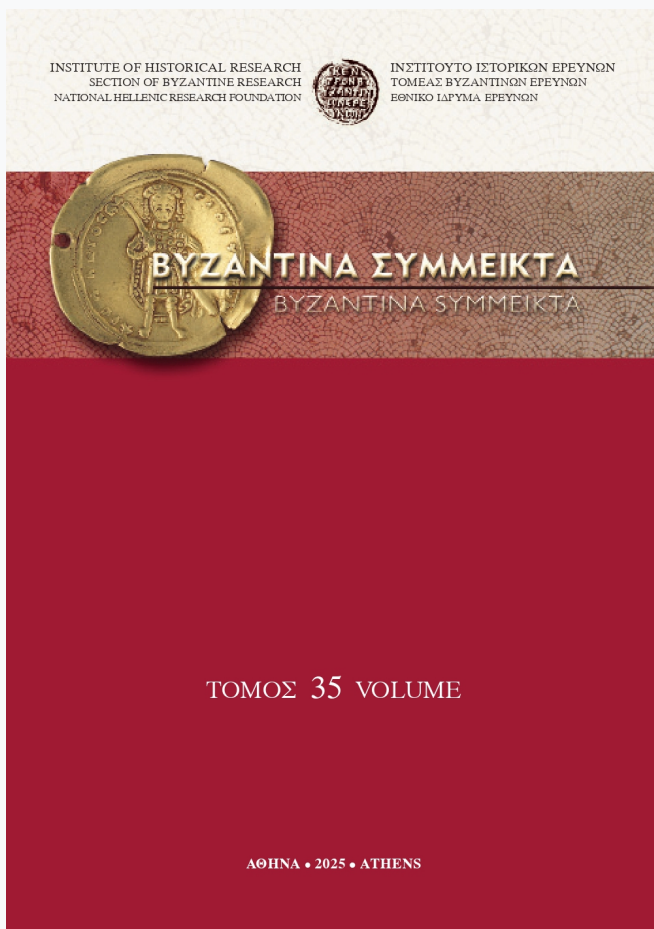


Byzantina Symmeikta

Vol 35 (2025)

BYZANTINA SYMMEIKTA 35



Η υπογραφή του Θεοφάνους του Κρητός στην Ί.Μ. Σταυρονικήτα Αγίου Όρους

Θεοφάνης Ιερομόναχος

doi: [10.12681/byzsym.42188](https://doi.org/10.12681/byzsym.42188)

Copyright © 2025, Θεοφάνης Ιερομόναχος



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Ιερομόναχος Θ. (2025). Η υπογραφή του Θεοφάνους του Κρητός στην Ί.Μ. Σταυρονικήτα Αγίου Όρους. *Byzantina Symmeikta*, 35, 349–373. <https://doi.org/10.12681/byzsym.42188>

ΙΕΡΟΜΟΝ. ΘΕΟΦΑΝΗΣ ΣΤΑΥΡΟΝΙΚΗΤΙΑΝΟΣ

Η ΥΠΟΓΡΑΦΗ ΤΟΥ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ
ΣΤΗΝ Ι. Μ. ΣΤΑΥΡΟΝΙΚΗΤΑ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Ἐχει πλέον ἐδραιωθεῖ καὶ καθιερωθεῖ ἀπόλυτα ἡ ταύτιση τοῦ ὀνόματος τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Θεοφάνους μὲ τὴν ἱερὰ μονὴ Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὁρους, ὄχι μόνο στὴν ἀντίληψη τοῦ ἐπιστημονικοῦ κόσμου, ἀλλὰ καὶ στὴν αἰσθητικὴ πρόσληψη τοῦ ἀπλοῦ προσκυνητῆ. Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς, ὅπως καὶ ἐκεῖνος ποὺ κοσμεῖ ἄλλους χώρους τῆς, τὴν τράπεζα καὶ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Τιμίου Προδρόμου, καθὼς καὶ πλῆθος φορητῶν εἰκόνων, ἀντιστοιχοῦνται ἀπόλυτα μὲ τὴν τεχνοτροπία του, ἀποδιδόμενα ἀμφότερα στὴν πιὸ ὥριμη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ Θεοφάνους¹. Ἡ ταύτιση αὐτὴ δὲν ἔχει ποτὲ ἀμφισβητηθεῖ, ἰδίως ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἐπαληθεύεται μὲ ἐνθύμηση διασωθεῖσα σὲ χειρόγραφο κώδικα τῆς μονῆς. Παρέμενε, ὅμως, ὡς αἰτούμενο ἡ εὕρεση μιᾶς ἐπιγραφῆς, ἡ ὁποία θὰ ἐπιβεβαίωνε αὐτὴ τὴν πληροφορία, δεδομένης, μάλιστα, τῆς πάγιας συνήθειας ποὺ εἶχε ὁ ἐν λόγω καλλιτέχνης καὶ σὲ ἄλλα μαρτυρούμενα ἔργα του, νὰ δεικνύει μέσῳ αὐτῆς τὴν ταυτότητά του καὶ σὲ συνδυασμὸ μὲ παλαιῆς καταγεγραμμένες πληροφορίες ἐπισήμων περιηγητῶν. Αὐτὸ τὸ κενὸ καλύπτεται πλέον ἀπὸ τὴν εὕρεση τῶν στοιχείων ποὺ θὰ ἀνακοινωθοῦν παρακάτω.

Στὸ σημεῖο αὐτό, πρὸς διευκόλυνση τῆς ἐξαγωγῆς χρήσιμων συμπερασμάτων, εἶναι ἀπαραίτητη μία συνοπτικὴ ἀναφορὰ σὲ κάποια γνωστὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ Θεοφάνους. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή ποὺ σώζεται στὴν μονὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, ἔχουμε ἤδη τὴν πρώτη ἐμφάνιση

1. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, Ἅγιον Ὁρος 1986, 35, 39, 40, 59-62.

τοῦ Θεοφάνους ὡς μοναχοῦ. Ἡ πρόσκλησή του στὰ Μετέωρα γιὰ ἓνα τέτοιο ἔργο σημαίνει κατ' ἀρχὰς ὅτι οἱ κρητικοὶ ζωγράφοι εἶχαν καταστεῖ ἤδη ὀνομαστοὶ καὶ εἰδικώτερα ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε ἀποκτήσει φήμη μὲ κάποιον προγενέστερο ἔργο του, ἄγνωστο μέχρι τώρα². Στὸ Ἅγιον Ὅρος, ἡ παλαιότερη μνεῖα τοῦ Θεοφάνους ἀνάγεται στὸ 1535, ὅπως διαφαίνεται ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή ποὺ σώζεται στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας, ἐνῶ στὸν Ἄθωνα ἐν γένει δραστηριοποιήθηκε συνολικὰ περὶ τὰ εἴκοσι τέσσερα χρόνια. Σύγχρονη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας θεωρεῖται καὶ ἡ ἀγιογράφηση τῆς τραπέζης τῆς μονῆς ἀπὸ τὸν ἴδιο. Ἀπὸ τὶς σωζόμενες πληροφορίες στὰ ἀρχεῖα τῆς Λαύρας καὶ ἀλλοῦ, εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Θεοφάνης ἔμεινε στὸ μοναστήρι αὐτὸ μέχρι περὶ τὸ 1543, ἐνῶ μέχρι τὸ 1559, ἔτος τῆς κοιμήσεώς του, πρέπει νὰ διέμενε σὲ κελλὶ τῶν Καρεῶν³. Αὐτὸ δικαιολογεῖ καὶ τὸ γεγονός ὅτι μετὰ ἀπὸ παρέλευση ἑνδεκα χρόνων ἀπὸ τὸ ἔργο του στὴν Λαύρα, τὸ 1546, αὐτὴ τὴ φορὰ ὄχι μόνος του, ἀλλὰ μαζί μὲ τὸν υἱὸ του Συμεῶν, ἐπίσης μοναχό, ὀλοκληρῶνει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, σύμφωνα μὲ τὴν προαναφερόμενη ἐνθύμηση ποὺ σώζεται στὴν Διαθήκη ποὺ ἄφησε ὁ κτήτωρ τῆς μονῆς ἅγιος Ἱερεμίας Α': † Ἐκοιμήθη ὁ παναγιώτατος ἡμῶν αὐθέντης καὶ δεσπότης, καὶ οἰκουμενικὸς πατριάρχης κύρ Ἱερεμίας ὁ διὰ τοῦ θεοῦ καὶ μεγάλου καὶ ἀγγελικοῦ σχήματος μετ' ὀνομασθεῖς Ἰωάννης. Ἐν ἔτη -ζνΔ' [1546] ἰνδικτιῶνος Δ'. Τὸν αὐτὸν χρόνον ἐξωγραφίσθη καὶ ἡ ἐκκλησία παρὰ Θεοφάνους μοναχοῦ, καὶ Συμεῶν τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ, ἐν μηνὶ Ἰανουαρίῳ ιζ'⁴.

Ὁ Συμεῶν ἀναφέρεται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ ὡς ζωγράφος ποὺ συνεργάστηκε ἐπώνυμα μὲ τὸν πατέρα του σὲ ἡλικία μᾶλλον μεταξὺ 22 καὶ 26 χρόνων. Ἀλλὰ σὲ κώδικα τῆς Λαύρας μνημονεύεται μαζί μὲ τὸν πατέρα του καὶ τὸν ἀδελφὸ του ἀπὸ τὸ 1536 ὡς παιδὶ ἀκόμη καὶ τὸ 1540 ὀνο-

2. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας τουπίκλιν Μπαθᾶς (βιογραφικὸς ἔλεγχος), στὸ: *Χίλια χρόνια τοῦ Ἁγίου Ὁρους. Ἀφιέρωμα*, [Νέα Ἐστία ἐτ. ΛΖ', τόμ. 74, τεύχ. 875], Ἀθήνα 1963, 221.

3. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 216, 223. Βλ. καὶ Μ. CHATZIDAKIS, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23/24 (1969-1970), 313, (ἀναδημ. *Études sur la peinture postbyzantine*, [Variorum Reprints], London 1976, V).

4. Βλ. ἐνδεικτικὰ Α. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα. Ἐπιτομὲς ἐγγράφων 1533-1800* [Ἀθωνικὰ Σύμμεικτα 8], Ἀθήνα 2001, 46, ὅπου καὶ ἡ παλαιότερη βιβλιογραφία: Ὁ Ἅγιος Ἱερεμίας Α'. *Βίος καὶ Ἀσματικὴ Ἀκολουθία*, Ἅγιον Ὅρος 2023, 135.

μαστικά ως κύρ-Συμεών. Πράγματι, από το 1536, παιδί ακόμη, ακολουθεί τον καλλιτέχνη πατέρα, μαζί με τον αδελφό του, στην εγκατάστασή του στο Άγιον Όρος, προοριζόμενοι να ζήσουν και να πεθάνουν εκεί ως μοναχοί. Για τον δεύτερο υιό, πάντως, το 1546, όταν ο Θεοφάνης με τον Συμεών βρίσκονται στη μονή Σταυρονικήτα, αυτός είναι ακόμη παιδί με το όνομα Νήφων. Στα χρόνια που ακολουθούν μεγαλώνει, γίνεται ζωγράφος και μοναχός, αλλάζοντας το όνομά του σε Νεόφυτος, και χωρίζεται από την οικογένειά του, γιατί το 1552 μπαίνει μόνος του διακονητής στο μοναστήρι της Λαύρας ως ζωγράφος, υπογράφοντας σε σχετικό κώδικα της μονής με το μοναχικό του όνομα, αυτοπροσδιοριζόμενος ως *τοῦ κύρ Θεοφάνη τοῦ ζωγράφου*. Έν κατακλείδι, όλες οι συσχετιζόμενες πληροφορίες που προαναφέρθηκαν, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο Θεοφάνης κοιμήθηκε σε ηλικία τουλάχιστον 61 ετών και το πολύ 75⁵.

Όσον αφορά στο θέμα των υπογραφών των καλλιτεχνών στα έργα τέχνης, δεν μπορεί να υπάρξει μονοδιάστατη έρμηνεία της στάσης ενός μεταβυζαντινού ζωγράφου απέναντι στο ζήτημα αυτό. Και αυτό διότι οι παράγοντες που δυνητικά διαδραματίζουν κάποιο ρόλο, ειδικά όταν πρόκειται για δημόσια τέχνη, είναι, μεταξύ άλλων, η προσωπικότητα του δημιουργού, η στάση των δωρητών ή και των θεατών ή, στην περίπτωση των τοιχογραφιών, αυτή των μελών μιάς κοινότητας, ή παράδοση ενός συγκεκριμένου εργαστηρίου ή απλώς ένα τοπικό έθιμο⁶. Παραδείγματος χάριν, σε αρκετά έργα της υπό εξέταση περιόδου, παρατηρείται η απουσία υπογραφής, γεγονός που αποδίδεται στη συνέχεια μιάς μεσαιωνικής παράδοσης και την όποια κάποιοι ζωγράφοι, όπως αυτοί της λεγομένης «σχολής της Καστοριάς», εύρισκόμενοι στην ύπηρεσία μιάς ορθόδοξης εκκλησιαστικής κοινότητας, τηρούσαν ως τοπική συνήθεια⁷. Ταυτόχρονα, η προσφυγή σε συμβολαιογραφικές πράξεις που αφορούσαν την παραγγελία εικόνων ή μιὰ μαθητεία, που άπαντὰ στις βενετοκρατούμενες περιοχές ως απαίτηση των εκεί αρχών, ήταν μιὰ πρακτική έντελως άγνωστη στις ορθόδοξες κοινότητες

5. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, 'Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 218-220.

6. I. VITALIOTIS, There are more Questions than Answers: The Post-Byzantine Painter's Signature in the Ottoman Balkans, στο: *Personalia. Art Readings, Thematic Peer-reviewed Annual in Art Studies*, vol. I: *Old Art*, έκδ. E. MOUTAFOV – M. KUYUMDZHIEVA, Sofia 2022, 160.

7. VITALIOTIS, There are more Questions than Answers, 157-158.

ὑπὸ ὀθωμανικὴ κυριαρχία. Αὐτὸς εἶναι καὶ ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο δὲν ὑπῆρχε πρακτικὴ συστηματικῆς τήρησης σχετικῶν ἀρχείων σὲ ἐνορίες καὶ μοναστήρια ποὺ βρίσκονταν σὲ ὀθωμανικὰ ἐδάφη. Στὸ πλαίσιο αὐτό, ὁ Θεοφάνης, προερχόμενος ἀπὸ λατινοκρατούμενη περιοχὴ, εἶχε ὡς συνήθεια τὴν τήρηση ἀρχείου μὲ ἔγγραφα καὶ συμβολαιογραφικὲς πράξεις τῆς ἐποχῆς, ἐνῶ δὲν παρέλειπε νὰ προσθέτει τὴν ὑπογραφή του στὰ ἔργα ποὺ ὀλοκλήρωνε⁸.

Ἐνα ζήτημα ποὺ προκύπτει ἀπὸ τὴν αὐτοαναφορικότητα τοῦ συγκεκριμένου ζωγράφου εἶναι ἡ διαφορὰ στὸν τρόπο ὑπογραφῆς ἀπὸ τὸ ἓνα ἔργο του στὸ ἄλλο, ἡ ὁποία θὰ πρέπει νὰ συσχετισθεῖ μὲ παράγοντες ποὺ ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὸν ἐκάστοτε δωρητὴ ἢ τὸ κοινὸ στὸ ὁποῖο ἀπευθύνεται. Στὰ ἔργα του στὴ Μεγίστη Λαύρα, ὁ Θεοφάνης ὑπογράφει μὲ σχετικῶς «μετριοπαθῆ» τρόπο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ὑπογραφή του στὸν Ἀναπαυσά, ἂν καὶ γενικὰ ὁ ἴδιος προτιμᾷ νὰ ὑπογράφει τὰ ἔργα του λακωνικά⁹. Συγκρίνοντας τὴν ἐπιγραφή στὸν Ἀναπαυσά *χειρ Θεοφάνη(ονα)χ(οῦ) τοῦ ἐν Κρίτῃ Στρελήτζας*¹⁰ μὲ αὐτὴ στὸ Καθολικὸ τῆς Μ. Λαύρας *διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ*¹¹, φαίνεται ὅτι στὴν τελευταία αὐτὴ λογιότατη ἐπιγραφή τὸ ὄνομά του μνημονεύεται πολὺ λιτά. Σ' αὐτὴν τὴ λιτότητα, σὲ σχέση μὲ τὴν πιὸ φλύαρη ἀνορθόγραφη διατύπωση τοῦ 1527, ἀλλὰ καὶ στὸ προσηγορικὸ *κυροῦ*, διακρίνεται ἡ ἔνδειξη ὅτι ἡ φήμη τοῦ ζωγράφου εἶχε, στὸ μεταξὺ, διαδοθεῖ ἀρκετὰ ὥστε νὰ περικτεῦουν τὰ οἰκογενειακὰ ὀνόματα καὶ ἡ πατρίδα¹².

Ἐπιπλέον, οἱ αἰσθητὲς αὐτὲς διαφορὲς μεταξὺ τῶν δύο ὑπογραφῶν ὀφείλονται στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μὲν πρώτη εἶναι γραμμικὴ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Θεοφάνη, ἡ δὲ δευτέρη ὄχι. Πράγματι, στὸν Ἀναπαυσά ἡ ἐπιγραφή ἀποτυπώθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο καλλιτέχνη ποὺ ἔγραψε τὰ συνο-

8. VITALIOTIS, *There are more Questions than Answers*, 147-148, 152.

9. N. ZARRAS, *Between the Palaiologan Tradition and the Art of Theophanes the Cretan. Remarks on the 16th-century Painter Makarios on Mount Athos*, *ΑΔ* 69-70 (2014-2015), 614.

10. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιτζας, 221· CHATZIDAKIS, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, 344.

11. G. MILLET, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris 1927, πιν. 133.2.

12. Μ. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ - Ε. ΔΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τ. 2, Ἀθήνα 1997, 382.

δευτικά κείμενα τῶν παραστάσεων, ἂν ὄχι ὅλων, τουλάχιστον τῶν σημαντικότερων, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα τῆς γραφῆς σὲ διάφορες θέσεις τῶν τοιχογραφημένων ἐπιφανειῶν. Ὡς ἀντιπροσωπευτικὰ δείγματα ἀναφέρονται οἱ ἐπιγραφές ποὺ συνοδεύουν τὶς τοιχογραφίες τῆς ἀψίδας τοῦ ἱεροῦ καὶ τοῦ τρούλλου, ποὺ εἶναι λογικὸ νὰ εἶχαν γίνει ἀπὸ τὸν κορυφαῖο καλλιτέχνη τοῦ συνεργείου. Ἐξάλλου σὲ καμία ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες συνοδευτικὲς ἐπιγραφές δὲν διαπιστώνονται χαρακτηριστικὰ γραμμῶν ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ ἀσφάλεια σὲ διαφορετικὸ χέρι. Ἐπομένως ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἀναπαυσὰ δίνει τὸν γραφικὸ χαρακτήρα τοῦ Θεοφάνους σὲ μεγαλογράμματη γραφή. Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας εἶναι ἕμμετρη, γραμμμένη σὲ δωδεκασύλλαβο στίχο μὲ πολλὲς παρεκκλίσεις. Συγκρίνοντάς την μὲ τὴν προγενέστερη τοῦ Ἀναπαυσὰ διαπιστώνονται ἀρκετὲς διαφορὲς ὡς πρὸς τὴ μορφολογία τῆς μεγαλογράμματης γραφῆς, γεγονὸς ποὺ μᾶς ὀδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τῆς Λαύρας δὲν γράφτηκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Θεοφάνους¹³.

Ἡ παλαιογραφικὴ μελέτη τῶν ἐπιγραφῶν ποὺ συνοδεύουν παραστάσεις στὸν τρούλλο καὶ στὸ ἱερὸ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα ἀποκαλύπτει πολλὴ στενὴ ὁμοιότητα μὲ ἀντίστοιχες ἐπιγραφές τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ Ἀναπαυσὰ, καθὼς καὶ μὲ τὴν κτητορικὴ του ἐπιγραφή. Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσά τους εἶναι ἐλάχιστες, εἰδικὰ ἂν συγκριθοῦν μὲ τὶς πρὸ ἔντονες διαφοροποιήσεις ποὺ ὑπάρχουν στὴν εἰκονογραφία, τὴν παλέτα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν τεχνοτροπία, κάτι ποὺ δείχνει ὅτι ὁ τρόπος γραφῆς τοῦ Θεοφάνους διατηρήθηκε σχεδὸν ἀμετάβλητος γιὰ περίπου εἴκοσι χρόνια. Τὴν ἴδια γραφή φαίνεται νὰ ἀκολουθοῦν στὴ μονὴ Σταυρονικήτα καὶ οἱ συνεργάτες του, μὲ μικρὲς ἀποκλίσεις, ποὺ δικαιολογοῦν καὶ ὑποβοηθοῦν στὴ διάκριση μεταξὺ τοῦ δασκάλου καὶ τῶν μαθητῶν του. Ἀντίθετα, οἱ ἐπιγραφές τῆς Λαύρας καὶ τοῦ χορηγοῦ της παρουσιάζουν σημαντικὲς παλαιογραφικὲς διαφορὲς – περισσότερα ἀπὸ τὰ μισὰ γράμματα διαφέρουν ἐμφανῶς – γεγονὸς ποὺ ἀποκλείει τὴ συμμετοχὴ τοῦ συγκεκριμένου γραφέα στὰ ἔργα τῶν μονῶν Σταυρονικήτα καὶ Ἀναπαυσὰ. Εἶναι βέβαιο ὅτι στὴ Λαύρα ἀποδίδονται στὸ ἴδιο πρόσωπο τόσο ἡ κτητορικὴ ὅσο καὶ ἡ ἀφιερωματικὴ ἐπιγραφή

13. Γ. ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ γραφή του κρητικῆ ζωγράφου Θεοφάνη Μπαθά, *Βυζαντινά* 26 (2006), 213-214.

πού συνοδεύει τὸν δεόμενο κτήτορα, ἂν καὶ δὲν εἶναι ξεκάθαρο ἂν αὐτὸ ἀποτελοῦσε μέλος τῆς ομάδας τοῦ Θεοφάνους¹⁴.

Ἐπιπλέον, ἡ κτητορική ἐπιγραφή τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἶναι γραμμένη μὲ λόγιο τρόπο καὶ θὰ πρέπει νὰ συντάχθηκε ἀπὸ τὸν χορηγὸ τοῦ ἔργου, τὸν ἀθηναϊκῆς καταγωγῆς μητροπολίτη Βεροίας Νεόφυτο¹⁵. Σὺν τοῖς ἄλλοις, ἂν καὶ μὲ τὴ λιτὴ διατύπωση *διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ* στὴν κτητορική ἐπιγραφή γίνεται ἄμεσα γνωστὴ ἡ ταυτότητα τοῦ κορυφαίου ζωγράφου. Μὲ τὴ χρήση, ὡστόσο, τοῦ προσηγορικοῦ *κυροῦ* δηλώνεται ἔμμεσα ἡ ἀπουσία του ἀπὸ τὴ μονὴ τῆς Λαύρας κατὰ τὸν χρόνον ἀναγραφῆς της. Προφανῶς, ἐὰν ὁ ζωγράφος τοῦ Καθολικοῦ βρισκόταν ἐντὸς ἢ πλησίον τῆς μονῆς, θὰ ἔγραφε ὁ ἴδιος τὴν κτητορική ἐπιγραφή, δηλώνοντας μάλιστα μὲ διαφορετικὸ τρόπο τὴ συμμετοχὴ του στὴν τελευταία σειρὰ, ἴσως μὲ περισσότερες λέξεις, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Ἀναπαυσά, ἀλλὰ σίγουρα χωρὶς τὴ λέξη *κυροῦ*. Ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἄποψη ὅτι ὁ ζωγράφος Τζιῶρτζης συμμετεῖχε στὸ καλλιτεχνικὸ συνεργεῖο τοῦ Θεοφάνους, δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ παλαιογραφικὰ στοιχεῖα. Ἡ γραφή του δὲν ἐντοπίζεται σὲ κανένα ἀπὸ τὰ βέβαια ἔργα τοῦ Θεοφάνους, ὅπως εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς ἐπιγραφὰς σὲ μνημεῖα, πού ἔχουν ἀποδοθεῖ στὸν Τζιῶρτζη. Αὐτό, βέβαια, δὲν ἀποκλείει τὸ ἐνδεχόμενον νὰ ὑπῆρξε κάποτε μαθητὴς του. Στὸν Θεοφάνη ἀποδίδεται ἐπίσης τὸ ἐπιστύλιο τῆς μονῆς Ἰβήρων, βάσει εἰκονογραφικῶν, τεχνοτροπικῶν καὶ παλαιογραφικῶν κριτηρίων. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν δείχνει συνεργασία μὲ ἄλλον καλλιτέχνη, οὔτε μὲ τὸν υἱὸ του Συμεῶν, καὶ τοποθετεῖται χρονικὰ πρὶν ἀπὸ τὸ ἔργο του στὴ μονὴ Σταυρονικήτα¹⁶.

Ἡ παλαιογραφικὴ ἀνάλυση τῶν ἐπιγραφῶν στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς Σταυρονικήτα δείχνει μὲ σαφήνεια ὅτι ἐργάστηκαν δύο γραφεῖς, ὅπως ἐξάλλου ἦταν ἀναμενόμενο. Ἐνδεικτικὰ θὰ μπορούσε νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι, ἡ γραφή τοῦ Θεοφάνους, ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ καὶ ἀναλλοίωτη, ἐντοπίζεται στὴ ζώνη τῶν προφητῶν στὸν τροῦλλο, καθὼς καὶ στοὺς τέσσερις εὐαγγελιστὲς τῶν σφαιρικῶν τριγώνων. Ὁ δεύτερος γραφέας ἐντοπίζεται στοὺς δύο ἡμίσωμους ἀγγέλους πού παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στοὺς εὐαγγελιστὲς καὶ εὐλόγα μπορεῖ νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν Συμεῶν.

14. ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ γραφή του κρητικῶ ζωγράφου Θεοφάνη, 215-216.

15. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, 36.

16. ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ γραφή του κρητικῶ ζωγράφου Θεοφάνη, 218, 222, 228, 231.

Δὲν μπορεῖ βέβαια, νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ περίπτωση κάποιες ἀπὸ τὶς πολλὲς συνοδευτικὲς ἐπιγραφὰς τοῦ μνημείου νὰ γράφτηκαν ἀπὸ τὸν Συμεών, κατὰ μίμηση τῆς γραφῆς τοῦ πατέρα του¹⁷.

Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῶν συνοδευτικῶν ἐπιγραφῶν ἀναδεικνύει ἐπιπλέον, τὴ συστηματικὴ συνεργασία τοῦ Θεοφάνους μὲ τὸν υἱό του. Ἐνδειξοὶς πρὸς τοῦτο ἐντοπίζονται στὴν κεντρικὴ ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, ὅπου παριστάνονται ἡμίσωμοι ἱεράρχες. Οἱ ἐπιγραφὰς ποὺ συνοδεύουν τοὺς ἐν λόγῳ ἁγίους διαφοροποιοῦνται ἀνάλογα μὲ τὸν γραφέα, γεγονός που διευκολύνει τὴν ἀναγνώριση ἐκάστου. Εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ κριτήρια ἐνισχύουν τὴν ἀπόδοση τῶν δεξιῶν μορφῶν στὸν Συμεών, καθὼς διακρίνονται ἀπὸ λιγότερο ἔντεχνες πτυχωσέις στὰ ἐνδύματα καὶ ἀστοχίαις στὴν ἀνατομία τῶν χειρῶν. Ἄντιστρόφως, στὴ χαμηλότερη ζώνη τοῦ ἱεροῦ, ὅπου ἀπεικονίζονται οἱ ὀλόσωμοι ἱεράρχες Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος, ὁ Θεοφάνης φαίνεται νὰ ἐργάστηκε μόνος, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ὁμοιογένεια τοῦ σχεδίου καὶ τὴν ἐνιαία γραφὴ τῶν ἐπιγραφῶν. Προκύπτει, ἐπομένως, μιὰ πιθανὴ κατανομὴ τοῦ ἐργασιακοῦ χώρου. Ἡ βόρεια πλευρὰ τοῦ ναοῦ προτιμᾶται ἀπὸ τὸν Θεοφάνη, ἐνῶ στὴ νότια ἐργάζεται ὁ Συμεών. Γενικότερα, ἡ συμμετοχὴ τοῦ δεύτερου, μολοντί σημαντικὴ, ὑπολείπεται ἐμφανῶς ποσοτικὰ καὶ ποιοτικὰ αὐτῆς τοῦ πατέρα του. Παρ' ὅλα αὐτὰ, ὁ Συμεών φαίνεται νὰ ἔχει διαμορφώσει ἓνα ἀξιόλογο εἰκαστικὸ ὕφος, πιθανὸν ἀποτέλεσμα μακροχρόνιας μαθητείας κοντὰ στὸν πατέρα του, ὅπως καταδεικνύεται ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ του καὶ στὴν ἐκτέλεση φορητῶν εἰκόνων¹⁸.

Ὅλα τὰ προαναφερόμενα συμπεράσματα θὰ μπορούσαν νὰ ἐνισχυθοῦν ἀπὸ μιὰ ἀντίστοιχη ἐπιγραφή στὴ μονὴ Σταυρονικήτα, ὅπως αὐτὲς ποὺ ἔχουν σωθεῖ στὸν Ἀναπαυσὰ καὶ στὴ Μεγίστη Λαύρα. Εὐσεβῆς πόθος ὅλου τοῦ ἐπιστημονικοῦ κοινοῦ ποὺ ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέμα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης καὶ δὴ τὴν Κρητικὴ Σχολή, ἀλλὰ καὶ ὄχι μόνο, ἦταν νὰ βρεθεῖ ἡ ἐπιγραφή ποὺ ὑπῆρχε μέσα στὸ Καθολικὸ τῆς μονῆς, τῆς ὁποίας τὴν μνεία ἀπὸ τὸν Πορφύριο Οὐσπένσκυ ἐπισημαίνει ὁ Μ. Χατζηδάκης¹⁹. Συγκεκριμένα, ὁ Οὐσπένσκυ κάνει λόγο γιὰ ἐπιγραφή τοποθετημένη ἐπάνω ἀπὸ τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ, τὴν ὁποία ἀνέγνωσε καὶ

17. ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ γραφὴ τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Θεοφάνη, 224-225.

18. ΒΕΛΕΝΗΣ, Ἡ γραφὴ τοῦ κρητικοῦ ζωγράφου Θεοφάνη, 229-230.

19. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 224.

μετέφρασε κατὰ τὴν ἐπίσκεψή του στὴ μονὴ τὸ 1846. Τὴν ἴδια ἐπιγραφὴ εἶδε καὶ ὁ ἀρχιμανδρίτης Ἀντωνῖνος Καπούστιν τὸ 1859. Σύμφωνα μὲ τὸν Οὐσπένσκυ αὐτὴ παρέδιδε τὴν ἤδη γνωστὴ πληροφορία περὶ τῶν ζωγράφων, μνημονεύοντας ὁμως συγχρόνως καὶ τὴν ἐπικουρία στὴν ἐκτέλεση τοῦ ἔργου τοῦ ἐπισκόπου Ἱερισσοῦ καὶ Ἁγίου Ὁρους Μακαρίου καὶ τοῦ δικαίου τῆς μονῆς Γρηγορίου, καθὼς καὶ τὴν ἡμερομηνία 3 Ἰουλίου 1546. Ἀπὸ τότε κανεῖς δὲν κάνει λόγο γιὰ τὴν ἐπιγραφὴ αὐτὴ, ἐνῶ μετὰ τὸν καθαρισμὸ τῶν τοιχογραφιῶν, δὲν προέκυψε ἴδια ἢ παρόμοια ἐπιγραφὴ σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ μέρη τοῦ ναοῦ ἢ τοῦ νάρθηκα²⁰.

Ἀξιοποιῶντας τὴν πληροφορία τοῦ Οὐσπένσκυ καὶ συνδυάζοντάς τη μὲ τὸ σημεῖωμα τοῦ κώδικα 103 τῆς μονῆς, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν Διαθήκη τοῦ Ἱερεμίου Α΄, ὅπως προαναφέρθηκε, ὁ G. Millet εἶχε ὑποθέσει ὅτι μποροῦσε ἡ τοιχογράφηση νὰ εἶχε ἀρχίσει τὸν Ἰανουάριο καὶ νὰ τέλειωσε τὸν Ἰούλιο τοῦ 1546²¹. Μὲ δεδομένο: α) ὅτι ὁ Ἱερεμίας Α΄ κοιμήθηκε στὶς 13 Ἰανουαρίου 1546 ταξιδεύοντας πρὸς τὴ Βλαχία, κοντὰ στὴ Σόφια, β) ὅτι οἱ τοιχογραφίες, τουλάχιστον τοῦ ἱεροῦ, ἔγιναν πρὶν ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία αὐτὴ, ἀφοῦ στὸ εἰλητᾶριο ποὺ κρατᾶει ἀνοιχτὸ ὁ ἐπώνυμος τοῦ ναοῦ ἅγιος Νικόλαος στὸ ἱερὸ εἶναι γραμμὴν ἢ ἐπίκληση τῆς λειτουργίας ὑπὲρ τοῦ κτήτορα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀποδεικνύεται ὅτι ὁ ζωγράφος τὸν θεωροῦσε τότε ζωντανό: *Ἐν πρώτοις μνήσθητι τοῦ ἀρχιεπισκόπου ἡμῶν Ἱερεμίου ὃν χάρισε ταῖς ἀγίαις σου ἐκκλησίαις...* καὶ γ) ὅτι στὸν δυτικὸ τοῖχο τοῦ ναοῦ παριστάνεται ὁ κτήτωρ πατριάρχης μὲ φωτοστέφανο, ἄρα κεκοιμημένος, μπορεῖ νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα πὼς ἡ ἐργασία εἶχε ἀρχίσει κάποια στιγμὴ τὸ 1545, πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατο τοῦ κτήτορα καὶ συνεχίστηκε καὶ τελείωσε μετὰ τὸν θάνατό του²².

20. P. USPENSKIY, *Pervoye puteshestviye v Afonskiye monastyri i skity: 1846*, τόμ. 2, τεύχ. 2, Μόσχα 1880, 176. Ὁ Α. ΚΑΡΟΥΣΤΙΝ, *Zametki poklonnika Svyatoy Gory*, Κίεβο 1864, 132, ἀναφέρει μόνον τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου καὶ τὴν χρονολογία. Πρβλ. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, *Ὁ Κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης*, 39. Ἐς σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἐπίσκοπος Ἱερισσοῦ καὶ Ἁγίου Ὁρους Μακάριος εἶναι συχνὰ ἐνεργὰ παρὼν στὸ Ἅγιον Ὅρος ἀπὸ τὸ 1427 ὡς τὸ 1548 (Κ. ΧΡΥΣΟΧΟΪΔΗΣ, Συμπληρώσεις στὸν κατάλογο τῶν πρώτων τοῦ Ἁγίου Ὁρους, *Σύμμεικτα* 8 (1990), 446-447. Γιὰ τὸν δικαῖο τῆς μονῆς Γρηγόριο δὲν γνωρίζουμε κάτι ἄλλο. Ἡ πληροφορία τοῦ Οὐσπένσκυ ἀναπαράγεται καὶ στὸ G. MILLET – J. PARGOIRE – L. PETIT, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904, ἀρ. 203, σελ. 61-62.

21. MILLET – PARGOIRE – PETIT, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes*, ἀρ. 203, σ. 61-62.

22. MILLET – PARGOIRE – PETIT, *Recueil des Inscriptions Chrétiennes*, ἀρ. 203, σ. 61-62.

Όχι μόνο με την ολοκλήρωση των καθαρισμών και των συντηρήσεων των τοιχογραφιών του κυρίως ναού (1981), αλλά ούτε και αργότερα μετά τον καθαρισμό και την συντήρηση της λιτής (2007) δεν προέκυψαν καινούργια στοιχεία για το θέμα της μνημονευόμενης επιγραφής. Μετά παρέλευση είκοσαετίας περίπου από την ολοκλήρωση της εν γένει σύγχρονης ανακαινιστικής προσπάθειας που επιτελέστηκε στη μονή Σταυρονικήτα το 2004, εργασίες συντήρησης έξωτερικων όψεων έλαβαν χώρα τα τελευταία χρόνια στην εν λόγω μονή, ως άφειλαν, δεδομένων των φυσικων φθορων του χρόνου. Στις εργασίες αυτές συμπεριλήφθηκαν και τα παράθυρα του Καθολικου, των οποίων η αντικατάσταση κρίθηκε απαραίτητη και προσφορότερη από την συντήρησή τους, λόγω παλαιότητας και προχωρημένης σήψης του ξύλου σε αρκετά σημεία, κυρίως των κουφωμάτων.

Πρέπει να σημειωθεί ότι ο χώρος του κυρίως ναού φωτίζεται από τριάντα έξι απλά και τριπλά, μονόλοβα ή διπλά παράθυρα, με τεταρτοκυκλικούς λοβούς ως και δύο μεγαλύτερα ορθογωνικής μορφής, που μοιράζονται σε τέσσερις στάθμες και πλαισιώνονται με διαδοχικά άψιδώματα της έξωτερικής τοιχοποιίας. Από το σύνολο των παραθύρων αυτών, επισημαίνεται η παρουσία μεγαλύτερων ορθογωνικής μορφής στην κάτω στάθμη της βόρειας και νότιας κεραίας που διαφέρουν τόσο ως προς τη μορφή όσο και ως προς το μέγεθος από τα υπόλοιπα (Εικ. 1, Α). Καταλαμβάνουν τις θέσεις όπου, στους ναούς της Σχολής της Πρωτευούσης (Κωνσταντινουπόλεως) της μέσης βυζαντινής περιόδου (11ος - 13ος αι.), διανοίγονται συνήθως δίλοβα ή τρίλοβα παράθυρα με ενδιάμεσους κιονίσκους (Εικ. 2-3), ενώ στα Καθολικά του Αγίου Όρους διαμορφώνονται, από τις αρχές του 11ου αιώνα και έξης, οι πλάγιοι χοροί των τρίκογχων άθωνικου τύπου ναών. Τα δύο αυτά παράθυρα αποτελούν, χωρίς καμία αμφιβολία, μεταγενέστερες διανοίξεις και μαρτυρούν μια βεβιασμένη επέμβαση στο ναό, του οποίου όλα σχεδόν τα υπόλοιπα ανοίγματα ανάγονται στην εποχή της αρχικής του κατασκευής²³. Χαρακτηριστικά του δίλοβου παραθύρου είναι τα δύο ήμικυκλικά τόξα στα οποία χωρίζεται το άνοιγμα του παραθύρου με έναν κεντρικό κίονα από λεπτή μαρμάρινη πλάκα ή πεσσίσκο, που φέρει το βάρος τους, ενώ

23. Ν. ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, *Παράδοση και εξέλιξη στην αρχιτεκτονική της Ίερας Μονής Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1999, 41, 92-93.

τὸ ἄνοιγμα πλαισιώνεται ἀπὸ ἐξωτερικὴ ὀρθογώνια κορνίζα. Ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῆς μεσοβυζαντινῆς καὶ ὑστεροβυζαντινῆς ἀρχιτεκτονικῆς, κυρίως σὲ μοναστηριακὰ Καθολικὰ ἢ κωδωνοστάσια.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐργασιῶν ἀντικατάστασης τῶν κουφωμάτων τῶν ἐν λόγῳ ὀρθογωνίων παραθύρων (Εἰκ. 1, Α), καθὼς ἐπίσης καὶ τῶν δύο μικρῶν μονόλοβων ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια στάθμη, δυτικὰ αὐτῶν κατὰ μῆκος τῆς τοιχοποιίας πρὸς τὴν λιτὴ (Εἰκ. 1, Β), καὶ συγκεκρωμένα μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐξωτερικοῦ ἐπιχρίσματος, βρέθηκαν ὑπολείμματα ἀπὸ καμάρες στὸ ἐπάνω μέρος τῆς κορνίζας, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, ποὺ ἐπιβεβαιώνουν τὴν παραπάνω βάσιμη ὑπόθεση τοῦ Ν. Χαρκιολάκη. Ἐπιπλέον ἐντοπίστηκαν, ἐν εἴδει περβαζίων, μάρμαρα τὰ ὁποῖα, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ σχῆμα καὶ τὶς διαστάσεις τους, ἀποτελοῦσαν τμήματα τῶν παλαιῶν δίλοβων παραθύρων πρὶν γίνεῖ ἡ διάνοιξή τους (Εἰκ. 4-11).

Στὰ ὀρθογώνια παράθυρα βρέθηκαν τὰ τμήματα ἐκείνων τῶν μαρμάρων, τὰ ὁποῖα ἀπὸ τὶς διαστάσεις τους φαίνεται νὰ ἦταν τοποθετημένα στὴ μέση τῶν δύο αὐτῶν παραθύρων (Εἰκ. 7 καὶ 11), χωρίζοντάς τα μὲ τρόπο ὥστε νὰ εἶναι δίλοβα (Εἰκ. 2, Β). Χρησίμευαν ὡς κεντρικοὶ κιονίσκοι ἢ «σπαθιά» διαμπερῆ, γιὰ τὴν στατικότητα καὶ τὴν καλαισθησία τῶν δύο λοβῶν τοῦ παραθύρου. Τὸ καθένα ἀπὸ αὐτὰ ἔφερε κιονόκρανο (Εἰκ. 2, Α), ἀναλόγων διαστάσεων, τὰ ὁποῖα ἐντοπίστηκαν ὡς περβάζια στὰ μικρὰ μονόλοβα παράθυρα μεταξὺ λιτῆς καὶ χορῶν, ποὺ προαναφέρθηκαν (Εἰκ. 1, Β). Ἡ πρακτικὴ αὐτὴ δὲν ἦταν ἀσυνήθης, ἀφοῦ σὲ πολλὲς περιπτώσεις ἐντὸς Ἁγίου Ὁρους, παλαιὰ μαρμάρινα στελέχη, μὲ ἢ χωρὶς ἐπιγραφὴ, εἶχαν ἐπαναχρησιμοποιηθεῖ σὲ ἄλλες κατασκευές (Εἰκ. 12-15)²⁴.

Τὸ ἐντυπωσιακότερο ὅλων, ὡστόσο, εἶναι ὅτι στὴν μία ἀπὸ τὶς μικρὲς ἐπιφάνειες τοῦ ἐπιφερόμενου κιονόκρανου, ποὺ βρέθηκε ὡς περβάζι στὸ μικρὸ παράθυρο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ κυρίως ναοῦ δίπλα ἀπὸ τὸν δεξιὸ χορὸ καὶ δυτικὰ πρὸς τὴ λιτὴ (Εἰκ. 16-19), ἢ ὁποῖα προφανῶς ἦταν ἡ ἐσωτερικὴ του, σώζεται τμῆμα σοφὰ μὲ ζωγραφικὴ, ἐν εἴδει τοιχογραφίας,

24. D. LIAKOS, Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions on Mt Athos, στο: *Inscriptions. Their contribution to Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art. Proceedings of the International Symposium "Inscriptions: Their Contribution to the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art"* (Ioannina, June 26-27, 2015), ἐκδ. CH. STAVRAKOS, Wiesbaden 2016, 282.

μὲ τὴν ὑπογραφή τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός, ἡ ὁποία ἀναγράφει τὰ ἑξῆς: [...] *Κρητὸς / του Θεοφάνους / καὶ) Συμεων / μ(ονα)χ(ῶν)*. Αὐτὸ ἀποδεικνύει, πέραν ἀπὸ τὴν ἀδιαμφισβήτητη ταυτότητα τῶν ἀγιογράφων τοῦ Καθολικοῦ καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἐπέμβαση τῆς διανοίξεως τῶν δύο παραθύρων, ἀπὸ δίλοβα στὴν ὀρθογώνια μορφή ποὺ ἔχουν μέχρι σήμερα, ἔγινε μετὰ τὴν ἱστορήση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ ἀπὸ τοὺς ἐν λόγῳ ἀγιογράφους καὶ ὄχι πρὶν, ἐπιβιβάζοντας τὶς μαρτυρίες, ἰδίως αὐτὴν τοῦ Οὐσπένσκυ²⁵. Ἐπιπλέον, ἐφόσον εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ καταγραφή τῆς ἐπιγραφῆς ἀπὸ τὸν Οὐσπένσκυ γίνεται κατὰ τὴν πρώτη του ἐπίσκεψη στὸ Ἅγιον Ὅρος τὸ 1846, ἐνῶ αὐτὴ τοῦ Ἀντωνίνου χρονολογεῖται τὸ 1859, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθεῖ ὅτι ἡ διάνοιξη ἔγινε μᾶλλον μετὰ τὸ 1859, σίγουρα μετὰ τὸ 1846 καὶ ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανακοινοβιοποίηση τῆς μονῆς τὸ 1968. Τέλος, τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τῆς ἐπιγραφῆς, ἡ ὁποία ἐκτεινόταν πρὸς τὰ πάνω καὶ τὸ ὁποῖο περιλάμβανε τὶς ὑπόλοιπες πληροφορίες ποὺ σώζονται ἀπὸ τὸν Οὐσπένσκυ, εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ἔχει πλέον καταστραφεῖ. Ἐπομένως ἦταν εὐτυχῆς συγκυρία τὸ τμήμα τῆς ἐπιγραφῆς ποὺ ἀποκαλύπτει τοὺς ἀγιογράφους νὰ βρεθεῖ στὴν μικρὴ πλευρὰ τοῦ μαρμαρίνου κιονόκρανου καὶ γιὰ αὐτὸν τὸν λόγο νὰ σωθεῖ.

Στὴν ἐπιγραφή αὐτὴ ἀπουσιάζει ὁ ἐπιθετικὸς προσδιορισμὸς *κυροῦ*, ὑπάρχει ὅμως τόσο ὁ προσδιορισμὸς τῆς καταγωγῆς ὅσο καὶ τῆς ιδιότητος τῶν ζωγράφων, δηλαδὴ μοναχοὶ ἀπὸ τὴν Κρήτη. Μᾶς θυμίζει ξεκάθαρα τὸ λιτὸ καὶ ἀπέριττο ὕφος τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ Ἀναπασά, ἐνῶ ταυτόχρονα ἔχει τὴν προσθήκη ἐνὸς ἐπιπλέον ὀνόματος, αὐτὸ τοῦ υἱοῦ του Συμεῶν, κάτι ποὺ φυσικά δὲν ὑπῆρχε στὸν Ἀναπασά²⁶. Ἐπομένως, εἶναι ἀρκετὰ πιθανὸ νὰ ἔχει γραφτεῖ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Θεοφάνη, ἀφοῦ ὅπως ἀναφέρθηκε, οἱ ἐπιγραφὲς γίνονταν συνήθως ἀπὸ τὸν πρωτομάστορα, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ ἀποκλείεται νὰ ἔχει γραφεῖ ἀπὸ τὸν υἱό του, δεδομένου ὅτι τὸ κιονόκρανο βρέθηκε στὰ νότια παράθυρα, καὶ ἄρα μπορεῖ νὰ ἦταν στὰ τότε δίλοβα παράθυρα τοῦ δεξιοῦ χοροῦ, ὅπως εἶχε δεῖ ὁ Οὐσπένσκυ, διότι σὲ αὐτὴν τὴν μεριὰ συνήθως ἀγιογραφοῦσε ὁ Συμεῶν, σύμφωνα μὲ τὰ προαναφερθέντα.

25. Πρβλ. τὴν ἀντίθετη γνώμη τοῦ Χαρκιολάκη (ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη*, 41).

26. Γιὰ τὸν Συμεῶν, βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Ὁ ζωγράφος Θεοφάνης Στρέλιζας, 219-220.

Ἐπιπλέον, ἴδιας μορφῆς διάνοιξη φαίνεται νὰ ἔλαβε χώρα καὶ στὰ παράθυρα τῆς λιτῆς (Εἰκ. 1, Γ), τὰ ὁποῖα εἶναι καὶ αὐτὰ ὀρθογωνίου σχήματος, ὅπως καὶ τὰ προαναφερόμενα τοῦ κυρίως ναοῦ. Καὶ αὐτὸ διότι κατὰ τὶς ἐν λόγῳ ἐργασίες ἀντικατάστασης τῶν κουφωμάτων τῶν παραθύρων, μὲ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος, φάνηκαν, στὸ ἐπάνω μέρος τους, λείψανα ἀπὸ τὶς καμάρες τῶν λοβῶν (Εἰκ. 19), χωρὶς, ὅμως, νὰ ἐντοπιστοῦν ἀντίστοιχοι μὲ τοὺς ἀνωτέρω κιονίσκοι ἢ κιονόκρανα, ἐὰν φυσικὰ ὑπῆρχαν. Ἐπομένως καὶ τὰ ὀρθογώνια παράθυρα τῆς λιτῆς ἦταν κάποτε δίλοβα καὶ διανοίχθηκαν, πιθανῶς γιὰ λόγους χρηστικῶς καὶ κατὰ μίμηση τῆς διάνοιξης τῶν ἀντιστοίχων παραθύρων τοῦ κυρίως ναοῦ.

Ἀπὸ τὰ γενικότερα ἀρχειακὰ στοιχεῖα ποὺ σώζονται μπορεῖ νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ λιτὴ ὑπέστη τρεῖς τουλάχιστον μετατροπὲς ἀπὸ τὸ 1546 μέχρι τὸ 1744. Ἡ σημερινή της μορφὴ, ὡστόσο, θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὸ διάστημα μεταξὺ 1744 καὶ 1817²⁷. Ἡ πρώτη της φάση χρονολογεῖται κοντὰ στὴν ἀνακατασκευὴ τοῦ κυρίως ναοῦ καὶ στὴν τοιχογράφηση αὐτοῦ, δηλαδὴ τὸ 1546, ἐνῶ ἡ ὀλοκλήρωσή της ἀναφέρεται στὸ 1553, ὡς *νάρθηξ λίαν εὐρύχωρος*²⁸, καὶ μαζὶ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνους περιελάμβανε καὶ δύο θολωτὰ σκέπαστρα μὲ δύο μικροὺς τρούλλους²⁹, γι' αὐτὸ καὶ μᾶλλον ἦταν ἀνοιχτή. Ἀκολουθεῖ ἡ πυρκαγιὰ τοῦ 1607 καὶ ἡ ἀνακαίνιση τοῦ 1628-1632, ἡ ὁποία μαρτυρεῖται ἀπὸ τὰ σωζόμενα στοιχεῖα, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ ἐσωτερικὰ στὸ νοτιοδυτικὸ ἄκρο της (Εἰκ. 20). Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἂν καὶ εἶναι μερικῶς ὀρατή, μὲ τοὺς πρώτους στίχους σχεδὸν νὰ λείπουν³⁰. Ἀνήκει στὶς παλαιότερες τοιχογραφίες τῆς λιτῆς καὶ εἶναι γραμμὲν σχολαστικὰ μὲ κάποιες συντομογραφίες καὶ συμπλέγματα:

27. ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 44. Βλ. καὶ Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, Ἡ ἱστορία τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα, στο: *Μονὴ Σταυρονικήτα. Ἱστορία, Εἰκόνας, Χρυσοκεντήματα*, ἐκδ. Χ. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ - Α. ΚΑΡΑΚΑΤΣΑΝΗ - Μ. ΘΕΟΧΑΡΗ, Ἀθήνα 1974, 36-37.

28. Γ. ΣΜΥΡΝΑΚΗΣ, *Τὸ Ἅγιον Ὅρος*, Καρνεὺς Ἁγίου Ὁρους 1988, 614.

29. ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 44.

30. ΛΙΑΚΟΣ, *Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions*, 298-299.

Ἔτος ζ -----]
 †----- ό παρών]
 νάρ[θηξ ----- Ἱερε]
 μίου [ο]ί[κουμενικοῦ πατριάρχου ----- τοῦ πα]
 τρὸς ἡμῶν -----μαρτύ]
 ρων τῆς Λυκ[ίας -----συνδρο]
 μῆς κ(αὶ) ἐπιμελει[ας -----]
 προηγουμένου κυροῦ Μαξίμου· διὰ δὲ ἐξόδου κ(αὶ) δαπάνης τοῦ |
 τιμιωτάτου ἄρχοντος κυροῦ Ἀνδρόνικου Σουρχτζῆ |
 Ἐν Χρ(ιστῷ) Θε(ε)όδ(ου)λ(ος) ἰ[ε]ρ[ο]μ[ό]ν[α]χ[ος]

Στὸ κείμενο ἀναφέρεται ὁ ἰδρυτῆς τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, οἰκουμενικὸς πατριάρχης Ἱερεμίας Α΄ καί, ὅπως συνηθίζεται, ἀκολουθοῦν ὁ προηγούμενος Μάξιμος καὶ ὁ προστάτης ἄρχων Ἀνδρόνικος Σουρχτζῆς. Ἡ λέξι *ἄρχων* ἀναφέρεται μᾶλλον σὲ πρόσωπο εὖπορο οἰκονομικά, ἀπὸ ἀνώτερη κοινωνικὴ τάξη, καθὼς ὁ ὄρος ἀπαντᾶ σὲ γραπτὰ κείμενα καὶ ἐπιγραφὲς ποὺ χαρακτηρίζουν ἄτομα ὑψηλῆς κοινωνικῆς ἱεραρχίας³¹. Ὁ προστάτης Ἀνδρόνικος Σουρχτζῆς δὲν ἀπαντᾶ σὲ ἄλλες πηγές. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ πρῶην ἠγούμενος Μάξιμος ἀναφέρεται σὲ ἔγγραφα τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ 17ου αἰώνα³². Ἄν λάβουμε ὑπόψιν τὴ μνεία τοῦ Μαξίμου στὶς πηγές καὶ τὴ βέβαιη ἡμερομηνία ἀνακατασκευῆς τῆς λιτῆς τὸ 1628, ἡ ἐπιγραφὴ προφανῶς πρέπει νὰ σχετίζεται μὲ τὸ πρῶτο ζωγραφικὸ στρῶμα στὴν ἀνακατασκευασμένη λιτῆ (νότιος, βόρειος καὶ δυτικὸς τοίχος), γύρω στὸ ἔτος 1628. Δυστυχῶς, στὴν πρώτη γραμμὴ μόνο τὸ πρῶτο γράμμα (ζ) τῆς χρονολογίας εἶναι ἐν μέρει ὀρατό, ἐνῶ στὴν κάτω γραμμὴ, ὅπου συνηθίζεται νὰ ἀναγράφεται τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ὑπάρχει ἡ συντομογραφία τοῦ ὀνόματος Θεόδουλος ἱερομόναχος, ἡ ὁποῖα διαβάζεται ἀμυδρά³³.

Δεύτερη μεγάλη πυρκαγιὰ μαρτυρεῖται τὸ 1741, ἡ ὁποῖα πολὺ πιθανῶς νὰ ἐπηρέασε καὶ τὴ λιτῆ³⁴. Μὲ δεδομένες λοιπόν, τὶς ὁποῖες καταστροφές

31. Βλ. ἀντίστοιχα παραδείγματα στὸ ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα*, ἀρ. 19, σελ. 71· ἀρ. 31, σελ. 90-92· ἀρ. 40, 41, σελ. 99-102.

32. ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ, *Ἀρχεῖο τῆς Ἱ. Μ. Σταυρονικήτα*, ἀρ. 19, σελ. 72.

33. ΛΙΑΚΟΣ, *Unpublished Byzantine and Post-Byzantine Inscriptions*, 299.

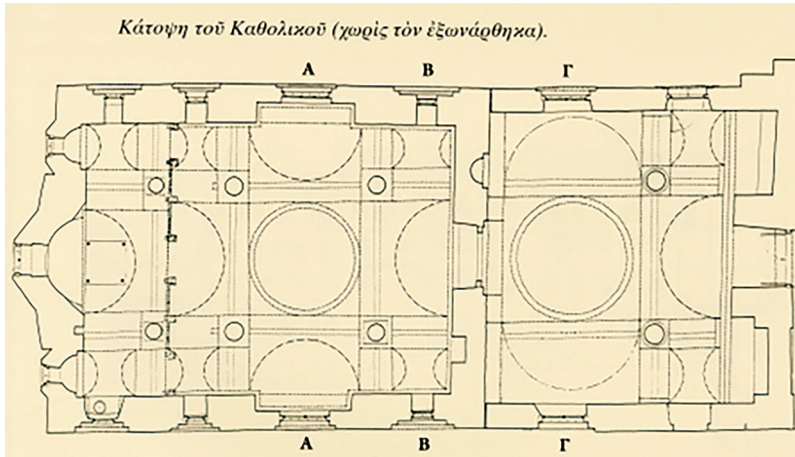
34. ΠΑΤΡΙΝΕΛΗΣ, *Ἡ ἱστορία τῆς Ἱ. Μονῆς Σταυρονικήτα*, 37.

έγιναν σὲ αὐτὸ τὸ διάστημα, μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἡ ἐπόμενη φάση εἶναι αὐτὴ ἢ ὁποία μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Μπάρσκυ τὸ 1744 καὶ περιλαμβάνει τὴ λιτὴ καλυπτόμενη μὲ μιὰ ἀπλὴ μονοκλινὴ στέγη ποὺ ἔφερε ἐπικάλυψη ἀπὸ σχιστόπλακες. Συνδυάζεται δὲ καὶ μὲ τὴν ἐπιγραφή τοῦ βορειοδυτικοῦ πεσσοῦ τῆς κυρίας εἰσόδου τῆς λιτῆς, τῆς ὁποίας σώζεται τμῆμα, ἀφοῦ ἐκτὸς τῶν ἄλλων, μαρτυρεῖ ξεχωριστὸ στρώμα τοιχογραφίας τῆς ἴδιας χρονικῆς περιόδου. Δὲν προκύπτει ἀπὸ γνωστὰ στοιχεῖα πότε πῆρε τὴ σημερινὴ μορφή ἢ τοιχοποιία τῆς λιτῆς, ἀλλὰ φαίνεται σὲ χαλκογραφία τοῦ ἔτους 1817 ἡ στέγη νὰ ἔχει ἀπεικόνιση πιδὸ κοντινὴ στὴ σημερινή, δηλαδὴ μὲ ἓναν τροῦλλο³⁵.

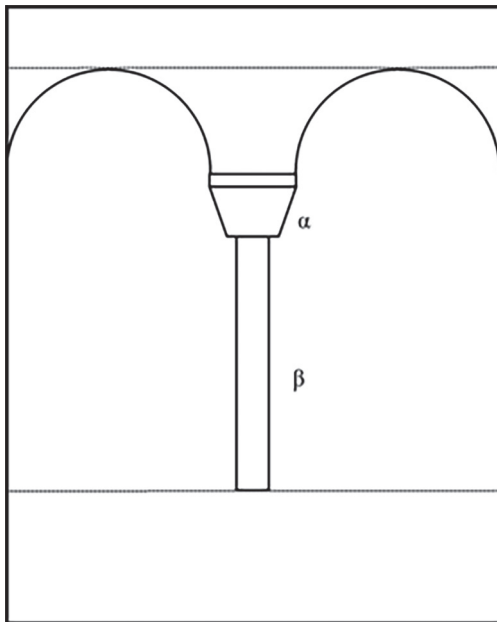
Συμπερασματικὰ τῶν ὡς ἄνω, εἴμαστε σὲ θέση νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι ἡ τοιχοποιία καὶ ἐπομένως καὶ τὰ παράθυρα τῆς λιτῆς ἔλαβαν τὴ σημερινὴ τους μορφή κατὰ τὴ χρονικὴ περίοδο ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 17ου ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνος. Προφανῶς τότε τὰ παράθυρά της σχεδιάστηκαν καὶ κατασκευάστηκαν κατὰ τὸ σύνηθες βυζαντινὸ πρότυπο καὶ κατὰ μίμηση αὐτῶν τοῦ κυρίως ναοῦ γιὰ λόγους αἰσθητικῆς ὁμοιομορφίας. Ἐπιπροσθέτως, ἡ καθαίρεση καὶ ἡ διάνοιξή τους στὴν ὀρθογώνια σημερινὴ μορφή μπορεῖ μὲ σχετικὴ ἀσφάλεια νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ τὴν ἴδια περίοδο μὲ τὴ διάνοιξη τῶν ἀντίστοιχων ὀρθογωνίων παραθύρων τοῦ κυρίως ναοῦ, δηλαδὴ στὸ χρονικὸ διάστημα 1859-1968.

Ὡς ἐκ τούτου, ὁ κρητικὸς ζωγράφος Θεοφάνης, ὁ ὁποῖος ἔχει συνδέσει τὸ ὄνομά του ἄρρηκτα μὲ τὴ μονὴ Σταυρονικήτα, λόγω τοῦ σπουδαίου ἔργου ποὺ ἔχει ἀφήσει σὲ αὐτήν, βρῖσκεται πάλι στὸ προσκήνιο, κάνοντας αἰσθητὴ τὴν παρουσία του μὲ ἓνα ἀναπάντεχο εὔρημα. Ἡ εὔρεθισα ἐπιγραφή στὸν μαρμάρينو κιονίσκο ποὺ σώζει τμῆμα ἀγιογραφημένου σοφά, μὲ τὴν αὐτόγραφη ὑπογραφή τοῦ διάσημου ἀγιογράφου, ὡς πάλαι ποτὲ τμῆμα τῆς τοιχογραφίας τοῦ Καθολικοῦ της, καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ ὅποια νέα στοιχεῖα προέκυψαν γιὰ τὴ λιτὴ, ἐπιβεβαιώνουν ὑπάρχουσες πληροφορίες ἢ προσφέρουν νέες, ταυτόχρονα ὅμως ἀφήνουν περιθώρια γιὰ περαιτέρω διερεύνηση καὶ εὔρεση ἀπαντήσεων στὰ συνεχῶς ἀναφυόμενα ἐρωτήματα.

35. ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, *Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονική*, 42, 44.



Εἰκ. 1. Α. Ὁρθογώνια παράθυρα στοὺς χοροὺς, Β. Μονόλοβα παράθυρα δυτικὰ τῶν ὀρθογώνιων παραθύρων τῶν χορῶν, και Γ. Ὁρθογώνια παράθυρα στὴ λιτή. Εἰκόνα: Ν. ΧΑΡΚΙΟΛΑΚΗΣ, Παράδοση καὶ ἐξέλιξη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἡ παραδοσιακὴ ἐξέλιξη ἐνὸς ζωντανοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ μνημείου καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἀρχαιολογικῆς ἀντίληψης γιὰ τὴ διατήρησι τοῦ σήμερα, Ι.Μ. Σταυρονικήτα 2013. © Ι.Μ. Σταυρονικήτα.



Εἰκ. 2. Σχέδιο τοῦ διλόβου παραθύρου. (α) Κιονόκρανο (β) Κιονίσκος © Ι. Μ. Σταυρονικήτα.



Εικ. 3. Σωζόμενο δίλοβο παράθυρο στην κόγχη τῆς τραπέζης τῆς μονῆς Σταυρονικήτα.



Εικ. 4. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ πρὶν τὴν ἀντικατάσταση (ἐξωτερικὴ ὄψη).



Εικ. 5. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Στὸ ἐπάνω μέρος φαίνονται ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.



Εικ. 6. Τὸ παράθυρο τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, ὅπου ξεχωρίζει ὁ κιονίσκος ὡς περβάζι.



Είκ. 7. Ὁ κιονίσκος τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ με διαστάσεις 33,5x11x93 ἐκ.



Είκ. 8. Τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Καὶ ἐδῶ φαίνονται, στὸ ἐπάνω μέρος, ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.



Εἰκ. 9. Τὸ ἐπάνω μέρος τοῦ παραθύρου τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὴν κορνίζα.



Εἰκ. 10. Τὸ παράθυρο τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ τὸν κιονίσκο νὰ ξεχωρίζει ὡς περβάζι.



Είχ. 11. Ὁ κιονίσκος τοῦ δεξιοῦ χοροῦ μὲ διαστάσεις 32,5x11x90,5 ἐχ.

Είχ. 12. Τὸ μικρὸ παράθυρο δίπλα ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ χορὸ (ἐξωτερικὴ ὄψη), δυτικὰ πρὸς τὴν λιτὴ, (βλ. εἰχ. 1. Β), πρὶν τὴν ἀντικατάσταση.

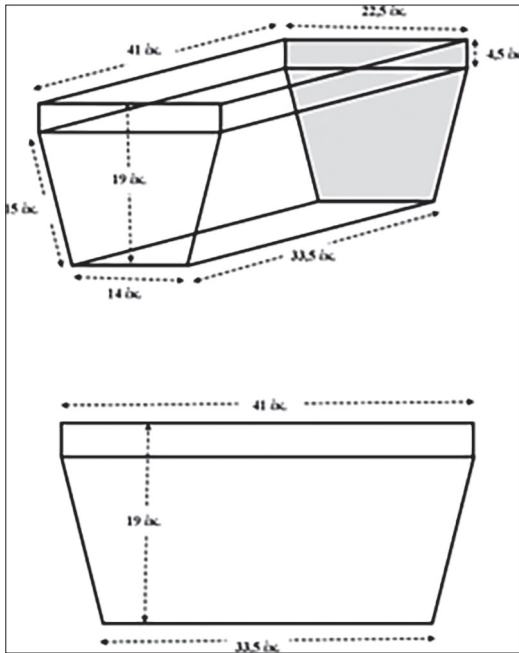




Είχ. 13. Τὸ μικρὸ παράθυρο πίσω ἀπὸ τὸν ἀριστερὸ χορὸ (ἐξωτερικὴ ὄψη) μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος, ὅπου ξεχωρίζει τὸ κιονόγρανο ὡς περβάζι.



Είχ. 14. Τὸ κιονόγρανο τοῦ μικροῦ παραθύρου τῆς εἰχ. 13.



Είχ. 15. Σκιαρίφημα με τις διαστάσεις τοῦ κιονόκρανου τῆς εἰχ. 13.



Είχ. 16. Τὸ μικρὸ παράθυρο δίπλα ἀπὸ τὸν δεξιὸ χορὸ (ἐξωτερικὴ ὄψη), δυτικὰ πρὸς τὴν λιτή (Είχ. 1. Β), μετὸ κιονόκρανο ὡς περβάζι.



Εἰκ. 17. Ἐστίαση στὸ κιονόκρανο, τοῦ παραθύρου τῆς εἰκ. 16, στὸ σημεῖο τῆς ἐπιγραφῆς.



Εἰκ. 18. Ἡ σωζόμενη ἐπιγραφὴ: [...], Κριτὸς | του Θεοφάνους | καὶ Σιμεὼν | μ(ονα)χ(ών).



Είγ. 19. Τὸ νότιο παράθυρο τῆς λιτῆς μετὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ ἐπιχρίσματος. Στὸ ἐπάνω μέρος ξεχωρίζουν τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὰ τόξα τῶν λοβῶν.



Είγ. 20. Ἡ ἐπιγραφή στὸ ἐσωτερικὸ νοτιοδυτικὸ ἄκρο τῆς λιτῆς.

THE SIGNATURE OF THEOPHANES THE CRETAN AT THE HOLY MONASTERY
OF STAVRONIKITA, MOUNT ATHOS

This article presents the discovery of Theophanes the Cretan's signature in the katholikon of the Monastery of Stavronikita on Mount Athos, resolving a long-standing scholarly question. While the attribution of the church's wall paintings to Theophanes had been firmly established through stylistic analysis and corroborated by a manuscript notation mentioning that he and his son Symeon completed the frescoes in January 1546, physical evidence of his signature had remained elusive despite reports from 19th-century travelers Porphyriy Uspenskiy (1846) and Antonin Kapustin (1859) of an inscription above the right choir window. During recent restoration work replacing deteriorated window frames of the katholikon, two rectangular windows were discovered to have originally been bilobed Byzantine-style windows. Consequently, a marble column capital was found reused as a lintel that preserved part of a painted soffit bearing Theophanes' signature. This discovery confirms that the window modifications occurred most likely between 1859 and 1968 and provides tangible evidence of the collaboration between Theophanes and his son Symeon.

