

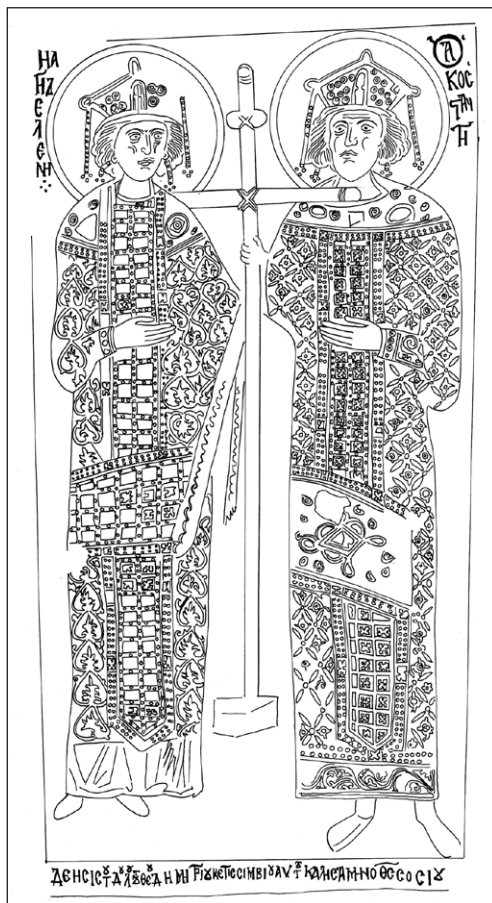
**Η ΜΕΡΙΚΗ ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΟΥΑΓΙΟΥ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΣΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 13^Ο ΚΑΙ 14^Ο
ΑΙΩΝΑ**

Στην ορθόδοξη ζωγραφική η κατώτερη ζώνη συνήθως προορίζεται για τα πορτρέτα των κτητόρων που συνέβαλαν στην διακόσμηση του ναού. Σε άμεση σχέση μ' αυτούς τοποθετούνται οι μορφές του αγίου Κωνσταντίνου και της αγίας Ελένης¹, του πρώτου χριστιανού αυτοκράτορα και της μητέρας του. Είναι πολλά τα παραδείγματα στην βυζαντινή γραμματεία των επιδιωκόμενων παραλληλισμών διαφόρων ηγεμόνων με τον αυτοκράτορα, λόγω της συμβολής τους στην εδραίωση και ενίσχυση της πίστης. Η βαθύτερη όμως ιδέα αποσκοπούσε στην κατάκτηση του τίτλου ενός νέου Κωνσταντίνου². Ο μηχανισμός διακόσμησης συνέδεε πάντοτε τις παραστάσεις με συγκεκριμένους χώρους του ναού, επειδή αυτοί είχαν τον ξεχωριστό συμβολισμό τους. Η συμβολική σημασία του κάθε χώρου είχε πρόσκαιρο και πνευματικό χαρακτήρα και η αρχιτεκτονική του κτίσματος βοηθούσε στην σύλληψη και την υλοποίηση του εικονογραφικού προγράμματος.

Στον Άγιο Στέφανο οι μορφές των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης (Σχ.1) είναι οι πρώτες που τοποθετήθηκαν στη βόρεια παραστάδα του δυτικού τοξωτού ανοίγματος, στα μέσα του 11^{ου} αιώνα πάνω στην αρχική διακόσμηση των τελευταίων δεκαετιών του 9^{ου} αιώνα, ως μια προσπάθεια ανανέωσης της λόγω τεχνικών αδυναμιών φθίνουσας ζωγραφικής. Στο σημείο αυτό συνδέεται ο νάρθηκας με τον κυρίως ναό και θεωρείται αναπόφευκτη η επαφή του κάθε πιστού με την σκηνή και το μήνυμα που μεταφέρει. Οι εμπνευστές και κτήτορες της παράστασης, οι οποίοι ήταν ζευγάρι, δεν φαίνεται να είχαν κάποια ξεχωριστή ιδιότητα, λαμβάνοντας υπόψη τις πληροφορίες που μας παρέχει η επιγραφή στο κάτω μέρος “ΔΕΗΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΕ ΤΙΣ ΣΙΜΒΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΚΑΛΗΣ ΑΜΗΝ Ο ΘΕΟΣ ΣΟΣΙ [ΑΥΤ]ΟΥ[Σ]”, ούτε φιλοδοξούσαν την συνέχιση της διακόσμησης. Η αφιέρωση που έγινε από τον Δημήτριο και την σύζυγο του Καλή περιορίστηκε στην επανάληψη προγενέ-

¹ Για τις μεμονωμένες μορφές αγίων και τις παραστάσεις του 13^{ου} και 14^{ου} αιώνα της κατώτερης ζώνης του ναού, βλ. N. Siomkos, *L'eglise Saint Etienne a Kastoria*, K.B.E. Θεσσαλονίκη 2006, 212-265, όπου γίνεται η πιο αναλυτική παρουσίαση.

² O. Tretinger, *Die oströmische Kaiser – und Reichsidee nach ihrer Gestaltung im höfiscen Zeremoniell*, Dormstadt 1956, 129-135



Цр. 1 Св. Константин и Св. Елена
Σχ. 1 Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη

στερης απεικόνισης των δύο αγίων, των οποίων ο εικονογραφικός τύπος³ βασίστηκε σε θρύλους και αντικρουόμενα ιστορικά κείμενα.⁴ Ωστόσο θα πρέπει να τονιστεί και η ιδεολογική σχέση της παράστασης με την είσοδο στο ναό σε μια εποχή που το Βυζάντιο είχε οριστικά καταλύσει το κράτος του Σαμουήλ και μέσω της προσωπικότητας του αρχιεπισκόπου Λέοντος προσπαθούσε να εμψυχήσει ένα διαφορετικό πνεύμα στην τέχνη. Η εικόνα των αγίων με τον σταυρό ενδιάμεσα έλκει την καταγωγή της από γλυπτό που βρισκόταν σε κεντρικό κτίριο της Κωνσταντινούπολης. Είναι αξιοσημείωτη η επιμελημένη διακόσμηση στις ενδυμασίες και των δύο. Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των μορφών είναι αντιπροσωπευτικά των αντιλήψεων που επικρατούσαν γύρω στα μέσα του 11ου αιώνα. Τα σκούρα χρώματα, το καφέ, το κόκκινο, η όχρα πάνω σε φόντο μπλέ αναδεικνύουν μια παλέτα σχετικά φτωχή, όμως αποκαλύπτουν συγχρόνως το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του ζωγράφου στην φωτοσκίαση. Γι' αυτό οι μορφές φαίνονται δυναμικές με μια φόρμα, που παραπέμπει σε γλυπτά ή καλύτερα σε ανάγλυφα.

Η άκαμπτη μετωπική στάση και η αυστηρότητα στην έκφραση των προσώπων ενισχύουν την απόδοση γλυπτικότητας και δίνουν δραματικό χαρακτήρα. Για την επίτευξη της πλαστικότητας τονίζονται επιπλέον τα περιγράμματα και γίνεται τονική επεξεργασία στην απόδοση του όγκου. Η απουσία λυρισμού φανερώνει την βαθύτερη πρόθεση του δημιουργού να ξεφύγει από κλασικά πρότυπα και να προτείνει λύσεις με υπονοούμενα ασκητικής ενόρασης. Στην κατώτερη ζώνη και στο σημείο αυτό του ναού εξαντλήθηκε η προσπάθεια ανανέωσης του

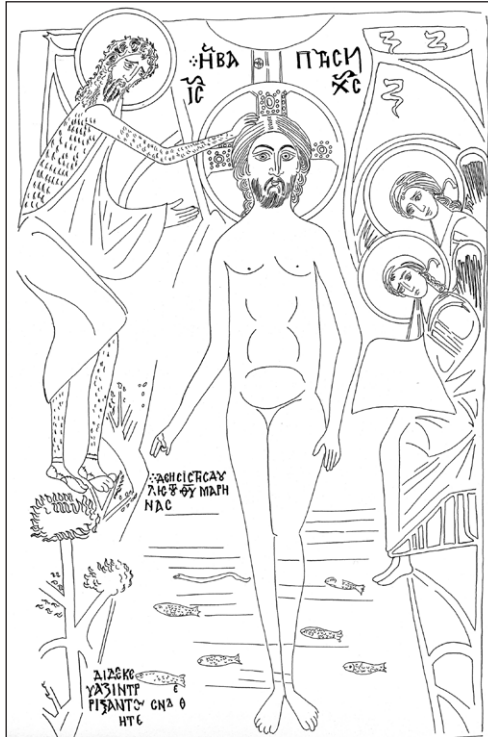
³ Για ορισμένα ζητήματα της εικονογραφίας τους βλ. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, London 1971, 38, N. Thierry, *Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIe siecle au Xe dans ses rapports avec la guerre contre l'infidele. Nouveaux temoignages archeologiques*, Rivista di studi bizantini e slavi, Bologna 1981, 205-228.

⁴ A. Kazhdan, „Constantin imaginaire“ *Byzantine Legends of the ninth century about Constantine the Great*, Byzantion LVII (1987), 196-250.

ζωγραφικού διακόσμου στον 11^ο αιώνα. Τα πρόσωπα των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στέκουν μοναχικά και πολύτιμα για την εξέλιξη της τέχνης στον χώρο της Καστοριάς αναζητώντας τεχνοτροπικές συγγένειες στις τοιχογραφίες της αγίας Σοφίας Αχρίδας.

Εντύπωση προκαλεί η διαπίστωση ότι εξέλιπε το ενδιαφέρον ανανέωσης στους υπόλοιπους τοίχους του ναού στο χρονικό διάστημα της χρυσής εποχής της πόλης, στο δεύτερο μισό του 12^{ου} αιώνα. Χρειάστηκε να περάσουν αρκετά χρόνια και ν' αναλάβει δράση άλλο ένα εκλεκτό μέλος της οικογένειας των Λημνιωτών ως κτήτωρ, ο Θεόδωρος και να γίνει μια ολοκληρωμένη προσπάθεια διακόσμησης του ναού⁵.

Όπως όλες οι τοιχογραφίες έτσι κι αυτή ξεκίνησε από πάνω προς τα κάτω, από το υπερυψωμένο κεντρικό κλίτος. Η πρόθεση του εμπνευστή της ανανέωσης του προγράμματος, ήταν να ολοκληρώσει την προσφορά του, όμως για κάποιους λόγους, ίσως λόγω αιφνίδιου θανάτου δεν κατάφερε να φέρει σε πέρας το σχέδιο του. Ωστόσο το πορτρέτο του ιερέα Θεόδωρου Λυμνεώτη στην κτητορική παράσταση, όπου προσφέρει το ομοίωμα του ναού στον Άγιο Στέφανο, φιλοτεχνήθηκε στην βορειοδυτική πλευρά του νάρθηκα πληροφορώντας για τον ταφικό χαρακτήρα της σκηνής, ενώ η συνοδευτική επιγραφή⁶ δίνει όλα τα επιπλέον στοιχεία. Ο κύκλος των μεγάλων εορτών δεν ολοκληρώθηκε ποτέ από τον συγκεκριμένο χορηγό. Λίγα χρόνια όμως αργότερα στην τρίτη δεκαετία του 13^{ου} αιώνα γίνεται μια προσπάθεια μικρότερης εμβέλειας για την συμπλήρωση του προγράμματος στην κατώτερη ζώνη. Προστέθηκαν κυρίως ολόσωμες μορφές αγίων, όπως η Παναγία Βρεφοκρατούσα, οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, ο άγιος Δημήτριος, ο άγιος Γεώργιος, ο άγιος Στέφανος και ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης. Συγχρόνως μία είναι η σκηνή που προστέθηκε στο νάρθηκα, η Βάπτιση (Σχ.2), η οποία κα-



Πρ. 2 Крштење

Σχ. 2 Η Βάπτιση

⁵ Για την σύνδεση του χορηγού με το συγκεκριμένο στρώμα ζωγραφικής και την χρονολόγηση του βλ. I. Sisiou, *The painting throughout the 13th century in Saint Stefanos of Kastoria*, Niš & Byzantium V, Niš 2007, 393-414.

⁶ Σημαντική είναι η μελέτη για τις επιγραφές των ναών της Καστοριάς και του αγίου Στεφάνου που εκπονήθηκε από την Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο, 12^{ος}-16^{ος} αιώνας*, Αθήνα 1997.

ταλαμβάνει την συνηθισμένη θέση που έχει σε μοναστηριακούς ναούς όπως η Παναγία η Μαυριώτισσα ή ο Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη και πιθανόν να επαναλαμβάνει την παλαιότερη. Δεν αποκλείεται να έχουμε στην ίδια θέση την σκηνή και στο ναό των αγίων Αναργύρων, που καλύφθηκε από επιζωγράφιση του 19^{ου} αιώνα. Η Βάπτιση,⁷ (Ματθαίος, 3, 13-17, Μάρκος, 1, 9-11, Λουκάς, 3, 21-22, Ιωάννης, 1, 29-34) ως σκηνή είναι συνοπτική, λιτή και περιέχει τα βασικότερα στοιχεία της εικονογραφίας, που περιγράφονται στα ευαγγέλια⁸. Στην κορυφή διακρίνεται ημικυκλικό τμήμα ουρανού από το οποίο εκπέμπονται ακτίνες με το άγιο Πνεύμα. Ο Χριστός μεγαλόσωμος επιβάλλεται ως κυρίαρχη φυσιογνωμία, που καταλαμβάνει σχεδόν όλο τον κάθετο άξονα. Τα κολημένα πόδια, η μετωπική και ήρεμη στάση και η θέση των χεριών βρίσκουν παράλληλα παραδείγματα σε μνημεία της ευρύτερης περιοχής Αχρίδας και ιδιαίτερα στον άγιο Γεώργιο του Kurbinovo⁹.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ψηλόλιγνη μορφή του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου. Ο φυσιογνωμικός τύπος, η ενδυμασία και η στάση του υπογραμμίζουν το ρόλο του ως προφήτη. Φοράει ιμάτιο στη θέση της μηλωτής, το οποίο καλύπτει ένα μέρος του σώματος του, ενώ στο υπόλοιπο οι τρίχες αποδίδονται με πρωτόγνωρο ρεαλισμό. Η τοποθέτηση του σε υψηλότερο επίπεδο σε σχέση με τον Χριστό ακολουθεί παράδοση καθιερωμένη από τον 11^ο αιώνα. Η παρουσία των ιχθύων στα νερά του Ιορδάνη, αντικαθιστά τις προσωποποιήσεις της θάλασσας και του Ιορδάνη.

Στη δεξιά πλευρά οι δύο σεβίζοντες άγγελοι με λέντια στα χέρια, ανταποκρίνονται στην παράδοση του 11^{ου} αιώνα. Την ίδια λεπτομέρεια συναντούμε στη Νέα Μονή Χίου, στον Όσιο Λουκά και το Δαφνί, όπου τα λέντια διαφοροποιούνται από την ενδυμασία των αγγέλων ως προς το χρώμα, υπογραμμίζοντας έτσι την σημασία τους στην τελετουργία. Η παρουσία των αγγέλων στις όχθες του Ιορδάνη, όταν ο Χριστός δέχεται το βάπτισμα από τον Πρόδρομο, δεν αναφέρεται στα ευαγγέλια, αλλά η σταθερή απεικόνισή τους στη σκηνή εξηγείται από το ρόλο τους ως διακόνων, σύμφωνα με τα λειτουργικά κείμενα και την υμνολογία της εορτής¹⁰. Η Βάπτιση του αγίου Στεφάνου έχει μνημειακό χαρακτήρα. Τα πρόσωπα έρχονται πολύ κοντά στον θεατή και μεγενθυμένα, καταλαμβάνουν όλο σχεδόν τον χώρο αποκτώντας εξαιρετική οικειότητα. Είναι παραγγελία της δούλης του Θεού μοναχής Μαρίνας (ΔΕΗΣΙΣ

⁷ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, 19, 14-15, Δρακοπούλου, 89-90, Siomkos, 255-264

⁸ Για την εικονογραφία της σκηνής, βλ. Φ.Ι. Шмит, *Один из иконографических вариантов Крещения Спасителя*, ИРАИК XV (1911), 73-91, G. De Jerphanion, *Épiphanie et theophanie. Le Baptême de Jesus dans le liturgie et dans l'art chretien*, La voix des monuments. Notes et etudes d' archeologie chretienne, I, Paris-Bruxelles 1930, 165-188, E.D. Sdrakas, *Johannes der Täufer in der Kunst des christlichen Ostens*, München 1943, 40-55, G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965, Μ. Татић-Ђурић, *Икона Христовог Крштења. Нова аквизиција из доба друге византијске ренесансе*, ЗНМ 4 (1964), 267-279, Ch. Walter, *Baptism in Byzantine Iconography*, Sobornost, Jurnal of the Fellowship of St. Alban and St. Sergius 2, London 1980, 8-25, Ν. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Αθήνα 1985, 134-136.

⁹ Cv. Grozdanov -L. Hadermann Misguich, *Kurbinovo*, Skopije 1992, 43.

¹⁰ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe, et XVIe siecles*, Paris 1960, 178

ΤΗΣ ΔΟΥΛΗΣ ΤΟΥ Θ[ΕΟΥ] ΜΑΡΗΝΑΣ [ΜΟ]ΝΑΧ[ΗΣ]), χορηγού και της Παναγίας Βρεφοκρατούσας στη βόρεια πλευρά του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα. Η επιγραφή στο κάτω μέρος αριστερά (ΔΙ ΔΕ ΚΕ Υ ΑΞΙΝΙ [ΚΕΙΤΑΙ] ΠΡ[ΟΣ] ΡΙΖΑΝ ΤΟΥ [Δ]ΕΝΔ[Ρ]ΟΥ) που παρατίθεται επεξηγηματικά, αναφέρεται σε δύο ευαγγέλια (ήδη δε και η αξίνη κείται προς την ρίζαν του δένδρου) (Ματθ. γ', 10, Λουκ. γ', 9).

Η τοποθέτηση της μορφής της ένθρονης Παναγίας¹¹ (Σχ.3) με τον μικρό Χριστό στην αγκαλιά της, στο νάρθηκα του αγίου Στεφάνου ακριβώς κάτω από την μεγάλη σύνθεση της Δευτέρας Παρουσίας του 9ου αιώνα, συνδυάζεται με χαρακτηριστικά που αποκτά η Θεοτόκος ως μεσίτρια και πρόξενος.¹² Ένα θέμα το οποίο μετά την εικονομαχία συναντάται συνήθως στην αψίδα του ιερού βήματος, όπως στην αγία Σοφία Θεσσαλονίκης, τον όσιο Λουκά Φωκίδα, τους αγίους Αναργύρους Καστοριάς, το Κουρμπίνιοβο και την Παναγία Μανριώτισσα, με πρόθεση τον τονισμό της ενσάρκωσης του Λόγου, μεταφέρεται σ' ένα χώρο



Цр. 3 Богородица са Христом

Σχ. 3 Παναγία ένθρονη με τον Χριστό

όπου είναι αναγκαία η μεσιτεία για την σωτηρία των ανθρώπων. Στην παράσταση μας η Θεοτόκος καθιστή συγκρατεί τον Χριστό πάνω στο αριστερό της γόνατο, ενώ στο κάτω δεξιό μέρος του θρόνου διακρίνεται η μοναχή Μαρίνα σε στάση δέησης. Η αρχική ζωγραφική διατύπωση της τρίτης δεκαετίας του 13ου αιώνα διατηρείται μόνο εν μέρει, έτσι όπως ορίζεται από την τεθλασμένη οριζόντια γραμμή, καθώς και η μορφή της μοναχής με τα υπολείμματα της κτητορικής επιγραφής. Τα εναπομείναντα γράμματα βοηθούν στην αποκατάσταση της αρχικής της μορφής: [ΔΕΗΣΙ]Σ [ΤΗ]Σ [Δ]ΟΥ[ΛΗΣ] ΤΟΥ [ΘΕΟΥ] ΜΑΡΙΝΑ[Σ] [ΜΟ]Ν[ΑΧΗΣ], η οποία στην ουσία είναι ίδια τόσο στην γραφή, όσο και στο

¹¹ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης 19,8, Δρακοπούλου 87, Siomkos 251-255.

¹² E. Folieri, *I calendari in metro innografico di Cristoforo Mitilineo*, I,II, Bruxelles 1980, 144.

περιεχόμενο με την αντίστοιχη που υπάρχει στην σκηνή της Βάπτισης στον ανατολικό τοίχο της βόρειας πλευράς του νάρθηκα. Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος υπάρχει ήδη από τον 6^ο αιώνα στην κατακόμβη Komodile¹³, όπου μαζί με την Παναγία και τον Χριστό εικονίζονται και οι κτήτορες.

Ο τύπος της ένθρονης Παναγίας, που εναρμονίζεται με τις αποφάσεις της οικουμενικής συνόδου στην Έφεσο, ενισχύεται επιπλέον με τους στίχους της λειτουργικής ποίησης. Τα επίθετα που συνήθως παίρνει αντλούνται από τους εκκλησιαστικούς ύμνους και μεταφέρονται αυτούσια στις παραστάσεις.¹⁴

Η συμβολική σημασία του θρόνου πάνω στον οποίο κάθεται η Παναγία έγινε γνωστή μέσω της λειτουργίας του μεγάλου Βασιλείου, ενώ με την βοήθεια ξεχωριστών στίχων όπως: “χαίρε καθέδρα βασιλική, χαίρε θρόνε ουράνιε”¹⁵ ή “ὡς θρόνον θεϊκόν ορών σε φρίττω, κόρη· πως γάρ ου κατεφλέχθης Θεόν αγκάλαις φέρουσα”¹⁶, αποσαφηνίστηκε εννοιολογικά. Στην ίδια κατεύθυνση συνέδραμε και η ποίηση του Νικηφόρου Καλλίστου¹⁷, ο οποίος οραματίστηκε την Παναγία ως θρόνο θεϊκό, κάνοντας συγχρόνως σχετικούς υπαινιγμούς στην ποιητική του μεταφορά¹⁸. Ωστόσο αυτό που αξίζει περισσότερο να δούμε είναι η υπαινικτική σχέση των τροπαίων του συγκεκριμένου υμνογράφου γραμμένων για την αγρυπνία και πόσο αυτά επέδρασαν στη φόρμα και το περιεχόμενο της σύνθεσης της ένθρονης Θεοτόκου με την δεδομένη κτητόρισσα. Ο στίχος „άχραντε παρθένε, μήτερ Θεού, δέσποινα του κόσμου δέξαι την δέησιν“ ίσως δημιουργεί την γέφυρα για την κατανόηση αυτής της απεικόνισης. Η Δέσποινα του κόσμου με την ενσάρκωση του Λόγου στην αγκαλιά της παραπέμπει κατευθείαν στην βυζαντινή βασίλισσα με τα ανάγλυφα φωτοστέφανα και την επιμελημένη διακόσμηση. Σ’ αυτήν απευθύνεται η μοναχή Μαρίνα, ως κτητόρισσα της παράστασης για να καταστεί πρόξενος. Πιθανόν ο καλλιτέχνης του Χριστού Παντοκράτορα-Ελεήμονα με την προσθήκη της ζωγραφικής που έκανε στα μέσα του 14^{ου} αιώνα σ’ όλο σχεδόν το σώμα της Παναγίας, να κάλυψε, εκτός των άλλων και κάποιο επεξηγηματικό κείμενο σαν αυτό που υπάρχει στην σκηνή της Βάπτισης.

Στο ίδιο καλλιτεχνικό ύφος ανήκουν οι μεμονωμένες μορφές των αγίων, που επιλέχθηκαν ως βασικές για να καλύψουν τον χώρο από την είσοδο στον κυρίως ναό μέχρι το κτιστό τέμπλο και είναι οι Κοσμάς και Δαμιανός, Συμεών Στυλίτης, Δημήτριος, Γεώργιος και Στέφανος. Μπορεί να μην είναι χορηγίες της μοναχής Μαρίας, είναι όμως δημιουργίες του ίδιου ζωγράφου και φανεράνουν

¹³ A. Munoz, *Le pitture cimitero di Commodila*, L’Arte VIII, 1905, 57, 3

¹⁴ M. Татић-Ђурић, *Смјудје о Богородици*, Београд 2007, 82.

¹⁵ Μηναίον Μαρτίου

¹⁶ Pitra, *Analecta Sacra*, I, 420

¹⁷ M. Jugie, *Poesies rythmiques de Nicephore Calliste Xanthopoulos*, Byzantion 5 (1929), 365

¹⁸ Το πρόσωπο και η ποίηση υπηρετούν τον ίδιο σκοπό, δηλαδή την εικονογράφηση του δόγματος και γι’ αυτό έχει ξεχωριστή σημασία η αναφορά σε σχετικούς στίχους όπως παρακάτω:

Άχραντε παρθένε κόρη σεμνή

Άνωθεν αγγέλων εννεάριθμος στρατιά

Άσθενεί σοί πλέκειν τον ύμνον προσηκόντως

Ανθρώπων δε το γένος τι σοί προσοίσομεν

την ταυτότητα του εμπνευστή. Η μόνη μορφή από αυτές των πεσσών, που διαφέρει και εντάσσεται στις δημιουργίες των αρχών του 14^{ου} αιώνα, είναι αυτή του αγίου Νικολάου. Ως κεντρικό πρόσωπο των μορφών της κατώτερης ζώνης είναι ο Χριστός Παντοκράτωρ, επειδή σ' αυτόν και τα πρόσωπα της Δέησης¹⁹ συγκλίνουν όλες οι προσευχές και οι ελπίδες των πιστών. Τον ρόλο της μεσιτείας μπροστά στον Χριστό Κριτή αναλαμβάνουν ο τιμώμενος άγιος του ναού Στέφανος²⁰, ο άγιος Νικόλαος ένας από τους σημαντικότερους βοηθούς των ανθρώπων και οι άγιοι στρατιωτικοί Δημήτριος και Γεώργιος²¹. Οι δύο πρώτοι παίρνουν την θέση τους κοντά στο τέμπλο και την σκηνή της Δέησης, στην ανατολική πλευρά των πεσσών. Ακριβώς απέναντι στην δυτική πλευρά των άλλων δύο πεσσών τοποθετούνται οι άγιοι στρατιωτικοί για να συμπληρωθεί η τετράδα αυτής της σημαντικής εκπροσώπησης στο κέντρο του ναού. Η νότια παραστάδα του τοξωτού ανοίγματος ανάμεσα στο νάρθηκα και τον ναό, φιλοξενεί τους αγίους Αναργύρους, ακριβώς απέναντι από τους αγίους Κωνσταντίνο και Ελένη του 11^{ου} αιώνα. Είναι γνωστή η τιμή και προσκύνηση των συγκεκριμένων αγίων στον χώρο της Καστοριάς με την αφιέρωση ενός από τους σημαντικότερους ναούς της πόλης στο όνομα τους. Η κατάληψη αυτής της θέσης μόνο τιμητική μπορεί να θεωρηθεί και απ' ό,τι φαίνεται υπήρχε και στο πρώτο στρώμα ζωγραφικής. Την φύλαξη της εισόδου ολοκληρώνουν οι σημαντικότεροι υπηρέτες του Χριστού, οι άγιοι Στυλίτες, από τους οποίους στην αριστερή γωνία του δυτικού τοίχου διακρίνεται ο άγιος Συμεών.

Ο γραφικός χαρακτήρας του καλλιτέχνη, που ολοκλήρωσε τις συγκεκριμένες μορφές και την σκηνή της Βάπτισης, γίνεται αναγνωρίσιμος, γιατί όλες του τις δημιουργίες προσπάθησε να τις καλύψει μ' ένα μανδύα ποιητικότητας. Επέλεξε τύπους αγίων με φυσικά χαρακτηριστικά, που είχαν ως κύριο γνώρισμα την ομορφιά (Δημήτριος, Γεώργιος, Στέφανος) και την γλυκύτητα στην έκφραση. Ισορρόπησε στα τριγωνικά κεφάλια μια επιμελημένη κόμμωση και τα αισθητήρια όργανα χαλαρά και προβληματισμένα, με εξπρεσιονιστική διάθεση. Τα πρόσωπα τα δούλεψε με φαρδιές πινελιές με την επιδίωξη να καταπιεί το ένα χρώμα το άλλο, για να οδηγηθεί σε μια ήπια ενσάρκωση. Σε ορισμένες περιπτώσεις τόνισε επιπλέον τα μήλα με βαθύ κόκκινο (Παναγία Βρεφοκρατούσα και Χριστός, άγγελοι Βάπτισης, άγιος Στέφανος) φέρνοντας τα σε αντίθεση με το μαλακό πλάσιμο και τα ήρεμα περάσματα στις σκιές. Αλλού η φωτοσκίαση που ξεκινάει από το βαθύ πράσινο και καταλήγει στην ανοιχτή όχρα (άγιοι Ανάργυροι, άγ. Συμεών), δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση και υστερεί σε τρυφερότητα. Το σχέδιο περιγράφει με τον καλύτερο τρόπο τις μορφές και διατηρεί αρμονία στις αναλογίες. Το τελικό αποτέλεσμα διαπνέεται από μια αίσθηση μνημειακότητας. Αυτής της αναλογίας ζωγραφική συναντούμε μερικά χρόνια αργότερα σε μια εικόνα του αγίου Γεωργίου στη Struga της Αχρίδας²², χορηγία του ρεφενδάριου Ιωάννη και σε κάποιες αδημοσίευτες εικόνες της Καστοριάς.

¹⁹ Ch. Walter, *Bulletin on Deesis and Paraclesis*, REB 38, 1980, 261-269.

²⁰ Д. Вojводић, *Иконографија и култ св. Стефана*,

²¹ Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, 33.

²² K. Balabanov, *Icons from Macedonia*, XLII, 10.



Πρ. 4 Св. Ана Млекопитателица
Σχ. 4 Η Αγία Άννα Γαλακτοτροφούσα

Στο υπερώο ως ξεχωριστή εικόνα των μέσων του 13^{ου} αιώνα, η οποία διαφέρει στο ύφος από τις υπόλοιπες τοιχογραφίες αυτής της εποχής, σώζεται η αγία Άννα η γαλακτοτροφούσα (Σχ.4). Δύο είναι οι ενότητες του εικονογραφικού κύκλου της παιδικής ηλικίας της Παναγίας. Στην πρώτη ενότητα παριστάνονται σκηνές από τον βίο του Ιωακείμ και της Άννας με ιδιαίτερες αναφορές στην απόρριψη των δώρων λόγω ατεκνίας και στην αποδοχή των δώρων μετά τον Ευαγγελισμό. Στην δεύτερη εντάσσονται σκηνές από την Γέννηση της Παναγίας μέχρι τα Εισόδια της. Στο υπερώο του Αγίου Στεφάνου, σ' ένα χώρο που είναι αφιερωμένος στην αγία Άννα και στις τοιχογραφίες του πρώτου στρώματος ζωγραφικής έχουμε ορισμένα επεισόδια από την πρώτη ενότητα. Πιθανό τμήμα και της δεύτερης ενότητας να παριστάνονταν στον ανατολικό τοίχο του υπερώου, όπου η ζωγραφική είναι κατεστραμμένη, σκέψη που βοηθά στην εξήγηση

της διπλής απεικόνισης της αγίας, τόσο στην κόγχη του παρεκκλησίου, όσο και στο παράθυρο του υπερώου. Εξετάζοντας την διάρθρωση του προγράμματος, μπορούμε να υποθέσουμε την επανάληψη της μορφής της με την Παναγία και στο αρχικό στρώμα στην ίδια θέση, διότι πρόκειται για συμπληρωματικό θέμα αυτού του κύκλου. Στον πεσσίσκο του παραθύρου και στην βόρεια πλευρά του εικονίζεται η αγία Άννα σε όρθια στάση, λίγο πιο κάτω από την μέση να κρατά στην αγκαλιά της την Παναγία και να την θηλάζει. Παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει η Παναγία το στήθος της αγίας Άννας. Μια τρυφερή στιγμή, η οποία αναπαράγει την αντίστοιχη της Παναγίας με τον Χριστό. Η παράσταση του θηλασμού της Παναγίας, αναφέρεται στο πρωτοευαγγέλιο του Ιακώβου²³ (πληρωθησών δέ τών ημερών απεσμήξατο Άννα, καί ἔδωκεν μασθόν τῇ παιδί, καί ἐπωνόμασε τό ὄνομα αὐτῆς Μαριάμ) και παριστάνεται για πρώτη φορά στο κιβώριο του αγίου Μάρκου της Βενετίας (6^{ος} αιώνας). Όπως το θέμα της Παναγίας γαλακτοτροφούσας, έτσι και το παρόμοιο της αγίας Άννας, είναι εμπνευσμένα από κείμενα της λει-

²³ C. Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, Lipsiae 1876, 1-49

τουργίας για το Γενέσιο της Θεοτόκου. Αξίζει ν' αναφερθούν μερικά απ' αυτά, που ξεχώρισε ο Λ. Μίρκοβιτς²⁴: “Οι μαστοί σου υπέρ οίνον αγαθώτατοι, Άννα θεόκλητε! ότι μαστοίς ιεροίς, την τον αγαθώτατον Λόγον θηλάσασαν, σύ εθήλασας τον χορηγόν του γάλακτος και πνοής τροφέα πάσης”, “Η πρώην άγονος χώρα, γήν καρποφόρον γεννά, και εξ ακάρπου μήτρας καρπόν άγιον δούσα, γάλακτι εκτρεφεί, θαύμα φρικτόν! η τροφός της ζωής ημών, η τον ουράνιον άρτον εν τη γαστρί, δεξαμένη γαλουχείται μαζίω», «Η στείρα, βρέφος θηλάζει την Μαριάμ, και χαίρει επί τω τόκω Ιωακείμ”, “Μακάριοι οι μαστοί, οίς εθήλασας τήν γαλακτοτροφήσασαν τόν τρέφοντα πάσαν πνοήν, όν δυσωπείν υμάς παμμακάριστοι αιτούμεθα, ελεηθήναι τάς ψυχάς ημών”. Ανατρέχοντας στην αρχαιότητα, εικονογραφική αναλογία μπορούμε να βρούμε στην αντίστοιχη σκηνή της γαλακτοτροφούσας Ίσιδας, που είχε ιδιαίτερη διάδοση στην Αίγυπτο. Όμως η πλησιέστερη από άποψη τυπολογίας, είναι η τοιχογραφία του νοτίου τοίχου του αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo²⁵, όπου η αγία Άννα παριστάνεται ολόσωμη δίπλα στον Ιωακείμ σε προχωρημένη ηλικία. Πολύ κοντά χρονικά στην παράσταση μας, είναι αυτή του ναού των τεσσαράκοντα μαρτύρων στο Τιμνονο (1230)²⁶ καθώς και μια φορητή εικόνα της Βέροιας²⁷ (14^{ος} αιώνας). Στην σκηνή της Γέννησης της Παναγίας εντάσσεται ως ξεχωριστό επεισόδιο ο θηλασμός σε δύο μνημεία του Μυστρά, στην Περίβλεπτο (τρίτο τέταρτο 14^{ου} αι.) και στην Οδηγήτρια (μετά το 1366)²⁸. Η αφιερωματική επιγραφή της χορηγού Μαρίας, που αναγράφεται στο δεξιό μέρος “[Δ]ΕΥΣΙΣ ΤΗΣ ΔΟΥΛΗΣ [ΤΟΥ] [ΘΕΟΥ] ΜΑΡΗΑΣ” θυμίζει αντίστοιχη πρακτική καλλιτεχνών της Καστοριάς σε φορητές εικόνες.

Σε αντίθεση με τον προηγούμενο ζωγράφο, ο καλλιτέχνης της Γαλακτοτροφούσας, που πρέπει ν' ανέλαβε την δημιουργία της παράστασης λίγα μόνο χρόνια αργότερα, χρησιμοποιεί εντονότερα χρώματα και το πλάσιμο των προσώπων τόσο της αγίας Άννας, όσο κι' αυτό της Παναγίας τα διανθίζει με λεπτές πινελιές λευκού, ώστε να διοχετεύσει περισσότερο φως. Η παλέτα του εμπλουτίζεται επιπλέον με βυσσινί και γκρί, τα οποία τοποθετεί στις ενδυμασίες και τα αντιπαραθέτει με τα φωτεινά των μορφών, δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα για την τελετουργία της σκηνής. Αυτοί οι πειραματισμοί στην μορφοποίηση και η παράλληλη συνύπαρξη τεχνοτροπιών με επιμέρους αποκλίσεις από την γνωστή μνημειακή τέχνη της Καστοριάς, έτσι όπως την γνωρίζουμε μέσω των διακοσμήσεων του αγίου Δημητρίου Ελεούσης και της Παναγίας Μαυριώτισσας²⁹, λίγο πριν τα μέσα του 13^{ου} αιώνα, από την μια πλευρά ξαφνιάζουν και από την άλλη επιβεβαιώνουν την ιδιαίτερη αξία αυτού του καλλιτεχνικού κέντρου.

²⁴ Л. Мирковић, *Иконографске студије*, Нови Сад 1974, 250-251

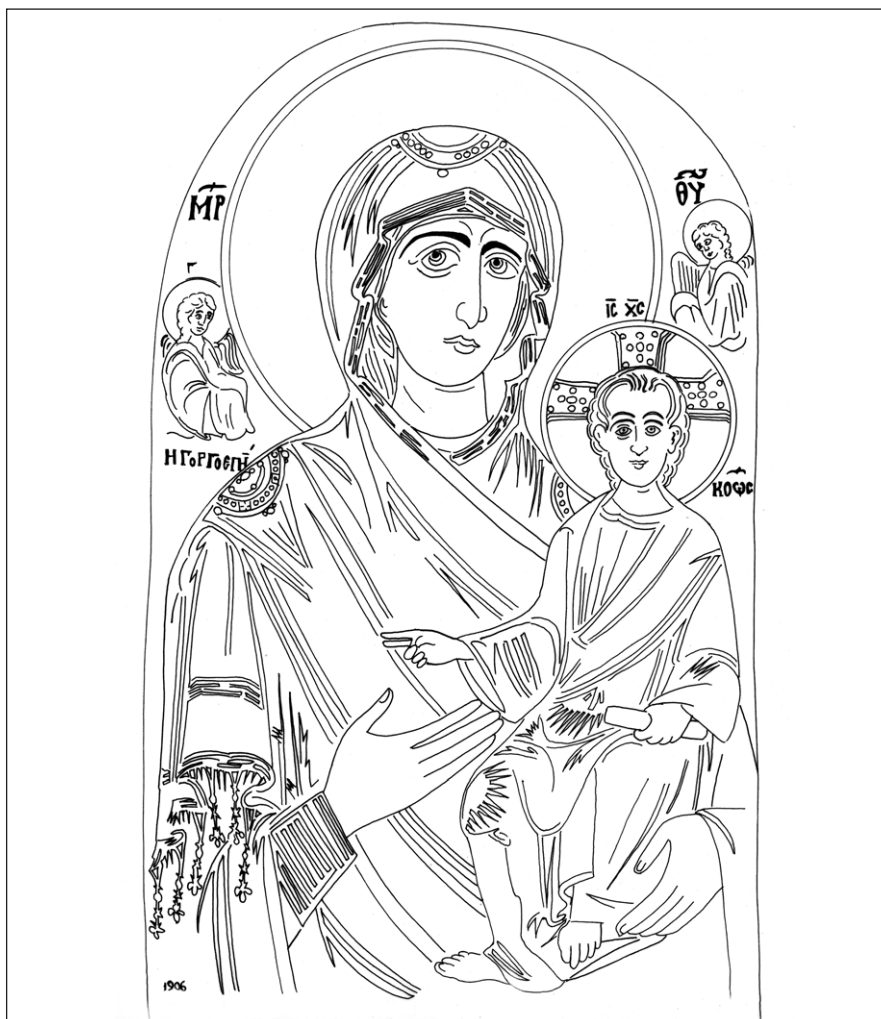
²⁵ Cv. Grozdanov-L. Hadermann Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1991, 43, 61

²⁶ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 20

²⁷ Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1997, 78

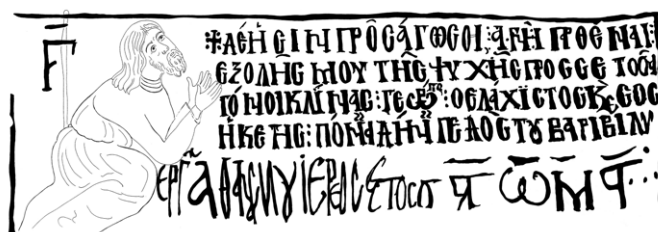
²⁸ Μ. Χατζηδάκης, Μυστράς, Αθήνα 1993, 67, Α. Τριβυζαδάκη, *Θεομητορική εικονογραφία, η παιδική ηλικία*, Θεσσαλονίκη 2005, 230-231

²⁹ I. Sisiou, *The painting of the 13th century in the temple of Saint Dimitrios in Kastoria*, Niš & Byzantium III, Niš 2005, 265-280



Цр. 5 Богородица Горгоепикоос

Σχ. 5 Η Παναγία Γοργοεπήκοος



Цр. 6 Ктиτωρ Георгије и натпис испод Горгоепикоос

Σχ. 6 Ο κτήτωρ Γεώργιος και η επιγραφή ISPOD Γοργοεπήκοος

Στο πέραςμα από τον 13^ο στον 14^ο αιώνα προστέθηκαν άλλες τρεις μορφές στους τοίχους του αγίου Στεφάνου. Πρώτα στην κόγχη του υπερώου η ολόσωμη αγία Άννα με την Παναγία στην αγκαλιά της. Μια πολύ ενδιαφέρουσα απεικόνιση, της οποίας τα χαρακτηριστικά μας φέρνουν σ' επαφή με τα καλύτερα έργα των πρώτων δεκαετιών του 14^{ου} αιώνα. Το πρόσωπο της μεταφέρει κλασικά πρότυπα της τέχνης των Παλαιολόγων. Μετά η μορφή του αγίου Στεφάνου στο διαχωριστικό του παρεκκλησίου, η οποία αν και δέχτηκε μεγάλες καταπονήσεις από σύγχρονα χαράγματα, διατήρησε όμως αρκετά στοιχεία των αξιών αυτής της εποχής. Τις αρετές αυτής της ζωγραφικής, τις συναντούμε στην φυσιογνωμία του αρχαγγέλου Γαβριήλ, των εξωτερικών τοιχογραφιών του Ταξιάρχη Μητροπόλεως.³⁰ Τελευταία η εικόνα του αγίου Νικολάου³¹ στον βορειοανατολικό πεσσό του ναού, στην οποία συμπυκνώνονται αρκετοί νεωτερισμοί τόσο στην τυπολογία της, όσο και στην επεξεργασία. Ξεχωρίζει ο τρόπος με τον οποίο σχηματίζεται η κόμμωση και η γενειάδα του αγίου, που τον κάνει νεώτερο, ενώ τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά του απομακρύνονται από τα καθιερωμένα πρότυπα.

Στο δεύτερο κατά σειρά τυφλό αψίδωμα του βορείου κλίτους εικονίζεται η Παναγία η Γοργοεπήκοος³² (Σχ.5) μαζί με τον κτήτορα Γεώργιο και την σχετική επιγραφή στο κάτω μέρος. Η συγκεκριμένη παράσταση επαναφέρει στο προσκήνιο την συζήτηση γύρω από την σύζευξη ποιητικών επιθέτων της Παναγίας με εικονογραφικούς τύπους, που είχαν οριστεί με αυστηρούς κανόνες από πολλούς σύγχρονους ερευνητές³³. Η επιλογή του ποιητικού επιθέτου, στις περισσότερες των περιπτώσεων δεν όριζε και τον εικονογραφικό τύπο της εικόνας³⁴. Στον βυζαντινό ζωγράφο, όπως και στον πιστό, το ποιητικό επίθετο χρησίμευε ως ευχαριστία για τις ουσιαστικές ιδιότητες της Παναγίας. Στο πρόσωπο της συγκεντρώνονταν όλα τα χαρακτηριστικά του μεσολαβητή για την σωτηρία του ανθρώπινου γένους και οι θρησκευόμενοι από διαφορετικά κοινωνικά στρώματα προτιμούσαν ν' απευθύνονται σ' αυτήν ως μητέρα και προστάτιδα. Στην αύξηση των επιθέτων σε μεγάλο βαθμό επέδρασε και η υμνογραφία, η οποία προσέφερε άφθονο υλικό σε λέξεις. Οι θαυματουργές εικόνες συνδέθηκαν με συγκεκριμένους τόπους και απέκτησαν αίγλη καθοριζόμενες απ' αυτούς, με αποτέλεσμα σε κάποιο ενδεχόμενο απώλειας τους, να κινείται αμέσως η διαδικασία δημιουργίας αντιγράφου. Ο εικονογραφικός τύπος της Παναγίας Γοργοεπήκου του Αγίου Στεφάνου, έχει όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της Οδηγήτριας. Εικονίζεται σε προτομή να βαστάει με το αριστερό της χέρι τον Χριστό, ενώ με το δεξί μεταφέρει και αναπέμπει δεήσεις. Ο Χριστός ψηλόλιγνος, γεροδεμένος και στραμμένος προς τον θεατή μετωπικά, ευλογεί με το δεξί και με το αριστερό κρατά κλειστό είλητάριο. Αριστερά και δεξιά στο πάνω μέρος παριστάνονται μικρογραφημένοι σεβίζοντες οι αρχάγγελοι Γαβριήλ και

³⁰ Ι. Σίσιου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι, που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα*, Niš & Byzantium, Niš 2004, 304-305.

³¹ Siomkos, 224-229

³² Δρακοπούλου, 92-93,

³³ Г. Бабић, *Епитети Богородице коју дете грли*, З.Л.У 21, Нови Сад 1985, 261

³⁴ Н.П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, С. Петербург 1914-1915, Н.П. Лихачев, *Историческое значение италогречески иконописи*, С. Петербург 1911

Μιχαήλ. Το επίθετο Γοργοεπήκοος προσδίδει στην Θεοτόκο ιδιότητες με τις οποίες μπορεί να εισακούει γρήγορα τις δεήσεις των πιστών. Η γοργώς ήτοι ταχέως επακούουσα. Παρόμοια φράση, η οποία εξηγεί κατά κάποιον τρόπο την αποστολή της Παναγίας υπάρχει στον παρακλητικό κανόνα “η μόνη ταχέως προστατεύουσα³⁵”. Το παλαιότερο παράδειγμα με το συγκεκριμένο επίθετο³⁶, το έχουμε στην Svanetia της Γεωργίας (Adis)³⁷, ήδη από τον 12^ο αιώνα με την διαφορά ότι στην εικόνα η Παναγία παριστάνεται ως δεξιοκρατούσα. Τον ίδιο τύπο της δεξιοκρατούσας ακολουθεί και η πολιούχος των Αθηνών Παναγία η Αθηναία Γοργοεπήκοος, μια εικόνα, που προέρχεται από το Κάιρο³⁸ και έφθασε μέχρι την Κωνσταντινούπολη. Η πρώτη όμως εκδοχή της Αθηنيώτισσας θα πρέπει να ήταν αριστεροκρατούσα, υπόθεση που ενισχύεται από την ύπαρξη σχετικών μολυβδοβούλων των μητροπολιτών Μιχαήλ Ακομινάτου και Νικολάου Αγιοθεοδωρίτου³⁹. Το ίδιο επίθετο σώζεται και στο επάργυρο περιθώριο μιας εικόνας από την Μεσημβρία⁴⁰ των αρχών του 14^{ου} αιώνα⁴¹, που υπάρχει σήμερα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Σόφιας. Παρόμοια τυπολογία της Παναγίας Οδηγήτριας παρατηρούμε στην εικόνα της πινακοθήκης Tretiakov⁴², από τα τέλη του 13^{ου} αιώνα, μια δωρεά του Κωνσταντίνου Ακροπολίτη και της Μαρίας Κομνηνής Τορνικίνας Ακροπολίτισσας. Ωστόσο μεταφρασμένο επίθετο στην σερβική γλώσσα της Παναγίας Γοργοεπηκόου έχουμε σε τοιχογραφία της Богородица Левишка⁴³ καθεδρικού ναού του Призрен. Η Παναγία „Скорја услишателница (скоропослушница)“ προέκυψε από τον ιδιαίτερο σεβασμό προς τις θαυματουργές εικόνες και συνέχισε μια παράδοση στην μεσαιωνική Σερβία, που ξεκίνησε με εικόνες όπως η Студеничка, η Хиландарска

³⁵ Στον παρακλητικό κανόνα και συγκεκριμένα στα τροπάρια εκ του μικρού κανόνα, έχουμε ενδιαφέροντα σχετικά εδάφια όπως: “πρεσβεία θερμή και τείχος απροσμάχητον, ελέους πηγή, του κόσμου καταφύγιον, εκτενώς βοώμεν. σοι Θεοτόκε Δέσποινα, πρόφθασον και εκ κινδύνων λύτρωσαι ημάς, η μόνη ταχέως προστατεύουσα” και “προστασία των χριστιανών ακатаίσχυντε, μεσιτεία προς τον ποιητήν αμετάθετε, μη παρίδης αμαρτωλών δεήσεων φωνάς, αλλά πρόφθασον ως αγαθή εις την βοήθειαν ημών των πιστών κραυγαζόντων σοι. Τάχυνον εις πρεσβείαν και σπεύσον εις ικεσίαν η προστατεύουσα αεί, θεοτόκε, των τιμώντων σε”.

³⁶ Παρατηρείται η ίδια ανορθογραφία στο επίθετο Γοργοεπήκοως, που γράφεται με ω. Αυτή η ανορθογραφία οδήγησε την Μ. Татић-Ђурић στην σύνδεση της μορφής με την ειδωλολατρική παράδοση της Γοργόνας και συγκεκριμένα την Μέδουσα, η οποία είχε την δύναμη να μαγεύει το φώς. Αυτή η ικανότητα προκάλεσε την ζήλια της Αθηνάς, η οποία για τιμωρία την έκανε θνητή με συνέπεια να σκοτωθεί αργότερα από τον Περσέα.

³⁷ N. Thierry, *Notes d'un voyage en Haute Svanetie*, Bedi Katlisa, Revue de Kartvelologie, vol. XXXVII, Paris 1979, fig. 24

³⁸ Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν*, Π.Ι.Π.Μ. Θεσσαλονίκη 1972, 63

³⁹ G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884, 173

⁴⁰ Ст. Станчев Ваклинов, *История на българското изобразително изкуство*, София 1976, 281

⁴¹ A. Grabar, *Les revetements en or et en argent des icons Byzantines du moyen age*, Venise 1975, 28

⁴² A. Grabar, 45, 43

⁴³ Д. Панић - Г. Бабић, *Богородица Левишка*, Београд 1975, 57, XXV

και η Црногорска. Για την προέλευση αυτού του εικονογραφικού τύπου της Παναγίας, έγραψαν στο παρελθόν αρκετοί μελετητές⁴⁴, οι περισσότεροι εκ των οποίων συνέκλιναν στο συμπέρασμα, ότι πρόκειται για την Γοργοεπήκοο. Λίγο αργότερα διόλου τυχαία τοιχογραφείται άλλη μια παράσταση της Παναγίας με το ίδιο επίθετο Скоропослушительница (Γοργοεπήκοος) στην Доња Каменица⁴⁵ κατά την διάρκεια της τρίτης δεκαετίας του 14^{ου} αιώνα. Η ζωγραφική του συγκεκριμένου ναού αγγίζει με ξεχωριστό τρόπο το καλλιτεχνικό περιβάλλον της Καστοριάς⁴⁶, αφού μέσω των δημιουργών της μεταφέρθηκαν στην περιοχή εικονογραφικές λύσεις με ιδιαιτερότητες, όπως αυτές των αγίων Στυλιτών⁴⁷ και του αγίου Γεωργίου του Διασορίτη, ενώ και η Γοργοεπήκοος φαίνεται να έχει την ίδια κοινή καταγωγή. Αξίζει επίσης ν' αναφέρουμε και την ύπαρξη ναού αφιερωμένου στην Παναγία Γοργοεπήκοο, στην Βέροια με ζωγραφική του 15^{ου} αιώνα⁴⁸.

Η αφαίρεση της επιζωγράφησης του 1906 επανέφερε τα αυθεντικά στοιχεία της παράστασης, τα οποία συγχρόνως δίνουν πολύτιμες πληροφορίες για τα χαρακτηριστικά της τέχνης στην Καστοριά κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 14^{ου} αιώνα. Κάτω από την εικόνα της Παναγίας σώζεται η επιγραφή, που αναφέρει το όνομα του δωρητή Γεωργίου γιού του Βαριβίλου και το όνομα του ζωγράφου ιερέα Αθανασίου κατά το έτος 1337/38.

Η μεγάλων διαστάσεων ολόσωμη μορφή του Χριστού Παντοκράτορα κυριαρχεί στο νότιο τοίχο του κυρίως ναού ακριβώς δίπλα στο κτιστό τέμπλο. Ο Χριστός Ελεήμων και Εύσπλαχνος (Σχ.6) ευλογεί με το δεξί του χέρι και στο αριστερό κρατάει ανοιχτό ευαγγέλιο με κείμενο (Ιωάν. η, 12) που προτρέπει τους πιστούς να τον ακολουθήσουν στην εύρεση του φωτός⁴⁹. Το θέμα της μεσιτείας των αγίων μπροστά στον Χριστό για την σωτηρία των ανθρώπων, το οποίο εκφράστηκε περισσότερο μέσα από την σύνθεση της Δέησης⁵⁰, φαίνεται ότι υπήρχε στην ίδια θέση από τον 9^ο αιώνα, αποτελώντας μέρος της αρχικής

⁴⁴ М. Ћоровић - Љубинковић, *Две Дечанске иконе Умиљенија*, Старинар III-IV, 1951-1953, 89-90, 12, Ј. Радовановић, *Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену*, Старине Косова и Метохије II-III, Приштина 1963, 127, 3, М. Татић - Ђурић, *Икона Богородице Прекрасне, њено порекло и распрострањеност*, Зборник Св. Радојчића, Београд 1969, 344

⁴⁵ Р. Љубинковић, *Црква у Доњој Каменици*, Старинар I, 1950, 56, 3 και D. Panayotova, *Les portraits des donateurs de Dolna Kamnica*, ЗРВИ 12, Београд 1970, 143-156, και Т. Бърнанд, *За функцията на црквата св. Богородица, с. Долна Каменица*, Проблеми на изкуството 4, София 2005, 27-33

⁴⁶ Г. Суботић, *Костурска сликарска школа*, САНУ, Одељење историјских наука 10 (1998) 109-139

⁴⁷ Ι. Σίσσιου, *Οι καστοριανοί ζωγράφοι που μετακινούνται βόρεια κατά το πρώτο μισό του 14^{ου} αιώνα*, Niš & Byzantium II, Niš 2004, 297-311

⁴⁸ Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της*, Αθήνα 1994, 189, και του ιδίου *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Ακρίτας, Αθήνα 1995, σελ. 25, όπου οι εικόνες 13, 18 και 45 που δημοσιεύονται ανήκουν στο συγκεκριμένο ναό με την πρώτη να χρονολογείται στα 1260.

⁴⁹ Siomkos, 214-216, Δρακοπούλου, 89.

⁵⁰ T. Velmans, *L'image de la Deisis dans l'églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, CA 29 (1980-81), 51.



Цр. 7 Христос Елеимон и Евсплахнос
Σχ. 7 Ο Χριστός Ελεήμων και Εύσπλαχνος

διάρθρωσης του προγράμματος. Την εκτίμηση αυτή πιστοποιεί η αρχαιότερη ολόσωμη μορφή της Παναγίας Βρεφοκρατούσας, που εικονίζεται στον βόρειο τοίχο, απέναντι από τον Χριστό με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο σε προτομή αριστερά της κι' έναν άγγελο δεξιά της. Αυτήν την διάρθρωση ακολουθούν οι επόμενες δύο προσπάθειες απόδοσης της μορφής του Χριστού, ανανεώνοντας τις παλαιότερες εκδοχές πάνω στην ίδια σύνθεση. Ο Χριστός Εύσπλαχνος και Ελεήμων είναι αφιέρωση του δούλου του Θεού Κωνσταντίνου και της συμβίου αυτού Άννας (ΔΕΙΣΙΣ ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΗΝΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΙΜΒΗΟΥ [ΑΥ]ΤΟΥ ΑΝΗΣ). Τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του Χριστού, παραπέμπουν στα μέσα του 14^{ου} αιώνα. Είναι το τρίτο στρώμα ζωγραφικής στο συγκεκριμένο σημείο. Σε προηγούμενη φάση προστέθηκαν τμήματα στην τοιχοποιία του πεσσού, που κατήργησαν την εσοχή του τοξωτού ανοίγματος ένθεν και ένθεν της μορφής του αγίου Στεφάνου. Η αλλαγή αυτή δημιούργησε μεγαλύτερη επιφάνεια στον χώρο όπου εικονίζονταν ο άγιος Στέφανος. Τότε έγινε επέμβαση στο δεξί χέρι του αγίου, στο θυμιατό, καθώς και στις επιγραφές αριστερά και δεξιά της κεφαλής του. Σύγχρονος με την πρώτη φάση του αγίου

Στεφάνου θα πρέπει να ήταν ένας άλλος ολόσωμος Χριστός, του οποίου η ενδυμασία διακρίνεται σε ορισμένες τομές. Πάνω στο τρίτο στρώμα φιλοτεχνήθηκε ο ολόσωμος Χριστός, ο οποίος επαναλαμβάνει την ίδια παλαιότερη μορφή. Ο ίδιος ζωγράφος του Χριστού Ελεήμονα, ασχολήθηκε και με το σώμα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας του νάρθηκα. Μόνο τα κεφάλια της Παναγίας και του Χριστού δεν πείραξε, κρατώντας μια οριζόντια τεθλασμένη γραμμή στις επεμβάσεις του, την οποία δεν ξεπέρασε. Η απρόσεκτη και κακότεχνη επι-

ζωγράφηση εν μέρει αλλοίωσε την κτητορική επιγραφή της μοναχής Μαρίνας, ενώ το αριστερό πόδι της Παναγίας, ίσα που άγγιξε το κάλυμμα της κεφαλής. Ο συγκεκριμένος ζωγράφος έχει αίσθηση απόδοσης του όγκου και της μνημειακότητας, όμως υστερεί στην σχεδιαστική λεπτομέρεια και την πλαστικότητα.

Η μελέτη των μεμονωμένων παραστάσεων έγινε κατά τη διάρκεια της συντήρησης των τοιχογραφιών από το 2005 έως το 2008. Κατά τη διάρκεια αυτών των εργασιών είχα την δυνατότητα να διαπιστώσω από κοντά και για μακρύ χρονικό διάστημα τι ακριβώς συνέβη στην διακόσμηση αυτής της εκκλησίας. Αυτές είναι οι πρώτες διαπιστώσεις για την κατάθεση ψυχής τεσσάρων αιώνων, που αποτυπώθηκαν με την μορφή εικόνων. Από τεχνοτροπική άποψη τα κοινά χαρακτηριστικά των περισσότερων παραστάσεων αναδεικνύουν τις δυνατότητες πολλαπλής καλλιτεχνικής έκφρασης, που υπάρχει στην Καστοριά κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 13^{ου} αιώνα, καθώς και των πρώτων δεκαετιών του 14^{ου} αιώνα. Τα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά ιδίως των αγίων Δημητρίου, Γεωργίου και Στεφάνου, αναδεικνύουν το υψηλό ποιοτικό επίπεδο των καλλιτεχνών της πόλης. Παράλληλα επιβεβαιώνουν ότι ο άγιος Στέφανος ήταν σημαντικός ναός κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο, για να προσελκύει το ενδιαφέρον τόσων χορηγών.

Иоанис Сисиу

ДЕЛИМИЧНА ДЕКОРАЦИЈА ИЗ XIII И XIV ВЕКАУ ЦРКВИ СВ. СТЕФАНА У КАСТОРИЈИ

Ове представе нису настале у исто време. Ктитор из друге деценије XIII века Теодор Лимнјотис није стигао да заврши циклус великих празника какву је имао намеру. Уз представе постоје и портрети дародаваца и натписи који откривају њихову припадност монашким круговима. Иконографска анализа одговара на питање да ли је црква била католичкон манастира.

Декорација обухвата доње зоне наоса и нартекса. Св. Константин и Св. Јелена су насликани на северну страну централног отвора између наоса и нартекса. Ктитори према натпису су Димитрије и његова супруга Кали. Стилска анализа показује да је представа настала око средине XI века.

Богородица на престолу са Христом, најчешће се слика у апсиди наоса. Монахиња Марина као ктитор је преместила представу на источни зид северне стране нартекса, испод велике сцене Страшног суда из IX века. Само горњи део представе, глава Богородице и Христа, као и лик монахиње Марине, је рад сликара из треће деценије XIII века. Све остало је пресликано касније од неког другог мајстора који је сликао Христа Елеимона у наосу.

Крштење је смештено на јужну страну источног зида нартекса. Ова представа је рад уметника који је сликао Богородицу и дар је исте ктиторке монахиње Марине. Он се верно држи старих узора. Сцена је обогаћена мотивима који су инспирисани поетским текстовима читаним током службе. То су фигуре два анђела, који прекривених руку прате догађај са обале.

Истом стилу припадају ликови у наосу св. Козме и Дамјана, св. Симеона Столпника, св. Димитрија, Св. Георгија и св. Стефана. Једина фигура која је насликана касније почетком XIV века је Св. Никола. Сви ликови имају карактеристике фреско иконе и дарови су различитих ктитора.

У пареклису Св. Ане изнад припрате као посебна фреско икона из средине XIII века је насликана Св. Ана млекопитателница, која се стилски разликује од предходних фигура. Касније су сликане две представе (почетак XIV века) стојећа фигура Св. Ане са Богородицом и Св. Стефан.

Богородица Горгоепикоос (Скоропослушница) је представљена на северном зиду наоса. Конзервација и скидање пресликавања из 1906. године вратили су аутентичне боје и квалитет сликарству из 1337-38. године. Натпис и портрет дародаваца Георгија као и име сликара Атанасија пружају драгоцене податке за уметнички центар Касторије.

Христ Елеимон и Евсплахнос је смештен поред иконостаса на јужну страну наоса и дар је Константина и његове жене Ане. Изгледа да је сликар Христа из средине XIV века пресликао и тело Богородице у припрати.

Стилска анализа ових прадстава показује врлине касторијских сликара у размаку преко сто године, од треће деценије XIII до средине XIV века.



Сл. 1 Св. Ђорђе

Сл. 2 Крштење Христово

Сл. 3 Св. Богородица Горепикос

Сл. 4 Ктитор Георгие испод представе
Богородице

Сл. 5 Христ Елеимон и Евсплахос

Сл. 6 Св. Константин и Јелена

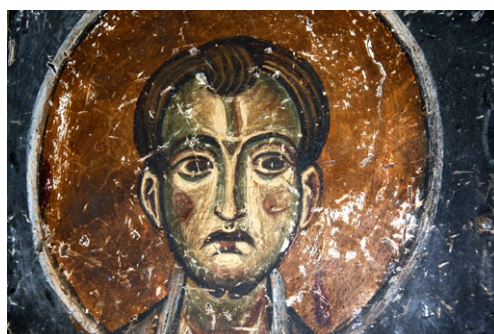


Сл. 7 Анђео из Крштења

Сл. 8 Христ из Крштења

Сл. 9 Св. Ана млекопитателица

Сл. 10 Богородица са Христом



Сл. 11 Св. Димитрије

Сл. 12 Св. Стефан

Сл. 13 Св. Козма

Сл. 14 Св. Дамјан

