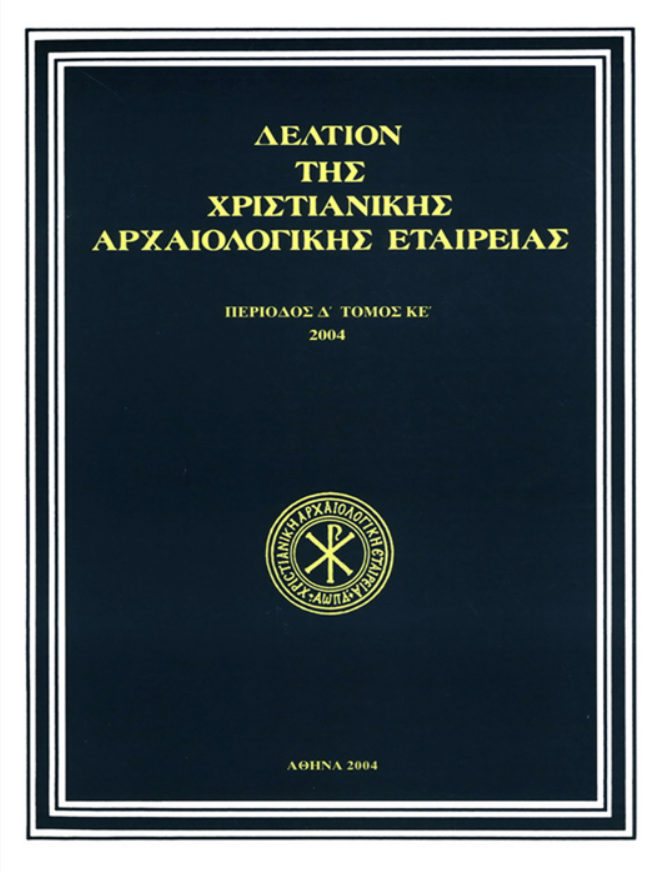
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 25 (2004)

Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004), Περίοδος Δ'



Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15ο έως τις αρχές του 19ου αι.

Κωνσταντίνος Μ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

doi: 10.12681/dchae.407

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ Κ. Μ. (2011). Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15ο έως τις αρχές του 19ου αι. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *25*, 37–56. https://doi.org/10.12681/dchae.407

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15ο έως τις αρχές του 19ου αι.

Κωνσταντίνος ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

Τόμος ΚΕ' (2004) • Σελ. 37-56

ΑΘΗΝΑ 2004

www.deltionchae.org

Κωνσταντίνος Μ. Βαφειάδης

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΤΙΣ ΚΑΡΥΕΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ ΑΠΟ ΤΟ 15ο ΕΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ*

Τα κελλιά των Καρυών του Αγίου Όρους έχουν ιδιάζουσα το καθένα ιστορία. Μερικά από τα σωζόμενα σήμερα κελλιά συνδέουν την ίδρυσή τους με βυζαντινές μονές της περιοχής, όπως το κελλί του Ραβδούχου (998), της Μεγάλης Παναγιάς (1009), του Αγίου Νικολάου του Καπρούλη (1066), του Αγίου Σάββα (1193), του Αγίου Τρύφωνος (1304) κ.ά. Τα καθιδρύματα αυτής της κατηγορίας δέχθηκαν τις ευγενικές χορηγίες και τη συνδρομή των ηγεμόνων και, μετά την παγίωση του αριθμού των κυρίαρχων μονών στον Άθω, συνέχισαν την ιστορική τους διαδρομή ως κελλιά εξαρτώμενα από το Πρωτάτο και αργότερα από τις μονές. Στα υψιστάμενα μονύδρια των Καρυών προστέθηκαν βαθμιαία και τα κονάκια των μονών του Άθω, που από το 16ο αιώνα τουλάχιστον βρίσκονται στην περιοχή προκειμένου να φιλοξενήσουν κυρίως τους αντιπροσώπους τους στην Κοινή Σύναξη.

Οι κεντρικοί διοικητικοί μηχανισμοί του Αγίου Όρους διαμορφώθηκαν ευθύς εξαρχής στις Καρυές, γύρω από το ναό του Πρωτάτου (964 ή 970-980)[1]. Βάση των θεσμών διοίκησης αποτέλεσαν κυρίως τα Τυπικά. Αλλά και οι εκάστοτε αναφυόμενες πρακτικές ανάγκες, καθώς και οι ιστορικές συγκυρίες, διαμόρφωσαν σταδιακά όλο το πλέγμα και τους μηχανισμούς της κεντρικής διοίκησης στην ιερή Χερσόνησο. Έτσι, η διαμόρφωση της πολίχνης των Καρυών γύρω από το ναό του Πρωτάτου ήταν συνάρτηση δύο κυρίως παραγόντων: του ιδιόμορφου ιδιοκτησιακού καθεστώτος του Πρωτάτου και του αντιπροσωπευτικού συστήματος διακυβέρνησης των Αθωνιτών.

Ωστόσο, η αριθμητική αύξηση των κελλιών σε όλο το Άγιον Όρος, ιδιαίτερα μετά το 16ο αιώνα, ήταν αποτέλεσμα των σταθερά φυγόκεντρων τάσεων και της ιδιορρυθμίας των κελλιωτών μοναχών, ήδη από τις αρχές της οθωμανικής κατοχής (1423/24), τάσεις που έβαιναν παράλληλα με τη βαθμιαία εξασθένηση των συνεκτικών θεσμών της κεντρικής διοίκησης του Αγίου Όρους. Επιπροσθέτως, οι κατά το 18ο αιώνα βιοτεχνικές και εμπορικές δραστηριότητες γύρω από το διοικητικό κέντρο της αθωνικής πολιτείας, σε συνδυασμό με την υπερβολική αύξηση του αριθμού των λαϊκών που εργάζονταν ή εμπορεύονταν εκεί, υπήρξαν καίριοι παράγοντες που συνέβαλαν στην οικονομική, οικιστική και καλλιτεχνική ανάπτυξη της περιοχής[2].

---

* Το άρθρο αποτελεί συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων μεταβυζαντινών τοιχογραφιών που απαντούν στην περιοχή των Καρυών, πλην της μονής Κουτλουμουσίου. Το εν λόγω αρχαιολογικό υλικό, στο μεγαλύτερό του μέρος, καταγράφηκε και διερευνήθηκε κατά τα έτη 2001 και 2002. Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον κ. Κρίτωνα Χρυσοχοΐδη, Διευθυντή Ερευνών του Ινστιτούτου Βυζαντινών Ερευνών του Ε.Ι.Ε. για τις πολύτιμες συμβουλές του. Οφείλω επίσης να ευχαριστήσω τον επί των επιστημονικών θεμάτων του Αγίου Όρους φροντιστή σιμωνοπετρίτη ιερομόναχο π. Ιουστίνο για τις πολύτιμες πληροφορίες και το αδημοσίευτο υλικό που έθεσε στη διάθεσή μου.

1. Για την ιστορία του ναού βλ. G. Millet - J. Pargoire - L. Petit, *Recueil des inscriptiones chrétiennes de l'Athos* (BEFAR, 91), Παρίσι 1904, 1-13. Κ. Βλάχος (διάκονος), *Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω καί αἱ ἐν αὐτῇ μοναί καί μοναχοί πάλαι τε καί νῦν*, Βόλος 1903, 159-168. Γ. Σμυρνάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος Ἄθω*, Αθήνα 1903 (ανατύπ. Καρυές Αγίου Όρους 1988, με πρόλογο και ευρετήριο), 690-703. Dénise Papachryssanthou, *Archives de l'Athos, VII: Actes du Prôtaton,* Παρίσι 1975, κυρίως 111-129. Ι.Π. Μαμαλάκης, *Το Άγιον Όρος (Άθως) διά μέσου των αιώνων*, Θεσσαλονίκη 1971, 211-216 και σποράδην. Δ. Παπαχρυσάνθου, *Ο αθωνικός μοναχισμός. Αρχές και οργάνωση*, Αθήνα 1992, 390, υποσημ. 218 και 393 υποσημ. 236 (στο εξής: *Ο αθωνικός μοναχισμός*). Κ. Χρυσοχοΐδης, Πρωτάτο, το κέντρο του αθωνικού μοναχισμού, *Κειμήλια Πρωτάτου,* Ι.Κ. Αγίου Όρους Άθω 2000, τ. Α', 25-28, 30-31, 35.

2. Για το θέμα βλ. Βλάχος, ό.π., 75-130. Σμυρνάκης, ό.π., σποράδην. Μ. Μεταξάκης, *Τὸ Ἅγιον Ὄρος καί ἡ ρωσική πολιτική ἐν Ἀνατολῇ*, εν Αθήναις 1913. Α.Γ. Λαυριώτης, Τό Ἅγιον Ὄρος μετά τήν ὀθωμανικήν κατάκτησιν, *ΕΕΒΣ* 32 (1963), 113-261. Μαμαλάκης, ό.π., σποράδην. *Actes du Prôtaton*, ό.π., 17-44. Παπαχρυσάνθου,

Από το πλήθος των σωζόμενων σήμερα κελλιών της πολίχνης των Καρυών τριάντα τουλάχιστον κοσμούνται με τοιχογραφίες, συχνά σε αποσπασματική κατάσταση, που ανήκουν σε περισσότερες από μία φάσεις. Στη συντριπτική τους πλειονότητα τα εντοίχια αυτά εικονογραφικά σύνολα χρονολογούνται στα μετά την Άλωση χρόνια, συμπεριλαμβανομένων και των μεταβυζαντινών τοιχογραφιών του ναού του Πρωτάτου. Μόνο ένας κελλιωτικός μνημειακός διάκοσμος ανάγεται στα βυζαντινά χρόνια, αυτός του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου, της πρώην μονής του Ραβδούχου, με αρχαιότερη μνεία το έτος 998[3]. Σύμφωνα με τον Π. Μυλωνά ο ναός του κελλιού δέχθηκε πιθανότατα αναστηλωτικές επεμβάσεις στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, στα πλαίσια των οποίων ξύλινο δάπεδο διαχώρισε το αρχιτεκτόνημα σε δύο καθ' ύψος επίπεδα[4]. Έτσι, μόνον ο όροφος έχει σήμερα λειτουργική χρήση. Από τον αρχικό (;) διάκοσμο του ορόφου σώζονται δύο μόνο παραστάσεις που χρονολογούνται γύρω στο 1200[5]. Αναφέρομαι στις μορφές των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, που βρίσκονται στην ανατολική όψη του νοτιοδυτικού και του βορειοδυτικού πεσσού αντίστοιχα[6]. Στην ίδια περίοδο χρονολογούνται πιθανώς και τα διακοσμητικά θέματα του ισόγειου χώρου.

Επισημαίνεται ότι, εκτός από τα ανωτέρω διακοσμητικά θέματα, ο ισόγειος χώρος περιλαμβάνει και εικονιστικά θέματα σε εξίτηλη όμως και αποσπασματική κατάσταση. Μολονότι αυτά έχουν ήδη εντοπιστεί[7], δεν έχουν απασχολήσει έως σήμερα τους ερευνητές. Πρόκειται για δεύτερο στρώμα τοιχογραφιών με ολόσωμες κυρίως μορφές ιεραρχών και μαρτύρων. Δυστυχώς τα ανώτερα τμήματα των μορφών έχουν καταστραφεί καθώς τέμνονται από το ξύλινο δάπεδο του ορόφου. Αν όντως το πάτωμα αυτό κατασκευάστηκε στο δεύτερο μισό του 14ου αιώνα, τότε οι τοιχογραφίες θα πρέπει να χρονολογηθούν πριν από την εποχή αυτή. Κρίνοντας μάλιστα από το εικαστικό τους ιδίωμα (σχέδιο, σωματικό εύρος, πτυχολογία κ.ά.) δεν φαίνεται να έχουν καμιά υφολογική συγγένεια με τις δύο παραστάσεις του ορόφου. Αντίθετα, αναγνωρίζονται σε αυτές τεχνοτροπικά στοιχεία της παλαιολόγειας περιόδου. Συνεπώς, δεν είναι διόλου άτοπο να υποθέσει κανείς ότι ο εν λόγω διάκοσμος φιλοτεχνήθηκε στην πρώτη πεντηκονταετία του 14ου αιώνα.

Με τις τοιχογραφίες του ορόφου και του ισόγειου χώρου στο ναό του κελλιού του Ραβδούχου και την προγενέστερη των τελευταίων διακόσμηση του ναού του Πρωτάτου (γύρω στο 1300)[8] κλείνει η μέχρι σήμερα γνωστή βυζαντινή μνημειακή εικαστική παραγωγή στην περιοχή των Καρυών. Έκτοτε η καλλιτεχνική δημιουργία δεν θα αφήσει ίχνη, πιθανότατα λόγω της γενικότερης αστάθειας και της οικονομικής δυσπραγίας των αγιορειτικών μονών και του Πρωτάτου. Θα πρέπει να παρέλθει ενάμισης σχεδόν αιώνας, για να διαπιστώσουμε και πάλι κάποια εικαστική μαρτυρία στους ναούς της περιοχής.

Στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα η καλλιτεχνική δραστηριότητα στις Καρυές φαίνεται να ανακάμπτει. Στα χρόνια αυτά θα πρέπει να τοποθετηθούν οι τοιχογραφίες του εγγύς των ορίων των Καρυών κελλιού της Μεγάλης Παναγιάς, το οποίο ανήκει στη μονή Κουτλουμουσίου. Στο χώρο αυτό υπήρχε άλλοτε μονή, γνωστή

ό.π., σποράδην. Κ. Χρυσοχοΐδης, Παραδόσεις και πραγματικότητες στο Άγιον Όρος στα τέλη του ΙΕ' και στις αρχές του ΙΣΓ' αιώνα, *Ο Άθως στους 14ο-16ο αιώνες, Αθωνικά Σύμμεικτα* 4 (1997), 99-131. Δ. Παπαχρυσάνθου, Η διοίκηση του Αγίου Όρους (1600-1927), *Αθωνικά Σύμμεικτα* 6 (1999), 13-54. Χρυσοχοΐδης, Πρωτάτο, ό.π., 19-41. Για τα κελλιά ιδίως βλ. Βλάχος, ό.π., 36-38, 134-137, 151-159 και σποράδην. Σμυρνάκης, ό.π., 344 κ.ε. και 701-703. Λαυρεώτης, ό.π., 126-127. M. Živojinović, *Svetogorske kelije I pirgovi u sredujem veku*, Βελιγράδι 1972, σποράδην. Μαμαλάκης, ό.π., 321-334, 506-514 και σποράδην. Παπαχρυσάνθου, *Ο αθωνικός μοναχισμός*, 54-81, 113-135, 251-286 και σποράδην. Για την αγορά των Καρυών βλ. Σμυρνάκης, ό.π., 701-703. Λαυρεώτης, ό.π., 239-251.

3. Για το κελλί του Ραβδούχου, που ανήκει στη μονή Παντοκράτορος, βλ. Σμυρνάκης, ό.π., 535-536. Σπ. Λάμπρος, Τά πάτρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους, *ΝΕ* 9 (1912), 221. Μαμαλάκης, ό.π., 108, 110, 121, 135, 334 και σποράδην. V. Kravari, *Archives de l'Athos, XVI: Actes du Pantocrator*, Παρίσι 1991, 12-25, 29-31 και αριθ. 3-5, 7, 14, 18, 24. Παπαχρυσάνθου, ό.π., 246-247, υποσημ. 319, 320. Α. Πάρδος, Αρχείο της Ι.Μ. Παντοκράτορος. Επιτομές εγγράφων, 1039-1801. Μέρος Α', *Αθωνικά Σύμμεικτα* 5 (1998), αριθ. 5, 6, 7, 17, 21, 29, 35, 37, 38, 41, 107. P.M. Mylonas, Two Middle-Byzantine Churches on Athos, *Actes du XVe CIEB, II. Art et Archéologie*, Αθήνα 1981, 545-550.

4. Για το οικοδόμημα βλ. Mylonas, ό.π., 545-559.

5. V.J. Djurić, La peinture murale byzantine au XIIe et XIIIe siècles, *Actes du XVe CIEB, III. Art et Archéologie*, Αθήνα 1981, 23.

6. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 97.2-4 (στο εξής: *Athos*).

7. Mylonas, ό.π., 550.

8. Βιβλιογραφία για τη διακόσμηση του Πρωτάτου βλ. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, Διάγραμμα της μνημειακής ζωγραφικής κατά τη βυζαντινή περίοδο (963-1453), *Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού, 9ος-20ος αιώνες, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου με θέμα «Οι δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού: Πορευθέντες μάθετε»*, Αθήνα 1996, 159-160.

Εικ. 1. Κελλί Μεγάλης Παναγιάς, βορειοανατολικός πεσσός. Ο άγιος Νικόλαος (γ' τέταρτο του 15ου αι.).

Εικ. 2. Κελλί Μεγάλης Παναγιάς, νοτιοανατολικός πεσσός. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος (γ' τέταρτο του 15ου αι.).

με το όνομα Γομάτου ή Γεμάτου ήδη από το έτος 1009[9]. Δεν είναι καθόλου βέβαιο αν ορισμένα τμήματα τοιχοποιίας στο κελλί αυτό συνδέονται με την προρρηθείσα βυζαντινή μονή. Ο ναός ανακαινίσθηκε πλήρως το έτος 1672 και, όπως φαίνεται, διευρύνθηκε και διαμορφώθηκε στον τύπο του συνεπτυγμένου σταυροειδή εγγεγραμμένου ναού με τρούλλο χωρίς τύμπανο[10].

Στο εν λόγω κτίριο εικονίζονται μέχρι την οσφύ οι μορφές των αγίων Νικολάου και Ιωάννου του Προδρόμου, στη δυτική όψη του βορειοανατολικού και του νοτιοανατολικού πεσσού στήριξης του τρούλλου αντίστοιχα[11]. Λόγω της θέσης τους προσλαμβάνουν προσκυνηματικό χαρακτήρα που ενισχύεται και από το γεγονός ότι λειτουργούν ως εικόνες του τέμπλου. Και οι δύο ιερές μορφές εικονίζονται μετωπικές και μάλλον άκαμπτες, εξαϋλωμένες στο δυσδιάστατο δίχρωμο καθ' ύψος βάθος τους. Με βλέμμα στοχαστικό και βαρύθυμο κοιτάζουν το θεατή κατευθείαν στα μάτια. Ο άγιος Νικόλαος εικονογραφείται στον τύπο του ιεράρχη που ευλογεί με το ένα χέρι, ενώ με το άλλο κρατάει διάλιθο κλειστό ευαγγέλιο. Φοράει βαθυκόκκινο ακόσμητο φαιλόνιο και λευκό ωμοφόριο διακοσμημένο με μαύρους σταυρούς (Εικ.

9. Σμυρνάκης, ό.π., 521-522. Λάμπρος, ό.π., 222. P. Lemerle, *Archives de l'Athos, II: Actes de Kutlumus,* Παρίσι 1946, αριθ. 27. Παπαχρυσάνθου, *Ο αθωνικός μοναχισμός*, 132-134, όπου και τα σχετικά έγγραφα. M. Živojinović - V. Kravari - Ch. Giros, *Archives de l'Athos, XX: Actes de Chilandar, I: Des origines à 1319*, Παρίσι 1998, αριθ. 1.

10. Για τον εν λόγω αρχιτεκτονικό τύπο βλ. Μ.Δ. Πολυβίου, *Το καθολικό της μονής Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός και κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, Αθήνα 1999, 96-97, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

11. Οι τοιχογραφίες είναι, από όσο γνωρίζω, αδημοσίευτες.

1). Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος εικονίζεται οστεώδης, με τα μαλλιά λυτά σε τρεις πλοκάμους να πέφτουν, εκατέρωθεν, στους ώμους. Είναι ντυμένος με γλαυκόχρωμη μηλωτή και με ριγμένο στον αριστερό του ώμο ωχροκάστανο ιμάτιο. Ευλογεί με το δεξί στραμμένο προς τα μέσα και μπροστά στο στήθος χέρι του, ενώ με το άλλο κρατάει ψηλή σταυροφόρο ράβδο (Εικ. 2).

Ο εικονογραφικός τύπος της μορφής του αγίου Νικολάου που κοσμεί το κελλί της Μεγάλης Παναγιάς έχει παλαιολόγεια καταγωγή. Απαντά στο καθολικό της μονής Dečani (1346/47)[12] καθώς και σε ικανό αριθμό φορητών εικόνων, όπως αυτές από το ναό της Παναγίας Γοργοεπηκόου στη Βέροια (περί το 1300)[13] και από το ναό της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα (δεύτερο μισό του 14ου αι.)[14], καθώς και στις εικόνες που σώζονται στη μονή Χιλανδαρίου (μέσα του 14ου αι.)[15] και στη μονή Κουτλουμουσίου (μέσα του 14ου αι.)[16].

Αλλά και ο εικονογραφικός τύπος του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή ανάγεται σε παλαιολόγεια έργα, όπως διαπιστώνεται από τη σύγκριση με την τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Παντοκράτορος (1363)[17]. Ας σημειωθεί ότι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος εντοπίζεται σε μικρό αριθμό εικόνων της παλαιολόγειας περιόδου, με τη διαφορά ότι εδώ ο Ιωάννης φοράει μόνο τη μηλωτή, αφήνοντας το δεξιό μέρος του σώματός του ακάλυπτο και ότι η σταυροφόρος ράβδος που κρατάει έχει στην κορυφή μετάλλιο με την προτομή του Χριστού. Αναφέρω ενδεικτικά την εικόνα του Προδρόμου που βρίσκεται επίσης στη μονή Παντοκράτορος (1363)[18], την εικόνα στο ναό της Αγίας Αικατερίνης στην Κέρκυρα (πρώτο μισό του 14ου αι.)[19], καθώς και την εικόνα που ανήκει τώρα στη συλλογή Eric Bradley (πρώιμος 15ος αι.)[20]. Επισημαίνεται επίσης ότι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος θα διαδοθεί στη μεταβυζαντινή μνημειακή ζωγραφική, με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα στα καθολικά των μονών Κουτλουμουσίου (1540) και Διονυσίου (1547)[21].

Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των δύο τοιχογραφιών της Μεγάλης Παναγιάς αποδίδονται με σκοτεινόχρωμες λεπτές γραμμές, όπως και η τριχοφυΐα. Το πρόσωπο πλάθεται με βαθμιαία φωτιζόμενη ωχροκόδινη σάρκα πάνω σε ωχροκάστανο προπλασμό. Ο όγκος των μορφών αποδίδεται με τονική διαβάθμιση, ενώ η μετάβαση από το φως στη σκιά είναι σχετικά τραχύτερη, ώστε να ορίζεται ο όγκος με αυστηρότητα. Ορισμένα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά, όπως τα πτερύγια των αυτιών του αγίου Νικολάου και οι παρειές του Προδρόμου, αποδίδονται σχηματοποιημένα. Η πτυχολογία δεν δείχνει ιδιαίτερα επιμελημένη. Το σχέδιο γενικά χαρακτηρίζεται από σχετική δυσκαμψία και από μειωμένο ενδιαφέρον για τις πλαστικές αξίες. Από τεχνικής πλευράς ο ζωγράφος δούλεψε με την τεχνική της φορητής εικόνας πρώτα σε νωπό ασβεστοκονίαμα, έως ότου τελείωσε τα ενδύματα και το πρώτο στρώμα σάρκας, και στη συνέχεια ολοκλήρωσε το έργο του επί ξηρού κονιάματος.

Τα ανωτέρω τεχνοτροπικά γνωρίσματα εντάσσουν το έργο στο αυστηρού και κλασικίζοντος ρυθμού καλλιτεχνικό ύφος ορισμένων μακεδονικών εργαστηρίων του 15ου αιώνα[22]. Πρόκειται για μανιεριστικό ιδίωμα μεγάλης διάρκειας και ποικίλων εκφάνσεων, που διαφοροποιείται σαφώς από τα σύγχρονα αφελούς εμπνεύσεως και χωρίς λόγιες αξιώσεις έργα ζωγράφων της νότιας Βαλκανικής, αλλά και από το κυρίαρχο την εποχή αυτή εξπρεσιονιστικό ύφος ορισμένων εργαστηρίων της ίδιας περιοχής[23]. Το τεχνοτροπικό αυτό ιδίωμα ανάγει τα πρότυπά του απευθείας στον όψιμο παλαιολόγειο ακαδημαϊσμό, όπως αυτός αξιοποιήθηκε και ερμηνεύθηκε

12. Vl. Petković, *Manastir Dečani*, Βελιγράδι 1941, τ. II, πίν. CXI.1.
13. Θ. Παπαζώτος, *Βυζαντινές εἰκόνες τῆς Βέροιας*, Αθήνα 1995, 47, πίν. 18.
14. S. Gabelić, Diversity in Fresco Painting of the Mid-Fourteenth Century: The Case of Lesnovo, *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire, Papers from the Colloquium Held at Princeton University, 8-9 May 1989* (επιμ. S. Čurčić - D. Mouriki), Princeton, N.J. 1991, 189, εικ. 7.
15. D. Talbot-Rice, *Art of the Byzantine Era*, Λονδίνο 1994², εικ. 199.
16. Ε. Τσιγαρίδας, *ΑΔ* 31 (1976), Χρονικά, 288, πίν. 234α.
17. Millet, *Athos*, πίν. 96.2.
18. Τ. Παπαμαστοράκης, Εἰκόνες 13ου-16ου αἰώνα, *Εἰκόνες Μονῆς Παντοκράτορος*, Άγιον Όρος 1998, 62-66, εικ. 25-26.
19. Π.Λ. Βοκοτόπουλος, *Εἰκόνες τῆς Κερκύρας*, Αθήνα 1990, αριθ.
20. *Splendeur de Byzance, Europalia*, κατάλογος έκθεσης, Βρυξέλλες 1982, αριθ. 10.
21. Millet, *Athos*, πίν. 161. *Ἱερά Μονή Ἁγίου Διονυσίου. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ*, Άγιον Όρος 2003, εικ. 510γ και 512.
22. Για το καλλιτεχνικό αυτό ρεύμα βλ. M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Αθήνα 1989, 106-116, ιδίως 109. E. Georgitsoyanni, *Les peintures murales du Vieux Catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores (1483)*, Αθήνα 1992, 461.
23. Για τις τάσεις αυτές στο 15ο αιώνα βλ. Garidis, ό.π., 57-152. G. Subotić, *L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle*, Βελιγράδι 1980, 192-225. Για το «εργαστήριο της Καστοριάς» βλ. Georgitsoyanni, ό.π. G. Gerov, La peinture monumentale en Bulgarie pendant la deuxième moitié du XVe-début du XVIe siècle. Nouvelles données, *Ζητήματα*

από την καλλιτεχνική αντίληψη των εργαστηρίων της Μακεδονίας του όψιμου 14ου αιώνα, στις τοιχογραφίες λόγου χάριν του ναού του Αγίου Γεωργίου του Βουνού στην Καστοριά (περί το έτος 1385)[24] ή στην εικόνα του αγίου Προκοπίου από τη Βέροια (τέλος του 14ου αι.)[25]. Όσο όμως προχωρούμε μέσα στο 15ο αιώνα τα ίδια τεχνοτροπικά γνωρίσματα, που απαντούν σε μεγάλο αριθμό ναών της περιοχής, πυκνώνουν και τυποποιούνται όλο και περισσότερο. Μάλιστα, προς το τέλος του αιώνα η σχηματοποίηση και η επιπεδότητα φθάνει στην υπερβολή, όπως παρατηρούμε σε εικόνα με την προτομή του Ιωάννη του Προδρόμου στη Συλλογή Τσακύρογλου (τέλος του 15ου αι.)[26] και στην τοιχογραφία με τη μορφή του αγίου Νικολάου στο ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίττας στη Βέροια (τέλος του 15ου αι.)[27]. Σε σύγκριση με τις δύο αυτές μορφές οι τοιχογραφίες της Μεγάλης Παναγιάς, παρότι δεν είναι άμοιρες σχηματοποίησης, δεν φθάνουν στην υπερβολή. Τα πρόσωπα διατηρούν ως ένα βαθμό τη φυσικότητα και την πλαστικότητά τους. Ο ζωγράφος του κελλιού της Μεγάλης Παναγιάς δεν έχει χειραφετηθεί ολοκληρωτικά από την παράδοση του όψιμου 14ου αιώνα. Παρά την όποια τυποποίηση, η πνοή της εξιδανικευμένης και αριστοκρατικής καλαισθησίας των παλαιολόγειων χρόνων δεν έχει ακόμη σβήσει, πράγμα που συνηγορεί στην πριν από το τέλος του 15ου αιώνα χρονολόγησή τους, ίσως μάλιστα στο τρίτο τέταρτο.

Σε κάθε περίπτωση ο ζωγράφος της Μεγάλης Παναγιάς, με την αυστηρότητα και την «ιερατική» ακαμψία των περιγραμμάτων και τη λιτότητα στην απόδοση μιας μάλλον επίπεδης φόρμας, εκφράζει ένα ήθος αυστηρά ιδεαλιστικό, θα έλεγε κανείς μοναστικό. Και αυτό δεν μπορεί να είναι άσχετο με την επίδραση που άσκησε στον καλλιτέχνη το περιβάλλον εντός του οποίου εργάστηκε.

Έχει υποστηριχθεί από τον Μ. Γαρίδη ότι το εν λόγω τεχνοτροπικό ρεύμα του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, που βαίνει παράλληλα με την ομόλογη τέχνη των «κρητικών» ζωγράφων έως και το 16ο αιώνα, θα μπορούσε να απηχεί τις προτιμήσεις μοναστικού περιβάλλοντος, όπως το Άγιον Όρος, πριν από την εμφάνιση εκεί της λεγομένης «κρητικής σχολής». Αλλά όπως έγραψε ο ίδιος «δεν γνωρίζουμε τέτοιο παράδειγμα παρά μόνο από τον απόηχο που είχαν στο 16ο αιώνα»[28]. Κατά συνέπεια ο εντοπισμός και η δημοσίευση των τοιχογραφιών του κελλιού της Μεγάλης Παναγιάς εδραιώνει την άποψη του Γαρίδη και πιστοποιεί τη σχέση του καλλιτεχνικού αυτού ύφους με τις αισθητικές αντιλήψεις των αγιορειτών ιδιαίτερα μοναχών κατά την εποχή αυτή.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε πως η πολλαπλή συμβολή και η ειδική σημασία του έργου του ανώνυμου μακεδόνα καλλιτέχνη που ζωγράφισε το ναό του κελλιού της Μεγάλης Παναγιάς έγκειται στο ότι συμπληρώνει τις γνώσεις μας για τις αισθητικές αναζητήσεις και τη ζωγραφική στον Άθω κατά το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, αλλά και στο ότι προαγγέλλει την πλήρη επικράτηση του κλασικισμού των «κρητικών» ζωγράφων στις Καρυές λίγο πριν από τα μέσα του 16ου αιώνα, καθώς αποτελεί συνδετικό κρίκο μεταξύ των τοιχογραφιών της πρόσοψης του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο κελλί του Αγίου Προκοπίου[29] και των τοιχογραφιών της Μολυβοκκλησιάς (1536).

Στην καμπή του 15ου προς το 16ο αιώνα θα μπορούσαν ίσως να τοποθετηθούν χρονικά ορισμένα υπολείμματα τοιχογραφιών στο όπισθεν του Διοικητηρίου των Καρυών ευρισκόμενο κελλί του Αγίου Νικολάου του Καπρούλη της μονής Σίμωνος Πέτρας. Το κελλί αυτό ήταν κάποτε μονή με το ίδιο όνομα και με παλαιότερη μνεία το 1066[30]. Από το ναό του κελλιού σώζονται σήμερα ελάχιστα τμήματα τοιχοποιίας στον ημιυπόγειο τώρα

μεταβυζαντινής ζωγραφικής στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη. Πρακτικά επιστημονικού διημέρου, 28-29 Μαΐου 1999 (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), Αθήνα 2002, 141-177.

24. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου του Βουνού Καστοριάς, στο *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Θεσσαλονίκη 1999, 211-250, εικ. 123-146.

25. Παπαζώτος, ό.π. (υποσημ. 13), 55, πίν. 47.

26. Α. Καρακατσάνη, *Συλλογή Γεωργίου Τσακύρογλου. Εἰκόνες*, Αθήνα 1980, αριθ. 11.

27. Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης*, Αθήνα 1994, 275-277, πίν. 73β.

28. Garidis, ό.π. (υποσημ. 22), 109.

29. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στο κελλί του Αγίου Προκοπίου, ό.π. (υποσημ. 24), 103-116, εικ. 53-60β.

30. Για το κελλί βλ. D. Vamvakas, Note sur l'ancien monastère athonite de Kaproulis, *Byz* 30 (1980), 624-627. R.S. Nästurel, *Le Mont Athos et les Roumains. Recherches sur leurs relations du milieu du XIVe siècle à 1654* (OCA, 227), Ρώμη 1986, 287-288. Παπαχρυσάνθου, ό.π., 388 υποσημ. 212, 389 υποσημ. 217, 414 υποσημ. 330. Α. Γιαννακόπουλος, Αρχείο της Ι.Μ. Σταυρονικήτα. Επιτομές εγγράφων, 1533-1800, *Αθωνικά Σύμμεικτα* 8 (2001), αριθ. 17. J. Bompaire - T. Lefort - V. Kravari - G. Giros, *Archives de l'Athos, XX: Actes de Vatopédi*, Παρίσι 2001, αριθ. 8.

Εικ. 3. Πρωτάτο, νάρθηκας. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (1511/12).

χώρο. Δύο εξίτηλες μορφές διακρίνονται αριστερά της εισόδου, ο αρχάγγελος Μιχαήλ και αδιάγνωστος ιεράρχης[31]. Ο διάκοσμος σχετίζεται πιθανώς με τη διαμονή και τη δραστηριότητα του πρώτου Γαβριήλ στο εν λόγω κελλί, ήδη το 1500, όταν έλαβε από το βοεβόδα της Βλαχίας Ράντου Δ' τον Μεγάλο (1496-1508) ετήσια επιχορήγηση 3.000 άσπρων[32]. Παρά την κακή κατάσταση των τοιχογραφιών διαπιστώνει κανείς τρόπους χαρακτηριστικούς της τέχνης των εργαστηρίων της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας στο φθίνοντα 15ο αιώνα, όσον αφορά το σχέδιο και την απόδοση του όγκου των μορφών.

Το 1511/12 ανακαινίσθηκε και ιστορήθηκε ο νάρθηκας του Πρωτάτου, σύμφωνα με την αφιερωτική επιγραφή πάνω από την προς τον κυρίως ναό είσοδο του νάρθηκα. Από το διάκοσμο αυτό σώζεται σήμερα μόνον η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου (Εικ. 3)[33]. Η σύνθεση αυτή συνιστά εξαίρετο δείγμα εργασίας ενός προικισμένου με καλλιτεχνικές αρετές ζωγράφου. Το σχέδιό του είναι επιμελημένο και ευαίσθητο στην υποδήλωση της κίνησης. Ο όγκος αποδίδεται με ισορροπημένη φωτοσκίαση. Οι μορφές έχουν ικανοποιητικές αναλογίες, στιβαρή εσωτερική δομή καθώς και φροντισμένη πτυχολογία. Τα πρόσωπα είναι πλασμένα με ευαισθησία που παραπέμπει στη λόγια παράδοση του 14ου αιώνα. Αξίζει να σημειωθεί ότι η χρωματική κλί-

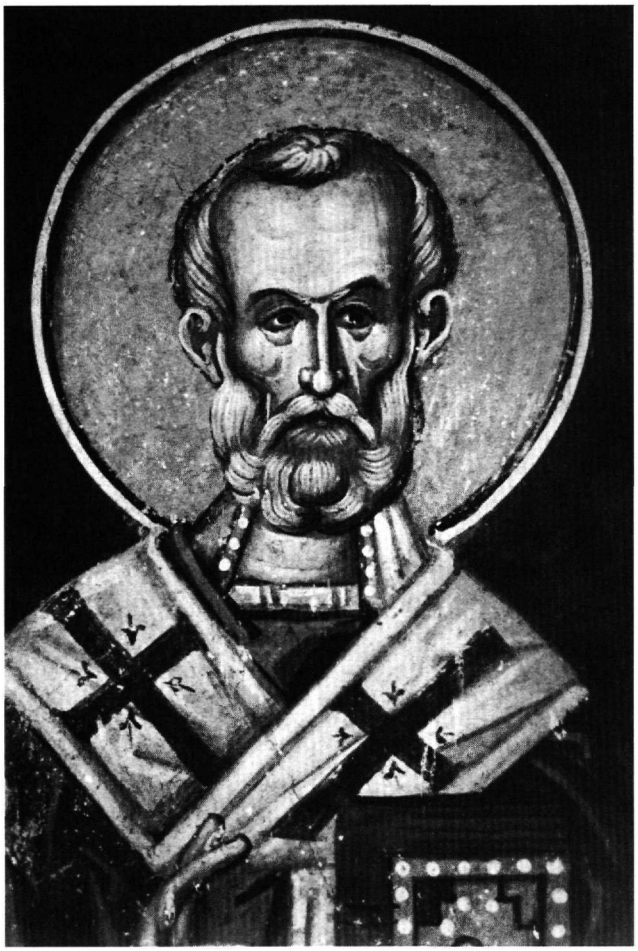
31. Αδημοσίευτες, από όσο γνωρίζω.

32. Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 2), 129. G. Subotić, Η καλλιτεχνική ζωή στο Άγιον Όρος πριν την εμφάνιση του Θεοφάνη του Κρητός, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (υποσημ. 23), 68 και υποσημ. 23.

33. Millet, *Athos*, πίν. 57.1. Garidis, ό.π. (υποσημ. 22), 136. Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 1), 127. Στην ίδια περίοδο ανάγεται επίσης ο διάκοσμος του βόρειου νάρθηκα (οικοδόμηση 1507/8), μέρη του οποίου διακρίνονται πίσω από τις υφιστάμενες σήμερα παραστάσεις των μέσων του 19ου αιώνα (Χρυσοχοΐδης, ό.π., 127).

μακα του καλλιτέχνη είναι αυτή που θα κυριαρχήσει στη ζωγραφική των μέσων του 16ου αιώνα στο Όρος. Όσον αφορά το ύφος, διαπιστώνουμε ότι ο ζωγράφος συνδυάζει στοιχεία από τις δύο κυριότερες τεχνοτροπικές τάσεις των εργαστηρίων εντοίχιας ζωγραφικής της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα[34]: από το εξπρεσιονιστικό-ρεαλιστικό ύφος, όπως οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στη μονή Poganovo (1500)[35] και από το κλασικίζον-συντηρητικό ύφος, όπως οι τοιχογραφίες στο ναό του Αγίου Γεωργίου στη μονή Kremikovci (1493-1503)[36].

Έχει υποστηριχθεί ότι η τοιχογραφία της Κοίμησης της Θεοτόκου στο νάρθηκα του Πρωτάτου εμφανίζει τα ίδια γενικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά με το διάκοσμο του παρεκκλησίου του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου στο βόρειο τμήμα του υπερώου στον ίδιο ναό (έτος οικοδόμησης 1507/8)[37]. Ωστόσο, η παράσταση αυτή επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από το προρρηθέν κλασικίζον-συντηρητικό ρεύμα του δεύτερου μισού του 15ου αιώνα, αντίθετα με τις κατά δεκαπέντε περίπου χρόνια μεταγενέστερες τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Προδρόμου, που διακοσμήθηκε το έτος 1525/26 επί πρώτου Γαβριήλ και των συμμοναστών του Γερασίμου και Μερκουρίου[38]. Το εικονογραφικό αυτό σύνολο δημοσιεύθηκε τελευταία από τον G. Subotić, ο οποίος ορθά το συνέδεσε με σλαβικής παιδείας, όχι όμως και καταγωγής, ζωγράφο, εξοικειωμένο αποκλειστικά με τα εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής ορισμένων μετακινούμενων στη νότια Βαλκανική εργαστηρίων στο τέλος του 15ου αιώνα (Εικ. 4)[39]. Σύμφωνα με τον Subotić, ο ίδιος ως φαίνεται ζωγράφος ιστορεί το τέμπλο του ναού στο κελλί του Αγίου Γεωργίου του Πλάκαρη που ανήκει στη μονή Παντοκράτορος[40], καθώς και το τέμπλο του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στο εγγύς του Πρωτάτου χιλανδαρινό κελλί του Φλασκά[41]. Στον ανατολικό τοίχο του ιερού



Εικ. 4. Πρωτάτο, παρεκκλήσιο Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου. Ο άγιος Νικόλαος (1525/26).

Βήματος του ναού του τελευταίου κελλιού σώζεται εξίτηλος εν πολλοίς εντοίχιος διάκοσμος που αποδόθηκε επίσης στο ζωγράφο του παρεκκλησίου του Προδρόμου, οπότε και χρονολογήθηκε στην τρίτη δεκαετία του 16ου αιώνα[42].

34. Για τις τεχνοτροπικές τάσεις των εν λόγω εργαστηρίων βλ. Subotić, ό.π. (υποσημ. 23), 192-225. Garidis, ό.π. (υποσημ. 22), 57-95. Georgitsoyanni, ό.π. (υποσημ. 22), 306-471, ιδίως 458-462.
35. Garidis, ό.π., 88-93.
36. Ό.π., 109-111. Gerov, ό.π. (υποσημ. 23), 149-151, όπου και βιβλιογραφία.
37. Garidis, ό.π., 136.
38. Για το παρεκκλήσιο του Προδρόμου βλ. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 698. Παπαχρυσάνθου, ό.π. (υποσημ. 1), 390 υποσημ. 218 και 393 υποσημ. 236. Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 2), 114 υποσημ. 69, 115 υποσημ. 70 και 126-127. Ο ίδιος, ό.π. (υποσημ. 2), 30-31.
39. Για τη ζωγραφική του παρεκκλησίου βλ. Subotić, Η καλλιτεχνική ζωή, ό.π. (υποσημ. 32), σποράδην, εικ. 1-8, σχεδ. 3 (βιβλιογραφία στην υποσημ. 8).
40. Για το κελλί βλ. Subotić, ό.π., 78 κ.ε., όπου και βιβλιογραφία στην υποσημ. 50.
41. Οι επιγραφές (στα σερβικά) είναι δημοσιευμένες. Για το κελλί βλ. Σμυρνάκης, ό.π., 702.
42. Subotić, ό.π., 73 κ.ε., εικ. 1-12, σχεδ. 1-10.

Εικ. 5. Κελλί Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μολυβοκκλησιάς, τρούλλος. Ο Χριστός Παντοκράτωρ και η Αγγελική Λειτουργία (1536).

Είναι νομίζουμε προφανές ότι τα τρία τελευταία σύνολα των αρχών του 16ου αιώνα συνιστούν ενότητα. Και αυτό, όχι μόνο λόγω του κοινού χωροχρονικού τους πλαισίου, αλλά και λόγω της τεχνοτροπικής τους συνάφειας, καθώς συνδέονται με τις εργασίες που έλαβαν χώρα στο διοικητικό κέντρο των Καρυών κατά την εποχή αυτή υπό την εποπτεία και με τη βούληση σλαβικής καταγωγής αθωνιτών αξιωματούχων του Πρωτάτου, κυρίως του ιερομονάχου Σεραφείμ και του πρώτου Γαβριήλ[43].

Στην τρίτη δεκαετία του 16ου αιώνα η εικαστική παραγωγή στο αγιώνυμο όρος του Άθω δέχεται ανανεωτική ώθηση από την παρουσία ζωγράφων που συντάσσονται με τις τεχνοτροπικές επιταγές ενός μεταπαλαιολόγειου κλασικίζοντος εικαστικού ρεύματος, παράλληλου και συναφούς με αυτό που εξετάστηκε παραπάνω, το οποίο θα ανανεώσει τα εκφραστικά μέσα και θα οδηγήσει τη μνημειακή ζωγραφική σε νέα ακμή. Πρόκειται για το καλλιτεχνικό ρεύμα που συνδέθηκε αποκλειστικά με τους κρητικούς ζωγράφους του 15ου αιώνα και ονομάστηκε «κρητική σχολή»[44].

Από την περίοδο αυτή έχουμε ένα μόνο μνημειακό σύνολο που, μαζί με το καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου (1540), είναι τα μόνα εντοίχια ζωγραφικά έργα στην περιοχή των Καρυών που εντάσσονται στο υπό συζήτηση ρεύμα: πρόκειται για το κελλί της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Μολυβοκκλησιάς, που ανήκει στη μονή Χιλανδαρίου. Οι σχετικές με το κελλί ιστορικές μαρτυρίες είναι πενιχρές[45]. Η γραμμένη στα σλαβονικά κτητορική επιγραφή αναφέρει ως έτος διακόσμησης του ναού το 1536[46]. Ο μικρών διαστάσεων αγιορειτικού τύπου τρίκογχος ναός είναι πλήρης τοιχογραφιών υψηλής ποιότητας[47]. Ο τρούλλος κοσμείται με τον Παντοκράτορα στο κέντρο, την Ουράνια Λειτουργία στην κατώτερη ζώνη και τους ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα. Στο Ιερό έχουμε το συνήθη ευχαριστιακό κύκλο. Στο ναό κυριαρχεί ένα ιδιάζον σε πολλά σημεία χριστολογικό πρόγραμμα, ενώ σειρά μεμονωμένων ολόσωμων αγίων κοσμεί τη χαμηλότερη ζώνη. Από τεχνοτροπική άποψη το σύνολο, αν και συμφωνεί με την καλλιτεχνική κοινή των «κρητικών» ζωγράφων στο Άγιον Όρος, δεν φαίνεται να είναι άμεσα επηρεασμένο από το έργο του Θεοφάνη (Εικ. 5).

Χρήσιμη κρίνεται η σύγκριση της μορφής του Χριστού Παντοκράτορος στον τρούλλο της Μολυβοκκλησιάς (Εικ. 5) με την αντίστοιχη μορφή στη μονή Σταυρονικήτα[48]. Ο Χριστός στη Μολυβοκκλησιά εκφράζει καταρχήν ένα ήθος διαφορετικό από αυτό του Θεοφάνη. Αντανακλά κυρίως μια τερπνή μεγαλοπρέπεια και μιαν εξιδανίκευση κλασικού τύπου. Ο Θεοφάνης, αντίθετα, με τις ανασηκωμένες απολήξεις των φρυδιών και το εξεταστικό βλέμμα του Χριστού στη μονή Σταυρονικήτα, ενδιαφέρεται περισσότερο για την αποτύπωση του μεγαλείου και της ισχύος του εικονιζομένου. Αξιοσημείωτες διαφορές μεταξύ των δύο τοιχογραφιών υφί-

43. Για τις εργασίες στο Πρωτάτο στις αρχές του 16ου αι. βλ. Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 1), 29-31.

44. Για μια γενική θεώρηση του θέματος βλ. τη βιβλιογραφία στο Μ. Χατζηδάκης, *Ο κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Ή τελευταία φάση τῆς τέχνης του στίς τοιχογραφίες τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986, 120-123 (βιβλιογραφία).

45. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 212. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 500-501. Μαμαλάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 302-303.

46. L. Stojanović, *Stari srpski zapisi i natpisi*, τ. I, Βελιγράδι 1902· τ. IV, Karlovci 1923, αριθ. 6247.

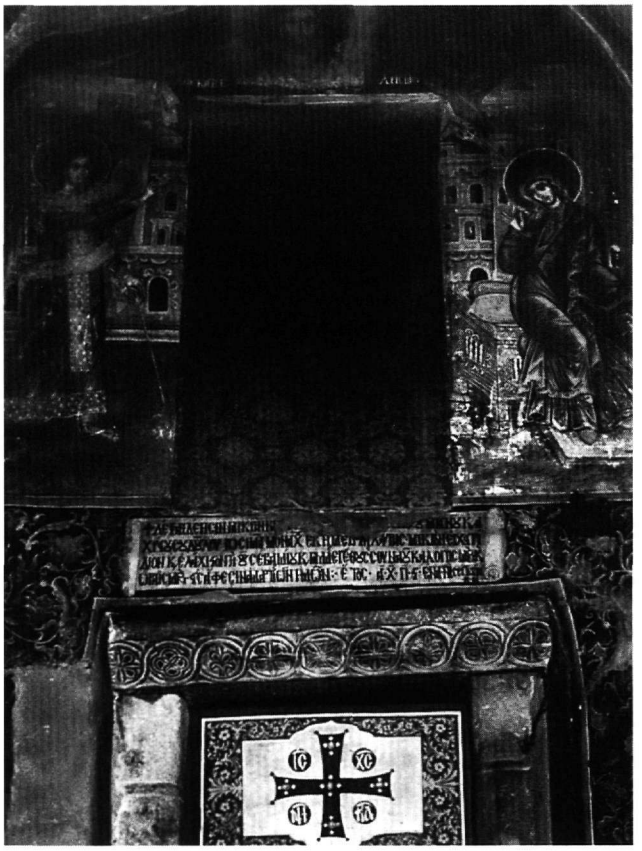
47. Millet, *Athos*, πίν. 153-158. Για το διάκοσμο βλ. M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, *DOP* 23-24 (1969-70) (ανατύπ. *Etudes sur la peinture postbyzantine*, *Variorum Reprints*, V, Λονδίνο 1976), 322. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 16), 282, πίν. 224α-β. Garidis, ό.π. (υποσημ. 22), 141, 158, 188.

48. Χατζηδάκης, ό.π. (υποσημ. 44), εικ. 20.

στανται επίσης και ως προς τη διαπραγμάτευση της φόρμας. Ο ζωγράφος της Μολυβοκκλησιάς αντιλαμβάνεται και αποδίδει τη μορφή σύμφωνα με την παράδοση βορειοελλαδικών συντηρητικών εργαστηρίων του 15ου αιώνα, η τεχνοτροπία των οποίων υπολείπεται βεβαίως του κλασικισμού των κρητικών καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου ως προς τις πλαστικές αξίες. Στη μορφή του Χριστού της Μολυβοκκλησιάς η σκίαση δεν ορίζει τον όγκο της μορφής ως συστατικό του στοιχείο, όπως στο έργο του Θεοφάνη, αλλά τον υποδηλώνει με το να περιγράφει απλά τις φωτεινές κηλίδες. Ο ζωγραφικός αυτός τρόπος χαρακτηρίζει και το έργο του ζωγράφου που ιστόρησε το καθολικό της μονής Κουτλουμουσίου[49].

Η παρουσία του ζωγράφου του κελλιού της Μολυβοκκλησιάς σε αυτή την πρώιμη για την κρητική τέχνη εποχή σηματοδοτεί μιαν ανεξάρτητη καλλιτεχνική διαδρομή με αισθητικές αναζητήσεις που ανάγουν απευθείας την αρχή τους σε υψηλών καλλιτεχνικών αξιώσεων τοιχογραφικά σύνολα της Μακεδονίας στο 14ο αιώνα, όπως το καθολικό της μονής Χιλανδαρίου[50] και ο ναός του Πρωτάτου. Υποδηλώνει επιπλέον την ομαλή συνέχεια και συγγένεια με την τέχνη παλαιότερων εργαστηρίων της υπό οθωμανική κατοχή Βαλκανικής και αποδυναμώνει έτσι τη θεωρία μιας μόνον από την Κρήτη «εισηγμένης» στο Άγιον Όρος τεχνοτροπίας.

Μετά τη διακόσμηση της Μολυβοκκλησιάς η καλλιτεχνική παραγωγή στην περιοχή των Καρυών εισέρχεται σε περίοδο ύφεσης. Ουδείς μνημειακός διάκοσμος σώζεται από τα μέσα του 16ου έως και τον όψιμο 17ο αιώνα, γεγονός άμεσα συνδεόμενο με τη θεσμική και οικονομική παρακμή της Μεγάλης Μέσης και κατ' επέκταση της πολίχνης των Καρυών κατά την εποχή αυτή[51]. Παρά τη γενική καχεξία στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες, το 1686 θα ιστορηθεί στο Πρωτάτο, με έξοδα του λαυρεώτη μοναχού Ζωσιμά, ο τοίχος του κυρίως ναού εκατέρωθεν και πάνω από την είσοδο προς την πρόθεση. Εκατέρωθεν της θύρας αναπτύσσεται ελεύθερο και πολύχρωμο φυτικό θέμα και πάνω από το ανώφλι η γραμμένη σε ειλητό αφιερωτική επιγραφή. Η παράσταση του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου εικονίζεται εκατέρωθεν της πάνω από την είσοδο φωτιστικής θυρίδας (Εικ. 6), ενώ πάνω από αυτή το Άγιον Μανδήλιον συγκρατούμενο από αγγέλους[52].



Εικ. 6. Πρωτάτο, είσοδος προς την πρόθεση. Η κτητορική επιγραφή και ο Ευαγγελισμός (1686).

Πρόκειται ίσως για τη μοναδική στην περιοχή των Καρυών χρονολογημένη από αφιερωτική επιγραφή (1686)

49. Από τη σύγκριση των μη επιζωγραφισμένων τμημάτων του ιερού Βήματος στη μονή Κουτλουμουσίου με το διάκοσμο της Μολυβοκκλησιάς διαπιστώνουμε τη συνάφεια των δύο συνόλων. Για τις τοιχογραφίες της μονής Κουτλουμουσίου βλ. Millet, *Athos*, πίν. 159.1-168.4. Τσιγαρίδας, ό.π. (υποσημ. 16), 283. Garidis, ό.π. (υποσημ. 22), 158.

50. Για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου βλ. V.J. Djurić, Fresques médièvales à Chilandar, *Actes du VIIIe CIEB*, III, Βελιγράδι 1964, 59-98. D. Bogdanović - V.J. Djurić - D. Medaković, *Chilandar on the Holy Mountain*, Βελιγράδι 1978, 81-86.

51. Μάλιστα, υπό τις δυσμενείς οικονομικές συνθήκες και τις επαχθείς δημοσιονομικές μεταρρυθμίσεις του 1568/69 και υπό το βάρος των συνακόλουθων χρεών η Μεγάλη Μέση πωλεί στις μονές τα κελλιά που είχαν μείνει στη δικαιοδοσία της το 1661. Για το θέμα βλ. τη βιβλιογραφία στην υποσημ. 2.

52. Millet, *Athos*, πίν. 5.2, 58.1-2.

τοιχογραφία του 17ου αιώνα[53]. Και είναι γνωστό ότι η καλλιτεχνική παραγωγή στον Άθω κατά το 17ο αιώνα περιορίζεται κατά κύριο λόγο στις τρεις πρώτες δεκαετίες, κυρίως στη μονή Διονυσίου και στη μονή Χιλανδαρίου, ενώ ανακάμπτει στο τελευταίο τέταρτο[54]. Ο εν λόγω διάκοσμος μπορεί να αποδοθεί σε ντόπιο συντηρητικό και προσκολλημένο στην «κρητική» παράδοση ζωγράφο του όψιμου 17ου αιώνα, σαν και αυτόν που εικονογράφησε δέκα χρόνια πριν την αψίδα της τράπεζας στη μονή Δοχειαρίου (1676)[55] ή το ζωγράφο που διακόσμησε το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου στη μονή Διονυσίου το έτος 1695[56].

Η οικονομική άνθηση που γνώρισε το μοναστικό κέντρο των Καρυών κατά το 18ο αιώνα, υπό την ευνοϊκή για τον Ελληνισμό κατάσταση που δημιουργήθηκε μετά τις συνθήκες του Πασάροβιτς (1718) και του Κιουτσούκ Καϊναρτζή (1774), αλλά και υπό τη σύντονη εγχώρια εμπορική δραστηριότητα, είχε ως συνέπεια μεταξύ άλλων και την αλματώδη ανάπτυξη της μνημειακής ζωγραφικής στα κελλιά των Καρυών. Στον αιώνα αυτό θα κυριαρχήσουν τρία κύρια καλλιτεχνικά ρεύματα με άνιση διάρκεια και ακτινοβολία. Από το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 18ου αιώνα έως και το 1760 περίπου η εικαστική παραγωγή θα διογκωθεί με κυρίαρχη την τάση επανόδου στα καταξιωμένα πρότυπα της μνημειακής ζωγραφικής της πρώιμης παλαιολόγειας περιόδου. Ένα άλλο ρεύμα, συντηρητικό αυτή τη φορά και με αφελέστερες τάσεις στην επεξεργασία της φόρμας, θα αποτελέσει οικείο τρόπο έκφρασης για έναν αριθμό ζωγράφων χωρίς «λόγια» καλλιτεχνική παιδεία, στο χρωστήρα των οποίων οφείλεται η διακόσμηση ορισμένων ναών στην περίοδο 1730-1800. Τέλος, ένα τρίτο καλλιτεχνικό κίνημα, που έμελλε να ανανεώσει τα εκφραστικά μέσα και να προλειάνει το δρόμο για την επικράτηση της ρωσο-ναζαρηνής σχολής στο Όρος, θα διαδραματίσει πρωτεύοντα ρόλο στη διακόσμηση των ναών μετά το 1760 και έως το 1870.

Παλαιότερο γνωστό παράδειγμα της τάσης επιστροφής στη ζωγραφική των πρώιμων παλαιολόγειων χρόνων είναι ο διάκοσμος του ναού το κελλιού του Τιμίου Προδρόμου που ανήκει στη μονή Κουτλουμουσίου[57]. Ο πολύ δημοφιλής στα μεταβυζαντινά χρόνια συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλλο χωρίς τύμπανο κοσμείται με τοιχογραφίες σε δύο φάσεις[58]. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή, το έτος 1711 ιστορήθηκε ο κυρίως ναός και το ιερό Βήμα[59]. Πρόκειται για το πρώτο ενυπόγραφο σύνολο του ζωγράφου Διονυσίου από τον Φουρνά των Αγράφων (1670(;)-1745/46), αλλά και για το πρώτο της «σχολής» του (Εικ. 7)[60]. Εντούτοις, οι «προγραμματικές διακηρύξεις» του Διονυσίου στην *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης* δεν συνάδουν απόλυτα με το καλλιτεχνικό του έργο[61]. Παρά την εμμονή του στα παλαιολόγεια πρότυπα, ως προς την εντοίχια ζωγραφική κυρίως, στο χώρο των φορητών εικόνων δέχεται ποικίλες επιδράσεις, εικονογραφικές και τεχνοτροπικές, τις οποίες αφομοιώνει σε ένα προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα, που δεν στερείται πρωτοτυπίας και ποιότητας.

Θα ακολουθήσουν τέσσερα ακόμη μνημειακά σύνολα που συντάσσονται λίγο πολύ με την τάση αυτή. Στην πλατεία των Καρυών βρίσκεται το κελλί της Αναλήψεως, παλαιό κονάκι της μονής Ζωγράφου, για το οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτε για την προ του 18ου αιώνα ιστορική του διαδρομή[62]. Ο επίσης συνεπτυγμένος και

53. Για την επιγραφή βλ. Millet - Pargoire - Petit, ό.π. (υποσημ. 1), 2, αριθ. 3. Βλ. επίσης Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 698. Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 1), 35.

54. Για την καλλιτεχνική παραγωγή στον Άθω το 17ο αιώνα βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά τήν Ἅλωσιν*, Αθήναι 1957, 191-192. Μ. Χατζηδάκης, *Ἕλληνες ζωγράφοι μετά την Ἅλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 96-99.

55. J.J. Yiannias, Οι αγιογραφίες των τραπεζών του Αγίου Όρους: μια ερμηνεία, *Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης* (επιμ. J.J. Yiannias), Αθήνα 1994, 323-362, εικ. 4.34-4.37.

56. Οι τοιχογραφίες είναι αδημοσίευτες. Για το παρεκκλήσιο βλ. Σ.Ν. Καδάς, *Ἡ Ἱερά Μονή Ἁγίου Διονυσίου. Ἱστορία, τέχνη, κειμήλια, προσκυνηματικός ὁδηγός*, Άγιον Όρος 1997, 89.

57. Για τις εν λόγω τάσεις βλ. Ε.Ν. Κυριακούδης, Η μνημειακή ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος το 18ο αιώνα. Αισθητικές αναζητήσεις και τεχνοτροπικά ρεύματα, *Θεσσαλονικέων πόλις* 4 (2001), 144-146, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *«Πρόοδος» καί «συντήρηση» στό πεδίο τῆς ἐκκλησιαστικῆς καί θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ περίπτωση τοῦ 18ου αἰώνα*, Αθήνα 1993, σποράδην.

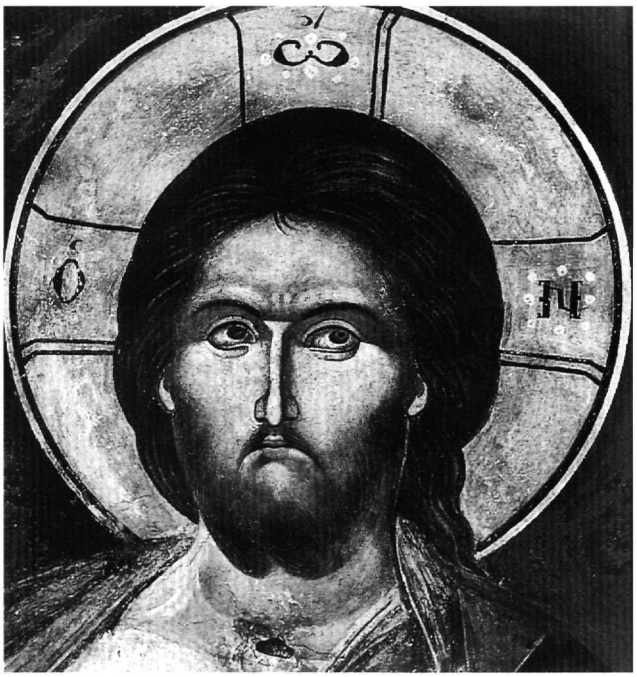
58. Millet, *Athos*, πίν. 261.2-3.

59. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 166-167, 223.

60. Για το βίο και το έργο του ζωγράφου Διονυσίου βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Θεοφάνους τοῦ ἐξ Ἀγράφων, Βίος τοῦ Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ*, Αθήνα 1938. Π. Βασιλείου, *ΘΗΕ*, τ. 5, στ. 60-81, όπου και τέσσερις φωτογραφίες από το κελλί. Βλ. επίσης Κυριακούδης, ό.π., 144-146.

61. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, *Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει 1909.

62. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 247. M. Enev, *Mount Athos, Zograph Monastery*, Σόφια 1994, 112-113.



Εικ. 7. Κελλί Τιμίου Προδρόμου, τρούλλος. Ο Χριστός Παντοκράτωρ, λεπτομέρεια (1711).

σε όροφο κτισμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλλο χωρίς τύμπανο είναι κατάγραφος. Σύμφωνα με τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, που προσιδιάζουν στην τέχνη του Διονυσίου και επομένως ανάγουν τα πρότυπά τους στα παλαιολόγεια μνημειακά έργα, οι τοιχογραφίες θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στο πρώτο μισό του 18ου αιώνα.

Κοντά επίσης στην πλατεία των Καρυών και πάνω στην κεντρική οδό υψώνεται ο ναός της Ιεράς Κοινότητος, αφιερωμένος στην Αποτομή του Τιμίου Προδρόμου, γνωστός σήμερα ως Προδρομάκι. Παλαιότερα φαίνεται πως ήταν μονή με το ίδιο όνομα, που αργότερα εξέπεσε στην τάξη των κελλιών και πέρασε στην κατοχή της μονής Κουτλουμουσίου. Το 1753 ήταν ακόμη ανεξάρτητο κελλί, αλλά μεταξύ των ετών 1842 και 1844 κατέστη ναός της δεύτερης κατά σειράν Αθωνιάδος Σχολής[63].

Στην κόγχη της πρόθεσης του ναού υπάρχει, εξίτηλη εν πολλοίς επιγραφή, στην οποία αναφέρονται τα εξής: + *ΔΑΝΙΗΛ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ / ΚΑΙ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΜΟΝΑΧΟΥ, / ΤΩΝ ΚΤΗΤΟΡΩΝ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΟΝΗΣ / ΤΑΥΤΗΣ. ΜΑΤΘΑΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ / ΓΕΩΡΓΙΟΥ. Μ [...], ΤΩΝ [...]ΕΩΝ / ΚΑΙ ΤΩΝ Τ[...]*. Οι τοιχογραφίες του ανακαινισμένου σήμερα συνεπτυγμένου σταυροειδούς ναού καλύπτουν τον ανατολικό τοίχο του ιερού Βήματος. Σύμφωνα με τον Βλάχο[64], ο οποίος φαίνεται είχε διαβάσει την κτητορική επιγραφή στην ακέραιη μορφή της, οι τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν το έτος 1753 από ζωγράφο εξοικειωμένο με το κλίμα επιστροφής στα πρότυπα της λεγομένης «μακεδονικής σχολής», αλλά και προικισμένο με αξιόλογες καλλιτεχνικές αρετές.

Στην περιοχή των Καρυών βρίσκεται επίσης το κελλί του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου της μονής Διονυσίου, το οποίο ταυτίζεται πιθανότατα με το βυζαντινό ομώνυμο Κάθισμα της ίδιας μονής. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, τότε η παλαιότερη μνεία του ανάγεται στο 14ο αιώνα[65]. Ο ναός, που επαναλαμβάνει τον προαναφερθέντα αρχιτεκτονικό τύπο, κοσμείται με τοιχογραφίες στον χωρίς τύμπανο τρούλλο του, στα μέτωπα των τόξων στήριξης και σε μεταγενέστερη φάση στις δύο κόγχες του Βήματος, σύμφωνα με τη συνήθη στη θέση αυτή θεματογραφία[66]. Το υφολογικό ιδίωμα του ζωγράφου συνδυάζει στοιχεία από το ρεύμα επανόδου στα παλαιολόγεια πρότυπα και από το σύγχρονό του αφελές συντηρητικό ρεύμα. Ωστόσο, το έκδηλα γραμμικό και απλοϊκό ύφος των τοιχογραφιών, ορισμένα ενδυματολογικά στοιχεία και η τοπιογραφία στο βάθος των συνθέσεων συνηγορούν στη λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα χρονολόγησή τους. Ως terminus ante quem θα μπορούσε να θεωρηθεί η χρονική ένδειξη 1777, η οποία εντοπίστηκε από τον γράφοντα σε εικόνα του τέμπλου του ναού που εικονίζει τον Ευαγγελισμό της Παναγίας.

Στην περιοχή Κομμένοι των Καρυών υψώνεται το κελλί του Αγίου Στεφάνου, που τώρα ανήκει στη μονή Παντελεήμονος[67]. Στην κτητορική επιγραφή αναφέρεται η χρονολογία 1745 ως έτος ιστόρησης του ναού. Πρόκειται και εδώ για συνεπτυγμένο σταυροειδή εγγεγραμμένο ναό με τρούλλο χωρίς τύμπανο. Ο ναός κοσμείται με ένα σύνολο εξαίρετων τοιχογραφιών, ο ζωγράφος των οποίων εμπνέεται από το διάκοσμο του ναού του Πρωτάτου, σε άμεση συνάφεια με το σχετικό καλλιτεχνικό

63. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 115, 159. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 701.
64. Βλάχος, ό.π., 159.
65. N. Oiconomides, *Archives de l'Athos, IV: Actes de Dionysiou*, Παρίσι 1968, αριθ. 8, υποσημ. 75, αριθ. 29, 34, υποσημ. 174.
66. Αδημοσίευτες, από όσο γνωρίζω.
67. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 668.

Εικ. 8. Κελλί Αγίου Στεφάνου, βόρειος τοίχος. Η Μεταμόρφωση του Χριστού (1745).

ρεύμα του πρώτου μισού του 18ου αιώνα (Εικ. 8)[68]. Ωστόσο, το τεχνοτροπικό ιδίωμα των εν λόγω τοιχογραφιών περιλαμβάνει ικανά στοιχεία από την τέχνη των μετακινούμενων στη Βαλκανική εργαστηρίων του τέλους του 15ου αιώνα. Για πρώτη φορά μετά τις αρχές του 16ου αιώνα η μανιέρα του «εργαστηρίου της Καστοριάς» κάνει και πάλι την εμφάνισή της στις Καρυές. Πρόκειται για έργο δημιουργικού καλλιτέχνη με ζωντανό και δυνατό αίσθημα, πλατιές χρωματισμένες επιφάνειες που ορίζουν το σχέδιο και τη σύνθεση και με μια φυσιοκρατική και ταυτόχρονα εξπρεσιονιστική διάθεση στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών.

Την ίδια περίοδο εικονογραφούνται ορισμένα σύνολα, τα οποία όμως δεν ακολουθούν τις λόγιες καλλιτεχνικές εξελίξεις στον Άθω. Πρόκειται για απλοϊκού ύφους έργα, των οποίων τα γνωρίσματα παραπέμπουν σαφώς στη χωρίς καλλιτεχνικές αξιώσεις, αλλά εκφραστική τέχνη τοπικών και προσκολλημένων στην παράδοση του 17ου αιώνα εργαστηρίων.

Κοντά στο Λάκκο του Άδειν βρίσκεται το χιλανδαρινό κελλί της Μεταμορφώσεως του Χριστού, το γνωστό και ως Πατερίτσα. Δεν γνωρίζουμε πολλά πράγματα για την ιστορία του κελλιού, εκτός από τη μαρτυρία για την οικοδόμηση του νάρθηκα του ναού κατά το έτος 1745[69]. Πληροφορίες για το ναό παρέχει επίσης μια αδημοσίευτη έως σήμερα αφιερωτική επιγραφή που σώζεται σε μαρμάρινη πλάκα στο υπέρθυρο της εισόδου του ναού: + *[...]ΟΥ ΙΩΑΚΕΙΜ... ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΔΕ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΑΤΟΜΙΚΗ ΔΑΠΑΝΗ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΟΥ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ ΛΕΥΚΑΔΟΣ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ, ΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗ ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΙ ΖΩΗΣ ΚΑΙ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ [;] ΚΑΝΟΥΣΗ.* Τοιχογραφίες της εποχής αυτής σώζονται μόνο στις κόγχες του ιερού Βήματος. Ένθρονη Βρεφοκρατούσα πλαισιωμένη από αγγέλους κοσμεί το τεταρτοσφαίριο της κεντρικής κόγχης, έργο ζωγράφου με ικανή καλλιτεχνική παιδεία. Οι ιεράρχες όμως στην ίδια κόγχη και ο διάκοσμος στην κόγχη της πρόθεσης και του διακονικού είναι φιλοτεχνημένοι από «ατριβή» περί τα εικαστικά ζωγράφο. Παρ' όλα αυτά, το πλήρες αφελείας αισθητικό αποτέλεσμα προσδίδει στο έργο του τελευταίου την κύρια καλλιτεχνική του δύναμη και αρετή. Σύμφωνα λοιπόν με τα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά οι τοιχογραφίες του Βήματος και των δύο ζωγράφων θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.

Στις Καρυές σώζεται επίσης το κελλί των Αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ της μονής Σταυρονικήτα, με παλαιότερη μνεία το 1661, έτος εξαγοράς των κελλιών των Καρυών από τις κυρίαρχες μονές του Αγίου Όρους[70].

68. *The Holy Images of Mount Athos. Murals of St. Stephen's Cell* (επιμ. V.A. Khromov - D.J. Dubrovsky - Archpriest P. Nedosekin), Μόσχα 1996, 15-17.

69. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 499-500. Μαμαλάκης, ό.π., 302.

70. Γιαννακόπουλος, ό.π. (υποσημ. 30), αριθ. 30, 68.

Ο συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός κοσμείται με τοιχογραφίες κυρίως στα ανώτερα τμήματα και στο ιερό Βήμα[71]. Το ύφος τους, απλοϊκό, τραχύ και με περιορισμένη χρωματική κλίμακα, υιοθετεί στοιχεία από τα τρέχοντα ρεύματα της τέχνης του 18ου αιώνα, εποχή κατά την οποία θα πρέπει να φιλοτεχνήθηκαν και οι τοιχογραφίες αυτές (Εικ. 9). Τμήματα όμως της εικονογράφησης του ιερού Βήματος που, ας σημειωθεί, συνάδουν τεχνοτροπικά με τον ανάλογου ύφους διάκοσμο του ιερού Βήματος στο κελλί του Ευαγγελισμού της μονής Διονυσίου[72], θα πρέπει να αποδοθούν σε διαφορετικό χρωστήρα.

Στο δεύτερο μισό και προς το τέλος του 18ου αιώνα η καλλιτεχνική δραστηριότητα κορυφώνεται με δεκατρία μνημειακά σύνολα, τα οποία βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με άλλα οκτώ του πρώτου μισού του 19ου. Στα έργα αυτά αναγνωρίζουμε μια χειραφετημένη από την παράδοση καλλιτεχνική συνείδηση, αλλοιωμένη από την αθρόα εισαγωγή ξένων συρμών και στοιχείων.

Βορείως του Πρωτάτου απλώνεται η βατοπαιδινή σκήτη του Αγίου Ανδρέα, το κοινώς αποκαλούμενο Σεράι. Ως γνωστόν, στον ίδιο χώρο βρισκόταν παλαιότερα η μονή του Ξέστου ή Ξύστρη, η οποία μαρτυρείται από το 1057. Στη συνέχεια μετατράπηκε σε κελλί του Αγίου Αντωνίου (μνεία 1614) από τον πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Αθανάσιο Γ' Πατελάρο. Μετά το έτος 1661 το κελλί πέρασε στην ιδιοκτησία της μονής Βατοπαιδίου, έως ότου παραχωρήθηκε το 1768 στον έκπτωτο και γνωστό για τα επαναστατικά και φιλεκπαιδευτικά του φρονήματα πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Σεραφείμ Β' από την Ακαρνανία (22 Ιουλ. 1757-26 Μαρτ. 1761). Ο εν λόγω ιεράρχης έκτισε τότε με δικά του έξοδα ναό αφιερωμένο στον άγιο Ανδρέα[73].

Ο ιδιόρρυθμος αρχιτεκτονικός τύπος του ναού μπορεί να ορισθεί ως ψευδοτρίκογχος εγγεγραμμένος, με επί οκταγωνικής στηρίξεως ασπίδα. Πρόκειται για υψηλού επιπέδου αρχιτεκτονική που συνδυάζει παραδοσιακά στοιχεία με το όψιμο μπαρόκ. Το κτίριο κοσμείται με τοιχογραφίες που χρονολογούνται μεταξύ των ετών 1768 και 1771. Όπως διασώζει μάλιστα προφορική παράδοση που καταγράφεται σε ρωσικό κείμενο του έτους 1911, οι τοιχογραφίες φιλοτεχνήθηκαν από τρεις σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής (Εικ. 10)[74]. Για πρώτη ίσως φορά εδώ εισάγεται ένα νεωτερικό διακοσμητικό πνεύμα που αναζητά πρωτίστως τη χάρη και την καλαισθησία και ενδίδει όχι τόσο στα δυτικά μοτί-

Εικ. 9. Κελλί Αρχαγγέλων, νοτιοδυτικό τόξο. Ο άγιος Διονύσιος ο εν Ολύμπω (β' μισό του 18ου αι.).

71. Αδημοσίευτες, από όσο γνωρίζω.

72. Βλ. υποσημ. 66.

73. Για την ιστορία της σκήτης βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 190-194. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 452-459. Λάμπρος, ό.π. (υποσημ. 2), 220-221. P. Lemerle - G. Dagron - S. Čirković, *Archives de l'Athos, XII: Actes de Saint Pantéleèmôn*, Παρίσι 1982, αριθ. 1, 4-6. Μαμαλάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 333 αλλά και 451, 452, 457, 461-462, 469, 534, 548, 561. Μ.Δ. Πολυβίου, Ο ναός του πατριάρχη Σεραφείμ του Β' στη σκήτη του Αγίου Ανδρέου των Καρεών, *Ἐκκλησίες*, 5, 207-212, όπου δημοσιεύονται οι επιγραφές. *Ἱερά σκήτη Ἁγίου Ἀνδρέα, Σεράγιον* (επιμ.-έκδ. Αρχιμαν. Παύλου Πολίτη, Ν.Κ. Τριανταφύλλου), Άγιον Όρος 1999, σποράδην.

74. Για τον αρχιτεκτονικό τύπο του παρεκκλησίου του Σεραφείμ και τις τοιχογραφίες του βλ. Πολυβίου, ό.π., 207-228.

Εικ. 10. Σκήτη Αγίου Ανδρέα, παρεκκλήσιο Αγίου Ανδρέα, κυρίως ναός. Ο άγιος Ανδρέας και ο αρχάγγελος Γαβριήλ (1768-1771).

βα όσο στη δυτικότροπη επεξεργασία μορφών και χώρου. Επισημαίνονται ο περιορισμός της παραδοσιακής κυριαρχίας των θρησκευτικών σκηνών και των ιερών μορφών στο διάκοσμο του ναού και η ένταξη πολλών από αυτές σε πλαίσια (πίνακες), η εξεζητημένη και προς εντυπωσιασμό εικονογράφηση, ο συμφυρμός ποικίλων διακοσμητικών ρυθμών και, τέλος, τα ειδυλλιακά τοπία σε «νεκρές» για συνθέσεις επιφάνειες.

Στο δρόμο προς τη μονή Κουτλουμουσίου υψώνεται το επιβλητικό κονάκι του Αγίου Δημητρίου της μονής Ιβήρων[75]. Το σωζόμενο σήμερα αρχιτεκτόνημα ανήκει προφανώς σε μεταγενέστερη του 18ου αιώνα οικοδομική φάση, η οποία συμπεριέλαβε το ναό του παλαιού ομώνυμου κελλιού. Για το παλαιό αυτό κελλί δεν έχουμε άλλες πληροφορίες προς το παρόν, εκτός από την εγχάρακτη χρονική ένδειξη 1760 που εντοπίστηκε στο ανώφλι της θύρας του ναού. Ό,τι έχει απομείνει από το διάκοσμο του ναού του παλαιού κελλιού είναι η παράσταση της Κοίμησης της Θεοτόκου πάνω ακριβώς από την είσοδο (Εικ. 11). Πρόκειται για το μοναδικό ίσως έργο προικισμένου ζωγράφου με ιδιάζοντα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, σύμμεικτα με οικεία στην τέχνη των φορητών εικόνων του 17ου αιώνα ιταλικά δάνεια. Το αρχιτεκτονικό σκηνικό και η επάνω ζώνη της σύνθεσης, με τον Χριστό να παραλαμβάνει την ψυχή της μητέρας του εν μέσω νεφών, είναι σαφώς επηρεασμένη από χαλκογραφίες με βενετσιάνικο θεματικά περιεχό-

75. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 205.

μενο. Το πλάσιμο και γενικά η φυσιοκρατική απόδοση σαρκωμάτων και πτυχών, με μια πρωτοποριακή για τα δεδομένα της μεταβυζαντινής μνημειακής τέχνης ανάλυση της ροής του φωτός, αποτελεί πραγματικά συστατικό στοιχείο της εξιταλισμένης τέχνης του 18ου αιώνα. Αξίζει να επισημανθεί ότι είναι ίσως η πρώτη φορά που εκδηλώνεται έντονα η τάση αυτή στις Καρυές, αν υποθέσουμε ότι η παράσταση φιλοτεχνήθηκε λίγο μετά το 1760.

Φυσικά δεν είναι τυχαίο ότι στο τέλος του ίδιου αιώνα εμφανίζεται το περίφημο εργαστήριο των Γαλατσιάνων, το έργο των οποίων σηματοδοτεί την αφετηρία ενός νέου καλλιτεχνικού ύφους[76]. Ενός ύφους που προαναγγέλλει το ευσεβιστικό πνεύμα και την ωραιοπάθεια της νεοελληνικής αστικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα[77].

Από τις πρώτες εργασίες τους είναι ο διάκοσμος του παλαιού ναού του Καθίσματος του Αγίου Νικολάου, κοιμητηρίου σήμερα της μονής Κουτλουμουσίου. Παλαιότερη μνεία για το Κάθισμα έχουμε σε έγγραφο του 1306, όπου αναφέρεται ως μονή του Αγίου Νικολάου[78]. Πρόκειται για διώροφο κοιμητηριακό κτίσμα του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, το οποίο ανακατασκευάσθηκε το έτος 1882[79]. Σπαράγματα τοιχογραφιών εντοπίστηκαν στον ισόγειο χώρο, όπου διασώζονται τμήματα της τοιχοποιίας του αρχικού κτίσματος. Δύο έφιπποι άγιοι, ο Γεώργιος και ο Δημήτριος, εικονίζονται στο νοτιοδυτικό τμήμα του χώρου. Σύμφωνα με το κείμενο της κτητορικής επιγραφής που διέσωσε ο P. Uspenskij, ο διάκοσμος ολοκληρώθηκε στις 24 Αυγούστου του έτους 1787 και είναι έργο του μοναχού Μακαρίου από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής[80].

Βορειοδυτικά του Πρωτάτου και δίπλα στο Τυπικαριό βρίσκεται το χιλανδαρινό κελλί του Αγίου Γεωργίου. Άλλοτε ήταν μονή με το ίδιο όνομα που εξέπεσε στην τάξη των κελλιών λίγο πριν από το 1666/67[81]. Στη μέχρι σήμερα αδημοσίευτη κτητορική επιγραφή του ναού διαβάζουμε: + *Ο ΠΑΡΟΝ ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ ΜΕΓΑΛΟΜΑΡΤΥΡΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ, ΑΝΑΚΑΙΝΙ/ΣΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ, ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΗΘΗ, ΔΙΑ ΔΑΠΑΝΗΣ ΤΟΥ ΠΑΝΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΠΑΠΑ ΚΥΡ ΚΟΣΜΑ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΣΙΩΤΑΤΟΥ ΕΝ ΜΟΝΑΧΟΙΣ ΚΥΡ ΜΩΫΣΕΩΣ ΤΩΝ ΑΥΤΑΔΕΛΦΩΝ ΕΚ ΤΗΣ ΝΗΣΟΥ [...] ΕΝ ΕΤΕΙ ,ΑΨΠΕ'* (1785) *ΙΟΥΛΙΟΥ 29.* Ο συνεπτυγμένος σε όροφο σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με τρούλλο χωρίς τύμπανο διασώζει τμήματα προ του έτους 1785. Το κτί-

Εικ. 11. Κονάκι Αγίου Δημητρίου. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (μετά το 1760).

76. Για την τέχνη των Γαλατσιάνων βλ. Μ. Χατζηδάκης, Η μεταβυζαντινή τέχνη, *ΙΕΕ*, τ. ΙΑ', Αθήνα 1974, 244-265. Ι. Παπάγγελος, Περί των Γαλατσιάνων ζωγράφων του Αγίου Όρους, *Από τη μεταβυζαντινή τέχνη στη σύγχρονη, 18ος-20ος αι., Πανελλήνιο Συνέδριο, Θεσσαλονίκη, 20-21 Νοεμβρίου 1997*, Θεσσαλονίκη 1998, 253-272, εικ. 1-38. Ε.Ν. Τσιγαρίδας, Καλλιτεχνικές τάσεις στην τέχνη των φορητών εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος, *Ζητήματα μεταβυζαντινής ζωγραφικής* (υποσημ. 23), 324 κ.ε.

77. Για μια γενική θεώρηση του θέματος βλ. Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη 1984.

78. *Actes de Kutlumus* (υποσημ. 9), αριθ. 25, 99-103. *Actes de Vatopédi* (υποσημ. 30) (πράξη του 1306), αριθ. 41, 232-235.

79. Γ. Αθανασιάδης, *Κοιμητηριακοί ναοί του Άθωνα*, Θεσσαλονίκη 1998, αριθ. 6.

80. P. Uspenskij, *Istoria Afona*, Αγία Πετρούπολη 1892, τ. ΙΙΙ.2, 423. Πρβλ. και Παπάγγελος, ό.π., 254, υποσημ. 13, και 271.

81. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 212. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 702. Κ. Χρυσοχοΐδης - Π. Γουναρίδης, Ιερά Μονή Καρακάλλου, Κατάλογος του Αρχείου, *Αθωνικά Σύμμεικτα* 1 (1985), αριθ. 21.

Εικ. 12. Κελλί Αγίου Τρύφωνος, βορειοανατολικό σφαιρικό τρίγωνο. Ο ευαγγελιστής Ματθαίος (αρχές του 19ου αι.).

ριο είναι διακοσμημένο με μέτριας ποιότητας τοιχογραφίες[82]. Πρόκειται για έργο ζωγράφου εξοικειωμένου με τον τρέχοντα καλλιτεχνικό συρμό στο Άγιον Όρος, όπως αυτός παρουσιάζεται στο πρώιμο έργο των Γαλατσιάνων.

Επί της κεντρικής οδού απέναντι από το Πρωτάτο βρίσκεται το κελλί της Ζωοδόχου Πηγής που ανήκει στη μονή Μεγίστης Λαύρας. Για το κελλί δεν γίνεται μνεία στις πηγές. Από το διάκοσμό του υποθέτουμε με σχετική βεβαιότητα ότι το κελλί υπήρχε ήδη στο 18ο αιώνα. Ο ναός επαναλαμβάνει το συνήθη μεταβυζαντινό κελλιωτικό αρχιτεκτονικό τύπο. Τοιχογραφίες καλύπτουν μόνο τον ανατολικό τοίχο του ιερού Βήματος[83]. Η εν λόγω ζωγραφική ακολουθεί τη σύγχρονη με αυτή καλλιτεχνική πρακτική που επηρεάζεται από τους ευρωπαϊκούς και τους οθωμανικούς διακοσμητικούς συρμούς του όψιμου 18ου αιώνα. Το έργο συνδέεται εμφανώς με ανάλογες τοιχογραφίες, όπως της ανοιχτής βόρειας στοάς του Πρωτάτου, καθώς και με τα ώριμα έργα των Γαλατσιάνων, ώστε να μπορεί να χρονολογηθεί στα τέλη του 18ου αιώνα.

Κοντά στο Πρωτάτο έχει κτιστεί το κελλί του Αγίου Σάββα της μονής Χιλανδαρίου, το γνωστό και ως Τυπικαριό. Πρόκειται για την ομώνυμη βυζαντινή μονή που μαρτυρείται ήδη το 1193[84]. Η πρώτη οικοδομική φάση χρονολογείται περί το 1200, ενώ η δεύτερη το έτος 1775. Στην τελευταία περίοδο κτίστηκε ο σωζόμενος σήμερα συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός με νάρθηκα, ομοίου με το ναό αρχιτεκτονικού τύπου[85].

Ο κυρίως ναός είναι διακοσμημένος με τοιχογραφίες που χρονολογούνται το 1806, έργο ίσως του μοναχού Μακαρίου από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής[86]. Ο διάκοσμος του νάρθηκα και του γύρω από τη (νότια) είσοδο τοίχου εξωτερικά φαίνεται να είναι έργο άλλου ζωγράφου που χρονικά δεν απέχει πολύ από το διάκοσμο του κυρίως ναού. Πάνω από την κεντρική είσοδο του κελλιού εικονίζεται η Γαλακτοτροφούσα Θεοτόκος, έργο προφανώς και αυτό των Γαλατσιάνων.

Ανατολικά του Πρωτάτου συναντούμε το κονάκι του Αγίου Τρύφωνος που ανήκει στη μονή Γρηγορίου. Το κελλί ήδη από τον πρώιμο 11ο αιώνα φαίνεται πως ήταν μονή με το ίδιο όνομα, αν και η παλαιότερη γραπτή μνεία γι' αυτό ανάγεται στο 1304[87]. Ο συνεπτυγμένος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός κτίσθηκε το έτος 1773, σύμφωνα με ενθύμηση που εντοπίσθηκε σε εντοιχισμένο στην κόγχη της πρόθεσης λίθο. Ο ναός κοσμείται με καλής ποιότητας τοιχογραφίες (Εικ. 12). Παράσταση με τον άγιο Τρύφωνα δρακοντοκτόνο κοσμεί εξωτερικά το τοξωτό τύμπανο πάνω από την είσοδο. Η μπαρόκ διακοσμητική διάθεση με τα γραπτά πλαίσια που μιμούνται τα ανάγλυφα δυτικά γύψινα, την επιτήδευση στην ενδυματολογία και την προσπάθεια για φυσιοκρατική απόδοση χώρου και μορφών συνδέει το σύνολο με το συρμό της μνημειακής τέχνης στο Άγιον Όρος κατά το 18ο-19ο αιώνα. Εμφανείς όμως τεχνοτροπικές ομοιότητες με το έργο των Γαλατσιάνων το χρονολογούν στον αρχόμενο 19ο αιώνα.

Το κελλί του Γενεσίου της Θεοτόκου άλλαξε ονομασίες κατά τη διάρκεια της ιστορίας του και ονομάσθηκε του Κυπριανού, των Μακαραίων, των Γαλατσιάνων. Το κελλί ανήκει στη μονή Καρακάλλου και η παλαιότερη

82. Αδημοσίευτες, από όσο γνωρίζω.
83. Αδημοσίευτες, από όσο γνωρίζω.
84. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 211-212. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 501-502. *Actes de Chilandar* (υποσημ. 9), αριθ. 55.
85. Για το αρχιτεκτόνημα και την ιστορία του βλ. S.M. Nenadović, Contribution pour l'histoire de l'hésychastérion de Saint Sava à Karyès, *Recueil de Chilandar* 7 (1989), 71-89, εικ. 1-21, όπου δημοσιεύονται οι επιγραφές και η παλαιότερη βιβλιογραφία.
86. Παπάγγελος, ό.π. (υποσημ. 76), 268 (κατάλογος έργων των Γαλατσιάνων).
87. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 303. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 632. Λάμπρος, ό.π. (υποσημ. 2), 221. *Actes de Chilandar* (υποσημ. 9), αριθ. 55.

μνεία του ανάγεται στο 1714[88]. Ο ναός είναι κτισμένος στον τύπο του συνεπτυγμένου σε όροφο σταυροειδούς εγγεγραμμένου ναού με τρούλλο χωρίς τύμπανο. Οι τοιχογραφίες ολοκληρώθηκαν το έτος 1819 και είναι έργο των Βενιαμίν μοναχού, Ζαχαρίου ιερομονάχου και Μακαρίου ιερομονάχου[89].

Εγγύς του Πρωτάτου βρίσκεται ακόμη το κελλί των Αρχαγγέλων της μονής Χιλανδαρίου, γνωστό σήμερα ως κελλί του γερο-Αβερκίου[90]. Ο ναός οικοδομήθηκε πιθανώς το 18ο αιώνα, στον τύπο του συνεπτυγμένου σταυροειδούς εγγεγραμμένου με τρούλλο χωρίς τύμπανο και νάρθηκα ναού. Είναι κατάγραφος με καλής τέχνης τοιχογραφίες (Εικ. 13). Οι συνθέσεις και τα περίτεχνα διακοσμητικά μοτίβα παρουσιάζουν εξαιρετικό ενδιαφέρον. Το τεχνοτροπικό ιδίωμα του ζωγράφου χαρακτηρίζεται από την τεχνική αρτιότητα και την ακρίβεια στην εκτέλεση, τη διακοσμητική εκζήτηση ιδίως στις ενδυμασίες και το αρχιτεκτονικό σκηνικό, και από την προσπάθεια για φυσιοκρατική απόδοση του όγκου των μορφών και του χώρου. Το λόγιο αυτό καλλιτεχνικό ύφος, αν και συνδέεται στενά με το έργο του Γαλατσιάνου ζωγράφου που ιστόρησε τη στοά της τράπεζας στη μονή Χιλανδαρίου (1810)[91], εξαρτάται μάλλον από το διάκοσμο του καθολικού της μονής Ζωγράφου (1817), έργο του αγραφιώτη ζωγράφου Νικηφόρου[92]. Αν όντως οι τοιχογραφίες του ναού του κελλιού των Αρχαγγέλων έγιναν από το χέρι του Νικηφόρου, τότε θα πρέπει να χρονολογηθούν λίγο πριν από το 1817, έτος θανάτου του καλλιτέχνη.

Κοντά στο κονάκι της μονής Γρηγορίου βρίσκεται και το κονάκι της μονής Διονυσίου, το καλούμενο του Αγίου Στεφάνου. Το κονάκι ήταν αρχικά μονή αφιερωμένη στον ίδιο άγιο, η οποία παραχωρήθηκε στη μονή Διονυσίου το 1430[93]. Το σημερινό κτίσμα, έργο του 1990, διασώζει στο ισόγειο τμήματα τοιχοποιίας του παλαιότερου οικοδομήματος, καθώς και ορισμένα αρχιτεκτονικά μέλη[94].

Εικ. 13. Κελλί Αρχαγγέλων, βορειοδυτικό σφαιρικό τρίγωνο. Ο ευαγγελιστής Λουκάς (πριν από το 1817).

Από τον τοιχογραφικό διάκοσμό του σώζονται δύο σπαράγματα που τώρα φυλάσσονται στη μονή Διονυσίου[95]. Το μαλακό ευρύ πλάσιμο πάνω σε γλαυκοπράσινο προπλασμό, καθώς και η αίσθηση αβρότητας που αποπνέουν οι δύο αποσπασματικές μορφές, παραπέμπουν στην τρέχουσα «λόγια» τέχνη του φθίνοντος 18ου αιώνα.

Στην ίδια εποχή θα πρέπει να χρονολογηθούν δύο αδιάγνωστες μορφές και ένα κεφάλι στο υποκείμενο του κτισμένου από τον Σεραφείμ Β΄ ναού του Αγίου Ανδρέα παρεκκλήσιο, το λεγόμενο του Αγίου Αντωνίου στο Σεράι. Το εν λόγω παρεκκλήσιο είναι κατάγραφο με μέτριας τέχνης ρωσικές τοιχογραφίες (μετά το 1841)[96]. Ωστόσο, στο βόρειο και το νότιο τοίχο του παρεκκλησίου εντοπίστηκαν από τον γράφοντα άτακτα απεικονισμένες δύο ολόσωμες αγένειες ανδρικές μορφές και ένα μεμονωμένο κεφάλι σε αδικαιολόγητα χαμηλό ύψος,

88. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 256. Χρυσοχοΐδης - Γουναρίδης, ό.π. (υποσημ. 81), αριθ. 74, 1-7.

89. Παπάγγελος, ό.π. (υποσημ. 76), 253-394, ιδίως 260-264, εικ. 22-23, 38, όπου οι επιγραφές και η σχετική βιβλιογραφία. Κυριακούδης, ό.π. (υποσημ. 57), 156 κ.ε., σποράδην.

90. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 212. Σμυρνάκης, ό.π. (υποσημ. 1), 702.

91. Παπάγγελος, ό.π. (υποσημ. 76), 257.

92. Για τη ζωγραφική στη μονή Ζωγράφου βλ. A. Božkov - A. Vasiliev, *Hudožestvenoto nasledstvo na Manastira Zograf*, Σόφια 1981. Enev, ό.π. (υποσημ. 62). Για τις στιλιστικές διαφορές μεταξύ των εργαστηρίων των Γαλατσιάνων και του Νικηφόρου βλ. Παπάγγελος, ό.π. (υποσημ. 76), 255.

93. Για το κελλί βλ. Βλάχος, ό.π. (υποσημ. 1), 219. *Actes de Dionysiou* (υποσημ. 65), αριθ. 179. Π. Νικολόπουλος - Ν. Οικονομίδης, Ιερά Μονή Διονυσίου, Κατάλογος του αρχείου, *Σύμμεικτα* 1 (1966), αριθ. 75 και 76, 283. Živojinović, ό.π. (υποσημ. 2), 143 (πίνακας). Χρυσοχοΐδης, ό.π. (υποσημ. 2), 121-122 και υποσημ. 90.

94. Π.Λ. Θεοχαρίδης, Προστασία και αναστήλωση της μοναστηριακής αρχιτεκτονικής στη Μακεδονία, *Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού* (υποσημ. 8), 195, εικ. 9, 10.

95. Αδημοσίευτα.

96. Πολυβίου, ό.π. (υποσημ. 73), 217.

Εικ. 14. Σκήτη Αγίου Ανδρέα, παρεκκλήσιο Αγίου Αντωνίου, βόρειος τοίχος. Αδιάγνωστη μορφή και κεφαλή (αρχές του 19ου αι.).

Εικ. 15. Σκήτη Αγίου Ανδρέα, παρεκκλήσιο Αγίου Αντωνίου, νότιος τοίχος. Αδιάγνωστη μορφή (αρχές του 19ου αι.).

πίσω ακριβώς από τα στασίδια (Εικ. 14-15). Οι τοιχογραφίες αυτές δεν συνδέονται με τη μεταγενέστερη ρωσική φάση του παρεκκλησίου, αλλά ούτε και με το διάκοσμο του ναού του Αγίου Ανδρέα. Επισημαίνεται πως έγιναν σεβαστές από τους Ρώσους μοναχούς της σκήτης που εγκαταστάθηκαν εδώ μετά το 1841, καθώς απέφυγαν να τις καλύψουν, όταν αποφάσισαν να επιχρίσουν τους τοίχους.

Τα τεχνοτροπικά τους γνωρίσματα εμφανίζουν ιδιαιτερότητες. Ο καλλιτέχνης προσπαθεί να αποδώσει ρεαλιστικά τις πτυχές των ενδυμάτων καθώς και τα πρόσωπα, χρησιμοποιώντας τη φωτοσκίαση με μια τεχνική που παραπέμπει στους τρόπους της πρώιμης επτανησιακής ζωγραφικής[97]. Αν και το σχέδιό του παρουσιάζει αδυναμίες, πλάθει με ιδιαίτερη εκζήτηση την ίριδα, τα μεγάλα βλέφαρα, τα υποκόγχια μέρη των οφθαλμών, την τριχοφυΐα, τα χείλη κτλ.

Δυστυχώς δεν κατέστη δυνατόν να εντοπίσουμε ανάλογο δείγμα στις Καρυές. Μολονότι το καλλιτεχνικό ύφος των μεμονωμένων αυτών τοιχογραφιών στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου συνάδει με τα ρεύματα της εποχής, τα μόνα εικονογραφικά σύνολα με τα οποία θα μπορούσαν ίσως να συσχετισθούν είναι αυτά που συνδέονται με το έργο του ηπειρώτη ζωγράφου

97. Για μια γενική θεώρηση του θέματος βλ. πρόχειρα Α. Χαραλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της εφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978. Χρ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική, 1832-1922*, Αθήνα 1981, 22-23. D. Triantaphilopoullos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln (15.-18. Jahrhundert)* (MBM, 30), Μόναχο 1985, τ. I-II. Ν. Μισιρλή, *Ελληνική ζωγραφική, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1993.

Δαμασκηνού[98], όπως στο παρεκκλήσιο της Θεοτόκου που ανήκει στη μονή Δοχειαρίου (1744)[99] και στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στη μονή Ζωγράφου (τέλος του 18ου αι.)[100].

Το ενδιαφέρον των εν λόγω μορφών έγκειται κυρίως στη λειτουργία και στη σκοπιμότητά τους. Το γεγονός ότι κάποια τμήματά τους έχουν αφεθεί σκόπιμα ημιτελή, όπως τα χέρια, σε συνδυασμό με την έμφαση και την επιμέλεια σε ορισμένα άλλα σημεία, όπως το πλάσιμο των προσώπων, η αποσπασματική επεξεργασία της πτυχολογίας και, τέλος, η αδιαφορία του καλλιτέχνη για την ταυτότητα των μορφών, την κλίμακα και την ορθή ένταξή τους στο διαθέσιμο χώρο συνηγορούν στο γεγονός ότι οι τοιχογραφίες αυτές στο παρεκκλήσιο του Αγίου Αντωνίου αποτελούν δείγμα της δουλειάς του ή καλύτερα εικαστική σπουδή[101]. Το εύρημα κρίνεται σπάνιο και μοναδικό στο είδος του.

Μετά τη σύντομη παρουσίαση των σημαντικότερων μεταβυζαντινών τοιχογραφιών από την περιοχή των Καρυών προκύπτουν ορισμένα γενικά συμπεράσματα. Καταρχήν η γεωγραφική και ιστορική ενότητα του κώνου διασποράς του υλικού επέτρεψε τη συνολική αλλά και τη συγκριτική θεώρηση ενός ικανού αριθμού εντοίχιων ζωγραφικών έργων. Ο διάκοσμος των ναών που εξετάστηκαν, ανεξάρτητα από το μέγεθος των καλλιτεχνικών τους αξιώσεων, την τεχνική τους αρτιότητα και τις αισθητικές αναζητήσεις που προβάλλουν, αντικατοπτρίζουν την εξέλιξη της μνημειακής ζωγραφικής στην ιερή Χερσόνησο μετά την Άλωση.

Μεμονωμένη περίπτωση αποτελεί ο σωζόμενος διάκοσμος στο κελλί της Μεγάλης Παναγιάς. Ο διάκοσμος αυτός θα δώσει το υφολογικό στίγμα της ζωγραφικής στον Άθω κατά το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα και θα ερμηνεύσει την εμφάνιση ενός ομόλογου καλλιτεχνικού ιδιώματος στο Όρος ως συνέπεια των ιδεολογικών επιταγών και των αιτημάτων ενός βαθμιαία καθιστάμενου ισχυρού ανάμεσα στις ορθόδοξες εθνικές ομάδες της οθωμανικής αυτοκρατορίας μοναστικού παράγοντα.

Ενότητα συνιστούν τα εικονογραφικά σύνολα του πρώιμου 16ου αιώνα, ιδιαίτερα το παρεκκλήσιο του Προδρόμου στο Πρωτάτο και ο διάκοσμος στο κελλί του Πλάκαρη και του Φλασκά. Τα έργα αυτά, που συνδέονται με χορηγίες Μολδαβών και Βλάχων ηγεμόνων και την επιστασία σλαβικής καταγωγής προσωπικοτήτων του Αγίου Όρους, εντάσσονται στο καλλιτεχνικό ρεύμα των μετακινούμενων στη νότια Βαλκανική εργαστηρίων. Αξιόλογο επίσης σύνολο αποτελεί ο διάκοσμος της Μολυβοκκλησιάς (1536), που αποκαθιστά τις σχέσεις των «κρητικής» τεχνοτροπίας τοιχογραφιών με το συντηρητικό και κλασικίζοντα κλάδο της τέχνης της ηπειρωτικής Ελλάδας του 15ου αιώνα και συμβάλλει έτσι στην κατανόηση της προέλευσης και της εξέλιξης του «κρητικού» ιδιώματος στο Άγιον Όρος.

Μετά την ύφεση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας στις Καρυές για ενάμιση περίπου αιώνα μετά τη Μολυβοκκλησιά, η δεύτερη κύρια ενότητα περιλαμβάνει τα έργα εκείνα που συντάσσονται με το ανεξήγητο έως τώρα κίνημα επανόδου στην παλαιολόγεια καλλιτεχνική παράδοση κατά τη διάρκεια της πεντηκονταετίας 1710-1760. Την ίδια ωστόσο περίοδο, μετά το έτος 1730, φιλοτεχνούνται από ζωγράφους χωρίς ιδιαίτερη καλλιτεχνική παιδεία έργα που διακρίνονται για το δυναμισμό τους, τη γεωμετρική απλούστευση και την οικονομία στα εκφραστικά τους μέσα, διεγείροντας έτσι την αισθητική πρόσληψη του θεατή.

Τέλος, η τρίτη μεγάλη ενότητα εντοίχιων έργων χαρακτηρίζεται από την ανοιχτή στις καλλιτεχνικές αξίες της Δύσης εικαστική παραγωγή από το 1760 και μετά. Από τα πλέον αξιόλογα εργαστήρια της περιόδου είναι των Γαλατσιάνων ζωγράφων και του Νικηφόρου. Από τεχνοτροπική άποψη ο κύριος όγκος των εν λόγω έργων συντάσσεται με μια καθολικής εφαρμογής στον ελλαδικό χώρο τάση, που ενώ δίδει την εντύπωση ομαλής σύνδεσης με την τέχνη του πρώτου μισού του 18ου αιώνα, εμφανίζει ανανεωτικές τάσεις προς την κατεύθυνση ενός ωραιοπαθούς «λαϊκού» φυσιοκρατισμού, ενός διακοσμητικού ρητορισμού και μιας εκκοσμίκευσης των θρησκευτικών θεμάτων. Οι ζωγράφοι αυτοί επιδιώκουν τώρα την επαφή με τις δυτικές καλλιτεχνικές εξελίξεις, υπό το πρίσμα του ευρωπαϊκού ή οθωμανικού μπαρόκ[102]. Είναι εμφανές ότι τα αίτια της καλλιτεχνικής αυτής τροπής από την έως τα μέσα του 18ου αι-

98. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, ό.π., 105. Π. Χρήστου, Ηπειρωτική ζωγραφική στο Άγιον Όρος το 18ο αιώνα, *ΗπειρΗμ*, Ιωάννινα 1987, 29-30.

99. Κυριακούδης, ό.π. (υποσημ. 57), 175.

100. Božkov - Vasiliev, ό.π. (υποσημ. 92), 209-210, 391. Enev, ό.π. (υποσημ. 62), 347-352. Κυριακούδης, ό.π., 188-189.

101. Σπουδές ζωγράφων σώζονται σε πολλά μεταβυζαντινά μνημεία, όπως στον τρούλλο του καθολικού της μονής Διονυσίου (*Μονή Άγίου Διονυσίου* (υποσημ. 21), εικ. 71-74). Ωστόσο, αυτές έχουν το χαρακτήρα των προσχεδίων.

102. Στο σημείο αυτό επισημαίνεται ότι η εισαγωγή του μπαρόκ δεν επηρέασε αποκλειστικά την ελληνική τέχνη αλλά το σύνολο

ώνα ζωντανής βυζαντινής παράδοσης, θα πρέπει να αναζητηθούν κυρίως στο πολιτισμικό και πνευματικό σμίξιμο του νέου Ελληνισμού με τη «φωτισμένη» Ευρώπη, στην αισθητική χειραφέτηση της ανερχόμενης αστικής τάξης, ιδίως του Ελληνισμού των παροικιών, καθώς και στην επίδραση που ασκεί ο δυτικός ευσεβισμός πάνω στους μορφωμένους κληρικούς και μοναχούς[103].

Constantinos M. Vafiades

MURAL PAINTING IN KARYES (Mt ATHOS) FROM THE FIFTEENTH TO THE EARLY NINTEENTH CENTURY

In the region of Karyes, the administrative centre of the monastic community of Mt Athos, a large number of monumental iconographic programmes dating from between 1450 and 1820 are preserved in the *kellia* and in their small churches. The aim of this article is to present a brief summary of these decorative programmes.

No evidence exists of monumental artistic activity in the churches of Karyes between approximately 1350 and 1450, but representations of two figures, historically very important and possibly dating from the third quarter of the fifteenth century, can be found in the Megali Panagia *kellion*. These frescoes reflect a traditionally academic and idealistic movement in fifteenth century Balkan art, and in a way constitute the "missing link" between Palaeologan and "Cretan" art on Mt Athos (Figs. 1 and 2).

Around the end of the fifteenth century and in the second and third decades of the sixteenth century painting workshops decorated the Kaproulis *kellion*, the St John the Baptist chapel of the Protaton church (Fig. 4), and the Flaska and Plakaris *kellia*. Stylistically this workshop is associated with the artistic manner of the workshops which circulated in the Balkans in the fifteenth century. However in 1536 a painter whose style was deeply influenced by the artistic heritage of both Palaeologan and contemporary Cretan painting decorated the Molyvokklisia *kellion* (Fig. 5). A moderate artist painted the *prothesis* of the Protaton a century and a half later (1686) (Fig. 6).

Things would change radically after the first decade of the eighteenth century. Dionysios of Fourna, the author of the *Hermeneia*, decorated his *kellion* using models from the Protaton (Fig. 7), and five other pictorial ensembles followed the same general trends until the middle of the century. But from 1730 to 1800 other contemporary workshops interpreted learned religious art in an artless and ingenuous manner (Fig. 9).

From the 1760s onwards a new Athonite workshop with innovative ambitions, indirectly influenced by late baroque Italian art, made its appearance. This is the Galatsianoi painting workshop (1778-1879), which is associated with many of the decorative programmes on Mt Athos (Fig. 12). Similar trends are found in a few other churches in the same area during the early ninteenth century.

Finally, two very significant items are located in the St Anthony chapel in the *skete* of St Andrew (otherwise known as the Seraï). These are two painted figures and one painted head which are representative examples of the artist's work (Figs. 14-15).

των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων όλων των εθνοτήτων της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Για το θέμα, κυρίως όσον αφορά την οθωμανική τέχνη, βλ. Ayda Arel, *18 yüzyilda Istanbul mimarisinde batilaşma süreci*, Κωνσταντινούπολη 1975. Η εκκοσμίκευση είναι επίσης εμφανής και στην οθωμανική ζωγραφική του 18ου αιώνα, καθώς το ενδιαφέρον στρέφεται σε λιγότερο συμβατικά θέματα ιδιαίτερα κατά την εποχή της «περιόδου της τουλίπας» (1718-1730) επί Αχμέτ Γ', με ζωγράφους τον Levni και τον Buchari. Για το θέμα βλ. Renda Günsel, Die traditionelle türkische Malerei und das Einsetzen der westlichen Einflüsse, *Geschichte der türkischen Malerei*, Κωνσταντινούπολη 1989, 15-86, ιδίως 70 κ.ε.

103. Για μια γενική θεώρηση των τάσεων αυτών βλ. Ξυγγόπουλος, ό.π. (υποσημ. 54), 331-351. Triantaphilopoullos, ό.π. (υποσημ. 97). Ο ίδιος, *Μελέτες γιά τή μεταβυζαντινή ζωγραφική. Ένετοκρατούμενη καί τουρκοκρατούμενη Ελλάδα καί Κύπρος*, Αθήνα 2002. Κ.Μ. Βαφειάδης, Η φωτισμένη Ευρώπη και η νεοελληνική θρησκευτική καλαισθησία, *Ε' Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδος και Κύπρου, Κέρκυρα, 3-5 Οκτωβρίου 2003* (υπό έκδοση).