

ΜΕΝΑ ΣΤΟ



www.elpenor.org/athos Οι

Βυζαντινοί

έδειξαν πάντα μίαν ιδιαίτερη αγάπη στα πολυτελή υφάσματα που κατασκευάζονταν στα εργαστήρια του παλατιού για την Αυλή και την Εκκλησία. Ο νόμος θεωρούσε τα υφάσματα αυτά ισάξια του χρυσού, απαγόρευε την εξαγωγή τους και υπέβαλλε την παραγωγή και την πώλησή τους σε αυστηρό έλεγχο. Συχνά, οι βαρύτιμες αυτές αμφιέσεις δωρίζονταν για να κοσμηθεί το ιερότατο σημείο του ναού, το θυσιαστήριο. Στις μεγάλες εορτές, και κυρίως στις επισκέψεις των ξένων πρεσβειών, ο έπαρχος αναλάμβανε να στολίζει την Πόλη με τα βαρύτιμα αυτά “άμφια” που τα δανειζόταν από το παλάτι και τους μεγάλους ναούς. Ένα μέρος από το τιμητικό αυτό έργο το εμπιστευόταν στους “βεστιοπράτες” και

“αργυροπράτες” της πόλεως, που χρησιμοποιούσαν για τις ειδικές αυτές μέρες ό,τι καλύτερο είχαν μαζί με τους αυτοκρατορικούς και εκκλησιαστικούς θησαυρούς.

Είναι δύσκολο να σχηματίσουμε σήμερα μια ιδέα για τις συλλογές αυτές από πολυτελή χρυσοκεντήματα, που συγκεντρώνονταν στην αυτοκρατορική αυλή και στους ναούς· εκτεθειμένα τις ημέρες των εορτών στις προσόψεις των δημοσίων κτιρίων, τα έργα αυτά πρόσθεταν τη λάμψη τους, από τα χρυσά και αργυρά σύρματα και τα πορφυρά μεταξωτά, στη μεγαλοπρέπεια των βυζαντινών τελετών. Η λεπτότητα των υλικών, οι πυρκαγιές, η συνήθεια να λιώνουν τον χρυσό για να τον ανατήξουν, οι πόλεμοι και οι δηώσεις – κυρίως η άλωση του 1204 – εξαφάνισαν τα αριστουργήματα αυτά της βυζαντινής μικροτεχνίας. Όσα έφθασαν ως εμάς είναι εκκλησιαστικά άμφια που διατηρούνται στις μονές των Βαλκανίων και στα θησαυροφυλάκια της Δύσεως. Αυτά τα τελευταία δεν ανήκουν αναγκαστικά στα λάφυρα της Σταυροφορίας. Πολλά έφθασαν στη Δύση με τη διπλωματική οδό: βυζαντινές αποστολές στο εξωτερικό, ξένες πρεσβείες στην Κωνσταντινούπολη, αναρρήσεις αρχηγών σε υποτελή κράτη, διαπραγματεύσεις συνθηκών, ήταν ευκαιρίες για τον βυζαντινό βασιλέα να επιδείξει στα μάτια των ξένων τον πλούτο της αυτοκρατορίας.

Όσα από τα χρυσοκεντήματα αυτά διατηρούνται, ανήκουν κυρίως στην εποχή των Παλαιολόγων, με εξαίρεση μερικά σπάνια δείγματα που όμως δεν είναι παλαιότερα από τον 12ο αιώνα. Για όσα χάθηκαν, απέμειναν οι γραπτές πηγές που μας πληροφορούν για την ομορφιά και την ιστορία τους.

Αν και η μελέτη της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής παρουσιάζει, τα μεταπολεμικά χρόνια, ζωηρό ενδιαφέρον, εντούτοις οι προκαταρκτικές μονογραφίες είναι ακόμη τόσο λίγες, που δεν επιτρέπουν να δοθεί μια εικόνα για την εξέλιξή της. Ο μνημειώδης τρόπος των συνθέσεων, η καθαρότητα της γραμμής και η αρμονία των χρωμάτων τοποθετεί τα έργα αυτά πλάι στη ζωγραφική. Τα εργόχειρα αυτά αποκαλύπτουν μια τέχνη άρτια στο σχέδιο και στην εργασία, και μια χάρη που γεννιέται από τη μεταγραφή των παραδοσιακών θρησκευτικών θεμάτων στο πανί. Όμως τίποτα δεν είναι γνωστό για την πιθανή συνεργασία ζωγράφων και χρυσοκεντητών, και μια τέτοια έρευνα δεν φαίνεται να είναι ως την ώρα δυνατή.

Παρατηρεί κανείς, με δίκαιη έκπληξη, το πόση ζωντάνια κατορθώνει να δώσει ο χρυσοκεντητής στα έργα του με τα ελάχιστα μέσα που διαθέτει. Οι εξειδικευμένοι χρυσοκεντητές, πραγματικοί καλλιτέχνες – οι *acu pictores*: “ζωγράφοι της βελόνας”, όπως τους αποκαλούν τα κείμενα – μοιάζουν να εμπνέονται από την αγιογραφία και τις φορητές εικόνες. Και είναι φορές που η σύνθεση ενός επιτραχηλίου, με την Δέηση και τους ιεράρχες κατά παράταξη, είναι αντάξια μιας

αψίδας εκκλησίας. Οι εικονογραφικές παραστάσεις των αμφίων, δοσμένες από ένα θεολόγο και σχεδιασμένες, πολλές φορές, από έμπειρο ζωγράφο, υλοποιούνται από το χέρι του χρυσοκεντητή με το χρυσόνημα και τη βελόνα. Σαν μια Λειτουργία μας μεταφέρουν από τα καθιερωμένα βιώματα σ' έναν μυστικό κόσμο. Ζωγράφοι και χρυσοκεντητές φθάνουν συχνά σ' ένα επίπεδο εφάμιλλο, τόσο που, όταν συντελεί και η τεχνική τελειότητα, τα κομψοτεχνήματα αυτά δεν μπορεί να θεωρηθούν έργα μικροτεχνίας, συγγενεύουν με τη μεγάλη τέχνη.

Αλλ' αυτά τα έργα, χάρη στον χρυσό που ακτινοβολεί παντού ανάμεσα από τα χρώματα, αποκλείουν τον ανταγωνισμό με τη ζωγραφική. Κυρίως στη χρυσοχοία πρέπει ν' αναζητήσει κανείς παραλληλισμούς των κεντημάτων αυτών με τις λαμπερές ανταύγειες και το ελαφρό ανάγλυφο. Οι μικρές διαστάσεις και ο προορισμός για τους ίδιους λειτουργικούς σκοπούς προσεγγίζουν τις δύο αυτές κατηγορίες των έργων. Για να εκτελέσει έναν αέρα όπως εκείνον του Χιλανδαρίου (αρ. 11.18), ο κεντητής δεν είχε παρά να μεταφέρει στο ύφασμα την εικονογραφική σύνθεση ιερών δίσκων. Αντικείμενα όπως η λειψανοθήκη της Συλλογής Stroganof, όπου εικονίζεται ο Χριστός νεκρός σεβιζόμενος από δύο αγγέλους, δεν είναι απίθανο να χρησίμευσαν ως πρότυπα στους αέρες-επιταφίους.

Η επίδραση της χρυσοχοίας στη χρυσοκεντητική είναι αναμφισβήτητη, αν και δεν έχει ακόμη μελετηθεί. Όπως ο μικρογράφος, σε μια ορισμένη εποχή, επιδίωκε ν' ανταγωνιστεί τον χρυσοχόο -κυρίως τον σμαλτωτή-, έτσι και ο χρυσοκεντητής κατόρθωνε να αφομοιώνει αυτή την τεχνική σε σημείο ώστε τα μεσαιωνικά κείμενα να συγκρίνουν τη δεξιοτεχνία των δύο επαγγελμάτων. Σε πολλές περιπτώσεις τα ίδια επίθετα χαρακτηρίζουν την εργασία τόσο πάνω στο ύφασμα, όσο και πάνω στα ευγενή μέταλλα: "διάχρυσος, αchrύσωτος, ινοκοπητός" κ.α. είναι όροι που ισχύουν και για τις δύο τεχνικές. Όπως ο χρυσοχόος -και ιδίως ο σμαλτωτής-, ο χρυσοκεντητής προσπαθεί να αναδείξει τα πρόσωπα σε φόντα πορφυρά, μαβιά, βαθυκύανα. Αυτή η μέριμνα για το χρώμα παρατηρείται και στις μεταξένιες κλωστές που η εκλογή τους μετριάζει τη λαμπρότητα του χρυσού. Πολλές φορές, ολόκληρη η επιφάνεια του υφάσματος κεντιέται με χρυσό σύρμα: Ο κάμπος με καμάρες, ρόμβους, ελικοειδείς βλαστούς κ.α. θυμίζει τα ανάλογα σχέδια του χαρακτού διακόσμου των μετάλλων ή τα συρματηρά ή ακόμη και τις μεταλλικές επενδύσεις των εικόνων.

Τη διακόσμηση με μαργαριτάρια, πολύτιμους λίθους, σμάλτα ή και με πέτρες ημιπολύτιμες βρίσκουμε και στις δύο τεχνικές. Αλλά και οι επιγραφές διατεταγμένες στο πλαίσιο, ή τις περισσότερες φορές αραδιασμένες στα κενά του κάμπου, μας οδηγούν κι' αυτές στη χρυσοχοία.

Στα μέσα του 15ου αιώνα πέφτουν στα χέρια των Οθωμανών, το ένα μετά το άλλο, τα μεγάλα βυζαντινά πολιτιστικά κέντρα: Θεσσαλονίκη (1430), Κωνσταντινούπολη (1453), Ήπειρος, Μυστράς, Τραπεζούντα (1460). Μαζί τους εκλείπει και η πλούσια διοικούσα τάξη, που έδινε τις παραγγελιές για χρυσοκεντήματα. Γρήγορα όμως ο κατακτητής, που θέλει να δώσει μια νέα λάμψη στην πρωτεύουσά του, μεταφέρει

εκεί από την Τραπεζούντα και τα περίχωρα πέντε χιλιάδες οικογένειες, κυρίως εμπόρους, βιοτέχνες και χτίστες. Ακολουθούν άλλοι, εθελοντικά, που θέλουν να επωφεληθούν από τις δυνατότητες που προσφέρει η αναγέννηση της πόλεως. Έλληνες και Αρμένιοι διακοσμούν τις χρυσοκέντητες στολές των πασάδων και μπέηδων, ενώ οι εξισλαμισμένοι τεχνίτες μούν τους κατακτητές στα μυστικά του επαγγέλματος.

Για τη συνέχιση της εκκλησιαστικής χρυσοκεντητικής είναι πρόσφορη η νέα κοινωνική και πολιτική διάρθρωση των κατακτημένων χωρών. Ο ορθόδοξος κλήρος διατηρεί όλα τα προνόμια που είχε αποκτήσει από τους βυζαντινούς αυτοκράτορες, μερικά μάλιστα επαυξημένα. Η δικαιοδοσία της Μεγάλης του Χριστού Εκκλησίας επεκτείνεται σε όλους τους ορθόδοξους λαούς της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Εισοδήματα από εκτεταμένες περιουσίες, φορολογικές ατέλειες, δωρεές πιστών, της παρέχουν τη δυνατότητα ν' αποβεί πλούσιος χορηγός της εκκλησιαστικής μικροτεχνίας. Η πατριαρχική αυλή και ο πολυάριθμος κλήρος των Βαλκανίων και της Εγγύς Ανατολής έχει ανάγκη από άμφια· η προσήλωση των υποδούλων ορθοδόξων στην Εκκλησία διατηρεί ακμαία, καθ' όλη την τουρκοκρατία, την τέχνη του χρυσοκεντητή.

Τρεις υπήρξαν οι πόλοι έλξεως της Ορθοδοξίας κατά την τουρκοκρατία, αυτοί που εικονίζονται, στο πρώτο τέταρτο του 16ου αιώνα, σε μια τοιχογραφία της μολδαβικής Μονής του Dobrovat, που ήταν μετόχι της Μονής Ζωγράφου: η Λαύρα του Αγίου Σάββα στα Ιεροσόλυμα, η Μονή του Σινά και το Άγιον Όρος. Στα τρία αυτά θρησκευτικά κέντρα είχε στραμμένα τα βλέμματα ολόκληρη η Ορθοδοξία και περισσότερο η υπόδουλη. Οι μεγάλοι πραγματευτές, που δημιούργησαν ανυπολόγιστες περιουσίες, το νέο αρχοντολόι, που καταλάμβανε περίοπτες θέσεις προσφέροντας τις υπηρεσίες του στον κατακτητή, οι ορθόδοξοι Ρώσοι και Ρουμάνοι πρίγκιπες, που τα ενίσχυαν συστηματικά με χρήματα και αφιερώματα. Τα θησαυροφυλάκια των μονών αυτών διατηρούν μέχρι σήμερα πολύτιμα αναθήματα, που ταξίδεψαν από τις μακρινές ορθόδοξες χώρες, πληρώθηκαν από τους ξένους μεγιστάνες και συχνά κατασκευάστηκαν από χέρια ελληνικά. Δυστυχώς, από τα αναθήματα αυτά, μόνο μερικά δείγματα έγιναν γνωστά χάρη στις περιηγήσεις του Marcu Beza, του N. Kondakov και του G. Millet. Ο τελευταίος, ως μέλος της Γαλλικής Αποστολής του 1918-20 στο Άγιον Όρος, ασχολήθηκε και με τα χρυσοκεντήματα και έφερε στο φως μερικά εξαίρετα κομμάτια που φυλάγονται στις αγιορείτικες μονές, ενώ για άλλα δημοσίευσε τις εξίσου πολύτιμες για την Επιστήμη επιγραφές τους. Απομένει όμως πάντα το αίτημα μιας συστηματικής μελέτης των αφιερωμάτων αυτών.

Τα έργα που εκτίθενται εδώ ανήκουν σε τρεις κατηγορίες: δωρεές, κληρονομίες και σπανιότερα αγορές. Να τα ξεχωρίσει κανείς δεν είναι εύκολο, αφού λίγα από τα έργα αυτά φέρουν επάνω τους ενδείξεις για την προέλευσή τους. Αυτή πρέπει να αναγράφεται στους κώδικες της μονής ή και στα δίπτυχα, όταν πρόκειται για ξεχωριστούς δωρητές. Πολλά όμως από τα αρχειακά αυτά τεκμήρια χάθηκαν στο

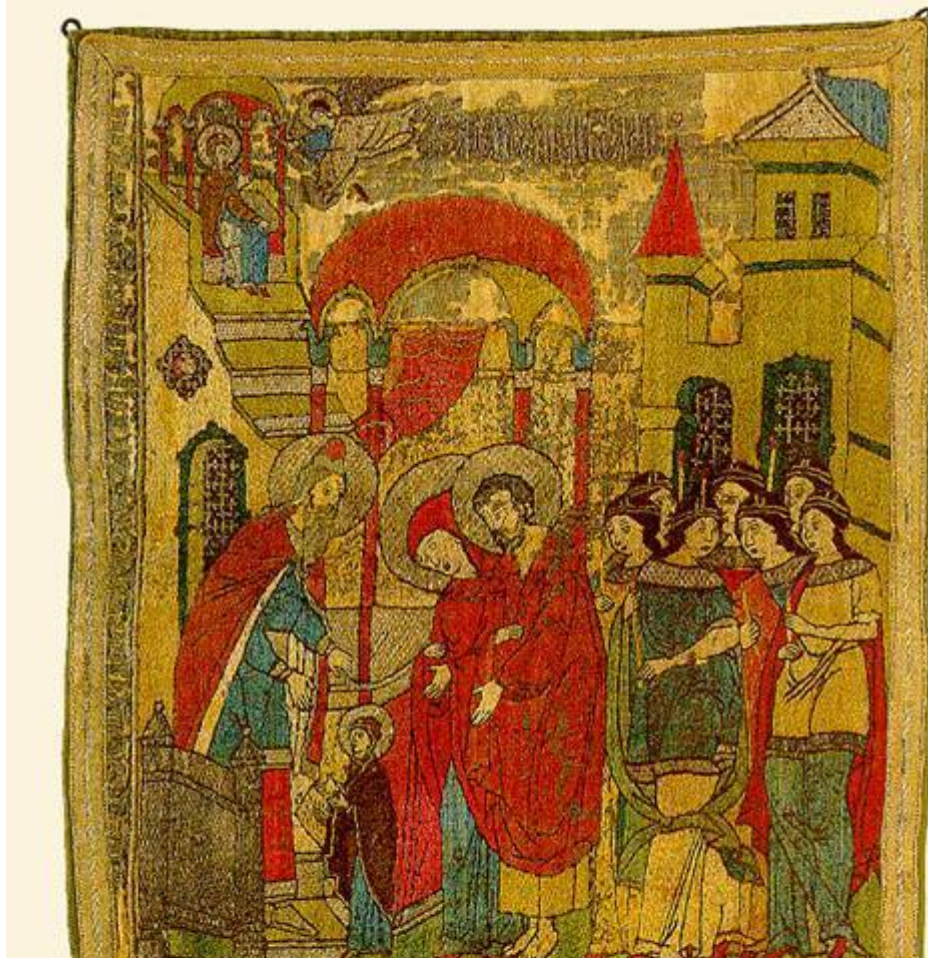
πέρασμα του χρόνου, στις τόσες περιπέτειες που πέρασε ο αθωνικός μοναχισμός: πυρκαγιές, ληστείες, πειρατείες, φόροι αβάσταχτοι, ποινές και κατάσχεση των κτημάτων τους από τον κατακτητή, που έφεραν τα μοναστήρια σε εξαθλίωση. Άλλα πάλι από τα αρχεία αυτά περιμένουν τον φιλόπονο μελετητή τους.

Η φήμη της αγιότητας αυτής της εστίας της Ορθοδοξίας που υπήρξε το Άγιον Όρος θα ασκήσει μεγάλη έλξη στους Ρουμάνους. Η Ορθοδοξία, που στερήθηκε τους νόμιμους προστάτες της, θα βρει καταφύγιο, βοήθεια και στήριγμα στους Ρώσους τσάρους και κυρίως στους παραδουνάβιους πρίγκηπες. Οι βοεβόδες γίνονται τώρα οι νέοι κτήτορες των ιερών μονών, επισκευάζουν και καλλωπίζουν τα κτίρια, ξεπληρώνουν τους αβάσταχτους φόρους, αφιερώνουν εικόνες, ιερά σκεύη, λειψανοθήκες, πολυτελή άμφια, βιβλία και χειρόγραφα, ακόμη και μακρινά μετόχια. Όλα αυτά παραχωρούνται ή προσφέρονται υπό τον όρον ότι το όνομά τους, όπως εκείνο των αγίων ιδρυτών, θα γράφεται στην προσκομιδή και στο μέγα συνοδικό κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Μετά τον θάνατό τους θα μνημονεύονται με κόλλυβα, λειτουργίες και αγάπες όπως ήταν το έθιμο για τους ορθόδοξους αυτοκράτορες.

Οι αγιορείτες ανταπέδιδαν με το παραπάνω τη βοήθεια αυτή. Η πρώτη τάξη των μοναχών, η μοναστηριακή, οργάνωνε τις αποδημίες προς “ζητείαν”. Η ζητεία δεν ήταν επαιτεία: οι πιο διακεκριμένοι μοναχοί έπαιρναν μέρος σ’ αυτήν και έφερναν μαζί τους από το Άγιον Όρος στη Μολδοβλαχία, στο Κίεβο ή στη Μόσχα χειρόγραφα Ευαγγέλια και βιβλία λειτουργικά, αλλά και χρονικά των ηγεμόνων και αρχιεπισκόπων που οι χορηγοί διάβαζαν με ευχαρίστηση. Πολλοί απ’ αυτούς τους μοναχούς έμεναν χρόνια στη Ρωσία και στις παραδουνάβιες ηγεμονίες, ανελάμβαναν μενάλα ξένα πνευματικά και ουνάνωναν την πνευματική ζωή στις

και δύο προέρχονται από
του 1500 με τα Εισόδια

),



Στεφάνου του Μεγάλου και ο επιτάφιος του Βατοπεδίου του 1651/2, δωρεά του βοεβόδα Βασιλείου Λούπου

(22. Επιτάφιος, δωρεά του βοεβόδα Βασιλείου Λούπου).



Τα δύο άλλα είναι από εργαστήρια της Βλαχίας: το επιτραχήλιο της Σιμωνόπετρας των αρχών του 17ου αιώνα

(8. Επιτραχήλιο με αποστόλους),



ανάλογο με εκείνο των Μετεώρων του ζουπάνου Preda Buzesti, εδώ όμως χωρίς τους κτήτορες -συχνά παρόντες στα άμφια των βλαχικών εργαστηρίων- και η περίφημη ποδέα του Κουτλουμουσίου του Blad Ventila, με τις παραστάσεις του ιδίου, της συζύγου του και του γιου του

([28. Ποδέα με τους δωρητές](#)),

της μετάξης, αλλά, εκτός από τη δική της παραγωγή, η Προύσα δέχεται πάμπολλα φορτώματα από τη Συρία και από άλλες χώρες της Ανατολής. Η παράδοση της μεταξοσκωληκοτροφίας και μεταξουργίας διαρκεί έως σήμερα.

Η χρυσοκεντητική φαίνεται να επωφελείται από την ακμή αυτή, παρουσιάζει τουλάχιστον από τα μέσα του 16ου αιώνα μεγάλη επίδοση στον κλάδο αυτό, αφού εκτελεί παραγγελίες όχι μόνον για τους Έλληνες αλλά και για τους βογιάρους των παραδουναβίων ηγεμονιών και για τη ρωσική ιεραρχία και εκκλησία. Μαρτυρείται ότι ο πατριάρχης Ιερεμίας ο Τρανός, που ένα ωμοφόριό του παρουσιάζεται στην Έκθεση, το 1577 “έκαμε ιερά πολύτιμα και λαμπρά άμφια... τα οποία όταν ενδυθούν οι ιερείς και οι διάκονοι και έβγουν έξω του βήματος και έλθουν γύρωθεν του υψηλοτάτου θρόνου -του πατριαρχικού- και κλίνουν τας κεφαλάς των λέγοντες την ευχήν, παρομοιάζουν τους θείους αγγέλους όπου στέκονται έμπροσθεν του θείου θρόνου”.

Ανανέωση παρουσιάζει η χρυσοκεντητική στην Κωνσταντινούπολη την εποχή των Φαναριωτών. Ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα διατηρούνται στη Μόσχα περίφημοι αρχιερατικοί σάκκοι, όπως ο λεγόμενος “τσαργκράντσκι”, δηλαδή κωνσταντινουπολίτικος. Στα τέλη του αιώνα ανθεί ένα σημαντικό εργαστήριο με επικεφαλής τη διασημότερη κεντήτρα της εποχής, τη Δεσπινέτα του Αργύρη (1682-1723), την εκ Διπλού Κιονίου (το σημερινό προάστιο Besiktas). Έργα της σώζονται σ’ όλα τα μεγάλα κέντρα του ορθόδοξου ελληνισμού, στο Μουσείο Μπενάκη από το Ταμείο Ανταλλάξιμων κι ως τη Ρουμανία.

Στη νέα αυτή άνθηση της τέχνης τα βασικά βυζαντινά στοιχεία επιβιώνουν και συγχωνεύονται με τις αναπόφευκτες, την εποχή αυτή, επιδράσεις της Δύσεως. Η εικονογραφία διατηρεί τα παραδοσιακά θέματα στα οποία έρχονται να μπολιαστούν φυσιοκρατικές διακοσμήσεις. Στα πλαίσια, οι λειτουργικές επιγραφές με το βαθύτατο θεολογικό περιεχόμενό τους αντικαθίστανται από πλούσιο ανθικό διάκοσμο, με θύραθεν χαρακτήρα. Η τεχνοτροπία τείνει ν’ απαλλαγεί από τις αυστηρές ιερατικές μορφές και επιδιώκει ν’ αποδώσει ελεύθερα αλλά εξιδανικευμένα τα πρόσωπα, πολλές φορές με δραματικές εκφράσεις. Η χρήση των εξαίρετων υλικών συνδέει τα φαναριώτικα κεντήματα με τα βυζαντινά. Αντίθεση με το παλαιότερο επίπεδο κέντημα αποτελεί το ανάγλυφο με γέμισμα κάτω από τον χρυσό. Μικρά μαργαριτάρια και χρωματιστοί λίθοι υπογραμμίζουν, όπως και στα βυζαντινά κεντήματα, την εξεζητημένη πολυτέλεια αυτών των αμφίων.

Άλλη “διδασκάλα” της τέχνης είναι η Μαριώρα (1723-1758) με μαθήτριες την κόρη της Σοφία και τις μοναχές Σωφρονία, Αρετή, Ειρήνη, Αγάθη, Μαρία. Εργάζεται κυρίως σε παραγγελίες του πατριάρχη Παϊσίου για τη Μονή Καμαριώτισσας της Χάλκης. Έργα της διατηρούνται στο Πατριαρχείο, αλλά και σε ελληνικούς ναούς και μονές και στα Ιεροσόλυμα. Ένα έργο της, τα επιμανίκια του Κυρίλλου του Ε΄ φιλοξενεί η έκθεση

[\(12. Ζεύγος επιμανικίων Κυρίλλου του Ε΄\).](#)



www.elpenor.org/athos

Εντύπωση προκαλεί το ύφασμα που μεταχειρίζεται -βελούδο- ενώ συνήθως κεντάει σε ατλάζι, καθώς και η προσθήκη στο όνομά της, της λέξης “Δόμνας”, που δεν τη βρίσκουμε στα άλλα έργα της – το “δούλη του Θεού” επαναλαμβάνεται και στην επιγραφή της επιτύμβιας πλάκας της – στο άλλοτε παρεκκλήσι της Καμαριώτισσας. Εδώ η Μαριώρα ακολουθεί καθαρώς δυτικά πρότυπα: Η εσάρπα της Θεοτόκου αντί του μαφορίου, το στέμμα της από πετράδια μπροστά από τον φωτοστέφανο είναι λεπτομέρειες που δεν απαντούν σε άλλα της έργα. Το κέντημά της, εν σχέσει με άλλα γνωστά έργα, έχει τελειοποιηθεί. Χρησιμοποιεί και εδώ εκλεκτά υλικά, χρυσόνημα και αργυρόνημα που κρατάει το φως δημιουργώντας έτσι κάποια πλαστική εντύπωση, τα πρόσωπα με λεπτότατο μετάξι, δεν αποπνέουν την ιερατική πνευματικότητα της βυζαντινής τέχνης.

Στις κεντήτρες της Πόλεως ανήκει και η Ευσεβία (1723-1735) που υπογράφει το Επιγονάτιο του Γρηγορίου Προύσης, άμφιο που πέρασε μετά στην κατοχή του πατριάρχη Κυρίλλου του Ε΄ ([16. Επιγονάτιο Κυρίλλου του Ε΄](#)).

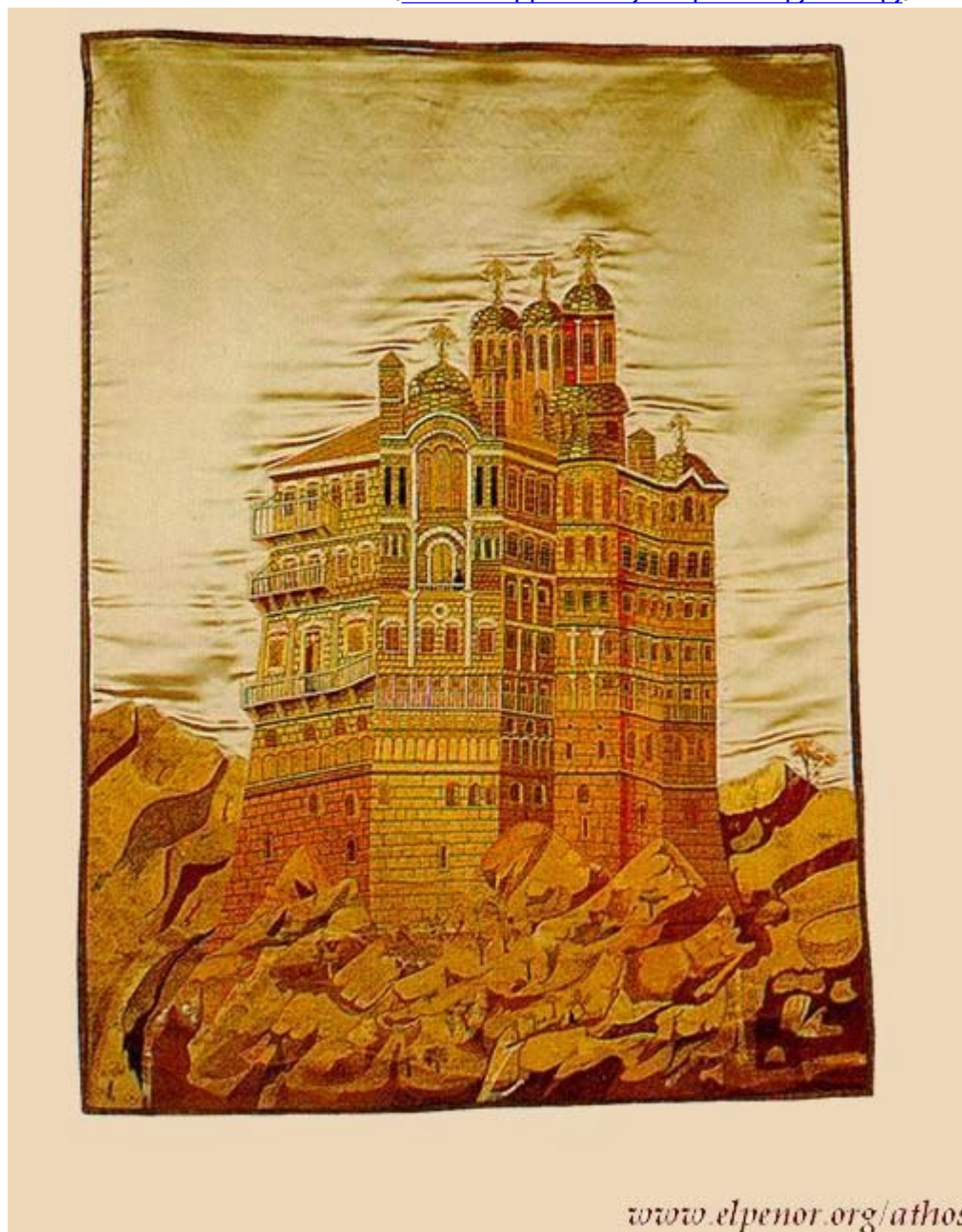


www.elpenor.org/athos

Τα εργόχειρά της είναι όλα μικρών διαστάσεων – επιμανίκια, επιγονάτια, επιθήματα ωμοφορίων – και η περιορισμένη επιφάνειά τους της επιτρέπει να δείξει την τελειότητα της τεχνικής της με τη λεπτολόγο και επιμελή εκτέλεση του κεντήματος. Μεταχειρίζεται αρίστης ποιότητας υλικά, άφθονα χρυσά και αργυρά σύρματα και χρυσονήματα, τη λάμψη των οποίων εξαίρει με μαργαριτάρια. Ο πλούτος του φυτικού διακόσμου επισκιάζει πολλές φορές το θρησκευτικό θέμα και δίνει στα μικρά αυτά κομψοτεχνήματα μια χάρη σχεδόν κοσμική, σε αντίθεση με τη βυζαντινή αυστηρότητα. Στην εικονογραφία όμως διατηρεί τα καθιερωμένα θέματα με τον από αιώνες τυποποιημένο συμβολισμό τους. Ακόμη περισσότερο, με τις επιγραφές που τα συμπληρώνουν – όπως εδώ η ρήση που αναγράφεται στο ανοικτό Ευαγγέλιο του Χριστού – Αγγέλου: “Ουδείς αναβέβηκεν εις τον ουρανόν ειμή ο εκ του ουρανού καταβάς” – διατυπώνει σε μια φράση τα δύο βασικά θέματα της χριστιανικής κοσμολογίας: α) την Κατάβαση του Λόγου από τον ουρανό στη γη (Ενσάρκωση) και από τη γη στον Άδη (Ει Άδου

Κάθοδος), β)τη δόξα της Αναβάσεως στους ουρανούς (Ανάληψη). Η διαφορά των δύο αυτών στιγμών υπογραμμίζεται στην Κ. Διαθήκη σε χωρία (Ιωάννης 16,28 - Προς Εφεσίους 4,9-11) που η ανάλυσή τους καταλήγει στο Σύμβολο της Πίστεως. Και είναι φυσικό τέτοια θέματα να υπογραμμίζονται στο κέντρο της Ορθοδοξίας, όπου εργάζεται η Ευσεβία. Η Δωροθέα Τσαρδάκα, στις αρχές του αιώνα μας (1907), θα προτιμήσει κάτι θεαματικό, όπως μια άποψη της Σιμωνόπετρας, που θα την αντιγράψει από χαλκογραφία

[\(26. Πύλη με το εξωτερικό της Μονής\).](#)



Μετά τη συνθήκη του Πασάροβιτς, με την οποία η Τουρκία παραχωρούσε στην Αυστρία σπουδαιότατα προνόμια, πολλοί υπήκοοι της Υψηλής Πύλης εγκαταστάθηκαν στην Κεντρική Ευρώπη, ιδιαίτερα στη Βιέννη, που αποτελούσε σπουδαίο κέντρο εμπορικών συναλλαγών με την Τουρκία. Έλληνες, κυρίως Μακεδόνες από την Κοζάνη, Καστοριά, Σιάτιστα, Μελένικο, Δοϊράνη, Σέρβια, σχημάτισαν, στα μέσα του 18ου αιώνα, μεγάλη κοινότητα που συνετέλεσε στην υλική και πνευματική αναγέννηση του ελληνισμού. Κάτω από τις συνθήκες αυτές

δημιουργείται στη Βιέννη εργαστήριο χρυσοκεντητικής, όπου εργάζονται και ντόπιες κεντήτρες, όπως η Elisabeth Dorff, διδασκάλισσα, η Marina Ruheland, ο Franz Filler κ.ά. Γνωστότερος απ' όλους είναι ο ιεροδιάκονος Χριστόφορος Ζεφάρ ή Ζεφάροβιτς ή Ζεφαροβίκης από τη Δοϊράνη, που έζησε στο Άγιον Όρος και εκεί έμαθε την τέχνη του. Ο Ζεφάρ, τον οποίο διεκδικούν πολλές βαλκανικές χώρες, ασχολήθηκε όχι μόνο με την κεντητική αλλά και με την τοιχογραφία και την χαρακτική. Έργα του, χρυσοκέντητα και άλλα, σώζονται, εκτός από την Ελλάδα, στη Σερβία και Ρουμανία. Χρυσοκέντητοι επιτάφιοι και πολυτελείς αρχιερατικοί σάκκοι, όπως αυτός του Διονυσίου Δ΄, της Μονής Ιβήρων

([2. Σάκκος Διονυσίου Δ΄](#)),



www.elpenor.org/athos

με τα ένθετα σμάλτα όπου θριαμβεύει το μπαρόκ.

Την εξέλιξη του “ανωτάτου πέπλου” (Θεόδωρος Στουδίτης) δηλαδή του επιταφίου, μπορούμε να παρακολουθήσουμε στους πέντε επιταφίους που συγκεντρώνει η έκθεση. Ο επιτάφιος της μονής του Παντοκράτορος

([19. Αήρ-Επιτάφιος](#))



www.elpenor.org/athos

με την απλή παράσταση του Χριστού στο μέσο των τεσσάρων αγγέλων-διακόνων παρουσιάζεται σαν μια ευχαριστιακή αλληγορία του Αμνού, “Βασιλέα των όλων δορυφορουμένου από τις αγγελικές τάξεις”, όπως ψάλλεται κατά τη Μεγάλη Είσοδο. Στη λατρεία που αποδίδουν οι αγγελικές δυνάμεις μετέχει, με τη Λειτουργία, και η κοινότητα των πιστών. Σύμφωνα με το όραμα της Αποκαλύψεως παρουσιάζεται συγκεντρωμένη γύρω από το θυσιαστήριο όπου κείται ο Αμνός: Ο Ων, ο Ην και ο Ερχόμενος (Αποκ. δ', 2-11). Όπως στην Αποκάλυψη, ο Χριστός του αέρος έχει και εσχατολογική σημασία: ο νεκρός Ιησούς, ο Βασιλεύς της δόξης, που κείται στο θυσιαστήριο, είναι συγχρόνως ο θυσιασθείς Σωτήρ αλλά και ο Κριτής. Το άμφιο φαίνεται ν' αντιγράφει εκείνο του Ιωάννη Κατακουζηνού, αν και η μορφή του Χριστού δεν αποδίδει την πνευματικότητα του πρωτοτύπου.

Το κεντρικό αυτό θέμα πλουτίζεται στον αέρα-επιτάφιο της Μονής Σταυρονικήτα

([20. Αήρ-Επιτάφιος](#))



με ολόσωμους τους αγγέλους-διακόνους, τους Ευαγγελιστές και κυρίως με την εξωτερική ταινία με τους διπλούς τροχούς (θρόνους), τα σεραφείμ και τους σταυρούς που τα χωρίζουν. Η παρουσία των συμβόλων των τεσσάρων ευαγγελιστών στις τέσσερις γωνίες του υφάσματος συμβολίζει κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης “ότι εκ των περάτων συνυφάνθη της Εκκλησίας το πλήρωμα”. Εντείνεται έτσι ο λειτουργικός χαρακτήρας του αμφίου. Ο επόμενος επιτάφιος της Μονής Δοχειαρίου

(21. Επιτάφιος)



www.elpenor.org/athos

εμπνέεται από εκείνον της Σταυρονικήτα, διατηρεί τη διπλή ζώνη του περίγυρου: την πρώτη στενή ταινία με τη λειτουργική επιγραφή, τη δεύτερη δανεισμένη ολόκληρη από το πρότυπό του, με τη διαφορά ότι στα πλάγια προσθέτει τους τέσσερις προφήτες. Ο κύριος νεοτερισμός του όμως είναι τα πρόσωπα του Θρήνου, τα οποία κατατάσσει με γεωμετρική ισορροπία εκατέρωθεν του νεκρού. Η λειτουργική επιγραφή, όχι συνήθης, μας οδηγεί σε επιτάφιο του Μουσείου Καλών Τεχνών της Βοστώνης όπου τα πρόσωπα του Θρήνου περιορίζονται σε δύο μόνον, τα δε λειτουργικά στοιχεία είναι τα ίδια. Να υποθέσουμε ότι ο επιτάφιος της Βοστώνης, προέρχεται από το Άγιον Όρος, όπου τον είδε και τον αντέγραψε ο Καλλίνικος; Το ερώτημα μας οδηγεί στη διερεύνηση για το πιθανό αθωνικό εργαστήριο αυτής της εποχής, διερεύνηση που δεν είναι δυνατόν να γίνει εδώ. Με τον επιτάφιο της Μονής της Αναλήψεως του Ιασίου μεταβαίνουμε στον ιστορικό τύπο του Επιταφίου Θρήνου

(22. Επιτάφιος, δωρεά του βοεβόδα Βασιλείου Λούπου).



Η σύνθεση διατηρεί τη διαρρύθμιση κατά ζώνες, καθώς στα παλαιότερα άμφια του λειτουργικού τύπου. Τα ελάχιστα στοιχεία των σεβιζόντων αγγέλων περνούν στο δεύτερο πλάνο. Διατηρούνται επίσης τα σύμβολα των ευαγγελιστών. Η ελληνική αναθηματική επιγραφή δεν πρέπει να μας παρασύρει σε ελληνικό εργαστήριο. Η δωρεά του βοεβόδα και της συζύγου του προς το μετόχι της αγιορείτικης μονής ήταν φυσικό να γραφτεί στη γλώσσα του αποδέκτη, ο οποίος κατά πάσα πιθανότητα συνέταξε και το κείμενο. Εκτός απ' την τεχνοτροπία, η χρήση του βελούδου καθώς και ο περίγυρος με τον ανθικό πλοχμό είναι χαρακτηριστικά των έργων της Μολδαβίας.

Ο επιτάφιος του Παγώνη

(23. Επιτάφιος του Παγώνη)



www.elpenor.org/athos

έχει την τυπική εικονογραφία του 17ου αιώνα. Η ολιγοπρόσωπη συνοδεία του νεκρού Χριστού στον προηγούμενο επιτάφιο εδώ αντικαθίσταται με τις άγιες γυναίκες ολοφυρόμενες και άλλες τρεις που σκύβουν συντετριμμένες προς τον νεκρό, ενώ ο Νικόδημος θρηνεί ακουμπισμένος στη σκάλα της Αποκαθλώσεως. Εδώ όμως διατηρείται ο σταυρός με τα όργανα του Πάθους, που από τον 16ο αιώνα αποβαίνει στοιχείο κανονικό της εικονογραφίας των επιταφίων. “Θυσιαστήριον εστίν ο σταυρός. Εν αυτώ γαρ ετύθη ο αμνός, ο αίρων την αμαρτίαν του κόσμου... Μείζον γαρ ενταύθα το δώρον του θυσιαστηρίου και υπό του δώρου το θυσιαστήριον καθαγιάζεται” γράφει ο Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως. Αλλά συγχρόνως ο σταυρός δηλώνει και “την προσφοράν του σταυρωθέντος προς πάσαν την κτίσιν” κατά τον Χρυσόστομο. Καθ’ όλη την διάρκεια του Μυστηρίου η ανάμνηση της θυσίας του Γολγοθά συνοδεύεται από νικητήριους ύμνους. Όργανο της καταδίκης ο σταυρός αποτελεί συγχρόνως και νικητήριο σύμβολο. Ο σταυρός αυτός της δόξης “ως σήμα πάσι βροτοίς” θα προηγηθεί του Χριστού κατά την Δευτέρα Παρουσία. Διαπιστώνουμε ότι και εδώ η εικονογραφία διατηρεί τον θεολογικό της χαρακτήρα.

Τα έργα κεντητικής που εκτίθονται εδώ για πρώτη φορά έξω από το “Περιβόλι της Παναγίας” διακρίνονται για την ιστορική, καλλιτεχνική και πνευματική τους σημασία· παρουσιάζονται όχι μόνο για αισθητική απόλαυση, αλλά προ πάντων για

πνευματικό διαλογισμό.

Μαρία Θεοχάρη

Βιβλιογραφία: Frolov 1938, σ. 461-504. Cotass 1940, σ. 87 κ.ε. Χατζηδάκη-Βέη 1953. Θεοχάρη 1956, σ. 123-147. Θεοχάρη 1957, σ. 452-456. Θεοχάρη 1959. Θεοχάρη 1960. Θεοχάρη 1963 (1), σ. 496-503. Θεοχάρη 1963 (2). Θεοχάρη 1965, σ. 9-15. Θεοχάρη 1966-1967, σ. 227-241. Johnstone 1967. Θεοχάρη 1968 (1), σ. 535-542. Grabar 1972, σ. 125-130. Θεοχάρη 1973. σ. 66-68. Bank 1985. Θεοχάρη 1988, σ. 185-217. Θεοχάρη 1990, σ. 231-259. Θεοχάρη 1991, σ. 191-231.

Όλα τα έργα κεντητικής, τα οποία είχαν εκτεθεί στην Έκθεση ΟΙ ΘΗΣΑΥΡΟΙ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ (Θεσσαλονίκη 1997), μπορείτε να τα δείτε εδώ: [ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ](#)

Πηγές: agioritikesmnimes.blogspot.gr – .elpenor.org