

ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΣΤΟΧΑΣΜΟΙ
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΩΣ
ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΝΑΟΥ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΒΕΡΟΙΑΣ*

Ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἀγιογραφία κι ὄχι μιὰ ζωγραφιὰ θρησκευτική. Ἔχει τὸν δικό της χαρακτήρα, τοὺς ἰδιαιτέρους κανόνες της καὶ δὲν προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν τέχνη ἑνὸς αἰῶνος, ἢ μιᾶς ἰδιοφυΐας, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ ἂν μένει πιστὴ στὸν προορισμό της. Ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ ἔκφραση τῆς θείας οἰκονομίας ποὺ λέγει πῶς «Αὐτὸς ἐνηθρώπησεν ἵνα ἡμεῖς θεοποιηθῶμεν»¹. Γιὰ τὴν ὀρθόδοξη ἀνατολή, ἡ εἰκόνα θεωρεῖται μιὰ γλώσσα ποὺ ἐκφράζει τὰ δόγματά της τόσο καλὰ, ὅσο καὶ ὁ λόγος. Εἶναι μιὰ θεολογία ποὺ ἐκφράζεται μὲ σχήματα καὶ χρώματα². Ὅταν ἡ Ἐκκλησία ὑπερμαχοῦσε γιὰ τὶς εἰκόνες, δὲν ἀγωνιζότανε μο-

* Τὸ παρὸν κείμενο παρουσιάστηκε τὴν ἡμέρα παραλαβῆς τοῦ ναοῦ, κατὰ τὴν ὀλοκλήρωση τοῦ ἀγιογραφικοῦ ἔργου, στὸ πλαίσιο τῶν ἐκδηλώσεων ΠΑΥΛΕΙΑ 2006.

1. Μ. ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ, *Περὶ ἐνανθρωπήσεως*, ΕΠΕ, τ. Δ', σ. 366. Βλ. καὶ Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας*, Ἀθῆναι 1960, σσ. 26-27.

2. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, ὅπ.π. Βλ. καὶ Λ. ΟΥΣΠΕΝΕΚΗ, *Ἡ θεολογία τῆς εἰκόνας*, (μτφρ. Σ. Μαρίνη), ἐκδ. Ἄρμός, Ἀθήνα 1993, σ. 25 καὶ Γρ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, «Ἡ εἰκόνα μέσα ἀπὸ τὴν ὑμνολογία τῆς Κυριακῆς τῆς Ὀρθοδοξίας», στὸ περιοδ. *Γρηγόριος ὁ Παλαμάς*, τ. 784 (2000), σ. 1 (ἀνάτυπο).

νάχα για τὸν διδακτικὸ τους χαρακτήρα καὶ προορισμό, οὔτε για τὸ αἰσθητικὸ τους ἀποτέλεσμα, ἀλλὰ για τὸ ἴδιο τὸ θεμέλιο τῆς Ἐκκλησίας, ποῦ εἶναι τὸ δόγμα τῆς θείας ἐνανθρωπήσεως³. Ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου συνήθως ἐμφανίζεται σὰν μιὰ ἀδιάκοπη ἀλληλουχία εἰκόνων, ποῦ προσδιορίζουν τὶς νοητικὲς του ἀντιλήψεις, τὶς προσδοκί-
ες καὶ τὶς ψυχικὲς ἀναπνοές, ἀκόμα καὶ τὶς ἀποκαλύψεις τοῦ πνεύματός του. Μέσα σ' αὐτὲς τὶς εἰκόνες βρίσκου-
με τὸ γεγονός τῆς ὑπάρξεως σαφές καὶ κατηγορηματι-
κό⁴. Ἐνῶ χωρὶς αὐτὲς θὰ παραμένναμε ἀκυβέρνητοι καὶ
χωρὶς προσανατολισμὸ μέσα στὴ σύγχυση τοῦ κόσμου.
Ἡ εἰκόνα λοιπὸν γίνεται τρόπος ἐπικοινωνίας, γλώσσα
για νὰ ἐκφραστοῦμε καὶ τρόπος διδασχῆς καὶ παιδαγωγί-
ας⁵. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς ὀρθοδοξίας ἀναπτύσσεται σὲ μιὰ
συγκεκριμένη ἐποχὴ, ἀλλὰ φέρει μιὰ βαρεῖα κληρονομιά
αἰώνων τέχνης καὶ πολιτισμοῦ. Οἱ ρίζες τῆς βρίσκονται
στὴ ἀρχαιότητα καὶ τοὺς ἑλληνιστικὸς χρόνους, ὅμως οἱ
κλῶνοι μεγάλωσαν καὶ ἄνθισαν μέσα στὸ κλίμα τῆς ἀγιό-

3. ΤΡ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, ὅπ.π. σ. 2 καὶ Χ. ΓΚΟΤΣΗ, *Ὁ μυστικὸς κόσμος τῶν βυζαντινῶν εἰκόνων*, τ. Α', ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Ἀθήνα 1995, σσ. 20-29. Ἐπίσης βλ. ΟΥΣΠΕΝΕΚΗ, ὅπ.π., σ. 35 καὶ ἐξ.

4. ΤΡ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, ὅπ.π., σ. 4 καὶ PHILIP SHERRARD, *Τὸ ἱερὸ στὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη*, ἐκδ. Ἀκρίτας, Ἀθήνα 1994, σσ. 24, 52.

5. SHERRARD, ὅπ.π., σ. 120 καὶ Σ. ΣΚΛΗΡΗ, *Ἐν ἐσόπτρῳ*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 1991, σ. 28 καὶ ἐξ. Βλ. καὶ Χ. ΤΕΡΕΖΗ-Μ. ΦΑΡΜΑΚΙΔΟΥ, «Ἡ αἰσθητικὴ γλώσσα τῆς βυζαντινῆς εἰκόνας», *Σύναξη*, τ. 60 (1996), σ. 59 καὶ ἐξ. Ἐπίσης βλ. Γ. ΚΟΡΑΗ, *Ἡ ζωγραφικὴ ὡς τρόπος*, ἐκδ. Ἀρμός, Ἀθήνα 2005, σ. 39 καὶ ἐξ.

τητος τῆς Ἐκκλησίας⁶. Γι' αὐτὸ ὁ ὀρθόδοξος ἀγιογράφος, ποὺ «ζωγραφίζων θεολογεῖ καὶ θεολογῶν ζωγραφίζει»⁷, προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσει τὴν ἀγιότητα, τὸ ἦθος, τὴν ἀσκητικότητα τῶν μορφῶν, τὸ ἦθος τοῦ μαρτυρίου, μ' ἓναν τρόπο κάθε ἄλλο παρὰ ρεαλιστικὸ ἢ φωτογραφικὸ. Τὸν ἐνδιαφέρει κυρίως καὶ κατ' ἐξοχὴν ὁ ἔσω ἄνθρωπος, τὸ πνεῦμα ποὺ πληροῖ τὸ ὀστράκινο σκεῦος τοῦ σώματος⁸. Θα τολμούσαμε νὰ ποῦμε πὼς ἡ ὀρθόδοξη εἰκονογραφία εἰσάγει στὸ χῶρο τῆς τέχνης τὸν πνευματοκίνητο καὶ ἔσωτερικὸ ρεαλισμό, ἐφ' ὅσον αὐτὴ εἶναι ἡ πραγματικὴ καὶ φυσικὴ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, μιὰ καὶ εἰκονίζει τὴν κεκαθαρμένη μορφή τοῦ ἀνθρώπου, τὴν «κατὰ φύσιν μορφή του»⁹. Τὰ ρεύματα τῆς λεγόμενης μοντέρνας τέχνης δὲν παρέλειψαν νὰ πάρουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν πολλὰ στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς παράδοσης, κυρίως δὲ στοιχεῖα ποὺ ἀφοροῦν στὴν ἐσωτερικότητα τῶν μορφῶν (ἐξπρεσιονισμός), στὴν σχηματοποίηση (κυβισμός), στὴν ἀντιρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση (ἰμπρεσιονισμός), στὸ πλάσιμο τῶν χρωμάτων κλιμακωτὰ (ὀρφισμός) κ.λπ.¹⁰.

6. ΟΥΣΠΕΝΣΚΗ, ὄπ.π., σ. 95. Χ. ΓΚΟΤΣΗ, ὄπ.π., σ. 16 κ ἐξ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, ὄπ.π., σσ. 5-11. Βλ. καὶ Π. ΜΙΧΕΛΗ, *Αἰσθητικὴ θεώρηση τῆς βυζαντινῆς τέχνης*, Ἀθήνα 1972, σ. 35 καὶ ἐξ.

7. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ γέννηση τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Ἀθήναι 1956, σ. 100.

8. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας*, σσ. 98-99.

9. Ὅπ.π., σ. 56.

10. Ι. ΒΡΑΝΟΥ, *Ἡ θεωρία τῆς ἀγιογραφίας*, ἐκδ. Π. Πουρ-

Οί καταπληκτικῆς ἐκφραστικῆς δυνατότητες τῆς βυζαντινῆς τέχνης, δυστυχῶς δὲν εἶναι ἀκόμη γνωστὲς σὲ πολλοὺς, ποὺ ἔμαθαν νὰ βλέπουν τὴν τέχνη αὐτὴ ὡς μία στεγνὴ ἀντιγραφὴ παλαιῶν καλῶν προτύπων, χωρὶς νὰ τολμοῦν νὰ δώσουν μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη, τὸ πνευματικὸ βίωμα, ἢ χωρὶς νὰ τολμοῦν νὰ δανείσουν ὀλοκληρωτικὰ τὸ χέρι τους στὸ Θεό, γιὰ νὰ παραστήσει Αὐτὸς τὴ δόξα τοῦ ἀνθρωπίνου ἀγιασμένου σώματος καὶ προσώπου. Πολλοὶ ὅμως θέλουν τὸ ἔργο τους νὰ ἔχει ἀτομικὸ καὶ ὄχι ἐκκλησιαστικὸ χαρακτήρα, νὰ συντηρεῖ τὴν ὑστεροφημίαν τους καὶ ὄχι τὴν μνήμη τῶν εἰκονιζομένων ἁγίων μορφῶν. Ἐὰν ἰσχύει γιὰ τὴ μοντέρνα τέχνη ὁ λόγος τοῦ Βασίλη Καντίσκου ὅτι «ὠραῖο εἶναι αὐτὸ ποὺ ἔχει ἐσωτερικὴ ὁμορφιά»¹¹, πολὺ περισσότερο ἰσχύει αὐτὴ ἢ σκέψη γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, ποὺ ἔχει ὡς στόχο τὴν ἀπεικόνιση αὐτῆς τῆς ἐσωτερικῆς ὁμορφίας καὶ τῆς ἀγιότητος, ποὺ ἀντανακλᾶται καὶ στὸ ἴδιο το ἔργο, δεδομένου ὅτι στὴν παράδοσή μας μιλάμε γιὰ τὶς «ἅγιες εἰκόνες», στηριζόμενοι στὴ θέση τῆς Ζ΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ποὺ λέγει πῶς «ἃ τῷ Θεῷ ἀνατίθενται, τῇ αὐτοῦ ἐπιφοιτήσῃ καὶ μεθέξει ἅγιά ἐστι»¹².

Βρισκόμαστε σήμερα συναγμένοι στὸν περικαλέστατο ναὸ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Κοσμά καὶ Δαμιανοῦ στὴ

ναρᾶ, Θεσσαλονίκη 1977, σσ. 12-17 καὶ Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ναοδομία καὶ σύγχρονη τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 191.

11. Β. ΚΑΝΤΙΣΚΥ, *Γιὰ τὸ πνευματικὸ στὴν τέχνη*, ἐκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1981, σ. 149.

12. ΜΑΝΣΙ XIII, 300.

Βέροια, ως μάρτυρες τῆς παράδοσης καὶ παραλαβῆς τοῦ τοῦ ἔργου τῆς ἀγιογραφίσεως τοῦ ναοῦ. Ἀλλὰ εἵμαστε καὶ μάρτυρες ἑνὸς ἄλλου γεγονότος, τοῦ τί μπορεῖ νὰ κάνει ἡ ἀρμονικὴ συνεργασία τῶν ἐφημεριῶν τοῦ ναοῦ, τοῦ ἐπισκόπου καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἀνέλαβαν νὰ ἐκφράσουν καλλιτεχνικὰ καὶ νὰ ἱστορήσουν τὴν τοπικὴ ἐκκλησιαστικὴ παράδοση καὶ τὴ θεολογία τῆς Ἐκκλησίας μας.

Τὸ τονίζω αὐτὸ ἰδιαίτερα καὶ εἶναι ἀπὸ τὰ σπανιώτερα ποὺ συμβαίνουν στὶς μέρες μας, διότι συνήθως, ὅταν ἀγιογραφεῖται κάποιος ναός, παρατηροῦμε ὡς ἀποτέλεσμα τὴν ἀσυμφωνία, τὴν ἀϋθαιρεσία, τὴν νεκρὴ ἀπομίμηση ἄλλων προτύπων, τὴν «καλλιτεχνικὴ ἀϋθεντία» τοῦ ζωγράφου, ποὺ εἰσάγει τὴν ἀτομικότητά του στὸ ναό, ἢ τὴν ἀϋθαίρετη ἐπέμβαση ἀνθρώπων, ποὺ συνήθως τοὺς λείπει ἡ γνώση καὶ ἡ θεολογικὴ κατάρτιση γιὰ ἕνα τέτοιο ἔργο. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωσι, τὰ πάντα λειτούργησαν ὑποδειγματικὰ καὶ θὰ λέγαμε πιλοτικὰ καὶ γιὰ ἄλλους ναοὺς (εἰκ. 1). Ὁ ἀγιογράφος κ. Σταῦρος Γκοσποδίνης¹³, Θεσσαλονικεὺς τὸ γένος, διδάχτηκε τὴν πάντιμη τέχνη τῆς ἀγιογραφίας δίπλα σὲ δασκάλους ποὺ σημάδεψαν τὴν ἀγιογραφικὴ παράδοση τῆς Θεσσαλονίκης, δεδομένου ὅτι ὁ «Ἀγιογραφικὸς Οἶκος Γεωργιάδη», ὅπου μαθῆτευσε, ἔδωσε στὴ Μακεδονία δεκάδες μαθητὲς καὶ ἐργάτες τῆς τέχνης τῶν εἰκόνων. Ἔτσι ἡ ὅλη σπουδὴ καὶ μαθητεία του, ἢ ἔρευνα καὶ ἢ ἐμπειρία ποὺ ἀπέκτησε, ἐκφράστηκε, κατὰ τὸν καλύτερο δυνατὸ τρόπο,

13. Περιοδικὸ *Μακεδονικὴ Ζωή*, τεύχ. 128, Θεσσαλονικὴ 1977, σ. 21.

στήν άγιογράφηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Βέροιας, καί θά λέγαμε ὅτι ἀποτελεῖ δεῖγμα μιᾶς ὠριμης προσωπικότητας άγιογράφου, ποῦ ξέρει τί ἱστορεῖ, γνωρίζει τή χρήση τοῦ ναοῦ καί τὸ ρόλο τῶν εἰκόνων, καί δὲν ἀρκεῖται σὲ μιὰ ἀπλή ἀντιγραφή καί μεταφορὰ γνωστῶν προτύπων, ἔργων μεγάλων ζωγράφων τοῦ παρελθόντος, ἀλλὰ κρατώντας τὴν παράδοση στήν άγιοκατάταξη τοῦ ναοῦ δημιουργεῖ παραστάσεις ποῦ ἔλλειπαν ἀπὸ τὴν καθιερωμένη παράδοση. Ὁ χῶρος ἐνὸς ὀρθοδόξου ναοῦ δὲν εἶναι χῶρος ἐπίδειξης οὔτε καλλιτεχνικῆς φαντασίας καί ζωγραφικῆς ἰδιοφυΐας, οὔτε αὐθαίρετης προσαρμογῆς εἰκονογραφικῶν θεμάτων. Ἡ ὅλη ἀρχιτεκτονικὴ διάταξη τοῦ ναοῦ καί ἡ λειτουργικὴ του χρήση ὑπαγορεύουν τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα. Ὁ χῶρος τοῦ ἱεροῦ βήματος, γιὰ παράδειγμα, εἶναι κατ' ἐξοχὴν λειτουργικὸς τόπος, ὅπου ὁ ζωγράφος καλεῖται νὰ ἱστορήσει θέματα τοῦ λεγόμενου «λειτουργικοῦ εἰκονογραφικοῦ κύκλου»¹⁴, ἢ θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ποῦ ἔχουν λειτουργικὴ ἢ ἐσχατολογικὴ ἀναφορὰ καί προτυπώνουν τὸ μυστήριον τῆς θείας εὐχαριστίας καί τῆς ἀναστάσεως, ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ ἀφλεκτος βάτος, οἱ τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ, τὸ ὄραμα τοῦ άγίου Πέτρου Ἀλεξανδρείας, ἡ θεία λειτουργία, ἡ κοινωνία τῶν ἀποστόλων, ὁ Μελισμός, ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν¹⁵. Ὁ τροῦλλος εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν χῶρος τοῦ Παντοκράτορος,

14. Τρ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, *Ἡ Μεγάλη Εἵσοδος στήν εἰκονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 27 καί ΚΑΛΟΚΥΡΗ, *Ἡ οὐσία*, σ. 12.

15. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, ὅπ.π., σ.14, καί ΤΣΟΜΠΑΝΗ, ὅπ.π.

διότι κατὰ τὸν ἅγιο Συμεὼν τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ οὐρανοῦ¹⁶. Γύρω του οἱ Προφῆτες καὶ οἱ ἀγγελικὲς δυνάμεις καὶ παρακάτω οἱ Ἀπόστολοι καὶ οἱ Εὐαγγελιστές¹⁷. Ὁ ἅγιος Συμεὼν σημειώνει πὼς ἡ Ἐκκλησία ὅλη ὑπάρχει καὶ χωρεῖται στὶς διαστάσεις ἐνὸς ἐπίγειου ναοῦ¹⁸, «οὐρανὸς πολύφωτος ἡ Ἐκκλησία»¹⁹. Ἔτσι ὅ,τι ὑπάρχει στὸν οὐρανό, ὑπάρχει καὶ στὸν ἐπίγειο ναό, καὶ ὅ,τι ὑπάρχει στῆ γῆ, μέσα στὸ χῶρο ἐνὸς ὀρθοδόξου ναοῦ, βρίσκει τὴ θέση του συμβολικὰ καὶ πραγματικά. Στὶς κολόνες, στοὺς πεσσούς, στοὺς τοίχους, στὰ διαζώματα καὶ στὶς καμάρες βλέπει ὁ πιστὸς τὶς μορφὲς τῶν ἀγαπημένων του ἀγίων προσώπων, αὐτὸ ποὺ λέει ὁ ποιητὴς Γιώργος Σεφέρης, ὅτι μπαίνοντας μέσα σὲ μιὰ ἐκκλησία βρίσκει ὅλη τὴν οἰκογένειά του, τοὺς βυζαντινοὺς προγόνους του²⁰. Εἶναι μιὰ πραγματικότητα. Ἐκεῖ, ἀνάμεσα στὶς μορφὲς τῶν ἀσκητῶν, τῶν μαρτύρων, τῶν ὁμολογητῶν, τῶν ὁσίων καὶ τῶν δικαίων, καλοῦμαστε νὰ βροῦμε καὶ τὴ δική μας θέση, νὰ βροῦμε τόπο νὰ χωρέσουμε τὸν ἑαυτὸ μας.

Ἔργο λοιπὸν ἐνὸς ἀγιογράφου εἶναι νὰ κάνει ὑπακοὴ σ' αὐτὰ ποὺ παρέδωσαν οἱ Πατέρες μας, περὶ τῆς εἰκο-

16. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, ὅπ.π., σ. 14 καὶ ΣΥΜΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, *Περὶ τοῦ θείου ναοῦ, Διάλογος*, κεφ. ;;;; PG 155, 704.

17. Φ. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, *Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας*, ἐκδ. «Ἀστήρ», Ἀθήνα 1979, σ. 107.

18. ΣΥΜΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ὅπ.π.

19. Τροπάριο τῆς ἀκολουθίας τῶν Ἐγκαινίων.

20. Γ. ΣΕΦΕΡΗ, *Δοκιμές*, τ. Β', Ἰούλιος 1950, σ. 88.

νογραφήσεως τοῦ ναοῦ καὶ περὶ τῶν χαρακτήρων τῶν ἁγίων μορφῶν, καὶ νὰ δανείσει τὰ χέρια του καὶ τὸν νοῦ του στὸ Θεό, ὥστε Αὐτὸς νὰ κατευθύνει τὸ χέρι του, ὅπως ἄλλωστε χαρακτηριστικὰ λέει ἡ εὐχή *Εἰς ἀγιογράφον*: «Δέσποτα Θεὲ τῶν ὅλων, φώτισον, συνέτισον, τὴν ψυχὴν, τὴν καρδίαν καὶ τὴν διάνοιαν τοῦ δούλου σου... εἰς τὸ ἀμέμπτως καὶ ἀρίστως διαγράφειν τὸ εἶδος τῆς ἐμφορείας Σου, καὶ τῆς Σῆς παναχράντου Μητρὸς καὶ πάντων Σου τῶν ἁγίων, εἰς δόξαν Σὴν καὶ εἰς ὠραϊσμόν καὶ φαιδρότητα τῆς ἁγίας Σου ἐκκλησίας»²¹.

Ἄλλα λοιπὸν εἶναι «συντεταγμένα καὶ συναριθμούμενα»²² μέσα σὲ ἓναν ναό.

Ὁ ἱερομόναχος Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων τῆς Εὐρυτανίας, ἀγιορείτης κατὰ τὸν 18ο αἰῶνα, μᾶς ἄφησε στὸ ἔργο του «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης»²³ ὠραῖες καὶ χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ, τίς ὁποῖες ἀξιοποιεῖ καὶ ὁ νεώτερος τῶν δασκάλων τῆς ἀγιογραφικῆς τέχνης, ὁ μακαριστὸς Φώτιος Κόντογλου ὁ Κυδωνιεύς. Ἀλλὰ καὶ πολλοὶ καὶ ἀξιοὶ ἄλλοι τεχνίτες ἔχουν πλέον τὸν Διονύσιο καὶ τὸν Κόντογλου²⁴ ὡς ἀπλανεῖς ὁδηγοὺς στὴν ἀγιο-

21. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐκδ. Ἑρμηνεία, Ἅγιον Ὄρος 2007, σ. 44.

22. Τροπάριο Πεντηκοστῆς.

23. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, ὅπ.π., Νέα ἔκδοση τοῦ Κελλίου Τιμίου Προδρόμου-Κουτλουμουσίου 2007, μὲ τὴν ἐπιμέλεια τοῦ ἱερομονάχου Ἀναστασίου.

24. Τὸ βιβλίον του «Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας» ἀποτελεῖ πλέον κλασικὸ βοήθημα γιὰ κάθε ἀγιογράφο.

γραφική τους πορεία. Νὰ πῶς παραδίδει ὁ Κόντογλου τὶς συμβουλές του γιὰ τὴν ἀγιοκατάταξη τῶν θεματικῶν ἐνοτήτων σὲ ἕναν ναό: «Μέσα εἰς τὴν μεγάλην κόγχην τοῦ ἱεροῦ βήματος καὶ εἰς τὸ ἄνω μέρος αὐτῆς, ὁποῦ σχεδιάζει ἡμισφαίριον, ζωγραφίζεται ἡ Θεοτόκος ὡς Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν. Κάτωθεν αὐτῆς εἰκονίζεται, μέσα ζώνην, ἡ θεία λειτουργία. Κάτωθεν τῆς θείας λειτουργίας εἰκονίζεται ἡ Μετάδοσις τοῦ τιμίου Σώματος καὶ Αἵματος, ἢ κοινότερον τὸ “Λάβετε φάγετε καὶ τὸ πίετε πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες”. Ὑποκάτω δὲ τῆς ζώνης ταύτης ζωγραφίζονται οἱ μεγάλοι Ἱεράρχαι τῆς Ἐκκλησίας, ἱερουργοῦντες καὶ βαστῶντες εἰλητάρια μὲ λειτουργικὰς εὐχὰς. Αὐτὴ εἶναι ἡ πλήρης ἀγιογραφία τῆς ἱερᾶς κόγχης. Ἐὰν ὅμως ἡ ἐκκλησία εἶναι μικρὰ καὶ ἡ χιβάδα της κατὰ ἀναλογίαν, ποιήσον μόνον τὴν Πλατυτέραν τῶν οὐρανῶν καὶ κάτωθεν αὐτῆς τὸ “Λάβετε φάγετε” καὶ εἰς χαμηλωτέραν ζώνην τοὺς Ἱεράρχας. Εἰ δὲ καὶ ἔχει μικροτέραν εὐρυχωρίαν, ζωγράφησον μόνον τὴν Πλατυτέραν καὶ τοὺς Ἱεράρχας»²⁵. Καὶ παρακάτω σημειώνει: «Ἡ Πλατυτέρα εἰκονίζεται ἢ ὀλόσωμος ἐπὶ θρόνου ἢ μέχρι τοῦ στήθους, ἔχουσα τὰς χεῖρας ἠπλωμένας εἰς στάσιν δεήσεως. Ὅσον διὰ τὴν Πλατυτέραν ἐν προτομῇ, εἰκονίζεται αὕτη ἐν μεγάλῳ σχήματι φέρουσα τὸν Χριστὸν παιδίον ἐπὶ τοῦ στήθους καὶ ἔχουσα τὰς χεῖρας ἀνοικτάς, εἰς σχῆμα δεήσεως. Ὁ Χριστὸς εἶναι ἡμφιεσμένος ἢ μὲ χιτῶνα καὶ ἱμάτιον ἢ φορεῖ στιχάριον καὶ εὐλογεῖ μὲ τὰς δύο χεῖρας του ἢ μὲ

25. ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ, ὅπ.π., σ. 124.

τὴν δεξιὰν μόνον, βαστῶν μὲ τὴν ἀριστεράν εἰλητάριον»²⁶. Καὶ συνεχίζει τὴν ἱστορίση τῆς ἀψίδος:

«Εἰς μικρότεραν ζώνην, ἔνδον τῆς ἀψίδος, εἰκονίζονται οἱ μεγάλοι Ἱεράρχαι Βασίλειος, Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Ἀθανάσιος, Σπυρίδων, Κύριλλος καὶ ἄλλοι. Κατὰ τὸ πλεῖστον ἡμφιεσμένοι τὴν λειτουργικὴν ἀμφίεσιν, ἤγουν στιχάριον μὲ τὰς δύο στενάς μαύρας λωρίδας ὅπου κατέρχονται ἀπὸ τὰ πλάγια καὶ λέγονται ποταμοί²⁷.

Εἶναι δὲ ἰδιαίτερα ἐνδιαφέρουσα ἡ περιγραφή τῶν προσωπογραφικῶν χαρακτηριστικῶν τῶν Ἱεραρχῶν ποῦ μᾶς δίνει ὁ Κόντογλου, προκειμένου νὰ καθοδηγήσει τὸν ζωγράφο στὴν καλύτερη καὶ ἀκριβέστερη ἀπεικόνιση τῆς μορφῆς τους. «Ὁ ἅγιος Βασίλειος παρίσταται ὑψηλὸς καὶ λιπόσαρκος, νηστευτικὸς, ἔχων μακρὰν μαύρην καὶ ὀξειάν γενειάδα, μὲ ὀλίγας στακτιὰς τρίχας εἰς τὴν σιαγόνα καὶ εἰς τὰ μάγουλα, φαλακρὸς, μὲ ἓνα μόνον πλεξιδάκι εἰς τὴν κορυφὴν του, μὲ ὀφρύδια καμαρωτὰ καὶ δασέα, μύτην ὀλίγον γυριστήν, ὀλίγα μαῦρα μαλλία εἰς τοὺς κροτάφους, μὲ βλέμμα βαθὺ καὶ σοβαρόν. Κρατεῖ δὲ εἰλητάριον ὅπου γράφει “Οὐδεὶς ἄξιος τῶν συνδεδεμένων”. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος εἰκονίζεται εἰς ἀνδρικὴν ἡλικίαν, ἰσχνὸς κατὰ πολλὰ, βαθυμάγουλος, νηστευτικὸς, μὲ μεγάλην κεφαλὴν, φαλακρὸς, μὲ ὄμμα πλήρες κατανύξεως, μὲ μηλομάγουλα καὶ σιαγόνας ὅπου ἔξέχουν, σπανίζων μὲ ὀλίγας τρίχας εἰς τὸν πώγωνα.

26. Ὅπ.π., σ. 125.

27. Ὅπ.π., σ. 128.

Πολλάκις ζωγραφίζεται με παπαλήθρα εις την κεφαλήν, ἡμφιεσμένος με ἀρχιερατικὸν σάκκον καὶ εὐλογεῖ»²⁸. Βέβαια πρέπει ἐδῶ νὰ τονιστεῖ ὅτι ὁ σάκκος ὡς λειτουργικὸ ἄμφιο καθιερώνεται μετὰ τὸν 12ο αἰώνα, ἡ δὲ χρῆση τοῦ γενικεύεται κατὰ τὸν 13ο αἰώνα καὶ μάλιστα χρησιμοποιοῦνταν μόνο τὶς πέντε μεγάλες δεσποτικὲς ἑορτές (Χριστοῦγεννα, Θεοφάνεια, Πάσχα, Πεντηκοστὴ καὶ Μεταμόρφωση). Ὡς τότε οἱ ἀρχιερεῖς ἔφεραν πολυσταύριο φελώνιο καὶ οἱ πρεσβύτεροι μονόχρωμα φελόνια²⁹. Αὐτὰ τὰ στοιχεῖα εἶναι ἐμφανῆ σὲ πολλοὺς ναοὺς τῆς Κομνηνείας καὶ Παλαιολόγειας περιόδου, ὅπου οἱ ἁγιογράφοι ἤξεραν τὴν παράδοση καὶ τὴν ἱστοροῦσαν ὅπως τὴν γνώριζαν³⁰. Ἐπομένως ὁ ἁγιογράφος ποὺ ἀναλάμβανε νὰ ἱστορήσει ἕναν ναό, δὲν μποροῦσε νὰ αὐθαιρετεῖ καὶ νὰ αὐτοσχεδιάζει, ἀλλὰ καλοῦνταν νὰ ἀκολουθήσει μιὰ ἤδη διαμορφωμένη παράδοση. Νὰ στηχθεῖ σὲ μιὰ πορεία καὶ νὰ ἐντάξει τὸ ἔργο του σὲ μιὰ διδαχὴ, ποὺ θὰ δίδασκε τὴ σωτηρία τοῦ κόσμου.

Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἱστὴρηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων Βερούας, οἱ ζωγράφοι ἀκολουθοῦν πιστὰ αὐτὸ τὸ

28. Ὅπ.π., σ. 129.

29. Τρ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, «Παράδοση καὶ ἀνανέωση, ἡ συμβολὴ καὶ μαρτυρία τῶν λειτουργικῶν τεχνῶν», περιοδ. *Θεοδρομία*, τόμ. Δ' 1-3, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 222 καὶ βλ. ἐπίσης ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα στοῦ π. Κ. ΚΟΥΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Τὸ χρῶμα τῶν ἀμφίων στὴ λειτουργικὴ μας παράδοση* (μεταπτυχιακὴ ἐργασία ποὺ κατατέθηκε στὸ Τμῆμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ ΑΠΘ), Θεσσαλονίκη 2012 (ἀδημοσίευτη).

30. Τρ. ΤΣΟΜΠΑΝΗ, ὅπ.π.

πρόγραμμα στις βασικές του γραμμές, προσθέτοντας νέα ενδιαφέροντα στοιχεία, που έχουν να κάνουν με την ιστορία του ναού, της πόλης, της εποχής. Στην κόγχη του ιεροῦ βήματος, εικονίζεται ἡ Πλατυτέρα τῶν οὐρανῶν, ὄχι ὅμως πλαισιούμενη ἀπὸ ἀρχαγγέλους, ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς ἁγίους τοῦ ναοῦ, τοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό, οἱ ὅποιοι γονυκλινεῖς σεβίζουν μπροστὰ στὴν Κυρία Θεοτόκο (εἰκ. 2). Ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς πλατυτέρας, μὲ ἀνοιχτὰ τὰ χέρια, σὰν νὰ σκεπάζει τὴν πόλη καὶ τὸν ναό, ἀλλὰ καὶ συγχρόνως σὰν νὰ δέεται πρὸς τὸν Υἱὸ καὶ Θεό της. Στὴν κατώτερη ζώνη, ἱστοροῦνται οἱ Ἱεράρχες Βασίλειος, Χρυσόστομος καὶ Γρηγόριος, ἐνῶ προστίθεται καὶ ὁ ἅγιος Ἀρσένιος ὁ Βεροίας, στὸ εἰλητάριο τοῦ ὁποίου γράφει: «Μνήσθητι, Κύριε, τῆς πόλεως ταύτης, ἣν ἐξωνησάμην αἵματι ἰδίῳ». Μορφές στιβαρές, ἁγιασμένες καὶ ἐξαῦλωμένες ἀπὸ τὴν ἄσκηση καὶ τὴ μετοχή τους στὴν θεία λειτουργία, δεσπάζουν στὴν κόγχη τοῦ βήματος καὶ συλλειτουργοῦν μυστικῶς σὲ κάθε λειτουργία μὲ τοὺς ἱερεῖς τῆς ἐνορίας καὶ συμπαρασύρουν κλῆρο καὶ πιστοὺς στὸ ταξίδεμα πρὸς τὴ Βασιλεία τοῦ Θεοῦ, τονίζοντας μὲ τὴ στάση τοὺς τὸ «Σιγησάτω πᾶσα σὰρξ βροτεία καὶ μηδὲν γήινον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω»³¹, ἀλλὰ συγχρόνως ἀποτελοῦν ὑποδείγματα λειτουργικῆς εὐπρέπειας καὶ εὐταξίας. Τίποτα τὸ περιττό, τίποτα ποὺ νὰ προκαλεῖ τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὸ ἦθος τῶν πιστῶν.

31. Χερουβικὸς ὕμνος τῆς λειτουργίας τοῦ Μεγάλου Σαββάτου.

Στήν Πρόθεση, βλέπουμε τὴν Ἄκρα Ταπεινώση, τὴν Ἑτοιμασία τοῦ Θρόνου καὶ τὸν Χριστὸ ὡς «Μεγάλης Βουλῆς Ἄγγελος», ἐνῶ παραστέκουν οἱ διάκονοι ἅγιοι Στέφανος καὶ Νικόλαος. Ἀριστερότερα ἱστορεῖται τὸ «ὄραμα τοῦ ἁγίου Πέτρου Ἀλεξανδρείας», μὲ τὸν Χριστὸ πάνω στὴ ἁγία Τράπεζα, στὴν δὲ ἀντίθετη πλευρὰ οἱ «Τρεῖς παῖδες ἐν καμίνῳ», ὁ Ἐμμανουήλ, οἱ διάκονοι Λαυρέντιος καὶ Ρωμανὸς καὶ «ὁ προφήτης Ἰωνᾶς ἐξερχόμενος ἐκ τῆς κοιλίας τοῦ κοίτους».

Στὸν τροῦλλο δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος, σὲ μιὰ ὠραία καὶ δυναμικὴ σύνθεση. Εἶναι ὁ «ἐπιβλέπων ἐπὶ τὴν γῆν»³², αὐτὸς ποὺ «ἐαυτὸν ὄρατὸν παρεσκεύασεν»³³, καὶ «ἐωράκαμεν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἡμῶν»³⁴ (εἰκ. 3). Ὁ Χριστὸς δορυφορεῖται ἀπὸ ἕξι ἀγγέλους, οἱ ὁποῖοι φέρουν τὴν δόξαν αὐτοῦ καὶ ἐνώνουν τὴν γῆ μὲ τὸν οὐρανό. Στὴν κατώτερη ζώνη, εἰκονίζονται οἱ Προφῆτες καὶ στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα οἱ τέσσερις Εὐαγγελιστές. Στὰ ἐσωράχια τῶν τόξων ποὺ κρατοῦν τὸν τροῦλλο, ἱστοροῦνται οἱ μορφὲς τῶν ἁγίων Ἀποστόλων καὶ στὶς κεραίες τοῦ σταυροῦ ἀναπτύσσονται θέματα τοῦ δωδεκαόρτου, ξεκινώντας ἀπὸ τὴν Ἀνάληψη στὴν ἀνατολικὴ κεραία, ἡ ὁποία συμπληρώνεται μὲ θέματα ὅπως ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ, ἡ Φιλοξενία καὶ ἡ Κλίμαξ τοῦ Ἰακώβ, καθαρὰ παραστάσεις μὲ συμβολικὸ καὶ λει-

32. Ψάλμ. 103, στίχος 32.

33. E. SCHWARZ, *Acta concil. Oecum. Consil. Univers. Chalcedonense*, I, 1 σ. 13.

34. Ἰωάν. 1, 1-2.

τουργικό περιεχόμενο, και στη συνέχεια αναπτύσσονται οι άλλες μεγάλες παραστάσεις του δωδεκαόρτου, Γέννηση, Βάπτισμα, Σταύρωση, Αποκαθήλωση, Ανάσταση, Μεταμόρφωση. Ἐνῶ στὰ ἀναλόγια ἱστοροῦνται οἱ μορφές τῶν μεγάλων Πατέρων καὶ ὑμνογράφων τῆς Ἐκκλησίας μας, τῶν ποιητῶν Ἰωσήφ, Θεοφάνους, Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ Κοσμᾶ τοῦ Μελωδοῦ, δίνοντας τὴν αἴσθηση στὸν θεατὴ, ὅτι συμφάλλουν ἢ κανοναρχοῦν στοὺς χοροὺς τῶν Ψαλτῶν (εἰκ. 4, 5).

Ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν οἱ σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τῶν ἁγίων του ναοῦ, τῶν Ἀναργύρων Κοσμᾶ καὶ Δαμιανοῦ, ὅπου ὁ ἁγιογράφος δὲν παραμένει στὰ καθιερωμένα καὶ συνήθη θέματα ἀπὸ γνωστὲς σκηνές τοῦ βίου, ἀλλὰ δημιουργεῖ νέες συνθέσεις (εἰκ. 11), ὅπου ἱστοροῦνται θαύματα ἄγνωστα στοὺς πολλοὺς, ὅπως ἡ μεταμόσχευση ποδιοῦ, ἀπὸ νεκρὸ ἔγχρωμο ἄνδρα, σὲ ἀσθενῆ ἄνδρα λευκὸ, ποὺ ἔπασχε ἀπὸ σηψαιμία. Οἱ ἅγιοι εἰκονίζονται δίπλα στὴν κλίνη τοῦ ἀσθενοῦς, νὰ τοποθετοῦν τὸ πόδι στὸ ἀκρωτηριασμένο μέλος καὶ νὰ προσφέρουν τὴν ἴαση (εἰκ. 10). Τὸ θαῦμα καταγράφεται τὸν 4ο αἰῶνα, ἀλλὰ δὲν ἦταν σύννητες νὰ ἱστορεῖται. Ἀπὸ ὅσο γνωρίζουμε ὑπάρχει καὶ μιὰ φορητὴ εἰκόνα τέμπλου, ποὺ χρονολογεῖται στὸν 16ο αἰῶνα καὶ ἀναπαριστᾷ τὸ ἴδιο θαῦμα, ἡ δὲ εἰκόνα βρῖσκεται στὸ Κρατικὸ Μουσεῖο τῆς Βυτεμβέργης³⁵. Ὁ ἁγιογράφος καταγράφει ἀκόμα ἓνα σύγχρονο θαῦμα τῶν ἁγίων, ποὺ τελέστηκε τὸ 1993, καὶ ἱστορεῖ τὴν ἴαση καρκινοπαθοῦς γυναικός, ἡ ὁποία προσέρχεται μὲ

35. www.el.wikipedia.org / Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός.

σεβασμὸ καὶ τείνει χεῖρα ἐκζητώντας βοήθεια ἀπὸ τοὺς δύο ἁγίους, οἱ ὅποιοι τῆς παρέχουν τὴν ἴαση (εἰκ. 9). Ἐδῶ φαίνεται πὼς ὁ ὀρθόδοξος ζωγράφος δὲν δεσμεύεται στὸ νὰ δημιουργήσει νέα θέματα, ἄγνωστα ὡς τώρα, ἀλλὰ συντελεῖ ὥστε νὰ διδάξει στοὺς πιστοὺς τὴν ἱστορία τῶν ἁγίων, καὶ ἀποδεικνύει τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ποὺ ἱστοροῦν τὶς μορφές τῶν γυναικῶν ἁγίων Ἀναργύρων, ποὺ στὸν πολὺ λαὸ εἶναι ἄγνωστες. Ἐν τούτοις ἡ ἔρευνα τῶν ζωγράφων καὶ ἡ μελέτη τῶν συναξαριστικῶν κειμένων ἔδωσε μιὰ ὁμάδα γυναικῶν ἁγίων, ποὺ ἔχουν τὴν ἱατρικὴ δράση καὶ τὴν ἁγιαστικὴ παρουσία, προσφέροντας τὴν ἴαση στὸ λαό, ὅπως καὶ οἱ ἅγιοι Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός. Ἡ ἁγία Θεοδότη (εἰκ. 14), μητέρα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων, οἱ ἁγίες Σοφία (εἰκ. 15) καὶ Ποταμία (ἡ ὁποία κρατᾶ κιβωτίδιο φαρμάκων καὶ λαβίδα) ἀναφέρονται ὡς ἀνάργυρες ἁγίες καὶ ὁ κύκλος τῶν ἁγίων Ἀναργύρων συμπληρώνεται μὲ τὶς μορφές τῶν ἄλλων ἁγίων, ποὺ δὲν ἔχουμε συνηθίσει νὰ βλέπουμε τὶς μορφές τους, ὅπως οἱ ἅγιοι Ἰουλιανὸς ὁ ἀνάργυρος, ὁ ἅγιος Λεόντιος, ὁ ἅγιος Ἀνθιμος (εἰκ. 16), ὁ ἅγιος Μώκιος καὶ ἡ ἄλλη χορεία τῶν ἁγίων ποὺ ἀναφέρονται ὡς ἀνάργυροι.

Οἱ ἁγίες Χαριτίνη, Καλλιόπη, Πελαγία, Ὀλυμπία, Ἰερουσαλήμ μᾶς γνωρίζουν μιὰ ἄλλη ὁμάδα ἀγνωστων ἐν πολλοῖς στὴν ἁγιογραφία γυναικῶν, ἐνῶ παράλληλα συνυπάρχουν καὶ οἱ ἅγιοι ποὺ ἀπολαμβάνουν ἰδιαιτέρου σεβασμοῦ καὶ τιμῆς ἀπὸ τὸν λαό, ὅπως ὁ ἅγ. Ἰωάννης

ὁ Ρῶσσοσ, ὁ ἅγ. Πατάπιος, ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ Κουλακιώτης, ὁ Δαβιδ ὁ Γέροντας τῆσ Εὐβοίας, ὁ Ἰωάννης τῆσ Κλίμακος, Κοσμᾶσ ὁ Αἰτωλόσ, Διονύσιος ὁ ἐν Ὀλύμπω, Ἀντώνιοσ ὁ Βεροιεύσ (εἰκ. 12), ὁ Θεοφάνησ ὁ ἐκ Ναούσῆσ (εἰκ. 13), Νικάνωρ τῆσ Ζάβορδασ, Ἀθανάσιος ὁ Μετεωρίτησ. Στὸν γυναικωνίτη βλέπουμε νὰ μᾶσ συντροφεύουσι οἱ μορφῆσ τῶν ἁγίων Ἀργυρίου τοῦ Ἐπανωμίτη, Φανουρίου, Νικοδήμου τοῦ ἐκ Βεροίας, Χριστοδοῦλου τοῦ Κασανδρινοῦ, Γεωργίου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων (εἰκ. 22), ποῦ ἱστορεῖται μὲ τὴν τοπική του φορεσιά, ἡ ἁγία Φιλοθέη ἡ Ἀθηναία καὶ οἱ ἁγίεσ Κυράννα ἀπὸ τὴν Ὅσσα καὶ Ἀκυλίνα ἡ Ζαγκλιβερινή, καθὼσ καὶ ἡ ἁγία Παρθένα ἡ Ἐδεσσαία. Μορφῆσ ἀγαπημένεσ τῆσ Μακεδονίας, ποῦ ἔδωσαν αἷμα καὶ ζωὴ γιὰ τὴν πίστη καὶ τὴν πατρίδα, σὲ καιροῦσ δίσεκτοσ καὶ χαλεποῦσ του νεώτερου Ἑλληνισμοῦ. Τὴν ομάδα αὐτῶν τῶν νέων ἁγίων μαρτύρων, κυρίωσ, συμπληρώνουσι οἱ μορφῆσ τῶν ἁγίων Μάρκου τοῦ ἐν Χίω, Ἀναστασίου τοῦ ἐν Ναυπλίω, Θεοφίλου τοῦ ἐκ Ζακύνθου (εἰκ. 20), Μανουῆλ τοῦ ἐκ Σφακίων (εἰκ. 19), Χρήστου τοῦ Κηπουροῦ (εἰκ. 18), Δημητρίου τοῦ Πελοποννησίου (εἰκ. 24), Ἀθανασίου ἐκ Λήμνου, τῆσ ἁγίας Ἐλένησ τῆσ ἐκ Σινώπησ, Βάσασ τῆσ Ἐδεσσαίας (εἰκ. 17), Κωνσταντίνου τοῦ Ὑδραίου, τῆσ ἁγίας Χρυσῆσ (εἰκ. 21), τοῦ ἁγίου Τριανταφύλλου, μορφῆσ νεανικῆσ, δυναμικῆσ καὶ ζωντανὰ ὑποδείγματα θάρρουσ πίστησ καὶ ὑπομονῆσ.

Στὸ δυτικὸ μέρος τοῦ ναοῦ, εἰκονίζονται ἐπίσῆσ κάποια θέματα ποῦ συνδέονται ἄμεσα μὲ τὴν πόλη τῆσ Βέροιασ καὶ τὴν ἱστορία τησ καὶ δὲν θὰ μπορούσαν νὰ ἀγνοηθοῦν. Εἶναι ὁ ἀπόστολοσ τῶν ἐθνῶν Παῦλοσ καὶ ὁ

ἅγιος Σωσίπατρος, ὁ Βεροιεύς, στήν ἴδια δὲ ζώνη εἰκονίζονται ἐπίσης καὶ οἱ Βεροιεῖς ἅγιοι ἐπίσκοποι Ὀνήσιμος καὶ Κάπρος.

Τὸ νὰ ἱστορήσει κανεὶς σήμερα ἓναν ναὸ εἶναι ἔργο δύσκολο καὶ βαρὺ, κυρίως δὲ ἔργο ὑπεύθυνο καί, γιὰ ἓνα εὐσυνείδητο ἀγιογράφο, ἔργο ποὺ δημιουργεῖ ὅλες ἐκεῖνες τὶς προϋποθέσεις, ποὺ θὰ τὸν καταξιώσουν ὡς καλλιτέχνη καὶ πνευματικὸ ἄνθρωπο, ἢ θὰ τὸν ἀπαξιώσουν διὰ βίου. Ἡ συνείδηση ὅτι δημιουργεῖ καὶ χτίζει τὸν πολιτισμὸ τῆς ἐποχῆς του δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ παραμείνει σὲ μιὰ στείρα ἀντιγραφὴ ἄλλων εἰκονογραφικῶν προτύπων, ἢ δὲ γνώση ὅτι πρέπει νὰ ἀποτυπώσει τὴν ἀγωνία τῆς ἐποχῆς του καὶ τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο μιᾶς νέας πραγματικότητας, τὸν ὀδηγοῦν νὰ ἀφεθεῖ στὰ χέρια καὶ στὸ φωτισμὸ τοῦ Θεοῦ. Φαίνεται κατ' ἀρχὴν τὸ πρόβλημα πὼς εἶναι ἀπλὰ θεωρητικὸ, ὅμως δὲν εἶναι. Γιατὶ στήν καρδιά τοῦ κάθε ζωγράφου πάντα ὑπάρχουν οἱ σκέψεις καὶ οἱ προβληματισμοὶ γιὰ τὸ τί εἶναι παράδοση στήν ἀγιογραφία γι' αὐτὸν καὶ τί γιὰ τὸν ἐφημέριο τοῦ ναοῦ; εἶναι ἄρνηση τῆς προόδου; συνέχεια ἀνεξέλεγκτη; συνέχεια ἐλεγχόμενη; ἐπανάληψη τοῦ παρελθόντος; ἀντιγραφὴ ἢ ἔμπνευση ἀνθρώπινη καὶ θεία; ἀναπαραγωγὴ τοῦ χθὲς ἢ δυναμικὴ πορεία, πάντα μέσα στὶς προδιαγραφὰς καὶ τὴν ἀτέρμονη τροχιά τῆς ἐξελικτικῆς πορείας τῆς παράδοσός μας;

Ἐδῶ, πιστεύω, στὸν ναὸ τῶν Ἀναργύρων τῆς Βέροιας, πὼς πρυτάνευσε ἡ λογικὴ ποὺ θέλει τὴν παλαιὰ παράδοση νὰ γίνεταί δάσκαλος στὸ ἱερὸ καὶ καλλιτεχνικὸ

μας ἦθος, τὸ ὁποῖο μᾶς ἀποτρέπει ἀπὸ νεωτερισμοὺς ἀμφίβολης ποιότητας καὶ μᾶς συντάσσει στὴν ἐκκλησιαστικὴ κοινωνία, πὺρ τὸ κάλλος, τὸ ἦθος, τὸ μέτρο, ἡ ἄρμονία καὶ ἡ ὁμορφιά, διακονοῦν τὸ σωτηριῶδες ἔργο τῆς Ἐκκλησίας.

Ἀξίζουν ἔπαινοι στὸν ἀγιογράφο Σταῦρο Γκοσποδίνη καὶ τοὺς συνεργάτες του, γιατί δημιούργησαν ἕναν ναὸ μνημεῖο τέχνης καὶ συνέχισαν μιὰ παράδοση ἀγιογραφικῆ, πὺρ ἡ πόλη τῆς Βέροιας κρατοῦσε τὰ σκῆπτρα σὲ παλαιότερες ἐποχές, καὶ τώρα ἔρχεται ἡ συνέχεια νὰ δώσει νέα ὄθηση στὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς ἐπαρχίας. Καὶ βέβαια ἀξίζουν καὶ ἔπαινοι στὸν προϊστάμενο τοῦ ναοῦ, π. Γεώργιο Χρυσοστόμου, Πρωτοσύγκελλο τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Βεροίας, πὺρ κατηύθυνε τὶς ἐργασίες, μὲ αἴσθηση κάλλους καὶ γνώσης.

Γυρίζοντας τὸ βλέμμα καὶ κοιτάζοντας τὶς κόγχες, τὶς καμάρες, τοὺς πεσσούς, τὰ τόξα καὶ τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ τῶν ἁγίων Ἀναργύρων τῆς Βέροιας αἰσθάνεσαι πὺρ τὰ μάτια σου γίνονται φωλεές τοῦ κάλλους τοῦ Θεοῦ καὶ τῶν ἁγίων του καὶ τότε ἀναφωνεῖς καὶ δέεσαι μαζί μὲ ὅλη τὴν Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ: «Ἁγίασον, Κύριε, τοὺς ἀγαπῶντας τὴν εὐπρέπειαν τοῦ οἴκου Σου»³⁶.

36. Ὅπισθάμβωνος εὐχή θείας λειτουργίας Ἰωάννου Χρυσοστόμου.



1. Έπιγραφὴ τῆς ἱστορήσεως τοῦ ναοῦ.



2. Ἡ Πλατυτέρα.



3. Άποψη του τρούλου.



4. Οἱ ὑμνογράφοι Ἰωσήφ καὶ Θεοφάνης.



5. Οἱ ὑμνογράφοι Ἰω. Δαμασκηνὸς καὶ Κοσμάς ὁ ποιητής.



6. Ὁ ἅγ. Ἀπόστολος Ὀνίσimos Ἐπίσκοπος Βεροίας.



7. Ὁ ἅγ. Ἀπόστολος Ὀνίσimos ἐπίσκοπος Βεροίας.



8. Οἱ ἅγ. Ἀπόστολοι ἰδρυτὲς τῆς Ἐκκλησίας Βεροίας
Παῦλος καὶ Σωσίπατρος.



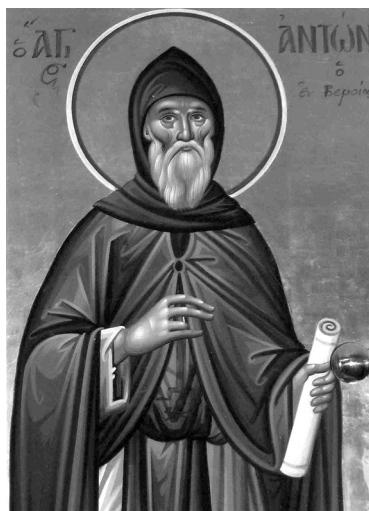
9. Οἱ ἅγ. Ἀνάργυροι παρέχουν τὴν ἴαση.



10. Οἱ ἅγ. Ἀνάργυροι θαυματουργοῦντες.



11. Οἱ ἅγ. Ἀνάργυροι θεραπεύουν ἀσθενῆ γυναίκα.



12. Ὁ ἅγ. Ἀντώνιος ὁ Βεροίας.



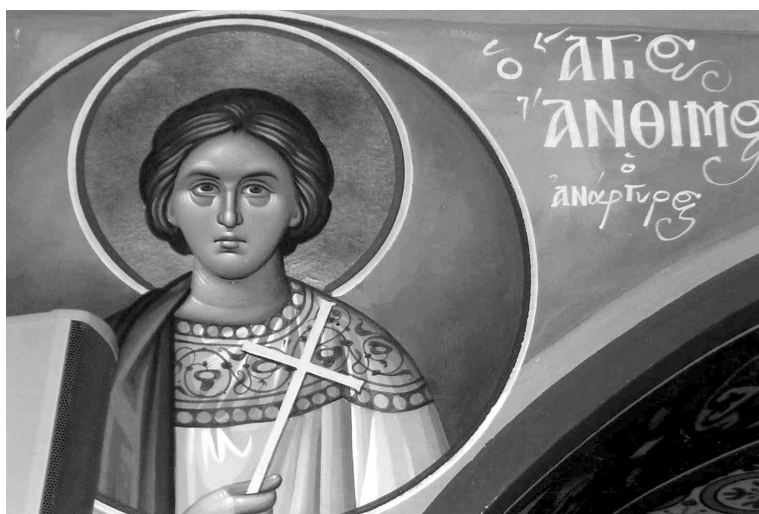
13. Ο αγ. Θεοφάνης ὁ ἐν Ναούσης.



14. Η αγ. Θεοδότη μητέρα τῶν ἁγίων Ἀναργύρων.



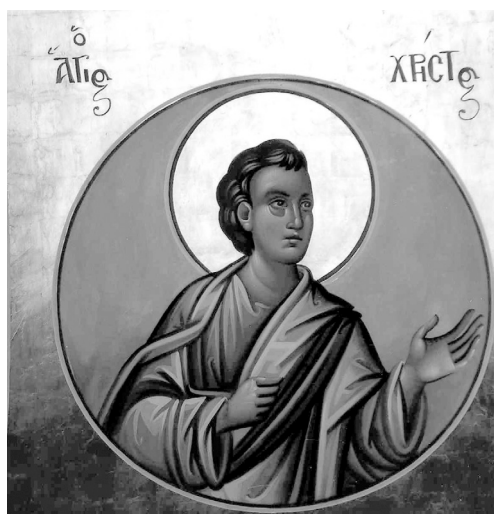
15. Ἡ ἁγ. Σοφία ἡ Ἀνάργυρος.



16. Ὁ ἁγ. Ἄνθιμος ὁ Ἀνάργυρος.



17. Ἡ ἁγ. Βάσσα ἡ Ἐδεσσαία.



18. Ὁ ἅγιος Χρήστος ὁ κηπουρός.



19. Ὁ ἅγ. Μανουήλ ὁ ἐκ Σφακίων.



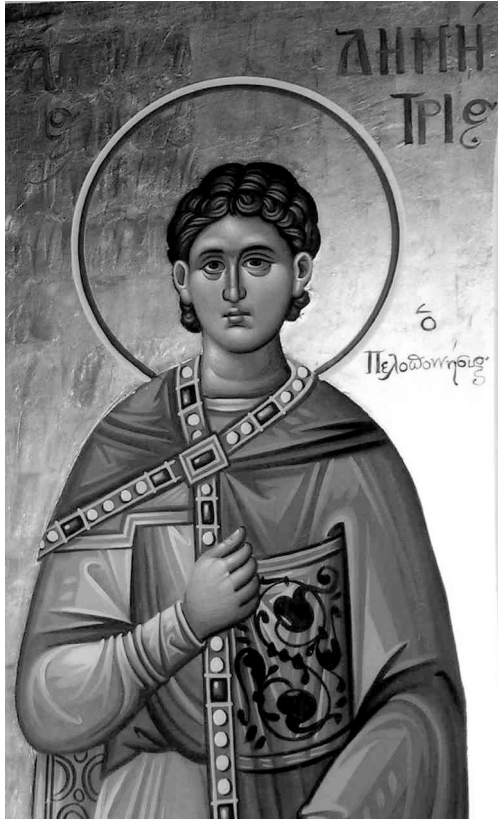
20. Ὁ ἅγ. Θεόφιλος ὁ ἐκ Ζακύνθου.



21. Ἡ ἁγ. Χρυσή.



22. Ὁ ἁγ. Γεώργιος ὁ ἐξ Ἰωαννίνων.



23. Ὁ ἅγ. Δημήτριος ὁ Πελοποννήσιος.