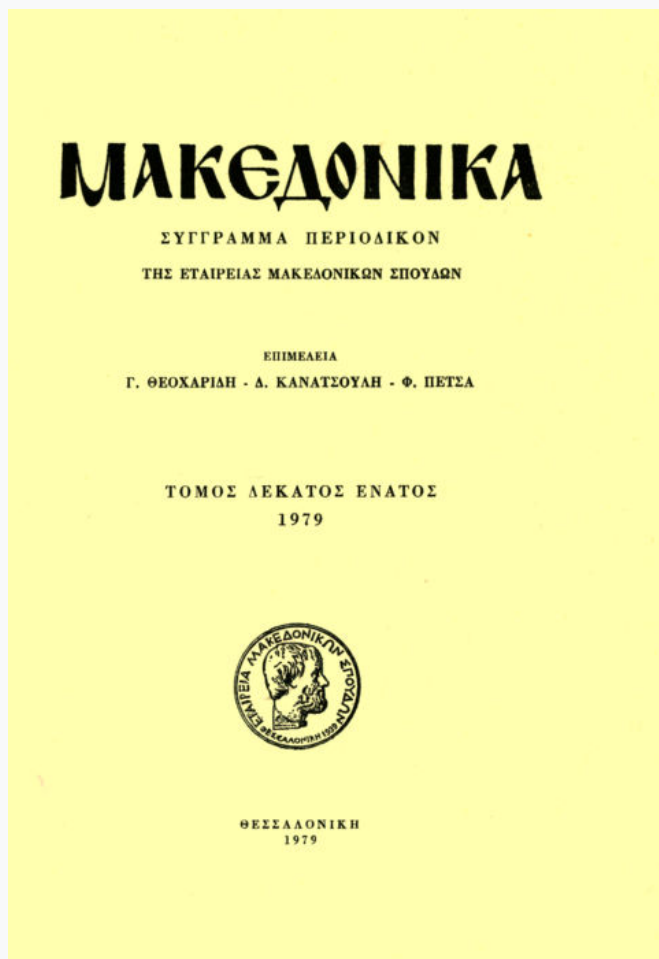


Μακεδονικά

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 θά 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 τουτό 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 Αναγύρων είχε και αυτός την τύχη των άλλων ναών της Βέροιας⁴. Χτισμένος στο κράσπεδο του θαυμα-

1. Η καταγραφή και η ταξινόμηση του ποικίλου υλικού έγινε με πρωτοβουλία της έφορου βυζαντινών αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης κ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη που από παλιότερα το είχε εντοπίσει 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. Χιονίδης, '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. Χιονίδης, δ.π., σ. 185. Μετά από μικρή έρευνα διαπίστωσα ότι ο ναός είναι τοιχογραφημένος, κάτι που ως τώρα δεν ήταν γνωστό.

4. Ο Γ. Χιονίδης δεν έχει περιλάβει το μνημείο στον 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, ἐνὼ σήμερα εἶναι πεντάκλιτη. Ἀπ' 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 δεξιὸ χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ λεπτὸ σταυροφόρο ραβδί καὶ ἓνα εἰλητῆριο 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 Ἀμνὸς μὲ φωτοστέφανο καὶ σταυροφόρο ραβδί στηριγμένο στὴν περιοχὴ τοῦ λαιμοῦ. Ὁ κάμπος εἶναι χρυσὸς καὶ πολὺ χαμηλὰ καλύπτεται ἀπὸ ἓνα τοπίο μὲ βράχια.

Τέσσερις ὀρθογραφεμένες 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 εἰλητῆριο: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ / ΗΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑ / ΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥ / ΡΑΝΩΝ. ΦΩΝΗ / ΒΟΩΝΤΟΣ ΕΝ ΤΗ / ΕΡΗΜΩ ΕΤΟΙ / ΜΑΚΑΤΕ ΤΗΝ ΟΔΟΝ / Κ(ΥΡΙΟΥ). Πάνω ἀπὸ τὸν Ἀμνόν: Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ). Κοντὰ στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω ἀπὸ τὰ βράχια τοῦ τοπίου: ΒΕΡΡΟΙ(Α)Σ ΙΩΑΝΝ(Ι)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 καταγραφὴ καὶ τὴν ταξινόμηση τῶν εἰκόνων τῆς Βέροιας.

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

3. Γ. Χιολίδης, Σύντομη ἱστορία τοῦ χριστιανισμοῦ στὴν περιοχὴ τῆς Βέροιας, Βέροια 1961, σ. 26.

κόνα χρονολογείται με ασφάλεια στα χρόνια της αρχιερατείας του.

Ο άνωμμος ζωγράφος της εικόνας του Ίωάννη του Προδρόμου, αν εξαιρέσει κανείς τη σπάνια λεπτομέρεια της παράστασης του Άμνου, ακολουθεί συμβατικά ένα κρητικό πρότυπο. Η μορφή έχει χάσει αρκετές από τις αρετές της παλιότερης τέχνης. Έμφανίζεται βαριά και άκίνητη, ή ισορροπία της ελαττώνεται από τη θέση των ποδιών, ή ραδινότητά της περιορίζεται από την ανάπτυξη του ιματίου. Η προβολή των μεγάλων φτερών πάνω στο χρυσό κάμπο μειώνει την ανάταση στο στήσιμο της μορφής, που θα ήταν περισσότερο έντυπωσιακή, αν κρίνει κανείς από τον περιορισμό του τοπίου σε μία χαμηλή ζώνη κάτω. Τα χρυσά φωτιστέφανα με τα κυκλικά επιχρυσωμένα εξάρματα από γύψο της προετοιμασίας συνοδεύουν αυτή τη διάχυση με το λαϊκότερο χαρακτήρα τους.

Όσο κι' αν τέτοιου είδους στοιχειά αδυνατίζουν τη γενική εντύπωση για το έργο δεν μπορεί κανείς να μη σταθεί σε όρισμένες αρετές του.

Το πρόσωπο του αγίου, στεφανωμένο από πλούσια μαλλιά που πέφτουν στους ώμους του, πλάστηκε με εξαιρετική επιμονή στη λεπτομέρεια. Ο καστανός προπλασμός έμεινε βέβαια σε πολλά σημεία ακάλυπτος, επειδή ακριβώς κάτι τέτοιο επιτρεπόταν από τον εικονογραφικό τύπο της ασκητικής μορφής του εικονιζόμενου. Έτσι τα φωτισμένα μέρη περιορίζονται στο μέτωπο, στα μάλα του προσώπου και στη μύτη.

Η κανονική αναλογικά μύτη έχει μια μικρή φωτισμένη διχάλα στη ρίζα της και ελαφρά κυρτωμένο σχήμα που καταλήγει σε κυκλική άκρη και ήμικυκλικά περύγια. Σκούρες καστανές γραμμές σχηματίζουν τα μεγάλα τόξα των φρυδιών και περιγράφουν το σχήμα της μύτης. Τα μάτια είναι στενά με σκουρόχρωμες κόρες και βολβούς έντονα φωτισμένους από τη μια μεριά με γρήγορη λευκή πινελιά. Σκούρες καστανές πινελιές, επιτήδεια σχηματισμένες, όριζουν τα βλέφαρα, ενώ δύο παράλληλες ανοιχτόχρωμες γραμμές φωτίζουν ελαφρά το πάνω βλέφαρο. Κάτω από τα μάτια οί σκοτεινοί, στο χρώμα του προπλασμού, ήμικυκλικοί άσκοι ξανοίγονται απ' τη μια μεριά με ανοιχτόχρωμες πινελιές που οργανώνουν μια καλοπλασμένη περιοχή.

Τα μάλα με το διαγώνιο φωτισμό τους αποτελούν τις πιό συμπαγείς φωτεινές επιφάνειες. Μικρές παράλληλες ψιμυτιές αρχίζουν από τον έξωτερικό κανθό του ματιού και ακολουθώντας τη φωτισμένη επιφάνεια φτάνουν ως τα περύγια της μύτης. Βαθιές σκούρες ρυτίδες αὐλακώνουν το πρόσωπο στα σημεία εκείνα, για να τονίσουν το σπασμένο ασκητικό πρόσωπο. Περιορισμένος γενικά είναι και ό φωτισμός στα τόξα των φρυδιών και στο μέτωπο. Από τη μύτη και κάτω μόνο τα χείλη και μια περιοχή στο λαιμό αποτελούν φωτεινούς πυρήνες. Γένια και μαλλιά έγιναν με καστανό χρώμα. Τα μαλλιά πλουτίστηκαν με ανοιχτόχρωμες τοφες που τέθηκαν με ιδιαίτερη

ἐπιμέλεια καὶ δημιούργησαν μιὰ καλοσχηματισμένη περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο.

Τὸ ἔνδυμα ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴ ἐπιμέλεια, ὅσο κι ἂν τὸ γενικὸ ἀποτελεσμα δὲ φαίνεται ἀπόλυτα ἱκανοποιητικό. Ἡ σκουροπράσινη μηλωτὴ μὲ τὶς γκριζοπράσινες τοῦφες τοῦ μαλλιοῦ 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 σκούρες γραμμὲς ὅμως 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 ὅμως τοῦ ζωγράφου γιὰ τὴ λεπτομέρεια φαίνεται καὶ σὲ μερικά ἄλλα σημεῖα, ὅπως εἶναι τὰ βράχια ἢ τὸ δέντρο στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τοῦ τοπίου. Ἀξιοπρόσεχτη εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ ἀγάπη του γιὰ τὴ χρυσοκονδυλιά. 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 Ἀννας τῆς ἐνορίας τῶν ἁγίων Ἀναργύρων. Ἡ διατήρησή της 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 του σπάζει κάπως μὲ τὴν πλάγια πρὸς τὰ δεξιὰ τοποθέτηση τῶν ποδιῶν του. Εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χερί 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 χρυσὸ κάμπο ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ μικρὲς διαστάσεις οἱ μορφές 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 ἐπιγραφές μὲ στρωτά, σταθερά γράμματα καὶ ὀρθογραφημένο κείμενο εἶναι γραμμένες ἢ μία στὸ χρυσὸ κάμπο καὶ ἡ ἄλλη στὸ ἀνοιχτὸ εὐαγ-

1. Ἀριθμὸς 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 ματιὰ ἐντυπωσιάζει στὸ ἔργο εἶναι ὁ πλοῦτος στὴν παρουσίαση ἑνὸς παραδοσιακοῦ κατὰ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικοῦ θέματος. Διακρίνει κανεῖς τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ ἐκφράσει τὴ στιγμὴ τῆς δόξας τοῦ τιμώμενου ἁγίου μ' ἓνα πλῆθος συμπληρωματικὰ στοιχεῖα. Κάποιες ἄδυναμίες στὴν παρουσίαση τῆς μορφῆς φαίνονται ἀπωθημένες ἀπὸ ἓναν ἐντονο διακοσμητισμό. Γιὰ παράδειγμα τὸ κορμὶ τοῦ ἁγίου φτάνει χαμηλὰ 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 περιστέψει μεγάλῃ ἀνοιχτῇ ἐπιφάνεια. Ὡστόσο ἡ φροντίδα στὴ λεπτομέρεια καὶ ἡ ἐπιλογὴ τοῦ χρυσοῦ, ποῦ λαμπρύνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καὶ τῆς δίνει ἐξαιρετικὴ διαφάνεια, καὶ τοῦ κόκκινου σὲ μιὰ ἰδιαίτερα μελετημένη σύνδεση ὁλοκληρώνουν τὴν πρωταρχικὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ ἔργο.

Τὸ κόκκινο χρησιμοποιήθηκε σὰν βασικὸ χρῶμα στὸ χιτῶνα καὶ στὸ ἱμάτιο. Ὁ χιτῶνας ἀποδίδεται οὐσιαστικὰ μὲ χρῶμα χωρὶς ἰδιαίτερη 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 κεραίων ὁμορφα φυτικὰ κοσμήματα. Τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ ὑφάσματος, δηλαδὴ τὰ τετράγωνα ἀνάμεσα στὶς ἐφαπτόμενες κεραῖες τῶν σταυρῶν, δουλεύτηκαν μὲ κόκκινο ἀνοιχτὸ γύρω ἀπὸ ἓνα κοκκινωπὸ πυρῆνα. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνῦπαρκτη 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 ἐνιαία ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια κοσμημένη λαμπρά. Τὰ συμπληρωματικὰ ἄμφια τῆς ἀρχιερατικῆς στολῆς τοῦ ἁγίου παρουσιάζουν, ὡς πρὸς τὴν ἐργασία, τὴν ἴδια διακοσμητικὴ διάθεση. Τὸ γκριζο ὠμοφόριο 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. Στρώγγυλο πρόσωπο, ψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιά στοὺς 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 ὀγκῶν.

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 ἄσκοι 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 στοῦ 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 ἓνα παραδοσιακὸ θέμα μὲ κάποια τυποποίηση στὴ μεταφορὰ τοῦ σχήματος καὶ μὲ κάποια συμβατικότητα στὴν ἀπόδοση τῶν ὀγκῶν. 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 ἔξωθεν μὲ μιὰ πλούσια διακόσμηση.

Ὅλες αὐτὲς οἱ ὁμοιότητες στὰ γενικὰ 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' αὐτήν. 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 ἀκμὲς 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 τὶς καμπύλες ἀπανωτὰς ἀπολήξεις δίνουν στὸ ζωγράφο τὴν ἀφορμὴ γιὰ περισσότερο πρωτότυπες ἐπινοήσεις. Τὰ ἐξάρματα δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ἂν καὶ εἶναι παράξενη ἡ 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 χρυσοκονδυλιές στὴ χάραξη τῶν λεπτομερειῶν λειτουργοῦν μὲ πρωτότυπο καὶ ἄμεσο τρόπο. Ρόδακες, ἐλίσσόμενοι βλαστοί, φύλλα ἄκανθας, ἔλικες καὶ περιγράμματα ἔχουν ἀποδοθεῖ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο. Ἔτσι τὸ σμίξιμο τοῦ χρυσοῦ κάμπου μὲ τὶς 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 τὶς 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 Ἀγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου (πίν. 2β, 4, 11)¹

Ἡ εἰκόνα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου φυλαγόταν στὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα ὡς τὸ 1977, χρονιά 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 στεφανῖται». Φέρουν ὁμοία στολὴ ἀξιοματούχου. Κρατοῦν μὲ τὸ δεξιὸ χεῖρ ποὺ ὑψώνεται μπρὸς στὸ στήθος ἓναν καταστόλιστο σταυρό. Ὁ Γεώργιος μὲ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ κρατεῖ χρυσοστόλιστὴ ράβδο, ἐνῶ ὁ Δημήτριος φέρνει τὸ ἀριστερὸ χεῖρ 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. Ἐπιγραφὲς στὸ χρυσοῦ κάμπο: Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ.

Ὁ Γεώργιος φέρει σκουροπράσινο χιτῶνα στολισμένο ἀραιὰ μὲ μικρὰ χρυσὰ τρίφυλλα καὶ στὴ σταρένια οὐγία του μὲ μαργαριτάρια καὶ πυκνὲς ἀπανωτὲς χρυσοκονδυλιές. Πάνω ἀπὸ τὸ χιτῶνα ἓνα βαθὺ κόκκινο χειριδωτὸ ἐπικάμισο, ζωσμένο στὴ μέση μὲ λευκὸ ὕφασμα, συμπληρώνει τὸ κύριο ἔνδυμα. Μιά πλατιά ταινία μὲ μαργαριτάρια καὶ χρυσοκονδυλιές στολίζει τὴν οὐγία τοῦ ἐπικάμισου, ἐνῶ ἄλλες τρεῖς λεπτότερες στολίζουν τὰ μανίκια στὸν καρπὸ καὶ στὸ μπράτσο. Μαῦροι βλαστοὶ καὶ ἄνθη καλύπτουν μὲ τὰ ποικίλα σχήματά τους ὁλόκληρο τὸ ὕφασμα τοῦ ἐπικάμισου. Ὁ πλούσιος διάκοσμος συμπληρώνεται μ' ἓνα πλῆθος χρυσοκονδυλιές πάνω στὸ μαῦρο χρῶμα. Ὁ κόκκινος μανδύας καλύπτει ἀπὸ πάνω τὰ πλούσια ροῦχα. Ἡ οὐγία αὐτοῦ τοῦ πλατιοῦ ὑφάσματος 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 ὦμο σὲ ἀπανωτὲς πτυχές. Τὸ ὑπόλοιπο μισὸ τοῦ ὑφάσματος, καθὼς μαζεύεται πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὦμο, ἀφήνει μπροστὰ ἀκάλυπτο τὸ σῶμα τοῦ ἀγίου. Ὁ μανδύας στολίζεται μὲ φυτικὰ κοσμήματα καὶ στίς δύο ὄψεις. Τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια καλύπτουν μεγάλα ἄνθη μὲ βλαστοὺς γύρω τους δουλεμένα μὲ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ μαργαριτάρια περιτρέχουν τὴν οὐγία σὲ παράλληλες σειρές. Πάνω στὸ γκριζωπὸ χρῶμα τῆς ἄλλης ὄψης μικροὶ ρόμβοι περικλείουν ἓνα βλαστὸ.

Ἀνάλογο εἶναι τὸ ἔνδυμα τοῦ Δημητρίου καὶ ὅμοια ἡ διακόσμησή του. Ἡ διαφορετικὴ θέσις 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 ἁγίων 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 προπλάσμο τὰ φῶτα σχηματίζονται μὲ γρήγορες λευκορόδινες πινελιές. Λευκὲς ψιθυρὲς 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 ὁρισμένους διαπιστώσεις. Καὶ πρῶτα τὰ πρόσωπα τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων 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. Πιο σίγουρη καὶ πιο 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' αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου τῶν δύο ἄλλων εἰκόνων.

Ἀλλὰ 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 θελκτικό, 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.

Ἀποδόσαμε ἤδη τρεῖς μεγάλες εἰκόνες τῆς Βέροιας σ' ἓναν ἀνώνυμο ζωγράφο. Ὁ ζωγράφος φαίνεται ὅτι ἐργάστηκε στὴν πόλη κατὰ τὸ δεῦτερο τέταρτο τοῦ 17ου αἰ., μὴ 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 πρὸ τυπικὸ ἔργο. Ἄν τὰ δύο ἔργα χαρακτηρίζουν μὴ περίοδο ζωγραφικῆς τοῦ ἀνώνυμου ζωγράφου, περίοδο ἀποδοχῆς νέων στοιχείων στὴν καλλιέργεια παραδοσιακῶν σχημάτων, θὰ ἦταν εὐλογο νὰ θεωρηθοῦν ὀψιμότερα ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, ἔργο ποὺ φανερὰ εἶναι προσκολλημένο στὴν παράδοση. Ὅμως ἐδῶ πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι οἱ τρεῖς εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διαστάσεις, πράγμα ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ποῦμε ὅτι καὶ οἱ τρεῖς κατασκευάστηκαν ταυτόχρονα γιὰ τὸ τέμπλο ἐνὸς ναοῦ, ποὺ 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. Ἀπ' 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 χρησιμοποίη-

Μητρόπολης χωρὶς τὴν ἔγκριση τῶν τουρκικῶν ἀρχῶν· τὸ 1668 συγκροτεῖται ἱερὸ δικαστήριον καὶ ἐκδίδει ἀπόφαση γιὰ τὴν κατεδάφιση τοῦ ἀνακαινισμένου τμήματος τοῦ ναοῦ¹. Ὁ ναὸς εἶναι ἀφιερωμένος στοὺς κορυφαίους ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον. Πρέπει νὰ ἔχει ἕναν πυρῆνα βυζαντινὸ πού θὰ τὸν ἀναζητούσαμε στὸ χῶρον 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 σίγουρον ὅτι ἀργότερα, τὸ 1728, γίνεται μιὰ δευτέρα ἐπισκευὴ ἀπὸ τὸ μητροπολίτη Ἰωακείμ τὸ Χίο², πού ἔδωσε στὸ μνημεῖο περίπου τὴ σημερινή μορφή του. Ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἐπιγραφῶν στὸ δυτικὸ τοῖχο καὶ ἀπὸ μιὰν ἄλλη στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνον φαίνεται ὅτι μὲ τὴ δευτέρα ἐπισκευὴ τοῦ Ἰωακείμ στήθηκε καὶ τὸ ὁμορφο ξυλόγλυπτο τέμπλον τοῦ ἱεροῦ³. Συγχρόνως εἶχαν κατασκευαστεῖ οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου πού παρουσιάζουν γενικὰ ὁμοιογένεια στὸ ὕψος καὶ διαστάσεις κοινές. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ὁρισμένες 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 μεγάλῃ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα⁵. Οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διαστάσεις καὶ εἶναι παλιότερες ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ τέμπλου. Ἕνας ἀρκετὰ σημαντικὸς ἀριθμὸς εἰκόνων, μικρῶν διαστάσεων, μὲ θέματα τοῦ δωδεκάορτου στολίζουν τὸ πᾶνω μέρος τοῦ τέμπλου. Ἀνάμεσα σὲ κείνες πού ἔγιναν στὰ χρόνια τοῦ Ἰωα-

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

1. I. Βασδραβέλης, Ἱστορικὰ Ἀρχεῖα Μακεδονίας, Β', Ἀρχεῖον Βεροίας-Ναούσης 1598-1886, Θεσσαλονίκη 1954, ἀριθ. 54, σ. 45. Ἀργότερα τὸ 1686 ἐπιτυγχάνεται ἡ ἔγκριση γιὰ ἐπισκευὴ μὲ ἀπόφαση τοῦ ἱεροδικείου τῆς Βέροιας, βλ. δ.π., ἀριθ. 113, σ. 91.

2. Γιὰ τὸ μητροπολίτη Ἰωακείμ βλ. Γ. Χιονίδης, Σύντομη Ἱστορία, δ.π., σ. 27.

3. Γιὰ τὶς ἐπιγραφὲς τοῦ ναοῦ βλ. Ν. Μουτσόπουλον, Συμβολὴ στὴ μορφολογία τῆς ἐλληνικῆς γραφῆς, Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν, Θεσσαλονίκη 1977, ἀριθ. 351 καὶ 352, σ. 130 καὶ 131. Ἀκόμη βλ. καὶ Γ. Χιονίδης, δ.π., σ. 194. Οἱ ἐπιγραφὲς στὶς εἰκόνες καὶ στὸν ἐπισκοπικὸ θρόνον εἶναι ἀδημοσίευτες.

4. Οἱ ἐπιγραφὲς τῆς εἰκόνας θὰ δημοσιευτοῦν σύντομα μαζί μὲ τὶς ἄλλες μεταβυζαντινὲς 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) Ευαγγελισμός, 4) Γέννηση, 5) 'Υπαπαντή, 6) Βάφτιση, 7) Μεταμόρφωση, 8) Βαϊοφόρος, 9) Σταύρωση, 10) 'Ανάσταση, 11) 'Ανάληψη¹. Λείπει το θέμα της 'Εγερσης του Λαζάρου. Οί εικόνες αυτές παρουσιάζουν εξωτερική ομοιογένεια έτσι πού με ασφάλεια μπορεί νά πει κανείς ότι έγιναν ταυτόχρονα. "Αν μάλιστα συνδυαστούν με τις μεγάλες εικόνες της Παναγίας καί του Χριστού, τότε αποκτά κανείς ολοκληρωμένη εικόνα ενός συνολικού έργου πού αὐτούσιο προσαρμόστηκε στο νέο τέμπλο του 'Ιωακείμ.

Πότε όμως έγιναν αυτές οί εικόνες;

Περισσότερο οί έντεκα εικόνες καί λιγότερο οί δύο δεσποτικές παρουσιάζουν σήμερα έντονα τά ίχνη της εγκατάλειψης, καθώς δέν έχουν συντηρηθεί. Οί πιό πολλές είναι μαυρισμένες, τὸ ξύλο σέ τρεῖς εικόνες έχει σπάσει καί τὸ χρώμα ἀπολεπίστηκε στις ρωγμές. 'Η εικόνα της Σταύρωσης παρουσιάζει ἀπό αὐτὴν τὴν ἀποψη τὶς μεγαλύτερες φθορές. 'Επιζωγραφίσεις σέ μικρὴ ἔκταση καί μεταγενέστερες ἐπιγραφές ἔχουν ἀλλοιώσει τὸ ὕφος σέ ὁρισμένα ἔργα. 'Ακόμη πιό λυπηρὸ εἶναι τὸ γεγονός της κλοπῆς τῆς εικόνας μετὰ τὴν Γέννηση στις ἀρχές τοῦ 1977. 'Ἦταν ἡ μόνη πού δὲ βρισκόταν ἀναρτημένη στὴν πάνω σειρά τῶν εικόνων τοῦ τέμπλου, ἀλλὰ τοποθετημένη στὴν κόγχη της πρόθεσης. Πρακτικοὶ λόγοι δέν ἐπέτρεψαν τὴ φωτογράφιση τῶν εικόνων τῆς 'Υπαπαντῆς, τῆς Βαϊοφόρου καί τῆς Βάφτισης, γι' αὐτὸ δέν θὰ ἐξεταστοῦν παρακάτω.

Δύο γενικὲς παρατηρήσεις ἀνοίγουν τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἔρευνα τῶν προβλημάτων πού σχετίζονται μετὰ τὸ μεγάλο σύνολο τῶν εικόνων. Καθὼς οἱ φορητὲς εικόνες τοῦ Χριστοῦ καί τῆς Παναγίας ἔχουν ἴδιες διαστάσεις, τὸ ἴδιο καί οἱ μικρὲς μετὰ τὰ θέματα τοῦ δωδεκάορτου, φαίνεται ὅτι τὸ σύνολο σχεδιάστηκε ταυτόχρονα μετὰ βάση καθορισμένο σχέδιο. 'Επειτα μετὰ μιὰ πρώτη ματιὰ διακρίνει κανεῖς τεχνολογικὲς παραλλαγές πού καθιστοῦν ἀδύνατη τὴν ἀπόδοση τοῦ συνόλου σέ ἓνα μόνο ζωγράφο. Ξεχωρίζουμε τρεῖς γιὰ λόγους πού θ' ἀναπτυχθοῦν παρακάτω. Στὸν ἓνα ἀποδίδουμε τὶς εικόνες τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καί τοῦ Ευαγγελισμοῦ (πίν. 5), στὸν ἄλλο τὶς εικόνες τῆς Γέννησης, τῆς Μεταμόρφωσης καί τῆς 'Ανάληψης (πίν. 6, 7α) καί στὸν τρίτο τὶς εικόνες τῆς 'Υπαπαντῆς, τῆς Σταύρωσης καί τῆς 'Ανά-

1. Οἱ εικόνες ἔχουν διαστάσεις 56×39 ἐκ. ἡ καθεμιά. 'Ο ἀριθμὸς καταγραφῆς δίνεται ἔδω μετὰ τὴν σειρά πού 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 πού 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 Θαβώρ (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 πού 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 ὁλόσωμου Χριστοῦ μέσα σὲ δόξα καὶ μὲ τὸν ὀρίζοντα τῶν βράχων πού τέμνουν τὴ σύνθεση, σχεδιάστηκε ἄρκετὲς φορές παλιότερα, γιατί ἔδινε ἱκανοποιητικὴ 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 ὀγκων χωρὶς ἀπόλυτα θετικὸ ἀποτέλεσμα. Ἄν ἐξαίρῃ κανεὶς τὴν Παναγία καὶ τοὺς ἀγγέλους στὴν Ἀνάληψη καὶ τίς πεσμένες μορφές στὴ Μεταμόρφωση, οἱ ὁλόλοιπες φαίνονται στατικές, κάπως κοντές, οἱ κινήσεις δύσκαμπτες χωρὶς ἐσωτερικὴ δύναμη.

Ἐνῶ τὰ χρώματα πού χρησιμοποιεῖ εἶναι πολλὰ καὶ ἔντονα, οἱ χαράξεις τῶν πτυχῶν, πού 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 φυσιογνωστικὸ τύπο τους.

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

1. Μελέτη γιὰ μιὰ εἰκόνα Μεταμόρφωσης ἀπὸ τὴ μονὴ Παντοκράτορα τοῦ Ἁγίου Ὁρους, πού παρουσιάζει ἴδιες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες μὲ τὴ δική μας, ἔχει ἐτοιμάσει ἢ συνάδελφος κ. Α. 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, γιατί παρουσιάζει τὰ ἴδια γενικά 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 γενικά 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 ἀποδοχὴ 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 παραλλαγές ποὺ ἐπιβάλλονταν 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 φυλλaráκια στοὺς μυχοὺς.

Οἱ διαφορὲς τοῦ ἀπὸ τὸν προηγούμενο ζωγράφο ἐντοπίζονται κυρίως στὰ πρόσωπα. Τὸ σχῆμα τῆς κεφαλῆς εἶναι ἐδῶ συνήθως πιὸ λεπτὸ, ἢ στρουφὴ 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 ἀσκοὺς καὶ μὲ περισσότερη φυσικότητα ἀποδίδει τὰ χεῖλη. Ὁ προηγούμενος φω-

1. Βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 92. Βλ. ἀκόμη τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, Χ. Πατρινέλη, Α. Καρακαστάνη, Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκεντήματα, Ἀθήναι 1971 (ἐκδ. Ἑθνικῆς 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.

Ἀλλὰ οἱ διαφορές τους ἐκτείνονται καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει πλάσει ὁ καθένας τὸ ἔνδυμα. Ἄν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὸ μαφόριο τῆς Παναγίας στὸν Εὐαγγελισμό, οἱ πτυχές σχεδιάζονται πυκνὰ καὶ ἀπανωτὰ καὶ οἱ δίπλες τοῦ ὑφάσματος ἀποδίδονται σκληρὰ μὲ τρόπο ποὺ 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 χρυσοκονδυλίας.

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 ζωνράδα. Ὁ ζωγράφος ἀγαπᾷ τὴ λεπτομέρεια καὶ αὐτὴ τοῦ ἡ φροντίδα φαίνεται στὰ φωτοστέφανα, στὶς χρυσὲς ταινίες καὶ στὰ κρόσια τοῦ μαφοριοῦ τῆς Παναγίας, στὸ ὁμορφο 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, ποὺ εἰκονίζονται ὁλόσωμοι πάνω σὲ βᾶθρα τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου καὶ σκύβοντας δείχνουν τὴν Παναγία, ἀπεικονίστηκε ἀρκετὲς φορές στὴ Βέροια σὲ ὅλο 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 ποὺ οἱ διαφορές του ἀπὸ τοὺς δύο προηγούμενους εἶναι πιὸ φανερές. Σ' αὐτὸν τὸ ζωγράφο ἀποδίδουμε τὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων, τῆς Σταύρωσης καὶ τῆς Ἀνάστασης. Ἀπὸ τίς τρεῖς εἰκόνες διατηρεῖται καλύτερα ἢ τελευταία.

Ἡ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης (πίν. 7β)

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

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

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

πρὸς τὰ πάνω τὸν Ἀδάμ. Πατεῖ στὰ σπασμένα θυρόφυλλα τοῦ Ἰσραὴλ ποὺ τὰ ἐξαρτήματά τους, κλειδιά, κλειδαρότρυπες, καρφιά, εἶναι σπαρμένα δεξιά καὶ ἀριστερά, ὅπως διδάσκουν οἱ ἀπόκρυφες διηγήσεις. Μιά βαθιά σχισμάδα στὸ βράχο φτάνει ὥς τὸ βάθος τῆς γῆς χωρίζοντας στὴ μέση τὸ τοπίο. Ἔτσι προβάλλει ἔντονα ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ πάνω στὸ χρυσὸ κάμπο ποὺ φτάνει ὥς ἐκεῖ κάτω. Λευκὲς παράλληλες γραμμὲς γύρω ἀπὸ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ θέλουν νὰ δώσουν μεγαλύτερο τόνο φωτεινότητος καὶ νὰ παρουσιάσουν τὸ φωτεινὸ ἀπαύγασμα, ποὺ 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 Ἀβελ, τὸ Δαβὶδ (κρατεῖ ἀνοιχτὸ εἰλητὸ μὲ τὴ φράση ΑΝΑΚΤΗΤΩ Ο Θ(ΕΟ)C ΚΑΙ ΔΙΑ...), τὸ Σολομώντα καὶ τὸν Ἰωάννη. Μέσα στὴ σχισμάδα τοῦ βράχου εἰκονίστηκε ἕνας ἄγγελος ποὺ κρατεῖ μὲ σεβασμὸ τὰ σύμβολα τοῦ πάθους.

Μιά πρώτη ἐντύπωση ἀπὸ τὸ ἔργο εἶναι ἡ σθεναρὴ σύλληψη στὴ σύνθεση. Οἱ μορφές, ποὺ ἔπρεπε νὰ εἰκονιστοῦν γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα, στριμώχνονται ἀσφυκτικὰ πρὸς τὰ πλάγια καὶ τοποθετοῦνται ἀπανωτὰ μὲ τρόπο ποὺ ὑποδηλώνει καὶ προχειρότητα στὴ σχεδίαση καὶ ἐπιπολαιότητα στὴν ὀργάνωση. Οἱ κινήσεις ἀποδίδονται χωρὶς ἐσωτερικὸ παλμὸ καὶ γίνονται τόσο τυπικὲς, ἄν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴ θέση τῶν χειρῶν τῆς Ἄννας, τοῦ Ἀβελ καὶ τοῦ Ἰωάννη, ὥστε νὰ ἐνισχύεται ἡ γνώμη γιὰ μιὰ χαλαρὴ, σχεδὸν ἀδύνατη, χάραξη. Ἀκόμη σὰν βασικὸ γνῶρισμα 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 Δαβὶδ καὶ τοῦ Σολομῶντος.

Ἡ πτυχολογία γενικὰ εἶναι συμβατικὴ, ἂν ἐξαίρῃ κανεὶς τὸ ἱμάτιο τοῦ Ἀδάμ, ὅπου οἱ σκιὲς στὴν περιοχὴ τῆς κοιλίας, τοῦ μηροῦ καὶ τῆς πλάτης σχηματίζονται μὲ σκουρότερο χρῶμα ἀπὸ τὸ βασικὸ καὶ ἀποδίδουν πλαστικότητα στὴ μορφή. Χρυσοκονδυλιὲς καλύπτουν τὰ ρούχα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Εὐας. Ὁ ζωγράφος μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στολίζει τὶς οὐγίες στὸ χιτῶνα καὶ στὸ ἐπικάμισο τοῦ Δαβὶδ. Διακοσμεῖ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐπικάμισου τοῦ Δαβὶδ καὶ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χιτῶνα τοῦ Σολομῶντος μὲ ἄνθη καὶ βλαστοὺς σὲ σχήματα ἀνάλογα μὲ κείμενα ποὺ στολίζουν τὸ ἐνδυμα 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 ὕψος τῆς δουλειᾶς τοῦ ζωγράφου. Οἱ κεφαλᾶς 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 χειλιδῶν, 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 ἀντίστοιχη μ' αὐτὴν στὸ πρόσωπο τοῦ ἁγίου Νικολάου στὴν εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Ἄννας. Ὅλα τὰ πρόσωπα στὴν Ἀνάσταση ἔχουν εἰκονιστεῖ σὲ στροφή 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 αὕτὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴν προσπαθήσουμε νὰ παρουσιάσουμε καὶ τὶς δύο ἄλλες εἰκόνες ποὺ τοῦ ἀποδίδουμε, ἄλλ' 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 λυγρὲς 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 χρυσοκονδυλίες, 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 ἀνώνυμο 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 χρονολόγηση τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα δὲν θὰ ἦταν μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια. Θὰ πρέπει τότε νὰ στήθηκε καὶνούργιο τέμπλο πού θὰ εἶχε πάνω κάτω 6 μέτρα μῆκος¹ καὶ ἡ ἐργασία τῆς κατασκευῆς τῶν εἰκόνων θὰ ἀνατέθηκε σὲ τρεῖς ζωγράφους. Ἀνάμεσα σὲ κείνους ἐργάζεται καὶ αὐτὸς πού τὸ ἔργο του ἐξετάζουμε πρὶν ἀναλυτικά.

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

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας²

Πρὶν πάνω σημειώσαμε ὅτι οἱ εἰκόνες πού παρουσίαζαν κάποιες φθορὲς δέχτηκαν ἐπιζωγραφίσεις στὰ φθαρμένα σημεῖα. Ἡ εἰκόνα ὅμως πού δέχτηκε τὴ μεγαλύτερη ἐπιζωγράφηση εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Τὸ πρόσωπό της καλύφτηκε μὲ ἔντονα χρώματα πού 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 πού ἔνωσε ὁ ζωγράφος γιὰ νὰ ἐτοιμάσει μιὰ μεγάλη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὰ κενὰ πού εἶχαν σχηματιστεῖ στὶς ρωγμὲς γεμίστηκαν μὲ γύψο σὲ μεταγενέστερη ἐποχὴ καὶ συμπληρώθηκαν μὲ χρῶμα.

Ὁ Χριστὸς παριστάνεται σὲ προτομὴ στὴ συννησιμένη στάση εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χερὶ 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 πού δίνουν προσθετικὰ ὅλες οἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκάορθου.

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

τώνα μὲ χρυσωμένο σταρόχρωμο σῆμα καὶ κυπαρισσι ἱμάτιο γεμάτο χρυσοκονδυλιές. Καλοσχηματισμένη κεφαλὴ μὲ πλούσια μαλλιά στηρίζεται σὲ γερό λαιμὸ 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 πινελιὰ 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 ποὺ τὸ μουστάκι δὲν τὸ σκεπάζει.

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

Σὲ ποῖον ἀπὸ τοὺς τρεῖς ζωγράφους ἀνατέθηκε ἡ κατασκευὴ αὐτῆς τῆς εἰκόνας; Εἶναι εὐκόλο νὰ δώσουμε ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα, ἀφοῦ προηγουμένως παραβάλουμε τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ πρόσωπα τῶν στρατιωτικῶν Ἀγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου (βλ. πίν. 4 καὶ 11). Οἱ πινελιές ποὺ 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 χαρακτηριστικός. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σχηματίζει τὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν μὲ τὶς γραμμὲς τῶν βλεφάρων, τὸν ἐλαφρὺ φωτισμὸ μὲ δύο παράλληλες γραμμὲς στὸ πάνω βλέφαρο καὶ στοὺς ἄσλους ἀπὸ κάτω εἶναι τελειῶς 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 ποὺ σχηματίζει καὶ φωτίζει τὰ χεῖλη τοῦ Γεωργίου μεταφέρεται αὐτοῦσιος στὰ χεῖλη τοῦ Χριστοῦ. Ἀκόμη ἀξίζει νὰ προσέξουμε τὰ σχήματα στὶς σκοτεινὲς χαράξεις τοῦ λαιμοῦ. Τέλος, σημειώνουμε τὶς ὁμοιότητες ποὺ παρουσιάζουν τὰ κομπὰ γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν μὲ τὰ στολίδια στὶς κεραίες ποὺ συναντήσαμε καὶ στὶς ἐπιγραφές τῶν ἄλλων μεγάλων εἰκόνων.

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

Του αποδώσαμε συνολικά τρεις μικρές εικόνες από το δωδεκάορτο του τέμπλου της Μητρόπολης και τέσσερις μεγάλες: την εικόνα του Ιωάννη του Προδρόμου, άφιέρωμα του μητροπολίτη Ιωαννικίου (1638-1645), που σήμερα βρίσκεται στο τέμπλο του παλιού ένοριακού ναού των άγιων Αναργύρων, την εικόνα του άγιου Νικολάου στο τέμπλο του ναού της άγίας Άννας της ένορίας των άγιων Αναργύρων, την εικόνα των άγιων Γεωργίου και Δημητρίου από το ναό του Παντοκράτορα, που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο, και τέλος την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, που βρίσκεται στο διακονικό του μητροπολιτικού ναού των άποστόλων Πέτρου και Παύλου. Σημειώσαμε πιδ πάνω ότι σήμερα πρακτικοί λόγοι καθιστούν ανέφικτη τη μελέτη των υπόλοιπων τριών εικόνων από το δωδεκάορτο και της εικόνας της Παναγίας Οδηγήτριας του τέμπλου της Μητρόπολης.

*Η τοιχογραφία των Προφητών Δαβίδ και Σολομώντος
στο ναό Αγίου Νικολάου Γούρνας (1639-1642) (πίν. 12)*

Άρκετά χρόνια πιδ μπροστά, το 1639, άρχισε η τοιχογράφηση του ναού του άγιου Νικολάου της Γούρνας¹. Το μνημείο είναι από τα άξιολογότερα της Βέροιας, γιατί διατηρεί ζωγραφική σέ στρώματα που άλλου είναι φανερά και άλλου καλυμμένα από το 15ο, 16ο, 17ο, και 18ο αϊ.² Σήμερα τη μεγαλύτερη επιφάνεια του μνημείου καλύπτει η ζωγραφική του 17ου αϊ. που άρχισε στὰ 1639 και τελείωσε στὰ 1642 «έπί Στεριανού ιερέος»³. Οί τοιχογραφίες στο σύνολό τους είναι άσυντήρητες. Τά άλλατα που έχουν επικαθίσει, οί φθορές στις συνθέσεις από πεσμένα τμήματα, τά σβησμένα κάπου κάπου χρώματα άλλοιώνουν σημαντικά το ύφος των τοιχογραφιών. Ωστόσο φαίνεται πώς η διακόσμηση έγινε κατά κύριο λόγο από ένα ζωγράφο με μιάν εξαιρεση. Ένας άλλος ζωγράφος άνάλαβε ν' άπεικονίσει μόνο δύο μορφές προφητών στο πρώτο έσωράχιο πρὸς το ιερό της νότιας κιονοστοιχίας (πίν. 12). Θα τολμούσε νά πεί κανείς ότι ο κύριος ζωγράφος έπέτρεψε στὸν άλλο νά ζωγραφίσει σ' ένα άσήμαντο σημείο του ναού, γιά νά δοκιμάσει άπλως εκείνος τις ικανότητές του στὴν τοιχογραφία. Ποιοί όμως είναι αὐτοί οί

1. Για το ναό βλ. Γ. Χι ο ν ί δ η, δ.π., σ. 180. Οί έπιγραφές του ναού άνασκευάζουν ως ένα σημείο τις άπόψεις του συγγραφέα. Ο Ν. Μ ο υ τ σ ό π ο υ λ ο ς, δ.π., άριθ. 231, σ. 89, δημοσιεύει αντίγραφο μιάς από τις έπιγραφές του ναού.

2. Έννέα έπιγραφές καθορίζουν χρονικά τις διάφορες τοιχογραφημένες επιφάνειες του ναού.

3. Ο άνακαινιστής του παλιού ναού ιερέας Στεριανός άναφέρεται σέ τρεις συνολικά έπιγραφές.

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

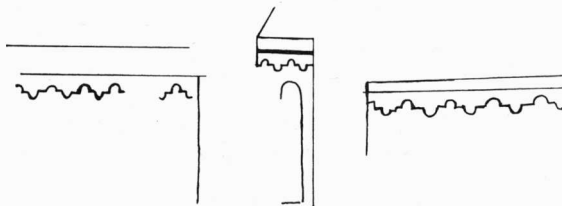
Σημειώσαμε πιδὶ πάνω ὅτι οἱ τοιχογραφίες εἶναι σήμερα θαμπές ἀπὸ τὰ ἄλλα ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει καὶ ἀπὸ τὶς καπνιές. Μιά πλατιά πινελιὰ κόλλας, λίγο πιδὶ πέρα ἀπὸ τὸ τουλουπάνι ποὺ τοποθέτησαν οἱ συντηρητὲς στὴν παράσταση τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο, γιὰ νὰ μὴν πέσει ἡ φουσκομένη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ζωντάνεψε 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 ἑνὸς 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 εἰκόνες τῆς Μητρόπολης, ἐκεῖνος ποὺ τοῦ ἀποδόσαμε τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἶχε ἀναλάβει λίγο πιδὶ 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 εἰκόνες, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὴ χάραξη τῆς μορφῆς τοῦ Ἰωσήφ. Καὶ πάλι χρησιμοποιεῖ τὰ ἴδια διακοσμητικὰ μοτίβα στὸ ἀρχιτεκτόνημα τοῦ βάθους, ὅπως καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Μητρόπολης (σχ. 1).

Ὁ ἄλλος ζωγράφος ἀπεικόνισε τὶς μορφές τῶν προφητῶν Δαβὶδ καὶ Σολομῶντος σὲ προτομή. Παριστάνονται μὲ τὰ γνωστὰ προσωπογραφικά τους 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 ψιμιθιῶν, τὸ σχῆμα τῶν ματιῶν καὶ τῶν χειλιῶν θυμίζουν τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο πλάστηκαν τὰ νεανικὰ πρόσωπα τοῦ Γεωργίου καὶ Δημητρίου τῆς μεγάλης εἰκόνας τοῦ Παντοκράτορα. Ἐδὼ βέβαια ἔχουμε περισσότερη ἀφαίρεση, ποὺ ὑπαγορευόταν ἀπὸ τὰ πιδὶ δύσχηστα ὑλικά τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου. Ἡ σύγκριση ὁμῶς τοῦ προσώπου τοῦ Δαβὶδ μὲ τὸ γερωνικὸ 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 ζωγάφο 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 στη Βέροια.



Σχ. 1. Διακοσμητικά αρχιτεκτονικά μοτίβα: α) από τήν εικόνα τής Γέννησης τής Παναγίας, β) από τήν εικόνα του Έδαγγελισµού και γ) από τήν τοιχογραφία στο ναό του άγιου Νικολάου

Γενικά συµπεράσµατα

Είναι περίεργο τó γεγονός ότι, ένω ή Βέροια διατηρεί ίκανό αριθµό βυζαντινών και µεταβυζαντινών ναών¹, δέν κέντρισε από παλιά τó ένδιαφέρον των έπιστηµόνων όπως ή Καστοριά². "Αν έξαιρέσει κανείς τή γενική παρουσίαση τής αρχιτεκτονικής των βυζαντινών ναών από τή κ. Χρ. Τσιούµη³, τήν πρόσφατη σχετικά δηµοσίευση των τοιχογραφιών του «Χριστού» από τόν καθηγητή Στ. Πελεκανίδη και τίς άναφορές του Μ. Χατζηδάκη στο Symposium τής Sopotani⁴, τó πλούσιο και ποικίλο ύλικό που καλύπτει τήν περίοδο από τó 12 αί. και συνέχεια μένει ούσιαστικά άδηµοσίευτο⁵.

Γενικά ή παλαιολόγεια ζωγραφική που έδω άντιπροσωπεύεται µέ λαµπρές

1. Ό Γ. Χιονίδης στήν «Ιστορία Βεροίας» παραθέτει βέβαια έναν κατάλογο των µνηµείων τής πόλης, άρκετά σηµαντικό όδηγό γιά 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 Ι-Βυζαντινά τοιχογραφία, Θεσσαλονίκη 1953, Ν. Μουτσοπούλου, Καστορία-Παναγία Μαυριώτισσα, Άθήνα 1967, Χρ. Τσιούµη, Οί τοιχογραφίες του 13ου αί. στήν Κουµπελίδικη τής Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 1973 κ.ά.

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

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

5. "Αναφέροµαι µόνο στις τοιχογραφίες και στις εικόνες. Δείγµατα ζωγραφικής από τó τέλος του 12ου αί. βρίσκουµε µόνο σε εικόνες.

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

Οἱ ἰσχυρές καταβολές τῶν κατακτήσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ., ἢ ἔρμηνεία τοὺς ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους μέτριας τεχνικῆς κατάρτισης, ἢ ἀφαίρεση καὶ ἢ ἀπλούστευση τῶν σχημάτων τοὺς, τὰ ἀμφίβολα καμιά φορὰ ἀποτελέσματα τῆς δουλειᾶς τοὺς 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 ποὺ τὸ ἀνανεωτικὸ κύμα τῆς τέχνης τῶν Κρητῶν ζωγράφων μεταφερόταν πιά καὶ στὸν κύριο ἑλλαδικὸ κορμό, δείχνει σὲ τί βαθμὸ οἱ ζωγράφοι ἔμεναν ἀνεπηρεάστοι ἀπὸ ἐξωτερικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα. Μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα, γιὰ ἄγνωστους λόγους, παρατηροῦμε μιὰ αὐξημένη ναοδομία ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ ἀρκετὰ τοιχογραφημένα σύνολα, ἐνδεικτικὰ ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ιδιώματος ποὺ καλλιεργεῖται ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους ποὺ ἀλληλοεπηρεάζονται καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀπλούστερη διάλεκτο γεμάτη παρανοήσεις καὶ ἀπὸ ἐπαναλήψεις παλιῶν προτύπων πιὸ σχηματοποιημένες καὶ πιὸ ξηρές. "Ὅλα αὐτὰ δείχνουν «πόσο ἀνεξάρτητα καὶ ἀνεπηρεάστα ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσα τὸ 16 αἰῶνα κρητικὴ τεχνотροπία ἀναπτύχθηκε σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἡ 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 «ποὺ 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 ζωγράφο στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Προκοπίου⁵, ποὺ 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 ποὺ κράτησε κατὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ καὶ τοῦ Ἀλέξιου 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 προσανατολισμούς της ζωγραφικής του 16ου αϊ.. Ή παραγωγή τους δέν ξεπερνά την τυποποίηση, τη γραμμικότητα, την έλλειψη όμορφιάς. Ή σχεδιαστική τους άνικανότητα και οί περιορισμένες άνησυχίες τους όδήγησαν τη 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 έξησε 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 έκδίδει άπόφαση γιά την κατεδάφιση των έπισκευών 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 την εικόνα του Ίωάννη του Προδρόμου και Ίσως την εικόνα του αγίου Νικολάου και την εικόνα των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου. Γύρω στα μέσα του αιώνα ζωγραφίζει την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα και τρείς άπό τις μικρές εικόνες του τέμπλου της Μητροπόλεως, ένώ οί σύντροφοί του άνάλαβαν τις υπόλοιπες.

Κρίνοντας άπό τη συνολική θεώρηση του έργου του ξεχωρίζουμε δύο ένότητες με βασικό στοιχείο τη 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 δυνατότητές 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 αυτής της παρακμής είναι οί τοιχογραφίες του ναού της Βαγγελίστριας.

ἀπ' ὅσο τουλάχιστον αὐτὴ τῇ στιγμῇ φαίνεται, διατηρεῖ τὰ βασικά χαρακτηριστικά του καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Μητροπόλεως, πράγμα ποὺ δείχνει πὼς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν ὁλοκληρωμένος 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 ἐκτίμησή 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 ἁγίου Νικολάου Γούρνας.

Ἐκεῖ ποὺ τὸ καλλιτεχνικὸ τοῦ ἰδίωμα παρουσιάζεται πιὸ ὁλοκληρωμένη μορφή εἶναι στὶς εἰκόνες τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τῶν δύο στρατιωτικῶν ἁγίων. Ἕνας πρωτόφαντος διακοσμητισμὸς στολίζει μὲ ἀνεξάρτητο καὶ πρωτότυπο τρόπο τὸ ἔργο του. Τὰ πρόσωπα βέβαια δὲν ἀλλάζουν αἰσθητὰ στὸν τρόπο τῆς χρήσης τοῦ φωτισμοῦ, ποὺ μένει ἀναλλοίωτος σὲ ὅλες τὶς δημιουργίες του. Τὰ ἐνδύματα ὅμως καὶ ὅλα τὰ συμπληρωματικὰ στοιχεῖα πλουτίζονται μὲ πρωτότυπα κοσμήματα ποὺ 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 ἐργάζε-ται ἓνα μεγάλο χρονικὸ διάστημα στὴ Βέροια καὶ ὅτι συνεργάζεται μὲ ἄλλους ζωγράφους εἶναι καθοριστική. Οἱ ἐλάχιστες ἐπιρροές τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸ ἔργο τῶν τριῶν ζωγράφων καὶ ἡ προσωπικὴ τους τεχνοτροπία, ποὺ δημιουργεῖ, λίγο στὸν ἓνα ἢ πιὸ πολὺ στὸν ἄλλο, συμβατικές 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 ὁλοκληρωμένος 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 προσωπικόν. Μάλιστα οἱ πρῶτες γνωστὲς προκοπές του εἶναι τὰ καλύτερα δείγματα ζωγραφικῆς τοῦ 17ου αἰ. στὴ Βέροια. Δυστυχῶς ἡ προσπάθειά του δὲ βρῆκε

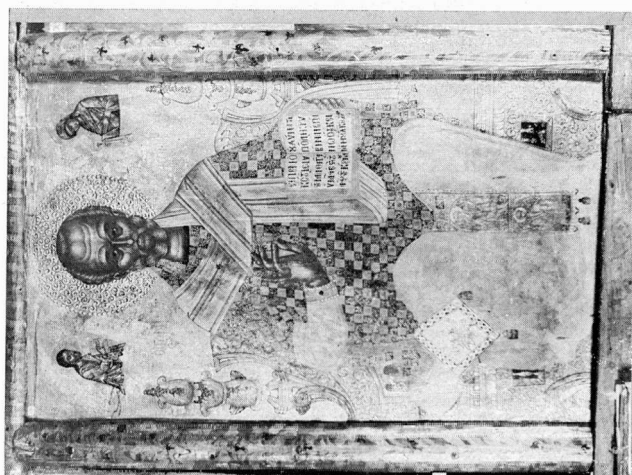
συνεχιστές. Μετά τὰ μέσα τοῦ αἵωνα μερικοὶ ζωγράφοι χωρὶς εὐαισθησία ὤθησαν τὴν τέχνη τῆς εἰκόνας καὶ τῆς τοιχογραφίας σὲ μιὰν ἀφάνταστη ξηρότητα ποὺ μόνο γύρω στὰ 1730 θὰ ξεπεραστεῖ, ὅταν ἡ μίμηση τῆς ἐλαιογραφίας θὰ δώσει νέον ἀέρα στὴ ζωγραφικὴ.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσ/νίκης

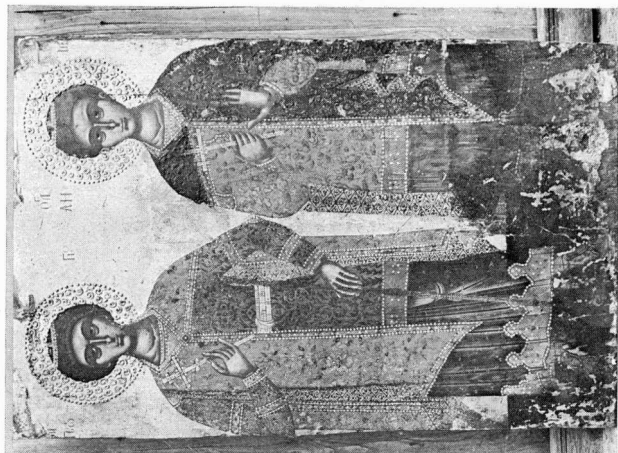
ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ



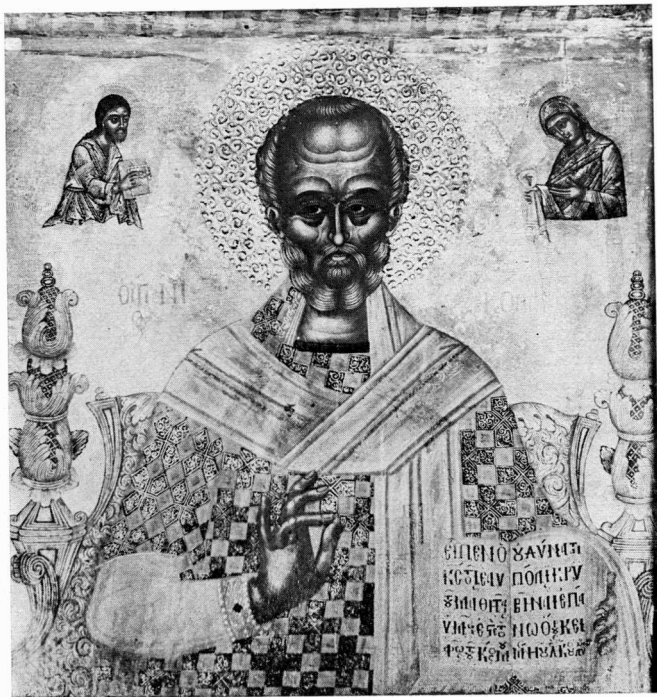
Παλιός ἐνοριακὸς ναὸς τῶν ἁγίων Ἀναργύρων.
Εἰκόνα τοῦ Ἱωάννη τοῦ Προδρομοῦ (1638-1645)



α. Νυός ἁγίας Ἀναγίας (ἐνορία Ἁγίων Ἀναγίας-ἱερών).
Εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου



β. Νυός Πατοκάρτορα.
Εἰκόνα τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου
(σήμερα στὸ Μοναστεῖο Βερόλιας)



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2α



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2β



α. Ἡ γέννησις τῆς Παναγίας.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολεως



β. Ὁ Ἐωγγελισμός.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολεως



α. Ἡ Μεταμόρφωσις.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



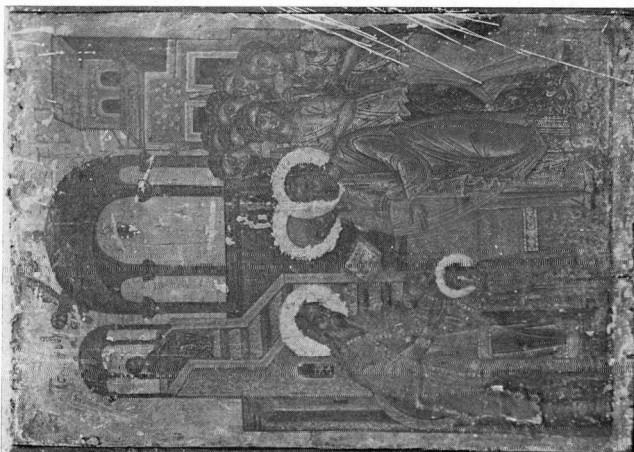
β. Ἡ Ἀνάληψις.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



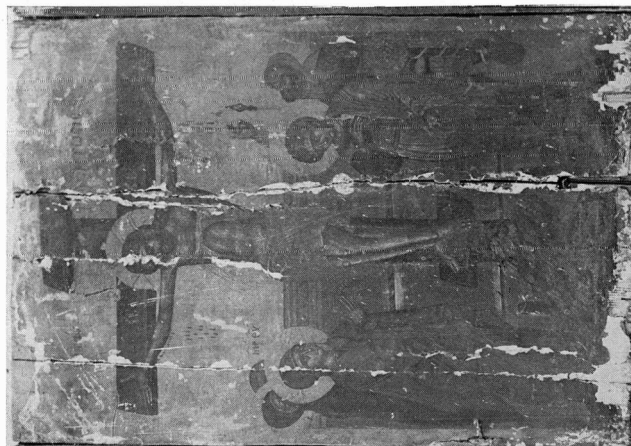
β. Ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδθ.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



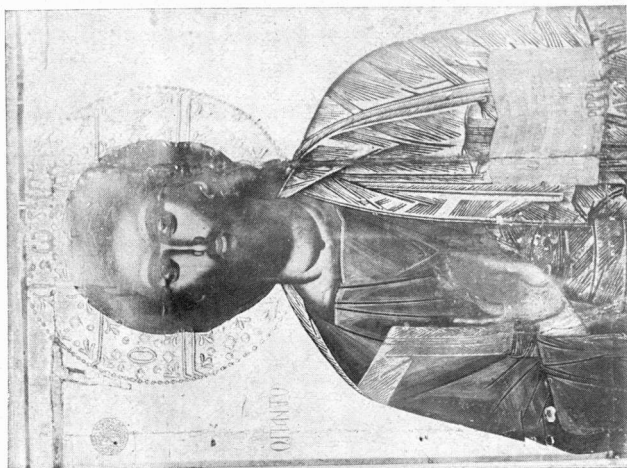
α. Ἡ Γέννησι τοῦ Χριστοῦ.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



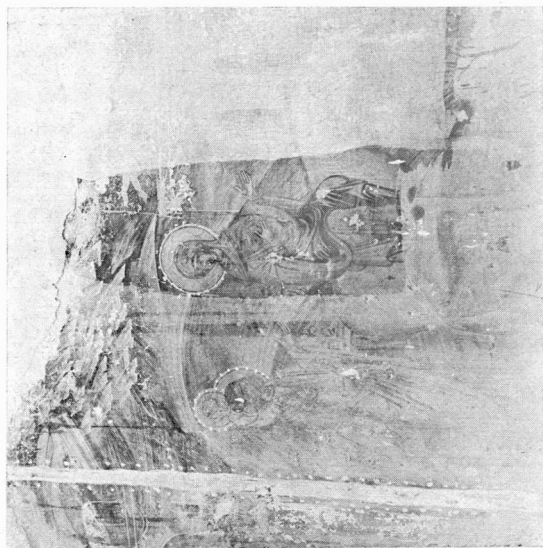
α. Τὰ Εἰσέδρια τῆς Παναγίας.
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



β. Ἡ Σταύρωση.
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



α. Μητροπολιτικός ναός.
Ο Χριστός Παντοκράτορας



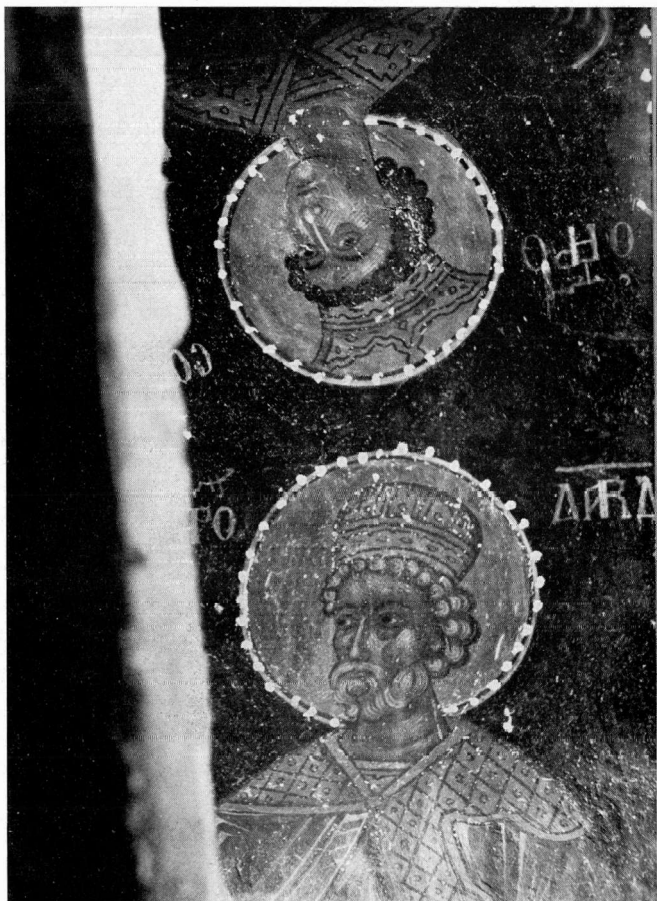
β. Ναός αγίου Νικολάου Γούρας (1639-42).
Η φωνή στην Αργετιο



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 9α



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 4



Ναός ἁγίου Νικολάου Γούρνας (1639-42).
Οἱ προφῆτες Δαβὶδ καὶ Σολομὼν

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 Tempon der Kirche der Heiligen Anargyroi gibt es eine Johannes Prodromos-Ikone, die eine kleine Stifterinschrift «ΒΕΡΟΙΑΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΥ» hat. Es handelt sich sicher um den Metropolit 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 Mälers.

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 Tempon mit Ikonen hergestellt worden ist. Heute existiert dieses Tempon nicht. Ein neues in der Zeit von Metropolit Joakim aus Chios (1725-45) hergestellt, das bis heute in der Kirche aufbewahrt wird. Die Ikonen des 17. Jahrhunderts waren auf dem neuen Tempon 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.