωπα. Ὁ χῶρος τοῦ ἱεροῦ ἔμεινε ἄθικτος. Οἱ μορφὲς στὴν πάνω ζώνη σώζονται σὲ καλὴ κατάσταση, ἐνῶ τὰ πρόσωπα τῶν μορφῶν τῆς κάτω ζώνης ἔχουν καταστραφεῖ μὲ βίαιον τρόπο.

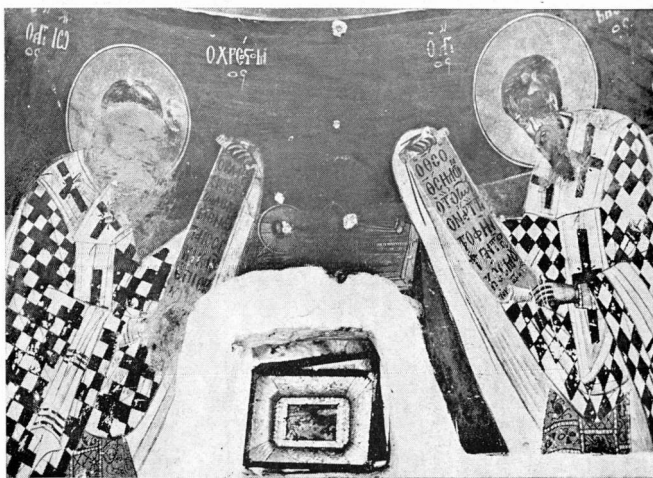
#### *1. Οἱ τοιχογραφίες τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ*

Παναγία μὲ τὸ Χριστὸ (Πίν. 1α). Στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης εἰκονίζεται ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Βλαχερνιώτισσας. Ἡ παράσταση παρουσιάζει μεγάλες φθορὲς στὸ χρῶμα, ἐνῶ τὰ πρόσωπα ἔχουν καταστραφεῖ μὲ χτυπήματα. Ἐπιγραφή· ΜΗΡ ΘΥ Η ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥ(ΠΑΝΩ)Ν.

Ἡ Παναγία καὶ ὁ Χριστὸς εἰκονίζονται ὡς τὴ μέση καὶ κατὰ μέτωπο. Τὰ ἀνοιχτὰ χέρια τῶν δύο μορφῶν δίνουν στὸ θέμα ἀξονικὴ συμμετρία καὶ πρόχειρη συνθετικὴ λύση. Τὸ συνηθισμένο βαθὺ μπλὲ στὸν κάμπο, τὸ βυssi-



α. Ἡ Παναγία τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ



β. Οἱ ἅγιοι Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος-Μελισμὸς



Ο Χριστός τῆς Ἀνάληψης

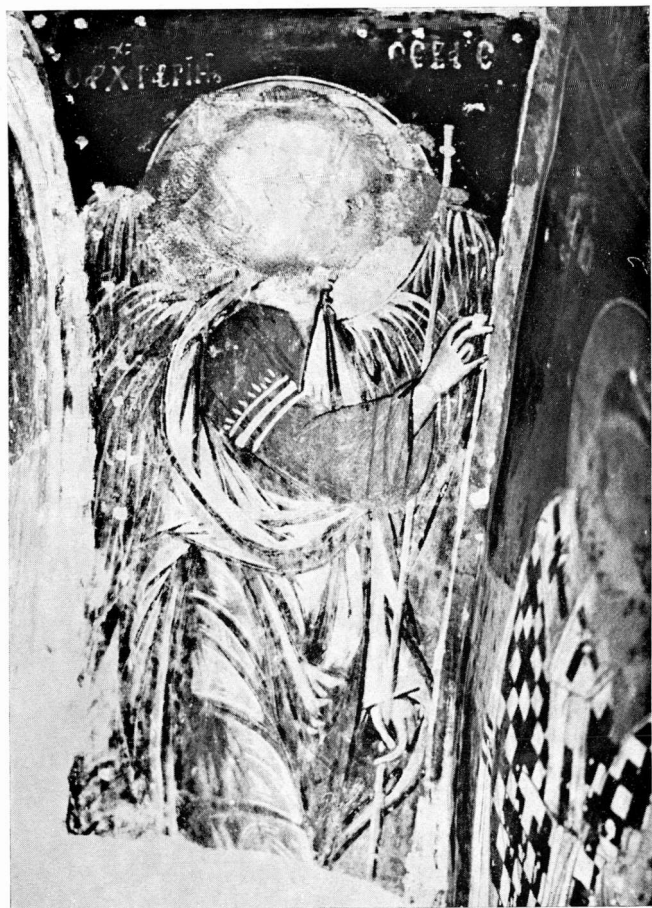


Τὸ ἅγιο Μανδύλιο





Ἀπόστολοι καὶ ἓνας ἄγγελος ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη



Ὁ ἀρχάγγελος ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό



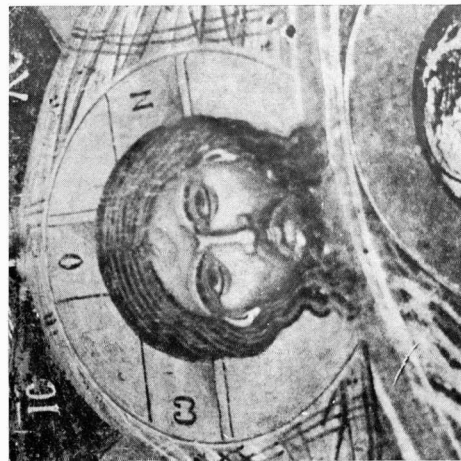
Ἡ Παναγία ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό



α. Ἡ Μαῖα καὶ ἡ Σαλώμη ἀπὸ τῆ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ



β. Τὸ ἀκάλυπτο τμήμα ἀπὸ τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου



α. Ὁ Χριστὸς τοῦ ἁγίου Μανδηλίου  
στὸ ναὸ τῆς Παναγίας (1570)



β. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου  
Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου (1570)

νὶ στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, τὸ σταρένιο στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ γκριζογάλαζο στὸ χιτῶνα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ καλύπτουν χρωματικὰ τὴν παράσταση. Οἱ πυκνὲς καὶ ἀπανωτὲς πτυχὲς ἐμποδίζουν στὴν ἀνάπτυξη τῶν ὄγκων.

Μελισμὸς - Θεία Λειτουργία (Πίν. 1β). Κάτω ἀπὸ τὴν προηγούμενη παράσταση ἔχουν ζωγραφιστεῖ οἱ ἱεράρχες Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος μπροστὰ σὲ τράπεζα ποὺ πάνω της εἰκονίζεται ὕπτιο τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ. Τὸ πρόσωπο τοῦ Χρυσοστόμου εἶναι καταστραμμένο, ἐνῶ τοῦ Βασιλείου σώζει μερικὲς προσωπογραφικὲς λεπτομέρειες. Οἱ δύο ἱεράρχες κλίνειν ἐλαφρὰ πρὸς τὸ κέντρο κρατώντας ἀνοιχτὰ εἰλητά. Ἐπιγραφές· ψηλὰ στὸν κάμπο, Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡ(Υ)ΣΟΤΟΜΟΣ καὶ Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ· πάνω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, Ο ΜΕΛΙΣΜΟΣ· ὁ Χερουβικός ὕμνος, ΟΥΔΕΙΣ Α/ΞΙΟΣ ΤΟΝ/ΣΥΝΔΕΔΕ/ΜΕΝΩΝ/ΤΑΙΣ ΣΑΡ/ΚΙΚΑΙΣ/ΕΠΙΘΥ/ΜΙΑΙΣ, εἶναι γραμμένοι στὸ εἰλητὸ τοῦ Χρυσοστόμου καὶ ἡ εὐχὴ τῆς Προσκομιδῆς, Ο Θ(ΕΟ)C Ο / Θ(ΕΟ)C ΗΜΩΝ/ Ο ΤΟΝ ΟΥ(ΡΑΝ)Ι/ΟΝ ΑΡΤΟΝ ΤΗΝ /ΤΡΟΦΗΝ/ ΤΟΥ ΠΑΝΤΟΣ/ΚΟΣΜΟΥ, στὸ εἰλητὸ τοῦ Βασιλείου. Τὰ χρώματα ποὺ ἔχουν ἐπιλεγεῖ εἶναι τὸ σκούρο μπλὲ τοῦ κάμπου, τὸ μαῦρο καὶ λευκὸ γιὰ τὰ φελόνια καὶ ὁμοφόρια, τὸ ρόδινο καὶ μαβὶ γιὰ τοὺς χιτῶνες καὶ τὸ κίτρινο τῆς ὄχρας γιὰ τὰ ἐπιτραχήλια.

## 2. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου

Ἀνάληψη (Πίν. 2, 3 καὶ 4). Τὸ αἶτωμα πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καλύπτει ἡ μεγάλῃ παράσταση τῆς Ἀνάληψης. Ἡ ὀργάνωσή της ἀκολουθεῖ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου. Στὸ ψηλότερο σημεῖο πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ὁ ἀναλαμβανόμενος Χριστὸς μέσα σὲ κυκλικὴ δόξα ποὺ ἀνασηκώνουν δύο ἄγγελοι. Δεξιὰ παριστάνονται οἱ μισοὶ ἀπόστολοι καὶ ἓνας ἄγγελος καὶ ἀριστερὰ οἱ υπόλοιποι μὲ τὴν Παναγία καὶ ἓναν ἄγγελο. Δυστυχῶς μεγάλο τμῆμα ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ἀπὸ τὸ ἀριστερὸ τμῆμα τῆς παράστασης ἔχει καταπέσει. Ἄν ἐξαίρῃ κανεῖς τὴν ἀπώλεια αὐτοῦ τοῦ τμήματος, ἡ Ἀνάληψη εἶναι τὸ μοναδικὸ θέμα ποὺ διατηρεῖται σὲ καλὴ κατάσταση.

Ἡ ἀνάγκη τῆς ἱστορίας μιᾶς πολυπρόσωπης σύνθεσης σὲ μιὰ μὲ ὀρθογώνια ἐπιφάνεια υπαγόρευε μερικὲς παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἀπεικόνισης τοῦ θέματος. Ἐτσι τὸ κεντρικὸ θέμα μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς δύο ἄγγελους προβάλλει μπροστὰ στὰ βράχια, κατὰ τὴν παλιότερη τέχνη δὲν συνηθίζονταν, ἀφοῦ τὸ τρίμορφο αὐτὸ σύμπλεγμα εἰκονίζονταν μετέωρο στὸν οὐρανὸ. Ἐδῶ ἡ στενὴ ἐπιφάνεια ὁδήγησε τὸ ζωγράφο σὲ μιὰ ἱκανοποιητικὴ λύση. Διακόπτει τὴ συνοχὴ τῶν βράχων μὲ μιὰ βαθιὰ σχισμάδα καὶ ἀπλώνει ὥς ἐκεῖ κάτω τὸ μπλὲ χρῶμα τοῦ κάμπου, δηλαδὴ τὸ χρῶμα τοῦ οὐρανοῦ. Ἐτσι κέρδισε τὴν ἀπαραίτητὴ ἐπιφάνεια γιὰ τὴν προβολὴ

τοῦ κεντρικοῦ θέματος τῆς Ἀνάληψης. Οἱ υπόλοιπες μορφές ὠθοῦνται πρὸς τὰ πλάγια, δουλεμένες μὲ ἐπιμέλεια στὰ μεγέθη, στὴν κίνηση καὶ στὸ φωτισμό. Ἡ παράσταση κερδίζει σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ ἀπὸ τὰ χρώματα. Μιά ἰδιαίτερα φροντισμένη ἐπιλογή, — ὄχρα, γκρί, κεραμιδί, λαχνί στὰ βουνά, πορτοκαλί, βυσσινί, μαβί, κόκκινο, ρόδινο, γκριζογάλαζο, γκριζοπράσινο, κίτρινο στὰ ρούχα τῶν μορφῶν —, συνδυασμένη μὲ τὴ φροντισμένη ἐκτέλεση, δημιουργεῖ ἱκανοποιητικὴ ἐντύπωση.

Τὸ Ἅγιο Μανδύλιο (Πίν. 3, 8α). Παρεμβάλλεται στὸ θέμα τῆς Ἀνάληψης, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ πόδια τοῦ ἀναλαμβάνοντος Χριστοῦ.

Ὁ Εὐαγγελισμὸς (Πίν. 5, 6). Ἡ Παναγία καὶ ὁ Γαβριὴλ παριστάνονται χωριστὰ σὲ πολὺ στενὴ ἐπιφάνεια δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ. Τὸ πρόσωπο τοῦ Γαβριὴλ εἶναι καταστραμμένο, ἐνῶ τῆς Παναγίας διατηρεῖται καλὰ. Ἐπιγραφές, Ο ΑΡΧ(Ω)Ν ΓΑΒΡΙΗΛ· ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ, Ο ΕΒΑΓ(Γ)ΕΛΙΣΜΟΣ.

Οἱ δύο μορφές εἰκονίζονται ὁλόσωμες, στραμμένες ἢ μιὰ πρὸς τὴν ἄλλη. Ὁ Γαβριὴλ εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι μιὰ ράβδο. Ὁ σταθερὸς βηματισμὸς του τονίζεται ἀκόμη περισσότερο μὲ τὸ πλούσιο καὶ καλοσχεδιασμένο κόκκινο ἱμάτιο. Ὁ χιτώνας εἶναι σὲ μαβί μὲ λευκὰ ράμματα στὸ ὕψος τοῦ μπράτσου. Τὰ φτερά σὲ καστανὸ χρῶμα μὲ λευκὲς πινελιές. Στῆτή ἢ Παναγία ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι σὲ μιὰ χειρονομία φόβου καὶ ὑποταγῆς καὶ μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ ἀδράχτι. Φέρει γκριζὸ χιτῶνα καὶ κόκκινο μαφόριο.

Ἄκρα Ταπείνωση. Στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης παριστάνεται ὁ Χριστὸς μέχρι τὴ μέση κλίνοντας τὴν κεφαλὴ του πρὸς τὸ πλάι καὶ ἔχοντας τὰ χέρια σταυρωμένα στὸ ὕψος τῆς κοιλιᾶς. Τὸ νεκρὸ σῶμα στηρίζει ἡ Παναγία κρατώντας το ἀπὸ τὸ δεξιὸ χέρι καὶ τὸν ἀριστερὸ ὄμο. Δυστυχῶς αὐτὴ ἢ συμβολικὴ παράσταση ἔχει φθαρεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ.

Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος. Στὴν κόγχη τοῦ διακονικοῦ εἰκονίζεται ὡς τὴ μέση ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος. Εὐλογεῖ καὶ κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ ἓνα κλειστὸ βιβλίο. Φέρει λευκὸ χιτῶνα, φελόνιο καὶ ὠμοφόριο. Τὸ φελόνιο εἶναι κοσμημένο μὲ μαύρους σταυρούς.

### 3. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νότιου τοῖχου

Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ. Διατηρεῖται τὸ κάτω τμήμα μὲ τὸν Ἰωσήφ καὶ ἓναν ἀπὸ τοὺς μάγους στὴν κάτω ἀριστερὴ γωνία τῆς παράστασης, ἡ Μαῖα καὶ ἡ Σαλώμη. Ἡ Μαῖα καθιστὴ στὴ γῆ κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της τὸ Χριστὸ καὶ ἐλέγχει τὴ θερμότητα τοῦ νεροῦ τῆς λεκάνης ποῦ βρίσκεται δίπλα της. Ὁρθία ἡ Σαλώμη κρατώντας ἓνα ἄγγειο χύνει νερὸ μέσα στὴ λεκάνη (πίν. 7α).

Ἡ Ὑπαπαντή. Διακρίνεται μόνον ὁ Ζαχαρίας.

Ὁ ἅγιος Ρωμανός. Παριστάνεται ὁλόσωμος κοντὰ στὴ ΝΑ γωνία τοῦ

ναοῦ, κάτω ἀπὸ τὴ Γέννηση, κρατώντας μὲ τὸ καλυμμένο ἀπὸ τὸ ἱμάτιο ἀριστερὸ χέρι μικρὸ κιβωτίδιο καὶ μὲ τὸ δεξιὸ θυμιατήρι. Τὸ πρόσωπό του ἔχει καταστραφεῖ.

Ὁ Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Εἰκονίζεται μέσα σὲ κόγχη τοῦ νότιου τοῖχου. Ἡ μορφή του εἶναι σὲ μεγάλο βαθμὸ καταστραμμένη.

Ὁ ἅγιος Νικόλαος. Εἰκονίζεται ὁλόσωμος νὰ κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητὸ ὅπου εἶναι γραμμένη ἡ ρήση ΕΞΑΙΡΕΤΟΣ / ΤΗΣ ΠΑ/ΝΑΓΙΑΣ/ΑΧΡΑΝΤ/ΟΝ... Φέρει λευκὸ χιτῶνα, φελόνιο καὶ ὠμοφόριο. Μαῦροι σταυροὶ κοσμοῦν τὸ φελόνιο καὶ ὠμοφόριο καὶ φυτικὰ κοσμήματα τὸ ἐπιτραχήλιο.

Τέσσερις ὁλόσωμοι ἅγιοι, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἔχουμε τὰ ὀνόματα τοῦ Παύλου καὶ τοῦ Ἀντωνίου, εἰκονίζονται στὸ χῶρο ποὺ ἀνήκει στὸν κυρίως ναό. Τὰ χρώματα ἔχουν ἀπολεπιστεῖ. Φθορὲς στὰ πρόσωπα καὶ στὸν κάμπο ἔχουν καταστρέψει ἀνεπανόρθωτα τὴ ζωγραφικὴ.

#### 4. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Στὸ τμήμα τῆς σύνθεσης ποὺ μένει ἀκάλυπτο ἀπὸ ἀσβεστόματα φαίνεται τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ὁ ὁποῖος κρατεῖ τὴν ψυχὴ τῆς Παναγίας, τὸ πάνω μέρος τοῦ σώματος δύο ἀγγέλων καὶ ἐνὸς ἱεράρχη ποὺ κρατεῖ ἀνοιχτὸ βιβλίον (Πίν. 7β).

#### 5. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ βόρειου τοῖχου

Ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδη. Διατηρεῖται τὸ κάτω τμήμα τῆς παράστασης. Διακρίνουμε τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, τὰ σπασμένα θυρόφυλλα καὶ τὰ σκόρπια ἐξαρτήματά τους, τὸν ἄλυσσοδεμένο Ἄδη καὶ μιὰ λάρνακα μὲ μιὰ μορφή ποὺ προσπαθεῖ νὰ σηκωθεῖ ὀρθία.

Ὁ ἅγιος Στέφανος. Εἰκονίζεται μέσα σὲ κόγχη, δίπλα στὴν πρόθεση καὶ κάτω ἀπὸ τὸ προηγούμενο θέμα. Δυστυχῶς ἡ μορφή του ἔχει καταστραφεῖ.

Τὸ ὄραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας. Ἰχνη ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Χριστοῦ διατηροῦνται. Ἐπιγραφές: [ΠΕ]ΤΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, [ΙC] XC, TIC COV TON ΧΙΤΩΝΑ CΩΤΕΡ ΔΙΕΙΛΑΕΝ, ΑΡΙΟC.

Παναγία σὲ θρόνο μὲ τοὺς ἀρχαγγέλους. Ἡ παράσταση δὲν σώζεται ἱκανοποιητικά. Τὰ πρόσωπα ἔχουν καταστραφεῖ. Ἀθικτα μένουν τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν καὶ τὰ φτερά τοῦ Μιχαήλ. Ἐπιγραφή: ΜΗΡ ΘΥ Η ΠΑΝΥΜΝΗΤΟC.

Ὁ ἅγιος Γεώργιος. Εἰκονίζεται ὁλόσωμος. Τὸ πρόσωπο ἔχει ἐπιζωγραφιστεῖ.

#### Γ'. Ἡ ζωγραφικὴ στὴ Βέροια μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα

Ἡ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴ Βέροια καὶ πολὺ περισσότερο στὴν περιοχὴ τῆς παρουσιάζει ἀκόμη καὶ σήμερα μερικὲς ἀξεπέρα-



στες δυσκολίες. Ὁ διάκοσμος τῶν ναῶν μένει κατὰ μεγάλο μέρος ἀσυντήρητος, καλυμμένος ἀπὸ καπνὶες καὶ ἐπιχρίσματα. Στηριγμένος κανεὶς σὲ ὅσα στοιχεῖα εἶναι προσιτὰ καὶ στὶς κτητορικὲς ἐπιγραφὰς τῶν ναῶν θὰ μποροῦσε νὰ προσδιορίσει κάπως τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στὴν πόλη καὶ στὴν περιοχὴ τῆς. Γιὰ νὰ φανεῖ καλύτερα τὸ μέγεθος αὐτῆς τῆς δραστηριότητος στὴ δευτέρη πενηνταετία τοῦ 16ου αἰ. καὶ πῶς συγκεκριμένα στὰ τελευταῖα τριάντα χρόνια, εἶναι σκόπιμο νὰ παρατεθεῖ ἕνας πίνακας τῶν τοιχογραφημένων ναῶν μὲ τὶς χρονολογικὲς ἐνδείξεις τῶν κτητορικῶν ἐπιγραφῶν.

1. Ἅγιος Νικόλαος τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου	1565 <sup>1</sup>
2. Ἅγιος Νικόλαος τοῦ ἄρχοντος Καλοκρατᾶ	1566 <sup>2</sup>
3. Ἅγιος Δημήτριος Παλατιτίσιων	1570 <sup>3</sup>
4. Μονὴ Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα	1570 <sup>4</sup>
5. Πρότυλο ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου	1570 <sup>5</sup>
6. Ἅγιος Νικόλαος Μακαριώτισσας	1571-72 <sup>6</sup>
7. Ἅγιος Κήρυκος καὶ Ἰουλίτα	1589 <sup>7</sup>
8. Ἅγιος Δημήτριος Παλατιτίσιων (νάρθηκας)	1570-1592 <sup>8</sup>
9. Ἅγιος Δημήτριος Παλατιτίσιων (νάρθηκας)	1592 <sup>9</sup>
10. Παναγία Χαβιαρᾶ	1598 <sup>10</sup>

1. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 191, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 159.
2. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 194, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 162.
3. Μ. Ἀνδρόνικου, Κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατίτσας, «Μακεδονικὰ» 1(1940) 190-194, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 167.
4. Ἡ ἐπιγραφὴ καὶ ἀπόγραφὸς τῆς πρωτοδημοσιεύονται ἐδῶ.
5. Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 175, ὅπου θεωρεῖται τοῦ 1590. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι εἶναι προβληματικὴ, γιατί τὸ γράμμα ποῦ ἀντιστοιχεῖ στὶς δεκάδες φαίνεται καὶ ὡς 4=90, γραμμένο ἰδιότυπα. Κατὰ τὴ δική μου ἀποψη πρόκειται γιὰ Ο με ἶχνος σβησμένου χρώματος κάτω ἀπὸ αὐτό, προφανῶς ἀπὸ ἀδεξιότητα τοῦ ζωγράφου. Ἐπειτα ὑφολογικὰ οἱ τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου-προτύλου κατὰ τὴν ἐπιγραφὴ δὲν διαφέρουν ἀρκετὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ κυρίως ναοῦ (1565), ὥστε νὰ δικαιολογεῖται ἡ προτεινόμενη χρονολόγησις 1590, ποῦ ἀπέχει 25 ὁλόκληρα χρόνια ἀπὸ τὴν προηγούμενη ἐπιγραφὴ. Ἐπειτα καὶ στὶς δύο ἐπιγραφὰς τοῦ ναοῦ ἀναφέρεται ὁ ἴδιος μοναχὸς Ἀνθίμος ποῦ φαίνεται νὰ ὁλοκλήρωσε τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ του μετὰ ἀπὸ πέντε χρόνια καὶ ὄχι μετὰ ἀπὸ εἴκοσι πέντε.
6. Γιὰ τὸ ναὸ βλ. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 183.
7. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 176, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 174.
8. Ἡ παράστασις τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα εἶναι μεταγενέστερη ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ (1570) καὶ πρωιμότερη ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ νάρθηκα (1592).
9. Π. Παπαεὐαγγέλου, Μεταβυζαντινὸς ναὸς τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἐν Παλατιτίσις Βεροίας, Θεσσαλονικὴ 1976, σ. 18.
10. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 191, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, δ.π., ἀρ. 185.

Στὸν κατάλογο αὐτὸ δὲν περιλαμβάνονται οἱ ναοὶ ποὺ διατηροῦν ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 16ου αἰ., ὅπως ὁ ναὸς τοῦ ἁγίου Βλασίου. Ἐκεῖ ὅμως αὐτὸ βεβαιώνεται μετὰ ἀπὸ συγκριτικὴ μελέτη καὶ ὄχι ἀπὸ ἐπιγραφές.

Εἶναι ἐξαιρετικά ἐντυπωσιακὴ ἡ πυκνότητα τοῦ ἀριθμοῦ τῶν χρονολογημένων ζωγραφικῶν συνόλων μέσα σὲ διάστημα μιᾶς γενιᾶς. Αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι δὲν θὰ πρέπει νὰ ἀναζητήσουμε ἕναν τόσο μεγάλο ἀριθμὸ ζωγράφων, ὅσο καὶ τὰ μνημεῖα, σὲ μιὰ τόσο μικρὴ χρονικὴ περίοδο. Θὰ πρέπει δηλαδὴ νὰ προσέξουμε, μήπως μερικὰ σύνολα θὰ μπορούσαν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἕνα ζωγράφο καὶ νὰ προσανατολίσουμε τὴν ἔρευνά μας πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Τὸ πράγμα βέβαια ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη γίνεται σύνθετο καὶ χρειάζεται ἰδιαίτερη προσοχὴ δεδομένου ὅτι τὰ μνημεῖα τῆς Βεροίας ἔχουν πολὺπλοκες ἐπισκευές, προσανξήσεις κυρίως ποὺ συνοδεύονταν καὶ ἀπὸ μιὰ νέα τοιχογράφηση. Ἀλλὰ καὶ πέρα ἀπὸ αὐτὸ τὸ δεδομένο θὰ πρέπει νὰ ἀνιχνεύσουμε ὡς ποιοὶ σημεῖο οἱ ζωγράφοι στὴ Βέροια συνεργάζονταν γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς ζωγραφικοῦ συνόλου. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποψη εἶναι χαρακτηριστικὸ τὸ παράδειγμα τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου. Ἐνας ἐξαιρετικὰ ἐπιδέξιος ζωγράφος ζωγραφίζει στὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ, ἐνῶ ἕνας ἄλλος ἀναλαμβάνει τὸν κυρίως ναὸ γύρω στὰ 1565, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ποὺ ὑπάρχει στὴν παράσταση τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου. Πέντε χρόνια ἀργότερα τοιχογραφεῖται ὁ δυτικὸς τοῖχος τοῦ ναοῦ.

Ἔργο ἐνὸς ζωγράφου πρέπει νὰ θεωρηθοῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντος Καλοκρατᾶ (1566), ἂν ἐξαίρεσει κανεῖς τὶς μεταγενέστερες ἐπεμβάσεις στὸ χῶρο τῆς πρόθεσης. Ἡ ζωγραφικὴ του παρουσιάζει μεγάλες ὁμοιότητες μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου.

Ὁ ἐπώνυμος ζωγράφος Νικόλαος ἀπὸ τὸ Λινοτόπι ζωγραφίζει στὸν κυρίως ναὸ τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὰ Παλατίτσια, τὸ 1570, τὴ χρονιά δηλαδὴ ποὺ γίνονται καὶ οἱ τοιχογραφίες στὸ ναὸ τῆς Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα. Τὸν ἐπόμενο χρόνο καὶ ὡς τὸ 1572 γίνεται ἡ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου Μακαριώτιστας.

Λίγο ἀργότερα, στὰ 1589, ἐπιζωγραφίζονται οἱ τοιχογραφίες στὸν κυρίως ναὸ καὶ στὸ ἱερὸ τοῦ βυζαντινοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Κηρύκου καὶ Ἰουλίτας. Κατὰ τὴ γνώμη μου ὁ ἴδιος ζωγράφος ζωγραφίζει μερικὲς παραστάσεις στὸ βόρειο καὶ νότιο τοῖχο τοῦ νάρθηκα τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτσίου, στὰ 1592. Ὁ ἀνατολικὸς τοῖχος τοῦ νάρθηκα στὸν ἴδιο ναὸ εἶχε καλυφθεῖ ἀπὸ μιὰ μεγάλῃ σύνθεση τῆς Δευτέρας Παρουσίας πρὶν ἀπὸ τὸ 1592 καὶ μετὰ τὸ 1570. Ὁ ζωγράφος αὐτῆς τῆς παράστασης, ποὺ χαρακτηρίζεται

γιά τη σπάνια όμορφιά της, είναι ίσως εκείνος που φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες της κόγχης του ιερού στο ναό του αγίου Νικολάου του μοναχού 'Ανθίμου.

Στά τέλη του 16ου αϊ. (1598) εικονογραφείται ό κυρίως ναός της Παναγίας Χαβιαρά.

*Δ'. 'Ο ζωγράφος τών τοιχογραφιών της Παναγίας στον 'Αλιάκμονα*

Δυστυχώς ή κακή διατήρηση της ζωγραφικής στο ναό της Παναγίας στον 'Αλιάκμονα δυσχεραίνει ως ένα σημείο την έρευνά μας που αναγκαστικά θά στηριχτεί μόνο στην καλοδιατηρημένη 'Ανάληψη και στο τμήμα από την Κοίμηση.

Στό έρώτημα αν έχουμε έναν ή περισσότερους ζωγράφους που εργάστηκαν για τη διακόσμηση του ναού, δίνεται αναμφίβολα ή απάντηση ότι πρόκειται για έναν, αν συγκρίνει κανείς τις μορφές της 'Ανάληψης και της Κοίμησης. Τά πρόσωπα πλάθονται με σιένα στον προπλασμό και ώχροκιτρινο από πάνω, που άφήνει ακάλυπτα τά όρια του προσώπου και τις κόγχες τών ματιών. 'Ο ζωγράφος σχηματίζει τά φρύδια και βλέφαρα με σκούρο καστανό και με τό ίδιο χρώμα σκιάζει τη μύτη και όρίζει τά πρόσωπα. Με πηχτές ώχρες, προς τό λευκό πινελιές τονίζει τη διχάλα στη ρίζα της μύτης και τη μύτη, τά τόξα τών φρυδιών, τά μήλα του προσώπου, τούς έσωτερικούς κανθούς τών ματιών, τό πηγούνι και τό λαιμό. Σπανιότερα δουλεύει με ψιμιθιές. Στό ένδυμα διακρίνουμε κάποια τραχύτητα στο σχέδιο, στην άνάπτυξη τών πτυχών, στις μεταβάσεις τών τόνων. Μερικές φορές όι πτυχές καταντούν τελείως άτονες, σχεδόν έπιτηδευμένες. 'Εξαίρεση άποτελούν τά ένδύματα τών άποστόλων της 'Ανάληψης, όπου ή όργάνωση του φωτισμού πάνω στα ύφασματα άποδίδει μιá έντονη αναγλυφικότητα στις μορφές, που έπιτείνεται βέβαια από την ψιλόλιγνη κορμοστασιά τους.

Στό πρόβλημα της σχέσης του ζωγράφου με τη ζωγραφική της Βέροιας βοηθά ή συγκριτική μελέτη της τεχνοτροπίας τών τοιχογραφιών του ναού της Παναγίας και τών τοιχογραφιών στους ναούς της πόλης που έγιναν τά ίδια χρόνια. Μιά θεώρηση της ζωγραφικής του από αυτήν την άποψη προσδιορίζει τη θέση του μέσα στην τέχνη της εποχής και φωτίζει γενικότερα κάποιες πτυχές της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στην περιοχή.

Πλησιέστερες ως προς την αντίληψη τών γενικών και τών επιμέρους στοιχείων που σημειώσαμε για τις τοιχογραφίες της Παναγίας είναι όι τοιχογραφίες στο ναό του αγίου Νικολάου του μοναχού 'Ανθίμου (1565-1570) και στο ναό του αγίου Νικολάου του άρχοντος Καλοκρατά (1566). 'Η έξαιρετική μάλιστα όμοιότητα του προσώπου του άρχαγγέλου Μιχαήλ στο δυτικό τοίχο του κυρίως ναού του αγίου Νικολάου του μοναχού 'Ανθίμου με

τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ στὸ ἅγιο Μανδῆλιο πάνω ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ τῆς Παναγίας (Πίν. 8α,β) μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῆς Βέροιας εἶναι ἔργο τοῦ ζωγράφου ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ἐκεῖνος ἐργάστηκε μαζὶ μὲ κάποιον ἄλλον ἴσως ζωγράφο γιὰ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ διακόσμου, ποὺ ὁλοκληρώθηκε στὶς 24 Ἰουνίου τοῦ 1570, ἐνῶ ἄρχισε πέντε χρόνια νωρίτερα.

Ἡ διαπίστωση ὅτι ὁ ζωγράφος μας ἐργάστηκε καὶ στὴ Βέροια, συνδυασμένη μὲ ὅσα ἔχουν ἐκτεθεῖ παραπάνω γιὰ τὸ σύνθετο φαινόμενο τόσων ζωγραφικῶν συνόλων στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 16ου αἰ. στὴ Βέροια, ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη βαρύτητα, γιατί θέτει ἕνα πρόβλημα συνεργασίας ζωγράφων καὶ κατεπέκταση ἄλληλεπιδράσεων, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετες μὲ τὴν ὑπόνοια ὅτι βρισκόμαστε ἴσως μπροστὰ σὲ ἕνα ντόπιο ἐργαστήρι ζωγραφικῆς ποὺ κινεῖται αὐτόνομα, ἀφοῦ οἱ χρονολογικὲς ἐνδείξεις ὀρίζουν κάπως αὐτὴ τὴν κίνηση. Ὁ ζωγράφος π.χ. τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου (1565) ζωγραφίζει ἴσως καὶ στὸ νάρθηκα τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτίων (μετὰ τὸ 1570). Προβάλλει τὸ ἐρώτημα: μήπως ὁ ζωγράφος τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου ζωγραφίζει τὸν ἐπόμενο χρόνο (1566) καὶ τὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντος Καλοκρατᾶ; Λίγο ἄργότερα ὁ ζωγράφος τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Κηρύκου καὶ Ἰουλίτας (1589) ζωγραφίζει στὸ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτίων (1592), στὸν Ἅγιο Γεώργιο τοῦ ἄρχοντος Γραμματικοῦ (1603)<sup>1</sup> καὶ στὸν Ἅγιο Προκόπιο (1607)<sup>2</sup>. Ἡ δημοσίευση βέβαια τῶν τοιχογραφιῶν τῶν παραπάνω ναῶν θὰ ἔδινε ὀριστικὲς ἀπαντήσεις στὰ ἐρωτήματα ποὺ τίθενται.

Προσεκτικὴ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ζωγράφου μας σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἔργα ἀκμῆς τῶν Κρητῶν ζωγράφων καὶ μὲ τὰ ἔργα τῆς «δεύτερης γενιᾶς τους», ποὺ συνεχίζει τὸ ἔργο τους, μόνο σὲ ἀρνητικὲς διαπιστώσεις θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε. Ἀναμφίβολα στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας δὲν ὑπάρχει ἡ τεχνικὴ τελειότητα, ἡ ἀκρίβεια στὸ σχέδιο, ἡ αὐστηρότητα στὴ σύνθεση, στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη καὶ λίγο πολὺ τοὺς ζωγράφους τοῦ κύκλου του<sup>3</sup>. Οἱ ἀθωνίτικες τοιχογραφίες ἀποτελοῦν μιὰ ὁ-

1. Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 187.

2. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 192, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 194.

3. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη, βλ. Μ. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23/24 (1969/1970) 311-352. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ζώρζη στὴ μονὴ Διονυσίου (1547), βλ. Α. Ξυγγόπουλου, *Σχεδιάσμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν*, Ἀθήναι 1957, σ. 113, καὶ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I-Les peintures*, Paris 1927, πίν. 195-205. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ἀντωνίου στὴ μονὴ Ξενοφώντος, βλ. Μ. Chatzidakis, *Note sur le peintre Antoine*, «Studies in Memory of David Tal-

μάδα που συνιστούν αυτό που συνήθως λέμε «σχολή» και λειτουργούν στους μεταγενέστερους ζωγράφους ως πρότυπα. Ἡ διαφορά που παρουσιάζει τὸ ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα μὲ τὰ παραπάνω σύνολα δὲν ἀποτελεῖ κριτήριο ἀξιολόγησης τῆς ποιότητάς τους ἀλλὰ ἐνδειξη διαφορετικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στὸν Ἀλιάκμονα δὲν παρουσιάζουν ἐπίσης ὁμοιότητες καὶ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου<sup>1</sup> ἢ τοῦ κύκλου τοῦ<sup>2</sup> ἢ τῶν ἀδελφῶν Γεωργίου καὶ Φράγκου Κονταρή<sup>3</sup>, ἂν καὶ ὁ πρῶτος ἔχει κάποια σχέση μὲ τὸ δυτικομακεδονικὸ χῶρο, ἀφοῦ σύμφωνα μὲ τὶς τελευταῖες ἐρευνες ἔχει διαπιστωθεῖ ὅτι ζωγράφησε στὸ ναὸ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά.

Ἀπομένει, νομίζω, νὰ δοῦμε τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας σὲ σχέση μὲ μερικὰ σύνολα τοῦ δυτικομακεδονικοῦ χώρου, ἀπὸ αὐτὰ ποὺ μέχρι σήμερα ἔχουν δημοσιευτεῖ. Πρῶτα πρῶτα δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ἡ παρατήρηση, ὅτι ἡ διάρθρωση τῶν θεμάτων τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου τοῦ ναοῦ εἶναι πάνω κάτω κοινὴ σὲ πολλοὺς ναοὺς τῆς περιοχῆς ποὺ χρονολογούνται στὸ 16ο αἰ. Τὴν Παναγία στὸν τύπο τῆς Βλαχερνιώτισσας στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης, τοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες κάτω, τὸν Εὐαγγελισμό μὲ τὸν ἄγγελο ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καὶ τὴν Παναγία δεξιὰ, τὴν Ἀνάληψη μὲ τὸ ἅγιο Μανδύλιο πάνω ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό, συναντᾶμε στὸ ναὸ τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαὴλ (1549) καὶ ἁγίου Νικολάου (1552) στὴν Αἰανή<sup>4</sup>, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων στὴν Καστοριά (1547)<sup>5</sup>

bot Rice», Edinburgh 1975, σ. 83-93 καὶ G. Millet, ὁ.π., πίν. 169-186 γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ὅλου τοῦ καθολικοῦ. Τὶς τοιχογραφίες τῶν ἀνωνύμων τῆς Μολυβοκκλησιᾶς (1536), Κουτλουμουσίου (1540) καὶ ἁγίου Γεωργίου τῆς μονῆς τοῦ ἁγίου Παύλου (1555) τοῦ G. Millet, ὁ.π., πίν. 153-158, 159-165 καὶ 187-194.

1. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου, βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονικὴ 1980, σ. 162 κ.ε. Τοῦ ἀποδίδονται οἱ τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων (1548), τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ ὁσίου Νικάνορα (Ζάβορδας) (1534-1540/42 κατὰ τὸν Γ. Γούναρη), τῆς Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά (1553) καὶ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Λαύρας (1560).

2. Θ. Λίβα-Ξανθᾶκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς μονῆς Ντίλιου, Ἰωάννινα 1980, σ. 195 κ.ε.

3. Δ. Εὐαγγελίδης, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος ἐν Ἠπείρῳ, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Α' (1959) 40-54, Α. Ξυγρόπουλου, Μερικαὶ παρατηρήσεις εἰς τὰς ἡπειρωτικὰς τοιχογραφίας, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Α' (1959) 108-114, καὶ τοῦ Ἰδίου, Σχεδιάσμα, ὁ.π., σ. 116, Μ. Χατζηδάκη, Ὁ ζωγράφος Φράγκος Κονταρής, ΔΧΑΕ περ. Δ', τ. Ε' (1966-1969) 299-302.

4. Σ. Π. Πελεκανίδης, Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας, Θεσσαλονικὴ 1977, σ. 447-463 καὶ πίν. 37, 43.

5. Γ. Γούναρη, ὁ.π., πίν. 1.

μὲ μερικές παραλλαγές, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Σερβίων (1540-1580)<sup>1</sup> καὶ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Αἰανῆς<sup>2</sup>, ὅπου στὴ θέση τῆς Βλαχερνιώτισσας εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὡς Πλατυτέρα. Αὐτὴ ἡ διάταξη τῶν παραστάσεων στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο δὲν εἶναι βέβαια ἄγνωστη στὴν παλιότερη τέχνη τῆς ἰδίας περιοχῆς. Τὴ συναντᾶμε στὸν Ταξιάρχη Καστοριάς (1356)<sup>3</sup>, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Ὑπαπαντῆς Μετεώρων (1366)<sup>4</sup>, στὸ ναὸ τοῦ Προδρόμου Σερβίων<sup>5</sup>, στὴν Παναγία Ἐλεούσα στὶς Πρέσπες<sup>6</sup>, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν Καστοριά (1483)<sup>7</sup>, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Θεοδώρων στὰ Σέρβια (1497) κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Α. Ξυγγόπουλου<sup>8</sup>, στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὶς Πρέσπες (15ος αἰ.)<sup>9</sup>, γιὰ ν' ἀρκεστοῦμε μόνο στὰ μνημεῖα ποὺ ἔχουν δημοσιεῦται ὡς τώρα.

Ἄν καὶ ἡ διατήρηση ἑνὸς τέτοιου προγράμματος εἶναι ὡς ἓνα βαθμὸ ἐπισφαλὲς τεκμήριο, ὥστε στηριγμένος κανεῖς σ' αὐτὸ νὰ πεῖ ὅτι στὸ χῶρο

1. Α. Ξυγγόπουλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, Θεσσαλονίκη 1957, σ. 102 κ.ε., πίν. 17, ὅπου τὸ ἅγιο Μανδύλιο κρατεῖ ἡ Παναγία τῆς Ἀνάληψης. Ἡ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι προβληματική. Ὁ Ξυγγόπουλος ἐξετάζοντας τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή, δ.π., σ. 106, καὶ τοῦ Ἰδίου, Σχεδιάσμα, δ.π., σ. 68, δέχεται ὡς ἔτος τῆς διακόσμησης τοῦ ναοῦ τὸ ἹΡΗ' = 1600. Εἶναι γεγονός ὅτι τὸ γράμμα μεταξὺ τοῦ Ἱ καὶ Η εἶναι φθαρμένο καὶ γράφει ὅτι «εἰς τὴν χρονολογίαν ἀπὸ τὸ γράμμα τῶν ἑκατοντάδων διακρίνεται ἀμυδρῶς μόνον ἡ κάθετος γραμμὴ. Αὕτη θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὡς ὑπόλειμμα γράμματος Ι, ὁπότε τὸ ἔτος θὰ ἦτο ἹΗ = 1510. Ὁ χῶρος μεταξὺ τοῦ Ἱ καὶ Η εἶναι πολὺ εὐρὺς γιὰ τὸ γράμμα Ι. Διὰ τοῦτο νομίζω πιθανωτέραν μᾶλλον τὴν συμπλήρωσιν ἹΡΗ' (7108 = 1600 μ.Χ.)». Τὸ μεσαῖο φθαρμένο γράμμα μπορεῖ ὅμως νὰ ἀνήκει στὶς δεκάδες. Καὶ τὸ Ι βέβαια ἀποκλείεται, ἀφοῦ οἱ τοιχογραφίες δὲν εἶναι δυνατό νὰ χρονολογηθοῦν τόσο πρῶτα. Ἀπομένουν τὰ γράμματα Μ, Ν, Π, τὰ ὁποῖα μᾶς δίνουν τὶς χρονολογίες 1540, 1550 καὶ 1580. Νομίζω ὅτι ἡ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων μέσα στὸ διάστημα 1540-1580 συμβαδίζει μὲ τὴν τεχντροπία τους.

2. Στ. Πελεκανίδη, δ.π., σ. 432 κ.ε., πίν. 21, 24, 25. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Αἰανῆς παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴν ὁμοιότητα μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 16ου αἰ. στὴ Βέροια. Κατὰ τὴ γνώμη μου πρέπει νὰ χρονολογοῦνται μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. καὶ ὄχι πρὶν ἀπὸ τὸ 1537, ὅπως ὑποθέτει ὁ Στ. Πελεκανίδης, δ.π., σ. 442, στηριγμένος σὲ χάραγμα αὐτῆς τῆς χρονιᾶς ποὺ βρίσκεται στὴν παράστασις τοῦ ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ (11ος αἰ.) τοῦ πρώτου στρώματος. Ἡ ἀξία δηλαδὴ τοῦ χάραγματος ὡς terminus ante για τὸ δεύτερο στῶμα δὲν εἶναι πραγματική.

3. Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Ι, Θεσσαλονίκη 1951, πίν. 119.

4. Α. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, δ.π., πίν. 12.

5. Α. Ξυγγόπουλου, Τὰ μνημεῖα τῶν Σερβίων, δ.π., σ. 93-102.

6. Στ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 112-125 καὶ πίν. XL.

7. Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, δ.π., πίν. 179.

8. Α. Ξυγγόπουλου, δ.π., σ. 80-86.

9. Στ. Πελεκανίδη, Μνημεῖα τῆς Πρέσπας, δ.π., σ. 89-94.

πού εξετάζουμε υπάρχει μιὰ καλλιτεχνική παράδοση πού συνεχίζεται ὡς τὰ χρόνια πού μᾶς ἐνδιαφέρουν, ὥστόσο αὐτὴ ἡ διατήρηση καὶ ἡ σχέση της μὲ μιὰ κοινὴ ἀντίληψη ὕφους πού διαπιστώνουμε στὶς τοιχογραφίες τῆς περιοχῆς ἀποκοτῶν μιὰν ἀρκετὰ ἐνδιαφέρουσα ἰδιαιτερότητα.

Στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰ. στὴν Καστοριά, Αἰανή, Σέρβια καὶ Βέροια διαπιστώνουμε ἓνα λιτὸ θεματολόγιο, περιορισμένο στὸ δωδεκάορτο, ἀγίους καὶ σπανιότερα πλουτισμένο μὲ σκηνὲς τοῦ βίου τοῦ ἀγίου στὸν ὁποῖο εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναός. Οἱ παραστάσεις περιορίζονται στὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία γι' αὐτές, ἐνῶ οἱ σύγχρονες νεωτερικὲς τάσεις τῶν Κρητῶν ἢ τῶν λεγομένων Θηβαίων ζωγράφων μὲ τὶς πολυπρόσωπες συνθέσεις ἢ μὲ τὶς δυτικὲς ἐπιρροὲς παραμένουν ἄγνωστες. Γιὰ τὰ πρόσωπα ὑπάρχουν μερικοὶ τεχνικοὶ κανόνες πού ἡ ἐπανάληψή τους περιορίζει τὴ δυνατότητα γιὰ περισσότερη ἐλευθερία στὸ σχέδιο καὶ κατὰ συνέπεια τὴ διάθεση γιὰ ψυχογραφημένη ἔκφραση. Οἱ ὁμαλὲς μεταβάσεις τῶν τόνων ἐλάχιστα ἐνδιαφέρουν καὶ ἡ χρῆση τῆς ψιμυθιάς εἶναι σχεδὸν ἄγνωστη. Ἐνδιαφέρει περισσότερο τὸ χρωματικὸ συνταίριασμα προπλάσμου καὶ φώτων. Οἱ πλατιὲς φωτεινὲς ἐπιφάνειες, οἱ σκοῦρες γραμμὲς πού ὀρίζουν πρόσωπα καὶ λεπτομέρειες, οἱ χρωματικὲς ἀντιθέσεις, πού σχηματίζουν πρόσωπα ἀδρά, χωρὶς πλαστικὴ ἀριότητα καὶ ἀκρίβεια καὶ χωρὶς συναισθηματικὴ ἔκφραση, εἶναι χαρακτηριστικὰ δείγματα μᾶς αἰσθητικῆς τελειῶς ἀπομακρυσμένης ἀπὸ ἐκεῖνὴ πού δημιουργήσαν οἱ Κρητες ζωῳργοί. Στὰ ὑφάσματα πάλι διακρίνουμε ἀπ' τὴ μιὰ μεριά μιὰ τάση γιὰ ὑπεραπλούστευση τῶν μέσων, τεχνικῶν καὶ χρωματικῶν, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μιὰ συντονισμένη προσπάθεια γιὰ πιὸ προσεγμένο σχέδιο, συνδυασμένο μὲ τὶς δυνατότητες πού προσφέρει τὸ χρῶμα. Τὰ ἀποτελέσματα στὴν πρώτη περίπτωση εἶναι ἀμφίβολα, στεγνὰ καὶ συμβατικά. Λεῖπει φυσικὰ ἡ διάθεση γιὰ ἀνάδειξη ὄγκων καὶ πλαστικότητας. Στὴν ἄλλη περίπτωση, ἂν καὶ ὑπάρχει ἡ διάθεση γιὰ πλαστικότητα, τὸ πλῆθος ἀπανωτῶν ἢ παράλληλων πτυχῶν πού δὲν εἶναι πάντοτε σύμφωνες μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ἀνθρώπινου κορμοῦ, οἱ σκληρὲς χαράξεις τῶν σκιῶν καὶ οἱ ἔντονοι φωτισμοὶ ὀδηγοῦν καὶ πάλι σὲ ἄνισα ἀποτελέσματα. Μερικὲς φορὲς αὐτὸς ὁ δεῦτερος τρόπος ἀπόδοσης θυμίζει ἔντονα κρητικὸς τρόπους, ὅμως ἓνας τέτοιος συσχετισμὸς εἶναι τελειῶς ἐξωτερικὸς.

Οἱ παραπάνω παρατηρήσεις ἀποτελοῦν κοινὸ τόπο γιὰ τὶς τοιχογραφίες στὴ Βέροια καὶ χαρακτηρίζουν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου πού μᾶς ἀπασχολεῖ. Ἡ ζωγραφικὴ του, σύμφωνα μὲ αὐτὰ πού ἔχουν ἐκτεθεῖ παραπάνω, ἐντάσσεται στὴν ὁμάδα πού ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες στὸν κυρίως ναὸ τοῦ ἀγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου (1565-1570) καὶ οἱ τοιχογραφίες στὸ ναὸ τοῦ ἀγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντος Καλοκρατᾶ (1566).

Σημειώσαμε ἀκόμη ὅτι ὁ ἴδιος ἐργάζεται στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου γιὰ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ διακόσμου ποὺ ἄρχισε πέντε χρόνια νωρίτερα. Ἡ σημασία αὐτῆς τῆς ταύτισης εἶναι διπλή. Προσγράφεται πρῶτα πρῶτα στὶς δημιουργίες τοῦ ἑνα ἀκόμη ἔργο καὶ ἔπειτα θίγεται τὸ πρόβλημα συνεργασίας τοῦ με ἄλλους ζωγράφους, ἀφοῦ ὅλος ὁ δυτικὸς τοῖχος τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου δὲν καλύπτεται ἀπὸ δική του ζωγραφική. Οἱ παρατηρήσεις αὐτές, ποὺ βέβαια ἔχουν σχέση με τὸν ἀνώνυμο ζωγράφο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ἂν συνδυαστοῦν με ὅσα στοιχεῖα ἔχουν ἐκτεθεῖ ἀναλυτικὰ παραπάνω γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στῆ Βέροια στὸ διάστημα μιᾶς γενιᾶς, ἀποκοτὸν ἴσως γενικότερη ἀξία. Ὅταν ἔχουμε τόσα ζωγραφικὰ σύνολα ἢ ὅταν διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Κηρύκου καὶ Ἰουλίτας (1589) ζωγραφίζει στὸ νάρθηκα τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτίσιων (1592), στὸν ἅγιο Γεώργιο τοῦ Γραμματικοῦ (1603) καὶ στὸν ἅγιο Προκόπιο (1607), ὅτι δηλαδή ἡ παρουσία του στῆ Βέροια καλύπτει ἕνα διάστημα δέκα ὀκτὼ χρόνων, γεγονὸς ποὺ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ ἕναν Βεροιώτη τεχνίτη, ἢ ὅταν λίγο ἀργότερα τὸ ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου στῆ βλάχικη συνοικία (1616)<sup>1</sup> βρίσκουμε νὰ ζωγραφίζει καὶ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα τῆς ἐνορίας τοῦ ἁγίου Γεωργίου<sup>2</sup>, ἐνῶ ἀρκετὲς εἰκόνες του, ποὺ φυλάγονται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Βέροιας, προέρχονται ἀπὸ διάφορους ναοὺς τῆς πόλης, νομίζω ὅτι δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἐνὸς ντόπιου ἐργαστηρίου.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων  
Θεσσαλονίκης

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

1. Ἀπόγραφο τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 205.

2. Θ. Παπαζώτου, Τὸ ἔργο ἐνὸς ἀνώνυμου ζωγράφου στῆ Βέροια, «Μακεδονικά» 19(1979) 19.



## ZUSAMMENFASSUNG

T h. P a p a z o t o s, Die Wandmalereien der Kirche der Muttergottes in Haliakmon.

Eine kleine Kirche, ehemals Katholikon eines Klosters, das heute in Ruinen steht und dem Propheten Elias geweiht ist, wird durch eine Stifterinschrift von 1570 bewiesen, daß an die Muttergottes geweiht war. Sie ist eine holzbedeckte einschiffige Kirche des 16 Jhs. mit Wandmalereien geschmückt die im Jahre 1570 datiert werden.

Das ikonographische Programm ist sehr einfach und folgt dem bekannten Programm der spätpalaeologischen Zeit und des 16 Jhs. in Westmakedonien. Durch stilistischen Züge scheint es, daß der Maler der kleinen Kirche der Muttergottes in Haliakmon mit einem anderen Maler in der Kirche des heiligen Nikolaus des Mönches Anthimos (1565-1570) in Veroia mitgearbeitet hatte. Dieses Ereignis und die Existierung vieler Kirchen in Veroia mit Wandmalereien von 1565 bis 1598 bedeutet wahrscheinlich, daß in dieser Zeit eine Werkstatt in der Stadt existierte.