

ΤΟ ΕΡΓΟ ΕΝΟΣ ΑΝΩΝΥΜΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΣΤΗ ΒΕΡΟΙΑ

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

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

1. Η καταγραφή και η ταξινόμηση του ποικίλου υλικού έγινε με πρωτοβουλία της εφόρου βυζαντινών αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης κ. Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη που από παλιότερα το είχε έντοπίσει 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. Άπλή μνεία του ναού κάνει ο Γ. Χιονίδης, *ό.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, ἐνῶ σήμερα εἶναι πεντάκλιτη. Ἄπ' τὴν παλιότερη φάση τοῦ ναοῦ σώζεται τὸ ἱερὸ 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 ἕναν ἀνώνυμο ζωγράφο.

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

Ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται στὸ γνωστὸ εἰκονογραφικὸ τύπο ποὺ καθιερῶνεται μετὰ τὴν Ἑλλάδα. Ὁλόσωμος σὲ μικρὴ κλίση πρὸς τ' ἀριστερὰ εὐλογεῖ μὲ τὸ ἀνωσημένο δεξιὸ χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο κρατεῖ λεπτὸ σταυροφόρο ραβδί καὶ ἕνα εἰλητάριο ἀνοιχτὸ πρὸς τὰ κάτω. Τὰ μεγάλα καὶ ἀσύμμετρα φτερά του εἶναι μαζεμένα πρὸς τὰ κάτω. Χαμηλὰ μπροστὰ ἔχει εἰκονιστεῖ τὸ πινακίο μὲ τὸ κομμένο κεφάλι τοῦ Ἰωάννη. Ἡ κάτω δεξιὰ γωνία πλουτίζει μ' ἕνα σπάνιο εἰκονογραφικὸ θέμα. Παριστάνεται ἕνα δέντρο μ' ἕνα τσεκούρι στηριγμένο στὸν κορμὸ του καὶ κάτω ἀπὸ τὸ φύλλωμα τοῦ δέντρου ὁ Ἄμνός μὲ φωτοστέφανο καὶ σταυροφόρο ραβδί στηριγμένο στὴν περιοχὴ τοῦ λαιμοῦ. Ὁ κάμπος εἶναι χρυσὸς καὶ πολὺ χαμηλὰ καλύπτεται ἀπὸ ἕνα τοπίο μὲ βράχια.

Τέσσερις ὀρθογραφημένες 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 εἰλητάριο: ΜΕΤΑΝΟΕΙΤΕ / ΗΓΓΙΚΕ ΓΑΡ Η ΒΑ / ΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥ / ΡΑΝΩΝ. ΦΩΝΗ / ΒΟΩΝΤΟΣ ΕΝ ΤΗ / ΕΡΗΜΩ ΕΤΟΙ / ΜΑCΑΤΕ ΤΗΝ ΟΔΟΝ / Κ(ΥΡΙΟΥ). Πάνω ἀπὸ τὸν Ἄμνόν: Ο ΑΜΝΟΣ ΤΟΥ Θ(ΕΟΥ). Κοντὰ στὸ ἀριστερὸ πλαίσιο τῆς εἰκόνας πάνω ἀπὸ τὰ βράχια τοῦ τοπίου: ΒΕΡΡΟΙ(ΑC) ΙΩΑΝΝΙ(ΚΙΟΥ). Πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὸ μητροπολίτη Βεροίας Ἰωαννίκιο (1638-1645)³· ἐπομένως ἡ εἰ-

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

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

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

κόνα χρονολογείται με ασφάλεια στα χρόνια της ἀρχιερατείας του.

Ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τῆς εἰκόνας τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου, ἂν ἐξαιρέσει κανεῖς τὴ σπάνια λεπτομέρεια τῆς παράστασης τοῦ Ἄμνου, ἀκολουθεῖ συμβατικά ἓνα κρητικὸ πρότυπο. Ἡ μορφή ἔχει χάσει ἀρκετὲς ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τῆς παλιότερης τέχνης. Ἐμφανίζεται βαριά καὶ ἀκίνητη, ἡ ἰσορροπία τῆς ἐλαττώνεται ἀπὸ τὴ θέση τῶν ποδιῶν, ἡ ραδινότητά τῆς περιορίζεται ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἱματίου. Ἡ προβολὴ τῶν μεγάλων φτερῶν πάνω στὸ χρυσὸ κάμπο μειώνει τὴν ἀνάταση στὸ στήσιμο τῆς μορφῆς, ποὺ θὰ ἦταν περισσότερο ἐντυπωσιακὴ, ἂν κρίνει κανεῖς ἀπὸ τὸν περιορισμὸ τοῦ τοπίου σὲ μιὰ χαμηλὴ ζώνη κάτω. Τὰ χρυσὰ φωτοστέφανα μὲ τὰ κυκλικὰ ἐπιχρυσωμένα ἐξάρματα ἀπὸ γύψο τῆς προετοιμασίας συνοδεύουν αὐτὴ τὴ διάχυση μὲ τὸ λαϊκότερο χαρακτῆρα τους.

Ὅσο κι' ἂν τέτοιου εἴδους στοιχεῖα ἀδυνατίζουν τὴ γενικὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ ἔργο δὲν μπορεῖ κανεῖς νὰ μὴ σταθεῖ σὲ ὀρισμένες ἀρετὲς του.

Τὸ πρόσωπο τοῦ ἀγίου, στεφανωμένο ἀπὸ πλούσια μαλλιά ποὺ πέφτουν στοὺς ὄμους του, πλάστηκε μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιμονὴ στὴ λεπτομέρεια. Ὁ καστανὸς προπλασμὸς ἔμεινε βέβαια σὲ πολλὰ σημεῖα ἀκάλυπτος, ἐπειδὴ ἀκριβῶς κάτι τέτοιο ἐπιτρεπόταν ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς ἀσκητικῆς μορφῆς τοῦ εἰκονιζόμενου. Ἔτσι τὰ φωτισμένα μέρη περιορίζονται στὸ μέτωπο, στὰ μῆλα τοῦ προσώπου καὶ στὴ μύτη.

Ἡ κανονικὴ ἀναλογικὰ μύτη ἔχει μιὰ μικρὴ φωτισμένη διχάλα στὴ ρίζα τῆς καὶ ἐλαφρὰ κυρτωμένο σχῆμα ποὺ καταλήγει σὲ κυκλικὴ ἄκρη καὶ ἡμικυκλικὰ περὺγια. Σκοῦρες καστανὲς γραμμὲς σχηματίζουν τὰ μεγάλα τόξα τῶν φρυδιῶν καὶ περιγράφουν τὸ σχῆμα τῆς μύτης. Τὰ μάτια εἶναι στενὰ μὲ σκουρόχρωμες κόρες καὶ βολβούς ἔντονα φωτισμένους ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μὲ γρήγορη λευκὴ πινελιά. Σκοῦρες καστανὲς πινελιές, ἐπιτήδεια σχηματισμένες, ὀρίζουν τὰ βλέφαρα, ἐνῶ δύο παράλληλες ἀνοιχτόχρωμες γραμμὲς φωτίζουν ἐλαφρὰ τὸ πάνω βλέφαρο. Κάτω ἀπὸ τὰ μάτια οἱ σκοτεινοί, στὸ χρῶμα τοῦ προπλασμοῦ, ἡμικυκλικοὶ ἄσκοι ξανοίγονται ἀπ' τὴ μιὰ μεριά μὲ ἀνοιχτόχρωμες πινελιές ποὺ ὀργανώνουν μιὰ καλοπλασμένη περιοχὴ.

Τὰ μῆλα μὲ τὸ διαγόνιο φωτισμὸ τους ἀποτελοῦν τὶς πιὸ συμπαγεῖς φωτεινὲς ἐπιφάνειες. Μικρὲς παράλληλες ψιμυθιὲς ἀρχίζουν ἀπὸ τὸν ἐξωτερικὸ κανθὸ τοῦ ματιοῦ καὶ ἀκολουθώντας τὴ φωτισμένη ἐπιφάνεια φτάνουν ὡς τὰ περὺγια τῆς μύτης. Βαθιὲς σκοῦρες ρυτίδες ἀυλακώνουν τὸ πρόσωπο στὰ σημεῖα ἐκεῖνα, γιὰ νὰ τονίσουν τὸ σπασμένο ἀσκητικὸ πρόσωπο. Περιορισμένος γενικὰ εἶναι καὶ ὁ φωτισμὸς στὰ τόξα τῶν φρυδιῶν καὶ στὸ μέτωπο. Ἀπὸ τὴ μύτη καὶ κάτω μόνο τὰ χεῖλη καὶ μιὰ περιοχὴ στὸ λαιμὸ ἀποτελοῦν φωτεινοὺς πυρῆνες. Γένια καὶ μαλλιά ἔγιναν μὲ καστανὸ χρῶμα. Τὰ μαλλιά πλουτίστηκαν μὲ ἀνοιχτόχρωμες τοῦφες ποὺ τέθηκαν μὲ ἰδιαίτερη

ἐπιμέλεια καὶ δημιούργησαν μιὰ καλοσχηματισμένη περιοχὴ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο.

Τὸ ἔνδυμα ἀποδίδεται μὲ ἀρκετὴ ἐπιμέλεια, ὅσο κι ἂν τὸ γενικὸ ἀποτέλεσμα δὲ φαίνεται ἀπόλυτα ἱκανοποιητικό. Ἡ σκουροπράσινη μηλωτὴ μὲ τὶς γκριζοπράσινες τοῦφες τοῦ μαλλιῦ δὲν ἔχει βέβαια ἰδιαιτέρες 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 ὤμο του σὲ ἀπανωτὲς πτυχές. Οἱ πτυχές δουλεύτηκαν μὲ ἐπιμονὴ καὶ εὐαισθησία στὸ χρῶμα σὲ διάφορους τόνους τοῦ καφέ. Οἱ σκοῦρες γραμμὲς ὅμως ποὺ καθορίζουν τὸ μῆκος 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 μερικὰ 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 Ἄννας 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 θέση τοῦ κορμοῦ του σπάζει κάπως μὲ τὴν πλάγια πρὸς τὰ δεξιὰ τοποθέτηση τῶν ποδιῶν του. Εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι ποὺ ὑψώνεται μπρὸς στὸ στήθος καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀπὸ τὸ πλάι ἕνα ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο ποὺ εἰκονίστηκε μετέωρο. Φέρει χιτῶνα, ἐπιτραχήλιο, φελόνιο, ὠμοφόριο καὶ ἐπιγονάτιο. Πάνω στὸ χρυσὸ κάμπο ἔχουν ἀποδοθεῖ σὲ μικρὲς διαστάσεις οἱ μορφὲς τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Παναγίας ἀπὸ τὰ πλάγια. Ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ τὸν τιμώμενο ἅγιο καὶ τοῦ προσφέρει ἕνα κλειστὸ εὐαγγέλιο, ἐνῶ ἡ Παναγία ἕνα ὠμοφόριο.

Δύο ἐπιγραφὲς μὲ στρωτά, σταθερὰ γράμματα καὶ ὀρθογραφημένο κείμενο εἶναι γραμμένες ἢ μιὰ 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 πού μέ τήν πρώτη ματιὰ ἐντυπωσιάζει στό ἔργο εἶναι ὁ πλοῦτος στήν παρουσίαση ἑνὸς παραδοσιακοῦ κατὰ τὰ ἄλλα εἰκονογραφικοῦ θέματος. Διακρίνει κανεῖς τήν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νά ἐκφράσει τή στιγμή τῆς δόξας τοῦ τιμώμενου ἁγίου μ' ἓνα πλήθος συμπληρωματικά στοιχεῖα. Κάποιες ἀδυναμίες στήν παρουσίαση τῆς μορφῆς φαίνονται ἀπωθημένες ἀπό ἓναν ἔντονο διακοσμητισμό. Γιὰ παράδειγμα τὸ κορμί τοῦ ἁγίου φτάνει χαμηλά καί τὰ πόδια του χάνουν τήν ἀναλογική σχέση τους μέ τὸ ὑπόλοιπο σῶμα. Τὸ ἀνοιχτὸ εὐαγγέλιο εἰκονίστηκε μετέωρο. Στὸ θρόνο τὰ στηρίγματα τῶν χειρῶν καταλήγουν σὲ παράξενα ψηλὰ ἐξάρματα, σάν νά θέλει ὁ ζωγράφος νά καλύψει ἐκεῖνες τὶς περιοχὲς τοῦ χρυσοῦ κάμπου ἀπὸ φόβο μὴν περισσέψει μεγάλη ἀνοιχτὴ ἐπιφάνεια. Ὡστόσο ἡ φροντίδα στὴ λεπτομέρεια καί ἡ ἐπιλογή τοῦ χρυσοῦ, πού λαμπρύνει τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια καί τῆς δίνει ἐξαιρετικὴ διαφάνεια, καί τοῦ κόκκινου σὲ μιὰ ἰδιαίτερα μελετημένη σύνδεση ὀλοκληρώνουν τήν πρωταρχικὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ ἔργο.

Τὸ κόκκινο χρησιμοποιήθηκε σάν βασικὸ χρῶμα στὸ χιτῶνα καί στὸ ἱμάτιο. Ὁ χιτῶνας ἀποδίδεται οὐσιαστικά μέ χρῶμα χωρὶς ἰδιαίτερη ἐπιμονὴ στήν πτύχωση. Ἐνα τμήμα του γύρω στὸν καρπὸ διακοσμεῖται μέ πέρλες καί χρυσοκονδυλιές πάνω σὲ σταρένιο χρῶμα. Τὸ φελόνιο εἶναι ἡ περιοχὴ ὅπου ὁ ζωγράφος προχωρεῖ σὲ μιὰ ἐντελῶς προσωπικὴ γραφή, πέρα ἀπὸ τὶς ἐπιταγὲς τῆς παράδοσης γιὰ μιὰ διακόσμηση μέ πολλοὺς ἐφαπτόμενους σταυροὺς. Χρησιμοποίησε τὸ μαῦρο χρῶμα τῶν σταυρῶν σάν κάμπο τῆς πυκνῆς καί λεπτῆς χρυσοκονδυλιάς πού περιγράφει καί τέμνει τὸ σχῆμα τοῦ κάθε σταυροῦ καί σχηματίζει στήν ἐπιφάνεια τῶν κεραίων ὁμορφα φυτικὰ κοσμήματα. Τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ ὑφάσματος, δηλαδή τὰ τετράγωνα ἀνάμεσα στὶς ἐφαπτόμενες κεραίες τῶν σταυρῶν, δουλεύτηκαν μέ κόκκινο ἀνοιχτὸ γύρω ἀπὸ ἓνα κοκκινωπὸ πυρήνα. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν πτυχῶν εἶναι οὐσιαστικά ἀνύπαρκτη κάτω ἀπὸ τὸν εὐσχημο τρόπο στήν ὀργάνωση τῆς διακόσμησης τοῦ ὑφάσματος. Ἔτσι τὸ φελόνιο, σὲ ὅσα σημεῖα δὲν καλύπτεται ἀπὸ ἄλλες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ἐμφανίζεται σάν μιὰ ἐνιαία ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια κοσμημένη λαμπρά. Τὰ συμπληρωματικά ἄμφια τῆς ἀρχιερατικῆς στολῆς τοῦ ἁγίου παρουσιάζουν, ὡς πρὸς τὴν ἐργασία, τὴν ἴδια διακοσμητικὴ διάθεση. Τὸ γκρίζο ὁμοφόριο φέρει τρεῖς μεγάλους σταυροὺς κεντημένους μέ χρυσομένα φυτικὰ μοτίβα. Τὸ χρυσοῦ ἐπιγονάτιο κοσμεῖται μέ γεωμετρικὰ σχέδια στὸ πλαίσιο καί στὸ κέντρο μέ τὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ σὲ μονοχρωμία. Στὸ ἐπιτραχήλιο ὁ ζωγράφος ἀντιγράφει ἀντίστοιχα πραγματικὰ ἐπιγονάτια, καθὼς οἱ μορφὲς τῶν προφητῶν πάνω σ' αὐτὸ θυμίζουν ἀνάλογα ἔργα κεντητικῆς τῆς ἐποχῆς.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ ἁγίου Νικολάου ἔχει ἀποδοθεῖ σύμφωνα μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο ποῦ ἀπὸ παλιὰ εἶχε καθιερωθεῖ. Στρόγγυλο πρόσωπο, ψηλὸ μέτωπο, λίγα λευκὰ μαλλιά, 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 ὄγκων.

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

Εἶχαμε σημειώσει ἐξετάζοντας τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη ὅτι ὁ ζωγράφος παρουσίασε ἓνα παραδοσιακὸ θέμα μὲ κάποια τυποποίηση στὴ μεταφορὰ τοῦ σχήματος καὶ μὲ κάποια συμβατικότητα στὴν ἀπόδοση τῶν ὄγκων. Ἐξετάζοντας τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου σημειώσαμε καὶ πάλι κάποια ἀδυναμία στὴ συγκράτηση τῶν ὀρθῶν ἀναλογιῶν στὰ μέλη τοῦ σώματος καὶ κάποια χαλαρότητα στὴν ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, ἀνισότητες ποῦ καλύφτηκαν ἔξυπνα 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 ἄκμεις καμπυλῶνεται πρὸς τὰ μέσα καὶ τὰ στηρίγματα στὰ σημεῖα ἐκεῖνα εἶναι δύο ἀγγελικὲς

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

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

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

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

Ἡ εἰκόνα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου φυλαγόταν στὸ ναὸ τοῦ Παντοκράτορα ὡς τὸ 1977, χρονιὰ ποὺ μεταφέρθηκε στὸ Μουσεῖο τῆς Βέροιας. Διατηρεῖται καλά. Ἐλάχιστες φθορὲς ὑπάρχουν 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 ναὸ.

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

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

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

Ὁ Γεώργιος φέρει σκουροπράσινο χιτῶνα στολισμένο ἀραιὰ μὲ μικρὰ χρυσὰ τρίφυλλα καὶ στὴ σταρένια οὖγια 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. Μιὰ πλατιὰ ταινία μὲ μαργαριτάρια καὶ χρυσοκονδυλιές στολίζει τὴν οὖγια τοῦ ἐπικάμισου, ἐνῶ ἄλλες τρεῖς λεπτότερες στολίζουν τὰ μανίκια στὸν καρπὸ καὶ στὸ μπράτσο. Μαῦροι βλαστοὶ καὶ ἄνθη καλύπτουν μὲ τὰ ποικίλα σχήματά τους 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 οὖγια αὐτοῦ τοῦ πλατιοῦ ὑφάσματος πιάνεται μὲ πόρπη κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ λαιμὸ. Ἐνα τμῆμα τοῦ μανδύα καλύπτει τὸ δεξιὸ μέρος τοῦ σώματος ὡς τὸ γόνατο καὶ πέφτει πίσω ἀπὸ τὸν ὄμο σὲ ἀπανωτὲς πτυχές. Τὸ ὑπόλοιπο μισὸ τοῦ ὑφάσματος, καθὼς μαζεύεται πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ ὄμο, ἀφήνει μπροστὰ ἀκάλυπτο τὸ σῶμα τοῦ ἁγίου. Ὁ μανδύας στολίζεται μὲ φυτικὰ κοσμήματα καὶ στὶς δύο ὄψεις. Τὴν ἐξωτερικὴ ἐπιφάνεια καλύπτουν μεγάλα ἄνθη μὲ βλαστοὺς γύρω τους δουλεμένα μὲ χρυσοκονδυλιές, ἐνῶ μαργαριτάρια περιτρέχουν τὴν οὖγια σὲ παράλληλες σειρές. Πάνω στὸ γκριζωπὸ χρῶμα τῆς ἄλλης ὄψης μικροὶ ρόμβοι περικλείουν ἓνα βλαστό.

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

Τὰ κεφάλια τῶν 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 προπλασμὸ τὰ φῶτα σχηματίζονται μὲ γρήγορες λευκορόδινες πινελιές. Λευκὲς ψιθυιὲς δίνουν μεγαλύτερη φωτεινότητα στὰ φρύδια, στοὺς κανθοὺς, στὸ πηγούνι, στὴ μύτη καὶ στὸ λαιμὸ.

Ἡ ἀντιπαραβολὴ τοῦ ἔργου αὐτοῦ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου μᾶς ὀδηγεῖ σὲ ὀρισμένες 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. Πιὸ σίγουρη καὶ πιὸ πρόσφορη γιὰ σύγκριση εἶναι ἡ περιοχὴ τῶν ματιῶν καὶ τῆς μύτης. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης, τὰ σκουρόχρωμα μάτια, ὁ τονισμὸς τῶν βλεφάρων μὲ καφετιά γραμμὴ, ὁ λεπτὸς φωτισμὸς στὸ πάνω βλέφαρο, τὸ σχῆμα τῶν ἄσκων,

οί ψιμυθίες, προδίδουν και σ' αυτό το έργο το χέρι του ζωγράφου των δύο άλλων εικόνων.

Άλλα και οί αδυναμίες ή οί ἀρετές του έργου αποτελοῦν σταθερά στοιχεῖα ἀναγνώρισης του χειροῦ του ζωγράφου. Διακρίνεται και δῶ κάποια ἀδυναμία στην ὀρθή ἀπόδοση των ἀναλογιῶν στα σώματα, καθὼς οί μορφές φαίνονται κάπως κοντές και πλατιές. Ἴσως τὰ πολλὰ ἐνδύματα νά δίνουν αὐτή τήν ἐντύπωση στοῦ θεατή. Ξαναβρίσκουμε ἀκόμη ἕνα ἀπό τὰ βασικότερα γνωρίσματα του ζωγράφου, τήν ἐπιμονή και τήν ἀγάπη του για τή λεπτομέρεια. Ὁ διακοσμητισμός φτάνει ἐδῶ σ' ἕνα ἀσυνήθιστο ἀποτέλεσμα, ἀρκετά θελκτικό, και ἐπισκιάζει τις ἀδυναμίες.

Τέλος πρέπει νά σημειώσουμε τήν ἴδια κατασκευή των φωτοστεφάνων και τήν ποιότητα των γραμμάτων σάν πρόσθετα στοιχεῖα ἀναγνώρισης του ζωγράφου των άλλων εικόνων.

Ἀποδώσαμε ἤδη τρεῖς μεγάλες εἰκόνες τῆς Βέροιας σ' ἕναν ἀνώνυμο ζωγράφο. Ὁ ζωγράφος φαίνεται ὅτι ἐργάστηκε στην πόλη κατά τὸ δεύτερο τέταρτο του 17ου αἰ., μιά και ἡ εἰκόνα του Ἰωάννη του Προδρόμου χρονολογεῖται στα χρόνια τῆς ἀρχιερατείας του Ἰωαννικίου (1638-1645).

Ἡ εἰκόνα στοῦ ναοῦ τῆς ἀγίας Ἄννας και ἡ εἰκόνα ἀπό τὸ ναοῦ Παντοκράτορα παρουσιάζουν πολλὰ κοινὰ στοιχεῖα, ἐνῶ ἡ εἰκόνα στοῦς ἀγίους Ἀναργύρους φαίνεται πιὸ τυπικὸ ἔργο. Ἄν τὰ δύο ἔργα χαρακτηρίζουν μιὰ περίοδο ζωγραφικῆς του ἀνώνυμου ζωγράφου, περίοδο ἀποδοχῆς νέων στοιχείων στην καλλιέργεια παραδοσιακῶν σχημάτων, θά ἦταν εὔλογο νά θεωρηθοῦν ὀψιμότερα ἀπό τήν εἰκόνα του Προδρόμου, ἔργο πού φανερά εἶναι προσκολλημένο στην παράδοση. Ὅμως ἐδῶ πρέπει νά τονιστεῖ ὅτι οί τρεῖς εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διαστάσεις, πράγμα πού μᾶς ἐπιτρέπει νά ποῦμε ὅτι και οί τρεῖς κατασκευάστηκαν ταυτόχρονα για τὸ τέμπλο ἐνὸς ναοῦ, πού δὲν ξέρουμε, και ἀργότερα μὲ τήν ἐπισκευή ἴσως του τέμπλου αὐτοῦ οί εἰκόνες διασκορπίστηκαν σὲ άλλους ναοὺς τῆς πόλης. Οί διαστάσεις των εικόνων μᾶς βοηθοῦν νά ξεπεράσουμε τήν ποιοτικὴ διαφορὰ των ἔργων μὲ τὴ λογικὴ ἐξήγηση ὅτι ὁ πλούσιος διάκοσμος στις δύο ἀπό τις τρεῖς εἰκόνες ἐπιτρεπόταν ἀπό τὸ εἰκονογραφικὸ θέμα. Ἐνας τέτοιος διάκοσμος δὲν ἄρμοζε στη λιτὴ μορφή του Ἰωάννη. Ἀπ' ὅλα αὐτὰ φαίνεται ὅτι ἡ εἰκόνα του ἀγίου Νικολάου και ἡ εἰκόνα των ἀγίων Γεωργίου και Δημητρίου πρέπει νά χρονολογηθοῦν στα χρόνια τῆς ἀρχιερατείας του Ἰωαννικίου (1638-1645).

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

Λίγο πρὶν τὸ 1668 φαίνεται ὅτι ἔγιναν ἐπισκευές στον παλιὸ ναὸ τῆς

1. Μὲ τήν ὀριστικὴ ἐγκατάσταση των Τούρκων στη Βέροια ὁ παλιὸς λαμπρὸς μητροπολιτικὸς ναὸς μετατράπηκε σὲ τζαμί. Ὡς νέος μητροπολιτικὸς ναὸς χρησιμοποιή-

Μητρόπολης χωρὶς τὴν ἔγκριση τῶν τουρκικῶν ἀρχῶν· τὸ 1668 συγκροτεῖται ἱερό 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 πυρήνα 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 σίγουρο 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 τέμπλο τοῦ ἱεροῦ³. Συγχρόνως εἶχαν κατασκευαστεῖ οἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου πού παρουσιάζουν γενικὰ ὁμοιογένεια στὸ ὕψος καὶ διαστάσεις κοινές. Ἀνάμεσα σ' αὐτὲς ὀρισμένες φαίνονται παρέμβλητες. Τέτοια εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Πέτρου καὶ Παύλου, ἔργο τοῦ Κωνσταντίνου Ἱερομονάχου ἀφιέρωμα τοῦ προκατόχου τοῦ Ἰωακείμ Λέοντος⁴. Ἀριστερὰ ἀπὸ τὴν εἴσοδο τοῦ διακονικοῦ ὑπάρχει προσηλωμένη μεγάλη εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας καὶ μέσα στὸ διακονικὸ μεγάλη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα⁵. Οἱ δύο εἰκόνες ἔχουν ἴδιες διαστάσεις καὶ εἶναι παλιότερες ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες τοῦ τέμπλου. Ἐνας ἀρκετὰ σημαντικὸς ἀριθμὸς εἰκόνων, μικρῶν διαστάσεων, μὲ θέματα τοῦ δωδεκάορτου στολιζοῦν τὸ πάνω μέρος τοῦ τέμπλου. Ἀνάμεσα σὲ κείνες πού ἔγιναν στὰ χρόνια τοῦ Ἰωα-

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

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

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

3. Γιὰ τὶς ἐπιγραφὲς τοῦ ναοῦ βλ. Ν. Μ ο υ τ σ ο π ο ὑ λ ο υ, Συμβολὴ στὴ μορφολογία τῆς ἑλληνικῆς γραφῆς, Λεύκωμα βυζαντινῶν καὶ μεταβυζαντινῶν ἐπιγραφῶν, Θεσσαλονίκη 1977, ἀριθ. 351 καὶ 352, σ. 130 καὶ 131. Ἀκόμη βλ. καὶ Γ. Χι ο ν ἰ δ η, ὁ.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 ἐπιγραφὲς, 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.

κείμ 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) Ὑπαπαντή, 6) Βάφτιση, 7) Μεταμόρφωση, 8) Βαϊοφόρος, 9) Σταύρωση, 10) Ἀνάσταση, 11) Ἀνάληψη¹. Λείπει τὸ θέμα τῆς Ἑγερσης τοῦ Λαζάρου. Οἱ εἰκόνες αὐτὲς παρουσιάζουν ἐξωτερικὴ ὁμοιογένεια ἔτσι πὺν μὲ ἀσφάλεια μπορεῖ νὰ πεῖ κανεῖς ὅτι ἔγιναν ταυτόχρονα. Ἄν μάλιστα συνδυαστοῦν μὲ τὶς μεγάλες εἰκόνες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, τότε ἀποκτᾶ κανεῖς ὀλοκληρωμένη εἰκόνα ἑνὸς συνολικοῦ ἔργου πὺν αὐτοῦσιο προσαρμόστηκε στὸ νέο τέμπλο τοῦ Ἰωακείμ.

Πότε ὅμως ἔγιναν αὐτὲς οἱ εἰκόνες;

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

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

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

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

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

Ὁ ζωγράφος τῶν τριῶν εἰκόνων μεταγράφει οὐσιαστικά εἰκονογραφικούς τύπους ποὺ τόσο πρόσφορα εἶχαν δουλέψει οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰ. μὲ ἐλάχιστες πρωτότυπες καινοτομίες, ἂν κρίνει κανεὶς ἀπὸ τὴν πεσμένη μορφή τοῦ Ἰακώβ πάνω στὰ βράχια τοῦ 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 ποὺ ὑπάρχει ἐδῶ ἤδη ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τοῦ 16ου αἰ.¹

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

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

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

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

Τὸ τοπίο διακρίνεται γιὰ τὴν ποικιλία στὴν ἀνάπτυξή του. Οἱ μαλακὲς ἀποκλίσεις, οἱ σπασμένες ἀκμὲς ποὺ 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, ποὺ 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.

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

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

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

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

Ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας βεβαιώνεται ὅτι ζωγράφησε καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ ἀπὸ ὀρισμένες κοινὲς λεπτομέρειες ποὺ μὲ ἀρκετὴ πιστότητα μεταφέρονται ἀπὸ τὴ μιὰ στὴν ἄλλη. Τὰ ψηλὰ γιὰ παράδειγμα κτήρια τοῦ κάμπου μὲ τὸ ὕψος ποὺ πέφτει στὶς στέγες τοὺς ἀντιγράφονται ὁμοίωτροπα 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 λυγερὸς βλαστὸς μὲ φυλλαράκια στοὺς μυχοὺς.

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

1. Βλ. Γ. Γ ο ὄ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν ἁγίων Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 92. Βλ. ἀκόμη τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, Χ. Πατριεῆλη, Α. Καρακατσάνη, Μ. Θεοχάρη, Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἱστορία-Εἰκόνες-Χρυσοκεντήματα, Ἀθήναι 1971 (ἔκδ. 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.

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

Ὡστόσο τὸ σχέδιο ἐδῶ εἶναι πιὸ ἐλεύθερο, οἱ μορφὲς ἔχουν ὀρθὲς ἀναλογίες, καθὼς τὰ κορμιὰ εἶναι ψηλὰ καὶ λυγρὰ, οἱ κινήσεις ἔχουν περισσότερη φυσικότητα καὶ ζωηράδα. Ὁ ζωγράφος ἀγαπᾷ τὴ λεπτομέρεια καὶ αὐτὴ του ἢ 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 ιδιότυπη εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια τῆς παράστασης τῶν προφητῶν στὸν Εὐαγγελισμό, πού εἰκονίζονται ὁλόσωμοι πάνω σὲ βάθρα τοῦ δευτέρου ἐπιπέδου καὶ σκύβοντας δείχνουν τὴν Παναγία, ἀπεικονίστηκε ἀρκετὲς φορὲς στὴ Βέροια σὲ ὅλο τὸ 16 αἰ. καὶ ἀργότερα¹. Ἡ ἀνάλογη παράσταση στὶς τοιχογραφίες τοῦ Χριστοῦ θὰ τολμοῦσε νὰ πεῖ κανεὶς ὅτι στάθηκε ὁ πυρῆνας αὐτῆς τῆς τόσο συχνῆς ἐπανάληψης².

Οἱ εἰκόνες τοῦ τρίτου ζωγράφου

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

Ἡ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης (πίν. 7β)

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

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

2. Βλ. Σ τ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η, Καλλιέργης, ὄλης Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήναι 1973, πίν. 5.

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

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

Ἡ πτυχολογία γενικὰ εἶναι συμβατικὴ, ἂν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸ ἰμάτιο τοῦ Ἄδάμ, ὅπου οἱ σκιὲς στὴν περιοχὴ τῆς κοιλιῆς, τοῦ μηροῦ καὶ τῆς πλάτης σχηματίζονται μὲ σκορρότερο χρῶμα ἀπὸ τὸ βασικὸ καὶ ἀποδίδουν πλαστικότητα στὴ μορφή. Χρυσοκονδυλιὲς καλύπτουν τὰ ροῦχα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Εὐάς. Ὁ ζωγράφος μὲ τὸν ἴδιο τρόπο στολίζει τὶς οὐγίες στὸ χιτῶνα καὶ στὸ ἐπικάμισο τοῦ Δαβίδ. Διακοσμεῖ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ ἐπικάμισου τοῦ Δαβίδ καὶ ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ χιτῶνα τοῦ Σολομώντος μὲ ἄνθη καὶ βλαστοὺς σὲ σχήματα ἀνάλογα μὲ κείνα πού στολίζουν τὸ ἔνδυμα τοῦ Γεωργίου καὶ Δημητρίου τῆς μεγάλης εἰκόνας ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα.

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

μεγάλες μὲ χαμηλὸ μέτωπο καὶ πεταγμένα μῆλα. Οἱ κόγχες τῶν ματιῶν εἶναι σκοῦρες, τὰ μάτια στενὰ μὲ τονισμένες μαῦρες κόρες. Τὰ περιγράμματα στὰ βλέφαρα καὶ ὁ φωτισμὸς τοῦ πάνω βλέφαρου ἢ γενικότερα ἢ 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 χειλιῶν, μὲ τὶς σκιὲς γύρω τους, θυμίζουν ἔντονα τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὸν Παντοκράτορα. Ἀκόμη ἢ 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 Εὐας 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 ζωγράφο, καὶ στὴ μικρὴ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης δείχνει ὅτι καὶ αὐτὴ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴν προσπαθήσουμε νὰ παρουσιάσουμε καὶ τὶς δύο ἄλλες εἰκόνες ποὺ τοῦ ἀποδίδουμε, ἀλλ' ὅμως ἢ κατάστασή τους—ιδιαιτέρως 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 ἢ 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 ἀποκτοῦν πιὸ φυσικὲς ἀναλογίες, εἶναι πιὸ λυγερὲς καὶ τὰ ροῦχα ἀφήνουν νὰ διαφαίνεται κάπως ὁ ὄγκος τοῦ σώματος. Ἰδιαίτερα στὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων ξαναβρίσκουμε ἓνα ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τοῦ ζωγράφου, τὴ διάθεση γιὰ διακοσμητισμό. Οἱ χρυσοκονδυλιές, τὰ λουλούδια πάνω στὰ ροῦχα τῶν κοριτσιῶν, τὰ ποικίλα στολίδια στὰ ἀρχιτεκτονήματα καλύπτουν μὲ ἐπιμονὴ τὶς ἐπιφάνειες. Τὸ σοβαρὸ περιεχόμενο τῆς Σταύρωσης δὲν τοῦ ἐπέτρεπε βέβαια ἀνάλογη χρῆση τέτοιων διακοσμητικῶν στοιχείων.

Μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν τριῶν εἰκόνων καὶ ἰδιαίτερα τῆς Ἀνάστασης στὸν ἀνώνυμο ζωγράφο 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 ἐπισκευὲς τοῦ ναοῦ (λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1668) ἢ λίγα χρόνια πιὸ μπροστά. Ἄν μάλιστα ὑποθέσουμε ὅτι οἱ ἐνέργειες τῶν Βεροιωτῶν γιὰ τὴν ἐπισκευὴ τοῦ ναοῦ χωρὶς τὴν ἔγκριση τοῦ ἱεροδικείου ἀρχισαν σποραδικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ 1668 μὲ τμηματικές προσθήκες στὸν ἐσωτερικὸ χῶρο καὶ στὸ ἀρχιτεκτόνημα, τότε μιὰ χρονολόγησις τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα δὲν θὰ ἦταν μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια. Θὰ πρέπει τότε νὰ στήθηκε καινούργιο τέμπλο πὸν 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 πὸν τὸ ἔργο του ἐξετάζουμε πιὸ ἀναλυτικά.

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

Ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας²

Πιὸ πάνω σημειώσαμε ὅτι οἱ εἰκόνες πὸν παρουσίαζαν κάποιες φθορὲς δέχτηκαν ἐπιζωγραφίσεις στὰ φθαρμένα σημεῖα. Ἡ εἰκόνα ὅμως πὸν δέχτηκε τὴ μεγαλύτερη ἐπιζωγράφισις εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Τὸ πρόσωπό της καλύφτηκε μὲ ἔντονα χρώματα πὸν 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' αὐτὴν.

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

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

Ὁ Χριστὸς παριστάνεται σὲ προτομὴ στὴ συνηθισμένη στάση εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι 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 πὸν δίνουν προσθετικὰ ὅλες οἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκάορθου.

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

τώνα μὲ χρυσωμένο σταρόχρωμο σῆμα καὶ κυπαρισσι ἱμάτιο γεμάτο χρυσοκονδυλιές. Καλοσχηματισμένη κεφαλὴ μὲ πλούσια μαλλιά στηρίζεται σὲ γερὸ λαιμὸ καὶ ἐκφράζει τὴ δεξιόσυνη τοῦ ζωγράφου στὴ χάραξη τῆς σεβαστῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ.

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

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

Σὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς τρεῖς ζωγράφους ἀνατέθηκε ἡ κατασκευὴ αὐτῆς τῆς εἰκόνας; Εἶναι εὐκόλο νὰ δώσουμε ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα, ἀφοῦ προηγουμένως παραβάλλουμε τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ πρόσωπα τῶν στρατιωτικῶν Ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου (βλ. πίν. 4 καὶ 11). Οἱ πινελιές πού ξανοίγουν τοὺς τόνους ἀπὸ τὴ ρίζα τῆς μύτης πρὸς τὰ πάνω καὶ γενικὰ ὁ φωτισμὸς πάνω ἀπὸ τὰ τόξα τῶν φρυδιῶν σχηματίζουν μέτωπο ἐντελῶς ὅμοιο μὲ τὸ μέτωπο τοῦ Δημητρίου. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης καὶ ἡ δουλειὰ στὶς κόγχες τῶν ματιῶν προδίδουν μὲ μεγαλύτερη ἀσφάλεια τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου. Τὸ σχῆμα τῆς μύτης εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὸ καὶ κοινὸ στὰ δύο ἔργα. Ὁ σκιασμὸς τῆς καὶ ἀπὸ τὶς δύο μεριές εἶναι ἐπίσης χαρακτηριστικὸς. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σχηματίζει τὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν μὲ τὶς γραμμὲς τῶν βλεφάρων, τὸν ἐλαφρὸ φωτισμὸ μὲ δύο παράλληλες γραμμὲς στὸ πάνω βλέφαρο καὶ στοὺς ἄσλους ἀπὸ κάτω εἶναι τελείως προσωπικὸς τοῦ ζωγράφου μας, ἀφοῦ τὸν παρακολοθησαμε 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 πού 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 πού παρουσιάζουν τὰ κομπᾶ γράμματα τῶν ἐπιγραφῶν μὲ τὰ στολίδια στὶς κεραῖες πού συναντήσαμε καὶ στὶς ἐπιγραφὲς τῶν ἄλλων μεγάλων εἰκόνων.

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

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

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

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

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

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

3. Ὁ ἀνακαινιστὴς τοῦ παλίου ναοῦ ἱερέας Στεριανὸς ἀναφέρεται σὲ τρεῖς συνολικὰ ἐπιγραφὲς.

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

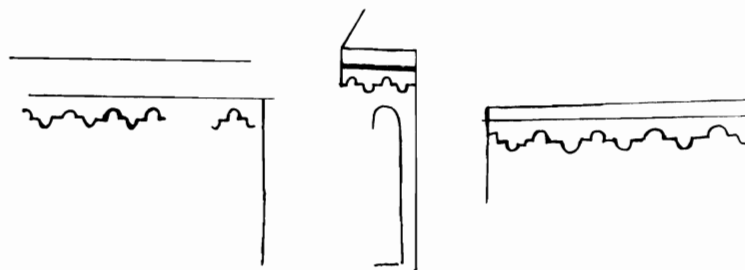
Σημειώσαμε πρὶ πάντων ὅτι οἱ τοιχογραφίες εἶναι σήμερα θαμπές ἀπὸ τὰ ἄλατα ποὺ ἔχουν ἐπικαθίσει καὶ ἀπὸ τὶς καπνιές. Μιὰ πλατιά πινελιὰ κόλλας, λίγο πρὶ πέρα ἀπὸ τὸ τουλουπάνι ποὺ τοποθέτησαν οἱ συντηρητὲς στὴν παράσταση τῆς Φυγῆς στὴν Αἴγυπτο, γιὰ νὰ μὴν πέσει ἡ φουσκωμένη ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, ζωντάνεψε τὰ χρώματα τῆς μορφῆς τῆς Παναγίας (πίν. 9β). Τὸ πρόσωπό της, ἂν παραβληθεῖ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Μητρόπολης (πίν. 5β), μαρτυρεῖ μὲ ἀρκετὴ σιγουριὰ 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 ἀποδώσαμε τὴν εἰκόνα τῆς Γέννησης τῆς Παναγίας καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἶχε ἀναλάβει λίγο πρὶ 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 χρησιμοποιοεῖ τὰ ἴδια διακοσμητικὰ μοτίβα στὸ ἀρχιτεκτόνημα τοῦ βήθους, ὅπως καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Μητρόπολης (σχ. 1).

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

Ὁ φωτισμὸς στὸ πρόσωπο τοῦ Σολομῶντος, τὸ ἄπλωμα τῶν ψιμυθιῶν, 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. Ἐδῶ βέβαια ἔχουμε περισσότερη ἀφαίρεση, ποὺ ὑπαγορευόταν ἀπὸ τὰ πρὶ δύσχρηστα ὑλικά τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου. Ἡ σύγκριση ὅμως τοῦ προσώπου τοῦ Δαβὶδ μὲ τὸ γεροντικὸ πρόσωπο τοῦ Νικολάου ἀποδίδει περισσότερα κοινὰ στοιχεῖα παρά διαφορές. Τὸ σχῆμα τοῦ δακρυγόνου ἄσκοῦ 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 Μητρόπολη μὲ τὸ δικὸ μας ἀνώνυμο ζωγράφο καὶ μετὰ τὶς παραπάνω παρατηρήσεις, ἀναγνωρίζουμε στὴν τοιχογραφία τῶν δύο προφητῶν τὸ χέρι τοῦ δικοῦ μας ζωγράφου. Τώρα μὲ τὴν ἀπόδοση αὐτὴ προκύπτει ὅτι ἡ συνεργασία τους δὲν εἶναι τυχαῖο γεγονός, ἀφοῦ ἐντοπίζεται χρονικὰ πρῶτα στὶς τοιχογραφίες τοῦ ἁ-

γίου Νικολάου και έπειτα στις εικόνες της 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 Έναγγελισμού και γ) από τήν τοιχογραφία στο ναό του άγιου Νικολάου

Γενικά συμπεράσματα

Είμαι περίεργο τó γεγονός ότι, ένώ ή Βέροια διατηρεί ίκανό άριθμό βυζαντινών και μεταβυζαντινών ναών¹, δέν κέντρισε από παλιά τó ενδιαφέρον τών έπιστημόνων όπως ή Καστοριά². Άν εξαιρέσει κανείς τή γενική παρουσίαση τής αρχιτεκτονικής τών βυζαντινών ναών από τή κ. Χρ. Τσιούμη³, τήν πρόσφατη σχετικά δημοσίευση τών τοιχογραφιών του «Χριστού» από τόν καθηγητή Στ. Πελεκανίδη και τις αναφορές του Μ. Χατζηδάκη στο Symposium τής Sopoćani⁴, τó πλούσιο και ποικίλο ύλικό που καλύπτει τήν περίοδο από τó 12 αϊ. και συνέχεια μένει ουσιαστικά άδημοσίευτο⁵.

Γενικά ή παλαιολόγια ζωγραφική που έδω άντιπροσωπεύεται με λαμπρές

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

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

3. C. Mauro pou lo u - T si o u m i, Verroia στην έκδοση Du Mont Documente, Alte Kirchen und Klöster Griechenlands, Köln 1972, σ. 126-130.

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

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

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

Οἱ ἰσχυρὲς καταβολὲς τῶν κατακτῆσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 14ου αἰ., ἢ ἐρμηνεῖα 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 πὺν τὸ ἀνανεωτικὸ κύμα τῆς τέχνης τῶν Κρητῶν ζωγράφων μεταφερόταν πῖα καὶ στὸν κύριο ἑλλαδικὸ κορμὸ, δείχνει σὲ τί βαθμὸ οἱ ζωγράφοι ἔμειναν ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ ἐξωτερικὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα. Μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα, γιὰ ἄγνωστους λόγους, παρατηροῦμε μιὰ αὐξημένη ναοδομία πὺν συνοδεύεται ἀπὸ ἀρκετὰ τοιχογραφημένα σύνολα, ἐνδεικτικὰ ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ιδιώματος πὺν καλλιιεργεῖται ἀπὸ μερικοὺς ζωγράφους πὺν ἀλληλοεπηρεάζονται καὶ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀπλούστερη διάλεκτο γεμάτη παρανοήσεις καὶ ἀπὸ ἐπαναλήψεις παλιῶν προτύπων πὺν σχηματοποιημένες καὶ πὺν ξηρές. "Όλα αὐτὰ δείχνουν «πόσο ἀνεξάρτητα καὶ ἀνεπηρέαστα ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσα τὸ 16 αἰῶνα κρητικὴ τεχνοτροπία ἀναπτύχθηκε σὲ μερικὲς περιπτώσεις ἢ τέχνη τῆς Μακεδονίας»³. Γενικεύοντας τοὺς χαρακτηρισμοὺς γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ 16ου αἰ. στὴ Βέροια θὰ σημειώναμε τὴν ἄποψη τοῦ Μ. Χατζηδάκη γιὰ τὴν τέχνη τοῦ βορειοελλαδικοῦ χώρου: εἶναι μιὰ τέχνη «πὺν βρίσκεται στὸν ἀντίποδα τῆς κρητικῆς συνεχίζοντας ἀντικλασικὲς τάσεις τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων»⁴.

Κατὰ τὸ 17 αἰῶνα καὶ πάλι μερικοὶ ζωγράφοι, ἂν κρίνει κανεῖς ἀπὸ τὸ ζωγράφο στὸ ναὸ τοῦ ἁγίου Προκοπίου⁵, πὺν 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, ὁ.π., σ. 66). Ξέρουμε τὸ σημαντικό ρόλο πὺν κράτησε κατὰ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ καὶ τοῦ Ἀλέξιου Ἀπόκαυκου, βλ. Γ. Χιονίδη, ὁ.π., σ. 39 κ.έ. καὶ σ. 58-66.

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

3. Βλ. Γ. Γούναρη, ὁ.π., σ. 81.

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

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

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

ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου¹ στή βλάχικη συνοικία, πού ζωγραφίζει καί στοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Ἀνδρέα², θά ἔλεγε κανεῖς πὼς συνεχίζουν νὰ ἀπλουστεύουν καὶ νὰ παρανοοῦν, μιὰ καὶ ἡ γενιά τους εἶχε ζήσει τοὺς προσανατολιμοὺς τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰ.. Ἡ παραγωγή τους δὲν ξεπερνᾷ τὴν τυποποίηση, τὴ γραμμικότητα, τὴν ἔλλειψη ὁμορφιάς. Ἡ σχεδιαστικὴ τους ἀνικανότητα καὶ οἱ περιορισμένες ἀνησυχίες τους ὁδήγησαν τὴ ζωγραφικὴ στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα καὶ μετὰ σὲ μιὰ χωρὶς προηγούμενο παρακμῆ³.

Ἀνάλογα στοιχεῖα χαρακτηρίζουν καὶ τὶς εἰκόνες, ὅσες θὰ μπορούσαν νὰ θεωρηθοῦν βεριοιώτικες, γιατί ὑπάρχουν καὶ σποραδικὰ ξενόφερτα δείγματα.

Ὁ ζωγράφος μας, πού τοῦ ἀποδώσαμε ἓναν ὄχι εὐκαταφρόνητο ἀριθμὸ εἰκόνων καὶ μιὰ τοιχογραφία, πρέπει ἀπὸ ὅσα ἔχουν ἐκτεθεῖ παραπάνω, νὰ ἔζησε στὴ Βέροια καὶ νὰ συνεργάστηκε μὲ δύο ἄλλους ζωγράφους ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1639, χρονιὰ πού ἄρχισε ἡ τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου Γούρνας, ὡς λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1668, χρονιὰ πού τὸ ἱεροδικεῖο τῆς Βέροιας ἐκδίδει ἀπόφαση γιὰ τὴν κατεδάφιση τῶν ἐπισκευῶν τῆς Μητροπόλης. Μὲ σιγουριὰ τὸ πρῶτο γνωστὸ ἔργο του εἶναι ἡ τοιχογραφία τῶν προφητῶν στοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου Γούρνας μιὰ καὶ ἡ τοιχογράφηση τελείωσε τὸ 1642. Μέσα στοῦ διάστημα 1638-45 ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου καὶ ἴσως τὴν εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ τὴν εἰκόνα τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου. Γύρω στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα καὶ τρεῖς ἀπὸ τὶς μικρὲς εἰκόνες τοῦ τέμπλου τῆς Μητροπόλεως, ἐνῶ οἱ σύντροφοὶ του ἀνάλαβαν τὶς ὑπόλοιπες.

Κρίνοντας ἀπὸ τὴ συνολικὴ θεώρηση τοῦ ἔργου του ξεχωρίζουμε δύο ἐνότητες μὲ βασικὸ στοιχεῖο τὴ διακοσμητικὴ διάθεση, πού ἐξασθενίζει βέβαια σὲ ὀρισμένα ἔργα τῆς μιᾶς ἐνότητας (εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων καὶ εἰκόνα τῆς Ἀνάστασης), ἀλλ' ὅμως ὑπάρχει σὲ ὑπερβολὴ στὰ ἔργα τῆς ἄλλης ἐνότητας (εἰκόνα τοῦ ἁγίου Νικολάου καὶ εἰκόνα τῶν ἁγίων Γεωργίου καὶ Δημητρίου).

Εἶναι περίεργο τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ πρῶτο γνωστὸ ἔργο του εἶναι μιὰ τοιχογραφία σ' ἓνα ἀσήμαντο μέρος τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου. Μοιάζει περισσότερο, θά ἔλεγε κανεῖς, μὲ πειραματισμὸ γιὰ νὰ σταθμίσει τὶς δυνατότητές του σὲ μιὰ τέχνη πού φαίνεται πὼς δὲν ἀκολούθησε στὰ ἐπόμενα χρόνια. Ὁ σύντροφός του πού δούλεψε στὶς συνθέσεις μέσα στοῦ ἴδιο μνημεῖο,

1. Ἀντίγραφο τῆς ἐπιγραφῆς βλ. στοῦ Ν. Μ ο υ τ σ ο π ο ὐ λ ο υ, ὁ.π., ἀριθ. 205, σ. 79.

2. Ὁ ναὸς δὲν ἔχει ἐπιγραφή.

3. Χαρακτηριστικὸ δείγμα αὐτῆς τῆς παρακμῆς εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Βαγγελίστριας.

ἀπ' ὅσο τουλάχιστον αὐτὴ τὴ στιγμή φαίνεται, διατηρεῖ τὰ βασικά χαρακτηριστικά του καὶ στὶς εἰκόνες τῆς Μητρόπολης, πράγμα ποὺ δείχνει πὼς ἐκεῖνα τὰ χρόνια ἦταν ὀλοκληρωμένος ζωγράφος.

Ἐξάλλου τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐργασίας τοῦ ζωγράφου μας στὴ Μητρόπολη φαίνεται ἄνισο. Τονίζουμε τὶς ἀδυναμίες του στὴ σύνθεση ἀπὸ τὴ μιά, ἀλλὰ καὶ τὴν εὐελιξία του στὴν προτομὴ τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴν ἄλλη. Εἶναι βέβαια δύσκολο νὰ ἐξηγήσουμε αὐτὴ τὴν ἀνισότητά 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 ἐκτίμηση 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 του ἰδίωμα παρουσιάζεται πιὸ ὀλοκληρωμένη 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 ἐργάζεται ἓνα μεγάλο χρονικὸ διάστημα στὴ Βέροια καὶ ὅτι συνεργάζεται μὲ ἄλλους ζωγράφους εἶναι καθοριστικὴ. Οἱ ἐλάχιστες ἐπιρροές τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς στὸ ἔργο τῶν τριῶν ζωγράφων καὶ ἡ προσωπικὴ τους τεχνοτροπία, ποὺ δημιουργεῖ, λίγο στὸν ἓνα ἢ πιὸ πολὺ στὸν ἄλλο, συμβατικὲς μορφές, προσδιορίζουν ἴσως μιὰ ντόπια καλλιτεχνικὴ κίνηση. Ἡ ἀνάθεση στοὺς τρεῖς ἑνὸς κοινοῦ ἔργου τοὺς ἔδινε τὴν εὐκαιρία νὰ μορφοποιήσουν καλύτερα τὴν προσωπικὴ τους πείρα μὲ τὴν ἀποδοχὴ στοιχείων τοῦ ἑνὸς 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 ἄρκετὰ ὀλοκληρωμένος στὴ σύγχρονη εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο φαίνεται καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο πόσο δεμένος εἶναι μὲ τὴν ντόπια καλλιτεχνικὴ παράδοση τοῦ δυτικομακεδονικοῦ χώρου. Ἀπὸ ἐκεῖ καὶ πέρα ἡ τέχνη του ἀποκτᾷ κάποιαν ἐλευθερία, ξεμακραίνει ἀπὸ τὸν παραδοσιακὸ χῶρο καὶ παρουσιάζεται αὐτοδύναμη μὲ ὕφος ἄρκετὰ προσωπικὸ. Μάλιστα οἱ πρῶτες γνωστὲς προκοπές του εἶναι τὰ καλύτερα δείγματα ζωγραφικῆς τοῦ 17ου αἰ. στὴ Βέροια. Δυστυχῶς ἡ προσπάθειά του δὲ βρῆκε

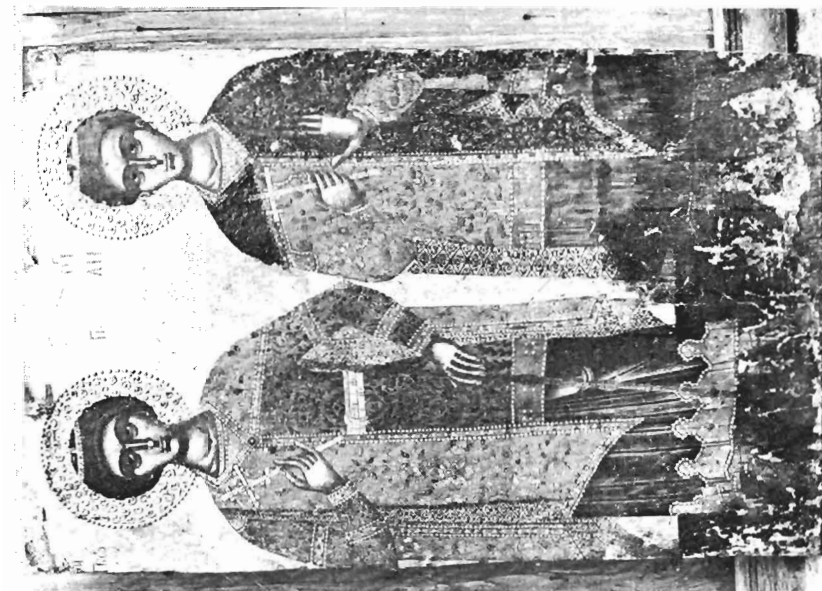
συνεχιστές. Μετά τα μέσα του αιώνα μερικοί ζωγράφοι χωρίς ευαισθησία ὤθησαν τὴν τέχνη τῆς εἰκόνας καὶ τῆς τοιχογραφίας σὲ μιὰν ἀφάνταστη ξηρότητα ποὺ μόνο γύρω στὰ 1730 θὰ ξεπεραστεῖ, ὅταν ἡ μίμηση τῆς ἐλαιογραφίας θὰ δώσει νέον ἀέρα στὴ ζωγραφικὴ.

Ἐφορεία Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων Θεσ/νίκης

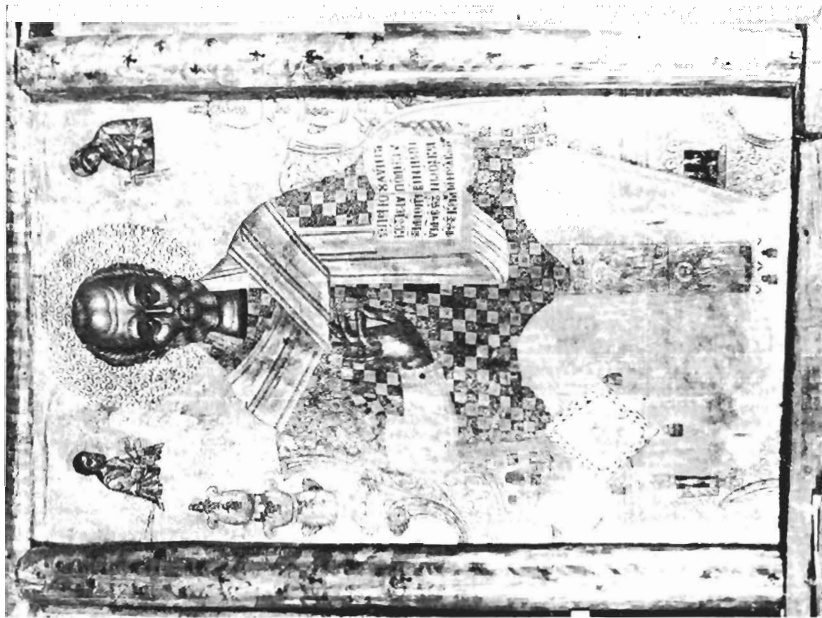
ΘΑΝΑΣΗΣ ΠΑΠΑΖΩΤΟΣ



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



β. Ναός Παντοκράτορα.
Εικόνα των αγίων Γεωργίου και Δημητρίου
(σήμερα στο Μουσείο Βερούιας)



α. Ναός αγίας Άνας (ένορία Αγίων Αναργύρων).
Εικόνα του αγίου Νικολάου

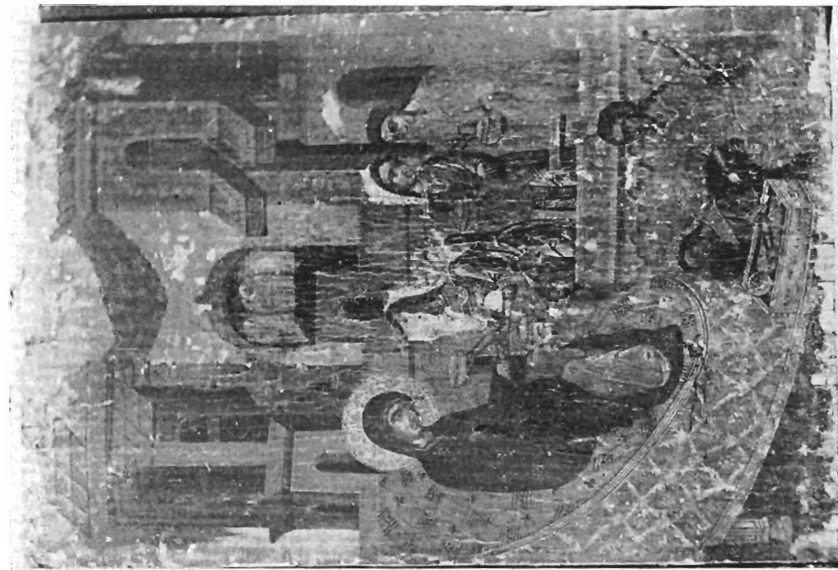


Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2α

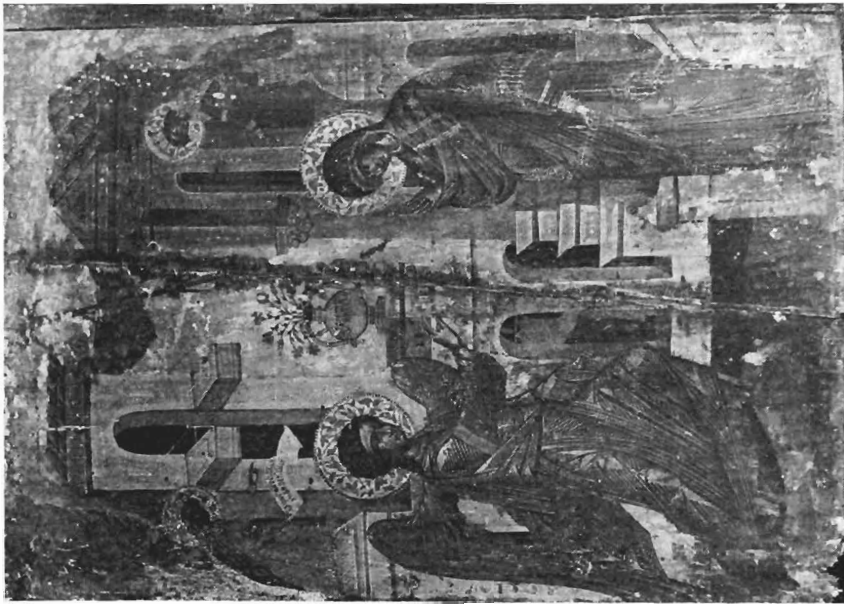
Πίν. 4



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 2β



α. Ἡ γέννησι τῆς Παναγίας.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης



β. Ὁ Εὐαγγελισμός.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητρόπολης



β. Ἡ Ἀνάληψη.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



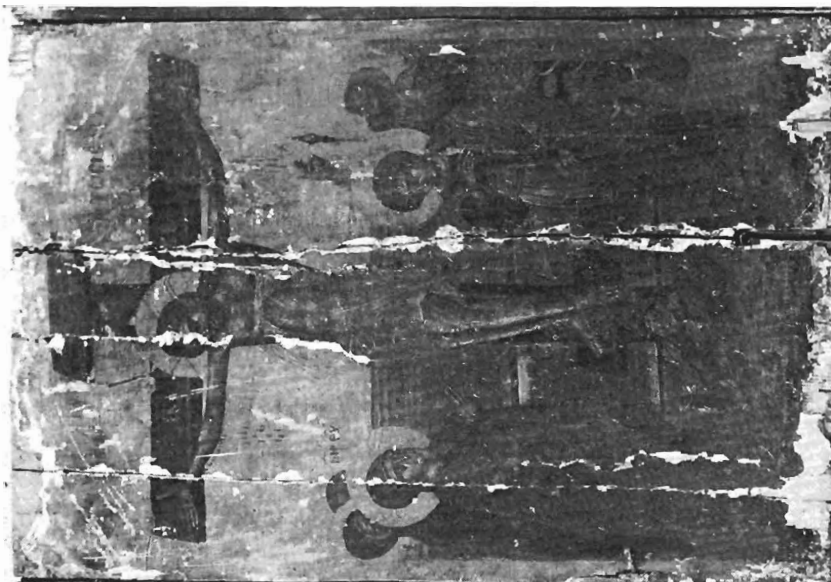
α. Ἡ Μεταμόρφωση.
Εἰκόνα τοῦ τέμπλου τῆς Μητροπόλεως



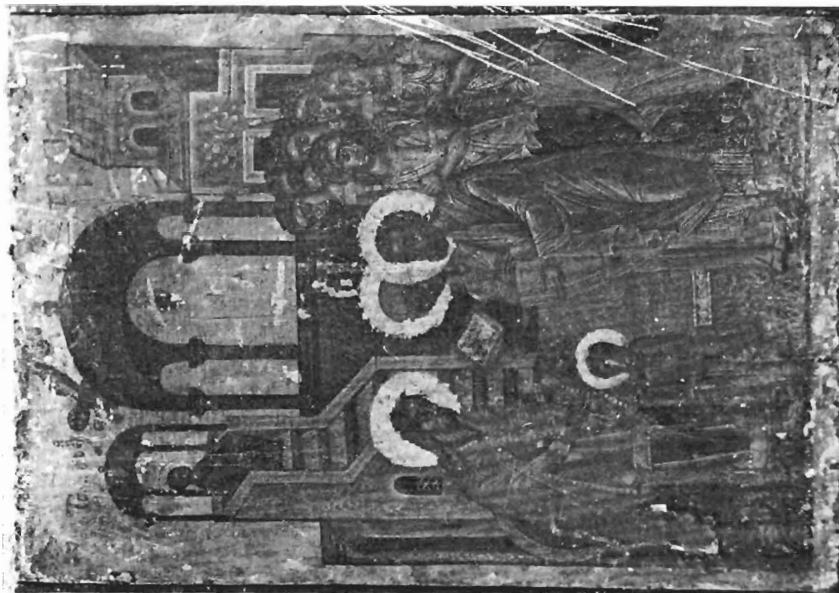
β. Ἡ Κάθοδος στὸν Ἄδη.
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



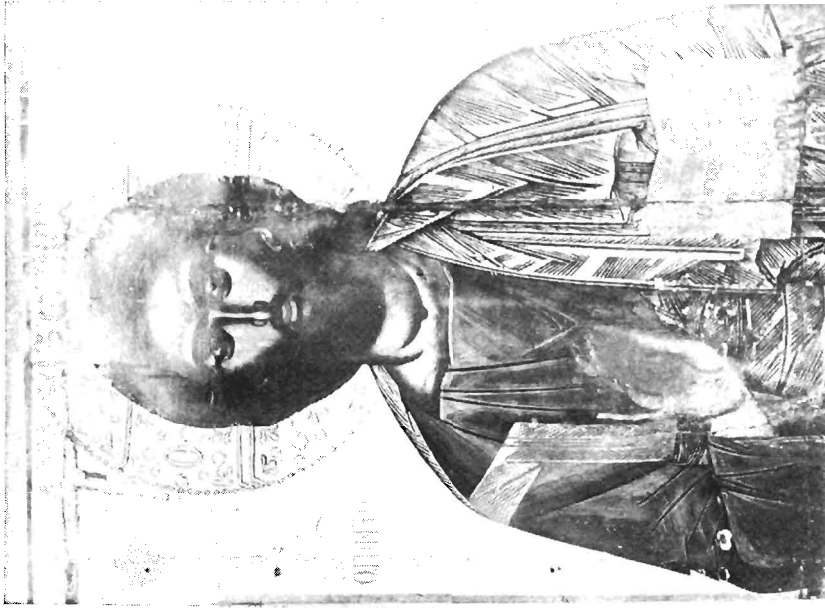
α. Ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ.
Εἰκόνα τῆς Μητροπόλεως



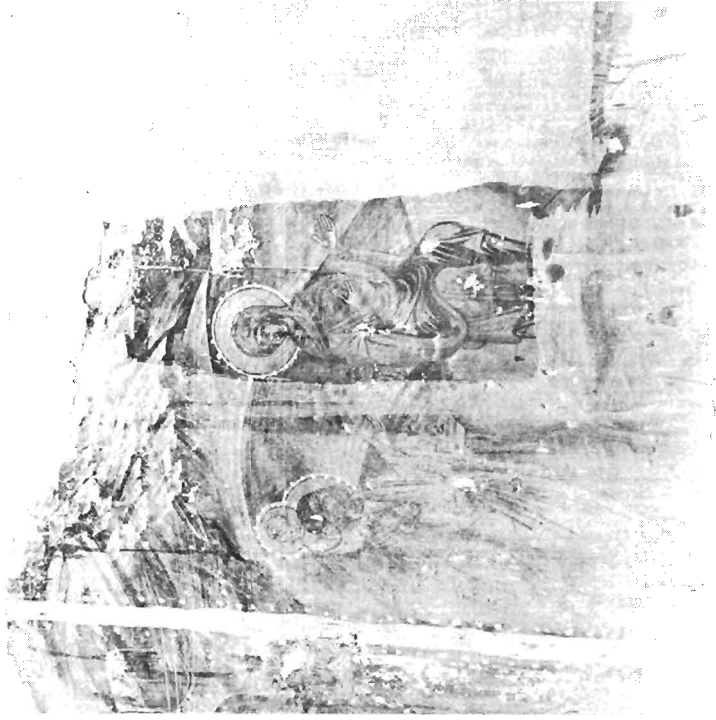
β. Ἡ Σταύρωση.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



α. Τὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας.
Εἰκόνα τῆς Μητρόπολης



α. Μητροπολιτικός ναός.
Ο Χριστός Παντοκράτορας



β. Ναός αγίου Νικολάου Γούρας (1639-42).
Ἡ φυγή στήν Αἴγυπτο

Πίν. 10



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 9α



Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 4



Ναός άγιου Νικολάου Γούργας (1639-42).
Οί προφηήτες Λανιδ και Σολομων

ZUSAMMENFASSUNG

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

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

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

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

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

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

Im Jahre 1639-42, die alte Kirche des Heiligen Nikolaus, die sogenannte Gurnas (τῆς Γούρνας), ist übermalt. Der Maler, der die Wandmalereien ausgeführt hatte, hatte er noch, nach wenige Jahren, drei Ikonen des Templon der Metropoliskirche 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.