



Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Βυζαντινός κόσμος: Ιστορία και Αρχαιολογία»

Κατεύθυνση: Αρχαιολογία

«Τα καλλιτεχνικά ρεύματα στο Άγιον Όρος κατά το πρώτο τέταρτο του 14^{ου} αι. και η πρόσληψή τους από τους ανακαινιστές ζωγράφους του 18^{ου} αι. και των αρχών του 19^{ου} αι.»

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Νικόλαος Καρνούσκος

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Αναστασία Δρανδάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ.

Μέλη διμελούς επιτροπής

Γεώργιος Πάλλης, Επίκουρος Καθηγητής Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας ΕΚΠΑ.

Βασιλική Φωσκόλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης.

Αθήνα, 2021

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I.	ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	2
II.	ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	4
III.	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄.....	7
	1. Οι τάσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής στο Άγιον Όρος κατά τον 18ο και 19ο αι.....	7
	1.1 Η τάση της συντηρητικής ζωγραφικής.....	7
	1.2 Η επιστροφή στα παλαιολόγια πρότυπα της ζωγραφικής.....	9
	1.3 Η Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου εκ Φουρνά και ο Μανουήλ Πανσέληνος.....	15
	1.4 Η πρόσληψη της ζωγραφικής του 14ου αι. στα μνημεία του Αγίου Όρους μετά το β΄ μισό του 18ου αι.....	17
	1.5 Η Φιλοκαλική Αναγέννηση, ο Διαφωτισμός και η μνημειακή ζωγραφική.....	21
	1.6 Η ζωγραφική του Αγίου Όρους στις αρχές του 19ου αι.....	27
IV.	ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄.....	29
	2. Οι ανακαινίσεις των καθολικών.....	29
	2.1 Το μνημείο του Πρωτάτου κατά τον 17ο και 18ο αι.....	29
	2.2 Η ανακαίνιση του καθολικού της μονής Βατοπεδίου κατά τον 18ο και 19ο αι	32
	2.3 Η ανακαίνιση του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου κατά το 19ο αι.	37
	2.4 Η ανακαίνιση της μονής Παντοκράτορος κατά το β΄ μισό του 19ου αι.	47
	2.5 Η παράσταση της Γέννησης στα καθολικά και τις εικόνες του Αγίου Όρους.....	48
	2.6 Η φύση των επεμβάσεων των ανακαινιστών ζωγράφων στα μνημεία του Αγίου Όρους.....	53
V.	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	59
VI.	ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ.....	62
VII.	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	63
VIII.	ΕΙΚΟΝΕΣ.....	76

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσπάθεια εξέτασης των επιρροών της ζωγραφικής του 14ου αι. στη ζωγραφική του 18ου αι. μέσω των έργων ανακαίνισης που πραγματοποιήθηκαν στα καθολικά των μονών του Αγίου Όρους κατά την τελευταία περίοδο της τουρκοκρατίας στον ελλαδικό χώρο (18ος-19ος αι.). Η εξέταση των μνημείων δε περιορίστηκε μόνο στους ναούς που ανακαινίστηκαν, αλλά επεκτάθηκε και στη ζωγραφική της περιόδου στα γεωγραφικά όρια της αθωνικής πολιτείας.

Λόγω της ιδιαίτερης υγειονομικής κατάστασης που προέκυψε, δεν κατέστη δυνατή η δια ζώσης παρατήρηση των μνημείων. Η προσέγγιση των τοιχογραφιών έγινε με βάση την υπάρχουσα βιβλιογραφία. Η εξέταση των τοιχογραφιών κινήθηκε σε τρεις άξονες. Αρχικά επισημάνθηκαν οι παραστάσεις που διαφοροποιήθηκαν από τις αρχικές τοιχογραφίες, ενώ αναζητήθηκαν παρόμοια έργα στη ζωγραφική παραγωγή των ανακαινιστών ζωγράφων. Εν συνεχεία διερευνήθηκαν τα πρότυπά τους και κατά πόσο αυτά επηρεάστηκαν από τη παλαιολόγια ζωγραφική. Ο δεύτερος άξονας στην ερμηνεία του έργου των ανακαινιστών, ήταν η εξέταση των γραπτών πηγών όπως η «Ερμηνεία¹» και το «Πηδάλιον²», κείμενα που εμπεριέχουν σαφείς οδηγίες προς τους ζωγράφους. Τέλος εξετάστηκε η σχέση του ζωγράφου με τον παραγγελιοδότη και πόσο η σχέση αυτή επηρέασε εν τέλει τη ζωγραφική παραγωγή και την υιοθέτηση στοιχείων της ζωγραφικής των μεγάλων δασκάλων της βυζαντινής περιόδου.

Στο πρώτο κεφάλαιο με τίτλο οι ζωγραφικές τάσεις του 18ου και των αρχών του 19ου αι. αναφέρονται οι δύο βασικές τάσεις της ζωγραφικής, καθώς και τα κυριότερα μνημεία μέσα από τα οποία εμφανίζονται οι επιρροές των ζωγράφων του πρώτου μισού του 18ου αι. Επιπρόσθετα αναλύονται οι πολιτικές και οι θεολογικές συζητήσεις που έλαβαν χώρα στο Άγιον Όρος κατά τον 18ο αι. και κατά πόσο επηρεάζουν και τη ζωγραφική παραγωγή. Τέλος αναλύεται το έργο των ζωγράφων του δεύτερου μισού του 18ου αι. και των αρχών του 19ου αι., οι οποίοι θα αναλάβουν στη συνέχεια τα έργα ανακαίνισης στα καθολικά του Άθω.

¹ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1900.

² Πηδάλιον 1841.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εξετάζονται αναλυτικά τα μνημεία που σώζουν τοιχογραφίες που ανάγονται στο 14ο αι., οι οποίες ανακαινίστηκαν, ενώ παραβάλλεται και το καθολικό της μονής Παντοκράτορος ως το τελευταίο μνημείο που ανακαινίζεται στο δεύτερο μισό του 19ου αι. Σημειώνονται δε, τυχόν επεμβάσεις οι οποίες αλλοίωσαν το αρχικό τοιχογραφικό τους πρόγραμμα και διερευνάται η αιτία. Παράλληλα αναλύεται η σκηνή της Γέννησης τόσο στα υπό εξέταση μνημεία αλλά και στο γενικότερο χώρο της αθωνικής πολιτείας, καθώς απ' ό,τι φαίνεται η συγκεκριμένη παράσταση δέχθηκε τις περισσότερες επεμβάσεις και παραλλαγές. Στο τελευταίο μέρος διερευνάται η φύση των ανακαινίσεων και η συνύπαρξή τους με τη ζωγραφική του 14ου αι.

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στους καθηγητές του μεταπτυχιακού προγράμματος «Βυζαντινός Κόσμος: Ιστορία και αρχαιολογία» για τις συμβουλές τους και τη βοήθεια τους για την εκπόνηση της παρούσας εργασίας, κάτω από ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες. Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον αγιογράφο κ. Γρηγόριο Χίτζιο που με βοήθησε να κατανοήσω σε πρακτικό επίπεδο την μεγάλη ζωγραφική του 14ου αι. και τις δυσκολίες που προκύπτουν στον αγιογράφο στην προσπάθειά του να τη μιμηθεί.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Διάφοροι ερευνητές όπως ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος θεωρούσαν την ζωγραφική του 18ου αι. ξεπεσμένη, με λιγοστές εξαιρέσεις. Συγκεκριμένα στο έργο³ του για την μεταβυζαντινή ζωγραφική, το κεφάλαιο για τον 18ο αι. επιγράφεται ως «η παρακμή». Την μεγάλη ακμή της εντοίχιας ζωγραφικής που παρατηρήθηκε την ίδια περίοδο, την απέδωσε στην δραστηριότητα ορισμένων καλών ζωγράφων, η τέχνη των οποίων επηρέασε μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, τους οποίους κατέταξε με βάση την ποιότητα της ζωγραφικής τους ως μέτριους⁴. Εν συνεχεία στην εισαγωγή του έργου⁵ του Μανόλη Χατζηδάκη για τους Έλληνες ζωγράφους μετά την Άλωση, επανήλθε η άποψη για την αισθητική αξία της τέχνης αυτής. Οι επόμενοι ερευνητές θα μελετήσουν συστηματικά τα μνημεία του Αγίου Όρους, οι ανακαινίσεις ωστόσο είχαν παραμεληθεί προς όφελος της ανάδειξης της ζωγραφικής του 14ου αι.

Η ζωγραφική του 18ου αι. στον ελληνικό χώρο αποτελεί όλο και περισσότερο αντικείμενο της έρευνας τις τελευταίες δεκαετίες. Ορόσημο για την εξέλιξη της διερεύνησης της ζωγραφικής του 18ου αι. στο Άγιον Όρος αποτέλεσε η δημοσίευση⁶ του Ε. Κυριακούδη το 2001, που μέσα από τη συνοπτική παρουσίασή του οριοθέτησε τη ζωγραφική του 18ου αι. στη Θεσσαλονίκη, αλλά κυρίως στο Άγιον Όρος. Από τους πρώτους επίσης που μελέτησαν τη ζωγραφική του 18ου αι. και ιδιαίτερα το έργο⁷ του Διονυσίου εκ Φουρνά ήταν ο Γεώργιος Κακαβάς.

Η τελευταία φάση⁸ της μεταβυζαντινής ζωγραφικής ορίζεται χρονικά από το 1700 μέχρι και τη δημιουργία του νέου ελληνικού κράτους το 1830. Κατά τον 18ο αι. η τέχνη των ορθόδοξων πληθυσμών ακολούθησε διαφορετικές εκφραστικές ατραπούς από εκείνη της δυτικής Ευρώπης. Το κύριο χαρακτηριστικό που την διαφοροποίησε από την Δύση, ήταν η συνεχής αφοσίωση της στα πρότυπα και τις τεχνικές της βυζαντινής τέχνης⁹. Η προσήλωση ωστόσο στη βυζαντινή ζωγραφική δεν ήταν απαγορευτική για τους ζωγράφους στην υιοθέτηση στοιχείων από την δυτική τέχνη. Οι ζωγράφοι δανείζονταν στοιχεία από την Δύση, τα οποία όμως προσαρμόζονταν

³ Ξυγγόπουλος 1957.

⁴ Ξυγγόπουλος 1957, 283.

⁵ Χατζηδάκης 1987, τ.1.

⁶ Κυριακούδης 2001.

⁷ Kakavas 2008.

⁸ Χατζηδάκης 1987, 99.

⁹ Χατζηδάκης 1987, 100.

στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην εκάστοτε περιοχή και εν προκειμένω στο Άγιον Όρος, που τον 18ο αι. και κυρίως κατά το δεύτερο μισό του ίδιου αιώνα ταλανίστηκε από έντονες θεολογικές διαμάχες στις τάξεις των μοναχών. Συγκεκριμένα οι Έλληνες ζωγράφοι της Οθωμανικής αυτοκρατορίας υιοθέτησαν στοιχεία του δυτικού μπαρόκ με σκοπό την ανάδειξη του στοιχείου της πολυτέλειας. Η πολυτέλεια πήγαζε από το νέο πελατολόγιο που χρηματοδοτούσε τους ζωγράφους. Πρόκειται για τους πλούσιους έμπορους, αλλά και τις μεγάλες μονές.

Οι οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες ήταν ευοίωνες για την ανάπτυξη του εμπορίου μεγάλων αποστάσεων, το οποίο στην πλειοψηφία του, ελεγχόταν από τους Έλληνες εμπόρους¹⁰. Η κατάληψη της Πελοποννήσου από του Οθωμανούς το 1715 και η ειρήνη που επικράτησε στα Βαλκάνια με τις συνθήκες¹¹ του Κάρλοβιτς (1699) και του Πασσάροβιτς (1718), δημιούργησαν μια νέα τάξη εμπόρων που δραστηριοποιούνταν σε ολόκληρη την Βαλκανική χερσόνησο. Αυτή η νέα οικονομικά ανεξάρτητη τάξη εμπόρων και η συστηματική συσσώρευση πλούτου σε περιοχές εντός της Οθωμανικής αυτοκρατορίας κατέστη ευεργετική για την θρησκευτική ζωγραφική παραγωγή. Πλέον εκτός από την εκκλησία και τις μοναστικές κοινότητες που χρηματοδοτούσαν τα εργαστήρια ζωγράφων, παράλληλα και οι πλούσιοι έμποροι είχαν αντίστοιχα την δυνατότητα να προσλάβουν ζωγράφους για την αγιογράφιση ναών αλλά και τοιχογράφιση των προσωπικών τους οικιών.

Η μνημειακή ζωγραφική της όψιμης τουρκοκρατίας του 18^{ου} αι. στο Άγιον Όρος γνώρισε μια περίοδο ανάπτυξης και ακμής μέχρι και τις αρχές του 19^{ου} αι. και την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης του 1821¹². Χαρακτηριστικό του φαινομένου αυτού είναι η αξιοσημείωτη αύξηση του αριθμού των ζωγράφων, τον οποίο ο Μανόλης Χατζηδάκης στο δίτομο έργο του «Οι Έλληνες Αγιογράφοι Μετά την Άλωση», τους προσδιορίζει στους 740¹³. Οι Έλληνες ζωγράφοι ήταν μεταξύ της παραδοσιακής ζωγραφικής, που με τη σειρά της ήταν προσκολλημένη στην εκκλησιαστική ζωή και από την άλλη στη τέχνη του Μπαρόκ, του Ροκοκό, της Αναγέννησης και των ιδεών του Διαφωτισμού, που κατευθύνονταν στην Ανατολή μέσω βιβλίων και χαρακτικών¹⁴. Η σύνδεση της ζωγραφικής αλλά και του

¹⁰ Kitromilides 1999, 138.

¹¹ Scott 1999, 301- 303.

¹² Μαμαλάκης 1962, 95-107.

¹³ Χατζηδάκης 1987, 101.

¹⁴ Δρακοπούλου 2003, 239-243.

Διαφωτισμού με την αρχαία Ελλάδα¹⁵, ήταν ένας παράγοντας που μετρίασε τις αντιδράσεις προς τη Δύση και τελικά ώθησε την προσέγγιση της ακόμα και από μέλη της εκκλησίας. Άλλωστε ένας μεγάλος αριθμός των λογίων που ασπάστηκαν τις ιδέες του Διαφωτισμού και του ορθολογιστικού πνεύματος, ήταν κληρικοί¹⁶. Σε μία εποχή που είχε ξεκινήσει ήδη η ανάπτυξη της ελληνικής συνείδησης¹⁷ εντός και εκτός των ορίων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, οι διακηρύξεις του Διονυσίου εκ Φουρνά για επιστροφή στη βυζαντινή τέχνη εμφανίστηκαν ως αντίβαρο στις ιδέες που φθάνουν από τη Δύση. Ο Διονύσιος δεν αναζητεί τα αρχέτυπα της τέχνης του μέσα από την εξερεύνηση της κλασικής τέχνης, αλλά μέσα από τη βυζαντινή παράδοση με την οποία έρχεται σε επαφή στο Άγιον Όρος και τις Καρυές. Δεν ήταν ο μόνος ζωγράφος που αναζήτησε τις ρίζες της ζωγραφικής του, με σκοπό να τις επαναφέρει στη ζωγραφική του 18ου αι. Ήταν ωστόσο ο πρώτος που προσπάθησε μέσα από το συγγραφικό του έργο να οριοθετήσει την ζωγραφική παράδοση, έχοντας ως άξονα την μεγάλη ζωγραφική του θρυλικού ζωγράφου Μανουήλ Πανσέληνου και την ίδια την Αγία Γραφή¹⁸.

Η τάση αυτή που αποκρυσταλλώνει σε θεωρητικό επίπεδο ο Διονύσιος χαρακτηρίζεται από την γενικότερη επιστροφή στα παλαιότερα πρότυπα της βυζαντινής τέχνης. Για τους ζωγράφους του 18^{ου} αι. η ζωγραφική του Πρωτάτου, της Χιλανδαρίου και της Βατοπεδίου εκπροσωπούσαν την τέχνη του παρελθόντος. Μέσα σε αυτή την νέα καλλιτεχνική παραγωγή που διακήρυττε την επιστροφή στα παραδοσιακά βυζαντινά πρότυπα, τα έργα που είχαν εμβληματική θέση στην διαμόρφωση της νέας τάσης θα υποστούν σε ένα βαθμό μεγαλύτερες ή μικρότερες αλλοιώσεις κατά το δεύτερο μισό του 18ου και στις αρχές του 19ου αι.

¹⁵ Kakavas 2008, 22.

¹⁶ Robertson- Dixon- Bracewell 2017, 325.

¹⁷ Χασιώτης 2001, 174-181.

¹⁸ Kakavas 2008, 24.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α.

1. Οι τάσεις της θρησκευτικής ζωγραφικής στο Άγιον Όρος κατά τον 18ο και 19ο αι.

1.1 Η τάση της συντηρητικής ζωγραφικής.

Ο 18ος αι. είναι ο αιώνας της ακμής για τη μνημειακή ζωγραφική στο Άγιον Όρος. Παρατηρήθηκε έντονη δραστηριότητα εργαστηρίων ζωγράφων μνημειακής ζωγραφικής, οι οποίοι τοιχογράφησαν τα καθολικά, τα παρεκκλήσια, τις τράπεζες και τις σκήτες των μονών σε όλη την επικράτεια της αθωνικής χερσονήσου. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να προστεθεί πως η δραστηριότητα των ζωγράφων δεν περιορίστηκε μόνο στην δημιουργία νέων τοιχογραφιών, αλλά επεκτάθηκε και στην επιζωγράφιση των παλαιότερων συνόλων.

Την εποχή αυτή στην θρησκευτική ζωγραφική εντοπίζονται δύο τάσεις. Η πρώτη και κυρίαρχη τάση διακρίνεται από το συντηρητισμό και την προσκόλληση στα ζωγραφικά πρότυπα των κρητικών ζωγράφων του 16ου αι. Η πλειοψηφία των ζωγράφων¹⁹ που εκπροσωπούσαν την συγκεκριμένη τάση, κατάγονταν από τις αγροτικές κοινότητες της δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου, καθώς και από τον χώρο των αγιορειτών μοναχών. Εξασκούσαν ευκαιριακά το επάγγελμα του ζωγράφου και πολλές φορές χωρίς να έχουν ιδιαίτερες ικανότητες. Η ζωγραφική τους είναι συντηρητική και χαρακτηρίζεται από την απλότητα των σχεδίων τους, με αποτέλεσμα η τέχνη τους πολλές φορές να αποκτάει λαϊκό χαρακτήρα. Δραστηριοποιήθηκαν στο Άγιον Όρος, όπου μετέφεραν μαζί τους τις παραδόσεις των τόπων καταγωγής τους, χωρίς ωστόσο να μείνουν ανεπηρέαστοι από την μεγάλη ζωγραφική παράδοση του Άθω.

Ο ζωγράφος που εισήγαγε τα χαρακτηριστικά αυτής της τέχνης στο Άγιον Όρος που θα μείνει γνωστή στη βιβλιογραφία ως "συντηρητική" τεχνοτροπία, ήταν ο ιερομόναχος Δαμασκηνός από τα Ιωάννινα. Ο Δαμασκηνός και το εργαστήριό του εμφανίστηκαν από τα τέλη του 17ου αι. και κατά το α' μισό του 18ου αι. Την περίοδο αυτή τοιχογραφήθηκαν το καθολικό της μονής Καρακάλλου²⁰ (1717) και το

¹⁹ Χατζηδάκης 1987, 105.

²⁰ Περράκης 2020, 104-113.

παρεκκλήσιο της Παναγίας της "Κουκουζέλισσας" της Μεγίστης Λαύρας (1719)²¹. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από τις συχνές επαναλήψεις, τους έντονους χρωματικούς τόνους, καθώς και τους χρυσούς ανάγλυφους φωτοστεφάνους²². Στη ζωγραφική του Δαμασκηνού θα πρέπει να ενταχθούν και άλλοι ζωγράφοι. Ο Μητροφάνης²³ και ο αδερφός του Νεκτάριος²⁴ που τοιχογράφησαν το 1739 τον κοιμητηριακό ναό της μονής Γρηγορίου, καθώς και ο μοναχός Ησαΐας²⁵ που τοιχογράφησε το 1744 την λιτή του καθολικού της μονής Κουτλουμουσίου.

Εκτός από το εργαστήριο του Δαμασκηνού που εμφανίστηκε κατά την πρώτη εικοσαετία του 18ου αι. (1717,1719), στο Όρος εντοπίζονται και άλλα εργαστήρια ζωγράφων από τον χώρο της Ηπείρου. Αρχικά το εργαστήριο των αδερφών Κοσμά, Σεραφείμ και Ιωαννίκιου από τα Ιωάννινα²⁶. Το 1749 ολοκλήρωσαν τις τοιχογραφίες της τράπεζας²⁷ της μονής Παντοκράτορος και το 1750 την λιτή²⁸ του καθολικού της μονής Καρακάλλου. Η ζωγραφική τους είναι επικεντρωμένη στην παραδοσιακή κρητική τέχνη και εντάσσουν ελάχιστα μπαρόκ στοιχεία στην εικονογραφία τους. Άλλο οικογενειακό εργαστήριο ζωγράφων ήταν εκείνο των αδερφών Κωνσταντίνου και Αθανασίου από την Κορυτσά²⁹. Το πρώτο χρονολογημένο έργο τους είναι η λιτή του καθολικού της μονής Φιλοθέου το 1752. Εν συνεχεία τοιχογράφησαν³⁰ τον κυρίως ναό του καθολικού της μονής Φιλοθέου(1765), τα κυριακά της Αγίας Άννας (1757), την σκήτη της Ξενοφώντος (1766) και της Δοχειαρίου(1766). Τέλος από τα μεγαλύτερα έργα τους υπήρξε η τοιχογράφηση του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου³¹ (1773). Οι δύο ζωγράφοι ακολουθούσαν πιστά τον τρόπο ζωγραφικής του Δαμασκηνού με την χρήση έντονων χρωμάτων και ανάγλυφων φωτοστέφανων. Παράλληλα όμως έδειξαν ενδιαφέρον και για την ζωγραφική ενός άλλου ζωγράφου, ο οποίος ακολούθησε ως ένα βαθμό το εικαστικό ρεύμα επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα. Πρόκειται για τον Μακάριο από την Γαλάτιστα, για τον οποίο θα γίνει περεταίρω αναφορά στην συνέχεια.

²¹ Περράκης 2020, 114-124.

²² Περράκης 2020, 369-370.

²³ Χατζηδάκης 1997, 189.

²⁴ Χατζηδάκης 1997, 228.

²⁵ Χατζηδάκης 1987, 301.

²⁶ Χατζηδάκης 1987, 341.

²⁷ Σμυρνάκης 1903, 532.

²⁸ Κυριακούδης 2001, 175.

²⁹ Τσιγάρας 1997, 7-24.

³⁰ Χατζηδάκης 1987, 108.

³¹ Τσιγάρας 2013, 132-169.

1.2 Η επιστροφή στα παλαιολόγια πρότυπα της ζωγραφικής.

Η δεύτερη καλλιτεχνική τάση διακήρυττε την επιστροφή στα παλαιολόγια πρότυπα και είχε ως κύριο εκφραστή της σε θεωρητικό επίπεδο τον Διονύσιο εκ Φουρνά, μέσω του έργου του "Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης", την οποία συνέγραψε στα έτη 1728-1733. Το λόγιο εικαστικό κίνημα επιστροφής στη ζωγραφική του θρυλικού "Μανουήλ Πανσέληνου" εμφανίστηκε τις πρώτες δεκαετίες του 18ου αι. και απέρριπτε ως ένα βαθμό τη καθιερωμένη μέχρι εκείνη την στιγμή ζωγραφική των συντηρητικών ζωγράφων.

Σύμφωνα με τον βιογράφο του Διονύσιου, τον Θεοφάνη εξ Αγράφων, ο Διονύσιος καταγόταν από το Φουρνά της Ευρυτανίας και γεννήθηκε γύρω στα 1670³². Σε ηλικία 12 ετών ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη όπου και παρέμεινε για τέσσερα χρόνια με σκοπό την ολοκλήρωση των σπουδών του. Ο βιογράφος του αναφέρει πως σε ηλικία 16 ετών ταξίδεψε στο Άγιον Όρος, για να γίνει μοναχός και να μάθει την τέχνη της ζωγραφικής των εικόνων. Το 1711 αναφέρεται ως ιερομόναχος που ζούσε στο κελί του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου της μονής Κουτλουμουσίου στις Καρυές. Κατά την διάρκεια της παραμονής του στις Καρυές απέκτησε μεγάλη φήμη ως ζωγράφος, επισκέυασε το κελί του Τιμίου Προδρόμου, ενώ αναφέρεται πως είχε και ένα μεγάλο αριθμό μαθητών. Το 1733 ο Διονύσιος εγκατέλειψε το Άγιον Όρος και επέστρεψε στην γενέτειρά του. Αφορμή της φυγής του στάθηκε η διαμάχη με τον μοναχό Τιμόθεο. Στο Φουρνά πήρε έγκριση από τον πατριάρχη Σεραφείμ για την ίδρυση της μονής της Ζωοδόχου Πηγής σήμερα κατεστραμμένης. Στο Φουρνά αντιμετώπισε δυσκολίες, που αφορούσαν την υδροδότηση της μονής. Επέστρεψε ξανά στο Άγιον Όρος το 1739 για να μεταβεί το 1740 στην Κωνσταντινούπολη και να εξασφαλίσει χρήματα για την μονή του³³. Εκεί κατάφερε να πάρει πατριαρχικό σιγίλιο από τον πατριάρχη Νεόφυτο ΣΤ', σύμφωνα με το οποίο η μονή του γινόταν σταυροπηγιακή. Ο Διονύσιος τέλος πέθανε γύρω στα 1744³⁴.

Το πρώτο τοιχογραφικό έργο του Διονυσίου όπου ενέταξε στοιχεία της παλαιολόγιας ζωγραφικής του Πρωτάτου εντοπίζεται στις Καρυές του Αγίου Όρους. Είναι το κελί του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου που ανήκει στην μονή

³² Kakavas 2008, 72.

³³ Δημαράς 1938, 29-30.

³⁴ Δημαράς 1938, 32.

Κουτλουμουσίου, όπου είχε εγκατασταθεί αυτός και οι μαθητές του³⁵. Σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή χρονολογείται στα 1711³⁶. Το συγκεκριμένο κελί βρίσκεται σε κοντινή απόσταση από το Πρωτάτο, γεγονός που του έδινε τη δυνατότητα να παρατηρεί με μεγαλύτερη ευκολία τις τοιχογραφίες του ναού. Οι άμεσες επιρροές του Διονυσίου από τον Πανσέληνο εντοπίζονται στις μεμονωμένες μορφές αγίων και γεροντικών μορφών, όπως εκείνη του Παλαιού των Ημερών (εικ.1), αντίθετα στις πολυπρόσωπες σκηνές ζωγραφίζει σύμφωνα με την συντηρητική τάση³⁷.

Εκφραστής της επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα ήταν και ο Κοσμάς ο Λήμνιος³⁸. Ο Κοσμάς τοιχογράφησε το παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στο καθολικό της μονής Βατοπεδίου³⁹. Σύμφωνα με την χαμένη σήμερα επιγραφή οι τοιχογραφίες ολοκληρώθηκαν το 1721⁴⁰. Η ζωγραφική του είναι υψηλού επιπέδου και χαρακτηρίζεται από ζωντάνια και ευρηματικότητα. Ο Κοσμάς δεν περιορίστηκε στα πρότυπα του Πρωτάτου. Μελέτησε επίσης τις τοιχογραφίες της Βατοπεδίου, όπως και το έργο του Μιχαήλ και Ευτύχιου Αστράπα⁴¹. Τα παλαιολόγια πρότυπα είναι εμφανή στις μεμονωμένες μορφές (εικ.2, εικ.3), στις οποίες φαίνεται η υψηλή ικανότητα του χρωστήρα του. Τα χρώματά του είναι φωτεινά, ενώ στη ζωγραφική του κυριαρχεί η αρμονική εναλλαγή ψυχρών και θερμών χρωμάτων⁴². Στις πολυπρόσωπες σκηνές του μηνολογίου (εικ.4) όπου πρέπει να εντάξει περισσότερες μορφές με πιο πολύπλοκες κινήσεις, φαίνονται οι σχεδιαστικές του αδυναμίες. Στις παραστάσεις του μηνολογίου όπου δεν υπήρχαν άμεσα πρότυπα στα οποία θα μπορούσε να απευθυνθεί, ο Κοσμάς

³⁵ Βαφειάδης 2004, 46-47.

³⁶ «ΑΝΗΓΕΡΘΗ ΕΚ ΒΑΘΡΩΝ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΟΥΤΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΤΙΜΙΟΥ ΕΝΔΟΞΟΥ/ ΠΡΟΦΗΤΟΥ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΚΑΙ ΒΑΠΤΙΣΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΔΑΠΑΝΗ ΤΕ ΚΑΙ ΒΟΗΘΕΙΑ ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ Ε/ ΛΑΧΙΣΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΝΟΔΙΑΣ(sic) ΑΥΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΘΗ(sic) ΔΙΑ ΧΕΙΡΟΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑΨΙΑ΄ ΑΝΑΚΑΙΝΙΘΗ(sic) ΔΕ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΤΟΥ ΠΟΤΕ ΑΓΙΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥΜ/ ΕΝΟΥ ΤΗΣ ΕΝ ΧΙΩ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΤΡΩΝΗΣ ΤΟΥ ΚΑΙ ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΟΥ ΧΡΗΜΑΤΗΣΑΝΤΟΣ ΠΑΛΛΑΙΩΝ/ ΠΑΤΡΩΝ ΕΝ ΤΩ ΟΡΕΙ ΥΠΕΡΟΡΙΟΥ ΤΥΓΧΑΝΟΝΤΟΣ ΤΗ ΑΙΤΗΣΕΙ ΣΩΦΡΟΝΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ καὶ τῶν σὺν αὐτῷ Ἰακώβου ἱερομονάχου καὶ Παρθενίου τῷ ἀπλᾷ κατὰ μῆνα/ Ὀκτώβριον Ἰνδ(ικτιῶνος) θ΄.» (Δημαράς 1932, 232).

³⁷ Κυριακούδης 2001, 145-146.

³⁸ Χατζηδάκης 1997, 115.

³⁹ Τσιγαρίδας 1994, 349.

⁴⁰ «Ανιστορήθη ὁ Θεῖος καὶ πάνσεπτος οὗτος Ναός τοῦ ἁγίου ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος Δημητρίου τοῦ μυροβλήτου. σκευοφυλακεύοντος τοῦ Πανοσιωτάτου ἁγίου προηγουμένου κυρίου Φιλοθέου, καὶ Παριανοῦ. ἡγουμενεύοντος δὲ τοῦ Πανοσιωτάτου ἁγίου Καθηγουμένου, κυρίου Γρηγορίου διὰ συνδρομῆς καὶ δαπάνης τοῦ ὀσιωτάτου ἁγίου Πνευματικοῦ, κυρίου Παρθενίου, ἐν ἔτει 1721 Ἰνδικτιῶνος 14 ἐν μηνί Μαΐω λ.ύεαϋλωξθωπνβ΄ ὠλχοβ΄ ξνλχ. ἅτινα λέγουσι χεῖρ Κοσμά ἐκ νήσου λήμνου» (Τσιγαρίδας 1994, 349).

⁴¹ Κυριακούδης 2001, 149-150.

⁴² Ζίας 1996, 315.

αναγκάστηκε να πρωτοτυπήσει. Συμπερασματικά οι μεμονωμένες μορφές του χαρακτηρίζονται από την αντιγραφή και την ενσωμάτωση στοιχείων της παλαιολόγιας ζωγραφικής, αντιθέτως οι πολυπρόσωπες συνθέσεις του, με όποιες αδυναμίες, χαρακτηρίζονται από πρωτοτυπία.

Ο ζωγράφος που απέκτησε μεγάλη φήμη τόσο στο εσωτερικό, όσο και στο εξωτερικό του Αγίου Όρους ήταν ο Δαβίδ από την Σελινίτζα της Βόρειας Ηπείρου. Ο Δαβίδ δραστηριοποιήθηκε στο Άγιον Όρος, αλλά και στον χώρο της δυτικής Μακεδονίας και της Ηπείρου. Το πρώτο χρονολογημένο έργο του στο Όρος εντοπίζεται στο παρεκκλήσιο της Παναγίας "Κουκουζέλισσας"⁴³ στη μονή Μεγίστης Λαύρας. Σύμφωνα με την χαμένη σήμερα επιγραφή, η τοιχογράφηση του παρεκκλησίου ολοκληρώθηκε το 1715. Άλλα ασφαλώς χρονολογημένα μνημεία του είναι ο ναός του Αγίου Νικολάου⁴⁴ (1726) στη Μοσχόπολη στην νότια Αλβανία και ο ναός του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου⁴⁵ (1727) στη Καστοριά. Επίσης του αποδίδονται οι τοιχογραφίες της Νέας Παναγίας⁴⁶ στην Θεσσαλονίκη. Ο Δαβίδ όπως και ο Διονύσιος επιλέγουν ποιες μορφές θα αντιγράψουν και τελικά θα αποδώσουν σύμφωνα με την ζωγραφική του Πρωτάτου⁴⁷. Στις μεμονωμένες μορφές, όπως για παράδειγμα εκείνες των στρατιωτικών αγίων (εικ.5) στον Άγιο Νικόλαο στην Μοσχόπολη, ο Δαβίδ αντέγραψε με μεγάλη πιστότητα τις αντίστοιχες μορφές των στρατιωτικών αγίων του Πρωτάτου (εικ.6). Ο δανεισμός στοιχείων από την λεγόμενη «Μακεδονική Σχολή» δεν περιορίστηκε μόνο στην αντιγραφή του σχεδίου. Ο τρόπος που πλάθεται το πρόσωπο, συμβαδίζει με εκείνον του Πρωτάτου. Ο προπλασμός διαμορφώνεται με ψυχρά πράσινα χρώματα, σε αντίθεση με τους κρητικούς ζωγράφους του 16ου και 17ου αι. που κάνουν τον προπλασμό σκούρο καστανό. Επιπλέον ο Δαβίδ χρησιμοποιούσε έντονους κόκκινους γλυκασμούς στα πρόσωπα των αγίων, στοιχείο που εμφανίζεται κατά κόρον στις τοιχογραφίες του Πρωτάτου⁴⁸. Τέλος ο γεωμετρικός τρόπος που κατασκευάζονται τα σώματα των μορφών, θυμίζει έντονα την ογκηρή τεχνοτροπία των αρχών του 14ου αι. Αντίθετα σε πολυπρόσωπες σκηνές, όπως στην παράσταση από τους Αίνους (εικ.7) στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Κουκουζέλισσας και στην Παναγία Πλατυτέρα με τους σεβίζοντες αγγέλους

⁴³ Κυριακούδης 2001, 148-149.

⁴⁴ Rousseva 2006, 166.

⁴⁵ Στρατή 2018, 399-414.

⁴⁶ Τσιγαρίδας 1994, 332-334.

⁴⁷ Soria 2013, 183.

⁴⁸ Ξυγγόπουλος 1956, 25-26.

στη κόγχη του ιερού ναού της Νέας Παναγίας, απομακρύνεται από τα παλαιολόγια πρότυπα. Στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας ο Δαβίδ ζωγραφίζει με μεγάλη ελευθερία, εντάσσοντας στην ζωγραφική του στοιχεία από την καθημερινή ζωή του 18ου αι., ενώ στη Νέα Παναγία ο τρόπος που πλάθει τα πρόσωπα⁴⁹, διαφέρει από το ογκηρό πλάσιμο του 14ου αι.

Η επιστροφή στα βυζαντινά πρότυπα ως ένα βαθμό περιορίστηκε από τους νεώτερους ζωγράφους στην αντιγραφή των παλαιολόγειων τοιχογραφιών, κυρίως του Πρωτάτου. Όσον αφορά τα χρώματα δεν προσπάθησαν όλοι να αντιγράψουν την ποικιλία των χρωματικών τόνων του Πρωτάτου, δηλαδή τον πρασινωπό προπλασμό, την όχρα και το λευκό για τα σαρκώματα και τα έντονα ρόδινα χρώματα για τους γλυκασμούς⁵⁰. Στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου ο Διονύσιος πραγματοποίησε τις τοιχογραφίες σύμφωνα με την τεχνική *a seco*, ενώ τα χρώματα που χρησιμοποίησε ήταν περιορισμένα⁵¹. Παρατηρούνται βαθυκάστανες σκιές, πλατιές γεωμετρικές πτυχωσεις και φωτεινά χρώματα για την απόδοση των ενδυμάτων. Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου στο Βατοπέδι, ο Κοσμάς στο πλάσιμο της σάρκας στις πολυπρόσωπες σκηνές μεταχειρίζεται τον βαθυκάστανο προπλασμό, ενώ στις μεμονωμένες μορφές των αγγέλων, του Παντοκράτορα στον τρούλο και στις μεμονωμένες μορφές των υπόλοιπων αγίων, τα πρόσωπα είναι πλαστικά δουλεμένα και γράφονται με πρασινωπές σκιές⁵². Οι μορφές του Δαβίδ στην Μοσχόπολη, στην Νέα Παναγία στην Θεσσαλονίκη και στον Άγιο Ιωάννη στο Απόζαρι της Καστοριάς, από χρωματικής άποψης θυμίζουν περισσότερο τις μορφές του Πρωτάτου⁵³.

Οι τάσεις αυτές στη μνημειακή ζωγραφική αντιπροσωπεύονται και σε φορητές εικόνες του α' μισού του 18ου αιώνα στο Άγιον Όρος, αλλά και στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας⁵⁴. Στις περισσότερες εικόνες είναι ευδιάκριτη η προτίμηση μεμονωμένων μορφών, όπως του Χριστού Παντοκράτορα, του Ιωάννη του Προδρόμου και του αγίου Νικολάου. Ωστόσο αυτό δεν σημαίνει πως δεν εντοπίζονται εικόνες με πολυπρόσωπες παραστάσεις όπως η Σύναξη των Αποστόλων⁵⁵ από τη μονή

⁴⁹ Μπακιρτζής 2000, 11.

⁵⁰ Ξυγγόπουλος 1956, 25- 26. Τσιγαρίδας 2008, 43.

⁵¹ Pistre- Archier- Vieillescazes 2001, 139.

⁵² Ζίας 1996, τ. Α', 314.

⁵³ Στρατή 2018, 411.

⁵⁴ Τσιγαρίδας 2002, 321.

⁵⁵ Τσιγαρίδας 2011, 203-205.

Καρακάλλου αλλά και οι εικόνες του Δωδεκαόρτου από τη μονή Ιβήρων⁵⁶. Στις εικόνες που αποδίδονται στο Διονύσιο εκ Φουρνά και στη συνοδεία του, παρά τις αισθητικές παρεκκλίσεις από τα πρωτότυπα του Πρωτάτου, την ίδια στιγμή παρατηρούνται ομοιότητες σε υφολογικό, προσωπογραφικό και τεχνικό επίπεδο⁵⁷. Οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες του καθολικού της μονής Καρακάλλου, που χρονολογούνται ακριβώς το 1722, είναι έργα της ωριμότητας του ζωγράφου και αντιπροσωπεύουν με το καλύτερο τρόπο την προσέγγιση και τη προσήλωση του Διονυσίου στη μεγάλη ζωγραφική του "Μανουήλ Πανσέληνου". Συγχρόνως οι δύο δεσποτικές εικόνες του Χριστού Παντοκράτορα και της Παναγίας της Οδηγήτριας στο Πρωτάτο καταδεικνύουν την ικανότητα του Διονυσίου στην αντιγραφή των παλαιολόγειων προτύπων.

Οι εικόνες του Χριστού στο Πρωτάτο (εικ.8) και στη μονή Καρακάλλου αντιγράφουν με μεγάλη επιδεξιότητα την αντίστοιχη τοιχογραφία από το ναό του Πρωτάτου (εικ.9). Το πρόσωπο, τα μαλλιά ακόμα και οι πτυχές του ιματίου είναι πιστά αποδοσμένα σύμφωνα με τη τοιχογραφία του Πανσέληνου⁵⁸. Ο τύπος του Χριστού Παντοκράτορα και η αντιγραφή του από το Διονύσιο είναι ένα θέμα που γνώρισε μια σχετική άνθηση, καθώς ήταν ο πιο διαδεδομένος εικονογραφικός τύπος του Χριστού, που συναντάται στη ζωγραφική των φορητών εικόνων των ζωγράφων που ακολουθούν την αναβίωση της "Μακεδονικής Σχολής". Αντίστοιχα παραδείγματα εντοπίζονται στη μονή Αγίου Παύλου⁵⁹ και στο Μουσείο Κανελλοπούλου⁶⁰. Η δεύτερη εικόνα της Παναγίας (εικ.10) που αποδίδεται και αυτή στο Διονύσιο δεν αντιγράφει την αντίστοιχη μορφή του Πρωτάτου. Αντιγράφει πιστά κάποια εικόνα της Παναγίας της Οδηγήτριας της ύστερης βυζαντινής περιόδου, με πιο κοντινά παραδείγματα τις εικόνες στην Αχρίδα⁶¹ του τέλους του 13ου και των αρχών του 14ου αι., κάνοντας φανερό ότι τα πρότυπα του Διονυσίου δεν περιορίστηκαν μόνο στο Μανουήλ Πανσέληνο.

Ο Δαβίδ φαίνεται ότι και αυτός ακολούθησε παλαιότερα βυζαντινά πρότυπα στις φορητές του εικόνες. Η εικόνα της Ψηλάφησης του Θωμά στο Μεσαιωνικό

⁵⁶Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997, 181-182, αρ. 2.116.

⁵⁷ Τσιγαρίδας 2011, 222.

⁵⁸ Κεϊμήλια Πρωτάτου 2004, τ.Β', 286.

⁵⁹ Τσιγαρίδας 2011, 200-201.

⁶⁰ Σκαμπαβιάς-Χατζηδάκη 2007, 386-387, αρ. 200.

⁶¹ Κεϊμήλια Πρωτάτου 2004, τ.Β', 288.

Μουσείο Κορυτσάς αποδίδεται στο Δαβίδ⁶² (εικ.11). Οι ογκώδεις φιγούρες των μαθητών και το στήσιμο της σκηνής παραπέμπει σε παλαιότερες εικόνες⁶³ με το ίδιο θέμα. Ωστόσο δεν λείπουν δυτικά στοιχεία, τα οποία εντοπίζονται κυρίως στα αρχιτεκτονήματα.

Κατά το πρώτο μισό του 18ου αι., το "κίνημα" επιστροφής στα πρότυπα της ζωγραφικής του 14ου αι. ξεπέρασε γρήγορα τα όρια του Αγίου Όρους, χωρίς αυτό να σημαίνει πως είχε και ευρεία διάδοση. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός, ότι το συγκεκριμένο κίνημα εμφανίστηκε κυρίως σε μεγάλα αστικά κέντρα όπως η Θεσσαλονίκη, η Καστοριά και η Μοσχόπολη της Βόρειας Ηπείρου⁶⁴. Επιπλέον ζωγράφοι που εκπροσωπούσαν την συγκεκριμένη τάση εντοπίζονται και στην Μοσχόπολη, την Κορυτσά και τον ευρύτερο χώρο της Βόρειας Ηπείρου. Οι περιοχές αυτές αποτελούσαν βασικούς σταθμούς στον δρόμο του εμπορίου, που περνούσε από το Δυρράχιο, το Ελμπασάν, την Αχρίδα, τη Θεσσαλονίκη και τέλος τη Κωνσταντινούπολη⁶⁵. Τους ίδιους εμπορικούς δρόμους ακολουθούσαν και οι ζωγράφοι⁶⁶. Τέλος όπως υπογραμμίζει και ο Μανόλης Χατζηδάκης, το συγκεκριμένο ρεύμα είχε λόγια και αρχαϊστική προέλευση γεγονός που δεν του επέτρεψε να έχει ευρεία διάδοση στον ορθόδοξο κόσμο⁶⁷. Αν και δεν είχε μεγάλη γεωγραφική εξάπλωση, επηρέασε ένα μεγάλο αριθμό μεταγενέστερων ζωγράφων του δεύτερου μισού του 18ου αι. και των αρχών του 19ου αι. Η υψηλή ζωγραφική βασισμένη στα πρότυπα της επονομαζόμενης «Μακεδονικής Σχολής» που εισήγαγαν οι τρεις ζωγράφοι θα συνεχιστεί και από τις επόμενες γενεές, χωρίς ωστόσο να έχουν την ίδια υψηλή ποιότητα. Η ζωγραφική του 18ου αι. που άλλοτε είχε χαρακτηριστεί ως παρακμή⁶⁸, έχει να επιδείξει μια σειρά μνημείων και φορητών εικόνων αξιόλογης ζωγραφικής, που έρχονται να ανατρέψουν το συγκεκριμένο χαρακτηρισμό⁶⁹.

⁶² Tourta 2006, 132-133, αρ.44.

⁶³ Gargova 2006, 371, εικ.1.

⁶⁴ Τσιγαρίδας 1994, 366.

⁶⁵ Mehlan 1979, 367- 391.

⁶⁶ Drakopoulou 2008, 23.

⁶⁷ Χατζηδάκης 1987, 102-103.

⁶⁸ Ξυγγόπουλος 1957, 283.

⁶⁹ Ζίας- Καδάς 1998, 88.

1.3. Η Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης του Διονυσίου εκ Φουρνά και ο Μανουήλ Πανσέληνος.

Μετά την πτώση του Χάνδακα (1669) ένα μεγάλο τμήμα της θρησκευτικής τέχνης στο τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο εκλαϊκεύεται και επηρεάζεται όλο και περισσότερο από τη Δύση. Κατά τη διάρκεια του 18ου αι. και τουλάχιστον μέχρι το 1825⁷⁰ κυκλοφόρησαν διάφορες ερμηνείες και εγχειρίδια για τους ζωγράφους. Οι περισσότερες ερμηνείες που γράφτηκαν και αντιγράφηκαν τη περίοδο αυτή, ήταν κυρίως από μοναχούς-ζωγράφους⁷¹. Παράλληλα η ερμηνεία του Διονυσίου κυριάρχησε στους μεταγενέστερους ζωγράφους και ένας μεγάλος αριθμός των ερμηνειών που κυκλοφόρησαν μετά το 1729-1732 αποτελούσαν αντιγραφές της ερμηνείας του Διονυσίου.

Στο έργο του Διονυσίου εκ Φουρνά ο Μανουήλ Πανσέληνος αναδείχθηκε ως ο κυρίαρχος ζωγράφος, τον οποίο έπρεπε να ακολουθεί πιστά, όποιος ήθελε να διδαχθεί την ιερή τέχνη της αγιογραφίας⁷². Ο Διονύσιος προτρέπει τον νέο ζωγράφο αν βρεθεί με άτεχνο δάσκαλο, όπως βρέθηκε και εκείνος, να αναζητήσει τα πρωτότυπα έργα του Πανσέληνου, από τα οποία να βγάλει ανθίβολα και να κοπιάσει αρκετό καιρό σχεδιάζοντάς τα⁷³. Συγκεκριμένα αναφέρεται στις εικόνες που φιλοτέχνησε ο Πανσέληνος αλλά και στους ναούς που ιστόρησε στον Άγιον Όρος, ως αντικείμενο που θα πρέπει να αντιγράφουν οι σύγχρονοί του ζωγράφοι. Κατά τον 18^ο αι. ο Μανουήλ Πανσέληνος απέκτησε μυθικές διαστάσεις και ένας αριθμός τοιχογραφιών αποδόθηκαν σε αυτόν και στο εργαστήριό του⁷⁴. Βέβαια, η απόδοση αυτή δεν έγινε με βάση ιστορικά κριτήρια, αλλά σύμφωνα με την παράδοση. Όταν το 1744 ο Ουκρανός προσκυνητής Βασίλειος Μάρσκι επισκέφθηκε το Άγιον Όρος, πληροφορήθηκε από τους μοναχούς, πως οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου, του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου και του παλαιού ρώσικου μοναστηριού ήταν έργα του περιώνυμου ζωγράφου «Κυρ Μανουήλ Πανσέληνου⁷⁵». Ο Ουκρανός περιηγητής και μοναχός

⁷⁰ Kakavas 2008, 56.

⁷¹ Kakavas 2008, 27- 28.

⁷² « καί μιμούμενος κατά τό δυνατόν μοι τόν έκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμπαντα κύρ Μανουήλ τόν Πανσέλληνο από τε τάς εικονισθείσας παρ'αυτοῦ ιεράς εικόνas τε καί περικαλλεῖς ναούς ἐν τῷ ἁγιόνυμῳ ὁρεῖ Ἀθω.... » (Κεραμεύς 1900, 3).

⁷³ « εἰ δὲ καί τύχῃς εἰς ἁμαθῆ τινα καί ἄτεχνον, κάμε καί σὺ καθὼς καὶ ἡμεῖς, καὶ ἰδὲς μετὰ ταῦτα νὰ εὕρῃς ἐκ τοῦ Μανουήλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα καὶ κοπίασε εἰς αὐτὰ ἱκανὸν καιρόν, σχεδιάζοντας μὲ τὸν τρόπον ὅπου θέλομεν σὲ ἐρμηνεύσει πρέμπροσθεν...» (Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1900, 6).

⁷⁴ Hetherington 1974, 91.

⁷⁵ Ξυγγόπουλος 1964, 209-214.

Βασίλι Γκρηγκόροβιτς Μπάρσκι, επισκέφτηκε δύο φορές το Άγιον Όρος το διάστημα 1725-1726 και 1744-1745. Στις περιγραφές και στις αναμνήσεις του από τα ταξίδια που εκδόθηκαν για πρώτη φορά πολύ αργότερα το 1885 στη ρωσική γλώσσα, μεταξύ άλλων μεταφέρει και την παράδοση του Όρους για την δραστηριότητα του θρυλικού Μανουήλ Πανσέληνου και του εργαστηρίου του.

Ιδιαίτερα οι τοιχογραφίες του στο Πρωτάτο κατέλαβαν σημαίνουσα θέση στο έργο του Διονυσίου. Ο ίδιος αντιγράφει τις μορφές του Πρωτάτου για να διακοσμήσει το κελί του Τιμίου Προδρόμου. Η ζωγραφική του Πρωτάτου τουλάχιστον από το 17ο αι. συνδέθηκε από τους αγιορείτες μοναχούς με το έργο του Πανσέληνου⁷⁶. Γίνεται το σύμβολο στην νέα τάση της ζωγραφικής, που θα κυριαρχήσει ως ένα βαθμό στα μνημεία του Αγίου Όρους. Αν και αυτός ο τρόπος ζωγραφικής από την μία δεν εφαρμοζόταν πλέον, από την άλλη η βυζαντινή ζωγραφική παράδοση του 14ου αι. ήταν παρούσα⁷⁷. Κατά τον 18ο αι. το όνομα του Πανσέληνου δεν συνδέθηκε μόνο με την ποιοτική ζωγραφική, αλλά χαρακτήριζε μια ολόκληρη εποχή, την εποχή των Παλαιολόγων. Ο Διονύσιος συνέγραψε την ερμηνεία του με σκοπό τη διατήρηση αυτού που εκείνος θεωρούσε "παραδοσιακό".

Η μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους κατά τον 14ο αι., που ενέπνευσε τους ζωγράφους του 18ου, δεν θα μπορούσε να μην συνδεθεί με την καλλιτεχνική και πολιτισμική ανάπτυξη που σημειώθηκε τον ίδιο αιώνα στη πόλη της Θεσσαλονίκης⁷⁸. Η πόλη της Θεσσαλονίκης μετά την ανακατάληψη της από τον στρατό της αυτοκρατορίας της Νίκαιας το 1246 αναδείχθηκε σταδιακά μετά την Κωνσταντινούπολη ως το σημαντικότερο κέντρο εμπορικής δραστηριότητας στον χώρο της νότιας βαλκανικής χερσονήσου. Παρά την επιταχυνόμενη παρακμή⁷⁹ της κεντρικής εξουσίας της Κωνσταντινούπολης που σημειώθηκε κατά τον 14ο αι. και η οποία οδήγησε στην σταδιακή συρρίκνωση των εδαφών της αυτοκρατορίας, στον αντίποδα η Θεσσαλονίκη κυριάρχησε ως οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο.

Η έντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα ξεπέρασε τα όρια της πόλης και του μείζονος χώρου της Θεσσαλονίκης. Τοιχογραφικά σύνολα⁸⁰ εντοπίζονται στο Άγιον Όρος, στη Βέροια, στις Σέρρες, στην Αχρίδα αλλά και βορειότερα στο χώρο του

⁷⁶ Ξυγγόπουλος 1963, 209-214.

⁷⁷ Kakavas 2008, 24-25.

⁷⁸ Loverdou- Tsigarida 2003, 241- 242.

⁷⁹ Mango 2002, 344-378.

⁸⁰ Βαμβούκου-Παπαζώτος 2002, 11-26.

βασιλείου της Σερβίας. Με την πτώση της Μικράς Ασίας η χερσόνησος του Άθω αναδείχθηκε ως το κέντρο του ορθόδοξου μοναχισμού. Μνημεία όπως το Πρωτάτο, το καθολικό της μονής Χιλανδαρίου, το καθολικό της μονής Βατοπεδίου και το καθολικό της μονής Παντοκράτορος είναι χαρακτηριστικά των καλλιτεχνικών τάσεων στην εντοίχια ζωγραφική της Παλαιολόγειας περιόδου, που εντοπίζονται τόσο στην Θεσσαλονίκη όσο και στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων. Αν και αυτά τα μνημεία διαφέρουν ως ένα βαθμό, ωστόσο εκφράζουν την έντονη κινητικότητα που παρατηρείται στην τέχνη κατά τον 14^ο αι. Το ζωγραφικό ιδίωμα που θα εμφανιστεί στις αρχές του 14^{ου} αι. οι νεότεροι ερευνητές θα το χαρακτηρίσουν ως «Σχολή της Θεσσαλονίκης»⁸¹. Κατά το πρώτο μισό του 18ου αι. οι ζωγράφοι που δραστηριοποιούνταν στο χώρο της Μακεδονίας δεν στράφηκαν προς τα μνημεία της πόλης της Θεσσαλονίκης, καθώς οι περισσότεροι ναοί στη πόλη είχαν μετατραπεί σε τζαμιά⁸². Επιπρόσθετα την περίοδο αυτή στην πόλη όσο αφορά την μνημειακή ζωγραφική δεν παρατηρείται μεγάλη δραστηριότητα, με εξαίρεση τη τοιχογράφηση του ναού της Νέας Παναγίας. Οι ζωγράφοι στράφηκαν προς τον Άθω, τα μνημεία του οποίου συνδέθηκαν με την «Μακεδονική Σχολή». Οι ζωγράφοι των αρχών του 18ου αι. αντιγράφουν πρότυπα από τους ναούς που σώζουν τη ζωγραφική του 14ου και τα προσαρμόζουν στο έργο τους.

1.4 Η πρόσληψη της ζωγραφικής του 14ου αι. στα μνημεία του Αγίου Όρους μετά το β' μισό του 18ου αι.

Το δεύτερο μισό του 18ου αι. μέχρι και το 1821 ήταν η περίοδος που στο Άγιον Όρος παρατηρήθηκε μεγάλη ανάπτυξη όσον αφορά την μνημειακή ζωγραφική. Αυτό οφείλεται στην γενικότερη οικονομική ανάπτυξη των ορθόδοξων υπηκόων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Επιπροσθέτως εξακολουθούν να υπάρχουν οι μεγάλοι χορηγοί, όπως οι πρίγκιπες των παραδουνάβιων ηγεμονιών, οι Φαναριώτες και οι μεγάλες μονές του Αγίου Όρους που διέθεταν λείψανα, εξασφαλίζοντας τα αναγκαία οικονομικά κεφάλαια μέσω των «ζητειών»⁸³. Τοιχογραφήθηκαν νέα σύνολα, ενώ παρατηρήθηκε και το φαινόμενο να ανακαινίζονται τα παλαιότερα καθολικά. Στα νέα σύνολα που δημιουργήθηκαν, όπως για παράδειγμα τα καθολικά των μονών

⁸¹ Βαφειάδης 2021, 162-164.

⁸² Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου 1989, 30-31.

⁸³ Μπούρας 2001, 263.

Γρηγορίου και Ξηροποτάμου, οι ζωγράφοι ακολούθησαν διαφορετικά πρότυπα και επηρεάστηκαν σε διαφορετικό βαθμό από το έργο και τις διακηρύξεις του Διονυσίου.

Το καθολικό της μονής Γρηγορίου τοιχογραφήθηκε εκ νέου από δύο Καστοριανούς μοναχούς, τον ιερομόναχο Γαβριήλ⁸⁴ και Γρηγόριο⁸⁵ στις 16 Οκτωβρίου 1779⁸⁶. Στις παραστάσεις που κοσμούν το εσωτερικό του ναού, οι δύο ζωγράφοι ακολούθησαν σε μεγάλο βαθμό τις οδηγίες της Ερμηνείας όσον αφορά την οργάνωση των παραστάσεων. Τα χρώματα που χρησιμοποίησαν ήταν περιορισμένα (κόκκινο, γαλάζιο, χρυσό, λευκό, πράσινο)⁸⁷. Τα σχέδια των μορφών βασίστηκαν σε μεγάλο βαθμό στις επιβιώσεις της κρητικής ζωγραφικής, όπως εκείνη διαμορφώθηκε τους δύο τελευταίους αιώνες. Ο προπλασμός των μορφών ο οποίος λειτουργεί και ως σκιά, διαμορφώνεται με ψυχρά χρώματα, θυμίζοντας αμυδρά το προπλασμό που παρατηρείται στο Πρωτάτο, αλλά και στους ζωγράφους του α' μισού του 18ου αι., Κοσμά του Λήμνιου και του Δαβίδ από τη Σελινίτζα. Όπως προαναφέρθηκε οι παραστάσεις τις οποίες οργάνωσε ο Διονύσιος στην Ερμηνεία προέρχονται σε μεγάλο βαθμό από τη Παλαιά και τη Καινή Διαθήκη καθώς και από τα δυτικά εικονογραφικά πρότυπα. Τέλος ένα άλλο στοιχείο που δεν συμβαδίζει με τις προτάσεις του Διονυσίου, που γίνεται όλο και πιο έντονο το δεύτερο μισό του 18ου αι. και κορυφώνεται στις αρχές του 19ου είναι η έντονη τάση για πολυτέλεια και η απεικόνιση στοιχείων από τη καθημερινή ζωή του 18ου αι., στοιχεία που διαμόρφωσαν τη λαϊκή ζωγραφική. Στις παραστάσεις της μονής Γρηγορίου εντοπίζονται σκηνές από την καθημερινή ζωή του 18ου αι. όπως οι χορευτές στη παράσταση του Άσωτου Υιού (εικ. 12) και η απεικόνιση πλοίων του 18ου αι. στο κύκλο των θαυμάτων του αγίου Νικολάου. Οι ζωγράφοι ακολούθησαν σε μεγάλο βαθμό τις οδηγίες του Διονυσίου όσον αφορά την οργάνωση των σκηνών. Δεν ακολούθησαν όμως τις διακηρύξεις που έκανε ο Διονύσιος για επιστροφή στη ζωγραφική του Πανσέληνου.

Οι δύο ζωγράφοι που ολοκλήρωσαν τις τοιχογραφίες της μονής Ξηροποτάμου απομακρύνθηκαν ακόμα περισσότερο από τις διακηρύξεις του Διονυσίου. Οι Κορυτσαίοι Αθανάσιος και Κωνσταντίνος, στις τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής

⁸⁴ Χατζηδάκης 1987, 208.

⁸⁵ Χατζηδάκης 1987, 231.

⁸⁶ «Ιστορήθη δια χειρῶν τῶν εὐτελεστάτων ζωγράφων Γαβριήλ ἱερομονάχου καὶ Γρηγορίου ἐκ πόλεως Καστορίας ἐν ἔτει 1779 Ὀκτωβρίου 16» (Ζίας-Καδᾶς 1998, 45).

⁸⁷ Ζίας-Καδᾶς 1998, 89.

Ξηροποτάμου, σε παραστάσεις όπως η Μεταμόρφωση, η Σφαγή των Νηπίων ακολουθούν κρητικά πρότυπα⁸⁸, ενώ σε παραστάσεις όπως ο Γάμος της Κανά παρατηρούνται σκηνές από τη καθημερινή ζωή (εικ.13) του 18ου αι., όπως είναι χορευτές και μουσικοί. Η ένταξη σκηνών από την καθημερινή ζωή δεν είναι πρωτοτυπία των δύο Κορυτσαίων ζωγράφων. Παρατηρήθηκε ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αι., καθώς και στις τοιχογραφίες της μονής Γρηγορίου. Ο προπλασμός των προσώπων είναι μαλακός, ενώ τα φωτεινά μέρη των προσώπων αποδίδονται με ανοιχτό κίτρινο χρώμα. Στις παρειές και στους κροτάφους χρησιμοποιούσαν πρασινωπά χρώματα, στοιχείο που θυμίζει την πρακτική του Δαβίδ από τη Σελινίτζα⁸⁹. Οι ζωγράφοι εντάσσουν ελάχιστα στοιχεία από τη παλαιολόγια παράδοση, καθώς και επίσης από τα έργα των κρητικών ζωγράφων του 15ου και 16ου αι., ενώ παράλληλα δημιουργήσαν θέματα που ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα του 18ου αι. Οι τοιχογραφίες της μονής Ξηροποτάμου παρουσιάζουν έντονο ενδιαφέρον, όσον αφορά τα θεολογικά και ιδεολογικά στοιχεία που αναδεικνύονται μέσα από αυτές. Συγκεκριμένα στη λιτή και στο νάρθηκα εικονίζονται τριάντα δύο μορφές νεομαρτύρων (εικ.14). Είναι ένα πρωτότυπο εικονογραφικό πρόγραμμα που αφορά σύγχρονα γεγονότα του 18ου αι. Η απεικόνιση των νεομαρτύρων συνδέεται με το Καισάριο Δαπόντε. Ο Καισάριος είχε προσωπικές σχέσεις με πολλούς από τους εικονιζόμενους μάρτυρες. Επιπλέον και ο ίδιος είχε συγγράψει συλλογή με τους βίους νεομαρτύρων. Η επέμβαση αυτή μπορεί να ερμηνευθεί ως μια αντίδραση⁹⁰, στους συνεχόμενους εξισλαμισμούς και ταυτόχρονα υπενθύμιση της πνευματικής ταυτότητας των ορθοδόξων κατοίκων της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Ο διδακτικός χαρακτήρας των βίων των αγίων θα αξιοποιηθεί εντονότερα με την έκδοση της Φιλοκαλίας προς τα τέλη του 18ου αι.

Στην μονή Ξηροποτάμου σώζονται επίσης δύο σπάνια συμφωνητικά της μονής με τους ζωγράφους που τοιχογράφησαν το καθολικό το 1773. Η αμοιβή των δύο ζωγράφων του Κωνσταντίνου και του Αθανασίου από την Κορυτσά, που αναφέρονται ως διδάσκαλοι της ζωγραφικής τέχνης καθορίστηκε στα 8.000 γρόσια, ενώ τα υλικά θα τα διέθεταν οι ίδιοι. Μεταξύ άλλων η μονή θα παρείχε στους ζωγράφους τα "μαλάματα" καθώς και τα αναγκαία για την διατροφή τους. Ένας ιδιαίτερος όρος του συμβολαίου παρουσιάζει ενδιαφέρον. Συγκεκριμένα αναφέρεται

⁸⁸ Τσιγάρας 2013, 139-140.

⁸⁹ Τσιγάρας 1997, 288-290.

⁹⁰ Τσιγάρας 1999, 60-63.

πως οι ζωγράφοι θα πρέπει να αξιοποιήσουν τα μυστικά της τέχνης τους με τέτοιον τρόπο ώστε η νέα διακόσμηση του καθολικού να διαφέρει από τις υπόλοιπες του Αγίου Όρους⁹¹. Οι μοναστικές κοινότητες που προσλαμβάνουν τους ζωγράφους, είχαν ενεργό ρόλο στη τελική διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος. Ήταν ενήμεροι για τις εξελίξεις στην ζωγραφική και έθεταν τις προϋποθέσεις για την τελική διαμόρφωση. Έτσι λοιπόν τίθεται εύλογα το ερώτημα κατά πόσον και με ποιον τρόπο οι μοναχοί παρενέβησαν και στην ανακαίνιση των παλαιών τοιχογραφιών των καθολικών τους. Πέρα από τους πρακτικούς λόγους που καθιστούσαν αναγκαία σύμφωνα με τους μοναχούς την ανακαίνιση των παλαιών τοιχογραφιών, τίθεται και το ερώτημα της στοχευόμενης επέμβασης με σκοπό την "διόρθωση" στοιχείων που στον 18ο αιώνα δεν ήταν πλέον ανεκτά.

Στην μονή Ξηροποτάμου εκτός από την μοναστική κοινότητα ενεργό και καίριο ρόλο στην διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος είχε και ένας συγκεκριμένος λόγιος μοναχός. Ο Καισάριος Δαπόντε καθοδηγούσε την ανοικοδόμηση και την τοιχογράφηση του καθολικού σε όλα τα στάδια τους. Η επέμβαση του Καισάριου στο εικονογραφικό πρόγραμμα είναι εμφανής στις τοιχογραφίες της λιτής⁹². Η εκτεταμένη απεικόνιση νεομαρτύρων γίνεται μετά από δική του παρέμβαση. Ο ρόλος του λόγιου Καισάριου στην ανοικοδόμηση και αγιογράφηση του καθολικού της αγιορείτικης μονής γίνεται με τρόπο emphatic. Καθόρισε το εικονογραφικό πρόγραμμα με τέτοιο τρόπο ώστε να ξεχωρίζει από τις υπόλοιπες αγιορείτικες μονές. Εξάλλου το ίδιο ζήτησε να κάνουν και οι ζωγράφοι. Ωστόσο η παρέμβαση του Καισάριου εντοπίζεται στην επιλογή των σκηνών και στην αναγραφή των θεμάτων και όχι στην τοποθέτηση στο ναό, η οποία αφήνεται στην ευχέρεια των ζωγράφων⁹³. Στην Ξηροποτάμου οι ζωγράφοι υπό την καθοδήγηση του Καισάριου ολοκλήρωσαν ένα εικονογραφικό πρόγραμμα, που στόχευε στην ανάδειξη της μονής σε σχέση με τις υπόλοιπες, παράλληλα ωστόσο μέσω των τοιχογραφιών αναδεικνύεται και ένα πολιτικό μήνυμα.

⁹¹ «Ὅθεν καὶ εὐχαριστήθημεν εἰς τὴν ποσότητα ὅπου ἔγινεν τὸ παζάρι μας /πλὴν ὑποσχέθημεν καὶ ἡμεῖς νὰ δείξωμεν κάθε ἐπιμέλειαν, καὶ ἐπιτηδεύωμεν/τα καὶ ἄλλα κεκρυμμένα ὅπου ἔχωμεν, τρόπον τινὰ ὅπου νὰ ἔχει διαφορά αὐτὴ ἢ/ ἱστορία ἀπὸ κάθε ἄλλην ἐκκλησίαν ὅπου πρότερον ἱστορήσαμεν ἐδῶ εἰς τὸ Ὅγιον/ Ὅρος, δίδοντάς μας καὶ οἱ προεστοὶ τοῦ αὐτοῦ μοναστηρίου ἐν κατάστιχον ἐορ/τῶν σχεδιασθέν παρὰ τοῦ κὺρ Καισάριου, καὶ κατ' αὐτὸ νὰ γένουν αἱ ἐορτὲς εἰς/ἐκεῖνον τὸ μέρος ὅπου στοχάζονται οἱ διδάσκαλοι ὅπου συμφέρουν.» (Πολυβίου 1999, 107-108).

⁹² Πολυβίου 1996, 125-126.

⁹³ Τσιγάρας 1999, 55-56.

Οι ζωγράφοι που εργάστηκαν στο Άγιον Όρος, στην πλειοψηφία τους δεν ακολουθούσαν τα παλαιολόγια πρότυπα, αντιγράφοντας σκηνές και μορφές από το έργο του Πανσέληνου. Παραμένουν σταθεροί στη κρητική παράδοση της θρησκευτικής ζωγραφικής, η οποία εμπλουτίζεται όλο και περισσότερο με στοιχεία της λαϊκής τέχνης. Ακολούθησαν τις οδηγίες της ερμηνείας επιλεκτικά, κυρίως στην οργάνωση των πολυπρόσωπων παραστάσεων. Επιπρόσθετα γίνεται φανερή η εμπλοκή και άλλων προσώπων στη τελική διαρρύθμιση του εικονογραφικού προγράμματος.

1.5 Η Φιλοκαλική Αναγέννηση, ο Διαφωτισμός και η μνημειακή ζωγραφική.

Οι μοναστικές κοινότητες είχαν μείζονα ρόλο στην διαμόρφωση και εξέλιξη της θρησκευτικής ζωγραφικής. Πολλοί ζωγράφοι στο Όρος ήταν και οι ίδιοι μοναχοί, αλλά και οι παραγγελιοδότες ήταν τα ίδια τα μοναστήρια. Ο 18ος αι. ήταν ο αιώνας του Διαφωτισμού στη δυτική Ευρώπη, οι ιδέες του οποίου κατέφθαναν και στον τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο. Οι αισθητικές αναζητήσεις των ζωγράφων την περίοδο αυτή και κυρίως κατά το β' μισό του 18ου αι. θα πρέπει να ενταχθούν σε ένα γενικότερο κλίμα πνευματικών και ιδεολογικών αναζητήσεων που είχαν ως κέντρο το Άγιον Όρος. Ερώτημα αποτελεί τι επίδραση είχαν στις νεότερες γενεές ζωγράφων που δραστηριοποιούνται αυτή την εποχή οι διακηρύξεις του Διονυσίου εκ Φουρνά και το έργο του Μανουήλ Πανσέληνου.

Το 1748 ιδρύθηκε με την υποστήριξη του Πατριαρχείου Κωνσταντινούπολης η Αθωνιάδα Σχολή⁹⁴ στην μονή Βατοπεδίου. Κατά την διάρκεια της πενταετούς παραμονής του Ευγένιου Βούλγαρη στην διεύθυνση της Αθωνιάδας, διδάχθηκαν στο Όρος οι ιδέες του Διαφωτισμού. Ο Βούλγαρης δίδασκε τα μαθήματα των μαθηματικών, της φυσικής καθώς και της αστρονομίας. Ήταν από τους πρώτους που εισήγαγε στον τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο την μελέτη των φυσικών επιστημών. Η συνεχής εισροή των ιδεών του Διαφωτισμού στον ελληνικό χώρο συσπείρωνε σταδιακά ομάδες συντηρητικών μοναχών⁹⁵, που από την πλευρά τους κήρυτταν την επιστροφή στις παραδόσεις της ανατολικής εκκλησίας σε αντίθεση με τον Διαφωτισμό και τη Δύση⁹⁶. Ένας από τους κυριότερους αντιδρώντες ήταν ένας πρώην μαθητής του Βούλγαρη ο Αθανάσιος ο Πάριος (1722-1813). Ο Αθανάσιος

⁹⁴ Πατρινέλης 1992, τ.1, 134-136.

⁹⁵ Ηλιού 2003, 15-16.

⁹⁶ Ευαγγέλου 2020, 63-64.

μέσα από τα γραπτά του έργα εξελίχθηκε σε ηγετική μορφή του κινήματος των Κολλυβάδων. Ο ίδιος κατέκρινε τις διδαχές του δάσκαλού του για την διδασκαλία των επιστημών. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα οι μοναχοί που πορεύτηκαν με τις ιδέες του Αθανάσιου να είναι δύσπιστοι προς τα νέα ρεύματα⁹⁷. Στον ιδεολογικό τομέα η κινητικότητα αυτή θα κορυφωθεί κατά το β' μισό του 18ου αι. με το κίνημα των Κολλυβάδων πατέρων.

Αφορμή ήταν η αντίδραση ενός μεγάλου αριθμού μοναχών στην πρακτική των μοναχών της σκήτης της Αγίας Άννας να τελούν τα μνημόσυνα την Κυριακή αντί του Σαββάτου. Οι διαμάχες οξύνθηκαν σε τέτοιο βαθμό, ώστε οι αντιπαραθέσεις να οδηγηθούν και σε βίαιες συγκρούσεις. Οι παραδοσιακοί μοναχοί στους οποίους δόθηκε το όνομα «Κολλυβάδες» εξαιτίας των κολλύβων που μοιράζονται με την τέλεση των μνημόσυνων, υποστήριζαν την επιστροφή στις παραδόσεις της αρχαίας ανατολικής εκκλησίας. Στον πρακτικό τομέα υποστήριζαν τον αναστάσιμο χαρακτήρα της Κυριακής και εισηγήθηκαν την συχνή μετάληψη της θείας κοινωνίας τόσο από λαϊκούς όσο και από ιερείς. Σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη και τελικά στην αποδοχή (1819) των θέσεων των Κολλυβάδων διαδραμάτισαν δύο πρόσωπα. Ο μητροπολίτης Κορίνθου Μακάριος Νοταράς και ο μοναχός Νικόδημος, οι οποίοι εξέδωσαν την Φιλοκαλία, μια συλλογή με τις ιστορίες των μοναχών που έζησαν στην αθωνική πολιτεία. Οι δύο εκδότες της Φιλοκαλίας πίστευαν πως οι βίοι των αγίων είναι αναπόσπαστο τμήμα της εκκλησιαστικής παράδοσης. Για του Κολλυβάδες τα συγκεκριμένα κείμενα έχουν νηπτικό χαρακτήρα. Είναι κείμενα που επιφέρουν στον αναγνώστη την νήψη, δηλαδή την εγρήγορση και την πνευματική καλλιέργεια⁹⁸.

Εκτός από την Φιλοκαλία, το άλλο συγγραφικό έργο του Νικόδημου που άσκησε εξίσου μεγάλη επιρροή ήταν «Το Πηδάλιον», το οποίο εκδόθηκε σε συνεργασία με τον ιερομόναχο Αγάπιο το 1793. Αρχικά παρέχει το κείμενο των κανόνων των οικουμενικών συνόδων και εν συνεχεία παρεμβάλει σχόλια (ερμηνείες) στην ελληνική γλώσσα του 18ου αι. Τα περισσότερα από αυτά τα κείμενα είναι παραφράσεις των κανόνων. Πρωταρχικός στόχος του Νικόδημου ήταν οι κανόνες της εκκλησίας να είναι προσβάσιμοι στο ευρύ κοινό⁹⁹. Στο Πηδάλιο ο Νικόδημος προσπάθησε μέσα από την ορθόδοξη πατερική γραμματεία να οριοθετήσει την

⁹⁷ Τζώγας 1969, 8-11.

⁹⁸ Πασχαλίδης 2007, 265-269.

⁹⁹ Erickson 1998, 50-52.

ορθόδοξη εκκλησιαστική παράδοση έναντι των ιδεών του Διαφωτισμού¹⁰⁰. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι μέσα από αυτές τις παρεμβολές-ερμηνείες σχολιάζει και θέματα της σύγχρονης του θρησκευτικής ζωγραφικής. Παράλληλα δίνει οδηγίες για το πώς θα πρέπει να εικονίζονται ορισμένα θέματα σωστά, που μέχρι εκείνη την στιγμή εικονίζονταν λανθασμένα. Οι οδηγίες του βασίζονται πάντα στις αποφάσεις των οικουμενικών συνόδων. Αρχικά όσον αφορά την απεικόνιση του Χριστού δεν θα πρέπει να απεικονίζεται ποτέ ως αμνός, αλλά ως τέλειος άνθρωπος «...δὲν πρέπει νὰ ἱστοροῦν τὸν Χριστὸν, ὡς ἁμνόν¹⁰¹...». Εν συνεχείᾳ στην απεικόνιση των Ευαγγελιστῶν δεν θα πρέπει να εικονίζονται μόνο τους τα ζώα-σύμβολα τους «Οὐτε τοὺς εὐαγγελιστὰς ζῶα μοναχὰ¹⁰²...». Επίσης στο εικονογραφικό θέμα της Θεοτόκου ως Καιόμενης Βάτου, δεν θα πρέπει να την ιστορούν μόνη της « Οὐτε τὴν Θεοτόκον ὡς βάτον μόνον καὶ θυμιαστήριον, καὶ λοιπὰ σύμβολα τοῦ νόμου αὐτόθι¹⁰³...». Ο λόγος του γίνεται πιο αυστηρός, όταν αναφέρεται στην απεικόνιση του γυμνού σώματος. Το γυμνό σώμα της γυναίκας και του άνδρα είναι θέματα « αἰσχρά, τὰ ὅποια ἀπατῶσι τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν ὁρώντων, καὶ κινοῦσι τὸ νοῦν, καὶ καρδίαν πρὸς ἐπιθυμίας σαρκικὰς¹⁰⁴». Συνεχίζοντας, όσοι ζωγράφοι επιθυμούν να ζωγραφίζουν τέτοια θέματα θα πρέπει να αφορίζονται.

Συγκεκριμένη αναφορά κάνει ο Νικόδημος και στην παράσταση της Γέννησης. Με αφορμή τα επιλόχεια της Παναγίας και τον εορτασμό τους από τους πιστούς, όπως αυτά περιγράφονται στην Πενθέκτη Οικουμενική Σύνοδο, επεκτείνεται και στην απεικόνιση της Γέννησης. Στο Πηδάλιο προτρέπει τους ζωγράφους να μην εικονίζουν την Θεοτόκο σε κλίνη, ούτε να εικονίζεται κουρασμένη από τους πόνους της γέννας. Αντίθετα θα πρέπει να εικονίζεται γονατιστή δίπλα στην φάτνη του μικρού Χριστού. Άλλο εικονογραφικό θέμα που προτρέπει τους ζωγράφους να μην υιοθετούν είναι η παράσταση του λουτρού. Συγκεκριμένα αναφέρει πως είναι «ἀτοπώτατον, καὶ σαρκικῶν ἀνθρώπων ἐφεύρεμα» και καταλήγει: «Δι' ὃ καὶ παντὶ τρόπῳ πρέπει νὰ ἀποβάλλετα¹⁰⁵...». Η συγκεκριμένη οδηγία φαίνεται πως ακολουθήθηκε σε μεγάλο βαθμό στο Άγιον Όρος.

¹⁰⁰ Αραμπατζής 2005, 146-147.

¹⁰¹ Πηδάλιον 1841, 167.

¹⁰² Πηδάλιον 1841, 167.

¹⁰³ Πηδάλιον 1841, 168.

¹⁰⁴ Πηδάλιον 1841, 178.

¹⁰⁵ Πηδάλιον 1841, 166, σημ.2.

Μέσα σε αυτό το κλίμα θα πρέπει να ενταχθεί και η αναζήτηση των ζωγράφων της περιόδου. Αποτελεί βασικό ερώτημα κατά πόσον τα πρότυπα που προέρχονται αυτούσια από την βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση και οι νέες καλλιτεχνικές τάσεις που εδραιώθηκαν στις αρχές του 18^{ου} από τον Διονύσιο εκ Φουρνά ανταποκρίθηκαν στις διακηρύξεις των Κολλυβάδων πατέρων. Μέσα σε αυτό το κλίμα πραγματοποιήθηκαν και οι ανακαινίσεις των ναών από τις μοναστικές κοινότητες. Ωστόσο ποτέ δεν έλειψαν οι επιδράσεις από την Δύση οι οποίες εν τέλει ενσωματώθηκαν στην θρησκευτική ζωγραφική του 18^{ου} αι., χωρίς να διαταράσσουν την ορθόδοξη θεολογία. Στη ζωγραφική της περιόδου εμφανίστηκαν ορισμένα θέματα που ήταν απόρροια της αντιπαλότητας των ησυχαστών Κολλυβάδων με τις διδασκαλίες της Δύσης.

Σε άλλες περιοχές της Μακεδονίας όπως στις Πρέσπες για παράδειγμα ο μεγάλος αριθμός των φορητών εικόνων στους οικισμούς της περιοχής, που εντάσσονται στο συγκεκριμένο κίνημα, καθώς και ένας αριθμός τοιχογραφημένων μνημείων στις Πρέσπες δείχνουν την μεγάλη επιρροή και την απήχηση του κινήματος των Κολλυβάδων στις πλησιόχωρες περιοχές του Αγίου Όρους¹⁰⁶. Η διάδοση στη περιοχή των Πρεσπών είναι ένα μεμονωμένο φαινόμενο που συνδέθηκε με ένα συγκεκριμένο λόγιο πρόσωπο, τον επίσκοπο Πρεσπών Παρθένιο¹⁰⁷ (1741-1767), ο οποίος αναφέρεται σε αρκετές κτητορικές επιγραφές από την περιοχή.

Στο παρεκκλήσιο της Κοίμησης της Θεοτόκου στη καλύβη του Αγίου Ακακίου στα Καυσοκαλύβια, εντοπίζεται μια ενδιαφέρουσα τοιχογραφία, έργο ενός κολλυβά μοναχού του Παρθενίου εξ Αγράφων¹⁰⁸ το 1759. Στο παρεκκλήσιο εικονίζεται ολόσωμος ο άγιος Μάρκος ο Ευγενικός¹⁰⁹ (εικ.15). Στα πόδια του και κάτω από αυτόν εικονίζεται μια ημίγυμνη ανδρική μορφή σε στάση απόγνωσης, έχοντας το δεξί του χέρι στο μέτωπό του. Με το αριστερό κρατάει ένα ζεύγος κλειδιών και σπαθί με το οποίο διατρύπαι το Ευαγγέλιο. Η μορφή παρουσιάζεται χωρίς υποδήματα, τα οποία εικονίζονται δίπλα του και φέρουν σταυρό. Τέλος το στέμμα που φορούσε πέφτει από το κεφάλι του προς το ανοιχτό στόμα ενός δράκοντα. Η μορφή δεν συνοδεύεται από κάποια επιγραφή, ωστόσο σύμφωνα με τα σύμβολα που εικονίζονται, όπως είναι τα κλειδιά, το στέμμα και τα υποδήματα με τον

¹⁰⁶ Παϊσίδου 2016, 195-197.

¹⁰⁷ Παϊσίδου 2005, 93-94.

¹⁰⁸ Καυσοκαλυβίτης 2005, 563-624.

¹⁰⁹ Zivcovic 2020, 164. Βοκοτόπουλος 2006, 134-135.

σταυρό, πρόκειται για τον Πάπα της Ρώμης Ευγένιο Δ'. Ο Μάρκος ήρθε σε αντιπαράθεση με τον Πάπα κατά την διάρκεια της συνόδου Φεράρας-Φλωρεντίας (1438-1439) για την ένωση των δύο εκκλησιών. Ο δράκοντας που καταβροχθίζει το στέμμα του Πάπα κουλουριάζεται για να καταλήξει σε ένα δεύτερο κεφάλι από το οποίο ξεπηδάει η μορφή του Αρείου. Με αυτόν τον τρόπο ο ζωγράφος από την μία συνδέει τον αιρετικό Πάπα με τον αιρετικό Άρειο και παράλληλα εξυψώνει τον Μάρκο ως υπέρμαχο της ορθόδοξης εκκλησίας.

Να σημειωθεί στο σημείο αυτό πως οι σχέσεις του Διονυσίου εκ Φουρνά με την Σκήτη των Καυσοκαλυβίων ήταν στενή. Όπως σημειώνει ο βιογράφος του, ήταν να καρεί εκεί μοναχός, αλλά λόγω του αγένειου προσώπου του δεν τον δέχθηκαν¹¹⁰. Επίσης στα Καυσοκαλύβια εντοπίζονται και φορητές εικόνες του Διονυσίου¹¹¹. Ο ζωγράφος των Καυσοκαλυβίων, Παρθένιος Σκούρτης επηρεάζεται από το έργο του συντοπίτη του. Έχει ενεργό ρόλο στην έριδα των Κολλυβάδων, καθώς παίρνει την πλευρά των τελευταίων. Η τοιχογραφία του αγίου Μάρκου του Ευγενικού, επισκόπου Εφέσου είναι χαρακτηριστική μιας εποχής, όπου η κολλυβαδική έριδα βρισκόταν σε έξαρση.

Ένας άλλος άγιος που εικονίζεται συχνά κατά τον 18ο αιώνα είναι ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς. Η μνήμη και η λατρεία του αγίου παραμένουν ζωντανές στα χρόνια της όψιμης τουρκοκρατίας, ιδιαίτερα κατά το β' μισό του 18ου αι. όταν λόγιοι μοναχοί όπως ο Νικόδημος και ο Αθανάσιος ο Πάριος αναδεικνύουν και μελετούν συστηματικά το έργο του¹¹². Οι απεικονίσεις του σε μεταβυζαντινές τοιχογραφίες και φορητές εικόνες είναι πολυπληθείς στη Βέροια¹¹³ και κυρίως στο Άγιον Όρος¹¹⁴.

Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς και ο άγιος Μάρκος ο Ευγενικός, απεικονίζονται σε μία εποχή όπου η ησυχαστική θεολογία συνομιλεί με το δυτικό ορθολογισμό. Άλλοτε αυτή η συνομιλία προκαλεί ακραίες αντιδράσεις, όπως η τοιχογραφία στα Καυσοκαλύβια και άλλοτε αυτή η συνομιλία είναι εποικοδομητική όταν φυσικά δεν διαταράσσει τα δόγματα και την θεολογία της ανατολικής εκκλησίας.

¹¹⁰ Δημαράς 1938, 249.

¹¹¹ Καυσοκαλυβίτης 2014, τ.β', 1056-1059.

¹¹² Γιάγκου 1996, 26-27.

¹¹³ Τσιγαρίδας 1986, 263-277.

¹¹⁴ Τσιγαρίδας 2000, 199-200.

Στον αντίποδα των διακηρύξεων του Διονυσίου εκ Φουρνά, στα Επτάνησα όπου βρίσκονταν πιο κοντά στην δυτική ζωγραφική παράδοση, το 1726 ο Παναγιώτης Δοξαράς συνέγραψε την δική του πραγματεία «περί Ζωγραφίας»¹¹⁵. Αν και αρχικά το παλαιότερα θεωρούμενο πρωτότυπο έργο του Δοξαρά, αποδείχθηκε πως είναι μετάφραση¹¹⁶ του έργου του Marco Boschini, που εκδόθηκε στη Βενετία το 1674, παραμένει σημαντικό καθώς είναι το πρώτο βιβλίο του είδους που μεταφράζεται στα Ελληνικά. Ο Δοξαράς σπούδασε ζωγραφική για ένα χρονικό διάστημα (1699-1704) στην Ιταλία¹¹⁷ και θεωρείται ως ο εισηγητής της επτανησιακής ζωγραφικής με ιταλική τεχνοτροπία. Στο σύγγραμμα του προτρέπει τους νέους ζωγράφους να αντιγράφουν μεταξύ άλλων τους μεγάλους δασκάλους της ιταλικής ζωγραφικής, όπως τον Τιτσιάνο και τον Τιντορέτο. Ένα χωρίο στην μετάφραση του Δοξαρά που αναφερόταν στους παλαιότερους ζωγράφους είχε ερμηνευθεί ως κριτική που άσκησε ο Δοξαράς στους παλαιότερους βυζαντινούς ζωγράφους. Οι αλλαγές που κάνει ο Δοξαράς στην μετάφρασή του είναι ελάχιστες. Οι παλαιότεροι ζωγράφοι που αναφέρει είναι οι ζωγράφοι στους οποίους αναφέρεται ο Marco Boschini και πρόκειται για Ιταλούς ζωγράφους¹¹⁸. Ο Δοξαράς μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα απαρνήθηκε τη βυζαντινή παράδοση των πρώτων του έργων και αφιερώθηκε στην αφομοίωση και στη διάδοση της δυτικής τέχνης¹¹⁹.

Σε ένα άλλο χειρόγραφο του Δοξαρά της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (αρ. κωδ. 1285) , το κείμενο αρχίζει με μία αφιέρωση προς τον Χριστό του ίδιου του Δοξαρά και συνεχίζει με τον πρόλογο και το επίγραμμα του ιερομόναχου Λεόντιου με τίτλο¹²⁰ «Λεόντιος Ίερομόναχος ό Πελοποννησίους, πάσι τοῖς εὐλαβεστάτοις ἐντιμοτάτοις καὶ ἀρίστοις ἐπιστημόσι τῆς ζωγραφικῆς τέχνης Ἱερωμένοις τε καὶ λαϊκοῖς χαίρειν.». Στον πρόλογο αυτό ασκείται κριτική προς τους ζωγράφους και αγιογράφους της εποχής που γράφεται το κείμενο. Αναφέρεται στους σύγχρονους ζωγράφους ως «τρισάθλιους» που ζωγραφίζουν «βδελύγματα». Παράλληλα εξυμνεί την ζωγραφική του Δοξαρά, που λατινικά ονομάζεται «νατουράλε». Αν και αποτελεί ερώτημα στην έρευνα αν πίσω από αυτόν τον πρόλογο κρύβεται η πένα του ίδιου του

¹¹⁵ Το χειρόγραφο του Δοξαρά εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1871 από τον Σπυρίδωνα Λάμπρο. (Παναγιώτου Δοξαρά Ἰππέως Πελλοποννησίου, Ζωγράφου. Περὶ Ζωγραφίας κατὰ το ΑΨΚΣΤ', Κτένα και Οικονόμου, Εν Αθήναις 1871).

¹¹⁶ Δρακοπούλου 2010, 272-274.

¹¹⁷ Χατζηδάκης 1987, 280-281.

¹¹⁸ Αλεβίζου 2005, 123-125.

¹¹⁹ Ιωάννου 2015, 32-39.

¹²⁰ Αλεβίζου 2005, 215.

Δοξαρά, παραμένει ένα ενδιαφέρον κείμενο ενός υποστηρικτή της ευρωπαϊκής αισθητικής έναντι της βυζαντινής.

1.6 Η ζωγραφική του Αγίου Όρους στις αρχές του 19ου αι.

Στις αρχές του 19ου αι. όταν πραγματοποιήθηκαν οι ανακαινίσεις των παλαιών καθολικών των μονών Βατοπεδίου και Χιλανδαρίου, στην αθωνική πολιτεία κυριαρχούσαν δύο εργαστήρια ζωγράφων. Το πρώτο ήταν εκείνο του Νικηφόρου¹²¹ εξ Αγράφων με έδρα το κελί των Αγίων Πάντων¹²² στις Καρυές. Το δεύτερο με κέντρο το καρακαλλινό κελί του Γενεσίου της Θεοτόκου¹²³ στις Καρυές ήταν το εργαστήριο των ζωγράφων από την Γαλάτιστα της Χαλκιδικής. Οι Γαλατσιάνοι ζωγράφοι ήταν και εκείνοι που ανέλαβαν την ανακαίνιση των μονών. Τα χαρακτηριστικά και το ύφος των δύο εργαστηρίων οδήγησε τον Ιωακείμ Παπάγγελο να χαρακτηρίσει τη ζωγραφική τους ως "καθαρή αγιορείτικη"¹²⁴.

Ο γενάρχης της ακολουθίας των Γαλατσιάνων ζωγράφων στο Άγιον Όρος, υπήρξε ο ιερομόναχος Μακάριος κελλιώτης¹²⁵ της μονής Καρακάλλου. Το πρώτο χρονολογημένο έργο του Μακαρίου χρονολογείται το 1786 στην τράπεζα της μονής Βατοπεδίου¹²⁶. Από το 1785 ο Μακάριος εγκαταστάθηκε στο κελί του Γενεσίου της Θεοτόκου, μαζί με τον ανιψιό και υποτακτικό του Βενιαμίν¹²⁷. Μαζί ανέλαβαν την τοιχογράφηση του κοιμητηριακού ναού του Αγίου Νικολάου¹²⁸ στις Καρυές (1787), οι τοιχογραφίες του οποίου δεν σώζονται και το προστώο της μονής Δοχειαρίου¹²⁹ (1788). Μέχρι το 1798 οι δύο αγιογράφοι είχαν ολοκληρώσει την τοιχογράφηση των παρεκκλησίων των Αγίων Αποστόλων και του Γενεσίου της Θεοτόκου¹³⁰ στην μονή Χιλανδαρίου, καθώς και τον ναό του Αγίου Ανδρέα¹³¹ της μονής Βατοπεδίου. Ο Μακάριος εκτός από την δημιουργία νέων τοιχογραφιών κλήθηκε να ανακαινίσει και τις παλαιές τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Βατοπεδίου. Στις αρχές του 19ου αι. στο εργαστήριο προστέθηκαν δύο ακόμη ανιψιοί του Μακαρίου, ο Ζαχαρίας και ο

¹²¹ Χατζηδάκης 1997, 233.

¹²² Μπονόβας 2011, 139-154.

¹²³ Χρυσοχοϊδης- Γουναρίδης 1985, 65, αρ.9.

¹²⁴ Παπάγγελος 1998, 255.

¹²⁵ Παπάγγελος 1998, 256.

¹²⁶ Παπάγγελος 1996, τ. Α', 294-297.

¹²⁷ Χρυσοχοϊδης- Γουναρίδης 1985, 63.

¹²⁸ Uspenskiy 1892, 423.

¹²⁹ Σμυρνάκης 1903, 565.

¹³⁰ Κυριακούδης 2001, 161.

¹³¹ Παπάγγελος 1996,τ. Α', 298. Κυριακούδης 2001, 161.

Μακάριος β'. Ο Μακάριος σταδιακά απομακρύνθηκε από την ηγεσία του εργαστηρίου προς χάριν των υπόλοιπων μελών της οικογένειάς του. Το τελευταίο έργο στο οποίο είχε ενεργή συμμετοχή, θεωρείται το παρεκκλήσιο του Αγίου Ανδρέα της μονής Βατοπεδίου το 1798. Οι συνεχιστές του εργαστηρίου θα βασιστούν στα διδάγματα του θείου τους. Το 1803 με 1804 ο Βενιαμίν και ο Ζαχαρίας επιζωγράφισαν τις παλαιότερες τοιχογραφίες του 14ου αι. της λιτής και του κυρίως ναού του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου. Το 1819 ο Βενιαμίν, ο Ζαχαρίας και ο Μακάριος β' ανέλαβαν την ανακαίνιση στο νάρθηκα της μονής Βατοπεδίου. Η συνοδεία των Γαλατσιάνων θα συνεχίσει να δραστηριοποιείται στο Όρος μέχρι και το 1821. Με την αποτυχημένη επανάσταση στην Κασσάνδρα της Χαλκιδικής, ένας μεγάλος αριθμός μοναχών εγκατέλειψε το Άγιον Όρος. Μαζί τους διέφυγε και η ακολουθία των Γαλατσιάνων, που αποτελούνταν εκείνη την περίοδο από τον Βενιαμίν, τον Μακάριο β', τον Ζαχαρία και τον Θαλάσσιο. Αρχικά εγκαταστάθηκαν στην Σκιάθο και ύστερα στην Σκόπελο¹³², όπου αναφέρονται και στους κατάλογους των προσφύγων απλώς ως εργάτες¹³³. Οι Γαλατσιάνοι επέστρεψαν στο κελί τους το 1831 σχεδόν μια δεκαετία αργότερα. Ωστόσο οι συνεχιστές της συνοδείας δεν έφθασαν ποτέ το επίπεδο του Μακαρίου και των άμεσων συνεχιστών του.

¹³² Δρακοπούλου 2010, 184.

¹³³ Χιονίδης 1977, 124-138.

Κεφάλαιο Β.

2.Οι ανακαινίσεις των καθολικών.

2.1 Το μνημείο του Πρωτάτου κατά τον 17ο και 18ο αι.

Στη συνέχεια παρατίθενται τα μνημεία του Αγίου Όρους που σώζουν τοιχογραφίες του 14ου αι. και ανακαινίστηκαν κατά τη διάρκεια του 18ου και 19ου αι. Ο ναός του Πρωτάτου και τα καθολικά των μονών Βατοπεδίου και Χιλανδαρίου, τα οποία δέχθηκαν εκτεταμένες επιζωγραφίσεις κατά το β' μισό του 18ου αι. και τις αρχές του 19ου αι. και τέλος παρουσιάζεται το καθολικό της μονής Παντοκράτορος, το τελευταίο χρονολογικά μνημείο που επιζωγραφίστηκε.

Πρώτο παρουσιάζεται το μνημείο του Πρωτάτου, το εμβληματικό για τους ζωγράφους του 18ου αι. μνημείο, από όπου αντιγράφουν τις τοιχογραφίες. Ο ναός του Πρωτάτου είναι αφιερωμένος στην Κοίμηση της Θεοτόκου και βρίσκεται στις Καρυές του Αγίου Όρους. Στην σημερινή του μορφή είναι μια τρίκλιτη βασιλική με εγκάρσιο κλίτος¹³⁴ (εικ.16).

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού αναπτύσσεται σε πέντε αλληπάλληλες ανισοϋψείς ζώνες. Οι μεγάλες επιφάνειες της βασιλικής έδωσαν την δυνατότητα στο εργαστήριο του Πρωτάτου να αναπτύξει ένα τοιχογραφικό σύνολο που αριθμεί σήμερα 364 εικονογραφικά θέματα¹³⁵. Στο ιερό βήμα και στα γωνιακά διαμερίσματα το εικονογραφικό πρόγραμμα χαρακτηρίζεται από τον λειτουργικό του χαρακτήρα. Όλοι οι άγιοι που εικονίζονται στην κεντρική αψίδα του ιερού στο διακονικό και την πρόθεση είναι πατέρες της εκκλησίας και σχετίζονται με τον ευχαριστιακό χαρακτήρα του ιερού βήματος. Οι πολυπρόσωπες σκηνές και οι μεμονωμένοι άγιοι στον κυρίως ναό αναπτύσσονται σε πέντε ζώνες. Αρχικά η πέμπτη κατώτερη ζώνη που δεν σώζεται σήμερα είχε διακοσμητικό χαρακτήρα. Στην τέταρτη ζώνη που έχει αναλογικά με τις άλλες τις μεγαλύτερες διαστάσεις, απεικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι. Στην τρίτη ζώνη του νότιου, δυτικού και βόρειου τοίχου του κεντρικού κλίτους εκτυλίσσονται σκηνές από το Δωδεκάορτο¹³⁶. Από τις σκηνές του Δωδεκαόρτου σήμερα δεν σώζεται η παράσταση του Ευαγγελισμού στην κεντρική αψίδα του ιερού, η Βαΐοφόρος και η

¹³⁴ Τουτός-Φουστέρης 2010, 47.

¹³⁵ Κανονίδης 2015, τ. Α', 12.

¹³⁶ Καλομοιράκης 1991, 198.

Έγερση του Λαζάρου στον δυτικό τοίχο του κεντρικού κλίτους. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κεντρικού κλίτους συνεχίζεται με 12 παραστάσεις από τον κύκλο των Παθών, που εντοπίζονται στην πρώτη και τρίτη ζώνη του εγκάρσιου κλίτους¹³⁷. Στον κύκλο των Παθών θα πρέπει να ενταχθεί και η απεικόνιση του Αναπεσόντος στο βόρειο τοίχο του κεντρικού κλίτους ακριβώς στην κύρια είσοδο. Εν συνεχεία από τον κύκλο της Πεντηκοστής εικονίζονται 7 παραστάσεις που κατανέμονται στο ΝΑ, ΝΔ και ΒΔ γωνιακό διαμέρισμα¹³⁸. Αν και ο ναός είναι αφιερωμένος στην Θεοτόκο, οι παραστάσεις από τον Θεομητορικό κύκλο περιορίζονται σε τρεις (Το Γενέσιο, τα Εισόδια και την Κοίμηση). Η παράσταση με το Γενέσιο και τα Εισόδια στον Ναό εντοπίζονται στο νότιο τμήμα του εγκάρσιου κλίτους, ενώ η Κοίμηση της Θεοτόκου καταλαμβάνει το μεγαλύτερο τμήμα του δυτικού τοίχου του κεντρικού κλίτους¹³⁹. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του κυρίως ναού ολοκληρώνεται με την απεικόνιση μεμονωμένων αγίων και μαρτύρων.

Για μεγάλο χρονικό διάστημα η απουσία επιγραφών και άλλων ιστορικών στοιχείων για το Πρωτάτο καθιστούσε δύσκολη την χρονολόγηση του μνημείου. Αρχικά η άποψη της Μαρίας Σωτηρίου¹⁴⁰ η οποία τοποθετούσε την ζωγραφική του Πρωτάτου στην τελευταία δεκαετία του 13ου αι. και πριν από την τοιχογράφηση της Παναγίας Περιβλέπτου στην Αχρίδα (1294/ 1295) είχε γίνει ευρέως αποδεκτή. Κατά την διάρκεια της συντήρησης των τοιχογραφιών ανακαλύφθηκαν δύο ενδιαφέρουσες επιγραφές που συνέδεσαν το Πρωτάτο με δύο ζωγράφους. Συγκεκριμένα στην τοιχογραφία του αγίου Μερκουρίου εντοπίστηκε στην θήκη του σπαθιού το όνομα του Ευτυχίου¹⁴¹. Η δεύτερη υπογραφή εντοπίστηκε χάρις στην παλαιότερης φωτογραφίας του Millet¹⁴² στο κατώτερο τμήμα του ενδύματος του αγίου Ευσταθίου Πλακίδα. Στην επιγραφή διακρίνεται το όνομα του Μιχαήλ¹⁴³. Αναμφισβήτητα λοιπόν οι δύο υπογραφές αναφέρονται στους Ευτύχιο και Μιχαήλ Αστροπά. Οι δύο ζωγράφοι συνήθιζαν να αφήνουν τις υπογραφές τους σε δυσδιάκριτα σημεία, ενώ πολλές φορές ήταν κρυπτογραφημένες. Παρόμοιες επιγραφές με εκείνες του Πρωτάτου εντοπίστηκαν και στις τοιχογραφίες στην Περίβλεπτο της Αχρίδας¹⁴⁴ στο σπαθί του

¹³⁷ Καλομοιράκης 1991, 200-202. Τσιγαρίδας 2003, 23- 26.

¹³⁸ Καλομοιράκης 1991, 202. Τσιγαρίδας 2003, 26- 27.

¹³⁹ Τσιγαρίδας 2003, 27.

¹⁴⁰ Σωτηρίου 1969, 2.

¹⁴¹ «ΕΥΤΙΧ[ΙΟC]» (Κανονίδης 2015, τ.Α', 40).

¹⁴² Millet 1927, 52, εικ. 2.

¹⁴³ «[ΧΕΙ] Ρ ΜΙΧ [ΑΗΛ]» (Κανονίδης 2015, τ.Α', 40).

¹⁴⁴ Πελεκανίδης 1960, 546.

αγίου Δημητρίου και στο ένδυμα του αγίου Θεοδώρου από το Staro Nagorocino¹⁴⁵. Η ζωγραφική του Πρωτάτου συνδέθηκε συγκεκριμένα με δύο ιστορικά πρόσωπα που δραστηριοποιήθηκαν στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας και στον χώρο της Σερβίας στις αρχές του 14ου αι. Η περίοδος αυτή στην Μακεδονία συμπίπτει με την βασιλεία του Ανδρόνικου Β΄ Παλαιολόγου. Είναι η εποχή που αποπερατώνονται μια σειρά συνόλων μνημειακής ζωγραφικής, στο Άγιον Όρος, την Θεσσαλονίκη και την Βέροια.

Οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου κατά τον 18ο αιώνα συνδέθηκαν με το "μυθικό" πρόσωπο του Μανουήλ Πανσέληνου. Έγιναν το σύμβολο της «Μακεδονικής Σχολής» και του εικαστικού ρεύματος του 18ου αιώνα, της επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα. Κατά την διάρκεια του 18ου αιώνα σε αντίθεση με άλλα μεγάλα καθολικά που ανακαινίστηκαν, οι τοιχογραφίες του Πρωτάτου δεν δέχθηκαν επιζωγραφίσεις μεγάλης κλίμακας. Αντίθετα το 1801-2 με τις εργασίες ανύψωσης¹⁴⁶ του κεντρικού κλίτους καταστράφηκαν τμήματα των τοιχογραφιών. Οι μόνες παρεμβάσεις στις αρχικές τοιχογραφίες σημειώνονται το 1686. Ο ίδιος ο ζωγράφος μοναχός Ζωσιμάς από την Μεγίστη Λαύρα στην αφιερωματική επιγραφή¹⁴⁷ που εντοπίζεται στην θύρα του κτιστού φράγματος του ΒΑ γωνιακού διαμερίσματος προς την πλευρά του κυρίως ναού, ζητάει από την Παναγία να δεχθεί την ελάχιστη παρέμβαση που κάνει με σκοπό να εξωραΐσει τον πανσεβάσμιο και ευμεγέθη ναό της. Η ανακαίνιση του έχει χαρακτήρα συμπληρωματικό. Η αφιέρωση του Ζωσιμά γίνεται με σκοπό να ζωγραφιστούν εκ νέου παραστάσεις που χάθηκαν εξαιτίας των εκτεταμένων φθορών, που είχαν υποστεί οι αρχικές τοιχογραφίες. Στον χώρο του ιερού και συγκεκριμένα στην εξωτερική όψη του βόρειου τοίχου που έκλεισε μεταγενέστερα την είσοδο προς το ιερό, στο αψίδωμα που σχηματίζεται πάνω από την είσοδο εικονίζεται η παράσταση του Ευαγγελισμού¹⁴⁸ (εικ.17). Η παράσταση διασπάται από την ύπαρξη παραθύρου. Αριστερά εικονίζεται ο Γαβριήλ και δεξιά η Θεοτόκος. Στο ανώτερο τμήμα της αψίδας εικονίζονται δύο άγγελοι που κρατούν ανοιχτό το Άγιο Μανδήλιον. Τέλος στη βάση του παραθύρου σώζεται και η αφιερωματική επιγραφή. Στην αψίδα του ιερού όπου αρχικά θα πρέπει να υπήρχε η παράσταση της Θεοτόκου Πλατυτέρας, εικονίστηκε εκ νέου η Θεοτόκος με τον μικρό

¹⁴⁵ Παπαδόπουλος 2017, 111-113.

¹⁴⁶ Τσιγαρίδας 2008, 76.

¹⁴⁷ « + ΔΕΞΑΙ ΔΕΗΣΙΝ ΜΙΚΡΑΝ ΚΥΡΙΑ ΚΑΙ ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΕ [Τ]ΟΥ ΤΑΠΕΙΝΟΥ Κ(ΑΙ) Α/ ΧΡΕΙΟΥ ΣΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΖΩΣΙΜΑ ΜΟΝΑΧΟΥ ΕΚ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΗΣ ΛΑΥΡΑΣ· ΜΙΚΡΟΝ ΕΓΧΕΙΡΙ/ ΔΙΟΝ Κ(ΑΙ) / ΩΡΑΪΣΜΟΝ· ΕΙΣ ΑΦΕΣΙΝ ΑΜΑΡΤΙΩΝ ΗΜΩΝ· ΕΤΟΣ ΑΧΠΣΤ' [=1686] ΕΝ ΜΗΝΙ / ΣΕΠΤΕΒΡΙΟ / ΚΗ' » (Τουτός- Φουστέρης 2010, 47).

¹⁴⁸ Κανονίδης 2015, τ. Α΄, 234-337, αρ.178, αρ.179.

Χριστό (εικ.18). Εκατέρωθεν της Παναγίας εικονίζονται οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ. Ο Ζωσιμάς ολοκλήρωσε την εικονογράφηση του ανατολικού τοίχου άνωθεν της κόγχης με τις παραστάσεις των προφητών Ησαΐα και Ιωνά, του Αγίου Μανδηλίου και τέλος των βασιλέων προφητών Σολομώντα και Δαβίδ. Η μόνη μορφή που γίνεται στο κυρίως ναό εκ νέου είναι η μορφή του αγίου Σάββα (εικ.19). Με την συντήρηση των τοιχογραφιών αποκαλύφθηκε πως το μόνο τμήμα της αρχαιότερης ζωγραφικής σώζεται στο αριστερό χέρι του αγίου, στο τμήμα της παλάμης που κρατάει το ανοιχτό ειλητάριο¹⁴⁹. Ο Ζωσιμάς αφού ολοκλήρωσε την μορφή του αγίου Σάββα, διατήρησε το μοναδικό τμήμα της παλαιότερης ζωγραφικής. Ο ζωγράφος που προερχόταν από τις τάξεις των αγιορειτών μοναχών χαρακτηρίζεται από το συντηρητικό¹⁵⁰ ύφος του, που παραμένει προσκολλημένο στις παραδόσεις των κρητικών ζωγράφων του όψιμου 17ου αιώνα. Ο Ζωσιμάς δεν προσπάθησε να μιμηθεί το ύφος του Πρωτάτου. Ζωγραφίζει σύμφωνα με το τρόπο που γνώριζε, χωρίς να αποσπάται από τη παλαιότερη ζωγραφική του μνημείου. Οι τοιχογραφίες του 17ου αι. ξεχωρίζουν έντονα από εκείνες του 14 ου. Ωστόσο δεν διαταράσσεται ο θεολογικός και ο λειτουργικός χαρακτήρας των τοιχογραφιών.

Ο ναός του Πρωτάτου κατά τον 18ο αι, όχι απλώς δεν αναδείχτηκε με νέα ζωγραφική που θα ανακαίνιζε τις παλαιότερες τοιχογραφίες, αλλά ήταν έτοιμος να καταρρεύσει¹⁵¹. Κατά τον 18ο αιώνα πραγματοποιήθηκαν οι τοιχογραφίες του βόρειου νάρθηκα που κάλυψαν παλαιότερα στρώματα¹⁵² του 16ου αι. Οι τοιχογραφίες αποτελούνται από παραστάσεις μεμονωμένων αγίων. Σύμφωνα με την τεχνοτροπία οι τοιχογραφίες αποδόθηκαν στον Μακάριο από την Γαλάτιστα και το συνεργείο του¹⁵³, χωρίς όμως να αποκλείεται και η περίπτωση να ήταν έργο των Κορυτσαίων¹⁵⁴ ζωγράφων Κωνσταντίνου και Αθανασίου.

2.2Η ανακαίνιση του καθολικού της μονής Βατοπεδίου κατά τον 18ο και 19ο αι.

Η μονή Βατοπεδίου κατατάσσεται δεύτερη στη ιεραρχία των αγιορείτικων μονών και βρίσκεται στο βόρειο τμήμα της αθωνικής χερσονήσου. Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου είναι σύνθετος τετρακίονιος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός

¹⁴⁹ Κανονίδης 2015, τ. Α', 276, αρ. 215.

¹⁵⁰ Βαφειάδης 2004, 45-46.

¹⁵¹ Τσιγαρίδας 2008, 75.

¹⁵² Κανονίδης 2015, 11.

¹⁵³ Κυριακούδης 2001, 159. Βαφειάδης 2004, 52.

¹⁵⁴ Τσιγάρας 2007, 14- 15.

αθωνικού τύπου¹⁵⁵ με δύο εξωνάρθηκες (εικ.20). Οι τοιχογραφίες του 14ου αι. στη μονή Βατοπεδίου εντοπίζονται στις συνθέσεις και στις μεμονωμένες μορφές στον κυρίως ναό καθώς και σε όλη σχεδόν την επιφάνεια του πρώτου εξωνάρθηκα (λιτή). Οι τοιχογραφίες του κυρίως ναού έχουν επιζωγραφιστεί σε μεγάλο βαθμό, αντίθετα οι τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα διατηρήθηκαν στη μεγαλύτερη επιφάνειά τους στην αρχική τους κατάσταση. Σύμφωνα με την επιγραφή των ανακαινιστών ζωγράφων, που αναφέρονται σε προγενέστερη χαμένη σήμερα επιγραφή, χρονολογούνται το 1312. Έχουν επίσης εντοπιστεί παλαιότερα στρώματα ζωγραφικής στον εσωνάρθηκα (μεσονυκτικό), σε άγνωστο ωστόσο βαθμό καθώς έχουν επιζωγραφιστεί εξολοκλήρου το 1760¹⁵⁶.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού αναπτύσσεται σε τρεις ζώνες, όπου κυριαρχούν παραστάσεις από το Δωδεκάορτο. Οι σκηνές του Δωδεκαόρτου εντοπίζονται στις τέσσερις καμάρες και στους δύο πλάγιους τοίχους. Παράλληλα στους δύο χορούς αναπτύσσονται σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο. Οι υπόλοιπες επιφάνειες του καθολικού καλύπτονται από μεμονωμένες ή σε προτομή μορφές αγίων. Στα δύο γωνιακά διαμερίσματα του ιερού, οι τοίχοι έχουν καλυφθεί με ζωγραφική του 1652¹⁵⁷. Στο ιερό η ζωγραφική του 1312 έχει διατηρηθεί με επεμβάσεις του 18ου και 19ου αι. Εικονίζονται μεμονωμένοι ιεράρχες που σχετίζονται με το λειτουργικό χαρακτήρα του ιερού.

Στον πρώτο εξωνάρθηκα οι παλαιολόγειες τοιχογραφίες διατηρούνται επί το πλείστον χωρίς εκτεταμένες επιζωγραφίσεις σε αντίθεση με τον κυρίως ναό. Το εικονογραφικό πρόγραμμα του εξωνάρθηκα αποτελείται από παραστάσεις των Παθών και της Ανάστασης. Ο Ευθύμιος Τσιγαρίδας¹⁵⁸ ξεχώρισε δύο ζωγράφους που εργάστηκαν στον εξωνάρθηκα και τους ονόμασε συμβατικά ζωγράφους της Προσευχής των Ελαιών και ζωγράφο της Αποκαθήλωσης.

Η πρώτη ανακαίνιση που έλαβε χώρα το πρώτο μισό του 18ου αι. ήταν στον τρούλο και στο σφαιρικά τρίγωνο. Η επιγραφή¹⁵⁹ της ανακαίνισης σώζεται στον

¹⁵⁵ Μαμαλούκος 2001, τ. Α', 32-39. Τουτός-Φουστέρης 2010, 113.

¹⁵⁶ Τσιγαρίδας 1996, τ. Α', 235.

¹⁵⁷ Τσιγαρίδας 1996, τ.Α', 235.

¹⁵⁸ Τσιγαρίδας 1996, τ.Α', 259.

¹⁵⁹ « + ΕΓΚΑΙΝΙΣΘΝ ΔΕ ΤΟ / ΠΑΡΟΝ(ΤΑ) ΠΟΙΕΙΤΑΙ / ΤΗΣ ΑΝΩΤΑΤΩ ΖΩΓΡΑ / ΦΙΑΣ ΤΗΣ ΤΡΟΥΛΛΗΣ / ΚΥΡ ΠΑΙΣΙΟΣ ΤΙΣ ΜΟ/ΝΗΣ ΣΚΕΥΟΦΥΛΛΕ / ΚΑΙ ΑΡΧΙΜΑΝΔΡΙΤΗΣ / ΔΕ ΕΝΘΕΩ ΠΟΘΩ / ΑΨΛΘ' [=1739]» (Τουτός- Φουστέρης 2010, 114).

τρούλο και αποδίδεται σε ζωγράφους από τη Κορυτσά¹⁶⁰ κατά το έτος 1739. Ο Παντοκράτορας και η παράσταση της Θείας Λειτουργίας στον τρούλο ανάγονται σε πρότυπα (εικ.21) της ζωγραφικής του Θεοφάνη του Κρητός, τα οποία ακολουθούν εξολοκλήρου οι ζωγράφοι της συντηρητικής τάσης. Ο σκευοφύλακας Παΐσιος που χρηματοδότησε τη τοιχογράφηση του τρούλου, επέλεξε ένα ζωγράφο που ακολουθούσε την καθιερωμένη τάση και όχι έναν ζωγράφο που ακολουθεί την αναβίωση της παλαιολόγειας ζωγραφικής. Αν και είχαν περάσει μόλις δεκαοχτώ χρόνια (1721) από τη τοιχογράφηση του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου, φαίνεται πως η ζωγραφική του δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση στην μονή Βατοπεδίου. Επιπρόσθετα σε καμία άλλη μονή δεν εντοπίζονται έργα μνημειακής ζωγραφικής αντίστοιχης του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου.

Οι επεμβάσεις στον κυρίως ναό χρονολογούνται σύμφωνα με την επιγραφή¹⁶¹ στο δυτικό τοίχο το 1789 και αποδίδονται στο Μακάριο¹⁶² από τη Γαλάτιστα. Κατά την διάρκεια του καθορισμού των τοιχογραφιών το 1989¹⁶³, μαζί με την αιθάλη απομακρύνθηκε και ένα μεγάλο ποσοστό της νεώτερης επιζωγράφισης. Όπως συνέβη και στην περίπτωση της Χιλανδαρίου, οι επεμβάσεις εντοπίζονται στα πρόσωπα, στα μαλλιά και στα ενδύματα των μορφών, τόσο των μεμονωμένων όσο και σε συνθέσεις. Οι ανακαινιστές σεβάστηκαν το αρχικό σχέδιο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν υπάρχουν αποκλίσεις. Οι επεμβάσεις αυτές είχαν ως αποτέλεσμα να χαθεί η αρχική φρεσκάδα και η πρωταρχική εκφραστικότητα των προσώπων, καθώς το συνεργείο που ανέλαβε να τις ανακαινίσει δεν είχε την ικανότητα να ακολουθήσει με ακρίβεια το αρχικό σχέδιο¹⁶⁴. Για παράδειγμα στην σκηνή της Μεταμόρφωσης (εικ.22), το ανώτερο τμήμα με τον Χριστό και τους Προφήτες ανήκει στο στρώμα του 18ου αι., ενώ το κατώτερο με την απεικόνιση των τριών μαθητών ανήκει στη ζωγραφική του 1312. Οι μορφές του Χριστού και των δύο προφητών διαφέρουν έντονα από την απεικόνιση των μαθητών στο κατώτερο τμήμα της παράστασης. Στην παράσταση της Έγερσης του Λαζάρου (εικ.23) στη δυτική καμάρα με την απομάκρυνση των

¹⁶⁰ Παπάγγελος 1996, τ.Α', 290-291.

¹⁶¹ «ΦΘΑΡΕΝΤΑ ΤΟ ΠΡΙΝ ΚΑΙ ΡΥΕΝΤΑ ΤΩ ΧΡΟΝΩ ΑΝΙΣΤΟΡΗΤΑΙ ΔΑΠΑΝΗ ΣΠΟΥΔΗ ΠΟΘΩ / ΠΑΡ' ΕΥΣΕΒΟΥΣ ΔΕ ΚΕ ΣΕΒΑΣΜΙΟΥ ΘΥΤΟΥ ΙΩΑΝΝΟΥ ΤΕ ΕΚ ΚΑΣΤΡΟΥ ΤΟΥ ΓΗΣΒΟΡΟΥ / ΣΥΝ ΤΟΙΣ ΑΥΤΟΥ ΠΑΙΣΙ ΠΡΟΣΦΙΛΕΣΤΑΤΟΙΣ ΤΩ ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΩ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΕΙΩ ΑΜΑ / ΣΚΕΥΟΦΥΛΑΚΕΥΟΝΤΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΦΙΛΟΘΕΟΥ ΕΙΣ ΜΝΗΜΟΣΥΝΟΝ ΚΑΙ ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΝ ΚΛΕΟΣ / ἐπὶ ἔτους αψπθ' [= 1789]» (Τουτός-Φουστέρης 2010, 114).

¹⁶² Παπάγγελος 1999, 254.

¹⁶³ Τσιγαρίδας 1996, 238.

¹⁶⁴ Τσιγαρίδας 1996, 238.

νεότερων στρωμάτων γίνεται δυνατή η παρατήρηση των επεμβάσεων των ανακαινιστών. Χρησιμοποιούν πιο έντονα χρώματα. Οι πτυχώσεις του χιτώνα του Χριστού είναι πιο ανοιχτές από το σκούρο μπλε της παλαιότερης τοιχογραφίας, φθάνοντας τονικά πιο κοντά στο λευκό. Επιπλέον γίνονται ορατές και οι σχεδιαστικές τους αδυναμίες. Συγκεκριμένα στον Ιουδαίο που απομακρύνει τον λίθο από το τάφο του Λαζάρου, το πρόσωπο είναι μικρότερο από το υπόλοιπο σώμα κάνοντας τη μορφή δυσανάλογη σε αντίθεση με τις ραδινές μορφές του Χριστού και των μαθητών του στο αριστερό τμήμα της παράστασης. Σε άλλες παραστάσεις όπως στην Γέννηση, την Εισόδου Κάθοδο, στην Ανάληψη και τον Νιπτήρα η νέα ζωγραφική περιορίζεται ακόμα περισσότερο¹⁶⁵. Ο ζωγράφος και το συνεργείο του στην επιγραφή που σώζεται στο υπέρθυρο της εισόδου αναφέρουν πως εξαιτίας των φθορών του χρόνου ιστόρησαν τον ναό. Ενδιαφέρον αποτελεί το γεγονός πως η δραστηριότητα του νέου ζωγράφου επικεντρώνεται στην ανανέωση της ζωγραφικής, ωστόσο στην παράσταση της Γέννησης το κάνει με σκοπό να την "διορθώσει".

Στην ανώτερη ζώνη της νότιας καμάρας του νότιου χορού σώζεται η παράσταση της Γέννησης (εικ.24). Το κέντρο της σκηνής καταλαμβάνει το σπήλαιο. Εντός του σπηλαίου εικονίζεται ο σπαργανωμένος Χριστός πάνω σε μαρμάρينو βάθρο, καθώς τον ζεσταίνουν με την αναπνοή τους τα ζώα της φάτνης. Δίπλα εικονίζεται σε μεγαλύτερη κλίμακα σχετικά με τις άλλες μορφές η Θεοτόκος ξαπλωμένη να αποστρέφεται το βρέφος. Στα επί μέρους επεισόδια που διαδραματίζονται παράλληλα στο βραχώδες τοπίο, εικονίζεται άνω αριστερά ο χορός των αγγέλων και δεξιά ο άγγελος κυρίου να κατευθύνει τους ποιμένες προς το σπήλαιο. Τέλος στο κατώτερο τμήμα εικονίζεται αριστερά ο Ιωσήφ καθισμένος σε στάση περισυλλογής και δίπλα του ποιμένας με το ποίμνιό του παίζοντας αυλό. Ο ποιμένας αναλογικά με τις υπόλοιπες επί μέρους μορφές είναι πιο ευμεγέθης και καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του κατώτερου δεξιού τμήματος της σκηνής. Η απεικόνιση του ποιμένα είναι αποτέλεσμα της μεταγενέστερης επέμβασης του 18^{ου} αι. Με το πέρας των εργασιών απομάκρυνσης των νεότερων επιζωγραφίσεων στην συγκεκριμένη παράσταση και την αποκάλυψη του αρχικού στρώματος του 1312, αποκαλύφθηκε πως η σκηνή με τον ποιμένα (εικ.25) κάλυπτε την προγενέστερη απεικόνιση του λουτρού του νεογέννητου Χριστού¹⁶⁶, που διακρίνεται εν μέρει δίπλα

¹⁶⁵ Τσιγαρίδας 1996, 239.

¹⁶⁶ Ταβλάκης 2008, 108-109, αρ.53.

από τον καθισμένο Ιωσήφ. Αντίθετα σε ένα κατεστραμμένο βοσκό ο ζωγράφος τον αντικατέστησε με μεγάλη προσοχή¹⁶⁷. Η κάλυψη της σκηνής του λουτρού είναι ένα φαινόμενο που παρατηρήθηκε και σε άλλες μονές του Αγίου Όρους (Χιλανδάρι, Μεγίστη Λαύρα).

Στον δεύτερο νάρθηκα (λιτή) οι ζωγράφοι που ανέλαβαν την επιζωγράφιση και την επί μέρους συμπλήρωση ήταν οι Γαλατσιάνοι Βενιαμίν, Ζαχαρίας και Μακάριος β'. Οι ίδιοι στην αφιερωματική επιγραφή¹⁶⁸ που εντοπίζεται στο Ν τοίχο του εξωνάρθηκα αντιγράφουν εν μέρει τη χαμένη σήμερα επιγραφή του 14ου αι., σύμφωνα με την οποία οι τοιχογραφίες πραγματοποιήθηκαν επί τη βασιλεία του αυτοκράτορα Ανδρόνικου Β' το έτος 1311/1312, ενώ η επέμβαση των Γαλατσιάνων χρονολογείται το 1819. Οι ανακαινιστές συμπλήρωσαν τα τυφλά αψιδώματα του ανατολικού και του νότιου τοίχου του νάρθηκα με τις απεικονίσεις των εβδομήκοντα αποστόλων μέσα σε μετάλλια (εικ.26). Οι απόστολοι εικονίζονται μέσα σε μετάλλια πράσινου και κόκκινου χρώματος. Επιπλέον τα μετάλλια εικονίζονται με θέματα που θυμίζουν ανάλογες διακοσμήσεις πολυτελών επίπλων, που συναντώνται με μεγάλη πυκνότητα κυρίως στις φορητές εικόνες. Στις παραστάσεις καθαυτές παρατηρούνται περιορισμένης έκτασης επιζωγραφίσεις.

Όσον αφορά την απόδοση του φυσικού χώρου δεν παρατηρούνται έντονες διαφοροποιήσεις, με εξαίρεση την απόδοση του γαλανού φόντου. Στις βυζαντινές τοιχογραφίες μετά από την ανακαίνιση ο κάμπος έγινε έναστρος. Αυτό παρατηρείται τόσο στις τοιχογραφίες του εξωνάρθηκα όσο και κάποιες παραστάσεις στον κυρίως ναό. Στο γαλανό κάμπο παρατηρούνται οκτάκτινα αστέρια (εικ.27). Ο έναστρος κάμπος εμφανίστηκε στη ζωγραφική της Ηπείρου και είναι πολύ πιθανό να εισήχθη από τους Ηπειρώτες ζωγράφους¹⁶⁹. Στις ανακαινίσεις οι απεικονίσεις των άστρων έχουν ρόλο διακοσμητικό και συμπληρωματικό.

¹⁶⁷ Παπάγγελος 1996, τ.Α', 297.

¹⁶⁸ « Άνιστορήθη ὁ παρὼν θεῖος ναὸς οὗτος ἐπὶ βασιλείας Ἀνδρόνικου τοῦ ὀρθοδοξωτάτου βασιλέως / Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου. διὰ συνδρομῆς τοῦ Ἱερομονάχου κυροῦ Ἀρσενίου ἐν ἔτει ,σσκ' [=6820 = 1311/2=] Ἰνδικτιῶνς Ιης. Ανακαίνισθη / δὲ καὶ ἐπιδιωρθώθη ὁ παρὼν Νάρθηξ σπουδῇ καὶ ἐπιμέλειᾳ τῶν πανωσιωτάτων προϊσταμένων τῆς πανσέπτου / Μονῆς ταύτης. Δαπάνη δὲ εὐσεβῶν τινῶν, φιλοχρίστων χριστιανῶν. διὰ χειρὸς Βενιαμὶν μοναχοῦ καὶ τῶν αὐταδέλφων αὐτοῦ, ἐκ χώρας Γαλατίστης. ἐν ἔτει ,αωιθ' [=1819=] Ἰνδικτιῶνος Ζης Μαΐου ΙΓΗς. » (Τουτός- Φουστέρης 2010, 128).

¹⁶⁹ Περράκης 2020, 352-354.

Οι Γαλατσιάνοι δραστηριοποιούνταν ήδη στη μονή Βατοπεδίου όταν ανέλαβαν το έργο της παρέμβασης στα παλαιότερα τοιχογραφικά σύνολα. Ο Μακάριος τοιχογράφησε το 1780 το νότιο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου¹⁷⁰, με το οποίο εγκαινιάστηκε η μακρά παρουσία του Μακαρίου και του εργαστηρίου του στο Βατοπέδι. Λίγα χρόνια αργότερα ο Μακάριος τοιχογράφησε τη νέα τράπεζα της μονής το 1786¹⁷¹. Στο εργαστήριο των Γαλατσιάνων ζωγράφων αποδίδονται και οι τοιχογραφίες του 1791 στο νάρθηκα του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου. Εν συνεχεία το 1802 πραγματοποιήθηκαν και οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου, οι οποίες επίσης αποδόθηκαν¹⁷² στη συνοδεία του Μακαρίου α' και συγκεκριμένα στο Βενιαμίν και το Ζαχαρία. Τα τελευταία έργα των Γαλατσιάνων στη μονή Βατοπεδίου είναι το παρεκκλήσιο του Αγίου Θωμά το 1815 και οι εικόνες¹⁷³ του τέμπλου με ημερομηνία 1820 και 1821.

Εν κατακλείδι όσον αφορά τις επεμβάσεις που γίνονται επί των πλείστον από τους Γαλατσιάνους μπορούν να γίνουν οι εξής παρατηρήσεις. Οι επεμβάσεις τους στο μεγαλύτερο τμήμα των τοιχογραφιών είναι περιορισμένες, με αποτέλεσμα να μην αλλοιώνεται η ζωγραφική του 14ου αι. Αντιμετώπισαν με σεβασμό τις τοιχογραφίες και προσπάθησαν να αναδείξουν τα χρώματα με επιμέρους επιζωγραφίσεις. Στις περισσότερες μορφές ακολουθούν τον ίδιο χρωματικό τόνο, ενώ σε άλλες χρησιμοποιούν πιο φωτεινά χρώματα, σε αντίθεση με τις τοιχογραφίες της μονής Χιλανδαρίου όπου οι ίδιοι ζωγράφοι επεμβαίνουν με πιο δραστικό τρόπο. Αυτό ίσως έγκειται στην κατάσταση διατήρησης των τοιχογραφιών των δύο καθολικών, αλλά και την καθοδήγηση των ίδιων των μοναχών. Η μόνη παράσταση που ζωγραφίζουν εκ νέου μια νέα σκηνή είναι η παράσταση της Γέννησης. Η επέμβαση αυτή δεν έγινε εξαιτίας της κακής διατήρησης της τοιχογραφίας στο συγκεκριμένο σημείο, αλλά έγινε με σκοπό να καλυφθεί ένα παλαιότερο θέμα, το οποίο δεν ήταν πλέον αποδεκτό στην θρησκευτική ζωγραφική του 18ου και 19ου αι.

2.3 Η ανακαίνιση του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου κατά το 19ο αι.

Η μονή Χιλανδαρίου είναι τέταρτη στην ιεραρχία των μονών και βρίσκεται στο βόρειο τμήμα της χερσονήσου. Το καθολικό της μονής κτίστηκε από τον Στέφανο

¹⁷⁰ Παπάγγελος 1999,252.

¹⁷¹ Παπάγγελος 1996, τ. Α', 293-294.

¹⁷² Παπάγγελος 1996, τ. Α', 294-297.

¹⁷³ Παπάγγελος 1996, τ. Α', 300.

Μιλούτιν¹⁷⁴ σε παλαιότερο ναό που είχε ιδρυθεί κατά τον 13ο αι. από τον Στέφανο Νεμάνια (μοναχός Συμεών) και τον υιό του άγιο Σάββα¹⁷⁵. Ο ναός αφιερωμένος στα Εισόδια της Θεοτόκου είναι ένας σύνθετος σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός αθωνικού τύπου¹⁷⁶ με λιτή (εικ.28), ενώ ο δεύτερος νάρθηκας κτίστηκε αργότερα. Οι τοίχοι του ναού και της λιτής είναι κατάγραφοι με τοιχογραφίες του 14^{ου} αι. Κατά τον 18ο αι. μεγάλα τμήματα της μονής κυρίως στο νοτιανατολικό τμήμα της καταστράφηκαν από τις τρεις μεγάλες πυρκαγιές που ξέσπασαν το 1711, 1722 και 1766¹⁷⁷. Ο 18ος και ο 19ος αι. είναι η περίοδος που κτίστηκαν νέα παρεκκλήσια και υλοποιήθηκαν νέα σύνολα μνημειακής ζωγραφικής, ενώ ανακαινίστηκαν και τα παλαιότερα. Με την ανακαίνιση του ναού κατά τον 19^ο αι. οι υστεροβυζαντινές τοιχογραφίες καλύφθηκαν εξολοκλήρου με νεώτερα στρώματα ζωγραφικής.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού περιέχει σκηνές από το Δωδεκάορτο, τα Πάθη, τα θαύματα και τις παραβολές του Χριστού καθώς και έναν κύκλο με παραστάσεις από την ζωή της Θεοτόκου. Ο θεομητορικός κύκλος της μονής Χιλανδαρίου είναι από τους πιο εκτενείς στο Άγιον Όρος. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με παραστάσεις ιεραρχών, στρατιωτικών αγίων, μαρτύρων και οσίων μοναχών. Οι τοιχογραφίες του καθολικού όπως συνέβη και στα άλλα καθολικά συνδέθηκαν με τον Πανσέληνο. Ο Μπάρσκι στη δεύτερη επίσκεψή του στο Άγιο Όρος (1744-1745) για το Χιλανδάρι αναφέρει : « Οί τοῖχοι καί τό ἐπάνω μέρος τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι ἱστορημένο μέ ἀσύγκριτες εἰκόνες [τοιχογραφίες], πού ξεπερνοῦν ὅλες τίς μονές· παρ' ὅλο δέ πού εἶναι πολλῶν χρόνων, φαίνονται σάν καινούργιες. Μέ τέτοια ἀγέραστη, συγκινητική καί ζωντανή τέχνη, προσπάθησε νά ἱστορήσει καί νά καλλωπίσει αὐτές τίς εἰκόνες, πού φέρουν ἐπιγραφές σερβικές, κάποιος Ἑλληνας ζωγράφος, πού ἦταν ἐκεῖ, ὀνόματι Πανσέληνος.¹⁷⁸». Η περιγραφή του Μπάρσκι έρχεται σε αντίθεση με την επιγραφή των Γαλατσιάνων λίγα χρόνια αργότερα που αναφέρει πως οι τοιχογραφίες συσκοτίστηκαν με το πέρασμα του χρόνου.

Στον κυρίως ναό το εικονογραφικό πρόγραμμα αναπτύσσεται ως εξής. Στον τρούλο διαμορφώνεται το σύνθημα με τα παλαιολόγια χρόνια εικονογραφικό

¹⁷⁴ Todić 2001, 39.

¹⁷⁵ Bogdanovic- Djuric- Medakovic 1997, 36.

¹⁷⁶ Τουτόζ-Φουστέρης 2010, 177.

¹⁷⁷ Rakic 2017, 217.

¹⁷⁸ Μπάρσκι 2009, 429.

πρόγραμμα. Στο κέντρο του τρούλου εικονίζεται ο Χριστός Παντοκράτορας¹⁷⁹. Ο υπόλοιπος τρούλος διαχωρίζεται σε τρεις σειρές. Στις δύο πρώτες εικονίζεται η ουράνια θεία λειτουργία στην οποία λαμβάνουν μέρος άγγελοι και ουράνιες δυνάμεις. Στην βάση του τρούλου εικονίζονται προφήτες με ανοιχτά ειλητάρια, οι οποίοι διαχωρίζονται από τα παράθυρα. Τέλος στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου εικονίζονται αντίστοιχα οι τέσσερις Ευαγγελιστές. Στον κυρίως ναό η ζωγραφική αναπτύσσεται σε τέσσερις ζώνες και περιλαμβάνει σκηνές από το Δωδεκάορτο, τα Πάθη, τα Θαύματα και περιστατικά από την ζωή του Χριστού, τον βίο της Παναγίας και σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με την απεικόνιση πληθώρας μεμονωμένων αγίων.

Στην αψίδα του ιερού εικονίζεται η δεόμενη Θεοτόκος στον τύπο της Πλατυτέρας, η κοινωνία των αποστόλων και οι συλλειτουργούντες ιεράρχες. Στους πλάγιους τοίχους του ιερού βήματος εικονίζονται, ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρ, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Οι παραστάσεις ολοκληρώνονται με την απεικόνιση τεσσάρων σκηνών με τα θαύματα του Χριστού μετά την Ανάσταση. Στο χώρο της πρόθεσης εικονίζονται οι σκηνές του Μελισμού και η φιλοξενία του Αβραάμ, θέματα με ευχαριστιακό χαρακτήρα και μεμονωμένοι άγιοι, ιεράρχες, προφήτες και μάρτυρες. Στο διακονικό επαναλαμβάνεται η ίδια διάταξη. Εικονίζονται και πάλι δύο ευχαριστιριακές σκηνές, το Όραμα του Πέτρου Αλεξανδρείας και το Δείπνο στους Εμμαούς. Τέλος εικονίζονται άγιοι ιεράρχες, προφήτες και μάρτυρες.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται με τις τοιχογραφίες της λιτής¹⁸⁰. Στις επιφάνειες κυριαρχούν παραστάσεις ολόσωμων αγίων και σπανιότερα σε μετάλλια. Συγκεκριμένα εικονίζονται προφήτες, αγιορείτες μοναχοί, θεραπευτές άγιοι και μάρτυρες. Δεν απεικονίζονται γυναίκες αγίες, πρακτική που συνηθίζεται στους ναούς του Αγίου Όρους. Το εικονογραφικό πρόγραμμα ολοκληρώνεται στον ανατολικό τοίχο της λιτής με τη παράσταση της ένθρονης Θεοτόκου και των κτητόρων της μονής.

Η πλειοψηφία των αρχικών τοιχογραφιών του κυρίως ναού δεν δέχθηκαν επιζωγραφίσεις σε τέτοιο βαθμό, ώστε να αλλοιωθεί το αρχικό τους σχέδιο¹⁸¹. Παρατηρήθηκαν περιορισμένες παρεμβάσεις συμπληρωματικού και διορθωτικού

¹⁷⁹ Markovic 1998, 221-222.

¹⁸⁰ Τσιγαρίδας 1999, 16-19.

¹⁸¹ Bogdanovic- Djuric- Medakovic 1997, 81.

χαρακτήρα στη κεντρική ασίδα του ιερού και στη νότια πλευρά της ανατολικής κεραίας του κυρίως ναού, που του δεν συμβαδίζουν με το αρχικό εικονογραφικό πρόγραμμα.

Αρχικά στην ασίδα του ιερού βήματος γύρω από την απεικόνιση της ολόσωμης Παναγίας στο τύπο της Πλατυτέρας προστέθηκαν κατά τον 19ο αιώνα έξι προφήτες (εικ.29) μέσα σε μετάλλια¹⁸². Η απεικόνιση προφητών κοντά στην Θεοτόκο σχετίζεται με το θεολογικό περιεχόμενο της προφητείας της ενσάρκωσης του θείου Λόγου¹⁸³. Η πρόσθεση των μεταλλίων ίσως δικαιολογείται από την κακή διατήρηση των τοιχογραφιών στο συγκεκριμένο σημείο. Οι έξι προφήτες εικονίζονται μέσα σε πλαίσια με έντονη μπαρόκ διακόσμηση, η όλη διαρρύθμιση των οποίων θυμίζει πίνακες. Με τον ίδιο τρόπο διακοσμήθηκαν αργότερα οι δύο προφητάνακτες Δαβίδ και Σολωμών (εικ.30) στην παράσταση του Ευαγγελισμού στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου της μονής Παντοκράτορος το 1819¹⁸⁴.

Εν συνεχεία η δεύτερη επέμβαση εντοπίστηκε στη παράσταση της Γέννησης του Χριστού (εικ.31-32) στην νότια πλευρά της ανατολικής κεραίας του ναού. Από την τοιχογραφία δεν έχει αφαιρεθεί το ζωγραφικό στρώμα του 19ου αι. Με βάση τις παρατηρήσεις που έγιναν στην αντίστοιχη παράσταση στη μονή Βατοπεδίου, μπορεί να υποστηριχτεί πως οι Γαλασιάνοι επενέβησαν δραστικά, αλλάζοντας την πρωταρχική παράσταση. Η σκηνή της Γέννησης χωρίζεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη ζώνη δεξιά εικονίζεται ο άγγελος Κυρίου να ενημερώνει τον καθιστό νεαρό ποιμένα για την γέννηση του Χριστού. Αριστερά εικονίζονται οι τρεις μάγοι να κατευθύνονται προς το σπήλαιο. Τις δύο σκηνές διαχωρίζει το άστρο της Βηθλεέμ. Στην κατώτερη ζώνη ξεχωρίζει το σπήλαιο, στο εσωτερικό του οποίου εικονίζεται ο φασκιωμένος Χριστός τον οποίο περιβάλουν γονατιστοί ο Ιωσήφ και η Παναγία. Τέλος στην κατώτερη ζώνη εικονίζεται ο Ιωσήφ και ένας στρατιώτης. Στην ζωγραφική του 14^{ου} αι. η Παναγία συνηθίζεται να εικονίζεται ξαπλωμένη δίπλα από τον Χριστό με το βλέμμα της να αποστρέφεται από την φάτνη, σπανιότερα, σε κάποιες περιπτώσεις όπως το Πρωτάτο (εικ.33) η Παναγία εικονίζεται ξαπλωμένη να στρέφεται προς τον Χριστό. Σε ανάλογες παραστάσεις από τον χώρο του Αγίου

¹⁸² Markovic 1998, 227-228.

¹⁸³ Ευθυμίου 2012, 449-450.

¹⁸⁴ Καψούδας 2017, 411-415.

Όρους, στο Πρωτάτο¹⁸⁵, στο Βατοπέδι αλλά και στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας όπως στον Άγιο Νικόλαο τον Ορφανό¹⁸⁶, η Παναγία εικονίζεται με παρόμοιο τρόπο (εικ. 34). Στο Χιλανδάρι οι ανακαινιστές ζωγράφοι επέλεξαν να απεικονίσουν τη Παναγία γονατιστή με τα χέρια σταυρωμένα και τον Ιωσήφ στην ίδια στάση να καταλαμβάνει το αριστερό τμήμα του σπηλαίου. Στοιχείο που ενισχύει την συγκεκριμένη άποψη πως ο Ιωσήφ ζωγραφίστηκε εκ νέου μέσα στο σπήλαιο είναι ότι εικονίζεται δύο φορές, μία μέσα στο σπήλαιο και μια έξω. Οι παρεμβάσεις στον εικονογραφικό τύπο της Γέννησης δεν έμειναν εκεί. Ένα εικονογραφικό θέμα το οποίο είναι σύνηθες στις σκηνές της Γέννησης είναι η σκηνή του λουτρού. Η πρακτική κάλυψης του θέματος του λουτρού είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται και σε άλλες μονές του Αγίου όρους και επισημάνθηκε και στη μονή Βατοπεδίου. Σκόπιμα οι μοναχοί κάλυψαν την παράσταση αυτή ακόμα και σε φορητές εικόνες, ως θέμα που δεν προέρχεται από τα κανονικά Ευαγγέλια¹⁸⁷. Αυτό το φαινόμενο έχει επισημανθεί και σε τοιχογραφίες του 16^{ου} αι. του Θεοφάνη του Κρητός και του κύκλου των ζωγράφων του Φράγκου Κατελάνου¹⁸⁸ που εργάστηκαν κατά τον 16^ο αι. σε διάφορες μονές του Άθω. Πιστεύω πως η εκτεταμένη καταστροφή της συγκεκριμένης τοιχογραφίας επέτρεψε στους Γαλατσιανούς ζωγράφους να εντάξουν αυτά τα στοιχεία σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι στη Βατοπεδίου. Ο νεώτερος λοιπόν εικονογραφικός τύπος της Γέννησης που εντάσσεται στο Χιλανδάρι ήταν σύμφωνος με την τάση της εποχής. Και συγκεκριμένα σύμφωνα με τις επιταγές του Διονυσίου εκ Φουρνά ο οποίος περιγράφει αναλυτικά πως θα πρέπει να απεικονίζεται η παράσταση¹⁸⁹. Στο συνοπτικό κείμενο του δεν αναφέρεται πως το θέμα του λουτρού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνεται. Στο κείμενο του Νικοδήμου «Πηδάλιον» εμφανίζονται για πρώτη φορά ρητές οδηγίες προς τους ζωγράφους όσον αφορά την απεικόνιση της Γέννησης.

Η ανακαίνιση των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής πραγματοποιήθηκε τα έτη 1803-1804 από τους Γαλατσιάνους ζωγράφους Βενιαμίν και Ζαχαρία σύμφωνα με την κυριλλική επιγραφή στον Α τοίχο της λιτής¹⁹⁰. Οι ίδιοι

¹⁸⁵ Ταβλάκης 2000, 106-107, αρ.52.

¹⁸⁶ Ξυγγόπουλος 1964, 13.

¹⁸⁷ Καλοκύρης 1963, 23-25.

¹⁸⁸ Σέμογλου 2012, 173.

¹⁸⁹ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1900, 89.

¹⁹⁰ «Ἀφοῦ ἐξ αἰτίας τῆς παλαιότητος συσκοτίστηκε ἡ πρώτη ἱστορήσις, τώρα πάλι μετὰ τὴν πρωτοβουλία τῆς ἐν Χριστῷ ἀδελφότητος/ τὴν ἀνακαινίσσαμε μετὰ καινούργια ζωγραφικὴ, μετὰ ἔξοδα τῆς ἐκκλησίας καὶ μετὰ τὴν προσφορὰ μερικῶν ἀπὸ τὴν ἀδελφότητα/ μας: Δώρισε αὐτοῖς Κύριε τὴν

το 1803 διακόσμησαν και τον νάρθηκα¹⁹¹ του καθολικού, ενώ τους αποδίδονται και άλλες τοιχογραφίες, που πραγματοποιήθηκαν την ίδια εποχή στη σερβική μονή¹⁹². Κατά την διάρκεια των εργασιών συντήρησης της περιόδου 1984-1985 στους χορούς του καθολικού, όπως και στον ανατολικό τοίχο της λιτής, αφαιρέθηκαν τμήματα της νεώτερης επιζωγράφησης¹⁹³. Με την συντήρηση διαπιστώθηκε πως οι ανακαινιστές ζωγράφοι στην πλειοψηφία των παραστάσεων που διατρέχουν τους τοίχους του καθολικού και της λιτής, περιορίστηκαν σε στοχευόμενες επεμβάσεις που αφορούσαν τον επιχρωματισμό των μορφών με σκοπό την ανάδειξη των χρωμάτων που είχαν ατονήσει με το πέρασμα των αιώνων. Σε παραστάσεις όπως το Γενέθλιο της Θεοτόκου (εικ.35) αλλά και σε μεμονωμένες μορφές στρατιωτικών αγίων, οι παρεμβάσεις περιορίστηκαν στην επιζωγράφηση των μορφών. Η εκτεταμένη και συνεχής χρήση του καθολικού για περίπου πέντε αιώνες, είχε ως αποτέλεσμα οι τοιχογραφίες να καλυφθούν με αλληπάλληλα στρώματα αιθάλης που τις καθιστούσαν δυσδιάκριτες. Οι ίδιοι οι ζωγράφοι αναφέρουν στην κτητορική επιγραφή πως «συσκοτίστηκε ή πρώτη ιστορία» και με έξοδα της εκκλησίας και της αδελφότητας «τὴν ἀνακαινίσαμε με καινούργια ζωγραφική». Οι επεμβάσεις λοιπόν των ζωγράφων έγιναν με σκοπό την επαναφορά των τοιχογραφιών στην πρότερη τους κατάσταση. Αυτό όμως έγινε σύμφωνα με τις ικανότητες των ζωγράφων και σύμφωνα με το ζωγραφικό τους ύφος, όπως εκείνο διαμορφώθηκε κατά τον 18ο αιώνα. Αναπόφευκτα λοιπόν παρά τον σεβασμό που επέδειξαν στις τοιχογραφίες του 14ου αιώνα, παρατηρούνται ορισμένες παρεκκλίσεις, από τις οποίες άλλες είχαν μεγαλύτερη και άλλες μικρότερη επιρροή στην τελική διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος που σώζεται μέχρι και σήμερα. Στην περίπτωση της Χιλανδαρίου ερώτημα αποτελεί αν ορισμένες παρεκκλίσεις έγιναν στοχευμένα με την συγκατάθεση των μοναχών ή αν τους το επέβαλε η εκτεταμένη καταστροφή των παλαιότερων στρωμάτων της ζωγραφικής.

Αρχικά παρατηρήθηκαν διαφορές μετά την απομάκρυνση των νεότερων στρωμάτων ζωγραφικής στις απεικονίσεις των νέων κτητόρων¹⁹⁴ της μονής. Οι παραστάσεις εντοπίζονται στον ανατολικό τοίχο της λιτής εκατέρωθεν της

αίωνιον ζωήν, πρεσβείαις/ τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου. Ἀμήν. Τό ἔτος ἀπὸ τῆς ἐνανθρωπήσεως τοῦ Υἱοῦ τοῦ Θεοῦ, ΑΩΔ' [=1804].» (Τουτός- Φουστέρης 2010, 177-178).

¹⁹¹ Παπάγγελος 1998, 256-257.

¹⁹² Παπάγγελος 1998, 257-258.

¹⁹³ Τουτός- Φουστέρης 2010, 177.

¹⁹⁴ Vojdovic 1998, 251-255.

εισόδου προς τον κυρίως ναό. Οι συγκεκριμένες παραστάσεις μετά τις επεμβάσεις του 1984-1985 σώζονται στο μεγαλύτερο τμήμα τους στην αρχική τους κατάσταση, δηλαδή εκείνη του 14^{ου} αι. Στον ανατολικό τοίχο της λιτής εικονίζονται εκατέρωθεν της παράστασης της ένθρονης Παναγίας, ο Ανδρόνικος Β' Παλαιολόγος, ο Στέφανος Μιλούτιν και ο άγιος Στέφανος, προστάτης της δυναστείας των Νεμανιδών της Σερβίας (εικ.36-37). Κάτω από την συγκεκριμένη παράσταση εντοπίζεται και η κτητορική επιγραφή. Στο βόρειο τμήμα του ανατολικού τοίχου εικονίζονται επίσης ο υιός του Ανδρόνικου Β', ο Ανδρόνικος Γ', ο υιός του Μιλούτιν και ο Ιωάννης Στ' Καντακουζηνός¹⁹⁵ (εικ.38). Οι μορφές της αυτοκρατορικής αυλής της Κωνσταντινούπολης και της Σερβίας στην αρχική φάση των τοιχογραφιών εικονίζονταν με τον συνήθη τρόπο¹⁹⁶ της ύστερης βυζαντινής περιόδου. Φέρουν την αυτοκρατορική μήτρα, φορούν πορφυρό σκαραμάγγιον και χρυσό λώρο που τυλίγεται στο ύψος των γοφών, ενώ τέλος ο Ανδρόνικος κρατάει σκήπτρο με το ένα χέρι και με το άλλο κρατάει μαζί με τον Μιλούτιν δεμένο ειλητάριο. Με την ανακαίνιση οι ενδυμασίες των αυτοκρατορικών μορφών άλλαξαν σε μεγάλο βαθμό. Φορούν πολυτελή ενδύματα χαρακτηριστικά του 18ου αι. με έντονο φυτικό διάκοσμο. Σε ανάλογες παραστάσεις όπου έπρεπε να επιζωγραφίσουν αυλικές ενδυμασίες όπως για παράδειγμα στην απεικόνιση του αρχάγγελου Γαβριήλ (εικ.39) ακολουθούν το αρχικό σχέδιο, αντίθετα σε άλλες παραστάσεις αγγέλων που φορούν αυτοκρατορικά ενδύματα τα απεικονίζουν με απλότητα, διατηρώντας πάντα το αρχικό σχέδιο. Στην τοιχογραφία επίσης του Μεγάλου Κωνσταντίνου και των Ταξιαρχών στον δυτικό τοίχο του κυρίως ναού, ο Κωνσταντίνος, όπως και οι άγγελοι εικονίζονται με αυτοκρατορικά ενδύματα, απλοποιημένα βέβαια και με πιο έντονα χρώματα. Αυτή η έντονη διακοσμητικότητα που χαρακτηρίζει το μπαρόκ του 18ου αιώνα είναι διάχυτη στις φορητές εικόνες των Γαλατσιάνων. Στην εικόνα (εικ.40) του αγίου Σπυρίδωνα¹⁹⁷ έργο του Βενιαμίν, από την μονή Βατοπεδίου του 1820, ο άγιος εικονίζεται με πλούσια αρχιερατικά ενδύματα, με έντονα διακοσμητικά στοιχεία που πολλές φορές φθάνουν το σημείο της υπερβολής. Ανάμεσα στις δύο παραστάσεις των κτητόρων εικονίζεται η ένθρονη Παναγία με τον Χριστό με δύο σεβίζοντες αγγέλους, οι οποίοι αν και έχουν διαφορετικά χρώματα παραμένουν πιστοί στο αρχικό σχέδιο. Το γεγονός ότι στην πλειοψηφία των μορφών που φέρουν αυτοκρατορικά ενδύματα, οι

¹⁹⁵ Χατζηδάκης 1999, 17.

¹⁹⁶ Parani 2003, 11-42.

¹⁹⁷ Τσιγαρίδας 2002, 324-325.

Γαλατσιάνοι ζωγράφοι σεβάστηκαν το αρχικό σχέδιο οδηγεί στη παρατήρηση ότι η παρέμβαση στις αυτοκρατορικές μορφές της λιτής γίνεται στοχευμένα. Οι μορφές αυτές του 14ου αιώνα είναι ταυτισμένες με την βυζαντινή παράδοση και την καλλιέργεια της ζωγραφικής, που σημειώθηκε κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο. Η νέα ένδυση τους γίνεται με σκοπό να τιμηθούν από την μοναστική κοινότητα για την δωρεά τους. Ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός πως στην δεύτερη απεικόνιση¹⁹⁸ του Κράλη Μιλούτιν αυτή την φορά μαζί με τον άγιο Σάββα και τον άγιο Συμεών, στη νοτιοδυτική γωνία του κυρίως ναού δεν δέχθηκαν επιζωγράφιση¹⁹⁹ όπως διακρίνεται και από τις φωτογραφίες²⁰⁰ του Millet στις αρχές του 20ου αι. Το σημείο αυτό του ναού έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς εκεί είχε ταφεί ο άγιος Σάββας πριν την μεταφορά του λειψάνου του στη Σερβία.

Όπως αναφέρθηκε πολλές φορές, οι ζωγράφοι των αρχών του 18ου αι., είναι επιλεκτικοί στην αντιγραφή των στοιχείων από τη "μεγάλη" ζωγραφική του 14ου αι. Φαίνεται πως στις μεμονωμένες μορφές ακολουθούν πρότυπα της ύστερης βυζαντινής ζωγραφικής και στις πολυπρόσωπες αντιγράφουν παλαιότερες παραστάσεις από τη κρητική ζωγραφική ή πρωτοτυπούν σχεδιάζοντας δικές τους παραστάσεις. Οι ανακαινιστές της Χιλανδαρίου ακολουθούν την αντίστροφη πορεία. Ακολουθούν με μεγάλη πιστότητα τις παραστάσεις και τις μεμονωμένες μορφές στο κυρίως ναό, αλλά κυρίως στις μεμονωμένες μορφές της λιτής ζωγραφίζουν με μεγάλη ελευθερία, χωρίς να επηρεάζονται από τη βυζαντινή παράδοση.

Εκτός από την επιζωγράφιση των παραστάσεων παρατηρήθηκαν και κάποιες νέες εικονογραφικές προσθήκες από τους Γαλατσιάνους. Στη τοιχογραφία στη λιτή στη βόρεια πλευρά του ανατολικού τοίχου εντοπίζεται η παράσταση των τριών επεισοδίων από βίο του αγίου Ιωάννη που επιγράφεται ως «ή Προσευχή του Αγίου Ιωάννου του Χρυσοστόμου». Ο Ανδρέας Ξυγγόπουλος²⁰¹ έκανε κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις όσον αφορά την προσθήκη στοιχείων από τον Βενιαμίν και το Ζαχαρία με σκοπό να κάνουν την παράσταση πιο ρεαλιστική.

¹⁹⁸ Todić 1999, 44-45.

¹⁹⁹ Bogdanovic- Djuric- Medakovic 1997, 84.

²⁰⁰ Millet 1927, 59, αρ.1, αρ.2.

²⁰¹ Xyngopoulos 1971, 93- 99.

Εικονίζονται τρεις σκηνές σε μία παράσταση (εικ.41). Στη πρώτη εικονίζεται το όραμα του Πρόκλου²⁰². Εν συνεχεία εικονίζεται ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος όρθιος πάνω σε στρογγυλό ψάθινο τάπητα διαβάζοντας ανοιχτό βιβλίο πάνω σε αναλόγιο²⁰³. Στη τρίτη και τελευταία σκηνή ο άγιος εικονίζεται γονατιστός να προσεύχεται στην εικόνα της Παναγίας Βρεφοκρατούσας. Πίσω από τις τρεις σκηνές εικονίζεται από δεξιά προς τα αριστερά ένα αρχιτεκτόνημα που πλαισιώνει μια θύρα, μια βιβλιοθήκη και ένας κίονας. Ο Ξυγγόπουλος συγκρίνοντας την τοιχογραφία με ένα χειρόγραφο κώδικα από τη μονή Βατοπεδίου που φέρει την ίδια παράσταση σημειώνει τις διαφορές στην απόδοση του περιβάλλοντος χώρου. Στο Χιλανδάρι εικονίζονται στο μέσον περίπου της παράστασης ένα κίονας και μια βιβλιοθήκη που δεν υπάρχουν στο αντίστοιχη παράσταση στο χειρόγραφο. Ο τρόπος που αποδίδονται ο κίονας και η βιβλιοθήκη έχουν ερμηνευθεί ως προσπάθεια των Γαλατσιάνων να αποδώσουν πιο ρεαλιστικά το χώρο²⁰⁴. Τέτοιες επεμβάσεις που έχουν στόχο την ρεαλιστική απεικόνιση του χώρου γίνονται σε μεγαλύτερο βαθμό στις τοιχογραφίες της λιτής. Την ίδια ακριβώς σκηνή (εικ.43) θα αντιγράψουν²⁰⁵ το 1806 ή 1816 στο Κυριακό της σκήτης του Αγίου Δημητρίου, με την μόνη διαφοροποίηση ότι ο τίτλος «Προσευχή του Αγίου Ιωάννου» αναφέρεται μόνο στη σκηνή που ο Χρυσόστομος προσεύχεται γονυπετής. Είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τον τρόπο που οι Γαλατσιάνοι αντέγραψαν θέματα από τις τοιχογραφίες της Χιλανδαρίου όπου εργάστηκαν ως ανακαινιστές και την εντάσσουν στη ζωγραφική τους

Παρατηρείται μεγάλη ελευθερία στον τρόπο απόδοσης του περιβάλλοντος χώρου. Ο σκούρος κυανός κάμπος της παλαιολόγιας περιόδου καλύπτεται από έντονα ανοιχτά χρώματα στις αποχρώσεις του γαλάζιου. Σε παραστάσεις όπως η ένθρονη Θεοτόκος στον βόρειο τοίχο της λιτής τοποθετούνται ακόμα και σύννεφα (εικ.42). Στην απόδοση του εδάφους δεν ακολουθούν ένα ενιαίο τρόπο. Στις μεμονωμένες μορφές των αγίων στην κατώτερη ζώνη της ζωγραφικής επιφάνειας της λιτής, οι άγιοι τοποθετούνται πάνω σε πλαίσιο όπου κυριαρχεί το κόκκινο χρώμα (εικ.43), ενώ στο φόντο κυριαρχούν οι ανοιχτές αποχρώσεις του γαλάζιου. Σε κάποιες περιπτώσεις ζωγραφίζουν ακόμα πιο ελεύθερα και προσπαθούν να αποδώσουν

²⁰² Στρατή 2000, 170.

²⁰³ Καυσοκαλυβίτης 2016, 90.

²⁰⁴ Ξυγγόπουλος 1971, 94-96.

²⁰⁵ Καυσοκαλυβίτης 2016, 91.

νατουραλιστικά τον περιβάλλοντα φυσικό χώρο (εικ.44). Αυτό παρατηρείται κυρίως στην αμέσως επόμενη ζώνη, όπου ζωγραφίζονται με τρόπο ρεαλιστικό βουνά, δάση και ποτάμια. Με την χρήση τόσο έντονων και φωτεινών χρωμάτων και την προσπάθεια απόδοσης του φυσικού χώρου, οι τοιχογραφίες όχι απλώς ανακαινίζονται, αλλά γίνονται ένα νέο εικονογραφικό σύνολο που συγγενεύει με τα αντίστοιχα της περιόδου δικαιολογώντας έτσι και τον όρο «νέα ζωγραφική» που αναφέρεται στην επιγραφή. Ωστόσο σε παραστάσεις όπως η Σταύρωση στο κυρίως ναό, οι ζωγράφοι ακολούθησαν το αρχικό σχέδιο απόδοσης των στιβαρών γεωμετρικών ορεινών όγκων. Όταν όμως κλήθηκαν να συμπληρώσουν παραστάσεις όπως συνέβη με τις τοιχογραφίες της λιτής ζωγραφίζουν πιο ελεύθερα, χωρίς να περιορίζονται από τις αρχικές τοιχογραφίες.

Η προσπάθεια απόδοσης του φυσικού τοπίου είναι ένα εικονογραφικό στοιχείο που συναντάται στη λαϊκή τέχνη. Η λαϊκή τέχνη της περιόδου είναι εμπλουτισμένη με μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία, όπως εκείνα διαμορφώνονται με την οθωμανική τέχνη, σχηματίζοντας το λεγόμενο τουρκομπαρόκ του 18ου αι. Φανταστικά τοπία διανθισμένα με διακοσμητικά στοιχεία του ροκοκό, κυριαρχούν την εποχή αυτή στην διακόσμηση των ιδιωτικών οικιών, αλλά και στο παλάτι του ίδιου του σουλτάνου στο Τοπ Καπί της Κωνσταντινούπολης. Τα στοιχεία αυτά που απαντούν κυρίως στην κοσμική ζωγραφική, συνδέονται αφενός με τις δυτικοευρωπαϊκές διακοσμητικές τάσεις και αφετέρου με την διακόσμηση των ανακτόρων στην Κωνσταντινούπολη²⁰⁶. Στο Άγιον Όρος με αφορμή την ανακαίνιση των μονών, αυτά τα στοιχεία κάνουν την εμφάνισή τους²⁰⁷. Οι Έλληνες ζωγράφοι της Οθωμανικής αυτοκρατορίας δεν υιοθέτησαν την δραματική τάση του δυτικού μπαρόκ όπως συνέβη στα Επτάνησα. Αντίθετα υιοθέτησαν τα έντονα διακοσμητικά θέματα στην απεικόνιση των ενδυμάτων και στην διακόσμηση των επίπλων, επιχειρώντας να αναδείξουν την αίσθηση της μεγαλοπρέπειας²⁰⁸. Οι πιο ικανοί ζωγράφοι βρίσκουν την ισορροπία ανάμεσα στην βυζαντινή παράδοση, το ανατολίζον μπαρόκ και την δυτική τέχνη.

²⁰⁶ Κούντουρα-Γοδόση 1998, 11-12.

²⁰⁷ Γαρίδης 1996, 19-28.

²⁰⁸ Drakopoulou 2012, 153.

2.4 Η ανακαίνιση της μονής Παντοκράτορος κατά το β' μισό του 19ου αι.

Η Ιερά μονή Παντοκράτορος έβδομη στην ιεραρχική κατάταξη των μονών βρίσκεται στο μέσον της βόρειας πλευράς της χερσονήσου του Άθω. Το καθολικό της μονής είναι σταυροειδής εγγεγραμμένος ναός αθωνικού τύπου (εικ.45) με νάρθηκα και λιτή. Στο καθολικό εντοπίζονται τοιχογραφίες που τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του 14ου αι. Η αποκατάσταση του καθολικού κρίθηκε αναγκαία μετά την Επανάσταση του 1821, καθώς υπήρχε κίνδυνος κατάρρευσης του τρούλου²⁰⁹. Από το 1843 μέχρι και το 1849 κατασκευάστηκαν²¹⁰ νεοκλασικίζοντα παράθυρα, κατασκευάστηκε νέος τρούλος και έγιναν επισκευές στους δύο χορούς του καθολικού. Η εικόνα του καθολικού άλλαξε ριζικά και συνδέθηκε με την επέμβαση του νεώτερου ζωγράφου, στις νέες επιφάνειες που δημιουργήθηκαν μετά τις επισκευές.

Οι τοιχογραφίες του ναού είναι στο μεγαλύτερο τμήμα τους επιζωγραφισμένες κατά τον 19ο αι. Η ζωγραφική του 14ου διακρίνεται σε συγκεκριμένα τμήματα του εικονογραφικού προγράμματος. Σώζονται στο δυτικό τμήμα του νάρθηκα, στο δυτικό τμήμα του κυρίως ναού και στους δύο χορούς²¹¹. Συγκεκριμένα στις παραστάσεις της Δέησης και της Κοίμησης της Θεοτόκου στην ανατολική πλευρά του δυτικού τοίχου του νάρθηκα, καθώς και στις μορφές αγίων στον κυρίως ναό και στο ιερό. Οι συγκεκριμένες τοιχογραφίες αποκαλύφθηκαν κατά την διάρκεια της συντήρησης των ετών 1993 και 1995.

Οι τοιχογραφίες ανακαινίστηκαν το 1854 από τον ζωγράφο Ματθαίο Ιωάννου. Ο ζωγράφος Ματθαίος γεννήθηκε στην Κόρινθο το 1815 και το 1848 εγκαταστάθηκε στη Νάουσα όπου απεβίωσε το 1880²¹². Από το 1852 μέχρι και το 1857 σύμφωνα με τα οικονομικά κατάστιχα²¹³ της μονής εργάστηκε στη Παντοκράτορος. Η μοναστική κοινότητα ήταν υπεύθυνη για τη κάλυψη της διατροφής των ζωγράφων, όπως και της παροχής των υλικών. Από το 1852 μέχρι και το 1857 τα έξοδα για τους ζωγράφους έφτασαν το τεράστιο για την εποχή ποσό²¹⁴ των 49.917 γροσίων. Ο Ματθαίος Ιωάννου συνολικά έκανε τις νέες τοιχογραφίες της οροφής, των τρούλων και

²⁰⁹ Μπονόβας 2010, 463.

²¹⁰ Χατζηαντωνίου 2007, 590-592.

²¹¹ Τσιγαρίδας 1999, 55.

²¹² Βλάχος 1908, 227.

²¹³ Μπονόβας 2010, 466-470.

²¹⁴ Μπονόβας 2010, 468.

επιζωγράφησε της παλαιότερες. Στην επιγραφή²¹⁵ που σώζεται στον κυρίως ο ναός γίνεται αναφορά στην εκτεταμένη καταστροφή του ναού πριν από την επέμβαση του 1854. Ο ζωγράφος στα σημεία που όπως φαίνεται ήταν ήδη κατεστραμμένα δεν προσπάθησε να μιμηθεί τις αρχικές τοιχογραφίες. Ο Ιωάννης από τη Νάουσα ήταν ένας λαϊκός ζωγράφος, σε μία περίοδο που πλέον η θρησκευτική ζωγραφική με την επικράτηση της δυτικής τέχνης είχε χάσει την ζωντάνια και την πρωτοτυπία της.

Το μεγαλύτερο τμήμα των τοιχογραφιών του β' μισού του 14ου αιώνα είχαν καταστραφεί. Ο Σμυρνάκης το 1903 για τις τοιχογραφίες της Παντοκράτορος αναφέρει²¹⁶: « Έν τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τούτου διασώζονται ἔργα τῆς Σχολῆς του Πανσελήνου, ἀτυχῶς ὀλίγα , ἔνεκα τῶν ἀνακαινίσεων ἀδαημόνων ζωγράφων, οἵτινες ἠθέλησαν νὰ περιβάλωσιν αὐτὰ διὰ τοῦ ἀξέστου αὐτῶν χρωστήρος». Ο Σμυρνάκης στην αναφορά του στις τοιχογραφίες μεταφέρει και την παράδοση πως ήταν τοιχογραφίες της σχολής του Πανσέληνου. Ο νεώτερος ζωγράφος ακολούθησε το αρχικό σχέδιο και αντέγραψε τις αρχικές επιγραφές στις παραστάσεις που προαναφέρθηκαν. Στον τρούλο και στις συνθέσεις του ναού ακολούθησε τον δικό του τρόπο ζωγραφικής και το εικονογραφικό πρόγραμμα που του επέβαλαν οι μοναχοί²¹⁷. Το γεγονός ότι επέλεξε που να ακολουθήσει την αρχική ζωγραφική και που όχι, ερμηνεύεται ως αναγκαία επιλογή εξαιτίας της εκτεταμένης καταστροφής των αρχαιότερων τοιχογραφιών. Επιπρόσθετα ο ζωγράφος προχώρησε²¹⁸ και στην αντικατάσταση κάποιων αγίων. Στο Ιερό Βήμα αντικατέστησε τον άγιο Μοδέστο με τον άγιο Νικόλαο (εικ. 46), καθώς και στη Λιτή τις μορφές των αγίων Αλυπίου και Αντωνίου με τους άγιους Ανδρέα το Νέο τον Στυλίτη και Συμεών τον Στυλίτη.

2. 5 Η παράσταση της Γέννησης στα καθολικά και τις εικόνες του Αγίου Όρους.

Ο εικονογραφικός τύπος της Γέννησης και των επιμέρους επεισοδίων που τη συνοδεύουν όπως αποκρυσταλλώθηκε κατά τον 14ο αι. υφίσταται επεμβάσεις από τους ανακαινιστές ζωγράφους του 18ου αι. Στις τοιχογραφίες των μονών Βατοπεδίου και Χιλανδαρίου οι επεμβάσεις είχαν ως αποτελέσματα την εξολοκλήρου κάλυψη της σκηνής του λουτρού. Η σκηνή του λουτρού ως περιστατικό της Γέννησης

²¹⁵ «Ὁ πρὶν κατηφὴς καὶ ρυεὶς ὑπὸ χρόνον νεὼς ὁδ' ἱερὸς αὐθὶς ἀνάγει λίαν. Μελέτιον εὗρεν ὀλβιον καὶ προστάτην, ὃν καὶ βραβεύει ὀλβίως ὁ παμμέδων τῷ α ω ν δ (1854) σωτηρίῳ ἔτει. Ἐποιήθη ὑπὸ Δ. Ε. Βατοπεδινοῦ. Ζζωγραφεῖται δὲ ὁ Ναὸς ὑπὸ Ματθαίου Ἰω.» (Σμυρνάκης 1903, 504).

²¹⁶ Σμυρνάκης 1903, 530.

²¹⁷ Τσιγαρίδας 1978, 187-188.

²¹⁸ Μπονόβας 2010, 470.

αναφέρεται στο απόκρυφο ευαγγέλιο του Ματθαίου²¹⁹ και στο πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου²²⁰. Το εικονογραφικό θέμα προέρχεται από την αρχαία τέχνη και συγκεκριμένα από τις απεικονίσεις της νύξης του Διονύσου σε σαρκοφάγους²²¹. Στην περιοχή της Θεσσαλονίκης και της Μακεδονίας κατά τον 14^ο αι. η συγκεκριμένη παράσταση εμφανίζεται στα επιμέρους επεισόδια στις τοιχογραφίες της Γέννησης (Πρωτάτο, Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός, Άγιοι Απόστολοι). Οι στοχευμένες επεμβάσεις με σκοπό την κάλυψη του συγκεκριμένου επεισοδίου δεν περιορίστηκε μόνο στις τοιχογραφίες.

Όπως αναφέρθηκε και στα προηγούμενα κεφάλαια η θρησκευτική ζωγραφική του 18ου αι. επηρεάστηκε έντονα από το εγχειρίδιο του Διονυσίου εκ Φουρνά. Στην πραγματεία του για τον τρόπο που ο ζωγράφος θα πρέπει να εικονίζει την σκηνή της Γέννησης αναφέρει: « Σπήλαιον καὶ ἔσω εἰς τὸ δεξιὸν μέρος ἡ Θεοτόκος γονατιστὴ καὶ βάνουσα τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος σπαργανωμένον μέσα εἰς φάτνην, καὶ ἄριστερὰ ὁ Ἰωσήφ γονατισμένος, ἔχων τὰ χέρια σταυρωμένα ἔμπρὸς στὸ στῆθος του· καὶ ὀπισθεν τῆς φάτνης ἓνα βοῦδιον καὶ ἓνα ἄλογον, βλέποντα πρὸς τὸν Χριστόν· καὶ ὀπισθεν τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς Παναγίας ποιμένες βαστάζοντες ράβδους καὶ βλέποντες μετὰ θάμβους τὸν Χριστόν· καὶ ἔξωθεν τοῦ σπηλαίου πρόβατα καὶ ποιμένες, ὁ ἓνας λαλῶν αὐλὸν καὶ ἕτεροι βλέποντες ἄνω μετὰ φόβου· καὶ ἀπὸ ἄλλο μέρος οἱ μάγοι μετὰ βασιλικῆς στολῆς καθήμενοι ἐπάνωθεν τοῦ σπηλαίου πλῆθος ἀγγέλων μέσα εἰς νέφαλα, βαστάζοντες χαρτὶ μετὰ αὐτὰ τὰ γράμματα· « Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῷ καὶ ἐπὶ γῆς εἰρήνη· ἐν ἀνθρώποις εὐδοκία». Καὶ ἐπάνωθεν εἰς τὸ μέσον αὐτῶν ὁ ἀστήρ, ἔχων ἄκτινα μεγάλην κατερχομένην ἕως τῆς κεφαλῆς τοῦ Χριστοῦ²²²». Η περιγραφή του απομακρύνεται από την βυζαντινὴ παράδοση του 14ου αι., ενώ η απεικόνιση της Θεοτόκου και του Ἰωσήφ γονατιστῶν εκατέρωθεν του θείου βρέφους με σταυρωμένα χέρια παραπέμπει στον εικονογραφικὸ τύπο της προσκύνησης του βρέφους, που προέρχεται από την Δύση και κυριάρχησε τόσο στην μνημειακὴ ζωγραφικὴ όσο και στη ζωγραφικὴ των φορητῶν εικόνων ἤδη από τον 16ο αι. Ὅσον αφορά την επιμέρους παράσταση του λουτροῦ ο Διονύσιος δεν την αναφέρει. Στην εικόνα της Γέννησης²²³ του Διονυσίου στο κελί του Τιμίου Προδρόμου στις Καρυές η παράσταση ακολουθεῖ την διάταξη που περιγράφει στην Ερμηνεία (εικ.47), χωρίς να

²¹⁹ Schneemelcher 1963, 405- 407.

²²⁰ Hock 1997, 90- 92.

²²¹ Madole 2018, 145-185.

²²² Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1900, 89.

²²³ Kakavas 2008, 133.

συμπεριλαμβάνει την σκηνή του λουτρού. Στο παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου, η Γένεση από τον Κοσμά τον Λήμνιο, ενός από τους κυριότερους εκφραστές της επιστροφή στα παλαιολόγια πρότυπα εικονίζεται με παρόμοιο τρόπο, όπως επίσης στο καθολικό της μονής Γρηγορίου (1779), αλλά και στο έργο των Γαλατσιάνων ζωγράφων στην σκηνή της Αγίας Άννας (1752) και στην σκηνή του Ευαγγελισμού (1766).

Στις τοιχογραφίες των συντηρητικών ζωγράφων που πραγματοποιήθηκαν κατά το πρώτο μισό του 18ου αι. δε λείπει το θέμα του λουτρού. Στη μονή Καρακάλλου και στο παρεκκλήσιο της Παναγίας Κουκουζέλισσας η σκηνή της Γέννησης εικονίζεται με όλα τα επιμέρους επεισόδια. Στο καθολικό της μονής Καρακάλλου η Γέννηση²²⁴ έχει τη συνήθη διάταξη²²⁵ για την εποχή. Ήδη από τα τέλη του 17ου αι. κάποιοι ζωγράφοι δεν απεικονίζουν την σκηνή του λουτρού, όπως στη Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (1676), όπου στη θέση του λουτρού εικονίζονται δύο βοσκοί. Το συγκεκριμένο θέμα θα εξαφανιστεί σχεδόν από τις παραστάσεις της μνημειακής ζωγραφικής κατά το β' μισό του 18ου αι. Στα καθολικά των μονών Φιλοθέου (1752), στο κοιμητηριακό ναό της μονής Καρακάλλου (1768), Γρηγορίου (1779), Ξηροποτάμου (1783) και Ζωγράφου (1801) η παράσταση του λουτρού απουσιάζει.

Ορισμένα θέματα που εισήχθησαν στην βυζαντινή τέχνη από την δυτική, όπως η απεικόνιση του Ιωσήφ και της Παναγίας στο εσωτερικό του σπηλαίου υιοθετήθηκαν από τους ζωγράφους αλλά και από τον ίδιο τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά. Κατά το β' μισό του 18ου και μετά τις οδηγίες του αγίου Νικόδημου του Αγιορείτη παρατηρήθηκε το φαινόμενο της απάλειψης της σκηνής του λουτρού και της διαφοροποίησης της παράστασης της Γέννησης. Η προσέγγιση του Νικόδημου είναι θεολογική. Ο Χριστός γεννήθηκε ως τέλειος άνθρωπος και δεν χρειάζεται τη νύψη, όπως συμβαίνει στα νεογνά του ανθρώπου.

Το θέμα του λουτρού, όπως και το θέμα της προσκυνήσεως του Θείου Βρέφους εμφανίστηκαν στην ζωγραφική του Αγίου Όρους κατά τον 16^ο αι. από τους κρητικούς ζωγράφους. Είναι η περίοδος που τοιχογραφήθηκαν τα μεγάλα καθολικά της Μεγίστης Λαύρας, της Σταυρονικήτα και της Διονυσίου. Οι κρητικοί ζωγράφοι

²²⁴ Ταβλάκης 2000, 148-149, αρ.74.

²²⁵ Περράκης 2020, 229-230.

εικονίζουν το λουτρό, ενώ εισάγουν και το θέμα της προσκύνησης του θείου βρέφους εντός του σπηλαίου, αντί της κλασικής αναπαράστασης της ξαπλωμένης Παναγίας. Φαίνεται πως δεν κράτησαν μια ενιαία προσέγγιση όσον αφορά το λουτρό, καθώς είναι ένα θέμα που άλλοτε το επιλέγουν και άλλοτε όχι. Κατά το 16ο αι. στις εικόνες του Θεοφάνη στην Σταυρονικήτα το 1546, η Παναγία εικονίζεται γονατιστή, θέμα το οποίο εισήγαγε στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο Νικόλαος Τζαφούρης²²⁶. Στην Μεγίστη Λαύρα²²⁷ το λουτρό διατηρείται, ενώ σε άλλες κρητικές εικόνες²²⁸ και σε ανθίβολα²²⁹ του 17ου αι. η σκηνή απουσιάζει. Όσον αφορά την μνημειακή ζωγραφική το λουτρό είναι ένα από τα επιμέρους επεισόδια που συνήθως εικονιζόταν. Αυτό κάποια στιγμή άλλαξε, καθώς οι μοναστικές κοινότητες επενέβησαν ενεργά στην αλλαγή του εικονογραφικού τύπου από τις παραστάσεις της μνημειακής ζωγραφικής στο Όρος. Οι τοιχογραφίες της μονής Διονυσίου είναι έργο του κρητικού ζωγράφου Ζώρζη το 1547. Στην παράσταση της Γέννησης (εικ.48) στην θέση του λουτρού, εικονίζονταν δύο τεράστιοι γεωμετρικά αποδοσμένοι βράχοι²³⁰. Στο καθολικό της Μεγίστης Λαύρας (εικ. 49) που τοιχογραφείται από τον Θεοφάνη Στερλίτζα Μπαθά το 1535 αντικατέστησαν το λουτρό με την απεικόνιση δένδρων. Με τον ίδιο τρόπο αντικαθιστάται στο παρεκκλήσιο του Αγίου Νικολάου (εικ.50) στην Λαύρα. Οι αλλαγές αυτές αρχικά περιορίστηκαν στις τρεις μονές. Φαίνεται πως στις τρεις μονές τα διδάγματα του Νικοδήμου είχαν μεγαλύτερη επίδραση. Ο ίδιος δέχθηκε το μοναχικό σχήμα στη Διονυσίου²³¹ και πέρασε μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής του στη Λαύρα και στη Σταυρονικήτα. Η απάλειψη του Λουτρού συνδέθηκε με την παγανιστική λατρεία και την έκθεση του γυμνού σώματος.

Η σκηνή της Γέννησης της Χιλανδαρίου μετά την ανακαίνιση φέρει εικονογραφικές ομοιότητες με άλλες που πραγματοποιήθηκαν την ίδια περίοδο. Συγκεκριμένα με την σκηνή της Γέννησης (εικ.51) της μονής Γρηγορίου²³² που χρονολογείται στο β' μισό του 18^{ου} αι., από ζωγράφους που ακολουθούσαν πιστά τις οδηγίες της Ερμηνείας. Η τοιχογραφία χωρίζεται σε δύο ζώνες. Στην ανώτερη ζώνη εικονίζονται δύο πολυπρόσωπες ομάδες αγγέλων μέσα σε έναστρο ουρανό. Στην κατώτερη ζώνη εικονίζεται το σπήλαιο μέσα στο οποίο κεντρικό ρόλο έχει ο

²²⁶ Τσιγαρίδας 2016, 19.

²²⁷ Τσιγαρίδας 2016, 19.

²²⁸ Γκιολές 2002, 150, αρ.43.

²²⁹ Vasilaki 2015, 176-177, αρ.149. Vasilaki 2015, 177-178, αρ. 150.

²³⁰ Γκιολές 2009, 56-57.

²³¹ Καλοκύρης 1963, 26.

²³² Ζίας-Καδός 1998, 52.

φασκιωμένος Χριστός. Εκατέρωθεν του Χριστού εικονίζονται γονατιστοί η Παναγία και ο Ιωσήφ με τα χέρια σταυρωμένα. Δεξιά εικονίζεται ο άγγελος Κυρίου να οδηγεί τον νεαρό ποιμένα προς το σπήλαιο και αριστερά σε μικρότερες διαστάσεις εικονίζονται έφιπποι οι τρεις μάγοι. Στις τοιχογραφίες που θα ακολουθήσουν στις αρχές και στα μέσα του 19ου αιώνα η σκηνή του Λουτρού απαλείφεται εξολοκλήρου. Η παράσταση της Βατοπεδίου διαφοροποιείται καθώς η Θεοτόκος εικονίζεται ξαπλωμένη. Οι ανακαινιστές δεν ζωγράφισαν εκ νέου την Θεοτόκο γονατιστή δίπλα στο βρέφος, αλλά διατήρησαν την αρχική παράσταση.

Η απαγόρευση της απεικόνισης του γυμνού σώματος δεν εμφανίστηκε στην μεταβυζαντινή ζωγραφική ως θέση των συντηρητικών μοναχών έναντι στις δυτικές επιρροές. Τουναντίον πρωτοεμφανίστηκε στην Δύση, κατά την διάρκεια της συνόδου του Τριδέντου το 1545. Ως απάντηση στο φαινόμενο της καταστροφής των εικόνων από τους Μεταρρυθμιστές, η Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία αποφάσισε πως η ζωγραφική είναι ένα εργαλείο μέσα από το οποίο εκφράζονται τα δόγματα της Καθολικής Εκκλησίας²³³. Έτσι λοιπόν οι επίσκοποι είναι εκείνοι που θα πρέπει να την χρησιμοποιούν για αυτόν τον λόγο, ώστε να αποκτήσει ξανά την αξιοπρέπεια της. Όσον αφορά την αναπαράσταση του γυμνού σώματος απαγορεύθηκε η απεικόνισή του. Όσες γυμνές παραστάσεις υπήρχαν μέχρι εκείνη την στιγμή, έπρεπε να καλυφθούν τα επίμαχα σημεία, όπως συνέβη για παράδειγμα στη Καπέλα Σιστίνα στο Βατικανό. Με τον ίδιο τρόπο καταδικάστηκε η απεικόνιση του λουτρού και των δύο μαιών από την παράσταση της Γέννησης. Φυσικά γεννάται το ερώτημα πως ο Νικόδημος υιοθέτησε τις ίδιες απόψεις, καθώς ο ίδιος αντιμάχεται έντονα την Λατινική Εκκλησία. Η διείσδυση των αντιμεταρρυθμιστικών ιδεών της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας στο τουρκοκρατούμενο ελληνικό χώρο ενισχύθηκε μέσω της παρουσίας Ιησουιτών και άλλων μοναστικών ταγμάτων σε ολόκληρη την ανατολική Μεσόγειο. Ο Νικόδημος γνώριζε την δυτική γραμματεία και μάλιστα την αντιμεταρρυθμιστική, από όπου διασκευάζει και βιβλία. Ένα από τα πιο γνωστά παράδειγμα ήταν η έκδοση του «Γυμνάσματα Πνευματικά²³⁴» που βασίστηκε ως ένα σημείο στο βιβλίο «Combattimento Spirituale» του ιδρυτή του Ιησουιτικού τάγματος, Ιγνάτιου Loyola. Έχει υποστηριχθεί πως ο Νικόδημος προβαίνει σε αυτή την απαγόρευση εξαιτίας της θέασης του γυμνού σώματος, για την απεικόνιση του οποίου

²³³ Locker 2019, 2-4.

²³⁴ Παππουλίδης 1971, 167-173.

στο «Πηδάλιον» εξαπέλυσε έντονη κριτική. Αν πράγματι ισχύει αυτή η άποψη, αποτελεί ερώτημα γιατί οι Γαλατσιάνοι ζωγράφοι στην σκηνή της Γέννησης καταργούν το λουτρό και στην σκηνή του Γενεσίου της Θεοτόκου την διατηρούν. Οι μαίες εικονίζονται με ακάλυπτους τους ώμους με την ειδοποιό διαφορά ότι το νεογνό εικονίζεται φασκιωμένο. Με την αφαίρεση της νεότερης ζωγραφικής φάνηκε πως και στην ζωγραφική του 14ου αι. εικονιζόταν με τον ίδιο τρόπο (εικ.35). Αυτό ίσως δικαιολογείται από το γεγονός ότι ο Νικόδημος αναφέρεται μόνο στην παράσταση της Γέννησης και όχι σε άλλες που έφεραν παρόμοιο θέμα.

2.6 Η φύση των επεμβάσεων των ανακαινιστών ζωγράφων στα μνημεία του Αγίου Όρους.

Η πλειοψηφία των ανακαινίσεων ήταν έργο ή αποδόθηκαν στο εργαστήριο των Γαλατσιάνων ζωγράφων. Ο όρος "ανακαινίζω"²³⁵ χρησιμοποιήθηκε από τους ίδιους τους ζωγράφους στην αφιερωματική επιγραφή στη μονή Χιλανδαρίου, αναφέροντας πως το έργο τους είχε στόχο την ανακαίνιση των τοιχογραφιών. Στη Χιλανδαρίου οι Γαλατσιάνοι κάλυψαν όλη σχεδόν τη παλαιότερη ζωγραφική επιφάνεια. Παράλληλα δεν αναφέρουν ότι επιζωγράφισαν τις παλαιότερες τοιχογραφίες, αντίθετα αναφέρουν πως την ανακαίνισαν με «καινούρια ζωγραφική». Η απουσία του όρου αυτού από τη μονή Βατοπεδίου δικαιολογείται εν μέρει από το γεγονός ότι στη συγκεκριμένη μονή η παρέμβασή ήταν περιορισμένη. Αντίθετα χρησιμοποιήθηκε ο όρος "επιδιόρθωση".

Η βασική αιτία των ανακαινίσεων που προβάλλεται και στα τρία σύνολα ήταν οι φθορές που είχε προκαλέσει ο χρόνος. Κατά τον 18ο και 19ο αι. η ανακαίνιση σηματοδοτούσε την επιζωγράφιση των παλαιότερων τοιχογραφιών με νέα πιο φωτεινά χρώματα²³⁶ και ταυτόχρονα την συμπλήρωση τμημάτων που είχαν καταστραφεί. Οι ανακαινίσεις την περίοδο αυτή είχαν διττό χαρακτήρα. Από τη μία η επέμβασή των ζωγράφων περιορίστηκε στη χρήση νέων και πιο φωτεινών χρωμάτων στα σημεία που η παλαιότερη ζωγραφική δεν ήταν ευκρινής. Από την άλλη οι ζωγράφοι επενέβησαν με διορθωτικό χαρακτήρα εκεί που πίστευαν ότι προασπίζουν την ευπρέπεια της εκκλησίας από εικονογραφικά θέματα, που τον 18ο αι. χαρακτηρίζονταν ως άσεμνα. Η οπτική με την οποία επενέβησαν στις παλαιότερες

²³⁵ Στη μονή Χιλανδαρίου χρησιμοποίησαν τον όρο «ανακαινήσαμε».

²³⁶ Χατζηδάκης 1986, 41-42.

τοιχογραφίες εγείρει ερωτήματα για τον τρόπο που προσέγγισαν τις τοιχογραφίες που συνδέθηκαν με το Μανουήλ Πανσέληνο καθώς έχει ήδη προηγηθεί η Ερμηνεία του Διονυσίου. Το εργαστήριο του Μακάριου και των άμεσων συνεχιστών του, που ανέλαβαν την επιμέρους ανακαίνιση των τοιχογραφιών του καθολικού της Βατοπεδίου και την εξολοκλήρου επιζωγράφιση των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου επηρεάστηκαν ως ένα βαθμό από τις τοιχογραφίες τις οποίες κλήθηκαν να επιζωγραφίσουν. Για να διαπιστωθεί σε τι βαθμό η επιρροή αυτή χαρακτηρίζει το έργο τους θα πρέπει να εξετασθεί το έργο των Γαλατσιάνων όσον αφορά τα χαρακτηριστικά της τέχνης τους, όπως η χρήση του χρώματος και η υφολογία των σχεδίων τους.

Στη μονή Χιλανδαρίου όπου ξαναζωγραφίζονται το σύνολο των μορφών μπορούν να γίνουν πιο ασφαλείς παρατηρήσεις. Τα πρόσωπα των ανακαινισμένων μορφών πλάθονται με σκούρο προπλάσμο, ο οποίος φαίνεται στο περίγραμμα και στα χαρακτηριστικά των προσώπων (εικ.52). Η μετάβαση στα χρώματα της σάρκας γίνεται με την εφαρμογή αραιών στρωμάτων χρώματος, τα οποία πυκνώνουν και ανοίγουν στα εξέχοντα σημεία του προσώπου. Για να τονιστούν τα χαρακτηριστικά του προσώπου δεν χρησιμοποιήθηκαν λευκές ψιμιθιές, όπως χρησιμοποιούσαν οι παλαιότεροι βυζαντινοί ζωγράφοι, αλλά και ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Για να επιτευχθεί αυτό, χρησιμοποιήθηκαν ενιαίες κηλίδες φωτεινών χρωμάτων, ενώ λείπουν και οι χαρακτηριστικοί ρόδινοι γλυκασμοί στα μάγουλα, χαρακτηριστικό της τέχνης του Πρωτάτου. Ο Βενιαμίν και ο Ζαχαρίας προσπάθησαν με αυτό τον τρόπο να αποδώσουν με φυσιοκρατικό τρόπο το ανθρώπινο σώμα. Αυτό όμως δεν επιτυγχάνεται όταν επιζωγραφίζουν τις παλαιότερες τοιχογραφίες. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο εργάστηκαν και στις φορητές τους εικόνες²³⁷. Όσον αφορά τα ενδύματα των μορφών ακολούθησαν τα χρώματα και τα σχέδια των πρωταρχικών παραστάσεων (εικ.53). Από τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν δεν συμβαίνει το ίδιο σε μεμονωμένες μορφές της λιτής όπου ζωγραφίζουν με πιο ελεύθερο πνεύμα. Η χρήση του χρώματος με αυτό τον τρόπο απομάκρυνε όλο και περισσότερο την ζωγραφική των δύο Γαλατσιάνων από την βυζαντινή παράδοση. Οι Γαλατσιάνοι όπως και άλλοι ζωγράφοι στο χώρο της Μακεδονίας κατά τον 19ο αι. υιοθέτησαν νέες τεχνικές, όπως η χρήση του φωτοσκιασμού και η προοπτική απόδοση του

²³⁷ Δανηλία 2005, 175-189.

βάθους με αποτέλεσμα οι μορφές και οι παραστάσεις να υπερβαίνουν το θρησκευτικό τους χαρακτήρα²³⁸ και να έρχονται πιο κοντά στη καθημερινότητα του πιστού²³⁹.

Στο Χιλανδάρι ο Βενιαμίν είχε την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με την ζωγραφική του 14ου αι. Μελέτησε τις τοιχογραφίες της Χιλανδαρίου, όπως και του Πρωτάτου, από όπου τις αντέγραψε και τις χρησιμοποίησε ως υποδείγματα για τα έργα του. Οι επιδράσεις από τους ζωγράφους του 14ου αι. είναι εμφανείς στις μεμονωμένες μορφές αλλά και στις ολιγοπρόσωπες παραστάσεις²⁴⁰. Στο παρεκκλήσιο του Τιμίου Προδρόμου²⁴¹ της μονής Παντοκράτορος όπου εργάστηκε ο Βενιαμίν ως επικεφαλής της συνοδείας με τον ανιψιό του Μακάριο το 1819, οι μεμονωμένες μορφές που ολοκληρώνει ο πιο έμπειρος και ικανός Βενιαμίν, όπως του Αναπεσόντος (εικ. 54) και του αγίου Αντωνίου (εικ.55) φέρουν εκπληκτικές σχεδιαστικές ομοιότητες με εκείνες του Πρωτάτου. Οι ανιψιοί και συνεχιστές του Βενιαμίν συνέχισαν να ακολουθούν τις ίδιες κατευθύνσεις που είχε χαράξει ο γέροντάς τους και κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι.

Οι ανακαινίσεις πραγματοποιήθηκαν σε μια εποχή που στην εκκλησιαστική ζωγραφική επικράτησε η τάση για εκκοσμίκευση με σκοπό την επίδειξη της οικονομικής ευμάρειας του παραγγελιοδότη²⁴². Έτσι λοιπόν τα έντονα διακοσμητικά στοιχεία που εμφανίζονται στο νάρθηκα της μονής, που είναι έργο του 19ου αι. αλλά και στις ανακαινισμένες τοιχογραφίες της λιτής αποσκοπούσαν σε αυτό τον στόχο. Φαίνεται πως στον νάρθηκα και στη λιτή του ναού που δεν σχετίζονταν άμεσα με τη τέλεση της θείας λειτουργίας, μέσω της χρήσης στοιχείων από τη λαϊκή τέχνη και του οθωμανικού μπαρόκ, δεν ακολουθείται πιστά το ύφος της ζωγραφικής του 14ου αι. Αντιθέτως στο κυρίως ναό τα στοιχεία αυτά περιορίστηκαν στην αψίδα του ιερού, η οποία δεν είναι ορατή. Είναι η περίοδος που εμφανίζονται τα μεγάλα αρχοντικά, τα οποία διακοσμούνται με ζωγραφικές παραστάσεις²⁴³, αποσκοπώντας να αναδείξουν τον πλούτο και τη κοινωνική θέση του ιδιοκτήτη τους. Επιπροσθέτως είναι η περίοδος που παρατηρείται και μεγάλη αρχιτεκτονική δραστηριότητα στην μονή, μετά τις καταστροφικές πυρκαγιές του 18ου αι. Το συμβόλαιο από τη μονή Ξηροποτάμου όπου η μοναστική κοινότητα απαιτούσε από τους ζωγράφους να

²³⁸ Σταμέλος 1992, 119.

²³⁹ Ζάρρα 1998, 44-47.

²⁴⁰ Παπάγγελος 1998, 259.

²⁴¹ Καψούδας 2017, 411-421.

²⁴² Χατζηδάκης 1987, 123.

²⁴³ Σταμέλος 1992, 122-127.

αποπερατώσουν έναν εικονογραφικό πρόγραμμα διαφορετικό απ' όσα είχαν γίνει μέχρι εκείνη τη στιγμή είναι ενδεικτικό του ανταγωνισμού των μονών, χωρίς να αποκλείεται παρόμοια συμβόλαια να υπήρχαν σε άλλες μονές. Αυτό θα δικαιολογούσε την έντονη διακοσμητικότητα.

Στις αρχές του 18ου αι. ο Διονύσιος ακολούθησε με μεγάλη προσοχή τα παλαιότερα πρότυπα. Αυτό βέβαια δεν είναι απόρροια της έρευνας του τοιχογραφικού του έργου, καθώς το μόνο μνημείο εντοίχιας ζωγραφικής που σώζεται και του αποδίδεται με ασφάλεια, τοποθετείται στην αρχή της καριέρας του. Επιπροσθέτως και η μονή που ίδρυσε στο Φουρνά καταστράφηκε²⁴⁴. Αντίθετα προκύπτει μέσα από τη μελέτη των φορητών εικόνων, από τις οποίες διαφαίνεται η ικανότητα του ζωγράφου να αντιγράφει τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου αλλά και των παλαιότερων βυζαντινών εικόνων. Εκτός από τις τοιχογραφίες που ανακαινίζονται, ανακαινίζονται επίσης και οι εικόνες. Παλαιότερες βυζαντινές εικόνες που είχαν υποστεί φθορά, επιζωγραφίζονται ή ζωγραφίζονται εκ νέου με σκοπό να χρησιμοποιηθούν ξανά. Στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης σώζεται μια αμφιπρόσωπη εικόνα (εικ. 56). Η πρώτη όψη της εικόνας σώζει την βρεφοκρατούσα Παναγία με την προσωινυμία "η Ελεούσα". Η δεύτερη όψη της εικόνας σώζει τη παράσταση της Σταύρωσης και τοποθετείται στο 18ο αι. Ο νέος ζωγράφος σεβάστηκε την παλαιότερη απεικόνιση της Θεοτόκου, ωστόσο για να καταστήσει ξανά την εικόνα λειτουργική ζωγράφησε στη δεύτερη όψη τη παράσταση της Σταύρωσης. Η λιτότητα με την οποία απεικονίζει την σκηνή και η επιλογή ήπιων χρωμάτων δηλώνουν την προσήλωση του ζωγράφου στα παραδοσιακά πρότυπα της βυζαντινής τέχνης²⁴⁵. Η επιλογή αυτή από το ζωγράφο είναι συνειδητή. Σε άλλες εικόνες της περιόδου στοιχεία όπως η πολυτέλεια δηλώνονται με emphaticό τρόπο μέσω της χρήσης φυτικών και γεωμετρικών θεμάτων και της κυριαρχίας του χρυσού. Μια τέτοια εικόνα (εικ.57) χαρακτηριστική του 18ου αι. είναι η εικόνα του αγίου Δημητρίου από τη Μοσχόπολη, έργο του συνεργάτη του Δαβίδ από τη Σελινίτσα, Κωνσταντίνου Ιερομονάχου²⁴⁶. Ο χρυσός βυζαντινός κάμπος έχει αντικατασταθεί από πληθώρα γεωμετρικών και φυτικών μοτίβων που θυμίζουν ταπετσαρία, ενώ παράλληλα στη μορφή του αγίου Δημητρίου κυριαρχεί το χρυσό. Η πολυτέλεια που υπαγορεύεται από το κλίμα του τουρκομπαρόκ είναι αποτέλεσμα της ευμάρειας και

²⁴⁴ Kakavas 2008, 100-101.

²⁴⁵ Χατζητρύφωνος-Curcic 2009, 332-333, αρ.67.

²⁴⁶ Tourta 2006, 128-131, εικ. 42.

της οικονομικής άνθησης των κατοίκων της Μοσχόπολης κατά τον 18ο αι.²⁴⁷. Η οικονομική ευμάρεια των παραγγελιοδοτών και των δωρητών ερχόταν σε αντίθεση με τη λιτότητα και το ασκητικό πνεύμα που πρόσβευε η βυζαντινή τέχνη, όπως την αντιλαμβάνονταν ο Διονύσιος.

Όσον αφορά το ύφος της ζωγραφικής της συνοδείας του Μακάριου, το οποίο ακολούθησαν ως ένα σημείο και οι συνεχιστές του, ο πρώτος επηρεάστηκε αρχικά ως ένα βαθμό από την συντηρητική ζωγραφική που είχαν εισάγει οι Ηπειρώτες ζωγράφοι κατά τον 18ο αι. και κυριάρχησε εκείνη την εποχή στο Άγιον Όρος, όπως και από την λαϊκή ζωγραφική. Εξίσου σημαντική ωστόσο θα πρέπει να ήταν και η επιρροή του από τα διδάγματα της Ερμηνείας του Διονυσίου εκ Φουρνά²⁴⁸. Όπως ο Διονύσιος, αλλά και οι άλλοι ζωγράφοι που μέσα από το έργο τους διακήρυτταν την επιστροφή της ζωγραφικής στα παλαιολόγια πρότυπα, δεν έμεινε ανεπηρέαστος από τα στοιχεία της δυτικής τέχνης που διείσδυναν εδώ και αιώνες στην ζωγραφική του ορθόδοξου κόσμου. Όλα αυτά τα στοιχεία ο Μακάριος τα διαπραγματεύεται με τέτοιο τρόπο και τα ενσωματώνει αρμονικά στις συνθέσεις του²⁴⁹. Ο Βενιαμίν και ο Ζαχαρίας, οι άμεσοι συνεχιστές του ακολουθούσαν τα πρότυπα του «Πανσέληνου». Ο Uspenskij διέσωσε την πληροφορία πως η συντροφιά των Γαλατσιανών χρησιμοποιούσε και αντέγραφε τα πρότυπα του Πανσέληνου²⁵⁰, ενώ ο ίδιος είχε και την ευκαιρία να γνωρίσει τον Μακάριο β' σε προχωρημένη ηλικία κατά την παραμονή του στο Όρος.²⁵¹ Οι ίδιοι ήταν ενήμεροι για τις εξελίξεις στην θρησκευτική ζωγραφική, τις οποίες είχε εισαγάγει ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά. Από την Μεγίστη Λαύρα σώζεται και η χειρόγραφη Ερμηνεία του Δαβίδ από την Αυλώνα του 1711, όπου άνηκε στους

²⁴⁷ Χατζητρύφωνος-Curcic 2009, 252-253, αρ.35.

²⁴⁸ Ο Ι. Παπάγγελος διαφωνεί με την συγκεκριμένη άποψη υποστηρίζοντας πως ο Μακάριος επηρεάστηκε από την τέχνη των Ηπειρωτών ζωγράφων.(Παπάγγελος 1996, 296). Αντίθετα ο Ευθύμιος Τσιγαρίδας υποστηρίζει πως ο Μακάριος δούλεψε σύμφωνα με τα πρότυπα του Πρωτάτου.(Τσιγαρίδας 1994, 363, σημ.39).

²⁴⁹ Δανηλία 2005, 16.

²⁵⁰ «Ο Βενιαμίν ό Α' ζωγράφισε τις δεσποτικές εικόνες για έκκλησία του νεκροταφείου στις Καρυές, ανακαίνισε τις τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής Χελανδαρίου το 1804, έκανε πιστά αντίγραφα από τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και στο καθολικό του Χελανδαρίου...» (Uspenskij 1892, 423).

²⁵¹ « (...) Στις 10 Μαρτίου του 1859, την Τρίτη, έτυχε να βρεθώ στον άγιογράφο ιερομόναχο Μακάριο (ό ίδιος είναι και ό τυπικός της έκκλησίας στο Πρωτάτο), που μένει στο κελλί Γεννήσεως της Θεοτόκου της μονής Καρακάλλου. Κατά τα λεγόμενά του, στο ίδιο κελλί δούλεψαν οι άγιογράφοι Μακάριος και Βενιαμίν.» (Uspenskij 1892, 423).

Γαλατσιάνους. Μεταξύ των σημειώσεων, εμπεριέχονται και χρήσιμες πληροφορίες για την πορεία και την εξέλιξη της συνοδείας.²⁵²

Εν κατακλείδι τα παλαιολόγια πρότυπα που χρησιμοποιήθηκαν από τους ζωγράφους του 19ου είναι περιορισμένα και πολλές φορές μεταμφιεσμένα κάτω τις τάσεις της ζωγραφικής που κυριάρχησαν αυτή τη περίοδο. Η Ερμηνεία του Διονυσίου άσκησε τεράστια επίδραση στους ζωγράφους, όσον αφορά την οργάνωση του εικονογραφικού προγράμματος. Η διακήρυξη για επιστροφή στη παλαιολόγια τέχνη δεν είχε την ίδια απήχηση, καθώς τα πρότυπα του Πρωτάτου και της Χιλανδαρίου περιορίζονται στις μεμονωμένες μορφές. Σε σύγκριση με την γενεά των ζωγράφων των αρχών του 18ου αι, δεν ακολουθούν διαφορετικό δρόμο. Επηρεάζονται από τις εξελίξεις, σε πολιτικό και κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, πάντα όμως σε σύμπνοια με το μοναστικό περιβάλλον του Όρους. Η επιλογή μίμησης των παλαιότερων προτύπων συναντάται ξανά στις μεμονωμένες μορφές. Ως ένα βαθμό η συγκεκριμένη προτίμηση δικαιολογείται από την σχεδιαστική τους αδυναμία, καθώς μια πολυπρόσωπη παράσταση απαιτεί μεγαλύτερη εξοικείωση όσο και ικανότητα. Παράλληλα η χρήση του χρώματος με τέτοιον τρόπο ώστε να επιτευχθεί ο ρεαλισμός, τους απομάκρυνε ακόμα περισσότερο από τη ζωγραφική της "Μακεδονικής Σχολής".

Επιπλέον, τα περισσότερα ανθίβολα που έχουν σωθεί αντιγράφουν σε μεγάλο βαθμό εικόνες και τοιχογραφίες της Κρητικής Σχολής του 15ου και του 16ου αι. Στην Ερμηνεία ο Διονύσιος παρέχει χρήσιμες οδηγίες²⁵³ για το πως θα πρέπει να αντιγράφονται οι παλαιότερες τοιχογραφίες και εικόνες με σκοπό να μη καταστραφεί το πρωτότυπο έργο. Η τεχνική των αντιγράφων γίνεται μέσω ανθιβόλων. Τα ανθίβολα που καθιερώθηκαν στη μεταβυζαντινή τέχνη αποτελούσαν βασικά εργαλεία των εργαστηρίων των ζωγράφων και πολύ συχνά πέρναγαν στις επόμενες γενεές των ζωγράφων του ίδιου εργαστηρίου²⁵⁴. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των Χιοναδιτών ζωγράφων, τα ανθίβολα των οποίων ξεπερνούν τα 2.000²⁵⁵. Όσον αφορά το εργαστήριο των Γαλατσιάνων τα ανθίβολα της συνοδείας είναι χρωματισμένα, ενώ οι πιο πολύπλοκες σκηνές σχεδιάζονταν σε χειροποίητο ή βιομηχανικό χαρτί.²⁵⁶

²⁵² Παπάγγελος 1998, 254.

²⁵³ Παπαδάπουλος-Κεραμεύς 1900, 9-10.

²⁵⁴ Vasilaki 2015, 29.

²⁵⁵ Μπονόβας 2005, 35-36.

²⁵⁶ Δανηλία 2005, 73-74.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η διακήρυξη επιστροφής στην ζωγραφική τεχνοτροπία του 14ου αι. δεν έγινε με μία κατευθυνόμενη και συστηματική προσέγγιση στα έργα της βυζαντινής παράδοσης. Οι ζωγράφοι ήταν επιλεκτικοί στην υιοθέτηση των παλαιολόγειων σχεδίων. Τις περισσότερες φορές περιορίζονταν στην αντιγραφή μεμονωμένων μορφών. Στις πολυπρόσωπες σκηνές οι πιο ικανοί ζωγράφοι εφεύρισκαν νέους εικονογραφικούς τύπους και οι υπόλοιποι αντέγραφαν παλαιότερες σκηνές κυρίως από την κρητική ζωγραφική. Συχνό φαινόμενο ήταν επίσης η υιοθέτηση εικονογραφικών θεμάτων από τη Δύση, τα οποία εισήχθησαν τους τελευταίους μετά την άλωση χρόνους στην θρησκευτική ζωγραφική από τους κρητικούς ζωγράφους. Η μεγαλόπνοη διακήρυξη του Διονυσίου για επιστροφή στα παλαιολόγια πρότυπα δεν είχε ευρεία αποδοχή. Η δυναμική που παρουσίασε στις αρχές του αιώνα, κορυφώθηκε με άνισο τρόπο κατά τον β' μισό του 18ου αι.

Ο Διονύσιος παραθέτει περιγραφές παραστάσεων, που προέρχονταν από την Δύση, αλλά τις χρησιμοποίησε με σκοπό την δημιουργία συγκεκριμένων εικονογραφικών τύπων που θα συμπλέουν με την παράδοση της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Είχε μελετήσει τις τοιχογραφίες του Πρωτάτου και είναι αδύνατον να μην είχε παρατηρήσει τον "βυζαντινό" τρόπο απεικόνισης της Γέννησης. Τουναντίον δεν επιλέγει αυτόν όταν τον περιγράφει στην Ερμηνεία. Επιλέγει ένα άλλο εικονογραφικό τύπο, εκείνον της προσκύνησης του Θείου Βρέφους, ο οποίος αν και προερχόταν από την Δύση αφομοιώθηκε από την Ανατολή και ήταν σύμφωνος προς τις θεολογικές συζητήσεις που λάμβαναν χώρα ήδη από τις αρχές του 18ου αι. Τα δυτικά θέματα που είχαν εισαχθεί στη βυζαντινή τέχνη από νωρίτερα δεν θεωρούνταν για τους ζωγράφους και για το κοινό τους ως τέτοια, αντιθέτως χρησιμοποιήθηκαν σε πλήρη αρμονία με την ορθόδοξη θεολογία. Ο ίδιος ο άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης, γνωστός για το αντιλατινικό του πνεύμα δεν δίστασε να υιοθετήσει θέσεις των Ιησουιτών μοναχών με σκοπό να προασπίσει την ανατολική εκκλησία. Σε έναν κόσμο όπου ιδέες και υλικά διακινούνταν με μεγάλη ευκολία, για τους ανθρώπους της εποχής όσον αφορά τη θρησκευτική ζωγραφική τα όρια μεταξύ της παράδοσης και καινοτομίας ήταν δυσδιάκριτα.

Η λατρεία συγκεκριμένων αγίων που σύνδεσαν το όνομά τους με την υπεράσπιση της Ορθοδοξίας ενάντια στην καθολική Δύση, όπως ο Γρηγόριος ο

Παλαμάς και ο επίσκοπος Εφέσου Μάρκος ο Ευγενικός, σκιαγραφούν μια εποχή κατά την οποία οι παράγοντες της Εκκλησίας αναζητούσαν την ταυτότητά τους μέσα από την μελέτη προσωπικοτήτων που σφράγισαν την πορεία της Ανατολικής Εκκλησίας. Για το άγιο Νικόδημο τον Αγιορείτη, τον Μακάριο Νοταρά, τον Αθανάσιο τον Πάριο, τον Κοσμά τον Αιτωλό αλλά και άλλους, η επιστροφή στα διδάγματα των πατέρων της εκκλησίας συνεπάγονταν την υπεράσπιση της ορθοδοξίας. Η θρησκευτική ζωγραφική προς τα τέλη του 18ου αι. αναπτύχθηκε υπό τις ίδιες συνθήκες.

Οι ζωγράφοι που κλήθηκαν να ανανεώσουν τα ζωγραφικά σύνολα των μεγάλων ζωγράφων της βυζαντινής παράδοσης, πρώτο τους μέλημα είχαν να τα σεβαστούν και να τα αναδείξουν. Όπως στον πνευματικό τομέα αναδεικνύονται πάλι οι μεγάλες μορφές του αγιορείτικου ησυχασμού, έτσι και στον καλλιτεχνικό αναδεικνύονται τα μεγάλα σύνολα της "Μακεδονικής Σχολής" που συνδέθηκαν με το Μανουήλ Πανσέληνο. Αυτή η προσπάθεια δεν είχε μια ενιαία εξέλιξη. Οι ανανεωτές ζωγράφοι συνέχισαν να έχουν ποικίλες επιρροές από την κρητική τέχνη, τη Δύση και τέλος από τη λαϊκή τέχνη που προς τα τέλη του 18ου αι. κυριάρχησε. Έτσι δεν περιορίστηκαν δίπλα σε μία βυζαντινή τοιχογραφία να εικονίσουν εκ νέου θέματα με έντονα μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία. Επιπλέον δεν περιορίστηκαν όταν επιζωγράφισαν τις παλαιότερες τοιχογραφίες να εντάξουν νέα στοιχεία, όπως η προσπάθεια απόδοσης των μορφών και του φυσικού χώρου με ρεαλιστικό τρόπο, τα οποία ήταν ξένα προς τη βυζαντινή ζωγραφική του 14ου αι.

Οι ανακαινίσεις όμως δεν έγιναν χωρίς συγκεκριμένη κατεύθυνση. Επηρεάστηκαν άμεσα από τον χρηματοδότη του έργου αλλά και την γενικότερη καλλιτεχνική και πνευματική υπόσταση των ζωγράφων που τα ανέλαβαν. Η θεολογική ορθότητα όπως διαμορφώθηκε με τα δεδομένα του 18ου αι. ήταν πιο σημαντική από τη διατήρηση του αρχικού ζωγραφικού στρώματος. Τα πρότυπα της ζωγραφικής του 14ου αι. ήταν περιορισμένα στις αρχές του 18ου αι. Περιορίστηκαν ακόμα περισσότερο προς τα τέλη του ίδιου αιώνα και στις αρχές του 19ου αι.

Ένας άλλος παράγοντας που απομάκρυνε τους ζωγράφους του 19ου αι. από τη παλαιολόγια ζωγραφική ήταν η ανάδειξη της πολυτέλειας. Βυζαντινοί αυτοκράτορες και Σέρβοι βασιλείς ενδύονται πολυτελή ενδύματα, που θυμίζουν περισσότερο το παλάτι του σουλτάνου στη Κωνσταντινούπολη παρά τις αυθεντικές

απεικονίσεις τους. Μεμονωμένες μορφές εικονίζονται μέσα σε μετάλλια με έντονη μπαρόκ και ροκοκό διακόσμηση. Ο περιβάλλον φυσικός χώρος μεταβάλλεται. Κυριαρχούν τα έντονα χρώματα και η προσπάθεια απόδοσης του φυσικού περιβάλλοντος. Η ζωγραφική του Πανσέληνου περιορίστηκε στην αντιγραφή των σχεδίων μέσω των ανθιδόλων. Η προσήλωση στην Ερμηνεία του Διονυσίου δεν συνεπάγεται και προσήλωση στη ζωγραφική των Παλαιολόγων. Οι Γαλατσίανι μπορεί να αντέγραφαν μορφές από τη παλαιότερη βυζαντινή ζωγραφική, ωστόσο οι μορφές που αντιγράφονται τοποθετούνται σε ένα περιβάλλον ξένο από τη βυζαντινή παράδοση.

Η διάθεση της πολυτέλειας εμφανίζεται επιλεκτικά. Είναι έκδηλη στους νάρθηκες των καθολικών, αντίθετα περιορίζεται στο εσωτερικό των ναών. Η οικονομική ανάπτυξη των μονών κατά τον 18ο αι. εκδηλώνεται μέσω της μεγάλης αρχιτεκτονικής δραστηριότητας, της δημιουργίας νέων τοιχογραφιών και της ανακαίνισης των παλαιότερων. Η τελευταία δεν έγινε αυθαίρετα. Στην πλειοψηφία των παραστάσεων συμβαδίζει με την παλαιότερη ζωγραφική.

Τέλος η πολυτέλεια συμβαδίζει με την διατήρηση και την ανάδειξη των αρχαιότερων βυζαντινών τοιχογραφιών. Η παράδοση της βυζαντινής ζωγραφικής δεν εκλαμβάνεται από τους μοναχούς μόνο μέσω των έργων του Μανουήλ Πανσέληνου. Ταυτόχρονα οι συντηρητικοί ζωγράφοι που είναι προσκολλημένοι στη κρητική ζωγραφική ακολουθούν την παράδοση της Ανατολής. Προς τα τέλη του 19ου αι. με την επικράτηση στο Άγιον όρος στις δυτικότεροπες ρωσικής τεχνοτροπίας υπήρχαν ακόμα μοναχοί που αναζητούσαν ζωγράφους που εργάζονταν σύμφωνα με το παραδοσιακό βυζαντινό τρόπο. Όταν το 1888 η μονή Βατοπεδίου κάλεσε τον αγιογράφο Χριστόδουλο Ματθαίο (τον ανακαινιστή της μονής Παντοκράτορος) να αγιογραφήσει καινούριες δεσποτικές εικόνες για το κελί της μονής στις Καρυές, μεταξύ άλλων του ζήτησε: «ὧν ἡ ἐργασία θέλει εἶσθαι ἀπομίμησης ἀρχαίας Βυζαντινῆς καὶ Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης²⁵⁷».». Εκ του αποτελέσματος όμως ο Ματθαίος δεν εκπλήρωσε το συμβόλαιο, καθώς η τεχνοτροπία του και γενικότερα ο χαρακτήρας της θρησκευτικής ζωγραφικής της περιόδου υπό την έντονη επίδραση της δυτικής ζωγραφικής είχε απομακρυνθεί από τη "παραδοσιακή" βυζαντινή τέχνη.

²⁵⁷ Παπάγγελος 1999, 266.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΔΧΑΕ: Δελτίον Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας

AJA: American Journal of Archaeology

DOP: Dumbarton Oaks Papers

ZRBI: Zbornik radova Vizantološkog Instituta

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλεβίζου 2005: Αλεβίζου Χ., 2005. *Ο Παναγιώτης Δοξαράς, το Περί Ζωγραφίας κατά το απκστ' και οι άλλες μεταφράσεις*, Βανιάς, Θεσσαλονίκη.
- Αραμπατζής 2005: Αραμπατζής Χ. 2005. "Η Έννοια της Παράδοσης στο Πηδάλιο του Νικόδημου του Αγιορείτη. Ερμηνευτική Προσέγγιση", *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Άγιος Νικόδημος ο Αγιορείτης ο Νάξιος* (Νάξος 14-17 Ιουλίου 2000), 144-156.
- Βαμβούκου-Παπαζώτος 2002: Βαμβούκου Μ.-Παπαζώτος Θ., 2002. *Η Παλαιολόγεια Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη*, Έξαντας.
- Βαφειάδης 2004: Βαφειάδης Κ., 2004. "Τοιχογραφίες στις Καρυές του Αγίου Όρους από το 15^ο έως τις αρχές του 19^{ου} αι.", *ΔΧΑΕ ΚΕ* ', 37-56.
- Βαφειάδης 2015: Βαφειάδης Κ., 2015. "Το Πρωτάτο ως κομβικό μνημείο της ύστερης Βυζαντινής εποχής, *Αθωνικά Τετράδια* 2, 171-192.
- Βαφειάδης 2021: Βαφειάδης Κ., 2021. *Υστερη Βυζαντινή Ζωγραφική: Χώρος και μορφή στην τέχνη της Κωνσταντινουπόλεως, 1150-1450*, Μπαρμπουνάκης, Αθήνα.
- Βασιλάκη 1999: Βασιλάκη Μ., 1999. "Υπήρξε ο Μανουήλ Πανσέληνος;", *Μανουήλ Πανσέληνος και η Εποχή του* (επιμ. Μαυρομάτης Η.-Νικολάου Κ.), Αθήνα.
- Βασιλάκη 2012: Βασιλάκη Μ., 2012. "Ακολουθώντας τα Βήματα του Διονύσιου του εκ Φουρνά", *ΔΧΑΕ* 33, 370-386.
- Βλάχος 1908: Βλάχος Κ., 1908. *Η χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἄθω καὶ αἱ ἐν αὐτῇ μοναὶ καὶ οἱ μοναχοὶ πάλαι τε καὶ νῦν. Μελέτη ἱστορικὴ καὶ κριτικὴ, ἐν Βόλφ*.
- Βοκοτόπουλος 1999: Βοκοτόπουλος Π., 1999. *Βυζαντινές Τοιχογραφίες*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα.
- Βοκοτόπουλος 2006: Βοκοτόπουλος Π., 2006. "Η calcatio στην βυζαντινή και την μεταβυζαντινή τέχνη", *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών* IB, 127-152.
- Γαρίδης 1996: Γαρίδης Μ., 1996. *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια- Μικρασία 18ος-19ος αιώνας*, Μέλισσα, Αθήνα.

Γιάγκου 1996: Γιάγκου Θ., 1996, "Μνήμη Αγίου Γρηγορίου Παλαμά", *Κληρονομιά* 28, 9-30.

Γκιολές 2002: Γκιολές Ν., 2002. "Η Γέννησις", *Μυστήριον Μέγαν και Παράδοξον*, Αθήνα, 150-151.

Γκιολές 2009: Γκιολές Ν., 2009. "Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού της Μονής Διονυσίου στο Άγιο Όρος", *Τετράδια Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* αρ.9, Αθήνα.

Δανιηλία 2005: Δανιηλία Μ., 2005. *Η Εικονογραφία της Σχολής των Γαλατσιάνων*, Ορμύλια, Θεσσαλονίκη.

Δημαράς 1938: Δημαράς Κ., 1938. *Θεοφάνους του εξ Αγράφων βίος Διονυσίου του εκ Φουρνά, Εισαγωγή και Σημειώσεις*, Εστία, Αθήνα.

Δρακοπούλου 2003: Δρακοπούλου Ε., 2003. "Αρχιτεκτονική-Ζωγραφική, Η Θρησκευτική Τέχνη και η Κοσμική Τέχνη (1770-1821)", *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000* (επιμ. Γ. Βασιλάκης), τ.2, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 239-264.

Δρακοπούλου 2007: Δρακοπούλου Ε., 2007. "Δρόμοι της Θρησκευτικής Ζωγραφικής, Βορειανατολικό Αιγαίο (17ος-18ος αι.)", *Μυτιλήνη και Αϊβαλί (Κυδωνιές). Μια αμφίδρομη σχέση στο βορειανατολικό Αιγαίο* (επιμ. Κιτρομηλίδης Π.-Μιχαηλάρης Π.), ΙΝΕ, Αθήνα, 382-392.

Δρακοπούλου 2010: Δρακοπούλου Ε., 2010. *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1850)*, τ.3, ΕΙΕ, Αθήνα.

Ευαγγέλου 2020: Ευαγγέλου Η., 2020. "Από τον Ησυχασμό στη Φιλοκαλία. Η Μυστική Παράδοση του Ανατολικού Χριστιανισμού από τον 14ο ως τον 18ο αιώνα και το Άγιον Όρος", *Οι Δρόμοι του Ελληνικού Πνεύματος στον Κόσμο των Σλάβων* (επιμ. Δεληκάρη Α.-Ευαγγέλου Η.-Νιχωρίτης), Ε. Μ. Σ., 59-69.

Ευθυμίου 2010: Ευθυμίου Α., 2010. "Ο Κύκλος των Προεικονίσεων της Θεοτόκου στην Λιτή του Καθολικού της Ιεράς Μονής Χιλανδαρίου", *Πρακτικά Β' Επιστημονικού Συνεδρίου Εκκλησιαστικής Τέχνης* (ΒΧΜ 26-27 Νοεμβρίου 2010), Αθήνα, 437-457.

Ζίας 1996: Ζίας Ν., 1996. "Οι Τοιχογραφίες του Παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου", *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, τ.Α', Άγιον Όρος, 309-318.

Ζίας- Καδάς 1998: Ζίας Ν.- Καδάς Σ., 1998. *Οι Τοιχογραφίες του Καθολικού: Ιερά Μονή Οσίου Γρηγορίου Αγίου Όρους*, Άγιον Όρος .

Ηλιού 2003: Ηλιού Φ., 2003. "Νεοελληνικός Διαφωτισμός", *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000* (επιμ. Γ. Βασιλάκης), τ.2, Ελληνικά Γράμματα, 9-26.

Θησαυροί του Αγίου Όρους 1997: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, 1997. Θεσσαλονίκη.

Ιωάννου 2015: Ιωάννου Π., 2015. *Λεονάρντο ντα Βίντσι, Λέον Μπαπτίστα Αλμπέρτι, Αντρέα Πόστο, διὰ τὴν ζωγραφίαν. Οι πρώτες μεταφράσεις κειμένων τέχνης από τον Παναγιώτη Δοξαρά*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα.

Καδάς 1997, Καδάς Σ., 1997. *Το Άγιον Όρος, Τα Μοναστήρια και οι Θησαυροί τους*, Εκδοτική Αθηνών.

Καλοκύρης 1963: Καλοκύρης Κ., 1963. *Άθως. Θέματα Αρχαιολογίας και Τέχνης*, Αστήρ, Αθήνα.

Καλομοιράκης 1991: Καλομοιράκης Δ., 1990. "Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου", *ΔΧΑΕ* 15, 197-220.

Καλομοιράκης 1993: Καλομοιράκης Δ., 1993. "Πρωτάτο, η Έρευνα, το Μνημείο και οι Πάτρωνες του", *Κληρονομιά* 22, 73-104.

Καλομοιράκης 2016: Καλομοιράκης Δ., 2016. "Πρωτάτου Ίστορησις: Εικόνα Αρχέτυπη καὶ Όμολογιακή τῆς Καθολικότητας τῆς Όρθοδόξου Χριστιανικῆς Έεροκοσμικῆς Ανθρωπολογίας καὶ Πολιτογραφίας", *Μαργαρίται, Μελέτες στη Μνήμη του Μανόλη Μπορμπουδάκη* (επιμ. Μ. Πατεδάκης- Κ. Γιαπιτσόγλου), Σητεία.

Κανονίδης 2015: Κανονίδης Ι. (επιμ.), 2015. *Πρωτάτο II. Η Συντήρηση των Τοιχογραφιών*, τ.Α', Πολύγυρος.

Κανονίδης 2015: Κανονίδης Ι. (επιμ.), 2015. *Πρωτάτο II. Η Συντήρηση των Τοιχογραφιών*, τ.Β', Πολύγυρος.

Καυσοκαλυβίτης 2005: Καυσοκαλυβίτης Π., 2005. "Ιερομόναχος Παρθένιος, ο εκ Φουρνά των Αγράφων, ο Πνευματικός και Ζωγράφος, ο Σκούρτος", *Γρηγόριος ο Παλαμάς* 809, 563-624.

Καυσοκαλυβίτης 2007: Καυσοκαλυβίτης Π., 2007. "Τα τοιχογραφημένα παρεκκλήσια της σκήτης των Καυσοκαλυβίων, μέρος Α' (17ος-18ος αι.), *Μακεδονικά* 36, 65-95.

Καυσοκαλυβίτης 2016: Καυσοκαλυβίτης Π., 2016. "Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος ιστορούμενος ως μοναχός. Η απεικόνισή του στο Άγιον Όρος", *Χρονικά της Χαλκιδικής* 60-61, 79-104.

Καψούδας 2017: Καψούδας Π., 2017, "Η Συνοδεία των Γαλατσιάνων ζωγράφων στη Μονή Παντοκράτορος του Αγίου Όρους", *Πρακτικά Δ' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (Αθήνα 13-15 Νοεμβρίου), 411-421.

Κειμήλια Πρωτάτου 2004: Βασιλάκη Μ.- Γαλάβαρης Γ.- Παλιούρας Α.- Ταβλάκης Ι., 2004. *Κειμήλια Πρωτάτου*, τ. Β', Μέλισσα, Αθήνα.

Κούντουρα-Γοδόση 1998: Κούντουρα Ε. - Γοδόση Ζ., 1998. "Σχέσεις Κοσμικής και Θρησκευτικής Ζωγραφικής στη Δυτική Μακεδονία", *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη (18ος-20ος αι.)*, *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου* (Θεσσαλονίκη 20-21 Νοεμβρίου 1997), 11-25.

Κυριακούδης 2001: Κυριακούδης Ε., 2001. "Η Μνημειακή Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιον Όρος, το 18ο αιώνα. Αισθητικές Αναζητήσεις και Τεχνοτροπικά Ρεύματα", *Θεσσαλονικέων Πόλις* 4, 143-190.

Λιάκος 2013: Λιάκος Δ., 2013. "Λόγια Πρόσωπα και Λόγιο Περιβάλλον στο Άγιον Όρος (14ος- 18ος αι.): Η Δυναμική του στην Τέχνη", *Άγιον Όρος και Λογιοσύνη, Πρακτικά Συνεδρίου, Η' Διεθνές Συνέδριο Άγιον Όρος και Λογιοσύνη* (Θεσσαλονίκη 22- 24 Νοεμβρίου 2013), 255-271.

Μαμαλάκης 1962: Μαμαλάκης Ι., 1962. *Η Επανάσταση στη Χαλκιδική το 1821. Η Συμμετοχή των Αγιορειτών και ο ρόλος του Εμμ. Παππά*, Θεσσαλονίκη.

Μαμαλούκος 2001: Μαμαλούκος Σ., 2001. *Το Καθολικό της Μονής Βατοπεδίου, Ιστορία και Αρχιτεκτονική*, ΔΔ, τ. Α', Αθήνα.

Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου 1989: Μαντοπούλου-Παναγιωτοπούλου Θ., 1989. *Θρησκευτική Αρχιτεκτονική στη Θεσσαλονίκη κατά την Τελευταία Φάση της Τουρκοκρατίας*, ΔΔ, Θεσσαλονίκη.

Mehlan 1979: Mehlan A., 1979, "Οι εμπορικοί δρόμοι στα Βαλκάνια κατά τη τουρκοκρατία", *Η οικονομική δομή των βαλκανικών χωρών (15ος-19ος αι.)* (επιμ. Ασδραχάς Σ.), Αθήνα.

Μπακιρτζής 2000: Μπακιρτζής Χ., 2000. *Συντήρηση των Τοιχογραφιών στο Ιερό Βήμα της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης*, Τετράδια Αρχαιολογίας, τ.1, Θεσσαλονίκη.

Μπακιρτζής 2003: Μπακιρτζής Χ. (επιμ.), 2003. *Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός. Οι Τοιχογραφίες*, Ακρίτας, Αθήνα.

Μπάρσκι 2009: Μπάρσκι Β., 2009. *Βασίλι Γκρηγκόροβιτς Μπάρσκι: Τα Ταξίδια του στο Άγιον Όρος 1725-1726, 1744-1745*, Αγιορείτικη Εστία, Θεσσαλονίκη.

Μπονόβας 2010: Μπονόβας Ν., 2010. *Αρχέτυπα Εικονογραφικοί Οδηγοί, Σχέδια, Ανθίβολα*, Θεσσαλονίκη.

Μπονόβας 2011: Μπονόβας Ν., 2011. "Το κελλί των Αγίων Πάντων στις Καρυές του Αθω. Έδρα των Καρπενησιωτών Ζωγράφων", *ΔΧΑΕ* 32, 139- 154.

Μπονόβας 2012: Μπονόβας Ν., 2012. "Αρχειακά Τεκμήρια της Εργασίας του Ζωγράφου Ματθαίου Ιωάννου στο Καθολικό της Μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους (1852-1856), *Πρακτικά Β' Επιστημονικού Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης* (ΒΧΜ 26-27 Νοεμβρίου 2010), 459-480.

Μπούρας 2001: Μπούρας Χ., 2001. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Μέλισσα, Αθήνα.

Ξυγγόπουλος 1956: Ξυγγόπουλος Α., 1956. *Μανουήλ Πανσέληνος*, Αθήνα.

Ξυγγόπουλος 1957: Ξυγγόπουλος Α., 1957. Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την άλωση, *Εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία*, Αθήνα.

Ξυγγόπουλος 1963: Ξυγγόπουλος Α., 1963. "Μανουήλ Πανσέληνος", *Νέα Εστία, Αφιέρωμα στο Άγιον Όρος*, 209-214.

Ξυγγόπουλος 1964: Ξυγγόπουλος Α., 1964. *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού Θεσσαλονίκης*, ΤΑΠΑ, Αθήνα.

Παϊσίδου 2005: Παϊσίδου Μ., 2005. "Ο επίσκοπος Παρθένιος και το κίνημα επιστροφής στην παράδοση της "Μακεδονικής Σχολής" στην Πρέσπα", *Εικοστό Πέμπτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων* (Αθήνα 13, 14 και 15 Μαΐου 2005), 93-94.

Παϊσίδου 2016: Παϊσίδου Μ., 2016. "Η Φιλοκαλική Αναγέννηση στις Τοιχογραφίες των Πρεσπών: Παναγία Πορφύρα- Άγιος Γερμανός.", *Μακεδονικά* 41, 195-212.

Παπάγγελος 1996: Παπάγγελος Ι., 1996. "Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες", *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση-Ιστορία-Τέχνη*, τ. Α', Άγιον Όρος, 285-308.

Παπάγγελος 1998: Παπάγγελος Ι., 1998. "Περί των Γαλατσιάνων Ζωγράφων του Αγίου Όρους", *Από τη Μεταβυζαντινή Τέχνη στη Σύγχρονη (18ος-20ος αι.)*, *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου* (ΑΠΘ 20-21 Νοεμβρίου 1997), 253-294.

Παπαδόπουλος-Κεραμεύς 1900: Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α., 1900. *Διονυσίου εκ Φουρνά Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Πετρούπολη.

Παππουλίδης 1971: Παππουλίδης Κ., 1971. "Η συγγένεια του βιβλίου "Γυμνάσια Πνευματικά" του Νικόδημου Αγιορείτη με το "Combattimento spirituale" του Ιγνατίου de Loyola", *Μακεδονικά* 11, 167-172.

Πασχαλίδης 2012: Πασχαλίδης Σ., 2012. Η αυτόγραφη νεομαρτυρολογική συλλογή του μοναχού Kaisάριου Δαπόντε (1713- 1784), *Νεομαρτυρολογικά Σύμμεικτα* Α', 93-110.

Πατρινέλης 1992: Πατρινέλης Χ., 1992. "Το Άγιο Όρος", *Νεώτερη και Σύγχρονη Μακεδονία*, τ. Α', Θεσσαλονίκη, 112-145.

Πελεκανίδης 1960: Πελεκανίδης Σ. 1960. "Ο Ζωγράφος Μιχαήλ Ασπραπάς", *Μακεδονικά* 4, 545-547.

Περράκης 2020: Περράκης Ι., 2020. *Το ενυπόγραφο έργο του ιερομονάχου Δαμασκηνού εξ Ιωαννίνων*, ΔΔ, Αθήνα.

Πηδάλιον 1841: Δωρόθεος (επιμ.), 1841. *Αγαπίου Τερομονάχου καὶ Νικοδήμου μοναχού, Πηδάλιον τῆς Νοητῆς Νηός, τῆς μίας, Αγίας, Καθολικῆς καὶ Ἀποστολικῆς τῶν Ὁρθοδόξων Ἐκκλησίας*, ἐν Ἀθήναις.

Πολυβίου 1996: Πολυβίου Μ., 1996. "Ὁ Καισάριος Δαπόντες καὶ οἱ ἀπεικονίσεις νεομαρτύρων στο καθολικό της μονῆς Ξηροποτάμου", *Ελληνικά* 46.1, 115-125.

Πολυβίου 1999: Πολυβίου Μ., 1999. *Το Καθολικό της Μονῆς Ξηροποτάμου. Σχεδιασμός καὶ κατασκευή στη ναοδομία του 18ου αιώνα*, ΤΑΠΑ, Αθήνα.

Σκαμπαβίας-Χατζηδάκη 2007: Σκαμπαβίας Κ.- Χατζηδάκη Ν., 2007. *Βυζαντινὴ καὶ Μεταβυζαντινὴ Τέχνη*, ΙΑΠΚ, Αθήνα.

Σέμογλου 2012: Σέμογλου Α., 2012, "Ἡ Τέχνη στο Ἅγιον Ὄρος τον 15ο καὶ 16ο αῖωνα", *Πρακτικά Στ' Διεθνούς Επιστημονικοῦ Συνεδρίου το Ἅγιον Ὄρος στον 15ο καὶ 16ο αἰ.* (Θεσσαλονίκη 25-27 Νοεμβρίου 2011), Ἀγιορείτικη Εστία, 171-249.

Σμυρνάκης 1903: Σμυρνάκης Γ., 1903. *Το Ἅγιον Ὄρος*, Αθήνα.

Στρατή 2000: Στρατή Α., 2000. "Παρατηρήσεις στην εικονογραφία του βίου του Αγ. Ἰωάννη Χρυσοστόμου: δύο μοναστικά σύνολα ἀπὸ τις Σέρρες καὶ το Ἅγιον Ὄρος", *Μακεδονικά* 32, 165-184.

Στρατή 2003: Στρατή Α., 2003. "Ἡ παλαιολόγεια ζωγραφικὴ στην ἀνατολικὴ Μακεδονία καὶ ἡ σχέση της με την τέχνη της Θεσσαλονίκης καὶ του Αγίου Ὄρους.", *Μακεδονικά* 33, 161- 193.

Στρατή 2018: Στρατή Α., 2018. "Ἡ Ζωγραφικὴ του Δαβίδ του Σελινιτσιώτη στο Ναὸ του Αγίου Ἰωάννη του Προδρόμου στη Καστοριά (1727). Σχόλια καὶ Παρατηρήσεις", *ΔΧΑΕ* 10, 399-414.

Σταμέλος 1992: Σταμέλος Δ., 1992. *Νεοελληνικὴ Λαϊκὴ Τέχνη: Πηγές, προσανατολισμοὶ καὶ κατακτήσεις ἀπὸ τον 15τ' αῖωνα ως την εποχή μας*, Gutenberg, Αθήνα.

Σωτηρίου 1969: Σωτηρίου Μ., 1969. "Ἡ μακεδονικὴ σχολή καὶ ἡ λεγόμενὴ σχολὴ Μιλούτην", *ΔΧΑΕ* 5, 1-30.

Ταβλάκης 2000: Ταβλάκης Ε., 2000. *Η Γέννηση του Χριστού στην τέχνη του Αγίου Όρους*, ΚΕΔΑΚ, Θεσσαλονίκη.

Τζώγας 1969: Τζώγας Χ., 1969, "Η περί μνημοσύνων έρις εν Αγίω Όρει κατά ΙΗ' αιώνα", Θεσσαλονίκη.

Τουτός-Φουστέρης 2010: Τουτός Ν.- Φουστέρης Γ., 2010. *Ευρετήριο της Μνημειακής Ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα.

Τριανταφυλλόπουλος 1993: Τριανταφυλλόπουλος Δ., 1993. "Πρόοδος" και "συντήρηση" στο πεδίο της εκκλησιαστικής και της θρησκευτικής ζωγραφικής, η περίπτωση του 18ου αιώνα, Αθήνα.

Τσιγάρας 1997: Τσιγάρας Γ., 2007. *Οι Ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος: Το Έργο τους στο Άγιο Όρος*, ΔΔ, Αθήνα.

Τσιγάρας 1999: Τσιγάρας Γ., 1999. "Ο Καισάριος Δαπόντες και το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού της μονής Ξηροποτάμου", *ο Πανσέληνος* 4-5, 54-74.

Τσιγάρας 2007: Τσιγάρας Γ., 2007. "Οι Τοιχογραφίες του Βόρειου Νάρθηκα του Πρωτάτου", *Οικουμενικός Πατριάρχης Βαρθολομαίος ο Α', Δεκαπέντε Έτη Ευκλεούς Πατριαρχείας* (επιμ. Παπάζογλου Γ.), Κομοτηνή, 1-16.

Τσιγάρας 2013: Τσιγάρας Γ., 2013. "Τοιχογραφίες της Μεταβυζαντινής Περιόδου στη Μονή Ξηροποτάμου", *Μελέτες της Μεταβυζαντινής Τέχνης* (επιμ. Γ. Τσιγάρας), Σταμούλη, Αθήνα.

Τσιγαρίδας 1978: Τσιγαρίδας Ε., 1978. "Τοιχογραφίες και Εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους", *Μακεδονικά* 18, 181-206.

Τσιγαρίδας 1986: Τσιγαρίδας Ε., 1986. "Εικονιστικές μαρτυρίες του Αγίου Γρηγορίου του Παλαμά σε ναούς της Καστοριάς και Βέροιας. Συμβολή στην εικονογραφία του Αγίου", *Πρακτικά Θεολογικού Συνεδρίου, Εις Τιμήν και Μνήμην του εν Αγίοις Πατρός Ημών Γρηγορίου Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης του Παλαμά* (επιμ. Μαντζαρίδης Γ.- Κοντάκης Χ.) (Θεσσαλονίκη 12-14 Νοεμβρίου), 263-295.

Τσιγαρίδας 1994: Τσιγαρίδας Ε., 1994. "Οι Τοιχογραφίες του Ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το Κίνημα Επιστροφής του 18ου αιώνα στην Παράδοση της Τέχνης της "Μακεδονικής Σχολής", *Χριστιανική Θεσσαλονίκη, Οθωμανική*

Περίοδος 1430-1912, Β΄ -Στ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο (επιμ. Γ. Γκαβαρδίνας-Πρωτοπρεσβύτερος Α. Γκίκας), Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.

Τσιγαρίδας 1999: Τσιγαρίδας Ε., 1999. *Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας*, Πουρνάρα, Θεσσαλονίκη.

Τσιγαρίδας 2002: Τσιγαρίδας Ε., 2002. "Καλλιτεχνικές Τάσεις στην Τέχνη των Φορητών Εικόνων του 18ου-19ου αιώνα στο Άγιον Όρος", *Ζητήματα Μεταβυζαντινής Ζωγραφικής, στη Μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη* (επιμ. Ε. Δρακοπούλου), ΕΙΕ, Αθήνα.

Τσιγαρίδας 2008: Τσιγαρίδας Ε., 2008. *Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου*. Αγιορείτικη Εστία, Θεσσαλονίκη.

Τσιγαρίδας 2011: Τσιγαρίδας Ε., 2011. "Εικόνες του Διονυσίου εκ Φουρνά" , *Εικόνες της Μονής Καρακάλου* (επιμ. Τσιγαρίδας Ε.), Ι. Μ. Καρακάλου, 199-246

Τσιγαρίδας 2016: Τσιγαρίδας Ε., 2016. *Θεοφάνης ο Κρής, κορυφαίος ζωγράφος του 16ου αιώνα*, Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.

Todic 2001: Todić B., 2001. "Κάποιες Παρατηρήσεις για το Πρόγραμμα και την Εικονογραφία των Τοιχογραφιών του 1321 στη Μονή Χιλανδαρίου στο Άγιον Όρος", *Φύση - Λατρεία - Τέχνη, Πρακτικά Συνεδρίων εις το πλαίσιον των παραλλήλων εκδηλώσεων της Εκθέσεως «Θησαυροί του Αγίου Όρους»*, τ. Β΄ ,37-46.

Χασιώτης 2001: Χασιώτης Ι., 2001. *Μεταξύ Οθωμανικής Κυριαρχίας και Ευρωπαϊκής Πρόκλησης*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη.

Χατζηαντωνίου 2007: Χατζηαντωνίου Φ., 2007. "Νέα στοιχεία για την οικοδομική ιστορία του καθολικού της μονής Παντοκράτορος Αγίου Όρους", *ZRBI* 44, 587- 608.

Χατζηδάκης 1986: Χατζηδάκης Μ., 1986. *Ο Κρητικός Ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα*, Ι. Μ. Σταυρονικήτα.

Χατζηδάκης 1987, Χατζηδάκης Μ., 1987. *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ.1, ΕΙΕ, Αθήνα.

Χατζηδάκης 1997: Χατζηδάκης Μ., 1997. *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ.2, ΕΙΕ, Αθήνα.

Χατζητρύφωνος- Curcic 2009: Χατζητρύφωνος Ε.- Curcic S., 2009. *Η Αρχιτεκτονική ως Εικόνα. Πρόσληψη και Αναπαράσταση της Αρχιτεκτονικής στη Βυζαντινή Τέχνη*, ΜΒΠ, Θεσσαλονίκη.

Χρυσοχοΐδης -Γουναρίδης 1985: Χρυσοχοΐδης Κ.- Γουναρίδης Π., 1985. "Κατάλογοι Αρχείων, Α΄ Μονής Καρακάλου, Β΄ Μονής Σίμωνος Πέτρας.", *Αθωνικά Σύμμεικτα* 1, 63.

Bogdanovic-Djuric-Medakovic 1997: Bogdanovic D.-Djuric D.-Medakovic V., 1997. *Chilandar, The Holy Mountain* 1997.

Drakopoulou 2008: Drakopoulou E., 2008. "The Itineraries of the Orthodox Painters in the Eighteen Century: The Common Aesthetics in South- East Europe", *The Historical Review/ La Revue Historique* 5, 21-39.

Drakopoulou 2010: Drakopoulou E., 2010. "L' art religieux orthodoxe du XVIIIe siècle et ses relations artistiques avec l' Orient et l' Occident", *The Historical Review/ La Revue Historique* 9, 141-160.

Erickson 1998: Erickson J., 1998., "On the Cusp of Modernity: The Canonical Hermeneutic of St. Nikodemos the Hagiorite (1748- 1809), *St Vladimir's Theological Quarterly* 43- 41, 45- 56.

Gargova 2012: Gargova F., 2012. "The Meteora Icon of the Incredulity of Thomas Reconsidered", *Female Founders in Byzantium and Beyond* (επιμ. Theis L.- Mullet M.- Grunbart M.), Wien, 369- 381.

Gerstel 2003: Gerstel S., 2003. "Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike: In Loving Memory of Thalia Gouma- Peterson, *DOC* 57, 225- 239.

Hetherington 1974: Hetherington P., 1974. *The Painter's Manual of Dionysios of Fourni*, Oakwood, London.

Hock 1997: Hock R. 1997, *The Life of Mary and Birth of Jesus: The Ancient Infancy Gospel of James*, Ulysses Press.

Kakavas 2008: Kakavas G., 2008. *Dionysios of Fourni (c.1670-1745) Artistic Creation and Literary Description*, Alexandros Press, Leiden.

- Kitromilides 1999: Kitromilides P., 1999. "Orthodox Culture and Collective Identity in the Ottoman Balkans during the Eighteenth Century", *Oriente Moderno* 79 , 131-145.
- Laiou 1982: Laiou A., 1982 " The Byzantine Economy in the Mediterranean Trade System; Thirteenth -Fifteenth Centuries", *DOP* 34-35, 177-222.
- Locker 2019: Locker J., 2019. *Art and Reform in the Late Renaissance, After Trent*, Routledge, New York.
- Loverdou-Tsigarida 2003: Loverdou-Tsigarida K., 2003. "Thessalonique, Centre de Production d'objets d'arts au XIVE Siècle", *DOP* 57, 241- 253.
- Madole 2018: Madole S., 2018. "A Mythological Frieze Sarcophagus from Aphrodisias Depicting Birth of Dionysos, *AJA* 122, 125- 168.
- Marcovic 1998: Marcoovic M., 1998. "The Original Paintings of the Monastery's Main Church", *Hilandar Monastery* (Subotic G.- Mijlovic B.), SASA, Belgrad, 221-242.
- Mango 2002: Mango C., 2002. *The Oxford History of Byzantium*, Oxford Univeristy Press.
- Millet 1927: Millet G., 1927. *Monuments de l' Athos*, Paris.
- Papadopoulos 2017: Papadopoulos A., "Signatures of Byzantine Painters in Macedonia: Deciphering the Astrapades Code", *Entre la Letra Y el Pincel: El Artista Medieval Legenda, Identidal y Estatus* (επιμ. M. Gonzalez), Circulo Rojo, 105- 120.
- Parani 2003: Parani M., 2003. *Reconstructing the Reality of Images: Byzantium Material Culture and Religious Iconography (11th- 15thh Centuries)*, Leiden, Boston.
- Pistre- Archier- Vieillescazes 2001: Pistre M.- Archier P.- Vieillescazes C., 2001. "Technique et Couleurs Employées dans la Chapelle Historiée par le Moine Denys de Fournas: Etude d'une Peinture Murale Athonite", *Revue d' Archeometrie* 25, 135-139.
- Rakic 2017: Rakic Z. 2017, "The Eighteenth-Century Wall Painting in the Chilandar Monastery - Iconographic and Stylistic Characteristics, *Recueil de Chilandar* 14, 217-231.

Robertson- Dixon- Bracewell 2017: Robertson R.- Dixon S.- Bracewell W., 2017. "Enlightenment and Religion in the Orthodox World", *Slavonic and East European Review* 95, 320- 340.

Rousseva 2006: Rousseva R., 2006. "Iconographic Characteristics of the Churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania), *Μακεδονικά* 36, 163-191.

Schneemelcher 1963: Schneemelcher W.(επιμ.), 1963. *New Testament Apocrypha*, v.2, Westminster Press, Philadelphia.

Scott 1999: Scott M., 1999. "Europe Turns East: Political Developments in the Eighteenth Century", *Early Modern Europe: An Oxford History* (επιμ. Euan Cameron), Oxford University Press, 298- 344.

Soria 2013: Soria J., 2013, "Les peintres du XVIIIe siècle et la peinture paléologue : Denys de Fournet et David Selenica", *Mondes Méditerranéens et Balkaniques* 4, Athènes.

Todic 1999: Todić B., 1999. *Serbian Medieval Painting, The Age of King Milutin*, Draganiv, Belgrade.

Tourta 2006: Tourta A. (επιμ.), 2006. *Icons from the Orthodox Communities of Albania*, Kapon, Thessaloniki.

Tsigaridas 2010: Tsigaridas E., 2010. "L'activité artistique du peintre Thessalonicien Georges Kalliergis", *ΔΧΑΕ* 114, 53-70.

Uspeskij 1892: Uspenskij P. 1892. *Vostok christiankij. Afon: Istoria Afona* (μτφρ.Μιροσλάβα Δημητρίου), Castj III.2, Αγία Πετρούπολη, 422-425.

Vasilaki 2015: Vasilaki M., 2015. *Working Drawings of Icon Painters after the Fall of Constantinople*", Benaki Museum, Athens.

Vojdovic 1998: Vojdovic D.,1998. "Donor Portraits and Compositions", *Hilandar Monastery* (Subotic G.- Mijlovic B.), SASA, Belgrad, 249- 262.

Xyngopoulos 1971: Xyngopoulos A., 1971. "Restitution et interprétation d'un fresque de Chilandar", *Recueil de Chilandar* 2, 93-98.

Živković 2006: Živković M., 2006. "Depictions of St. Mark of Ephesus in post-Byzantine Art", *Institute of Byzantine Studies* 57, 143-174.

ΕΙΚΟΝΕΣ

Εικόνα 1. Διονύσιος εκ Φουρνά, Ο Άναρχος Πατήρ, Κελί Τιμίου Προδρόμου, Καρυές, 1711. (Πηγή: Kakavas 2008, εικ.177).



Εικόνα 2. Κοσμάς ο Λήμνιος, Άγγελος Κυρίου, παρεκκλήσιο Αγίου Δημητρίου, Βατοπέδι , 1721. (Πηγή: Ζίας 1996, τ.Α΄, εικ.282, 311).



Εικόνα 3. Κοσμάς ο Λήμιος, Χριστός Παντοκράτωρ στον τρούλο του παρεκκλησίου του Αγίου Δημητρίου, Βατοπέδι, 1721. (Πηγή: Ζίας 1996, τ.Α΄, εικ.280, 310).



Εικόνα 4. Κοσμάς ο Λήμιος, σκηνή μηνολογίου του μήνα Σεπτεμβρίου, παρεκκλήσιο του Αγίου Δημητρίου, Βατοπέδι, 1721. (Πηγή: Ζίας 1996, τ.Α΄, εικ.283, 312).



Εικόνα 5. Δαβίδ, Οι άγιοι Θεόδωροι, Άγιος Νικόλαος, Μοσχόπολη. (Πηγή: Soria 2013, εκ.1,184).



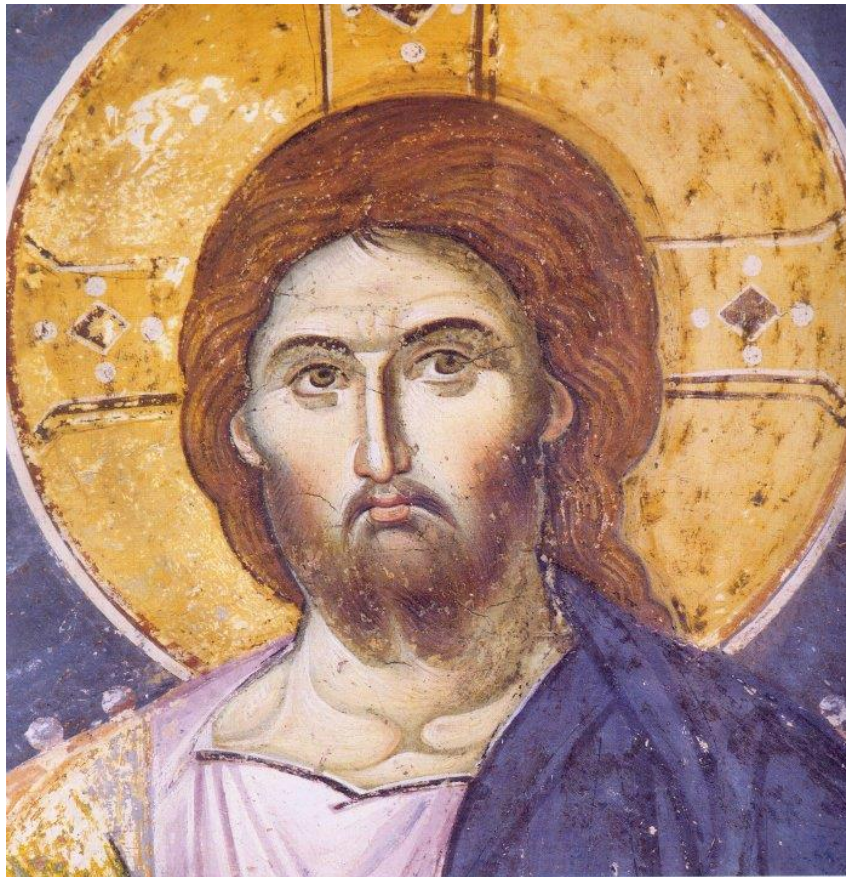
Εικόνα 6. Οι άγιοι Θεόδωροι, Πρωτάτο, Καρυές. (Πηγή: Τσιγαρίδας 2008, εκ.47, 166-167).



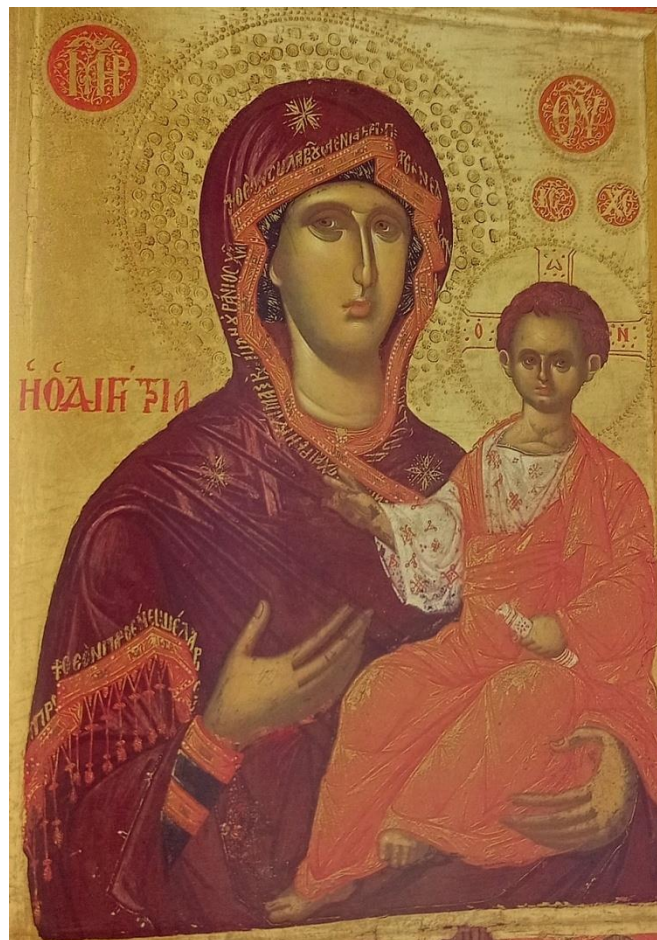
Εικόνα 7. Δαβίδ, τοιχογραφία των Αίνων, παρεκκλήσιο Παναγίας Κουκουζέλισσας (Πηγή: Κυριακούδης 2001, εικ.6, 148).



Εικόνα 8. Διονύσιος εκ Φουρνά, εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα, Πρωτάτο, Καρυές, 18ος αι. (Πηγή: Κεϊμήλια Πρωτάτου 2004, τ.Β΄, εικ.143, 187).



Εικόνα 9. Λεπτομέρεια από τη τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορα στο Πρωτάτο. (Πηγή: Πηγή: Βοκοτόπουλος 1999, εικ.98, 122.)



Εικόνα 10. Διονύσιος εκ Φουρνά, εικόνα της Παναγίας στο τύπο της Οδηγήτριας Πρωτάτο, Καρνές, 18ος αι. (Πηγή: Κειμήλια Πρωτάτου 2004, τ. Β', εικ.144, 188).



Εικόνα 11. Δαβίδ, Η Ψηλάφηση του Θωμά, Κορυτσά, 18ος αι. (Πηγή: Tourta 2006,εικ.46, 133).



Εικόνα 12. Ιερομόναχος Γαβριήλ, Η Επιστροφή του Ασώτου, καθολικό μονής Γρηγορίου, 1779. (Πηγή: Κυριακούδης, εικ.80, 182).



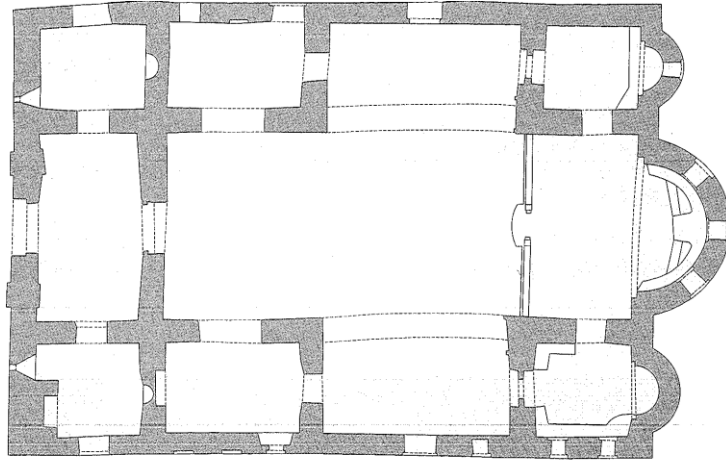
Εικόνα 13. Κωνσταντίνος και Αθανάσιος, Ο Γάμος της Κανά, καθολικό μονής Ξηροποτάμου, 1759. (Πηγή: Τσιγάρας 2013, εικ.10, 174).



Εικόνα 14. Κωνσταντίνος και Αθανάσιος, ο νεομάρτυρας άγιος Χρήστος ο Αλβανίτης, λιτή καθολικού μονής Ξηροποτάμου, 1759 (Πηγή: Πασχαλίδης 2012, εκ.18,390).



Εικόνα 15. Παρθένιος Σκούρτος, ο άγιος Μάρκος ο Ευγενικός, κυριακό της σκήτης Αγίου Ακακίου, 1759. (Πηγή: Zivkovic 2020 , εικ.8, 165).



Εικόνα 16. Κάτοψη της βασιλικής του Πρωτάτου, Καρνές. (Πηγή: Τουτός-Φουστέρης 2010, σχ.1.1.1, 48).



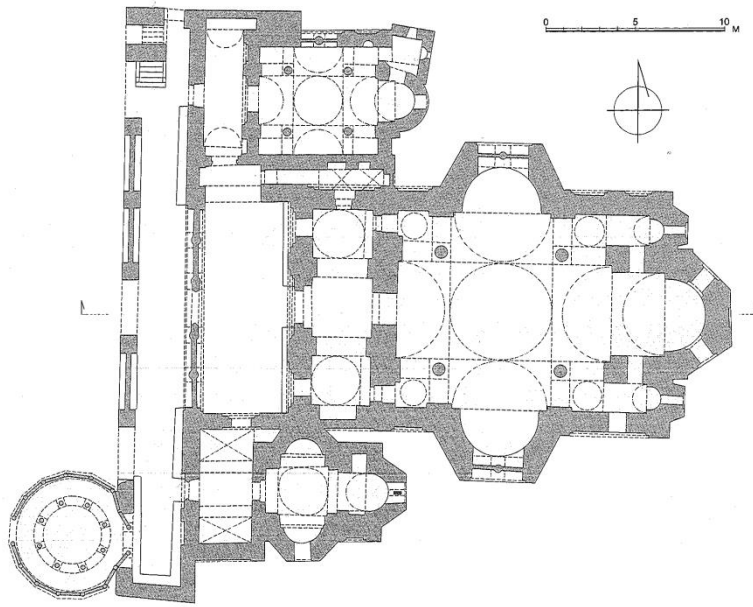
Εικόνα 17. Ο Ευαγγελισμός και το Άγιο Μανδήλιο, Πρωτάτο, Καρνές (Πηγή: Κανονίδης 2015, τ.Α΄, εικ. 279, 239.)



Εικόνα 18. Ζωσιμάς, Η Πλατυτέρα στην κόγχη του Ιερού, Πρωτάτο Καρυές, 1686. (Πηγή: Κανονίδης 2015, τ.Α΄, εικ.3, 15).



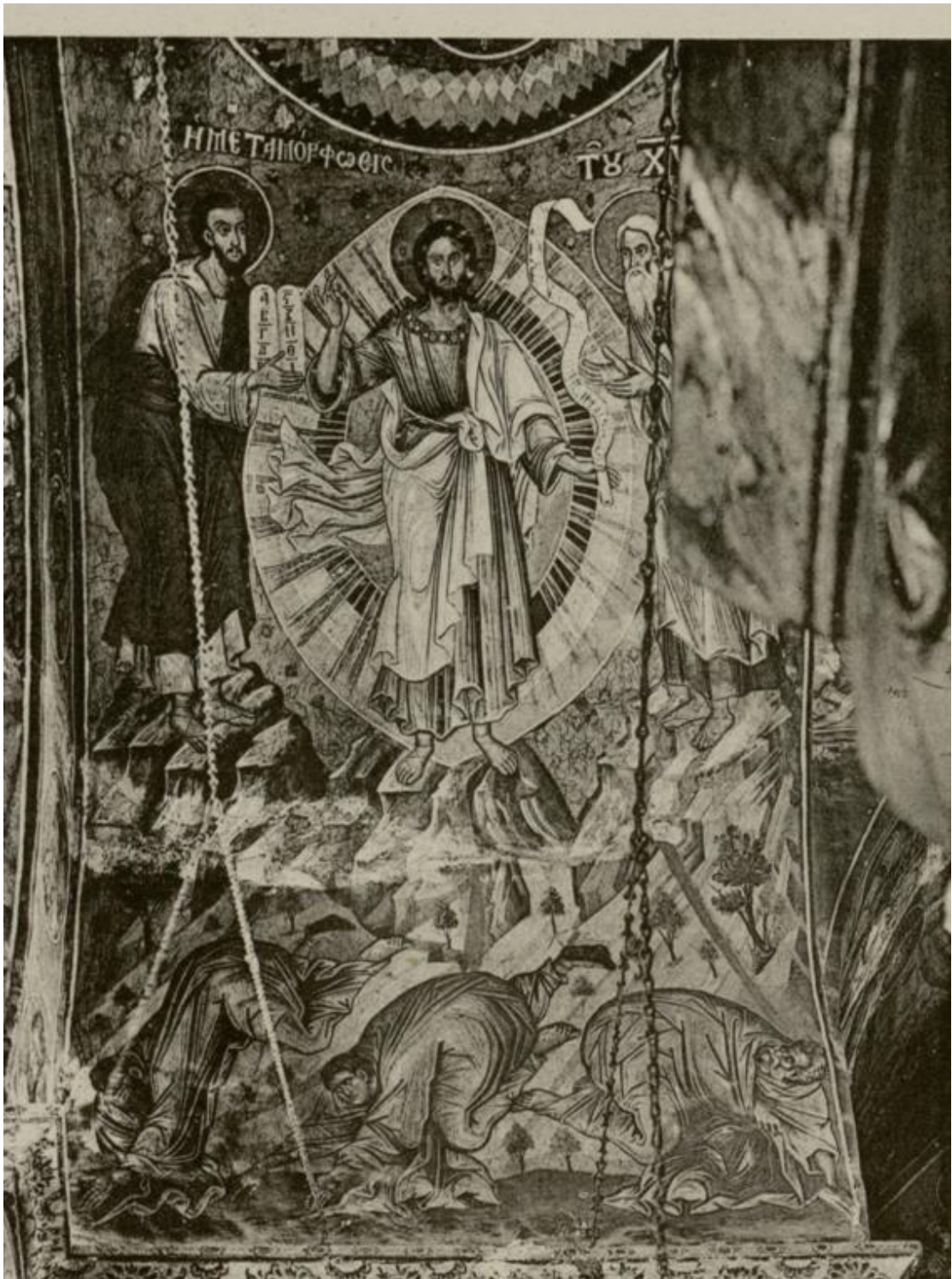
Εικόνα 19. Ζωσιμάς, ο άγιος Σάββας, Πρωτάτο, Καρυές, 1686. (Πηγή: Κανονίδης 2015, τ.Α΄, εικ.215, 276.)



Εικόνα 20. Κάτοψη της μονής Βατοπεδίου. (Πηγή: Τουτός-Φουστέρης 2010, σχ.3.1.1, 116).



Εικόνα 21. Ο Χριστός Παντοκράτορας στο τρούλο του καθολικού, Βατοπέδι, 1739. (Πηγή: Παπάγγελος 1996, τ. Α', εικ.251, 290).



Εικόνα 22. Η Μεταμόρφωση, καθολικό μονής Βατοπεδίου, 1789. (Πηγή: Millet 1927, εκ.2, 84.)



Εικόνα 23. Η Έγερση του Λαζάρου, καθολικό μονής Βατοπεδίου, 1789. (Πηγή: Τσιγαρίδας 1996, εικ. 202, 243.)



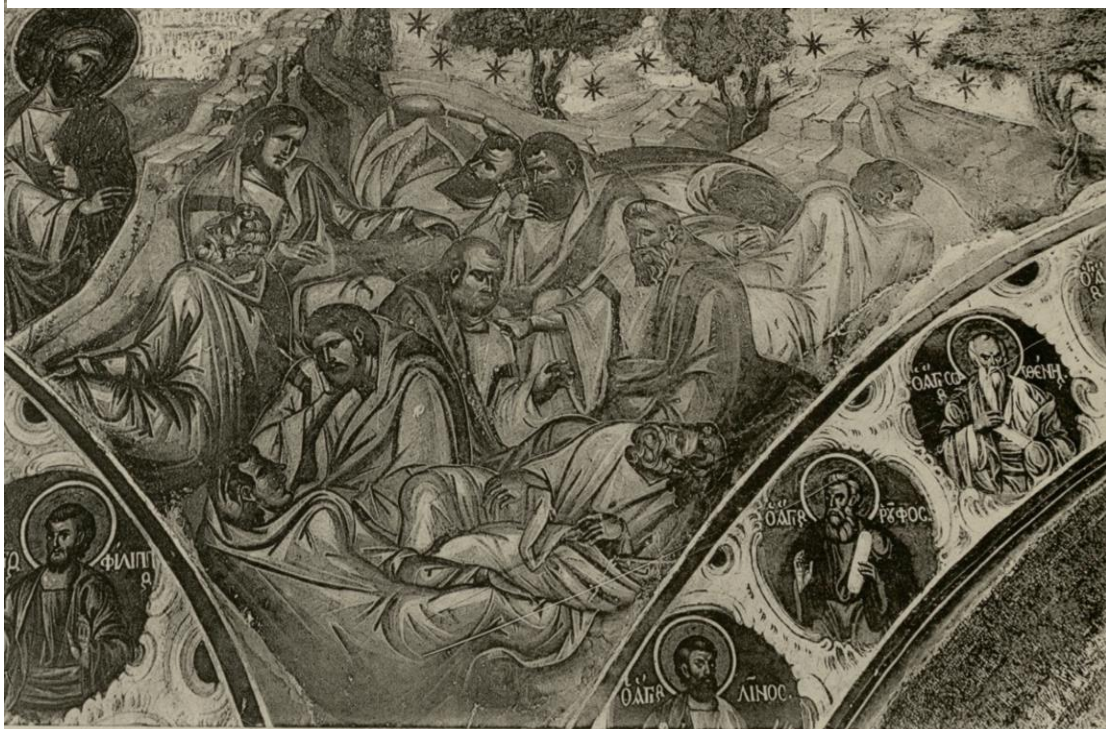
Εικόνα 24. Η παράσταση της Γέννησης, καθολικό μονής Βατοπεδίου, 1789. (Πηγή: Ταβλάκης, εικ.53, 109).



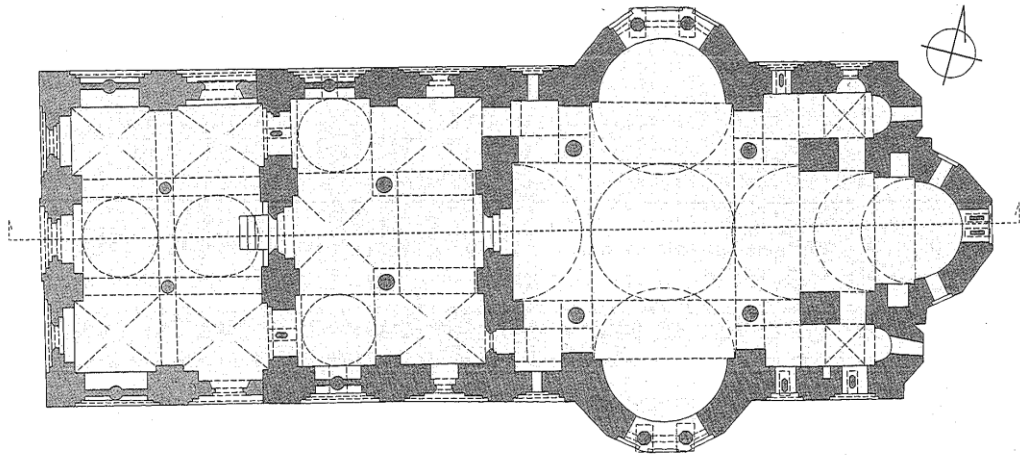
Εικόνα 25. Λεπτομέρεια από τη τοιχογραφία της Γέννησης, καθολικό μονής Βατοπεδίου, 1789. (Πηγή: Ταβλάκης, εικ.53, 109).



Εικόνα 26 Η απεικόνιση των Εβδομήκοντα Αποστόλων σε μετάλλια στον εξωνάρθηκα, εξωνάρθηκας Βατοπεδίου, 1819. (Πηγή: <https://www.vatopedi.gr/i-moni/techni-i-m-vatopediou/vizantines-tichografies/i-tichografies-tou-katholikou/i-tichografies-tou-exonarthika/i-tichografies-tou-exonarthika/>, 14/12/2021)



Εικόνα 27. Η απεικόνιση του έναστρου ουρανού στην παράσταση " Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών", εξωνάρθηκας Βατοπεδίου, 1819. (Πηγή: (Πηγή: Millet 1927, εκ.2, 91).



Εικόνα 28. Κάτοψη του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου. (Τουτός-Φουστέρης 2010, σχ.5.1.1, 179).



Εικόνα 29. Γαλατσιάνοι, έξι προφήτες σε μετάλλια, κόγχη του ιερού βήματος του Καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803-1804. (Πηγή: Ευθυμίου 2012,εικ.10, 456).



Εικόνα 30. Γαλασιάνοι, Οι δύο Προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών στην κόγχη του ιερού του παρεκκλησίου του Τιμίου Προδρόμου στη μονή Παντοκράτορος, 1819 (Πηγή: Καψούδας 2017, εικ.3, 417).



Εικόνα 31. Γαλασιάνοι, Τοιχογραφία της Γέννησης, καθολικό μονής Χιλανδαρίου, 1803. 14ος αι.(1803-1804) .(Πηγή: Millet 1927, εικ.3, 65)



Εικόνα 32. Γαλατσιάνοι, Λεπτομέρεια από τη τοιχογραφία της Γέννησης, καθολικό μονής Χιλανδαρίου, 14ος (1803-1804). (Πηγή: Millet 1927,εικ.4, 65)



Εικόνα 33. Παράσταση της Γέννησης, Πρωτάτο Καρυές, 14ος αι. (Πηγή: Ταβλάκης, εικ.52, 107).



Εικόνα 34. Παράσταση της Γέννησης, Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός, Θεσσαλονίκη, 14ος αι. (Πηγή: Μπακιρτζής 2003, 26).



Εικόνα 35. Παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου, Ορφανός, καθολικό μονής Χιλανδαρίου 14ος αι.(1803-1804) (Πηγή: Βοκοτόπουλος 1999, εικ.147, 168).



Εικόνα 36. Βενιαμίν και Ζαχαρίας, Οι νέοι κήτορες της Μονής, λιτή του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803 (Πηγή: Millet 1927, εκ.2,79).



Εικόνα 37. Οι νέοι κήτορες της Μονής μετά την συντήρηση, λιτή του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου. (Πηγή: Τσιγαρίδας 1999, εκ.23, 53).



Εικόνα 38. Βενιαμίν και Ζαχαρίας, Οι νέοι κτήτορες της Μονής, λιτή του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803 (Πηγή: Millet 1927, εικ.2,79).



Εικόνα 39. Βενιαμίν και Ζαχαρίας, ο αρχάγγελος Μιχαήλ στο εσωτερικό του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803-1804 (Πηγή: Millet 1927, εικ.1,65).



Εικόνα 40. Βενιαμίν, εικόνα του αγίου Σπυρίδωνα, μονή Βατοπεδίου, 1816. (Πηγή: Παπάγγελος 1996, τ.Α΄, εικ. 266-267, 300).



Εικόνα 41. Βενιαμίν και Ζαχαρίας, Η Προσευχή του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, λιτή του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803 (Πηγή: Millet 1927, εικ.3,79).



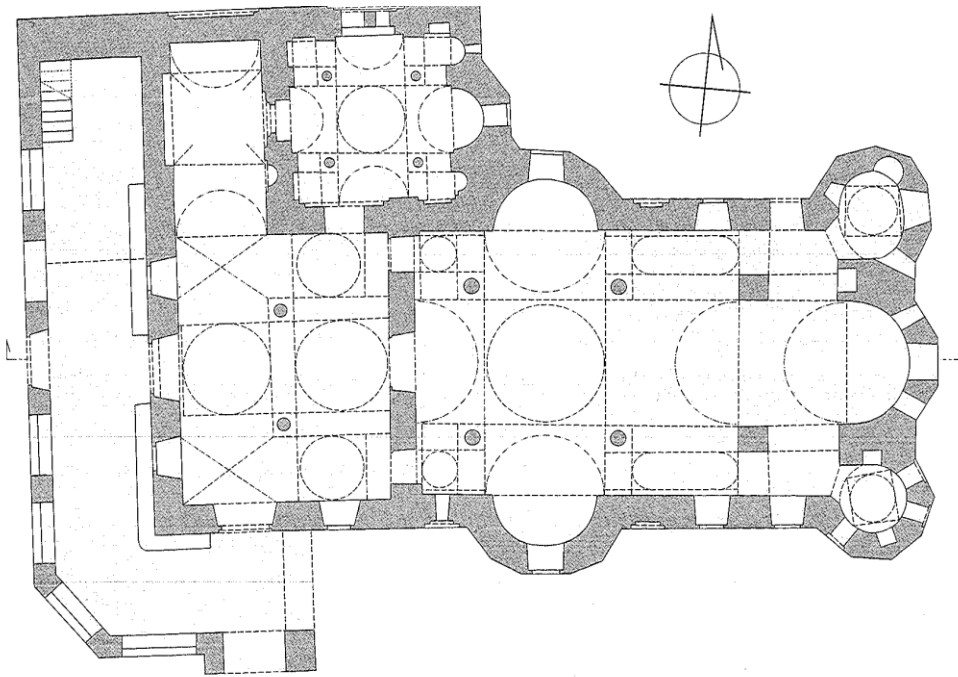
Εικόνα 42. Βενιαμίν και Ζαχαρίας, Ένθρονη Παναγία με σεβίζοντες αγγέλους, λιτή του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου, 1803 (Πηγή: Millet 1927, εικ.1,79).



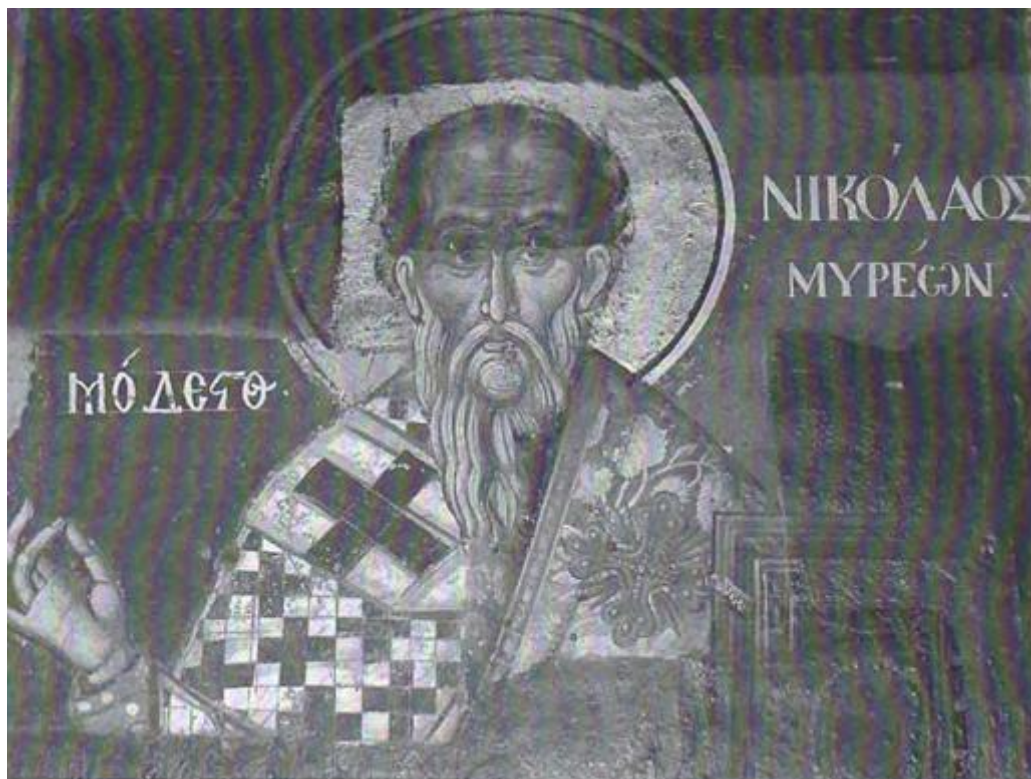
Εικόνα 43. Άποψη του ανατολικού τοίχου της λιτής του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου. (Πηγή: <https://riznica.hilandar.org/хиландар-360/>, 12/10/2021).



Εικόνα 44. Άποψη του νότιου τμήματος της λιτής του καθολικού της μονής Χιλανδαρίου (Πηγή: <https://riznica.hilandar.org/хиландар-360/>, 12/10/21).



Εικόνα 45. Κάτοψη του καθολικού της μονής Παντοκράτορος.(Πηγή: Τουτός-Φουστέρης, σχ.8.1.1, 316).



Εικόνα 46. Άγιος Μόδεστος (14ος) και άγιος Νικόλαος(1854), καθολικό μονής Παντοκράτορος.(Πηγή: Μπονόβας 2012, εικ11, 480).



Εικόνα 47. Διονύσιος εκ Φουρνά, εικόνα της Γέννησης. (Πηγή: Ταβλάκης 2000, εικ36, 76).



Εικόνα 48. Ζώρζης, Παράσταση της Γέννησης, καθολικό μονής Διονυσίου. 1547(Καλοκύρης 1963, πιν. II)



Εικόνα 49. Θεοφάνης ο Κρής, Παράσταση της Γέννησης, καθολικό Μεγίστης Λαυρας, 1535. (Millet 1927, εικ.2, 119).



Εικόνα 50. Φράγκος Κατελάνος, Παράσταση της Γέννησης, παρεκκλήσιο Αγίου Νικολάου, καθολικό Μεγίστης Λαυρας, 1560. (Καλοκύρης 1963, εικ.Α', 149).



Εικόνα 51. Ιερομόναχος Γαβριήλ, Η προσκύνησης του Θείου Βρέφους, καθολικό μονής Γρηγορίου, 1779. (Ταβλάκης 2000, εικ.78, 155).



Εικόνα 52. Λεπτομέρεια μαίας, Παράσταση της Γέννησης της Θεοτόκου, καθολικό μονής Χιλανδαρίου, 14ος αι.(1803-1804). (Πηγή: Βοκοτόπουλος 1999, εικ.147, 168).



Εικόνα 53. Ο Χριστός ιώμενος τους λεπρούς, καθολικό μονής Χιλανδαρίου, 1321(1803-1804). (Τσιγαρίδας 1999, εικ.4,33)



Εικόνα 54. Βενιαμίν, Ο Αναπεσών, παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου μονής Παντοκράτορος, 1819. (Πηγή: Καψούδας 2017, εικ.4, 417).



Εικόνα 55. Βενιαμίν, Ο άγιος Αντώνιος, παρεκκλήσιο Τιμίου Προδρόμου μονής Παντοκράτορος, 1819. (Πηγή: Καψούδας 2017, εικ.6, 418).



Εικ. 56. Αμφιπρόσωπη εικόνα με τη Παναγία (14ος) και την Σταύρωση (18ος). (ΜΒΠ, κωδ. ΒΕΙ 780).



Εικ. 57. Ιερομόναχος Κωνσταντίνος, εικόνα του αγίου Δημητρίου, Μοσχόπολη, 1726. (Πηγή: Tourta 2006,εικ.43, 129).