

Βιβλιοκρισία: Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους

/ [Πεμπτούσια](#)



Η μελέτη της ζωγραφικής του Αγίου Όρους αναπτύσσεται ολοένα και περισσότερο τις τελευταίες δεκαετίες. Νέα εικονογραφικά σύνολα δημοσιεύονται, συστηματοποιούνται οι γνώσεις μας για τα ήδη γνωστά σύνολα και επιχειρούνται εκ νέου ερμηνείες των παλαιότερων ερευνητικών δεδομένων(1). Ιδιαίτερα ενθαρρυντικές είναι οι μελέτες που ερευνούν τη διαχρονική εξέλιξη της αγιορείτικης ζωγραφικής διευρύνοντας τα συνήθη όρια, τα οποία φτάνουν πια μέχρι και το πρώτο ήμισυ του 20ου αι. Η μελέτη του αρχαιολόγου Γ. Δ. Τσιμπούκη σχετικά με τους εικονογραφικούς κύκλους της Αποκάλυψης στο Άγιο Όρος αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα των νέων αυτών ερευνητικών προσπαθειών. Το βιβλίο κυκλοφόρησε πρόσφατα (Αθήνα 2013) και αποτελεί έκδοση της διδακτορικής διατριβής του συγγραφέα που υποστηρίχθηκε στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο της Αθήνας το 2012. Η βασική συμβολή της μελέτης είναι η συνολική έρευνα των δέκα δημοσιευμένων και αδημοσίευτων εικονογραφικών κύκλων της Αποκάλυψης που σώζονται στο Άγιο Όρος. Πρόκειται για τους κύκλους (σε χρονολογική σειρά) των Μονών Διονυσίου (μετά το 1553), Ξενοφώντος (1632-1654), Δοχειαρίου (1676-1700), Μεγίστης Λαύρας (παρεκκλήσιο Κουκουζέλισσας) (1715), Φιλοθέου (1765), Καρακάλλου (1767), Ξηροποτάμου (1783), Ιβήρων (1795), Ζωγράφου (1817) και Μεγίστης Λαύρας (1852).

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Δ. ΤΣΙΜΠΟΥΚΗΣ

Η ΑΠΟΚΑΛΥΨΗ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΗ
ΣΤΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ



ΑΘΗΝΑ 2013

Το βιβλίο δομείται σε τέσσερα βασικά κεφάλαια και επιπλέον αυτών σε δύο παραρτήματα με εκτενείς και χρησιμότετους καταλόγους, ευρετήρια, σχέδια και πίνακες των εικονογραφικών συνόλων. Η πολύπλευρη και αναλυτική αυτή παρουσίαση των συνόλων συνοδεύεται από την προσπάθεια απάντησης σε παλαιότερα και νεότερα ερωτήματα.

Το πρώτο κεφάλαιο (σελ. 31-56) είναι μία εκτενής εισαγωγή στη θεολογική προσέγγιση του βιβλίου της Αποκάλυψης και στην εικονογραφική εξέλιξη του

θέματος στη Δύση και στην Ανατολή. Κατατοπιστικά είναι τα κεφάλαια που αναφέρονται στην προηγούμενη έρευνα των αθωνικών κύκλων της Αποκάλυψης, των δυτικών προτύπων και της διάδοσής τους στη μεταβυζαντινή και στην αγιορείτικη ζωγραφική. Ήδη από τα εισαγωγικά αυτά κεφάλαια αναδύονται πλήθος ερωτημάτων, όπως η ερμηνεία της όψιμης εμφάνισης του θέματος στην Ανατολή σε ολοκληρωμένη μορφή (γύρω στις αρχές του 15ου αι. σε χειρόγραφα), η προέλευση των εικονογραφικών προτύπων και των σχέσεών τους με άλλους αφηγηματικούς κύκλους (Δευτέρα Παρουσία, Αίνοι), η διαχρονική εικονογραφική εξέλιξη του θέματος στο Άγιο Όρος κ.ά.



Το δεύτερο κεφάλαιο (σελ. 57-68) αφιερώνεται στη συνοπτική παρουσίαση των δέκα αγιορείτικων κύκλων και στη βιβλιογραφική τους τεκμηρίωση. Ο συγγραφέας αξιοποιώντας τη σχετική βιβλιογραφία προβαίνει σε εμπειριστατωμένες ερμηνείες σχετικά με τη χρονολόγηση των κύκλων, τους χορηγούς και τους ζωγράφους τους. Ο αναγνώστης μπορεί να συμπληρώσει τις γνώσεις του για καθένα από τους εικονο-γραφικούς αυτούς κύκλους με τα στοιχεία που παρατίθενται στους λεπτομερείς καταλόγους όλων των σκηνών του παραρτήματος (σελ. 303-388). Οι κατάλογοι περιέχουν χρήσιμες πληροφορίες για τη θέση κάθε σκηνής στο ναό, την τοιχογραφική της διατήρηση, τις επιγραφές και σύντομη περιγραφή της. Οι προοπτικές σχεδιαστικές αναπαραστάσεις των κύκλων στις σελ. 409-419 παρέχουν πλήρη εποπτική εικόνα στο χώρο, ενώ χρησιμότετοι είναι οι συγκριτικοί

πίνακες των παραρτημάτων 1-4 (σελ. 393-401), που αντιπαραβάλλουν τα χωρία του βιβλίου της Αποκάλυψης με τις τοιχογραφημένες σκηνές σε κάθε Μονή και ευρετηριάζουν τις σκηνές. Επιπλέον ο πίνακας του παραρτήματος 5 (σελ. 402) καταγράφει δύο συμφωνητικά για την αγιογράφιση του Ξηροποταμηνού κύκλου.

Ενώ το δεύτερο κεφάλαιο αναλύει τα σύνολα το καθένα ξεχωριστά, δηλ. στο «συνταγματικό» άξονα, το τρίτο κεφάλαιο (σελ. 69-254), που είναι και το πλέον εκτενές, προσεγγίζει τα σύνολα στον «παραδειγματικό» άξονα, αναλύοντας δηλ. κάθετα την εικονογραφία τους σε είκοσι τέσσερις σκηνές, οι οποίες άλλοτε συνυπάρχουν όλες, όπως στη Μονή Ξηροποτάμου κι άλλοτε εν μέρει, όπως στο παρεκκλήσιο της Κουκουζέλισσας στη Μονή Μεγίστης Λαύρας που είναι το μικρότερο σύνολο. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι είκοσι τέσσερις σκηνές ανταποκρίνονται με ελάχιστες διαφοροποιήσεις στην ταξινόμηση που επιχειρεί ο Διονύσιος ο εκ Φουρνά στις § 44-67 της Ερμηνείας του. Οι είκοσι τέσσερις σκηνές αναλύονται από το συγγραφέα μεθοδικά με την αρχική παράθεση των σχετικών χωρίων από το βιβλίο της Αποκάλυψης, στη συνέχεια με τις εικονογραφικές οδηγίες της Ερμηνείας και την τοποθέτηση της κάθε σκηνής στα δέκα γενικά σύνολα των Μονών και τέλος με την αναλυτική εικονογραφική περιγραφή των επιμέρους στοιχείων της σκηνής με τις σχετικές βιβλιογραφικές παραπομπές. Ο συγγραφέας στο σημείο αυτό αξιοποιεί με ευσύνοπτο και εύστοχο τρόπο την παλαιότερη βιβλιογραφία της μεταβυζαντινής τέχνης και επιχειρεί διασυνδέσεις με τη δυτική.



Το τέταρτο και τελευταίο κεφάλαιο αφιερώνεται σε παρατηρήσεις και συμπεράσματα (255-302). Ο συγγραφέας αφού ερεύνησε τις θεολογικές, ιστορικές και εικονογραφικές προϋποθέσεις δημιουργίας του θέματος της Αποκάλυψης κατά τη μεταβυζαντινή κυρίως περίοδο και αφού ανέλυσε διεξοδικά τις εικονογραφικές σκηνές που απαρτίζουν τα αγιορείτικα σύνολα επιχειρεί στο τέλος να ασχοληθεί με το επίπεδο των ερμηνειών, προσπαθώντας να συνεξετάσει τα ζητήματα των προτύπων, των χορηγών, των σχέσεων εικόνας και κειμένου, των τεχνοτροπιών και των εκτιμήσεων για τη θέση των αθωνικών κύκλων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Επειδή θεωρούμε ότι το επίπεδο των ερμηνειών είναι το πλέον

σημαντικό στοιχείο της έρευνας, εν γένει της εκκλησιαστικής μας ζωγραφικής, θα αφιερώσουμε σε αυτό το υπόλοιπο μέρος των σκέψεών μας βασιζόμενοι στα ερωτήματα που θέτει ο συγγραφέας.

Το πρώτο ερώτημα που επιχειρεί να απαντήσει ο συγγραφέας αφορά στην προέλευση των εικονογραφικών προτύπων. Η έρευνά του επικεντρώνεται στην αναδίφηση της βιβλιογραφίας, που σχετίζεται με την διάδοση της αποκαλυπτικής εικονογραφίας στη Δύση κυρίως από τα τέλη του 15ου αι. κ.εξ. μέσω γνωστών χαρακτηριστικών συλλογών. Ο συγγραφέας επισημαίνει τις παραλληλίες με τους αγιορείτικους κύκλους, συγκεντρώνει τα διάσπαρτα πορίσματα της προηγούμενης έρευνας και επιχειρεί να διασυνδέσει τους κύκλους μεταξύ τους. Όπως είναι φυσικό τονίζεται ο ιδιαίτερος ρόλος του πρώτου χρονολογικά αγιορείτικου κύκλου της Μονής Διονυσίου (μετά το 1553). Ωστόσο το ερώτημα, εάν η εικονογραφία του πρώτου αυτού κύκλου της Αποκάλυψης στη μεταβυζαντινή τέχνη, είναι πρωτογενής ή δευτερογενής, σε σχέση με τα δυτικά πρότυπα, δεν φαίνεται να μπορεί εύκολα να απαντηθεί (σελ. 299-300). Παρομοίως ως «προϊόντα μεταπρατισμού» των δυτικών προτύπων (σελ. 300) ερμηνεύονται και οι υπόλοιποι αρχικοί αγιορείτικοι κύκλοι πριν τον 18^ο αι. (Ξενοφώντος και Δοχειαρίου). Ενώ ως «προϊόντα εσωτερικού μεταπρατισμού» (σελ. 300) προσεγγίζονται οι κύκλοι μέχρι τα μέσα του 18ου αι. (Δοχειαρίου, Κουκουζέλισσας, Φιλοθέου και Καρακάλλου), αφού αναπαράγουν λίγο ή πολύ τους αρχικούς κύκλους. Αντίθετα οι κύκλοι της Ιβήρων (1795), Ζωγράφου (1817) και κυρίως της Ξηροποτάμου (1783) εισάγουν πολλούς νεωτερισμούς σε σχέση με τους παλαιότερους κύκλους και γι' αυτό θεωρούνται ως «πρωτογενείς» πηγές (σελ. 301) προτύπων.

Ασφαλώς το ζήτημα των εικονογραφικών προτύπων είναι εξαιρετικά κρίσιμο και γι' αυτό ο συγγραφέας καταβάλλει εργώδεις προσπάθειες για να ανακαλύψει πιθανές παραλληλίες με τα ευρωπαϊκά ανάλογα ή να εντοπίσει τις αντιστοιχίες των αγιορείτικων κύκλων μεταξύ τους. Ο γενικότερος προσανατολισμός της έρευνας της μεταβυζαντινής τέχνης στο θέμα των επιρροών από τα ευρωπαϊκά πρότυπα έχει να επιδείξει εδώ και δεκαετίες πάρα πολλές και ενδιαφέρουσες ανακαλύψεις. Ωστόσο πολλά ερωτήματα παραμένουν ακόμη αναπάντητα κι αυτό, κατά τη γνώμη μας, οφείλεται στην ελλιπή συγκριτική έρευνα με άλλες πηγές προτύπων, από τις οποίες ιδιαίτερη θέση θα πρέπει να έχουν τα ρωσικά (προς διερεύνηση είναι και οι γενικότερες διασυνδέσεις με την ισλαμική τέχνη στο επίπεδο περισσότερο των επιμέρους εικονογραφικών μοτίβων και της τεχνοτροπίας).



Παρά τις πολύ σημαντικές έρευνες, που έχουν γίνει στη Ρωσία, σχετικά με τη διασύνδεση της ρωσικής εκκλησιαστικής τέχνης με την Κρητική ζωγραφική και τις νέες ευσεβιστικές κατευθύνσεις της εκκλησιαστικής τέχνης λιγότερες μελέτες, τόσο στην Ελλάδα, όσο και στη Ρωσία, ασχολούνται με το αντίστροφο δηλαδή με την επιρροή που άσκησαν τα ρωσικά πρότυπα στη μεταβυζαντινή και στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη. Η ρωσική εκκλησιαστική τέχνη μετά τις μεγάλες εκκλησιαστικές μεταρρυθμίσεις του 16ου αι. και κυρίως του 17ου αι. αναπτύσσεται σε ιδιόρρυθμο κλίμα επηρεαζόμενη τόσο από την Ανατολή όσο και από τη Δύση. Τα εικονογραφικά πρότυπα που δημιουργούνται τότε διαχέονται όχι μόνο στο σλαβικό κόσμο (πεδίο που έχει ερευνηθεί περισσότερο), αλλά και στον υπόλοιπο χριστιανικό κόσμο της Ανατολής, από την Ελλάδα μέχρι τη Γεωργία και τη Συρία. Ανάμεσα στα σύνθετα εικονογραφικά θέματα, που δημιουργούνται το διάστημα αυτό στη Ρωσία, πολλά συνδέονται με την αποκαλυπτική εικονογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο η εικόνα του Κρεμλίνου (1500 περ.), η οποία άλλωστε είναι και το παλαιότερο γνωστό δείγμα εικονογράφησης της Αποκάλυψης στην Ορθόδοξη Ανατολή. Η σχετική ρωσική βιβλιογραφία για τα αποκαλυπτικά θέματα² εξετάζει το θέμα συνολικά συμπεριλαμβάνοντας κι άλλους εικονογραφικούς κύκλους εσχατολογικού περιεχομένου, όπως η Δευτέρα Παρουσία, ο συνδυασμός της σκηνής της Ανάστασης, της Καθόδου στον Άδη και άλλων χριστολογικών σκηνών, ο Χριστός Παντοκράτωρ επί θρόνου δόξης με αγγέλους, ο

Φύλαξ Άγγελος που υπερασπίζεται την ψυχή του χριστιανού την ώρα του θανάτου κ.ά. Ανάμεσα στα διασυνδεδεμένα θέματα συμπεριλαμβάνεται ο Ακάθιστος Ύμνος και οι Αίνοι. Φαίνεται ότι η πολύπλοκη αυτή εικονογραφία αφομοιώνοντας πολλά δυτικά πρότυπα λειτουργεί στη συνέχεια μεταπρατικά επηρεάζοντας την τέχνη των άλλων χριστιανικών λαών μέσω χαρακτηριστικών και «λαϊκών» εντύπων, σημαντικό μέρος των οποίων αφορά στην εικονογράφιση ποικίλων λαϊκών δοξασιών σχετικά με το εσχατολογικό όραμα της τσαρικής Ρωσίας ως «Τρίτης Ρώμης». Είναι επίσης διαπιστωμένη, αν και όχι ερευνημένη σε βάθος, η επιρροή που άσκησαν οι πολλοί ρωσικοί εικονογραφικοί οδηγοί που κυκλοφορούσαν σε όλο τον χριστιανικό κόσμο της Ανατολής, στον πλέον σημαντικό ελληνικό εικονογραφικό οδηγό, την Ερμηνεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά.

Συνεπώς τα κενά που προκύπτουν κατά την έρευνα των προτύπων της εικονογραφίας της Αποκάλυψης στους αγιορείτικους κύκλους, μπορούν ενδεχομένως να συμπληρωθούν, εάν συνεξεταστούν παράλληλα με τα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα και τα αντίστοιχα ρωσικά παραδείγματα. Άλλωστε και ο συγγραφέας επισημαίνει την ανάγκη αυτή, βασιζόμενος σε αντίστοιχες επισημάνσεις που συναντούμε στη σχετική βιβλιογραφία³. Ελπίζουμε κάποια στιγμή με τη γνώση του θέματος που διαθέτει να συμπληρώσει την ερευνά του και σε αυτήν την κατεύθυνση.

Το δεύτερο ερώτημα που απασχολεί το συγγραφέα είναι το νόημα της σχέσης εικόνας και κειμένου στις αποκαλυπτικές σκηνές (σελ. 275-280). Το ζήτημα είναι πολύ σημαντικό και εκ των πραγμάτων ξεπερνά τις απλές εικονογραφικές αναλύσεις, παραπέμποντας σε συσχετίσεις οπτικής αφήγησης, περιεχομένου και λεκτικών αναφορών. Συνεπώς δικαίως ο ερευνητής ασχολείται με αυτό. Στην πραγματικότητα όμως τα ζητήματα που διερευνώνται είναι οι σχέσεις των παραστάσεων με το κείμενο του Ιωάννου, η ποσότητα των επιγραφών και η επεξηγηματική λειτουργία τους σε σχέση με κάποιο πρόσωπο ή επιμέρους στοιχείο της παράστασης. Στο πλαίσιο αυτό σωστά επισημαίνεται στο βιβλίο ότι εάν εξετάσουμε τη διαχρονική εξέλιξη του περιεχομένου των εικονογραφικών κύκλων θα παρατηρήσουμε μία σταδιακή αύξηση της αφηγηματικότητας, η οποία κορυφώνεται στον κύκλο της Ξηροποτάμου (1783). Το γεγονός αυτό τεκμηριώνεται όχι μόνο από τον εικονογραφικό εμπλουτισμό των σκηνών, αλλά και από την αύξηση των επιγραφών. Μείωση των επιγραφών παρατηρείται σταδιακά μέχρι τον τελευταίο κύκλο της Μεγίστης Λαύρας (1852). Είναι ξεκάθαρο ότι ο κύκλος της Ξηροποτάμου διακρίνεται περισσότερο από κάθε άλλο κύκλο για τον αφηγηματικό και εικονογραφικό του πλουραλισμό ακόμα και σε ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες, όπως στην προσπάθεια απόδοσης του ευθύ λόγου κάποιων από τα ιερά πρόσωπα όταν αυτά ομιλούν. Πώς όμως ερμηνεύεται αυτή η διαχρονική

αύξηση των επιγραφών; Ο συγγραφέας διασυνδέει την αύξηση αυτή με βάση το σταδιακό εμπλουτισμό της αποκαλυπτικής γραμματείας, που σημειώνεται κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, οπότε αντανακλαστικά οι ζωγράφοι μπορούν να υπομνηματίσουν αλλά και να αναπτύξουν καλύτερα τις σκηνές. Επισημαίνει επίσης ότι ο επιγραφικός υπομνηματισμός της εικονογραφίας συνδέεται και με την εγγραματοσύνη των πιστών στους οποίους απευθύνονται οι παραστάσεις⁴.

Ωστόσο οι σχέσεις εικόνας και κειμένου στις συγκεκριμένες παραστάσεις ενδεχομένως να είναι περισσότερο πολύσημες. Τα γραπτά κείμενα που συνοδεύουν τις παραστάσεις, εκτός από αντανακλαστικοί δείκτες αφηγηματικής πληρότητας σε σχέση με το θεολογικό περιεχόμενο, αποτελούν αναπόσπαστα στοιχεία οργάνωσης της οπτικής σύνθεσης και συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία του συνολικού τους πολυτροπικού νοήματος.

Οι ευσεβιστικές κατευθύνσεις της δυτικής θεολογίας, τόσο της προτεσταντικής, όσο και της καθολικής εκκλησίας μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου, κατευθύνουν την εκκλησιαστική τέχνη στον κατηχητικό διδακτισμό, γεγονός το οποίο φαίνεται ιδιαίτερα στην τέχνη σε όλη την Ευρώπη. Το διάστημα αυτό ο οπτικός ηθικός ρητορισμός της δυτικής εικονογραφίας ενισχύεται πολλές φορές και από γραπτά σχόλια και επιγραφές. Οι ιδέες αυτές μεταφέρονται και στην Ανατολή, όπου η εσχατολογική εικονογραφία που αναπτύσσεται το διάστημα αυτό, προσφέρεται ιδιαίτερα για την ηθική διδασκαλία των υπόδουλων χριστιανικών λαών. Οι εκτενείς επιγραφές σε συνδυασμό με τις ρεαλιστικές προφητικές ενοράσεις και τις απεικονίσεις κολασμών, παραπέμπουν στην αποδοχή της τουρκικής κατάκτησης ως δικαίας τιμωρίας του Θεού, αλλά συγχρόνως δημιουργούν την ελπίδα της απελευθέρωσης μέσω ουτοπικών χιλιαστικών οραμάτων, όπως της επέμβασης του «Ξανθού Γένους» των Ρώσων. Σε σημειωτικό επίπεδο ο γραπτός λόγος «κερδίζοντας» περισσότερο χώρο στη ζωγραφική επιφάνεια μετατρέπει την τοιχογραφία σε οπτικό κήρυγμα που μεταφέρει ηθικά μηνύματα. Σε αυτό συμβάλλουν αναλόγως οι γραμματοσειρές, οι πλαισιώσεις, η πυκνότητα και η χωροθέτηση των επιγραφών στην επιφάνεια της τοιχογραφίας⁵. Η εσχατολογική εικονογραφία, που αναπτύσσεται στη Ρωσία και στους άλλους ορθόδοξους λαούς της Βαλκανικής (ο συγγραφέας αναφέρεται πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση της Ρουμανίας) ήδη από τον 16^ο αι., χαρακτηρίζεται από αφηγηματική και θεολογική πολυπλοκότητα και αναπαράγει πολλές από τις συμβάσεις της τέχνης. Μακροσκελείς επιγραφές με καλλιγραφημένες γραμματοσειρές αναγράφονται σε σκούρο φόντο και τοποθετούνται σε σκουρόχρωμα με πλαίσια σε διάφορα σημεία της σύνθεσης αποτελώντας έτσι ένα νέο εμβληματικό μήνυμα ενσωματωμένο στο γενικότερο μήνυμα της εικόνας. Στις τοιχογραφίες των αγιορείτικων κύκλων της Αποκάλυψης κυρίως του 18ου αι., παρόμοιες επιγραφές κατέχουν πολύ σημαντική

θέση. Εκτενείς επιγραφές γραμμένες με υποκίτρινες γραμματοσειρές σε σκουρόχρωμο φόντο πλαισιώνονται από τις εικονιστικές λεπτομέρειες και μετατρέπουν τις παραστάσεις σε οπτικά κηρύγματα. Μία τυπολογία αυτών των σχέσεων εικόνας και κειμένου θα παρουσίαζε γενικότερο ενδιαφέρον. Για παράδειγμα παρατηρούμε ότι σταδιακά οι επιγραφές δεν αυξάνουν απλώς σε ποσότητα, αλλά ενσωματώνονται με μεγαλύτερη ευκολία σε όλη τη ζωγραφική επιφάνεια συντελώντας έτσι στην πολυτροπική ενδυνάμωση της παράστασης, αλλά και στη διδακτική της συμβολοποίηση. Οι γραμματοσειρές, παρά τις αλλαγές στη γενικότερη τεχνοτροπία των παραστάσεων, παραμένουν βυζαντινότητες ακόμα και στους κύκλους του 19ου αι. ενισχύοντας έτσι τη διαχρονική συνέχεια και διευκολύνοντας την πρόσληψη του μηνύματος από τους μοναχούς. Ασφαλώς το θέμα των σχέσεων εικόνας και κειμένου στην εικονογραφία της Αποκάλυψης προσφέρεται για περαιτέρω ερμηνείες.

Το ερώτημα, το οποίο τίθεται στο βιβλίο, αφορά την τεχνοτροπία και παρουσιάζει κι αυτό ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ο συγγραφέας διατυπώνει γενικότερες παρατηρήσεις εξετάζοντας την τεχνοτροπία των αγιορείτικων κύκλων σε διαχρονική βάση, ανάλογα με τις «Σχολές» ζωγραφικής που άκμασαν στο Άγιο Όρος από τον 16^ο αι. μέχρι τα μέσα του 19ου αι. Διαπιστώνει ότι ο πρώτος κύκλος της Μονής Διονυσίου (μετά το 1553) εντάσσεται στην «Κρητική Σχολή», ενώ οι επόμενοι δύο της Μονής Ξε-νοφώντος (1632-1645) και της Μονής Δοχειαρίου (1676-1700) στην τάση «μανιεριστικής μίμησης» των παλαιότερων προτύπων. Οι κύκλοι του 18ου αι. μέχρι τον κύκλο της Μονής Ξηροποτάμου (1783), επηρεάζονται από την «ανανεωτική τάση» του Διονυσίου του εκ Φουρνά και το «λαϊκό» ρεύμα της Ηπειρωτικής ζωγραφικής. Οι οψιμότεροι κύκλοι της Ιβήρων (1795), Ζωγράφου (1817) και Μεγίστης Λαύρας (1852), σύμφωνα με το συγγραφέα, απομακρύνονται από τη μεταβυζαντινή παράδοση υιοθετώντας δυτικότερους νεωτερισμούς: «μολονότι στην εικονογραφία ακολουθούν τη διαμορφωμένη ως τότε παράδοση, τεχνοτροπικά απομακρύνονται τελείως από αυτήν; καθώς κυριαρχεί πλέον ο δανεισμένος από τη δυτική τέχνη νατουραλισμός» (σελ. 299).

Το ζήτημα της εισβολής νεωτερικών στοιχείων στην αγιορειτική ζωγραφική είναι πολύπλοκο. Η μέχρι σήμερα έρευνα το αντιμετωπίζει με βάση το στερεότυπο σχήμα, της σταδιακής πτώσης της καλλιτεχνικής ποιότητας, κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, η οποία κορυφώνεται κατά τον 19ο αι., οπότε οδηγούμαστε στην «αφελή εκλαΐκευση» και στον «πλήρη εκδυτικισμό». Σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή αποδίδεται στη ρωσική επιρροή, η οποία πολλές φορές ταυτίζεται με την αντίστοιχη ναζαρηνή. Βέβαια το επαναλαμβανόμενο αυτό ερμηνευτικό σχήμα φαίνεται να έχει ιδεολογικές βάσεις, αφού περιορίζει την έννοια της παράδοσης με κριτήρια καθαρά μορφολογικά. Επιπλέον δεν εξετάζει

συνολικά το εικονογραφικό υλικό και κυρίως δεν το αντιπαραβάλλει σε συγκεκριμένη βάση με τα ρωσικά και τα ναζαρηνά πρότυπα για να διαπιστωθούν οι πραγματικές ή οι φανταστικές επιρροές.



Ιδιαίτερα σε ιδιόρρυθμα εικονογραφικά θέματα, όπως αυτό της Αποκάλυψης, το ζήτημα της εισαγωγής νεωτερικών στοιχείων είναι ακόμα πιο πολύπλοκο. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η εισαγωγή δυτικών προτύπων απευθείας από τη Δύση μέσω χαρακτηριστικών είναι δεδομένη ήδη από τον πρώτο κύκλο της Μονής Διονυσίου. Προς διερεύνηση είναι ο ρόλος των ρωσικών προτύπων στη διαδικασία αυτή. Εάν η έρευνά μας, όσον αφορά τη διαχρονική εξέλιξη της τεχνοτροπίας, επικεντρωθεί σε επιμέρους τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, όπως στην απόδοση των τοπογραφικών στοιχείων, στα «γλυκερά» χαρακτηριστικά των προσώπων, στις τονικές «λειάνσεις» κ.ά., πράγματι θα διαπιστώσουμε την ολοένα και μεγαλύτερη υιοθέτηση του δυτικού νατουραλισμού. Όμως ενδιαφέρον θα παρουσίαζε μία συνολικότερη ερμηνεία της τεχνοτροπίας συμπεριλαμβάνοντας στις εκτιμήσεις μας τη σημειωτική οργάνωση του ζωγραφικού χώρου και της προοπτικής⁷. Τότε στο επίπεδο αυτό θα διαπιστώναμε ότι η εξέλιξη των εικονογραφικών κύκλων από τον 16^ο αι. μέχρι τα μέσα του 19ου αι. δεν φαίνεται να δικαιολογεί τις εκτιμήσεις περί απόλυτης απομάκρυνσης από την παλαιότερη παράδοση. Πιο συγκεκριμένα ο ζωγραφικός χώρος στην πλειοψηφία των σκηνών δομείται με βάση ένα σαφές σημειωτικό σχήμα: άνω επουράνιο τμήμα, συνήθως με τη χρήση νεφών, έναστρων ουρανών και κάτω επίγειο τμήμα με την τοποθέτηση των στοιχείων του τοπίου, θαλασσινού ή ηπειρωτικού⁸. Πολλά επίσης στοιχεία της μεταβυζαντινής σημειολογίας, όπως η επιλεκτική χρήση της προοπτικής, η τάση για

συμβολοποίηση και για χρωματικό αντισυμβατισμό, η εμβληματική μορφή της σύνθεσης, διακρίνονται έντονα σε όλους τους κύκλους ακόμα και σε αυτούς του 19ου αι. Συνεπώς στο επίπεδο της διαχρονικής εξέλιξης της τεχνοτροπίας παρατηρούμε μία σαφή τάση υιοθέτησης νεωτερικών στοιχείων όχι όμως σε σημείο «πλήρους απομάκρυνσης» από την παράδοση ακόμα και στους κύκλους του 19ου αι. Είναι πάντως βέβαιο ότι η συζήτηση για τον «εκδυτικισμό» της αγιορείτικης ζωγραφικής είναι ευρύτερη και προϋποθέτει συνολικότερες ερμηνείες, οι οποίες μόλις τα τελευταία χρόνια διατυπώνονται με συγκεκριμένα.

Συμπληρώνοντας τις σκέψεις μας θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ο συγγραφέας επιμελήθηκε την έκδοση με τρόπο υποδειγματικό, χωρίς λάθη και αβλεψίες και οργανώνοντας μεθοδικά τα επιμέρους κεφάλαια. Το γλωσσικό ύφος είναι απλό και κατανοητό ακόμα και από τον αμήτο αναγνώστη. Οι βιβλιογραφικές αναφορές είναι ευσύνοπτες και οργανωμένες με συνεπές και ομοιογενές σύστημα. Ασφαλώς ο ίδιος θα επωμίσθηκε και το οικονομικό βάρος της έκδοσης, αφού δυστυχώς είναι ελάχιστοι οι δημόσιοι φορείς, οι οποίοι εκδίδουν αξιόλογες ερευνητικές εργασίες αυτής της μορφής. Γι' αυτό οι κρίσεις μας για τα συνολικότερα εκτυπωτικά δεδομένα του βιβλίου δεν μπορούν να είναι αυστηρές. Για παράδειγμα το παράρτημα των εικόνων είναι εξαιρετικά διαρθρωμένο, με το υλικό τοποθετημένο σε τάξη και με καλές φωτογραφικές «λήψεις». Ωστόσο εξαιτίας του κόστους οι εικόνες είναι πολύ μικρές και θα θεωρούσαμε πολύ χρήσιμη την παρουσίαση σε άλλο «ασπρόμαυρο» παράρτημα κάποιων βασικών δυτικών προτύπων ή άλλων παραδειγμάτων από τους εικονογραφικούς κύκλους εκτός Αγίου Όρους, ώστε ο αναγνώστης να μπορεί να κάνει ευκολότερα εικονογραφικές αντιπαραβολές.

Συμπερασματικά η προσφάτως εκδοθείσα μελέτη του Γεωργίου Δ. Τσιμπούκη για την Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους συμβάλλει σε πολύ σημαντικό βαθμό όχι μόνο στις γνώσεις μας για το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα αλλά και γενικότερα στην έρευνα για την αγιορείτικη ζωγραφική μετά την Άλωση. Με τρόπο ευσύνοπτο και μεθοδικό, ο συγγραφέας συγκεντρώνει τα παλαιότερα βιβλιογραφικά δεδομένα για τους εικονογραφικούς κύκλους της Αποκάλυψης στην Ελλάδα, συνθέτει για πρώτη φορά ενιαία τους αγιορείτικους κύκλους και συμπληρώνει παλαιότερα κενά της έρευνας όσον αφορά τη χρονολόγηση, τα πρότυπα και την εικονογραφία τους. Πολύ σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι θέτει προς συζήτηση και επιχειρεί να ερμηνεύσει καίρια ερωτήματα, πολλά από τα οποία αφορούν τη φυσιognωμία της όψιμης φάσης της αγιορείτικης ζωγραφικής, ένα πεδίο εξαιρετικά ενδιαφέρον και δεκτικό περεταίρω ερμηνειών.