

Μακεδονικά

Τόμ. 19, Αρ. 1 (1979)



Το έργο ενός ανώνυμου ζωγράφου στη Βέροια

Θανάσης Παπαζώτος

doi: [10.12681/makedonika.455](https://doi.org/10.12681/makedonika.455)

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. (1979). Το έργο ενός ανώνυμου ζωγράφου στη Βέροια. *Μακεδονικά*, 19(1), 168–194.
<https://doi.org/10.12681/makedonika.455>

ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΝΟΣ ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

Στους περισσότερους ναούς της Βέροιας έχει διασωθεί ως τις μέρες μας ένα πλήθος φορητών αντικειμένων, ανάμεσα στα όποια τη σπουδαιότερη θέση κατέχουν οι εικόνες¹. Στο τέμπλο κάθε ναού υπάρχουν αναρτημένες εικόνες από διάφορες εποχές. Σε μερικές περιπτώσεις το φαινόμενο αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί σε σχέση με την ιστορία του κάθε μνημείου χωριστά. Η αρχιτεκτονική μορφή πολλών βυζαντινών ναών αλλοιώθηκε σημαντικά από μεταγενέστερες προσθήκες και ήταν φυσικό τα παλιά τέμπλα ν' αντικατασταθούν με νέα. Έτσι οι παλιές λατρευτικές εικόνες ξανατοποθετήθηκαν στα νέα αυτά τέμπλα δίπλα στις άλλες εικόνες που έγιναν σύγχρονα με την επισκευή του μνημείου. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις βρίσκουμε παλιές εικόνες σε ναούς των χρόνων της τουρκοκρατίας. Από ιστορικές πηγές συνάγεται ότι πολλοί παλιοί ναοί της Βέροιας ξέπεσαν οικονομικά και έχασαν τον τίτλο του ένοριακού. Αυτοί οι ναοί προσαρτήθηκαν σε νεώτερους ναούς που είχαν πάρει πλέον τον τίτλο του ένοριακού². Ήταν φυσικό πολλά λειτουργικά αντικείμενα και ανάμεσα σ' αυτά και εικόνες να μεταφερθούν από τον παλιό ναό στο νέο. Σπανιότερα—και τούτο μόνο κατά το 18ο αϊ.—παρατηρούμε ότι ξυλόγλυπτα τέμπλα με όλες τις εικόνες τους έγιναν ταυτόχρονα. Παράδειγμα το τέμπλο και οι εικόνες του ναού του αγίου Δημητρίου που πρέπει να κατασκευάστηκαν κατά την άρχιερατεία του άρχιθύτου Βερροίας κυρού Ίωακείμ του Χίου (1725-45)»³.

Ο παλιός ένοριακός ναός των αγίων Αναργύρων είχε και αυτός την τύχη των άλλων ναών της Βέροιας⁴. Χτισμένος στο κράσπεδο του θαυμα-

1. Η καταγραφή και η ταξινόμηση του ποικίλου ύλικού έγινε με πρωτοβουλία της έφορου βυζαντινών αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης κ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη που από παλιότερα το είχε έντοπισει και ενδιαφέρθηκε για τη μεταφορά πολλών αντικειμένων, ιδιαίτερα εικόνων, στο αρχαιολογικό Μουσείο της Βέροιας.

2. Για τη σύνθεση που είχαν οι ένορίες στη Βέροια στις αρχές του αιώνα μας βλ. Γ. Χι ο ν ί δ η, 'Ιστορία Βεροίας, τ. Β', Θεσσαλονίκη 1970, σ. 172, σημ. 1.

3. Το συμπέρασμα τούτο συνάγεται από όρισμένες επιγραφές σε εικόνες του τέμπλου του ναού. Οι επιγραφές αυτές και γενικά όλες οι μεταβυζαντινές επιγραφές της Βέροιας πρόκειται να δημοσιευθούν σε ιδιαίτερο τόμο από την κ. Χρ. Τσιούμη. Άπλη μνεία του ναού κάνει ο Γ. Χι ο ν ί δ η ς, ό.π., σ. 185. Μετά από μικρή έρευνα διαπίστωσα ότι ό ναός είναι τοιχογραφημένος, κάτι που ως τώρα δέν ήταν γνωστό.

4. Ο Γ. Χιονίδης δέν έχει περιλάβει τό μνημείο στόν κατάλογο που σύνταξε.

στοῦ ἐξώστη τῆς ἀνατολικῆς πλευρᾶς τῆς πόλης ἔχει σήμερα τὸ σχῆμα ἐνὸς κτίσματος τῆς τουρκοκρατίας μὲ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μακεδονίτικης λαϊκῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Παλιότερα πρέπει νὰ εἶχε τὸ σχῆμα τρίκλιτης ξυλόστεγης βασιλικῆς, ἐνῶ σήμερα εἶναι πεντάκλιτη. Ἄπ' τὴν παλιότερη φάση τοῦ ναοῦ σώζεται τὸ ἱερό μὲ ἀξιόλογες τοιχογραφίες τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰ¹.

Στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ ἀνάμεσα στὶς ἄλλες εἰκόνες εἶναι τοποθετημένη μιὰ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου ποὺ ξεχωρίζει γιὰ τὴν ποιότητά της. Σύμφωνα μὲ μιὰ μικρὴ ἀφιερωτικὴ ἐπιγραφή μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ μέσα σὲ μιὰ δεκαετία τοῦ 17ου αἰ. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ θὰ προσανατολίσει τὴν ἔρευνά μας γιὰ ἓναν ἀνώνυμο ζωγράφο.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου (πίν. 1)²

Ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται στὸ γνωστὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ καθιερῶνεται μετὰ τὴν Ἀλωση. Ὀλόσωμος σὲ μικρὴ κλίση πρὸς τ' ἀριστερὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀνυψωμένο δεξι χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ λεπτὸ σταυροφόρο ραβδί καὶ ἓνα εἰλητᾶριο ἀνοιχτὸ πρὸς τὰ κάτω. Τὰ μεγάλα καὶ ἀσύμμετρα φτερά του εἶναι μαζεμένα πρὸς τὰ κάτω. Χαμηλὰ μπροστὰ ἔχει εἰκονιστεῖ τὸ πινάκιο μὲ τὸ κομμένο κεφάλι τοῦ Ἰωάννη. Ἡ κάτω δεξιὰ γωνία πλουτίζεται μ' ἓνα σπάνιο εἰκονογραφικὸ θέμα. Παριστάνεται ἓνα δέντρο μ' ἓνα τσεκούρι στηριγμένο στὸν κορμὸ του καὶ κάτω ἀπὸ τὸ φύλλωμα τοῦ δέντρου ὁ Ἄμνός μὲ φωτοστέφανο καὶ σταυροφόρο ραβδί στηριγμένο στὴν περιοχὴ τοῦ λαμποῦ. Ὁ κάμπος εἶναι χρυσός καὶ πολὺ χαμηλὰ καλύπτεται ἀπὸ ἓνα τοπίο μὲ βράχια.

Τέσσερις ὀρθογραφήμενες ἐπιγραφές μὲ κόκκινα κομψὰ γράμματα εἶναι γραμμένες σὲ διάφορα σημεῖα τῆς εἰκόνας. Στὸ χρυσὸ κάμπο κοντὰ στὸ πάνω πλαίσιο: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ. Στὸ εἰλητᾶριο: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ / ΗΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑ / ΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥ / ΡΑΝΩΝ. ΦΩΝΗ / ΒΟΩΝΤΟΣ ΕΝ ΤΗ / ΕΡΗΜΩ ΕΤΟΙ / ΜΑCΑΤΕ ΤΗΝ ΟΔΟΝ / Κ(ΥΡΙΟΥ). Πάνω ἀπὸ τὸν Ἄμνο: Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ). Κοντὰ στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω ἀπὸ τὰ βράχια τοῦ τοπίου: ΒΕΡΡΟΙ(ΑC) ΙΩΑΝΝΙ(ΚΙΟΥ). Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὸ μητροπολίτη Βεροίας Ἰωαννίκιο (1638-1645)³. Ἐπομένως ἡ εἰ-

1. Τὸ 1975 εἶχα τὴν τύχη νὰ διαπιστώσω τὴν ὑπαρξὴ τῶν τοιχογραφιῶν κάτω ἀπὸ τὰ ἀσβεστόματα τοῦ ἱεροῦ, τότε ποὺ ἡ ἔφορος κ. Χρ. Τσιούμη μοῦ εἶχε ἀναθέσει τὴν καταγραφή καὶ τὴν ταξινομήση τῶν εἰκόνων τῆς Βέροιας.

2. Ἀριθμὸς καταγραφῆς $\frac{31-10}{75}$. Διαστάσεις: 114 × 73 ἐκ.

3. Γ. Χι ο υ ἰ δ η, Σύντομη ἱστορία τοῦ χριστιανισμοῦ στὴν περιοχὴ τῆς Βέροιας, Βέροια 1961, σ. 26.

κόνα χρονολογείται με ασφάλεια στα χρόνια της αρχιερατείας του.

‘Ο άνω άκρος ζωγράφος τής εικόνας τού ‘Ιωάννη τού Προδρόμου, άν εξαιρέσει κανείς τή σπάνια λεπτομέρεια τής παράστασης τού ‘Αμνού, άκολουθεί συμβατικά ένα κρητικό πρότυπο. ‘Η μορφή έχει χάσει άρκετές άπό τς άρετές τής παλιότερης τέχνης. ‘Εμφανίζεται βαριά και άκίνητη, ή ίσοροπία τής ελαττώνεται άπό τή θέση τών ποδιών, ή ραδινότητά τής περιορίζεται άπό τήν άνάπτυξη τού ίματίου. ‘Η προβολή τών μεγάλων φτερών πάνω στό χρυσό κάμπο μειώνει τήν άνάταση στό στήσιμο τής μορφής, πού θά ήταν περισσότερο έντυπωσιακή, άν κρίνει κανείς άπό τόν περιορισμό τού τοπίου σέ μιá χαμηλή ζώνη κάτω. Τά χρυσά φωτιστέφανα με τά κυκλικά έπιχρυσωμένα έξάρματα άπό γύψο τής προετοιμασίας συνοδεύουν αύτή τή διάχυση με τό λαϊκότροπο χαρακτήρα τους.

‘Όσο κι’ άν τέτοιου είδους στοιχεία άδυνατίζουν τή γενική έντύπωση για τό έργο δέν μπορεί κανείς νά μη σταθεί σέ όρισμένες άρετές του.

Τό πρόσωπο τού άγίου, στεφανωμένο άπό πλούσια μαλλιά πού πέφτουν στους ώμους του, πλάστηκε με έξαιρετική έπιμονή στη λεπτομέρεια. ‘Ο καστανός προπλασμός έμεινε βέβαια σέ πολλά σημεία άκάλυπτος, επειδή άκριβώς κάτι τέτοιο έπιτρεπόταν άπό τόν εικονογραφικό τύπο τής άσκητικής μορφής τού εικονιζόμενου. ‘Ετσι τά φωτισμένα μέρη περιορίζονται στό μέτωπο, στά μήλα τού προσώπου και στη μύτη.

‘Η κανονική αναλογικά μύτη έχει μιá μικρή φωτισμένη διχάλα στη ρίζα τής και έλαφρά κυρτωμένο σχήμα πού καταλήγει σέ κυκλική άκρη και ήμικυκλικά πτερύγια. Σκούρες καστανές γραμμές σχηματίζουν τά μεγάλα τόξα τών φρυδιών και περιγράφουν τό σχήμα τής μύτης. Τά μάτια είναι στενά με σκουρόχρωμες κόρες και βολβούς έντονα φωτισμένους άπό τή μιá μεριά με γρήγορη λευκή πινελιά. Σκούρες καστανές πινελιές, επιτήδεια σχηματισμένες, όρίζουν τά βλέφαρα, ένδ δύο παράλληλες άνοιχτόχρωμες γραμμές φωτίζουν έλαφρά τό πάνω βλέφαρο. Κάτω άπό τά μάτια οί σκοτεινοί, στό χρώμα τού προπλασμού, ήμικυκλικοί άσκοί ξανοίγονται άπ’ τή μιá μεριά με άνοιχτόχρωμες πινελιές πού όργανώνουν μιá καλοπρασμένη περιοχή.

Τά μήλα με τό διαγώνιο φωτισμό τους άποτελούν τς πιό συμπαγείς φωτεινές επιφάνειες. Μικρές παράλληλες ψιμυτιές αρχίζουν άπό τόν έξωτερικό κανθό τού ματιού και άκολουθώντας τή φωτισμένη επιφάνεια φτάνουν ως τά πτερύγια τής μύτης. Βαθιές σκούρες ρυτίδες αύλακώνουν τό πρόσωπο στό σημεία εκείνα, για νά τονίσουν τό σπασμένο άσκητικό πρόσωπο. Περιορισμένος γενικά είναι και ό φωτισμός στό τόξα τών φρυδιών και στο μέτωπο. ‘Από τή μύτη και κάτω μόνο τά χείλη και μιá περιοχή στό λαιμό άποτελούν φωτεινούς πυρήνες. Γένια και μαλλιά έγιναν με καστανό χρώμα. Τά μαλλιά πλουτίστηκαν με άνοιχτόχρωμες τοφες πού τέθηκαν με ιδιαίτερη

ἐπιμέλεια καὶ δημιούργησαν μιὰ καλοσχηματισμένη περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο.

Τὸ ἔνδυμα ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴ ἐπιμέλεια, ὅσο κι ἂν τὸ γενικὸ ἀποτελέσμα δὲ φαίνεται ἀπόλυτα ἱκανοποιητικό. Ἡ σκουροπράσινη μιλωτὴ μὲ τὶς γκριζοπράσινες τοῖφες τοῦ μαλλιῶ δὲν ἔχει βέβαια ἰδιαίτερες πλαστικὲς ἀξιώσεις. Τὸ ἱμάτιο καλύπτει μεγάλη ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας. Τὸ ὕφασμα τυλίγει τὸ κορμὶ τοῦ ἁγίου καὶ ἡ μιὰ ἄκρη του ἀνεμίζει πρὸς τὰ πίσω, ἐνῶ ἡ ἄλλη πέφτει πάνω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο του σὲ ἀπανωτὲς πτυχές. Οἱ πτυχές δουλεύτηκαν μὲ ἐπιμονὴ καὶ εὐαισθησία στὸ χρῶμα σὲ διάφορους τόνους τοῦ καφέ. Οἱ σκουρὲς γραμμὲς ὁμῶς ποὺ καθορίζουν τὸ μήκος καὶ τὸ σχῆμα τῶν πτυχῶν εἶναι ἀνοργάνωτες καὶ ἀφύσικες. Χαράζουν σὲ ἀπρόβλεπτα σημεῖα τὸ ἔνδυμα μετριάζοντας τὴν προσπάθεια γιὰ πλαστικὴ ἀπόδοση τοῦ ὄγκου καὶ προδίδουν ἀρκετὴ τυποποίηση καὶ μὴ συνειδητὴ μεταγραφὴ τῆς πτυχολογίας τοῦ προτύπου ποὺ εἶχε ὁ ζωγράφος.

Ἡ ἀγάπη ὁμῶς τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ λεπτομέρεια φαίνεται καὶ σὲ μερικὰ ἄλλα σημεῖα, ὅπως εἶναι τὰ βράχια ἢ τὸ δέντρο στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ τοπίου. Ἀξιοπρόσεχτη εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴ χρυσοκοκκιδυλιά. Μὲ χρυσὲς γραμμὲς δουλεύτηκε ὅλη σχεδὸν ἡ ἐπιφάνεια τῶν φτερῶν, τὸ πινάκιο καὶ ὁ κορμὸς τοῦ δέντρου. Ἀκόμη ἐντυπωσιάζουν τὰ ὀρθογραφημένα κείμενα τῶν ἐπιγραφῶν.

Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου (πίν. 2α, 3)¹

Ἡ εἰκόνα ποὺ θὰ ἐξετάσουμε τώρα εἶναι ἀναρτημένη στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Ἄννας τῆς ἐνορίας τῶν ἁγίων Ἄναργύρων. Ἡ διατήρησὴ τῆς εἶναι πολὺ καλὴ.

Εἰκονίζεται τὸ ὄραμα τοῦ ἁγίου Νικολάου. Ὁ ἅγιος παριστάνεται καθισμένος σὲ πλατὺ θρόνο μὲ ψηλὴ ράχη. Ἡ μετωπικὴ καὶ συμμετρικὴ θέσι τοῦ κορμοῦ τοῦ σπάζει κάπως μὲ τὴν πλάγια πρὸς τὰ δεξιὰ τοποθέτησι τῶν ποδιῶν του. Εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρι ποὺ ὑψώνεται μπρὸς στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀπὸ τὸ πλάι ἓνα ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο ποὺ εἰκονίστηκε μετέωρο. Φέρει χιτῶνα, ἐπιτραχήλιο, φελόνιο, ὠμοφόριο καὶ ἐπιγονάτιο. Πάνω στὸ χρυσοῦ κάμπο ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ μικρὲς διαστάσεις οἱ μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας ἀπὸ τὰ πλάγια. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὸν τιμώμενο ἅγιο καὶ τοῦ προσφέρει ἓνα κλειστὸ εὐαγγέλιο, ἐνῶ ἡ Παναγία ἓνα ὠμοφόριο.

Δύο ἐπιγραφὲς μὲ στρωτὰ, σταθερὰ γράμματα καὶ ὀρθογραφημένο κείμενο εἶναι γραμμένες ἢ μιὰ στὸ χρυσοῦ κάμπο καὶ ἡ ἄλλη στὸ ἀνοιχτὸ εὐαγ-

1. Ἄριθμὸς καταγραφῆς $\frac{35-8}{75}$ · Διαστάσεις: 116 × 70 ἐκ.

γέλιο. Ἡ πρώτη: Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ. Ἡ ἄλλη: ΕΙΠΕΝ Ο/Κ(ΥΡΙΟ)Σ ΤΟΙΣ ΕΑΥ/ΤΟΥ ΜΑΘΗΤΑΙΣ/ΥΜΕΙΣ ΕΣΤΕ ΤΟ/ΦΩΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ/ΟΥ ΔΥΝΑΤΑΙ/ΠΟΛΙΣ ΚΡΥ/ΒΗΝΑΙ ΕΠΑ/ΝΩ ΟΡΟΥΣ ΚΕΙ/ΜΕΝΗ. ΟΥΔΕ ΚΑΙΟΥΣΙΝ ΛΥΧΝΟΝ.

Ἐκεῖνο ποῦ μὲ τὴν πρώτη ματιά ἐντυπωσιάζει στὸ ἔργο εἶναι ὁ πλοῦτος στὴν παρουσίαση ἑνὸς παραδοσιακοῦ κατὰ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικοῦ θέματος. Διακρίνει κανεῖς τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἐκφράσει τὴ στιγμή τῆς δόξας τοῦ τιμώμενου ἁγίου μ' ἓνα πλῆθος συμπληρωματικὰ στοιχεῖα. Κάποιες ἀδυναμίες στὴν παρουσίαση τῆς μορφῆς φαίνονται ἀπωθημένες ἀπὸ ἓναν ἔντονο διακοσμητισμό. Γιὰ παράδειγμα τὸ κορμί τοῦ ἁγίου φτάνει χαμηλά καὶ τὰ πόδια του χάνουν τὴν ἀναλογικὴ σχέση τους μὲ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα. Τὸ ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο εἰκονίστηκε μετέωρο. Στὸ θρόνο τὰ στηρίγματα τῶν χειρῶν καταλήγουν σὲ παράξενα ψηλὰ ἐξάρματα, σὰν νὰ θέλει ὁ ζωγράφος νὰ καλύψει ἐκεῖνες τὶς περιοχὲς τοῦ χρυσοῦ κάμπου ἀπὸ φόβο μὴν περισσέψει μεγάλη ἀνοιχτὴ ἐπιφάνεια. Ὡστόσο ἡ φροντίδα στὴ λεπτομέρεια καὶ ἡ ἐπιλογή τοῦ χρυσοῦ, ποῦ λαμπρύνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ τῆς δίνει ἐξαιρετικὴ διαφάνεια, καὶ τοῦ κόκκινου σὲ μιὰ ιδιαίτερα μελετημένη σύνδεση ὀλοκληρώνουν τὴν πρωταρχικὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ ἔργο.

Τὸ κόκκινο χρησιμοποιήθηκε σὰν βασικὸ χρῶμα στὸ χιτῶνα καὶ στὸ ἱμάτιο. Ὁ χιτῶνας ἀποδίδεται οὐσιαστικὰ μὲ χρῶμα χωρὶς ἰδιαιτέρη ἐπιμονὴ στὴν πτύχωση. Ἐνα τμῆμα του γύρω στὸν καρπὸ διακοσμεῖται μὲ πέρλες καὶ χρυσοκονδυλιὲς πάνω σὲ σταρένιο χρῶμα. Τὸ φελόνιο εἶναι ἡ περιοχὴ ὅπου ὁ ζωγράφος προχωρεῖ σὲ μιὰ ἐντελῶς προσωπικὴ γραφὴ, πέρα ἀπὸ τὶς ἐπιταγὲς τῆς παράδοσης γιὰ μιὰ διακόσμηση μὲ πολλοὺς ἐφαπτόμενους σταυροὺς. Χρησιμοποίησε τὸ μαῦρο χρῶμα τῶν σταυρῶν σὰν κάμπο τῆς πυκνῆς καὶ λεπτῆς χρυσοκονδυλιάς ποῦ περιγράφει καὶ τέμνει τὸ σχῆμα τοῦ κάθε σταυροῦ καὶ σχηματίζει στὴν ἐπιφάνεια τῶν κεραϊῶν ὁμορφὰ φυτικὰ κοσμήματα. Τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ ὑφάσματος, δηλαδὴ τὰ τετράγωνα ἀνάμεσα στὶς ἐφαπτόμενες κεραῖες τῶν σταυρῶν, δουλεῦθηκαν μὲ κόκκινο ἀνοιχτὸ γύρω ἀπὸ ἓνα κοκκινωπὸ πυρῆνα. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνύπαρκτη κάτω ἀπὸ τὸν εὐσχημο τρόπο στὴν ὀργάνωση τῆς διακόσμησης τοῦ ὑφάσματος. Ἐτσι τὸ φελόνιο, σὲ ὅσα σημεῖα δὲν καλύπτεται ἀπὸ ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ἐμφανίζεται σὰν μιὰ ἐνιαῖα ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια κοσμημένη λαμπρά. Τὰ συμπληρωματικὰ ἄμφια τῆς ἀρχιερατικῆς στολῆς τοῦ ἁγίου παρουσιάζουν, ὡς πρὸς τὴν ἐργασία, τὴν ἴδια διακοσμητικὴ διάθεση. Τὸ γκρίζο ὁμοφόριο φέρει τρεῖς μεγάλους σταυροὺς κεντημένους μὲ χρυσομένα φυτικὰ μοτίβα. Τὸ χρυσοῦ ἐπιγονάτιο κοσμεῖται μὲ γεωμετρικὰ σχέδια στὸ πλαίσιο καὶ στὸ κέντρο μὲ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ σὲ μονοχρωμία. Στὸ ἐπιτραχήλιο ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει ἀντίστοιχα πραγματικὰ ἐπιγονάτια, καθὼς οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν πάνω σ' αὐτὸ θυμίζουν ἀνάλογα ἔργα κεντητικῆς τῆς ἐποχῆς.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου ἔχει ἀποδοθεῖ σύμφωνα μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποῦ ἀπὸ παλιὰ εἶχε καθιερωθεῖ. Στρόγγυλο πρόσωπο, ψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιά στουὺς κροτάφους καὶ στὴν κορφή, πυκνὰ καὶ σγουρὰ γένια. Ἐντυπωσιάζει ἡ ἀντίθεση στὴ χρησιμοποίηση τῶν φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν τόνων, ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιμονὴ στὴ λεπτομέρεια, ἡ ἐπιμελημένη πινελιά, τὸ σίγουρο καὶ σταθερὸ γράψιμο τῶν ὄγκων.

Τὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Νικολάου παρουσιάζει ἐξαιρετικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Ἰωάννη τῆς εἰκόνας ποῦ περιγράψαμε παραπάνω καὶ στὴ γενικὴ ἀντίληψη καὶ στὰ μερικὰ χαρακτηριστικά. Ἡ μύτη ἀποδίδεται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ στὰ δύο ἔργα. Ἡ ὀργάνωση τῶν λεπτομερειῶν στὶς κόγχες τῶν ματιῶν τεχνικὰ καὶ χρωματικὰ εἶναι ἴδιες. Τὰ μάτια καὶ ἐδῶ εἶναι στενὰ μὲ σκουρόχρωμες κόρες καὶ ἔντονα φωτισμένο βολβό. Τὰ πάνω βλέφαρα περιγράφονται μὲ δύο ἀνοιχτόχρωμες πινελιὲς καὶ οἱ ἄσχοι ἀποδίδονται ὅπως καὶ τοῦ Ἰωάννη μὲ τὴν ἴδια φωτεινὴ περιοχὴ ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κανθὸ πρὸς τὰ μέσα. Τὰ μῆλα τοῦ προσώπου εἶναι ὅμοια φωτισμένα καὶ ἴδιες βαθιὲς χαρακιὲς σκάβουν τὸ γεροντικὸ πρόσωπο στὴν περιοχὴ πρὸς τὰ πτερύγια τῆς μύτης. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ὁ φωτισμὸς στὰ τόξα τῶν φρυδιῶν, ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ σκουρόχρωμη περιγραφή του. Τέλος ὅμοια εἶναι καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ φωτισμοῦ τοῦ μετώπου πάνω ἀπὸ τὴ μύτη μὲ λεπτὲς ἀνοιχτόχρωμες πινελιὲς. Ἀπὸ κεῖ καὶ πάνω τὸ ψηλὸ μέτωπο, τὰ λίγα μαλλιά, οἱ ἀκάλυπτοι κροτάφοι, ἀποτελοῦν στοιχεῖα τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τοῦ ἁγίου Νικολάου. Ὁ φωτισμὸς τῶν μαλλιῶν καὶ τῆς γενειάδας δείχνει σὲ τί βαθμὸ ἐνδιαφερόταν ὁ ζωγράφος νὰ δώσει μιὰ πραγματικὰ ἐπίμονη λεπτομέρεια.

Εἶχαμε σημειώσει ἐξετάζοντας τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη ὅτι ὁ ζωγράφος παρουσίασε ἕνα παραδοσιακὸ θέμα μὲ κάποια τυποποίηση στὴ μεταφορὰ τοῦ σχήματος καὶ μὲ κάποια συμβατικότητα στὴν ἀπόδοση τῶν ὄγκων. Ἐξετάζοντας τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου σημειώσαμε καὶ πάλι κάποια ἀδυναμία στὴ συγκράτηση τῶν ὀρθῶν ἀναλογιῶν στὰ μέλη τοῦ σώματος καὶ κάποια χαλαρότητα στὴν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, ἀνισότητες ποῦ καλύφθηκαν ἔξυπνα μὲ μιὰ πλούσια διακόσμηση.

Ὅλες αὐτὲς οἱ ὁμοιότητες στὰ γενικά καὶ στὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα δείχνουν ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Ἡ ἀγάπη τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ διακόσμηση θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ βασικὸ προσωπικὸ του γνώρισμα, ἐπειδὴ ἀρκετὲς φορὲς ἔγινε λόγος γι' αὐτὴν. Μερικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Νικολάου βεβαιώνουν αὐτὴ τὴν τάση του. Παράδειγμα ὁ θρόνος ποῦ εἶναι ἐντυπωσιακὸ ἀντικείμενο σύλληψης καὶ ἐκτέλεσης.

Ἡ βάση τοῦ θρόνου ἔχει συμπαγὴ ἐπιφάνεια ποῦ στὶς ἄκμὲς καμπυλῶνεται πρὸς τὰ μέσα καὶ τὰ στηρίγματα στὰ σημεῖα ἐκεῖνα εἶναι δύο ἀγγελικὲς

μορφές. Στο πάνω μέρος του θρόνου τὰ στηρίγματα τῶν χειρῶν καὶ ἡ ράχη μὲ τις καμπύλες ἀπανωτὰς ἀπολήξεις δίνουν στὸ ζωγράφο τὴν ἀφορμὴ γιὰ περισσότερο πρωτότυπες ἐπινοήσεις. Τὰ ἐξάρματα δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἂν καὶ εἶναι παράξενη ἢ λειτουργικὴ σχέση τους μὲ τὸ κύριο σῶμα τοῦ θρόνου, ἐκφράζουν τὴ θέληση τοῦ ζωγράφου γιὰ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους παραδοσιακοὺς τύπους. Πιθανότερο φαίνεται ὅτι ἐδῶ ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει ἓνα ἔργο τορευτικῆς τῆς ἐποχῆς του, ἂν ὄχι στὸ γενικὸ σχῆμα, τουλάχιστον στὸ κύριο σῶμα καὶ ιδιαίτερα στὴν πυκνὴ ξυλόγλυπτη διακόσμηση. Οἱ χρυσοκονδυλιᾶς στὴ χάραξη τῶν λεπτομερειῶν λειτουργοῦν μὲ πρωτότυπο καὶ ἄμεσο τρόπο. Ρόδακες, ἐλισσόμενοι βλαστοί, φύλλα ἄκανθας, ἔλικες καὶ περιγράμματα ἔχουν ἀποδοθεῖ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Ἐτσι τὸ σμίξιμο τοῦ χρυσοῦ κάμπου μὲ τις χρυσομένες ἐπιφάνειες τοῦ θρόνου χαλαρώνει τὴ διάσταση μεταξὺ ἐνὸς πραγματικοῦ κι ἐνὸς ἰδεατοῦ κόσμου.

Ἄξιο προσοχῆς εἶναι ἀκόμη τὸ χρυσοῦ φωτοστέφανο ποὺ στεφανώνει τὴν κεφαλὴ τοῦ ἁγίου. Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη τὰ ἀνάγλυφα κυκλικὰ ἐξάρματα τοῦ γύψου τῆς προετοιμασίας ἀναμφίβολα ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο ζωγράφο.

Τέλος ἀξίζει νὰ ἐπαναλάβουμε αὐτὰ ποὺ σημειώσαμε γιὰ τις ἐπιγραφές στὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη. Τὸ κείμενο στὸ εὐαγγέλιο ποὺ κρατεῖ ὁ ἅγιος Νικόλαος εἶναι ὀρθογραφημένο, τὰ γράμματα τὸ ἴδιο κομπᾶ καὶ στολισμένα κάπου κάπου στίς ἀπολήξεις τῶν κεραίων μὲ μικρὰ φυτικά κοσμήματα.

Ἡ εἰκόνα τῶν Ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου (πίν. 2β, 4, 11)¹

Ἡ εἰκόνα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου φυλαγόταν στὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα ὡς τὸ 1977, χρονιὰ ποὺ μεταφέρθηκε στὸ Μουσεῖο τῆς Βέροιας. Διατηρεῖται καλά. Ἐλάχιστες φθορὲς υπάρχουν στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας. Τῆς λείπει τὸ πλαίσιο ποὺ φαίνεται πὼς ἔχει παρασύρει καὶ μέρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σ' ἐκεῖνα τὰ σημεῖα. Δὲν εἶναι ἐξακριβωμένο ἂν ἡ εἰκόνα ὑπῆρχε ἀπὸ παλιὰ στὸ τέμπλο τοῦ Παντοκράτορα ἢ μεταφέρθηκε ἐκεῖ ἀπὸ κάποιον ἄλλο ναό.

Οἱ δύο ἅγιοι εἰκονίζονται ὁλόσωμοι καὶ μετωπικοὶ τῇ στιγμῇ ποὺ «παρίστανται τῷ Χριστῷ στεφανίται». Φέρουν ὁμοία στολὴ ἀξιοματούχου. Κρατοῦν μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ποὺ ὑψώνεται μπρὸς στὸ στήθος ἓναν καταστόλιστο σταυρό. Ὁ Γεώργιος μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ χρυσοστόλιστη ράβδο, ἐνῶ ὁ Δημήτριος φέρνει τὸ ἀριστερὸ χέρι μπρὸς στὸ στήθος ἔχοντας τὴν πα-

1. Ἀριθμὸς καταγραφῆς $\frac{24-5}{75}$. Διαστάσεις: 116 × 74 ἐκ.

λάμη στὴν τυπικὴ γιὰ τοὺς μάρτυρες ἀγίους θέση. Ἐπιγραφές στὸ χρυσο κάμπο: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ.

Ὁ Γεώργιος φέρει σκουροπράσινο χιτώνα στολισμένο ἀραιὰ μὲ μικρὰ χρυσὰ τρίφυλλα καὶ στὴ σταρένια οὖγια του μὲ μαργαριτάρια καὶ πυκνές ἀπανωτὲς χρυσοκονδυλιές. Πάνω ἀπὸ τὸ χιτώνα ἓνα βαθὺ κόκκινο χειριδωτὸ ἐπικάμισο, ζωσμένο στὴ μέση μὲ λευκὸ ὕφασμα, συμπληρώνει τὸ κύριο ἔνδυμα. Μιὰ πλατιά ταινία μὲ μαργαριτάρια καὶ χρυσοκονδυλιές στολίζει τὴν οὖγια τοῦ ἐπικάμισου, ἐνῶ ἄλλες τρεῖς λεπτότερες στολίζουν τὰ μανίκια στὸν καρπὸ καὶ στὸ μπράτσο. Μαῦροι βλαστοὶ καὶ ἄνθη καλύπτουν μὲ τὰ ποικίλα σχήματά τους ὀλόκληρο τὸ ὕφασμα τοῦ ἐπικάμισου. Ὁ πλούσιος διάκοσμος συμπληρώνεται μ' ἓνα πλήθος χρυσοκονδυλιές πάνω στὸ μαῦρο χρῶμα. Ὁ κόκκινος μανδύας καλύπτει ἀπὸ πάνω τὰ πλούσια ρούχα. Ἡ οὖγια αὐτοῦ τοῦ πλατιοῦ ὕφασματος πιάνεται μὲ πόρπη κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ λαιμό. Ἐνα τμήμα τοῦ μανδύα καλύπτει τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ σώματος ὡς τὸ γόνατο καὶ πέφτει πίσω ἀπὸ τὸν ὄμο σὲ ἀπανωτὲς πτυχές. Τὸ ὑπόλοιπο μισὸ τοῦ ὕφασματος, καθὼς μαζεύεται πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, ἀφήνει μπροστὰ ἀκάλυπτο τὸ σῶμα τοῦ ἀγίου. Ὁ μανδύας στολίζεται μὲ φυτικὰ κοσμηματα καὶ στίς δύο ὄψεις. Τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια καλύπτουν μεγάλα ἄνθη μὲ βλαστοὺς γύρω τους δουλεμένα μὲ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ μαργαριτάρια περιτρέχουν τὴν οὖγια σὲ παράλληλες σειρές. Πάνω στὸ γκριζωπὸ χρῶμα τῆς ἄλλης ὄψης μικροὶ ρόμβοι περικλείουν ἓνα βλαστὸ.

Ἀνάλογο εἶναι τὸ ἔνδυμα τοῦ Δημητρίου καὶ ὅμοια ἢ διακόσμησή του. Ἡ διαφορετικὴ θέση τῶν χειρῶν δίνει τὴ δυνατότητα στὸ ζωγράφο ν' ἀναπτύξει μ' ἄλλο τρόπο τὸ μανδύα καὶ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ ἐπανάληψη τύπων.

Τὰ κεφάλια τῶν ἀγίων ἀποδίδονται σύμφωνα μὲ τὰ παραδοσιακὰ χαρακτηριστικά. Πρόσωπα νεανικά, μὲ πλούσια σγουρὰ μαλλιά γιὰ τὸ Γεώργιο καὶ κοντὰ ἴσια μαλλιά γιὰ τὸ Δημήτριο. Ἐνδιαφέρον παρουσιάζει τὸ πλάσιμο στὰ πρόσωπα. Πάνω στὸν καστανοπράσινο προπλάσιμὸ τὰ φῶτα σχηματίζονται μὲ γρήγορες λευκορόδινες πινελιές. Λευκὲς ψιμυθῆς δίνουν μεγαλύτερη φωτεινότητα στὰ φρύδια, στοὺς κανθοὺς, στὸ πηγούνι, στὴ μύτη καὶ στὸ λαιμό.

Ἡ ἀντιπαραβολὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀγίου Νικολάου μᾶς ὀδηγεῖ σὲ ὀρισμένες διαπιστώσεις. Καὶ πρῶτα τὰ πρόσωπα τῶν στρατιωτικῶν ἀγίων σὲ σχέση μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ Νικολάου, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸ ψηλὸ μετωπὸ του ἢ τίς ρυτίδες, λεπτομέρειες ποὺ καθορίστηκαν ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία, παρουσιάζουν κοινὸ σχέδιο. Πιὸ σίγουρη καὶ πιὸ πρόσφορη γιὰ σύγκριση εἶναι ἡ περιοχὴ τῶν ματιῶν καὶ τῆς μύτης. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης, τὰ σκουρόχρωμα μάτια, ὁ τονισμὸς τῶν βλεφάρων μὲ καφετιά γραμμὴ, ὁ λεπτὸς φωτισμὸς στὸ πάνω βλέφαρο, τὸ σχῆμα τῶν ἄσκων,

οί ψιμυθίες, προσδίδουν και σ' αυτό τὸ ἔργο τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τῶν δύο ἄλλων εἰκόνων.

Ἄλλα καὶ οἱ ἀδυναμίες ἢ οἱ ἀρετὲς τοῦ ἔργου ἀποτελοῦν σταθερὰ στοιχεῖα ἀναγνώρισης τοῦ χειριοῦ τοῦ ζωγράφου. Διακρίνεται καὶ δὴ κάποια ἀδυναμία στὴν ὀρθὴ ἀπόδοση τῶν ἀναλογιῶν στὰ σώματα, καθὼς οἱ μορφὲς φαίνονται κάπως κοντὲς καὶ πλατιές. Ἴσως τὰ πολλὰ ἐνδύματα νὰ δίνουν αὐτὴ τὴν ἐντύπωση στὸ θεατὴ. Ξαναβρίσκουμε ἀκόμη ἓνα ἀπὸ τὰ βασικότερα γνωρίσματα τοῦ ζωγράφου, τὴν ἐπιμονὴ καὶ τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴ λεπτομέρεια. Ὁ διακοσμητισμὸς φτάνει ἐδῶ σ' ἓνα ἀσυνήθιστο ἀποτέλεσμα, ἀρκετὰ θελκτικὸ, καὶ ἐπισκιάζει τὶς ἀδυναμίες.

Τέλος πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἴδια κατασκευὴ τῶν φωτοστεφάνων καὶ τὴν ποιότητα τῶν γραμμάτων σὰν πρόσθετα στοιχεῖα ἀναγνώρισης τοῦ ζωγράφου τῶν ἄλλων εἰκόνων.

Ἀποδώσαμε ἤδη τρεῖς μεγάλες εἰκόνες τῆς Βέροιας σ' ἓναν ἀνώνυμο ζωγράφο. Ὁ ζωγράφος φαίνεται ὅτι ἐργάστηκε στὴν πόλη κατὰ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 17ου αἰ., μιὰ καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου χρονολογεῖται στὰ χρόνια τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Ἰωαννικίου (1638-1645).

Ἡ εἰκόνα στὸ ναὸ τῆς ἁγίας Ἄννας καὶ ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα παρουσιάζουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα, ἐνῶ ἡ εἰκόνα στοὺς ἁγίους Ἀναργύρους φαίνεται πιὸ τυπικὸ ἔργο. Ἄν τὰ δύο ἔργα χαρακτηρίζουν μιὰ περίοδο ζωγραφικῆς τοῦ ἀνώνυμου ζωγράφου, περίοδο ἀποδοχῆς νέων στοιχείων στὴν καλλιέργεια παραδοσιακῶν σχημάτων, θὰ ἦταν εὐλόγο νὰ θεωρηθοῦν ὀψιμότερα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, ἔργο ποῦ φανερὰ εἶναι προσκολλημένο στὴν παράδοση. Ὅμως ἐδῶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι οἱ τρεῖς εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διυστάσεις, πράγμα ποῦ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ποῦμε ὅτι καὶ οἱ τρεῖς κατασκευάστηκαν ταυτόχρονα γιὰ τὸ τέμπλο ἐνὸς ναοῦ, ποῦ δὲν ξέρομε, καὶ ἀργότερα μὲ τὴν ἐπισκευὴ Ἴσως τοῦ τέμπλου αὐτοῦ οἱ εἰκόνες διασκορπίστηκαν σὲ ἄλλους ναοὺς τῆς πόλης. Οἱ διαστάσεις τῶν εἰκόνων μᾶς βοηθοῦν νὰ ξεπεράσουμε τὴν ποιοτικὴ διαφορὰ τῶν ἔργων μὲ τὴ λογικὴ ἐξήγηση ὅτι ὁ πλούσιος διάκοσμος στὶς δύο ἀπὸ τὶς τρεῖς εἰκόνες ἐπιτρεπόταν ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα. Ἐνας τέτοιος διάκοσμος δὲν ἄρμοζε στὴ λιτὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη. Ἄπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ ἡ εἰκόνα τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου πρέπει νὰ χρονολογηθοῦν στὰ χρόνια τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Ἰωαννικίου (1638-1645).

Οἱ εἰκόνες τῆς Μητροπόλης (πίν. 5, 6, 7, 8, 9α, 10)¹

Λίγο πρὶν τὸ 1668 φαίνεται ὅτι ἔγιναν ἐπισκευὲς στὸν παλιὸ ναὸ τῆς

1. Μὲ τὴν ὀριστικὴ ἐγκατάσταση τῶν Τούρκων στὴ Βέροια ὁ παλιὸς λαμπρὸς μητροπολιτικὸς ναὸς μετατράπηκε σὲ τζαμί. Ὡς νέος μητροπολιτικὸς ναὸς χρησιμοποιεῖται

Μητρόπολης χωρίς την έγκριση τῶν τουρκικῶν ἀρχῶν· τὸ 1668 συγκροτεῖται ἱερό δικαστήριο καὶ ἐκδίδει ἀπόφαση γιὰ τὴν κατεδάφιση τοῦ ἀνακαινισμένου τμήματος τοῦ ναοῦ¹. Ὁ ναὸς εἶναι ἀφιερωμένος στοὺς κορυφαίους ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο. Πρέπει νὰ ἔχει ἕναν πυρήνα βυζαντινὸ πού θὰ τὸν ἀναζητούσαμε στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ. Δὲν ξέρουμε τὴν ἔκταση τῶν ἐπισκευῶν πρὶν τὸ 1668, γιὰ τὸ μνημεῖο ἔχει ἀνακαινισθεῖ ριζικὰ ἐσωτερικὰ καὶ ἐξωτερικὰ τὰ τελευταῖα χρόνια. Εἶναι ἐπίσης σίγουρο ὅτι ἀργότερα, τὸ 1728, γίνεται μιὰ δευτέρα ἐπισκευὴ ἀπὸ τὸ μητροπολίτη Ἰωακείμ τὸ Χίο², πού ἔδωσε στὸ μνημεῖο περίπου τὴ σημερινὴ μορφή του. Ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἐπιγραφῶν στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο φαίνεται ὅτι μὲ τὴ δευτέρα ἐπισκευὴ τοῦ Ἰωακείμ στήθηκε καὶ τὸ ἁμορφο ξυλόγλυπτο τέμπλο τοῦ ἱεροῦ³. Συγχρόνως ἔχαν κατασκευασθεῖ οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου πού παρουσιάζουν γενικὰ ὁμοιογένεια στὸ ὕφος καὶ διαστάσεις κοινές. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ὀρισμένες φαίνονται παρέμβλητες. Τέτοια εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Πέτρου καὶ Παύλου, ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Ἱερομονάχου ἀφιέρωμα τοῦ προκατόχου τοῦ Ἰωακείμ Λέοντος⁴. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἰσοδὸ τοῦ διακονικοῦ ὑπάρχει προσηλωμένη μεγάλη εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καὶ μέσα στὸ διακονικὸ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα⁵. Οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διαστάσεις καὶ εἶναι παλιότερες ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ τέμπλου. Ἐνας ἀρκετὰ σημαντικὸς ἀριθμὸς εἰκόνων, μικρῶν διαστάσεων, μὲ θέματα τοῦ δωδεκάορτου στολιζοῦν τὸ πάνω μέρος τοῦ τέμπλου. Ἀνάμεσα σὲ κείνες πού ἔγιναν στὰ χρόνια τοῦ Ἰωα-

θηκε αὐτὸς πού ὡς σήμερα φέρει τὸν ἴδιο τίτλο. Ἡ παλιὰ μητρόπολη, πού εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ μνημεῖα τῆς πόλης, δὲν εἶναι σίγουρο ὅτι ἦταν ἀφιερωμένος στὴ μνήμη τῶν κορυφαίων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου ὅπως ὁ δεύτερος. Βλ. Γ. Χι ο ν ῖ δ η, δ.π., σ. 175 καὶ σ. 194.

1. I. Β α σ δ ρ α β ἔ λ λ η, Ἱστορικὰ Ἀρχεῖα Μακεδονίας, Β', Ἀρχεῖον Βεροίας-Ναούσης 1598-1886, Θεσσαλονικὴ 1954, ἀριθ. 54, σ. 45. Ἀργότερα τὸ 1686 ἐπιτυγχάνεται ἡ ἐγκριση γιὰ ἐπισκευὴ μὲ ἀπόφαση τοῦ ἱεροδικείου τῆς Βέροιας, βλ. δ.π., ἀριθ. 113, σ. 91.

2. Γιὰ τὸ μητροπολίτη Ἰωακείμ βλ. Γ. Χι ο ν ῖ δ η, Σύντομη Ἱστορία, δ.π., σ. 27.

3. Γιὰ τὶς ἐπιγραφές τοῦ ναοῦ βλ. Ν. Μ ο υ τ σ ο π ο ὄ λ ο υ, Συμβολὴ στὴ μορφολογία τῆς ἐλληνικῆς γραφῆς, Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν, Θεσσαλονικὴ 1977, ἀριθ. 351 καὶ 352, σ. 130 καὶ 131. Ἀκόμη βλ. καὶ Γ. Χι ο ν ῖ δ η, δ.π., σ. 194. Οἱ ἐπιγραφές στὶς εἰκόνες καὶ στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνο εἶναι ἀδημοσιευτές.

4. Οἱ ἐπιγραφές τῆς εἰκόνας θὰ δημοσιευτοῦν σύντομα μαζί μὲ τὶς ἄλλες μεταβυζαντινές ἐπιγραφές, ὅπως προαναφέραμε.

5. Ἀριθμὸς καταγραφῆς τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας $\frac{43-3}{75}$ · Διαστάσεις:

130 × 95 ἐκ. Ἀριθμὸς καταγραφῆς τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα $\frac{43-1}{75}$ · Διαστάσεις: 130 × 94 ἐκ.

κειμ του Χίου ξεχωρίζουν έντεκα παλιές εικόνες. Τα θέματα των έντεκα εικόνων με τη χρονική σειρά του δωδεκάορτου είναι τα εξής: 1) Γέννηση της Παναγίας, 2) Εισόδια της Παναγίας, 3) Εὐαγγελισμός, 4) Γέννηση, 5) Ὑπαπαντή, 6) Βάφτιση, 7) Μεταμόρφωση, 8) Βαϊοφόρος, 9) Σταύρωση, 10) Ἀνάσταση, 11) Ἀνάληψη¹. Λείπει τὸ θέμα τῆς Ἑγερσης τοῦ Λαζάρου. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς παρουσιάζουν ἐξωτερικὴ ὁμοιογένεια ἔτσι πὸς μὲ ἀσφάλεια μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ἔγιναν ταυτόχρονα. Ἐάν μάλιστα συνδυαστοῦν μὲ τὶς μεγάλες εἰκόνες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, τότε ἀποκτᾶ κανεὶς ὁλοκληρωμένη εἰκόνα ἑνὸς συνολικοῦ ἔργου πὸς αὐτοῦσιο προσαρμοστικὴ στὸ νέο τέμπλο τοῦ Ἰωακείμ.

Πότε ὅμως ἔγιναν αὐτὲς οἱ εἰκόνες;

Περισσότερο οἱ έντεκα εἰκόνες καὶ λιγότερο οἱ δύο δεσποτικὲς παρουσιάζουν σήμερα έντονα τὰ ἴχνη τῆς ἐγκατάλειψης, καθὼς δὲν ἔχουν συντηρηθεῖ. Οἱ πιὸ πολλές εἶναι μαυρισμένες, τὸ ξύλο σὲ τρεῖς εἰκόνες ἔχει σπάσει καὶ τὸ χρῶμα ἀπολεπίστηκε στὶς ρωγμές. Ἡ εἰκόνα τῆς Σταύρωσης παρουσιάζει ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἀποψη τὶς μεγαλύτερες φθορὲς. Ἐπιζωγραφίσεις σὲ μικρὴ ἔκταση καὶ μεταγενέστερες ἐπιγραφὲς ἔχουν ἀλλοιώσει τὸ ὕφος σὲ ὀρισμένα ἔργα. Ἀκόμη πιὸ λυπηρὸ εἶναι τὸ γεγονός τῆς κλοπῆς τῆς εἰκόνας μὲ τὴ Γέννηση στὶς ἀρχὲς τοῦ 1977. Ἦταν ἡ μόνη πὸς δὲ βρισκόταν ἀναρτημένη στὴν πάνω σειρά τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου, ἀλλὰ τοποθετημένη στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης. Πρακτικοὶ λόγοι δὲν ἐπέτρεψαν τὴ φωτογράφιση τῶν εἰκόνων τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Βαϊοφόρου καὶ τῆς Βάφτισης, γι' αὐτὸ δὲν θὰ ἐξεταστοῦν παρακάτω.

Δύο γενικὲς παρατηρήσεις ἀνοίγουν τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν προβλημάτων πὸς σχετίζονται μὲ τὸ μεγάλο σύνολο τῶν εἰκόνων. Καθὼς οἱ φορητὲς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας ἔχουν ἴδιες διαστάσεις, τὸ ἴδιο καὶ οἱ μικρὲς μὲ τὰ θέματα τοῦ δωδεκάορτου, φαίνεται ὅτι τὸ σύνολο σχεδιάστηκε ταυτόχρονα μὲ βάση καθορισμένο σχέδιο. Ἐπειτα μὲ μιὰ πρώτη ματιὰ διακρίνει κανεὶς τεχνολογικὲς παραλλαγὲς πὸς καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν ἀπόδοση τοῦ συνόλου σὲ ἓνα μόνο ζωγράφο. Ξεχωρίζουμε τρεῖς γιὰ λόγους πὸς θ' ἀναπτυχθοῦν παρακάτω. Στὸν ἓνα ἀποδίδουμε τὶς εἰκόνες τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ (πίν. 5), στὸν ἄλλο τὶς εἰκόνες τῆς Γέννησης, τῆς Μεταμόρφωσης καὶ τῆς Ἀνάληψης (πίν. 6, 7α) καὶ στὸν τρίτο τὶς εἰκόνες τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς Σταύρωσης καὶ τῆς Ἀνά-

1. Οἱ εἰκόνες ἔχουν διαστάσεις 56 × 39 ἐκ. ἡ καθεμιά. Ὁ ἀριθμὸς καταγραφῆς δίνεται ἐδῶ μὲ τὴ σειρά πὸς ἀναγράφονται: 1) $\frac{43-19}{75}$, 2) $\frac{43-20}{75}$, 3) $\frac{43-14}{75}$, 4) $\frac{43-11}{75}$, 5) $\frac{43-21}{75}$, 6) $\frac{43-13}{75}$, 7) $\frac{43-15}{75}$, 8) $\frac{43-12}{75}$, 9) $\frac{43-17}{75}$, 10) $\frac{43-18}{75}$, 11) $\frac{43-16}{75}$.

στασης (πίν. 7β, 8). Θὰ προσπαθήσουμε νὰ πλησιάσουμε χωριστὰ τὸ ἔργο τοῦ καθενός.

Ὁ ζωγράφος τῆς Γέννησης, τῆς Μεταμόρφωσης καὶ τῆς Ἀνάληψης (πίν. 6, 7α)

Ὁ ζωγράφος τῶν τριῶν εἰκόνων μεταγράφει οὐσιαστικά εἰκονογραφικούς τύπους ποὺ τόσο πρόσφορα εἶχαν δουλέψει οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰ. μὲ ἐλάχιστες πρωτότυπες καινοτομίες, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν πεσμένη μορφή τοῦ Ἰακώβ πάνω στὰ βράχια τοῦ Θαβῶρ (πίν. 6α). Ἀκόμη καὶ ἡ ἀπεικόνιση τῆς ἀνόδου καὶ τῆς καθόδου ἀπὸ τὸ ὄρος, ἂν καὶ σπανιότερα εἰκονογραφεῖται, εἶχε πλουτίσει τὸ βασικὸ θέμα, μὲ τὴ μορφή ποὺ ὑπάρχει ἐδῶ ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 16ου αἰ.¹

Ἡ ὀργάνωση τῶν δύο θεμάτων σὲ δύο ἐπίπεδα, μὲ τὴν προβολὴ πάνω στὸ χρυσὸ κάμπο τοῦ ὀλόσωμου Χριστοῦ μέσα σὲ δόξα καὶ μὲ τὸν ὀρίζοντα τῶν βράχων ποὺ τέμνουν τὴ σύνθεση, σχεδιάστηκε ἄρκετὲς φορές παλιότερα, γιὰτὶ ἔδινε ικανοποιητικὴ λύση στὴ διήγηση τῶν παραστάσεων.

Μὴ λαμβάνοντας ὑπόψη τίς δανεισμένες ἀπὸ τὴν παράδοση συνθέσεις, ἀπομένει νὰ ἐξετάσουμε τὸ ὕφος τοῦ ἔργου του.

Γενικά οἱ μορφές του ἔχουν ἀποδοθεῖ μὲ ἐπιμονὴ στὸ σχηματισμὸ τῶν ὄγκων χωρὶς ἀπόλυτα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τὴν Παναγία καὶ τοὺς ἄγγελους στὴν Ἀνάληψη καὶ τίς πεσμένες μορφές στὴ Μεταμόρφωση, οἱ ὑπόλοιπες φαίνονται στατικές, κάπως κοντές, οἱ κινήσεις δὺσκαμπτες χωρὶς ἐσωτερικὴ δύναμη.

Ἐνῶ τὰ χρώματα ποὺ χρησιμοποιεῖ εἶναι πολλὰ καὶ ἔντονα, οἱ χαράξεις τῶν πτυχῶν, ποὺ καμιά φορὰ εἶναι ἀνοργάνωτες, λειτουργοῦν ἀρνητικὰ στὴν προσπάθειά του γιὰ ζωγραφικὴ ἀπόδοση. Σὲ ἐλάχιστες περιπτώσεις σάν μέσο ἀνάδειξης ὀρισμένων μορφῶν χρησιμοποιεῖ τὴ χρυσοκονδυλιά (βλ. τὰ φτερά τῶν ἀγγέλων, τὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ).

Στὰ πρόσωπα διακρίνει κανεὶς κάποια ἀτονία στὸ σχέδιο καὶ σχετικὴ ξηρότητα στὸ πλάσιμο μὲ τὴν ἐπανάληψη ὁμοίων ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν σὲ κάθε μορφή χωριστά. Ἔτσι οἱ μορφές τῶν ἀποστόλων ἀναγνωρίζονται περισσότερο ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν μαλλιῶν ἢ τὸ χρῶμα τους καὶ ὄχι ἀπὸ τὸ γενικὸ φυσιολογικὸ τύπο τους.

Τὸ τοπίο διακρίνεται γιὰ τὴν ποικιλία στὴν ἀνάπτυξή του. Οἱ μαλακὲς ἀποκλίσεις, οἱ σπασμένες ἀκμές ποὺ κατασκευάζονται μὲ νευρικές πινελιὲς καὶ εὐλύγιστα περιγράμματα, τὰ δέντρα μὲ τοὺς χρυσομένους κορμούς καὶ

1. Μελέτη γιὰ μιὰ εἰκόνα Μεταμόρφωσης ἀπὸ τὴ μονὴ Παντοκράτορα τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ποὺ παρουσιάζει ἴδιες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες μὲ τὴ δική μας, ἔχει ἐτοιμάσει ἢ συνάδελφος κ. Λ. Τόσκα, καὶ πρόκειται νὰ δημοσιευτεῖ στὸν τιμητικὸ τόμο γιὰ τὸν καθηγητὴ Στ. Πελεκανίδη.

τά φυλλώματα, τὰ ποικίλα φυτὰ στὶς πλαγιὲς τῶν βράχων, ὀργανώνουν ἕναν καλοδουλεμένο χῶρο καὶ ἐκφράζουν, ἐδῶ τουλάχιστον, κάποια γνώση στὸ σχέδιο καὶ κάποια τάση γιὰ διακοσμητισμό.

Ἡ κλεμμένη εἰκόνα τῆς Γέννησης πρέπει ν' ἀποδοθεῖ στὸν ἴδιο ζωγράφο, γιὰτὶ παρουσιάζει τὰ ἴδια γενικὰ καὶ εἰδικὰ στοιχεῖα ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὶς εἰκόνες τῆς Μεταμόρφωσης καὶ τῆς Ἀνάληψης. Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς γονατιστῆς Παναγίας μπροστὰ στὴ φάτνη πρωτοκαθιερώθηκε ἀπὸ τὸ Θεοφάνη στὴ μονὴ Σταυρονικήτα¹.

Συνοψίζοντας τὶς παραπάνω παρατηρήσεις γιὰ τὸ ζωγράφο θὰ σημειώναμε γενικὰ τὰ ἑξῆς: Ἡ ἐξάρτησή του ἀπὸ τὸ ἔργο τῶν Κρητῶν ζωγράφων ἐντοπίζεται κύρια μόνο στὴν ἀποδοχὴ εἰκονογραφικῶν τύπων ποὺ ἐκεῖνοι ἀρκετὲς φορὲς εἶχαν δουλέψει. Ἡ καθαρὰ προσωπικὴ γραμμὴ του στὴν ἀπόδοση τῶν πτυχῶν καὶ τῶν προσώπων τὸν ὀδηγεῖ σὲ ἀποτελέσματα ἀρκετὰ διαφορετικὰ ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς κλασικὲς δημιουργίες τῶν Κρητῶν στὰ μέσα ἢ στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰ.

Ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ
(πίν. 5)

Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας βεβαιώνεται ὅτι ζωγράφησε καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀπὸ ὀρισμένες κοινὲς λεπτομέρειες ποὺ μὲ ἀρκετὴ πιστότητα μεταφέρονται ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη. Τὰ ψηλὰ γιὰ παράδειγμα κτήρια τοῦ κάμπου μὲ τὸ ὕψος ποὺ πέφτει στὶς στέγες τοὺς ἀντιγράφονται ὁμοίотροπα στὰ δύο ἔργα μὲ μικρὲς παραλλαγὲς ποὺ ἐπιβάλλονται ἀπὸ τὸ γενικὸ εἰκονογραφικὸ θέμα. Ἐπειτα ἡ διακόσμηση τῶν τοίχων εἶναι ἴδια. Ἀκόμη τὰ χρυσὰ φωτοστέφανα κοσμοῦνται μὲ τὸ ἴδιο μοτίβο ποὺ εἶναι ἕνας λυγρὸς βλαστὸς μὲ φυλλαράκια στοὺς μυχοὺς.

Οἱ διαφορὲς τοῦ ἀπὸ τὸν προηγούμενο ζωγράφο ἐντοπίζονται κυρίως στὰ πρόσωπα. Τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς εἶναι ἐδῶ συνήθως πιὸ λεπτὸ, ἢ στροφὴ τῆς κεφαλῆς κατὰ τὰ τρία τέταρτα εἶναι πιὸ φυσικὴ, καθὼς ἐλάχιστο μέρος τοῦ στραμμένου τμήματος φαίνεται. Ἡ μύτη εἶναι ἐλαφρὰ καμπύλη στὴ ράχη καὶ τὰ πτερύγια πιὸ μεγάλα ἀπὸ τὰ πτερύγια ποὺ ζωγραφίζει ὁ προηγούμενος. Διαφορετικὰ σκιάζει τὰ μάτια στοὺς δακρυγόνους ἄσκους καὶ μὲ περισσότερη φυσικότητα ἀποδίδει τὰ χεῖλη. Ὁ προηγούμενος φω-

1. Βλ. Γ. Γ ο υ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 92. Βλ. ἀκόμη τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, Χ. Πα τ ρ ι ν ἑ λ η, Α. Κ α ρ α κ α τ σ ἄ ν η, Μ. Θε ο χ ἄ ρ η, Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκεντήματα, Ἀθήναι 1971 (ἐκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος), σ. 70.

τίζει κάπως σκληρὰ τὸ πρόσωπο, ιδιαίτερα στὰ χεῖλη καὶ στὸ πηγούνι, ἐνῶ ἐδῶ ὁ ζωγράφος δὲν ἀποδίδει συμβατικά τις σκιασμένες ἢ φωτισμένες περιοχές, ἀλλὰ προσπαθεῖ νὰ καλοπλάσει τὰ χαρακτηριστικά τῆς κάθε μορφῆς χωριστά.

Ἄλλὰ οἱ διαφορές τους ἐκτείνονται καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει πλάσει ὁ καθένας τὸ ἔνδυμα. Ἐν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας στὸν Εὐαγγελισμό, οἱ πτυχές σχεδιάζονται πυκνὰ καὶ ἀπανωτὰ καὶ οἱ δίπλες τοῦ ὑφάσματος ἀποδίδονται σκληρὰ μὲ τρόπο πού συναντᾶμε συχνὰ σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς περιοχῆς τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας. Ἡ σκληρὴ πυχολογία στὸ ἔνδυμα τοῦ ἀγγέλου ὀφείλεται βέβαια κατὰ κύριο λόγο στὴ χρῆση τῆς χρυσοκονδυλιάς.

Ὡστόσο τὸ σχέδιο ἐδῶ εἶναι πιὸ ἐλεύθερο, οἱ μορφές ἔχουν ὀρθές ἀναλογίες, καθὼς τὰ κορμιά εἶναι ψηλὰ καὶ λυγρὰ, οἱ κινήσεις ἔχουν περισσότερη φυσικότητα καὶ ζωηράδα. Ὁ ζωγράφος ἀγαπᾷ τὴ λεπτομέρεια καὶ αὐτὴ τοῦ ἡ φροντίδα φαίνεται στὰ φωτοστέφανα, στὶς χρυσές ταινίες καὶ στὰ κρόσια τοῦ μαφοριοῦ τῆς Παναγίας, στὸ ὄμορφο βάζο μὲ τὰ γαρίφαλα στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἢ στὴ στρωμνὴ τῆς Ἄννας στὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας.

Ἡ ἰδιότυπη εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια τῆς παράστασης τῶν προφητῶν στὸν Εὐαγγελισμό, πού εἰκονίζονται ὀλόσωμοι πάνω σὲ βᾶθρα τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου καὶ σκύβοντας δείχνουν τὴν Παναγία, ἀπεικονίστηκε ἀρκετὲς φορές στὴ Βέροια σὲ ὄλο τὸ 16 αἰ. καὶ ἀργότερα¹. Ἡ ἀνάλογη παράσταση στὶς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ θὰ τολμοῦσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι στάθηκε ὁ πυρήνας αὐτῆς τῆς τόσο συχνῆς ἐπανάληψης².

Οἱ εἰκόνες τοῦ τρίτου ζωγράφου

Θὰ προσπαθήσουμε τώρα νὰ πλησιάσουμε τὸ ἔργο τοῦ τρίτου ζωγράφου πού οἱ διαφορές του ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμενους εἶναι πιὸ φανερές. Σ' αὐτὸν τὸ ζωγράφου ἀποδίδουμε τὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων, τῆς Σταύρωσης καὶ τῆς Ἀνάστασης. Ἀπὸ τίς τρεῖς εἰκόνες διατηρεῖται καλύτερα ἢ τελευταία.

Ἡ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης (πίν. 7β)

Γενικὰ ἐδῶ ἀντιγράφονται τὰ καθιερωμένα εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα γι' αὐτὸ τὸ θέμα. Στὸ κέντρο ὁ Χριστὸς στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ τραβᾷ

1. Ὑπάρχει μιὰ σειρά ἀπὸ βημόθυρα μὲ αὐτὴν τὴν εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια πού καλύπτουν τὴν παραπάνω χρονικὴ περίοδο. Ὅλα εἶναι ἀδημοσίευτα.

2. Βλ. Σ τ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὄλης Θεταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, πίν. 5.

πρὸς τὰ πάνω τὸν Ἀδάμ. Πατεῖ στὰ σπασμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἄδη πού τὰ ἐξαρτήματά τους, κλειδιά, κλειδαρότρυπες, καρφιά, εἶναι σπαρμένα δεξιά καὶ ἀριστερά, ὅπως διδάσκουν οἱ ἀπόκρυφες διηγήσεις. Μιά βαθιά σχισμάδα στὸ βράχο φτάνει ὡς τὸ βάθος τῆς γῆς χωρίζοντας στὴ μέση τὸ τοπίο. Ἔτσι προβάλλει ἔντονα ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸ χρυσὸ κάμπο πού φτάνει ὡς ἐκεῖ κάτω. Λευκὲς παράλληλες γραμμὲς γύρω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ θέλουν νὰ δώσουν μεγαλύτερο τόνο φωτεινότητας καὶ νὰ παρουσιάσουν τὸ φωτεινὸ ἀπαύγασμα, πού σὲ ἄλλα παλιότερα ἔργα ὀρίζεται μὲ ἰδιαίτερο τρόπο. Τρεῖς μορφὲς πίσω του καὶ ἄλλες τρεῖς μπροστά φέρουν φωτοστέφανο, ἐνῶ πίσω ἀπὸ ἐκεῖνες ἄλλες μορφὲς δηλώνονται μὲ τὸ σύστημα τῆς ἰσοκεφαλίας. Στὶς μορφὲς μὲ τὸ φωτοστέφανο ἀναγνωρίζουμε τὴν Εὐα, τὸν Ἄβελ, τὸ Δαβίδ (κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητὸ μὲ τὴ φράση ΑΝΑΧΤΗΤΩ Ο Θ(Ε)ΟC ΚΑΙ ΔΙΑ...), τὸ Σολομώντα καὶ τὸν Ἰωάννη. Μέσα στὴ σχισμάδα τοῦ βράχου εἰκονίστηκε ἕνας ἄγγελος πού κρατεῖ μὲ σεβασμὸ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους.

Μιά πρώτη ἐντύπωση ἀπὸ τὸ ἔργο εἶναι ἡ σθεναρὴ σύλληψη στὴ σύνθεση. Οἱ μορφές, πού ἔπρεπε νὰ εἰκονιστοῦν γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα, στριμώχνονται ἀσφυκτικὰ πρὸς τὰ πλάγια καὶ τοποθετοῦνται ἀπανωτὰ μὲ τρόπο πού ὑποδηλώνει καὶ προχειρότητα στὴ σχεδίαση καὶ ἐπιπολαιότητα στὴν ὀργάνωση. Οἱ κινήσεις ἀποδίδονται χωρὶς ἐσωτερικὸ παλμὸ καὶ γίνονται τόσο τυπικὲς, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴ θέση τῶν χεριῶν τῆς Ἄνας, τοῦ Ἄβελ καὶ τοῦ Ἰωάννη, ὅστε νὰ ἐνισχυθεῖ ἡ γνώμη γιὰ μιὰ χαλαρὴ, σχεδὸν ἀδύνατη, χάραξη. Ἀκόμη σὰν βασικὸ γνώρισμα τῶν μορφῶν πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἡ δυσαναλογία τῶν μελῶν τοῦ σώματος. Στὸ Χριστό, γιὰ παράδειγμα, τὸ σῶμα εἶναι κοντὸ καὶ πλατὺ, ὁ λαιμὸς ψηλός, ἡ κεφαλὴ ἀρκετὰ μεγάλη σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο κορμὶ, τὰ ἄκρα τῶν ποδιῶν χοντρά καὶ μεγάλα. Κάπως ἀνάλογα πλάθονται καὶ οἱ μορφὲς τοῦ Δαβίδ καὶ τοῦ Σολομώντος.

Ἡ πτυχολογία γενικὰ εἶναι συμβατικὴ, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἀδάμ, ὅπου οἱ σκιὲς στὴν περιοχὴ τῆς κοιλιᾶς, τοῦ μηροῦ καὶ τῆς πλάτης σχηματίζονται μὲ σκουρότερο χρῶμα ἀπὸ τὸ βασικὸ καὶ ἀποδίδουν πλαστικότητα στὴ μορφή. Χρυσοκονδυλιᾶς καλύπτουν τὰ ρούχα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Εὐας. Ὁ ζωγράφος μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στολιζέει τὶς οὐγίες στὸ χιτῶνα καὶ στὸ ἐπικάμισο τοῦ Δαβίδ. Διακοσμεῖ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐπικάμισου τοῦ Δαβίδ καὶ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χιτῶνα τοῦ Σολομώντος μὲ ἄνθη καὶ βλαστοὺς σὲ σχήματα ἀνάλογα μὲ κείνα πού στολιζόν τὸ ἔνδυμα τοῦ Γεωργίου καὶ Δημητρίου τῆς μεγάλης εἰκόνας ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα.

Ἡ τεχνικὴ στὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, μὲ τὶς ἔντονες τονικὲς διαβαθμίσεις καὶ τὴν ἰδιότυπη ἐπίθεση τῶν φώτων, ἐκφράζει περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλο στοιχεῖο τὸ ὕφος τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου. Οἱ κεφαλῆς εἶναι

μεγάλες μὲ χαμηλὸ μέτωπο καὶ πεταγμένα μῆλα. Οἱ κόγχες τῶν ματιῶν εἶναι σκούρες, τὰ μάτια στενὰ μὲ τονισμένες μαῦρες κόρες. Τὰ περιγράμματα στὰ βλέφαρα καὶ ὁ φωτισμὸς τοῦ πάνω βλέφαρου ἢ γενικότερα ἡ συνολικὴ ἀπόδοση τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης παρουσιάζει ἐξαιρετικὴ ὁμοιότητα μὲ τὶς ἀντίστοιχες στὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Ἰωάννη, Νικολάου, Γεωργίου καὶ Δημητρίου τῶν μεγάλων εἰκόνων, ποὺ ἐξετάσαμε παραπάνω. Τὸ ἄπλωμα τῆς φωτεινῆς ἐπιφάνειας στὰ νεανικὰ πρόσωπα τῆς Ἀνάστασης καὶ τὸ σχῆμα τῶν χειλῶν, μὲ τὶς σκιὰς γύρω τους, θυμίζουν ἔντονα τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα. Ἀκόμη ἡ διαγώνια τοποθέτηση τοῦ φωτὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Δαβὶδ, μὲ τὶς βαθιὲς ρυτίδες πρὸς τὸ μέρος τῆς μύτης, εἶναι ἐντελῶς ἀντιστοιχί μ' αὐτὴν στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Ἄννας. Ὅλα τὰ πρόσωπα στὴν Ἀνάσταση ἔχουν εἰκονιστεῖ σὲ στροφῆ κατὰ τρία τέταρτα καὶ φυσιολογικὰ τὸ σχῆμα τῆς μύτης ἔχει ἀποδοθεῖ ἀπὸ τὰ πλάγια. Συγκρίνοντας, τέλος, τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας τοῦ ἁγίου Νικολάου μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Εὔας στὴν εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης ξαναβρίσκουμε τὸ ἴδιο σχῆμα τῆς μύτης. Ἡ ἀπαρίθμηση τόσων κοινῶν στοιχείων στὶς τρεῖς μεγάλες εἰκόνες, ποὺ μὲ ἀρκετὴν ἀσφάλεια ἀποδώσαμε σ' ἓνα ζωγάφο, καὶ στὴ μικρὴ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης δείχνει ὅτι καὶ αὐτὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴν προσπαθήσουμε νὰ παρουσιάσουμε καὶ τὶς δύο ἄλλες εἰκόνες ποὺ τοῦ ἀποδίδουμε, ἀλλ' ὅμως ἡ κατάστασή τους—ιδιαιτέρα τὸ μαῦρο βερνίκι, οἱ φθορὲς στὶς σχισμάδες τοῦ ξύλου καὶ οἱ ἐπιζωγραφίσεις σὲ μερικὰ σημεῖα—, δυσκολεύει στὴν ἐκτίμηση τῶν ἔργων γενικὰ καὶ ἰδιαίτερα τῆς χρωματολογίας.

Στὰ Εἰσόδια καὶ στὴ Σταύρωση ἀντιγράφεται ἡ γνωστὴ εἰκονογραφία γιὰ τὰ θέματα αὐτά, ἔτσι ποὺ οἱ ἀναδρομὲς στὴν παλιότερη τέχνη θὰ ἦταν ἄσκοπες. Γενικὰ συγκρίνοντας τὶς δύο εἰκόνες μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης σημειώνουμε τὴν ὁμοιότητα στὴν ἀπόδοση τῶν προσωπογραφικῶν λεπτομερειῶν καὶ τῆς πτυχολογίας. Ἐδῶ ὅμως οἱ μορφὲς ἀποκοτῶν πρὸ φυσικὲς ἀναλογίες, εἶναι πρὸ λυγερὲς καὶ τὰ ροῦχα ἀφήνουν νὰ διαφαίνεται κάπως ὁ ὄγκος τοῦ σώματος. Ἰδιαίτερα στὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων ξαναβρίσκουμε ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ ζωγράφου, τὴ διάθεση γιὰ διακοσμητισμό. Οἱ χρυσοκονδυλιές, τὰ λουλούδια πάνω στὰ ροῦχα τῶν κοριτσιῶν, τὰ ποικίλα στολίδια στὰ ἀρχιτεκτονήματα καλύπτουν μὲ ἐπιμονὴ τὶς ἐπιφάνειες. Τὸ σοβαρὸ περιεχόμενο τῆς Σταύρωσης δὲν τοῦ ἐπέτρεπε βέβαια ἀνάλογη χρῆση τέτοιων διακοσμητικῶν στοιχείων.

Μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν τριῶν εἰκόνων καὶ ἰδιαίτερα τῆς Ἀνάστασης στὸν ἀνόνημο ζωγάφο τῶν τριῶν μεγάλων εἰκόνων λύνεται ἀρκετὰ ἱκανοποιη-

τικά τὸ πρόβλημα τῆς χρονολόγησής τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης στὸ σύνολό τους. Ξέροντας ὅτι τουλάχιστον ἡ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη χρονολογεῖται στὰ χρόνια τῆς ἀρχιερατείας τοῦ Ἰωαννικίου (1638-1645) ἀπομένει νὰ δεχτοῦμε ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Μητρόπολης ἔγιναν ἢ ταυτόχρονα μὲ τὶς ἐπισκευές τοῦ ναοῦ (λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1668) ἢ λίγα χρόνια πρὶν μπροστά. Ἄν μάλιστα ὑποθέσουμε ὅτι οἱ ἐνέργειες τῶν Βεροιωτῶν γιὰ τὴν ἐπισκευὴ τοῦ ναοῦ χωρὶς τὴν ἔγκριση τοῦ ἱεροδικείου ἄρχισαν σποραδικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ 1668 μὲ τμηματικὲς προσθήκες στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο καὶ στὸ ἀρχιτεκτόνημα, τότε μιὰ χρονολόγησις τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα δὲν θὰ ἦταν μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια. Θὰ πρέπει τότε νὰ στήθηκε καινούργιο τέμπλο ποῦ θὰ εἶχε πάνω κάτω 6 μέτρα μήκος¹ καὶ ἡ ἐργασία τῆς κατασκευῆς τῶν εἰκόνων θὰ ἀνατέθηκε σὲ τρεῖς ζωγράφους. Ἀνάμεσα σὲ κείνους ἐργάζεται καὶ αὐτὸς ποῦ τὸ ἔργο του ἐξετάζουμε πρὶν ἀναλυτικὰ.

Ἀπομένει τώρα νὰ ἐξετάσουμε τὶς δύο μεγάλες φορητὲς εἰκόνες, τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καὶ τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ποῦ ἀνήκουν στὸ ἴδιο τέμπλο καὶ ἡ χρονολόγησή τους εἶναι ἴδια μὲ αὐτὴν τῶν ἔντεκα μικρῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης.

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας²

Πρὶν πάνω σημειώσαμε ὅτι οἱ εἰκόνες ποῦ παρουσίαζαν κάποιες φθορὲς δέχτηκαν ἐπιζωγραφίσεις στὰ φθαρμένα σημεῖα. Ἡ εἰκόνα ὅμως ποῦ δέχτηκε τὴ μεγαλύτερη ἐπιζωγράφισις εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Τὸ πρόσωπό της καλύφθηκε μὲ ἔντονα χρώματα ποῦ τῆς ἔδωσαν μιὰ ἐξαιρετικὰ ἄσχημη μορφή. Τὸ μαφόριο σὲ ἀρκετὰ σημεῖα παραμένει ἄθικτο. Ἀκέραια μένει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ, ὅμως οἱ ἐπιστρώσεις μὲ βερνίκι δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν τώρα νὰ ὑπολογίζουμε σ' αὐτήν.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (πίν. 9α, 10)

Ἡ εἰκόνα διατηρεῖται θαυμάσια, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὰ σκασίματα ἀνάμεσα στὶς τάβλες ποῦ ἔνωσε ὁ ζωγράφος γιὰ νὰ ἐτοιμάσει μιὰ μεγάλη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὰ κενὰ ποῦ εἶχαν σχηματιστεῖ στὶς ρωγμὲς γεμίστηκαν μὲ γύψο σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ καὶ συμπληρώθηκαν μὲ χρῶμα.

Ὁ Χριστὸς παριστάνεται σὲ προτομὴ στὴ συνηθισμένη στάσις εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ὑψωμένο μπροστὰ στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ ἄλλο τεντωμένο πρὸς τὰ μπρὸς νὰ κρατεῖ ἀπὸ κάτω ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο. Φορεῖ βυσσινὶ χι-

1. Τὸ συνολικὸ πλάτος ὑπολογίστηκε ἀπὸ τὸ πλάτος ποῦ δίνουν προσθετικὰ ὅλες οἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκάορθου.

2. Δὲν εἶχα τότε τὴ δυνατότητα νὰ φωτογραφίσω τὴν εἰκόνα, ἐπειδὴ γυάλινος πίνακας τὴν καλύπτει καὶ πάνω του ἀντιφεγγίζουν τὰ πολλὰ ἀνοίγματα τοῦ δυτικοῦ τοῖχου τοῦ ναοῦ.

τόνα μὲ χρυσομένο σταρόχρωμο σῆμα καὶ κυπαρισσι ἱμάτιο γεμάτο χρυσοκονδυλιές. Καλοσχηματισμένη κεφαλὴ μὲ πλούσια μαλλιά στηρίζεται σὲ γερὸ λαϊμὸ καὶ ἐκφράζει τὴ δεξιότητά τοῦ ζωγράφου στὴ χάραξη τῆς σεβαστῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ.

Τὰ σκοῦρα καστανὰ μαλλιά καὶ γένια κυκλώνουν ἓνα πρόσωπο μὲ περιορισμένο φωτισμὸ στὸ χρῶμα τῆς ὄχρας. Μέσα ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τῶν φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν τόνων σχηματίζονται οἱ προσωπογραφικὲς λεπτομέρειες τοῦ Χριστοῦ. Μάτια κανονικὰ μὲ σκοῦρες κόρες τονισμένες μὲ ἀνοιχτόχρωμη πινελιά ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μὲ τὸ λευκὸ τοῦ βολβοῦ, βλέφαρα σκοῦρα μὲ ἐπιτηδειότητα χαραγμένα, φρύδια σπαθωτὰ μεγάλα, δακρυγόνοι ἄσκοι στὸ χρῶμα τοῦ προπλάσμου φωτισμένοι μὲ λίγες πινελιές ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, μύτη λεπτὴ καὶ μακριὰ κάπως κυρτὴ στὴ ράχη καὶ ἔντονα σκιασμένη ἀπὸ τὶς δύο μεριές, χεῖλη φωτισμένα καὶ τὰ δύο, δηλαδὴ τὸ κάτω καὶ τὸ πάνω ἐκεῖ ποῦ τὸ μουστάκι δὲν τὸ σκεπάζει.

Ὁ χρυσὸς κάμπος μὲ τὴν ἐπιγραφή IC XC O ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ καὶ τὸ χρυσοῦ σταυροφόρο φωτοστέφανο μὲ τὰ ἀνάγλυφα κοσμήματα καὶ τὰ ἀποκαλυπτικὰ γράμματα Ο ΩΝ ὀλοκληρώνουν τὴ διακόσμηση τῆς εἰκόνας.

Σὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς τρεῖς ζωγράφους ἀνατέθηκε ἡ κατασκευή αὐτῆς τῆς εἰκόνας; Εἶναι εὐκόλο νὰ δώσουμε ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα, ἀφοῦ προηγουμένως παραβάλλουμε τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ πρόσωπα τῶν στρατιωτικῶν Ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου (βλ. πίν. 4 καὶ 11). Οἱ πινελιές ποῦ ξανοίγουν τοὺς τόνους ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς μύτης πρὸς τὰ πάνω καὶ γενικὰ ὁ φωτισμὸς πάνω ἀπὸ τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν σχηματίζουν μέτωπο ἐντελῶς ὅμοιο μὲ τὸ μέτωπο τοῦ Δημητρίου. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης καὶ ἡ δουλειὰ στὶς κόγχες τῶν ματιῶν προδίδουν μὲ μεγαλύτερη ἀσφάλεια τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ καὶ κοινὸ στὰ δύο ἔργα. Ὁ σκιασμὸς τῆς καὶ ἀπὸ τὶς δύο μεριές εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸς. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σχηματίζει τὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν μὲ τὶς γραμμὲς τῶν βλεφάρων, τὸν ἑλαφρὸ φωτισμὸ μὲ δύο παράλληλες γραμμὲς στὸ πάνω βλέφαρο καὶ στοὺς ἄσλους ἀπὸ κάτω εἶναι τελείως προσωπικὸς τοῦ ζωγράφου μας, ἀφοῦ τὸν παρακολουθήσαμε σὲ ὅλα τὰ ἔργα του. Σημειώνουμε ἐπίσης τὸ διαγώνιο φωτισμὸ στὰ μῆλα, τὶς παράλληλες ψιμυθιές στὰ σημεῖα ἐκεῖνα καὶ ἀκόμη τὶς ψιμυθιές στὸν ἐσωτερικὸ κανθὸ καὶ δίπλα στὰ πτερύγια τῆς μύτης. Ὁ τρόπος ποῦ σχηματίζει καὶ φωτίζει τὰ χεῖλη τοῦ Γεωργίου μεταφέρεται αὐτοῦσιος στὰ χεῖλη τοῦ Χριστοῦ. Ἀκόμη ἀξίζει νὰ προσέξουμε τὰ σχῆματα στὶς σκοτεινὲς χαράξεις τοῦ λαίμου. Τέλος, σημειώνουμε τὶς ὁμοιότητες ποῦ παρουσιάζουν τὰ κομπὰ γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν μὲ τὰ στολίδια στὶς κεραίες ποῦ συναντήσαμε καὶ στὶς ἐπιγραφὲς τῶν ἄλλων μεγάλων εἰκόνων.

Μετά από αυτά συμπεραίνουμε ότι και η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα είναι έργο του ζωγράφου που μᾶς ἀπασχολεί.

Του ἀποδώσαμε συνολικά τρεῖς μικρές εἰκόνες ἀπὸ τὸ δωδεκάορτο τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης καὶ τέσσερις μεγάλες: τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου, ἀφιέρωμα τοῦ μητροπολίτη Ἰωαννικίου (1638-1645), ποὺ σήμερα βρίσκεται στὸ τέμπλο τοῦ παλιοῦ ἐνοριακοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου στὸ τέμπλο τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Ἄννας τῆς ἐνορίας τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, τὴν εἰκόνα τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα, ποὺ σήμερα βρίσκεται στὸ Μουσεῖο, καὶ τέλος τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ποὺ βρίσκεται στὸ διακονικὸ τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου. Σημειώσαμε πῶς πάνω ὅτι σήμερα πρακτικοὶ λόγοι καθιστοῦν ἀνέφικτη τὴ μελέτη τῶν ὑπόλοιπων τριῶν εἰκόνων ἀπὸ τὸ δωδεκάορτο καὶ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης.

*Ἡ τοιχογραφία τῶν Προφητῶν Δαβὶδ καὶ Σολομῶντος
στὸ ναὸ Ἁγίου Νικολάου Γούρας (1639-1642) (πίν. 12)*

Ἄρκετὰ χρόνια πῶς μπροστά, τὸ 1639, ἄρχισε ἡ τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς Γούρας¹. Τὸ μνημεῖο εἶναι ἀπὸ τὰ ἀξιολογότερα τῆς Βέροιας, γιατί διατηρεῖ ζωγραφικὴ σὲ στρώματα ποὺ ἄλλοῦ εἶναι φανερά καὶ ἄλλοῦ καλυμμένα ἀπὸ τὸ 15ο, 16ο, 17ο, καὶ 18ο αἰ.² Σήμερα τὴ μεγαλύτερη ἐπιφάνεια τοῦ μνημείου καλύπτει ἡ ζωγραφικὴ τοῦ 17ου αἰ. ποὺ ἄρχισε στὰ 1639 καὶ τελείωσε στὰ 1642 «ἐπὶ Στεριανοῦ ἱερέος»³. Οἱ τοιχογραφίες στὸ σύνολό τους εἶναι ἀσυντήρητες. Τὰ ἄλλα ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει, οἱ φθορὲς στὶς συνθέσεις ἀπὸ πεσμένα τμήματα, τὰ σβησμένα κάπου κάπου χρώματα ἀλλοιώνουν σημαντικὰ τὸ ὕφος τῶν τοιχογραφιῶν. Ὡστόσο φαίνεται πὼς ἡ διακόσμηση ἔγινε κατὰ κύριο λόγο ἀπὸ ἓνα ζωγράφο μὲ μιὰν ἐξαιρέση. Ἐνας ἄλλος ζωγράφος ἀνάλαβε ν' ἀπεικονίσει μόνο δύο μορφὲς προφητῶν στὸ πρῶτο ἐσωρᾶχι πρὸς τὸ ἱερὸ τῆς νότιας κιονοστοιχίας (πίν. 12). Θὰ τολμοῦσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι ὁ κύριος ζωγράφος ἐπέτρεψε στὸν ἄλλο νὰ ζωγραφίσει σ' ἓνα ἀσήμαντο σημεῖο τοῦ ναοῦ, γιὰ νὰ δοκιμάσει ἀπλῶς ἐκεῖνος τὶς ἱκανότητές του στὴν τοιχογραφία. Ποιοὶ ὅμως εἶναι αὐτοὶ οἱ

1. Γιὰ τὸ ναὸ βλ. Γ. Χι ο ν ῖ δ η, ὁ.π., σ. 180. Οἱ ἐπιγραφὲς τοῦ ναοῦ ἀνασκευάζουν ὡς ἓνα σημεῖο τὶς ἀπόψεις τοῦ συγγραφέα. Ὁ Ν. Μ ο υ τ σ ὀ π ο υ λ ο ς, ὁ.π., ἀριθ. 231, σ. 89, δημοσιεύει ἀντίγραφο μιᾶς ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὲς τοῦ ναοῦ.

2. Ἐννέα ἐπιγραφὲς καθορίζουν χρονικὰ τὶς διαφορὲς τοιχογραφημένες ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ.

3. Ὁ ἀνακαινιστὴς τοῦ παλιοῦ ναοῦ ἱερέας Στεριανὸς ἀναφέρεται σὲ τρεῖς συνολικὰ ἐπιγραφές.

δύο ζωγράφοι ποὺ δουλεύουν στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς Γούρνας;

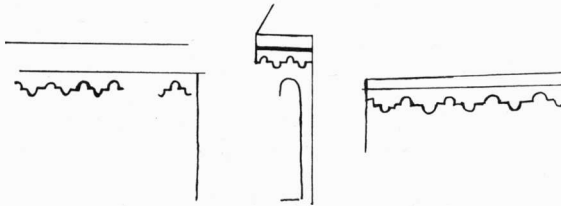
Σημειώσαμε πιὸ πάνω ὅτι οἱ τοιχογραφίες εἶναι σήμερὰ θαμπές ἀπὸ τὰ ἄλατα ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει καὶ ἀπὸ τὶς καπνιές. Μιὰ πλατιά πινελιὰ κόλλας, λίγο πιὸ πέρα ἀπὸ τὸ τουλουπάνι ποὺ τοποθέτησαν οἱ συντηρητὲς στὴν παράσταση τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο, γιὰ νὰ μὴν πέσει ἡ φουσκωμένη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ζωντάνεψε τὰ χρώματα τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας (πίν. 9β). Τὸ πρόσωπό της, ἂν παραβληθεῖ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μητρόπολης (πίν. 5β), μαρτυρεῖ μὲ ἀρκετὴ σιγουριά τὴν ταυτότητα τοῦ ἐνὸς ζωγράφου. Ἡ πολὺ χαρακτηριστικὴ μύτη, τὸ σχῆμα τῶν χειλιῶν, ὁ φωτισμὸς καὶ τὸ σχῆμα τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης καὶ γενικότερα ὁ φωτισμὸς τοῦ προσώπου μᾶς κάνουν νὰ πιστεύουμε ὅτι ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τρεῖς ζωγράφους ποὺ ἐργάστηκαν στὶς εἰκόνας τῆς Μητρόπολης, ἐκεῖνος ποὺ τοῦ ἀποδόσαμε τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἶχε ἀναλάβει λίγο πιὸ μπροστά, ὅπως μαρτυροῦν οἱ ἐπιγραφές, τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῆς Γούρνας.

Καὶ πάλι οἱ μορφές του εἶναι λυγρές, ὅπως σημειώσαμε γιὰ τὶς μορφές του στὶς εἰκόνας, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴ χάραξη τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωσήφ. Καὶ πάλι χρησιμοποιεῖ τὰ ἴδια διακοσμητικὰ μοτίβα στὸ ἀρχιτεκτόνημα τοῦ βάθους, ὅπως καὶ στὶς εἰκόνας τῆς Μητρόπολης (σχ. 1).

Ὁ ἄλλος ζωγράφος ἀπεικόνισε τὶς μορφές τῶν προφητῶν Δαβὶδ καὶ Σολομῶντος σὲ προτομή. Παριστάνονται μὲ τὰ γνωστὰ προσωπογραφικὰ τοὺς στοιχεῖα. Νέος ἀγένειος μὲ πυκνὰ σγουρὰ μαλλιά καὶ μὲ στέμμα στὸ κεφάλι ὁ Σολομὼν γέροντας μὲ κοντὰ σγουρὰ μαλλιά, μὲ κοντὰ γένια καὶ στέμμα στὸ κεφάλι ὁ Δαβὶδ.

Ὁ φωτισμὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Σολομῶντος, τὸ ἄπλωμα τῶν ψιμιθῶν, τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν καὶ τῶν χειλιῶν θυμίζον τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο πλάστηκαν τὰ νεανικὰ πρόσωπα τοῦ Γεωργίου καὶ Δημητρίου τῆς μεγάλης εἰκόνας τοῦ Παντοκράτορα. Ἐδῶ βέβαια ἔχουμε περισσότερη ἀφαίρεση, ποὺ ὑπαγορευόταν ἀπὸ τὰ πιὸ δύσχηστα ὕλικά τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοῖχου. Ἡ σύγκριση ὁμῶς τοῦ προσώπου τοῦ Δαβὶδ μὲ τὸ γεροντικὸ πρόσωπο τοῦ Νικολάου ἀποδίδει περισσότερα κοινὰ στοιχεῖα παρὰ διαφορές. Τὸ σχῆμα τοῦ δακρυγόνου ἀσκού εἶναι ὅμοιο, ἐπαναλαμβάνεται ἡ βαθιὰ ρυτίδα στὸ μάγουλο, ὁ φωτισμὸς κάτω ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κανθὸ τοῦ ματιοῦ εἶναι κοινὸς στὰ δύο ἔργα. Ἐχοντας ὑπόψη τὴ συνεργασία τοῦ ζωγράφου τῶν εἰκόνων τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὴ Μητρόπολι μὲ τὸ δικό μας ἀνώνυμο ζωγράφο καὶ μετὰ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις, ἀναγνωρίζουμε στὴν τοιχογραφία τῶν δύο προφητῶν τὸ χέρι τοῦ δικοῦ μας ζωγράφου. Τώρα μὲ τὴν ἀπόδοση αὐτὴ προκύπτει ὅτι ἡ συνεργασία τους δὲν εἶναι τυχαῖο γεγονός, ἀφοῦ ἐντοπίζεται χρονικὰ πρῶτα στὶς τοιχογραφίες τοῦ ἁ-

γίου Νικολάου και έπειτα στις εικόνες τής Μητρόπολης, αλλά μιá βέβαιη ένδειξη τής κοινής ανάληψης έργασιών που σημαδεύει σε μιá χρονική περίοδο τή μεταβυζαντινή ζωγραφική στή Βέροια.



Σχ. 1. Διακοσμητικά αρχιτεκτονικά μοτίβα: α) από τήν εικόνα τής Γέννησης τής Παναγίας, β) από τήν εικόνα τού Εὐαγγελισμού και γ) από τήν τοιχογραφία στό ναό τού άγιου Νικολάου

Γενικά συμπεράσματα

Είναι περίεργο τó γεγονός ότι, ένθó ή Βέροια διατηρεί ίκανό αριθμό βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών¹, δέν κέντρισε από παλιά τó ένδιαφέρον τών έπιστημόνων όπως ή Καστοριά². Άν έξαιρέσει κανείς τή γενική παρουσίαση τής αρχιτεκτονικής τών βυζαντινών ναών από τή κ. Χρ. Τσιούμη³, τήν πρόσφατη σχετικά δημοσίευση τών τοιχογραφιών τού «Χριστού» από τόν καθηγητή Στ. Πελεκανίδη και τίς άναφορές τού Μ. Χατζηδάκη στό Symposium τής Soroćani⁴, τó πλούσιο και ποικίλο ύλικό που καλύπτει τήν περίοδο από τó 12 αί. και συνέχεια μένει ούσιαστικά άδημοσίευτο⁵.

Γενικά ή παλαιολόγια ζωγραφική που έδω άντιπροσωπεύεται με λαμπρές

1. Ό Γ. Χιονίδης στην «Ιστορία Βεροίας» παραθέτει βέβαια έναν κατάλογο τών μνημείων τής πόλης, άρκετά σημαντικό όδηγό για τήν έρευνα, ώστόσο οί άφορμές του είναι διαφορετικές.

2. Για τήν Καστοριά ή βιβλιογραφία, άν και όχι απόλυτα ίκανοποιητική, είναι άρκετά έκτενής. Βλ. Α. Όρλάνδου, Βυζαντινά μνημεία Καστοριάς, ABME 4 (1938), Στ. Πελεκανίδη, Καστορία I - Βυζαντινά τοιχογραφία, Θεσσαλονίκη 1953, Ν. Μουτσοπούλου, Καστορία-Παναγία Μαυριώτισσα, Άθήνα 1967, Χρ. Τσιούμη, Οί τοιχογραφίες τού 13ου αί. στην Κουμπελίδικη τής Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973 κ.ά.

3. C. Mauroπούλου-Tsioumi, Verroia στην έκδοση Du Mont Documente, Alte Kirchen und Klöster Griechenlands, Köln 1972, σ. 126-130.

4. L'Art Byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Soroćani 1965, Beograd 1976, σ. 63.

5. Άναφέρομαι μόνο στις τοιχογραφίες και στις εικόνες. Δείγματα ζωγραφικής από τó τέλος τού 12ου αί. βρίσκουμε μόνο σε εικόνες.

τοιχογραφίες σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα θὰ εἶχε ἐντυπωσιάσει τὶς ἐπόμενες γενιές, πού μὲ τὴν ἀρκετὰ πρόωμη ἄλωση τῆς πόλης ἀπὸ τοὺς Τούρκους φαίνεται πὼς ἔμειναν κλεισμένοι στὰ τεῖχη μιᾶς ἀπὸ τὶς πιὸ ἰσχυρὲς πόλεις τῆς αὐτοκρατορίας¹.

Οἱ ἰσχυρὲς καταβολὲς τῶν κατακτῆσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ., ἢ ἔρμηνεῖα τοὺς ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους μέτριας τεχνικῆς κατάρτισης, ἢ ἀφαίρεση καὶ ἢ ἀπλούστευση τῶν σχημάτων τους, τὰ ἀμφίβολα καμιά φορὰ ἀποτελέσματα τῆς δουλειᾶς τους χαρακτηρίζουν σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴν τέχνη τοῦ 15ου αἰ. στὴν πόλη. Ἡ ἐπιβίωση αὐτοῦ τοῦ εἶδους τῆς ζωγραφικῆς στὶς τοιχογραφίες τοῦ νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Γραμματικοῦ (1519)², τὴν ἐποχὴ πού τὸ ἀνανεωτικὸ κύμα τῆς τέχνης τῶν Κρητῶν ζωγράφων μεταφερόταν πιά καὶ στὸν κύριο ἑλλαδικὸ κορμό, δείχνει σὲ τί βαθμὸ οἱ ζωγράφοι ἔμειναν ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ ἐξωτερικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα. Μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα, γιὰ ἄγνωστους λόγους, παρατηροῦμε μιὰ ἀξημένη ναοδομία πού συνοδεύεται ἀπὸ ἀρκετὰ τοιχογραφημένα σύνολα, ἐνδεικτικὰ ἐνὸς καλλιτεχνικοῦ ἰδιώματος πού καλλιεργεῖται ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους πὸ ἀλληλοεπιρραζονται καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀπλούστερη διάλεκτο γεμάτη παρανοήσεις καὶ ἀπὸ ἐπαναλήψεις παλιῶν προτύπων πὸ σχηματοποιημένες καὶ πὸ ξηρές. Ὅλα αὐτὰ δείχνουν «ὅσο ἀνεξάρτητα καὶ ἀνεπηρέαστα ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσα τὸ 16 αἰῶνα κρητικὴ τεχνολογία ἀναπτύχθηκε σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἢ τέχνη τῆς Μακεδονίας»³. Γενικεύοντας τοὺς χαρακτηρισμοὺς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰ. στὴ Βέροια θὰ σημειώναμε τὴν ἄποψη τοῦ Μ. Χατζηδάκη γιὰ τὴν τέχνη τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου: εἶναι μιὰ τέχνη «πού βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τῆς κρητικῆς συνεχίζοντας ἀντικλασικὲς τάσεις τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων»⁴.

Κατὰ τὸ 17 αἰῶνα καὶ πάλι μερικοὶ ζωγράφοι, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὸ ζωγραφὸ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Προκοπίου⁵, πὸ ζωγραφίζει καὶ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Γεωργίου τοῦ Γραμματικοῦ⁶, ἢ ἀπὸ τὸ ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ

1. Ἡ πόλη πέφτει στὰ χέρια τῶν Τούρκων τὸ 1430 (ἄποψη Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 66). Ξέρουμε τὸ σημαντικὸ ρόλο πού κράτησε κατὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ καὶ τοῦ Ἀλέξiou Ἀπόκαυκου, βλ. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 39 κ.έ. καὶ σ. 58-66.

2. Γιὰ τὸ ναὸ βλ. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 193. Ἀντίγραφο τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ 1519 στοῦ Ν. Μουτσοπούλου, δ.π., ἀριθ. 114, σ. 49.

3. Βλ. Γ. Γούναρη, δ.π., σ. 81.

4. Μ. Χατζηδάκη, Εἰκόνες τῆς Πάτμου (ἐκδ. Ἐθνικῆς Τραπέζης Ἑλλάδος), Ἀθήνα 1977, σ. 129.

5. Βλ. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 192. Ἀντίγραφο τῆς ἐπιγραφῆς στοῦ Ν. Μουτσοπούλου, δ.π., ἀριθ. 194, σ. 75.

6. Βλ. Γ. Χιονίδη, δ.π., σ. 193. Ἀντίγραφο τῆς ἐπιγραφῆς στοῦ Ν. Μουτσοπούλου, δ.π., ἀριθ. 187, σ. 73.

ναού του αγίου Νικολάου¹ στη βλάχικη συνοικία, που ζωγραφίζει και στο ναό του αγίου Άνδρέα², θά έλεγε κανείς πως συνεχίζουν να άπλουστεύουν και να παρανοούν, μιá και ή γενιά τους είχε ζήσει τους προσανατολιμούς της ζωγραφικής του 16ου αι.. Ή παραγωγή τους δέν ξεπερνά την τυποποίηση, τή γραμμικότητα, τήν έλλειψη όμορφιάς. Ή σχεδιαστική τους άνικανότητα και οί περιορισμένες άνησυχίες τους όδήγησαν τή ζωγραφική στα μέσα του αιώνα και μετά σε μιá χωρίς προηγούμενο παρακμή³.

Άνάλογα στοιχεία χαρακτηρίζουν και τις εικόνες, όσες θά μπορούσαν να θεωρηθούν βεριοώτικες, γιατί υπάρχουν και σποραδικά ξενόφερτα δείγματα.

Ό ζωγράφος μας, που του άποδώσαμε έναν όχι εύκαταφρόνητο άριθμό εικόνων και μιá τοιχογραφία, πρέπει άπό όσα έχουν έκτεθει παραπάνω, να έζησε στη Βέροια και να συνεργάστηκε με δύο άλλους ζωγράφους άνάμεσα στα χρόνια 1639, χρονιά που άρχισε ή τοιχογράφηση του ναού του αγίου Νικολάου Γούρνας, ως λίγο πριν άπό τό 1668, χρονιά που τό ιεροδικείο της Βέροιας εκδίδει άπόφαση γιά τήν κατεδάφιση των επισκευών της Μητρόπολης. Με σιγουριά τό πρώτο γνωστό έργο του είναι ή τοιχογραφία των προφητών στο ναό του αγίου Νικολάου Γούρνας μιá και ή τοιχογράφηση τελείωσε τό 1642. Μέσα στο διάστημα 1638-45 ζωγραφίζει τήν εικόνα του Ίωάννη του Προδρόμου και Ίσως τήν εικόνα του αγίου Νικολάου και τήν εικόνα των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Γύρω στα μέσα του αιώνα ζωγραφίζει τήν εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα και τρεις άπό τις μικρές εικόνες του τέμπλου της Μητροπόλεως, ένθ οι σύντροφοί του άνάλαβαν τις όπόλοιπες.

Κρίνοντας άπό τή συνολική θεώρηση του έργου του ξεχωρίζουμε δύο ένόητες με βασικό στοιχείο τή διακοσμητική διάθεση, που έξασθενίζει βέβαια σε όρισμένα έργα της μιáς ένότητας (εικόνα των Εισοδίων και εικόνα της Άνάστασης), άλλ' όμως υπάρχει σε υπερβολή στα έργα της άλλης ένότητας (εικόνα του αγίου Νικολάου και εικόνα των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου).

Είναι περίεργο τό γεγονός ότι τό πρώτο γνωστό έργο του είναι μιá τοιχογραφία σ' ένα άσήμαντο μέρος του ναού του αγίου Νικολάου. Μοιάζει περισσότερο, θά έλεγε κανείς, με πειραματισμό γιά να σταθμίσει τις δυνατότητες του σε μιá τέχνη που φαίνεται πως δέν άκολούθησε στα έπόμενα χρόνια. Ό σύντροφός του που δούλεψε στις συνθέσεις μέσα στο ίδιο μνημείο,

1. Άντίγραφο της έπιγραφής βλ. στού Ν. Μουτσοπούλου, ό.π., άριθ. 205, σ. 79.

2. Ό ναός δέν έχει έπιγραφή.

3. Χαρακτηριστικό δείγμα αύτης της παρακμής είναι οί τοιχογραφίες του ναού της Βαγγελίστριας.

ἀπ' ὅσο τουλάχιστον αὐτὴ τῆ στιγμῇ φαίνεται, διατηρεῖ τὰ βασικὰ χαρακτηριστικά του καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Μητρόπολης, πράγμα ποῦ δείχνει πὼς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν ὀλοκληρωμένοι ζωγράφος.

Ἐξάλλου τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας τοῦ ζωγράφου μας στὴ Μητρόπολη φαίνεται ἄνισο. Τονίζουμε τὶς ἀδυναμίες του στὴ σύνθεση ἀπὸ τὴ μιὰ, ἀλλὰ καὶ τὴν εὐελιξία του στὴν προτομὴ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Εἶναι βέβαια δύσκολο νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὴ τὴν ἀνισότητα τῆς δουλειᾶς του στὴ Μητρόπολη. Φαίνεται ὅμως πὼς τοῦ ἀναγνώριζαν τὴν ἐπιτηδειότητα νὰ πλάθει μεμονωμένες μορφές, γι' αὐτὸ καὶ τοῦ ἀναθέσανε νὰ ζωγραφίσει τὴ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ. Θὰ τολμοῦσε νὰ ὑποθέσει κανεὶς ὅτι ἡ ἐκτίμησὴ τῆς τέχνης του σ' αὐτὸ τὸ εἶδος ἦταν ἀνάλογη μὲ αὐτὴν τοῦ ζωγράφου τῶν εἰκόνων τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀγίου Νικολάου Γούρνας.

Ἐκεῖ ποῦ τὸ καλλιτεχνικὸ του ἰδίωμα παρουσιάζεται πιὸ ὀλοκληρωμένη μορφή εἶναι στὶς εἰκόνες τοῦ ἀγίου Νικολάου καὶ τῶν δύο στρατιωτικῶν ἀγίων. Ἕνας πρωτόφαντος διακοσμητισμὸς στολίζει μὲ ἀνεξάρτητο καὶ πρωτότυπο τρόπο τὸ ἔργο του. Τὰ πρόσωπα βέβαια δὲν ἀλλάζουν αἰσθητὰ στὸν τρόπο τῆς χρήσης τοῦ φωτισμοῦ, ποῦ μένει ἀναλλοίωτος σὲ ὄλες τὶς δημιουργίες του. Τὰ ἐνδύματα ὅμως καὶ ὅλα τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα πλουτίζονται μὲ πρωτότυπα κοσμήματα ποῦ ἐπισκιάζουν κάποιες ἀδυναμίες του στὴ χάραξη τοῦ γενικοῦ σχήματος τῶν μορφῶν. Ἐπειτα οἱ μεμονωμένες μορφές δὲν τοῦ ἔθεταν συνθετικὸ πρόβλημα.

Γιὰ τὴ γενικότερη θεώρηση τῆς τέχνης του ἡ διαπίστωση ὅτι ἐργάζεται ἓνα μεγάλο χρονικὸ διάστημα στὴ Βέροια καὶ ὅτι συνεργάζεται μὲ ἄλλους ζωγράφους εἶναι καθοριστικὴ. Οἱ ἐλάχιστες ἐπιρροές τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸ ἔργο τῶν τριῶν ζωγράφων καὶ ἡ προσωπικὴ τους τεχνοτροπία, ποῦ δημιουργεῖ, λίγο στὸν ἓνα ἢ πιὸ πολὺ στὸν ἄλλο, συμβατικὲς μορφές, προσδιορίζουν ἴσως μιὰ ντόπια καλλιτεχνικὴ κίνηση. Ἡ ἀνάθεση στοὺς τρεῖς ἐνὸς κοινοῦ ἔργου τοὺς ἔδινε τὴν εὐκαιρία νὰ μορφοποιήσουν καλύτερα τὴν προσωπικὴ τους πείρα μὲ τὴν ἀποδοχὴ στοιχείων τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τὸν ἄλλο καὶ νὰ συνθέσουν κοινούς τεχνικούς κανόνες. Ἐκεῖ ὁ δικὸς μας ζωγράφος παρουσιάζεται ἀδύνατος σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ἄλλους, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὶς τρεῖς μικρὲς εἰκόνες τοῦ τέμπλου καὶ ταυτόχρονα ἐντυπωσιακὸς καὶ ἀρκετὰ ὀλοκληρωμένος στὴ σύγχρονη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο φαίνεται καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο πόσο δεμένος εἶναι μὲ τὴν ντόπια καλλιτεχνικὴ παράδοση τοῦ δυτικομακεδονικοῦ χώρου. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἡ τέχνη του ἀποκτᾷ κάποια ἐλευθερία, ξεμακραίνει ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ χῶρο καὶ παρουσιάζεται αὐτοδύναμη μὲ ὕφος ἀρκετὰ προσωπικὸ. Μάλιστα οἱ πρῶτες γνωστὲς προκοπὲς του εἶναι τὰ καλύτερα δείγματα ζωγραφικῆς τοῦ 17ου αἰ. στὴ Βέροια. Δυστυχῶς ἡ προσπάθειά του δὲ βρῆκε

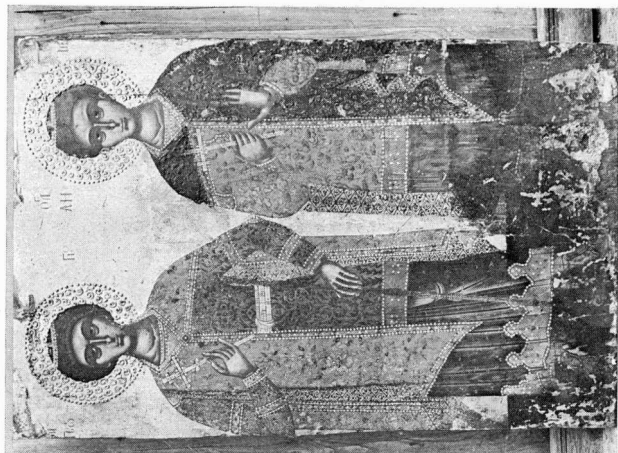
συνεχιστές. Μετά τὰ μέσα τοῦ αἰώνα μερικοὶ ζωγράφοι χωρὶς εὐαισθησία ᾤθησαν τὴν τέχνη τῆς εἰκόνας καὶ τῆς τοιχογραφίας σὲ μιὰν ἀφάνταστη ξηρότητα ποὺ μόνο γύρω στὰ 1730 θὰ ξεπεραστεῖ, ὅταν ἡ μίμηση τῆς ἐλαιογραφίας θὰ δώσει νέον ἀέρα στὴ ζωγραφικὴ.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσ/νίκης

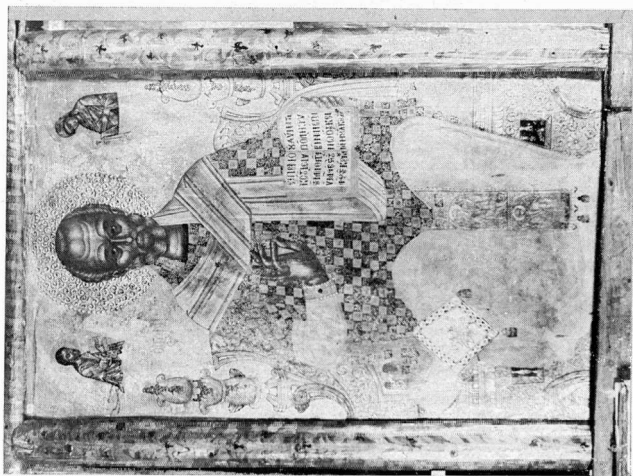
ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ



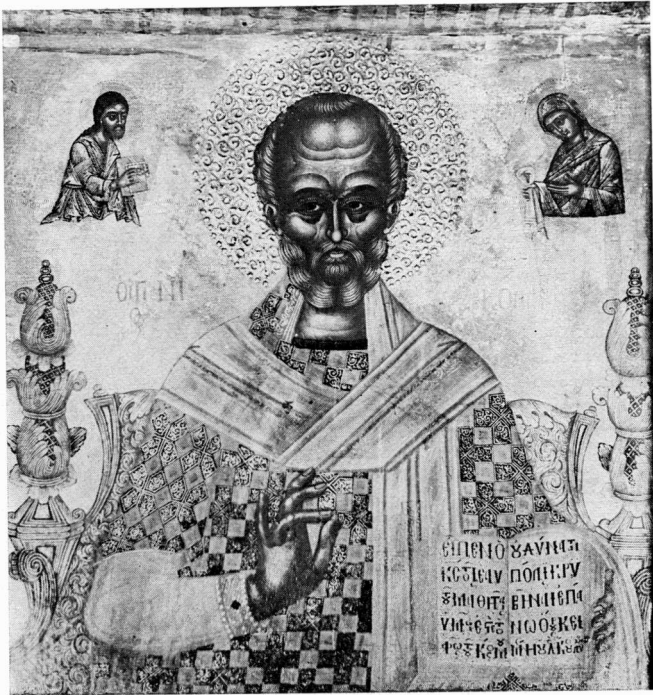
Παλιός ἐνοριακὸς ναὸς τῶν ἁγίων Ἐναργύρων.
Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου (1638-1645)



β. Ναός Πατοκράτορα.
Εικόνα των ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου
(σήμερα στὸ Μοναστή Βεγοίτας)



α. Ναὸς ἁγίας Ἄννας (ἐνορία Ἁγίων Ἀναγνώσων).
Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2α



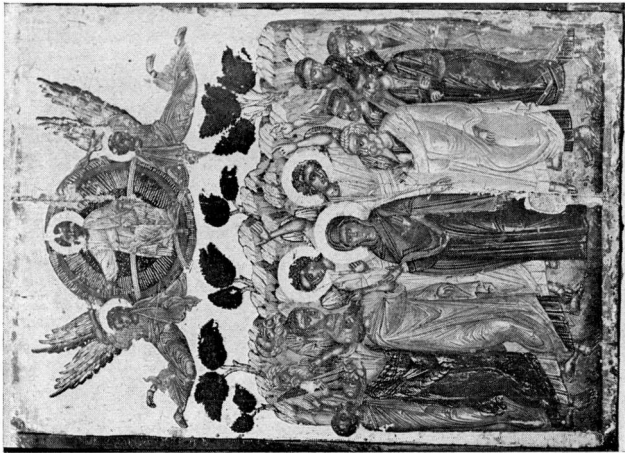
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2β



β. Ὁ Ἐωγγελισμὸς.
Εἰκόνα τοῦ τέμπελον τῆς Μητροπόλεως



α. Ἡ γέννησι τῆς Παναγίας.
Εἰκόνα τοῦ τέμπελον τῆς Μητροπόλεως



β. 'Η 'Ανάghghē.
Εικόνα του τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



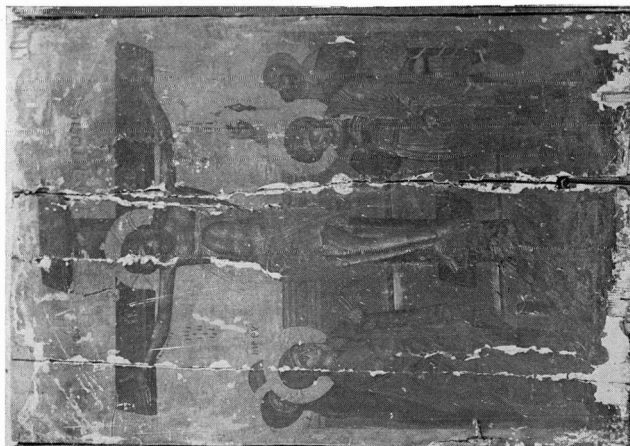
α. 'Η Μεταμόρφωσις.
Εικόνα του τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



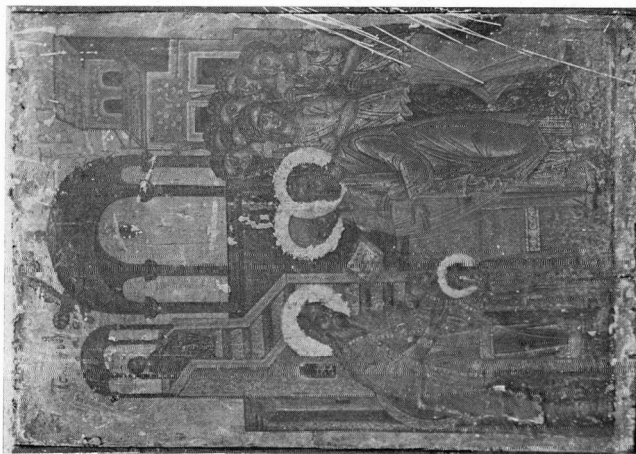
α. Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



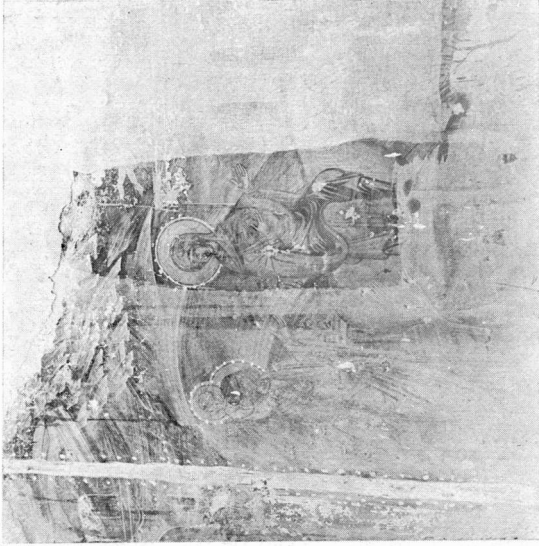
β. Ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδην.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



β. Ἡ Σταύρωσι,
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



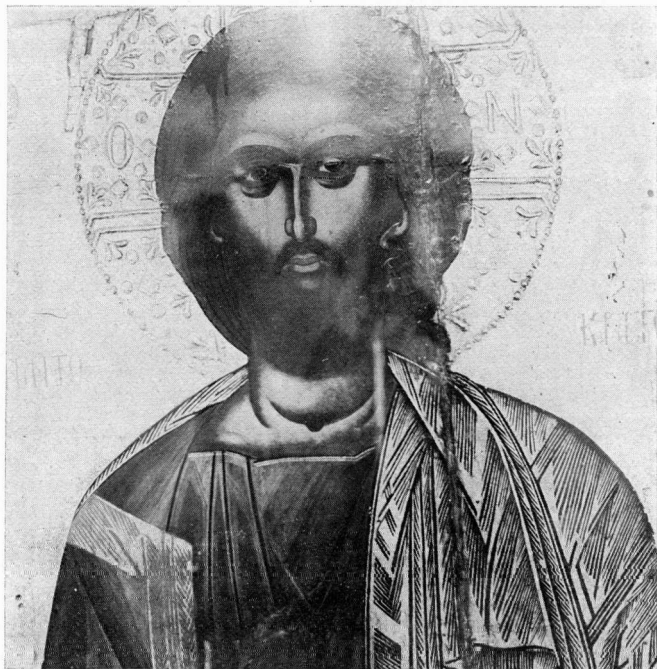
α. Τὰ Εἰσέδρια τῆς Παναγίας,
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



β. Ναός αγίου Νικολάου Γούρας (1639-42).
'Η φρεσκή στην Αίγυπτο



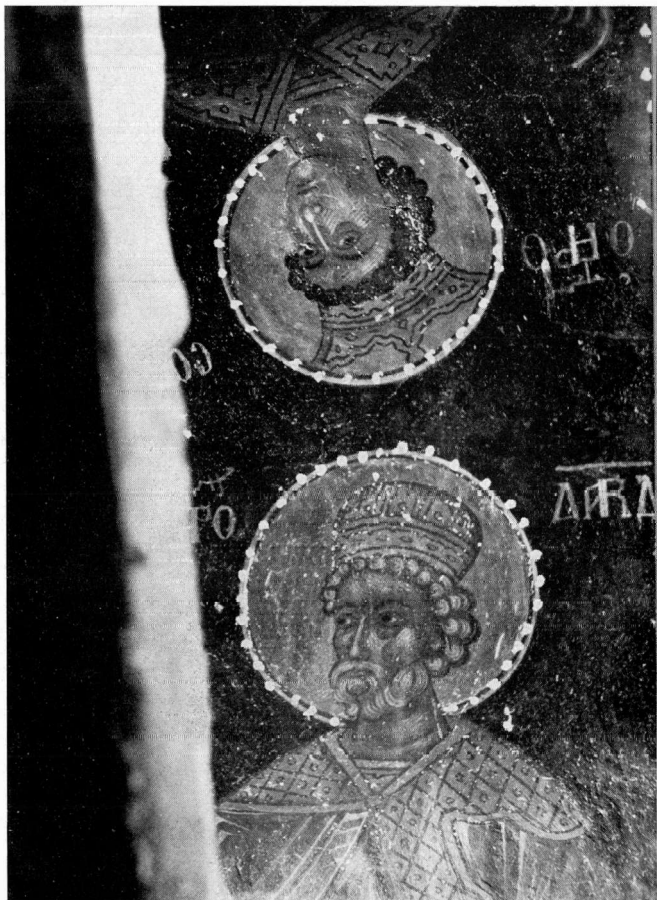
α. Μητροπολιτικός ναός.
'Ο Χριστός Παντοκράτορας



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 9α



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 4



Ναός άγιου Νικολάου Γούρνας (1639-42).
Οί προφήτες Δαβίδ και Σολομών

ZUSAMMENFASSUNG

T h. P a p a z o t o s, Ein unbekannter postbyzantinischer Maler in Veroia.

Veroia bewahrt bis heute etwa fünfzig byzantinische and postbyzantinische Kirchen, die meist unpubliziert sind. In den Kirchen der Stadt gibt es viele Ikonen, die aus dem späten 12. bis 19. Jahrhundert stammen.

Am Templon der Kirche der Heiligen Anargyroi gibt es eine Johannes Prodromos-Ikone, die eine kleine Stifterinschrift «ΒΕΡΟΙΑΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ» hat. Es handelt sich sicher um den Metropolitan Joannikios (1638-1645). So können wir die Ikone in dieser Zeit datieren.

In der Kirche der Heiligen Anna (Gemeinde der Heiligen Anargyroi) gibt es eine Ikone mit der Darstellung des Heiligen Nikolaus. Wegen der charakteristischen Ähnlichkeiten und der Qualität der Ikone können wir vermuten, daß auch diese Ikone ein Werk desselben Malers ist.

Eine dritte Ikone mit der Darstellung der Heiligen Georg und Demetrius, einmal in der Pantokrator-Kirche und heute im Stadtmuseum, hat viele Ähnlichkeiten mit den schon genannten zwei Ikonen und ist vielleicht ein Werk desselben Malers.

Vor dem Jahre 1668 sollen gewisse Reparierungen in der Metropolis-Kirche der Apostel Petrus und Paulus in Veroia entstanden sein. Es ist wahrscheinlich, daß damals, um die Mitte des 17. Jahrhunderts, ein neues Templon mit Ikonen hergestellt worden ist. Heute existiert dieses Templon nicht. Ein neues in der Zeit von Metropolitan Joakim aus Chios (1725-45) hergestellt, das bis heute in der Kirche aufbewahrt wird. Die Ikonen des 17. Jahrhunderts waren auf dem neuen Templon angehängt worden. Sie sind elf kleine Ikonen mit Darstellungen von Dodekaorton und zwei große mit den Darstellungen von Christus Pantokrator und Panaghia Hodegetria. Wir können drei Maler unterscheiden, die diese große Arbeit genommen hatten. Einer von diesen ist unser unbekannter Maler. Er hat die Ikone des Christus Pantokrator und die Anastasis, die Kreuzigung and die Marias Opferung vom Dodekaorton gemalt.

Im Jahre 1639-42, die alte Kirche des Heiligen Nikolaus, die sogenannte Gurnas (τῆς Γούρνας), ist übermalt. Der Maler, der die Wandmalereien ausgeführt hatte, hatte er noch, nach wenige Jahren, drei Ikonen des Templon der Metropolitiskirche gemalt. Unser unbekannter Maler, der mit ihm dort gearbeitet hatte, hat er in der Kirche des Heiligen Nikolaus nur zwei Gestalten, die der Propheten David und Solomon gemalt.

So das erste bekannte Werk von unserem Maler ist ein Fresko, das im Jahre 1639-1642 datiert wird.

Ein anderes datiertes Werk ist die Johannes Prodomos-Ikone (1638-1645). In denselben Jahren sollen auch die Ikonen des Heiligen Nikolaus und der militärischen Heiligen Georg and Demetrius entstanden sein.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts sollen die Ikonen der Metropolis, wo unser Maler mit zwei anderen mitgearbeitet hatte, datiert werden.

Der unbekannter Maler lebt im Veroia und arbeitet dort vom 1638 bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts allein oder mit anderen Malern als Mitarbeiter.

Seine Malereien folgen der einheimischen Kunsttradition und sie sind von den schönsten Werken des 17. Jahrhunderts in Veroia.