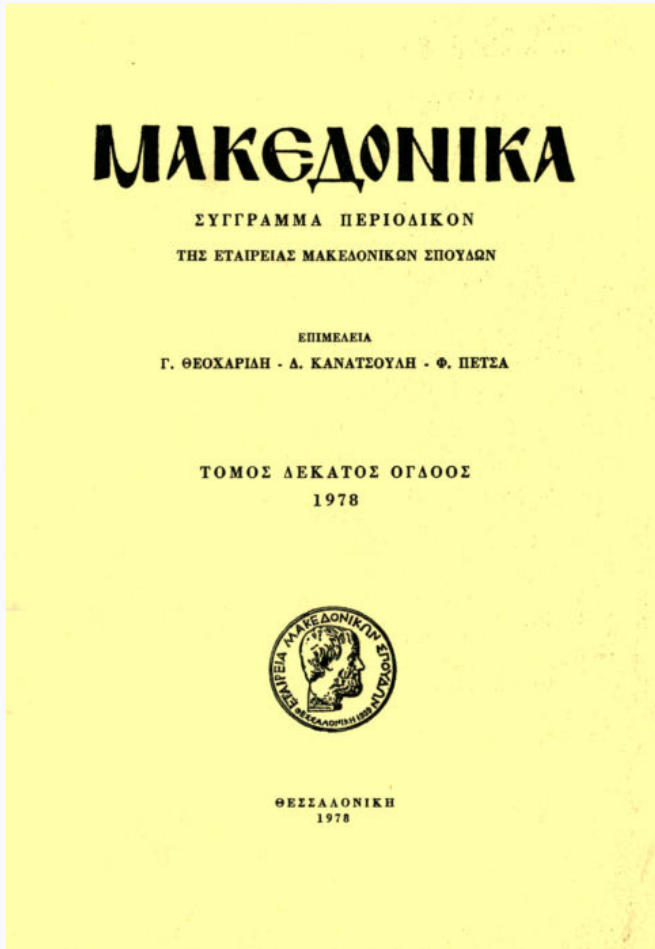


Μακεδονικά

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 Παντοκράτορος¹, ἕβδομη στὴν ἱεραρχικὴ τάξη τῶν Ἁγιορείτικων 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 ὄριζοντα.

Τὸν ἀκριβῆ χρόνον ἰδρύσεως τῆς Μονῆς δὲν τὸν γνωρίζουμε. Πρέπει ὅμως νὰ κτίστηκε λίγο μετὰ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο, μεγάλο στρατοπεδάρχη, καὶ τὸν ἀδελφὸ του Ἰωάννη, μεγάλο πριμηκήριο². Αὐτὸ συμπεραίνεται ἀπὸ τὴ διαθήκη τοῦ Ἰωάννη, ποὺ σώζεται στὸ μοναστήρι³, καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴ ποὺ σήμερα εἶναι ἐντοιχισμένη στὴν κλίμακα πρὸς τὸ κωδωνοστάσιο⁴. Στὴ διαθήκη, ποὺ χρονολογεῖται στὰ 1384⁵ ὁ Ἰωάννης γράφει «ἐπεὶ δὲ τοίνυν πρὸ χρόνων πολλῶν ἔτι περιόντος τοῦ μακαριωτάτου μου ἐκείουνο ἀυταδέλφου, περιφανεστάτου μεγάλου Στρατοπεδάρχου, μονῆν ἀμφοτέρου τῶ Παντοκράτορι Χριστῷ κατὰ τὸ περιφανέστατον καὶ λαμπρότατον Ἅγιον Ὅρος τοῦ Ἁθω ἐκ βάθρων αὐτῶν ἀνεγειραμεν, ἐκείουνο τε ἐφεξῆς τὸ ζῆν ἐκμετρήσαντος, μόνος αὐτὸς περιλειφθεὶς, τὸ λειπόμενον τῷ τῆς τελείας ἀνεπλήρωσα ἀνακτήσεως...». Στὴν ἐπιγραφὴ πάλι τῶν κτητόρων ἀναφέρεται: «Μνήσθητι Κύριε τῶν σῶν δούλων Ἀλεξίου καὶ Ἰωάννου τῶν κτητόρων καὶ ἀυταδέλφων· 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 στίς 3 Μαΐου 1977, στὴν σειρά τῶν διαλέξεων τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Τὸ κείμενον τῆς διαλέξεως δημοσιεύεται αὐτοῦσιο μὲ τὴν προσθήκην μόνο ὑποσημειώσεων.

1. Σχετικὰ μὲ τὴ Μονὴ Παντοκράτορος βλ. Γ. Σ μ υ ρ ν ά κ η, Τὸ Ἅγιον Ὅρος, Ἀθῆναι 1903, σ. 529-538· Κ. Β λ ά χ ο υ, Ἡ Χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἁθω, Βόλος 1903, σ. 224-230· L. P e t i t, Actes de Pantocrator, St. Petersburg 1903. F. D ö l g e r, Mönchsland Athos, München 1943, σ. 64.

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

3. Βλ. L. P e t i t, Actes, ἐ.ά., ἀρ. VI. Πρβλ. καὶ Κ. Β λ ά χ ο υ, ἐ.ά., σ. 224-225.

4. Βλ. G. M i l l e t - J. P a r g o i r e - L. P e t i t, Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos, Paris 1904, ἀρ. 158. Πρβλ. καὶ Γ. Σ μ υ ρ ν ά κ η, ἐ.ά., σ. 531-532, Γ. Β λ ά χ ο υ, ἐ.ά., σ. 229.

5. Βλ. Κ. Β λ ά χ ο υ, ἐ.ά., σ. 224 καὶ P. L e m e r l e, ἐ.ά., σ. 131.

μοναστήρι ἦταν 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, 'Αλεξίου καὶ 'Ιωάννη, πού σώζονται σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, πού βρισκόταν ἄλλοτε στὸ μοναστήρι καὶ σήμερα εἶναι στὸ Μουσεῖο Ermitage τοῦ Leningrad¹ (πίν. 2α). Ἡ εἰκόνα αὐτὴ χρονολογεῖται γύρω στὰ 1363². Νεώτερη ἀπεικόνιση τῶν κτητόρων, καμωμένη στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα, διατηρεῖται σὲ τοιχογραφία στὸ βόρειο τοῖχο τῆς λιτῆς τοῦ Καθολικοῦ, δίπλα στὸν τάφο τους πού σώζεται μετασκευασμένος στὴ θέση αὐτῆς³. Μιὰ μαρμάρινη ἀνάγλυφη πλάκα πού βρίσκεται στὴν αὐλὴ τοῦ μοναστηριοῦ ἀνήκει ἴσως στὸν ἀρχικὸ τάφο τῶν κτητόρων (πίν. 3α).

'Απὸ τὴν ἐποχὴ τῶν πρώτων κτητόρων τῆς Μονῆς δὲν σώζεται παρὰ μόνο τὸ Καθολικὸ, ὁ πύργος, ὁ κοιμητηριακὸς ναὸς⁴ (πίν. 1 β), πού βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὸ μοναστήρι, καὶ ὁ βόρειος ἴσως περίβολος. Στὴ μακραιῶνη 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.⁵. Ἐνα τμῆμα τῆς ἀνατολικῆς πτέρυγας τῶν κελλιῶν, πού 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.

'Αρχικὰ τὸ μοναστήρι πρέπει νὰ καταλάμβανε τὸ βορειοδυτικὸ τμῆμα τοῦ σημερινοῦ χώρου⁶, μὲ τὸ καθολικὸ στὸ κέντρο τῆς μικρῆς αὐλῆς πού θὰ ἄφηναν οἱ πτέρυγες τῶν κελλιῶν. Ἡ προέκταση πρὸς τὰ ΝΑ θὰ ἔγινε ἴσως τὸν 16ο αἰ., ἐποχὴ πού ἀνακαινίζεται ὁ περίβολος τῆς Μονῆς⁷.

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, 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 ναὸς, ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα δείγματα κοιμητηριακῶν ναῶν στὸ Ἄγ. Ὅρος βυζαντινῶν χρόνων, εἶναι μονόχωρος, καμωροσκεπής, μὲ ἡμιπόγειο 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 νεώτερικὸ ξύλινο τέμπλο, κομμάτια ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ μαρμάρينو τέμπλο, καθὼς καὶ τμῆματα τοῦ μαρμαροθετήματος τοῦ διαπέδου. 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. Millet-Pargoire-Petit, ἔ.ἀ., σ. 58-59. K. Β λ ά χ ο υ, ἔ.ἀ., σ. 226. Γ. Σ μ υ ρ ν ά κ η, ἔ.ἀ., σ. 532-533.

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

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

Στη σημερινή του μορφή τὸ μοναστήρι ἔχει κάτοψη πολυγωνική. Ἡ μορφή τῆς κατόψεως 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 στοῦς 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 ἀγιορείτικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ἔχει τὴν ἀρχὴ τῆς στὰ ἀρχοντικά τῆς Μακεδονίας καὶ τῆς Θεσσαλίας, σὲ μία κλίμακα ὅμως πολὺ μεγαλύτερη¹.

Στὸ κέντρο συνήθως τῆς αὐλῆς τοῦ μοναστηριοῦ, ἢ μέρη 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 ἐπληξαν τὰ μοναστήρια.

Τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος βρίσκεται στὸ ΒΔ τμήμα τῆς σημερινῆς αὐλῆς καὶ ἀρχιτεκτονικὰ ἀνήκει στὸν τρίκογχο σταυροειδῆ ἢ ἀγιορείτικο τύπο (πίν. 3β καὶ κάτοψη σχέδ. 1). Τὸ τρίκογχο αὐτὸ σχῆμα ἔχει τὴν καταγωγή του σὲ προγενέστερα τοῦ Ἁγ. Ὄρους μοναστικά κέντρα, καὶ μάλιστα μικρασιατικά, μὲ τὰ ὁποῖα συνδέεται στενὰ ὁ ἰδρυτῆς τοῦ ὀργανωμένου μοναχικοῦ βίου στὸ Ἁγ. Ὄρος καὶ θεμελιωτῆς τοῦ πρώτου Καθολικοῦ, τῆς Μεγίστης Λαύρας, Ἁθανάσιος².

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 Ἁγ. Ὄρος, μακριὰ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ κόγχη τοῦ ἱεροῦ, πράγμα ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ἢ μορφή τοῦ τρικόγχου νὰ μὴ εἶναι σαφῆς³ (βλ. κάτοψη 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. Ὄρος τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χελανδαρίου στὰ 1293⁴. 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 Ἁγίου Ὄρους, «Νέα Ἑστία», Ἀφιέρωμα στὸ Ἁγ. Ὄρος, Χριστούγεννα 1963, σ. 198.

2. Γιὰ τὸν τύπο τῶν καθολικῶν στὸ Ἁγ. 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 τῆ δυτικῆ καὶ νότια πλευρά, καὶ τὸ καμπαναριό, πὸ εἶναι στημένο ἀνάμεσα στὸ παρεκκλήσι καὶ τὸ βόρειο τμήμα τοῦ ἐξωνάρθηκα (βλ. σχέδ. 1).

Στὴν ἀνατολικὴ πλευρὰ τοῦ Καθολικοῦ, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ἀπὸ τὸ ἱερό, ὑπάρχουν σὲ ἐπικοινωνία μὲ αὐτό, δύο πολυγωνικὲς στὴν κάτωψη κατασκευὲς πὸ στεγάζονται μὲ τροῦλλο (βλ. σχέδ. 1). Οἱ κατασκευὲς αὐτὲς ἔχουν τὴ θέση τῆς προθέσεως καὶ τοῦ διακονικοῦ σὲ μιὰ ὁμοῦ μορφολογία, πὸ 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 φάση¹. Ἡ ἐξακρίβωση ὁμοῦ τῶν φάσεων δὲν εἶναι δυνατὴ πρὸς τὸ παρὸν μὲ ἀσφάλεια, γιὰ τὴν ὅπως τὰ περισσότερα Καθολικὰ τοῦ Ἁγ. Ὁρους, εἶναι ἐπιχρισμένο ἐξωτερικὰ, γεγονός πὸ δὲν ἐπιτρέπει τὴ μελέτη τῆς τοιχοδομίας, ἢ μορφῆ τῆς ὁποίας—μαζὶ μὲ ἄλλα στοιχεῖα—μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει στὸν καθορισμὸ τῶν φάσεων τοῦ κτηρίου. Στὸ πρόβλημα αὐτὸ ἀποφασιστικὸ ρόλο θὰ παίξει ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Καθολικοῦ, πὸ σήμερα διατηροῦνται κάτω ἀπὸ νεώτερες ἐπιζωγραφῆσεις.

Ὁ Π. Μυλωνᾶς, στὴ μελέτη του γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν Μονῶν τοῦ Ἁγ. Ὁρους, ὅπου παραθέτει πίνακα κατόψεων τῶν Καθολικῶν, σημειώνει τὴ χρονολογία 1538, ὡς χρονολογία οἰκοδομήσεως, κάτω ἀπὸ τὴν κάτωψη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Παντοκράτορος². Ἡ ἄποψη αὕτη, δικαιολογημένη ἐν μέρει, δὲν φαίνεται νὰ ἀνταποκρίνεται στὰ πράγματα. Ἡ χρονολογία αὕτη σώζεται στὸ ὑπέρθυρο τῆς δυτικῆς εἰσόδου τοῦ παρεκκλήσιου τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου³, καὶ σχετίζεται ἴσως μὲ κάποια ἀνακαίνιση τοῦ παρεκκλήσιου, τὸ ὁποῖο ὁμοῦ πρέπει νὰ εἶναι παλιότερο τοῦ 1538. Τοῦτο συμπεραίνεται ἀπὸ λείψανα τοιχογραφήσεως, τοῦ 15ου αἰ. πιθανότατα, πὸ σώζονται στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ⁴ (πίν. 4 α,β), ἀνέπαφα ἀπὸ τὴν ἰστόρηση τοῦ παρεκκλήσιου στὰ 1868⁵.

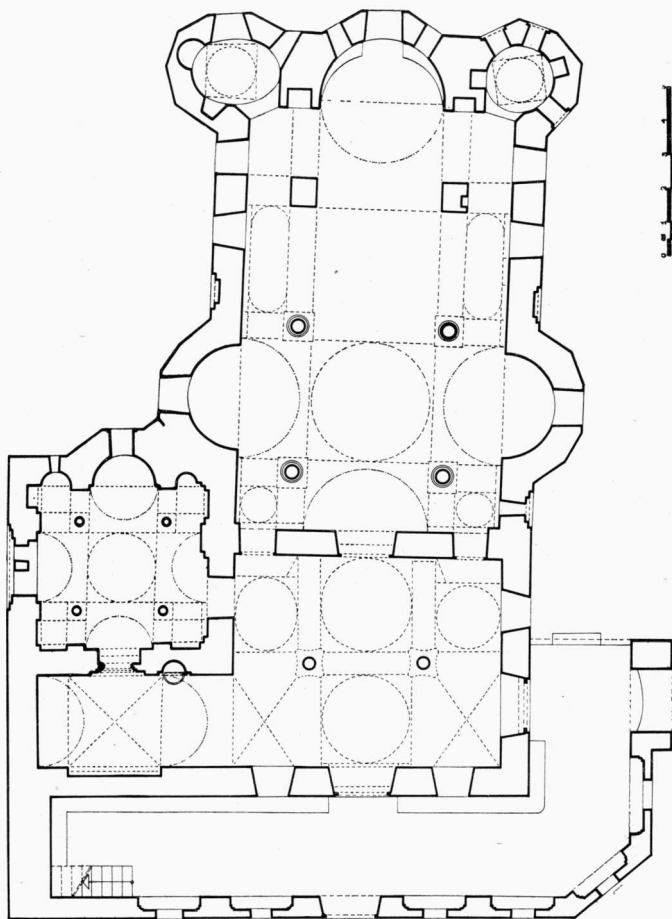
1. Περιορισμένης ἐκτάσεως ἔρευνα πὸ ἔγινε στὸ Καθολικὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1977, μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ κυρίως ναὸς μαζὶ μὲ τὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ ἀνήκουν στὴν ἴδια φάση. Σὲ δευτέρη φάση, μεταγενέστερη τοῦ Καθολικοῦ, ἀνήκει τὸ παρεκκλήσι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, σὲ τρίτη τὸ καμπαναριό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

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

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

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



Σχέδ. 1. Κάτοψη τοῦ 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 Ξυγγόπουλος¹, ἀκολουθώντας τὸν Millet², καὶ ὁ Χατζηδάκης³, ποὺ ἀσχολήθηκαν περιστασιακὰ μὲ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ, μνημονεύουν σὰν λείψανα τῆς ἀρχικῆς διακοσμῆσεώς του⁴ 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 1972⁵, 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 τοιχογραφήσεως. Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες οὗτὲς 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 μιά βεβαιώνεται ὅτι ὅλο τὸ Καθολικὸ ἀνήκει οὕτως ὡς ἐκτεταμένη ἀρχικὴ τοιχογράφησή του, ποῦ, ὅπως θὰ δοῦμε μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ στὴ δεκαετία 1360-70. Ἔτσι στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ. στὸ Ἁγ. 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. 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^e 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 ἰδρύσεως τῆς Μονῆς, βλ. ἀντίστοιχα τὶς παραπάνω ὑποσημειώσεις 1, 2 καὶ 3.

5. Βλ. Χρονικὰ τοῦ ΑΔ 1972 ὑπὸ ἐκδόση.

6. Βλ. Ἁ. 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. Ὄρος στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων.

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

8. Βλ. V. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar, «Actes du XIIIe Congrès des Études Byzantines»* (Ochride 1961), Beograd 1964, III, σ. 71 κ.ε. καὶ V. Djurić, *Byzantini-sche Fresken in Jugoslavien; Belgrad 1976*, σ. 74.

Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ ὑπαρξη παλαιῶν τοιχογραφιῶν κάτω ἀπὸ νεώτερη ἐπιζωγράφηση εἶχε ἐλισσημανθεῖ καὶ ἀπὸ παλιότερους μεταλητάς τοῦ Ἁγ. Ὅρους. Ὁ Σμυρνάκης στὸ σύγγραμμά του γιὰ τὸ Ἅγιον Ὅρος, ποῦ ἐκδόθηκε στὰ 1903, ἀναφέρει¹: «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 χρωστήρος». Παράλληλα ὁ Κ. Βλάχος στὸ σύγγραμμά του, ποῦ ἐκδόθηκε καὶ αὐτὸ τὸ 1903, δέχεται τὴν ὑπαρξη 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 γράφει²: «Θαυμάσια ἦσαν αἱ τῷ 1538 γενόμεναι τοιχογραφίαι ἐν τῷ ναῷ τούτῳ, ἃς ἡ παράδοσις ἀβασανιστῶς 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 παράστασι τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, ποῦ 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 Ἁγ. Ἀντώνιο (πίν. 6 α), τὸν Ἁγ. Εὐθύμιο (πίν. 6, β), τὸν Ἁγ. Θεοδόσιο τὸν Κοινοβίαρχη, 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 καὶ τοῦ ἐπέβαλαν οἱ μοναχοὶ τῆς Μονῆς. Ἀντίθετα οἱ μεμονωμένες μορφὲς τοῦ τρουλλοῦ καὶ οἱ συνθέσεις τῆς ὀροφῆς τοῦ ναοῦ ἔχουν διαφορετικὸ ὕφος καὶ ἀκολουθοῦν εἰκονογραφικὰ σχήματα ὕσχετα μὲ τὶς καλλιτεχνικὰς τάσεις τοῦ 14ου αἰ. (πίν. 2 β). Ἔτσι, μποροῦμε νὰ ποῦμε μὲ βεβαιότητα ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κοίμησι τῆς Θεοτόκου δὲν σώζεται καμιὰ ἄλλη σύνθεσι τοῦ 14ου αἰ. στὸν ναὸ. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν εἶναι τυχαῖο. Ὅφειλεται, 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 στα δύο χρόνια γιὰ τὸ Ἅγιο Ὅρος, ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπο-

1. Γ. Σμυρνάκη, Ἐ.ἀ., σ. 530.

2. Κ. Βλάχου, Ἐ.ἀ., σ. 227.

τυχημένη επανάσταση τοῦ 1821 στὴ Χαλκιδική, στὴν ὁποία πρωτοστάτησαν οἱ Ἁγιορείτες μοναχοί. Τότε, οἱ περισσότεροί μοναχοί γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὴν ὀργὴ τῶν Τούρκων ἐγκατέλειψαν τὰ μοναστήρια, στὰ ὁποῖα ἐγκαταστάθηκαν 3.000 Τούρκοι στρατιῶτες. Χαρακτηριστικὰ ὁ Σμυρνάκης γράφει¹: «Κατὰ τὴν ἀξιοθρήνητον ταύτην ἐποχὴν ἐπεγένοντο διάφορα δεινὰ, ὡς εἰκὸς ἐν Ἄγ. Ὅρει, οἱ δὲ Ναοὶ ἐβεβηλώθησαν ὑπὸ τῆς παραμεινάσης ἐκεῖ ἐπὶ ἑννέα ὄλα ἔτη στρατιωτικῆς φρουρᾶς...», ἡ ὁποία ἐγκατέλειψε τὸ Ἄγ. Ὅρος τὸ 1830. Εἰδικότερα ἀπὸ ἔγγραφο, μὲ ἡμερομηνία 15 Μαΐου 1822, πού δημοσιεύει ὁ Σμυρνάκης², 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 πού λίγα χρόνια ἀργότερα ἀνακαινίζεται ὁλόκληρο τὸ Καθολικό. Ἔτσι, ἐπιγραφή πού σώζεται πάνω ἀπὸ τὴν εἴσοδο πρὸς τὴ λιτὴ ἀναφέρει³: «Ἀνεκαινίσθη ὁ παρὼν νάρθηξ ὁμοῦ μετὰ τοῦ Καθολικοῦ ἐκ βάθρων ὑπὸ ἀρχιμανδρίτου Μελετίου Κατσουράνου ἐκ Κυθωνιδῶν 1847». Ἄλλη ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τῆς βασιλείου πύλης σχετίζεται μὲ τὴν ἀνανέωση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Καθολικοῦ⁴: «Ὁ πρὶν κατῆφης καὶ ρυεὶς ὑπὸ χρόνου νεὼς ὁδ' ἱερὸς αὐθις αὐγάζει λίαν. Μελέτιον εὐδρεν ὄλβιον καὶ προστάτην, ὄν καὶ βραβεύει ὄλβιος ὁ παμμέδων τῷ ἀων δ' (1854) σωτηρίῳ ἔσται. Ἐποιήθη ὑπὸ Δ.Ε. Βατοπεδινού. Ζωγραφεῖται δὲ ὁ Ναὸς ὑπὸ Ματθίου Ἰω.».

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

Ὅπως εἶπαμε πιὸ πάνω στὴ δυτικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ τοῖχου 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 απεικόνιση του θέματος της Δευτέρας Παρουσίας¹. 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 ὄρθιοι, στραμμένοι πρὸς αὐτόν, σὲ στάση δεήσεως. Κύριο χαρακτηριστικό της παραστάσεως εἶναι τὸ ἄπλωμα τοῦ θέματος σ' ἕλη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ δυτικοῦ τοῖχου καὶ τὸ μέγεθος τῶν μορφῶν ποῦ ἐγγίζει τὰ 3 μ. σὲ ὕψος. Τὸ στοιχείο αὐτό, χωρὶς νὰ εἶναι ἄγνωστο στὴν ἐποχὴ του—ἀναφέρω ἐνδεικτικὰ ἕναν ἐνθρονο Χριστὸ στοῦ νοτιοανατολικοῦ παρεκκλήσι τοῦ Μυστρά²—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 στίς διαστάσεις μὲ τὴ Δέηση, σὲ ψηφιδωτό, τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως⁴, ποῦ χρονολογεῖται σήμερα στὴ δεκαετία 1260-1270⁵. 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 ποῦ ἔχουν τὰ πρόσωπα τῆς Δεήσεως τοῦ ἁγιορεϊτικοῦ 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 ποῦ χαρακτηρίζει τὸ ψηφιδωτό τῆς Ἁγίας Σοφίας, δὲν θὰ ἦταν τολμηρὸ νὰ δεχτοῦμε ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Μονῆς Παντοκράτορος εἶχε ὑπόψη τὴν Δέηση τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἕναν αἰῶνα ἀργότερα, δηλ. στὰ 1360-1370, ἐποχὴ ποῦ 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 Μυτιλήνης⁶ καὶ

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

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

3. Βλ. σχετικὰ Μ. Chatzidakis, Classicisme et tendances, ἔ.α., 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), Θεσσαλονικὴ 1972, σ. 15-18, πίν. 7.

τοῦ Leningrad¹ (πίν. 9 β), ἔργα ποὺ χρονολογοῦνται στὴν ἴδια περίου 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. χαρακτηρίζεται καὶ τὶς μορφές τῶν μεμονωμένων ἁγίων τοῦ κυρίως ναοῦ. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος θυμίζουν τὶς ρωμαλεές μορφές τῶν μνημείων τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς (πίν. 6 β, 7 β). Ἰδιαίτερα ὁ Ἅγ. 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 Ἅγ. Ὄρος. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι δικαιολογημένη ἡ παράδοση ποὺ ὑπάρχει στὸ μοναστήρι ὅτι οἱ τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ ἀνήκουν στὴν Σχολὴ τοῦ Πανσέληνου². Ὡστόσο, παρὰ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες μὲ μορφές, ὅπως τοῦ Ἅγ. Κλήμεντος στὴν Περιβλεπτο τῆς Ἀχρίδος³, ὁ Ἅγ. Εὐθύμιος ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἀπουσία σταθερῶν περιγραμμάτων καὶ τὴ διάλυση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ φωτεινὲς καὶ σκοτεινὲς χρωματικὲς κηλίδες ἢ δέσμη γραμμῶν⁴, 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 Ravanica⁵ τῆς Σερβίας καὶ τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά⁶—ἀποτελεῖ στοιχεῖο καθοριστικὸ γιὰ τὴν χρονολόγησι τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παντοκράτορα στὸ γ' τέταρτο τοῦ 14ου αἰ. καὶ ἴσως στὴ δεκαετία 1360-1370.

1. A. B a n k, ἑ.ἀ., εἰκ. 265 καὶ 269. Οἱ τεχνικὲς καὶ τεχντροπικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὴν τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Δέηση μᾶς ὀδηγοῦν στὴ σκέψη ὅτι εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη. Ἄλλωστε ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὴ Μονὴ Παντοκράτορος.

2. Πρβλ. Κ. Β λ ά χ ο υ, ἑ.ἀ., σ. 227.

3. Βλ. P. M i l j k o v i ć - P e r e k, L' oeuvre des peintres Michel et Eutych, Skopje 1967, πίν. VIII (σερβιστὶ μὲ περίληψη στὴ γαλλικὴ).

4. Ἡ τεχνικὴ τῶν χρωματικῶν κηλίδων στὸ πρόσωπο τοῦ Ἅγ. Εὐθυμίου ἀνάγεται στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου καὶ τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρά, βλ. Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὄ λ ο υ, Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, σ. 25-26, πίν. 3,3..

5. Βλ. S. v. R a d o j e ć, Staro Srpsko Slikarstvo, Beograd 1966, πίν. 93. V. D j u r i ć, Byzantinische Fresken, εἰκ. 109.

6. Οἱ προφήτες τοῦ τρούλλου τῆς Περιβλέπτου καὶ ἱεράρχες τοῦ ἱεροῦ ἐμφανίζουν κοινὰ στοιχεῖα τεχνικῆς καὶ ὕφους μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, βλ. S. D u f r e n n e, ἑ.ἀ., εἰκ. 59, 69 καὶ 70 καὶ M. C h a t z i d a k i s, Classicisme et tendances, εἰκ. 15.

Ἀπὸ γενικότερη καλλιτεχνική σκοπιὰ ἢ ἐπιστροφή πὸν 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, πὸν 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 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)². Σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα αὐτὰ πὸν ἀναφέραμε καὶ κυρίως σὲ σχέση μὲ τὶς τοιχογραφίες, οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος διακρίνονται ἀπὸ μιὰ ἰδιαίτερα ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ ποιότητα, πὸν συνηγορεῖ ὄχι μόνον γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς χρονολόγησής τους στὴ δεκαετία 1360-1370, ἀλλὰ καὶ στὸ νὰ τὶς θεωρήσουμε ὡς ἔργο πὸν 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, πὸν νὰ ἐκπροσωποῦν τὸ καλλιτεχνικὸ αὐτὸ ρεῦμα. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Προφήτου Ἁλίου Θεσσαλονίκης, πὸν χρονολογούνται στὴν ἴδια περίπου ἐποχῇ, ἀνήκουν σὲ διαφορετικὸ καλλιτεχνικὸ ἐργαστήρι³.

Θὰ τελειώσουμε τὴν ἀναφορὰ μας στὶς τοιχογραφίες τῆς Μονῆς Παντοκράτορος μὲ ἓνα κριμᾶτι τοιχογραφίας, πὸν φυλάσσεται σήμερα στὸ σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ, πὸν εἰκονίζει τὸν προφήτη Ἰεζεκιήλ (πίν. 11 α), προέρχεται σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴν παλιὰ Τράπεζα πὸν τοποθετεῖται στὸ ἰσόγειο τῆς νότιας πτέρυγας⁴. Στὸ ἰσόγειο αὐτὸ, στὸ μέσο τοῦ βόρειου τοίχου, ὑπάρχει μιὰ κόγχη, στοιχεῖο πὸν ἐνισχύει τὴν παράδοση γιὰ τὴν ἀρχικὴ λειτουργία τοῦ χώρου αὐτοῦ, μιὰ καὶ ἡ κόγχη εἶναι ἀπαραίτητη στὴν τυπολογία τῶν Τραπεζῶν τῶν μοναστηριῶν. Οἱ ἐπιφάνειες ὁμως 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 Ἰεζεκιήλ 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.α., 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.α., 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 εἰσταθεῖ. Ἔτσι, τὸ πρόβλημα τῆς προελεύσεώς της παραμένει ἀνοιχτό.

Στὴν τοιχογραφία, πού δὲν σώζεται ὀλόκληρη, ὁ Ἰεζεκιὴλ εἰκονίζεται ὀρθῶς, στρέφοντας ἑλαφρὰ 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 Ἰεζεκιήλ, μὲ τὴ ρυθμικὴ αὐτὴ κίνηση, τὴν πληθωρικότητα στὸν ὄγκο τοῦ σώματος, καὶ τὸ σαρκωμένο πρόσωπο, πού στηρίζεται στὸ σῶμα μὲ τὴ βοήθεια χαμηλοῦ καὶ εὐρωστου 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 πού ἀνήκουν στὸν Θεοφάνη καὶ χρονολογοῦνται στὰ 1527, 1535 καὶ 1546 ἀντίστοιχα¹. Παρὰ τὴν κοινότητα στὸ φυσιογνωμικὸ τύπο μὲ τὴ μορφή τοῦ προφήτη ἀπὸ τὴ Σταυρονικήτα², διακρίνει κανεὶς στὴν τοιχογραφία τοῦ Παντοκράτορα μιὰ ἐκφραστικὴ ποιότητα πού τὴν κάνει νὰ ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Θεοφάνη πού ἀναφέραμε. Σὲ σχέση μ' αὐτή, ἡ μορφή τοῦ Ἰεζεκιήλ (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 πού τὴ φέρνουν πιὸ κοντὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀναπαυσᾶ, καὶ κυρίως στὶς τοιχογραφίες τῆς Τράπεζας τῆς Λαύρας³, τῶν ὁποίων ἡ χρονολόγησις γύρω στὰ 1522, καὶ ἡ ἀπόδοσις σὲ ἄγνωστο Κρητικὸ ζωγράφου καὶ ὄχι στὸν Θεοφάνη, παρὰ τὶς ἀντίθετες ἀπόψεις, ἔχει ὑποστηριχθεῖ καὶ πάλι τελευταῖα⁴.

Μὲ τὴν τοιχογραφία, λοιπόν, τοῦ Ἰεζεκιήλ 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 αὐτὴ 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 Ἰεζεκιήλ.

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 τῆς Μονῆς



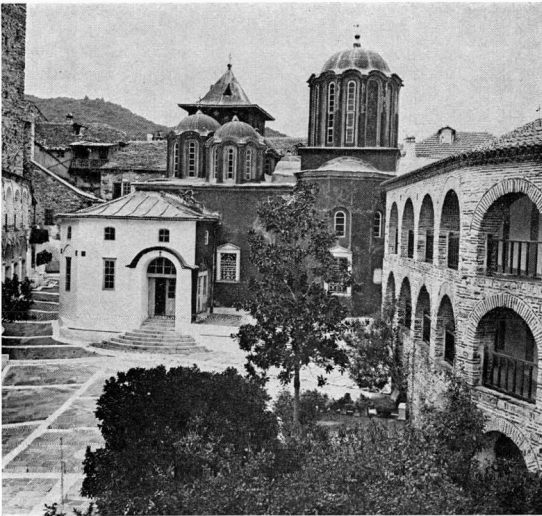
β) Τοιχογραφίες στην όροση του Καθολικού



α, Τὸ πορτραῖτο τοῦ κτήτορα. Δεπτομέρεια ἀπὸ ἐκὼνα τοῦ Χριστοῦ Πα-τω-στάτορα. Μουσείο Ermitage, Leningrad



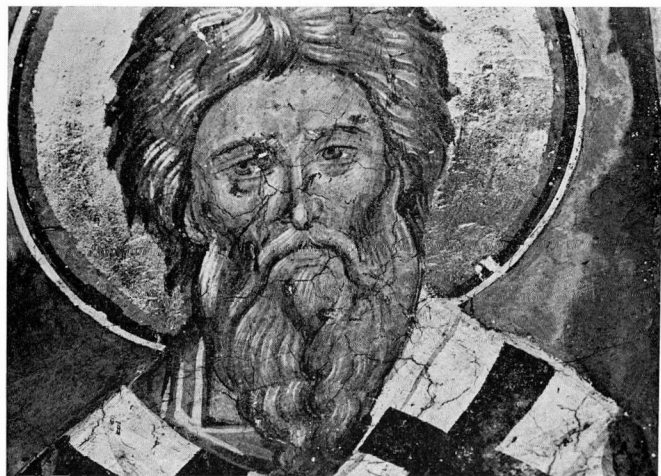
α) Πλάκα μαρμάρινης σαρκοφάγου στην αυλή της μονής Παντοκράτορος



β) Τò καθολικò της μονής από ΝΑ



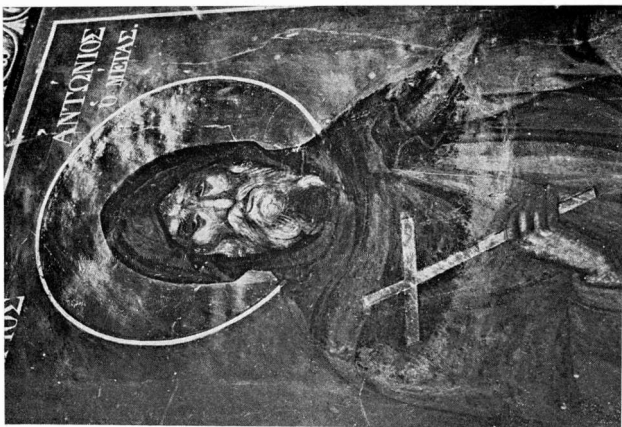
α) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός (λεπτομέρεια)



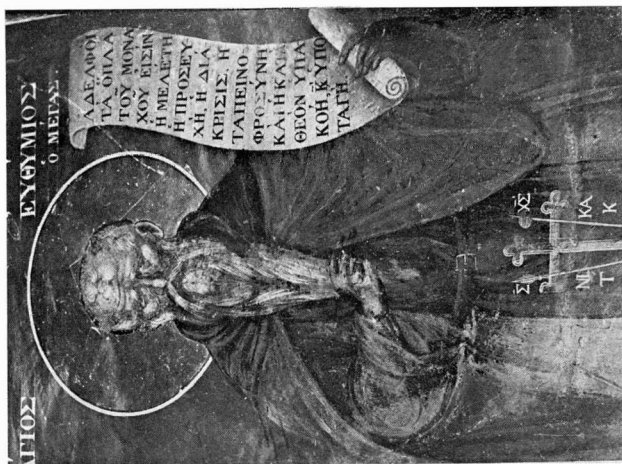
β) Καθολικό. Παρεκκλήσι Κοιμήσεως Θεοτόκου. Ὁ ἅγιος Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης (λεπτομέρεια)



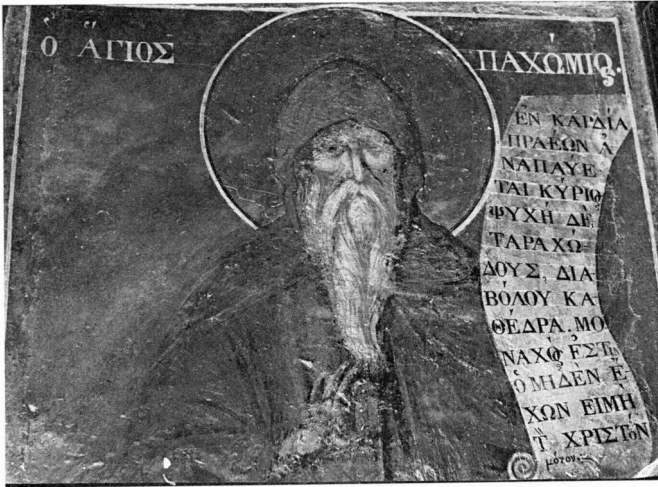
Καθολικό. Αθήν. Δέρσις



α) Καθολικό. Κορίνθους ναός.
'Ο ἅγιος Ἀντώνιος



β) Καθολικό. Κορίνθους ναός. 'Ο ἅγιος Εὐθύμιος
(πρὶν ἀπὸ τὴν καθαρισμὸ)



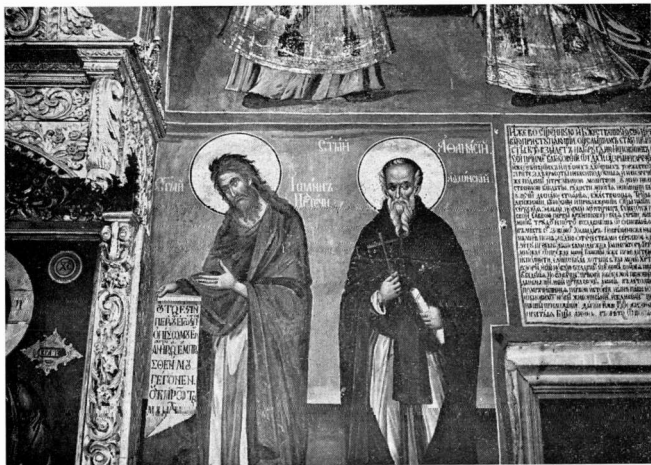
α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ὁ ἅγιος Παχώμιος



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



α) Καθολικό. Κυρίως ναός. Ἐπιτάφιος ἅγιος



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



α) Καθολικό. Λιτή. Ο Χριστός.
Λεπτομέρεια από τη Δέηση



β) Λεπτομέρεια από την εικόνα του Χριστού Παντο-
κράτορα στο μουσείο Ermitage του Leningrad



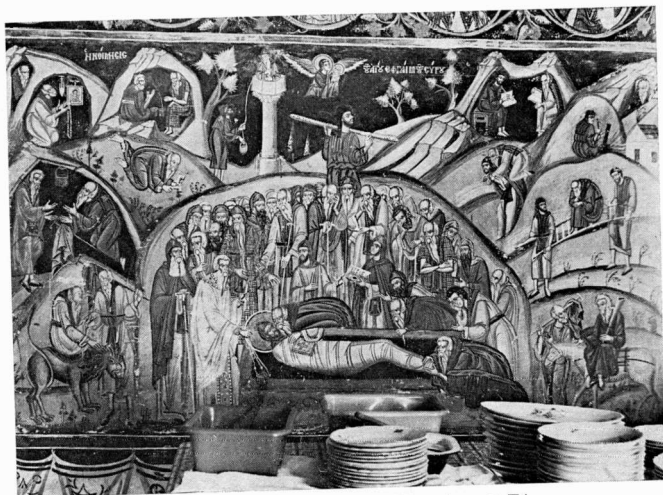
Καθολικό. Κορίνθους. Ο ἅγιος Εὐθύμιος (μετὰ τὸν καθαρισμὸ)



β) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Αεττομέρεα τοῦ πίν. 11 α



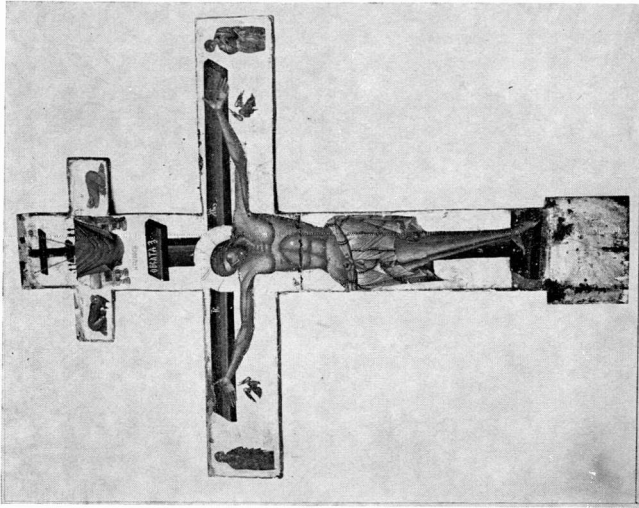
α) Προφήτης Ἰεζεκιήλ. Αποτεικρισμένη τοιγογραφία στο Σκενοφράζιο τῆς Μονῆς



α) Τράπεζα. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου



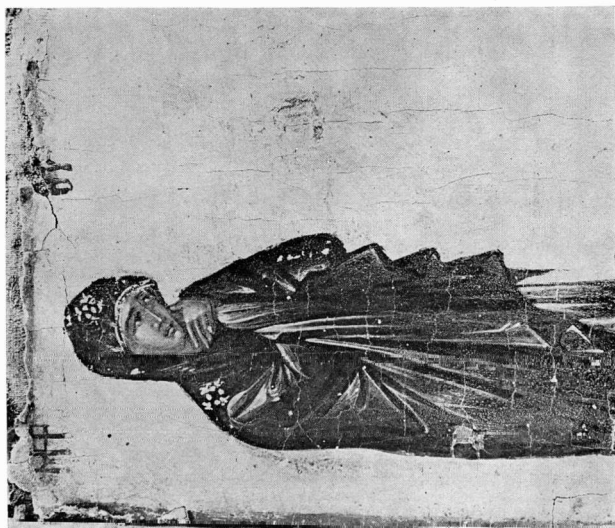
β) Τράπεζα. Πορτραῖτο τοῦ κήτορα μοναχοῦ Τιμοθέου (λεπτομέρεια)



β) Γράπτος σταυρός



α) Εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα



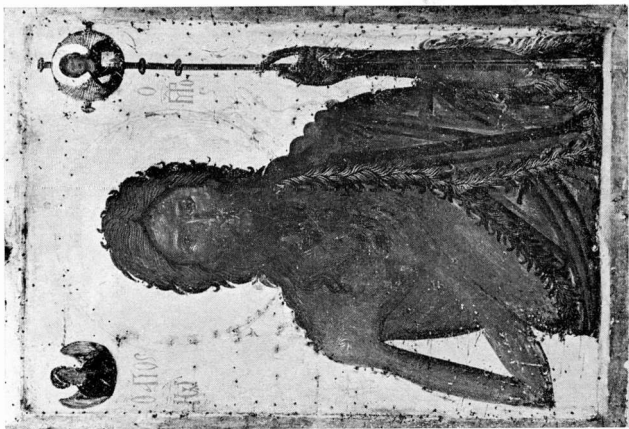
α-β) Ἡ Παναγία καὶ ὁ ἅγιος Ἰωάννης. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 13β



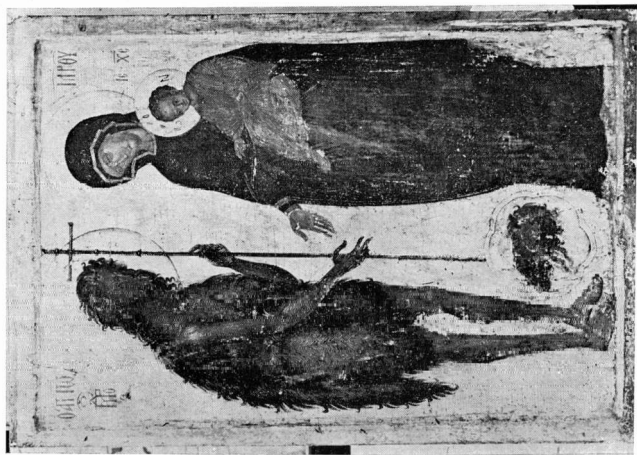
β) Εικόνα Μεταμορφώσεως



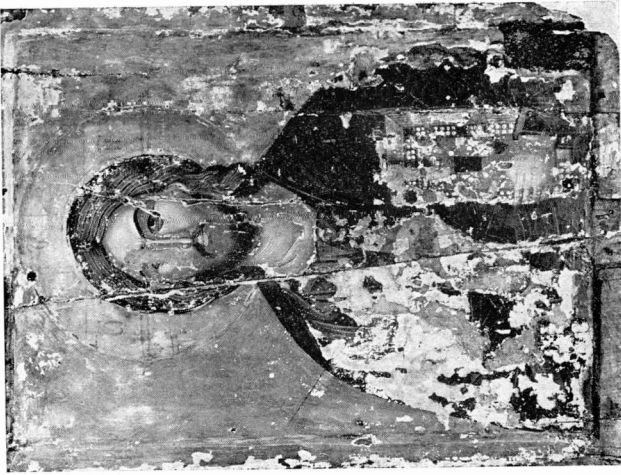
α) Ὁ Χριστός ἐπανορθωμένος. Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 13 β



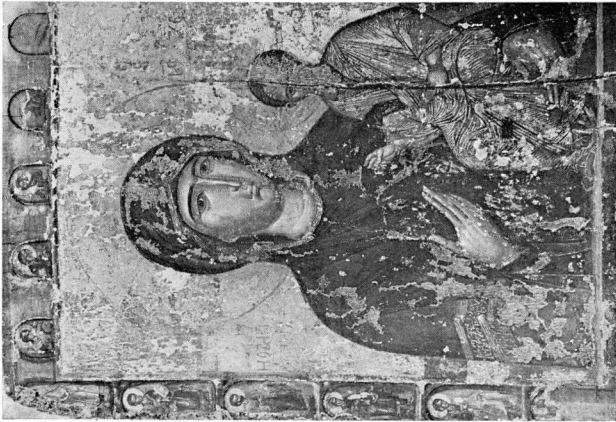
β) Ο Άγιος Ίωάννης ὁ Πρόδρομος ἀπὸ β' ὀπῆ τῆς ποικιλοτύπου εἰκόνας (πίν. 16 α)



α) Ἁγιογράφου Παναγία βρεφοκρατοῦσα καὶ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (α' ὀψη)



β) Εικόνα Χριστού Παντοκράτορα



α) Εικόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας



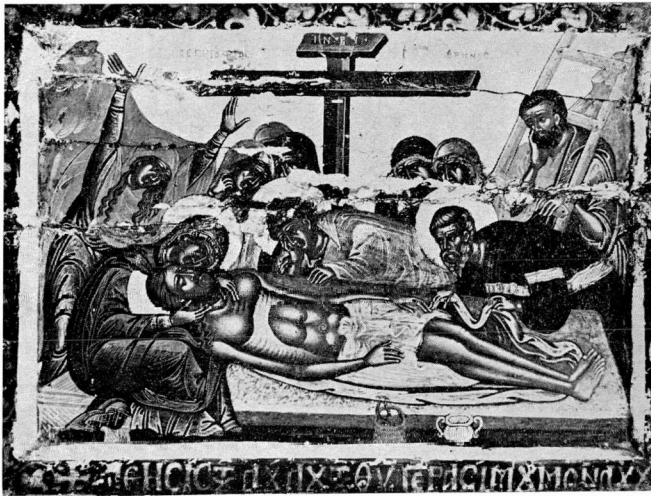
α) Εικόνα Χριστού Πατροκοίτορα



β) Εικόνα Παρναγίας Ὁδηγήτριας



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



β) Εικόνα Ἐπιταφίον Θεῶν



β) Εικόνα Σταυρώσεως



α) Εικόνα Βαπτίσεως



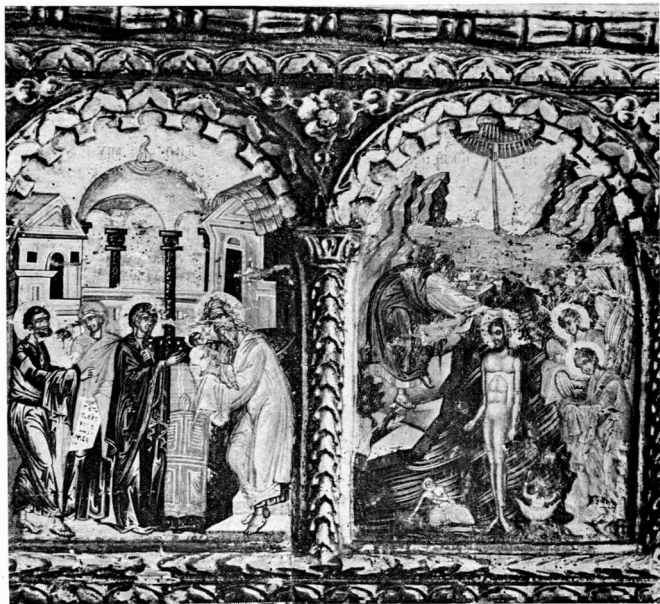
β) Ἀμφιπόρωνα εἰκόνα. Ὁ Χριστὸς καὶ ἡ Σαμαροεῖτις



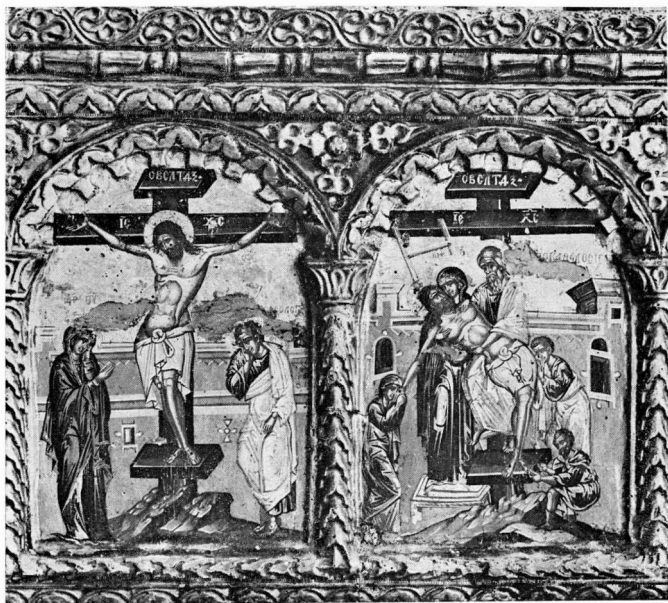
α) Ἀμφιπόρωνα εἰκόνα. Ἡ θεραπεία τοῦ παραλυτικοῦ



Τμήμα ἐπιστυλίου Τέμπλου



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



Οι εικόνες τῆς Σταυρώσεως καὶ τῆς Ἀποκαθηλώσεως.
Λεπτομέρεια τοῦ πίν. 22

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

Θά 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 Γιάννενα¹. Καλλιτεχνικὰ ἀνήκουν εἰς τὴ σχολὴ τοῦ α' μισοῦ τοῦ 18ου αἰ., ποὺ θεωρητικὰ θεμελιώνει ὁ ἁγιορείτης μοναχὸς Διονύσιος ἀπὸ τὸ χωρὸ Φουρνᾶ τῶν Ἀγρογράφων μὲ τὸ σύγγραμμά του «Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης», ποὺ γράφτηκε στὰ χρόνια 1728-1733². Στὸ βιβλίον 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 αὐτῆ ζωγραφίζοντας στὰ 1711 τὸ παρεκκλήσι ἐνὸς Κελλιοῦ στὶς Καρυές³. Τὸ κίνημα αὐτό, ποὺ εἶναι γενικότερο, γιὰτὶ παρατηρεῖται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ στὴν ἀγγειογραφία, μᾶς ἔδωσε στὸ Ἅγ. Ὄρος ὀρισμένα λαμπρὰ ἔργα—τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες—ἀπὸ τὰ ὅποια τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ εἶναι οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἅγ. Δημητρίου στὸ Βατοπέδι καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἐξωνάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου⁴. 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 Ὄρος, 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 Ἀθήνα⁵.

Εἰσαγωγικὰ θά ἤθελα νὰ πῶ ὅτι ἡ εἰκόνα σὰν ἀντικείμενον τέχνης ἀκολουθεῖ τὶς τάσεις τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τὴν ὅποια ἐπιηρεάζει ἀλλὰ καὶ

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

2. Βλ. Χυνοπούλου, Μοσαϊκὲς, ἑ.ἀ., σ. 260.

3. Βλ. Χυνοπούλου, Μοσαϊκὲς, ἑ.ἀ., σ. 261.

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

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

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

Εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα

Ὁ Χριστὸς εἰκνίζεταί σὲ προτομὴ φορώντας ὀρθόσημο, βυσσινὶ χιτῶνα καὶ μπλὲ ἱμάτιο¹ (πίν. 13 α). Ὑψώνει τὸ δεξιὸ χερί μπροστὰ στὸ στήθος σὲ χειρονομία εὐλογίας, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατᾷ κλειστὸ Εὐαγγέλιο πλούσια σταχωμένο. Τὸ μακρὸ πρόσωπο πλαισιώνεται ἀπὸ καστανὰ μαλλιά, ποὺ ἀγγίζουσι 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 1363².

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 σκιᾶς ποὺ χωρὶς γραμμικὸ περίγραμμα ὀρίζουν ζωγραφικὰ τὸ πρόσωπο καὶ σβήνουν μαλακὰ. Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἢ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά (1360-1370), τὶς τοιχογραφίες στὴ Ραβανίκα τῆς Σερβίας (1385-1387)⁴, τὶς τοιχογραφίες τοῦ ζωγράφου Μανουήλ Εὐγενικοῦ στὴ Γεωργία (1384-97) καὶ τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλληνα στὴ Ρωσία⁵. Ἰδιαίτερα στὸ ἔργο τοῦ Θεοφάνη ἢ 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. Σχετικά 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 αὐτὴ βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, ἑ.ἀ., σ. 16 κ.έ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Παλαιολόγειος εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τ. Α' (1959) 81 κ.έ.

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

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

πού στο β' μισό του 14ου αϊ. ἀγκαλιάζει τὰ Βαλκάνια και μεταδίδεται στη Ρωσία. Ἀκόμα ἡ πλατιά διάδοση τῆς ουγκεκριμένης αὐτῆς τεχνικῆς μετὸ ιδιαίτερο 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 μετὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τοῦ Leningrad καὶ κυρίως μετὸν Χριστὸ τῆς Μεταμορφώσεως στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά¹ μᾶς κάνει νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ γ' τέταρτο τοῦ 14ου αϊ. καὶ πιὸ στενὰ στὴ δεκαετία 1360-1370. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ὕψηλὴ ποιότητα τῆς ἐκτέλεσης, ὁ ἥρεμος καὶ εὐγενικὸς χαρακτήρας τῆς μορφῆς καὶ ἡ γαλήνη 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 μετὴν παράσταση τῆς Σταυρώσεως καὶ τὴ συμβολικὴ ἀπεικόνιση στὸ ἐπάνω μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἦταν ἄλλοτε στημένος στὸ χῶρο τοῦ ἱεροῦ, πίσω ἀπὸ τὴν Ἁγ. Γράπεζα (πίν. 13 β). Τὸ κέντρο τῆς συνθέσεως καταλαμβάνει γραπτὸς σταυρὸς μετὸν Χριστὸ ἐσταυρωμένο, πού ἔχει ἤδη κλείσει τὰ μάτια καὶ ἔχει γείρει τὸ κεφάλι του στὸ δεξιὸ ὄμο. Τὸ σῶμα γυμνὸ, μ' ἓνα μόνο κοντὸ περιζῶμα γύρω ἀπὸ τὴν ὀσφύ, ἀποδίδεται μετὰ μιὰ ρυθμικὴ ἀντικίνηση, μετὰ χαρακτηριστικὸ σημεῖο τὴν ἐντονη 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, μετὰ ἀκάλυπτο μόνο τὸ ἀριστερὸ χέρι καὶ τὸ πρόσωπο. Τὸ στήσιμο τῆς μορφῆς, ἡ κίνηση τοῦ χεροῦ καὶ τῆς κεφαλῆς συμβάλλουν στὴ δημιουργία μιᾶς «κλειστῆς» στῆ 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 μετὴν ἐντονη ρυθμικὴ ἀντικίνηση τοῦ σώματος χαρακτηρίζει κυρίως παλαιολόγια ἔργα. Στὴν περίπτωσή τῆς εἰκόνας μας ἡ ἐντονη προβολὴ τῆς λεκάνης καὶ ἡ προχωρημένη σχηματοποίηση ἀνατομικῶν λεπτομερειῶν συνδέει τὸ ἔργο μετὴν ὕστερη φάση τῆς παλαιολό-

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

γειας τέχνης¹. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ ψιλὸλιγνη φιγούρα τῆς Παναγίας, μὲ τὴν κλειστή φόρμα, στέκεται πολὺ κοντὰ πρὸς τὴν μορφή τῆς Παναγίας ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν², ποὺ χρονολογεῖται στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰ. Τυπολογικὲς ὁμοιότητες μὲ τὸν Ἰωάννη τῆς ἴδιας εἰκόνας ἐμφανίζεαι καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, κυρίως ὁμοίως 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.³. Ἡ ἐπιστροφή ποὺ παρατηρεῖται στὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη σὲ πρότυπα τῆς τέχνης τοῦ 13ου αἰ. χαρακτηρίζεαι, ὅπως εἶχαμε τὴν εὐκαιρία νὰ ποῦμε, τὴν τέχνη τοῦ β' μιστοῦ τοῦ 14ου αἰ.

Ἀπὸ τεχνοτροπικὴ ἀποψη οἱ μορφὲς τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη μὲ τὸ μαλακὸ, ζωγραφικὸ πλάσιμο στὰ ρούχα 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 Μετεώρων⁵, 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 δόλωσμων καὶ τὸν Πρόδρομο σὲ προτομὴ στὴν ἄλλη. Στὴν πρώτη ὄψη ἀριστερὰ ὁ Πρόδρομος, στραμμένος πρὸς τὰ δεξιὰ⁶ (πίν. 16 α), μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατᾷ σταυροφόρο ράβδο. Φορᾷ 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 ἢ Παναγία στρέφεται ἐλαφρὰ κλίνοντας καὶ τὸ κεφάλι πρὸς τὸν Πρό-

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

2. Βλ. Frühe Ikonen, πίν. 55.

3. Βλ. πρόχειρα L a z a r e v, Storia, ἑ.ά., 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.ά, σ. 45, πίν. Β2 καὶ Frühe Ikonen, πίν. 103.

5. Βλ. Frühe Ikonen, πίν. 63.

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

δρομο. Στο άριστερό χέρι κρατά καθισμένο τὸν Χριστό, πού κρατά ελλη-
τάριο μὲ τὸ ἄριστερό και εὐλογεῖ μὲ τὸ δεξιὸ του χέρι.

Ὁ εἰκονογραφικὸς αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας, γνωστὸς ἀπὸ ἔργα τοῦ
τέλους τοῦ 13ου αἰ.¹, συναντᾶται και σὲ ἔργα τοῦ β' μισοῦ τοῦ 14ου αἰ.². Στὴν
ἴδια ἐποχὴ μᾶς ὀδηγεῖ ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος, ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεση τῶν μορ-
φῶν³, ἡ ραδινότητα στὶς ἀναλογίες και τὸ μικρὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας
σὲ σχέσηη μὲ τὸ σῶμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ εὐγένεια και κομψότητα στὴ στά-
ση, ἡ ρυθμικὴ ἀνταπόκριση τῶν μορφῶν στὴν κίνηση τοῦ σώματος και τῶν
χεριῶν και τὸ ὑψηλὸ ἦθος τῶν προσώπων τοποθετοῦν τὴν εἰκόνα ἀνάμεσα
στὰ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς πρωτεύουσας τὴν περίοδο τούτη.

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

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

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη τὸ διάχυτα ἀπλωμένο καστανὸ χρῶμα, μὲ τὸ πε-
ριορισμένον φῶς, πού προσθέτουν οἱ λευκὲς γραμμὲς, συνδέουν τὴν εἰκόνα
μας μὲ ἔργα—τοιχογραφίες και εἰκόνες—τοῦ τελευταίου τέταρτου τοῦ αἰῶ-
να⁵. Τέλος, ἡ ἀριστοκρατικὴ μορφή τοῦ Προδρόμου μὲ τὸ ραδινὸ σῶμα, τὴ
μνημειακότητα στὴ στάση και τὸ ἐξευγενισμένον πρόσωπο, τοποθετοῦν τὴν
εἰκόνα μας ἀνάμεσα στὰ ἔργα τῆς πρωτεύουσας. Στὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ
χῶρο κινεῖται ἡ ὑψηλὴ ποιότητα στὴν ἐκτέλεση και τὸ ἦθος τῆς μορφῆς.

Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας

Ἡ εἰκόνα αὐτὴ δὲ σώζεται σὲ καλὴ κατάσταση (πίν. 17 α). Τὸ μισὸ πρό-
σωπο τοῦ Χριστοῦ εἶναι κατεστραμμένον και ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἄλλες διάσπαρτες
φθορές, ἔχει καταστραφῆ και 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, Ikonas de Jugoslavie, Belgrad 1961, πίν. LXV

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

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

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

στό επάνω πλαίσιο τής εικόνας. Λείπει επίσης τὸ ξύλινο πλαίσιο, δεξιά, πού εἶχε ἀνάλογες πρὸς τὴν ἄλλη πλευρά μορφές ὀλόσωμων Ἀποστόλων.

Τὸ κύριο θέμα τής εικόνας εἶναι ἡ Παναγία στὸν τύπο τής 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 ἀγκαλιά τής Παναγίας. Φορᾷ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο, ἀποδομένα μὲ χρυσοκοντυλιά.

Ἡ σχεδὸν μετωπικὴ στάση τόσο τής Παναγίας ὅσο καὶ τοῦ Χριστοῦ, καὶ ἡ αὐστηρὴ ἔκφραση τῶν προσώπων συνδέουν τὴν εἰκόνα μας μὲ τὸ μεσοβυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ τύπο τής Παναγίας Ὁδηγήτριας. Ὁ τύπος αὐτὸς ἐπιζῆ στὰ παλαιολόγια χρόνια, παράλληλα μὲ τοὺς νέους τύπους τής Παναγίας πού δημιουργοῦνται στὸν 13ο, κάνει ὅμως τὴν ἐμφάνισή μὲ περισσότερη συχνότητα στὸ β' μισὸ τοῦ 14ου αἰ. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ θυμίζει πολὺ μιὰ Παναγία στὸ Δουβλίνο¹, καὶ κυρίως τὴν Παναγία Ὁδηγήτρια στὴν πινακοθήκη Τρετϋακὸν τής Μόσχας², πού 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 τής Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, ἡ ξηρότητα τής τεχνικῆς στὴν ἐκτέλεση τοῦ προσώπου, πού δὲν εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάποια καλλιγραφία, καὶ τὰ μακρόστερα σώματα πού καταλήγουν σὲ μικρὸ κεφάλι προαναγγέλλουν τὴν τέχνη τοῦ α' μισοῦ τοῦ 15ου αἰ., ὅπου τὰ στοιχεῖα αὐτὰ θὰ ἐκφραστοῦν μὲ ὑπερβολή³. 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 τής 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 τής στάσεως, τὴν αὐστηρότητα στὴν ἔκφραση καὶ τὴν ξηρότητα στὴν ἐκτέλεση.

Στὴ Μονὴ Παντοκράτορα ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ ὁμάδα ἀξιόλογων εἰκόνων τής Κρητικῆς Σχολῆς τοῦ 16ου αἰ. Αὐτὸ πού 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, ἔργ. IX (14 ἢ 15 αἰ.).

2. Bl. 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, *Εἰκόνας τής Μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήναι 1958, τ. I, σ. 204-5, 207-8 καὶ τ. II, εἰκ. 234, 237.

τητας χωρὶς τῆ 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. Ὀρους καὶ τῶν Μετεώρων. Τὰ εἰκονογραφικὰ σχήματα εἶναι λιτά, ἡ σύνθεση αὐστηρά γεωμετρικὴ καὶ οἱ μορφές γαλήνια ἐκφραστικές. Κύριος ἐκπρόσωπος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἁγ. Ὀρος θεωρεῖται ὁ «Θεοφάνης Στρελίτζας, τουπὶκλιν Μπαθᾶς». Ὁ Θεοφάνης κάνει τὴν καλλιτεχνικὴ του παρουσία γιὰ πρώτη φορὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀναπαυσᾶ στὰ Μετέωρα (1527)¹. Λίγα χρόνια ἀργότερα μεταβαίνει στὸ Ἁγ. Ὀρος 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 Δέση τοῦ Πρωτάτου².

Τὴν ἴδια περίοδο μὲ τὸν Θεοφάνη δουλεύουν καὶ ἄλλοι ζωγράφοι στὸ Ἁγ. Ὀρος ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν Κρητικὴ Σχολὴ ἢ ἐπηρεάζονται ἄμεσα ἀπὸ τὸν Θεοφάνη. Οἱ τοιχογραφίες τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μουλυβοκκλησιᾶς 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 Σχολῆς³.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνη εἶναι ὀπωσδήποτε ὑψηλὴ. Ὁ ρόλος ὁμοίως ποὺ τοῦ ἀποδόθηκε ὡς τοῦ κύριου ἐκπρόσωπου τῆς Κρητικῆς Σχολῆς στὸ Ἁγ. Ὀρος δὲ φαίνεται νὰ εὐσταθεῖ⁴. 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 Καθολικὸ, ἐνῶ ἡ τρίτη στὸ σκευοφυλάκιο.

Στὴν πρώτη εἰκόνα, τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται σὲ πρστομή, 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, Ἁθῶς, Ἀθῆναι 1963, σ. 55 κ.έ. καὶ 77 κ.έ.

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

Τὸ πλατὺ κεφάλι, στηριγμένο στὸ στιβαρὸ λαιμὸ, 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 περιγράμμα τῆς μορφῆς σχηματίζει μιὰ πυραμίδα μὲ πλατιὰ βάση, ὅπου τὸ κεφάλι κάθεται στέρεα στοὺς πλατεῖς ὄμους. Τὸ ἔνδυμα ἀναπτύσσεται σὲ ἐπίπεδα σχήματα, μὲ κάποια σχηματοποίηση στὶς πτυχῆς ποὺ δὲν εἶναι ὁμοῦς ἀκόμα ξένες πρὸς τὸ σῶμα.

Σὲ σύγκριση μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ ἀπὸ τὴ Μονὴ Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα¹, ποὺ ἀποδίδονται στὸ Θεοφάνη, ὁ Χριστὸς τῆς Μονῆς Παντοκράτορος, παρὰ τὰ κοινὰ φυσιολογικὰ στοιχεῖα, παρουσιάζει σημαντικὲς διαφορῆς. Λείπει 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, μορφῆ ψηλότενη, μὲ μακρὺ κεφάλι στηριγμένο σὲ ψηλὸ λαιμὸ, στερεῖται μνημειακότητας καὶ ἡ ἔκφραση στὸ πρόσωπο εἶναι αὐστηρῆ, ἀλλὰ λιγότερο στοχαστικῆ.

Στὸν ἴδιο ἀνώνυμο καλλιτέχνη ἀποδίδουμε καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (πίν. 18β). Ἡ εἰκόνα αὐτῆ, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα², ποὺ ἀποδίδεται στὸν Θεοφάνη, παρουσιάζει τὶς ἴδιες τεχνολογικὲς διαφορῆς 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 στοχαστικὸτητα. Στὸ ἴδιο κλίμα κινεῖται καὶ ὁ Χριστὸς. Ἀντίθετα, ἡ Παναγία στὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα εἶναι ψηλὸλιγνη, ἄσαρκη, μὲ ξηρότητα στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ πρόχειρα ψυχογραφημένη.

Στὸν ἴδιο καλλιτέχνη μποροῦμε νὰ ἀποδώσουμε καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως³ (πίν. 15β). Ἡ εἰκόνα αὐτῆ, ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὶς δύο συμπληρωματικὲς σκηνῆς τῆς ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ μὲ τοὺς μοθητῆς 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 Θεοφάνη¹. 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, φανερή 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 εικονίζονται². 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 Θρήνου³ (πίν. 19 β) από εικονογραφική άποψη βρίσκεται πολύ κοντά στην τοιχογραφία της Μονής Σταυρονικήτα⁴ και κυρίως στην εικόνα με το ίδιο θέμα του Έμμ. Λαμπάρδου στο Βυζαντινό Μουσείο⁵. 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. Χατζidakis, Recherches, ε.ά., εικ. 72. Η Άγ. Καρακατσάνη αποδίδει τη Μεταμόρφωση στο γιό του Θεοφάνη, Συμεών, βλ. Μονή Σταυρονικήτα, ε.ά., 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. Χατζidakis, Recherches, ε.ά., εικ. 71.

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

4. Μονή Σταυρονικήτα, ε.ά., πίν. 9.

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

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

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 Σχολῆς¹. 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 ὀτὸ χῶρο ἑνὸς ἐπαρχιακοῦ ἐργαστηρίου ποῦ ἀντιγράφει ἔργα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Στὸν ἴδιο καλλιτεχνικὸ χῶρο, μὲ διαφοροποιήσεις μεγαλύτερες, κινεῦνται 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 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 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 μεταγραφή τοῦ προτύπου, προσαρμοσμένη σ' ἓνα ἐπαρχιακὸ, θάλασσα, καλλιτεχνικὸ ἰδεῶδες.

Πέρα ἀπὸ αὐτὸ ἡ Κρητικὴ Σχολὴ στὸ 16ο αἶ. δὲν ἀποτελεῖ τὸ μοναδικὸ καλλιτεχνικὸ ρεῦμα. Παράλληλα χρονικὰ μ' αὐτὴ κινεῖται ἡ λεγόμενη «Σχολὴ Θηβῶν», τῆς ὀποίας ἀπὸ τοὺς κύριους ἐκπρόσωπους θεωρεῖται ὁ ζωγράφος Φράγκος Κατελάνο². Χαρακτηριστικὰ τῆς Σχολῆς αὐτῆς, ποῦ τὴν ἀντιδιατέλλουν 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 ἀσχῆμα τους.

Ἐνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ καλλιτεχνικὰ 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. Ἐκτὸς τῆς ἄλλης, εἰκονογραφικῆς καὶ τυπολογικῆς 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 Λαύρας¹. Τὸ βαθὸ ὅμως σκύψιμο τοῦ Προδρόμου σχετίζεται μὲ ἔργα τοῦ 14ου αἰ., ὅπως τὴν Βάπτισις τοῦ Πρωτάτου². Ἡ Σταύρωση (πίν. 24) πάλι ξεφεύγει ἀπὸ τὴς πολυπρόσωπες συνθέσεις τοῦ 16ου αἰ. καὶ θυμίζει μὲ τὸ λιτὸ καὶ περιορισμένο στὰ τρία κεντρικὰ πρόσωπα θέμα τῆς Σταύρωσης τοῦ Δαφνιοῦ (1100)³. Ἀπλούστευση τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος ἐμφανίζεται καὶ στὴν Ἀποκαθήλωση (πίν. 24). Παρὰ τὸ γεγονός ὅτι τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς εἰκόνας εἶναι παρόμοιο σὲ ἔργα τοῦ 16ου αἰ., παραλείπεται ὁ ὄμιλος τῶν μυροφόρων ποῦ συνηθίζεται στὰ ἔργα αὐτά⁴.

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 μορφές 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. Χατζιδάκης, *Recherches*, ἔ.α., εἰκ. 36 καὶ 37, βλ. καὶ Ὑπαπαντὴ Μονῆς Σταυρονικήτα, ἔ.α., πίν. 70.

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

3. Βλ. πρόχειρα Lazarev, *Storia*, ἔ.α., 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.α., 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 αὐτῆ. 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 ὀδήγησε 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 τους¹ 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 αὐτῆ.

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 δημοσίευσή τῶν εἰκόνων αὐτῶν θὰ συμβάλλῃ 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^{ème} 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^{ème} 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^{ème} siècle).

La «Deïssis» (pl. 5 et 9 *a*), la Dormition de la Vierge et quelques figures des Saints comme St. Antoine (p. 6 *a*), St. Euthyme (pl. 6 *β* et 10), St. Pachome (pl. 7 *a*) et St. Jean le Theologien sont les fresques, appartenant à la couche du 14^{ème} 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^{ème} siècle. Nous les plaçons parmi les oeuvres qui se dominent d'une tendance de retour à l'art du 2^{ème} moitié du 13^{ème} 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 *a-β*, 19 *a*) qui se trouvent dans la collection du monastère.

Les peintures murales du Réfectoire sont datées à 1749 (pl. 12 *a-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^{ème} siècle.

En suite nous présentons quelques icônes de la collection du couvent, qui contient des oeuvres du 14^{ème} jusqu'au 17^{ème} siècle. Nous avons distingué entre eux: l'icône du Christ-Pantocrator (pl. 13 *a*), une croix (pl. 13 *β*, 14 *a-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 Trône (pl. 19 β), 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.