



# ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

ΠΕΡΙΟΔΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΙΕΡΑΣ ΜΟΝΗΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 1

ΙΟΥΝΙΟΣ 2011

ΤΙΜΗ €5

---

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ	
Ορθόδοξη εικονογραφία . . . . .	3
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΠΑΦΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΣ	
Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας . . . . .	4
ΒΑΣΟΣ ΚΑΡΑΓΙΩΡΓΗΣ	
Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας . . . . .	6
ΣΤΑΥΡΟΣ Α. ΖΕΝΙΟΣ	
Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας . . . . .	7
ΗΓΟΥΜΕΝΟΣ ΧΡΥΣΟΡΡΟΓΙΑΤΙΣΣΗΣ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ	
Χαιρετισμός στα εγκαίνια του Κέντρου Εικονολογίας . . . . .	8
ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΤΗΣ ΓΕΡΩΝ ΧΑΛΚΗΔΟΝΟΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ	
Η Χαλκηδονίτισσα . . . . .	10
ΔΕΣΠΩ ΙΩΑΝΝΟΥ-ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ	
Η εις Άδου Κάθοδος του Χριστού . . . . .	13
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΙΩ. ΔΑΛΚΟΣ	
Εικόνα και εικονική πραγματικότητα . . . . .	17
ΠΕΛΛΗ ΜΑΣΤΟΡΑ	
Μερικές μορφές και σκηνές πάθους στη βυζαντινή ζωγραφική . . . . .	23
ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ	
Η αγιογραφική σχολή της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου και ο ζωγράφος Ιωαννίκιος Ιερομόναχος . . . . .	26

ΔΙΑΚΟΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΠΑΠΑΙΩΑΚΕΙΜ

Η αγιογραφική τέχνη στην Κύπρο κατά το δέκατο όγδοο αιώνα . . . 32

Doroteya Sokolova, *Zahari Zograf 1810-1853, Catalogue of the retrospective exhibition dedicated to the 200th Anniversary of Zahari Zograf (1810-1853)*,  
υπό Πέλλης Μάστορα . . . . . 38

Ανακοινώσεις για την εικόνα . . . . . 41

Βιβλιογραφία . . . . . 41

Το Κέντρο Εικονολογίας . . . . . 42

Βιβλιοθήκη . . . . . 42

Εικόνα εξωφύλλου: *Η Ανάληψις* (1192), Παναγία του Άρακα, Λαγουδερά.



Εικονοστάσιον

Περιοδική Έκδοση Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης  
Πάφος 8649, Κύπρος ~ Τηλέφ.: 00357 26 722457 ~ Τηλεομ.: 00357 26 722873.

Εκδοτική Επιτροπή: Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος,  
Χαράλαμπος Μπακιρτζής, Σταύρος Σ. Φωτίου

~ ~ ~

Iconostasis

Bulletin of Iconology Research Centre of Chrysorroyiatissa Holy Monastery,  
Paphos 8649, Cyprus ~ Teleph.: 00357 26 722 457 ~ Fax: 00357 26 722 873.

Editorial Board: Abbot Dionysios of Chrysorroyiatissa  
Charalambos Bakirtzis, Stavros S. Fotiou

~

ISSN:1986-3942





## ΟΡΘΟΔΟΞΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

**Τ**ο 46 μ.Χ. οι Απόστολοι Παύλος και Βαρνάβας έφεραν στην Κύπρο το χαρμόσυνο άγγελμα της Εκκλησίας: ο Θεός είναι πατέρας και οι άνθρωποι αδελφοί. Ο κόσμος είναι μια μεγάλη οικογένεια, στην οποία οι διαφορές —χρώματος, φυλής, γλώσσας, χαρακτηριστικών— δεν προκαλούν ρήξη και εχθρότητα αλλά, αντίθετα, αναδεικνύουν την ενότητα και την κοινωνία. Με τη χάρη του Θεού και την προσπάθεια του ανθρώπου ο κόσμος καλείται να μεταμορφωθεί σε μια παγκόσμια αδελφική κοινότητα. Η ελευθερία και η δικαιοσύνη, η ομόνοια και η ειρήνη είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του καινούργιου κόσμου του Θεού.

Αυτή την κοινωνία αγάπης του ανθρώπου με τον Θεό και το συνάνθρωπο, αυτή την εν Χριστώ παγκόσμια συναδέλφωση ανθρώπων και λαών, εκφράζει με το δικό της εικαστικό τρόπο η ορθόδοξη εικονογραφία. Η ορθόδοξη εικονογραφία δεν είναι μία απλή διακοσμητική τέχνη αλλά μια άλλη γλώσσα της θεολογίας, δηλαδή φανέρωση της αντίληψης της Εκκλησίας για τον Θεό και τον άνθρωπο, τη φύση και την ιστορία. Οι εικόνες παρουσιάζουν, με το δικό τους τρόπο, τη φιλανθρωπία του Θεού και τη φιλοθεία του ανθρώπου, την αξιοπρέπεια κάθε προσώπου και την ακεραιότητα της δημιουργίας.

Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, θέλοντας να αναδείξει τη θεολογία και, κατ' επέκταση, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία και την κοσμολογία της ορθόδοξης εικονογραφίας, δημιούργησε το Κέντρο Εικονολογίας στο κτήριο της Μονής. Το Κέντρο φιλοδοξεί να μετατραπεί σε διεθνές κέντρο μέλετης της εικόνας, μέσω συνεδρίων, εκδόσεων, αρθρογραφίας, φιλοξενίας επιστημόνων για μελέτη κ.ά. Για το σκοπό αυτό έχει αρχίσει τη λειτουργία της εξειδικευμένης στην εικόνα Βιβλιοθήκης, η οποία είναι συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κύπρου, προσφέροντας έτσι πρόσβαση στη σχετική βιβλιογραφία. Το Κέντρο θα βρίσκεται σε επαφή και συνεργασία με άλλα παρόμοια ερευνητικά ιδρύματα, ώστε η Κύπρος να διακριθεί και να συνεισφέρει και στον τομέα αυτό.

Ο Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης  
Διονύσιος



Μητροπολίτης Πάφου Γεώργιος

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

**Ε**ίμαι ιστορική για την Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης η σημερινή μέρα. Ο ευαίσθητος στα πολιτιστικά, ρέκτης Ηγούμενός της, αξιώνεται να εγκαινιάζει ταυτόχρονα με τη νέα πτέρυγα της Μονής και την πινακοθήκη και τη βιβλιοθήκη —την εξειδικευμένη μάλιστα σε θέματα εικόνας, του ιδιαίτερου ενδιαφέροντός του— καθώς και το καθιστικό, αίθουσα αφιερωμένη στον αείμνηστο Εθνάρχη Μακάριο.

Χαιρόμαστε ιδιαίτερα και συγχαίρουμε από τα βάθη της καρδιάς μας τον Ηγούμενο Διονύσιο. Αφήνει ανεξίτηλη τη σφραγίδα του τόσο στον κτιριακό χώρο όσο και στις πνευματικές διαστάσεις της Μονής. Τα έργα του θα διαλαλούν στους ερχόμενους αιώνες το καρποφόρο πέρασμά του από τη Μονή.

Ο ρόλος των Ορθοδόξων Μοναστηριών δεν περιοριζόταν καμιά φορά στην πνευματική άσκηση των μοναχών. Μπορεί νάταν αυτό το κύριο έργο τους. Σε καιρούς δύσκολους όμως, αναλάμβαναν και τη διατήρηση και την προαγωγή της ελληνικής γλώσσας, που ήταν και είναι ο κυριότερος τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται η εθνική αυτοσυνειδησία του λαού μας. Αναλάμβαναν ακόμα και την προαγωγή των γραμμάτων, με τη φύλαξη αλλά και την αντιγραφή κωδίκων, χειρογράφων και βιβλίων. Και σήμερα, στις νέες συνθήκες, με τις πλούσιες βιβλιοθήκες, συμβάλλουν στην έρευνα και την προαγωγή, εν γένει, του πολιτισμού.

Αυτό το φιλόδοξο στόχο επιχειρεί να εκπληρώσει και η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης με την αξιόλογη βιβλιοθήκη της. Ευχαριστώ κι εγώ, με τη σειρά μου, το Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», χωρίς τη συνδρομή του οποίου οι οραματισμοί του Ηγουμένου Διονυσίου θα έμεναν ανεκπλήρωτοι. Η εξειδίκευση της Βιβλιοθήκης σε θέματα εικόνας θα καταστήσει τη Μονή διεθνές κέντρο έρευνας, γύρω από τα θέματα αυτά. Η επιστημονική κατάρτιση του Ηγουμένου Διονυσίου στον τομέα αυτό εγγυάται την επιτυχία της όλης προσπάθειας.

Η σημερινή μέρα εγκαθιδρύει και μόνιμο δεσμό της Μονής με τον αείμνηστο Εθνάρχη Μακάριο. Καταγόμενος από την περιοχή, ο Αρχιεπίσκοπος Μακάριος, αγάπησε υπερβαλλόντως την Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, την οποία επισκεπτόταν συχνά. Η αίθουσα Μακαρίου (η οποία θα χρησιμοποιείται ως καθιστικό των μοναχών) καθώς και η αλησμόνητη μορφή του, που ιστορήθηκε εκεί, θα υπενθυμίζουν σε όλους τη στενή σύνδεση του Εθνάρχη με την περίπυστη αυτή Μονή και γενικότερα την ανεκτίμητη προσφορά του στο Μοναχισμό.

Η πινακοθήκη της Μονής, από την άλλη, πέρα από την καλαισθησία του Ηγούμενου Διονυσίου, δείχνει και τη διαχρονική έκφραση του ωραίου από προικισμένους με ιδιαίτερο τάλαντο ανθρώπους, στη μέγιστη πλειοψηφία τους Κυπρίους.

Τέλος, με τη νέα πτέρυγα της Μονής, εξασφαλίζεται το απερίσπαστο των μοναχών στην πνευματική άσκησή τους, έστω κι αν άλλοι χώροι, όπως ο ναός, το μουσείο, η βιβλιοθήκη, η αγορά θα δέχονται προσκυνητές.

Ευχαριστώ θερμότατα το Μακαριότατο Αρχιεπίσκοπο Κύπρου κ.κ. Χρυσόστομο Β΄ για τη γενναιόδωρη βοήθειά του για υλοποίηση όλων των πιο πάνω. Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης και η Ιερά Μητρόπολη Πάφου όσο κι αν είχαν ιδέες δεν θα μπορούσαν, λόγω οικονομικών δυσκολιών, να τις υλοποιήσουν.

Συγχαίροντας και πάλι τον Ηγούμενο Διονύσιο για την ουσιαστική αναβάθμιση της Μονής με τα εγκαινιάζόμενα σήμερα έργα, εύχομαι όπως ο Θεός εκπληρώσει κάθε άλλη αγαθή επιθυμία του.





Βάσος Καραγιώργης  
Ομ. Καθηγητής Πανεπιστημίου Κύπρου  
Διευθυντής Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

**Η** αγαστή συνεργασία μεταξύ του Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης» και της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης άρχισε ήδη από το 2000 όταν προγραμματίστηκε η ίδρυση Εικονοσκευοφυλακίου στη Μονή με χορηγία του Ιδρύματος. Το Εικονοσκευοφυλάκιο εγκαινιάστηκε το 2001. Έκτοτε μας ενώνει δεσμός φιλίας και αλληλοσεβασμού, που συντηρείται και ενισχύεται χάρις στη σοφία και τη διορατικότητα του Πανοσιολογιοτάτου Ηγουμένου π. Διονυσίου, ο οποίος από καιρό οραματίζεται και πραγματοποιεί προγράμματα που λαμπρύνουν τη Μονή με την πνευματικότητά τους.

Οι Μονές της Ορθοδόξου Εκκλησίας υπήρξαν πάντοτε, ανάμεσα σ' άλλα, φυτώρια μελέτης και κιβωτοί γνώσης για την κατανόηση και εμβάθυνση της σχέσης του ανθρώπου με το θείο και την ενδυνάμωση της πίστης. Αυτή την αποστολή, για την Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, έχει αναλάβει με μεθοδικότητα και περισσή επιμέλεια ο π. Διονύσιος. Μία από τις φιλοδοξίες του είναι να αναδείξει διεθνώς τη Μονή ως κέντρο έρευνας και μελέτης της εικόνας ως συμβόλου της Ορθοδοξίας. Εξάλλου η δική του πολύχρονη σχέση με την εικόνα είναι σ' όλους γνωστή.

Σ' αυτή την προσπάθεια ήρθε πρόθυμα αρωγός το Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», τόσο με την κατάλληλη διαρρύθμιση χώρων του ισογείου της Μονής για τη δημιουργία εξειδικευμένης Βιβλιοθήκης για την εικόνα, όσο και με την εξεύρεση και αγορά των σχετικών βιβλίων και του κατάλληλου μηχανικού εξοπλισμού. Η σύνδεση αυτής της Βιβλιοθήκης με τη μεγάλη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κύπρου της προσδίδει ευρύτερο χαρακτήρα, πρόσβαση σε πλούτο πηγών και βιβλιογραφίας, και θα εξυπηρετήσει μεγαλύτερο αριθμό μελετητών.

Φιλοδοξία όλων μας είναι να καταστεί η Μονή Χρυσορρογιατίσσης Κέντρο Μελέτης για την εικόνα με διεθνή ακτινοβολία. Το ήρεμο και ευχάριστο περιβάλλον της Μονής, οι χώροι φιλοξενίας που έχουν ετοιμασθεί για να δε-

χθούν μελετητές καθώς και η προσωπική φροντίδα του π. Διονυσίου εγγυώνται ευόδωση των φιλοδοξιών αυτών.

Έχει γίνει μια καλή αρχή. Η Βιβλιοθήκη θα εμπλουτίζεται διαρκώς και η άμεση επικοινωνία της με τον κόσμο των ερευνητών θα διευκολύνει το έργο της. Σ' αυτή την προσπάθεια δεν αρκούσε μόνο η χορηγία του Ιδρύματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης». Αναφέρομαι με ευγνωμοσύνη στη συνεργασία του Αν. Καθηγητή του Πανεπιστημίου Κύπρου κ. Σταύρου Σ. Φωτίου και του συναδέλφου κ. Χαράλαμπου Μπακιρτζή. Και οι δύο διαθέτουν, πέρα από την εξειδικευμένη γνώση, απέραντη αφοσίωση προς το πνευματικό έργο της Μονής Χρυσορρογιατίσσης.

Ευχόμαστε στον π. Διονύσιο υγεία και μακροημέρευση και να ιδεί ολοκληρωμένο τον οραματισμό του για την πνευματική αποστολή της Μονής.



Σταύρος Α. Ζένιος  
Πρύτανης Πανεπιστημίου Κύπρου

## ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ ΣΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

**Μ**ε ιδιαίτερη χαρά και ικανοποίηση χαιρετίζω την ίδρυση του Κέντρου Εικονολογίας της Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης και συγχαίρω θερμά όσους συνέβαλαν σε αυτό. Το Πανεπιστήμιο Κύπρου στηρίζει κάθε ερευνητική δραστηριότητα που αποβλέπει στην ανάδειξη και καλλιέργεια της πνευματικής παράδοσης του τόπου. Ιδιαίτερα δε, όταν η παράδοση αυτή διαλέγεται γόνιμα και δημιουργικά με ολόκληρο τον κόσμο, γιατί θεωρεί ότι τοπικό και παγκόσμιο, εθνικό και οικουμενικό περιχωρούνται στην αλήθεια.

Το Πανεπιστήμιο Κύπρου θα προσφέρει κάθε δυνατή συνεργασία στο Κέντρο, ώστε αυτό να επιτύχει τους στόχους του και να συνεισφέρει στην πολυπλευρη μελέτη της εικόνας, σε μια εποχή που η εικόνα αναγνωρίζεται διεθνώς ως εικαστική έκφραση μιας πρότασης ζωής που ενδιαφέρει πανανθρώπινα.



Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος

ΠΡΟΣΦΩΝΗΣΗ ΣΤΑ ΕΓΚΑΙΝΙΑ ΤΟΥ ΚΕΝΤΡΟΥ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ  
ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΕΙΣΗΣ ΠΤΕΡΥΓΑΣ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ

Όταν στις 8 Οκτωβρίου 1978 αναλάμβανα το πηδάλιο της ιστορικής αυτής Μονής, στην ενθρονιστήρια ομιλία μου είχα πει ότι «οι Μονές μας θα πρέπει να μεταβληθούν και πάλι σε πνευματικά, φιλανθρωπικά, επιστημονικά, πολιτιστικά και κοινωνικά φυτώρια, στα οποία οι επισκέπτες θα βρίσκουν την ψυχική ικανοποίηση και τη σωματική και πνευματική ψυχαγωγία». Και είχα πει τότε επί λέξει, «ότι μια τέτοια Μονή φιλοδοξώ να κάμω τη Χρυσορρογιατίσση».

Σήμερα, τριάντα δύο χρόνια μετά, η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης θέλοντας να αναδείξει τη θεολογία και, κατ' επέκταση, την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία και την κοσμολογία της ορθόδοξης εικονογραφίας, δημιούργησε το Κέντρο Εικονολογίας στο κτήριο της Μονής. Το κέντρο φιλοδοξεί να μετατραπεί σε διεθνές Κέντρο μελέτης της εικόνας, μέσω συνεδρίων, εκδόσεων, αρθρογραφίας, φιλοξενίας επιστημόνων για μελέτη κ.ά. Για το σκοπό αυτό έχει αρχίσει τη λειτουργία της εξειδικευμένη στην εικόνα Βιβλιοθήκη, η οποία είναι συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κύπρου, προσφέροντας έτσι πρόσβαση στη σχετική βιβλιογραφία. Το Κέντρο βρίσκεται σε επαφή και συνεργασία με άλλα παρόμοια ερευνητικά ιδρύματα, ώστε η Κύπρος να διακριθεί και να συνεισφέρει και στον τομέα αυτό.

Επιπλέον, η ανακαίνιση της νότιας πτέρυγας της Μονής προσφέρει τη δυνατότητα διαμονής νέων μοναχών, μέσα σε συνθήκες κατάλληλες για την άσκηση και την προσευχή τους. Ευελπιστούμε ότι τούτο θα γίνει σύντομα, ώστε η Μονή να συνεχίσει το έργο της.

Κλείνοντας αυτό το σύντομο προλόγισμα θέλω να ευχαριστήσω από όλο το βάθος της ψυχής μου όλους εκείνους που συνέβαλαν στην υλοποίηση των δύο έργων. Ευχαριστώ εκ βάθους καρδιάς το Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», που αγκάλιασε αμέσως την ιδέα για το Κέντρο Εικονολογίας και ανέλαβε την οικονομική δαπάνη για την πραγματοποίησή του. Ευχαριστώ τον Πρόεδρό



του κ. Τάσο Λεβέντη, τον κ. Χάρη Λεβέντη, που βρίσκεται μαζί μας ως εκπρόσωπος της οικογένειας Λεβέντη, την κ. Ετιμέ Λεβέντη, καθώς και τους Διευθυντή και Σύμβουλό του Καθηγητή Βάσο Καραγιώργη και Καθηγητή Χαρλάμπο Μπακιριτζή για την άψογη συνεργασία μας αλλά και τη φιλία που μας δίνει. Ευχαριστώ επίσης τον κ. Σταύρο Σ. Φωτίου για την πολυποίκιλη βοήθειά του.

Εκ βάθους καρδιάς ευχαριστώ το Μακαριότατο Αρχιεπίσκοπο Κύπρου κ.κ. Χρυσόστομο Β' που ανέλαβε τη δαπάνη της ανακαινίσισης της νότιας πτέρυγας της Μονής. Η αγάπη του προς τη Μονή έχει αποτυπωθεί σε αυτή με τρόπους πολλούς.

Θερμές ευχαριστίες εκφράζω και προς τον Πρύτανη του Πανεπιστημίου Κύπρου Καθηγητή Σταύρο Ζένιο, καθώς και το Διευθυντή της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κύπρου κ. Φίλιππο Τσιπόγλου που δέχθησαν η Βιβλιοθήκη του Κέντρου Εικονολογίας να συνδεθεί με τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κύπρου, προσφέροντάς της έτσι παγκόσμια επιστημονική εμβέλεια.

Ευχαριστώ, ακόμη, θερμά τον Έντιμο Υπουργό Παιδείας και Πολιτισμού Καθηγητή Ανδρέα Δημητρίου που μας τιμά με την παρουσία του και θα εγκαινιάσει το Κέντρο Εικονολογίας.

Θερμά ευχαριστώ, επίσης, το Σεβασμιότατο Μητροπολίτη Πάφου κ.κ Γεώργιο για όσα αφειδώς προσφέρει προς τη Μονή και την εδώ παρουσία του σήμερα για να εγκαινιάσει την ανακαινισθείσα πτέρυγα.

Όμως, κατά την αγιασμένη αυτή στιγμή δεν μπορώ παρά να αναμνησθώ και της σεπτής μορφής του εκλιπόντος μεγάλου μας ηγέτη Αρχιεπισκόπου Κύπρου Μακαρίου Γ', που τόσα πολλά πρόσφερε στη Μονή, και να δεηθώ όπως ο Κύριος αναπαύσει την ψυχή αυτού «εν χώρα ζώντων και εν σκηναίς δικαίων».

Τέλος, ευχαριστώ όλους εσάς που βρίσκεσθε εδώ και εύχομαι ο Κύριός μας Ιησούς Χριστός, πρεσβείαις της Χρυσορρογιατίσσης Μητέρας του, να χαρίζει σε όλους σας υγεία, χαρά και κάθε άλλο καλό.





Μητροπολίτης Γέρων Χαλκηδόνος  
Ἀθανάσιος

## Η ΧΑΛΚΗΔΟΝΙΤΙΣΣΑ

Ὡς γνωστόν, πολλά εἶναι τὰ προσωνύμια τῆς Παναγίας. Καί κατά μέν τόν ἀείμνηστον Κορινθίας Παντελεήμονα ἀνέρχονται εἰς χιλιάδας, κατά δέ τόν Δ. Κορολλῆν εἰς 18.600 ἐνῶ κατ' ἄλλους εἰς 498.

Εἰς ταῦτα δέον νά προστεθεῖ καί τό τῆς Χαλκηδονιτίσσης, τῆς ὁποίας ἡ ση-μαντικότητά ἰ. εἰκῶν ἀποθησαυρίζεται σήμερον εἰς τό νότιον τμήμα τοῦ σω-λέος τοῦ Καθεδρικοῦ ἰ. ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος Χαλκηδόνος, ὡς «Παντοβα-σίλισσα» αὐτῆς. Πρότερον αὕτη ἦτο βαναύσως —πιθανῶς ἐκ λόγων ἀσφαλεί-ας καί ὄχι μόνον—καρφωμένη ἐπί ξύλων καί καταχωσμένη ἐντός ἀριστοτεχνι-κοῦ μαρμαρίνου προσκυνηταρίου τοῦ νοτίου κλίτους, ἔργου Τηνίων λιθογλυ-πτῶν, ὡς μαρτυρεῖ ἡ ἐπιγραφή: ΛΑΖΑΡΟΣ ΚΑΙ ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΛΥΡΙΤΗΣ / ΚΑΜΠΙΡΙΣΤΑΝ ΑΡ. 23. ΠΕΡΑ.

Κατά τόν Δέρκων Κωνσταντῖνον, ἡ εἰκῶν αὕτη ἦτο «πεταμένη», τήν ἔσω-σε δέ ἡ μάμμη αὐτοῦ Βασιλική Χαρισιάδου. Ἔχει δέ καί περίτεχνον ἀργυροῦν ὑποκάμισον τύπου Oklad, καθ' ὅτι διακρίνονται μόνον αἱ σάρκες τῶν μορφῶν. Κατά τό 1955 ἐπρόκειτο νά ἀποσταλεῖ εἰς μίαν ἔκθεσιν τοῦ Βυζαντινοῦ Μου-σείου Ἀθηνῶν. Τῆς ἀφῆρεσαν τότε τό ὑποκάμισον καί τό «ἔκρυψαν» εἰς τό ἄνω νότιον τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τέμπλου. Οὕτω διέφυγε χάριτι θείᾳ, τὰς δηώσεις τῆς 6/7.9.1955, ἐκ τῶν ὁποίων ὑπέμεινεν τὰ πάνδεινα ὁ μεγαλοπρε-πῆς ναός.

Ἡ εἰκῶν αὕτη, τέμπερα ἐπί ξύλου, εἶναι ἀμφιπρόσωπος, ἔχουσα τήν Σταύ-ρωσιν εἰς τήν ὀπισθίαν πλευράν, ὡς τοιαύτη δέ, ἀσφαλῶς δέν ἤμποροῦσε νά ἀνήκει εἰς τέμπλον ναοῦ. Εἶναι ἔργον ἐξαιρετον τῆς Παλαιολογείου Ἀναγεν-νήσεως (πιθανῶς δεκάτου τετάρτου αἰῶνος), διαστάσεων 0.74 × 0.97.

Ἐπί τοῦ ὑποκαμίσου ἀναγινώσκειται ἡ ἀφιερωτική ἐπιγραφή: «Ἡ

---

Ἀνατύπωση ἀπό τήν «Ἀπογευματινή» Κωνσταντινουπόλεως, τῆς 4ης Μαΐου 2011, μέ τήν εὐγενή παραχώρηση τοῦ ἐκδότη κ. Μιχάλη Βασιλειάδη.

ἀρχαία/καί θαυματουργός αὐτῆ εἰκῶν ἐπηργυρώθη δυνάμει συνδρομῆς εὐ/σεβῶν καί Ὁρθοδόξων Κυριῶν Ἐν/Χαλκηδόνι τῇ 4 Ἰ(ουνίου) 1905», δηλαδή 54 ἡμέρας μετὰ τὴν ἀποπεράτωσιν τοῦ δευτέρου ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος (10.4.1905). Ἄρα πιθανῶς νὰ εὐρίσκετο αὐτῆ εἰς τὸν πρῶτον ξύλινον ναόν, ἐξ οὗ σώζεται εἰς τὸν γυναικωνίτην καί ξύλινον βημόθυρον μετὰ τῶν παραστάσεων τοῦ Εὐαγγελισμοῦ καί ἕξι Ἁγίων (Νικολάου, Χαραλάμπους, Τρύφωνος, Σπυρίδωνος, Βασιλείου, Ἰωάννου τοῦ Ὁμολογητοῦ καί Ὁσίου), λαϊκοῦ χαρακτῆρος.

Εἰκονογραφικῶς παριστᾷ τὴν Θεοτόκον ὑπὸ τὸν τύπον τῆς Ὁδηγήτριας, ἡ ὁποία κρατεῖ διὰ τῆς ἀριστερᾶς τὸν Κύριον, διὰ τῆς δεξιᾶς εὐλογοῦντα, ἐνῶ εἰς τὴν ἀριστεράν ἔχει κλειστόν εἰλητάριον. Ἄνω ὑπάρχουν κατὰ τὸ ἥμισυ δύο σεβίζοντες Ἄγγελοι.

Ἡ κατάστασις τῆς εἰκόνης ἦτο ἀπελπιστικὴ. Ἐπαρουσίαζεν ἀποφλοιώσεις καί ρήγματα (craquelure) χρωμάτων, ἐλλείποντα τμήματα, λοιπὰς κακώσεις ἐκ καρφιῶν, τῆς ὀπισθίας ἐπὶ τῆς Σταυρώσεως τραβέρσας! ἡ ὁποία καθίστα τὴν συντήρησιν δυσχερεστέραν, μέγα ρήγμα ἐκ τῶν ἄνω πρὸς τὰ κάτω εἰς τὰ δεξιά, ὀλόκληρον δέ τὸ τμήμα τοῦτο ἦτο λίαν σπογγῶδες ἐκ τῆς σκληροβρωσεως καί ἀκηδίας. Διὸ καί συνετηρήθη πάραυτα ὑποδειγματικῶς, προνοίᾳ τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως καί τῆς Κοινότητος Χαλκηδόνος, ἐπὶ δύο καί ἥμισυ ἔτη!, ὑπὸ τῆς Ἀραβορθοδόξου εἰδήμονος Ἀντιγόνης (Hatice) Nalcabasmaz ἐν τῇ Πόλει, ἐκαθαρίσθη καί ἐστερεώθη τελικῶς καί διὰ ρητίνης, κατόπιν μεγάλου κόπου —λόγῳ τῆς κινητικότητος τῶν στρωμάτων— καί ἀφηρεθήσαν αἱ μεταγενέστεραι, ὡς μὴ ὄφελε, ἐπιζωγραφίσεις αὐτῆς.

Μετὰ δέ ταῦτα, ἐτοποθετήθη ἐντὸς δωρικοῦ χαρακτῆρος ξύλινου προσκυνηταρίου μεθ' ὑάλου, πρὸς ἀγιασμόν τῶν πιστῶν, ἐνῶ τὸ ὑποκάμισον αὐτῆς μετὰ τῶν φωτογραφιῶν τῶν σαρκῶν, ἐτέθη εἰς τὸ παλαιὸν μαρμάρινον προσκυνητάριον.

Θερμὰς εὐχαριστίας πρὸς τὸν Χαλκηδόνιο Γέροντα Δέρκων Κωνσταντῖνον, διὰ τὰς πληροφορίες του.





Μανουήλ Πανσέληνος, *Η Ανάστασις*,  
Πρωτάτο, Άγιον Όρος (π. 1290).



Δέσπω Ιωάννου-Βασιλείου

## Η ΕΙΣ ΑΔΟΥ ΚΑΘΟΔΟΣ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

**Η** Ορθοδοξία, έχει χαρακτηριστεί «Εκκλησία της Αναστάσεως» διότι οικοδομεί εκεί όλη την ιστορική της παρουσία, εμβολιάζοντας στη συνείδηση των λαών της την αναστάσιμη ελπίδα. «Αν δεν αναστήθηκε ο Χριστός τότε η πίστη σας είναι μάταιη» (Α΄ Κορ. 15:17). Δεν θα μπορούσε, λοιπόν, η ιερή τέχνη της αγιογραφίας να μην καταυγάζεται από το φως της αναστάσεως. Η Ορθοδοξία δεν αυθαιρετεί ούτε στο λόγο της ούτε και στην εκκλησιαστική της ζωγραφική. Αυτό που κηρύττει το απεικονίζει και αυτό που απεικονίζει το ψάλλει. Έτσι η Ανάσταση του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού, με το θεολογικό και λειτουργικό της περιεχόμενο, σφραγίζει όλη τη σκέψη και όλο το βίο της Εκκλησίας.

Η ορθόδοξη εικόνα της Αναστάσεως, χειραγωγούμενη από το δόγμα και την πίστη των αγίων πατέρων, έδωσε την πρέπουσα μορφή-δομή για την καταγραφή ενός διπλού γεγονότος, ιστορικού και εσχατολογικού, απροσμέτρητου σε μέγεθος και αξία.

Για να δηλωθεί η ανάσταση του Χριστού, κατά καιρούς, χρησιμοποιήθηκαν διάφορες αναπαραστάσεις, που πολλές φορές ήταν δυτικής εμπνεύσεως. Για παράδειγμα, ο Χριστός που εξέρχεται γυμνός από τον τάφο και κρατεί κόκκινη σημαία, στερείται παντελώς του μυστικού, θεολογικού νόηματος. Ο δυτικός ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει το γεγονός ιστορικά, ενώ η ορθόδοξη αγιογραφία προσπαθεί να αποδώσει το νόημα του γεγονότος. Ο ορθόδοξος αγιογράφος με το χρωστήρα του δεν προσπαθεί να γράψει ιστορία, διότι τον ενδιαφέρει να γράψει θεολογία. Βρίσκεται πέραν της φωτογραφικής αποτύπωσης του γεγονότος, διότι προσπαθεί να συλλάβει το νόημα και τη σημασία του γεγονότος για τη σωτηρία των ανθρώπων. Με τα χρώματά του ζωγραφίζει την πίστη του και αποτυπώνει πάνω στο ξύλο την ορθόδοξη θεολογία.

Στην ορθόδοξη εικονογραφία υπάρχουν δύο εικόνες, που αντιστοιχούν

στη σημασία του γεγονότος αυτού και που συμπληρώνουν η μία την άλλη. Η μία είναι συμβολική παράσταση. Απεικονίζει τη στιγμή που προηγήθηκε της θεόσωμης ανάστασης του Χριστού —την Κάθοδο στον Άδη—, η άλλη τη στιγμή που ακολούθησε την ανάσταση του σώματος του Χριστού —την ιστορική επίσκεψη των Μυροφόρων στον τάφο του Χριστού.

Τα παραπάνω συμφωνούν και με τα αναστάσιμα τροπάρια της Εκκλησίας μας, που υπογραμμίζουν το ανεξιχνίαστο μυστήριο της αναστάσεως και το παραλληλίζουν με τη γέννηση του Κυρίου από την Παρθένο —«Προῦλθες ἐκ τοῦ μνήματος, καθὼς ἐτέχθης ἐκ τῆς Θεοτόκου»— και την εμφάνισή του στους μαθητές μετά την ανάσταση —«Ὡσπερ ἐξῆλθες ἐσφραγισμένου τοῦ τάφου, οὕτως εἰσῆλθες καὶ τῶν θυρῶν κεκλεισμένων πρὸς τοὺς μαθητάς σου». Εξάλλου ακόμη και οι ευαγγελιστές δεν αναφέρουν τίποτε για τη συγκεκριμένη στιγμή της ανάστασης του Χριστού. Η ανάστασή του δεν μπορεί να αποτυπωθεί τη συγκεκριμένη στιγμή, όπως συνέβη με την ανάσταση του Λάζαρου. Οι ορθόδοξες εικόνες που περιγράφουν την ανάσταση του Χριστού φανερώνουν τις δωρεές που έφερε η ανάσταση στον κόσμο. «Τώρα ο Χριστός έχει εγερθεί από τους νεκρούς, γενόμενος απαρχή των κεκοιμημένων» (Α΄ Κορ. 15:20). Η εικόνα της *Καθόδου του Χριστού στον Άδη* μας οδηγεί προς το εσωτερικό νόημα του γεγονότος και μας δίνει τη δυνατότητα να έρθουμε σε προσωπική σχέση με αυτό.

Ο Χριστός εμφανίζεται ως ο Κύριος της ζωής και της κτίσης. Στέκεται κατ' ενώπιον, όρθιος, με μια κίνηση σφοδρή, έντονη, σχεδόν εκρηκτική, δηλώνοντας έτσι τη νίκη του πάνω στο θάνατο και τη φθορά. Ο Χριστός κατέβηκε στον Άδη ως Θεός ενώ το σώμα του ήταν για τρεις μέρες στον τάφο. Ο Χριστός κατέβηκε στη γη για να σώσει τον Αδάμ. Μη βρίσκοντάς τον στη γη κατέβηκε μέχρι τον Άδη ζητώντας τον. «Ἐπί γῆς κατῆλθες, ἵνα σώσης Ἀδάμ· καὶ ἐν γῇ μὴ εὐρηκῶς τοῦτον Δέσποτα, μέχρις ἄδου κατελήλυθας ζητῶν». Άρα η συνέχεια της εικόνας της *Γεννήσεως του Χριστού* με το σκοτεινό σπήλαιο και τον Χριστό τοποθετημένο μέσα σε λάρνακα και τυλιγμένο όπως οι νεκροί, συνεχίζεται μέχρι το βαθύ σκοτάδι του Άδη ώστε να πραγματοποιηθεί το σχέδιο του Θεού.

Η παράσταση έχει ως πλαίσιο βουνά, σαν να είναι ανοιγμένα τα σπλάχνα της γης. Ο Άδης παρουσιάζεται με τη μορφή αβύσσου. Τα σκοτάδια του Άδη γεμίζουν από φως, από ακτινοβολία της δόξας του Θεανθρώπου που κατέβηκε μέχρι τα βάθη του. Οι πόρτες του Άδη βρίσκονται σπασμένες και σταυ-

ροειδώς τοποθετημένες. Μέσα στο σκοτάδι αυτό υπάρχουν σκορπισμένα κλειδιά, μοχλοί, αλυσίδες, κλειδωνιές, άδειες μαρμαρίνες λάρνακες. Εκεί βρίσκεται αλυσοδεμένος ένας ή, πολλές φορές, δύο ηλικιωμένοι άνδρες. Είναι η προσωποποίηση του Άδη και του θανάτου αντίστοιχα, που έχασαν τη δύναμη και την αξία τους. «Ποῦ σου θάνατε τὸ κέντρον; ποῦ σου Ἄδη τὸ νίκος»; (Α΄ Κορ. 15:55). Τώρα ο Θεός άνοιξε γέφυρα επικοινωνίας με τον άνθρωπο. Τον τραβά και τον ξυπνά από το λήθαργο του θανάτου μεταφέροντάς τον στο φως και τη ζωή.

Η εικόνα μιλά για δυναμική κάθοδο του Χριστού στον Άδη. Ο χιτώνας του είναι ανασηκωμένος για να δηλωθεί η καθοδική κίνηση. Το δοξασμένο σώμα του Χριστού εγγράφεται συνήθως μέσα σε ένα σύνολο τριών ή τεσσάρων ομόκεντρων κύκλων, που συμβολίζουν το θείο φως. Έτσι κάθε κύκλος παίρνει μια πιο σκοτεινή απόχρωση βαίνοντας προς το μπλε. Ο Χριστός φορεί ιμάτιο με χρυσοκονδυλιά, αστραφτερό, και καθώς είναι ευρύπτυχο και ανεμιζόμενο πάνω από την κεφαλή, φέρει τον αέρα της νίκης. Η όψη τού προσώπου του είναι αυστηρή αλλά με έκφραση φιλόανθρωπη. Τα χέρια και τα πόδια του φέρουν ακόμα «τὸν τύπον τῶν ἡλῶν».

Με το αριστερό του χέρι ο Χριστός κρατεί ειλητάριο, σύμβολο του κηρύγματος της αναστάσεως σε εκείνους που ήταν στον Άδη. Άλλες φορές αντί για ειλητάριο κρατεί σταυρό. Είναι το σύμβολο της νίκης, το όργανο με το οποίο απελευθέρωσε και εξαγόρασε τον άνθρωπο από το θάνατο (βλ. Γαλ. 3:13).

Με την όλη ζωντάνια της κίνησης και με θεοπρεπή μεγαλοπρέπεια παρασύρει τους πρωτοπλάστους προς την ουράνια βασιλεία. Παίρνει τον Αδάμ και την Εύα, όχι από το χέρι αλλά από το καρπό του χεριού, και με ορμή και δύναμη τους τραβά κυριολεκτικά έξω από τους τάφους. Ο Αδάμ φαίνεται κουρασμένος από το θάνατο. Το χέρι του Αδάμ, αδύνατο, μοιάζει να ξεκουράζεται από το χέρι του Χριστού. Η κίνηση του δεξιού χεριού του Αδάμ, κίνηση αυτόνομη, εκφράζει την προσωπική θέλησή του και τείνει προς τον Χριστό σαν προσευχή. Με αυτή την αντιθετική κίνηση των χεριών του Αδάμ ανοίγεται μυστικά η αναζωογόνηση του ανθρώπου που πηγάζει από την ανάσταση, η πλήρης κατάργηση του θανάτου, η εσωτερική δύναμη της ψυχής που τείνει προς τον Θεό. Η Εύα σε μερικές αγιογραφίες βρίσκεται όρθια δίπλα από τον Αδάμ και τείνει και αυτή τα χέρια της προς τον Κύριο. Άλλοτε είναι γονατιστή και ανασηκώνει με σεμνότητα τα καλυμμένα χέρια της σε στάση προσευχής και υποδοχής, ελκυσμένη προς τον Θεό της. Εδώ είναι μια συμ-

βολική παράσταση που δηλώνει ότι ο Χριστός τραβώντας τον Αδάμ από τον Άδη, τραβά και όλο το ανθρώπινο γένος από το θάνατο. Ακόμη και στις ει-  
κόνες που η Εύα είναι πίσω, σώζεται όπως και κάθε γυναίκα, αφού πλάστη-  
κε ισότιμη από το σώμα του Αδάμ. Η ανάσταση του Χριστού είναι η απαρχή  
της λυτρώσεως ολόκληρης της ανθρωπότητας.

Δεξιά και αριστερά του Χριστού βρίσκονται δύο ομάδες δικαίων της Πα-  
λαιάς Διαθήκης. Ξεχωρίζουν οι βασιλείς Δαβίδ και Σολομών. Είναι ντυμένοι  
με βασιλικά ενδύματα και στο κεφάλι φορούν στέμμα. Οι προφύτες Ιεζεκιήλ  
και Ησαΐας, επειδή προφήτεψαν την ανάσταση των νεκρών, βρίσκονται στην  
εικόνα. Μεταξύ των δικαίων ζωγραφίζεται και ο Άβελ. Είναι νέος, αμούστα-  
κος και ξεχωρίζει διότι κρατά ποιμαντική ράβδο. Ήταν ο πρώτος άνθρωπος  
που γνώρισε την πίκρα του Άδη από την άδικη αδελφική δολοφονία του.  
Μπροστά τους στέκεται ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, ο τελευταίος προφήτης που  
άνοιξε το δρόμο για τον ερχομό του Χριστού στη γη. Ο Ιωάννης ο Πρόδρο-  
μος με τον αποκεφαλισμό του από τον Ηρώδη κατέβηκε στον Άδη για να κη-  
ρύξει και στους νεκρούς τον ερχομό αυτού που ανέμεναν για λυτρωτή και  
σωτήρα τους. Αυτόν που υποσχέθηκε ο Θεός στους πρωτοπλάστους. Με την  
κίνηση του χεριού του βεβαιώνει ότι για αυτό μιλούσε χιλιάδες χρόνια η αν-  
θρωπότητα. Δίκαια, λοιπόν, και η υμνογραφία μας χαρακτηρίζει τον Άγιο Ιω-  
άννη τον Πρόδρομο ως «καὶ τοῖς ἐν Ἄδῃ, Χριστοῦ Προάγγελος».

Ο πιστός βλέποντας την εικόνα και ζώντας αυτή την αλήθεια αποβάλλει  
το άγχος του θανάτου. Για να καταργηθεί ο θάνατος πρέπει να καταργηθεί  
και η αμαρτία η οποία είναι το κέντρο του θανάτου (βλ. Α΄ Κολ. 15:56). Χρει-  
άζεται, λοιπόν, από κάθε άνθρωπο η συσταύρωσή του με τον Χριστό ώστε να  
μπορέσει να συναναστηθεί μαζί του. Όποιος νικά εν Χριστώ την αμαρτία με-  
τέχει και της νίκης του Χριστού πάνω στο θάνατο. Οι εν Χριστώ νικητές του  
θανάτου είναι οι άγιοι. Όποιος βλέπει τα άγια λείψανα άφθαρτα και θαυμα-  
τουργά, καταλαβαίνει τι σημαίνει νίκη πάνω στο θάνατο και τη φθορά. Το  
απλό βιολογικό γεγονός του θανάτου δεν είναι πια θάνατος με την οντολο-  
γική σημασία του όρου, αλλά σπορά του φθαρτού σώματος στη γη για να  
βλαστήσει, όπως το σιτάρι (βλ. Ιω. 12:24), όταν το αποφασίσει ο Κύριος, με  
άφθαρτο και αθάνατο σώμα (βλ. Α΄ Κορ. 15:42). Τότε και μόνο ο άνθρωπος  
θα ζήσει στον παράδεισο όπως ήταν να ζήσει πριν την πτώση.





Κωνσταντῖνος Ἰω. Δάλλκος

## ΕΙΚΟΝΑ ΚΑΙ ΕΙΚΟΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

**Ἡ** μελέτη τοῦ ζητήματος τῶν εἰκόνων, τὸ ὁποῖον ἔγινε ἀντικείμενο σφοδρῶν, καὶ ὄχι μόνον θεωρητικῶν, συγκρούσεων ἐπὶ ἑκατὸν εἴκοσι ἔτη περίπου (726-843) ἐντὸς τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, πέραν τοῦ θρησκευτικοῦ, ἱστορικοῦ, πολιτικοῦ καὶ πολιτισμικοῦ ἐνδιαφέροντος ποὺ παρουσιάζει, νομίζω ὅτι εἶναι ἰδιαίτερος χρήσιμη σήμερα γιὰ τὴν κατανόηση τῆς ἐξάρσεως τοῦ διεθνοῦς κοινωνικοῦ φαινομένου ποὺ ὀνομάζουμε εἰκονικὴ πραγματικότητα. Ὁ ὅρος «εἰκονικὴ πραγματικότητα» (virtual reality), ἀλλὰ καὶ ὁ περίπου συνώνυμος «εἰκονικὸ περιβάλλον» (virtual environment), ποὺ ζητεῖ νὰ διορθώσῃ τὴν λεκτικὴ ἀντίφαση τοῦ προηγουμένου, προέρχονται ἀπὸ τὸ λεξιλόγιο (λεξικὸ πλεόν!) τῶν ἠλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν. Οἱ ὅροι δηλώνουν κατ' ἀρχὴν τὴν ἐμπειρία, ἢ μᾶλλον τὰ βιώματα, ὅσων, χειριζόμενοι μὲ τὰ σχετικὰ τεχνικὰ παρελκόμενα τὰ μηχανήματα αὐτά, εἰσέρχονται σὲ ἕναν τρισδιάστατο, στερεοσκοπικὸ, ἰδεατὸ, «μοντελοποιημένο» χῶρο ἢ «κόσμο», τοῦ ὁποῖου βέβαια ὑφίστανται ἔντονη τὴν ἐπίδραση, ἐπιδρῶντας ἐπίσης ἐπ' αὐτοῦ κατὰ τὸ δοκοῦν.

Ὅσοι δοκιμάζουν τὴν ἐμπειρίαν αὐτὴν ὁμιλοῦν γιὰ «ψευδαίσθηση» καὶ «ἐμβύθιση», γιὰ ἀπομόνωση τῶν αἰσθήσεων ἀπὸ τὸν πραγματικὸ κόσμον καὶ ἐπικάλυψή του ἀπὸ εἰκονικὰ ἐρεθίσματα ὀράσεως, ἀκοῆς καὶ ἀφῆς! Ἡ δυνατότητα βέβαια αὐτὴ τῆς «δημιουργίας» ἐνὸς ἀπολύτως φανταστικοῦ περιβάλλοντος, ἢ τῆς «ἐξομοιώσεως» ἐνὸς πραγματικοῦ, μπορεῖ νὰ ἔχῃ ποικίλες τεχνικὲς ἢ ἐκπαιδευτικὲς ἐφαρμογές, δὲν παύει ὅμως νὰ λειτουργῇ, παρὰ ταῦτα, ὄχι λίγες φορές, καὶ ὡς παραισθησιογόνον, ὡς τοξικὴ νάρκη, ποὺ προκαλεῖ ἐθισμόν καὶ ἐξάρτηση καὶ «μεταφέρει» τὸν ἄνθρωπον ἐκτὸς τόπου καὶ χρόνου, δηλαδὴ τὸν ἀποσύρει ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ τὴν σκληρὴν ἐνίοτε πραγματικότητα, ὅπως περίπου τὰ ναρκωτικά.

Γι' αὐτὸ ὁ ὅρος «εἰκονικὴ πραγματικότητα», ποὺ κατὰ λέξιν ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν αὐτὴν, χρησιμοποιεῖται πλέον γενικῶς γιὰ νὰ ἐκφράσῃ καὶ τὴν διαστροφήν τῆς ἀλήθειας ποὺ συντελεῖται ἐν πολλοῖς μέσῳ τῆς χρήσεως τῶν εἰκό-

νων. Διότι ή εικόνα εἶναι βέβαια ἕνα πανάρχαιο στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ, τὸ ὁποῖον ὁμως εἰσέβαλε πλέον μὲ ἀχαλίνωτη ὀρμὴ στήν ζωὴ μας μέσῳ τοῦ κινηματογράφου, τῆς τηλεοράσεως, τῶν ἠλεκτρονικῶν ὑπολογιστῶν, τῶν πολυχρῶμων γενικῶς ἐντύπων, τῶν παιδικῶν ἀναγνωσμάτων καὶ τῆς διαφημίσεως, ἐκτοπίζοντας ἢ περιορίζοντας τὸν λόγο καὶ τὴν λογικὴ. Εἶναι προφανές ὅτι ἡ εικόνα, ὡς ζωγραφιὰ ἢ φωτογραφία, ποὺ παλαιότερα ὑπεστήριζε ἢ διακοσμοῦσε τὸν λόγο, ἔχει ὑπερβῆ τὰ ἐσκαμμένα. Σήμερα ἡ σχέση αὐτὴ τείνει νὰ ἀντιστραφεῖ πλήρως καὶ ὁ λόγος, ὄχι λίγες φορές, παρατίθεται, ὡς δευτερεῦον στοιχεῖο, γιὰ νὰ τὴν ὑπομνηματίσῃ. Ἴσως, ὡς πλέον πειστικὸ παράδειγμα, μπορεῖ νὰ ἐπισημανθῇ αὐτὸ ποὺ συμβαίνει καὶ στὸν χῶρο τῆς μουσικῆς, ὅπου πλέον τὸν σημαντικώτερο ρόλο δὲν παίζει ἡ μελωδία καὶ ὁ στίχος, ποὺ κάποτε σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν, ἀλλὰ τὸ ἐντυπωσιακὸ πολυχρῶμο καὶ συνήθως προκλητικὸ θέαμα, δηλαδὴ ἡ εικόνα.

Γιὰ νὰ δικαιολογηθῇ ἴσως ἡ ἀντιστροφή αὐτὴ, ὑποστηρίζεται τὸ, *made in China*, ἀπόφθεγμα ὅτι «μια εικόνα ἰσοδυναμεῖ μὲ χίλιες λέξεις». Ἡ διατύπωση ὁμως αὐτὴ περιέχει προφανῶς τὸ σχῆμα τῆς ὑπερβολῆς καὶ δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ἀποδεκτὴ κατὰ λέξιν, δηλαδὴ νὰ ὑποστηριχθῇ π.χ. ὅτι ἕκατὸ εἰκόνες μποροῦν νὰ ἀναπληρώσουν τριακόσιες περίπου σελίδες λογοτεχνικοῦ, φιλοσοφικοῦ ἢ ἐπιστημονικοῦ κειμένου, ὅπως δὲν εἶναι δυνατὸν μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς παντομίμας ἢ τὴν «γλώσσα» τῶν κωφάλαλων νὰ μεταδοθῶν μὲ πληρότητα ὑψηλὴς ἰδέες καὶ δύσκολες ἔννοιες. Εἶναι ἐπίσης φανερόν ὅτι δὲν ἔχουμε τὴν δυνατότητα μέσῳ εἰκόνων νὰ συζητήσουμε, νὰ ὑποθέσουμε, νὰ ἐπιχειρηματολογήσουμε, νὰ ἀντιδικήσουμε, νὰ συμφωνήσουμε ἢ νὰ διαπραγματευθῶμε. Αὐτὸ ἐξ ἄλλου ὑποδεικνύει καὶ ἡ ἱστορία τῆς γραφῆς, ἡ ὁποία ἔπαυσε νὰ εἶναι εἰκονικὴ, ὅταν χρειάστηκε νὰ ἀποδώσῃ δυσκολώτερες ἔννοιες.

Τὸ νόημα λοιπὸν τοῦ ἰσχυρισμοῦ αὐτοῦ εἶναι ὅτι συχνὰ κάποιες σταθερὲς ἢ κινούμενες εἰκόνες προκαλοῦν σὲ κλάσματα δευτερολέπτου ἐντυπώσεις καὶ συναισθήματα ποὺ θὰ ἀπαιτοῦσαν πλῆθος λέξεων, γιὰ νὰ δημιουργηθῶν μέσῳ τοῦ γραπτοῦ ἢ προφορικοῦ λόγου. Πέραν αὐτοῦ ἤδη ὁ Ἀριστοτέλης, στήν πρώτη παράγραφο τῶν «Μετὰ τὰ Φυσικά», εἶχε παρατηρήσει ὅτι «τὸ ὄρᾱν αἰρούμεθα ἀντὶ πάντων ὡς εἰπεῖν τῶν ἄλλων (αἰσθήσεων)» καὶ ὁ Στουδίτης Θεόδωρος ἐν ἀρχῇ τοῦ Γ' «Ἀντιρρητικοῦ κατὰ Εἰκονομάχων» παρατηρεῖ ὅτι «ὄψις ἀκοῆς προτέρα καὶ τῇ θέσει τοῦ τόπου (δηλαδὴ ἐπὶ τοῦ σώματος) καὶ τῇ αἰσθητικῇ ἀντιλήψει». Γι' αὐτὸ λοιπὸν χρησιμοποιεῖται συ-

στηματικῶς ἡ εἰκόνα στὸν χῶρο τῆς διαφημίσεως καὶ τῆς προπαγάνδας, ὡς ἀμέσως ὀρατὴ ἀναπαράσταση προσώπων, ἀντικειμένων, ἰδεῶν καὶ γεγονότων, τὰ ὅποια γίνονται ἔτσι ἀντιληπτὰ χωρὶς τὴν παρεμβολὴ γλωσσικῶν στοιχείων. Γιὰ τὴν κατανόηση π.χ. μιᾶς εἰκόνας δὲν εἶναι πάντοτε ἀπαραίτητη ἡ γνώση ξένων γλωσσῶν. Αὐτὸ τὸ νόημα ἔχει καὶ ἡ πολὺ γνωστὴ παρατήρηση Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ ὅτι «ὄπερ τοῖς γράμματα μεμυημένοις ἢ βίβλος, τοῦτο τοῖς ἀγράμματοις ἢ εἰκῶν». Μιὰ φωτογραφία π.χ. δὲν ἀπαιτεῖ ἰδιαιτέρη νοηματικὴ ἐπεξεργασία, ἀλλὰ ἐνεργοποιεῖ ἀμέσως τὸ συναίσθημα καὶ διευκολύνει προφανῶς τὴν μετάδοση ἐντυπώσεων ἢ συναισθημάτων, ὄχι ὅμως ἐξ ἴσου καὶ γνώσεων. Αὐτὴ ὅμως ἡ ἀμεσότητα τῆς εἰκόνας εἶναι προφανὲς ὅτι μπορεῖ νὰ ὀδηγήσῃ εὐκολώτερα στὴν παραπλάνηση μέσῳ ἔλκυστικῶν ἀλλὰ ἀπατηλῶν ἐντυπώσεων ποὺ δὲν εἶναι εὐκολο νὰ ἐλεγχθοῦν, ὅταν μάλιστα ἡ εἰκόνα εἶναι δυνατὸν νὰ τεχνουργηθῇ ἢ νὰ τροποποιηθῇ κατὰ βούλησιν, καὶ μάλιστα σήμερα, μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ montage. Ἡ ἀπάτη αὐτὴ μπορεῖ νὰ οἰκοδομηθῇ δυσκολώτερα μὲ τὸν λόγο, ὁ ὁποῖος ἀπευθύνεται κυρίως στὸ «λογιστικὸ» μέρος τῆς ψυχῆς. Ἐπ' αὐτοῦ εἶναι διδακτικὸ τὸ γεγονὸς ὅτι, καὶ ὅταν διὰ τοῦ λόγου ἐπιχειρεῖται ἡ δημιουργία ἐντυπώσεων, θετικῶν ἢ ἀρνητικῶν περὶ ἑνὸς προσώπου (αὐτὸ ποὺ στὴν Ρητορικὴ ἀποκαλεῖται «ἡθοποιία»), τὴν διαδικασίαν αὐτὴ συνήθως ἀποκαλοῦμε «δημιουργία εἰκόνας» (image making)!

Σήμερα λοιπὸν αἰσθάνεται κανεὶς ὅτι ζοῦμε, ὅπως οἱ δεσμῶτες τοῦ σπηλαίου τῆς Πλατωνικῆς «Πολιτείας», σὲ μιὰ σκιώδη πραγματικότητα ἀπὸ εἰκόνες, εἶδωλα καὶ ἀντικατοπτρισμούς, παραισθήσεις καὶ ψευδαισθήσεις. Στὴν οἰκοδόμησιν αὐτῆς τῆς, μὲ εὐρύτερη ἔννοια, «εἰκονικῆς πραγματικότητας» συμβάλλει κυρίως, ὅπως ἐξ ἄλλου καὶ τὸ ὄνομά της δηλώνει, ἡ μεγάλη «βιομηχανία» τῆς τηλ-οψίας. Αὐτὴ ἔχει δημιουργήσει ἕναν δικό της κόσμον, μιὰν ἰδίαν χρήσεως πραγματικότητα, ὅπου τὰ μεγέθη, ἀλλὰ καὶ οἱ ποιότητες προσώπων, πραγμάτων καὶ γεγονότων μπορεῖ νὰ ἀλλοιώνωνται ἐπιπολαίως ἢ κατὰ τὴν βούλησιν ἀοράτων συμφερόντων, ἐνῶ ἡ ἀντίδραση στὸν πλαστὸν αὐτὸν κόσμον μπορεῖ νὰ ἀποβῇ ἐπικίνδυνη, ὅπως ἐδίδαξε ὁ Πλάτων. Ἀνεξαρτήτως λοιπὸν τῶν ἴσως πολλῶν, καὶ δυσδιαγνώστων, αἰτίων καὶ ἀφορμῶν ποὺ ἐπροκάλεσαν τὴν εἰκονομαχικὴ κρίση, ὁ ἔντονος, καὶ ὄχι μόνον θεολογικός, προβληματισμὸς ποὺ ἀνεπτύχθη τότε, μπορεῖ ἐνδεχομένως νὰ φωτίσῃ καὶ ὅσα ἐν πολλοῖς ὅμοια μᾶς ἀπασχολοῦν σήμερα, πέραν βέβαια τῶν ἐπιφυλάξεων ποὺ διευτυπώθησαν ἔκτοτε καὶ γιὰ τὴν νεστοριανίζουσα θρησκευ-

τική εικαστική, πού είναι ένα άλλο ζήτημα.

Ἡ κατηγορία λοιπὸν περὶ «εἰδωλολατρίας», τὴν ὁποῖαν κατ' ἀρχὴν ἐπεχείρησαν νὰ θεμελιώσουν οἱ εἰκονομάχοι, ἀνεξαρτήτως βέβαια τοῦ ἂν ἦταν βίασιμη καὶ γνήσια θεολογικὰ ἀγανάκτηση γιὰ τὶς ὑπερβολὲς κάποιων ἀφελῶν θρησκολήπτων, νομίζω ὅτι εὐθέως ὑπενθυμίζει ὅσα ἐλέχθησαν περὶ τῆς συγχρόνου «βιομηχανίας» παραγωγῆς τῶν τηλεοπτικῶν καὶ ἄλλων νεοειδώλων καὶ τῆς ἐνθαρρυνόμενης γιὰ λόγους διαφανεῖς νέας εἰδωλολατρίας ἢ εἰδωλομανίας πού θεοποιεῖ ἢ ἁγιοποιεῖ καὶ λατρεύει (ἐν ζωῇ καὶ μετὰ θάνατον) π.χ. τὸν Μάικλ Τζάκσον ἢ τὴν Μαντόνα (Madonna σημαίνει Κυρία, Παναγία). Ἐπομένως βιώνουμε καὶ σήμερα τὴν ὑπαρξὴ εἰκόνων-ειδώλων καὶ τῆς συναφοῦς ιδιότυπης εἰδωλολατρίας πού πείθει νέους ἀνθρώπους νὰ τοποθετοῦν ἀκόμη καὶ στὰ δωμάτιά τους, στὴν θέση δηλαδὴ τοῦ παραδοσιακοῦ εἰκονοστασίου, τὶς εἰκόνες τῶν συνήθως φαύλων αὐτῶν ἰνδαλμάτων (ἰνδαλμα = εἶδωλο – εἰκόνα) καὶ νὰ συρρέουν μαζικῶς, ἐν εἶδει προσκυνήματος, καὶ μὲ ὑστερικὲς ἐκδηλώσεις λατρείας ἐκεῖ ὅπου αὐτὰ ἀργυρολογοῦν ἀκχιζόμενα.

Παρόμοιες, ὄχι ὅμως γενικευμένες, ὑπερβολὲς μὲ ἀντικείμενο τὶς ἱερὲς εἰκόνες ἔλαβε ὡς ἀφορμὴ ἢ χρησιμοποίησε ὡς πρόσχημα ἢ εἰκονομαχία τῶν Ἰσαύρων, γιὰ νὰ διατάξῃ τὴν καταστροφὴ των, ὡς εἰδώλων, καὶ τὴν αὐστηρὴ τιμωρία τῆς προσκυνήσεώς των, ὡς εἰδωλολατρίας. Ἡ ἀπαγόρευση, πού ἀφοροῦσε κυρίως τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ, φαίνεται κατ' ἀρχὴν νὰ ἐκφράζῃ μιὰν ὑψηλὴ θρησκευτικὴ συνείδηση καὶ συνεπῆ ἐφαρμογὴ τῆς πρώτης ἐντολῆς τοῦ Δεκαλόγου, «οὐ ποιήσεις σεαυτῷ εἶδωλον». Ὅπως ὅμως συμβαίνει συχνά, πίσω ἀπὸ τὶς διακηρύξεις ὑψηλῶν ἰδεῶν κρύπτεται ὁ δαίμων τῆς δημιουργούσης ὑποκρισίας καὶ σὲ μιὰ κοινωνία, ὅπου ἦταν ἐπιβεβλημένη ἢ κατὰ λέξιν προσκύνηση ὄχι μόνον τοῦ αὐτοκράτορος, τοῦ ὁποῖου εἰκόνες καὶ ἀνδριάντες ὑπῆρχαν παντοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀρχόντων, κληρικῶν, γονέων καὶ γηραιῶν προγόνων, ἦταν ἐπίσης εὐκολὴ ἢ ἀναίρεση τῶν παρομοίων ἐπιχειρημάτων. Εἶναι χαρακτηριστικὸν ὅτι Κωνσταντῖνος ὁ Ε' διέταξε νὰ ἐκτελεσθῇ ὁ ἡγούμενος τῆς Μονῆς Αὐξεντίου Στέφανος, διότι, γιὰ νὰ ἀποδείξῃ ὅτι ἡ βεβήλωση τῶν εἰκόνων συνιστᾷ ἀνευλάβεια κατὰ τοῦ Χριστοῦ, ἐτόλμησε νὰ καταπατήσῃ νόμισμα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ βασιλέως!

Ἦταν λοιπὸν εὐκόλο νὰ διευκρινίσουν οἱ ὀρθόδοξοι τὶς ἔννοιες εἰκόνα, εἶδωλον, καὶ προσκύνηση. Τὸ εἶδωλον ὠρίσθη ὡς ὁμοίωσις ἀνυπάρκτου πρωτοτύπου, ὡς «εἶδος δόλου» (κατὰ παρετυμολογίαν!), ὡς εἰκονικὴ δηλαδὴ

πραγματικότητα, όπως π.χ. τὰ ἀγάλματα τῶν ἀρχαίων θεῶν: «Τῶν μὴ ὄντων ἢ τύπωσις εἰδωλικὴ γραφὴ ὀνομάζεται». Ἀντιθέτως ἡ εἰκόνα, κυρίως, ἐν προκειμένῳ, τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀγίων ὡς ὁμοίωσις πρωτοτύπου ὑπαρκτοῦ. Ἡ ἀπόλυτη ἐπομένως ἄρνηση τῆς εἰκόνας ἐσήμαινε καὶ τὴν ἄρνηση τῆς ὑπάρξεως τοῦ πρωτοτύπου ἢ τῆς δυνατότητος νὰ εἰκονισθῆ, ποὺ ὑπέκρουπε τὴν παλαιὰ αἰρετικὴ διδασκαλία τοῦ Δοκητισμοῦ. Ἡ διευκρίνιση ἐξ ἄλλου ὅτι διὰ τῆς προσκυνήσεως δὲν τιμῶνται, οὔτε βέβαια λατρεύονται, τὰ ὑλικά, μὲ τὰ ὁποῖα ἔχει κατασκευασθῆ ἡ εἰκόνα, ἀλλὰ «ἡ τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον ἀναβαίνει», εἶναι δηλαδὴ προσκύνηση τοῦ πρωτοτύπου μέσῳ τῆς εἰκόνας του, ὡδήγησε σὲ ἀδιέξοδο τὴν εἰκονομαχία, ἡ ὁποία ἐγκατέλειψεν ἐν τέλει τὴν ἀρχικὴ αὐτὴ ἐπιχειρηματολογία καὶ κατ' ἀνάγκην προσέφυγε σὲ ἄλλα ἐπιχειρήματα δογματικῆς ἢ φιλοσοφικῆς προελεύσεως.

Ὅλη αὐτὴ ἡ μέχρι τοῦ σημείου αὐτοῦ ἱστορικὴ περιπέτεια, ἡ ὁποία ὑπέδειξε ὅτι τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι ἡ εἰκόνα, ἀλλὰ ἡ σχέση της μὲ τὰ πρόσωπα καὶ τὰ πράγματα, ὑποδεικνύει τὸν χαρακτῆρα καὶ τῆς δικῆς μας εἰκονικῆς πραγματικότητος, ἡ ὁποία, ἐπειδὴ εἶναι εἰκονικὴ, δηλαδὴ πλασματικὴ, εἶναι ἐπομένως καὶ εἰδωλική. Δηλαδὴ ὁ γραφικὸς λόγος, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει «τὰ εἶδωλα τῶν ἐθνῶν ἀργύριον καὶ χρυσίον, ἔργα χειρῶν ἀνθρώπων», μπορεῖ νὰ μεταφερθῆ καὶ στὰ σύγχρονα τηλεοπτικὰ καὶ μὴ εἶδωλα, κυρίως πολιτικὰ ἢ καλλιτεχνικά, καὶ τὶς συνακόλουθες στρεβλές ἀντιλήψεις περὶ τοῦ κόσμου καὶ τοῦ βίου. Εἶναι καὶ αὐτὰ συνήθως ἀνθρώπινες ἐπικοινωνιολογικὲς ἀναξιόπιστες κατασκευές ποὺ σκοπίμως ἀποκρύπτουν τὴν πραγματικότητα καὶ ἀποβλέπουν ἐν τέλει, κατὰ κανόνα, στὴν εἴσπραξη τοῦ ἀργυρίου καὶ τοῦ χρυσοῦ. Ἡ μέχρι λατρείας τιμὴ τους, ἀφοῦ ἀπευθύνεται σὲ πρωτότυπα, τὰ ὁποῖα οὐσιαστικῶς δὲν ὑφίστανται, ἀφοῦ δὲν ἀνταποκρίνονται πράγματι στὶς εἰκόνες των ἢ δὲν ἀξίζει νὰ εἰκονισθοῦν τιμητικῶς, ἀποτελεῖ ἓνα εἶδος εἰδωλολατρίας ἢ καὶ εἰδωλομανίας, τῆς ὁποίας ἡ αἴγλη τῶν χρωμάτων παρασύρει τοὺς ἀφελεῖς, ὥστε νὰ παραβλέπουν τὸ ψεῦδος καὶ νὰ περιφρονοῦν ἄλλες, ἀληθινές, εἰκόνες καὶ φυσικὲς παρουσίες. Ὁ κατὰ τὴν Β' περίοδο τῆς Εἰκονομαχίας ὁμολογητῆς Πατριάρχης Νικηφόρος ὁ Α' ἐπισημαίνει: «Καὶ αἱ μὲν εἰκόνες καὶ ἀγαθῶν καὶ φαύλων εἰσὶν εἰκόνες, ὧν καὶ ἡ δόξα διάφορος, τῶν μὲν γὰρ ἀγαθῶν τιμητέαι, τῶν φαύλων δὲ ἀποπεμπτέαι, καὶ ἐν ἴσῳ εἰδώλοις φευκτέαι!»!

Ἀγαπητὴ ἀναγνώστη, στὴν ἐγγὺς Ἀνατολὴ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ἐλάτρευαν μὲ τρόπο ἀνατριχιαστικὸ τὴν τερατόμορφη θεότητα τοῦ Μολόχ. Στὸ ἐσω-

τερικὸ τοῦ εἰδώλου του ἔκαιε πυρὰ καὶ στοὺς πυρωμένους βραχίονές του ἐθυσίαζαν μικρὰ παιδιὰ! Κάποτε τὸ εἶδωλο αὐτὸ μνημονεύεται καὶ σήμερα μεταφορικῶς ὡς «Μολὸχ τῆς ἀσφάλτου», ὅπου ἐπίσης, ὡς γνωστόν, τελοῦνται ἀνελλιπῶς ἀνθρωποθυσίες. Πολὺ φοβοῦμαι ὅμως ὅτι σήμερα σὲ ἄλλα εἶδωλα, μὲ ἐλκυστικὲς φωνές, ωραίες μορφές καὶ ὀνόματα, ὅπως τῶν μυθικῶν Σειρήνων, οἱ κοινωνίες καὶ οἱ πολιτεῖες ἐπιτρέπουν νὰ θυσιάζωνται πολὺ περισσότερα παιδιὰ πού, ἀνύποπτα, ὅπως τὰ σαλιγκάρια τοῦ Αἰσώπειου μύθου, καθὼς τηγανίζονται, τὸ διασκεδάζουν! Διότι παντοῦ μὲ δολιώτατους τρόπους ἢ διεθνῆς καὶ ἐντόπια, ὅχι μόνον ἐμπορικῆ, προπαγάνδα ἔχει πείσει πολλοὺς ὅτι αὐτὸ εἶναι τὸ ἄκρον ἄωτον τῆς ἐλευθερίας! Πολεμοῦμε, λοιπόν, ὅπως οἱ Ἀχαιοὶ καὶ οἱ Τρῶες, σύμφωνα μὲ τὴν Εὐριπίδεια ἐκδοχή, γιὰ ἓνα εἶδωλο, γιὰ μιὰν εἰκονικὴ Ἑλένη, ἐνῶ ἡ πραγματικὴ ἐλευθερία πορεύεται κάπου ἄλλοῦ, στὸν τραχὺ δρόμο τῆς Ἀλήθειας, τῆς ὁποίας τὴν εἰκόνα πρέπει κι ἐμεῖς νὰ ἀναστηλώσουμε σήμερα. Διότι ἡ παρούσα οἰκονομικῆ, κυρίως ὅμως ἠθικῆ, κοινωνικῆ καὶ πολιτικῆ κρίση, ἀποδεικνύει σαφῶς ὅτι δὲν μποροῦμε ἐπ' ἀόριστον νὰ ἀψηφοῦμε ἀτιμωρητὶ τὸν ἀφευδῆ Λόγο: «Γνώσεσθε τὴν ἀλήθειαν καὶ ἡ ἀλήθεια ἐλευθερώσει ὑμᾶς»!





Πέλλη Μάστορα

ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΚΑΙ ΣΚΗΝΕΣ ΠΑΘΟΥΣ  
ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

... τὰ τῆς ψυχῆς τυποῦσα ταῖς ὕλαις πάθη  
Μανουὴλ Φιλῆς, ποιητής († 1345)

**Η** Παλαιολόγεια ζωγραφική απέδωσε με λεπτεπίλεπτο εκφραστικό τρόπο το διαχρονικό αγχάλιασμα των αναγκών της ανθρώπινης ψυχής, όπως αυτό προκύπτει από τα κείμενα του ευαγγελίου. Ο ανθρωποκεντρικός χαρακτήρας που χαρακτηρίζει την πνευματική και καλλιτεχνική δημιουργία της εποχής αυτής ανέδειξε την ψυχογραφική δυναμική των θρησκευτικών παραστάσεων, απεικονίζοντας το συναίσθημα στα πρόσωπα των συμμετεχόντων σε αυτές και επιζητώντας να προκαλέσει το συναίσθημα των θεατών.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού (1310-1320) στη Θεσσαλονίκη προσφέρεται για μια τέτοια προσέγγιση, καθώς στο πολύπτυχο εικονογραφικό του θεματολόγιο αποτυπώνεται με ποικίλους τρόπους ο συναισθηματικός κόσμος των προσώπων, που δεν παρίστανται απλώς αλλά μετέχουν στη ζωή και τη δράση του Χριστού. Με μέτρο και σύνεση, χωρίς έντονη δραματικότητα και πλεονασμούς που οδηγούν στην εκλαΐκευση, λαμβάνει χώρα και λειτουργεί το πάθος. Επιλεκτικά και συγκρατημένα εκδηλώνονται τα συναισθήματα των μορφών, με σκηνοθετική ευγλωττία φωτοσιάζονται τα δευτερεύοντα πρόσωπα κάθε δρώμενου και εμπλουτίζεται η αφήγηση με κυρίαρχη την εκφραστική δύναμη των αντιθέσεων.

Στην *Υπαπαντή* μπροστά στην αυστηρή μορφή του Συμεώνος το θείο βρέφος τρομάζει και δεν αποχωρίζεται τη μητέρα του, που τη γλυκύτητα της μορφής της σκιάζει με βαθύτατο παράπονο ή προφητεία του γέροντα ιερέα. Στη *Βάπτιση* ο Χριστός εμφανίζεται χαμογελαστός και οικείος και είναι τώ-

---

Μια μορφή του κειμένου αυτού δημοσιεύθηκε στο βιβλίο: Υπουργείο Πολιτισμού - Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός. Οι τοιχογραφίες*, Αθήνα: Ακρίτας, 2003.

ρα το πρόσωπο του Προδρόμου που αλλοιώνεται και συσπάται από φόρτιση. Στις λοιπές σκηνές ο Χριστός είναι ήρεμος και μεγαλειώδης, αλλά η δράση του προκαλεί ποικίλα συναισθήματα στους μετέχοντες. Για παράδειγμα, στο *Μυστικό Δείπνο* το άκουσμα της επικείμενης προδοσίας λυγίζει τον Ιωάννη που με αγωνία πέφτει στην αγκαλιά του Χριστού και συνταράσσει τους λοιπούς μαθητές που συνομιλούν με έντονες χειρονομίες, μάτια σκοτεινά και μορφασμούς απορίας, εκτός από τον Ιούδα που με ύποπτο χαμόγελο σκύβει ολόκληρος στο τραπέζι και προσπαθώντας να κρύψει την ενοχή του τη φανερώνει. Η ένταση συνεχίζεται στο *Νιπτήρα*, όπου οι πιο παρορμητικοί από τους μαθητές εικονίζονται, όπως και στην προηγούμενη σκηνή, σε κατατομή με τραβηγμένα τα χαρακτηριστικά του προσώπου να αναζητούν ο ένας στα μάτια του άλλου την αλήθεια, ενώ ένας από αυτούς κατευθύνει λοξά το ευγενικό περίλυπο βλέμμα του προς το θεατή, μεταδίδοντάς του την αγωνία. Ο Ιούδας ξέχωρα από όλους, σχεδόν κρυμμένος, γονατιστός λύνει υπάκουα το σανδάλι του με το βλέμμα προσηλωμένο στην παρμένη απόφαση που σφίγγει πεισματικά στο στόμα. Το πάθος κορυφώνεται στην *Προδοσία*, όπου στο μέσο σφιχτού ανθρώπινου κλοιού με τα μοχθηρά υψωμένα όπλα που σχίζουν με ατσάλινη παγερότητα την κατασκοτεινή νύχτα, ο Ιούδας με γοργό δρασκελισμό έχει αρπάξει τον Χριστό. Το πρόσωπό του αλλοιωμένο από τον πυρετό του πάθους, με βλέμμα εξώφθαλμο και χείλη σαρκώδη και προτεταμένα για το βέβηλο φίλημα, διεισδύει στο πρόσωπο του Χριστού. Εκείνος με αδιατάραχη ευγένεια στρέφεται προς τα δεξιά —όχι τόσο για να αποφύγει το φιλή όσο για να απευθυνθεί στον Πέτρο, που παρέχει κόβει το αυτί του Μάλχου— μα το βλέμμα του κοιτά το θεατή και είναι ζεστό και θλιμμένο. Σχεδόν σε όλες τις σκηνές των Παθών, ο Χριστός προβάλλεται ως μορφή μεστή από ήθος και κάλλος, όπου η έλλειψη πάθους σε αντιδιαστολή με τα συναισθήματα των άλλων μορφών, όπως η οργισμένη αντίδραση του Καϊάφα, αποτελεί πιο ικανό εφελτήριο της συμπάθειας και της συγκίνησης. Συμπάθεια εκφράζουν ακόμη και κάποιοι από τους στρατιώτες στην παράσταση του Χριστού ελκόμενου, ενώ άλλοι είναι εχθρικοί ή αδιάφοροι. Τέλος, η συγκίνηση μουδιάζει το βλέμμα του θεατή στην *Ανάβαση στο Σταυρό*. Το σώμα του Χριστού σχεδόν αιωρείται στρεβλωμένο, καθώς οι στρατιώτες τον τραβούν και εκείνος αντιστηριζόμενος στη σκάλα και στη βάση του σταυρού ωθείται προς τα πάνω. Το πρόσωπό του όμως δεν μετέχει της διαδικασίας αυτής, στρέφεται προς τα κάτω και με βαριά κουρασμένα βλέφαρα προση-



λώνεται σε κάτι που δεν μπορούμε να το δούμε, διότι δεν εικονίζεται, μα ίσως το ψυχανεμιζόμαστε στη βαθειά ανθρώπινη έκφραση θλίψης και ηρεμίας, η οποία δεν σκυθρωπιάζει αλλά γλυκαίνει την ομορφιά της θεϊκής όψης.

Στις σκηνές των *Θαυμάτων* οι επιθυμώντες την ίαση εκφράζουν με συγκινητική απλότητα την εσώτερη γαλήνη που τους προκαλεί η δυναμική παρουσία του Χριστού που κατευθύνεται προς αυτούς. Ειδικότερα, στο πρόσωπο της συγκύπτουσας, το χαμόγελο που ανασηκώνει τις άκρες των χειλιών της, είναι σαν να σηματοδοτεί την ψυχική και σωματική της ανόρθωση. Το ίδιο χαμόγελο προσμονής και αποδοχής ζωντανεύει την ταλαίπωρη μορφή του υδρωπικού που έχει την παιδική αθωότητα ζωγραφισμένη στο βλέμμα. Η ίδια παιδικότητα μα και ζωηρή αισιοδοξία διακρίνει τον άνδρα που τον στηρίζει ακριβώς πίσω του, ο οποίος κοιτά το θεατή μεταφέροντας την ένταση της στιγμής και την ελπίδα του θαύματος, ενώ οι άλλοι συνοδοί του υδρωπικού είναι αφοσιωμένοι στα δικά τους συναισθήματα, αποτυπωμένα αναλόγως στους μορφασμούς των προσώπων τους.

Η δυνατότητα αναγνώρισης και επικοινωνίας του ανθρώπου με τον άνθρωπο μέσα από τη διαρκή αναμέτρησή του με τα πάθη της ψυχής, τους συναισθηματικούς κραδασμούς και τις ενστικτώδεις ορμές όπως εκφράζονται στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Ορφανού, κορυφώνεται σε συνάντηση με το ιερό πάθος μετουσιωμένο στη μορφή του Προδρόμου. Το πρόσωπό του σμιλευμένο από τους καυτούς ανέμους της ερήμου έχει το χρώμα της πυρακτωμένης άμμου και το άγριο χάδι του οράματος στα ατίθασα μαλιά. Τιθασειμένο είναι το πάθος στο σφραγισμένο με μειλίχια σοβαρότητα στόμα, μα στο βλέμμα του η οργή που γίνεται παράκληση και η παράκληση που γίνεται οργή κάνουν να ηχεί στα αυτιά μας ο λόγος του που συνέθλιβε συνειδήσεις.

Στο πλαίσιο αυτής της βυζαντινής οπτικής διαλεκτικής και υπό την ασφάλεια του ευαγγελικού λόγου, που συχνά επιγράφεται εκτενώς επί των ζωγραφικών παραστάσεων, τα συναισθήματα, όπως είδαμε, που διεγείρουν το πάθος στην ανθρώπινη ψυχή, οι ενστικτώδεις ορμές, οι ανάγκες και οι αγωνίες καθίστανται πεδίο συνάντησης του ανθρώπου με τον άνθρωπο και τον Θεό.





Κώστας Γερασίμου

Η ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΑΓΙΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΔΙΟΥ  
ΚΑΙ Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΙΩΑΝΝΙΚΙΟΣ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΣ

**Ο** Ιερομόναχος Ιωαννίκιος πρέπει να χαρακτηριστεί ως αληθινή δόξα της κυπριακής εικονογραφίας. Από γνωστά μέχρι τώρα χρονολογημένα έργα του φαίνεται ότι ζωγράφιζε για πενήντα δύο χρόνια (1710-1762).

Η τέχνη του Ιωαννίκιου Ιερομονάχου που επικρατεί κατά το δέκατο όγδοο αιώνα είναι ευρύτερα γνωστή σαν τέχνη της σχολής της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου. Η ένδοξη αγιογραφική δραστηριότητα της λεγόμενης σχολής της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου κινείται χρονικά από τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου όγδου αιώνα μέχρι και τα τέλη περίπου του δέκατου όγδου αιώνα. Η πλήρης εξαφάνιση της τέχνης αυτής από το προσκήνιο της εκκλησιαστικής αγιογραφικής τέχνης συντελείται κατά τη δεύτερη δεκαετία του δέκατου ένατου αιώνα. Είχαμε δηλαδή για ακόμη είκοσι περίπου χρόνια καλύτερης ποιότητας έργα της τέχνης αυτής και πολύ λιγότερα όμως συγκριτικά με εκείνα της τέχνης του Κορνάρου που αρχίζει να κυριαρχεί στα τέλη του δέκατου όγδου αιώνα.

Είναι πράγματι σημαντικό να αναφέρουμε ότι κατά το δέκατο όγδοο αιώνα, στους δύσκολους χρόνους της Τουρκοκρατίας, ο μεγάλος αριθμός εικόνων μαρτυρεί τη μεγάλη αγάπη των ζωγράφων τους για την ιερή τέχνη αλλά και την προσφορά τους προς αυτή. Πολύ μεγαλύτερη όμως είναι η προσφορά προς την Ορθόδοξη Εκκλησία της Κύπρου. Η τέχνη υπηρετεί την Εκκλησία, εκφράζει την πίστη, τη λατρεία, το δόγμα, τη θεολογία, αντιστέκεται στον αλλόθρησκο Τούρκο κατακτητή και δίνει πίστη και κουράγιο στο λαό να αντιπαρέλθει την Οθωμανοκρατία. Γι αυτό και άλλωστε οι αισθητικές και τεχνοτροπικές ιδιαιτερότητες της σχολής της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου είναι κατανοητές εάν τις δει κάποιος μέσα από το ιστορικό, κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό περιβάλλον που αναπτύχθηκε. Φαίνεται καθαρά μέσα από την τέχνη τους ο πόνος και οι κακουχίες του λαού από τους κατακτητές. Οι θλιμμένες και πονεμένες εκφράσεις των προσώπων μέσα από τα σκληρά φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους, οι αδύνατες σωματικά φιγούρες των αγίων, τα αρμονικά συνδυασμένα

χρώματα, η λεπτή πτυχολογία και πινελιά, η ομαλή τεχνοτροπική απόδοση στα γυμνά μέρη, και πολλές φορές η απλότητα είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά της τέχνης αυτής. Χαρακτηριστικά που συνθέτουν εικόνες καταλυτικές και δογματικά ορθές. Μερικά από τα λαϊκά στοιχεία που παρουσιάζουν καθώς επίσης και σχεδιαστικά λάθη δεν τις μειώνουν, αφού μέσα στο αρμονικό σύνολο αυτά χάνονται και πολλές φορές ωραιοποιούνται.

Τη συγκεκριμένη τέχνη πρωτοδίδαξε ο Ιωαννίκιος Ιερομόναχος που το πιθανότερο είναι να μην ανήκε στην αδελφότητα της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου. Αν και θα μπορούσε πιο σωστά η τέχνη αυτή να αναφέρεται ως τέχνη της σχολής Ιωαννικίου Ιερομονάχου εντούτοις έχει γίνει γνωστή ως τέχνη της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου. Απλά δόθηκε στην τέχνη αυτή η ονομασία «σχολή Αγίου Ηρακλειδίου» γιατί γύρω από αυτήν αναπτύχθηκε αργότερα από μαθητές του Ιωαννικίου. Πολλοί είναι οι επώνυμοι μοναχοί, ιεροδιάκονοι και ιερομόναχοι ζωγράφοι της τέχνης αυτής σε ολόκληρη την Κύπρο που εργάστηκαν ο καθένας από αυτούς στη δική του μητροπολιτική περιφέρεια ή μοναστήρι. Η όλη αισθητική και τεχνοτροπική παρουσίαση των εικόνων τους είναι καθαρά παραδοσιακή. Οι ζωγράφοι του αγιογραφικού αυτού κύκλου με το καλογηρικό τους αισθητήριο χρησιμοποιούν με αυστηρή πειθαρχία τα παραδοσιακά στοιχεία της βυζαντινής τέχνης από την τεχνολογία κατασκευής, τα πρότυπα, την τεχνοτροπική απόδοση. Μέσα από τις εικόνες τους γίνεται ορατή μια ξεχωριστή και γνήσια κυπριακή μεταβυζαντινή τέχνη.

Εάν επιχειρήσουμε μία ανάλυση της όλης αισθητικής και τεχνοτροπικής παρουσίας των εικόνων της τέχνης της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου τότε θα δούμε πως είναι καθαρά παραδοσιακή. Οι ζωγράφοι του αγιογραφικού αυτού κύκλου χρησιμοποιούν με αυστηρή πειθαρχία τα παραδοσιακά στοιχεία της βυζαντινής τέχνης, από την τεχνολογία κατασκευής, την τεχνοτροπική απόδοση μέχρι την τελική αισθητική παρουσίαση. Αυτό φυσικά γίνεται πάντοτε σύμφωνα με τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του κάθε ζωγράφου, που προσπαθεί να διαφυλάξει τον παραδοσιοκεντρικό χαρακτήρα. Μέσα από τις εικόνες αυτές γίνεται ορατή μία ξεχωριστή και γνήσια κυπριακή μεταβυζαντινή τέχνη. Γίνεται φανερό το καλογηρικό αισθητήριο και βίωμα που είναι σχετικό προς τη θεολογία της Ορθόδοξης Εκκλησίας αλλά και σχετιζόμενο προς την ψυχοσύνθεση του κυπριακού λαού όπως αυτή διαμορφώνεται κατά δυσμενή τρόπο στα δύσκολα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Και εδώ πρέπει να εκφραστεί η αντίθεση μας με τους θεωρούντες την τέχνη του δέκατου όγδοου αιώνα ως παρακμή, γιατί η βυζαντινή παράδοση έχει τη δυνατότητα ποικίλων εκφάνσεων και η ποι-

ότητα δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο μιας σχολής και τεχνοτροπίας, όπως Κομνηνείας, Μακεδονικής, Παλαιοιολόγειας ή Κρητικής. Η βυζαντινή παράδοση δέχεται ότι σ' όλους τους τρόπους υπάρχει ποιότητα. Μέλημα των ζωγράφων δεν είναι μονάχα η τήρηση των παραδοσιακών στοιχείων απλά και μόνο χάριν της παραδόσεως ή για μια απλή συνέχεια αλλά η προβολή της αιώνιας ταυτότητας της ελληνορθοδόξου Εκκλησίας της Κύπρου.

Το ξύλινο υπόστρωμα των εικόνων τις περισσότερες φορές αποτελείτο από πεύκο και καρυδιά, αφού αυτό βρισκόταν πιο εύκολα και σε αφθονία, και λιγότερο από άλλου είδους ξύλα όπως καστανιά, δρυς, που ήτανε δυσσεύρετα. Το ξύλινο υπόστρωμα αποτελείται πολλές φορές από δύο και τρία τεμάχια ενωμένα μεταξύ τους με πολύ καλούς και ανθεκτικούς κατασκευαστικούς συνδέσμους και τρέσα. Η λήψη του ξύλου από τον κορμό του δέντρου φαίνεται να ήτανε τυχαία γι' αυτό πολλές φορές παρατηρούνται παραμορφώσεις-σχευρώσεις στο ξύλινο υπόστρωμα.

Οι προετοιμασίες τους είναι λευκές (ανθρακικό ασβέστιο) χωρίς άλλες προσμίξεις και όπως έχει αποδείξει η πορεία τους μέσα στο χρόνο είναι από τις πιο ανθεκτικές, εφόσον τα προβλήματα που παρουσιάζουν σε σχέση με άλλες εικόνες είναι πολύ λιγότερα. Αυτό σημαίνει σωστές συνταγές και τρόπους κατασκευής της προετοιμασίας. Τα χρώματα μικρής ομοιόμορφης κοκκομετρίας είναι ανθεκτικά εναποθετημένα στην προετοιμασία σε επάλληλα στρώματα ομοιόμορφα και ομοιόπαχα, πράγμα που σημαίνει ότι έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο χρώμα. Για βερνίκι χρησιμοποιούσαν κυρίως ρητίνες πεύκου.

Αυτό που είναι σημαντικό να ψάξει κανείς και να διερωτηθεί είναι από πού προήλθε ή, τουλάχιστο ποια η βασική της αφετηρία και πώς κατέληξε στην τελική της μορφή, η τέχνη της σχολής της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου. Παρατηρώντας την τέχνη των προηγούμενων αιώνων και κυρίως των αμέσως παλαιότερων αγιογράφων —δηλαδή του Λουκά, του Παύλου, του Σολωμού, του Ιωαννικίου Επισκόπου, του Ιακώβου, του Ιωάννη— διαπιστώνουμε ότι λίγα στοιχεία είναι παρμένα από αυτούς. Πρόκειται για ξεχωριστή τέχνη με τις δικές της ξεχωριστές αισθητικές αντιλήψεις, που απ' ό,τι φαίνεται έχει την αφετηρία της κάπου πλησίον της τέχνης των εκ Ρεθύμνου της Κρήτης αδελφών αγιογράφων Δημήτριου και Ιάκωβου Μόσχων που είχανε δουλέψει στην Κύπρο (1704-1727). Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι ο δάσκαλος Ιωαννίκιος έχει μαθητεύσει κοντά στους αδελφούς Μόσχους. Παρατηρώντας με προσοχή και λεπτομερικά τα πρώτα του έργα διαπιστώνουμε ότι η τέχνη του έχει πάρα πολλές ομοιότητες μ' αυτή των Μόσχων, σε

σημείο που να θεωρούμε βέβαιη τη μαθητεία του Ιωαννικίου κοντά τους, ότι ο Ιερομόναχος Ιωαννίκιος, ο εμπνευστής και θεμελιωτής της λεγόμενης αγιογραφικής σχολής της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου πρέπει να υπήρξε μαθητής των δύο Κρητικών ζωγράφων. Παρόλο που ο Ιωαννίκιος ήταν ενεργός ζωγράφος (στα αρχικά του προφανώς βήματα) πριν ακόμα από την άφιξη των Μόσχων στην Κύπρο, εντούτοις φαίνεται να πλησιάζει τους δύο ζωγράφους από την Κρήτη και να μαθητεύει κοντά τους για την απόκτηση περισσότερων γνώσεων. Έργα του Ιωαννικίου που θα λέγαμε ότι προδίδουν τη μαθητεία του στους δύο κρητικούς ζωγράφους είναι αρκετά, πολύ περισσότερο όμως οι δεσποτικές εικόνες Μεταμόρφωσης —... αφκφ' (1723) Ίωαννικίου Ίερομονάχου Χείρ—, Παναγίας, Αγίου Γεωργίου, Αρχαγγέλου Μιχαήλ — αφκθ' (1729)— και Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (σήμερα στο Βυζαντινό Μουσείο Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα), όλες από το ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στον Δελήκηπο. Επίσης η μαθητεία του Ιωαννικίου στους Μόσχους προδίδεται ακόμη περισσότερο και από τα ενυπόγραφα έργα του του Χριστού (1722) και Αγίων Τιμοθέου και Μαύρας (1730) —και οι δυο εικόνες από την εκκλησία του Μονογενούς στο Κοιλάνι. Στην εικόνα του Χριστού είναι πολύ χαρακτηριστικό το διακοσμητικό πλαίσιο που αντιγράφει αυτά των Μόσχων. Στην πορεία όμως ο ίδιος και όλοι οι αγιογράφοι του κύκλου της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου έχουνε δώσει τη δική τους προσωπική σφραγίδα και αισθητική. Με το σθένος τους, τη μαθητεία και το μακρό αγώνα τους οικειοποιήθηκαν τα αυθεντικά στοιχεία της παράδοσης και αφομοίωσαν όλα εκείνα τα καλλιτεχνικά στοιχεία και μαζί με τα πνευματικά τους χαρίσματα μπόρεσαν να διαμορφώσουν τη δική τους τέχνη και αβίαστα να εκφράσουν τα ευλαβή συναισθήματά τους και να διαμορφώσουν την καθαρά κυπριακή εκκλησιαστική τέχνη του δέκατου όγδοου αιώνα.

Η μεταβυζαντινή τέχνη του δέκατου όγδοου αιώνα στην Κύπρο είχε τη μυστική «γλώσσα» που επηρέαζε πάντοτε τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Μόνο έτσι μπορεί να εξηγηθεί το πλήθος των εικόνων της εποχής αυτής. Ο Ιωαννίκιος Ιερομόναχος κατάφερε διά της ζωγραφικής, διά της παραστατικής θεολογίας, να φανερώσει τη δύναμη των αγίων εικόνων αλλά και την αγάπη και την πίστη του λαού στην Εκκλησία τα δύσκολα εκείνα χρόνια.

Γι' αυτό και οι μορφές των αγίων σε κάθε μεταβυζαντινή εικόνα της τέχνης της σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου είναι παραδοσιακά βυζαντινή. Δεν ομοιάζει με «γενοβέφες και ιταλιάνικες μαντόνες από φραγγόπληκτους ζωγράφους», όπως έλεγε ο μακαριστός Φώτης Κόντογλου. Ας μην ξεχνάμε ότι την

εποχή αυτή σε άλλους ελληνορθόδοξους χώρους και κυρίως στα Επτάνησα η ιταλική επίδραση είναι ιδιαίτερα έντονη. Οι θλιμμένες και πονεμένες εκφράσεις των προσώπων, μέσα από τα σκληρά και στενά φυσιολογικά χαρακτηριστικά τους, μαρτυρούν τις δύσκολες στιγμές που περνά ο κυπριακός λαός αλλά και ένα σημαντικό αισθητικό στοιχείο της αγιογραφικής σχολής της Μονής Αγίου Ηρακλειδίου. Επίσης, οι αδύνατες σωματικά φιγούρες, τα αρμονικά συνδυασμένα χρώματα, η λεπτή πτυχολογία και πινελιά, η γλυκειά και ομαλή τεχνοτροπική απόδοση πάνω σε σκούρους προπλασμούς των ροδίνων αλλά και πολλές φορές και ωχροκόκκινων σαρκωμάτων που αυξητικά φωτιζόμενα καταλήγουν σε λευκή ψιμιθιά, αλλά και οι χρυσές διακοσμήσεις με φυτικά μοτίβα στα ενδύματα, είναι μερικά από τα χαρακτηριστικά των εικόνων αυτών αλλά και γενικότερα της σχολής αυτής. Χαρακτηριστικά που συνθέτουν μορφές ασκητικές, εικόνες κατανυκτικές και δογματικά ορθές. Επίσης, κοινό χαρακτηριστικό των ζωγράφων της σχολής αυτής είναι τα στικτά φωτοστέφανα που γράφονται-κτυπιούνται συνήθως με δύο και περισσότερους κύκλους, δημιουργώντας στις άκρες συνήθως τριγωνικές απολήξεις τόσο εσωτερικά όσο και εξωτερικά των φωτοστεφάνων. Τα σχήματα των εργαλείων που χρησιμοποιούσαν είχαν αστεροειδή ή κυκλική μορφή. Ακόμη εύκολα μπορεί κανείς να διαπιστώσει στις εικόνες αυτές λαϊκά στοιχεία, ακόμη και σχεδιαστικά λάθη. Αυτό όμως δεν τις μειώνει καθόλου αφού μέσα στο αρμονικό σύνολο αυτά χάνονται και πολλές φορές ωραιοποιούνται.

Παρά τα κάποια λαϊκά στοιχεία και ατέλειες στο σχέδιο, μπορεί να διαπιστώσει κανείς πέραν πάσης αμφιβολίας ότι ήτανε άριστοι γνώστες της τεχνολογίας και τεχνικής της αγιογραφίας. Ήτανε άριστοι τεχνίτες στην κατασκευή στιλβωτού χρυσού στα φόντα. Θα λέγαμε ότι παίζουν με το χρυσό. Είναι πολύ καλοί χειριστές της χρυσοκονδυλιάς. Παρατηρούμε επίσης ότι χρησιμοποιούν και την τεχνική του σκράφιτο, δηλαδή χαράζοντας επιχρυσωμένη και προπλασμένη επιφάνεια, δημιουργούν διάφορα διακοσμητικά μοτίβα, συνήθως φυτικά και γεωμετρικά σχήματα επάνω σε ενδύματα. Παρατηρούμε, επίσης ότι χρησιμοποιούν το χρυσό ως βάση (προπλασμό) για ενδύματα και τοποθετούν σε αυτό λαζούρες, δημιουργώντας τους όγκους με φωτεινότερο σημείο τμήμα χρυσού που αφήνουν ακάλυπτο.





Διάκονος Κυριάκος Παπαίωακείμ

## Η ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΚΑΤΟ ΟΓΔΟΟ ΑΙΩΝΑ

**Η** περίοδος της Τουρκοκρατίας υπήρξε η περίοδος της πιο καταθλιπτικής δουλείας που γνώρισε ποτέ το νησί της Κύπρου. Στη δύσκολη αυτή περίοδο η Ορθόδοξη Εκκλησία της Κύπρου στάθηκε το στήριγμα του κυπριακού λαού εμπνέοντάς του πίστη, ελπίδα και αισιοδοξία. Υπήρξε η «στορική μητέρα» που ενίσχυε, παρηγορούσε και συγκρατούσε τον υπόδουλο Κυπριακό Ελληνισμό. Οι εκάστοτε αρχιεπίσκοποι και μητροπολίτες αναλαμβάνοντας ενεργό εθναρχικό ρόλο, «εξαγοραζόμενοι τον καιρό», κατόρθωναν, με συνετή πολιτική απέναντι στους κατακτητές, να εξασφαλίζουν την επιβίωση του ελληνικού χριστιανικού πληθυσμού της νήσου, ενώ, από την άλλη, ανέπτυσαν και τους υπόλοιπους τομείς δράσης τους, όπως η κατήχηση, η ανέγερση ή ανακαίνιση μονών και εκκλησιών, η ανάπτυξη των τεχνών της μουσικής, της ζωγραφικής, της συγγραφής κ.λπ.

Είναι κοινή διαπίστωση ότι βασική προϋπόθεση για την επιτέλεση έργων, των οποίων η μνήμη και η υπόσταση θα παραμείνουν ανεξίτηλα διά μέσου των αιώνων, αποτελεί η δημιουργία και, κατ' επέκταση, η ύπαρξη των κατάλληλων συνθηκών. Όσον αφορά, όμως, την εξέλιξη της αγιογραφικής τέχνης στην Κύπρο, κατά τη δυσχερή περίοδο της Τουρκοκρατίας, θα μπορούσαμε χωρίς ενδοιασμό να υποστηρίξουμε ότι κατάφερε να ξεφύγει από τους κανόνες και τα πλαίσια του ορθολογισμού. Κατάφερε να δημιουργήσει έργα μνημειώδη, μοναδικά, ανεξάρτητα αν σε ποιότητα υστερούσαν από έργα προηγούμενων εποχών.

Με το πέρας του δέκατου έβδομου αιώνα και της ζωγραφικής τέχνης που είχε να επιδείξει, αρχίζει να διαμορφώνεται μία νέα σχολή. Η σχολή αυτή, που τελικά επικρατεί και σφραγίζει την τέχνη ολόκληρου του δέκατου όγδοου αιώνα, δημιουργήθηκε, με πολύ κόπο και μόχθο, από απλούς ανθρώπους ευλαβείς, που στην πλειονότητά τους υπηρέτησαν τον Θεό μέσα από τις τάξεις του μοναχισμού. Αφετηρία της νέας τεχνοτροπίας θεωρείται το μοναστήρι του Αγίου Ηρακλειδίου και θεμελιωτής της ο Ιερομόναχος Ιωαννίκιος. Γι' αυτό το

λόγο η συγκεκριμένη τεχνοτροπία είναι σήμερα γνωστή ως «τέχνη της σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου». Η αγιογραφική δραστηριότητα της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου κινείται χρονικά από τις πρώτες δεκαετίες του δέκατου όγδου αιώνα μέχρι και την πρώτη τριακονταετία του δέκατου ένατου αιώνα, αφού ήδη από τα τέλη αυτού του αιώνα (1890) παρουσιάζεται στην Κύπρο ο Ιωάννης Κορνάρος, ο οποίος επηρεάζει και αλλάζει ριζικά τις αισθητικές αντιλήψεις της εκκλησιαστικής τέχνης.

Αλλά από πού προήλθε και πώς κατέληξε στην τελική της μορφή η τέχνη της σχολής της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου; Παρατηρώντας την τέχνη των προηγούμενων αιώνων και κυρίως των αμέσως παλαιότερων αγιογράφων, δηλαδή του Λουκά, του Παύλου, του Σολωμού, του Ιωαννικίου Επισκόπου και άλλων, διαπιστώνουμε κάποια διάσταση όσον αφορά τη συνέχεια των τάσεων, κάτι που δεν γίνονταν σε προηγούμενες περιόδους. Πρόκειται για μία νέα, ξεχωριστή τέχνη, με τις δικές της ιδιαίτερες αισθητικές αντιλήψεις. Στο μικρό μεσοδιάστημα που μεσολάβησε από την προηγούμενη τάση μέχρι την εμφάνιση του Ιωαννικίου και, κατ' επέκταση, της σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου, έχουμε την παρουσία στο ζωγραφικό σκηνικό της Κύπρου δύο συνεπώνυμων ζωγράφων, του Δημητρίου και του Ιακώβου Μόσχου, των οποίων η δουλειά είναι σχεδόν ταυτόσημη. Το γεγονός ότι έχουν το ίδιο επώνυμο, τα κοινά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά τους και η ταυτόχρονη παρουσία τους στην Κύπρο, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πιθανό να έχουμε να κάνουμε με δύο συγγενικά πρόσωπα —ίσως αδέρφια— για την καταγωγή των οποίων οι απόψεις δίστανται. Σε μεγάλη εικόνα του Αγίου Γεωργίου, από την εκκλησία του Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα, σώζεται επιγραφή αρκετά διαφωτιστική, «1717 Χειρί Ιακώβου Μόσχου Κριτός». Το στοιχείο αυτό δεν μας αφήνει περιθώρια αμφιταλαντεύσεων. Κατάγονταν από την Κρήτη και πιθανότατα θα προέρχονταν από τη μεγάλη αξιόλογη ζωγραφική κρητική οικογένεια των Μόσχων από το Ρέθυμνο, η οποία, μετά την κατάκτηση της Κρήτης, μεταναστεύει σε διάφορα νησιά όπως η Ζάκυνθος, η Κεφαλλονιά κ.ά., γεγονός που επιβεβαιώνει η πλειάδα των έργων τους στα νησιά αυτά. Από επιγραφές σε εικόνες τους, που είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, φαίνεται ότι οι δύο εργάστηκαν στην Κύπρο, τουλάχιστο μεταξύ των ετών 1711 —χρονολογία κατά την οποία ο Ιάκωβος φιλοτεχνεί την εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέως στην εκκλησία της Αγίας Παρασκευής στη Λευκωσία— και 1727 —όπου ο Δημήτριος υπογράφει την εικόνα του Τιμίου Προδρόμου



από την εκκλησία της Παναγίας στη Δερύνεια. Στην τέχνη τους, που αποτελεί κάτι νέο για τα κυπριακά τεχνοτροπικά δεδομένα της εποχής, προβάλλεται η απλότητα της ζωγραφικής και η απουσία περαιτέρω αναζητήσεων. Χρησιμοποιούν ευρέως γήινα, ρόδινα σαρκώματα πλασμένα με τον πλατύ και όχι το γραμμικό τρόπο πάνω στους σκούρους καστανέρυθρους προπλάσμούς, με τους οποίους δένουν αρμονικά και απόλυτα. Όσον αφορά τα ενδύματα, που φαίνεται να μιμούνται παλαιότερα κρητικά πρότυπα, αυτά αποδίδονται σχεδόν γραμμικά, με ευδιάκριτο και διάχυτο το στοιχείο της καμπύλης, μέσω του οποίου επιδιώκεται η επίτευξη της απόδοσης των όγκων. Χαρακτηριστικά της τέχνης τους είναι, επίσης, οι ζωντανοί και ποικίλοι χρωματισμοί καθώς και τα πολλά επιμέρους στοιχεία και λεπτομέρειες με τις οποίες εμπλουτίζουν τις συνθέσεις τους, με στόχο, όπως φαίνεται, την όσο το δυνατό μεγαλύτερη πλήρωση του κενού χώρου. Διακρίνονται, επίσης, στην τέχνη τους λαϊκότροπα στοιχεία και ατέλειες στη σχεδίαση. Εντούτοις, αυτά περνούν σχεδόν απαρατήρητα μέσα από την απλοϊκότητα των μορφών, την πολυπλοκότητα και ευρυθμία των συνθέσεων, την πλούσια διακοσμητική και την έκδηλη διάθεση για ιστόρηση έργων θεολογικά και δογματικά ορθών, στοιχεία τα οποία χαρακτηρίζουν τα έργα τους. Χαρακτηριστική είναι η χρυσή, γεωμετρική, φυτική, εγχάρακτη διακόσμηση του πλαισίου αρκετών εικόνων τους πάνω σε κόκκινο ή εναλλάξ κόκκινο και βαθυπράσινο βάθος. Χαρακτηριστικά δείγματα δουλειάς τους συναντάμε, σε ποσότητα, στη Δερύνεια, όπου εικάζεται ότι στον Δημήτριο είχε ανατεθεί η αγιογράφηση ολόκληρου τέμπλου. Αυτό δικαιολογούν οι μεγάλες δεσποτικές εικόνες —Χριστός, Παναγία, Πρόδρομος, Ιωάννης Χρυσόστομος— μικρές εικόνες του δωδεκάορτου και του αποστολικού. Στη Λάρνακα, ενυπόγραφο έργο του Ιακώβου αποτελεί η μεγάλη εικόνα του Αγίου Γεωργίου με σκηνές του βίου του περιμετρικά, από την εκκλησία του Αγίου Λαζάρου, του 1717. Στο ζωγράφο αυτό προσγράφονται και άλλες δύο εικόνες από τον ίδιο ναό. Πρόκειται για εικόνα ένθρονου Χριστού με χαρακτηριστική περιμετρική διακόσμηση, και για μεγάλων διαστάσεων εικόνα της Έγερσης του Λαζάρου, που σήμερα εκτίθενται στο Μουσείο του Ιερού Ναού Αγίου Λαζάρου.

Τη σχέση των δύο προαναφερθέντων αγιογράφων με τη σχολή του Αγίου Ηρακλειδίου τονίζουν και επιβεβαιώνουν, αρχικά, τα πολλά ταυτόσημα τεχνοτροπικά στοιχεία που εντοπίζονται, έστω και από μια πρώτη πρόχειρη αντιπαραβολή των δύο τεχνοτροπιών. Ενισχυτικά της πιο πάνω θέσης απο-

τελούν δύο άλλες επισημάνσεις. Η χρονική επιβεβαίωση, αφού η κάθοδος των Μόσχων στην Κύπρο υπολογίζεται ότι έγινε λίγα μόλις χρόνια πριν από την εμφάνιση της τέχνης της σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου, και το γεγονός ότι καμία άλλη προγενέστερη τεχνοτροπία, πριν από το δέκατο όγδοο αιώνα, δεν παρουσιάζει κοινά στοιχεία και κατά συνέπεια ούτε και προδρομική τής εν λόγω σχολής μπορεί να θεωρηθεί. Το γεγονός του εντοπισμού στα έργα του Ιωαννικίου, κυρίως στα αρχικά του στάδια, έντονων επιδράσεων από την τέχνη των Μόσχων αποτελεί μια πραγματικότητα που δεν επιδέχεται αμφιβολία. Χαρακτηριστικές είναι το πλατύ ομαλό πλάσιμο των κοκκινωπών σαρκωμάτων στους σκουρόχρωμους προπλασμούς, οι λαμματισμοί των ιματίων, οι ποικίλοι χρωματισμοί και οι πρωτόγνωρες περιμετρικές διακοσμήσεις, κυρίως φυτικών μοτίβων, με την εγχάρακτη τεχνική, σε χρυσό φόντο, με τη χρήση, συνήθως, κόκκινου ή πράσινου χρώματος. Αυτά, ενισχυόμενα από το γεγονός, σε αρκετές περιπτώσεις, της ταυτόχρονης παρουσίας στον ίδιο χώρο έργων από τους Μόσχους και από τον Ιωαννίκιο, αποτελούν στοιχεία που στηρίζουν την άποψη περί μαθητείας του θεμελιωτή της σχολής του Αγίου Ηρακλειδίου στους Κρήτες καλλιτέχνες. Η παρουσία, επίσης, εικόνων των τελευταίων στο Πολιτικό, χωριό πολύ κοντά στο μοναστήρι του Αγίου Ηρακλειδίου, ενδυναμώνει ακόμη περισσότερο τη θέση αυτή.

Παρά τις πολλές ομοιότητες που διαπιστώνονται, κυρίως στα αρχικά στάδια, μεταξύ των έργων των Μόσχων και καλλιτεχνών της κυπριακής σχολής του δέκατου όγδοου αιώνα στη μετέπειτα πορεία τους, οι αγιογράφοι του κύκλου της Μονής του Αγίου Ηρακλειδίου έχουν προσδώσει τη δική τους προσωπική σφραγίδα, τη δική τους τελική μορφή στην τέχνη, η οποία αποτελεί αποτέλεσμα των επιδράσεων σ' αυτή της νοοτροπίας, του πόνου, των κακουχιών και των βασάνων του κυπριακού λαού από τον Τούρκο κατακτητή αλλά και αποτέλεσμα της φιλοσοφίας και του βιώματος του ορθόδοξου μοναχισμού. Πρόκειται για τέχνη απλοϊκή, από τους κόλπους, όμως, της οποίας ξεπρόβαλαν σπουδαίοι καλλιτέχνες, προικισμένοι με σπάνιο ταλέντο και που άφησαν αξιόλογο έργο. Ένα έργο, που όμως ακόμα δεν έχει αναγνωριστεί όπως θα έπρεπε.

Από τις μέχρι τώρα γνωστές επιγραφές, οι οποίες και καθορίζουν το χρονικό εύρος της δράσης των αγιογράφων αυτής της σχολής, παλαιότερη είναι αυτή του δασκάλου Ιωαννικίου, του 1713, στην οποία και αναφέρεται ως διάκονος. Σε δεσποτική εικόνα ένθρονου Χριστού από την εκκλησία της Πανα-

γίας στις Τρεις Ελιές διαβάζουμε την επιγραφή «*Ἰωαννικίου δι/ακόνου χεῖρ / αψιγ' (1713)*». Νεότερη μέχρι στιγμῆς γνωστὴ επιγραφή στην παρακμὴ της τέχνης της σχολῆς αὐτῆς, ἀποτελεῖ ἡ εἰκὼνα της Παναγίας με τὴ ρίζα του Ἰεσσαί περιμετρικά, ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαι της Παναγίας στη Λάγρια, τοῦ 1818. Τὴν εἰκὼνα υπογράφει ὁ ζωγράφος Χρῦσανθος Σύγγελος, τοῦ ὁποῖου τὰ τελευταῖα ἔργα εἶναι ἐμφανῶς ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσα, σύγχρονη «Κορναρίζουσα» τεχνοτροπία.

Ἡ ἐν λόγῳ σχολή — ὁ μέγας ἀριθμὸς τόσο τῶν εἰκόνων ὅσο καὶ τῶν ζωγράφων εκπροσώπων της — μαρτυρεῖ τὴ μεγάλη ἀγάπη τοῦ λαοῦ γιὰ τὴ θρησκευτικὴ τέχνη κατὰ τὴν περίοδο τῶν δύσκολων χρόνων της Τουρκοκρατίας. Με τὸ τεράστιο καὶ σημαντικὸ ἔργο που ἔχει πραγματωθεῖ μέσα ἀπὸ τὴ δράση της σχολῆς αὐτῆς, ἀνεκτίμητη υπῆρξε ἡ προσφορά της πρὸς τὴν Ἐκκλησίαι της Κύπρου. Οἱ αισθητικὲς καὶ τεχνοτροπικὲς ιδιότητές της ἐπιβάλλεται νὰ μελετηθοῦν μέσα ἀπὸ τὸ πρίσμα τοῦ κοινωνικοῦ, πολιτικοῦ καὶ οικονομικοῦ σκηνικοῦ της ἐποχῆς. Ἡ συγκεκριμένη τέχνη, ἡ ὁποία διαμορφώθηκε κάτω ἀπὸ τὶς ἰδιάζουσες σκληρὲς συνθήκες της βάρβαρης αὐτῆς περιόδου δὲν ἐπιδιώκει τὶς δάφνες καὶ τοὺς τίτλους μνημειώδους ζωγραφικῆς ἀλλὰ ἀποτελεῖ μέσο ἀποτύπωσης της βαθιᾶς πίστεως καὶ θρησκευτικότητος τοῦ κάθε πιστοῦ καὶ ταυτόχρονα τρόπο ἀντίδρασης καὶ ἐξωτερίκευσης τοῦ πόνου, τῶν δεινῶν καὶ τῶν κακουχιῶν που υπέστη ὁ ἀπλὸς λαός. Ἀποτελεῖ καθρέφτη της ψυχρῶς σύνθεσης, τῶν ἐσωτερικῶν βιωμάτων τοῦ καὶ φωνῆ της βουβῆς ἀλλὰ ἰσχυρῆς καὶ ἐνσυνείδητης πίστεως, ἐλπίδας καὶ τέλους βεβαιότητάς τοῦ γιὰ τὴν τελικὴ, εἴτε ἐγκόσμια εἴτε ὑπερκόσμια, θριαμβευτικὴ δικαίωσή τοῦ. Οἱ θλιμμένες καὶ πονεμένες ἐκφράσεις τῶν προσώπων μέσα ἀπὸ τὰ σκληρὰ φυσιολογικὰ χαρακτηριστικά τους, που ἀποδίδονται με σκούρες, λεπτές, πολλὰς φορὲς «τρεμάμενες» γραμμές, οἱ ἀδύνατες, ἀσαρκές φηγούρες τῶν μορφῶν, τὰ ἀπαλά ἀρμονικὰ συνδυασμένα χρώματα, οἱ γραμμικὲς, γεωμετρικὲς πτυχώσεις, ἡ λεπτὴ πινελιά, οἱ σκούροι, κυρίως καστανόχρωμοι, προπλάσμοι με τοὺς γραμμωτοὺς γλυκασμούς, ἡ ομαλὴ τεχνοτροπικὴ ἀπόδοση ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπλοτητά τους ἀποτελοῦν κύρια γνωρίσματα τῶν εἰκόνων της σχολῆς αὐτῆς. Ἡ λεπτότητα τῶν δακτύλων καὶ οἱ ἐκλεπτυσμένες γεμάτες γλυκύτητα ἀλλὰ καὶ ἀνησυχία κινήσεις τους, τὰ ἀρκετὰ λαϊκὰ στοιχεῖα ἀλλὰ καὶ σχεδιαστικὰ λάθη ἀποτελοῦν, ἐπίσης, γνωρίσματα ἐυδιάκριτα στα ἔργα αὐτά. Ἄξια λόγου εἶναι, ἐπίσης, ἀρκετὰ ἐπιμέρους χαρακτηριστικὰ ὀρισμένων ἀγιογράφων, ὅπως ἡ τεχνικὴ της χρυσοκονδυλιάς ἀλλὰ καὶ τοῦ “sgraffito” της χρυσοῦς, δηλαδὴ, πε-

ρίτεχνης διακόσμησης των ενδυμάτων των εικονιζομένων αγίων. Αποτέλεσμα όλων αυτών ήταν η δημιουργία έργων που διέπονται από πνεύμα κατάνυξης, έργων που χειραγωγούν στην προσευχή και τα μυστήρια της Εκκλησίας.

Εν κατακλείδι, τα επιτεύγματα του ζωγραφικού αυτού ρεύματος οφείλονται στην υπέρμετρη αγάπη και στο γιγάντιο ζήλο των εκπροσώπων τους για φροντίδα και διαφύλαξη της τέχνης και ειδικότερα της εικόνας. Ενδεικτικό της φροντίδας αυτής, εκτός από τις εργασίες δημιουργίας εικόνων, αποτελούν και οι ενέργειες ενός εκ των σημαντικότερων εκπροσώπων της σχολής, του Φιλαρέτου, ο οποίος, σε δύο περιπτώσεις, μπροστά στον κίνδυνο καταστροφής εικόνων —λόγω εγκατάλειψης των χώρων διαφύλαξής τους— τις μετέφερε στο γειτονικό μοναστήρι του Αγίου Μηνά, για να τύχουν όσο το δυνατό καλύτερης προστασίας. Και στις δύο περιπτώσεις αναφέρει το γεγονός σε σχετικές επιγραφές που έγραψε πάνω στις εικόνες. Η πρώτη περίπτωση είναι η εικόνα της Παναγίας της Παρσάδας την οποία μεταφέρει, από το εγκαταλελειμένο ομώνυμο χωριό, στη Μονή, ηγεμονεύοντος του Παρθενίου Ιερομονάχου. Την επιγραφή τη διαβάζουμε στο πίσω μέρος της εικόνας, μαζί με την αναφορά στο ζωγράφο της, Λουκά από την Τόχνη (1604), την οποία επίσης γράφει ο Φιλάρετος, αφού η υπογραφή στη μπροστινή επιφάνεια είχε καταστραφεί. Στη δεύτερη περίπτωση πρόκειται για εικόνα της Παναγίας, ίσως και αυτή έργο του Λουκά, που σήμερα βρίσκεται στην εκκλησία του Σταυρού στα Λεύκαρα. Στη σχετική επιγραφή, στη μπροστινή επιφάνεια της εικόνας, αναφέρεται από τον Φιλάρετο ότι ο ίδιος, για να μην φθαρεί η εικόνα, τη μεταφέρει στο μοναστήρι του Αγίου Μηνά. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι και τα δύο περιστατικά έλαβαν χώρα το 1757.

Γενικά, η ένδοξη αγιογραφική δραστηριότητα της σχολής αυτής, υπήρξε έντονη, πλούσια και με αρκετούς επώνυμους εκπροσώπους.

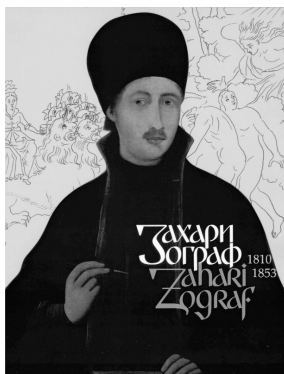




## BIBΛIOΠAPOYΣIACSH

Doroteya Sokolova, *Zahari Zograf 1810-1853, Catalogue of the retrospective exhibition dedicated to the 200th Anniversary of Zahari Zograf (1810-1853)*, National Art Gallery, 17 November 2010-31 January 2011 (Sofia).

Ο κατάλογος της έκθεσης για τον Ζαχαρία Ζωγράφο, που οργανώθηκε με αφορμή τη συμπλήρωση δύο αιώνων από τη γέννησή του (Samokov 1810-1853) και παρουσιάστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη της Σόφιας (17 Νοεμβρίου 2010 – 31 Ιανουαρίου 2011) μου προκάλεσε έντονα συναισθήματα και σκέψεις. Κι αυτό είναι περίεργο διότι το έργο του ζωγράφου είναι τυπικό των δημιουργικών και πνευματικών τάσεων της εποχής του και με μια πρώτη ματιά μου φάνηκε πως το έχω ξαναδεί.<sup>1</sup>



Προς επιβεβαίωση της εντύπωσης αυτής αναζήτησα πρώτα τα τοπία, γιατί είναι σίγουρη η ομοιότητά τους με τις ζωγραφιές, του Νεδέλκου στο κατεστραμμένο σήμερα συνοδικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1795).<sup>2</sup> Επεσήμανα πρώτα πρώτα τις βαριές σφαλισμένες πόρτες των αρχοντικών σπιτιών, τρύπωσε το βλέμμα μου απ' τα παραθυρόφυλλα. Ψηλά απ' τα σαχνισιά χάζεψα τις βάρκες, όπου στον ίδιο πάντα ρυθμό τραβούν κουπί φιλήσυχοι βαρκαάρηδες, και τα καράβια με τα πάντα φουσκωμένα από

1. Για την τέχνη του δέκατου ένατου αιώνα στα Βαλκάνια βλ. Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια - Μικρασία, 18ος - 19ος αιώνας*, Αθήνα 1996, 9-16, και ειδικότερα για την τέχνη στις βουλγαρικές επαρχίες 119-130. Γενικότερα για την τέχνη της εποχής βλ. Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα, 18ος - 19ος αιώνας*, Τόμος 2, Αθήνα 2002, 14-22.

2. Π. Μάστορα, «Ο ζωγραφικός διάκοσμος στο συνοδικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών», *Το Συνοδικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών*, Λευκωσία: Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης», 2011, 34-53.

ούριο άνεμο πανιά τους. Σεργιάνισα στις δροσερές αυλές, κατέβηκα τη σκαλίτσα δίπλα απ' τη γέφυρα και στάθηκα κάτω απ' τα δέντρα να δω ξανά από μακριά τ' αρχοντικά που τόσο φιλόξενα αφήνουν το βλέμμα μου να τα επισκέπτεται, που τόσο παρήγορα φλυαρούν με την άδολη περιέργειά μου και αφειδώς τρέφουν τη φαντασία μου.

Αναρωτήθηκα γιατί; Είναι η γεμάτη πληρότητα μοναξιά τους, καθώς ψυχή ανθρώπου δεν συναντά κανείς εκεί, ή είναι η γοητεία των γραμμών, των πολλαπλών συμμετρικών ανοιγμάτων, που υπόσχονται φως μέσα και θέα έξω, και των ελαφρών στεγών που αφήνουν να φαίνονται σαν πρόσωπα ειλικρινή τις ορθογώνιες όψεις και σαν ευγενικές χειρονομίες τις συγκρατημένες προβολές των ορόφων τους; Ή μήπως είναι ο πειστικός τρόπος των δέντρων, που στα κτήρια παραστέκονται σαν φρουροί μιας ζωής στην οποία αξίζει κανείς να φυλάγει; Οπωσδήποτε με ελκύουν πολύ τα πλεούμενα στη θάλασσα που θέτουν τον άνθρωπο στο βάθος του τοπίου και κατοχυρώνουν με την υποδηλούμενη συνεχή κίνηση την αξία της τετραγώνης λογικής των κτηρίων.

Κατόπιν αναζήτησα τα κτήρια στη θρησκευτική ζωγραφική του Ζαχαρία. Στις φορητές εικόνες συχνά

στο βάθος εικονίζονται κτήρια σαφώς «ανακαινισμένα» με μορφολογικά στοιχεία της βαλκανικής αστικής αρχιτεκτονικής, χωρίς όμως να απομακρύνονται από τα ζωγραφικά αρχιτεκτονήματα της βυζαντινής και μεταβυζαντινής παράδοσης. Κτήρια ιδεογράμματα της υπερβατικής απεικόνισης του κόσμου με εκείνη την ποιότητα του σουρεαλισμού που, κατά τον Μπρετόν, «διακηρύσσει αρκετά τον απόλυτο μη-κομφορμισμό, ώστε να μην υπάρξει θέμα μετάφρασής του στη διαδικασία του πραγματικού κόσμου». Αντίθετα, στις τοιχογραφίες των μοναστηριών του Μπάτσκοβο (1840) και της Ρίλα (1844) ο Ζαχαρίας εμφανώς μετέφερε τον επουράνιο κόσμο στο αρχιτεκτονικό τοπίο της «Βουλγαρικής Αναγέννησης»: πλακόστρωτοι φαρδείς δρόμοι με ξέφωτα και κτήρια με ροδιές τοξοστοιχίες, σαχνισιά, ορθογώνια καφασωτά παράθυρα, κυκλικούς φεγγίτες, οξυκόρυφα τόξα, ρόδακες και κυματιστές στέγες κι ανάμεσά τους άλλα κτήρια πυργόσχημα με κιονοστήρικτους τρούλλους και στο βάθος κήποι με κυπαρίσσια... Κτήρια ερανίσματα αρχιτεκτονικών ρυθμών Ανατολής και Δύσης συνθέτουν την περιφέρεια ενός κόσμου νεόδμητου αλλά και αρχαιοτάτου αφού εκεί έλαβαν χώρα της Αγίας Γραφής τα δρώμενα.

Στα θρησκευτικά έργα (σελ. 27-69) δεν είχα διάθεση να μείνω λόγω των χτυπητών χρωμάτων υποθέτω, που τα κάνει ρηχά κατεστημένα τρόπαια κοινωνικής καταξίωσης, όπου δεν μπορώ ν' ακούσω καμιά προσευχή κατάνυξης, εξιλέωσης και τρυφερότης πίστης. Μα παραδόξως επέστρεψα ξανά στις φορητές εικόνες, όπως εκείνη της Ζωοδόχου Πηγής (σελ. 31), με ελληνική επιγραφή, «1838 Φιληπούπολης, Δέησις των δούλων του Θεού ρουφέτη καμίλον». Τα πλήθη των ευσεβών στις πύλες των ναών και γύρω απ' τη δεξαμενή τ' αγιάσματος στην πλακόστρωτη πλατεία ανθρώπινες μάσκες σε ρούχα εποχής, παρουσίες απρόσωπες με μόνο στίγμα ταυτότητας την ασθένεια ή το κολάσιμο αμάρτημά τους, που αυτοεξυπηρετούνται σπυδοντας να προμηθευθούν όπως ο καθένας μπορεί το άφθονο αγίασμα, προσποριζόμενοι την ίαση μα όχι τη σωτηρία.

Με τρομάζει πολύ η θρησκευτική ζωγραφική του δέκατου όγδοου - δέκατου ένατου αιώνα. Το διαπίστωσα και στην έκθεση «Η αρχιτεκτονική ως εικόνα».<sup>3</sup> Ίσως να φταί-

ει ο Διαφωτισμός, ίσως να φταίει η πρώτη κατάλυση των συνόρων των μικρών κοινοτήτων. Δεν ξέρω. Υπάρχει ένα χάσμα κάπου σε όλα αυτά.<sup>4</sup>

Κι αφού τρόμαξα, έμεινα να θαυμάζω τρία πορτραίτα γυναικών: της Ekaterina (σύζυγος) (σελ. 116), της Christiania (κουινιάδα) (σελ. 23) και της Rada (μητέρα δωρητή με μαύρο εμπριμέ φακιόλι και ακούραστο στο μέτρημα του κομποσκοινιού χέρι) (σελ. 53) σε αντιδιαστολή με τα γραμμικά, λιτά σχέδια του πορτραίτου της Παναγίας. Υπέροχα όλα. Είναι τρομακτικά ωραίος και ισοπεδωτικά τεράστιος αυτός ο κόσμος.

Σήμερα γύρω μου κόσμος πολύς, πρόσωπα στοιχειώδους εκφραστικότητας σε ρούχα ακριβά και με τα αξεσουάρ του πάθους τους ανά χείρας, όπως κι εγώ με το βιβλίο και τη σιωπή, και την αμηχανία που προκαλεί η βεβαιότητα πως χωρίς φυσική ομορφιά και δομημένη ακεραιότητα η ζωή είναι απλώς μια άσχημη επανάληψη των ίδιων φόβων.

Συμπέρασμα: Ξεφυλλίζοντας τον οδηγό της αναδρομικής έκθεσης για τον εικονογράφο Ζαχαρία Ζωγράφο στη Σόφια θυμάμαι τα τοπία του

---

3. Ε. Χατζητρύφωνος - Sl. Curcic (Επιμ.), *Η Αρχιτεκτονική ως εικόνα. Πρόσληψη και αναπαράσταση της αρχιτεκτονικής στη βυζαντινή τέχνη*, Κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, 6 Νοεμβρίου 2009 - 31 Ιανουαρίου 2010.

4. Βλ. τελευταία Ζάχος Ε. Παπαζαχαρίου, *Βαλκανική κολυμβήθρα ονομάτων*, Ιωάννινα: Ισνάφι, 2010.

Νεδέλκου στο κατεστραμμένο Συνοδικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών. Όμως δεν μπορώ να γράψω κάτι, όπως για τα τοπία του Νεδέλκου. Στο Συνοδικό ήταν ένα σύνολο κλειστό και «λειτουργικό», εδώ είναι απλώς σχέδια, ανάμεσα σε άλλα έργα διαφόρων τεχνοτροπιών που δείχνουν κάτι άλλο, με μεγαλύτερο κοινωνιολογικό ενδιαφέρον. Εκεί υπήρχε συγκεκριμένος λόγος και η περιγραφή απλώς μετέφερε το «λόγο/αφορμή» σε κείμενο. Στην προκειμένη περίπτωση δεν έχω λόγο, παρά το γεγονός πως οι εικόνες με την περίεργη δύναμή τους προκαλούν έντονες σκέψεις και συναισθήματα σαν αναμνήσεις μη βιωματικών εμπειριών του κόσμου. Μόνο

αν είχα γιαγιά απ' τη Βουλγαρία θα τολμούσα να μιλήσω, ή αν είχα διαβάσει λογοτεχνία της εποχής και της περιοχής, ίσως τολμούσα κάτι να γράψω περισσότερο για το μαύρο φακίολι και «τα φρούδια τα γραμμένα», για τη μάνα και το γιο ως ζεύγος δωρητών, για την καταστόλιστη ανδροπρεπούς ομορφιάς Christiania και την αθώα παχουλή Ekaterina με το γούνινο παλτό και τα κατσαρωμένα μαλιά. Να, λοιπόν, γιατί προτιμώ την ορθογώνια λογική των κτηρίων, κι όσο πιο πολλοί όροφοι, τόσο καλλίτερα, φτάνει η ιτιά που φυτρώνει στην αυλή να είναι κλαίουσα, να τραβώ τα κλαδιά της μετά τη βροχή τα ανοιξιάτικα πρωινά.

*Πέλλη Μάστορα*







## ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ

Στις 7-8 Ιανουαρίου 2011 έλαβε χώρα στο Cyprus American Archaeological Research Institute (CAARI) και προς τιμή της πεντηχοστής επετείου της Κυπριακής Δημοκρατίας διεθνές συνέδριο με θέμα *Cyprus and the Balance of Empire: From Justinian I to the Coeur de Lion*. Ανάμεσα στις ανακοινώσεις περιλαμβάνονταν και οι ακόλουθες, σχετιζόμενες άμεσα με την εικόνα και την εικονογραφία της:

Brooke Shilling (Kress Fellow, Johns Hopkins University): *Nature and the Virgin Mary in the apse mosaic at Kiti*.

Sophocles Sophocleous (University of Nicosia, Centre of Cultural Heritage): *Cypriot icons before the 12th century*.

Annemarie Weyl Carr (Southern Methodist University): *Wall painting: settling the Komnenian churches in perspective*.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Β. Ν. Γιαννόπουλος, *Αι χριστολογικαί αντιλήψεις των εικονομάχων*, Αθήναι 1975 ~ Χρήστος Γ. Γκότσης, *Ο μυστικός κόσμος των βυζαντινών εικόνων*, Τόμοι Α'-Δ', Αθήνα: Αποστολική Διακονία, 1995-2002 ~ Κωνσταντίνος Καλοκύρης, *Η ζωγραφική της Ορθοδοξίας*, Θεσσαλονίκη: Παναγιώτης Πουρναράς, 1972 ~ Γεώργιος Κόρδης, *Ιεροτύπως. Η εικονολογία του ιερού Φωτίου και η τέχνη της μεταεικονομαχικής περιόδου*, Αθήνα: Αρμός, 2002 ~ Κωνσταντίνος Ι. Κορναράκης, *Η θεολογία*

*των ιερών εικόνων κατά τον όσιο Θεόδωρο το Στουδίτη*, Κατερίνη: Επέκταση, 1998 ~ Νίκος Ι. Νικολαΐδης, *Η εικονομαχία και η εικονολογία του αγίου Ιωάννου Δαμασκηνού*, Θεσσαλονίκη: Λυδία, [2007] ~ Μάρκος Α. Σιώτης, *Ιστορία και θεολογία των ιερών εικόνων*, Αθήναι: Αποστολική Διακονία, 1990 ~ Σταμάτης Σκλήρης, *Εν εσόπτρω*, Αθήνα: Μιχαήλ Π. Γρηγόρης, 1992 ~ Δημήτριος Τσελεγγίδης, *Η θεολογία της εικόνας και η ανθρωπολογική σημασία της*, Θεσσαλονίκη 1984.



## ΤΟ ΚΕΝΤΡΟ ΕΙΚΟΝΟΛΟΓΙΑΣ

1. Η Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης ιδρύθηκε, κατά την παράδοση, το 1152 μ.Χ. από τον ασκητή Ιγνάτιο. Βρίσκεται μέσα στο δάσος της Πάφου, σε απόσταση τριάντα πέντε χιλιομέτρων από την πόλη της Πάφου και είκοσι πέντε χιλιομέτρων από το Διεθνές Αεροδρόμιο Πάφου. Το εικονοσκευοφυλάκιο της Μονής περιέχει εικόνες, άμφια και χειρόγραφα. Η Μονή διαθέτει μικρή πινακοθήκη.

2. Το Κέντρο Εικονολογίας φιλοξενεί συνεργάτες του και ερευνητές που επιθυμούν να μελετήσουν θέματα σχετικά με την εικόνα. Προσφέρει διαμο-

νή σε διαμερίσματα πλήρως εξοπλισμένα και διατροφή. Η Βιβλιοθήκη του Κέντρου διαθέτει ικανή σειρά βιβλίων αναφοράς και εμπλουτίζεται συνεχώς. Είναι επίσης συνδεδεμένη ηλεκτρονικά με τη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κύπρου.

3. Οι ενδιαφερόμενοι παρακαλούνται να απευθύνονται στον Ηγούμενο της Μονής π. Διονύσιο, στη διεύθυνση: Ιερά Μονή Χρυσορρογιατίσσης, Πάφος 8649, Κύπρος. Τηλέφωνο: 00 357 26 722 457. Τηλεομοιότυπο: 00 357 26 722 873.



## ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Βιβλία από αγορά: Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης».

Βιβλία από ανταλλαγή με εκδόσεις του Ίδρυματος «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης»: Αγιορείτικη Εστία Θεσσαλονίκης. Ευρωπαϊκό Κέντρο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων. Εφορεία Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Θεσσαλονίκης. Κέ-

ντρο Βυζαντινών Ερευνών Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Μουσείο Μπενάκη.

Βιβλία από δωρεές: Ιερά Αρχιεπισκοπή Κύπρου. Ηγούμενος Χρυσορρογιατίσσης Διονύσιος. Ίδρυμα «Αναστάσιος Γ. Λεβέντης». Μαρία Γεωργίου. Ανδρέας Ιεροκηνιώτης. Βάσος Καραγιώργης. Χαράλαμπος Μπακιρτζής.



## ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΟΝ

### Κανονισμοί

1. Το Εικονοστάσιον είναι περιοδική έκδοση του Κέντρου Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης.
2. Σε αυτό δημοσιεύονται άρθρα και δοκίμια που σχετίζονται με τη θεολογία, ανθρωπολογία, κοινωνιολογία, κοσμολογία, ιστορία, τέχνη και εν γένει την ερμηνεία της εικόνας.
3. Άρθρα προς δημοσίευση πρέπει να αποστέλλονται στη διεύθυνση του Κέντρου Εικονολογίας. Αυτά μπορεί να είναι είτε σε έντυπη είτε σε ηλεκτρονική μορφή.
4. Η Εκδοτική Επιτροπή αποφαινεται για τη δημοσίευση ή μη των αποστέλλομένων σε αυτή κειμένων.
5. Κάθε συγγραφέας φέρει την ευθύνη των απόψεών του.
6. Οι συγγραφείς παρακαλούνται να ακολουθούν το εξής σύστημα παραπομπών:

Για πατερικό ή ιστορικό κείμενο:

Ιωάννης Δαμασκηνός, *Προς τους διαβάλλοντας τας αγίας εικόνας*, 3, 10, PG 94, 1332B.

John Chrysostom, *On vainglory and the right way of parents to bring up their children*, 78, SC 188, 182.

Θεόδωρος Μετοχίτης, *Ηθικός ή περί παιδείας*, έκδ. Ι. Δ. Πολέμη, Αθήνα 1995.

Για βιβλίο ενός συγγραφέα:

Λεωνίδα Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην Ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπυρίδων Μαρίνης, Αθήνα: Αρμός, 1998, 123.

Paul Evdokimov, *The sacrament of love*, Crestwood: St Vladimir's Seminary Press, 1985, 123.

Σε άρθρο που βρίσκεται σε συλλογικό τόμο:

Δημήτριος Στανιλοάε, «Ορθοδοξία, ζωή αναστάσιμη», Σταύρος Σ. Φωτίου (Επιμ.), *Ανάσταση και ζωή*, Αθήνα: Αρμός, 1996, 101-112.



Paul Evdokimov, "Ecclesia domestica," S. Herzel (Ed.), *A voice for women*, Geneva: World Council of Churches, 1981, 174-183.

Σε άρθρο που βρίσκεται σε περιοδικό:

Κωστής Κοκκινόφτας, «Ο Ιερομόναχος Καλλίστρατος του Τράχωνα», *Εκκλησιαστικός Κήρυκας* 8 (2002) 85-107.

Cyril Argenti, "Orthodoxy in the West," *Sourozh* 23 (1986) 11-21.

\*

Διεύθυνση περιοδικού:  
Κέντρο Εικονολογίας Ιεράς Μονής Χρυσορρογιατίσσης  
Πάφος 8649, Κύπρος.