

Ματθαίου, που επέδρασαν στα λειτουργικά κείμενα, τα όποια ακολουθεί ή εικόνα με απλότητα.

Οί χοροί των αγγέλων εκφράζουν την αγαλλίαση, που γεμίζει τη λειτουργία των Χριστουγέννων. Οί άγγελοι και οί άνθρωποι ευφραίνονται, γιατί την ημέρα των Χριστουγέννων ένώνεται ή γη με τον ουρανό. Η σκηνή του λουτρού του βρέφους, εμπρός από τό σπήλαιο, εικονιζόμενη ως έπεισόδιο της καθημερινής ζωής, μαρτυρεί, ότι ο Χριστός είναι πράγματι ο Υιός του Άνθρώπου και ταυτόχρονα ο Μεσσίας, που έπιτέλους έχει έλθει. Τά Ευαγγέλια δέν μνημονεύουν τό σπήλαιο. Τουναντίον, τά άπόκρυφα και ή παράδοση, που πρόσφεραν πολλά στοιχεία στα λειτουργικά κείμενα, όμιλούν για τά μυστηριώδη βάθη της γης και προσφέρουν συνταρακτική έρμηνεία της εικόνας. Αυτό τό σκοτεινό άνοιγμα του σπηλαίου είναι ο "Άδης. Μυστικά, ή Γέννηση του Χριστού περιλαμβάνει τον Ουρανό και τον "Άδη. "Έχουμε εδώ, δηλαδή, μία άμεση άναφορά στην είς "Άδου Κάθοδον του Χριστού, και ένα όρισμό του σχεδίου του Θεού. Επίσης, τό ξαπλωμένο βρέφος στο σκοτός του σπηλαίου είναι μία εικόνα του προλόγου του τέταρτου Ευαγγελίου του "Ιωάννη (1, 5): *Και τό φώς έν τη σκοτία φαίνει, και ή σκοτία αυτό ού κατέλαβεν*. Δέν είναι δυνατόν να επιχειρήσω εδώ πλήρη άνάλυση των νοημάτων της εικόνας. Σημειώνω μόνον ότι γενικά ή εικόνα άποτελεί ένα είδος όπτικής θεολογίας, ή όποία με τό πέρασμα του χρόνου πλουτίσθηκε από την επίδραση που είχε ή Λειτουργία στην εύσέβεια του λαού.

Αυτή ή άνθολόγηση εικόνων ούτε έχει έξαντλήσει τους θησαυρούς των πρώιμων εικόνων ούτε έχει φανερώσει πλήρως τά μυστικά τους. Άποτελεί μόνο μία μικρή προσπάθεια να φέρει τον άναγνώστη σε έπαφή με τό κάλλος αυτών των εικόνων και την πολυσημία τους. Οί τεχνοτροπίες τους, οί χρονολογίες τους, και ή πιθανή καταγωγή τους φανερώνουν τον κοσμοπολιτικό χαρακτήρα της Μονής, που είχε γίνει τόπος συναντήσεως των προσκυνητών. Έκτός από τις πρώτες εικόνες, που άπέκτησε ή Μονή, έργα από την Κωνσταντινούπολη, οί περισσότερες άλλες συνδέονται με τη Συροπαλαιστινιακή ζωγραφική. Μετά την Εικονοκλαστική περίοδο, ένας άριθμός εικόνων έχει συνδυάσει την κομψότητα και λαμπρότητα της τέχνης της Κωνσταντινούπολης με τους αυστηρούς κανόνες της μοναστικής παράδοσης. Πιθανότατα, οί εικόνες αυτές είναι έργα άγιογράφων, που εργάζονταν στο Σινά, και οί όποιοι είχαν άνανέώσει τις έπαφές τους με την καλλιτεχνική κίνηση της Κωνσταντινούπολης. Πέρα από την προέλευση και τη διαφορετική καλλιτεχνική αίσθηση, όλες αυτές οί εικόνες έχουν ένα κοινό σημείο έπαφής: είναι άντικείμενα λατρείας, που ζωγραφήθηκαν για τη δόξα του Θεού, καθρέφτες του κάλλους του Θεού. Μιλούν για την πρώιμη ιστορία της λατρείας των εικόνων του Χριστού και των άγίων του στις όποιες ή Έκκλησία λατρεύει τον Άναστάνα Κύριον, άναμένοντας τη Βασιλεία Του, ή όποία δέν είναι του εδώ κόσμου. Οί εικόνες αυτές παρουσιάζουν παλαιές εικονογραφικές συνθέσεις, που έχουν μείνει άναλλοίωτες, γιατί ή δογματική άλήθεια έχει έδραιωθεί, και δείχνουν τη στενή σχέση που ύπάρχει άνάμεσα σε όλες τις τέχνες που ύπηρετούν τη Λειτουργία. Όλα αυτά τά στοιχεία είχαν ήδη έδραιωθεί πλήρως τον 11ο αί. Όμως αυτοί οί θησαυροί, που μάς έφεραν πίσω στην πρώιμη ιστορία της Έκκλησίας, μαρτυρούν πρό πάντων τη ζωή της προσευχής. Δέν μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως τη σημασία τους για τον αιώνα μας και για τους μέλλοντες αιώνες, γιατί οί εικόνες αυτές προβάλλουν μία πραγματικότητα στην όποία διαβλέπει κανείς τη μυστηριώδη μορφή της Βασιλείας του Θεού.

## ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ 12ο ΩΣ ΤΟΝ 15ο ΑΙΩΝΑ

Η συλλογή των εικόνων της Μονής του Σινά φέρει έντονη τη σφραγίδα της μακραίωνης ιστορίας του Μοναστηριού με καθοριστικούς παράγοντες τη γεωγραφική του θέση στην άκρη της έρήμου, εκεί που ή παράδοση τοποθετεί την παραλαβή του Νόμου από τον Μωυσή, νησίδα άσκητισμού, άκόμη και πριν από τη γένεση της Μονής, και χώρο

συνομιλίας λαών από διαφορετικές θρησκείες και πατρίδες. Ἡ πλουσιότερη συλλογή εἰκόνων σὲ ἑλληνικὴ μονή, ὄχι μόνο σὲ ἀριθμὸ καὶ σὲ χρονικὴ ἔκταση, ἀλλὰ καὶ σὲ ποικιλία τεχνοτροπικῆς ἔκφρασης, καθρεφτίζει τὴ σημασία τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ ὡς θρησκευτικοῦ κέντρου μὲ πλατιά ἀκτινοβολία.

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς παρουσιάζουν ἀξιοσημείωτη συνοχή, ἡ ὁποία δύσκολα διακόπτεται, ἀκόμη καὶ μὲ τὰ συνηθισμένα μεθοδολογικὰ ἐργαλεῖα, ἀπὸ τὸν σημερινὸ ἔρευντή. Οἱ ζωγράφοι-δημιουργοὶ τῶν ἔργων αὐτῶν, μοναχοὶ συνήθως ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς τῆς μοναστικῆς κοινότητος ἢ κοσμικοὶ ἐπαγγελματίες ποὺ ἦλθαν ἀπ' ἐξω, σπάνια ἀγνοοῦν τὶς παλαιότερες εἰκόνες, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἤδη συγκεντρωθεῖ στὸ Μοναστήρι. Σὲ ὅποιαδήποτε ἐποχὴ καὶ ἂν δημιουργοῦν, ἔχουν τὸ προνόμιο νὰ γυρίζουν πίσω ἀκόμη καὶ σὲ προεικονομαχικὰ ἔργα, ποὺ σώθηκαν χάρι στὴν τοποθεσία τῆς Μονῆς καὶ στὴν ἱστορικὴ συγκυρία, καὶ νὰ διδάσκονται γιὰ τὰ ἐπόμενα ἔργα. Σπάνια ἔχει μείνει εἰκόνα ἀνέγγιχτη ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς τῆς Μονῆς σὲ νεότερες ἐποχές, ἂν ἀναλογισθοῦμε μάλιστα ὅτι ἡ ἀπασχόληση μὲ εἰκαστικὴ δημιουργία δὲν ἦταν ξένη στοὺς μοναστικούς κύκλους. Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖο ὅτι τὸ παλαιότερο ὄνομα ζωγράφου εἰκόνων ποὺ διατηρεῖται σὲ εἰκόνες τῆς Μονῆς, τοῦ Ἰωάννη, ἀνήκει σὲ μοναχό.<sup>1</sup>

Ἀπὸ τοὺς ζωγράφους ποὺ ἄφησαν ἔντονα τὰ ἴχνη τους στὶς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ἡ πιὸ ἄτυχη ἴσως περίπτωσις εἶναι τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου τοῦ 18ου αἰ. Ἰωάννη Κορνάρου, ὁ ὁποῖος ἐγκαταστάθηκε γιὰ ἓνα διάστημα στὸ Σινᾶ. Ἄφησε πρωτότυπο ἔργο, ἀλλὰ ἐπιδόθηκε καὶ στὴν «ἀναπαλαίωσι» εἰκόνων, ζωγραφίζοντας νέες παραστάσεις ἐπάνω στὸ παλαιὸ στρώμα, ἀλλάζοντας τὶς ὑπογραφὲς τῶν ζωγράφων καὶ ἐπεμβαίνοντας δραστικὰ στὶς ἐπιγραφές.<sup>2</sup> Διαφορετικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ μοναχοῦ Παχωμίου ποὺ πέθανε τὸ 1960. Διατηροῦσε ἐργαστήριο ζωγραφικῆς μὲ συλλογὴ ἀπὸ ἀνθίβολα καὶ, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ ἔντονα προσωπικὸ του ὕφος, συστηματικὰ διόρθωνε μὲ ἐπιζωγράφηση τὰ τμήματα ποὺ ἔλειπαν ἀπὸ παλαιῆς εἰκόνες, ἐμπνεόμενος συχνὰ ἀπὸ συγγενικὰ αὐθεντικὰ ἔργα, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχαν στὸ Μοναστήρι.<sup>3</sup>

Ἡ συλλογὴ τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ προσφέρει ἀνεκτίμητες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἱστορία τῆς Μονῆς καὶ τοῦ ἀνατολικοῦ μοναχισμοῦ γενικότερα, γιὰ τὴν πορεία τῆς Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ, εὐρύτερα, γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Δίνει, ἐξάλλου, μοναδικὴ δυνατότητα γιὰ νὰ ἐξετασθοῦν μὲ νέα κριτήρια καὶ τὰ πολὺπλοκα προβλήματα ποὺ ἀφοροῦν στὶς σχέσεις τῆς Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὰ περιφερειακὰ κέντρα, καθὼς καὶ στὶς σχέσεις τῶν κέντρων αὐτῶν μεταξύ τους.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν σὲ Ἑλληνες ζωγράφους, ποὺ εἴτε ἐφθάναν στὴν ἐσχάτια τῆς ἐρήμου τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τὴν κεντρικὴ πολιτιστικὴ ζώνη τοῦ Βυζαντίου, εἴτε εἶχαν ἐνταχθεῖ ἀπὸ παλαιότερα στὶς ὀρθόδοξες κοινότητες τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς. Ἄρκετὲς ἐπίσης εἰκόνες εἶναι ἔργα ζωγράφων ἄλλης ἐθνικότητος, οἱ ὁποῖοι ἀνήκαν στὶς χριστιανικὲς μειονότητες τῆς εὐρύτερης περιοχῆς ὅπου εἶχε ἐπικρατήσῃ τὸ Ἰσλάμ. Μέρος ὅμως ἀπὸ τὶς εἰκόνες — κυρίως ἀπὸ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. — ποὺ βρίσκονται στὴ Μονή, ἀποκοτῶν ἰδιαίτερο χαρακτήρα, χάρι στὴν ὄσμωση μὲ τὴ Δυτικὴ τέχνη.<sup>4</sup> Πρόβλημα παραμένει ἂν ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα ὀφείλονται σὲ Δυτικούς ζωγράφους ἢ ἂν τὰ περισσότερα θὰ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν σὲ Ἀνατολίτες μιμητὲς τῆς Δυτικῆς τέχνης, καθὼς στὴ διάρκεια τῆς Λατινοκρατίας εἶχαν ἀναπτυχθεῖ ἄρκετὰ κέντρα παραγωγῆς εἰκόνων στὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο.

Οἱ πολυάριθμες εἰκόνες τῆς Μονῆς μὲ τὰ δυτικὰ στοιχεῖα παρουσιάζουν ἄρκετὲς διαφορές. Ἄν ἀντιμετωπισθεῖ μὲ ἐπιφύλαξη ἢ ἀποψη ὅτι τὰ ἔργα αὐτὰ ζωγραφήθηκαν στὴν ἴδια τὴ Μονή ἀπὸ Δυτικούς ζωγράφους ἐγκατεστημένους ἐκεῖ, τότε παραμένουν ἀναπάντητα ἄρκετὰ ἐρωτήματα σχετικὰ μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ δυναμικὸ καὶ τὰ κέντρα ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ ἔργα ἐφθασαν στὴ Μονή. Τὰ ἐρωτήματα αὐτὰ ἀποκοτῶν ἰδιαίτερη σημασία λόγῳ τῶν ἱστορικῶν συνθηκῶν ποὺ ἐπέβαλαν στὴ Μονή διάλογο ὄχι μόνο μὲ τὸν ἑλληνικὸ ὀρθόδοξο κορμὸ τοῦ Βυζαντίου ἢ τῆς διασπορᾶς, ἀλλὰ καὶ μὲ λαοὺς ἀπὸ διαφορετικὲς ἐθνικὲς ομάδες καὶ διαφορετικὲς θρησκείες. Ἡ Μονή διατηροῦσε σχέσεις μὲ τοὺς

Σταυροφόρους της Παλαιστίνης και, κατά μία θεωρία, είχε εξάρτηση από τη λατινική επισκοπή της Πέτρας.<sup>5</sup> Ωστόσο, οι σχέσεις με τις χριστιανικές, συριακές και αραβικές κοινότητες της Ἐγγύς Ἀνατολῆς, από τις οποίες κατά καιρούς προέρχονταν και μοναχοί, ήταν πολύ στενότερες. Ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ διατηροῦσε στενὴ ἐπικοινωνία μετὰ τὰ μεγάλα ἀστικά κέντρα τῆς Παλαιστίνης καὶ τῆς Συρίας, ὅπου ἄλλωστε εἶχε σημαντικὰ μετόχια. Ἔτσι θὰ περίμενε κανεὶς ἐπικοινωνία καὶ ὡς πρὸς τὰ καλλιτεχνικὰ θέματα κυρίως μετὰ τὸ Ἱεροσόλυμα ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν Δαμασκό.<sup>6</sup> Ἐπειδὴ ἡ δυτικὴ παρουσία στὴ Συρία καὶ στὴν Παλαιστίνη ἦταν μακροχρόνια καὶ εἶχε δημιουργήσει πρόσφορο κλίμα γιὰ τὴν ἀνάμειξη στοιχείων ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ, τὴν ἰσλαμικὴ καὶ τὴ δυτικὴ παράδοση, ἡ γνωριμία μας μετὰ τὴ ζωγραφικὴ ποὺ εἶχε δημιουργηθεῖ σ' αὐτὲς τὶς περιοχὰς θὰ ἦταν ἐξαιρετικὰ χρήσιμη γιὰ τὴ μελέτη τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς, κυρίως ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. Τὸ γεγονός ὅτι στὸ Ἑλληνικὸ Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων σώζεται μία μόνον εἰκόνα τῆς «σταυροφορικῆς» ομάδας καὶ μᾶλλον σιναϊτικῆς προελεύσεως λόγω εἰκονογραφίας — ὁ Μωυσῆς καὶ ἡ Φλεγόμενη Βάτος — δὲν δημιουργεῖ θετικὲς προϋποθέσεις γιὰ τὴν καλύτερη ἀντιμετώπιση τοῦ προβληματικοῦ αὐτοῦ ὕλικου.<sup>7</sup> Ἐπὶ τοῦ παρόντος μόνον ἡ Κύπρος ἐμφανίζεται μετὰ πειστικὰ στοιχεῖα ὡς κέντρο παραγωγῆς εἰκόνων μετὰ ἰδιαίτερη φυσιογνωμία κατὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ καὶ μερικὲς εἰκόνες τοῦ Σινᾶ ὑποδηλώνουν στενότερη σχέση μετὰ τὸ νησί, ἡ ὁποία ἐξηγεῖται ἄλλωστε καὶ ἀπὸ τὰ περιουσιακά του στοιχεῖα ἐκεῖ.<sup>8</sup> Ἄλλο κέντρο ὅπου θὰ ἦταν δυνατόν νὰ εἶχαν ὀργανωθεῖ ἐργαστήρια παραγωγῆς εἰκόνων τὸν 13ο αἰ. εἶναι βεβαίως ἡ Κρήτη, μετὰ τὴν ὁποία ἡ Μονὴ τοῦ Σινᾶ διατηροῦσε στενότερες σχέσεις καὶ ἀπὸ τὴν Κύπρο, λόγω τῶν σοβαρῶν περιουσιακῶν στοιχείων ποὺ κατεῖχε καὶ στὸ νησί αὐτό.<sup>9</sup>

Γιὰ τὴν ἀναζήτησιμὴ λύσεων σχετικὰ μετὰ τὴν προέλευσι τῶν εἰκόνων αὐτῶν τοῦ 13ου αἰ. πρέπει νὰ ληφθεῖ ὑπ' ὄψιν καὶ ἡ μαρτυρία τῆς γλώσσας τῶν ἐπιγραφῶν. Γιὰ τὴν περίοδο ἀπὸ τὸν 12ο ἕως καὶ τὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 15ου αἰ., οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ δείχνουν τὴ μικρότερη δυνατὴ παρουσία ξένων γλωσσικῶν ἰδιωμάτων. Λατινικὲς ἐπιγραφὲς μόνον ὑπάρχουν σὲ τέσσερις εἰκόνες, λατινικὲς καὶ ἑλληνικὲς σὲ τρεῖς, ἀραβικὲς μόνον ὡς μετάφραση τῶν ἑλληνικῶν ἐπιγραφῶν, σὲ ἐλάχιστα ἔργα, καὶ σὲ μία περίπτωση ἔχουμε συριακά. Τέλος γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς μαζί με ἑλληνικὲς ἔχουμε σὲ δύο περιπτώσεις.<sup>10</sup> Ἀκόμη καὶ οἱ εἰκόνες μετὰ σημειώσεις στὸν τύπο τῶν ἐνθυμήσεων σὲ ξένη γλῶσσα — ἔχουν ἐπισημανθεῖ μόνον στὰ ἀραβικά — εἶναι ἐπίσης ἐξαιρετικὰ περιορισμέναι.<sup>11</sup> Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς λεγόμενης «σταυροφορικῆς» ομάδας δὲν περιέχει ἐπιγραφὲς στὰ ἀνοικτὰ χαρακωμένα εἰλητάρια ἁγίων καὶ ἀκόμη ὅτι σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις οἱ ἐπιγραφὲς φαίνεται ὅτι προστέθηκαν σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ. Μία τελευταία παρατήρησις ἔχει σχέση μετὰ τὴ γραφὴ τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας στὶς ἐπιγραφὲς, ὅπου ἀναμφισβήτητα, σὲ πολλὰς εἰκόνες οἱ ἀνορθογραφίαι καὶ οἱ ἀσυνταξίες ἔχουν ξεπεράσει τὰ ὅρια τοῦ ἀνεκτοῦ. Γιὰ μερικὲς ὅμως περιπτώσεις θὰ ἦταν παρακινδυνευμένο νὰ ἀποδοθεῖ τὸ φαινόμενο αὐτὸ σὲ ζωγράφους ἢ γραφεῖς ἀπὸ διαφορετικὴ ἔθνικὴ ομάδα. Προκειμένου νὰ θεωρηθοῦν στὴ σωστὴ τους προοπτικὴ οἱ προηγούμενες παρατηρήσεις, δὲν πρέπει νὰ λησμονοῦμε ὅτι οἱ μοναχοὶ τοῦ Σινᾶ ἦταν πολὺγλωσσοι.<sup>12</sup>

Ἐὰν λάβουμε ὑπ' ὄψιν τὶς ἐγγενεῖς ἰδιοτυπίαι ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς φορητὲς εἰκόνες, ἰδιαίτερα πρὶν ἀπὸ τὴν Ἄλωσι, εἶναι φυσικὸ νὰ ἔχουμε, μόνον σὲ σπάνιες περιπτώσεις, μαρτυρίες στὰ ἴδια τὰ ἔργα γιὰ τοὺς δωρητὲς τους. Δύο φορές στὸν 13ο αἰῶνα ὁ ἀρχιεπίσκοπος Σιναίου ἐμφανίζεται ὡς ὁ χορηγὸς μιᾶς εἰκόνας.<sup>13</sup> Σὲ ἀρκετὰ παραδείγματα ὁ δωρητὴς εἶναι μοναχός, μέλος προφανῶς τῆς σιναϊτικῆς κοινότητος.<sup>14</sup> Σὲ λίγα παραδείγματα ὁ δωρητὴς εἶναι κοσμικός.<sup>15</sup> Σὲ τέσσερις τουλάχιστον περιπτώσεις ὁ χορηγός, λόγω ἀμφιέσεως ἢ ὀνόματος, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ μέλος μὴ ἑλληνικῆς ἔθνικῆς ομάδας.<sup>16</sup> Μόνον μία φορὰ ἡ παραγγελία τοῦ ἔργου πρέπει νὰ ἔγινε ἀπὸ γυναίκα.<sup>17</sup> Ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον ἔχουν οἱ ἐλάχιστες εἰκόνες μετὰ δωρητὲς τοὺς ζωγράφους ποὺ τὶς δημιούργησαν. Τὸ παλαιότερο παράδειγμα ἀφορᾷ στὸν μοναχὸ Ἰωάννη, καὶ τὰ ἄλλα δύο, στὸν Στέφανο<sup>18</sup> καὶ στὸν Πέτρο,<sup>19</sup> καὶ τοὺς δύο κοσμικούς.

Ὁ 12ος, ὁ 13ος καὶ ὁ 15ος αἰ. ἀποτελοῦν ἐξαιρετικὰ γόνιμες περιόδους στὴν ἱστορία

της Μονής ως προς την καλλιτεχνική δραστηριότητα στον τομέα των φορητών εικόνων. Η ποικιλία του ύλικού στη μορφή, στην κλίμακα και στη θεματολογία αποκαλύπτει τη σημασία της Μονής ως μεγάλου κέντρου προσκυνήματος της Ανατολής. Παράλληλα, φανερώνει και τη συνεχώς αυξανόμενη σημασία που παίρνουν οι εικόνες για τον ναό σε σχέση με τη λειτουργία και τις διάφορες τελετές και ακόμη τη σπουδαιότητά τους για την ιδιωτική λατρεία. Ο Kurt Weitzmann επισήμανε πρόσφατα ότι πολλές από τις εικόνες της Μονής αποτελούσαν εικονογραφικά προγράμματα για συγκεκριμένες ανάγκες στον κύριο χώρο του καθολικού, στα παρεκκλήσιά του, καθώς και σε άλλα παρεκκλήσια εντός και εκτός των τειχών της Μονής.<sup>20</sup> Απαραίτητο είναι να τονισθεί ότι, με σπουδαιότερη εξαίρεση τα ψηφιδωτά στο Ίερό Βήμα, σε πολύ μικρό βαθμό εφαρμόστηκε εδώ διακόσμηση με μνημειακή ζωγραφική. Συνεπώς, σε πολλές περιπτώσεις οι φορητές εικόνες έπαιρναν τη θέση της μνημειακής ζωγραφικής στους τοίχους.

Έντυπια είναι ο αριθμός εικόνων σε μικρή κλίμακα, οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν ως έργα με προορισμό την ιδιωτική προσευχή ή ως μικρές εικόνες προσκυνήσεως μέσα στον ναό, έφ' όσον τὸ ἐπιτρέπει ἡ θεματολογία τους. Δημοφιλή είναι επίσης τα δίπτυχα, τα τρίπτυχα ή και τα πολύπτυχα, τα οποία προσφέρονται ιδιαίτερα για έκτεταμένα εικονογραφικά σύνολα. Ο λειτουργικός χαρακτήρας στο εικονογραφικό πρόγραμμα μερικῶν ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ἴσως ὑποδηλώνει ὅτι δὲν εἶχαν κατ' ἀνάγκην ιδιωτικό προορισμό, ἀλλὰ ὅτι χρησιμοποιούνταν ἀπὸ τοὺς ἱερομονάχους τοῦ Σινᾶ στίς συχνές μετακινήσεις τους στα διάφορα καθίσματα γύρω ἀπὸ τὴ Μονή, προκειμένου νὰ ἱεουργήσουν τίς Κυριακές ἢ στίς μεγάλες εορτές.<sup>21</sup>

Η παραγωγή εικόνων στο Σινά είναι έντυπιακή σε ὀρισμένες χρονολογικές περιόδους. Εὐνοϊκὸς παράγων γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ αὐτὴ ἀνθιση, πέρα ἀπὸ τὸ κλίμα μεγαλύτερης ἀσφάλειας καὶ οἰκονομικῆς εὐμερίας, ὑπῆρξε καὶ ὁ δημιουργικὸς ρόλος ποὺ διαδραμάτισαν ὀρισμένοι δραστήριοι ἀρχιεπίσκοποι στο Σινά. Ἐξάλλου, θετικὸ ρόλο εἶχε ἀναμφισβήτητα τὸ παγκόσμιο ἐνδιαφέρον τῶν Χριστιανῶν γιὰ τὰ προσκυνήματα τῆς Ἑγγύς Ανατολῆς μετὰ τὴ δραστηριοποίηση τοῦ δυτικοῦ παράγοντα μέσα ἀπὸ τὸ σχῆμα τῶν Σταυροφοριῶν γιὰ τὸν θρησκευτικὸ, πολιτικὸ, καὶ οἰκονομικὸ ἔλεγχο τῆς εὐρύτερης αὐτῆς περιοχῆς.

Η διεθνής, ὡστόσο, ἀκτινοβολία τῆς Μονῆς συνδέεται κυρίως με τὴν ἀνακομιδὴ καὶ τὴ φύλαξη τῶν λειψάνων τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας σ' αὐτὴν, ποὺ τοποθετεῖται γύρω στὸν 10ο αἰ. Τὸ Μοναστήρι τῆς Παναγίας, ποὺ ἀφιερώθηκε στὴ χάρις τῆς ἀπὸ τὸν ἰδρυτὴ του, αὐτοκράτορα Ἰουστινιανό, διευρύνει τὸ κύρος του στὴν Ἀνατολὴ καὶ τὴ Δύση, ὅταν μετονομάζεται σὲ Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης ἀπὸ τὸν 13ο αἰ., σύμφωνα τουλάχιστον με τίς μαρτυρίες τῶν περιηγητῶν.<sup>22</sup> Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἁγία Αἰκατερίνα, ἡ Μονὴ ἀποδίδει ιδιαίτερη τιμὴ στὴν Παναγία, κατὰ πρῶτο λόγο, καὶ στὸν Μωσῆ.

Στὴν παρουσίαση μερικῶν ἀντιπροσωπευτικῶν ἔργων τῆς Μονῆς τοῦ Σινᾶ θὰ ἀκολουθήσουμε τὴ χρονολογικὴ σειρά. Πρέπει, ὡστόσο, νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ ὑλικὸ ἐμφανίζει συχνὰ ιδιαίτερα προβλήματα ὡς πρὸς τὴ χρονολόγηση λόγω τοῦ συντηρητικοῦ χαρακτήρα αὐτῆς εἰδικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης. Σ' αὐτὸ συνέβαλαν καὶ οἱ ἱστορικὲς περιστάσεις, ποὺ κατὰ καιροὺς ἀνάγκαζαν τὴ Μονὴ νὰ διακόπτει τοὺς δεσμούς της με τὸν ἐξωτερικὸ κόσμον καὶ ἔτσι ἐνθάρρυναν συχνὰ ὄσους ἐργάζονταν στὸ Μοναστήρι νὰ ἀναπαράγουν παλαιότερα πρότυπα ἀπὸ τὴν πλούσια συλλογὴ τῶν εἰκόνων του. Οὔτε μία ἀπὸ τὸ πλῆθος τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς ἕως τὴν Ἀλωση δὲν περιλαμβάνει χρονολογία. Οἱ ἐλάχιστες εἰκόνες με προσωπογραφίες ἀρχιεπισκόπων Σιναιίου καὶ τὰ ὀνόματά τους δὲν βοηθοῦν ἐπὶ τοῦ παρόντος γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν ἔργων, λόγω τῆς ἀσάφειας ποὺ ἐπικρατεῖ σχετικὰ με τὸν κατάλογο τῶν ἐπισκόπων σὲ ὀρισμένες ἐποχές. Ἐλάχιστες εἰκόνες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν με βάση συγκεκριμένες ἱστορικὲς προσωπικότητες.<sup>23</sup> Ἡ χρονολόγηση τοῦ πολύμορφου αὐτοῦ ὑλικοῦ βασίζεται στὴν εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνολογικὴ ἀνάλυση καί, ὡς ἕνα βαθμὸ, στὴν παλαιογραφικὴ ἐξέταση τῶν ἐπιγραφῶν, ἀφοῦ δὲν ἔχουμε ἀκόμη στοιχεῖα γιὰ τὴ συντήρηση μεγάλου ἀριθμοῦ εἰκόνων, ἡ ὁποία ἐγινε πρόσφατα.

## EIKONES TOY 12ου ΑΙΩΝΑ

Οι εικόνες του 12ου αι. στη Μονή αποτελούν σημαντική ομάδα, σε σύγκριση με αυτές που έχουν διατηρηθεί από παλαιότερες εποχές. Πέρα από την άποψη ότι μερικές εικόνες, που έχουν χρονολογηθεί συχνά στο δεύτερο μισό του 11ου αι., θα πρέπει ίσως να μετακινηθούν στον 12ο, παραμένει αρκετά άσπαστη ή φυσιογνωμία της καλλιτεχνικής δημιουργίας κατά την πρώιμη φάση της εποχής των Κομνηνών με βάση τις εικόνες της Μονής. Με άμελητες εξαιρέσεις, οι εικόνες του αιώνα αυτού στο Σινά ακολουθούν τις σύγχρονες εξελίξεις στη Βυζαντινή ζωγραφική, όπως αυτές επιβάλλονται από την Κωνσταντινούπολη. Η διαπίστωση αυτή εξηγείται από τις στενές σχέσεις που διατηρεί η Μονή με την πρωτεύουσα κατά την εποχή των Κομνηνών.<sup>24</sup> Δεν είναι βέβαιο εάν ορισμένα έργα ζωγραφίστηκαν στο Σινά από ζωγράφους της Κωνσταντινουπόλεως ή εάν εφθασαν στη Μονή ως παραγγελίες ή δώρα από εκεί. Η πρώτη υπόθεση ενισχύεται και από την εφαρμογή μιας λεπτομέρειας, η οποία αποτελεί το πιο εξειδικευμένο τεχνικό χαρακτηριστικό των βυζαντινών εικόνων που ζωγραφίστηκαν στο Σινά από τον 10ο έως και τον 13ο αι. Πρόκειται για τον ειδικό τρόπο με τον οποίο επιτυγχάνεται η διαφορετική αντανάκλαση του φωτός στο χρυσό φόντο με τη χρήση εργαλείου όπως ο διαβήτης και με τη βοήθεια μικρής βούρτσας. Η τεχνική αυτή δεν έχει επισημανθεί έως σήμερα εκτός Σινά. Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο τεχνικής αποτελεί και ο τυποποιημένος ζωγραφικός διάκοσμος στην πίσω όψη, συνήθως με εναλλασσόμενες λωρίδες από κυματιστές πινελιές, κόκκινες και μπλε-μαύρες, πολλών εικόνων του 12ου και του 13ου αι. στη Μονή.<sup>25</sup> Η επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων, ή ένότητα του ύφους, αλλά και οι προκαθορισμένες διαστάσεις σε ορισμένες περιπτώσεις, όταν υπάρχουν δεσμεύσεις που σχετίζονται με τη λειτουργία των εικόνων, ενισχύουν την άποψη ότι αυτές ζωγραφίστηκαν στη Μονή. Έργα ζωγράφων από ξένες χριστιανικές κοινότητες της Έγγυς Ανατολής, είτε και Δυτικών ζωγράφων δεν είναι εύκολο να επισημανθούν στο ύλικό της Μονής από την περίοδο αυτή.

Ός προς τον προορισμό των εικόνων κατά τον 12ο αι. είναι σαφές ότι σημαντικός αριθμός έργων είχε συγκεκριμένο ρόλο μέσα στον ναό, σε στενή συνάρτηση με τα δρώμενα στη Λειτουργία και στις διάφορες ακολουθίες και τελετές. Σ' αυτή την εποχή εντάσσονται μερικά από τα σημαντικότερα ζωγραφιστά επιστύλια τέμπλου με τη Δέηση, το Δωδεκάορτο και άλλες σκηνές, ακόμη και με αγιολογικά θέματα. Το ίδιο ισχύει για τις εικόνες μηνολογίων, αλλά και για τις εικόνες με τα Δωδεκάορτα εκτός των τέμπλων.

Στις αξιολογότερες κομνηνικές εικόνες ως προς το πυκνό θεολογικό περιεχόμενο και την καλλιτεχνική ποιότητα, ανήκει εκείνη με την πιο πρώιμη παράσταση της Παναγίας στον τύπο της Κυκκώτισσας (είκ. 19).<sup>26</sup> Από εικονογραφική άποψη το έργο είναι πρωτοποριακό, επειδή συνοψίζει το μυστήριο της Ενσαρκώσεως και το λυτρωτικό του αποτέλεσμα για τον άνθρωπο μέσα από την παρουσίαση των προσώπων της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης τα οποία διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο στην πραγμάτωσή του. Την Παναγία με το Βρέφος περιβάλλουν ο Χριστός *έν δόξῃ*, ο Ιωάννης ο Θεολόγος και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος, οι απόστολοι Παύλος και Πέτρος, ο Μωυσής, ο Ιακώβ, ο Ααρών, ο Ζαχαρίας, ή Άννα, ή Ελισάβετ, ο Δαβίδ και ο Ησαΐας, ο Ιεζεκιήλ και ο Δανιήλ, ο Αβραάμ και ο Σολομών, ο Βαλαάμ και ο Γεδεών. Προνομακή θέση κάτω από την Παναγία παίρνουν ο Ιωσήφ, οι προπάτορες Άδάμ και Εύα και οι θεοπάτορες Ίσακίμ και Άννα. Τα χωρία που έχουν γραφεί στα ειλητάριά τους<sup>27</sup> και η πλαστική έκφραση που έχουν πάρει μερικά από αυτά μέσα από τα σύμβολα της Παλαιάς Διαθήκης (ή Φλεγόμενη Βάτος του Μωυσέως, ή Κλίμαξ του Ιακώβ, ή Πύλη του Ιεζεκιήλ κλπ.), τα οποία εικονίζονται δίπλα τους, κάνουν πιο άπτο το περιεχόμενο της σύνθεσης. Η πολύπλοκη εικονογραφία του έργου επιτρέπει τη χρονολόγησή του τουλάχιστον στο πρώτο μισό του 12ου αι. Η εικόνα εκφράζει τις πιο προωθημένες τάσεις της ζωγραφικής στην Κωνσταντινούπολη και μπορεί να αποδοθεί στον κύκλο των έργων της.<sup>28</sup>

Στον 12ο αι. χρονολογούνται τα παλαιότερα σωζόμενα στη Μονή παραδείγματα

ἐπιστυλίων τέμπλων. Στὴν ἐξελικτικὴ πορεία τῆς μορφῆς τοῦ βυζαντινοῦ τέμπλου τὰ ζωγραφημένα σὲ σανίδες ἐπιστύλια ἀντικαθιστοῦν ἀνάλογα ἔργα ἀπὸ μάρμαρο ἢ πολυτιμότερα ἀκόμη ὑλικά, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ κορύφωμα τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ παραπετάσματος τὸ ὁποῖο χωρίζει τὸ Ἱερό ἀπὸ τὸν κυρίως ναό. Ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. καὶ ἐξῆς, ἡ τυπικὴ θεματολογία τῶν ζωγραφημένων ἐπιστυλίων περιλαμβάνει τὶς σκηνές τῶν μεγάλων ἑορτῶν τῆς Ὁρθοδοξίας, τὸ λεγόμενο *Δωδεκάορτον* (Εὐαγγελισμός, Γέννηση, Ὑπαπαντὴ, Βάπτισμα, Μεταμόρφωση, Ἐγερση τοῦ Λαζάρου, Βαΐοφόρος, Σταύρωση, Ἀνάσταση, Ἀνάληψη, Πεντηκοστὴ καὶ Κοίμησις τῆς Παναγίας). Εἶναι μοιρασμένες ἀνά ἑξὶ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τῆς Δέησης. Ἀνάλογα μὲ τὶς διαστάσεις ποὺ ἐπιδίωκαν νὰ ἔχουν κατὰ περίπτωσιν, ἡ θεματολογία ἦταν δυνατόν νὰ διευρυνθεῖ μὲ περισσότερες χριστολογικὲς σκηνές, σημαντικὲς σκηνές τοῦ βίου τῆς Παναγίας, ἀρχαγγέλους, τοὺς κορυφαίους ἀποστόλους Πέτρο καὶ Παῦλο, καὶ ἀγιογραφικὲς προσωπογραφίες. Ἡ Δέηση καὶ οἱ σκηνές ἀπεικονίζονται συνήθως κάτω ἀπὸ ζωγραφιστὴ τοξοστοιχία. Θεωρεῖται σχεδὸν βέβαιον ὅτι τὰ ἐπιστύλια ποὺ σώζονται στὸ Σινὰ ζωγραφήθηκαν στὴ Μονή. Δέκα ἀπὸ αὐτά, ποὺ χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸν 12ο ἕως καὶ τὸν 15ο αἰ., διατηροῦνται στὸ σύνολό τους ἢ κατὰ τμήματα.

Στὰ πρωιμότερα παραδείγματα ἐπιστυλίων ἀνήκει ἓνα σχετικὰ μικρὸ ἐπιστύλιο, σὲ δύο τμήματα, μὲ τὴ Δέηση καὶ ἕνδεκα σκηνές, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον θαύματα τοῦ ἁγίου Εὐστρατίου μετὰ θάνατον (εἰκ. 20-22).<sup>29</sup> Οἱ σκηνές αὐτὲς περιλαμβάνουν δύο θαύματα θεραπείας προσώπων ποὺ ἔπασχαν ἀπὸ παρατεταμένο πυρετό, δύο θαύματα θεραπείας τρελῶν, τὴν ἐκδίωξιν ἀπὸ τὸν ναὸ ἑνὸς ἀργυροπράτη ποὺ εἶχε καταλύσει ἐκεῖ παρεμποδίζοντας νὰ ψαλοῦν οἱ ἑσθινοὶ ἕμνοι, ἓνα ἐπεισόδιον μὲ νέους ποὺ κτυποῦν τὶς καμπάνες στὴν ἑορτὴ τοῦ ἁγίου, μία ἀδιάγνωστη σκηνὴ μὲ τὸν ἅγιον Εὐστράτιον ἔφιππον, τὴν θεραπείαν τῆς θυγατέρας τῆς Συγκλητικῆς, τὴν θεραπείαν μιᾶς μοναχῆς, τὴν θεραπείαν μιᾶς γυναίκας, ποὺ ἦταν ἄφωνη καὶ ἀκίνητη (τὸ θαῦμα πραγματοποιεῖται μὲ τὴν παρέμβαση τῶν Ἁγίων Πέντε), καὶ τέλος τὴν θεραπείαν ἑνὸς ἀνδρα ποὺ ἔπασχε ἀπὸ τέτανον. Τὰ θαύματα αὐτά, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν ἔχει ἀκόμη ἐπισημανθεῖ τὸ ἀντίστοιχο ἀγιολογικὸ κείμενον, πραγματοποιοῦνται μὲ τὴν ἐπιφάνειαν τοῦ ἁγίου, συνήθως χάρις στὴν εὐεργετικὴ παρουσία τῶν λειψάνων τοῦ στὸ κέντρο λατρείας τῶν Ἁγίων Πέντε ἀπὸ τὴν Ἀρμενίαν, στὴ Σεβάστεια τῆς Μικρᾶς Ἀσίας. Τὸ ἐπιστύλιο ἀποτελεῖ μαρτυρία γιὰ τὸν προστατευτικὸ ρόλον τῶν ἁγίων στὴ μεσαιωνικὴ κοινωνία, κυρίως ἐκεῖνον τοῦ θεραπευτοῦ. Παράλληλα, προσφέρει καὶ πρὸ ἐξειδικευμένες πληροφορίες γιὰ τὸν καθημερινὸ βίον τῶν Βυζαντινῶν, ἰδιαίτερα σὲ σχέση μὲ ἐνδυματολογικὲς λεπτομέρειες καὶ μὲ τὸν ἐσωτερικὸν διάκοσμον ἰδιωτικῶν κατοικιῶν. Ἡ τέχνη τοῦ ἔργου ἔχει πολὺ καλὴ ποιότητα, ἰδιαίτερα στὸ ἀριστερὸν τμήμα, γιὰτὶ εἶναι σαφὲς ὅτι τὸ δεξιὸν εἶναι ἔργο ἄλλου ζωγράφου. Ἡ ἐντύπωση τῶν χρωμάτων μὲ πολλὰ κόκκινα καὶ βαθυγάλαζα εἶναι μέσα στὴν κομνηνεια αἰσθητικὴ. Τὸ ἐπιστύλιον αὐτό, τὸ μόνον σωζόμενον μὲ ἐξ ὀλοκλήρου ἀγιολογικὴ θεματολογία, εἶναι δυνατόν νὰ χρονολογηθεῖ στὸ δεύτερον μισὸ τοῦ 12ου αἰ. Κατὰ πᾶσα πιθανότητα ἔγινε γιὰ νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὲ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς ποὺ ἦταν ἀφιερωμένον στοὺς Ἁγίους Πέντε τῆς Ἀρμενίας, στοὺς ὁποίους ἡγετικὴ θέσις κατεῖχε ὁ ἅγιος Εὐστράτιος.<sup>30</sup> Οἱ διαστάσεις τοῦ ἐπιστυλίου ταιριάζουν μὲ τὶς διαστάσεις τοῦ παρεκκλησίου τῶν Ἁγίων Πέντε μέσα στὸν περίβολον τῆς Μονῆς. Γιὰ τὴν κατασκευὴν τοῦ ἔργου στὴ Μονὴ συνηγοροῦν ἐπίσης τεχνικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ἀντανάκλασις τοῦ χρυσοῦ στοὺς φωτοστεφάνους καὶ σὲ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ φόντου, καθὼς καὶ ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν πίσω ὄψη.

Ἀπὸ ἓνα ἄλλο ἐπιστύλιον, τὸ ὁποῖον συγκροτοῦσαν ἀρχικὰ τρία τμήματα, σώζονται τὸ ἀριστερὸν καὶ τὸ μεσαῖον τμήμα (εἰκ. 25-27).<sup>31</sup> Τῆς θεματολογίας ἀποτελοῦσαν ἡ Δέηση, δύο σκηνές τοῦ βίου τῆς Παναγίας (Γενέσιον καὶ Εἰσόδιον) καὶ τὸ Δωδεκάορτον. Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ ἐπιστύλιον τοῦ ἁγίου Εὐστρατίου, τοῦτο διέθετε σεβαστὲς διαστάσεις καὶ εἶναι πιθανὸν νὰ εἶχε χρησιμοποιηθεῖ στὸ τέμπλον τοῦ κεντρικοῦ χώρου τῆς βασιλικῆς. Ἡ τεχνοτροπία τοῦ ἐπιστυλίου αὐτοῦ μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ σὲ μία ἀπὸ τὶς κυρίαρχες τάσεις στὴ ζωγραφικὴ τῆς πρωτεύουσας στὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 12ου αἰ., μὲ κύριον χαρακτη-

ριστικό τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ χάρι τῶν μορφῶν μέσα ἀπὸ τὸν ἰσορροπημένο συνδυασμὸ τοῦ σχεδίου καὶ τοῦ χρώματος. Παράλληλα, φανερὴ εἶναι καὶ κάποια «μανιεριστικὴ» διάθεση στὴν ἀπόδοση λεπτομερειῶν τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους καὶ τοῦ τοπίου, πού ἐξυπηρετοῦν μία αἰσθητικὴ ἀποψη μακριὰ ἀπὸ τὴ φύση.

Ἐνα ἄλλο τμῆμα ἐπιστυλίου (εἰκ. 31-33), πού περιλαμβάνει στὸ σύνολό του πάλι τὴ Δέηση, τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας, τὰ Εἰσόδια καὶ τὸ Δωδεκάορτο,<sup>32</sup> τὸ τελευταῖο σὲ χρονολογικὴ διαδοχὴ ἀπὸ τὰ τρία ἐπιστύλια, παρουσιάζει πῶς πρωτοποριακὸ ἰδίωμα σὲ σχέση μετὰ τὰ προηγούμενα. Τὸ ἔργο ἀποκαλύπτει πρωτότυπο χειρισμὸ τοῦ χρώματος καὶ τοῦ φωτὸς καὶ καθαρὰ ζωγραφικὴ ἀντίληψη, ἡ ὁποία δὲν ἔχει παρατηρηθεῖ ὡς σήμερα σὲ καμμία ἄλλη φορητὴ εἰκόνα τῆς Μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς. Μεγάλῃ ἐπίσης σημασία δίνεται στὸ τοπίο, ἐνῶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ βάθος ὑποβαθμίζεται. Τὰ χρώματα ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν κομνηνεὶα αἰσθητικὴ πού βρισκόταν κοντὰ στὴν ἐντύπωση πολυτελῶν ἔργων, ὅπως εἶναι τὰ σμάλτα. Τὰ βουνὰ σὲ χρῶμα πορτοκαλί καὶ καστανὸ μετὰ τὴς «χιονισμένες» κορυφές, τὸ ἀνοικτὸ γαλάζιο στὸ νερὸ καὶ στὴς ἐνδυμασίες, τὸ φωτεινὸ ρόδινο, πού χρησιμοποιεῖται συχνὰ γιὰ τὰ ὑφάσματα, εἶναι πῶς κοντὰ στὴ φύση σὲ σύγκριση μετὰ ἔργα τῆς κομνηνεὶας τεχντροπίας. Χάρη στὴ γρήγορη, νευρικὴ πινελιά, ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια πάλλεται ἀπὸ πηγαῖο δυναμισμό. Παράλληλα, τὴν πνευματικότητα πού ἀναδίδουν οἱ ἀνθρώπινες φυσιογνωμίες στὴ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἀντικαταστήσει μία πολὺ πῶς γήινη ψυχολογικὴ φόρτιση. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὸ ἐπιστύλιο αὐτὸ δημιουργήθηκε πρὸς τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ., ἴσως κοντὰ στὸ 1200.

Στὴς μικρὲς εἰκόνες, μετὰ θεματολογία κατάλληλη γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν στὸ προσκυνητῆριο τὴν ἡμέρα τῆς ἀντίστοιχης ἑορτῆς, ἐντάσσεται ἡ εἰκόνα μετὰ θέμα τὸ «ἐν Χῶναις θαῦμα» (εἰκ. 23),<sup>33</sup> πού ἔλαβε χώρα στὸ σπουδαιότερο κέντρο λατρείας τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, στὴς Κολοσσές ἢ Χῶνες τῆς Φρυγίας στὴ Μ. Ἄσια. Ἡ ἐπέμβαση τοῦ ἀρχαγγέλου προκαλεῖται ἀπὸ «ἐλληνίζοντες», πού προσπαθοῦν νὰ καταστρέψουν τὸν ναὸ του, μεγάλο κέντρο ἰάσεων μετὰ τὸ ἁγιασμένο νερὸ παρακείμενης πηγῆς, στρέφοντας τὸ ρεῦμα ἑνὸς ποταμοῦ πρὸς τὴ μεριὰ τοῦ ναοῦ, τὸν ὁποῖο εἶχε κτίσει ὁ μοναχὸς Ἀρχιππος. Ἡ σκηνὴ δείχνει τὴ στιγμὴ πού ἐμφανίζεται ὁ ἴδιος ὁ ἀρχάγγελος καὶ μετὰ τὴ ράβδο του σταματᾷ τὴ ροὴ τοῦ νεροῦ μπροστὰ στὸν ἐκκληκτο μοναχό. Τὸ ἔργο αὐτὸ, μετὰ τὴς ραδινῆς αἰθέριες μορφές, τὴς κομψῆς στάσεις καὶ χειρονομίες καὶ κυρίως μετὰ τὴς ἐκλεπτυσμένες ἀρμονίες τῶν χρωμάτων, ἀνήκει στὰ ἀριστουργήματα τῆς Ὑστεροκομνηνεὶας ἐποχῆς, ἐκφράζοντας ἐντονα τὴν ἀριστοκρατικὴ τάση πού χαρακτηρίζει τὴ Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ.

Ἀσαφῆς ὡς πρὸς τὴ χρῆση τῆς μέσα στὸν ναὸ παραμένει μία εἰκόνα μετὰ σιναϊτικὸ θέμα, τὴν Κλίμακα (εἰκ. 24).<sup>34</sup> Ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν ἔργων διδασκαλικοῦ χαρακτήρα, τὰ ὁποῖα ἀντλοῦν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ μοναστικὴ φιλολογία πού ἀνθῆσε στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ ἀπὸ τὴν πρῶμην φάση τῆς ἱστορίας τῆς. Κύριος ἐκφραστὴς τῆς στάθηκε ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ἡγούμενος πού ἔζησε τὸν 7ο αἰ. καὶ ὁ ὁποῖος ἔχει συνδέσει τὸ ὄνομά του μετὰ τὴ συγγραφὴ τοῦ πασίγνωστου ἐγχειριδίου γιὰ τὴν ἠθικὴ τελείωση τῶν μοναχῶν, τὴν *Οὐρανοδρόμον Κλίμακα*. Προϋπόθεση γιὰ τὸν σκοπὸ αὐτὸ εἶναι ἡ κατάκτηση ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς τριάντα ἀρετῶν πού ἔχουν πάρει στὸ σύγγραμμα τὴ μεταφορικὴ μορφή ἰσάριθμων σκαλοπατιῶν. Αὐτὴ ἡ συμβολικὴ μεταφορὰ τοῦ κώδικα τελείωσης τοῦ μοναχικοῦ βίου γιὰ πρῶτῃ φορὰ ἀποτελεῖ τὸ θέμα μιᾶς φορητῆς εἰκόνας. Ὁ ἀγῶνας τῶν μοναχῶν γιὰ ἠθικὴ τελείωση καὶ τὴ συνακόλουθη οὐράνια σωτηρία ἀποδεικνύεται δυσχερῆς καὶ συχνὰ ἀνέφικτος. Οἱ μόνοι βέβαιοι νικητὲς εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος στὴν κορυφὴ τῆς κλίμακας καὶ ὁ ἀρχιεπίσκοπος Ἀντώνιος τοῦ Σινᾶ, πίσω του.<sup>35</sup> Ἡ ἐξαύλωση τῶν μορφῶν σὲ μιὰ συνεχὴ ἐπιφάνεια χρυσοῦ βάθους, πού διαλέγεται μετὰ τὸ καστανό, τὸ λαδί καὶ τὴν ὄχρα τῆς ἐνδυμασίας τῶν μοναχῶν, εἶναι τὸ κύριον τεχντροπικὸ χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκόνας.

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ. συνηγοροῦν ἡ ψυχολογικὴ ἐνταση στὰ πρόσωπα καὶ ἡ ταραγμένη πυχολογία μετὰ τὰ νευρικὰ φῶτα στοὺς χιτῶνες. Ἐπι πλεόν, ἡ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη εἶναι πανομοιότυπη μετὰ ἐκείνη τῆς εἰκόνας

του Εὐαγγελισμού (εἰκ. 29), ἡ ὁποία, μὲ πιὸ ἐμφανὴ τεχνοτροπικὰ κριτήρια, μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 12ου αἰ.

Ἐσχετα μὲ τὴ χρωματικὴ ἀλλοίωση ποὺ ἔχει δημιουργήσει ἡ ὑπερβολικὴ χρῆση βερνικιοῦ σὲ νεότερη ἐποχὴ, ἔτσι ὥστε νὰ ἔχουν χαθεῖ, μαζί μὲ τὴ φωτεινὴ λάμψη τῶν χρωμάτων, καὶ οἱ ἀπαλὲς διαβαθμίσεις τῶν τόνων, ἡ εἰκόνα τοῦ Σινᾶ μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμού ἔχει ἀναγνωρισθεῖ γενικότερα ὡς ἀριστούργημα τῆς Ὑστεροκομνηνείας τέχνης (εἰκ. 29).<sup>36</sup> Ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς εἰκονογραφίας ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ σπάνια στοιχεῖα εἶναι τὸ Βρέφος, ποὺ ἀποδίδεται σὲ μονοχρωμία μέσα σὲ διάφανη ἑλλειπτικὴ δόξα στὸ στήθος τῆς Παναγίας, σύμφωνα μὲ τὸ σχῆμα τῆς πρόληψης, ἀφοῦ ὁ Εὐαγγελισμὸς εἰκονογραφεῖ κατ' ἐξοχὴν τὴν Ἐνσάρκωση. Τὸ ὑδάτινο τοπίο μὲ τὴν ἐντυπωσιακὴ ποικιλία πανίδας παραμένει μοναδικὴ ιδιοτυπία τῆς εἰκονογραφίας τῆς σκηνῆς, ἡ ὁποία, ὡστόσο, περιλαμβάνει ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. καὶ ὕστερα, πάντοτε σὲ λιγοστὰ παραδείγματα, μόνο μιὰ κρήνη. Ἡ παρουσία τοῦ ρυακιοῦ στὴν εἰκόνα τοῦ Σινᾶ ἔχει ἀποδοθεῖ στὴν ἐπίδραση τῆς ὕμνολογίας κυρίως, ποὺ ἀπευθύνεται στὴν Παναγία ὡς τὴν *ζωοδόχον πηγήν*, ἀλλὰ καὶ ρητορικῶν κειμένων ποὺ ὕμνουν τὸν ἐρχομὸ τῆς Ἄνοιξης, ὁ ὁποῖος συμπίπτει μὲ τὴν ἡμερομηνία τῆς ἑορτῆς τοῦ Εὐαγγελισμού.<sup>37</sup> Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφήθηκε ἀπὸ Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο στὴ Μονή, ὅπως ὑποδηλώνουν ἡ σιναϊτικὴ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ ἀλλὰ καὶ τὸ πολύπλοκο ζωγραφιστὸ σχέδιο στὴν πίσω ὄψη, τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει ἐπίσης τὴν εἰκόνα μὲ τὴν Κλίμακα (εἰκ. 24), ἕνα τετράπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο (εἰκ. 28), καθὼς καὶ δεῦτερο τετράπτυχο ποὺ εἰκονίζει τὴ Δευτέρα Παρουσία, τὸ Δωδεκάορτο, δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸν βίο τῆς Παναγίας καὶ ἁγίους, ἔργα τὰ ὁποῖα μὲ βεβαιότητα σχεδὸν πρέπει νὰ ζωγραφήθηκαν στὸ Σινᾶ.<sup>38</sup>

Πολλὲς ἀπὸ τίς εἰκόνας τοῦ 12ου αἰ. στὴ Μονὴ ἔχουν τὴ μορφή διπτύχων, τριπτύχων καὶ τετραπτύχων, μὲ μικρὲς διαστάσεις, καὶ συνελπῶς δὲν ἀποτελοῦν ἔργα ποὺ ἀνετα τοποθετοῦνται στὸν τοῖχο. Στὶς ἐξαιρέσεις ὡς πρὸς τίς ἐντυπωσιακὲς διαστάσεις του ἀνήκει ἕνα τετράπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο καὶ μὲ τέσσερις προτομὲς ἱεραρχῶν (Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος, Γρηγόριος ὁ Θεολόγος, Νικόλαος καὶ Βασίλειος) στὶς τριγωνικὲς ἐπιφάνειες ποὺ διαμορφώνονται ἀπὸ τὰ ἀνάγλυφα τόξα στὰ δύο κεντρικὰ φύλλα (εἰκ. 28).<sup>39</sup> Τὸ Δωδεκάορτο στὸ τετράπτυχο ἔχει στενὴ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ συγγένεια ἰδιαίτερα μὲ ἐπιστύλια τέμπλων τῆς Μονῆς. Στὶς σπάνιες εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ἀνήκουν ὁ «κρεμαστός» κῆπος πίσω ἀπὸ τὴν Παναγία τοῦ Εὐαγγελισμού, ἀλλὰ κυρίως ἡ μικρὴ κλίμακα ποὺ ὀδηγεῖ σ' αὐτόν, ὁ χρυσὸς χιτώνας τοῦ Βρέφους στὴν Ὑπαπαντή, ὁ Ἰουδαῖος ποὺ δείχνει μόνο τὴν πλάτη του στὴ Βαῖοφόρο, καθὼς καὶ ἡ ἀμφίεση τῆς Ψυχῆς τῆς Παναγίας στὴν Κοίμηση, ὅπως ἀκριβῶς στὴν παράσταση τοῦ Λαζάρου στὴν ὁμώνυμη σκηνή. Στυλιστικὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν ἀκριβέστερη χρονολόγηση τοῦ ἔργου εἶναι ὁ δυναμισμὸς ποὺ συνέχει τίς μορφὲς μέσα ἀπὸ τίς στάσεις, τίς χειρονομίες, τὴν ἔκφραση τῶν προσώπων, καὶ κυρίως τὸν χειρισμὸ τῆς πτυχολογίας. Τὸ ἔργο δὲν ἔχει τὸν γνωστὸ μητροπολιτικὸ ἀέρα, ἀλλὰ οὔτε μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ ἐπαρχιακό. Πιθανότατα ἀντιγράφει μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ ἐνὸς ντόπιου ζωγράφου ἕνα φιλόδοξο πρότυπο ποὺ βρισκόταν στὸ Μοναστήρι. Ἡ παραγωγή τοῦ τετραπτύχου στὸ Σινᾶ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ διακόσμηση στὴν πίσω ὄψη τῶν δύο κεντρικῶν φύλλων.

Στὰ ἔργα τῆς Μονῆς μὲ συγκεκριμένη λειτουργία στὸν ναὸ ἐντάσσονται καὶ ἀρκετὲς εἰκόνας Μηνολογίων, κυρίως ἀπὸ τὸν 11ο καὶ 12ο αἰ., μὲ τοὺς ἁγίους, ἢ σπανιότερα, τίς σκηνὲς τῶν ἑορτῶν τοῦ ἔτους. Ὄταν ἡ σύμπτυξη κρίνεται ἀναγκαία, μπορεῖ νὰ συγκεντρωθοῦν ὅλοι οἱ ἅγιοι καὶ οἱ ἑορτὲς τῶν δώδεκα μηνῶν σὲ ἕνα δίπτυχο, ἕνα τρίπτυχο ἢ τὸ πολὺ σὲ ἕνα τετράπτυχο (εἰκ. 16). Σὲ μία τουλάχιστον περίπτωσις ὑπάρχουν δώδεκα εἰκόνας, μία γιὰ κάθε μῆνα, οἱ ὁποῖες ἔχουν τοποθετηθεῖ ψηλὰ στοὺς ἰσάριθμους κίονες τοῦ κεντρικοῦ κλίτους τῆς βασιλικῆς. Πιθανῶς οἱ δώδεκα αὐτὲς μεγάλες εἰκόνας τοῦ μηνολογίου ζωγραφήθηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ γιὰ νὰ τοποθετηθοῦν ἐκεῖ ποὺ βρίσκονται σήμερα. Ἡ εἰκόνα γιὰ τὸν Μάρτιο (εἰκ. 30)<sup>40</sup> εἶναι ἀντιπροσωπευτικὴ τοῦ συνόλου τῶν εἰκόνων τοῦ Μηνολογίου. Σὲ ἐπάλληλες ζῶνες, καὶ μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἑορτάζονται στὴν



ἐκκλησία κάθε μήνα, διατάσσονται οἱ ἅγιοι μεμονωμένοι ἢ κατὰ ομάδες, ἄυλες μορφές, μὲ κύριο διακριτικὸ στοιχεῖο τὸν φωτιστὴν τοὺς ποὺ ἐκπέμπει διαφορετικὸ φῶς, χάρις ἐν τῇ γνωστῇ τεχνικῇ ἐπεξεργασίᾳ. Σπανίως ἢ πινακοθήκη τῶν πορτραίτων διακόπτεται, γιὰ νὰ παρεμβληθεῖ μία σκηνή ἢ ὁποῖα εἰκονογραφεῖ τὴν ἀντίστοιχη ἐορτή, ὅπως γιὰ τὸν Μάρτιο εἶναι τὸ ἐπεισόδιο μὲ τοὺς Σαράντα Μάρτυρες τῆς Σεβαστείας καὶ ὁ Εὐαγγελισμὸς. Ἡ χαλάρωση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς φυσιογνωμίας, μαζί μὲ τὴ ζωγραφικὴ πινελιά πρέπει μᾶλλον νὰ τοποθετήσουν τὶς εἰκόνες αὐτὲς κοντὰ στὸ 1200.

### ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 13ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τῆς περιόδου αὐτῆς, ποὺ εἶναι ἐντυπωσιακὲς σὲ ἀριθμὸ καὶ μὲ ἀξιοσημείωτη ποικιλία, φανερώνουν τὶς ἐπιπτώσεις ἀπὸ τὴν κατάλυση τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς Λατίνους (1204), ὅταν πολλοὶ ζωγράφοι τῆς διασπορᾶς μετέφεραν τὶς καλλιτεχνικὲς ἰδέες τῆς πρωτεύουσας ἐπὶ τὴν ἀνατολικὴ Μεσόγειο. Ἀντικατοπτρίζουν ἐπίσης τὶς σοβαρὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτιστικὲς ἀνακατατάξεις στὸ Σινᾶ καὶ ἐν τῇ γειτονικῇ περιοχῇ λίγο ἀργότερα, μὲ κύριες αἰτίες τὴν ὑποχώρηση τῆς βυζαντινῆς ἐπιρροῆς, τὴν παρουσία τοῦ δυτικοῦ παράγοντα καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ Ἰσλάμ.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Σινᾶ, ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸν 13ο αἰ., μαρτυροῦν ἐξαιρετικὴ καλλιτεχνικὴ ἀνθησις ἐν τῇ Μονῇ στὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ αἰῶνα, σοβαρὴ κάμψη τὴν ἐπόμενη πενηκονταετία καὶ σημαντικὴ συγκέντρωση ὕλικου, κυρίως στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ αἰῶνα. Ὡς πρὸς τὴν τεχνολογία, τὴν εἰκονογραφία καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν εἰκόνων ἀπροσδόκητη εἶναι μιὰ ἄλλη διαπίστωση: ἐν τῇ πρώτῃ δεκαετίᾳ τοῦ αἰῶνα ἡ Μονὴ «παράγει» ἐξαιρετικῆς ποιότητος εἰκόνες ποὺ παρακολουθοῦν τὰ σύγχρονα ρεύματα ἐν τῇ ἐξέλιξί τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι φανερό ὅτι, ἐνῶ ἡ Μονὴ χρησιμοποιοῦ ζωγράφους τῆς διασπορᾶς μετὰ τὰ γεγονότα τοῦ 1204, εἴκοσι χρόνια ἀργότερα εἰσέρχεται σὲ μιὰ φάση καλλιτεχνικῆς ἀπραγίας, προφανῶς ἀπὸ ἀδυναμία νὰ πληρωθεῖ τὸ κενὸ ποὺ ἄφησε ἡ διακοπὴ τῆς ροῆς ἔργων ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα. Ὅταν ἡ Μονὴ συγκεντρώνει καὶ πάλι πολλὰ εἰκόνες, κυρίως στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ 13ου αἰ., τὸ ὕλικὸ πλέον ἔχει ἕνα τελειῶς διαφορετικὸ χαρακτήρα. Οἱ εἰκόνες μαρτυροῦν ἀγνοία τῶν ἐξελίξεων, ὅπως ἐκφράζονται μέσα ἀπὸ τὴν πρώιμη φάση τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς, ἐνῶ ταυτόχρονα ἐκπροσωποῦν ποικίλες τάσεις ποὺ συνδέονται μὲ τὶς πολιτισμικὲς παραδόσεις τῶν διαφόρων λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Ἡ Παλαιστίνη, ἡ Συρία, ἡ Αἴγυπτος, ἡ Κύπρος συνεισφέρουν στοιχεῖα στὸ νέο καλλιτεχνικὸ ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ ὑποστηριχθεῖ καὶ γιὰ τὴ Δύση, ἡ ὁποία ἐνισχύει τὴν ἐπιρροὴ τῆς ἐπὶ τὴν Ἑγγύς Ἀνατολή. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ. ἐντάσσεται καὶ ἡ «σταυροφορικὴ» ομάδα τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς, γιὰ τὶς ὁποῖες θὰ γίνῃ λόγος πιὸ κάτω.

Οἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. φανερώνουν νέους προσανατολισμούς, ποὺ ἀποτελοῦν καὶ ἐπαναστατικὲς καινοτομίες ἐν τῇ ἱστορίᾳ τῶν εἰκόνων γενικότερα. Προφανῶς, μὲ βάση προσεκτικὸ προγραμματισμὸ, δημιουργεῖται μεγάλος ἀριθμὸς μεμονωμένων εἰκόνων σὲ διάφορα μεγέθη καθὼς καὶ δίπτυχα ἢ τρίπτυχα, μὲ σιναϊτικὴ εἰκονογραφία ἐν τῇ εὐρύτερῃ σημασίᾳ τοῦ ὄρου, προκειμένου νὰ καλυφθοῦν οἱ ἀνάγκες τῆς Μονῆς ὡς σημαντικοῦ κέντρου προσκυνήματος,<sup>41</sup> ἢ σὲ μικρὲς διαστάσεις γιὰ νὰ προσφέρονται ὡς ἀντίδωρα σὲ εἰδικὴ κατηγορία προσκυνητῶν.<sup>42</sup> Ἔτσι τονίζονται τὰ ἅγια πρόσωπα ἐν τῇ ὁποῖα ἀποδίδεται ἰδιαίτερη τιμὴ ἐν τῇ Μονῇ, δηλαδὴ ἡ Παναγία, ὁ Μωυσῆς καὶ ἡ ἁγία Αἰκατερίνα. Παράλληλα, γίνονται εἰδικότερες ἀναφορὲς ἐν τῇ τοποθεσίᾳ ποὺ ἡ παράδοση συνδέει μὲ τὴ Θεοφάνεια τῆς Φλεγομένης Βάτου καὶ μὲ τὴν παραλαβὴ τοῦ Νόμου ἀπὸ τὸν Μωυσῆ. Τὸ ἀρχαιότερο κέντρο λατρείας ἐν τῇ περιοχῇ ποὺ κτίσθηκε ἡ Μονὴ, τὸ ἐκκλησίδιο τῆς Ἁγίας Βάτου, χάρις ἐν τῇ τυπολογικῇ συσχέτιση μὲ τὴν Παναγία, συνδέει στενὰ τὸν κόσμον τῆς Παλαιᾶς μὲ αὐτὸν τῆς Καινῆς Διαθήκης. Ἡ ἁγία Αἰκατερίνα, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, καθιστᾷ τὴ Μονὴ κέντρο λατρείας σὲ Χριστιανὴ μάρτυρα, προσδίδοντας σ' αὐτὴν ἐξαιρετικὴ αἴγλη, κυρίως ἀνάμεσα στοὺς Δυτικοὺς προσκυνητῆς. Σημαντικὴ θέσι παίρνουν τῶρα οἱ μεγάλες εἰκόνες προσκυνήσεως, μερικὲς

από τις οποίες μάλιστα παρουσιάζουν γύρω από τους αγίους σκηνές από τον βίο και τα μαρτύριά τους. Έξίσου σημαντικό ρόλο έχουν, κατά πάσα πιθανότητα σε στενή σχέση με τις εξέλιξεις στη διαμόρφωση του τέμπλου, μεγάλες εικόνες με τη Δέηση στη συνεπτυγμένη της μορφή (*Τρίμορφον*) ή στην ανεπτυγμένη μορφή (*Μεγάλη Δέησης*). Συνεχίζεται επίσης η κατασκευή ζωγραφημένων επιστυλίων τέμπλων· δύο από αυτά, χρονολογούμενα στο δεύτερο μισό του αιώνα, έχουν τα χαρακτηριστικά της «σταυροφορικής» ομάδας. Εάν λάβουμε υπ' όψιν ότι και το παλαιότερο βέβαιο σύνολο από αυτόνομες εικόνες Δωδεκαόρτου τέμπλου μπορεί να ενταχθεί στην ίδια ομάδα, γίνεται ακόμη πιο αινιγματικός ο προορισμός των συγκεκριμένων έργων.

Η μεγάλη εικόνα με τον προφήτη Ἡλία (εἰκ. 34)<sup>43</sup> θεωρείται ως ένα από τα ἀριστουργήματα της Βυζαντινῆς τέχνης. Αποτελεῖ και μία θαυμάσια εἰσαγωγή στο κλίμα τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς στὴ Μονὴ γύρω στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ. Ἡ μνημειακὴ μορφή τοῦ προφήτη ἀνήκει σὲ ἕναν ἐνδιάμεσο τύπο μεταξὺ τῆς προσωπογραφίας ἑνὸς ἀγίου προσώπου καὶ τοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς ἀφηγηματικῆς σκηνῆς ποὺ ἀνάγεται στὸ χωρίο τῶν Βασιλειῶν (Α', 17, 6), σχετικὰ μὲ τὴν τροφή τὴν ὁποία ἔφερε ἕνα κοράκι στὸν Ἡλία, ὅταν ἐκεῖνος εἶχε καταφύγει στὴν ἔρημο. Τὸ ὄνομα Στέφανος τοῦ ζωγράφου καὶ δωρητῆ περιέχεται σὲ ἑλληνικὴ ἔμμετρη ἐπιγραφή: ΜΟΡΦΟΥΝΤΙ ΘΕΟΒΗΤΑ ΣΕ [C] T [ΕΦ] ΑΝΩ ΔΙΔΟΥ ΤΟΙΣ ΟΙΟΙΣ ΙΛΑΣΜΟΙΣ ΠΤΕΣΜΑΤΩΝ [Α] ΜΝΗΣΤΙΑΝ, ἡ ὁποία, μεταφρασμένη καὶ σὲ ἀραβικὴ γλῶσσα μὲ κουφικοὺς χαρακτῆρες, ἔχει γραφῆί στὸ κάτω πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Ἐνῶ ἡ στάση τοῦ προφήτη ὑποδηλώνει ἐκπληξὴ καὶ ἀπαντοχὴ σὲ συνάρτηση μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἀφηγηματικοῦ κειμένου, τὰ ὑψωμένα χέρια του, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν παρουσία τοῦ Χεριοῦ τοῦ Θεοῦ στὴν ἐπάνω δεξιὰ γωνία, ἐρμηνεύουν παράλληλα καὶ τὸ αἶτημα τοῦ δωρητῆ. Ἡ μονοχρωμία στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ποὺ πλαισιώνεται ἀπὸ πυκνὴ καστανὴ κόμη καὶ γενειάδα, ἀναδεικνύει τὰ λιτὰ μέσα μὲ τὰ ὁποία ὁ ἐξοχὸς Βυζαντινὸς ζωγράφος προβάλλει ταυτόχρονα τὴν ψυχολογικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ διάσταση τῆς προσωπικότητος τοῦ προφήτη. Οἱ χαμηλόφωνοι τόνοι στὸ λαδί, τὸ πορτοκαλί, τὸ καστανὸ καὶ τὴν ὄχρα ἀξιοποιοῦνται μέσα ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεσή τους μὲ τὸ χρυσὸ βάθος. Ἡ μορφή ἀκτινοβολεῖ πνευματικὴ λάμψη καὶ αὐστηρὸ ἦθος, σύμφωνα μὲ μία ἀνθρωπιστικὴ διάθεση ποὺ ἐμφανίζεται ὡς νέο χαρακτηριστικὸ τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ.

Ἡ εἰκόνα τοῦ προφήτη Ἡλία ἀποτελεῖ ζεῦγος μὲ τὴν εἰκόνα ποὺ δείχνει τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ.<sup>44</sup> Κατὰ τὴν ἐπιγραφή, στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά, ὁ Στέφανος παραμένει καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ὁ ζωγράφος καὶ πιθανότατα ὁ δωρητῆς τοῦ ἔργου. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκονογραφία, ποὺ εἶναι καθαρὰ σιναϊτικὴ, λεπτομέρειες σιναϊτικῆς τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀραβικὲς ἐπιγραφές ὑποδηλώνουν ὅτι τὰ δύο ἔργα ζωγραφήθηκαν στὸ Σινά. Δὲν εἶναι βέβαιο ἂν εἶχαν παραγγελθεῖ γιὰ τὰ παρεκκλήσια τοῦ Μωυσέως στὴν κορυφὴ τοῦ ὄρους Σινά καὶ τοῦ Ἡλία, λίγο πρὸ κάτω,<sup>45</sup> ἢ γιὰ νὰ ἐνταχθοῦν ὡς ζεῦγος στὸ πρόγραμμα τῶν εἰκόνων τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς.

Τουλάχιστον ἀπὸ τὸν 12ο αἰ. ἔχουμε μαρτυρίες ὅτι τὸ τυπικὸ θέμα διακόσμησης τῶν φύλλων τῆς κεντρικῆς θύρας τοῦ Ἱεροῦ Βήματος (τῆς Ὁραίας Πύλης) εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς λόγῳ τοῦ συμβολισμοῦ του σὲ σχέση μὲ τὴν Ἐνσάρκωση. Τὸ παλαιότερο, ὁμῶς βημόθυρο ποὺ διατηρεῖται στὴ Μονὴ φέρει τὶς παραστάσεις τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἁαρών (εἰκ. 35).<sup>46</sup> Οἱ δύο προφητικὲς μορφές συνδέονται μὲ τὸν συμβολισμό τοῦ τέμπλου καὶ τῆς Ὁραίας Πύλης εἰδικότερα, ὅπως ὑποδηλώνεται καὶ ἀπὸ τὴ συχνὴ ἀπεικόνισή τους σὲ μεταβυζαντινὰ βημόθυρα (εἰκ. 90).

Ὁ Μωυσῆς, νεαρὸς μὲ ἀνοικτογάλαζο χιτῶνα καὶ μὲ ἱμάτιο σὲ ἀπαλὸ ρόδινο χρῶμα σύμφωνα μὲ τὴ μεσοβυζαντινὴ παράδοση, κρατεῖ στὸ ἀριστερὸ χέρι τὶς μαρμάρινες Πλάκες τοῦ Νόμου, ἐνῶ ὑψώνει τὸ δεξιὸ σὲ χειρονομία ὁμιλίας. Ὁ Ἁαρών, μὲ ἕνα χεῖμαρρο ἄσπρης κόμης καὶ γενειάδας, φέρει καὶ αὐτὸς ἀρχαία ἐνδυμασία, παρὰ τὴν ιδιότητα τοῦ ἀρχιερέα ποὺ ἔχει· ἡ μόνη μαρτυρία γι' αὐτὸ παραμένει ἡ κόκκινη ἱερατικὴ μίτρα τῶν Ἑβραίων.<sup>47</sup> Οἱ αἰθέριες μορφές μὲ τὴν ἄτονη παρουσία τοῦ σώματος καὶ τὰ ἐλαφρὰ ἐνδύματα, ποὺ ἔχουν κυματιστὲς παρυφές, φανερώνουν τὴν ἐξάρτησή τους ἀπὸ

τήν κομνηνεα παράδοση. Ὡστόσο, ἡ ἀπόδοση τῶν προσώπων, πού σφραγίζεται μὲ τὸ νέο ἦθος τῆς ἐποχῆς ὥστε νὰ προβάλλεται ὁ χαρακτήρας τῆς προσωπικότητας, ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἔργο μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ γύρω στὸ 1200. Ἡ ἀγωνία, πού εἶναι διάχυτη στὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ, παρατηρεῖται καὶ σὲ ἄλλες μορφές στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἴδιας ἐποχῆς. Παρὰ τὴ σχετικὴ φθορὰ τοῦ χρυσοῦ, ἡ τεχνικὴ γιὰ τὴν ἀνταύγεια τοῦ φωτὸς στοὺς φωτοστεφάνους ὑπάρχει καὶ ἐδῶ.

Δύο εἰκόνες μὲ τὸν Μωυσῆ μπροστὰ στὴ Φλεγόμενη Βάτο καὶ τὸν ἴδιο Προφήτη νὰ παραλαμβάνει τὸν Νόμο παρουσιάζουν τοὺς δύο σπουδαιότερους σταθμοὺς στὸ σχέδιο τῆς Θείας Οἰκονομίας γιὰ τὴ σωτηρία τῶν ἀνθρώπων, ὅπως προαναγγέλθηκε ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Εἶναι τὸ μοναδικὸ ἀνάλογο ζεῦγος ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς.

Στὴν πρώτη εἰκόνα (εἰκ. 36)<sup>48</sup> ὁ Μωυσῆς λύνει τὸ σανδάλι του μπροστὰ ἀπὸ τὴ Φλεγόμενη Βάτο, ἢ ὅποια ἔχει ἐπιλεγεί γιὰ τὴ θεοφάνεια.<sup>49</sup> Στὴν κάτω ἀριστερῇ γωνία τοῦ πλαισίου εἰκονίζεται μικροσκοπικὸς ὁ δωρητὴς σὲ προσκύνηση. Ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα. Τὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ ἀποπνέει ἀθωότητα καὶ σφρίγγος, στοιχεῖα πού τονίζονται ἀπὸ τὴν ἀνάλαφρη πινελιά καὶ τοὺς ἀνοικτοὺς τόνους στὸ πλάσιμο. Στοιχεῖα τῆς νέας τεχνοτροπίας εἶναι ἡ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ ἡ πειστικὴ ἐνταξί τῆς στὸ τοπίο. Τὰ κυματιστὰ ἐπίπεδα τοῦ ἐδάφους σὲ λαδὶ τόνους, μαζί μὲ τίς «γρανιτένιες» ἀπολήξεις τῶν βράχων ὑποβάλλουν τὴν ἐντύπωση ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς καὶ εὐαίσθησια γιὰ τὸ τοπίο, ἄγνωστες στὴ Μεσοβυζαντινὴ τέχνη.

Στὴ δευτέρῃ εἰκόνα, πού δείχνει τὴν Παράδοση τοῦ Νόμου στὸν Μωυσῆ, ὁ προφήτης στρέφεται μὲ ὀρμητικὸ βῆμα πρὸς τὰ ἀριστερὰ γιὰ νὰ παραλάβει τίς Πλάκες τοῦ Νόμου πού τείνει πρὸς αὐτὸν τὸ Χέρι τοῦ Θεοῦ στὴν ἐπάνω ἀριστερῇ γωνία (εἰκ. 37).<sup>50</sup> Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ θέματα τῆς σιναϊτικῆς εἰκονογραφίας. Ἡ δυναμικὴ αἴσθηση, πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὴ μονοχρωμία τοῦ ἱματίου τῆς ἐφηβικῆς μορφῆς, τὸ ὁποῖο τυλίγει τὸ σῶμα καὶ ὑποβάλλει μὲ τίς διαγώνιες αἰχμηρὲς πτυχές τὴν εἰκόνα ἐνὸς τεντωμένου τόξου, ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κατανυκτικὴ περισυλλογὴ τοῦ Μωυσῆ μπροστὰ στὴ Φλεγόμενη Βάτο καὶ τὴ σχεδὸν διακοσμητικὴ ἐντύπωση πού δημιουργεῖ ἡ πλούσια ἀντίστιξη τῶν χρωματικῶν τόνων τῆς ἐνδυμασίας του. Ὡστόσο, λεπτομέρειες, ὅπως ὁ προσωπικὸς τρόπος στὴν ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν, ὁ κυματισμὸς τῆς πτυχολογίας, ὁρατὸς στὴ δευτέρῃ εἰκόνα μόνο στὴν ἀνοικτογάλαζη παρυφῆ τοῦ χιτώνα, ἢ εὐαίσθητη ἀπόδοση τοῦ τοπίου καὶ ἡ διαλεκτικὴ σχέση τῆς σύνθεσης μὲ τὸ χρυσοῦ φόντο, φανερῶνουν ὅτι καὶ οἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου. Ἴσως δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ δωρητὴς τῆς εἰκόνας μὲ τὴ Φλεγόμενη Βάτο φορεῖ ἀραβικὸ σαρίκι, ἐὰν μάλιστα λάβουμε ὑπ' ὄψιν ὅτι καὶ οἱ δύο μεγάλες εἰκόνες τοῦ Μωυσῆ καὶ τοῦ Ἡλίου (εἰκ. 34) φέρουν ἐπιγραφὲς στὰ ἑλληνικὰ καὶ στὰ ἀραβικά. Τὸ πρόσωπο τοῦ Μωυσῆ ἔχαιρε γενικότερης τιμῆς καὶ τὸ παρεκκλήσιο τῆς Βάτου τὸ ἐπισκέπτονταν γιὰ προσκύνηση ἀκόμη καὶ Μουσουλμάνοι, ὅπως ὑποδηλώνεται ἀπὸ μαρτυρίες Δυτικῶν ἐπισκεπτῶν στὸ Σινὰ κατὰ τὸν Μεσαίωνα.<sup>51</sup>

Στὴ Βυζαντινὴ τέχνη, οἱ εἰκόνες μὲ αὐτόνομα πορτραῖτα ἀγίων γυναικῶν εἶναι περιορισμένες. Τὸ ἴδιο ἰσχύει ἀκόμη καὶ γιὰ εἰκόνες τῆς ἀγίας Αἰκατερίνας, στὴ Μονὴ τοῦ Σινᾶ πρὶν ἀπὸ τὴν Ἐλωση. Στὶς σπάνιες ἐξαιρέσεις ἀνήκουν δύο μικρῶν διαστάσεων εἰκόνες μὲ τίς προσωπογραφίες τῆς ἀγίας Θεοδοσίας (εἰκ. 39)<sup>52</sup> καὶ τῆς ἀγίας Φευρωνίας (εἰκ. 38).<sup>53</sup> Ἡ ἰδιαίτερη τιμὴ πού ἀπολαύει ἡ Κωνσταντινουπολίτισσα μοναχὴ Θεοδοσία, ἀγία τῶν χρόνων τῆς Εἰκονομαχίας, ὀφείλεται ἀσφαλῶς στὴ δυναμικὴ τῆς συμβολῆ γιὰ τὴν προστασία τῶν εἰκόνων. Ἡ μορφή τῆς ἀγίας ἀποπνέει ἐντονο μνημειακὸ χαρακτήρα. Τὸ πλατὺ πρόσωπό της, πού πλαισιώνει ἡ μοναστικὴ καλύπτρα, ἀκτινοβολεῖ πλούσια ἐσωτερικὴ ζωὴ καὶ ἱερατικὴ ἐσωστρέφεια. Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς καλύτερους ζωγράφους πού ἐργάσθηκαν στὴ Μονὴ στὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα τῆς ἀγίας Φευρωνίας, μοναχῆς στὴ Νίσιβη τῆς Μεσοποταμίας, ἢ ὅποια μαρτύρησε ἐπὶ Διοκλητιανοῦ, εἶναι ἡ μοναδικὴ παράσταση αὐτῆς τῆς ἀγίας ὡς αὐτόνομο πορτραῖτο πού σώζεται στὴ Μονὴ. Τὸ ὡοειδὲς πρόσωπό της μὲ τὰ σαρκώδη μάγουλα,

τῆ μακριὰ μύτη καί τὸ μικρὸ στόμα ἀποπνέει κάποια ἀπλοϊκότητα, πού ἔρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀριστοκρατικὴ αὐτάρκεια τοῦ πορτραίτου τῆς ἁγίας Θεοδοσίας. Τὸ πλάσιμο εἶναι σφικτὸ μὲ περιορισμένη σκιά στὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου καί γύρω ἀπὸ τὰ μάτια, καθὼς καί μὲ ἀδιόρατες ρόδινες κηλίδες στὰ μάγουλα. Ἡ γενικὴ ἐντύπωση πλησιάζει περισσότερο σὲ ἐκείνη τῆς τοιχογραφίας. Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὴ δευτέρη πενηκονταετία τοῦ 13ου αἰ. Ἀπὸ τὶς τεχνικὲς λεπτομέρειες, ἀλλὰ καί ἀπὸ τὸ σχέδιο τῆς μορφῆς πού ἔχει γίνεи μὲ χάραξη, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα ἔφθασε στὸ Σινὰ ἀπ' ἔξω.

Ἡ εἰκόνα μὲ δύο στρατιωτικοὺς ἁγίους, τοὺς Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη καί τὸν Δημήτριο (εἰκ. 40),<sup>54</sup> συνοψίζει τὰ χαρακτηριστικὰ μιᾶς ομάδας ἔργων μὲ μεταβατικὸ χαρακτήρα πού ζωγραφήθηκαν στὴ Μονὴ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰ., καθὼς συνδυάζουν τὴν κομνηνεὶα αἰσθητικὴ μὲ τὴν προτίμηση στὰ ζωηρὰ λαμπερὰ χρώματα, καί τὸ νέο πνεῦμα λιτότητας καί ἡρεμίας στὴν ψυχολογικὴ ἔκφραση. Οἱ ψηλόκορμες μνημειακὲς μορφὲς προβάλλονται μόνο στὸ χρυσὸ βάθος, ἐνῶ ἡ ἄφθονη χρῆση ζωηροῦ κόκκινου καί χρυσογραφίας στὶς ἐνδυμασίες, καθὼς καί ἡ ἀντανάκλαση τοῦ φωτός στοὺς φωτοστεφάνους ὑπογραμμίζουν μία αἰσθησιμὴ πολυτέλεια. Ἡ ἀσπίδα πού κρατεῖ τελετουργικὰ ὁ ἅγιος Θεόδωρος, ὡς πρὸς τὸ σχῆμα, τὸ χρῶμα καί τὴ διακόσμησή της μὲ ἓνα χρυσὸ ἀστὲρι περιβαλλόμενο σὲ σταυρωτὴ διάταξη ἀπὸ τέσσερις μηνίσκους, ἐπαναλαμβάνεται σὲ ἄλλη εἰκόνα τοῦ Σινὰ μὲ τὸν ἅγιο Γεώργιο καί ἓνα Γεωργιανὸ βασιλιά, τὸν ὁποῖον ταυτίζουμε μὲ τὸν Γεώργιο Lacha (1213-1222).<sup>55</sup> Ἐπειδὴ μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ συνδέεται καί μέσα ἀπὸ ἄλλες εἰκονογραφικὲς ἀλλὰ καί τεχντροπικὲς λεπτομέρειες, θὰ μπορούσε καί αὐτὴ νὰ θεωρηθεῖ ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

Στὸν 13ο αἰ. συγκεντρώνονται στὴ Μονὴ πολλὲς εἰκόνας προσκυνήσεως σὲ μεγάλες διαστάσεις μὲ κυρίαρχο θέμα τὴν Παναγία Βρεφοκρατούσα, ἰδιαίτερα στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας. Μία ἀπὸ τὶς εἰκόνας αὐτὲς εἶναι ἀξιοσημείωτη ὡς πρὸς τὸ σχῆμα της — τρίπτυχο — ἀλλὰ καί ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, δεδομένου ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν παλαιότερη βυζαντινὴ εἰκόνα, ὅπου ἡ παράσταση τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας συνδυάζεται μὲ σκηνὲς τοῦ βίου της (εἰκ. 54-55).<sup>56</sup> Ἡ εἰκόνα, πού εἶναι γνωστὴ στὴ Μονὴ μὲ τὴν προσωνομία ἡ Βηματάρισσα, θεωρεῖται θαυματουργή.

Ἡ μορφή τῆς Παναγίας δέχθηκε δραστικὴ ἐπιζωγράφηση («κρητικῆς» τεχντροπίας μὲ δυτικὴ σφραγίδα) στὸ πρόσωπο καί λιγότερο στὴν ἐνδυμασία. Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση καί στὸ ἀρχικὸ στρῶμα ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴ λατινικὴ ἐπιγραφή, πού ἀναφέρεται στὸν Χριστό: CONDITOR EST MUNDI QUE[M] VIRGO CONTINET ULNIS. Οἱ πιὸ ἀξιοσημείωτες παρεκκλίσεις ἀπὸ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τοῦ θαυματουργοῦ ἀρχετύπου στὴ Μονὴ τῶν Ὁδηγῶν στὴν Κωνσταντινούπολη εἶναι ὅτι ὁ Χριστὸς ἔχει χάσει τὴν ἱερατικὴ ἀκαμψία τοῦ προτύπου καί εἶναι ξαπλωμένος στὴν ἀγκαλιά τῆς μητέρας Του. Τὰ γυμνά Του πόδια καί ἡ κόκκινη ζώνη ἀπὸ ὕφασμα γύρω ἀπὸ τὸ στήθος τονίζουν τὴ βρεφικὴ Του ἡλικία. Οἱ δώδεκα σκηνὲς τοῦ βίου τῆς Παναγίας στὰ ἀκροῖα φύλλα τοῦ τριπτύχου δὲν διασώζουν ἐπιγραφές, ἀλλὰ ἡ ταύτισή τους εἶναι δυνατὸν νὰ γίνεи κυρίως, μὲ βάση τὸ ἀπόκρυφο Πρωτευαγγέλιο τοῦ Ἰακώβου.<sup>57</sup>

Διατηροῦνται ἀρκετὰ ἀπὸ τὰ κομνηνεὶα χαρακτηριστικὰ, ὅπως τὸ ἐξεζητημένο πάθος στὰ πρόσωπα μὲ τὰ συνοφρυωμένα ὀρθάνοικτα μάτια καί τὴ μαύρη καμπύλη σκιά ἀπὸ κάτω, καθὼς καί ἡ παραγμένη πτυχολογία. Τὴ χρονολόγηση ὁμως τοῦ ἔργου στὸν πρῶμο 13ο αἰ. εὐνοοῦν τὰ πλατιά φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ, καί ἡ παρουσία τοῦ σώματος στὶς μορφές, ἡ σημασία πού δίνεται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ καί ἡ ἀπόπειρα νὰ τονισθεῖ ἡ τρίτη διάσταση μὲ τὴν ἀπεικόνιση τῶν πλαγίων ὄψεων τῶν κτιρίων. Οἱ μορφές τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ πρέπει νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ἰκανότερο ζωγράφο σὲ σύγκριση μὲ τοὺς ἀγγέλους στὶς ἐπάνω τριγωνικὲς ἐπιφάνειες καί τὶς σκηνὲς στὰ ἀκροῖα φύλλα. Ὡστόσο ἡ ζωγραφικὴ καί στὶς δύο περιπτώσεις δὲν ἔχει τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα πού χαρακτηρίζει ἄλλες εἰκόνας τῆς Μονῆς ἀπὸ τὴν ἴδια ἐποχὴ. Τὸ τρίπτυχο παρουσιάζει πολλὰ ἀπὸ τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τεχνικῆς πού διακρίνουν τὶς σιναϊτικὲς εἰκόνας τοῦ 12ου καί τοῦ 13ου αἰ.<sup>58</sup>

Στόν κύκλο τῶν εικόνων σιναϊτικῆς εικονογραφίας ἀνήκουν δύο πού ἀποτελοῦν ζεύγος καί παριστάνουν τοὺς «ἐν Σινᾷ καὶ Ραϊθῶ ἀναιρεθέντες πατέρες» (εἰκ. 43 καὶ 44).<sup>59</sup> Στὴν ὑψηλότερη ζώνη τῆς εἰκόνας μετὰ τοὺς πατέρες τοῦ Σινᾷ ὁ Χριστὸς ἐνθρονος μέσα σὲ δόξα πλαισιώνεται ἀπὸ τὴν Παναγία, τὸν ἀπόστολο Πέτρο καὶ τὸν ἅγιο Παῦλο τοῦ ὄρους Λάτρου, πρὸς τὰ ἀριστερά, καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Πρόδρομο, τὸν ἀπόστολο Παῦλο καὶ τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, πρὸς τὰ δεξιὰ. Στὴν ἀντίστοιχη ζώνη τῆς εἰκόνας τῶν πατέρων ἀπὸ τὴ Ραϊθῶ ἡ μεσαία μορφή εἶναι ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Βλαχερνίτισσας, ἀνάμεσα σὲ σεβίζοντες ἀγγέλους. Πλαισιώνεται στὶς ἄκρες ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τῆς Κλίμακος, ἀριστερά, καὶ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη τὸν Δαμασκηνό, δεξιὰ.

Ἡ θεματολογία τῶν δύο εικόνων βασίζεται στὴ *Διήγηση* τοῦ Αἰγυπτίου μοναχοῦ Ἀμμωνίου γιὰ τοὺς μοναχοὺς στὸ ὄρος Σινᾷ καὶ στὴ Ραϊθῶ, οἱ ὁποῖοι μαρτύρησαν κατὰ τὴ διάρκεια βαρβαρικῶν ἐπιδρομῶν στὸ τέλος τοῦ 4ου αἰ. Τεχνοτροπικὰ καὶ οἱ δύο εἰκόνες, ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου, χαρακτηρίζονται ἀπὸ πρόχειρη ζωγραφικὴ πινελιὰ καὶ τὴν προσπάθεια νὰ μειωθεῖ ἡ μονοτονία τῶν μορφῶν μέσα ἀπὸ ποικιλία στοὺς τύπους τῆς φυσιογνωμίας, τὶς στάσεις καὶ στὴν ἐνδυμασία. Πρόκειται, ἀσφαλῶς, γιὰ εἰκόνες πού ζωγραφήθηκαν στὸ Σινᾷ στὶς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ.

Στὶς εἰκόνες σιναϊτικῆς εικονογραφίας ἀνήκει καὶ ἐκείνη μετὰ τὴν Παναγία Βλαχερνίτισσα ἀνάμεσα στὸν Μωσῆ καὶ ἓνα ἐπίσκοπο (εἰκ. 48).<sup>60</sup> Ὁ ἐπίσκοπος ταυτίζεται μετὰ τὸν Εὐθύμιο Β΄, πατριάρχη Ἱεροσολύμων. Τὸ περιεχόμενο τῆς σύνθεσης διευκρινίζεται ἀπὸ μία μεγάλη ἀνορθόγραφη ἐπιγραφή πού καλύπτει τὸ πλατὺ σχετικὰ πλαίσιο τῆς εἰκόνας. Ἄλλη μαρτυρία μετὰ ἐξίσου μεγάλο ἐνδιαφέρον παρέχει ἡ ἐπιγραφή ΔΕ(ησις) ΠΕΤΡΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ στὸ κατώτερο τμήμα τῆς εἰκόνας, ἀπὸ τὶς ἐλάχιστες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς πού διασώζουν τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου.

Ἡ τεχνοτροπικὴ ἀνάλυση τῆς εἰκόνας ἐπιβεβαιώνει τὴ χρονολόγησή της στὴν τρίτη δεκαετία τοῦ 13ου αἰ., ὅπως μαρτυρεῖ ἡ προσωπογραφία τοῦ πατριάρχη. Ἐὰν ἐξαιρέσουμε τὸ πρόσωπο τοῦ Εὐθυμίου πού ἔχει γίνει μετὰ προσοχὴ καὶ εὐαισθησία ἀποδίδοντας ἓνα πραγματικὸ πορτραῖτο, ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνας δὲν δείχνει πολὺ ὑψηλὴ ποιότητα. Τὸ ἔργο, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνικὴ, ἐντάσσεται σὲ μία πολὺ μικρὴ ὁμάδα πού σχεδὸν περιορίζεται σὲ τρεῖς ἀκόμη εἰκόνες, οἱ ὁποῖες μετὰ βεβαιότητα εἶναι δυνατόν νὰ ἀποδοθοῦν στὸν ζωγράφο Πέτρο.

Μία ἀπὸ αὐτές, ἡ Παναγία στὸν τύπο τῆς Κυριώτισσας (εἰκ. 45)<sup>61</sup> καὶ μετὰ ἐπιγραφή στὴν ὁποία ἀναφέρεται ὡς *Μήτηρ Θεοῦ ὁ (sic) τῆς Βάτου*, πλαισιώνεται ἀπὸ τέσσερις μοναστικὲς προσωποκότητες τοῦ Σινᾷ. Ἀπὸ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, εἶναι: ὁ Γεώργιος ὁ Ἰσλαηλίτης, ὁ Νεῖλος ὁ Σιναΐτης, ὁ Ἀναστάσιος ὁ Σιναΐτης ἡγούμενος καὶ ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος, ἡγούμενος τοῦ Σινᾷ. Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας ὑπάρχει πάλι ἡ ἐπιγραφή μετὰ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου: ΔΕ(ησις) ΠΕΤΟΥ (sic) ΖΩΓΡΑΦΟΥ. Ἡ εἰκόνα εἶναι μοναδικὸ ἔργο ὡς πρὸς τὶς πολύτιμες μαρτυρίες πού παρέχει γιὰ τὶς μοναστικὲς προσωποκότητες στὴν πρώιμη ἱστορία τῆς Μονῆς.<sup>62</sup> Ταυτόχρονα εἶναι καὶ ἡ μόνη στὴν ὁποία ἀναγράφεται ἡ ὀνομασία ἐνὸς εικονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας, ὁ ὁποῖος ἔχαιρε ἰδιαίτερης τιμῆς στὴ Μονή, πιθανότατα ἐπειδὴ συνδεόταν μετὰ μία συγκεκριμένη εἰκόνα πού βρισκόταν στὸ παρεκκλήσιο τῆς Βάτου.

Στὸν ζωγράφο Πέτρο ἀποδίδουμε μετὰ βεβαιότητα καὶ τὴν εἰκόνα μετὰ τὴν προσωπογραφία τοῦ ἁγίου Προκοπίου (εἰκ. 47).<sup>63</sup> Στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, στὸ ἀριστερὸ τμήμα ὑπάρχει ἐπιγραφή, ἐν μέρει παλιμψηστή, γιὰ τὴν ὁποία προτείνουμε τὴν ἀποκατάσταση: ΔΕ[ΗCIC ΠΕΤΡΟΥ] ΖΩΓΡΑΦΟΥ]. Ἡ ἐπιλογή τοῦ εἰκονιζόμενου ἁγίου εἶναι ἐνδιαφέρουσα, ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ τὸν πρῶτο μάρτυρα τῆς Παλαιστίνης σύμφωνα μετὰ τὸν Εὐσέβιο. Ἡ πολυτελής ἐμφάνισή του στὴν εἰκόνα εὐνοεῖ τὴ σκέψη ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ὑπ' ὄψιν του μία θαυματουργὴ εἰκόνα σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πρώιμα κέντρα λατρείας τοῦ ἁγίου στὴν Παλαιστίνη. Ἡ ὑπόθεση ὅτι ὁ ζωγράφος Πέτρος ἦλθε ἀπὸ τὰ Ἱεροσόλυμα ὡς μέλος τῆς συνοδείας τοῦ πατριάρχη Εὐθυμίου Β΄ παρέχει κάποια ἐξήγηση γιὰ μία τεχνικὴ ἰδιομορφία τῆς ὁμάδας τῶν εικόνων πού συνδέονται μετὰ αὐτὸν τὸν ζωγράφο, ὅτι δηλαδή ἔχει χρησιμοποιοθεῖ βαθὺ καστανὸ βερνίκι, συνήθως ἐπάνω σὲ φύλλο ἀπὸ ἀσή-

μι, ίσως με την πρόθεση να δοθεί με αυτόν τον τρόπο ή εντύπωση του χρυσοῦ.<sup>64</sup>

Στόν κύκλο πάντοτε τῶν μεγάλων εικόνων προσκυνήσεως ἀνήκει καί ἡ εικόνα με τόν πρωτομάρτυρα Στέφανο (εἰκ. 56),<sup>65</sup> πού βρίσκεται στό παρεκκλήσιο τοῦ ἁγίου μέσα στόν περίβολο τοῦ καθολικοῦ. Ἡ μορφή τοῦ ἁγίου, με τυπική ἐνδυμασία διακόνου, πατάει σέ λωρίδα ἐδάφους σέ κυπαρισσι χρῶμα με μερικά χρυσά ἀποσκελετωμένα φυτά. Πρόκειται γιά τολμηρή εἰκαστική σύλληψη, ὅπως δείχνουν ἡ μεγάλη, σχεδόν ἀδιάρθρωτη, ἐπιφάνεια τῆς ἐνδυμασίας στό ἀνοικτό πράσινο τοῦ ἀμυγδάλου με πολλά ἄσπρα φῶτα, καθῶς καί τό κόκκινο ὕφασμα τοῦ ἀέρος ἐπάνω στό χρυσό βάθος. Στό πρόσωπο ἐπικρατοῦν οἱ ἀνοικτοί τόνοι τῆς σάρκας με κόκκινες κηλίδες στά μάγουλα καί με πράσινη σκιά· τό κεφάλι εἶναι μικρό σέ σχέση με τό σῶμα. Χαρακτηριστικά πού συνδέονται με τόν 12ο αἰ. εἶναι ἡ συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν καί τό ψυχρό ἀπόμακρο ὕφος. Τό ἤρεμο πλάσιμο τοῦ προσώπου ὁμως ἀναδίδει ψυχική αὐτάρκεια πού ταιριάζει με τή νέα ἀντίληψη γιά τήν ἀπόδοση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εικόνα αὐτή ἐνισχύει τήν ἀποψη ὅτι ἀρκετοί ἐξαιρετικοί ζωγράφοι ἐργάζονταν γιά παραγγελίες τῆς Μονῆς αὐτή τήν περίοδο. Ὅτι πρέπει νά ζωγραφήθηκε στό Σινά φαίνεται ἀπό τήν παρουσία τῆς γνωστῆς κατεργασίας τοῦ χρυσοῦ καί ἀπό τή διακόσμηση στήν πίσω ὄψη.

Τά σύνολα εικόνων στή Μονή με τή Δέηση στή βασική μορφή με τήν ἀπεικόνιση τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας καί τοῦ Προδρόμου, ἢ στή διευρυμένη μορφή της με τίς πρόσθετες μορφές τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαήλ καί Γαβριήλ παρουσιάζουν ιδιαίτερη ἐξαρση τόν 13ο αἰ.<sup>66</sup>

Οἱ δύο εἰκόνες με τίς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ μετωπικοῦ (εἰκ. 42) καί τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ (εἰκ. 41) γυρισμένου σέ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ, ἀνήκουν στό σχῆμα τῆς *Μεγάλης Δεήσεως*. Σῶζονται μάλιστα καί οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας, τοῦ Γαβριήλ καί τοῦ Προδρόμου.<sup>67</sup> Οἱ εἰκόνες αὐτές ἐντάσσονται στά ἀριστουργήματα τῆς μνημειακῆς τεχνοτροπίας πού ζωγραφήθηκαν στή Μονή στίς ἀρχές τοῦ 13ου αἰ.

Ἡ εικόνα τοῦ Χριστοῦ ἔχει ἀπαλλαγεί μόνον ἐν μέρει ἀπό τήν ἐπιζωγράφηση τοῦ βάθους. Τό πρόσωπο τοῦ Σωτήρος διαφοροποιεῖται ἀπό τίς κομνηνικές παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ. Τό πρόσωπο ἀναδίδει κλασικισμό με πολλά στοιχεῖα ἀπό τό θαυμάσιο πορτραῖτο τοῦ Χριστοῦ στήν ἐγκαυστική εικόνα τοῦ 6ου αἰ. (εἰκ. 1-2). Ὁ ἐλεύθερος ζωγραφικός τρόπος, με τόν ὁποῖο συνδυάζονται οἱ ζεστοί καί οἱ ψυχροί τόνοι, δημιουργεῖ δυνατό ἀνάγλυφο στό πρόσωπο. Ἄλλα στοιχεῖα πού παραλέμπουν στόν ἐγκαυστικό Χριστό εἶναι τό σχῆμα τοῦ προσώπου, ἡ ἐλαφρῆ ἀσυμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, ιδιαίτερα στά μάτια, καί κυρίως ἡ βαθιά οὐμανιστική ἐκφραση.

Ἡ παράσταση τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ ἐπιβεβαιώνει τήν ἐξαιρετική εὐαισθησία τοῦ ζωγράφου. Ἡ παρουσία τοῦ σώματος τονίζεται διακριτικά καί τὰ ἐκλεπτυσμένα χαρακτηριστικά τῆς φυσιογνωμίας παραλέμπουν στήν ὑστεροκομνηνεία αἰσθητική. Ὡστόσο, ὁ περιορισμένος ρόλος τῆς γραμμῆς καί ὁ χειρισμός τοῦ χρώματος καί τοῦ φωτός δημιουργοῦν ἕνα ρευστό ζωγραφικό ἀποτέλεσμα, πού ἀναδεικνύει τή γαλήνια ἐσωστρέφεια τῆς μορφῆς ὅπως στά ἔργα τοῦ πρώιμου 13ου αἰ.

Ἡ ἀκριβῆς λειτουργία τῶν εικόνων τῆς Δεήσεως στή συνοπτική ἢ τή διευρυμένη μορφή παραμένει ὡς ἕνα βαθμό ἀσαφές. Ἐάν θεωρηθεῖ ὅτι ἀποκλειστική θέση γι' αὐτές τίς εἰκόνες ἦταν τό τέμπλο, ἡ ἐπόμενη ἐρώτηση εἶναι σέ ποιά ἀπό τίς δύο ζῶνες διάκόσμησης τοποθετοῦνταν κάθε φορά οἱ εἰκόνες αὐτές. Οἱ διαστάσεις τῶν εικόνων ἀποτελοῦν, ὅπως εἶναι φυσικό, καθοριστικό παράγοντα γιά τό δεύτερο ζήτημα καί ἀπό αὐτή τήν ἀποψη τό ὑλικό τοῦ Σινᾶ παρουσιάζει μεγάλες διακυμάνσεις· ἔτσι δέν εἶναι δυνατόν νά συναχθοῦν εὐλόγα συμπεράσματα. Οἱ πέντε εἰκόνες τῆς *Μεγάλης Δεήσεως*, τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνα, ἀνήκουν στά πιό πρώιμα παραδείγματα τοῦ εἰκονογραφικοῦ αὐτοῦ σχήματος τό ὁποῖο συγκροτοῦν ἀνεξάρτητες εἰκόνες.

Τή Δέηση στή βασική της μορφή, συγκροτοῦν τρεῖς εἰκόνες με τόν Χριστό (εἰκ. 50), τήν Παναγία (εἰκ. 49) καί τόν Πρόδρομο,<sup>68</sup> οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν μερικά ἀπό τὰ κύρια χαρακτηριστικά τῆς Ὑστεροκομνηνείας ζωγραφικῆς, εἰδικότερα στή μορφή τοῦ Χριστοῦ. Οἱ χρυσοκονδυλιές στόν ἀνοικτό καστανό χιτῶνα καί στό πορφυρό σημεῖο του, τὰ

χρυσά γράμματα στο άνοικτο Ευαγγέλιο με τις κόκκινες σελίδες που μιμούνται πορφυρή περγαμηνή, και η αξιοποίηση της γνωστής τεχνικής εκλέπτυνσης για την αντανάκλαση του φωτός συντείνουν στην αίσθηση ότι έχουμε μπροστά μας «πολύτιμο» έργο. Τα συγγενέστερα παραδείγματα είναι εικόνες της ίδιας περίπου εποχής από την Κύπρο,<sup>69</sup> καθώς στα πρόσωπα των μορφών και στις δύο ομάδες εκφράζεται η προτίμηση για τους άνοικτους τόνους της Ιριδας και το λείο πλάσιμο της σάρκας, με δυνατή αντίθεση ανάμεσα στη ζεστή όχρα και στο άφθονο κόκκινο. Η άψογη τεχνική φανερώνεται στη λεπτομερειακή απόδοση της γραμμής και του χρώματος, με πολύ λεπτές πινελιές, και το ήθος των μορφών, με την απόμακρη, κάπως αγέρωχη, έκφραση, σύμφωνα με παλαιότερες τάσεις. Σε σύγκριση με τις εικόνες της Κύπρου από την ίδια εποχή οι εικόνες της Δεήσεως στο Σινά παρουσιάζουν πιο τονισμένο κλασσικό χαρακτήρα, μεγαλύτερη μνημειακότητα και μικρότερη έμφαση στα γραμμικά στοιχεία. Έτσι, παρ' όλο που οι μορφές χαρακτηρίζονται από ύποτονη παρουσία του σώματος, προτείνεται να τοποθετηθούν στις αρχές του 13ου αί.

Ίδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ακόμη η κατηγορία εικόνων με την παράσταση του αγίου στο μέσο και σκηνές του βίου και των μαρτυριών του στο πλαίσιο. Σ' αυτές εντάσσονται έξι εικόνες από τον πρώιμο και δύο ακόμη από το δεύτερο μισό του 13ου αί. Στα πρώιμα παραδείγματα ανήκει και η εικόνα της αγίας Αικατερίνας με σκηνές του βίου και των μαρτυριών της (εικ. 46).<sup>70</sup> Πρόκειται για την παλαιότερη εικόνα μεγάλων διαστάσεων που υπάρχει στο Μοναστήρι με την προσωπογραφία της αγίας.

Η αγία Αικατερίνα εικονίζεται μετωπική και αγέρωχη με την αυτοκρατορική της ένδυμασία, που τονίζει τη βασιλική της καταγωγή. Οι 12 σκηνές στο πλαίσιο, στις οποίες δεν τηρείται πάντοτε η σειρά της αφήγησης, ταυτίζονται, οι περισσότερες, με επιγραφές.<sup>71</sup> Σε αυτές δίνεται έμφαση στην άρνηση της αγίας να εγκαταλείψει τη χριστιανική πίστη, καθώς και στα μαρτύριά της. Από την άποψη της τεχνοτροπίας η εικόνα δεν μπορεί να συμπεριληφθεί στα άριστουργήματα που ζωγραφήθηκαν στη Μονή την ίδια εποχή.

Στην κατηγορία των εικόνων με τον βιογραφικό κύκλο των αγίων στο πλαίσιο εντάσσονται δύο εικόνες αφιερωμένες στον άγιο Νικόλαο. Στην παλαιότερη εικόνα (εικ. 51)<sup>72</sup> η μορφή του ιεράρχη έως τη μέση πλασιώνεται από 16 σκηνές που έχουν ως θέματα τη γέννησή του, την παιδεία του, την κατάκτηση των βαθμών της ιερωσύνης, μερικά από τα πιο γνωστά θαύματα που έχει συνδέσει η παράδοση με τον άγιο και τέλος την ταφή του.

Η τεχνοτροπία της εικόνας συνδέεται στενά με την ύστεροκομνηνεια παράδοση, ιδιαίτερα ως προς την απόδοση της κεντρικής μορφής με το λιπόσαρκο πρόσωπο, τις έντονες κηλίδες κόκκινου στα μάγουλα και τα σχηματοποιημένα χαρακτηριστικά. Από το άλλο μέρος, οι σκηνές από τον βιογραφικό του κύκλο, οι οποίες έχουν ζωγραφηθεί με αρκετή προχειρότητα και ίσως όφειλονται σε άλλον ζωγράφο, δείχνουν αρκετή έλευθερία και ζωντάνια, χαρακτηριστικά που τοποθετούν το έργο στις αρχές του 13ου αί. Η τεχνοτροπία της εικόνας, που παρουσιάζει συγγένεια με άλλα έργα της Μονής,<sup>73</sup> καθώς και αρκετές σιναϊτικές τεχνικές λεπτομέρειες, υποδηλώνουν ότι το έργο ζωγραφήθηκε στη Μονή.<sup>74</sup>

Η μοναδική βυζαντινή εικόνα του αγίου Παντελεήμονος με σκηνές του βίου του στο πλαίσιο που σώζεται, εξαίρετο έργο αυτής της κατηγορίας εικόνων, βρίσκεται επίσης στη Μονή (εικ. 53).<sup>75</sup> Βιογραφικοί κύκλοι του αγίου σε άλλες εκφράσεις της τέχνης είναι ελάχιστοι και ο μόνος άλλος βυζαντινός κύκλος που προηγείται χρονολογικά της εικόνας της Μονής ανήκει στις τοιχογραφίες του ομώνυμου ναού στο Nerezi κοντά στα Σκόπια (1164). Ο νεαρός ιαματικός άγιος είναι, μαζί με τον άγιο Νικόλαο και την αγία Αικατερίνα, οι κατ' έξοχην άγιοι που δέχθηκαν μεγάλη τιμή τόσο στην Ανατολή όσο και στη Δύση. Ο κύκλος από 16 σκηνές του βίου του αγίου περιλαμβάνει πέντε ενότητες: δύο εισαγωγικές σκηνές από την παιδεία του, μία σκηνή με τη βάπτισή του, έξι σκηνές με θαύματά του, άλλες έξι σκηνές με μαρτύριά του και μία με την ταφή του.<sup>76</sup> Η

διάταξη τῶν σκηνῶν παρουσιάζει μικρὲς ἀνακολουθίες ὡς πρὸς τὴ διαδοχὴ τῶν γεγονότων στὰ ἀγιολογικὰ κείμενα.<sup>77</sup>

Ἡ εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ στὰ μεταβατικὰ ἔργα μὲ διττὸ χαρακτήρα, δηλαδή ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Ὑστεροκομνήνειας περιόδου καὶ σαφὴ σύνδεση μὲ πρῶμα παραδείγματα τῆς λεγόμενης μνημειακῆς τεχντροπίας τοῦ 13ου αἰ. Τὴν κομνήνεια παράδοση φανερώουν κυρίως ἡ λεπτομερειακὴ ἀπόδοση τῆς κόμης, ἡ αὐστηρὴ συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, τὸ σφικτὸ πλάσιμο, καθὼς καὶ ἡ μειωμένη αἴσθησις τῆς παρουσίας τοῦ σώματος. Τὸ πρόσωπο, ὡστόσο, ἀποπνέει ἡρεμία καὶ ἐσωτερικὴ αὐτάρκεια ὅπως σὲ πρῶμα ἔργα τοῦ 13ου αἰ. Ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ζωγραφήθηκε στὴ Μονὴ καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν ζωγράφο τῆς Μεγάλης Δεήσεως, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ στενὴ τεχντροπικὴ τους συγγένεια (εἰκ. 41-42). Ὁ ἐκλεπτυσμένος χαρακτήρας τῆς εἶναι φανερός καὶ στὴν ἀπόδοση τῶν σκηνῶν τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ ἀγίου, οἱ ὁποῖες ἐνισχύουν τὴ χρονολόγησίν της στὸν πρῶμο 13ο αἰ. μὲ κριτήριον τὴν αἴσθησις τοῦ βάθους ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἐνταξίς τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς στὸν χῶρο.<sup>78</sup>

Ἄλλη εἰκόνα μὲ βιογραφικὸ κύκλο στὸ πλαίσιό της ἔχει ὡς θέμα τὸν Πρόδρομο μὲ 14 σκηνὲς τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου του (εἰκ. 52).<sup>79</sup> Ὁ Ἰωάννης φέρει μόνο τὸν μανδύα του, ποὺ ἀφήνει γυμνὰ τμήματα τοῦ σώματος. Μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι κρατεῖ σταυροφόρα ράβδο καὶ ἀνοικτὸ εἰλητάριο μὲ τὴ συνηθισμένη ἐπιγραφή. Ἐνδιαφέρουσα προσθήκη εἶναι ἡ προσωπογραφία μιᾶς ἀνδρικής μορφῆς σὲ προσκύνησις στὰ πόδια τοῦ ἀγίου, κατὰ πᾶσα πιθανότητα τοῦ δωρητῆ τῆς εἰκόνας. Οἱ σκηνὲς στὸ πλαίσιο ἀναφέρονται στὰ γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου ἀπὸ τὴ γέννησίν του ὡς τὴν ἀποτομὴ καὶ τὴν εὕρεσις τῆς κεφαλῆς του.

Ἡ τεχντροπία καὶ αὐτῆς τῆς εἰκόνας ἀνήκει στὸ μεταβατικὸ στάδιο ἀνάμεσα στὴν ὕστεροκομνήνεια παράδοση καὶ τὴν ἐλεύθερη μνημειακὴ ἀντίληψη τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Ἡ «ζωγραφικὴ» ἀπόδοση εἶναι ἀξιόλογη τόσο στὸ κεντρικὸ πορτραῖτο, ὅσο καὶ στίς σκηνὲς τοῦ πλαισίου. Οἱ μορφὲς διαθέτουν εὐγένεια καὶ ἀκολουθοῦν τύπους ποὺ παρατηροῦμε συνήθως σὲ ἔργα συνδεόμενα ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ διατυπωθοῦν βάσιμες ὑποθέσεις γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἀνώνυμου δωρητῆ τῆς εἰκόνας, ὁ ὁποῖος φέρει γενειάδα, παπαλήθρα, καὶ φορεῖ ἓνα μονοκόμματο ἄσπρο χιτῶνα. Πιθανῶς νὰ πρόκειται γιὰ ἐκκλησιαστικὸ πρόσωπο ποὺ ἀνήκε σὲ ἐθνικὴ ὁμάδα τῆς Ἀνατολῆς, ἐκτὸς τοῦ ἐλληνικοῦ κύκλου. Ἴσως εἶναι Γεωργιανός, ἐὰν λάβουμε ὑπ' ὄψιν τὴ μαρτυρία Δυτικῶν προσκυνητῶν ποὺ ἀναφέρουν ὅτι οἱ Γεωργιανοὶ ἱερωμένοι εἶχαν κυκλικὴ παπαλήθρα.<sup>80</sup>

Ἐξαιρετικὰ ἰδιότυπη εἶναι ἡ μικρὴ εἰκόνα τοῦ ἀγίου Γεωργίου (εἰκ. 57)<sup>81</sup> ποὺ ἀπεικονίζεται ὡς τὸν λαιμό, καὶ στρέφεται τόσο ἐντονα πρὸς τὰ πλάγια, ὥστε νὰ μὴν προσφέρεται γιὰ ἀμεσότερη ἐπικοινωνία τῶν πιστῶν μὲ τὸν ἅγιο. Ἡ ἀπόδοση ἀγίου ἕως τὸν λαιμό παρατηρεῖται πολὺ σπάνια στίς βυζαντινὲς εἰκόνες. Στὴ Μονὴ μποροῦν νὰ ὑποδειχθοῦν ἐλάχιστα παράλληλα, κανένα ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸν 13ο αἰ.<sup>82</sup> Ἡ στροφή τῆς κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερὰ ὁδηγεῖ στὴ σκέψη ὅτι ἡ εἰκόνα ἀποτελοῦσε ἴσως τμῆμα ἀπὸ ἓνα σχῆμα Δεήσεως μὲ τὴν Παναγία ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά. Τὸ πρόσωπο τοῦ ἀγίου Γεωργίου ἀποπνέει τὸ ἦθος καὶ τὴν ἀνθρωπιστικὴ διάθεση ποὺ χαρακτηρίζουν μορφὲς στίς πρῶμες δημιουργίες τῆς μνημειακῆς τεχντροπίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰ. Παρὰ τὴ σοβαρὴ ἐπιζωγράφηση ποὺ ἔχει ὑποστεί, πρόκειται ἀναμφισβήτητα γιὰ ἀριστουργηματικὸ ἔργο ποὺ πλησιάζει στὸ ὕψος τίς εἰκόνες τοῦ ζωγράφου τῆς Μεγάλης Δεήσεως (εἰκ. 41-42).

Σημειώθηκε ἤδη ὅτι οἱ εἰκόνες τῆς Παναγίας στὴ Μονὴ ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. εἶναι πολλὲς καὶ τίς περισσότερες φορὲς ἀκολουθοῦν τὸν τύπο τῆς Ὀδηγήτριας, μὲ τὸν Χριστὸ στὸ ἀριστερὸ ἢ στὸ δεξιὸ χέρι. Τρεῖς ἀπὸ τίς πιὸ ἀξιόλογες εἰκόνες τῆς Μονῆς μὲ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία, οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 13ου αἰ., παρουσιάζουν στοιχεῖα ποὺ ἔχουν συνδεθεῖ μὲ τὴ δυτικὴ παράδοση.

Ἡ Ὀδηγήτρια Δεξιοκρατοῦσα (εἰκ. 62),<sup>83</sup> ἀνήκει στὸν εἰκονογραφικὸν τύπον ποὺ παραμένει ὁ πιὸ δημοφιλῆς ἀπὸ ὅλους τοὺς ἄλλους τύπους τῆς Παναγίας καὶ σ' αὐτὴ



τὴν περίοδο. Ὁ τύπος αὐτὸς ἀποτελέσει ἀφετηρία νὰ δημιουργηθοῦν νέες παραλλαγές, ποὺ ἐκφράζουν τὴν εὐαισθησία τῆς ἐποχῆς γιὰ μιὰ πιὸ τρυφερή, προσωπικὴ σχέση τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Βρέφους. Ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια εἶναι ὅτι τὸ Βρέφος δὲν εἶναι καθισμένο στὸν βραχίονα τῆς Μητέρας Του, ἀλλὰ εἰκονίζεται ξαπλωμένο στὴν ἀγκαλιά της, θυμίζοντας ἔτσι τὴ στάση τοῦ Χριστοῦ στὶς ἀπεικονίσεις τοῦ Ἀναπεσόντος. Ἡ στάση αὐτὴ τοῦ Βρέφους, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπέραντη μελαγχολία στὸ πρόσωπο τῆς Μητέρας Του, προεικονίζει τὸ μελλοντικὸ Πάθος σύμφωνα μὲ τὴν ὑμνολογία καὶ ὀρισμένα ὁμιλητικὰ κείμενα.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία ἢ εἰκόνα φανερώνει στενὴ σχέση μὲ τὶς ἐξελίξεις στὴν Πρώιμη Παλαιολόγεια ζωγραφικὴ στὴν κεντρικὴ ζώνη τοῦ Βυζαντίου. Δυτικὴ ἐπίδραση, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑποδηλώνουν ἀρκετὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ νεανικὴ ὄψη τῆς Παναγίας, οἱ πολὺ φωτεινοὶ τόνοι στὸ πλάσιμο τῆς σάρκας, τὸ ἀνοικτὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ μαφορίου, ἡ διπλὴ στικτὴ γραμμὴ ποὺ δηλώνει τὴν περιφέρεια στὸν φωτοστέφανο καὶ ἡ ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ γαλάζιου φωτοστεφάνου τοῦ Χριστοῦ μὲ ἀκτίνες σὲ ὄχρα. Ἡ μισοκατεστραμμένη ἐπιγραφή στὸ πλαίσιο περιέχει ἐπίκληση γιὰ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὰ ἀνθρώπινα πταίσματα. Ἡ Θεοτόκος ἀποκαλεῖται *πυρφόρος*, ἀναγωγή στὴ Φλεγόμενη Βάτο καὶ ἀπόδειξη εἰδικότερης σχέσης τοῦ ἔργου μὲ τὸ Σινά. Τὸ θέμα καὶ οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας, ποὺ πιστεύουμε ὅτι ζωγραφήθηκε στὴ Μονή, δείχνουν ὅτι αὐτὴ εἶχε τοποθετηθεῖ πιθανῶς στὸ καθολικὸ ὡς εἰκόνα προσκυνήσεως.

Ἡ εἰκόνα στὸν κλασσικὸ τύπο τῆς Ὁδηγήτριας Ἀριστεροκρατούσας (εἰκ. 60)<sup>54</sup> ἔχει δεχθεῖ πολλὰ ἐπεμβάσεις καὶ ὀρισμένες παρατηρήσεις χρειάζεται νὰ ἐπιβεβαιωθοῦν ἀπὸ ἐργαστηριακὴ ἔρευνα. Ἀρχικὰ τὸ φόντο ἦταν χρυσὸ ἐπάνω σὲ ἀσήμι, ἀλλὰ ἀργότερα ἐπικαλύφθηκε μὲ χρῶμα σὲ ἓνα τόνο τῆς ὄχρας. Ἡ λατινικὴ ἐπιγραφή [M]A [T]ER DOMINI καὶ οἱ βραχυγραφίες ΜΗ(τη)Ρ Θ(εο)Υ εἶναι σύγχρονες.<sup>55</sup> Ἡ πιὸ κτυπητὴ τεχνικὴ ἰδιομορφία τῆς εἰκόνας εἶναι ἡ γύψινη ἀνάγλυφη διακόσμηση στοὺς φωτοστεφάνους τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ στὶς παρυφῆς καὶ τὰ κοσμήματα τοῦ μαφορίου τῆς Παναγίας. Ὁ τύπος αὐτὸς τῆς διακόσμησης εἶναι γνωστὸς κυρίως ἀπὸ τὴν Κύπρο, ὅπου σώζονται πολυάριθμα ἀνάλογα παραδείγματα ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. καὶ ἐξῆς. Τοῦτο ἔχει ὀδηγήσει στὴν ὑπόθεση ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, φτηνὸ ὑποκατάστατο γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἐντύπωση ποὺ δημιουργοῦσαν τὰ μεταλλικὰ καλύμματα τῶν εἰκόνων — στοὺς φωτοστεφάνους, στὰ πλαίσια, στὸ φόντο καὶ σὲ διακοσμητικὲς λεπτομέρειες — ἐφαρμόσθηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴ φραγκοκρατούμενη Κύπρο. Σχέση μὲ κυπριακὲς εἰκόνες ὑποδηλώνει καὶ τὸ σφικτὸ γραμμικὸ πλάσιμο μὲ τοὺς ἀνοικτοὺς τόνους τῆς σάρκας καὶ τὶς ἔντονες κηλίδες κόκκινου στὸ πρόσωπο. Ὡστόσο, ἡ διακόσμηση τῆς ἐνδυμασίας γύρω ἀπὸ τὸν λαιμὸ μὲ μαργαριτάρια σὲ μαύρη γραμμὴ, ποὺ δὲν εἶναι ἀγνωστὴ στὴν Κύπρο, προσιδιάζει περισσότερο σὲ ἔργα τῆς Μονῆς, μὲ συριακὴ ἢ ἀραβικὴ ἐπίδραση. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴν χρησιμοποίηση τοῦ μαύρου, π.χ., στὴν κορδέλα γύρω ἀπὸ τὸ εἰλητάριο τοῦ Χριστοῦ. Ἡ σκίαση τοῦ χρυσοῦ χιτώνα τοῦ Χριστοῦ μὲ πολλὰς κόκκινες γραμμὲς εἶναι ξένη πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Πολλὰ ἀπὸ τὰ μὴ «βυζαντινὰ» στοιχεῖα στὴν εἰκόνα μπορεῖ μὲ παρόμοια ἐπιχειρήματα νὰ ἀποδοθοῦν σὲ ὠσμωση μὲ ἔργα Δυτικῆς τέχνης, καὶ ἡ παρουσία λατινικῆς ἐπιγραφῆς γιὰ τὸ ὄνομα τῆς Παναγίας ὑποδηλώνει, ἴσως, ὅτι ἡ εἰκόνα ζωγραφήθηκε μὲ πρωτοβουλία Δυτικοῦ χορηγοῦ. Ὡστόσο, αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει νὰ προταθεῖ ἡ Κύπρος, ποὺ εἶχε στενὲς σχέσεις μὲ τὴ Μονή, ὡς τόπος παραγωγῆς τῆς εἰκόνας ἢ προελεύσεως τοῦ ζωγράφου ποὺ τὴ δημιούργησε. Μὲ τὴν ἐπιφύλαξη ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὶς τρέχουσες ἀπόψεις γιὰ τὸ «σταυροφορικὸ» ὑλικὸ τοῦ Σινᾶ ἴσως ἀναθεωρηθοῦν, ἀφοῦ δημοσιευθεῖ περισσότερο εἰκαστικὸ ὑλικὸ ἀπὸ τὶς λατινοκρατούμενες περιοχὲς τῆς Ἑγγύς Ἀνατολῆς, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ εἰκόνα προϊόν τῆς Κύπρου καὶ νὰ ἀποδοθεῖ μᾶλλον στὴ συριακὴ παρά τὴ δυτικὴ μειονότητα τοῦ νησιοῦ.

Ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα (εἰκ. 61)<sup>56</sup> εἶναι ἡ μόνη μεγάλῃ εἰκόνα, μὲ τὸν εἰκονογραφικὸ αὐτὸ τύπο ποὺ σώζεται στὴ Μονή. Εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ μία ἀπὸ τρεῖς συνολικὰ εἰκόνες τῆς Μονῆς, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ γιὰ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτός, οἱ ὁποῖες μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δευτέρου μισὸ τοῦ

13ου αϊ.<sup>87</sup> Οί μικροί φωτεινοί δίσκοι όχι μόνον καλύπτουν ελεύθερα τὸ βάθος τῆς εικόνας, ἀλλὰ σχηματίζουν σειρὲς στὸ πλαίσιο τῆς καὶ ἀκόμη, σὲ μικροσκοπικὴ κλίμακα αὐτὴ τῆ φορά, πλαισιώνουν τὸν χρυσοῦ φωτοστέφανο τῆς Παναγίας καὶ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς δίσκους στὸ φόντο. Ἄρκετὰ εἰκονογραφικὰ καὶ στυλιστικὰ στοιχεῖα, ἐξάλλου, παραπέμπουν πάλι στὴ σφαῖρα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιρροῆς τῆς Κύπρου. Ἄξιοσημείωτη εἶναι ἡ λεπτομέρεια ὅτι οἱ ἀρχάγγελοι Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ, ἕως τῆ μέση, στίς ἐπάνω γωνίες, κρατοῦν μὲ τὸ ἓνα χέρι θυμιατό, δυτικὴ λεπτομέρεια ποὺ παρατηρεῖται συχνὰ σὲ διάφορες συνθέσεις καὶ, εἰδικότερα, σὲ παραστάσεις τῆς Παναγίας Βλαχερνίτισσας στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ καὶ σὲ εἰκόνες τῆς Κύπρου ἀπὸ τὸν 13ο αἶ. καὶ ἐξῆς.

Ἄξιοπαρατήρητες λεπτομέρειες εἶναι ἐπίσης ἡ χρυσὴ ἐνδυμασία καὶ οἱ χρυσὲς φτεροῦγγες τῶν ἀγγέλων, ποὺ ξεχωρίζουν μόνον μὲ τὶς μαῦρες γραμμὲς στὰ περιγράμματα καὶ τὶς ἀκμὲς τῆς πτυχολογίας. Ἡ αἰσθητικὴ ἀντιμετώπιση θυμίζει ἀρκετὲς εἰκόνες τῆς Μονῆς ἀπὸ τὸν 13ο αἶ., οἱ ὁποῖες μπορεῖ νὰ συνδεθοῦν μὲ τὶς χριστιανικὲς συριακὲς κοινότητες. Τὰ μαργαριτάρια στὸ πλαίσιο τοῦ μεταλλίου τοῦ Χριστοῦ, καθὼς καὶ στὸν χιτῶνα τοῦ εἶναι συνήθως στοιχεῖο ὄσων εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ἔχουν ἀποδοθεῖ στοὺς Σταυροφόρους. Ὡστόσο, χρησιμοποιοῦνται γενικότερα στὴ ζωγραφικὴ τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου τὴν ἐποχὴ αὐτῆ. Ἡ διακόσμηση, ἐξάλλου, μὲ ἀνάγλυφο βλαστὸ στὸ πάχος τῶν ὀρθίων πλευρῶν, ὁ ὁποῖος πλαισιώνεται μὲ δύο σειρὲς κουκκίδες καὶ εἶναι βαμμένος μὲ βαθὺ κόκκινο χρῶμα, δὲν ἔχει ἐπισημανθεῖ σὲ ἄλλη εἰκόνα τοῦ Σινᾶ.

Ὡς πρὸς τὰ κύρια τεχνοτροπικὰ χαρακτηριστικὰ ἡ εἰκόνα τῆς Βλαχερνίτισσας μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ τὴν ὁμάδα εἰκόνων τῆς Μονῆς ποὺ ὁ Kurt Weitzmann ἀποδίδει σὲ «σταυροφορικὸ» ἐργαστήριο καλλιτεχνῶν ἀπὸ τὴν Κύπρο ἢ τὴ Νότια Ἰταλία. Σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα οἱ μορφὲς εἶναι ἐπίπεδες μὲ μεγάλο κεφάλι, ποὺ συνδέεται συμβατικὰ μὲ τὸν μακρὺ κυλινδρικό λαιμό. Ἡ ἀκαμψία τους, ἐκδηλῆ στίς αὐστηρὰ μετωπικὲς στάσεις καὶ στὴ μονότονη συμμετρία τῶν χαρακτηριστικῶν, προσδίδει στίς μορφὲς ἀρχαῖκό ὕφος. Μὲ κάποια διστακτικότητα θὰ μπορούσαν νὰ ἀποκολληθοῦν ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν «σταυροφορικῶν» ἔργων καὶ νὰ συνδεθοῦν μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῶν Ὀρθόδοξων λαῶν τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου. Μὲ βάση τὶς «ἐθνικὲς» καταβολές, τὸ κυπριακὸ καὶ τὸ συριακὸ στοιχεῖο φαίνονται ἰδιαίτερα ἰσχυρά. Ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ, ποὺ μιμεῖται μάλιστα ἔργα τῆς Μονῆς τοῦ 12ου αἶ., ὑποδηλώνει ὅτι τὸ ἔργο αὐτὸ ζωγραφήθηκε στὸ Σινᾶ.

Ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ ποὺ μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν στὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 13ου αἶ. παρουσιάζει δυτικὰ στοιχεῖα. Κατὰ συνέπεια ἔχει ἐνταχθεῖ στὴ «σταυροφορικὴ» ὁμάδα, ἡ ὁποία ἀριθμεῖ περὶ τὶς 120 εἰκόνες. Ἡ ἐνταξὴ στὴν ὁμάδα αὐτὴ συνεπάγεται, κατὰ τὸν Weitzmann, τρεῖς προϋποθέσεις: α) Παραγωγὴ σὲ ἔδαφος σταυροφορικοῦ κράτους· β) Δυτικὸ καλλιτέχνη· γ) Δυτικὸ (Σταυροφόρο) χορηγό. Ἐὰν ἐξαιρεθοῦν ὀρισμένα *unicas*, ἔχουν διακριθεῖ, μὲ βάση τὰ τεχνοτροπικὰ τους χαρακτηριστικὰ, τρεῖς ἐνότητες: α) Εἰκόνες τῆς «Γαλλικῆς» σχολῆς, οἱ ὁποῖες παρουσιάζουν συγγένεια μὲ τὶς μικρογραφίες τῶν χειρογράφων τῆς σχολῆς τῆς «Ἁκρας»· β) Εἰκόνες τῆς «Βενετικῆς» σχολῆς· γ) Εἰκόνες ποὺ ἔχουν συνδεθεῖ μὲ ἔργα τῆς Κύπρου καὶ τῆς Νότιας Ἰταλίας. Οἱ «σταυροφορικὲς» εἰκόνες ἐμφανίζουν ἀνάμειξη βυζαντινῶν καὶ δυτικῶν στοιχείων, τῶν τελευταίων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ καὶ τὴ γαλλικὴ παράδοση.<sup>88</sup> Ὁ μεγάλος ἀριθμὸς αὐτῶν τῶν εἰκόνων ὀδήγησε στὴν ὑπόθεση ὅτι πολλὲς ἦταν ἔργα Δυτικῶν ζωγράφων ἐγκατεστημένων στὴ Μονή.

Στὰ ἐλάχιστα ἔργα αὐτῆς τῆς ὁμάδας μὲ λατινικὲς ἐπιγραφὲς ἀνήκει μία μεγάλῃ ἀμφιπρόσωπῃ εἰκόνα μὲ τὴ Σταύρωση (εἰκ. 63) καὶ τὴν Ἀνάσταση (εἰκ. 64).<sup>89</sup> Ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖ ἓνα *unicum* σὲ ὅλη τὴν ὁμάδα, καὶ ἀποδίδεται σὲ βενετικὸ ἐργαστήριο.<sup>90</sup> Στὴ Σταύρωση παρατηροῦνται ἀρκετὰ δυτικὰ στοιχεῖα. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς λατινικὲς ἐπιγραφὲς, ἐπισημαίνονται ἰδιαίτερα ἡ χρησιμοποίησις τριῶν καρφίων στὸν Ἐσταυρωμένο καὶ ἡ στικτὴ διακόσμηση τῶν φωτοστεφάνων καὶ τοῦ χρυσοῦ βάθους, σύμφωνα μὲ μία καθαρὰ δυτικὴ (ἰταλικῆς καταγωγῆς) τεχνικὴ, ποὺ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἶ. Στὴν Ἀνάσταση, ἐξάλλου, παρατηροῦνται ἀρκετὰ δυτικὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα,

ὅπως τὸ ρόδινο χρώμα τῆς δόξας τοῦ Χριστοῦ καὶ τοῦ τόξου τοῦ οὐρανοῦ, τὰ ἀστέρια τοῦ γαλάζιου φόντου, ὁ μικρὸς λιθοκόσμητος σταυρὸς τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ ἠλικιωμένη Εὔα. Ὁ ρεαλισμὸς στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν καὶ ὁ χειρισμὸς τοῦ χρώματος ξεφεύγουν ἀπὸ τὶς ἀρχές τῆς Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Τεχνοτροπικὰ παράλληλα ἔχουν ἐπισημανθεῖ ἀνάμεσα σὲ μορφές τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας.

Ἡ Σταύρωση (εἰκ. 67)<sup>91</sup> ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἀπὸ τὰ ἀραιότερα παραδείγματα εἰκόνων τῆς «σταυροφορικῆς» ομάδας. Σημειώνονται ἐδῶ ἐνδεικτικὰ: τὸ βαθυγάλαζο περίζωμα τοῦ Χριστοῦ, τὰ τρία καρφιά στὸν Ἐσταυρωμένο, ἡ λιποθυμία τῆς Παναγίας, ἡ διαφοροποίηση τῆς Μαγδαληνῆς ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες Μαρίες ὡς πρὸς τὴ θέση, τὶς χειρονομίες καὶ τὴν ἀμφίεση — τὸ αἰσθητὸ ἀνοιγμα τοῦ χιτῶνα στὸν λαιμὸ καὶ τὸ φωτεινὸ κόκκινο χρώμα τοῦ μαφορίου, ποῦ ἐπίσης ἀνοίγει μπροστά —, ἀκόμη τὸ μέγεθος, τὸ χρώμα καὶ ἡ διακόσμηση τῆς ἀσπίδας τοῦ ἑκατόνταρχου καὶ ἡ παρουσία στρατιωτῶν στὴ σκηνή. Στὰ στοιχεῖα ποῦ ἀποδίδονται σὲ βενετικὸ ἐργαστήριον, ἐντάσσεται καὶ ἡ χρυσογραφία στὸ περίζωμα τοῦ Χριστοῦ καὶ στὶς ἐνδυμασίες τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἰωάννη. Γενικότερα χαρακτηριστικὰ τῶν «σταυροφορικῶν» εἰκόνων εἶναι τὰ ζωγραφημένα μαργαριτάρια στὶς περιφέρειες τῶν φωτοστεφάνων, καθὼς καὶ οἱ σειρές ἀπὸ χρυσοὺς ρόμβους σὲ μαῦρο φόντο στὸ πλαίσιο. Ἡ Σταύρωση διατηρεῖ μερικὰ ἀπὸ τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικὰ ποῦ συνδέονται μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ducento. Ὅλες οἱ ἐνδείξεις ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὸ ἔργο μὲ τὴ λαμπερὴ ἐντύπωση τῶν χρωμάτων καὶ τὴ δυνατὴ αἴσθηση πολυτέλειας μπορούσε ἄνετα νὰ εἶχε δημιουργηθεῖ στὴν Ἰταλία —κατὰ προτίμηση στὴν περιοχὴ κάτω ἀπὸ τὸν ἄμεσο πολιτιστικὸ ἔλεγχο τῆς Βενετίας— ἀλλὰ καὶ σὲ μία περιοχὴ τῆς ἀνατολικῆς Μεσογείου, ὅπου ἡ βενετικὴ ἐπιρροὴ ἀποτελοῦσε πραγματικότητα, ὅπως τὴν Κύπρο ἢ τὴν Κρήτη μὲ τὴν ὁποία μάλιστα οἱ σχέσεις τῆς Μονῆς ἦταν στενότερες τὴν ἐποχὴ αὐτή. Θεωροῦμε τὸ ἔργο «σταυροφορικὸ» ὡς πρὸς τὴν πιθανότητα νὰ εἶχε ζωγραφηθεῖ ἀπὸ Δυτικὸ ζωγράφον στὴ λατινοκρατούμενη Ἀνατολή. Δὲν ὑπάρχουν ὁμως ἐνδείξεις ὅτι ἡ εἰκόνα εἶχε παραγγελθεῖ ἀπὸ Σταυροφόρο.

Τὸ ἐντυπωσιακὸ δίπτυχο μὲ τὶς παραστάσεις τοῦ ἁγίου Προκοπίου ὡς στρατιωτικοῦ ἀξιωματοῦχου, καὶ τῆς Παναγίας σὲ μία παραλλαγὴ τοῦ τύπου τῆς Κυκκώτισσας (εἰκ. 65)<sup>92</sup> ἔχει ἐπίσης ἀποδοθεῖ σὲ Βενετὸ ζωγράφον ἐγκατεστημένο μᾶλλον στὰ Ἱεροσόλυμα. Ὁ ἅγιος Προκόπιος πλαισιώνεται ἀπὸ τὶς μορφές τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ στὸ ἐπάνω τμήμα τοῦ πλαισίου. Στὶς ὀρθιες πλευρές του ἔχουμε ἀντικρυστὰ τὰ ἐξῆς ζεύγη ἁγίων: Πέτρο καὶ Παῦλο, Ἰωάννη τὸν Θεολόγο καὶ Θωμᾶ, Θεόδωρο τὸν Στρατηλάτη καὶ Γεώργιο. Τέλος, στὸ κάτω πλαίσιο, εἰκονίζεται ὁ ἅγιος Χριστόφορος ἀνάμεσα στοὺς ἁγίους Κοσμᾶ καὶ Δαμιανό. Στὸ ἐπάνω πλαίσιο τοῦ φύλλου μὲ τὴν παραλλαγὴ τῆς Κυκκώτισσας, ἡ Παναγία δεομένη μπροστά στὴ Φλεγόμενη Βάτο πλαισιώνεται ἀπὸ τὸν Ἰωακείμ καὶ τὴν Ἄννα. Στὶς ὀρθιες πλευρές τοῦ πλαισίου σχηματίζουν ζεύγη ὁ Μωσῆς καὶ ὁ Πρόδρομος, ὁ Βασίλειος καὶ ὁ Νικόλαος καὶ τέλος ὁ Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ ὁ Ὀνούφριος. Στὸ κάτω πλαίσιο, εἰκονίζεται ἡ ἁγία Αἰκατερίνα πλαισιωμένη ἀπὸ τοὺς Κωνσταντῖνο καὶ Ἐλένη. Τὸ δίπτυχο μὲ τὶς μνημειακὲς διαστάσεις καὶ τὴν ἐντονη πολυτέλεια στὴν ἀπόδοση τῶν μορφῶν ἀποτελοῦσε κατὰ πᾶσα πιθανότητα εἰδικὴ παραγγελία μὲ σκοπὸ νὰ ἀφιερῶθεῖ στὴ Μονή.

Παραμένει ἀνοικτὸ τὸ πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὸν τόπο κατασκευῆς τοῦ ἔργου καὶ τὴν καταγωγὴ τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ πολυτελής ἐμφάνιση τοῦ ἁγίου Προκοπίου, καὶ τὸ ἐπίθετο *Περιβολίτης* ποῦ συνοδεύει τὸ ὄνομά του παραπέμπουν σὲ κάποια ὀνομαστὴ εἰκόνα τοῦ ἁγίου.<sup>93</sup> Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὴ Βρεφοκρατοῦσα Παναγία τοῦ ἄλλου φύλλου, ἀφοῦ ἔχει συγγένεια μὲ τὴν περίφημη εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Κύκκου, ἓνα ἀπὸ τὰ τρία θαυματοργὰ ἀρχέτυπα στὴν Ἀνατολὴ ποῦ ἡ παράδοση ἀποδίδει στὸν εὐαγγελιστὴ Λουκᾶ.

Στὸ δίπτυχο συνδυάζονται στοιχεῖα ποῦ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὲς πολιτιστικὲς παραδόσεις. Ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία σημειώνονται ἐλάχιστες ἀποκλίσεις ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση μὲ δυτικὴ προέλευση — ἡ σπουδαιότερη εἶναι ὅτι ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος παριστάνεται νέος καὶ μάλιστα ἀποτελεῖ ζεῦγος μὲ τὸν Θωμᾶ. Τὰ στοιχεῖα

αυτά, καθώς και η χρυσογραφία στις ένδυμασίες, τα μαργαριτάρια στις περιφέρειες των φωτοστεφάνων πολλών μορφών, και οι σειρές με χρυσούς ρόμβους σε μαύρο φόντο που όριοθετούν το πλαίσιο, θεωρούνται χαρακτηριστικά της ζωγραφικής των Σταυροφόρων. «*Ανατολικό*» στοιχείο που υποδηλώνει σχέση με την ισλαμική παράδοση είναι το ένδυμα του Χριστού, που δεν πέφτει ελεύθερο προς τα κάτω αλλά κλείνει, όπως δείχνουν τα δύο πολυτελή επίρράμματα στα πόδια. Προς κάποια περιοχή της ανατολικής Μεσογείου όπου συνυπήρχαν διαφορετικές εθνικές ομάδες παραπέμπουν εξάλλου τα σαρκώδη πρόσωπα με τα πλατιά χαρακτηριστικά αλλά και το σχήμα των ματιών στις τρεις κεντρικές μορφές. Η παλαιότερη πρόταση του Γεωργίου και της Μαρίας Σωτηρίου για τις κυπριακές διασυνδέσεις του διπτύχου του Σινά ίσως αποκτά μεγαλύτερη έμβελεια μετά τη σχετική προώθηση της έρευνας της πολιτιστικής ιστορίας της Κύπρου κατά την περίοδο των Lusignan. Ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει αυτή την άποψη είναι ότι στην Κύπρο είχαν αφιερωθεί εκκλησίες στον άγιο Προκόπιο, στη Λευκωσία δε υπάρχει ακόμη και σήμερα μετόχι της Μονής του Κύκκου αφιερωμένο στον άγιο. Είναι πιθανόν το εξεταζόμενο έργο να έγινε σ' ένα από τα οργανωμένα εργαστήρια εικόνων της Λευκωσίας όπου ή συνύπαρξη βυζαντινών, δυτικών και ανατολικών στοιχείων εξηγείται από τις ιστορικές συγκυρίες.

Το παλαιότερο βέβαιο δωδεκάορτο τέμπλου στη Μονή με τη μορφή ανεξάρτητων εικόνων, αντιπροσωπεύεται από τις εικόνες με τη Γέννηση και τη Βάπτιση (είκ. 68, 69),<sup>94</sup> όπως δείχνουν η θεματολογία, ή στενή τεχνολογική συγγένεια μεταξύ των δύο εικόνων, καθώς και οι διαστάσεις τους, που ταιριάζουν με τα μέτρα των εικόνων γι' αυτό το σκοπό. Κατά καλή σύμπτωση, σώζεται στη Μονή και τμήμα της κεντρικής εικόνας της σειράς με τη Δέηση.<sup>95</sup>

Η εικόνα με τη Γέννηση έχει χρονολογηθεί από τον Weitzmann λίγο μετά το 1250 και ένταχθεί στη «Γαλλική» ομάδα των «σταυροφορικών» εικόνων της Μονής. Τα δυτικά στοιχεία είναι ελάχιστα (π.χ., η κόκκινη δέσμη φωτός στη Βάπτιση), ενώ ως στοιχεία της κοινής στη ζωγραφική των Σταυροφόρων τεχνολογίας έχουν θεωρηθεί τα ορθάνοικτα καμάτια και τα μαργαριτάρια στα περιγράμματα των φωτοστεφάνων.

Οι παραστάσεις των αγίων Σεργίου και Βάκχου (είκ. 66)<sup>96</sup> καλύπτουν την πίσω όψη μιας μεγάλης αμφιπρόσωπης εικόνας, ή όποια έχει στην κύρια όψη την παράσταση της *Οδηγήτριας* *Αριστεροκρατούσας* έως τη μέση. Είναι μία από τις δύο αμφιπρόσωπες εικόνες λιτανείας της Μονής.<sup>97</sup> Ο Σέργιος και ο Βάκχος εικονίζονται έφιπποι, σύμφωνα με ένα σπάνιο σχήμα για τους δύο αυτούς αγίους. Στη Μονή σώζεται επίσης μία μικρή εικόνα με τον άγιο Σέργιο έφιππο. Τα δύο έργα έχουν χρονολογηθεί στο τέλος του 13ου αι. και έχουν αποδοθεί σε σταυροφορικό εργαστήριο, που συνδέεται με την Κύπρο είτε, με περισσότερη βεβαιότητα, με τη Νότια *Ιταλία*.<sup>98</sup> Δύο εικονογραφικά στοιχεία ξένα προς τη βυζαντινή παράδοση στις εικόνες αυτές είναι η δυτική άσπρη σημαία με τον κόκκινο σταυρό και η φαρέτρα που έχει περσική εμφάνιση.<sup>99</sup> Οι μορφές των δύο μαρτύρων στην αμφιπρόσωπη εικόνα διακρίνονται για την επίπεδη αντιμετώπιση του σώματος, και το λείο γραμμικό πλάσιμο στα γυμνά μέρη, όπου επικρατούν πολύ ανοικτοί τόνοι. Τα άβρα, νεανικά πρόσωπα αποπνέουν ένα ψυχρό, κοσμικό χαρακτήρα, που τονίζεται και από την αγάπη στις διακοσμητικές λεπτομέρειες. Αυτά τα στοιχεία μπορούν να συνδέσουν τις δύο εικόνες με την Κύπρο, ειδικότερα με τη συριακή μειονότητα ή όποια ενισχύεται μετά τα μέσα του 13ου αι.<sup>100</sup>

Αρκετές εικόνες, από εκείνες που θα μπορούσαν να θεωρηθούν σταυροφορικές, παρουσιάζουν στοιχεία τα όποια δεν αποκλείουν τη δημιουργία τους από *Ανατολίτες*, πιθανότατα Σύρους καλλιτέχνες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι δύο εικόνες με την Παναγία *Οδηγήτρια* *Δεξιοκρατούσα* και τη Σταύρωση (είκ. 59, 58),<sup>101</sup> οι όποιες έχουν σχεδόν τις ίδιες διαστάσεις και όμοια τεχνολογική απόδοση με κύριο κοινό στοιχείο το κόκκινο φόντο. Οι δύο αυτές εικόνες πρέπει να θεωρηθούν ζευγος, αφού η *Οδηγήτρια* και η Σταύρωση αποτελούν συμπληρωματικά θέματα, με άφετηρία την αμφιπρόσωπη θαυματοργική εικόνα στη Μονή των *Οδηγών* στην Κωνσταντινούπολη.<sup>102</sup>

Όρισμένες λεπτομέρειες στις δύο εικόνες είναι δυνατόν να χαρακτηρισθούν ως δυτικές, όπως, π.χ., ο κόμβος στο περίζωμα του Χριστού και η λιποθυμία της Παναγίας στη Σταύρωση. Υπάρχουν επίσης εικονογραφικά λάθη, όπως στην περίπτωση του Βρέφους που εύλογει με το αριστερό χέρι, ενώ τοποθετεί το δεξιό επάνω σε ένα πινακίδιο με το γνωστό χωρίο από το Κατά Λουκάν Ευαγγέλιο (4, 18). Και οι δύο εικόνες φέρουν ανάγλυφη διακόσμηση στους φωτοστεφάνους και στο πλαίσιο, ενώ ένα από τα πιο εμφανή κοσμήματα είναι οι σειρές από μαργαριτάρια σε μαύρες γραμμές, όπως συμβαίνει συχνά σε συριακά και άραβικά έργα. Το κόκκινο βάθος απαντάται αρκετές φορές σε μικρογραφίες συριακών χειρογράφων του 13ου αι., καθώς και σε τοιχογραφίες της Κύπρου από την ίδια εποχή. Ο λαϊκός χαρακτήρας των εικόνων δεν βοηθεί στην ακριβέστερη χρονολόγησή τους, ωστόσο μπορεί να προταθεί ως χρονολογία μάλλον το πρώτο μισό του 13ου αι.

Η μικρή εικόνα με τους Σαράντα Μάρτυρες της Σεβαστείας (είκ. 70)<sup>103</sup> παρουσιάζει αρκετά στοιχεία που ίσως την εντάσσουν σε ομάδα εικόνων της Μονής ζωγραφημένων από Χριστιανούς Άραβες. Η εικονογραφική απόδοση συμφωνεί με τον καθιερωμένο τύπο για ένα από τα πιο αγαπητά θέματα της Βυζαντινής τέχνης. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά όμως και η ένδυμασία του Χριστού, όπως και οι φυσιογνωμίες των μαρτύρων απομακρύνονται από τη βυζαντινή παράδοση, θυμίζοντας παραστάσεις του Χριστού και άλλων μορφών σε συριακά και κοπτικά έργα.

Ουσιαστικός είναι ο ρόλος της μαύρης γραμμής για τα περιγράμματα και για λεπτομέρειες, όπως, π.χ., στην απόδοση του νερού με τις παράλληλες κυματιστές γραμμές, χαρακτηριστικό που επίσης προσιδιάζει στη συριακή και την κοπτική παράδοση. Ενδιαφέρον έχει και το ότι το βάθος της εικόνας έχει περασθεί με βαθύ καστανό χρώμα όπως στην ομάδα εικόνων του ζωγράφου Πέτρου από τον πρώιμο 13ο αι. (είκ. 45, 47 και 48). Η χρονολόγηση του έργου τοποθετείται με επιφύλαξη στο τέλος του 13ου ή στις αρχές του 14ου αι.

Ένα από τα *unica* της συλλογής της Μονής είναι η εικόνα με τη Σταύρωση και τη Γέννηση (είκ. 71).<sup>104</sup> Η θεματολογία της με τις δύο επάλληλες σκηνές δεν έχει παράλληλο στη Βυζαντινή τέχνη αλλά παρατηρείται σε μερικές αίθιοπικές εικόνες. Στην εικονογραφία των δύο σκηνών επισημαίνονται μερικά εμφανή δυτικά στοιχεία. Έτσι στη Γέννηση, ενώ οι δύο Μάγοι πλησιέστερα στη φάνη αποδίδονται σύμφωνα με την καθιερωμένη σύμβαση για αυτές τις μορφές, η τρίτη μορφή είναι ένας εκπρόσωπος της μαύρης φυλής, ο οποίος πρέπει μάλλον να ταυτισθεί με τον μαύρο ακόλουθο των Μάγων.<sup>105</sup>

Η εικόνα του Σινά είναι, όσο γνωρίζω, το μόνο έργο στην ανατολική Μεσόγειο όπου επισημαίνεται η λεπτομέρεια αυτή. Οι Μάγοι, που φέρουν στέμματα με πολύ περίεργη μορφή, είναι γονατιστοί. Η στάση αυτή παρατηρείται πιθανώς για πρώτη φορά στην Ανατολή, σε μικρογραφία του αρμενικού Ευαγγελίου της βασίλισσας Kegan του 1272, καθώς και στο δεύτερο Ευαγγέλιο του Vasak, πιθανότατα από τις αρχές της δεκαετίας του 1280. Από τα δυτικά στοιχεία στη Σταύρωση αναφέρουμε ενδεικτικά τα τρία καρφιά του Έσταυρωμένου, τη ζωηρόχρωμη ένδυμασία της Μαγδαληνής, την ασπίδα με τον θυρεό (ένα όρθωμένο λιοντάρι) του εκατοντάρχου, τη ρεαλιστική απόδοση του κρανίου του Άδάμ και τα χρυσά αστέρια στο βαθυγάλαζο φόντο. Όλα τα δυτικά στοιχεία της εικόνας εμφανίζονται σε αρμενικά χειρόγραφα αυτής της εποχής, των οποίων οι μικρογραφίες επηρεάζονται από τη δυτική παράδοση.

Με βάση ανάλογα επιχειρήματα, αποδίδω την προβληματική αυτή εικόνα σε Άρμενιο καλλιτέχνη. Πρόσθετα στοιχεία που στηρίζουν αυτή την υπόθεση είναι τα ζωηρά χρώματα που έχουν έντονο διακοσμητικό χαρακτήρα, και η απόδοση των προσώπων με τους πολύ ανοικτούς, απλαστούς τόνους, την περιορισμένη πράσινη σκιά και τα ξεπρεσσιονιστικά χαρακτηριστικά. Το γαλάζιο βάθος της εικόνας επισημαίνεται σπανιότατα σε όρισμένες πρώιμες εικόνες της Μονής του Σινά, που παρουσιάζουν σαφή ανατολικό χαρακτήρα. Οι επιγραφές με τον τίτλο κάθε σκηνής απουσιάζουν, ενώ έχουν απο-

δοθεί με άσπρα γράμματα οι βραχυγραφίες για τα ονόματα του Χριστού, της Παναγίας και του Ἰωάννη στη Σταύρωση. Ὁ γραφέας δὲν γνώριζε ἴσως ἑλληνικά.

#### ΕΙΚΟΝΕΣ ΤΟΥ 14ου ΑΙΩΝΑ

Οἱ εἰκόνες τοῦ 14ου αἰ. στὴ Μονὴ δείχνουν ὅτι ἀποκαθίσταται ἡ ἐπικοινωνία τῆς μὲ τὴν κοιτίδα τῆς Παλαιολόγειας τέχνης, τὴν Κωνσταντινούπολη, μετὰ τὴ διακοπή, λόγω τῆς λατινικῆς κατάκτησης. Οἱ εἰκόνες εἶναι δυνατόν νὰ χρονολογηθοῦν μόνο μὲ βάση τεχνολογικά κριτήρια καὶ εἶναι ἀποκαλυπτικές γιὰ τὶς νέες ιδέες ποὺ ἐπικρατοῦν στὴ Μονὴ ὡς πρὸς τὴ χρήση τῶν εἰκόνων. Κατ' ἀρχὴν προξενεῖ ἐντύπωση ἡ σχεδὸν ὀλοκληρωτικὴ ἀπουσία μεγάλων εἰκόνων μὲ τὴν τυπικὴ θεματολογία (Τρίμορφο ἢ Μεγάλῃ Δέση, παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Βρεφοκρατούσας Παναγίας ἢ σημαντικῶν ἀγίων), οἱ ὁποῖες θὰ μπορούσαν νὰ τοποθετηθοῦν στὸ τέμπλο τοῦ καθολικοῦ καὶ τῶν παρεκκλησίων, σὲ εἰδικὰ προσκυνητάρια ἢ σὲ ἄλλες καίριες θέσεις στὸν ναό. Προφανῶς ἡ Μονὴ διέθετε ἐπαρκὴ ἀριθμὸ ἀπὸ μεγάλες εἰκόνες τοῦ 13ου αἰ. μὲ ἀνάλογα θέματα γιὰ παρεμφερῆ χρήση. Ὡστόσο, ἡ ἐπάρκεια τῆς Μονῆς σὲ ἔργα μεγάλων διαστάσεων γιὰ ἄμεσες λειτουργικὲς ἀνάγκες, ὡς ἐξήγηση γιὰ τὴν ἀπουσία ἔργων αὐτῆς τῆς κατηγορίας τὸν 14ο αἰ., ἐν μέρει μόνο μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἱκανοποιητικὴ. Τὸ ἐρώτημα εἶναι ἐὰν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ δημιουργήθηκαν συνθῆκες κατάλληλες ὥστε νὰ ἐγκατασταθοῦν ζωγράφοι στὴ Μονὴ μὲ σκοπὸ νὰ ὀλοκληρώσουν ὀρισμένες σοβαρὲς παραγγελίες. Τὸ σωζόμενο ὑλικὸ παρέχει ἀρνητικὴ μαρτυρία. Στοιχεῖα εἰκονογραφίας καὶ τεχνολογίας ποὺ προσιδιάζουν σὲ σιναϊτικὰ ἔργα κατὰ τὸν 14ο αἰ. δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἐπισημανθοῦν. Οὔτε ἡ τεχνικὴ ἐπεξεργασία τοῦ χρυσοῦ γιὰ νὰ ἀντανაკλᾷ τὸ φῶς παρατηρεῖται στὰ ἔργα αὐτά, οὔτε ἐπίσης ὁ τυπικὸς γιὰ τὶς εἰκόνες τοῦ 12ου καὶ 13ου αἰ. ζωγραφικὸς διάκοσμος στὴν πίσω ὄψη. Ἐπὶ πλέον, στὰ ἔργα αὐτά δὲν σημειώνονται ἐπιδράσεις ἀπὸ τὶς παλαιότερες εἰκόνες τῆς Μονῆς.

Οἱ εἰκόνες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στὸ Σινᾶ εἶναι μικροὶ πίνακες, σὲ λεπτὲς συνθήκες σανίδες, μὲ θέματα ποὺ ἐνισχύουν τὴν ἄποψη ὅτι σὲ πολλὲς περιπτώσεις εἶχαν ζωγραφηθεῖ γιὰ ἀτομικὴ χρήση. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑπάρχουν ἄρκετὰ μικρὰ δίπτυχα, τρίπτυχα ἢ πολύπτυχα, στὰ ὁποῖα ἡ θεματολογία καὶ ἡ διάταξη τῶν παραστάσεων κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφα τόξα ὑποδηλώνουν ἐπίδραση ἀπὸ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα καὶ τὴ μορφή τῶν τέμπλων. Τὸ ὅτι δὲν σώζονται ἔργα μὲ αὐτὴ τὴ μορφή ἐκτὸς Σινᾶ μπορεῖ νὰ εἶναι τυχαῖο. Δὲν ἀποκλείεται, ὁμως, σὲ μερικὲς περιπτώσεις, οἱ εἰκόνες αὐτὲς νὰ μεταφέρονταν, ὅπως καὶ παλαιότερα, γιὰ συγκεκριμένη λειτουργικὴ χρήση σὲ παρεκκλήσια ἔξω ἀπὸ τὰ τεῖχη τῆς Μονῆς.

Ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῆς Μονῆς τοῦ 14ου αἰ. ὀρισμένες μόνον ἀνταποκρίνονται στὰ ὑψηλὰ κριτήρια τῆς τέχνης τῆς πρωτεύουσας στὴ συγκεκριμένη ἐποχὴ.<sup>106</sup> Μερικὲς ἀπὸ τὶς εἰκόνες μὲ τὴ διάταξη τῶν παραστάσεων κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφα τόξα<sup>107</sup> δὲν ζωγραφήθηκαν κατὰ πᾶσα πιθανότητα στὴν Κωνσταντινούπολη. Ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι ἄρκετὰ ἀπὸ τὰ μικρὰ αὐτὰ ἔργα ἐφθάναν στὴ Μονὴ ὡς δῶρα. Ἐνα τετράπτυχο παλαιολόγειας τεχνολογίας ὑψηλῆς ποιότητας μὲ γεωργιανὲς ἐπιγραφὲς δωρήθηκε στὸ Σινᾶ ἀπὸ τὴ Γεωργία τὸ 1780.<sup>108</sup> Ἡ σχέση τῶν εἰκόνων τοῦ Σινᾶ μὲ τὴ Δυτικὴ τέχνη ἐπισημαίνεται σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις καὶ κατὰ τὸν 14ο αἰ. Τὸ ζήτημα τῆς παραγωγῆς εἰκόνων ἀπὸ Σύρους ἢ Ἀραβες Χριστιανούς, οἱ ὁποῖες κατέληξαν στὴ Μονὴ, παραμένει ἀνοικτό, πρὶν ἐπιχειρηθεῖ ἡ συστηματικὴ μελέτη τοῦ ὑλικοῦ.

Τὸ μικρὸ ἐξάπτυχο μὲ τὸ Δωδεκάορτο (εἰκ. 72)<sup>109</sup> ἀντιπροσωπεύει μιὰ κατηγορία ἔργων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς ποὺ διατηροῦνται στὴ Μονὴ. Ἐξὶ λεπτὲς μικρὲς σανίδες ἔχουν σκαλισθεῖ ἔτσι, ὥστε κάθε μία νὰ παρουσιάζει κάτω ἀπὸ ἐπάλληλα τόξα δύο σκηνὲς ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ἡ θεματολογία καὶ τὰ ἀνάγλυφα τόξα δημιουργοῦν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἕνα Δωδεκάορτο τέμπλου ἔχει συμπτυχθεῖ σὲ δύο ζῶνες. Παρὰ τὶς περιορισμένες ἐπιφάνειες, ἡ ἀδιαφορία γιὰ περισσὲς ἀφηγηματικὲς λεπτομέρειες ἐξασφαλίζει στὶς σκηνὲς μνημειακὸ χαρακτήρα. Ἡ αἴσθηση πολυτέλειας ποὺ ἀναδίδει τὸ ἔργο ὀφείλεται στὴν

πολύ καλή ποιότητα του χρυσού βάθους και στην εύριτατη εφαρμογή της τεχνικής της χρυσογραφίας, π.χ., στις φτερούγες των αγγέλων, σε ένδυματολογικές λεπτομέρειες, σε έπιπλα και σκεύη. Οί υπέρκομπες μορφές και ο τρόπος με τον οποίο έχουν ένταχθει στο αρχιτεκτονικό περιβάλλον και στο τοπίο θυμίζουν την τέχνη των ψηφιδωτών στη Μονή της Χώρας (γύρω στο 1320). Η εικόνα μπορεί να χρονολογηθεί γύρω στα μέσα του 14ου αιώνα. Η επιστροφή σε πρότυπα των αρχών του 14ου αιώνα, εκφράζει μία συντηρητική τάση που παρατηρείται συχνά στις επόμενες φάσεις της Παλαιολόγειας ζωγραφικής.

Το πέτασμα βωμού με το πορτραίτο της αγίας Αικατερίνας (είκ. 73)<sup>110</sup> ανήκει στα ελάχιστα έργα ανάμεσα στους θησαυρούς της Μονής, τα οποία ζωγραφήθηκαν στη Δύση. Το όνομα της αγίας Αικατερίνας, S (ANCTA) CATERINA, έχει γραφεί άριστερά κάτω στη λωρίδα εδάφους, όπου πατεί η αγία. Σε μία ζώνη λίγο χαμηλότερα, υπάρχει με μαύρα γράμματα επιγραφή σε παλαιά καταλανικά από την οποία μαθαίνουμε ότι χορηγός του έργου ήταν ο πρόξενος των Καταλανών στη Δαμασκό Bernardo Maresa, ο οποίος το παρήγγειλε στη Βαρκελώνη το έτος 1387. Aquest[α] retaula, sia fer. lo honrat, e(n) Be(r) nat M(ar)esa, ciutada de Barch(ino)na. Consol. de. Cathalans. en Domas en l'an M.CCC.LXXXVII.<sup>111</sup> Από τους τρεις θυρούς στο έργο, εκείνος που βρίσκεται επάνω άριστερά ανήκει στους βασιλείς της Καταλωνίας, ο επάνω δεξιά στις Βαλεαρίδες νήσους, και ο κάτω άριστερά στον χορηγό, ο οποίος, σύμφωνα με την επιγραφή, ήταν εύγενής.<sup>112</sup> Στην πίσω όψη του πίνακα υπάρχει η υπογραφή του ζωγράφου: MARTIN(US) D(E) VILANOVA PINXIT.<sup>113</sup>

Στην παράσταση της αγίας το στέμμα τονίζει τη βασιλική της καταγωγή. Στη δυτική εικονογραφία το κλαδί από φοινικιά είναι το διακριτικό των αγίων που μαρτύρησαν. Ο τροχός, στον οποίον ακουμπά το άριστερό της χέρι, αναφέρεται στο πιο γνωστό από τα μαρτύριά της. Τα δυτικά αυτά στοιχεία, ως διακριτικά της αγίας καθιερώνονται στην Ανατολή από τους ζωγράφους της Κρητικής σχολής του 16ου αιώνα. Η ζωγραφική του πίνακα εντάσσεται στην ύστερογοτθική φάση της Καταλανικής ζωγραφικής, η οποία παρουσιάζει μεγάλη άκμη, όπως μαρτυρείται και από την υψηλή ποιότητα του έργου.<sup>114</sup> Η κομψή εμφάνιση της αγίας, που δηλώνεται με τη στάση, δανεισμένη από γαλλικά γοτθικά έργα, και με την πολυτέλεια της ένδυμασίας, ανήκει στο κλίμα της διεθνούς γοτθικής τεχνοτροπίας η οποία επικράτησε στον ευρωπαϊκό χώρο γύρω στο 1400. Στην ίδια τεχνοτροπία εντάσσονται ακόμη το «γοθικίζον» σχήμα του πίνακα και η λεπτοδουλεμένη πολύπλοκη στικτή διακόσμηση, η οποία στολίζει τον φωτιστέφανο και πλαισιώνει τη μορφή της αγίας.

Η σχέση του καταλανικού πετάσματος βωμού με τον πρόξενο των Καταλανών στη Δαμασκό είναι διαφωτιστική, γιατί ακόμη και μέσα από μία δωρεά δυτικής προέλευσης επισημαίνονται οί δεσμοί της Μονής με τη Συρία. Η εγκατάσταση προξένων των δυτικών κρατών την ίδια περίοδο σε λιμάνια της ανατολικής Μεσογείου<sup>115</sup> ως κύριο σκοπό είχε την όμαλή λειτουργία της διακίνησης των προσκυνητών στους Αγίους Τόπους,<sup>116</sup> αλλά, συχνά, και στη Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά.<sup>117</sup>

## EIKONEΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΑ

Οί εικόνες της Μονής του Σινά, που μπορούν να χρονολογηθούν στον 15ο αιώνα, είναι πολυαριθμότερες σε σύγκριση με εκείνες του 14ου αιώνα. Τα έργα αυτά φανερώνουν ως ένα βαθμό στενή εξάρτηση από την πορεία της Ύστεροβυζαντινής ζωγραφικής κατά την περίοδο των Παλαιολόγων. Ουσιαστικότερη είναι η παρατήρηση ότι οί εικόνες αυτές άντανakλούν επίσης τις επιπτώσεις που είχε η κατάλυση του βυζαντινού κράτους από την Οθωμανική αυτοκρατορία. Από το πρώτο μισό του 15ου αιώνα η συλλογή των εικόνων της Μονής περιλαμβάνει κατά προτίμηση μικρά έργα, όπως και στον 14ο αιώνα. Παρ' όλο που κανένα έργο δεν μπορεί να χρονολογηθεί με επιγραφικές μαρτυρίες, θεωρείται βέβαιο ότι η υπερπαραγωγή εικόνων της Μονής την εποχή αυτή εντάσσεται στο δεύτερο μισό του αιώνα, εποχή οικονομικής άκμης για τη Μονή.<sup>118</sup> Η νέα αισθητική εμφάνιση

των εικόνων, που βασίζεται σε συστηματική προσπάθεια αντιγραφής των εικόνων της Μονής από τον 13ο αί., οφείλεται εν μέρει στη διακοπή της ροής εικόνων και καλλιτεχνικών ιδεών στη Μονή. Στα ίδια χρονικά πλαίσια πρέπει να κινούνται και αρκετές εικόνες, τις οποίες όλες οι ένδειξεις συνδέουν με τις χριστιανικές, συριακές και αραβικές κοινότητες με τις οποίες η Μονή διατηρούσε σχέσεις. Έξ αιτίας του λαϊκού τους χαρακτήρα, οι εικόνες αυτές, που δεν έχουν μελετηθεί ακόμη, παρουσιάζουν πρόσθετες δυσκολίες για τη χρονολόγησή τους. Σαφέστερα είναι τα πράγματα για το πολύ περιορισμένο υλικό με δυτικές επιδράσεις. Τέλος, ένα ενδιαφέρον τμήμα των εικόνων της Μονής από το δεύτερο μισό του 15ου αί. ανήκει στα πρώιμα παραδείγματα της Κρητικής σχολής.

Στις έξοχες μικρές εικόνες του 15ου αί. ανήκει η Παναγία Γλυκοφιλούσα (είκ. 74)<sup>119</sup> στην παραλλαγή της Παναγίας Πελαγονίτισσας, γνωστής από μία ονομαστή εικόνα στην Πελαγονία. Η «παιχνιδιάρικη» στάση και οι ζωηρές χειρονομίες του Βρέφους έρχονται σε αντίθεση με τη σοβαρή, γεμάτη μελαγχολία, έκφραση στο πρόσωπο της Παναγίας, παρέχοντας νύξεις για το περιεχόμενο της εικονογραφικής αυτής παραλλαγής, καθώς τόσο στην ύμνολογία όσο και στα όμιλητικά κείμενα ο θρήνος της Παναγίας κατά το Πάθος του Χριστού συνδέεται με την αναπόληση της βρεφικής Του ηλικίας. Από τεχνοτροπική άποψη το έργο αντιπροσωπεύει την επίσημη Παλαιολόγεια τέχνη της εποχής του. Το πρόσωπο της Παναγίας έχει την ιερατική αυστηρότητα, στην οποία επανέρχεται η τέχνη της εποχής των Παλαιολόγων ύστερα από μακρά περίοδο πειραματισμών κατά τον 13ο αί. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά σχεδιάζονται με λεπτές καστανές πινελιές. Με περιορισμένο τον ρόλο της σκιάς, το πλάσιμο στα πρόσωπα, που γίνεται με ανοικτή άχρα, δημιουργεί εντύπωση διαφάνειας στους τόνους. Η τελειοποίηση της τεχνικής, που δίνει την εντύπωση ζωγραφικής με λάδι, και οι μικρές συστάδες από άσπρα φώτα, που πλάθουν τον καρπό και τα δάκτυλα των χειρών, υποδηλώνουν ότι η εικόνα έχει ξεπεράσει τα όρια του 14ου και μπορεί να χρονολογηθεί στις αρχές του 15ου αί. Το θέμα και οι μικρές διαστάσεις της εικόνας φανερώνουν ότι αυτή προοριζόταν για ιδιωτική χρήση. Δεν υπάρχει ένδειξη ότι το έργο ζωγραφήθηκε στο Σινά. Αντίθετα, είναι πιθανόν ότι έφθασε στη Μονή από την κεντρική πολιτιστική ζώνη του Βυζαντίου, ίσως από τη Μακεδονία, όπου η εικονογραφική παραλλαγή της Πελαγονίτισσας είχε μεγάλη διάδοση.

Η εικόνα με τον Θρήνο (είκ. 75)<sup>120</sup> αντιπροσωπεύει μία άλλη τάση της Ύστεροβυζαντινής ζωγραφικής, εκείνη που βρίσκεται στην αρχή της λεγομένης Κρητικής σχολής, ή οποία γνωρίζει άκμή από το δεύτερο μισό του 15ου έως το τέλος του 17ου αιώνα. Η σκηνή αποδίδεται σε μία μελετημένη σύνθεση, που συγκροτείται από μικρότερες ενότητες με αυστηρά συμμετρική δομή. Η θεατρική αντιμετώπιση της σκηνής, στην οποία πρωταρχικό ρόλο παίζει το τοπίο, δίνει ήδη νύξεις για την ένταξη του έργου στις ακαδημαϊκές ύστεροπαλαιολόγιες δημιουργίες. Άλλα στοιχεία που καθορίζουν την καλλιτεχνική του ταυτότητα είναι τα σαρκώδη πρόσωπα με το δυνατό πλάσιμο, ιδιαίτερα στις γυναικείες μορφές, ο απροκάλυπτα θεατρικός τρόπος με τον οποίο μετέχουν όλα τα πρόσωπα στη σκηνή, οι τόνοι των ενδυμασιών που έχουν βαθύνει και τα άσπρα φώτα που αποκοτούν μεταλλικές ανταύγειες. Ορισμένα περιγράμματα στις ενδυμασίες, όπως στο μαφόριο της Παναγίας με τις χρυσές παρυφές, μαρτυρούν μακρινούς απολήκτους από δυτικά έργα. Στη Δυτική τέχνη παραπέμπουν ακόμη οι ρεαλιστικές λεπτομέρειες στην απόδοση της κόμης, ή δυνατή μυολογία του σώματος του Χριστού, ή απόχρωση της σάρκας σε λαδί, τα καρφιά στους αναβαθμούς της σκάλας, ή πιστή μίμηση της ύφης του ξύλου στον Σταυρό, ή διαφοροποίηση της Μαγδαληνής από τις άλλες Μυροφόρες μέσα από το χρώμα του μαφορίου της σε φωτεινό κόκκινο, και ακόμη η προοπτική απόδοση των επάλξεων και άλλων μορφολογικών στοιχείων στα τείχη της Ίερουσαλήμ. Τα ρεαλιστικά αυτά στοιχεία συνυπάρχουν, ωστόσο, και με λεπτομέρειες αντινατουραλιστικές, όπως είναι οι διακοσμητικοί θάμνοι με την αφθονη χρυσογραφία στους μίσχους και στα φύλλα. Άρκετά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά συνδέουν την εικόνα με έργα



της μητροπολιτικής ζωγραφικής των αρχών του 15ου αί., π.χ., στις τοιχογραφίες της Παντάνασσας του Μυστρά (γύρω στο 1430). Μεγαλύτερη σημασία αποκτούν, ωστόσο, ορισμένα στοιχεία κοινά με έναν κύκλο «προκρητικών» εικόνων, εξαρτημένων από τη διεθνή γοτθική τεχνοτροπία, όπως είναι, π.χ., η Γέννηση της πρώην Συλλογής Νοβρί. Αυτές οι εικόνες πρέπει να ζωγραφήθηκαν σε καλλιτεχνικά κέντρα όπου η ώσμωση με δυτικά έργα ήταν δεδομένη. Έτσι η Κρήτη υπήρξε πιθανότατα ο χώρος της καλλιτεχνικής παιδείας του ζωγράφου της εικόνας του Θρήνου. Το έργο αυτό, ωστόσο, ίσως να ζωγραφήθηκε στο Σινά. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται από τον ζωγραφικό διάκοσμο στην πίσω όψη του με επάλληλες ζώνες από κόκκινες κυματιστές πινελιές, και από την παρουσία μιας ακόμη εικόνας του καλλιτέχνη αυτού στη Μονή, με θέμα την Άκρα Ταπεινώση.<sup>121</sup>

Καθαρή σιναϊτική σφραγίδα φέρει η εικόνα με τη Μεγάλη Δέηση και διάφορες τάξεις αγίων (είκ. 76)<sup>122</sup> που, όπως και άλλες ανάλογες εικόνες αυτής της εποχής, μεταφέρει στον 15ο αί. την τεχνοτροπία του 13ου αί., όπως παρουσιάζεται σε εικόνες της Μονής. Στην πρώτη από πέντε επάλληλες ζώνες εικονίζεται το Τρίμορφο που πλαισιώνεται από τους άρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ, καθώς και τους ευαγγελιστές· στη δεύτερη, πέντε ιεράρχες και πέντε προφήτες· στην τρίτη δέκα μάρτυρες, ενώ στην τέταρτη έννεα επώνυμοι μοναστικοί άγιοι, οι: Ίωάννης της Κλίμακος, Σάββας, Εϋθύμιος, Έφραϊμ ο Σϋρος, Θεόδωρος ο Στουδίτης, Παχώμιος, Άρσένιος, Παύλος ο Θηβαίος και Άντώνιος. Άκολουθούν έννεα ανώνυμες μορφές μοναστικών αγίων με την επιγραφή *Οί άγιοι άβδάδων* (sic), μία επιλογή δηλαδή από τους Σαραντα Μάρτυρες του Σινά. Στην πέμπτη ζώνη εικονίζονται, άριστερά, τρεις πατριάρχες της Παλαιάς Διαθήκης, στο μέσον οι άγιοι Κωνσταντίνος και Έλένη με τον Σταυρό, και δεξιά τρεις άγιες (μία ίσαπόστολος, ή Θέκλα, μία μάρτυς, ή Αικατερίνα, και μία μοναχή, ή Φευρωνία). Στη μέση του κάτω πλαισίου της εικόνας εικονίζεται και ο δωρητής, ένας μοναχός με τα χέρια υψωμένα σε δέηση.

Πρόκειται για ιδανική συγκέντρωση αγίων προσώπων σύμφωνα με την άποψη του Σιναϊτη μοναχού δωρητή. Η επιλογή αυτή, σε συνδυασμό με τις μάλλον όρθογραφήμενες επιγραφές, δείχνει ότι το έργο είναι άρκετά φιλόδοξο. Ός προς τη διάταξη των μετωπικών μορφών σε επάλληλες ζώνες ή σύνθεση στην εικόνα αντιγράφει το σχήμα των εικόνων Μηνολογίων, ίσως εκείνων που παρουσιάζουν σε δώδεκα εικόνες τους άγίους όλων των μηνών (είκ. 30, για τον Μάρτιο). Ο τρόπος με τον όποιο αποδίδονται τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά θυμίζει έργα του τέλους του 12ου ή των αρχών του 13ου αί. Τώρα όμως τα πρόσωπα είναι πιο ώσειδη και έχουν γλυκερή έκφραση. Το πλάσιμο σε ανοικτούς τόνους δίνει την εντύπωση πορσελάνης, ενώ τονίζεται ή πολυτέλεια των ένδυμασιών μέσα από την άφθονη χρυσογραφία. Γενικά τα χρώματα, που είναι σύνθετα, παίζουν πρωταρχικό ρόλο στη δημιουργία του διακοσμητικού χαρακτήρα αυτού του έργου, όπως και πολλών ακόμη εικόνων στη Μονή, από την ίδια εποχή.

## ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ (Κρητική Σχολή)

Άπό το πλήθος των εικόνων, που έχουν άποθησαυρισθεί στο Σινά, και ανάγονται στους χρόνους μετά την Άλωση της Κωνσταντινουπόλεως από τους Τούρκους, δημοσιεύονται λίγες. Η επιλογή τους δέν ήταν εύκολη, καθώς ακόμη δέν έχει καταρτισθεί έπιστημονικός τους κατάλογος, και σύγχρονες εργασίες συντηρήσεως δέν έχουν επιχειρηθεί. Έτσι, ή επιλογή βασίσθηκε στην καλή διατήρηση του έργου, στην αισθητική του ποιότητα και στην έντοπιότητα του θέματος.

Οί επιλεγείσες εικόνες ανήκουν κυρίως στους αιώνες 15ο ως και τον 17ο, εποχή στη ζωγραφική της γένεσης και άκμης της Κρητικής Σχολής. Είναι γνωστό πόσο ό 15ος αί. ήταν καθοριστικός στη διαμόρφωση της τέχνης των δύο επόμενων αιώνων. Κατά το πρώτο μισό του αιώνα βρίσκονται στην Κρήτη Κωνσταντινουπολίτες ζωγράφοι, ενώ την





2. Ὁ Χριστὸς Παντοκράτωρ  
(84×45,5 ἐκ.). Ἐγκαυστική εἰκόνα.  
Πρῶτο μισό 6ου αἰώνα.

3. Ὁ Χριστὸς ἔνθρονος  
(76×53,5 ἐκ.). Ἐγκαυστική εἰκόνα.  
Ἀρχές 7ου αἰώνα.







20. Ἐπιστόλιο με θαύματα τοῦ ἁγίου Εὐστρατίου (34,5×275 εκ.).  
Τέμπερα σὲ ξύλο. Δεύτερο μισό 12ου αἰώνα.



21. Θαῦμα τοῦ ἁγίου  
Εὐστρατίου. Ἡ θεραπεία  
ἐνὸς τρελλοῦ.  
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 20.



22

22. Θαύμα τῶν Ἁγίων Πέντε.  
Ἡ θεραπεία μιᾶς γυναίκας  
ποῦ ἦταν ἀφώνη καὶ ἀκίνητη.  
Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 20.





23. Το «έν Χώναις» θαύμα (37,7×31,4 εκ.). Τέμπρα σέ ξύλο.  
Δεύτερο μισό 12ου αιώνα.





24. Ἡ Κλίμαξ (41,1×29,5 ἐκ.). Τέμπερα σὲ ξύλο.  
Τέλος 12ου αἰώνα.



25. Δύο τμήματα επιστυλίου με δύο σκηνές του βίου της Παναγίας και σκηνές από το Δωδεκάορτο (41,5×140 εκ. και 41,5×159 εκ.). Τέμπρα σε ξύλο. Τελευταίο τέταρτο 12ου αιώνα.

26. Ἡ Γέννηση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 25





27. Ἡ Μεταμόρφωση. Λεπτομέρεια τῆς εἰκ. 25.

27





28. Τετράπτυχο με τὸ Δωδεκάορτο  
 (57×41,8 ἐκ. – καθένα ἀπὸ τὰ κεντρικά φύλλα –  
 49,6×38 ἐκ. περίπου – καθένα ἀπὸ τὰ ἀκραία φύλλα).  
 Τέμπρα σὲ ξύλο. Τέλος 12ου αἰώνα.





29. Ὁ Εὐαγγελισμὸς (61×42,2 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο.  
Τέλος 12ου αἰώνα.



30. Εικόνα Μηνολογίου για τον Μάρτιο (97x66,2 εκ.).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Γύρω στὸ 1200.

Τμήμα επιστολίου με  
σηνές από το Δωδεκάορτο  
(8,7×152,3 εκ.). Τέμπερα  
ξύλο. Γύρω στο 1200.



Ἡ Βάπτισις.  
στομέρεια τῆς εἰκ. 31.

Ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου.  
στομέρεια τῆς εἰκ. 31.







33





34. Ὁ προφήτης Ἡλίας  
(129,1×69 εκ.). Τέμπρα σὲ πανί.  
Ἀρχὲς 13ου αἰώνα.



36. Ὁ Μωσῆς μπροστὰ στὴ Φλεγόμενη Βάτο (92×64 ἐκ.). Τέμπερα  
σὲ πανί. Ἀρχές 13ου αἰώνα.



38. Ἡ ἅγια Φευρωνία (58×36 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο.  
Δεύτερο μισὸ 13ου αἰώνα.



39. Ἡ ἅγια Θεοδοσία (33,9×25,7 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο.  
Ἄρχὲς 13ου αἰώνα.

40. Οἱ ἅγιοι Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης καὶ Δημήτριος (64,2×50,2 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ πανί. Ἄρχὲς 13ου αἰώνα.





41. Ὁ ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Εἰκόνα Μεγάλης Δεσησιος (54x45 ἐκ.).  
Τέμπερα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.

42. Ὁ Χριστός. Λεπτομέρεια εἰκόνας Μεγάλης Δεσησιος  
(54,1x46,5 ἐκ.). Τέμπερα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.





43. Οἱ «ἐν Σινᾷ ἀναιρεθέντες Πατέρες» (57,2×42,5 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.



44. Οἱ «ἐν Ραϊθῷ ἀναιρεθέντες Πατέρες» (58,2×40,8 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.



45. Ἡ Παναγία τῆς Βάτου ἀνάμεσα σὲ τέσσερις μοναστικούς  
ἀγίους τοῦ Σινᾷ (38,3×39,8 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανί.  
Τρίτη δεκαετία 13ου αἰώνα.

46. Ἡ ἀγία Αἰκατερίνα μὲ σκηνὲς τοῦ μαρτυρίου τῆς  
(75,3×51,4 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.







47. Ὁ ἅγιος Προκόπιος (69×37,5 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανί.  
Τρίτη δεκαετία 13ου αἰώνα.



48. Ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα ἀνάμεσα στὸν Μωσῆ καὶ τὸν πατριάρχη Ἱεροσολύμων Εὐθύμιο Β' (44,6×36,6 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. Γύρω στὸ 1224.



49. Ἡ Παναγία. Εἰκόνα Δεήσεως (97,7×65,2 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανί. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.



50. Ὁ Χριστὸς. Εἰκόνα Δεήσεως (98×65,6 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανί. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.

51. Ὁ ἅγιος Νικόλαος μὲ σκηνὲς τοῦ βίου του (82,2×57 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἄρχὴς 13ου αἰώνα.



30. Εικόνα Μηνολογίου γὰ τὸν Μάρτιο (97×66,2 ἐκ.).  
 Τέμπρα σὲ ξύλο. Γύρω στὸ 1200.





52. Ὁ ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος με σκηνές τοῦ βίου του (70,8×48,8 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἀρχές 13ου αἰώνα.



53. Ὁ ἅγιος Παντελεήμων με σκηνές τοῦ βίου του (102×72 εκ.).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἀρχές 13ου αἰώνα.





54. Τρίπτυχο με την 'Οδηγήτρια 'Αριστεροκρατούσα και σκηνές από τὸ βίῳ της (112,5×81,5 ἐκ. – τὸ κεντρικὸ φύλλο – 98,5×40 ἐκ. περίπου – καθένα ἀπὸ τὰ ἀκραῖα φύλλα). Τέμπερα σὲ ξύλο. Ἄρχές 13ου αἰῶνα.

55. Ἡ Παναγία 'Οδηγήτρια 'Αριστεροκρατούσα. Κεντρικὸ φύλλο τοῦ τριπτύχου τῆς εἰκ. 54.





56. Ὁ πρωτομάρτυς Στέφανος (96,8×63,8 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πᾶνι.  
Ἄρχὴς 13ου αἰῶνα.



57. Ὁ ἅγιος Γεώργιος (35,7×29 εκ.). Τέμπρα σὲ πανί.  
 Ἄρχὲς 13ου αἰώνα.



58. Ἡ Σταύρωση (38,5×28 εκ.). Τέμπερα σὲ ξύλο, Πρῶτο μισὸ 13ου αἰῶνα.



59. Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Δεξιοκρατούσα (38,6×26,9 ἔκ.).  
Τέμπερα σὲ ξύλο. Πρῶτο μισὸ 13ου αἰῶνα.



60. Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Ἀριστεροκρατούσα (94×74,7 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ πανί. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.



61. Ἡ Παναγία Βλαχερνίτισσα (99,2×67 ἐκ.).  
Τέμπρα σὲ πανί. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.

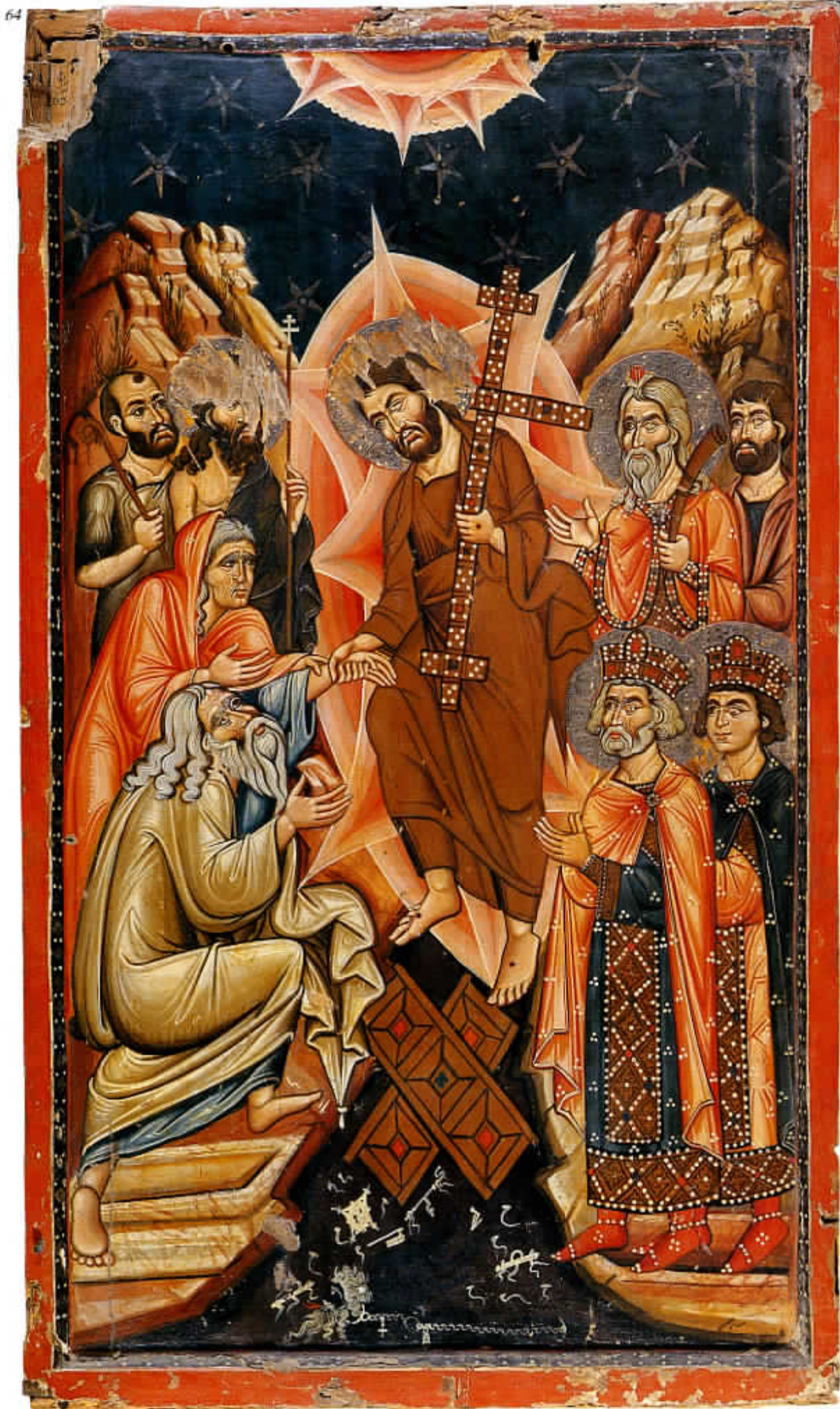
62. Ἡ Παναγία Ὁδηγήτρια Δεξιοκρατούσα  
(74,7×52,8 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. Τελευταῖο τέταρτο  
13ου αἰώνα.







63. Ἡ Σταύρωση. Κύρια ὄψη ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας (120×68 ἐκ.). Τέμπερα σὲ ξύλο. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.



64. Ἡ Ἀνάστασις. Πίσω  
ὄψη ἀμφιπρόσωπης εἰκόνας  
(120×68 ἐκ.). Τέμπερα  
σὲ ξύλο. Τελευταῖο τέταρτο  
13ου αἰῶνα.



65. Δίπτυχο. Ὁ ἅγιος Προκόπιος καὶ ἡ Παναγία Κυκκώτισσα μετὸν Χριστό, τὴ Θεοτόκο, ἀγγέλους καὶ ἁγίους στὰ πλαίσια (51,2×39,7 ἐκ.), Τέμπερα σὲ ξύλο. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.





66. Οί άγιοί Σέργιος και Βάκχος. Πίσω όψη άμφιπρόσωπης εικόνας (95x62 εκ.).  
 Τέμπρα σέ ξύλο. Τελευταίο τέταρτο 13ου αιώνα.



67. Ἡ Σταύρωση (33,7×26,6 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανά. Τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα.



70. Οί Σαράντα Μάρτυρες τής Σεβαστείας (38,5×29,4 εκ.). Τέμπρα σέ ξύλο.  
Τέλος 13ου - άρχές 14ου αιώνα.



71. Ἡ Σταύρωση καὶ ἡ Γέννηση (43,9×34 ἐκ.). Τέμπρα σὲ πανί.  
Τέλος 13ου - ἀρχὴς 14ου αἰώνα.





72. 'Εξάπτυχο με τὸ Δωδεκάορτο (31×13,5 ἐκ. κάθε φύλλο).  
Τέμπρα σὲ ξύλο. Γύρω στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα.





73

73. Ἡ ἅγια Αἰκατερίνα. Καταλανικό πέτασμα βορμού τοῦ Martinus de Vilanova (128×56,3 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. 1387.

74. Ἡ Παναγία Πελαγονίτισσα (28,5×18,9 ἐκ.). Τέμπρα σὲ ξύλο. Ἀρχὲς 15ου αἰώνα.





75. Ο Θρήνος (41,6×31,2 εκ.), Τέμπρα σέ πανί.  
 Ἄρχές 15ου αἰώνα.

76. Μεγάλη Δέηση καὶ ἅγιοι (69,7×51,1 εκ.), Τέμπρα σέ ξύλο. Δεύτερο μισό 15ου αἰώνα.





90

89. Ἡ Ὑπαπαντή (111×79 ἐκ.).  
Δεύτερο μισό 16ου αἰώνα.

90. Βημόθυρα ἀπὸ τὸ παρεκκλήσιο  
τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου  
(συνολικὲς διαστάσεις 165×77,5 ἐκ.).  
Τέμπρα. 16ος αἰώνας.