

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΚΑΘΟΛΙΚΟΥ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΣΤΟΝ ΑΛΙΑΚΜΟΝΑ

Κοντά στο χωριό 'Ασώματα Βεροίας και δίπλα στον 'Αλιάκμονα συναντᾶ κανείς ἕνα ἐρειπωμένο μοναστικό συγκρότημα γνωστό στην περιοχή ὡς μοναστήρι τοῦ Προφήτη 'Ηλία. 'Από τὸ συγκρότημα αὐτὸ διατηρεῖται σήμερα ἀκέραιος μόνον ὁ ναός. Μερικὰ ἀπὸ τὰ προσκτίσματα σώζουν ἀκόμη ἀρκετὸ ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ ὕψος τους. Σύμφωνα μὲ τις πληροφορίες τῶν κατοίκων τοῦ χωριοῦ 'Ασώματα τὸ μοναστήρι λειτουργοῦσε ὡς τὸ δεῦτερο παγκόσμιο πόλεμο.

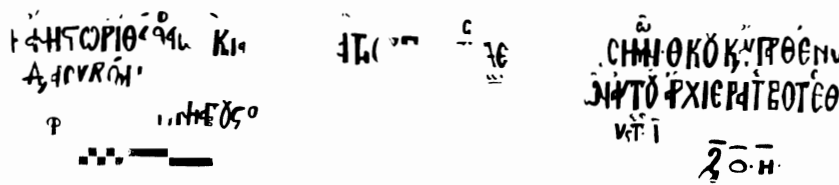
'Ο ναὸς ἐκτὸς ἀπὸ τις ἀναφορὲς τοῦ κ. Γ. Χιονίδη ἦταν οὐσιαστικὰ ἄγνωστος¹. Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1975 διαπίστωσα ὅτι πρόκειται γιὰ σημαντικό μνημεῖο ποὺ διατηρεῖ τοιχογραφίες χρονολογημένες στὰ 1570². Πρὶν ὅμως προχωρήσουμε στὴν ἐξέταση τοῦ ἀρχιτεκτονήματος καὶ τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι σκόπιμο νὰ προβοῦμε στὴν ἀποκατάσταση τοῦ πραγματικοῦ ὀνόματος τοῦ μοναστηριοῦ.

'Η κτητορική ἐπιγραφή γραμμένη στὴν ἐσωτερικὴ παρεῖα τοῦ μαρμάρινου ἡμικυκλικοῦ ὑπέρθυρου τῆς εἰσόδου πρὸς τὸν κυρίως ναὸ ἔχει φθαρεῖ σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ χτυπήματα καὶ ἀσβεστώματα. 'Η ἀνάγνωση ὡστόσο καὶ ἡ ἀποκατάστασή της δὲν εἶναι ιδιαίτερα δυσχερής. Τὸ κείμενό της (εἰκ. 1) εἶναι:

ΑΝΗΖΩΡΙΘΕΙ Ο ΘΕΙΩ[C] Κ(ΑΙ) ΠΑ[Ν]ΣΕΠΤΟΣ Ν]ΑΩΣ ΤΗΣ ΥΠ[Ε]ΡΑΓΙΑ[C]
ΔΕ[Σ]ΠΟΙΝΗ[C] ΗΜΩΝ Θ(ΕΟΤΟ)Κ8 Κ(ΑΙ) ΑΥΠΑΡΘΕΝ8 [ΜΑΡΙΑC] ΔΙΑ CΥ(Ν)-
ΔΡΟΜΗ[C] ... ΚΑΙ ΤΩΝ ΤΕΚΝ]ΩΝ ΑΥΤ8 ΑΡΧΙΕΡΑΤΕΒΟ(Ν)ΤΕC Θ[Ε]Ο]Φ[Α]ΝΟΥC
ΒΕΡΡΟΙΑC] ΜΗΝΗ ΑΒΓ8CΟ VC TES ἰ..
ζ̄. ο̄. η̄.

1. Γ. Χιονίδη, 'Ιστορία τοῦ χριστιανισμοῦ στὴν Βέροια, Βέροια 1961, σ. 61, καὶ τοῦ Ἰδίου, 'Ιστορία τῆς Βεροίας, Π, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 197.

2. 'Η παρούσα δημοσίευση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ στηρίζεται σὲ σημειώσεις ποὺ εἶχα κρατήσει τῆ χρονιὰ ἐκείνη, ὅταν σταλμένος ἀπὸ τὴν 9ῃ 'Εφορεία Βυζαντινῶν 'Αρχαιοτήτων εἶχα ἀναλάβει τὴν καταγραφή ὄλων τῶν κινητῶν ἀντικειμένων ποὺ βρίσκονταν μέσα στοὺς ναοὺς τῆς Βεροίας.



Εἰκ. 1. Τὸ ἀπόγραφο τῆς κτητορικῆς ἐπιγραφῆς

Μεταγραφή

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

Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ εἶναι σαφὲς ὅτι ὁ ναὸς ἦταν ἀφιερωμένος στὴν Παναγία καὶ ὄχι στὸν προφήτη Ἡλία. Πότε ἔγινε αὐτὴ ἡ μεταλλαγή τοῦ ὀνόματος δὲν εἴμαστε σὲ θέση νὰ ξέρουμε, ἂν καὶ σὲ μεταγραφὴ τοῦ 1914 ἐνὸς τουρκικοῦ ἐγγράφου τοῦ 1834 ἡ μονὴ ἀναφέρεται ὡς μονὴ τοῦ προφήτη Ἡλία¹. Δυστυχῶς ἡ ἐπιγραφὴ δὲν μᾶς σώζει τὸ ὄνομα τοῦ κτήτορος τοῦ ναοῦ. Ὁ μητροπολίτης Βεροίας Θεοφάνης Μαλάκης εἶναι γνωστὸς ἀπὸ δύο ἀκόμη κτητορικὲς ἐπιγραφές σὲ ναοὺς τῆς Βέροιας ποὺ ὀρίζουν καὶ τὸ χρόνο τῆς ἀρχιερατείας του, ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ μέχρι σήμερα. Ἡ πρώτη εἶναι τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Καλοκρατᾶ (ἐνορία τοῦ ἁγίου Γεωργίου) ἀπὸ τὸ 1566 καὶ ἡ δευτέρη τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου Μακαριώτισσας ἀπὸ τὸ 1571².

Α'. Ἀρχιτεκτονικὴ

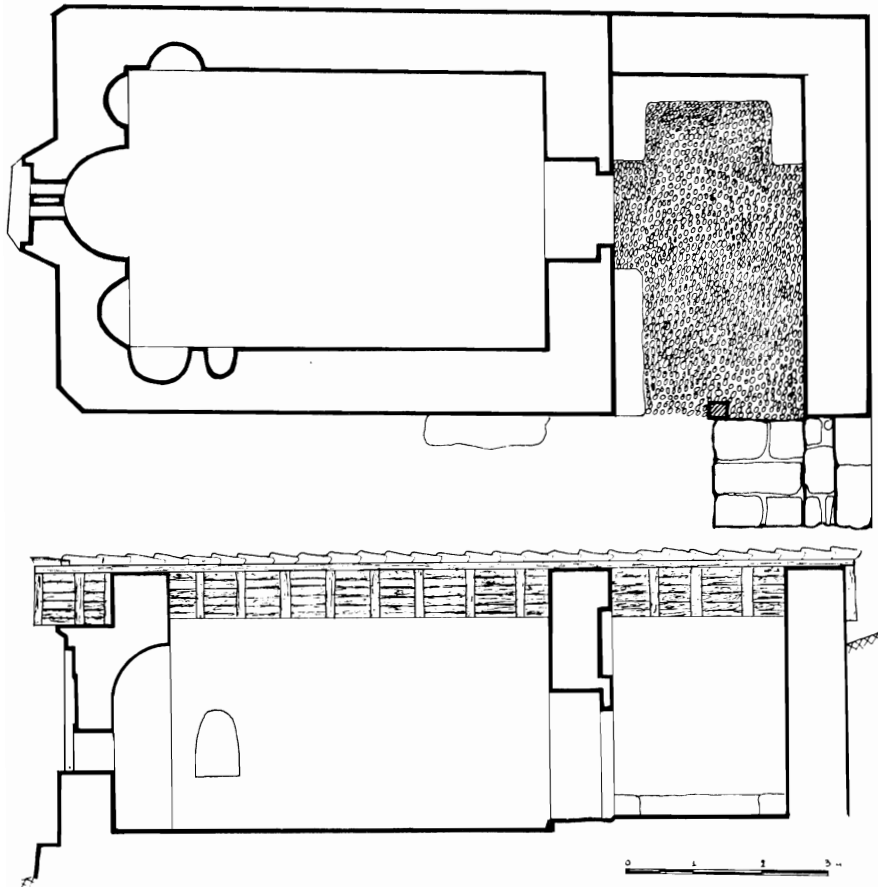
Ὁ ναὸς εἶναι μικρὸ μονόχωρο κτίσμα ἐσωτερικῶν διαστάσεων 5,58 × 3,70 μ. στεγασμένο μὲ ἀμφικλινὴ στέγη. Ἴσοπλατῆς μὲ τὸ ναὸ νάρθηκας ἔχει προστεθεῖ σὲ ἄλλην ἐποχὴ (σχ. 1).

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

1. Π. Πυρινοῦ, Ἀνέκδοτα ἐγγραφα ἀφορῶντα εἰς τὰς ἱεράς μονὰς Τιμίου Προδρόμου (Σκήτη Βεροίας) καὶ Μουτσάλης, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 40.

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

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



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

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

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

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

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

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

Β'. Οἱ τοιχογραφίες

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

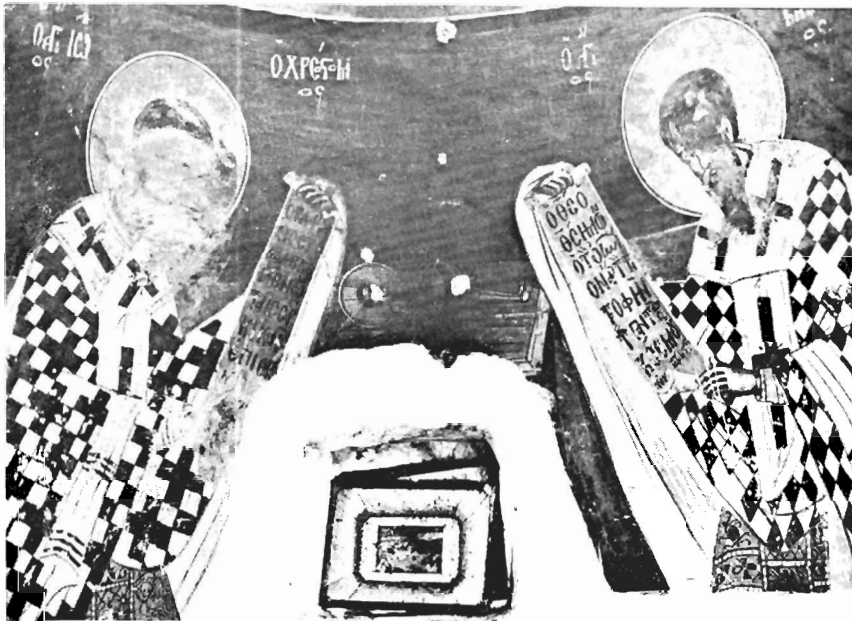
1. Οἱ τοιχογραφίες τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ

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

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



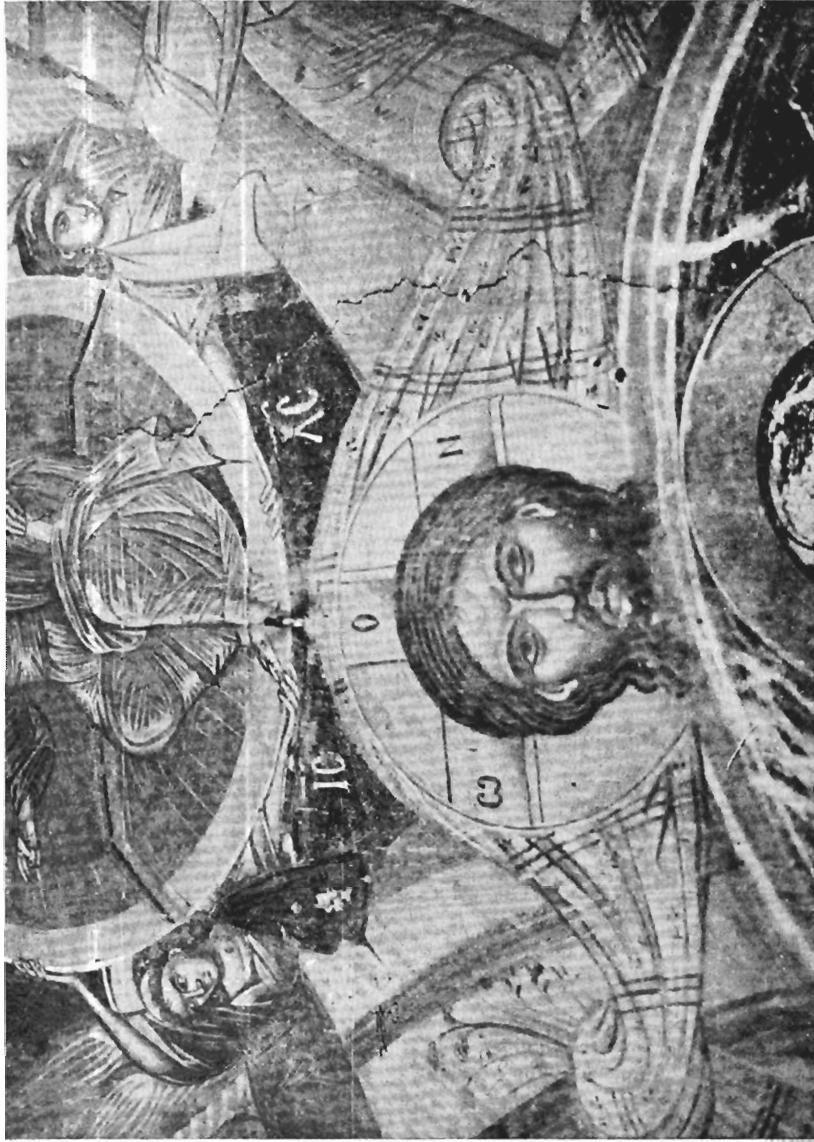
α. Ἡ Παναγία τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ



β. Οἱ ἅγιοι Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος-Μελισμὸς



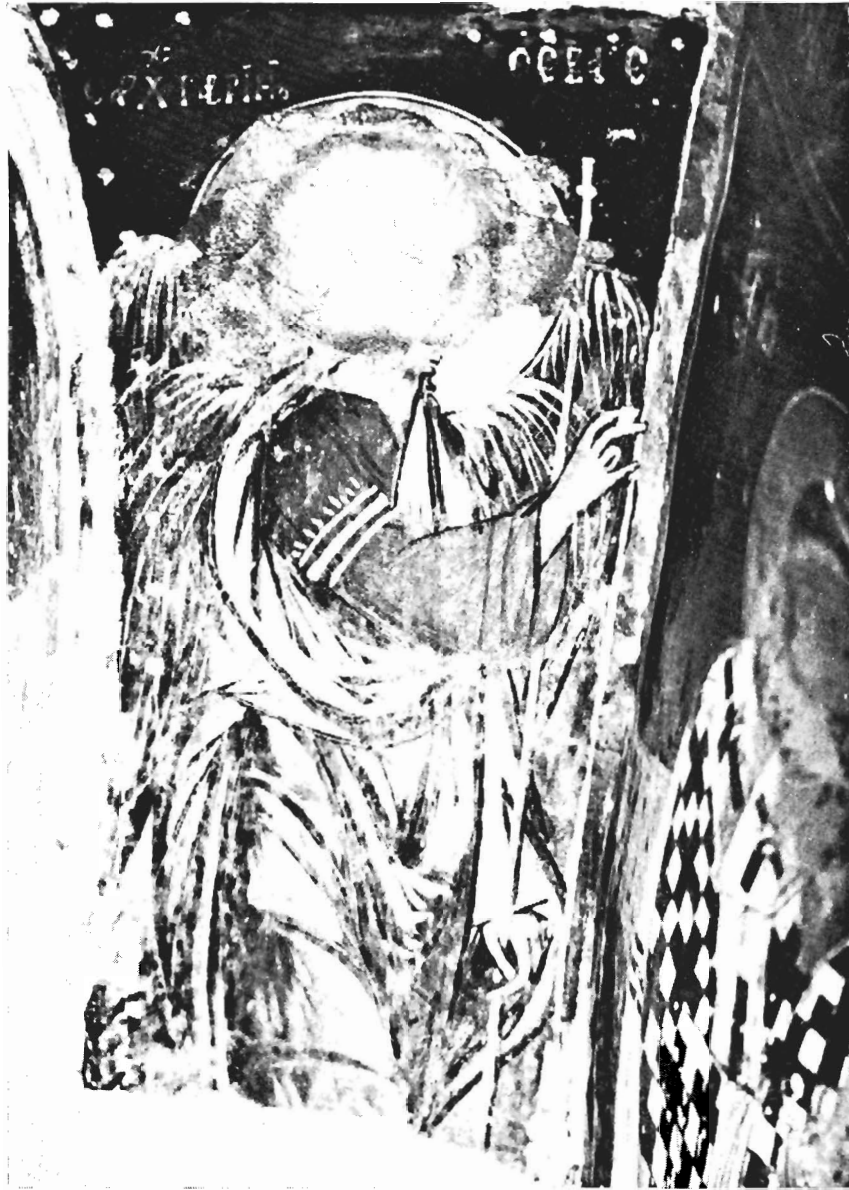
Ο Χριστός τῆς Ἀνάστασης



Τὸ ἅγιο Μανδύλιο



Ἀπόστολοι καὶ ἓνας ἄγγελος ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη



Ὁ ἀρχάγγελος ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό



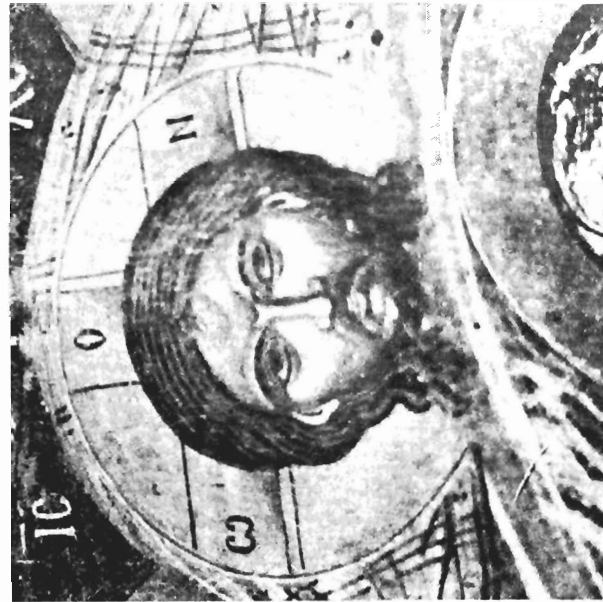
Ἡ Παναγία ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό



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



β. Τὸ ἀκόμωτο τμήμα ἀπὸ τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου



α. Ὁ Χριστὸς τοῦ ἁγίου Μανθῆμιον
στό νὰὸ τῆς Ηεαααίαι (1570)



β. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ στό νὰὸ τοῦ ἁγίου
Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου (1570)

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

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

2. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου

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

Ἡ ἀνάγκη τῆς ἱστορίας μιᾶς πολυπρόσωπης σύνθεσης σὲ μιὰ μὴ ὀρθογώνια ἐπιφάνεια ὑπαγόρευε μερικὲς παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ τρόπο ἀπεικόνισης τοῦ θέματος. Ἐτσι τὸ κεντρικὸ θέμα μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τοὺς δύο ἀγγέλους προβάλλει μπροστὰ στὰ βράχια, κάτι ποὺ στὴν παλιότερη τέχνη δὲν συνηθιζόταν, ἀφοῦ τὸ τρίμορφο αὐτὸ σύμπλεγμα εἰκονιζόταν μετέωρο στὸν οὐρανό. Ἐδῶ ἡ στενὴ ἐπιφάνεια ὀδήγησε τὸ ζωγράφο σὲ μιὰ ἱκανοποιητικὴ λύση. Διακόπτει τὴ συνοχὴ τῶν βράχων μὲ μιὰ βαθιὰ σχισμάδα καὶ ἀπλώνει ὡς ἐκεῖ κάτω τὸ μπλὲ χρῶμα τοῦ κάμπου, δηλαδὴ τὸ χρῶμα τοῦ οὐρανοῦ. Ἐτσι κέρδισε τὴν ἀπαραίτητη ἐπιφάνεια γιὰ τὴν προβολὴ

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

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

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

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

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

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

3. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ νότιου τοίχου

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

Ἡ Ὑπαπαντὴ. Διακρίνεται μόνον ὁ Ζαχαρίας.

Ὁ ἅγιος Ρωμανός. Παριστάνεται ὁλόσωμος κοντὰ στὴ ΝΑ γωνία τοῦ

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

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

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

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

4. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοίχου

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

5. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ βόρειου τοίχου

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

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

Τὸ ὄραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας. Ἰχνη ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Χριστοῦ διατηροῦνται. Ἐπιγραφές: [ΠΕ]ΤΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑΣ, [ΙC] ΧC, TIC CΟΝ ΤΟΝ ΧΙΤΩΝΑ CΙΩΤΕΡ ΔΙΕΙΛΕΝ, ΑΡΙΟΣ.

Παναγία σὲ θρόνον μὲ τοὺς ἀρχαγγέλους. Ἡ παράσταση δὲν σώζεται ἱκανοποιητικά. Τὰ πρόσωπα ἔχουν καταστραφεῖ. Ἄθικτα μένουν τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν καὶ τὰ φτερά τοῦ Μιχαήλ. Ἐπιγραφή: ΜΗΡ ὉΝ Η ΠΑΝΥΜΝΗΤΟΣ.

Ἅγιος Γεώργιος. Εἰκονίζεται ὁλόσωμος. Τὸ πρόσωπο ἔχει ἐπιζωγραφιστεῖ.

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

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

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

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

1. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 191, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 159.

2. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 194, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 162.

3. Μ. Ἀνδρόνικου, Κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτίσας, «Μακεδονικά» 1(1940) 190-194, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 167.

4. Ἡ ἐπιγραφή καὶ ἀπόγραφὸ τῆς πρωτοδημοσιεύονται ἐδῶ.

5. Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 175, ὅπου θεωρεῖται τοῦ 1590. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι εἶναι προβληματικὴ, γιατί τὸ γράμμα ποῦ ἀντιστοιχεῖ στὶς δεκάδες φαίνεται καὶ ὡς 4=90, γραμμένο ἰδιότυπα. Κατὰ τὴ δική μου ἄποψη πρόκειται γιὰ Ο μὲ ἴχνος σβησμένου χρώματος κάτω ἀπὸ αὐτό, προφανῶς ἀπὸ ἀδεξιότητα τοῦ ζωγράφου. Ἐπειτα ὑφολογικὰ οἱ τοιχογραφίες τοῦ δυτικοῦ τοῖχου-προπύλου κατὰ τὴν ἐπιγραφή δὲν διαφέρουν ἀρκετὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ κυρίως ναοῦ (1565), ὥστε νὰ δικαιολογεῖται ἡ προτεινόμενη χρονολόγησις 1590, ποῦ ἀπέχει 25 ὀλόκληρα χρόνια ἀπὸ τὴν προηγούμενη ἐπιγραφή. Ἐπειτα καὶ στὶς δύο ἐπιγραφές τοῦ ναοῦ ἀναφέρεται ὁ ἴδιος μοναχὸς Ἀνθίμος ποῦ φαίνεται νὰ ὀλοκλήρωσε τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ του μετὰ ἀπὸ πέντε χρόνια καὶ ὄχι μετὰ ἀπὸ εἴκοσι πέντε.

6. Γιὰ τὸ ναὸ βλ. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 183.

7. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 176, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 174.

8. Ἡ παράσταση τῆς Δευτέρας Παρουσίας στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο τοῦ νάρθηκα εἶναι μεταγενέστερη ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ (1570) καὶ πρῶιμότερη ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ νάρθηκα (1592).

9. Π. Παπαευαγγέλου, Μεταβυζαντινὸς ναὸς τοῦ ἁγίου Δημητρίου ἐν Παλατιτίσις Βεροῖας, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 18.

10. Γ. Χιονίδης, ὁ.π., σ. 191, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὁ.π., ἀρ. 185.

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

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

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

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

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

για τὴ σπάνια ὁμορφιά της, εἶναι ἴσως ἐκεῖνος ποὺ φιλοτέχνησε τὶς τοιχογραφίες τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ στοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου.

Στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰ. (1598) εἰκονογραφεῖται ὁ κυρίως ναὸς τῆς Παναγίας Χαβιαρᾶ.

Δ'. Ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα

Δυστυχῶς ἡ κακὴ διατήρηση τῆς ζωγραφικῆς στοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸν Ἀλιάκμονα δυσχεραίνει ὡς ἕνα σημεῖο τὴν ἔρευνά μας ποὺ ἀναγκαστικά θὰ στηριχτεῖ μόνο στὴν καλοδιατηρημένη Ἀνάληψη καὶ στοῦ τμήμα ἀπὸ τὴν Κοίμηση.

Στὸ ἐρώτημα ἂν ἔχουμε ἕναν ἢ περισσότερους ζωγράφους ποὺ ἐργάστηκαν γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ, δίνεται ἀναμφίβολα ἡ ἀπάντηση ὅτι πρόκειται γιὰ ἕναν, ἂν συγκρίνει κανεὶς τὶς μορφές τῆς Ἀνάληψης καὶ τῆς Κοίμησης. Τὰ πρόσωπα πλάθονται μὲ σιένα στὸν προπλασμὸ καὶ ὠχροκίτρινο ἀπὸ πάνω, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτα τὰ ὄρια τοῦ προσώπου καὶ τὶς κόγχες τῶν ματιῶν. Ὁ ζωγράφος σχηματίζει τὰ φρύδια καὶ βλέφαρα μὲ σκοῦρο καστανὸ καὶ μὲ τὸ ἴδιο χρῶμα σκιάζει τὴ μύτη καὶ ὀρίζει τὰ πρόσωπα. Μὲ πηχτὲς ὠχρὲς, πρὸς τὸ λευκὸ πινελιὲς τονίζει τὴ διχάλα στὴ ρίζα τῆς μύτης καὶ τὴ μύτη, τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν, τὰ μῆλα τοῦ προσώπου, τοὺς ἐσωτερικοὺς κανθοὺς τῶν ματιῶν, τὸ πηγούνη καὶ τὸ λαιμὸ. Σπανιότερα δουλεύει μὲ ψιμυθιές. Στὸ ἔνδυμα διακρίνουμε κάποια τραχύτητα στοῦ σχεδίου, στὴν ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν, στὶς μεταβάσεις τῶν τόνων. Μερικὲς φορὲς οἱ πτυχὲς κατανοῦν τελείως ἄτονες, σχεδὸν ἐπιτηδευμένες. Ἐξαίρεση ἀποτελοῦν τὰ ἐνδύματα τῶν ἀποστόλων τῆς Ἀνάληψης, ὅπου ἡ ὀργάνωση τοῦ φωτισμοῦ πάνω στὰ ὑφάσματα ἀποδίδει μιὰ ἔντονη ἀναγλυφικότητα στὶς μορφές, ποὺ ἐπιτείνεται βέβαια ἀπὸ τὴν ψιλόλιγνη κορμοστασιά τους.

Στὸ πρόβλημα τῆς σχέσης τοῦ ζωγράφου μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Βέροιας βοηθᾶ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας καὶ τῶν τοιχογραφιῶν στοὺς ναοὺς τῆς πόλης ποὺ ἔγιναν τὰ ἴδια χρόνια. Μιὰ θεώρηση τῆς ζωγραφικῆς του ἀπὸ αὐτὴν τὴν ἄποψη προσδιορίζει τὴ θέση του μέσα στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς καὶ φωτίζει γενικότερα κάποιες πτυχὲς τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὴν περιοχὴ.

Πλησιέστερες ὡς πρὸς τὴν ἀντίληψη τῶν γενικῶν καὶ τῶν ἐπιμέρους στοιχείων ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας εἶναι οἱ τοιχογραφίες στοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου (1565-1570) καὶ στοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ ἄρχοντος Καλοκρατᾶ (1566). Ἡ ἐξαιρετικὴ μάλιστα ὁμοιότητα τοῦ προσώπου τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στοῦ δυτικὸ τοῖχο τοῦ κυρίως ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου μὲ

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

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

Προσεκτικὴ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ζωγράφου μας σὲ σύγκριση μὲ τὰ ἔργα ἀκμῆς τῶν Κρητῶν ζωγράφων καὶ μὲ τὰ ἔργα τῆς «δεύτερης γενιᾶς τους», ποὺ συνεχίζει τὸ ἔργο τους, μόνο σὲ ἀρνητικὲς διαπιστώσεις θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε. Ἀναμφίβολα στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας δὲν ὑπάρχει ἡ τεχνικὴ τελειότητα, ἡ ἀκρίβεια στὸ σχέδιο, ἡ αὐστηρότητα στὴ σύνθεση, στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη καὶ λίγο πολὺ τοὺς ζωγράφους τοῦ κύκλου του³. Οἱ ἀθωνίτικες τοιχογραφίες ἀποτελοῦν μιὰ ὀ-

1. Ν. Μουτσόπουλου, ὀ.π., ἀρ. 187.

2. Γ. Χιονίδη, ὀ.π., σ. 192, καὶ Ν. Μουτσόπουλου, ὀ.π., ἀρ. 194.

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

μάδα που συνιστούν αυτό που συνήθως λέμε «σχολή» και λειτουργούν στους μεταγενέστερους ζωγράφους ως πρότυπα. Η διαφορά που παρουσιάζει το ύφος των τοιχογραφιών της Παναγίας στον Ἀλιάκμονα με τὰ παραπάνω σύνολα δὲν ἀποτελεῖ κριτήριο ἀξιολόγησης τῆς ποιότητάς τους ἀλλὰ ἔνδειξη διαφορετικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ ζωγραφικὴ.

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ στὸν Ἀλιάκμονα δὲν παρουσιάζουν ἐπίσης ὁμοιότητες καὶ με τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου¹ ἢ τοῦ κύκλου του² ἢ τῶν ἀδελφῶν Γεωργίου καὶ Φράγκου Κονταρῆ³, ἂν καὶ ὁ πρῶτος ἔχει κάποια σχέση με τὸ δυτικομακεδονικὸ χῶρο, ἀφοῦ σύμφωνα με τὶς τελευταῖες ἔρευνες ἔχει διαπιστωθεῖ ὅτι ζωγράφησε στὸ ναὸ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά.

Ἀπομένει, νομίζω, νὰ δοῦμε τὴ ζωγραφικὴ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας σὲ σχέση με μερικὰ σύνολα τοῦ δυτικομακεδονικοῦ χώρου, ἀπὸ αὐτὰ ποὺ μέχρι σήμερα ἔχουν δημοσιευτεῖ. Πρῶτα πρῶτα δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ἡ παρατήρηση, ὅτι ἡ διάρθρωση τῶν θεμάτων τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ εἶναι πάνω κάτω κοινὴ σὲ πολλοὺς ναοὺς τῆς περιοχῆς ποὺ χρονολογούνται στὸ 16ο αἰ. Τὴν Παναγία στὸν τύπο τῆς Βλαχερνιώτισσας στὸ τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης, τοὺς συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες κάτω, τὸν Εὐαγγελισμό με τὸν ἄγγελο ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν κόγχη τοῦ ἱεροῦ καὶ τὴν Παναγία δεξιὰ, τὴν Ἀνάληψη με τὸ ἅγιο Μανδῆλιο πάνω ἀπὸ τὸν Εὐαγγελισμό, συναντᾶμε στὸ ναὸ τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ (1549) καὶ ἁγίου Νικολάου (1552) στὴν Αἰανή⁴, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων στὴν Καστοριά (1547)⁵

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

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

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

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

4. Στ. Πελεκανίδη, Μελέτες παλαιοχριστιανικῆς καὶ βυζαντινῆς ἀρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 447-463 καὶ πίν. 37, 43.

5. Γ. Γούναρη, ὁ.π., πίν. 1.

μέ μερικές παραλλαγές, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων Σερβίων (1540-1580)¹ καὶ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Δημητρίου Αἰανῆς², ὅπου στὴ θέση τῆς Βλαχερνιώτισσας εἰκονίζεται ἡ Παναγία ὡς Πλατυτέρα. Αὐτὴ ἡ διάταξη τῶν παραστάσεων στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο δὲν εἶναι βέβαια ἄγνωστη στὴν παλιότερη τέχνη τῆς ἴδιας περιοχῆς. Τὴ συναντᾶμε στὸν Ταξιάρχη Καστοριάς (1356)³, στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Ὑπαπαντῆς Μετεώρων (1366)⁴, στὸ ναὸ τοῦ Προδρόμου Σερβίων⁵, στὴν Παναγία Ἐλεοῦσα στὶς Πρέσπες⁶, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς μοναχῆς Εὐπραξίας στὴν Καστοριά (1483)⁷, στὸ ναὸ τῶν ἁγίων Θεοδώρων στὰ Σέρβια (1497) κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Α. Ξυγγόπουλου⁸, στὸν Ἅγιο Γεώργιο στὶς Πρέσπες (15ος αἰ.)⁹, γιὰ ν' ἀρκεστοῦμε μόνο στὰ μνημεῖα ποὺ ἔχουν δημοσιευτεῖ ὡς τώρα.

Ἄν καὶ ἡ διατήρηση ἑνὸς τέτοιου προγράμματος εἶναι ὡς ἕνα βαθμὸ ἐπισημάλεις τεκμήριο, ὥστε στηριγμένος κανεὶς σ' αὐτὸ νὰ πεῖ ὅτι στὸ χῶρο

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

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

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

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

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

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

7. Στ. Πελεκανίδη, Καστορία, ὁ.π., πίν. 179.

8. Α. Ξυγγόπουλου, ὁ.π., σ. 80-86.

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

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

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

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

Σημειώσαμε ἀκόμη ὅτι ὁ ἴδιος ἐργάζεται στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου γιὰ τὴν ἀποπεράτωση τοῦ διακόσμου ποὺ ἄρχισε πέντε χρόνια νωρίτερα. Ἡ σημασία αὐτῆς τῆς ταύτισης εἶναι διπλή. Προσγράφεται πρῶτα πρῶτα στὶς δημιουργίες του ἕνα ἀκόμη ἔργο καὶ ἔπειτα θίγεται τὸ πρόβλημα συνεργασίας του μὲ ἄλλους ζωγράφους, ἀφοῦ ὅλος ὁ δυτικὸς τοῖχος τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ μοναχοῦ Ἀνθίμου δὲν καλύπτεται ἀπὸ δική του ζωγραφική. Οἱ παρατηρήσεις αὐτές, ποὺ βέβαια ἔχουν σχέση μὲ τὸν ἀνώνυμο ζωγράφο ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ, ἂν συνδυαστοῦν μὲ ὅσα στοιχεῖα ἔχουν ἐκτεθεῖ ἀναλυτικὰ παραπάνω γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στῆ Βέροια στὸ διάστημα μιᾶς γενιᾶς, ἀποκτοῦν ἴσως γενικότερη ἀξία. Ὅταν ἔχουμε τόσα ζωγραφικὰ σύνολα ἢ ὅταν διαπιστώνουμε ὅτι ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Κηρύκου καὶ Ἰουλίτας (1589) ζωγραφίζει στὸ νάρθηκα τοῦ ἁγίου Δημητρίου Παλατιτισίων (1592), στὸν ἅγιο Γεώργιο τοῦ Γραμματικοῦ (1603) καὶ στὸν ἅγιο Προκόπιο (1607), ὅτι δηλαδή ἡ παρουσία του στῆ Βέροια καλύπτει ἕνα διάστημα δέκα ὀκτῶ χρόνων, γεγονός ποὺ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ ἕναν Βεροιώτη τεχνίτη, ἢ ὅταν λίγο ἀργότερα τὸ ζωγράφο τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου στῆ βλάχικη συνοικία (1616)¹ βρίσκουμε νὰ ζωγραφίζει καὶ στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα τῆς ἐνορίας τοῦ ἁγίου Γεωργίου², ἐνῶ ἀρκετὲς εἰκόνες του, ποὺ φυλάγονται σήμερα στὸ Μουσεῖο τῆς Βέροιας, προέρχονται ἀπὸ διάφορους ναοὺς τῆς πόλης, νομίζω ὅτι δὲν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ στὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα ἑνὸς ντόπιου ἐργαστηρίου.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων
Θεσσαλονίκης

ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ

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

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

ZUSAMMENFASSUNG

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

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

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