



Υπό την **ΑΙΓΙΔΑ** του Οικουμενικού Πατριάρχου
κ.κ. ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΥ

Και τις *Ευλογίες* των προκαθημένων των πρεσβυγενών Πατριαρχείων
Αλεξανδρείας - Αντιοχείας - Ιεροσολύμων
της Αρχιεπισκοπής Νέας Ιουστινιανής και πάστης Κύπρου
της Ιεράς Συνόδου της Εκκλησίας της Ελλάδος
της Ιεράς Επαρχιακής Συνόδου της Εκκλησίας της Κρήτης
της Αρχιεπισκοπής Αμερικής
της Αρχιεπισκοπής Αυστραλίας
της Αρχιεπισκοπής Τιράνων, Δυρραχίου και πάστης Αλβανίας
της Μητροπόλεως Τορόντο



ΜΕΓΑΛΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

ΜΕΓΑΛΗ ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

© COPYRIGHT: ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ Ε.Π.Ε.

Λόντου 6 - 106 81, Αθήνα

Τηλ.: (210) 3836042, 3822793

Φαξ: (210) 3823370

e-mail: info@stratigikes.com

www.stratigikes.com

2015

Η πνευματική ιδιοκτησία αποκτάται χωρίς καμμιά διατύπωση και χωρίς την ανάγκη ρήτρας απαγορευτικής των προσβολών της. Επισημαίνεται ότι κατά τον Ν. 2121/1993 και κατά τη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης, απαγορεύεται η αναδημοσίευση και γενικά η αναπαραγωγή του παρόντος έργου, με οποιονδήποτε τρόπο, η αποθήκευσή του σε βάση δεδομένων, η αναμετάδοσή του και η ηχογράφησή του με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά, στο πρωτότυπο ή σε μετάφραση ή άλλη διασκευή, χωρίς τη γραπτή άδεια του εκδότη.

ISBN SET 978-960-8094-59-8



9 789608 094598

ISBN ΤΟΜΟΣ 12^{ος} 978-960-8094-88-8



9 789608 094888



ΜΕΓΑΛΗ
ΟΡΘΟΔΟΞΗ
ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ
ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΑ

ΤΟΜΟΣ 12
Νικολαΐδης - Ωσηέ

τον Θεό! Μόνον εμπειρικά τα πράγματα διακρίνονται και ξεχωρίζουν το ένα από το άλλο. Στη βαθύτερη ουσία τους είναι ένα με τον Θεό. Ο Θεός σε σχέση προς τα ίδια είναι *natura naturans*, αλλά τα ίδια είναι *natura naturata*. Επειδή τα πράγματα βρίσκονται στην ενδοθεϊκά ζώνη αναγκαστικά, γι' αυτό αποκλείεται η ελευθερία εκλογής τους τόσο για τον Θεό, όσο και για τους ανθρώπους.

Σύμφωνα με την επικρατούσα ιστορία της Φιλοσοφίας, οι φιλόσοφοι που κατατάσσονται στις τάξεις των πανθεϊστών είναι είτε γνήσιοι και αναμφισβήτητοι πανθεϊστές, οι οποίοι σταθερά και ενσυνείδητα διαλύουν τη θεότητα μέσα στον κόσμο και τη φύση, είτε ημιπανθεϊστές, που περιστασιακά και μάλλον υποουνείδητα ποιποτική αδεία παρουσιάζουν άλλοτε πανθεϊζουσες διατυπώσεις και άλλοτε αποκλίσεις προς τον θεϊσμό ή πανθεϊσμό. Πανθεϊστικές ή πανθεϊ-



O Paul Tillich, που οι προσεγγίσεις του συνιστούν, εν μέρει, καταλήξεις πανθεϊστικών εκφράσεων

ζουσες εκφράσεις, που προβάλλονται από τους μεν και από τους δε, είναι δειγματοληπτικά και λ.χ. οι εξής: υλοζωική πρωταρχική ουσία των πάντων (σε μερικούς προσωκρατικούς)· ο κόσμος ως απόρροια της θείας ουσίας είναι εμψυχωμένος οργανισμός (Στοά, νεοπλατωνισμός, Πλωτίνος)· ενόπτη Αἴτιαν και Βράχμαν (Ουπανιόδες, Μαχαγιάνα βουδισμός)· Θεός, που υπάρχει μόνο στα εσώτατα των πραγμάτων, τα οποία έτσι είναι θεοποιημένα (ινδική Vedanta)· ιιώνια φύση που προχωρεί από την ατέλεια στην τελεότητα με την ενυπάρχουσα μέσα της θεία ουσία (Giordano Bruno)· απολυτοποίηση εμπειρικών πραγμάτων (μονισμός, κατάληξη του πανθεϊσμού στον υλιστικό αθεϊσμό, Ostwald, Haeckel)· Θεός, που αυτοπραγματοποιείται και αποκαλύπτεται μέσα στα πράγματα (Spinoza, Schopenhauer, Fichte, Schelling)· αυτοπραγμάτωση του Απόλυτου Πνεύματος μέσα στην Ιστορία (Hegel) κλπ. Καταλήξεις πανθεϊστικών εκφράσεων

σε νεότερες μορφές θεϊσμού και πανενθεϊσμού, που τονίζουν την υπερβατικότητα του Θεού (Teilhard de Chardin, P. Tillich, A.N. Whitehead κ.ά.).

Επιφανείς φιλόσοφοι, όπως οι G.W.F. Leibniz, I. Kant, A. Schopenhauer και A. Comte κατηγορούν τον πανθεϊσμό για την ασάφεια της γλώσσας του, για τη χρήση θείων κατηγορημάτων ως κοινωνικών, για επιστροφή σε έναν προκριτικό και προεπισημονικό τρόπο του σκέπτεσθαι, για παράλογη απόδοση του υπάρχοντος στον κόσμο κακού στον Θεό κλπ. Γενικά, η Χριστιανική Απολογητική αντιτάσσει στον πανθεϊσμό ότι η διδασκαλία του διαλύει τη θεμέλια της Ηθικής, εφόσον οι

άνθρωποι, σύμφωνα με τη διδασκαλία αυτή, δεν έχουν ελευθερία βούλησης και επομένως δεν είναι υπεύθυνοι για τις πράξεις τους και δεν μπορούν να ξεχωρίζουν το καλό από το κακό. Ακόμη και τα εγκλήματα προέρχονται από το θεανθρώπινο πανθεϊστικό είναι. Η απρόσωπη κατανόηση του Θεού διαλύει την πίστη στην ελευθερία και την αιώνια τελειότητα του Θεού και εμποδίζει την διαλογική σχέση του ανθρώπου με τον Θεό (αγάπη, προσευχή, συναίσθηση αμαρτίας, μετάνοια), αφού προηγουμένως έχει αφαιρέσει και αυτήν την πανανθρώπινη έμφυτη πίστη στη δημιουργία εκ του μηδενός (*creation ex nihilo*). Ο πανθεϊσμός γενικά δημιουργεί πολλά προβλήματα στη θρησκευτική ζώνη, που αντιμετωπίζονται από τους πανθεϊστές με σωρεία αντιφάσεων.

E.ΘΕΟ.

Βιβλιογραφία:

Brunner, Walter. *Philosophisches Wörterbuch*, Feiburg/Basel/Wien 1967, στ. 269-270. Heiler, J., *Gottgeheimnis in Sein und Werden*, 1936. Hedlen, P., *Pantheism, Trinitary Theism, and the Idea of Unity*, Religious Studies 26 (1996) 61-72. Lavine, P., *Pantheism. A Non-Theistic Concept of Deity*, London/New York 1994. LThK³ (2006).

Παννυχίδα. Ακολουθία του ασματικού ή ενοριακού τυπικού. Η παννυχίδα ήταν εσπερινή ακολουθία, η τέλεση της οποίας γινόταν στη θέση του μοναχικού Μεγάλου Αποδείπνου και είχε τη μορφή μικρής αγρυπνίας. Με την επικράτηση του μοναχικού τυπικού έναντι του ασματικού μετά την πάυση της εικονομαχίας, οι παννυχίδες περιορίστηκαν τόσο ως προς τον αριθμό, όσο και στη διάρκεια τέλεσης.

Η ακολουθία, αρχικά, γινόταν το απόγευμα όλων των πμερών του χρόνου. Μετέπειτα, περιορίστηκε μόνο στα απογεύματα της Μεγάλης Τεσσαρακοστής, ενώ κατά τον 10^ο αι. τελούνταν μόνο την Α΄ εβδομάδα των Νηστειών και τη Μεγάλην Εβδομάδα. Κατάλοιπό της είναι οι ευαγγελικές περικοπές των παννυχίδων

Ψαλμού 90 «Ο κατοικῶν ἐν βοηθείᾳ τοῦ Υψίστου» με τη συνοδεία του εφυμίου «Φύλαξόν με Κύριε», μετά από κάθε στίχο του ψαλμού. Ακολουθούν οι ομάδες των τριών αντιφώνων, οι οποίες αποτελούνται από τη συναπτή (μεγάλη συναπτή ή ειρηνικά στο α΄ αντίφωνο και μικρή συναπτή στο β΄ και γ΄), την

ευχή του αντιφώνου, και τη στιχολογία ψαλμού (ψαλμός ριθός στο α΄ αντίφωνο, ψαλμός ριθός στο β΄ και ψαλμός ριθός στο γ΄). Κατά τη στιγμή που ψάλλεται το γ΄ αντίφωνο, ο ιερέας θυμιάζει τον ναό και τον λαό, κρατώντας αναμμένη λαμπάδα. Μετά την ολοκλήρωση των αντιφώνων λέγεται ο Ν΄ Ψαλμός και ακολουθεί πά την Ευαγγελίου με τα δύο προκείμενα. Μετά το Ευαγγέλιο ψάλλεται ο ύμνος «Η ἀσώματος φύσις», γνωστός από την ακολουθία του Αποδείπνου. Τέλος, ο ιερέας αναγινώσκει την ευχή της απόλυτης, πην ευχή της κεφαλοκλισίας και απολύει τον λαό με την εκφόνηση «Ἐν εἰρήνῃ προέλθωμεν». G.Z.

Βιβλιογραφία:

Δοσίθεος, αρχιμ. (επμ.), *Τυπικόν του Οσίου και Θεοφόρου Πατρός ημάν Σάββα του Ηγασμένου*, έκδ. Ιεράς Σταυροπηγιακής Μονής Παναγίας Τατάρηνς Ευρυτανίας 2006. ΘΗΕ 9 (1966) 1124-1125. *Συμεών Θεοσαλονίκης, Διάλογος εν Χριστῷ κατά πασὸν των αιρέσεων*, κεφ. ΤΝΣΤ', PG 155:660A-661C. Φουντούλη, Ι.Μ., *Παννυχίς Θεοσαλονίκη* 21977.

Πανσέληνος, Μανουήλ και παπαλιολόγεια ζωγραφική.

Η αυθεντική και πλέον γνωστή σε ευρύτερο κοινό ζωγραφική, π από μακριά αναγνωρίσιμη φρεσκάδα και π ευκρίνεια της μουσικοποιημένης πινελιάς του βυζαντινού αγιογράφου Μανουήλ Πανσέληνου, είναι αισθητικά φαινόμενα που δεν συνιστούν υπόθεση ενός καλλιτέχνη και μόνο, αλλά είναι υπόθεση μιας ολόκληρης περιόδου του βυζαντινού πολιτισμού. Δεν μπορεί κανείς να μιλήσει ικανοποιητικά για το έργο του Πανσέληνου, χωρίς να συζητήσει τόση τη ζωγραφική παράδοση πριν από αυτόν, όσο και τους σύγχρονους με αυτόν αιγιογράφους που μετείχαν με τον τρόπο τους της ίδιας εμπειρίας, της εμπειρίας της χριστιανικής εικόνας, π οποία, ως ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο, εξ ορισμού προϋποθέτει σχέσεις και σχεσιακότητα. Ενώ, βάσει της τεχνοτροπίας, π ιστορία της χριστιανικής εικόνας αρχίζει



Στιγμιότυπο από την ακολουθία της παννυχίδων που ετελέσθη στον ιερό ναό Αγίου Νικολάου Χαλκίδος, χοροστατούντος του μητροπολίτου Χαλκίδος Χρυσοστόμου (Απρίλιος 2014)

της εβδομάδας αυτής, οι οποίες έχουν πλέον ενταχθεί στα Μεγάλα Απόδειπνα των αντίστοιχων πμερών.

Τελευταία μαρτυρία για την τέλεση της ακολουθίας της ασματικής παννυχίδας καταλείπει ο Συμεών Θεοσαλονίκης, ο οποίος διασώζει την τυπική διάταξη της ακολουθίας στον ναό της Αγίας Σοφίας Θεοσαλονίκης, αν και κατά την εποχή του (15^{ος} αι.) π ασματική παννυχίδα είχε αντικατασταθεί από το μοναχικής προέλευσης Μεγάλο Απόδειπνο.

Η παννυχίδα διατηρήθηκε στο ιεροσολυμιτικό τυπικό της μονής του Αγίου Σάββα, κατ' επέκταση και στο ισχύον λειτουργικό τυπικό της Κυριακής του Πάσχα και του μεσονυκτικού των Κυριακών, των δεσποτικών, θεομπορικών εορτών, και σε μνήμες εορταζόμενων αγίων, λόγω της αρχαιότητάς της, σε σύγκριση με τις νεότερες ιεροσολυμιτικές αγρυπνίες. Το Τυπικό του Αγίου Σάββα επονομάζει ως παννυχίδες και τα μνημόσυνα, τα οποία τελούνται στον νάρθηκα της μονής μετά την εσπερινό της Παρασκευής των Απόκρεων, της Παρασκευής πριν από την Πεντηκούστη και κατά την τρίτη και ένατη πμέρα από την εκδημία αδελφού της μονής.

Η διάταξη της ακολουθίας, όπως αυτή αποκαταστάθηκε από τον Ιω. Φουντούλη, έχεις ως εξής. Η ακολουθία ξεκινά με την εκφόνηση «Εὐλογημένην ή Βασιλεία» και την ανάγνωση του

από τα περίφημα νεκρικά πορτραίτα του Φαγιούμ, που συνιστούν δείγματα τέχνης της ελληνικής και ελληνιστικής παράδοσης (εικ. 5) και που πήραν το όνομά τους από την ομώνυμη περιοχή της Αιγύπτου, όπου τα περισσότερα από αυτά δημιουργήθηκαν ανάμεσα στον 1^ο και στον 3^ο αι. μ.Χ. είναι πολύ γνωστό ότι στο σύνολό της περιοχής εκκλησιαστική ζωγραφική της καθ' ημάς Ανατολής, που εξελίχθηκε σε ζωγραφική που οποία ονομάζουμε σήμερα «βυζαντινή», συνδυάζει την ελληνορωμαϊκή με την ανατολική καλλιτεχνική κληρονομιά. Ως εκ τούτου, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι περιοχής βυζαντινής περιόδου δεν μπόρεσε να μείνει ανεπρέαστη από τα σύγχρονα με αυτήν ταραχώδη γεγονότα. Ενώ το 1204 η Κωνσταντινούπολη έπεσε στα χέρια των σταυροφόρων και περιοχής βυζαντινής αυτοκρατορίας ήταν ουσιαστικά πιπερέν, εκτός των λατινοκρατούμενων εδαφών στη συνέχεια διαμορφώθηκαν ελληνικά κρατίδια. Είναι εύλογο ότι οι ελληνοκρατούμενες περιοχές, όπως η Νίκαια, η Τραπεζούντα, η πόλη της Άρτας του Δεσποτάτου της Ηπείρου και η πόλη του Μυστρά του Δεσποτάτου του Μορέως, έγιναν καταφύγιο των καλλιτεχνών οι οποίοι έφυγαν από την λατινοκρατούμενη Κωνσταντινούπολη. Άλλοι προορισμοί για τους καλλιτέχνες της πρωτεύουσας ήταν επίσης η Σερβία, η Βουλγαρία και η Κάτω Ιταλία. Καθόσον, λόγω λατινικής κατάληψης για τους Βυζαντινούς η Κωνσταντινούπολη δεν ήταν πλέον το κέντρο των καλλιτεχνών δραστηριοτήτων, μέσα από τις μεταναστεύσεις των καλλιτεχνών το υψηλό επίπεδο της ζωγραφικής, το οποίο διαμορφώθηκε στην πρωτεύουσα κατά τους προηγούμενους αιώνες, σταδιακά διεσπάρτηκε σε ευρύτερα Βαλκάνια και αυτό επρέασε και την εξέλιξη των διακεκριμένων τάσεων και σχολών, στους μετέπειτα αιώνες, όπως για παράδειγμα η «σχολή Μοράβας» στη Σερβία του 14^{ου} και του 15^{ου} αι. Θα πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι κατά τη διάρκεια της λατινοκρατίας (1204-1261) οι Βυζαντινοί δημιούργησαν αρκετές φορπτές εικόνες κορυφαίας τέχνης.

Στα χρόνια της λατινικής κατάληψης της Κωνσταντινούπολεως διάφοροι Έλληνες αξιωματούχοι προσπάθησαν με αποτυχία να ξαναπάρουν την πρωτεύουσα. Την επί πολλών ετών αναμένομενη απελευθέρωση κατάφερε ο Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγος με τον φίλο του στρατηγό, Αλέξιο Στρατηγόπουλο το 1261, το έτος δηλαδή που αρχίζει η παλαιολόγεια εποχή, η οποία θα διαρκέσει μέχρι και την οριστική πτώση της Κωνσταντινούπολεως το 1453. Κατά

τη διάρκεια αυτής της περιόδου, που είναι λίγο μικρότερη από δύο αιώνες, οι Παλαιολόγοι αυτοκράτορες με τους συνεργάτες τους επανίδρυσαν τη σπουδή της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και ανανέωσαν τη σπουδή της κλασικής πνευματικής κληρονομιάς. Αυτή η νέα πνευματική και ουμανιστική συνέδηση υποστηρίχτηκε ειδικά από τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο Β΄ Παλαιολόγο, ο οποίος πηγέρινε μεταξύ του 1282 και του 1328, είχε ευρεία κλασική παιδεία και συγκέντρωνε στην αυλή του λόγιους, όπως τους Θωμά Μάγιστρο (περ. 1270-περ. 1325), Νικηφόρο Γρηγορά (περ. 1290/1-1360), Νικηφόρο Χούμηνο (περ. 1250/5-1327) και Θεόδωρο Μετοχίτη (1260/1-1332). Αυτές οι προσωπικότητες αφοισάθηκαν με πάθος στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και συζητούσαν εκτενώς θέματα σχετικά με τη ρητορική ικανότητα και την αστρονομία. Ο Ανδρόνικος Β΄ Παλαιολόγος επέδειξε επίσης ιδιαίτερη φροντίδα για την Ορθοδοξία, η οποία προηγουμένως είχε απειληθεί λόγω των φιλενωτικών τάσεων του πατέρα του, Μιχαήλ Η΄ Παλαιολόγου. Επομένως, στη βασιλική αυλή του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου ξεκίνησε ένας δυναμικός πνευματικός προσανατολισμός, που συνδύαζε τη χριστιανική θεολογία με την κλασική φιλολογία και εκφράστηκε πιο έκδηλα μέσα από τις τοιχογραφίες και τις εικόνες.

Ο Μανουήλ Πανσέληνος θα μπορούσε να θεωρηθεί ο πιο σημαντικός ζωγράφος της παλαιολόγειας περιόδου και ένας από τους σημαντικότερους αγιογράφους στην ιστορία της βυζαντινής τέχνης γενικότερα. Στα τέλη του 13^{ου} και αρχές του 14^{ου} αιώνα στην επιρροή του σε άλλους αγιογράφους των εργαστηρίων της Θεσσαλονίκης φαίνεται να συνέβαλε σημαντικά στην ανάδυση της σχολής που σήμερα ονομάζουμε «Μακεδονική», η οποία επρέασε τις γενεές αγιογράφων, ακόμα και μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολεως το 1453. Γύρω στα 1290 ο Πανσέληνος αγιογράφησε στο Αγίον Όρος τον ναό του Πρωτάτου, στον οποίο οώζεται το σημαντικότερο σύνολο των τοιχογραφιών του. Το 1302/3 συμμετείχε επίσης, πιθανότατα ως κυρίως ζωγράφος, στη διακόσμηση του μικρού παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη (το παρεκκλήσι ουτό είναι προσκόλλημένο στην νοτιοανατολική πλευρά του

μεγάλου ναού του Αγίου Δημητρίου). Στον ίδιο όμως κύριος ζωγράφος, αποδίδονται και άλλες τοιχογραφίες, όπως αυτές στον εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής Βατοπαιδίου (1312), και ένα σπάραγμα τοιχογραφίας στη μονή της Μεγίστης Λαύρας. Τέσσερις φορπτές εικόνες επίσης θεωρούνται έργα του Μανουήλ Πανσέληνου και βρίσκονται στη μονή Μεγίστης Λαύρας και στη μονή Βατοπαιδίου. Αν και ζωγράφισε και φορπτές εικόνες, το ύφος του Πανσέληνου, με τις χαρακτηριστικές πλατιές αποδόσεις των μορφών διακρίνει, πρωτίστως, έναν επιδέξιο καλλιτέχνη της εποικίας ζωγραφικής.

Η μακρά προφορική παράδοση πληροφορεί για την καταγωγή του Μανουήλ Πανσέληνου από τη Θεσσαλονίκη, ενώ πρώτη γραπτή αναφορά στο όνομά του έγινε σε ένα κείμενο με επιγραφή Ερμηνεία της ζωγραφικής του τοίχου, που χρονολογείται στον 17^ο αι. Έπειτα, τον 18^ο αι. ο ιερομόναχος και ζωγράφος Διονύσιος από το Φουρνά των Αγράφων της Ευρυτανίας στο βιβλίο του Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης έκανε τη γραπτή αναφορά στον Πανσέληνο και τη σχετική προφορική παράδοση. Στο βιβλίο αυτό, που χρονολογείται στα 1729-1733, ο Διονύσιος αναφέρει για τον εαυτό του ότι τη ζωγραφική τέχνη έμαθε μιμούμενος «όντες ένα θεοσαλονίκης δίκην τοιχόντας λάμψαντα κύριο Μανουήλ τὸν Πανσέληνον ἀπό τε τὰς εἰκονισθεῖσας παρ' αὐτῷ ιέρας εἰκόνας τε καὶ περικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἀγιωνύμῳ Όρει του Ἀθω, ὅστις (ό Πανσέληνος) καὶ λάμπων ποτὲ εἰς τὸν ζωγραφικὴν ταύτην ἐπιστήμην ώσαν ἡ χρυσολαμπροκίνητος σελήνην ύπερεκότησε καὶ κατεκάλυψε μὲ τὴν θαυμαστὴν τέχνην του ὄλους τοὺς παλαιοὺς καὶ νέους ζωγράφους, ώς τὸν δείχνουσι σαφέστατα οἱ ἐν τοίχοις καὶ πίνακιν ύπ' αὐτῷ εἰκονισθεῖσαι εἰκόνες». Το γεγονός ότι ξέρουμε το όνομα και την καταγωγή του Μανουήλ Πανσέληνου είναι σημαντικό γιατί, κατά τα άλλα, γνωρίζουμε πολύ λίγα για τους καλλιτέρους αγιογράφους της παλαιολόγειας περιόδου. Για παράδειγμα, δεν ξέρουμε ποιοι ήταν οι ζωγράφοι που μεταξύ 1315 και 1320 διακόσμησαν με θαυμάσιες τοιχογραφίες το εσωτερικό του παρεκκλησίου της μονής της Χώρας στην Κωνσταντινούπολη. Τα ψηφιδωτά και οι τοιχογραφίες στην εκκλησία των

Αγίων Αποστόλων στη Θεοσαλονίκη, που οποία ιδρύθηκε από τον Πατριάρχη Νήφωνα Α' ανάμεσα στα 1310-1314, είναι της υψηλότερης τέχνης ενώ δεν υπάρχουν στοιχεία που να μας αποκαλύπτουν τους δημιουργούς αυτών (τα ψηφιδωτά δεν ολοκληρώθηκαν το 1314 λόγω της εκθρόνισης του Πατριάρχη Νήφωνα, ενώ οι τοιχογραφίες θα πρέπει να έχουν γίνει γύρω στα 1314 ή κάποια χρόνια ύστερα). Επίσης, για την ταυτόπτη των ζωγράφων, που διακόμισαν με εντυπωσιακές τοιχογραφίες τον μικρό ναό του Αγίου Νικολάου των Ορφανών στη Θεοσαλονίκη μεταξύ του 1310 και του 1320, υπάρχουν μόνον υποθέσεις. Σε άλλες σημαντικές εκκλησίες της Θεοσαλονίκης, όπως ο Άγιος Παντελεήμονας, ο Προφήτης Ηλίας και η Αγία Αικατερίνη, όπου αδιαμφισβίτητα εργάστηκαν οι καλύτεροι καλλιτέχνες, σωζονται μόνο λίγα αποσπάσματα τοιχογραφιών της παλαιολόγειας περιόδου, καθώς οι εκκλησίες αυτές υπέστησαν συστηματική καταστροφή κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας. Στον Άγιο Παντελεήμονα, ειδικότερα, τα αποσπάσματα των τοιχογραφιών είναι πολύ μικρά και ελάχιστα. Σε ορισμένους άλλους ναούς της ευρύτερης Μακεδονίας, όπου οι τοιχογραφίες είναι αξιόλογες αλλά όχι και οι αντιπροσωπευτικότερες της παλαιολόγειας περιόδου, επίσης δεν βρίσκουμε κάποια ξεκάθαρα στοιχεία για τους υπεύθυνους αγιογράφους, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στον ναό της παλαιάς μητροπόλεως Εδέσης, που αγιογραφήθηκε μεταξύ του 1375 και του 1389. Υπάρχουν βέβαια και άλλοι αξιοσημείωτοι ναοί στην ευρύτερη Βαλκανία, όπως ο ναός του Αγίου Αχιλλείου στο Αρίλιε της Σερβίας, όπου το 1296 εργάστηκαν τόσο οι σουδαίοι αλλά σε μας δυστυχώς ανώνυμοι Έλληνες ζωγράφοι (πιθανώς από τη Θεοσαλονίκη) όσο και οι συγκριτικά λιγότερο ικανοί συνεργάτες τους. Στην επιβλητική μονή Visoki Dečani, στο Κόσοβο και Μετόχια της Σερβίας, ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού ολοκληρώθηκε το 1348 και ο διάκοσμος του νάρθηκα το 1350. Παρότι στη μονή Visoki Dečani συνεργάστηκαν πολλοί αγιογράφοι ποικίλων ικανοτήτων, που προέρχονταν πιθανότατα από διάφορα μέρη, μόνον ένας άφος την υπογραφή του, «ο Σέργιος ο αμαρτωλός». Αν και υπάρχει τόσο μεγάλος αριθμός ανώνυμων ζωγράφων της παλαιολόγει-

ας περιόδου, βάσει των διασωθέντων στοιχείων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα τέλη του 13^{ου} και οι αρχές του 14^{ου} αι. είναι η περίοδος, που σημαδεύτηκε από τον Μανουήλ Πανσέλινο, τον Μιχαήλ Αστραπά και τον βοηθό του Ευτύχιο. Το ύφος αυτών των ζωγράφων είναι σύμφερα γενικά γνωστό ως «Μακεδονική σχολή». Ωστόσο, όπως υποστηρίζει και ο καθηγητής Ευθύμιος Τσιγαρίδας, χωρίς να υποβαθμίζεται ο ρόλος της Κωνσταντινούπολης, σωστότερο είναι να ονομάσουμε τη σχολή τους «σχολή της Θεοσαλονίκης», επειδή η Θεοσαλονίκη ήταν το κέντρο, στο οποίο διαμορφώθηκαν τόσο αυτοί όσο και οι άλλοι, ανώνυμοι, καλλιτέχνες της εποχής. Όπως θα δούμε μετά, την ίδια εποχή εργάστηκε και ένας άλλος εξίσου σπουδαίος αγιογράφος που μας άφησε το όνομά του, ο Γεώργιος Καλλιέργης. Οι προαναφερθέντες αγιογράφοι ολοκλήρωσαν τα καλύτερα από τα έργα τους μεταξύ του 1261 και του 1320/21 επί Βυζαντινού αυτοκράτορα Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου και, κυρίως, επί του υιού αυτού, αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β' Παλαιολόγου (1282-1328). Προκειμένου να αναδείξουμε τη βαθύτερη σημασία του έργου του Μανουήλ Πανσέλινου, στο παρόν λήμμα θα παρουσιάσουμε το έργο του μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο της ιστορίας της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής. Πρώτα θα σχολιάσουμε την προγενέστερη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση του Πανσέλινου και στη συνέχεια θα αναλύσουμε κάποιες τοιχογραφικές συνθέσεις αυτού στον ναό του Πρωτάτου. Στο τελευταίο μέρος του κειμένου θα αναφερθούμε σε ορισμένα σημαντικά τοιχογραφικά σύνολα καθώς και σε συγκεκριμένα έργα αγιογράφων της παλαιολόγειας εποχής που συγγενεύουν έκδηλα με το ύφος του Μανουήλ Πανσέλινου -πλην των σχετικών τοιχογραφιών της μεσαιωνικής πόλης του Μυστρά, στις οποίες αναφερθήκαμε σε

έχωριστό λήμμα, το οποίο συνδέεται άμεσα με το παρόν.

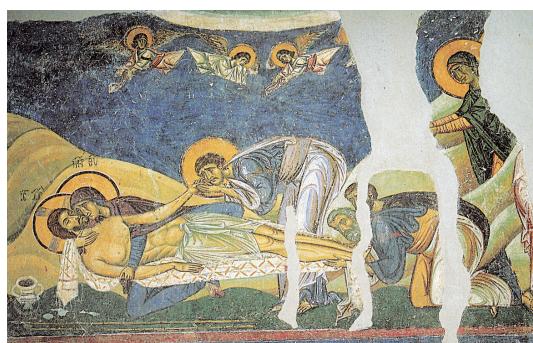
Στις αρχές του 13^{ου} αι., λόγω της λατινικής κατάκτησης, οι Έλληνες αγιογράφοι διασκορπίστηκαν στα ευρύτερα Βαλκάνια και σε άλλες περιοχές, μεταλαμπαδεύοντας το μπροπολιτικό ύφος

εξελίξεις. Στα τέλη του 13^{ου} αι., μετά την απελευθέρωση της Κωνσταντινούπολεως από τους Λατίνους, περιοικία βυζαντινή ζωγραφική είχε όλες τις κατάλληλες συνθήκες για να αναπτυχθεί ακόμα περισσότερο. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι πολύ πριν από τη λατινική κατάκτηση της Κωνσταντινούπολεως το 1204, το ζωγραφικό ύφος που διέκρινε τους ζωγράφους της πρωτεύουσας διαδιδόταν σταδιακά και σε άλλα μέρη της αυτοκρατορίας. Για παράδειγμα, στον μικρό ναό του Αγίου Παντελεήμονα στη Νέρεζι (σήμερα στη FYROM), κτισμένο το 1164 στην περίοδο της δυναστείας των Κομνηνών (1081-1185) σώζονται τοιχογραφίες, οι οποίες με την υψηλή τους ποιότητα ξεχωρίζουν από τις τοιχογραφίες της ίδιας περιόδου στην Ελλάδα και στα ευρύτερα Βαλκάνια -όπου είναι φανερές οι καλλιτεχνικές ιδιοσυγκρασίες τοπικού επιπέδου. Σημειώτεον, ορισμένες ομοιότητες με τις τοιχογραφίες του Αγίου Παντελεήμονα βρίσκουμε στα αποσπάσματα τοιχογραφιών της μονής Djurdjevi Stupovi (1168) στη Σερβία και εν μέρει στη μονή Bačko στη Βουλγαρία. Το ύφος του τοιχογραφικού διακόσμου στη μονή του Αγίου Παντελεήμονα, που χαρακτηρίζεται από την τολμηρή και καλλιτεχνικά επιδέξια αναζήτηση και από την έμφαση στο ουμανισμό των μορφών (εικ. 2), οδήγησε τους περισσότερους ερευνητές στο συμπέρασμα ότι οι εν λόγω αγιογράφοι είχαν μάθει την τέχνη τους στο μεγάλο κέντρο της τέχνης, την Κωνσταντινούπολη.

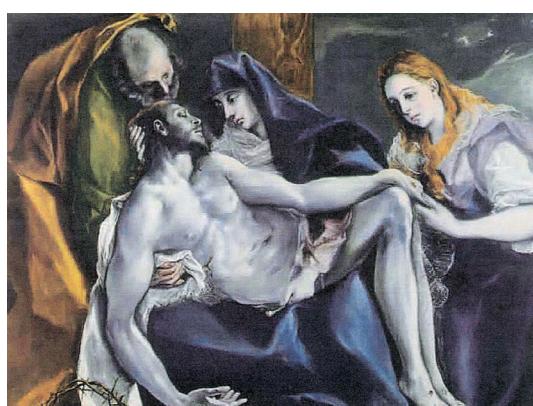
Στην τοιχογραφία που απεικονίζει τον Επιτάφιο Θρόνο στον Άγιο Παντελεήμονα (εικ. 2), η τραγικότητα του γεγονότος του θανάτου του Χριστού αποδίδεται αποτελεσματικά μέσα από το δυναμικό και αφηγηματικό σχέδιο της σύνθεσης. Το οριζόντιο ωάμα του Χριστού σαν να αιωρείται μόνο του, ενώ το κρατούν με τα χέρια τους η Παναγία στα αριστερά



Εικ. 1. Ο Επιτάφιος Θρόνος (με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία). Τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στη Νέρεζι (FYROM)



Εικ. 2. Ο Επιτάφιος Θρόνος (1164). Τοιχογραφία στον ναό του Αγίου Παντελεήμονα στη Νέρεζι, (FYROM)



Εικ. 3. Αποκαθήλωση (1592-1595). Πίνακας του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Λάδι σε καμβά, 1.20x1.45 μ. Comtesse de la Béraudiére, Παρίσι

της πρωτεύουσας πέρα από τα όρια της αυτοκρατορίας. Το έργο του Μανουήλ Πανσέλινου εμφανίζεται, όπως θα δούμε, προς τα τέλη του 13^{ου} αι., για να κορυφώσει μια μακραίωνη εξέλιξη αλλά και να επιρρεάσει τις μετέπειτα

και ένας από τους αποστόλους (ο Πέτρος;) στα δεξιά. Η καμπυλωτή γραμμή του λοφώδους τοπίου εναρμονίζεται με το περίγραμμα του σώματος του Χριστού και της Παναγίας, ενώ από πάνω ο βαθύς μπλε ουρανός σαν να ωθεί όλη τη σκηνή προς τα κάτω. Όπως δείχνει η εικόνα 1, ένα από τα πιο εντυπωσιακά στοιχεία της τοιχογραφίας αυτής είναι το γεγονός ότι η γραμμή του αριστερού χεριού του Χριστού φαίνεται να βρίσκεται στη συνέχεια της στη γραμμή της πλάτης του προσκυνούντος αγίου Ιωάννου και να καταλήγει ουσιαστικά στην περιοχή των πορτρέτων των δύο αποστόλων που



Εικ. 4. Απομίμωση της εντύπωσης της τεχνικής του ψηφιδωτού στη λεπτομέρεια του φόντου της τοιχογραφικής σύνθεσης της καθιστής Παναγίας στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

προσκυνούν τον Χριστό στα δεξιά. Η ίσια και σχεδόν οριζόντια απόδοση του υφάσματος κάτω από το νεκρό σώμα του Χριστού δημιουργεί την εντύπωση ότι το σώμα βρίσκεται επάνω σε κάποια οριζόντια επιφάνεια -επιτέχνασμα, με το οποίο ο ζωγράφος υπανίσσεται, με αφηγηματικό τρόπο, την ταφή που θα ακολουθήσει. Επίσης, η αυστηρά οριζόντια απόδοση του σώματος του Χριστού διευκολύνει τη λειτουργικότητα του αφηγήματος. Βάσει, δηλαδή, της οριζόντιας διάρθρωσης, αρχίζοντας από αριστερά προς τα δεξιά σαν σε κανονικό κείμενο, παρατηρεί κανείς πρώτα τη θρηνούσα Παναγία που κρατεί τον Χριστό, και μετά τον νεαρό άγιο Ιωάννη σε στάση προσκύνησης και ευλάβειας, φτάνοντας τελικά στις δύο μορφές αποστόλων που με λύπη κρατούν τα πόδια του Χριστού

στα δεξιά. Η γυναικεία μορφή στη δεξιά άκρη θα πρέπει να είναι της Μαρίας Μαγδαληνής. Όπως δείχνει η εικόνα 1, όλα τα πορτρέτα της σύνθεσης συνδέονται μεταξύ τους μέσα από το εύρυθμο γραμμικό σχέδιο, ενώ οι άγγελοι στο πάνω μέρος της σύνθεσης φαίνονται να κατεβαίνουν από τον ουρανό. Αν συγκρίνουμε αυτά τα χαρακτηριστικά της εν λόγω τοιχογραφίας με την απόδοση του Επιτάφιου Θρίνου της Αποκαθήλωσης του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου (Ελ Γκρέκο) στην εικόνα 3, διαπιστώνουμε την ανάλογη αφηγηματική διάθεση που ανά τους αιώνες διατηρήθηκε στην ελληνική ζωγραφική. Στο έργο του Γκρέκο παραπορύμε ότι το αριστερό χέρι, με το οποίο η Παναγία κρατεί το σώμα του Χριστού, διασταυρώνεται με το αριστερό χέρι του Χριστού με τον ίδιο τρόπο όπως στην τοιχογραφία που περιγράψαμε ήδη.

Περίπου 65 χρόνια μετά την αγιογράφηση στον Άγιο Παντελεήμονα ολοκληρώθηκαν οι τοιχογραφίες στον ναό της μονής Mileševa στη Σερβία. Οι θαυμάσιες αυτές τοιχογραφίες χρονολογούνται μεταξύ του 1222 και του 1228 και είναι έργο των Ελλήνων ζωγράφων, μαθητεύομενων δίχως αμφιβολία σε ένα από τα μεγάλα κέντρα της τότε βυζαντινής αυτοκρατορίας, δηλαδή την Κωνσταντινούπολη (που εκείνη την εποχή ήταν λατινοκρατούμενη περίπου είκοσι

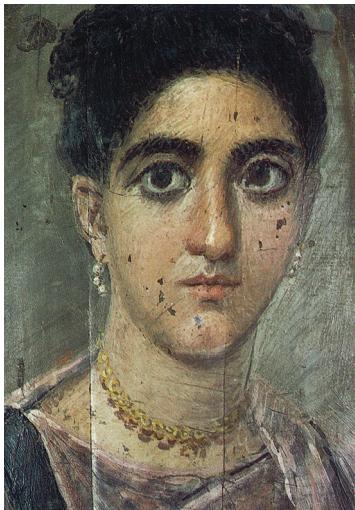


Εικ. 7. Πορτρέτο του Χριστού από το ψηφιδωτό της Δεήσεως στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινουπόλεως (τέλος 13ου αι.)

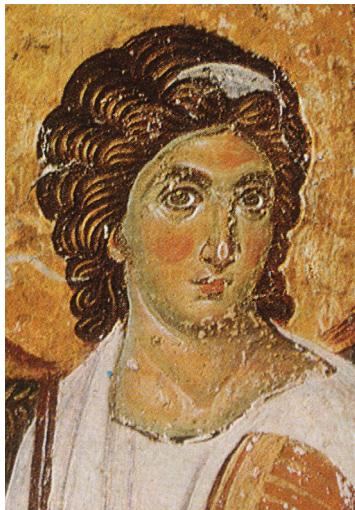
χρόνια), τη Νίκαια ή τη Θεσσαλονίκη. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν πιθανότατα και μάστορες της τεχνικής του ψηφιδωτού. Σε αυτό συνηγορεί και το γεγονός

ότι το κίτρινο-χρυσό φόντο, το οποίο εφαρμόστηκε στις τοιχογραφίες του ναού και σε μια σύνθεση πάνω από την είσοδο στον ναό από τον νάρθικα, οι καλλιτέχνες χάραξαν μικρούς κύβους ως απομίμωση της εντύπωσης της τεχνικής του ψηφιδωτού (εικ. 4), ενώ οι

με το πρόσωπο του Χριστού από το ψηφιδωτό της Δέσπος στην Αγία Σοφία της Κωνσταντινουπόλεως (εικ. 7), που χρονολογείται πιθανότατα στα τέλη του 13ου αι., διαπιστώνουμε αξιοσημείωτες ομοιότητες, όπως την έντονη, σοφή και πολυσθήματη έκφραση του βλέμματος



Εικ. 5. Πορτρέτο της γυναίκας, από την περιοχή του Φαγιούμ (περ. 117-138 μ.Χ.), πηγή: E. Doxiadis, Τα πορτρέτα του Φαγιούμ, Αθήνα: Αδάμ 1997



Εικ. 6. Ο Λευκός Άγγελος καθισμένος στον τάφο του Χριστού (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

τοιχογραφίες του ιερού και του νάρθικα έχουν μπλε φόντο χωρίς την απομίμωση του ψηφιδωτού. Όπως σημειώνει ο Vojislav Djurić, επειδή ήταν από τους καλύτερους τεχνίτες του ψηφιδωτού, οι εν λόγω καλλιτέχνες πραγματοποίουσαν



Εικ. 8. Ψηφιδωτό πορτρέτο νεαρής γυναίκας από την ελληνιστική πόλη Ζεύγμα στη σημερινή νοτιοανατολική Τουρκία. Το πορτρέτο, που πιθανώς ανάγεται στη ρωμαϊκή εποχή, είναι πλέον γνωστό ως πορτρέτο «νεαρής τοιγγάνας», ενώ οι ερευνητές το σχετίζουν με τη θεά Ταΐα. Zeugma Mosaic Museum, Τουρκία

και, στην απόδοση του πορτρέτου, τα λεπτά περάσματα από μια χρωματική απόχρωση στην άλλη. Από καλλιτεχνική άποψη και τα δύο πορτρέτα αυτά ανιχνεύουν τις ρίζες τους τόσο στα νεκρικά πορτρέτα του Φαγιούμ -που ήδη έχουμε αναφέρει (εικ. 5)- όσο και στα ψηφιδωτά πορτρέτα της ελληνιστικής και ρωμαϊκής περιόδου, όπως είναι το πλέον περίφημο γυναικείο πορτρέτο πιθανότατα της θεάς Γαίας (εικ. 8), γνωστότερο όμως ως πορτρέτο της «νεαρής τοιγγάνας», που βρέθηκε στην ελληνιστική πόλη Ζεύγμα στη σημερινή νοτιοανατολική Τουρκία.

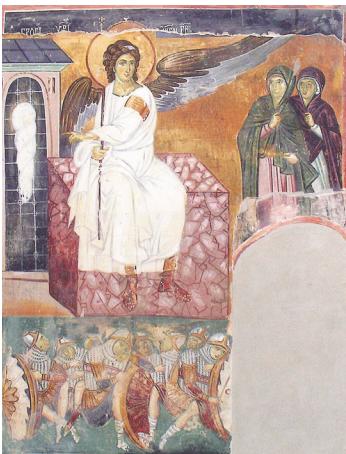
Ο ερχομός των Ελλήνων αγιογράφων στη Σερβία για την αγιογράφηση της μονής Mileševa οφείλεται όχι απλώς στις τότε συχνές μεταναστεύσεις των Βυζαντινών καλλιτεχνών, αλλά και στις καλές σχέσεις ανάμεσα στους ευγενείς Βυζαντινούς και στον μέλλοντα τότε



Εικ. 9. Καθιστή Παναγία (του Εναγγελισμού) στη μονή Mileševa στη Σερβία, τοιχογραφία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijiske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

βασιλέα της Σερβίας Vladislav. Στις τοιχογραφίες διακρίνουμε τρεις προσεγγίσεις που πιθανότατα ανήκουν σε τρεις αγιογράφους. Άλλωστε, κοντά στη μορφή του Αγίου Δημητρίου, τον διάκοσμο υπέργραψαν τρεις αγιογράφοι: ο Δημήτριος, ο Γεώργιος και ο Θεόδωρος. Οι μορφές που απέδωσαν οι καλλιτέχνες αυτοί χαρακτηρίζονται από τον κλασικισμό τους και από την ελληνιστική τους αύρα.

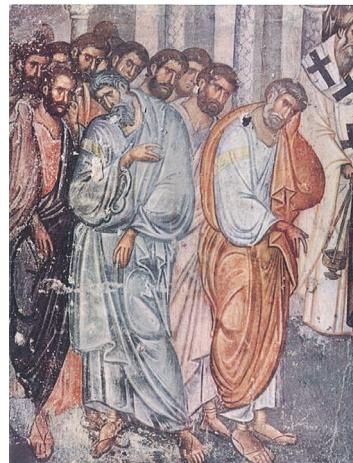
Βλέποντας την απόδοση του περίφημου Λευκού Αγγέλου, διαπιστώνει κανείς την έκδηλη σχέση με κλασικά αγάλματα των καθιστών θεοτήτων ή φιλοσόφων (εικ. 10). Με το αριστερό του χέρι ο Άγγελος δείχνει τον άδειο τάφο του Χριστού, ενώ το αριστερό φτερό του, αν και ακολουθεί τον ίδιο άξονα, απλώνεται προς την αντίθετη κατεύθυνση και αποτελεί τη συνέχεια αυτής της ενιαίας κίνησης. Δηλαδή, το αριστερό χέρι που δείχνει, επικαλύπτει το μπούστο του Αγγέλου, ενώ το αριστερό φτερό ανοίγει προς την κατεύθυνση των φοβισμένων μυροφόρων γυναικών,



Εικ. 10. Ο Λευκός Άγγελος καθισμένος στον τάφο του Χριστού, τοιχογραφία στη μονή Mileševa στη Σερβία (1222-1228), πηγή: V. Djurić, Vizantijiske Freske u Jugoslaviji, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975

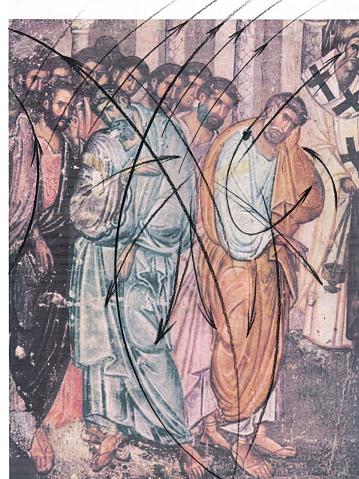
στρατιώτες απεικονίζονται κάτω από τη φιγούρα του Αγγέλου και χώρια από την κύρια σύνθεση.

Σπουδείο που ακολούθησε την απελευθέρωση της Κωνσταντινουπόλεως



Εικ. 13. Οι μορφές των Αποστόλων στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)

ιμού έργο του Μανουήλ Πανσέληνου (Κόρδης, 2010). Όπως και στη μονή Mileševa έτσι και στη μονή Sopoćani στο κίτρινο-χρυσό φόντο οι καλλιτέχνες, που πρέπει να ήταν και μάστο-



Εικ. 14. Οι μορφές των Αποστόλων στη σύνθεση της Κοίμησης της Θεοτόκου (λεπτομέρεια με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)

από τους σταυροφόρους (1261), το ανανεωμένο ενδιαφέρον για την αρχαιοελληνική και την ελληνιστική καλλιτεχνική κληρονομιά είχε ως αποτέλεσμα την αρμονικότερη και πιο μελετημένη από-

δοση της ανθρώπινης φόρμας, καθώς και τις ιδιαίτερα ελαφρές χρωματικές μεταβάσεις. Τα ρούχα ζωγραφίζονται με περισσότερη χάρη. Στα αρχιτεκτονικά στοιχεία, στο φόντο, δόθηκε περισσότερη προσοχή από ότι στις προηγούμενες περιόδους, και η απόδοση του τοπίου απέκτησε περισσότερη φαντασία. Οι τοιχογραφίες της μονής Sopoćani στη Σερβία, που χρονολογούνται στα 1265, αποτελούν το κυριότερο παράδειγμα των απαρχών αυτής της καινούριας εξέλιξης. Στην ίδια περίου περίοδο και καπηγορία με αυτές εντάσσονται και οι τοιχογραφίες της Αγίας Σοφίας Τραπεζούντος και τα ελάχιστα λείψανα τοιχογραφιών στο παρεκκλήσι του Πύργου της Μεταμορφώσεως της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος.

Έχει επωθεί ευστόχως ότι οι τοιχογραφίες στη μονή Sopoćani ίσως να είναι πρώ-



Εικ. 11. Η Μετάλψη των Αποστόλων (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στο ιερό του ναού της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)



Εικ. 12. Η Μετάλψη των Αποστόλων (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στο ιερό του ναού της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)

Για παράδειγμα, σε σύγκριση με τη φιγούρα του Λευκού Αγγέλου (εικ. 10) ή σε σύγκριση με την καθιστά Παναγία στην Mileševa (εικ. 9), που ζωγραφίστηκαν ανάμεσα στα 1222 και 1228, οι όρθιες μορφές των απόστολών στην αψίδα της μονής Sopoćani (εικ. 11 και 12), όπως και οι μορφές στη σύνθεση της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 13), παρουσιάζουν έναν κλασικισμό ακόμα πιο έκδηλο. Όπως δείχνει η εικόνα 14, ο κλασικισμός της απόδοσης συνοδεύεται με ρυθμική και ισορροπημένη, συμμετρική κίνηση της μορφής. Στη δεδομένη περίπτωση, τη συμμετρικότητα της κίνησης επιτυγχάνεται ο ζωγράφος κάνοντας τη μορφή στα αριστερά να αντανακλά τη σάσιο και την κίνηση της μορφής στα δεξιά. Οι διαφορές στις θέσεις των χεριών και ποδιών συμβάλλουν στη διάσπαση της μονοτονίας - η οποία θα υπήρχε σε περίπτωση απόλυτης συμμετρίας - και έτοιμη επιτυγχάνεται ένα δυναμικό σχέδιο που κρατά την προσοσκή του θεατή. Όπως δείχνει η εικόνα 14, το κεφάλι του απόστολου στα δεξιά κλίνει προς τα δεξιά και βρίσκεται σε παράλληλη κίνηση με τα κεφάλια των απόστολών που βρίσκονται πίσω, ενώ το κεφάλι του απόστολου στα αριστερά κλίνει προς την αντίθετη κατεύθυνση, αποφεύγοντας ομοίως τη μονοτονία. Η σάσιο contrapposto της φιγούρας στα αριστερά εμπνέεται από κλασικά ελληνικά αγάλματα. Το σχέδιο της φιγούρας στην αψίδα της μονής Sopoćani στην Mileševa (εικ. 14) επιδιώκει να αποδείξει την ύπαρξη δομικών ρυθμικών ρευμάτων στη σύνθεση και να εξηγήσει πώς οι επιμέρους κινήσεις των μορφών εντάσσονται αλλά και ορίζονται από αυτά τα vontà ρεύματα του σχεδίου, τα οποία αναλογούν στις ιδιότητες του ρυθμού στη μουσική. Δηλαδή, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί τη γραμμή ως μέσο με το οποίο ορίζεται ο ρυθμός, ενώ το χρωματικό ούστημα

ως μέσο για την απόδοση της αρμονίας. Αυτό διαπιστώνεται όχι μόνο στην απομονωμένη λεπτομέρεια, αλλά και σε ολόκληρη τη σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Όπως δείχνει η εικόνα 16,



Εικ. 15. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (με ενδεικτικό σχέδιο απάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)



Εικ. 16. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, τοιχογραφία στον ναό της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)



Εικ. 17. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (με ενδεικτικό σχέδιο απάνω στη φωτογραφία), τοιχογραφία στον ναό της μονής Sopoćani στη Σερβία (1265)

η φιγούρα του Χριστού που κρατά την ψυχή της Θεοτόκου είναι ο κεντρικός άξονας της σύνθεσης. Όλη η σύνθεση διαπλατύνεται σχεδόν συμμετρικά από αυτόν τον άξονα, σαν απόχος μιας καμπάνας, προς τα αριστερά και δεξιά. Τα δύο σχέδια που κάναμε πάνω στη φωτογραφία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 15 και 17) δείχνουν ότι π

ούνολη σύνθεση εμπεριέχει τόσο την κυκλική κίνηση προς τα έξω όσο και την κυκλική κίνηση προς τα μέσα, φανόμενο το οποίο δημιουργεί την εντύπωση απόκοσμης ατμόσφαιρας, που

θυμίζει αφρορημένους πίνακες κορυφαίων μοντερνιστών ζωγράφων του 20^{ου} αι., όπως αυτούς του Vasily Kandinsky. Όλα τα προαναφερθέντα χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών της μονής Sopoćani μάς πληροφορούν ότι η έμφαση στη γραμμικότητα, η οποία επικρατούσε στην κομνήνεια εποχή (λ.χ. Ο Επιτάφιος Θρύλος στον Άγιο Παντελέμονα στο Νέρεζ), και η συνεχίζομενη τάση προς την απόδοση κλασικών μορφών στις αρχές του 13^{ου} αι. (Mileševa) είναι στοιχεία, τα οποία στην πρώιμη παλαιολόγεια περίοδο (1261-1290) αποτελούσαν την ουσιαστική βάση για την καινούρια εξέλιξη που οδήγησε σε μια αρκετά έκδηλα αφηγηματική ζωγραφική. Επίσης, στις τοιχογραφίες της μονής Sopoćani συνδυάζεται ένα είδος ρεαλισμού με μια τάση προς την αφάρεση περισσότερο μελετημένη και ελεγχόμενη σε σχέση με προγούμενες περιόδους.

Η αντίστροφη ή μπρεαλιστική προοπτική, στις προηγούμενες περιόδους της βυζαντινής ζωγραφικής, αποδιδόταν κυρίως με απεικόνιση των μορφών του βάθους σε ίδιο ή σε δυσανάλογο μέγεθος με αυτές του πρώτου πλάνου. Στην παλαιολόγεια περίοδο η αντίστροφη προοπτική αποδίδεται πιο ξεκάθαρα μέσα από το σχέδιο των αρχιτεκτονημάτων του βάθους. Βλέπουμε ότι τα κτήρια και άλλα γεωμετρικά

αντικείμενα παρουσιάζουν μια σκόπιμη «αντικανονικότητα», ενώ ουσιαστικά ορίζονται από ιδιαίτερους κανόνες, κατά τους οποίους οι γραμμές των κτηρίων δεν συναντιούνται στο βάθος - όπως συμβαίνει στη φυσιοκρατική προοπτική αλλά διευρύνονται προς αυτό. Η έμφαση στην αφηγηματικότητα είναι προφανής, καθώς σε αντίθεση με τη ζωγραφική της

κομνήνειας περιόδου, ανάμεσα στις συνθέσεις της ζωγραφικής της παλαιολόγειας περιόδου δεν συνθίζονται οι διαχωριστικές ζώνες. Οι συνθέσεις της δεύτερης φάσης της παλαιολόγειας



Εικ. 18. Οι σκηνές της Αποκαθήλωσης και του Επιτάφιου Θρύλου μαζί σε ενιαία σύνθεση στον νάρθηκα του ναού της μονής Βατοπαΐδιου στο Άγιον Όρος, τοιχογραφία (1312)

ζωγραφικής (1290-1321) αποδίδονται διαδοχικά μέσα από μια συνεχίζομενη ζωγραφική αφήγηση. Για παράδειγμα, η εικόνα 18 δείχνει την τοιχογραφία του εξωνάρθηκα της μονής Βατοπαΐδιου, όπου το θέμα της Αποκαθήλωσης και το θέμα του Επιτάφιου Θρύλου εντάσσονται σε μια συνεχίζομενη αφηγηματική σύνθεση. Άρα, στη σύνθεση αυτή βλέπουμε να επαναλαμβάνονται οι μορφές



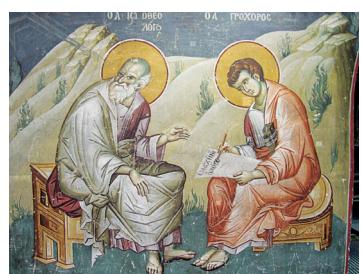
Εικ. 19. Η Σταύρωση (λεπτομέρεια), τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους (φωτο: Ούρεσης Τοντόφοριτς, 2007)

του Χριστού και της Παναγίας σε δύο διαδοχικά θέματα αντίστοιχα. Στην τοιχογραφία της Σταύρωσης στο Πρωτάτο, το κεφάλι του Χριστού αποδίδεται με έντονη κλίση προς τη δεξιά πλευρά του (εικ. 19). Το αποτέλεσμα είναι ότι το περίγραμμα του προσώπου του Χριστού εναρμονίζεται με τα κάτω περιγράμματα του στήθους, με τρόπο

που η άνω οριζόντια γραμμή των χειρών να τοποθετείται στον ίδιο άξονα με αυτόν του προσώπου. Το έντονα κεκλιμένο πρόσωπο στην περιοχή του στίθισης υπαινίσσεται μια βύθιση σε απρόσιτο μυστήριο.

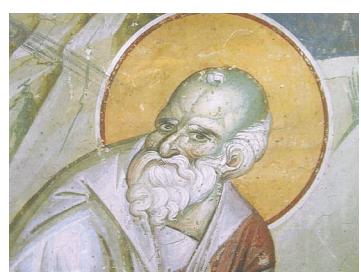


Εικ. 20. Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο, τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους, με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία (φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007)



Εικ. 21. Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο, τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους (φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007)

Στην εικόνα 21 βλέπουμε την αξιοσημείωτη τοιχογραφία που απεικονίζει τον ευαγγελιστή Ιωάννην να υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο. Ο Ιωάννης



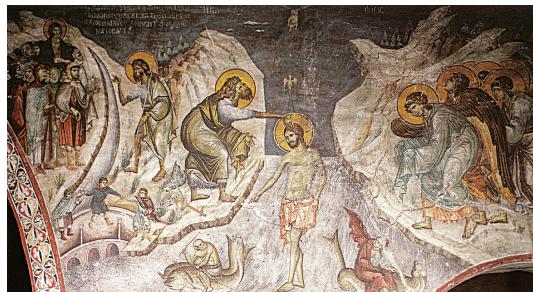
Εικ. 22. Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, λεπτομέρεια της τοιχογραφίας Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο, στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους (φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007)

κάθεται στα αριστερά ενώ ο Πρόχορος στα δεξιά, έτσι ώστε να κυριαρχεί στη σύνθεση μια γενικότερη συμμετρία. Από την άνω αριστερά γνωνία της σύνθεσης το θείο φως εκπέμπει τις ακτίνες του

προς το κεφάλι του Ιωάννην, ενώ αυτός ανταποκρίνεται με το γυρισμένο κεφάλι προς τον θεατή. Με αυτόν τον τρόπο η μορφή του Ιωάννην συνδέει το θείο φως με τα λόγια του Ευαγγελίου, τα οποία, με τη χειρονομία του αριστερού χειρού του, υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο. Ο Πρόχορος ανταποκρίνεται και γράφει τα λόγια: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος...». Πιο συγκεκριμένα, το δεξιό χέρι του Προχόρου γράφει το δεύτερο όμικρον της λέξης «λόγος», δημιουργώντας έτσι την αίσθηση ότι ο θεατής μετέχει στο γίγνεσθαι του απεικονιζόμενου θέματος. Το αφηγηματικό ύφος του θέματος ενισχύεται με τη κατεύθυνση των απεικονιζόμενων λόφων του τοπίου από αριστερά προς τα δεξιά. Όπως δείχνει η εικόνα 20 η κατεύθυνση αυτή βοηθάει τον θεατή στη σωστή ανάγνωση του θέματος,

αρχίζοντας από το θείο φως άνω αριστερά, περνώντας από την έκφραση και χειρονομία του Ιωάννου και φτάνοντας στα λόγια του Ευαγγελίου που γράφει ο Πρόχορος. Παρομοίως με την παράσταση αυτή, σε κάθε μία από τις συνθέσεις του Μανουήλ Πανσέληνου, όπως στη βυζαντινή ζωγραφική παράδοση γενικότερα, το κεντρικό σημείο αναφοράς είναι ο ίδιος ο θεατής. Στις σκηνές της Βάπτισης και της Ανάστασης τη βασική δομή της σύνθεσης, όπως δείχνουν οι εικόνες 24 και 28, παρομοιάζει με το γράμμα X, κάτιο το οποίο ενισχύει τη μετωπικότητα όλου του θέματος και τη σχέση του με τον θεατή.

Ως γνωστόν, η τεχνική «έφ' ύγροῖς» της εντοίχιας βυζαντινής ζωγραφικής προϋποθέτει τον σχετικά γρήγορο ρυθμό εργασίας, επειδή ο αγιογράφος ζωγραφίζει σε φρεσκοσιοβαντισμένο τοίχο και πρέπει να ολοκληρώσει την κάθε διαδοχική επιφάνεια πριν στεγνώσει. Έτσι το ύφος της βυζαντινής ζωγραφικής χαρακτηρίζεται για τη φρεσκάδα και την αμεσότητα της νερομπογιάς. Συνάμα, οι καλύτερες βυζαντινές τοιχογραφίες, επειδή πρόκειται για συνθέσεις που είναι πολύ προσεκτικά μελετημένες πριν αποδοθούν στον τοίχο, είναι χαρακτηριστικές για την ευκρίνεια των μορφών και για τις



Εικ. 23. Η Βάπτιση, τοιχογραφία στο ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους, πηγή: N.E. Tsigaridas, Manuel Panselinos, From the Holy Church of Protaton, Agioritiki Hestia 2003



Εικ. 24. Η Βάπτιση, τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους, με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία, πηγή: N.E. Tsigaridas, Manuel Panselinos, From the Holy Church of Protaton, Agioritiki Hestia 2003

γραφικές λεπτομέρειες. Ο όγκος, που θυμίζει τα κλασικά αγάλματα και γενικότερα ο κλασικισμός των μορφών του Μανουήλ Πανσέληνου, είναι ιδιαίτερα εμφανής στην απόδοση της πτυχολογίας των ενδυμάτων. Δηλαδή, η πτυχολογία συμβάλλει όχι μόνο στην απόδοση του σχήματος των σωμάτων, αλλά επίσης και στην απόδοση της ίδιας της κίνησης αυτών -κάτιο το οποίο χαρακτηρίζει και τα κλασικά αρχαιοελληνικά αγάλματα. Μέσα από τη ζωγραφική του ο Πανσέληνος σαν να δημιουργεί ένα καινούριο είδος της γλυπτικής, δηλαδή της πλαστικότητας, αποδίδοντας τα χέρια, τα πόδια και γενικότερα τα σώματα σχεδόν σαν ευέλικτους κυλίνδρους, ενώ μέσω του προσεκτικού φωτισμού δίνει έμφαση σε ορισμένα σημεία του σώματος, ανάλογα με την κίνηση του. Όπως και οι άλλοι Βυζαντινοί αγιογράφοι, όμως με μια ιδιαίτερη αίσθηση για τη χρωματική αρμονία, ο Πανσέληνος αποδίδει το κάθε ρούχο με τρεις ή περισσότερους χρωματικούς τόνους. Ο προπλασμός των περιοχών του σώματος, δηλαδή το πρώτο στρώμα των περιοχών του σαρκώματος, είναι πρασινωπός. Αρχίζοντας από αυτόν τον πρασινωπό και πιο σκούρο προπλασμό, το κάθε επόμενο στρώμα του χρώματος είναι πιο

θερμό και πιο φωτεινό από το προηγούμενο και συνδυάζει επίσης τις γάνες κοκκινωπές αποχρώσεις, καταλήγοντας έτσι στους σχεδόν λευκούς φωτισμούς ή στα λεγόμενα ψηφίθια που είναι οι τελικές, σχεδόν λευκές γραμμές που παίρνουν ύφος καλλιγραφικό (εικ. 22).

Ένα από τα σημαντικότερα τοιχογραφικά σύνολα της ζωγραφικής της παλαιολόγειας περιόδου αποτελεί ο διάκοσμος στο παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου, που εφάπτεται στη νοτιοανατολική πλευρά του μεγάλου ναού του Αγίου Δημητρίου στην Θεσσαλονίκη. Λόγω της πρωιμότητάς του ο διάκοσμος αυτός είναι πολύ σημαντικός για τη μελέτη της πρώτης φάσης της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Οι εν λόγω τοιχογραφίες, στις οποίες διακρίνεται συνεργασία περισσότερων αγιογράφων, είναι πιθανότατα

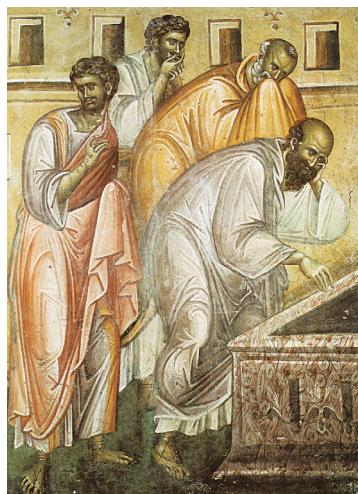


Εικ. 25. Η Κοίμηση της Θεοτόκου (λεπτομέρεια), τοιχογραφία (1294/95), έργο των αγιογράφων Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιου στον ναό της Περιβλέποντος στην Αχρίδα (FYROM), πηγή: M. Καμπούρη-Βαμβούκου - Θ. Παπαζώτος, Η Παλαιολόγεια Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη, Αθήνα: Εξάντας 2003

1302/3. Οι χορηγοί της αγιογράφησης είναι προσωπικότητες της αυλής του Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου, ο Μιχαήλ Δούκας Γλαβάς Ταρχανιώτης και η

σύζυγός του Μαρία Δούκαινα Κομνηνή Παλαιολογίνα Βράναινα, που επίσης ανακαίνισαν τη μονή Παμμακαρίστου στην Κωνσταντινούπολη.

Αφού το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου είναι ουσιαστικά ένα μικρογραφικό αντίγραφο τρίκλιτης βασιλικής, οι αγιογράφοι αναγκαστικά περιορίστηκαν



Εικ. 26. Λεπτομέρεια της τοιχογραφίας της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο μικρό παρεκκλήσι των Αγίων Ιωακείμ και Άννης της μονής Studenica στη Σερβία (1313/14), πηγή: M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινές τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική 1994

σε μια μικρογραφική απόδοση των συνθέσεων. Όμως οι μορφές που ζωγράφισαν, παρ' όλη τη μικρή κλίμακα, δίνουν την εντύπωση του μνημειακού. Στις μορφές των αποστόλων δόθηκε κάποια έμφαση στη δυναμική κίνηση και στις πτυχές των υφασμάτων, ενώ κάποια από τα πορτρέτα θυμίζουν τα πορτρέτα στις τοιχογραφίες της μονής Sopočani στη Σερβία.

Στην παλαιολόγεια περίοδο, ανάμεσα στους καλαίσθητους χορηγούς των διακοσμητικών έργων άρχισε να αυξάνεται το ενδιαφέρον για την ιδιαιτερότητα του ταλέντου του κάθε ζωγράφου. Έτσι, κάποιοι από τους αγιογράφους άρχισαν να υπογράφουν τη δουλειά τους, κάτι το οποίο δεν συντιθίζοταν στις προπογούμενες περιόδους. Χάρη σε αυτή την καινούρια πράξη, γνωρίζουμε ότι ο ζωγράφος από τη Θεοσαλονίκη Μιχαήλ Αστραπάς και ο βοηθός του Ευτύχιος ζωγράφισαν στον ναό της Περιβλέπτου της Αχρίδας στα Σκόπια (FYROM) το 1294/5. Όπως φαίνεται στη σκηνή της Κοιμήσεως της Θεοτόκου (εικ. 25), σε γενικές γραμμές ο Μιχαήλ και ο Ευτύχιος ακολουθούσαν τις ίδιες αισθητι-

κές αρχές με αυτές που χαρακτηρίζουν τις τοιχογραφίες της μονής Sopočani. Πιο συγκεκριμένα, παραπρούμε την αυστηρή έμφαση σε γενικά συμμετρία της σύνθεσης, τον κλασικισμό των μορφών και μια λεπτότητα στις χρωματικές μεταβάσεις. Ο διάκοσμος της Περιβλέπτου αποτελεί μια μεταβατική φάση του σύνολου έργου του Μιχαήλ Αστραπά και του Ευτύχιου. Το έργο τους κορυφώνεται στη δύο πρώτες δεκαετίες του 14^{ου} αι. (εικ. 26) και το ύφος τους, στις καλύτερές του εκφάνσεις, πλούσιάζει



Εικ. 27. Η Ανάσταση, τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους, πηγή: N.E. Tsigaridas, Manuel Panselinos, From the Holy Church of Protaton, Agioritiki Hestia 2003



Εικ. 28. Η Ανάσταση, τοιχογραφία στον ναό του Πρωτάτου του Αγίου Όρους με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία, πηγή: N.E. Tsigaridas, Manuel Panselinos, From the Holy Church of Protaton, Agioritiki Hestia 2003

και ισοβαθμίζεται με τις τοιχογραφίες του Μιχαήλ Πανσέλπνου στον ναό του Πρωτάτου. Ακόμα και στη μεταβατική φάση της Περιβλέπτου, παραπρούμε, στην απόδοση της σκηνής της Πάλης του Ιακώβου με τον Άγγελο (εικ. 29), όπου το ύφος τους θυμίζει οριομένες τάσεις της μοντέρνας ζωγραφικής, όπως είναι ο κυβισμός. Το σχέδιο που κάναμε (εικ. 30) αποσκοπεί να δείξει όχι μόνο τις συγγένειες με τη μοντέρνα ζωγραφική, αλλά και τη δυναμική αλληλεξάρτηση των μορφών στη σκηνή της Πάλης του Ιακώβου με τον Άγγελο. Στο ίδιο σχέδιο βλέπουμε ότι ο Μιχαήλ και ο Ευτύχιος, μέσα από την δύνη υπάρχουσα

τάση προς την αφαίρεση στη βυζαντινή ζωγραφική, κατάφεραν να αναβιώσουν εκ νέου την αίσθηση της αρμονίας και της ενότητας της σύνθεσης.

Υπό την αιγίδα του Σέρβου βασιλιά Μιλούτιν (1282-1321), ο Μιχαήλ Αστραπάς και ο βοηθός του Ευτύχιος διακόσμησαν τους εξής ναούς στην μεσαιωνική Σερβία: τον ναό της Περιβλέπτου (ή Άγιος Κλήμης) Αχρί-



Εικ. 29. Λεπτομέρεια τοιχογραφίας που δείχνει την Πάλη του Ιακώβου με τον Άγγελο (1294/95), έργο των αγιογράφων Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιου στον ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (FYROM), πηγή: M. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Βυζαντινές τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική 1994

Πεκίου στο Κόσσοβο και Μετόχια· δεν υπάρχουν όμως ξεκάθαρες αποδείξεις για την υπόθεση αυτή. Στην παλαιότερη έρευνα είχε διατυπωθεί η άποψη ότι η ζωγραφική στους προαναφερθέντες σερβικούς ναούς (όπως και στον ναό του Σωτήρος Ζιέα, 1307-1315) αποτελεί μια ιδιαίτερη σχολή, τη λεγόμενη «Σχολή Μιλούτιν» στην οποία εντάσσεται και το Άγιον Όρος. Η ονομασία αυτή, όμως, δεν φαίνεται να βοηθάει σε επιστημονικά συμπεράσματα περί του εν λόγω ζωγραφικού ύφους, για το οποίο



Εικ. 31. Ο Χριστός Παντοκράτωρ, τοιχογραφία (1321) στον τρούλο του ναού της μονής Gračanica στη Σερβία (Κόσσοβο και Μετόχια)

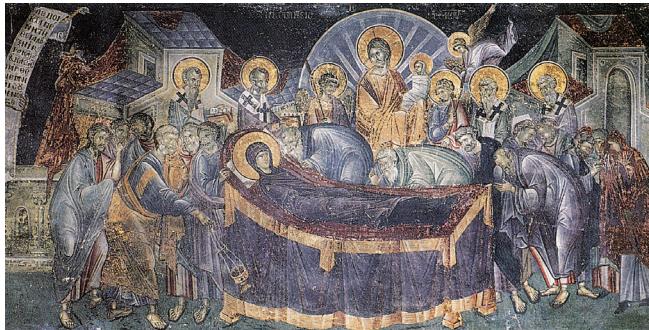


Εικ. 30. Ενδεικτικό σχέδιο βασισμένο στη τοιχογραφία των αγιογράφων Μιχαήλ Αστραπά και Ευτύχιου στον ναό της Περιβλέπτου στην Αχρίδα (FYROM)

δεν έχουμε αποδείξεις ότι επηρεάστηκε σε πρακτικό επίπεδο από τον μεγάλο χορηγό, τον φιλότεχνο Σέρβο βασιλιά Μιλούτιν. Δεδομένου ότι το 1299 είχε νυμφευτεί τη Βυζαντινή πριγκίπισσα Σιμωνίδα, κόρη του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Β' Παλαιολόγου, ο Μιλούτιν διαπρούσε ιδιαίτερη επαφή με την αυλή του Βυζαντίου αυτοκράτορα και έτοι μπόρεσε να φέρει τους καλύτερους αγιογράφους της εποχής να εργαστούν στους ναούς της μεσαιωνικής Σερβίας. Στο μικρό παρεκκλήσι των Αγίων Ιωακείμ και Άννης της μονής Studenica, το έργο του Μιχαήλ και του Ευτύχιου διακρίνεται με τις μνημειακές μορφές παρ' όλη τη μικρή κλίμακα -και σε αυτό θυμίζει αρκετά το ύφος της ζωγραφικής στο μικρό παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου στη Θεσσαλονίκη. Δεδομένου ότι ο Μιχαήλ Αστραπάς κατάγεται από τη Θεσσαλονίκη, όπως και ο Μανουήλ Πανσέλπνος, είναι πολύ πιθανόν ο Μιχαήλ και ο βοηθός του Ευτύχιος να είχαν την ευκαιρία να γνωρίσουν τον Πανσέλπνο, να επισκεφθούν το παρεκκλήσι του Αγίου Ευθυμίου και να εκτιμήσουν τη μικρογραφική απόδοση των μορφών, που συνάμα χαρακτηρίζονται από τη μνημειακή τους ύφος.

Ο διάκοσμος του ναού της Μονής Gračanica αποτελεί το πιο ώριμό έργο, στο οποίο εργάστηκαν ο Μιχαήλ Αστραπάς και ο Ευτύχιος με τους συνεργάτες και βοηθούς τους. Ο επιβλητικός Χριστός Παντοκράτωρ στον τρούλο του εν λόγω ναού θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιπροσωπευτικότερος όλης της ύστερης βυζαντινής

περιόδου (εικ. 31), ενώ αρκετές άλλες μορφές και πορτρέτα του ίδιου διακόσμου είναι επίσης εξέχουσας σημασίας. Το 1315 ο ζωγράφος Γεώργιος Καλλιέργης ολοκλήρωσε την αγιογράφηση του καθολικού της μονής του Σωτήρος Χριστού στη Βέροια (εικ. 32). Τον ίδιος να έκανε και τον διάκοσμο στον ναό του Αγίου Βλασίου επίσης στη Βέροια. Στο καθολικό της μονής του Σωτήρος Χριστού υπέγραψε το έργο του προσθέ-



Εικ. 32. Η Κοίμηση της Θεοτόκου, τοιχογραφία (1315) στον ναό του Σωτήρος Χριστού στη Βέροια, έργο του βυζαντινού αγιογράφου Γεώργιου Καλλιέργη, πηγή: Μ. Καμπούρη-Βαμβούκον - Θ. Παπαζώτος, Η Παλαιολόγεια Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη, Αθήνα: Εξάντας 2003

ότι σχετίζονται στενά με τα αγιογραφικά εργαστήρια της Θεσσαλονίκης. Οι περίφημες τοιχογραφίες στο μικρό παρεκκλήσι της μονής της Ξώρας στην Κωνσταντινούπολη έγιναν από σπουδαιότατους αγιογράφους, για τους οποίους δεν έχουμε κάποια πληροφορία και χρονολογούνται μεταξύ του 1315 και του 1320. Οι συνθέσεις αυτές συνιστούν, από καλλιτεχνική άποψη, ίσως το πιο εντυπωσιακό διακοσμητι-



Εικ. 33. Η Ανάσταση, τοιχογραφία στην κόγχη της αψίδας του παρεκκλησίου της Μονής της Ξώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320), φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς 2010



Εικ. 34. Ο Άγγελος της Ογδόνης Ήμέρας, λεπτομέρεια της τοιχογραφίας της Δευτέρας Παρουσίας στο παρεκκλήσι της Μονής της Ξώρας στην Κωνσταντινούπολη (1315-1320), πηγή: Ούρεσης Τοντόροβιτς 2010

τοντας τα λόγια: «όλης Θεπαλίας άριστος ζωγράφος». Το έργο του εντάσσεται στα κορυφαία επιτεύγματα της παλαιολόγειας ζωγραφικής, καθώς διακρίνεται για το ικανό και δυναμικό σχέδιο και για την επιδέξια επιστράτευση ποικίλων χρωμάτων.

Οι τοιχογραφίες της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, οι οποίες ολοκληρώθηκαν ανάμεσα στο 1318 και στο 1321, είναι από τις σπουδαιότερες όλης της παλαιολόγειας περιόδου. Δυστυχώς, το 1803 όλος ο διάκοσμος επιζωγραφίστηκε και έτοι σήμερα φαίνονται μόνο κάποια μέρη του αρχικού διακόσμου. Παρ' όλο που δε γνωρίζουμε ποιοι ήταν οι αγιογράφοι που εργάστηκαν στη μονή Χιλανδαρίου, κρίνοντας βάσει του ύφους της ζωγραφικής, είναι σίγουρο

κό σύνολο όλης της ύστερης βυζαντινής περιόδου (εικ. 33), ενώ διακρίνονται ιδιαιτέρως για το βαθύ θεολογικό και εσχατολογικό τους περιεχόμενο.

Λόγω της περιορισμένης έκτασης του παρόντος κειμένου, θα επισημάνουμε τις θεολογικές συνεπαγωγές μόνο μίας σημαντικής λεπτομέρειας της τοιχογραφίας της Δευτέρας Παρουσίας στο εν λόγω παρεκκλήσι. Όπως δείχνει η εικόνα 34, σε αυτή τη σκηνή ο Άγγελος της ογδόνης ημέρας φαίνεται να ξεδιπλώνει και να τυλίγει ταυτόχρονα το σπειροειδές ειλιπτάριο, το οποίο παριστά τον χρόνο και στο οποίο διακρίνουμε την απεικόνιση του φεγγαριού, του πλίου, και των αστεριών. Το ειλιπτάριο του Αγγέλου είναι φορτισμένο

με τις εξής θεολογικές και κοινολογικές αλληλεις: σύμφωνα με την Ορθόδοξη Θεολογία, η Δημιουργία δεν αρχίζει να υφίσταται στη σφαίρα του χρόνου, επειδή, στη σφαίρα της βούλποσης του Θεού, η οποία δεν έχει αρχή, η Δημιουργία υπήρχε πάντα, και επομένως είναι αρχοντική ατελείωτη. Έτσι, η εκδίλωση της Δημιουργίας στην σφαίρα του χρόνου κατανοείται απλώς ως μια φανέρωση της βούλποσης του Θεού μέσα στο πλαίσιο της ιστορίας -χωρίς αυτό να σημαίνει ότι η βούλποση Του έχει υποστεί ποτέ κάποια αλλαγή. Με άλλα λόγια, αν και στην πορεία της ιστορίας βιώνουμε τη διαδικασία της αλλαγής, στη σφαίρα της βούλποσης του Θεού τα πράγματα ήταν και είναι πάντα τα ίδια. Γ' αυτόν τον λόγο, σύμφωνα με την Ορθόδοξη Θεολογία, δεδομένου ότι όχι μόνον ο Θεός αλλά και η Δημιουργία είναι επίσης αρχοντική, ο όρος 'άρχοντος' παραμένει απλώς ως μία από τις πολλές ανεπαρκείς ιδιότητες, τις οποίες ο άνθρωπος αποδίδει στον Θεό. Στην ουσία, αν πούμε ότι ο Θεός υπάρχει ως άπειρος ή άρχοντος, τότε κάτι τέτοιο θα θρίζει την ύπαρξή Του από τις έννοιες του χώρου και του χρόνου. Έτσι, ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης επισημάνει τη διαφορά μεταξύ της έννοιας του «άναρχου» και της έννοιας του ατελείωτου, και υπογραμμίζει ότι, ενώ όλα τα πράγματα δεν έχουν τέλος, ο όρος 'άναρχος' μπορεί να αποδοθεί μόνο στον εκείνο που υπάρχει «χωρίς αιτία» -δηλαδή μπορεί να αποδοθεί μόνο στον αδημούργητο Αντικείμενο (Contra Eunomium). Το σπειροειδές ειλιπτάριο του Αγγέλου στο παρεκκλήσι της μονής της Ξώρας (εικ. 34) δεν είναι όμως το μοναδικό βυζαντινό παράδειγμα που υπαίνοσσεται με τρόπο μυσταγωγικό τις προαναφερόμενες θεολογικές πραγματικότητες. Για παράδειγμα, μια λιτανική εικόνα του 14^{ου} αι. της Παναγίας Αβραμιώτισσας (που φυλάσσεται στη μονή Χιλανδαρίου) είναι ένα άλλο παράδειγμα της βυζαντινής ζωγραφικής, όπου οι συγχεινόμενες θεολογικές έννοιες εκφράζονται μέσα από την τάση προς την αφαίρεση -και όπου επίσης μπορεί να διακριθεί μια αισθητική διακειμενική σχέση με

την αφρορημένη ζωγραφική του 20^{ου} αι., όπως είναι οι πίνακες του Καζμίρ Μάλεβιτς. Όπως φαίνεται στο ενδεικτικό σχέδιο που κάναμε πάνω στη φωτογραφία της εν λόγω βυζαντινής εικόνας (εικ. 35 και 36), μια σπειροειδής επέκταση των απεικονιζόμενων μορφών, η οποία θυμίζει αρκετά την έλλειψη βαρύτητας και τη γεωμετρική δομή στους αφρορημένους πίνακες του 20^{ου} αι., μπορεί να διακριθεί με τον τρόπο που έχουν απο-



Εικ. 35. Η Παναγία Αβραμιώτισσα (λεπτομέρεια), με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία, φορητή εικόνα (1345) της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007



Εικ. 36. Η Παναγία Αβραμιώτισσα (λεπτομέρεια), με ενδεικτικό σχέδιο επάνω στη φωτογραφία, φορητή εικόνα (1345) της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007

δοθεί τα περιγράμματα της Παναγίας και του βρέφους. Είναι σαν ο Βυζαντινός ζωγράφος, απεικονίζοντας τον Χριστό ως παιδί, να είχε ταυτόχρονα στον νου του τη Δημιουργία του κόσμου, όπως αυτή κατανοείται από τον άγιο Γρηγόριο

Νύσσης, καθώς και τα πρώτα λόγια του Ευαγγελίου του Ευαγγελιστή Ιωάννη: «Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος...» (Ιω 1:1). Επίσης, το νόημα των λόγων του Χριστού «ἐγώ οὐκ εἰμὶ ἐκ τοῦ κόσμου τούτου» (Ιω 8:24) θα μπορούσε να σχετίζεται με τη θέση της κεφαλής του Χριστού μέσα στη σύνθεση αυτής της εικόνας. Το κεφάλι του Χριστού βρέφους απεικονίζεται σαν να είναι σχεδόν εντελώς ανάποδα, που μπορεί να ερμηνευθεί



Εικ. 37. Η Παναγία Αβραμιώτισσα, φορητή εικόνα (1345), της μονής Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος, φωτο: Ούρεσης Τοντόροβιτς, 2007

ότι Εκείνος είναι ταυτόχρονα μέσα και πέρα από τον χωροχρόνο. Συνεπώς, εάν η εικόνα 37 είναι στραμμένη έτοι, ώστε το κεφάλι του Χριστού να κοιτάζει τον παραπρόπτη σε μία κανονική θέση, ολόκληρη η εικόνα τοποθετείται σχεδόν εξ ολοκλήρου ανάποδα -με την επάνω αριστερή γωνία της να είναι στο χαμπλότερο σημείο. Υπό την έννοια αυτή, η εικόνα της Παναγίας Αβραμιώτισσας υποδιδώνει μια φυγή από τον κόσμο ή καλύτερα μια υπέρβασή του, που όπως είδαμε χαρακτηρίζει τα έργα των καλύτερων ζωγράφων που έζησαν και εργάστηκαν στην εποχή του Μανουήλ Πανσέληνου και στην εποχή των επόμενων γενιών. Υπάρχουν επίσης και άλλα παραδείγματα βυζαντινών εικόνων της Παναγίας του τύπου που συζητήθηκε παραπάνω.

ΟΥ.Τ.

Βιβλιογραφία:

Αχειμάστου-Ποταμίανου, Μ., Βυζαντινές τοιχογραφίες, Αθήνα: Εκδοτική 1994. Γκιολές, Ν., Ο βυζαντινός τρούλος και το εικονογραφικό του πρόγραμμα (μέσα 6^{ου} αι.-1204), Αθήνα: Καρδαμίτσα

1976. Γκλαβίνας, Α., Η επί Αλεξίου Κομνηνού (1081-1118) περί ιερών σκευών, κειμηλίων και ιερών εικόνων έρις (1081-1095), Θεοσαλονίκη 1972. Διονύσιος εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης, επι. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, Πετρούπολη 1909. Δοξάδη, Ε., Τα πορτρέτα του Φαγούνη, Αθήνα: Αδάμ 1997. Ευδοκίμωφ, Π., Η τέχνη της εικόνας: θεολογία της φωτιόπτας, μηφ. Κ. Χαραλαμπίδης, Θεοσαλονίκη: Πουρνάρας 1980. IEE, t. 10 (1975). Ιωαννίδης, Α., «Ο συμβολισμός του χρυσού φόντου στη βυζαντινή φωτιδωτά», Αρχαιολογία 1 (1981) 41-45. Καλομούρακης, Δ., «Ερμηνευτικές παραπρόπτες στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου», ΔΧΑΕ 15 (1989-1990) 197-218, εικ. 1. (Περιήληψη: Kalomoirakis, D. Interpretational comments on the iconographic programme of the Protaton, 219-220). Καλοπότη-Βέρη, Σ., Ο Μανούήλ Πανσέληνος και η εποχή του, Αθήνα: EIE 1999. Καυμπούρη-Βαμβόύκου, Μ. - Παπαζώτος, Θ., Η Παλαιολόγεια Ζωγραφική στη Θεοσαλονίκη, Αθήνα: Εξάντας 2003. Κόρδης, Γ., Εν ρυθμῷ, Αθήνα: Αρμός 2000. Κόρδης, Γ., Μορφή και Εικόνα: η προβληματική για τη σχέση μορφής και εικόνας κατά τους εικονομάχους και εικονοφίλους, αδημ. διδ. διατριβή, Αθήνα 1991. Κόρδης, Γ., Ιεροτύπως, Η εικονολογία του 1. Φωτίου και η τέχνη της μετεικονομαχίκης περιόδου, Αθήνα: Αρμός 2002. Κόρδης, Γ., Ανυπέμπερα με Υποζωγράφον: Το χρώμα ως φόντο στη βυζαντινή ζωγραφική, Αθήνα: Αρμός 2009. Ματσούκας, Ν., Δογματική και Συμβολική Θεολογία, Α', Θεοσαλονίκη: Πουρνάρας 2007. Μιχελής, Π., Αισθητικά θεωρήματα, Αθήνα 1965. Μιχελής, Π., Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής Τέχνης, Αθήνα 2006. Ξυγόπουλος, Α., Σχεδίασμα Ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Αλώση, Αθήνα: Αρχαιολογική Εταιρία 1957. Ξυγόπουλος, Α., Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεοσαλονίκης, Αθήνα 1964. Πάλλας, Δ., Συναγωγή Μελετών βυζαντινής αρχαιολογίας (τέχνη-λατρεία-κοινωνία), Αθήνα 1987. Πανσέληνος, Ν., Βυζαντινή ζωγραφική. Η βυζαντινή κοινωνία και οι εικόνες της, Αθήνα: Καστανιώπης 2002. Παπαϊωάνου, Κ., Βυζαντίνη και ρωσική ζωγραφική, Αθήνα: Εναλλακτικές Εκδόσεις 2007. Προκοπίου, Γ.Α., Ο Κοσμολογικός Συμβολισμός στην Αρχιτεκτονική των βυζαντινού Ναού, Αθήνα: Πύρινος Κόσμος 1981. Ράμφος, Σ., «Η βυζαντινή ζωγραφική και ο Μανουήλ Πανσέληνος», Ερουρέμ 2 (1995). Ράμφος, Σ., Μεταφυσική του Κάλλους, Α', Αθήνα: Αρμός 2003. Σκλήρης, Σ., «Από την προσωπογραφία στην εικόνα», Σύναξη 24 (1987) 7-37. Σκλήρης, Σ., Εν εσόδητω. Εικονολογικά μελετήματα, Αθήνα: Γρύπορες 1991. Σωτηρίου, Μ., «Η Μακεδονική Σχολή και οι λεγόμενες Σχολές Μιλούπην», ΔΧΑΕ 5 (1969). Τριανταφυλλόπουλος, Δ., Τέχνη και λατρεία. Κείμενα για τη ζωγραφική στην ορθόδοξη Εκκλησία, Αθήνα: Αρμός 2001. Τσαγαρίδης, Ε.Ν., Τοιχογραφίες της Περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας, Θεοσαλονίκη: Πουρνάρας 1999. Φλορένσκυ, Π., «Η αντίστροφη προσπίκη», μηφ. Δ. Τριανταφυλλίδης, Ερουρέμ 2 (1995) 227-315. Χαραλαμπίδης, Κ., «Η έννοια του χρώματος στον βυζαντινό κόρδον», Περιπούσια 9 (2002) 84-90. Χατζηδάκη, Ν., Ελληνική Τέχνη: Βυζαντινή ψηφιδωτά, Αθήνα: Εκδοτική 1994. Beckwith, J., *The Art of Constantinople*, London: Phaidon 1961. Djurić, V., *Vizantijiske Freske i Jugoslaviji*, Jugoslavija: Drugo izdanje 1975. Djurić, V., *Sopocići*, Beograd 1963. Djurić, V. (et al.), *L'École de la Morava et son temps*, Symposium De Resava 1968. Beograd 1972. Marković, M., "The Original Painting of the Monastery's Main Church", στο Hilandar Monastery, Belgrade 1998. Mathew, G.A., *Byzantine Aesthetics*, London: Murray 1963. Mathews, T.F., *The Art of Byzantium*, Calmann & King 1998. Subotic, G., *L'art médiéval du Kosovo*, Paris: Desclée 1997. Talbot-Rice, D., *The Appreciation of Byzantine Art*, London: Oxford University Press 1972. Talbot-Rice, D., *Byzantine Painting: The Last Phase*, New York: Weidenfeld & Nicolson 1968. Todorović, U.T., *The Diachronic Character of Late Byzantine Painting: The Hermeneutics of Vision from Mistra to New York*, PhD, University of Sydney 2012.

Παντελεήμονος Αγίου μονή (Αγίον Όρος). Η μονή του Αγίου Παντελεήμονος βρίσκεται στη δυτική πλευρά της χερσονήσου του Άθω, επί της παραλίας. Από την πρωτεύουσα, τις Καρυές, απέχει 15 χιλ.



Η μονή Παντελεήμονος, όπως φαίνεται από τη θάλασσα (πηγή: panoramio.com, φωτο: Nikos1933)

Ιστορικά. Η σημερινή όψη της μονής, με εγκατελειμμένα πολυώροφα και μεγαλοπρεπή κτίρια, μαρτυρεί για το πλούσιο και πληθωρικό παρελθόν της. Ιδρύθηκε στις αρχές του 11^{ου} αι., αρχικά στη θέση Παλαιομονάστρου. Πυρπολήθηκε τον 13^ο αι. και στη συνέχεια τέθηκε υπό την προστασία των Σέρβων βασιλέων. Από τον 14^ο αι. ονομάζεται σε έγγραφα «μονή των Ρώσων». Τον 17^ο αι. περιέπεσε σε παρακμή. Το σημερινό μοναστήρι κτίστηκε το 1765.

Γεγονότα σημαντικά και σπουδαίες προσωπικότητες πέρασαν από τη μονή στο διάβα της ιστορίας. Περί το 1193 εκεί εκάρπο μοναχός ο άγιος Σάββας, αρχιεπίσκοπος των Σέρβων. Το 1307 καταλανικές συμμορίες πυρπόλησαν τη μονή, όμως λίγο αργότερα η εύνοια του Στέφανου Δουσάν βοήθησε στην ανασυγκρότησή της. Στη ζωή του μοναστηρίου κατόρθωσε να συνυπάρχει αρμονικά τόσο το ρωσικό όσο και το ελληνικό στοιχείο. Ευεργέτες της μονής αναδείχθηκαν βυζαντινοί αυτοκράτορες, Σέρβοι πηγεμόνες, πλούσιοι Ρουμάνοι και τοάριοι της Ρωσίας.

Στα χρόνια της τουρκοκρατίας η μονή δοκιμάστηκε σκληρά, αφού γνωρίζουμε ότι κατά περιόδους έμεινε παντελώς έρημη. Ήτοι, στα μέσα του 17^{ου} αι. ο Ιεράρχης Κοινόπτερος θα την περιλάβει στη υπό κινδυνού μοναστήρια. Τον 18^ο αι. οι ρωσοτουρκικοί πόλεμοι επέφεραν μείωση στον αριθμό των Ρώσων μοναχών, και κυριάρχησαν κατά βάση Έλληνες, Βουυλγαροί και Σέρβοι μοναχοί.

Το ρωσικό μοναστήρι κατορθώνει να ανασυγκροτηθεί και να ζωντανέψει με την πλουσιοπάροχες δωρεές της φαναριώ-

τικής οικογένειας των Καλλιμάχηδων, ιδιαίτερα με την επέμβαση του πηγεμόνα της Μολδαβίας Ιωάννη Καλλιμάχη (18^{ος} αι.) και του Σκαρλάτου Καλλιμάχη (18^{ος}-19^{ος} αι.). Εν τω μεταξύ, από το 1760 η αδελφότητα από τη μονή Θεοσαλονικέως μεταφέρθηκε και εγκαταστάθηκε στο μονύδριο της Αναστάσεως. Τότε την μονή Θεοσαλονικέως παίρνει την ονομασία «Παλαιομονάστρο» και γίνεται εξάρτημα της κυριάρχης μονής του Ρωσικού. Μετά την αποχώρηση των Τούρκων η μονή συνεχίζει την πορεία ανασυγκρότησή της με πηγούμενο τον από Δράμας Γεράσιμο, άνδρα που ξεχώριζε για την αρετή του. Το 1835 επιτημενίας του καταφθάνουν οι πρώτοι Ρώσοι μετά από πολλάρια απουσία τους. Η σταδιακή μαζική είσοδος Ρώσων στο μοναστήρι προκάλεσε σιγά-σιγά ανισοροπία στις αριθμητικές αναλογίες Ελλήνων και Ρώσων με συνακόλουθες εντάσεις. Οι ρωσικής εθνικότητας μοναχοί το 1895 έφτασαν τους χίλιους, ενώ μέχρι το 1913 ήταν σε αύξουσα πορεία. Η ταραχή με την αίρεση των ονοματολατρών που αναπτύχθηκε στη μονή, έφερε πολλούς στην εξορία, που δε επανάσταση του 1917 ανέκοψε τελειωτικά τη συνεχόμενη προσέλκυση Ρώσων μοναχών.



Μονή Παντελέμονος, άποψη του οκτάφορου καθολικού

Εξαρτήματα. Η μονή έχει 15 παρεκκλήσια και 20 εξωκλήσια. Από δωρεές απέκτησε μετόχια σε πολλές περιοχές της ρωσικής επικράτειας. Στο Άγιον Όρος έχει 5 κελιά και στην ιεραρχία των μονών κατέχει την 19^η θέση.

Η μοναστική δύναμη της (το σύνολο των μοναχών και των εξαρτηματικών) κυριαρχούνταν τα τελευταία χρόνια στα 50-60 άτομα.

Άξια ενδιαφέροντος. Το οκτάφορο καθολικό του μοναστηριού, αφιερωμένο στον άγιο Παντελεήμονα, κτίστηκε στα χρόνια 1812-1821. Το τέμπλο είναι ρωσικής τέχνης. Η τράπεζα κτίστηκε το 1892. Στο καμπαναριό, ο μεγάλη