

ΚΑΤΕΡΙΝΗ

Ιστορία - Κοινωνία - Πολιτισμός



ΔΗΜΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

ΔΗΜΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

ΔΗΜΟΣ ΚΑΤΕΡΙΝΗΣ - 70 ΧΡΟΝΙΑ (1929-1999)
Ιστορία - Κοινωνία - Πολιτισμός

Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου για την Κατερίνη
25-27 Νοεμβρίου 1999

Επιμέλεια έκδοσης
Αρχιμ. Ιγνάτιος Δ. Σωτηριάδης

ΚΑΤΕΡΙΝΗ 2001

Τίτλος βιβλίου: **Δήμος Κατερίνης - 70 χρόνια (1929-1999)**
Ιστορία - Κοινωνία - Πολιτισμός.
Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου για την Κατερίνη

© Δήμος Κατερίνης

Επιμέλεια έκδοσης - φιλολογική επιμέλεια - διορθώσεις κειμένων:

Αρχιμ. Ιγνάτιος Δ. Σωτηριάδης

Έκδοση 1η: 25 Νοεμβρίου 2001

Έκδοση Δήμου Κατερίνης

Πλατεία Δημαρχείου - 601 00 Κατερίνη

Τηλ.: 03510-69400, fax: 03510-69430

Σελιδοποίηση-Εκδοτική παραγωγή:

Εκδόσεις «**ΤΕΡΤΙΟΣ**» Κων/νος Δ. Παπαγιαννούλης & ΣΙΑ οε

2ο χλμ. Κατερίνης - Ν. Κεραμιδίου, 601 00 Κατερίνη

Τηλ.: 03510-22098, fax: 03510-45815

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός δημάρχου για την έκδοση	5
Χαιρετισμός αντιδημάρχου για την έκδοση	7
Περιεχόμενα	9
Πρόγραμμα	13
Χαιρετισμοί του Συνεδρίου	
- Χαιρετισμός του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Κίτρους, Κατερίνης και Πλαταμώνος κ. Αγαθονίκου	23
- Χαιρετισμός του Σεβασμιωτάτου Μητροπολίτου Περγάμου κ. Ιωάννη	25
- Χαιρετισμός του Δημάρχου Κατερίνης, κ. Γιάννη Αμοιρίδη	27
Εισηγήσεις	
Ιστορία	
- Ιωάννης Καζταρίδης, <i>Η κοινότητα της Κατερίνης (1920-1929) μέσα από τα αρχεία του κοινοτικού συμβουλίου.</i>	33
- Μιχάλης Φαργκάνης, <i>Η ρουμανική προπαγάνδα και οι βλαχόφωνοι παρεπίδημοι στην Κατερίνη στα τέλη του 19ου αι. μέσα από τα εκκλησιαστικά αρχεία.</i>	49
- Βασίλειος Κουκουσάς, <i>Πληροφορίες για την πόλη της Κατερίνης μέσα από το Ιστορικό Αρχείο Μακεδονίας.</i>	59
- Βασίλης Παπανικολάου, <i>Η Κατερίνη κατά την περίοδο της Γερμανικής Κατοχής.</i>	101
- Νίκος Σαλπιστής, <i>Η Εθνική Αντίσταση στην Κατερίνη και</i>	
	9

<i>η διοίκηση του Δήμου από το Ε.Α.Μ.</i>	111
- Βέτα Χαϊλατζίδου, <i>Ιστορία του τύπου στην Κατερίνη (1929-1999).</i>	127
- Μιλτιάδης Τερζόπουλος, <i>Σάββας Κανταριτζής 1900-1985.</i>	145
- Γιώργος Περδίκης, <i>Όψεις της ιστορίας της Κατερίνης μέσα από τις σχολικές εργασίες Περιβαλλοντικής Εκπαίδευσης των ετών 1991-1999.</i>	157
Κοινωνία	
- Νίκος Ντουλαποτής, <i>Ο συνοικισμός των Θρακών Κατερίνης από την ίδρυσή του (1923) μέχρι σήμερα.</i>	181
- Γιώργος Ράπτης, <i>Η πληθυσμιακή σύνθεση της Κατερίνης από την απελευθέρωση (1912) έως τις μέρες μας.</i>	195
- Χρυσούλα Μάνου, <i>Η διοργανωτική λειτουργία της πόλης Κατερίνης στο πρώτο μισό του αιώνα μας και η σημασία της στην πορεία εξαστισμού της ευρύτερης Πιερίας - αναφορά στην εμποροπανήγυρη Κατερίνης.</i>	201
- Νίκος Γραϊκός, <i>Στοιχεία για την κοινωνική οργάνωση της Κατερίνης κατά το β' τέταρτο του 20ου αι. (1926-1950), όπως αυτά προκύπτουν από τα αρχεία του 1ου Δημοτικού σχολείου Κατερίνης (Ελληνικής Αστικής Σχολής Αικατερίνης).</i>	243
Φυσικές Επιστήμες - Οικονομία - Αθλητισμός	
- Σάκης Κουρουζίδης, <i>Η εικόνα της Κατερίνης μέσα από περιοδικά, εγκυκλοπαίδειες, άτλαντες, χάρτες, σχολικά εγχειρίδια και αυτοτελείς εκδόσεις.</i>	305
- Εμμανουήλ Μανούσογλου, <i>Το γεωλογικό υπόβαθρο της πολιτείας Κατερίνης.</i>	335
- Νίκος Βουλγαράκης, <i>Στοιχεία για την οικονομική δράση της Πιερίας.</i>	347
- Γιάννης Καραφουλίδης, <i>Η Κατερίνη μέσα από τον αθλητισμό.</i>	361
Εκκλησία - Θρησκεία	
- Αρχιμανδρίτης Ιγνάτιος Σωτηριάδης, <i>Το παλαιότερο Άγιο Ποτήριο της πόλης της Κατερίνης και η ταυτότητά του άγνωστου Επισκόπου Κίτρους Κωνστάντιου (1784).</i>	371

- Παναγιώτης Τζουμέρκας, *Η Μητρόπολη Κίτρους και το έργο της επιτροπής αποκαταστάσεως σεισμοπαθών Κατερίνης, κατά τους σεισμούς του 1940.* 389

- Πάρις Παπαγεωργίου, *Οι απαρχές της κοινότητας των Ευαγγελικών Κατερίνης.* 413

Παιδεία - Φιλολογία

- Αθανάσιος Ε. Χαρίσης, *Το Εσπερινό Γυμνάσιο και Λύκειο Κατερίνης.* 433

- Γιάννης Πούλιος, *Ιδιωτική Μέση Εκπ/ση στην Κατερίνη. Η περίπτωση των εκπαιδευτηρίων Παπαδημητρίου.* 449

- Αντώνης Κάλφας, *Εκδοτική δραστηριότητα και κίνηση των ιδεών στην Κατερίνη (1918-1999).* 467

Αρχαιολογία - Πολιτισμός

- Ευτέρπη Μαρκή - Νίκος Γραίκος, *“Εκ κώμης Κατερίνης” φορητές εικόνες από την πόλη της Κατερίνης (1831-1912).* 495

“Εκ κώμης Κατερίνης”.

Φορητές εικόνες από την πόλη της Κατερίνης (1831-1912).¹

*Ευτέρπη Μαρκή, Αρχαιολόγος 9ης Εφορίας Βυζ. Αρχ/των-
Νίκος Γραΐκος, Εκπ/κος-μετ. σπουδ. Α.Π.Θ.*

Ο πρώτος χριστιανικός οικισμός της Κατερίνης, τα Καλύβια, αναπτύχθηκε από τον 18^ο αιώνα πάνω στο δρόμο που συνέδεε τη Θεσσαλονίκη με τη Λάρισα, γύρω από τον κοιμητηριακό ναό της Αγίας Αικατερίνης, που έδωσε το όνομά του στον οικισμό.² Όπως

1. Η εργασία αυτή αποτελεί το πρώτο τμήμα της μελέτης του συνόλου των φορητών εικόνων της πόλης, που ετοιμάζεται, από το 1999. Ευχαριστούμε το Σεβασμιώτατο Μητροπολίτη Κίτρους, Κατερίνης και Πλαταμώνος κ.κ. Αγαθόνικο, γιατί αγκάλιασε με θέρμη την προσπάθειά μας και την 9^η Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, για την άδεια δημοσίευσης του υλικού.

2. Για την ονοματολογία της πόλης έχουν λεχθεί πολλά και διάφορα, χωρίς όμως να έχουν ακόμα αξιοποιηθεί επαρκώς τα αρχαιολογικά δεδομένα. Είναι γεγονός, ότι η λατρεία της αγίας Αικατερίνης, εξαπλώνεται στη Μακεδονία από τον 17^ο αιώνα κ.ε., όταν αναπτύσσονται ισχυροί δεσμοί, με το μεγάλο ορθόδοξο προσκύνημα του Σινά. Οι αφιερώσεις μοναστηριών, αλλά και απλών ναών, στο σιναϊτικό μοναστήρι, σήμαιναν αυτόματα και τη φορολογική απαλλαγή των αντίστοιχων ιδρυμάτων. Απές μαρτυρίες για το γεγονός αυτό, έχουμε για άλλες περιοχές της Μακεδονίας, όπως για παράδειγμα την Καστοριά, όπου η αγία Αικατερίνη εισάγεται στην τοπική εικονογραφική παράδοση το 1613/14, μετά από τις στενές σχέσεις, που αναπτύσσουν οι Καστοριανοί με τη Μονή Σινά, βλ. Μ. Παϊσίδου, Οι τοιχογραφίες του ιερού ναού Αγίας Παρασκευής Ποριάς νομού Καστοριάς, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18^{ος}-20ος αι.*, Πρακτικά συνεδρίου 1997, Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 1998, σ. 229 και της ίδιας, Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της Δυτικής Μακεδονίας, τ. Α', σ. 190, 292. Πιστεύουμε ότι η μελέτη της αρχιτεκτονικής του ναού της αγίας Αικατερίνης και των προγενέστερων φάσεων του και η εντρύφηση στα αρχεία της Μονής Σινά, θα μπορέσουν να φωτίσουν επαρκώς το ζήτημα της σχέσης του ονόματος της πόλης με τη λατρεία της αγίας.

προκύπτει από τις παλιότερες σωζόμενες εικόνες του τέμπλου της εκκλησίας αυτής, που φέρουν όλες στο κάτω τμήμα τη χρονολογία 1831 και είναι έργο του ίδιου ζωγράφου, η ίδρυση ή η ανακαίνιση του ναού ανάγεται πιθανότατα στην ίδια περίοδο.³

Το αρχικό τέμπλο της Αγίας Αικατερίνης περιελάμβανε δώδεκα εικόνες, από τις οποίες διατηρούνται σήμερα στη θέση τους οι έξι. Δύο από αυτές έχουν μεταφερθεί και αποθηκευθεί στη Θεία Ανάληψη, τρεις στο επισκοπικό Μέγαρο, ενώ κατά πάσα πιθανότητα υπήρχαν και δύο ακόμα εικόνες [Ανάληψης(;) και αγίου Αθανασίου(;)], που σήμερα είναι χαμένες. Σε αυτό το σύνολο προσθέτουμε και την εικόνα του αγίου Διονυσίου στο δεξιό προσκυνητάριο του ναού.⁴ Η

3. Για την αρχιτεκτονική του ναού, δεν έχει γίνει μέχρι στιγμής, καμία ειδική μελέτη. Ο ρυθμός του είναι τρίκλιτη βασιλική, ο πιο διαδεδομένος αρχιτεκτονικός τύπος επί Τουρκοκρατίας, βλ. Ε. Δελνηγιάννη-Δωρή, *Επιβίωση της βυζαντινής και νέες μορφές της μεταβυζαντινής αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1993, σ. 55 κ.ε. και Μ. Χατζηδάκης, *Η τέχνη 1669-1821*, στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ', Αθήνα 1975, σ. 266 κ.ε. Όσο για το ζήτημα της ανακαίνισης ή ίδρυσης του ναού αυτή την περίοδο, σημειώνουμε ότι κατά τη δεκαετία του 1830, η τουρκική διοίκηση επιχειρεί μία σειρά μεταρρυθμίσεων, με σκοπό τον εκσυγχρονισμό της αυτοκρατορίας και τον εναρμονισμό της νομοθεσίας της, με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Έτσι στα 1839 προχωρεί στην υπογραφή του διατάγματος Χάτι Σερίφ του Γκιουλχανέ και στα 1856, στην έκδοση του Χάτι Χουμαγιούν. Οι προσπάθειες αυτές ανακούφισαν τους υπόδουλους, που είχαν υποστεί ισχυρές πιέσεις, κατά τη δεκαετία του 1820 εξ αιτίας των αντιποίνων για την επανάσταση του 1821, με αποκορύφωμα την κατάληψη του Αγίου Όρους, από τα τουρκικά στρατεύματα το διάστημα 1821-1830. Ανακαινίσεις ναών και κάποιες ιδρύσεις νέων ήταν το αποτέλεσμα των ευεργετικών ρυθμίσεων, βλ. Α. Βερέμης, *Οι Οθωμανικές μεταρρυθμίσεις*, στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα 1977, τ. ΙΓ', σ. 168, 169.

4. Υπάρχουν ισχυρές τεχνοτροπικές ενδείξεις, ότι στον ίδιο ζωγράφο ανήκουν και τρεις ακόμα μικρές φορητές εικόνες, που είναι σήμερα αποθηκευμένες στο ναό της Θείας Αναλήψεως της Κατερίνης. Πρόκειται για την "Υπαπαντή του Χριστού" (διαστ. 25x34 εκ., χρονολ. 1832), την "Ψηλάφηση του Θωμά" (διαστ. 25,5x35,5 εκ., χρονολ. 1855) και το "Χριστό ιώμενο τον εκ γενετής τυφλόν" (διαστ. 27,5x37 εκ., χρονολ. 1832). Είναι πιθανό οι μικρές αυτές εικόνες, να ήταν τοποθετημένες στο επιστύλιο του τέμπλου της Αγίας Αικατερίνης - αυτό ενισχύεται και από το ίδιο σχεδόν μέγεθος των ανοιγμάτων - όπου σήμερα καταγράψαμε έναν αριθμό 34 νεότερων και παλαιότερων εικόνων, οι οποίες στη πλειοψηφία τους είναι σε κακή κατάσταση. Στον ίδιο επίσης ζωγράφο ανήκουν πιθανόν και ο Εσταυρωμένος και τα δύο λυπηρά στην κορυφή του τέμπλου, όμως για τη βέβαιη

αντικατάσταση των εικόνων του αγίου Δημητρίου, της Θείας Ανάληψης, της αγίας Αικατερίνης, του Χριστού, της Παναγίας, του Ιωάννη Προδρόμου και του αγίου Αθανασίου του αρχικού τέμπλου έγινε τη δεκαετία του 1860-1870, από νέες εικόνες αναλόγου θεματολογίου, ζωγραφισμένες από δύο γνωστούς κολακιώτες ζωγράφους, το Δημήτριο Χατζησταμάτη και το Σταυράκη Μαργαρίτη.⁵ Η αντικατάσταση αυτή δε δικαιολογείται, ούτε εξ αιτίας κάποιας φθοράς των παλαιότερων εικόνων, απόδειξη η πολύ καλή κατάσταση αυτών που σώθηκαν ως σήμερα, ούτε εξ αιτίας της παρέλευσης μεγάλου χρονικού διαστήματος από την πρώτη αγιογράφηση, αφού είχαν περάσει μόλις τριάντα χρόνια. Οι αιτίες έχουν κατά πάσα πιθανότητα γενικότερο ιδεολογικό και κοινωνικό χαρακτήρα. Πιθανόν κάποιος “φιλόδοξος” εφημέριος, θέλησε να λαμπρύνει τη θητεία του στολίζοντας το ναό με εικόνες κάποιων επώνυμων ζωγράφων της εποχής του και προφανώς τα χρήματα που διέθετε δεν ήταν αρκετά για την ολική αντικατάσταση. Τα νέα ήθη με τον αυξανόμενο εκδυτικισμό, που δεν άργησαν να κατακτήσουν όλον τον ελλαδικό χώρο (ελεύθερο ή ακόμα υποδουλωμένο), κατά πάσα πιθανότητα είχαν βρει γόνιμο έδαφος ανάπτυξης και στη μικρή βορειοελλαδική κόμη της Κατερίνης. Έτσι οι εικόνες του ζωγράφου του 1831, με την ισχυρή ακόμη λαϊκή και βυζαντινή επιρροή, έπρεπε ν’ αντικατασταθούν από μία πιο νεοτερική τεχνοτροπία, κάτι στο οποίο ανταποκρινόταν η τέχνη των Κολακιωτών ζωγράφων. Πάντως από καλλιτεχνική άποψη οι εικόνες του Μαργαρίτη είναι πιο προωθημένες, σε αντίθεση με τις εικόνες του Χατζησταμάτη, οι οποίες δε διαθέτουν τον εικονογραφικό πλούτο των εικόνων του ζωγράφου του αρχικού τέμπλου.

Οι εικόνες του αρχικού τέμπλου έχουν διαστάσεις 100x60 περ. εκ. και απηχούν το τοπικό εορτολόγιο, καθώς διασώζουν τις εικόνες των αγίων, που η νεοσύστατη κόμη λάτρευε ιδιαίτερα. Σε μία

ταύτιση πρέπει να προηγηθεί ο καθαρισμός τους. Τα δύο Βημόθυρα ανήκουν σε διαφορετικούς ζωγράφους, γιατί το δεξιά της Ωραιάς Πύλης “ο αρχάγγελος Μιχαήλ”, φέρει χρονολογία 1887, ενώ το αριστερά “ο άρχων Γαβριήλ”, είναι λαϊκής τεχνοτροπίας.

5. Για τη δράση των δύο αυτών ζωγράφων, βλ. Δ. Ευγενίδου, Μία “συντεχνία” αγιογράφων του 19^{ου} αιώνα από την Κολακιά, *Μακεδονικά ΚΒ*, 1982, σ. 179 κ.ε.

από αυτές, εκτός από τη χρονολογία 1831, υπάρχει η επιγραφή “*εκ κώμης Κατερίνης*”, που συνδέεται είτε με τον τόπο καταγωγής του ζωγράφου είτε με το χορηγό της εικόνας. Γοητευτικότερη φαίνεται η πρώτη εκδοχή, η οποία αν αληθεύει, αποδεικνύει την επαγγελματική δραστηριότητα στη μικρή κωμόπολη της Κατερίνης, ενός ντόπιου ζωγράφου. Πιθανότερη όμως είναι η δεύτερη, που συνδέει την αναφορά, *εκ κώμης Κατερίνης*, με έναν ντόπιο χορηγό, το Γιώργο Διαμάντη. Ανεξάρτητα από την ορθότητα των παραπάνω υποθέσεων, στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζονται οι ένδεκα εικόνες του αρχικού τέμπλου της Αγίας Αικατερίνης, που αποτελούν και τις παλιότερες σωζόμενες εικόνες στην πόλη της Κατερίνης.⁶

Εικόνες Αγίας Αικατερίνης.

Οι έξι εικόνες του 1831, που βρίσκονται σήμερα *in situ* στο τέμπλο της Αγίας Αικατερίνης, είναι οι εξής:

1. Άγιοι Ελευθέριος και Χαραλάμης.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 98Χ62 εκ., υλικό: Αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 1).

Σε χρυσό βάθος παριστάνονται ολόσωμοι ο άγιος Ελευθέριος και δεξιά ο άγιος Χαραλάμης. Ο άγιος Ελευθέριος είναι νέος, με κοντό γένι⁷ και φορεί πράσινο στιχάριο διακοσμημένο με σταυρούς,

6. Παρθενίου Επισκόπου Κίτρους, Περιγραφή επισκοπικής περιφέρειας Κίτρους επί Τουρκοκρατίας, εν Αθήναις 1918, [φωτοτυπική ανατύπωση από το βιβλιοχαρτοπωλείο “ο Φάρος”, Κατερίνη 1986], σ. 24, ο οποίος γράφει σχετικά: “*Αί ἀρχαιότεραι ἱεραὶ εἰκόνες τοῦ ἀρχαιότερου Ἱεροῦ ναοῦ τῆς πόλεως Ἁγ. Αἰκατερίνης φέρουσι χρονολογίαν 1831*”.

7. Ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά περιγράφει ως εξής τον άγιο Ελευθέριο: “*Ελευθέριος, νέος στρογγυλογένης*”, βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, επιμ. Α. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετρούπολις 1909 (φωτοτυπική επανέκδοση, Αθήνα, εκδ. Κ. Χ. Σπανού), σ. 292 και ως “*νέο αρχιγένη*”, στο ίδιο σ. 269. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην “Ερμηνεία”, ο άγιος Ελευθέριος αναφέρεται μαζί με τον άγιο Χαραλάμπη, στοιχείο, που πιθανότατα επεξηγεί και την κοινή τους παρουσία στην εν λόγω εικόνα, βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π. 1909, σ. 269 και 292. Σε πολλές μεταβυζαντινές εικόνες, ο άγιος Ελευθέριος εικονίζεται με την

επιτραχήλιο κι επιγονάτιο. Κρατεί στο αριστερό το Ευαγγέλιο κι ευλογεί με το δεξί. Πλάι του παριστάνεται ο άγιος Χαραλάμπης,⁸ γέρος με μακριά λευκή και διχαλωτή γενειάδα,⁹ φορώντας κόκκινο σιχάριο και βαθυπράσινο φελόνιο, επενδυμένο εσωτερικά με κόκκινο ύφασμα, που καταλήγει στο λαιμό σε χρυσό περίτεχνο επίρραμμα.¹⁰ Οι δύο άγιοι πατούν (ασταθώς) σε εξέδρα, η οποία έχει μία μικρή προέκταση στη μέση, ζωγραφισμένη με διάθεση απόδοσης της προοπτικής.¹¹ Στο άνω μέρος της εικόνας φυτικά λαϊκότεροπα μοτίβα, σχηματίζουν τρίλοβο άνοιγμα, στο οποίο προβάλλει ο Χριστός μέσα από σύννεφα.¹² Φορεί ιμάτιο που ανεμίζει κι ευλογεί με τα δυο του χέρια.

Επιγραφές: Χ(ΡΙΣΤΟΣ) κι επάνω αριστερά, με λευκά γράμματα Ο

ιδιότυπη κουρά του λατίνου ιερωμένου, προφανώς λόγω της καταγωγής του, από τη Ρώμη, βλ. Ναυσικά Πανσελήνου, Κρητική εικόνα του 1636, έργο του Ρεθύμνιου ζωγράφου Γεωργιλά Μαρούλη, στο: *Ευφρόσυνον*, Αθήνα 1992, τ. 2, σ. 480.

8. Η απεικόνιση του αγίου Χαραλάμπους, δε συνηθίζεται κατά τη βυζαντινή εποχή. Οι παραστάσεις του πληθαίνουν από τα μέσα του 17^{ου} αι. κ.ε., καθώς η λατρεία του γνωρίζει ιδιαίτερη άνθηση κυρίως σε λιμάνια, αφού θεωρείται προστάτης άγιος, κατά της πανούκλας, βλ. Α. Σέμογλου, Άγνωστο τρίπτυχο του ζωγράφου Αθανασίου ιεροδιακόνου του Κρητός, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18^{ης}-20^{ης} αι.*, ό.π., 1998, σ. 345 (24).

9. Κατά τον Διονύσιο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 269, ο άγιος Χαραλάμπης (κι όχι ο άγιος Χαράλαμπος, όπως συχνά αναφέρεται στην Έκφραση του Κόντογλου), περιγράφεται ως εξής: “Χαραλάμπης, γέρων μακροδιχαλογένης”.

10. Για την εικονογραφία του επιρράμματος βλ. Π. Βοκοτόπουλος, Οι εικόνες του Μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου, στο: *Ευφρόσυνον*, ό.π., 1991, τ. 1., σ. 81 και παραπ. 13.

11. Το χαρακτηριστικό αυτό μοτίβο, που χρησιμοποιεί συχνά ο ζωγράφος, απαντάται και σε πολλές άλλες εικόνες του 19^{ου} αιώνα με σκοπό, να δοθεί η αίσθηση της γραμμικής προοπτικής. Το ίδιο αποτέλεσμα είχε την ίδια εποχή και η συχνή χρησιμοποίηση του προοπτικά σχεδιασμένου αβακωτού δαπέδου.

12. Το μοτίβο του Χριστού που ευλογεί μέσα από νέφη, είναι μία από τις πολλές δυτικές επιρροές, που δέχθηκε η μεταβυζαντινή τέχνη κατά τον 16^ο αιώνα κ.ε. Βλ. σχετικά το σχολιασμό ανάλογου στοιχείου στην εικόνα της Αλληγορίας της Θείας Μεταλήψεως του Μιχαήλ Δαμασκηνού (;) του 16^{ου} αι., από τον Π. Βοκοτόπουλο, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, σ. 59 κ.ε. Το ίδιο μοτίβο το συναντούμε συχνά ακόμα και σε κοσμικά θέματα, όπως στο γνωστό πίνακα του Δημητρίου Ζωγράφου, *Η Δικαία απόφασις του Θεού διά την απελευθέρωσιν της Ελλάδος*, βλ. Μ. Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι εικόνες του αγώνα “Προς ευχαρίστησιν των Ελλήνων”*, στο: *Ο Ζωγράφος του στρατηγού Μακρυγιάννη*, Θεσσαλονίκη 1984, σ. 12 πιν. αρ. 2.

ΑΓΙΟΣ ΕΛΕΥ/ΘΕΡΙΟΣ. Επάνω δεξιά Ο ΑΓΙΟΣ/ΧΑΡΑΛΑΜΠΗΣ και κάτω αριστερά η χρονολογία 1831.

2. Άγιοι Αθανάσιος και Νικόλαος.

Χρονολογία 1831, διαστάσεις 98x62 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 2).

Οι δύο άγιοι αποδίδονται όρθιοι, μετωπικοί, σε χρυσό βάθος, ευλογώντας με το δεξί και κρατώντας με το αριστερό Ευαγγέλιο. Ο άγιος Αθανάσιος, αριστερά, είναι ηλικιωμένος, με λευκή κόμη και μακρύ γένι¹³ και φορεί σκούρο πράσινο στιχάριο και κόκκινο σάκκο,¹⁴ διακοσμημένο με άνθη.¹⁵ Επίσης λευκό ωμοφόριο, κοσμημένο με κόκκινους σταυρούς και χρυσό επιγονάτιο, όπου εγγράφεται άνθος.¹⁶ Ο άγιος Νικόλαος,¹⁷ επίσης ηλικιωμένος, έχει λευκή κόμη και σγουρή

13. Κατά τον Διονύσιο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 154, ο άγιος Αθανάσιος εικονίζεται ως: "γέρων φαρακλός, πλατυγένης".

14. Για την εικονογραφία του αρχιερατικού σάκκου βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 44 (5).

15. Τα βαρύτιμα άμφια συνηθίζονται ιδιαίτερα αυτή την εποχή και η ζωγραφική τους απεικόνιση αποβλέπει στην επισημότητα του θέματος. "Ο σάκκος των ιεραρχών, από πολύτιμο δαμασκηνό, κοσμημένο με ανθικά μοτίβα, τα οποία, τώρα, αντικαθιστούν το συμβολικό σημείο του σταυρού, αντιγράφει πραγματικά πρότυπα της σύγχρονης κεντητικής και υφαντικής, καλλιτεχνικές εξειδικεύσεις που δέχτηκαν επιδράσεις από την Ανατολή και τη Δύση, αφομοίωσαν μοτίβα από τη μικρασιατική τέχνη και το μπαρόκ και ξεχώρισαν ως τα περισσότερο αποδεσμευμένα έργα από την κυριαρχική παρουσία της παράδοσης". Βλ. Ιλιάννα Θ. Ζάρρα, Νεότερικά στοιχεία σε αγιογράφους φορητών εικόνων των ναών της Θεσσαλονίκης (19ος αι.), στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ος αι.*, ό.π., 1998, σ. 47.

16. Ο τύπος του αγίου Αθανασίου μετωπικού και ευλογούντος με αρχιερατικά άμφια, συνηθίζεται ιδιαίτερα κατά τον 19^ο αιώνα. Βλ. ανάλογες εικόνες του κολακιώτη αγιογράφου Δημητρίου Χατζησταμάτη του 1881, σήμερα στη συλλογή της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσ/νίκης, βλ. Α. Τούρτα, Συλλογή εικόνων Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1992, σ. 81 εικ. 20, καθώς και του επίσης κολακιώτη και δασκάλου του Δημητρίου, αγιογράφου Κωνσταντίνου Λάμπου, στον άγιο Γεώργιο της Μεγάλης Γέφυρας Πιερίας, βλ. Ε. Μαρκή, Ο άγιος Γεώργιος της Μεγάλης Γέφυρας και άγνωστη επιγραφή του Βασιλείου Β' Βουλγαροκτόνου, *Μακεδονικά αρ. 6*, 1997, σ. 147.

17. Όρθιος και μετωπικός ο άγιος παριστάνεται σε εικόνες στο Σινά, στην Κύπρο και στην Καστοριά, με διαφορές στην ενδυμασία - δε φορεί πολυσταύριο φαιλόνιο - έχοντας το ευαγγέλιο συνήθως κλειστό, βλ. Ν. Sevcenko, *The Life of*

λευκή γενειάδα¹⁸ και φορεί κόκκινο στιχάριο, βαθυπράσινο επιτραχήλιο και σκούρο πράσινο φελόνιο, που είναι κόκκινο εσωτερικά. Φέρει επίσης λευκό ωμοφόριο, με μαύρους σταυρούς και στη δεξιά του πλευρά, χρυσό επιγονάτιο, κοσμημένο με κόκκινο σταυρό. Οι δύο άγιοι πατούν σε εξέδρα με μικρή προεξοχή στη μέση. Στο πάνω μέρος της εικόνας, μέσα σε νέφη, ο Χριστός ευλογεί, φορώντας πράσινο ανεμίζον ιμάτιο.

Δεξιά κι αριστερά των αγίων, υπάρχουν οι επιγραφές: *Ο ΑΓΙΟΣ/ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ* και *Ο ΑΓΙΟΣ/ΝΙΚΟΛΑΟΣ*. Στο κάτω μέρος της εικόνας μικρογράμματη επιγραφή: *Δέσφ [ις---] [Θ]εοῦ/ἀσ(τ)ερίου αθανασίου κ(αί) Γεωργίου/Τῶν αὐτα[δέ] λφων, εκ κώμης Κατα/φίγη. Κάτω αριστερά η χρονολογία 1831.*

3. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 102x69 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 3).

Οι δύο άγιοι παριστάνονται σε γαλαζοπράσινο φόντο ολόσωμοι, έχοντας ανάμεσά τους τον Τίμιο Σταυρό, από τις κεραίες του οποίου κρέμεται το ακάνθινο στεφάνι.¹⁹ Αποδίδονται με το κεφάλι σε τρία τέταρτα, κρατώντας με το ένα χέρι το σταυρό, ο οποίος στηρίζεται σε ημικυκλικό βάθρο. Ο άγιος Κωνσταντίνος έχει κοντή καστανή κόμη και κοντό γένι και φορεί αρχιερατική χρυσή μήτρα στο κεφάλι. Φέρει

Saint Nicholas in Byzantine Art, Torino 1983, αριθ. 14, 42, 44, στο: *Κατάλογος έκθεσης για τα εκατό χρόνια της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας (1884-1984)*, Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, 1985, σ. 24.

18. Κατά τον Διονύσιο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 154, ο άγιος Νικόλαος εικονίζεται ως: “*γέρων παρακλός, στρογγυλογένης*”.

19. Η λεπτομέρεια αυτή συναντάται ήδη από τα μεσοβυζαντινά χρόνια και γίνεται συχνότερη, κατά τον 15^ο αιώνα κ. ε. σε μνημεία της περιοχής της Αχρίδας και της Καστοριάς, όπως στις τοιχογραφίες του 17^{ου} αιώνα στην Κουμπελίδικη, αλλά και σε άλλες περιοχές της Μακεδονίας, όπως στο ναό του αγίου Δημητρίου στα Πλατίτσια (1570), στη μονή της Μεταμόρφωσης στο Δρυόβουνο (1652), βλ. σχετικά Α. Τούρτα, Οι ναοί του αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του αγίου Μηνά στο Μονοδέντρι, Αθήνα 1991, σ. 156 και στην αγία Σολομωνή στο Λιτόχωρο (αρχές 16^{ου} αι.), βλ. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στο Λιτόχωρο, Θεσσαλονίκη 1997, σ. 283 (πίν. 14), Πρακτικά συνεδρίου: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και νεότερα χρόνια*, (Κατερίνη 1993), Θεσσαλονίκη 1997.

επίσης μανδύα καφέ, διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα και διάλιθο λώρο. Επάνω από αυτόν φορά πράσινο ιμάτιο, φοδραρισμένο με κόκκινο ύφασμα, που απολήγει σε γούνα, στοιχείο που απηχεί τις ενδυματολογικές συνήθειες των προκρίτων της Τουρκοκρατίας.²⁰ Η αγία Ελένη φορά λευκό μανδήλι και στέμμα στο κεφάλι και δείχνει με το αριστερό χέρι το Σταυρό. Φορεί πράσινο μανδύα, διακοσμημένο με φυτικά μοτίβα, χρυσή ζώνη και χρυσά σιρίτια. Επίσης πορφυρό μανδύα, που πέφτει από τους ώμους και πτυχώνεται κάτω δεξιά.²¹ Οι δύο άγιοι πατούν σε απλή εξέδρα, με μικρή προέκταση στη μέση, ενώ ο κάμπος είναι γαλαζοπράσινος. Στο πάνω μέρος της εικόνας, νέφη σχηματίζουν ημικύκλιο, από το κέντρο του οποίου προβάλλει ο Χριστός, κρατώντας κλειστό Ευαγγέλιο με το αριστερό κι ευλογώντας με το δεξί.

Επιγραφές: (αριστερά του αγίου) Ο "ΑΓΙΟΣ/ΚΩΝΣΤΑΝ/ΤΙ-ΝΟΣ, (δεξιά της αγίας) Η 'ΑΓΙΑ/ΕΛΕΝΗ, (ειλητό στην κορυφή του Σταυρού) Ι(ΗΣΟΥΣ) Ν(ΑΖΩΡΑΙΟΣ)/Β(ΑΣΙΛΕΥΣ) Ι(ΟΥΔΑΙΩΝ), (δίπλα στο Χριστό) Ι(ΗΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C. Κάτω αριστερά η χρονολογία 1831.

4. Ο άγιος Γεώργιος.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 98x61 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 4).

Στον κεντρικό πίνακα εικονίζεται σε χρυσό κάμπο ο άγιος, νέος, έφιππος, αγένειος, με κοντή, καστανή και σγουρή κόμη²², τη στιγμή που σκοτώνει το δράκοντα.²³ Την κεντρική παράσταση πλαισιώ-

20. Βλ. Αγγελική Χατζημικάλη, Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Αθήνα 1983, τ. 2, σ. 46, 441.2. Η Μ. Π. Παϊσίδου, ό.π., 1998, σ. 228, θεωρεί ότι, ο μανδύας με τη γούνινη επένδυση, απαντάται στους αγίους για πρώτη φορά, τον 16^ο αιώνα, στις τοιχογραφίες του ναού της Μεταμόρφωσης στη Βελτσίστας, ενώ ο χειριδωτός επενδύτης συναντάται, σε παραστάσεις δωρητών του 17^{ου} και κυρίως του 18^{ου} αιώνα.

21. Κατά τον Διονύσιο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 168, οι άγιοι εικονίζονται ως εξής: "Ο άγιος Κωνσταντίνος, ο πρώτος βασιλεύς των χριστιανών, νέος αρχιγέννης βαστών σταυρόν και Ευαγγέλιον. Η αγία Ελένη η μήτηρ αυτού ομοίως".

22. Κατά το Διονύσιο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 270, ο άγιος "μεγαλομάρτυς Γεώργιος", θα πρέπει να εικονογραφείται, ως "νέος αγένειος, σγουροκέφαλος".

23. Η λατρεία του αγίου εξαπλώθηκε από τον 5ο αιώνα κ.ε., με αφετηρία την Καππαδοκία, ενώ οι αφηγήσεις των θαυμάτων του εμπλουτίστηκαν κατά τον

νουν ένδεκα μικροί πίνακες με σκηνές του βίου του, που απηχούν λαϊκές παραδόσεις και νεότερα θαύματα.²⁴ Ο άγιος καβάλα σε άσπρο άλογο, κρατεί με το αριστερό χέρι τα γκέμια του και με το δεξί μακρύ ξίφος, το οποίο βυθίζει στο στόμα του δράκου.²⁵ Στα καπούλια του αλόγου κάθεται ο νέος από τη Μυτιλήνη, που έσωσε ο άγιος από

11^ο κυρίως αιώνα, στα μοναστήρια της Ανατολής. “*Το θέμα της διαμάχης με δράκοντα ή ερπετό είναι κοινός τόπος στην παγκόσμια μυθολογία και συνδέεται συνήθως με τη νίκη του Καλού και την ήττα του Κακού. Στη χριστιανική παράδοση ο δράκοντας και το φίδι είναι τα επικρατέστερα σύμβολα του διαβόλου. Η σχετική με τον άγιο Γεώργιο παράσταση συνδέεται επιπλέον με τη νίκη της πίστης του αγίου και την ήττα του ειδωλολάτρη διώκτη του*”. Βλ. Irina Shalina, (υπόμνημα στην εικόνα του αγίου Γεωργίου του Δρακοντοκτόνου του Novgorod, β' μισό 15^{ου} αιώνα) στο: *Πύλες του Μυστηρίου-Θησαυροί της Ορθοδοξίας από την αγία Ρωσία*, Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 1994, σ. 189-190.

24. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος με τις σκηνές από το βίο και το μαρτύριο του αγίου, που ακολουθούν το Συναξάριο της Εκκλησίας της Κωνσταντινουπόλεως, εμφανίζεται ήδη από τον 11^ο -12^ο αιώνα στη μνημειακή ζωγραφική (Αγία Σοφία Κιέβου 1046-1067, Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς 1180 περ.). Στη ζωγραφική φορητών εικόνων παλαιότερο παράδειγμα είναι μία εικόνα του 11^{ου} -12^{ου} αιώνα στο Σινά, με τον άγιο στο κέντρο και περιμετρικά είκοσι σκηνές. Ο τύπος αυτός θα γνωρίσει μία σχετική διάδοση, αφού μέχρι τα μέσα του 14^{ου} αιώνα έχουν καταγραφεί τριάντα επτά εικονογραφικοί κύκλοι, βλ. Ευθύμιος Τσιγαρίδας, *Φορητές Εικόνες*, στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997(2), σ. 143.

25. Ο τύπος του έφιππου δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου καθιερώνεται από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής, ήδη από τα τέλη του 15^{ου} αι. και είναι εμπνευσμένος από δυτικά πρότυπα. Ιδιαίτερα ο τύπος με το άλογο ανασκωμένο στα δύο πόδια και σε διαγώνια θέση - όπως της εικόνας μας - έλκει την καταγωγή του, κατευθείαν από ιταλικές χαλκογραφίες. Ο Α. Ξυγγόπουλος, βλ. *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήναι 1957, σ.231, αποδίδει την καινοτομία της διαγώνιας θέσης του αλόγου, στον Τζάνε, με αφορμή μία εικόνα του αγίου Δημητρίου του 1646, την οποία επαναλαμβάνει σε εικόνα του αγίου Γεωργίου του 1659 (;). Μέχρι και τον 17^ο-18^ο αιώνα, διάφορες παραλλαγές του τύπου εμφανίζονται, εμπλουτίζοντας το θέμα, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990 σ. 9, 22, 50-51, 85, 133, 165. Ο ζωγράφος της εικόνας μας, σίγουρα χρησιμοποιεί κάποιο αντίβολο, που συγχωνεύει στοιχεία από παλαιότερα πρότυπα με εκλεκτιστικό τρόπο. Στο χώρο της Πιερίας, το παλαιότερο παράδειγμα εικονογράφησης του δρακοντοκτόνου αγίου Γεωργίου, είναι η τοιχογραφία στον άγιο Γεώργιο Ρητίνης (1494), όπου χρησιμοποιείται ο παλαιότερος τύπος της κατ' ενώπιον στάσης του έφιππου αγίου, βλ. Θ. Παπαζώτος, *Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στην Πιερία*, Πρακτικά συμποσίου: *Οι αρχαιολόγοι μιλούν για την Πιερία* (1984), Θεσσαλονίκη 1985, σ. 64 (εικ.1).

τους Σαρακηνούς, κρατώντας χρυσή υδρία.²⁶ Το άλογο πατά πάνω στο δράκο, που στρέφει τη μονόκερω κεφαλή του προς τον άγιο, εκπέμποντας από το στόμα του φωτιά. Δεξιά εικονίζονται τα τείχη της πόλεως Αλαγίας, από τα οποία ο βασιλιάς Σέλβιος, κρατώντας τα κλειδιά του κάστρου, μαζί με τη βασίλισσα και μία συνοδό, παρακολουθούν τη δρακοκτονία και τη σωτηρία της κόρης τους.²⁷ Στο άνω αριστερό τμήμα του πίνακα, άγγελος κατέρχεται μέσα από σύννεφα, κρατώντας στεφάνι και κλάδο φοινικιάς.

Οι έντεκα σκηνές από το βίο του αγίου είναι οι εξής:²⁸

26. Για τα σχετικά συναξάρια του αγίου, όπου αναφέρεται το θαύμα της διάσωσης του νέου, βλ. στο *From Byzantium to El Greco*, Κατάλογο έκθεσης, Royal Academy of Arts, London 1987, Αθήνα 1987, σ. 72 και 150 κ.ε. Ο Jaroslav Folda, βλ. *Crusader Art*, στο: *The glory of Byzantium*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997, σ. 395, αναφέρει επίσης, μία χαρακτηριστική εικόνα του αγίου Γεωργίου του 13^{ου} αιώνα, στην οποία το θέμα δεν είναι η δρακοκτονία, αλλά η διάσωση του νέου από τη Μυτιλήνη, από τα χέρια των Σαρακηνών. Η εικόνα έχει ισχυρές επιδράσεις, από την τέχνη των Σταυροφόρων, οι οποίοι σέβονταν ιδιαίτερα τον άγιο Γεώργιο. Ο Sreten Petkovic, βλ. *Iconographic similarities and differences between Serbian and Greek painting*, στο: *Ευφρόσυνον*, Αθήνα 1992, τ. 2, σ. 520 παραπ. 15, θεωρεί ότι το παιδί δεν είχε απαχθεί από τους Σαρακηνούς, αλλά από τους Βουλγάρους, επικαλούμενος Βουλγαρικές παραλλαγές του θαύματος.

27. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος,ό.π., 1957, σ. 82. Σύμφωνα με μία παραλλαγή του βίου του αγίου, ο ειδωλόλατρης βασιλιάς της πόλης υποχρεώθηκε να παραδίδει στο δράκο, που απειλούσε την πόλη με καταστροφή - ως φόρο αίματος - μικρά παιδιά. Όταν ήρθε η σειρά της κόρης του, εμφανίστηκε ο άγιος και αφού την έκανε χριστιανή, νίκησε το δράκο με την προσευχή, αναγκάζοντας έτσι και τους κατοίκους να πιστέψουν στο Χριστό. Σε άλλες εικονογραφικές παραλλαγές, η βασιλοπούλα σύρει με σκοινί τον δράκοντα, που έχει εξημερωθεί, μπροστά από σκοτεινό άνοιγμα, που συμβολίζει το σκοτάδι της αμαρτίας, στο οποίο ήταν βυθισμένη η πόλη. Η ίδια, σε όλες τις παραλλαγές, φορά λαμπρή ενδυμασία, κάτι που ανταποκρίνεται στο ειδωλόλατρικό τυπικό της θυσίας. Βλ. Irina Shalina,ό.π., 1994, σ. 220.

28. Ακολουθούμε τη σειρά παράθεσης των σκηνών, που χρησιμοποιεί ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στην Ερμηνεία του, με τη διαφορά ότι στην υπό εξέταση εικόνα, προστίθεται η ενάτη και η έντεκάτη σκηνή. Ο ζωγράφος αντιγράφει και τις επιγραφές του Διονυσίου, χωρίς όμως να αποφεύγει τα ορθογραφικά λάθη. Βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά,ό.π., 1909, σ. 183-184. Στην Ερμηνεία στο παράρτημα Ε', υπάρχει και δεύτερη παραλλαγή δεκαέξι σκηνών, "πάντων των μαρτυρίων" του αγίου αυτή τη φορά. Το λόγιο ύφος των επιγραφών, μαρτυρεί έναν παλαιότερο εικονογραφικό τύπο. Κατά πάσα πιθανότητα ο ζωγράφος μας στην ενάτη σκηνή: *ὁ ἅγιος δέρετε/με βούννευρα ὑπό/τῶν στρατιο/τῶν*, ουσιαστικά εικονογραφεί την ια'

Πρώτη σκηνή (άνω αριστερά). Επιγραφή: *ὁ ἅγιος παρρησιάζομενος εἰς τον διοκλη/τιανόν.*

Εικονίζεται δεξιά ο Διοκλητιανός,²⁹ δίπλα στον οποίο ο γέρος σύμβουλός του επίτροπος Μαγνέντιος τον συμβουλεύει, ενώ αριστερά ο άγιος συνοδευόμενος από δύο στρατιώτες ομολογεί την πίστη του στο Χριστό.

Δεύτερη σκηνή (άνω στο μέσο). Επιγραφή: *ὁ ἅγιος βαλλόμενος/εἰς φυλακὴν.*

Στο εσωτερικό της φυλακής, τρεις δήμιοι καθοδηγούμενοι από δύο στρατιώτες βασανίζουν τον άγιο, τοποθετώντας στο σώμα του ένα βαρύ δοκάρι, ενώ αυτός βρίσκεται σε ύπτια θέση, με τα πόδια ακινητοποιημένα σε ξυλοκατασκευή.

Τρίτη σκηνή (κάτω αριστερά). Επιγραφή: *ὁ ἅγιος βαλλόμενος/ἐν το τροχῶ.*

Στο κέντρο της εικόνας ο τροχός και πάνω σε αυτόν δεμένος, ημίγυμνος ο άγιος. Κάτω από τον τροχό σε ημικυκλική ξύλινη βάση είναι μπηγμένες λεπίδες. Τρεις δήμιοι γυρίζουν με σχοινιά τον τροχό. Η σκηνή είναι πανομοιότυπη με την αντίστοιχη σκηνή του μαρτυρίου της αγίας Αικατερίνης, μόνο που εκεί οι δήμιοι είναι δύο. Χαρακτηριστική είναι η στάση του μεσαίου δημίου, ο οποίος έχει γυρισμένη την πλάτη του στους θεατές, στάση που δείχνει τη δυτική προέλευση του ανθιβόλου.³⁰ Αριστερά παραφυλάει ένας αξιωματικός.

σκηνή της δεύτερης παραλλαγής, που επιγράφεται: *οἱ ἱερεῖς τοῦ Ἀπόλλωνος ὀργισθέντες ἐπὶ τό γεγονός, τύποντες τόν ἅγιον σύρουσι πρός τόν βασιλέα.* Βλ. ό.π., 1909, σ. 301.

29. Σε μια άλλη παραλλαγή του βίου του άγίου αναφέρεται ως διώκτης του ο Πέρσης βασιλιάς Δαδιανός. Βλ. Irina Shalina, ό.π., 1994, σ. 189.

30. Βλ. ομοιότητα με την αντίστοιχη σκηνή της εικόνας του Μ. Δαμασκνού, Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 50. Είναι χαρακτηριστική επίσης η διαφορά ως προς το μοτίβο αυτό, με την εικόνα του άγίου Γεωργίου (1886) του Σαμαρινιώτη ζωγράφου Μ(·). Παπαγεωργίου, σήμερα στην αποθήκη του ναού της Θείας Ανάληψης Κατερίνης, όπου ο δήμιος, αλλά και όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα εικονίζονται μετωπικά, ακολουθώντας το βυζαντινό τύπο. Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις, για τις μορφές στρατιωτών με γυρισμένη την πλάτη σε δυτικές χαλκογραφίες και την επιρροή που άσκησαν στην Κρητική Σχολή κάνει η Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομπλίδου, βλ. Ο Θεοφάνης, ο Marcantonio Raimondi, θέματα All' Antica και Grottesche, στο: *Ευφρόσυνον*, ό.π., 1991, τ. 1, σ. 275 (20).

Τέταρτη σκηνή (αριστερά και κάτω από την έκτη σκηνή).
Επιγραφή: *ὁ ἅγιος βάνετε τα πυρωμένα ὑποδήματα.*

Στο κέντρο ο άγιος, φορώντας τα πυρωμένα υποδήματα, τρέχει με ανασπκωμένα χέρια, ενώ πίσω του δύο στρατιώτες τον φραγκελώνουν. Δεξιά ένας νέος κάθεται στα σκαλιά ενός θολωτού κτιρίου.

Πέμπτη σκηνή (αριστερά πάνω). Επιγραφή: *ὁ ἅγιος πίνων το Διλιτήρι/ον φάρμακον.*

Αριστερά εικονίζεται ο Διοκλητιανός ένθρονος στο εσωτερικό ενός παλατιού και δεξιά ο άγιος όρθιος, με πράσινο κοντό χιτώνα και κόκκινο μανδύα, πίνει το δηλητήριο. Πίσω ο μάγος Αθανάσιος κρατεί σε αγγείο το δηλητήριο και φαίνεται να συνομιλεί με τον βασιλιά. Τη σκηνή συμπληρώνουν δύο στρατιώτες.

Έκτη σκηνή (αριστερά και κάτω από την πέμπτη σκηνή).
Επιγραφή: *ὁ ἅγιος ἀνέ/στησε το νεκρῶν.*

Κάτω αριστερά ο άγιος γονατιστός ανασταίνει ένα νεκρό, που ανασπκώνεται από τον τάφο του. Ο βασιλιάς, ο στρατιώτης και ο Μαγνέντιος παρακολουθούν έκπληκτοι. Δεξιά επάνω, μέσα από νέφη, προβάλλουν τρεις πύρινες ακτίνες της Θείας Ενέργειας.

Έβδομη σκηνή (δεξιά και κάτω από την τέταρτη σκηνή).
Επιγραφή: *ὁ ἅγιος ἐκβά/λετε ἐκ τοῦ /λάκου τοῦ ἀ/σβέστου.*

Ο άγιος γυμνός, μέσα στο λάκκο με τον ασβέστη, δέεται με τα χέρια υψωμένα, ιληρός, δοξάζοντας το Θεό, ενώ δύο δήμιοι φτυαρίζουν την άσβεστο. Δεξιά ένας στρατιώτης παρακολουθεί.

Όγδοη σκηνή (δεξιά και κάτω από την πρώτη σκηνή). Επιγραφή:
ὁ ἅγιος ἀνισ(τ)ῶν τον βοῦν τοῦ Γεωργοῦ.

Μέσα από τα κάγκελα της φυλακής ο άγιος ευλογεί ένα βόδι, που μόλις στήθηκε στα πόδια του. Ο γεωργός Γλυκέριος, ένας στρατιώτης κι άλλοι γεωργοί ευχαριστούν τον άγιο.

Ένατη σκηνή (αριστερά κάτω από την όγδοη). Επιγραφή: *ὁ ἅγιος δέρετε/με βούνευρα ὑπό/τῶν στρατιο/ῶν.*

Μπροστά από φρούριο, τρεις δήμιοι δέρνουν με βούνευρα τον άγιο, που είναι ξαπλωμένος πρηνής, ημίγυμνος και με δεμένα τα χέρια. Δεξιά παρακολουθεί ένας στρατιώτης.

Δέκατη σκηνή (δεξιά κάτω). Επιγραφή: *ἡ ἀποτομή/τοῦ ἀγίου.*

Σε υπαίθριο χώρο εικονίζεται ο άγιος γονυπετής και πίσω του ένας στρατιώτης με γυμνό σπαθί ετοιμάζεται να τον αποκεφαλίσει.

Ένας άγγελος, μέσα από σύννεφο κατεβαίνει, για να στεφανώσει τον άγιο.³¹ Τη σκηνή παρακολουθεί αριστερά, νέα γυναίκα με βασιλική ενδυμασία και φωτοστέφανο, την οποία είχε κατηχήσει ο άγιος.³² Δίπλα της η επιγραφή: *άλεξάνδρα/ή βασίλεισα.*

Ενδέκατη σκηνή (δεξιά και κάτω από την ένατη σκηνή).
Επιγραφή: *ό άγιος φέρεται/είς παλαιστίνην.*

Στο βάθος πάνω σε λόφο διακρίνεται μία πόλη. Κάτω πέντε άνδρες κουβαλούν στους ώμους τους το σκίνωμα του αγίου.

Ενδιαφέρουσα είναι μία σύγκριση της εικόνας αυτής, με την αντίστοιχη του Μιχαήλ Δαμασκνού, που ζωγράφισε τη δεύτερη πενήνταετία του 16^{ου} αιώνα,³³ κυρίως όσον αφορά τις σκηνές από το βίο και το μαρτύριο του αγίου, γιατί στην κεντρική παράσταση της δρακοκτονίας, οι διαφορές είναι πολλές. Είναι εμφανέστατο ότι η εικόνα του Δαμασκνού χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο, για πάρα πολλές εικόνες, μέχρι και τον 19^ο αιώνα, αφού βέβαια κι αυτός με τη σειρά του είχε χρησιμοποιήσει ως πρότυπα διάφορες δυτικές χαλκογραφίες.³⁴ Το χαρακτηριστικό είναι, ότι το επιμελημένο και σίγουρο σχέδιο του Δαμασκνού, μεταγράφεται στα μετέπειτα αντίγραφα σε μία λαϊκότερη και πιο απλοποιημένη εκδοχή. Αυτό φαίνεται τόσο στην εικόνα μας,

31. Το εικονογραφικό αυτό θέμα, προστέθηκε στη σκηνή μετά τον 16^ο αιώνα, κατά τον Π. Βοκοτόπουλο, βλ. ό.π., 1990, σ. 50.

32. Ο Διονύσιος στην Ερμηνεία, ό.π., 1909, σ. 184, γράφει, ότι "*η βασίλισσα Αλεξάνδρα, καθημένη εις μίαν πέτραν [είναι] νεκρά, και άγγελος παίρνει την ψυχήν της*".

33. Βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 50-51, εικ. 29, 30, 128-133. Η εικόνα βρίσκεται στον Μητροπολιτικό ναό της Κέρκυρας κι έχει διαστάσεις 100x91x2 εκ. Την κεντρική παράσταση του αγίου Γεωργίου πλαισιώνουν αριστερά και δεξιά δέκα σκηνές από το βίο και το μαρτύριό του. Υπάρχουν ορισμένες διαφορές στα θέματα των σκηνών, ανάμεσα στις εικόνες που συγκρίνουμε. Στην εικόνα του Δαμασκνού υπάρχουν δύο σκηνές διαφορετικές· η μία με τον άγιο να γκρεμίζει τα είδωλα και η άλλη με τη βασίλισσα Αλεξάνδρα περιβαλλόμενη από στρατιώτες. Στην εικόνα μας σε αντικατάσταση αυτών των σκηνών, υπάρχουν τα επεισόδια με τον άγιο, που πίνει το δηλητήριο και το μαρτύριο με τα πυρωμένα υποδήματα, ενώ προστίθεται η σκηνή με τη μεταφορά του λειψάνου του αγίου. (Η βασίλισσα Αλεξάνδρα ενσωματώνεται στη σκηνή της αποτομής).

34. Ο Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 51 παραπ. 4, θεωρεί ως πρότυπο της εικόνας του Δαμασκνού, μία χαλκογραφία του Giulio Bonasone, που έγινε σύμφωνα με σχέδιο του Giulio Romano.

όσο και στην αντίστοιχη εικόνα του Αγίου Γεωργίου έργο του αγιογράφου Μ(·). Παπαγεωργίου από τη Σαμαρίνα με χρονολογία 1886, που βρίσκεται αποθηκευμένη στη Θεία Ανάληψη της Κατερίνης.³⁵ Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, ενώ είναι εμφανής η προσπάθεια των αγιογράφων, να αντιγράψουν το λόγιο ύφος του Δαμασκηνού και των άλλων μεγάλων μεταβυζαντινών ζωγράφων της Κρητικής Σχολής, την εργασία των οποίων γνώριζαν από διάφορα ανθίβολα και χαλκογραφίες, εν τούτοις η προσπάθειά τους καταλήγει, σε μία σειρά λαϊκότροπων απλουστεύσεων και εκλεκτιστικών προσθηκών,³⁶ τις οποίες είτε δε μπορούσαν να αποφύγουν από τεχνική αδεξιότητα είτε τις επιδίωκαν, από μία συνειδητή επιλογή του λαϊκού ύφους.

Επιγραφές. Στην κεντρική σκηνή με λευκά γράμματα υπάρχει η επιγραφή: *Ο ἍΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ*. Στη δέκατη σκηνή και κάτω αριστερά υπάρχει η επιγραφή: *ἅγιε μεγαλομάρτυς του Χ(ΡΙΣΤΟ)Υ Γεώργιε/πρέσβευε ὑπέρ τοῦ Δούλου τοῦ Θεοῦ Γεωργίου Διαμᾶντη*. Κάτω δεξιά: *1831: ἐκ κώμης Κατερίνης (εικ. 5)*. Η επιγραφή αυτή με βάση τις άλλες αφιερωματικές επιγραφές του ζωγράφου συνδέει τον προσδιορισμό “ἐκ κώμης Κατερίνης” πιθανότατα με το δωρητή, χορηγό της εικόνας.

5. Οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 98x54 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 6).

Σε χρυσό κάμπο οι δύο άγιοι³⁷ αποδίδονται όρθιοι με το κεφάλι

35. Οι δύο εικόνες έχουν κοινό πρότυπο, αλλά εμφανίζουν ορισμένες διαφορές στις λεπτομέρειες. Η δεύτερη (της Θείας Ανάληψης), έχει πιο ομοιογενές ύφος, που διακρίνεται τόσο στο χρώμα και το σχέδιο όσο και στην εκτέλεση.

36. Για παράδειγμα, ενώ ο Δαμασκηνός χρησιμοποιεί το βυζαντινότροπο χρυσό βάθος σε όλες τις σκηνές ο ζωγράφος μας επιλέγει αντίστοιχα το δυτικότροπο γαλαζωπό ουρανό.

37. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 161 και 270, αναφέρει χαρακτηριστικά: “*Τρεις εισίν αι συζυγίαι των αγίων Αναργύρων, ων τα ονόματα Κοσμάς και Δαμιανός, οι μεν από Ρώμης, οι δε εξ Ασίας, οι δε εξ Αραβίας. Οι από Ρώμης Κοσμάς και Δαμιανός νέοι οξυγένειοι. Ιουλ. α’. Οι εξ Ασίας νέοι αρχιγένειοι. Νοεμ. α’. Οι εξ Αραβίας μελανοί, αρχιγένειοι, έχοντες εις τα κεφάλια μανδήλια τυλιγμένα*”. Και αλλού: “*Οι άγιοι ανάργυροι και θαυματουργοί Κοσμάς και Δαμιανός, νέοι*

και το σώμα σε 3/4. Κρατούν με το δεξί χέρι, που είναι ασημωμένο, ιατρικά εργαλεία, χειρουργική λεπίδα ο άγιος Κοσμάς, λαβίδα ο άγιος Δαμιανός και με το αριστερό κιβώτιο με φάρμακα, το λεγόμενο "πανάριο". Ο άγιος Κοσμάς φορεί κόκκινο χιτώνα με στενά μανίκια και πράσινη κοντή χλαμύδα, που λαματίζεται με χρυσοκονδυλιές. Κόκκινος μανδύας πέφτει ελεύθερα στους ώμους του Κοσμά, ενώ αντίστοιχο πράσινο, που πορπώνεται στο μέσον του λαιμού, φέρει ο Δαμιανός. Στο πάνω μέρος της εικόνας διαμορφώνεται ημικύκλιο, όπου μέσα από νέφη προβάλλει μετωπικός ο Χριστός, ευλογώντας με τα δύο χέρια.

Επιγραφές: *I(ΗΣΟΥ) Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ, ΚΟΣΜΑΣ Κ(ΑΙ) ΔΑΜΙΑΝΟΣ* και ανάμεσα στους δύο αγίους, *Οἱ ἍΓΙΟΙ ἀνάργυροι*. Κάτω αριστερά η χρονολογία: 1831.

6. Ο άγιος Διονύσιος ο εν Ολύμπω.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 98x62 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο.

Βρίσκεται στο δεξιό προσκυνητάριο του ναού. Σε χρυσό κάμπο

αρχιγένειοι, τας τρίκας έχοντες άνωθεν των ωτίων, φαλακρίζοντες, ολιγότριχοι, σγουρακίζοντες. Τρεις εισι συζυγίαι των αγίων Αναργύρων, οπού ονομάζονται Κοσμάς και Δαμιανός αδελφοίά και οι μεν ονομάζονται Ρωμαίοι, οι δε εξ Ανοσίας, οι δε εξ Αραβίας". Είναι φανερό ότι οι δύο άγιοι της εικόνας είναι αυτοί που κατάγονται από την Ασία και γιορτάζουν την 1^η Νοεμβρίου. Κατά τον Α. Ξυγγόπουλο, ό.π., 1957, σ. 43 - 44 απαντάται και άλλος τύπος των αγίων Αναργύρων, ως νέων αγένειων, ο οποίος έχει ανατολική μοναστική προέλευση. Για περισσότερες λεπτομέρειες, για τους εικονογραφικούς τύπους των αγίων Αναργύρων, βλ. επίσης Α. Ξυγγόπουλος, Το ανάγλυφον των αγίων Αναργύρων εις τον άγιον Μάρκον της Βενετίας, *Αρχαιολογικό Δελτίο*, 20 [1965], *Μελέται*, σ. 84 κ.έ. Στις νεότερες απεικονίσεις τους, όπως για παράδειγμα στις τοιχογραφίες του αγίου Νικολάου στη Βίτσα (1618/9), οι άγιοι εικονίζονται με σγουρά και φουντωτά μαλλιά, βλ. Α. Τούρτα, ό.π., 1991, σ. 162. Στο χώρο της Πιερίας ορισμένες από τις παλαιότερες απεικονίσεις των αγίων, βρίσκονται στην αγία Σολομωνή στο Λιτόχωρο (τέλος 15^{ου} - ά' μισό 16^{ου} αι., ο Παπαζώτος, ό.π., 1985, σ. 68, χρονολογεί τις τοιχογραφίες τον 17^ο αι.) και στο Παρεκκλήσι του αγίου Διονυσίου στο Λιτόχωρο [1762 περ.], όπου εικονίζονται μετωπικά με πλουσιότερα ενδύματα, βλ. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π., 1997, σ. 284, 296 εικ. 17 (η λεζάντα είναι λανθασμένη από τυπογραφικό λάθος) και 285, 300 εικ. 26.

παριστάνεται ο άγιος Διονύσιος³⁸ σε στάση δέησης και σε 3/4, ανάμεσα σε δύο βουνοκορφές του Ολύμπου. Εικονίζεται ως γέροντας οξυγένης³⁹

38. Ο άγιος γεννήθηκε το 1500 περίπου στο χωριό Σθλάτενα ή Σκλάταινα ή Πλάτινα (σημερινή Δρακότυπα) Θεσσαλίας. Εκάρη μοναχός στο Άγιο Όρος με το όνομα Διονύσιος κι λίγο αργότερα χειροτονήθηκε πρεσβύτερος. Αρχικά ίδρυσε κοντά στην τότε σκήτη Καρακάλλου ένα μικρό κελλίον, ενώ λίγο αργότερα, μετά από τις παρακλήσεις των μοναχών της Μονής Φιλοθέου, ανέλαβε εκεί ηγούμενος. Εξ αιτίας όμως των αντιδράσεων που συνάντησε, από ορισμένους που ήθελαν να διατηρηθεί το παλιό Βουλγαρικό καθεστώς της Μονής, προτίμησε να αποχωρήσει ιδρύοντας μία σκήτη κοντά στη Βέροια. Μετά από λίγο όμως απεχώρησε και από εκεί, όταν αρνήθηκε από ταπείνωση, να αναλάβει Επίσκοπος Βεροίας και εγκαταστάθηκε μετά από τη σύσταση ενός χωρικού από το χωριό Μαλαθριά (σημερινό Δίον), σε απρόσιτη περιοχή του Ολύμπου. Και από εκεί όμως αναγκάστηκε να αποχωρήσει, μετά από αντίδραση του Τούρκου διοικητή του Λιτοχώρου, καταφεύγοντας στη Ζαγορά του Πηλίου, όχι όμως για μεγάλο διάστημα, γιατί ο ίδιος ο διοικητής αποδίδοντας διάφορα δυσάρεστα γεγονότα, που συνέβησαν στην περιοχή, στην αποχώρηση του αγίου, τον παρακάλεσε να επιστρέψει και κατόπιν αδείας του, να ιδρύσει επίσημα τη Μονή της αγίας Τριάδας. Ο τόπος εκείνος έγινε σιγά σιγά κέντρο πνευματικής ακτινοβολίας, ώστε λίγο αργότερα η Μονή αναγορεύθηκε σε Πατριαρχική και Σταυροπηγιακή. Ο άγιος έζησε πολλά χρόνια κάνοντας πλήθος ευεργεσιών και θαυμάτων με αποτέλεσμα η φήμη του να απλωθεί σε όλη την Ελλάδα. Η μνήμη του γιορτάζεται στις 23 Ιανουαρίου. (Το βίο του αγίου Διονυσίου συνέταξε ο Επίσκοπος Λιπής και Ρενδίνης Δαμασκνός και μετέγραψε σε κοινή διάλεκτο ο μοναχός Αγάπιος, ο οποίος τον εξέδωσε στην Κωνσταντινούπολη το 1901. Επίσης στον 20ο αιώνα με το βίο του αγίου ασχολήθηκε ο Μητροπολίτης Κίτρους Βαρνάβας, Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαίδεια, τ. Ε', Αθήναι 1964, σ. 12 και ο Α. Γλαβίνας, Ο Άγιος Διονύσιος ο εν Ολύμπω, *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.* 26(1981), παράρτ. Γ', αρ. 30, και του ίδιου, Ο Άγιος Διονύσιος ο Ολυμπίτης, Σκιαγραφία του βίου του, της δράσης και της προσωπικότητάς του, *Επιστημονική Επετηρίς Θεολογικής Σχολής Α.Π.Θ.* 27(1982), σ. 131-143). Η λατρεία του αγίου γνώρισε μεγάλη διάδοση κυρίως στους δύο τελευταίους αιώνες της Τουρκοκρατίας όχι μόνο στη Μακεδονία, αλλά και σε όλη την ηπειρωτική Ελλάδα, βλ. Α. Γλαβίνας, ό.π., 1982, σ. 131 κ.ε.. Είναι χαρακτηριστικό, ότι μετά από θαύμα, που έγινε στη Σκιάθω ο άγιος "εορτάζεται αυτόθι κατά προτροπήν εκείνου [του Α. Παπαδιαμάντη], εικών δε του Αγίου υπάρχει τοποθετημένη εις το τέμπλον του εν Σκιάθω ι. Ναού των Τριών Ιεραρχών". Βλ. Ακολουθία του οσίου και Θεοφόρου Πατρός ημών Διονυσίου του νέου ασκητού του εν Ολύμπω, επιμέλεια και βελτιώσεις του Μητροπολίτη Κίτρους Βαρνάβα, Εν Κατερίνη 1973, σ. 4. Ο ίδιος δε ο Παπαδιαμάντης συνέταξε Κανόνα Ικετήριο εις τον Όσιον Διονύσιον, που εκδόθηκε από χειρόγραφο, το 1954. Βλ. Ακολουθία, ό.π., 1973, σ. 4.

39. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, δεν αναφέρει τίποτα για τον εικονογραφικό

με επανωκαλύμμαχο, κρατώντας στο αριστερό χέρι ομοίωμα του καθολικού της Μονής της αγίας Τριάδας στον Όλυμπο.⁴⁰ Από το δεξί του χέρι, που απλώνεται σε στάση δέησης, κρέμεται κομποσκοίνι. Στην άνω αριστερή γωνία της εικόνας, μέσα από νέφη προβάλλει ο Χριστός ευλογώντας τον άγιο, ενώ δίπλα του η θεϊκή ενέργεια με τη μορφή τριών κόκκινων ακτίνων, κατευθύνεται από τον ουρανό προς αυτόν.

Στο πλαίσιο του πάνω μέρους της εικόνας υπάρχει η επιγραφή: [ε 3-4 _τ]ε κατέχη σε η κόμη Λιτοχώρου Θεοφόρε. Θεράπευσον τὰς νόσους τῶν σοι προσερχομένων εν φόβω θεορρήμοντα. Πάνω από το κεφάλι του αγίου, μέσα σε μετάλλιο, υπάρχει η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ/ο ἐν Ολύμπω. Στην πάνω αριστερή γωνία η επιγραφή: Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)C. Στο ειλητό, που κρατά ο Χριστός αναγράφεται:

τύπο του οσίου Διονυσίου του εν Ολύμπω, ενώ αντίθετα ο Κόντογλου στην Έκφρασή του κάνει δύο φορές μνεία του αγίου. Την πρώτη φορά παραθέτει τον τύπο του αγίου ως εξής: “ Διονύσιος ο εν Ολύμπω, γέρων οξυγένης με επανωκαλύμμαχον και ράβδον”. Βλ. Φ. Κόντογλου, Έκφρασις της Ορθοδόξου αγιογραφίας, τ. Α΄, Αθήνα 1979², σ. 347. Τη δεύτερη φορά παρουσιάζει τον άγιο ως έναν από τους σπουδαιότερους αγιογράφους παραθέτοντας κι ένα θαύμα του, βλ. Φ. Κόντογλου, ό.π., 1979, σ. 417.

40. Ο εικονογραφικός τύπος με το ομοίωμα του Καθολικού της Μονής, είναι ο συνηθέστερος, σε σχέση με τον άλλο, στον οποίο ο άγιος κρατά ανοικτό ειλητό, βλ. Α.Τούρτα, ό.π., 1992, σ. 79, όπου και βιβλιογραφικές παραπομπές. Ο τύπος του αγίου ολόσωμου με ανοικτό ειλητό, υπάρχει σε αχρονολόγητη χαλκογραφία (μάλλον του 19^{ου} αι.), που δημοσιεύεται στην Ακολουθία, ό.π. 1973, σ. 10. Στο Παρεκκλήσι του αγίου Διονυσίου στο Λιτόχωρο, πάνω ακριβώς από την αφιερωματική επιγραφή της εισόδου, ο άγιος εικονίζεται δεόμενος χωρίς να κρατά ομοίωμα του Καθολικού, βλ. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, ό.π., 1997, σ. 284, 299, εικ. 23. Η απόδοση του ναού με πέντε τρούλλους είναι η σωστή, αλλά σε πολλές άλλες παραστάσεις εικονίζεται με τρεις, όπως στην τοιχογραφία στο ναό του αγίου Αθανασίου στο Βέρμιο (1736), βλ. Α. Τούρτα, Οι Γιαννιώτες ζωγράφοι Αναστάσιος και Αλέξιος και το έργο τους (18^{ος} αι.), *Ηπειρωτικά Χρονικά* 29 (1988/89), σ. 174 κ. ε. και στην εικόνα της συλλογής της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, βλ. Α. Τούρτα Α, ό.π., 1992, σ. 79. Αντίθετα πεντάτρουλλο είναι το Καθολικό σε δύο φορητές εικόνες, που βρίσκονται σήμερα στο Επισκοπικό Μέγαρο Κατερίνης, η μία αγνώστου χρονολογίας (πιθανόν 19^{ου} αι.) και η άλλη του 1906 (Μαΐου 1), του αγιογράφου Σωτηρίου Ιωάννου. Στην Ακολουθία, ό.π., 1973, σ. 48, υπάρχει η φωτογραφία μιας παρόμοιας εικόνας του 1924, η οποία σήμερα δε βρίσκεται στην Κατερίνη.

Δεῦτε/προς με/πάντες/οἱ κοπι/ῶντες/και πεφορ/τισμέ/νοι.⁴¹ Στο κάτω μέρος η χρονολογία: 1831.

Εικόνες Θείας Αναλήψεως.

7. Η αγία Αικατερίνη

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 101x67,5εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο⁴² (εικ. 7).

Η εικόνα χωρίζεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες. Στη μεσαία (και μεγαλύτερη) παριστάνεται η αγία με το κεφάλι σε στάση 3/4, καθισμένη σε χρυσό θρόνο χωρίς ερεισίνωτο. Φορεί πράσινο χιτώνα με χρυσά σιρίτια, χρυσό λώρο και κόκκινο μανδύα, φοδραρισμένο με ερμίνα. Κρατεί κλαδί φοίνικα στο δεξί χέρι⁴³ και ακουμπά με το αριστερό

41. Κατά Ματθαίον ια', 28. Το απόσπασμα περιέχεται στο ευαγγελικό ανάγνωσμα του Α' Παρακλητικού Κανόνα εις τον Όσιον Διονύσιον, που εκδόθηκε μαζί με την Ακολουθία του το 1816, βλ. Ακολουθία, ό.π., 1973, σ. 56. Κατά πάσαν πιθανότητα και η επιγραφή του πλαισίου, έχοντας τη μορφή παρακλήσεως προς τον άγιο, συντέθηκε από τον ίδιο τον αγιογράφο ως συμπίλημα διαφόρων ευχών του Παρακλητικού Κανόνα. Άλλωστε όπως φαίνεται και από άλλες εικόνες, ο αγιογράφος μας αρεσκόταν στις ιδιότυπες συνθέσεις μακροσκελών επιγραφών, όπου αναμίγνυε λόγια και λαϊκά στοιχεία με πολλά ορθογραφικά λάθη.

42. Η εικόνα απομακρύνθηκε από το τέμπλο της αγίας Αικατερίνης τη δεκαετία του 1850 περίπου και στη θέση της βρίσκεται σήμερα ομόθεμη εικόνα, ζωγραφισμένη από το Σταυράκη Μαργαρίτη. Η νέα εικόνα παρουσιάζει λογιότερο ύφος και έχει την τεχνοτροπία των Κολακιωτών αγιογράφων, που αναμιγνύει δυτικά με λαϊκά στοιχεία. Η παλαιότερη εικόνα - και η αρχαιότερη αποτύπωση της αγίας στην Κατερίνη - βρίσκεται σήμερα στο δεξιό εικονοστάσι του κάτω Μητροπολιτικού ναού της πόλης, ουσιαστικά ξεχασμένη από τα βλέμματα των πιστών του επάνω και κυρίως ναού, όπου βρίσκεται και τμήμα λειψάνου της αγίας.

43. Στη δυτική εικονογραφία, κλαδί φοινικιάς κρατούν οι άγιοι και οι αγίες, που μαρτύρησαν. Αυτό παρατηρείται στο πέτασμα βωμού με το πορτρέτο της αγίας Αικατερίνης, που βρίσκεται στη Μονή Σινά και ανήκει στην υστερογοτθική φάση της Καταλανικής ζωγραφικής, βλ. Ντ. Μουρίκη, Εικόνες από τον 12ο ως τον 15ο αιώνα, στο: *Σινά - οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 123, εικ. 200. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα στη δυτική τέχνη είναι η λεπτομέρεια με τους δύο ομίλους αγίων (ανδρών και γυναικών), που κρατούν κλαδιά φοινικιάς, στην κεντρική παράσταση, με θέμα τη Λατρεία του Μυστικού Αμνού το 1432 του μεγάλου ρετάμπλ του Ghent, φιλοτεχνημένου από τον Jan Van Eyck και τον αδερφό του Hubert, στο οποίο βρίσκουν τόπο έκφρασης πλήθος

στον τροχό του μαρτυρίου και σε χρυσό σταυρό με τον Εσταυρωμένο. Δεξιά του θρόνου, μέσα σε ερμάριο διακοσμημένο με φυτικά σχέδια βρίσκεται αστρονομική σφαίρα, ενώ στο πάτωμα υπάρχουν τρία βιβλία, που δηλώνουν τη σοφία της αγίας.⁴⁴ Στο βάθος της παράστασης, δεξιά κι αριστερά της αγίας υπάρχουν δύο ψηλά βουνά, αριστερά το

θεολογικά δόγματα της Καθολικής Εκκλησίας, βλ. επιλεκτικά Harbison Graig, Jan van Eyck - the play of Realism, Reaction Books, London 1991/1995, σ. 193 κ.ε.

44. Κατά τον Α. Ξυγγόπουλο, ο εικονογραφικός αυτός τύπος της αγίας Αικατερίνης, συναντάται για πρώτη φορά το 1612 στην εικόνα του τέμπλου του Καθολικού της Μονής Σινά, που είναι ζωγραφισμένη από τον Ιερεμία Παλλαδά, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 214. *“Τα βασικά γνωρίσματα του τύπου αυτού, που είναι εμπνευσμένος από ιταλικά πρότυπα, έχουν εντοπισθεί στην αντικίνηση του σώματος, στη θέση του χεριού που κρατεί τον φοίνικα μπροστά στο στήθος, στο χρυσοποίκιλτο με αετούς μανδύα με την ερμίνα, στο βενετσιάνικο χρυσοϋφαντο φόρεμα που περιτυλίγει ο λώρος, στα κρατημένα με χρυσό δίχτυ μαλλιά - σύμφωνα με τη βενετσιάνικη μόδα - και στον ξύλινο σταυρό με τον Εσταυρωμένο που κρατεί η αγία στο ακουμπισμένο, στον τροχό του μαρτυρίου της, αριστερό χέρι”*, βλ. Μ. Μπορμπουδάκης, Εικόνες από το Μετόχι της Μονής [Σινά] στο Ηράκλειο Κρήτης, στο: *Σινά - οι θησαυροί της Ι. Μονής αγίας Αικατερίνης*, Αθήνα 1990, σ. 134. Ο Weitzmann συμφωνεί με την ίδια άποψη, βλ. K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine, Dumbarton Oaks Papers, 28 (1974)*, σ. 54, εικ. 52. Σύμφωνα με τον Χατζηδάκη όμως, ο τύπος αυτός είναι δημιούργημα του Μιχαήλ Δαμασκηνού ή κάποιου συγγενικού ζωγράφου, κατά τη δεύτερη πεντηκοταετία του 16^{ου} αιώνα, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου*, Αθήνα 1977, σ. 122-123, πίν. 128. Την άποψη αυτή δέχεται και ο Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 159. Ο Α. Ξυγγόπουλος επίσης αναφέρει κι έναν παλαιότερο παρεμφερή τύπο, πιθανότατα του τέλους του 16^{ου} αιώνα, που πρωτοχρησιμοποίησε ο Βίκτωρ ο Κρης και όπου η αγία δεν κρατά κλαδί φοινικιάς στο δεξί χέρι. Ο τύπος αυτός υπάρχει σε εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 212-214. Ο αγιογράφος μας ακολουθεί σε γενικές γραμμές τον τύπο του Παλλαδά με πολλές όμως λαϊκότερες απλοποιήσεις. Πολύ κοντά στην εικόνα μας, είναι η εικόνα ενός αγνώστου Χιοναδίτη αγιογράφου, σχεδιασμένη με μελάνι σε χαρτί διαστάσεων 42,5x30,5 εκ., που σήμερα βρίσκεται στο Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης στην Αθήνα και χρονολογείται στο τέλος του 18^{ου} αι., βλ. Κ. Μακρής, *Χιοναδίτες ζωγράφοι*, Αθήνα 1981, σ. 54, εικ. 17. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι κατά το τέλος του 15^{ου} και τις αρχές του 16^{ου} αιώνα δημιουργείται σε εργαστήρια της Μακεδονίας ένας χαρακτηριστικός τύπος της αγίας, με επίπεδο πλάσιμο του προσώπου όπου επικρατούν οι λαδοπράσινες σκιές, οι ήπιες φωτεινές ψιμιθιές και η ήρεμη έκφραση, βλ. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές Εικόνες της Βέροιας*, Αθήνα 1995, εικ. 128.

Θεοβάδιστον όρος Σινά, που δηλώνεται με την επιγραφή: *όρος/συνά*. Στους πρόποδες του απεικονίζεται το μοναστήρι της αγίας Αικατερίνης, από το οποίο ξεκινά ελισσόμενη κλίμακα, που οδηγεί στην κορυφή. Το βουνό δεξιά είναι επίσης το Σινά, στην κορυφή του οποίου είναι ξαπλωμένο το σκήνωμα της αγίας, δεχόμενο τη Θεία Ενέργεια, που εκπέμπεται μέσα από σύννεφα. Την κεντρική παράσταση πλαισιώνουν δύο κίονες, που επιστέφονται από θεοδοσιανά κιονόκρανα. Στις γωνίες της παράστασης δύο τεταρτοσφαίρια δίνουν την εντύπωση ημικυκλικής επίστεψης της μακρόστενης παράστασης. Φυτικά μοτίβα λαϊκότροπης τεχνοτροπίας σε πορτοκαλόχρωμο φόντο καλύπτουν τις γωνίες⁴⁵. Αργυρόγλυφες προσθήκες υπάρχουν στα πόδια, τα χέρια και το φωτοστέφανο της αγίας. Κάτω αριστερά στο έδαφος υπάρχει μεγάλη μικρογράμματα επιγραφή σε δεκατέσσερις στίχους:

*ἐλέγχει ἀνδρείως την εἰδωλο/
μανίαν τοῦ βασιλέως ἡ παν/
σοφος, νικά τῶν ρητόρων τά/
σοφίσματα, χειραγογούσα τοῦ τους/
προς θεῖαν πίσ(τ)ιν, και ἀποδεικνύ/
ουσα τοῦς αὐτοῦς Μάρτυρας φωτοφόρους/
ἀκούσασα Τ τὴν διδαχὴν τῆς παρθένου εἰς/
τὴν φυλακὴν ἡ βασίλισσα, ἐπίσ(τ)ευσεν εἰς τόν/
Χρισ(τ)όν καί μέ τά ἄλλας ὅπου τὴν ἀκολουθοῦ/
σαν ἔλαβε τοῦ μαρτυρίου τόν σ(τ)έφανον/
Ἰδῶν ὁ βασιλεὺς πῶς ἐπίσ(τ)ευσεν ὁ ἀρχισ(τ)ράτης/
μέ τοῦς σ(τ)ρατιώτας και πολύ πλήθος λαοῦ εἰς τόν χρισ(τ)όν/
ῶρισε νά ἀποκεφαλῆσουν τὴν ἀγίαν καί τότε μέ πα/
ράδοξον τ(ρ)όπον εἰς τὴν ἀποτομὴν ἔτ(ρ)εξεν ἀντί αἵματος Γάλα.*

Κάτω δεξιά υπάρχει δεύτερη επίσης μικρογράμματα επιγραφή σε οκτώ στίχους (εικ. 8):

*ἀγία μεγαλομάρ/
τυς καί πάνσο/
φος τοῦ Χρισ(τ)οῦ/
αἰκατερίνα/φύλατε τόν δού/
λον τοῦ Θεοῦ γεώρ/*

45. Το ίδιο χαρακτηριστικό μοτίβο υπάρχει και στις εικόνες 1, 3, 5 και 8.

γιον νικολάου του/
ἐκ Κατερίνης.

Δεξιά κι αριστερά της αγίας μεγαλογράμματη επιγραφή:

Η ΑΓΙΑ/ΜΕΓΑ[ΛΟΜΑΡΤΥΣ]/Κ(ΑΙ) ΠΑΝΣΟΦΟΣ/
ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΑ

Δεξιότερα του θρόνου η χρονολογία: 1831.

Την κεντρική παράσταση πλαισιώνουν έξι σκηνές από το βίο και το μαρτύριο της αγίας,⁴⁶ κατανεμημένες σε δύο ζώνες.⁴⁷

Πρώτη σκηνή (πάνω ζώνη, αριστερά). Εικονίζεται η αγία να στέκει ικετευτικά μπροστά στην Παναγία και το Χριστό και να προσφέρει ένα καλάθι με φρούτα. Ο Χριστός γυρίζει το πρόσωπό του στο άλλο μέρος, για να μη το δει η αβάπτιστος ακόμη αγία. Πάνω αριστερά υπάρχει η δυσανάγνωστη επιγραφή: - - - /- - - /Χρισ(τ)όν πως α/ποστρέφει το/πρόσωπόν του.

Δεύτερη σκηνή (επάνω ζώνη, κέντρο). Μπροστά από χαμηλό τοίχο και ένα δέντρο, στέκονται η Παναγία ένθρονη με το Χριστό στην αγκαλιά και δεξιότερα η αγία όρθια παραλαμβάνει από το χέρι του Χριστού το δαχτυλίδι του θείου αρραβώνα. Στο πάνω μέρος υπάρχει η εξής επιγραφή: *Την ακόλουθον ημέραν έβάπτισεν 'Η αγία/κι έβλεπε [ε 3-4] πάλι τον Χρισ(τ)όν κοιμομένη πως τής έδιδεν άρρά/βώνα.*

Τρίτη σκηνή (επάνω ζώνη, δεξιά). Επάνω από τοπίο με βουνά

46. Ο εικονογραφικός τύπος με την αγία Αικατερίνη και τις σκηνές από το βίο της περιμετρικά ανάγεται στα μεσοβυζαντινά χρόνια, όπως για παράδειγμα η εικόνα του β' μισού του 13ου αιώνα στη Μονή Σινά (η αρχαιότερη στη Μονή), όπου στην κεντρική παράσταση η αγία είναι ολόσωμη και οι σκηνές από το βίο της δώδεκα, βλ. Ντ. Μουρίκη, ό.π., 1990, σ. 115 εικ. 46.

47. Ο ζωγράφος δεν επιγράφει τις σκηνές, αλλά τρεις από αυτές υπομνηματίζει με ορισμένα σχόλια. Επίσης τις αριθμεί από το ένα ως το έξι, όμως η αρίθμηση αυτή δεν ακολουθεί τη σειρά, που προτείνει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, ο οποίος παραθέτει συνολικά τις παρακάτω δέκα παραστάσεις: α'. Η αγία διδασκομένη υπό του πνευματικού, β'. Η αγία ως έτι αβάπτιστος ούσα αποστρέφεται ο Χριστός, γ'. Η αγία βαπτιζομένη υπό του πνευματικού, δ'. Η αγία λαμβάνουσα αρραβώνα από τον Κύριον, ε' Η αγία παρρησιάζομενη προς τον βασιλέα, στ'. Η αγία διαλεγομένη με τους ν' ρήτορας, ζ'. Οι άγιοι πενήντα ρήτορες εις τον Χριστόν πιστεύσαντες διά της αγίας πυρί τελειούνται, η'. Η βασίλισσα προσκυνούσα την αγίαν εν τη φυλακή, θ'. Η αγία βαλλομένη εις τους τροχούς, ι'. Η αποτομή της αγίας. Βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 185-187.

και δένδρα δύο άγγελοι σε σύννεφα μεταφέρουν το σκίνωμα της αγίας, ενώ τρία αγγελάκια (putti) συμπληρώνουν τη σκηνή. Στο κέντρο υπάρχει η εξής επιγραφή: οί άγγελοι έφε[ραν __ _ ε 7 __ _]/την άλεξάνδριαν __ _ _ εις το/[Θεοβά]δισ(τ)ον __ _ /όρος [Σινά].

Τέταρτη σκηνή (κάτω ζώνη, αριστερά). Η αγία διαλέγεται με τους πενήντα σοφούς. Δεξιά ο βασιλιάς σε κλιμακωτή εξέδρα με αετωματική απόληξη, συνομιλεί χειρονομώντας ζωηρά. Γύρω του στρατιώτες κι ένας όμιλος σοφών, που φαίνεται να συμμετέχει ζωηρά στη συζήτηση, "όλοι θαυμάζοντες (άλλοι κρατούντες τας γενειάδας των, άλλοι ομιλούντες αλλήλοις) δεικνύουσι την αγίαν"⁴⁸. Στο αριστερό άκρο η αγία απευθύνεται με παρηγοσία στο βασιλιά, ομολογώντας το Χριστό και καταρρίπτοντας τα επιχειρήματα των σοφών.

Πέμπτη σκηνή (κάτω ζώνη, κέντρο). Εσωτερικό φυλακής.⁴⁹ Αριστερά η αγία κάθεται σε θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, κινώντας εκφραστικά τα χέρια της και συνομιλώντας με τη βασίλισσα, η οποία κάθεται κι αυτή σε περίτεχνο θρόνο και ακούει με προσοχή την κατήχηση της αγίας. Έχει τα χέρια της σταυρωμένα και φορά κόκκινο μανδύα σύμβολο του επερχόμενου μαρτυρίου της. Πίσω ένας όμιλος γυναικών παρακολουθεί την κατήχηση, όπως κι ένας στρατιώτης αριστερά.

Έκτη σκηνή (κάτω ζώνη, δεξιά). Η σκηνή εξελίσσεται σε υπαίθριο χώρο. Ένας δήμιος αριστερά με στρατιωτική στολή υψώνει το σπαθί του για να αποκεφαλίσει την αγία που στέκεται γονατιστή στο κέντρο. Ένας άγγελος ετοιμάζεται να την στεφανώσει, κρατώντας στο άλλο χέρι κλαδί φοινικιάς.

8. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος.

Χρονολογία: μάλλον 1831, διαστάσεις: 101,5x68 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 9).

Ο άγιος παριστάνεται όρθιος, μετωπικός, πτερωτός, ευλογώντας με το δεξί χέρι και κρατώντας με το αριστερό πινάκιο με την κεφαλή του, μαζί με κόκκινο σταυρό και ειλητό με την επιγραφή: *META /*

48. Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 186.

49. ό.π., σ. 186.

*ΝΟΕΙ / ΤΕ ΗΓΓΙ / ΚΕ ΓΑΡ / Ή ΒΑCΙ / ΛΕΙΑ ΤΩΝ / ούρανων.*⁵⁰
Φορεί κόκκινο χιτώνα, από τριχωτό δέρμα καμήλου και πορτοκαλί ιμάτιο, που δένεται στη μέση με λεπτή ζώνη. Το ζεύγος πτερύγων, που φέρει στην πλάτη του, λαματίζεται με χρυσοκοντυλιές. Το τοπίο αποτελείται από βουνά και χαμηλά δένδρα, με πλούσια πιτσιλωτά φυλλώματα.⁵¹ Ο “ιμπρεσιονιστικός” τρόπος κατασκευής των δένδρων

50. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος διαμορφώνεται, από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής κατά τον 16ο κ.ε. αιώνα, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 123. Ήδη από τον 12ο αιώνα, υπάρχει ένας τύπος μετωπικού Προδρόμου, αλλά μέχρι την οσφύ, ό.π., σ. 2, όπως και ο τύπος του ολόσωμου μετωπικού αγίου με ειλητό και σταυρό, αλλά χωρίς φτερά, όπως μαρτυρείται στη φορητή εικόνα των αρχών του 13ου αιώνα από το Σινά, βλ. Ντ. Μουρίκη, ό.π., 1990, σ. 116. Ο Α. Ξυγγόπουλος θεωρεί ως πρώτο παράδειγμα του εικονογραφικού τύπου με τον μετωπικό και πτερωτό, αλλά γυρισμένο σε στάση δέησης προς τα δεξιά Πρόδρομο, την τοιχογραφία στο ναό της Ζωοδόχου Πηγής στο κάστρο του Γερακίου (1431), βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 49 και πιν. 14. 2. Έκτοτε ο τύπος αυτός διαδόθηκε ευρύτατα, σε όλη τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας. Ο τύπος όμως του ολόσωμου μετωπικού αγίου, όπως αυτός της εικόνας μας, ήταν λιγότερο διαδεδομένος και συναντάται σε διάφορες παραλλαγές. Για παράδειγμα με την προσθήκη ανοικτού ειλητού, όπως η φορητή εικόνα του 1673 του Εμμανουήλ Τζάνε, βλ. Π. Βοκοτόπουλος ό.π., 1990, σ. 123 ή με το πινάκιο στο έδαφος, όπως η φορητή εικόνα του Μιχαήλ Δαμασκηνού, άλλοτε στη Μονή Οσίου Λουκά, ό.π., σ. 123 και η φορητή εικόνα στο παρεκκλήσιο του αγίου Νικολάου στην Ι.Μ. αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου του 1480-1500, βλ. Μ. Χατζηδάκης, *Φορητές Εικόνες (Πάτμου)* στο: *Οι Θησαυροί της Μονής Πάτμου*, Αθήνα 1988, σ. 109-110, εικ. 7-8 κ.ά.

51. Ο “ιμπρεσιονιστικός” αυτός τρόπος απόδοσης των δέντρων και των φυλλωμάτων τους είναι χαρακτηριστικός του ζωγράφου, όμως τον συναντούμε και σε άλλες εικόνες της εποχής, όπως στη Βαϊφόρο της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης του τέλους του 19^{ου} αι., βλ. Α. Τούρτα, ό.π., 1992, εικ. 32, αλλά ακόμα και σε κοσμικά έργα, όπως στους πίνακες μαχών από την επανάσταση του '21 του Δημητρίου Ζωγράφου. Βλ. χαρακτηριστικά τον πιν. αρ. 7 της συλλογής της Γενναδείου Βιβλιοθήκης με τον Πόλεμο των Βασιλικών (1836-'39), στον κατάλογο της έκθεσης: *Ο ζωγράφος του στρατηγού Μακρυγιάννη*, Θεσσαλονίκη 1984. Γενικότερα κατά τον 19^ο αιώνα φαίνεται να επικρατεί ένας τυποποιημένος τρόπος απόδοσης των δέντρων με απλό ή τριπλό κορμό ή με ελεύθερα κλαδιά συνήθως τρία και με φωτεινές ψιμιθιές στα φυλλώματα. Ενδεικτικά παραδείγματα αποτελούν οι τοιχογραφίες με θέμα την πλάση του Αδάμ και της Εύας και την εξορία τους από τον Παράδεισο, στο ναό του αγίου Γεωργίου (1890) στην Πρώτη Φλώρινας, βλ. Ε. Μηλιατζίδου-Ιωάννου, *Εκκλησιαστική ζωγραφική στην περιοχή της Φλώρινας στα τέλη του 19^{ου} -αρχές 20ου αιώνα*, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18^ο-20^{ος} αι.*, ό.π., 1998, σ. 156(14) όπου και επιπλέον βιβλιογραφικές αναφορές για το θέμα.

καθώς και οι γκριζωπές, γαλαζωπές και κοκκινωπές (στους τόνους του χονδροκόκκινου) αποχρώσεις, είναι τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, που ο ζωγράφος μας χρησιμοποιεί και σε άλλες εικόνες⁵² (εικ. 10). Κάτω αριστερά στη ρίζα ενός δένδρου βρίσκεται πεσμένος ο πέλεκυς του μαρτυρίου του και δίπλα η επιγραφή: *ἦδε δε κι ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν τῶν δένδρον.*⁵³ Στο πάνω μέρος, ο χρυσός φόντος καταλήγει σε ημικυκλικό άνοιγμα νεφών, όπου υπάρχει η επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ)/Ο ΠΡΟΔ(ΡΟ)Μ(Ο)Σ.* Ὅπως και στις εικόνες 1, 3, 5 και 7, φυτικά μοτίβα μέσα σε πορτοκαλόχρωμο φόντο καλύπτουν τις δύο επάνω γωνίες της εικόνας. Μολονότι η εικόνα είναι αχρονολόγητη αποδίδεται στον ίδιο ζωγράφο λόγω της τεχνοτροπικής της συγγένειας με τις προηγούμενες και πρέπει να προέρχεται επίσης από το τέμπλο της αγίας Αικατερίνης.

Εικόνες Μητροπολιτικού Μεγάρου.

9. Ιησούς Χριστός.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 102x69 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 11).

Δεσποτική εικόνα του Χριστού καθισμένου σε χρυσό περίτεχνο θρόνο,⁵⁴ με ψηλό ερεισίνωτο. Εικονίζεται μετωπικός, με το δεξί σε

52. Ὅπως στις εικ. 7 και 11.

53. *Ἦδη δέ καί ἡ ἀξίνη πρὸς τὴν ρίζαν τῶν δένδρων κεῖται* (Ματθ. γ, 10).

54. Οι περίτεχνοι θρόνοι, όπως και τα μαξιλάρια με κόμπους, αρχίζουν να εμφανίζονται από δυτική επίδραση στις εικόνες της Κρητικής Σχολής ήδη από τον 15ο αιώνα, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, *ό.π.*, 1990, σ. 9. Αργότερα από τον 18ο αιώνα και εξής, οι θρόνοι αποκτούν έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα και μαρτυρούν αισθητικές προτιμήσεις της ελληνικής κοινωνίας προς το ευρωπαϊκό μπαρόκ και ροκοκό, τόσο στις διακοσμήσεις εκκλησιών όσο και των σπιτιών, βλ. Κ. Μακρής, *ό.π.*, 1981, σ. 35 και 36 κ.ε., όπου ο συγγραφέας αναζητεί και τα κοινωνιολογικά αίτια της προτίμησης αυτής, καταλήγοντας ότι: *“Η σωστή ένταξη των διακοσμητικών θεμάτων στο συγκεκριμένο χώρο και ο κάποιος εγκληματισμός τους τα κάνει να μην ενοχλούν σαν ξένα σώματα, μ’ όλο που δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα η αφομοιωτική διεργασία που συντελείται βραδύρρυθμα στα θέματα που εισάγονται στη λαϊκή μας τέχνη. Η ευκινησία των μπαρόκ και ροκοκό διακοσμητικών συγκρατείται από μια παραδοσιακή αντίληψη”*, *ό.π.*, σ. 39-40. Πολλές ομοιότητες παρατηρούνται επίσης ανάμεσα στο θρόνο της εικόνας μας και σε εκείνον της εικόνας του Σταυράκη Μαργαρίτη από την Κολακιά (περ. 1864) που βρίσκεται στο σημερινό τέμπλο της αγίας Αικατερίνης.

χειρονομία ευλογίας και κρατώντας με το αριστερό ανοικτό Ευαγγέλιο,⁵⁵ όπου είναι γραμμένο κείμενο από τον Ιωάννη. *ΕΓΩ Ε΄ΙΜΙ/Ο ἌΡΤΟΣ/Ο ΖΩΝ Ο ἘΚ/ΤΟΥ ΟΥΡΑΝΟΥ/ΚΑΤΑΒΑΣ/ΕΑΝ ΤΙΣ/ΦΑΓΗ ἘΚ/ΤΟΥΤΟΥ ΤΟΥ/ἌΡΤΟΥ ΖΗ/ΣΕΤΑΙ Ε΄ΙC/ΤΟΝ Α΄ΙΩ-ΝΑ/Ε΄ΙΠΕΝ Ο Κ΄Υ/ΡΙΟΣ.*⁵⁶ Ο Χριστός φορεί κόκκινο χιτώνα που δένεται στη μέση με χρυσή ζώνη, σκούρο πράσινο ιμάτιο και σανδάλια και πατεί πάνω σε υποπόδιο. Στο πάνω μέρος της εικόνας μέσα σε ημικύκλιο, που σχηματίζουν νέφη, εικονίζονται δύο γονατισμένοι άγγελιοι, σε στάση δέησης. Ένα έξεργο αργυρόγλυφο καλύπτει το φωτοστέφανο και ακριβώς από πάνω υπάρχει η επιγραφή: *Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ*. Αριστερά και δεξιά του θρόνου υπάρχει άλλη επιγραφή: *Ο ΖΩΟ/ΔΟΤΗΣ*. Κάτω δεξιά της εικόνας η χρονολογία: 1831.

10. Μήτηρ Θεού – η παραμυθία των θλιβομένων.

Χρονολογία: 26 Ιουλίου 1831, διαστάσεις: 101x69 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 12).

Δεσποτική εικόνα της Παναγίας, που εικονίζεται καθισμένη σε χρυσό, περίτεχνο θρόνο με ψηλό ερεισίνωτο, μετωπική, με το βρέφος – Χριστό στην αγκαλιά, το δεξί χέρι του οποίου κλείνει στην παλάμη της. Φορεί σκούρο, γαλαζοπράσινο χιτώνα και πορφυρό μαφόριο, με χρυσό σιρίτι στην παρυφή. Η Παναγία κρατεί με το αριστερό της χέρι το Χριστό από τον ώμο και με το δεξί το αντίστοιχο χέρι Του που ευλογεί. Ο Χριστός φορεί χιτώνα στο χρώμα της ψημένης όμπρας και πορφυρό ιμάτιο και κρατεί ανοικτό βιβλίο, όπου υπάρχει κείμενο προφητείας του Ησαΐα. *ΠΝΕΥΜΑ/ΚΥ(ΡΙΟΥ) ἘΠ Ἐ/ΜΕ ΟΥ Ε[΄Ι]/ΝΕΚΕΝ/ἘΧΡ<Ι>CΕ ΜΕ/ΕΥΑΓΓΕΛΙ/CΑCΘΑΙ/ΠΤΩΧΟ΄ΙC/*

55. Ο τύπος του ένθρονου Χριστού και ειδικότερα του Παντοκράτορα “*επί θρόνου δόξης*”, διαμορφώνεται συστηματικά από την Κρητική τέχνη κι αυτός που τον καθιέρωσε ήταν ο Ανδρέας Ρίζος, με μία εικόνα του β΄ μισού του 15ου αι. στην Ι. Μ. Πάτμου, βλ. Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 1988, σ. 114-115 εικ. 18 και Μ. Χατζηδάκης, ό.π., 1977, σ. 67, 83. Έκτοτε ο τύπος αυτός βρήκε μεγάλη διάδοση με διάφορες παραλλαγές, βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 34-35 και γίνεται συνηθέστατος σε όλο τον 16ο αιώνα, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 128.

56. Κατά Ιωάννην, σ΄, 51. Όπως αναφέρει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 228, αυτό το Ευαγγελικό χωρίο αρμόζει στον εικονογραφικό τύπο του Χριστού Ζωοδότη.

ἌΠΤΕ(ΣΤ)ΑΛ/ΚΕ ΜΕ/ .⁵⁷ Στο πάνω μέρος της εικόνας, μέσα από ημικύκλιο νεφών, δύο άγγελοι στεφανώνουν την Παναγία, κρατώντας ειλητά, που αναγράφουν αποσπάσματα από τον Παρακλητικό Κανόνα και τον Ακάθιστο Ὑμνο. Στο ειλητό του αγγέλου αριστερά γράφει:

Χαῖρε ναέ Θ(ει)ότατε
Χαῖρε θρόνε [πυρίμορφε]

και του ευρισκομένου δεξιά:

Χαῖρε Δόξα τῶν ἀγγέλων
Χαῖρε [ἀνόρθωσις] τῶν ἀνθρώπων.

Πιο κάτω δύο άλλοι άγγελοι, πάνω σε νέφη, πλησιάζουν δεόμενοι. Αργυρόγλυφα καλύπτουν τα δύο φωτοστέφανα και το χέρι της Παναγίας. Εκατέρωθεν της κεφαλής της Παναγίας επιγραφή:

Μ(ΗΤΗ)Ρ/Θ(ΕΟ)Υ
Η ΠΑΡΑΜΥ/
ΘΙΑ/
ΤΩΝ ΘΛΙΒΟ/
ΜΕΝΩΝ/.⁵⁸

57. "Πνεῦμα Κυρίου ἐπ' ἐμέ, οὐ εἶνεκεν ἔχρισέ με, εὐαγγελίσασθαι πωχοῖς ἀπέσταλκέ με, ἰάσασθαι τοὺς συντετριμμένους τὴν καρδίαν, κηρύξαι αἰχμαλώτοις ἄφρονας καὶ τυφλοῖς ἀνάβλεψιν, ἀποστεῖλαι τεθραυσμένους ἐν ἀφέσει, κηρύξαι ἐνιαυτὸν Κυρίου δεκτόν", Ησαΐα ζα' 1,2, νη' 6 [βλ. επίσης κατά Λουκά 8', 18 - 19]. Το απόσπασμα αυτό από τις προφητείες του Ησαΐα τονίζει το σωτηριώδες έργο της Θείας Ενανθρώπησης και συνοδεύει τον εικονογραφικό τύπο του Χριστού Εμμανουήλ, βλ. Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 216.

58. Ο Διονύσιος εκ Φουρνά, ό.π., 1909, σ. 228, αναφέρει ανάμεσα στα επίθετα ονόματα της Παναγίας και το: "Παραμυθία των Θλιβομένων", χωρίς όμως να περιγράφει και τον εικονογραφικό της τύπο. Η ύπαρξη των αγγέλων με τις επιγραφές από τον Παρακλητικό Κανόνα και τον Ακάθιστο Ὑμνο, θυμίζει τον εικονογραφικό τύπο "Επί σοί χαίρει", πολύ διαδεδομένο στη μεταβυζαντινή εικονογραφία, με τη διαφορά όμως ότι λείπει όλη η πολυπρόσωπη σύνθεση αγίων, ιεραρχών, προφητών κ.λ.π., κάτω από τα πόδια της Παναγίας, ό.π., σ. 146-147. Βέβαια ο τύπος της Παναγίας, που υψώνει το δεξί χέρι στο στήθος και βαστά με το αριστερό το Χριστό, ο οποίος κρατά ειλητάριο κι ευλογεί, είναι γνωστός ως Οδηγήτρια, επειδή το αρχέτυπό του είναι η εικόνα της Παναγίας, που φυλασσόταν στη Μονή των Οδηγών στην Κωνσταντινούπολη. Παραλλαγή αυτού του τύπου αποτελεί και ο τύπος της "Παραμυθίας των Θλιβομένων", βλ. Π. Βοκοτόπουλος, ό.π., 1990, σ. 4 κ.ε.. Εξάλλου, πάλι κατά την άποψη του Βοκοτόπουλου το παλαιότερο παράδειγμα αριστεροκρατούσας Θεοτόκου, με προσγεγραμμένο το επίθετο "Η Οδηγήτρια", είναι μία εικόνα στη Μονή Σινά του β' μισού του 11^{ου} αιώνα, ό.π., σ. 4. Ο Λ. Ουσπένσκι αποδίδει τον τύπο της "Οδηγήτριας", στον ίδιο τον Ευαγγελιστή Λουκά,

Κάτω δεξιά άλλη επιγραφή:

ῥύσαι Δέσποινα παντάνασα/ἐκ πάσης ἐπηροίας/καί βλάβης
τοῦς ἀγαπῶντας/την εὐπρέπ(ει)αν τῶν/θ(εῖ)ων Ναῶν, Κω[ν]σ(τ)αντίνον,/
Ἄναγνώσ(τ)ην, μετά/τῶν (υἱ)ῶν αὐτοῦ ἀθανασίου/καί Βαγγέλη/τοῦ
ἐκ Λιτοχώρου, ὧν ἐκ ῥ[υ]παρῶν χ(ει)λέων Δέσποινα τῶν βασιλέων/
Δέξαι δέσιν μαρία Κοσμοπόθητε κυρία/Λάρισα [_ ε 2] τοῖς _ _ _
[_ ε 3]/Βασιλέων [_ _ ε 5] γονέων [_ _ _ ε 7 _ _].

Κάτω αριστερά υπάρχει η χρονολογία:

1831: Ιουνίου 26.

11. Ο άγιος Δημήτριος.

Χρονολογία: 1831, διαστάσεις: 102x68 εκ., υλικό: αυγοτέμπερα
σε προετοιμασμένο με ύφασμα ξύλο (εικ. 13).

Σε υπαίθριο χώρο με δένδρα και φυτά, παριστάνεται ο άγιος
έφιππος⁵⁹ σε κόκκινο άλογο, τη στιγμή που σκοτώνει τον πεσμένο

που σύμφωνα με την παράδοση ιστόρησε τρεις εικόνες της Παναγίας, την “Ελεούσα”,
την “Οδηγήτρια” και τον τύπο της όρθιας Παναγίας χωρίς το βρέφος. Ως παλαιότερο
παράδειγμα “Οδηγήτριας” θεωρεί την απεικόνιση στο Ευαγγελιστάριο του Ραμπουλά
από τον 7^ο αιώνα, βλ. Λ. Ουσπένσκυ, Η Θεολογία της Εικόνας στην Ορθόδοξη
Εκκλησία, Αθήνα 1993 (μεταφρ. από τα γαλλικά Σπ. Μαρίνης), σ. 52-58. Γενικότερα
για τους εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας βλ. Χρ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες
Μήτηρ Θεού, Αθήνα 1994, όπου και χαρακτηριστική εικόνα της Παναγίας στον
τύπο της “Παραμυθίας” στη Μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους, των αρχών του
17^{ου} αιώνα, ό.π. σ. 97-98.

59. Ο ζωγράφος μας φαίνεται να αναπαραγάγει τον παλαιότερο τύπο του
έφιππου αγίου, όπου το κεφάλι του αλόγου εικονίζεται χωρίς προοπτική, παράλληλα
στο επίπεδο του πίνακα, κι όχι τον νεότερο τύπο που καθιέρωσε ο Τζάνες
επηρεασμένος από δυτικά πρότυπα το 1646, με την εικόνα που βρίσκεται σήμερα
στη συλλογή Λοβέρδου κι όπου το άλογο εικονίζεται λοξά, δίνοντας την εντύπωση
του βάθους, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 230-231. Ωστόσο η ελαφριά κλίση
του αλόγου που ανασπκώνεται στα πίσω πόδια του καθώς και η εντονότερη συστροφή
του σώματος του αγίου, προδίδουν άμεση γνώση των νεότερων τύπων, που
συγχωνεύουν όμως λαϊκότροπες αντιλήψεις. Αρκετές ομοιότητες στη στάση του
αλόγου και του αγίου παρατηρούμε και στην εικόνα του αγίου Δημητρίου της
Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, βλ. Α. Τούρτα, ό.π., 1992, σ. 80 και εικ.17.
Αντίθετα πολλές ομοιότητες, τόσο στη στάση του αλόγου, όσο και σε κάποιες
λεπτομέρειες, όπως ο κόμπος της ουράς, παρατηρούμε στο σχέδιο με μελάνι και
υδροχρώματα του αγίου Δημητρίου σε χαρτί διαστάσεων 44 x32,5 εκ. αρ. 25332(173)
του Μουσείου Μπενάκη, έργο του ζωγράφου Γεώργιου από τη Γαλάτιστα που

στο έδαφος Σκυλογιάννη. Φορεί χρυσή πανοπλία, πορφυρό χειριδωτό χιτώνα και πράσινη ανεμίζουσα χλαμύδα. Κρατεί μακρύ δόρυ με λόγχη στο δεξί και με το αριστερό τα χάμουρα του αλόγου, ενώ στην πανοπλία του είναι περασμένο σπαθί. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι διάφορες ρεαλιστικές λεπτομέρειες, όπως η λεπτοδουλεμένη απόδοση της πανοπλίας, με την κεφαλή του ανθρωπόμορφου δράκοντα⁶⁰ στον αριστερό ώμο, τα καρφιά και τα πέταλα στις οπλές του αλόγου,⁶¹ αλλά ακόμα και το αριστερό πόδι του αγίου, που περνά μέσα από τον αναβολέα, έχοντας στη φτέρνα ειδικό εξάρτημα, για το κέντρισμα του αλόγου.⁶² Το πρόσωπο (εικ. 14) είναι ιδιαίτερα προσεγμένο, με πλατύ, ανοιχτόχρωμο και εύσαρκο πλάσιμο, ανοιχτόχρωμο προπλάσμο (σχεδόν ώχρα) και χρήση του χονδροκόκκινου στις σκιές και στους γλυκασμούς. Την όλη ιλαρή έκφραση επιτείνουν και οι γυριστές βλεφαρίδες, στοιχεία

φέρει χρονολογία 1851, βλ. Λ. Μπούρα - Μ. Φ. Τσιγκάκου, Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων από τη Γαλάτιστα της Χαλκιδικής, στο: Ζυγός, τευχ. 62, Νοε.-Δεκ. 1983, σ. 22 κ.ε.

60. Οι περίτεχνες διακοσμήσεις των θωράκων των στρατιωτικών αγίων με ελίσσόμενους βλαστούς, αντικριστές σφίγγες και διάφορα αναγεννησιακά σχέδια άρχισαν να χρησιμοποιούνται από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής, από επίδραση δυτικών χαλκογραφιών. Για το θέμα αυτό βλ. Μ. Χατζηδάκης, Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης - η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα, Άγιο Όρος 1986, σ. 77 και Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, ό.π., 1991, σ. 278 κ.ε.

61. Η ρεαλιστική αυτή λεπτομέρεια, αν και συνηθισμένη σε παρόμοιες εικόνες, παρουσιάζει πρόσθετο ενδιαφέρον γιατί το επάγγελμα του πεταλωτή ήταν πολύ διαδεδομένο στην Κατερίνη κατά τον 19ο αιώνα, όπως αναφέρει ο Παρθένιος, ό.π., 1918, σ. 6: *“Προ πεντηκονταετίας [μέσα 19ου αι.] η πόλις αύτη [η Κατερίνη] ήτο μικρόν χωρίον εκ πεντήκοντα οικιών συνιστάμενον και του οποίου τότε οι κάτοικοι ψυχολούντο μόνον περί την γεωργίαν και κτηνοτροφίαν καθώς και την σιδηρουργίαν της επισκευής των γεωργικών εργαλείων και κατασκευήν των πετάλων και καρφίων των αναγκαιούντων προς πετάλλωσιν και καλλίγωσιν των φορτηγών και αροτριώντων ζώων”*.

62. Τη λεπτομέρεια αυτή τη συναντούμε και σε άλλες εικόνες του 19ου αιώνα, όπως για παράδειγμα στη δεσποτική εικόνα του αγίου στον ναό του αγίου Γεωργίου (1890) στο χωριό Πρώτη της Φλώρινας, βλ. Ε. Μηλιατζίδου-Ιωάννου, ό.π., 1998, σ. 157. Η ίδια ερευνήτρια θεωρεί ότι οι ρεαλιστικές αυτές λεπτομέρειες έχουν ως πρότυπο χαλκογραφίες της νεορωσικής τέχνης που κυκλοφορούσαν ευρέως στο Άγιο Όρος, ό.π., σ. 157 (13).

κι αυτά δηλωτικά των δυτικών επιρροών.⁶³ Στο κεφάλι φορεί διάδημα από κόκκινες λεπτές ταινίες.⁶⁴ Το άλογό του έχει πλούσια ιπποσκευή και η σέλα του είναι κατασκευασμένη με την ξυστή τεχνική και διακοσμημένη με φυτικά σχέδια. Πίσω από τον άγιο και πάνω στη σέλα κάθεται ένας μοναχός με επανωκαλύμμαχο, ζωγραφισμένος σε αισθητά μικρότερη κλίμακα. Πρόκειται για την απεικόνιση ενός θαύματος του αγίου, της θαυμαστής διάσωσης ενός μοναχού από την αιχμαλωσία. Ο άγιος τρυπά με το δόρυ του το λαιμό του Σκυλογιάννη,⁶⁵ (εικ. 15), ο οποίος κείται στο έδαφος, φορώντας στρατιωτική ενδυμασία.⁶⁶ Το ξίφος που κρατά ακόμα ανασπκωμένο και το προτεταμένο προς τον άγιο αριστερό χέρι, δείχνουν ότι προηγήθηκε πάλη. Η στάση του σώματος φανερώνει την προσπάθεια του ζωγράφου, να δώσει την αίσθηση της προοπτικής, στοιχείο που πιθανόν αντιγράφει δυτικότροπο ανθίβολο.

Η φύση αποδίδεται με το χαρακτηριστικό τρόπο του ζωγράφου μας, με πρασινογάλαζους τόνους, ώχρες και χονδροκόκκινο στο έδαφος,⁶⁷ και τα χαρακτηριστικά δέντρα, με τα πιτσιλωτά φυλλώματα. Στο βάθος αριστερά υπάρχει κάστρο, που επιστέφεται από προσόψεις κτιρίων και υποδηλώνει τη Θεσσαλονίκη.

Στο πάνω μέρος της εικόνας υπάρχει η επιγραφή: *Ὁ ἍΓΙΟΣ*

63. Παρόμοιο στοιχείο παρατηρούμε και στην εικόνα του αγίου Γεωργίου (1877) της συλλογής εικόνων της Δημοτικής Πινακοθήκης Θεσσαλονίκης, βλ. Α. Τούρτα, *ό.π.* 1992, σ. 80, εικ. 18.

64. Κατά τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, *ό.π.*, σ. 270, “ο άγιος μεγαλομάρτυς Δημήτριος” θα πρέπει να εικονογραφείται ως “νέος αγένειος μουστακίζων”.

65. Πρόκειται για τον τσάρο των Βουλγάρων Καλογιάννη ή Σκυλογιάννη, ο οποίος δολοφονήθηκε από έναν εκ των στρατηγών του, όταν πολιορκούσε τη Θεσσαλονίκη κατά το 1207. Το γεγονός αυτό αποδόθηκε, από τους θεσσαλονικούς, σε θαυμαστή επέμβαση του πολιούχου της πόλης αγίου Δημητρίου, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *ό.π.*, 1957, σ. 230 (3).

66. Συνήθως ο Σκυλογιάννης εικονίζεται μαζί με το άλογό του, όμως δε λείπουν και οι παραστάσεις όπου το άλογο απουσιάζει, βλ. Ν. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες, Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, Αθήνα 1986, τ. Ι, σ. 239-242, 245, 246. Στα χαρακτικά αυτά παρατηρούμε και πολλές ομοιότητες με την εικόνα μας.

67. Βλ. και εικ. 4, 6, 7, 8, αλλά και τη μικρή φορητή εικόνα του Χριστού “*ιώμενο τον εκ γενετής τυφλό*”, της Θείας Ανάληψης.

ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΣ/ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Στο κέντρο δεξιά δεύτερη αφιερωματική επιγραφή: "Αγιε μεγαλομάρτυς/Του Χ(ριστι)ου Δημη(τρ)ιε Πρέσβευε/ύπερ τῶν Δούλων Του ΘΕΟΥ ΔΗ/ΜΗ(ΤΡ)ΙΟΥ ἄθανασίου 1831/μπατάλα.

Ο ανώνυμος ζωγράφος των εικόνων του αρχικού τέμπλου της αγίας Αικατερίνης – πιθανότατα και των τριών μικρών εικόνων, που βρίσκονται στην αποθήκη της Θείας Αναλήψεως⁶⁸ - φαίνεται να εντάσσεται σε ένα γενικότερο καλλιτεχνικό κλίμα, για το οποίο, χωρίς να έχει γίνει ακόμα κάποια ολοκληρωμένη και συστηματική μελέτη, θα μπορούσε να λεχθεί ότι εμφανίζει κάποια χαρακτηριστικά, τα οποία χωρίς να είναι αρκετά, για να προσδιορίσουν ένα κίνημα ή μία σχολή, εν τούτοις διατηρούν μία ομοιογένεια οριοθετώντας έτσι, μία γενικότερη τάση, που επικρατεί κυρίως στο μακεδονικό χώρο, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Το κύριο γνώρισμα αυτής της τάσης είναι ένας ιδιόμορφος εκλεκτικισμός του ύφους, ο οποίος μολονότι αντλεί στοιχεία από δυτικά πρότυπα, ουσιαστικά αφορμάται από την παραδοσιακή και λαϊκή αισθητική. Αποτελεί συνεπώς ένα μεταβατικό στάδιο, που συνδέει το Διονύσιο τον εκ Φουρνά, με τη ρωσικίζουσα τάση, που επικρατεί στο Άγιο Όρος κυρίως μετά το 1850.⁶⁹ Βέβαια ο εκλεκτικισμός, ως γενικότερο γνώρισμα, προσιδιάζει σε αρκετά εργαστήρια του 19^{ου} αιώνα, όπως στη συντεχνία των Κολακιωτών από τη δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα κ.ε.,⁷⁰ στους Γαλατσιανούς αγιογράφους του Αγίου Όρους της ομάδας του Μακαρίου,⁷¹ στο αγιορείτικο εργαστήριο του Νικηφόρου του εξ Αγράφων,⁷² στη μεγάλη ομάδα των Χιοναδιτών ζωγράφων,⁷³

68. Βλ. στη σελίδα 2 της παρούσης εργασίας, παραπ. 1.

69. Για τη ρωσικίζουσα τάση στο Άγιο Όρος βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900-1940, (Διδακτορική διατριβή), Θεσσαλονίκη 1984, σ. 25-29 και Γ. Ζωγραφίδης, Εικαστική Φιλοσοφία, Αθήνα 1998, σ. 214-218 και 223-236.

70. Για τη συντεχνία των Κολακιωτών και τη δράση τους, βλ. Δ. Ευγενίδου, ό.π., 1982 και ειδικότερα για τη δράση της συντεχνίας στο χώρο της Μακεδονίας βλ. Ε. Μαρκή, ό.π., 1997, σ. 142-147.

71. Για την ομάδα αυτή βλ. Ι. Α. Παπάγγελος, Περί των Γαλατσιανών ζωγράφων του Αγίου Όρους, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ος αι.*, ό.π. 1998, σ. 253 κ.ε.

72. Βλ. Ι. Α. Παπάγγελος, ό.π., 1998, σ. 255.

στην τριπλή ομάδα αγιογράφων, που δρα στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19^ο αιώνα⁷⁴ κ.ο.κ. Τα παραπάνω εργαστήρια διατηρούν ακόμα ισχυρούς δεσμούς με την παράδοση, χωρίς να έχουν ακόμη παραδοθεί στο συρμό της ρωσικίζουσας τάσης, όπως θα κάνει ο Ματθαίος Ιωάννου και οι μαθητές του,⁷⁵ ούτε βέβαια στον επίσημο ακαδημαϊσμό της θρησκευτικής ζωγραφικής των μαθητών του Θείσιου με τις ναζαρηνές επιρροές.⁷⁶ Η τάση αυτή, της οποίας εκπρόσωπος είναι και ο ζωγράφος της Κατερίνης, ουσιαστικά ολοκληρώνει την αργή αλλά σταθερή πορεία από τη βυζαντινή εικονογραφία στη λαϊκή νεοελληνική, αντλώντας πολλά δυτικά στοιχεία, όχι όμως σε βαθμό αλλοίωσης του παραδοσιακού της χαρακτήρα, ενώ συγχρόνως αφομοιώνει πολλά στοιχεία των Γαλατσιανών, Χιοναδιτών και κυρίως Κολακιωτών εργαστηρίων, χωρίς να μπορεί να ενταχθεί απόλυτα σε κανένα από αυτά. Εντελώς πρωταρχικά, στην τάση αυτή θα μπορούσε να ενταχθεί ο ζωγράφος Αργύρης Μιχάλης, που το 1835 τοιχογράφησε τον ιερό ναό αγίας Παρασκευής Ποριάς του νομού Καστοριάς,⁷⁷ κάποιοι ζωγράφοι της περιοχής της Φλώρινας του α' μισού του 19^{ου} αιώνα και κάποιες φορητές εικόνες, τόσο στην Πιερία⁷⁸ όσο και στην ευρύτερη περιοχή.

Πριν προχωρήσουμε σε μία τελική αποτίμηση των ιστορικών και κοινωνικών προεκτάσεων, που έχει η τάση αυτή σε τοπικό και ευρύτερο επίπεδο, είναι αναγκαίο να παραθέσουμε, τα ειδικότερα τεχνοτροπικά ιδιώματα του ζωγράφου του αρχικού τέμπλου της αγίας Αικατερίνης, τα οποία εν πολλοίς προσιδιάζουν και στους ζωγράφους της τάσης, που προδιαγράφουμε.

73. Βλ. Κ. Μακρής, ό.π. 1981.

74. Βλ. Ι. Θ. Ζάρρα, ό.π., 1998, σ. 45-57.

75. Για το ζωγράφο Μ. Ιωάννου βλ. Μ. Παρχαρίδου, Ματθαίος Ιωάννου: Οι μεταμορφώσεις μιας τεχνοτροπίας, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ος αι.*, ό.π., 1998, σ. 311-338.

76. Βλ. ενδεικτικά, Στ. Λυδάκης, Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ος αιώνας), στο: *Οι έλληνες ζωγράφοι*, τ. 3, Αθήνα 1976, σ. 82 κ.ε.: Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 353-360 και Δ. Παπαστάμος, Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, Αθήνα 1977.

77. Βλ. Μ. Παϊσίδου, ό.π., 1998, σ. 223-249.

78. Αδημοσίευτο υλικό υπάρχει τόσο στον Κολινδρό, όπως φαίνεται και από τις αναφορές, που κάνει ο Θ. Παπαζώτος στη μελέτη του Κειμήλια του Κολινδρού, Θεσσαλονίκη 1985, αλλά και σε άλλες περιοχές του νομού.

Τα χαρακτηριστικά αυτά είναι τα εξής:

α. Το πλάσιμο των προσώπων σε όλες τις εικόνες γίνεται με πλατιά φωτίσματα, που δίνουν την αίσθηση του “γλυκερού” δυτικότροπου ρεαλισμού, διατηρώντας συγχρόνως τις παραδοσιακές αξίες. Ο ανοιχτόχρωμος προπλάσμος συρρικνώνεται σε λεπτές ζώνες στην περιφέρεια των φωτισμάτων. Χαρακτηριστικό είναι το πλάσιμο του προσώπου του αγίου Δημητρίου (εικ. 14).

β. Οι μορφές είναι σχετικά καλοσχεδιασμένες, αλλά δίνουν την εντύπωση της ακαμψίας και του στυλιζαρίσματος. Έχουν γενικά κανονικές αναλογίες, με τάση προς την επιμήκυνση, μερικές φορές όμως χάνουν αυτή την αρμονία, όπως παρατηρούμε στον άγιο Κωνσταντίνο, με το πολύ μικρό σε σχέση με το σώμα κεφάλι. Άλλες φορές, όπως στο Σκυλογιάννη της εικόνας του αγίου Δημητρίου, οι μορφές σχεδιάζονται με εκφραστική λαϊκότητα, παρόλο που αντιγράφουν δυτικά πρότυπα.

γ. Για τη ζωγραφική απόδοση του τοπίου ο ζωγράφος χρησιμοποιεί μία χρωματική κλίμακα, που περιλαμβάνει τόνους του γαλαζοπράσινου, της ώχρας και της ψημένης όμπρας, με κύριο χαρακτηριστικό τη χρήση του χονδροκόκκινου για τα γραψίματα, που θερμαίνει τη χρωματική εντύπωση. Τα δέντρα ζωγραφίζονται με τον τυποποιημένο τρόπο που επικρατεί κατά τον 19^ο αιώνα, με τον απλό ή τριπλό κορμό, τα ελεύθερα κλαδιά - συνήθως τρία - και τις φωτεινές “πιτσιλωτές” ψιμιθιές στα φυλλώματα. Τα κτίρια είναι επιμελημένα και παρουσιάζουν δυτικές επιρροές, κυρίως στις αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, όπως στα κιονόκρανα, όμως παράλληλα διατηρούν το βυζαντινό τους χρώμα. Η χρήση του μοτίβου των νεφών, που σχηματίζουν συνήθως ημικύκλιο και περικλείουν τη Θεία Δόξα, το Χριστό ή αγγέλους, είναι χαρακτηριστικό του ζωγράφου, που απαντάται όμως και σε πολλούς άλλους αγιογράφους του 19^{ου} αιώνα.

δ. Η αγάπη για τις διακοσμητικές λεπτομέρειες είναι ένα ακόμη γνώρισμα του ζωγράφου. Φυτικά κυρίως μοτίβα, που ζωγραφίζονται με λαϊκή έντονη χρωματολογία αλλά και δυτική ρεαλιστικότητα, διανθίζουν σε κάθε ευκαιρία τα ενδύματα, τους θρόνους, τα έπιπλα κ.λ.π. προσδίδοντας ένα ύφος ιδιότυπου μπαρόκ και ροκοκό. Το λαμάτισμα των ενδυμάτων είναι απαλό, με ομαλές διαβαθμίσεις και χωρίς απότομες χρωματικές μεταβάσεις. Πολύ συχνά καταλήγει σε χρυσοκονδυλιές,

που ζωγραφίζονται, με αρκετή επιδεξιότητα. Όλες οι εικόνες παρουσιάζουν ομοιότητα στον τρόπο χαράγματος του ανθιβόλου πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια. Το χάραγμα είναι συνοπτικό, επιτρέποντας στο ζωγράφο να αναπτύξει ανετότερα τη σύνθεση. Συχνή είναι και η χρήση της τεχνικής της απόξυσης του χρώματος πάνω από την επιχρυσωμένη επιφάνεια, τρόπο που ο ζωγράφος χρησιμοποιεί κυρίως σε ορισμένα ενδύματα και στη σέλα του αλόγου του αγίου Γεωργίου και του αγίου Δημητρίου. Χαρακτηριστική επίσης είναι η προτίμηση του ζωγράφου στις λόγιες και αρχαιοπρεπείς επιγραφές, τις οποίες όμως δεν καταφέρνει να αποδώσει σωστά από συντακτική και ορθογραφική άποψη, δείγμα κι αυτό της ασυμβατότητας των κλασικιστικών προθέσεων και της μέτριας γλωσσικής του κατάρτισης. Οι επιγραφές αυτές, που άλλοτε περιγράφουν με “ποιητική” διάθεση τις σκηνές κι άλλοτε προδίδουν αυθόρμητη θρησκευτική ευσέβεια γίνονται χωρίς χαρακούς οδηγούς και παρουσιάζουν μεγάλη μορφολογική συνάφεια.

ε. Η οργάνωση της σύνθεσης, παρόλο που στηρίζεται σε ανθίβολα, διατηρεί μία πρωτοτυπία στις λεπτομέρειες, ενσωματώνοντας πολλές προσωπικές αισθητικές επιλογές. Έτσι ενώ ο ζωγραφικός χώρος δε διαφέρει ουσιαστικά από αυτόν που συναντάται σε πολλές εικόνες του 19^{ου} αιώνα με τις δυτικίζουσες επιρροές, αλλά και τις βυζαντινές επιβιώσεις, ο ζωγράφος καταφέρνει να δημιουργήσει μία προσωπική εικαστική γλώσσα, κυρίως με την ιδιόζουσα χρήση του τοπίου, που ποικίλλεται με τα χαρακτηριστικά βουνά και δέντρα. Η όλη σύνθεση αποπνέει τελικά θρησκευτική και αισθητική αξία.

Τα καλλιτεχνικά αυτά ιδιώματα προσδιορίζουν ένα ιδιόμορφο τεχνοτροπικό ύφος, απαύγασμα των γενικότερων κοινωνικών, ιστορικών και ιδεολογικών δεδομένων της εποχής, χωρίς τη συνεξέταση των οποίων δεν είναι δυνατόν να κατανοηθεί αυτό σε βάθος.

Έχει παρατηρηθεί ότι ήδη από το τέλος του 16^{ου} αιώνα και τις αρχές του 17^{ου} η εισαγωγή των δυτικών στοιχείων στην ορθόδοξη εκκλησιαστική τέχνη γίνεται ολοένα και μεγαλύτερη.⁷⁹ Αυτή η αλλαγή

79. Ο Α. Ξυγγόπουλος θεωρεί ότι από τις αρχές του 17ου αιώνα, μετά το Μιχαήλ Δαμασκηνό και με αφετηρία τον Τζάνε και τον Πουλάκη ξεκινά το κίνημα της “βελτίωσης” της βυζαντινής ζωγραφικής, με τη συνεχή αναζήτηση της φυσικότητας, βλ. Α. Ξυγγόπουλος, ό.π., 1957, σ. 278 κ.ε. και Στ. Λυδάκης, ό.π., 1976, σ. 14.

των καλλιτεχνικών στόχων, σίγουρα δεν ήταν το αίτιο, αλλά το αποτέλεσμα βαθύτερων πολιτιστικών και κοινωνικών αλλαγών. Από τα μέσα του 17^{ου} αι. κ.ε., αρχίζει να διαφαίνεται καθαρά η προϊούσα πτώση της Οθωμανικής δύναμης. Μία σειρά βενετοτουρκικών και αυστροτουρκικών συνθηκών⁸⁰ διευκολύνουν τους υπόδουλους Έλληνες ν' αναπτυχθούν οικονομικά, ενώ επισπεύδεται ο σχηματισμός κάποιας αστικής τάξης, με κύρια χαρακτηριστικά, αφ' ενός τον εμπορικό-διαμετακομιστικό της χαρακτήρα κι ως εκ τούτου την ένταξή της στον τριτογενή τομέα οικονομικής δραστηριότητας, με όλες τις ετερογενείς αφετηρίες, που αυτός έχει και αφ' ετέρου την οικονομική ανισορροπία και την έλλειψη συνοχής ανάμεσα στις ποικίλες ομάδες που τη συνθέτουν.⁸¹ Τα χαρακτηριστικά αυτά, διευκολύνουν την άνοδο της πνευματικής κατάστασης του γένους με την ίδρυση σχολείων και τις ποικίλες δωρεές και υποβοηθούν, με την έλλειψη επαρκών συνεκτικών δεσμών, έναν έντονο ιδεολογικό διπολισμό ανάμεσα στην παράδοση και στις ιδέες της Δύσης, που τότε εκφραζόταν από τις ιδέες του Διαφωτισμού.⁸² Το συγγραφικό και το εικαστικό έργο του Διονυσίου του εκ Φουρνά και του Παναγιώτη Δοξαρά, αποτελούν τα δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα εφαρμογής αυτού του διπολισμού, στον τομέα της τέχνης.⁸³

80. Βλ. σχετικά Α. Ε. Βακαλόπουλος, *Νέα Ελληνική Ιστορία (1204-1985)*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 127-128, Κ. Α. Βακαλόπουλος, *Νεοελληνική Ιστορία (1204-1940)*, Θεσσαλονίκη 1989, σ. 82-83 και Ν. Γ. Σβορώνος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, (Paris 1972), Αθήνα 1992 (μεταφρ. Α. Ασδραχά), σ. 38.

81. Βλ. Ν. Γ. Σβορώνος, *ό.π.*, 1992, σ. 14.

82. Βλ. Ν. Γ. Σβορώνος, *ό.π.*, 1992, σ. 48. Επίσης για το κίνημα του ελληνικού Διαφωτισμού βλ. ενδεικτικά, Κ. Δημαράς, *Το σχήμα του Διαφωτισμού*, στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Αθήνα 1975, τ. ΙΑ' , σ. 213-359.

83. Για τη συγκριτική αντιπαράθεση των δύο τάσεων, που εκφράστηκαν καλλιτεχνικά από τον Παναγιώτη Δοξαρά και τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, βλ. ενδεικτικά, Δ. Δεληγιάννης, *Η Πραγματεία του Παναγιώτη Δοξαρά "Περί Ζωγραφίας" (1726) - η "ερμηνεία" του Διονυσίου και η δυτική παράδοση -*, στο: *Διπλή Εικόνα*, τ. 4 - 5, Μάιος 1985, σ. 41 - 55. Κατερίνα Κυριακού, *Συμβολή στη μελέτη του έργου του Παναγιώτη Δοξαρά "Τέχνη Ζωγραφίας" στη Μαρκεσιανή Βιβλιοθήκη της Βενετίας (πίν. Ε' - ΙΕ')*, στο: *Θησαυρίσματα (Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών)*, τομ. 19, Βενετία 1982, σ. 212 - 223. Α. Ξυγγόπουλος, *ό.π.*, 1957, σ. 300 κ.ε., 340 κ.ε. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *"Πρόοδος" και "Συντήρηση" στο πεδίο της Εκκλησιαστικής και Θρησκευτικής Ζωγραφικής - η περίπτωση του 18ου αιώνα*, Ίδρυμα Γουλιανδρή - Χορν, Αθήνα 1993 και βέβαια τα δύο τεχνικά

Η μετατόπιση του ίδιου του νοήματος της θρησκευτικής εικόνας, από τον παραδοσιακό αναγωγικό ρόλο, που είχε στο Βυζάντιο, στον ηθικιστικό-παιδαγωγικό ρόλο της θρησκευτικής παράστασης, που είχε στη Δύση, δημιουργεί τις πνευματικές και θεολογικές προϋποθέσεις για την αλλαγή των καλλιτεχνικών προτεραιοτήτων, προς πιο εκκοσμηκευμένες παραστάσεις και την ολοένα και αυξανόμενη εισαγωγή του φυσιοκρατικού στοιχείου.⁸⁴ Οι αλλαγές επιταχύνονται κατά τον 19^ο αιώνα, όταν οι αστοί έχουν πλέον αντιληφθεί το ρόλο τους στην απελευθέρωση του Γένους. Οι προτιμήσεις τους προς τα δυτικά πρότυπα επιβάλλονται στην καλλιτεχνική παραγωγή, αφού αυτοί είναι οι αποκλειστικοί παραγγελιοδότες των εκκλησιαστικών έργων. Παράλληλα το παραδοσιακό και το λαϊκό στοιχείο δεν αποβάλλονται, αλλά ενσωματώνονται σε ένα ιδιόμορφο σύνολο. Πριν την Επανάσταση η τέχνη παρουσιάζοταν, ως μία και ενιαία, αν και κλιμακωνόταν σε διαφορετικούς βαθμούς “λαϊκότητας”,⁸⁵ ενώ οι ίδιοι ζωγράφοι που φιλοτεχνούσαν τις κοσμικές τοιχογραφίες στα αστικά αρχοντικά, ασχολούνταν και με την εικονογράφηση των εκκλησιών στο ίδιο εκλεκτικιστικό ύφος.⁸⁶ “Λαϊκή τέχνη”, με τη σημερινή έννοια, διαφαίνεται καθαρά, μετά την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους και κάτω από τις νέες προτιμήσεις της αστικής τάξης, προς τον ευρωπαϊκό κλασικισμό,⁸⁷ που θώπευε την νεοελληνική αρχαιολατρεία και την απαξίωση κάθε λαϊκής δημιουργίας, η οποία θεωρήθηκε εχθρός της “προόδου”.⁸⁸

Για το βαθμό διάδοσης των δυτικών τάσεων στα μικρά αστικά κέντρα υπάρχει ένα ανοικτό και κρίσιμο πρόβλημα, σε αντιπαράθεση

βοηθήματα ζωγραφικής: Διονυσίου εκ Φουρνά, ό.π., 1909, και Παναγιώτης Δοξαράς, *Περί ζωγραφίας*, (επιμ. Σπ. Π. Λάμπρος), Αθήνα 1871 (φωτοτυπική επανέκδοση, Αθήνα, εκδ. Εκάτη, εισαγωγή Κ. Τσαλαπάτης).

84. Βλ. σχετικά Γ. Ζωγραφίδης, ό.π., 1998, σ. 181-183 και Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., 1993, σ. 14-15.

85. Βλ. Γ. Πετρίς, *Λαϊκή Ζωγραφική - πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα 1988, σ. 28.

86. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., 1993, σ. 24

87. Για την επίδραση του νεοκλασικισμού στο νεότευκτο ελληνικό βασίλειο, βλ. ενδεικτικά, Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, *Δύο “νεοκλασικά” βασίλεια την εποχή του εθνικισμού*, στο: *Αθήνα - Μόναχο, τέχνη και πολιτισμός στη νέα Ελλάδα*, Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Αθήνα 2000, σ. 33-37.

88. Βλ. Γ. Πετρίς, ό.π., 1988, σ. 28,

με τη δυναμική των λαϊκών και μεταβυζαντινών στοιχείων. Από τον 16^ο κ.ε. διαμορφώνεται στην Ήπειρο κι αργότερα, σε ολόκληρο το βορειοελλαδικό χώρο, ένα τοπικό καλλιτεχνικό ρεύμα, που ενώ αφορμάται από την κρητική σχολή, διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο ύφος.⁸⁹ Η σχολή αυτή μεταφερόμενη κατά τον 17ο αιώνα στη Μακεδονία μεταφράζεται “σε μια γλώσσα ανεπιτήδευτη και απλή, άμεση και κατανοητή από το κοινό, στο οποίο απευθύνεται”.⁹⁰ Στην Πιερία και τον ευρύτερο κεντρομακεδονικό χώρο, ήδη από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα επικρατεί ένα αγροτικό και άκαμπο ύφος.⁹¹ Παράδειγμα των τοπικών ερμηνειών, που εκλαμβάνει η σχολή που προαναφέραμε, αποτελούν οι τοιχογραφίες του ναού του αγίου Αθανασίου στην Παλαιά Σκοτίνα.⁹² Από τον 18^ο αιώνα το ισχυρό δυτικό ρεύμα στην εκκλησιαστική τέχνη, που ξεκινά από τους λεγόμενους μεταβατικούς αγιογράφους και ολοκληρώνεται με την πλήρη εκδυτικισμό, που προέβαλε ο Δοξυράς και η Επτανησιακή Σχολή, βρήκε μία σχετικά διαφορούμενη αποδοχή στα αστικά κέντρα της ηπειρωτικής Ελλάδας. Στα κέντρα αυτά, εξ ίσου ισχυρές ήταν και οι τάσεις επιστροφής στην παράδοση που αντιπροσώπευε ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Στο σημείο αυτό οι απόψεις των ερευνητών διχάζονται. Το νέο υλικό, που προέκυψε από τις εκκλησίες της Θεσσαλονίκης, της Κωνσταντινούπολης, των Ιωαννίνων και της Άρτας, μάλλον επιβεβαιώνει την άποψη που θεωρεί ότι υπήρχε ακμαία εκκλησιαστική ζωγραφική παραδοσιακών τάσεων και στα αστικά κέντρα, όλο τον 18^ο αιώνα.⁹³ Το πρόβλημα υπάρχει και

89. Βλ. σχετικά Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής, Αθήναι 1983, σ. 215-218 και Α. Τούρτα, ό.π., 1991, σ. 211-212 και παραπ. 1711-1712.

90. Α. Τούρτα, ό.π., 1991, σ. 225.

91. Βλ. Θ. Παπαζώτος, Η ζωγραφική των αρχών του 16ου αιώνα στην Πιερία και Ημαθία – μία πρώτη προσέγγιση, Θεσσαλονίκη 1997, Πρακτικά συνεδρίου: *Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια*, ό.π., 1997 και Α. Τούρτα, Η θρησκευτική ζωγραφική στην Πιερία τους πρώτους μετά την Άλωση αιώνες, Θεσσαλονίκη 1997, Πρακτικά συνεδρίου: *Η Πιερία στα βυζαντινά και νεότερα χρόνια*, ό.π., 1997.

92. Βλ. Θ. Παπαζώτος, ό.π., 1985, σ. 67.

93. Για το ζήτημα αυτό βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ό.π., 1993, σ. 25, Ε. Τσιγαρίδας, Μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους 11ος-19ος αι. (λήμματα), στο: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, ό.π., 1997(1), σ. 45 και ειδικότερα, του ιδίου, Οι τοιχογραφίες του ναού της Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του

για τον 19^ο αιώνα, με τη διαφορά ότι τώρα επικρατούν ταχύτερα οι δυτικές τάσεις. Στη Θεσσαλονίκη για παράδειγμα, φαίνεται ότι βρήκαν πρόσφορο έδαφος οι τάσεις αυτές, συνεπικουρούμενες από την εμπορική και κοινωνική άνοδο της αστικής τάξης της πόλης.⁹⁴ Όμως μένει ακόμα ανοικτό το ερώτημα του βαθμού διατήρησης και των παραδοσιακών τάσεων.

Το παράδειγμα του ζωγράφου της Κατερίνης είναι χαρακτηριστικό για την απόδειξη της θέσης, ότι ενώ σε όλο τον 19^ο αιώνα, οι επιβιώσεις της παραδοσιακής εκκλησιαστικής τέχνης, στα μικρά αστικά κέντρα μένουν ισχυρές, έστω και με τη σταδιακή πτώση σε λαϊκότερες εκδοχές, αντίθετα οι καθαρά δυτικές τάσεις, που προωθούσε το επίσημο ελληνικό κράτος βρίσκουν ολοένα και μεγαλύτερη αποδοχή ακόμα και από τον αγροτικό πληθυσμό.

Μία ανάγλυφη εικόνα αυτών των μεταπτώσεων, δίνουν οι αφιερωματικές επιγραφές των φορητών εικόνων της πόλης. Σε αυτές παρατηρούμε αρχικά την ύπαρξη ιδιωτών χορηγών, που κατά πλειοψηφία κατάγονται από την Κατερίνη, αλλά και αρκετών από γειτονικές περιοχές. Έτσι στην εικόνα των αγίων Αθανασίου και Νικολάου, χορηγοί είναι οι “αυτάδελφοί” Αθανάσιος και Γεώργιος από την “κώμη” Καταφύγι, ενώ στην εικόνα της Παναγίας, χορηγός είναι ο Κωνσταντίνος Αναγνώστης μετά των υιών αυτού Αθανασίου και Βαγγέλη, από το Λιτόχωρο. Αντίθετα από την “κώμη” Κατερίνης (ή Αικατερίνης) κατάγεται ο Γεώργιος Διαμάντης, χορηγός της εικόνας του αγίου Γεωργίου, ο Γεώργιος Νικολάου, χορηγός της εικόνας της αγίας Αικατερίνης και ο Δημήτριος Αθανασίου Μπατάλας, χορηγός της εικόνας του αγίου Δημητρίου.⁹⁵ Είναι χαρακτηριστικό ότι οι αφιερώσεις συντεχνιών εμφανίζονται μόλις το 1886, ενώ σε άλλα μεγαλύτερα

18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της “Μακεδονικής σχολής”, στο: Πρακτικά ΣΤ΄ Συμποσίου με θέμα: *Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Οθωμανική περίοδος 1430-1912*, τ. Β΄, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 315-368.

94. Βλ. Α. Τούρτα, ό.π., 1992, σ. 14.

95. Ο χαρακτηρισμός “κώμη” για την Κατερίνη, αποδεικνύει, ότι αυτή ήδη από τις αρχές του 19ου αιώνα είχε ίδιο μέγεθος με το Λιτόχωρο και το Καταφύγι, που επίσης χαρακτηρίζονται ως “κώμες”. Αντίθετα, σε αφιέρωση της εικόνας της Ανάληψης, που βρίσκεται στο τέμπλο της αγίας Αικατερίνης, κατασκευασμένη το 1864, το Λιβάδι Ολύμπου ονομάζεται “χωρίον”.

και παλαιότερα αστικά κέντρα της Μακεδονίας, όπως για παράδειγμα στις Σέρρες, τέτοιες αφιερώσεις απαντούν πολύ νωρίτερα.⁹⁶ Το γεγονός αυτό είναι μία ισχυρή ένδειξη, ότι η Κατερίνη μόλις κατά το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα αποκτά οικονομική ομοιογένεια, με τη δράση οργανωμένων συντεχνιών, ενώ παράλληλα οι αισθητικές προτιμήσεις των αφιερωτών δίνουν με τη σειρά τους, μία εικόνα και των ιδεολογικών κατευθύνσεων των ενεργών ομάδων της πόλης. Έτσι η εικόνα του αγίου Γεωργίου, έργο του Σαμαρινιώτη αγιογράφου Παπαγεωργίου, που το 1886 αφιερώνει η συντεχνία των Κατερινιωτών κυνηγών στο ναό της Θείας Αναλήψεως, διατηρεί έντονα παραδοσιακά χαρακτηριστικά, ενώ η εικόνα του αγίου Αθανασίου, που το 1900 αφιερώνει η συντεχνία των γεωργών και πάλι στο ναό της Θείας Αναλήψεως, είναι καθαρά δυτικής τεχνοτροπίας και μάλιστα κατασκευασμένη, με την τεχνική της ελαιογραφίας. Λίγο πριν την απελευθέρωση της πόλης (1912), η “κώμη” της Κατερίνης, φαίνεται να ασπάζεται, τις πολιτιστικές αξίες του αστικού ακαδημαϊσμού, που προέρχονται από την Αθήνα.⁹⁷

96. Βλ. Ν. Μ. Μπονόβας, Προσφορές Συντεχνιών σε ναούς των Σερρών, στο: *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη 18ος-20ος αι.*, ό.π., 1998, σ. 196-220.

97. Ένα παράλληλο παράδειγμα από τη πλευρά της αρχιτεκτονικής είναι το νεοκλασσικό κτίριο της Αστικής Σχολής Αικατερίνης που κτίστηκε το 1905. Για το συμβολικό και ιδεολογικό νόημα της αρχιτεκτονικής του κτιρίου βλ. Ν. Βαρμάζης-Ν. Γραϊκος, Ελληνική Αστική Σχολή Αικατερίνης-1ο Δημοτικό Σχολείο Κατερίνης: 1905-1950, ανακοίνωση στο Β' συνέδριο: *Η Πιερία στα Βυζαντινά και νεότερα χρόνια*, Εστία Πιερίδων Μουσών Κατερίνης, Κατερίνη 27-29/11/1998 (τα πρακτικά του συνεδρίου είναι υπό έκδοση)



1. Οι άγιοι Ελευθέριος και Χαραλάμπης.



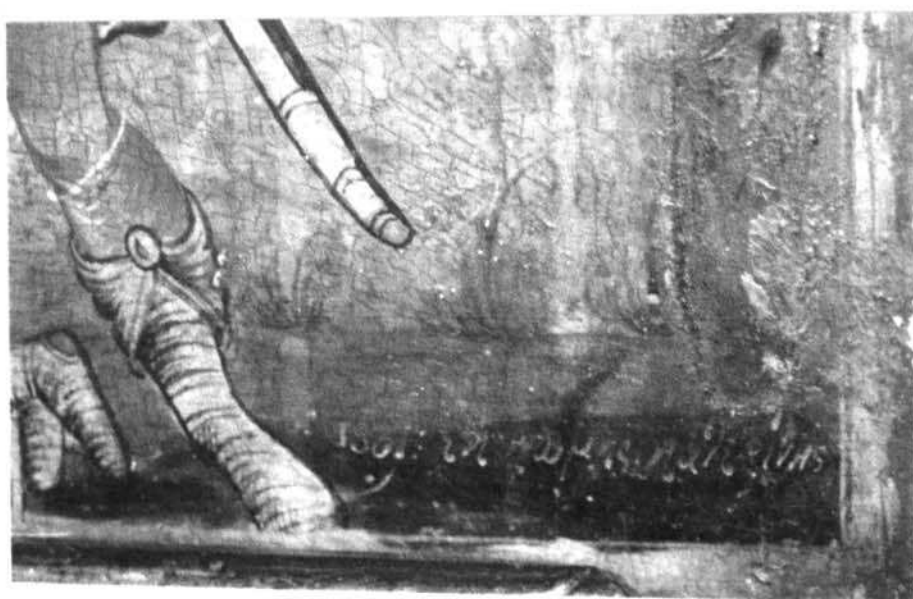
2. Οι άγιοι Αθανάσιος και Νικόλαος.



3. Οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη.



4. Ο άγιος Γεώργιος.



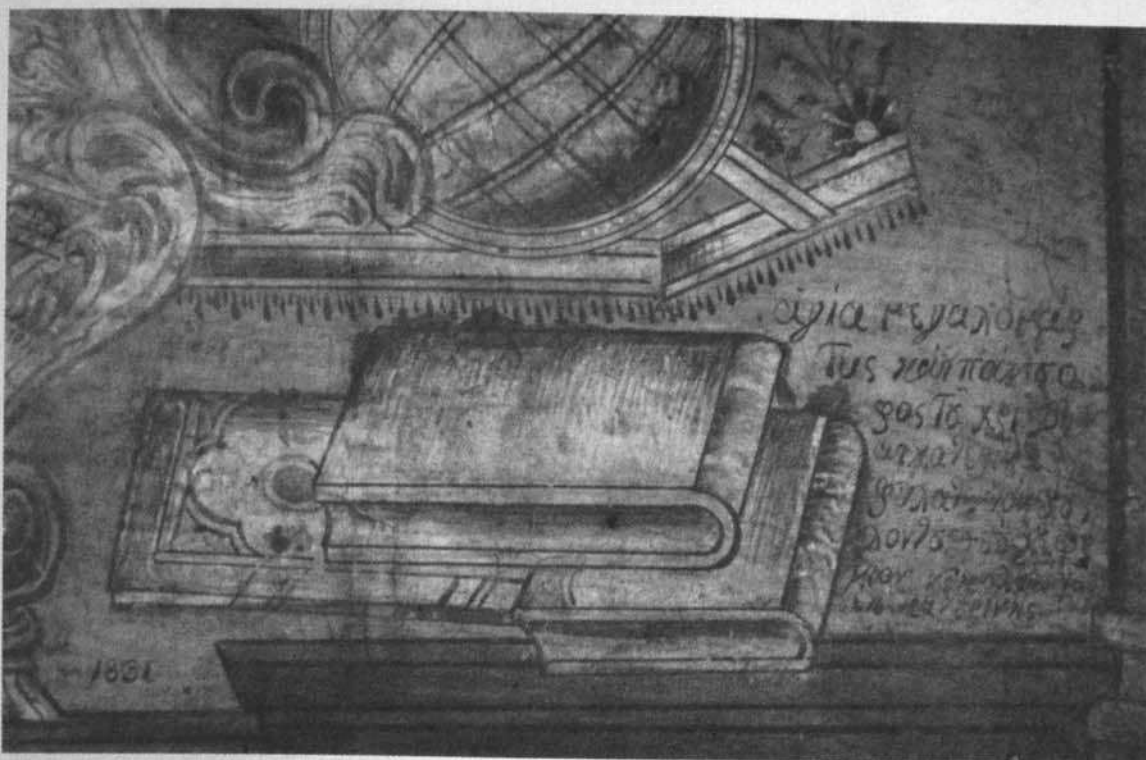
5. Η επιγραφή “1831: εκ κόμης Κατερίνης” στην εικόνα του αγίου Γεωργίου.



6. Οι ἅγιοι Κοσμάς και Δαμιανός.



7. Η αγία Αικατερίνη.



8. Επιγραφή από την εικόνα της αγίας Αικατερίνης.



9. Ο άγιος Ιωάννης
ο Πρόδρομος.



10. Λεπτομέρεια της εικόνας του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου.

11. Ιησούς Χριστός.



12. Μήτηρ Θεού -
η παραμυθία των θλιβομένων.



13. Ο άγιος Δημήτριος.



14. Ο άγιος Δημήτριος,
λεπτομέρεια της ομώνυμης
εικόνας.



15. Ο Σκυλογιάννης, λεπτομέρεια εικόνας αγίου Δημητρίου.

