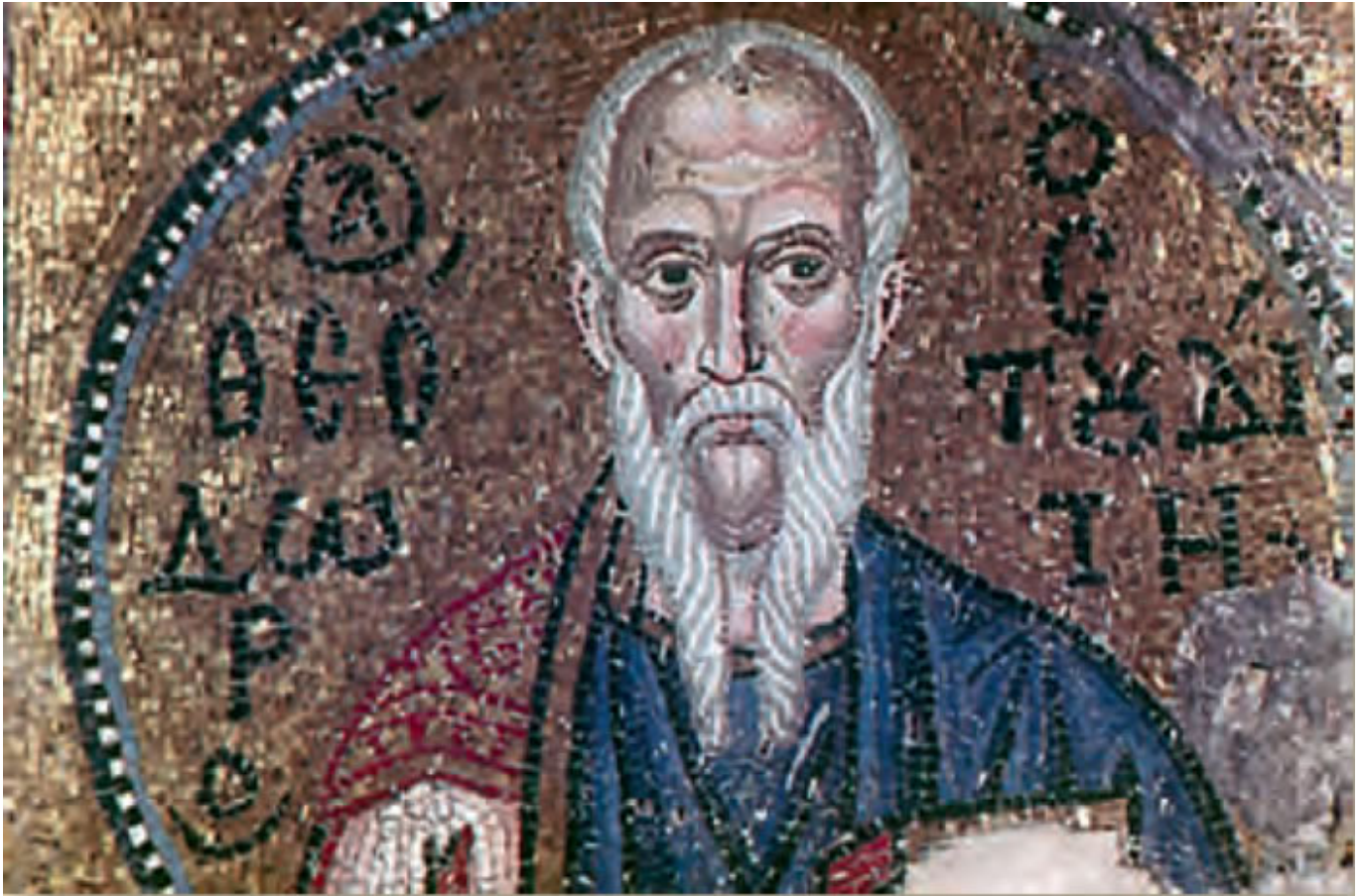


Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου

/ [Ιερές Μονές](#)



Τό καθολικό τῆς Νέας Μονῆς ἀποτελεῖ ἕναν ἀπό τούς τρεῖς μεσοβυζαντινούς ναούς τοῦ 11ου αἰώνα στήν Ἑλλάδα, πού διασώζουν, σέ σημαντικό βαθμό, τόν ἀρχικό ψηφιδωτό τους διάκοσμο, μαζί μέ τά, ἐπίσης, καθολικά τοῦ Ὁσίου Λουκά στή Βοιωτία καί τῆς Μονῆς Δαφνίου στήν Ἀττική. Ὅμως, μόνο τά ψηφιδωτά τῆς μονῆς τῆς Χίου εἶναι αὐτά πού εἶναι δυνατόν, μέ τήν ἀψευδῆ μαρτυρία ἀδιαμφισβήτητων στοιχείων, νά ἀποδοθοῦν σέ πρωτοβουλία ἑνός βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα. Ἡ ἵδρυση καί ἡ διακόσμηση τοῦ καθολικοῦ συνδέεται ἄμεσα μέ τόν Κωνσταντῖνο Θ΄ τόν Μονομάχο, ὅπως συνάγεται ἀπό τίς ἱστορικές μαρτυρίες, τά πολυάριθμα χρυσόβουλλα, πού σώζονταν ἕως τίς ἀρχές τοῦ περασμένου αἰώνα, τήν πλούσια τοπική παράδοση τοῦ μοναστηριοῦ, καθώς καί τήν ἀνάλυση τῶν ἰδίων τῶν ψηφιδωτῶν.

Ἡ αὐτοκρατορική αὐτή χορηγία ἀποδίδεται στήν πρόρρηση, ἀπό μέρος τριῶν μοναχῶν, τοῦ Νικήτα, τοῦ Ἰωάννη καί τοῦ Ἰωσήφ, πρὸς τόν Κωνσταντῖνο, πού τότε (ἀπό τό 1035 καί γιά ἑπτὰ χρόνια) βρισκόταν ἐξόριστος στή Μυτιλήνη, «ὡς μέλλει

κρατήσαι τῆς βασιλείας». Ἄν καί ἡ γένεση τῆς μονῆς τοποθετεῖται σέ ἐκείνη τήν ἐποχή, καί συνδέεται μέ τήν εὑρεση τῆς θαυματουργοῦ εἰκόνας τῆς Θεοτόκου χωρίς τό Βρέφος, στό Προβάτειον ὄρος, θεωρεῖται βέβαιο, ὅτι οἱ περισσότερες ἐργασίες οἱ σχετικές μέ τήν οἰκοδόμησι τοῦ καθολικοῦ καί τόν ἐσωτερικό του διάκοσμο ἔγιναν κατά τήν βασιλεία τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου (1042-1055), καί ὅτι τμήμα αὐτῶν, μᾶλλον ὁ ἐξωνάρθηκας, ὁλοκληρώθηκε μετά τόν θάνατό του, στό σύντομο διάστημα τῆς βασιλείας τῆς Θεοδώρας (1055-1056). Ἡ Ζωή, λοιπόν, καί ἡ Θεοδώρα, οἱ πορφυρογέννητες θυγατέρες τοῦ αὐτοκράτορα Κωνσταντίνου Η΄ καί ἀνηψιές τοῦ Βασιλείου Β΄ τοῦ Βουλγαροκτόνου, μαζί, βεβαίως, μέ τόν Κωνσταντῖνο Θ΄, τρίτο σύζυγο τῆς Ζωῆς, στάθηκαν οἱ χορηγοί γιά τήν κατασκευή τοῦ λαμπροῦ μνημείου.

Ἡ ἐπιλογή τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ σχεδίου γιά τό καθολικό, καθώς καί τό εἰκονογραφικό πρόγραμμα, χωρίς ἀμφιβολία, διαμορφώθηκαν μέ βάση κάποιον ναό τῆς πρωτεύουσας, ὅπως ἦταν τό καθολικό τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Μαγγάνων, ἔργο ζωῆς τοῦ Κωνσταντίνου. Τό συνεργεῖο τῶν ψηφιδωγῶν, καθώς καί τά περισσότερα ἀπό τά ὑλικά γιά τήν κατασκευή τῶν ψηφιδῶν, ὅπως ἦταν ὁ χρυσός καί τό προκοννήσιο μάρμαρο, κατέφθασαν, ἐπίσης, ἀπευθείας ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη. Εἰδικότερα, ἡ χρονολόγησις τῶν ψηφιδωτῶν, πού ἀκολούθησε τήν ἀνέγερσι τοῦ καθολικοῦ, μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ μετά τόν Ἰούλιο τοῦ 1049, ὅταν δόθηκε μέ χρυσόβουλλο ἡ ἄδεια νά λειτουργήσῃ ὡς ἐκκλησία, καί πρὶν τόν θάνατο τοῦ Κωνσταντίνου τό 1055.

Ἡ Νέα Μονή ἀντιπροσωπεύει μέ αὐτόν τόν τρόπο τό γενικότερο κλίμα μιᾶς ἐπο-χῆς οἰκονομικῆς ἀκμῆς καί εὐημερίας, καί σχετικῆς ἀσφάλειας, καί συνδυάζεται μέ ἕνα εὐρύτατο πρόγραμμα δωρεῶν τοῦ αὐτοκράτορα πρὸς ἵδρυσι ἢ οἰκονομικὴ ἐνίσχυσι μοναστηριῶν καί ἄλλων ἐκκλησιαστικῶν ἰδρυμάτων σέ οἰκουμένη κλίμακα. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ, ὅτι αὐτή ἡ εὐμάρεια τῶν παροχῶν συνοδεύεται καί ἀπό μιὰ πνευματικὴ ἀναγέννησι, μέ τήν δράσι σπουδαίων λογίων, μέ σπάνια μόρφωσι, ὅπως ἦταν ὁ Ἰωάννης Ξιφιλῖνος, ὁ Ἰωάννης Μαυρόπους, ὁ Κωνσταντῖνος Λειχοῦδης, καί, ἰδίως, ὁ Μιχαήλ Ψελλός.

Δέν εἶναι, λοιπόν, τυχαῖο, ὅτι τά ψηφιδωτά αὐτά διακρίνονται γιά τήν ἐξοχὴ καλλιτεχνικὴ τους ποιότητα καί τήν ἰδιότυπὴ αἰσθητικὴ ἔκφρασι, ἀντανakλώντας, ἄμεσα, τήν τέχνη καί τίς ἀντιλήψεις τῆς πρωτεύουσας. Μία ψηφιδωτὴ παράστασι στό νότιο ὑπερῶο τῆς Ἀγίας Σοφίας, πού χρονολογεῖται ἐν μέρει τήν ἴδια ἐποχή (1042-1050), καί ἐντάσσεται, ὁμοίως, στό πρόγραμμα δωρεῶν τοῦ Κωνσταντίνου, πιστοποιεῖ τόν ρόλο τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ζεύγους ὡς χορηγῶν (ἐδῶ τῆς Μεγάλης Ἐκκλησίας) καί ἀποτυπώνει τό γενικότερο κλίμα, πού προαναφέρθηκε: Ἡ παράστασι τοῦ Χριστοῦ, ἔνθρονου, ἀνάμεσα στόν Κωνσταντῖνο, δωρητὴν μέ

«ἀποκόμβιον» (πουγγί) καί τήν αὐτοκράτειρα Ζωή, δωρήτρια μέ χρυσόβουλλο. Ἡ τεχνοτροπία στίς τρεῖς μορφές μαρτυρεῖ μιά τομή πού σημειώνεται στήν ἐξέλιξη τῆς μεσοβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, στό μέσον τοῦ 11ου αἰώνα, καί εἶναι αὕτη ἀκριβῶς πού ἀντιπροσωπεύεται στά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς, μέσω τοῦ ὑψηλότερου εἴδους μνημειακῆς ζωγραφικῆς στήν Κωνσταντινούπολη.



Στό Καθολικό, μέ ψηφιδωτό διάκοσμο, κοσμοῦνται μόνο τό ἱερό, οἱ ὑψηλότερες ἐπιφάνειες τοῦ κυρίως ναοῦ καί ὁ ἐσωνάρθηκας. Οἱ πυρκαγιές, πού προκλήθηκαν ἀπό τοὺς Ὁθωμανοὺς τό 1822 καί τό 1828, καθώς καί ὁ σεισμός τοῦ 1881, κατά τόν ὁποῖον κατέπεσε ὁ τροῦλλος καί μεγάλο μέρος τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, εἶχαν εὐρείας ἑκτασης ἐπιπτώσεις, εἰδικά στή ζώνη ἀμέσως κάτω ἀπό τόν τροῦλλο. Πολλά πρόσωπα καί τμήματα μορφῶν σέ αὐτήν τήν περιοχή, ὅπως τῆς Παναγίας στήν ἀψίδα καί τοῦ Χριστοῦ στή Σταύρωση καί ἄλλοῦ, δέν διασώζονται γι' αὐτό τό λόγο. Ἀπό τήν καταστροφή αὕτη, ἐπίσης, χάθηκαν ὁλοσχερῶς ἡ Γέννηση στήν ἀνατολική ἀξονική κόγχη –ἐνῶ δεξιὰ καί ἀριστερά της διατηροῦνται μερικῶς ὁ Εὐαγγελισμός καί ἡ Ὑπαπαντή–, καθώς καί δύο χερουβεῖμ, ἕνας εὐαγγελιστής καί ὀκτώ στηθάρια Ἀποστόλων κάτω ἀπό τόν τροῦλλο. Παρ' ὅλες τίς φθορές, ὅμως, ὁ διάκοσμος διατηρεῖται γενικῶς σέ ικανοποιητικό βαθμό. Στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα παρατηρεῖται, γιά πρώτη φορά στόν 11ο αἰώνα, μιά ἰσορροπημένη ἀναλογία ἀνάμεσα στίς μεμονωμένες μορφές καί τίς εὐαγγελικές σκηνές, ἀπό τίς

ὁποῖες ὀκτώ παριστάνον-ται στόν κυρίως ναό καί ὀκτώ στό νάρθηκα.



Ἡ Παναγία στήν Ἀποκαθήλωση, ψηφιδωτόν τῆς Νέας Μονῆς.

Στήν κεντρική ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος στόν τύπο τῆς δεομένης, χωρίς τό Βρέφος. Ὁ τύπος αὐτός τῆς Παναγίας στήν ἀψίδα ἀπαντᾷ ἰδιαίτερα σέ μεσοβυζαντινά μνημεῖα, πού συνδέονται μέ ὑψηλή, βασιλική ἢ πριγκιπική χορηγία, μέ τό ἰδιαίτερο νόημα τῆς μεσιτείας γιά τήν ἀνθρώπινη σωτηρία καί δεητικό προσωπικά γιά τόν ὑψηλό χορηγό, ἢ κατὰ τά λόγια τοῦ Φωτίου «τάς ἀχράντους χεῖρας ὑπέρ ἡμῶν ἐξαπλούσης καί πραττομένης τῷ βασιλεῖ τήν σωτηρίαν καί τά κατ' ἐχθρῶν ἀνδραγαθήματα». Τήν Παναγία παραστέκουν οἱ δύο ὠραῖοι ἀρχάγγελοι, πού παριστάνονται στηθαῖοι στίς κόγχες τῶν παραβημάτων: ὁ Μιχαήλ στό τεταρτοσφαῖριο τῆς ἀψίδας στήν πρόθεση, καί ὁ Γαβριήλ στό διακονικό. Μέ βάση τίς μαρτυρίες ἀπό τίς μνημειακές διακοσμήσεις τῆς ἐποχῆς, τά τύμπανα πάνω ἀπό τίς εἰσόδους στήν πρόθεση καί τό διακονικό, καθῶς καί, ἴσως, τά

έσωρράχια τῶν δύο τόξων τοῦ βήματος, πιθανότατα θά περιελάμβαναν μορφές τῶν ἱεραρχῶν σέ μετάλλια, πού δέν διασώζονται. Τέλος, ἕνας ὀκτάκτινος σταυρός κοσμεῖ τόν ἀβαθῆ θόλο τοῦ διακονικοῦ.

Στόν κυρίως ναό, οἱ ἐσωτερικές ἐπιφάνειες καλύπτονται μέ ὀρθομαρμάρωση μέχρι ψηλά τό ὕψος τοῦ δεύτερου κοσμήτη, ὅπου διαμορφώνονται ὀκτώ κόγχες, ἀπό τίς ὁποῖες οἱ τέσσερις ἀξονικές ἔχουν μεγαλύτερο ἄνοιγμα καί μικρότερο βάθος, ἐνῶ οἱ γωνιακές παρουσιάζουν τήν ἀντίστροφη σχέση. Ἡ στεφάνη τοῦ τρούλλου δέν σχηματίζεται ἀμέσως πάνω ἀπό τά μετωπικά τόξα τῶν κογχῶν, ἀλλά ψηλότερα –κάτι πού θά παρατηρήσουμε, ἀργότερα, ποιᾶ σημασία εἶχε γιά τή διακόσμηση. Σύμφωνα μέ περιγραφές προγενέστερες τῆς πτώσης του, ἡ εἰκονογραφία τοῦ τρούλλου περιελάμβανε τόν Παντοκράτορα ἐν δόξῃ, δορυφορούμενο ἀπό ἀγγελικές δυνάμεις. Μιά μοναδική ἰδιομορφία στή διακόσμηση τοῦ τρούλλου εἶναι ὁ ἀριθμός ἐννέα γιά τούς ἀγγέλους, πού ἀρμόζονται ἔτσι σέ ἐννεάπλευρο τρούλλο. Οἱ ἐννέα ἄγγελοι θυμίζουν τίς τρεῖς τριάδες τῶν οὐρανίων ἱεραρχιῶν τοῦ ψευδο-Διονυσίου.

Ἡ ζώνη τῶν σφαιρικῶν τριγώνων κάτω ἀπό τήν στεφάνη τοῦ τρούλλου ἀπαρτιζόταν ἀπό: δύο χερουβεῖμ, πού δέν σώζον-ται, ἀνατολικά· δύο σεραφεῖμ, στόν δυτικό τοῖχο· τούς τέσσερις ὀλόσωμους, καθήμενους, εὐαγγελιστές, ἀπό τούς ὁποίους ὁ Ἰωάννης, νότια, πρὸς ἀνατολᾶς· ὁ Λουκᾶς, νότια, πρὸς δυσμᾶς, σέ μεγάλο βαθμό κατεστραμμένος· καί ὁ Μᾶρκος, βόρεια, πρὸς δυσμᾶς. Στόν χῶρο αὐτό, πού θά συμπλήρωναν ὁ Ματθαῖος καί ὀκτώ στηθάρια ἀποστόλων, τονίζεται ὁ ρόλος τους ὡς μαρτύρων τῆς Θεοφάνειας, καί ὡς στυλοβατῶν τῆς Ἐκκλησίας. Οἱ δύο καλύτερα σωζόμενοι εὐαγγελιστές, Μᾶρκος καί Ἰωάννης, ἀκολουθοῦν τούς εἰκονογραφικούς τύπους τῆς Μακεδονικῆς ἀναγέννησης, ὅπως ἀπεικονίζονται γιά παράδειγμα στόν κώδικα (τετραευαγγέλιο) 43 τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα τοῦ Ἀγίου Ὁρους.



Αυτές πού δεσπόζουν, όμως, στο είκονογραφικό σύνολο τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι οἱ χριστολογικὲς σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο. Ὅπως εἶπαμε, τὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου ἀναπαύεται σὲ ὀκτὼ κόγχες, μέσω τῶν ὁποίων διενεργεῖται ἡ μετάβαση ἀπὸ τὴν κυκλικὴ βάση τοῦ τυμπάνου στὴν τετράγωνη κάτοψη τοῦ κυρίως ναοῦ. Ἡ γεωμετρία τοῦ σχεδίου ἐπιβάλλει, ὥστε οἱ τέσσερις ἀξονικὲς κόγχες νὰ εἶναι εὐρύτερες καὶ πιο ἀβαθεῖς σὲ σχέση μέ τις διαγώνιες. Ὡς ἐκ τούτου, οἱ κόγχες στοὺς βασικούς ἄξονες καθίστανται ὁπτικά πιο ἐξέχουσες. Οἱ εὐρύτερες κόγχες τονίστηκαν ἐπιπλέον ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν καὶ τῶν τεσσάρων σεραφεῖμ στά σφαιρικά τρίγωνα μεταξύ τῶν κογχῶν: Οἱ εὐαγγελιστές τέθηκαν σὲ ζεύγη, ὥστε νὰ πλαισιώνουν τις εὐρύτερες κόγχες στή βόρεια καὶ νότια πλευρά, καὶ οἱ ἀγγελικὲς μορφές σὲ ζεύγη στήν ἀνατολικὴ καὶ δυτικὴ.



Ἡ θέση, λοιπόν, καί τό μεγαλύτερο ἄνοιγμα τῶν τεσσάρων ἀξονικῶν κογχῶν τονίζουν περισσότερο τίς σκηνές πού ἔχουν ἀπεικονισθεῖ σέ αὐτές σέ σχέση μέ τίς σκηνές στίς γωνιακές κόγχες. Ἔτσι, ἐξαίρονται πρῶτα ἡ Γέννηση καί ἡ Σταύρωση, στήν ἀνατολική καί τή δυτική κόγχη, καί ἔπειτα ἡ Εἰς Ἄδου Κάθοδος καί ἡ Βάπτιση, στή βορεινή καί στή νότια. Ἀπό τό ἄλλο μέρος, ὁ Εὐαγγελισμός, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Μεταμόρφωση καί ἡ Ἀποκαθήλωση στίς γωνιακές κόγχες διαθέτουν ὑπερβολικό βάθος, μέ ἀποτέλεσμα νά κρύβουν τμήματα τῶν σκηνῶν ἀπό τό θεατή.

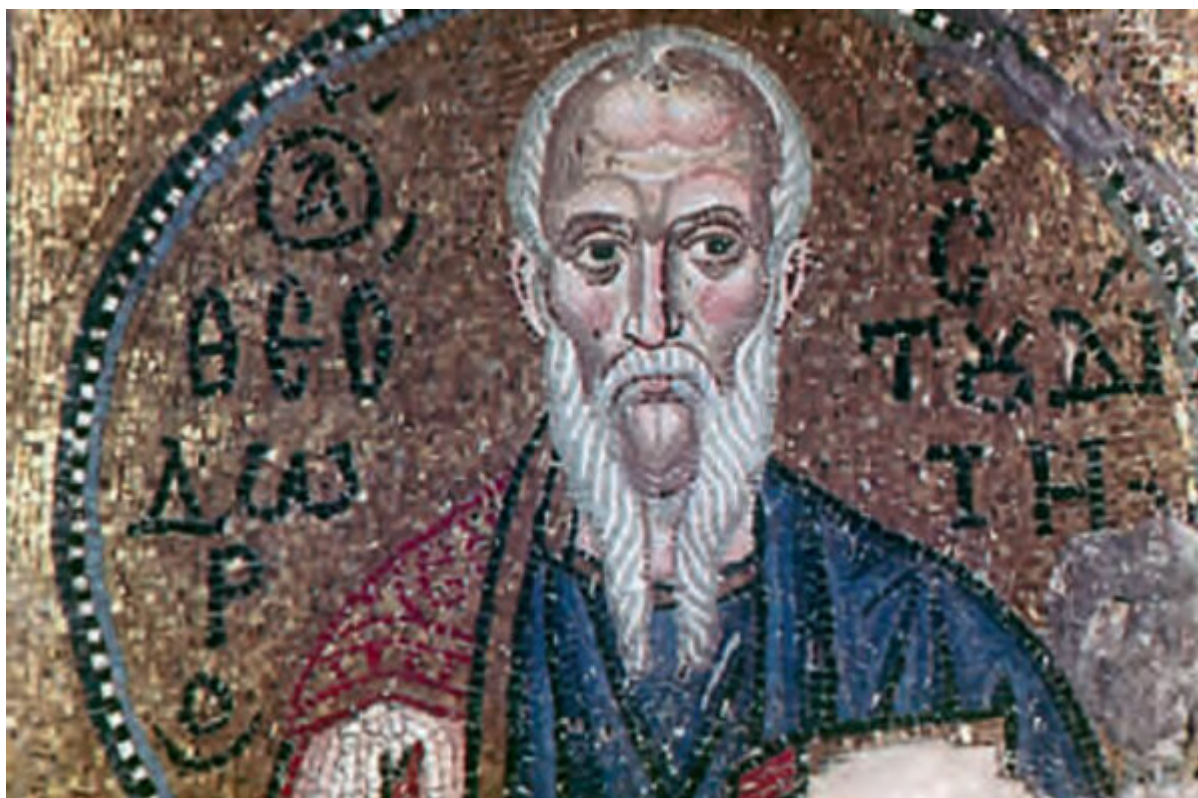
Ἡ Νέα Μονή περιλαμβάνει, γιά πρώτη φορά στόν 11ο αἰῶνα, τόν πιό ὀλοκληρωμένο κύκλο σκηνῶν, πού εἰκονογραφοῦν τίς μεγάλες λειτουργικές ἐορτές τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους. Στόν κυρίως ναό, ὁ κύκλος αὐτός, πού ἀρχίζει μέ τόν Εὐαγγελισμό, τήν πρώτη σκηνή τοῦ δωδεκαόρτου, καί κλείνει μέ τήν Εἰς Ἄδου Κάθοδο, τή σπουδαιότερη σκηνή τοῦ ἴδιου κύκλου, παρουσιάζει τούς μεγάλους σταθμούς τῆς ζωῆς τοῦ Θεανθρώπου στή γῆ, δίνοντας ἔμφαση καί στίς δύο φύσεις τοῦ Χριστοῦ.

Στούς τοίχους τοῦ ἐσωνάρθηκα οἱ σκηνές ἔχουν ἐπιλεγεῖ καί διευθετηθεῖ μέ τρόπο ὥστε νά ἀποτελοῦν ἕναν εἰσαγωγικό κύκλο τοῦ Πάθους, ἀρχίζοντας μέ τήν Ἑγερση τοῦ Λαζάρου, καί ἀκολουθοῦν ἡ Βαΐοφόρος, τά διάφορα ἐπεισόδια τοῦ Νιπτήρα, καί, στή νότια πλευρά, ἡ Προσευχή στή Γεθημανή καί ἡ Προδοσία. Ἐπιπλέον, ἔχουμε τήν Ἀνάληψη καί τήν Πεντηκοστή, δύο σκηνές ἀνεξάρτητες ἀπό

τόν προηγούμενο κύκλο, οί όποϊες, όμως, αποτελοϋν τήν κατάληξη τοϋ Δωδεκαόρτου (όταν μάλιστα, όπως έδω, λείπει ή Κοίμηση).

Ό αρχιτεκτονικός τύπος τοϋ καθολικοϋ καί οί αϊσθητικές έπιλογές ως πρός τήν κατανομή τών παραστάσεων, στόν κυρίως ναό, είχαν ως αναπόφευκτη συνέπεια τήν μετατόπιση τών μεμονωμένων άγίων στόν νάρθηκα. Στήν κορυφή τοϋ τρουλλίσκου τοϋ κεντρικοϋ τμήματος δεσπόζει ή Θεοτόκος σέ προτομή. Η στενή σχέση, πού συνδέει τίς παραστάσεις τοϋ Χριστοϋ στόν τροϋλλο καί τής Παναγίας στόν έσωνάρθηκα, φαίνεται καί από τήν τοποθέτηση τοϋ στηθαρίου τής Παναγίας κατά τρόπο ώστε ή δεδομένη μορφή νά στρέφεται πρός τόν Χριστό καί όχι πρός τούς πιστούς, πού εισέρχονταν στό ναό από τή δυτική είσοδο τοϋ έσωνάρθηκα.

Πλαισιώνεται από στηθάρια τών θεοπατόρων Ίωακείμ καί Άννας στά σφαιρικά τρίγωνα πρός άνατολάς, καί τοϋ πρωτομάρτυρος Στεφάνου καί άγίου Παντελεήμονα δυτικά. Στο δυτικό, έπίσης, τοίχο είκονίζονται δύο όλόσωμοι προφήτες (Ήσαΐας, Δανιήλ) καί δύο μέσα σέ κύκλους, πού έχουν καταστραφεϊ (Ήρεμίας, Ίεζεκιήλ). Γίνεται φανερό, λοιπόν, ότι αυτό τό είκονογραφικό σύνολο περιστρέφεται γύρω από τήν Παναγία καί τήν Ένσάρκωση, βάσει καί τής σωζόμενης έπιγραφής τοϋ είληταρίου τοϋ Ήσαΐα, «Ίδοϋ ή Παρθένος έν γαστρϊ έξει» (7,14). Καταληκτικό στάδιο αϋτής τής ιδεολογικής κατεύθυνσης αποτελεί ή κατεστραμμένη παράσταση τοϋ Χριστοϋ στό τύμπανο τής ανατολικής θύρας, πλαισιωμένη από τά στηθάρια τοϋ Στεφάνου τοϋ Νέου καί τοϋ Θεοδώρου τοϋ Στουδίτη, τών σπουδαιοτέρων δηλαδή υποστηρικτών τής λατρείας τής εικόνας τοϋ Χριστοϋ.



Ἡ Παναγία, ὥστόσο, συνδέεται, ἀμεσότερα ἐδῶ, μέ τίς ὁλόσωμες μορφές ὁκτώ μαρτύρων, πού τήν περιβάλλουν, στά ἰσάριθμα διάχωρα πού σχηματίζουν οἱ νευρώσεις τοῦ τρουλλίσκου. Αὐτοί εἶναι: οἱ ἅγιοι Σέργιος καί Βάκχος, ὁ Θεόδωρος ὁ Στρατηλάτης, καί οἱ ἅγιοι Πέντε Μάρτυρες (Εὐστράτιος, Αὐξέντιος, Εὐγένιος, Μαρδάριος καί Ὁρέστης), πού μαρτύρησαν, ἐπὶ Διοκλητιανοῦ, στή Σεβάστεια. Ἡ ἐπιλογή αὕτη συμπληρώθηκε μέ τά στηθάρια τοῦ Νικήτα καί τοῦ Μηνᾶ στίς κορυφές τοῦ βορείου καί νοτίου τόξου. Τά δύο αὐτά πορτραῖτα ἀποσυνδέονται κατά κάποιο τρόπο ἀπό τή σειρά τῶν μοναστικῶν ἁγίων, πού παριστάνονται πάλι, σέ κυκλικά πλαίσια, στά ἐσωρράχια τῶν τόξων: ὁ Μηνᾶς βλέπει πρὸς βορρᾶν καί ὁ Νικήτας πρὸς νότον, δηλαδή πρὸς τό κεντρικό τμήμα ὅπου δεσπόζει ἡ Παναγία μέ τούς μάρτυρες (ἐνῶ οἱ μοναστικοὶ ἅγιοι στά τόξα βλέπουν εἴτε πρὸς ἀνατολὰς εἴτε πρὸς δυσμάς). Ἡ ἀπεικόνιση στρατιωτικῶν ἁγίων καί γενικότερα μαρτύρων ἀξιωματούχων κοντά στήν Παναγία εἶναι ἐντελῶς ἀσυνήθιστη ὡς τρουλλαία διακόσμηση καί παραπέμπει σέ φορητές εἰκόνες. Σ' ἓνα σύντομο ἀνώνυμο ἐπίγραμμα πού, ἴσως, περιέγραφε μιὰ τέτοια εἰκόνα, παραγγελία τοῦ Κωνσταντίνου Μονομάχου, διαβάζουμε: «(Εἰς τήν εἰκόνα τῆς ἀκαταμαχίτου Θεοτόκου ἦν κατεσκεύασε Κωνσταντῖνος Βασιλεὺς ὁ Μονομάχος. Εἰσὶ δέ οἱ στίχοι ἀπὸ προσώπου τῆς εἰκόνος:)» Τὴν ἀκαταμάχητον, ὦ Μονομάχε, / ἐν ταῖς μάχαις ἔχων

μέ σύμμαχον μάχου.»

Παραπλεύρως, στά έσωρράχια τών τόξων, βόρεια καί νότια, δώδεκα μοναστικοί άγιοι, σέ στηθάρια, (άγιοι Στέφανος ό Νέος, Έφραίμ, Άρσένιος, Άντώνιος, Μάξιμος, Ίωάννης ό Καλυβίτης, Θεόδωρος ό Στουδίτης, Θεοδόσιος, Εϋθύμιος, Παχώμιος, Σάββας, Ίωάννης τής Κλίμακος), καί, τέλος, τέσσερις στυλίτες στόν δυτικό τοίχο, άνά ζεύγη στό βόρειο καί νότιο τμήμα (άγιοι Συμεών ό Νεώτερος, Άλύπιος, Δανιήλ, Συμεών ό Πρεσβύτερος) συμπληρώνουν τόν διάκοσμο τοϋ έσωνάρθηκα, όπως θά άρμοζε σέ καθολικό μονής.

Άρκετά στοιχεΐα μέσα στήν είκονογραφία έχουν άρχαϊκό ή άσυνήθιστο χαρακτήρα, όπως είναι ό άξύριςτος Ίωάννης στή Σταύρωση, σέ ένδειξη πένθους, ό σημαντικός ρόλος τών παιδιών στήν Βαΐοφόρο, ή ό γενειοφόρος Σολομών στήν Είς Άδου Κάθοδο, πού, συνήθως, είκονίζεται άγένειος καί έχει συνδεθεΐ φυσιογνωμικά μέ τόν Ίδιο τόν αύτοκράτορα. Σέ πολλές άλλες περιπτώσεις διαπιστώνεται στενή είκονογραφική σχέση τών σκηνών μέ ιστορημένα χειρόγραφα. Τά δευτερεύοντα στοιχεΐα στή Βάπτιση, οί πολύστιχες έπιγραφές, οί τύποι τών εϋαγγελιστών καί τά πολύχρωμα χαρακτηριστικά φυτά μέ άνθη στό έδαφος σέ όρισμένες σκηνές στή διαμόρφωση τοϋ τοπίου, καθώς καί ό τύπος τών διακοσμητικών μοτίβων είναι μερικές άπό αυτές.

Στίς μορφές τά μάτια έκφράζουν έγρήγορη, καί άλλοτε σοβαρότητα καί περίσκεψη, ένϋ τά πρόσωπα χαρακτηρίζονται άπό βαθειά πνευματικότητα καί ύψηλό ήθος. Σέ σύγκριση, στό Δαφνί λόγου χάριν, τό βλέμμα έχει πολύ μεγαλύτερη άμεσότητα καί ζωντάνια, μέ άποτέλεσμα, ώστόσο, τήν αίσθητή μείωση κάποτε τοϋ ιερατικοϋ χαρακτήρα τών παραστάσεων.



Γιά την απόδοση του προσώπου ο ρόλος της γραμμής είναι πολύ περιορισμένος, ενώ αντίθετα ο χειρισμός του χρώματος μέσα από σταθερές τεχνικές έκλεπτύνσεις αποκτά πρωταρχική σημασία. Αξιοσημείωτη είναι η εύχέρεια ως προς την διαφοροποίηση των χρωματικών τόνων, για να αποδοθεί, κάθε φορά, ο χαρακτήρας των προσώπων, όπως απαιτείται από τα δεδομένα της βιογραφίας του αγίου ή τό περιεχόμενο μιᾶς σκηνής. Αὐτή η εύελιξία, μέ την οποία οἱ ψηφιδογράφοι ἔχουν συνδυάσει τίς χρωματικές ψηφίδες, ὥστε νά διαφοροποιεῖται ἡ ἡλικία καί ἡ συναισθηματική κατάσταση σέ ὅμοιες μορφές ἢ σέ διαφορετικές παραστάσεις τοῦ ἴδιου προσώπου, φαίνεται στήν απόδοση τοῦ προσώπου τοῦ Ἰωάννη σέ τρεῖς συνεχόμενες σκηνές τοῦ ναοῦ (Μεταμόρφωση, Σταύρωση, Ἀποκαθήλωση). Ἡ μεγάλη ἐκλέπτυνση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς παρατηρεῖται, εἰδικότερα, σέ ὁρισμένες προσωπογραφίες ἀγίων στόν ἐσωνάρθηκα ἄν καί σέ δευτερεύουσες μορφές κάποτε διαφέρει ἡ ποιότητα στήν ἐκτέλεση, πού ὑποδηλώνει ὅτι μερικά τοῦλάχιστον πρόσωπα ὑπῆρξαν ἔργο βοηθῶν.

Στή Σταύρωση, απότομες αντιθέσεις ανάμεσα στίς φωτεινές και σκιερές επιφάνειες, έχουν χρησιμοποιηθεί, για να δώσουν μιάν εικόνα αποσύνθεσης, και φορτίζουν τή σκηνή μέ ωρότητα και πάθος. Άλλοῦ δημιουργοῦνται δυναμικές συνθέσεις, ὅπως στήν Ἀνάσταση ἢ στά δευτερεύοντα πρόσωπα τῆς Βάπτισης, μέ στάσεις ζωηρές, πού τονίζουν τόν ἀφηγηματικό χαρακτήρα τῆς σκηνῆς.

Τά ἐνδύματα, γενικά, δίνουν τήν ἐντύπωση, ὅτι ἀποτελοῦνται ἀπό βαρύ, δύσκαμ-πτο ὕφασμα, μέ λιγοστές πτυχώσεις. Ὁ ρόλος τους δέν εἶναι νά τονίζουν τήν πλαστικότητα τοῦ σώματος, ἀλλά νά δημιουργοῦν, μέ τίς ἀντιθέσεις τοῦ φωτός και τῆς σκιᾶς, ἀφηρημένα σχήματα, τά ὁποῖα ἐντείνουν τόν ἐκφραστικό χαρακτήρα τῶν συνθέσεων ὅπως ὁ φωτισμένος πορφυρός χιτώνας και τό βαθυγάλαζο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ μέ τήν ἄφθονη χρυσογραφία και τίς πυκνές χρυσοκοντυλιές στήν Ἀνάσταση, πού ἐδῶ σχηματίζει ἀπόπτυγμα ἀνεμίζοντας σχηματικά πρός τά πίσω.

Στήν ἴδια σκηνή, πού διακρίνεται γιά τήν πολυχρωμία της, ἡ γενειάδα τοῦ Σολομώντα, πού στρέφεται μαζί μέ τόν Δαυίδ, και μέ αὐτοκρατορική περιβολή, σέ δέηση πρός τόν Χριστό, ὅπως εἶπαμε, ἀποκλίνει ἀπό τήν τρέχουσα εἰκονογραφία τοῦ προφητάνακτος και θεωρεῖται ὅτι, ἴσως, ἀντανακλᾷ φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἴδιου τοῦ ἱδρυτῆ τῆς μονῆς.

Ἡ τεχνοτροπία τῶν ψηφιδωτῶν γενικότερα ὑποδηλώνει μιὰ νέα κατεύθυνση τῆς ζωγραφικῆς, πού βασίζεται κυρίως στή χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος γιά ἕνα πιό διακοσμητικό ἀλλά και ἐκφραστικό ἀποτέλεσμα. Τά ζωηρά χρώματα μέ τήν ποικιλία τους χρησιμοποιοῦνται ὡς κύριο μέσο γιά τήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν, χωρίς ὥστόσο νά δίνουν ἔμφαση στόν ὄγκο. Οἱ πολύχρωμες ἐπιφάνειες διαρθρώνονται, μέ δεξιοτεχνία, ἐπάνω στόν χρυσό κάμπο σέ εὐρυθμες συνθέσεις. Ὅλα αὐτά τά στοιχεῖα ἐδραιώνουν, μέ βεβαιότητα, ὅτι ὁ αὐτοκράτορας ἔστειλε ἕνα ἀπό τά καλύτερα συνεργεῖα πού διέθετε ἡ πρωτεύουσα γιά τήν διακόσμηση τοῦ ναοῦ.



Ένα άλλο στοιχείο είναι η επιβλητική παρουσία του χρυσοῦ βάθους, μέ φειδωλή χρήση τοῦ τοπίου, ἔτσι ὥστε νά παρεμβάλλονται μεγάλες ἐπιφάνειες ἀνάμεσα στίς μορφές. Σέ κανένα ἄλλο ψηφιδογραφημένο σύνολο τῆς μεσοβυζαντινῆς ἐποχῆς ὁ πρωταρχικός ρόλος τοῦ χρυσοῦ βάθους δέν εἶναι τόσο φανερός ὅσο στήν Νέα Μονή. Ἡ ἰδιότυπη ἀρχιτεκτονική λύση, πού ἐφαρμόσθηκε, εἶχε καθοριστικό χαρακτήρα γιά τό ἀποτέλεσμα αὐτό. Οἱ κοῖλες ἐπιφάνειες στόν ἐνιαῖο χῶρο τοῦ ναοῦ, μέ ἰδιαίτερη ἔμφαση στόν ὑψηλό καί εὐρύ τροῦλλο καί τήν πολύ εὐρύτερη ἀπό ἄλλα μνημεῖα ζώνη ἀκριβῶς κάτω ἀπό τήν στεφάνη, κάλυπταν μεγάλη ἔκταση, ἐξασφαλίζοντας, ἔτσι, καί τήν κυρίαρχη λειτουργία τοῦ χρυσοῦ κάμπου. Σέ τοῦτο συντείνει καί τό γεγονός ὅτι οἱ χρυσές ψηφίδες διατηροῦνται γενικά σέ καλή κατάσταση καί τό χρῶμα τοῦ χρυσοῦ εἶναι κιτρινωπό, σέ ἀντίθεση, λόγου χάρη, μέ τή ζεστή ἀπόχρωση τοῦ μελιοῦ, πού διακρίνει τίς χρυσές ψηφίδες στόν Ὅσιο Λουκά καί τήν Ἀγία Σοφία τοῦ Κιέβου.

Ἡ γενική ἐντύπωση, πού θά δημιουργοῦσε ὁ ψηφιδωτός διάκοσμος, ὅταν σωζόταν ἀκέραιος, πρέπει νά πλησίαζε τήν περιγραφή τοῦ Ψελλοῦ τῶν ψηφιδωτῶν στό καθολικό τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Μαγγάνων, ὅπου ὁ συγγραφέας τοῦ 11ου αἰῶνα τονίζει τήν ἀφθονία τοῦ χρυσοῦ στήν διακόσμηση: «Ὁ δέ χρυσός ἀπό τῶν δημοσίων ταμείων ὥσπερ ἐξ ἀφθόνων πηγῶν καχλάζοντι ἐπέρρει τῷ ῥεύματι.» Ἀκόμα πιό χαρακτηριστικά, ὁ Ψελλός παραβάλλει τά ἀνώτερα τμήματα τοῦ ναοῦ μέ τόν οὐράνιο θόλο, ἀλλά ἐνῶ «τό μέν αἰθέριον σῶμα ἐκ διαστημάτων κατακεχρύσεται, ἐκείνῳ δέ ὁ χρυσός, ὥσπερ ἐκ κέντρου ῥυεῖς ἀφθόνῳ τῷ ῥεύματι, πᾶσαν ἀδιαστάτως ἐπέδραμεν ἐπιφάνειαν» (Χρονογραφία, 6.185-86). Λαμβροφωώντας μέ αὐτόν τόν τρόπο τήν δόξα τοῦ Παντοκράτορος καί τήν προσδοκία τῆς Βασιλείας Του, ὁ ψηφιδωτός διάκοσμος τῆς Νέας Μονῆς ἀντιπροσωπεύει τήν πιό ὑψηλή καί ὠριμη ἔκφραση τῆς ἐπίσημης μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς πρωτεύουσας τήν ἴδια περίοδο.

Γεώργιος Αἰγινήτης

D.E.A. Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας

Πανεπιστημίου Paris I

Εκ τῆς ἱερᾶς Μητροπόλεως Χίου, Ψαρῶν καί Οἰνουσῶν