

Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1627)

Π. Ανδρούδης, Α. Σέμογλου

Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Στα πλαίσια της έρευνάς μας για τα εικονογραφικά προγράμματα των βυζαντινών και μεταβυζαντινών κοιμητηριακών ναών του Αγίου Όρους¹, μελετήσαμε τον εντοίχιο διάκοσμο του νεκροταφειακού παρεκκλησίου της Μονής Διονυσίου (**εικ. 1**) που διασώζεται ακέραιος, παρά τις σημαντικές φθορές που έχει υποστεί². Πρόκειται για το πρωϊμότερο από τα μεταβυζαντινά αγιογραφημένα σύνολα των κοιμητηριακών ναών του Άθω (**σχέδιο**) και για αυτόν τον λόγο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Ο ναός είναι διώροφος, μονόχωρος (εξωτ. διαστ. 5,80 × 5 μ.), καμαροσκέπαστος (ύψος καμάρας 4,67 μ.) και καλύπτεται με δίρριχτη στέγη που έχει αρκετή κλίση³. Η κατασκευή δένεται με την παρουσία ελκυστήρων. Το παρεκκλήσι θα πρέπει να χρονολογηθεί στον 16^ο αιώνα⁴. Σε επαφή με το νότιο τοίχο του ναού κτίστηκε το κενοτάφιο του Πατριάρχη Κωνσταντινουπόλεως Νήφωνα Β', ο οποίος εκοιμήθη στη Μονή Διονυσίου στα 1536 ή πριν το 1538.

Μία επιγραφή σε μεγαλογράμματη γραφή που έχει διασωθεί στον βόρειο τοίχο του παρεκκλησίου (**εικ. 2**), ακριβώς δίπλα στο εικονοστάσι, μαρτυρεί

ότι ο διάκοσμος του φιλοτεγήθηκε από τον αγιογράφο Μερκούριο με έξοδα του μοναχού και νοσοκόμου Γερασίμου στα 1627 :

« ΕΖΩΓΡΑ/ ΦΙΘΗ Η/ ΕΚΚΛΗΣΙ/ Α ΑΥΤΗ ΔΙ/
Α ΕΞΟΔΟΥ/ ΚΥΡΟΥ ΓΕΡΑ/ ΣΙΜΟΥ ΤΟΥ ΝΟ/
COKOMOY/ Κ(ΑΙ) ΔΙΑ ΧΕΙΡΟC/
ΜΕΡΚΟΥΡΙΟΥ/ ΕΤΟΥC ΑΧΚΖ (1627) ».

Με βάση επομένως την επιγραφή, η άποψη που θέλει τον αγιογράφο Μερκούριο να διακοσμεί το εν λόγω παρεκκλήσι το 1610 και μάλιστα σε συνεργασία με τον Δανιήλ δεν ευσταθεί⁵. Επίσης το παρεκκλήσι της Κοιμήσεως της Θεοτόκου που παρουσιάζεται ως ξεχωριστό από τον κοιμητηριακό ναό και φέρει την χρονολόγηση 1627, θα πρέπει να ταυτιστεί με το συγκεκριμένο. Η παραπάνω σύγχυση είναι πιθανό να οφείλεται σε ανακρίβειες του ηγουμένου της Μονής Διονυσίου, αρχιμανδρίτη Γαβριήλ, ο οποίος στα 1959 δημοσίευσε μια μελέτη για τη μονή.

Είναι επίσης ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι στην παρούσα επιγραφή ο Μερκούριος δεν αναγράφεται ως μοναχός, σε αντίθεση με το παρεκκλήσι των Αρχαγγέλων (1616), όπου συνεργάζεται με τον αγιογράφο Γερμανό. Η πληροφορία του Φοίβου Πιομπίνου, σύμφωνα με την οποία ο Μερκούριος διακόσμησε το 1603 τη νότια αίθουσα της Τράπεζας της Μονής Διονυσίου⁶, ελέγχεται για την ορθότητά της, καθώς στη σχετική επιγραφή δεν αναφέρεται το όνομά του⁷.

¹ Η πρώτη ενασχόλησή μας με τους κοιμητηριακούς ναούς και τα εικονογραφικά τους προγράμματα έγινε στο P. Androutsis, *Les Eglises cimetiérales monastiques du Mont Athos*, Villeneuve d'Ascq (Lille), 1997, t. I-II. Επίκειται αναλυτική δημοσίευση του συνόλου των εικονογραφικών προγραμμάτων των κοιμητηριακών παρεκκλησίων του Αγίου Όρους σε αυτοτελή μελέτη.

² Π. Ανδρούδης- Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος (1627)», *Εικοστό Πρώτο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης. Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων*, Αθήνα, 2001, σελ. 14- 15.

³ P. Androutsis, ο.π. (υποσ. αρ. 1), σελ. 75-79 και πιν. 46-55. Τον πιο σημαντικό παράγοντα φθοράς αποτελούν τα εξανθήματα αλάτων τα οποία επέφεραν μεταβολές που αλλοίωσαν αρκετά από τα ιστορικά χαρακτηριστικά των τοιχογραφιών.

⁴ P. Androutsis, ο.π. (υποσ. αρ. 1), σελ. 75- 79. Πίσω από τον ανατολικό, άκογχο εξωτερικό τοίχο του ναού, διακρίνονται σε επαφή με τον φυσικό βράχο τα κατάλοιπα δύο κογχών, που δεν αποκλείεται να ανήκαν στον παλαιότερο (14^{ος} αιώνας;) κοιμητηριακό ναό της Μ. Διονυσίου [ο.π. (υποσ. αρ. 1), σελ. 76, εικ. 216- 218 και πίν. 49].

⁵ Βλ. Μ. Χατζηδάκης- Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450- 1830)*, τ. II, Αθήνα 1997, σελ. 185. Για τον Δανιήλ βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450- 1830)*, τ. I, Αθήνα 1987, σελ. 255. Για το ζωγράφο Δανιήλ, βλ. παρακάτω, υποσ. αρ. 7.

⁶ Φ. Πιομπίνος, *Έλληνες αγιογράφοι μέχρι το 1821*, Αθήνα² 1984, σελ. 246.

⁷ Σημειώνουμε ότι στις σχετικές επιγραφές για τη Μονή Διονυσίου δεν προκύπτει κάτι τέτοιο. Βλ. G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, Paris 1904, σελ. 157-171. Το ζήτημα πάντως του διακόσμου της Τράπεζας της Μ. Διονυσίου και τη συμμετοχή του ζωγράφου Δανιήλ συζητά ο Κ. Βαφειάδης, *Ο γραπτός διάκοσμος τριών παρεκκλησίων της Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους και ο ζωγράφος*

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του παρεκκλησίου των Αγίων Πάντων (**σχέδιο**), προσαρμοσμένο στις ιδιαίτερες λειτουργικές κοιμητηριακές ανάγκες του ναού παρουσιάζει αρκετές ιδιαιτερότητες ως προς την οργάνωση των θεμάτων, ενώ η ανάπτυξη ενός λεπτομερούς θεομητορικού κύκλου επιτρέπει να διατυπώσουμε την υπόθεση ότι το παρεκκλήσι θα πρέπει να ήταν αρχικά αφιερωμένο στη Θεοτόκο. Την υπόθεσή μας ενισχύει και η σχετικά πρόσφατα αποκαλυφθείσα παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας, ανάμεσα σε δύο σεβίζοντες αγγέλους, σε κόγχη επάνω από την θύρα της εισόδου.

Το τεταρτοσφαίριο της κεντρικής αψίδας του Ιερού καταλαμβάνει η ευχαριστηριακή παράσταση «Άνω σε εν Θρόνω κάτω εν Τάφω» ανάμεσα στους προφήτες Ιακώβ και Ησαΐα που κρατούν ανοικτά ειλητήρια (**εικ. 3**). Η παράσταση αυτή κοσμεί, στον ίδιο ακριβώς εικονογραφικό τύπο αντιστοίχα, το τεταρτοσφαίριο της κόγχης του παρεκκλησίου των Αρχαγγέλων που ιστόρησε ο Μερκούριος σε συνεργασία με τον Γερμανό το 1616⁸. Η σκηνή, αθωνικής πιθανότατα καταγωγής, που εμπνέεται από την δεύτερη στροφή της πρώτης ωδής του κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου είναι εξαιρετικά δημοφιλής κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, όπως προκύπτει από τα πολυάριθμα μνημεία του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα, στα οποία και απαντά⁹. Το εικονογραφικό αυτό θέμα συναντάται συνήθως στην κόγχη της πρόθεσης, με κεντρικό σημείο αναφοράς του την ευχαριστηριακή θυσία. Η επιλογή πάντως της θέσης της απεικόνισης του κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου στην κεντρική αψίδα του Ιερού θα πρέπει αναμφίβολα να συσχετιστεί με τον κοιμητηριακό χαρακτήρα του παρεκκλησίου.

Στην πρόθεση, τη θέση της Άκρας Ταπεινώσης λαμβάνει ο Μελισμός (**εικ. 4**), σαφώς λόγω της έλλειψης χώρου, αλλά και εξαιτίας της μετατόπισης στην κεντρική αψίδα της παράστασης «Άνω σε εν Θρόνω». Η τοποθέτηση πάντως της σκηνής του Μελισμού στην πρόθεση δεν μπορεί παρά να συσχετιστεί με την ακολουθία της προσκομιδής ή της

προθέσεως¹⁰. Κατά την ακολουθία αυτή, τα Τίμια Δώρα μένουν στην Τράπεζα της προθέσεως μέχρι τη στιγμή της Μεγάλης Εισόδου, μετά το πέρας της οποίας περιφέρονται στο ναό και εναποτίθενται στην Αγία Τράπεζα. Όσον αφορά τη σκηνή του Μελισμού, μολονότι εικονίζεται κατά κανόνα στον ημικύλινδρο της κεντρικής αψίδας του Ιερού, δεν λείπουν ωστόσο και παραδείγματα απεικόνισής της τόσο στην πρόθεση¹¹ όσο και στο διακονικό¹². Ο Μελισμός στο παρεκκλήσι που εξετάζουμε έρχεται με τη σειρά του να επιβεβαιώσει την ύπαρξη της σκηνής στα μεταβυζαντινά μνημεία του Αγίου Όρους, διαλύοντας τις όποιες αμφιβολίες για τη μη μαρτυρία της παράστασης στον Άθω κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο¹³.

Η στενότητα χώρου στο παρεκκλήσι είχε επίσης σαν αποτέλεσμα και τον εκτοπισμό των ιεραρχών στην κόγχη του διακονικού, όπου εικονίζονται οι άγιοι Νικόλαος και Αθανάσιος Αλεξανδρείας (**εικ. 5**), καθώς και στην κάτω ζώνη της ΝΑ και ΒΑ γωνίας του Ιερού. Έτσι στο νότιο και ανατολικό τοίχο παριστάνονται ο Κύριλλος Αλεξανδρείας, ο Γρηγόριος ο Παλαμάς, ο Γρηγόριος Νύσσης και ο Σπυρίδων απέναντι από τους Γρηγόριο Θεολόγο, Βασίλειο και Ιωάννη Χρυσόστομο που εικονίζονται τον βόρειο και ανατολικό τοίχο του Ιερού.

¹⁰ Βλ. Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι Συλλειτουργούντες ιεράρχες μπροστά στην Αγ. Τράπεζα με τα Τίμια Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό* (δακτυλογρ. διδ. διατριβή), Αθήνα 1991, σελ. 68-69.

¹¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα παραδείγματα των Αγίων Αποστόλων στο Ρε. στο Κοσσυφοπέδιο (μέσα 13ου αι.), του καθολικού της Μ. Χίλανδαρίου (1318-1320), των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης, του Άγιου Νικολάου Στέγης Κακοπετριά Κύπρου που χρονολογείται στο γ' τέταρτο 14ου αι. (Ο.π., σελ. 459, 491, 492, 518), καθώς και του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μ. Λειμώνος στη Λέσβο (τελευταίο τέταρτο του 16ου αι.) [βλ. Γ. Γ. Γούναρη, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες στη Λέσβο (16ος-17ος αι)*, Αθήνα 1999, πιν VIβ, 20α και σελ. 37]. Τα παραπάνω παραδείγματα αποδεικνύουν ότι η μετατόπιση του Μελισμού στην πρόθεση συνιστούσε μία δόκιμη εικονογραφική λύση ήδη από τους βυζαντινούς χρόνους που επέζησε όμως και κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.

¹² Αναφέρουμε το παρεκκλήσι του Μελισμού στο καθολικό της Μονής Παντελόπτου Κωνσταντινούπολης (Kalenderhane Djami, τέλη 13ου αι.), το ναό του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος (τέλη 13ου αι.), την Περίβλεπτο στο Μυστρά (1370-1380). Βλ. Χ. Κωνσταντινίδη, ο.π. (υποσ. αρ. 10), σελ. 476, 482, 513.

¹³ Η παραπάνω θέση, σε σχέση όμως με τα μνημεία του 16ου αιώνα, υποστηρίχθηκε από την Θ. Λίβα-Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980, σελ. 22. Το παράδειγμα όμως του παρεκκλησίου του Αγίου Νικολάου του καθολικού της Μεγίστης Λαύρας που κοσμήθηκε το 1560 από τον Φράγκο Κατελάνο αναίρει αυτή την άποψη. Βλ. σχετικά Α. Semoglou, *Le décor mural de la chapelle athonite de Saint-Nicolas (1560). Application d'un nouveau langage pictural par le peintre thébain Frangos Catellanos*, Villeneuve d'Ascq 1999, πιν. 11α και σελ. 32.

Δανιήλ (1603-1615). Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής στον Άθω του 16ου-17ου αιώνα (δακτυλογρ. διδ. διατριβή υποβληθείσα στο Πανεπιστήμιο Αθηνών), Αθήνα 2003.

⁸ Το μνημείο είναι αδημοσίευτο.

⁹ Για την παράσταση, βλ. Μ. Markovi., «Prilog proužanju utišaja kanona velike Subote na ikonografiju srednovekovnog slikarstva», *Zbornik Radova Vizantološkog Instituta* 37, 1998, σελ. 167-183. Για τα μεταβυζαντινά παραδείγματα, βλ. Ι. Vitaliotis, *Le Vieux Catholicon du Monastère saint-Etienne aux Météores. La première phase des peintures murales*, Villeneuve d'Ascq 2001, σελ. 83-84.

Στο χώρο της πρόθεσης, κάτω από τη μικρή κόγχη, τοποθετείται η παράσταση του προφήτη Ιωνά που κρατά ανοικτό ειλητάριο στο στόμα του κήτους. Η τοποθέτηση της παράστασης στον ίδιο χώρο της πρόθεσης απαντά αντίστοιχα και στο κοιμητηριακό παρεκκλήσι του Αγίου Ιωάννη της Μονής Ροζινού (Roken) στη Βουλγαρία (1662)¹⁴. Η πλέον συνήθης όμως θέση φαίνεται να είναι ο χώρος του διακονικού, όπως προκύπτει από τα παραδείγματα του καθολικού της Μ. του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527)¹⁵, του καθολικού της Μ. Δουσίκου (1557)¹⁶ και του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μ. Βαρλαάμ (1637) στα Μετέωρα¹⁷. Πρόκειται αναμφίβολα για μια σκηνή συμβολική, σε άμεση σχέση με το θάνατο και την Ανάσταση του Χριστού, καθώς και οι τρεις ημέρες του Ιωνά στην κοιλιά του κήτους προεικονίζουν την τριήμερη παραμονή του Χριστού στον Τάφο (Ματθαίος 12, 39-40 και Λουκάς 11, 29-30). Για αυτόν άλλωστε τον λόγο και κατά τον εσπερινό του Μεγάλου Σαββάτου αναγιγνώσκονται περικοπές από το βιβλίο του Ιωνά.

Την κάτω ζώνη του νοτίου και δυτικού τοίχου καταλαμβάνουν μοναχοί άγιοι, με έμφαση στους εκπροσώπους του αθωνικού μοναχισμού. Παριστάνονται οι άγιοι Αθανάσιος, Νείλος, καθώς και οι Διονύσιος (ο ιδρυτής της Μονής Διονυσίου) Μάξιμος ο Καυσοκαλυβίτης και Πέτρος ο Αθωνίτης (εικ. 6), οι τρεις τελευταίοι στον δυτικό τοίχο. Μαζί με αυτούς εικονίζονται και οι γνωστοί ερημίτες άγιοι, εκπρόσωποι του ανατολικού μοναχισμού, Αντώνιος, Ευθύμιος, Σάββας, καθώς και οι Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης, Ευφρόσυνος (εικ. 7), Μακάριος ο Ρωμαίος και Ιωάννης ο Δαμασκηνός.

Στο μέτωπο της ανατολικής κόγχης και πάνω από την παράσταση «Άνω σε εν Θρόνω κάτω εν Τάφω», αναπτύσσεται η σκηνή «Άνωθεν οι Προφήται», με την Παναγία έθρονη και βρεφοκρατούσα ανάμεσα στις δύο ομάδες των προφητών (εικ. 8). Οι μορφές των προφητών εικονίζονται μέσα σε στηθάρια που σχηματίζονται από ελισσόμενο ανθοφόρο βλαστό με σχηματοποιημένα άνθη και φύλλα. Οι προφήτες ξετυλίγουν ειλητάρια, ενώ κάποιιοι από αυτούς κρατούν το συμβολικό αντικείμενο που

προεικονίζει τη Θεοτόκο¹⁸. Η εξέχουσα θέση της εν λόγω παράστασης τονίζει ιδιαίτερα τη σημασία της ενσαρκώσεως του Θείου Λόγου, εξαιρώντας έτσι τον πρωταγωνιστικό ρόλο της Παναγίας για τη λύτρωση του ανθρώπου. Έτσι, σε συνδυασμό με την παράσταση του «Άνω σε εν Θρόνω», το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Βήματος του παρεκκλησίου μας προσφέρει μια ολοκληρωμένη δογματικά εικαστική πρόταση μέσα από την προβολή του ρόλου της Θεοτόκου για την ανθρώπινη σωτηρία μετά το θάνατο¹⁹.

Στον ανατολικό τοίχο ξεκινά ο θεομητορικός κύκλος, με τις δύο αυτοτελείς παραστάσεις της Άρνησης των προσφορών και του Ευαγγελισμού του Ιωακείμ και της Άννης να παρεμβάλλονται ανάμεσα στις παραστάσεις «Άνω σε εν Θρόνω» και «Άνωθεν οι προφήται». Οι δύο αυτές απόκρυφες σκηνές της παιδικής ηλικίας της Παναγίας που αντλούν από το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου (1, 1-3 και 4, 1-3), παρουσιάζουν πολλές εικονογραφικές ομοιότητες με τις αντίστοιχες στο καθολικό της Μονής Ντίλιου στο νησάκι των Ιωαννίνων (1544)²⁰. Ιδιαίτερα ο ευαγγελισμός των γονέων της Θεοτόκου, που συνιστά μια ενιαία σύνθεση και δεν χωρίζεται σε δύο αυτοτελείς παραστάσεις, φαίνεται να παρακολουθεί την παράσταση της Μ. Ντίλιου²¹, σε αντίθεση με την εικονογραφία που ακολουθείται τόσο στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (1535) όσο και στα καθολικά της Μονής Διονυσίου (1547) και Δοχειαρίου (1568)²². Αντίθετα, για τη σκηνή του Γενεσίου στον δυτικό τοίχο, ο Μερκούριος επιλέγει το εικονογραφικό σχήμα του γειτονικού καθολικού της

¹⁴ G. Gerov, B. Penkova, R. Bokinov, *Stenopisite na Rokenskija Manastir*, Sofia 1993, σελ. 148.

¹⁵ Βλ. τον οδηγό, *Μετέωρα. Ιστορία, Τέχνη, Μοναχική παρουσία* (κείμενα Θεότεκνης Μοναχής), Αθήνα 1981, εικ. 3.

¹⁶ Το μνημείο είναι αδημοσίευτο.

¹⁷ Ε. Δ. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, εικ. 43.

¹⁸ Για τα χωρία στα ειλητάρια των προφητών, καθώς και για τα συμβολικά αντικείμενα που προεικονίζουν την Παναγία, βλ. Ντ. Μουρίκη, «Αι βιβλικά προεικονίσεις της Παναγίας εις τον τρούλλον της Περιβλέπτου του Μυστρά», *Αρχαιολογικό Δελτίο* 25, 1970, Μελέται, σελ. 217-251. Βλ. επίσης V. Milanovi., «"Proro.i su te nagovestili y Pe.i"», *L'archevêque Danilo II et son époque, Colloque scientifique international à l'occasion du 650e anniversaire de sa mort*, décembre 1987, Belgrade 1991, σελ. 409-424). Για το θέμα στη ζωγραφική των φορητών εικόνων, βλ. Γ. Γούναρη, «Φορητή εικόνα "Άνωθεν οι προφήται" από τη Μυτιλήνη», *Αμνητός. Τιμητικός Τόμος για τον καθηγητή Μανόλη Ανδρόνικο*, Θεσσαλονίκη 1986, σελ. 227-239.

¹⁹ Αξίζει να σημειώσουμε ότι στο νάρθηκα του καθολικού της Μονής Ντίλιου, η σκηνή «Άνωθεν οι προφήται» παριστάνεται στην αετωματική απόληξη του δυτικού τοίχου και συνδυάζεται εικονογραφικά με την παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας η οποία καταλαμβάνει όλη την απέναντι επιφάνεια του ανατολικού τοίχου του νάρθηκα [Θ. Λίβα-Ξανθάκη, ο.π. (υποσ. αρ. 13), τομή Γ-Γ' και Δ-Δ']. Με αυτόν τον τρόπο καταδεικνύεται ο εσχατολογικός χαρακτήρας της σκηνής «Άνωθεν οι προφήται» και αιτιολογείται η θέση της σ'έναν κοιμητηριακό ναό.

²⁰ Θ. Λίβα-Ξανθάκη, ο.π., εικ. 47.

²¹ Ο.π., σελ. 119.

²² G. Millet, *Monuments de l'athos. I. Les peintures*, Paris 1927, πιν. 140.2, 205.2 και 227.1.

Μονής Διονυσίου²³, προσθέτοντας όμως στο επεισόδιο του λουτρού και μια δεύτερη θεραπευαίδα. Το μεγάλο χαμηλό τραπέζι δίπλα στην Άννα με δώρα και φαγητά για τη λεχώνα, συνιστά στοιχείο που επαναλαμβάνεται σταθερά στις αθωνικές παραστάσεις και λειτουργεί ως τοίχος βάθους (mur de fond).

Οι σκηνές από την παιδική ηλικία της Παναγίας συνεχίζονται στην ανώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου και πάνω από το μικρό φωτιστικό παράθυρο με την Κολακεία και την Επταβηματίζουσα να παισιώνουν την αχειροποίητη εικόνα του αγίου Μανδηλίου. Στην αρκετά σπάνια παράσταση της Επταβηματίζουσας, στη συνοδεία της νεαρής Μαρίας θα προστεθεί και μια δεύτερη θεραπευαίδα, απόρροια της αφηγηματικής διάθεσης του αγιογράφου²⁴. Ο κύκλος της παιδικής ηλικίας θα ολοκληρωθεί στο βόρειο τοίχο με δύο μνημειακές παραστάσεις που καταλαμβάνουν ολόκληρη την κάτω ζώνη. Πρόκειται για τα Εισόδια και την Παράδοση της Παναγίας στον Ιωσήφ. Η εικονογραφία των Εισοδίων, μαζί με το επεισόδιο της σίτισης της Θεοτόκου από τον άγγελο παρακολουθεί πιστά την αντίστοιχη σκηνή του καθολικού της Μεγ. Λαύρας (1535)²⁵. Αντίστοιχα, η σκηνή της Παράδοσης ακολουθεί με τη σειρά της τα παλαιολόγια πρότυπα του ναού του Αγίου Κλήμεντα Αχρίδας (1295)²⁶, αλλά και εκείνου των Αγίων Αποστόλων Θεσσαλονίκης (1314)²⁷. Ο Ιωσήφ, μορφή ψιλόλιγνη, παραλαμβάνει τη μικρή Θεοτόκο μπροστά από τείχος το οποίο συνδέει το κιβώριο, κάτω από το οποίο στέκεται ο προφήτης Ζαχαρίας, με το σπίτι και την πολυπληθή ομάδα των αρχιερέων. Ο θεομητορικός κύκλος κλείνει με την Κοίμηση της Παναγίας στο δυτικό τοίχο ακριβώς δίπλα στο Γενέσιο. Εδώ ο καλλιτέχνης δεν προτιμά τον αγιορειτικό τύπο με τον αυστηρά μετωπικό Χριστό, αλλά επιλέγει το σχήμα της Μονής Αναπαυσά²⁸. Μολοντί παραλείπονται το επεισόδιο της ανάληψης της Θεοτόκου στον ουρανό καθώς και το περιστατικό του Ίεφωνία, πιθανότατα λόγω του περιορισμένου διαθέσιμου χώρου (αφού η σκηνή περιορί-

ζεται στο μισό περίπου του δυτικού τοίχου) ωστόσο δεν απουσιάζουν η μνημειακότητα αλλά ούτε και η αφηγηματική διάθεση. Το παραπάνω αποδεικνύεται τόσο από τη μεγάλη κλίμακα απεικόνισης του Χριστού, όσο και από την προσθήκη των γυναικών στο πλήθος που συμμετέχει στην Κοίμηση.

Η καμάρα του παρεκκλησίου ιστορείται εξ ολοκλήρου από τους 24 οίκους του Ακαθίστου Ύμνου, θέματος εξαιρετικά δημοφιλούς στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική και την αντίστοιχη των φορητών εικόνων²⁹. Οι οίκοι διατάσσονται σε έξι οριζόντιες ζώνες που κάθε μία φέρει τέσσερεις (Σχέδιο). Η διεύθυνση της εικονογραφίας των οίκων είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: το πρόγραμμα ξεκινά από την εσωτερική ζώνη και τον ανατολικό τοίχο, φτάνει μέχρι τον δυτικό, για να επιστρέψει και πάλι στον ανατολικό. Έτσι η αρχή και το τέλος του Ακαθίστου Ύμνου είναι ο χώρος του Ιερού, ο οποίος υπενθυμίζουμε ότι κοσμεύεται με την εγκωμιαστικού χαρακτήρα σκηνή «Άνωθεν οι Προφηταί». Στο παρόν άρθρο δεν θα μελετήσουμε τους οίκους χωριστά, αλλά θα προβούμε σε γενικότερα συμπεράσματα που αφορούν στην εικονογραφία τους.

Σε εικονογραφικό επίπεδο, ως προς τα επιμέρους θέματα και το σκηνικό βάθος, ο καλλιτέχνης αντλεί και εμπνέεται από άλλα αθωνικά μνημεία, κυρίως από το διάκοσμο των Τραπεζών των Μονών της Μεγ. Λαύρας (1527-1537) και Σταυρονικήτα (1546), από τον αντίστοιχο του καθολικού της Μ. Διονυσίου (1547), όπως και από τις μικρογραφίες του γνωστού κώδικα Garrett 13 της βιβλιοθήκης του Princeton (αρχές 17ου αιώνα)³⁰. Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει πάντως ο οίκος Ν με τον οποίο εγκαινιάζεται το δογματικό μέρος του Ακαθίστου και όπου καθρεφτίζεται η θεολογική παιδεία του αγιογράφου, αλλά και οι καλλιτεχνικές του καταβολές (εικ. 9). Ο Μερκούριος δεν ακολουθεί τον καθιερωμένο για τη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική τύπο. Πρωτοτυπεί, καθώς ανατρέχει σε κάποιο παλαιολόγιο εικονογραφικό πρότυπο σαν και αυτό του καθολικού της Μονής του Μάρκο³¹, το οποίο

²³ Ο.π., πιν. 204.1

²⁴ Αναφέρουμε ότι η λεπτομέρεια της δεύτερης θεραπευαίδας απουσιάζει τόσο από το καθολικό της Μ. Ντίλιου [Θ. Λίβα-Ξανθάκη, ο.π. (υποσ. αρ. 13), εικ. 52], όσο και από την Τράπεζα της Μ. Λαύρας [G. Millet, ο.π. (υποσ. αρ. 22), πιν. 141.2].

²⁵ G. Millet, ο.π. (υποσ. αρ. 22), πιν. 130.2.

²⁶ J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, t. I, Bruxelles 1964, πιν. VII, εικ. 23.

²⁷ Chr. Stephan, *Ein byzantinisches Bildensemble. Die Mosaiken und Fresken der Apostelkirche zu Thessaloniki*, Worms 1986, πιν. 43.

²⁸ M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophanes le Crétois», *Dumbarton Oaks Papers* 23-24, 1969-1970, πιν. 5.

²⁹ Η βιβλιογραφία για το θέμα είναι εξαιρετικά πλούσια. Για την εντοίχια ζωγραφική, βλ. A. Pätzold, *Der Akathistos Hymnos. Die Bilderzyklen in der byzantinischen Wandmalerei des 14 Jahrhunderts*, Stuttgart 1989. Για τις φορητές εικόνες, βλ. G. Gounaris, «Die Ikonographie des Akathistos-Hymnos in der nachbyzantinischen Ikonmalerei», *Byzantinische Malerei, Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, Wiesbaden 2000, σελ. 79-90.

³⁰ Βλ. χαρακτηριστικά τις ομοιότητες ανάμεσα στα δύο έργα, κυρίως όσον αφορά στους οίκους Θ και Τ. Για τις μικρογραφίες του κώδικα Garrett 13, βλ. Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι μικρογραφίες του Ακαθίστου στον κώδικα Garrett 13, Princeton 13*, Αθήνα 1992.

³¹ A. Pätzold, ο.π. (υποσ. No 29), εικ. 97.

όμως υιοθετείται και από τον ζωγράφο του μεταβυζαντινού ναού της Παναγίας του άρχοντα Αποστολάκη στην πόλη της Καστοριάς (1605- 1606)³². Το στοιχείο αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει ισχυρή ένδειξη για την καλλιτεχνική δραστηριότητα του Μερκουρίου και σε περιοχές εκτός Αγίου Όρους³³

Ως προς την τεχνοτροπική διαπραγμάτευση των θεμάτων, ο Μερκούριος διακρίνεται για το δυνατό σχέδιο, τις ισορροπημένες συνθέσεις, τις καλοστημένες μορφές με το σφιχτό πλάσιμο με ζωηρές πινελιές, καθώς και την προσπάθεια ψυχογραφικής απόδοσης στα πρόσωπα ορισμένων μορφών ιδιαίτερα των ασκητών (**εικ. 10**). Διαπιστώνουμε επίσης μία ιδιαίτερη μανιέρα στην ήδη νευρική απόδοση της πτυχολογίας που την καθιστά περισσότερο δυναμική, στοιχείο που απαντάται ταυτόσημο και στο παρεκκλήσι των Αρχαγγέλων της Μ. Διονυσίου. Παράλληλα, η δυναμικότητα και ποιότητα του ζωγράφου προκύπτει και από την προσπάθειά του να δημιουργήσει εντυπώσεις βάθους μέσα από την ποικιλία των στάσεων των ανθρωπίνων μορφών. Χαρακτηριστικότερο ίσως παράδειγμα είναι η παράσταση του οίκου Θ του Ακαθίστου Ύμνου με τους έφιππους μάγους (**εικ. 11**), όπου η προσπάθεια για φυσιοκρατική απόδοση των αλόγων μαρτυρεί πιθανότατα την έμμεση επαφή του Μερκουρίου, μέσω ανθιβόλων, χαρακτηριστικών ή φορητών εικόνων, με τα καλλιτεχνικά επιτεύγματα της τέχνης της Αναγέννησης. Από την άλλη, το πλούσιο φανταστικό σκηνικό βάθος με τα βήλα σε πολύπλοκα αρχιτεκτονήματα παραπέμπει στην παλαιολόγια παράδοση της Μακεδονίας και Σερβίας³⁴. Εξάλλου, η ποικιλία των χρωμάτων που ισορροπούν στις συνθέσεις του πιστοποιεί την καλλιτεχνική ευαισθησία και παιδεία του αγιογράφου³⁵.

Ανακεφαλαιώνοντας, μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι ο εντοίχιος διάκοσμος του κοιμητηριακού παρεκκλησίου της Μ. Διονυσίου αποτελεί ένα σημαντικό σύνολο το οποίο ανήκει στην πλούσια καλλιτεχνική παράδοση των Κρητών αγιογράφων που έδρασαν στο Άγιον Όρος κατά τον 16^ο αλλά και τον 17^ο αιώνα. Η μελέτη του αποκτά λοιπόν διπλό ενδιαφέρον :

α. θέτει τις βάσεις για μία επιστημονική συζήτηση γύρω από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα ενός εικονογραφικού προγράμματος απόλυτα συμβατού με την κοιμητηριακή λειτουργία του ναού που κοσμεί,

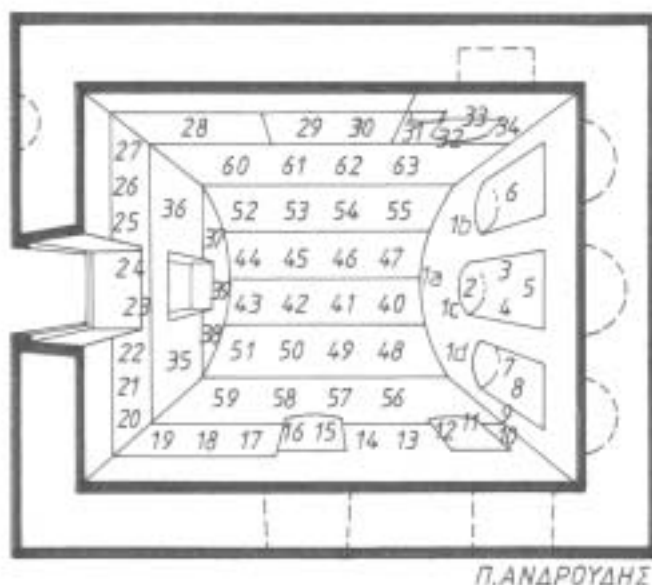
β. ανιχνεύει την ταυτότητα του Μερκουρίου, ενός σημαντικού κρήτα, πιθανότατα, καλλιτέχνη του α' μισού του 17^{ου} αιώνα, το έργο του οποίου θα απασχολήσει περαιτέρω την έρευνα μας.

³² Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17ου αιώνα στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002, πιν. 46.

³³ Την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο Κ. Βαφειάδης. Τον ευχαριστούμε θερμά για τη συζήτησή μας σχετικά με τη ζωγραφική του Μερκουρίου και τους προβληματισμούς του για την εν γένει καλλιτεχνική του δραστηριότητα.

³⁴ Βλ. Τ. Velmans, «Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues», *Cahiers Archéologiques* 14, 1964, σελ. 183-216.

³⁵ Στο ζωγράφο Μερκούριο έχουν αποδοθεί μέχρι σήμερα και δύο φορητές εικόνες. Βλ. σχετικά Μ. Χατζηδάκη, Ε. Δρακοπούλου, ο.π. (υποσ. αρ. 5), σελ. 185.



Σχέδιο 1 : Εικονογραφικό πρόγραμμα του κοιμητηριακού ναού (1627)

- | | | | |
|-----|--|----------|--|
| 1a | «Άνωθεν οι προφήται». | 21. | Ο άγιος Μάξιμος ο Αθωνίτης (ολόσωμος). |
| 1b | Η Άρνηση των προσφορών. | 22. | Ο άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης (ολόσωμος). |
| 1c | Ο Ευαγγελισμός του Ιωακείμ. | 23. | Ο άγιος Θεοδόσιος ο Κοινοβιάρχης (σε προτομή). |
| 1d | Ο Ευαγγελισμός της Άννας. | 24. | Ο άγιος Ευφρόσυνος (σε προτομή). |
| 2. | «Άνω σε εν Θρόνω». | 25. | Ο άγιος Ονούφριος (σε προτομή). |
| 3. | Ο προφήτης Ιακώβ (ολόσωμος). | 26. | Ο άγιος Μακάριος ο Ρωμαίος (σε προτομή). |
| 4. | Ο προφήτης Ησαΐας (ολόσωμος). | 27. | Ο άγιος Ιωάννης ο Δαμασκηνός (ολόσωμος). |
| 5. | «Κάτω σε εν τάφω». | 28. | Τα Εισόδια της Θεοτόκου. |
| 6. | Ο Μελισμός. | 29. | Η Παράδοση της Θεοτόκου. |
| 7. | Ο Άγιος Νικόλαος (ολόσωμος). | 30. | Επιγραφή (1627) |
| 8. | Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας (ολόσωμος). | 31. | Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος (ολόσωμος). |
| 9. | Ο άγιος Κύριλλος Αλεξανδρείας (ολόσωμος). | 32. | Ο άγιος Βασίλειος Καισαρείας (σε προτομή). |
| 10. | Ο άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς (ολόσωμος). | 33. | Ο προφήτης Ιωνάς (σε προτομή). |
| 11. | Αδιάγνωστος άγιος (ολόσωμος). | 34. | Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος (ολόσωμος). |
| 12. | Ο άγιος Γρηγόριος Νύσσης (ολόσωμος). | 35. | Η Γέννηση της Θεοτόκου |
| 13. | Ο άγιος Σπυρίδων (ολόσωμος). | 36. | Η Κοίμηση της Θεοτόκου. |
| 13. | Ο αρχάγγελος Μιχαήλ (ολόσωμος). | 37. | Η Κολακεία. |
| 15. | Ο άγιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης (ολόσωμος). | 38. | Η Επταβηματίζουσα. |
| 16. | Ο άγιος Νείλος ο Αθωνίτης (ολόσωμος). | 39. | Το Άγιον Μανδήλιο. |
| 17. | Ο Μέγας Αντώνιος (ολόσωμος). | 40 – 63. | Ο Ακάθιστος Ύμνος (Οίκοι α-ω) |
| 18. | Ο άγιος Ευθύμιος (ολόσωμος). | | |
| 19. | Ο άγιος Σάββας (ολόσωμος). | | |
| 20. | Ο άγιος Διονύσιος ο κτήτωρ της Μονής Διονυσίου (ολόσωμος). | | |



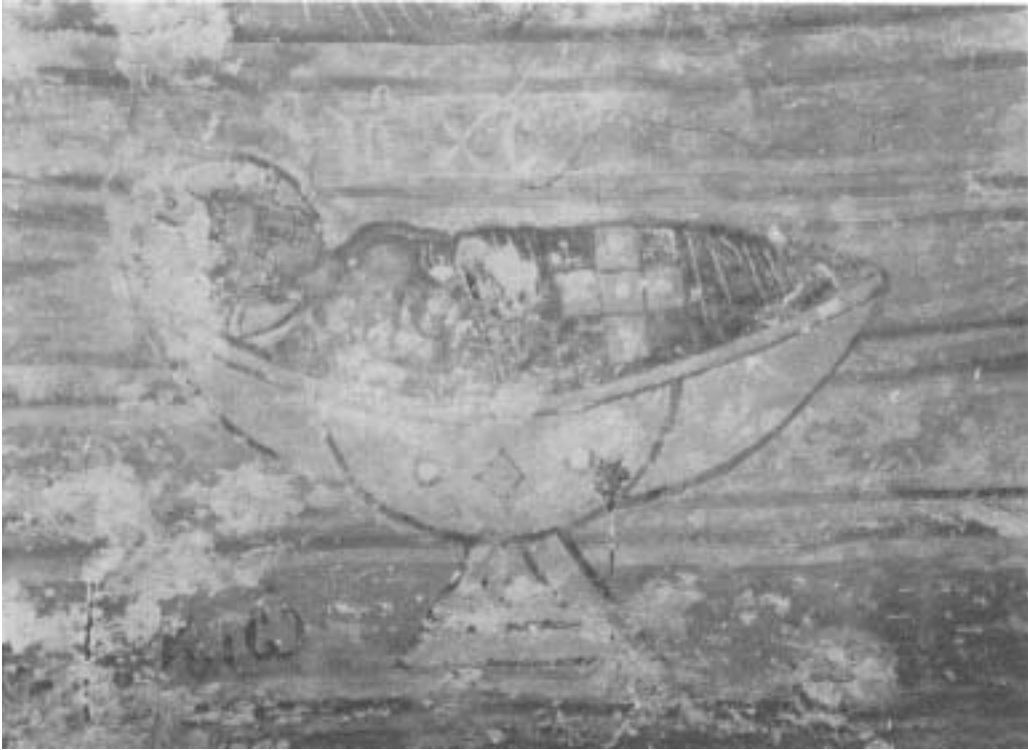
Εικ. 1: Κοιμητηριακός ναός Μονής Διονυσίου Αγίου Όρους. Νότια όψη

ΕΞΩΦΑ
 ΦΙΘΗΗ
 ΚΚΗΣΙ
 ΑΩΤΑΙ
 ΑΕΖΟΑΣ
 ΚΝΓΓΕΡΑ
 ΣΙΜΧΞΝΟ
 ΣΟΚΟΜΧ;
 Κ, ΑΙΑΧΓΡΘ
 ΜΕΡΚΧΓΓ;
 ΞΤΑ ΑΧΚΖ

Εικ. 2: Βόρειος τοίχος. Επιγραφή της αιογράφησης του ναού



Εικ. 3: Τεταρτοσφαίριο αφίδας κεντρικής κόγχης του Ιερού. «Άνω σε εν Θρόνω»



Εικ. 4: Κόγχη πρόθεσης. Ο Μελισμός (λεπτομέρεια)



Εικ. 5: Κόγχη διακονικού. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες άγιοι Νικόλαος και Αθανάσιος Αλεξανδρείας.



Εικ. 6: Δυτικός τοίχος, κατώτερη ζώνη. Άγιος Πέτρος ο Αθωνίτης.



Εικ. 7: Υπέρθυρο δυτικού τοίχου. Οι άγιοι Θεοδόσιος Κοινοβιάρχης και Ευφρόσυνος



Εικ. 8: Μέτωπο ανατολικού τοίχου. «Άνωθεν οι προφήται»



Εικ. 9: Καμάρα. Ο οίκος Ν του Ακαθίστου Ύμνου.



Εικ. 10: Δυτικός τοίχος, Άγιος Ονούφριος (λεπτομέρεια)



Εικ. 11: Καμάρα. Ο οίκος Θ του Ακαθίστου Ύμνου.