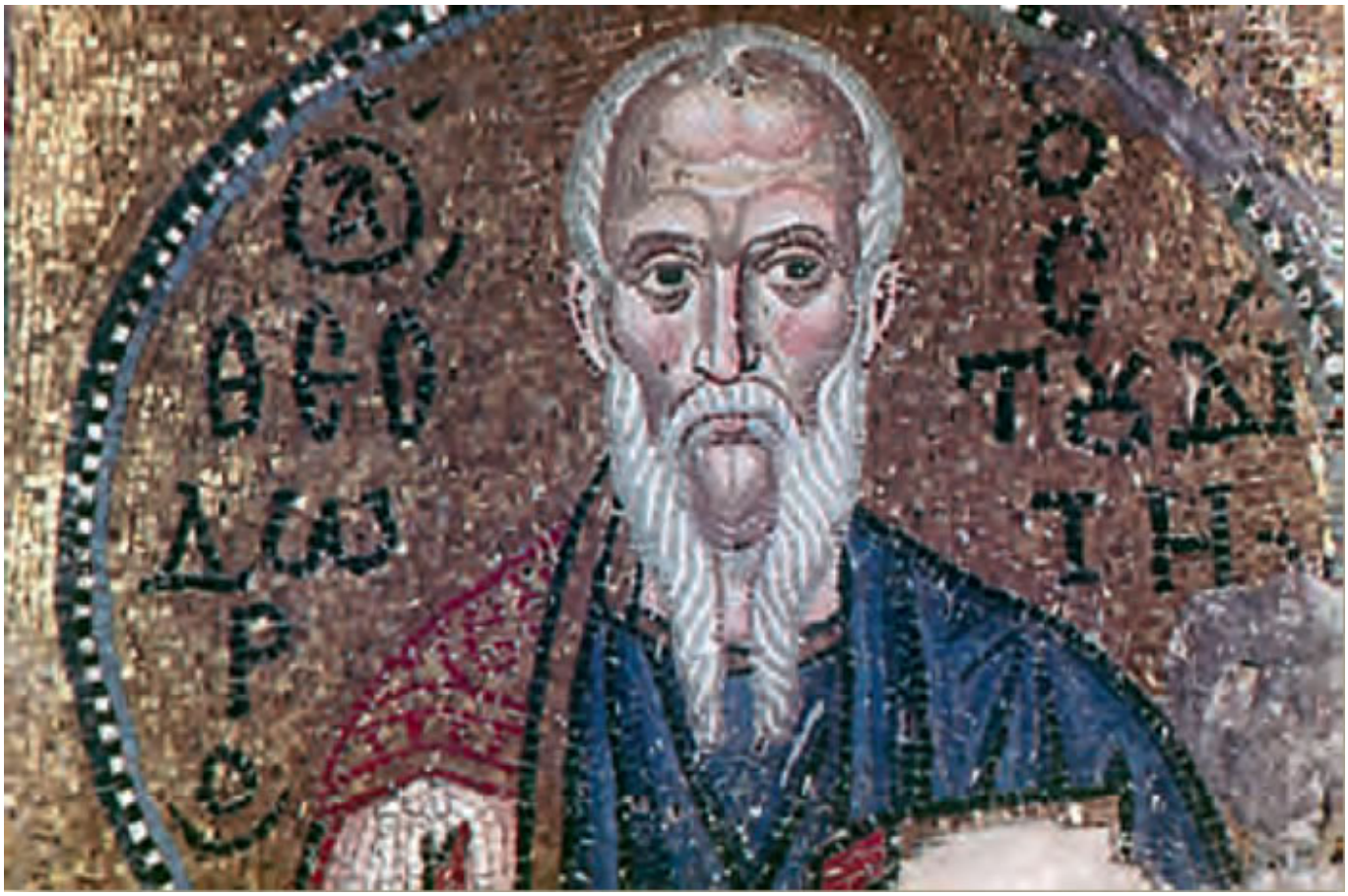
21/03/2019

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 Λουκᾶ 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 ἴδιων τῶν ψηφιδωτῶν.

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

κρατῆσαι τῆς βασιλείας». Ἄν καί ἡ γένεση τῆς μονῆς τοποθετεῖται σέ ἐκείνη τήν ἐποχή, καί συνδέεται μέ τήν εὕρεση τῆς θαυματουργοῦ εἰκόνας τῆς Θεοτόκου χωρίς τό Βρέφος, στό Προβάτειον ὄρος, θεωρεῖται βέβαιο, ὅτι οἱ περισσότερες ἐργασίες οἱ σχετικές μέ τήν οἰκοδόμηση τοῦ καθολικοῦ καί τόν ἐσωτερικό του διάκοσμο ἔγιναν κατά τήν βασιλεία τοῦ Κωνσταντίνου τοῦ Μονομάχου (1042-1055), καί ὅτι τμῆμα 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 Ἁγίου Γεωργίου τῶν Μαγγάνων, ἔργο ζωῆς τοῦ Κωνσταντίνου. Τό συνεργεῖο τῶν ψηφιδογράφων, καθώς καί τά περισσότερα ἀπό τά ὑλικά γιά τήν κατασκευή τῶν ψηφίδων, ὅπως ἦταν ὁ χρυσός καί τό προκοννήσιο μάρμαρο, κατέφθασαν, ἐπίσης, ἀπευθείας ἀπό τήν Κωνσταντινούπολη. Εἰδικότερα, ἡ χρονολόγηση τῶν ψηφιδωτῶν, πού ἀκολούθησε τήν ἀνέγερση τοῦ καθολικοῦ, μπορεῖ νά τοποθετηθεῖ μετά τόν Ἰούλιο τοῦ 1049, ὅταν δόθηκε μέ χρυσόβουλλο ἡ ἄδεια νά λειτουργήσει ὡς ἐκκλησία, καί πρίν τόν θάνατο τοῦ Κωνσταντίνου τό 1055.

Ἡ Νέα Μονή ἀντιπροσωπεύει μέ αὐτόν τόν τρόπο τό γενικότερο κλῖμα μιᾶς ἐπο-χῆς οἰκονομικῆς ἀκμῆς καί εὐημερίας, καί σχετικῆς ἀσφάλειας, καί συνδυάζεται μέ ἕνα εὐρύτατο πρόγραμμα δωρεῶν τοῦ αὐτοκράτορα πρός ἵδρυση ἤ οἰκονομική ἐνίσχυση μοναστηριῶν καί ἄλλων ἐκκλησιαστικῶν ἱδρυμάτων σέ οἰκουμενική κλίμακα. Ἀξίζει νά σημειωθεῖ, ὅτι αὐτή ἡ εὐμάρεια τῶν παροχῶν συνοδεύεται καί ἀπό μιά πνευματική ἀναγέννηση, μέ τή δράση σπουδαίων λογίων, μέ σπάνια μόρφωση, ὅπως ἦταν ὁ Ἰωάννης Ξιφιλῖνος, ὁ Ἰωάννης Μαυρόπους, ὁ Κωνσταντῖνος Λειχούδης, καί, ἰδίως, ὁ Μιχαήλ Ψελλός.

Δέν εἶναι, λοιπόν, τυχαῖο, ὅτι τά ψηφιδωτά αὐτά διακρίνονται γιά τήν ἔξοχη καλλιτεχνική τους ποιότητα καί τήν ἰδιότυπη αἰσθητική ἔκφραση, ἀντανακλώντας, ἄμεσα, τήν τέχνη καί τίς ἀντιλήψεις τῆς πρωτεύουσας. Μία ψηφιδωτή παράσταση στό νότιο ὑπερῷο τῆς Ἁγίας 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 κλῖμα, πού προαναφέρθηκε: Ἡ παράσταση τοῦ Χριστοῦ, ἔνθρονου, ἀνάμεσα στόν Κωνσταντῖνο, δωρητή 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 αὐτή ἀκριβῶς πού ἀντιπροσωπεύεται στά ψηφιδωτά τῆς Νέας Μονῆς, μέσῳ 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 τούς Ὀθωμανούς 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 ἔκτασης 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 ἀλλοῦ, δέν διασώζονται γι’ αὐτό τό λόγο. Ἀπό τήν καταστροφή αὐτή, ἐπίσης, χάθηκαν ὁλοσχερῶς ἡ Γέννηση στήν ἀνατολική ἀξονική κόγχη –ἐνῶ δεξιά καί ἀριστερά της διατηροῦνται μερικῶς ὁ Εὐαγγελισμός καί ἡ Ὑπαπαντή–, καθώς καί δύο χερουβείμ, ἕνας εὐαγγελιστής καί ὀκτώ στηθάρια Ἀποστόλων κάτω ἀπό τόν τροῦλλο. Παρ’ ὅλες τίς φθορές, ὅμως, ὁ διάκοσμος διατηρεῖται γενικῶς σέ ἱκανοποιητικό 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 Γ. Νέας Μονῆς.

Στήν κεντρική ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος στόν τύπο τῆς δεομένης, χωρίς τό Βρέφος. Ὁ τύπος αὐτός τῆς Παναγίας στήν ἀψίδα ἀπαντᾶ ἰδιαίτερα σέ μεσοβυζαντινά μνημεῖα, πού συνδέονται μέ ὑψηλή, βασιλική ἤ πριγκιπική χορηγία, μέ τό ἰδιαίτερο νόημα τῆς μεσιτείας γιά τήν ἀνθρώπινη σωτηρία καί δεητικό προσωπικά γιά τόν ὑψηλό χορηγό, ἤ κατά 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 ὡραῖοι ἀρχάγγελοι, πού παριστάνονται στηθαῖοι στίς κόγχες τῶν παραβημάτων: ὁ Μιχαήλ στό τεταρτοσφαίριο 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, καθώς καί, ἴσως, τά

ἐσωρράχια 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, ποιά 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 αγγέλους, πού ἁρμόζονται ἔτσι σέ ἐννεάπλευρο τροῦλλο. 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 χερουβείμ, πού δέν σώζον-ται, ἀνατολικά· δύο σεραφείμ, στόν δυτικό τοῖχο· τούς τέσσερις ὁλόσωμους, καθήμενους, εὐαγγελιστές, ἀπό τούς ὁποίους ὁ Ἰωάννης, νότια, πρός ἀνατολάς· ὁ Λουκᾶς, νότια, πρός δυσμάς, σέ μεγάλο βαθμό κατεστραμμένος· καί ὁ Μᾶρκος, βόρεια, πρός δυσμάς. 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 Ἁγίου Ὄρους.

Αὐτές πού δεσπόζουν, ὅμως, στό εἰκονογραφικό σύνολο τοῦ κυρίως ναοῦ εἶναι οἱ χριστολογικές σκηνές ἀπό τό Δωδεκάορτο. Ὅπως εἴπαμε, τό τύμπανο τοῦ τρούλλου ἀναπαύεται σέ ὀκτώ κόγχες, μέσῳ τῶν ὁποίων διενεργεῖται ἡ μετάβαση ἀπό τήν κυκλική βάση τοῦ τυμπάνου στήν τετράγωνη κάτοψη του κυρίως ναοῦ. Ἡ γεωμετρία τοῦ σχεδίου ἐπιβάλλει, ὥστε οἱ τέσσερις ἀξονικές κόγχες νά εἶναι εὐρύτερες καί πιό ἀβαθεῖς σέ σχέση μέ τίς διαγώνιες. Ὡς ἐκ τούτου, οἱ κόγχες στούς βασικούς ἄξονες καθίστανται ὀπτικά πιό ἐξέχουσες. Οἱ εὐρύτερες κόγχες τονίστηκαν ἐπιπλέον ἀπό τή διάταξη τῶν τεσσάρων εὐαγγελιστῶν καί τῶν τεσσάρων σεραφείμ στά σφαιρικά τρίγωνα μεταξύ τῶν κογχῶν: Οἱ εὐαγγελιστές τέθηκαν σέ ζεύγη, ὥστε νά πλαισιώνουν τίς εὐρύτερες κόγχες στή βόρεια καί νότια πλευρά, καί οἱ ἀγγελικές μορφές σέ ζεύγη στήν ἀνατολική καί δυτική.

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 Ἅδου 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.

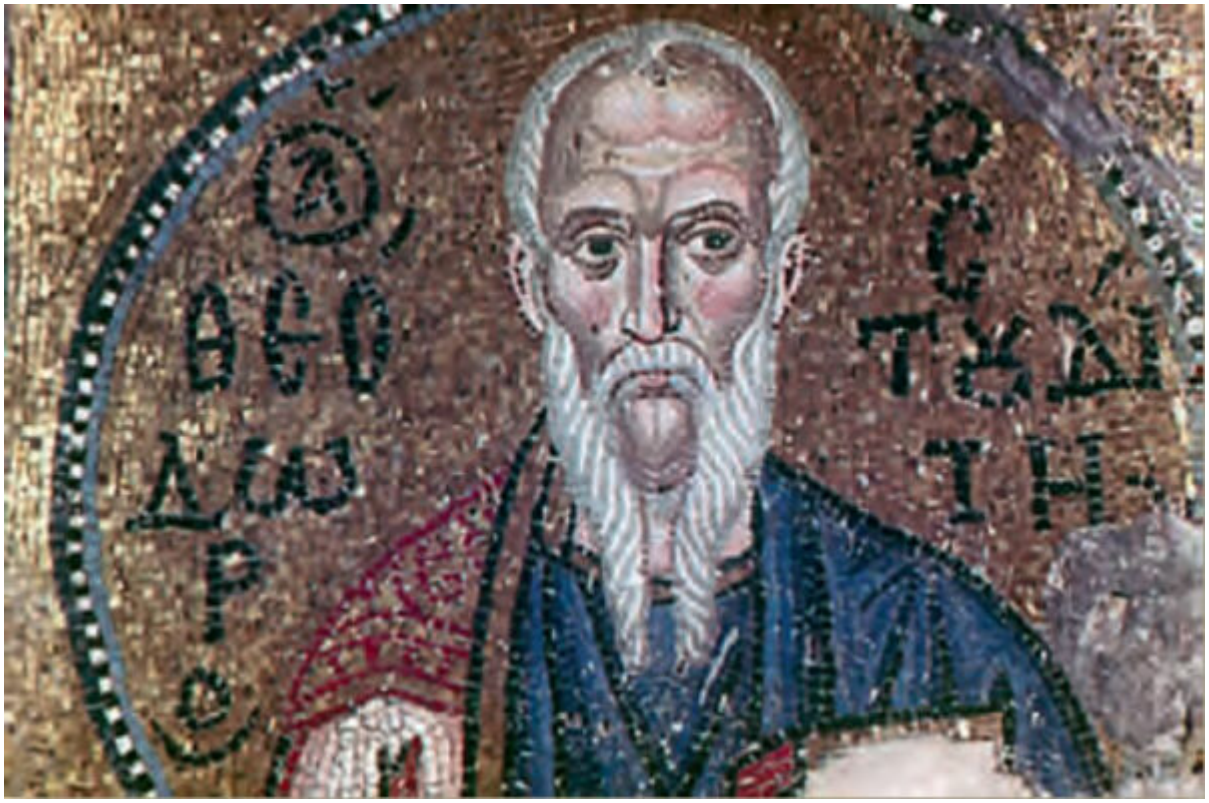
Ἡ Νέα Μονή περιλαμβάνει, γιά πρώτη φορά στόν 11ο αἰῶνα, τόν πιό ὁλοκληρωμένο κύκλο σκηνῶν, πού εἰκονογραφοῦν τίς μεγάλες λειτουργικές ἑορτές τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους. Στόν κυρίως ναό, ὁ κύκλος αὐτός, πού ἀρχίζει μέ τόν Εὐαγγελισμό, τήν πρώτη σκηνή τοῦ δωδεκαόρτου, καί κλείνει μέ τήν Εἰς Ἅδου Κάθοδο, 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 Ἔγερση τοῦ Λαζάρου, καί ἀκολουθοῦν ἡ Βαϊοφόρος, τά διάφορα ἐπεισόδια τοῦ Νιπτήρα, καί, στή νότια πλευρά, ἡ Προσευχή στή Γεθσημανῆ καί ἡ Προδοσία. Ἐπιπλέον, ἔχουμε τήν Ἀνάληψη καί τήν Πεντηκοστή, δύο σκηνές ἀνεξάρτητες ἀπό

τόν προηγούμενο κύκλο, οἱ ὁποῖες, ὅμως, ἀποτελοῦν τήν κατάληξη τοῦ Δωδεκαόρτου (ὅταν μάλιστα, ὅπως ἐδῶ, λείπει ἡ Κοίμηση).

Ὁ ἀρχιτεκτονικός τύπος τοῦ καθολικοῦ καί οἱ αἰσθητικές ἐπιλογές ὡς πρός τήν κατανομή τῶν παραστάσεων, στόν κυρίως ναό, εἶχαν ὡς ἀναπόφευκτη συνέπεια τήν μετατόπιση τῶν μεμονωμένων ἁγίων στόν νάρθηκα. Στήν κορυφή τοῦ τρουλλίσκου τοῦ κεντρικοῦ τμήματος δεσπόζει ἡ Θεοτόκος σέ προτομή. Ἡ στενή σχέση, πού συνδέει τίς παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ στόν τροῦλλο καί τῆς Παναγίας στόν ἐσωνάρθηκα, φαίνεται καί ἀπό τήν τοποθέτηση τοῦ στηθαρίου τῆς Παναγίας κατά τρόπο ὥστε ἡ δεομένη μορφή νά στρέφεται πρός τόν Χριστό καί ὄχι πρός τούς πιστούς, πού εἰσέρχονταν στό ναό ἀπό τή δυτική εἴσοδο τοῦ ἐσωνάρθηκα.

Πλαισιώνεται ἀπό στηθάρια τῶν θεοπατόρων Ἰωακείμ καί Ἄννας στά σφαιρικά τρίγωνα πρός ἀνατολάς, καί τοῦ πρωτομάρτυρος Στεφάνου καί ἁγίου Παντελεήμονα δυτικά. Στό δυτικό, ἐπίσης, τοῖχο εἰκονίζονται δύο ὁλόσωμοι προφῆτες (Ἡσαΐας, Δανιήλ) καί δύο μέσα σέ κύκλους, πού ἔχουν καταστραφεῖ (Ἱερεμίας, Ἰεζεκιήλ). Γίνεται φανερό, λοιπόν, ὅτι αὐτό τό εἰκονογραφικό σύνολο περιστρέφεται γύρω ἀπό τήν Παναγία καί τήν Ἐνσάρκωση, βάσει καί τῆς σωζόμενης ἐπιγραφῆς τοῦ εἰληταρίου τοῦ Ἡσαΐα, «Ἰδοὺ ἡ Παρθένος ἐν γαστρὶ ἕξει» (7,14). Καταληκτικό στάδιο αὐτῆς τῆς ἰδεολογικῆς κατεύθυνσης ἀποτελεῖ ἡ κατεστραμμένη παράσταση τοῦ Χριστοῦ στό τύμπανο τῆς ἀνατολικῆς θύρας, πλαισιωμένη ἀπό τά στηθάρια τοῦ Στεφάνου τοῦ Νέου καί τοῦ Θεοδώρου τοῦ Στουδίτη, τῶν σπουδαιοτέρων δηλαδή ὑποστηρικτῶν τῆς λατρείας τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ.



Ἡ Παναγία, ὡστόσο, συνδέεται, ἀμεσότερα ἐδῶ, μέ τίς ὁλόσωμες μορφές ὀκτώ 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 Ὀρέστης), πού μαρτύρησαν, ἐπί Διοκλητιανοῦ, στή Σεβάστεια. Ἡ ἐπιλογή αὐτή 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 πρός βορρᾶν καί ὁ Νικήτας πρός νότον, δηλαδή πρός τό κεντρικό τμῆμα ὅπου δεσπόζει ἡ Παναγία μέ τούς μάρτυρες (ἐνῶ οἱ μοναστικοί ἅγιοι στά τόξα βλέπουν εἴτε πρός ἀνατολάς εἴτε πρός δυσμάς). Ἡ ἀπεικόνιση στρατιωτικῶν ἁγίων καί γενικότερα μαρτύρων ἀξιωματούχων κοντά στήν Παναγία εἶναι ἐντελῶς ἀσυνήθιστη ὡς τρουλλαία διακόσμηση καί παραπέμπει σέ φορητές εἰκόνες. Σ’ ἕνα σύντομο ἀνώνυμο ἐπίγραμμα πού, ἴσως, περιέγραφε μιά τέτοια εἰκόνα, παραγγελία τοῦ Κωνσταντίνου Μονομάχου, διαβάζουμε: «(Εἰς τήν εἰκόνα τῆς ἀκαταμαχήτου Θεοτόκου ἥν κατεσκεύασε Κωνσταντῖνος Βασιλεύς ὁ Μονομάχος. Εἰσί δέ οἱ στίχοι ἀπό προσώπου τῆς εἰκόνος:)» Τήν ἀκαταμάχητον, ὦ Μονομάχε, / ἐν ταῖς μάχαις ἔχων

μέ σύμμαχον μάχου.»

Παραπλεύρως, στά ἐσωρράχια τῶν τόξων, βόρεια καί νότια, δώδεκα μοναστικοί ἅγιοι, σέ στηθάρια, (ἅγιοι Στέφανος ὁ Νέος, Ἐφραίμ, Ἀρσένιος, Ἀντώνιος, Μάξιμος, Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης, Θεόδωρος ὁ Στουδίτης, Θεοδόσιος, Εὐθύμιος, Παχώμιος, Σάββας, Ἰωάννης τῆς Κλίμακος), καί, τέλος, τέσσερις στυλίτες στόν δυτικό τοῖχο, ἀνά ζεύγη στό βόρειο καί νότιο τμῆμα (ἅγιοι Συμεών ὁ Νεώτερος, Ἀλύπιος, Δανιήλ, Συμεών ὁ Πρεσβύτερος) συμπληρώνουν τόν διάκοσμο τοῦ ἐσωνάρθηκα, ὅπως θά ἅρμοζε σέ καθολικό μονῆς.

Ἀρκετά στοιχεῖα μέσα στήν εἰκονογραφία ἔχουν ἀρχαϊκό ἤ ἀσυνήθιστο χαρακτήρα, ὅπως εἶναι ὁ ἀξύριστος Ἰωάννης στή Σταύρωση, σέ ἔνδειξη πένθους, ὁ σημαντικός ρόλος τῶν παιδιῶν στήν Βαϊοφόρο, ἤ ὁ γενειοφόρος Σολομών στήν Εἰς Ἅδου Κάθοδο, πού, συνήθως, εἰκονίζεται ἀγένειος καί ἔχει συνδεθεῖ φυσιογνωμικά μέ τόν ἴδιο τόν αὐτοκράτορα. Σέ πολλές ἄλλες περιπτώσεις διαπιστώνεται στενή εἰκονογραφική σχέση τῶν σκηνῶν μέ ἱστορημένα χειρόγραφα. Τά δευτερεύοντα στοιχεῖα στή Βάπτιση, οἱ πολύστιχες ἐπιγραφές, οἱ τύποι τῶν εὐαγγελιστῶν καί τά πολύχρωμα χαρακτηριστικά φυτά μέ ἄνθη στό ἔδαφος σέ ὁρισμένες σκηνές στή διαμόρφωση τοῦ τοπίου, καθώς καί ὁ τύπος τῶν διακοσμητικῶν μοτίβων εἶναι μερικές ἀπό αὐτές.

Στίς μορφές τά μάτια ἐκφράζουν ἐγρήγορση, καί ἄλλοτε σοβαρότητα καί περίσκεψη, ἐνῶ τά πρόσωπα χαρακτηρίζονται ἀπό βαθειά πνευματικότητα καί ὑψηλό ἦθος. Σέ σύγκριση, στό Δαφνί λόγου χάριν, τό βλέμμα ἔχει πολύ μεγαλύτερη ἀμεσότητα καί ζωντάνια, μέ ἀποτέλεσμα, ὡστόσο, τήν αἰσθητή μείωση κάποτε τοῦ ἱερατικοῦ χαρακτήρα τῶν παραστάσεων.

Γιά τήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου ὁ ρόλος τῆς γραμμῆς εἶναι πολύ περιορισμένος, ἐνῶ ἀντίθετα ὁ χειρισμός τοῦ χρώματος μέσα ἀπό σταθερές τεχνικές ἐκλεπτύνσεις ἀποκτᾶ πρωταρχική σημασία. Ἀξιοσημείωτη εἶναι ἡ εὐχέρεια ὡς πρός τήν διαφοροποίηση τῶν χρωματικῶν τόνων, γιά νά ἀποδοθεῖ, κάθε φορά, ὁ χαρακτήρας τῶν προσώπων, ὅπως ἀπαιτεῖται ἀπό τά δεδομένα τῆς βιογραφίας τοῦ ἁγίου ἤ τό περιεχόμενο μιᾶς σκηνῆς. Αὐτή ἡ εὐελιξία, μέ τήν ὁποία οἱ ψηφιδογράφοι ἔχουν συνδυάσει τίς χρωματικές ψηφίδες, ὥστε νά διαφοροποιεῖται ἡ ἡλικία καί ἡ συναισθηματική κατάσταση σέ ὅμοιες μορφές ἤ σέ διαφορετικές παραστάσεις τοῦ ἴδιου προσώπου, φαίνεται στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου τοῦ Ἰωάννη σέ τρεῖς συνεχόμενες σκηνές τοῦ ναοῦ (Μεταμόρφωση, Σταύρωση, Ἀποκαθήλωση). Ἡ μεγάλη ἐκλέπτυνση αὐτῆς τῆς τεχνικῆς παρατηρεῖται, εἰδικότερα, σέ ὁρισμένες προσωπογραφίες ἁγίων στόν ἐσωνάρθηκα ἄν καί σέ δευτερεύουσες μορφές κάποτε διαφέρει ἡ ποιότητα στήν ἐκτέλεση, πού ὑποδηλώνει ὅτι μερικά τοὐλάχιστον πρόσωπα ὑπῆρξαν ἔργο βοηθῶν.

Στή Σταύρωση, ἀπότομες ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στίς φωτεινές καί σκιερές ἐπιφάνειες, ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ, γιά νά δώσουν μιάν εἰκόνα ἀποσύνθεσης, καί φορτίζουν τή σκηνή μέ ὠμότητα καί πάθος. Ἀλλοῦ δημιουργοῦνται δυναμικές συνθέσεις, ὅπως στήν Ἀνάσταση ἤ 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 καί τῆς σκιᾶς, ἀφηρημένα σχήματα, τά ὁποῖα ἐντείνουν τόν ἐκφραστικό χαρακτήρα τῶν συνθέσεων ὅπως ὁ φωτισμένος πορφυρός χιτώνας καί τό βαθυγάλαζο ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ μέ τήν ἄφθονη χρυσογραφία καί 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, καί μέ αὐτοκρατορική περιβολή, σέ δέηση πρός τόν Χριστό, ὅπως εἴπαμε, ἀποκλίνει ἀπό τήν τρέχουσα εἰκονογραφία τοῦ προφητάνακτος καί θεωρεῖται ὅτι, ἴσως, ἀντανακλᾶ φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοῦ ἴδιου τοῦ ἱδρυτῆ τῆς μονῆς.

Ἡ τεχνοτροπία τῶν ψηφιδωτῶν γενικότερα ὑποδηλώνει μιά νέα κατεύθυνση τῆς ζωγραφικῆς, πού βασίζεται κυρίως στή χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος γιά ἕνα πιό διακοσμητικό ἀλλά καί ἐκφραστικό ἀποτέλεσμα. Τά ζωηρά χρώματα μέ τήν ποικιλία τους χρησιμοποιοῦνται ὡς κύριο μέσο γιά τήν ἀπόδοση τῶν μορφῶν, χωρίς ὡστόσο νά δίνουν ἔμφαση στόν ὄγκο. Οἱ πολύχρωμες ἐπιφάνειες διαρθρώνονται, μέ δεξιοτεχνία, ἐπάνω στόν χρυσό κάμπο σέ εὔρυθμες 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.

Ἕνα ἄλλο στοιχεῖο εἶναι ἡ ἐπιβλητική παρουσία τοῦ 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 Λουκᾶ καί τήν Ἁγία 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 Ἁγίου Γεωργίου τῶν Μαγγάνων, ὅπου ὁ συγγραφέας τοῦ 11ου αἰῶνα τονίζει τήν ἀφθονία τοῦ χρυσοῦ στήν διακόσμηση: «Ὁ δέ χρυσός ἀπό τῶν δημοσίων ταμιείων 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 κατακεχρύσωται, ἐκείνῳ δέ ὁ χρυσός, ὥσπερ ἐκ κέντρου ῥυεὶς ἀφθόνῳ τῷ ῥεύματι, πᾶσαν ἀδιαστάτως ἐπέδραμεν ἐπιφάνειαν» (Χρονογραφία, 6.185-86). Λαμπροφορώντας 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 ὥριμη ἔκφραση τῆς ἐπίσημης μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς πρωτεύουσας τήν ἴδια περίοδο.

Γεώργιος Αἰγινήτης

D.E.A. Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας

Πανεπιστημίου Paris I

Εκ της Ιεράς Μητροπόλεως Χίου, Ψαρών και Οινουσσών