

## Μακεδονικά

Τόμ. 18, Αρ. 1 (1978)



### Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους

Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας

doi: [10.12681/makedonika.494](https://doi.org/10.12681/makedonika.494)

Copyright © 2014, Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Τσιγαρίδας Ε. Ν. (1978). Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους. *Μακεδονικά*, 18(1), 181-206. <https://doi.org/10.12681/makedonika.494>

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ  
ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ\*

Ἡ Μονὴ Παντοκράτορος<sup>1</sup>, ἑβδομὴ στὴν ἱεραρχικὴ τάξιν τῶν Ἀγιορείτικων μονῶν, βρίσκεται στὴ ΒΑ πλευρὰ τῆς χερσονήσου τοῦ Ἁθω (πίν. 1α). Κτισμένη πάνω σὲ βραχώδη λόφο, δίπλα στὴ θάλασσα, παρέχει ἐξαιρετικὴ θέα πρὸς τὴ γειτονικὴ Μονὴ Σταυρονικήτα καὶ τὴν ἐπιβλητικὴ κορυφὴ τοῦ Ἁθω, στὸ βάθος τοῦ ὁρίζοντα.

Τὸν ἀκριβὴ χρόνον ἰδρύσεως τῆς Μονῆς δὲν τὸν γνωρίζουμε. Πρέπει ὅμως νὰ κτίστηκε λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο, μεγάλο στρατοπεδάρχην, καὶ τὸν ἀδελφὸ του Ἰωάννη, μεγάλο πριμηκήριο<sup>2</sup>. Αὐτὸ συμπεραίνεται ἀπὸ τὴ διαθήκην τοῦ Ἰωάννη, ποὺ σώζεται στὸ μοναστήρι<sup>3</sup>, καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν ποὺ σήμερα εἶναι ἐντειχισμένη στὴν κλίμακα πρὸς τὸ κωδωνοστάσιο<sup>4</sup>. Στὴ διαθήκην, ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1384<sup>5</sup> ὁ Ἰωάννης γράφει «ἐπεὶ δὲ τοίνυν πρὸ χρόνων πολλῶν ἔτι περιόντος τοῦ μακαριωτάτου μου ἐκείνου αὐταδέλφου, περιφανεστάτου μεγάλου Στρατοπεδάρχου, μονὴν ἀμφοτέρω τῷ Παντοκράτορι Χριστῷ κατὰ τὸ περιφανεστάτον καὶ λαμπρότατον Ἅγιον Ὅρος τοῦ Ἁθω ἐκ βάθρων αὐτῶν ἀνεγειραμεν, ἐκείνου τε ἐφεξῆς τὸ ζῆν ἐκμετρήσαντος, μόνος αὐτὸς περιλειφθεὶς, τὸ λειπόμενον τῷ τῆς τελείας ἀνεπλήρωσα ἀνακτήσεως...». Στὴν ἐπιγραφὴν πάλι τῶν κτητόρων ἀναφέρεται: «Μνήσθητι Κύριε τῶν σῶν δούλων Ἀλεξίου καὶ Ἰωάννου τῶν κτητόρων καὶ αὐταδέλφων· ἐγένετο ἐν ἔτει ρωοα' (=6871-5508 = 1363). Μὲ βάση λοιπὸν τὰ ἱστορικὰ αὐτὰ στοιχεῖα θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ

\*. Τὸ θέμα αὐτὸ ὑπῆρξε ἀντικείμενον διαλέξεως ποὺ δόθηκε στὶς 3 Μαΐου 1977, στὴν σειρὰ τῶν διαλέξεων τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Τὸ κείμενον τῆς διαλέξεως δημοσιεύεται αὐτοῦσις μὲ τὴν προσθήκην μόνο ὑποσημειώσεων.

1. Σχετικὰ μὲ τὴ Μονὴ Παντοκράτορος βλ. Γ. Σμυρνάκη, Τὸ Ἅγιον Ὅρος, Ἀθῆναι 1903, σ. 529-538· Κ. Βλάχου, Ἡ Χερσόνησος τοῦ Ἀγίου Ὁρους Ἁθω, Βόλος 1903, σ. 224-230· L. Petit, Actes de Pantocrator, St. Petersburg 1903. F. Dölger, Mönchsland Athos, München 1943, σ. 64.

2. Γιά τοὺς κτήτορες τῆς μονῆς βλ. P. Lemerle, Sur la date d' une icône byzantine, CA 11(1947) 129-132.

3. Βλ. L. Petit, Actes, ἑ.ἀ., ἀρ. VI. Πρβλ. καὶ Κ. Βλάχου, ἑ.ἀ. σ. 224-225.

4. Βλ. G. Millet-J. Pargoire-L. Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos, Paris 1904, ἀρ. 158. Πρβλ. καὶ Γ. Σμυρνάκη, ἑ.ἀ., σ. 531-532, Γ. Βλάχου, ἑ.ἀ., σ. 229.

5. Βλ. Κ. Βλάχου, ἑ.ἀ., σ. 224 καὶ P. Lemerle, ἑ.ἀ., σ. 131.

μοναστήρι ήταν ἤδη κτισμένο στὰ 1384, χρόνο πού συντάχθηκε ἡ διαθήκη, καί ἴσως τὸ 1363, χρονολογία πού ἀναγράφεται στὴν ἐπιγραφή, νὰ εἶναι πολὺ κοντὰ στὸ χρόνο ἰδρύσεώς του.

Στὴν περίοδο αὐτὴ ἀνήκουν καὶ τὰ πορτραῖτα τῶν κτητόρων, Ἀλεξίου καὶ Ἰωάννη, πού σώζονται σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, πού βρισκόταν ἄλλοτε στὸ μοναστήρι καὶ σήμερα εἶναι στὸ Μουσεῖο Ermitage τοῦ Leningrad<sup>1</sup> (πίν. 2α). Ἡ εἰκόνα αὐτὴ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1363<sup>2</sup>. Νεώτερη ἀπεικόνιση τῶν κτητόρων, καμωμένη στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα, διατηρεῖται σὲ τοιχογραφία στὸ βόρειο τοῖχο τῆς λιτῆς τοῦ Καθολικοῦ, δίπλα στὸν τάφο τους πού σώζεται μετασκευασμένος στὴ θέση αὐτῆς<sup>3</sup>. Μιὰ μαρμάρινη ἀνάγλυφη πλάκα πού βρίσκεται στὴν αὐλὴ τοῦ μοναστηριοῦ ἀνήκει ἴσως στὸν ἀρχικὸ τάφο τῶν κτητόρων (πίν. 3α).

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων κτητόρων τῆς Μονῆς δὲν σώζεται παρὰ μόνο τὸ Καθολικόν, ὁ πύργος, ὁ κοιμητηριακὸς ναὸς<sup>4</sup> (πίν. 1 β), πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ μοναστήρι, καὶ ὁ βόρειος ἴσως περίβολος. Στὴ μακραίωνη ἱστορία τοῦ μοναστηριοῦ τὰ κτήρια πού ἐξυπηρετοῦσαν τὶς βιοτικὲς ἀνάγκες τῶν μοναχῶν ἀφανίστηκαν εἴτε ἀπὸ πυρκαϊὰ εἴτε ἀπὸ τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Ἔτσι τὸ κτηριακὸ συγκρότημα πού σήμερα ἀντικρίζουμε, χρονολογεῖται βασικὰ στὸν 17ο καὶ 18ο αἰ.<sup>5</sup>. Ἐνα τμήμα τῆς ἀνατολικῆς πτέρυγας τῶν κελλίων, πού κάηκε γύρω στὰ 1950, εἶναι ἔργο τῆς ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας. Στὸ ἀνακατασκευασμένο αὐτὸ τμήμα φυλάσσονται σήμερα τὰ κειμήλια τῆς Μονῆς: χειρόγραφα, ἱστορικὰ ἔγγραφα, εἰκόνες, ἱερὰ σκεύη κ.λ.

Ἀρχικὰ τὸ μοναστήρι πρέπει νὰ καταλάμβανε τὸ βορειοδυτικὸ τμήμα τοῦ σημερινοῦ χώρου<sup>6</sup>, μὲ τὸ καθολικὸ στὸ κέντρο τῆς μικρῆς αὐλῆς πού θὰ ἄφηναν οἱ πτέρυγες τῶν κελλίων. Ἡ προέκταση πρὸς τὰ ΝΑ θὰ ἔγινε ἴσως τὸν 16ο αἰ., ἐποχὴ πού ἀνακαινίζεται ὁ περίβολος τῆς Μονῆς<sup>7</sup>.

1. Βλ. V. L a z a r e v, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, εἰκ. 526. A. B a n k, *Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad-Moskou* 1965, εἰκ. 265 καὶ 266.

2. Πρβλ. καὶ P. L e m e r l e, ἑ.ἀ., σ. 129-132.

3. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνακαίνιση τοῦ καθολικοῦ τὸ 1847 ὁ τάφος βρισκόταν στὸ νότιο τοῖχο τῆς λιτῆς, βλ. M i l l e t - P a r g o i r e - P e t i t, ἑ.ἀ., σ. 160.

4. Ὁ κοιμητηριακὸς ναὸς, ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα δείγματα κοιμητηριακῶν ναῶν στὸ Ἀγ. Ὅρος βυζαντινῶν χρόνων, εἶναι μονόχωρος, καμαροσκεπής, μὲ ἡμιυπόγειο θάλαμο πού ἐκτείνεται στὸ ἀνατολικὸ μόνον μισὸ τοῦ συνολικοῦ μήκους τοῦ ναοῦ. Ὁ ναὸς ἔχει ὑποστεῖ μεταγενέστερη ἐπισκευὴ στὰ παράθυρα καὶ στὴν τοιχοποιία. Στὸ ἐσωτερικὸ διατηροῦνται, πίσω ἀπὸ νεωτερικὸ ξύλινο τέμπλο, κομμάτια ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ μαρμάρينو τέμπλο, καθὼς καὶ τμήματα τοῦ μαρμαροθετήματος τοῦ δαπέδου. Στους τοίχους δὲν ὑπάρχει τοιχογραφικὴ διακόσμηση, οὔτε κάτω ἀπὸ τὰ κονιάματα, ὅπως διαπιστώθηκε ὕστερα ἀπὸ ἔρευνα.

5. Γιά τὴ χρονολογία τῶν κτηρίων τῆς μονῆς βλ. M i l l e t - P a r g o i r e - P e t i t, ἑ.ἀ., σ. 58-59. K. Β λ ά χ ο υ, ἑ.ἀ., σ. 226. Γ. Σ μ υ ρ ν ά κ η, ἑ.ἀ., σ. 532-533.

6. Πρβλ. K. Β λ ά χ ο υ, ἑ.ἀ., σ. 226.

7. Βλ. Γ. Σ μ υ ρ ν ά κ η, ἑ.ἀ., σ. 533. K. Β λ ά χ ο υ, ἑ.ἀ., σ. 226.

Στή σημερινή του μορφή τὸ μοναστήρι ἔχει κάτωψη πολυγωνική. Ἡ μορφή τῆς κατώψεως τῶν ἀγιορείτικων μοναστηριῶν ποικίλλει καὶ ἐξαρτᾶται βασικά ἀπὸ τὶς δυνατότητες ποὺ παρέχει τὸ ἔδαφος νὰ κτιστοῦν καὶ νὰ ἀναπτυχθοῦν τὰ κτήρια. Τὰ κτήρια τῆς Μονῆς εἶναι διώροφα ἢ τριώροφα μὲ κτιστές, τοξωτὲς στοῆς ποὺ βλέπουν πρὸς τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ καὶ μὲ κλειστοὺς ἢ ἀνοικτοὺς, ξύλινους ἐξῶστες, μὲ ὑπέροχη θέα πρὸς τὴ θάλασσα καὶ τὸ γειτονικὸ δάσος. Ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ μορφολογία, κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ἀγιορείτικης ἀρχιτεκτονικῆς, ἔχει τὴν ἀρχὴ της στὰ ἀρχοντικά τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Θεσσαλίας, σὲ μία κλίμακα ὅμως πολὺ μεγαλύτερη<sup>1</sup>.

Στὸ κέντρο συνήθως τῆς αὐλῆς τοῦ μοναστηριοῦ, ἡ μερὴ τῆς ὁποίας ὀρίζεται ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν κτηρίων τῆς Μονῆς ποὺ τὴν περιβάλλουν, ὑψώνεται ὁ κεντρικὸς ναὸς ποὺ ὀνομάζεται Καθολικὸς ναὸς καὶ γιὰ συντομία Καθολικό. Ἡ ἀπομονωμένη αὐτὴ θέση τοῦ Καθολικοῦ μέσα στὴν αὐλὴ καὶ ἡ ἀπουσία ξύλινων στοιχείων στὴν κατασκευὴ συνετέλεσαν στὴ διάσωση τῶν παλιῶν Καθολικῶν ἀπὸ τὶς πυρκαϊές, ποὺ κατὰ καιροὺς ἐπληξάν τὰ μοναστήρια.

Γὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος βρίσκεται στὸ ΒΔ τμήμα τῆς σημερινῆς αὐλῆς καὶ ἀρχιτεκτονικὰ ἀνήκει στὸν τρίκογχο σταυροειδῆ ἢ ἀγιορείτικὸ τύπο (πίν. 3β καὶ κάτωψη σχέδ. 1). Τὸ τρίκογχο αὐτὸ σχῆμα ἔχει τὴν καταγωγή του σὲ προγενέστερα τοῦ Ἁγ. Ὁρους μοναστικά κέντρα, καὶ μάλιστα μικρασιατικά, μὲ τὰ ὁποῖα συνδέεται στενὰ ὁ ἱδρυτὴς τοῦ ὁργανωμένου μοναχικοῦ βίου στὸ Ἁγ. Ὅρος καὶ θεμελιωτὴς τοῦ πρώτου Καθολικοῦ, τῆς Μεγίστης Λαύρας, Ἀθανάσιος<sup>2</sup>.

Στὴ Μονὴ Παντοκράτορος τὸ βασικὸ αὐτὸ τρίκογχο σχῆμα διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸ συνηθισμένο τύπο τῶν Καθολικῶν τοῦ Ἁγ. Ὁρους μὲ τὴν ἐπιμήκυνση τῆς ἀνατολικῆς καμάρας καὶ τὴν τοποθέτηση τῶν πλάγιων κογχῶν, χορῶν, ὅπως ὀνομάζονται στὸ Ἁγ. Ὅρος, μακριὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ ἱεροῦ, πράγμα ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ἡ μορφή τοῦ τρικόγχου νὰ μὴν εἶναι σαφὴς<sup>3</sup> (βλ. κάτωψη σχέδ. 1). Ὁ κυρίως ναὸς συμπληρώνεται στὰ δυτικά μὲ τὴ λιτή, ἓνα εἶδος νάρθηκα, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ λειτουργικὲς ἀνάγκες καὶ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Ἁγ. Ὅρος στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὰ 1293<sup>4</sup>. Βόρεια τῆς λιτῆς καὶ σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτὴ βρίσκεται τὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ὁ ναὸς κλείνει στὰ δυτικά μὲ τὸν ἐξωνάρθηκα, ἀρχικὰ ἀνοικτὴ στοὰ, ποὺ περιβάλλει τὴ λιτή

1. Βλ. Π. Μυλωνᾶ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἀγίου Ὁρους, «Νέα Ἑστία», Ἀφιέρωμα στὸ Ἁγ. Ὅρος, Χριστούγεννα 1963, σ. 198.

2. Γιὰ τὸν τύπο τῶν καθολικῶν στὸ Ἁγ. Ὅρος, βλ. P. M. Mylonas, *L'architecture du Mont Athos, Le Millénaire du Mont Athos*, «Études et Melanges» 11(1964) 235-237.

3. Βλ. Κ. Βλάχου, ἑ.ἀ., σ. 227.

4. Βλ. P. Mylonas, ἑ.ἀ., σ. 236.



ἀπὸ τῆς δυτικῆς καὶ νότια πλευρά, καὶ τὸ καμπαναριό, πού εἶναι στημένο ἀνάμεσα στὸ παρεκκλήσι καὶ τὸ βόρειο τμήμα τοῦ ἐξωνάρθηκα (βλ. σχέδ. 1).

Στὴν ἀνατολική πλευρά τοῦ Καθολικοῦ, ἀριστερά καὶ δεξιά ἀπὸ τὸ ἱερό, ὑπάρχουν σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτό, δύο πολυγωνικὲς στὴν κάτοψη κατασκευὲς πού στεγάζονται μὲ τροῦλλο (βλ. σχέδ. 1). Οἱ κατασκευὲς αὐτὲς ἔχουν τὴ θέση τῆς προθέσεως καὶ τοῦ διακονικοῦ σὲ μιὰ ὁμῶς μορφολογία, πού δὲν εἶναι συνηθισμένη στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἀγιορείτικων μοναστηριῶν, παρὰ μόνο στὰ νεώτερα Καθολικὰ τῆς Μονῆς Κουτλουμουσίου (1540) καὶ Διονυσίου (1537).

Τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος δὲν φαίνεται νὰ ἀνήκει στὸ σύνολό του σὲ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ φάση<sup>1</sup>. Ἡ ἐξακρίβωση ὁμῶς τῶν φάσεων δὲν εἶναι δυνατὴ πρὸς τὸ παρὸν μὲ ἀσφάλεια, γιατί, ὅπως τὰ περισσότερα Καθολικὰ τοῦ Ἀγ. Ὁρους, εἶναι ἐπιχρισμένο ἐξωτερικά, γεγονός πού δὲν ἐπιτρέπει τὴ μελέτῃ τῆς τοιχοδομίας, ἢ μορφῇ τῆς ὁποίας—μαζὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα—μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει στὸν καθορισμὸ τῶν φάσεων τοῦ κτηρίου. Στὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀποφασιστικὸ ρόλο θὰ παίξει ἡ μελέτῃ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καθολικοῦ, πού σήμερα διατηροῦνται κάτω ἀπὸ νεώτερες ἐπιζωγραφίσεις.

Ὁ Π. Μυλωνᾶς, στὴ μελέτῃ του γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Μονῶν τοῦ Ἀγ. Ὁρους, ὅπου παραθέτει πίνακα κατόψεων τῶν Καθολικῶν, σημειώνει τὴ χρονολογία 1538, ὡς χρονολογία οἰκοδομήσεως, κάτω ἀπὸ τὴν κάτοψη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος<sup>2</sup>. Ἡ ἄποψη αὕτῃ, δικαιολογημένη ἐν μέρει, δὲν φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ πράγματα. Ἡ χρονολογία αὕτῃ σώζεται στὸ ὑπέρθυρο τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ παρεκκκλησίου τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου<sup>3</sup>, καὶ σχετίζεται ἴσως μὲ κάποια ἀνακαίνιση τοῦ παρεκκκλησίου, τὸ ὁποῖο ὁμῶς πρέπει νὰ εἶναι παλιότερο τοῦ 1538. Τοῦτο συμπεραίνεται ἀπὸ λείψανα τοιχογραφήσεως, τοῦ 15ου αἰ. πιθανότατα, πού σώζονται στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ<sup>4</sup> (πίν. 4 α,β), ἀνέπαφα ἀπὸ τὴν ἱστορίῃ του παρεκκκλησίου στὰ 1868<sup>5</sup>.

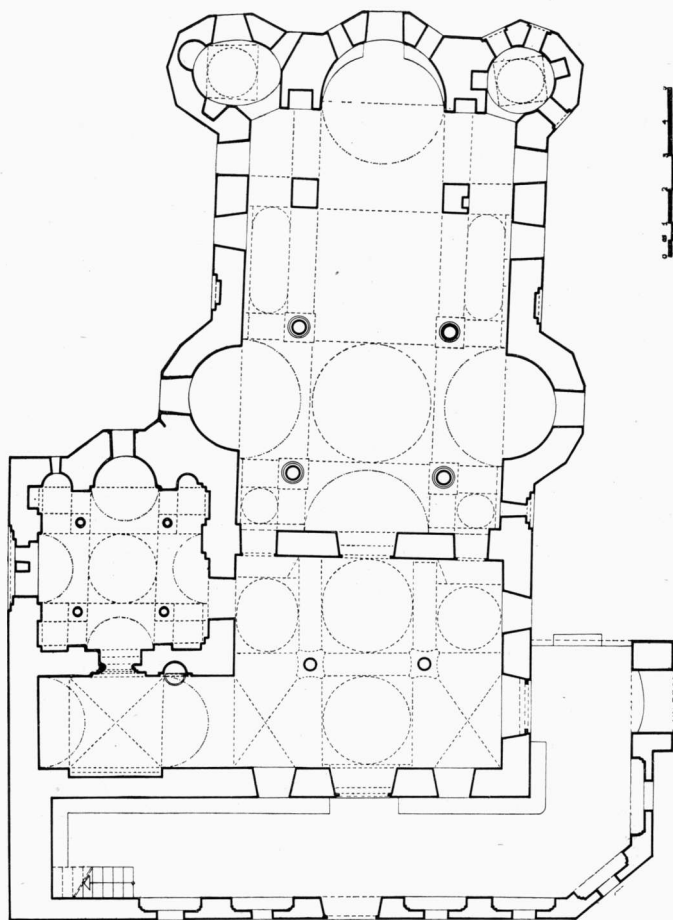
1. Περιορισμένης ἐκτάσεως ἐρευνα πού ἔγινε στὸ Καθολικὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1977, μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ κυρίως ναὸς μαζὶ μὲ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ ἀνήκουν στὴν ἴδια φάση. Σὲ δευτέρῃ φάση, μεταγενέστερῃ τοῦ Καθολικοῦ, ἀνήκει τὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, σὲ τρίτῃ τὸ καμπαναριὸ καὶ σὲ τέταρτῃ—19ος αἰ.—ὁ ἐξωνάρθηκας. Τὸ Καθολικὸ ἀνακαινίζεται τὸ 1847 (βλ. σ. 5). Τότε διευρύνονται οἱ πόρτες καὶ τὰ παράθυρα καὶ δέχονται μαρμάρινα, νεοκλασικοῦ τύπου, πλαίσια.

2. Βλ. Π. Μυλωνᾶ, ἑ.ἀ., σχέδ. 3.

3. Βλ. Millet-Pargoire-Petit, ἑ.ἀ., σ. 56.

4. Τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἐπισημαίνει καὶ ὁ Κ. Βλάχος, ἑ.ἀ., σ. 228, μὲ τὴ διαφορά ὁμῶς ὅτι τὶς συνδέει χρονικὰ μὲ τὴν ἐπιγραφή τοῦ ἔτους 1538.

5. Βλ. σχετικὰ Millet-Pargoire-Petit, ἑ.ἀ., σ. 56. Πρβλ. καὶ Γ. Συμυρβάκης, ἑ.ἀ., σ. 531.



Σχέδ. 1. Κάτοψη του καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος

Στὸ πρόβλημα λοιπὸν τῆς χρονολογήσεως τοῦ Καθολικοῦ, μὰ καὶ ἡ χρονολογία 1538 δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δεκτὴ, ἔρχονται οἱ τοιχογραφίες τοῦ κυρίως ναοῦ νὰ προσφέρουν τὴ λύση.

Ὁ Ξυγγόπουλος<sup>1</sup>, ἀκολουθώντας τὸν Millet<sup>2</sup>, καὶ ὁ Χατζηδάκης<sup>3</sup>, ποὺ ἀσχολήθηκαν περιστασιακὰ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, μνημονεύουν σὰν λείψανα τῆς ἀρχικῆς διακοσμῆσές του<sup>4</sup> τὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως καὶ τῆς Δεήσεως, ποὺ διατηροῦνται ἐπιζωγραφημένες. Προσωπικὲς ὅμως παρατηρήσεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, μὲ τὴν εὐκαιρία ἐργασίων στερεώσεως στὸ μοναστήρι, τὸ 1972<sup>5</sup>, μοῦ ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισημάνω ὅτι τὸ σύνολο σχεδὸν τῶν τοιχογραφιῶν τῶν καθέτων τοίχων τοῦ ναοῦ, τοῦ ἱεροῦ καὶ τῶν τόξων ποὺ στηρίζουν τὴν ὀροφή ἀνήκουν στὴν ἀρχικὴ φάση τοιχογραφίσεως. Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἄλλες διακρίνονται καθαρὰ κάτω ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση, ἄλλες ὄχι. Ἀντίθετα οἱ τοιχογραφίες τοῦ τρούλλου, τῶν καμαρῶν καὶ τῶν μικρῶν θόλων εἶναι ἀποκλειστικὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ στὰ 1854 ἐπιζωγράφησε καὶ τὶς ἀρχικὲς τοιχογραφίες.

Τὸ κέρδος λοιπὸν ἀπὸ τὴ διαπίστωση αὐτὴ δὲν εἶναι μικρό. Ἀπὸ τὴ μιὰ βεβαιώνεται ὅτι ὅλο τὸ Καθολικὸ ἀνήκει οὕτως ὅπως τῆς ἰδρύσεως τοῦ μοναστηριοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἐκτεταμένῃ ἀρχικῇ τοιχογραφίᾳ του, ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ στὴ δεκαετία 1360-70. Ἔτσι στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ. στὸ Ἁγ. Ὅρος, ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (1300)<sup>6</sup>, τοῦ Βατοπεδίου (1312)<sup>7</sup> καὶ τοῦ Χελανδαρίου (1318-20)<sup>8</sup>, προστίθενται καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος, σὲ ἑκταστὴ ἄγνωστη μέχρι τώρα.

1. Βλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Mosaïques et fresques de l' Athos, Le Millénaire du Mont Athos «Études et Mélanges»* 11(1964) 254, στὸ ἐξῆς Ξυγγόπουλος, *Mosaïques*.

2. Βλ. G. Millet, *Monuments de l' Athos*, Paris 1927, πίν. 96, 1-3 καὶ 97, 1.

3. Βλ. M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIV<sup>e</sup> siècle*, «Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines» (Bucarest 1971), Bucarest 1974, τ. 1, σ. 173.

4. Ο Ξυγγόπουλος χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, ὁ Millet στὸν 14ο αἰ. καὶ ὁ Χατζηδάκης γύρω στὰ 1363, χρόνο ἰδρύσεως τῆς Μονῆς, βλ. ἀντίστοιχα τὶς παραπάνω ὑποσημειώσεις 1, 2 καὶ 3.

5. Βλ. Χρονικὰ τοῦ ΑΔ 1972 ὑπὸ ἐκδόση.

6. Βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλου, Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθήνα 1956 καὶ Μ. Σωτηρίου, *Ἡ Μακεδονικὴ Σχολή*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1966-1969), σ. 1. κ.ε., ὅπου καὶ βιβλιογραφία γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στὸ Ἁγ. Ὅρος στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων.

7. Βλ. G. Millet, *Monuments*, ἑ.ἀ., πίν. 81-94.

8. Βλ. V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, «Actes du XII<sup>e</sup> Congrès des Études Byzantines» (Ochride 1961), Beograd 1964, III, σ. 71 κ.ε. καὶ V. Djurić, *Byzantinsche Fresken in Jugoslawien*, Belgrad 1976, σ. 74.

Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ ὑπαρξὴ παλαιῶν τοιχογραφιῶν κάτω ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση εἶχε ἐπισημανθεῖ καὶ ἀπὸ παλιότερους μελετητὰς τοῦ Ἁγ. Ὁρους. Ὁ Σμυρνάκης στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ποῦ ἐκδόθηκε στὰ 1903, ἀναφέρει<sup>1</sup>: «Ἐν τοιχογραφίᾳ τοῦ ναοῦ τούτου διασώζονται ἔργα τῆς Σχολῆς τοῦ Πανσελήνου, ἀτυχῶς ὀλίγα, ἔνεκα τῶν ἀνακαινίσεων ἀδαημόνων ζωγράφων, οἵτινες ἠθέλησαν νὰ περιβάλωσιν αὐτὰ διὰ τοῦ ἀξέστου αὐτῶν χροσστήρος». Παράλληλα ὁ Κ. Βλάχος στὸ σύγγραμμά του, ποῦ ἐκδόθηκε καὶ αὐτὸ τὸ 1903, δέχεται τὴν ὑπαρξὴ παλιότερων τοιχογραφιῶν, τὶς θεωρεῖ ὅμως ἔργα τοῦ 1538, παρασυρμένος ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἔτους αὐτοῦ ποὶ σώζεται, ὅπως ἀναφέραμε, στὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Χαρακτηριστικὰ ὁ κ. Βλάχος γράφει<sup>2</sup>: «Θαυμάσια ἦσαν αἱ τῷ 1538 γενόμεναι τοιχογραφίαι ἐν τῷ ναῷ τούτῳ, ἃς ἡ παράδοσις ἀβασανίστως ἀποδίδωσιν εἰς τὸν Πανσέληνον».

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὶς ἀπόψεις αὐτὲς τὸ μάτι τοῦ εἰδικοῦ μπορεῖ σήμερα νὰ διακρίνει τὸ χέρι τοῦ καλλιτέχνη τοῦ 14ου αἰῶνα στὴ Δέηση (πίν. 5), στὴν παράστασιν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ποῦ σώζεται στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου, καὶ σὲ μορφὰς ἁγίων στοὺς κάθετους τοίχους τοῦ ναοῦ, στὰ τόξα καὶ στὸ ἱερό. Ἀπὸ τὶς μορφὰς τῶν ἁγίων στὸν κυρίως ναὸ ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸν Ἁγ. Ἀντώνιο (πίν. 6 α), τὸν Ἁγ. Εὐθύμιο (πίν. 6, β), τὸν Ἁγ. Θεοδόσιο τὸν Κοινοβιάρχην, τὸν Πρόδρομο, τὸν Ἁγ. Σάββα, τὸν Ἁγ. Ἀθανάσιο τὸν Ἀθωνίτη, τὸν Παχώμιο (πίν. 7, α), τὸν Ἰωάννη τὸν Θεολόγο (πίν. 7 β) καὶ ἀδιάγνωστο ἅγιο (πίν. 8 α). Στὴν ἴδια ἴσως περιόδο ἀνήκουν ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Ἁγ. Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης, ποῦ εἰκονίζονται στὸ δυτικὸ τοῖχο τῆς λιτῆς (πίν. 8 β).

Στὶς τοιχογραφίες αὐτές, ὁ ἀνακαινιστὴς ζωγράφος τοῦ 19ου αἰ. ἀκολουθεῖ τὴ ρωμαλέα φόρμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 14ου αἰ., καθὼς καὶ τὶς ἐπιγραφὰς ποῦ συνοδεύουν αὐτές. Σὲ μερικὰς ὁμως περιπτώσεις φαίνεται πὼς ἀλλάζει τὶς ἐπιγραφὰς, ἀκολουθώντας τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα περὶ τοῦ ἐπέβαλαν οἱ μοναχοὶ τῆς Μονῆς. Ἀντίθετα οἱ μεμονωμένες μορφὰς τοῦ τρουλλοῦ καὶ οἱ συνθέσεις τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ ἔχουν διαφορετικὸ ὕψος καὶ ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικὰ σχήματα ἄσχετα μὲ τὶς καλλιτεχνικὰ τάσεις τοῦ 14ου αἰ. (πίν. 2 β). Ἔτσι, μπορούμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου δὲν σώζεται καμιὰ ἄλλη σύνθεσις τοῦ 14ου αἰ. στὸν ναό. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο. Ὁφείλεται, μᾶλλον, στὴν καταστροφὴ, μερικὴ ἢ ὀλική, τῶν παλαιῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὀροφῆς ἀπὸ νερὰ τῆς βροχῆς ἢ κάποια ἄλλη αἰτία, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψιν τῆς Μονῆς στὰ δύσκολα χρόνια γιὰ τὸ Ἅγιο Ὅρος, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπο-

1. Γ. Σμυρνάκης, ἔ.ἀ., σ. 530.

2. Κ. Βλάχος, ἔ.ἀ., σ. 227.

τυχημένη ἐπανάσταση τοῦ 1821 στὴ Χαλκιδική, στὴν ὁποία πρωτοστάτησαν οἱ Ἁγιορεῖτες μοναχοί. Τότε, οἱ περισσότεροι μοναχοί γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὴν ὀργή τῶν Τούρκων ἐγκατέλειψαν τὰ μοναστήρια, στὰ ὁποῖα ἐγκαταστάθηκαν 3.000 Τούρκοι στρατιῶτες. Χαρακτηριστικά ὁ Σμυρνάκης γράφει<sup>1</sup>: «Κατὰ τὴν ἀξιοθρήνητον ταύτην ἐποχὴν ἐπεγένοντο διάφορα δεινά, ὡς εἰκὸς ἐν Ἀγ. Ὁρει, οἱ δὲ Ναοὶ ἐβεβηλῶθησαν ὑπὸ τῆς παραμεινάσης ἐκεῖ ἐπὶ ἑννέα ὄλα ἔτη στρατιωτικῆς φρουρᾶς...», ἡ ὁποία ἐγκατέλειψε τὸ Ἅγ. Ὁρος τὸ 1830. Εἰδικότερα ἀπὸ ἐγγραφο, μὲ ἡμερομηνία 15 Μαΐου 1822, ποὺ δημοσιεύει ὁ Σμυρνάκης<sup>2</sup>, μαθαίνουμε ὅτι οἱ μοναχοὶ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος κατέφυγαν πρῶτα στὴ νῆσο Θάσο, ὅπου ἡ Μονὴ εἶχε κτήματα, καὶ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1822 στὴ νῆσο Σκόπελο, μεταφέροντας καὶ τὰ κειμήλια.

Ἔτσι λοιπὸν ἡ μακροχρόνια ἐγκατάλειψη τῆς Μονῆς στὴν ἀσυνδοσία τῶν Τούρκων δικαιολογεῖ τὴν καταστροφή τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ λίγα χρόνια ἀργότερα ἀνακαινίζεται ὁ λόκληρο τὸ Καθολικό. Ἔτσι, ἐπιγραφή ποὺ σώζεται πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο πρὸς τὴ λιτὴ ἀναφέρει<sup>3</sup>: «Ἀνεκαινίσθη ὁ παρὼν νάρθηξ ὁμοῦ μετὰ τοῦ Καθολικοῦ ἐκ βάθρων ὑπὸ ἀρχιμανδρίτου Μελετίου Κατσουράνου ἐκ Κυδωνιῶν 1847». Ἄλλη ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τῆς βασιλείου πύλης σχετίζεται μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Καθολικοῦ<sup>4</sup>: «Ὁ πρὶν κατῆφης καὶ ρυεὶς ὑπὸ χρόνου νεὼς δδ' ἱερὸς αὐθις αὐγάζει λίαν. Μελέτιον εὐδρεν ὄλβιον καὶ προστάτην, δν καὶ βραβεύει ὀλβίως ὁ παμμέδων τῷ α ω ν δ (1854) σωτηρίῳ ἔτει. Ἐποιήθη ὑπὸ Δ.Ε. Βατοπεδινοῦ. Ζωγραφεῖται δὲ ὁ Ναὸς ὑπὸ Ματθίου Ἰω.».

Παραλείπω νὰ ἀναφερθῶ στὶς διαπιστώσεις τὶς σχετικὲς μὲ τὶς ἐπεμβάσεις ποὺ ἔγιναν στὸ Καθολικὸ στὴν ἀνακαίνιση τοῦ 1847, ἀπὸ τὶς ὁποῖες οἱ πιὸ σοβαρὲς ἀφοροῦν τὴ λιτῇ. Θὰ προχωρήσω στὴν παρουσίαση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καθολικοῦ, δίνοντας δείγματα μόνο τῆς παλιᾶς ζωγραφικῆς, μὴ καὶ τὸ σύνολό της, ἐξαιτίας τῆς ἐπιζωγραφίσεως, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο.

Ὅπως εἶπαμε πιὸ πάνω στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου τοῦ ναοῦ, στὴ θέση ὅπου κατὰ κανόνα εἰκονίζεται ἡ Δευτέρα Παρουσία, σώζεται ἡ

1. Βλ. Γ. Σμυρνάκης, ἔ.ἀ., σ. 179.

2. Βλ. Γ. Σμυρνάκης, ἔ.ἀ., σ. 182.

3. Βλ. Γ. Σμυρνάκης, ἔ.ἀ., σ. 532, πρβλ. καὶ Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 51.

4. Βλ. Γ. Σμυρνάκης, ἔ.ἀ., σ. 531, πρβλ. καὶ Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 51-52.

παράσταση της Δεήσεως (πίν. 5), που αποτελεί, λόγω της θέσεως, συνοπτική άπεικόνιση του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας<sup>1</sup>. Η παράσταση αυτή αποτελείται, κατά κανόνα, από τόν Χριστό στο κέντρο, τόν Πρόδρομο δεξιά και τήν Παναγία αριστερά. Συγκεκριμένα στο Καθολικό της Μονής ο Χριστός εικονίζεται ένθρονος, ενώ η Παναγία και ο Πρόδρομος όρθιοι, στραμμένοι πρὸς αὐτόν, σὲ στάση δεήσεως. Κύριο χαρακτηριστικό της παραστάσεως εἶναι τὸ ἄπλωμα τοῦ θέματος σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοῖχου καὶ τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν ποὺ ἐγγίζει τὰ 3 μ. σὲ ὕψος. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, χωρὶς νὰ εἶναι ἄγνωστο στὴν ἐποχὴ τοῦ—ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ ἓναν ἐνθρονο Χριστὸ στοὺ νοτιοανατολικὸ παρεκκλήσι τοῦ Μυστρά<sup>2</sup>—συνδέεται μὲ μία τάση ἐπιστροφῆς σὲ πρότυπα τῆς τέχνης τοῦ β' μισοῦ, κυρίως, τοῦ 13ου αἰ.<sup>3</sup>. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτῃ ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ σχέση στίς διαστάσεις μὲ τὴ Δέηση, σὲ ψηφιδωτό, τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως<sup>4</sup>, ποὺ χρονολογεῖται σήμερα στὴ δεκαετία 1260-1270<sup>5</sup>. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ αὕτῃ σχέση οἱ μορφὲς τῆς Δεήσεως τῆς Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος παρουσιάζουν καταφανὴ συγγένεια ὅπως μὲ τὶς ἀντίστοιχες μορφὲς τῆς Δεήσεως τῆς Ἀγίας Σοφίας. Ἀκόμα, παρὰ τὴν ἐλαφρὰ ἐπιζωγράφηση ποὺ ἔχουν τὰ πρόσωπα τῆς Δεήσεως τοῦ ἁγιορείτικου μοναστηριοῦ, διακρίνει κανεὶς ὅτι ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Χριστὸς ἀκολουθοῦν τὸν εἰκονιστικὸ τύπο τῶν ἀντίστοιχων μορφῶν τῆς Δεήσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἔτσι, ἐὰν παραβλέψουμε τὴν ὑψηλότερη ποιότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Ἀγίας Σοφίας, δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Μονῆς Παντοκράτορος εἶχε ὑπόψη τὴν Δέηση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἓναν αἰῶνα ἀργότερα, δηλ. στὰ 1360-1370, ἐποχὴ ποὺ συγκριτικὰ μὲ ἄλλα ἔργα μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ ἡ τοιχογραφία τῆς Δεήσεως. Ὁ Χριστὸς λ.χ. (πίν. 9,α) μὲ τὸ πλατὺ πρόσωπο καὶ τὰ τονισμένα ζυγωματικὰ ἔχει στενὴ σχέση μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Μυτιλήνης<sup>6</sup> καὶ

1. Βιβλιογραφία γιὰ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως βλ. Ν. τ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου στὴν Πλάτσα τῆς Μάνης, Ἀθῆναι 1975, σ. 35. Σ. τ. Παπαδάκης, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀγ. Ἀννας στὸ Ἀμάρι. Παρατηρήσεις σὲ μιὰ παραλλαγή τῆς Δεήσεως, ΔΧΑΕ, περ. Δ' τ. Ζ' (1973-1974) 40, ὑποσ. 19.

2. Βλ. S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mystra, Paris 1970, εἰκ. 74.

3. Βλ. σχετικὰ Μ. Chatzidakis, Classicisme et tendances, ἑ.ἀ., σ. 176.

4. Βλ. D. Talbot-Rice - M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, πίν. 172, XXV-XXVII.

5. Βλ. Ch. P. Underwood, Kariye Djami, New Jersey 1975, IV, σ. 144.

6. Βλ. L'art byzantin (catalogue) Athènes 1964, εἰκ. 200 καὶ Γ. Γούναρη, Φορητὴ εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορος ἀπὸ τὴν Μυτιλήνη «Κέρνος» (τιμητικὴ προσφορά στὸν καθηγητὴ Γ. Μπακαλάκη), Θεσσαλονίκη 1972, σ. 15-18, πίν. 7.

τοῦ Leningrad<sup>1</sup> (πίν. 9 β), ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται στὴν ἴδια περίπου δεκαετία, τόσο στὴν τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία πλάθεται τὸ πρόσωπο, ὅσο καὶ στὴν ἔκφραση αὐστηροῦ ἤθους καὶ ὑψηλῆς πνευματικότητας, χαρακτηριστικὰ ποὺ ἐντάσσουν τὴν τοιχογραφία στὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τῆς πρωτεύουσας.

Ἡ ἐπιστροφή ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὴ Δέηση σὲ πρότυπα τοῦ 13ου αἰ. χαρακτηρίζει καὶ τὶς μορφές τῶν μεμονωμένων ἁγίων τοῦ κυρίως ναοῦ. Ὁ "Αγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ὁ "Αγ. Εὐθύμιος θυμίζουν τὶς ρωμαλεές μορφές τῶν μνημείων τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς (πίν. 6 β, 7 β). Ἰδιαίτερα ὁ "Αγ. Εὐθύμιος (πίν. 10), δαίγμα καθαρισμοῦ τοῦ ὁποίου ἐγινε τὸ 1974, μᾶς προσφέρει τὴ δυνατότητα νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἀκολουθεῖ πρότυπα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ., γνωστὰ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Περιβλέπτου στὴν Ἀχρίδα καὶ τοῦ Πρωτάτου στὸ "Αγ. Ὅρος. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι δικαιολογημένη ἡ παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὸ μοναστήρι ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ ἀνήκουν στὴν Σχολὴ τοῦ Πανσέληνου<sup>2</sup>. Ὡστόσο, παρὰ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες μὲ μορφές, ὅπως τοῦ "Αγ. Κλήμεντος στὴν Περιβλεπτο τῆς Ἀχρίδος<sup>3</sup>, ὁ "Αγ. Εὐθύμιος ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἀπουσία σταθερῶν περιγραμμάτων καὶ τὴ διάλυση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς χρωματικὲς κηλίδες ἢ δέσμη γραμμῶν<sup>4</sup>, στοιχεῖα ποὺ διαφοροποιοῦν τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορα ἀπὸ τὸ σφιχτὸ πλάσιμο τῶν μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. ποὺ ἀναφέραμε. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ γνωστὴ σὲ ἔργα τοῦ γ' καὶ δ' τέταρτου τοῦ αἰῶνα—ἀναφέρω τὶς τοιχογραφίες στὴ Ravanica<sup>5</sup> τῆς Σερβίας καὶ τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά<sup>6</sup>—ἀποτελεῖ στοιχεῖο καθοριστικὸ γιὰ τὴν χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παντοκράτορα στὸ γ' τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. καὶ ἴσως στὴ δεκαετία 1360-1370.

1. A. Bank, ἑ.ἀ., εἰκ. 265 καὶ 269. Οἱ τεχνικὲς καὶ τεχνολογικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Δέηση μᾶς ὁδηγοῦν στὴ σκέψη ὅτι εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἀλλωστε ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὴ Μονὴ Παντοκράτορος.

2. Πρβλ. K. Βλάχου, ἑ.ἀ., σ. 227.

3. Bl. P. Miljković - Perpek, L'oeuvre des peintres Michel et Eutyche, Skopje 1967, πίν. VIII (σερβιστὴ μὲ περίληψη στὴ γαλλικὴ).

4. Ἡ τεχνικὴ τῶν χρωματικῶν κηλίδων στὸ πρόσωπο τοῦ "Αγ. Εὐθυμίου ἀνάγεται στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου καὶ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά, βλ. A. Ξυγγόπουλο, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, σ. 25-26, πίν. 3,3.

5. Bl. S. V. Radojčić, Staro Srpsko Slikarstvo, Beograd 1966, πίν. 93. V. Djurić, Byzantinische Fresken, εἰκ. 109.

6. Οἱ προφῆτες τοῦ τρούλλου τῆς Περιβλέπτου καὶ ἱεράρχες τοῦ ἱεροῦ ἐμφανίζουν κοινὰ στοιχεῖα τεχνικῆς καὶ ὅρους μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, βλ. S. Dufrenne, ἑ.ἀ., εἰκ. 59, 69 καὶ 70 καὶ M. Chatzidakis, Classicisme et tendances, εἰκ. 15.

Ἀπὸ γενικότερη καλλιτεχνικὴ σκοπιὰ ἡ ἐπιστροφή πὺδ χαρακτηρίζει τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος στὴν τέχνη τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ. δὲν ἀποτελεῖ φαινόμενο μεμονωμένο. Ἐντάσσεται σὲ μιὰ προσπάθεια ἀνανεώσεως τῶν κλασικιστικῶν τάσεων, πὺδ παρατηρεῖται στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. καὶ συνεχίζεται ἔως τὰ τέλη τοῦ ἰδίου αἰ.<sup>1</sup> Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά (1360-1370), τοῦ Marko Manastir (γύρω στὰ 1376) καὶ τῆς Ravanica στὴ Γιουγκοσλαβία (1385-1387). Στὸ χῶρο τῶν φορητῶν εἰκόνων διακρίνεται στὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Βυζ. Μουσείου (μέσα 14ου αἰ.), ἔργο κατ' ἐξοχὴν Κωνσταντινοπολίτικο, στὰ Ἀποστολικά τῆς Μονῆς Χελανδαρίου (1370-1380) καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς στὴ Σόφια (1395)<sup>2</sup>. Σὲ σχέση μετὰ τὰ ἔργα αὐτὰ πὺδ ἀναφέραμε καὶ κυρίως σὲ σχέση μετὰ τὶς τοιχογραφίες, οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος διακρίνονται ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερα ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, πὺδ συνηγορεῖ ὄχι μόνο γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς χρονολόγησής τους στὴ δεκαετία 1360-1370, ἀλλὰ καὶ στὸ νὰ τὶς θεωρήσουμε ὡς ἔργο πὺδ ἐκφράζει ἄμεσα τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο τούτη. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη σημασία ὅταν ἀναλογιστοῦμε ὅτι ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ δὲν σώζονται τοιχογραφίες στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὴ Θεσσαλονίκη, πὺδ νὰ ἐκπροσωποῦν τὸ καλλιτεχνικὸ αὐτὸ ρεῦμα. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Προφήτου Ἠλίου Θεσσαλονίκης, πὺδ χρονολογοῦνται στὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ ἐργαστήρι<sup>3</sup>.

Θὰ τελειώσουμε τὴν ἀναφορά μας στὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος μετὰ ἓνα κριμᾶτι τοιχογραφίας, πὺδ φυλάσσεται σήμερα στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ, πὺδ εἰκονίζει τὸν προφήτη Ἰεζεκιήλ (πίν. 11 α), προέρχεται σύμφωνα μετὰ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴν παλιὰ Τράπεζα πὺδ τοποθετεῖται στὸ ἰσόγειο τῆς νότιας πτέρυγας<sup>4</sup>. Στὸ ἰσόγειο αὐτὸ, στὸ μέσο τοῦ βόρειου τοῖχου, ὑπάρχει μιὰ κόγχη, στοιχεῖο πὺδ ἐνισχύει τὴν παράδοση γιὰ τὴν ἀρχικὴ λειτουργία τοῦ χώρου αὐτοῦ, μιὰ καὶ ἡ κόγχη εἶναι ἀπαραίτητη στὴν τυπολογία τῶν Τραπεζῶν τῶν μοναστηρίων. Οἱ ἐπιφάνειες ὁμως τῶν τοίχων τῆς κατὰ παράδοση Τράπεζας εἶναι σήμερα ἀνεπίχριστες καὶ παρὰ τὴν ἔρευνά μας δὲν διακρίναμε πούθενά ἴχνη ζωγραφικῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ τοιχογραφία τοῦ προφήτη Ἰεζεκιήλ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ζωγραφισμένη σὲ κοίλῃ ἐπιφάνεια δὲν μπορεῖ νὰ

1. Γιὰ τὶς τάσεις ἐπιστροφῆς στὴν τέχνη τοῦ 13ου αἰ. βλ. M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances*, σ. 172-177.

2. βλ. M. Chatzidakis, ἔ.δ., σ. 175-176.

3. βλ. V. Djurić, *La peinture murale de Resava*, «Symposium de Resava» (1968), Beograd 1972, σ. 284.

4. βλ. K. Βλάχου, ἔ.δ., σ. 229.



προέρχεται ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς Τράπεζας, ἀλλὰ ἀπὸ τροῦλλο, ὅπου εἰκονίζονται κατὰ κανόνα οἱ προφήτες. Συνεπῶς ἡ παράδοση γιὰ τὴν προέλευση τῆς τοιχογραφίας ἀπὸ τὴν Τράπεζα δὲν φαίνεται νὰ εὐσταθεῖ. Ἔτσι, τὸ πρόβλημα τῆς προελεύσεώς της παραμένει ἀνοιχτό.

Στὴν τοιχογραφία, ποὺ δὲν σώζεται ὁλόκληρη, ὁ Ἰεζεκιὴλ εἰκονίζεται ὀρθίος, στρέφοντας ἐλαφρὰ τὸ σῶμα καὶ τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ ἀριστερά. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξιὸ διαφαίνεται κάτω ἀπὸ ροῦχο. Ἡ μορφή τοῦ Ἰεζεκιὴλ, μὲ τὴ ρυθμικὴ αὐτὴ κίνηση, τὴν πληθωρικότητα στὸν ὄγκο τοῦ σώματος, καὶ τὸ σαρκωμένο πρόσωπο, ποὺ στηρίζεται στὸ σῶμα μὲ τὴ βοήθεια χαμηλοῦ καὶ εὐρωστοῦ λαιμοῦ, ἔχει τὸ παράλληλό του σὲ ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ β' τέταρτου τοῦ 16 αἰ. καὶ κυρίως στὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη. Ἀπὸ ἀπόψεως φυσιογνωμικοῦ τύπου καὶ τεχνικῆς θὰ βροῦμε τὸ ἴδιο πρόσωπο στὶς τοιχογραφίες τῶν Καθολικῶν τῆς Μονῆς Ἀναπαυσᾶ, τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Σταυρονικήτα, ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὸν Θεοφάνη καὶ χρονολογοῦνται στὰ 1527, 1535 καὶ 1546 ἀντίστοιχα<sup>1</sup>. Παρὰ τὴν κοινότητα στὸ φυσιογνωμικὸ τύπο μὲ τὴ μορφή τοῦ προφήτη ἀπὸ τὴ Σταυρονικήτα<sup>2</sup>, διακρίνει κανεὶς στὴν τοιχογραφία τοῦ Παντοκράτορα μιὰ ἐκφραστικὴ ποιότητα ποὺ τὴν κάνει νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη ποὺ ἀναφέραμε. Σὲ σχέση μ' αὐτή, ἡ μορφή τοῦ Ἰεζεκιὴλ (πίν. 11 β) διακρίνεται μὲ τὸ σφιχτὸ πλάσιμο τοῦ προσώπου, τὴν καθαρὴ ἀπόδοση τῆς κόμης καὶ τῆς γενειάδας, τὸ βαθύτερο βλέμμα καὶ τὸ μεστότερο ἦθος, χαρακτηριστικὰ ποὺ τὴ φέρνουν πιὸ κοντὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀναπαυσᾶ, καὶ κυρίως στὶς τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας<sup>3</sup>, τῶν ὁποίων ἡ χρονολόγησις γύρω στὰ 1522, καὶ ἡ ἀπόδοσις σὲ ἄγνωστο Κρητικὸ ζωγράφο καὶ ὄχι στὸν Θεοφάνη, παρὰ τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις, ἔχει ὑποστηριχθεῖ καὶ πάλι τελευταῖα<sup>4</sup>.

Μὲ τὴν τοιχογραφία, λοιπόν, τοῦ Ἰεζεκιὴλ βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα ἔργο Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ α' μισοῦ τοῦ 16ου αἰ. τοῦ ὁποίου ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τὸ διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνη. Ἡ διαφορὰ αὐτῇ ποιότητος, σὲ σχέση μὲ ἔργα τοῦ Θεοφάνη, παρατηρεῖται καὶ σὲ τρεῖς φορητὲς εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, οἱ ὁποῖες, παρὰ τὴ διαφορὰ τοῦ εἶδους, τεχνικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὴν τοιχογραφία τοῦ Ἰεζεκιὴλ.

1. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Theophane le Cretois, D.O.P. 23-24 (1969-1970) 315 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ προγενέστερη βιβλιογραφία.

2. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches, ἑ.α., εἰκ. 56.

3. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches ἑ.α., εἰκ. 28.

4. Βλ. Χ. Πατρινέλη, Α. Καρακατσάνη, Μ. Θεοχάρη, Ἡ Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἀθῆναι 1974, σ. 54 κ.έ., ὅπου καὶ προηγούμενη βιβλιογραφία πάνω στὸ θέμα αὐτὸ (στὸ ἐξῆς Μονὴ Σταυρονικήτα).



α) Μονή Παντοκράτορος. "Αποψη από ΝΑ



β) Κοιμητηριακός ναός της Μονής



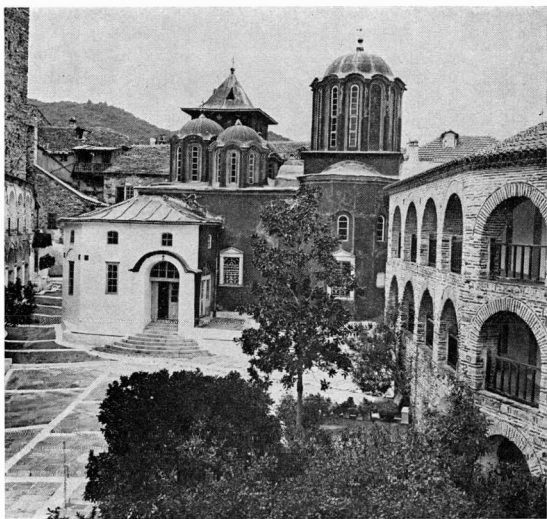
α, Τὸ πορτραῖτο τοῦ κτήτορα. Αεπιτομέθεια  
ἀπὸ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Πατοφράτορα.  
Μουσείο Ermitage, Leningrad



β) Τοιχογραφίες στὴν ὁροφή τοῦ Καθολικοῦ



α) Πλάκα μαρμάρινης σαρκοφάγου στην αυλή της μονής Παντοκράτορος



β) Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς ἀπὸ ΝΑ



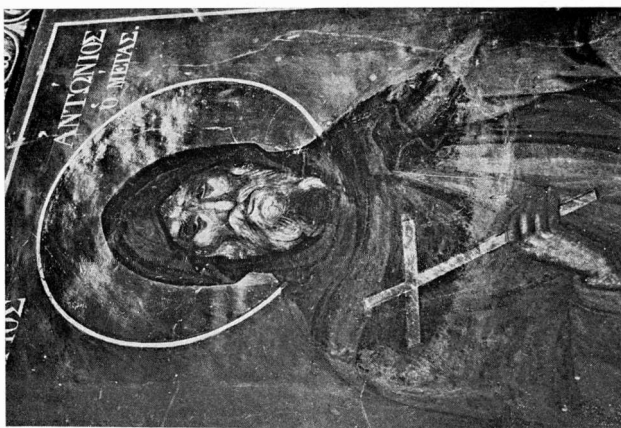
α) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος  
ὁ Θανμαιουργός (λεπτομέρεια)



β) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Διονύσιος  
ὁ Ἀρεοπαγίτης (λεπτομέρεια)



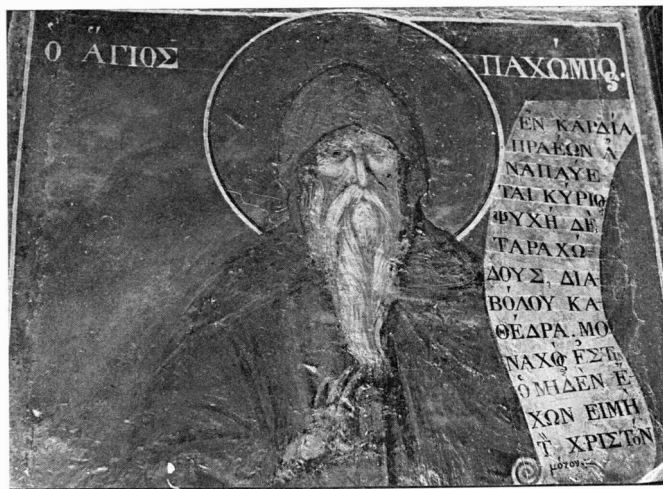
Καθολικό. Αγία Δέλησις



α) Καθολικό. Κορίνθ. ν. 1.  
Ο ἅγιος Ἀντώνιος



β) Καθολικό. Κορίνθ. ν. 2.  
Ο ἅγιος Εὐθύμιος  
(πρὶν ἀπὸ τὴν καθαρισμὸν)



α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ὁ ἅγιος Παχώμιος



β) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος





α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ἀδιάνωστος ἅγιος



β) Καθολικό. Λιτή. Οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Προδόρομος  
καὶ Ἀθανάσιος ὁ Ἀθανίτης



α) Καθολικό, Αιτή, 'Ο Χριστός.  
Λεπτομέρεια από τη Δέηση



β) Λεπτομέρεια από την εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα στο μουσείο Ermitage του Λετίνγκραδ



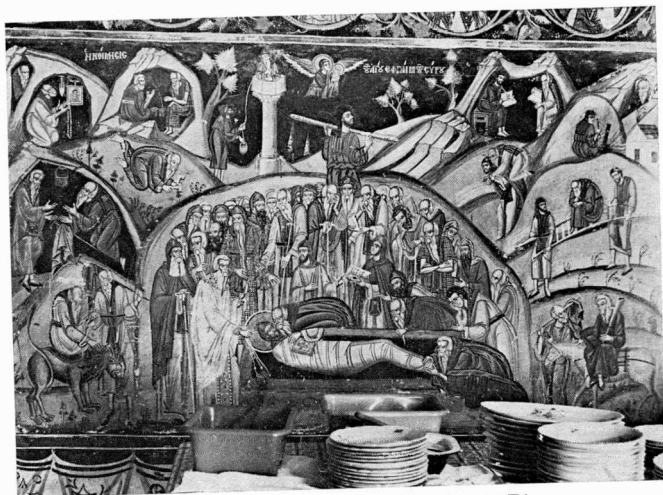
Καθολικό. Κονίως ναός. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος (μετὰ τὸν καθαρισμὸ)



α) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Αποτειχισμένη τοιχογραφία στο Σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς



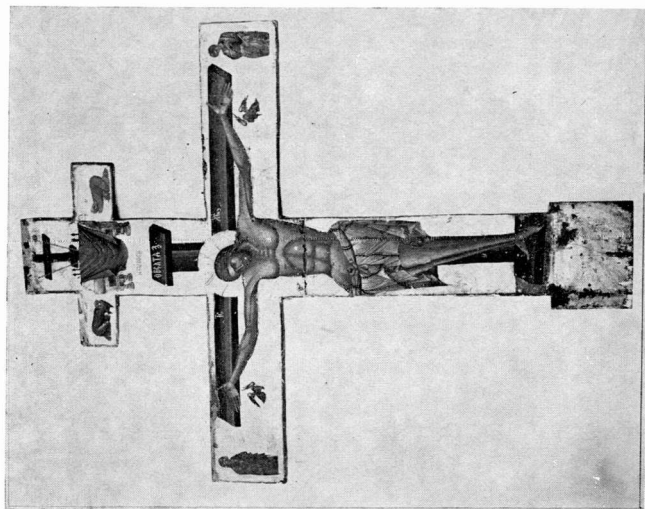
β) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Αεττομέρεια τοῦ πίν. 11 α



α) Τράπεζα. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου



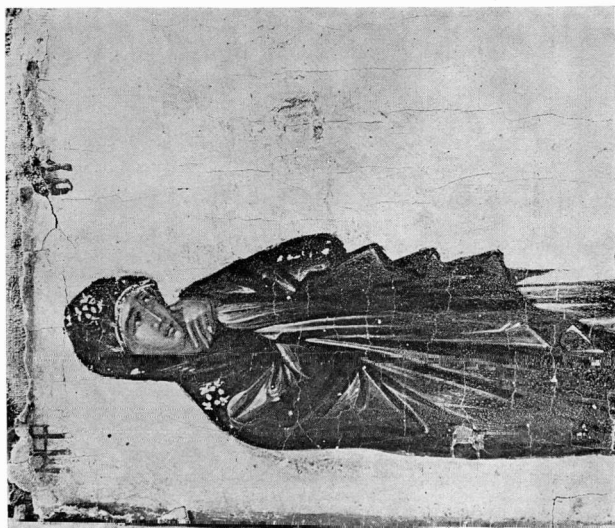
β) Τράπεζα. Πορταῖτο τοῦ κτήτορα μοναχοῦ Τιμοθέου (λεπτομέρεια)



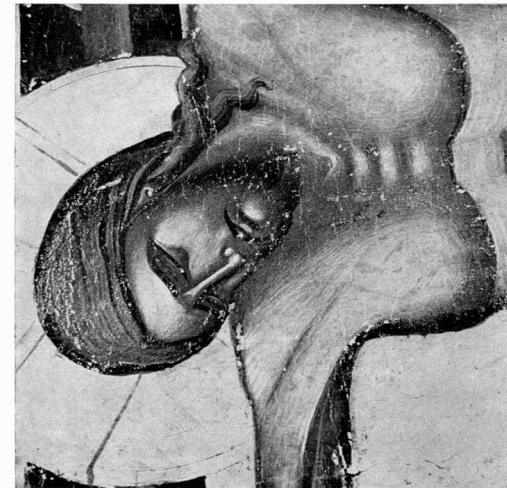
β) Γράπτος σταυρός



α) Εικόνα του Χριστού Πατοκράτορα



α-β) Ἡ Παναγία καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 13β

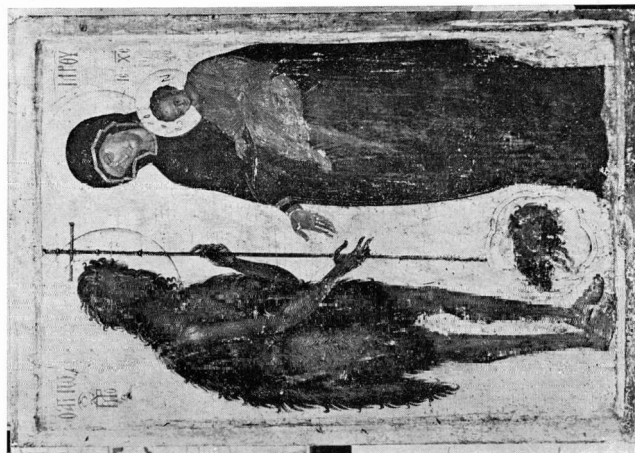


α) Ὁ Χριστὸς ἐστανρωμένος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 13 β

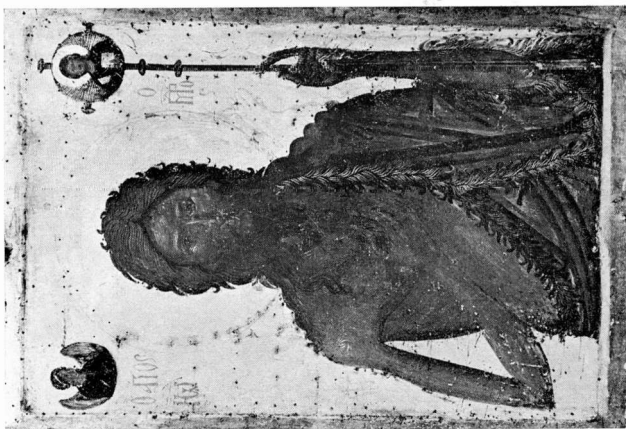


β) Εἰκόνα Μεταμορφώσεως





α) Ἀγναιόβρεστη, εἰκόνα. Παναγία βρεφοκρατοῦσα  
καὶ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Παῖδονος (α' ὄψη)



β) Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Παῖδονος στὴ β'  
ὄψη τῆς ποικιλομένης εἰκόνας (πίν. 16 α)



α) Εικόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας



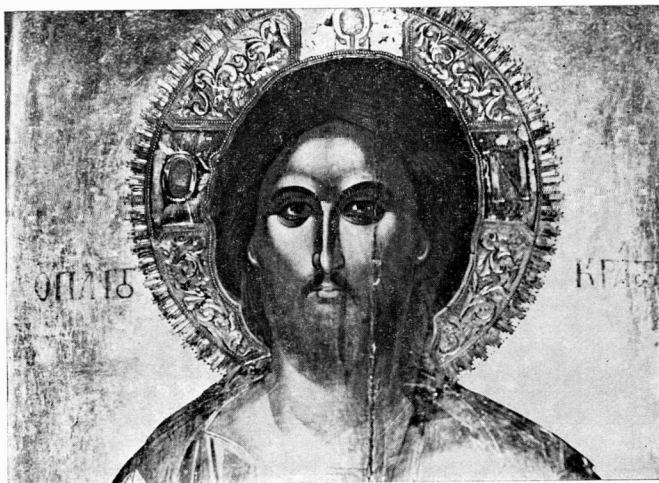
β) Εικόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα



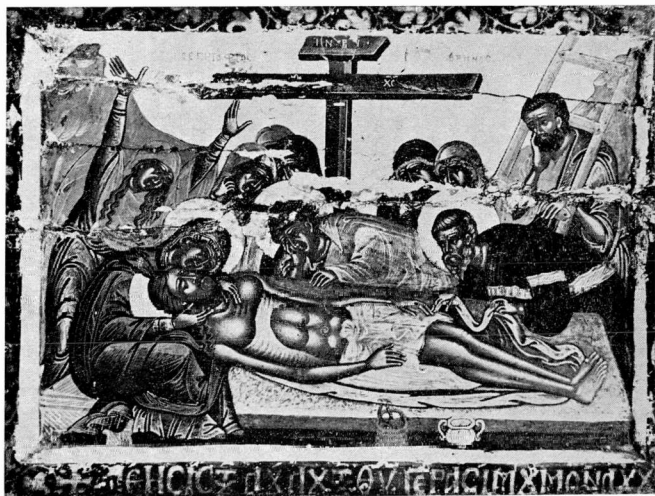
α) Εικόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα



β) Εικόνα Παρθένης Ὁδηγήτριας



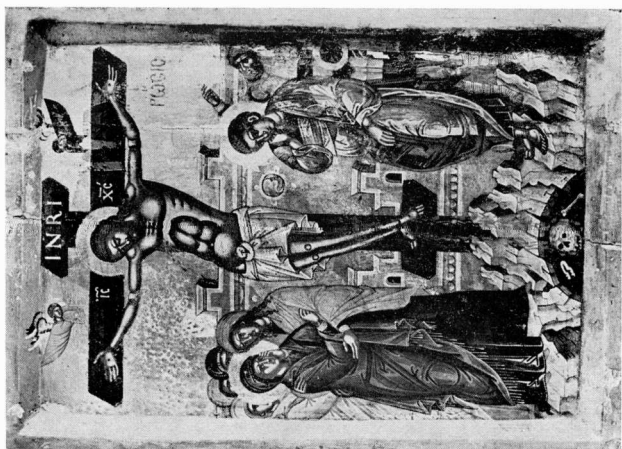
α) Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 18 α



β) Εἰκόνα Ἐπιταφίον Θοῆρον



α) Εικόνα Βαπτίσεως



β) Εικόνα Σταυρώσεως



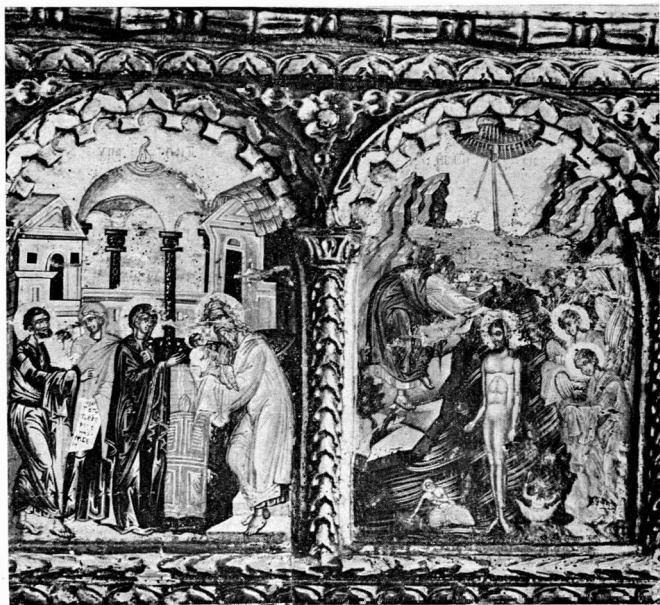
α) Ἀμφιπόροωπη εἰκόνα. Ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ



β) Ἀμφιπόροωπη εἰκόνα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρεῖτις

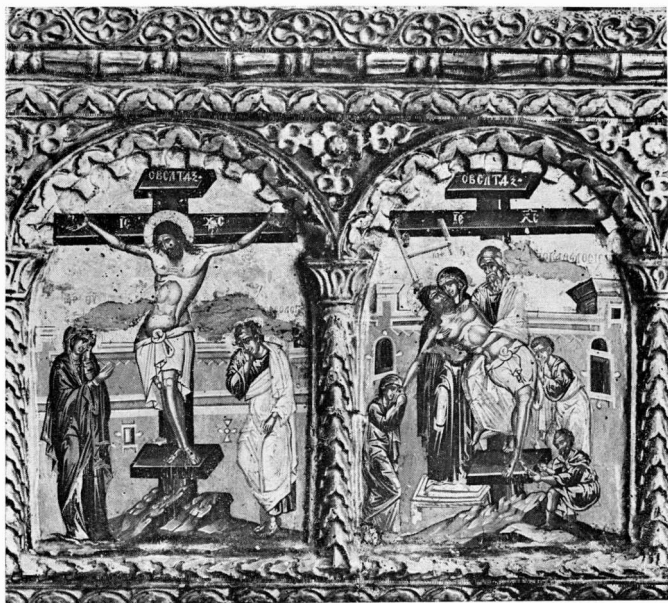


Τμήμα ἐπιστηλίου Τέμπλου



Οἱ εἰκόνες τῆς Ὑπαπαντῆς καὶ τῆς Βαπτίσεως.  
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 22





Οἱ εἰκόνες τῆς Στανρώσεως καὶ τῆς Ἀποκαθηλώσεως.  
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 22

Δέν θά ἦταν λοιπὸν παρακινδυνευμένο νὰ ποῦμε ὅτι στὴν τοιχογραφία καὶ στὶς εἰκόνες ποὺ ἀναφέραμε,—τὶς ὁποῖες θά δοῦμε στὴ συνέχεια —ἐπισημαίνουμε τὸ χέρι ἑνὸς ἄγνωστου μέχρι τώρα καὶ ἀνώνυμου καλλιτέχνη τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, ποὺ ζωγραφίζει στὸ "Ἅγιο Ὅρος" στὴ δεκαετία ἴσως 1520-1530.

Θὰ σταθοῦμε γιὰ λίγες στὶς τοιχογραφίες τῆς νεώτερης Τράπεζας τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (πίν. 12 α,β), ποὺ χρονολογοῦνται στὰ 1749 καὶ εἶναι ἔργο τῶν ζωγράφων Σεραφεῖμ, Κοσμᾶ καὶ Ἰωαννικίου ἀπὸ τὰ Γιάννενα<sup>1</sup>. Καλλιτεχνικά ἀνήκουν εἰς τὴ σχολὴ τοῦ α' μισοῦ τοῦ 18ου αἰ., ποὺ θεωρητικὰ θεμελιώνει ὁ ἀγιορείτης μοναχὸς Διονύσιος ἀπὸ τὸ χωρὶ Φουρνᾶ τῶν Ἀγρῶν μὲ τὸ σύγγραμμά του «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης», ποὺ γράφτηκε στὰ χρόνια 1728-1733<sup>2</sup>. Στὸ βιβλίο αὐτὸ ὁ Διονύσιος κηρύσσει τὴν ἀντιγραφὴ τῶν ἔργων τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς τοῦ 13-14ου αἰ. καὶ κυρίως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πανσέληνου στὸ ναὸ τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν. Ὁ ἴδιος ὁ Διονύσιος, μέτριος ζωγράφος, ἐφαρμόζει τὴν ἀρχὴ αὐτὴ ζωγραφίζοντας στὰ 1711 τὸ παρεκκλήσι ἑνὸς Κελλίου στὶς Καρυές<sup>3</sup>. Τὸ κίνημα αὐτό, ποὺ εἶναι γενικότερο, γιὰτὶ παρατηρεῖται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στὴν ἀγγειογραφία, μᾶς ἔδωσε στὸ "Ἅγ. Ὅρος" ὀρισμένα λαμπρὰ ἔργα—τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες—ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικά εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Δημητρίου στὸ Βατοπέδι καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου<sup>4</sup>. Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ. τὸ κίνημα αὐτὸ τυποποιεῖται καὶ σιγὰ-σιγὰ σβῆνει γιὰ νὰ παραχωρήσει τὴ θέση του σὲ δυτικὰ ρεύματα ἢ σὲ ἀνώνυμους λαϊκοὺς καλλιτέχνες ποὺ μὲ τὴ δροσιὰ τῆς ψυχῆς τους, μακριὰ ἀπὸ συνταγὰς ποὺ ξηραίνουν τὴν τέχνη, πετυχαίνουν νὰ δώσουν τὴν τελευταία ἀναλαμπὴ στὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ.

Στὴ συνέχεια θά παρουσιάσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος. Στὸ μοναστήρι αὐτὸ φυλάσσεται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιόλογες συλλογὰς φορητῶν εἰκόνων στὸ "Ἅγιον Ὅρος", ποὺ χρονικὰ καλύπτει τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 14ο ἕως τὸ 19ο αἰ. Ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτές, ποὺ εἶναι ἄγνωστες στὸ εὐρὸ ἐπιστημονικὸ κοινό, δύο παρουσιάστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἐκθεσὴ βυζαντινῆς τέχνης ποὺ ἔγινε τὸ 1964 στὴν Ἀθήνα<sup>5</sup>.

Εἰσαγωγικά θά ἤθελα νὰ πῶ ὅτι ἡ εἰκόνα σὰν ἀντικείμενο τέχνης ἀκολουθεῖ τὶς τάσεις τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τὴν ὁποία ἐπηρεάζει ἀλλὰ καὶ

1. Βλ. Millet-Pargoire-Petit, ἑ.ἀ., σ. 58.

2. Βλ. Xyngopoulos, Mosaïques, ἑ.ἀ., σ. 260.

3. Βλ. Xyngopoulos, Mosaïques, ἑ.ἀ., σ. 261.

4. Βλ. Ἁ. Συγγοπούλου, Σχεδιάσμα, ἑ.ἀ., σ. 306 κ.ἑ., πίν. 67, 1-3.

5. L'art byzantin, ἑ.ἀ., εἰκ. 177, 201.

ἐπηρεάζεται ἀπὸ αὐτῇ. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο στὴν παρουσίαση τῶν εἰκόνων ποὺ ἀκολουθεῖ θὰ ἀναφέρομαι συχνὰ στὴν τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν.

### *Εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα*

Ὁ Χριστὸς εἰκνίζεται σὲ προτομὴ φορώντας ὀρθόσημο, βυσσινὶ χιτῶνα καὶ μπλὲ ἱμάτιο<sup>1</sup> (πίν. 13 α). Ὑψώνει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ κλειστὸ Εὐαγγέλιο πλούσια σταχωμένο. Τὸ μακρὸ πρόσωπο πλαισιώνεται ἀπὸ καστανὰ μαλλιά, ποὺ ἀγγίζουν τὸν ἀριστερὸ ὄμο. Τὸ γένι βγαίνει μαλακὰ ἀπὸ τὸ πηγούνι καὶ δίνεται μὲ εὐαίσθητες γραμμικὲς πινελιές.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα εἶναι κοινὸς στὴ βυζαντινὴ τέχνη. Οἱ ραδινὲς ὁμῶς ἀναλογίες καὶ τὸ μακρόστενο πρόσωπο φέρνουν τὴν εἰκόνα μας πολὺ κοντὰ στὸν Παντοκράτορα τοῦ Λέβινγκραντ, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο μοναστήρι καὶ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1363<sup>2</sup>.

Ἡ τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται τὸ πρόσωπο εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀπὸ τὰ μέσα κυρίως τοῦ 14ου αἰ.<sup>3</sup> Λεπτὲς καὶ πυκνὲς παράλληλες γραμμὲς τονίζουν τοὺς φωτεινοὺς ὄγκους τοῦ προσώπου προσδίδοντας στὴ φωτεινὴ σάρκα τὴν ἐντύπωση κάποιας διαφάνειας. Τὴν ἐντύπωση αὕτὴ ἐνισχύουν οἱ σκιὲς ποὺ χωρὶς γραμμικὸ περίγραμμα ὀρίζουν ζωγραφικὰ τὸ πρόσωπο καὶ σβήνουν μαλακὰ. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἡ τεχνικὴ αὕτὴ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά (1360-1370), τὶς τοιχογραφίες στὴ Ravanića τῆς Σερβίας (1385-1387)<sup>4</sup>, τὶς τοιχογραφίες τοῦ ζωγράφου Μανουήλ Εὐγενικοῦ στὴ Γεωργία (1384-97) καὶ τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλλήνα στὴ Ρωσία<sup>5</sup>. Ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ἡ τεχνικὴ αὕτὴ θὰ φτάσει σὲ ἐκφραστικὴ ὑπερβολή. Τὸ γεωγραφικὸ αὐτὸ ἄπλωμα τῆς τεχνικῆς, ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴν ἀνάδειξη ἄσπερων, ἰδεαλιστικῶν, μορφῶν, ἐμψυχωμένων ἀπὸ θρησκευτικὸ λυρισμὸ καὶ ὑψηλὴ πνευματικότητα, δὲν εἶναι ἄσχετο ἀπὸ τὶς μυστικιστικὲς τάσεις τῆς θρησκευτικῆς σκέψης, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐπικράτηση τοῦ κινήματος τῶν ἡσυχαστῶν,

1. Σχετικὰ μὲ τὴν εἰκόνα βλ. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miaten, Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, München 1964, σ. XXXI, πίν. 71 (στὸ ἐξῆς *Frühe Ikonen*).

2. Βλ. A. Bank, *ἑ.ἀ.*, πίν. 265-269.

3. Γιά τὴν τεχνικὴ αὕτὴ βλ. A. Ξυγγοπούλου, *Σχεδιάσμα*, *ἑ.ἀ.*, σ. 16 κ.ἑ. καὶ M. Σωτηρίου, *Παλαιολόγειος εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ*, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1959) 81 κ.ἑ.

4. Βλ. Ξυγγοπούλου, *Σχεδιάσμα*, *ἑ.ἀ.*, σ. 30-32.

5. Βλ. Lazarev, *Storia*, *ἑ.ἀ.*, εἰκ. 521, 524 καὶ 481.

πού στο β' μισό του 14ου αϊ. αγκαλιάζει τὰ Βαλκάνια και μεταδίδεται στη Ρωσία. Ἀκόμα ἡ πλατιά διάδοση τῆς ουγκεκριμένης αὐτῆς τεχνικῆς μὲ τὸ ἰδιαίτερο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, βεβαιώνει ὅτι ἡ πρωτεύουσα, παρὰ τὴ βαθμιαία παρακμὴ τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας, ἐξακολουθεῖ νὰ δίνει τὸν κυρίαρχο τόνο στὶς καλλιτεχνικὲς ἀναζητήσεις. Ἡ συγγένεια τοῦ φυσιογνωμικοῦ τύπου καὶ ἡ ὁμοιότητα στὴν ἐκτέλεση τοῦ προσώπου, πού παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μας μὲ τὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τοῦ Leningrad καὶ κυρίως μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Μεταμορφώσεως στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ<sup>1</sup> μᾶς κάνει νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ γ' τέταρτο τοῦ 14ου αἱ. καὶ πιὸ στενὰ στὴ δεκαετία 1360-1370. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ὕψηλὴ ποιότητα τῆς ἐκτέλεσης, ὁ ἥρεμος καὶ εὐγενικὸς χαρακτήρας τῆς μορφῆς καὶ ἡ γαλήνια πνευματικότητα τοῦ προσώπου κατατάσσουν τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα ἀνάμεσα στὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς τέχνης τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο πού ἀναφέραμε.

### *Γραπτὸς Σταυρὸς*

Ὁ ξύλινος αὐτὸς σταυρὸς μὲ τὴν παράσταση τῆς Σταυρώσεως καὶ τὴ συμβολικὴ ἀπεικόνιση στὸ ἐπάνω μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἦταν ἄλλοτε στημένος στὸ χωρὸ τοῦ ἱεροῦ, πίσω ἀπὸ τὴν Ἀγ. Γράπεζα (πίν. 13 β). Τὸ κέντρο τῆς συνθέσεως καταλαμβάνει γραπτὸς σταυρὸς μὲ τὸν Χριστὸ ἐσταυρωμένο, πού ἔχει ἤδη κλείσει τὰ μάτια καὶ ἔχει γείρει τὸ κεφάλι του στὸ δεξιὸ ὄμο. Τὸ σῶμα γυμνὸ, μ' ἓνα μόνο κοντὸ περιζώμα γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφύ, ἀποδίδεται μὲ μιὰ ρυθμικὴ ἀντικίνηση, μὲ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τὴν ἔντονη προβολὴ τῆς λεκάνης. Δίπλα στὴν ὀριζόντια κεραία τοῦ σταυροῦ, ἀριστερά, εἰκονίζεται μικρογραφικὰ ἡ Παναγία (πίν. 14 α) καὶ δεξιὰ ὁ Ἰωάννης (πίν. 14 β), καὶ οἱ δύο μέχρι τὰ γόνατα.

Ἡ Παναγία εἶναι μιὰ ραδινὴ μορφή, τυλιγμένη στὸ μαφόριό της, μὲ ἀκάλυπτο μόνο τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὸ πρόσωπο. Τὸ στήσιμο τῆς μορφῆς, ἡ κίνηση τοῦ χεροῦ καὶ τῆς κεφαλῆς συμβάλλουν στὴ δημιουργία μιᾶς «κλειστῆς» στὴ θλίψη τῆς μορφῆς. Ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται ἐπίσης στραμμένος πρὸς τὸν ἐσταυρωμένο. Ὁ χαλαρὸς ρυθμὸς στὴ στάση τοῦ σώματος, ἡ κίνηση τοῦ χεροῦ καὶ τῆς κεφαλῆς ἐξυπηρετοῦν τὴν ἔκφραση μιᾶς μορφῆς ἀποκαμωμένης ἀπὸ τὸν ψυχικὸ πόνο.

Ὁ τύπος τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴν ἔντονη ρυθμικὴ ἀντικίνηση τοῦ σώματος χαρακτηρίζει κυρίως παλαιολόγια ἔργα. Στὴν περίπτωση τῆς εἰκόνας μας ἡ ἔντονη προβολὴ τῆς λεκάνης καὶ ἡ προχωρημένη σχηματοποίηση ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν συνδέει τὸ ἔργο μὲ τὴν ὕστερη φάση τῆς παλαιολό-

1. M. Chatzidakis, *Classicisme et tendances*, εἰκ. 13.

γειαῖς τέχνης<sup>1</sup>. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ ψιλόλιγνη φιγούρα τῆς Παναγίας, μὲ τὴν κλειστή φόρμα, στέκεται πολὺ κοντὰ πρὸς τὴν μορφή τῆς Παναγίας ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν<sup>2</sup>, ποὺ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Τυπολογικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἰωάννη τῆς ἰδίας εἰκόνας ἐμφανίζει καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, κυρίως ὅμως μὲ τὴ μορφή ἐνὸς Ἀποστόλου ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως στὴ Σοροκανί τῆς Σερβίας, μνημεῖο ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ τῆς τέχνης τῆς πρωτεύουσας στὸ β' μιστὸ τοῦ 13ου αἰ.<sup>3</sup>. Ἡ ἐπιστροφή ποὺ παρατηρεῖται στὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη σὲ πρότυπα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰ. χαρακτηρίζει, ὅπως εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ ποῦμε, τὴν τέχνη τοῦ β' μιστοῦ τοῦ 14ου αἰ.

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη οἱ μορφὲς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη μὲ τὸ μαλακό, ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ ρούχα καὶ στὸ πρόσωπο, τὴν λεπτεπαίσθητη μελαγχολικὴ ἔκφραση συνδέονται μὲ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.<sup>4</sup>. Στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο μᾶς ὁδηγεῖ καὶ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (πίν. 15α) ποὺ εἰκονιστικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ θυμίζει τὴν εἰκόνα τῆς Ἀκρας Ταπεινώσεως τῶν Μετεώρων<sup>5</sup>, ποὺ χρονολογεῖται στὰ τέλη τοῦ 14ου αἰ., Στὴν ἐποχὴ αὐτὴ μὲ πολλὴ πιθανότητα τοποθετεῖται καὶ ὁ Σταυρὸς τῆς Μονῆς Παντοκράτορος.

### *Εἰκόνα ἀμφιπρόσωπη*

Μιὰ ἄλλη ἐνδιαφέρουσα εἰκόνα τῆς Μονῆς εἶναι ἀμφιπρόσωπη, μὲ τὸν Πρόδρομο καὶ τὴν Παναγία βρεφοκρατοῦσα στὴ μιὰ ὄψη δόλωσμων καὶ τὸν Πρόδρομο σὲ προτομὴ στὴν ἄλλη. Στὴν πρώτη ὄψη ἀριστερὰ ὁ Πρόδρομος, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ<sup>6</sup> (πίν. 16 α), μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ σταυροφόρο ράβδο. Φορᾷ γαλαζοπὴ μηλωτὴ (προβιά) ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο μέρος τοῦ σώματός του. Μέσα σὲ δίσκο τοποθετημένο κοντὰ στὰ πόδια του, στὸ μέσο τῆς συνθέσεως, βρίσκεται τὸ κομμένο του κεφάλι. Δεξιὰ ἡ Παναγία στρέφεται ἐλαφρὰ κλίνοντας καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Πρό-

1. Βλ. σχετικὰ καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἑλκομένου Μονεμβασίας, «Πελοποννησιακὰ Α'» (1955) 28 καὶ Σ τ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὅλης τῆς Θεσσαλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθήναι 1973, σ. 64.

2. Βλ. Frühe Ikonen, πίν. 55.

3. Βλ. πρόχειρα Lazarev, Storia, ἑ.α., εἰκ. 437. Πρβλ. καὶ τὴ στάση τοῦ προφήτη Ἀβακούμ ἀπὸ τὴν ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα στὴ Σόφια (1395), βλ. Frühe Ikonen πίν. 105.

4. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως, ἑ.α., σ. 45, πίν. Β2 καὶ Frühe Ikonen, πίν. 103.

5. Βλ. Frühe Ikonen, πίν. 63.

6. Ἡ πρώτη ὄψη τῆς εἰκόνας πρωτοδημοσιεύτηκε ἀπὸ τὸν K. Eller, Der Heilige Berg Athos, München 1954, βλ. καὶ W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der Byzantinischen Ikonenmalerei, Lausanne 1956, πίν. 103.

δρομο. Στὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ καθισμένο τὸν Χριστό, ποὺ κρατᾷ εἰλη-  
τάριο μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας, γνωστὸς ἀπὸ ἔργα τοῦ  
τέλους τοῦ 13ου αἰ.<sup>1</sup>, συναντᾶται καὶ σὲ ἔργα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 14ου αἰ.<sup>2</sup>. Στὴν  
ἴδια ἐποχὴ μᾶς ὁδηγεῖ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος, ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεση τῶν μορ-  
φῶν<sup>3</sup>, ἡ ραδινότητα στὶς ἀναλογίες καὶ τὸ μικρὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας  
σὲ σχέση μετὰ τὸ σῶμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εὐγένεια καὶ κομψότητα στὴ στά-  
ση, ἡ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση τῶν μορφῶν στὴν κίνηση τοῦ σώματος καὶ τῶν  
χεριῶν καὶ τὸ ὑψηλὸ ἥθος τῶν προσώπων τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα ἀνάμεσα  
στὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο τοῦτη.

Στὴν ἄλλη ὁψη τῆς εἰκόνας εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος σὲ προτομὴ φο-  
ρώντας ἱμάτιο μὲ γούνα στὶς ἄκρες, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ ὄμο καὶ  
τμῆμα τοῦ στήθους (πίν. 16 β). Φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος σὲ  
κίνηση εὐλογίας καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ σταυροφόρο ράβδο, ἀνάμεσα  
στὶς κεραῖες τῆς ὁποίας, μέσα σὲ ἐγκόλπιο, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὸν τύ-  
πο τοῦ Παντοκράτορος. Στὴν ἀντίστοιχη γωνία καὶ στὴν ἴδια μὲ τὸν Χριστὸ  
κλίμακα εἰκονίζεται μέσα σὲ μετάλλιο ἄγγελος σὲ στάση δεήσεως.

Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου ψηλὴ καὶ ραδινή, μὲ τὴ μακριὰ στυλιζαρισμένη  
κόμη, τὸ μακρουλὸ πρόσωπο μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἀνθρώ-  
πινη μελαγχολικὴ ἔκφραση γιὰ τὴ μοῖρα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἰκονίζεται στὸ  
ἐγκόλπιο, ἐντάσσει τὴν εἰκόνα στὶς κλασικιστικὲς τάσεις τοῦ β' μισοῦ τοῦ  
14ου αἰ.<sup>4</sup>.

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη τὸ διάχυτα ἀπλωμένο καστανὸ χρῶμα, μὲ τὸ πε-  
ριορισμένο φῶς, ποὺ προσθέτουν οἱ λευκὲς γραμμές, συνδέουν τὴν εἰκόνα  
μας μὲ ἔργα—τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες—τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ αἰώ-  
να<sup>5</sup>. Τέλος, ἡ ἀριστοκρατικὴ μορφή τοῦ Προδρόμου μὲ τὸ ραδινὸ σῶμα, τὴ  
μνημειακότητα στὴ στάση καὶ τὸ ἐξευγενισμένο πρόσωπο, τοποθετοῦν τὴν  
εἰκόνα μας ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῆς πρωτεύουσας. Στὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ  
χῶρο κινεῖται ἡ ὑψηλὴ ποιότητα στὴν ἐκτέλεση καὶ τὸ ἥθος τῆς μορφῆς.

### *Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας*

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ δὲ σώζεται σὲ καλὴ κατάσταση (πίν. 17 α). Τὸ μισὸ πρό-  
σωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι κατεστραμμένο καὶ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἄλλες διάσπαρτες  
φθορές, ἔχει καταστραφεῖ κοὶ ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο ἀγγέλους τῆς Δεήσεως

1. Βλ. σχετικὰ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ψαλ-  
τηρίου ἀρ. 65 τῆς Μονῆς Διονυσίου, «Κληρονομία» 7(1975) 162.

2. Βλ. V. Djurić, Ikônes de Yougoslavie, Belgrad 1961, πίν. LXV

3. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, ἑ.ἀ., σ. 25-33.

4. Βλ. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances, σ. 175-176.

5. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, ἑ.ἀ., σ. 25-33.

στο ἐπάνω πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Λεῖπει ἐπίσης τὸ ξύλινο πλαίσιο, δεξιὰ, ποὺ εἶχε ἀνάλογες πρὸς τὴν ἄλλη πλευρὰ μορφές ὁλόσωμων Ἀποστόλων.

Τὸ κύριο θέμα τῆς εἰκόνας εἶναι ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ προτομή, τυλιγμένη σὲ καφετὶ μαφόριο. Κρατᾷ στὸ ἀριστερὸ χέρι τὸν Χριστό, ἐνῶ τὸ ἄλλο τὸ φέρνει μπροστὰ στὸ στήθος. Ὁ Χριστὸς κάθεται στητὸς σὰν σὲ θρόνο, στὴν ἀγκαλιὰ τῆς Παναγίας. Φορᾷ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ἀποδομένα μὲ χρυσοκοντυλιὰ.

Ἡ σχεδὸν μετωπικὴ στάση τόσο τῆς Παναγίας ὅσο καὶ τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἡ αὐστηρὴ ἔκφραση τῶν προσώπων συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μὲ τὸ μεσοβυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Ὁ τύπος αὐτὸς ἐπιζῇ στὰ παλαιολόγια χρόνια, παράλληλα μὲ τοὺς νέους τύπους τῆς Παναγίας ποὺ δημιουργοῦνται στὸν 13ο, κάνει ὅμως τὴν ἐμφάνισή μὲ περισσότερη συχνότητα στὸ β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ θυμίζει πολλὰ μιὰ Παναγία στὸ Δουβλίνο<sup>1</sup>, καὶ κυρίως τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια στὴν πινακοθήκη Tretjakov τῆς Μόσχας<sup>2</sup>, ποὺ τοποθετεῖται στὸ τέλος τοῦ 14ου αἰ. Μὲ τὴν τελευταία αὐτὴ εἰκόνα παρουσιάζει κοινὰ στοιχεῖα στὸ φυσιογνωμικὸ τύπο καὶ στὴν τεχνικὴ ἐκτέλεση.

Ἡ τυπικὴ στάση καὶ ψυχρὴ ἔκφραση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἡ ξηρότητα τῆς τεχνικῆς στὴν ἐκτέλεση τοῦ προσώπου, ποὺ δὲν εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάποια καλλιγραφία, καὶ τὰ μακρόστερνα σώματα ποὺ καταλήγουν σὲ μικρὸ κεφάλι προαναγγέλλουν τὴν τέχνη τοῦ α' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ., ὅπου τὰ στοιχεῖα αὐτὰ θὰ ἐκφραστοῦν μὲ ὑπερβολή<sup>3</sup>. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ εἰκόνα μας μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ στὸ πέρασμα τοῦ 14ου πρὸς τὸν 15ο αἰ.

Τὰ ἴδια ἀκριβῶς τεχνοτροπικὰ καὶ τεχνικὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας παρουσιάζει καὶ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα (πίν. 17 β). Ἡ συγγένεια αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἀποδώσουμε τὶς δυὸ αὐτὲς εἰκόνες στὸ χέρι τοῦ ἴδιου τεχνίτη. Ὁ Παντοκράτωρ διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἱερατικότητα τῆς στάσεως, τὴν αὐστηρότητα στὴν ἔκφραση καὶ τὴν ξηρότητα στὴν ἐκτέλεση.

Στὴ Μονὴ Παντοκράτορα ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ ὁμάδα ἀξιόλογων εἰκόνων τῆς Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ 16ου αἰ. Αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, εἶναι ἓνα πνεῦμα ἀσκητισμοῦ καὶ αὐστηρό-

1. D. Talbot-Rice, *Icons and their History*, London 1974, πίν. 163, ἔγρ. IX (14 ἢ 15 αἰ.).

2. Βλ. K. Onash, *Ruske Ikone*, Beograd 1967, πίν. 80.

3. Πρβλ. M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Venise 1962, σ. 12 καὶ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθῆναι 1958, τ. I, σ. 204-5, 207-8 καὶ τ. II, εἰκ. 234, 237.

τητας χωρίς τη γεμάτη ζωντάνια κίνηση της τέχνης τών Παλαιολόγων. Γι' αὐτὸν ἴσως τὸ λόγο τὰ ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα Κρητικῆς Σχολῆς τὰ συναντᾶμε στὰ Καθολικὰ τῶν Μοναστηριῶν τοῦ Ἀγ. Ὁρους καὶ τῶν Μετεώρων. Τὰ εἰκονογραφικὰ σχήματα εἶναι λιτά, ἡ σύνθεση αὐστηρά γεωμετρικὴ καὶ οἱ μορφὲς γαλήνια ἐκφραστικές. Κύριος ἐκπρόσωπος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἀγ. Ὅρος θεωρεῖται ὁ «Θεοφάνης Στρελίτζας, τουπίκλην Μπαθᾶς». Ὁ Θεοφάνης κάνει τὴν καλλιτεχνικὴ του παρουσία γιὰ πρώτη φορὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα (1527)<sup>1</sup>. Λίγα χρόνια ἀργότερα μεταβαίνει στὸ Ἀγ. Ὅρος ὅπου ζωγραφίζει τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Λαύρας (1535) καὶ τὸ Καθελικὸ τῆς Σταυρονικήτα (1547). Παράλληλα μὲ τὶς τοιχογραφίες δουλεύει καὶ εἰκόνες. Ὁ Μ. Χατζηδάκης ἔχει ἀναγνωρίσει τὸ χέρι τοῦ Θεοφάνη σὲ μιὰ σειρὰ εἰκόνων τοῦ δωδεκάορτου στὴ Λαύρα, στὴ Σταυρονικήτα καὶ στὴ Μεγάλῃ Δέηση τοῦ Πρωτάτου<sup>2</sup>.

Τὴν ἴδια περίοδο μὲ τὸν Θεοφάνη δουλεύουν καὶ ἄλλοι ζωγράφοι στὸ Ἀγ. Ὅρος ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν Κρητικὴ Σχολή ἢ ἐπηρεάζονται ἄμεσα ἀπὸ τὸν Θεοφάνη. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μολυβοκκλησιᾶς στὶς Καρυές, τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἰβήρων, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου, ποὺ κλιμακώνονται χρονικὰ ἀπὸ τὸ 1535-1568 εἶναι ἔργα, ποὺ μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις, ἐντάσσονται στὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς<sup>3</sup>.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνη εἶναι ὁπωσδήποτε ὑψηλὴ. Ὁ ρόλος ὅμως ποὺ τοῦ ἀποδόθηκε ὡς τοῦ κύριου ἐκπρόσωπου τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἀγ. Ὅρος δὲ φαίνεται νὰ εὐσταθεῖ<sup>4</sup>. Ἦδη, μιλώντας γιὰ τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἰεζεκιήλ, ποὺ σώζεται στὴ Μονὴ Παντοκράτορος, διαπιστώσαμε τὸ χέρι ἐνὸς ἄλλου καλλιτέχνη, ὄχι μόνο προγενέστερου τοῦ Θεοφάνη, ἀλλὰ καὶ ποιοτικὰ ἀνώτερου. Στὸν καλλιτέχνη αὐτὸν μπορούμε νὰ ἀποδώσουμε μὲ πολλὴ πιθανότητα τρεῖς εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος ποὺ θὰ δοῦμε ἀμέσως παρακάτω. Ἀπ' αὐτὲς οἱ δύο βρίσκονται στὸ Καθολικόν, ἐνῶ ἡ τρίτη στὸ σκευοφυλάκιο.

Στὴν πρώτη εἰκόνα, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ πρτομή, μετωπικά, φορώντας μελιτζανὶ χιτῶνα καὶ πρασινογάλαζο ἱμά-

1. Γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη βλ. σχετικὰ Μ. Chatzidakis, *Recherches*, ἑ.ἀ., σ. 311 κ.έ., ὅπου καὶ προηγούμενη βιβλιογραφία, πρβλ. καὶ Μονὴ Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., σ. 51.

2. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Recherches*, ἑ.ἀ., σ. 323, κ.έ., πρβλ. Μονὴ Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., σ. 57 κ.έ.

3. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Recherches*, ἑ.ἀ., σ. 322.

4. Βλ. σχετικὰ Μονὴ Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., σ. 54 κ.έ. πρβλ. Κ. Καλοκύρη, Ἑ.ἀ., Ἀθήναι 1963, σ. 55 κ.έ. καὶ 77 κ.έ.



τιο (πίν. 18α, 19α). Μὲ τὸ δεξι χέρι εὐλογεῖ καὶ στὸ ἀριστερὸ κρατᾶ κλειστὸ εὐαγγέλιο, πλούσια σταχωμένο.

Τὸ πλατὺ κεφάλι, στηριγμένο στὸ στιβαρὸ λαιμό, πλαισιώνεται ἀπὸ πλούσια μαλλιά. Τὰ μάτια μεγάλα καὶ στοχαστικὰ δίνουν μιὰ ἔκφραση συγκρατημένης αὐστηρότητας καὶ μεγαλείου στὸ πρόσωπο, τοῦ ὁποῖου τὸ μαλακὸ καὶ εὐαίσθητο πλάσιμο χαρίζουν παράλληλα ἓνα τόνο γαλήνιας ἡρεμίας. Τὸ γενικὸ περίγραμμα τῆς μορφῆς σχηματίζει μιὰ πυραμίδα μὲ πλατιὰ βάση, ὅπου τὸ κεφάλι κάθεται στέρεα στοὺς πλατεῖς ὤμους. Τὸ ἔνδυμα ἀναπτύσσεται σὲ ἐπίπεδα σχήματα, μὲ κάποια σχηματοποίηση στὶς πτυχές ποὺ δὲν εἶναι ὅμως ἀκόμα ξένες πρὸς τὸ σῶμα.

Σὲ σύγκριση μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Μονὴ Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα<sup>1</sup>, ποὺ ἀποδίδονται στὸ Θεοφάνη, ὁ Χριστὸς τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, παρὰ τὰ κοινὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα, παρουσιάζει σημαντικὲς διαφορές. Λεῖπει ἀπ' αὐτὸν ἡ ξηρότητα στὸ πλάσιμο. Τὸ σῶμα του πιὸ εὐρωστο ἀπλώνεται στὴν εἰκόνα καὶ τὸ πρόσωπό του πιὸ πλατὺ καὶ πιὸ εὐσαρκο ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ Θεοφάνη εἶναι στοχαστικότερο. Ἀντίθετα ὁ Χριστὸς τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, μορφὴ ψηλότενη, μὲ μακρὺ κεφάλι στηριγμένο σὲ ψηλὸ λαιμό, στερεῖται μνημειακότητας καὶ ἡ ἔκφραση στὸ πρόσωπο εἶναι αὐστηρή, ἀλλὰ λιγότερο στοχαστική.

Στὸν ἴδιο ἀνώνυμο καλλιτέχνη ἀποδίδουμε καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (πίν. 18β). Ἡ εἰκόνα αὐτή, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα<sup>2</sup>, ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, παρουσιάζει τὶς ἴδιες τεχνολογικὲς διαφορὲς ποὺ σημειώσαμε ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ στὴν ἴδια εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἡ Παναγία ἔχει πλάτος στὴν ἀνάπτυξη καὶ σωματικὴτητα ποὺ τῆς προσδίδει μνημειακότητα. Παράλληλα, τὸ πρόσωπο, εὐσαρκο καὶ μαλακὸ, εἶναι ποτισμένο ἀπὸ τρυφερότητα καὶ γαλήνια στοχαστικότητα. Στὸ ἴδιο κλίμα κινεῖται καὶ ὁ Χριστὸς. Ἀντίθετα, ἡ Παναγία στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα εἶναι ψηλὸλίγνη, ἄσαρκε, μὲ ξηρότητα στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ πρόχειρα ψυχογραφημένη.

Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη μπορούμε νὰ ἀποδώσουμε καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως<sup>3</sup> (πίν. 15β). Ἡ εἰκόνα αὐτή, ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὶς δύο συμπληρωματικὲς σκηνὲς τῆς ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τοὺς μοθητὲς στὸ

1. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches, ἑ.ἀ., σ. 324, εἰκ. 45 καὶ 46, βλ. καὶ Μονὴ Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., σ. 57, εἰκ. 14.

2. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches, ἑ.ἀ., εἰκ. 83 καὶ Μονὴ Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., εἰκ. 13. Πρβλ. καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ Λαύρα, Μ. Chatzidakis, Recherches, ἑ.ἀ., εἰκ. 44.

3. Ἡ εἰκόνα δημοσιεύεται ἀπὸ τὴν ἀρχαιολόγο Λήδα Τόσκα, στὸν τιμητικὸ τόμο γιὰ τὸν καθηγητὴ Στ. Πελεκανίδη.

δρος Θαβώρ και καταβάσεως, έχει το ίδιο ακριβώς εικονογραφικό σχήμα με την εικόνα της Μεταμορφώσεως της Σταυρονικήτα, έργο του Θεοφάνη<sup>1</sup>. Ωστόσο, ανάμεσα στις δύο αυτές εικόνες υπάρχουν σημαντικές τεχνοτροπικές διαφορές. Στην εικόνα της Μονής Παντοκράτορος το τοπίο είναι μαλακότερο, οι μορφές μνημειακότερες και πλαστικά αποδομένες. Τα πρόσωπα διακρίνονται από το ίδιο μαλακό πλάσιμο που διαπιστώσαμε στις δύο προηγούμενες εικόνες του ανώνυμου καλλιτέχνη. Τέλος, το χρώμα έχει κάτι το μεταλλικό, στοιχείο άγνωστο στην εικόνα του Θεοφάνη.

Με την παρουσίαση των τριών αυτών εικόνων και τη σύγκριση που κάναμε με εικόνες του Θεοφάνη έγινε, νομίζω, φανερό όχι μόνο η διαφορά ποιότητας ανάμεσα στα έργα των δύο ζωγράφων, αλλά και η διαφορά στην έκφραστικότητα της γραμμής, στη συνθετική αναζήτηση και στο ήθος των εικονιζομένων προσώπων. Τα στοιχεία αυτά, καθοριστικά για την ταυτότητα του καλλιτέχνη, ξεχωρίζουν τον ζωγράφο της Μονής Παντοκράτορος από τον Θεοφάνη.

Μια άλλη ομάδα εικόνων του μοναστηριού σχετίζεται με το έργο του Θεοφάνη. Η εικόνα λ.χ. της Βαπτίσεως (πίν. 20 α) παρουσιάζει όχι μόνο παρόμοιο εικονογραφικό σχήμα με τη Βάπτιση του Καθολικού της Μονής Σταυρονικήτα, αλλά επαναλαμβάνει αυτούσια τη στάση, κίνηση και χειρονομία των προσώπων που εικονίζονται<sup>2</sup>. Τεχνοτροπικά ανήκει στο ίδιο καλλιτεχνικό κλίμα με όρισμένες μόνο διαφορές, που αναφέρονται στη μαλακότερη σχεδίαση του τοπίου και πλαστικότερη απόδοση του ρούχου στην εικόνα απ' ό,τι στην τοιχογραφία.

Η εικόνα του Έπιταφίου Θρήνου<sup>3</sup> (πίν. 19 β) από εικονογραφική άποψη βρίσκεται πολύ κοντά στην τοιχογραφία της Μονής Σταυρονικήτα<sup>4</sup> και κυρίως στην εικόνα με το ίδιο θέμα του Έμμ. Λαμπάρδου στο Βυζαντινό Μουσείο<sup>5</sup>. Από την άποψη της εκτελέσεως ή τεχνική της τοιχογραφίας με την οποία αποδίδεται η εικόνα της Μονής Παντοκράτορος, οι τριγωνικές σκιές κάτω από τα μάτια, ή απόδοση του ενδύματος με τις βαθιές πτυχές θυμίζουν

1. Βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches, έ.α., εικ. 72. Η Άγ. Καρακατσάνη αποδίδει τη Μεταμόρφωση στο γιό του Θεοφάνη, Συμεών, βλ. Μονή Σταυρονικήτα, έ.α., σ. 59, εικ. 19.

2. Η τοιχογραφία της Βαπτίσεως είναι άδημοσίευτη, βλ. κοινά στοιχεία με την εικόνα της Βαπτίσεως της Μονής Παντοκράτορος και στην εικόνα με το ίδιο θέμα της Μονής Σταυρονικήτα, βλ. Μ. Chatzidakis, Recherches, έ.α., εικ. 71.

3. Κ. Καλοκύρη, Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Άνατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 239β.

4. Μονή Σταυρονικήτα, έ.α., πίν. 9.

5. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινό Μουσείο Άθηνων. Εικόνες, Άθήναι, πίν. 22. Παρόμοια εικόνα του ίδιου ζωγράφου βλ. Α. Ξυγούπουλου, Συλλογή Σταθάτου, Άθήναι 1951, σ. 8, πίν. 5.

τὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ χρωματικὴ ἀντίληψη, περισσότερο ἀπαλὴ στὴν εἰκόνα ἀπ' ὅ,τι στὴν τοιχογραφία, ἡ κάποια βανανυσότητα στὶς μορφές, μαζὶ μὲ ὀρισμένες ἄλλες τεχνικὲς λεπτομέρειες, ἀπομακρύνουν τὴν εἰκόνα μας ἀπὸ τὸν καλλιτεχνικὸ ὥρο τοῦ Θεοφάνη καὶ χρονικὰ τὴν τοποθετοῦν στὸ τέλος τοῦ 16ου μὲ ἀρχῆς τοῦ 17ου αἰῶνα.

Κοινὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν προηγούμενη εἰκόνα παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως (πίν. 20 β). Εἰκονογραφικὰ ἀκολουθεῖ ἓνα πολὺ κοινὸ σχῆμα, συνηθισμένο σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς<sup>1</sup>. Σὲ σχέση μὲ τὴν Σταύρωση τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, οἱ μορφές εἶναι πιὸ βαριές καὶ οἱ στάσεις τυπικὲς χωρὶς τὴ χάρη καὶ τὴν κομψότητα τῶν μορφῶν τῆς εἰκόνας αὐτῆς. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὴν κατατάσσουν στὸ ὥρο ἑνὸς ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου ποῦ ἀντιγράφει ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ ὥρο, μὲ διαφοροποιήσεις μεγαλύτερες, κινεῖται καὶ οἱ ἀμφιπρόσωπες εἰκόνες τῆς θεραπείας τοῦ τυφλοῦ καὶ τοῦ παραλυτικοῦ καθὼς καὶ τοῦ Χριστοῦ μὲ τὴ Σαμαρείτιδα (πίν. 21 α, β) καὶ τοῦ Χριστοῦ «διδάσκοντος ἐν τῷ ἱερῷ». Κοινὰ στοιχεῖα εἶναι ἡ αὐστηρότητα στὴ σύνθεση, τὸ λιτὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, ὀρισμένες τεχνικὲς λεπτομέρειες καὶ τὸ ἥθος τῶν εἰκονιζομένων προσώπων. Οἱ εἰκόνες αὐτές μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ἴδιο καλλιτέχνη.

Ἔτσι λοιπόν, ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὴν ταυτότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος καὶ τὰ κοινὰ στοιχεῖα στὴ συνθετικὴ ἀναζήτηση ποῦ ἐμφανίζουν τὰ ἔργα αὐτὰ—ποῦ κατὰ ἓνα μεγάλο μέρος ὀφείλονται στὸ ρόλο ποῦ παίζει ἡ ἀντιγραφή—διαπιστώνουμε ὅτι δίπλα στὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς κυκλοφοροῦν, παράλληλα, ἔργα ποῦ ἐμφανίζουν παραλλαγές ἢ παρεκκλίσεις, ποῦ ὀφείλονται ὄχι μόνον σὲ διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ χέρι, ἀλλὰ καὶ σὲ μεταγραφὴ τοῦ προτύπου, προσαρμοσμένη σ' ἓνα ἐπαρχιακὸ, θάλλα, καλλιτεχνικὸ ἰδεῶδες.

Πέρα ἀπὸ αὐτὸ ἡ Κρητικὴ Σχολὴ στὸ 16ο αἰ. δὲν ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ καλλιτεχνικὸ ρεῦμα. Παράλληλα χρονικὰ μ' αὐτὴ κινεῖται ἡ λεγόμενη «Σχολὴ Θηβῶν», τῆς ὁποίας ἀπὸ τοὺς κύριους ἐκπρόσωπους θεωρεῖται ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνος<sup>2</sup>. Χαρακτηριστικὰ τῆς Σχολῆς αὐτῆς, ποῦ τὴν ἀντιδιαστέλλουν ἀπὸ τὴν Κρητικὴ, εἶναι ἡ ἐπιστροφή στὶς πολυπρόσωπες συνθέσεις τῆς Παλαιολόγειας τέχνης, μὲ ἔντονο τὸ στοιχεῖο τῆς κινήσεως καὶ τῆς ταραχῆς. Παράλληλα οἱ μορφές ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ πνευματικὸ

1. Βλ. Εἰκόνα Σταυρώσεως Μονῆς Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα, Μ. Chatzidakis, *Recherches*, ἔ.α., εἰκ. 40 καὶ 75.

2. Βλ. σχετικὰ Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, ἔ.α., σ. 113 κ.ε. καὶ Μ. Chatzidakis, *Contribution à l'étude de la peinture post byzantine*, Athènes 1953, σ. 21.

ιδεώδεις τῶν ἔργων τῆς Κρητικῆς Σχολῆς καὶ γίνονται τραχιές, βάνανυες καὶ καθημερινές στὴν ἀσχήμια τους.

Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ καλλιτεχνικά ρεύματα στέκεται ἓνα ἐπιστύλιο (πίν. 22) μὲ τριανταμία σκηνές τοῦ δωδεκάορτου, τῶν παθῶν, τοῦ κύκλου τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ βίου τῆς Παναγίας. Τὸ ἐπιστύλιο αὐτὸ σώζεται σὲ τέσσερα κομμάτια καὶ οἱ διαστάσεις του ταιριάζουν σὲ τέμπλο τοῦ 16ου-17ου αἰ. ποῦ θὰ ἦταν ἄλλοτε στημένο στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς.

Τὰ θέματα, ποῦ εἰκονίζονται μέσα σὲ διάχωρα ποῦ ὀρίζονται ἀπὸ ξυλόγλυπτα τοξωτὰ πλαίσια καὶ κιονίσκους, εἰκονογραφικὰ ἀκολουθοῦν τὸ αὐστηρὸ καὶ λιτὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, ἄλλοτε τῆς Κρητικῆς Σχολῆς καὶ ἄλλοτε τῆς μεσοβυζαντινῆς τέχνης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, εἰκονογραφικὲς καὶ τυπολογικὲς λεπτομέρειες τὰ συνδέουν μὲ τὴν παλαιολόγια τέχνη.

Ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Βάπτισις λ.χ. (πίν. 23) ἀκολουθοῦν τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῶν ἀντίστοιχων θεμάτων τοῦ δωδεκάορτου τῆς Λαύρας<sup>1</sup>. Τὸ βαθὺ ὅμως σκύψιμο τοῦ Προδρόμου σχετίζεται μὲ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπως τὴν Βάπτισις τοῦ Πρωτάτου<sup>2</sup>. Ἡ Σταύρωση (πίν. 24) πάλι ξεφεύγει ἀπὸ τίς πολυπρόσωπες συνθέσεις τοῦ 16ου αἰ. καὶ θυμίζει μὲ τὸ λιτὸ καὶ περιορισμένο στὰ τρία κεντρικὰ πρόσωπα θέμα τῆ Σταύρωσις τοῦ Δαφνιοῦ (1100)<sup>3</sup>. Ἀπλούστευση τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος ἐμφανίζεται καὶ στὴν Ἀποκαθήλωση (πίν. 24). Παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς εἰκόνας εἶναι παρόμοιο σὲ ἔργα τοῦ 16ου αἰ., παραλείπεται ὁ ὅμιλος τῶν μυροφόρων ποῦ συνηθίζεται στὰ ἔργα αὐτά<sup>4</sup>.

Παρατηρεῖται λοιπὸν μιὰ ἐκλεκτικὴ στὴν τέχνη τοῦ ἐπιστυλίου. Εἰκονογραφικὰ πλησιάζει περισσότερο ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, υἱοθετώντας ὅμως λιτότερο ἂν' αὐτὰ εἰκονογραφικὸ σχῆμα καὶ παρεμβάλλοντας στοιχεῖα ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Τεχνοτροπικὰ ἀκολουθεῖ τὸ αὐστηρὰ ὀργανωμένο καὶ ἥρεμο συνθετικὸ σχῆμα τῶν ἔργων τῆς ἴδιας σχολῆς, οἱ μορφὲς ὅμως εἶναι τραχιές, σχεδὸν ἄσχημες, καὶ θυμίζουν τὸ ρεαλιστικὸ χαρακτήρα τῆς λεγόμενης Σχολῆς Θηβῶν. Ὁ ἐκλεκτισμὸς αὐτὸς θὰ χαρακτηρίσει τὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου, ἐποχὴ μετὰ

1. Βλ. Μ. Chatzidakis, *Recherches*, ἑ.ἀ., εἰκ. 36 καὶ 37, βλ. καὶ Ὑπαπαντὴ Μονῆς Σταυρονικήτα, ἑ.ἀ., πίν. 70.

2. Βλ. G. Millet, *Athos*, ἑ.ἀ., πίν. 11, 2' πρβλ. τὸν ἴδιο τύπο σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ 15ου αἰ. στὴ Μονὴ Σινᾶ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Ν. Ρίτσου στὸ Σεράγιεβο, βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἑ.ἀ., πίν. 230 καὶ Μ. Chatzidakis, *Les débuts de l'École Crétoise et la question de l'École dite Italogrecque*, «Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδου», Βενετία 1974, πίν. 15, 1.

3. Βλ. πρόχειρα Lazarev, *Storia*, ἑ.ἀ., πίν. 279. Πρβλ. καὶ εἰκόνα Σταυρώσεως Βυζαντινοῦ Μουσείου, *Frühe Ikonen*, πίν. 51.

4. Βλ. Ἀποκαθήλωση στὴ Μονὴ Λαύρας καὶ στὴ Μονὴ Κουτλουμουσιού, G. Millet, *Athos*, ἑ.ἀ., πίν. 128,2 καὶ 162,1.

τὴν ὁποία πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ τὸ ἐπιστύλιο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος.

Οἱ εἰκόνες τῆς συλλογῆς τῆς Μονῆς Παντοκράτορος δὲν σταματᾶνε χρονικὰ στὸ 16ο αἰ. Ἐνας σημαντικὸς ἐπίσης ἀριθμὸς ἀξιόλογων εἰκόνων, ἀντιπροσωπευτικῶν τῶν τάσεων τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης στὸ 17ο καὶ 18ο αἰ., φυλάσσεται στὴ Μονὴ αὐτῇ. Ἡ παρουσίαση τῶν εἰκόνων αὐτῶν θὰ γίνῃ στὸ ἄμεσο μέλλον στὰ πλαίσια καταλόγου τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς ποὺ ἐτοιμάζουμε.

Τελειώνοντας λοιπὸν θὰ ἤθελα νὰ ἐπισημάνω ὅτι ἡ ἔρευνα στὴ Μονὴ Παντοκράτορος μᾶς ὁδήγησε στὸν ἐντοπισμὸ τοιχογραφιῶν τοῦ τρίτου τέταρτου τοῦ 14ου αἰ., σὲ ἔκταση καὶ ποιότητα ποὺ δὲν ἦταν γνωστὴ. Ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν καὶ ἡ δημοσίευσή τους<sup>1</sup> πιστεύουμε ὅτι θὰ συμβάλλει ἀποφασιστικὰ στὴν ἀποσαφήνιση προβλημάτων, ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ., καὶ θὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὸν πρωταρχικὸ ρόλο ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ παίζουν σὰν πολιτιστικὰ κέντρα ἡ Κωνσταντινούπολις καὶ ἡ Θεσσαλονίκη τὴν ἐποχὴ αὐτῇ.

Παράλληλα διαπιστώσαμε τὴν παρουσία στὴ Μονὴ Παντοκράτορος ἐνὸς ἀξιόλογου ζωγράφου τοῦ 16ου αἰ., ἐκπρόσωπου τῆς Κρητικῆς Σχολῆς. Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τῶν ἔργων του τὸν κάνει νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ γνωστότερου ζωγράφου τῆς ἴδιας Σχολῆς, Θεοφάνη.

Τέλος, στὶς εἰκόνες τῆς συλλογῆς τοῦ μοναστηριοῦ, μέρος τῆς ὁποίας παρουσιάσαμε, διαπιστώσαμε ὅτι ἐκπροσωποῦνται ποικίλες καλλιτεχνικὲς τάσεις. Ἡ δημοσίευση τῶν εἰκόνων αὐτῶν θὰ συμβάλλει στὴ διεύρυνση τῆς ὀπτικῆς γωνίας μὲ τὴν ὁποία σήμερα ἀντιμετωπίζονται προβλήματα σχετικὰ μὲ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

Θεσσαλονίκη 1977

ΕΥΘΥΜΙΟΣ Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

1. Στὸ ἄμεσο μέλλον θὰ ἀσχοληθοῦμε εὐρύτερα μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος.

## RÉSUMÉ

Euth. Tsigaridas, Les fresques et les icônes du monastère de Pantocrator, à Mont Athos.

Après une introduction sur l'histoire du monastère, et surtout sur l'histoire du «Katholikon», nous présentons les peintures murales du monastère.

Il s'agit: 1) des fresques du 14<sup>ème</sup> siècle (1360-1370) que nous avons signalé sur les murs du Katholikon,—sauf celles de la coupole et des voûtes,—sous la couche de peintures de Matheus Ioannou (1854); 2) des restes des peintures, probablement du 15<sup>ème</sup> siècle qui se trouvent dans le sanctuaire de la chapelle de la Dormition de la Vierge; 3) de la figure du Prophète Ezechiel sur un fragment de fresque, détaché, qui se trouve aujourd' hui dans le «trésor» du couvent; 4) des peintures murales du Réfectoire (18<sup>ème</sup> siècle).

La «Deïssis» (pl. 5 et 9 α), la Dormition de la Vierge et quelques figures des Saints comme St. Antoine (p. 6 α), St. Euthyme (pl. 6 β et 10), St. Pachome (pl. 7 α) et St. Jean le Theologien sont les fresques, appartenant à la couche du 14<sup>ème</sup> siècle, qu'on distingue aujourd'hui. St. Athanase l'Athonite et St. Jean Prodrome (pl. 8 β) qui se trouvent sur le mur ouest du narthex (liti) appartiennent probablement à la même époque. Nous signalons la connexion de leur art, à celle de Perivleptos à Mystra, de Marco Manastir et de Ravanica à Jougoslavie et nous les attribuons au deuxième moitié du 14<sup>ème</sup> siècle. Nous les plaçons parmi les oeuvres qui se dominent d'une tendance de retour à l'art du 2<sup>ème</sup> moitié du 13<sup>ème</sup> siècle. La haute qualité de ces fresques plaide en faveur de leur attribution à la decennie 1360-1370 et à un artiste qui exprime directement les tendances artistiques de la capitale.

La figure du Prophète Ezechiel, d'une qualité supérieure de celle des oeuvres de Théophane, on peut l'attribuer à l'École Crétoise. Son peintre travaille à Mont Athos entre 1520 et 1530 et on peut attribuer à lui aussi trois icônes (pl. 15 β, 18 α-β, 19 α) qui se trouvent dans la collection du monastère.

Les peintures murales du Réfectoire sont datées à 1749 (pl. 12 α-β) et leurs peintres Seraphim, Kosmas et Ioannikios viennent de Jannina à Épire. Ils appartiennent à l'école qui préfère à copier des oeuvres de l'École Macédonienne du 13<sup>ème</sup> siècle.

En suite nous présentons quelques icônes de la collection du couvent, qui contient des oeuvres du 14<sup>ème</sup> jusqu'au 17<sup>ème</sup> siècle. Nous avons distingué entre eux: l'icône du Christ-Pantocrator (pl. 13 α), une croix (pl. 13 β, 14 α-β,

15 α) et une icône bilatérale (pl. 16 α-β). Nous les datons au 2ème moitié du 14ème siècle. Leur art exprime les tendances idéalisées de la capitale dans cette période.

Deux autres icônes—de la Vierge-Odigitria et du Christ-Pantocrator—sont probablement œuvres d'un même artiste. On peut les dater au passage du 14ème au 15ème siècle.

Un groupe d'icônes remarquables représente l'École Crétoise du 16ème siècle. Trois entre eux nous les attribuons au peintre du fresque de Ezechiel (pl. 11 α-β). Il s'agit d'une icône du Christ-Pantocrator (pl. 18 α et 19 α), d'une autre de la Vierge-Odigitria et d'une troisième de la Transfiguration (pl. 15 β). Les icônes du Baptême (pl. 20 α), du Thrène (pl. 19 b), de la Crucifixion (pl. 20 β), et les deux icônes bilatérales (pl. 21 α-β) appartiennent à la même école.

Nous avons enfin constaté qu'un épistyle d'iconostase, à quatre pièces, appartient au Katholikon, celle du 16ème-17ème siècle. Il est décoré des icônes du Dodecaorton, du Passion, des Miracles, et de la vie de la Vierge.