

**ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΟΝ ΤΡΟΥΛΟ  
ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΚΟΥΜΠΕΛΙΔΙΚΗΣ  
ΚΑΙ Ο ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑΚΟΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ**

Όταν στις 15 Αυγούστου του 1261, στην εορτή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος έμπαινε από την Χρυσή Πύλη στην Κωνσταντινούπολη, έληγε συγχρόνως η πάνω από μισό αιώνα λατινική κατοχή της πρωτεύουσας. Το σημαντικό αυτό γεγονός ο λαός της περιφέρειας του Βυζαντίου το ερμήνευσε ως μια ηθική νίκη της ορθοδοξίας και θεόσταλο δώρο<sup>1</sup>. Την πομπή που περνούσε μέσα από του δρόμους της πόλης, την οδηγούσε η αρχαία εικόνα της Παναγίας Οδηγήτριας. Ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος, ενώ ήταν ο αποδέκτης της εξαιρετικής εύνοιας του Θεού για την αποκατάσταση της βυζαντινής αυτοκρατορίας<sup>2</sup>, εντούτοις προσπάθησε να κατοχυρώσει την πολιτική του επιβίωση αναζητώντας στήριξη από τους λατίνους. Επί των ημερών του καθαιρέθηκαν τρεις πατριάρχες, επειδή δεν συμφωνούσαν με τις επιλογές του στο μεγάλο θέμα του διαλόγου για την ένωση των δύο εκκλησιών και τις σημαντικές υποχωρήσεις του στη σύνοδο της Λυών (1274). Στην περιοχή της Αχρίδας με την επάνοδο στον αρχιεπισκοπικό θρόνο του Κωνσταντίνου Καβάσιλα μετά την μάχη της Πελαγονίας, παρενέβη ωμά<sup>3</sup> στα εκκλησιαστικά πράγματα με το βασιλικό γράμμα του 1272, σύμφωνα με το οποίο επανέφερε όλες τις παλαιότερες περιοχές δικαιοδοσίας της, οι οποίες ανήκαν πλέον στην σερβική και βουλγαρική εκκλησία, προκειμένου να εξασφαλίσει την υποστήριξη των ανθρώπων της στην επιτυχία της συνόδου της Λυών.

Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδας Κωνσταντίνος Καβάσιλας, είχε ήδη συλληφθεί από τον Θεόδωρο Β΄ Λάσκαρη το 1257, για συνεργασία με το Δεσποτάτο. Η κατηγορία μπορεί να είχε κάποιες στέρεες βάσεις, γιατί η οικογένεια του Καβάσιλα, που καταγόταν από το Δυρράχιο, ήταν στην υπηρεσία του Δεσποτάτου της Ηπείρου και ασκούσε μεγάλη επιρροή. Οι αδελφοί του

---

<sup>1</sup> Γεωργίου Παχυμέρη, *Georges Pachymere, relations historiques*, έκδ. A. Failler-V.Laurent, (CFHB, XXIV : Paris, 1984), I, 211.

<sup>2</sup> D.J. Geanakoplos, *Emperor Michel Palaeologus and the West, 1258-1282*, Cambridge 1959, 16-46.

<sup>3</sup> Ι. Ταρνανίδης, *Η αρχιεπισκοπή Αχρίδας ανάμεσα στο οικουμενικό Πατριαρχείο και στον σλαβικό κόσμο*, Η Μακεδονία κατά την εποχή των Παλαιολόγων, συμπόσιο Β΄, Θεσσαλονίκη 1992, 566-567.



Εικ. 1. Η Κάθοδος στον Άδη

Сл. 1. Силазак у ад



Εικ. 2 Η Κάθοδος στον Άδη, Ο Αδάμ  
Сл. 2. Силазак у ад, Адам, деталь

αρχιεπισκόπου, Ιωάννης και Θεόδωρος, ήταν και οι δύο διακεκριμένα μέλη του αυλικού κύκλου του Μιχαήλ Β'. Το γεγονός πως ο ίδιος ο αρχιεπίσκοπος υπήρξε στενός φίλος του Δημητρίου Χωματιανού ήταν ίσως αρκετό να τον κάνει ύποπτο

Εικ. 3. Η Κάθοδος  
στον Άδη, Ο  
Χριστός  
Сл. 3. Силазак у ад,  
Христос, детаљ



Εικ. 4. Η Κάθοδος  
στον Άδη,  
λεπτομέρεια  
Сл. 4. Силазак у ад,  
деталь



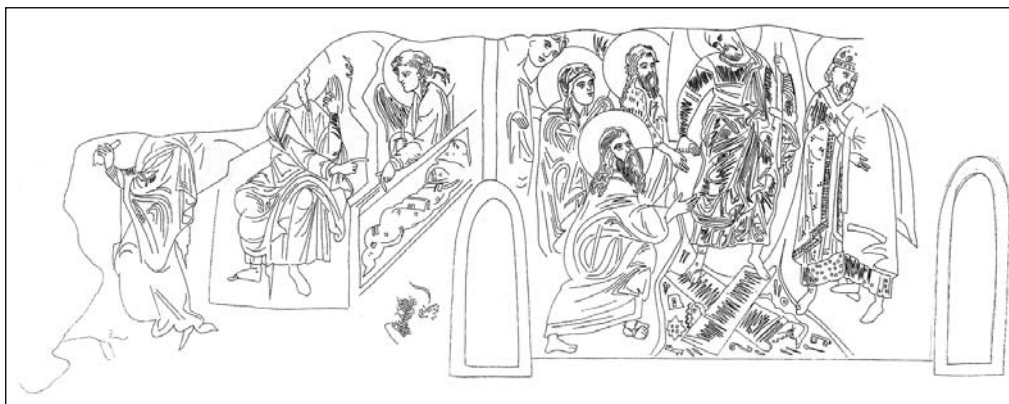
στη Νίκαια<sup>4</sup>. Όπως μας πληροφορεί ο Γ. Ακροπολίτης στη διαμάχη μεταξύ του Δεσποτάτου της Ηπείρου και του κρατιδίου της Νικαίας, ο αναδειχθείς μετέπειτα άγιος αρχιεπίσκοπος<sup>5</sup>, πήρε το μέρος των ηγεμόνων και γι' αυτόν τον λόγο φυλακίστηκε. Επέστρεψε όμως στον θρόνο με την σύμφωνη γνώμη του Μιχαήλ Η' και συνέχισε να διατηρεί τον έλεγχο επί της εκκλησιαστικής ζωής των νοτίων σλάβων.<sup>6</sup> Δύο μεγάλες προσωπικότητες της αρχιεπισκοπής, όπως ο Δημήτριος Χωματιανός και ο Κωνσταντίνος Καβάσιλας δεν στάθηκαν ευνοϊκά

<sup>4</sup> D.M. Nicol, *Το Δεσποτάτο της Ηπείρου*, Ιωάννινα 1974, σ. 138.

<sup>5</sup> Κ. Νιχωρίτης, *Ανέκδοτη ελληνική ακολουθία προς τιμήν του αρχιεπισκόπου Αχριδών Κωνσταντίνου Καβάσιλα*, εκδ. Αντ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη 2003, 173-188.

<sup>6</sup> G. Ostrogorski, *Istorija Vizantije*, Beograd 1969, 296.





### 1. Οι Μυροφόρες στον τάφο και η Κάθοδος στον Άδη

1. Мироносице на Христовом гробу и Силазак у ад

απέναντι στο ενδεχόμενο ένωσης των δύο εκκλησιών. Ο χώρος της Καστοριάς ήταν φυσικό να έχει στενές σχέσεις και να επηρεάζεται από τις ανθρωπικές τάσεις της πνευματικής του ηγεσίας και σε εικονολογικό επίπεδο να απαντά έμμεσα στο σοβαρό ζήτημα της εκπόρευσης του Αγίου Πνεύματος και εκ του υιού. Η σύνθεση της Αγίας Τριάδας στον θόλο του εσωνάρθηκα της Παναγίας Κουμπελίδικης, δείχνει να συμπυκνώνει όλους τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες, που προέκυψαν ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια της 7<sup>ης</sup> δεκαετίας του 13<sup>ου</sup> αιώνα.

Η αποκάλυψη ζωγραφικής στο τύμπανο του τρούλου της Παναγίας Κουμπελίδικης, μετά την ολοκλήρωση των εργασιών συντήρησης του συνόλου της διακόσμησης, οδηγεί πλέον την έρευνα τόσο για την αφιέρωση του ναού, όσο και για την σύλληψη του εικονογραφικού προγράμματος σε νέους δρόμους. Οι παλαιότεροι μελετητές που είχαν την ευκαιρία να παρατηρήσουν το σύνολο των σκηνών στον τρούλο πριν από την μερική καταστροφή του 1940, δυστυχώς δεν είχαν περιγράψει επαρκώς την εξέλιξη του προγράμματος, ώστε να είναι δυνατή οποιαδήποτε αναπαράσταση. Η προπολεμική παρουσίαση των λιγοστών και πολύτιμων στοιχείων ξεκίνησε με τον αρχιμανδρίτη Γερμανό Χρηστίδη,<sup>7</sup> ο οποίος κατάφερε να αναγώσει μέρος της επιγραφής στη βάση του τρούλου, (*ορω κατά οικον... ανιστορηθεις ο θειος ουτος δομος... Κουτριώτισσας ακαταμαχήτου δια συνδρομης κοπου και εξοδ...*), συνεχίστηκε με τον Α. Ορλάνδο<sup>8</sup>, ο οποίος περιέγραψε ότι στον θόλο του τρούλου διακρίνονταν η μορφή του Παντοκράτορα και των ουρανίων δυνάμεων και ολοκληρώθηκε με τον Π. Τσαμίση<sup>9</sup>, που επανέλαβε τις ίδιες απόψεις τονίζοντας μόνο ότι η μορφή του Παντοκράτορα παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες μ' αυτή της μονής Δαφνίου. Η αναστήλωση του τρούλου από την καταστροφή του 1940, έγινε το 1949 από τον Στ. Πελεκανίδη<sup>10</sup>. Το χρονικό διάστημα των εννέα περίπου χρόνων, που

<sup>7</sup> Γ. Χρηστίδης, *Αι εκκλησείαι της Καστοριάς*, Γρηγόριος ο Παλαμάς 6, (1922), σ. 165.

<sup>8</sup> Α. Ορλάνδος, *ΑΒΜΕ* τομ. Δ, σ. 125-131.

<sup>9</sup> Π. Τσαμίσης, *Η Καστοριά και τα μνημεία της*, Αθήνα 1949, σ. 111.

<sup>10</sup> Στ. Πελεκανίδης, *Μεσαιωνικά Μακεδονίας*, ΑΔ 16 (1960), Χρονικά, σ. 229

2. Η επιγραφή στην βάση του τυμπάνου του τρούλου

2. Надпис у тамбуру куполе

παρέμεινε ο ναός εκτεθειμένος στις καιρικές συνθήκες, ήταν αρκετό ώστε να υποστεί αρκετές φθορές η διακόσμηση κυρίως στα σφαιρικά τρίγωνα και τις χαμηλές ζώνες.

Η ζωγραφική της Κουμπελίδικης αποτέλεσε αντικείμενο της μεταπολεμικής έρευνας που ακολούθησε και έφερε στο φως μια εμπειριστατωμένη μονογραφία για τις τοιχογραφίες του 13<sup>ου</sup> αιώνα<sup>11</sup>. Στη συγκεκριμένη μελέτη, όμως το πρόγραμμα του τρούλου εξετάστηκε υποθετικά και σε σύγκριση με την εικονογραφία άλλων μνημείων της ίδιας χρονικής περιόδου, όπου παρατηρήθηκαν κοινά θέματα. Σύμφωνα λοιπόν με την εικονογραφική ανάλυση της Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη στην κορυφή του τρούλου εικονιζόταν ο Παντοκράτορας, στην κάτω απ' αυτόν ζώνη παριστάνονταν προφήτες που κρατούσαν ανοιχτά ειλητήρια και πιο κάτω οι αγγελικές δυνάμεις. Στα σφαιρικά τρίγωνα, στη συνηθισμένη θέση εικονίζονταν οι τέσσερις ευαγγελιστές. Μεταξύ των ευαγγελιστών του βορειοανατολικού και του νοτιοανατολικού λοφίου διατηρείται μικρό τμήμα από την παράσταση του Αγίου Μανδηλίου, που συνήθως υπάρχει στη θέση αυτή.<sup>12</sup> Οι πληροφορίες που υπήρχαν στα υπολείμματα της επιγραφής και ο συσχετισμός τους με την σύλληψη του προγράμματος δεν απασχόλησαν την μελέτη, ενώ η παράλειψη κάποιων βασικών σκηνών από το δωδεκάορτο, όπως η Βάπτιση, η Σταύρωση, η Κάθοδος στον Άδη και η Πεντηκοστή, εξηγήθηκε ως μια συνήθεια που παρατηρούνταν συχνά στη βυζαντινή τέχνη. Την ίδια αντίληψη ενστερνίστηκε αργότερα και ο Σ. Πελεκανίδης, ο οποίος μετέφερε επιπλέον και μια διαφορετική ανάγνωση στην επιγραφή του επιθέτου της Παναγίας.<sup>13</sup>

Η εξαιρετική ποιότητα των τοιχογραφιών του 13<sup>ου</sup> αιώνα, προβλήθηκε κυρίως μέσω κάποιων αξιόλογων θεμάτων του συνολικού προγράμματος, που εξελίσσεται στο ναό και τον εσωνάρθηκα, όπως είναι η Αγία Τριάδα και η Κοίμηση της Θεοτόκου, με κάποιες εικονογραφικές ιδιαιτερότητες, γεγονός που συνετέλεσε ώστε να τεθούν σε δεύτερο πλάνο η αναζήτηση για την αφιέρωση του ναού και ο τελικός προορισμός του. Φαίνεται πως ίσχυσε κι εδώ ο κανόνας, ότι για να φτάσουμε στην ολοκληρωμένη παρουσίαση της έμπνευσης του κτήτορος, όλο και κάποια μικρά κρυμμένα μυστικά συναντούμε, τα



<sup>11</sup> Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Οι τοιχογραφίες του 13<sup>ου</sup> αιώνα στην Κουμπελίδικη της Καστοριάς*, ΚΒΕ, Θεσσαλονίκη 1973.

<sup>12</sup> Στο ίδιο, σελ. 31-32 και 112-113.

<sup>13</sup> Σ. Πελεκανίδης – Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, σελ. 84, όπου η Παναγία αποκαλείται Καστριώτισσα, λόγω της γειννίας με τα βυζαντινά τείχη.



Εικ. 5. Οι Μυροφόρες στον τάφο, ο Άγγελος

Сл. 5. Мироноснице на Христовом гробу, аηεο, детал

οποία αποκαλυπτόμενα ανατρέπουν προηγούμενες σκέψεις και δημιουργούν καινούργια δεδομένα. Ο συσχετισμός των νέων στοιχείων με μια άλλη ανάγνωση της επιγραφής αποκαθιστά κατά τη γνώμη μας τα πράγματα.

Έτσι οι δύο σκηνές του Χριστολογικού κύκλου, **οι Μυροφόρες στον τάφο** και **η Κάθοδος στον Άδη**, που αποκαλύφθηκαν κάτω από την σωζόμενη μαυρισμένη επιφάνεια του τυμπάνου, αριστερά και δεξιά του νοτίου παραθύρου, μας οδηγούν πλέον στην επανεξέταση της διάρθρωσης του προγράμματος σ' όλο το ναό. Οι δύο σκηνές καλύπτουν το μισό του τυμπάνου οριζοντίως, δίνοντας τη δυνατότητα να υποθέσουμε, ότι στο υπόλοιπο μισό υπήρχαν άλλες δύο. Τέσσερις παραστάσεις λοιπόν ανάμεσα στα τέσσερα παράθυρα του τρούλου. Ποιες θα μπορούσαν να είναι αυτές; Τολμούμε να υποθέσουμε ότι η τετράδα των σκηνών συμπληρωνόταν με την **Σταύρωση** και την **Πεντηκοστή**. Η σκηνή της **Βάπτισης**, που επίσης λείπει από το ναό, υποθέτουμε ότι εικονιζόταν στον τοίχο που χώριζε τον εσωνάρθηκα με τον εξωνάρθηκα και κατεδαφίστηκε στη μεταβυζαντινή εποχή για να δημιουργηθεί ένα μεγάλο τόξο που ένωσε σχεδόν τα δύο τμήματα και επέτρεψε μια καλύτερη επικοινωνία. Η υπόθεση γι' αυτή την τοποθέτηση ενισχύεται και από την κατασταλαγμένη παλαιότερη παράδοση της Καστοριάς, σύμφωνα με την οποία η συγκεκριμένη σκηνή παριστανόταν στο νάρθηκα<sup>14</sup>. Ακριβώς πάνω από τις συγκεκριμένες σκηνές ο χώρος που απομένει αρκούσε για να φιλοξενήσει άλλη μία ζώνη, που στην περίπτωση αυτή σίγουρα καλυπτόταν με τις ολόσωμες μορφές των προφητών. Η μελέτη του χώρου, αναδεικνύει το σύστημα σχέσεων που υπάρχουν

<sup>14</sup> Την σκηνή συναντούμε σ' αυτή τη θέση στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη (~1170), στον Άγιο Στέφανο (αρχές 13<sup>ου</sup> αιώνα) και στην Παναγία Μαυριώτισσα (~1230).



Εικ. 6. Οι Μυροφόρες στον τάφο, λεπτομέρεια

Сл. 6. Мироноснице на Христовом гробу, детал

ανάμεσα στις εικόνες, την αρχιτεκτονική και τον παρατηρητή. Επιπλέον αυτή η διαδικασία επιτρέπει την εκτίμηση για την τοποθέτηση οκτώ μορφών (ένα ζεύγος προφητών ακριβώς πάνω από κάθε σκηνή). Οι σκέψεις για τις συγκεκριμένες απεικονίσεις των προφητών άλλωστε επιβεβαιώνονται και από την προπολεμική περιγραφή του Α. Ορλάνδου.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της Κουμπελίδικης είναι έκφραση συγκεκριμένων ιδεών του παραγγελιοδότη. Η ανάπτυξη σκηνών των μεγάλων εορτών ή κάποιου άλλου κύκλου στο τύμπανο του τρούλου είναι σπάνια για τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη και μας παραπέμπει μόνο στις προθέσεις του κτήτορος. Αξίζει όμως παίρνοντας υπόψη τα νέα δεδομένα να προσπαθήσουμε ν' αποκαταστήσουμε το σύνολο του προγράμματος, με την βοήθεια των ιδεών του εμπνευστή. Οι σκηνές που παραλείφθηκαν, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των παλαιότερων μελετητών, ως μια παλαιότερη συνήθεια, είχαν την θέση τους στο τύμπανο του τρούλου. Η Σταύρωση, η Κάθοδος στον Άδη και η Πεντηκοστή από τον κύκλο των μεγάλων εορτών και οι Μυροφόρες στον τάφο από τις μετά την Ανάσταση σκηνές. Η επιλογή αυτών των σκηνών για την συγκεκριμένη θέση δεν ήταν τυχαία. Πιθανώς να σχετίζεται με τον προορισμό του ναού να καταστεί προσωπικό μαυσωλείο. Ο κτήτωρ φαίνεται ότι σχεδίασε ο ίδιος το εικονογραφικό σχήμα της μετά θάνατον σωτηρίας του, ξεκινώντας από τον τρούλο και καταλήγοντας στο νάρθηκα, με έναν πολύ συγκεκριμένο και σαφή τρόπο. Κατεβαίνοντας προς τα κάτω, στο μέτωπο του ιερού και στο εσωρράχιο το τόξου, τοποθέτησε την σκηνή της Ανάληψης, την οποία επιζωγράφησαν κατά





Εικ. 7. Άγιος Στρατιωτικός απο τον κυρίως ναό

Сл. 7. Свети ратник из наоса

τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Επιζωγραφισμένη είναι και η σκηνή του Ευαγγελισμού, αριστερά και δεξιά της κόγχης. Στο νότιο τοίχο εικονίζονται δύο παραστάσεις, η μία κάτω από την άλλη, η Γέννηση και η Υπαπαντή, ενώ στον βόρειο αντίστοιχα η Μεταμόρφωση και η Έγερση του Λαζάρου. Ο κύκλος των μεγάλων εορτών στον κυρίως ναό κλείνει με την Κοίμηση της Θεοτόκου στον δυτικό τοίχο και στο εσωρράχιο του τόξου.

Παρόμοιο παράδειγμα μεταφοράς σκηνών του δωδεκαόρτου στον τρούλο, από τον ελλαδικό χώρο, ανέδειξε ο **Α. Σέμογλου** στην μελέτη του για το πρόγραμμα της **Παναγίας Κουντουριώτισσας** στην Περία<sup>15</sup>. Στην Κουντουριώτισσα στο στρώμα των αρχών του 16<sup>ου</sup> αιώνα, στο οποίο μάλλον αντιγράφεται παλαιότερο πρόγραμμα, στο τύμπανο εικονίζονται οι εξής σκηνές: Η Έγερση του Λαζάρου, η Βαϊοφόρος, ο Εμπαιγμός και η Σταύρωση. Στην συγκεκριμένη μελέτη αναφέρονται και τα γνωστά στην επιστημονική κοινότητα εικονογραφικά παράλληλα με πρώτο το ναό των **Αγίων Πέτρου και Παύλου στο Novi Pazar**, στα σύνορα της Σερβίας με την Βοσνία. Αφορά στο πρώτο στρώμα ζωγραφικής του 10<sup>ου</sup> αιώνα, όπου στο τύμπανο του τρούλου μεταφέρονται οι σκηνές, ο Ευαγγελισμός,

ο Ασπασμός της Μαρίας και της Ελισάβετ, η Γέννηση, η Προσκύνηση των Μάγων<sup>16</sup> και η Υπαπαντή. Ακολουθεί η **Αγία Σοφία της Τραπεζούντας**, εις της οποίας τον τρούλο έχουμε την τοποθέτηση τεσσάρων σκηνών στα σφαιρικά τρίγωνα μαζί με τους Ευαγγελιστές, που είναι: η Γέννηση, η Βάπτιση, η Σταύρωση και η Ανάσταση. Για την εκκλησία της Αγίας Σοφίας αξίζει ν' αναφέρουμε την άποψη του **T. Rice** για την πιθανή χρήση του μνημείου ως μαυσωλείο για

<sup>15</sup> Α. Σέμογλου, *Το πρόγραμμα του τρούλου της Παναγίας Κουντουριώτισσας στην Περία, εικονογραφικά πρότυπα και παράλληλα*, Η Περία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια, Κατερίνη 2002, 707-724.

<sup>16</sup> J. Nešković -R. Nikolić, *L'église de Saint- Pierre pres de Novi Pazar*, Belgrade 1987, σελ. 39, Р. Михаиловић, *Црква св.Петра код Новог Пазара*, Новопазарски зборник 10, 67-83, όπου παρατίθεται και η παλαιότερη βιβλιογραφία.



τον ενταφιασμό του αυτοκράτορα Μανουήλ Α΄ του Κομνηνού<sup>17</sup>. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη η διακόσμηση της **Παναγίας Κεράς** στην Κριτσά της Κρήτης<sup>18</sup> από τα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα, όπου στην διαχωρισμένη τρουλαία επιφάνεια από βεργία, εικονίζονται οι σκηνές: Υπαπαντή, Βάπτιση, Έγερση του Λαζάρου και Είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ. Στην **Άσπρη εκκλησία του Karan**<sup>19</sup> της Σερβίας παριστάνονται οι εξής τέσσερις σκηνές: η Σταύρωση, η Κάθοδος στον Άδη, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή.

Όμως ας εξετάσουμε την κάθε σκηνή ξεχωριστά, ώστε να μπορέσουμε να κατανοήσουμε την σκέψη και τις ιδέες του πανευγενεστάτου κτήτορος του ναού της Καστοριάς. Στη σκηνή **Οι Μυροφόρες στον τάφο** της Παναγίας Κουμπελίδικης, έτσι όπως σώζεται σήμερα (σχ.1), δεν διακρίνονται καθαρά όλες οι μορφές ιδιαίτερα αυτές της αριστερής πλευράς, όπου εικονίζονται οι δύο γυναίκες. Στην δεξιά πλευρά ένας άγγελος ντυμένος στα λευκά κάθεται στην σαρκοφάγο, 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 πίσω από την σαρκοφάγο. Η Μαρία η Μαγδαληνή και η Μαρία η μητέρα του Ιακώβου προσέρχονται από την αριστερή πλευρά συνομιλώντας μεταξύ τους και αντίλαμβανόμενες τι έχει



Εικ. 8. Η Αγία Τριάδα, ο Ιησούς Χριστός

Сл. 8. Свето тројство, Исус Христ

<sup>17</sup> D.T. Rice, *The church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh 1968, 243.

<sup>18</sup> Μ. Μπορμπουδάκης, *Παναγία Κερά, βυζαντινές τοιχογραφίες στην Κριτσά*, Αθήνα, 4-5, πιν. 19-21.

<sup>19</sup> М. Кашанин, *Бела црква Каранска*, Старинар, III, 4 (1926-27) 115-219, И. Ђорђевић, *Јидно сликарство српске властеле у доба Немањинића*, Београд 1994, 140-143, και Д. Војводић, *О живопису Беле цркве Каранске и савременом сликарству Раике*, Зограф 31, Београд 2006-2007, 135-152, με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία.

συμβεί. Στο άνοιγμα του τάφου διακρίνεται το σάβανο στο σχήμα ανθρώπου. Δεξιά του τάφου τα υπολείμματα πανοπλιών στρατιωτών δηλώνουν και την δική τους παρουσία στη σκηνή.<sup>20</sup>

Οι Μυροφόρες στον τάφο ως σύνθεση αποκτά εσχατολογική σημασία και αποδεικνύει την πραγματικότητα της ανάστασης του Χριστού. Αυτό το γεγονός αρκετά επίσημα εορτάζεται στην ακολουθία του μεγάλου Σαββάτου, όταν η εκκλησία θυμάται την νεκρώσιμη πομπή του κυρίου και την κάθοδο του στον Άδη<sup>21</sup>. Ολόκληρη η λειτουργία του μεγάλου Σαββάτου στην ουσία είναι μια μεγάλη αγρυπνία μπροστά στον τάφο του Κυρίου<sup>22</sup>. Στα πλαίσια της επιστημονικής έρευνας έχει τονιστεί κατά καιρούς ότι η συγκεκριμένη σύνθεση έχει επικήδειο χαρακτήρα, όταν παριστάνεται μπροστά από τάφο<sup>23</sup>. Το πιο σημαντικό γεγονός εξελίσσεται στο τέλος της 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>24</sup> (Ματθ. 28, 1-20). Ο ευαγγελιστής που διακρίνεται στο νοτιοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο πρέπει να είναι ο Ματθεός, Παρόμοιες λύσεις συναντούμε σε βυζαντινούς ναούς, όπως ο κεντρικός ναός **Αρχαγγέλου Μιχαήλ** της μονής Παντοκράτωρος στην Κωνσταντινούπολη, που προορίζονταν για την ταφή των αυτοκρατόρων της δυναστείας των Κομνηνών<sup>25</sup>, ο ναός της **Neredica**<sup>26</sup> στον οποίο οι Μυροφόρες εικονίζονται πάνω από το πορτρέτο του πρίγκιπα Γιαροσλάβου και η μονή του **Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου** στην Πάτμο<sup>27</sup> στην οποία η σκηνή τοποθετείται πάνω από τον τάφο του αγίου Χριστοδούλου. Στην 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>28</sup>, ενώ στο ναό της **Mileševa** οι Μυροφόρες τοποθετούνται πάνω από τον τάφο του κράλη Βλαδισλάβου<sup>29</sup>. Την ίδια αποστολή η σκηνή έχει και στο ναό του **Αγίου Δημητρίου** στο Ρεέ, ως μέρος ενός επιτάφιου προγράμματος<sup>30</sup>, που

<sup>20</sup> G. Millet, *Recherches sur l' iconographie de l' Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siecles*, Paris 1916, 517, και Schiller, *ikonographie der christlichen Kunst*, 1,2,3, Gutersloh 1966, 1968, 1971.

<sup>21</sup> Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 38.

<sup>22</sup> E. Mersénier, *La priere des eglises de rite Byzantine*, II, 1, Mon. De Chevetogne 1953, 239-241.

<sup>23</sup> С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 13-14.

<sup>24</sup> Л. Мирковић, *Хеортологија или историјски развитак и богослужење празника православне источне цркве*, Београд 1961, 169-170.

<sup>25</sup> А. Дмитриевскии, *Описание литургических рукописей I*, Тупиќа, Киев 1895, 680-681.

<sup>26</sup> T. Velmans, *La peinture murale Byzantine ala fin du moyen age*, T. I, Paris 1977, 90.

<sup>27</sup> Α. Ορλάνδος, *Αρχιτεκτονική και τοιχογραφία της μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, 319-320, εκ. 22.

<sup>28</sup> Г. Бабић, *Студеница*, Београд 1986, 166, сл. 126.

<sup>29</sup> С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1971, 17, Т. VIII-IX.

<sup>30</sup> Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у Патријаршији*, ЗЛУ 19, 1983, 88-90, В.Ј. Ђурић, С. Цирковић, В. Кораћ, *Печка Патријаршија*, Београд 1990, 189, пп. 117.

ήταν αφιερωμένο σε εκκλησιαστικούς ηγέτες. Τυπολογικά άλλα παραδείγματα που θα μπορούσαν να συγκριθούν με την παράσταση της Κουμπελίδικης είναι του **Staro Nagoričino** του **Αγίου Νικήτα στο Čučer** και της **Gračanica**, όπου ο βράχος τάφος έχει μετατραπεί σε ανοιχτή σαρκοφάγο με δύο αγγέλους<sup>31</sup>. Μια ενδιάμεση εκδοχή συναντάμε και στην Παναγία Περιβλεπτο της Αχρίδας.

Η **Κάθοδος στον Άδη** (σχ.1), έτσι όπως τοποθετήθηκε στο τύμπανο και σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες τρεις δημιουργεί μια ενότητα με ιδιαίτερη σημασία. Η σκηνή αυτή συνδέεται κατά κανόνα με την αφιέρωση του μνημείου και τη λειτουργία του. Ιστορικά η Ανάσταση επιβεβαιώνει τη θεία φύση του ενσαρκωθέντος Λόγου, καθώς και τη σημασία του για τη σωτηρία του ανθρώπινου γένους. Τυπολογικά προεικονίζει τη Δευτέρα Παρουσία και λειτουργικά συνδέεται με τον εορτασμό του Πάσχα. Ταυτόχρονα αποτελεί μια συνεχή υπόσχεση για σωτηρία, προϋπόθεση της οποίας είναι το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας που τελείται στο χώρο του ιερού βήματος<sup>32</sup>. Η Κάθοδος στον Άδη είναι από τη φύση της μια σκηνή που έχει ιδεολογική σχέση με τον ταφικό προορισμό και περιλαμβάνεται στα εικονογραφικά προγράμματα ναών με τέτοιο χαρακτήρα<sup>33</sup>. Με την ανάσταση του ο Χριστός πήρε και τον Αδάμ μαζί του, ακυρώνοντας τον θάνατο και εξασφαλίζοντας για τους ανθρώπους τη δυνατότητα μιας αιώνιας ζωής. Αυτός είναι ο λόγος που η σκηνή αντιπροσωπεύει ένα γενικό πρότυπο, όταν παριστάνεται σε ταφικούς χώρους, όπως του **Παναγίου Τάφου στην Ιερουσαλήμ**<sup>34</sup>, στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης του νότιου **παρεκκλησίου της Μονής της Χώρας**, που αποτελεί το σημαντικότερο παράδειγμα ταφικού παρεκκλησίου της παλαιολόγειας περιόδου<sup>35</sup> και σε εξέχουσα θέση στην **Gračanica** του Κοσυφοπεδίου<sup>36</sup>. Επίσης έχει ιδιαίτερη σημασία η τοποθέτηση της απέναντι από την σκηνή της Σταύρωσης στο ναό της Αγίας Τριάδας στη **Sopocani**<sup>37</sup>. Εκτός από την απεικόνιση μπροστά από πορτρέτα δωρητών, η Ανάσταση εικονιζόταν πάνω από τάφους ή σε συσχετισμό με αυτούς<sup>38</sup>. Θα πρέπει να επισημανθεί ακόμη ότι με την συγκεκριμένη παράσταση στο νότιο τμήμα του τυμπάνου σχετίζεται και η παρουσία του ευαγγελιστή Ιωάννη στο νοτιοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο. Το ευαγγέλιο του Ιωάννη (1.1-18) διαβάζεται την Κυριακή του Πάσχα και ο ευαγγελιστής αυτός εικονίζεται από τον 10<sup>ο</sup> αιώνα σε μικρογραφίες ευαγγελίων και ευαγγελισταρίων σε συνδυασμό με την παράσταση της Καθόδου. Στην Κάθοδο στον Άδη της Κουμπελίδικης, περιέχονται

<sup>31</sup> Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 110.

<sup>32</sup> A.D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image*, Princeton 1986, 172

<sup>33</sup> Την ιδεολογική αυτή σχέση της σκηνής, καθώς και της Σταύρωσης εξήγησε ο B.J. Бурић, Сопоћани, 32.

<sup>34</sup> H. Vincent, F.M. Abel, *Jerusalem: Recherches de topographie, d'Archeologie et d'histoire* II, Paris 1914, 253, 262.

<sup>35</sup> P. Underwood, *The Kariye Djami*, III, New York 1966, 340-341

<sup>36</sup> Б. Тодић, *Грачаница, сликарство*, Београд-Приштина 1988, 156.

<sup>37</sup> С. Радојчић, *Стари Српско Сликаство*, Београд 1966, 61-62, P. Николић, *О једном значајном податку за датовање Сопоћана у књижевном делу архиепископа Данила II*, Свеске 17, Друштво историчара уметности СР Србије (Београд 1986), 77-78.

<sup>38</sup> N. Teteriatnikov, *Private Salvation Programs and their Effect on Byzantine Church Decoration*, *Arte Medievale* 7 (1993), 47-63



όλα τα βασικά στοιχεία της ορθόδοξης εικονογραφίας<sup>39</sup> με τον περιορισμό των συμμετεχόντων προσώπων. Ο Χριστός πατάει επάνω στις σπασμένες πύλες του Άδη και κρατάει από τον καρπό τον Αδάμ. Πίσω από τον Αδάμ στην αριστερή πλευρά διακρίνονται οι μορφές της Εύας, του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του Άβελ, ενώ από δεξιά οι μορφές του Δαβίδ και του Σολομώντα.

Η Θεία Λειτουργία τονίστηκε πολλές φορές από τους ειδικούς σε ποιο βαθμό επέδρασε στην δημιουργία της εικονογραφίας της σκηνής της **Σταύρωσης**<sup>40</sup>. Η σκηνή της Σταύρωσης στην Κουμπελίδικη πιθανώς να εικονιζόταν απέναντι από την Κάθοδο στον Άδη στην βορειοδυτική πλευρά του τυμπάνου. Στην εικονογραφία των βυζαντινών εκκλησιών συχνά χρησιμοποιήθηκε ως επιτάφια εικόνα. Ανάλογο παράδειγμα συναντούμε στην κρύπτη του καθολικού της μονής του **Οσίου Λουκά** στην Φωκίδα<sup>41</sup>. Συχνά η συγκεκριμένη σκηνή συνδέεται με την Κάθοδο στον Άδη, όπως στον **Χριστό της Βέροιας**<sup>42</sup> και στον τάφο του **Αγ. Νεοφύτου** στην ομώνυμη μονή της Κύπρου<sup>43</sup>. Στα σερβικά μνημεία παριστάνεται με την ίδια σημασία, όπως στη **Sopocani**<sup>44</sup>, στον **Αγ. Δημήτριο** του πατριαρχείου του Ρεό<sup>45</sup>, στο **Gradac**<sup>46</sup> πάνω από τον τάφο της βασίλισσας Έλενας, στον Άγιο Γεώργιο του Ρολόσκο<sup>47</sup> και στον ελλαδικό χώρο στο παρεκκλήσι του **Αγίου Νικολάου**<sup>48</sup> στη **μονή Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου** στις Σέρρες. Πέρα από την εσχατολογική σημασία, σε ορισμένους ναούς η Σταύρωση μετέφερε επιπλέον μηνύματα, όπως στην περίπτωση της **Studenica**, όπου υπονοείται και η σχέση με τον Τίμιο Σταυρό<sup>49</sup>. Η Σταύρωση στη Studenica έχει τα χαρακτηριστικά της απεικόνισης της θυσίας του Χριστού και του βασικού του ρόλου στην λύτρωση των ανθρώπων, την οποία η εκκλησία βιώνει την Μεγάλη Παρασκευή<sup>50</sup>. Όλο το εικονογραφικό πρόγραμμα στο

<sup>39</sup> Για την εικονογραφία της σκηνής βλ. A. Grabar, *Essai sur les plus anciennes representations de la ``Resurrection du Christ``*, Monuments et Memoirs (Paris 1980), 105-141.

<sup>40</sup> G. Babić, *Les plus anciennes fresques de Studenica (1208-1209)*, Actes du XV<sup>e</sup> Congres international d' etudes byzantines II, A, Athenes 1981, 31-42.

<sup>41</sup> A. Sotiriou, *Peintures murales byzantines du XI siecle dans de Saint Luc*, III Congres international des etudes byzantines, Athenes 1932, 392.

<sup>42</sup> Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης, όλης της Θεσσαλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 66-69.

<sup>43</sup> C. Mango, E. Hawkins, *The Heritage of St. Neophytos and its wall painting*, DOP 20 (1966), 183-185.

<sup>44</sup> В.Ј. Ђурић, *Сопочани*, Београд 1963, 32-33.

<sup>45</sup> Д. Филиповић, 88-89.

<sup>46</sup> О.М. Кандић, *Манастир Градац*, Београд 1982, 10-41, Б. Тодић, *Сопочани и Градац, Узјамност фунерарних програма две цркве*, Зограф 31, Београд 2006-2007, 69-76.

<sup>47</sup> В.Ј. Ђурић, *Полошко-Хиладарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног Музеја

<sup>48</sup> I. Đorđević – E. Kyriakoudis, *The frescoes in the Chapel of st. Nicolas at the monastery of st. John Prodromos near Serres*, Cyrillomethodianum VII (Thessaloniki 1983), 184.

<sup>49</sup> M. Sulzberger, *Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jesus chez les premiers chretiens*, Byzantion II, 1925 (1926), 337-448, A. Frolov, *La relique de la Vraie Croix*, Recherches sur le development d'un culte, Paris 1961.

<sup>50</sup> Д. Поповић, 38-39.

δυτικό τμήμα του συγκεκριμένου ναού της Παναγίας περιέχει μηνύματα σωτηριολογικά και σε άμεση σχέση με την λειτουργία του τάφου. Η δημιουργία συσχετισμών με γνώμονα την κατασταλαγμένη εμπειρία στη βυζαντινή τέχνη, είναι πιθανό να οδήγησαν στην τοποθέτηση της Σταύρωσης στο τύμπανο του τρούλου της Κουμπελίδικης.

Το σωτηριολογικό και εσχατολογικό μήνυμα, θα πρέπει να ολοκληρωνόταν στο χώρο του τυμπάνου του τρούλου στη βορειοανατολική πλευρά, με την σκηνή της **Πεντηκοστής**. Η Πεντηκοστή, που σύμφωνα με τις Πράξεις των Αποστόλων έγινε δέκα ημέρες μετά την Ανάληψη και την πεντηκοστή ημέρα μετά την Ανάσταση του Χριστού ( Πράξεις 1.3 και 2.1) φυσικό είναι να κλείνει τον κύκλο των σκηνών. Η απεικόνιση της στο ιερό είναι συχνή κατά τους βυζαντινούς χρόνους και γίνεται συνήθως για λόγους λειτουργικούς<sup>51</sup>. Ειδικότερα με την σκηνή αυτή δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διδασκαλία των μαθητών του Χριστού για την σωτηρία. Τα εικονογραφικά προγράμματα των ναών-μαυσωλείων τονίζονταν περισσότερο με την σύνθεση της **Ανάληψης** στον τρούλο<sup>52</sup>. Στους βυζαντινούς ναούς η πιο συνηθισμένη θέση της Ανάληψης είναι η καμάρα του ιερού, όπως στην περίπτωση μας, ενώ είναι γνωστός ο εσχατολογικός χαρακτήρας της, καθώς και η σχέση της με την Δευτέρα Παρουσία<sup>53</sup>. Το πιο γνωστό βυζαντινό μαυσωλείο της ορθοδοξίας ήταν η εκκλησία των **Αγίων Αποστόλων στη Κωνσταντινούπολη**<sup>54</sup>, η οποία υπήρξε και το πρότυπο για τον **Αγιο Μάρκο της Βενετίας**<sup>55</sup>. Ταφικός είναι ο χαρακτήρας της σύνθεσης στους τρούλους της **Αγίας Σοφίας** και της **Παναγίας Χαλκείων**<sup>56</sup> στη Θεσσαλονίκη και των **Αγίων Αποστόλων**<sup>57</sup> και του **Αγίου Δημητρίου**<sup>58</sup> στο Ρεέ του Κοσυφοπεδίου.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι σκηνές στο τύμπανο δεν θα ήταν ορατές από το ισόγειο του ναού. Ιδιαίτερη σημασία για το εικονογραφικό πρόγραμμα αποκτά ο νοητός άξονας μεταξύ της Παναγίας στην κόγχη του ιερού και του Αγίου Μανδηλίου, ο οποίος δίνει έμφαση στο θέμα της ενσάρκωσης. Πολυσήμαντη ως προς το μήνυμα του εικονογραφικού προγράμματος είναι η παράσταση του Αγίου Μανδηλίου. Υπήρξε το πολυτιμότερο ιερό λείψανο της Κωνσταντινούπολης και αποτέλεσε σημαντικό θεολογικό και δογματικό σύμβολο στην τέχνη. Αποτελεί την πιο σημαντική απόδειξη της ενσάρκωσης και κατ' επέκταση της σωτηρίας του ανθρώπου ως αυθεντική παράσταση του προσώπου του Χριστού<sup>59</sup>. Για τον λόγο αυτό από τον 12<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα, εικο-

<sup>51</sup> Ν. Γκιολές, *Σχόλια στην παράσταση της Πεντηκοστής του καθολικού της Μονής οσίου Λουκά στη Φωκίδα*, ΕΕΒΣ 51 (2003) σ. 316.

<sup>52</sup> В.Н. Лазарев, *Историја Византијског сликарства*, Београд 2004, 63.

<sup>53</sup> Ν. Γκιολές, *Ανάληψις του Χριστού βάσει των μνημείων της Α' χιλιετηρίδος*, Αθήνα 1981, 138, 206.

<sup>54</sup> Д. Поповић, 52.

<sup>55</sup> O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, I The Eleventh and Twelfth Centuries, vol. 1, Chicago-London 1984, 171-195, vol. 2, T.5.

<sup>56</sup> A. Tsitouridou, *Die Grabkonzeption des ikonographischen programs der Kirche Panagia Chalkeon in Thessaloniki*, XVI Internationaler Byzantinisten kongres, Akten II/5, Jahrbuch der osterreichischen Byzantinistik 32/5, 435-441.

<sup>57</sup> Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у св.Апостолима у Пећу*, ЗЛУ 18 (1982).

<sup>58</sup> Г. Суботић, *Црква Цветог Димитија у Пећкој патријаршији*, Београд 1977, VIII.

<sup>59</sup> A. Grabar, *La Sainte Face de Laon, Le Mandylyon dans l'art orthodoxe*, Semina-

νίζεται κάτω από το τύμπανο του τρούλου, συνήθως προς ανατολάς, απέναντι από το Κεράμιον και ανάμεσα στα σφαιρικά τρίγωνα με τους ευαγγελιστές. Παρουσιάζεται δηλαδή ως σύνδεσμος ανάμεσα στις δύο εκκλησίες την ουράνια και την επίγεια.

Εκτός από τις σκηνές του δωδεκαόρτου, που ζωγραφιζόταν στα ψηλότερα σημεία του ναού, κάποιες άλλες τοποθετούμενες πολύ κοντά στον θεατή απαρτίζονταν από μια ενιαία ιδέα σύλληψης. Σ' αυτή την κατηγορία εντάσσονται οι σκηνές, η Ανάσταση του Λαζάρου και η Είσοδος στην Ιερουσαλήμ. Πρόκειται για θέματα με τα οποία εικονογραφούνται τα βασικά δόγματα για την σωτηρία του ανθρώπου. Αυτά τα περιστατικά αναδεικνύονται περισσότερο κατά τη διάρκεια της Μεγάλης Εβδομάδος, όπου έχουμε την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τα Πάθη και την Ανάσταση του Χριστού. Η απομόνωση της σκηνής της **Βαϊοφόρου** και η ιστόρηση της στον νάρθηκα της Κουμπελίδικης, όπου εικονογραφήθηκαν παραστάσεις μόνο από την ζωή της Θεοτόκου και στον θόλο η Αγία Τριάδα, φανερώνει προθέσεις σύνδεσης με το μήνυμα που μεταφέρει. Στην βορειοδυτική γωνία της τοξωτής εισόδου σώζεται μόνο ένα τμήμα της Βαϊοφόρου με τα παιδιά που σκαρφαλώνουν στον φοίνικα. Το θέμα συνεχίζεται στον βόρειο τοίχο με την απεικόνιση της Ιερουσαλήμ και το πλήθος των Εβραίων. Η μορφή του Αγίου Νικολάου που διακρίνεται από κάτω ανήκει σε στρώμα ζωγραφικής του 1496. Υπήρχε άραγε κτητορική παράσταση; Μήπως καταστράφηκε στο σημείο αυτό με την διάνοιξη του τοίχου κάτω ακριβώς από την σκηνή της Εισόδου στην Ιερουσαλήμ; Αν ναι τότε οι σκέψεις του δωρητή για την ολοκλήρωση του εικονογραφικού προγράμματος στο νάρθηκα, παρακολουθούν όλη την προγενέστερη παράδοση της Καστοριάς, έτσι όπως αυτή παρουσιάζεται στον Άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη και τους Αγίους Αναργύρους<sup>60</sup> και σε σχέση πάντα με τον ταφικό τους χαρακτήρα<sup>61</sup>. Η **Βαϊοφόρος** είναι μια σκηνή με ιδιαίτερη σημειολογική σημασία. Στην λειτουργία της Μεγάλης Δευτέρας, αυτό το γεγονός μέσω του οποίου εκδηλώνεται η σταθερή απόφαση του Χριστού να υποστεί τα πάθη, καταλαμβάνει ξεχωριστή θέση. Στην εκκλησιαστική υμνολογία και συγκεκριμένα στον κανόνα του Ανδρέα Κρήτης, που ψάλλεται στον εσπερινό της ίδιας ημέρας, καλούνται οι πιστοί με καθαρό νου ν' ακολουθήσουν τον Χριστό προς την Ιερουσαλήμ, ενώ στον όρθρο ακούγονται τα λόγια ``κλειδιά`` του Κυρίου προς τους αποστόλους με τα οποία δηλώνει, ότι ο τελικός σκοπός όλων είναι η Ουράνια Βασιλεία. Η Βαϊοφόρος και η Κάθοδος στον Άδη συμβολίζουν ως πρότυπα την Ουράνια Ιερουσαλήμ<sup>62</sup>. Υπάρχει μια βαθιά σχέση λοιπόν μεταξύ των διαφορετικών μοτίβων των εισόδων-πυλών: από την μια πλευρά είναι συμβολικές-παραδείσιες και καταχθόνιες και από την άλλη ρεαλιστικές (Ιερουσαλήμ) και αναμνηστικές (Πανάγιος τάφος). Τις ενώνει η κοινή λειτουργία, που φαίνεται στην κυριαρχία της ιδέας

rium Kondakovianum, ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΙΙΙ, Prague 1931.

<sup>60</sup> Μ. Παναγιωτίδη, *Η προσωπικότητα δύο αρχόντων της Καστοριάς και ο χαρακτήρας της πόλης στο δεύτερο μισό του 12ου αιώνα*, ΔΩΡΟΝ, τιμητικός τόμος αφιερωμένος στον Ν. Νικονάνο, Θεσσαλονίκη 2006, 157-166.

<sup>61</sup> Ann Wharton Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, ArtB LXII (1986), 200-201.

<sup>62</sup> P.G. 77, 1068-1069



για τον θρίαμβο πάνω στο θάνατο και την είσοδο στην ουράνια βασιλεία<sup>63</sup>. Αποτέλεσμα της σύνθεσης τέτοιων ερμηνειών, είναι ο λειτουργικός ρόλος της Μεγάλης Εισόδου, της οποίας η σχέση με την Είσοδο στην Ιερουσαλήμ είναι επίσης γνωστή<sup>64</sup>. Η Είσοδος του Χριστού στην Ιερουσαλήμ, στην ουσία μας οδηγεί στον τελικό σκοπό των ανθρώπινων προσπαθειών, που είναι η ένωση της ψυχής με τον Θεό στην ουράνια Ιερουσαλήμ. Αυτή η εσχατολογική σημασία της σκηνης, στις Πασχαλινές ακολουθίες τονίζεται μέσω του κανόνα του Ιωάννη Δαμασκηνού.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί και η επιλογή των ολόσωμων μορφών των Αγίων, που παριστάνονται στις κόγχες του βορείου και νοτίου τοίχου. Στον βόρειο τοίχο επικεφαλής της ομάδας είναι ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ακολουθούν ο Άγιος Δημήτριος και οι Άγιοι Θεόδωροι Τήρων και Στρατηλάτης. Αντίστοιχα στο νότιο τοίχο επικεφαλής είναι ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος. Ακολουθούν ο Άγιος Γεώργιος, ο Άγιος Νικήτας και πιθανόν ο Άγιος Μερκούριος. Οι επικεφαλής φαίνεται να είναι οι μεσολαβητές για την σωτηρία απευθυνόμενοι προς την Παναγία και τον Χριστό του ιερού.

Στην τεκμηρίωση του ταφικού χαρακτήρα του ναού της Κουμπελίδικης, έρχεται να συνεισφέρει και η αφιερωτική επιγραφή που σώζεται στη βάση του τυμπάνου. Μ' αυτήν διεξοδικά ασχολήθηκαν η **Ε. Δρακοπούλου**<sup>65</sup> και ο **Τ. Παπαμαστοράκης**<sup>66</sup>. Οι δύο μελετητές ανέγνωσαν την επιγραφή με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις κυρίως στο τέλος της δεύτερης σειράς, όπου αναφέρεται η ιδιότητα του κτήτορος. Η ανάγνωση της Ε. Δρακοπούλου έχει ως εξής:

*...υετόν έμψυχον ράβδον όρος το κατάσκιον ενεργήν βάτον σου ιστόρησα του θείου δόμου ως αμνας ποιμένα...*

*...α[εκαινουρ]γηθη ο θείος και πάνσεπτ[ος] νεως [της θεοτό]κου της [ονο]μαζομένης Σκουταριώτισσας κ[αι] Ακαταμαχήτου δια συνδρομης κόπου και εξ[ο]δ[ου] του μ[ακ]αρίου ιεράρ[χ]ου...*

Η ανάγνωση του Τ. Παπαμαστοράκη:

Πρώτη σειρά: *...ηετον εμψυχον ραβδον –ορος το κατασκιον ενεργην βατον .σε προΐστωρισα του θειου δομου.ως αμνας πιμε[να γεννησασα].*

Δεύτερη σειρά: *... ο] θειος και πανσεπ[τος] ναος της υπεραγιας θεοτο]κου της επονομαζομενης Σκουταριώτησας και ακαταμαχήτου.δηα συνδρομης κοπου και εξο[δου]του πανευγενεστα[του].*

Η δική μας ανάγνωση σύμφωνα και με το απόγραφο, που παρουσιάζουμε (σχ. 2) :

*..ιετον έμψυχον ράβδον ορώ το κατάσκιον ενεργην βάτον δια προΐστώρισα του θείου δόμου **ωσαν μνιμα**...*

<sup>63</sup> S.G. Tsuji, *Destruction des portes de l'Enfer et ouverture des portes du Paradis, a propos des illustrations du Psaume 23, 7-10 et du Psaume 117, 19-20, CA 31 (1983), 14-15.*

<sup>64</sup> R.F. Taft, *The Great Entrance. A History of the transfer of Gifts and other pre-anaphoral Rites in the Liturgy of St. John Chrysostom*, Rome 1978.

<sup>65</sup> Ε. Δρακοπούλου, *Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αιώνας)*, Αθήνα 1997, 90-92.

<sup>66</sup> Τ. Παπαμαστοράκης, *Η αφιερωτική επιγραφή του ναού της Παναγίας Σκουταριώτισσας και Ακαταμαχήτου (Κουμπελίδικης) στην Καστοριά*, ΛΑΜΠΗΔΩΝ, Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντ. Μουρίκη, τ.2, Αθήνα 2003, 597-608.



Εικ. 9. Η Αγία Τριάδα, ο Παλαιός των Ημερών  
Сл. 9. Свето тројство, Старац дана

...ανιστοριθη θειος  
και πανσεπτ[ος]....[της  
θεο]τοκου της επονομαζομένης  
Σκουταριώτισσας και  
ακαταμαχήτου δια συνδρομής  
κόπου και εξόδου του  
πανευγενεστα[του]...

Στο τέλος της πρώτης σειράς εμείς διαβάσαμε *ωσαν μνιμα* μια φράση που εξηγεί με τον καλύτερο τρόπο τις προθέσεις του πανευγενεστάτου κτήτωρος. Οι αναφορές στη Θεοτόκο της πρώτης σειράς έχουν σχέση με τις προεικονίσεις της στα προφητικά κείμενα και επαναλαμβάνονται συχνά στους σχετικούς ύμνους<sup>67</sup>. Όπως τονίσαμε στην αρχή η διακόσμηση του τρούλου περιελάμβανε κατά τη γνώμη μας τις απεικονίσεις οκτώ προφητών. Ο υπόλοιπος προβληματισμός για την επονομασία και την αφιέρωση του ναού στην Θεοτόκο Σκουταριώτισσα και Ακαταμάχητο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, επειδή συνδέεται με ενθυμίσεις σε ει-

κονογραφημένα χειρόγραφα<sup>68</sup> με των οποίων την διακόσμηση τυπολογικά φαίνεται να έχει σχέση η ζωγραφική της Κουμπελίδικης. Είναι πιθανόν ο δωρητής να είχε στα χέρια του εικονογραφημένο χειρόγραφο, το οποίο φιλοτεχνήθηκε στη μονή της Σκουταριώτισσας στην Χρυσόπολη και να το χρησιμοποίησε ως πρότυπο για την διακόσμηση ορισμένων σκηνών από τοπικούς ζωγράφους. Το τέλος του σωζόμενου τμήματος της επιγραφής σχετίζεται με την τοιχογράφηση του ναού με έξοδα *του πανευγενεστάτου*<sup>69</sup> κτήτωρος, ίσως διοικητού της Καστοριάς. Ο παραγγελιοδότης φαίνεται από την μια πλευρά να έχει σχέση με το περιβάλλον της πρωτεύουσας, από την οποία αντλεί και μεταφέρει όλους τους σύγχρονους προβληματισμούς πάνω σε εικονογραφικά θέματα, όπως οι παραστάσεις της Αγίας Τριάδας και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, στις οποίες αποτυπώνονται νέα στοιχεία, ιδιαίτερα για το καινό θέμα της ένωσης των δύο εκκλησιών. Από την άλλη διατηρεί έναν ουσιαστικό διάλογο επικοινωνίας

<sup>67</sup> Σ. Ευστρατιάδου, Η Θεοτόκος στην υμνογραφία, Paris 1930.

<sup>68</sup> Παπαμαστοράκης, 600-601.

<sup>69</sup> Στο ίδιο 602-603.

με τους εκκλησιαστικούς κύκλους της ανθενωτικής αρχιεπισκοπής Αχρίδας σε μία κρίσιμη χρονική στιγμή κατά την οποία ετοιμάζεται η σύνοδος της Λυών και είναι οπλισμένος με επιχειρήματα της ορθοδοξίας, τα οποία μεταφέρει στις εικόνες. Αξίζει ν' αναφέρουμε ότι παρόμοιες ανησυχίες και σκέψεις είχαν και οι **πανευγενέστατοι Νετζάδες**, όταν διακόσμησαν το ναό του Αγίου Γεωργίου στην Ομορφοκκλησιά<sup>70</sup> της Καστοριάς, μερικές δεκαετίες αργότερα στα 1296. Στον ίδιο ναό επίσης υπάρχει επιγραφή στη βάση του τυμπάνου του τρούλου με περιεχόμενο από την εκκλησιαστική υμνολογία, όπως υπάρχει και το κοινό εικονογραφικό θέμα της Αγίας Τριάδας<sup>71</sup> στον θόλο του εσωνάρθηκα. Υπήρχε κτητορική παράσταση?

Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε πού τοποθετήθηκε ο τάφος του κτήτορος. Το πιο πιθανό όμως είναι να σχεδιάσε να ταφεί στον εσωνάρθηκα<sup>72</sup>, στην βορειοδυτική πλευρά κάτω από την σκηνή της Βαϊοφόρου, σύμφωνα με τη συνήθεια που επικρατούσε και στο Βυζάντιο. Στα μνημεία-μαυσωλεία της Σερβίας οι τάφοι των Σέρβων βασιλέων, τοποθετούνταν στο νοτιοδυτικό ή βορειοδυτικό τμήμα του κυρίως ναού. Η σκέψη του δωρητή της Κουμπελίδικης αναγράφεται στην επιγραφή με τελικό στόχο την συγχώρεση των αμαρτιών του. Στην περίπτωση μας η επιγραφή βρίσκεται μακριά από τα βλέμματα των πιστών, όπως είναι μακριά και οι σκηνές στο τύμπανο, που αποτελούν την πεμπουσία της διάρθρωσης του προγράμματος. Η ενέργεια αυτή αποτελεί μια προσωπική και διακριτική επιλογή. Η Παναγία στην οποία είναι αφιερωμένος ο ναός, στον οποίο παριστάνονται αρκετές σκηνές της ζωής της, ήταν συγχρόνως και ο μεσολαβητής μπροστά στον Χριστό κατά την μέλλουσα κρίση. Ο ναός εκτός των άλλων είχε και μια πρακτική αποστολή, να διαδώσει και να δυναμώσει την πίστη στο λαό. Η απεικόνιση της Αγίας Τριάδας στον θόλο του εσωνάρθηκα, μπορούμε να πούμε ότι περιέχει όλα αυτά τα στοιχεία. Από την έρευνα που έχει γίνει μέχρι τώρα, έχει διαπιστωθεί ότι ο κτήτορ είναι υπεύθυνος μόνο για την διακόσμηση του μνημείου. Δεν είναι απίθανο να κτίστηκε εξ αρχής η εκκλησία ως μαυσωλείο δικό του και της οικογένειάς του. Σε τέτοιους ναούς οι κήτορες αφιέρωναν ιδιαίτερη προσοχή και ανελάμβαναν εξ ολοκλήρου την κατασκευή και διακόσμηση τους. Μια τέτοια διαπίστωση όμως εγείρει και θέμα χρονολόγησης της αρχιτεκτονικής του μνημείου, η οποία σύμφωνα με τις περισσότερες μελέτες συγκλίνει στον 11<sup>ο</sup> αιώνα.

Η εξέταση του τοιχογραφημένου συνόλου από εικονογραφική άποψη έδειξε, ότι σχετίζεται με μνημεία κυρίως της Σερβίας και ιδιαίτερα της μονής Sopoćani. Το πιο πιθανό όμως είναι να έχουμε καταλυτική επίδραση εικονογραφημένων χειρογράφων, των οποίων η Κωνσταντινοπολίτικη προέλευση θεωρείται βέβαιη. Το τετραευαγγέλιο της μονής Ιβήρων (Κωδ. 5) θα μπορούσε

<sup>70</sup> I. Sisiou, *The painting of Saint George in Omorfoklisia, Kastoria and the scene of the Koimisis of the Virgin Mary*, Niš & Byzantium, symposium III, Niš 2005, 279-291.

<sup>71</sup> Για την Αγία Τριάδα και την εξέλιξη της ως ξεχωριστό θέμα στην Καστοριά βλ. I. Σίσιου, *Μια άγνωστη σύνθεση στον Άγιο Νικόλαο του Τζώτζα Καστοριάς*, ΕΕΣΜ, Θεσσαλονίκη 2001, 511-536 και Μ. Παϊσίδου, *Η ανθρωπόμορφη Αγ. Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησιάς*, Θεσσαλονίκη 2001, 371-392.

<sup>72</sup> Η συντήρηση των τοιχογραφιών του ναού που έγινε από ένα αξιόλογο συνεργείο, που αποτελούνταν από τις κυρίες Ε. Λουκάκου, Ε. Ήρη και Β. Βέργου, δεν συνοδεύτηκε από έρευνα στο δάπεδο.



να αποτελέσει ένα πρότυπο αυτής της επίδρασης<sup>73</sup>. Παράλληλα μερικές λεπτομέρειες είναι ενδεικτικές για την αξιοποίηση από την πλευρά των καλλιτεχνών της τοπικής τεχνοτροπικής παράδοσης της Καστοριάς, έτσι όπως αποτυπώνεται στις εξωτερικές τοιχογραφίες της Παναγίας Μαυριώτισσας<sup>74</sup>, που έχουν φιλοτεχνηθεί ανάμεσα στο 1259 και το 1264. Κρίνοντας από την επιλογή των θεμάτων, την ιδιαίτερη επεξεργασία τους και την τάση των ζωγράφων να ξαναγυρίσουν σε παλαιότερα πρότυπα, πρέπει να συμφωνήσουμε ότι η ζωγραφική της Παναγίας Κουμπελίδικης έγινε στις αρχές της έβδομης δεκαετίας του 13ου αιώνα. Γεγονός είναι πάντως ότι η ζωγραφική στο ναό έχει συγκεκριμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά. Πάνω σε περιορισμένες επιφάνειες λόγω της αρχιτεκτονικής του μνημείου, οι συνθέσεις φαίνονται ισορροπημένες, απλές αλλά καθαρές, με κυριαρχία των χρωμάτων παντού. Η ηρεμία, η φωτεινότητα και η αρμονία, δεν μπορούν να είναι χαρακτηριστικά της μοναστικής τέχνης. Ο πανευγενέστατος κτήτωρ αυτής της ζωγραφικής, ως εκπρόσωπος της βυζαντινής εξουσίας, συνεχίζει μία πλούσια παράδοση με αξιόλογα χαρακτηριστικά.

Иоанис Сисиу

#### ΙΚΟΝΟΓΡΑΦΣΚΙ ПРОГРАМ СЛИКАРСТВА У ТАМБУРУ КУПОЛЕ БОГОРОДИЦЕ КУМБЕЛИДИКЕ И УЛОГА ЦРКВЕ ΚΑΟ ΝΑΔΓΡΟΒНОГ СПΟΜΕΝΙΚΑ

Особеност иконографског програма у тамбуру куполе Богородице Кумбелидике чине осмишљено распоређене сцене Великих празника. После конзерваторских радова на сликарству у тамбуру куполе, откривене су две сцене: Мирносице на Христовом гробу и Силазак у Ад, које су биле непознате 1973 године, у време писања монографије. Ипак, у монографији је с правом примећено да из циклуса Великих празника недостају сцене: Крштење, Распеће, Силазак у Ад и Силазак Светог Духа на апостоле.

Редослед низања сцена Додекаортона је следећи: Благовести на источном, Рођење и Срећење на јужном зиду. На северном зиду као пандан су представљене сцене: Преображење и Васкрсење Лазарево. На западном зиду наоса стоји Успење Богородице. Циклус Великих празника се завршава у нартексу, тамо где је на северозападном углу преставаљена сцена Улазак Христов у Јерусалим. Нартекс је посвећен Богородици и ту су представљене четири сцене из њеног живота. На своду је занимљива сцена Свете Тројице.

Према нашем мишљењу, у тамбуру куполе почиње идејно осмишљавање сликарског програма. Ктитор Кубелидике је сликарство своје гробне цркве иконографски осмислио као сопствени надгробни споменик. Зато је одвојио сцене које одговарају за такву намену и пропратио их натписом. Остале су две сцене које су требале да буду преставаљене у тамбуру: Распеће и Силазак Светог Духа на апостоле. Сцене и натпис су неприступачни и удаљени од верника, чиме је наглашена скромност ктитора.

Његов гроб, мишљења смо, треба очекивати испод представе Улазка у Јерусалим. Изложено треба прихватити као радну хипотезу коју ће даља истраживања потврдити или оповргнути.

<sup>73</sup> Α. Ξυγγόπουλος, *Ιστορημένα Ευαγγέλια Ιβήρων Αθήνα* 1932, πιν. 23 και 40 Лазарев, *Историја* σ. 279-282, Weitzmann, *Book illumination*, σελ. 202-203 πιν. 6-7, Θεσσαυροί του Αγίου Όρους, *Ιβήρων*, σελ.296-303, πιν. 11-40,

<sup>74</sup> Ε. Kyriakoudis, *Monumental Painting in Kastoria in the Last Decades of the Thirteenth Century and the Frescoes at Arilje*, Зборник радова, 1996, 86-88.