



Γκόικο ΣΟΥΜΠΟΤΙΤΣ
Ιερομόναχος ΙΟΥΣΤΙΝΟΣ

ΖΑΒΟΡΔΑ

Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα

ΖΑΒΟΡΔΑ

Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα



INSTITUTE FOR BYZANTINE STUDIES
OF SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
MONOGRAPHS

46

Gojko SUBOTIĆ
Hieromonk IOUSTINOS

ZAVORDA
The hermitage of Saint Nikanor

Editor
Ljubomir MAKSIMOVIĆ

BELGRADE 2017

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΤΗΣ ΣΕΡΒΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΜΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ

46

Γκόικο ΣΟΥΜΠΟΤΙΤΣ
Ιερομόναχος ΙΟΥΣΤΙΝΟΣ

Z A B O P Δ A
Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα

Διευθυντής
Λιούμπομιρ ΜΑΞΙΜΟΒΙΤΣ

ΒΕΛΙΓΡΑΔΙ 2017

ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ ΤΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ

Σχέδια:

Νικόλα ΝΤΟΥΝΤΙΤΣ

Σχέδιο αγίου Νικάνορα:

Ντράγκομιρ ΤΟΝΤΟΡΟΒΙΤΣ

Σχέδια αρχιτεκτονικά:

Γιάννης ΓΚΙΚΑΣ

Σχεδιασμός:

Ντράγκοσλαβ ΜΠΟΡΟ

Εξώφυλλο:

Κωστής ΑΝΤΩΝΙΑΔΗΣ

Φωτογραφίες:

Γκόικο ΣΟΥΜΠΟΤΙΤΣ

Αιμιλιανός ΓΚΕΚΑΣ

Γιάννης ΓΚΙΚΑΣ

Ιερομόναχος ΝΕΙΛΟΣ

Ιερομόναχος ΙΟΥΣΤΙΝΟΣ

Αντώνιος ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ

Μεταφράσεις:

Βουκοσάβα ΣΤΕΒΟΒΙΤΣ (ελληνική)

Ξένια ΤΟΝΤΟΡΟΒΙΤΣ (αγγλική)

Ιάκωβος ΛΙΛΛΗ (αγγλική)

Επιμέλεια κειμένων:

Χρυσούλα ΚΑΠΙΟΛΔΑΣΗ-ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

Χάρτες:

Μιρέλα ΜΠΟΥΤΙΡΙΤΣ

Ευρετήριο:

Μπόγιαν ΜΙΛΚΟΒΙΤΣ

Παραγωγή:

GRAFOSTIL, Κραγκούγιεβατς

CONTRIBUTORS

Drawings:

Nikola DUDIĆ

Drawing of St Nikanor:
Dragomir TODOROVIĆ

Architectural Drawings:
Giannis GIKAS

Design:
Dragoslav BORO

Cover design:
Kostis ANTONIADIS

Photographs:

Gojko SUBOTIĆ

Aimilianos GEKAS

Giannis GIKAS

Hieromonk NEILOS

Hieromonk IOUSTINOS

Antonios VASILEIADIS

Translations:

Vukosava STEVOVIĆ (greek)

Ksenija TODOROVIĆ (english)

James LILLIE (english)

Text editor:

Chrysoula KAPIOLDASI-SOTIROPOULOU

Maps:

Mirela BUTIRIĆ

Index:

Bojan MILJKOVIĆ

Print:

GRAFOSTIL, Kragujevac

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ / CONTENTS

ΠΡΟΛΟΓΟΣ / PROLOGUE	9
1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ / INTRODUCTION	13
1. Ο παρά τον Αλιάκμονα μοναχισμός / Monasticism Along the River Aliakmon	15
2. Η ζωή στο ασκηταριό / Life in the hermitage	19
3. Χρονολογική διερεύνηση του βίου του αγίου Νικάνορα / Chronological Research of the Life of St Nikanor	25
2. ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ / THE ARCHITECTURE	29
1. Η πρόσβαση στο ασκηταριό / Access to the Hermitage	31
2. Ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα: περιγραφή, παρατηρήσεις, σχέδια / St Nikanor's Hermitage: Description, Observation, Plans	39
3. Ο ναός του Αγίου Γεωργίου / The Church of St George	45
4. Κτηριακές προσθήκες του 18ου αιώνα / Building Additions of the 18th Century	51
3. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ: ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ / THE PAINTINGS: THE CHURCH OF ST GEORGE	59
1. Οι τοιχογραφίες της πρόσοψης (τέλος 15ου αι.) / The Wall-Paintings on the façade (end of the 15th c.)	61
2. Οι τοιχογραφίες του 1462/3 / The Wall-Paintings from 1462/3	69
3. Οι τοιχογραφίες του 16ου αιώνα / The Wall-Paintings from the 16th century	77
4. ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΞΥΛΟΥ / EXAMPLES OF THE WOOD CARVING ART	115
1. Η θύρα του ναού / The Doors of the church	117
2. Το αναλόγιο του ναού / The Lectern of the church	119
5. ΟΙ ΕΝΘΥΜΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΠΙΣΚΕΠΤΩΝ / INSCRIPTIONS BY VISITORS	129
6. Ο ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑΚΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ / THE CEMETERY CHURCH OF THE ARCHANGEL MICHAEL	139
BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ / BIBLIOGRAPHY	147
ENGLISH SUMMARY	153
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ / INDEX	181







ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Εικ. 1
Πανοραμική άποψη
της μονής Ζάβορδας
από νοτιοδυτικά.
Το μοναστήρι
στην κορυφή, το
ασκηταριό στον
κρημνό αριστερά
και κάτω ο
Αλιάκμονας που τα
περιβάλλει

Το ενδιαφέρον για το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα και η ενασχόληση με ό,τι πολύτιμο βρέθηκε σε αυτό διαρκούν ακριβώς σαράντα πέντε χρόνια. Πριν από την πρώτη κοινή επίσκεψή μας στον παλιό αυτόν τόπο διαμονής αναχωρητών, στην κλεισούρα του Αλιάκμονα, οι μοναχοί του Μεγάλου Μετεώρου, με το θάρρος που τους έδινε η νεότητα και με την πείρα που απέκτησαν αναζητώντας εγκαταλελειμμένα ασκηταριά μοναχών στους ψηλούς και ολισθηρούς βράχους των Μετεώρων, έκαναν τα πρώτα βήματα, όπως πιστεύουμε, στα όρια του αδυνάτου.

Από την ομάδα των μοναχών, ο πιο ψύχραιμος, ο Βησσαρίων, αγνοώντας την πλάγια επικίνδυνη πρόσβαση στο ασκηταριό, και χωρίς οποιονδήποτε εξοπλισμό, αναρριχήθηκε από την κατακόρυφη πλευρά, στηριζόμενος με τα δάχτυλα των χεριών και με τα πέλματα στις αβαθείς εσοχές του βράχου, ανυπόμονος να δει τί έκρυβε το προ πολλού ακατοίκητο ασκηταριό των αναχωρητών. Ευτυχώς, στην επιστροφή, την οποία η κατάβαση με τον ίδιο τρόπο θα την έκανε ακόμη πιο επικίνδυνη, αντιλήφθηκε, στο ύψος του ασκηταριού, την ύπαρξη πλάγιας πρόσβασης. Κάλεσε τότε τους συμμαναστές του Γερβάσιο, Ιουστίνο και Μητροφάνη, οι οποίοι πρόσφατα είχαν λάβει το μοναχικό σχήμα, και αναρριχήθηκαν με τη βοήθεια σχοινιού στο οποίο έδεσαν μία πρόχειρη και επισφαλή ανεμόσκαλα. Εξέτασαν το ασκηταριό όλοι μαζί, με ιδιαίτερη προσοχή, και συνειδητοποίησαν το καταπληκτικό εσωτερικό του. Αυτό συνέβη στα τέλη του 1972. Τότε ο μοναχός Ιουστίνος τράβηξε και τις πρώτες φωτογραφίες. Το επόμενο έτος επανέλαβαν το εγχείρημα, με το ζήλο να καταγράψουν σχολαστικά όσα παρατήρησαν σε αυτόν τον, ως τότε, άγνωστο κόσμο.

Σύντομα το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα έγινε μέρος των ευρύτερων ενδιαφερόντων των μοναχών του Μεγάλου Μετεώρου ταυτόχρονα με την έρευνα σε σπηλαιώδεις ναούς και οικήσεις μοναχών στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων. Την εποχή εκείνη δεν δόθηκε προτεραιότητα στο ασκηταριό της Ζάβορδας. Πραγματοποιήθηκε, βέβαια, σειρά επισκέψεων σε αυτό (1976 και αργότερα), αλλά η προσοχή μας ήταν κυρίως στραμμένη σε άλλους ιερούς τόπους και σε πολύτιμα έργα τέχνης, πρωτίστως στα Μετέωρα. Συνεπώς, το βιβλίο για το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα δεν δημιουργήθηκε αμέσως. Άλλωστε, με την πάροδο του χρόνου οι γνώσεις μας επεκτείνονταν και, εν τω μεταξύ, για το ασκηταριό ενδιαφέρθηκαν και άλλοι επιστήμονες.

Εικ. 2
Ο άγιος Νικάνορας.
Τοιχογραφία
στο καθολικό
της μονής Ζάβορδας
(δεκαετία 1540)

Με ευγνωμοσύνη θυμόμαστε την υποστήριξη που παρείχε σε κάθε περίπτωση ο ηγούμενος αρχιμανδρίτης Αιμιλιανός, παρακολουθώντας, επικεφαλής της αδελφότητας, τις προσπάθειες να γίνει ευρύτερα γνωστό το παρελθόν των Μετεώρων και των γύρω περιοχών. Οι επισκέψεις μας στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα συνεχίστηκαν και όταν η αδελφότητα

του Μεγάλου Μετεώρου εγκαταστάθηκε στη Σιμωνόπετρα του Αγίου Όρους. Οι σημειώσεις για το ασκηταριό με την πάροδο του χρόνου συμπληρώνονταν και εμπλουτίζονταν. Σε αυτό συνέβαλαν ιδιαίτερα με τα σχέδιά τους ο καθηγητής Nikola Dudić, αρχιτέκτων, και ο Dragomir Todorović, ιστορικός τέχνης. Τα τελευταία χρόνια πολύτιμοι συνεργάτες στη δουλειά μας ήταν οι φίλοι Ευάγγελος Χεκίμογλου, ιστορικός, Αντώνιος Βασιλειάδης, ερευνητής, Γιάννης Χρυσάφης, δημοσιογράφος, Γιάννης Γκίικας, αρχιτέκτων, και Αιμιλιανός Γκέκας, συντηρητής έργων τέχνης και φωτογράφος.

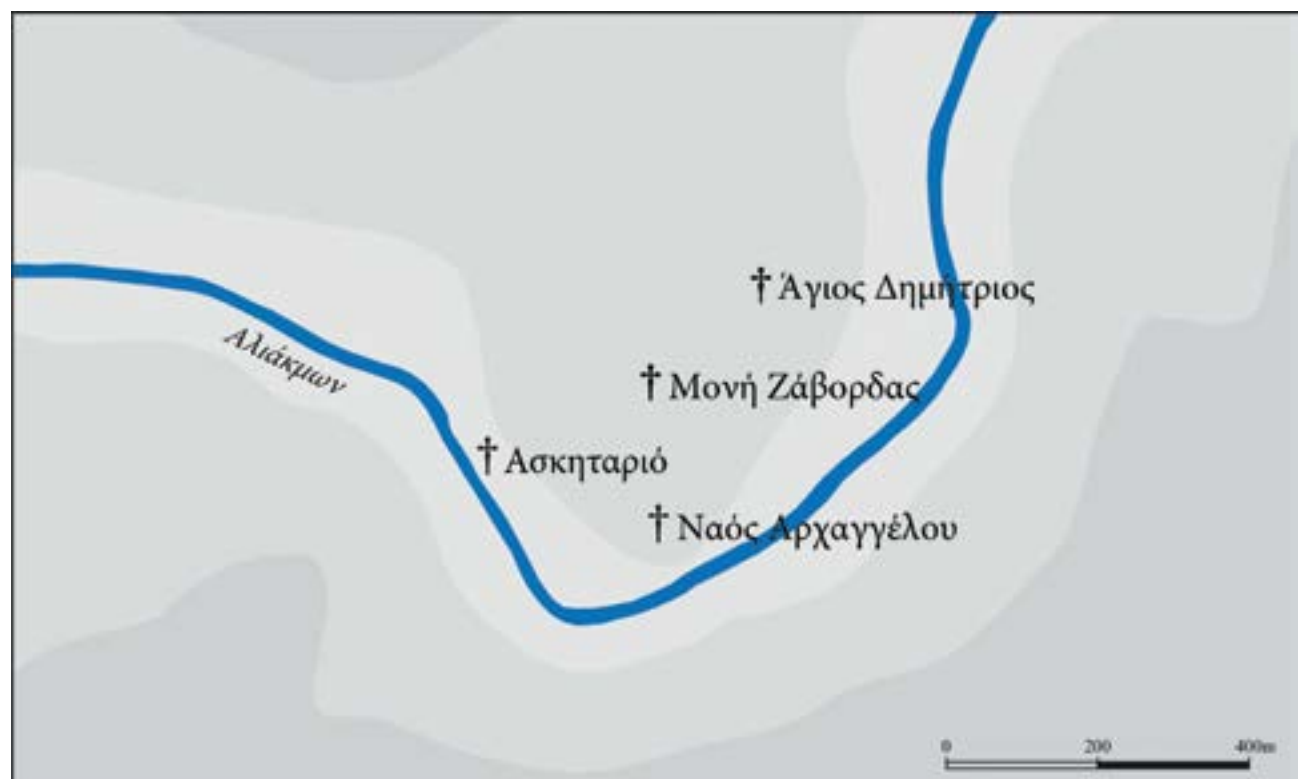
Ο πρέσβης της Ελλάδας στη Σερβία (2009-2013) κύριος Δημοσθένης Στωϊδης επέδειξε θερμό ενδιαφέρον για την παρούσα έκδοση και συνέβαλε με γενναιοδωρία. Ο Bojan Miljković και ο μοναχός Νήφων Σιμωνοπετρίτης συνέβαλαν ουσιαστικά και σε πολλά επίπεδα για την αρτιότερη εκδοτική παρουσίαση του έργου. Ο νέος κοινοβιάρχης της μονής Ζάβορδας, αρχιμανδρίτης Σεραφείμ, άνδρας φιλόσιος και φιλόστωρ, μας βοήθησε επίσης ποικιλοτρόπως.

Προς όλους εκφράζουμε τις θερμές ευχαριστίες μας.





Εικ. 4
Χάρτης της
ευρύτερης περιοχής
της μονής Ζάβορδας



Εικ. 5
Η μονή Ζάβορδας
και τα περίξ

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ



1. Ο παρά τον Αλιάκμονα μοναχισμός

Εικ. 6
Το ασκηταριό του
Αγίου Νικάνορα.
Άποψη από
νοτιοανατολικά
(φωτ. 1976)

Ο παρά τον Αλιάκμονα μοναχισμός δεν μπορεί παρά να έχει σχέση με αυτόν του Άθω, της Θεσσαλονίκης, της Βέροιας, των Σερβίων και των Μετεώρων. Και επειδή ο αθωνικός μοναχισμός, επίσημα και με τεκμήρια, οργανώνεται τον 9ο αιώνα, με το τέλος της εικονομαχίας, στην ίδια περίπου εποχή πρέπει να τοποθετήσουμε και την αρχή του μοναχισμού στην περιοχή του Αλιάκμονα.

Ήδη από την εποχή του Ιουστινιανού γίνεται προσπάθεια για τη δημιουργία σειράς κάστρων από τον Θερμαϊκό κόλπο μέχρι την Αδριατική. Η γραμμή που δημιουργείται περνάει από το γεωγραφικό σύνορο Θεσσαλίας και Μακεδονίας. Στην ίδια λογική κινείται και η πολιτική του αυτοκράτορα Βασιλείου Β' (976-1025), για έναν επιπλέον λόγο, επειδή είχε προηγηθεί η από βορρά κάθοδος πληθυσμών.

Η οργάνωση του κάστρου των Σερβίων από τον αυτοκράτορα Βασίλειο, η υπαγωγή του κάστρου των Σταγών (Καλαμπάκας) σε αυτό, η οργάνωση της επισκοπής Σταγών, τα προνόμια που της δόθηκαν στη συνέχεια (έγγραφα των ετών 1163, 1336 και 1393) και ο προσδιορισμός των γεωγραφικών συνόρων της έχουν μεγάλη σημασία για την ασφάλεια της περιοχής. Η επισκοπή Σταγών περιλαμβάνει τα περισσότερα περάσματα από τη Θεσσαλία προς τη Μακεδονία και την Ήπειρο, όπως αυτά της Δεσκάτης, της Ασπροκκλησιάς, του Βελιμιστίου (Αγιοφύλλου), του Όστροβου (Αγναντιάς), του Μετσόβου και της Άρτας.¹

Η ακμή του μοναχισμού στην περιοχή του Αλιάκμονα, με σπουδαιότερο κέντρο τη σκήτη της Βέροιας, όπου μόνασε ο όσιος Αντώνιος ο Νέος (10ος-11ος αι.), κορυφώνεται το 14ο αιώνα με τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά (†1359) και άλλους ησυχαστές, και το 16ο αιώνα με τον άγιο Διονύσιο τον Ολυμπίτη (†1541). Η περιοχή όπου βρίσκεται το μοναστήρι της Ζάβορδας και ειδικότερα ο λόφος επάνω στον οποίο είναι κτισμένο, λόγω της μορφολογίας του και της ασφάλειας που αυτός παρέχει, με βεβαιότητα επέτρεψε την κατοίκησή του σε πολύ πρώιμους αιώνες.

Τα ερείπια και τα θεμέλια, καθώς και η εικόνα της Μεταμορφώσεως που βρήκε με θεία αποκάλυψη στην κορυφή του λόφου ο άγιος Νικάνωρ (†1549), οδηγούν στο να υποστηρίξουμε ότι αυτά ανήκαν τουλάχιστον στο 14ο αιώνα, αιώνα ακμής του ησυχαστικού μοναχισμού και οικοδόμησης σημαντικού αριθμού μοναστηριών στο όνομα της θείας Μεταμορφώσεως. Το εκτεταμένο οικοδομικό έργο του αγίου Νικάνορα, όμως, εξαφάνισε όλα τα προηγούμενα τεκμήρια.

Ως προς τη μοναχική ζωή, τόσο στο ασκηταριό της Ζάβορδας, που τιμάται στο όνομα του αγίου Γεωργίου, όσο και στη γύρω περιοχή, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι άρχισε τουλάχιστον από το 12ο αιώνα, παράλληλα με αυτή των Μετεώρων. Εξάλλου, όχι μακριά από το ασκηταριό, στο μέσο της οδού Ζάβορδας - Μετεώρων, στο χωριό Ασπροκκλησιά, στο μικρό μοναστηριακό ναό της Παναγίας, σώζεται τοιχογραφία των αρχών

του 11ου αιώνα με τη μορφή του ηγουμένου Αθανασίου.²

Το 15ο αιώνα, στις ενεπίγραφες και με ακρίβεια χρονολογημένες τοιχογραφίες στο ασκηταριό της Ζάβορδας (1462/3), μνημονεύεται η σπουδαία μορφή του «αγιοτάτου πατρός» Καλλίστρου.

Το όνομα Κάλλιστρος της επιγραφής αναγράφεται με τον ίδιο τύπο και σε ενθύμηση κώδικα της μονής Ζάβορδας (αρ. 134): + ἔκιμῖθη ω κάληστρους ἔτους ζ´ μηνή σεπτερίω στας ιδ´ (= 14 Σεπτεμβρίου 1582).

Κατά την άποψή μας αποτελεί παραφθορά του ευρέως διαδεδομένου μοναχικού ονόματος Κάλλιστος. Την παραφθορά τού Κάλλιστος σε Κάλλιστρος συναντούμε στο όνομα μεσαιωνικού μοναστηριού των Μετεώρων, ως ακόμη, και σε αλληλογραφία του 20ού αιώνα στο Άγιον Όρος. Στη συνέχεια, επειδή το Κάλλιστρος δεν υπάρχει ως όνομα, διορθώνεται «επί το λογιώτερον» από τους βιογράφους του αγίου Νικάνορα όχι σε Κάλλιστος αλλά σε Καλλίστρατος. Έτσι προέκυψε το όρος του Καλλιστράτου, ονομασία που υπάρχει ως σήμερα.

Στο Βίο του αγίου Νικάνορα σημειώνεται, επίσης, ότι το βουνό στην περιοχή λεγόταν Κονιβός. Το τοπωνύμιο Κονιβός προέρχεται πιθανότατα από το σλαβικό Коняво (Κονηαβο), φωνητικά παραλλαγμένο σε Κονιβό (δηλαδή Кониво - Κορίνο). Σχετίζεται με τη λέξη кон (σε παλαιότερες εποχές γραφόταν конь), που σημαίνει ίππος, άλογο.

Η γεωγραφική θέση του ασκηταριού του Αγίου Γεωργίου έδωσε στο λόφο το όνομα Ζάβορδα. Το Ζάβορδα προέρχεται από τη σλαβική φράση за бърдо (za b'rdο), που σημαίνει «πίσω από το φρύδι (ή την κορυφογραμμή) του βουνού (ή του λόφου)», ό,τι ακριβώς συμβαίνει στην περίπτωση μας. Αν,

δηλαδή, δει κάποιος το βουνό από το βορρά, το ασκηταριό βρίσκεται ακριβώς πίσω από αυτό.

Η μορφή του αγίου Νικάνορα κυριάρχησε στην ευρύτερη περιοχή όλους τους επόμενους αιώνες. Στην κυριαρχία αυτή οφείλεται, σε κάποιο βαθμό, η απουσία άλλων παραδόσεων μοναχικής παρουσίας στον μέσο ρου του Αλιάκμονα. «Στον ιερό αυτό χώρο τελέστηκαν ιερά μυστήρια και εκκλησιαστικές τελετουργικές πράξεις σπουδαίες και σωτήριες. Αγίασαν αναχωρητές, έγιναν θαύματα, πέρασαν ευσεβείς προσκυνητές και άφησαν το δάκρυ τους. Απόθεσαν τον πόνο και τα μυστικά της καρδιάς τους και βρήκαν παρηγορία. Συντελέστηκαν ψυχοσωτήριες ιεροτελεστίες. Όμως όλες αυτές οι πράξεις δε γράφονται στα χαρτιά και δεν τις βρίσκουν εύκολα οι ερευνητές».⁴

1 Δ. Σοφιανός, Acta Stagorum. Τα υπέρ της θεσσαλικής επισκοπής Σταγών παλαιά βυζαντινά έγγραφα (των ετών 1163, 1336 και 1393). Συμβολή στην ιστορία της επισκοπής, Τρικαλινά 13 (1993) 7-38.

2 Ν. Νικονάνος, Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393, Αθήνα 1979, 86-90, πίν. 34-36.

3 Πλήρη κατάλογο και περιγραφή των κωδικών της βιβλιοθήκης της μονής Ζάβορδας δίνει ο Λίνος Πολίτης (βλ. Βιβλιογραφία).

4 Ι. Δημόπουλος, Τα παρά τον Αλιάκμονα εκκλησιαστικά, Κοζάνη 1994, 107.





2. Η ζωή στο ασκηταριό

Εικ. 8
Το ασκηταριό του
Αγίου Νικάνορα.
Άποψη από νότια

Η προσπάθεια να γνωρίσουμε το παρελθόν και να ορίσουμε το χρόνο ίδρυσης κάποιου ασκηταριού στηρίζεται πρωτίστως σε υλικά ίχνη – σε ευρήματα που ανακαλύπτονται σε αυτό. Όμως, το υλικό που μας παρέχουν τα λιτά και κατεδαφισμένα, συνήθως, κτίσματα δεν έχει, με την έννοια αυτή, ερευνηθεί ούτε έχει υποστεί επεξεργασία με σύγχρονο τρόπο.¹

Συγκεκριμένες πληροφορίες παρέχουν οι πηγές, τις περισσότερες φορές οι Βίοι των αγίων. Ωστόσο, η αναφορά στο πρόσωπο που αποφάσισε να εγκαταλείψει τα εγκόσμια και να αναζητήσει τόπο άσκησης, στο Βίο γίνεται συχνά σε πολύ συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, μερικές φορές, μάλιστα, και με ιδιαίτερα γλαφυρό τρόπο.²

Περισσότερο εμπειριστατωμένα, ακόμη ως σήμερα, το παρελθόν «διαβάζεται» στον εντοίχιο διάκοσμο. Οι εικόνες, ως μέρος της πρακτικής που συνόδευε τη λατρεία, ανταποκρίνονταν στις λειτουργικές ανάγκες και αποτελούσαν αναπόσπαστο στοιχείο ενός συνόλου. Σπάνια, ωστόσο, μαρτυρούν για την ίδια την απαρχή της ασκητικής ζωής.³

Τις προσπάθειες των ασκητών να βρουν τόπο εγκαταβίωσης για την πνευματική τους άσκηση και να προσαρμόσουν τα φυσικά σχήματα των βράχων στις ανάγκες τους συνόδευαν πολλές δοκιμασίες. Έκτιζαν με λιγοστούς πόρους και για μακρό χρονικό διάστημα, άλλαζαν όμως οι συνθήκες και, καθώς η αρχική ιδέα ήταν, πολύ συχνά, αδύνατο

να υλοποιηθεί, παραιτούνταν από την προσπάθεια. Σήμερα, μετά από τόσους αιώνες, οι εγκαταλελειμμένοι τόποι διαμονής μάς δίνουν ελλιπή εικόνα, καθώς διασώζουν συνήθως ένα μικρό μόνο μέρος του χώρου κατασκευασμένο από ξύλο, ή τα σταθερά οικοδομήματα από πέτρα και κονίαμα.⁴

Για εκείνους οι οποίοι, μόνοι ή με κάποια μικρή βοήθεια άλλων αδελφών, προσπαθούσαν σε απρόσιτα σημεία να καθιερώσουν νέα θέση για την πνευματική τους άσκηση, ο δρόμος ήταν επώδυνος. Όταν επρόκειτο για μεγάλους χώρους, τις περισσότερες φορές δεν ήταν σε θέση να τους ολοκληρώσουν. Ωστόσο, επί αιώνες σε αυτούς εξελισσόταν η θρησκευτική ζωή, σε περιβάλλον το οποίο μπορούμε να φανταστούμε μόνο από κάποια σπάνια υπολείμματα τοίχων, δοκών και των εσοχών τους στο βράχο.⁵

Η διερεύνηση όλο και περισσότερων τόπων διαμονής, διασκορπισμένων σε απομακρυσμένα σημεία και πάντοτε με δύσκολη πρόσβαση, συμπλήρωσε τις γνώσεις μας για τον εντοίχιο διάκοσμό τους και μας έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσουμε καλύτερα την ιδιόμορφη εξέλιξη αυτού του κλάδου ζωγραφικής. Ενδιαφέρον έχει ότι στους μέσα σε σπηλιές τόπους διαμονής, στις άνισες επιφάνειες των βράχων, νωρίς συναντούμε έργα εξαιρετικής αξίας. Όμως, το εσωτερικό των σπηλαίων, με την πάροδο του χρόνου, διαμορφωνόταν σε έναν τροποποιημένο, αρχιτεκτονικά ομαλότερο χώρο, και οι ζωγράφοι δημιουργούσαν «με μεγαλύτερη πει-

θαρχία». Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό σε εκείνα τα ασκηταριά στα οποία, αντί για απλή προσαρμογή των χώρων προσευχής στο βραχώδες περιβάλλον, κτίζονταν μικροί ναοί κανονικών σχημάτων. Τα στοιχεία των χώρων και οι επιφάνειες των τοίχων, το περιεχόμενο και η διάταξη των εικόνων, όπως ωραία δείχνουν οι ναοί στα Μετέωρα, ανταποκρίνονται στους ναούς που ανεγέρθηκαν σε ελεύθερο χώρο.

Η εποχή που, στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο, άφησε μαρτυρίες όχι μόνο στην αγιολογική γραμματεία αλλά και σε πολυάριθμα ασκηταριά και στην εντοίχια ζωγραφική τους είναι ο 13ος και 14ος αιώνας. Ξεκινώντας από τα βόρεια, στο Κοσσυφοπέδιο υπήρχαν τα ασκηταριά στη βραχώδη περιοχή Κογιόσα,⁶ στις κλεισούρες των ποταμών που ρέουν πλάι στο πατριαρχείο του Ιπεκίου και στη μονή Dečani, τα ασκηταριά στην περιοχή της μονής Lesnovo στο Kratovo,⁷ στις όχθες των λιμνών της Αχρίδας και της Πρέσπας,⁸ στην κοιλάδα του ποταμού Iskar στη Βουλγαρία. Στον ελλαδικό χώρο ασκηταριά υπήρχαν στον Άβαντα της Αλεξανδρούπολης,⁹ στα Μετέωρα και στον Κίσαβο¹⁰ της Θεσσαλίας, στο Γηρομέρι της Παραμυθιάς, στη Βαρνάκοβα της Αιτωλοακαρνανίας, στον Λούσιο ποταμό της Αρκαδίας, στον Βρονταμά της Λακωνίας και αλλού.

Σε νεότερες εργασίες, αφιερωμένες στις μορφές και στην οργάνωση της μοναστικής ζωής στον ορθόδοξο κόσμο, αντικείμενο προσοχής έγινε η σχέση των αναχωρητών με τις μοναστικές κοινότητες στο περιβάλλον των οποίων αυτοί ζούσαν.¹¹ Από την ιστορία του Αγίου Όρους είναι γνωστά τα παραδείγματα των μεγάλων αδελφοτήτων που βοηθούσαν τους ασκητές, όπως, επίσης, τα παραδείγματα ερημιτών οι οποίοι, σύμφωνα με τις αφηγήσεις των Βίων, ύστερα από κάποια εσωτερική φωνή ή σημάδι από τον ουρανό, ίδρυσαν μονές.

Στην κλεισούρα του Αλιάκμονα, το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα απέκτησε, σε όλο το πλάτος, τοίχο αντιστήριξης, πάνω από τον οποίο, στη διάρκεια των αιώνων, κτίζονταν το ένα μετά το άλλο κτίσματα, έως ότου έκλεισε ολόκληρος ο χώρος. Οι τοιχογραφίες που έχουν διασωθεί στο ναό του Αγίου Γεωργίου χρονολογούνται στο 1462/3, στο τέλος του 15ου και στο 16ο αιώνα. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι η οικοδόμησή του και, ακόμη λιγότερο, η άφιξη των πρώτων ερημιτών θα πρέπει να συνδεθεί με την εποχή αυτή. Δικαιολογημένα θα πρέπει να πιστεύουμε ότι η ζωή των ασκητών εδώ άρχισε πολύ νωρίτερα.

Πιστεύουμε, επίσης, ότι το παρελθόν του ασκηταριού ήταν συνδεδεμένο με τη μονή Ζάβορδας, παλαιότερο πνευματικό κέντρο. Δεν υπάρχουν, όμως, πηγές που να αναφέρονται στην πριν από το 16ο αιώνα ζωή της μονής, ούτε ειδήσεις για τις σχέσεις της με το ασκηταριό. Όμως, είναι γνωστό ότι το ασκηταριό σημείωσε μεγάλη ανάπτυξη χάρη στον όσιο ερημίτη Νικάνορα, ο οποίος εγκαταβίωσε σε αυτό, έγινε ηγούμενος και κάποια στιγμή το εγκατέλειψε για να ανεγείρει, έξω από την κλεισούρα, στο ανοιχτό υψίπεδο, μεγάλη μονή με ισχυρό συγκρότημα, η οποία επιβάλλεται στην ευρύτερη περιοχή.

¹ Έχουμε υπόψη μας πρωτίστως το ξύλο ως υλικό, η εξέταση του οποίου με σύγχρονες μεθόδους μπορεί με επιτυχία να ορίσει το χρόνο κοπής του δένδρου. Στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, για παράδειγμα, στην εκκλησία, σε μερικά σημεία, με μεγάλη σαφήνεια φαίνεται όχι μόνο η σχέση του παλαιού στρώματος των τοιχογραφιών με το νεότερο, αλλά και ο βασικός κατασκευαστικός ιστός κάτω από αυτό με την ξυλοδεσιά και τις άλλες τοποθετημένες δοκούς. Μετά από δενδρολογική ανάλυση αυτών των στοιχείων θα μπορούσε να διαπιστωθεί ο χρόνος ανέγερσης του ναού και, στη συνέχεια, με την εξέταση της δοκού στην οποία στηρίζεται ο θόλος, και η εποχή ανακαίνισής του.

² Σε ένα εμπνευσμένο έργο περιγράφεται ο

βίος του ερημίτη Πέτρου, τέλος 12ου-αρχές 13ου αιώνα, στο ασκηταριό στην Koriša του Prizren – συνοριακή περιοχή μεταξύ Βυζαντίου και Σερβίας. Ο προικισμένος συγγραφέας του Θεοδόσιος ο Χιλανδαρινός, σημαντικά νεότερος, μετέβη για να γνωρίσει το μέρος και να ακούσει την παράδοση που μετέδιδαν οι θαυμαστές της αρετής του Πέτρου. Ο ίδιος γνώριζε καλά τη ζωή των αναχωρητών, τις πνευματικές εμπειρίες και τις ησυχαστικές αντιλήψεις, οι οποίες είχαν ανανεωθεί στην εποχή του, γι' αυτό και μπόρεσε να περιγράψει την άσκηση του Πέτρου, την οποία διέκρινε αυστηρή απάρνηση και προσευχή, ταυτόχρονα και τον πνευματικό αγώνα, τους πειρασμούς που συνόδευαν τη διακοπή των δεσμών με τον εξωτερικό κόσμο και τις δυσκολίες της επιβίωσης. Αναζητώντας τόπο που θα του παρείχε ηρεμία, ο νεαρός Πέτρος, όπως αναφέρει ο Θεοδόσιος, ανέβηκε στο όρος που ονομάζεται Άγιο και, στη συνέχεια, έφθασε στην κοιλάδα του ποταμού Koriško, την οποία περιβάλλουν βράχοι με πολλούς αμμόλιθους. Ανέβηκε σε έναν από αυτούς και εγκαταστάθηκε για να ζήσει σε μία από τις δυσπρόσιτες σπηλιές, στραμμένη «προς τον αέρα και με τον ήλιο στα μάτια». Μόναζε, ενώ «τον πάγωνε η παγωνιά και τον έψηνε ο ήλιος», «σαν να είναι ασώματος», «μαζεύοντας αγριόχορτα και πικρά βελανίδια, αν μπορεί αυτό να ονομαστεί τροφή» (Teodosije Hilandarac, *Žitije svetoga Petra Koriškog*, έκδ. D. Bogdanović, Beograd 1988, 271).

³ Σε πολλές περιπτώσεις η χρονολόγηση των τοιχογραφιών, όταν δεν υπάρχουν άλλες παράμετροι, στηρίζεται μόνο στην ανάλυση των εικονογραφικών και τεχνοτροπικών χαρακτηριστικών, οι αλλαγές και η εξέλιξη των οποίων παρακολουθούνται στα μνημεία που έχουν χρονολογηθεί με βεβαιότητα. Από την άλλη πλευρά, είναι γνωστές και οι αποκλίσεις από τις κύριες τεχνοτροπικές εξελίξεις, καθώς και οι αρχαϊκές εικονογραφικές και εικαστικές λύσεις. Οπωσδήποτε θα έχει ενδιαφέρον, όταν σε διαφορετικές, ευνοϊκότερες, υλικές συνθήκες εξασφαλιστούν, με νέα τεχνικά μέσα, ευρήματα – έχουμε υπόψη και τις αναλύσεις υλικών οργανικής προέλευσης– και συγκριθούν με τα πορίσματα στα οποία κατέληξαν οι ιστορικοί της τέχνης μόνο βάσει της τεχνοτροπίας και της εικονογραφίας. Είτε επιβεβαιωθούν, είτε διορθωθούν, τα ευρήματα αυτά θα συμβάλουν στη δημιουργία πληρέστερης και πιο αξιόπιστης εικόνας για την εξέλιξη της ζωγραφικής.

⁴ Σπανίζουν τα συγκροτήματα που έχουν ανεγερθεί χωρίς διακοπή, όπως είναι η μονή της Υπαπαντής στα Μετέωρα. Εξαιρετο συγκρότημα, οικοδομήθηκε χάρη στους επιφανείς και μορφωμέ-

νους κτήτορες του που προσαρμοσαν με επιτυχία το ναό, ο οποίος έχει αρμονικές διαστάσεις και εξωτερική διακόσμηση, στο διαθέσιμο χώρο. Με τη μορφή αυτή, εκτεθειμένη στα βλέμματα των πιστών, οι οποίοι την έβλεπαν από χαμηλά, η μονή θα πρέπει να δημιουργούσε εντύπωση.

⁵ Δείγμα καταπληκτικής φωλιάς πάνω από την πεδιάδα της Θεσσαλίας αποτελούσε ο Στύλος Σταγών (Καλαμπάκας) των Μετεώρων. Στον ψηλό-



τερο βράχο βρίσκεται το ασκηταριό των Αρχαγγέλων, στο οποίο μόναζαν οι πρώτοι ερημίτες της μεταγενέστερης μεγάλης κοινότητας των Μετεώρων. Η ευρύχωρη σπηλιά, με μεγάλο βάθος, ήταν διαιρεμένη καθ' ύψος. Στο κάτω μέρος έχουν διασωθεί υπολείμματα τοίχων, και σε κάποιο ύψος στοιχεία της ξύλινης κατασκευής –δοκοί– και οι λαξευμένες στο βράχο εσοχές. Στις αδρές επιφάνειες των βράχων έχουν διατηρηθεί ως σήμερα τμήματα του εντοιχίου διάκοσμου, και μάλιστα στο ύψος του επάνω πατώματος, πράγμα που επιβεβαιώνει ότι εκεί βρισκόταν ο χώρος προσευχής. Όπως και αλλού, η θεία λατρεία εξελισσόταν στο επάνω πάτωμα, ενώ το χαμηλότερο χρησιμοποιείτο για την καθημερινή ζωή των μοναχών και για τις πρακτικές ανάγκες. Στο Στύλο Σταγών, όπως και στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, η παλαιότερη ορατή κατασκευή ήταν ο τοίχος που οριοθετούσε το χώρο εξωτερικά.

⁶ V. J. Djurić, Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Svetog Petra Koriškog, ZRVI 5 (1958) 73-102. Olivera Marković-Kandić, Ostaci manastira Petra Koriškog, Starine Kosova i Metohije 4-5 (1968-1971) 409-420. G. Subotić, L'art médiéval du Kosovo, Paris 1998, 16-19.

⁷ D. Todorović, Lesnovska isposnica svete Bogorodice, Zograf 8 (1977) 59-62.

⁸ Dj. Bošković, K. Tomovski, L'architecture mé-

diévale d'Ohrid, Recueil de travaux, Ohrid 1961, 97-99. R. Ljubinković, Mirjana Ćorović-Ljubinković, La peinture médiévale à Ohrid, *ό.π.*, 140 και σποραδικά. G. Subotić, Pećinska crkva Arhandjela Mihaila kod Struge, Zbornik filozofskog fakulteta 8/1 (1964) 299-331. C. Grozdanov, Zidnoto slikarstvo i ikonopisot vo Struškiot kraj, Struga i Struško, Struga 1970, σποραδικά. C. Grozdanov, Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka, Beograd 1980, σποραδικά. G. Subotić, Ohridska slikarska škola XV veka, σποραδικά. *Angeličin-Žura*, Stranici, σποραδικά. *Angeličin-Žura*, Pešternite crkvi,

σποραδικά. *Angeličin-Žura*, Pešternite crkvi vo ohridsko-prespanskiot region, σποραδικά (με σχετική βιβλιογραφία).

⁹ *Ευτυχία Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου*, Το σπήλαιο των Αγίων Θεοδώρων, Byzantinische Forschungen 14/1 (1989) 279-302 και 14/2 (1989) πίν. 72-96.

¹⁰ *N. Νικονάνος*, Βυζαντινοί ναοί, 125-129, πίν. 58-60.

¹¹ *Διονυσία Παπαχρυσάνθου*, Ο αθωνικός μοναχισμός, Αρχές και οργάνωση, Αθήνα 1992, 54-135.

Εικ. 9
Το κρημνώδες πέραςμα
προς το ασκηταριό
του Αγίου Νικάνορα
(πάνω δεξιά)



Εικ. 10
Ο άγιος
Νικάνωρ.
Σχέδιο από
τοιχογραφία
στο καθολικό
της μονής
Ζάβορδας



3. Χρονολογική διερεύνηση του βίου του αγίου Νικάνορα

Ο 16ος αιώνας βρίσκει τον ελληνισμό να αναλαμβάνει από τις τρομερές συνέπειες της οθωμανικής κατάκτησης. Η αναγέννηση που παρατηρείται στον εκκλησιαστικό χώρο εστιάζεται στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και στα μεγάλα μοναστικά κέντρα, όπως το Άγιον Όρος και τα Μετέωρα. Με την οικονομική βοήθεια που έρχεται κυρίως από τις παραδουνάβιες ηγεμονίες ανεγείρονται μοναστηριακοί ναοί, τράπεζες, πύργοι, αρσανάδες, και σπουδαίοι καλλιτέχνες δημιουργούν εξαιρετικά έργα μνημειακής ζωγραφικής, φορητών εικόνων και μικροτεχνίας.

Σε όλο τον ελλαδικό χώρο, ενάρετοι μοναχοί, με την ασκητική και αγία βιοτή τους, ανανεώνουν το μοναχισμό, ανακαινίζουν βυζαντινά μοναστήρια που είχαν καταστραφεί ή κτίζουν καινούργια. Οι ορθόδοξοι χριστιανοί με ιδιαίτερη ευλάβεια τούς τιμούν ως αγίους, τόσο εν ζωή όσο και μετά το θάνατό τους. Τα καθιδρύματά τους, παρά τις διαμέσου των αιώνων δυσκολίες, επέζησαν ως τις μέρες μας και γνωρίζουν νέα άνθηση. Οι άγιοι αυτοί προσφωώς ονομάστηκαν άγιοι της ελληνικής υπαίθρου. Μπορούμε να μνημονεύσουμε, κατά γεωγραφικά διαμερίσματα, τον άγιο Θεωνά (†1541) στη Θεσσαλονίκη και τη Χαλκιδική, τον άγιο Διονύσιο (†1541) στον Όλυμπο, τον άγιο Θεοφάνη (16ος αι.) στη Νάουσα της Ημαθίας, τον άγιο Νικάνορα (†1549) στη δυτική Μακεδονία, τους αγίους αυταδέλφους Θεοφάνη (†1544) και Νεκτάριο (†1550) στα Μετέωρα, τον άγιο Βησσαρίωνα (†1540) στα Τρίκαλα, τον άγιο Σεραφείμ (†1601) στην Καρδίτσα, τον άγιο Δαμιανό

(†1568) στον Κίσαβο, τον άγιο Συμεών τον Ανυπόδητο (†1594) στο Πήλιο, τον άγιο Σεραφείμ (†1602) στη Λειβαδιά, τον άγιο Δαβίδ (1601) στην Εύβοια, τον άγιο Ιγνάτιο (†1566) στη Λέσβο, τον άγιο Γεράσιμο (†1579) στην Κεφαλλονιά, τον άγιο Διονύσιο (†1622) στη Ζάκυνθο.

Ο άγιος Νικάνωρ († 7 Αυγούστου 1549) είναι ο κτήτορας της παρά τον Αλιάκμονα περιφημής μονής της Ζάβορδας, της μεγαλύτερης και σημαντικότερης στη δυτική Μακεδονία. Πληροφορίες για τη ζωή και τη δράση του αντλούμε κυρίως από τη βιογραφία του, που περιέχεται στις εκδεδομένες ακολουθίες,¹ από τις δύο διαθήκες του² και από τεκμήρια αρχιτεκτονικής και μνημειακής ζωγραφικής που διασώθηκαν στο ασκηταριό και στο μοναστήρι του.

Ο άγιος γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη, στη συνοικία του Αγίου Μηνά, στην αρχή της τελευταίας δεκαετίας του 15ου αιώνα, από επιφανείς, πλούσιους και ευσεβείς γονείς, τον Ιωάννη και τη Μαρία, και βαπτίστηκε Νικόλαος. Ευφυής στο νου έλαβε καλή εκκλησιαστική μόρφωση. Στη μοναχική κουρά έλαβε το όνομα Νικάνωρ. Ο μητροπολίτης Θεσσαλονίκης τον χειροτόνησε διάκονο, πρεσβύτερο και τυπικάριο. Όταν ήταν είκοσι επτά χρονών, πιθανότατα το 1517, άκουσε ουράνια φωνή που του έλεγε: «Νικάνωρ, ἔξελθε ἐκ τῆς γῆς σου καὶ ἐκ τῆς συγγενείας σου καὶ πορεύου εἰς τὸ τοῦ Καλλιστράτου ὄρος καὶ ἀγωνίζου ἐκεῖ καλῶς. Καὶ ἐγὼ ἔσομαι μετὰ σοῦ τοῦ διαφυλάττειν σὲ πάσας τὰς ἡμέρας

τῆς ζωῆς σου καὶ ἀκουστὸν ποιήσω τὸ ὄνομά σου καὶ δοξάσω σὲ εἰς πάντας τοὺς αἰῶνας».³ Ο Νικάνωρ ἀφησε τὴ Θεσσαλονίκη καὶ ξεκίνησε γιὰ τὸν τόπο πού του υποδείχθηκε. Στὰ χωριά καὶ στὰ κάστρα ἀπ' ὅπου περνοῦσε δίδασκε τοὺς χριστιανούς καὶ τοὺς στερέωνε στὴν πίστη. Φθάνει στὴν ἐπαρχία Γρεβενῶν, στὸ ὄρος τοῦ Καλλιστράτου (Κονιβό), ἐναντὶ ἀπόκρημνο πρόβουνο, ἀπέναντι ἀπὸ τὰ Καμβούνια ὄρη, στὸ μέσα μέρος μεγάλης καμπῆς τοῦ Αλιάκμονα. Πάνω ἀπὸ τὴν ἀριστερὴ ὄχθη τοῦ ποταμοῦ, στὸ κοίλωμα δυσανάβατου καὶ ἀπροσπέλαστου βράχου, βρῆκε τὸ μονύδριό τοῦ Αγίου Γεωργίου. Το ἀνακαινίζει καὶ ζεκεῖ με αὐστηρὴ ἀσκήση. Ο ἴδιος γράφει γιὰ τὸν Ἅγιο Γεώργιο: «Ἐνεχειρίσθη τὴν ἐν τῷ Καλλιστράτῳ ὄρει οἴκησιν καὶ τὴν ἀνάκτησιν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς εἰς ὄνομα τιμώμενον Ἅγιος Γεώργιος (sic!), κάκειθεν μεταναστεύω λοιπὸν συχνὰ ἀπὸ ὄρος εἰς ὄρος».⁴

Ἡ πρώτη χρονολογικὴ μαρτυρία γιὰ τὴν παραμονὴ τοῦ αγίου Νικάνορα στὸν Ἅγιο Γεώργιο προέρχεται ἀπὸ συνοδικὴ πράξη τοῦ μητροπολίτη Θεσσαλονίκης Ἰωάσαφ. Σύμφωνα με τὸ ἐγγραφο αὐτό, με τὴν ευκαιρίαν τῆς εορτῆς τοῦ πολιούχου αγίου Δημητρίου, συνήλθε στις 30 Οκτωβρίου 1527 ἡ ἐπισκοπικὴ σύνοδος τῆς μητρόπολης Θεσσαλονίκης, στὴν ὁποία ἦταν παρόντες ἕξι ἐπίσκοποι καὶ οἱ κληρικοὶ τῆς μητρόπολης. Στους ἐπισκόπους παρουσιάστηκαν καὶ διαβάστηκαν: «Γράμματα πρὸς ἡμᾶς πάντας, τοῦ ἀρχιεπισκόπου Ἰουστινιανῆς καὶ πάσης Βουλγαρίας κῦρ Διονυσίου καὶ τοῦ πανιερωτάτου μητροπολίτου Γρεβενῶν κῦρ Δωροθέου, ἐπαινοῦντα καὶ ἄξιον δεικνύοντα εἰς πᾶν ἔργον ἀγαθὸν τὸν τιμιώτατον ἐν ἱερομονάχοις κῦρ Νικάνορα, τὸν καθηγούμενον τῆς ἱεραῆς καὶ σεβασμίας μονῆς τοῦ αγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος καὶ θαυματοουργοῦ Γεωργίου τοῦ τροπαιοφόρου, τοῦ ἐπὶ κλην Ζάμπουρτζα, ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἄλλων τιμίων ἀνθρώπων καὶ ἐκ τῶν ἡμετέρων ἐκεῖσε γενομένων τὴν καλὴν μαρτυρίαν ἔχοντας».⁵

Ἡ σύνοδος ἀποφαίνεται νὰ συνεχίσει νὰ εἶναι ἡγούμενος τοῦ Αγίου Γεωργίου ὁ Νικάνωρ, νὰ μὴν ἐνοχλεῖται ἀπὸ κανέναν, οὔτε νὰ πειράζει κανεὶς τὴν περιουσία τοῦ μοναστηριοῦ, πού ἀποτελοῦνταν ἀπὸ χωράφια, ἀμπέλια καὶ περιβόλια, ὅλα προσφορὲς εὐσεβῶν χριστιανῶν. Ὅποιος παραβαίνει τὶς ἀπαγορευτικὲς αὐτὲς διατάξεις ἀφορίζεται. Οἱ μοναχοὶ οφείλουν νὰ ζοῦν κοινοβιακὰ, ἄλλως εἶναι ἀφορισμένοι καὶ ἀσυγχώρητοι.

Ἡ δευτέρη χρονολογικὴ μαρτυρία ὑπάρχει στὴ, σύντομη, πρώτη διαθήκη τοῦ αγίου Νικάνορα. Ἡ διαθήκη ἀρχίζει με τὴ δήλωση τῆς ἡγουμενικῆς τοῦ ιδιότητος στὸν Ἅγιο Γεώργιο: «Ἐγὼ ὁ ἡγούμενος ὁ Νικάνωρας ἀπὸ τὸν Ἅγιον Γεώργιον ἀπὸ τὴν Ζάμπουρδα, εἰς τὸ καντιλίκι τοῦ Γρεβενοῦ...»⁶ καὶ τελειώνει με τὴ χρονολογία ,ζμη' (7048=1539/40).



Ἐνῶ ἀσκήτεψε στὸν Ἅγιο Γεώργιο ὁ ἅγιος Νικάνωρ, θεία φωνὴ τὸν καλεῖ λέγοντας: «Νικάνωρ, ἀνάβηθι ταχέως εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ ὄρους καὶ ἐκεῖ θέλεις εὔρει τὴν εἰκόνα μου ἐν τῇ γῆ κεκρυμμένην καὶ κτίσον ἐκκλησίαν ἐκεῖ εἰς τὸ ἐμὸν ὄνομα, καὶ κελία, ὅτι λαὸν θέλεις μοῦ ποιμάνει περιούσιον».⁷ Ο ἴδιος στὴν ἐκτενὴ δευτέρη διαθήκη του ἀναφέρει: «καὶ ἀπὸ τοῦ Καλλιστράτου, ἐρχόμενος ἀπάνου, εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ βουνοῦ, εὔρον πεπαλαιωμένον καὶ χαλασμένον θεμέλιον, καὶ τόπος δύσβατος καὶ λόγγος πολὺς, καὶ δι' ἀποκάλυψιν Θεοῦ

έρχομένου μου ἀπάνου εἰς τὸ ὄρος καὶ δουλεύοντας τὸν τόπον εὐρῶν τὴν εἰκόνα τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ τῆς Μεταμορφώσεως, κάκει μὲ πολλοὺς κόπους καὶ μόχθους, ἀνήγειρα τὸν ναὸν τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ τῆς Μεταμορφώσεως, μετὰ τῶν κελλίων καὶ τράπεζαν καὶ ἀρχονταρίκιν καὶ μαγκιπεῖον καὶ ἀμπελικαῖς καὶ τὰ μετόχια, τὴν Σουζουμάδη λέγω, μετὰ δύο μύλους, καὶ τὴν Σύνιτσα καὶ τὴν Λογκὰ μὲ τὰ ὠριά της καὶ μὲ τὰ χωριά τῆς Κλεισούρας». Ἡ εὕρεση της εἰκόνας της Μεταμορφώσεως καὶ του παλαιού καὶ χαλασμένου θεμελίου μαρτυροῦν τὴν ὑπαρξὴ κατεστραμμένης μονῆς, της οποίας ἡ ἰδρυση θα πρέπει νὰ ἀνάγεται στα ὑστερα βυζαντινά χρόνια, καὶ το πιθανότερο στο 14ο αἰώνα, τὸν αἰῶνα τοῦ ησυχασμοῦ. Τότε κτίστηκε σημαντικὸς ἀριθμὸς μοναστηριῶν αφιερωμένων στη θεία Μεταμόρφωση. Ενδεικτικὰ σημειώνουμε, στὸν ἀξὸνα Ἁγίου Ὁρους - Θεσσαλίας, τις μεγάλες μονές Κουτλουμουσίου καὶ Παντοκράτορος στὸ Ἅγιον Ὄρος, Βλατάδων στη Θεσσαλονίκη, Ολυμπιώτισσας στὴν Ελασσόνα, Μεγάλου Μετεώρου καὶ Ρουσάνου στα Μετέωρα, Δουσίου στα Τρίκαλα.

Ἡ τρίτη χρονολογικὴ μαρτυρία ὑπάρχει πάλι στὴ δευτέρη διαθήκη τοῦ ἁγίου Νικάνορα. Ἡ διαθήκη ἀρχίζει με τὴ δήλωση της ηγουμενικῆς ιδιότητος στὴ μονὴ τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ: «Νικάνωρας ἱερομόναχος, τάχα καὶ πνευματικὸς πατήρ καὶ ἡγούμενος τῆς ἐν τῇ μονῇ τῆς σεβασμίας τοῦ Σωτῆρος Χριστοῦ, ὡ γέγονας καὶ κτήτωρ τῆς αὐτῆς μονῆς, κατὰ παραχώρησιν Θεοῦ γενομένου», καὶ τελειώνει χωρὶς νὰ σημειώνεται κάποια χρονολογία. Στὸ ἀντίγραφο ὅμως της ἰδίας διαθήκης, που ὑπάρχει σε χειρόγραφο κώδικα (Μάρτιος 1692), σημειώνεται: «Ἐν μηνὶ Ὀκτωβρίῳ, ἰνδικτιῶνος β'».⁸ Ἐάν ὁ μήνας καὶ ἡ ἰνδικτιῶν εἶναι σωστά καὶ δεδομένου ὅτι ἡ πρώτη διαθήκη εἶναι τοῦ ἔτους 1539/40, τότε ἡ χρονολογία σύνταξης της διαθήκης εἶναι ὁ μήνας Ὀκτώβριος τοῦ

1543, γιατί στὸ ἔτος αὐτὸ ἀντιστοιχεῖ ἰνδικτιῶν β'.

Ἡ τέταρτη χρονολογικὴ μαρτυρία, σχετικὴ με τὴν κτητορικὴ ιδιότητα τοῦ ἁγίου Νικάνορα, ἀναγράφεται στὴ μαρμαρινὴ πλάκα τοῦ καθολικοῦ της μονῆς Ζάβορδας, ἐντοιχισμένη σήμερα στὸν ἀνατολικὸ τοῖχο ἐξωτερικὰ τοῦ κωδωνοστασίου: † ΗΓΕΙΡΕ ΝΑΟΝ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΤΩ ΣΩΤΗΡΙ / ΝΙΚΑΝΩΡ ΠΡΟСТА-ΤΗΣ ΤΕ ΜΟΝΗΣ ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ / ΣΥΝ ΤΗ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΙ ΨΥΧΗΣ ΕΚ ΠΟΘΟΥ / ΤΟΥΤΟΙΣ ΛΟΓΕ ΔΩΡΗΣΕ ΠΤΑΙΣΜΑΤΩΝ ΛΥΣΙΝ.

Ἀκολουθεῖ ἡ ἀναγραφὴ της χρονολογίας, ἡ οποία, παρότι διατηρεῖται σε καλὴ κατάσταση, ἡ ἀνάγνωσή της συνεχίζει νὰ ἀποτελεῖ πρόβλημα γιὰ τοὺς ἐρευνητές. Συγκεκριμένα: μετὰ τὸ ΕΝ ΕΤΕΙ ζ' ἀκολουθεῖ κενό, τὸ οποίο δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα ἀπόξεσης, ἀλλὰ ἀπουσία χάραξης. Συνεχίζει με ἄλλα δύο γράμματα, τὰ οποία συνήθως διαβάστηκαν ὡς ΙΝ(δικτιῶν) β'. Παρατηροῦμε ὅτι καὶ ἐδὼ συμβαίνει τὸ ἴδιο με τὸ ἀντίγραφο της δευτέρας διαθήκης τοῦ ἁγίου κτήτορα που μόλις ἀναφέραμε καὶ πὼς τὸ ἰνδικτιῶν β' ἀντιστοιχεῖ στὸ χριστιανικὸ ἔτος 1543/4.

Μία νέα ἀνάγνωσις της ἐπιγραφῆς θα μπορούσε νὰ εἶναι ἡ ἐξῆς: τὸ ΙΝ(δικτιῶν) β' νὰ διαβαστεῖ ὡς Νβ', ὁπότε ἔχουμε: ζ' Νβ' [7052], τὸ οποίο ἀντιστοιχεῖ στὸ ἔτος 1543/4 καὶ σε ἰνδικτιῶνα β'. Παρατηροῦμε λοιπὸν ὅτι καὶ οἱ δύο ἀναγνώσεις φέρουν τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα, δηλαδὴ ἀνέγερση τοῦ καθολικοῦ της Ζάβορδας τὸ ἔτος 1543/4. Στὴν πρώτη περίπτωση ἔχουμε ἐλλειπὲς τὸ ἔτος καὶ δεδομένη τὴν ἰνδικτιῶνα, ἐνὼ στὴ δευτέρη εἶναι πλήρες τὸ ἔτος καὶ ἀπουσιάζει ἡ ἰνδικτιῶνα. Ἡ χρονολογία αὐτὴ συνάδει καὶ με τὰ στοιχεῖα τοῦ βίου τοῦ ἁγίου Νικάνορα. Εφόσον ἡ πρώτη διαθήκη τοῦ Ἁγίου γράφηκε τὸ ἔτος 1539/40, ὅταν βρισκόταν ἀκόμη στὸν Ἅγιο Γεώργιο, εἶναι πολὺ λογικὸ νὰ

συνέταξε τη δεύτερη διαθήκη τον Οκτώβριο του 1543 συγχρόνως με την ανοικοδόμηση του καθολικού, λίγα χρόνια πριν από την ειρηνική εκδημία του († 7 Αυγούστου 1549).⁹

Τις χρονολογίες του βίου του αγίου Νικάνορα θα πρέπει να τις δούμε και σε σχέση με αυτές του αγίου Διονυσίου του Ολυμπίτη (σκήτη Βέροιας από το 1523/4 έως πριν από το 1535, κοίμηση το 1541), με τον οποίο συνδεόταν με φιλία πνευματική. Στενές ήταν και οι σχέσεις του με τους δύο κτήτορες της μονής Βαρλαάμ Μετέωρων, τους αυταδέλφους αγίους Θεοφάνη (†1544) και Νεκτάριο (†1550). Αξίζει να σημειώσουμε ότι το καθολικό της μονής Βαρλαάμ «έτελειώθη» τον Μάιο του έτους ,ζνβ' (7052=1544), το ίδιο έτος με αυτό της Ζάβορδας.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να έχουμε τις παρακάτω χρονολογίες. Ο άγιος Νικάνωρ φθάνει στον Άγιο Γεώργιο περίπου το 1517 σε ηλικία είκοσι επτά χρονών. Γράφει ο ίδιος στην εκτενή διαθήκη του: «Ενεχειρίσθην τήν ἐν τῷ Καλλιστράτῳ ὄρει οἴκησιν καὶ τὴν ἀνάκτησιν τῆς σεβασμίας μονῆς τῆς εἰς ὄνομα τιμώμενον Ἅγιος Γεώργιος». Τον Οκτώβριο του 1527 εκδίδεται η συνοδική πράξη, στην οποία μνημονεύεται και επαινείται ο τιμιότατος ιερομόναχος Νικάνωρ, ο καθηγούμενος της ιεράς και σεβασμίας μονής του Αγίου Γεωργίου, του επίκλην Ζάμπουρτζα. Το 1539/40 ο κτήτορας συντάσσει τη σύντομη πρώτη διαθήκη, στην οποία δηλώνει: «Εγὼ ὁ ἡγούμενος ὁ Νικάνωρας ἀπὸ τὸν Ἅγιον Γεώργιον ἀπὸ τὴν Ζάμπουρδα...». Επομένως, η οίκηση και ανάκτηση της μονής του Αγίου Γεωργίου, η οποία σήμερα είναι γνωστή ως το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, έγινε από το 1517 περίπου ως το 1539/40.

Λόγω της στενότητας χώρου του ασκηταριού θεωρείται βέβαιο ότι η εγκατάσταση των πολυάριθμων μοναχών την εποχή αυτή έγινε και στο χώρο όπου είναι κτισμένος ο κοιμη-

τριακός ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και όπου υπάρχουν οι κατάλληλες προϋποθέσεις κατοίκησης. Έτσι μπορούμε να ερμηνεύσουμε και την απόκτηση νωρίς κτημάτων και μετοχίων στο όνομα της μονής του Αγίου Γεωργίου.

Τη δεκαετία του 1540 ο κτήτορας την αφιερώνει στην ανοικοδόμηση της μεγάλης μονής της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος της Ζάβορδας, η οποία σήμερα είναι γνωστή με το όνομά του.

¹ Η ακολουθία του αγίου Νικάνορα εκδόθηκε στη Βενετία το 1774. Ο βίος και η πολιτεία του περιέχεται στις σελίδες 16-35 και είναι το συναξάριο του πρώτου βιογράφου του. Υπάρχει και δεύτερη ακολουθία που τη δημοσιεύει ο μητροπολίτης Κοζάνης Διονύσιος από χειρόγραφο του 1774 της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Κοζάνης και ο μητροπολίτης Γρεβενών Σέργιος από χειρόγραφο του 1771 της μονής Ζάβορδας. Και τα δύο χειρόγραφα είναι έργο του ηγουμένου της Ζάβορδας ιερομόναχου Τιμοθέου Σιατιστέως. Ο Απόστολος Γλαβίνας δημοσιεύει κατάλογο των εκδόσεων της ακολουθίας καθώς και το βίο του αγίου. Βλ. Ο όσιος Νικάνορας, σ. 49-86..

² Η πρώτη διαθήκη δημοσιεύεται από τον μητροπολίτη Σέργιο και η δεύτερη από τον Ν. Δελιαλή (βλ. Βιβλιογραφία).

³ *Βίος και πολιτεία στο Γλαβίνας*, Ο όσιος Νικάνορας, 73.

⁴ *Δελιαλής*, Το πρωτότυπον, 245.

⁵ Η συνοδική πράξη του 1527 δημοσιεύτηκε από τον μητροπολίτη Γρεβενών Σέργιο το 1991 (Ιερά Μονή Οσίου Νικάνορος, 37-38). Βλ. και *Γλαβίνας*, Ο όσιος Νικάνορας, 29-31.

⁶ *Σιγάλας*, Ιερά Μονή Οσίου Νικάνορος, 10, 34.

⁷ *Βίος και πολιτεία στο Γλαβίνας*, Ο όσιος Νικάνορας, 78.

⁸ *Δελιαλής*, Η διαθήκη, 425.

⁹ *Γλαβίνας*, Ο όσιος Νικάνορας, 38-44.

2. APXITEKTONIKH



1. Η πρόσβαση στο ασκηταριό

Εικ. 11
Ασκηταριό
του Αγίου
Νικάνορα.
Ανάβαση με την
ανεμόσκαλα
(φωτ. 1973)

Το ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα βρίσκεται νοτιοδυτικά του μοναστηριού, σε απόκρημνη όχθη του Αλιάκμονα και σε ύψος σαράντα περίπου μέτρων από την επιφάνεια του ποταμού, ο οποίος στο σημείο αυτό, καθώς ρέει μέσα από βαθύ φαράγγι, κάνει μια απότομη καμπή προς το βορρά (εικ. 1). Μπορεί να φθάσει κανείς στο ασκηταριό από μονοπάτι που ξεκινάει μπροστά από το μοναστήρι, εκεί όπου βρίσκεται ο ναός του Αγίου Δημητρίου με την κατοικία και τα βοηθητικά κτίσματα. Το μονοπάτι περνάει γύρω και κάτω από το μοναστήρι μέσα από χαμηλό δάσος, κυρίως πουρναριών, και καταλήγει σε μικρό πλάτωμα όπου είναι κτισμένος ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, γνωστός ως κοιμητηριακός ναός του μοναστηριού (εικ. 121). Το μονοπάτι, μετά το ναό του Αρχαγγέλου, χάνεται και, μετά από μια απότομη και επικίνδυνη κατωφέρεια, φθάνει στη ρίζα του βράχου, κάτω από το ασκηταριό. Η άνοδος στο εσωτερικό του ασκηταριού γινόταν με ξύλινη αρθρωτή ανεμόσκαλα (εικ. 11), όπως ακριβώς και στα μοναστήρια των Μετεώρων (εικ. 20-22 και 26).

Με κατεστραμμένη επί δεκαετίες την ανεμόσκαλα, την πρόσβαση στο ασκηταριό την κατόρθωσαν μόνο νέοι σε ηλικία, από τη γύρω περιοχή, κυρίως στην εορτή της μονής, αλλά μέσω άλλου «περάσματος». Συγκεκριμένα, δυτικά του μοναστηριού, μέσα από κρημνώδη και δασώδη πλαγιά, κατεβαίνει μονοπάτι που φθάνει στο ύψος του ασκηταριού και σε μικρή απόσταση από αυτό. Εκεί συναντιέται, πάνω ακριβώς από την κοί-

τη του ποταμού, με δυσδιάκριτο και άκρως επικίνδυνο πέρασμα προς το ασκηταριό. Για να φθάσει κανείς σε αυτό, πρέπει να προχωρεί προσκολλημένος στην κάθετη επιφάνεια του βράχου, με την πλάτη στραμμένη στον γκρεμό και με τα χέρια ανοιχτά, μέχρι να συναντήσει τον πέτρινο περίβολο με τη μικρή πόρτα (εικ. 54, 55) και την πολεμίστρα (εικ. 53) που προστατεύουν το ασκηταριό. Δεύτερη πόρτα οδηγεί από τον περίβολο στο εσωτερικό του κτηριακού συγκροτήματος.

Οι νεαροί σε ηλικία μοναχοί του Μεγάλου Μετεώρου, το φθινόπωρο του 1972, με την εμπειρία που απέκτησαν από τις αναβάσεις τους στα ασκηταριά των Μετεώρων, κατόρθωσαν, χωρίς οδηγό-γνώστη της περιοχής, να ανέβουν και να ανακαλύψουν ότι το ασκηταριό κρύβει μέσα του πολύτιμα ίχνη από τη ζωή των ησυχαστών και καλλιτεχνικά εμπλουτισμένο ιερό οικοδόμημα, παντελώς άγνωστα στη βιβλιογραφία.

Στο νεότερο κτήριο του ασκηταριού, στη βάση της θύρας του κάτω ορόφου, σώζεται η άκρη των δοκών απ' όπου κρεμόταν η ξύλινη ανεμόσκαλα (εικ. 18), μέλη της οποίας σώζονται σε γωνία του εσωτερικού (εικ. 19). Στον εξώστη του άνω ορόφου διατηρούνται οι υποδοχές που στήριζαν τον οριζόντιο ξύλινο άξονα (εικ. 12, 13), ο οποίος έχει επίσης διασωθεί. Ο άξονας, απλός αλλά πολύτιμος μηχανισμός, περιστρεφόταν οριζόντια, όπως η ανέμη πηγαδιού. Σε αυτόν τυλιγόταν το σχοινί που ανεβοκατέβαζε το δίχτυ και εξασφάλιζε στους αναχωρητές την εύκολη με-

Εικ. 12
Ο εξώστης
με τον οριζόντιο
άξονα



Εικ. 13
Ο οριζόντιος
άξονας στον οποίο
τυλίγεται το σχοινί
για την ανέλκυση
φορτίων

Εικ. 14
Οι κάτω πρόβολοι
του εξώστη.
Στο μεσαίο
αρθρώνεται το
καρούλι



Εικ. 15
Το ξύλινο στέλεχος
στο οποίο αρμόζεται
το καρούλι



ταφορά φορτίων. Είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιήθηκε στα νεότερα χρόνια και για την ανύψωση της ανεμόσκαλας.

Παράλληλα με την ανεμόσκαλα και τον εργάτη, λειτουργούσε ένας ακόμη μηχανισμός, επιβοηθητικός στο έργο του εργάτη και περισσότερο εύχρηστος, το λεγόμενο «καρούλι». Ο μηχανισμός αυτός αποτελείται από ξύλινο στέλεχος, του οποίου το λεπτυσμένο άνω άκρο (εικ. 15) περνά και στηρίζεται στην εγκοπή οριζόντιου προβόλου του εξώστη (εικ. 14). Στην εγκοπή που το στέλεχος έχει στο κάτω άκρο αρμόζεται ξύλινο καρούλι το οποίο περιστρέφεται σε σιδερένιο οριζόντιο άξονα.

Κάτω από το ναό του ασκηταριού, στα ξύλα της βάσης της αρχικής εισόδου, μετασκευασμένης αργότερα σε παράθυρο, διακρίνονται οι φθορές από τη λειτουργία της ανεμόσκαλας και πιθανόν από την αλυσίδα με την οποία αυτή ανασυρόταν για ασφάλεια μετά τη χρήση.

Ο εργάτης και το καρούλι αποτελούσαν βασικά στοιχεία για τη ζωή των ασκηταριών. Σε μονές της Αιγύπτου, στο Σινά (εικ. 23), στα Μετέωρα (εικ. 20-22 και 26), στις μονές Ζάβορδας και Δουσίκου (εικ. 24), και άλλου έχουν διασωθεί παρόμοιοι μηχανισμοί. Ωστόσο, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι ο εργάτης, στη βασική του μορφή, ως εργαλείο για το ευκολότερο και ασφαλές ανέβασμα φορτίων, χρησιμοποιείτο ευρύτερα και για άλλες εργασίες. Σε τοιχογραφία του 14ου αιώνα, στην Παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας, στη σκηνή της Βαπτίσεως παριστάνεται η χρήση εργάτη στην αλιεία. Σε μία διαδικασία σε εξέλιξη, τέσσερις νέοι γυρίζουν τον άξονα του εργάτη στον οποίο τυλίγεται το σχοινί και βγαίνει το δίχτυ. Αυτή τη φορά, ωστόσο, στο δίχτυ, εκτός από τα ψάρια, «έχει πιαστεί» και ένα αγόρι (εικ. 25).



Εικ. 16
Ο εξώστης



Εικ. 17
Η θύρα της κύριας εισόδου.
Θέαση από το εσωτερικό



Εικ. 18
Οι δύο πρόβολοι
από τους οποίους
κρέμεται η
ανεμόσκαλα

Εικ. 19
Μέλη της ξύλινης
ανεμόσκαλας



Εικ. 20
Το ασκηταριό
του Αγίου
Γρηγορίου στα
Μετέωρα



Εικ. 21
Η ξύλινη
ανεμόσκαλα
του ασκηταριού
του Αγίου
Γρηγορίου στα
Μετέωρα

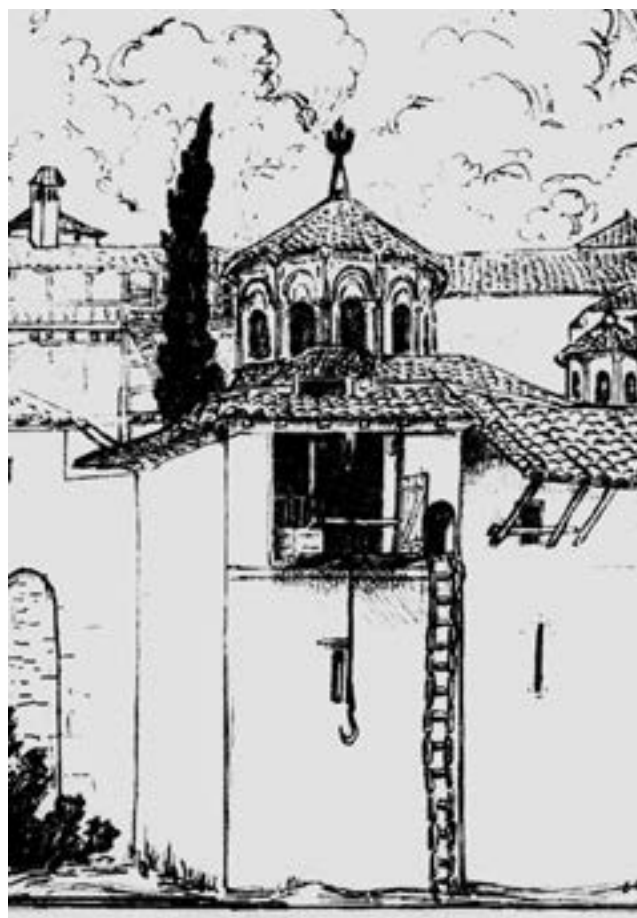


Εικ. 22
Το καρούλι
του ασκηταριού
του Αγίου
Γρηγορίου στα
Μετέωρα





Εικ. 23
Το τείχος της μονής Αγίας Αικατερίνης
στο Σινά. Ο εξώστης είναι του ίδιου τύπου με
αυτόν του ασκηταριού του Αγίου Νικάνορα.
Χαρακτικό (1857)

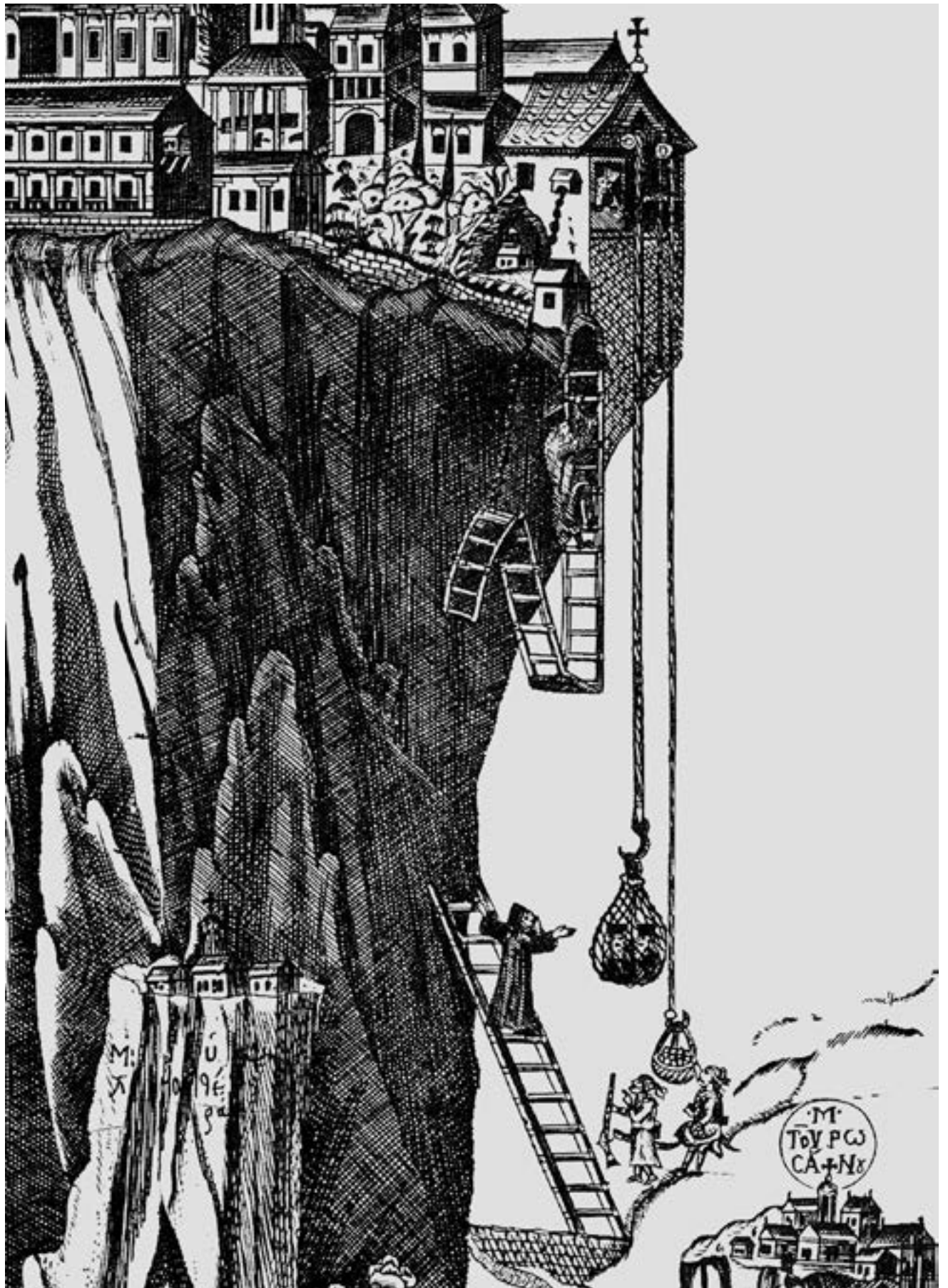


Εικ. 24
Ο πύργος με την ξύλινη ανεμόσκαλα και το
δίχτυ της μονής Δουσίκου Τρικάλων.
Σχέδιο του L. Heuzey (1858)

Εικ. 25
Σκηνή
με ψαράδες
που ανασύρουν
τα δίχτυα με τη βοήθεια
κάθετου άξονα.
Τμήμα τοιχογραφίας
με τη σκηνή της Βαπτίσεως.
Παλαιά Μητρόπολη Βέροιας
(γύρω στο 1320)



Εικ. 26
 Ο πύργος
 με την ξύλινη
 ανεμόσκαλα
 και το δίχτυ
 στο Μεγάλο
 Μετέωρο.
 Χαλκογραφία (1782)





2. Ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα: περιγραφή, παρατηρήσεις, σχέδια

Εικ. 27
Το ασκηταριό
του Αγίου
Νικάνορα. Άποψη
από νότια

Η μορφή του αρχικού σπηλαιού που επέλεξαν εδώ οι ασκητές για να μονάσουν δεν μας είναι γνωστή. Όμως, μπορούμε να εικάσουμε τη βασική σειρά δόμησης του χώρου. Είναι φυσικό οι ασκητές να ανέβηκαν και για ένα διάστημα να παρέμειναν, πιθανότατα, στη δεξιά, την ανατολική πλευρά, την οποία κλείνει ο απότομος και λείος βράχος (εικ. 27). Στον ανασφαλή και χωροταξικά απροσδιόριστο τόπο διαμονής, οι ασκητές έπρεπε πρώτα να κατασκευάσουν τοίχο, ο οποίος αποτέλεσε την πρόσοψη, δημιούργησε σταθερή επίπεδη βάση και κάλυψε από την αρχή ολόκληρο το πλάτος του διαθέσιμου χώρου. Στην αριστερή πλευρά, το θεμέλιο του τοίχου σήμερα παρουσιάζει σημάδια καταστροφής. Σε μεγάλο βαθμό έχει χάσει το δέσιμο από κονίαμα, και σε πολλά σημεία έχει χάσει ακόμη και ολόκληρους λίθους (εικ. 27).

Ψηλότερα είναι ευδιάκριτη οριζόντια στηρικτική δοκός, πάνω από την οποία, με λίθους και κονίαμα ανοιχτότερου και ψυχρότερου τόνου, κατασκευάστηκε το διόροφο κτήριο του έτους 1773. Η δόμηση της δεξιάς πλευράς, με τους δύο ορόφους και το ναό επάνω από αυτούς είναι από το θεμέλιο μέχρι την απόληξή της ενιαία. Χωρίς, ωστόσο, λεπτομερή εξέταση της τοιχοποιίας και συσχέτιση των επιμέρους επιφανειών δεν είναι εύκολο να διαπιστωθούν όλα τα στάδια της δόμησης.

Πολυάριθμα παραδείγματα ασκηταριών στον ορθόδοξο κόσμο παρέχουν συγγενικές λύσεις διαμόρφωσης του χώρου, οι οποίες,

ανάλογα με τις καταστάσεις και τα πρόσωπα που εγκαταβίωναν, με την πάροδο του χρόνου προσλάμβαναν πιο σύνθετη και πλούσια μορφή. Στο βαλκανικό χώρο, στο πλαίσιο της βυζαντινής αυτοκρατορίας, οι χώροι διαμονής των αναχωρητών αποκαλύπτουν πληθώρα παραλλαγών, προσαρμοσμένων, μερικές φορές με μεγάλη φαντασία, στις ιδιαίτερες συνθήκες δόμησης σε κοιλότητες βράχων και στις ανάγκες των οικητόρων τους.

Στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, στο οποίο οι πρώτοι αναχωρητές αναζήτησαν πνευματική ηρεμία, οι ιδιόμορφες ανισότητες της ανατολικής πλευράς έδιναν τη δυνατότητα λάξευσης του βράχου για τη διαμόρφωση του ιερού βήματος του ναού, ο οποίος κατασκευάστηκε πάνω από τους χώρους που εξυπηρετούσαν τις καθημερινές ανάγκες.

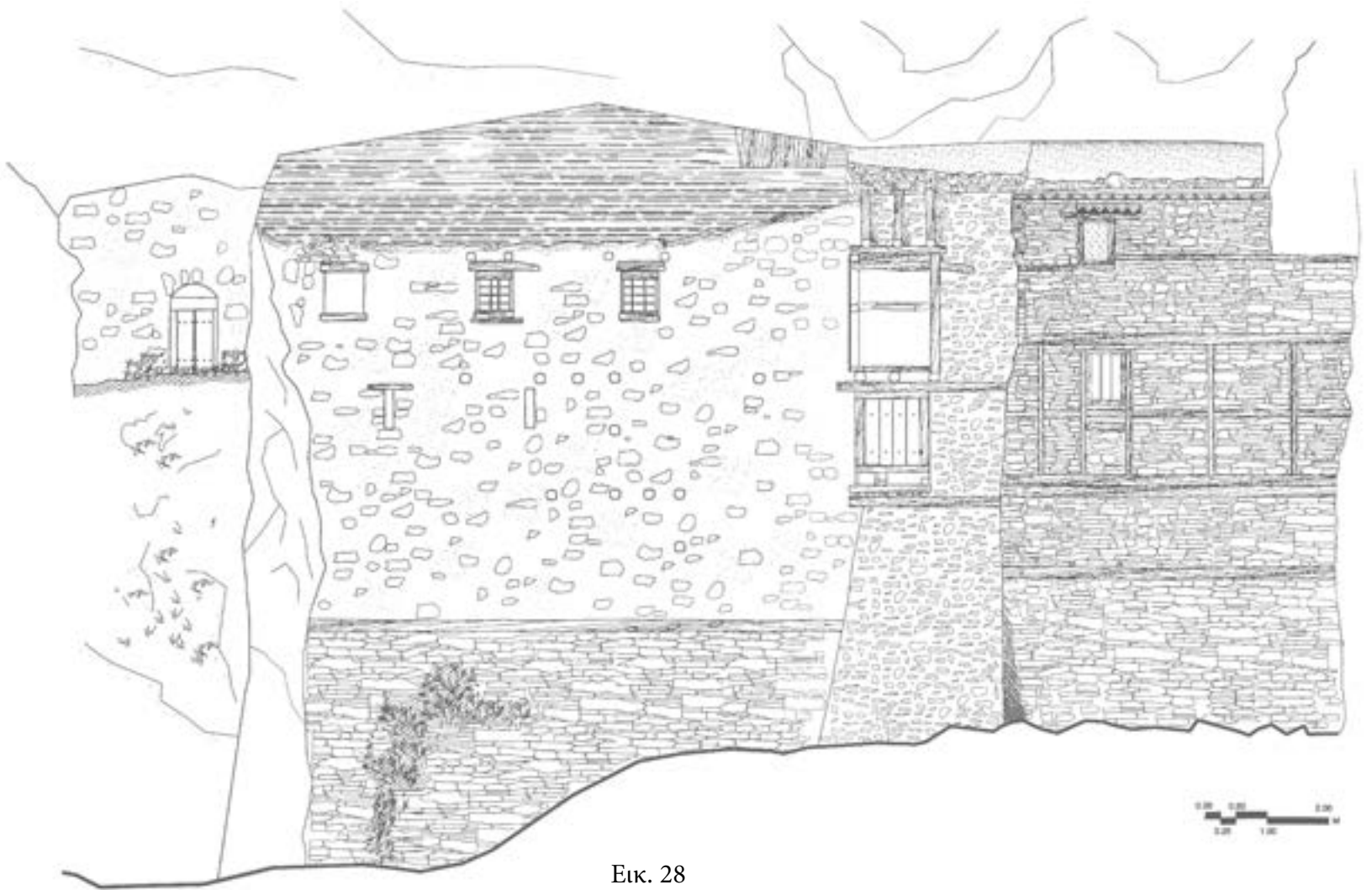
Θα μπορούσε κάποιος να εικάσει, από τις διαφορές στην όψη, ότι οι χώροι κάτω από το ναό είχαν κατασκευαστεί σε δύο διαφορετικές φάσεις. Στην πρόσοψη, στην πρώτη σειρά, φαίνονται οι δοκοί, τοποθετημένες με σκοπό να εξασφαλίσουν την ισομερή καθίζηση της μάζας των τοίχων (εικ. 30). Αυτές, όμως, δεν βρίσκονται μόνο στο βάθος του τοίχου, αλλά είναι ορατές και στην ίδια την πρόσοψή του. Ωστόσο, δεν δημιουργείται η εντύπωση ότι πρόκειται για διαφορετικές φάσεις δόμησης. Η εξωτερική πλευρά, κάτω από το ναό, διαιρέθηκε με δοκούς κάθετα σε πεδία, πράγμα που καθιστά το «σχέδιό» τους πιο ζωντανό. Υπήρχαν πρακτικοί λόγοι γι' αυτό. Εδώ αρχικά βρισκόταν η είσοδος

του ασκηταριού, η οποία, αργότερα, κτίστηκε στο κάτω μέρος της και μετατράπηκε σε παράθυρο (εικ. 33, 35). Σε μία τέτοια διαίρεση των επιφανειών των τοίχων –γνωστή στην αρχιτεκτονική παράδοση– οι δοκοί είχαν λειτουργικό ρόλο, θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε, σε μικρότερο βαθμό, και διακοσμητικό ρόλο. Ως προς τη χρήση των χώρων, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο κάτω, ο οποίος δεν φωτιζόταν, κατά πάσα πιθανότητα λειτουργούσε ως αποθήκη.

Το όλο οικοδόμημα θα πρέπει να προστατευόταν με στέγη, κολλημένη στο βράχο, μονοκλινή και πιθανόν καλυμμένη με λίθινες

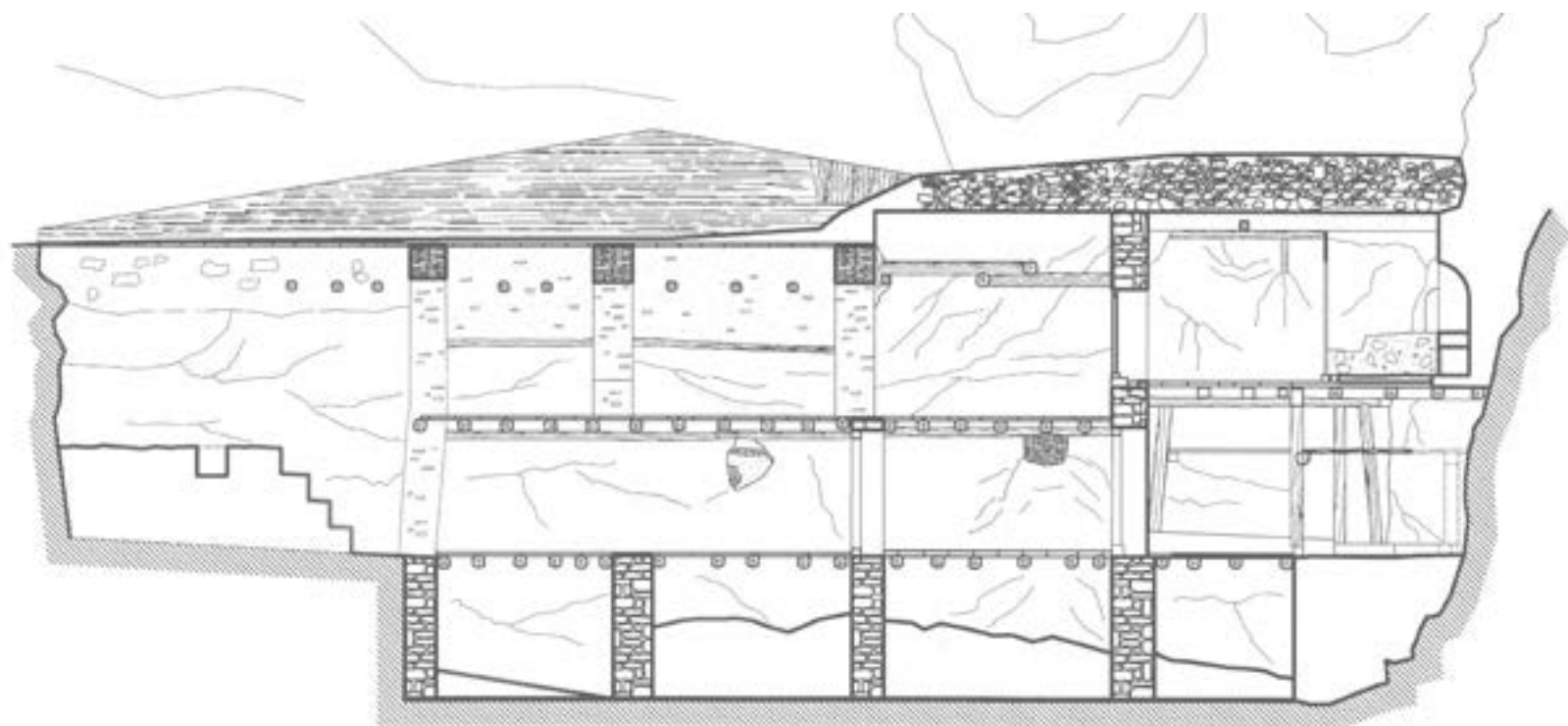
πλάκες. Από τις βροχοπτώσεις την προστατευε και ο βράχος που προεξέχει.

Δεν είναι γνωστή η μορφή της πρόσβασης στον κάθε χώρο. Στην αρχιτεκτονική του χαρακτήρα αυτού τα σημαντικότερα στοιχεία ήταν από ξύλο, ιδιαίτερα όταν έπρεπε να συνδεθούν χώροι σε σπήλαια δυσανάλογων σχημάτων και ιδιόμορφης θέσης. Δικαιολογημένα θα πρέπει να υποθέσουμε ότι για την πρόσβαση χρησιμοποιείτο το δυτικό τμήμα του χώρου, διαχωρισμένο με ξύλο, όπου υπήρχαν σκάλες (εικ. 29) από τις οποίες γινόταν η είσοδος στο ναό και στο διαμέρισμα κάτω από αυτόν.

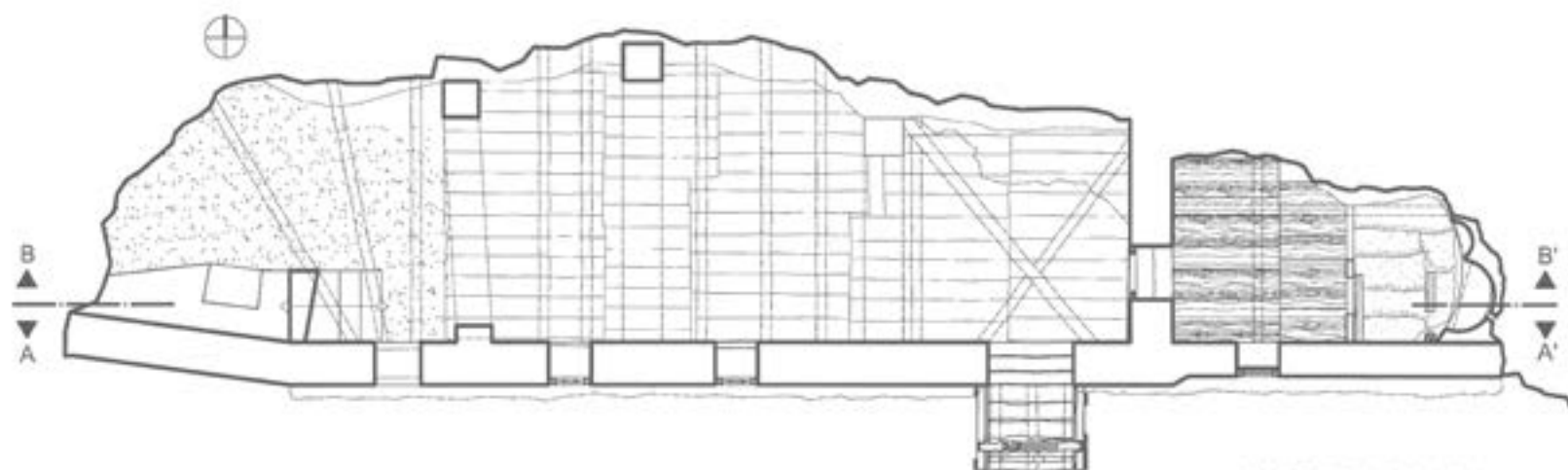


Εικ. 28

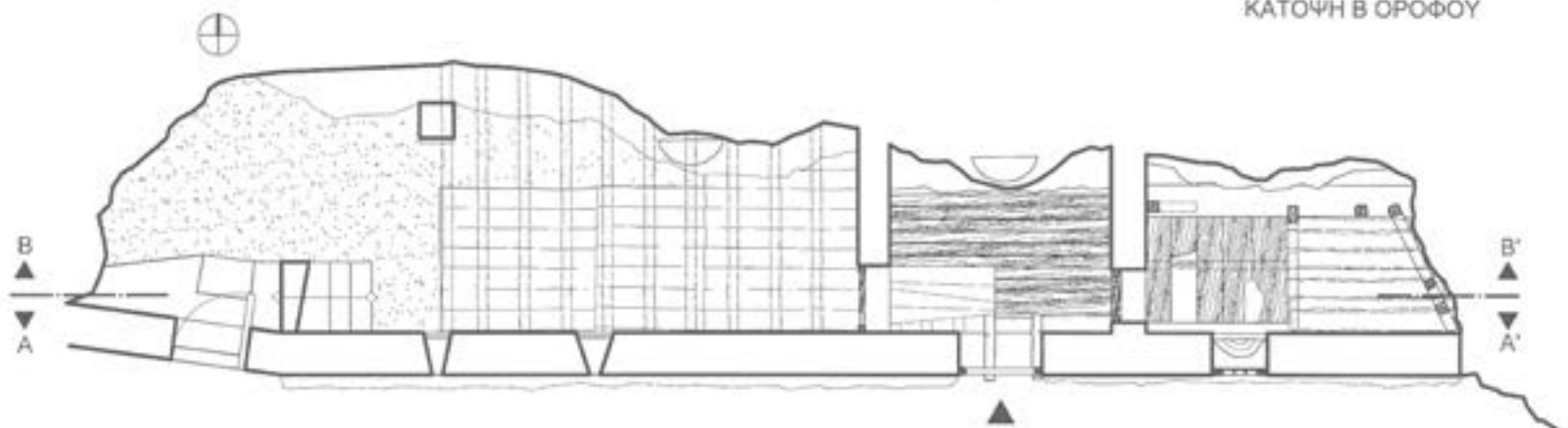
Ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα. Αρχιτεκτονικό σχέδιο: νότια όψη



ΤΟΜΗ Β - Β'

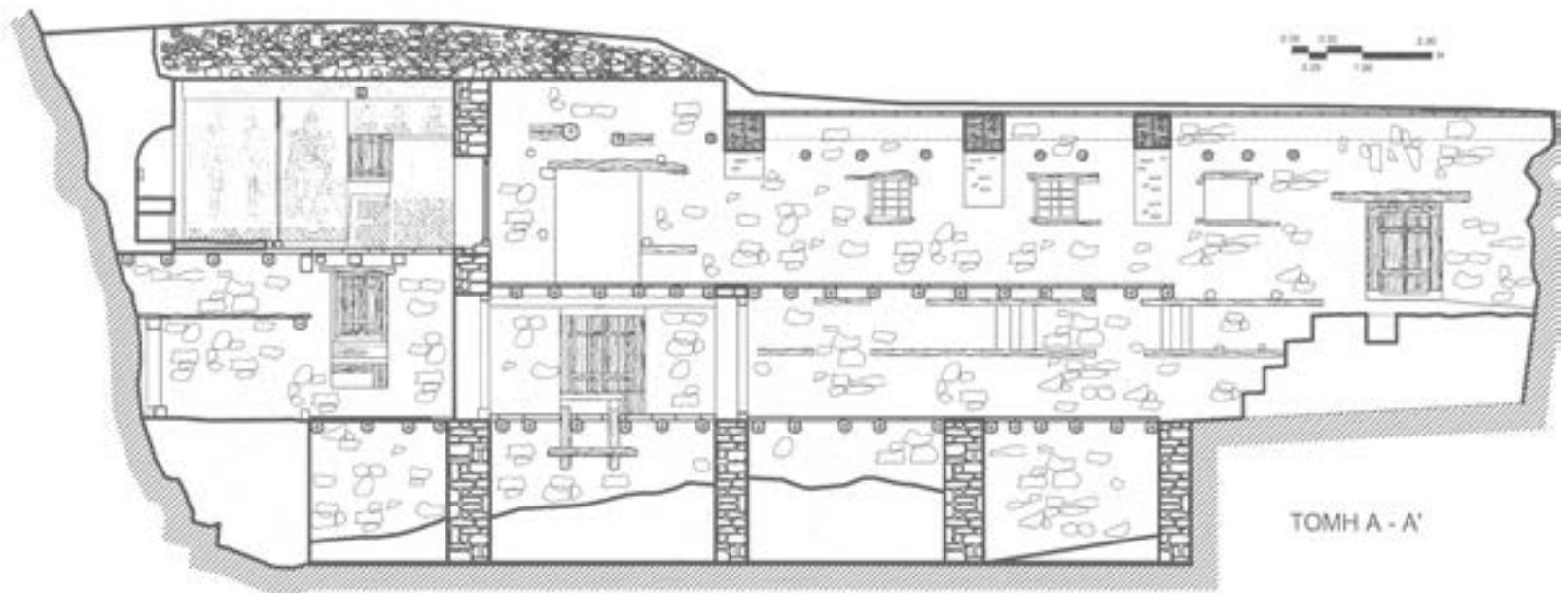


ΚΑΤΟΨΗ Β ΟΡΟΦΟΥ



ΚΑΤΟΨΗ Α ΟΡΟΦΟΥ





Εικ. 29
 Ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα. Αρχιτεκτονικά σχέδια: κατόψεις και τομές



3. Ο ναός του Αγίου Γεωργίου

Εικ. 30
Ο ναός
του Αγίου
Γεωργίου.
Νότια όψη

Ο μονόκλιτος ναός με δυσκολία προσαρμόστηκε στα ανώμαλα σχήματα των βράχων. Η κεκλιμένη και τραχιά βόρεια πλευρά δεν ήταν δυνατό να ανταποκριθεί στις ανάγκες, ούτε ως στήριγμα της κατάλληλης κατασκευής, ούτε ως υπόστρωμα στο οποίο θα μπορούσε κάποιος να ζωγραφίσει. Μόνο στην ανατολική πλευρά, μετά από λάξευση, επιτεύχθηκαν κοίλες επιφάνειες, κατάλληλες για απεικόνιση μορφών στην αψίδα του ιερού και στο τυφλό αψίδωμα της πρόθεσης. Νότια και δυτικά, ο χώρος κλείνει με τοίχους που ακολουθούν τις καθέτους των κάτω τμημάτων του οικοδομήματος.

Χωρίς αμφιβολία, ο χαρακτήρας της τοιχοποιίας των κάτω ορόφων δείχνει την ικανότητα των μαστόρων που αποδέχτηκαν την πρόκληση να κατασκευάσουν, με σκληρό υλικό, οικοδόμημα στο οποίο θα εγκαταβίωναν ασκητές. Επειδή, όμως, έπρεπε να προσαρμοστούν στις συνθήκες του τόπου, για να διαμορφώσουν χώρο προσευχής, οι αρχιτέκτονες –δεν γνωρίζουμε εάν επρόκειτο για τους ίδιους τους μαστορες– δεν ανέλαβαν πιο σύνθετο εγχείρημα, όπως θα ήταν η κάλυψη με θόλο, λόγω του ακανόνιστου σχήματος του βράχου στη βόρεια πλευρά. Αυτό έγινε, όπως αποδείχτηκε, αργότερα, όταν ο ναός προσέλαβε τη σημερινή μορφή.

Στο πρώτο στάδιο, το εσωτερικό του ναού προστατευόταν από κεκλιμένη ξύλινη στέγη, η οποία στη βόρεια πλευρά ήταν προσκολλημένη στο βράχο. Για το λόγο αυτόν ο νότιος τοίχος, στον οποίο στηριζόταν η

κατασκευή της στέγης, δεν μπορούσε να είναι ψηλός. Μόνο στη δυτική πλευρά, όπου ο τοίχος, επίσης σε συγκεκριμένο βαθμό, προσαρμόστηκε στο βράχο, ο ναός απέκτησε μεγαλύτερο ύψος. Εξωτερικά, μάλιστα, πάνω από την είσοδο, επέτρεψε τη δημιουργία στο υπέρθυρο αβαθούς αψίδας όπου ιστορήθηκε το μαρτύριο του αγίου Γεωργίου (εικ. 57).

Το εσωτερικό του ναού φωτίζεται μόνο από ένα τετράγωνο παράθυρο στο νότιο τοίχο (εικ. 32). Στον ανατολικό τοίχο και το ιερό βήμα απέκτησε μικρό παράθυρο, απαραίτητο στον ιερέα, όχι όμως ακριβώς στη μέση της αψίδας αλλά λίγο πλάγια προς το νότο, προς την πηγή του φωτός, δεδομένου ότι ανατολικά ο ναός είναι λαξευμένος στο βράχο.

Στην εξωτερική πλευρά ο νότιος τοίχος, όπως και στο κάτω τμήμα, σε ολόκληρο το μήκος είναι διαιρεμένος με δοκό στην οποία στηρίζεται το παράθυρο. Η τραχιά επιφάνεια του τοίχου είναι κατασκευασμένη με λίθο και κονίαμα. Μόνο πάνω από το παράθυρο απέκτησε μία λιτή σειρά πλάγια τοποθετημένων λεπτών πλίνθων, οι οποίες δημιουργούν ζιγκ-ζαγκ κόσμημα και, λίγο ψηλότερα, κάτω από το στήριγμα του θόλου που κατασκευάστηκε μεταγενέστερα, σε όλο το μήκος, ταινία ίδιου χαρακτήρα (εικ. 32).

Ωστόσο, στην ίδια πρόσοψη γίνονται αντιληπτές κάποιες διαφορές που μαρτυρούν ότι ο νότιος τοίχος του ναού δεν κατασκευάστηκε ολόκληρος ευθύς εξαρχής. Οι διαφορές αυτές γίνονται ευκολότερα αντιληπτές εάν



Εικ. 31
Η στέγη
από νοτιοδυτικά.
Διακρίνεται τμήμα
τοιχογραφίας
με την παράσταση
του έφιππου αγίου
Γεωργίου

συσχετιστούν με τον εντοίχιο διάκοσμο στο εσωτερικό. Πρόκειται για δύο φάσεις δόμησης από τις οποίες στην παλαιότερη ανήκουν η πρόθεση, το δυτικό μέρος του νότιου τοίχου με το παράθυρο και ο δυτικός τοίχος. Ο ναός, εννοείται, ήδη στην πρώτη φάση είχε οικοδομηθεί εξ ολοκλήρου και, κατόπιν, απέκτησε τοιχογραφίες σε όλες τις διαθέσιμες επιφάνειες. Ωστόσο, σε κάποια εποχή, απώλεσε τμήματα των τοίχων του μαζί με τις τοιχογραφίες. Πότε θα μπορούσε να είχε συμβεί αυτό; Αν υποθέσουμε ότι η δυτική πρόσοψη ιστορήθηκε στα τέλη του 15ου αιώνα, αυτό δεν συνέβη νωρίτερα, διότι στην περίπτωση αυτή πρώτα θα είχαν ανακαινιστεί τα κατεστραμμένα τμήματα του κτηρίου και κατόπιν θα είχαν ιστορηθεί οι κατάλληλες επιφάνειές τους. Αργότερα, όμως, ο νέος εντοίχιος διάκοσμος στον κυρίως ναό συνδέθηκε με την προσωπικότητα του αγίου Νικάνορα. Επομένως, ο ναός υπέστη αλλαγές στο ενδιαμέσο διάστημα, μετά την ιστορήση της πρόσοψης και πριν από την ανακαίνιση, με πρωτοβουλία του αγίου (μεταξύ του 1517 περίπου και του 1549). Τότε η εκκλησία απέκτησε θόλο, και, ίσως για στατικούς λόγους που συνδέονται με τη στήριξή του, μπορεί να εξηγηθεί γιατί το τμήμα του νότιου τοίχου που ανακαινίστηκε είναι παχύτερο από τον αρχικό τοίχο. Η διαφορά αυτή είναι καλύτε-

ρα αντιληπτή στην εξωτερική πρόσοψη, δίπλα στο παράθυρο, όπου το ανατολικό τμήμα προεξέχει (εικ. 32).

Οι σημαντικές αλλαγές στο ασκηταριό, που έγιναν από τον ίδιο τον άγιο Νικάνορα με βεβαιότητα στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα, είναι περισσότερο ορατές στον ίδιο το ναό. Δύσκολα μπορούμε να πούμε εάν πριν από τον αιώνα αυτόν είχε ήδη οικοδομηθεί το τμήμα δυτικά του ναού, αυτό που αντικατέστησε την ξύλινη κατασκευή με τις σκάλες. Η προβληματική στέγη τους χειμερινούς μήνες δεν προστάτευε επαρκώς το εσωτερικό από τον αέρα και το κρύο· ήταν απαραίτητο, λοιπόν, να ανακαινιστεί, οπότε μέρος του νότιου τοίχου του ναού, ανακατασκευάστηκε και ενισχύθηκε. Δημιουργήθηκε, έτσι, σταθερή βάση για την κάλυψη τού εσωτερικού του ναού με ημικυλινδρική καμάρα. Στην αντίθετη πλευρά, όμως, δεν υπήρχε δυνατότητα να στηριχτεί η καμάρα, και στην πρόκληση αυτή ο αρχιτέκτονας απάντησε με μια ασυνήθιστη, θα μπορούσαμε μάλιστα να πούμε έξυπνη, ιδέα. Μπροστά από το βράχο στη βόρεια πλευρά και κατά μήκος, στο ύψος της αρχής της ημικυλινδρικής καμάρας, τοποθέτησε ισχυρή δοκό, η οποία στη δυτική πλευρά στηρίζεται στον τοίχο, ενώ στην ανατολική εισχωρεί στο βράχο, αντέχοντας έτσι το βάρος του θόλου (εικ. 39). Το μαρτυρούν με τον καλύτερο τρόπο οι τοιχογραφίες, στις οποίες δεν υπάρχει ούτε μία ρωγμή.

Το εσωτερικό του ναού, στη νέα του μορφή δουλεύτηκε προσεκτικά και προστατεύτηκε από την υγρασία. Και αυτό μαρτυρείται, με τον καλύτερο επίσης τρόπο, από την κατάσταση στην οποία διασώθηκαν ως σήμερα οι τοιχογραφίες.



Εικ. 32
Τμήμα της νότιας όψης



Εικ. 33
Τμήμα της νότιας όψης



Εικ. 34
Η νοτιοανατολική γωνία των θεμελίων

Εικ. 35
Κάτω όροφος.
Η κλεισμένη
εξωτερική
παλαιά
είσοδος



Εικ. 36
Κάτω όροφος.
Η θύρα



Εικ. 37
Κάτω όροφος.
Οι δοκοί στήριξης
του δαπέδου του ναού



Εικ. 38
Κάτω όροφος.
Η θύρα από μέσα



Εικ. 39
Ο βράχος της
βόρειας πλευράς
με την ξύλινη δοκό
που στηρίζει την
καμάρα του ναού



4. Κτηριακές προσθήκες του 18ου αιώνα

Εικ. 40
Ασκηταριό
του Αγίου
Νικάνορα.
Το νέο κτήριο
(1773 και 1793).
Νότια όψη

Δεν υπάρχουν λεπτομερή στοιχεία για την αρχική μορφή του δυτικού τμήματος του ασκηταριού. Την πρόσοψη του ναού οπωσδήποτε προστάτευε κάποιο στέγαστρο, συμπέρασμα στο οποίο οδηγούν οι τοιχογραφίες οι οποίες, σε αυτή την πλευρά, εξωτερικά, βρίσκονται σε πολύ καλή κατάσταση. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι επρόκειτο για ξύλινη κατασκευή με σκάλα, η οποία αργότερα αντικαταστάθηκε από κτιστό οικοδόμημα. Στα υπολείμματά της ανήκουν, οπωσδήποτε, τμήματα των δοκών που φαίνονται ως σήμερα κάτω από τη σκηνή της Βαπτίσεως (εικ. 57).

Πριν από το πλήρες κλείσιμο του χώρου κάτω από το βράχο –στη μορφή που έφθασε ως τις μέρες μας– κτίστηκε, δυτικά του ναού, τοίχος ο οποίος διαφέρει αισθητά και ως προς το χαρακτήρα της τοιχοποιίας και ως προς το φωτεινότερο χρώμα του υλικού κατασκευής (εικ. 40). Ο τοίχος αυτός στην πρόσοψή του, αριστερά κάτω, έχει οριζόντια δοκό η οποία, ως προς τη θέση της, ανταποκρίνεται στην τοιχοποιία του παλαιότερου οικοδομήματος. Με τη βοήθεια εγκάρσιων δοκών η μεταξύ των ορόφων κατασκευή έχει ως αποτέλεσμα οι χώροι στο παλαιό και στο καινούργιο τμήμα να βρίσκονται στο ίδιο ύψος.

Συνεπώς, με το πρόσκτισμα, στην πλευρά αυτή η ξύλινη κατασκευή με τις σκάλες αντικαταστάθηκε με σκληρό υλικό. Το πρόσκτισμα αυτό διακρίνεται σήμερα καθαρά στο πλήρες ύψος, από τον κάτω τοίχο μέχρι την αδρή κατασκευή της στέγης. Φαίνεται

ότι αργότερα τμήμα της ανακαινίστηκε και ενισχύθηκε, ιδιαίτερα στο τμήμα κάτω από την είσοδο, όπου ο τοίχος δεν είναι κατακόρυφος αλλά επικλινής προς το βράχο στον οποίο στηρίζεται. Για το λόγο αυτόν διαφέρει από τις γειτονικές επιφάνειες, ιδιαίτερα ως προς την τοιχοποιία και το χρώμα.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι μοναχοί με τη βοήθεια της ανεμόσκαλας ανέβαιναν, πιθανότατα, μέχρι την πόρτα του παλαιού τμήματος του ασκηταριού, η οποία βρίσκεται κάτω από το παράθυρο του ναού και, μέσω αυτής, μοναδικής την εποχή εκείνη, εισέρχονταν στο εσωτερικό (εικ. 33). Με την προσθήκη της νέας πτέρυγας το άνοιγμα μετατοπίστηκε στο νέο τμήμα, στο ίδιο ύψος (εικ. 40), ενώ η πόρτα κτίστηκε στο κάτω μέρος της και μετατράπηκε σε παράθυρο. Την επιδιόρθωση της αρχικής εισόδου την εποχή εκείνη βεβαιώνει η όψη του κτισμένου τμήματος. Το χρώμα της πέτρας και του επιχρίσματος είναι πιο ανοιχτό, γκριζωπό, και όχι ζεστό, όπως η υπόλοιπη πρόσοψη του ναού. Συνεπώς, ταιριάζει στο χαρακτήρα του δυτικού χώρου που προστέθηκε και, κατά πάσα πιθανότητα, είναι έργο του ίδιου τεχνίτη.

Πάνω από τη νέα, ευρύτερη και μεγαλύτερη, είσοδο κατασκευάστηκε και δεύτερη, η οποία, μαζί με τα στοιχεία της σύνθετης κατασκευής, είχε σκοπό να εξυπηρετεί στο ανέβασμα των φορτίων. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, παράλληλα με το μηχανισμό αυτόν, χρησιμοποιείτο και η ανεμόσκαλα. Τη μορφή και τον τρόπο κατασκευής ανεμόσκαλας, απο-

Εικ. 41
Τμήμα του νέου
κτηρίου (1773).
Νότια όψη



Εικ. 42
Τμήμα του νέου
κτηρίου (1793)
με την κύρια είσοδο
και τον εξώστη



κλειστικά από ξύλινα στοιχεία, μπορεί να δει κανείς και σήμερα στη μονή Δουσίκου (εικ. 24) και κυρίως στα Μετέωρα (εικ. 20-22 και 26), όπου τα συγκεκριμένα συστήματα ανάβασης λειτούργησαν και τελειοποιήθηκαν από το 12ο αιώνα ως το μεσοπόλεμο.

Οι οικοδομικές δραστηριότητες στο νέο κτήριο αναλήφθηκαν στα τέλη του 18ου αιώνα. Πέντε ενθυμήσεις, οι τέσσερις γραμμένες στην επιφάνεια της τοιχογραφίας της Βαπτίσεως και η πέμπτη χαραγμένη στο βράχο της βόρειας πλευράς, καθώς και μία κτητορική επιγραφή, διασώζουν ακριβείς χρονολογίες και σημαντικές πληροφορίες για τα πρόσωπα που εργάστηκαν.

Ενθύμηση πρώτη (εικ. 114): «1773 δεκεμβριου 20 / Εγω ο Νικολας το παπαδουλι / μαστορεφτησα τον τιχον / ολον τον κινουριον / δια λλαιγια 150 / απο Κοζανιν». Ενθύμηση δεύτερη, χαραγμένη στο βράχο της βόρειας πλευράς, (εικ. 117): «θυμυσης / εγω ο νηκολας κ(αί) ο Μαθος κ(αί) ο Τζίκος / κ(αί) ο Γριγορις εφτησαμε τον τι/χον τον κυνουριον / κ(αί) ο Κοστας το κυνουριον / βυττζι

ις χρονους 1773». Ενθύμηση τρίτη (εικ. 119): «Θιμισιν οταν / ξανασιαρα/μη τα κирами/δια ιγο ο Κο/στας με τον π(α)πα Βαρθωλομε(ον) 1782 νοεμβριου 5». Ενθύμηση τέταρτη (εικ. 118): «Ο μαστορας ο Κωστας απο Κοζιανι / ετος 1782 νοεμβριου 5 / θιμισιν οταν εξα-νασιαραμη / την σκιπαστη ιγο ο Κοστας και ο / π(α)πα Βαρθολομαιος και ιρθαμι / μερα σαβατο και το τι/λιοσαμι. Εγω ο παπα Βαρθολομαιος γραφω». Ενθύμηση πέμπτη (εικ. 120): «θημησι οτι εφτα/σαμε τον τιχον απο τασκιταριο με τον θολο / 1793».

Η κτητορική επιγραφή, τοποθετημένη στο νότιο τοίχο του νέου κτηρίου, ανάμεσα στο ναό και τη θύρα του εξώστη έχει ως εξής (εικ. 43):

IC XC
NI KA
1793 IOYNIΟΥ 17
ΔΙΑ CI(N)ΔΡ(O)M(HC) Z(A)X(A)P(I)ΟΥ
ΙΓ(OY)M(E)N(OY)
ΚΕ ΕΞ(O)ΔΟ(Υ) Χ(A)ΤΖΙ Ζ(A)Χ(A)ΡΗΟΥ
ΕΚ Χ(Ω)Ρ(ΑC) ΠΙΛ(O)ΡΙ ΚΕ ΛΙΠΟΙ
Π(A)Τ(E)ΡΕC ΚΕ Ο ΤΕΚΤΟΝ
ΑΘΑΝΑΣΙC ΕΚ ΜΠΛΑΤΖΙ

Εικ. 43
 Η κτητορική
 επιγραφή
 στο νέο κτήριο
 (1793)



Εικ. 44
 Το εσωτερικό
 του νέου κτηρίου
 από δυτικά.
 Το ξύλινο πάτωμα
 το χωρίζει σε
 δύο στάθμες.
 Στο βάθος,
 η πρόσοψη
 του ναού



Ο ηγούμενος Ζαχαρίας μνημονεύεται: σε αργυρά δικηροτρίκηρα (1742) ως παπα Ζαχαρίας ιερομόναχος, σε ενθύμηση (1773), χαραγμένη στο βράχο του ναού του ασκηταριού, ως Ζαχαρίας ιερομόναχος, σε διαθήκη (1789) ως ηγούμενος ιερομόναχος Ζαχαρίας, σε αρτοφόριο (1801 Μαΐου 15) ως προηγούμενος ιερομόναχος Ζαχαρίας. Χειρόγραφη ενθύμηση σε έντυπο της βιβλιοθήκης της μονής (αρ. 326) αναφέρει «Έχω θήμησιν τῶν κυρῶν ὧπου ἀπέθανεν ὁ μακαρίτης ὁ προηγούμενος ὁ χατζη παπα Ζαχαρίας καὶ ἦταν ἀπὸ χορίον Πιλουρί 1801 Δικεμβρίου 27 ἡμέρα Παρασκεβί». Τα χωριά Πιλορί και Μπλάτσι μνημονεύονται στον κώδικα-παρρησία (αρ. 201) της μονής Ζάβορδας, στον οποίο οι εγγραφές αρχίζουν από το 1692 και εξής, ως Πιλορή, Πιλουρί και Πυλωροί και ως Μπλάτσι ή Μπλάτσι. Το πρώτο ανήκει στο νομό Γρεβενῶν και το δεύτερο στο νομό Κοζάνης.

Αν συνεξετάσουμε τις δύο ενθυμήσεις του 1773 που αναφέρονται στο «φτιάσιμο» καινούργιου τοίχου και καινούργιου βιντσιού, τις δύο ενθυμήσεις του 1782 που αναφέρονται σε εργασία ανάσυρσης κεραμοσκεπής, την ενθύμηση του 1793 «ὅτι ἐφτιά/σαμε τὸν τίχον ἀπὸ τὰσκιταριὸ μὲ τὸν θόλο» και την κτητορική επιγραφή του 1793, μπορούμε, συνοψίζοντας, να υποστηρίξουμε ότι το έτος 1773 κτίζεται ο τοίχος του νέου κτηρίου από τους κοζανίτες μαστόρους Νικόλα, Μάνθο, Τζίκο, Γρηγόρη και Κώστα, με μονοκλινή κεραμοσκεπή στέγη. Είκοσι χρόνια μετά, το 1793, γίνονται νέες οικοδομικές εργασίες στο ίδιο κτήριο από τον Μπλατζιώτη μάστορα Αθανάσιο. Οι εργασίες αυτές προσδιορίζονται στην κατασκευή καμάρας σε όλο το μήκος του νέου κτηρίου και την κάλυψη της στέγης με σχιστόπλακα. Έτσι, το κτήριο απέκτησε τη μορφή που έχει σήμερα.



Εικ. 45
Το εσωτερικό του νέου κτηρίου από ανατολικά.
Στο βάθος αριστερά η δυτική είσοδος



Εικ. 46
Εσωτερικό του πρώτου ορόφου του νέου κτηρίου από
δυτικά. Στο βάθος η κύρια είσοδος



Εικ. 47
Κτιστός πεσσός στον πρώτο
όροφο του νέου κτηρίου

Εικ. 48
Παράθυρο στον πρώτο όροφο
του νέου κτηρίου



Εικ. 49
Εσωτερικό του πρώτου ορόφου του νέου κτηρίου από
ανατολικά. Στο βάθος η δυτική είσοδος



Εικ. 50
 Η θύρα της
 δυτικής εισόδου
 του νέου κτηρίου



Εικ. 51
 Η κλειδαριά
 της θύρας
 της δυτικής εισόδου
 του νέου κτηρίου



Εικ. 52
 Τμήμα της θύρας
 της δυτικής εισόδου
 του νέου κτηρίου



Εικ. 53
Τμήμα του
περιτειχίσματος
στα δυτικά του
ασκηταριού



Εικ. 55
Η πόρτα του
περιτειχίσματος
του ασκηταριού

Εικ. 54
Η πόρτα του
περιτειχίσματος
του ασκηταριού



3. ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ:
ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

1. Οι τοιχογραφίες της πρόσοψης (τέλος 15ου αι.)

Εικ. 56
Ναός του
Αγίου Γεωργίου.
Η Βάπτισις
του Χριστού.
Τοιχογραφία
στην πρόσοψη
(τέλος 15ου αι.)

Οι τοιχογραφίες της δυτικής πρόσοψης του ναού ιστορήθηκαν στο τέλος του 15ου αιώνα. Ο τοίχος, και μετά την πρόσκτισή νέας οικοδομής στην πλευρά αυτή, ήταν επαρκώς προστατευμένος από τα καιρικά φαινόμενα, με αποτέλεσμα οι τοιχογραφίες να έχουν διασωθεί σε καλή κατάσταση.

Πάνω από την είσοδο, η μορφή του προστάτη αγίου Γεωργίου παρουσιάζεται με την παράσταση του μαρτυρίου στον τροχό, σύνθεση η οποία με το λιτό σχήμα της προσαρμόζεται στην ημικυκλική επιφάνεια της αβαθούς κόγχης (εικ. 59). Το κεντρικό μέρος του πεδίου καταλαμβάνει ο τροχός στον οποίο συνθλίβεται το σώμα του αγίου, στο κάτω μέρος παριστάνονται αιχμηρές λόγχες, και δεξιά και αριστερά οι δήμιοι που έδεσαν το λαιμό και τα πόδια του μάρτυρα με σχοινιά. Στο αριστερό μέρος, η σκηνή συμπληρώνεται με τις λέξεις: ΜΕΛΙΖΕΤΕ Ο ΓΕΟΡ(ΓΙΟC), και στη δεξιά με το: ΥΠΟ (ΔΥΟ) (;).

Στα δεξιά αυτής της παράστασης, υπάρχει άλλη θριαμβευτική παράσταση του αγίου Γεωργίου. Σε ένα μικρό απόσπασμα διακρίνονται οι οπλές του αλόγου που μαρτυρούν ότι ο άγιος παριστανόταν έφιππος (εικ. 60).¹ Από το κεφάλι του, στην επάνω δεξιά πλευρά, σώζεται μόνο το πρόσωπο με το φωτοστέφανο, και η επιγραφή: [Ο ΑΓΙ]ΟC ΓΕΩΡΓΙΟC (εικ. 31). Θα μπορούσε να είναι μία από τις δύο εκδοχές της παράστασης του έφιππου αγίου πολεμιστή με το δράκο. Και οι δύο ήταν διαδεδομένες και επί αιώνες

επιβίωσαν ως οι συχνότερα απαντώμενες παραστάσεις.

Τα υπολείμματα της εικόνας στην πρόσοψη μαρτυρούν ότι εδώ θα πρέπει να είχε τοιχογραφηθεί η απλούστερη παράσταση, αυτή του έφιππου αγίου πολεμιστή που σκοτώνει με το κοντάρι το τέρας.² Στην πιο σύνθετη και αφηγητικά πλουσιότερη εκδοχή,³ που στηριζόταν στο θρύλο, παριστανόταν και η πόλη με το βασιλιά, τη βασίλισσα, τους κατοίκους στο λόφο και την πριγκίπισσα, η οποία με το σχοινί στο χέρι οδηγεί το ηττημένο ερπετό. Και οι δύο εκδοχές ζωγραφίζονταν εκτός του εικονογραφικού κύκλου,⁴ σε περίπτωση όμως που ήταν συνδεδεμένες με αυτόν, αποκτούσαν ξεχωριστή σημασία.⁵

Η λιτή επιλογή παραστάσεων στην πρόσοψη του ναού ανταποκρίνεται στην ιδιαίτερη θέση που είχαν στην εικονογραφία του μάρτυρα οι παραστάσεις: «Ο ἅγιος Γεώργιος φονεύων τὸν δράκοντα» και «Ο ἅγιος Γεώργιος βαλλόμενος ἐν τῷ τροχῷ». Ο C. Walter δικαιολογημένα τις διαχώρισε από το σύνολο, τονίζοντας ότι αποτελούν «τυπικές σκηνές» του αγίου.⁶

Μπορούμε να αντιληφθούμε το λόγο για τον οποίο εδώ, πάνω από την είσοδο του ναού, απεικονίζεται η παράσταση του μαρτυρίου και όχι η αντιπροσωπευτική και συχνότερα απαντώμενη παράσταση του αγίου «ως νικητή». Την εποχή που εικονογραφήθηκε η πρόσοψη, εκείνοι που κοίταζαν το ναό από



Εικ. 57
Ναός του
Αγίου Γεωργίου.
Η πρόσοψη

κάτω μπορούσαν να δουν καλύτερα την επιφάνεια στο νότιο τμήμα της, όπου ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται ως πολεμιστής και προστάτης.

Στις υπόλοιπες επιφάνειες της πρόσοψης, δεξιά και αριστερά της εισόδου στο ναό, εικονίζεται αριστερά η σκηνή της Βαπτίσεως και δεξιά η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 57).

Η ιδιαίτερη απεικόνιση της Βαπτίσεως στην πρόσοψη σχετίζεται με την τελετή του αγιασμού στον οποίο αποδίδεται ιδιαίτερη δύναμη. Η ακολουθία του αγιασμού των υδάτων προέκυψε από την τελετή της Βαπτίσεως.⁸ Ο σημαντικότερος, ο μέγας αγιασμός, τε-

λείται τα Θεοφάνια,⁷ στο δυτικό τμήμα του ναού, στο νάρθηκα, όπου και φυλάσσεται στη συνέχεια ολόκληρο το χρόνο.⁸ Πολύαριθμα παραδείγματα μοναστηριακών ναών και ζωγραφικού διακόσμου βεβαιώνουν την άμεση σχέση αυτής της παράστασης στους νάρθηκες με την τελετή που ετελείτο σε αυτούς. Με την έννοια αυτή έχουν ενδιαφέρον οι περιπτώσεις απεικόνισης εκ των υστέρων της συγκεκριμένης σκηνής στο σημείο αυτό.⁹

Την πράξη του αγιασμού στη θεία λατρεία ορίζουν τα τυπικά των μονών.¹⁰ Σύμφωνα με αυτά, χωρίς αμφιβολία, γινόταν ο αγιασμός και στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα. Το δοχείο στο οποίο φυλασσόταν ο αγιασμός,

Εικ. 58
Ναός του Αγίου
Γεωργίου.
Σχέδιαστική
απεικόνιση των
τοιχογραφιών της
πρόσοψης



και το οποίο σύμφωνα με τους κανονισμούς του 11ου αιώνα καλυπτόταν για να μη χαθεί η δύναμη της ιερότητάς του, οπωσδήποτε δεν ήταν μεγάλο στο ασκηταριό και πιθανόν όχι μαρμάρινο, όπως στις μονές, όπου ακέραια ή σε τμήματα έχουν διασωθεί ως σήμερα πολλά δείγματα.¹¹

Δεξιά της εισόδου στον κυρίως ναό, πιο ογκώδης συγκριτικά με άλλες παραστάσεις του, απεικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ /Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛΟΣ) [ΜΙΧΑΗΛ]/ (εικ. 57). Η παρουσία του εμπόδιζε να πλησιάζουν

άνθρωποι με ακάθαρτο νου και ρυπαρή καρδιά. Στη ζωή των αναχωρητών –όπως γλαφυρά αναφέρονται σε αυτήν οι Βίοι– ο αρχάγγελος κατείχε ιδιαίτερη θέση, γιατί νικούσε τις δαιμόνιες δυνάμεις. Ένα μέρος τής, με πολεμική ενδυμασία, μορφής του –όπως και η παράσταση του έφιππου αγίου Γεωργίου πάνω από αυτόν– σήμερα δεν φαίνεται λόγω του τοίχου που προσκτίστηκε. Ο επικεφαλής των επουράνιων δυνάμεων σηκώνει με το δεξί χέρι το ξίφος και στο αριστερό πιθανόν κρατεί ειλητάριο στο οποίο περιέχεται απειλή προς τους αναξίους να μην



Εικ. 59
Ναός του Αγίου
Γεωργίου.
Το μαρτύριο
του αγίου Γεωργίου
στον τροχό.
Τοιχογραφία
στην πρόσοψη
(τέλος 15ου αι.)

προσέρχονται στον ιερό χώρο. Τα εγχειρίδια ζωγραφικής περιέχουν τα μηνύματα με τα οποία ο αρχιστράτηγος απευθυνόταν στους πιστούς στην είσοδο. Η λατρεία του αρχαγγέλου ως φύλακα ήταν ευρέως διαδεδομένη.¹³ Η μορφή του στο ρόλο αυτόν ήταν και σε άλλα μέρη μερικές φορές ογκωδέστερη σε σύγκριση με άλλες.

Για το συνοπτικό πρόγραμμα στο οποίο, εκτός από τη σκηνή της Βαπτίσεως και τον αρχάγγελο Μιχαήλ, ιστορήθηκαν δύο μόνο επεισόδια από τον κύκλο του αγίου Γεωργίου, χρησιμοποιήθηκε λιτή εικαστική γλώσσα. Η απλή σύνθεση, χωρίς βά-

θος χώρου και πλαστική αξία, η οποία θα προσδιόριζε πειστικά τα τοπία και τις μορφές, περιλούζεται με ομοιόμορφο φως, και το σύνολο χαρακτηρίζεται από μία ήρεμη τάξη ήπια σχηματοποιημένων μορφών. Στη ζεστή παλέτα χρωμάτων, στην οποία επικρατούν σιένα ψημμένη και ώχρα, χάθηκαν σχεδόν όλες οι χρωματικές αξίες εκτός από το σταχτί και το λευκό. Ενδέχεται να είναι αυτό συνέπεια κάποιας πυρκαγιάς που επέδρασε στη χρωμάτωση των εικόνων στο εσωτερικό του ναού. Οι μορφές του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του αγίου Ονουφρίου στην πίσω πλευρά του τοίχου έχασαν και αυτές την αξία των χρωμάτων

τους, και σε σημαντικό βαθμό, με τη φθορά του τελευταίου στρώματος, έχασαν και την πλαστικότητα, με αποτέλεσμα οι επιφάνειες να δείχνουν επίπεδες.

Εικονογραφικά, η άκρως συνοπτική και χαρακτηριστική ιστόρηση της πρόσοψης με τις συγκεκριμένες παραστάσεις συμπληρώνει το θεματικό πρόγραμμα του κυρίως ναού. Ο διάκοσμος της πρόσοψης τεχνοτροπικά ανήκει στον ίδιο κύκλο, εικαστικά όμως είναι πιο λιτός, μολονότι την εποχή εκείνη στον ευρύτερο χώρο της Θεσσαλίας και της Μακεδονίας εμφανίζονταν μνημεία με πλουσιότερο περιεχόμενο και καλλιτεχνικά ισχυρότερα.

Με αυτή την, αρχιτεκτονικά πιο αδρή, μορφή, η οποία ως προς το χαρακτήρα και τις κατασκευές παρουσίαζε ομοιότητες με τους γνωστούς την εποχή εκείνη τόπους εγκαταβίωσης αναχωρητών στα Μετέωρα, το ασκηταριό πιθανόν υποδέχτηκε τον 16ο αιώνα. Οι καιροί που ακολούθησαν έφεραν αλλαγές και καταστροφές που απαιτούσαν τη βελτίωση των συνθηκών στις οποίες ζούσαν οι ασκητές και την ανακαίνιση του χώρου προσευχής.

1 Οι οπλές του αλόγου μαρτυρούν ότι ο άγιος Γεώργιος, κατά τη συνήθεια, παρουσιάζοταν πάνω σε άλογο λευκού χρώματος, όπως ήταν οι ιεροί ίπποι, ή, στη Ρώμη, οι ίπποι που έσερναν τα άρματα των θριαμβευτών (*Jolivet-Lévy, La Cappadoce, 345*).

2 Η απλούστερη εκδοχή είναι οπωσδήποτε παλαιότερη από την παράσταση με την πριγκίπισσα (*Walter, The Cycle of Saint George, 350*).

3 Ο θρύλος για το θαύμα του αγίου Γεωργίου ο οποίος σώζει την πριγκίπισσα δημιουργήθηκε στη Γεωργία. Το παλαιότερο κείμενο έχει διασωθεί σε χειρόγραφο του 11ου αιώνα στην πατριαρχική βιβλιοθήκη των Ιεροσολύμων. Το εξέδωσε σε μετάφραση η *Eka Privalova, Pavnissi, Tbilisi 1977, 73*. Βλ. *Walter, The Warrior Saints, 140-141*, η δε παλαιότερη γνωστή σκηνή βρίσκεται στην Pavnissi της Γεωργίας (1154-1158), μολονότι ορισμένες παραστάσεις, τε-

χνοτροπικά, μπορούν να συνδεθούν και με το τέλος του 11ου αιώνα (*Adishi της Γεωργίας*), και συγκεκριμένα την εποχή γύρω στο 1100 (*Bočorma της Γεωργίας*) (*Walter, The Warrior Saints, 142*). Στη Ρωσία, το θαύμα με την πριγκίπισσα συναντάται το 1167/8 (ή τη δεκαετία του '80 του 12ου αι.) στη Staraja Ladoga (*V. N. Lazarev, Freski staroj Ladogi, Μόσχα 1960, 32-35, πίν. 10-14*), και στο Βυζάντιο περίπου το 1190 –μαζί με άλλες παραστάσεις από τη ζωή του αγίου Γεωργίου– στην εκκλησία των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά, πράγμα που συμπίπτει με την εποχή της παλαιότερα γνωστής εκδοχής του θρύλου στην ελληνική παράδοση (*Walter, The Warrior Saints, 351. Πελεκανίδης, Χατζηδάκης, Καστοριά, 24-25*). Τους επόμενους αιώνες το συμβάν, συχνά και με πολύ παραστατικό τρόπο, παρουσιάζεται, για παράδειγμα, στο Staro Nagoričino (1316-1318), στη μονή Dečani (1346/7) και αλλού.

4 Για τις παραστάσεις στο πλαίσιο του εικονογραφικού κύκλου, εκτός από την παλαιά μελέτη του *J. Myslivec, Svetý Jiří ve východokřtánské umění, Byzantinoslavica 5 (1933/4), 304-369*, βλ. *Temily Mark-Weiner, Narrative Cycles of the Life of St George in Byzantine Art, I-II, New York 1977. Walter, The Cycle of Saint George, 348-349. Todić, Staro Nagoričino. Walter, The Warrior Saints, 134-138*. Ανασκόπηση του κύκλου του αγίου Γεωργίου στη Γεωργία δημοσίευσε η *Eka Privalova* (βλ. *όπ.π.*).

5 *Walter, The Cycle of Saint George, 352*.

6 *Ο.π.*, 351-353. *Walter, The Warrior Saints, 138-142*.

7 Βλ. την εξαιρετική μελέτη για το θέμα αυτό, με πηγές και πληθώρα στοιχείων, του *Kandić, Fonts, 61-78*.

8 Βλ. *Τρεμπέλας, Μικρόν Ευχολόγιον, Β', 5-17*.

9 Στην Παναγία Μαυριώτισσα στην Καστοριά, στο νάρθηκα, μαζί με τον καλά διασωθέντα παλαιό διάκοσμο, η σκηνή της Βαπτίσεως ζωγραφίστηκε στα τέλη του 12ου αιώνα σε νέο στρώμα πάνω από παράσταση άλλου θέματος.

10 *Kandić, Fonts, 62* (με βιβλιογραφία).

11 *Ο.π.*, 64-76.

12 *Εἰς δὲ τὴν τοῦ ναοῦ εἴσοδον ἴσταται ὁ ἀρχιστράτηγος μετὰ χάρτου ἐξεσπαθωμένος καὶ λέγων· Στίχοι: Τοῖς μὴ καθαραῖς προστρέχουσι καρδίαις ἐν τῷ καθαρῷ τοῦ Θεοῦ θείῳ δόμῳ ἀσυμπαθῶς μου τὴν σπάθην ἐκτιννύω. Ἔτεροι: Θεοῦ στρατηγός εἰμι· τὴν σπάθην φέρω· τείνω πρὸς ὕψος, ἐκφοβῶ Θεοῦ φόβῳ καταφρονητὰς ἐκδιχάζω συντόμως. Ἔτεροι: Πρόδηλος ὡς ἴσταμαι καθωπλισμένος βλέπων ἰλάρὰ τοὺς καλῶς προσιόντας, τοὺς δὲ κακοὺς κτίννυμι τῷ ξίφει τῷδε. (Δανιὴλ ἱερομονάχου, Βιβλίον της ζωγραφικῆς τέχνης.*

(1674), *Medić*, Stari slikarski priručnici, II, 334).

¹³ Α. Ευγγόπουλος, Αρχάγγελος Μιχαήλ ο Φύλαξ, Πρακτικά της ΧΑΕ, Γ', 1 (1932), 18. *Mirjana Tatić-Djurić*, Archanges gardiens de porte à Dečani,

Zidno slikarstvo Manastira Dečana, 359-366. Στη μονή Soročani, εικονίζεται ο αρχάγγελος στην είσοδο, κάτω από το καμπαναριό, με γυμνό ξίφος στο χέρι: *Djurić*, Soročani, 162. *Vojvodić*, Zidno slikarstvo, 116.

Εικ. 60
Ναός του Αγίου Γεωργίου.
Ο αρχάγγελος Μιχαήλ.
Τοιχογραφία στην πρόσοψη
(τέλος 15ου αι.)





2. Οι τοιχογραφίες του 1462/3

Εικ. 61
Ναός του
Αγίου Γεωργίου.
Οι άγιοι Ιωάννης
ο Πρόδρομος
και Ονούφριος.
Τοιχογραφία
στο κάτω στρώμα
(1462/3)

Δεν υπάρχουν ίχνη που να μαρτυρούν ότι κτιστεί το ανατολικό τμήμα του με το ναό. Οι παλαιότερες από αυτές συνδέονται με την εποχή για την οποία μαρτυρεί η επιγραφή στον κυρίως ναό. Το κείμενό της είναι γραμμένο στο νότιο τοίχο με λευκό χρώμα σε γκρι φόντο.

Η επιγραφή, όσον αφορά στο περιεχόμενο και τον τρόπο αφήγησης, είναι «κλασικού» χαρακτήρα, γραμμένη όχι σε ειδικό πεδίο αλλά μεταξύ δύο ολόσωμων ιερών προσώπων (εικ. 62).¹ Οι παραστάσεις αυτών βρίσκονται δίπλα στο παράθυρο, τη μοναδική πηγή φωτός στον κυρίως ναό. Το κείμενο της επιγραφής (εικ. 63) έχει ως εξής:

+ ΑΝΗCΤΟΡΙΘ(Η) Ο ΠΑΝCΕΠΤ[ΟC] / Κ(ΑΙ)
ΘΙΩC ΝΑΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΕΓΑΛ[Ο]/ΜΑΡ-
ΤΙΡΟC ΓΕΩΡΓΙΟΥ · ΔΙΑ Ε/ΕΟΔΟΥ ΤΟΥ ΤΗ-
ΜΙΟΤ(Α)Τ(ΟΥ) ΕΝ ΙΕΡΟΜΟ/ΝΑΧΗC ΚΥΡ
ΘΕΟΔΟCΙΟΥ ΤΟΥ / ΨΑΛΤΙ · ΚΟΠΟC ΚΤ(ΗC)-
ΜΑΤΟC ΤΟΥ ΑΓΙΟ/Τ(Α)Τ(ΟΥ) / Π(ΑΤ)Ρ(Ο)C
ΗΜ(ΩΝ) ΚΑΛΙCΤΡ(ΟΥ) Κ(ΑΙ) Ν(Ε)ΙΛΟΥ ΙΕ-
ΡΟΜΟ/ΝΑΧ(ΩΝ) · ΕΠΙ ΕΤΟ(Υ)C , ς · ρ · Ο · Α · : .
(6971 = 1462/3).

Τα πρόσωπα που αναφέρονται στην επιγραφή δεν είναι βέβαιο ότι εγκαταβίωσαν όλα στο ασκηταριό. Ο Θεοδόσιος, με τη διπλή του ιδιότητα, ως ιερομόναχος και ψάλτης, καθώς και ο συνασκητής του ιερομόναχος Νείλος, είχαν, όπως είναι φυσικό, σημαντικό ρόλο στη λατρευτική ζωή της κοινότητας. Για τον «άγιότατον πατέρα ήμων» Κάλλιστρο θα

μπορούσε να λεχθεί ότι ήταν διακεκριμένος ασκητής και γέροντας της συνοδείας, ο οποίος, κατά την ανέγερση και ιστόρηση του ναού κατέβαλε ιδιαίτερα μεγάλες προσπάθειες. Για το πρόσωπό του, πέρα από την χρονολογημένη κτητορική του ιδιότητα, δεν γνωρίζουμε περαιτέρω στοιχεία. Το όνομα Κάλλιστρος, όπως ήδη έχουμε εξηγήσει, αποτελεί παραφθορά του ονόματος Κάλλιστος και συνδέεται άμεσα με την ονομασία του όρους.

Εάν ληφθεί υπόψη η αρχική μορφή του ναού, οι τοιχογραφίες είχαν ιστορηθεί στις επιφάνειες του ανατολικού, του νότιου και του δυτικού τοίχου. Τμήματα των τοιχογραφιών, άλλωστε, διακρίνονται στις πλευρές αυτές. Στην ανατολική πλευρά, σε σημεία κάτω από τη νεότερη διακόσμηση, φαίνεται η παλαιότερη. Εάν κρίνουμε από τις μεταγενέστερες παραστάσεις που κάλυψαν τη διακόσμηση του 1462/3, στην προσκομιδή, παλαιότερα, παριστανόταν ο πρωτομάρτυρας Στέφανος (εικ. 88), στην ασίδα του ιερού η Παναγία Πλατυτέρα με τον Χριστό σε προτομή (εικ. 89) και, κάτω, δύο άγγελοι Κυρίου ως διάκονοι, δύο συλλειτουργούντες αρχιερείς και η παράσταση του Μελισμού (εικ. 90, 91).² Οι επιφάνειες γύρω από τις παραστάσεις αυτές καλύπτονται με κοσμήματα προσαρμοσμένα στις τραχιές επιφάνειες των βράχων. Πάνω από αυτές, σε σχετικά καλά εκτελεσμένο ημικυκλικό σχήμα, ιστορήθηκε αργότερα η παράσταση της Μεταμορφώσεως (εικ. 87). Αυτή βρίσκεται στον τοίχο ο οποίος και προηγουμένως έκλεινε το χώρο, οπότε, κατά

πάσα πιθανότητα, η ίδια παράσταση υπήρχε και πριν στη θέση αυτή. Αξίζει να παρατηρηθεί ότι στο κάτω μέρος της σκηνής, στο σημείο όπου μία διαγώνια ρωγμή αποκαλύπτει το υπόστρωμα του τοίχου, φαίνεται το περίγραμμα μιας μορφής, μέρος παλαιότερης παράστασης, πράγμα που επιβεβαιώνει την υπόθεση αυτή.

Με δεδομένο το μικρό ύψος του εξωτερικού τοίχου στον οποίο στηριζόταν η μονοκλιτικής στέγη, στη νότια πλευρά, υπήρχε χώρος μόνο για μία σειρά ολόσωμων μορφών στην αρχική διακόσμηση. Στο ιερό υπάρχουν οι μορφές των αγίων αρχιερέων Νικολάου (εικ.

92, 93) και Αχιλλείου (εικ. 94, 95). Ενδέχεται, στη θέση αυτή και παλαιότερα να βρίσκονταν τα ίδια πρόσωπα.

Στις πλάγιες πλευρές του παραθύρου απεικονίζονται δύο στυλίτες.³ Στην αριστερή, ανατολική επιφάνεια, ιστορείται ο άγιος Συμεών ο Στυλίτης /Ο ΔΗΚΕΟΣ C[ΥΜΕΩΝ]/ (εικ. 66).⁴ Στη δεξιά, δυτική επιφάνεια, ιστορείται ο άγιος Δανιήλ ο Στυλίτης /Ο ΑΓ]Ι[Ο] C ΔΑ[ΝΙ]ΗΛ Ο CΤ[ΥΛΙ]Τ[ΗC]/ (εικ. 67).⁵ Τα χαρακτηριστικά του προσώπου των δύο στυλιτών συμπίπτουν με την περιγραφή τους στα εγχειρίδια ζωγραφικής. Και οι δύο βρίσκονται στην κορυφή στύλων με περίφραξη

Εικ. 62
Η κτητορική
επιγραφή
στο κάτω στρώμα
των τοιχογραφιών
(1462/3)



Εικ. 63
Σχέδιο
της κτητορικής
επιγραφής
στο κάτω στρώμα
των τοιχογραφιών
(1462/3)

από πλάκες, φορούν μοναχικό ένδυμα, μαύρο κουκούλι στο κεφάλι και έχουν καλυμμένα τα χέρια. Δυτικά του παραθύρου, τα δύο πρόσωπα με αποστολική ενδυμασία τα ταυτοποιούμε χάρη στην επιγραφή ΠΑΥ[ΛΟΣ] που σώζεται σε τμήμα του ολοκληρωτικά κατεστραμμένου σήμερα επάνω στρώματος. Δεν υπάρχει, λοιπόν, αμφιβολία ότι στο κάτω στρώμα παρουσιάζονταν τα ίδια πρόσωπα, οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος, στραμμένα ελάχιστα το ένα προς το άλλο (εικ. 62). Στο άνω μέρος του κάτω στρώματος, καλυμμένο σήμερα με νέο στρώμα τοιχογραφιών, οι δύο απόστολοι πρέπει να είχαν εναρμονισμένες κινήσεις, πιθανώς με τα χέρια υψωμένα σε στάση προσευχής προς τον Χριστό, ο οποίος σε προτομή τους ευλογούσε μέσα από δεσμίδα φωτός.⁶ Το ύψος των μορφών τους, που το καθόριζε η τότε αρχιτεκτονική, ταιριάζει με τις άλλες μορφές στο νότιο τοίχο.⁷

Στη δυτική πλευρά, αριστερά της εισόδου, έχουν διασωθεί ακέραιες οι μορφές του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου /Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΠΡ(Ο)ΔΡ(Ο)ΜΟΣ/ και του αγίου Ονούφριου /Ο ΑΓΙΟΣ [Ο]ΝΟΥΦΡΙΟΣ/ (εικ. 61). Ο πρώτος ετιμάτο ως πρόδρομος της αναχωρητικής ζωής και ο δεύτερος ως διακεκριμένος εκπρόσωπός της. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος εικονίζεται με εκφραστικά χαρακτηριστικά, μαλλιά σε βοστρύχους, με το δεξί χέρι σε στάση προσευχής και κλειστό ειλητάριο στο αριστερό. Φορεί μηλωτή και από επάνω ιμάτιο, πιθανόν από λινάρι. Ο Πρόδρομος παριστάνεται εδώ όχι ως ο τελευταίος προφήτης, με μήνυμα το οποίο αναγγέλλει την άφιξη της επουράνιας βασιλείας («Μετανοείτε...»), ούτε ως μάρτυρας (κρατώντας την κομμένη κεφαλή του σε πινάκιο), αλλά ως ο πρώτος ερημίτης.⁸ Για το λόγο αυτόν δίπλα του βρίσκεται ο άγιος Ονούφριος, η μορφή του οποίου εκπροσωπεί τους άλλους ερημίτες, και από κοινού προσωποποιούν τη ζωή των μοναχών στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα. Ο



άγιος Ονούφριος εικονίζεται ασκεπής, μακρυμάλλης, με γενειάδα μακριά μέχρι τα πόδια, με περιζώμα από φύλλα γύρω από τη μέση, αλλά χωρίς το ειλητάριο με τη συχνά αναγραφόμενη επιγραφή.⁹ Επάνω από αυτούς, όπως και στην άλλη πλευρά της εισόδου, την ελεύθερη επιφάνεια –εδώ σε μορφή τριγώνου– ο ζωγράφος την αξιοποίησε για να δημιουργήσει κόσμημα, το κύριο μοτίβο του οποίου θυμίζει «κίνηση ηλίου» (εικ. 65). Πάνω από την είσοδο, στο πλαίσιο της νεότερης τοιχογράφησης, στη συνηθισμένη θέση, παρουσιάζεται η Κοίμηση της Θεοτόκου (εικ. 83). Δεν αποκλείεται στο κάτω στρώμα να είχε ιστορηθεί η ίδια παράσταση. Δεξιά της εισόδου εικονίζεται ο άγιος Μερκούριος (εικ. 101). Δεν γνωρίζουμε εάν ο άγιος απεικονιζόταν και στο αρχικό στρώμα. Η μορφή του, στο πλαίσιο της νεότερης ζωγραφικής, στο κάτω τμήμα, έχει κοπεί αδέξια και έχει υποβαθμιστεί.

Με το γυμνό βράχο στη βόρεια πλευρά και το χαμηλό τοίχο στη νότια, στον οποίο στηριζόταν η μονοκλινής στέγη, ο ναός στο αρχικό του σχήμα είχε επίπεδες επιφάνειες μόνο στις πλάγιες πλευρές, στις οποίες



Εικ. 64
Τμήμα τοιχογραφίας
στο κάτω στρώμα
(1462/3)

μπορούσαν να τοποθετηθούν οι ολόσωμες μορφές και, πάνω από αυτές, πιθανόν όπως και στο νεότερο στρώμα, οι σκηνές της Μεταμορφώσεως (εικ. 87) και της Κοιμήσεως (εικ. 83).

Οι υπόλοιπες άγιες προσωπικότητες, η εικονογράφηση των οποίων ήταν στενότερα συνδεδεμένη με το χαρακτήρα του ιερού, τοιχογραφήθηκαν στην κάτω ζώνη του νότιου και του δυτικού τοίχου. Την εποχή εκείνη δεν ήταν δυνατόν να παρουσιαστεί οποιοδήποτε από τα θέματα τα οποία στους ναούς αποκτούσαν θέση στις ψηλότερες ζώνες.

Η μόνη εξαίρεση θα μπορούσε να είναι η Κοίμησις της Θεοτόκου, η οποία στο πλαίσιο της νεότερης διακόσμησης είχε τοιχογραφηθεί στον κύκλο του Δωδεκαώρτου. Μία ζημία στο κάτω μέρος της παράστασης, πάνω από την πόρτα, δείχνει ότι κάτω από το επάνω στρώμα υπήρχε παλαιότερη τοιχογράφηση,

ταυτόσημη με εκείνη της κάτω ζώνης, όμως είναι δύσκολο να διαπιστωθεί αν πρόκειται για την ίδια σκηνή.

Η κατάσταση στην οποία οι τοιχογραφίες του 1462/3 υποδέχτηκαν την ανακαίνιση του ναού επιτρέπει να διαπιστωθούν οι αλλαγές που έγιναν στο μεταξύ. Στον όχι καλά προστατευμένο χώρο, μέρος των τοιχογραφιών καλύπτεται από ένα γκρι-άσπρο στρώμα νιτρικού καλίου που δημιουργήθηκε από την υγρασία. Για το λόγο αυτόν τα χρώματα έχασαν εν μέρει την ηχηρότητά τους, πράγμα που είναι ιδιαίτερα αισθητό στη σύγκριση με τα ζωντανά χρώματα των νεότερων τοιχογραφιών, οι οποίες έχουν άριστα διατηρηθεί στον ανανεωμένο ναό, το εσωτερικό του οποίου προστατεύεται από καμάρα.

Από την άλλη πλευρά, οι πλαστικές αξίες του παλαιότερου στρώματος στηρίζονταν σε μικρότερο βαθμό στον πλούτο της εικονογραφικής ύλης. Τα διαφορετικά χρωματικά στοι-



Εικ. 65
Ρόδακας.
Τοιχογραφία
στο κάτω στρώμα
(1462/3)

Εικ. 66
Ο άγιος Συμεών
ο Στυλίτης.
Τοιχογραφία
στο κάτω στρώμα
(1462/3)



Εικ. 67
Ο άγιος Δανιήλ
ο Στυλίτης.
Τοιχογραφία
στο κάτω στρώμα
(1462/3)



χεία της σκηνής, το καθένα για τον εαυτό του, προέκυψαν από τις σχέσεις φωτός-σκιάς που εκφράζονταν ισχυρά και στο πλαίσιο ενός χρώματος. Αυτό φαίνεται καλά και στον λιτό, σχεδόν μονόχρωμο, αλλά ζωηρό προπλασμό των μορφών των δύο στυλιτών. Οι μορφές αυτές ήταν, κατά πάσα πιθανότητα, έργο των βοηθών και όχι του ζωγράφου ο οποίος ιστόρησε τους αποστόλους Πέτρο και Παύλο με έντονα χρώματα. Ωστόσο, δεν έχουν διαφυλα-

χθεί εξίσου όλες οι μορφές, ούτε μπορούν όλα τα χαρακτηριστικά τους να μελετηθούν μέχρι το τέλος. Ο ερημίτης Ονούφριος απώλεσε τα τελευταία στρώματα χρώματος και μαζί με αυτά και την πλαστικότητα της διαμόρφωσης με τις τελευταίες πινελιές. Όμως, ο βασικός χαρακτήρας, με όλα όσα θα υποδείκνυαν την προέλευση του ζωγράφου, δεν έχει απολεσθεί και πιστεύουμε ότι γενικότερα μπορούμε να υποδείξουμε την παράδοση που ακολούθησε.



Εικ. 68
Σταυρός.
Τοιχογραφία
στο κάτω στρώμα
(1462/3)

Πρόκειται για έργο της Καστοριάς, του ισχυρότερου ζωγραφικού κέντρου της εποχής εκείνης στην κεντρική περιοχή των Βαλκανίων, οι ζωγράφοι του οποίου στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα χρησιμοποιούσαν ιδιαίτερη, πιο ελεύθερη εν πολλοίς, καλλιτεχνική γλώσσα. Ο ευρύτερος και ηπιότερος προπλασμός αντικατέστησε την υψηλή και άπταιστη, τεχνικά αυστηρή, επεξεργασία. Εάν εξαιρέσουμε τις τοιχογραφίες της Αναλήψεως στο Leskonec του 1461/2, οι οποίες συνδέονται με την Αχρίδα, αλλά θα μπορούσαν να είναι και έργο καστοριανού καλλιτέχνη, δεν μας είναι γνωστά μνημεία της δεκαετίας του '60 και του '70 του 15ου αιώνα. Η εποχή αυτή προηγήθηκε του δημιουργικού κύματος, τα έργα του οποίου έκαναν διάσημα τα καστοριανά εργαστήρια τις τελευταίες δεκαετίες του 15ου αιώνα. Έργο καστοριανού ζωγράφου αποτελούν και οι τοιχογραφίες της πλησιόχωρης στη Ζάβορδα μονής της Παναγίας Τορνικίου, οι οποίες, σύμφωνα με επιγραφή, χρονολογούνται στο έτος 1481/2.¹⁰

1 Τα άνω τμήματα αυτών των μορφών καλύφθηκαν αργότερα με νέο στρώμα τοιχογραφιών.

2 Βλ. την εκτενή μελέτη: *Χαρά Κωνσταντινίδη*, Ο Μελισμός, Θεσσαλονίκη 2008.

3 Για τους στυλίτες και την παρουσίασή τους στις τοιχογραφίες βλ. *A. Ευγγόπουλος*, Οι στυλίται εις την βυζαντινήν τέχνην, ΕΕΒΣ 19 (1949), 116-129. *I. Djordjević*, Die Säule und die Säulenheiligen als hellenistisches Erbe in der byzantinischen und serbischen Wandmalerei, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5 (1982), 93-100. *I. Djordjević*, Sveti stolpnici, 41-48.

4 Παριστάνεται γέρων, κοντοδιχαλογένης. Βλ. *Διονύσιος εκ Φουρνά*, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, *Medić*, Stari slikarski priručnici III, 424-425.

5 Γέρων, οξυγένης, ό.π.

6 Τέτοιου είδους δείγμα παρέχει μικρογραφία σε χειρόγραφο του Κρατικού Ιστορικού Μουσείου της Μόσχας του 1220, με τις λεπτές μορφές των αποστόλων κάτω από τριμελές τόξο (*Tatić-Djurić*, *Ikona apostola Petra i Pavla*, εικ. στη σ. 13).

7 Ιδιαίτερα τιμώμενοι, οι Πέτρος και Παύλος, ήδη στη νεότερη χριστιανική τέχνη παρουσιάζονταν μαζί σε τοιχογραφίες, σε εικόνες και σε έργα εφαρμοσμένης τέχνης, στη Ρώμη μάλιστα σε μεγαλοπρεπείς διαστάσεις, πρωτίστως σε μωσαϊκά (*F. Gerke*, *Duces in militaria Christi. Die Anfänge der Petrus-Paulus Ikonographie*, *Kunstchronik* 7 (1954), 97-101). Ως πιστοί συνοδοί του Χριστού ηγούνται άλλων μαθητών στις παραστάσεις των δραστηριοτήτων του, στη σκηνή της Μεταλήψεως μεταλαμβάνουν πρώτοι τον Άρτο και τον Οίνο, στη Δευτέρα Παρουσία βρίσκονται επικεφαλής των κριτών κ.λπ. Εκτεταμένη ανασκόπηση έχουμε στο *Tatić-Djurić*, *Ikona apostola Petra i Pavla*, 11-16 (με βιβλιογραφία). Στη βυζαντινή εντοίχια διακόσμηση, οι πρωτοκορυφαίοι απόστολοι παριστάνονται μπροστά από το ιερό, στις παραστάδες που φέρουν τον τρούλο, πράγμα που θυμίζει το ρόλο τους στη δημιουργία της Εκκλησίας – το ρόλο του ιδρυτή της (ό.π., σ. 12-13). Σε πολλά μνημεία παρουσιάζονταν μερικές φορές και ταυτόχρονα, δίπλα στην είσοδο – στον άγιο Νικόλαο του Κασνίτζη (περί το 1190) στην πρόσοψη, από τη μία και την άλλη πλευρά της πόρτας, η οποία πιθανώς προστατευόταν από στέγαστρο. Πολύ συχνότερα απεικονίζονταν σε κατάλληλες επιφάνειες στον κυρίως ναό – στην Παναγία Περίβλεπτο στην Αχρίδα (*Miljković-Peppek*, *Deloto*, 5), στην Παναγία Ljeviška στο Prizren (*Panić, Babić*, *Bogorodica Ljeviška*, 58, 127), στην εκκλησία της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη (*Underwood*, *The Kariye Djami*, I, 43, πίν. 30-31), στο ναό του Παντοκράτορα στη μονή Dečani (*Marković*, *Pojedinačne figure svetitelja*, 245) και αλλού. Στο Staro Nagoričino (*Todić*, *Staro Nagoričino*, 77, 124) και στο Lesnovo (*Gabelić*, *Manastir Lesnovo*, 75-76, 133) απεικονίζονται και στο ανατολικό ζεύγος των παραστάδων δίπλα στο τέμπλο και δίπλα στην είσοδο στη δυτική πλευρά. Με εντυπωσιακό τρόπο, με παράσταση της εκκλησίας στον ώμο (ο άγιος Πέτρος) και με βιβλίο πάνω στο κεφάλι (ο άγιος Παύλος) απεικονίζονται στις πλάγιες επιφάνειες του τόξου πάνω από την είσοδο, κάτω από τον πύργο του καμπαναριού της εκκλησίας του Σωτήρος στη Žiža (1309-1316) (*Djurić*, *La royauté et le sacerdoce*, 123 κ. α.).

8 *E. Lupieri*, John the Baptist, the First Monk, *Word and Spirit* 6 (1984), 11-23. *Tou ιδίου*, Felices sunt qui imitantur Iohannem, *Augustinianum* 24 (1984), 33-71 (*Gabelić*, *Manastir Lesnovo*, 122). Το χαρακτήρα της μορφής του και τη θέση του στο θεματικό σύνολο φανερώνει η πομπή δέκα περίπου προσώπων στο νότιο τοίχο της Παναγίας Οδηγήτριας στο Ιπέκιο.

Επικεφαλής αυτών είναι ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος και ακολουθούν οι άγιοι Σάββας Ιεροσολύμων, Αντώνιος ο Μέγας και άλλοι (S. Tomeković, *Monaska tradicija u zadužbinama i spisima arhiepiskopa Danila II, Arhiepiskop Danilo II*, 426-427). Κρατώντας ανοιχτό ειλητάριο στο οποίο αναγράφεται «Μετανοείτε, ήγγικε γάρ ή βασιλεία τῶν οὐρανῶν», ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος κλείνει τις προφητείες της Παλαιάς Διαθήκης που αναγγέλλουν την έλευση του Ιησού και ταυτόχρονα ηγείται εκείνων που τον ακολούθησαν στην έρημο, όπου, ζώντας ασκητικά, παρέμεινε σαράντα ημέρες. Για τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο εκτενέστερα βλ. E. Sdrakas, *Johannes der Täufer*

in der Kunst des christlichen Ostens, München 1943, 27-38. K. Wessel, *Johannes Baptistes (Prodromos)*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, III, Stuttgart 1978, 616-647.

⁹ Σύμφωνα με την περιγραφή της βασικής απεικόνισης στο εγχειρίδιο του Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης*, 420.

¹⁰ Σ. Βογιατζής, Η μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Τορνίκι Γρεβενών, *ΔΧΑΕ* 15 (1989-90), 241-256. Ν. Μουτσόπουλος, Γρεβενά, Θεσσαλονίκη 2006, 214-217. Σ. Κίσσας, Η χρονολόγηση των παλαιότερων τοιχογραφιών της Παναγίας Τορνικίου, *Δυτικομακεδονικά Γράμματα* 4 (1993), 28-29.



+ Steph
and Mo

3. Οι τοιχογραφίες του 16ου αιώνα

Εικ. 69
Ναός του
Αγίου Γεωργίου.
Ο άγιος Γεώργιος
(λεπτομέρεια).
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

Σημαντικές αλλαγές στο ασκηταριό έγιναν, όπως ήδη αναφέρθηκε, με μέριμνα του ίδιου του αγίου Νικάνορα, στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα, με πιο ορατές τις αλλαγές στον ίδιο το ναό, όπου η ως τότε επικληνής στέγη, που δεν προστάτευε το εσωτερικό από τον αέρα και το κρύο αντικαταστάθηκε από θόλο.

Στον ανακαινισμένο αυτό χώρο του ναού δημιουργήθηκαν νέες συνθήκες για τοιχογράφηση, οπότε όλες σχεδόν οι παλαιές παραστάσεις καλύφθηκαν με άλλες, νεότερες. Στις επιμήκεις πλευρές του θόλου δημιουργήθηκαν επιφάνειες που οδήγησαν στην αλλαγή του ως τότε πρόγραμματος. Στην αρχική επιλογή περιλαμβάνονταν κυρίως μεμονωμένες μορφές και σκηνές, με ιδιαίτερη σημασία, μερικές από αυτές, για το χαρακτήρα του ναού. Στο νέο εσωτερικό, μολονότι μικρό από άποψη χώρου, ο ζωγράφος μπορούσε να προσεγγίσει με τις ιδέες του ένα περισσότερο σύνθετο και πλουσιότερο εικονογραφικό πρόγραμμα.¹

Στο κλειδί του ημικυλινδρικού θόλου η τοιχογράφηση μιμείται τη διακόσμηση των υψηλότερων επιφανειών των τρουλαίων εκκλησιών. Στο κέντρο, στηθαίος σε δισκάριο ο Χριστός Παντοκράτωρ /I(HCOY)C X(PICTO)C/ (εικ. 71) κρατεί κλειστό ευαγγέλιο στο αριστερό χέρι και ευλογεί με το δεξί. Αριστερά και δεξιά, στο ίδιο ύψος, επίσης στηθαίοι και σε δισκάρια, οι προφήτες, οι μορφές των οποίων παριστάνονται στο τύμπανο του θόλου. Στη δυτική άκρη, πρώτος ο προφήτης

Ηλίας /O ΠΡ(O)Φ(H)ΤΗΣ ΗΛΙ(ΑC)/ κρατεί στο δεξί χέρι ειλητάριο με τα λόγια που απευθύνονται στον Ελισαίο: Εἶπεν Ἡλίας τῷ Ἐλισεέ· κάθου δὴ ἐνταῦθα /EIPEN ΗΛΙΑC ΤΟ ΕΛΗCΕΕ ΚΑΘΟΥ ΔΗ ΕΝΤΑΥΘΑ/,² ο οποίος /O ΠΡ(O)Φ(H)ΤΗΣ ΕΛΗCΕΕ/ παριστάνεται στα δεξιά του προφήτη Ηλία, κρατώντας ειλητάριο με το απόσπασμα: Ἴδου ἡ Παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται Ὑἱόν /ΗΔΟΥ Η ΠΑΡΘΕΝΟC ΕΝ ΓΑΣΤΡΙ ΕΞΗ ΚΑΙ ΤΕΞΕ .../.³ Τρίτος, μπροστά από τον Χριστό, παριστάνεται ο προφήτης Σαμουήλ /O ΠΡ(O)Φ(H)ΤΗΣ ΣΑΜΟΥΗΛ/ με το κέρας στο χέρι. Και οι τρεις προφύτες φορούν χιτώνα και ιμάτιο, έχουν ομοιόμορφο προπλασμό, χωρίς ιδιαίτερα τονισμένα εκφραστικά χαρακτηριστικά (εικ. 70).

Στα δεξιά του Χριστού και στραμμένοι προς αυτόν, με ειλητάρια στα χέρια, εικονίζονται δύο ακόμη προφύτες, ο Ιωήλ /O ΠΡ(O)Φ(H)ΤΗΣ ΗΩΗΛ/, με γραμμένα στο ειλητάριο τα λόγια του προφήτη Ζαχαρία: Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών, κήρυσσε... /ΧΕΡΕ CΦΩΔΡΑ ΘΥΓΑΤΕΡ CΙΟΝ ΚΥΡΙC/,⁴ και ο Δανιήλ /O ΠΡ(O)Φ(H)ΤΗΣ ΔΑΝΙΗΛ/, που αναγγέλλει τον Παλαιό των Ημερών: Ἐγὼ Δανιήλ ἐθεώρουν ἕως ὅτου οἱ θρόνοι... /ΕΓΩ ΔΑΝΙΗΛ ΕΘΕΟΡΟΥΝ ΕΩC Υ ΘΡΟΝΗ/.⁵

Τα δισκάρια με τους στηθαίους προφύτες και τον Χριστό στο κέντρο, πλεγμένα με κλιματίδες, στη διάταξη αποτελούν ξεχωριστό σύνολο και θυμίζουν την παράδοση της μικροτεχνίας από το πρόγραμμα της οποίας, κατά πάσα πιθανότητα, έχουν ληφθεί τα μοτίβα.



Εικ. 70
Οι προφήτες
Ηλίας, Ελισαίε
και Σαμουήλ.
Τοιχογραφία
στην καμάρα
(16ος αι.)

Εκτός από τον Χριστό και τους προφήτες στο κλειδί, οι νέες επιφάνειες στο θόλο βοήθησαν ώστε να απεικονιστούν, σε περιορισμένη επιλογή, και παραστάσεις από το Δωδεκάορτο. Ο αριθμός και η επιλογή τους προσαρμόζονται στις διαστάσεις των παλαιότερων παραστάσεων και στις δυνατότητες που δίνει η κατάλληλη διάταξη. Για την παράσταση του Ευαγγελισμού, η οποία συνήθως παρουσιάζεται στον ανατολικό τοίχο, δεν υπήρχε χώρος, διότι εδώ, για ειδικούς λόγους, όπως ήδη αναφέρθηκε, στο ημικυκλικό πεδίο παριστάνεται η Μεταμόρφωσις /Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΟCΙC/ (εικ. 87).

Οι τρεις πρώτες σκηνές του Δωδεκαόρτου έχουν τοιχογραφηθεί στο ίδιο ύψος, στη νότια πλευρά του θόλου. Στην επιφάνεια που δημιουργείται στο βάθος του ιερού παριστάνεται η Γέννησις /Η ΓΕΝΗCΙC/ (εικ. 80). Παρά τον περιορισμένο χώρο, στη σύνθεση υπάρχουν όλα τα κύρια στοιχεία της σχετικής αφήγησης: η μορφή της Παναγίας /ΜΗ-(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ/ με το τέκνο, τοποθετημένη διαγώνια στο σκοτεινό πεδίο της σπηλιάς, αριστερά της οι Μάγοι, με ανατολίτικα καπέλα, φέρουν τα δώρα και δεξιά, στο επάνω μέρος, πίσω από το λόφο, οι άγγελοι. Χαμηλότερα βρίσκεται ο Ιωσήφ, σκυμμένος, με γυρισμένη την πλάτη στις γυναίκες που συμ-

μετέχουν στο λουτρό του μικρού Χριστού, ενώ μπροστά του εικονίζονται οι βοσκοί με καπέλα τριγωνικού σχήματος.⁶

Οι μορφές, ζωγραφισμένες με λιτή επιλογή χρωμάτων και πλατιές πινελιές που προβάλλουν το σχέδιο, ως ερμηνευτές της σκηνής είναι σταθερά τοποθετημένες στο διαθέσιμο πλαίσιο, αλλά δεν έχουν τις ίδιες αναλογίες, ούτε σχηματίζουν ορατά οργανωμένη σύνθεση.

Το παραπάνω είναι λιγότερο αισθητό στο χώρο των αναλογικά ογκωδών αρχιτεκτονικών σχημάτων στην παράσταση της Υπαπαντής /Υ ΗΠΟΠΑΝΤΙ/ (sic!) την οποία, πίσω και σε όλο το πλάτος, κλείνει ένα τείχος στο χρώμα της ώχρας με τρεις πύργους και κιβώριο μπροστά (εικ. 81). Από αριστερά προς τα δεξιά, ο Ιωσήφ, με καλυμμένα τα χέρια, προσφέρει δύο τρυγόνια ή δύο νεοσσούς περιστερικών και συνομιλεί με την προφήτιδα Άννα, η οποία κρατεί ειλητάριο όπου το κείμενο: τούτον τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἔστερέωσεν, αναγράφεται τροποποιημένο /ΤΟΥΤΟ ... ΟΥ(ΡΑ)ΝΟΝ ΕCΤΕΡΕΟCΕ Κ(ΑΙ) ΓΗΝ/.⁷ Μπροστά από αυτούς παριστάνεται η Παναγία /ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ/ με το θείο βρέφος. Ανάμεσα στην Παναγία και τον Συμεών, στο μέσο της σκηνής, πάνω στην αγία τράπεζα





Εικ. 71
Ο Χριστός
και οι προφήτες
Ιωήλ και Δανιήλ.
Τοιχογραφία στην
καμάρα (16ος αι.)

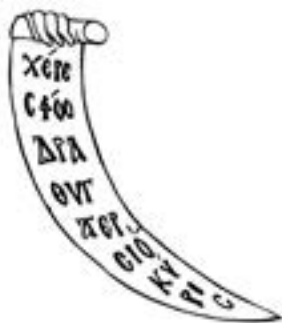
υπάρχει ευαγγέλιο κλειστό, στολισμένο με μαργαριτάρια. Μπροστά από το κιβώριο, ο Συμεών ο Θεοδόχος ευλογεί με το δεξί χέρι και είναι έτοιμος με το, καλυμμένο από σεβασμό, αριστερό να παραλάβει τον Χριστό.⁸ Ενδιαφέρον έχει ότι στη σκηνή ο Χριστός δεν παριστάνεται στα χέρια του Συμεών του Θεοδόχου αλλά στην αγκαλιά της Παναγίας, εκδοχή που ανήκει στην παλαιότερη κυρίως εικονογραφική παράδοση.⁹

Μολονότι η σκηνή εξελίσσεται σε χώρο στον οποίο τα πρόσωπα είναι ελεύθερα τοποθετημένα, όμως και εδώ οι αναλογίες δεν είναι αρμονικές, ούτε οι διαστάσεις των ίδιων των μορφών παρουσιάζουν συνέπεια. Ωστόσο, ορισμένες μορφές έχουν απαλό προπλασμό που προσδίδει σε αυτές ευγένεια παρόμοια με αυτή των μεγαλόσωμων μορφών στην κάτω ζώνη.

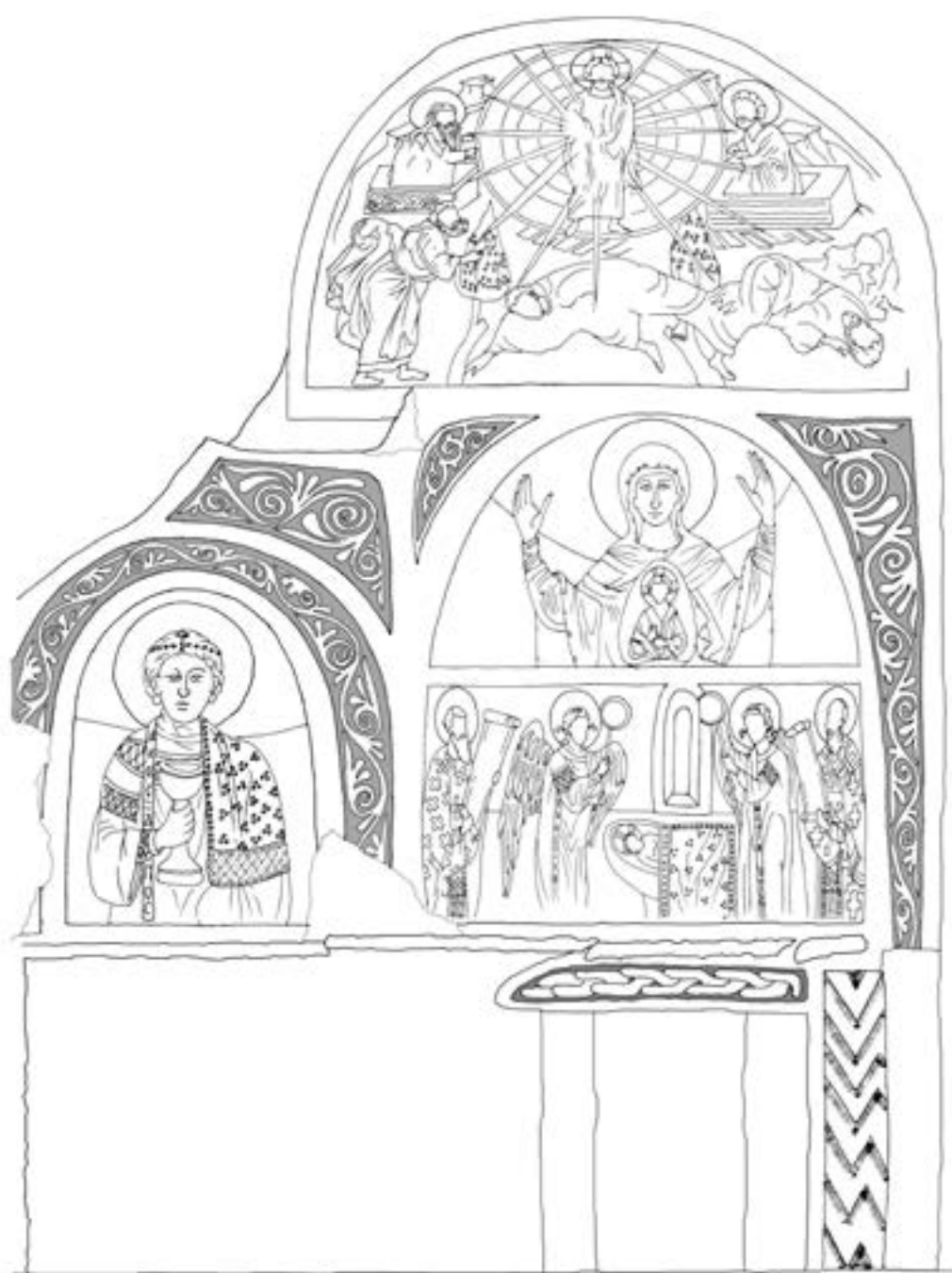
Στο πλαίσιο του Δωδεκαόρτου έπρεπε να παριστάνεται και η Βάπτιση. Όμως, για λατρευτικούς λόγους, η σκηνή αυτή παριστάνεται στην πρόσοψη του ναού. Για την επόμενη στη σειρά, τη σκηνή της Μεταμορφώσεως, δόθηκε χώρος στον ανατολικό τοίχο. Για το λόγο αυτόν, στη συνέχεια, στη νότια πλευρά του θόλου, παριστάνεται η Βαϊοφόρος /Η ΒΑΗΟΦΟΡΟΣ/ (εικ. 82). Σχεδόν ολόκληρο

το ύψος της καταλαμβάνει η μεγάλη μορφή του Χριστού /Ι(ΗΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C/ επί πώλου όνου. Μπροστά από τον ανοιχτό-χρωμο λόφο, στην αριστερή πλευρά, τον ακολουθούν οι απόστολοι. Το κεντρικό τμήμα το κλείνουν τείχη με πύργο, και δεξιά, μπροστά από την πόλη, τον Σωτήρα υποδέχονται κάτοικοι της Ιερουσαλήμ. Τα τείχη της πόλης, με τέσσερις πύργους στις γωνίες, περικλείουν κτήρια με κόκκινες στέγες και γκρίζους τρούλους. Το αριστερό τμήμα της πόλης καλύπτει δένδρο λιτής φόρμας. Αγόρι με λευκή φορεσιά είναι ανεβασμένο στο δένδρο, ενώ άλλα τρία, με ομοιόχρωμη ενδυμασία, κάθονται χαμηλά, στα πόδια του πώλου, μάλλον φοβισμένα, μπορούμε να πούμε, χωρίς να κρατούν τα βάγια με τα οποία χαιρετούσαν χαρμόσυνα την είσοδο του Χριστού στην πόλη τους.

Στην εικόνα εκτίθενται όλα τα βασικά στοιχεία της αφήγησης. Ωστόσο, οι μεγαλόσωμες στερεότυπες μορφές, με μεγάλα κεφάλια και κοντά σώματα, στο διαθέσιμο πεδίο, δημιουργούν βαριά σύνθεση. Ο ζωγράφος δεν μπόρεσε να εξαντλήσει τις εξαιρετικές δυνατότητες που παρείχε, σε χαρακτήρα και σε περιεχόμενο, το γεγονός. Στον πληθωρικό εικονογραφικό τύπο, με αφηγητικά επεισόδια και γραφικές λεπτομέρειες που κάνουν

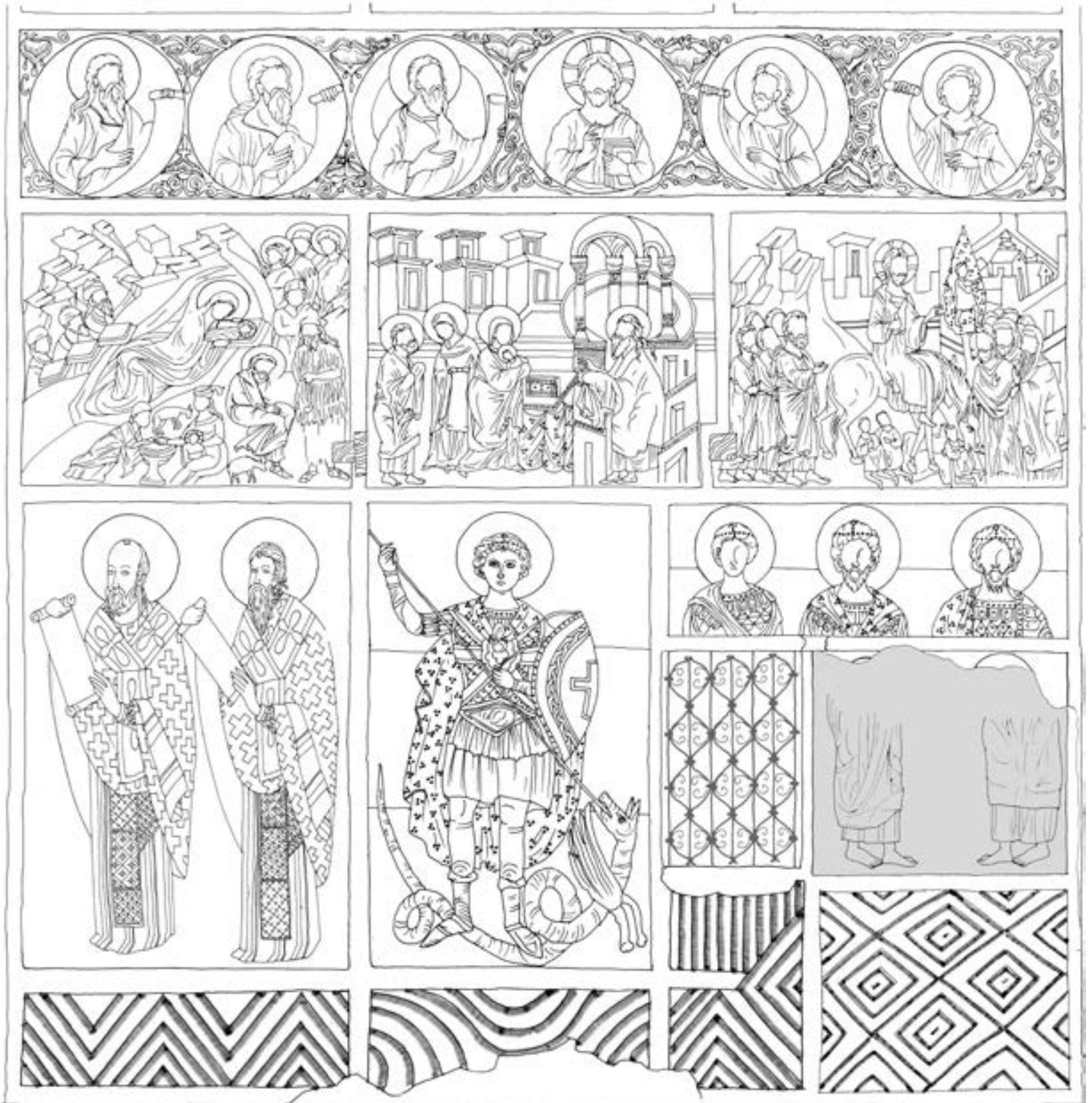


Εικ. 72
Σχεδιαστική
απεικόνιση
των τοιχογραφιών
του ανατολικού
τοιχού



Εικ. 73

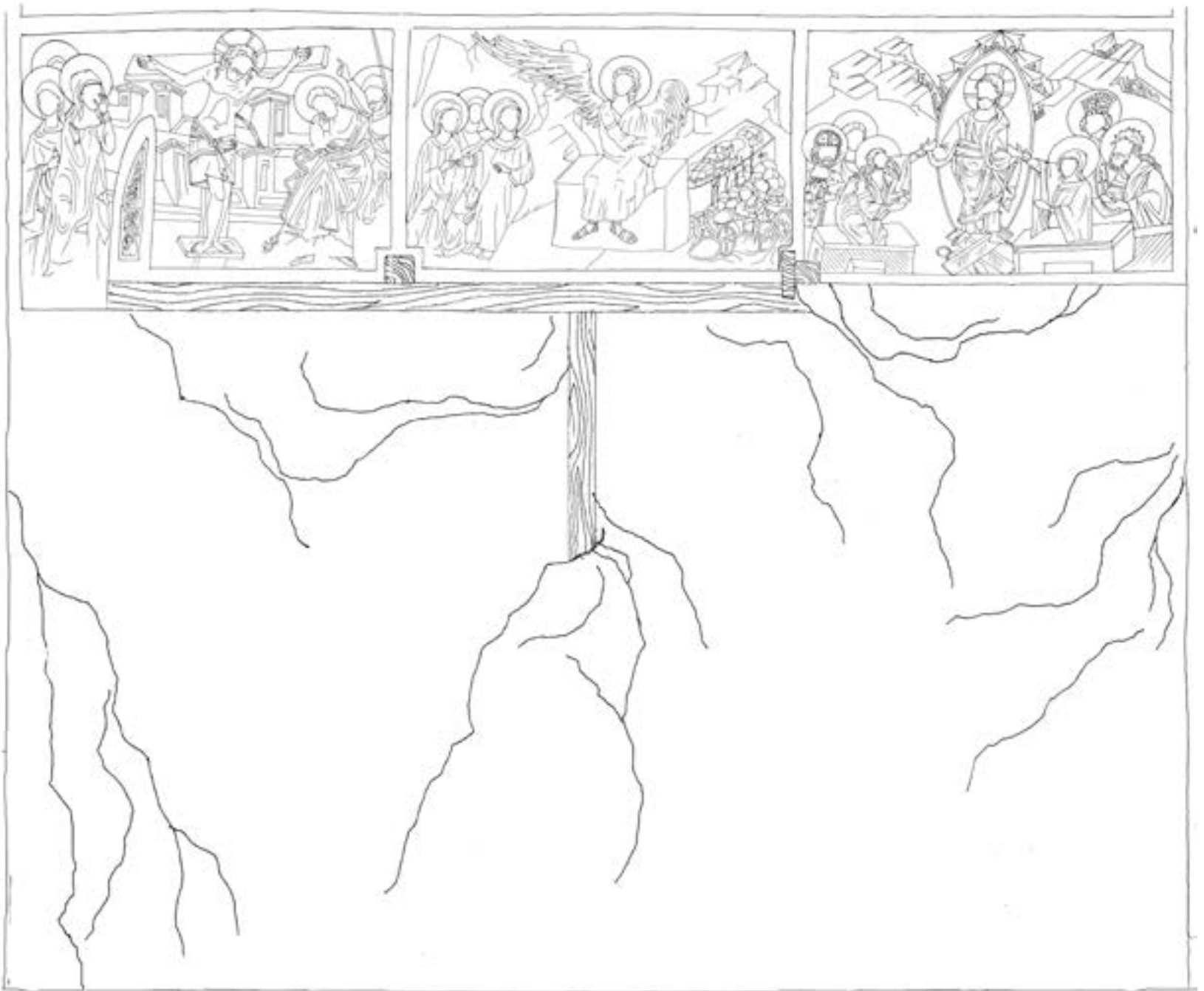
Σχεδιαστική απεικόνιση των τοιχογραφιών του νότιου τοίχου και της καμάρας



Εικ. 74
Σχεδιαστική
απεικόνιση
των τοιχογραφιών
του δυτικού τοίχου



Εικ. 75
Σχεδιαστική απεικόνιση των τοιχογραφιών του βόρειου τοίχου



Εικ. 76
Τοιχογραφίες
του ανατολικού
τοιχού



Εικ. 77
 Τοιχογραφίες του νότιου τοίχου και της καμάρας



Εικ 78
Τοιχογραφίες του δυτικού τοίχου



Εικ. 79
Τοιχογραφίες του βόρειου τοίχου





Εικ. 80
Η Γέννησις
του Χριστού.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

τη σκηνή σύνθετη, η Βαϊοφόρος προβάλλεται, στο πλαίσιο του Δωδεκαόρτου, με ελαφρότητα, ζωντάνια και ευθυμία.¹⁰

Στο δυτικό τοίχο, προσαρμόστηκε στην ημικυκλική επιφάνεια πάνω από την είσοδο η πολυπρόσωπη παράσταση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου /Η ΚΥΜΙC(IC) Τ(ΗC) Θ(ΕΟΤΟΚ)ΟΥ/ (εικ. 83). Στα αριστερά της νεκρικής κλίνης της Παναγίας, σε πρώτο πλάνο, βρίσκονται πέντε αρχιερείς, στο μέσο, σκυμμένος επάνω από τη Θεοτόκο ο γηραιός Ιωάννης ο Θεολόγος και, δεξιά, έντεκα ακόμη απόστολοι, τα μάτια των οποίων είναι ασυνήθιστα στραμμένα στον παρατηρητή. Κάτω, σχεδόν βυθισμένοι στο στολισμένο ύφασμα της νεκρικής κλίνης, εικονίζονται,

σε σημαντικά μικρότερες διαστάσεις, μορφή αγγέλου με πολεμική ενδυμασία και ο Ιεφωνίας, τα χέρια του οποίου κόβει ο άγγελος. Στο επάνω μέρος της παράστασης, ο Χριστός /Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C/, μεταξύ δύο αγγέλων, με καλυμμένα χέρια, παραλαμβάνει την ψυχή της Μητέρας του φασκιωμένη με λευκό ύφασμα. Η ωοειδής δόξα γύρω από τη μορφή του Χριστού και ένα ευρύτερο πεδίο πλαισιωμένο με ασυνήθιστα οδοντωτά σχήματα θυμίζει με το σκούρο χρώμα του τον «άλλο κόσμο», από τον οποίο ήρθε ο Σωτήρας, χώρο ο οποίος στην παλαιότερη ζωγραφική τέχνη προβαλλόταν με το λεγόμενο grisaille, έναν ωχρό μονόχρωμο, ανοιχτό γκριζο, τόνο. Επάνω από ολόκληρη τη σκηνή αιωρείται εξαπτέρυγο χερουβείμ, στο



Εικ. 81
Η Υπαπαντή.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

χρώμα της φλόγας, ενώ δεξιά και αριστερά την παράσταση πλαισιώνουν ψηλά κτήρια συνδεδεμένα με βήλο.

Οι διαστάσεις της επιφάνειας επάνω από την είσοδο, στην οποία ο ζωγράφος ιστόρησε την Κοίμηση, συνέβαλαν ώστε η σκηνή να είναι ιδιαίτερα υψηλή, και οι συμμετέχοντες σε αυτήν, που βρίσκονται στο κάτω μέρος –και οι οποίοι περιορίζονται μόνο σε αρχιερείς και αποστόλους– να είναι στριμωγμένοι. Όμως, θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι, στο πλαίσιο του Δωδεκαόρτου, η εικονογραφία της Κοιμήσεως, εμπνευσμένη από τα απόκρυφα κείμενα και την εκκλησιαστική ποίηση, ήταν ιδιαιτέρως πλούσια. Για το λόγο αυτόν το βασικό περιεχόμενο

συχνά ακολουθούσαν επεισόδια που έκαναν περισσότερο σύνθετη και πλούσια την παράσταση.¹¹

Στο ίδιο πνεύμα, συνεπτυγμένα, με την παρουσίαση μόνο των βασικών στοιχείων, συνεχίστηκε η αφήγηση στη βόρεια πλευρά. Στο πρώτο πεδίο παριστάνεται η σκηνή της Σταυρώσεως /Η CT(AY)ΡΩCIC/ (εικ. 84). Σε δύσκολο σημείο, στην αρχή του θόλου που προσκτίστηκε και στηρίζεται σε δοκό, η παράσταση δεν έχει ομαλή επιφάνεια, και ο ζωγράφος την προσάρμοσε τοποθετώντας στην αριστερή πλευρά την Παναγία /ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ/, η οποία, σε έκφραση λύπης, στηρίζει το μάγουλο στην παλάμη. Δίπλα της βρίσκονται δύο μυροφόρες από τις οποίες φαί-



Εικ. 82
Η Βαΐοφόρος,
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

νεται μόνο η πρώτη, η οποία κρατεί στο χέρι αγγείο και στρέφει το κεφάλι στο πλάι. Το μεσαίο τμήμα, με τα τείχη της Ιερουσαλήμ στο βάθος, καλύπτει ο Χριστός στο σταυρό /Ι(ΗCOY)C Χ(ΡΙCΤO)C/, στην οριζόντια κεραία του οποίου αναγράφεται: Ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης /O ΒΑCΙΛΕΥC TIC ΔOΞΗC/. Δεξιά, θλιμμένος επίσης, στέκεται ο εὐαγγελιστῆς Ἰωάννης /ΙΩ(ΑΝΝΗC)/, και, πίσω του, ο εκατόνταρχος Λογγίνος /Λ(ΟΓΓΙΝΟC)/, ο οποίος με σηκωμένο το χέρι δείχνει ότι στο πρόσωπο του Εσταυρωμένου αναγνώρισε τον Υιό του Θεού, όπως επιβεβαιώνουν οι λέξεις: Ἀληθῶς Θεοῦ Υἱὸς ἦν οὗτος (αλυθ(ο)ς ηος θ(εο)υ ην ουτος).¹²

Η δυσαναλογία των μορφών και η αδρότητα στη σχηματοποίηση είναι περισσότερο

ορατές στη Σταύρωση απ' ό,τι στις άλλες σκηνές, ίσως και λόγω της άνισης επιφάνειας της παράστασης. Αυτό οπωσδήποτε επέβαλε την ανισομερή διαίρεση της σύνθεσης, με υψηλότερη την αριστερή πλευρά, στην οποία οι γυναικείες μορφές είναι πιο εύσμες, ενώ η μορφή του Λογγίνου, παρόλο ότι συμμετέχει ενεργά στο γεγονός, λόγω έλλειψης χώρου, είναι κατά ένα μέρος κομμένη. Είναι ευνόητος ο λόγος για τον οποίο από τη σκηνή απουσιάζουν όλες οι λεπτομέρειες και τα σύμβολα που σχεδόν πάντοτε υπάρχουν.

Στη συνέχεια, μολονότι στις διαθέσιμες επιφάνειες δεν ήταν δυνατόν να ιστορηθούν όλες οι σκηνές των Δωδεκαόρτου, ωστόσο παριστάνονται και οι δύο εκδοχές της Αναστάσεως. Η



Εικ. 83
Η Κοίμησις
της Θεοτόκου.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

πρώτη, οι Μυροφόρες στον Τάφο, από λάθος επισημαίνεται με τη λέξη: Χαίρετε /ΧΕΡΕΤΑΙ/ (εικ. 85), με την οποία ο Χριστός απευθύνθηκε αργότερα προς αυτές, όταν εμφανίστηκε ενώπιόν τους. Στην παράσταση κυριαρχεί, με ανοιγμένη τη δεξιά φτερούγα, ο άγγελος /ΑΓΓΕΛ(Ο)C Κ(ΥΡΙΟ)Υ/ καθήμενος σε λίθο, που επισημαίνεται ως: Ὁ λίθος /Ο ΛΥΘΟC/, και δείχνει τον κενό τάφο. Η πρώτη από τις γυναίκες επισημαίνεται ως: Μήτηρ /ΜΗ(ΤΗ)Ρ/, μολονότι οι ευαγγελιστές δεν αναφέρουν ότι

τον τάφο, μαζί με τις μυροφόρες, επισκέφθηκε και η Παναγία.¹³ Δεξιά, δίπλα στον τάφο, μέσα στο βράχο, στη γωνία παριστάνονται οι στρατιώτες που έχουν αποκοιμηθεί.

Η δεύτερη παράσταση της Αναστάσεως, με συμμετρική διάταξη των βράχων στο βάθος, απεικονίζει περιληπτικά την Εἰς Ἄδου Κάθοδον /Η ΑΝΑCΤΑCΙC/ (εικ. 86). Σε ωσειδή δόξα, ο Χριστός /Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C/ στέκεται μπροστά στις σπασμένες πύλες



Εικ. 84 Η Σταύρωσις του Χριστού. Τοιχογραφία (16ος αι.)

του Άδη, κάτω από τις οποίες παριστάνεται η γυμνή μορφή ενός γέροντα με άσπρη γενειάδα και μουστάκια, προσωποποίηση του Άδη. Η σωτηρία του ανθρώπινου γένους από τις αμαρτίες, που έφερε η θυσία του Υιού του Θεού, απεικονίζεται εύγλωττα: ο Χριστός απλώνει τα χέρια προς τους προπάτορες, τον Αδάμ (εικ. 132) και την Εύα, οι οποίοι σηκώνονται από τους τάφους τους, ενώ πίσω τους, στους δικούς τους τάφους, απεικονίζονται και άλλα πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης, ο Δαβίδ και ο Σολομών με τα χαρακτηριστικά στέμματα, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, δεξιά, και ένας νεαρός προφήτης, πίσω αριστερά. Η Εις Άδου Κάθοδος, τελευταία στη σειρά στο βόρειο τοίχο, δεν ήταν δυνατόν, στην υπολειπόμενη περιορισμένη επιφάνεια του θό-

λου, να παρουσιαστεί εικονογραφικά σε πιο σύνθετη μορφή. Ωστόσο, με τη θέση της εδώ ανταποκρίνεται στην πρακτική να εικονίζεται η παράσταση στο ιερό.

Η σκηνή αυτή της Αναστάσεως, που περιγράφεται στα απόκρυφα κείμενα, με το δραματικό περιεχόμενό της ενέπνευσε πολλούς εκκλησιαστικούς συγγραφείς, επέδρασε στη θεία λατρεία και αποτέλεσε πλούσια βάση για την εικονογραφία του θέματος.¹⁴

Όπως ήδη αναφέρθηκε, στον ανατολικό τοίχο, στο ίδιο ύψος παριστάνεται η Μεταμόρφωσις /Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΙΣ/ (εικ. 87).¹⁵ Λόγω της σημασίας που είχε για τις αντιλήψεις των ησυχαστών, η Μεταμόρφωση, όπως



Εικ. 85
Οι Μυροφόρες
στον Τάφο.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

φαίνεται, παριστανόταν στην ίδια θέση και στο παλαιότερο, που διακρίνεται κάτω από το νέο, στρώμα τοιχογραφιών.

Στο πεδίο με τοξοειδή απόληξη, σε υποκίτρινο κάμπο, βρίσκονται σε διάταξη οι μετέχοντες και μάρτυρες του γεγονότος. Στο επάνω μέρος, οι βράχοι του όρους Θαβώρ μόλις και διακρίνονται. Στην παράσταση ο Χριστός με υπόλευκη ενδυμασία, εκπέμποντας ευρεία ακτινοβολία, εμφανίζεται μέσα σε δόξα η οποία δεν είναι, όπως συνηθίζεται, λευκού χρώματος, με το οποίο περιγράφεται η λάμψη, αλλά γκριζου. Οι προφήτες Μωσής και Ηλίας, οι οποίοι συνήθως παριστάνονται στους βράχους, εδώ, γεμάτοι θαυμασμό, απευθύνονται στον Σωτήρα από

τις σαρκοφάγους. Κάτω από αυτούς, γύρω από σχηματοποιημένα κυπαρίσσια, οι απόστολοι αντιδρούν διαφορετικά στο θαύμα, ο Πέτρος όρθιος απευθύνεται προς τον Χριστό τείνοντας το δεξί χέρι, ο νεαρός Ιωάννης, γεμάτος φόβο, πέφτει με το πρόσωπο στη γη, ενώ ο Ιάκωβος, τυφλωμένος από το θείο φως και έκθαμβος, βρίσκεται διπλωμένος κάτω δεξιά.

Παρά τη βαθιά μυστικιστική σημασία του φωτός στη Μεταμόρφωση του Χριστού –φως για το οποίο οι ησυχαστές πίστευαν ότι είναι θεϊκή ενέργεια στην οποία μπορεί να μετέχει ο άνθρωπος από την παρούσα ζωή–, οι παραστάσεις του συμβάντος αυτού δεν έχουν ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Στους ναούς των



Εικ. 86
Η Ανάσταση
του Χριστού.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

ησυχαστών οι παραστάσεις αυτές εικονογραφούνται σε ιδιαίτερη θέση ή με κάποια μορφή που να ξεχωρίζει, αλλά όχι με ιδιαίτερα εικονογραφικά χαρακτηριστικά. Τη θέση που κατέχει η παράσταση της Μεταμορφώσεως στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, στο χώρο του ιερού, πάνω από την αγία τράπεζα, θα μπορούσε κανείς με βεβαιότητα να τη συνδέσει με τον ησυχασμό του 14ου αιώνα και με την αφιέρωση στη Μεταμόρφωση του μεγάλου μοναστηριού, πάνω από το ασκηταριό, στην κορυφή του όρους του Καλλιστράτου.¹⁶

Χαμηλότερα, οι μικρές επιφάνειες της αψίδας του ιερού και της προσκομιδής δεν επέτρεπαν να εικονογραφηθούν ευρέως οι παραστάσεις της ενσάρκωσης και της θυσίας, που αποτε-

λούσαν τη βάση του χριστιανικού δόγματος. Στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας παριστάνεται η Παναγία Πλατυτέρα /Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΠΛΑΤΙΤΕΡΑ/ (εικ. 89). Με απλωμένα τα χέρια, με τη σθηθαία μορφή του Ιησού Χριστού /Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C/, στο στήθος, η Παναγία δείχνει ότι με τον Θεάνθρωπο μέσα της είναι η Πλατυτέρα των Ουρανών.

Κάτω από την Παναγία παριστάνονται οι συλλειτουργούντες αρχιερείς.¹⁷ Στο κέντρο, κάτω από το παράθυρο, σε ωειδές δισκάριο βρίσκεται ο μικρός Χριστός /Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C/ και πάνω από αυτόν: Ο Μελισμός /Ο ΜΕΛΗCΜΟC/ (εικ. 90). Δεξιά και αριστερά του παραθύρου παριστάνονται άγγελοι /ΑΓΓΕΛ(ΟC) Κ(ΥΡΙΟ)Υ/, οι οποίοι λει-



Εικ. 87
Η Μεταμόρφωση
του Χριστού.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

τουργούν ενδεδυμένοι ως διάκονοι: φορούν λευκό στιχάριο και οράριο στο οποίο αναγράφεται ΑΓΙΟΣ, ΑΓΙΟΣ και κρατούν ριπίδιο. Στην αριστερή άκρη εικονίζεται ο άγιος Βασίλειος /Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΣΙΛΗΟΣ/ (εικ. 90) με ειλητάριο το οποίο περιέχει την εκφώνηση από τη λειτουργία: ἔξαιρέτως τῆς Παναγίας ἀχράντου Δεσποίνης ἡμῶν /ΕΞΕΡΕΤΟΣ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΑΧΡΑΝΤΟΥ ΔΕΣΠΗΝΗΣ ΗΜΟΝ/,¹⁸ ενώ στη δεξιά ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος /Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΧΡ(ΥΣΟ)ΣΤΟΜΟΣ/ (εικ. 91) με ειλητάριο στο οποίο αναγράφεται: ὅτι σὸν τὸ κράτος καὶ σοῦ ἔστιν ἡ βασιλεία /ΟΤΙ ΣΟΝ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ Κ(ΑΙ) ΣΟΥ ΕΣΤ(ΙΝ) Η ΒΑΣΙΛΗΑ/.¹⁹ Για να διατηρήσουν μία κατά προσέγγιση αναλογία μεγέθους, έναντι των άλλων προ-

σώπων, οι μορφές των δύο λειτουργών δεν παρουσιάζονται ολόσωμες. Πρόκειται μάλλον για αδέξια παρέμβαση. Οι μορφές στην αψίδα, μολονότι μικρές, έχουν αδρά χαρακτηριστικά, και οι κινήσεις του πινέλου είναι «ημιτελείς».

Στην κόγχη της προσκομιδής ιστορείται στηθαίος και μετωπικός, ο άγιος Στέφανος ο πρωτομάρτυς /Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ Ο ΠΡΟΤΟΜΑΡΤΗΣ/ (εικ. 88). Φορεί υπόλευκο διακονικό στιχάριο διακοσμημένο με γραμμωτές ταινίες, από τον δεξιό ώμο κρέμεται το διακονικό οράριο, ενώ τον αριστερό καλύπτει διακοσμημένο βλατίο πορφύρου χρώματος. Με το δεξί κρατεί ακάλυπτο άγιο ποτήριο.



ΑΙΣ
ΟΙΤΟΤΟ

ΟΤΕ
ΑΝΩ
Η ΤΗΣ



Εικ. 89
Η Πλατυτέρα.
Τοιχογραφία στην
αψίδα του ιερού
(16ος αι.)

Η πορεία των ιεραρχών συνεχίζεται και στο νότιο τοίχο του ιερού, και σε αυτή συμμετέχουν ιδιαίτερα τιμώμενοι ιεράρχες. Πρώτος παριστάνεται ο άγιος Νικόλαος /Ο ΑΓΙΟΣ ΝΙΚΟΛΑΟΣ/ (εικ. 92, 93). Φορεί λευκό σάκκο με πτυχώσεις, κοσμημένο ψηλό περιλαίμιο και επιμανίκια, από επάνω επιτραχήλιο και κατόπιν φαρδύ πολυσταύριο. Από τους ώμους του πέφτει το ωμοφόριο, περασμένο στο αριστερό χέρι με το οποίο κρατεί το κάτω μέρος ανοιχτού ειληταρίου. Γενικά, η ενδυμασία του είναι η συνήθης για τους αρχιερείς την εποχή εκείνη, όμως, απροσδόκητα, εμφανίζει ένα αρχαϊκό χαρακτηριστικό: οι κόκκινοι σταυροί στο ωμοφόριο είναι φυλλοειδείς και ακολουθούν την παράδοση που είχε εγκαταλειφθεί τρεις αιώνες νωρίτερα. Στο ειλητάριο αναγράφεται: Δέσποτα Παντοκράτορ, ὁ πᾶσαν τὴν κτίσιν /ΔΕΣΠΟΤΑ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ • Ω ΠΑCAN T(HN) ΚΤΗ(CIN)/.²⁰

Εικ. 88
Ο άγιος Στέφανος.
Τοιχογραφία
στην πρόθεση
(16ος αι.)

Δίπλα του, σε ίδια στάση και όψη, παριστάνεται ο άγιος Αχιλλεῖος Λαρίσης /Ο ΑΓΙΟΣ ΑΧΥΛΗΟΣ/ (εικ. 94, 95). Στο ειλητάριο αναγράφεται: Οὐδείς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων ταῖς σαρκικαῖς ἐπιθυμίαις /ΟΥΔΗΣ ΑΞΗΟΣ ΤΟΝ ΣΗΝΔΕΔΕΜΕΝΟΝ ΤΑΙΣ ΣΑΡΚΙΚΑΙΣ ΕΠΙΘΥΜΙΑΙΣ/.²¹ Στο ωμοφόριο του Αχιλλείου, ὅπως και σε αυτό του προηγούμενου ιεράρχη, οι κεραιές των σταυρῶν είναι αρχαϊκές φυλλοειδείς.

Στον οικείο χώρο του, τη Θεσσαλία, ο άγιος κατέλαβε θέση στο στενότερο κύκλο των μετεχόντων στη λειτουργία αρχιερέων. Το κύρος του στηρίζεται στην παράδοση ότι, σύμφωνα με τον Σκυλίτζη, ως επίσκοπος Λαρίσης την εποχή του Μεγάλου Κωνσταντίνου, ἔλαβε μέρος στην Πρώτη Οικουμενική Σύνοδο.²² Η λατρεία του διατηρήθηκε στη Θεσσαλία, μολονότι, μετά την κατάληψη της Λάρισας, ο τσάρος Σαμουήλ μετέφερε τα λεί-



Εικ. 90
Ο άγιος Βασίλειος,
άγγελος Κυρίου
και ο Μελισμός.
Τοιχογραφία
στην αψίδα του
ιερού (16ος αι.)

ψανά του, ως ανεκτίμητο ιερό κειμήλιο, στην πρωτεύουσά του, την Πρέσπα, όπου ανήγειρε μνημειώδη βασιλική,²³ και το νησί ονομάστηκε προς τιμήν του αγίου. Κατόπιν στους ναούς της αρχιεπισκοπής Αχρίδος επίσης τιμούσαν τον άγιο και τον απεικόνιζαν μεταξύ των επιφανέστερων αγίων πατέρων.²⁴ Όχι σπάνια, όπως στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, του δινόταν θέση δίπλα στον άγιο Νικόλαο, στο νότιο τμήμα του ιερού.²⁵

Στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα η μορφή του επισκόπου Λαρίσης παρουσιάζει ιδιαίτερη ευγένεια. Όπως έχει παρατηρηθεί, τη μορφή του δεν χαρακτηρίζουν τα καθιερωμένα και με συνέπεια επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά προσώπου,²⁶ μολονότι πάντοτε παριστανόταν ως γηραιός ασπρομάλλης ιεράρχης. Στη μακροπρόσωπη φυ-

σιογνωμία του, η μακριά ίση γενειάδα στη μεταβυζαντινή εποχή αποκτούσε πότε πότε ατίθασους βοστρύχους. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά συνιστούσε, μάλιστα, να παριστάνεται ως γέρων βουρλογένης.²⁷ Στο ασκηταριό εικονίζεται, όπως και ο άγιος Νικόλαος, σε δεξιά στροφή τριών τετάρτων, με το βλέμμα στραμμένο προς τον παρατηρητή. Ο πλατύς προπλασμός του προσώπου με τα γκριζοάσπρα μαλλιά και τη λίγο πιο ανοιχτόχρωμη κυματιστή γενειάδα με βοστρύχους προσδίδει ηπιότητα και ζεστασιά που κάνουν το πορτρέτο αυτό το ομορφότερο γνωστό του αγίου.

Στον κυρίως ναό, ανάμεσα στο τέμπλο και στο παράθυρο, παριστάνεται, σύμφωνα με τη συνήθεια, ο προστάτης άγιος Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος / Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΤΡΟ-



Εικ. 91
Άγγελος Κυρίου
και ο άγιος Ιωάννης
ο Χρυσόστομος.
Τοιχογραφία
στην αψίδα
του ιερού (16ος αι.)



ΠΕΟΦΟΡΟΣ/ (εικ. 69, 96). Όπως τονίστηκε, απεικονίζεται στην επιφάνεια που ανακαινίστηκε όταν επιδιορθώθηκε το τμήμα αυτό του τοίχου, θέση στην οποία οπωσδήποτε βρισκόταν και προηγουμένως. Εδώ παρουσιάζεται η αντιπροσωπευτική και συχνότερα απαντώμενη παράσταση του αγίου ως νικητή, ενώ στην πρόσοψη του ναού παρουσιάζεται ο άγιος στον τροχό και έφιππος. Ο άγιος Γεώργιος με στολή πολεμιστή στέκεται όρθιος και πατά πάνω στο δράκο του οποίου διατρυπά το στόμα με το κοντάρι. Ο άγιος, προσωποποίηση της νίκης κατά του κακού, προστάτευε θέσεις στις οποίες εγκαταβίωσαν μοναχοί. Μερικά μοναστήρια, μάλιστα, αφιέρωσαν προς τιμήν του παρεκκλήσια στις κορυφές των πύργων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τον πύργο της μονής Χιλανδαρίου.²⁸ Το θέμα του εικονογραφικού κύκλου

του αγίου Γεωργίου έχει μελετηθεί εξαντλητικά και υπάρχει ενδιαφέρουσα και πλούσια βιβλιογραφία.²⁹

Στη συνέχεια, από την άλλη πλευρά του παραθύρου, προς το δυτικό τοίχο, στο ίδιο στρώμα υπήρχαν οι μορφές των αγίων Πέτρου και Παύλου, οι οποίες αφαιρέθηκαν πιθανώς όταν, κάτω από αυτούς, βρέθηκαν οι τοιχογραφίες με επιγραφή του 1462/63. Οι παλαιότερες τοιχογραφίες των πρωτοκορυφαίων αποστόλων, από τη μέση και πάνω παραμένουν καλυμμένες από το κονίαμα, πάνω στο οποίο έχουν διασωθεί καλά οι τοιχογραφίες του 16ου αιώνα. Στην επιμήκη επιφάνεια, η αριστερή άκρη της οποίας βρίσκεται πάνω από το παράθυρο, παριστάνονται στηθαίοι τρεις άγιοι πολεμιστές (εικ. 97). Η παρουσία τους συμπληρώνει το πρόγραμμα των ασκηταριών.

Από αριστερά πρώτος στη σειρά είναι ο άγιος Δημήτριος /Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΜΗΤΡΙΟΣ/ (εικ. 98). Κάτω από την πανοπλία του, που αποτελείται από σειρά φολίδων,³⁰ φαίνεται, στο επάνω μέρος, η κυκλική απόληξη της χλαμύδας, διακοσμημένης με μαργαριτάρια, και πάνω από το δεξιό ώμο περασμένος γκριζογάλαζος χιτώνας. Στη μέση παριστάνεται ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων /Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ(Ο) Ο ΤΥΡ(ΩΝ)/ (εικ. 99), επίσης με πανοπλία αλλά από μικρότερες φολίδες, και με κόκκινο χιτώνα περασμένο πάνω από τους ώμους του. Τρίτος στη σειρά βρίσκεται ο άγιος Θεόδωρος ο Στρατηλάτης /Ο ΑΓΙΟΣ ΘΕΩΔ(Ο)Ρ(Ο) Ο ΣΤΡΑΤΙΛΑΤΗΣ/ (εικ. 100), με παρόμοια ενδυμασία.

Με την ίδια επιλογή, και μάλιστα σε κάποιους ναούς με ιδιαίτερα παρόμοιο τρόπο διάταξης, οι μορφές των αγίων πολεμιστών ανήκουν στο συνεπτυγμένο πρόγραμμα του εντοίχιου διάκοσμου, στην εμφάνιση και τη σημασία του οποίου δεν χρειάζεται ιδιαίτερη αναφορά. Η λατρεία του αγίου Δημητρίου και ο βίος



Εικ. 92
Ο άγιος Νικόλαος,
Τοιχογραφία
(16ος αι.)



Εικ. 93
Ο άγιος Νικόλαος
(λεπτομέρεια).
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

του, πλούσιος σε επεισόδια, αποτελούσαν τη βάση για την πλούσια εικονογραφία του προστάτη της δεύτερης πόλης της αυτοκρατορίας. Η εικονογραφία αυτή αλλά και ο ρόλος του στη ζωή της πόλης του άλλαξε, σε συνάρτηση με τις ιστορικές συγκυρίες. Από τη συνεπτυγμένη παράσταση του προστάτη, που με χειρονομία προσευχής συστήνει ιεράρχες και προσκυνητές στο ναό που ανεγέρθηκε προς τιμή του στο σημείο όπου μαρτύρησε, ο άγιος Δημήτριος, μετά την εισβολή των βαρβαρικών φύλων, προσέλαβε νέο ρόλο, αυτόν του φύλακα της Θεσσαλονίκης, και την ανάλογη όψη. Με την πάροδο του χρόνου, η τιμή που του αποδιδόταν επεκτείνεται και στις γειτονικές περιοχές και χώρες, σε τοιχογραφίες,

εικόνες και μικρογραφίες, στις οποίες σχεδόν πάντοτε παριστάνεται ως πολεμιστής. Στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα, μολονότι η παράστασή του είναι στηθαία, όσο επέτρεπε η νέα διάταξη και θέση των τοιχογραφιών, ο άγιος Δημήτριος απεικονίζεται με τον συνηθισμένο, κατά τους τελευταίους αιώνες της βυζαντινής τέχνης, τρόπο, όταν άγιοι πολεμιστές καταλαμβάνουν τις χαμηλότερες ζώνες των εικονογραφημένων ναών.

Οι δύο άγιοι Θεόδωροι, ο Τήρων και ο Στρατηλάτης, παρουσιάζονται σε μορφή που δείχνει τη λήξη της εξέλιξης της εικονογραφίας τους. Γνωρίζουμε ότι ως τη μεσοβυζαντινή εποχή απεικονίζεται μόνο ο ένας, ο μάρτυρας στρατιώτης, που δολοφονήθηκε την εποχή του Μαξιμιανού, και ότι το μαρτύριό του βρισκόταν στην πόλη Ευχάιτα.³¹ Το αργότερο τον 10ο αιώνα στη λατρεία του προστέθηκε και ένας άλλος άγιος πολεμιστής, με το ίδιο όνομα αλλά με την επωνυμία Στρατηλάτης, τον οποίο συνέδεαν με την κοντινή πόλη Ευχάνεια (=Θεοδωρούπολη, αργότερα), όπου και μεταφέρθηκαν τα λείψανά του.³² Ο κοινός εορτασμός τους, μετά την πτώση των μικρασιατικών τμημάτων της αυτοκρατορίας, βρήκε θέση σε ναούς της Κωνσταντινούπολης και ιδιαίτερος των Σερρών.³³ Από το 12ο αιώνα, οι δύο Θεόδωροι απεικονίζονται, με κάποιες εξαιρέσεις, μαζί, στη στενότερη επιλογή των αγίων πολεμιστών και στη σειρά ολόσωμων μορφών.³⁴ Οι άγιοι Θεόδωροι στο ασκηταριό παριστάνονται με τη μορφή και τα γνωρίσματα που τους χαρακτηρίζουν επί αιώνες σε πολυάριθμα παραδείγματα και όπως τους περιγράφουν οι χρονολογικά κοντινές οδηγίες της ζωγραφικής τέχνης, το 1566. Ο άγιος Θεόδωρος ο Τήρων περιγράφεται «μαυρογέννης, τὰς τρίχας ἄνωθεν τῶν ὠτίων ἔχων», ο δε Θεόδωρος ο Στρατηλάτης «σγουροκέφαλος, διχαλογένης».³⁵ Στο βιβλίο της ζωγραφικής τέχνης του παπα Δανιήλ, του 1674, προτείνεται να απεικονιστούν ο μὲν πρώτος «μαυρογέννης, μαδαροπώγονος,





Εικ. 94
Ο άγιος Αχιλλείος.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)



τάς τρίχας ἔχων ἄνωθεν τῶν ὠτῶν», και ο δεύτερος «σγουροκέφαλος, διχαλογένης».³⁶

Ο τελευταίος στη σειρά των αγίων πολεμιστών, ο άγιος Μερκούριος /Ο (Α)Γ(Ι)ΟC ΜΕΡΚΟΥΡΙΟC/ (εικ. 101) –όπως ήδη αναφέρθηκε– βρίσκεται σε παράξενη δυσαρμονία με τις λοιπές παραστάσεις στον κυρίως ναό, τόσο στο παλαιότερο, όσο και στο νεότερο στρώμα. Η μορφή είναι σημαντικά μικρότερη και χωρίς το κάτω μέρος, με ακατάλληλες ή κακές αναλογίες, σχεδόν στριμωγμένη και κακά τοποθετημένη στο υφιστάμενο πλαίσιο. Είναι, επίσης, ζωγραφισμένη με λιγότερη προσοχή από τις άλλες μορφές της ίδιας ζώνης, έχει όμως τα βασικά γνωρίσματα του

Εικ. 95
Ο άγιος Αχιλλείος
(λεπτομέρεια).
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

πολεμιστή αγίου. Στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προς τα δεξιά, απλώνει το αριστερό, αφύσικα κοντό, χέρι του, για να ελέγξει την καταλληλότητα του βέλους, ενώ από το δεξί κρέμεται το αδέξια τοποθετημένο τόξο. Στο κεφάλι φορεί τριγωνικό κράνος με γείσο, πάνω από τον κοντό χιτώνα φορεί θώρακα με ενισχύσεις ιδιαίτερα στους ώμους, στα χέρια και στο κάτω μέρος της κοιλιάς, και πάνω από τους ώμους έχει ρίξει χλαμύδα που πέφτει πίσω από την πλάτη.³⁷

Ο άγιος Μερκούριος στο ασκηταριό έλαβε τη θέση που του ανήκει στον κύκλο των επίλεκτων αγίων στρατιωτών.³⁸ Εκτός από τον προστάτη άγιο Γεώργιο, ο οποίος φέρει το επίθετο Τροπαιοφόρος και παρουσιάζεται να σκοτώνει το δράκο (εικ. 96), και οι λοιποί πολεμιστές στο ασκηταριό του Αγίου Νικάνορα δοξάζονταν για τα κατορθώματά τους. Έτσι, ο άγιος Δημήτριος, προστάτης της Θεσσαλονίκης, παριστάνεται να σκοτώνει από τα τείχη τον τσάρο Ιωάννη Καλογιάννη ή Σκυλογιάννη, ο άγιος Μερκούριος να νικά τον αυτοκράτορα Ιουλιανό, και οι άγιοι Θεόδωροι το δαμασμένο φίδι. Την πίστη στη δύναμη και την αποτρεπτική σημασία των μορφών τους συμπλήρωνε στην πρόσοψη του ναού η μορφή του αρχαγγέλου Μιχαήλ (εικ. 60).

Το θεματικό σύνολο των τοιχογραφιών του 16ου αιώνα, το οποίο αναπτύχθηκε στις επιφάνειες ενός σχετικά μικρού χώρου, μόνο μερικώς προσαρμόστηκε στο περιεχόμενο της παλαιότερης διακόσμησης. Παρέμειναν μόνο οι καλύτερα διασωθείσες μορφές, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και του αγίου Ονούφριου (εικ. 61). Μικρός αριθμός μορφών, στη νότια πλευρά, έπρεπε να ιστορηθεί πάλι, διότι ο τοίχος στο σημείο αυτό ανακαινίστηκε, και ορισμένες παραστάσεις επαναλήφθηκαν ή αντικαταστάθηκαν. Δημιουργήθηκε, λοιπόν, ένα σύνολο το οποίο προσπαθούσε να επαναλάβει, μολονότι σε συνεπτυγμένη μορφή, τη



θεματική διάρθρωση πιο σύνθετων οικοδομημάτων: από τον Χριστό με τους προφήτες στο θόλο μέχρι τις ιστάμενες μορφές στην κάτω ζώνη. Λόγω της έλλειψης επιφανειών, προκειμένου να εκτεθεί το πλήρες πρόγραμμα, απουσιάζουν οι παραστάσεις των ευαγγελιστών, ο αριθμός των παραστάσεων του Δωδεκαόρτου είναι μειωμένος, και η επιλογή των ιστάμενων μορφών προσαρμόστηκε στο χαρακτήρα του ασκηταριού. Η Μεταμόρφωσις στο ασκηταριό αντικατέστησε και απέκλεισε την παράσταση του Ευαγγελισμού.³⁹

Μειώνοντας την επιλογή σκηνών από τον κύκλο του Δωδεκαόρτου, ο ζωγράφος των νεότερων τοιχογραφιών στον κυρίως ναό είχε υπόψη του ότι στο πλαίσιο της διακόσμησης της πρόσοψης είχε ιστορηθεί ήδη η Βάπτισις. Συνεπώς την παρέλειψε, όπως παρέλειψε και τις παραστάσεις του Ευαγγελισμού, της Αναστάσεως του Λαζάρου, της Αναλήψεως και της Πεντηκοστής. Είναι ασυνήθιστο το ότι, παρά την έλλειψη διαθέσιμων επιφανειών, ο ζωγράφος ιστορήσε τη σκηνή της Αναστάσεως και στις δύο εκδοχές: την Εις Άδου Κάθοδο (εικ. 86) και τις Μυροφόρες στον Τάφο (εικ. 85).

Οπωσδήποτε σε συμφωνία με τον μορφωμένο παραγγελιοδότη, ο οποίος βρισκόταν πίσω από την ανακαίνιση του ασκηταριού και επέλεξε τους καλλιτέχνες που έπρεπε να κοσμήσουν το χώρο, επιτεύχθηκε ένα σαφές και κλειστό θεματικό σύνολο. Η ταυτότητα του κτήτορα και η εποχή κατά την οποία ιστορήθηκαν οι τοιχογραφίες δεν δηλώνονται άμεσα, όπως στο παλαιότερο στρώμα, όμως μια καλύτερη ματιά στην εποχή, στο ασκηταριό όπου εγκαταβίωνε ο άγιος Νικάνορας και στην ιστορία της μονής Ζάβορδας, την οποία ανήγειρε, δείχνει τη στενή σύνδεσή τους. Δικαιολογημένα θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι η ανακαίνιση του ασκηταριού έγινε τα χρόνια της πλήρους δραστηριότητας του αγίου μοναχού. Ο ίδιος, εξάλλου, πάνω από

την κλεισούρα, μέσα από την οποία ρέει ο Αλιάκμονας, ανήγειρε τη μονή με πανέμορφο ναό και τον ανέθεσε σε έμπειρους ζωγράφους από τη Θήβα ή τα Γιάννενα για να τον ιστορήσουν αμέσως μετά το 1542/3.⁴⁰

Οι τοιχογραφίες στο ασκηταριό, ωστόσο, δεν είναι έργο ζωγράφων από τους κύκλους αυτούς, ζωγράφων οι οποίοι με πλούσιο πρόγραμμα και ιδιαίτερη δεξιοτεχνία –μαζί με τον κρητικό ζωγράφο Θεοφάνη και τους συνεχιστές του– προσπαθούσαν να επαναφέρουν στη ζωγραφική το κύρος και τη λάμψη που είχε πριν από την πτώση της Κωνσταντινούπολης. Αντίθετα, οι τοιχογραφίες στο ασκηταριό, με συγκεκριμένα εικονογραφικά στοιχεία και ιδιαίτερα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, θυμίζουν μια σημαντικά παλαιότερη εποχή. Έτσι, δεν παραξενεύει το γεγονός ότι ορισμένοι επιστήμονες θεώρησαν ότι πρόκειται για έργο του 13ου αιώνα. Στο συμπέρασμα αυτό οδηγούν οι μορφές του αγίου Νικολάου (εικ. 92, 93) και του αγίου Αχιλλείου (εικ. 94, 95), δημοσιευμένες χωρίς εικαστικό πλαίσιο στο οποίο ο χαρακτήρας τους θα μπορούσε με μεγαλύτερη βεβαιότητα να εκτιμηθεί. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στα ωμοφόρια των αρχιερέων οι σταυροί ήταν «φυλλοειδείς», στοιχείο αρχαϊκό, το οποίο στην εικονογραφία της υστεροκομνηνικής εποχής χαρακτήριζε μία σημαντικά παλαιότερη εποχή.

Περισσότερο πειστικά παραπέμπουν σε παλαιότερη εποχή οι φυσιογνωμίες των αρχιερέων και ο τρόπος προπλασμού τους. Αναλογία, μολονότι έμμεση, παρέχουν μνημεία του 13ου αιώνα. Μετά την κορύφωση στην ανάπτυξη της υστεροκομνηνικής ζωγραφικής στα τέλη του 12ου αιώνα, επήλθε θεμελιώδης διαφοροποίηση. Αρχισαν να χάνονται η δραματικότητα και η έντονη γραμμικότητα που αποτελούσαν τα βασικά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας. Η σταθερή πλαστική φόρμα, με έντονη αντίθεση



ανοιχτόχρωμων και σκουρόχρωμων πεδίων, αντικαταστάθηκε από έναν ευρύτερο και πιο απαλό προπλασμό, κυρίως σε τόνους κόκκινου και ώχρας με σβησμένες πράσινες σκιές. Αυτή η «αποκομνηνοποίηση» του εικαστικού λόγου, ορατή πρώτα σε μνημεία ζωγράφων που βάσιμα μπορεί να θεωρηθεί ότι προέρχονταν από την πρωτεύουσα, μαρτυρεί ότι η λεγόμενη μνημειακή τεχνοτροπία εμφανίστηκε στην ίδια της την πηγή και αποτελούσε ριζική άρνηση της παλαιάς έκφρασης. Οι δρόμοι υλοποίησής της στη διάρκεια του 13ου αιώνα ήταν διαφορετικοί. Στην επικράτεια της αυτοκρατορίας, η οποία μετά το 1204 απώλεσε την πολιτική ενότητα, η Κωνσταντινούπολη δεν εξέπεμπε πλέον την παλιά της δύναμη και δεν όριζε το χαρακτήρα των καλλιτεχνικών εξελίξεων, οπότε και τα εργαστήρια ζωγραφικής εργάζονταν στηριζόμενα σε διαφορετική παράδοση. Σε ορισμένες περιοχές διατηρείτο ακόμη ο χαρακτηριστικός κομνηνικός γραφικισμός, ενώ παράλληλα εμφανίζονταν και νέες, συνεπτυγμένες, φόρμες.⁴¹

Δύσκολα μπορούμε να πούμε ποια μνημεία, νέα ως προς το πνεύμα, ο ζωγράφος του ασκηταριού του Αγίου Νικάνορα είχε την ευκαιρία να δει. Από τις παλαιότερες, ως προς τον ευγενή πλαστικό προπλασμό, συγγενική με τις μορφές στη Ζάβορδα, ήταν η διακόσμηση της εκκλησίας της Παναγίας στη Studenica του 1208/9. Έργα του ίδιου κύκλου κωνσταντινουπολιτών καλλιτεχνών μπορούσε να συναντήσει κανείς σε διάφορα τμήματα της αυτοκρατορίας.

Παραμένει η δυνατότητα ο καλλιτέχνης να έβρισκε πρότυπα και υποκίνηση και στα χειρόγραφα του 13ου αιώνα, που του ήταν προ-

Εικ. 96

Ο άγιος Γεώργιος ο Τροπαιοφόρος
Τοιχογραφία (16ος αι.)

σιτά, και να έμαθε την τεχνοτροπία και τον τρόπο έκφρασης σε αυτά. Στο συμπέρασμα αυτό για το ασκηταριό οδηγούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Οι παραστάσεις του Δωδεκαόρτου είναι αυστηρά συνεπτυγμένες στα βασικά στοιχεία της αφήγησης. Ούτε μία από αυτές δεν είναι διευρυμένη με κάποιο επεισόδιο που να προστίθεται στο βασικό περιεχόμενο, όπως συχνά συμβαίνει στην τοιχογράφηση. Εικονογραφικά και εικαστικά, οι σκηνές του Δωδεκαόρτου θυμίζουν συνεπτυγμένα σχήματα, όπως εκείνα των μικρογραφιών, τα οποία ως προς τις διαστάσεις και την «καθαρότητα» του περιεχομένου είναι προσαρμοσμένα και «τοποθετημένα» στο πλαίσιο της διακόσμησης των βιβλίων.

Ο προπλασμός ορισμένων μορφών, ιδιαιτέρως των αγίων Νικολάου και Αχιλλείου, δείχνει ιδιαίτερη ευγένεια, πράγμα που οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο καλλιτέχνης μπορούσε να βρει πολλά πρότυπα σε χειρόγραφα όπου τα «πορτρέτα» των ευαγγελιστών, με επιμέλεια ζωγραφισμένα, ήταν τα συχνότερα. Ένα από τα παραδείγματα, μολονότι δεν αποτελεί άμεση αναλογία, είναι η διακόσμηση του τετραευάγγελου, κώδικας 56, της μονής Σταυρονικήτα από το πρώτο μισό του 13ου αιώνα, με τις μορφές των τεσσάρων ευαγγελιστών.⁴² Σε ό,τι αφορά στην τεχνοτροπία δεν είναι μεμονωμένο δείγμα, και οι ερευνητές παρατήρησαν παρόμοιες μικρογραφίες και σε σειρά χειρογράφων τα οποία χαρακτήρισαν έργα της «σχολής της Νίκαιας» ή της «ομάδας 2400».⁴³

Ορισμένα εικαστικά χαρακτηριστικά της νεότερης ζωγραφικής στο ασκηταριό οπωσδήποτε πάρθηκαν από έργα που δημιουργήθηκαν σε χώρο με υψηλό πολιτισμό, όμως γενικά δεν τα συνόδευε η ανάλογη ικανότητα του ζωγράφου. Από την περιγραφή κάποιων μορφών και σκηνών είδαμε ότι συγκεκριμένα συνθετικά σχήματα και μορφές υποβαθμίστηκαν και σχηματοποιήθη-

καν αδρά. Είναι φανερό ότι ο ζωγράφος είχε ανεπαρκή ζωγραφική παιδεία, όμως η καλή επιλογή των προτύπων που τον ενέπνευσαν αναβάθμισε τη γενική εντύπωση για την αξία του έργου του.

Τα ιστορικά γεγονότα που συνδέονται με τον άγιο Νικάνορα, ο οποίος εγκαταβίωσε στο ασκηταριό και, μετά από θεϊκό όραμα, έλαβε μήνυμα να ανοικοδομήσει στη θέση του παλαιού ιερού τη μονή Ζάβορδας, μαρτυρούν ότι με δικούς του κόπους ανακαινίστηκε και ο ναός του Αγίου Γεωργίου στη σπηλιά και ότι με την ευκαιρία αυτή οι παλιές τοιχογραφίες αντικαταστάθηκαν με νέες. Αυτό, με βάση τα χρονολογικά δεδομένα της ζωής και της δράσης του τοποθετείται στην περίοδο μεταξύ του 1517 περίπου, όταν έφτασε στην περιοχή, ως το 1549, έτος της κοίμησής του.

Πρέπει, τέλος, να παρατηρήσουμε ότι και η γραφή του ζωγράφου δεν ανταποκρινόταν στο επίπεδο του εικαστικού λόγου. Μολονότι τα ονόματα των ιερών προσώπων, οι ονομασίες των σκηνών και οι σύντομες επιγραφές από βιβλία προφητών και αγίων πατέρων ανήκουν στο πρόγραμμα των συχνότερα εικονιζόμενων εντοιχίων παραστάσεων, τα λάθη στη γραφή είναι πολλαπλά, ιδιαίτερα στα φωνήεντα και στις διφθόγγους (ι, η, οι, υ, ει). Μόνο σε μερικές περιπτώσεις, όπως στη λέξη Υ ΗΠΟΠΑΝΤΙ (εικ. 81), είναι πιο δύσκολο να εξηγηθεί το λάθος. Εν πάση περιπτώσει, η αγραμματοσύνη των ζωγράφων είναι μεγάλη, αν συγκριθεί με το επίπεδο εκπαίδευσης άλλων καλλιτεχνών της ίδιας εποχής, ιδιαιτέρως εκείνων από την Καστοριά, η μόρφωση των οποίων στηριζόταν στο λογοτεχνικά πολύ μορφωμένο περιβάλλον της πρωτόθρονης μητρόπολης της αρχιεπισκοπής Αχρίδος.

¹ Βλ. *Suzy Dufrenne*, *Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde*



Εικ. 97
Οι άγιοι Δημήτριος,
Θεόδωρος ο Τήρων
και Θεόδωρος ο
Στρατηλάτης.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

byzantin et postbyzantin, L'information d'histoire de l'art 10/5 (Paris 1965), 185-199.

² Εἶπεν Ἡλιοῦ πρὸς Ἐλισαιέ· κάθου δὴ ἐνταῦθα, ὅτι Κύριος ἀπέσταλκέ με ἕως Βαιθήλ· (Βασιλειῶν Δ' 2,2).

³ Ἰδοῦ ἡ παρθένος ἐν γαστρὶ ἔξει καὶ τέξεται υἱόν, καὶ καλέσεις τὸ ὄνομα αὐτοῦ Ἐμμανουήλ (Ἡσαΐας 7,14). Σύμφωνα με τις συστάσεις του Διονυσίου εκ Φουρνά, τα λόγια αυτά αναγράφονται, εκτός από την παράσταση του Ευαγγελισμού, και στο ειλητάριο του προφήτη Ησαΐα (Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία, 252-253). Ο προφήτης Ελισαίος παριστάνεται γέροντας με μακρὺ λευκὸ γένι, ο οποίος μάλιστα μοιάζει με τον Ηλία, και ὄχι φαλακρός, ὅπως αναφέρεται στο Βασιλειῶν Δ' (2,23), λόγω του οποίου ο Διονύσιος τον περιγράφει: νέος φαρακλός βουρλογένης (ό.π., 240). Τέτοια παράσταση της μορφής του δεν είναι μεμονωμένη. Με παρόμοια μορφή παριστάνεται -ὅπως παρατηρήθηκε και σχολιάστηκε- στο θόλο της μονῆς Lesnovo (Gabelić, Manastir Lesnovo, 57-58, εικ. 4).

⁴ Χαῖρε σφόδρα, θύγατερ Σιών, κήρυσσε, θύγατερ Ἱερουσαλήμ· (Ζαχαρίας 9,9).

⁵ Ἐθεώρουν ἕως ὅτου οἱ θρόνοι ἐτέθησαν, καὶ παλαιὸς ἡμερῶν ἐκάθητο (Δανιήλ 7,9). (βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία, 368).

⁶ Για την εικονογραφία της Γεννήσεως: N. V. Pokrovskij, Evangelie v' ramjatnikah' ikonografii preimuščestvenno vizantijskih' i russkih', Trudy VIII Arheologičeskogo s'ezda, S.-Peterburg' 1892, 48-93. Millet, Recherches, 93-163. K. Καλοκύρης, Η Γέννησις του Χριστού εις την βυζαντινήν τέχνην της Ελλάδος, Αθήνα 1956. G. Ristow, Die Geburt Christi in der frühchristlichen und byzantinisch-ostkirchlichen Kunst,

Recklinghausen 1963. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Les représentations de la Nativité du Christ dans l'art de l'Orient chrétien, Miscellanea codicologica F. Masai, Ghent 1979, 11-21.

⁷ Το κείμενο, η τροποποιημένη και ελλιπής εκδοχή του οποίου αναφέρεται εδώ, δεν βρίσκεται στα κείμενα του Ευαγγελίου. Ο Μ. Marković υπενθυμίζει ότι η εκδοχή αυτή συνηθίζεται στα βυζαντινά μνημεία (Παραδείγματα από τα τέλη του 11ου-αρχές 12ου αι. αναφέρει η Ντούλα Μουρίκη, Τα μωσαϊκά της Νέας Μονῆς στη Χίο, Αθήνα 1985, 121, αναφέρει παραδείγματα από τα τέλη του 11ου-αρχές 12ου αι.) και υποθέτει ότι προέρχεται από την εκκλησιαστική ποίηση (Marković, Ciklus Velikih praznika, 108-109).

⁸ A. Ευγγόπουλος, Υπαπαντή, ΕΕΒΣ 6 (1929) 328-339. D. C. Shor, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, Art Bulletin 28 (1946) 17-32.

⁹ Η παλαιότερη εκδοχή, με τον Χριστό στα χέρια της μητέρας του, παριστανόταν και αργότερα, για παράδειγμα στις πληθωρικού τύπου παραστάσεις στις μονές Dečani και Lesnovo (Gabelić, Manastir Lesnovo, 78. βλ. και H. Maguire, The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art, DOP 34-35 (1980-1981) 260-269.

¹⁰ Τη λογοτεχνική βάση για μία τέτοια παρουσίαση παρείχαν και τα τέσσερα ευαγγέλια (βλ. Millet, Recherches, 255-284). Παράδειγμα πλούσιας και πληθωρικής σκηνής με σπάνια επεισόδια στη νεότερη εντοίχια ζωγραφική τέχνη παρέχει ο ναός της μονῆς Dečani (μέσα 14ου αι.) (Marković, Ciklus Velikih praznika, 110-111, με βασική βιβλιογραφία). Λεπτομέρειες βλ. Doula Mouriki, The Theme of the 'Spinario'

Εικ. 98
Ο άγιος Δημήτριος.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

in Byzantine Art, ΔΧΑΕ 6 (1972) 61-66.

¹¹ *Ludmila Wratislav-Mitrović, N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe, Byzantinoslavica 3 (1931) 134-180. C. Kalkyris, La Dormition et l' 'Assomption' de la Theotokos dans l'art de l'Eglise Orthodoxe, Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης 19 (1974) 133-143. Δυναμικές αλλαγές και διεύρυνση του εικονογραφικού προγράμματος της παράστασης της Κοιμήσεως σημειώθηκαν στην εποχή των Παλαιολόγων. Αυτό μπορούμε να το παρακολουθήσουμε με τον καλύτερο τρόπο στα έργα των θεσσαλονικέων καλλιτεχνών Μιχαήλ και Ευτυχίου των Αστροπάδων, αρχίζοντας από την Παναγία Περιβλεπτο στην Αχρίδα (1294/5). Βλ. S. Radojčić, Besede Jovana Damaskina i freske Uspenja Bogorodičinog u crkvama kralja Milutina, Uzori i dela starih srpskih umetnika, Beograd 1975, 181-193. Babić, Kraljeva crkva, 162-167. Todić, Staro Nagoričino, 103-107, 129-130. Του ιδίου, Gračanica, 152-155. Ιδιαίτερα αξιόλογες παρατηρήσεις σχετικά με την εικονογραφία της Κοιμήσεως βλ. Gabelić, Manastir Lesnovo, 82-84.*

¹² Ἀληθῶς Θεοῦ Υἱὸς ἦν οὗτος. (Ματθαίος 27, 54-55). Περί του Λογγίνου: Α. Ξυγγόπουλος, Αι παραστάσεις του εκατοντάρχου Λογγίνου και των μετ' αυτού μαρτυρησάντων δύο στρατιωτών, ΕΕΒΣ 30 (1960-1961) 54-84, 706-707.

¹³ Σύμφωνα με τον Ματθαίο (28,1), οι μυροφόρες ήταν η Μαρία η Μαγδαληνή και η «άλλη Μαρία»· σύμφωνα με τον Μάρκο (16,1), η Μαρία η Μαγδαληνή, η Μαρία, μητέρα του Ιακώβ, και η Σαλώμη· σύμφωνα με τον Λουκά (24,10), η Μαρία η Μαγδαληνή, η Ιωάννα και η Μαρία, μητέρα του Ιακώβ· σύμφωνα με τον Ιωάννη (20,1), μόνο η Μαρία η Μαγδαληνή. Μόνο στις οδηγίες του Διονυσίου εκ Φουρνά η εμφάνιση ενώπιον των μυροφόρων που επακολούθησε περιγράφεται: «Ο Χριστός ιστάμενος εύλογών με τὰ δύο του χέρια, καὶ ἐκ δεξιῶν του ἡ Παναγία, ἐξ ἀριστερῶν ἡ Μαγδαληνὴ Μαρία, γονατισμέναι καὶ αἱ δύο, φιλοῦσαι τοὺς πόδας του» (Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία, 306). Η παρουσία της Παναγίας στο Ευαγγέλιο του Ματθαίου (28,8-10) δεν αναφέρεται ούτε στην περιγραφή της εμφάνισης του Χριστού ενώπιον των μυροφόρων.

¹⁴ Βλ. R. Lange, Die Auferstehung, Recklinghausen 1966. A. Grabar, Essai sur les plus anciennes représentations de la Résurrection du Christ, Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 63 (1980) 105-141. Anna Kartsonis, Anastasis. The Making of an Image, Princeton 1986.

¹⁵ Για την εικονογραφία της Μεταμορφώσεως

βλ. Millet, Recherches, 216-231. J. Myslivec, Verklärung Christi, Lexikon der christlichen Ikonographie 4 (1972) 416-421.

¹⁶ Μολονότι δεν υπάρχουν άμεσες ειδήσεις για τη σχέση μεταξύ των επιμέρους λατρευτικών τόπων στην περιοχή αυτή, θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι ενάμιση αιώνα νωρίτερα στην περιοχή της κοντινής Βέροιας, σε ένα ασκηταριό, εγκαταβίωσε και έγραφε ο κύριος εκπρόσωπος της ησυχαστικής διδασκαλίας, ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς (Δ. Τσάμης, Φιλοθέου Κωνσταντινουπόλεως, Λόγος εις άγιον Γρηγόριον Παλαμάν αρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1984).

¹⁷ Για την εικονογραφική εξέλιξη και την οριστική όψη της παράστασης του Μελισμού βλ. V. J. Djurić, Najstariji živopis isposnice pustinožitelja Svetog Petra Koriškog, ZRVI 5 (1958) 73-102. Για τα κείμενα που αναγράφονται στα ειλητάρια των αρχιερέων βλ. Babić, Walter, The Inscriptions, 269-280. J.-M. Spiesser, Liturgie et programmes iconographiques, TM 11 (1991) 575-590. Εκτενή μελέτη για την εμφάνιση και τις εκδοχές της παράστασης του Χριστού-Αμνού στην παράσταση του Μελισμού δημοσίευσε πρόσφατα η Χαρά Κωνσταντινίδη, Ο Μελισμός, Θεσσαλονίκη 2008.

¹⁸ Εκφώνηση μετά τον καθαγιασμό: Ἐξαιρέτως τῆς Παναγίας, ἀχράντου, ὑπερευλογημένης, ἐνδόξου, δεσποίνης ἡμῶν, Θεοτόκου καὶ ἀειπαρθένου Μαρίας (Brightman, Liturgies, 330-331).

¹⁹ Η εκφώνηση στο ειλητάριο του Χρυσοστόμου είναι από τη λειτουργία του αγίου Χρυσοστόμου (Brightman, Liturgies, 311).

²⁰ Λειτουργία των Προηγιασμένων, ευχή οπισθάμβωνος: Δέσποτα Παντοκράτωρ, ὁ πᾶσαν τὴν κτίσιν ... (Κωνσταντινίδη, ὁ.π., 228). Δέσποτα ὁ Θεὸς ὁ παντοκράτωρ ὁ τὴν κτίσιν ἐν σοφίᾳ δημιουργήσας ... (Brightman, Liturgies, 352).

²¹ Babić, Walter, The Inscriptions, 271. Brightman, Liturgies, 318. Από την ευχή την οποία αναγιγνώσκει χαμηλόφωνα ο ιερέας όσο ψάλλεται το χερουβικό.

²² Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije, III, Beograd 1966, 83-84. Νέα έκδοση των Χρονικών του Σκυλίτζη: Ioannis Scylitzae Synopsis Historiarum, επιμ. H. Thurn, Berlin 1973.

²³ Μετά το 985 ή το 986: J. Ferluga, Vreme rođivanja crkve sv. Ahileja na Prespi, ZLUMS 2 (1966) 3-7. Για τη βασιλική του Αγίου Αχιλλείου στην Πρέσπα, βλ. N. Μουτσόπουλος, Ανασκαφή της βασιλικής του Αγίου Αχιλλείου, Θεσσαλονίκη 1960. Πελεκανίδης, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία, 78.

²⁴ Βλ. εκτενή ανασκόπηση στις εργασίες του

Εικ. 99
Ο άγιος Θεόδωρος
ο Τήρων.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)

Εικ. 100
Ο άγιος Θεόδωρος
ο Στρατηλάτης.
Τοιχογραφία
(16ος αι.)









Grozdanov, Portreti na svetitelite, 145-159. Grozdanov, Ahil Lariski, 19-23.

²⁵ Στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στο Kurbinovo (1191) ο άγιος Αχιλλεύς, στην παράσταση του Μελισμού, στη σειρά των ιεραρχών στη νότια πλευρά της αψίδας του ιερού, πίσω από τον Ιωάννη τον Χρυσόστομο και τον Αθανάσιο Αλεξανδρείας και μπροστά από τον άγιο Νικόλαο εικονίζεται ο άγιος Αχιλλεύς (*Hadermann-Misguich*, Kurbinovo, 83-84). Παριστάνεται, επίσης, την ίδια εποχή, στους Αγίους Αναργύρους στην Καστοριά (*Πελεκανίδης, Χατζηδάκης*, Καστοριά, 25), και κατόπιν και στον Άγιο Νικόλαο στο Μοναστήρι το 1271 (*D. Koco, P. Miljković-Peprek*, Manastir, Skorje 1958, 77-78). Στις νότιες περιοχές η παλαιότερη μορφή μάς είναι γνωστή στον Όσιο Λουκά Φωκίδος (*E. Diez, O. Demus*, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lukas and Daphni*, Cambridge 1931, εικ. 31). Κατά το τέλος του 12ου αιώνα βρίσκεται στο ιερό της βασιλικής των Σερβίων (*Ξυγγόπουλος*, Τα μνημεία των Σερβίων, 41, πίν. 10.1). Πολύ νωρίς η λατρεία του αγίου Αχιλλεύς επεκτάθηκε στα βόρεια, και η μορφή του ήδη από τις αρχές του 13ου αιώνα απαντάται στη Σερβία, στην εκκλησία της Παναγίας στη Studenica (1208/9) και αλλού. Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η εκκλησία του Αγίου Αχιλλεύς στο Arilje, που ανακαινίστηκε στα τέλη του 13ου αιώνα στη θέση του παλαιότερου ναού, όπου πιθανώς έφτασε μέρος των λειψάνων του (*Čanak-Medić, Sveti Ahilije*, 68-70, με βιβλιογραφία). Για τις μορφές του αγίου Αχιλλεύς βλ. *Vojvodić, Zidno slikarstvo*, 113-114, 138-139. Και τον επόμενο αιώνα, η μορφή του ιεράρχη της Λάρισας απεικονιζόταν συχνά, με ευλάβεια, σε τοιχογραφίες εκκλησιών της περιοχής της Αχρίδας και της Πρέσπας, στην Καστοριά και στα Μετέωρα: βλ. *Grozdanov, Portreti na svetitelite*, 154 κ.ε., όπου συγκέντρωσε πολλά δείγματα από μία ευρύτερη περιοχή από την εποχή της τουρκοκρατίας, *Subotić, Počeci monaškog života*, 167.

²⁶ *Grozdanov, Portreti na svetitelite*, 159.

²⁷ *Διονύσιος εκ Φουρνά*, Ερμηγεία, 396.

²⁸ *M. Kovačević, Bedemi i pirgovi*, Manastir Hilandar, Beograd 1998, 134-141.

²⁹ Η εικονογραφία του αγίου Γεωργίου και η εξέλιξή της εκφράζονται πολύπλευρα σε ευρύ χώρο, από την πατρίδα της λατρείας του, τη Γεωργία, μέχρι τη Μέση Ανατολή και τα μέρη υπό τη δικαιοδοσία της

Εικ. 101

Ο άγιος Μερκούριος
Τοιχογραφία (16ος αι.)

Ρώμης (ανασκόπηση με άριστη ανάλυση βλ. *Walter, The Cycle of Saint George, 347-357*, και κατόπιν εκτενέστερη μελέτη του ίδιου συγγραφέα στο *The Warrior Saints, 109-144*. Ιδιαίτερα αξιόλογη μελέτη για τους στρατιωτικούς αγίους στην ανατολικοχριστιανική τέχνη, στην οποία η μορφή του αγίου Γεωργίου κατέχει ιδιαίτερη θέση, βλ. *Marković, O ikonografiji svetih ratnika, 567-630*, με πηγές και εκτενή βιβλιογραφία). Πολύ νωρίς, ήδη από τον 5ο-6ο αιώνα, ο άγιος Γεώργιος απεικονιζόταν και ως στρατιώτης, μολονότι οι στρατιωτικοί άγιοι-μάρτυρες, πριν από το 843, φορούσαν κυρίως απλούς χιτώνες με μανδύα ή υπατική στολή με χλαμύδα που στερεώνεται με πόρπη και με ταυλίο (ό.π., 568-571). Πολεμική ενδυμασία φέρει ο άγιος Γεώργιος σε μικρό ορειχάλκινο σταυρό από τη Συρία, πιθανώς από τα τέλη του 6ου αιώνα, σε τοιχογραφία του βόρειου ναού της μονής του Απόλλωνος στο Bawit Αιγύπτου, από την εποχή του Ιουστινιανού, και σε κεραμική πλάκα από τη Vinica Βουλγαρίας (ό.π., 578, με βιβλιογραφία). Σε νεότερα μνημεία ο άγιος Γεώργιος παριστάνεται και έφιππος. Στη Γεωργία, στο Aghtamar (915-921), έφιππος, καρφώνει με το κοντάρι μια ανθρώπινη μορφή η οποία σε άλλες περιπτώσεις παρουσιάζεται με αυτοκρατορική ενδυμασία, σε μία μάλιστα περίπτωση επισημαίνεται και ως Διοκλητιανός (*G. N. Čubinašvili, Georgian Repoussé Work, 8th-18th Centuries, Tbilisi 1957*). Σειρά δειγμάτων έχουν διασωθεί στην εντοιχία ζωγραφική της Καππαδοκίας. Ήδη στον παλαιότερο χρονολογημένο ναό, στην Αγία Βαρβάρα στο Soğanlı της Τουρκίας (1006 ή 1021), και κατόπιν και στους μεταγενέστερους, ο άγιος Γεώργιος καρφώνει τέρας-φίδι, δράκο ή κάποιο μυθολογικό ον και όχι ανθρώπινη φυσιογνωμία (*Walter, The Cycle of Saint George, 352. Jolivet-Lévy, La Cappadoce, 344-345*). Πλήρης ανασκόπηση των παραστάσεων τέτοιου είδους γίνεται στην εργασία του *D. Le Henaff de Maulde, Recherches sur l'iconographie des saints militaires en Cappadoce rupestre, Paris, 1970*. Για τις παραστάσεις του αγίου Γεωργίου στη βυζαντινή, γεωργιανή και ρωσική τέχνη βλ. *V. N. Lazarev, Novyj pamjatnik stankovoj živopisi i obraz Georgija-voina v vizantijskom i drevnerusskom iskusstve, VV 6 (1953) 186-222. Του ιδίου, Russkaja srednevekovaja živopis: stati i issledovanija, Moskva 1970, 55-102. M. V. Alpatov, Obraz Georgija-voina v iskusstve Vizantii i drevnej Rusi, Trudy Otdela drevnerusskoj literatury 12 (Moskva - Leningrad 1956) 292-310. Inga Lordkipanidze, Žitijnyj cikl svjatogo Georgija v Ubisi, Dečani i vizantijska umetnost, 97-108.*

³⁰ Μολονότι σχηματοποιημένες, επαναλαμβάνουν τα στοιχεία που υπάρχουν στην ελληνι-

κή στρατιωτική ενδυμασία του 6ου-5ου αιώνα π.Χ. (θώραξ λεπιδωτός ή θώραξ φολιδωτός) – *Marković, O ikonografiji svetih ratnika, 597*. Βλ. επίσης: *T. Παπαμαστοράκης, Ιστορίες και ιστορήσεις βυζαντινών παλληκαριών, ΔΧΑΕ 20 (1998) 222-228*.

³¹ Η λατρεία του, συνοδευόμενη από την ανέγερση ναών αφιερωμένων σε αυτόν και από εικαστικές παραστάσεις στις οποίες πολύ συχνά εικονιζόταν να σκοτώνει το δράκο, διαδόθηκε ευρέως (*Marković, O ikonografiji svetih ratnika, 574-577, 594-597*, με εκτενή βιβλιογραφία).

³² Βλ. *N. Oikonomidès, Le dédoublement de saint Théodore et les villes d'Euchaïta et d'Euchaneia, AB 104 (1986) 327-335. Παπαμαστοράκης, ό.π., 213-222* (για τον άγιο Γεώργιο και τους αγίους Θεοδώρους).

³³ *33. A. Ορλάνδος, Η Μητρόπολις των Σερών, Αρχαίον Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος 5 (1939-1940) 153-166*.

³⁴ *Liliana Mavrodinova, Sv. Teodor – razvitie i osobenosti na ikonografskija mu tip na srednevekovnata živopis, Izvestija na instituta za iskustvoznanie 13 (Sofia 1969) 33-52*.

³⁵ Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης (1566), *Medić, Stari slikarski priručnici, II, 198*.

³⁶ *Δανιήλ ιερομονάχου, Βιβλίον της ζωγραφικής τέχνης (1674), Medić, Stari slikarski priručnici, II, 372*.

³⁷ Σύγκρινε τις περιγραφές και αναλύσεις σειράς μορφών του αγίου Μερκουρίου στο: *Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπικών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήνα 1983, 103, 167-168*. Για το χαρακτήρα και την προέλευση των επιμέρους τμημάτων της ενδυμασίας των αγίων πολεμιστών βλ. *Marković, O ikonografiji svetih ratnika, 567-626*.

³⁸ Σύμφωνα με το Συναξάρι της Κωνσταντινούπολεως, έζησε και μαρτύρησε την εποχή του Δεκίου (248-251) και του Βαλεριανού (251-259), η μορφή του συνδέεται ιδιαίτερα με τον Ιουλιανό τον Αποστάτη (361-363), ο οποίος επιχείρησε να επαναφέρει τον παγανισμό (*Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Bruxelles 1902, 258-259*). Ο Ιωάννης Μαλάλας, παρουσιάζοντας στη Χρονογραφία του το τελευταίο μέρος της αυτοκρατορικής ζωής του Ιουλιανού, περιγράφει τη δολοφονία του, όπως την είδε στον ύπνο του ο επίσκοπος Καισαρείας Βασίλειος: ο άγιος Μερκούριος, φέρων λαμπερή πανοπλία, ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του ένθρονου Χριστού και δολοφόνησε τον αποστάτη αυτοκράτορα (*The Chronicle of John Malalas, edd. by Elizabeth Jeffreys, M. Jeffreys, R. Scott et al., Melbourne 1986, 181-182*).

³⁹ *Chryssanthi Baltoyanni*, Christ, the Lover of Mankind, has become Flesh. Portrayals of Christ proclaiming his Incarnation, *Cristo nell'Arte Bizantina e Postbizantina*, Venezia 2002, 5-17.

⁴⁰ Α. Σέμογλου, Παρατηρήσεις στον εντοίχιο διάκοσμο του καθολικού της μονής του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Γρεβενών, Τα Γρεβενά. Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη - Γρεβενά 2004, 143-147.

⁴¹ Δείγμα σύνθετου συνόλου τοιχογράφησης, οι ζωγράφοι του οποίου διέφεραν ιδιαίτερα, διασώζεται στη μεγάλη βασιλική του Αγίου Νικολάου στο Μορίοιο του Μοναστηρίου. Την ίδια εποχή, το 1271, ορισμένοι καλλιτέχνες ακολουθούσαν την παράδοση

της δραματικής υστεροκομνήνειας έκφρασης, τόσο στη γραφική επεξεργασία της πτυχολογίας όσο και στα εκφραστικά χαρακτηριστικά του προσώπου, ενώ άλλοι δημιουργούσαν τις φυσιογνωμίες τους με απαλό προπλασμό, κυρίως με ώχρα και ήπιες πράσινες σκιές.

⁴² *Χρυσάνθη Μαυροπούλου-Τσιούμη, Γ. Γαλάβαρης*, Ιερά Μονή Σταυρονικήτα. Εικονογραφημένα χειρόγραφα: από τον 10ο έως τον 17ο αιώνα, I, Άγιον Όρος 2008, 99-106, II, Άγιον Όρος 2007, 9, 149-166.

⁴³ Ό.π., I, 105 (με υποσημειώσεις 173-186 στη σ. 164). Π. Βοκοτόπουλος, Μικρογραφίες των βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων, Αθήνα - Ιεροσόλυμα 2002.

4. ΔΕΙΓΜΑΤΑ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΞΥΛΟΥ



1. Η θύρα του ναού

Εικ. 102
Ασκηταριό
του Αγίου
Νικάνορα. Η ξύλινη
θύρα του ναού
του Αγίου Γεωργίου
(15ος αι.)

Στον προστατευμένο και χωρίς υγρασία χώρο του ασκηταριού διασώθηκαν καλά όχι μόνο οι τοιχογραφίες αλλά και πολύτιμα δείγματα καλλιτεχνικής επεξεργασίας του ξύλου. Η θύρα του ναού ενδέχεται να προέρχεται από παλαιότερη περίοδο. Είναι κατασκευασμένη από σκληρό ξύλο οξιάς και βρίσκεται σε άριστη κατάσταση, *in situ*, μαζί με τις παραστάδες, γύρω από τις οποίες έχει τοποθετηθεί προσεκτικά το υπόστρωμα των τοιχογραφιών του τέλους του 15ου αιώνα (εικ. 102).

Η θύρα, με το σχήμα και την επεξεργασία της, ανήκει στο διαδεδομένο ήδη το 13ο και 14ο αιώνα, σε διάφορα μέρη του βαλκανικού χώρου, τύπο. Τα θυρόφυλλα αποτελούνται από σκληρές επίπεδες πλάκες με κόσμημα από «πήχεις», δηλ. ταινίες ίδιου πάχους, που στην επιφάνειά τους φέρουν αβαθή διακόσμηση με λεπτές παράλληλες χαρακιές και σταθεροποιούνται στη βάση με πλατυκέφαλα και με ροδέλες καρφιά. Τα καρφιά, με το σχήμα τους, πυκνά τοποθετημένα σε όλη την επιφάνεια, δείχνουν διακοσμητικά. Επομένως, η επεξεργασία σε δύο επίπεδα, από τα οποία το επάνω φέρει τις χαρακιές, μολονότι διακριτική, έχει συγκεκριμένη αξία γραφικής παράστασης.

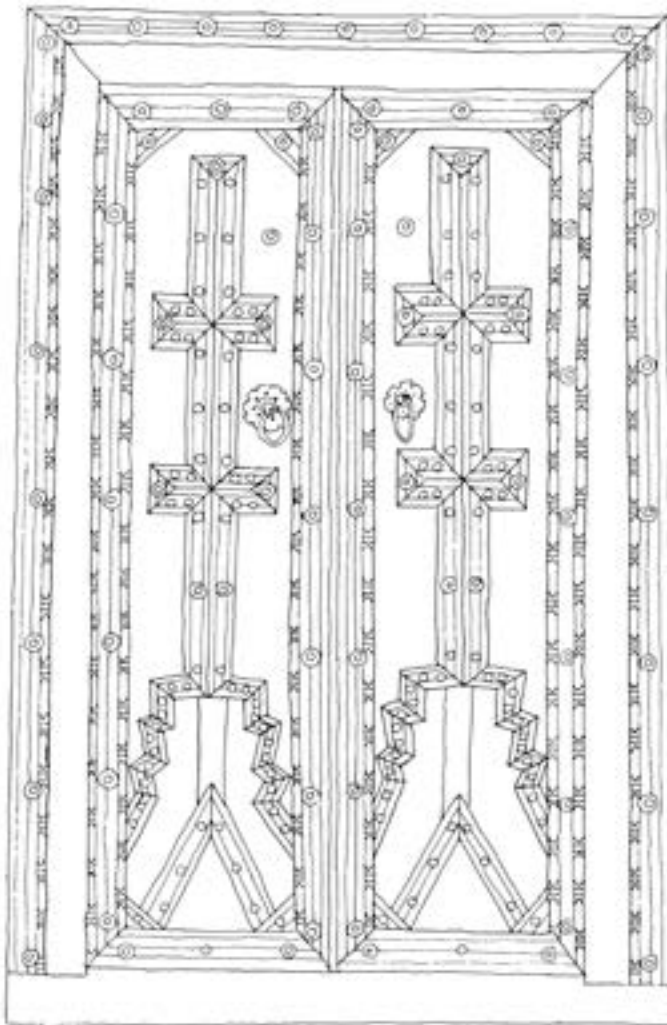
Το βασικό μοτίβο της διακόσμησης της θύρας είναι σταυροί του Γολγοθά, ένας σε κάθε φύλλο. Οι σταυροί έχουν δύο οριζόντιες του ίδιου πλάτους κεραίες. Η κάτω κεραία, σε σχηματοποιημένη μορφή, επέχει τη θέση υποποδίου σε παραστάσεις Σταυ-

ρώσεως. Κάτω από το σταυρό, σχηματοποιημένα επίσης, παριστάνεται ο Γολγοθάς με λοξά κομμένα τεμάχια «πήχεων». Μέσα στο περίγραμμα του λόφου διακρίνεται η συνέχεια της κάθετης κεραίας του σταυρού, ενώ χαμηλότερα ένα τρίγωνο κενό που, χωρίς αμφιβολία, συμβολίζει τον τάφο του Αδάμ. Σε κάθε πλευρά των θυρόφυλλων, στο ύψος των χειρολαβών, προς το κέντρο, βρίσκεται από ένας κρίκος στερεωμένος σε στρογγυλή βάση από διακοσμητικά επεξεργασμένο σφυρήλατο σίδηρο.

Τα πεδία με τους σταυρούς περιβάλλονται από ταινίες ίδιου χαρακτήρα και από καρφιά, οι σειρές των οποίων συμπληρώνουν τη διακόσμηση. Εκτός από τους «πήχεις», από τη μία ή και από τις δύο πλευρές, στα κάθετα τμήματα του πλαισίου βρίσκονται στερεωμένα και στενά «κορδόνια», διακοσμημένα με χαράξεις, τα οποία δημιουργούν κόσμημα που μοιάζει με το κλασικό μοτίβο του αστράγαλου. Τέλος, και οι παραστάδες, οι οποίες στις άκρες βρίσκονται στο επίπεδο του επιχρίσματος με την τοιχογράφηση, είναι με τον ίδιο τρόπο επεξεργασμένες. Όπως και στα θυρόφυλλα, εκτός από τις κάθετες ταινίες, προστέθηκαν και στενά «κορδόνια» με το μοτίβο του αστράγαλου.

Στη θέση αυτή, οι σταυροί του Γολγοθά αντιστοιχούν στις γνωστές παραστάσεις οι οποίες, λόγω του αποτρεπτικού ρόλου τους, παριστάνονται, στο πλαίσιο του εντοίχιου διάκοσμου, στις πλάγιες πλευρές της εισόδου και των παραθύρων.

Θύρες τέτοιου χαρακτήρα ήταν έργα εργαστηρίων τα οποία για μεγάλο χρονικό διάστημα ασχολούνταν με παρόμοιες, στην ουσία ξυλουργικές, εργασίες. Παραδείγματα ανάλογης καλλιτεχνικής επεξεργασίας ξύλου έχουμε στην Αχρίδα. Με τον τρόπο αυτό έχει γίνει η επεξεργασία της βαριάς πύλης της εισόδου στη μονή της Παναγίας Περιβλέπτου.



Ίδια χαρακτηριστικά έχει και η θύρα του καθολικού της, του τέλους του 13ου αιώνα. Έναν αιώνα αργότερα κατασκευάστηκαν με την ίδια τεχνική οι δύο μονόφυλλες θύρες στον πλησιόχωρο μικρό ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, της όγδοης δεκαετίας του 14ου αιώνα, η μία στη νότια είσοδο του ναού και η άλλη στην είσοδο του παρεκκλησίου της Αγίας Παρασκευής. Τέλος, παρόμοια θύρα έχει, στη νότια πλευρά, και η εκκλησία του Αγίου Νικολάου του Νοσοκομείου, δίπλα στη λίμνη.¹

Από τα παραδείγματα που έχουν σωθεί σε διάφορα μέρη, αξίζει να αναφέρουμε και την πιθανόν παλαιότερη, πιο πλούσια διακοσμημένη, θύρα της Παναγίας Μαυριώτισσας στην Καστοριά, με διπλούς σταυρούς και διακόσμηση στις ελεύθερες επιφάνειες.²

¹ *Subotić, Sveti Konstantin i Jelena, 45-48.* Η Mirjana Čorović-Ljubinković Στο βιβλίο της για τη μεσαιωνική ξυλογλυπτική (*Srednjevekovni duborez, 43-44*) βάσιμα συμέρανε ότι ο προαναφερόμενος τρόπος εργασίας, λόγω της απλότητας χρήσης των στοιχείων, χρησιμοποιούνταν για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα στην περιοχή της Αχρίδας. Για το λόγο αυτόν υπάρχουν δυσκολίες στην ακριβή χρονολόγηση των έργων.

² *N. Μουτσόπουλος, Καστοριά. Παναγία η Μαυριώτισσα, Αθήνα 1967, πίν. 40 και 40α.*

Εικ. 103

Σχεδιαστική απεικόνιση της ξύλινης θύρας του ναού του Αγίου Γεωργίου (15ος αι.)

2. Το αναλόγιο του ναού

Μεγαλύτερη δεξιοτεχνία και τέχνη απαιτούσαν τα καλλιτεχνικά επεξεργασμένα κομμάτια εκκλησιαστικών επίπλων. Μολονότι ο αριθμός τους, στο λιτό εσωτερικό του ναού του ασκηταριού, ήταν περιορισμένος, διασώθηκε ως τις μέρες μας, σχεδόν άρτιο, ένα ωραίο δείγμα αναλογίου (εικ. 105). Το βασικό σώμα του, το οποίο σχηματίζουν τέσσερις κίονες και είναι από σκληρό υλικό, με την πάροδο του χρόνου δέχτηκε επισκευές και συμπληρώθηκε με πολλά εγκάρσια λεπτότερα σανιδάκια από μαλακό ξύλο ελάτης. Με το ίδιο ξύλο επισκευάστηκε και το υψηλότερο μέρος, του οποίου οι πλάγιες επιφάνειες στο κάτω μέρος είναι ημικυκλικές.

Οι μικροί κίονες, τετράγωνοι και διακοσμημένοι, σε πολλά σημεία έχουν τομές, με αποτέλεσμα κάποιες επιφάνειες να γίνονται οκτάπλευρες. Όλες είναι καλυμμένες με αβαθή σκαλισμένα σχέδια, ως επί το πλείστον πυκνές χαρακώσεις, οι οποίες σε κάποια σημεία σχηματίζουν δίχτυ τετράγωνων ή ρομβοειδών πεδίων (εικ. 104). Σε κάποια σημεία βυθίζονται εναλλάξ, οπότε τα μοτίβα γίνονται ανάγλυφα.¹ Μία από τις επιφάνειες απέκτησε σχηματοποιημένη μορφή που δύσκολα μπορεί να προσδιοριστεί. Πρόκειται πιθανόν για ιερό πρόσωπο, ίσως για γενειοφόρο μοναχό (εικ. 104). Τα κοψίματα στις γωνίες θυμίζουν τον τρόπο δουλειάς που εφαρμόζεται ως σήμερα στη λαϊκή ξυλογλυπτική.

Στο μεσαίο τμήμα οι τετράγωνοι μικροί κίονες διαμορφώθηκαν σε τέσσερα «σχοινιά»,

τα οποία στη μέση δημιουργούν μάλλον επιμήκεις κόμβους (εικ. 104). Πρόκειται για το καλά γνωστό και με μακρά παράδοση μοτίβο, τον «ηράκλειο κόμβο». Το διακοσμητικό και σαφούς σχήματος μοτίβο, που προέρχεται από την παμπάλαιη εμπειρία των ναυτικών, ως ένας από τους τρόπους με τους οποίους έδεναν τα σχοινιά, απαντά και στην κλασική εποχή,² και κατόπιν, επί αιώνες, σε διάφορα υλικά και με διαφορετικές τεχνικές, υπάρχει στην τέχνη του Μεσαίωνα. Απέκτησε ιδιαίτερη θέση στα εσωτερικά ναών, σε ανάγλυφα στοιχεία και σε έπιπλα. Η ευαισθησία του υλικού συνέβαλε ώστε να σπανίζουν δείγματα αυτού του είδους σε ξύλο. Σε μεγαλύτερο αριθμό έχουν διασωθεί σε λίθο, ιδιαίτερα σε τέμπλα –για παράδειγμα στην εκκλησία της Πόρτα Παναγιάς στα Τρίκαλα³ και στο καθολικό της μονής Χιλανδαρίου,⁴ στη Μητρόπολη του Μυστρά,⁵ στην εκκλησία του Κράλη στη Studenica,⁶ στον Άγιο Γεώργιο στο Γεράκι, στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino⁷ (πιθανόν από τη βυζαντινή εποχή), στον Άγιο Γεώργιο στο Mlado Nagoričino⁸ και αλλού. Στον εντοίχιο διάκοσμο, μικροί κίονες με τον ηράκλειο κόμβο βρήκαν θέση στη ζωγραφική απεικόνιση στο Djurdjevi Stupovi κοντά στο Novi Pazar (περίπου το 1170),⁹ στο Kurbinovo (1191), στην Ευαγγελίστρια στο Γεράκι¹⁰ και αλλού.

Τα παλαιότερα και πολυαριθμότερα δείγματα ηράκλειου κόμβου απαντούν σε μικρογραφίες,¹¹ αρχίζοντας από το Μηνολόγιο του Βασιλείου Β'.¹² Είναι ιδιαίτερα διαδεδομένος το 12ο αιώνα,¹³ τις περισσότερες φορές σε

μικρούς κίονες του πλαισίου γύρω από τις μορφές των ευαγγελιστών¹⁴ ή των πινάκων αντιστοιχίας των κανόνων¹⁵ και σε παραστάσεις ιερών χώρων.¹⁶ Το μοτίβο του κόμβου σε μικρούς κίονες εμφανίζεται και σε άλλα έργα, σε παραστάσεις των αγίων πολεμιστών, σε μικρές εικόνες από στεατίτη, όπως του αγίου Γεωργίου από τον 11ο αιώνα στη μονή Βατοπεδίου.¹⁷ Τέλος, το μοτίβο των «δεμένων κιόνων» φέρουν και οι βυζαντινές ορειχάλκινες θύρες στην Ιταλία από το 11ο-12ο αιώνα.¹⁸ Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο θέμα αυτό έδωσε ο G. N. Čubinašvili στη εργασία του για το τρίπτυχο Račinskij από ελεφαντόδοντο.¹⁹

Μολονότι σπάνια, ωστόσο διασώθηκαν και ξύλινα τέμπλα. Κάποια αξιόλογα έργα μνημόνευσε ο Γ. Σωτηρίου.²⁰ Ενδιαφέρον δείγμα με μοτίβο τον ηράκλειο κόμβο έχει διασωθεί στη Santa Maria in Valle Porclaneta.²¹ Σε περιοχές κοντά στη Ζάβορδα, πλησιέστερο ως προς το χαρακτήρα ήταν το τέμπλο της εκκλησίας των Μικρών Αγίων Αναργύρων στην Αχρίδα, πιθανόν των μέσων του 14ου αιώνα (εικ. 110). Από το παλαιό τέμπλο διασώθηκαν οι κατακόρυφοι κίονες, που διαφέρουν ως προς το διάκοσμο και είναι σχετικά αδρές κατασκευής. Άξιο προσοχής μεταξύ αυτών είναι ένα ζεύγος (κίωνων) μπροστά από την προσκομιδή με μοτίβο το «σχοινί» δεμένο σε κόμβο.²²

Λίγο μεταγενέστερο δείγμα, έργο σημαντικά ανώτερης τέχνης, βρίσκεται στο ναό της μονής του Μεγάλου Μετεώρου, στο τέμπλο του οποίου έχουν ενσωματωθεί τμήματα του παλαιού τέμπλου, του τέλους του 14ου αιώνα (εικ. 109).²³ Η παρόμοια επεξεργασία και τα μοτίβα στο αναλόγιο του ασκηταριού της Ζάβορδας, το οποίο οπωσδήποτε ανήκε στον παλαιό εσωτερικό χώρο, οδηγούν στη σκέψη ότι με τον ίδιο τρόπο, με τον «ηράκλειο κόμβο» στη μέση, θα έπρεπε να είχε κατασκευαστεί και το τέμπλο του ναού. Σήμερα ο ναός έχει νεότερο τέμπλο, στην ίδια, αναμφίβολα, θέση όπου βρισκόταν το παλαιότερο, και που

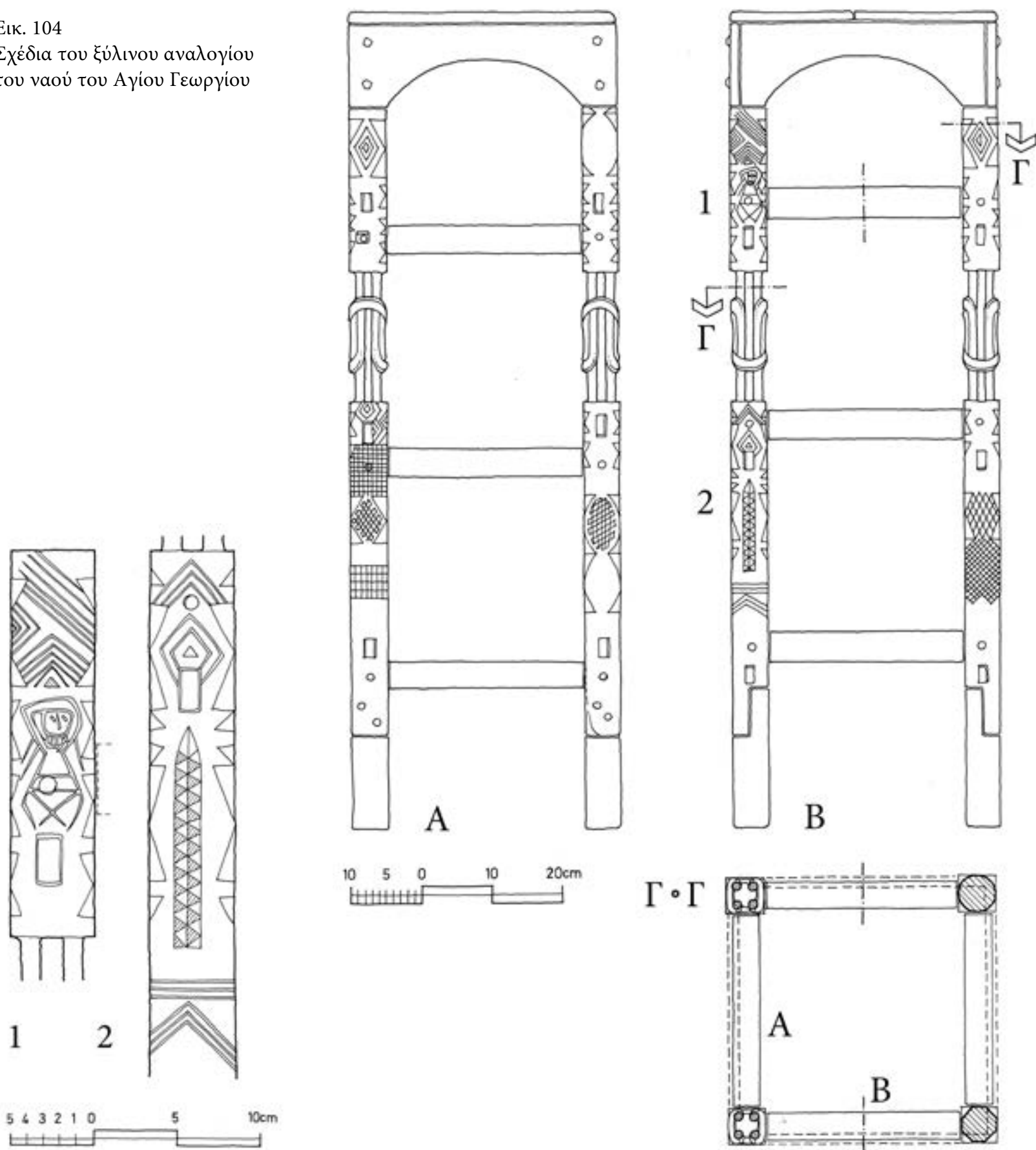
χωρίζει στην τοιχογραφία τους αρχιερείς από τον προστάτη άγιο Γεώργιο.

Για το τεχνοτροπικό και το χρονολογικό πλαίσιο στα οποία ο τεχνίτης του αναλογίου της Ζάβορδας εργάστηκε, έχει σημασία το αναλόγιο που βρήκαμε το 1973 στην κρύπτη-σκευοφυλάκιο της μονής του Μεγάλου Μετεώρου (εικ. 107, 108). Είναι ανάλογης κατασκευής, αλλά καλύτερα διασωθέν, και δυνατών καθαρών σχημάτων, με στοιχεία σκακιού, τα οποία φανερώνουν την εμπειρία του τεχνίτη. Κατασκευάστηκε πιθανότατα τα πρώτα χρόνια μετά την αποπεράτωση του ναού (1387/8), τον οποίο ανήγειρε ο πρώην βασιλιάς Ιωάννης Ούρεσης, μοναχός Ιωάσαφ μετά τη λήψη του μοναχικού σχήματος. Η παράδοση στο είδος αυτό της βυζαντινής γλυπτικής, όπως αυτή με τα στοιχεία του παλαιού τέμπλου της μονής, είναι ορατή και σε άλλα έργα τα οποία, μέσω της αδελφής τού Ιωάσαφ, της βασίλισσας Μαρίας Αγγελίνας Παλαιολογίνας, έφθασαν από τα Γιάννενα στο Μετέωρο. Πιθανώς, μαζί με τους ζωγράφους, τους χρυσοχόους και τους άλλους τεχνίτες, τα χρόνια εκείνα, περίπου το 1390, στο Μετέωρο ανέβηκαν και ξυλογλύπτες. Εκεί, μαζί με τους άλλους τεχνίτες, άφησαν ένα από τα πλουσιότερα σύνολα της υστεροβυζαντινής τέχνης.

Το αναλόγιο του ασκηταριού του Αγίου Νικάνορα, εκτός από το μοτίβο του «ηράκλειο κόμβου» της «υψηλής» βυζαντινής παράδοσης, έχει και κοσμήματα που δανείστηκε από τη λαϊκή ξυλογλυπτική. Είναι, συνεπώς, του ίδιου τύπου με το δείγμα από τη μονή του Μεγάλου Μετεώρου, αλλά δημιουργήθηκε σε τοπικό εργαστήριο ξυλογλυπτικής, επαρχιακού χαρακτήρα. Κρίνοντας από όλα αυτά, είναι κάπως νεότερο και προέρχεται από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα.

Συγκρίνοντας τα δύο αναλόγια, αν και κινούνται στην ίδια βασική αντίληψη, παρα-

Εικ. 104
Σχέδια του ξύλινου αναλογίου
του ναού του Αγίου Γεωργίου



Εικ. 105
Το ξύλινο αναλόγιο
του ναού του Αγίου
Γεωργίου (15ος αι.)



τηρούμε ορισμένες διαφορές. Στο δείγμα του Μετεώρου, με διακόσμηση κλασικού προγράμματος, είναι εμφανή και τα τορνευτά στοιχεία. Ωστόσο όμως κινούνται στα όρια της αυστηρής πρόσβασης, χωρίς ελευθερία και αυτοσχεδιασμό, σε ρηγά ανάγλυφες επιφάνειες. Στο δείγμα της Ζάβορδας, μολονότι εμφανίζονται «αιωρούμενοι» κόμβοι, δηλαδή στοιχεία από την παλαιότερη και «ανώτερη» βυζαντινή παράδοση,

ωστόσο με ελεύθερο τρόπο σκαλίζονται τα πεδία σκακιού -τετράγωνα και ρομβοειδή σχήματα, φυσιογνωμίες και άλλα- στοιχεία που μαρτυρεί για την ελευθερία που είχαν οι τεχνίτες αντικειμένων από ξύλο. Έχουμε, επίσης, και τα χαρακτηριστικά κοψίματα με μαχαίρι, που εμφανίζονται σε όλα τα σημεία. Τορνευτά στοιχεία, εξάλλου, εμφανίζονται το μεσαίωνα σε ζωγραφισμένα έπιπλα και σε μικρογραφίες.

Εικ. 106

Λεπτομέρειες από το ξύλινο αναλόγιο του ναού του Αγίου Γεωργίου (15ος αι.)

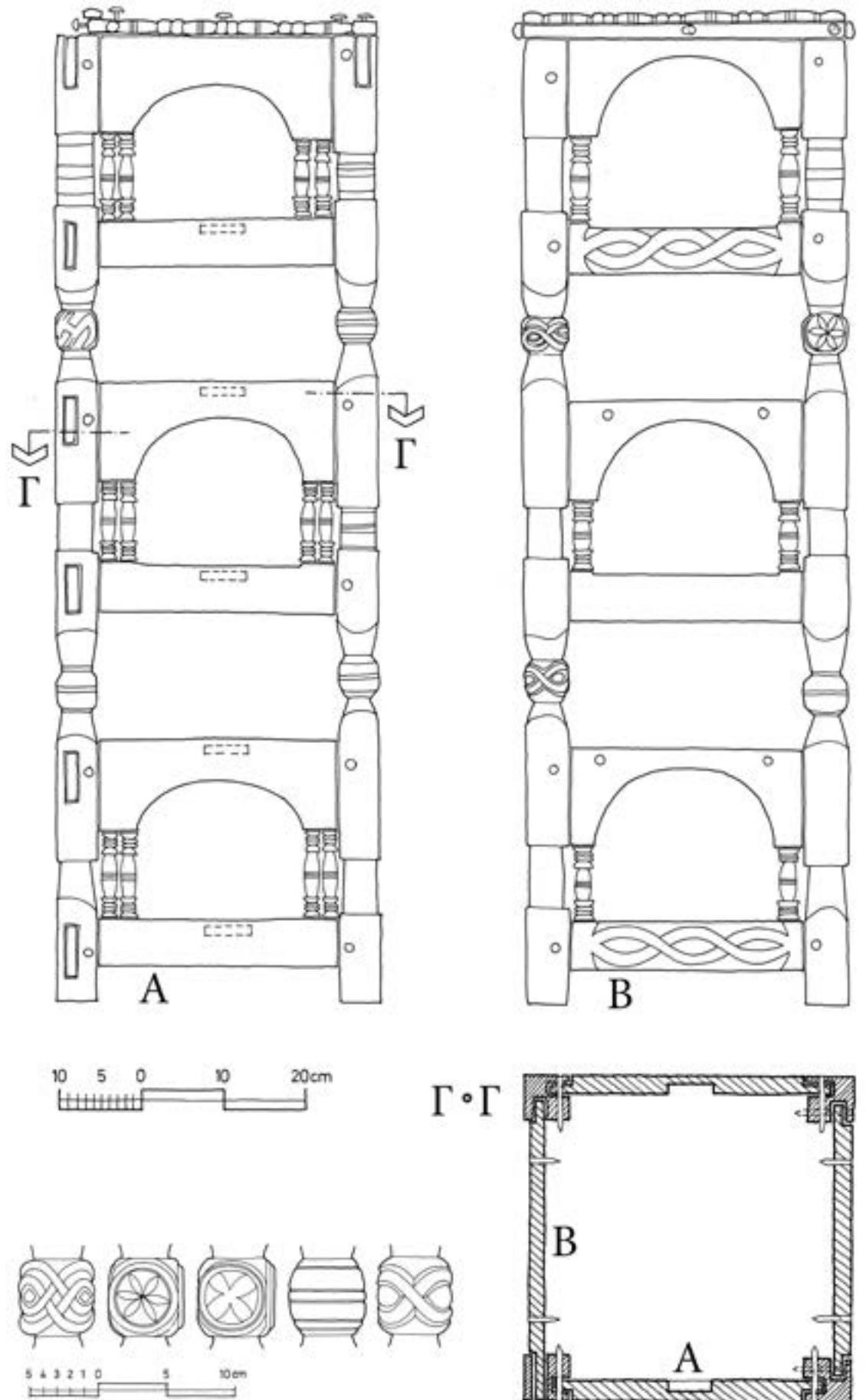


Δείγματα εκκλησιαστικών έργων αυτού του είδους είναι πολύ σπάνια, γιατί πρόκειται για αντικείμενα φορητά, κατασκευασμένα από ευπαθές υλικό, τα οποία γι' αυτόν το λόγο καταστρέφονται ευκολότερα. Και στους δύο χώρους, στο Μετέωρο και τη Ζάβορδα, προστατευμένα σε μεγαλύτερο βαθμό, επιβίωσαν.

Για τη γλυπτική σε ξύλο στη βυζαντινή τέχνη ο Γ. Σωτηρίου δημοσιεύει το 1930 το μοναδικό ως σήμερα γνωστό δείγμα αναλογίου από τη βυζαντινή εποχή, του ναού του Αγίου Στεφάνου στην Καστοριά (εικ. 111).²⁴ Πρόκειται, όμως, για αναλόγιο διαφορετικής κατασκευαστικής δομής και διαφορετικού διακοσμητικού προγράμματος, με πλατιές οριζόντιες πλάκες, διακοσμημένες με ανάγλυφο, μεταξύ των οποίων βρίσκονται σειρές κιόνων. Στο δείγμα αυτό προστέθηκε σε μεταγενέστερη εποχή κινητό άνω τμήμα, με λοξές επιφάνειες, στις οποίες, κατά την ανάγνωση, στηρίζονται τα βιβλία.



Εικ. 107
Μονή Μεγάλου Μετεώρου.
Σχέδια του ξύλινου αναλογίου



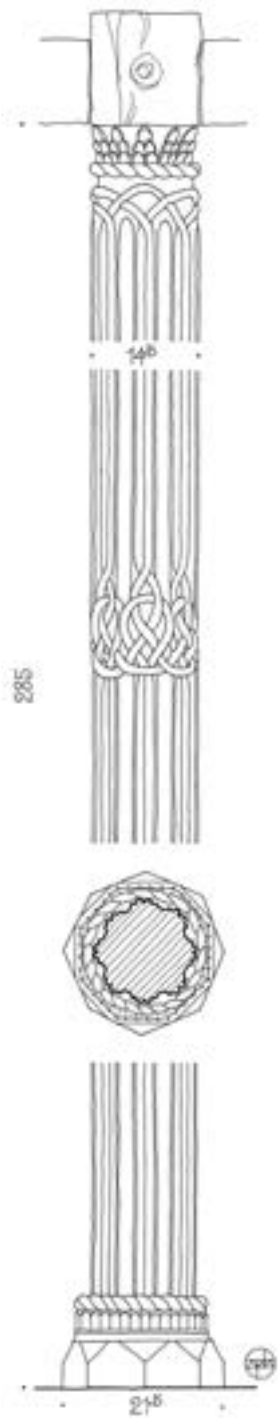


Εικ. 108
Μονή Μεγάλου
Μετεώρου.
Το ξύλινο αναλόγιο
(τέλος 14ου αι.).
Σύνολο και
λεπτομέρειες

Κρίνοντας από άλλα έργα, όπως το περίφρακτο κτητορικό τάφου²⁵ και το τμήμα ουρανού προσκνηταρίου-εικονοστασί-ου²⁶ του ίδιου ναού, το αναλόγιο²⁷ και τα τμήματα ουρανού προσκνηταρίων του βυζαντινού μουσείου Καστοριάς,²⁸ καθώς και το τέμπλο του ασκηταρίου στο νησί Mali Grad της Μεγάλης Πρέσπας,²⁹ του ίδιου πνεύματος και με εκλεπτυσμένη δια-

δικασία κατασκευής, διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για άλλη ξυλογλυπτική τεχνική, αν και της ίδιας πιθανόν εποχής.

Νεότερα δείγματα, σε βορειότερες περιοχές, στην κοιλάδα του ποταμού Crna Reka του Κοσσυφοπεδίου, και σε άλλες μονές, παρουσιάζουν εντελώς διαφορετική ξυλογλυπτική αντίληψη και κατασκευή.



Εικ. 109
Μονή Μεγάλου
Μετεώρου.
Σχέδιο του κίονα
από το τέμπλο του
παλαιού καθολικού
(τέλος 14ου αι.)

1 Παράδειγμα τέτοιας επεξεργασίας συναντάται σε πλούσια διακοσμημένο ξυλόγλυπτο βημόθυρο (αριστερό φύλλο), που προέρχεται από το Πέραμα Ιωαννίνων (σήμερα στο μουσείο του μητροπολιτικού μεγάρου), με την παράσταση του αρχαγγέλου Γαβριήλ και του αποστόλου Πέτρου (13ος-14ος αι.). Το βάθος των ανάγλυφων παραστάσεων έχει αποδοθεί με διάτρητη τεχνική και κοσμείται με σχέδια που δημιουργούν τετράγωνα πεδία σκακιού ή ζατρίκια στο διάχωρο με τον απόστολο (κάτω), τα οποία παίρνουν το σχήμα του ρόμβου στο διάχωρο με τον αρχάγγελο (πάνω), ενώ γίνονται ωσειδή στην απόληξη (*Sotiriou*, *La sculpture sur bois*, 175, εικ. 3. *Παρασκευή Παπαδημητρίου*, Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημόθυρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα, Θεσσαλονίκη 2008, 101, εικ. στη σ. 106). Πρόκειται για παλαιά μοτίβα, χαρακτηριστικά όχι μόνο στην καλλιτεχνική επεξεργασία του ξύλου αλλά και στην αρχιτεκτονική. Εκτός από τα πεδία σκακιού που χαρακτηρίζουν τη ρωμαϊκή, και κατόπιν και τη βυζαντινή πρακτική δόμησης, κάπως πιο πολύπλοκη ήταν η δόμηση με κατάλληλα, διαγώνια τοποθετημένα, τεμάχια πλίνθου ή λίθου με την μπροστινή πλευρά τετράγωνου σχήματος, η λεγόμενη *opus reticulatum*. Γνωστός ήδη στα έργα του Βιτρούβιου και του Πλίνιου, ο προαναφερόμενος τρόπος δόμησης διατηρήθηκε ως το τέλος, όχι μόνο στην αρχιτεκτονική του Βυζαντίου, αλλά και στην αρχιτεκτονική των υπό την επιρροή του γειτονικών χωρών (*G. Subotić*, *Keramoplastični ukras, Istorija primenjene umetnosti kod Srba*, I, Beograd 1977, 44 κ.ε.).

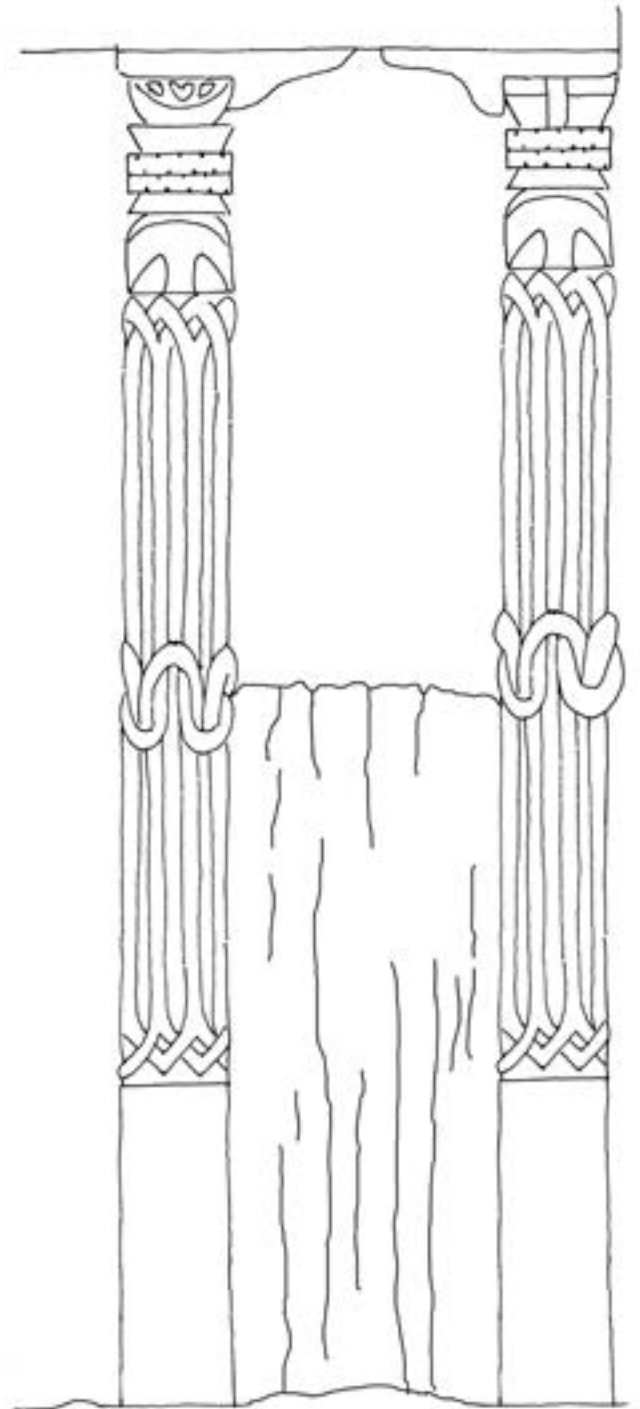
2 Η *Mirjana Ćorović-Ljubinković*, η οποία αφιέρωσε χωριστό κεφάλαιο στα ξυλόγλυπτα τέμπλα, μνημονεύει δείγματα κοσμημάτων με το μοτίβο αυτό, καθώς και τα έργα του Μουσείου Μπενάκη και του Εθνικού Μουσείου Βελιγραδίου. Το μοτίβο εμφανίζεται και σε άλλα έργα εφαρμοσμένης τέχνης, για παράδειγμα σε αρχαίο αγγείο από ψημένο πηλό από τη Budva, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου (βλ. *Ćorović-Ljubinković*, *Srednjevekovni duborez*, 22, σημ. 87).

3 *Γ. Σωτηρίου*, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, I, Αθήνα 1942, εικ. 114 (σύμφωνα με τη *Mirjana Ćorović-Ljubinković*).

4 *Dj. Bošković, M. Kovačević*, *Hilandar. Saborna crkva*. Beograd 1992, σχ. 14 και 16. *S. Nenadović*, *Osam vekova Hilandara*. Beograd 1997, 90, εικ. 195.

5 *G. Millet*, *Monuments byzantins de Mistra*, Paris 1910, 273, πίν. XLIV, 2 και XLV.

6 *Gordana Babić, V. Korać, S. Ćirković*, *Studenica*, Beograd 1986, 96-98.



Εικ. 110
Ναός Μικρών Αγίων Αναργύρων
στην Αχρίδα. Σχέδιο των κίωνων
του τέμπλου (μέσα 14ου αι.)

7 *Todić*, Staro Nagoričino, εικ. 3.

8 Όπου κατασκευάστηκε με πιο απλοποιημένο τρόπο, σε μορφή που σημείωσε ο *M. Vasić*, La date de l'église Saint-Georges à Mlado Nagoričino, Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, εικ. 11.

9 *J. Nešković*, Djurdjevi Stupovi u starom Rasu, Kraljevo 1984, εικ. 24.

10 *N. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης*, Γεράκι. Θεσσαλονίκη 1981, εικ. 185, 186.

11 Την εμφάνισή τους στις μικρογραφίες παρουσίασε ιδιαίτερα η *Alisa V. Bank*, Prikladnoe iskus-

stvo, 96). Η συγγραφέας δεν αποκαλεί το μοτίβο ηράκλειο κόμβο, αλλά λέει ότι οι μορφές παρουσιάζονται κάτω από τόξα, ανάμεσα σε δύο κολόνες οι οποίες στη μέση διαπλέκονται.

12 Il Menologio di Basilio II, Torino 1907, πίν. 285, 3. *P. Buberl, H. Gerstinger*, Die byzantinischen Handschriften, II, Leipzig 1938, 204, πίν. VI, 1, 2, πίν. VII, 1, 2, πίν. XXVII, 1. *Lazarev*, Istorija, πίν. 244 (ευαγγέλιο της Πάρμα, Biblioteca Palatina, Palat. 5, τέλη 6ου αι.). *J. Ebersolt*, La miniature byzantine, Paris-Bruxelles 1926, πίν. XVII. *A. Grabar*, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge, I-III, Paris 1968, πίν. 121.

13 *V. N. Beneševič*, Pamjatniki Sinaja arheoloģičeskie i paleografičeskie, I, Leningrad 1925, πίν. 31. *Lazarev*, Istorija, πίν. 156, 207, 208. *Του ιδίου*, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, πίν. 240.

14 Σε ελληνικό τετραευαγγέλιο του 12ου αιώνα στην Εθνική Ρωσική Βιβλιοθήκη της Αγίας Πετρούπολης, αρ. 223, (βλ. *Isskustvo Vizantii v sobraniah SSSR*, II, Moskva 1977, 67).

15 Στο χειρόγραφο αρ. 296, επίσης του 12ου αιώνα (ό.π., 523).

16 Το μοτίβο, τονίζει η *Mirjana Čorović-Ljubinković*, εμφανίζεται σε ναούς και τέμπλα στο χειρόγραφο του μοναχού Ιακώβου (βλ. *A. I. Nekrasov*, Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie, L'art byzantin chez les Slaves, II/1, Paris 1932). Εμφανίζεται επίσης, σε χειρόγραφο του Σινά του 13ου αιώνα.

17 *Bank*, Prikladnoe iskusstvo, 94-96, σχ. 80, όπου παρουσιάζει και σχέδια της διακόσμησης, ιδιαίτερα των κίωνων δεμένων σε κόμβο, σχ. 83. *Κάτια Λοβέρδου-Τσιγαρίδα*, Βυζαντινή μικροτεχνία, Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, II, Άγιον Όρος 1996, 460, εικ. 392.

18 *G. Matthiae*, Le porte bronze bizantine in Italia, Roma 1971 (στο Βατικανό, εικ. 9 και στο Monte Sant Angelo, εικ. 62). Σε κάποιες θύρες οι δεσμοί, πιθανότατα ίδιου χαρακτήρα, ορίζονται με στιλιζαρισμένη μορφή (στο ναό San Paolo fuori le mura της Ρώμης, εικ. 3, 34, 36, 38, 40, 41, 43, 45-48, στον καθεδρικό του Αμάλφι, εικ. 3 και στο ναό San Marco της Βενετίας, εικ. 82-84, 86-95, 98, 100, 103-112).

19 *G. N. Čubinašvili*, Voprosy istorii iskusstva: Issledovanija i zametki, I, Tbilisi 1970 (Račinskij triptih iz slonovoj kosti, 206-235, πίν. 80-93).

20 *Sotiriou*, La sculpture sur bois, 173-176.

21 Το αρχικό σχήμα του σε σχέδιο παρουσίασε ο *E. Bértaux* στο έργο L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, 555-556, πίν. 251 και 252.

22 *Čorović-Ljubinković*, Srednjevekovni duborez, 19-23, εικ. 3. Σχετικά με το μοτίβο του ηράκλειου



Εικ. 111
Ναός Αγίου
Στεφάνου
Καστοριάς,
Ξύλινο αναλόγιο
(14ος αι.)

κόμβου στη Δύση, η συγγραφέας επισημαίνει ότι και ο E. Mâle θεωρούσε ότι στη Λομβαρδία έφθασε από το Βυζάντιο (*E. Mâle, L'art religieux du XIIe siècle en France, Paris 1928*).

²³ G. Subotić, *Justinus Simonopetritis, L'iconostase et les fresques de la fin du XIVe siècle dans le monastère de la Transfiguration aux Météores, Actes du XVe Congrès des études byzantines, II, Athènes 1981, 751-758.*

²⁴ Sotiriou, *La sculpture sur bois, 174-175, πίν. XIV, 2β.*

²⁵ Ό.π., 174-175, πίν. XIV, 2α.

²⁶ Ό.π., 174-175. Πρόκειται για δημοσίευση σχεδίου από τμήμα ουρανού προσκυνηταρίου σε ανάπτυγμα. Τμήματα ουρανού άλλων προσκυνηταρίων του Βυζαντινού Μουσείου Καστοριάς έχουν παρεμφερή με αυτόν, σε διάταξη και εκτέλεση, διάκοσμο και κίονες. Η σύγκριση δημιουργεί τη βεβαιότητα ότι πρόκειται για έργα του ίδιου εργαστηρίου και ότι πιθανόν και αυτά να προέρχονται από το ναό του Αγίου Στεφάνου.

²⁷ Το αναλόγιο του βυζαντινού μουσείου Καστοριάς συγγενεύει σε μεγάλο βαθμό, ως προς την κατασκευαστική δομή και το διάκοσμο, με το αναλόγιο του ναού του Αγίου Στεφάνου.

²⁸ Τα ξυλόγλυπτα έργα του μουσείου τα έκανε γνωστά σε εμάς ο αρχαιολόγος Γιάννης Σίσιου, για το οποίο τον ευχαριστούμε.

²⁹ Sotiriou, *La sculpture sur bois, 173.*

Σημείωση: Το αναλόγιο το εντοπίσαμε στο ναό του ασκηταριού το έτος 1972. Μετρήθηκε και φωτογραφήθηκε το 1976 στη μορφή που δημοσιεύεται. Μετά την κατασκευή ξύλινης σκάλας, η ανάβαση στο ασκηταριό έγινε εύκολη και ασφαλής για μεγάλο αριθμό ανθρώπων. Σε νεότερη επίσκεψή μας (Απρίλιος 2004), το αναλόγιο, θλιβερά κομμένο στη μέση, βρισκόταν εκτός του ναού, έχοντας, φυσικά, απολέσει τα χαρακτηριστικά και τη λειτουργικότητά του. Σε άλλη ανάβαση (Σεπτέμβριος 2007) δυστυχώς δεν σωζόταν κανένα από τα δύο τμήματα.

5. ΟΙ ΕΝΘΥΜΗΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΠΙΣΚΕΠΤΩΝ

ΕΙΣ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ
ΕΙΣ ΤΟΝ ΚΑΤΟΙΚΟΥΝ

Οι ενθυμήσεις των επισκεπτών (16ος-20ός αι.)

Εικ. 112
Ναός του
Αγίου Γεωργίου.
Ενθυμήσεις
των επισκεπτών
στην τοιχογραφία
της Βαπτίσεως
του Χριστού

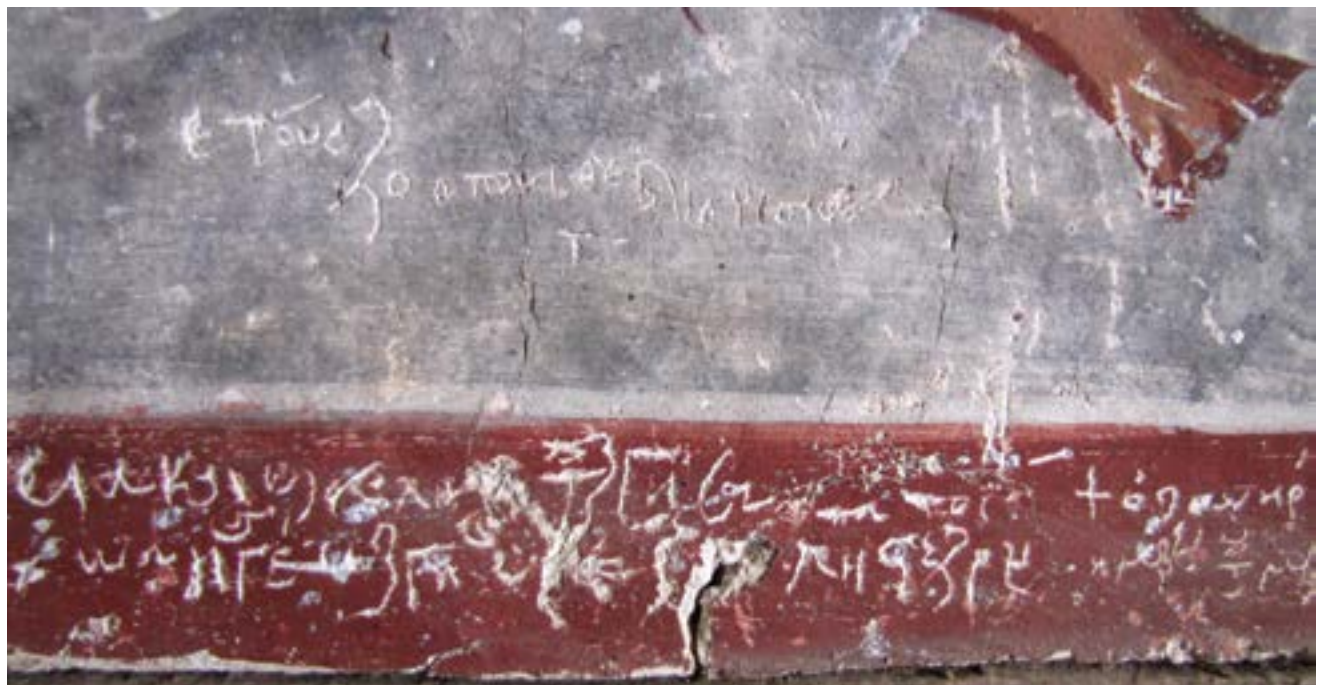
Η συνήθεια του «προσκυνήματος» είναι παγκόσμια και πανανθρώπινη. Στο πλαίσιο κάθε θρησκείας παρατηρείται το ίδιο φαινόμενο: συχνά οι πιστοί ταξιδεύουν σε μακρινούς τόπους, που είναι ευρέως γνωστοί για τα θαύματα που συνέβησαν σε αυτούς ή για κάποιον θαυματουργό άγιο. Στον τόπο αυτόν ελπίζουν να πάρουν ευλογία, να ενθαρρυνθούν στον καθημερινό τους αγώνα και να βρουν παρηγοριά.

Επειδή ο προσκυνητής βιώνει μία ιδιαίτερη πνευματική κατάσταση, αισθάνεται την ανάγκη να την καταγράψει και να απαθανατίσει το γεγονός ότι βρίσκεται στον συγκεκριμένο τόπο. Έτσι δημιουργούνται οι διάφορες «επιγραφές» και «ενθυμήσεις». Οι επιγραφές χριστιανών προσκυνητών ανά-

γονται στους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού. Ο μεγάλος αριθμός των επιγραφών που βρίσκονται διεσπαρμένες σε ολόκληρη τη Μεσόγειο είναι μία ένδειξη ότι η συνήθεια των προσκυνητών να αφήνουν γραπτά σημάδια αποτέλεσε απαραίτητο και σχεδόν επίσημο χαρακτηριστικό του χριστιανικού προσκυνήματος.

Στον 18ο αιώνα, ο περίφημος προσκυνητής Βασίλειος Μπάρσκι ανήγαγε την παράδοση της ενθύμησης στο επίπεδο της τέχνης. Καλύπτοντας τους τοίχους με λεπτομερείς ενθυμήσεις και πληροφορίες αναβάθμισε την προσωπική μαρτυρία σε ιστορικό τεκμήριο. Όμως πρόκειται για εξαίρεση. Οι περισσότεροι προσκυνητές ικανοποιούνται σημειώνοντας απλώς το όνομά τους ή τη

Εικ. 113
Ενθυμήσεις
των επισκεπτών
στην τοιχογραφία
της Βαπτίσεως
του Χριστού
(1561/2, 1618, 1642)





Εικ. 114
Ενθύμηση κτητορική
(αρ. 22) στην
τοιχογραφία
της Βαπτίσεως
του Χριστού (1773)

χρονολογία του προσκνήματος και ελάχιστες άλλες πληροφορίες για το άτομό τους.

Επειδή οι ενθυμήσεις αυτές είναι συνήθως χαραγμένες πάνω σε τοίχους και συχνά πάνω σε τοιχογραφίες, ενδέχεται να αποκτούν στα μάτια μας τις διαστάσεις βανδαλισμού ή ασύγνωστης «εικονομαχικής» πράξης. Είναι, πάντως, διαπιστωμένο ότι, εφόσον υπάρχει ελεύθερη επιφάνεια, οι περισσότεροι προσκνητές γράφουν στα άκρα των τοιχογραφιών, προσπαθώντας να μη βλάψουν τις κύριες μορφές των παραστάσεων. Με το πέρασμα του χρόνου, οι προσκνηματικοί τόποι γεμίζουν με ονόματα και ενθυμήσεις και έτσι οι καινούργιοι προσκνητές δεν διστάζουν να προσθέσουν και εκείνοι τα δικά τους ονόματα.

Σήμερα σε πολλά μοναστήρια υπάρχει το λεγόμενο «βιβλίο επισκεπτών», και οι προσκνητές, αντί να γράφουν στους τοίχους, παροτρύνονται να σημειώνουν τα ονόματά τους σε χαρτί. Όμως, η παλαιά συνήθεια συνεχίζεται...

Στο ασκηταριό του Αγίου Γεωργίου σώζονται περισσότερες από εκατό ενθυμήσεις. Ο κατάλογος που ακολουθεί δεν είναι εξαντλητικός, λόγω του μεγάλου αριθμού των ενθυμήσεων, των δυσκολιών στην ανάγνωση και άλλων συναφών προβλημάτων. Χρονολογικά, οι ενθυμήσεις κλιμακώνονται από το 16ο αιώνα ως σήμερα. Μεγάλος αριθμός σύγχρονων προσκνητών επισκέφθηκαν το ασκηταριό και άφησαν και αυτοί τα ονόματά τους. Σύμφωνα, όμως, με το σκοπό αυτής της μελέτης, δίνουμε έμφαση στις παλαιές ενθυμήσεις.

Πολλές ενθυμήσεις υπογραμμίζουν το γεγονός ότι οι προσκνητές «ανέβηκαν», τονίζοντας έτσι τον κόπο και το βίωμα της ανοδικής πορείας προς το ασκηταριό. Επιπλέον, πολλές ενθυμήσεις προέρχονται από ιερείς και διακόνους προσκνητές, οι οποίοι λειτούργησαν στο ναό. Άλλοι προσκνητές άφησαν το σημάδι τους την ημέρα της εορτής του αγίου Γεωργίου, την προσφορότερη για να επισκεφθεί κανείς το ασκηταριό, και, πιθανώς, η πανηγυρική

ατμόσφαιρα τους ενθάρρυνε να χαράζουν τα ονόματά τους. Παρόλο που οι περισσότερες ενθυμήσεις είναι γενικής φύσεως, ορισμένες προσφέρουν ενδιαφέρουσες πληροφορίες, όπως για παράδειγμα οι πέντε ενθυμήσεις (αρ. 22, 23, 31, 32, 35) που αναφέρονται στις κτηριακές προσθήκες των ετών 1773-1793. Μνημονεύονται σε αυτές τα πρόσωπα που εργάστηκαν, ο τόπος καταγωγής τους, η συγκεκριμένη οικοδομική εργασία που επιτέλεσαν, καθώς και το ποσό της αμοιβής τους.

Εικ. 115
Ενθυμήσεις των επισκεπτών στο βράχο, της βόρειας πλευράς του ναού

Η προέλευση των επισκεπτών του ασκηταριού είναι από τις γειτονικές επαρχίες των Γρεβενών, της Σιάτιστας, της Κοζάνης, των Σερβίων, της Ελασσόνας, του Τυρνάβου και της Καλαμπάκας. Έχουμε όμως και

δύο μοναχούς από το Άγιον Όρος, έναν από τον Πρόδρομο της Βέροιας και έναν ιεροδιάκονο από το Καρπενήσι.

Ενθυμήσεις

1 * 1561/2 (εικ. 113)
+ ετους ,ζο' (7070) οπου ιρθε ο Διονισιος

2 * 1582
Διμιτριος ιερομ(όναχος) ,αφπβ'

3 * 1593/4
έτος ,ζρβ' (7102) / ανεβη(;) ο Γλιγόριος ...

4 * 1618
+ όταν ήρθα εγω ό Φιλώθεος ιεροδιάκον ό



Εικ. 116
Ενθυμήσεις
των επισκεπτών
στο βράχο της
βόρειας πλευράς
του ναού



Τυρναβιότης κ(αι) ελειτούργισα με τον παπα
κυρ Ησαία / ημέρα του μεγάλου Γεωργίου ::
έτους ,ζρκς' (7126)

5 * 1618
Φιλώθεος ἱερο/διακον ὁ Τυρναβιοτης ετος /
,ζρκς' (7126)

6 * 1621/2
,ζρλ' (7130)

7 * 1642
+ ηρθα εγω ω π(α)πα Νικηφόρος με των Κωστά-
νττιω κ(αι) με τον Κιριακόν και ελητουργήσα /
τιν τριτιν τις διακινησιμου: ω αγι(ος) Γεώργιος /
[...] μην ιουνιος κατα το ετος ,ζρν' (7150)

8 * 1653/4
έτος ,ζρξβ' (7162)

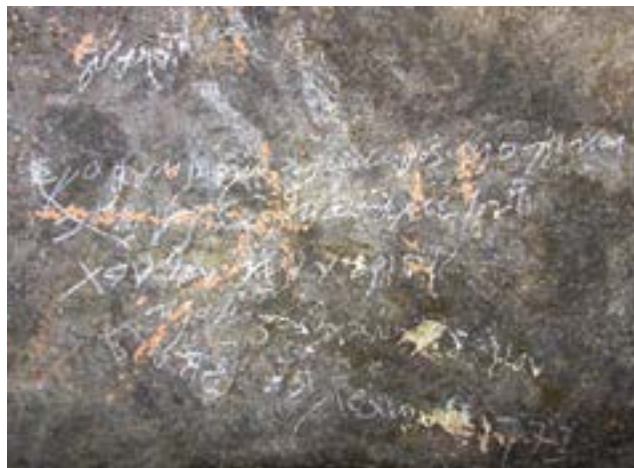
9 * 1662
ετους ,αχξβ' έδο / ήρθα ο π(α)πα Λουκάς / κ(αι)
έλιτούργισα.

10 * 1662
έτος ,αχξβ' ήρθα / ὁ π(α)πά Λουκάς / με τόν
Γαβριήλ / κ(αι) έλιτούργισα.

11 * 1714
,αψιδ' / ετος ανέβικα / εγὸ ο Διονίσιος / απο τον
Πρ(ό)δ(ρο)μον

12 * 1744
τιν μερα του αγιου Γιοργιου / θμισις προς ιλθα

Εικ. 117
Ενθύμηση κτητορική
(αρ. 23) στο βράχο
της βόρειας πλευράς
του ναού (1773)



- 18 * 1764
1764 ιουνηου - 13 / ο Σιλβεστρος κατεβηκα / ο
Λαβρηοτης
- 13 * 1748
1748 εϊς τοϋς 1748 / χάρην προσκυνίσεως / Δωρόθεος
ιερο/διάκονος
- 19 * 1768
1768 Μαρκο[ς] Πουρνάρος / απο Κοζανι
- 14 * 1750
+ Σωφρόνιος / μοναχός / αγιῳρήτις / προσκινη-
τις 1750 / τοϋ αγίου - / μηνί αυγούστου 15
- 20 * 1770
έτωσ 1770 / απριλίου μηνός 22 / ήρθα εγο ο π(α)
πα Ζωσιμάσ κ(αι) ο π(α)π(α) Άνθιμοσ / κ(αι) ο
π(α)πα Σήλβιστροσ κ(αι) ο π(α)πα Θιοφα/νισ και
ο διακοσ κ(αι) ελητουργίσαμη
- 21 * 1773
τισ αυτισ μονισ / λιτουργισα / εγο ο Ζαχαρίασ
ιερομοναχοσ / ετοσ - 1773 / μινι δικεμβρίου 5
- 15 * 1760
έτοσ 1760 ανεβη/κα εγο ο π(α)πα Ανθι/μοσ
και ανέβασα τα βηβλη/α / μαΐου /4 που εφι/
ράμε
- 22 * 1773
1773 δεκεμβρίου 20 / εγο ο Νικολασ το παπαδου-
λι / μαστορεφτησα τον τιχον / ολον τον κινου-
ριον / δια λλαιγια 150 / απο Κοζανι
- 16 * 1760
έτοσ 1760 μαρτίου 5 / ανεβικα ἐγώ / ό π(α)πά
Άνθιμοσ ιός / τίσ καλογριάσ α/πο Αϋλέσ κ(αι) έ/
προσκύ/νισα / ήμε/ρα κυ/ρια/κή
- 23 * 1773 (εικ. 117)
θύμυσησ / εγο ο νηκολασ κ(αι) ο Μάθοσ κ(αι) ο
- 17 * 1764
1764: / νουνου 13 / ανεβηκα / εγο ο Σιλβε/στροσ
απο / αγιον ωροσ



Εικ. 118
Ενθύμηση κτητορική
(αρ. 32) στην
τοιχογραφία της
Βαπτίσεωσ του
Χριστού (1782)

Τζίκος / κ(αι) ο Γριγόρις εφτησαμε τον τι/χον τον κυνουριον / κ(αι) ο Κόστας το κυνουριον / βυττζι ις χρονους 1773

24 * 1773
ήρθα εγώ ο π(α)πα Βυσαρίον / απο χορίου Ασπροκλισίας / 1773

25 * 1775
Μαρλάς / ανεβηκα αυγουστου 6 / του ετους 1775

26 * 1776(;)
Ίωάννης / άνειμιός του Γρεβενών / ήλθεν εδώ καί λίαν / εφοβήθη / 1776 μαΐου 1

27 * 1777
1777 οκτομβρίου 20 / ήρθα εγώ ό Γεόργιος / Πασχάλη έκ πόλεος / Κοζάνης

28 * 1778
Εγο ο Μανθος το παπαδουλι θυμισιν οταν / ηρθα εκ Κοζανις

29 * 1780
θυμισιν όταν / ιρθα εγο ο π(α)πα Βαρθολομαίος / ις τον αγιον Γεοργιον απο Κοζανιν / ετος 1780 αυγουστου 5

30 * 1781
θυμισιν οταν / ιρθα εγο ο / Χαραλαμ/πος στον α/ γιον Γεοργιον / προσκυνιτις / ετος 1781 / αυγού- στου / 7.

31 * 1782 (εικ. 119)
Θυμισιν οταν / εξανασα[ρα]/μι τα κирами/δια ιγο ο Κο/στας μι τον π(α)πα Βαρθωλομε(ον) 1782 νοεμβριου 5

32 * 1782 (εικ. 118)
ο μαστορας ο Κώστας απο Κοζιανι / ετος 1782 νοεμβρίου 5 / θυμισιν οταν εξανασιαραμη / την σκιπαστή ιγώ ο Κοστας και ο / π(α)πα Βαρθολο- μαίος και ιρθαμι / μερα σάβατο και το τι/λιοσαμι. Εγο ο παπα Βαρθολομαίος γράψω

33 * 1792
ιρθα εγώ ό παπα / Γεοργις απο Κο/πλητζα / 1792

34 * 1792
1792 ηρθα εγο π(α)πα Γρηγόρης / απο την Αγια Τριαδα / απο Σταγους

35 * 1793 (εικ. 120)
θυμησι οταν εφτ[ι]α/σαμε τον τιχο απο τασκιτα- ριο με τον θόλο / 1793

36 * 1793
1793 ιουνίου 15 / κάγώ προσήλθον προσκυνή- σεως χάριν / Στέφανος Κωνσταντινίδης Κοζανί- της

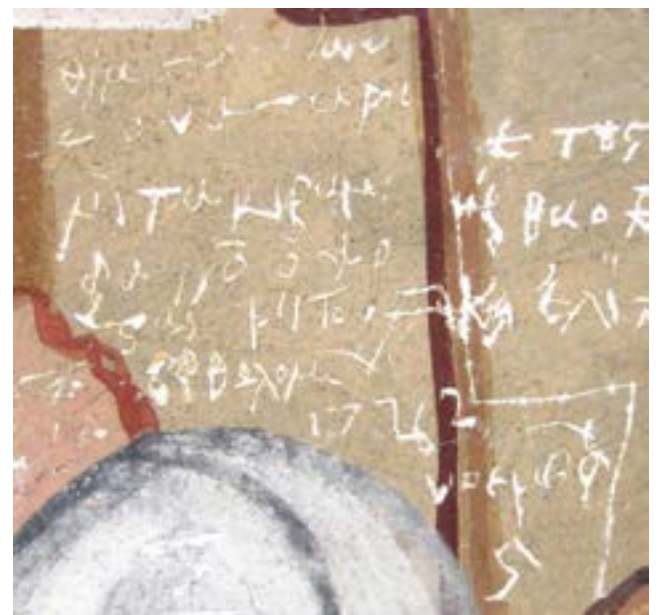
37 * 1795
1795 νοεμ(βρίου) ιγ' / κάγώ ο Ανανίας / ιεροδιά- κωνος έκ κώ/μης Καρπενησιου / ήλθον

38 * 1825
1825 μαρτίου 26 / Σιλβεστρος / Ζάβορδα

39 * 1832
1832 γιναρις 20 / Γιανακις / Νικολας / Καλιαν

40 * 1832
ετους 1832 / ωντας ηρ/θα εγο παπα Γη/ανης απο

Εικ. 119
Ενθύμηση κτητορική (αρ. 31) στην τοιχογραφία της Βαπτίσεως του Χριστού (1782)



/ χοριον Κησαρ/για Κωνσταντη Ξανθος

τῆς αγιας Κυριακῆς / 7 Ιουλίου 1916 / μαζί με
τον / Κοσμαν κ(αι) τον / Νεοφυτον

41 * 1833

1833 Δικεμβριου 25 / ηρθα εγο ο Γιανακις /
Τζαπαλας

48 * 1926

1926 Ἰουν(ίου) 4. / + Ἀρχιμ(ανδρίτης) Νικη-
φόρος Α. Παπασιδέρης / και Μοναχ(ός) Κοσμάς
Καραπατά[κης]

42 * 1835

1835 Σταμος / Γιανακι / Καλιαν

49 * 1945

Ἄθανασιος / Λαζαργιώτης χοριον Κατα/καλη
1945

43 * 1835

1835 Σπεργιος / Τουτζικας / Καληανι

44 * 1850

1850 ἰουνίου 13 / τί Γιάνης Τάνζου παπασατιστι-
νός / Παναγότις Αποστολι / Λουνζας Διμιτριου
Κυρτανζου και Γληγόρις Μιχαλ Κουκοσις (:)

50 * 1952

Τό ἔτος / 1952 / ἦρθα εἰς τήν / ἑορτήν / τοῦ ἀγίου
/ μας

45 * 1898

Γεώργιος Ἀνατολίου / Νικόλαος Ν. Ἀλούση /
Σιατιστεῖς / Αὐγούστου 16 / 1898

46 * 1907

1907 Αὐγ(ούστου) 4. Ἱεροδ(ιάκονος) Νικηφό-
ρος Ἀθ(ανασίου) Παπασιδέρης / καί Μοναχ(ός)
Κοσμάς Καραπατάκης

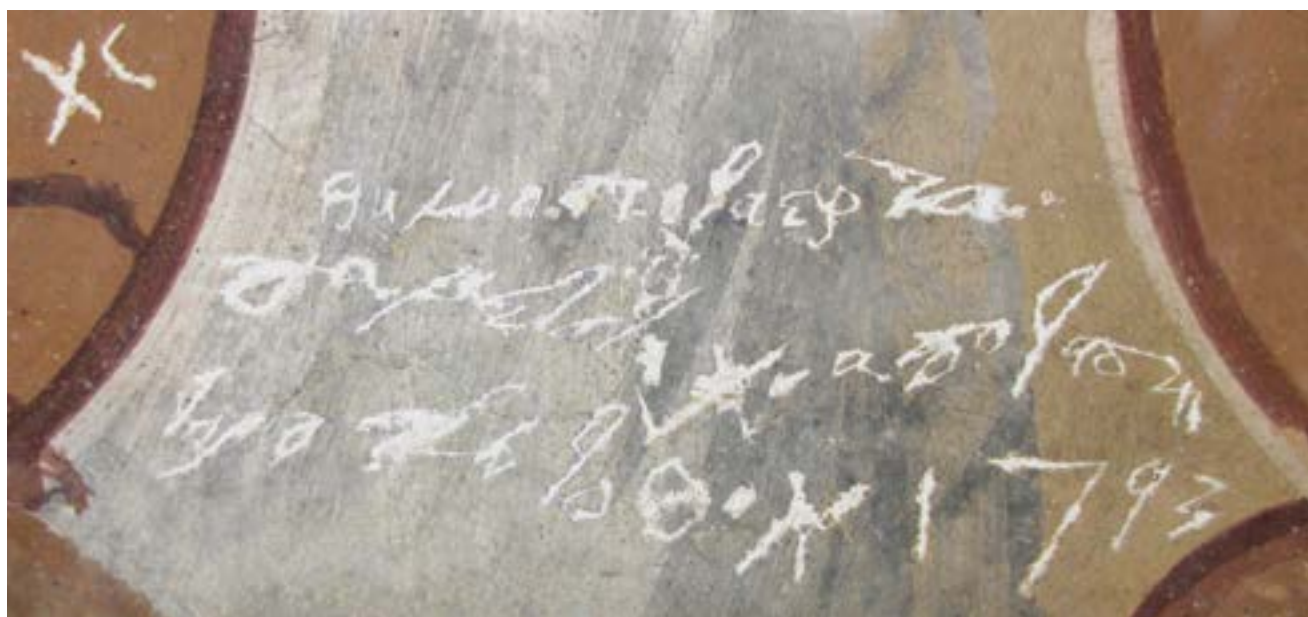
Σημείωση

Οι ενθυμήσεις:

αρ. 1, 3-4, 7-11, 13-17, 20, 22, 28-33, 35, 38, 41, 44, 46-50
βρίσκονται στις τοιχογραφίες του ναού και οι
αρ. 2, 5-6, 12, 18-19, 21, 23-27, 34, 36-37, 39-40, 42-43, 45
βρίσκονται στο βράχο της βόρειας πλευράς του ναού.

47 * 1916

Παρθενιος Παπανικολαου / ελητουρησα εδώ /



Εικ. 120
Ενθύμηση κτητορική
(αρ. 35) στην
τοιχογραφία της
Βαπτίσεως του
Χριστού (1793)



6. Ο ΚΟΙΜΗΤΗΡΙΑΚΟΣ ΝΑΟΣ
ΤΟΥ ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ ΜΙΧΑΗΛ



Ο κοιμητηριακός ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ

Εικ. 121

Η μονή Ζάβορδας και ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ (κάτω).

Γενική άποψη από νότια

Ο ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ, γνωστός ως κοιμητηριακός, βρίσκεται κάτω από το μοναστήρι, στο μονοπάτι που οδηγεί στο ασκηταριό του Αγίου Γεωργίου. Είναι κτισμένος σε τοποθεσία με πυκνή και χαμηλή βλάστηση δρυός και πουρναριού, και με απόκρημνες κατωφέρειες προς το ποτάμι.

Ο ναός, ορθογωνικού σχήματος, με δικλινή στέγη, αψίδα και στηρικτικές αντηρίδες στα ανατολικά, προστατεύεται από ανοικτό νάρθηκα στα δυτικά. Ο νάρθηκας εκτείνεται και προς το νότιο εξωτερικό κλίτος του ναού, το οποίο είναι φανερό ότι υπήρχε, και στο οποίο φυλάσσονταν τα οστά των πατέρων. Στην πρόσοψη του ναού, στη γωνία δεξιά, σε επαφή με τη θύρα που οδηγούσε από το νάρθηκα στο οστεοφυλάκιο, είναι τοποθετημένη μαρμάρινη πλάκα (εικ. 126) με χαραγμένη την επιγραφή:

Ετελιόθι το παρόν κηνοταφι[ον]
Έτος ,ζρκζ (7127=1618/9)
ηγούμενεβοντος Γαβριήλ
[...] πακας

Ο ηγούμενος Γαβριήλ, σύμφωνα με προσωπικά στοιχεία που μας δίνουν δύο ενθυμήσεις του κώδικα αρ. 134 της μονής Ζάβορδας, επωνομαζόταν Πάκας, καταγόταν από την Καστοριά, έγινε διάκος το 1604 και εκοιμήθη στις 27 Ιουλίου 1636.¹

Η μαρμάρινη πλάκα, στο επάνω μέρος δεξιά, έχει χαραγμένη μία ακόμη χρονολογία: 1773. Εξετάζοντας τις δύο χρονολογίες που ανα-

γράφονται στην πλάκα παρατηρούμε ότι η πρώτη, του 1618/9, αναφέρεται σε κοινοτάφιο, δηλαδή κοιμητήριο των μοναχών, που κτίστηκε επτά δεκαετίες μετά την κοίμηση του αγίου Νικάνορα. Η χρονολογία 1773 αναφέρεται στην ανακαίνιση του ναού ή, το πιθανότερο, στην ανοικοδόμησή του το έτος αυτό. Επομένως, η επιγραφή βρίσκεται στη θέση αυτή πιθανότατα σε δεύτερη χρήση. Αν εξετάσουμε, επίσης, τη γεωγραφική εγγύτητα του ναού του Αρχαγγέλου με το ασκηταριό του Αγίου Γεωργίου και τη στενότητα του χώρου που αυτό έχει, μπορούμε με βεβαιότητα να υποθέσουμε ότι το κοιμητήριο υπήρχε στην ίδια θέση από την αρχή της κατοίκησης του ασκηταριού. Η μορφολογία του εδάφους επέτρεπε στους ασκητές να έχουν εκεί βοηθητικά κτήρια και άλλες εγκαταστάσεις για την κάλυψη των αναγκών τους, δεδομένου μάλιστα ότι ο άγιος Νικάνορας μνημονεύεται ως ηγούμενος μονής του Αγίου Γεωργίου. Με την ανοικοδόμηση από τον ίδιο του μεγάλου μοναστηριού ο ναός παρέμεινε ως κοιμητηριακός.

Στην αβαθή αψίδα πάνω από τη θύρα του ναού εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ, με το ξίφος στο δεξί χέρι και τη ζυγαριά στο αριστερό. Πάνω από τον αρχάγγελο εικονίζεται ο Χριστός ευλογών με τα δύο χέρια, δεξιά δε και αριστερά οι άγιοι Νικάνορας και Διονύσιος ο Ολυμπίτης, σύγχρονοι άγιοι, οι οποίοι συνδέονταν με στενή πνευματική φιλία.

Στο εσωτερικό του κατάγραφου ναού, πάνω από τη θύρα, βρίσκεται η επιγραφή (εικ. 128):

Εικ. 122

Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.

Τοιχογραφίες πάνω από τη θύρα (1835)

Εικ. 123
Ναός του
Αρχαγγέλου
Μιχαήλ.
Η δυτική όψη



ΙΣΤΟΡΙΣΘΗ ΤΕ ΚΑΙ ΕΚΑΛΛΟΠΙΣΘΗ ΤΟ ΘΕΙΟΝ ΚΑΙ ΙΕΡΟΝ ΤΟΥΤΟ ΠΑΡΕΚΚΛΗΣΙΟΝ ΤΩΝ ΠΑΜΜΕΓΙΣΤΩΝ ΤΑΞΙΑΡΧΩΝ ΜΙΧΑΗΛ / ΚΑΙ ΓΑΒΡΙΗΛ, ΤΗΣ ΘΕΙΑΣ ΚΑΙ ΙΕΡΑΣ ΗΜΩΝ ΜΟΝΗΣ ΖΑΒΟΥΡΔΑΣ. ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΜΕΝ ΚΑΙ ΔΑΠΑΝΗ, ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΚΑ/ΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙ(ΟΥ) ΑΓΑΠΙ(ΟΥ), ΚΑΙ ΚΥΡ ΧΡΙΣΤΟΥ ΠΑΝΟΥ, ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΑΥΤΩΝ ΤΕ ΚΑΙ ΤΩΝ ΓΟΝΕΩΝ ΤΩΝ. 1835 Ίουνι(ου) 14. Διὰ χειρός / Γεωργίου Ζωγράφου, καὶ υἱοῦ αὐτοῦ Μανουήλ ἐκ Σελίτζης.

Ο ηγούμενος Αγάπιος μνημονεύεται και στην πρόθεση του ναού. Μνημονεύεται επίσης στη χαλκογραφία της μονής (1819), στο τέμπλο του παρεκκλησίου του Αγίου Αθανασίου (1820), σε ενθυμήσεις, σε βιβλιογραφικά σημειώματα ως γραφέας χειρογράφων

και στα κατάστιχα της μονής.² Ο ζωγράφος Γεώργιος μνημονεύεται σε φορητές εικόνες, ως γιος του Μανουήλ, και η καλλιτεχνική του δραστηριότητα τοποθετείται μεταξύ των ετών 1812 και 1835.³

Ο Γεώργιος μαζί με το γιο του Μανουήλ, όπως μαρτυρείται από επιγραφή, ιστορούν την ίδια χρονιά με το ναό του Αρχαγγέλου Μιχαήλ και το νάρθηκα του καθολικού της μονής Ζάβορδας (5 Απριλίου 1835). Ο Μανουήλ, όπως επίσης μαρτυρείται από επιγραφές, επιδιορθώνει την παλαιά τοιχογραφία του καθολικού (20 Οκτωβρίου 1869), ιστορεί τον τρούλο του και αγιογραφεί τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου (10 Δεκεμβρίου 1869). Τέλος, η αναφερόμενη στην επιγραφή πατρίδα των ζωγράφων Σελίτζα ταυτίζεται με τη σημερινή Εράτυρα Κοζάνης.

Εικ. 124
Ναός του
Αρχαγγέλου
Μιχαήλ.
Η νότια όψη



Σημαντικές επίσης επιγραφές υπάρχουν εντός του ιερού βήματος:

α. Στην αψίδα της προθέσεως:
Τῶν Ἱερομονάχων / Κωνσταντίνου. Θεοφάνου. Ζαχαρί(ου). Ἀγαπίου τῶν: / ἱερομονάχων.

β. Στη δεξιά αψίδα (εικ. 127):
Λαϊκῶν / Παναγιώτου καὶ τῶν γονέων καὶ ἀδελφῶν αὐτῶν. Χρίστου. / Στέργιου. Γιάνους κ(αὶ) τῶν τέκνων αὐτῶν. Ἄλεξιου. Βέργου. / Χαρισί(ου). Ἰωάννου συμβίας κ(αὶ) τῶν τέκνων. Τριανταφυλιάς. / Γεωργί(ου): συμβίας κ(αὶ) τέκνων.

Οι τοιχογραφίες, παρά τη φθορά του χρόνου, την εγκατάλειψη του ναού και την εισροή των νερῶν της βροχής, διατηροῦν τα ζωηρά χρώματά τους (εικ. 130). Αποτελοῦν, μάλιστα, καλὸ και αντιπροσωπευτικὸ δείγμα των εργαστηρίων της Δυτικῆς Μακεδονίας αὐτῆς της ἐποχῆς, οἱ δραστήριοι τεχνίτες των οποίων ζωγράφισαν πολλοὺς ναοὺς στην ευρύτερη περιοχή.

Τέλος, ἰδιαιτέρου ενδιαφέρον παρουσιάζει τὸ τέμπλο του ναοῦ (εικ. 129). Τα έντονα κόκκινα χρώματα, οἱ ζωγραφίες με τοπία και ἀνθη, δημιουργοῦν καλὸ ἀποτέλεσμα και καλὸ δείγμα της λαϊκῆς ζωγραφικῆς του πρώτου μισοῦ του 19ου αἰῶνα.

¹ Οι ενθυμήσεις στον κώδικα ἔχουν ως ἐξῆς: «† ἔτους ζριβ' [1604] ἔγινα ἐγὼ ὁ πάκας διάκος το ἀγι(ον) πάσκα», «ἐκίμηθη ο π(α)π(α) γαβριήλ ο ἱγούμενος ο πάκας εἰς στὴν καστωρία ἐν μηνὶ ἰωλίῳ εἰς στας κζ' του ἀγίου παντελεῖμον[ος] Ε(τος) ζρμδ' [1636]».

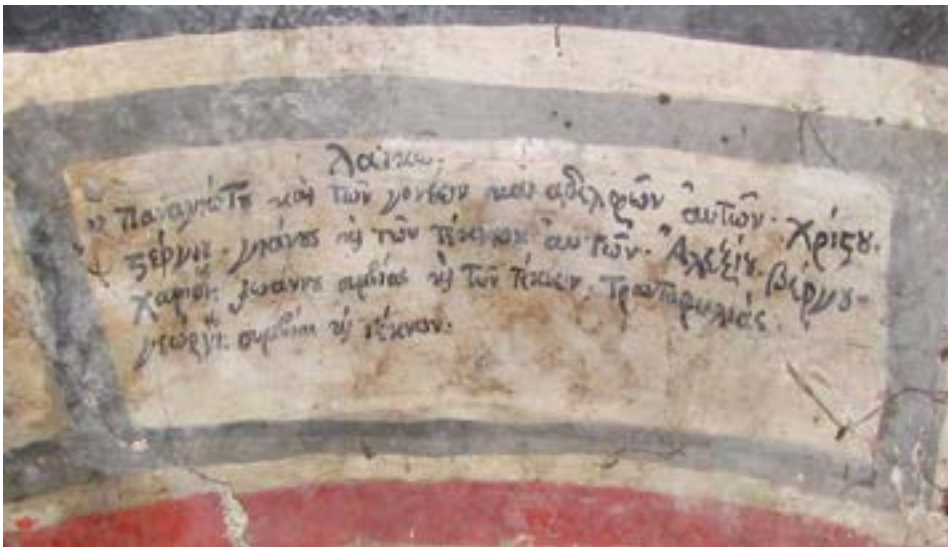
² Δρακοπούλου, Ἑλληνες ζωγράφοι, 219 (ὅπου και η σχετικὴ βιβλιογραφία).



Εικ. 125
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.
Η ανατολική όψη



Εικ. 126
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Κτητορική
επιγραφή σε μάρμαρο (1618/9)



Εικ. 127
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.
Κτητορικά ονόματα
στη δεξιά αψίδα του ιερού
(1835)

Εικ. 128
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.
Η κτητορική επιγραφή (1835)



Εικ. 130
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ.
Ο άγιος Πέτρος Αλεξανδρείας.
Τοιχογραφία (1835)

Εικ. 129
Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ. Το τέμπλο



Ο Β: Ο Μ
όδεσ

ΙΕΣΘ. ο ἀλεξανδρείου
τίς σου τὸν χιτῶνα Σώτερ δείχεν;



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ



Εικ. 131
Ο ἅγιος Νικάνωρ μετὰ ἀπὸ
ὄραμα, βρῖσκει τὴν εἰκόνα
τοῦ Σωτήρος Χριστοῦ.
Τοιχογραφία
στο ναὸ Κοιμήσεως
τῆς Θεοτόκου
στὴ Σαμαρίνα Γρεβενῶν
(1819)

Βιβλιογραφία

- ΕΕΒΣ = Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών
- ΔΧΑΕ = Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας
- ΡΕΒ = Revue des Études Byzantines
- ZLUMS = Zbornik za Likovne Umetnosti Matice Srpske
- ZRVI = Zbornik Radova Vizantološkog Instituta
- Βογιατζής Σ.*, Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της Κεντρικής Ελλάδος κατά τον 16ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα), Αθήνα 2000
- Βογιατζής Σ.*, Το καθολικό της ιεράς μονής Ζάβορδας Γρεβενών. Μία πρωτοπορία του 16ου αιώνα, Τα Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, 75-94
- Γλαβίνας Α.*, Ο όσιος Νικάνορας. Ένας Θεσσαλονικέας ιδρυτής μονής († 7 Αυγούστου 1549), Κατερίνη 1993
- Γρεβενά (Τα), Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, Θεσσαλονίκη - Γρεβενά 2004
- Δελιαλής Ν. Π.*, Η διαθήκη του Οσίου Νικάνορος του Θεσσαλονικέως, Μακεδονικά 4 (1955-1960) 416-425
- Δελιαλής Ν. Π.*, Το πρωτότυπον της διαθήκης του οσίου Νικάνορος του Θεσσαλονικέως και τέσσερα άλλα ανέκδοτα έγγραφα, Μακεδονικά 9 (1969) 243-265
- Διονύσιος εκ Φουρνά*, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης (M. Medić, Stari slikarski priručnici, III, Beograd 2005)
- Δρακοπούλου Ευγενία*, Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830), III, Αθήνα 2011
- Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, I-II, Αθήνα 1996
- Καρακίτσιος Α.*, Το ασκηταριό του Οσίου Νικάνορα: η επιγραφή του 1793, Τα Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, 123-129
- Κίσσας Σ.*, Η ιερά μονή Οσίου Νικάνορος (βιβλιοκριτική), Δυτικομακεδονικά Γράμματα 3 (1992) 298-304
- Κίσσας Σ.* (επιμ.), Μακεδονία [Οδηγός, Έκδοση ΕΟΤ και ΠΤΙ ΕΤΒΑ], Αθήνα 1997, 238-243
- Λυριτζής Γ.*, Ο όσιος Νικάνωρ και το μοναστήρι του, Γρεβενά 1995
- Μαυροπούλου-Τσιούμη Χρυσάνθη*, Οι τοιχογραφίες του ασκηταριού του Οσίου Νικάνορα. Η σχέση τους με τον όσιο, Τα Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, 130-134
- Μιχαηλίδης Μ.*, Νέα στοιχεία ζωγραφικού διακόσμου δύο μνημείων της Μακεδονίας, Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών 4 (1971) 346-356
- Μουτσόπουλος Ν.*, Γρεβενά. Αρχαιότητες, κάστρα, οικισμοί, μοναστήρια και εκκλησίες του νομού Γρεβενών, Θεσσαλονίκη 2006, 134-150
- Μπρατσιώτης Π.*, (επιμ.), Η Παλαιά Διαθήκη κατά τους Εβδομήκοντα, Αθήνα 1961 [στηρίζεται στην έκδοση του Ralrphs]
- Νικονάνος Ν.*, Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας από το 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393, Αθήνα 1979
- Παρχαρίδου-Αναγνώστου Μαγδαληνή*, Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα των μοναστηριακών ναών της δυτικής Μακεδονίας σε σχέση με την αναγέννηση του 16ου αιώνα, Τα Γρεβενά, Ιστορία - Τέχνη - Πολιτισμός, 148-164
- Πελεκανίδης Σ.*, Βυζαντινά και μεταβυζαντινά μνημεία της Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1966
- Πελεκανίδης Σ., Χατζηδάκης Μ.*, Καστοριά, Αθήνα 1984
- Πολίτης Α.*, Συνοπτική αναγραφή χειρογράφων ελληνικών συλλογών, Θεσσαλονίκη 1976, 11-29

- Πολίτης Λ.*, Κατάλογος χειρογράφων ιεράς μονής Ζάβορδας, Θεσσαλονίκη 2012
- Σαββοπούλου-Κατσίκη Ξανθή*, Μεταβυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική στο νομό Γρεβενών. Συμβολή στη μοναστηριακή αρχιτεκτονική στη Δυτική Μακεδονία από το 15ο έως το 19ο αιώνα, Θεσσαλονίκη 2010
- Σιγάλας Σέργιος, μητροπολίτης Γρεβενών*, (επιμ.), Ακολουθία του οσίου και θεοφόρου πατρός ημών Νικάνορος του θαυματουργού, Γρεβενά 1998²
- Σιγάλας Σέργιος, μητροπολίτης Γρεβενών*, Ιερά μονή Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδας) και το κειμηλιοφυλάκιον αυτής, Γρεβενά 1991
- Σοφιανός Δ.*, Ο άγιος Αχίλλιος Λαρίσης, Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά 3 (1990) 97-213
- Τρεμπέλας Π. Ν.*, Μικρόν Ευχολόγιον, I-II, Αθήνα 1998²
- Τσιάπαλη Μαρίζα, Τριβυζά Ελένη-Στυλιανή*, Η Σκήτη του Οσίου Νικάνορος στη Ζάβορδα Γρεβενών, Θεσσαλονίκη 2016
- Τσιάπαλη Μαρία*, Ο ζωγραφικός διάκοσμος της σκήτης του Οσίου Νικάνορα στη Ζάβορδα Ν. Γρεβενών: το πρώτο στρώμα, Βελλά Επιστημονική Επετηρίδα, VI, 567-580
- Χατζηιωάννου Μαρία Χριστίνα*, Η μονή Ζάβορδας και ο οικισμένος χώρος στην κοιλάδα του μέσου Αλιάκμονα, Η Κοζάνη και η περιοχή της, I, Κοζάνη 1997, 541-550
- Χατζηιωάννου Μαρία Χριστίνα*, Η ιστορική εξέλιξη των οικισμών στην περιοχή του Αλιάκμονα κατά την τουρκοκρατία. Ο κώδικας αρ. 201 της μονής Μεταμορφώσεως του Σωτήρος Ζάβορδας, Αθήνα 2000
- Angeličin Žura G.*, Stranici od istorijata na umetnosti na Ohrid i Ohridsko: XV-XIX vek, Ohrid 1997
- Angeličin Žura G.*, Pešternite crkvi na bregot od Ohridskoto Ezero, Ohrid 1999
- Angeličin Žura G.*, Pešternite crkvi vo Ohridsko-prespanskiot region (R. Makedonija, R. Albanija, R. Grcija), Struga 2004
- Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba, Beograd 1991
- Babić Gordana*, Kraljeva crkva u Studenici, Beograd 1987
- Babić Gordana, Walter C.*, The Inscriptions upon liturgical Rolls in Byzantine Apse Decoration, RĚB 34 (1976) 269-280
- Bank Alisa V.*, Prikladnoe iskusstvo Vizantii IX-XII vv., Moskva 1978
- Ćorović-Ljubinković Mirjana*, Srednjevekovni duborez u istočnim oblastima Jugoslavije, Beograd 1965
- Brightman F. E.*, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896
- Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka, Beograd 1989
- Djurić V. J.*, Sopoćani, Beograd 1991
- Djurić V. J.*, La royauté et le sacerdoce dans la décoration de Žiča, Manastir Žiča, Kraljevo 2000, 123-147
- Djordjević I. M.*, Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka, ZLUMS 18 (1982) 41-51
- Gabelić Smiljka*, Manastir Lesnovo, Beograd 1998
- Grozdanov C.*, Kultot na car Samoil kon Ahil Lariski i negoviot odraz vo likovnata umetnost, Likovna umetnost 8-9 (Skopje 1983) 71-84 (= Portreti na svetitelite od Makedonija od IX-XVIII vek, Skopje 1983, 145-159)
- Grozdanov C.*, Ahil Lariski vo vizantiskiot i postvizantiskiot ži-vopis, Zbornik Srednovekovna umetnost 3 (Skopje 2001) 19-23
- Hadermann-Misguich Lydia*, Kurbinovo, Bruxelles 1975
- Ivković Zorica*, Živopis iz XIV veka u manastiru Zrze, Zograf 11 (1980) 68-82
- Jolivet-Lévy Catherine*, La Cappadoce médiévale, Paris 2001
- Kandić Olivera*, Fonts for the Blessing of the Waters in Serbian Medieval Churches, Zograf 27 (1998/9) 61-78
- Lazarev V. N.*, Istorija vizantijskoj živopisi, II, Moskva 1986
- Manastir Žiča, Kraljevo 2000
- Marković M.*, Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima, Zidno slikarstvo Manastira Dečana, Beograd 1995, 243-264
- Marković M.*, O ikonografiji svetih ratnika u istočno-hrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima, Zidno slikarstvo manastira Dečana, Beograd 1995, 567-630

- Marković M.*, Ciklus Velikih praznika, Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije, Beograd 1995, 107-120
- Medić M.*, Stari slikarski priručnici, I-III, Beograd 1999-2005
- Miljković-Peppek P.*, Deloto na zografite Mihailo i Eutihij, Skopje 1967
- Millet G.*, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XI^{Ve}, XV^e et XVI^e siècle, Paris 1916
- Panić Draga, Babić Gordana*, Bogorodica Ljeviška, Beograd 1975
- Petit L.*, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, 205-207
- Politis L.*, Die Handschriftensammlung des Klosters Zavorda und die neuaufgefundene Photios-Handschrift, Philologus 105 (1961) 136-144
- Sotiriou G.*, La sculpture sur bois dans l'art byzantin, Mélanges Charles Diehl, II, Paris 1930, 171-180
- Subotić G.*, Počeci monaškog života i crkva manastira Sretenja u Meteorima, ZLUMS 2 (1966) 125-181
- Subotić G.*, Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu, Beograd 1971
- Subotić G.*, Ohridska slikarska škola XV veka, Beograd 1980
- Subotić G.*, Τ' ασκηταριά των Μετεώρων, Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών 82/2 (2007) 189-202
- Tatić-Djurić Mirjana*, Ikona apostola Petra i Pavla u Vatikanu, Zograf 2 (1967) 11-16
- Todić B.*, Gračanica. Slikarstvo, Priština 1988
- Todić B.*, Staro Nagoričino, Beograd 1993
- Vojvodić D.*, Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju, Beograd 2005
- Čanak-Medić M.*, Sveti Ahilije u Arilju, Beograd 2002
- Walter C.*, The Cycle of Saint George in the Monastery of Dečani, Dečani i vizantijska umetnost sredinom XIV veka, Beograd 1989, 347-357
- Walter C.*, The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition, England 2003
- Zidno slikarstvo Manastira Dečana. Gradja i studije, Beograd 1995

Εικ. 132
 Ναός του
 Αγίου Γεωργίου.
 Η Ανάστασις του Χριστού
 (λεπτομέρεια).
 Τοιχογραφία
 (16ος αι.)



ZAVORDA: The hermitage of Saint Nikanor

PROLOGUE

Interest in the hermitage of Saint Nikanor and involvement with its precious antiquities began some forty five years ago. Before our joint visit to this time-honoured haven of hermits, in the ravine of the River Aliakmon, the monks of the Great Meteora, took the first, next-to-impossible steps, aided by their youthful exuberance and the experience they had gained in seeking out abandoned hermitages in the towering and perilous rocks of Meteora.

One of this group of monks was the imperturbable Vissarion. Ignoring the precarious path to the side, he climbed the sheer face, without any equipment, clinging with his fingers and the soles of his feet to the barely visible protrusions, impatient to see what the long-abandoned hermitage had to reveal. On his return, which would have been even more risky had he attempted the same feat, he fortunately spotted the side path, on the height above the rock. He shouted to his fellow-monks, Gervasios, Mitrofanis and Ioustinos, who had but recently taken their vows, and they climbed up with the help of a rope, to which they attached a rough and ready, unreliable ladder. Together, they investigated the hermitage carefully and realized just how astonishing the interior was. This occurred at the end of 1972, and it was then, too, that Monk Iustinos took the first photographs. The next year, the undertaking was repeated, out of a strong desire to record what they had seen in a world hitherto unknown.

It was not long before the hermitage of Saint Nikanor became part of the wider interests of the monks of the Great Meteora, as well as of those who followed them, also taking the opportunity to investigate cave churches and monastic settlements in the Balkan region in general.

At that time, priority was not given to the hermitage in Zavorda, though a series of visits were made (1976 and afterwards). Our attention was directed in the main towards other holy places and art work of note, particularly in Meteora. So the book on Saint Nikanor's hermitage did not materialize immediately. As time went by, our knowledge increased and, besides, there were others who were interested in the hermitage.

We remember with gratitude the support we were given by our abbot, Archimandrite Aimilianos, who, as the head of the brotherhood, followed our efforts to make the past of Meteora and its environs better known. Our visits to the hermitage also continued after the community moved to Simonopetra on the Holy Mountain. With the passage of time, our notes on the hermitage were expanded and supplemented. An important factor in this were the sketches made by Professor Nikola Dudić, an architect, and the art historian Dragomir Todorović. In recent years we have had valuable assistance in our work from our friends Evangelos Hekimoglou, a researcher, Antonios Vasileiadis, a researcher, Giannis Chrysafis, a journalist, Aimilianos Gekas, an art restorer and photographer, and Giannis Gikas, an architect.

The Greek ambassador to Serbia (2009-2013), H. E. Dimosthenis Stoïdis has shown a lively interest in the present publication and has contributed generously to it. Bojan Miljković and Monk Niphon Simonopetritis provided crucial help, through their essentially contribution, in preparing the presentation of this edition. The new cenobiarch of Zavorda's monastery, archimandrite Seraphim, history and saint-lover, has helped us in various ways.

Our warmest thanks go to all of them.

1. INTRODUCTION

1. Monasticism along the River Aliakmon

The monasticism that flourished beside the River Aliakmon cannot but be linked to that of Athos, Thessaloniki, Veria, Servia and Meteora. And, in view of the fact that Athonite monasticism, both officially and as documented, became organized during the 9th century, with the end of iconoclasm, we should date the beginning of monasticism in the vicinity of the Aliakmon to the same general period.

From as early as the time of Justinian, attempts were already being made to create a chain of fortifications reaching from the Thermaic Gulf to as far as Dyrrachion. The line created passes through the geographical border of Thessaly and Macedonia. Emperor Basil II's (976-1025) policy followed the same line of thinking for another reason, too: the influx of populations from the north, which had already occurred.

The measures which were of great significance to the safety of the region were the following: the organization of the fortifications of Servia by Emperor Basil, and the affiliation to it of the fortifications of Stagoi (Kalambaka); the organization of the diocese of Stagoi, the privileges that were later given to it (documents from 1163, 1336 and 1393), as well as the delineation of its geographical borders. The diocese of Stagoi includes most of the passes from Thessaly to Macedonia and Epiros, such as those of Deskati, Asproklisia, Velimisti (Agiofillo), Ostrovos (Agnantia), Metsovo and Arta.

Monasticism in the region of the Aliakmon, reached its height in the 14th century, with Saint Gregory Palamas (†1359) and other hesychasts, and again in the 16th century with Saint Dionysios of Olympos (†1541). The most important centre in the area was the skete of

Veria, where Saint Anthony the Younger lived as a monk in the 10th – 11th centuries.

Regarding the region where the monastery of Zavorda lies, we might briefly note the following points. The hill on which it is built, due to its morphology and the security this provides, certainly allowed its habitation in very early times. The ruins and foundations, as well as the icon of the Transfiguration which, through divine revelation, was found at the top of the hill by Saint Nikanor (†1549), lead us to claim that these belonged to certainly no later than the 14th century, which was a century when hesychastic monasticism was at its height and when a significant number of monasteries dedicated to the Holy Transfiguration were built. The extensive building work of Saint Nikanor, however, eliminated any traces of earlier work.

As regards the monastic life, both in the hermitage of Zavorda, which is dedicated to Saint George, and the surrounding area, we may say that it started there from at least the 12th century, at the same time as it did in Meteora. Moreover, not far from the hermitage, halfway along the Zavorda–Meteora road, there is a wall-painting, dating from the beginning of the 11th century, with the portrait of Abbot Athanasios. This wall-painting is in the small monastic church of Our Most Holy Lady, in the village of Asproklisia.

In the 15th century, the great figure of “the most holy father” Kallistros is commemorated in the inscribed and accurately dated frescoes at the hermitage of Zavorda (1462/3). In our opinion, the name Kallistros on the inscription is a corruption of the common monastic name Kallistos. The corruption of Kallistos to Kallistros is also to be found in the name of a medieval monastery in Meteora, in names at the offertory during the years of Turkish rule, and even in 20th century correspondence. Thereafter, given that there is no such name as Kallistros,

it is corrected by Saint Nikanor's biographers not to Kallistos but Kallistratos, "to be more scholarly". This resulted in Mount Kallistratos, a name that exists up to the present day. In the Life of Saint Nikanor, it is also noted that the mountain in the area was called Konivos. The name Konivos probably comes from the Slavic *КОНЯВО* (*Konjavo*), which, by vowel change, became *Кониво* (that is *Кони́во* - *Konivo*). It is connected with the word *коњ* (older: *конь*), which means horse.

The geographic location of the hermitage of Saint George also resulted in the name *Zavorda* being given to the mountain or hill. *Zavorda* comes from the Slavic phrase *за бърдо* (*za b'rdo*), that means "behind the eyebrow (or the ridge) of the mountain (or the hill)", which is precisely the case here. If, that is, you look at the mountain from the north, the hermitage is situated exactly behind it.

The figure of Saint Nikanor was pre-eminent in the surrounding area throughout the ensuing centuries. This dominance is, to some extent, the reason why there is an absence of other traditions of monastic presence along the middle stretches of the Aliakmon. "In this sacred place, holy sacraments and acts of ecclesiastical ritual were accomplished, which were both important and of a saving nature. Anchorites became saints, miracles took place, and devout pilgrims came bringing with them their tears. They unburdened themselves of their pain and the secrets of their hearts and found consolation. Services were performed for the salvation of the soul. But all these deeds are neither written in the papers nor do researchers find them easily".

2. Life in the Hermitage

Attempts to know the past and to define the date at which any particular hermitage was founded rely principally on material traces – on

finds discovered there. But the material provided by the humble and usually more or less demolished buildings, has not, in this sense, been investigated nor has it been processed in an up-to-date way.

The sources, usually the Lives of the saints, provide specific information. However, references to someone who decides to abandon the things of this world and become a hermit are usually given in their Life in a very specific historical context, sometimes, indeed, in a particularly vivid manner.

To be more specific, even to this day the past is still "read", through the decoration on the walls. The icons, as part of the practice that accompanied worship, corresponded to functional needs and were an integral part of a whole. Rarely, however, do they testify to the actual beginnings of ascetic life.

The efforts of hermits to find suitable quarters for their spiritual endeavours and to adapt the natural shapes of the rocks to their needs, were full of trial and error. They built with scant resources and over a long period of time, but conditions changed, and as the initial idea was very often impossible to execute, they would give up the attempt. Today, after so many centuries, abandoned dwellings give us only an incomplete picture, since they usually preserve only a very small portion of those places built of wood, or more solid structures of stone and mortar.

It was a tortuous road for those who, either by themselves or with a little help from other brothers, tried, in inaccessible places, to establish a new locus for their spiritual efforts. And when it came to large locations, they were almost always unable to complete their plans. Nevertheless, religious life evolved for centuries in these places, in an environment that we can only guess at, going by some few remnants of walls, beams and their receptors in the rock.

Our knowledge about the decoration of the walls has been augmented through the exploration of an increasing number of dwellings, scattered in distant and inaccessible places, and this in turn has enabled us to understand even better the unique evolution of this branch of painting. It is particularly interesting that in the dwellings inside the rocks, on the uneven surfaces of the caves, we very soon come across works of exceptional value. But, with the passage of time, the interiors of the caves were arranged into a modified, architecturally more normal space, and the painters worked “with greater discipline”. This is particularly apparent in those hermitages where, instead of simply adjusting the places of prayer to the rocky environment, small churches of regular shape were built. The features of the premises and the surfaces of the walls, the content and layout of icons, correspond to those churches built in open spaces, as is beautifully demonstrated in the churches of Meteora.

It is the 13th and 14th centuries which, in the Balkans as a whole, left proof not only of hagiological literature but also of numerous hermitages and their wall-paintings. Beginning in the north, in Kosovo, there were the hermitages in the rocky area of Koriša, the river gorges flowing alongside the patriarchate of Peć and the monastery of Dečani, the hermitages in the region of the monastery of Lesnovo in Kratovo, on the shores of Lakes Ohrid and Prespa, and in the valley of the River Iskar in Bulgaria. In Greece there were hermitages at Avantas in Alexandroupolis, in Meteora and in Kissavos in Thessaly, at Giromeri in Paramythia, at Varnakova in Aitolocarnania, on the River Lousios in Arkadia, at Vrontamas in Lakonia, and elsewhere.

The relationship of anchorites to the monastic communities in the environment where they lived became the object of attention in later works which were dedicated to the types and

organization of monastic life in the Orthodox world. As is known from the history of Mount Athos, there are instances of large brotherhoods helping ascetics, as well as examples of hermits who, according to the accounts of their Lives, founded monasteries after experiencing some inner voice or a sign from heaven.

In the gorge of the River Aliakmon, the hermitage of Saint Nikanor acquired a full-length retaining wall, above which, throughout the ensuing centuries, a succession of buildings were erected, until the entire area was enclosed. The frescoes that have been preserved in the church of Saint George date to the year 1462/3, to the end of the 15th century, as well as to the 16th century. This of course does not mean that the construction of the church, and, even less, the arrival of the first hermits, should be linked to this era. We would be justified in claiming that the life of the ascetics here started much earlier.

We also believe that the life of the hermitage was connected with the older spiritual centre of the monastery of Zavorda. There are, however, no sources referring to the life of the monastery before the 16th century, nor any information about its relationship with the hermitage. Yet it is known that the hermitage developed greatly under the auspices of Saint Nikanor the hermit, who came to live in it, became its superior and later left to build a large monastery with a complex of substantial buildings in the open plateau beyond the narrow gorge. This monastery dominates the wider area.

3. Chronological Research of the Life of Saint Nikanor

The 16th century found the Greeks recovering from the terrible consequences of the Ottoman conquest. The regeneration observed in the ecclesiastical field focused on the Ecumenical Patriarchate and the large monastic centres, such as Mount Athos and Meteora. With

the financial assistance that came mainly from the Trans-Danubian principalities, monastery churches, refectories, towers, and boat-houses were built, and great artists created exceptional works of monumental painting, portable icons and miniatures.

Throughout the Greek realm, virtuous monks, with their ascetic and holy way of life, renewed monasticism, renovated Byzantine monasteries that had been destroyed or built new ones. Orthodox Christians honoured them as saints with particular reverence, both while they were alive and after their deaths. Despite the difficulties they have faced throughout the centuries, their foundations survive to this day and are experiencing a second flowering. These saints have most fittingly been called the saints of the Greek countryside: Saint Theonas (†1541) in Thessaloniki and Halkidiki, Saint Dionysios (†1541) of Olympos, Saint Theofanis (16th c.) in Naousa in Imathia, Saint Nikanor (†1549) in Western Macedonia, the brothers Saints Theofanis (†1544) and Nektarios (†1550) in Meteora, Saint Bessarion (†1540) in Trikala, Saint Seraphim (†1601) in Karditsa, Saint Damianos (†1568) in Kissavos, Saint Simeon the Barefoot (†1594) in Pelion, Saint Serafeim (†1602) in Livadia, Saint David (1601) in Evia, Saint Ignatios (†1566) in Lesvos, Saint Gerasimos (†1579) in Kefallonia, and Saint Dionysios (†1622) on Zakynthos.

Saint Nikanor († August 7th, 1549) is the founder of the famous monastery of Zavorda which lies beside the River Aliakmon; it is the biggest and most significant monastery in Western Macedonia. Information about his life and deeds is derived mostly from his biography, which is included in the published services, from his two testaments and from any surviving evidence of architectural and monumental paintings in his hermitage and his monastery. The saint was born of prominent, wealthy and devout parents, Ioannis and Maria, at the be-

ginning of the last decade of the 15th century, in the neighbourhood of Saint Minas in Thessaloniki, and was baptized Nikolaos. He was very bright and received a good, ecclesiastical education. At his monastic tonsure he received the name Nikanor. The Archbishop of Thessaloniki ordained him deacon and priest and put him in charge of services. When he was 27 years old, probably in 1517, he heard a heavenly voice telling him: Nikanor, leave your land and your kin and go to Mount Kallistratos and fight the good fight. And I will follow you to protect you all the days of your life and will make your name known and will praise you to the ages of ages. Nikanor left Thessaloniki and began his journey to the location indicated. In the villages and the fortresses that he passed, he taught the Christians and strengthened them in their faith. He arrived in the region of Grevena, at Mount Kallistratos (Konivo), a steep hill opposite the Kamvounia Mountains and situated on the inside of a large bend in the River Aliakmon. Above the left bank of the river, in the cavity of a steep and inaccessible rock, he found the small monastic house of Saint George. He renovated it and lived there in strict asceticism. He himself writes about Saint George: I took in hand the house in Mount Kallistratos and the rebuilding of the venerable monastery of Saint George, and from there I often trek from mountain to mountain.

The first chronological testimony about Saint Nikanor staying in Saint George comes from a synodal act by Archbishop Ioasaf of Thessaloniki. According to this document, on the occasion of the Saint Dimitrios patronal feast, the Episcopal synod of the cathedral of Thessaloniki met in October 30, 1527, with six bishops and the priests of the cathedral present. The bishops were presented with and were read: Letters to all of us, from Dionysios, Archbishop of Justiniana and all Bulgaria and his holiness, Dorotheos, Metropolitan of Grevena, praising and extolling the worthiness of the

good works of the honourable monk Nikanor, superior of the holy and venerable monastery of the glorious great martyr and miracle-worker, Saint George the Trophy-bearer, known as Zambourtza, as well as of many other honourable people, including some of our own, having good evidence of everything that happens there.

The synod decided that Nikanor should continue to be the Abbot of Saint George, that he was not be troubled by anyone, and that no one would be allowed to harm the monastery property which comprised fields, vineyards and gardens, all of which were offerings by devout Christians. Anyone breaching these provisions would be excommunicated. The monks were to be required to live the coenobitic life or else they would be excommunicated unshriven.

Apart from the synodal act of 1527, the saint's first testament (1539/40) also starts with the statement of his capacity as abbot: I, abbot Nikanor of Saint George of Zambourda, in the kadilik (magistrate) of Grevena...

While he was living the ascetic life in Saint George, Saint Nikanor heard a divine voice calling him: Nikanor, ascend the mountain and there you will find my icon hidden in the ground. Build a church bearing my name, and cells, and you will be shepherd to my chosen people. He himself mentions in his extensive testament: and, going up from Mount Kallistratos I reached the peak of the mountain, I found an ancient and ruined foundation, a place inaccessible and densely wooded, and by God's revelation, having arrived at the top of the mountain, and clearing this place I found the icon of Christ the Saviour of the Transfiguration, and there, with a great deal of labour and toil, I built the church of Christ the Saviour of the Transfiguration, with cells and refectory and guest rooms and bakery and vineyards, and the dependencies, I mean

Souzoumadi, with two mills, and Sinitza and Loga with all its beauty and with the villages of Kleisoura.

Taking on account the synodal act of 1527, the year Saint Nikanor's first testament is dated (1539/40), the dating of his second and extended testament (1543), as well as the inscription about the foundation of the church, dated in 1543, we could summarize Saint Nikanor's life as following: in 1517 he arrives at the hermitage of Saint George, twenty-seven years old; in 1537/40 he writes his first testament, where he is mentioned as abbot of the hermitage of Saint George in Zambourtza; in the meanwhile he should have rebuilt the small monastery of Saint George. Due to the restricted space capacity of the hermitage it is almost sure that a number of monks have been also dwelled near the church of Archangel Michael, where it became also the cemetery of the brotherhood. In 1540s Saint Nikanor founds the monastery dedicated to the Transfiguration of Christ on the top of Kallistratos mountain. Finally he reposed in 1549.

2. ARCHITECTURE

1. Access to the Hermitage

The hermitage of Saint Nikanor is situated to the southwest of the monastery, on a steep bank of the Aliakmon and about 40 metres above the river, which, at that point, as it flows through the deep gorge, makes a sudden turn to the north. The hermitage can be reached by using a footpath which starts in front of the monastery, where the church of Saint Demetrios, the house and the auxiliary buildings are located. The path goes around and below the monastery through a low forest, mainly of oaks, and ends at a small plateau where the church of the Archangel Michael stands; it also known as the cemetery church of the monastery.

Beyond the church of the Archangel, the trail disappears, and, after a steep and dangerous slope, reappears at the base of the rock, beneath the hermitage. The climb to the interior was made by using a hinged wooden ladder, exactly as at the monasteries of Meteora.

With the ladder having been damaged for decades, only young people from the surrounding area were able to access the hermitage, usually only on the monastery's feast, and by way of another "pass". To be specific, west of the monastery, through a steep and wooded hillside, there is a path that goes down and reaches the same level as the hermitage at just a short distance from it. There, exactly above the river-bed, it joins a barely visible and very dangerous passage towards the hermitage. To get to it, you have to scramble, spread-eagled, along the vertical side of the rock, with your back to the ravine and arms wide-spread, until you reach the stone courtyard with the small door and the embrasure protecting the hermitage. A second door leads from the courtyard to the interior of the building complex.

In the autumn of 1972, the young monks of the Great Meteora, without a guide or anybody at least familiar with the area, but armed with the experience gained from their ascents to the hermitages of Meteora, managed to climb up and so discovered that the hermitage harbours valuable traces of the life of the hesychasts, as well as a sacred building with art work and which is totally unknown in the bibliography.

In the newest building of the hermitage, at the base of the door on the lower floor, you can still see the edge of the beams from which hung the ladder, parts of which are preserved in a corner on the inside. On the upper-floor balcony the recesses that supported the

horizontal, wooden axle are preserved, as is the axle itself. The axle, a simple but valuable mechanism, rotated horizontally, just as the winch of a well does. Wrapped around it would be the rope which brought the net up and down thus ensuring that the anchorites had ease of transport. It is very possible that it was also used in more recent times to draw up the ladder.

Along with the ladder and the axle, there was another, supplementary, mechanism, which was actually easier to use, called the winch. This mechanism consists of a wooden shaft, the thinner, upper edge of which goes through and rests on a slot of the horizontal support of the balcony. A wooden winch fits into the slot which the shaft has on its lower end and rotates in a horizontal, iron axle.

Below the hermitage church, on the wood of the principal entrance door, which was later modified into a window, the damage inflicted by the operation of the ladder can be seen quite distinctly. This damage may quite probably have been caused by the chain with which the ladder, for reasons of safety, was retrieved after use.

The axle and winch were key elements in the life of the hermitages. Similar mechanisms have been preserved in monasteries of Egypt, Sinai, and Meteora, in the monasteries of Zavora and Dousikou, and elsewhere. However, we should mention that the axle, in its basic form as a tool for easier and safer uploading, was also widely used for other tasks. In a 14th century fresco in the Old Metropolis of Veria, in the Baptism scene, the use of an axle in fishing is depicted. In the presentation of the action as it is unfolding, four young men are turning the axle, round which the rope is wound, and the net is emerging. On this occasion though, apart from fish, a boy has also been caught.

2. Saint Nikanor's Hermitage: Description, Observations, Plans

The form of the original cave in which the hermits chose to lead a monastic life here is not known to us. We can, however, make a reasonable guess at the basic stages of construction. It is only natural that the hermits would have climbed up, and in all probability stayed for a while, on the right-hand side, that is to say, the eastern one, which is protected by steep, sheer rock. As regards the unprotected land, which could have been developed for living quarters as they chose, the hermits had first to build a wall, which made up the façade, creating a flat, stable base which, from the outset, covered the entire breadth of the available space. On the left-hand side, the western one, the foundation of the wall now shows signs of dilapidation. It has largely lost the mortar tie, and in many places even whole stones.

Higher up, a horizontal supporting beam is visible, above which a two-storey building was constructed in the year 1793, comprising stones and mortar of a lighter and cooler tone. The construction on the eastern, right-hand side, with the two floors and the church above them, is all of a piece, from the initial foundation until the very end. But without a detailed examination of the masonry and correlation of the individual surfaces, it is not easy to identify all the various stages of construction.

Numerous examples of hermitages in the Orthodox world provide comparable examples of the way space was utilized, which, depending on the circumstances and the people living there, acquired a more complex and richer form as time went by. In the Balkan region, under the Byzantine Empire, the abodes of anchorites reveal many variations, adapted, sometimes most ingeniously, to the special building conditions in rock cavities and to the needs of their inhabitants.

In the hermitage of Saint Nikanor, in which the first anchorites sought spiritual tranquility, the peculiar asymmetry of the eastern side offered the possibility of hewing the rock in order to create the sanctuary of the church that was built above the rooms which provided for everyday needs.

Judging by the differences in appearance of the rooms below the church, it can be surmised that they were constructed in two different stages. In the façade, on the first row, the beams are visible, arranged in order to ensure an equal distribution of weight on the walls. These are not only deep inside the wall, but are also visible on the surface itself. However, it does not create the impression that these are different stages of construction. The exterior, below the church, was divided vertically into sections by wooden supports, which makes their "pattern" more striking. There were practical reasons for this. Initially this was where the entrance of the hermitage was, but an entrance was later constructed on the lower part, and this original one was turned into a window. In such a division of the surfaces (common in architectural tradition) the supports had a functional role, and, it could even be said, a decorative one, too, though to a lesser extent. As to the use to which the rooms were put, we might mention that the lower floor, which was unlit, probably served as a storage room.

The entire structure must have been protected by a roof, attached to the rock, mono-pitched and probably covered with stone slabs. The overhanging rock also protected the roof from rainfall.

The type of access to each room is not known. In architecture of this kind the most important elements were made of wood, especially when rooms in caves of disproportionate shapes and peculiar position had to be connected. We can justifiably conjecture that

the western part of the area was used for access, marked off with wood, where there were stairs, by which the church as well as the area below it were entered.

3. The Church of Saint George

It was with difficulty that the single-naved church was adapted to the uneven shapes of the rocks. The sloping, rough north side could not contribute, either as support for suitable construction, nor as an under-surface for painting on. Only on the eastern side, after it was hewn, were there hollow surfaces suitable for depicting figures on the arch of the sanctuary and in the blind apse of the preparation. To the south and west, the area is enclosed by walls that follow the vertical lines of the lower parts of the building.

The construction of the walls downstairs demonstrates beyond doubt the skill of the craftsmen who accepted the challenge of building a place for the hermits to live, and of constructing it using hard materials. But since it was necessary for them to adapt to the conditions of the place in order to construct a place for prayer, the architects (we do not know if they were the builders themselves) did not attempt a more complex operation, such as covering it with a dome, due to the uneven shape of the rock on the north side. This was achieved later, it appears, when the church acquired its present form.

In the first stage, the interior of the church was protected by a sloping wooden roof which was attached to the wall on the north side. For this reason, the southern wall which supported the roof construction could not be built to any great height. Only on the western side, where again the wall was adapted to the rock to a specific degree, did the church acquire any significant height, externally of course, and above the entrance it allowed the creation of a shallow arch

in the lintel where Saint George's martyrdom was depicted.

The interior of the church was lit only by a square window on the south wall. On the eastern side, the sanctuary also acquired a small window which was required for the priests. This window was not exactly in the middle of the arch but slightly towards the south, closer to the source of light, given that at the eastern end the church is hewn into rock.

On the outer side, the southern wall, including the lower floor, throughout its entire length, is divided by a wooden post which supports the window. The rough surface of the wall is made of hewn stone and mortar. Only above the window is there a sparse line of narrow bricks placed sideways to create a zig-zag ornamentation, and, a little higher, under the support for the dome which was created later on, a similar ornamental line can be seen.

However, on the same façade, certain differences can be seen which show that the southern wall of the church was not built in its entirety from the outset. These differences are easier to identify if they are compared with the wall decoration on the inside. We are talking about two phases of construction, the older consisting of the northern side of the sanctuary, the western part of the southern wall with the window and the western wall. Naturally, the church was built in its entirety even in the first phase and later acquired frescoes on all available surfaces. But, at some point, it lost parts of the walls along with the frescoes. When could that have happened? Assuming that the wall-paintings on the western façade date to the end of the 15th century, this could not have happened earlier than that, because if that were the case the ruined parts of the building would have been restored first and then their available surfaces would have been painted. But later the new wall decoration in the main church was linked the personality

of Saint Nikanor himself. So the church underwent these changes some time in the intervening period, i.e. after the painting of the façade and before the renovation initiated by the saint (between ca. 1517 and 1549). It was then that the church also acquired a dome, which may explain why the part of the southern wall which was renovated is thicker than the original wall, due to the statics associated with the support of the dome. This difference can best be understood next to the window in the outer façade, where the eastern part protrudes.

The significant changes to the hermitage which were made by Saint Nikanor himself are most noticeable in the church itself and these date certainly from the first half of the 16th century. It is difficult to say whether the part of the hermitage to the west of the church had already been built before that century. This is the part which replaced the wooden structure with stairs. During the winter months the precarious state of the roof did not sufficiently protect the interior from the wind and the cold, and so it had to be renovated. Thus, part of the southern wall of the church was restructured and reinforced. In this way a stable base was created for covering the inside of the church with a dome. On the opposite side, though, it was not possible for the dome to be supported, so the architect rose to this challenge with an unusual and ingenious idea: in front of the rock on the northern side, along the length, at the height of the base of the semi-cylindrical dome, he placed a stout beam, which on the western side rests on the wall, while on the eastern side is inserted into the rock itself, thus bearing the weight of the dome. The frescoes are the best testimony to this as there is not a single crack in any of them.

In its modern form, the interior of the church was crafted very carefully and was protected from humidity. And this, too, is best corroborated by the state in which the frescoes have survived until today.

4. Building Additions of the 18th Century

There is no detailed information about the original construction of the western part of the hermitage. The frontage of the church was definitely protected by some sort of porch, as can be deduced from the fact that the wall-paintings on this side, the outside, are still in very good condition. There is no doubt that it was a wooden construction with stairs, and that this was later replaced by a more substantial building. Parts of the beams of what remain of this wooden structure are certainly visible, even today, below the scene of the Baptism.

Before the space beneath the rock was fully enclosed and acquired the form that it still has today, a wall was built to the west of the church, which is considerably different both in the nature of the masonry and in the lighter colour of the building material. In its façade this wall has a horizontal beam which, so far as its position is concerned, corresponds to the masonry of the older structure. On this, with the help of cross beams, the rooms constructed between the floors were supported in such a way that the rooms of both the older and the newer sections were on the same level.

So, along with the extension, the wooden construction on this side, with the stairs, was replaced by hard material. This extension is clearly visible today at its full height, from the lower wall to the rough construction of the roof. It seems that its frontage was later renovated and reinforced, especially in the lower region, where the wall is not vertical but slopes towards the rock against which it leans. And this is why it is different from the neighbouring surfaces, particularly with regard to the masonry and the colour.

As already mentioned, the monks climbed up, with the help of a ladder most probably, to the door of the old part of the hermitage

which is beneath the window of the church, and through this door, the only one at that time, they would enter. With the addition of the new wing, the opening was moved to the new part, at the same height, while the door was built up at the bottom and turned into a window. The repair of the original entrance at that time is confirmed by the appearance of the constructed section. The colour of both stone and coating is lighter, greyish, and not warm like the rest of the façade of the church. It thus matches the character of the additional, western part and is, in all probability, the work of the same craftsman.

Above the new, wider and larger, entrance, a second one was built, which with its elements of complex construction was aimed at facilitating the lifting of loads. There is no doubt that, in addition to this mechanism, a ladder was also used. The form and construction of the ladder, made exclusively of wooden elements, can be seen even today at the monastery itself, as well as at Dousiko monastery and, above all, in Meteora, where specific climbing systems such as these operated and were refined from the 12th century until the period between the Wars.

These construction activities were undertaken in the late 18th century. There is a marble inscription on the southern wall of the new building, between the church and the balcony door which provides basic information about those who assisted the craftsman in the building of it and also about the period in which it was built:

IC XC NI KA
1793 JUNE 17 THROUGH THE
CONTRIBUTION OF ABBOT ZACHARIAS
AND THE FUNDS OF HATZI ZACHARIAS
FROM THE PILORI REGION AND
OTHER FATHERS AND THE ARCHITECT
ATHANASIS FROM BLATZI

Regarding the Abbot Zacharias who assisted in the reconstruction, we know, based on commemorative notes of printed books, on a commemorative engraving on the rock of the northern side of the hermitage church and on his testimony that he was already a monk priest in 1773, an abbot in 1789 and that he died on 27th December 1801. We have no further information about either the founder, Hatzizacharias from Pilori, or the builder, Athanasios from Blatzi. We do, however, know something about their villages, as these are mentioned in codex 201 of the Zavorda monastery, in which records begin in 1692 and continue thereafter. The first village is referred to variously as Pilori village, Pilouri village and Piloroi. There is today a village named Piloroi which belongs to the former municipality of Ventsia and is situated on the Zavorda–Grevena road. The second village, that of Blatzi or Blatsi and now known as Vlasti, belongs to the prefecture of Kozani and is situated four kilometers north-east of the ruins of the basilica of ancient Sisani.

The added part of the hermitage, as well as the eastern one, has three basic storeys separated by the floor construction. It remains, however, a single, edifice, all built at the same time, where the rafters with floor partitions do not close the strictly separated spaces. At its highest part it is covered by a semicircular vault, adjusted to the rock on northern side and reinforced by two transverse arches.

The interior of the building is lit in this part through three apertures, visible in its wide façade, and below them, closer to the left end, there are two narrow single windows. Still lower, in three rows, there are the remains of the beams, now cut off, which were inserted into the wall. They were supported by bargeboards carrying long balconies which the monks used for outer communication. These balconies were of the same height as interior

spaces. Their possible aspect is suggested by numerous examples from Mount Athos and Meteora. One of the balconies, originally in front of the church, probably belonged to a later period. When the hermitage was built to the top of the cave aperture, it opened to the outer world through its porches and balconies.

On the left side and on the level of the highest storey, the hermitage could be accessed from the side, that is from cliffs on the mountain. Observed as a whole, the façades of the eastern and the western part of the complex are different. The older had only a lattice of wooden beams where the horizontal ones had to prevent uneven settling of the walls, while the most recent ones, more composed and wider, contained a grid which was obviously hidden in the wall mass. The lean-to roof over most of the space was covered with stone slates and the iron vein in them gave them a warm tone.

3. PAINTINGS: THE WALL PAINTINGS THE CHURCH OF ST GEORGE

1. Wall Paintings of the façade (end of the 15th c.)

The western façade of the nave was painted at the end of the fifteenth century. Even before the hermitage was added on that side, the wall was sufficiently protected from bad weather and so the frescoes were preserved in good condition.

Above the entrance to the church the patron Saint George was represented in the scene of his Martyrdom on the wheel. The simple compositional scheme was adapted to the semicircular lunette. To the right, on the surface whose southern part was screened off by the new wall, there was his triumphal appearance on horseback, but only parts of the scene are visible. Most probably it was the simpler of the two usual variants of the scene when the

saint pierces the dragon with the spear. The other, narratively much richer version would have been much more complex, containing the representation of the city of the king, the queen and the population on the ramparts, and in the lower part, the princess holding the rope in one hand and leading the conquered beast. The reduced selection of topics in the church of Saint George was related to the specific rank of the above mentioned scenes. Ch. Walter justifiably separated the scenes of Saint George Slaying the Dragon and the Martyrdom of Saint George on the Wheel from the whole, stressing that they were “typical scenes”.

On other surfaces of the façade, on the level of church entrance, there was the Baptism on the northern side and the Archangel Michael on the southern. Before that, older frescoes represented only the Transfiguration and the Dormition, of the Great Feasts; the former was related to the learning and prayer practice of anchorite monks.

The reasons for the scene of the Baptism on the façade are to be found in the rites of the blessing of the water. The most important of these, the “Great Blessing of the Waters”, was performed once a year on the night before Epiphany, in the west part of the church, where the sanctified water was kept for the whole year. Numerous examples of monastery churches and wall-paintings confirm a direct connection between representations of the Baptism in the narthex with the act of Great Blessing, regulated by the monastery rules and undoubtedly also performed in the hermitage of Saint Nikanor.

To the right of the entrance to the nave, the presence of the Archangel Michael prevented the entrance of people who had blasphemous thoughts and impure hearts. In the lives of the anchorites as described in their Lives, the Archangel held a specific place because he conquered the demonic powers. The chief captain

of the heavenly hosts, is depicted with a raised sword in his right hand and holding a scroll in his left, probably containing warnings to the unworthy not to come close to the holy place.

This restricted programme was realized in a modest visual idiom, without any depth of space or plastic values which would plausibly define the landscape or the figures. The representations are washed with uniform light and reduced to a quiet order of gently modelled forms. In the warm range of colours, dominated by baked sienna and ochre, all the pictorial elements except gray and white were almost completely lost. This may have been the result of a fire which would have affected the pigment of the wall-paintings inside the church.

The wall-paintings on the façade complemented the programme of the nave which was, given the conditions of the interior, very limited and specific. Stylistically it was much more modest in the visual sense, although at the same time churches with richer and artistically more powerful contents were being built throughout the broader region of Thessaly and Macedonia.

It was probably in this form, architecturally rougher but closer in character and construction to the familiar and identical habitats of anchorites in Meteora, that the hermitage saw the end of the fifteenth century. The following period brought changes and damage which required much better living conditions for the hermits and full repair of the locus of prayer.

2. Wall Paintings from 1462/3

There is nothing to suggest that the hermitage contained wall-paintings before its eastern part with the church was built. The oldest of these paintings are related to the time mentioned in the inscription on the southern wall of the nave.

+ This most all-holy and divine church of the holy great martyr George was painted with funds provided by the Theodosios the Chanter, the most honourable among monks. The labour of the building by our most holy father Kalistros and Neilos the hieromonk in the year 1462/3.

The text is written on the southern wall between two holy figures on the level of their waist; the upper parts of these figures were damaged later during reconstruction.

The content of the inscription does not imply that all of the personalities mentioned in it stayed in the hermitage. The first, the hieromonk Theodosios, was a chanter and most probably member of a larger monastic community. His title, equivalent to precentor, carried specific dignity and a particular role in worship. "Our most holy father" Kalistros was most probably an anchorite who invested his efforts and made this holy place respectable.

Looking at the original church, the frescoes from 1462/3 could have been painted in the eastern part transformed into altar space and on the surfaces of the southern and western walls where parts of them can still be seen. Judging by later representations, Saint Stephen the Protomartyr was painted in the Prothesis, while the Mother of God "Broader than the Heavens" was in the altar apse, with the Officiating Church Fathers below. The representation of Transfiguration above was painted much later. However, there are indications that this last scene was represented there even earlier.

Given the low height of the southern wall which supported the lean-to roof, it could accommodate only one series of standing figures. New figures of Saint Nicholas and Saint Achilleios are probably palimpsests painted over older figures.

On the southern wall, on the lateral, more protected parts by the window the figures of holy stylites Simeon and Daniel were preserved, as representatives of the strictest way of the ascetic life, while the rest of the southern wall contained representations of Saints Peter and Paul with an ktetic inscription. The last figures are recognizable only because of a part of the inscription on the remaining, more recent layer which covered them. The first apostles were probably represented in prayer, underneath the half-figure of Christ blessing them.

On the same level, on the western wall north of the entrance, there is Saint John the Baptist with expressive features and his hair in broad strands; with his right hand he expresses a prayer and holds a closed scroll in his left. Next to him is Saint Onoufrios with long hair and beard to his feet and ivy leaves around his waist. The former was revered as the forerunner of ascetic life and the latter as his most prominent representative. It is difficult to say if Saint Merkourios, painted on the southern part of the western wall, had been represented in the original layer. His figure within a most recent layer of painting in the lower part was awkwardly cut and degraded.

The altar space repeated the basic wall-painting programme with representations necessary for the liturgy. The choice was very limited and adapted to the then available surfaces. Saint George was certainly painted even before that in front of the iconostasis. Later with the epithet Τροπαιοφόρος (Trophy-Bearer), he was represented standing on the dragon and piercing its jaws with a spear. He was the patron who frequently protected the places where monks lived high up in the chapels built on top of the towers and the abodes of anchorites, symbolizing the victory of good over evil.

With a hard rock on the northern side and a low wall on the southern, in its original form, the

church had flat upper surfaces only on its lateral sides. They could have contained, as in the most recent layer, representations of the Transfiguration and Dormition. The former, on the eastern wall, held particular significance since the church served those who were trying through, hesychastic practice, to reach tranquility and see the light that illuminated Christ on Mount Tabor. For the same reasons Saint Athanasios, founder of the monastic life in Meteora, devoted his monastery on the Wide Rock to the Transfiguration.

The condition in which the paintings from the fifteenth century were found at the time of renovation shows that there had been changes in the meantime. In the inadequate covered space, part of the wall-paintings lost the intensity of the pigment, as in the figures of Saints Peter and Paul. On the other hand, the nuances in certain figures were plainly visible within one colour. This can be observed in the modest, almost monochromatic but vivid characters of the two stylites, which may have been painted by assistants rather than the master artisan.

On the other hand, not all of the figures are preserved in the same condition and some of their characteristics cannot be fully perceived. The anchorite Onoufrios lost the finishing layers of colour and also the plastic form made by the last brush strokes. However, the basic characteristic indicating the origin of the master painter was not lost and we believe that the tradition he was following is apparent.

It is the work of an important painting centre of the time located in the central regions of the Balkans, in Kastoria, the painters of which used a free artistic idiom in the second half of the 15th century. A wider and softer modelling replaced the high and faultless, strict modelling rendered in refined and hard strokes, so characteristic of iconography. Apart from the wall-paintings in the church of the Ascension

in Leskovec, from 1461/2, related to Ohrid or to the a master-painter from Kastoria, we do not know of any other churches from the 1460s or 1470s. This was the time before the creative wave and the works that made the workshops from Kastoria famous in the last decades of the fifteenth century.

3. The Paintings from the Sixteenth Century

Substantial alterations were made in the following century, owing to the efforts of Saint Nikanor. It is difficult to say if the part of the hermitage west of the church had already been built, that which replaced the wooden structure with stairs. More visible changes can be observed in the church. The pre-existing slanting roof leaning on to the rock was reconstructed to semicircular vault.

The renovated space offered new conditions for painting. Almost all the old depictions were covered with more recent ones, while the sides of the vault offered new surfaces whose content essentially changed the previous programme. Only the figures of Saint John the Baptist and Saint Onoufrios were not redone, clearly because they were in good condition and protected by the receding steep rock.

In the apex of the semicircular vault, frescoes imitated the programme designed for the highest surfaces in the decorations of domed churches. In the middle there was a half-length figure of Christ (Pantokrator) and to the left and right of him on the same level there were also half-length portraits of prophets, usually placed in the drum. On the west end was the prophet Elijah with the scroll containing his words directed to Elisha; then came prophet Elisha with an extract from the book of prophet Isaiah, while the prophet Samuel was placed in front of Christ with a horn in his hand. All three of them were dressed in

tunic and cloak, uniformly modelled without any emphasized features.

To the right of Christ was the prophet Joel, addressing others with the quotation from the prophet Zacharias and at the end of the row was the prophet Daniel whose words told about the appearance of the Ancient of the Days.

The medallions with the prophets and Christ in the middle were interwoven into a vine and together represented a separate whole. In their character, ornaments with flowers resemble the tradition of miniature art from which the motifs were probably taken.

New surfaces in the vault made possible a representative selection of the Great Feasts together with Christ and prophets in the apex. The number and choice of the Great Feasts were adjusted to the arrangements and dimensions of the previous scenes. However, there was no space for the Annunciation on the eastern wall because, for reasons already mentioned, the depiction of Transfiguration was placed there.

On the southern part of the wall, on the same level, there were three scenes from the Great Feasts. In the Nativity, in a dense composition with the figure of Virgin Mary placed diagonally on a dark background, there were all the main elements of the event. However, firmly inserted in the available framework, they are not of uniform proportions nor do they make up an organized and clear composition.

This is much less felt in the space of the proportionally large architectural forms in the Hypapante painting (the Presentation of Christ in the Temple) depicting the wall with three towers and a ciborium. In the spirit of old iconographic tradition, Christ was painted in the Virgin's arms and not in the hands of Simeon.

As a whole, the scene unfolds in a place where the characters are freely arranged but not of the same proportions. Their forms are not defined with firm drawing that would “complete” them. On the other hand, certain softly modelled features reflect a nobleness much akin to the large representations of figures in the lower band.

The rest of the wall should have contained the Baptism, but for the reasons already mentioned, it was painted on the façade, and the scene of Transfiguration on the eastern wall. Therefore Palm Sunday (Entry Into Jerusalem) was painted thereafter, with depictions of all three essential elements of the story and large figures of stereotypical appearance with large heads and short bodies. The master painter was not able to represent the event which offered exceptional possibilities with its character and narrative content, with picturesque details that usually make this scene teeming, light and cheerful.

On the western wall, the Dormition was adapted to the semi-circular surface above the entrance. In the middle part, to the left and right of her death-bed are the high clergy and apostles and above them, between two angels, is Christ, receiving His mother’s soul with His arms covered. Above the entire scene hovers a six-winged, flame-coloured cherub. Below, engulfed in the ornamented cloth of the bier is an angel dressed as a soldier, and Jephonia whose hands the angel severs.

The narrative is continued on the northern side with the Crucifixion, but on an uneven surface and the painter had to adjust his composition to it, so there are clear distortions and rough modelling. Particularly inelegant is the division of the composition: on the left side, female figures are over-large while on the right, the figure of Longinos (an active participant in the event) is partly cut because of the lack of space.

There are two versions of Christ’s resurrection, although all of the scenes from the Great Feasts could not be accommodated. The first, the Holy Women at the Sepulchre, where the heavenly messenger points to the empty grave, is misnamed XEPETAI. Christ did address the women in these words, but only later. Besides, the first woman is designated Mother – Μ(ήτηρ)P, but the Mother of God did not visit the grave on that occasion. The scene is more powerful than the others, with the diagonals of the rocky landscape emphasized by the movement of the angel.

In a different way, with rock in the background, the condensed resurrection represents the Descent into Hell. In a mandorla, the Saviour stands on the broken gates to the nether world under which lies the naked figure of an old man, a personification of the Hades. The salvation of humankind from sin is eloquently presented: Christ stretches out His arms towards His forefathers, Adam and Eve, who are rising from their graves, and behind them are David and Solomon with their characteristic crowns, Saint John the Baptist and a young prophet. The available surface of the vault did not allow a more complex iconographic representation, although the dramatic contents, described in the apocryphal texts, inspired many ecclesiastical writers and influenced the liturgical programme. Its place at the end of the vault corresponded to the practice that the scene belonged in the altar space.

On the eastern wall, on the same level, there is the scene of the Transfiguration. Because of its significance in Hesychasm, it was probably in the same place in the older layer and fragments of the older depiction can be seen beneath the newer.

The participants and witnesses to the event are arranged in the arched field. In the upper part, the rocks of Mt. Tabor are only suggested with

white strokes; dressed in white, Christ appears on Mt. Tabor in a circle of light, radiating Himself. In this representation, the prophets Moses and Elijah, who are usually painted on hills, address the Saviour in astonishment, from a sarcophagus. Beneath them, on the background bearing no marks, apostles are found in different positions before the event of Transfiguration: Peter is standing with his arm stretched towards Christ, young John, in fear, falls forward on his face, while James, blinded by the light, is lying on his back in utter amazement.

Despite the profound mystical meaning of light in Christ's transfiguration on Mt. Tabor, the light which hesychasts believed to be divine energy which they themselves can recognize in their prayers in moments of full concentration, the depictions of this event have no specific features. In the churches of anchorites and in the centres of their communities, they are either accorded pride of place or some emphasized aspect, but not with clearly specific iconographic characteristics. As regards the position of the scene of Transfiguration in the hermitage of Saint Nikanor, in the space above the altar, it might be surely related to the Hesychasm tradition of the 14th century, as well as with the foundation of the main monastery, on the top of the mountain of Kallistratos, which was dedicated also to the feast of the Transfiguration.

The lower, small surfaces of the altar apse and the sacristy did not allow for a more complex representation of embodiment and sacrifice, the essence of the Christian dogma. Mother of God with the half-length figure of young Christ on her chest was painted in the semi-cloister. With God incarnate in her she shows that she is Wider than Heaven (ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν).

Beneath her is depicted the scene of Melisimos with two angels of Lord, dressed as dea-

cons while Saint Basil the Great and Saint John Chrysostom as officiating hierarchs complete the composition. In order to preserve an approximate relationship to other figures, these are not represented as whole – their lower parts are cut off. However, here this was just a clumsy or unskilled intervention – the figures in the altar apse, although small are rough and „incomplete“. On the left of the altar in the apse of the Prothesis Saint Stephen the Protomartyr was painted dressed as deacon.

The procession of high clergy continues on the southern wall of the altar space joined by Saint Nicholas and Saint Achillios of Larissa. The last of them bears on the scroll an extract from the prayer said very quietly by the priest while the Cherubim song is sung.

In the land of his origin, in Thessaly, Saint Achillios was ranked among the most important participants because his reputation grew out of a tradition that as the bishop of Larissa he took part in the First council of Nicaea. His cult was fostered there although emperor Samuel moved his relics to his own capital Prespa after he had conquered Larissa; Saint Achillios was painted with much respect in the churches of the Ohrid archbishopric. Iconographically, his main characteristics were consistently repeated facial features, but he was always represented as an old, grey-haired priest. Here, in the hermitage of Saint Nikanor, his broadly modelled figure has a specific dignity. Owing to its gentleness and warmth, this is the most beautiful portrait of the saint.

In the nave, next to the iconostasis, on the surface renewed after the reparation of that particular part of the southern wall, Saint George is painted in the place where he stood as patron in earlier period. In continuation, on the other side of the aperture, there used to be the figures of Saints Peter and Paul, removed probably at the time when paintings

with inscriptions from 1462/3 were noticed in the lower layer.

Above them there are bust portraits of Saint Demetrios, Theodore Tiron and Theodore Stratilatis. The first as protector of the Second City of the Empire was represented in the aspect from the last centuries of Byzantine art and next to him are Saints Theodore Teron and Theodore Stratelates, whose cult, after the fall of the parts of Empire in Asia Minor, was cultivated in the churches of Constantinople and particularly in the churches of Serres.

Next to them is the figure of Saint Merkourios in a strange disharmony with other representations in the nave: much smaller and without its lower part, of inadequate proportions, squeezed and clumsily positioned within the existing framework, in the place accorded to it in the circle of selected holy warriors. They were all celebrated because of their deeds in fights against evil forces and against the enemies of the holy places they guarded. The faith in their power and their apotropaic meaning was complemented on the outer façade of the church with the figure of Archangel Michael holding a drawn out sword in order to prevent the entrance to the holy space of all who dared to come with “impure heart” as it is mentioned above.

The thematic whole of the wall paintings distributed over the surfaces of a rather modest space after the reconstruction of the upper parts was only partially adapted to the contents of the older decoration. More precisely, only the well preserved figures of anchoritic life were kept, the figure of Saint John the Baptist and the figure of the distinguished anchorite Saint Onouphrios. A number of figures on the southern side had to be painted again because the wall was rebuilt in that place. In any case the new whole endeavoured to repeat, although in the reduced form, the thematic structure of more

complex churches: from Christ with the prophets in the vault to the standing figures in the lower belt. Since it was not possible to paint the full programme, representations of the Evangelists were left out and the Great Feasts reduced, while the selection of standing figures was adjusted to the character of the hermitage. Since it was necessary to emphasize the event directly related to hesychastic beliefs – Transfiguration – this scene replaced and excluded Annunciation which usually begins the illustration of the essential Christian dogma, the dogma of divine incarnation.

By narrowing the choice of scenes from the cycle of Great Feasts, the master painter of the more recent frescos in the nave took into consideration that in the meantime the painted decorations on the façade contained Baptism. Therefore, he omitted not only Annunciation but the scenes of Raising of Lazarus, Ascension, and the Descent of the Holy Spirit (Pentecost). It seems strange that then, lacking available surfaces, the painter represented the scene of Resurrection in both of its variations, as the Descent into Hell and the Holy Women at the Sepulchre.

Doubtless after consultation with a well-educated sponsor who planned the renovation of the hermitage and selected the artists who were to decorate the place with ornamentation on the walls, a clear and thematically complete whole was effected. The personality of the patron and the time when the wall-paintings were commissioned were not directly recorded, as they had been on the older layer, but a broader consideration of ecclesiastical conditions indicates a close connection between the hermitage where Nikanor lived and the history of the monastery of Zavorda which he built. There are reasons to conclude, therefore, that the renovation of the hermitage was conducted in the period of lively activity at this monastery.

Nevertheless, the wall-paintings in the hermit-

age were not made by the painters who decorated his church in the monastery in Zavorda, the painters who endeavoured, with their rich programme and accomplished skills – like Theofan the Cretan –, to bring back to art the respect and brilliance from the time of independence. Unlike these, the more recent wall-paintings in the hermitage with their iconographic elements and specific stylistic characteristics recall much older times; it was not unreasonable that a number of professional art historians saw them as thirteenth-century works. This conclusion was particularly indicated by the figures of Saint Nicholas and Saint Achilleios on the southern wall, as they were studied separately, without their artistic context in which their character could be assessed with more certainty. The early dating mentioned already was influenced by the fact that the crosses on the sacerdotal chasubles were “leaf like” – an archaizing element in the late-Komnenian period related to a much earlier time.

To a greater extent, and more convincingly, older times were indicated by the features of the high clergy and the way they were modelled. Analogies, though not direct, were found in thirteenth-century churches: after the peak in the development of the late-Komnenian painting towards the end of the previous century there came profound transformations: the dramatic quality was lost as was the emphasized linearity which were the main characteristics of the style. A firm plastic form, in sharp chiaroscuro was replaced by a broader and a softer modelling in mostly red and ochre tones with dull green shadows. This change of the visual idiom, observed first in the churches whose painters can justifiably be presumed to have come from the capital, confirms that the so-called monumental style originated in the capital as a radical negation of the old expression. There were a variety of ways in which this was realized in the thirteenth century. In the Empire which lost its political unity after 1204, Constantinople was

no longer emanating its former power, so setting the character of artistic development and painters’ workshops relied on different traditions. In some areas, the characteristic Komnenian graphism was still preserved, but new condensed forms were appearing at the same time.

It is difficult to say which of these new churches the painter of the hermitage of Saint Nikanor was able to see. One of the earliest, which is close to the figures in Zavorda in its dignified plastic modelling was the decoration in the church Mother of God in Studenica from 1208/9. The works by artists from the same Constantinopolitan circles could be seen in different parts of the Empire.

When everything is taken into account, there still remains the possibility that the painter of the hermitage found models and incentives in the available thirteenth century manuscripts and knew the style and mode of narrative. This is particularly indicated by certain iconographic characteristics. The representations of Great Feasts are strictly reduced to the basic elements of the story. Not one of them is expanded by an episode, as was frequently the case in wall-paintings. Both iconographically and visually, the scenes of Great Feasts resemble condensed schemes of miniatures which were, in format and “legible” content, adjusted and “inserted” into the framework of literary ornaments.

The modelling of certain characters, particularly Saint Nicholas and Saint Achilleios reveals specific refinement, indicating that the models were mostly found in manuscripts where the carefully painted figures of Evangelists were the most frequent. One of the examples, although not a direct analogy is the decoration of the Four Gospels from the Monastery of Stavronikita, cod. 56, dating from the first half of the thirteenth century and containing the portraits of the four Evangelists. It is not the only example of that style and researchers have noticed similar miniatures in a number of manuscripts,

which they have marked as the works of the “school of Nicaea” or “Group 2400”.

Certain visual features of the more recent paintings in the hermitage were certainly imported from works executed in an environment of higher culture, but, in general, they were not accompanied by commensurate skill. Depictions of certain figures and scenes show that some compositional schemes and figures were degraded and roughly modelled. Obviously, the master painter had a more limited artistic education, but the fortuitously chosen models that inspired him raised the general impression concerning the worth of his work.

It seems that the visual idiom was accompanied in the same spirit by the related text: although the names of the holy persons, titles of scenes and short inscriptions taken from the books of prophets belonged to the programme of the most frequently painted scenes, there are numerous spelling mistakes, particularly in vowels and diphthongs ι, η, οι, υ, ει and the like – in forms where they are pronounced in the same or a similar way. In any case, the literacy of the painter of the hermitage cannot be compared to the knowledge of other painters of the same period, particularly those from Kastoria.

From the sources that describe Nikanor’s life in the ravine of the River Aliakmon and his efforts to build the Zavorda monastery on the site of the old church, it may be concluded that he had the church of Saint George reconstructed while living in the hermitage and later renewed the old wall decorations in it.

4. EXAMPLES OF WOOD CARVER’S ART

1. The Doors of the Church

The protected dry space of the hermitage was able to preserve not only wall paintings, but

also some precious examples of the art of wood-carving. The church doors might be from the earliest period. They were made of hard wood, oak, and are in excellent condition, in situ, together with the doorposts, carefully covered by the mortar base of the wall paintings dating from the fifteenth century.

From their appearance the techniques used, the doors belong to the most diffuse types present in various regions from as early as the thirteenth and fourteenth centuries. The basic items are hard plain boards decorated with shingles of the same thickness. On the surface, they have shallow decorations of parallel thin incisions and are fixed to the boards with nails of wide forged heads with washers. Their form and rhythm and the density of their arrangement over the whole surface make the nails look decorative. Therefore, the modelling was focused on two planes where the upper one with its incisions, although unobtrusive, had a certain graphic value.

The basic motif of door decorations is the so-called Calvary crosses, one on each wing and on the level of the latch and the ring, fixed on to a circular base made from decorative wrought iron.

On the vertical parts of the door, next to the frame, there are narrow shingles decorated with incisions that constitute ornaments very like the classical astragal motif. In this position the Calvary crosses are related to the well-known representations and signs which were painted as wall decorations next to the entrance or the window, because of their apotropaic role.

Doors of this simple type were made in workshops engaged in basic carpentry during a longer period. Similar examples are found in Ohrid. Also the heavy gates at the entrance to the monastery of Mother of God Perivleptos were treated in a similar way. And the same characteristics can be found on the doors to

the main monastery church from the end of the thirteenth century. One century later, two one-wing doors made by the same technique were fixed to the nearby church dedicated to Saints Constantine and Helen, dating from the 1380s. Much richer and probably older doors of the church of Mother of God Mavriotissa near Kastoria should also be mentioned here, because of their double crosses and decorations on free surfaces.

2. The Lectern of the Church

Greater skill and technique were required for the construction of the church furnishings. Although their number is very limited in the modest interior of the cave church, a good example of a lectern was surveyed completely and recorded in 1976. This lectern had only one final movable part missing, that which supported the books during reading. The basic body of the lectern, formed by four staves, was made in hard wood and repaired several times.

The legs of the lectern are rectangular and decorated. The ends are cut in several places, so that certain surfaces are octagonal. They are all covered with shallow-cut ornaments, mostly dense incisions making up a network of rectangular or rhomboid fields. In certain places these fields are alternately pulled back so that the motifs become relief. The incisions on the corners resemble the work still present in folk woodcutting.

In their middle part these rectangular legs are transformed into four “ropes”, shaped into elongated knot-like patterns in the middle. This is a well-known motif, known as the Hercules knot, with a very long tradition. It originated in the ancient maritime community as one of the ways of tying rigging and it represents a decorative motif of very clear form known in classical antiquity and then exported

to the Middle Ages where it continued to live on in different materials and different techniques. It acquired a special place in church interiors on plastically-treated parts of altar partitions and church furnishings. Because of the sensitivity of the material, examples of this kind made in wood are very rare. In painting, small columns with Hercules knots acquired a place in painted architecture both in wall-paintings and in miniatures, most frequently appearing above the figures of the Evangelists or the correlation tables of the canons, but also on various objects of applied art.

Although rare, examples of Hercules knots have been preserved in iconostasis partitions made in wood. In the regions close to Zavorda they can be found in the church of Mali Sveti Vrači in Ohrid dating from the mid-fourteenth century and in a more skillful work from the church of the monastery of Transfiguration in Meteora, dating from the late fourteenth century. The lectern found in 1976 in the secret chamber of the monastery of Transfiguration in Meteora is very significant for the one in Zavorda. Its construction is the same but it is better preserved, has strong, pure forms and is obviously the work of a better craftsman. It was probably made in the first years after the completion of the church built by ex-Emperor Jovan Uroš (Ioasaf as monk) in 1387/8. This tradition of Byzantine plastic art, as shown in elements of the old iconostasis, can also be observed in other works that arrived in the monastery of Transfiguration thanks to Ioasaf's sister, *basilissa* Maria Angelina Doukaina Palaiologina. Probably woodcutters climbed onto the Wide Rock together with painters, goldsmiths and other artisans around 1390, where they worked together on one of the most luxurious complexes of late Byzantine art.

The lectern from the hermitage of Saint Nikanor is essentially of the same type as the one from the monastery of Transfiguration, but it

was made in the local woodcut workshop of a less gifted craftsman, presumably in the first half of fifteenth century.

On our last visit to the hermitage, in the autumn of 2007, only the lower part of the lectern, which had already been damaged to a certain extent before, was found.

5. INSCRIPTIONS BY VISITORS (16th- 20th Centuries)

The custom of the “pilgrimage” is universal and common to the whole of humankind. Within the context of every religion, the same phenomenon can be observed: the faithful travel to, often, far-away places which are widely known either for the miracles which have occurred there or for some wonder-working saint. In these places, they hope to receive a blessing, encouragement in their everyday struggle, and consolation.

Since pilgrims have a special awareness of their spiritual state, they also feel the need to record and immortalize the fact that they have found themselves in this particular place. This is how the various “inscriptions” or “mementos” come about: the inscriptions of Christian pilgrims to Christian sites. The large number of such inscriptions scattered throughout the whole of the Mediterranean is an indication that the habit of pilgrims leaving written signs of their presence was a necessary and almost official feature of any Christian pilgrimage. In the 18th century, the pilgrim Vasilij Barskij raised the tradition of personal inscriptions to that of art: covering the walls with detailed, individual information elevated the testimony to the status of historical evidence. This is an exception, however. Most pilgrims are content to simply make a note of their names or the date of the pilgrimage, with very few other details about themselves.

Since these personal notes are usually inscribed on walls, and often on wall-paintings, it is possible that they will be viewed by us as vandalism or as an act of unpardonable iconoclasm. Yet it can be shown that, where there is a free surface, most pilgrims write at the edges of the depictions. With the passage of time, the pilgrimage sites became filled with names and personal inscriptions, and more recent pilgrims have not hesitated to add their own. Today, many monasteries have a “visitors’ book” and pilgrims, instead of writing on the walls, are urged to record their names on paper. But old habits die hard. More than a hundred of these personal records have been preserved at the hermitage of Saint George, dating from the 16th century until today.

A large number of contemporary pilgrims have visited the hermitage and left their names. Many of them underline the fact that the pilgrims “climbed”, an indication of the effort and the experience of the upward path to get to the hermitage. As well as this, many of the records come from priests and deacons who celebrated in the church. Other pilgrims indicated the day of the feast of Saint George, which would be an appropriate day on which to visit the hermitage and, no doubt, the festal atmosphere encouraged them to inscribe their names. Although most of the inscriptions are of a general nature, some of them provide interesting information, such as that contained in the five inscriptions (nos. 23, 23, 31, 32, and 35) which mention building additions between the years 1773-93. These mention the people who were engaged in the work, where they came from, the particular construction tasks which they carried out and the amount they were paid. The visitors to the hermitage came from the neighbouring areas of Grevena, Siatista, Kozani, Servia, Elassona, Tyrnavos and Kalambaka. Though we also have two monks from the Holy Mountain, one from the Forerunner in Veria and a hierodeacon from Karpenisi.

Note: the inscriptions numbered 2, 5-6, 12, 18-19, 21, 23-7, 34, 36-7, 39-40, 42-3 and 45 are from the rock on the north side of the church, while the rest are from wall-paintings..

6. THE CEMETERY CHURCH OF THE ARCHANGEL MICHAEL

The church of the Archangel Michael, known as the cemetery church, lies below the monastery, on a path leading to the hermitage of Saint George. It is built on a site with dense, low vegetation consisting of oaks and kermes oaks, and with steep slopes down to the river.

The rectangular-shaped church, with a pitched roof, an apse and supporting buttresses on the east, is protected by an open narthex on the west. The narthex is also prolonged to the southern, external nave of the church, which it is clear once existed and housed the bones of the fathers. On the façade of the church, in the corner to the right and in contact with the door which led from the narthex to the ossuary, there is a marble plaque with the inscription: The present cenotaph was completed in the year 7127 (=1618/9), during the abbacy of Gavriil [...]pakas. Abbot Gavriil, according to commemorative notes from codex 103 of the main monastery, was called Pakas, was coming from the Kastoria region, he was ordained deacon in 1604 and he died on 27th July 1636..

On the top right hand part of the marble plaque, another date is inscribed: 1773. If we examine the two dates recorded on the plaque, we see that the first, from 1618/9, refers to the cenotaph, that is the cemetery of the monks, which was built seven decades after the repose of Saint Nikanor. The date of 1773 refers to the renovation of the church, or more probably, its reconstruction in that year. So the plaque in that position has most likely been reused. If we also examine the geographical propinquity of the church of the Archangel to the hermit-

age of Saint George and the narrow space this occupies, we may surmise, with some certainty, that the cemetery was in the same position from the time the hermitage was first lived in. The lie of the land allowed the monks to have auxiliary buildings and other facilities to meet their needs, especially given that Saint Nikanor is mentioned as the abbot of the monastery of Saint George. After the latter's reconstruction of the great monastery, the church remained as that of the cemetery. In the shallow apse above the door of the church, there is a depiction of the Archangel Michael, with a sword in his right hand and a pair of scales in his left. Above the Archangel, Christ is shown blessing with both hands, while to the right and left are Saints Nikanor and Dionysios of Olympos, contemporary saints who were linked in close spiritual friendship.

On the interior of the richly-painted church, above the door, there is the inscription: THIS DIVINE AND SACRED CHAPEL OF THE GREATEST CHIEF CAPTAINS MICHAEL AND GABRIEL OF OUR DIVINE AND SACRED MONASTERY OF ZAVORDA WAS PAINTED AND DECORATED THROUGH THE EFFORTS AND FINANCES OF THE MOST BLESSED ABBOT AGAPIOS AND OF CHRISTOS PANOS IN REMEMBRANCE OF THEMSELVES AND OF THEIR PARENTS. 1835 June 14. By the hand of George the Painter and his son Manuel, from Selitza.

Abbot Agapios is also mentioned in the north apse of the church, in a copper engraving of the monastery (1819), on the tempon of the parekklesion of Saint Athanasios (1820), in commemorative inscriptions, in bibliographical notes as the scribe of manuscripts, and in the official prayer lists of the monastery. George the painter is also mentioned on portable icons as the son of Manuel, and was artistically active between the years 1812 and 1835.

As an inscription testifies, George and his son Manuel also did the paintings in the narthex of the main church of the monastery of Zavorda (5 April 1835), the same year as they did those of the church of the Archangel Michael. Another inscription also mentions that Manuel was responsible for the paintings in the dome and repaired the old wall-painting in the main church (20 October 1869). He also did the main icons of feasts of the Lord on the templon (10 December 1869). Moreover the name Selitza, mentioned in the inscription and referring to the place where the painters came from, is today's Eratyra, in the prefecture of Kozani.

In the sanctuary, in the apse on the north side, there is the inscription: Of the Hieromonks Konstantinos. Theofanis. Zacharias. Agapios the hieromonks. In the right-hand apse there is the inscription: Of the laymen Panayiotis and their parents and siblings. Christos. Stergios. Yianou and their children. Alexios. Vergos./ Charisios. Ioannis his spouse and children. Triandafylia, George: spouse and children.

Despite the ravages of time, the abandoned condition of the church and the influx of rain-water, the wall-paintings have retained their vivid colours. They are, indeed, a fine and representative sample of the workshops of Western Macedonia at that time, whose active artists did the paintings in a large number of churches in the wider area.

Of particular interest, also, is the templon of the church. The intense reds and the paintings with landscapes and flowers have been well handled and are a good example of the folk painting of the first half of the 19th century

TABLE OF PICTURES

1. General view of the Monastery of Zavorda from the south-west. The monastery at the top, the hermitage on the sheer face to the left and

below the River Aliakmon

2. Saint Nikanor. Wall-painting in the main church of the Monastery of Zavorda (1540s)
3. The hermitage of Saint Nikanor. View from the south-west
4. Map of greater area around the Monastery of Zavorda
5. The Monastery of Zavorda and its environs
6. The hermitage of Saint Nikanor from the south-east (1976)
7. The hermitage of Saint Nikanor. View from the south-east (1976)
8. The hermitage of Saint Nikanor from the south
9. The precipitous pass to the hermitage of Saint Nikanor (above right)
10. Saint Nikanor. Drawing from a wall-painting in the main church of the Monastery of Zavorda
11. The hermitage of Saint Nikanor. Ascent by rope-ladder (1973)
12. The platform with the horizontal axle
13. The horizontal axle round which the rope winds to lift loads
14. The lower struts of the platform. The winch is secured to the middle one
15. The wooden shaft on which the winch sits
16. The platform
17. The door of the main entrance, viewed from the interior
18. The two struts from which the ladder is suspended
19. Rungs of the wooden ladder
20. The hermitage of Saint Gregory in Meteora
21. The wooden ladder at the hermitage of Saint Gregory in Meteora
22. The winch at the hermitage of Saint Gregory in Meteora
23. The wall of the Monastery of Saint Catherine on Sinai. The platform is of the same kind as that of the hermitage of Saint Nikanor, engraving (1857)
24. The tower with the wooden ladder and net at the Dousikou Monastery, Trikala, drawing by L. Heuzey (1858)

25. Picture of fishermen hauling their nets with the aid of a vertical axle. Detail of a wall-painting of the scene of the Baptism, Old Metropolis of Berroia (ca. 1320)
26. The tower with the wooden ladder and net at Great Meteora, copper engraving (1782)
27. The hermitage of Saint Nikanor. View from the south
28. Hermitage of Saint Nikanor. South façade
29. Hermitage of Saint Nikanor. Floor plans and sections
30. Church of Saint George from the south
31. The roof from the south-west
32. Part of the southern façade
33. Part of the southern façade
34. The south-eastern corner of the foundations
35. Lower floor. The old outer entrance, closed off
36. Lower floor. The door
37. Lower floor. The beams supporting the floor of the church
38. Lower floor. The gate from the inside
39. The rock of the northern side with the wooden beam supporting the arch of the church
40. Hermitage of Saint Nikanor. The new building (1773 and 1793). Southern façade
41. The new building (1773). Part of the southern façade
42. Part of the new building (1793), with the main entrance and the platform
43. The founder's inscription in the new building (1793)
44. The interior of the new building from the west. The wooden floor divides it into two levels. In the background the façade of the church
45. The second floor of the new building from the east, with its barrel-vaulted roof. In the background on the left, the western entrance.
46. Interior of the first floor of the new building from the west. In the background, the main entrance
47. Built pillar on the first floor of the new building
48. Window on the first floor of the new building
49. Interior of the first floor of the new building from the east. In the background, the western entrance
50. The door of the western entrance
51. The lock of the door of the western entrance
52. Part of the door of the western entrance of the hermitage
53. Part of the precinct to the western side of the hermitage
54. The gate in the precinct
55. The gate in the precinct
56. Church of Saint George. The Baptism of Christ. Wall-painting on the façade (end of the 15th c.)
57. Church of Saint George. The western façade
58. Church of Saint George. Drawing of the wall-paintings on the western façade
59. Church of Saint George. The martyrdom of Saint George on the wheel. Wall-painting above the door (end of the 15th c.)
60. Church of Saint George. The Archangel Michael. Wall-painting on the western façade (end of the 15th c.)
61. Church of Saint George. Saints John the Baptist and Onouphrios. Wall-painting of the older layer (1462/3)
62. The founder's inscription on the older layer of wall-paintings (1462/3)
63. Drawing of the founder's inscription on the older layer of wall-paintings (1462/3)
64. Part of the older layer of wall-paintings (1462/3)
65. Rosette. Wall-painting of the older layer (1462/3)
66. Saint Symeon the Stylite. Wall-painting of the older layer (1462/3)
67. Saint Daniel the Stylite. Wall-painting of the older layer (1462/3)
68. Cross. Wall-painting of the older layer (1462/3)
69. Church of Saint George. Saint George (de-

- tail). Wall-painting (16th c.)
70. The Prophets Elijah, Elisha and Samuel. Wall-painting from the vault (16th c.)
71. Christ with the Prophets Joel and Daniel. Wall-painting from the vault (16th c.)
72. Drawing of the wall-paintings on the eastern wall
73. Drawing of the wall-paintings on the southern wall and the vault
74. Drawing of the wall-paintings on the western wall
75. Drawing of the wall-paintings on the northern wall
76. The wall-paintings on the eastern wall
77. The wall-paintings on the southern wall and the vault
78. The wall-paintings on the western wall
79. The wall-paintings on the northern wall
80. The Nativity of Christ. Wall-painting (16th c.)
81. The Hypapante . Wall-painting (16th c.)
82. Entry into Jerusalem. Wall-painting (16th c.)
83. The Dormition of Virgin Mary. Wall-painting (16th c.)
84. The Crucifixion. Wall-painting (16th c.)
85. The Myrrophoroi on the Tomb. Wall-painting (16th c.)
86. The Resurrection of Christ. Wall-painting (16th c.)
87. The Transfiguration. Wall-painting (16th c.)
88. Saint Stephen. Wall-painting in the prothesis apse (16th c.)
89. The Mother of God *broader than the Heavens*. Wall-painting in the altar apse of the sanctuary (16th c.)
90. Basil the Great , angel of the Lord and Melismos. Wall-painting (16th c.)
91. Angel of the Lord and Saint John Chrysostom. Wall-painting (16th c.)
92. Saint Nicholas. Wall-painting (16th c.)
93. Saint Nicholas (detail)
94. Saint Achilleios. Wall-painting (16th c.)
95. Saint Achilleios (detail)
96. Saint George the Trophy-Bearer. Wall-painting (16th c.)
97. Saints Demetrios, Theodore Teron and Theodore Stratelates. Wall-painting (16th c.)
98. Saint Demetrios. Wall-painting (16th c.)
99. Saint Theodore Teron. Wall-painting (16th c.)
100. Saint Theodore Stratelates. Wall-painting (16th c.)
101. Saint Merkourios. Wall-painting (16th c.)
102. Hermitage of Saint Nikanor. The wooden door of Saint George's church (15th c.)
103. Drawing of the wooden door of the church (15th c.)
104. Drawing of the wooden lectern of the church (15th c.)
105. The wooden lectern of Saint George's church (15th c.)
106. Details of the wooden lectern (15th c.)
107. Monastery of Great Meteora. Drawing of the wooden lectern (late 14th c.)
108. Monastery of Great Meteora. The wooden lectern (late 14th c.). The whole and details
109. Monastery of Great Meteora. Drawing of the column of the templon in the old main church (late 14th c.)
110. Mali Sveti Vrači in Ohrid. Drawing of the templon columns (mid-14th c.)
111. Church of Saint Stephen, Kastoria. Wooden lectern (14th c.)
112. Church of Saint George. Visitors' inscriptions on the wall-painting of the Baptism of Christ
113. Visitors' inscriptions on the wall-painting of the Baptism of Christ (1561/2, 1618, 1642)
114. Founder's inscription (no. 22) on the wall-painting of the Baptism of Christ (1773)
115. Visitors' inscriptions on the rock on the northern side of the church
116. Visitors' inscriptions on the rock on the northern side of the church
117. Founder's inscription (no. 23) on the rock on the northern side of the church (1773)
118. Founder's inscription (no. 32) on the wall-painting of the Baptism of Christ (1782)

119. Founder's inscription (no. 31) on the wall-painting of the Baptism of Christ (1782)
120. Founder's inscription (no. 35) on the wall-painting of the Baptism of Christ (1793)
121. The monastery of Zavorda and the church of the Archangel Michael. General view from the south
122. Church of the Archangel Michael. Wall-painting above the door (1835)
123. Church of the Archangel Michael. Western façade
124. Church of the Archangel Michael. Southern façade
125. Church of the Archangel Michael. Eastern façade
126. Church of the Archangel Michael. Founder's inscription in marble (1618/9)
127. Church of the Archangel Michael. Names of the founders in the right apse of the sanctuary (1835)
128. Church of the Archangel Michael. Founder's inscription (1835)
129. Church of the Archangel Michael. The templon
130. Church of the Archangel Michael. Saint Peter of Alexandria. Wall-painting (1835)
131. After a vision, Saint Nikanor finds the icon of Christ the Saviour. Wall-painting in the church of the Dormition of the Virgin Mary in Samarina of Grebena (1819)
132. Church of Saint George. The Resurrection of Christ (detail). Wall-painting (16th c.)



ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Άβαντας 20
Αδάμ 92, 117
Άδης 92
Αδριατική 15
Αγάπιος, ιερομόναχος και καθηγούμενος της Ζάβορδας 142, 143
Αγία Βαρβάρα στο Soğanlı 113
Αγία Παρασκευή, παρεκκλήσιο του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα 118
Αγία Τριάδα Σταγών 136
Άγιον Όρος 15, 16, 20, 25, 27, 133
Άγιος Αθανάσιος, παρεκκλήσιο στη Ζάβορδα 142
Άγιος Αχίλλειος στο Arilje 112
Άγιος Αχίλλειος στην Πρέσπα 112
Άγιος Γεώργιος, ασκηταριό Αγίου Νικάνορα 15, 16, 20, 26, 27, 28, 45, 69, 106, 132, 141
Άγιος Γεώργιος στο Γεράκι 119
Άγιος Γεώργιος στο Kurbinovo 111, 112, 119
Άγιος Γεώργιος στο Mlado Nagoričino 119
Άγιος Γεώργιος στο Staro Nagoričino 65, 74, 119
Άγιος Δημήτριος 31
Άγιος Μηνάς στη Θεσσαλονίκη 25
Άγιος Νικόλαος στο Μοναστήρι 112, 114
Άγιος Νικόλαος του Κασνίτζη 74
Άγιος Νικόλαος του Νοσοκομείου 118
Άγιος Στέφανος στην Καστοριά 123, 128
Αγίοφυλλο, βλ. Βελεμίστι
Άγιοι Ανάργυροι στην Καστοριά 65, 112
Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη στην Αχρίδα 118
Αγναντιά, βλ. Όστροβος
Aghtamar 113
Adishi 65
Αθανάσιος Αλεξανδρείας, 112
Αθανάσιος, ηγούμενος 16
Αθανάσιος, μάστορας 52, 54
Αθήνα 28
Άθως, βλ. Άγιον Όρος
Αίγυπτος 33, 113
Αιτωλοακαρνανία 20
Αλεξανδρούπολη 20
Αλιάκμονας 15, 16, 20, 25, 26, 31, 104
Αλούσης Νικόλαος 137
Αμάφι 127
Ανάληψις 74, 104
Ανανίας, ιεροδιάκονος 136
Ανάστασις 90, 92, 104
Ανάστασις του Λαζάρου 104
Ανατολίου Γεώργιος 137
Άνθιμος, παπάς 135
Άννα, προφήτιδα 78
Αντώνιος, ο Μέγας 75
Αντώνιος, ο Νέος 15
Απόλλωνα, μονή (του) 113
Arilje 112
Αρκαδία 20
Άρτα 15
Αρχαγγέλου Μιχαήλ, κοιμητηριακός ναός της Ζάβορδας 28, 31, 141, 142, 143, 145
Αρχαγγέλων, ασκηταριό (των) 21
Ασπροκκλησιά (χωριό) 15, 136
Αυλές (χωριό) 135
Αχίλλειος, άγιος 70, 97, 104, 106, 111
Αχρίδα 20, 26, 74, 98, 106, 108, 112, 118, 120

Βαιθήλ 107
Βαϊοφόρος 79, 88
Βαλεριανός (253–260) 113
Βαλκάνια 74
Βάπτισις 33, 51, 52, 62, 64, 65, 79, 104
Βαρθολομαίος, παπάς 52, 136
Βαρλαάμ Μετεώρων 28
Βαρνάκοβα 20
Βασίλειος, ο Μέγας 95, 108, 113
Βασίλειος Β΄ (976–1025) 15, 119
Βατικανό 127
Βατοπαιδίου, μονή 120
Bawit 113
Βελεμίστι 15
Βενετία 28, 127
Βέργος, Αλέξιος 143

- Βέροια 15, 27, 33, 108, 133
 Bértaux, Emile 127
 Βησσαρίων, άγιος 25
 Βιτρούβιος 126
 Βλατάδων, μονή 27
 Bočorua 65
 Βουλγαρία 20, 26, 113
 Βρονταμάς 20
 Βυζάντιο 21, 65, 126, 128
 Βησσαρίων, παπάς 136
- Γαβριήλ, αρχάγγελος 126, 142
 Γαβριήλ, ηγούμενος της Ζάβορδας 141
 Γαβριήλ 134
 Γέννησις του Χριστού 78, 107
 Γεράκι 119
 Γεράσιμος, άγιος 25
 Γερόντιος 135
 Γεωργία 65, 112, 113
 Γεώργιος, άγιος 26, 27, 28, 45, 62, 63, 64, 65, 98, 99, 102, 112, 120, 132, 136
 Γεώργιος, ζωγράφος εκ Σελίτζης 142
 Γεώργιος, παπάς 136
 Γηρομέρι 20
 Γιαννάκης Νικόλας 136
 Γιάννης, παπάς 136
 Γιάννενα, Ιωάννινα 104, 120, 126
 Γλαβίνας, Απόστολος 28
 Γολγοθάς 117
 Γρεβενά 26, 28, 54, 133, 136
 Γρηγόριος 133
 Γρηγόρης, μάστορας 52, 54, 136
 Γρηγόρης, παπάς 136
 Γρηγόριος, ο Παλαμιάς 15, 108
- Δαβίδ, άγιος 25
 Δαβίδ, προφήτης 92
 Δαμιανός, άγιος 25
 Δανιήλ, παπάς και ζωγράφος 100
 Δανιήλ, προφήτης 77, 107
 Δανιήλ, ο Στυλίτης 70
 Δανιήλ 135
 Δεσκάτη 15
 Dečani, μονή 20, 65, 74, 107, 108
 Δέκιος (249–251) 113
 Δελιαλής, Νικόλαος 28
 Δευτέρα Παρουσία 74
 Δημήτριος, άγιος 26, 99, 100, 102
 Δημήτριος ιερομόναχος 133
 Δημοτική Βιβλιοθήκη Κοζάνης 28
 Διοκλητιανός (284–305) 113
- Διονύσιος (1) 133
 Διονύσιος (2) 134
 Διονύσιος, αρχιεπίσκοπος της Αχρίδας 26
 Διονύσιος εκ Φουρνά 98, 108
 Διονύσιος Ζακύνθου, άγιος 25
 Διονύσιος, μητροπολίτης Κοζάνης 28
 Διονύσιος, ο Ολυμπίτης 15, 25, 28, 141
 Djurdjevi Stuproni 119
 Δουσίκου, μονή 27, 33, 52
 Δωδεκαόρτου, κύκλος (του) 72, 78, 79, 88, 89, 90, 104, 106
 Δωρόθεος ιεροδιάκονος 135
 Δωρόθεος, μητροπολίτης Γρεβενών 26
- Εθνική Ρωσική Βιβλιοθήκη της Πετρούπολης 127
 Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου 126
 Εις Άδου Κάθοδος 91, 92, 104
 Ελασσόνα 27, 133
 Ελένη, αγία 118
 Ελισαίος, προφήτης 77, 107
 Εράτυρα, βλ. Σέλιτζα
 Εύα 92
 Ευαγγέλιο 79, 106, 107, 108, 127,
 Ευαγγελισμός 78, 104, 107
 Ευαγγελίστρια στο Γεράκι 119
 Εύβοια 25
 Ευτύχιος, καλλιτέχνης 108
 Ευχάιτα 100
 Ευχάνεια 100
- Ζάκυνθος 25
 Ζαχαρίας, ιερομόναχος 52, 54, 135, 143
 Ζαχαρίας, προφήτης 77, 107
 Ζαχαρίας, χατζής 52, 54
 Ζίτσα 74
 Ζωσιμάς, παπάς 135
- Ηλίας, προφήτης 77, 93, 107
 Ημαθία 25
 Ήπειρος 15
 Ησαΐας, παπάς 134
 Ησαΐας, προφήτης 107
- Θαβώρ 93
 Θεόδωρος, ο Στρατηλάτης 99, 100, 102, 113
 Θεόδωρος, ο Τήρων 99, 100, 102, 113
 Θεοδωρούπολη, βλ. Ευχάνεια
 Θεοδόσιος, ιερομόναχος 69
 Θεοδόσιος, ο Χιλανδαρινός 21
 Θεοτόκος, Δέσποινα, Παναγία, Παρθένος 16, 65, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 79, 88, 89, 91, 94, 95, 105, 108,

- 112, 118, 119
 Θεοφάνης, κτήτωρ της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων 25, 28
 Θεοφάνης, ιερομόναχος της Ζάβορδας 143
 Θεοφάνης, κρητικός ζωγράφος 104
 Θεοφάνης της Νάουσας, άγιος 25
 Θεοφάνης, παπάς 135
 Θεοφάνια, βλ. Βάπτισις
 Θερμαϊκός κόλπος 15
 Θεσσαλία 15, 20, 21, 27, 65, 97
 Θεσσαλονίκη 15, 25, 26, 27, 100, 102
 Θεωνάς, άγιος 25
 Θήβα 104
- Ιάκωβος, απόστολος 93, 108
 Ιάκωβος, μοναχός 127
 Ιγνάτιος, άγιος 25
 Ιεροσόλυμα 65, 75, 79, 90, 107
 Ιεφωνίας 88
 Ιησούς Χριστός, Αμνός, Δεσπότης, Εμμανουήλ, Θεάνθρωπος, Παντοκράτωρ, Σωτήρ, Υιός του Θεού 26, 27, 28, 69, 71, 74, 75, 77, 78, 79, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 104, 107, 108, 114, 141
 Ιουλιανός, ο Αποστάτης (361–363) 102, 113
 Ιουστινιανή, βλ. Αχρίδα
 Ιουστινιανός Α΄ (527–565) 15, 113
 Ιπέκιο 20, 75
 Iskar 20
 Ιταλία 120
 Ιωάννα, μυροφόρος 108
 Ιωάννης 143
 Ιωάννης, ανεπιός του Γρεβενών 136
 Ιωάννης, ο Θεολόγος 88, 90, 93, 108
 Ιωάννης, πατέρας του αγίου Νικάνορα 25
 Ιωάννης, ο Πρόδρομος 64, 71, 75, 92, 102
 Ιωάννης Ούρεσης (μοναχός Ιωάσαφ), βασιλεύς (1371/2) 120
 Ιωάννης, Χρυσόστομος 95, 108, 112
 Ιωάσαφ, μητροπολίτης Θεσσαλονίκης 26
 Ιωήλ, προφήτης 77
 Ιωσήφ, ο μνήστωρ 78
- Καλαμπάκα, βλ. Σταγοί
 Κάλιανη (χωριό) 136
 Κάλλιστος / Κάλλιστρος 16, 69
 Καλλιστράτου όρος 16, 25–26, 28, 94
 Καλλίστρου (μονή) στα Μετέωρα 16
 Καλογιάννης ή Σκυλογιάννης, Ιωάννης (1197–1207) 102
 Καμβούνια όρη 26
 Καππαδοκία 113
- Καρδίτσα 25
 Καρπενήσι 133, 136
 Καστοριά 65, 74, 106, 112, 113, 118, 123, 125, 128, 141
 Κατάκαλη (χωριό) 137
 Κεφαλλονία 25
 Κησάργια (χωριό) 137
 Κυριακός 134
 Κίσσαβος 20, 25
 Κλεισούρα 27
 Κοζάνη 28, 52, 54, 133, 135, 142
 Κοίμησις της Θεοτόκου 71, 72, 88, 89, 108
 Κονιβός, βλ. Καλλιστράτου όρος
 Κόπλητζα (χωριό) 136
 Koríša 20, 21
 Κοσμάς Καραπατάκης, μοναχός 137
 Κοσσυφοπέδιο 20, 125
 Κουκόσης Γρηγόρης 137
 Kurbinovo 112, 119
 Κουτλουμουσίου, μονή 27
 Κράλη, εκκλησία (του) 119
 Κρατικό Ιστορικό Μουσείο της Μόσχας 74
 Kratono 20
 Κυρτάνζου, Δημήτριος 137
 Κωνσταντινίδης Στέφανος, Κοζανίτης 136
 Κωνσταντίνος, ο Μέγας (306–337) 97, 118
 Κωνσταντίνος, ιερομόναχος της Ζάβορδας 142, 143
 Κωνσταντινούπολις 74, 100, 105, 113
 Κωστάντιος 134
 Κώστας, μάστορας 52, 54, 136
- Λαζαριώτης Αθανάσιος 137
 Λακωνία 20
 Λάρισα 97, 98, 112
 Λειβαδιά 25
 Λέσβος 25
 Leskovec 74
 Lesnovo 20, 74, 107
 Λογγίνος 90, 108
 Λογκάς 27
 Λομβαρδία 127
 Λουκάς, ευαγγελιστής 108
 Λουκάς, παπάς 134
 Λούνζας, Παναγιώτης 137
 Λούσιος ποταμός 20
- Μάγοι 78
 Μάνθος, μάστορας 52, 54, 135
 Μακεδονία 15, 25, 65, 143
 Μαλάλας, Ιωάννης 113
 Mâle, Emile 128
 Mali Grad 127

- Μανουήλ, γιος του Γεωργίου εκ Σελίτζης 142
Μαξιμιανός (285–305) 100
Μαρία Αγγελίνα Δούκαινα Παλαιολογίνα 120
Μαρία, η Μαγδαληνή 108
Μαρία, μητέρα του αγίου Νικάνορα 25
Μαρία, μητέρα του Ιακώβ 108
Μαρία, μυροφόρος 108
Μάρκος, ευαγγελιστής 108
Μαρλός 136
Ματθαίος, ευαγγελιστής 108
Μεγάλη Πρέσπα, βλ. Πρέσπα
Μεγάλου Μετεώρου (μονή) 27, 31, 120, 122
Μελισμός 69, 94, 108, 112
Μερκούριος, άγιος 71, 102, 113
Μεσαίωνα 119, 122
Μέση Ανατολή 112
Μεσόγειος 131
Μετάληψις 74
Μεταμόρφωσις 15, 26, 27, 72, 78, 79, 92, 93, 94, 104, 108
Μεταμόρφωσις του Σωτήρος Χριστού της Ζάβορδας, μονή 15, 26, 27, 28
Μετέωρα 15–16, 20, 21, 25, 27, 31, 33, 52, 65, 112, 120, 123
Μέτσοβο 15
Μηνολόγιον του Βασιλείου Β΄ 119
Μητρόπολη του Μυστρά 119
Μικροί Άγιοι Ανάργυροι στην Αχρίδα 120
Μιχαήλ, αρχάγγελος 62, 63, 64, 102, 141
Μιχαήλ Αστραπάς, καλλιτέχνης 108
Mlado Nagoričino 119
Monte Sant Angelo 127
Moriovo 114
Μόσχα 74
Μπάρσκι, Βασίλειος 131
Μπενάκη, Μουσείο 126
Μπλάτζι 52, 54
Μυροφόρες στον Τάφο 91, 104, 108
Μυστράς 119
Μωυσής, προφήτης 93
- Νάουσα 25
Νείλος, ιερομόναχος 69
Νεκτάριος, κτήτωρ της μονής Βαρλαάμ Μετεώρων 25, 28
Νεόφυτος 137
Νίκαια 106
Νικηφόρος, βλ. Παπασιδέρης
Νικηφόρος, παπάς 134
Νικόλαος, άγιος 70, 97, 98, 104, 106, 112
Νικόλαος, βαπτιστικό όνομα του αγίου Νικάνορα 25
- Νικόλας, μάστορας 52, 54, 135
Novi Pazar 119
- Ξάνθος Κωνσταντής 137
- Οικουμενικό Πατριαρχείο 25
Ολυμπιώτισσα (μονή) 27
Όλυμπος 25, 141
Ονούφριος, άγιος 64, 71, 73, 102
Οσίου Λουκά Φωκίδος (μονή) 112
Όστροβος 15
- Ravnissi 65
Παλαιά Διαθήκη 75, 92
Παλαιά Μητρόπολη της Βέροιας 33
Παλαιολόγοι 108
Παλαιός των Ημερών 77
Παναγία Ljenciška 74
Παναγία Μαυριώτισσα 65, 118
Παναγία, ναός στο χωριό Ασπροκκλησιά 15
Παναγία Οδηγήτρια στο Ιπέκιο 75
Παναγία Περίβλεπτος στην Αχρίδα 74, 108, 118
Παναγία Πλατυτέρα, Πλατυτέρα των Ουρανών 69, 94
Παναγία Τορνικίου (μονή) 74
Παναγιώτης 143
Πάνου, Χρίστος 142, 143
Παντοκράτορας (μονή) 27
Παπανικολάου, Παρθένιος 137
Παπασιδέρης Νικηφόρος Αθανασίου 137
Παραμυθιά 20
Πασχάλης Γεώργιος 136
Πάτρα 28
Παύλος, απόστολος 71, 73, 74, 99
Πειραιάς 28
Πεντηκοστή 104
Πέραμα Ιωαννίνων 126
Πέτρος, απόστολος 71, 73, 74, 93, 99, 126
Πέτρος, ο ερημίτης 21
Πήλιο 25
Πιλορί (χωριό) 52, 54
Πλίνιος 126
Πόρτα Παναγιά (μονή) 119
Πουρνάρος Μάρκος 135
Πρέσπα 20, 98, 111, 112, 125
Privalova, Eka 65
Prizren 21, 74
Πρόδρομος Βέροιας (μονή) 133, 134
Πρώτη Οικουμενική Σύνοδος 97
Ρώμη 65, 74, 113, 127
Ρωσία 65

- Ρουσάνου (μονή) 27
- Σάββας Ιεροσολύμων 75
- Σαλώμη, μυροφόρος 108
- Σαμουήλ, προφήτης 77
- Σαμουήλ, τσάρος (976–1014) 97
- San Marco της Βενετίας 127
- San Paolo fuori le mura 127
- Santa Maria in Valle Porclaneta 120
- Σέλιτζα 142
- Σεραφείμ Καρδίτσας, άγιος 25
- Σεραφείμ Λειβαδιάς, άγιος 25
- Σερβία 21, 112
- Σέρβια 112, 133
- Σερβίων κάστρο 15
- Σέργιος, μητροπολίτης Γρεβενών 28
- Σέρρες 100
- Σιάτιστα 133
- Σίλβεστρος Λαυριώτης 135
- Σίλβεστρος 136
- Σινά 33, 127
- Σίσσιου Γιάννης 128
- Σιών 77, 107
- Σκυλίτζης Ιωάννης 97, 112
- Soğanlı 113
- Σολομών, βασιλιάς του Ισραήλ 92
- Soročani 66
- Σουζουμάδη 27
- Σταγοί 15, 21, 133, 136
- Στάμος Γιαννάκης 137
- Staraja Ladoga 65
- Staro Nagoričino 65, 74, 119
- Σταυρονικήτα (μονή) 106
- Σταύρωσις 89, 90, 117
- Στέφανος, πρωτομάρτυρας 69, 95
- Studenica 105, 112, 119
- Στύλος Σταγών, βλ. Μετέωρα
- Συμεών, ο Ανυπόδητος 25
- Συμεών, ο Θεοδόχος 78–79
- Συμεών, ο Στυλίτης 70
- Συναξάρι της Κωνσταντινουπόλεως 113
- Σύνιτζα (χωριό) 27
- Συρία 113
- Σωτηρίου Γεώργιος 120, 123
- Σωφρόνιος μοναχός 135
- Τάνζου Γιάννης 137, 143
- Τζίκος, μάστορας 52, 54, 136
- Τιμόθεος Σιατιστεύς, ιερομόναχος 28
- Τουρκία 113
- Τούτζικας Στέργιος 137, 143
- Τριαντάφυλλος Γεώργιος 143
- Τρίκαλα 25, 27, 119
- Τζαπάλας Γιαννάκης 137, 143
- Ćorović-Ljubinković Mirjana 118, 126, 127
- Crna Reka 125
- Čubinašvili Georgij Nikolaevič 120
- Τύρναβος 133
- Υπαπαντή 78, 106
- Vinica 113
- Φιλόθεος ιεροδιάκονος ο Τυρναβιώτης 133, 134
- Χαλκιδική 25
- Χαράλαμπος 136
- Χαρίσιος 143
- Χιλανδαρίου (μονή) 99, 119
- Χριστιανισμός 131
- Χρονικόν του Σκυλίτζη 111
- Χρονογραφία του Ιωάννη Μαλάλα 113
- Χώρας (μονή) 74

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

726.76(495)
271.222(495)-9

Subotić, Gojko, 1931-

Zavorda : to askētario tou Agiou Nikanora / Gkoiko Soumpotits, Ioustinos ; dieuthyntes Lioumpomir Maximovits ; [schedia Nikola Ntountits ; schedia agiou Nikanora Ntragkomir Tontorovits ; schedia arhitektonika Giannēs Gkikas ; phōtographies Gkoiko Soumpotits, Aimilianos Gkekas, Giannēs Gkikas, Neilos, Ioustinos, Antōnios Vasileiadēs ; metaphraseis sta ellēnika Voukosava Stevovits ; sta agglika Xenia Tontorovits kai Iakōvos Lillē ; chartes Mirela Mpoutirits]. - Beligradi : Institouto Byzantinōn Ereunōn-SAET, 2017 (Kragujevac : Grafostil). - 189 str. : ilustr. ; 29 cm.
- (Monographies ; 46)

Nasl. na spor. nasl. str.: Zavorda : The Hermitage of Saint Nikanor / Gojko Subotić, Hieromonk Ioustinos.
- Grčki tekst i engl. prevod. - Tekst štampan dvostubačno. - Tiraž 600. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija. str. 149-151. - Summary: Zavorda : The hermitage of Saint Nikanor. - Registar.

ISBN 978-86-83883-24-0

1. Ioustinos, jerononah 1948- [аутор] [фотограф]

a) Грчка православна црква - Свештенство b) Свети Никанор (1491-1548)

c) Испоснице - Грчка

COBISS.SR-ID 235642636

