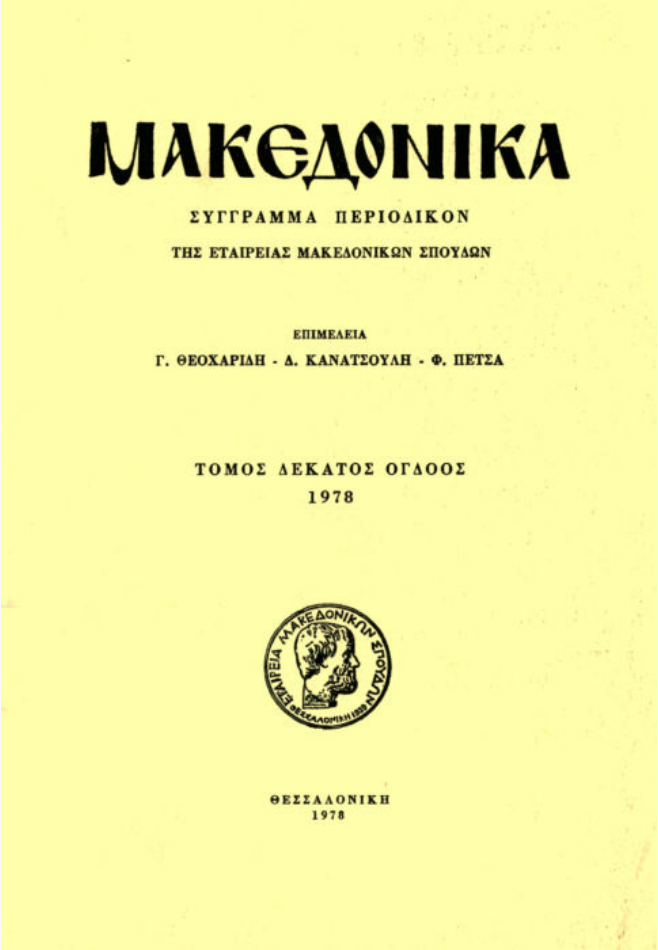
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Μακεδονικά

Τόμ. 18, Αρ. 1 (1978)


ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ

ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΝ

ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ

Γ. ΘΕΟΧΑΡΙΔΗ - Δ. ΚΑΝΑΤΣΟΥΛΗ - Φ. ΠΕΤΣΑ

ΤΟΜΟΣ ΔΕΚΑΤΟΣ ΟΓΔΟΟΣ

1978

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

1978

Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους

Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας

doi: 10.12681/makedonika.494

Copyright © 2014, Ευθύμιος Ν. Τσιγαρίδας

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** ΕΚΤ | **Πρόσβαση:** 31/05/2026 20:12:17

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ*

Ἡ Μονὴ Παντοκράτορος[1], ἕβδομη στὴν ἱεραρχικὴ τάξη τῶν Ἁγιορείτικων μονῶν, βρίσκεται στὴ ΒΑ πλευρὰ τῆς χερσονήσου τοῦ Ἄθω (πίν. 1 α). Κτισμένη πάνω σὲ βραχώδη λόφο, δίπλα στὴ θάλασσα, παρέχει ἐξαίρετη θέα πρὸς τὴ γειτονικὴ Μονὴ Σταυρονικήτα καὶ τὴν ἐπιβλητικὴ κορυφὴ τοῦ Ἄθω, στὸ βάθος τοῦ ὁρίζοντα.

Τὸν ἀκριβὴ χρόνο ἱδρύσεως τῆς Μονῆς δὲν τὸν γνωρίζουμε. Πρέπει ὅμως νὰ κτίστηκε λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο, μεγάλο στρατοπεδάρχη, καὶ τὸν ἀδελφό του Ἰωάννη, μεγάλο πριμηκήριο[2]. Αὐτὸ συμπεραίνεται ἀπὸ τὴ διαθήκη τοῦ Ἰωάννη, ποὺ σώζεται στὸ μοναστήρι[3], καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ποὺ σήμερα εἶναι ἐντειχισμένη στὴν κλίμακα πρὸς τὸ κωδωνοστάσιο[4]. Στὴ διαθήκη, ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1384[5] ὁ Ἰωάννης γράφει «ἐπεὶ δὲ τοίνυν πρὸ χρόνων πολλῶν ἔτι περιόντος τοῦ μακαριωτάτου μου ἐκείνου αὐταδέλφου, περιφανεστάτου μεγάλου Στρατοπεδάρχου, μονὴν ἀμφότεροι τῷ Παντοκράτορι Χριστῷ κατὰ τὸ περιφανέστατον καὶ λαμπρότατον Ἅγιον Ὄρος τοῦ Ἄθω ἐκ βάθρων αὐτῶν ἀνεγείραμεν, ἐκείνου τε ἐφεξῆς τὸ ζῆν ἐκμετρήσαντος, μόνος αὐτὸς περιλειφθείς, τὸ λειπόμενον τῷ τῆς τελείας ἀνεπλήρωσα ἀνακτήσεως...». Στὴν ἐπιγραφὴ πάλι τῶν κτητόρων ἀναφέρεται: «Μνήσθητι Κύριε τῶν σῶν δούλων Ἀλεξίου καὶ Ἰωάννου τῶν κτητόρων καὶ αὐταδέλφων· ἐγένετο ἐν ἔτει ,ϛωοα΄ (=6871-5508 = 1363). Μὲ βάση λοιπὸν τὰ ἱστορικὰ αὐτὰ στοιχεῖα θὰ πρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι τὸ

---

*. Τὸ θέμα αὐτὸ ὑπῆρξε ἀντικείμενο διαλέξεως ποὺ δόθηκε στὶς 3 Μαΐου 1977, στὴν σειρὰ τῶν διαλέξεων τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Τὸ κείμενο τῆς διαλέξεως δημοσιεύεται αὐτούσιο μὲ τὴν προσθήκη μόνο ὑποσημειώσεων.

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

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

3. Βλ. L. Petit, Actes, ἔ.ἀ., ἀρ. VI. Πρβλ. καὶ Κ. Βλάχου, ἔ.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, ἔ.ἀ., σ. 531-532, Γ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 229.

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

μοναστήρι ἦταν ἤδη κτισμένο ὁτὰ 1384, χρόνο ποὺ συντάχθηκε ἡ διαθήκη, καὶ ἴσως τὸ 1363, χρονολογία ποὺ ἀναγράφεται στὴν ἐπιγραφή, νὰ εἶναι πολὺ κοντὰ στὸ χρόνο ἱδρύσεώς του.

Στὴν περίοδο αὐτὴ ἀνήκουν καὶ τὰ πορτραῖτα τῶν κτητόρων, Ἀλεξίου καὶ Ἰωάννη, ποὺ σώζονται σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ βρισκόταν ἄλλοτε στὸ μοναστήρι καὶ σήμερα εἶναι στὸ Μουσεῖο Ermitage τοῦ Leningrad[1] (πίν. 2α). Ἡ εἰκόνα αὐτὴ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1363[2]. Νεώτερη ἀπεικόνιση τῶν κτητόρων, καμωμένη στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰώνα, διατηρεῖται σὲ τοιχογραφία στὸ βόρειο τοῖχο τῆς λιτῆς τοῦ Καθολικοῦ, δίπλα στὸν τάφο τους ποὺ σώζεται μετασκευασμένος στὴ θέση αὐτή[3]. Μιὰ μαρμάρινη ἀνάγλυφη πλάκα ποὺ 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 Καθολικό, ὁ πύργος, ὁ κοιμητηριακὸς ναὸς[4] (πίν. 1β), ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ μοναστήρι, καὶ ὁ βόρειος ἴσως περίβολος. Στὴ μακραίωνη ἱστορία τοῦ μοναστηριοῦ τὰ κτήρια ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν τὶς βιοτικὲς ἀνάγκες τῶν μοναχῶν ἀφανίστηκαν εἴτε ἀπὸ πυρκαϊὰ εἴτε ἀπὸ τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου. Ἔτσι τὸ κτηριακὸ συγκρότημα ποὺ σήμερα ἀντικρίζουμε, χρονολογεῖται βασικὰ στὸν 17ο καὶ 18ο αἰ.[5]. Ἕνα τμῆμα τῆς ἀνατολικῆς πτέρυγας τῶν κελλιῶν, ποὺ κάηκε γύρω στὰ 1950, εἶναι ἔργο τῆς ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας. Στὸ ἀνακατασκευασμένο αὐτὸ τμῆμα φυλάσσονται σήμερα τὰ κειμήλια τῆς Μονῆς: χειρόγραφα, ἱστορικὰ ἔγγραφα, εἰκόνες, ἱερὰ σκεύη κ.λ.

Ἀρχικὰ τὸ μοναστήρι πρέπει νὰ καταλάμβανε τὸ βορειοδυτικὸ τμῆμα τοῦ σημερινοῦ χώρου[6], μὲ τὸ καθολικὸ στὸ κέντρο τῆς μικρῆς αὐλῆς ποὺ θὰ ἄφηναν οἱ πτέρυγες τῶν κελλιῶν. Ἡ προέκταση πρὸς τὰ ΝΑ θὰ ἔγινε ἴσως τὸν 16ο αἰ., ἐποχὴ ποὺ ἀνακαινίζεται ὁ περίβολος τῆς Μονῆς[7].

---

1. Βλ. V. Lazarev, Storia della pittura bizantina, Torino 1967, εἰκ. 526. A. Bank, Byzantine Art in the Collections of the USSR, Leningrad-Moskou 1965, εἰκ. 265 καὶ 266.

2. Πρβλ. καὶ P. Lemerle, ἔ.ἀ., σ. 129-132.

3. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνακαίνιση τοῦ καθολικοῦ τὸ 1847 ὁ τάφος βρισκόταν στὸ νότιο τοῖχο τῆς λιτῆς, βλ. Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 160.

4. Ὁ κοιμητηριακὸς ναός, ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα δείγματα κοιμητηριακῶν ναῶν στὸ Ἅγ. Ὄρος βυζαντινῶν χρόνων, εἶναι μονόχωρος, καμαροσκεπής, μὲ ἡμιυπόγειο θάλαμο ποὺ ἐκτείνεται στὸ ἀνατολικὸ μόνο 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 μαρμάρινο τέμπλο, καθὼς καὶ τμήματα τοῦ μαρμαροθετήματος τοῦ δαπέδου. Στοὺς τοίχους δὲν ὑπάρχει τοιχογραφικὴ διακόσμηση, οὔτε κάτω ἀπὸ τὰ κονιάματα, ὅπως διαπιστώθηκε ὕστερα ἀπὸ ἔρευνα.

5. Γιὰ τὴ χρονολογία τῶν κτηρίων τῆς μονῆς βλ. Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 58-59. Κ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 226. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 532-533.

6. Πρβλ. Κ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 226.

7. Βλ. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 533. Κ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 226.

Στὴ σημερινή του μορφὴ τὸ μοναστήρι ἔχει κάτοψη πολυγωνική. Ἡ μορφὴ τῆς κατόψεως τῶν ἁγιορείτικων μοναστηριῶν ποικίλλει καὶ ἐξαρτᾶται βασικὰ 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 στοὲς ποὺ βλέπουν πρὸς τὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ καὶ μὲ κλειστοὺς ἢ ἀνοιχτοὺς, ξύλινους ἐξῶστες, μὲ ὑπέροχη θέα πρὸς τὴ θάλασσα καὶ τὸ γειτονικὸ δάσος. Ἡ ἐξωτερικὴ αὐτὴ μορφολογία, κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ἁγιορείτικης ἀρχιτεκτονικῆς, ἔχει τὴν ἀρχή της στὰ ἀρχοντικὰ τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Θεσσαλίας, σὲ μία κλίμακα ὅμως πολὺ μεγαλύτερη[1].

Στὸ κέντρο συνήθως τῆς αὐλῆς τοῦ μοναστηριοῦ, ἡ μορφὴ τῆς ὁποίας ὁρίζεται 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 ἔπληξαν τὰ μοναστήρια.

Γὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος βρίσκεται στὸ ΒΔ τμῆμα τῆς σημερινῆς αὐλῆς καὶ ἀρχιτεκτονικὰ ἀνήκει στὸν τρίκογχο σταυροειδὴ ἢ ἁγιορείτικο τύπο (πίν. 3β καὶ κάτοψη σχέδ. 1). Τὸ τρίκογχο αὐτὸ σχῆμα ἔχει τὴν καταγωγή του σὲ προγενέστερα τοῦ Ἁγ. Ὄρους μοναστικὰ κέντρα, καὶ μάλιστα μικρασιατικά, μὲ τὰ ὁποῖα συνδέεται στενὰ ὁ ἱδρυτὴς τοῦ ὀργανωμένου μοναχικοῦ βίου στὸ Ἅγ. Ὄρος καὶ θεμελιωτὴς τοῦ πρώτου Καθολικοῦ, τῆς Μεγίστης Λαύρας, Ἀθανάσιος[2].

Στὴ Μονὴ Παντοκράτορος τὸ βασικὸ αὐτὸ τρίκογχο σχῆμα διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸ συνηθισμένο τύπο τῶν Καθολικῶν τοῦ Ἁγ. Ὄρους μὲ τὴν ἐπιμήκυνση τῆς ἀνατολικῆς καμάρας καὶ τὴν τοποθέτηση τῶν πλάγιων κογχῶν, χορῶν, ὅπως ὀνομάζονται στὸ Ἅγ. Ὄρος, μακριὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ ἱεροῦ, πράγμα ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ἡ μορφὴ τοῦ τρικόγχου νὰ μὴν εἶναι σαφής[3] (βλ. κάτοψη σχέδ. 1). Ὁ κυρίως ναὸς συμπληρώνεται στὰ δυτικὰ μὲ τὴ λιτή, ἕνα εἶδος νάρθηκα, ποὺ ἀπορρέει ἀπὸ λειτουργικὲς ἀνάγκες καὶ ἐμφανίζεται γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Ἅγ. Ὄρος στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὰ 1293[4]. Βόρεια τῆς λιτῆς καὶ σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτὴ βρίσκεται τὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ὁ ναὸς κλείνει στὰ δυτικὰ μὲ τὸν ἐξωνάρθηκα, ἀρχικὰ ἀνοικτὴ στοά, ποὺ περιβάλλει τὴ λιτὴ

1. Βλ. Π. Μυλωνᾶ, Η ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, «Νέα Ἑστία», Ἀφιέρωμα στὸ Ἅγ. Ὄρος, Χριστούγεννα 1963, σ. 198.

2. Γιὰ τὸν τύπο τῶν καθολικῶν στὸ Ἅγ. Ὄρος, 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, ἔ.ἀ., σ. 227.

4. Βλ. P. Mylonas, ἔ.ἀ., σ. 236.

ἀπὸ τὴ δυτικὴ καὶ νότια πλευρά, καὶ τὸ καμπαναριό, ποὺ εἶναι στημένο ἀνάμεσα στὸ παρεκκλήσι καὶ τὸ βόρειο τμῆμα τοῦ ἐξωνάρθηκα (βλ. σχέδ. 1).

Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ Καθολικοῦ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἱερό, ὑπάρχουν σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτό, δύο πολυγωνικὲς στὴν κάτοψη κατασκευὲς ποὺ στεγάζονται μὲ τροῦλλο (βλ. σχέδ. 1). Οἱ κατασκευὲς αὐτὲς ἔχουν τὴ θέση τῆς προθέσεως καὶ τοῦ διακονικοῦ σὲ μιὰ ὅμως μορφολογία, ποὺ 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[1]. Ἡ ἐξακρίβωση ὅμως τῶν φάσεων δὲν εἶναι δυνατὴ πρὸς τὸ παρὸν μὲ ἀσφάλεια, γιατί, ὅπως τὰ περισσότερα Καθολικὰ τοῦ Ἁγ. Ὄρους, εἶναι ἐπιχρισμένο ἐξωτερικά, γεγονὸς ποὺ δὲν ἐπιτρέπει τὴ μελέτη τῆς τοιχοδομίας, ἡ μορφὴ τῆς ὁποίας—μαζὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα—μπορεῖ νὰ ὁδηγήσει στὸν καθορισμὸ τῶν φάσεων τοῦ κτηρίου. Στὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀποφασιστικὸ ρόλο θὰ παίξει ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καθολικοῦ, ποὺ σήμερα διατηροῦνται κάτω ἀπὸ νεώτερες ἐπιζωγραφήσεις.

Ὁ Π. Μυλωνᾶς, στὴ μελέτη του γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Μονῶν τοῦ Ἁγ. Ὄρους, ὅπου παραθέτει πίνακα κατόψεων τῶν Καθολικῶν, σημειώνει τὴ χρονολογία 1538, ὡς χρονολογία οἰκοδομήσεως, κάτω ἀπὸ τὴν κάτοψη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος[2]. Ἡ ἄποψη αὐτή, δικαιολογημένη ἐν μέρει, δὲν φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ πράγματα. Ἡ χρονολογία αὐτὴ σώζεται στὸ ὑπέρθυρο τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ παρεκκλησίου τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου[3], καὶ σχετίζεται ἴσως μὲ κάποια ἀνακαίνιση τοῦ παρεκκλησίου, τὸ ὁποῖο ὅμως πρέπει νὰ εἶναι παλιότερο τοῦ 1538. Τοῦτο συμπεραίνεται ἀπὸ λείψανα τοιχογραφήσεως, τοῦ 15ου αἰ. πιθανότατα, ποὺ σώζονται στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ[4] (πίν. 4 α,β,) ἀνέπαφα ἀπὸ τὴν ἱστόρηση τοῦ παρεκκλησίου στὰ 1868[5].

---

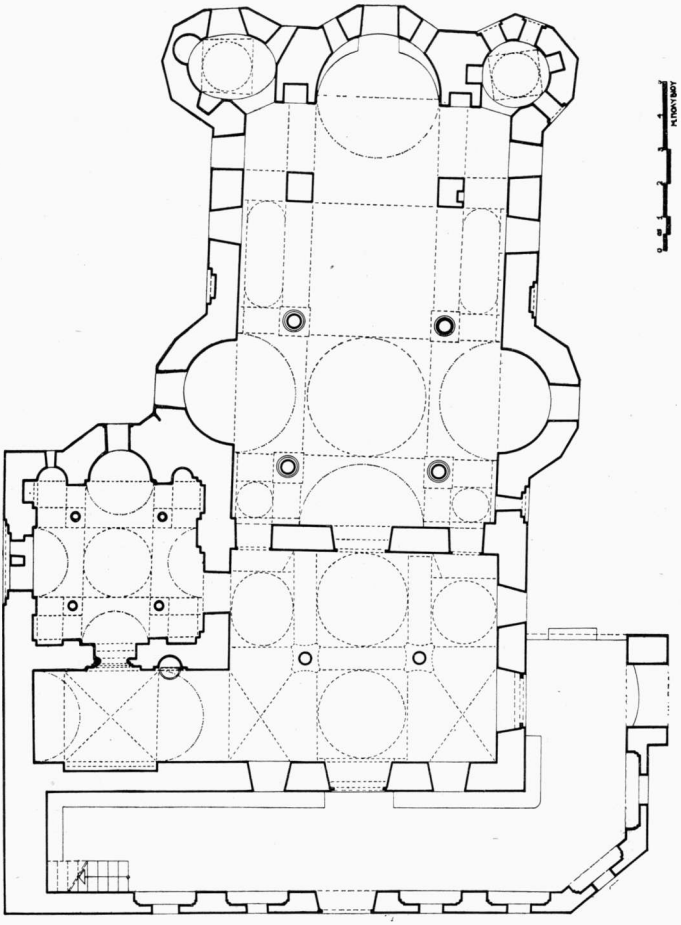
1. Περιορισμένης ἐκτάσεως ἔρευνα ποὺ ἔγινε στὸ Καθολικὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1977, μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ κυρίως ναὸς μαζὶ μὲ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ ἀνήκουν στὴν ἴδια φάση. Σὲ δεύτερη φάση, μεταγενέστερη τοῦ Καθολικοῦ, ἀνήκει τὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, σὲ τρίτη τὸ καμπαναριὸ καὶ σὲ τέταρτη —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, ἔ.ἀ., σχέδ. 3.

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

4. Τὶς τοιχογραφίες αὐτὲς ἐπισημαίνει καὶ ὁ Κ. Βλάχος, ἔ.ἀ., σ. 228, μὲ τὴ διαφορὰ ὅμως ὅτι τὶς συνδέει χρονικὰ μὲ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἔτους 1538.

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



Σχέδ. 1. Κάτοψη τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος

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

Ὁ Ξυγγόπουλος[1], ἀκολουθώντας τὸν Millet[2], καὶ ὁ Χατζηδάκης[3], ποὺ ἀσχολήθηκαν περιστασιακὰ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, μνημονεύουν σὰν λείψανα τῆς ἀρχικῆς διακοσμήσεώς του[4] τὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως καὶ τῆς Δεήσεως, ποὺ διατηροῦνται ἐπιζωγραφημένες. Προσωπικὲς ὅμως παρατηρήσεις στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, μὲ τὴν εὐκαιρία ἐργασιῶν στερεώσεως στὸ μοναστήρι, τὸ 1972[5], 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 ὀροφὴ ἀνήκουν στὴν ἀρχικὴ φάση τοιχογραφήσεως. 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 στὴν ἐποχὴ τῆς ἱδρύσεως τοῦ μοναστηριοῦ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ ἐκτεταμένη ἀρχικὴ τοιχογράφησή του, πού, ὅπως θὰ δοῦμε μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ στὴ δεκαετία 1360-70. Ἔτσι στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ. στὸ Ἅγ. Ὄρος, ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου (1300)[6], τοῦ Βατοπεδίου (1312)[7] καὶ τοῦ Χελανδαρίου (1318-20)[8], προστίθενται καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος, σὲ ἔκταση ἄγνωστη μέχρι τώρα.

---

1. Βλ. A. Xyngopoulos, Mosaïques et fresques de l' Athos, Le Millénaire du Mont Athos «Études et Mélanges» 11(1964) 254, στὸ ἑξῆς Xyngopoulos, 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 XIVe siècle, «Actes du XIVe 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 ἱδρύσεως τῆς Μονῆς, βλ. ἀντίστοιχα τὶς παραπάνω ὑποσημειώσεις 1, 2 καὶ 3.

5. Βλ. Χρονικὰ τοῦ ΑΔ 1972 ὑπὸ ἔκδοση.

6. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Μανουὴλ Πανσέληνος, Ἀθήνα 1956 καὶ Μ. Σωτηρίου, Η Μακεδονικὴ Σχολή, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Ε' (1966-1969), σ. 1. κ.ἑ., ὅπου καὶ βιβλιογραφία γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στὸ Ἅγ. Ὄρος στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων.

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

8. Βλ. V. Djurić, Fresques médiévales à Chilandar, «Actes du XIIe Congrès des Études Byzantines» (Ochride 1961), Beograd 1964, III, σ. 71 κ.ἑ. καὶ V. Djurić, Byzantinische Fresken in Jugoslavien, Belgrad 1976, σ. 74.

Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ ὕπαρξη παλαιῶν τοιχογραφιῶν κάτω ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση εἶχε ἐπισημανθεῖ καὶ ἀπὸ παλιότερους μελετητὰς τοῦ Ἁγ. Ὄρους. Ὁ Σμυρνάκης στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ποὺ ἐκδόθηκε στὰ 1903, ἀναφέρει[1]: «Ἐν τοιχογραφίᾳ τοῦ ναοῦ τούτου διασώζονται ἔργα τῆς Σχολῆς τοῦ Πανσελήνου, ἀτυχῶς ὀλίγα, ἕνεκα τῶν ἀνακαινίσεων ἀδαημόνων ζωγράφων, οἵτινες ἠθέλησαν νὰ περιβάλωσιν αὐτὰ διὰ τοῦ ἀξέστου αὐτῶν χρωστῆρος». Παράλληλα ὁ Κ. Βλάχος στὸ σύγγραμμά του, ποὺ ἐκδόθηκε καὶ αὐτὸ τὸ 1903, δέχεται τὴν ὕπαρξη παλιότερων τοιχογραφιῶν, τὶς θεωρεῖ ὅμως ἔργα τοῦ 1538, παρασυρμένος ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ τοῦ ἔτους αὐτοῦ ποὺ σώζεται, ὅπως ἀναφέραμε, στὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Χαρακτηριστικὰ ὁ κ. Βλάχος γράφει[2]: «Θαυμάσιαι 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 αἰώνα στὴ Δέηση (πίν. 5), στὴν παράσταση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ποὺ σώζεται στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ τοίχου, καὶ σὲ μορφὲς ἁγίων στοὺς κάθετους τοίχους τοῦ ναοῦ, στὰ τόξα καὶ στὸ ἱερό. Ἀπὸ τὶς μορφὲς τῶν ἁγίων στὸν κυρίως ναὸ ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ τὸν Ἅγ. Ἀντώνιο (πίν. 6 α), τὸν Ἅγ. Εὐθύμιο (πίν. 6,β), τὸν Ἅγ. Θεοδόσιο τὸν Κοινοβιάρχη, τὸν Πρόδρομο, τὸν Ἅγ. Σάββα, τὸν Ἅγ. Ἀθανάσιο τὸν Ἀθωνίτη, τὸν Παχώμιο (πίν. 7, α), τὸν Ἰωάννη τὸν Θεολόγο (πίν. 7 β) καὶ ἀδιάγνωστο ἅγιο (πίν 8 α). Στὴν ἴδια ἴσως περίοδο ἀνήκουν ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης, ποὺ 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 ἐπιγραφὲς ποὺ συνοδεύουν αὐτές. Σὲ μερικὲς ὅμως περιπτώσεις φαίνεται πὼς ἀλλάζει τὶς ἐπιγραφές, ἀκολουθώντας τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποὺ τοῦ ἐπέβαλαν οἱ μοναχοὶ τῆς Μονῆς. Ἀντίθετα οἱ μεμονωμένες μορφὲς τοῦ τρούλλου καὶ οἱ συνθέσεις τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ ἔχουν διαφορετικὸ ὕφος καὶ ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικὰ σχήματα ἄσχετα μὲ τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τοῦ 14ου αἰ. (πίν. 2 β). Ἔτσι, μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κοίμηση τῆς Θεοτόκου δὲν σώζεται καμιὰ ἄλλη σύνθεση τοῦ 14ου αἰ. στὸν ναό. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο. Ὀφείλεται, μᾶλλον, στὴν καταστροφή, μερικὴ ἢ ὁλική, τῶν παλαιῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὀροφῆς ἀπὸ νερὰ τῆς βροχῆς ἢ κάποια ἄλλη αἰτία, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς Μονῆς στὰ δύσκολα χρόνια γιὰ τὸ Ἅγιο Ὄρος, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπο-

1. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 530.
2. Κ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 227.

τυχημένη ἐπανάσταση τοῦ 1821 στὴ Χαλκιδική, στὴν ὁποία πρωτοστάτησαν οἱ Ἁγιορεῖτες μοναχοί. Τότε, οἱ περισσότεροι μοναχοὶ γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὴν ὀργὴ τῶν Τούρκων ἐγκατέλειψαν τὰ μοναστήρια, στὰ ὁποῖα ἐγκαταστάθηκαν 3.000 Τοῦρκοι στρατιῶτες. Χαρακτηριστικὰ ὁ Σμυρνάκης γράφει[1]: «Κατὰ τὴν ἀξιοθρήνητον ταύτην ἐποχὴν ἐπεγένοντο διάφορα δεινά, ὡς εἰκὸς ἐν Ἁγ. Ὄρει, οἱ δὲ Ναοὶ ἐβεβηλώθησαν ὑπὸ τῆς παραμεινάσης ἐκεῖ ἐπὶ ἐννέα ὅλα ἔτη στρατιωτικῆς φρουρᾶς...», ἡ ὁποία ἐγκατέλειψε τὸ Ἅγ. Ὄρος τὸ 1830. Εἰδικότερα ἀπὸ ἔγγραφο, μὲ ἡμερομηνία 15 Μαΐου 1822, ποὺ δημοσιεύει ὁ Σμυρνάκης[2], 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 ἀσυδοσία τῶν Τούρκων δικαιολογεῖ τὴν καταστροφὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ λίγα χρόνια ἀργότερα ἀνακαινίζεται ὁλόκληρο τὸ Καθολικό. Ἔτσι, ἐπιγραφὴ ποὺ σώζεται πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο πρὸς τὴ λιτὴ ἀναφέρει[3]: «Ἀνεκαινίσθη ὁ παρὼν νάρθηξ ὁμοῦ μετὰ τοῦ Καθολικοῦ ἐκ βάθρων ὑπὸ ἀρχιμανδρίτου Μελετίου Κατσουράνου ἐκ Κυδωνιῶν 1847». Ἄλλη ἐπιγραφὴ πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τῆς βασιλείου πύλης σχετίζεται μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Καθολικοῦ[4]: «Ὁ πρὶν κατηφὴς καὶ ρυεὶς ὑπὸ χρόνου νεὼς ὅδ' ἱερὸς αὖθις αὐγάζει λίαν. Μελέτιον εὗρεν ὅλβιον καὶ προστάτην, ὃν καὶ βραβεύει ὀλβίως ὁ παμμέδων τῷ α ω ν δ (1854) σωτηρίῳ ἔτει. Ἐποιήθη ὑπὸ Δ.Ε. Βατοπεδινοῦ. Ζωγραφεῖται δὲ ὁ Ναὸς ὑπὸ Ματθαίου 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 λιτή. Θὰ προχωρήσω στὴν παρουσίαση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καθολικοῦ, δίνοντας δείγματα μόνο τῆς παλιᾶς ζωγραφικῆς, μιὰ καὶ τὸ σύνολό της, ἐξαιτίας τῆς ἐπιζωγραφήσεως, δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο.

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

---

1. Βλ. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 179.
2. Βλ. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 182.
3. Βλ. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 532, πρβλ. καὶ Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 51.
4. Βλ. Γ. Σμυρνάκη, ἔ.ἀ., σ. 531, πρβλ. καὶ Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 51-52.

παράσταση τῆς Δεήσεως (πίν. 5), ποὺ ἀποτελεῖ, λόγω τῆς θέσεως, συνοπτικὴ ἀπεικόνιση τοῦ θέματος τῆς Δευτέρας Παρουσίας[1]. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἀποτελεῖται, κατὰ κανόνα, ἀπὸ τὸν Χριστὸ στὸ κέντρο, τὸν Πρόδρομο δεξιὰ καὶ τὴν Παναγία ἀριστερά. Συγκεκριμένα στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἔνθρονος, ἐνῶ ἡ Παναγία καὶ ὁ Πρόδρομος ὄρθιοι, στραμμένοι πρὸς αὐτόν, σὲ στάση δεήσεως. Κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς παραστάσεως εἶναι τὸ ἅπλωμα τοῦ θέματος σ' ὅλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοίχου καὶ τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν ποὺ ἐγγίζει τὰ 3 μ. σὲ ὕψος. Τὸ στοιχεῖο αὐτό, χωρὶς νὰ εἶναι ἄγνωστο στὴν ἐποχή του—ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ ἕναν ἔνθρονο Χριστὸ στὸ νοτιοανατολικὸ παρεκκλήσι τοῦ Μυστρᾶ[2]—συνδέεται μὲ μία τάση ἐπιστροφῆς σὲ πρότυπα τῆς τέχνης τοῦ β' μισοῦ, κυρίως, τοῦ 13ου αἰ.[3]. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ σχέση στὶς διαστάσεις μὲ τὴ Δέηση, σὲ ψηφιδωτό, τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως[4], ποὺ χρονολογεῖται σήμερα στὴ δεκαετία 1260-1270[5]. Πέρα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ αὐτὴ σχέση οἱ μορφὲς τῆς Δεήσεως τῆς Μονῆς τοῦ Παντοκράτορος παρουσιάζουν καταφανὴ συγγένεια ὕφους μὲ τὶς ἀντίστοιχες μορφὲς τῆς Δεήσεως τῆς Ἁγίας 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 Ἁγίας Σοφίας, δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Μονῆς Παντοκράτορος εἶχε ὑπόψη τὴν Δέηση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἕναν αἰώνα 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[6] καὶ

---

1. Βιβλιογραφία γιὰ τὴν παράσταση τῆς Δεήσεως βλ. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγ. Νικολάου στὴν Πλάτσας τῆς Μάνης, Ἀθῆναι 1975, σ. 35. Στ. Παπαδάκη, Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἁγ. Ἄννας στὸ Ἀμάρι. Παρατηρήσεις σὲ μιὰ παραλλαγὴ 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 M. Chatzidakis, Classicisme et tendances, ἔ.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 προσφορὰ στὸν καθηγητὴ Γ. Μπακαλάκη), Θεσσαλονίκη 1972, σ. 15-18, πίν. 7.

τοῦ Leningrad[1] (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 ἐπιστροφὴ ποὺ σημειώσαμε γιὰ τὴ Δέηση σὲ πρότυπα τοῦ 13ου αἰ. χαρακτηρίζει καὶ τὶς μορφὲς τῶν μεμονωμένων ἁγίων τοῦ κυρίως ναοῦ. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος θυμίζουν τὶς ρωμαλέες μορφὲς τῶν μνημείων τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς (πίν. 6 β, 7 β). Ἰδιαίτερα ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος (πίν. 10), δεῖγμα καθαρισμοῦ τοῦ ὁποίου ἔγινε 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 Ἅγ. Ὄρος. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι δικαιολογημένη ἡ παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὸ μοναστήρι ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ ἀνήκουν στὴν Σχολὴ τοῦ Πανσέληνου[2]. Ὡστόσο, παρὰ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες μὲ μορφές, ὅπως τοῦ Ἁγ. Κλήμεντος στὴν Περίβλεπτο τῆς Ἀχρίδος[3], ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἀπουσία σταθερῶν περιγραμμάτων καὶ τὴ διάλυση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς χρωματικὲς κηλίδες ἢ δέσμη γραμμῶν[4], 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 αἰώνα—ἀναφέρω τὶς τοιχογραφίες στὴ Ravanica[5] τῆς Σερβίας καὶ τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρᾶ[6]—ἀποτελεῖ στοιχεῖο καθοριστικὸ γιὰ τὴν χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παντοκράτορα στὸ γ΄ τέταρτο τοῦ 14ου αἰ· καὶ ἴσως στὴ δεκαετία 1360-1370.

---

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

2. Πρβλ. Κ. Βλάχου, ἔ.ἀ., σ. 227.

3. Βλ. P. Miljković-Pepek, L' oeuvre des peintres Michel et Eutych, Skopje 1967, πίν. VIII (σερβιστὶ μὲ περίληψη στὴ γαλλική).

4. Ἡ τεχνικὴ τῶν χρωματικῶν κηλίδων στὸ πρόσωπο τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου ἀνάγεται στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου καὶ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, σ. 25-26, πίν. 3,3,.

5. Βλ. Sv. 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 ὕφους μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, βλ. S. Dufrenne, ἔ.ἀ., εἰκ. 59, 69 καὶ 70 καὶ M. Chatzidakis, Classicisme et tendances, εἰκ. 15.

Ἀπὸ γενικότερη καλλιτεχνικὴ σκοπιὰ ἡ ἐπιστροφὴ ποὺ 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, ποὺ παρατηρεῖται στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. καὶ συνεχίζεται ἕως τὰ τέλη τοῦ ἴδιου αἰ.[1]. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρᾶ (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 Ἀποστολικὰ τῆς Μονῆς Χελσνδαρίου (1370-1380) καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς στὴ Σόφια (1395)[2]. Σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ ποὺ ἀναφέραμε καὶ κυρίως σὲ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες, οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος διακρίνοντσι ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερα ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, ποὺ συνηγορεῖ ὄχι μόνο γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς χρονολόγησής τους στὴ δεκαετία 1360-1370, ἀλλὰ καὶ στὸ νὰ τὶς θεωρήσουμε ὡς ἔργο ποὺ ἐκφράζει ἄμεσα τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο τούτη. Ἡ ἄποψη αὐτὴ ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία ὅταν ἀναλογιστοῦμε ὅτι ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ δὲν σώζονται τοιχογραφίες στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ στὴ Θεσσαλονίκη, ποὺ νὰ ἐκπροσωποῦν τὸ καλλιτεχνικὸ αὐτὸ ρεῦμα. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Προφήτου Ἠλιοὺ Θεσσαλονίκης, ποὺ χρονολογοῦνται στὴν ἴδια περίπου ἐποχή, ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ ἐργαστήρι[3].

Θὰ τελειώσουμε τὴν ἀναφορά μας στὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος μὲ ἕνα κομμάτι τοιχογραφίας, ποὺ φυλάσσεται σήμερα στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Ἡ τοιχογραφία αὐτή, ποὺ εἰκονίζει τὸν προφήτη Ἰεζεκιὴλ (πίν. 11 α), προέρχεται σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴν παλιὰ Τράπεζα ποὺ τοποθετεῖται στὸ ἰσόγειο τῆς νότιας πτέρυγας[4]. Στὸ ἰσόγειο αὐτό, στὸ μέσο τοῦ βόρειου τοίχου, ὑπάρχει μία κόγχη, στοιχεῖο ποὺ ἐνισχύει τὴν παράδοση γιὰ τὴν ἀρχικὴ λειτουργία τοῦ χώρου αὐτοῦ, μιὰ καὶ ἡ κόγχη εἶναι ἀπαραίτητη στὴν τυπολογία τῶν Τραπεζῶν τῶν μοναστηριῶν. Οἱ ἐπιφάνειες ὅμως τῶν τοίχων τῆς κατὰ παράδοση Τράπεζας εἶναι σήμερα ἀνεπίχριστες καὶ παρὰ τὴν ἔρευνά μας δὲν διακρίναμε πουθενὰ ἴχνη ζωγραφικῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ τοιχογραφία τοῦ προφήτη Ἰεζεκιὴλ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἶναι ζωγραφισμένη σὲ κοίλη 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.ἀ., 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.ἀ., σ. 229.

προέρχεται ἀπὸ τὴν κόγχη τῆς Τράπεζας, ἀλλὰ ἀπὸ τροῦλλο, ὅπου εἰκονίζονται κατὰ κανόνα οἱ προφῆτες. 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 ὄρθιος, στρέφοντας ἐλαφρὰ τὸ σῶμα καὶ τὸ κεφάλι του πρὸς τὰ ἀριστερά. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ εἰλητάριο, ἐνῶ τὸ δεξὶ διαφαίνεται κάτω ἀπὸ ροῦχο. Ἡ μορφὴ 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 εὔρωστου 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[1]. Παρὰ τὴν κοινότητα στὸ φυσιογνωμικὸ τύπο μὲ τὴ μορφὴ τοῦ προφήτη ἀπὸ τὴ Σταυρονικήτα[2], 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 μορφὴ 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[3], τῶν ὁποίων ἡ χρονολόγηση γύρω στὰ 1522, καὶ ἡ ἀπόδοση σὲ ἄγνωστο Κρητικὸ ζωγράφο καὶ ὄχι στὸν Θεοφάνη, παρὰ τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις, ἔχει ὑποστηριχτεῖ καὶ πάλι τελευταῖα[4].

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

---

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

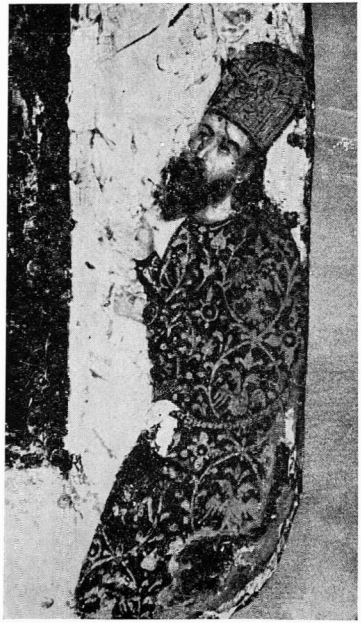
2. Βλ. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., εἰκ. 56.

3. Βλ. M. Chatzidakis, Recherches ἔ.ἀ., εἰκ. 28.

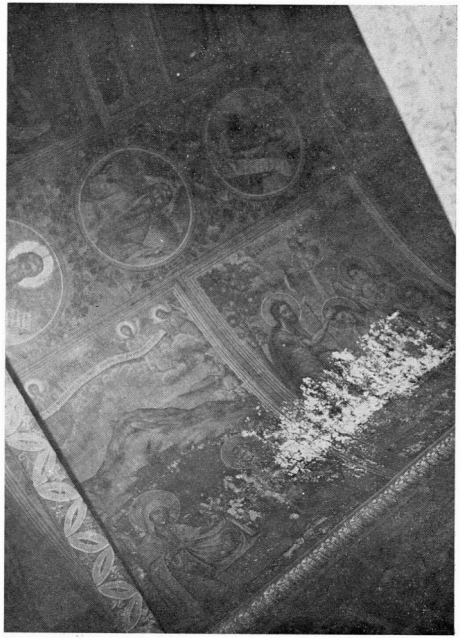
4. Βλ. Χ. Πατρινέλη, Α. Καρακατσάνη, Μ. Θεοχάρη, Ἡ Μονὴ Σταυρονικήτα, Ἀθῆναι 1974, σ. 54 κ.ἑ., ὅπου καὶ προηγούμενη βιβλιογραφία πάνω στὸ θέμα αὐτὸ (στὸ ἑξῆς Μονὴ Σταυρονικήτα).

α) Μονὴ Παντοκράτορος. Ἄποψη ἀπὸ ΝΑ

β) Κοιμητηριακὸς ναὸς τῆς Μονῆς

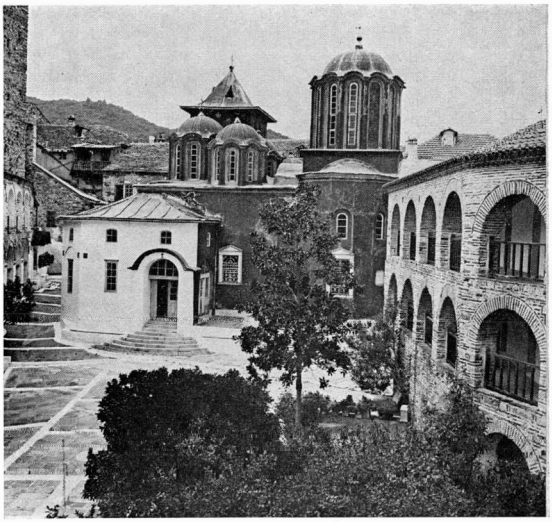


α) Τὸ πορτραῖτο τοῦ κτήτορα. Λεπτομέρεια ἀπὸ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα. Μουσεῖο Ermitage, Leningrad

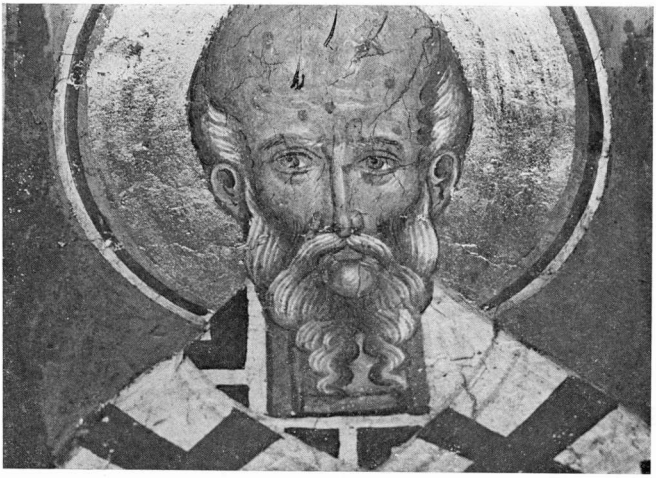


β) Τοιχογραφίες στὴν ὀροφὴ τοῦ Καθολικοῦ

α) Πλάκα μαρμάρινης σαρκοφάγου στὴν αὐλὴ τῆς μονῆς Παντοκράτορος



β) Τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς ἀπὸ ΝΑ

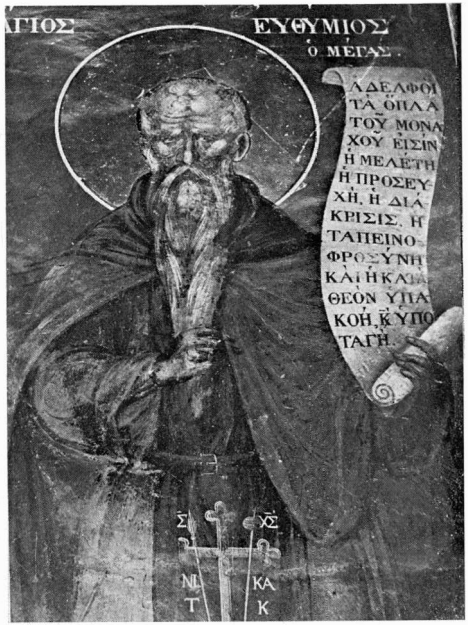


α) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός (λεπτομέρεια)

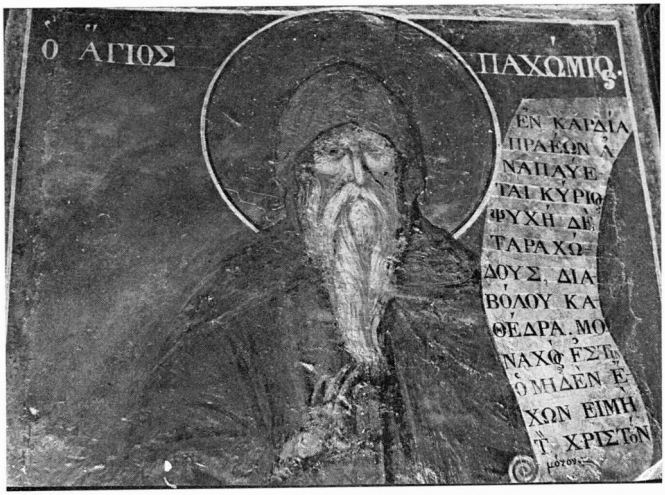
β) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης (λεπτομέρεια)

Καθολικό. Λιτή. Δέησις

α) Καθολικό. Κυρίως ναός.
Ὁ ἅγιος Ἀντώνιος



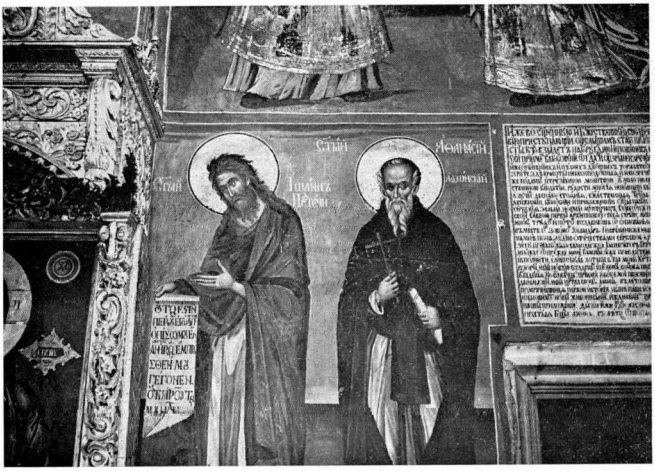
β) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ὁ ἅγιος Εὐθύμιος
(πρὶν ἀπὸ τὸν καθαρισμὸ)



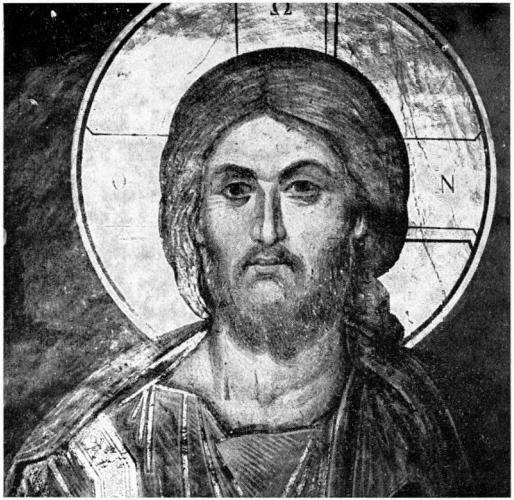
α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ὁ ἅγιος Παχώμιος

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

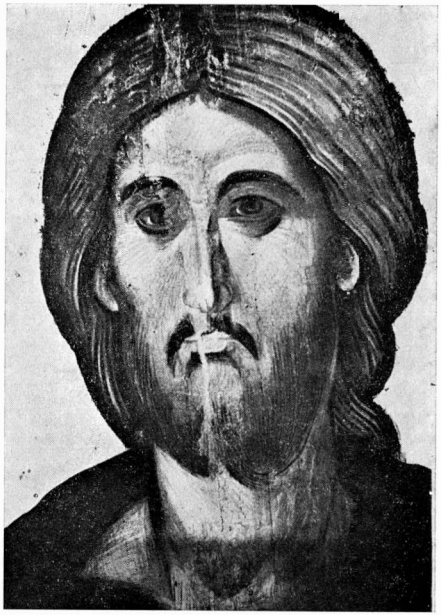
α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ἀδιάγνωστος ἅγιος



β) Καθολικό. Λιτή. Οἱ ἅγιοι Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης



α) Καθολικό. Λιτή. Ὁ Χριστός.
Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴ Δέηση



β) Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸ μουσεῖο Ermitage τοῦ Leningrad

Πίν. 9

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

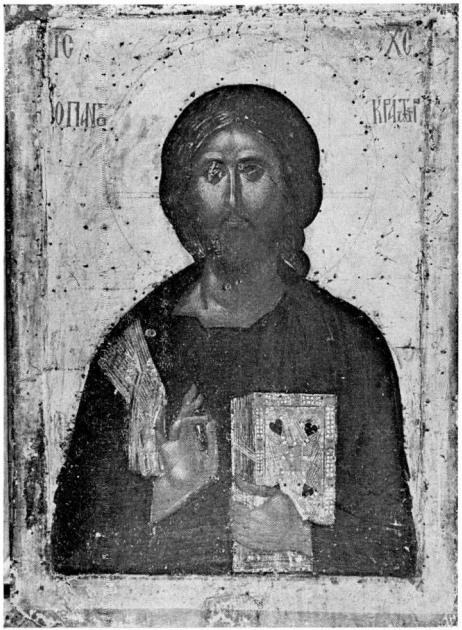
α) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Ἀποτειχισμένη τοιχογραφία στὸ Σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς

β) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 11 α

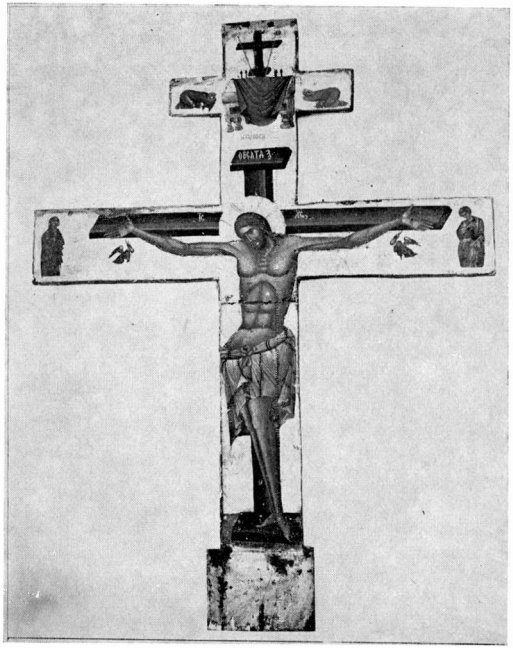
Πίν. 11

α) Τράπεζα. Ἡ Κοίμηση τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου

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



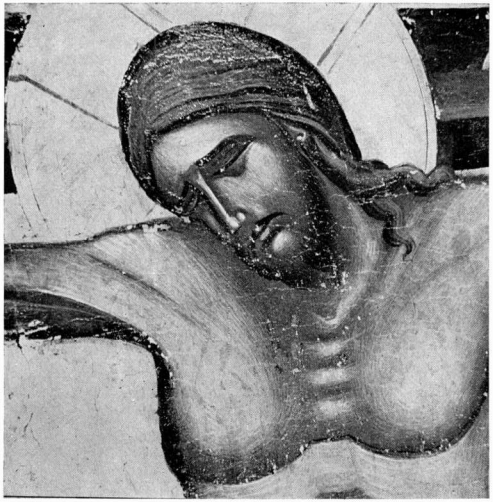
α) Εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα



β) Γραπτὸς σταυρὸς

Πίν. 13

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

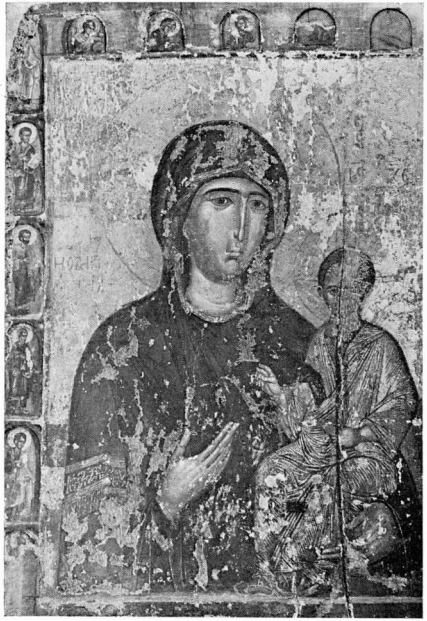


α) Ὁ Χριστὸς ἐσταυρωμένος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 13 β

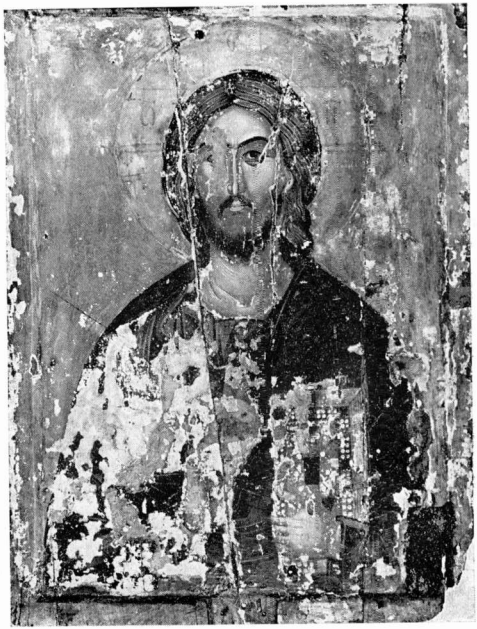
β) Εἰκόνα Μεταμορφώσεως

α) Ἀγιάμματα, λεγόμενα, Μακεδόνες. Ἐπάνω εἰς Πάταρα βασιλεύουσα ὁ Ἡσαΐας, ἐπάνω εἰς Ἱεραπόλιν ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (α' ἥμισυ)

β) Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος ὁ πλαστὸς ἐκ τοῦ λιθίνου τῆς πεσούσης πλευρᾶς (πίν. 16 α)



α) Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας

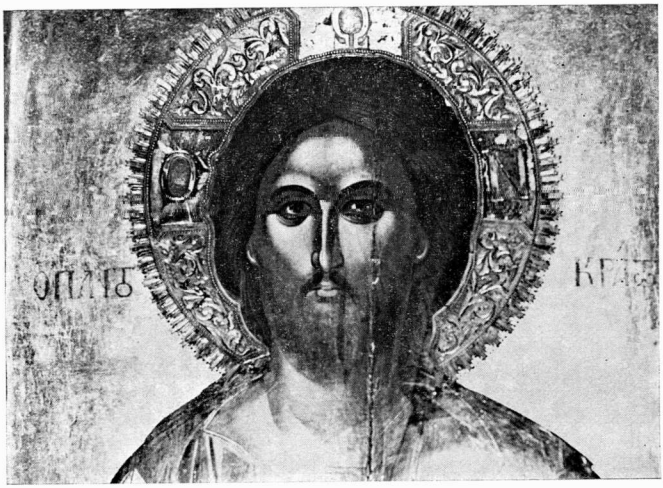


β) Εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα

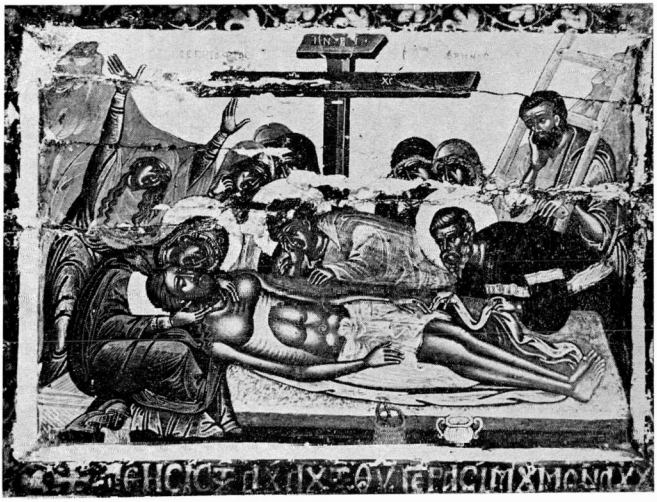
Πίν. 17

α) Εἰκόνα Χριστοῦ Παντοκράτορα

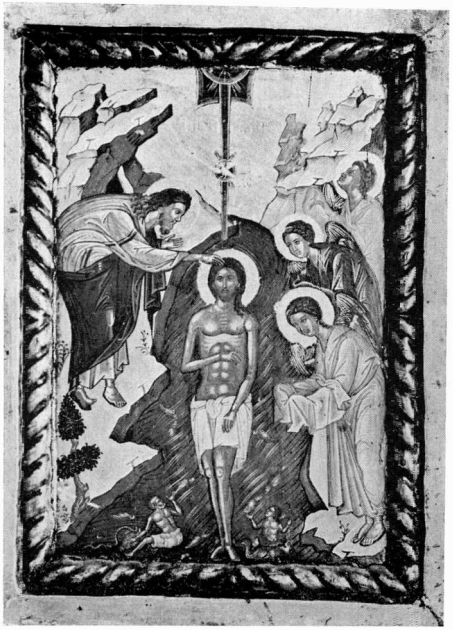
β) Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας



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

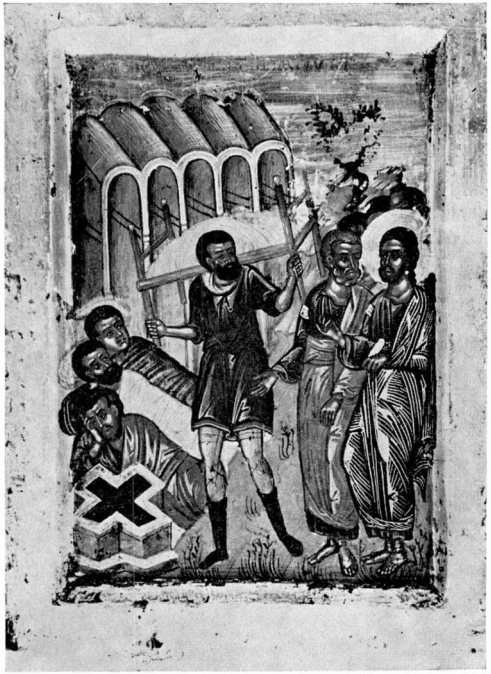


β) Εἰκόνα Ἐπιταφίου Θρήνου



α) Εἰκόνα Βαπτίσεως

β) Εἰκόνα Σταυρώσεως

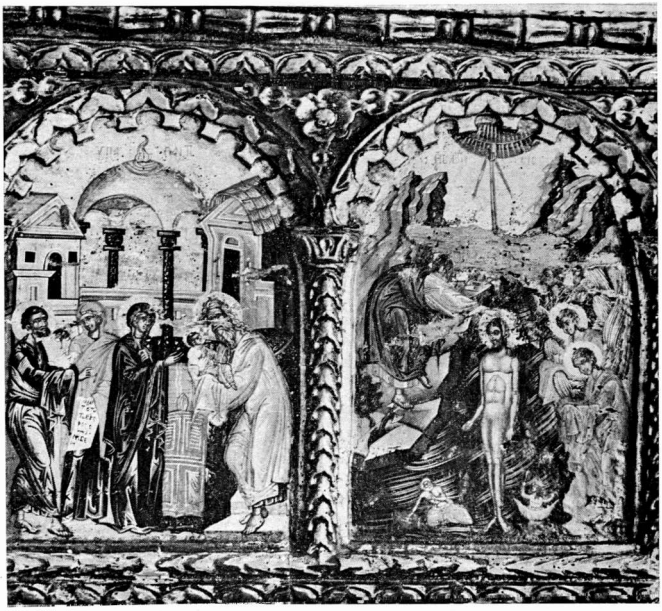


α) Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ

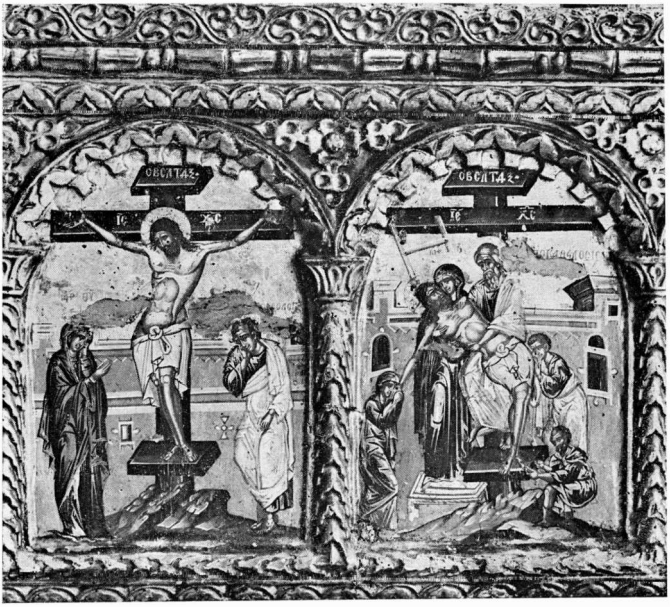
β) Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαρείτις

Πίν. 21

Τμῆμα ἐπιστυλίου Τέμπλου



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



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

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

Θὰ σταθοῦμε γιὰ λίγο στὶς τοιχογραφίες τῆς νεώτερης Τράπεζας τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (πίν. 12 α,β), ποὺ χρονολογοῦνται στὰ 1749 καὶ εἶναι ἔργο τῶν ζωγράφων Σεραφείμ, Κοσμᾶ καὶ Ἰωαννικίου ἀπὸ τὰ Γιάννενα[1]. Καλλιτεχνικὰ ἀνήκουν στὴ σχολὴ τοῦ α΄ μισοῦ τοῦ 18ου αἰ., ποὺ θεωρητικὰ θεμελιώνει ὁ ἁγιορείτης μοναχὸς Διονύσιος ἀπὸ τὸ χωρὸ Φουρνᾶ τῶν Ἀγράφων μὲ τὸ σύγγραμμά του «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης», ποὺ γράφτηκε στὰ χρόνια 1728-1733[2]. 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 Κελλιοῦ στὶς Καρυές[3]. Τὸ κίνημα αὐτό, ποὺ εἶναι γενικότερο, γιατὶ παρατηρεῖται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στὴν ἀγγειογραφία, μᾶς ἔδωσε στὸ Ἅγ. Ὄρος ὁρισμένα λαμπρὰ ἔργα—τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες—ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγ. Δημητρίου στὸ Βατοπέδι καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου[4]. Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ. τὸ κίνημα αὐτὸ τυποποιεῖται καὶ σιγὰ-σιγὰ σβήνει γιὰ νὰ παραχωρήσει τὴ θέση του σὲ δυτικὰ ρεύματα ἢ σὲ ἀνώνυμους λαϊκοὺς καλλιτέχνες ποὺ μὲ τὴ δροσιὰ τῆς ψυχῆς τους, μακριὰ ἀπὸ συνταγὲς ποὺ ξηραίνουν τὴν τέχνη, πετυχαίνουν νὰ δώσουν τὴν τελευταία ἀναλαμπὴ στὴ θρησκευτικὴ ζωγραφική.

Στὴ συνέχεια θὰ παρουσιάσουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος. Στὸ μοναστήρι αὐτὸ φυλάσσεται μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀξιόλογες συλλογὲς φορητῶν εἰκόνων στὸ Ἅγιον Ὄρος, ποὺ χρονικὰ καλύπτει τὴν περίοδο ἀπὸ τὸ 14ο ἕως τὸ 19ο αἰ. Ἀπὸ τὶς εἰκόνες αὐτές, ποὺ εἶναι ἄγνωστες στὸ εὐρὺ ἐπιστημονικὸ κοινό, δύο παρουσιάστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἔκθεση βυζαντινῆς τέχνης ποὺ ἔγινε τὸ 1964 στὴν Ἀθήνα[5].

Εἰσαγωγικὰ θὰ 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, ἔ.ἀ., σ. 58.
2. Βλ. Xyngopoulos, Mosaïques, ἔ.ἀ., σ. 260.
3. Βλ. Xyngopoulos, Mosaïques, ἔ.ἀ., σ. 261.
4. Βλ. Ἀ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 306 κ.ἑ., πίν. 67, 1-3.
5. L'art byzantin, ἔ.ἀ., εἰκ. 177, 201.

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

Εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα

Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ προτομὴ φορώντας ὀρθόσημο, βυσσινὶ χιτώνα καὶ μπλὲ ἱμάτιο[1] (πίν. 13 α). Ὑψώνει τὸ δεξὶ χέρι μπροστὰ στὸ στῆθος σὲ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ κλειστὸ Εὐαγγέλιο πλούσια σταχωμένο. Τὸ μακρὺ πρόσωπο πλαισιώνεται ἀπὸ καστανὰ μαλλιά, ποὺ ἀγγίζουν τὸν ἀριστερὸ ὦμο. 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 ὅμως ἀναλογίες καὶ τὸ μακρόστενο πρόσωπο φέρνουν τὴν εἰκόνα μας πολὺ κοντὰ στὸν Παντοκράτορα τοῦ Λένινγκραντ, ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο μοναστήρι καὶ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1363[2].

Ἡ τεχνικὴ μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται τὸ πρόσωπο εἶναι χαρακτηριστικὴ τῆς βυζαντινῆς τέχνης ἀπὸ τὰ μέσα κυρίως τοῦ 14ου αἰ.[3]. Λεπτὲς καὶ πυκνὲς παράλληλες γραμμὲς τονίζουν τοὺς φωτεινοὺς ὄγκους τοῦ προσώπου προσδίδοντας στὴ φωτεινὴ σάρκα τὴν ἐντύπωση κάποιας διαφάνειας. Τὴν ἐντύπωση αὐτὴ ἐνισχύουν οἱ σκιὲς ποὺ χωρὶς γραμμικὸ περίγραμμα ὁρίζουν ζωγραφικὰ τὸ πρόσωπο καὶ σβήνουν μαλακά. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ (1360-1370), τὶς τοιχογραφίες στὴ Ravanića τῆς Σερβίας (1385-1387)[4], τὶς τοιχογραφίες τοῦ ζωγράφου Μανουὴλ Εὐγενικοῦ στὴ Γεωργία (1384-97) καὶ τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἕλληνα στὴ Ρωσία[5]. Ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ἡ τεχνικὴ αὐτὴ θὰ φτάσει σὲ ἐκφραστικὴ ὑπερβολή. Τὸ γεωγραφικὸ αὐτὸ ἄπλωμα τῆς τεχνικῆς, ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴν ἀνάδειξη ἄσαρκων, 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. Miatev, Sv. Radojčić, Frühe Ikonen, München 1964, σ. XXXI, πίν. 71 (στὸ ἑξῆς Frühe Ikonen).

2. Βλ. A. Bank, ἔ.ἀ., πίν. 265-269.

3. Γιὰ τὴν τεχνικὴ αὐτὴ βλ. Α. Ξυγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 16 κ.ἑ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1959) 81 κ.ἑ.

4. Βλ. Ξυγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 30-32.

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

ποὺ στὸ β΄ μισὸ τοῦ 14ου αἰ. ἀγκαλιάζει τὰ Βαλκάνια καὶ μεταδίδεται στὴ Ρωσία. Ἀκόμα ἡ πλατιὰ 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, ποὺ παρουσιάζει ἡ εἰκόνα μας μὲ τὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τοῦ Leningrad καὶ κυρίως μὲ τὸν Χριστὸ τῆς Μεταμορφώσεως στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ[1] μᾶς κάνει νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ γ΄ τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. καὶ πιὸ στενὰ στὴ δεκαετία 1360-1370. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ὑψηλὴ 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 ποὺ 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 χῶρο τοῦ ἱεροῦ, πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγ. Τράπεζα (πίν. 13 β). Τὸ κέντρο τῆς συνθέσεως καταλαμβάνει γραπτὸς σταυρὸς μὲ τὸν Χριστὸ ἐσταυρωμένο, ποὺ ἔχει ἤδη κλείσει τὰ μάτια καὶ ἔχει γείρει τὸ κεφάλι του στὸ δεξὶ ὦμο. Τὸ σῶμα γυμνό, μ' ἕνα μόνο κοντὸ περίζωμα γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφύ, ἀποδίδεται μὲ μιὰ ρυθμικὴ ἀντικίνηση, μὲ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τὴν ἔντονη προβολὴ τῆς λεκάνης. Δίπλα στὴν ὁριζόντια 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 χεριοῦ καὶ τῆς κεφαλῆς συμβάλλουν στὴ δημιουργία μιᾶς «κλειστῆς» στὴ θλίψη της μορφῆς. Ὁ Ἰωάννης εἰκονίζεται ἐπίσης στραμμένος πρὸς τὸν ἐσταυρωμένο. Ὁ χαλαρὸς ρυθμὸς στὴ στάση τοῦ σώματος, ἡ κίνηση τοῦ χεριοῦ 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 παλαιολόγεια 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.

γειας τέχνης[1]. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ψιλόλιγνη φιγούρα τῆς Παναγίας, μὲ τὴν κλειστὴ φόρμα, στέκεται πολὺ κοντὰ πρὸς τὴν μορφὴ τῆς Παναγίας ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν[2], ποὺ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Τυπολογικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἰωάννη τῆς ἴδιας εἰκόνας ἐμφανίζει καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς εἰκόνας τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, κυρίως ὅμως μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς Ἀποστόλου ἀπὸ τὴν πσράσταση τῆς Κοιμήσεως στὴ Sopoćani τῆς Σερβίας, μνημεῖο ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ τῆς τέχνης τῆς πρωτεύουσας στὸ β΄ μισὸ τοῦ 13ου αἰ.[3]. Ἡ ἐπιστροφὴ ποὺ παρατηρεῖται στὴ μορφὴ τοῦ Ἰωάννη σὲ πρότυπα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰ. χαρακτηρίζει, ὅπως εἴχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ ποῦμε, τὴν τέχνη τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 14ου αἰ.

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη οἱ μορφὲς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη μὲ τὸ μαλακό, ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ ροῦχα καὶ στὸ πρόσωπο, τὴν λεπτεπαίσθητη μελαγχολικὴ ἔκφραση συνδέονται μὲ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰ.[4]. Στὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο μᾶς ὁδηγεῖ καὶ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ (πίν. 15α) ποὺ εἰκονιστικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ θυμίζει τὴν εἰκόνα τῆς Ἄκρας Ταπεινώσεως τῶν Μετεώρων[5], 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 βρεφοκρατούσα στὴ μιὰ ὄψη ὁλόσωμους καὶ τὸν Πρόδρομο σὲ προτομὴ στὴν ἄλλη. Στὴν πρώτη ὄψη ἀριστερὰ ὁ Πρόδρομος, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ[6] (πίν. 16 α), μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾶ στσυροφόρο ράβδο. Φορᾶ γαλαζωπὴ μηλωτὴ (προβιὰ) 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, «Πελοποννησιακά» Α΄ (1955) 28 καὶ Σ τ. Πελεκανίδη, Καλλιέργης, ὅλης τῆς Θετταλίας ἄριστος ζωγράφος, Ἀθῆναι 1973, σ. 64.

2. Βλ. Frühe Ikonen, πίν. 55.

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

4. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως, ἔ.ἀ, 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 κρατᾶ καθισμένο τὸν Χριστό, ποὺ κρατᾶ εἰλητάριο μὲ τὸ ἀριστερὸ καὶ εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξὶ του χέρι.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας, γνωστὸς ἀπὸ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰ.[1], συναντᾶται κσὶ σὲ ἔργα τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 14ου αἰ.[2]. Στὴν ἴδια ἐποχὴ μᾶς ὁδηγεῖ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος, ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεση τῶν μορφῶν[3], ἡ ραδινότητα στὶς ἀναλογίες καὶ τὸ μικρὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εὐγένεια καὶ κομψότητα στὴ στάση, ἡ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση τῶν μορφῶν στὴν κίνηση τοῦ σώματος καὶ τῶν χεριῶν καὶ τὸ ὑψηλὸ ἦθος τῶν προσώπων τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα ἀνάμεσα στὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο τούτη.

Στὴν ἄλλη ὄψη τῆς εἰκόνας εἰκονίζεται ὁ Πρόδρομος σὲ προτομὴ φορώντας ἱμάτιο μὲ γούνα στὶς ἄκρες, ποὺ ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸν δεξιὸ ὦμο καὶ τμῆμα τοῦ στήθους (πίν. 16 β). Φέρνει τὸ δεξὶ χέρι μπροστὰ στὸ στῆθος σὲ κίνηση εὐλογίας καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾶ σταυροφόρο ράβδο, ἀνάμεσα στὶς κεραῖες τῆς ὁποίας, μέσα σὲ ἐγκόλπιο, εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς στὸν τύπο τοῦ Παντοκράτορος. Στὴν ἀντίστοιχη γωνία καὶ στὴν ἴδια μὲ τὸν Χριστὸ κλίμακα εἰκονίζεται μέσα σὲ μετάλλιο ἄγγελος σὲ στάση δεήσεως.

Ἡ μορφὴ τοῦ ἁγίου ψηλὴ καὶ ραδινή, μὲ τὴ μακριὰ στυλιζαρισμένη κόμη, τὸ μακρουλὸ πρόσωπο μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὴν ἀνθρώπινη μελαγχολικὴ ἔκφραση γιὰ τὴ μοίρα τοῦ Χριστοῦ, ποὺ εἰκονίζεται στὸ ἐγκόλπιο, ἐντάσσει τὴν εἰκόνα στὶς κλασικιστικὲς τάσεις τοῦ β΄ μισοῦ τοῦ 14ου αἰ.[4].

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη τὸ διάχυτα ἁπλωμένο καστανὸ χρῶμα, μὲ τὸ περιορισμένο φῶς, ποὺ προσθέτουν οἱ λευκὲς γραμμές, συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μὲ ἔργα—τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες—τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ αἰώνα[5]. Τέλος, ἡ ἀριστοκρατικὴ μορφὴ 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 ἦθος τῆς μορφῆς.

Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας

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

1. Βλ. σχετικὰ Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Οἱ μικρογραφίες τοῦ Ψαλτηρίου ἀρ. 65 τῆς Μονῆς Διονυσίου, «Κληρονομία» 7(1975) 162.
2. Βλ. V. Djurić, Ikônes de Jougoslavie, Belgrad 196[1], πίν. LXV
3. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 25-33.
4. Βλ. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances, σ. 175-176.
5. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 25-33.

στὸ ἐπάνω πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Λείπει ἐπίσης τὸ ξύλινο πλαίσιο, δεξιά, ποὺ εἶχε ἀνάλογες πρὸς τὴν ἄλλη πλευρὰ μορφὲς ὁλόσωμων Ἀποστόλων.

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

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 ἐπιζῆ στὰ παλαιολόγεια χρόνια, παράλληλα μὲ τοὺς νέους τύπους τῆς Παναγίας ποὺ δημιουργοῦνται στὸν 13ο, κάνει ὅμως τὴν ἐμφάνιση μὲ περισσότερη συχνότητα στὸ β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ θυμίζει πολὺ μιὰ Παναγία στὸ Δουβλίνο[1], καὶ κυρίως τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια στὴν πινακοθήκη Tretyakov τῆς Μόσχας[2], 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[3]. 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 ζωγραφική, ὅπως εἶναι γνωστό, εἶναι ἕνα 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, Icônes 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. Ι, σ. 204-5, 207-8 καὶ τ. ΙΙ, εἰκ. 234, 237.

τητας χωρὶς τὴ γεμάτη ζωντάνια κίνηση τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων. Γι' αὐτὸν ἴσως τὸ λόγο τὰ ἀντιπροσωπευτικότερα ἔργα Κρητικῆς Σχολῆς τὰ συναντᾶμε στὰ Καθολικὰ τῶν Μοναστηριῶν τοῦ Ἁγ. Ὄρους καὶ τῶν Μετεώρων. Τὰ εἰκονογραφικὰ σχήματα εἶναι λιτά, ἡ σύνθεση αὐστηρὰ γεωμετρικὴ καὶ οἱ μορφὲς γαλήνια ἐκφραστικές. Κύριος ἐκπρόσωπος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἅγ. Ὄρος θεωρεῖται ὁ «Θεοφάνης Στρελίτζας, τουπίκλην Μπαθᾶς». Ὁ Θεοφάνης κάνει τὴν καλλιτεχνική του παρουσία γιὰ πρώτη φορὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα (1527)[1]. Λίγα χρόνια ἀργότερα μεταβαίνει στὸ Ἅγ. Ὄρος ὅπου ζωγραφίζει τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Λαύρας (1535) καὶ τὸ Καθολικὸ τῆς Στουρονικήτα (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 Μεγάλη Δέηση τοῦ Πρωτάτου[2].

Τὴν ἴδια περίοδο μὲ τὸν Θεοφάνη δουλεύουν καὶ ἄλλοι ζωγράφοι στὸ Ἅγ. Ὄρος ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν Κρητικὴ Σχολὴ ἢ ἐπηρεάζονται ἄμεσα ἀπὸ τὸν Θεοφάνη. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μολυβοκκλησιᾶς στὶς Καρυές, τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἰβήρων, Κουτλουμουσίου, Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου, ποὺ κλιμακώνοντσι χρονικὰ ἀπὸ τὸ 1535-1568 εἶναι ἔργα, ποὺ μὲ μικρὲς διαφοροποιήσεις, ἐντάσσονται στὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς[3].

Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνη εἶναι ὁπωσδήποτε ὑψηλὴ. Ὁ ρόλος ὅμως ποὺ τοῦ ἀποδόθηκε ὡς τοῦ κύριου ἐκπρόσωπου τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἅγ. Ὄρος δὲ φαίνεται νὰ εὐσταθεῖ[4]. Ἤδη, μιλώντας γιὰ τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἰεζεκιήλ, ποὺ σώζεται στὴ Μονὴ Παντοκράτορος, διαπιστώσσμε τὸ χέρι ἑνὸς ἄλλου καλλιτέχνη, ὄχι μόνο προγενέστερου τοῦ Θεοφάνη, ἀλλὰ καὶ ποιοτικὰ ἀνώτερου. Στὸν καλλιτέχνη αὐτὸν μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε μὲ πολλὴ πιθανότητα τρεῖς εἰκόνες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος ποὺ θὰ δοῦμε ἀμέσως παρακάτω. Ἀπ' αὐτὲς οἱ δύο βρίσκονται στὸ Καθολικό, ἐνῶ ἡ τρίτη στὸ σκευοφυλάκιο.

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

---

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

2. Βλ. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., σ. 323, κ.ἑ., πρβλ. Μονὴ Σταυρονικήτα, ἔ.ἀ., σ. 57 κ.ἑ.

3. Βλ. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., σ. 322.

4. Βλ. σχετικὰ Μονὴ Σταυρονικήτα, ἔ.ἀ., σ. 54 κ.ἑ. πρβλ. Κ. Καλοκύρη, Ἄθως, Ἀθῆναι 1963, σ. 55 κ.ἑ. καὶ 77 κ.ἑ.

τιο (πίν. 18 α, 19 α). Μὲ τὸ δεξὶ 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 ὁποίου τὸ μαλακὸ καὶ εὐαίσθητο πλάσιμο χαρίζουν παράλληλα ἕνα τόνο γαλήνιας ἠρεμίας. 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 πτυχὲς ποὺ δὲν εἶναι ὅμως ἀκόμα ξένες πρὸς τὸ σῶμα.

Σὲ σύγκριση μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Μονὴ Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα[1], ποὺ ἀποδίδονται στὸ Θεοφάνη, ὁ Χριστὸς τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, παρὰ τὰ κοινὰ φυσιογνωμικὰ στοιχεῖα, παρουσιάζει σημαντικὲς διαφορές. Λείπει ἀπ' αὐτὸν ἡ ξηρότητα στὸ πλάσιμο. Τὸ σῶμα του πιὸ εὔρωστο ἁπλώνεται στὴν εἰκόνα καὶ τὸ πρόσωπό του πιὸ πλατὺ καὶ πιὸ εὔσαρκο ἀπὸ τὰ πρόσωπα τοῦ Θεοφάνη εἶναι στοχαστικότερο. Ἀντίθετα ὁ Χριστὸς τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, μορφὴ ψηλόστενη, 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. 18 β). Ἡ εἰκόνα αὐτή, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα[2], ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, παρουσιάζει τὶς ἴδιες τεχνοτροπικὲς 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 σωματικότητα ποὺ τῆς προσδίδει μνημειακότητα. Παράλληλα, τὸ πρόσωπο, εὔσαρκο καὶ μαλακό, εἶναι ποτισμένο ἀπὸ τρυφερότητα καὶ γαλήνια στοχαστικότητα. Στὸ ἴδιο κλίμα κινεῖται καὶ ὁ Χριστός. Ἀντίθετα, ἡ Παναγία στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα εἶναι ψηλόλιγνη, ἄσαρκη, μὲ ξηρότητα στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ πρόχειρα ψυχογραφημένη.

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

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

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

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

ὄρος Θαβὼρ καὶ καταβάσεως, ἔχει τὸ ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικὸ σχῆμα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως τῆς Σταυρονικήτα, ἔργο τοῦ Θεοφάνη[1]. Ὡστόσο, ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες ὑπάρχουν σημαντικὲς τεχνοτροπικὲς διαφορές. Στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Παντοκράτορος τὸ τοπίο εἶναι μαλακότερο, οἱ μορφὲς μνημειακότερες καὶ πλαστικὰ ἀποδομένες. Τὰ πρόσωπα διακρίνονται ἀπὸ τὸ ἴδιο μαλακὸ πλάσιμο ποὺ διαπιστώσαμε στὶς δύο προηγούμενες εἰκόνες τοῦ ἀνώνυμου καλλιτέχνη. Τέλος, τὸ χρῶμα ἔχει κάτι τὸ μεταλλικό, στοιχεῖο ἄγνωστο στὴν εἰκόνα τοῦ Θεοφάνη.

Μὲ τὴν παρουσίαση τῶν τριῶν αὐτῶν εἰκόνων καὶ τὴ σύγκριση ποὺ κάναμε μὲ εἰκόνες τοῦ Θεοφάνη ἔγινε, νομίζω, φανερὴ ὄχι μόνο ἡ διαφορὰ ποιότητας ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῶν δύο ζωγράφων, ἀλλὰ καὶ ἡ διαφορὰ στὴν ἐκφραστικότητα τῆς γραμμῆς, στὴ συνθετικὴ ἀναζήτηση καὶ στὸ ἦθος τῶν εἰκονιζομένων προσώπων. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, καθοριστικὰ γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ καλλιτέχνη, ξεχωρίζουν τὸν ζωγράφο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος ἀπὸ τόν Θεοφάνη.

Μιὰ ἄλλη ὁμάδα εἰκόνων τοῦ μοναστηριοῦ σχετίζεται μὲ τὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη. Ἡ εἰκόνα λ.χ. τῆς Βαπτίσεως (πίν. 20 α) παρουσιάζει ὄχι μόνο παρόμοιο εἰκονογραφικὸ σχῆμα μὲ τὴ Βάπτιση τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, ἀλλὰ ἐπαναλαμβάνει αὐτούσια τὴ στάση, κίνηση καὶ χειρονομία τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται[2]. Τεχνοτροπικὰ ἀνήκει στὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ κλίμα μὲ ὁρισμένες μόνο διαφορές, ποὺ ἀναφέροντσι στὴ μαλακότερη σχεδίαση τοῦ τοπίου καὶ πλαστικότερη ἀπόδοση τοῦ ρούχου στὴν εἰκόνα ἀπ' ὅ,τι στὴν τοιχογραφία.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου[3] (πίν. 19 β) ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν τοιχογραφία τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα[4] καὶ κυρίως στὴν εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο[5]. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐκτελέσεως ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδεται ἡ εἰκόνα τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, οἱ τριγωνικὲς σκιὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια, ἡ ἀπόδοση τοῦ ἐνδύματος μὲ τὶς βαθιὲς πτυχὲς θυμίζουν

1. Βλ. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., εἰκ. 72. Ἡ Ἀγ. Καρακατσάνη ἀποδίδει τὴ Μεταμόρφωση στὸ γιὸ τοῦ Θεοφάνη, Συμεών, βλ. Μονὴ Σταυρονικήτα, ἔ.ἀ., σ. 59, εἰκ. 19.

2. Ἡ τοιχογραφία τῆς Βαπτίσεως εἶναι ἀδημοσίευτη, βλ. κοινὰ στοιχεῖα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Βαπτίσεως τῆς Μονῆς Παντοκράτορος καὶ στὴν εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο θέμα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, βλ. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., εἰκ. 71.

3. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς καὶ Δύσεως, Θεσσαλονίκη 1972, πίν. 239β.

4. Μονὴ Σταυρονικήτα, ἔ.ἀ., πίν. 9.

5. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν. Εἰκόνες, Ἀθῆναι, πίν. 22. Παρόμοια εἰκόνα τοῦ ἰδίου ζωγράφου βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Συλλογὴ Σταθάτου, Ἀθῆναι 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 βαναυσότητα στὶς μορφές, μαζὶ μὲ ὁρισμένες ἄλλες τεχνικὲς λεπτομέρειες, ἀπομακρύνουν τὴν εἰκόνα μας ἀπὸ τὸν καλλιτεχνικὸ χῶρο τοῦ Θεοφάνη καὶ χρονικὰ τὴν τοποθετοῦν στὸ τέλος τοῦ 16ου μὲ ἀρχὲς τοῦ 17ου αἰώνα.

Κοινὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα μὲ τὴν προηγούμενη εἰκόνα παρουσιάζει ἡ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως (πίν. 20 β). Εἰκονογραφικὰ ἀκολουθεῖ ἕνα πολὺ κοινὸ σχῆμα, συνηθισμένο σὲ τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς Κρητικῆς Σχολῆς[1]. Σὲ σχέση μὲ τὴν Σταύρωση τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, οἱ μορφὲς εἶναι πιὸ βαριὲς καὶ οἱ στάσεις τυπικὲς χωρὶς τὴ χάρη καὶ τὴν κομψότητα τῶν μορφῶν τῆς εἰκόνας αὐτῆς. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὴν κατατάσσουν στὸ χῶρο ἑνὸς ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου ποὺ ἀντιγράφει ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ χῶρο, μὲ διαφοροποιήσεις μεγαλύτερες, κινοῦνται 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, ὁρισμένες τεχνικὲς λεπτομέρειες καὶ τὸ ἦθος 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 ποὺ ἐμφανίζουν τὰ ἔργα αὐτὰ—ποὺ κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος ὀφείλονται στὸ ρόλο ποὺ παίζει ἡ ἀντιγραφὴ—διαπιστώνουμε ὅτι δίπλα στὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς κυκλοφοροῦν, παράλληλα, ἔργα ποὺ ἐμφανίζουν παραλλαγὲς ἢ παρεκκλίσεις, ποὺ ὀφείλονται ὄχι μόνο σὲ διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ χέρι, ἀλλὰ καὶ σὲ μεταγραφὴ τοῦ προτύπου, προσαρμοσμένη σ' ἕνα ἐπαρχιακό, θάλεγα, 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 ζωγράφο Φράγκος Κατελάνο[2]. Χαρακτηριστικὰ τῆς Σχολῆς αὐτῆς, ποὺ τὴν ἀντιδιαστέλλουν ἀπὸ τὴν Κρητική, εἶναι ἡ ἐπιστροφὴ στὶς πολυπρόσωπες συνθέσεις τῆς Παλαιολόγειας τέχνης, μὲ ἔντονο τὸ στοιχεῖο τῆς κινήσεως καὶ τῆς ταραχῆς. Παράλληλα οἱ μορφὲς ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὸ πνευματικὸ

---

1. Βλ. Εἰκόνα Σταυρώσεως Μονῆς Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα, M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., εἰκ. 40 καὶ 75.

2. Βλ. σχετικὰ Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, ἔ.ἀ., σ. 113 κ.ἑ. καὶ M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post byzantine, Athènes 1953, σ. 21.

ἰδεῶδες τῶν ἔργων τῆς Κρητικῆς Σχολῆς καὶ γίνονται τραχιές, βάναυσες καὶ καθημερινὲς στὴν ἀσχήμια τους.

Ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα στέκεται ἕνα ἐπιστύλιο (πίν. 22) μὲ τριανταμία σκηνὲς 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. ποὺ θὰ ἦταν ἄλλοτε στημένο στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς.

Τὰ θέματα, ποὺ εἰκονίζονται μέσα σὲ διάχωρα ποὺ ὁρίζονται 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 παλαιολόγεια τέχνη.

Ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ ἡ Βάπτιση λ.χ. (πίν. 23) ἀκολουθοῦν τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῶν ἀντίστοιχων θεμάτων τοῦ δωδεκάορτου τῆς Λαύρας[1]. Τὸ βαθὺ ὅμως σκύψιμο τοῦ Προδρόμου σχετίζεται μὲ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπως τὴν Βάπτιση τοῦ Πρωτάτου[2]. Ἡ Σταύρωση (πίν. 24) πάλι ξεφεύγει ἀπὸ τὶς πολυπρόσωπες συνθέσεις τοῦ 16ου αἰ. καὶ θυμίζει μὲ τὸ λιτὸ καὶ περιορισμένο στὰ τρία κεντρικὰ πρόσωπα θέμα τὴ Σταύρωση τοῦ Δαφνιοῦ (1100)[3]. Ἁπλούστευση 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 ποὺ συνηθίζεται στὰ ἔργα αὐτά[4].

Παρατηρεῖται λοιπὸν μιὰ ἐκλεκτικότητα στὴν τέχνη τοῦ ἐπιστυλίου. Εἰκονογραφικὰ πλησιάζει περισσότερο ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, υἱοθετώντας ὅμως λιτότερο ἀπ' αὐτὰ εἰκονογραφικὸ σχῆμα καὶ παρεμβάλλοντας στοιχεῖα ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Τεχνοτροπικὰ ἀκολουθεῖ τὸ αὐστηρὰ ὀργανωμένο καὶ ἤρεμο 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. M. Chatzidakis, Recherches, ἔ.ἀ., εἰκ. 36 καὶ 37, βλ. καὶ Ὑπαπαντὴ Μονῆς Σταυρονικήτα, ἔ.ἀ., πίν. 70.

2. Βλ. G. Millet, Athos, ἔ.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, ἔ.ἀ., πίν. 230 καὶ M. Chatzidakis, Les débuts de l'École Crétoise et la question de l'École dite Italogrecque, «Μνημόσυνον Σοφίας Ἀντωνιάδη», Βενετία 1974, πίν. 15, 1.

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

4. Βλ. Ἀποκαθήλωση στὴ Μονὴ Λαύρας καὶ στὴ Μονὴ Κουτλουμουσίου, G. Millet, Athos, ἔ.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. Ἕνας σημαντικὸς ἐπίσης ἀριθμὸς ἀξιόλογων εἰκόνων, ἀντιπροσωπευτικῶν τῶν τάσεων τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης στὸ 17ο καὶ 18ο αἰ., φυλάσσεται στὴ Μονὴ αὐτή. Ἡ παρουσίαση τῶν εἰκόνων αὐτῶν θὰ γίνει στὸ ἄμεσο μέλλον στὰ πλαίσια καταλόγου τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς ποὺ ἑτοιμάζουμε.

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 γνωστή. Ὁ καθαρισμὸς τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν καὶ ἡ δημοσίευσή τους[1] πιστεύουμε ὅτι θὰ συμβάλλει ἀποφασιστικὰ στὴν ἀποσαφήνιση προβλημάτων, ποὺ σχετίζονται μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰ., καὶ θὰ ἐπιβεβαιώσει τὸν πρωταρχικὸ ρόλο ποὺ ἐξακολουθοῦν νὰ παίζουν σὰν πολιτιστικὰ κέντρα ἡ Κωνσταντινούπολη καὶ ἡ Θεσσαλονίκη τὴν ἐποχὴ αὐτή.

Παράλληλα διαπιστώσαμε τὴν παρουσία στὴ Μονὴ Παντοκράτορος ἑνὸς 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 presentons les peintures murales du monastère.

Il s'agit: 1) des fresques du 14ème 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 15ème 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 «tresor» du couvent; 4) des peintures murales du Réfectoire (18ème siècle).

La «Deissis» (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 freques, appartenant à la couche du 14ème 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 14ème siècle. Nous les plaçons parmi les oeuvres qui se dominent d'une tendance de retour à l'art du 2ème moitié du 13ème siècle. La haute qualité de ces fresques plaide en faveur de leur attribution à la decenie 1360-1370 et à un artiste qui exprime directement les tendances artistiques de la capitale.

La figure du Prophète Ezechiel, d'une qualité superieure de celle des oeuvres de Théophane, on peut l'attribué 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 prefère à copier des oeuvres de l'École Macédonienne du 13ème siècle.

En suite nous presentons quelques icônes de la collection du couvent, qui contient des oeuvres du 14ème jusqu'au 17ème 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 bilaterale (pl. 16 α-β). Nous les datons au 2ème moitié du 14ème siècle. Leur art exprime les tendances idealisées de la capitale dans cette période.

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

Un groupe d'icônes remarquables represente 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 Baptème (pl. 20 α), du Thrène (pl. 19 b), de la Crusifixion (pl. 20 β), et les deux icônes bilaterales (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.