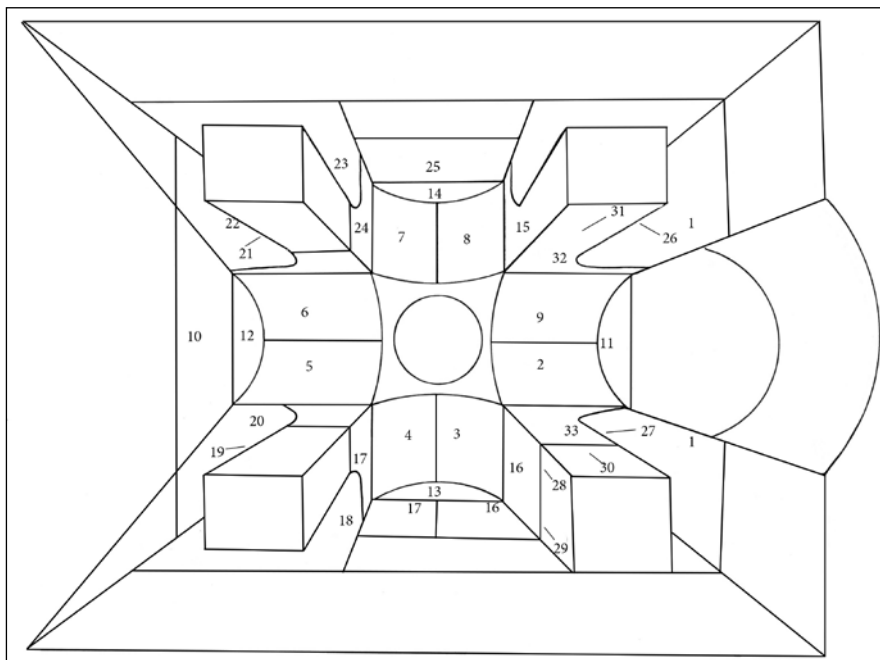


## ΟΙ ΣΚΗΝΕΣ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΩΝ ΕΟΡΤΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΠΑΘΩΝ ΣΤΟ ΝΑΟ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΖΕΥΓΟΣΤΑΣΙΟΥ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

Στην ευρύτερη περιοχή της Καστοριάς σε γενικές γραμμές όσον αφορά στους ναούς μικρών διαστάσεων, διατηρείται το ίδιο σύστημα παρουσίασης των Μεγάλων Εορτών και των Παθών, με μικρές μόνο αλλαγές κατά τη διάρκεια του 14<sup>ου</sup> και 15<sup>ου</sup> αιώνα. Οι αμυδρές μετατοπίσεις από τον καθιερωμένο κανόνα οφείλονται στο διαθέσιμο χώρο, στις κοινωνικές εξελίξεις οι οποίες επιδρούν σε μεγάλο βαθμό και στη διατύπωση προσωπικών απόψεων από τον κτήτορα. Όπως όλα δείχνουν οι νέες συνθήκες διαβίωσης του πληθυσμού επί τουρκοκρατίας οδήγησαν στην εναρμόνιση του προγράμματος των τοιχογραφιών πάνω στο βασικό δόγμα της ορθόδοξης θεολογίας και στο σεβασμό της παράδοσης, ενώ άφησαν ανοιχτό το ενδεχόμενο έκφρασης και νέων ιδεών. Έτσι στο πρόγραμμα της εσωτερικής διακόσμησης ενός τετρακίονιου εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο, όπως είναι η Παναγία, δεν θα μπορούσε παρά να ακολουθηθεί η κατασταλαγμένη πρακτική της έναρξης και ολοκλήρωσης της εικονογράφησης στον ανατολικό τοίχο. Η επιλογή και η διάταξη των παραστάσεων που διάλεξαν οι ζωγράφοι και οι σύμβουλοι τους, έχει σχέση με την παράθεση των ευαγγελικών γεγονότων στα πλαίσια δύο κύκλων, των Μεγάλων Εορτών και των Παθών. Σύμφωνα με αυτή την προγραμματική λύση την τέταρτη και ανώτερη ζώνη καταλαμβάνουν οι Μεγάλες Εορτές και την τρίτη τα Πάθη.

Είναι πιθανόν η αρχική ενότητα των Μεγάλων Εορτών<sup>1</sup> που εξελίσσεται στις καμάρες και τον ανατολικό και δυτικό τοίχο να αριθμούσε δώδεκα σκηνές. Ξέχωρα από τον *Ευαγγελισμό* που εικονίζεται αριστερά και δεξιά από την αψίδα

<sup>1</sup> Για τον κύκλο των μεγάλων εορτών βλ. A. Grabar, *Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures*, DOP 8 (1954) 161-199, G. Millet, *Recherches sur l'icônographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont Athos*, Paris 1916 (1960), 15-30, 67-84, 396-460, E. Kitzinger, *Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art*, CA 36 (1988), 51-73, J.-M. Spiers, *Liturgie et programmes iconographiques*, Travaux et memoires 11 (Paris 1991), 575-590, G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des Grandes Fetes de l'église de Pološko*, CA 36 (1988), 52-73. M. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно Сликарство Дечана, Београд 1995, 107-120, С.Габелић, *Манастир Конче*, Београд 2008, 91-125, M. Радужко, *Копорин*, Београд 2006, 144-264, E. Τσιγαρίδας, *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999.



Διάταξη σκηνών – Распоред фресака

1. Ευαγγελισμός - Благовести; 2. Γέννηση – Рођење; 3. Υπαπαντή – Сретење;  
 4. Μεταμόρφωση – Преображење; 5. Έγερση του Λαζάρου - Васкрсење Лазара;  
 6. Βαϊοφόρος – Улазак у Јерусалим; 7. Σταύρωση – Распеће; 8. Ανάληψη – Вознесење;  
 9. Κάθοδος στον Άδη - Силазак у Ад; 10. Κοίμηση της Θεοτόκου – Успење Богородице;  
 11. Χριστός Εμμανουήλ – Христ Емануил; 12. Ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος – Άηθεο  
 Великог Савета; 13. Αγία Τριάδα – Света Тројца; 14. Οι Μυροφόρες στον τάφο –  
 Мироносице на гробу Христовом; 15. Ο Θρήνος – Оплакивање; 16. Εισόδια της Θεοτόκου  
 – Ваведење Богородице; 17. Η Προσευχή στο όρος των ελαιών – Молитва на маслиновој  
 гори; 18. Η Προδοσία – Јудино издајство; 19. Η Άρνηση του Πέτρου – Петрово одрицање;  
 20. Η Κρίση του Άννα και του Καϊάφα – Суд Архиеереја; 21. Η απόνιση του Πιλάτου –  
 Христос пред Пилатом; 22. Εμπαιγμός – Ругање; 23. Η κρίση του Πιλάτου – Пилатово  
 изрицање пресуде; 24. Έδωκεν αυτό χολήν – Христос одбија да пије оцаг и жуц; 25. Ο  
 ελκόμενος – Пут на голготу; 26. Ο ενταφιασμός – Полагање у гроб; 27. Άνω σε εν θρόνω  
 - Горε те на престолу; 28. Ο προφήτης Ιακώβ – Пророк Јаков; 29. Ο προφήτης Ιεζεκιήλ –  
 Пророк Језекиил; 30. Αγία Άννα – Св. Ана; 31. Άγιος Ιωακείμ – Св. Јоаким; 32. Ο προφήτης  
 Ιωνάς – Пророк Јона; 33. Ο προφήτης Ζχαρίας – Пророк Захарије

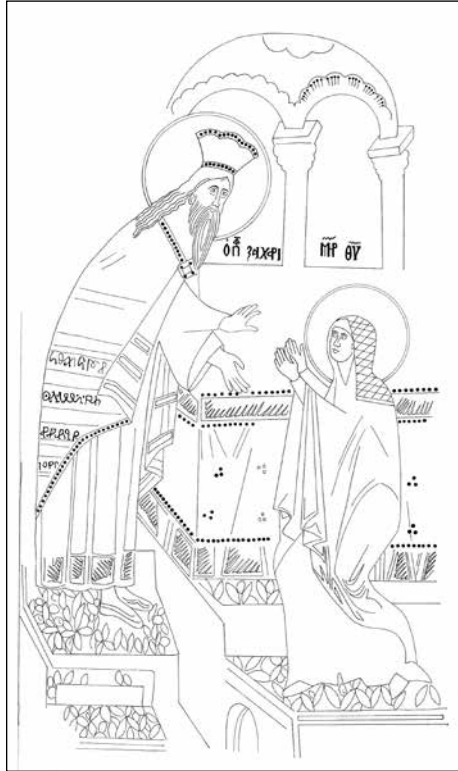
του Ιερού Βήματος, σήμερα μπορούμε ακόμη ν αναγνωρίσουμε τη *Γέννηση* και την *Κάθοδο στον Άδη* στην ανατολική καμάρα, την *Υπαπαντή* και τη *Μεταμόρφωση* στη νότια, την *Έγερση του Λαζάρου* και τη *Βαϊοφόρο* στη δυτική και τη *Σταύρωση* και την *Ανάληψη* στη βόρεια καμάρα. Τη δέκατη σκηνή του κύκλου συμπληρώνει η *Κοίμηση της Θεοτόκου* που διατηρείται στη συνηθισμένη θέση του δυτικού τοίχου. Η παράλειψη των δύο τελευταίων σκηνών που κατά

τη γνώμη μας ήταν η *Βάπτιση* και η *Πεντηκοστή* πιθανόν να συνδέεται με την κατεδάφιση του μεγαλύτερου τμήματος του δυτικού τοίχου στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα προκειμένου να διευρυνθεί η εκκλησία με μεταγενέστερο νάρθηκα.

Η κεντρική ιδέα του συνόλου, όπως παρατηρούμε εκτίθεται στους τοίχους του νοητού τετραγώνου κάτω από τον τρούλο και προσπαθεί να συμπεριλάβει τις πιο σημαντικές αξίες του χριστιανικού δόγματος που είναι η διδασκαλία για την ενσάρκωση του Λόγου, η θυσία στο Σταυρό και η Ανάσταση του Χριστού. Ξεχωριστή θέση σ αυτό το τετράγωνο και στα ισάριθμα τύμπανα καταλαμβάνουν άλλες τέσσερις συνθέσεις που κανονικά δεν ανήκουν σε κανένα από τους δύο βασικούς κύκλους. Είναι ο *Χριστός Εμμανουήλ* το κεντρικό θέμα του ανατολικού τυμπάνου στην κατεύθυνση ανατολή-δύση, με τις άλλες αυστηρά ιεραρχημένες ουράνιες δυνάμεις, χερουβείμ και σεραφεείμ πάνω από τον Ευαγγελισμό και ο *της Μεγάλης Βουλής Άγγελος*, που καταλαμβάνει θέση ακριβώς απέναντι στο δυτικό τύμπανο στην κατεύθυνση νότος-βορράς και πάνω από την Κοίμηση της Θεοτόκου. Στο σχεδόν τέλειο σχεδιασμό ιδεολογικά εντάσσονται και τα άλλα δύο θέματα, η *Αγία Τριάδα* με τη μορφή της *Φιλοξενίας του Αβραάμ* στο νότιο τύμπανο και ο *Λίθος* στο βόρειο.

Σ αυτό τον επινοημένο κόσμο που λειτουργεί εκτός χρόνου και κάτω από την επίβλεψη του Χριστού Παντοκράτορα, ο κτήτορας βρήκε θέση για την αφιερωματική παράσταση των *Εισοδίων της Θεοτόκου* στη νοτιοανατολική γωνία του ναού, στο σημείο δηλαδή που συνήθως ακουμπάει το ξυλόγλυπτο τέμπλο στο νότιο τοίχο και αρχίζουν να ξετυλίγονται οι σκηνές της τρίτης ζώνης. Η είσοδος της παρθένου στο ναό, η οποία είναι *της εὐδοκίας Θεοῦ τὸ προσίμιον, καὶ τῆς τῶν ἀνθρώπων σωτηρίας ἢ προκήρυξις*<sup>2</sup>, καταλαμβάνει σημαντική θέση και αντικαθιστά μία από τις πρώτες συνθέσεις του κύκλου των Παθῶν εξελισσόμενη σε δύο μέρη. Η πρώτη ενότητα με το επεισόδιο της υποδοχής της Μαρίας από τον Ζαχαρία στο ναό, λειτουργεί συγχρόνως και ως εικόνα, επειδή τοποθετήθηκε στην επιφάνεια ενός τυφλού αψιδώματος του ανατολικού τοίχου, το οποίο σχεδιάστηκε για να εναρμονιστεί με το ημικυκλικό σκέπαστρο του κιβωρίου. Μόνο μέσω μιας ενδεχόμενης απομάκρυνσης του σημερινού ξύλινου τέμπλου του 19<sup>ου</sup> αιώνα θα μπορούσε κάποιος να θαυμάσει την αρχική δομική έμπνευση που ένωσε το νοτιοανατολικό πεσσό με την πλευρική τοιχοποιία και δημιούργησε ξεχωριστή επιφάνεια διακόσμησης. Η συγκεκριμένη κατασκευαστική λεπτομέρεια έτσι όπως υλοποιήθηκε έδωσε την αίσθηση ενός κτιστού τέμπλου το οποίο κατάργησε το τοξωτό άνοιγμα που κανονικά θα έπρεπε να υπάρχει και να επιτρέπει την επικοινωνία του κυρίως ναού με το διακονικό. Ο χώρος πάνω από το αψίδωμα με την συγκεκριμένη διάρθρωση χρησίμευε για να ξεδιπλωθεί αρχιτεκτονικά το θυσιαστήριο στο τρίτο σκαλί του οποίου τοποθετήθηκε η Μαρία και απέναντι ο άγγελος που ανέλαβε την διατροφή της σύμφωνα πάντα με το πρωτοεβραγγελίο του Ιακώβου. Χαμηλότερα στο ίδιο ύψος με τη ζώνη των μεταλλίων εικονίζονται δύο μορφές που αποτελούν μέσω των προφητειών τους προεικονίσεις της Παναγίας. Είναι ο προφήτης Ιακώβ που

<sup>2</sup> Το απολυτίκιον της εορτής των Εισοδίων της Θεοτόκου που ψάλλεται στον Όρθρο, είναι ο καλύτερος πρόλογος, «*Σήμερον τῆς εὐδοκίας Θεοῦ τὸ προσίμιον, καὶ τῆς τῶν ἀνθρώπων σωτηρίας ἢ προκήρυξις. Ἐν ναῷ τοῦ Θεοῦ τρανώς ἢ Παρθένος δέικνυται, καὶ τὸν Χριστὸν τοῖς πᾶσι προκαταγγέλλεται. Αὐτῇ καὶ ἡμεῖς μεγαλοφῶνως βοήσωμεν Χαῖρε τῆς οἰκονομίας τοῦ Κτίστου ἢ ἐκπλήρωσις*».



Σχ. 1 Εισόδια της Θεοτόκου, προφ.Ζαχαρίας και Θεοτόκος

Цртеж 1 Введење, Захарије и Богородица

του κήτους μετά από τριήμερη παραμονή σ αυτό κρατάει ειλητό με το κείμενο (Ιων.β':7-8) «και αναβήτω εκ φθοράς ή ζωή μου, πρὸς σέ Κύριε ὁ Θεός μου» και βλέπει την τριήμερη Ανάσταση του Ιησού, σκηνή που αποτυπώνεται στο θόλο της ανατολικής καμάρας. Ο Ιωνάς παρέμεινε στο βάθος της αβύσσου το ίδιο χρονικό διάστημα με εκείνο που παρέμεινε ο Χριστός στον Άδη.

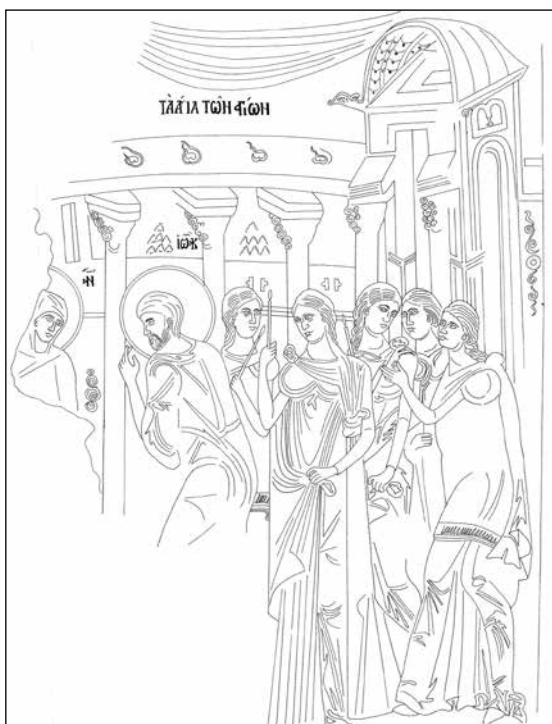
Οι θεοπάτορες Ιωακείμ και Άννα, ενώ ήταν άμεμπτοι σ όλα τους στη ζωή, κινδύνευαν να μη ξεφύγουν το όνειδος της ατεκνίας στη ζωή τους, σύμφωνα με τον Θεοφύλακτο Αχρίδας<sup>4</sup> και δοκιμάστηκαν από τον Θεό για την πίστη τους, όπως ακριβώς έγινε με τον προπάτορα Αβραάμ. Είναι μυσταγωγικός ο τρόπος που απλώνονται οι σκηνές στους δύο χώρους της εκκλησίας, τον

<sup>3</sup> Το τέλος του θερισμού συντελείται, όταν το κήρυγμα του Ευαγγελίου ολοκληρώνεται, και οι καρποί συγκεντρώνονται στις αποθήκες του Κυρίου (Ματ. 3: 12), «οὗ τὸ πτόνον ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ, καὶ διακαθαριεὶ τὴν ἄλωνα αὐτοῦ, καὶ συνάξει τὸν σίτον αὐτοῦ εἰς τὴν ἀποθήκην, τὸ δὲ ἄχυρον κατακαύσει πυρὶ ἀσβέστῳ», (Ζαχ. 5,1), «Καὶ ἐπέστρεψα, καὶ ἤρα τοὺς ὀφθαλμοὺς μου καὶ εἶδον καὶ ἰδοὺ δρέπανον πετόμενον».

<sup>4</sup> Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, *Εἰς τὴν εορτὴν τῆς ὑπεραγίας Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου*, ΡG 126, 129-144.

κρατά ανοιχτό ειλητό με το κείμενο «και ἰδοὺ κλίμαξ ἑστηριγμένη ἐν τῇ γῆ, ἥς ἡ κεφαλὴ ἀφικνεῖτο εἰς τὸν οὐρανόν, καὶ οἱ ἄγγελοι τοῦ Θεοῦ ἀνέβαινον καὶ κατέβαινον ἐπ' αὐτῆς» (Γεν. 28, 12) και ο προφήτης Ιεζεκιήλ με το κείμενο «ἢ πύλη αὕτη κεκλεισμένη ἔσται, οὐκ ἀνοιχθήσεται, καὶ οὐδεὶς μὴ διέλθῃ δι' αὐτῆς» (Ιεζ.44, 2). Στο ίδιο ὕψος και στην εσωτερική πλευρά των πεσσών που χωρίζουν το Ιερό Βῆμα από το ναό εικονίζονται τέσσερις μορφές, οι γονεὶς της Θεοτόκου Ιωακείμ και Άννα και οι προφῆτες Ζαχαρίας και Ιωνάς. Ο προφήτης Ζαχαρίας έχοντας το σύμβολο του θερισμού στο χέρι του παραπέμπει στην γιορτὴ της Σκηνοπηγίας, η οποία ἦταν η πρώτη γιορτὴ του Ισραηλιτικού θρησκευτικού ἔτους και ταυτόχρονα η τελευταία του γεωργικού τους ἔτους. Μ αυτόν τον συμβολικό τρόπο, δείχνει ότι επίκειται το τέλος της φθαρτῆς περιόδου της ανθρωπότητας, και ακολουθεὶ η μετάβαση στην αἰώνια μέσω της γέννησης του Χριστοῦ Λόγου που παριστάνεται ακριβώς από πάνω<sup>3</sup>. Ο προφήτης Ιωνάς ο οποίος ξεπροβάλλει από το στόμα

κυρίως ναό και το Ιερό Βήμα και εδώ επιχειρείται μια εισαγωγή στο μυστήριο της σχέσης των ανθρώπων με τον Θεό, μυστήριο το οποίο ταυτίζεται με αυτό της σωτηρίας και αποτυπώνεται στην ακολουθία της εορτής των Εισοδίων. Οι δίκαιοι γονείς της Μαρίας υποστηρίζουν αυτό το εγχείρημα και αποτελούν τις κολώνες και τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στους δύο χώρους. Το υπόλοιπο τμήμα της παράστασης ολοκληρώνεται στο νότιο τοίχο κάτω από την Αγία Τριάδα, όπου διακρίνεται η πομπή των Εβραίων παρθένων με τις αναμμένες λαμπάδες που συνοδεύουν τον Ιωακείμ και την Άννα στα άβατα Άγια των Αγίων και βρίσκονται σε πρώτο πλάνο στην αυλή, με φόντο τα αρχιτεκτονήματα του ναού του Σολομώντα.



Σχ. 2 Εισόδια της Θεοτόκου, εβραίες παρθένες  
Цргеж 2 Ваведенье, девице

Ο καλλιτέχνης και ο κτήτορας του Ζευγοστασίου βασικά στοιχεία της έμπνευσης τους τα άντλησαν από την υμνολογία της Ακολουθίας και τους λόγους που γράφτηκαν για την εορτή των Εισοδίων. Διεισδύοντας στο βαθύτερο νόημα της Ακολουθίας παρατηρούμε τον πολυδιάστατο χαρακτήρα με την πλούσια σωτηριολογική σημασία. Οι ύμνοι που ενσωματώνονται στην ακολουθία του Εσπερινού και του Όρθρου της 21ης Νοεμβρίου καθώς και ο κανόνας και τα τροπάρια, παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον στην αναζήτηση των άμεσων ή έμμεσων επιρροών που παρατηρούνται στην εικονογραφική διάταξη και διαπραγμάτευση. Το υμνολογικό υλικό φέρνει στο προσκήνιο τα πρόσωπα για τα οποία υπάρχει η πρόθεση να γίνει λόγος. Αυτά τα πρόσωπα εναλλάσσονται σχεδόν σε κάθε ωδή με αναφορές σε σύμβολα και προεικονίσεις της Παλαιάς Διαθήκης. Κατάσκιον όρος, κιβωτός, πύλη αδιόδευτος, ναός ακατάλυτος, πύλη κεκλεισμένη, σκηνή και θεία στάμνος, είναι λέξεις που παραπέμπουν ευθέως σε προτυπώσεις της Παλαιάς Διαθήκης. Με αφορμή το γεγονός της εισόδου της μητέρας του Θεού Λόγου στα Άγια των Αγίων, δίνεται η δυνατότητα στους υμνογράφους να μιλήσουν για την Αγία Τριάδα. Γιατί πως αλλιώς μπορεί να εξηγηθεί η εμφάνιση του δευτέρου προσώπου με την μορφή του Αγγέλου



Σχ. 3 Ο προφήτης Ιακώβ

Цртеж 3 Пророк Яков

της Μεγάλης Βουλής<sup>5</sup>, μιας εικόνας δηλαδή του απεσταλμένου και σαρκωμένου Χριστού και της προφητικής Φιλοξενίας του Αβραάμ<sup>6</sup>; Είναι ξεκάθαρο ότι διά του Αγγέλου εκδηλώνεται η πρόθεση να γίνει λόγος για την ενσάρκωση και για τη σύνδεση της με την Παλαιά Διαθήκη. Από την άποψη αυτή έχει ενδιαφέρον και η ερμηνεία του Θεοφύλακτου για την τριετίζουσα Θεοτόκο. Βρίσκει ότι έτσι συμβολίζεται η Αγία Τριάδα, η οποία αυξάνει κατ' αυτόν τον τρόπο την αγιότητα της<sup>7</sup>. Ο καθαγιασμός της σκηνής του Μαρτυρίου καθώς και η εμφά-

<sup>5</sup> Για πρώτη φορά στη μνημειακή τέχνη ο Μεγάλης Βουλής Άγγελος εμφανίζεται στην Περίβλεπτο Αχρίδας (1295) και αργότερα σε μνημεία της ίδιας αρχιεπισκοπής, όπως είναι η Παναγία Ελεούσα των Πρεσπών (1410), Γ. Συβοτιή, *Οχридска сликарска шкoла*, Βеоград 1980, 37, και η Ματκα (1497), στο ίδιο 150. Για τον συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο βλ. S. Der Nersessian, *Notes sur quelques se rattachant au theme du Christ-Angel*, Cahiers Archeologiques 13 (1962), 209-216, G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, 124-125, E. L. Lukovnikova, *Obraz Christa-Angela Velikogo Soveta iz tserkvi Bogorodici Perivlepti v Ochride. Razvitie ikonografii i osobenosti obraza*, Iskysstvo Christianskogo Mira, t. VI, Moskva 2002, 66-80, B. Miljković, *L'Illustration de la deuxieme homelie pascale de Gregoire le Theologien*, ZRVI 41 (2004), 105-114. Για τα μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. Α. Σέμογλου, *Χριστός Εμμανουήλ και Χριστός ο της Μεγάλης Βουλής Άγγελος. Εικονογραφικοί και επιγραφικοί συμφορμοί στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Βυζαντινά 30 (2010) 379-391.

<sup>6</sup> E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986, fig. 8, И. Ђорђевић, *Зидно сликарство српских властела*, Βеоград 2004, 142, Д. Војводић, *О Живопису Беле цркве Каранске и свременом сликарству Раике*, Зограф 31, (2006-2007), 141-143.

<sup>7</sup> Θεοφύλακτος Βουλγαρίας, PG 126, 140, «Τριετές δε, διά τοῦ ἀριθμοῦ μυστικῶς τῆς Τριάδος ἐμφαινομένης την ἀγιωσύνην ἠύξατο».



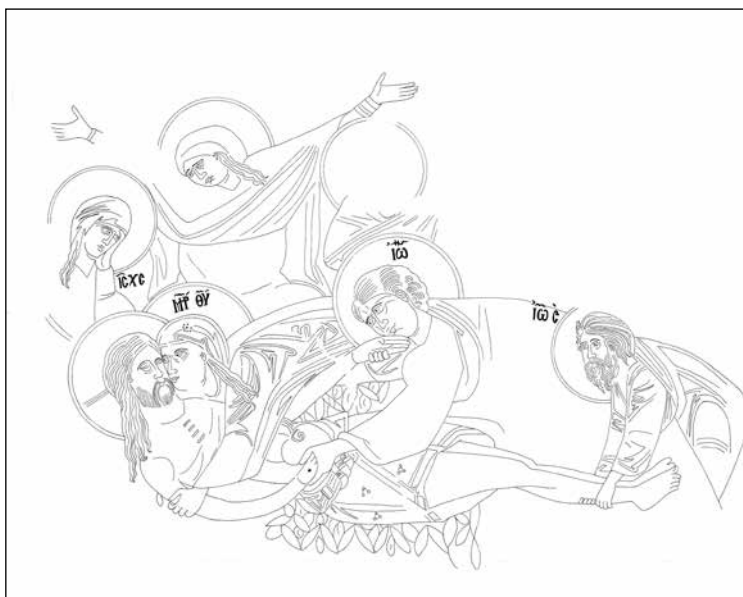
Σχ. 4 Ο προφήτης Ιεζεκιήλ  
Цртеж 4 Пророк Језекиил

νιση της δόξας του Κυρίου υπό μορφή νεφέλης, επιλέγονται ως παλαιδιαθηκικά αποσπάσματα και διαβάζονται στην ακολουθία του εσπερινού της εορτής των Εισοδίων<sup>8</sup>. Η αμίαντος δάμαλις<sup>9</sup> αποτελεί ίσως μια σημαντική λεπτομέρεια στον συμβολισμό της Θεοτόκου στην σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ για την κατανόηση του εικονογραφικού σχεδιασμού στο βόρειο τοίχο. Εικονίζεται στο κέντρο της σύνθεσης σε πρώτο πλάνο και κάτω από την τράπεζα. Έχει διπλωμένα τα πόδια τενωμένο τον λαιμό της και μισάνοιχτο το στόμα και κοιτάζει προς την τράπεζα, όπου βρίσκεται το θυσιασμένο σώμα του γιού της. Το κλειδί γι' αυτή την λύση έδωσε ο Β.Тодић<sup>10</sup>, ο οποίος περιέγραψε την αντίστοιχη προεικόνιση της Παναγίας στη Μεταμόρφωση του Σωτήρος στο Ζrze. Χαρακτηριστικό είναι ότι στη Φιλοξενία του Ζευγοστασίου δεν παρατηρείται ξεχωριστή διάκριση για τον άγγελο που βρίσκεται στο κέντρο, παρά και τα τρία πρόσωπα φέρουν την ίδια επιγραφή ΙΣ ΧΣ, στοιχείο που παραπέμπει στην ερμηνεία του Κυρίλλου Αλεξανδρείας και του Αμβροσίου Μεδιολάνων, που είδαν στην επίσκεψη των τριών ανδρών την προτύπωση ολόκληρης της Αγίας Τριάδας. Η σκέψη για τον προκαθορισμό του σαρκωμένου Λόγου στην παράσταση της Φιλοξενίας ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την «επικοινωνία»

<sup>8</sup> Εξ. 40, 15, 7, 9, 14, 28-29, Ιεζεκ. 43, 27 και 44, 1-4.

<sup>9</sup> Ακολουθία Εισοδίων της Θεοτόκου, «*Ἰωακείμ εὐφραίνου σήμερον, καὶ ἀγάλλου Ἄννα τῷ πνεύματι, τὴν γεννηθεῖσαν ἐξ ὑμῶν, τῷ Κυρίῳ προσάγοντες, τριετίζουσαν ὡς δάμαλιν, σεμνήν τὴν Πανάμωμον*».

<sup>10</sup> Б. Тодић, *Сликарство припреме Зрза и богослужење Страсне седмице*, Зограф 35, (2011), 211-222.



Σχ. 5 Ο Θρήνος

Цртеж 5 Оплакивање

της καταβασίας<sup>11</sup> της ε΄ ωδής, έργο του Κοσμά Μαΐουμά, η οποία ερμηνεύει την προφητεία του Ησαΐα<sup>12</sup>, «Θεός ών ειρήνης, Πατήρ οικτιρμών, τής μεγάλης Βουλής σου τόν Άγγελον, ειρήνην παρεχόμενον, απέστειλας ήμίν όθεν θεογονωσίας, προς φώς όδηγηθέντες, εκ νυκτός όρθρίζοντες, δοξολογοϋμέν σε, φιλόανθρωπε». Στην επόμενη θ΄ ωδή γίνεται αισθητό το σκηνικό της άλλης μεγάλης εορτής του Ευαγγελισμού<sup>13</sup>, η οποία συνδέεται στενά υμνολογικά μ αυτή των Εισοδίων, επειδή προαναγγέλλει την χαρμόσυνη είδηση. Ακόμη στον Ευαγγελισμό και στο α΄ τροπάριο της δ΄ ωδής περιέχεται η απάντηση της Παρθένου στην ερώτηση του αγγέλου σχετικά με την προφητεία του Ησαΐα με την οποία επιβεβαιώνεται η θεία οικονομία και η γέννηση του Εμμανουήλ<sup>14</sup>. Ο Χριστός Εμμανουήλ

<sup>11</sup> Οι καταβασίες ψάλλονται στο τέλος κάθε ωδής από τις 21 Νοεμβρίου έως τις 25 Δεκεμβρίου. Για περισσότερα στοιχεία βλ. Αρχ.Σ.Κούτσας, *Οι καταβασίες των δεσποτικών και θεομητορικών εορτών*, Κατερίνη 1994, 147-148.

<sup>12</sup> Ησ. 9: 5-6, «ότι παιδίον έγενήθη ήμίν, υίός και έδόθη ήμίν, ού ή αρχή έγενήθη επί του ώμου αυτού, και καλείται τó όνομα αυτού μεγάλης βουλής άγγελός, θαυμαστός σύμβουλος, Θεός ισχυρός, έξουσιαστής, άρχων ειρήνης, πατήρ του μέλλοντος αιώνος· έγω γάρ άζω ειρήνην επί τους άρχοντας, ειρήνην και υγίειαν αύτῶ».

<sup>13</sup> Ωδή θ΄ των Εισοδίων της Θεοτόκου, «Ως έμψύχω Θεού κιβωτῶ, ψανέτω μηδαμῶς χείρ άμυήτων, χείλη δε πιστών, τή Θεοτόκῳ άσιγήτως, φωνήν του Άγγέλου αναμέλλοντα, έν άγαλλιάσει βοάτω· Όντως άνωτέρα πάντων, ύπάρχεις Παρθένε άγνή». Στο ναό η Παρθένος «πρός ύποδοχήν του Λόγου έξευτρεπίζεται». Έτσι η είσοδος της αποτελεί το προοίμιο του Ευαγγελισμού.

<sup>14</sup> Α΄ τροπάριο της δ΄ ωδής του Ευαγγελισμού, «Ιεράν τινα Παρθένον, τεζομένην άκήκοα, του Προφήτου πάλαι, τόν Έμμανουήλ προθεσπίσαντος, έπιποθῶ δε του γνῶναι, πῶς Θεότητος, τήν ανάκρασιν, φύσις βροτών ύποστήσεται», που σχετίζεται με την προφητεία του



του ανατολικού τυμπάνου που εικονίζεται πάνω από τον Ευαγγελισμό έχει όλα τα στοιχεία της περιγραφής του προφήτη Ησαΐα 6: 1-3 που είδε «τὸν Κύριον καθήμενον ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ ἐπηρμένου, καὶ πλήρης ὁ οἶκος τῆς δόξης αὐτοῦ». Τα Σεραφεῖμ με τα ἑξί φτερά και τα Χερουβεῖμ στέκονται κυκλικά γύρω από την ακτινωτή δόξα, «καὶ ἐκέκραγεν ἕτερος πρὸς τὸν ἕτερον καὶ ἔλεγον· ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος Κύριος Σαβαώθ, πλήρης πᾶσα ἡ γῆ τῆς δόξης αὐτοῦ» και δοξάζουν την Αγία Τριάδα. Ο αρχάγγελος Γαβριήλ που φοράει χιτώνα και ιμάτιο στον Ευαγγελισμό σώζεται ἀκέραιος, ενώ η Παναγία που εικονιζόταν σε ὄρθια στάση διακρίνεται μέχρι τη μέση. Παρόμοια απόδοση της παράστασης με χαρακτηριστικές κινήσεις των δύο πρωταγωνιστῶν και τοποθέτηση στο χώρο βλέπουμε σε αρκετά μνημεῖα της Καστοριάς, ὅπως είναι η Παναγία Μαυριώτισσα<sup>15</sup>, ο Ἅγιος Δημήτριος Ελεούσης<sup>16</sup>, η Ομορφοκκλησιά<sup>17</sup> και οι Ἅγιοι Ανάργυροι<sup>18</sup>. Στο τελευταῖο μνημεῖο η παράσταση του Ευαγγελισμού πλαισιώνεται πάλι από τον Παλαιὸ των Ημερῶν που εικονίζεται μέσα σε ημικύκλια νεφέλη και ξεκάθαρο υπαινιγμὸ της Αγίας Τριάδας.

Ὅλες οι αναφορές στα πρόσωπα των ὕμνων της εορτῆς αποτελοῦν την αφορμὴ ἐγκωμίων προς τον ἡγιασμένο ναό. Αὐτὸν το ρόλο της Παναγίας για την πραγματοποίηση των προαιώνιων βουλῶν του Θεοῦ και την ἀπολύτρωση των ἀνθρώπων, θέλουν να ἐξάρουν οι ἐμπνευστές του προγράμματος.

Πέρα ὅμως ἀπὸ το ὑμνολογικὸ υλικὸ στο ὁποῖο κυριαρχεῖ ο χαρμόσυνος τόνος καθὼς καλοῦνται ο ουρανός, η γη, οι ἄγγελοι και οι ἀνθρώποι να συμμετάσχουν στην χαρὰ αὐτή, ἔχουν αφιερωθεῖ λόγοι και ἐγκώμια ἀπὸ τον Θεοφύλακτο Αχρίδας και τον ἅγιο Γρηγόριο τον Παλαμά. Ἰδιαιτέρα στο κείμενο του Θεοφύλακτου, ὅπως εἶδαμε και παραπάνω ξεχωριστὴ σημασία ἔχει το ἀνοίγμα της οδοῦ της σωτηρίας και δια αὐτῆς η εἰσοδος των ἀνθρώπων στον ουράνιο και ἀληθινό ναό. Θεωρεῖ ὅτι ο Χριστὸς με τη θεῖα χάρις ἐρχεται να δικαιώσει τους ἀνθρώπους και συγχρόνως να γκρεμίσει με τον σταυρικὸ του θάνατο ὅτι σαν τοῖχος τους χωρίζε και προκαλοῦσε ἔχθρα. Γι αὐτὸ τώρα στο ναό υποδέχεται την Παρθένο. Πιστεύει ὅτι ὅσα συμβαίνουν στη Θεοτόκο κατὰ την παραμονή της στο ναό, μοιάζουν με ἀξιόπιστα ἐνέχυρα για τη συμφιλίωση ἀργότερα ολόκληρου του ἀνθρώπινου γένους με τον Θεό. Εκθειάζει την ἔλλιψη κακίας που είναι το χαρακτηριστικὸ γνώρισμα ἐνός μικροῦ παιδιοῦ, ὅπως η τριετίζουσα Παναγία, και είναι πεπεισμένος ὅτι η ἀμαρτία της Εύας θα ξεπλυθεῖ μέσω αὐτῆς της ἀθωότηας.

Παρεμπιπτόντως η Εὐά ἔχει πάρει θέση στη σκηνή της Σταύρωσης<sup>19</sup> στη βόρεια καμάρα προκειμένου να συμμετάσχει στη διαδικασία ἀπολύτρωσης και ξεπλύματος των ἀμαρτιῶν των ἀνθρώπων. Μπορεῖ ο κύκλος των μεγάλων

Ησαΐα, 7: 14, «ἰδοὺ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει, καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ».

<sup>15</sup> Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, (1953), πιν. 68.

<sup>16</sup> I. Sisiou, *The painting of the 13<sup>th</sup> century in the temple of Saint Dimitrios in Kastoria*, Niš i Vizantija IV, Niš 2006, 293, εικ. 1-2.

<sup>17</sup> Σ. Κίσσας, *Ομορφοκκλησιά*, Βελιγράδι 2008, 40.

<sup>18</sup> Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πιν. 14.

<sup>19</sup> М. Марковић, *Циклус Великих празника*, Зидно Сликарство Дечана, 111, Габелић, *Конче*, 102-104.

εορτών να μην επιφυλάσσει εκπλήξεις από την άποψη της κατάθεσης νέων ιδεών, αλλά ορισμένες λεπτομέρειες όπως αυτή δίνουν διαφορετική διάσταση στη σύνθεση. Η Εύα τοποθετήθηκε στη βάση του σταυρού εκεί που συνήθως έχουμε τον τάφο του Αδάμ. Και για να μην υπάρχει καμία αμφιβολία περί της ταύτισης ο ζωγράφος επιλέγει να γράψει δίπλα στη μορφή της απόσπασμα από τον ειρμό της ζ΄ ωδής, «Πρὸς ἀφθαρσίαν, ἡ ἀνθρωπότης ἀνακέκληται, θεῖω λουσαμένη αἵματι τοῦ Χριστοῦ», που προέρχεται από την Ακολουθία της τέταρτης Κυριακῆς του Τριωδίου και είναι αφιερωμένη στην εκδίωξη των πρωτοπλάστων από τον παράδεισο. Η σύνθεση δείχνει ισορροπημένη με τα βασικά πρόσωπα που είναι ο Χριστός, ο Ιωάννης και η Παναγία να πλαισιώνονται από μερικές μόνο μορφές, οι οποίες παραπέμπουν σε μεσοβυζαντινό πρότυπο.

Η επίδραση της υμνολογίας στη Σταύρωση, παρατηρείται και σε δύο άλλους ναούς, το Ρολοško και τον Άγιο Νικόλαο<sup>20</sup> του Κυρίτση. Η Σταύρωση του Αγίου Γεωργίου μελετήθηκε και σχολιάστηκε από τον Β. Ψυριή<sup>21</sup>, ο οποίος εντόπισε και τα κείμενα πάνω στα οποία στηρίχθηκαν οι καλλιτέχνες. Η βαθύτερη ανάλυση ιδιαίτερα των συγγραμμάτων του αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου<sup>22</sup>, τον οδήγησαν στο συμπέρασμα, ότι η παράσταση βασίστηκε σ αυτό το υπόβαθρο<sup>23</sup>. Η θεολογική προσέγγιση της χαρμολύπης, που μεταφέρει μια παράδοση του πένθους με συγκρατημένο θρήνο και χωρίς ακραίες εκδηλώσεις, κατά την άποψη μας εδώ εγκαταλείπεται. Αντίθετα, αυτή έχει ως κυρίαρχο στοιχείο την υπερβολή, η οποία γίνεται κατανοητή μέσω του ποιητικού λόγου του Ρωμανού του Μελωδού για τον θρήνο της Παρθένου Μαρίας. Σ αυτόν τον άμετρο θρήνο, τονίζεται κατεξοχήν η ανθρώπινη συντριβή για το πάθος του αθώου αμνού της εκκλησίας<sup>24</sup>. Αποκλειστικό κίνητρο της θυσίας του Χριστού ήταν η αγάπη προς τον άνθρωπο, αφού πάνω στον Σταυρό δεν στάθηκε ως κριτής της οικουμένης, αλλά ως λυτρωτής των παλαιών οφειλών. Ο Σταυρός γίνεται όχι μόνο το μέσον για την ανύψωση του ανθρώπου και την αποκατάσταση των σχέσεων του με τον Θεό, αλλά και το ουσιαστικό στοιχείο της μίμησης του<sup>25</sup>. Γι αυτό ο ασκητικός βίος συνδέθηκε με τον πιο αυθεντικό τρόπο με το πάθος και ενέπνευσε τις μοναχικές κοινότητες των δύο ναών για την εικόνα της Σταύρωσης. Η Εύα<sup>26</sup>, «Ἐξ ἧς ἡ παράβασις προῆλθεν, ἡ πάλαι τῷ γένει τῶν βροτῶν, ἐκ ταύτης ἡ ἀνθρώπισις, καὶ ἀφθαρσία ἦν-

<sup>20</sup> Ι. Σίσιου, *Ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτση στην Καστοριά και ο Άγιος Γεώργιος στο Ρολοško*, Niš i Vizantija IX, (2011), 321-348.

<sup>21</sup> Β. Ψυριή, *Πολοшко-хиландарски метоx и Драгушинова гробница*, Зборник Народног Музеја VIII, Београд 1975, 333-336.

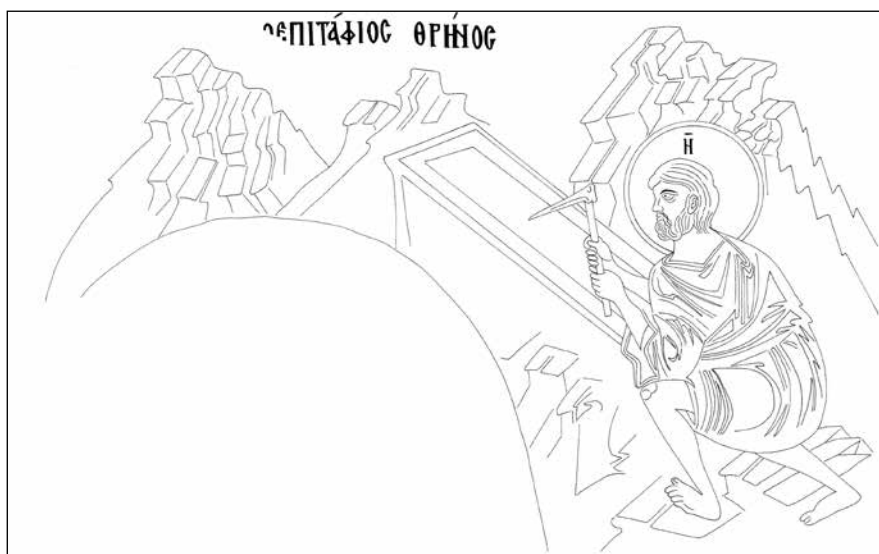
<sup>22</sup> Ιωάννης Χρυσόστομος, *Ομιλία εις το όνομα του κοιμητηρίου και εις τον σταυρόν του Κυρίου*, PG 49, 396-397.

<sup>23</sup> Το κείμενο του Ρωμανού του Μελωδού, που αποτυπώνεται στην επιγραφή του Άδη, κρίνεται ως το μοναδικό δάνειο.

<sup>24</sup> Η τραγωδία των 2.610 στίχων του Χριστού πάσχοντος, που αποδίδεται στον Γρηγόριο τον Θεολόγο, είναι χαρακτηριστική, βλ. Μ. Γ. Μάντζιου, *Συμβολή στη μελέτη της χριστιανικής τραγωδίας Χριστός Πάσχων*, Δωδώνη 3, 1974, 353-370.

<sup>25</sup> Νικόλαος Καβάσιλας, *Ερμηνεία της Θείας Λειτουργίας*, PG 150, 380.

<sup>26</sup> Ο ειρμός της γ΄ ωδής της Ακολουθίας των Εισοδίων της Θεοτόκου, «Ἐξ ἧς ἡ παράβασις προῆλθεν, ἡ πάλαι τῷ γένει τῶν βροτῶν, ἐκ ταύτης ἡ ἀνθρώπισις, καὶ ἀφθαρσία ἦνθησεν, ἡ Θεοτόκος σήμερον, προσαγομένη ἐν τῷ οἴκῳ Θεοῦ».



Σχ. 6 Ο Θρήνος, ο Νικόδημος  
Цртеж 6 Оплакивање, Никодим

θησεν», η οποία στο Ρολοško και στο Ζευγοστάσι είναι γυμνή, υποβάλλει την Παναγία μέσω του άμετρου θρήνου σ έναν υποτιθέμενο διάλογο με τον Χριστό, τον οποίο συναντούμε πάλι στον Ρωμανό τον Μελωδό. Στο κοντάκιο του, που είναι αφιερωμένο στη Μεγάλη Παρασκευή, εις το Πάθος του Κυρίου και εις τον θρήνο της Θεοτόκου<sup>27</sup>, επικρατεί η συγκινησιακή φόρτιση της Παναγίας στο σπαρακτικό διάλογο με τον Χριστό. Σ αυτόν το διάλογο γίνεται αναφορά στην τύχη του Αδάμ και της Εύας. Έτσι η οδός σωτηρίας συνδέεται άρρηκτα με την ίδια την Παναγία, η οποία μέσα από το μυστήριο του Θεανθρώπου, καταξιώνεται και ως ανθρώπινο πρόσωπο, ως νέα Εύα<sup>28</sup>.

Η ξεκάθαρη ιδεολογική σχέση ορισμένων μορφών και συνθέσεων μεταξύ τους, συνεισέφερε ώστε να προβληθεί καλύτερα η ολοκληρωμένη άποψη του πεπαιδευμένου κτήτορα σε συνάρτηση με το πνεύμα των καιρών και τον βαθμό αφοσίωσης του στην τοπική παράδοση. Απέναντι από την Σταύρωση βρίσκεται η *Ανάληψη*. Η απεικόνιση της Ανάληψης, συνδέεται με την Θεία Λειτουργία και τον 16<sup>ο</sup> στίχο του 7<sup>ου</sup> κεφαλαίου του κατά Ιωάννη ευαγγελίου. Αν η Ανάληψη του Κυρίου υπήρξε μια προϋπόθεση της καθόδου του Αγίου Πνεύματος μέσα στον κόσμο, η παρουσία της τρίτης υπόστασης αποτελεί με την σειρά της μια προϋπόθεση και ετοιμασία της δεύτερης και ενδόξου ελεύσεως του Χριστού.

Χαμηλότερα σε παρόμοια επιφάνεια μ αυτήν που εικονίζεται η Θεοτόκος στα Εισόδια στη νότια πλευρά, έχουμε τον *Θρήνο*. Μέσα στο τυφλό αγίδωμα

<sup>27</sup> J. Grosdidier de Matons, *Romanos le Melode, Hymnes*, IV, Introduction, texte critique, traduction et notes, XXXV, SChr. 128, Paris 1967, 158-187, Gr. Dobrov, *A dialogue with Death, Ritual Lament and the θρήνος Θεοτόκου of Romanos Melodos*, Greek, Roman and Byzantine Studies 35, 1994, 385-405.

<sup>28</sup> C. Corsato, *La tipologia "Eva-Chiesa-Maria" nella traditione patristica*, Theotokos 9, 2001, 153-190.



Σχ. 7 Σταύρωση, η Εύα  
Цртеж 7 Распеће, Ева

με κορυφαία αυτή της γυναίκας που βρίσκεται στο κέντρο και έχει ανοιχτά τα χέρια. Από την ομάδα ακόμη ξεχωρίζει οπωσδήποτε η Παναγία, η οποία αγκαλιάζει το κεφάλι του νεκρού και κλαίει και αντιπαράκειται στην ουσία με την Εύα που εικονίζεται στον απέναντι τοίχο. Έτσι παρουσιάζει τον δικό της θρηνητικό λόγο.

Ο κύκλος των μεγάλων εορτών εκφράζει με καθαρότητα όλες τις βασικές θεολογικές έννοιες. Είναι φανερό στην επιλογή των σκηνών και στη θέση τους στο ναό ότι έχουν συγγένεια με τα προγράμματα στους ναούς του Αγίου Γεωργίου του Βουνού, του Ταξιάρχη Μητροπόλεως, του Αγίου Αθανασίου του Μουζάκη και των Αγίων Τριών. Στο πρόγραμμα του Ζευγοστασίου, αξίζει να τονιστεί η σχέση των σκηνών μεταξύ τους, στους δύο απέναντι τοίχους, το νότιο και το βόρειο. Η Αγία Τριάδα έχει απέναντι στο βόρειο τύμπανο τις Μυροφόρες στον τάφο. Η δημιουργία αυτού του ζεύγους, ολοκληρώνει το νόημα της σωτηρίας έτσι όπως το εμπνεύστηκε ο κτήτορας. Από τα διαθέσιμα

αποτυπώνεται πάνω σε λίθινο υπόστρωμα σε οριζόντια θέση το νεκρό σώμα του Χριστού. Πάνω του σκύβουν και θρηνούν η Παναγία με άλλες τρεις γυναίκες και ο απόστολος Ιωάννης. Στα πόδια του γονατίζει ο Ιωσήφ Αριμαθείας, ενώ έξω από το αφίδωμα σε κίνηση αναρρίχησης παριστάνεται ο Νικόδημος με μια αξίνα στο χέρι να έχει ανοίξει τον τάφο του Χριστού. Και ο *Επιτάφιος Θρήνος* προσφέρεται για ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με την σκηνική οργάνωση<sup>29</sup>. Η σύνθεση προσαρμόζεται συμμετρικά στη διαθέσιμη επιφάνεια, πάνω από την είσοδο στο Ιερό Βήμα και την Πρόθεση. Στο κέντρο και κάτω από το άκτιστο φώς που εμφανίζεται με την μορφή διπλής ακτινωτής νεφέλης, κυριαρχούν τα πρόσωπα των γυναικών που μοιρολογούν. Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στο δράμα και γεμίζουν τον διαθέσιμο χώρο, απεικονίζονται στην ίδια κλίμακα κατανεμημένα με αριστοτεχνικό τρόπο. Όλες οι κινήσεις παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον,

<sup>29</sup> Η σύνθεση η οποία αγνοείται από τα κανονικά Ευαγγέλια, βασίζεται κυρίως στο απόκρυφο του Νικόδημου και στην υμνολογία. Κοντινές χρονικά παραστάσεις είναι αυτές του Αγίου Νικολάου του Κυρίτη και του Αγίου Γεωργίου του Βουνού. Στον Άγιο Αθανάσιο ο Νικόδημος εικονίζεται να κρατά σκάλα. Μια παρατήρηση η οποία ίσως έχει ξεχωριστή σημασία είναι ότι στην Καστοριά η σκηνή μετά το ναό των Αγίων Αναργύρων (βόρειος τοίχος, δίπλα στο τέμπλο), τοποθετείται στην ίδια θέση στους περισσότερους ναούς του 14<sup>ου</sup> αιώνα.

παραδείγματα που παρουσιάζουν παρόμοια σκέψη, ξεχωρίζουμε το πρόγραμμα του Χριστού Σωτήρος στο Кућевиште<sup>30</sup>. Οι Μυροφόρες στον τάφο, ως σκηνή αποδεικνύει την πραγματικότητα της ανάστασης του Χριστού. Αυτό το γεγονός αρκετά επίσημα εορτάζεται στην Ακολουθία του Μεγάλου Σαββάτου, όταν η εκκλησία ανατρέχει στην νεκρώσιμη πομπή του Χριστού και την Κάθοδο του στον Άδη<sup>31</sup>. Ολόκληρη η λειτουργία του Μεγάλου Σαββάτου στην ουσία είναι μια μεγάλη αγρυπνία μπροστά στον τάφο του Κυρίου<sup>32</sup>. Στα πλαίσια της έρευνας έχει τονιστεί κατά καιρούς ότι η συγκεκριμένη σύνθεση έχει συγχρόνως και επικήδαιο χαρακτήρα, όταν παριστάνεται μπροστά από τάφο<sup>33</sup>. Στην ουσία είναι το πιο σημαντικό γεγονός το οποίο εξελίσσεται στο τέλος της Θείας λειτουργίας, όταν από την συμμετοχή στα πάθη του Χριστού περνάμε στην συμμετοχή της δόξας του. Έτσι η αρχή της πασχαλινής χαράς σηματοδοτείται με την ανάγνωση του Ευαγγελίου που μιλά για την εμφάνιση ενός αγγέλου στον τάφο, ο οποίος αναγγέλλει στις μυροφόρες την ανάσταση του Κυρίου<sup>34</sup> (Ματθ. 28, 1-20). Παρόμοιες λύσεις συναντούμε σε βυζαντινούς ναούς, όπως ο κεντρικός ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ της μονής Παντοκράτωρος στην Κωνσταντινούπολη, που προοριζόταν για την ταφή των αυτοκρατόρων της δυναστείας των Κομνηνών<sup>35</sup>, ο ναός της Neredica<sup>36</sup> στον οποίο οι Μυροφόρες εικονίζονται πάνω από το πορτρέτο του πρίγκιπα Γιαροσλάβου και η μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο<sup>37</sup> στην οποία η σκηνή τοποθετείται πάνω από τον τάφο του αγίου Χριστοδούλου. Στη Σερβία στο ναό της Παναγίας της Studenica στο νότιο τοίχο και πάνω από την κτητορική σύνθεση, η σκηνή επαναλαμβάνεται το 1568 ως αντίγραφο του ίδιου θέματος που υπήρχε και στη ζωγραφική του 13<sup>ου</sup> αιώνα<sup>38</sup>, ενώ στο ναό της Mileševa οι Μυροφόρες τοποθετούνται πάνω από τον τάφο του κράλη Βλαδισλάβου<sup>39</sup>. Τον ίδιο ρόλο η σκηνή αναλαμβάνει να παίξει και στο ναό του Αγίου Δημητρίου στο Ρεέ, ως τμήμα ενός επιτάφιου προγράμματος<sup>40</sup>, που ήταν αφιερωμένο σε εκκλησιαστικούς ηγέτες. Στους Αγίους Τρεις της Καστοριάς<sup>41</sup>, αυτή η παράσταση συνδυάζεται

<sup>30</sup> И. Ђорђевић, *Сликаство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кућевишту*, ЗЛУ 17 (1981), 77-108.

<sup>31</sup> Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 38.

<sup>32</sup> E. Mersenier, *La priere des eglises de rite Byzantine*, II, 1, Mon. De Chevetogne 1953, 239-241.

<sup>33</sup> С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 13-14.

<sup>34</sup> Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 169-170.

<sup>35</sup> А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей I*, Тупица, Киев 1895, 680-681.

<sup>36</sup> T. Velmans, *La peinture murale Byzantine ala fin du moyen age*, T. I, Paris 1977, 90.

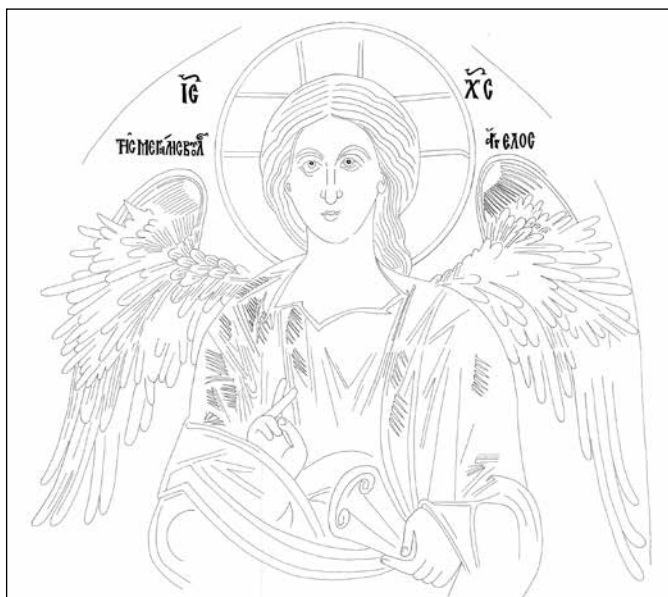
<sup>37</sup> А. Орλάνδος, *Αρχιτεκτονική και τοιχογραφία της μονής Αγ.Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, 319-320, εικ. 22.

<sup>38</sup> Г. Бабић, *Студеница*, Београд 1986, 166, сл. 126.

<sup>39</sup> С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, 17, Т. VIII-IX.

<sup>40</sup> Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у Патријаршији*, ЗЛУ 19, 1983, 88-90.

<sup>41</sup> I. Σίσσιου, *Οι τοιχογραφίες του ναού των Αγίων Τριών, Σαμωνά, Γουρία και Αβιβου στην Καστοριά*, На траговима Војслава Ј.Ђурића, Београд 2011, 257-278.



Σχ. 8 Ο της  
Μεγάλης Βουλής  
Άγγελος  
Цртеж 8 Анђео  
Великог Савета

με την ιδιομορφία της Δέησης, που βρίσκεται στην ίδια κατακόρυφο του βόρειου τοίχου. Η σκηνή του Ζευγοστασίου με την επιγραφή *Χαίρεται - ο Λίθος* έχει την ίδια τυπολογία με την αντίστοιχη της Παναγίας Κουμπελίδικης<sup>42</sup> που βρίσκεται στο τύμπανο του τρούλου, με τη διαφορά ότι εκεί δεν διακρίνονται καθαρά όλες οι μορφές, ιδιαίτερα της αριστερής πλευράς, όπου εικονίζονται οι δύο γυναίκες. Στο Ζευγοστάσι η επιφάνεια του τυμπάνου και το παράθυρο που υπάρχει στη μέση καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό τη σχεδίαση. Ακόμη και οι ορεινοί όγκοι στο βάθος τοποθετούνται συμμετρικά. Στη δεξιά πλευρά ένας άγγελος ντυμένος στα λευκά κάθεται στη σαρκοφάγο και κρατάει σκήπτρο με το αριστερό του χέρι, ενώ με το δεξί δείχνει προς τον άδειο τάφο. Την ίδια κίνηση αντίστροφα κάνει ένας δεύτερος άγγελος, ο οποίος βρίσκεται κάτω από το παράθυρο και πίσω από την σαρκοφάγο. Η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μαρία η μητέρα του Ιακώβου προσέρχονται από την αριστερή πλευρά συνομιλώντας μεταξύ τους και αντιλαμβανόμενες τι ακριβώς έχει συμβεί. Στο άνοιγμα του τάφου διακρίνεται το σάβανο στο σχήμα ανθρώπου. Στη δεξιά γωνία μια ομάδα κοιμισμένων στρατιωτών δηλώνει την δική της παρουσία στη σκηνή. Η παράσταση των Μυροφόρων επελέγη από τον κτήτορα για να τοποθετηθεί σε σημαντική θέση στο βόρειο τοίχο, στην ίδια δηλαδή θέση που απεικονίζεται η Αγία Τριάδα στο νότιο. Αποτελεί την γέφυρα ανάμεσα στα Πάθη και στα μετά την Ανάσταση.

Οι σκηνές των Παθών που τρέχουν παράλληλα από το νότιο προς το βόρειο τοίχο, βασίζονται στη λειτουργία της Μεγάλης Εβδομάδας και τις τελευταίες ημέρες της ζωής του στη γη<sup>43</sup>. Η καθιέρωση του κύκλου των Παθών

<sup>42</sup> Ι. Σίσιου, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στον τρούλο της Παναγίας Κουμπελίδικης και ο κοιμητηριακός χαρακτήρας του ναού*, Niš i Vizantijska VI, (2008), 245-254.

<sup>43</sup> G. Millet, *Recherches*, 41-52, С. Радочић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Узори и дела, Београд 1975, 211-221, С. Кесић-Ристић, *Циклус*

στη διακόσμηση των εκκλησιών έχει σχέση με το πνεύμα της υστεροβυζαντινής εποχής και τη λεγόμενη δημοκρατικοποίηση των σκηνών<sup>44</sup>. Την ομαλή λειτουργία αυτής της θεματολογίας σε γενικές γραμμές μπορούμε να την αναζητήσουμε και στην καθημερινότητα των θρησκευόμενων ανθρώπων<sup>45</sup>. Έτσι όπως απαιτούσε να γίνεται και ο επίσκοπος Θεσσαλονίκης Νικόλαος Καβάσιλας στα μέσα του 14<sup>ου</sup> αιώνα, ο οποίος κατά τη διάρκεια της λειτουργίας ήθελε οι εικόνες των Παθών να βρίσκονται μπροστά στα μάτια του πιστού, ώστε να μπορεί να συμπάσχει και αυτός<sup>46</sup>. Ο κύκλος των Παθών εξελίσσεται στην τρίτη ζώνη και ξεκινά στο νότιο τοίχο με την *Προσευχή στον κήπο της Γεσθημανή*<sup>47</sup>, η οποία συνήθως παριστάνεται σε τρία επεισόδια, όπως στην εκκλησία μας και τοποθετήθηκε δίπλα στην αφιερωματική σύνθεση των Εισοδίων της Θεοτόκου. Ο Χριστός προσεύχεται δύο φορές, τη μία όρθιος και την άλλη γονατιστός, ενώ για τρίτη φορά παριστάνεται σε συνομιλία με τον άγιο Πέτρο δίπλα στους κοιμισμένους αποστόλους<sup>48</sup>. Εντύπωση προκαλεί η αρίθμηση που κάνει ο ζωγράφος πάνω από κάθε επεισόδιο. Στο δυτικό τμήμα του ναού ακολουθούν οι σκηνές: η *Προδοσία*, η *Άρνηση του Πέτρου*, η *Κρίση του Άννα και του Καϊάφα*, η *Απόνηση του Πιλάτου*, ο *Εμπαυγμός*, η *Κρίση του Πιλάτου*. Ορισμένα από τα θέματα ήταν ήδη γνωστά στους ζωγράφους της Καστοριάς από μνημεία όπως η Ομορφοκκλησιά (1296-1307), ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτη<sup>49</sup> (~1350-1360), ο Άγιος Γεώργιος στο Ρολοσκό, ο Ταξίαρχης Μητροπόλεως (1359), η Παναγία στο Mali Grad, ο Άγιος Αθανάσιος του Μουζάκη<sup>50</sup> και οι Άγιοι Τρεις (1401). Κάτω από την Σταύρωση έχουμε τη σκηνή με την επιγραφή *Έδωκαν αυτό χολήν*, επεισόδιο το οποίο οφείλει την ονοματολογία του σε στίχο της Ακολουθίας του Εσπερινού της Μεγάλης Πέμπτης και της Ακολουθίας των Ωρών της Μεγάλης Παρασκευής<sup>51</sup>. Η σύνθεση που ολοκληρώνει τον κύκλο των Παθών είναι ο *Ελκόμενος*, που καταλαμβάνει σχεδόν όλη την επιφάνεια της τρίτης ζώνης του βόρειου τοίχου του ναού και αυτό επειδή δεν περιορίζεται μόνο στα συνηθισμένα πρόσωπα, αλλά εντάσσεται σ' αυτήν και η συνοδεία του Πιλάτου. Και εδώ επαναλαμβάνεται η συνήθης πρακτική της αναγραφής πάνω από το κεφάλι του Χριστού ενός στίχου από το κατά Λουκάν Ευαγγέλιο, (Λουκ.23:28), «*θυγατέρες Ιερουσαλήμ, μη κλαίετε ἐπ' ἐμέ*». Ο αριθμός των εικόνων του κύκλου των παθών (9) και η επιλογή τους, μας φέρνει πιο κοντά στην εικονογραφία του Αγίου Νικολάου του Ορφανού<sup>52</sup>, των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην

*Χριστοβιχ Страдања*, Зидно Сликарство Манастира Дечана, Београд 1995, 121-130.

<sup>44</sup> H. Belting, *L'Arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna 1986, 103-147.

<sup>45</sup> M. Радужко, *Копорин*, Београд 2006, 159.

<sup>46</sup> PG, 150, 372 A.

<sup>47</sup> K. Wessel, *Gethsemane*, RBK II, 783-799.

<sup>48</sup> Παρόμοιος είναι ο τρόπος παρουσίασης της σκηνής στους Αγίους Τρεις.

<sup>49</sup> Στ. Πελεκανιδής, *Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1953, πιν. 156-157.

<sup>50</sup> B.J. Бурић, *Мали Град, св.Атанасије у Костурју, Борје*, Зограф 6 (1975), 31-50.

<sup>51</sup> Στίχος από την ένατη ώρα της Ακολουθίας, «*Έδωκαν εις τὸ βρώμά μου χολήν, και εις τὴν δίψαν μου ἐπότισάν με ὄξος*».

<sup>52</sup> A. Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού*, Θεσσαλονίκη 1986, 108-127.

Αχρίδα<sup>53</sup> και των Αγίων Τριών. Σύμφωνα με κάποιες εκτιμήσεις, οι οποίες έχουν γίνει ευρύτερα αποδεκτές από τους περισσότερους ερευνητές, όσον αφορά στο σχηματισμό του κύκλου στον οποίο αφιερώθηκαν οι τελευταίες ημέρες του Χριστού στη γη, φαίνεται ότι επηρεάστηκε και από τα τέσσερα ευαγγέλια των Παθών, που διαβάζονται την Μεγάλη Παρασκευή<sup>54</sup>. Πάνω σ αυτή τη λογική στηρίχθηκε και η ένταξη στον κύκλο αυτό, των υπολοίπων σκηνών του βορείου τοίχου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται στο Ιερό Βήμα με την επιλογή τεσσάρων σκηνών από τον κύκλο μετά την Ανάσταση. Σώζονται οι δύο απ αυτές στο δυτικό τοίχο της Πρόθεσης και του Διακονικού που είναι ο *Ενταφιασμός* και το *Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω*<sup>55</sup>. Οι άλλες δύο στο νότιο και βόρειο τοίχο του Ιερού Βήματος έχουν ολοκληρωτικά καταστραφεί. Στην πρώτη περιέχονται ορισμένες από τις λεπτομέρειες που περιγράφονται και στην Καινή Διαθήκη<sup>56</sup>, όπως είναι ο τάφος στο βράχο, ο Ιωσήφ, ο Ιωάννης και ο Νικόδημος και παρουσιάζεται εδώ μια εκδοχή που απομακρύνεται λίγο από τη σύμπτυξη με τον Επιτάφιο Θρήνο<sup>57</sup>, ενώ παράλληλα πλησιάζει αυτή των Αγίων Τριών. Η νεφέλη φωτός σε ημικύκλιο που εκπέμπεται μέσα από ακτίνες επαναλαμβάνεται και εδώ όπως ακριβώς στο Θρήνο και φέρνει στο προσκήνιο τη διδασκαλία του αγίου Γρηγορίου Παλαμά.

Το άλλο θέμα που είναι ακόμη πιο σπάνιο και έλκει τις καταβολές του από το τροπάριο του Κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου, παρουσιάζει τον Χριστό πάνω σε θρόνο τον οποίο περιβάλλει μια ακτινωτή νεφέλη του ουρανού. Χαμηλότερα διακρίνεται κιβώριο πλαισιωμένο από δύο αγγέλους που κρατούν ριπίδια και ίπτανται πάνω από τη λίθινη σαρκοφάγο στην οποία τοποθετήθηκε το νεκρό σώμα του Χριστού. Η σαρκοφάγος είναι οργανικά ενταγμένη στο βραχώδες τοπίο που παραπέμπει σε σπηλιά. Η συγκεκριμένη εικονογράφηση για πρώτη φορά εμφανίζεται στο παρεκκλήσιο των αποστόλων Πέτρου και Παύλου της μονής Βλατάδων<sup>58</sup>, οι τοιχογραφίες του οποίου χρονολογούνται στα 1360-1380, με κάποιες επιμέρους διαφορές από το Ζευγοστάσι, που εντοπίζονται κυρίως στο θρόνο του Χριστού. Η επόμενη παράσταση μέχρι να γίνει γνωστή η δική μας είναι του Αγίου Νικήτα<sup>59</sup> στο Ψίτζε του στρώματος του (1483/84), στην

<sup>53</sup> Γ. Συβοτιћ, *Свети Константин и Јелена у Охриду*, Βеоград 1971, 51.

<sup>54</sup> G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile*, Paris 1960, 42-50, Св. Радојчић, *Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века*, Узори и дела, Βеоград 1975, 213-216.

<sup>55</sup> Βασίζεται στο τροπάριο του κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου, «*Άνω σε εν θρόνω, και κάτω εν τάφω, τὰ υπερκόσμια, και ὑποχθόνια, κατανοοῦντα Σωτήρ μου, ἔδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὑπὲρ νοῦν ὠράθης γάρ, νεκρὸς ζῶαρχικώτατος*».

<sup>56</sup> Ματθ. 27:57-61, Μαρκ. 15:47, Λουκ. 23:50-56, Ιωαν. 19:39-42.

<sup>57</sup> Радујко, *Копорин*, 206-207, όπου αναφέρεται και ὅλη η παλαιότερη βιβλιογραφία για το θέμα.

<sup>58</sup> A. Semoglou, *Notes sur la peintures murals de la chapelle sud (saint-Paul) du catholicon du monastere de Vlattades a Thessalonique*, Βυζαντιακά 20 (2000) 351-359, Κ. Βαφειάδης, *Το εικονογραφικό θέμα άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω*, Μακεδονικά 33 (2003) 217-233.

<sup>59</sup> М. Марковић, *Прилог проучавању утицаја канона Велике Суботе на иконографију средњовековног сликарства*, ЗРВИ 37, (1998), 167-179. Το δεύτερο στρώ-



οποία λείπει όμως το κιβώριο με τους αγγέλους, αλλά προστέθηκε πλευρικά ένας χορός αγγέλων. Αργότερα το θέμα έχει μεγαλύτερη διάδοση χάρη στο Άγιο Όρος<sup>60</sup> και στη νότια Ελλάδα<sup>61</sup>. Ακόμη και στην τελευταία σύνθεση επανέρχεται η αρχική πρόθεση για την διαπραγμάτευση του προγράμματος του κτήτορα με βάση την Αγία Τριάδα.

Иоанис Сисиу  
 ЦИКЛУС ВЕЛИКИХ ПРАЗНИКА И СТРАДАЊА  
 У ЦРКВИ БОГОРОДИЦА У ЗЕВГОСТАСИО

Сцене Великих празника смештене су на сводовима и највишим деловима зидова у крацима крста, који обухватају и носе куполу. Циклус почиње Благовестима на источном зиду. Рођење и Силазак у Ад су у потрбушју јужног свода. Сретење и Преображење распоређене су на јужном своду. Васкрсење Лазара и Улазак у Јерусалим на западном своду, док су Распеће и Вазнесење на северном своду. На западном зиду као и обично представљено је Успење Богородице. Света Тројца доминира у тимпанону јужног зида и Мироносице на северном зиду. У правцу запад-исток у тимпанонима су сликани Христ Анђеο Великог Савета и Христ Емануил. Изгледа да је црква била намењена Вавдењу Богородичином. Чињеница је да испод новог дрвеног иконостаса XIX века постоји зидани на површинама где су сликане представе Вавдење Богородице и Плакивање.

Сцене Страдања су распоређене у равним површинама наоса и западог травеја. Две почетне композиције Тајна Вечера и Прање ногу су изостављене јер на том месту приказано је Вавдење. Циклус се наставља на јужном зиду са Молитвом у Гетсиманском врту која заузима мали простор и изнад југозападног пиластра. Следе Издајство Јудино, Христ пред Аном и Кајафом, Затим Одрицање Петрово и Христ пред Пилатом као и Ругање и Суђење Палата. На северном зиду наоса доминира пут на Голготу.

У олтару су сачуване две сцене које припадају циклусу посмртних јављања Христа. То су Полагање у гроб на западном зиду северне стране и горе, те на престолу доле у гробу, на западном зиду јужне стране.

Ктитор и сликари Богородице у великој мери су користили текст Службе Вавдења као и говор Теофилакτα за исти празник.

---

μα ζωγραφικής του Αγίου Νικήτα χρεώνεται στη δημιουργία των ζωγράφων της Καστοριάς.

<sup>60</sup> Π. Ανδρούδης, Α.Σέμογλου, *Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1627)*, Από τα άστρα στη γή και τον πολιτισμό, Αφιέρωμα στη μνήμη του καθηγητή Α.Γσιούμη, (2003), 87-97,

<sup>61</sup> Γ. Δημητροκάλλης, *Το εικονογραφικό θέμα «Άνω σε εν θρόνω και κάτω εν τάφω» εν νοτίω Ελλάδι*, ΕΕΒΣ, τ.Ν' (1999-2000) 489-500.



Εικ. 1 Εισόδια της  
Θεοτόκου

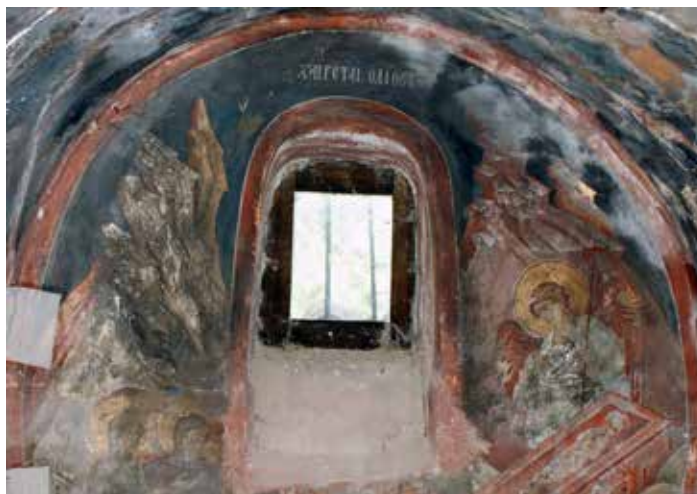
Сл. 1 Введење



Εικ. 2 Εισόδια  
της Θεοτόκου,  
εβραίες παρ-  
θένες

Сл. 2  
Введење,  
Девице, детал

Εικ. 3 ΟΙ μυρο-  
φόρες  
Сл. 3  
Мироносице



Εικ. 4 Ο Χριστός  
Εμμανουήλ  
Сл. 4 Χριστος  
Εμανуил



Εικ. 5 Η Προσευχή, δεύτερο μέρος  
Сл. 5 Молитва, други део





Εικ. 6 Ο Θρήνος  
Сл. 6 Оплакивање



Εικ. 7 Ο της Μεγάλης Βουλής  
Άγγελος  
Сл. 7 Анђеο Великог Савета



Εικ. 8 Ο  
Ελκόμενος  
Сл. 8 Пут на  
голготу





Εικ. 9 Η Αγία Τριάδα

Сл. 9 Света Тројца



Εικ. 10 Ευαγγελισμός

Сл. 10 Благовести



Εικ. 11 Άνω σε εν θρόνω κάτω εν τάφω  
Сл. 11 Горє те на престолу доле у гробу



Εικ. 12 Ο προφήτης Ιωνάς  
Сл. 12 Пророк Јона



Εικ. 13 Η αγία Άννα  
Сл. 13 Света Ана



Εικ. 14 Η Προσευχή, πρώτο μέρος

Сл. 14 Молитва, други део



Εικ. 15 Η Έγερση του Λαζάρου

Сл. 15 Воскресење Лазара





Εικ. 16 Η Ανάληψη  
Сл. 16 Вознесење



Εικ. 17 Η Σταύρωση  
Сл. 17 Распеће