ΔΩΡΕΑ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΑΡΙΘ. 40

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ

ΥΠΟ

ΑΝΔΡΕΟΥ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΟΜΟΤΙΜΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ

ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΑΘΗΝΑΙ

1957

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τὸ βιβλίον τοῦτο σκοπὸν ἔχει νὰ παράσχῃ μίαν εἰκόνα τῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰῶνας. Ἡ κατανόησις ὅμως τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν δὲν θὰ ἦτο εὐχερὴς χωρὶς τὴν ἔρευναν τῶν πηγῶν της καὶ τῶν διαδοχικῶν σταδίων τῆς διαμορφώσεώς της μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος, ὁπότε οἱ μεγάλοι Κρῆτες ἁγιογράφοι ἔδωκαν εἰς αὐτὴν τὴν ὁριστικήν της μορφήν. Ἦτο συνεπῶς ἀπαραίτητον ν' ἀνατρέξωμεν διὰ τήν, κατὰ τὸ δυνατόν, διαφώτισιν τῶν ζητημάτων τῶν σχετιζομένων μὲ τὴν καταγωγὴν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς μέχρι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, εἰς τοὺς ὁποίους ἀνάγει τὴν ἀρχήν της. Εἰς τὴν διερεύνησιν τῶν ζητημάτων τούτων τῆς γενέσεως καὶ τῆς διαμορφώσεως τῆς Κρητικῆς ἐπικληθείσης ζωγραφικῆς κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων εἶναι ἀφιερωμένα τὰ δύο πρῶτα μέρη τοῦ παρόντος βιβλίου.

Ἡ ἐπίλυσις ἐν τούτοις τῶν πολλῶν καὶ δυσχερῶν προβλημάτων, τῶν σχετιζομένων μὲ τὴν γένεσιν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν ζωγραφικῆς, δὲν εἶναι ἀκόμη δυνατὸν νὰ ἐπιτευχθῇ πλήρως, διότι στερούμεθα μνημείων τοῦ δευτέρου ἰδίως ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος, τῆς ἐποχῆς δηλαδὴ ἀκριβῶς, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κρητικὴ ὀνομασθεῖσα αὐτὴ ζωγραφικὴ διανύει τὰ τελευταῖα καὶ συνεπῶς τὰ περισσότερον ἐνδιαφέροντα στάδια τῆς διαμορφώσεώς της. Ἀναμφιβόλως ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἔχουν διασωθῆ ὄχι ὀλίγα μνημεῖα. Ταῦτα ὅμως παραμένουν δυστυχῶς ἀκόμη ἄγνωστα καὶ ἀδημοσίευτα, αἱ δὲ προσωπικαί μου ἔρευναι δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐκταθοῦν εἰς τὴν μελέτην ὅλων τῶν πολυαρίθμων ἀνὰ τὴν ἑλληνικὴν γῆν διεσπαρμένων ἔργων τῆς σημαντικῆς αὐτῆς περιόδου. Τὴν ἔλλειψιν τέλος ταύτην καθιστᾷ ἀκόμη περισσότερον αἰσθητὴν ἡ εἰς τὰς ἀρχάς της μόλις εὑρισκομένη μελέτη τῶν ἐξόχως πολυαρίθμων καὶ πολυτίμων τοιχογραφιῶν τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, ἡ γνῶσις τῶν ὁποίων τὰ μέγιστα θὰ συμβάλῃ εἰς τὴν ἐπίλυσιν ὄχι ὀλίγων ἐκ τῶν προβλημάτων, τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογραφίας.

Δυσκολίας ἐπίσης παρουσιάζει καὶ ἡ μελέτη τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16ον, τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα. Τὸ ὑλικὸν βεβαίως εἶναι ἀφθονώτατον, ἀλλὰ παραμένει

κατὰ μέγιστον μέρος ἀδημοσίευτον. Αἱ τοιχογραφίαι τῶν πολυαρίθμων ἐκκλησιῶν, διὰ τὰς ὁποίας μᾶς πληροφοροῦν αἱ δημοσιεύσεις τῶν συνοδευουσῶν αὐτὰς ἐπιγραφῶν, παραμένουν ἀκόμη ἄγνωστοι, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων. Ὅσον ἀφορᾷ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς περιόδου αὐτῆς, αἱ δυσκολίαι δὲν εἶναι ὀλιγώτεραι. Ἐκτὸς καὶ πάλιν εὐαρίθμων ἐξαιρέσεων, κατάλογοι εἰκονογραφημένοι μουσείων καὶ ἰδιωτικῶν συλλογῶν δὲν ὑπάρχουν, οὔτε δὲ καὶ εἶναι γνωσταὶ αἱ ἀπειράριθμοι εἰκόνες, αἱ σωζόμεναι εἰς τὰς μονὰς καὶ εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος. Ἀγνοοῦμεν συνεπῶς μέγα ἴσως μέρος τοῦ μέχρις ἡμῶν διασωθέντος ἔργου τῶν μεγάλων ἁγιογράφων, ὅπως ἐπίσης ἀγνοοῦμεν καὶ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, οἱ ὁποῖοι ἤκμασαν κατὰ τὴν περίοδον αὐτήν. Ὑπάρχουν βεβαίως μερικαὶ ἀναγραφαὶ ἐξαιρετικῶς χρήσιμοι ἁγιογράφων τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰώνων καὶ τῶν σωζομένων ἔργων των. Αὗται ὅμως δὲν εἶναι ἐπαρκεῖς, ὄχι μόνον διότι παρουσιάζουν πολλὰ κενά, ἀλλὰ καὶ διότι αἱ περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἀκμῆς τῶν ἀναφερομένων ἁγιογράφων πληροφορίαι εἶναι πολλάκις ἀνακριβεῖς καὶ συγκεχυμέναι, ἡ δὲ ἀναγραφὴ τῶν σωζομένων ἔργων των ἐλλιπής. Ὡς ἐκ τούτου ἡ ἐκτίμησις τῆς τέχνης τῶν σπουδαιοτέρων ζωγράφων τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων καὶ ἡ παρακολούθησις τῆς καλλιτεχνικῆς των ἐξελίξεως ἀποβαίνουν δυσχερέσταται.

Ὁ ἐρευνητὴς ἐξ ἄλλου, ὁ μελετῶν τὰς φορητὰς εἰκόνας, τὰς ἀποκειμένας εἰς παλαιότερον καταρτισθείσας ἰδιωτικὰς συλλογάς, εὑρίσκεται ἐνώπιον καὶ ἑτέρας σοβαρᾶς δυσκολίας. Κατέχεται συνεχῶς ἀπὸ ἀμφιβολίας περὶ τῆς γνησιότητος τῶν εἰς τὰς εἰκόνας ἀναγινωσκομένων ὑπογραφῶν τῶν ἁγιογράφων, ὄχι δὲ σπανίως καὶ τῶν ἀναγραφομένων χρονολογιῶν. Αἱ ἀμφιβολίαι αὐταὶ δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητοι. Εἰς χρόνους, ὄχι πολὺ ἀφισταμένους τῶν ἡμερῶν μας, οἱ ἔμποροι τῶν εἰκόνων, ἐπωφελούμενοι τῆς ἀγνοίας τῶν συλλογέων, ἀλλὰ καὶ τῆς προτιμήσεώς των πρὸς τὰ ἐνυπόγραφα καὶ χρονολογημένα ἔργα, δὲν ἐδίσταζον νὰ προσθέτουν εἰς τὰς προσφερομένας πρὸς πώλησιν εἰκόνας τὰς ὑπογραφὰς γνωστῶν ἁγιογράφων, ὄχι δὲ σπανίως καὶ χρονολογίας. Εὔκολον εἶναι ν' ἀντιληφθῇ τις τὰς συνεπείας τῆς ἀσυνειδησίας αὐτῆς. Τὸ ἔργον τοῦ ἐρευνητοῦ καθίσταται οὕτω ἐξόχως δυσχερὲς καὶ χρειάζεται μεγίστη ἐκ μέρους του περίσκεψις καὶ προσοχή, διὰ νὰ δυνηθῇ νὰ παρακάμψῃ τοὺς σκοπέλους αὐτούς. Πολλάκις τοῦτο εἶναι δυσκολώτατον, ἐνίοτε δὲ καὶ ἀδύνατον. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν ἀποκλείεται καὶ εἰς τὰς σελίδας τοῦ βιβλίου τούτου νὰ γίνεται λόγος, ἐν ἀγνοίᾳ μου βεβαίως, περὶ εἰκόνων μὲ τοιαύτας κιβδήλους ὑπογραφὰς καὶ χρονολογίας.

Ὑπὸ τοιούτους συνεπῶς ὅρους πλήρης ἱστορία τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς δὲν εἶναι ἀκόμη δυνατὸν νὰ γραφῇ.

Εἰς τὸ παρὸν βιβλίον, τοῦ ὁποίου πρῶτοι ἡμεῖς ἀναγνωρίζομεν καὶ ὁμολο-

γοῦμεν τὰ κενὰ καὶ τὰς ἐλλείψεις, γίνεται ἡ πρώτη, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, προσπάθεια συστηματικῆς παρακολουθήσεως τῆς ἐξελίξεως, ποὺ παρουσιάζει ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰῶνας. Σκοπός μου ἦτο κυρίως νὰ παρακολουθήσω τὰς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα, τὰ ὁποῖα ἐμφανίζονται κατὰ τοὺς χρόνους τούτους. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν ἐξητάσαμεν κυρίως τὸ ἔργον τῶν μεγαλυτέρων ἀντιπροσώπων τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, οἱ ὁποῖοι διὰ τῆς τέχνης των ἤσκησαν ἰσχυρὰν ἐπιρροὴν ἐπὶ τῶν συγχρόνων των ἁγιογράφων. Οὗτοι, συνειδητοποιήσαντες τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς των, ἔδωκαν τὸν δεσπόζοντα τόνον εἰς τὴν ἁγιογραφίαν τῶν χρόνων, κατὰ τοὺς ὁποίους ἤκμασαν. Ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν παρακολούθησιν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τῶν μεγάλων αὐτῶν ἁγιογράφων εὕρομεν ὄχι ὀλίγας δυσκολίας, διότι δὲν ἠδυνήθημεν νὰ λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὁλόκληρον τὸ μέχρις ἡμῶν διασωθὲν ἔργον των, τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι ἀκόμη πλήρως γνωστόν. Δὲν ἀποκλείεται ἡ εἰς τὸ μέλλον δημοσίευσις τοῦ ἀγνώστου αὐτοῦ ὑλικοῦ νὰ μεταβάλῃ ὡρισμένα ἀπὸ τὰ συμπεράσματα, τὰ εἰς τὸ βιβλίον τοῦτο περιεχόμενα.

Ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν χρόνον ἀκόμη τῆς ἀκμῆς τῶν μεγάλων αὐτῶν ἁγιογράφων αἱ ὑπάρχουσαι πληροφορίαι εἶναι πολλάκις ἀνακριβεῖς καὶ συγκεχυμέναι. Ἡ κατὰ τὰ τελευταῖα ἐν τούτοις ἔτη δημοσίευσις ἀφθόνων πληροφοριῶν ἐξ ἀρχειακῶν πηγῶν διηυκόλυνε τὸ ἔργον μας καὶ μᾶς ἐπέτρεψε νὰ διαλευκάνωμεν ὄχι ὀλίγα σκοτεινὰ καὶ συχνὰ ἐσφαλμένως μέχρι τοῦδε ἀναγραφόμενα ζητήματα, σχετικὰ μὲ τὴν σταδιοδρομίαν τῶν ζωγράφων τούτων. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς δέον νὰ ἐξαρθῇ ὅλως ἰδιαιτέρως ἡ μεγίστη συμβολὴ τοῦ κ. Κ. Μέρτζιου, αἱ ἔρευναι τοῦ ὁποίου εἰς τὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας ἔφερον εἰς φῶς ἀφθόνους καὶ ἐξόχως πολυτίμους πληροφορίας περὶ τῶν διασημοτέρων ἁγιογράφων τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰώνων.

Ὁ κύριος αὐτὸς σκοπὸς τῆς παρακολουθήσεως τοῦ ἔργου τῶν σπουδαιοτέρων ἁγιογράφων καὶ διὰ τούτου τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, ποὺ διέπουν τὴν μετὰ τὴν ἅλωσιν θρησκευτικὴν ζωγραφικήν, μᾶς ἠνάγκασε ν' ἀποκλείσωμεν μέγαν ἀριθμὸν δευτερευούσης σημασίας τεχνιτῶν, οἱ ὁποῖοι εἰργάζοντο ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν μεγάλων διδασκάλων, χωρὶς νὰ παρουσιάζουν ἰδίαν σαφῶς καθωρισμένην καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα.

Τ' ἀνωτέρω ἐκτεθέντα δύνανται, νομίζω, νὰ δικαιολογήσουν τὸν τίτλον τοῦ παρόντος βιβλίου: Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν. Αἱ σημειωθεῖσαι ἤδη σοβαραὶ δυσχέρειαι, λόγῳ τῆς ἐλλιποῦς γνώσεως τῶν μνημείων, δυσχέρειαι τὰς ὁποίας ἦτο φυσικῶς ἀδύνατον νὰ παρακάμψουν αἱ μακροχρόνιοι καὶ ἐπίμονοι προσωπικαί μου ἔρευναι, δὲν θὰ μοῦ ἐπέτρεπον νὰ χαρακτηρίσω τὸ παρὸν βιβλίον ὡς πλήρη καὶ ἀρτίαν ἱστορίαν τῆς μετὰ τὴν ἅλω-

σιν ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς. Πάντως θὰ ἤμην ἰδιαιτέρως εὐτυχής, ἂν τὸ βιβλίον τοῦτο ἐχρησίμευεν ὡς ἀφετηρία διὰ νέας καὶ πληρεστέρας ἐρεύνας σχετικὰς μὲ τὴν τέχνην τῆς περιόδου ταύτης.

Εἰς τὸ ζήτημα τῆς εἰκονογραφήσεως τοῦ παρόντος βιβλίου ἰδιαιτέραν κατέβαλον προσοχήν. Κατ᾽ ἀρχὴν προσεπάθησα νὰ χρησιμοποιήσω ὑλικὸν ἐντελῶς ἀνέκδοτον, διὰ δὲ τὰ δημοσιευμένα ἤδη μνημεῖα ν᾽ ἀρκεσθῶ εἰς τὴν ἀναγραφὴν τῶν βιβλίων καὶ τῶν περιοδικῶν, ὅπου ὑπάρχουν ἀπεικονίσεις αὐτῶν. Τοῦτο ὅμως δὲν ἦτο πάντοτε δυνατόν. Εἰς ὡρισμένας, σχετικῶς ὀλίγας, περιπτώσεις εὑρέθην εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ ἀναδημοσιεύσω καὶ γνωστὰς ἤδη ἀπεικονίσεις μνημείων, διότι ἡ παράθεσίς των ἦτο ἀπαραίτητος.

Ἡ εἰκονογράφησις τοῦ βιβλίου ἔγινε κατ᾽ ἀρκετὰ μέγα ποσοστὸν ἀπὸ τὸ προσωπικόν μου φωτογραφικὸν ἀρχεῖον. Τοῦτο ὅμως δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εἶναι ἐπαρκὲς διὰ τὴν εἰκονογράφησιν ὁλοκλήρου βιβλίου. Εὐτυχῶς ἦλθον εἰς ἐνίσχυσιν τοῦ ἔργου μου λίαν προθύμως σεβαστοὶ συνάδελφοι καὶ ἀγαπητοί φίλοι. Εἰς τὸν κ. Γ. Σωτηρίου ὀφείλω ὄχι μόνον φωτογραφίας ἔργων τοῦ ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν του Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀλλὰ καὶ πολυτίμους ἀνεκδότους φωτογραφίας εἰκόνων τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὰς ὁποίας εἶχε τὴν ἐξαιρετικὴν καλωσύνην νὰ μοῦ παραχωρήσῃ πρὸς δημοσίευσιν. Ὁ κ. Μ. Χατζηδάκης μὲ μεγίστην προθυμίαν μοῦ παρεχώρησε φωτογραφίας εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι διεσώθησαν ἀπὸ τὴν φοβερὰν καταστροφὴν τῆς Ζακύνθου κατὰ τὸ 1953. Εἰς τὴν φιλικὴν προθυμίαν τοῦ κ. Μ. Καλλιγᾶ ὀφείλω τὰς φωτογραφίας εἰκόνων, φυλασσομένων εἰς τὴν ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν του Ἐθνικὴν Πινακοθήκην. Εἰς πάντας τοὺς ἀνωτέρω ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω τὰς ἀπείρους καὶ θερμοτάτας εὐχαριστίας μου. Ὄχι ὀλιγωτέραν βοήθειαν μοῦ παρέσχε τὸ φωτογραφικὸν ἀρχεῖον Τσίμα - Παπαχατζηδάκη, τὸ καταρτισθὲν κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος του ὑπὸ τοῦ μακαρίτου Γεωργίου Τσίμα, ὁ ὁποῖος εἰργάσθη ὄχι σπανίως ὑπὸ τὰς ὁδηγίας μου. Τὸν νῦν κάτοχον τοῦ πολυτίμου αὐτοῦ ἀρχείου κ. Περικλῆν Παπαχατζηδάκην θερμότατα καὶ ἀπὸ ἐδῶ εὐχαριστῶ διὰ τὴν προθυμίαν του νὰ θέσῃ τοῦτο εἰς τὴν διάθεσίν μου.

Θέλω ὁμοίως νὰ εὐχαριστήσω τὸν φίλον καλλιτέχνην κ. Φ. Ζαχαρίου διὰ τὴν καλωσύνην, μὲ τὴν ὁποίαν μοῦ ἐπέτρεψε τὴν χρησιμοποίησιν φωτογραφιῶν τοῦ ἰδίου του ἀρχείου.

Εὐχαριστίας ἐπίσης θερμὰς ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω ἀπὸ τὴν θέσιν αὐτὴν καὶ πρὸς τοὺς κατόχους συλλογῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας οὗτοι μὲ ἐξαιρετικὴν προθυμίαν μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ μελετήσω. Ἰδιαιτέρως θέλω νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Σ. Χαροκόπον διὰ τὴν εὐγενῆ καλωσύνην του νὰ μοῦ ἐπιτρέψῃ τὴν δημοσίευσιν δύο ἀνεκδότων εἰκόνων τῆς πολυτίμου συλλογῆς του.

Πολλὰς ὁμοίως εὐχαριστίας ἐπιθυμῶ καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως αὐτῆς ν᾽ ἀπευθύνω εἰς τὴν Δδα Ἀρτεμισίαν Γιαννουλάτου διὰ τὸ ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον, μὲ τὸ ὁποῖον παρηκολούθησε τὴν ἐκτύπωσιν τοῦ βιβλίου τούτου.

Τὸ παρὸν βιβλίον, λόγῳ τοῦ ὄγκου του καὶ τοῦ πολυδαπάνου συνεπῶς τῆς ἐκτυπώσεώς του, δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ ἴδῃ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος χωρὶς τὴν γενναιοφροσύνην τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἡ ὁποία λίαν προθύμως ἀνέλαβε τὴν ἔκδοσίν του. Βαθυτάτην ὡς ἐκ τούτου αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωσιν νὰ ἐκφράσω πρὸς τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον αὐτῆς τὴν μεγίστην εὐγνωμοσύνην μου καὶ τὰς ἀπείρους μου εὐχαριστίας.

Ἀθῆναι, Σεπτέμβριος 1957. *Α. Ξ.*

ΠΙΝΑΞ ΤΩΝ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Σελίς

ΠΡΟΛΟΓΟΣ .. .. ε′ — ϑ′

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ .. .. ιγ′ — ιη′

ΠΕΡΙΛΗΨΙΣ .. .. ιϑ′ — μ′

ΠΙΝΑΞ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΝΤΜΗΣΕΩΝ .. .. μα′ — μς′

ΜΕΡΟΣ Α′.

ΑΙ ΠΗΓΑΙ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α′. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ .. .. 1 — 12

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β′. ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

I. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ .. .. .. 13 — 21

II. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΝ .. .. 21 — 40

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ′. ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

I. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ .. .. 41 — 52

II. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ .. .. 52 — 57

III. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΛΩΣΕΩΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ .. .. 57 — 59

ΜΕΡΟΣ Β′.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α′. ΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΕΙΣ .. .. 61 — 69

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β′. ΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΜΙΣΕΟΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΟΣ .. .. 70 — 79

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ′. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

I. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ .. .. 80 — 85

II. Η ΠΑΤΡΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ .. .. 85 — 90

III. ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .. .. 90 — 93

ΜΕΡΟΣ Γ′.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α′. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ

I. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ .. .. 94 — 112

II. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΕΟΦΑΝΗΝ .. .. 112 — 126

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ Σελίς
I. ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ .. .. 127 — 136
II. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ .. .. 136 — 159
III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΟΙ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ.. .. .. .. 159 — 177
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ .. .. .. 178 — 190

ΜΕΡΟΣ Δ'.

Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΥΣΙΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ .. .. 191 — 202
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ
I. ΟΙ ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ .. .. 202 — 222
II. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ .. .. 222 — 240
III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ .. .. 240 — 256
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ .. .. 257 — 282

ΜΕΡΟΣ Ε'.

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ .. .. 283 — 312
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ
I. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ .. .. 313 — 331
II. Η ΕΞΙΤΑΛΙΣΜΕΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ .. .. 331 — 351
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΝ .. .. 352 — 360

ΕΠΙΛΟΓΟΣ .. .. 361 — 364

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΓΕΝΙΚΟΝ .. .. 365 — 373
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ .. .. 374 — 376
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ .. .. 377 — 380

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

ΠΡΟΜΕΤΩΠΙΣ. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς ζωγραφίζων τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας. Συλλογὴ Δ. Λοβέρδου. Ἀθῆναι.

1. 1. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ θαυματουργός (τμῆμα). Λένινγραδ. Μουσ. Ἑρμιτάζ. 2. Θεοτόκος δεομένη (τμῆμα). Ἱερατικὴ Σχολὴ Freising Βαυαρίας (Καλλιγας). 3. Θεοτόκος Ὁδηγήτρια (τμῆμα). Μονὴ Ἁγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (Κοντακωφ).
2. 1. Θεοτόκος ἡ Περίβλεπτος. Ναὸς Ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος (Corović-Lubinković). 2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (τμῆμα). Λένινγραδ. Ρωσικὸν Μουσεῖον (Kondakov-Minns). 3. Ἅγιος Προκόπιος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.
3. 1. Ἅγιος Σπυρίδων. Τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Σοπότσανι Σερβίας (Okunev). 2. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ Βήματος. Μετάληψις τῶν Ἀποστόλων. 3. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἴασις τοῦ ὑδρωπικοῦ. (Φωτ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
4. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ. 1. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Βαϊοφόρος (Millet). 2. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νοτίου κλίτους. Ἀνάστασις τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαείρου (Millet). 3. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἄγγελος τῆς Δευτέρας Παρουσίας (Millet).
5. 1. Λογκανῖκος. Ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (1375). Τμῆμα τοιχογραφίας. Ἅγιος Γεώργιος. (Φωτ. Μ. Γαλανοπούλου). 2. Τραπεζοῦς. Ναὸς Θεοσκεπάστου (1376). Τμῆμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νιπτῆρος (Millet-Talbot Rice).
6. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου. 1, 2. Ἀπόστολοι ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. 3. Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βαϊοφόρου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
7. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. Ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας. 1. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἀποκαθηλώσεως. 2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Θείας Λειτουργίας. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
8. 1. Προσωπογραφία τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ (1383). Μαργαρῖτες Μυλοποτάμου Κρήτης (Millet). 2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἀβραάμ. Τοιχογραφία τοῦ Ἕλληνος Θεοφάνους (1378) εἰς τὸν ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως ἐν Νοβγοροδ τῆς Ρωσίας (Lazarev). 3. Προσωπογραφία τοῦ Δεσπότου τοῦ Μυστρᾶ Θεοδώρου Β' Παλαιολόγου ὡς Θεοδωρήτου μοναχοῦ (†1443). Μυστρᾶς. Ναὸς τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Millet).
9. Μυστρᾶς. Παντάνασσα (1428). Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἐγέρσεως τοῦ

Λαζάρου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Μυστρᾶς. Παντάνασσα (1428). Τοιχογραφία ἁγίου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 3. Ναὸς Ἁγίου Πέτρου ἐπὶ τῆς νησῖδος Γκρὰδ τῆς Πρέσπας. Τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου (ΣΩΤΗΡΙΟΥ).

10. Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης (1289). Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ ἑλκομένου. 2. Ναὸς τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα. Προφήτης. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

11. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. 2. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

12. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Πλατυτέρα, Θεοτόκος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. 2. Ἅγιος Ἀντώνιος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

13. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Τμῆμα τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, στηθάρια ἁγίων. 2. Οἱ Ἅγιοι Κύριλλος, Ἀχίλλειος καὶ Οἰκουμένιος συλλειτουργοῦντες. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

14. ΓΕΡΑΚΙ. ΝΑΟΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ (1431). 1. Τμῆμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν Σταυρόν. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

15. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483). 1. Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ. 2. Ἡ Πεντηκοστή. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

16. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483). 1. Οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι Στρατηλάτης καὶ Τήρων. 2. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

17. ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΣΕΡΒΙΩΝ (1600;). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 2. Ἡ Σταύρωσις. 3. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, κτητορικὴ ἐπιγραφή.

18. Ὁ Ἅγιος Ἰωάσαφ. Τμῆμα ἀπὸ τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος. (Κεντρικὴ παράστασις). Βενετία. Accademia. (Φωτ. Böhm. Βενετία).

19. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ. Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος. Ναΐσκος Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. 2. Μονὴ Βαλσαμονέρου (Ἁγίου Φανουρίου). Τοιχογραφία Ἱεράρχου (1431). 3. Ἀβδοῦ Πεδιάδος. Ναὸς Ἁγίου Κωνσταντίνου. Τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὑπὸ τῶν Φωκάδων (1445).

20. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου. 2. Ἡ Βαϊοφόρος, ὁ Ἅγιος Χριστόφορος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

21. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. 2. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

22. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Τμῆμα ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. 2. Ἰησοῦς ἡ Ἄκρα Ταπείνωσις. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

23. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527). Ὁ Ἅγιος Νικόλαος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

24. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Με-

τεώρων (1527). 1. Σίμων ὁ Κυρηναῖος ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν. 2. Ὁ Ἅγιος Εὐστάθιος. 3. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν. 4. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Νιπτῆρος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

25. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. 1. Μονὴ τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους. Καθολικόν (1535). Τμῆμα ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (Millet). 2. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους (1546). Ὁ Ἅγιος Εὐθύμιος (Millet).

26. ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. ΤΡΑΠΕΖΑ. 1. Τοιχογραφία εἰς τὸ ἐξωτερικόν. 2. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ἐξωτερικοῦ. Ὁ μητροπολίτης Σερρῶν Γεννάδιος μετὰ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

27. ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. ΤΡΑΠΕΖΑ. Τοιχογραφίαι ἐσωτερικοῦ. 1. Ἀκάθιστος, Μηνολόγιον, Ἀσκηταί (Millet). 2. Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης. (Millet).

28. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Μηνολόγιον, Θεοτόκος μετὰ τοῦ Ἰησοῦ ἐγείροντος τὸν Ἀδάμ, Συμεὼν ὁ Θεοδόχος. 2. Ὁ Ἅγιος Σισώης. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

29. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. 2. Ἅγιος Χαρίτων. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

30. [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

31. [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548). 1. Ἡ διαταγὴ διὰ τὴν Βρεφοκτονίαν. 2. Ἡ Βρεφοκτονία. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

32. 1. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548). [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ], Ὁ Πέτρος μὲ τὸν Μάλχον. Τμῆμα ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰῶνος (Zoege von Manteuffel).

33. ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ, Ἡ Ἀνάληψις (1560). Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Μονὴν τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους (Millet). 2. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ. Ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (1547). Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (Millet).

34. 1. ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ. Ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ Βρέφους (1515). Συλλογὴ Ἐ. Σταθάτου. 2. ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ. Ἡ Ἁγία Τριάς (152;4). Συλλογὴ Δ. Λοβέρδου.

35. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χελανδαρίου Ἁγίου Ὄρους. 1. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μᾶρκος (τμῆμα). 2. Ὁ Ἰησοῦς (τμῆμα). (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).

36. ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ ΙΕΡΕΥΣ. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως (1542) τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (Μ. Χατζηδακης). 1. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος (τμῆμα). 2. Ὁ Πρόδρομος (τμῆμα).

37. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους (1542). 1. Ὁ Πρόδρομος. 2. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

38. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα (1570). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

39. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Ὑπαπαντή (1571). Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου). 2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ. Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

40. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἡ Σταύρωσις. Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

41. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Θεοτόκος ἡ Βάτος. Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου Κρήτης. 2. Ἡ Α΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος (1591). Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου Κρήτης.

42. 1. ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου (1585). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Ἰησοῦς (τμῆμα). Μονὴ τῆς Πάτμου. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).

43. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΡΤΕΖΑ. Οἱ Ἀρχάγγελοι Γαβριήλ, Μιχαὴλ καὶ Ραφαήλ. Μουσεῖον Κερκύρας. 2. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τοῦ Γ. Κορτεζᾶ.

44. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ. 1. Ὁ Μωϋσῆς λύων τὰ σανδάλιά του. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τῆς Παναγίας τῆς Βάτου. (1593). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1626). Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

45. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ. 1. Συνάντησις Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδέκ. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἡ Σταύρωσις (1635). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

46. ΑΓΓΕΛΟΣ Ο ΚΡΗΣ. 1. Θεοτόκος ἡ Ζωοδόχος Πηγή. Μονὴ Ὁδηγητρίας Κρήτης. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (τμῆμα). Συλλ. Ἑρρ. Φραντζισκάκη. 3. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου. Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

47. 1. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗ. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ. Συλλ. Ἑ. Σταθάτου. 2. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ. Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες. Μονὴ Σινᾶ.

48. ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΒΙΑΣ. 1. Ἅγιος Ἀντώνιος. Συλλ. Σ. Χαροκόπου. 2. Ἡ Σταύρωσις. Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).

49. ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΥΣ ΕΚ ΣΤΑΓΩΝ. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1637). 1. Ἡ παραβολὴ τοῦ διωκομένου ὑπὸ μονοκέρωτος. 2. Ἡ Σταύρωσις. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

50. 1. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΚΑΒΑ. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Τοιχογραφία εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Γόλας (1632) Λακεδαίμονος. 2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΠΑΤΟΥ. Αἱ δώδεκα φυλαὶ πρὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου, κτητορικὴ ἐπιγραφή. Τοιχογραφία εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς (1682).

51. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΚΑΠΑΣ. 1. Ἡ Δέησις (1635). Σίφνος. Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη (ΛΑΜΠΑΚΗΣ). 2. Οἱ Ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος (1640). Μονὴ Καρακάλλου Ἁγίου Ὄρους.

52. ΦΙΛΟΘΕΟΣ ΣΚΟΥΦΟΣ. 1. Ἅγιος Ἀντώνιος. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἡ Θεία Λειτουργία (1644). Ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου.

53. ΒΙΚΤΩΡ Ο ΚΡΗΣ. 1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1605). Μονὴ Σινᾶ (ΣΩΤΗΡΙΟΥ). 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

54. ΒΙΚΤΩΡ ΙΕΡΕΥΣ Ο ΚΕΡΚΥΡΑΙΟΣ. 1. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ (1670). Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).

55. ΙΕΡΕΜΙΑΣ ΠΑΛΛΑΔΑΣ. 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου

του. Μουσεῖον Κερκύρας. (ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ). 2. Ἁγία Αἰκατερίνη. Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

56. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ. 1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641). Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη). 2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (1664). Βυζαντινὸν Μουσεῖον. (Φωτ. Βυζ. Μουσείου).

57. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ. 1. Ὁ Ἐνταφιασμὸς τοῦ Χριστοῦ (1677). Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας. (GEROLA). 2. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος φονεύων τὸν Σκυλλογιάννην, σκηναὶ ἐκ τοῦ μαρτυρίου του καὶ προσωπογραφία τοῦ δωρητοῦ (1646). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

58. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ. 1. Ἁγία Θεοδώρα ἡ βασίλισσα (1671). Βυζαντινὸν Μουσεῖον. (Φωτ. Βυζ. Μουσείου). 2. Θεοτόκος ἡ Λαμποβίτισσα (1684). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

59. ΗΛΙΑΣ ΜΟΣΚΟΣ. 1. Ἰησοῦς ὁ Νυμφίος (1684). Ἄλλοτε εἰς τὴν Μητρόπολιν Ζακύνθου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Οἱ Ἅγιοι Πάντες. Ἄλλοτε εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Πάντων Ζακύνθου.

60. 1. ΗΛΙΑ ΜΟΣΚΟΥ. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1657). Βυζαντινὸν Μουσεῖον. (Φωτ. Βυζ. Μουσείου). 2. CORNELIS CORT. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1569). Χαλκογραφία. (SCHRADE).

61. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἱστορία τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τῆς γυναικὸς τοῦ Πετεφρῆ. Συλλ. Ι. Καυταντζόγλου. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).

62. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων μετὰ δωρητοῦ (1670). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Εἰκονογράφησις τοῦ *Ἐν τάφῳ σωματικῶς*. Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

63. 1. Ἡ Θεοτόκος μεταξὺ δύο ἁγίων. Συλλ. Σ. Χαροκόπου. 2. ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Σταύρωσις, Ἀνάστασις καὶ κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην ἐντὸς τῶν γραμμάτων J.H.S. Ἄλλοτε εἰς τὸ ἐμπόριον. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

64. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ. «Μή μου ἅπτου». 1. Ναὸς τῆς Μονῆς Πετράκη (1719). 2. Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735). Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. 3. Ναὸς τῆς Μονῆς Πετράκη (1719). 4. Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735). (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

65. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ. Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735). 1. Ἡ Θεοτόκος μεταξὺ τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

66. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Φενεοῦ (1768). 1. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν πέντε ἄρτων. 2. Σκηναὶ ἐκ τῶν μαρτυρίων τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ Ἅγιοι Κοσμᾶς ὁ ποιητής, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Ἐφραὶμ ὁ Σύρος, Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ Νίκων ὁ Μετανοεῖτε. (Φωτ. Συλλογῆς τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας).

67. Χορὸς Ἱεραρχῶν (1721). Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Μονῆς Βατοπεδίου Ἁγίου Ὄρους. 2. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ἅγιος Παῦλος ὁ ἐν Λάτρῳ (1711). Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὄρους. 3 Ἅγιος Μακάριος ὁ Ρωμαῖος. Ἐξωνάρθηξ Μονῆς Δοχειαρίου Ἁγίου Ὄρους. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).

68. 1. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος μετὰ σκηνῶν ἐκ

τοῦ βίου του. Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὄρους. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 3. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ. Ἡ Θεοτόκος ἐπὶ θρόνου (1680). Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

69. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΝΤΑΡΙΝΗ. Ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας μεταξὺ τῶν Ἁγίων Ἀχιλλείου καὶ Ἀντίπα. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡΟΛΑ. Ἡ Προσκύνησις τῶν ποιμένων. Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).

70. 1. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΛΕΡΓΗ. Ἱστορία τοῦ Βαλαάμ (1722). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΟΥΛΟΥΜΠΗ καὶ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ. Ὁ Ἅγιος Σίλβεστρος (1719). Τμῆμα. Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη). 3. ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΣΤΕΝΤΑ. Ὁ Πρόδρομος δεικνύων τὸν Ἰησοῦν. Ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου.

71. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΞΑΡΑΣ. 1. Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου. Τμῆμα ἐκ τῆς οὐρανίας τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου. Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης). 2. Ὁ Προφήτης Δανιήλ. Ἐκ τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).

72. 1. Λ. ΘΕΙΡΣΙΟΥ. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς. Χαλκογραφία Γ. Σ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ. 2. Σ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Σχεδίασμα ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους. (Λαμπάκης). Πρβ. Millet, Athos, πίν. 48. 2.

ΠΕΡΙΛΗΨΙΣ

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΑΙ ΠΗΓΑΙ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Ἡ ζωγραφικὴ τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων σχετίζεται στενῶς μὲ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ ἐξετασθῇ εἰς γενικὰς γραμμὰς ἡ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Αἱ δύο σχολαί. Διάκρισις Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς σχολῆς. Ἄλλαι ὀνομασίαι τῶν δύο σχολῶν προταθεῖσαι ὑπὸ νεωτέρων ἐρευνητῶν. Οἱ ὅροι Μακεδονικὴ καὶ Κρητική, ἂν καὶ ἐντελῶς συμβατικοὶ καὶ στενοί, ἔχουν ἐντούτοις ἐπικρατήσει πλέον καὶ δὲν εἶναι εὔκολος ἡ ἀντικατάστασίς των. Σ. 1 κ.ἑξ.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν τέχνην. Αὕτη ἔχει τὰς ρίζας της εἰς τὴν παλαιοτέραν τῶν Παλαιολόγων τέχνην. Εἶναι ἡ τέχνη τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῶν αὐλικῶν κύκλων. Παράδειγμα τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Κέντρον τῆς σχολῆς αὐτῆς εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολις, παραλλήλως ὅμως καὶ ἡ Θεσσαλονίκη. Μεταξὺ τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Θεσσαλονίκης ὑπάρχει διαφορὰ καλλιτεχνικῶν ἀντιλήψεων. Εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ τέχνη εἶναι περισσότερον ἰδεαλιστικὴ καὶ ἀκαδημαϊκή, ἐνῷ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην ἔχει χαρακτῆρα ἐντονώτερον ρεαλιστικόν. Ἡ Θεσσαλονίκη ἔχει τὴν πρόσθετον σημασίαν ὅτι εἶναι τὸ κέντρον τῆς τέχνης διὰ τὴν Μακεδονίαν καὶ τὰ Βαλκάνια: Πανσέληνος, Καλιέργης, Ἕλληνες ζωγράφοι τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν. Γενικὸς χαρακτηρισμὸς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς. Σ. 3 κ.ἑξ.

Κρητικὴ σχολή. Καὶ ἐδῶ ὁ ὅρος, ὅπως προκειμένου καὶ περὶ τῆς Μακεδονικῆς, εἶναι ἐντελῶς συμβατικός. Ἡ σχολὴ αὕτη ἔχει δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι εἶναι ἡ μόνη ἐπικρατοῦσα κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνους. Αἱ παλαιότεραι περὶ τῆς καταγωγῆς της θεωρίαι. Αἱ γνῶμαι τοῦ Millet. Σ. 8 κ.ἑξ.

Αἱ δύο περίοδοι τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Δέον νὰ διακρίνωμεν δύο περιόδους: τὴν ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἐφεξῆς. Μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν περιόδων ὑπάρχουν οὐσιώδεις διαφοραί, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν. Ὁ ὅρος Κρητικὴ δικαιολογεῖται διὰ τὴν δευτέραν περίοδον, ἐνῶ διὰ τὴν πρώτην εἶναι πρωθύστερος. Ἡ πρώτη αὐτὴ περίοδος θὰ ἠδύνατο νὰ ὀνομασθῇ «προκρητική». Εἰς τὸ πρῶτον τοῦτο μέρος τοῦ παρόντος βιβλίου ὁ λόγος εἶναι περὶ τῆς πρώτης περιόδου, τῆς ὁποίας θὰ ἀναζητήσωμεν τὴν γέννησιν καὶ τὴν διαμόρφωσιν. Τὰ βασικὰ αὐτῆς στοιχεῖα, τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπία, ἔχουν διαφορετικὴν ἕκαστον πηγήν. Τὰς πηγὰς αὐτῶν θ' ἀναζητήσωμεν εἰς τὸ πρῶτον τοῦτο μέρος. Σ. 11 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Ι. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Ἡ ἐξέτασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος διαφωτίζει τὴν μελέτην τῆς ἐπιδράσεως αὐτῆς ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

Ἡ θέσις τῆς φορητῆς εἰκόνος εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἡ σημασία τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων δὲν εἶναι ἡ ἰδία μὲ ἐκείνην, ποὺ εἶχε κατὰ τὰς προγενεστέρας ἐποχάς. Ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ οὐμανισμοῦ θεωρεῖται τώρα ὄχι μόνον ἀντικείμενον λατρείας, ὅπως πρότερον, ἀλλὰ καὶ ἔργον τέχνης, ὡς τοιοῦτον δὲ περιγράφεται εἰς τὰς «Ἐκφράσεις» τοῦ Εὐγενικοῦ. Κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων ἡ εἰκὼν ἀποβαίνει εἶδος αὐτόνομον μὲ τεχνικὴν διάφορον τῆς τοιχογραφίας. Συγχρόνως ἡ τεχνική της ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζῃ βαθμηδὸν τὴν τοιχογραφίαν. Ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν πηγάζει ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 13 κ.ἑξ.

Ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὰ τέλη περίπου τοῦ 12ου αἰῶνος σχετίζεται μὲ τὰ ψηφιδωτὰ καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς ἰδίας ἐποχῆς: Ἅγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς εἰς τὸ Λένινγκραδ. Ἀπὸ τοῦ 13ου αἰῶνος ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος χωρίζεται ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Τὸ πρῶτον παράδειγμα τὸ δυνάμενον ὁπωσδήποτε νὰ χρονολογηθῇ εἶναι ἡ Παναγία τοῦ Freising. Τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς νέας τεχνικῆς. Ταῦτα μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου ἐξελίσσονται: Θεοτόκος Ὁδηγήτρια εἰς τὴν Μονὴν Ἁγ. Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν, Θεοτόκος ἡ Περίβλεπτος εἰς τὸν Ἅγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος, Παντοκράτωρ εἰς τὸ Λένινγκραδ, εἰκὼν τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. Χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἐκ τῆς ἐξετάσεως αὐτῶν ἀποδεικνύεται ὅτι τὰ γνωρίσματα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς ἀναφαίνονται ἀπὸ τοῦ 13ου τοὐλάχιστον αἰῶνος. Ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς εὑρίσκεται εἰς τὸν τρόπον χρησιμοποιήσεως τῶν στοιχείων, τὰ ὁποῖα ἀπαρτίζουν τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων. Σ. 16 κ.ἑξ.

ΙΙ. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΝ

Τοιχογραφία καὶ εἰκὼν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος. Μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνος δὲν δύναται νὰ γίνῃ λόγος περὶ ἐπιδράσεως τῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς. Κατὰ τὰς ἀρχὰς ὅμως τοῦ 13ου αἰῶνος ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος διαχωρίζονται: εἰκὼν τοῦ Freising καὶ μεμονωμέναι μορφαὶ εἰς τὸ Μιλέσεβο. Σ. 21 κ.ἑξ.

Ἡ πρώτη ἐπαφὴ εἰκόνος καὶ τοιχογραφίας. Αὕτη παρατηρεῖται κατὰ τὸ τρίτον περίπου τέταρτον τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τὴν Σοπότσανη. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἐπίδρασις ἐμφανίζεται τὸ πρῶτον ἐπὶ μεμονωμένων μορφῶν ἁγίων εἰς ἱερατικὴν στάσιν δεικνύει ὅτι ἡ ἐπίδρασις ὀφείλεται εἰς τὴν ἀντιγραφὴν φορητῶν εἰκόνων. Ταχέως ὅμως ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων ἐπεκτείνεται καὶ εἰς τὰς συνθέσεις: Γράντακ, Ἀρίλγιε. Σ. 22 κ.ἑξ.

Τοιχογραφία καὶ εἰκὼν κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα. Μυστρᾶς: Παναγία Βροντοχίου, Μητρόπολις. Συσχέτισις μὲ τὰς εἰκόνας τοῦ Freising, τῆς Μονῆς Ἁγ. Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν καὶ Ἀχρίδος. Ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος τὰ μνη-

μεῖα εἶναι πολυαριθμότερα: Ἅγ. Γεώργιος Λογκανίκου, Θεοσκέπαστος Τραπεζοῦντος, Ἅγ. Ἀνδρέας παρὰ τὰ Σκόπια, σ. 25 κ.ἑξ.

Ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ. Ἔργον δύο ζωγράφων. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας. Χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς των. Ἡ τεχνικὴ τοῦ πρώτου σχετίζεται μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ καὶ μὲ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ἱερέως Κλαδᾶ εἰς τοὺς Μαργαρίτες Μυλοποτάμου Κρήτης. Ἡ τεχνικὴ τοῦ δευτέρου συγγενεύει μὲ τὰ ἔργα τοῦ Ἕλληνος Θεοφάνους εἰς τὸ Νοβγκορὸδ καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Ραβάνιτσας. Ἡ διακόσμησις τῆς Περιβλέπτου δύναται νὰ τεθῇ μεταξὺ τοῦ 1375 καὶ 1385 περίπου. Σ. 29 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν τεχνικὴν εἰκόνος κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Προσωπογραφία Θεοδώρου Α΄ Παλαιολόγου εἰς τὸ Ἀφεντικὸ τοῦ Μυστρᾶ. Σ. 33 κ.ἑξ.

Ἡ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ. Δύο ἐπίσης ζωγράφοι: ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων. Χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς των. Ὁ πρῶτος ἀκολουθεῖ τεχνικὴν παρεμφερῆ μὲ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον. Ταύτην ἀκολουθεῖ καὶ ὁ δεύτερος, ἀλλ' ἁπλοποιημένην, συγχρόνως ὅμως χρησιμοποιεῖ τὴν γραμμὴν καὶ διὰ τὴν σχεδίασιν τῶν ὄγκων. Σ. 34 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν γραμμικὴν τεχνικήν. Ἡ παλαιὰ γραμμικὴ τεχνικὴ τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνος δὲν ἐξέλιπε. Τὴν ἀνευρίσκομεν, μόλις αἰσθητήν, καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς: Σοπότσανι, Πρωτᾶτον Ἁγίου Ὄρους, Ἅγ. Ἰωάννης Θεολόγος Ἀπειράνθου Νάξου, Ἁγ. Ἄννα Ὀξυλίθου Εὐβοίας, Κάλενιτς, Ἅγ. Πέτρος Γκρὰδ Πρέσπας. Σ. 36 κ.ἑξ.

Ἡ τεχνικὴ τῶν λαϊκῶν-μοναχικῶν τοιχογραφιῶν. Ἡ γραμμικὴ τεχνικὴ ἀπαντᾷ καὶ εἰς ἔργα λαϊκά: Ὄμορφη ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, Ναὸς Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα, Ζέμεν καὶ Μπέρεντε εἰς τὴν Βουλγαρίαν. Σ. 38 κ.ἑξ.

Εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ γίνεται ἡ συνένωσις τριῶν εἰδῶν τεχνικῆς: τῆς Μακεδονικῆς, τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ τῆς παλαιᾶς γραμμικῆς τεχνικῆς. Ἀπὸ τὴν συνένωσιν αὐτὴν γεννᾶται ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων. Σ. 39 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄. ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

Ι. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

Ἡ τεχνοτροπία τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ὁρισμὸς τοῦ Millet. Ἡ Κρητικὴ σχολὴ συγγενεύει μὲ τὴν τέχνην τῆς παλαιοτέρας τῶν Παλαιολόγων ἐποχῆς. Τὸ γεγονὸς τοῦτο δέον νὰ ἐξετασθῇ λεπτομερέστερον. Σ. 41 κ.ἑξ.

Αἱ ἀρχαϊκαὶ τοιχογραφίαι. Παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν τέχνην ὑπάρχει κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ ρεῦμα τέχνης μὲ χαρακτῆρα συντηρητικόν. Τοῦτο ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ σειρὰν ὅλην τοιχογραφιῶν. Σ. 42.

Ἀρχαϊκαὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος. Μπογιάνα (1259) Βουλγαρίας, Ἅγ. Γεώργιος Βάρδας (1289) Ρόδου, Ὄμορφη ἐκκλησιά (1289) Αἰγίνης καὶ ναΐσκος τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα. Σ. 42 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος. Ναΐσκος χωρίου Σπηλιές (1311) Εὐβοίας, Ἀσώματος (1315) εἰς Ἄνω Ἀρχάνες Κρήτης, ναὸς Ἰωάννου Θεολόγου (1347) εἰς τὸ

χωρίον Σπηλιὸ Κρήτης, Ζέμεν Βουλγαρίας, Καθολικὸν Μονῆς Ὑπαπαντῆς (1366) τῶν Μετεώρων. Σ. 44 κ.ἑξ.

Αἱ ἀρχαὶ τοῦ 15ου αἰῶνος. Ναΐσκος Ζωοδόχου Πηγῆς (1431) ἐπὶ τοῦ κάστρου Γερακίου. Σ. 49 κ.ἑξ.

Ἡ ἀρχαϊκὴ παράδοσις καὶ ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Τὸ φαινόμενον τῆς ὑπάρξεως τοῦ ἀρχαϊκοῦ ρεύματος κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων ὀφείλεται εἰς πνεῦμα ἰσχυρῶς συντηρητικόν, τὸ ὁποῖον ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀντίδρασιν εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὸν Wulff ἡ ἐμφάνισις τῆς Κρητικῆς σχολῆς τὸν 14ον αἰῶνα εἶναι ἡ ἀντίδρασις τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας κατὰ τῶν νεωτερισμῶν αὐτῶν. Δὲν πρόκειται ὅμως περὶ ἐπιστροφῆς εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὡς ἐνόμιζεν ὁ Wulff, ἀλλὰ περὶ συνεχίσεως αὐτῆς. Παράλληλον, μέ τινας διαφοράς, εἶναι τὸ φαινόμενον τῆς ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

Ἀντιπρόσωποι τῆς ἀντιδράσεως εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τῶν αὐλικῶν κύκλων εἶναι οὐσιαστικῶς οἱ μοναχοί. Σ. 50 κ.ἑξ.

II. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ

Ἡ ἐπίδρασις τῶν δύο στοιχείων, τὰ ὁποῖα συνετέλεσαν εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, δηλαδὴ ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν, ὀφείλονται κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὴν ἀντίδρασιν τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι τῶν νεωτερισμῶν τῶν οὐμανιστῶν. Εἰς τὴν ἀντίδρασιν αὐτὴν πρωτοστατοῦν οἱ μοναχοί. Σ. 52.

Ὁ μοναχικὸς συντηρητισμός. Τὸν ἐκκλησιαστικὸν συντηρητισμὸν ἀντιπροσωπεύουν ἡ φορητὴ λατρευτικὴ εἰκὼν καὶ αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν. Τοῦ συντηρητικοῦ τούτου πνεύματος φορεῖς εἶναι κατ' ἐξοχὴν οἱ μοναχοί, οἱ ὁποῖοι καὶ τὸ ἐπέβαλον μὲ τὴν ὁλονὲν αὔξουσαν ἰσχύν των. Σ. 52 κ.ἑξ.

Ἡ ἐπιρροὴ τῶν μοναχῶν. Ἡ δύναμις τῶν μοναχῶν ἀρχίζει κυρίως μὲ τοὺς διωγμοὺς ποὺ ἐπηκολούθησαν τὰς ἀποπείρας τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου διὰ τὴν ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν. Δευτέρα ἀφορμὴ αὐξήσεως τῆς ἰσχύος των εἶναι ὁ θρίαμβός των κατὰ τὴν ἡσυχαστικὴν ἔριδα, τρίτη δὲ τὰ μετὰ τὴν σύνοδον τῆς Φλωρεντίας ἐπακολουθήσαντα. Σ. 53 κ.ἑξ.

Ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν εἰς τὸν καθολικισμὸν καὶ τὸν οὐμανισμόν. Οἱ μοναχοὶ ἀντέδρων καὶ κατὰ τῶν Λατίνων καὶ κατὰ τῶν οὐμανιστῶν. Μετὰ τὴν ἡσυχαστικὴν ἔριδα ὁ οὐμανισμὸς καὶ ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν οὗτος ἐνέπνευσε, ἐθεωρήθησαν ὑπὸ τῶν μοναχῶν ὕποπτα. Συγχρόνως ἡ τέχνη αὐτή, ἡ ὑπὸ τοῦ Παλατίου ἐμπνεομένη, ἐθεωρήθη, ὅπως καὶ οἱ αὐτοκράτορες οἱ ἐπιδιώκοντες τὴν ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν, ὕποπτος καὶ αἱρετική. Λόγοι τοῦ Γρηγορίου Μελησσινοῦ διὰ τὴν τέχνην τῶν Λατίνων. Οἱ τρεῖς μεγάλοι σταθμοὶ τῆς αὐξήσεως τῆς μοναχικῆς ἐπιρροῆς συμπίπτουν μὲ τὴν ἐμφάνισιν, τὴν διάδοσιν καὶ τὴν ἐπιβολὴν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 54 κ.ἑξ.

Τὰ ἔτη γύρω ἀπὸ τὴν ἅλωσιν. Κατὰ τὰ τελευταῖα πρὸ τῆς ἁλώσεως ἔτη καθαρὰ Μακεδονικὴ τέχνη δὲν ὑπῆρχε πλέον. Καὶ ἂν ὅμως ἤκμαζεν ἀκόμη, δὲν θὰ συνέχιζε τὴν ζωήν της μετὰ τὴν ἅλωσιν. Γεννάδιος ὁ Σχολάριος. Ὁ φανατισμὸς του κατὰ τῶν Λατίνων καὶ τῆς ἑνώσεως. Ἡ προσκόλλησίς του εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Σ. 56 κ.ἑξ.

ΙΙΙ. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΛΩΣΕΩΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

Τὸ λεχθὲν ὅτι, ἂν δὲν ἐπήρχετο ἡ ἅλωσις, ἡ βυζαντινὴ τέχνη θὰ ἠκολούθει τὸν δρόμον τῆς δυτικῆς Ἀναγεννήσεως, δὲν εἶναι ὀρθόν, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ μνημεῖα. Ἡ καταστροφὴ τοῦ 1453 δὲν εἶχεν ἀποφασιστικὴν ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς τέχνης. Ἐπετάχυνεν ὅμως τὴν ἐπιβολὴν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἡ ὁποία ὁπωσδήποτε θὰ ἐπεκράτει, ἀλλὰ μὲ βραδύτερον ἴσως ρυθμόν. Ἡ παντοδυναμία τῶν μοναχῶν μετὰ τὴν πτῶσιν τῆς Βασιλευούσης καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ πατριάρχου Γενναδίου συνετέλεσαν εἰς τὴν ὁριστικὴν καθιέρωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἡ ὁποία ἐπεκράτησε πλέον εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν. Σ. 57 κ.ἑξ.

ΜΕΡΟΣ Β΄

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄. ΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΕΙΣ

Ἰδιάζουσα σημασία τῆς περιόδου μεταξὺ τῆς ἁλώσεως καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος. Κατὰ ταύτην συντελεῖται ὁ ὁριστικὸς σχηματισμὸς τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Ἀνάγκη ὅμως νὰ ἐξετασθῇ προηγουμένως ἡ τύχη τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἀπὸ τῆς ἁλώσεως καὶ ἐντεῦθεν. Σ. 61.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Εἴδομεν ὅτι αὕτη, λήγοντος ἀκόμη τοῦ 14ου καὶ ἀρχομένου τοῦ 15ου αἰῶνος, εἶχε χάσει τὴν παλαιάν της ἀκμήν. Εἶχε γίνει ἐκλεκτικὴ καὶ ἔζη μὲ τὴν ἐπανάληψιν τῶν παλαιῶν τύπων, τοὺς ὁποίους εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος. Παρὰ τὴν κατάπτωσίν της καὶ τὴν καταδίωξιν τῶν μοναχῶν ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ ἔζησεν ἀκόμη ἀρκετὸν μετὰ τὴν ἅλωσιν, ἀλλὰ μὲ χαρακτῆρα ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκόν. Σ. 61 κ.ἑξ.

Μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν. Ναΐσκος Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλᾶ τῆς Κύπρου. Παλαιὸν Καθολικὸν τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, Ἅγ. Νικόλαος Καστοριᾶς, Πογκάνοβο, Ναΐσκος Ἀρχαγγέλου ἐν Ποδίθου Κακοπετριᾶς Κύπρου, Ἅγ. Ἀνάργυροι Σερβίων. Σ. 62 κ.ἑξ.

Τὸ τέλος τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Μετὰ τὴν ἅλωσιν ἡ οὐσία τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς παρανοεῖται διαρκῶς καὶ περισσότερον. Προσλαμβάνει χαρακτῆρα ὁλονὲν λαϊκώτερον. Ἡ παρακμὴ αὐτὴ καὶ ἡ κατάπτωσις δὲν ὀφείλονται ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον εἰς τὴν ἐπικράτησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Εἶναι τὸ φυσιολογικὸν τέλος τοῦ μαρασμοῦ, τοῦ ὁποίου τὰ πρῶτα συμπτώματα παρατηροῦνται ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνος. Σ. 69.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄. ΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΜΙΣΕΟΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΟΣ

Ἐντὸς τῆς περιόδου ταύτης διαμορφοῦται ἡ Κρητικὴ σχολή. Τὰ τελευταῖα ὅμως στάδια τῆς διαμορφώσεώς της δὲν δυνάμεθα νὰ τὰ παρακολουθήσωμεν δι' ἔλλειψιν μνημείων. Ὑπάρχουν ἐντούτοις ἐλάχισται τοιχογραφίαι δυνάμεναι μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν ν' ἀναχθοῦν εἰς τὴν ἐποχὴν αὐτήν, καθὼς καὶ ὀλίγαι φορηταὶ εἰκόνες, τῶν ὁποίων ὅμως ἡ χρονολογία δὲν εἶναι ἀπολύτως βεβαία. Σ. 70.

Αἱ τοιχογραφίαι. Παράστασις τοῦ Ἁγ. Ἰωάσαφ μετὰ τοῦ Ἁγ. Γρηγορίου Παλαμᾶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Τοιχογραφίαι ἐπὶ τῆς δυτικῆς προσόψεως τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης Καστοριᾶς. Σ. 71 κ.ἑξ.

Αἱ φορηταὶ εἰκόνες. Θεοτόκος τοῦ Πάθους (Mater de perpetuo succursu) εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγ. Ἀλφόνσου Ρώμης. Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας. Σ. 73 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ι. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Ἡ ἀποτυχία τοῦ Gerola, ἀναζητήσαντος εἰς τὴν Κρήτην τὴν γένεσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι οὗτος δὲν ἔλαβεν ὑπ' ὄψιν τὰ μνημεῖα τὰ δεικνύοντα τὰ προστάδια τῆς τελικῆς διαμορφώσεως τῆς σχολῆς ταύτης. Τοιαῦτα ὅμως τοιχογραφημένα μνημεῖα ὑπάρχουν πολλὰ εἰς τὴν Κρήτην, τῶν ὁποίων ἡ σπουδαιότης διὰ τὸ ἐνδιαφέρον ἡμᾶς ἐνταῦθα ζήτημα εἶναι καταφανής. Σ. 80.

Μονὴ Βαλσαμονέρου (1431). Σχετίζονται μὲ τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ. Αὗται παρουσιάζουν στάδιον ἐξελίξεως καὶ σχηματοποιήσεως περισσότερον προχωρημένον. Ἡ ζωγραφική των ποιότης πλησιάζει πλέον πρὸς τὴν φορητὴν κρητικὴν εἰκόνα. Σ. 80 κ.ἑξ.

Ναΐσκος Εἰσοδίων Θεοτόκου Σκλαβεροχωρίου. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι παλαιότεραι τοῦ 1481. Ἡ τεχνικὴ τῆς κρητικῆς φορητῆς εἰκόνος εἶναι ἐδῶ περισσότερον αἰσθητή. Σ. 81 κ.ἑξ.

Ναΐσκος Ἁγ. Κωνσταντίνου Ἀββοῦ. Τοιχογραφίαι τοῦ 1445. Συγγένεια πρὸς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ, ἀλλὰ μὲ τυποποίησιν μεγαλυτέραν. Ἔχουν πλέον τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν γενομένων τὸν 16ον αἰῶνα ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων. Σ. 83 κ.ἑξ.

Ἡ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Αὗται δεικνύουν ὅτι περὶ τοὺς χρόνους τῆς ἁλώσεως, εἰς τὴν Κρήτην τοὐλάχιστον, ἡ Κρητικὴ σχολὴ εἶχεν οὐσιαστικῶς διαμορφωθῆ πλέον καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ἡ διαπίστωσις αὐτὴ ἐνισχύει τὴν ἄποψιν περὶ τῆς μικρᾶς ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν ἔσχεν ἡ ἅλωσις εἰς τὴν ἐπικράτησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 84 κ.ἑξ.

ΙΙ. Η ΠΑΤΡΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἡ πληροφορία ὅτι ὁ «Ἕλλην» Θεοφάνης, προτοῦ μεταβῇ εἰς τὴν Ρωσίαν, εἰργάσθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, φαίνεται ὅτι εἶναι ἀκριβής. Ὁ Ἀλπάτωφ εὗρε πραγματικὰς ὁμοιότητας μεταξὺ τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Ρωσίαν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν πολλὰς ἀναλογίας μὲ τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ.

Προκύπτει οὕτω ὅτι ἡ ὑπὸ τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπηρεασμένη τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας ἦτο ἤδη ἐν χρήσει εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν κατὰ τὸ δεύτερον τοὐλάχιστον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἐκεῖθεν ἐξαπλοῦται εἰς τὴν Μακεδονίαν, τὴν Σερβίαν καὶ τὴν κάτω Ἑλλάδα. Ἡ διαφορὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Παντανάσσης ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἐπαρ-

χιακὰ ἔργα τὰ σωζόμενα εἰς τὴν Πελοπόννησον δεικνύει ὅτι οἱ ἐκτελέσαντες αὐτὰς ζωγράφοι ἦλθον ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

Τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν τεχνικὴν τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς Παντανάσσης εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Κρήτην δεικνύει ὅτι ἔφθασεν ἐκεῖ πιθανώτατα ἐκ Μυστρᾶ.

Εἰς τὴν Κρήτην ἔλαβεν αὐτὴ τὴν ὁριστικήν της μορφήν. Οὕτω δὲ ἐξηγεῖται ἡ ἐκ Κρήτης καταγωγὴ τῶν μεγάλων ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, οἱ ὁποῖοι εἰργάσθησαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Ὁ ὅρος συνεπῶς Κρητικὴ σχολὴ ἀποδεικνύεται οὕτω ἀνταποκρινόμενος εἰς τὴν πραγματικότητα. Σ. 85 κ.ἑξ.

ΙΙΙ. ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Τὰ στοιχεῖα τὰ δίδοντα τὴν ἰδιαιτέραν φυσιογνωμίαν εἰς τὴν Κρητικὴν σχολὴν εἶναι δύο: ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία. Σ. 90.

Ἡ τεχνικὴ προῆλθεν ἀπὸ τὴν ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας ἐπίδρασιν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος, ἡ ὁποία ἀρχίζει ἤδη ἀπὸ τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἡ τεχνικὴ αὕτη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος γίνεται αὐτόνομος. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν ὑπάρχει πλέον. Τὰ μετὰ τὴν ἅλωσιν ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἔχουν χαρακτῆρα λαϊκόν. Σ. 90 κ.ἑξ.

Ἡ τεχνοτροπία προῆλθεν ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, αἱ ὁποῖαι συνεχίζουν τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τὰ λαϊκὰ κατὰ τὸ πλεῖστον αὐτὰ ἔργα ἐπιβάλλουν οἱ μοναχοὶ ὡς ἀντίδρασιν εἰς τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν τὴν ἐμπνεομένην ἀπὸ τοὺς οὐμανιστὰς καὶ τὴν Αὐλήν. Σ. 91 κ.ἑξ.

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Αὕτη ἔγινεν εἰς διαδοχικὰ στάδια, τὰ τελευταῖα τῶν ὁποίων συμπίπτουν μὲ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου. Τὴν σχεδὸν ὁριστικῶς πλέον διαμορφωμένην Κρητικὴν σχολὴν εὑρίσκομεν εἰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης.

Ἡ πατρὶς τῆς Κρητικῆς σχολῆς δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ καθορισθῇ ἐπακριβῶς. Κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἦτο ἐν χρήσει εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἐκεῖθεν δὲ φαίνεται ὅτι διαδίδεται. Εἰς τὸν Μυστρᾶν φαίνεται ὅτι ἔρχεται κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὴν Βασιλεύουσαν. Εἰς τὴν Κρήτην φθάνει πιθανώτατα ἀπὸ τὸν Μυστρᾶν, ἐκεῖ δὲ λαμβάνει τὴν ὁριστικήν της μορφήν. Διὰ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος διαδίδεται εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ. Σ. 92 κ.ἑξ.

Ἡ εἰκονογραφία. Περὶ αὐτῆς δὲν δύναται νὰ γίνῃ λόγος κατὰ τὴν περίοδον τῆς γενέσεως καὶ τῆς διαμορφώσεως τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Διὰ τὸν 16ον αἰῶνα θὰ γίνῃ λόγος εἰς τὸν οἰκεῖον τόπον. Σ. 93.

ΜΕΡΟΣ Γ΄

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ

Ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐμφανίζεται ἀπηρτισμένη πλέον ἀπὸ τῆς δευτέρας περίπου δεκάδος τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως εἰς τὰς ὀλίγας τοιχογραφίας τοῦ 1516 εἰς τὸ Ἀμάρι τῆς Κρήτης. Τὴν ὁριστικὴν ὅμως μορφὴν εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἔδωκε κυρίως ὁ Θεοφάνης. Σ. 94.

Θεοφάνης ὁ Κρής. Ἐμφανίζεται τὸ 1527 εἰς τὴν Μονὴν Ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον του, αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἁγιορειτικῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, εἶναι τοῦ ἔτους 1546. Ἀναφέρεται τὸ 1573 ὑπὸ τοῦ υἱοῦ του Νεοφύτου εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μητροπόλεως Καλαμπάκας, ἀλλὰ φαίνεται ὅτι δὲν εὑρίσκετο πλέον τότε εἰς τὴν ζωήν. Πατρίς, ἐπίθετον καὶ υἱοὶ τοῦ Θεοφάνους. Σ. 94 κ.ἑξ.

Καθολικὸν Μονῆς Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. Ἡ διακόσμησις ἔγινε τὸ 1527. Δύο εἴδη τεχνικῆς. Ἡ κυρίως τεχνικὴ τοῦ Θεοφάνους. Ἀνάλυσις αὐτῆς. Μακεδονικαὶ ἀναμνήσεις. Ἡ δευτέρα τεχνικὴ ὀφείλεται εἰς τὴν ἀντιγραφὴν φορητῶν εἰκόνων. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ εἶναι ἀσφαλῶς τὸ πρῶτον μέγα ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Ἐκ τούτου ἐξηγοῦνται αἱ ἀδυναμίαι του καὶ ἡ αἰσθητὴ ἀνάμνησις τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ὅπως καὶ ἡ ἐπίδρασις τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ταῦτα ἐξηγοῦν καὶ τὴν ἀνομοιογένειαν τοῦ ἔργου. Σ. 96 κ.ἑξ.

Καθολικὸν τῆς Λαύρας Ἁγ. Ὄρους (1535). Ἡ εἰκονογραφία τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν σκηνῶν ὁμοιάζει μὲ τὴν τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων. Ἡ τεχνικὴ εἶναι ὁμοία πρὸς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγ. Νικολάου, εἰς τὴν Λαύραν ὅμως ἔχει πλέον σταθεροποιηθῆ. Δυτικὴ ἐπίδρασις εἰς τὴν εἰκονογραφίαν. Ἡ χαλκογραφία τοῦ Raimondi. Ἡ διάταξις τῆς διακοσμήσεως εἰς τὴν Λαύραν ἀπέβη τὸ πρότυπον διὰ τοὺς μεταγενεστέρους. Σ. 100 κ.ἑξ.

Καθολικὸν Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγ. Ὄρους (1546). Τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία ὅμοιαι μὲ τὴν Λαύραν. Ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὴν Λαύραν, ὁ Θεοφάνης ἔχει ἀποκτήσει ἰδίαν καλλιτεχνικὴν ὀντότητα. Σ. 103.

Ἡ τράπεζα τῆς Λαύρας. Ἡ διακόσμησίς της ἐθεωρήθη ἔργον τοῦ 1512. Τοῦτο προῆλθεν ἐκ παρεξηγήσεως πρὸς τὴν χρονολογίαν τῆς ἐπισκευῆς τῆς στέγης. Τὸ Προσκυνητάριον τοῦ Σάββα. Ἡ διακόσμησις δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἔγινε τὸ 1512, ὡς ἀποδεικνύει ἡ χρησιμοποίησις μιᾶς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνικὴ συγγένεια μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μετεώρων καὶ μὲ τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας. Ἡ εἰκονογράφησις τῆς Τραπέζης δέον νὰ τοποθετηθῇ μετὰ τὸν Ἅγ. Νικόλαον (1527) καὶ πρὸ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας (1535). Σ. 103 κ.ἑξ.

Ὁ Θεοφάνης μοναχὸς ὁ διακοσμήσας τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος (1563) δὲν εἶναι ὁ Θεοφάνης, περὶ τοῦ ὁποίου ἐδῶ ὁ λόγος. Σ. 109.

Γενικὴ ἐπισκόπησις τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός. Ἡ ἐξέλιξις τῆς εἰκονογραφίας του. Αἱ τρεῖς παραστάσεις τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου. Ἡ σύνθεσις μεταβάλλεται ἀναλόγως τοῦ χώρου, ὅπου ζωγραφίζεται. Τὸ διακοσμητικὸν αἴσθημα τοῦ Θεοφάνους. Αἱ πηγαὶ τῆς εἰκονογραφίας του εἶναι ἡ Μακεδονικὴ σχολή, ἀλλὰ καὶ αἱ ἰταλικαὶ χαλκογραφίαι τοῦ Raimondi. Τὰ δυτικὰ δάνεια ἔχει τὴν δύναμιν νὰ τὰ μετουσιώνῃ, ὥστε σχεδὸν νὰ μὴ εἶναι αἰσθητὰ εἰς τὸ ἔργον του. Σ. 109 κ.ἑξ.

Θαυμασμὸς τῶν συγχρόνων καὶ μεταγενεστέρων διὰ τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους. Τὰ ἔργα του ἀποβαίνουν πρότυπα. Ἡ ἀνάλυσις τῆς τεχνικῆς του εἰς τὰς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων. Ὁ Θεοφάνης θεωρεῖται ὁ κατ' ἐξοχὴν ἀντιπρόσωπος τῆς τεχνικῆς τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 111 κ.ἑξ.

Οἱ ζωγράφοι, καὶ οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ μεταγενέστεροι, ἀκολουθοῦν τὸν Θεοφάνην καὶ εἰς τὴν διάταξιν τῆς διακοσμήσεως καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν, ὅπως καὶ εἰς τὴν τεχνικήν. Ἐντούτοις ἁγιογράφοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ὅπως ὁ Ζώρζης ὁ διακοσμήσας τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου τὸ 1547, τροποποιοῦν τὴν τεχνικήν, συμφώνως μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν των. Σ. 112 κ.ἑξ.

Φράγκος Κατελάνος. Ἐζωγράφησε τὸ 1560 τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγ. Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν. Εἷς ζωγράφος Φράγκος ἀναφέρεται τὸ 1566 ὡς βοηθὸς τοῦ ἀδελφοῦ του Γεωργίου ἱερέως εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ οὐδεμίαν συγγένειαν παρουσιάζει πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Κατελάνου εἰς τὸν Ἅγ. Νικόλαον τῆς Λαύρας. Τὸ 1563 εὑρίσκομεν πάλιν τὸν Φράγκον βοηθοῦντα τὸν ἀδελφόν του Γεώργιον ἱερέα εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Κράψης Ἰωαννίνων. Ὁ Φράγκος, ὁ ἀδελφὸς τοῦ Γεωργίου ἱερέως, εἶναι πρόσωπον διάφορον τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Τὸν εὑρίσκομεν μετὰ τὸ 1560 εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βελτσίστης Ἠπείρου μὲ τὸ ἐπώνυμον Δηκοτάρης. Σ. 113 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὸν Ἅγ. Νικόλαον τῆς Λαύρας, ἔργον ἀσφαλὲς τοῦ Φράγκου Κατελάνου εἶναι ἡ ἀνώνυμος διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων ἡ γενομένη κατὰ τὸ 1548. Αἱ δύο αὗται διακοσμήσεις εἶναι πανομοιότυποι ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας, τεχνικῆς καὶ εἰκονογραφίας. Σ. 118 κ.ἑξ.

Ἡ εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ ἐξάρτησις τοῦ Κατελάνου ἀπὸ τὸν Θεοφάνην εἶναι ὀλιγωτέρα παρὰ τῶν ἄλλων ζωγράφων. Τὰ δάνειά του ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην εἶναι πολὺ περισσότερα. Δὲν ἀγνοεῖ ἐντούτοις τὴν Μακεδονικὴν καὶ τὴν Σερβικὴν εἰκονογραφίαν. Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶναι κυρίως αἰσθητὴ εἰς τὰς συνθέσεις. Διὰ τὰς μεμονωμένας μορφὰς ἀκολουθεῖ τὸν Θεοφάνην. Σ. 119 κ.ἑξ.

Γενικαὶ παρατηρήσεις περὶ τοῦ ἔργου τοῦ Κατελάνου. Ἡ γνώμη τοῦ Millet, ὅτι ὁ Κατελάνος ἀντιπροσωπεύει τὴν τέχνην τῆς κυρίως Ἑλλάδος, ὡς καταγόμενος ἐκ Θηβῶν, δὲν δύναται νὰ ἐπιβεβαιωθῇ, λόγῳ ἐλλείψεως μνημείων. Οἱ μεταγενέστεροι ἀνεγνώρισαν τὸν Κατελάνον ἀρχηγὸν σχολῆς παρὰ τὸν Πανσέληνον καὶ τὸν Θεοφάνην. Σ. 124 κ.ἑξ.

Ἡ τοιχογραφία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ διακόσμησις τῆς Μητροπόλεως Καλαμπάκας (1573), εἰς τὴν ὁποίαν εἰργάσθη καὶ ὁ υἱὸς τοῦ Θεοφάνους Νεόφυτος, δεικνύει ἤδη κατάπτωσιν. Αἱ μεμονωμέναι μορφαὶ ἀντιγράφουν τὸν Θεοφάνην καὶ δεικνύουν τέχνην καλλιτέραν τῶν συνθέσεων, αἱ ὁποῖαι ἔχουν χαρακτῆρα περισσότερον λαϊκόν.

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 16ου αἰῶνος κυριαρχοῦν δύο καλλιτέχναι, ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Κατελάνος, ἀντιπροσωπεύοντες δύο κατευθύνσεις. Ὁ πρῶτος ἔδωκε τὴν ὁριστικὴν μορφὴν εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας. Ὁ δεύτερος ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀντίδρασιν καὶ τὴν ἐξέλιξιν.

Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος ἡ τέχνη τοῦ Θεοφάνους ἐκπίπτει πρὸς τὴν λαϊκήν. Ἡ τέχνη τοῦ Κατελάνου ἔχει ἀνταπόκρισιν εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας καὶ κυριαρχεῖ κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Σ. 125 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ

Ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τοὐλάχιστον εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, δὲν φαίνεται νὰ εἶχεν ἐπικρατήσει παντοῦ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὡρισμένα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια ἢ μεμονωμένοι ἁγιογράφοι ἐμμένουν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Σ. 127.

Μαβρογορδάθος. Αἱ δύο εἰκόνες του μὲ χρονολογίαν 1511 καὶ 1515 δεικνύουν ὅτι οὗτος ἀγνοεῖ ἀπὸ συστήματος τὴν Κρητικὴν τεχνικὴν καὶ ἐμμένει εἰς τὴν παράδοσιν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Σ. 127 κ.ἑξ.

Αἱ εἰκόνες τῆς Κύπρου. Ἀπεναντίας δύο εἰκόνες τῆς Κύπρου μὲ χρονολογίαν 1521 καὶ 1529 ἀντιγράφουν Κρητικὰ πρότυπα, τὰ ὁποῖα ἀποδίδουν μὲ τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν ἐντελῶς ἐπαρχιακάς. Σ. 128 κ.ἑξ.

Πορφύριος. Ἡ εἰκών του τῆς Ἁγ. Τριάδος εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου μὲ χρονολογίαν 1524 (;) σχετίζεται ὁμοίως, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, μὲ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Συγχρόνως ὅμως συγγενεύει πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους. Σ. 129 κ.ἑξ.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Εὑρίσκοντο ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου. Ἀπὸ τὰς σωζομένας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος σειρὰς ἀξιολογώτεραι εἶναι τρεῖς: Αἱ τῆς Μ. Χελανδαρίου σχετιζόμεναι πρὸς τὴν ζωγραφικὴν παράδοσιν τῶν τελευταίων Παλαιολογείων χρόνων καὶ ἀνήκουσαι εἰς τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Αἱ τῆς Μ. Διονυσίου ἐζωγραφήθησαν τὸ 1542 ὑπὸ τοῦ Εὐφροσύνου. Ἡ τεχνοτροπία των ἔρχεται ἀπὸ Παλαιολόγεια πρότυπα διὰ μέσου εἰκόνων ἀναλόγων πρὸς τὰς τῆς Μ. Χελανδαρίου. Αἱ τοῦ Πρωτάτου ἔγιναν τὸ 1542 ἢ 1544. Ὁ ζωγράφος των ἔχει ἐπηρεασθῆ, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν, ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Λαύραν. Σ. 130 κ.ἑξ.

Ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος εἰς τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος. Αἱ ἐξετασθεῖσαι εἰκόνες τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 16ου αἰῶνος δεικνύουν ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς φορητῆς εἰκόνος δὲν εἶχεν ἀκόμη ἐντελῶς διαχωρισθῆ καὶ ἀποκρυσταλλωθῆ. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τὴν ὁριστικὴν μορφὴν τῆς τεχνικῆς θὰ δώσῃ ὁ Θεοφάνης, εἰς δὲ τὴν φορητὴν εἰκόνα ὀλίγον ἀργότερον ὁ Δαμασκηνός. Σ. 134 κ.ἑξ.

Α. Κοντονῆς. Ἡ χρονολογία 1530 ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ζωγράφου τούτου δὲν εἶναι γνησία. Τοῦ ἰδίου ἁγιογράφου ὑπάρχουν ἔργα χρονολογημένα ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος. Ἡ διαπίστωσις αὐτὴ ἐπιτρέπει τὴν ἀκριβῆ χρονολόγησιν καὶ δύο ἄλλων ἐντελῶς ὁμοίας τεχνοτροπίας εἰκόνων εὑρισκομένων εἰς ξένας ἰδιωτικὰς συλλογάς. Σ. 135 κ.ἑξ.

ΙΙ. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ

Βιογραφικά. Ἐγεννήθη πιθανώτατα εἰς τὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης περὶ τὸ 1535 καὶ ἀπέθανεν ἐκεῖ μετὰ τὸ 1591. Κατὰ τὰ ἔτη 1577-1583 παρέμεινεν εἰς τὴν Βενετίαν. Πίναξ τῶν πρὸς αὐτὸν σχετιζομένων χρονολογικῶν στοιχείων ἐπὶ τῇ βάσει τῶν χρονολογιῶν τῶν εἰκόνων του καὶ τῶν ἀρχειακῶν πληροφοριῶν. Σ. 136 κ.ἑξ.

Ἡ κατάταξις τῶν εἰκόνων του. Αὕτη δύναται νὰ γίνῃ μόνον μὲ βάσιν τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὰ ἐλάχιστα χρονολογημένα ἔργα του. Σ. 138 κ.ἑξ.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὰ παλαιότερα ἔργα. Ὁμὰς Παναγίας Γλυκοφιλούσης 1570. Ὁμὰς Ὑπαπαντῆς 1571. Τὰ ἔργα τῆς περιόδου 1584-1591. Αἱ ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαι εἰκόνες δέον νὰ τεθοῦν εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη τῆς παραμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν (1579-1584). Συνοπτικὸς πίναξ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ Δαμασκηνοῦ. Σ. 139 κ.ἑξ.

Ἡ τέχνη τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ κατὰ τὰ διάφορα στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξελίξεως. Οὗτος οὐδέποτε σχεδὸν ἔπαυσεν ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Τὰ ἰσχυρῶς ἰταλίζοντα ἔργα του ἀποτελοῦν μικρὰν παρένθεσιν εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικήν του σταδιοδρομίαν. Πῶς θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐξηγηθῇ ἡ κατασκευή των. Σ. 155 κ.ἑξ.

Ἡ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἔχει διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων τὴν ἰδίαν μεγάλην σημασίαν μὲ τὸ τοῦ Θεοφάνους διὰ τὴν τοιχογραφίαν. Ὁ Δαμασκηνὸς ἔδωκε τὸν ὁριστικὸν τύπον εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνος. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν ἀκολουθοῦν ὅλοι σχεδὸν οἱ μεταγενέστεροι. Τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ μὲ τὴν εἰκονογραφίαν. Οἱ μετ' αὐτὸν ἀντιγράφουν ἰδίως τὰ ἰταλίζοντα ἔργα του. Ἐξήγησις τῆς προτιμήσεως αὐτῆς. Σ. 156 κ.ἑξ.

III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΟΙ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ

Ὅπως ὁ Δαμασκηνός, οὕτω καὶ ὅλοι σχεδὸν οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ ὀλίγον νεώτεροί του ἁγιογράφοι ἐμπνέονται, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ κατὰ διαφόρους τρόπους. Σ. 159 κ.ἑξ.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν Παλαιολόγειον φορητὴν εἰκόνα. Μία ὁμὰς ζωγράφων, ἀκολουθοῦσα τὸ παράδειγμα τοῦ Δαμασκηνοῦ, λαμβάνει ὡς πρότυπα διὰ τὴν τεχνικὴν τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι αὐτῆς εἶναι ὁ Ἰωάννης Κύπριος, ὁ Φίλιππος ἱερομόναχος καὶ ὁ Γεώργιος Κορτεζᾶς. Εἰς τὴν ἰδίαν ὁμάδα πρέπει νὰ καταταχθῇ καὶ ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, τοῦ ὁποίου ἡ ἀκμὴ εἶναι σήμερον δυνατὸν νὰ τεθῇ μὲ ἀσφάλειαν εἰς τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 16ου αἰῶνος. Εἰς τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τῆς ὁμάδος αὐτῆς ἐπιζοῦν ἡ χάρις καὶ ἡ κομψότης τῶν Παλαιολογείων προτύπων, τὰ ὁποῖα οὗτοι ἀντιγράφουν πιστῶς. Ὁ Θεοφάνης, καὶ μάλιστα ὁ Δαμασκηνός, παραλαμβάνουν ἀπὸ τὰ ἴδια πρότυπα τὴν τεχνικὴν μόνον, τὴν ὁποίαν ὅμως ὑποτάσσουν εἰς τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 160 κ.ἑξ.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν παλαιὰν τοιχογραφίαν. Σπουδαιότεροι μεταξὺ τῶν ἁγιογράφων τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἶναι ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος καὶ ὁ Ἄγγελος. Ὁ Λαμπάρδος εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα παρουσιάζεται ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας. Κατόπιν ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ εἰς τὰ τελευταῖά του ἔργα δεικνύει τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν. Ὁ Ἄγγελος ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν τῶν Κρητῶν τοιχογράφων, χωρὶς εἰς τὸ ἔργον του νὰ ὑπάρχῃ οὐδὲ ἴχνος ἰταλικῆς ἐπιδράσεως. Σ. 165 κ.ἑξ.

Οἱ ἰταλίζοντες ζωγράφοι. Οὗτοι ἀρχίζουν ὅλοι σχεδὸν τὸ ἔργον των μὲ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν, ἀλλὰ πολὺ ταχέως τὴν ἐγκαταλείπουν, διὰ νὰ

προσκολληθοῦν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς Ἰταλίας. Μεταξὺ αὐτῶν σπουδαιότερος εἶναι ὁ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης. Ἐξέλιξιν ἀνάλογον παρουσιάζει καὶ ὁ Ἀνδρέας Παβίας. Τούτου τὸ παλαιότερον αὐστηρᾶς τεχνοτροπίας ἔργον φέρει ὑπογραφὴν ἑλληνικήν. Ταχέως ὅμως ἡ τέχνη του ἐξιταλίζεται, ὅπως καὶ ἡ ὑπογραφή του. Ὁ Γεώργιος Κλόντζας εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς τοῦ σταδίου του παρουσιάζεται ἰσχυρότατα προσκεκολλημένος εἰς τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Σ. 171 κ.ἑξ.

Γενικὰ συμπεράσματα. Ἀνασκόπησις τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς τῶν εἰκόνων κατὰ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 16ου αἰ. Οἱ περισσότεροι τῶν ἁγιογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀρχίζουν τὸ ἔργον των μὲ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν, ἀκολουθοῦντες, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, ἄλλοι μὲν τὰς Παλαιολογείους εἰκόνας, κατ' ἀπομίμησιν ἢ ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἴσως τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἄλλοι δὲ τὰς παλαιοτέρας Κρητικὰς τοιχογραφίας. Κατὰ τὴν τελευταίαν ὅμως περίοδον τῆς σταδιοδρομίας των ὅλοι σχεδὸν οἱ ἁγιογράφοι οὗτοι ὑφίστανται τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ἄλλοι ὀλιγώτερον καὶ ἄλλοι περισσότερον. Σ. 176 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄. ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τῶν βυζαντινῶν χρόνων, ὑπὸ τὴν μορφὴν ἰδίως, τὴν ὁποίαν ἔλαβε κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, δὲν ἐσβέσθη μὲ τὴν ἅλωσιν. Ταύτην συνεχίζουν οἱ ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος. Σ. 178.

Ὁ Θεοφάνης καὶ ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Οὗτος ἐπηρεάζεται καὶ ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ Πρωτάτου καὶ ἀπὸ ἄλλα Μακεδονικὰ ἔργα. Ἐκ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων παραλαμβάνει καὶ συνθέσεις σπανίας, ὅπως ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. Ἡ τοιχογραφία του εἰς τὸν Ἅγ. Νικόλαον τῶν Μετεώρων εἶναι ἡ πλησιεστέρα πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ. Τὴν σύνθεσιν αὐτὴν ἀργότερα ὁ Θεοφάνης λαμβάνει ὡς βάσιν διὰ τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου τοῦ Ἀθωνίτου εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Λαύρας, μὲ μικρὰς μόνον μεταβολάς. Ἡ παράστασις τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας προέρχεται ἀπὸ Παλαιολόγεια πρότυπα. Τὰ λεγόμενα τὸ 1772 ὑπὸ τοῦ Τριγώνη καὶ τὸ 1780 ὑπὸ τοῦ Σάββα περὶ τοῦ Θεοφάνους ὡς μαθητοῦ τοῦ Πανσελήνου ἀπηχοῦν τὰς γνώμας τῶν παλαιῶν ἁγιογράφων περὶ τῆς εἰκονογραφικῆς ἐξαρτήσεως τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὴν Μακεδονικήν. Σ. 178 κ.ἑξ.

Ὁ Δαμασκηνός, ἂν καὶ ἀκολουθεῖ συχνὰ τὸν Θεοφάνην, ἐντούτοις ἡ ἀπ' εὐθείας ἀντιγραφὴ Μακεδονικῶν προτύπων εἶναι λίαν καταφανὴς εἰς τὰ ἔργα του. Τοῦτο ἰδίως παρατηρεῖται εἰς μερικὰς εἰκόνας τῆς τελευταίας καλλιτεχνικῆς του περιόδου, κατὰ τὴν ὁποίαν καὶ ἡ τεχνική του ἀντιγράφει τὴν τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων. Σ. 183 κ.ἑξ.

Ὁ Φράγκος Κατελάνος, παρὰ τὴν εἰσαγωγὴν εἰς τὰς τοιχογραφίας του δυτικῶν στοιχείων, δὲν παύει ἀπὸ τοῦ νὰ χρησιμοποιῇ καὶ θέματα δανεισμένα ἀπὸ τὰς Μακεδονικὰς διακοσμήσεις. Σ. 185.

Οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ ὁμὰς τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἡ μιμουμένη τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων, ἀντιγράφει πολὺ συχνὰ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν πρωτοτύπων της. Ἡ εἰκὼν τοῦ Κορτεζᾶ, παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, προέρχεται ἀπὸ Παλαιολόγειον πρότυπον, τὸ ὁποῖον περιγράφει ὁ Εὐγενικός. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου τοῦ Φιλίππου ἱερομονάχου προέρχεται ἀπὸ πρότυπον ἐπίσης τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Σ. 185 κ.ἑξ.

Ἡ Παναγία τοῦ Πάθους. Ἐθεωρήθη δημιούργημα τοῦ Ἀ. Ρίτζου ἢ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων. Ἡ σύνθεσις ὅμως αὐτὴ παρουσιάζεται τὸ 1193 εἰς τοιχογραφίαν τῆς Κύπρου. Οἱ ζωγράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἐπέφεραν ὡρισμένας μεταβολὰς καὶ κατήργησαν τὸν ἕνα τῶν ἀρχαγγέλων. Ἄλλας μεταβολὰς ἐπέφερον οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι, μεταξὺ δὲ ἄλλων ἐπανέφερον καὶ τὸν δεύτερον ἀρχάγγελον ποὺ εἶχε καταργήσει ἡ Παλαιολόγειος εἰκονογραφία. Σ. 187 κ.ἑξ.

Οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι δὲν παύουν νὰ ἐπηρεάζωνται εἰκονογραφικῶς ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῆς ἐποχῆς, κατὰ τὴν ὁποίαν προσπαθοῦν νὰ δημιουργήσουν νέα θέματα μὲ τὴν βοήθειαν δυτικῶν δανείων. Τοῦτο ἔγινε κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Σ. 190.

ΜΕΡΟΣ Δ΄

Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΥΣΙΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ

Ἡ διακόσμησις τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας κατὰ τὸ 1573 δεικνύει τὰς δύο τάσεις, τὰς ὁποίας εὑρίσκομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 17ου αἰῶνος, ἀφ' ἑνὸς τὴν μηχανικὴν ἀπομίμησιν τῶν ἔργων τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἀφ' ἑτέρου χαρακτηριστικὰ τέχνης λαϊκῆς. Σ. 191.

Ἡ προσκόλλησις εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα. Ἡ μίμησις τῶν παλαιῶν Κρητικῶν προτύπων γίνεται κατὰ τρόπον μηχανικόν, καταντῶσα πραγματικὴ ρουτίνα. Τοιχογραφίαι τῆς ἀνατολικῆς πτέρυγος τῆς Τραπέζης τῆς Μ. Διονυσίου. Παρεκκλήσιον Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς αὐτῆς Μονῆς. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν Μ. Βαρλαὰμ Μετεώρων. Σ. 191 κ.ἑξ.

Οἱ τοιχογράφοι μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἐλάχιστοι ζωγράφοι μεταφέρουν εἰς τὸν τοῖχον τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τοιχογραφίαι τοῦ Δημητρίου Κακαβᾶ εἰς τὴν Μ. Γόλας. Διακόσμησις Μ. Ζερμπίτσης. Σ. 194 κ.ἑξ.

Τὸ ἔργον τῶν ἀδελφῶν Δημητρίου καὶ Γεωργίου τῶν Μόσχων. Τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον. Χαρακτηριστικὰ αὐτῶν. Σ. 194 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὸν χαρακτῆρα. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρ, ὁ ὑπάρχων εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς διακοσμήσεις τοῦ 17ου αἰῶνος, εἶναι εἰς μερικὰς ἐξ αὐτῶν περισσότερον καταφανής. Τοιχογραφίαι νάρθηκος Μ. Καισαριανῆς. Σ. 198 κ.ἑξ.

Οἱ χαρακτῆρες τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Κατάπτωσις καὶ παρακμή. Λαϊκὸς χαρακτήρ. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εὑρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν μὲ τὴν ἀκμὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχήν· τὸ φαινόμενον δύναται ἴσως νὰ ἐξηγηθῇ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν εὑρέθη τοιχογράφος μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα διὰ νὰ ἀνανεώσῃ τὴν ζωγραφικὴν τοῦ τοίχου. Οἱ λαϊκοὶ τοιχογράφοι δὲν εἶχον τὰς καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων τῆς ἐποχῆς των. Παντελὴς ἀπουσία κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα Κρητῶν τοιχογράφων. Οἱ περισσότεροι τοιχογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος κατάγονται ἐκ Πελοποννήσου καὶ Στερεᾶς Ἑλλάδος. Οἱ Κρῆτες εἶχον στραφῆ πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν εἰκόνων. Ἡ μὴ ἐξάσκησις τῆς τοιχογραφίας ὑπὸ τῶν Κρητῶν, φορέων παλαιᾶς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, εἶναι εἰς ἀκόμη λόγος τῆς καταπτώσεως τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου. Σ. 199 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

Ἀντιθέτως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν, ἡ φορητὴ εἰκὼν παρουσιάζει κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα μεγάλην ἀκμήν. Αἴτια τῆς ἀκμῆς αὐτῆς.

Παρὰ τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν, τὴν παρατηρουμένην εἰς τὰς εἰκόνας τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὑπάρχει μία ὁμὰς ζωγράφων ἰσχυρῶς προσκεκολλημένων εἰς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν παράδοσιν. Σ. 203 κ.ἑξ.

Κωνσταντῖνος Παλαιοκαπᾶς. Αἱ ὀλίγαι γνωσταὶ εἰκόνες του φέρουν χρονολογίας μεταξὺ τοῦ 1635 καὶ 1640. Ἡ τεχνοτροπία των καὶ ἡ τεχνική των σχετίζονται μὲ ἔργα τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ ἀχρονολόγητος ὅμως εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν Μ. Γωνιᾶς Κρήτης ἔχει πρότυπον δυτικόν, τὸ αὐτὸ ἴσως μὲ τὸ χρησιμοποιηθὲν παλαιότερον ἀπὸ τὸν Ἐμμ. Λαμπάρδον. Σ. 204 κ.ἑξ.

Φιλόθεος Σκοῦφος. Βιογραφικά. Αἱ χρονολογίαι εἰς τὰς εἰκόνας του ἀρχίζουν τὸ 1661 καὶ φθάνουν μέχρι τοῦ 1682. Τὸ ἔργον του ἀρχίζει μὲ ἰσχυρὰν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, διὰ νὰ καταλήξῃ εἰς εἰκόνας τεχνοτροπίας αὐστηροτάτης. Ὁ Σκοῦφος χρησιμοποιεῖ ὡς πρότυπα τὰς εἰκόνας κυρίως τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλ' ἀνατρέχει καὶ εἰς Παλαιολόγεια ἔργα. Ἡ ἀντίστροφος αὐτὴ ἐξέλιξις τοῦ Σκούφου θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀντίδρασις εἰς τοὺς ἰταλίζοντας νεωτερισμοὺς τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλάκη. Σ. 205 κ.ἑξ.

Οἱ Βίκτωρες. Ἡ διευκρίνησις τῶν κατὰ τοὺς ζωγράφους μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο εἶναι λίαν δυσχερής. Τύποι τῆς ὑπογραφῆς του. Χρονολογημένα ἔργα. Ἐξ αὐτῶν προκύπτει ὅτι πρόκειται περὶ δύο ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο. Οἱ δύο Βίκτωρες τοῦ 16ου αἰῶνος, τοὺς ὁποίους ἀνεῦρεν ὁ Bettini εἰς ἀρχειακὰ ἐγγραφα, εἶναι ἄσχετοι πρὸς τοὺς ἐξεταζομένους. Ἐκ τῶν ἐνταῦθα ἀπασχολούντων ἡμᾶς Βικτώρων ὁ εἷς ἦτο Κρής, ὁ δὲ ἕτερος, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀρχειακὰ ἐγγραφα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας, κατήγετο ἐκ Κερκύρας καὶ ἦτο ἱερεύς. Σ. 209 κ.ἑξ.

Βίκτωρ ὁ Κρής. Ἤκμασε κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17ου. Ἡ τελευταία γνωστὴ χρονολογημένη εἰκών του φέρει τὸ ἔτος 1605. Εἰς αὐτὸν δέον ν' ἀποδοθοῦν ἡ Ἁγ. Αἰκατερίνη τοῦ Βυζαντ. Μουσείου καὶ ὁ Πρόδρομος τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Ἐξέτασις τῶν ἔργων τούτων. Ὁ Βίκτωρ οὗτος διατηρεῖ πιστότατα τὴν παράδοσιν τοῦ 16ου αἰῶνος. Σ. 212 κ.ἑξ.

Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος. Τὸ παλαιότερον χρονολογημένον ἔργον του εἶναι τοῦ 1652. Πολλαὶ ὅμως ἀχρονολόγητοι εἰκόνες του εἶναι ἴσως παλαιότεραι. Εἰς τὰ πρῶτα ἔργα του εἶναι οὗτος συντηρητικός. Σὺν τῷ χρόνῳ ὅμως ὑφίσταται τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς τέχνης, διὰ νὰ καταλήξῃ εἰς πίνακας ἐντελῶς ἰταλικούς, ὅπως ἡ Προσκύνησις τῶν ποιμένων εἰς τὴν Συλλ. Λιχατσέφ. Σ. 216 κ.ἑξ.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν παλαιῶν προτύπων. Τὴν ἀπομίμησιν παλαιοτέρων προτύπων ὑπὸ τῶν ζωγράφων τῶν συνεχιζόντων τὴν παράδοσιν μαρτυρεῖ καὶ ὁ Νεκτάριος Ἱεροσολύμων, προκειμένου περὶ τῶν ὑπὸ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ γενομένων εἰκόνων εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Μ. Σινᾶ. Ὅλοι οἱ ζωγράφοι οὗτοι ἀκολουθοῦν ὁμοίαν ἐξέλιξιν ἀπὸ τῆς αὐστηρᾶς τεχνοτροπίας πρὸς τὴν ἰταλίζουσαν. Ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος παρουσιάζων ἐξέλιξιν ἀντίστροφον. Οὗτος ὅμως οὐδένα εὗρε μιμητὴν καὶ συνεχιστήν. Σ. 219 κ.ἑξ.

Ἡ προηγουμένως ἐξετασθεῖσα ὁμὰς τῶν συντηρητικῶν ζωγράφων ἀποτελεῖ μικρὰν μειονότητα. Τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀντιπροσωπεύει κυρίως ὁ Τζάνες. Σ. 222 κ.ἑξ.

Βιογραφικά. Πληροφορίαι ἐκ τῶν πηγῶν περὶ τοῦ ἁγιογράφου. Ἐγεννήθη εἰς τὸ Ρέθυμνον περὶ τὸ 1610 καὶ ἀπέθανεν εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1690. Τὸ 1654 εὑρίσκεται εἰς τὴν Κέρκυραν. Εἰς τὴν Βενετίαν φαίνεται ὅτι ἐγκατεστάθη μονίμως ἀπὸ τοῦ 1655. Σ. 223 κ.ἑξ.

Τὰ πρῶτα ἔργα. Ὡς ἡ παλαιοτέρα γνωστὴ χρονολογημένη εἰκὼν τοῦ Τζάνε θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὁ Ἅγιος Σπυρίδων τοῦ Μουσείου Correr, ἂν ἡ χρονολογία 1636 δὲν ἦτο ἀμφιβόλου γνησιότητος. Παλαιότερον οὕτω ἔργον εἶναι ἡ Ἁγία Ἄννα μετὰ τῆς Θεοτόκου (1637) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη καὶ εὐθὺς μετ' αὐτὸ ὁ Εὐαγγελισμός (1640) τοῦ Βερολίνου καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641) τῆς Ζακύνθου. Ἤδη εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ ἀναφαίνεται ὁ δυϊσμός, ὁ χαρακτηρίζων τὴν τέχνην τοῦ Τζάνε. Σειρὰ ἔργων μέχρι τοῦ 1654 ἀνήκουν εἰς τὰς δύο τάσεις τῆς τέχνης του, τὴν συντηρητικὴν καὶ τὴν ἰταλίζουσαν. Σ. 224 κ.ἑξ.

Αἱ πρῶται συνθέσεις καὶ διασκευαί. Κατὰ τὴν μέχρι τοῦ 1655 περίοδον ὁ Τζάνες δημιουργεῖ σειρὰν νέων συνθέσεων καὶ διασκευάζει παλαιοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους. Μεταξὺ τῶν συνθέσεων εἶναι ἡ Ρίζα Ἰεσσαί (1644) καὶ ἡ Θεία Μετάληψις (1651). Ἀνάλυσις τῶν ἔργων καὶ ἀναζήτησις τῶν ἰταλικῶν προτύπων. Μεταξὺ τῶν διασκευῶν παλαιῶν θεμάτων εἶναι ὁ Ἅγ. Δημήτριος ἔφιππος (1646). Τὰ ἰταλικά του δάνεια. Πρόβλημα παραμένει ποῦ ἐγνώρισεν ὁ Τζάνες τὴν ἰταλικὴν τέχνην πρὸ τῆς μεταβάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν. Σ. 227 κ.ἑξ.

Ἡ βενετικὴ περίοδος. Αἱ κατευθύνσεις τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε ἦσαν πλέον καθωρισμέναι κατὰ τὴν ἄφιξίν του εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1655. Ὁ ἴδιος δυϊσμὸς χαρακτηρίζει καὶ τὴν μετέπειτα παραγωγήν του. Ἔργα μὲ αὐστηρὰν τεχνοτροπίαν. Ἔργα συντηρητικὰ μὲ ἐπίδρασιν ἰταλικήν. Νέαι δημιουργίαι. Ἅγ. Γοβδελαᾶς (1661), Ἁγ. Θεοδώρα (1671). Δημιουργίαι ἀχρονολόγητοι. Θαῦμα Ἁγ. Ζώνης. Ἀποκαθήλωσις. Σ. 232 κ.ἑξ.

Τὰ ἐξιταλισμένα ἔργα τοῦ Τζάνε. Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων (1667) εἶναι ἀντίγραφον αὐτουσίου βενετικοῦ πίνακος. Ἐπιτάφιος Θρῆνος (1677). Αἱ δυτικαὶ πηγαί του. Παναγία Λαμποβίτισσα (1684). Ἡ παραβολή της πρὸς τὴν Θεοτόκον μὲ τὸ βρέφος τοῦ 1664 δεικνύει τὸν βαθμὸν τῆς ἀπομακρύνσεώς της ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Σ. 236 κ.ἑξ.

Ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε. Οὐδέποτε, φαίνεται, ἠγάπησεν οὕτος τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν τέχνην, τὴν ὁποίαν εἶχε διδαχθῆ καὶ ἐγνώριζε καλῶς. Τὸν εἵλκυε πάντοτε ἡ τέχνη τῆς Βενετίας. Ταύτην ἔχουν ὡς βάσιν αἱ νέαι δημιουργίαι του καὶ αἱ διασκευαὶ παλαιῶν τύπων. Ὁ Τζάνες ἐπανέρχεται συχνὰ εἰς τὴν πατροπαράδοτον τεχνοτροπίαν ἐξ ἀνάγκης, συμμορφούμενος πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν τῶν πελατῶν του. Ἡ παρατήρησις τοῦ Ticozzi. Αἱ αὐστηραὶ εἰκόνες του εἶναι κυρίως αἱ δεσποτικαὶ τοῦ τέμπλου. Ἂν δὲν ἠναγκάζετο ἀπὸ τοὺς πελάτας του, οὐδέποτε ἴσως ὁ Τζάνες θὰ εἰργάζετο κατὰ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν. Σ. 237 κ.ἑξ.

Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Τζάνε. Οὗτος συνεχίζει τὸν δρόμον τῶν ἁγιογράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Συνειδητοποιεῖ τὰς κλίσεις καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ἀνάγων εἰς

καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν τὸν δανεισμὸν ἰταλικῶν στοιχείων. Διὰ τοῦ ἔργου του ἐπιδρᾷ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του καὶ τῶν μεταγενεστέρων ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι ἀκολουθοῦν τὸν ὑπ' αὐτοῦ χαραχθέντα δρόμον. Σ. 239 κ.ἑξ.

III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ

Παραλλήλως πρὸς τοὺς ἁγιογράφους τοῦ 17ου αἰ. οἱ ὁποῖοι ἀρχίζουν μὲ τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν τεχνοτροπίαν, ἀργότερον ὅμως ὑφίστανται ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέραν τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν, ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι, παρουσιάζοντες καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ καλλιτεχνικοῦ των σταδίου ὁμοιογενῆ καὶ σχεδὸν ἄνευ διακυμάνσεων τεχνοτροπίαν. Σπουδαιότεροι ἐξ αὐτῶν εἶναι ὁ Ἠλίας Μόσκος καὶ ὁ Θεόδωρος Πουλάκης. Σ. 240 κ.ἑξ.

Ἠλ. Μόσκος. Βιογραφικά. Ἐκ τῶν γνωστῶν χρονολογημένων ἔργων του ὁρίζεται ἡ καλλιτεχνική του δρᾶσις μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1649 καὶ 1686. Τὰ τέσσαρα θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου, χρονολογημένα ἀπὸ τοῦ 1651, μὲ τὴν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν, ὅπως καὶ τὰ τέσσαρα μὲ χρονολογίαν 1661 εἰς τὸ Βυζαντ. Μουσεῖον, εἶναι ἀμφιβόλου γνησιότητος. Εἰς τὰς ὑπολοίπους πολυαρίθμους εἰκόνας τοῦ Μόσκου παρατηρεῖται ὁμοιομορφία τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς. Βασικὸν χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνοτροπίας του εἶναι ἡ εἰσαγωγὴ δυτικῶν στοιχείων εἰς τὰς λεπτομερείας τῶν εἰκόνων του, ἐνῶ τὸ γενικὸν σχῆμα τῆς συνθέσεως ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι τὸ κατὰ παράδοσιν. Ὁ Μόσκος εἰσάγει καὶ θέματα δυτικά, ἄγνωστα μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Τοιοῦτον εἶναι ἡ παράστασις τῆς Ἀναστάσεως μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου. Τὸ δυτικὸν πρότυπον τοῦ Μόσκου. Ἐπίσης ἡ παράστασις τοῦ Ἰησοῦ ὡς Νυμφίου (Ἴδε ὁ ἄνθρωπος) εἶναι πιθανὸν ὅτι διεδόθη εἰς τὴν τέχνην ἰδίως τῆς Ἑπτανήσου διὰ τοῦ Μόσκου Γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Μόσκου. Σ. 241 κ.ἑξ.

Θεόδωρος Πουλάκης. Βιογραφικά. Ἐγεννήθη περὶ τὸ 1622 εἰς τὴν Κυδωνίαν (Χανιά) καὶ ἀπέθανε τὸ 1692 εἰς τὴν Κέρκυραν. Τὰ χρονολογημένα ἔργα του εἶναι ἐλάχιστα. Εἰς τὰς εἰκόνας του διακρίνονται δύο τεχνοτροπίαι. Μία ἐντελῶς ἰταλική, ἀντιπροσωπευομένη ἀπὸ ὀλίγα ἔργα, ἀνήκοντα ἴσως εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ σταδίου του, καὶ μία ἄλλη, ἀντιπροσωπευομένη ἀπὸ τὸ πλεῖστον τῶν ἔργων του, ὅπου οὗτος ἀκολουθεῖ περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον τὴν Κρητικὴν παράδοσιν. Εἰς ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Πουλάκη ἡ χρησιμοποίησις δυτικῶν προτύπων ἀποτελεῖ κανόνα, ἰδίως εἰς τὰς πολυπροσώπους συνθέσεις του. Ἀνάλυσις τῆς εἰκόνος τοῦ Πουλάκη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, τῆς παριστανούσης τὸ «Ἐν τάφῳ σωματικῶς κ.λ.π.». Ἐπανάληψις ὑπὸ τοῦ Πουλάκη ἰσχυρῶς τροποποιημένη παλαιοτέρων θεμάτων. Ὁ Πουλάκης συνεχίζει τὸν δρόμον, τὸν χαραχθέντα ὑπὸ τοῦ Τζάνε, προχωρῶν πολὺ περισσότερον ἐκείνου. Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Πουλάκη καὶ ἡ ἀπεικόνισις τῶν ἰδίων του χαρακτηριστικῶν εἰς τὰς ἀνδρικὰς μορφὰς τῶν εἰκόνων του. Ἡ ὁμοιομορφία τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως τῶν ἔργων του. Σύγκρισις πρὸς τὸν Ἠλ. Μόσκον. Σ. 248 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ

Εἰς τὴν ἐξέτασιν τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16ον καὶ τὸν 17ον αἰῶνα συνηντήσαμεν, σχεδὸν εἰς κάθε βῆμα, τὴν ἐπ' αὐτῆς δυτικὴν ἐπίδρασιν. Ἤδη εἶναι ἀνάγκη νὰ παρακολουθήσωμεν λεπτομερέστερον τὴν ἐξέλιξιν τῆς δυτικῆς αὐτῆς ἐπιδράσεως καὶ ν' ἀναζητήσωμεν τὰ αἴτιά της. Σ. 257.

Αἱ Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι ἐπηρεάζονται καὶ αὐταὶ κατὰ τὸν 15ον καὶ τὸν 16ον αἰῶνα ἀπὸ τὴν Δύσιν. Ναΐσκος Ἀρχαγγ. Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλᾶ τῆς Κύπρου, Πογκάνοβο, Ἅγ. Ἀνάργυροι Σερβίων. Σ. 257 κ. ἑξ.

Οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὁ Θεοφάνης δανείζεται ἐπεισοδιακῶς στοιχεῖα ἀπὸ δυτικὰς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi κ.ἄ. Ἡ χρησιμοποίησις δυτικῶν προτύπων γίνεται περισσότερον μόνιμος καὶ συστηματικὴ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου. Οὗτος φαίνεται ὅτι ἐγνώρισεν ἐκ τοῦ σύνεγγυς τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν, ὅπως ἀποδεικνύουν ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς καὶ τὸ χρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν του. Ὀνούφριος. Δανιὴλ μοναχός. Οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων εἶναι κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα συντηρητικώτεροι. Τὰ ἰταλίζοντα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκουν πιθανώτατα εἰς μίαν ὡρισμένην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου. Ἡ ἰδία συντηρητικότης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰ πρῶτα ἔργα τῶν ἁγιογράφων, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία ἀρχίζει κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος. Σ. 258 κ.ἑξ.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνος τούτου παρατηρεῖται οὐσιώδης μεταβολή. Ἡ τέχνη τῶν ζωγράφων, τῶν ὁποίων τὰ πρῶτα ἔργα ἦσαν αὐστηρά, ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν Δύσιν. Ὁ Ἐμμ. Τζάνες καὶ ὁ Θ. Πουλάκης ἀνάγουν εἰς σύστημα τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν προτύπων. Ἡ ἐπιβολή, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε καὶ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του, ὅπως καὶ τῶν ἀμέσως μεταγενεστέρων του, ἔκαμεν, ὥστε ὅλοι σχεδὸν οἱ ἁγιογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος νὰ ἐργάζωνται μὲ τὸν δανεισμὸν ὁλονὲν καὶ περισσοτέρων στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Σ. 260 κ.ἑξ.

Ἕλληνες ζωγράφοι εἰς τὴν Ἰταλίαν. Ὅλοι σχεδὸν οἱ σπουδαιότεροι ἁγιογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος ἐπεσκέφθησαν τὴν Βενετίαν καὶ ἐγνώρισαν τὴν τέχνην τῶν Βενετῶν ζωγράφων. Εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν ὑπῆρχον Ἕλληνες ζωγράφοι, οἱ ὁποῖοι εἰργάζοντο καὶ κατὰ τὴν ἑλληνικὴν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν καὶ κατὰ τὴν δυτικήν. Μπιτζαμάνοι. Εἰκόνες μὲ θέματα καὶ ἁγίους τῆς ὀρθοδόξου καὶ τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας. Οἱ ζωγράφοι τῶν ἔργων αὐτῶν ἦσαν Ἕλληνες. Διπλοῦν εἰκονίδιον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος. Αἱ εἰκόνες αἱ ἐξερχόμεναι ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν ἁγιογράφων τούτων προωρίζοντο διὰ τὰς βενετικὰς οἰκίας. Σ. 261 κ.ἑξ.

Οἱ καθηγηταὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι οἱ μεταβαίνοντες εἰς τὴν Βενετίαν ἐμάνθανον ἐκεῖ νὰ ζωγραφίζουν καὶ κατὰ τὸν δυτικὸν τρόπον. Δαμασκηνός, Τζάνες, Πουλάκης. Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους, τοὺς διαμένοντας μονίμως εἰς τὴν Βενετίαν, μετήρχοντο καὶ τὸν διδάσκαλον τῆς ὀρθοδόξου, ἀλλὰ καὶ τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Μπατᾶς, Γκουλάσος, Κωνστ. Τζάνες. Σ. 267 κ.ἑξ.

Τὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ἡ συνεχὴς ἐπικοινωνία τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην ἔκαμεν, ὥστε νὰ μὴ ἀρκοῦνται πλέον εἰς περισσότερα ἢ ὀλιγώτερα δάνεια ἀπὸ τὰ δυτικὰ ἔργα, ἀλλὰ νὰ φθάσουν εἰς ριζικωτέρας μεταβολάς. Αὗται κατ' ἀρχὰς δὲν ἐπέφερον οὐσιώδη ἀλλοίωσιν εἰς τὴν γενικὴν σύνθεσιν τῆς εἰκόνος. Εἰκόνες τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς Γεννήσεως τοῦ Προδρόμου. Ζωγράφοι ὅμως περισσότερον νεωτεριστὰι ἐπιχειροῦν τολμηροτέρας μεταβολάς. Ἐξέλιξις τῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυμνῶν σωμάτων καὶ τῆς προοπτικῆς σχεδιάσεως τῶν οἰκοδομημάτων. Σ. 269 κ.ἑξ.

Ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις. Οἱ ἁγιογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος, παρὰ τὴν

ἰσχυράν των κλίσιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην, ἐξηκολούθουν νὰ ἐργάζωνται καὶ κατὰ τὴν ὀρθόδοξον, διότι ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἔξετίμα καὶ ἐσέβετο τὰ σύμφωνα πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἔργα. Μαρτυρίαι ἀπὸ τὰ Πρακτικὰ τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἑλλην. Κοινότητος τῆς Βενετίας. Βελούδης. Σ. 272 κ.ἑξ.

Ἡ προσπάθεια πρὸς ἀνανέωσιν. Ἡ Κρητικὴ ζωγραφική, μετὰ τὴν μεγίστην ἀκμὴν διὰ τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἰδίως τοῦ Θεοφάνους καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀρχίζει κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα νὰ παρακμάζῃ. Οἱ ζωγράφοι αἰσθάνονται τὴν ἀνάγκην τῆς ἀνανεώσεως. Ταύτην κυρίως ἐπεχείρησαν νὰ ἐπιτύχουν διὰ τῆς εἰσαγωγῆς ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην τῆς φυσικότητος, στοιχείου, τὸ ὁποῖον λίαν ἐπεζητεῖτο τότε καὶ ἐξετιμᾶτο. Τοῦτο προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὰς μαρτυρίας κειμένων τῆς ἐποχῆς Σ. 274 κ.ἑξ.

Ἡ «βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή». Εἰς τὸ ὄπισθεν μέρος τοῦ πλαισίου μιᾶς μικρᾶς εἰκόνος μὲ στοιχεῖα καὶ τῆς ὀρθοδόξου καὶ τῆς δυτικῆς τέχνης ὁ Willumsen εὗρε τὴν ἐπιγραφὴν «Scuola bizantina migliorata» (Βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή), δυναμένην ἐκ τοῦ σχήματος τῶν γραμμάτων ν' ἀναχθῇ εἰς τοὺς περὶ τὸ 1600 χρόνους. Ὁ ὅρος οὗτος χαρακτηρίζει ἄριστα τὴν μορφὴν ποὺ ἐπῆρεν ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα καὶ ἰδίως τὴν τέχνην τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλάκη. Τὰ ὀλίγα ἐντελῶς δυτικὰ ἔργα τῶν ἁγιογράφων τούτων, ὅπως καὶ παλαιότερον τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶναι ἐξαιρέσεις. Ταῦτα προωρίζοντο ἴσως δι' Ἕλληνας καθολικοὺς τὸ δόγμα. Ἡ εἰκὼν τοῦ Α. Ρίτζου μὲ τὰ γράμματα J.H.S. Τὰ κέντρα τῆς διαμορφώσεως τῆς «βελτιωμένης» ζωγραφικῆς ὑπῆρξαν περισσότερα τοῦ ἑνός. Ἡ Βενετία ὑπῆρξεν ἀσφαλῶς τὸ σπουδαιότερον. Ἀλλὰ καὶ ἡ Κρήτη καὶ ἡ Κέρκυρα ὑπῆρξαν κέντρα τῆς τέχνης αὐτῆς, ὡς ἀποδεικνύουν πολλὰ ἔργα τοῦ Τζάνε παλαιότερα τῆς εἰς τὴν Βενετίαν μεταβάσεώς του. Γενικὰ συμπεράσματα. Σ. 278 κ.ἑξ.

ΜΕΡΟΣ Ε'

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ

Κατὰ τὸν 18ον αἰ. ἀντιθέτως πρὸς ὅ,τι συνέβαινε κατὰ τὸν 17ον, παρουσιάζονται περισσότεροι καὶ σπουδαιότεροι τοιχογράφοι. Οὗτοι εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον Πελοποννήσιοι. Χάρις εἰς αὐτοὺς παρατηρεῖται κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 18ου αἰ. κάποια ἀκμὴ τῆς τοιχογραφίας ἀξία λόγου. Σ. 283.

Γεώργιος Μάρκου. Βιογραφικά. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μ. Πετράκη (1719). Ἡ διακόσμησις τῆς Φανερωμένης Σαλαμῖνος (1735). Διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο διακοσμήσεων. Ἡ Φανερωμένη δεικνύει ἰταλικὴν ἐπίδρασιν ὀφειλομένην εἰς πιθανὸν ταξίδιον τοῦ Μάρκου εἰς Βενετίαν. Ἐπίδρασις τοῦ Τζάνε. Τὸ ἔργον τοῦ Μάρκου δεικνύει σταθερὰν τάσιν πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὴν αὐστηρὰν τέχνην τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16ου αἰ. Οἱ μαθηταὶ τοῦ Μάρκου. Σ. 284 κ.ἑξ.

Ἕτεροι τοιχογράφοι τοῦ 18ου αἰῶνος. Οἱ σύγχρονοι τοῦ Μάρκου τοιχογράφοι εἶναι μέτριοι. Ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων, ὁ διακοσμήσας το 1768 τὸ καθολικὸν τῆς Μ. Φενεοῦ. Εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Μάρκου, ἀλλ' ἡ τέχνη του εἶναι καλλιτέρα καὶ πολὺ πλησιέστερον πρὸς τὰ Κρητικὰ πρότυπα τοῦ 16ου αἰ. Εἰς τὴν

εἰκονογραφίαν τῶν σκηνῶν φαίνεται ἡ μεγάλη του προσπάθεια νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν παράδοσιν τὴν παλαιοτέραν τοῦ 16ου αἰ. Εἶναι ἀσφαλῶς ὁ σπουδαιότερος τῶν τοιχογράφων τοῦ 18ου αἰ. Σ. 290 κ.ἑξ.

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ. Βιογραφικά. Τοιχογραφίαι εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Κελλίου του εἰς τὰς Καρυάς (1711). Αἱ συνθέσεις ἐμπνέονται ἀπὸ ἰταλικὰς χαλκογραφίας. Αἱ μεμονωμέναι μορφαὶ εἶναι ἀντίγραφα σχηματοποιημένα καὶ συχνὰ παρανοημένα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου. Σ. 292 κ.ἑξ.

Ἡ ἐπιστροφὴ εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἶναι φαινόμενον γενικὸν κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 18ου αἰῶνος. Αὕτη ὀφείλεται πιθανώτατα εἰς τὴν ἐπιδίωξιν τῆς φυσικότητος. Ταύτην οἱ τοιχογράφοι τοῦ 18ου αἰ. ἐζήτησαν εἰς τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν, κυρίως ὅμως εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου τὰς σωζομένας εἰς τὸ Πρωτᾶτον. Σ. 296 κ.ἑξ.

Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἀνάλυσις. Διὰ τὸ Α΄ μέρος, τὸ τεχνικόν, ὁ Διονύσιος ἐχρησιμοποίησε παλαιότερα κείμενα, τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν φαίνεται ὅτι ἦσαν ἀρχαιότερα τοῦ 16ου αἰ. Τὸ Β΄ μέρος, τὸ εἰκονογραφικόν, εἶναι σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου ἔργον τοῦ Διονυσίου. Οὗτος ἔλαβεν ὡς βάσιν τὰς τοιχογραφίας τῶν ἁγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν, πολλῶν ὅμως σκηνῶν πιθανώτατα συνέθεσεν ὁ ἴδιος τὴν περιγραφήν. Ἡ προτίμησις πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου, τὴν ὁποίαν πρεσβεύει ὁ Διονύσιος, ἀναφέρεται κυρίως εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ ὄχι εἰς τὴν εἰκονογραφίαν. Σ. 300 κ.ἑξ.

Οἱ μιμηταὶ τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ Διονύσιος μὲ τὴν Ἑρμηνείαν του ἀπέβη ὁ θεωρητικὸς τῆς παρατηρηθείσης τάσεως πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τὸ κήρυγμά του ἐπέδρασεν ἐπὶ τῶν συγχρόνων του. Ἁγιορειτικαὶ τοιχογραφίαι (Παρεκκλήσιον Ἁγ. Δημητρίου εἰς τὴν Μ. Βατοπεδίου, στοὰ πρὸ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Δοχειαρίου). Τοιχογραφίαι ἐκκλησιῶν τῆς Πίνδου. Σ. 305 κ.ἑξ.

Ἡ παρακμὴ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας. Παραλλήλως πρὸς τὴν ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα συνεχίζεται καὶ ἡ παράδοσις τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας, ἀλλὰ τὰ σωζόμενα ἔργα εἶναι πολὺ μέτρια. Τοιχογραφίαι εἰς τὸν τροῦλλον τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Βατοπεδίου. Διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Γρηγορίου. Σ. 310 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὴν μορφήν. Συνεχίζουν τὸ ρεῦμα, τοῦ ὁποίου τὴν ἀρχὴν εὑρομεν κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰ. Τοιχογραφίαι τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταϊτίσσης εἰς τὴν Μ. Λαύρας καὶ τοῦ ναΐσκου τοῦ νεκροταφείου τῆς Μ. Γρηγορίου. Αὗται παρουσιάζουν ὁμοιότητας μὲ τὰς συγχρόνους λαϊκὰς χαλκογραφίας. Τὴν λαϊκὴν μορφὴν τῆς τοιχογραφίας ἀσκοῦν κυρίως τεχνῖται ἐξ Ἠπείρου καὶ Δ. Μακεδονίας. Σ. 311 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

Οἱ ἁγιογράφοι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18ου αἰ. συνεχίζουν τὴν παράδοσιν τῆς τέχνης τοῦ 17ου αἰ. εἶναι δὲ καὶ οἱ τελευταῖοι αὐτῆς ἀντιπρόσωποι.

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ. Ἡ παλαιοτέρα γνωστὴ εἰκών του εἰς τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Κελλίου του ἔγινεν ὀλίγον μετὰ τὸ 1711. Αἱ τελευταῖαι χρονολογικῶς ἀνήκουν εἰς τὰ ἔτη 1733-37 καὶ εὑρίσκονται εἰς Φουρνᾶ. Ἡ μετρία ἄλλως τέχνη τῶν εἰκόνων τοῦ Διονυσίου εἶναι ὁμοία πρὸς τὴν τῶν τοιχογραφιῶν του εἰς τὸ παρεκκλήσιον

τοῦ Κελλίου τῶν Καρυῶν. Εἰς τὰς τελευταίας εἰκόνας του παρατηρεῖται ἐπίδρασις τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς. Σ. 313 κ.ἑξ.

Ἰωάννης Μόσκος. Βιογραφικά. Τὰ χρονολογημένα ἔργα του ἀνήκουν εἰς τὴν περίοδον 1680-1714 ἢ 1721. Ἡ τέχνη του εἶναι ἄνισος. Ἀκολουθεῖ καὶ οὗτος τὴν τάσιν τῶν συγχρόνων του πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα. Ἡ παρατηρουμένη εἰς τὰ ἔργα του δυτικὴ ἐπίδρασις ὀφείλεται κυρίως εἰς τὴν ἀντιγραφὴν εἰκόνων τοῦ 17ου αἰ. Ὁ λαϊκὸς χαρακτὴρ εἰς πολλὰ τῶν ἔργων του προέρχεται περισσότερον ἀπὸ τεχνικὴν ἀδυναμίαν τοῦ ἁγιογράφου. Σ. 315 κ.ἑξ.

Ἁγιογράφοι μὲ μεταβατικὴν τεχνοτροπίαν. Τὴν ὁμάδα ταύτην ἀποτελοῦν ἁγιογράφοι τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 18ου αἰ. προσανατολιζόμενοι ὁλονὲν καὶ περισσότερον πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην. Κ. Κονταρίνης, Λ. Λειχούδης. Σ. 317 κ.ἑξ.

Στέφανος Τζανκαρόλας. Βιογραφικά. Ἔργα αὐτοῦ ὡς κοσμικοῦ, ὡς ἱεροδιακόνου καὶ ὡς ἱερέως. Ἡ Παναγία τῆς Μ. Σισίων Κεφαλληνίας ἀντιγράφει πίνακα τοῦ Ραφαήλ, τοῦ ὁποίου ἀπομιμεῖται καὶ τὴν τεχνικήν. Γερασ. Κουλουμπῆς, Γεωργ. Γρυπάρης, Νικ. Καλέργης. Σ. 319 κ.ἑξ.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν δυτικῶν πινάκων. Οἱ ζωγράφοι δὲν ἀρκοῦνται πλέον εἰς τὸν δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων. Ἀντιγράφουν αὐτουσίους δυτικοὺς πίνακας. Σ. Στέντας, Κ. Κονταρίνης, Δ. Νομικός. Ἔργα ἀνυπόγραφα. Σ. 325 κ.ἑξ.

Ἡ ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ. Ἡ ἐπιδίωξις τῆς φυσικότητος ἔφερε τοὺς ἁγιογράφους εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαραδότου ζωγραφικῆς δι᾽ ᾠοῦ. Ὑπάρχουν ἐλάχιστα παραδείγματα τῆς τάσεως αὐτῆς ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ. Τζανφουρνάρης, Πουλάκης. Κατὰ τὸν 18ον αἰ. γίνεται συνήθης. Σ. 327 κ.ἑξ.

Τὸ τέλος τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ἡ τεχνικὴ τοῦ ᾠοῦ ἀπετέλει τὸν τελευταῖον πλέον σύνδεσμον τῆς ἁγιογραφίας πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οἱ ζωγράφοι τῆς Ἑπτανήσου προσανατολίζονται πλέον ὁριστικῶς πρὸς τὴν Δύσιν. Ὑπάρχουν ὅμως εἰς τὴν Ἑπτάνησον καί τινες ἁγιογράφοι συνεχίζοντες τὴν παράδοσιν μέχρι τοῦ 19ου αἰ. Γ. Κόκκινος. Πρόκειται ὅμως πλέον περὶ πλήρους παρακμῆς. Σ. 330 κ.ἑξ.

ΙΙ. Η ΕΞΙΤΑΛΙΣΜΕΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ

Ἀρχομένου τοῦ 18ου αἰ. ἐμφανίζεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον ἡ ἐντελῶς ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ δι᾽ ἐλαιογραφίας, ἡ ὁποία, ἴσως ὄχι ὀρθῶς, ἐθεωρήθη ὡς ἡ ἀπαρχὴ τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς τέχνης. Σ. 331 κ.ἑξ.

Ἡ παλαιὰ παράδοσις καὶ ἡ νέα τέχνη. Ἡ ἐπικράτησις τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς δι᾽ ἐλαιογραφίας δὲν ὑπῆρξε πολὺ εὐχερὴς εἰς τὴν Ἑπτάνησον, διότι ὁ λαὸς ἦτο προσκεκολλημένος εἰς τὴν παράδοσιν. Ὁ πρόλογος τοῦ ἱερομονάχου Λεοντίου εἰς τὴν ὑπὸ Τ τοῦ Π. Δοξαρᾶ μετάφρασιν τοῦ Περὶ ζωγραφικῆς ἔργου τοῦ da Vinci. Ἡ νέα αὐτὴ τέχνη ἐπεκράτησε κυρίως εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὀλιγώτερον δὲ εἰς τὰς ἄλλας Ἰονίους νήσους. Πάντως δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐξαπλωθῇ οὔτε εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα οὔτε εἰς τὴν Κρήτην. Λόγοι ἐξηγοῦντες τὸ φαινόμενον τοῦτο. Σ. 332 κ.ἑξ.

Παναγιώτης Δοξαρᾶς. Βιογραφικά. Τὰ ἔργα ποὺ ἐξετέλεσε κατὰ τὴν πρώτην

περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἀκολουθοῦν τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Περὶ αὐτῶν εἶναι δύσκολον σήμερον νὰ σχηματίσωμεν ἀκριβῆ γνώμην. Ἐξιταλισμένα ἔργα τῆς δευτέρας περιόδου. Οὐρανία Ἁγ. Σπυρίδωνος Κερκύρας. Αἱ περὶ αὐτῆς γνῶμαι τῶν παλαιοτέρων. Πίνακες ἐλαιογραφικοί. Σ. 334 κ.ἑξ.

Τὸ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Π. Δοξαρᾶ. Ἡ μετάφρασις τοῦ Trattato della pittura τοῦ da Vinci. Αἱ συνοδεύουσαι αὐτὴν εἰκόνες. Τὸ ἔργον τοῦ Π. Δοξαρᾶ περὶ ζωγραφίας. Ἀνάλυσις αὐτοῦ. Ἡ ἐκεῖ διατυπουμένη γνώμη τοῦ Δοξαρᾶ διὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἀπηχεῖ τὰ λεγόμενα ὑπὸ τοῦ Vasari. Σύγκρισις τοῦ ἔργου τούτου πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων τοῦ Διονυσίου. Τὰ σημεῖα ἐπαφῆς εἶναι πολὺ ὀλίγα. Τὰ περὶ ἱδρύσεως Ἀκαδημίας ὑπὸ τοῦ Δοξαρᾶ, διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς ὁποίας θὰ ἔγραψεν οὗτος τὸ ἔργον του, δὲν ἀνταποκρίνονται εἰς τὰ πράγματα. Χαρακτηρισμὸς τῆς προσπαθείας τοῦ Δοξαρᾶ πρὸς ἀνανέωσιν τῆς ζωγραφικῆς. Σ. 339 κ.ἑξ.

Οἱ μετὰ τὸν Π. Δοξαρᾶν. Ἰ. Πλακωτός, Ν. Δοξαρᾶς, Ν. Κουτούζης, Ν. Καντούνης. Κατάπτωσις τῆς τέχνης. Γενικὸς χαρακτηρισμὸς τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς τῆς Ἑπτανήσου. Οἱ λόγοι τῆς παρακμῆς της. Σ. 347 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΝ

Ἡ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Ἡ παλαιὰ παράδοσις κατὰ τὰς παραμονὰς τῆς Ἐπαναστάσεως εἶχε σχεδὸν ἐντελῶς διακοπῆ. Εἰς τὴν Ἑπτάνησον ἐπεκράτει ἡ ἐξιταλισμένη ἐλαιογραφία. Εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη εἶχε λάβει μορφὴν ἐντελῶς λαϊκήν. Μὲ τὴν ἀποκατάστασιν τοῦ ἐλευθέρου Ἑλληνικοῦ βασιλείου ζωγράφοι ἀκολουθοῦντες τὴν παράδοσιν δὲν ὑπῆρχον. Οἱ πρῶτοι ἀναφανέντες εἶχον σπουδάσει εἰς τὴν Δύσιν. Κ. Φανέλλης, Λ. Θείρσιος, Σ. Χατζηγιαννόπουλος. Γενικὴ τάσις ὅλων ἦτο ἡ «διόρθωσις» τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Σ. 352 κ.ἑξ.

Ἡ προσπάθεια διορθώσεως τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Πρόκειται περὶ φαινομένου ἀναλόγου μὲ τὰς προσπαθείας τῶν λογίων διὰ τὴν ἀποκάθαρσιν τῆς γλώσσης. Γρ. Παππαδόπουλος, ὁ ἀπολογητὴς καὶ θεωρητικὸς τῆς τάσεως τῶν ἁγιογράφων πρὸς διόρθωσιν τῆς ζωγραφικῆς. Αἱ περὶ τοῦ ζητήματος τούτου ἰδέαι του. Αἱ τάσεις αὐταὶ συνεχίσθησαν καὶ κατὰ τοὺς μετέπειτα χρόνους ἐνισχυόμεναι ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴν τῶν σχεδίων τοῦ Θειρσίου. Στροφὴ πολλῶν ἐκ τῶν σημερινῶν ζωγράφων πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Τὰ ἐκ τῆς στροφῆς ταύτης ἀγαθὰ ἀποτελέσματα. Σ. 356 κ.ἑξ.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εἰς τοὺς κόλπους τῆς μεγάλης Μακεδονικῆς σχολῆς ἐγεννήθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἡ κατόπιν ἐπικληθεῖσα Κρητικὴ ζωγραφική. Ταύτης ἡ τεχνικὴ προῆλθεν ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας. Ἡ τεχνοτροπία της εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν παλαιὰν συντηρητικὴν παράδοσιν. Φορεῖς τῆς παραδόσεως αὐτῆς ἦσαν οἱ μοναχοί, οἱ ὁποῖοι καὶ κατώρθωσαν νὰ τὴν ἐπιβάλουν.

Ἡ νέα αὐτὴ μορφὴ τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς διέρχεται πολλὰ στάδια ἐξελίξεως κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου καὶ κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἀπὸ

τοῦ δευτέρου περίπου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος φθάνει αὕτη εἰς τὴν μεγίστην της ἀκμὴν διὰ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι τῆς ἔδωκαν τὴν ὁριστικήν της μορφήν.

Ἤδη ὅμως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἐμφανίζονται καὶ αἱ πρῶται ἐνδείξεις τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως, ἡ ὁποία γίνεται ἀπολύτως πλέον αἰσθητὴ κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Περὶ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ καὶ κατὰ τὸν 18ον ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶναι πλέον γενική. Προετοιμάζεται οὕτω ὁ πλήρης ἐξιταλισμὸς τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Τοῦτον ἐπιτυγχάνουν οἱ ζωγράφοι τῆς Ἑπτανήσου κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα, οἱ ὁποῖοι εἰσάγουν τὴν δι' ἐλαιογραφίας ζωγραφικήν.

Οἱ πρῶτοι μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν ἁγιογράφοι ἔχουν διακόψει πλέον κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Σ. 361 κ.ἑξ.

ΠΙΝΑΞ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΝΤΜΗΣΕΩΝ

Εἰς τὸν παρόντα πίνακα ἀναγράφονται μόνον τὰ βιβλία, αἱ μελέται καὶ τὰ περιοδικά, τῶν ὁποίων, λόγῳ τῆς συχνῆς των χρήσεως, οἱ τίτλοι ἀναφέρονται συντετμημένοι. Τῶν βοηθημάτων, τῶν ὁποίων γίνεται ἐπὶ μέρους χρῆσις, θὰ εὕρῃ ὁ ἀναγνώστης τὸν πλήρη τίτλον εἰς τὰς σχετικὰς ὑποσημειώσεις τοῦ οἰκείου τόπου τοῦ βιβλίου.

Αμαντου, Σιναϊτ. μνημ.	Κ. Αμαντου, Σιναϊτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα (Παράρτημα τοῦ περιοδ. Ἑλληνικά, 1), Ἀθῆναι, 1928.
Βελουδου, Ἑλλήν. Ὀρθ. Ἀποικ.	Ι. Βελουδου, Ἑλλήνων Ὀρθοδόξων Ἀποικία ἐν Βενετίᾳ, ἔκδ. 2α, Βενετία, 1893.
Bettini, La pitt. biz.	S. Bettini, La pittura bizantina, Parte prima, Firenze, 1938.
Bettini, La pitt. di icone.	S. Bettini, La pittura di icone Cretese-Veneziana e i Madonneri, Padova, 1933.
Bettini, M. Damasceno.	S. Bettini, Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell' arte Cretese-Veneziana εἰς τὸ περιοδ. Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 94, 1934/35, σ. 331-380.
Brockhaus.	H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig, 1891.
Byron-T. Rice, The Birth of West. Paint.	R. Byron-D. Talbot Rice, The Birth of Western Painting, London, 1930.
Wulff-Alpatoff.	O. Wulff-M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei in Kunstgeschichtlicher Folge, Hellerau bei Dresden, 1925.

Gerola, Mon.Ven.	G. Gerola, Monumenti Veneti dell' isola di Creta, Venezia, 1905-1932.
Diehl, Manuel.	Ch. Diehl, Manuel d' art byzantin, 2ª ἔκδ. Paris, 1925-26.
Diez-Demus, Byz. Mos.	E. Diez - O. Demus, Byzantine Mosaics in Greece : Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Massachusetts, 1931.
Διονυσιου, Ἑρμην.	Διονυσιου του εκ Φουρνα, Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Α. Παπαδοπουλου - Κεραμεως, Πετρούπολις, 1909.
Καλογεροπουλου, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη.	Ν. Καλογεροπουλου, Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη, Ἀθῆναι, 1926.
Κοντακωφ, Εἰκον. Θεοτ.	Ν. Κοντακωφ, Εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου (ρωσ.), I-II, Πετρούπολις, 1914-15.
Κοντακωφ, Μακεδονία.	Ν. Κοντακωφ, Μακεδονία. Ἀρχαιολογικὸν ταξίδιον (ρωσ.), Πετρούπολις, 1909.
Κοντακωφ, Ἄθως.	Ν. Κοντακωφ, Μνημεῖα τῆς χριστιανικῆς τέχνης τοῦ Ἄθω (ρωσ.), Πετρούπολις, 1902.
Kondakov-Minns.	N. P. Kondakov, The Russian Icon, translated by E. Minns, Oxford, 1927.
Künstle.	K. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau, 1928.
Κυρου, Ἕλλην. τῆς Ἀναγεννήσεως.	Α. Κυρου, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι, 1938.
Λαζαρεφ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ.	Β. Λαζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), I-II, Μόσχα, 1947-48.
Lampakis, Mémoire.	G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, Athènes, 1902.
Λιχατσεφ.	Ν. Λιχατσεφ, Ἡ ἱστορικὴ σημασία τῆς ἰταλοελληνικῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Θεοτόκου (ρωσ.), Πετρούπολις, 1911.
Marconi, I, II.	S. Marconi, La Raccolta di icone veneto-cretesi della Communità greco-ortodossa di Venezia. Δύο ἄρθρα εἰς τὸ περιοδ. Atti dell' Istituto Ve-

neto di Scienze, Lettere ed Arti, 105, 1946/7, σ. 104-107 (I) καὶ 107, 1948/9, σ. 243-255 (II).

ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγίνης. — Κ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμᾶς Φλαγγίνης καὶ ὁ μικρὸς Ἑλληνομνήμων. (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Τόμ. Θ΄), Ἀθῆναι, 1939.

MILLET, Art byz. I, II. — G. MILLET, L' art byzantin ἐν A. MICHEL, Histoire de l'art, I. 1 (Paris, 1905) σ. 127-301 (I). G. MILLET, L'art chrétien d' Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle, εἰς τὸ ἴδιον βιβλίον, τόμ. III. 2 (Paris, 1908), σ. 927-962 (II).

MILLET, Athos. — G. MILLET, Monuments de l' Athos. I. Les peintures, Paris, 1927.

MILLET, Mistra. — G. MILLET, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910.

MILLET, Recherches. — G. MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos, Paris, 1916.

MILLET-PARGOIRE-PETIT, Inscr. de l'Athos. — G. MILLET-J. PARGOIRE-L. PETIT, Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos. Première partie. Paris, 1904.

MUÑOZ, Grotta-ferrata. — A. MUÑOZ, L'art byzantin à l'Exposition de Grotta-ferrata, Rome, 1906.

MUÑOZ, I quadri. — A. MUÑOZ, I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana, Roma, 1928.

MURATOFF. — P. MURATOFF, La peinture byzantine, Paris, 1928.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη. — Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσεῖον Μπενάκη. Ἀθῆναι. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι, 1936.

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου. — Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλογὴ Ἑλένης Ἀ. Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικὸς τῶν εἰκόνων, τῶν ξυλογλύπτων καὶ τῶν μεταλλίνων ἔργων τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων. (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. 31), Ἀθῆναι, 1951.

Xyngopoulos, Thessalonique.	A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne. (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Ἵδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἵμου. 7), Athènes, 1955.
Okunev, Mon. Art. Serb.	N. Okunev, Monumenta Artis Serbicae, I-IV, Pragae, 1928-1931.
Παπαγιαννοπουλος-Παλαιος.	Α. Παπαγιαννοπουλου-Παλαιου, Μουσεῖον Διονυσίου Λοβέρδου, Ἀθῆναι, 1946.
Πελεκανιδου, Καστοριά.	Σ. Πελεκανιδου, Καστοριά. Ι. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Πίνακες. (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη. 17), Θεσσαλονίκη, 1953.
Petković, Peint. serbe. I, II.	V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd, 1930. II, Beograd, 1934.
Procopiou.	A. Procopiou, La peinture religieuse dans les îles ioniennes pendant le XVIIIe siècle, ἄ.τ. 1939.
Rec. Uspenskij I, II.	L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij, Paris, 1930 (I). L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholiques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de Theodore Uspenskij, Paris, 1932 (II).
Σισιλιανος.	Δ. Σισιλιανου, Ἕλληνες ἁγιογράφοι μετὰ τὴν ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1935.
Schweinfurth, Russ. Malerei.	Ph. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei, Haag, 1930.
Schweinfurth, Byzant. Form.	Ph. Schweinfurth, Die byzantinische Form. Ihr Wesen und ihre Wirkung, Berlin, 1943.
Σωτηριου, Βυζαντ. μνημ. Κύπρου.	Γ. Σωτηριου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Α΄. Λεύκωμα. (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, τόμ. Γ΄. Φιλολογικὴ-ἱστορικὴ σειρά). Ἀθῆναι, 1935.
Σωτηριου, Εἰκόν. Σινᾶ.	Γ. καὶ Μ. Σωτηριου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ. (Collection de l'Institut Français d'Athènes, 100), I. Ἀθῆναι, 1956. (Πίνακες).

Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ.	Γ. Σωτηριου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. 2α ἔκδ. Ἀθῆναι, 1931.
Σωτηριου, Ὁδηγός.	Γ. Σωτηριου, Ὁδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν. 3η ἔκδ. Ἀθῆναι, 1956. (Ἄνευ ἄλλης ἐνδείξεως αἱ παραπομπαὶ γίνονται εἰς τὴν ἔκδοσιν ταύτην).
Sotiriou, Guide.	G. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d' Athènes. Edition française par O. Merlier. Athènes, 1932.
Talbot Rice, Byz. Art.	D. Talbot Rice, Byzantine Art. 2α ἔκδ. London 1954.
Talbot Rice, Byz. Painting.	D. Talbot Rice, Byzantine Painting and Developments in the West before A.D. 1200, London, 1948.
Talbot Rice, Icons of Cyprus.	D. Talbot Rice, The Icons of Cyprus, with chapters by R. Gunnis and Tamara Talbot Rice, London, 1937.
Chittenden-Seltman, Greek Art.	J. Chittenden - Ch. Seltman, Greek Art. A Commemorative Catalogue of an Exhibition held in 1946 at the Royal Academy Burlington House London. London, 1947.
Felicetti - Liebenfels.	W. Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten-Lausanne, 1956.
Χατζηδακη, Μυστρᾶς.	Μ. Χατζηδακη, Μυστρᾶς. (Βιβλία Τέχνης. 1). 2α ἔκδ. Ἀθῆναι, 1956.
Χατζηδακη, Contribution.	M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine. Περιοδ. L' Hellénisme Contemporain, τεῦχος Μαΐου 1953, σ. 193 - 219.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Α.Β.Μ.Ε.	Ἀρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Περιοδικὸν σύγγραμμα συντασσόμενον καὶ ἐκδιδόμενον ὑπὸ Α. Ὀρλάνδου.
Α.Δ.	Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον.

A.E.	Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς.
B.C.H.	Bulletin de Correspondance Hellénique.
B.S.A.	Annual of the British School at Athens.
B.Z.	Byzantinische Zeitschrift.
Δ.Ι.Ε.Ε.	Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας τῆς Ἑλλάδος.
Ε.Ε.Β.Σ.	Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν.
Κρητ. Χρον.	Κρητικὰ Χρονικά.
R.E.G.	Revue des Études Grecques.

ΜΕΡΟΣ Α΄.

ΑΙ ΠΗΓΑΙ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Ἡ ὀρθόδοξος ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων συνεχίζει, ὑπὸ ἄλλην μορφήν, τὴν μεγάλην τέχνην τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἡ ὁποία ἤνθησεν ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 13ου αἰῶνος μέχρι τῆς πτώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους (1453). Αἱ ρίζαι συνεπῶς τῆς θρησκευτικῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰώνων εὑρίσκονται εἰς τὴν Παλαιολόγειον τέχνην. Διὰ τοῦτο δὲν εἶναι εὔκολον νὰ ἐννοηθοῦν ἡ τεχνοτροπία, ἡ τεχνικὴ[1] καὶ ἡ εἰκονογραφία τῆς ζωγραφικῆς, ὅπως αὕτη διεμορφώθη κατὰ τοὺς μετὰ τὴν πτῶσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως χρόνους, χωρὶς τὴν γνῶσιν τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων.

Εἰς τὴν ζωγραφικὴν λοιπὸν τῆς περιόδου αὐτῆς ἀναφέρεται τὸ πρῶτον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου. Βεβαίως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ εἰς ὅλας της τὰς λεπτομερείας τὴν ζωγραφικὴν κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων, οὐδὲ κἂν νὰ θίξωμεν τὰ περισσότερα τῶν πρὸς αὐτὴν σχετιζομένων προβλημάτων. Τοιαύτη ἔρευνα εἶναι ἔξω τῶν πλαισίων τοῦ βιβλίου τούτου. Εἶναι ὅμως ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ὡρισμένα ζητήματα, ἡ γνῶσις τῶν ὁποίων μᾶς εἶναι ἀπαραίτητος διὰ τὴν περαιτέρω ἔρευναν, καὶ νὰ ἴδωμεν ποῖαι εἶναι αἱ εἰς τὰ προβλήματα αὐτὰ διδόμεναι σήμερον λύσεις.

Αἱ δύο σχολαί. Εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, τὴν ὁποίαν συνήθως χαρακτηρίζουν ὡς ἐποχὴν Ἀναγεννήσεως, ἐνῷ εἰς τὴν πραγματικότητα εἶναι τὸ τελευταῖον στάδιον μιᾶς μακρᾶς καὶ συνεχοῦς ἐξελίξεως ἀρχομένης ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Κομνηνῶν, εἰς τὴν ζωγραφικὴν λοιπὸν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς διακρίνουν δύο τεχνοτροπίας, δύο σχολάς, ὅπως τὰς ὀνομάζουν.

[1] Εἰς τὸ βιβλίον τοῦτο ὁ ὅρος τεχνοτροπία ἔχει τὴν ἔννοιαν τοῦ ρυθμοῦ (style), ὁ δὲ ὅρος τεχνικὴ τὴν ἔννοιαν τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως (technique.)

Ἡ διάκρισις ὀφείλεται κυρίως εἰς τὸν Γαβριὴλ MILLET, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὰς δύο αὐτὰς σχολὰς τὰ ἐντελῶς συμβατικὰ ὀνόματα Μακεδονικὴ καὶ Κρητική[1]. Ἄλλοι ἐρευνηταί, χωρὶς ν' ἀμφισβητοῦν τὴν ὕπαρξιν τῶν δύο αὐτῶν σχολῶν, τοὺς ἔδωκαν ἄλλα ὀνόματα. Ὁ MURATOFF, ὁ ὁποῖος ὁλόκληρον τὴν ζωγραφικὴν ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος καὶ ἐντεῦθεν τὴν χαρακτηρίζει μὲ τὸ ὄνομα «νεοελληνιστική»[2], τὰς δύο αὐτὰς σχολὰς διακρίνει μὲ τοὺς ὅρους «ζωγραφική» (picturale) διὰ τὴν Μακεδονικὴν καὶ «γραφικήν» (graphique) ἢ τῶν «εἰκόνων» (iconienne) διὰ τὴν Κρητικήν[3]. Τελευταῖον ὁ TALBOT RICE ἐπρότεινε νέους ὅρους περισσότερον περιπλόκους. Τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν ἀπεκάλεσε «Πρώτην τεχνοτροπίαν τῆς Ἀναγεννήσεως» (First Revival style), τὴν δὲ Κρητικὴν «Δευτέραν τεχνοτροπίαν τῆς Ἀναγεννήσεως» (Second Revival style)[4]. Οἱ ὅροι ὅμως αὐτοὶ δὲν φαίνεται πιθανὸν ὅτι θὰ δυνηθοῦν νὰ ἐπικρατήσουν, διότι οἱ ἀρχικῶς ὑπὸ τοῦ MILLET εἰσαχθέντες, Μακεδονικὴ καὶ Κρητική, ἔχουν ἤδη εὐρύτατα διαδοθῆ καὶ ἡ ἀντικατάστασις των καὶ εὔκολος δὲν εἶναι πλέον καὶ σύγχυσιν ὄχι ὀλίγην θὰ ἐπιφέρῃ. Βεβαίως οὗτοι εἶναι ἐντελῶς συμβατικοί[5], ἀλλ' ἐξακολουθοῦν ν' ἀποτελοῦν ἓν εὔκολον μέ-

---

[1] Διὰ τὸν καθορισμὸν τῶν δύο σχολῶν, Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς, γίνεται πολὺς λόγος εἰς τὸ μνημειῶδες ἔργον τοῦ MILLET, Recherches sur l' iconographie de l' Evangile. Περίληψιν τῶν θεωριῶν τοῦ Millet περὶ τῶν δύο σχολῶν ἔδωκεν ὁ DIEHL εἰς ἄρθρον του δημοσευθὲν εἰς τὸ Journal des savants 1917 καὶ ἀνατυπωθὲν εἰς τὸ βιβλίον του CH. DIEHL, Choses et gens de Byzance, Paris 1926, 143 κ.ἑξ. Βλ. ἐπίσης DIEHL, Manuel, II, 788 κ.ἑξ. O. M. DALTON, East Christian Art, Oxford 1925, 237 κ.ἑξ. TALBOT RICE, Byz. Art, 123 κ.ἑξ. Μὲ ὄχι ἴσως πλήρη γνῶσιν τῶν πραγμάτων γράφει ὁ CH. R. MOREY, Mediaeval Art, New York, 1942, 175 κ.ἑξ.

[2] MURATOFF, 127 κ. ἑξ.

[3] MURATOFF, 150.

[4] TALBOT RICE, Byz. Paint. 13 κ. ἑξ. Πρβ. καὶ τὸν χρονολογικὸν πίνακα εἰς τὴν σ. 29. Βλ. καὶ τὰς παρατηρήσεις μου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 18, 1948, 258 κ.ἑξ. Ὁ TALBOT RICE, The Icons of Cyprus, 23 κ.ἑξ. ἠσχολήθη καὶ μὲ τὸν χαρακτηρισμὸν τῶν διαφόρων σχολῶν ζωγραφικῆς τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων, ἰδίως τῶν φορητῶν εἰκόνων. Αἱ πολύπλοκοι ὅμως ὑποδιαιρέσεις, τὰς ὁποίας οὗτος δημιουργεῖ, βασιζόμενος ἐπὶ τεκμηρίων μᾶλλον ἐμπειρικῶν, δὲν ἀνταποκρίνονται εἰς τὴν πραγματικότητα. Διὰ τῶν διαιρέσεων αὐτῶν ζωγράφοι σύγχρονοι, ἐργαζόμενοι μὲ τὴν αὐτὴν τεχνικὴν καὶ τὴν αὐτὴν τεχνοτροπίαν, κατατάσσονται εἰς κατηγορίας διαφορετικάς. Οὕτω π. χ. ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός, τὸν ὁποῖον, κατὰ τὴν παλαιὰν γνώμην, ἐξακολουθεῖ νὰ θεωρῇ ἀκόμη ζωγράφον τοῦ τέλους τοῦ 15ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. τίθεται μεταξὺ τῶν ἀντιπροσώπων τῆς γνησίας Κρητικῆς σχολῆς (σ. 34), ἐνῶ ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος καὶ ὁ Ἐμμ. Τζάνες κατατάσσονται εἰς τὴν Βενετοκρητικὴν σχολήν (σ. 35), ὁ δὲ σύγχρονός των Θεόδ. Πουλάκης εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ σ. δημιουργηθεῖσαν, ἀνύπαρκτον ἄλλως, σχολὴν τῆς Κυρίως Ἑλλάδος (σ. 38). Αἱ ὑποδιαιρέσεις αὐταί, ὅπως τὰς δηλώνει ὁ σ. γραφικῶς μὲ τὸ διάγραμμα τῆς σ. 24, εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον αὐθαίρετοι, μὴ βασιζόμεναι ἐπὶ θετικῶν δεδομένων.

[5] Τὴν ἀνεπάρκειαν τῶν ὅρων Μακεδονικὴ καὶ Κρητικὴ σχολὴ ἐτόνισε τελευταίως καὶ ὁ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 28, 1953, 234 κ. ἑξ., ὅπου διακρίνει εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων τρεῖς περιόδους ἢ φάσεις: τὴν πρώιμον, φθάνουσαν μέχρι περίπου τοῦ 1330, τὴν ὥριμον, διαρκοῦσαν μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ τέλος τὴν ὑπερώριμον, πρα-

σον συνεννοήσεως, ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ τεχνικοὶ ὅροι τοῦ εἴδους αὐτοῦ.

Ἀνάγκη τώρα νὰ ἐξετάσωμεν κάπως λεπτομερέστερον τὰς δύο αὐτὰς σχολὰς καὶ νὰ ἴδωμεν ποῖα τὰ χαρακτηριστικά των.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Αὕτη ἐκλήθη οὕτω διὰ πρώτην φορὰν ὑπὸ τοῦ Millet, διότι τὰ περισσότερα καὶ τὰ καλλίτερον ἀντιπροσωπεύοντα αὐτὴν μνημεῖα εὑρίσκονται κυρίως εἰς τὴν ἑλληνικὴν καὶ τὴν σερβικὴν Μακεδονίαν. Ὁ ὅρος εἶναι βεβαίως, τώρα πλέον, πολὺ περιωρισμένος τοπικῶς, διότι τῆς σχολῆς αὐτῆς ἔργα λαμπρὰ ἀνευρέθησαν καὶ εἰς τὴν κυρίως Ἑλλάδα καὶ ἀλλαχοῦ. Πάντως ὅμως ἐπεκράτησεν ἤδη καί, ὡς εἴπομεν, δὲν θὰ ἦτο εὔκολος ἡ ἀντικατάστασίς του.

Ἡ Μακεδονικὴ αὐτὴ σχολὴ ἐμπνέεται κυρίως ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν οἱ ζωγράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἐμελέτησαν πολὺ περισσότερον, φαίνεται, εἰς τὰ παλαιὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα παρὰ εἰς αὐτὰ ταῦτα τὰ ἔργα τῆς ἀρχαίας τέχνης, ἂν καὶ πολλὰ ἐξ αὐτῶν, παρ' ὅλας τὰς καταστροφάς, διεσώζοντο ἀκόμη τότε.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν ἐμφανίζεται αἰφνιδίως κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἀλλ' ἔχει τὰς ρίζας της εἰς τοὺς προγενεστέρους αἰῶνας, καὶ μάλιστα εἰς τὴν κλασσικιστικὴν περίοδον τῶν Κομνηνῶν. Αὕτη βαίνει παραλλήλως πρὸς τὴν οὐμανιστικὴν κίνησιν τῶν λογίων καὶ τῶν μορφωμένων, ἡ ὁποία, ἂν καὶ οὐδόλως ἔπαυσεν ἀπὸ τῶν χρόνων τῆς Μακεδονικῆς δυναστείας, φθάνει εἰς τὸ κατακόρυφον κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων.

Οἱ καλλιτέχναι ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιον μὲ τοὺς λογίους δρόμον. Ὅπως ἐκεῖνοι μελετοῦν τὰ ἀρχαῖα κείμενα καὶ προσπαθοῦν νὰ τὰ μιμηθοῦν, οὕτω καὶ οἱ καλλιτέχναι μελετοῦν τὰ παλαιὰ ἑλληνιστικῆς τέχνης εἰκονογραφημένα χειρόγραφα καὶ ἐμπνέονται ἀπ' αὐτά. Ἂν ἔχῃ τις ὑπ' ὄψει τὰς πηγὰς αὐτὰς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς θὰ εὕρῃ ἴσως ἀρκετὰ προσφυῆ τὸν ὅρον «νεοελληνιστικὴ τέχνη», τὸν ὁποῖον ἔδωκεν, ὡς εἴδομεν, εἰς αὐτὴν ὁ Muratoff.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ ἀντικατοπτρίζει οὕτω τὰς τάσεις τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῶν κύκλων τοῦ Παλατίου. Εἶναι μία τέχνη ἀνακτορικὴ καὶ ἀριστοκρατική.

Ἐκ τῶν διαπιστώσεων τούτων προκύπτει τὸ φυσικὸν συμπέρασμα ὅτι τὸ κέντρον, ὅπου διεμορφώθη ἡ Μακεδονικὴ αὐτὴ σχολή, ἦτο ἡ Κωνσταντινούπολις. Πράγματι δὲ τὸ μοναδικὸν σχεδὸν μνημεῖον τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων τὸ διασωθὲν εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, τὰ ψηφιδωτὰ δηλαδὴ

γματοποιουμένην εἰς τὸν Μυστρᾶν, καὶ τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν αἱ κατὰ τὸ 1428 γενόμεναι τοιχογραφίαι τῆς Παντανάσσης.

τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριὲ Τζαμί), τὰ γενόμενα κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 14ου αἰῶνος, ὀφείλονται εἰς ἕνα τῶν περισσότερον ἀντιπροσωπευτικῶν τύπων τῶν οὐμανιστῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὸν Θεόδωρον Μετοχίτην, λόγιον, φιλόσοφον, συγγραφέα, πολιτικὸν καὶ ὑπουργὸν τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄ Παλαιολόγου[1].

Τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας ἔγιναν μὲ ἔξοδα καί, χωρὶς ἀμφιβολίαν, ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπίβλεψιν καὶ μὲ τὰς αἰσθητικὰς ὁδηγίας τοῦ Μετοχίτου, φυσικὸν δὲ εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ταῦτα ἀντιπροσωπεύουν τὰς καλλιτεχνικὰς καὶ αἰσθητικὰς ἀντιλήψεις, τὴν καλλιτεχνικὴν γενικῶς κοσμοθεωρίαν, ὅπως αὕτη εἶχε διαμορφωθῆ εἰς τὴν Βασιλεύουσαν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν λογίων, τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῶν ἀνακτορικῶν κύκλων.

Ἀλλ' ἡ Κωνσταντινούπολις δὲν ἦτο τὸ μοναδικὸν κέντρον, ὅπου ἀνεπτύχθη ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Παραλλήλως πρὸς τὴν Βασιλεύουσαν δὲν συνεβαλεν ὀλιγώτερον εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς σχολῆς αὐτῆς καὶ ἡ Θεσσαλονίκη. Καὶ ἐκεῖ ἡ φιλολογικὴ καὶ οὐμανιστικὴ κίνησις ἦτο ἐπίσης ζωηρά, αἱ γραμματικαὶ καὶ φιλοσοφικαί της σχολαὶ πολυσύχναστοι καὶ οἱ πολυάριθμοι λόγιοι οἱ διδάσκοντες τὰ ἀρχαῖα γράμματα καὶ τὴν ἀρχαίαν φιλοσοφίαν περίφημοι[2]. Παραλλήλως πρὸς τὴν πνευματικὴν ἀκμὴν ἔβαινε καὶ ἡ καλλιτεχνική, τῆς ὁποίας τὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν ἔκτασιν μόνον κατὰ τὰς τελευταίας δεκαετίας ἐστάθη δυνατὸν ν' ἀντιληφθῶμεν, μετὰ τὴν ἀποκάλυψιν σειρᾶς ὅλης ψηφιδωτῶν καὶ τοιχογραφιῶν κρυπτομένων ἀπὸ τὰ τουρκικὰ ἀσβεστώματα.

Εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὴ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ζωγραφικῶν τούτων μνημείων τῆς Θεσσαλονίκης πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας[3], τὰ ὁποῖα εἶναι τὸ σπουδαιότερον, ὡς εἴπομεν, μέχρι τοῦδε γνωστὸν σύνολον τὸ διασωθὲν εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἐπίσης πρὸς τὰς ὀλίγας ψηφιδωτὰς μορφὰς εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Παμμακαρίστου (Φετιχιὲ Τζαμί)[4]

[1] Ἐνδιαφέρουσαν σκιαγραφίαν τοῦ Μετοχίτου ἔδωκεν ὁ Ch. Diehl, Etudes byzantines, Paris 1905, 396 κ. ἑξ. Ὁ R. Guilland, ἐκδίδων ποίημα τοῦ Μετοχίτου περὶ τῆς οἰκίας του, καταστραφείσης μὲ ὅλα τὰ ἐντὸς αὐτῆς ἀντικείμενα κατά τινα στάσιν, ἐνόμισεν ὅτι εἰς ἕνα στίχον αὐτοῦ γίνεται λόγος περὶ συλλογῆς ἀρχαιοτήτων, τὴν ὁποίαν εἶχε καταρτίσει ὁ Μετοχίτης, R.E.G. 35, 1922, σ. 92, στ. 214. Βλ. καὶ τὴν μετάφρασιν εἰς τὴν σ. 93 καὶ τὰς παρατηρήσεις εἰς τὴν σ. 85 καὶ 95. Τὴν γνώμην τοῦ Guilland ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ L. Brehier ἐν Melanges Ch. Diehl, II. Paris 1930, 7. Ἀλλ' ἀπὸ τὸν στίχον αὐτὸν τοῦ ποιήματος τοῦ Μετοχίτου δὲν δύναται, νομίζω, νὰ ἐξαχθῇ τὸ συμπέρασμα, ὅτι πρόκειται περὶ ἀρχαιολογικῆς συλλογῆς.

[2] Διὰ τὴν πνευματικὴν κίνησιν τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων βλ. O. Tafrali, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, 149 κ. ἑξ.

[3] Περὶ αὐτῶν βλ. τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν προχείρως παρὰ Diehl, Manuel, II, 793 κ ἑξ. Ἔγχρωμοι ἀπεικονίσεις ἐν A. Grabar, La peinture byzantine, Genève, 1953 (Skira), σ. 133 κ.ἑξ.

[4] Πρβ. Diehl, ἔνθ' ἀν. II, 804. Καλὴ ἀπεικόνισις τοῦ ψηφιδωτοῦ ἐν A. Grabar, L'art byzantin, Paris 1938, εἰκ. 83.

καὶ εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Κιλισὲ Τζαμιοῦ[1], ὅπως καὶ πρὸς τὰς ἡμιεσβεσμένας τοιχογραφίας εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας[2]. Ἐξ αὐτῆς προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἰδία Μακεδονικὴ σχολή, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἴσως τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς ἐντοπίου καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, διεμορφώθη, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὸν χαρακτῆρα, κατὰ τρόπον διάφορον εἰς τὴν Πρωτεύουσαν καὶ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἐνῷ ἡ εἰκονογραφία παραμένει σχεδὸν ἡ αὐτή. Ἡ σοβαρωτέρα διάκρισις εἶναι ὅτι εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ ἔχει χαρακτῆρα περισσότερον ἰδεαλιστικὸν καὶ ἀκαδημαϊκόν, ἐνῷ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶναι περισσότερον ρεαλιστική[3]. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ γίνονται ἀπολύτως αἰσθητὰ εἰς τὸν συγκρίνοντα τὸ ἴδιον εἰκονογραφικὸν θέμα εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καὶ εἰς τὰ σχεδὸν σύγχρονά των εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους (1312-1315) τῆς Θεσσαλονίκης[4]. Ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι εἰς τὴν τέχνην τῆς Μακεδονίας πολὺ παλαιότερος τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τοῦτον δύναταί τις κάπως νὰ διακρίνῃ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ τρούλλου τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ὅπως καὶ ἄλλοτε παρετήρησα[5], ἀργότερον δέ, τὸ 1164, πολὺ ἐντονώτερον, εἰς τὰς περιφήμους τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια[6].

Ἀλλ' ἡ σημασία τῆς Θεσσαλονίκης ὡς μεγάλου καλλιτεχνικοῦ κέντρου κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων δὲν συνάγεται μόνον ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερον χαρακτῆρα, τὸν ὁποῖον ἔλαβεν εἰς αὐτὴν ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Ἡ Θεσσαλονίκη, ὅπως τείνουν ν' ἀποδείξουν τὰ ὁλονὲν ἐρχόμενα εἰς φῶς ζωγραφικὰ μνημεῖα, ὑπῆρξε τὸ κέντρον ἀκτινοβολίας τῆς τέχνης διὰ τὴν Μακεδονίαν, ἑλληνικὴν καὶ σερβικήν, καὶ γενικώτερον διὰ τὰ Βαλκάνια. Ἡ ὁμοιότης, καὶ

---

[1] Δείγματα ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὸ τουρκικὸν περιοδικὸν Γκιουζὲλ Σανατλάρ (Καλαὶ Τέχναι), τεῦχ. 5, 1944, σ. 112, 113 καὶ παρένθετος ἔγχρωμος πίναξ.

[2] Περὶ αὐτῶν βλ. τὴν μελέτην τοῦ M. Alpatoff, Die Fresken der Kahrije Djami in Konstantinopel ἐν Münchner Jahrbuch, 7, 1929, 345 κ.ἑξ. Ἤδη ἔχει ἀρχίσει ὁ καθαρισμὸς τῶν ὑπὸ τοῦ κ. P. Underwood. Βλ. δεῖγμα τοιχογραφίας μετὰ τὸν καθαρισμὸν εἰς τὸ περιοδ. Revue des Arts, 1953, No 3, σ. 193.

[3] Τοὺς χαρακτῆρας αὐτοὺς καθώρισεν ὁ Millet ἐν Atti del V Congresso internazionale di Studi Bizantini II, Roma, 1940 (=Studi bizantini e neoellenici, 6, 1940) σ. 274 κ ἑξ Πρβ. καὶ Xyngopoulos, Thessalonique, 2 κ.ἑξ.

[4] Τὴν σύγκρισιν ἐπεχείρησα εἰς τὴν δημοσίευσιν τῶν ψηφιδωτῶν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων. Βλ. Α. Ξυγγοπουλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953 (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη, ἀριθ. 16). Τὸ ζήτημα ἐξήτασα πλατύτερον ἐν Xyngopoulos, Thessalonique, 1 κ. ἑξ.

[5] Α. Ε. 1932, 152. Βλ. Xyngopoulos, Thessalonique, 15 κ. ἑξ.

[6] Βλ. π.χ. τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον εἰς τὴν ἔγχρωμον ἀπεικόνισιν παρὰ Grabar, La peinture byzantine, σ. 143.

ὡς πρὸς τὸν χαρακτῆρα καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Μακεδονίας πρὸς τὰς διαρκῶς ἀποκαλυπτομένας εἰς τὴν Θεσσαλονίκην μᾶς πείθει ὁλονὲν καὶ περισσότερον ὅτι ἀπ᾽ αὐτὴν ἐξεκίνησαν οἱ ζωγράφοι οἱ ἐργασθέντες εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Μακεδονίας, τῆς Σερβίας καὶ τῶν Βαλκανίων.

Ἡ παράδοσις μᾶς διέσωσε τὸ ὄνομα τοῦ Μανουὴλ Πανσελήνου, τοῦ διακοσμήσαντος τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὰς Καρυὰς τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ἡ ἰδία δὲ παράδοσις προσθέτει ὅτι οὗτος κατήγετο ἐκ Θεσσαλονίκης[1]. Ἡ ἀναμφισβήτητος ὁμοιότης τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου[2] πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ἔτους 1303, τὰς ἀποκαλυφθείσας εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης[3] ὄχι μόνον μᾶς πείθει ὅτι ἡ παράδοσις περὶ τῆς ἐκ τῆς πόλεως ταύτης καταγωγῆς τοῦ Πανσελήνου εἶναι ἀληθής, ἀλλ᾽ ἀποδεικνύει, κατὰ τρόπον ἀπολύτως πλέον ἀσφαλῆ, τὴν εἰς τὸ πρῶτον περίπου τέταρτον τοῦ 14ου αἰῶνος τοποθέτησιν τοῦ ζωγράφου τούτου[4].

---

[1] Ἡ πρώτη γραπτὴ πηγή, ἡ ἀναφέρουσα τὸ ὄνομα καὶ τὴν πατρίδα τοῦ Πανσελήνου, εἶναι ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμην. σ. 3. Αὕτη ἐγράφη μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1722 καὶ 1734. Βλ. Κ. ΔΗΜΑΡΑΝ εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 235. Ἀμέσως κατόπιν (1744) μνημονεύεται ἀπὸ τὸν Ρῶσσον περιηγητὴν Β. Μπάρσκι (ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμην. Πρόλογος σ. ια΄).

[2] MILLET, Athos, πίν. 5-56. Παλαιότερον μικρὰ ἐπιλογὴ ἐξ αὐτῶν, ἡ πρώτη, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, φωτογραφικὴ ἀπεικόνισις, συνοδευομένη καὶ ὑπὸ τριῶν ἐγχρώμων πινάκων, εἶχε δημοσιευθῆ ὑπὸ Β. ΓΕΩΡΓΙΕΦΣΚΗ, Τοιχογραφίαι τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον τοῦ Ἄθω (ρωσ.), Ἔκδ. τῆς Αὐτοκρατορικῆς Ρωσικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἄ. ἔ. καὶ τ. Πολλαὶ λεπτομέρειαι, μὴ ὑπάρχουσαι εἰς τὴν δημοσίευσιν τοῦ Millet, εὑρίσκονται εἰς τὸ φωτογρ. λεύκωμα τῶν Γ. ΤΣΙΜΑ - Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τοιχογραφίαι Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους, Ἀθῆναι, Σειρὰ Α΄. Ὀλίγα σχέδια ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν, γενόμενα ὑπὸ τῆς ἀποστολῆς Π. Σεβαστιάνωφ (1852, 1857-60), ἐδημοσίευσεν ὁ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἄθως, σ. 62 κ. ἑξ. εἰκ. 22-32. Πιστόταται ἔγχρωμοι ἀπεικονίσεις ἐδημοσιεύθησαν τελευταίως εἰς τὸ λεύκωμα Μανουὴλ Πανσέληνος μετὰ κειμένου Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ. Ἐκδόσεις Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι, 1956.

[3] Ἐδημοσιεύθησαν ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952 (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀριθ. 34), Λεύκωμα πίν. 82-93 καὶ Κείμενον σ. 213 κ.ἑξ. Διὰ τὴν σχέσιν τοῦ Πανσελήνου πρὸς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου βλ. XYNGOPOULOS, Thessalonique, 30 κ.ἑξ.

[4] Τὰς παλαιοτέρας γνώμας περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἀκμῆς τοῦ Πανσελήνου συνοψίζει ὁ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΚΕΡΑΜΕΥΣ, ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμην. σ. η΄ κ. ἑξ. ἐπίσης δὲ καὶ ὁ ΛΑΜΠΡΟΣ (βλ. κατωτ.). Μέχρι τοῦ 1916 ὁ MILLET, Recherches, 656, ἐπίστευσεν ὅτι ὁ Πανσέληνος ἔζησε κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰ. ἀργότερον ὅμως, κατὰ τὸ 1927, δημοσιεύων τὸ λεύκωμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ὄρους, τοποθετεῖ ὀρθῶς τοῦτον εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰ. MILLET, Athos, Πρόλογος, σ. 2. Βλ. καὶ σ. 62. Ἡ χρονολόγησις αὐτὴ ἔγινεν ἔκτοτε κοινῶς σχεδὸν ἀποδεκτή. Βλ. T. RICE, Byz. Art, 125. O. WULFF, Bibliographisch - kritischer Nachtrag zu altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam 1936, 81 κ. ἑξ. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστ. βυζαντ. ζωγραφικῆς, I, 240. Εἶναι ἄξιον σημειώσεως ὅτι εἰς τὸν 14ον αἰῶνα ἔτεινον ν᾽ ἀποδώσουν τὰς τοιχογραφίας, ἤδη ἀπὸ τοῦ 1881, ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Μικταὶ σελίδες, Ἀθῆναι, 1905, 506 κ. ἑξ. (Ἀνατύπωσις ἄρθρου ἐκ τοῦ Παρνασσοῦ, 5, 1881, 445 κ. ἑξ.) καὶ ἀπὸ τοῦ 1891 ὁ BROCKHAUS, Die Kunst

Ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκην ἐξεκίνησαν ἀναμφιβόλως οἱ ζωγράφοι οἱ διακοσμήσαντες τὰς ἐκκλησίας τῆς Βεροίας καὶ τῆς Καστοριᾶς. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βέροιαν, τὰς ὁποίας ἐζωγράφησε τὸ 1315 ὁ Καλιέργης *ὅλης Θετταλίας* (δηλ. Μακεδονίας) *ἄριστος ζωγράφος*, ὅπως ἐπιδεικτικῶς ὀνομάζει τὸν ἑαυτόν του εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφήν[1], σχετίζονται στενῶς πρὸς τὴν τέχνην καὶ τὴν αἰσθητικὴν τῆς Θεσσαλονίκης.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία τῆς Θεσσαλονίκης ἐκτείνεται καὶ πέραν τῶν ὁρίων τῆς Μακεδονίας. Ἐκ Θεσσαλονίκης ἀναμφιβόλως ἐκάλουν οἱ ἡγεμόνες τῆς Σερβίας τοὺς καλλιτέχνας διὰ τὴν διακόσμησιν τῶν ὑπ' αὐτῶν ἀνεγειρομένων ναῶν[2]. Εἰς πολλὰ ἐκ τῶν σερβικῶν αὐτῶν μνημείων αἱ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τὰς τοιχογραφίας, εἶναι ἑλληνικαί. Ἐσώθησαν δὲ ἐκεῖ καὶ ὑπογραφαὶ ἀκόμη Ἑλλήνων ζωγράφων, εἰς τὴν ἑλληνικήν[3].

Ἡ ἑλληνικότης τῶν καλλιτεχνῶν τούτων ἠμφεσβητήθη ὑπὸ Γιουγκοσλάβων ἰδίως ἐρευνητῶν. Τὰ ὑπ' αὐτῶν ὅμως χρησιμοποιηθέντα ἐπιχειρήματα μακρὰν ἀπέχουν ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι πειστικά[4].

Ὅτι οἱ ἀναμφισβητήτως Ἕλληνες αὐτοὶ ζωγράφοι οἱ ἐργασθέντες εἰς τὰς σερβικὰς ἐκκλησίας προήρχοντο ἐκ Θεσσαλονίκης, καθιστᾷ ἀπολύτως σχεδὸν βέβαιον ἡ καταπληκτικὴ ὁμοιότης τῶν ὑπὸ τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ γενομένων τοιχογραφιῶν εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (1295), εἰς τὸ Ναγκορίτσινο (1316) καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικήταν (1309-20) τῆς Σερβίας, ὅπως καὶ πολλῶν ἄλλων γενομένων εἰς τὰς σερβικὰς ἐκκλησίας ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράλη Μιλούτιν (1282-1321), πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου (1303), εἰς τὸν Ἅγιον Δημήτριον τῆς Θεσσαλονίκης καὶ πρὸς ἄλλας εἰς τοὺς ναοὺς τῆς αὐτῆς πόλεως, ὅπως τέλος

---

in den Athos-Klöstern, 271, 290. Περίεργον ἐν τούτοις εἶναι ὅτι ὁ E. WEIGAND παρὰ F. DÖLGER, Mönchsland Athos, München, 1943, 25, ἴσως δὲ καὶ οἱ ἄλλοι, ἐπιμένουν ἀκόμη εἰς τὴν παλαιὰν ἐσφαλμένην τοποθέτησιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὸν 16ον αἰῶνα. Τέλος ἀξίζει τὸν κόπον ν' ἀναφέρωμεν, διὰ τὸ παράδοξον τοῦ πράγματος, τὰς γνώμας τοῦ BETTINI, Pitt. biz. 43, κατὰ τὰς ὁποίας ὁ Πανσέληνος δὲν δύναται νὰ εἶναι παλαιότερος τοῦ 16ου αἰῶνος, διότι χρησιμοποιεῖ ἰταλικὰς χαλκογραφίας τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Δὲν ἀποκλείει δὲ καὶ ταξίδιον τοῦ Πανσελήνου εἰς τὴν Ἰταλίαν (!).

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1808, 280. Διὰ τὸν Καλιέργην βλ. XYNGOPOULOS, Thessalonique, 27 κ. ἑξ. ὅπου καὶ δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν του, πίν. 9 καὶ 10, 1.

[2] Βλ. MILLET ἐν Atti del V Congresso, ἔνθ. ἀν. 281 καὶ τελευταῖον, XYNGOPOULOS, Thessalonique, 36 κ. ἑξ.

[3] Βλ. XYNGOPOULOS, Thessalonique, 34 κ. ἑξ. Πανομοιότυπα τῶν ὑπογραφῶν βλ. τελευταῖον καὶ ἐν S. RADOJČIĆ, Les maîtres de l' ancienne peinture serbe (σερβ. μετὰ γαλλικῆς περιλήψεως), Beograd 1955 (Δημοσίευμα τῆς Σερβ. Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν), 19 κ. ἑξ.

[4] Περὶ τοῦ ζητήματος τούτου βλ. XYNGOPOULOS, Thessalonique, 45 κ. ἑξ.

καὶ πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος τὴν ὑπὸ τοῦ Πανσελήνου ἐκτελεσθεῖσαν[1].

Ἀνάλογα τοιαῦτα παραδείγματα θὰ ἦτο δυνατὸν πλεῖστα ν' ἀναφέρῃ τις, ἀλλ' ἡ πλατυτέρα ἐξέτασις τοῦ ἄλλως σπουδαιοτάτου αὐτοῦ ζητήματος εἶναι ἔξω τῶν πλαισίων τοῦ βιβλίου τούτου. Πάντως τὰ ὀλίγα μέχρι τοῦδε λεχθέντα εἶναι ἀρκετά, νομίζω, νὰ δείξουν τὴν σπουδαιότητα τῆς Θεσσαλονίκης ὡς δευτέρου κέντρου, εἰς τὸ ὁποῖον ἀνεπτύχθη καὶ διεμορφώθη ἡ Μακεδονικὴ σχολή.

Ἐν συμπεράσματι παρατηροῦμεν ὅτι ἡ Μακεδονικὴ σχολή, ἐμπνεομένη ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν τέχνην, ἔχει εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν χαρακτῆρα περισσότερον ἰδεαλιστικὸν καὶ ἀκαδημαϊκόν, ἐνῷ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην αὕτη εἶναι περισσότερον ρεαλιστική. Τὸν ἴδιον ρεαλιστικὸν χαρακτῆρα ἔχουν καὶ αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἑλληνικῆς καὶ σερβικῆς Μακεδονίας, καὶ τοῦτο, διότι οἱ ἐκτελέσαντες αὐτὰς ζωγράφοι ἀνήκουν εἰς τὴν τέχνην τῆς Θεσσαλονίκης.

Τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν χαρακτηρίζουν εὐρύτης σχεδίου καὶ φωτεινότης χρωμάτων. Εἶναι ἡ τέχνη, ἡ ὁποία ἁρμόζει εἰς τὴν διακόσμησιν μεγάλων ἐπιφανειῶν. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν ἡ τεχνική της δὲν εἶναι πρόσφορος εἰς τὴν κατασκευὴν φορητῶν εἰκόνων. Τὰ ἐλάχιστα ὑπάρχοντα παραδείγματα[2] δεικνύουν ἀκριβῶς πόσον αὕτη ἦτο ξένη εἰς τὴν τοιαύτην χρῆσιν.

Ἡ Κρητικὴ σχολή. Ἡ ὀνομασία Κρητική, ἡ δοθεῖσα εἰς τὴν σχολὴν αὐτήν, διότι οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποί της εἶναι οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων, ἐχρησιμοποιήθη, ἀλλὰ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν τῆς τεχνικῆς, καὶ εἰς παλαιοτέραν ἐποχήν. Τὴν εὑρίσκομεν ἤδη εἰς τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων[3], ἀκόμη δὲ παλαιότερον εἰς τὰς πηγὰς ταύτης[4], αἱ ὁποῖαι δὲν δύνανται ν' ἀνέλθουν πέραν τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος. Τέλος ἔκαμαν χρῆσιν αὐτῆς παλαιότερον καὶ οἱ Ρῶσοι ἐρευνηταί.

Ἀλλ' εἰς τὸν ὅρον τοῦτον ὁ MILLET ἔδωκεν εὐρύτερον περιεχόμενον[5]. Παρὰ ταῦτα ὅμως καὶ ὁ ὅρος οὗτος, Κρητική, εἶναι, ὅπως εἴπομεν καὶ διὰ τὸν ὅρον Μακεδονική, πολὺ περιωρισμένος καὶ τοπικῶς καὶ χρονικῶς. Ἤδη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἔργα τῆς σχολῆς αὐτῆς εὑρίσκονται εἰς ὁλόκληρον τὸν βυζαντινὸν κόσμον καί, κατὰ περίεργον σύμπτωσιν, ὄχι εἰς τὴν Κρήτην. Χρονικῶς ἐπίσης οὗτος εἶναι, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, πρωθύστερος,

---

[1] Βλ. XYNGOPOULOS, ἔνθ. ἀν. 42 κ. ἑξ.

[2] Βλ. π. χ. τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης, Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὴν Ε. Ε. Β. Σ. 3, 1926, 135 κ. ἑξ.

[3] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, σ. 34 § 50. Πρβ. καὶ MILLET, Recherches, 657.

[4] Ἑρμηνεία, σ. 246 § 23.

[5] Τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν βλ. ἀνωτέρω σ. 2, σημ. 1.

διότι ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς παρουσιάζονται κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, δηλαδὴ πολὺ πρὸ τῶν μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὁπωσδήποτε ὅμως ὁ ὅρος αὐτός, Κρητικὴ σχολή, ἔχει ἤδη ἐπικρατήσει καὶ δὲν θὰ ἦτο εὔκολον, διὰ τοὺς λόγους τοὺς ὁποίους ἐξεθέσαμεν ἀνωτέρω, προκειμένου περὶ τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ν᾽ ἀντικατασταθῇ.

Ἡ Κρητικὴ σχολὴ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὅπως εἶναι φυσικόν, πολὺ περισσότερον τῆς Μακεδονικῆς διὰ τὴν παροῦσαν ἔρευναν, διότι αὕτη κυριαρχεῖ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων, τὴν ἀποτελοῦσαν τὸ κύριον θέμα τοῦ βιβλίου τούτου.

Ἀντιθέτως πρὸς τὴν Μακεδονικὴν σχολήν, διὰ τὴν ὁποίαν σχεδὸν δὲν ὑπάρχει πλέον ζήτημα καταγωγῆς, διότι αὕτη εἶναι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἰς τὴν ἐξέλιξίν της ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Κομνηνῶν, διὰ τὴν Κρητικὴν σχολὴν τὸ πρωταρχικὸν πρόβλημα εἶναι ἡ ἐξερεύνησις τῆς καταγωγῆς της.

Ἡ Κρητικὴ σχολή, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνοτροπίαν της καὶ μάλιστα τὴν τεχνικήν της, ἐμφανίζεται κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων χωρὶς κανένα σχεδὸν φανερὸν συνδετικὸν κρίκον πρὸς τὴν παλαιοτέραν βυζαντινὴν ζωγραφικήν. Ὡς ἐκ τούτου εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετασθοῦν τὰ σχετικὰ πρὸς τὴν γέννησιν καὶ τὴν διαμόρφωσίν της προβλήματα.

Προτοῦ προχωρήσωμεν εἰς τὴν ἔρευναν τῶν προβλημάτων τούτων, τὰ ὁποῖα θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν εἰς τὰ δύο ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ παρόντος βιβλίου, νομίζομεν ἀπαραίτητον νὰ ἐκθέσωμεν δι᾽ ὀλίγων τὰς θεωρίας καὶ τὰς γνώμας τὰς μέχρι τοῦδε διατυπωθείσας σχετικῶς πρὸς τὴν γέννησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Ὁ Κοντακὼφ καὶ ὁ Λιχάτσεφ ἀνεζήτησαν τὴν καταγωγὴν τῆς σχολῆς αὐτῆς εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ ἰδιαιτέρως εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐκεῖ ἐπίστευον ὅτι ἐδημιουργήθη ἡ Κρητικὴ ἢ Ἰταλοκρητικὴ σχολή, ὡς τὴν ἀπεκάλεσαν, μετὰ τὴν κατάκτησιν τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς Φράγκους τὸ 1204[1].

Τὸ συμπέρασμα τῶν θεωριῶν αὐτῶν τὸ ἐκθέτει ὁ Λιχατσεφ ὡς ἑξῆς: «Ἡ Ἰταλοκρητικὴ σχολὴ εἶναι ἡ βενετικὴ σχολὴ τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος. Αἱ ρίζαι της εἰσχωροῦν βαθέως εἰς τὸν 14ον αἰῶνα, οἱ καρποί της ἐμφανίζονται τὸν 15ον καὶ ἐν μέρει τὸν 16ον, ἡ παρακμή της γίνεται αἰσθητὴ τὸν 17ον»[2].

[1] Τὰς θεωρίας τοῦ Κοντακὼφ καὶ τοῦ Λιχάτσεφ ἐκθέτει περιληπτικῶς ὁ Millet, Recherches 663, κ. ἑξ. Αἱ θεωρίαι τοῦ Κοντακὼφ περὶ Ἰταλοκρητικῆς σχολῆς ἐκτίθενται καὶ ἐν Kondakov-Minns, 72, κ. ἑξ. Εἶναι ὅμως λίαν συγκεχυμέναι καὶ στηρίζονται περισσότερον εἰς τεκμήρια ἐμπειρικά.

[2] Τὰ ἀναφέρει ὁ Millet, Recherches, 665, ἐπίσης ὁ Bettini, Pitt. di icone 66

Ὁ Gerola, θέλων ἴσως νὰ δικαιολογήσῃ τὸ ὄνομα, τὸ ὁποῖον ἐδόθη εἰς τὴν σχολὴν αὐτήν, ἀνεζήτησε τὴν γέννησίν της εἰς τὴν Κρήτην. Τὰ μνημεῖα ὅμως τῆς Κρήτης δὲν ἐδικαίωσαν τὰς προσδοκίας του. Ὁλόκληρον τὸν 16ον αἰῶνα, τὴν περίοδον δηλαδὴ τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς σχολῆς, δὲν εὗρεν εἰς τὴν Κρήτην οὔτε μίαν χρονολογίαν οὔτε μίαν ὑπογραφὴν ζωγράφου εἰς τοιχογραφίαν. Οὕτω δὲν ἠδυνήθη νὰ συνδέσῃ τοὺς παλαιοὺς τοιχογράφους, τῶν ὁποίων τὰ χρονολογημένα ἔργα σταματοῦν περὶ τὸ 1497, καὶ τῶν ὁποίων ἄλλωστε ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ οὐδόλως σχετίζονται μὲ τὴν Κρητικὴν σχολήν, πρὸς τὰ κρητικὰ ἔργα τὰ διασωζόμενα εἰς τὴν Κρήτην καὶ φέροντα χρονολογίας τοῦ 17ου αἰῶνος[1].

Ἡ ἰδέα ἐν τούτοις τῆς ἐπιδράσεως τῆς Βενετίας ἦτο ἀρκετὰ ἑλκυστική, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐγκαταλειφθῇ. Ταύτην ἀκολουθῶν καὶ ὁ Ἀϊνάλωφ ἐδημιούργησε πολύπλοκον καὶ παράδοξον θεωρίαν, σκοποῦσαν νὰ ἐξηγήσῃ γενικώτερον τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, εἰς τὴν ὁποίαν, φυσικά, περιλαμβάνεται καὶ ἡ Κρητικὴ σχολή. Εἰς τὴν θεωρίαν αὐτὴν ἀναμιγνύονται, ὄχι μόνον ἡ βενετικὴ τέχνη τοῦ 14ου αἰῶνος, ἀλλὰ καὶ ἡ ρωμανικὴ καὶ ἡ γοτθική[2].

Ὁ Millet εἶδε πολὺ καθαρώτερον τῶν ἄλλων τὸ ζήτημα τῆς Κρητικῆς σχολῆς, χωρὶς ὅμως καὶ αὐτὸς νὰ καταλήξῃ, ὅπως θὰ ἴδωμεν, εἰς ἀπολύτως θετικὰ συμπεράσματα. Πιστεύει ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐγεννήθη εἰς τοὺς κόλπους τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Τὴν πρώτην της ἐκδήλωσιν τὴν εὑρίσκει εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ[3], τὰς ὁποίας τοποθετεῖ εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου ἢ τὸ πολὺ εἰς τὸ πρῶτον τρίτον τοῦ 15ου αἰῶνος[4]. Τὴν διακόσμησιν αὐτὴν τῆς Περιβλέπτου θεωρεῖ γενομένην ἀπὸ ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων[5]. Οὕτω πιστεύει ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐγεννήθη ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν τόπον τῆς γεννήσεώς της δὲν ἐκφράζεται μὲ καμίαν θετικότητα. Ἂν καὶ δὲν φαίνεται ν' ἀποκλείῃ τὰ ἑλληνικὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας[6], ἀκολουθῶν κάπως εἰς τὸ σημεῖον

[1] Gerola, Mon. ven. II, 304 κ. ἑξ. Περίληψις καὶ ἐν Millet, Recherches, 663. Βλ. καὶ Bettini, Mich. Damasc. 333.

[2] Περίληψιν τῆς θεωρίας τοῦ Ἀϊνάλωφ δίδει ὁ Schweinfurth, Russ. Mal. 357 κ. ἑξ. ὁ ὁποῖος φαίνεται μᾶλλον νὰ τὴν παραδέχεται. Σύντομος ἀνάλυσις καὶ κριτικὴ παρὰ Muratoff, 119.

[3] Ἀπεικόνισις τῶν τοιχογραφιῶν παρὰ Millet, Mistra, πίν. 108-131. Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν Grabar, La peinture byzantine, σ. 153.

[4] Millet, Recherches, 676 κ. ἑξ. Ὁ Bettini, Pitt. di icone, 40 κ. ἑξ. δὲν διστάζει νὰ χαρακτηρίσῃ «ipotesi per ipotesi» τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ (δηλ. τῆς Περιβλέπτου) μνημεῖον κρητικόν, γενόμενον ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς Βενετίας, «ὅπως ἀργότερον εἰς τὸν Ἄθω».

[5] Millet, Recherches, 676.

[6] Millet, Αὐτόθι, 690.

αὐτὸ τοὺς Ρώσους ἐρευνητάς, ἐν τούτοις παρατηρεῖ ὅτι περὶ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ Κρητικὴ σχολὴ θὰ ἤκμαζε καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν: «Διὰ τοῦτο διετήρησεν αὕτη τὴν παράδοσιν τῆς αὐτοκρατορικῆς πόλεως (δηλ. τῆς Κωνσταντινουπόλεως), τὴν ὁποίαν ἀργότερον, εἰς τὰς μονὰς τοῦ Ἄθω καὶ τῆς Θεσσαλίας (δηλ. τῶν Μετεώρων), ἠδυνήθη νὰ ὑπερασπίσῃ βῆμα πρὸς βῆμα, μέχρι τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀπὸ τὰ θέλγητρα τῆς Ἰταλίας»[1].

Οὕτω, κατὰ τὸν Millet, ἡ Κρητικὴ σχολὴ διακρίνεται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας, τῆς Μακεδονικῆς «μὲ τὴν προσήλωσίν της εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, μὲ τὸ ζωηρὸν αἴσθημα τῆς λιτότητος, τῆς εὐκρινείας καὶ τῆς εὐγενείας, ποὺ ἔχει τὴν δύναμιν νὰ συνδυάζῃ, κατὰ τὰς κλίσεις ἑκάστης ἐποχῆς, πρὸς τὴν γραφικότητα καὶ τὴν χάριν»[2]. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνοτροπίαν, ἡ Κρητικὴ «εἶναι μία ἰδεαλιστικὴ σχολή, ἡ ὁποία μετέφερεν εἰς τὴν μνημειακὴν τέχνην τὴν λεπτομερῆ ἐπεξεργασίαν τῶν φορητῶν εἰκόνων»[3].

Ὅπως προκύπτει ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκτεθέντων, τὰ ζητήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν γέννησιν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εὑρίσκονται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λύσιν των. Αἱ θεωρίαι περὶ τῆς δημιουργίας τῆς σχολῆς αὐτῆς εἰς τὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας φαίνεται ὅτι πρέπει νὰ ἐγκαταλειφθοῦν ὁριστικῶς. Ὅταν ἄλλωστε τὰς ὑπεστήριζον οἱ Ρῶσοι ἰδίως ἐρευνηταὶ ἦσαν ἀκόμη ἄγνωστα πολλὰ μνημεῖα, τὰ ὁποῖα θὰ τοὺς ἠνάγκαζον ἀναμφιβόλως νὰ σκεφθοῦν κατὰ τρόπον διαφορετικόν.

Ὁ Millet προώθησεν ἀρκετὰ τὴν ἔρευναν τῶν ζητημάτων, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ καταλήξῃ εἰς ἀπολύτως θετικὰ συμπεράσματα. Ἄξιαι ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι κυρίως αἱ δύο διαπιστώσεις του, ἀφ' ἑνὸς ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐγεννήθη εἰς τοὺς κόλπους τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἀφ' ἑτέρου ὅτι ἡ τεχνική της εἶναι ἡ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὰ δύο βασικὰ αὐτὰ σημεῖα θὰ μᾶς χρησιμεύσουν διὰ τὴν περαιτέρω ἔρευναν τοῦ ζητήματος.

Αἱ δύο περίοδοι τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἡ ἔρευνα ἡ σχετικὴ μὲ τὴν Κρητικὴν σχολὴν πρέπει νὰ διαιρεθῇ εἰς δύο στάδια, διότι δύο εἶναι καὶ αἱ περίοδοι τῆς σχολῆς αὐτῆς. Τὴν διπλῆν αὐτὴν μορφὴν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἶχεν ἤδη παρατηρήσει καὶ ὁ Millet[4], ἀλλ' ἐντελῶς ἐν παρόδῳ. Ἡ διάκρισις ὅμως τῶν δύο αὐτῶν περιόδων ἔχει, νομίζω, βασικὴν σημασίαν.

Ἡ πρώτη περίοδος τῆς Κρητικῆς σχολῆς περιλαμβάνει τὸ χρονικὸν διά-

---

[1] Millet, Αὐτόθι, 683.

[2] Millet, Αὐτόθι, 690.

[3] Millet, Art byz. II, 948. Ταῦτα γράφει προκειμένου περὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς Περιβλέπτου.

[4] Millet, Recherches, 690.

στημα ἀπὸ τῆς ἐμφανίσεώς της κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῆς ὁριστικῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔδωκαν εἰς αὐτὴν οἱ μεγάλοι Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ δευτέρα περίοδος περιλαμβάνει τὰ στάδια τῆς ἀκμῆς τῆς σχολῆς αὐτῆς κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα καὶ τῆς ἐξελίξεως καὶ παρακμῆς της κατὰ τοὺς μετὰ ταῦτα χρόνους.

Μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν περιόδων ὑπάρχουν βασικαὶ διαφοραὶ καὶ εἰς τὴν ὅλην τεχνοτροπίαν, ἰδίως ὅμως εἰς τὴν τεχνικήν. Μία τοιχογραφία π.χ. τῆς Περιβλέπτου ἀπέχει πολύ, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικήν, ἀπὸ μίαν τοῦ Θεοφάνους κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα. Τὴν ἐλευθερίαν ἐκτελέσεως, τὴν ὁποίαν βλέπομεν εἰς τὴν Περίβλεπτον, διαδέχεται, εἰς τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους, αὐστηρὰ τυπικότης καὶ σχηματοποίησις.

Ἂν ἔχῃ τις ὑπ᾽ ὄψει τὰς διαπιστώσεις αὐτάς, θὰ καταλήξῃ εἰς τὸ συμπέρασμα, τὸ ὁποῖον καὶ ἀνωτέρω ἐθίξαμεν. Ὅτι δηλαδὴ ὁ ὅρος Κρητικὴ σχολὴ ἔχει τὴν πλήρη δικαιολογίαν του κατὰ τὴν δευτέραν περίοδον, ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἐντεῦθεν, ὁπότε ἤκμασαν οἱ μεγάλοι Κρῆτες ἁγιογράφοι. Διὰ τὴν πρώτην περίοδον, ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τοῦ 16ου αἰῶνος, ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι πρωθύστερος καὶ ἄνευ ἱστορικῆς δικαιολογίας. Τὴν πρώτην περίοδον θὰ ἠδύνατό τις ἴσως νὰ ὀνομάσῃ «προκρητικήν», ἂν θὰ ἤθελε νὰ κυριολεκτήσῃ. Ἡ εἰσαγωγὴ ὅμως νέων ὅρων, ὅπως εἴπομεν καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ παρόντος κεφαλαίου, σύγχυσιν μόνον δύναται νὰ ἐπιφέρῃ καὶ ἐλαχίστην ὠφέλειαν.

Εἰς τὰ δύο ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου ὁ λόγος θὰ εἶναι περὶ τῆς πρώτης περιόδου τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Εἰς αὐτὰ πρόκειται ν᾽ ἀσχοληθῶμεν μὲ τὴν γέννησιν καὶ τὴν διαμόρφωσίν της.

Ὅπως θὰ ἴδωμεν, μὲ τὴν Κρητικὴν σχολὴν δὲν συμβαίνει ὅ,τι καὶ μὲ τὴν Μακεδονικήν. Τὰ τρία στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα τὴν ἀπαρτίζουν, δηλαδὴ ἡ τεχνική, ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονογραφία, κατάγονται ἀπὸ διαφορετικὰς ἕκαστον πηγάς, ὅλας βεβαίως ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν χωριστὰ ἓν ἕκαστον τῶν τριῶν αὐτῶν στοιχείων καὶ ν᾽ ἀναζητήσωμεν τὴν πηγήν του.

Εἰς τὴν ἔρευναν αὐτὴν εἶναι ἀφιερωμένα τὰ ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ πρώτου μέρους τοῦ βιβλίου τούτου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄.

ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Ι. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Εἴδομεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι αἱ ἔρευναι τοῦ Millet διὰ τὴν Κρητικὴν σχολὴν τὸν ὡδήγησαν εἰς τὸ θετικὸν συμπέρασμα ὅτι ἡ γέννησις τῆς σχολῆς αὐτῆς σχετίζεται μὲ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τοῦτο ἀφορᾷ βεβαίως μίαν μόνον πλευρὰν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τὴν τεχνικήν, ἡ ὁποία ὅμως εἶναι καὶ τὸ χαρακτηριστικώτερον στοιχεῖόν της.

Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξίν της. Ἡ ἔρευνα αὐτὴ θὰ μᾶς βοηθήσῃ νὰ διαπιστώσωμεν κατωτέρω κατὰ τρόπον ἀσφαλέστερον τὴν ἐπίδρασιν αὐτῆς εἰς τὴν τοιχογραφίαν, ἐπίδρασιν, ἡ ὁποία ὑπῆρξεν εἷς τῶν σπουδαιοτέρων συντελεστῶν εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς.

Ἡ θέσις τῆς φορητῆς εἰκόνος εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Τὰ μέχρι τοῦδε μελετηθέντα μνημεῖα, ἰδίως δὲ αἱ ἔρευναι τῶν Wulff καὶ Alpatoff, ἀπέδειξαν ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων καὶ ἡ φορητὴ εἰκών, παρ᾽ ὅλην τὴν συντηρητικότητα τὴν ὁποίαν φυσικὸν ἦτο ν᾽ ἀντιπροσωπεύῃ, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων ἐκείνων [1]. Ἀκολουθεῖ καὶ αὐτὴ τὰς τάσεις, τὰς ὁποίας καὶ ἡ μνημειακὴ ζωγραφική, τὰ ψηφιδωτὰ δηλαδὴ καὶ αἱ τοιχογραφίαι. Συγχρόνως ὅμως καὶ ἡ στάσις τῶν μορφωμένων καὶ τῶν λογίων ἀπέναντι τῆς εἰκόνος μεταβάλλεται ριζικῶς ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ οὐμανιστικοῦ πνεύματος, τοῦ διαπνέοντος τὴν ἐποχὴν αὐτήν.

Κατὰ τὰς παλαιοτέρας ἐποχὰς ἡ εἰκὼν ἦτο κυρίως ἀντικείμενον λατρείας. Ἡ θεώρησίς της ἀπὸ τοὺς πιστοὺς σκοπὸν εἶχε νὰ προκαλῇ εὐλαβεῖς σκέψεις [2] καὶ διὰ τούτων τὴν ψυχικὴν σωτηρίαν [3]. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν πρά-

---

[1] Wulff - Alpatoff, 99 κ.ἑξ.

[2] Γρηγοριος Νυσσης: *Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους, καὶ οὐκ ἀδακρυτὶ τὴν θέαν παρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ὑπ᾽ ὄψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν.* Ἀναφέρεται ὑπὸ Ι. Δαμασκηνου, Περὶ τῶν εἰκόνων Α΄ (Migne, P. G. 94, 1269).

[3] Ι. Δαμασκηνου, Περὶ τῶν εἰκόνων Α΄: *...εἴσημι εἰς τὸ κοινὸν τῶν ψυχῶν ἰατρεῖον, τὴν ἐκ-*

ξεων καὶ τῶν ἀγώνων τῶν ἁγίων ἐνισχύει τὸν ζῆλον τῶν χριστιανῶν [1].

Κατὰ τοὺς χρόνους ὅμως τῶν Παλαιολόγων ἡ εἰκών, χωρὶς βεβαίως νὰ χάσῃ τὸν λατρευτικόν της σκοπόν, ἀποκτᾷ δικαιώματα καὶ ὡς ἔργον τέχνης.

Οἱ λόγιοι καὶ οἱ μορφωμένοι τὴν ἐξετάζουν ὡς ἔργον καλλιτεχνικόν. Τοῦτο φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὰς «Ἐκφράσεις» τοῦ Εὐγενικοῦ [2]. Περιγραφαὶ σπουδαίων ζωγραφικῶν ἔργων ὑπάρχουν βεβαίως καὶ ἀπὸ τοὺς ἀμέσως προηγηθέντας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρόνους, ὅπως π. χ. τοῦ Κωνστ. Ροδίου κατὰ τὸν 10ον αἰῶνα [3] καὶ τοῦ Νικολάου Μεσσαρίτου κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνος [4], οἱ ὁποῖοι περιγράφουν τὰ περίφημα ψηφιδωτὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ διαφορὰ ὅμως μεταξὺ τῶν περιγραφῶν ἐκείνων καὶ τῶν Ἐκφράσεων τοῦ Εὐγενικοῦ εἶναι μεγάλη. Ὁ Ρόδιος παρέχει σχεδὸν ἁπλῆν μόνον ἀπαρίθμησιν τῶν διαφόρων σκηνῶν, ὁ Μεσσαρίτης ἐπιχειρεῖ κάποιαν αἰσθητικὴν ἀνάλυσιν τῶν ψηφιδωτῶν, ἀλλὰ μὲ τὸν σκοπὸν νὰ ἐξαγάγῃ θεολογικὰ καὶ δογματικὰ διδάγματα. Τὸ κείμενον τοῦ Μεσσαρίτου ἀποτελεῖ, κατά τινα τρόπον, τὴν μετάβασιν ἀπὸ τὰς παλαιὰς περὶ τῶν εἰκόνων ἀντιλήψεις πρὸς ἐκείνας, αἱ ὁποῖαι ἐπεκράτησαν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων.

Τοῦτο ἄλλωστε εἶναι σύμφωνον πρὸς τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων, κατὰ τοὺς ὁποίους ἔγραφεν ὁ Μεσσαρίτης. Τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνος εἶναι καὶ διὰ τὴν ζωγραφικὴν ἡ ἀφετηρία τῆς ἐξελίξεως, ἡ ὁποία φέρει πρὸς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων.

Αἱ περιγραφαὶ ὅμως τοῦ Εὐγενικοῦ, ὁ ὁποῖος καὶ εἰς τὸ ὕφος καὶ εἰς τὴν γλῶσσαν ἐμιμήθη τὸν Φιλόστρατον, εἶναι πολὺ διάφοροι. Οὗτος περιγράφει εἰκόνας μὲ θρησκευτικὰ θέματα, ὅπως τὸ μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, μίαν σύνθεσιν εἰκονογραφοῦσαν τροπάριον τῶν Χριστουγέννων, τὴν

κλησίαν, ὥσπερ ἀκάνθαις τοῖς λογισμοῖς συμπνιγόμενος. Ἔλκει με πρὸς θέαν τῆς γραφῆς τὸ ἄνθος, καὶ ὡς λειμὼν τερπνὸς τὴν ὅρασιν, καὶ λελησθότως ἐναφίησι τῇ ψυχῇ δόξαν Θεοῦ. Τεθέαμαι τὴν καρτερίαν τοῦ μάρτυρος, τῶν στεφάνων τὴν ἀνταπόδοσιν, καὶ ὡς πυρὶ πρὸς ζῆλον ἐξάπτομαι τῇ προθυμίᾳ, καὶ πίπτων προσκυνῶ τῷ Θεῷ διὰ τοῦ μάρτυρος, καὶ λαμβάνω τὴν σωτηρίαν. (Migne, P. G. 94, 1268).

[1] Ι. Δαμασκηνοῦ, Περὶ τῶν εἰκόνων Γ΄: . . . οὕτω καὶ νῦν τὰς εἰκόνας τῶν γενομένων ἐναρέτων ἀνδρῶν πρὸς ζῆλον, καὶ μνήμην, καὶ ζῆλον ἡμῶν, πόθῳ ἀναγράφομεν. (Migne, P. G. 94, 1344)

[2] Δὲν εἶναι ἐξηκριβωμένον ἂν αἱ Ἐκφράσεις αὐταὶ ἐγράφησαν ἀπὸ τὸν Μᾶρκον ἢ τὸν ἀδελφόν του Ἰωάννην τοὺς Εὐγενικούς ἢ ἂν καὶ οἱ δύο ἔγραψαν τοιαύτας. Βλ. K. Krumbacher, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς λογοτεχνίας, μετάφρ. Γ. Σωτηριάδου (Βιβλιοθ. Μαρασλῆ), II, 174 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ τὴν μελέτην τοῦ A. Muñoz ἐν Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov, Prague 1926, 138 κ.ἑξ.

[3] E. Legrand-Th. Reinach ἐν R.E.G. 9, 1896, 32 κ.ἑξ.

[4] A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, 28 κ.ἑξ.

Κοίμησιν τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου κ. ἄ. [1]. Αἱ περιγραφαὶ αὐταὶ τοῦ Εὐγενικοῦ δὲν εἶναι φανταστικαί. Ἀνταποκρίνονται εἰς πραγματικὰ ἔργα, τῶν ὁποίων ἀντίγραφα παλαιότερα [2] ἢ νεώτερα [3] τῶν χρόνων τοῦ Εὐγενικοῦ ἐσώθησαν μέχρις ἡμῶν. Τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ Εὐγενικός, ἀκολουθῶν τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, τὰς ἐξετάζει ὄχι ὡς ἀντικείμενα λατρείας, ἀλλ' ὡς ἔργα τέχνης καὶ μόνον. Ὁμιλεῖ διὰ τὴν σύνθεσιν, διὰ τὰ χρώματα, διὰ τὰς φωτοσκιάσεις, ἀναλύει τὰς ψυχικὰς καταστάσεις τῶν προσώπων, χωρὶς οὐδόλως σχεδὸν νὰ ἐνδιαφέρεται διὰ τὸ θρησκευτικὸν περιεχόμενον τοῦ πίνακος.

Εἰς τὸ οὐμανιστικὸν λοιπὸν περιβάλλον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἡ φορητὴ εἰκὼν ἀποβαίνει εἶδος αὐτόνομον. Ἡ τεχνική της εἶναι διάφορος ἀπὸ τὴν ἐφαρμοζομένην εἰς τὴν μνημειακὴν ζωγραφικήν. Ἡ ἐκτέλεσις τῆς φορητῆς εἰκόνος εἶναι κατ' ἀνάγκην λεπτολόγος, μὲ πλήρη ἐπεξεργασίαν τῶν λεπτομερειῶν, διότι ὁ θεατὴς τὴν βλέπει ἐκ τοῦ πλησίον, ἐνῶ ἡ τοιχογραφία ἔχει γενικότητα καὶ πλάτος ἐκτελέσεως, διότι προορισμός της εἶναι νὰ καλύψῃ μεγάλας ἐπιφανείας καὶ νὰ τὴν βλέπῃ τις ἐξ ἀποστάσεως. Ἀπὸ μιᾶς ὅμως ἐποχῆς καὶ ἐντεῦθεν ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος, ὅπως διεμορφώθη αὕτη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζῃ τὴν τοιχογραφίαν. Ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν δημιουργεῖται μία νέα τεχνικὴ τῆς ἐπὶ τοίχου ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν θὰ χρησιμοποιήσῃ ἡ Κρητικὴ λεγομένη ζωγραφικὴ σχολή.

Ἐνταῦθα ὅμως εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνῃ σαφὴς διάκρισις μεταξὺ τῶν φορητῶν ἀφ' ἑνὸς εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι παριστάνουν γεγονότα τῆς Π. καὶ Κ. Διαθήκης ἢ σκηνὰς ἐκ τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυρίων τῶν ἁγίων, καὶ ἀφ' ἑτέρου τῶν λατρευτικῶν εἰκόνων, ἐκείνων δηλαδὴ ποὺ παριστάνουν μεμονωμένας μορφὰς ἱερῶν προσώπων καὶ αἱ ὁποῖαι εἶναι τὸ ἀντικείμενον λατρείας καὶ προσκυνήσεως ὑπὸ τῶν πιστῶν.

Ἡ πρώτη ἀπὸ τὰς δύο αὐτὰς κατηγορίας φορητῶν εἰκόνων εἶναι ἐκείνη, ἡ ὁποία ἀπετέλεσε τὸ ἀντικείμενον τῶν αἰσθητικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν παρατηρήσεων καὶ περιγραφῶν ποὺ ἀπησχόλησαν τοὺς λογίους καὶ τοὺς οὐμανιστὰς τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἀπόδειξις τὰ θέματα τῶν θρησκευτι-

---

[1] Τὸ κείμενον τοῦ Εὐγενικοῦ ἔχει ἐκδοθῆ ὑπὸ C. Kayser, Philostratei libri de gymnastica quae supersunt... accedunt Marci Eugenici Imagines et Epistulae, Heidelbergae 1840, 129 κ.ἑξ. Βλ. καὶ τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν μελέτην τοῦ Muñoz.

[2] Ὅπως ἡ ἀπὸ τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνος ἀνέκδοτος τοιχογραφία τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης. Ὅπως ἐπίσης αἱ τοιχογραφίαι αἱ εἰκονίζουσαι τὸ τροπάριον τῶν Χριστουγέννων: Millet, Recherches, 163 κ.ἑξ.

[3] Ὅπως αἱ πολυάριθμοι τοιχογραφίαι καὶ εἰκόνες τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. Βλ. κατωτέρω Μέρ. Γ' κεφ. Γ'.

κῶν εἰκόνων, ποὺ περιγράφει εἰς τὰς Ἐκφράσεις του ὁ Εὐγενικός, τινὰ τῶν ὁποίων ἀπηριθμήσαμεν ἀνωτέρω. Μεταξὺ τῶν Ἐκφράσεων αὐτῶν οὐδεμία ἔχει ἀντικείμενον λατρευτικὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ, τῆς Θεοτόκου ἢ ἁγίου.

Ἡ διάκρισις αὐτὴ μεταξὺ τῶν λατρευτικῶν καὶ μὴ λατρευτικῶν εἰκόνων εἶναι λίαν οὐσιώδης. Δὲν ἀφορᾷ μόνον τὰ εἰκονιζόμενα θέματα, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἡ ὁποία ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέρει ἡμᾶς ἐνταῦθα. Κατὰ τοὺς χρόνους ἰδίως τῶν Παλαιολόγων εἰς τὰς μὴ λατρευτικὰς εἰκόνας ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία ἀκολουθοῦν συνήθως τὴν μνημειακὴν τέχνην, τὰ ψηφιδωτὰ δηλαδὴ καὶ τὰς τοιχογραφίας. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὰς λατρευτικὰς εἰκόνας. Εἰς αὐτὰς ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ εἶναι ἐξαιρετικῶς συντηρητικαί, ἡ δὲ ἐξέλιξίς των γίνεται πολὺ βραδέως καὶ μὲ μεγάλην δυσκολίαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἄσχετον, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, πρὸς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς. Τοὺς λόγους τοῦ συντηρητισμοῦ αὐτοῦ θὰ ἐξηγήσωμεν κατωτέρω.

Ἡ τεχνικὴ συνεπῶς τῶν λατρευτικῶν εἰκόνων εἶναι ἐκείνη, ἡ ὁποία ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει, διότι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀσκήσασα ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

Προτοῦ ὅμως παρακολουθήσωμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τὴν προϊοῦσαν αὐτὴν ἐπίδρασιν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἴδωμεν τὴν τεχνικὴν αὐτὴν καὶ τὴν ἐξέλιξίν της εἰς τὰς ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων σωζομένας λατρευτικὰς εἰκόνας.

Ἡ τεχνικὴ τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων. Αἱ λατρευτικαὶ εἰκόνες αἱ διασωθεῖσαι ἐκ τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων εἶναι ὄχι ὀλίγαι. Ἐξ αὐτῶν ὅμως ἐλάχιστα δύνανται νὰ χρονολογηθοῦν μὲ σχετικὴν ἀκρίβειαν ἐπὶ τῇ βάσει ἐξωτερικῶν τεκμηρίων, ἀσχέτων πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν των. Εἴμεθα λοιπὸν ὑποχρεωμένοι νὰ στηριχθῶμεν κυρίως εἰς τὰς ἐλαχίστας αὐτάς, διὰ νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος.

Εἰς τὸν μελετῶντα τὴν τεχνικὴν τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος θὰ κάμῃ ἰδιαιτέραν ἐντύπωσιν ἡ ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 12ου αἰῶνος ἐπελθοῦσα βαθεῖα μεταβολή. Ἐνῶ δηλαδὴ μέχρι τοῦ τέλους περίπου τοῦ 12ου αἰῶνος ἡ τεχνικὴ βασίζεται κυρίως ἐπὶ τῆς γραμμῆς, ἡ ὁποία ὁρίζει τὰ περιγράμματα καὶ σχεδιάζει τὰς λεπτομερείας, ἐλάχιστα δὲ ὑπολογίζεται ἡ φωτοσκίασις, ἀρχομένου τοῦ 13ου αἰῶνος αὕτη μεταβάλλεται ριζικῶς. Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς κυριαρχεῖ ἡ φωτοσκίασις, διὰ τῆς ὁποίας ἐπιτυγχάνεται ἡ ἀπόδοσις τῶν ὄγκων, ἡ δὲ γραμμή, χωρὶς νὰ ἐξαφανισθῇ ἐντελῶς, περιπίπτει εἰς δευτερευούσης σημασίας στοιχεῖον.

Ἂς λάβωμεν ὡς παράδειγμα τὴν ὡραίαν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ (πίν. 1. 1), τὴν ὁποίαν τοποθετοῦν εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 12ου αἰῶνος [1]. Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἡ φωτοσκίασις ἔχει δευτερεύουσαν καὶ βοηθητικὴν μᾶλλον σημασίαν. Βάσις εἶναι αἱ λευκαὶ καὶ σκοτειναὶ γραμμαί, αἱ ὁποῖαι ἔχουν ἐδῶ λειτουργίαν καθαρῶς σχεδιαστικήν. Χρησιμεύουν διὰ νὰ γράψουν τὰ χαρακτηριστικά, τὰς ρυτίδας, τὰς πτυχὰς καὶ τὰς ἄλλας λεπτομερείας. Καὶ ἂν ἀκόμη ἡ εἰκὼν τοῦ Λένινγκραδ συνεχίζει τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν, διότι ὁμοιάζει, ὡς παρετηρήθη, μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καὶ ἰδίως τοῦ Δαφνιοῦ [2], ἡ σχέσις αὐτὴ ἀναφέρεται περισσότερον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὴν τεχνικήν, αὕτη παρουσιάζει μορφήν, ἡ ὁποία ἔχει περισσότερον ἐξελιχθῆ καὶ εὑρίσκεται εἰς ἄμεσον σχέσιν μὲ τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν τῶν χρόνων ποὺ ἔγινεν ἡ εἰκών. Πράγματι, τὴν αὐτὴν σχεδιαστικὴν λειτουργίαν τῶν λευκῶν καὶ σκοτεινῶν γραμμῶν εὑρίσκομεν, μὲ περισσοτέραν ἢ ὀλιγωτέραν σχηματοποίησιν, καὶ εἰς ψηφιδωτὰ [3] καὶ εἰς τοιχογραφίας [4] τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Τὴν βαθεῖαν ἀλλαγὴν τὴν ἐπελθοῦσαν εἰς τὴν τεχνικὴν ἀρχομένου περίπου τοῦ 13ου αἰῶνος δυνάμεθα νὰ τὴν ἴδωμεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας (πίν. 1. 2) τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Ἱερατικὴν Σχολὴν τοῦ Freising τῆς Βαυαρίας [5]. Συμφώνως πρὸς τὰ πορίσματα τὰ ἐξαγόμενα ἀπὸ τὴν ἐπὶ τοῦ ἀργυροῦ πλαισίου ἐπιγραφὴν καὶ ἀπὸ τὰς πληροφορίας τῶν γραπτῶν δυτικῶν πηγῶν, ἡ εἰκὼν ἔγινε πιθανῶς κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος καὶ πρὸ τοῦ 1235 [6]. Ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος αὐτῆς παρουσιάζει τόσον ριζικὰς διαφορὰς ἀπὸ τὴν τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραδ, ὥστε πρὸς στιγμὴν ν' ἀμφιβάλλῃ τις διὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς χρονολογήσεώς της. Ἡ γραμμὴ ἔχει ἐδῶ ὑποχωρήσει καθ' ὁλοκληρίαν καὶ τὴν θέσιν

---

[1] Wulff - Alpatoff, σ. 67, εἰκ. 64. Βλ. καὶ τὰς παρατηρήσεις εἰς τὴν σ. 262. Ἀπεικόνισις καὶ ἐν Diez - Demus, Byz. Mos. εἰκ. 121. Felicetti - Liebenfels, πίν. 38 A.

[2] Wulff - Alpatoff, 262 κ.ἑξ.

[3] Ψηφιδωτὰ τῆς Σικελίας: O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, πίν. 16, 24 B, 25, 88 κ.ἀ. Προχείρως καὶ παρὰ Muratoff, πίν. CXXI, CXXIII.

[4] Νέρεζι (1164): Schweinfurth, Byz. Form, εἰκ. 100. Ρωσία: Ἅγ. Δημήτριος Βλαδίμηρ (1197) καὶ Νερέντιτσι (1199), Rec. Uspenskij, II, πίν. V. VIII, σ. 116, 117 εἰκ. 44, 45 καὶ πίν. XIII. Παλαιὰ Λαδόγα καὶ Μιρόζ: Λαζαρεφ, II, πίν. 210, 211. Κύπρος: Παναγία τοῦ Ἀράκου (1192), Α. Στυλιανου εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, 459 κ.ἑξ. πίν. 145 — 157.

[5] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Μ. Καλλιγα εἰς τὴν Α.Ε. 1937 (Τόμος Ἑκατονταετηρίδος), μέρ. II, σ. 503, εἰκ. 2 καὶ πίν. Α'.

[6] Βλ. Καλλιγαν, ἔ.ἀ. 506.

της ἔχει καταλάβει μὲ ἀπόλυτον κυριαρχίαν ἡ φωτοσκίασις. Περιγράμματα καὶ γραμμαὶ διαγράφουσαι τὰς λεπτομερείας σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν εἰς τὴν εἰκόνα αὐτήν. Αἱ ἐλάχισται σκοτειναὶ γραμμαὶ αἱ σχηματίζουσαι τὰς ὀφρῦς καὶ τὰ βλέφαρα εἶναι σχεδὸν ἀδιόρατοι καὶ μᾶλλον χωρὶς σημασίαν διὰ τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν [1]. Ὅ,τι κυριαρχεῖ καὶ δίδει τὸν ὄγκον εἶναι αἱ μικρόταται λεπταὶ παράλληλοι φωτειναὶ γραμμαί, εἴτε μία ἢ δύο, εἴτε περισσότεραι, ἡ μία πλησίον τῆς ἄλλης. Αἱ λεπτόταται αὐταὶ φωτειναὶ γραμμαὶ δὲν ἔχουν ἐδῶ τὴν ἰδίαν λειτουργίαν, τὴν ὁποίαν εἴδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραδ. Δὲν σχεδιάζουν, ὅπως ἐκεῖ, ἀλλὰ τονίζουν ἀμυδρῶς καὶ ἀορίστως τὰ προεξέχοντα σημεῖα εἰς τὸ πρόσωπον, εἰς τὸν λαιμὸν καὶ εἰς τὰς χεῖρας.

Ἡ ἀμυδρότης τοῦ φωτισμοῦ καὶ ἡ ἔλλειψις σταθερᾶς γραμμῆς εἰς τὰς λεπτομερείας καὶ τὰ περιγράμματα, τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα τὰ προσδίδοντα εἰς τὰς παριστανομένας μορφὰς ἀκαθόριστον μυστήριον, ἀποβαίνουν πλέον τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅπως τὴν διεμόρφωσεν ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων.

Διὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ 13ου αἰῶνος εἰκόνες δυνάμεναι νὰ χρονολογηθοῦν μὲ κάποιαν ἀκρίβειαν ἐλλείπουν, ἂν καλῶς γνωρίζω. Ἀλλὰ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς εἰκόνος τοῦ Freising, τὰ εὑρίσκομεν μὲ καταφανῆ πλέον ἐξέλιξιν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας (πίν. 1. 3) τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Μονὴν τῆς Ἁγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν [2]. Ἀπὸ τὰς ἐπὶ τοῦ ἀργυροῦ πλαισίου ἀναγλύφους μορφὰς τῶν δωρητῶν, δηλαδὴ τοῦ Κωνσταντίνου Ἀκροπολίτου καὶ τῆς συζύγου του, συνάγεται ὅτι ἡ εἰκὼν ἔγινε περὶ τὰ τέλη τοῦ 13ου ἢ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 14ου αἰῶνος [3]. Καὶ ἐδῶ ἐπανευρίσκομεν τὰς λεπτὰς παραλλήλους φωτεινὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι, ὅπως καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising, τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα καὶ δίδουν οὕτω τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ὄγκου. Ἀλλ' εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας παρουσιάζεται καὶ νέον στοιχεῖον, εἶς δηλαδὴ μόλις αἰσθητὸς φωτισμὸς διάχυτος εἰς ὁλόκληρον τὸ πρόσωπον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἔχουν τεθῆ αἱ λεπταὶ ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί. Ὁ διάχυτος αὐτὸς ἀμυδρὸς φωτισμός, ὁ ὁποῖος ὑποδηλώνει τὰ φωτιζόμενα μέρη τῆς γυμνῆς σαρκός, ὑπάρχει καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising, ἀλλ' ἐκεῖ εἶναι σχεδὸν ἀδιόρατος, ἐνῶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας ἔχει τονισθῆ περισσότερον, ὥστε νὰ τὸν ἀντιλαμβάνεται ὁ θεατής.

Εἰς τὸν διάχυτον αὐτὸν φωτισμὸν τῆς σαρκός, συνδυασμένον μὲ τὰς

---

[1] Εἰς τὴν ἀπεικόνισιν δὲν διακρίνονται Τὰς ἀναφέρει ὁ Καλλιγας, ἔ.ἀ. 503.

[2] Ἀπεικόνισις παρὰ Κοντακωφ, Εἰκονογρ. Θεοτ. II, σ. 202, εἰκ. 93.

[3] Βλ. σχετικῶς Α. Ξυγγοπουλον εἰς τὴν Α. Ε. 1933, 115.

λεπτὰς ἐντόνως φωτεινὰς καὶ παραλλήλους γραμμάς, νομίζω ὅτι εὑρίσκεται ἡ βάσις, ἡ ὁποία μὲ τὴν ἐξέλιξίν της μᾶς φέρει εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ 14ου αἰῶνος.

Εἰς τοὺς ἰδίους περίπου μὲ τὴν Ὁδηγήτριαν τῆς Μόσχας χρόνους ἀνήκει καὶ μία ἀπὸ τὰς γνωστὰς εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος. Εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης (πίν. 2. 1), ἐπὶ τῆς ἀργυρᾶς ἐπενδύσεως τῆς ὁποίας ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ Περίβλεπτος* [1]. Ὁ Κοντακωφ, ἐπὶ τῇ βάσει ἀορίστων κάπως ἐνδείξεων περί τινος μονῆς τῆς Περιβλέπτου ἱδρυθείσης εἰς τὴν Ἀχρίδα τὸ 1295, τοποθετεῖ τὴν εἰκόνα εἰς τοὺς χρόνους περίπου ἐκείνους [2]. Ἡ σχέσις τῆς τεχνικῆς της πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας, τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν, παρέχει ἀρκετὴν πιθανότητα εἰς τὴν χρονολόγησιν αὐτήν. Ἡ τεχνικὴ εἶναι καὶ ἐδῶ ἡ ἰδία, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην ἰσχυρότερος, ἀποτέλεσμα δὲ τούτου εἶναι ὅτι αἱ λεπταὶ φωτειναὶ γραμμαὶ αἱ τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα χάνουν κάπως τὴν ἔντασίν των [3].

Τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος δὲν εἶναι εὔκολον νὰ παρακολουθήσωμεν, διότι λείπουν εἰκόνες δυνάμεναι νὰ χρονολογηθοῦν μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν. Ὅτι ὅμως κατὰ τὸ χρονικὸν αὐτὸ διάστημα συνετελέσθη σημαντικὴ ἐξέλιξις, τὸ ἀντιλαμβανόμεθα ἐξετάζοντες τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (πίν. 2. 2) τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ [4]. Ἐπὶ τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνος εἶναι ζωγραφημένοι οἱ δωρηταί, δηλαδὴ ὁ Ἀλέξιος μέγας στρατοπεδάρχης καὶ ὁ ἀδελφός του Ἰωάννης μέγας πριμηκήριος, πρόσωπα γνωστὰ εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἀνατολικῆς Μακεδονίας καὶ ἱδρυταὶ τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος. Ἐπὶ τῇ βάσει τῶν περὶ τῶν δύο αὐτῶν προσώπων σωζομένων ἀρχειακῶν εἰδήσεων κατέστη δυνατὸν νὰ ὁρισθῇ ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς τῆς εἰκόνος με-

---

[1] Κοντακωφ, Μακεδονία, πίν. VII. Wulff - Alpatoff, σ. 137, εἰκ. 55. Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις συνοδεύει τὸ ἄρθρον τῆς M. Corović - Ljubinković εἰς τὸ περιοδ. Jougoslavija, 1952, σ. 87. Felicetti - Liebenfels, πίν. 90.

[2] Κοντακωφ, Εἰκονογρ. Θεοτ. II, 233 κ.ἑξ. Wulff - Alpatoff, 274. Ὁ Κοντακὼφ χωρὶς κανένα σοβαρὸν λόγον θεωρεῖ τὴν εἰκόνα σερβικήν. Ἡ Corović - Ljubinković, ἔ.ἀ. 87, τὴν θεωρεῖ προσωπικὸν δῶρον τοῦ κράλη Δουσάν (1331 - 1355) εἰς τὴν Μονὴν τῆς Περιβλέπτου Ἀχρίδος.

[3] Εἰς τὴν φωτοτυπίαν παρὰ Κοντακωφ, Μακεδονία, πίν. VII, ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι πολὺ αἰσθητός, ἐνῶ εἰς τὴν ἀπεικόνισιν παρὰ Wulff - Alpatoff, σ. 137, εἰκ. 55, δὲν διακρίνεται οὔτος ἀρκετά. Χωρὶς ἀμφιβολίαν πιστοτέρα εἶναι ἡ φωτοτυπία παρὰ Κοντακώφ, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἔγχρωμος ἀπεικόνισις. Βλ. ἀνωτ. σημ. 1. Οἱ Wulff - Alpatoff, 274 ὑποθέτουν ὅτι τὰ φωτεινὰ μέρη ἔχουν ἐπαναζωγραφηθῆ.

[4] Αἱ καλλίτεραι ἀπεικονίσεις εἶναι ἡ παρὰ Kondakov - Minns, πίν. XXII, καὶ ἡ ἐν Rec. Uspenskij, II, σ. 184, εἰκ. 60.

ταξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370 [1], συγχρόνως δὲ νὰ ἐνισχυθῇ ἡ γνώμη τοῦ Κοντακώφ ὅτι αὕτη προέρχεται ἀπὸ τὴν Μονὴν Παντοκράτορος τοῦ Ἁγίου Ὄρους, εἰς τὴν ὁποίαν τὴν εἶχον δωρήσει οἱ ἱδρυταί [2].

Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἐπανευρίσκομεν τὰ γνωστά μας ἤδη στοιχεῖα, δηλαδὴ τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ τὰς μικρὰς λευκὰς γραμμάς, ἀλλὰ μὲ οὐσιαστικὴν πλέον ἐξέλιξιν. Αἱ μικραὶ παράλληλοι ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαὶ εἶναι περισσότεραι καὶ καταλαμβάνουν τώρα μεγαλυτέραν ἔκτασιν, εἰς τρόπον, ὥστε νὰ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν φωτισμένων ἐπιφανειῶν, αἱ ὁποῖαι ἔχουν διαλυθῆ εἰς γραμμάς. Συγχρόνως ὅμως αἱ μικραὶ παράλληλοι φωτειναὶ αὐταὶ γραμμαὶ παρακολουθοῦν τὸ σχῆμα τῶν ὑπ' αὐτῶν φωτιζομένων ὄγκων. Ἡ διάταξις αὐτὴ τῶν φωτεινῶν γραμμῶν, αἰσθητὴ ἰδίως εἰς τὰ ζυγωματικὰ καὶ ὑπεράνω τῶν τόξων τῶν ὀφρύων, δίδει ἔντονον τὴν ἐντύπωσιν τῶν προεξεχόντων ὄγκων καὶ τοῦ σχήματός των. Ἡ εἰκὼν λοιπὸν αὐτὴ τοῦ Παντοκράτορος ἀποτελεῖ σπουδαῖον σταθμὸν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς. Παρουσιάζει δύο νέας μορφὰς μεταχειρίσεως τῶν γνωστῶν ἤδη στοιχείων. Ἀφ' ἑνὸς δηλαδὴ τὴν διάλυσιν τῶν ἐντόνως φωτισμένων ἐπιφανειῶν εἰς φωτεινὰς γραμμὰς καὶ ἀφ' ἑτέρου τὴν δήλωσιν τῶν προεξεχόντων ὄγκων μὲ τὰς λεπτὰς αὐτὰς φωτεινὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι ὅμως παρακολουθοῦν τώρα τὸ σχῆμα τῆς φωτιζομένης ἐπιφανείας.

Ὅτι αἱ νέαι αὐταὶ μορφαὶ χρησιμοποιήσεως τῶν γνωστῶν ἤδη στοιχείων ὀφείλονται εἰς πραγματικὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς, ἀποδεικνύει ἓν τελευταῖον ἔργον, τὸ ὁποῖον θὰ ἐξετάσωμεν, ἡ εἰκὼν δηλαδὴ τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐκ λόγων ἱστορικῶν ἐτοποθετήθη ἤδη μὲ ἀρκετὴν βεβαιότητα μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1367 καὶ 1384 [3]. Τὴν τεχνικήν, λόγῳ τῆς κακῆς καταστάσεως, εἰς τὴν ὁποίαν εὑρίσκεται ἡ εἰκών, δυνάμεθα νὰ μελετήσωμεν εἰς ὀλίγας ἐκ τῶν μικρῶν προτομῶν ἁγίων, τῶν εὑρισκομένων εἰς τὸ πλαίσιον καὶ διατηρουμένων εἰς καλλιτέραν κάπως κατάστασιν (πίν. 2. 3)[4]. Εἰς

[1] Ὁ Millet ἐν B. Z. 15, 1906, 618 κ.ἑξ. εἶχε τοποθετήσει τὴν εἰκόνα εἰς τοὺς περὶ τὸ 1363 χρόνους. Ἀργότερον ὁ P. Lemerle, Philippes et la Macédoine orientale, Paris 1945. 212 κ.ἑξ. ἐχρονολόγησεν αὐτὴν μεταξὺ τοῦ 1357 καὶ τοῦ 1374. Τελευταῖον ὁ ἴδιος εἰς τὸ περ. Cahiers Archéologiques II, 1947, 129 κ.ἑξ. τὴν θέτει μεταξὺ τοῦ 1360 καὶ τοῦ 1370.

[2] Βλ. τὰς ἐργασίας τοῦ Lemerle εἰς τὴν προηγ. σημ.

[3] Τὴν σχετικὴν πρὸς τὴν εἰκόνα βιβλιογραφίαν βλ. ἐν Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 9.

[4] Ἡ προτομὴ τοῦ Ἁγίου Προκοπίου καὶ ἐν Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη σ. 9, εἰκ. 3. Τὸ ἀντίγραφον τὸ ἀποκείμενον εἰς τὸν ναὸν τῆς Cuenca εἰς τὴν Ἱσπανίαν δὲν δύναται νὰ μᾶς βοηθήσῃ ἐπὶ τοῦ προκειμένου, διότι φαίνεται ὅτι ἔχει ὑποστῆ μεταγενεστέρας ἐπιζωγραφήσεις. Βλ. περὶ αὐτοῦ Ξυγγοπουλον, ἔ.ἀ.

αὐτὰς ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀνεπαίσθητος. Αἱ ἐντόνως λευκαὶ ὅμως λεπταὶ γραμμαὶ ἀκολουθοῦν καὶ ἐδῶ τὸ σχῆμα τοῦ φωτιζομένου ἐπιπέδου, ὅπως καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος (πίν. 2. 2), περὶ τῆς ὁποίας εὐθὺς ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Οὕτω αἱ ἐντόνως φωτειναὶ ἐπιφάνειαι ἔχουν, ὅπως καὶ ἐκεῖ, διαλυθῆ εἰς λεπτὰς παραλλήλους φωτεινὰς γραμμάς, συγχρόνως δὲ ὁ διάχυτος φώτισμὸς τῆς σαρκὸς ἔχει σχεδὸν ἐξαφανισθῆ.

Ἡ παρακολούθησις τῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, μᾶς ἔδειξεν ἐπαρκῶς, νομίζω, ὅτι τὰ συνήθως θεωρούμενα ὡς χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνους, δηλαδὴ αἱ σκοτειναὶ σκιαί (προπλασμός), ὁ διάχυτος περιωρισμένης ἐκτάσεως φωτισμὸς τῆς σαρκὸς καὶ τέλος αἱ λεπταὶ ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί, παρουσιάζονται ἀπὸ τοῦ 13ου ἀκόμη αἰῶνος.

Ἕν ἄλλο οὐσιῶδες ἐπίσης συμπέρασμα εἶναι ὅτι ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς εὑρίσκεται, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς τὴν τονικὴν σχέσιν τῶν τριῶν τούτων στοιχείων — προπλασμοῦ, διαχύτου φωτισμοῦ καὶ λεπτῶν φωτεινῶν γραμμῶν — καὶ εἰς τὸν τρόπον τῆς χρησιμοποιήσεώς των.

Ὅτι τέλος πρόκειται περὶ πραγματικῆς ἐξελίξεως τῆς τεχνικῆς αὐτῆς τῶν εἰκόνων θὰ τὸ δείξῃ σαφέστερον ἡ ἐξέτασις τῆς ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας, τὴν ὁποίαν θὰ παρακολουθήσωμεν κατωτέρω.

II. Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ ΕΙΣ ΤΗΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΝ

Μετὰ τὴν γενομένην ἐξέτασιν τῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει ἡ τεχνικὴ τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν εὐχερέστερον τὰ διάφορα στάδια τῆς ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς αὐτῆς ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους. Ἡ παρακολούθησις αὐτὴ ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι θὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ ν᾽ ἀντιληφθῶμεν σαφῶς τὰ διάφορα στάδια τῆς διεισδύσεως τῆς τεχνικῆς τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος εἰς τὴν τοιχογραφίαν μέχρι τῆς στιγμῆς, κατὰ τὴν ὁποίαν δημιουργεῖται ἡ Κρητικὴ λεγομένη ζωγραφική.

Τοιχογραφία καὶ εἰκὼν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος. Ὁ διαχωρισμὸς τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς τοιχογραφίας φαίνεται ὅτι ἐμφανίζεται περὶ τὸ πρῶτον ἴσως τρίτον τοῦ 13ου αἰῶνος. Τὸν διαχωρισμὸν τοῦτον δυνάμεθα ν᾽ ἀντιληφθῶμεν παραβάλλοντες τὴν τεχνικὴν τῆς Παναγίας τοῦ Freising (πίν. 1. 2), ἡ ὁποία τοποθετεῖται, ὡς εἴδομεν,

εἰς τὰς ἀρχὰς πιθανῶς τοῦ 13ου αἰῶνος καὶ πρὸ τοῦ 1235 [1], πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦ ἑνὸς τῶν ζωγράφων, τῶν ἐργασθέντων περὶ τὸ 1236 εἰς τὴν διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μιλέσεβο εἰς τὴν Σερβίαν [2]. Ὁ ζωγράφος τοῦ Μιλέσεβο συνεχίζει ἀκόμη τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 12ου αἰῶνος. Αἱ τοιχογραφίαι του συγγενεύουν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικήν, πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραδ [3] (πίν. 1. 1).

Ἡ σύγκρισις αὐτὴ μεταξὺ τῆς εἰκόνος τοῦ Freising καὶ τοῦ ἑνὸς ἐκ τῶν ζωγράφων τοῦ Μιλέσεβο δύναται νὰ βοηθήσῃ εἰς τὴν ἐπίλυσιν τοῦ προβλήματος, τὸ ὁποῖον πολλοὺς ἀπησχόλησεν, ἂν δηλαδὴ κατὰ τὸν 11ον καὶ 12ον αἰῶνα ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς φορητῆς εἰκόνος ἢ ἀντιστρόφως. Ὁ Diez ὑπεστήριξε, χρησιμοποιῶν ὡς παράδειγμα τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραδ, ὅτι ἡ φορητὴ εἰκὼν ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς μνημειακῆς τέχνης [4], ἐνῶ ὁ Wulff φαίνεται παραδεχόμενος τὸ ἀντίθετον [5]. Τὸ πιθανώτερον ἐν τούτοις εἶναι ὅτι, λήγοντος τοὐλάχιστον τοῦ 12ου αἰῶνος, ἡ μορφὴ τῆς τεχνικῆς ἦτο περίπου ἡ αὐτὴ καὶ εἰς τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, μόνον δέ, ἀρχομένου περίπου τοῦ 13ου αἰῶνος, ἐπέρχεται ὁ διαχωρισμὸς μεταξὺ μνημειακῆς τέχνης καὶ φορητῆς εἰκόνος.

Ἡ πρώτη ἐπαφὴ εἰκόνος καὶ τοιχογραφίας. Ὁ διαχωρισμὸς ὅμως αὐτὸς τῆς τεχνικῆς δὲν φαίνεται νὰ διήρκεσεν ἐπὶ μακρόν. Ἡ μνημειακὴ τέχνη, διαμορφωθεῖσα εἰς τὴν καλουμένην Μακεδονικὴν σχολήν, ἐξηκολούθησε τὸν δρόμον της καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων. Παραλλήλως ἡ φορητὴ εἰκὼν διετήρησε τὴν τεχνικήν, τὴν ὁποίαν εὕρομεν διαμορφωμένην εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Freising, καὶ ταύτην συνέχισεν εἰς διαδοχικά, ὅπως εἴδομεν, στάδια ἐξελίξεως.

Ἀλλὰ κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα ἐμφανίζεται μία παραφυὰς τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς, τῆς ὁποίας κύριον χαρακτηριστικὸν εἶναι ὅτι, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα, ἐνῶ ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονο-

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 17 κ.ἑξ.

[2] Okunev, Mon. art serb. III, πίν. 2. G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Fasc. I, présenté par A. Frolow, Paris 1954, πίν. 64. 1, 2, 66. 4, 5, 73 - 79. Κατὰ τὸν Radojčić, Les maîtres de l' ancienne peinture serbe, 13 κ.ἑξ. τρεῖς εἶναι οἱ ζωγράφοι, τῶν ὁποίων ἀνεῦρε τὰς ὑπογραφάς.

[3] Περὶ αὐτῆς βλ. ἀνωτέρω σ. 17.

[4] Diez - Demus, Byz. Mos. 35.

[5] Wulff - Alpatoff 47 κ.ἑξ. Πρβλ. καὶ τὴν ἀνάλυσιν τοῦ L. Bréhier ἐν Rec. Uspenskij, II, 157.

γραφία οὐδεμίαν παρουσιάζουν διαφορὰν ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς.

Τὰς πρώτας ἐνδείξεις τῆς ἐπιδράσεως αὐτῆς, ἐγὼ τοὐλάχιστον, συνήντησα, ἂν καὶ ἀβεβαίας κάπως, καὶ πάλιν εἰς τὸ Μιλέσεβο. Ἐκεῖ ἡ Παναγία εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀποκαθηλώσεως, ἡ ὁποία κατὰ τὸν RADOJČIĆ εἶναι ἔργον τοῦ ζωγράφου Γεωργίου, παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὸν τρόπον ἰδίως τοῦ φωτισμοῦ, ἀρκετὴν ἀναλογίαν πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising [1].

Κάπως βεβαιότεραι εἶναι αἱ ἐνδείξεις εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Σοπότσανι (μεταξὺ 1265 καὶ 1270) εἰς τὴν Σερβίαν. Εἰς τὴν σπουδαιοτάτην διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων διακόσμησιν ταύτην τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν, αἱ πολυπρόσωποι συνθέσεις, αἱ ὑπερφυσικοῦ μεγέθους ὁλόσωμοι μορφαὶ προφητῶν, ἀποστόλων κ.λ.π. ἀνήκουν εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἂν καὶ μὲ ἀρκετὰ αἰσθητὰς ἀναμνήσεις τῆς παλαιοτέρας σχεδιαστικῆς λειτουργίας τῶν γραμμῶν, ἀποτελοῦν δὲ μίαν ἀπὸ τὰς τελευταίας προβαθμίδας πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην τοῦ 14ου αἰῶνος [2]. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικαὶ μορφαὶ ἁγίων ἐντελῶς κατενώπιον καὶ εἰς στάσιν αὐστηρῶς ἱερατικήν, ὅπως ὁ Ἅγιος Σπυρίδων [3], μὲ τεχνικὴν οὐσιαστικῶς διάφορον ἀπὸ τῆς τῶν μεγάλων συνθέσεων καὶ μορφῶν (πίν. 3. 1). Ὁ προπλασμός, τὸ σκιερὸν δηλαδὴ μέρος, εἶναι σκοτεινότερος, ἐπίσης δὲ ὑπάρχει εἷς ἐλαφρὸς διάχυτος φωτισμός, καὶ τὸ σπουδαιότερον, τὰ προεξέχοντα σημεῖα τοῦ προσώπου τονίζονται μὲ μικρὰς παραλλήλους, ἐντόνως φωτεινὰς γραμμάς. Ἡ τεχνικὴ αὐτή, ἡ ὁποία εὑρίσκεται εἰς φανερὰν ἀντίθεσιν μὲ τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν διὰ τὰς συνθέσεις καὶ τὰς μεγάλας μορφάς, δὲν εἶναι βεβαίως ἡ καθαρὰ Μακεδονική. Ἂν ἔχῃ τις ὑπ' ὄψει τὰ ἐκτεθέντα ἀνωτέρω, θὰ πεισθῇ ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι ἡ τῶν φορητῶν εἰκόνων, ἐφηρμοσμένη βεβαίως ἐδῶ μὲ μεγαλύτερον πλάτος, ὡς ἀπαιτεῖ ἡ τοιχογραφία. Ἡ Σοπότσανι κατὰ ταῦτα εἶναι τὸ πρῶτον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, γνωστὸν μνημεῖον, ὅπου ἐμφανίζεται καθαρὰ ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

Ἀλλὰ τὸ μνημεῖον ἀκριβῶς τοῦτο, ἡ Σοπότσανι, μᾶς ἐξηγεῖ καὶ τὸν λόγον τῆς τοιαύτης ἐπιδράσεως. Ἡ ἐντελῶς δηλαδὴ κατὰ μέτωπον παράστασις τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος, ἡ ἀπόλυτος συμμετρία τῆς θέσεως τῶν χειρῶν του,

---

[1] Βλ. RADOJČIĆ, ἔ.ἀ. πίν. V καὶ ἔγχρωμος ἀπεικόνισις πίν. A.

[2] Καλὰ δείγματα παρὰ OKUNEV, Mon. art serb. I, πίν. 3-7, II, πίν. 1, IV, πίν. 3-4. Βλ. καὶ τοὺς ἐγχρώμους πίνακας αὐτόθι I, πίν. A καὶ IV πίν. D. Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις καὶ ἐν GRABAR, La peinture byzantine, σ. 148.

[3] N. OKUNEV εἰς τὸ περιοδ. Byzantinoslavica, 1, 1929, πίν. 15.

μὲ τὸ Εὐαγγέλιον ἀκριβῶς εἰς τὸν ἄξονα, τὸ κλειστὸν περίγραμμα καὶ τέλος ἡ αὐστηρῶς ἱερατικὴ ἀκαμψία, δεικνύουν χωρὶς ἀμφιβολίαν ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ ἔχει ἀντιγραφῆ ἀπὸ φορητὴν λατρευτικὴν εἰκόνα. Περὶ τούτου θὰ πεισθῇ τις ἀπολύτως, νομίζω, ἂν παραβάλῃ τὴν παράστασιν αὐτὴν τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος πρὸς τὰς μεγάλας εἰς τὴν ἰδίαν ἐκκλησίαν ὁλοσώμους μορφὰς προφητῶν, ἀποστόλων καὶ ἁγίων, ἡ ζωηρὰ κίνησις τῶν ὁποίων δεικνύει ὅτι δὲν προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴν φορητῶν εἰκόνων, ἀλλ' εἶναι ἐλεύθερα δημιουργήματα τοῦ ζωγράφου ἢ τῶν ζωγράφων τῶν διακοσμησάντων τὸ μνημεῖον [1]. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν καὶ ἡ τεχνική των εἶναι ἡ Μακεδονική, ἡ ἰδία δηλαδὴ μὲ τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν εἰς τὰς μεγάλας συνθέσεις, ποὺ κοσμοῦν τὸν ναόν.

Ἡ ἐπίδρασις λοιπὸν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας ἔχει τὴν ἀρχήν της εἰς τὴν ἀντιγραφὴν μορφῶν ἁγίων ἐξ εἰκόνων λατρευτικῶν ἐπὶ σανίδος. Ὁ τεχνίτης δηλαδή, ἀντιγράφων ἐκ φορητῆς εἰκόνος τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἁγίου, μιμεῖται, ἴσως ἀκουσίως κατ' ἀρχάς, καὶ τὴν τεχνικήν.

Ὅτι ἡ ἐξήγησις αὐτὴ εἶναι λίαν πιθανὴ δεικνύει ἡ διακόσμησις τοῦ Μιλέσεβο, περὶ τῆς ὁποίας καὶ ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Καὶ ἐκεῖ δηλαδὴ αἱ συνθέσεις ἀκολουθοῦν τεχνικὴν πολὺ διάφορον ἐκείνης, τὴν ὁποίαν βλέπομεν εἰς τὰς μεμονωμένας καὶ κατενώπιον εἰς ἱερατικὴν ἀκαμψίαν παριστανομένας μορφάς. Αἱ τελευταῖαι αὐταὶ ἀκολουθοῦν τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνος, ὡς τὴν εἴδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραδ, τὴν παριστάνουσαν τὸν Ἅγιον Γρηγόριον τὸν Θαυματουργόν. Ἡ τεχνικὴ ὅμως τῶν φορητῶν εἰκόνων δὲν περιωρίσθη μόνον εἰς τὰς μορφὰς ἁγίων, αἱ ὁποῖαι ἀντεγράφησαν ἀπὸ ζωγραφίας ἐπὶ σανίδος, ὅπως εἴδομεν εἰς τὴν Σοπότσανι. Πολὺ ταχέως ἡ τεχνικὴ αὕτη ἐπεξετάθη καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Τὰ διαδοχικὰ ὅμως στάδια τῆς προϊούσης αὐτῆς ἐπιδράσεως μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος δὲν εἶναι εὔκολον νὰ τὰ παρακολουθήσωμεν λόγῳ τῆς ἐλλείψεως χρονολογημένων μνημείων. Δυνάμεθα ἴσως νὰ διακρίνωμεν τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν εἰς δύο μνημεῖα τῆς Σερβίας, δηλαδὴ εἰς τὸ Γκράντατς (περὶ τὸ 1276) [2] καὶ ὀλίγον ἀργότερον (περὶ τὸ 1300) εἰς τὸ Ἀρίλγιε [3], ἀλλὰ μὲ κάθε

[1] Ἐκτὸς τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν σ. 23 σημ. 2, βλ. καὶ Okunev ἐν Byzantinoslavica, ἔ.ἀ. πίν. 2, 3, 5, 8, 13, 14, 17.

[2] Okunev, Mon. art serb. II, πίν. 3. Dj. Bošković - S. Nenadović, Gradac, Beograd 1951, πίν. XXXII.

[3] Okunev, Mon. art serb. III, πίν. 3. Petković, Peint. serbe, I, πίν. 28a (ἰδίως ἡ τελευταία μορφὴ δεξιά), II, πίν. XXX.

ἐπιφύλαξιν, διότι αἱ, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, γνωσταὶ ἀπεικονίσεις τῶν τοιχογραφιῶν τούτων δὲν παρέχουν τὴν διὰ τοιαύτας παρατηρήσεις ἀπαιτουμένην εὐκρίνειαν.

Τοιχογραφία καὶ εἰκὼν κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα. Ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος εὑρισκόμεθα εἰς στερεώτερον ἔδαφος, διότι καὶ τὰ μνημεῖα εἶναι περισσότερα καὶ ἡ χρονολογία των ἀσφαλεστέρα.

Τὸ πρῶτον σύνολον τοιχογραφιῶν, τὸ ὁποῖον θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικοῦ) εἰς τὸν Μυστρᾶν. Ὁ ναὸς τῆς μονῆς αὐτῆς ἐκτίσθη περὶ τὸ 1310 καὶ ἡ τοιχογράφησίς του, ἐξαιρουμένων τῶν παρεκκλησίων, δὲν δύναται νὰ εἶναι νεωτέρα τοῦ 1311 [1]. Εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ναοῦ εἰργάσθησαν τὴν ἰδίαν πιθανώτατα ἐποχὴν τρεῖς ἴσως ἢ καὶ περισσότεροι ζωγράφοι [2]. Ἐκ τούτων ὁ ἐκτελέσας τὴν Μετάληψιν καὶ τὴν Μετάδοσιν τῶν Ἀποστόλων εἰς τὴν κόγχην τοῦ Ἱεροῦ χρησιμοποιεῖ σκοτεινὸν προπλασμόν, ὄχι ἰσχυρὸν τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ τέλος λεπτὰς ἐντόνως φωτεινὰς γραμμάς, εἴτε ἁπλᾶς εἴτε εἰς δέσμας, αἱ ὁποῖαι φωτίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα (πίν. 3. 2). Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι ἐντελῶς σχεδὸν ὁμοία μὲ ἐκείνην, τὴν ὁποίαν εὕρομεν πρὸ ὀλίγου εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς τῆς Σοπότσανι (πίν. 3. 1), ἡ τεχνικὴ δηλαδὴ ἡ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα.

Ἀλλὰ εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Βροντοχίου εὑρίσκομεν καὶ ἄλλας ἐνδείξεις τῆς ἐπιδράσεως αὐτῆς. Τοιαύτην ἔχει ὑποστῆ ὁ εἷς τῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι παρέστησαν εἰς τὸν νάρθηκα τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Ἰάσεως τοῦ ὑδρωπικοῦ [3] (πίν. 3. 3) δεικνύει ἀναμφισβήτητον, νομίζω, τὴν ἐπίδρασιν αὐτήν. Ἐπὶ τοῦ λίαν σκιεροῦ προπλασμοῦ ἔχουν τεθῆ ἔντονα φῶτα ὑπὸ μορφὴν μικρῶν κηλίδων ἢ λεπτῶν παραλλήλων μικρῶν γραμμῶν. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς εἶναι μόλις αἰσθητὸς εἴς τινα μόνον σημεῖα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἐνθυμίζει ἐκείνην, τὴν ὁποίαν παρετηρήσαμεν ἤδη εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising [4] (πίν. 1. 2), ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἁπλοποιημένη. Τῆς ἁπλοποιήσεως δὲ αὐτῆς σταθμὸς διάμεσος θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθοῦν αἱ περὶ τὸ 1300 γενόμε-

---

[1] Millet, Mistra, κείμενον εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ λευκώματος (Avertissement). Μ. Χατζηδακη, Μυστρᾶς, 48.

[2] Ὁ Χατζηδακης. Μυστρᾶς, 63 κ.ἑξ. διακρίνει πέντε, ἴσως καὶ περισσοτέρους.

[3] Ὁλόκληρος ἡ σύνθεσις παρὰ Millet, Mistra, πίν. 98. 4, κατὰ φωτογραφίαν πρὸ τοῦ τελευταίου καθαρισμοῦ. Ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη φωτογραφία τῆς λεπτομερείας ἐγένετο μετὰ τὸν καθαρισμόν.

[4] Βλ. ἀνωτέρω σ. 17 κ.ἑξ.

ναι τοιχογραφίαι τοῦ Ἀρίλγιε εἰς τὴν Σερβίαν, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος.

Ζωγράφοι ἀκολουθοῦντες τὰς κατευθύνσεις, τὰς ὁποίας εἴδομεν κυρίως εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου, εἰργάσθησαν, ὀλίγον μετὰ τὸ 1310, καὶ εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ [1]. Ἡ διακόσμησις τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ τοιχογραφίας διαφόρων καὶ ἐποχῶν καὶ σχολῶν, ἀλλὰ καὶ διαφόρων ζωγράφων [2], τῶν ὁποίων ὁ διαχωρισμὸς δὲν εἶναι πολὺ εὐχερής. Ὁπωσδήποτε ἐνταῦθα μᾶς ἐνδιαφέρουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ μεσαίου κλίτους, ὑπεράνω τῶν κιονοστοιχιῶν (βίος Ἰησοῦ), αἱ τοῦ πρὸς Δυσμὰς ἄκρου τοῦ νοτίου κλίτους (προφῆται καὶ θαύματα τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Γαλιλαίαν) καὶ τέλος αἱ τοῦ νάρθηκος (Δευτέρα παρουσία). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς δὲν εἰργάσθησαν βεβαίως οἱ ἴδιοι ζωγράφοι. Ὅλοι ὅμως ἀκολουθοῦν, μὲ ἐπὶ μέρους παραλλαγάς, τὰς ἰδίας περίπου βασικὰς ἀρχὰς τεχνικῆς. [3]. Ὁ ζωγράφος τῶν σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸ μεσαῖον κλίτος (πίν. 4. 1), ὑπεράνω τῶν κιονοστοιχιῶν, καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Δευτέρας παρουσίας εἰς τὸν νάρθηκα (πίν. 4. 3) ἐξαπλώνουν ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ἕνα ἐλαφρῶς φωτεινὸν τόνον εἰς πολὺ περιωρισμένην ἔκτασιν. Ὁ ἐλάχιστα φωτεινὸς αὐτὸς τόνος ἀποδίδει τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ εἶναι πολὺ ἀμυδρός, ὥστε μὲ μεγάλην δυσκολίαν νὰ γίνεται ἀντιληπτός. Ἐπ' αὐτοῦ τίθενται μικραὶ ἰσχυρῶς φωτειναὶ παράλληλοι γραμμαί, διὰ νὰ τονίσουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα [4]. Αἱ λευκαὶ αὐταὶ παράλληλοι γραμμαὶ εἶναι τόσον ἐγγὺς ἡ μία μὲ τὴν ἄλλην, ὥστε μακρόθεν δίδουν τὴν ἐντύπωσιν φωτεινῶν κηλίδων. Ὁ τεχνίτης, ὁ ζωγραφήσας εἰς τὸ νότιον κλίτος τὰ θαύματα τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Γαλιλαίαν (πίν. 4. 2) καὶ τοὺς προφήτας, ἔχει καταργήσει τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκός. Ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ θέτει ἀπ' εὐθείας ἰσχυρὰ φῶτα εἰς μικρὰς παραλλήλους γραμμὰς ἢ εἰς μικρὰς κηλῖδας καὶ διὰ τοῦ ἐντελῶς ζωγραφικοῦ αὐτοῦ τρόπου ἀποδίδει τὸ σχέδιον καὶ τὸν ὄγκον [5]. Ἡ τεχνικὴ τοῦ τελευταίου τούτου ζωγράφου εἶναι ἡ περισσότερον συγγενεύουσα πρὸς τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν ἀπὸ τὸν τεχνίτην τῶν θαυμάτων τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου, ἐνῶ ὁ τεχνίτης τῆς Δευτέρας παρουσίας

---

[1] Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. Millet, Mistra, κείμενον εἰς τὴν ἀρχήν (Avertissement). Ἐπίσης Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, 45.

[2] Βλ. Χατζηδάκην, ἔνθ' ἀν. 40 κ ἑξ.

[3] Διὰ τὴν τεχνικὴν βλ. Millet, Art byz. II, 946 κ ἑξ. Πρβ. καὶ Χατζηδάκην, ἔνθ' ἀν.

[4] Millet, Mistra, πίν. 67, 79. 1, 80. 2.

[5] Millet, Mistra, πίν. 78.

εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μητροπόλεως εὑρίσκεται ἐγγύτατα πρὸς τὸν ζωγράφον τῆς Μεταλήψεως τῶν Ἀποστόλων εἰς τὸ Ἱερὸν τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (πίν. 3. 2).

Ἂν τώρα θελήσωμεν νὰ συσχετίσωμεν τὰς μέχρι τοῦδε ἐξετασθείσας τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ, δηλαδὴ τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου καὶ τῆς Μητροπόλεως, πρὸς τὰς δυναμένας νὰ χρονολογηθοῦν φορητὰς εἰκόνας, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη ἀνωτέρω λόγος, θὰ εἴχομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ νάρθηκος τοῦ Βροντοχίου καὶ τοῦ νοτίου κλίτους τῆς Μητροπόλεως συγγενεύει πρὸς τὴν τῆς εἰκόνος τοῦ Freising (πίν. 1. 2), ἡ δὲ τοῦ μεσαίου κλίτους καὶ τοῦ νάρθηκος τῆς Μητροπόλεως πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας εἰς τὴν Μονὴν τῆς Ἁγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (πίν. 1. 3) καὶ πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου εἰς τὸν Ἅγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (πίν. 2. 1) [1].

Τὰ ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος διασωθέντα μνημεῖα τὰ χρήσιμα διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν καὶ ἀφθονώτερα εἶναι καὶ μὲ ἀρκετὴν ἀσφάλειαν χρονολογημένα.

Ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου εἰς τὸ χωρίον Λογκανῖκος τῆς Λακεδαίμονος ἔγινεν ἀπὸ δύο ζωγράφους. Ὁ εἷς ἐξ αὐτῶν ἐξετέλεσε τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρουν, κατὰ τὸ ἔτος 1375, ὡς μανθάνομεν ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν [2]. Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς καὶ ἰδίως εἰς τὰς ὁλοσώμους μορφὰς τῶν ἁγίων τῆς κάτω σειρᾶς (πίν. 5. 1) ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἐξαπλοῦται ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ εἰς μεγάλην ἔκτασιν, ὥστε νὰ τὸν καλύπτῃ σχεδὸν ἐντελῶς, καὶ μόνον εἰς τὰ πολὺ σκιασμένα μέρη, ἰδίως εἰς τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, νὰ εἶναι οὗτος ὁρατός. Εἰς μερικὰ προεξέχοντα σημεῖα (ρῖνα, ζυγωματικὰ κ.λ.π.) ἔχουν ἀποτεθῇ μικραὶ κηλῖδες μὲ ἐντονώτερον φωτισμὸν καὶ ἐπ' αὐτῶν ἰσχυρῶς φωτειναὶ παράλληλοι μικραὶ γραμμαί [3]. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν τὴν εὕρομεν ἤδη εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸν Ἅγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (πίν. 2. 1) καὶ μάλιστα εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ [4] (πίν. 2. 2). Ἡ στενωτάτη σχέσις τῆς τελευταίας ταύτης εἰκόνος πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Λογκα-

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 19.

[2] Ἐδημοσιεύθη, ὅπως ἐπίσης καὶ δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν, ὑπὸ Α. Ορλανδου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 461 κ.ἑξ. Ὁ δεύτερος ζωγράφος διεκόσμησε μὲ τοιχογραφίας κατωτέρας τέχνης τὸ Ἱερόν. Οὗτος εἶναι ὀλίγον ἴσως μεταγενέστερος τοῦ πρώτου.

[3] Ορλανδος, ἔνθ' ἀν. 467 κ.ἑξ. εἰκ. 4-9, σ. 475, εἰκ. 11.

[4] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 19 κ.ἑξ.

νίκου ἐξηγεῖται εὐκόλως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι αὕτη εἶναι περίπου σύγχρονος πρὸς τὰς τοιχογραφίας, γενομένη, ὡς εἴδομεν, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370.

Μεγάλην σημασίαν διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἔχουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Θεοσκεπάστου εἰς τὴν Τραπεζοῦντα. Ἡ χρονολογία τῶν τοιχογραφιῶν τούτων ἔδωκεν ἀφορμὴν εἰς πολλὰς συζητήσεις. Εἰς τὸν ναὸν διακρίνονται δύο ἐπάλληλα στρώματα τοιχογραφιῶν. Διὰ τὸ κατώτερον, δηλαδὴ τὸ παλαιότερον, δὲν δύναται νὰ γίνῃ λόγος, διότι τὰ μέρη αὐτοῦ τὰ διακρινόμενα εἶναι ἐλάχιστα. Τὸ δεύτερον στρῶμα, δηλαδὴ τὸ νεώτερον, ὁ Millet ἐπὶ τῇ βάσει ἱστορικῶν δεδομένων χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 1376 [1]. Τὸ ἴδιον αὐτὸ νεώτερον στρῶμα ὁ Talbot Rice τοποθετεῖ εἰς τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνος ἢ ἀκόμη καὶ εἰς τὸν 18ον μὲ τὴν παρατήρησιν μόνον, ὅτι ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς ζωγράφος ἀντέγραψε τὴν διακόσμησιν τοῦ παλαιοτέρου, δηλαδὴ τοῦ πρώτου στρώματος, τὴν ὁποίαν χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος [2]. Ἀλλ' ἡ γνώμη αὐτὴ τοῦ Talbot Rice εἶναι ἐντελῶς ἀστήρικτος. Ἀπ' ὅ,τι μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, οὐδέποτε οἱ βυζαντινοὶ τεχνῖται ἀντέγραφον μὲ ἀπόλυτον ἀκρίβειαν, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, τὰ παλαιότερα πρότυπα. Ἀκουσίως τὰ μετέβαλλον συμφώνως πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν των ἰδιοσυγκρασίαν καὶ πρὸς τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἐποχῆς των, ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὴν ἐπικρατοῦσαν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν. Ἀλλὰ καὶ ἂν πρὸς στιγμὴν παραδεχθῶμεν τὴν ἐντελῶς ἀπίθανον αὐτὴν γνώμην τοῦ Talbot Rice, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι καὶ ἀπὸ ἄλλης πλευρᾶς δὲν εὐσταθεῖ. Ἡ τεχνικὴ δηλαδή, ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θεωρουμένου ἀντιγράφου δεικνύουν ὅτι τὸ πρότυπόν του, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ παλαιοτέρου στρώματος, δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἀνήκουν εἰς τὸν 16ον αἰῶνα, ὡς ὁ Talbot Rice ὑποστηρίζει, ἀλλ' ἀσφαλῶς εἰς τὸν 14ον. Κατὰ ταῦτα ἡ γνώμη τοῦ Millet, τοποθετοῦντος τὰς τοιχογραφίας τοῦ νῦν ὁρατοῦ δευτέρου στρώματος εἰς τὸ 1376, εἶναι ἀπολύτως ὀρθή.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τῆς Θεοσκεπάστου (πίν. 5. 2) ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ [3] τὸ διάχυτον φῶς τῆς σαρκὸς εἶναι ἐπιτεθειμένον εἰς πολὺ μικρὰν ἔκτασιν. Ὀλίγα ἔντονα φῶτα εἰς μικρὰς κηλῖδας ἢ δέσμας παραλλήλων

---

[1] G. Millet ἐν B.C.H. 19, 1895, 439. G. Millet - D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, London 1936, 21 κ.ἑξ.

[2] G. Millet - T. Rice, ἔνθ' ἀν. 21 κ.ἑξ. 120.

[3] Ὁ Millet σημειώνει ὅτι ὁ τόνος τοῦ προπλασμοῦ δὲν εἶναι τόσον σκοτεινός, ὅσον φαίνεται εἰς τὰς δημοσιευομένας φωτογραφίας: Millet - T. Rice, ἔνθ' ἀν. 60.

γραμμῶν τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα [1]. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ὁμοιάζει πρὸς τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν ὑπὸ τῶν ζωγράφων τοῦ μεσαίου κλίτους καὶ τοῦ νάρθηκος εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ (πίν. 4. 1, 3), μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι ἐνῶ ἐκεῖ ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι πολὺ περιωρισμένος καὶ μόλις αἰσθητός, εἰς τὴν Θεοσκέπαστον ἔχει μεγαλυτέραν ἔκτασιν καὶ εἶναι περισσότερον ἔντονος. Ὡς πρὸς τὰ σημεῖα ταῦτα ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεοσκεπάστου πλησιάζει κάπως τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν εἰς τὴν ἐλάχιστα μόνον ἔτη παλαιοτέραν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ (πίν. 2. 2).

Τὴν τεχνικὴν τέλος αὐτὴν τῆς Θεοσκεπάστου ἐπανευρίσκομεν δεκατρία ἔτη ἀργότερον, τὸ 1389, εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου εἰς τὰ στενὰ τοῦ Τρέσκα, πλησίον τῶν Σκοπίων [2]. Ἐκεῖ μάλιστα ὑπάρχουν τοιχογραφίαι, ὅπως ἡ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Θεολόγον [3], αἱ ὁποῖαι ἀντιγράφουν μὲ μεγάλην πιστότητα λατρευτικὰς εἰκόνας. Τὸ χρονολογημένον συνεπῶς τοῦτο μνημεῖον ἐνισχύει τὴν ὑπὸ τοῦ Millet τοποθέτησιν εἰς τὸ 1376 τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεοσκεπάστου.

Ἀπὸ τὰ μέχρι τοῦδε ἐξετασθέντα μνημεῖα ἔγινε λίαν, νομίζω, φανερὸν ὅτι κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ ἰδίως περὶ τὸ τρίτον αὐτοῦ τέταρτον, ἡ ἐπίδρασις τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικήν, εἶναι πλέον ἀπολύτως αἰσθητὴ εἰς τὴν Μακεδονικὴν τοιχογραφίαν.

Τὸ συμπέρασμα τοῦτο διευκολύνει τὴν ἔρευναν περὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, περὶ τῆς χρονολογίας της καὶ περὶ τῆς θέσεως, τὴν ὁποίαν αἱ τοιχογραφίαι αὗται κατέχουν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἐπιδράσεως τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου, ὅπως καὶ εἰς τὴν ἐκ ταύτης δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς ἐπικληθείσης ζωγραφικῆς.

Ὡς ἐκ τούτου εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν τώρα κάπως λεπτομερέστερον τὴν διακόσμησιν τῆς Περιβλέπτου.

Ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ. Τὰς τοιχογραφίας τῆς ἐκκλησίας ταύτης ὁ Millet, τὸν ὁποῖον ἠκολούθησαν καὶ ἄλλοι, ἐχαρακτήρισεν ὡς ἔργον ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων καὶ τὰς ἐθεώρησεν ὡς τὸ πρῶτον μνημεῖον τῆς Κρητικῆς σχολῆς[4]. Ὡς πρὸς τὴν χρονολογίαν τῆς διακοσμήσεως αὐτῆς ὑπάρχει πολλὴ ἀβεβαιότης. Ὁ Millet τὴν ἐθεώρει ἔργον τοῦ τέλους τοῦ 14ου

[1] Millet-T. Rice, ἔνθ' ἀν. πίν. XX-XXIV.
[2] Petković, Peint. serbe, I, πίν. 147 a, II, πίν. CLXXIV. 2.
[3] Radojčić, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, πίν. XXIX.
[4] Millet, Art byz. II, 948. Millet, Recherches, 676 κ.ἑξ. Diehl, Manuel, II, 808. T. Rice, Byz. Art, 123.

αἰῶνος ἢ καὶ τῶν ἀρχῶν ἀκόμη τοῦ 15ου[1]. Ὁ Talbot Rice τὴν τοποθετεῖ εἰς τὴν εἰκοσαετίαν 1340-1360[2], ἐνῷ ὁ Λαζαρεφ καταβιβάζει αὐτὴν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος[3]. Κατωτέρω ἐν τούτοις θὰ ἴδωμεν ὅτι τὰ χρονολογικὰ ὅρια εἶναι δυνατὸν νὰ γίνουν στενώτερα.

Εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Περιβλέπτου εἰργάσθησαν δύο ζωγράφοι, ἴσως ὅμως καὶ περισσότεροι, ὁπότε καὶ πάλιν θὰ ἠδύναντο ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, νὰ καταταχθοῦν εἰς δύο ὁμάδας[4]. Κυριώτερα ἔργα τοῦ ἑνὸς ζωγράφου ἢ τῆς μιᾶς ὁμάδος εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ τρούλλου, τμήματα τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἱεροῦ, τὸ Δωδεκάορτον καὶ αἱ σκηναὶ ἐκ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου. Τοῦ ἑτέρου ζωγράφου ἢ τῆς ἑτέρας ὁμάδος κυριώτερα ἔργα εἶναι ἡ σειρὰ τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, ἡ περίφημος Θεία Λειτουργία, καθὼς καὶ μερικαὶ ἄλλαι σκηναὶ καὶ μεμονωμέναι μορφαί. Πρὸς εὐκολίαν, θὰ τοὺς ὀνομάζωμεν ἐφεξῆς τὸν μὲν πρῶτον ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου, τὸν δὲ δεύτερον ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας.

Ἀνάγκη τώρα νὰ ἐξετάσωμεν χωριστὰ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς ἑκάστου τῶν δύο τούτων ζωγράφων.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 6. 1 - 3) χρησιμοποιεῖ ὄχι πολὺ σκοτεινὸν προπλασμόν. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀρκετὰ ἔντονος, ἀλλ' εἰς περιωρισμένην συχνὰ ἔκτασιν. Ἐπὶ τοῦ διαχύτου αὐτοῦ φωτισμοῦ τίθενται ἰσχυρὰ φῶτα εἰς ὀλίγας γραμμάς, αἱ ὁποῖαι κατὰ τὸ πλεῖστον ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ φωτιζομένου ὄγκου. Ἐπειδὴ ὅμως ὁ διάχυτος φωτισμὸς εἶναι, ὡς εἴπομεν, ἀρκετὰ ἔντονος, δὲν εἶναι δυνατὸν πολλάκις νὰ διακρίνῃ τις τὰς ἐπ' αὐτοῦ φωτεινὰς γραμμάς. Οὕτω συμβαίνει, ὥστε μακρόθεν τὰ φωτιζόμενα μέρη, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα, νὰ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν μικρῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων.

Πολὺ διάφορος εἶναι ἡ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τῆς Θείας Λειτουργίας (πίν. 7. 1, 2). Οὗτος, ἀντιθέτως πρὸς τὸν προηγούμενον, χρησιμοποιεῖ προπλασμὸν πολὺ σκοτεινόν. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἁπλοῦται εἰς μεγάλην ἔκτασιν, ἀλλ' εἶναι ἀμυδρότατος καὶ μετὰ δυσκολίας γίνεται ἀντιληπτὸς ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ. Τὸ ἰδιαίτερον ὅμως χαρακτηριστικὸν τοῦ ζωγράφου

---

[1] Millet, Recherches, 677.

[2] T. Rice, Byz. Art, 128.

[3] Λαζαρεφ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ. I, 233.

[4] Ὁ Χατζηδακης, Μυστρᾶς, 78 κ.ἑξ. διακρίνει τέσσαρας ζωγράφους, τὸν διαχωρισμὸν δὲ αὐτὸν βασίζει κυρίως εἰς τὴν τεχνοτροπίαν. Οὐσιαστικῶς δηλαδὴ θεωρεῖ τὰ ὑφ' ἡμῶν εἰς ἕκαστον τῶν δύο ζωγράφων ἀποδιδόμενα τμήματα τῆς διακοσμήσεως ὡς γενόμενα ὑπὸ δύο τεχνιτῶν. Δύο ἐπίσης ζωγράφους διακρίνουν καὶ οἱ Byron - T. Rice, The Birth of West. Paint. 135 κ.ἑξ. ἀλλ' ὁ χωρισμὸς γίνεται μὲ ἄλλα κριτήρια καὶ παρουσιάζει ἀρκετὴν σύγχυσιν.

τούτου εἶναι τὰ ἐπὶ τοῦ ἀμυδροῦ διαχύτου φωτισμοῦ τιθέμενα ἰσχυρὰ φῶτα εἰς πολλὰς παραλλήλους, λεπτὰς καὶ μικρὰς γραμμάς. Αἱ ἐντόνως φωτειναὶ παράλληλοι καὶ λεπταὶ αὐταὶ γραμμαὶ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ὄγκου καὶ αὐταὶ μόνον διακρίνονται μακρόθεν. Τὴν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποίαν δίδει ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου μὲ τὰ ἐντόνως φωτεινὰ μικρὰ ἐπίπεδα, ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας τὴν ἐπιτυγχάνει μὲ τὰς πολλὰς παραλλήλους λευκὰς γραμμάς. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ τῆς Θείας Λειτουργίας διαλύει τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα εἰς παραλλήλους φωτεινὰς γραμμάς. Θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τηρουμένων βεβαίως τῶν ἀναλογιῶν, ὅτι ἡ μὲν τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου σχετίζεται μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ (1360-1370) (πίν. 2. 2), ἡ δὲ τοῦ ζωγράφου τῆς Θείας Λειτουργίας μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1367-1384) (πίν. 2. 3).

Ἡ τεχνικὴ ὅμως ἀμφοτέρων τῶν ζωγράφων τῆς Περιβλέπτου σχετίζεται μὲ σειρὰν ὅλην χρονολογημένων κατὰ τὸ πλεῖστον μνημείων, τινὰ τῶν ὁποίων πρέπει νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα.

Καὶ πρῶτον ἡ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου. Τεχνικὴν πολὺ ἀνάλογον πρὸς αὐτὴν παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία ἡ εἰκονίζουσα τὸν ἱερέα Γεώργιον Κλαδᾶν καὶ συνοδευομένη μὲ τὴν χρονολογίαν 1383 εἰς τὸ χωρίον Μαργαρῖτες Μυλοποτάμου Κρήτης[1] (πίν. 8. 1). Ὁ προπλασμὸς ἐδῶ φαίνεται νὰ εἶναι σκοτεινός, ἀλλὰ τὰ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα καὶ αἱ ἀραιαὶ φωτειναὶ γραμμαὶ ἐπὶ τῶν σκιασμένων μερῶν δεικνύουν ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Κρήτης ἀκολουθεῖ τὴν ἰδίαν τεχνικὴν μὲ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον. Βεβαίως εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κρήτης, ἔργον ἐπαρχιακόν, δὲν εὑρίσκομεν τὴν λεπτότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ἐκτελέσεως, τὴν ὁποίαν εἴδομεν εἰς τὴν Περίβλεπτον, τὸ σύστημα ὅμως τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναμφισβητήτως τὸ ἴδιον.

Αἱ τοιχογραφίαι αἱ τεχνικῶς συγγενέστεραι πρὸς τὸν ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὴν Περίβλεπτον εἶναι αἱ τῆς ἐκκλησίας τῆς Μεταμορφώσεως εἰς τὸ Νοβγοροὸδ τῆς Ρωσίας γενόμεναι τὸ 1378 ἀπὸ τὸν «Ἕλληνα Θεοφάνην», ὡς τὸν ἀποκαλοῦν τὰ παλαιὰ ρωσικὰ χρονικά[2]

[1] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ G. Millet ἐν Revue de l'art chrétien, 61, 1911, σ. 447, εἰκ. 1. Ἡ ἔγχρωμος λιθογραφικὴ ἀπεικόνισις παρὰ Gerola, Mon. ven. II, πίν. 11. 3, δὲν ἀποδίδει τὴν τεχνικήν.

[2] Διὰ τὸν Ἕλληνα Θεοφάνην καὶ τὰ ἔργα του βλ. Schweinfurth, Russ. Mal. 161 κ.ἑξ. M. Alpatov-N. Brunov, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932, 296 κ.ἑξ. D. Ainalov, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin-Leipzig 1932, 59 κ.ἑξ. Λαζαρεφ, Ἱστορ. βυζ. ζωγρ. I, 218 κ.ἑξ. πίν. XLV καὶ 291-300. Τοῦ αὐτοῦ,

(πίν. 8. 2). Ἀντιθέτως προς ὅλους τοὺς ἄλλους[1], ὁ MURATOFF ἀπορρίπτει τὴν γνώμην ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ἕλληνος Θεοφάνους εἶναι ἡ τῶν φορητῶν εἰκόνων, θεωρῶν αὐτὴν καθαρὸς «ἑλληνιστικήν», δηλαδὴ Μακεδονικήν[2]. Παρ᾽ ὅλον δὲ ὅτι νομίζει ἀδύνατον νὰ εὑρεθῇ κατὰ τοὺς χρόνους, κατὰ τοὺς ὁποίους διεκοσμήθησαν ἡ Περίβλεπτος καὶ αἱ μετὰ τὸ 1350 σερβικαὶ ἐκκλησίαι, παράδειγμα ἀνάλογον πρὸς τὸν ἰσχυρὸν καὶ θαρραλέον ἰμπρεσσιονισμὸν τοῦ Θεοφάνους[3], ἐν τούτοις ἡ παραβολὴ τῶν τοιχογραφιῶν τούτου εἰς τὸ Νοβγορὸδ πρὸς τὸν ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὴν Περίβλεπτον (πίν. 7. 1, 2) δεικνύει πόσον στενὴ εἶναι ἡ συγγένεια τῆς τεχνικῆς των. Βεβαίως ὁ Θεοφάνης εἶναι ἰδιοσυγκρασία, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, θυελλώδης[4] καὶ διὰ τοῦτο αἱ τοιχογραφίαι του καὶ σήμερον ἀκόμη μᾶς ἐκπλήττουν μὲ τὴν δύναμιν καὶ τὴν πρωτοτυπίαν των, ὅπως προεκάλουν τὸν θαυμασμὸν καὶ εἰς τοὺς συγχρόνους τοῦ καλλιτέχνου, συμφώνως μὲ ὅσα ἀναφέρει ἓν ρωσικὸν κείμενον τοῦ 1413[5]. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον εἶναι περισσότερον συγκρατημένος καὶ συντηρητικός. Τοῦτο ὅμως δὲν ἐμποδίζει νὰ διακρίνωμεν τὴν μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Θεοφάνους ὑφισταμένην συγγένειαν ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν τεχνικήν.

Τὴν διάλυσιν τῶν ἰσχυρῶς φωτισμένων ἐπιφανειῶν εἰς πολλὰς παραλλήλους λεπτὰς γραμμάς, τὴν ὁποίαν εἴδομεν χρησιμοποιουμένην ἀπὸ τὸν ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὸν Μυστρᾶν, καὶ τὴν ὁποίαν μεταχειρίζεται ἐπίσης καὶ ὁ Ἕλλην Θεοφάνης, τὴν εὑρίσκομεν περὶ τὸ 1376-7 ἢ τὸ 1381 εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ραβάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν. Ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα δημοσιευμένα δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν τούτων φαίνεται ὅτι καὶ ἐκεῖ πρέπει νὰ διακρίνωμεν δύο τεχνίτας. Ὁ εἷς χρησιμοποιεῖ πολλὰς φωτεινὰς γραμμὰς ἐπὶ τοῦ μόλις αἰσθητοῦ διαχύτου φωτισμοῦ τῆς σαρκός, σχηματίζων μὲ αὐτὰς μεγάλα ἐπίπεδα. Αἱ γραμμαὶ αὐταὶ ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ

Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγορόδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, 65 κ.ἑξ. καὶ πίν. 47-55. Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Θεοφάνους καὶ παρὰ MURATOFF, πίν. CCLI, CCLII.

[1] MILLET, Recherches, 680. DIEHL, Manuel, II, 790.

[2] MURATOFF, 153.

[3] Αὐτόθι, 154.

[4] Πάντως δὲν εὑρίσκομεν τὴν ἰδίαν δύναμιν καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας τὰς εἰς αὐτὸν ἀποδιδομένας, ἐκτὸς ἴσως τῆς ἐπὶ τῆς ἑτέρας ὄψεως τῆς Παναγίας τοῦ Δὸν ζωγραφημένης Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου: SCHWEINFURTH, Russ. Malerei, 167, 307 κ.ἑξ. εἰκ. 116, 117. MURATOFF, 153 καὶ πίν. CCLIII, CCLIV. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγορόδ, πίν. 55-57. Λίαν εὐκρινὴς λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως καὶ ἐν Rec. Uspenskij, II, σ. 168, εἰκ. 54. Πρβ. καὶ ΛΑΖΑΡΕΦ, εἰς τὰ Βυζαντινὰ Χρονικά, ν. σειρά, 9, 1956, 193 κ.ἑξ. πίν. 1-27.

[5] SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 167 κ.ἑξ. Εἰς τὸ κείμενον αὐτὸ λέγεται ὅτι ὁ Θεοφάνης εἰργάζετο ἄνευ προτύπων, ἀπ᾽ εὐθείας ἀπὸ τὴν φύσιν. Τοῦτο βεβαίως εἶναι ἀπίθανος ὑπερβολή.

ὄγκου, τὸν ὁποῖον φωτίζουν[1]. Ἡ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τούτου σχετίζεται, ὡς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν φωτεινῶν γραμμῶν, πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ (πίν. 2. 2). Ἡ τεχνικὴ τοῦ ἑτέρου ζωγράφου τῆς Ραβάνιτσας εἶναι ἁπλουστέρα. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἔχει καταργηθῆ, ἐπὶ δὲ τοῦ ὄχι πολὺ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ὑπάρχουν ὀλίγαι παράλληλοι ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί, τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα[2].

Ἓν ἄλλο τέλος μνημεῖον, παρουσιάζον συγγένειαν τεχνικῆς πρὸς τὴν Περίβλεπτον, εἶναι αἱ ἀπὸ τοῦ 1385 τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου (συνοικ. Μητροπόλεως) εἰς τὴν Καστοριάν[3]. Περὶ τούτου δύναταί τις νὰ πεισθῇ, ἂν παραβάλῃ π. χ. τὸν Ἅγιον Γρηγόριον τῆς Περιβλέπτου[4] πρὸς τοὺς συλλειτουργοῦντας ἱεράρχας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου[5]. Καὶ γενικώτερον ὅμως ἡ τεχνική, εἰς τὰ πρόσωπα ἰδίως καὶ τὰ γυμνὰ μέρη, μὲ τὰς ἀποτόμους φωτεινὰς κηλῖδας ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, εἰς τὸν Ἅγιον Ἀθανάσιον εἶναι ἡ αὐτὴ μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον, ἐφηρμοσμένη ὅμως χωρὶς τὴν λεπτότητα ποὺ βλέπομεν εἰς τὴν τελευταίαν ταύτην.

Ἀπὸ τὴν μέχρι τοῦδε γενομένην ἔρευναν διαπιστοῦται ἓν θετικὸν γεγονός. Ἡ διακόσμησις τῆς Περιβλέπτου δηλαδὴ περιλαμβάνεται εἰς κύκλον ὁλόκληρον μνημείων, εἰς τὰ ὁποῖα παρατηρεῖται, μὲ μικρὰς βεβαίως παραλλαγάς, ἡ ἰδία τεχνική, ἡ προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Βοηθούμενοι ἀπὸ τὰ συγγενοῦς τεχνικῆς μνημεῖα αὐτά, τὰ ὁποῖα εἶναι ἀσφαλῶς χρονολογημένα, δυνάμεθα νὰ ὁρίσωμεν κάπως ἀκριβέστερον τὴν ἐποχὴν τῆς διακοσμήσεως τῆς Περιβλέπτου μεταξὺ περίπου τῶν ἐτῶν 1375 καὶ 1385. Ἐκτὸς ὅμως τῆς, κατὰ προσέγγισιν βεβαίως, χρονολογήσεως, ἡ γενομένη ἔρευνα μᾶς δίδει καὶ ἓν ἄλλο ὄχι ὀλιγώτερον σημαντικὸν συμπέρασμα. Ἀπεδείχθη δηλαδὴ ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Περιβλέπτου οὔτε τὸ πρῶτον εἶναι, ὡς συνήθως πιστεύεται, οὔτε τὸ μοναδικὸν μνημεῖον μὲ φανερὰν τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος, δηλαδὴ τὴν τεχνικήν, τὴν ὁποίαν ἀργότερον θὰ χρησιμοποιήσουν οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν τεχνικὴν εἰκόνος κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Τὴν διάλυσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων εἰς πολλὰς γραμ-

---

[1] Βλ. Πετκοβιτσ, Μαναστὶρ Ραβάνιτσα (σερβ.), Βελιγράδιον 1922, σ. 63, εἰκ. 24. Petković, Peint. serbe, I, πίν. 152 b, c. Radojčić, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, ἔγχρ. πίν. Γ.

[2] Okunev, Mon. art. serb. II, πίν. 9. Βλ. καὶ τὸ εἰς τὴν ἀρχὴν ἐπεξηγηματικὸν κείμενον σ. 5.

[3] Πελεκανιδου, Καστοριά, πίν. 142-154. Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ Α Β.Μ.Ε, 4, 1938, 157.

[4] Λαζαρεφ, Ἱστορ. βυζαντ. ζωγρ. II, πίν. 335b.

[5] Πελεκανιδου, Καστοριά, πίν. 145α.

μάς, τὸ κύριον αὐτὸ χαρακτηριστικόν, τὸ ὁποῖον παρετηρήσαμεν εἰς τὰς τελευταίας τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰῶνος τὰς ἐπηρεασμένας ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνος, τὴν βλέπομεν συνεχιζομένην καὶ κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Χαρακτηριστικὴ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ ἔτους 1443 προσωπογραφία τοῦ δεσπότου Θεοδώρου Α' Παλαιολόγου εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου τοῦ Μυστρᾶ[1] (πίν. 8.3). Ἡ σχέσις τῆς προσωπογραφίας αὐτῆς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων ἔχει ἤδη πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ[2]. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ταύτην εὑρίσκομεν τὰς λεπτὰς φωτεινὰς γραμμὰς ἀπ' εὐθείας ἐπὶ τοῦ προπλασμοῦ καὶ μὲ διεύθυνσιν παρακολουθοῦσαν τὸ σχῆμα τοῦ φωτιζομένου ὄγκου, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ καὶ ἀργότερον εἰς τὸν ἕτερον τῶν ζωγράφων τῶν ἐργασθέντων εἰς τὴν Ραβάνιτσαν[3].

Τὸ σπουδαιότερον ὅμως μνημεῖον τῆς περιόδου ταύτης, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ περισσότερον, εἶναι ἡ διακόσμησις τῆς Παντανάσσης εἰς τὸν Μυστρᾶν.

Ἡ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ. Ἡ διακόσμησις τοῦ μνημείου τούτου, τοῦ τελευταίου ἔργου, ὅπως ὀρθῶς ἐγράφη[4], τὸ ὁποῖον ἐδημιούργησεν ἡ μεγάλη βυζαντινὴ παράδοσις, ἐγένετο κατὰ τὸ ἔτος 1428 διὰ δαπάνης τοῦ πρωτοστράτορος Ἰωάννου Φραγκοπούλου[5]. Εἰς τὴν ἀρχικὴν ταύτην διακόσμησιν τοῦ 1428 ἀνήκουν αἱ τοιχογραφίαι ἀπὸ τοῦ γυναικωνίτου καὶ ἄνω. Αἱ τοιχογραφίαι τῶν τοίχων τοῦ ἰσογείου καὶ τοῦ νάρθηκος εἶναι μεταγενέστερα κατωτέρας σημασίας ἔργα τοῦ 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰῶνος[6]. Ἐδῶ συνεπῶς μᾶς ἐνδιαφέρουν αἱ ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι αἱ γενόμεναι κατὰ τὸ 1428.

Ἂν ἐξετάσῃ τις μὲ προσοχὴν τὰς τοιχογραφίας αὐτάς, θὰ διακρίνῃ εὐκόλως δύο εἴδη τεχνικῆς ἀντιπροσωπεύοντα δύο ζωγράφους, πιθανώτατα συγχρόνους. Ὁ εἷς τῶν ζωγράφων τούτων ἐξετέλεσε τὰς μεγάλας συνθέσεις τοῦ Δωδεκαόρτου. Τοῦ ἑτέρου ἔργα εἶναι αἱ πολυάριθμοι μεμονωμέναι μορφαὶ προφητῶν, ἀποστόλων καὶ ἁγίων. Ὅπως εἰς τὴν Περίβλεπτον, οὕτω καὶ

---

[1] Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις ἐδημοσιεύθη ὑπὸ G. Millet ἐν Revue de l'art chrétien, 61, 1911 Φωτοτυπία ὄχι πολὺ καλὴ ἐν Millet, Mistra, πίν. 152 1.

[2] Millet ἐν Rev. de l'art chrét. ἔνθ' ἀν. 449.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 32 κ.ἑξ.

[4] Millet, Art byz. II, 949.

[5] Millet ἐν B.C.H. 23, 1899, σ. 137 κ.ἑξ. ἀριθ. XXXIV. Χατζηδακη, Μυστρᾶς, 85.

[6] Χατζηδακης, ἔνθ' ἀν. 90.

ἐδῶ, δυνάμεθα τὸν πρῶτον νὰ τὸν ὀνομάζωμεν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου, τὸν δὲ δεύτερον ζωγράφον τῶν ἁγίων.

Ἂς ἴδωμεν τώρα τὴν τεχνικὴν ἑκάστου αὐτῶν.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 9. 1) ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ἐξαπλώνει εἰς μεγάλην ἔκτασιν τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς καὶ ἐπ' αὐτοῦ θέτει σειρὰν λεπτῶν ἐντόνως φωτεινῶν παραλλήλων γραμμῶν, κυρίως εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα[1]. Εἰς ἄλλας συνθέσεις ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀρκετὰ ἔντονος, εἰς ἄλλας ἀσθενέστερος, ἡ τεχνικὴ ὅμως εἶναι πάντοτε ἡ ἰδία. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ παρουσιάζει μεγάλην ἀναλογίαν μὲ ἐκείνην, τὴν ὁποίαν χρησιμοποιεῖ εἰς τὴν Περίβλεπτον ὁ τεχνίτης τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 6), μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἐκεῖ, ὡς εἴδομεν, ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἢ δὲν ὑπάρχει καθόλου ἢ, καὶ ὅταν ὑπάρχει, εἶναι σχεδὸν ἀνεπαίσθητος. Ἡ σκέψις ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς Παντανάσσης ἀπεμιμήθη τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἀπίθανος, δεδομένου ὅτι τοιαύτη ἀπομίμησις, πιστὴ σχεδὸν ἀντιγραφή, εἶναι ἀναμφισβήτητος, ὡς ἤδη παρετηρήθη, εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας ἀκριβῶς τοῦ Δωδεκαόρτου, τὰς ὁποίας ὁ ζωγράφος τῆς Παντανάσσης παρέλαβεν ἐκ τῶν ἀναλόγων σκηνῶν τῆς Περιβλέπτου [2].

Ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν (πίν. 9. 2) χρησιμοποιεῖ καὶ αὐτὸς εἰς ἐκτεταμένην ἐπιφάνειαν τὸ διάχυτον φῶς τῆς σαρκός, ἐπ' αὐτοῦ δὲ θέτει τὰς ἐντόνως φωτεινὰς λευκὰς γραμμάς [3]. Ἡ βασικὴ ὅμως διαφορὰ ἀπὸ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἶναι ὅτι ἐδῶ αἱ ἔντονοι φωτειναὶ γραμμαὶ δὲν ἔχουν μόνον σκοπὸν νὰ τονίσουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα, ὅπως ἐκεῖ, ἀλλὰ περισσότερον νὰ σχεδιάσουν τοὺς ὄγκους. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι περαιτέρω ἐξέλιξις ἐκείνης, τὴν ὁποίαν εἴδομεν ὅτι χρησιμοποιεῖ ὁ τεχνίτης τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον (πίν. 7). Ἐκεῖ, εἰς τὴν Περίβλεπτον, τὸ σχεδίασμα τῶν ὄγκων, ἐπιτυγχάνεται μὲ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, ἐπὶ τῶν ὁποίων ὑπάρχουν αἱ ὀλίγαι λευκαὶ φωτειναὶ γραμμαί, πολλάκις μόλις αἰσθηταὶ μακρόθεν, συγχεόμεναι μὲ τὰ ἀρκετὰ ἔντονα φωτεινὰ ἐπίπεδα. Τὴν κάπως πολύπλοκον αὐτὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τὴν ἁπλοποιεῖ, καταργῶν τὰ ἐπίπεδα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἢ ἐξασθενίζων τὸν τόνον των καὶ χρησιμοποιῶν μόνον τὰς ὀλίγας ἰσχυρῶς φωτεινὰς γραμμάς, μὲ τὰς ὁποίας

[1] Βλ. τὴν λεπτομέρειαν ἀπὸ τὴν Γέννησιν ἐν Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, πίν. 24.
[2] Millet, Recherches, 677. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, 90.
[3] Millet, Mistra, πίν. 143, 146. 2, 148. 3, 4.

περιβάλλει τοὺς προεξέχοντας ὄγκους. Ἐδῶ λοιπόν, εἰς τὸν ζωγράφον τῶν ἁγίων τῆς Παντανάσσης, συναντῶνται ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος, ὅπως εἶχεν αὕτη διαμορφωθῆ κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὴν παλαιὰν τεχνικὴν τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς εἰκόνος, ὅπως τὴν ἀφήσαμεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 12ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος, καὶ ὅπου ἡ γραμμὴ ἔχει βασικὴν λειτουργίαν.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν ἔχει μεγάλην, ὡς θὰ ἴδωμεν, σημασίαν διὰ τὴν μετέπειτα τέχνην. Εἶναι ὁ πρῶτος σταθμὸς μιᾶς ἐξελίξεως, τῆς ὁποίας ἑπόμενα στάδια θὰ παρακολουθήσωμεν κατωτέρω.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν γραμμικὴν τεχνικήν. Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ παρόντος κεφαλαίου εἴδομεν ὅτι περὶ τὸ 1236 ὁ εἷς τῶν ζωγράφων τῶν ἐργασθέντων εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μιλέσεβο τῆς Σερβίας συνεχίζει τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνος. Εἰς τὰς τοιχογραφίας του ἡ γραμμὴ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχῃ τὴν σχεδιαστικήν της λειτουργίαν, νὰ περιβάλῃ καὶ νὰ τονίζῃ τοὺς ὄγκους. Τὶ ἀπέγινεν εἰς τοὺς μετέπειτα χρόνους ἡ γραμμικὴ αὐτὴ τεχνική;

Λεπτομερὴς ἐξέτασις τῶν μνημείων δεικνύει ὅτι αὕτη οὐδέποτε ἐξέλιπεν ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι κατὰ τὴν περίοδον τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς, ἀπὸ τοῦ δευτέρου περίπου ἡμίσεος τοῦ 13ου αἰῶνος μέχρι τῶν μέσων τοῦ 14ου, ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εὑρίσκεται εἰς κάπως λανθάνουσαν κατάστασιν, ἀλλὰ καὶ τότε, ὡς θὰ ἴδωμεν, δὲν ἐξαφανίζεται. Τὰ ἴχνη της εἶναι αἰσθητὰ καὶ εἰς τὰ μᾶλλον ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς μεγάλης Μακεδονικῆς σχολῆς. Ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ παρουσία της γίνεται ὁλονὲν καὶ περισσότερον αἰσθητή.

Ἀλλ' ἂς ἴδωμεν κατὰ χρονολογικὴν σειρὰν τὰ μνημεῖα.

Εἰς τὴν Σοπότσανι (μεταξὺ 1265 καὶ 1270), διακόσμησιν, εἰς τὴν ὁποίαν ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ πλησιάζει εἰς τὴν πλήρη της διαμόρφωσιν καὶ ἀκμήν, τὸ γραμμικὸν στοιχεῖον μόλις εἶναι αἰσθητόν. Εἰς μερικὰς μορφὰς ἁγίων, ὅπως αἱ μεγαλοπρεπεῖς εἰκόνες τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου [1], οἱ ὄγκοι εἰς τὰ πρόσωπα σχεδιάζονται μὲ σκοτεινὰς ἢ φωτεινὰς γραμμάς, κατὰ τρόπον ἄσχετον πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς.

Τὸ ἴδιον, ἀλλ' εἰς μεγαλυτέραν κλίμακα, παρατηρεῖται εἰς ἓν ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ἔργα τῆς σχολῆς αὐτῆς, εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μανουὴλ

[1] Okunev, Mon. art. serb. II, πίν. 1 καὶ IV, πίν. 3. Πρβ. καὶ Xyngopoulos, Thessalonique, πίν. 7. 1.

Πανσελήνου τὰς κοσμούσας τὸ Πρωτᾶτον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος (πρῶτον τέταρτον τοῦ 14ου αἰῶνος) [1].

Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν Ἀπείρανθον τῆς Νάξου τὰς ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Νικηφόρου κατὰ τὸ 1309 ἐκτελεσθείσας αἱ μορφαὶ παρουσιάζουν τεχνικὴν γραμμικὴν μὲ δευτερεύουσαν κάπως τὴν χρῆσιν βαθέων τόνων εἰς τὰ ὀλίγα σκιαζόμενα μέρη [2]. Τῆς τεχνικῆς αὐτῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὸν ναΐσκον τῆς Ἀπειράνθου, περαιτέρω ἐξέλιξις εἶναι ἐκείνη, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τῆς Ἁγ. Ἄννης, εἰς τὸν Ὀξύλιθον Εὐβοίας, γενόμεναι, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, τὸ 1370 [3]. Αἱ ἐπὶ τῆς καλυπτούσης ὁλόκληρον σχεδὸν τὴν ἐπιφάνειαν φωτεινῆς σαρκὸς τοποθετημέναι λευκαὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα καὶ σχεδιάζουν τοὺς ὄγκους.

Εἰς τὸ Κάλενιτς (1407 - 1413) τῆς Σερβίας [4] ἡ χρησιμοποίησις τῶν λευκῶν γραμμῶν, μὲ τὴν βοήθειαν καὶ ἐλαχίστων φωτεινῶν κηλίδων, διὰ τὴν σχεδίασιν τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν ὄγκων εἶναι πλέον συστηματική.

Τέλος τεχνικὴν συγγενεστάτην πρὸς τὸ Κάλενιτς συναντῶμεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐπὶ τῆς νησίδος τοῦ Γκράδ τῆς Πρέσπας. Τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τοποθετοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος [5]. Ἡ στενὴ σχέσις μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ Κάλενιτς δεικνύει ὅτι αὗται ἔγιναν πιθανώτατα εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος. Ἐδῶ ἡ τεχνικὴ εἶναι πολὺ χαρακτηριστική [6] (πίν. 9. 3). Οἱ ὄγκοι σχεδιάζονται μὲ λευκὰς ἢ σκοτεινὰς γραμμάς, ἄλλαι δὲ λεπταὶ παράλληλοι φωτειναὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ ἰσχυρῶς φωτιζόμενα ἐπίπεδα. Αἱ λεπταὶ αὐταὶ φωτειναὶ

---

[1] Millet, Athos, πίν. 38. 1, 39. 1, 44. 1, 45. 1 κ.ἄ. Xyngopoulos, ἔνθ' ἀν. πίν. 7. 2.

[2] Ἀπεικόνισις τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου παρὰ Bettini, Pitt. biz. σ. 26. Πανομοιότυπον τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ ζωγράφου Νικηφόρου ἐδημοσίευσεν ὁ Ν. Καλογεροπουλος εἰς τὸ περ. Νέα Ἑστία, 14, 1933, σ. 933. Πρβ. καὶ σ. 927.

[3] Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγ. Πολυκάρπου, καὶ ὄχι τοῦ Ἁγ. Βασιλείου, ὅπως ἐκ παραδρομῆς γράφεται, ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. Σωτηριου εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, 1, 1928, σ. 108, εἰκ. 12. Ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὴν χρονολογίαν ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Π. Ζωγραφου εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, περίοδ. Β', τόμ. Δ', 1927, σ. 11.

[4] Okunev, Mon. art. serb. II, πίν. 12. Βλ. καὶ B. Πετκοβιτσ - Z. Τατιτσ, Μαναστὶρ Κάλενιτς (σερβ.), Βρσάτς 1926, σ. 49 κ.ἑξ. εἰκ. 40, 50 κ.ἄ.

[5] Ὁ Σωτηριου εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, ἔνθ' ἀν. 109, τὰς τοποθετεῖ εἰς τὸν 14ον αἰῶνα. Ὁ Π. Μιλιουκωφ εἰς τὸ Δελτ. τοῦ Ρωσικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 4, 1899, 145, τὰς χρονολογεῖ ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος.

[6] Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγ. Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Σωτηριου εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, ἔνθ. ἀν. 110, εἰκ. 14 Αἱ ἀπεικονίσεις παρὰ Μιλιουκωφ, ἔνθ' ἀν. πίν. 17 καὶ 22, εἶναι λίαν ἀσαφεῖς.

γραμμαὶ παρέχουν διαλελυμένα τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, τὰ ὁποῖα ὁ τεχνίτης τοῦ Κάλενιτς ἔχει ἀποδώσει μὲ μικρὰς φωτεινὰς κηλῖδας[1]. Αὐτὴν ὅμως τὴν διάλυσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων τὴν εὕρομεν ἤδη καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως ἡ τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (πίν. 2. 3), ἀλλὰ καὶ εἰς τοιχογραφίας τῆς περιόδου αὐτῆς, τελευταῖον δὲ καὶ εἰς τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ (πίν. 9. 2), εἰς τὴν ὁποίαν οὕτω συναντῶνται, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἴπομεν, ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκιάσεως τῶν φορητῶν εἰκόνων μὲ τὴν παλαιὰν γραμμικὴν τεχνικήν.

Ἡ τεχνικὴ τῶν λαϊκῶν - μοναχικῶν τοιχογραφιῶν. Παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην εὑρίσκομεν τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν καὶ εἰς σειρὰν τοιχογραφιῶν λαϊκοῦ καὶ μοναχικοῦ χαρακτῆρος, τὰς ὁποίας θὰ ἔχωμεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ ἐξετάσωμεν λεπτομερέστερον, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας, εἰς ἑπόμενον κεφάλαιον. Ἐνταῦθα θὰ ἀναφέρωμεν τινὰς ἐξ αὐτῶν ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὰς διὰ τὴν τεχνικήν των ἐκτέλεσιν.

Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων αἱ ἀρχαιότεραι, ἐκ τῶν εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστῶν, αἱ περιλαμβανόμεναι εἰς τὰ ὅρια τῆς ἐνταῦθα ἀπασχολούσης ἡμᾶς περιόδου, εἶναι αἱ τῆς Ὁμορφης ἐκκλησιᾶς εἰς τὴν Αἴγιναν γενόμεναι κατὰ τὸ 1289[2] (πίν. 10. 1). Εἰς αὐτάς, παρὰ τὴν ὕπαρξιν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ καὶ φωτεινῆς σαρκός, αἱ λεπτομέρειαι καὶ τὰ περιγράμματα δηλοῦνται διὰ γραμμῶν ἐντόνως λευκῶν. Ὁ ζωγράφος δὲν ὑπολογίζει πλέον ἐπὶ τῆς φωτοσκιάσεως, ἀλλ' ἐπὶ τῶν γραμμῶν.

Τεχνικὴν ὀλίγον διάφορον παρουσιάζουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα, αἱ ὁποῖαι δὲν εἶναι δι' ἐπιγραφῆς χρονολογημέναι, ἀλλὰ δύνανται νὰ θεωρηθοῦν σύγχρονοι περίπου πρὸς τὰς τῆς Ὁμορφης ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης καὶ νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος[3] (πίν. 10. 2). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς κυριαρχεῖ ὁ σκοτεινὸς προπλασμός, ἡ δὲ φωτεινὴ σὰρξ εἶναι ἐλάχιστα αἰσθητή. Καὶ εἰς αὐτὰς ἡ γραμμή, φωτεινὴ ἢ σκοτεινή, ἐκτελεῖ πραγματικὴν σχεδιαστικὴν λειτουργίαν[4].

Εἰς τὸ Ζέμεν τῆς Βουλγαρίας (μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος)[5] ἔχουν μεταφρασθῆ, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς τεχνικὴν γραμμικὴν αἱ μεγαλοπρεπεῖς μορφαὶ τοῦ Πρωτάτου. Ἐπίσης εἰς τὸ Μπέρεντε τῆς Βουλγαρίας (14ος ἢ 15ος

[1] Okunev, Mon. art. serb. II, πίν. 12.
[2] Τὴν περὶ αὐτῶν σχετικὴν βιβλιογραφίαν βλ. κατωτέρω. Μέρος Α', κεφ. Γ', Ι.
[3] Βλ. περὶ αὐτῶν κατωτέρω. Μέρος Α', κεφ. Γ', Ι.
[4] Βλ. Bettini, Pitt. biz. σ. 27, εἰκ. 3, 5, 6.
[5] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, Λεύκωμα, πίν. XXXI, XXXII.

αἰών)[1] ἐπὶ τῆς ἐλαφρῶς τονισμένης ἐπιφανείας, ἡ ὁποία ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ἡ φωτεινὴ σάρξ, ἔχουν σχεδιασθῆ διὰ λευκῶν καὶ ἐλαχίστων σκοτεινῶν γραμμῶν αἱ λεπτομέρειαι. Ὁ ἐκτελέσας ταύτας ἁπλοποιεῖ, κατά τινα τρόπον, τὴν σοφωτέραν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῆς Ραβάνιτσας[2].

Ἀπὸ τὴν μέχρι τοῦδε γενομένην μακρὰν ἔρευναν, βασισθεῖσαν εἰς ἀρκετὸν ἀριθμὸν ἀσφαλῶς κατὰ τὸ πλεῖστον χρονολογημένων μνημείων, προκύπτουν ὡρισμένα συμπεράσματα πολὺ χρήσιμα διὰ τὴν κατανόησιν τῆς περαιτέρω ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς πρὸς τὴν λεγομένην Κρητικὴν τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων.

Ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἀρχίζει ἤδη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 13ου αἰῶνος καὶ μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου γίνεται ὁλονὲν ἰσχυροτέρα, διερχομένη διάφορα στάδια ἐξελίξεως, ὅπως ἀνάλογον ἐξέλιξιν παρουσιάζει καὶ ἡ τεχνικὴ εἰς αὐτὴν τὴν φορητὴν εἰκόνα. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος τὸ σπουδαιότερον σημεῖον τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς, τὸ ὁποῖον ἰδιαιτέρως μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι ὅτι καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τὰς ἀκολουθούσας τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος αἱ ἰσχυρῶς φωτιζόμεναι ἐπιφάνειαι εἰς τὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυμνὰ μέρη ἔχουν διαλυθῆ εἰς πολλὰς λεπτὰς φωτεινὰς γραμμάς, εἴτε παραλλήλους εἴτε ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὑπ' αὐτῶν φωτιζομένου ὄγκου.

Παραλλήλως ὅμως ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται καὶ ἡ παλαιὰ γραμμικὴ τεχνική, ὅπως εἶχεν αὕτη διαμορφωθῆ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13ου αἰῶνος, καὶ τῆς ὁποίας κυριώτατον χαρακτηριστικὸν εἶναι ἡ σχεδιαστικὴ λειτουργία τῶν φωτεινῶν ἢ σκοτεινῶν γραμμῶν. Ἡ γραμμικὴ αὐτὴ τεχνικὴ εὑρίσκεται εἰς λανθάνουσαν κάπως κατάστασιν μέχρι τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ τοῦτο, διότι εἶχεν ἐπισκιασθῆ ἀπὸ τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν σχολήν. Κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἀπαντᾷ εἰς διακοσμήσεις λαϊκοῦ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ χαρακτῆρος. Λήγοντος τοῦ 14ου καὶ κατὰ τὰς πρώτας δεκαετηρίδας τοῦ 15ου αἰῶνος ἐμφανίζεται καὶ εἰς ἔργα ὄχι πλέον λαϊκά. Τέλος εἰς τὴν Παντάνασσαν (1428) τοῦ Μυστρᾶ γίνεται ἡ συνένωσις τῶν τριῶν εἰδῶν τεχνικῆς, δηλαδὴ τῆς Μακεδονικῆς, τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων καὶ τῆς παλαιᾶς γραμμικῆς ζωγραφικῆς. Ἀπὸ τὴν συνένωσιν αὐτὴν γεννᾶται, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὰ ἑπόμενα κεφάλαια, ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων.

[1] Grabar, ἔνθ' ἀν. πίν. XXXVII.
[2] Okunev, Mon. art. serb. II, πίν. 9.

Ἓν ἄλλο γενικώτερον συμπέρασμα, ἐξαγόμενον ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν, εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη ἀκμὴ τῆς πραγματικῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τελειώνει περὶ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἔκτοτε αἱ ἐπιδράσεις ἀφ' ἑνὸς τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἀφ' ἑτέρου καὶ τῆς παλαιᾶς γραμμικῆς τεχνικῆς ἀλλοιώνουν διαρκῶς καὶ περισσότερον τὸν χαρακτῆρα τῆς καθαρᾶς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ MURATOFF εἶχεν ἤδη παρατηρήσει ὅτι ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ παύει πλέον ὑφισταμένη ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος, ὑποκατασταθεῖσα ἀπὸ τὴν Κρητικήν[1]. Παρ' ὅλην τὴν ὑπερβολήν, τὴν ὁποίαν ἐκ πρώτης ὄψεως παρουσιάζει ἡ παρατήρησις αὐτή, ἐν τούτοις κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος της δὲν ἀπέχει ἴσως πολὺ τῆς πραγματικότητος.

[1] MURATOFF, Peint. byz. 150.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄.

ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

Ι. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΜΕ ΤΗΝ ΑΡΧΑΪΚΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

Εἰς τὰ προηγούμενα κεφάλαια ἀνεζητήσαμεν τὰς πηγάς, ἐκ τῶν ὁποίων προῆλθεν ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως αὕτη διεμορφώθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸν χαρακτῆρα ὅμως μιᾶς σχολῆς δὲν τὸν δίδει μόνον ἡ τεχνική, ἀλλὰ συγχρόνως, ὅπως ἤδη εἴπομεν, καὶ ἡ τεχνοτροπία, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ, κατά τινα τρόπον, αὐτὴν τὴν καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν τῆς σχολῆς. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ λεπτομερέστερον τὸ ζήτημα αὐτό, τὴν καταγωγὴν δηλαδὴ τῆς τεχνοτροπίας, ὅπως αὕτη παρουσιάζεται εἰς τὰ δημιουργήματα τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Οὕτω θὰ κατορθώσωμεν νὰ σχηματίσωμεν ὁλοκληρωμένην, κατὰ τὸ δυνατόν, ἰδέαν τῶν πηγῶν τῆς σχολῆς ταύτης.

Ἡ τεχνοτροπία τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἀπὸ τῆς πλευρᾶς τῆς τεχνοτροπίας, ὁ MILLET ὥρισε τὴν Κρητικὴν σχολὴν οὕτω: «Διακρίνεται τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς μὲ τὴν προσκόλλησίν της εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, μὲ τὸ ἰσχυρὸν αἴσθημα τῆς λιτότητος, τῆς διαυγείας καὶ τῆς εὐγενείας, τὸ ὁποῖον γνωρίζει, κατὰ τὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς, νὰ συνδυάζῃ μὲ τὴν γραφικότητα καὶ τὴν χάριν» [1]. Ἀλλαχοῦ τὴν θεωρεῖ «πιστοτέραν (τῆς Μακεδονικῆς) εἰς τὸν βυζαντινὸν ἰδεαλισμόν» [2]. Πραγματικῶς, ἡ Κρητικὴ σχολὴ εἶναι κατὰ βάσιν ἀπολύτως ἀντίθετος πρὸς τὸ ρεαλιστικὸν πνεῦμα καὶ τὴν προσπάθειαν φυσικῆς ἀποδόσεως τῶν μορφῶν, στοιχείων χαρακτηριστικῶν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς.

Ὅπως παρετήρησεν ἤδη ὁ Millet, καθὼς καὶ ἄλλοι, τὰ δημιουργήματα τῆς Κρητικῆς σχολῆς συγγενεύουν ἀπὸ ἀπόψεως μορφῆς πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τὴν παλαιοτέραν τῶν Παλαιολόγων. Τὸ γεγονὸς τοῦτο ἐγείρει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα: Πῶς ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐπανῆλθεν εἰς τὰ παλαιὰ ἐκεῖνα πρότυπα καὶ διατὶ σχεδὸν ἠγνόησε τὴν οὐσιώδη μεταβολήν, ἡ ὁποία

[1] MILLET, Recherches, 690.
[2] Ἔνθ' ἀν. σ. LXIV.

συνετελέσθη εἰς τὴν ζωγραφικὴν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ; Οἱ ζωγράφοι οἱ ἐργασθέντες κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν αὐτὴν εἶχον ἄμεσον γνῶσιν τῶν παλαιῶν ἐκείνων προτύπων ἢ τὰ ἐχρησιμοποίησαν διὰ μέσου ἄλλων ἔργων ;

Τὴν λύσιν τῶν προβλημάτων τούτων νομίζω ὅτι δυνάμεθα πολὺ ἴσως νὰ πλησιάσωμεν ἐξετάζοντες μίαν ὄχι πολὺ μελετηθεῖσαν πλευρὰν τῆς πολυμόρφου τέχνης τῶν Παλαιολόγων.

Αἱ ἀρχαϊκαὶ τοιχογραφίαι. Παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην, τὴν ἀριστοκρατικὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, δηλαδὴ τὴν Μακεδονικήν, τὴν ὁποίαν χαρακτηρίζουν ἑλληνιστικὴ ἐντελῶς ἀντίληψις καὶ ἐξιδανικευμένος ρεαλισμός, ὑπάρχει κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους καὶ ρεῦμα τέχνης μὲ χαρακτῆρα περισσότερον συντηρητικὸν καὶ λαϊκόν. Τὰ ἔργα τῆς κατηγορίας αὐτῆς πολὺ ὀλίγον εἶναι ἀκόμη γνωστὰ καὶ σχεδὸν δὲν ἔχουν διόλου μέχρι τοῦδε μελετηθῆ. Τοιχογραφίαι τοῦ εἴδους αὐτοῦ σώζονται ὄχι ὀλίγαι, ἀλλὰ τὸ πλεῖστον αὐτῶν εἶναι ἀκόμη ἀδημοσίευτον. Ἐνταῦθα θὰ ἐξετάσωμεν μερικὰ ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτά, τὰ περισσότερον χαρακτηριστικά, καὶ πρὸ πάντων τὰ ἀσφαλῶς δι' ἐπιγραφῆς χρονολογημένα.

Ἀρχαϊκαὶ τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος. Τὸ πρῶτον μνημεῖον τῆς σειρᾶς αὐτῆς, τὸ ὁποῖον μᾶς ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἐκκλησίας τῆς Μπογιάνας παρὰ τὴν Σόφιαν τῆς Βουλγαρίας, γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφήν, τὸ 1259 [1]. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ εἶναι ἔργον, ὅπως μὲ μεγάλην πιθανότητα πιστεύεται, ζωγράφου ἐλθόντος ἐκ Κωνσταντινουπόλεως [2]. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάνας εὑρίσκομεν δύο κατευθύνσεις. Παραλλήλως δηλαδὴ πρὸς τὰς μορφάς, τὰς ὁποίας ἀρχίζει νὰ ζωογονῇ ἡ πνοὴ τῆς μεγάλης τέχνης, καὶ αἱ ὁποῖαι προαγγέλλουν τὴν ἀκμὴν τῶν Παλαιολόγων [3], εὑρίσκομεν, ἰδίως εἰς τὰς σκηνὰς τοῦ Εὐαγγελίου, τεχνοτροπίαν καὶ εἰκονογραφίαν συνεχιζούσας τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος [4]. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ συνθέσεις, ὅπως π. χ. ἡ Εἰς τὸν Ἅδην

---

[1] Ὁλόκληρος ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία παρὰ B. Filow, Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin-Leipzig 1932, 68 κ.ἑξ. Πρόσθες καὶ Ph. Schweinfurth, Byzant. Form, 93 κ.ἑξ. καὶ σ. 153, σημ. 35.

[2] Τοῦτο ἀποδεικνύουν, ἐκτὸς ἄλλων, καὶ αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Χριστοῦ μὲ τὰ ἐπίθετα Εὐεργέτης καὶ Χαλκίτης, αἱ ὁποῖαι ἀντιγράφουν τὰς περιφήμους μὲ τὰ ἐπίθετα αὐτὰ εἰκόνας τῆς Κωνσταντινουπόλεως Βλ. A. Grabar, La peinture réligieuse en Bulgarie, Paris 1928, 149 κ.ἑξ, L. Bréhier, ἐν R.A. 30, 1929, 234 κ.ἑξ.

[3] Βλ. A. Grabar, L'église de Boïana, Sofia 1924, πίν. XVI, XVII, XIX κ.ἀ.

[4] Βλ. π.χ. Grabar, ἔνθ' ἀν. πίν. IX, XII-XV κ.ἀ. Πρβ. καὶ Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, 137 κ.ἑξ.

κάθοδος τοῦ Χριστοῦ [1], ὅπου ἡ κατὰ μέτωπον παράστασις τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἀδεξία κάπως κίνησίς των ἐνθυμίζουν τὰς τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας. Οὕτω ἡ διακόσμησις τῆς Μπογιάνας, ἐνῶ ἀποτελεῖ ἓν τῶν πρώτων μνημείων, ποὺ προαγγέλλουν τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ σύνδεσμος μεταξὺ τῆς παλαιοτέρας βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν, τὰ ὁποῖα ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρουν.

Τὸ ἀρχαϊκὸν καὶ λαϊκὸν αὐτὸ ρεῦμα ἐπανευρίσκομεν, καθαρώτερον ἀκόμη, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τρία μνημεῖα, εἰς τὴν ἐκκλησίαν δηλαδὴ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Βάρδα τῆς Ρόδου, τῆς ὁποίας ἡ διακόσμησις φέρει χρονολογίαν 1289 [2], εἰς τὴν Ὁμορφην ἐκκλησιὰν τῆς Αἰγίνης μὲ χρονολογίαν ὁμοίως 1289 [3] καὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα, ὅπου δὲν ὑπάρχει χρονολογία, ἀλλὰ φαίνεται ἀπολύτως βέβαιον ὅτι καὶ τούτου ἡ διακόσμησις ἀνήκει εἰς τὴν ἰδίαν περίπου ἐποχήν [4]. Καὶ εἰς τὰς τρεῖς αὐτὰς διακοσμήσεις αἱ σκηναὶ φαίνεται καθαρὰ ὅτι κατάγονται ἀπὸ παλαιὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ἡ τεχνοτροπία των ὅμως, ἐντελῶς λαϊκή, τὰς συνδέει πρὸς τὰς παλαιὰς μοναστικὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀνατολῆς. Σχετικῶς πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Ρόδου, ὁ Ορλανδος ὀρθῶς παρετήρησεν ὅτι αὗται ἀποτελοῦν ἁπλῆν ἐπαρχιακὴν διασκευὴν ἀκαδημαϊκοῦ προτύπου τῆς μεγάλης τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως [5]. Τὸ πρότυπον ὅμως ἐκεῖνο ἀνῆκεν ἀσφαλῶς εἰς ἐποχὴν πολὺ παλαιοτέραν τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος ὁπότε ἐγένοντο αἱ τοιχογραφίαι αὐταί, ὅπως ἀποδεικνύουν εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, ὁ Ἰησοῦς ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὴν Βάπτισιν [6] κ.ἄ. Ὅτι τέλος ὁ κατασκευάσας αὐτὰς τεχνίτης εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ἀνατολικὸν μοναστικὸν πρότυπον ἐξάγεται καὶ ἀπὸ μερικὰς παρατηρουμένας παρανοήσεις. Οὕτω ὁ Ἅγιος Δαμιανὸς εἰκονίζεται, παρὰ τὸν κα-

---

[1] Grabar, L'église de Boïana, πίν. XIII δεξιά.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ καὶ δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Α. Ορλανδου εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. 6, 1948, 114 κ.ἑξ.

[3] Βλ. Γ. Σωτηριου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 2, 1925, 243 κ.ἑξ. Τὴν ἀκριβῆ χρονολογίαν βλ. παρὰ A. Schneider εἰς τὸ αὐτὸ περιοδικὸν 6, 1929, 398. Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν καὶ παρὰ Bettini, Pitt. bizant. σ. 25. Βλ. καὶ ἐνταῦθα πίν. 10. 1.

[4] Ἀκόμη ἀδημοσίευτοι κατὰ τὸ πλεῖστον. Μερικὰ δείγματα παρέσχεν ὁ Ν. Καλογεροπουλος εἰς τὸ περ. Νέα Ἑστία, ἔτ. 9ον, τόμ. 18, τεῦχ. 208 τῆς 15 Αὐγούστου 1935. Ἐπίσης δείγματα καὶ παρὰ Bettini, Pitt. Biz. σ. 27. Ἀπὸ τοῦ 13ου αἰῶνος τὰς χρονολογεῖ ἐπίσης καὶ ὁ Γ. Σωτηριου εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περίοδ. Γ', τόμ. Β', 1933 (=Byzant. neugriech. Jahrbücher, 1936), 75. Βλ. καὶ ἐνταῦθα πίν. 10. 2.

[5] Α. Ορλανδος ἐν Α.Β.Μ.Ε. ἔνθ' ἀν. 142.

[6] Α. Ορλανδος αὐτόθι, σ. 123, εἰκ. 107.

νόνα, ἀγένειος[1]. Ὅπως εἶναι ὅμως γνωστόν, οἱ δύο Ἀνάργυροι, Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός, παρίστανται συνήθως μὲ ἀραιὸν γένειον, περιβάλλον τὴν κάτω σιαγόνα. Ἀλλ' εἰς μερικὰς μοναστικὰς τοιχογραφίας[2] τὸ λεπτὸν γένειον ἀποδίδεται μὲ ἁπλῆν παχεῖαν γραμμήν, ἡ ὁποία εὔκολον ἦτο νὰ ἐκληφθῇ καὶ ὡς τὸ περίγραμμα τοῦ κάτω μέρους τοῦ προσώπου. Τοιοῦτο λοιπὸν μοναχικὸν πρότυπον ἔχων πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ τεχνίτης τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ρόδου, παρέστησεν ἐκ παρανοήσεως τὸν Δαμιανὸν ἐντελῶς ἀγένειον.

Ἀναλόγους παρατηρήσεις θὰ ἠδύνατό τις ἀφθόνους νὰ κάμῃ καὶ εἰς τὰς ἄλλας δύο συγχρόνους διακοσμήσεις, τὴν Ὁμορφην ἐκκλησιὰν τῆς Αἰγίνης καὶ τὸν ναΐσκον τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα.

Τὴν διαφοράν, ἡ ὁποία χωρίζει τὰς τρεῖς αὐτὰς διακοσμήσεις ἀπὸ τὴν κατὰ τοὺς ἰδίους ἀκριβῶς χρόνους ἀκμάζουσαν Μακεδονικὴν τέχνην, θὰ τὴν ἐννοήσῃ τις εὐκόλως, ἂν τὰς παραβάλῃ πρὸς τὰς ὀλίγον παλαιοτέρας τοιχογραφίας τῆς Σοπότσανι (1265-1270) ἢ πρὸς τὰς σχεδὸν συγχρόνους τοῦ Ἀρίλγε, ὅπου ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ πλησιάζει πρὸς τὴν μεγαλυτέραν της ἀκμήν.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος. Καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, παρὰ τὴν λαμπρὰν ἀκμὴν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς, τὸ ἀπασχολοῦν ἡμᾶς λαϊκὸν ρεῦμα μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν δὲν ἐξαφανίζεται. Βεβαίως τώρα ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν μεγάλην τέχνην, ἀντιθέτως πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος (Ρόδος, Αἴγινα, Μέγαρα), ἀλλὰ δὲν ἀπαρνεῖται τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Τὴν μορφὴν αὐτὴν τῆς τέχνης μᾶς τὴν δίδει ἓν μέρος ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ μικροῦ ναΐσκου εἰς τὸ χωρίον Σπηλιὲς τῆς Εὐβοίας, γενομένας, κατὰ τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, τὸ 1311[3]. Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν αἱ σκηναὶ τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου παρουσιάζουν ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν[4]. Ὁ περιορισμὸς τῶν παραστάσεων εἰς δύο ἐπίπεδα, τὸ πρῶτον διὰ τὰς μορφὰς καὶ τὸ δεύτερον διὰ τὸ τοπίον καὶ τὰ οἰκοδομήματα, ἡ παντελὴς σχεδὸν ἔλλειψις τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου, τὰ ἐπιμήκη καὶ λεπτὰ σώματα, ἡ σχηματοποίησις καὶ

---

[1] Αὐτόθι, σ. 133, εἰκ. 111.

[2] Ναὸς Ἁγ. Παύλου ἐντὸς σπηλαίου εἰς τὸν Λάτμον: Milet, III, 1. Th. Wiegand, Der Latmos, Berlin 1913, πίν. V. 2. Τοιχογραφίαι τῆς Ἀπουλίας: A. Medea, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, Roma 1939, Λεύκωμα, εἰκ. 129.

[3] Περιγραφὴ καὶ ὀλίγα δείγματα ὑπὸ Γ. Σωτηρίου εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 1, 1928, 101 κ.ἑξ. εἰκ. 6-11.

[4] Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν. σ. 103, εἰκ. 8, σ. 104, εἰκ. 9. Βλ. καὶ τὴν ἀνάλυσιν σ. 105 κ.ἑξ.

ἡ ἁπλοποίησις, εὑρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν πρὸς τὰς συγχρόνους τοιχογραφίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ὅπως τοῦ Πρωτάτου καὶ τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῆς Σερβίας. Θὰ ἔλεγέ τις ὅτι ἡ πνοὴ τῆς συγχρόνου μεγάλης τέχνης οὐδόλως τὰς ἤγγισε. Περισσότερον ὅμως προσεκτικὴ ἐξέτασις μᾶς πείθει ὅτι καὶ αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ δὲν ἔμειναν ἐντελῶς ἀνεπηρέαστοι, ὅπως ἦτο ἄλλωστε πολὺ φυσικὸν νὰ συμβῇ, ἀπὸ τὴν μεγάλην τέχνην. Τὰ πλούσια καὶ πολύπλοκα οἰκοδομήματα, οἱ ὑψηλοὶ βράχοι μὲ τὰ ἐπάλληλα σκαλωτὰ ἐπίπεδα ἔρχονται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσαν Μακεδονικὴν ζωγραφικήν. Τὸ ἴδιον ἰσχύει καὶ διὰ τὸν Ἄγγελον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μὲ τὴν ζωηρὰν κίνησιν[1], ὅπως καὶ μὲ τοὺς τέσσαρας ἐφίππους στρατιωτικοὺς ἁγίους[2]. Παρ' ὅλα ὅμως ταῦτα, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τῆς Εὐβοίας δίδουν τὴν ἐντύπωσιν ἔργου καθυστερημένου εἰς τὴν περίοδον αὐτὴν τῆς μεγάλης ἀκμῆς καὶ προσκεκολλημένου ἀκόμη ἰσχυρῶς εἰς τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν.

Ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος θ' ἀναφέρωμεν ἀκόμη δύο σπουδαιοτάτας διακοσμήσεις μεταξὺ τῶν πολυαρίθμων τοιχογραφημένων ναΐσκων τῆς Κρήτης, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη, παρ' ὅλην τὴν ἐξαιρετικήν της σημασίαν, δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθῇ[3].

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἁσωμάτου παρὰ τὸ χωρίον Ἄνω Ἀρχάνες (Τεμένους) εἰς τὸν νομὸν Ἡρακλείου ἐγένοντο, ὡς ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή, τὸ 1315/16[4]. Ἡ εἰκονογραφία εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς παρουσιάζει περίεργον μῖγμα ἀρχαϊσμῶν ἐρχομένων ἀπὸ τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν καὶ νεωτερισμῶν, οἱ ὁποῖοι χαρακτηρίζουν τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων. Ἐνῶ, ἐπὶ παραδείγματι, ἡ Σταύρωσις[5], μὲ τὸ ἰσχυρῶς κεκαμμένον σῶμα τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ καὶ μὲ ἄλλας ἀκόμη λεπτομερείας, σχετίζεται πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἁλώσεως αἰώνων[6], οἱ

---

[1] Αὐτόθι, πίν. IV, εἰκ. 7.

[2] Αὐτόθι, σ. 105, εἰκ. 10.

[3] Ὀλίγα δείγματα τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης ἐδημοσίευσεν ὁ Gerola, Monum. veneti, II, 315 κ.ἑξ. Ὁ ἴδιος κατήρτισε καὶ κατάλογον τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης: G. Gerola, Elenco topografico delle chiese affrescate di Creta ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 94, μέρ. 2, 1934-1935, 139 κ.ἑξ. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη ἡ δημοσίευσις καὶ ἡ μελέτη των ἐσημείωσαν ἀξιόλογον πρόοδον. Βλ. Μ. Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, 59 κ.ἑξ. Τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, 136 κ.ἑξ. Κ. Καλοκύρην εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, 211 κ.ἑξ. καὶ 8, 1954, 389 κ.ἑξ. Γενικώτερον βλ. Χατζηδάκη, Contribution, 199 κ.ἑξ. καὶ τὴν βιβλιογραφίαν εἰς τὴν σ. 217.

[4] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ Gerola, Mon. ven. IV, σ. 506, ἀριθ. 3.

[5] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Χατζηδάκη εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, πίν. Γ'. 2.

[6] Βλ. προχείρως Millet, Recherches, σ. 409, εἰκ. 434, 435, σ. 449, εἰκ. 474.

Ἀπόστολοι εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας κάθηνται κατὰ σειρὰν εἰς ἓν ἐπίπεδον, μὲ τοὺς Ἀγγέλους ὑπεράνω αὐτῶν[1], ἀκολουθοῦντες τὸ σχῆμα, τὸ δημιουργηθὲν κατὰ τὴν προηγουμένην τῶν Παλαιολόγων περίοδον[2]. Ἐκεῖ ὅμως, ὅπου ἡ προσκόλλησις τοῦ ζωγράφου εἰς τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν φαίνεται ἀκόμη καθαρωτέρα, εἶναι αἱ σκηναὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ. Ἡ κατὰ μέτωπον εἰκὼν τοῦ τεραστίου Ἀρχαγγέλου μὲ τὸν μικροσκοπικὸν Ἰησοῦν τοῦ Ναυῆ γονυπετῆ κάτω τῆς ἀριστερᾶς του χειρὸς[3] ἔχει χαρακτῆρα ἀναμφισβητήτως ἀρχαϊκόν. Τοιαύτην παράστασιν μὲ τόσον ἔκδηλον τὴν ἀρχαϊκότητα δυσκόλως θὰ ἠδύνατό τις νὰ συναντήσῃ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, ἂν ὁ ζωγραφήσας αὐτὴν δὲν συνέχιζε μὲ πεῖσμα τὴν παλαιοτέραν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολῆς, χωρὶς νὰ λαμβάνῃ ὑπ' ὄψιν τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν Παλαιολόγων. Τὴν ἰδίαν σύνθεσιν εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὴν γνωστὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναΐσκου τῶν Ταξιαρχῶν ἐπὶ τοῦ κάστρου τοῦ Γερακίου, γενομένην ἴσως ἕνα περίπου αἰῶνα ἀργότερον[4]. Ἐκεῖ ὅμως ἡ πνοὴ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων ἔχει μεταβάλει καὶ τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν. Ἡ σύγκρισις τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων δεικνύει πόσον στενῶς συνδέεται ἡ τοιχογραφία τῆς Κρήτης πρὸς τὴν ἀρχαιοτέραν παράδοσιν. Ὅ,τι προηγουμένως διεπιστώσαμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῶν Σπηλιῶν Εὐβοίας, συμβαίνει καὶ εἰς τὸν Ἀσώματον τῶν Ἀρχανῶν. Ὁ ζωγράφος τοῦ ναΐσκου, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι ἄλλων ναῶν τῆς Κρήτης, ὄχι μόνον δὲν ἠγνόουν τὴν μεγάλην τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μακεδονίας, ἀλλὰ καὶ ἐπηρεάσθησαν ὑπ' αὐτῆς[5]. Παρὰ ταῦτα ὅμως δὲν ἐγκατέλειψαν τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἀρχαϊκῆς παραδόσεως.

Τὸ φαινόμενον αὐτὸ τῆς προσκολλήσεως εἰς τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν τῆς Ἀνατολῆς τὸ εὑρίσκομεν ὑπὸ ἄλλην μορφὴν εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς ἁψῖδος ἑτέρου ναΐσκου τῆς Κρήτης, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὸ χωρίον Σπηλιό (Ἀμάρι)[6], γενομένην κατὰ τὸ 1347[7]. Τὸ τεταρτο-

[1] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Χατζηδακη εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζ. Συνεδρ. Α' πίν. 13α.

[2] Βλ. προχείρως τὰς τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας: G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, 3ον λεύκωμα, πίν. 194. 4 καὶ 207. 2. Ἐπίσης τὰς τοιχογραφίας τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὴν Ρωσίαν: Muratoff, πίν. CLVII. Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 112, εἰκ. 47.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ Gerola, Mon. ven. II, σ. 319, εἰκ. 376.

[4] Ἀπεικόνισις παρὰ R. Traquair ἐν B.S.A. 12, 1905/6, πίν. II ἄνω ἀριστερά. Βλ. καὶ σ. 266 ὅπου ἡ τοιχογραφία τοποθετεῖται μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1300 καὶ 1350 περίπου.

[5] Βλ. Χατζηδακην εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζ. Συνεδρ. Α', 136 κ.ἑξ.

[6] Ἀπεικόνισις παρὰ Gerola, Mon. ven. II, σ. 321, εἰκ. 377.

[7] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ Gerola, Mon. ven. IV, σ. 496, ἀριθ. 9.

σφαίριον τῆς ἁψῖδος καταλαμβάνει ἡ παράστασις τῆς Δεήσεως, μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐν προτομῇ εἰς τὸ μέσον, δεξιὰ δὲ καὶ ἀριστερά, εἰς μικρότερον μέγεθος καὶ ὁμοίως ἐν προτομῇ, τὴν Θεοτόκον καὶ τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Θεολόγον, ὁ ὁποῖος ἐδῶ ἔχει ἀντικαταστήσει τὸν Πρόδρομον, διότι ἡ ἐκκλησία τιμᾶται εἰς ὄνομά του[1]. Εἰς τὸ ἡμικυλινδρικὸν μέρος τῆς ἁψῖδος, κάτω τῆς Δεήσεως, εἰκονίζονται τέσσαρες ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἱεράρχας συλλειτουργοῦντες. Ἡ Δέησις ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἁψῖδος εἶναι χαρακτηριστικὸν στοιχεῖον τῆς μοναχικῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀνατολῆς. Τὴν εὑρίσκομεν εἰς τὴν Καππαδοκίαν[2], καθὼς καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Κάτω Ἰταλίας, αἱ ὁποῖαι ἐγένοντο, ὡς γνωστόν, ἀπὸ Ἕλληνας μοναχοὺς ἐλθόντας ἐξ Ἀνατολῆς[3]. Ἀλλὰ οἱ εἰς τὴν κάτω ζώνην τῆς ἁψῖδος τέσσαρες συλλειτουργοῦντες ἱεράρχαι, ἐστραμμένοι πρὸς τὸ κέντρον, ὅπου ἡ Ἁγία Τράπεζα, εἶναι θέμα, τοῦ ὁποίου καὶ ἂν ὑπάρχουν ἐλάχιστα καὶ μᾶλλον ἀμφίβολα παλαιότερα παραδείγματα[4], γίνεται πάντως συνηθέστατον κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ σχετίζεται μὲ τὴν κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην, ὡς γνωστόν, ἀναπτυχθεῖσαν εἰκονογράφησιν τῆς Λειτουργίας. Βεβαίως οἱ ἱεράρχαι παριστάνονται ἐντὸς τῆς ἁψῖδος καὶ εἰς χρόνους παλαιοτέρους τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ κατὰ μέτωπον, ὡς ἁπλαῖ εἰκόνες, ὄχι συλλειτουργοῦντες[5].

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν λοιπὸν τῆς Κρήτης εὑρίσκομεν τὴν συνένωσιν ἑνὸς παλαιοῦ ἀνατολικοῦ θέματος, τὴν Δέησιν εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἁψῖδος ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας, μὲ ἓν θέμα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, τοὺς συλλειτουργοῦντας ἱεράρχας. Ἡ συνένωσις αὐτὴ δὲν ἔγινε βεβαίως ἀπὸ τὸν ζωγράφον τοῦ ναΐσκου τῆς Κρήτης. Οὗτος ἠκολούθησεν ἀσφαλῶς πρότυπον δημιουργηθὲν εἰς τὴν Ἀνατολήν, τὸ ὁποῖον ἀνευρίσκομεν κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Τραπεζοῦντος[6]. Ἡ σύγκρισις τῆς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης πρὸς τὰς διακοσμήσεις αὐτὰς τῆς Τραπεζοῦντος εἶναι λίαν διδακτική. Δεικνύει εἰς τὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ θέματος τὴν βαθυτάτην διαφορὰν τῆς τεχνοτροπίας. Ὁ ζωγράφος τῆς Κρήτης παραλαμβάνει

---

[1] Τοιαύτη ἀντικατάστασις δὲν εἶναι ἀσυνήθης. Εἰς τὸν Ἅγιον Μᾶρκον τῆς Βενετίας π.χ. εἰκονίζεται ὁ Μᾶρκος εἰς τὴν θέσιν τοῦ Προδρόμου. O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig, Baden bei Wien 1935, εἰκ. 41.

[2] Jerphanion, ἔνθ' ἀν. 2ον λεύκωμα, πίν. 98. 1, 114 1, 126. 1, 3ον λεύκωμα, πίν. 161. 3, 166. 1.

[3] Medea, ἔνθ' ἀν. εἰκ. 48, 137, 155.

[4] Βλ. Grabar, La peint. relig. en Bulgarie, 90 κ.ἑξ.

[5] Βλ. σχετικῶς J. Stefanescu, L' illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient, Bruxelles 1936, 127 κ.ἑξ.

[6] G. Millet - D. Talbot Rice, Byzantine Painting at Trebizond, σ. 78 κ.ἑ. 127, 129, 133 κ.ἑξ. καὶ πίν. V, XXXI. 1, XXXIII. 2, XXXIX.

τὸ νέον θέμα, τοὺς συλλειτουργοῦντας ἱεράρχας, ἀλλὰ τὸ μεταφράζει εἰς τὴν ἰδικήν του ἀρχαϊκὴν τεχνοτροπίαν. Τὸ ἴδιον θέμα εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπεζοῦντος ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ζέμεν εἰς τὴν Βουλγαρίαν, περὶ τῶν ὁποίων ἔγινε λόγος καὶ εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον, ἐξετελέσθησαν ὀλίγον μετὰ τὸ 1354[1]. Εἰς αὐτὰς ἐδόθη ἄνευ λόγου πολλὴ σημασία[2], ἐνῶ εἰς τὴν πραγματικότητα πρόκειται περὶ μετριωτάτων ἔργων λαϊκῆς ἐντελῶς ἀντιλήψεως εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν.

Σημαντικὴ ὅμως διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι ἡ διακόσμησις ἡ διασωζομένη εἰς τὸ μικροσκοπικὸν καθολικὸν τῆς Μονῆς Ὑπαπαντῆς τῶν Μετεώρων (πίν. 11-13). Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν, ὅπως διδάσκουν αἱ ἐπιγραφαί, κατὰ τὸ ἔτος 1366[3]. Αἱ συνθέσεις[4] (πίν. 11) παρουσιάζουν λιτότητα καὶ ἁπλοποίησιν ἀγνώστους εἰς τὰ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς. Ἀντιθέτως αὗται εὑρίσκονται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας, πλησιέστερον πρὸς τὰς παλαιὰς διακοσμήσεις τῆς Καππαδοκίας. Βεβαίως πολλὰ στοιχεῖα, ἰδίως εἰκονογραφικά, ἔρχονται ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν τέχνην, ἀπὸ τὴν ὁποίαν φυσικὸν ἦτο νὰ ἐπηρεασθῇ ὁ ζωγράφος τῆς Ὑπαπαντῆς. Ἀξιοπαρατήρητον ὅμως εἶναι ὅτι καὶ τὰ στοιχεῖα αὐτά, καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ καὶ τὰ τεχνοτροπικά, ὁ τεχνίτης τῶν τοιχογραφιῶν τὰ ἁπλοποίησε καὶ τὰ ἀφωμοίωσε μὲ ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα εἰς τὸ ἔργον του συνεχίζουν τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὁ ζωγράφος τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν ἁπλοποίησιν αὐτὴν ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὸν τεχνίτην τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας κατὰ τὸ 1311, τὰς ὁποίας ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν. Ὁπωσδήποτε ὅμως εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν εἶναι δυνατὸν πολὺ συχνὰ νὰ διακρίνῃ τις τὸ Μακεδονικὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον οὗτος μεταφράζει εἰς τὴν ἰδικήν του ἀρχαϊκὴν τεχνοτροπίαν. Ζωγραφίζων π.χ. τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον (πίν. 12, 2), δὲν λησμονεῖ τὰ ἐπὶ τῶν παρειῶν δύο ἐρυθρὰ ἡμικύκλια, τὰ ὁποῖα συνηθίζουν καὶ ὁ Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτᾶτον[5] καὶ ὁ Εὐτύχιος μετὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ εἰς τὸ Ναγκορίτσινο τῆς Σερβίας[6].

---

[1] Ἡ βιβλιογραφία παρὰ Filow, ἔνθ' ἀν. 77 κ.ἑξ. Πρόσθες καὶ Schweinfurth, Byzant. Form, 96 κ.ἑξ.

[2] Ὁ A. Protitch, Ikonographie und byzantinische Kunst, 2α ἔκδ., Sofia 1942, 56 κ.ἑξ. καὶ 60, εἰκ. 74-75, δὲν διστάζει νὰ συσχετίσῃ τὴν εἰκόνα τοῦ Παύλου, μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων, πρὸς τὸν Μωϋσῆν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου (!!).

[3] Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ N. Beh εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 569, ἀριθ. 16 καὶ σ. 573, ἀριθ. 17.

[4] Ἡ Βαϊοφόρος ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Bettini, Pitt. biz. 41.

[5] Millet, Athos, πίν. 47, 1 κ.ἄ.

[6] Okunev, Mon. art. serb. III, πίν. 7.

Μετὰ τὴν διακόσμησιν τῆς Ὑπαπαντῆς τὰ μνημεῖα τῆς σειρᾶς, ἡ ὁποία ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει, γίνονται, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, σπανιώτερα.

Αἱ ἀρχαὶ τοῦ 15ου αἰῶνος. Τὸ τελευταῖον χρονολογικῶς τοιοῦτο μνημεῖον ἐκ τῆς πρὸ τῆς ἁλώσεως ἐποχῆς, τὸ εἰς ἐμὲ γνωστόν, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἐπὶ τοῦ κάστρου τοῦ Γερακίου, γενόμεναι κατὰ τὸ 1431[1]. Ἂν δὲν ἐσώζετο ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὴν χρονολογίαν, θὰ μᾶς ἦτο πολὺ δύσκολον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι αἱ καθυστερημέναι ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας τοιχογραφίαι αὐταὶ τοῦ Γερακίου εἶναι σύγχρονοι μὲ τὴν διακόσμησιν τῆς Παντανάσσης (1428) τοῦ Μυστρᾶ. Τόσον μεγάλη εἶναι ἡ διαφορὰ τέχνης ἡ χωρίζουσα τὰ δύο αὐτά, συγγενῆ τοπικῶς καὶ χρονολογικῶς μνημεῖα. Εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν τοῦ Γερακίου ἡ τραγικὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ ὀρθίου παρὰ τὸν σταυρόν[2] (πίν. 14. 1) εὑρίσκεται εἰς ἄμεσον τεχνοτροπικὴν σχέσιν πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1311 τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας[3], περὶ τῶν ὁποίων ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Αἱ ἴδιαι ἐπιμήκεις ἀναλογίαι τοῦ σώματος καὶ τοῦ προσώπου, αἱ ἴδιαι ξηραὶ καὶ γραμμικαὶ πτυχαί.

Ἐξ ἄλλου ὁ πτερωτὸς Πρόδρομος, μὲ τὰ ἀδύνατα καὶ ὀστεώδη μέλη καὶ μὲ τὰς κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἀφύσικον σχεδιασμένας πτυχὰς τοῦ ἱματίου του, ὁ εἰκονιζόμενος μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς (πίν. 14. 2), εἶναι τὸ πρῶτον, ἂν καλῶς γνωρίζω, παράδειγμα τῆς σχηματοποιημένης μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔδωκεν εἰς τὴν περίεργον αὐτὴν παράστασιν ἡ Κρητικὴ σχολή, ἀποβᾶσαν ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος ἓν τῶν μᾶλλον ἀγαπητῶν θεμάτων τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων. Βεβαίως ὁ τύπος τοῦ πτερωτοῦ Προδρόμου εἶναι παλαιότερος. Τὸν εὑρίσκομεν λήγοντος τοῦ 13ου αἰῶνος εἰς τὸ Ἀρίλγιε τῆς Σερβίας[4] καὶ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14ου εἰς τὸ Σερβικὸν Ψαλτήριον τοῦ Μονάχου[5]. Πρὸς τὴν τελευταίαν μάλιστα αὐτὴν μικρογραφίαν ἔχει ἄμεσον σχέσιν ἡ τοιχογραφία τοῦ Γερακίου. Ἀλλ' εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν ὁ τύπος οὗτος λαμβάνει διὰ πρώτην φοράν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, τὴν ὁριστικὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν θὰ διατηρήσῃ καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῆς Τουρκοκρατίας.

---

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Κ. Ζησίου εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 144, ἀριθ. 96.

[2] Βλ. ὅσα περὶ αὐτοῦ γράφει ὁ Millet, Recherches, 382 κ.ἑξ. Ἐκεῖ παρατίθεται, σ. 383, εἰκ. 409, καὶ σχεδίασμα ὁλοκλήρου τῆς παραστάσεως.

[3] Σωτηρίου εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, ἔνθ' ἀν. σ. 103, εἰκ. 8.

[4] N. Okunev εἰς τὸ περιοδ. Seminarium Kondakovianum, 8, 1936, πίν. IX. 2. Εἰς τὴν ἰδίαν ἴσως ἐποχὴν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ τοποθετηθῇ καὶ τὸ ἀνάγλυφον τῆς Ἄρτης. Βλ. A.B.M.E. 2, 1936, σ. 170, εἰκ. 18.

[5] J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters... in München, Wien 1906, πίν. XXXVII. 86.

Ἡ συνύπαρξις ὅμως τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν, τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν σταυρὸν καὶ τοῦ πτερωτοῦ Προδρόμου, εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν διακόσμησιν δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐπ᾽ ὀλίγον. Ὁ Ἰησοῦς παρὰ τὸν σταυρὸν εἶναι ἁπλοποιημένον θέμα παλαιότερον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων[1], ὁ πτερωτὸς ὅμως Πρόδρομος εἶναι, ἐξ ὅσων τοὐλάχιστον μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, δημιούργημα τῆς τέχνης τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἁλώσεως αἰώνων. Ἔχομεν λοιπὸν εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν τοῦ Γερακίου, ὅπως εἴδομεν καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Εὐβοίας καὶ πρὸ πάντων εἰς τοὺς ναΐσκους τῆς Κρήτης, τὴν ἀνάμειξιν παλαιῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα ἔρχονται ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰῶνος καὶ διατηροῦνται μὲ ἐπιμονὴν ἀναλλοίωτα, καὶ νέων θεμάτων, δημιουργηθέντων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Μεταξὺ ὅμως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας ἀφ᾽ ἑνὸς καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης, τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τοῦ Γερακίου ἀφ᾽ ἑτέρου ὑπάρχει μία οὐσιώδης διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν διαφορά. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Εὐβοίας ὁ ζωγράφος δὲν καταβάλλει καμίαν προσπάθειαν διὰ ν᾽ ἀφομοιώσῃ τεχνοτροπικῶς τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα λαμβάνει ἀπὸ τὴν σύγχρονόν του τέχνην. Οὕτω εἶναι εὔκολον ἐκεῖ νὰ διαχωρισθῶσι τὰ στοιχεῖα τὰ ἐρχόμενα ἀπὸ τὴν παλαιοτέραν τέχνην καὶ ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν εἰς τὴν σύγχρονόν του τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Εἰς τὴν Κρήτην ὅμως, εἰς τὰ Μετέωρα, ὅπως καὶ εἰς τὸ Γεράκι, ἡ τεχνοτροπικὴ ἀφομοίωσις ἔχει συντελεσθῇ, οὕτως ὥστε ὁ διαχωρισμὸς παλαιῶν καὶ νέων θεμάτων μόνον μὲ τὴν εἰκονογραφικὴν ἀνάλυσιν εἶναι δυνατὸν πλέον νὰ γίνῃ. Εἰς τὰ ἑκατὸν εἴκοσιν ἔτη, τὰ ὁποῖα χωρίζουν τὰς τοιχογραφίας τῆς Εὐβοίας ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ Γερακίου, ἡ ἐξέλιξις εἶναι καταφανής.

Ἡ ἀρχαϊκὴ παράδοσις καὶ ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Παρηκολουθήσαμεν, ὅσον μᾶς ἦτο δυνατόν, τὸ ρεῦμα αὐτὸ τῆς ἀρχαϊκῆς παραδόσεως ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 13ου αἰῶνος μέχρι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 15ου. Τὸ εἴδομεν νὰ ἔρχεται ἀπὸ τὴν παλαιοτέραν βυζαντινὴν τέχνην, νὰ διαπερᾷ ὁλόκληρον τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῆς ἁλώσεως παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν ζωγραφικήν, χωρὶς τίποτε σχεδὸν νὰ χάσῃ ἀπὸ τὴν παλαιὰν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν παράδοσιν, τῆς ὁποίας ἦτο ὁ φορεύς.

Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ ἑνὸς ἐξόχως περιέργου φαινομένου, τοῦ ὁποίου τὴν ἐξήγησιν δέον ν᾽ ἀναζητήσωμεν.

Θὰ ἠδύνατό τις νὰ ὑποθέσῃ ὅτι τὸ ρεῦμα τοῦτο ἀντιπροσωπεύει τὴν κα-

[1] Millet, Recherches, 382.

θυστερημένην τέχνην τῶν μακρυνῶν ἐπαρχιῶν, μέχρι τῶν ὁποίων δὲν εἶχε φθάσει ἡ μεγάλη ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Τοιαύτη ὅμως ὑπόθεσις δὲν εὐσταθεῖ. Ἡ διακόσμησις τῆς Μπογιάνας σχετίζεται, ὡς εἴδομεν, πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολιν, αἱ τοιχογραφίαι τῆς Εὐβοίας δεικνύουν φανερὰν ἐπίδρασιν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχαι εἰς τὴν κόγχην τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Κρήτης, αἱ περισσότεραι ἀπὸ τὰς συνθέσεις καὶ τὰς μορφὰς τῆς Ὑπαπαντῆς τῶν Μετεώρων, ὁ πτερωτὸς τέλος Πρόδρομος εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν τοῦ Γερακίου ἔρχονται ἀπὸ τὴν μεγάλην τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Οἱ ζωγράφοι λοιπὸν ὅλων αὐτῶν τῶν ἐκκλησιῶν ἐγνώριζον τὴν ἐπίσημον τέχνην τῆς ἐποχῆς των καὶ συχνὰ ἐδανείζοντο στοιχεῖα ἀπ' αὐτήν. Διατὶ ὅμως ἐπέμενον νὰ μὴ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ εἰς τὴν καθ' ὅλου εἰκονογραφίαν καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν της;

Τὴν ἀπάντησιν δέον ν' ἀναζητήσωμεν εἰς αὐτὴν τὴν οὐσίαν τοῦ φαινομένου. Ὅ,τι δηλαδὴ χαρακτηρίζει τὰς ἀρχαϊκὰς αὐτὰς διακοσμήσεις, εἶναι πνεῦμα βαθέως συντηρητικόν, τὸ ὁποῖον ἀνθίσταται μὲ πεῖσμα, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς τοὺς νεωτερισμούς, τοὺς προελθόντας ἀπὸ τὴν γενικὴν ἀλλαγὴν τῆς τέχνης κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸ ἀρχαϊκὸν καὶ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα ἀντιπροσωπεύει, κατά τινα τρόπον, τὴν ἀντίδρασιν εἰς τὴν νέαν τέχνην τῶν Παλαιολόγων.

Ὁ Wulff εἶχε χαρακτηρίσει τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα ὡς μίαν ἐκκλησιαστικὴν ἀντίθεσιν εἰς τοὺς νεωτερισμούς, τοὺς ὁποίους ἐδημιούργησεν ἡ ἀναγέννησις, ὅπως τὴν ὀνομάζει, τῶν Παλαιολόγων, ἀντίθεσιν ἐκδηλουμένην διὰ τῆς ἐπιστροφῆς εἰς τοὺς παλαιοὺς τύπους[1]. Ἡ ἄποψις αὐτὴ εἶναι ἀπολύτως ὀρθή, ἐκτὸς ἀπὸ ἕν μόνον σημεῖον. Δὲν πρόκειται δηλαδὴ περὶ ἐπιστροφῆς εἰς τοὺς παλαιοὺς τύπους, ἀλλὰ περὶ ἀδιακόπου, ὡς εἴδομεν, συνεχίσεως τῶν παλαιῶν τύπων καὶ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως.

Ἡ συνέχισις λοιπὸν τῆς ἀρχαϊκῆς παραδόσεως κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων ὀφείλεται εἰς τὴν ἀντίδρασιν τοῦ συντηρητικοῦ πνεύματος τῆς Ἐκκλησίας εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς ἐποχῆς. Πρόκειται δηλαδὴ περὶ φαινομένου παραλλήλου πρὸς τὴν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν εἴδομεν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχήν, τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς λατρευτικῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, ὅπως τὴν παρηκολουθήσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον. Ἡ διαφορὰ

[1] O. Wulff, Bibliographisch-kritische Nachtrag zu altchristiche und byzantinische Kunst, Potsdam 1936, 81 (S. 595).

μόνον εἶναι ὅτι οἱ ζωγράφοι τῶν Παλαιολόγων ἐχρησιμοποίησαν τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ εἰς τὰς νέας δημιουργίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς. Εὐστοχώτατα παρετηρήθη ὅτι καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ, ἡ ὁποία ἐθεωρήθη, ὄχι βέβαια ὀρθῶς, ὡς εἴδομεν, τὸ πρῶτον ἔργον τῆς Κρητικῆς σχολῆς, παρουσιάζει εἰκονογραφίαν Μακεδονικήν[1]. Ἀπεναντίας, οἱ ζωγράφοι οἱ ἀκολουθοῦντες τὸ ἀρχαϊκὸν ρεῦμα, ἀκόμη καὶ τὰ ὀλίγα νέα θέματα, τὰ ὁποῖα παραλαμβάνουν ἀπὸ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς ἐποχῆς, τὰ μεταφράζουν εἰς τὴν ἀρχαϊκὴν τεχνοτροπίαν.

Ἀντιπρόσωποι καὶ φορεῖς τῆς ἀντιδράσεως αὐτῆς τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι τῶν νεωτερισμῶν τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, τῆς ἐμπνεομένης καὶ καθοδηγουμένης ἀπὸ τοὺς οὐμανιστὰς καὶ τὴν Αὐλήν, εἶναι οὐσιαστικῶς οἱ μοναχοί, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

II. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ

Ὅπως εἴδομεν εἰς τὰ προηγούμενα κεφάλαια, τὰ στοιχεῖα τὰ συντελέσαντα εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἶναι ἀφ' ἑνὸς ἡ ἐπίδρασις, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ τοιχογραφίαι αἱ διατηρήσασαι κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἴδομεν ἐπίσης ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων ἔφθασεν εἰς τοιοῦτο σημεῖον, ὥστε ἐξ αὐτῆς νὰ δημιουργηθῇ νέα τεχνοτροπία, ἡ Κρητική, τοῦτο δὲ ὀφείλεται κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος εἰς τὴν ἀντίδρασιν τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι τῶν νεωτερισμῶν, τοὺς ὁποίους ηὐνόησε κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ὁ οὐμανισμός. Εἰς τὴν ἀντίδρασιν αὐτὴν πρωτοστατοῦν οἱ μοναχοί. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ ἐξετάσωμεν κάπως ἐγγύτερον τὴν συμβολὴν αὐτὴν τῶν μοναχῶν εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Ὁ μοναχικὸς συντηρητισμός. Δύναται, νομίζω, νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι ἡ καθ' αὐτὸ λατρευτικὴ εἰκὼν ἀντιπροσωπεύει τὸν ἐκκλησιαστικὸν συντηρητισμόν. Τοῦτο ἀποδεικνύει τὸ γεγονὸς ὅτι καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων ἡ φορητὴ λατρευτικὴ εἰκὼν μένει κατὰ βάσιν πιστὴ εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν καὶ σχεδὸν ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς ἐποχῆς. Τὸ ἴδιον συντηρητικὸν πνεῦμα ἀντιπροσωπεύουν καὶ αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν, περὶ τῶν ὁποίων ἔγινε λόγος εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

[1] T. Rice, Byzantine Art, 1η ἔκδ. 1935, 104. Εἰς τὴν 2αν ἔκδ. ἡ παρατήρησις αὐτὴ ἔχει παραλειφθῆ.

Εἰς τὴν Ἐκκλησίαν, ἡ ὁποία μὲ μεγάλην δυσκολίαν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ παραδεδομένα, οἱ διατηροῦντες μὲ περισσότερον πεῖσμα καὶ φανατισμὸν τὴν παράδοσιν εἶναι ἀναμφιβόλως οἱ μοναχοί. Οὕτω οἱ μοναχοὶ ἀποβαίνουν οἱ πραγματικοὶ ἀντιπρόσωποι τοῦ συντηρητικοῦ πνεύματος τῆς Ἐκκλησίας. Εἶναι λοιπὸν πολὺ φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἡ ἐπίδρασις ἀφ' ἑνὸς τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν λατρευτικῶν εἰκόνων καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ διακοσμήσεις αἱ ἐμμένουσαι εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ὀφείλονται κατὰ κύριον λόγον εἰς τὴν ἐπιρροὴν τῶν μοναχῶν. Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν τῶν μοναχῶν διηυκόλυνον τὰ ὑλικά των μέσα καὶ ἡ ἰσχύς, τὴν ὁποίαν ἀπέκτησαν οὗτοι εἰς μεγαλύτερον ἀκόμη βαθμὸν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων.

Ἡ ἐπιρροὴ τῶν μοναχῶν. Ὁ Bréhier, θέλων νὰ ἐξηγήσῃ τὴν ἐπίδρασιν τῆς μοναχικῆς-συντηρητικῆς τέχνης ἐπὶ τῆς ἀριστοκρατικῆς, δηλαδὴ τῆς Μακεδονικῆς, πολὺ ὀρθῶς παρετήρησεν ὅτι αὕτη σχετίζεται πρὸς τὴν διαρκῶς αὐξανομένην δύναμιν τῶν μοναχῶν, ἀπὸ τῶν χρόνων κυρίως τῆς Φραγκοκρατίας[1]. Ἀργότερον, πιστεύων μετὰ τοῦ Millet ὅτι ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ, κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, εἶναι τὸ πρῶτον μνημεῖον τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἠθέλησε καὶ πάλιν νὰ συσχετίσῃ τὴν ἐμφάνισιν τῆς σχολῆς αὐτῆς μὲ τὴν δύναμιν, τὴν ὁποίαν ἀπέκτησαν οἱ μοναχοὶ μετὰ τὴν Ἡσυχαστικὴν ἔριδα (1342-1350) καὶ τὸν θρίαμβον τοῦ Γρηγορίου Παλαμᾶ[2]. Οἱ συσχετισμοὶ αὐτοὶ εἶναι βεβαίως κατὰ βάσιν ὀρθοί, ἀλλὰ μόνον μέχρις ἑνὸς σημείου δύνανται νὰ ἑρμηνεύσουν τὰ πράγματα.

Ὅπως εἴδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον, ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν λατρευτικῶν εἰκόνων ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας ἀναφαίνεται πολὺ πρὸ τῆς Περιβλέπτου. Τὴν εὕρομεν κατὰ τὸ τελευταῖον ἀκόμη τέταρτον τοῦ 13ου αἰῶνος. Τοῦτο ἔχει ἰδιαιτέραν ὅλως σημασίαν, διότι κατὰ τὴν ἐποχὴν ἀκριβῶς ἐκείνην συνέβησαν τὰ πρῶτα σοβαρὰ γεγονότα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀρχίζει ἡ κατόπιν ὁλονὲν αὔξουσα δύναμις τῶν μοναχῶν.

Ὡς εἶναι γνωστόν, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς ἀνακαταλήψεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως ὑπὸ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου (1261) καὶ τῶν ἐνεργειῶν του πρὸς ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν ἀρχίζει ἡ φανατικὴ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν ἐναντίων τῶν Λατίνων. Οἱ διωγμοὶ καὶ τὰ μαρτύρια, τὰ ἐπακολουθήσαντα τὴν ἀντίδρασιν αὐτήν, ἔδωκαν εἰς τοὺς μοναχοὺς ὄχι μόνον τὸν φωτοστέφανον τοῦ ὁμολογητοῦ, ἀλλὰ καὶ ἐξαιρετικὴν δύναμιν καὶ ἐπιρροήν, ἰδίως ἀπέναντι

---

[1] L. Bréhier, L'art chrétien, 2α ἔκδ., Paris 1928, 161 κ.ἑξ.

[2] L. Bréhier ἐν Melanges Ch. Diehl, II, Paris 1930, 9.

τοῦ λαοῦ[1]. Ἀρκεῖ ν' ἀναγνώσῃ τις τὴν διήγησιν τῶν ὅσων διέπραξαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος οἱ ἀπεσταλμένοι τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου Βέκκου, οἱ μεταβάντες ἐκεῖ πρὸς ἐπιβολὴν τῆς ἑνώσεως, διὰ ν' ἀντιληφθῇ τὴν κατάστασιν τῶν πνευμάτων καὶ τὸν φανατισμόν, τὸν ὁποῖον προεκάλει ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν[2]. Καὶ σήμερον ἀκόμη εἰς τὸν ἐπισκεπτόμενον τὸ Ἅγιον Ὄρος δεικνύονται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Πρωτάτου καὶ εἰς τὴν Μονὴν Ζωγράφου οἱ τάφοι καὶ αἱ κάραι τῶν μοναχῶν, οἱ ὁποῖοι ἐμαρτύρησαν κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους[3].

Δεύτερον σπουδαῖον γεγονός, συντελέσαν εἰς τὴν αὔξησιν τῆς ἰσχύος τῶν μοναχῶν εἶναι, ὅπως παρετήρησε καὶ ὁ Bréhier, ἡ Ἡσυχαστικὴ ἔρις, ἡ ὁποία ἐτάραξεν, ὅπως εἶναι γνωστόν, τὴν Ἐκκλησίαν ἀπὸ τοῦ 1342 μέχρι τοῦ 1350 καὶ ἐτερματίσθη μὲ τὴν νίκην τῆς μοναχικῆς μερίδος καὶ κατόπιν τὴν ἁγιοποίησιν τοῦ ἀρχηγοῦ της Γρηγορίου Παλαμᾶ (1368) δέκα ἔτη μετὰ τὸν θάνατόν του[4].

Τελευταῖον γεγονός, ὄχι μικροτέρας σημασίας, ἐνισχῦσαν τὴν ἐπιρροὴν τῶν μοναχῶν, καὶ τὸ ὁποῖον δὲν ἐξετιμήθη ἴσως ἀρκετὰ μέχρι τοῦδε, εἶναι ἡ περίφημος Σύνοδος τῆς Φλωρεντίας (1439) διὰ τὴν ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ αἱ μετ' αὐτὴν ἀκολουθήσασαι διαμάχαι[5].

Ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν εἰς τὸν καθολικισμὸν καὶ τὸν οὐμανισμόν. Τὴν μεγάλην των ἰσχὺν ἐχρησιμοποίησαν οἱ μοναχοὶ διὰ τὴν ἀντίδρασίν των πρὸς δύο κατευθύνσεις. Ἀφ' ἑνὸς ἀντέδρων κατὰ τοῦ καθολικισμοῦ καὶ τῶν ἀποπειρῶν τῶν αὐτοκρατόρων πρὸς ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐναντίον τοῦ οὐμανισμοῦ τῶν λογίων καὶ τῆς Αὐλῆς. Τὰ γεγονότα τῶν χρόνων τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου, ὅπως καὶ τὰ ἐπακολουθή-

---

[1] Διὰ τὰ γνωστὰ αὐτὰ γεγονότα βλ. προχείρως Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους, ἔκδ. 3η, Ἀθῆναι 1896, V, 131 κ.ἑξ. Φ. ΒΑΦΕΙΔΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία, II, Κωνσταντινούπολις, 1886, 210 κ.ἑξ.

[2] Τὴν διήγησιν βλ. παρὰ Μ. ΓΕΔΕΩΝ, Ὁ Ἄθως, Κωνσταντινούπολις 1885, 139 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ C. CHAPMAN, Michel Paléologue restaurateur de l'empire byzantin, Paris 1926, 121. Ὁ PH. MAYER, Die Haupturkunden für die Geschichte der Athosklöster, Leipzig 1894, 54, δὲν νομίζω ὅτι ἔχει δίκαιον, ὑποστηρίζων ὅτι ἡ διήγησις αὕτη προέρχεται ἀπὸ τὴν σύγχυσιν πρὸς κάποιαν ἐπιδρομὴν τῶν Καταλανῶν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος.

[3] Γ. ΣΜΥΡΝΑΚΗ, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, Ἀθῆναι 1903, 76. ΚΟΣΜΑ ΒΛΑΧΟΥ, Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω, Βόλος 1903, 54. Διὰ τοὺς Ἁγιορείτας τοὺς μαρτυρήσαντας τότε βλ. καὶ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ ΑΓΙΟΡΕΙΤΟΥ, Ἀκολουθία ᾀσματικὴ καὶ ἐγκώμιον τῶν ὁσίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν τῶν ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὄρει τοῦ Ἄθω διαλαμψάντων, Ἑρμούπολις 1847, 86, 89, 105, 115.

[4] Διὰ τὴν Ἡσυχαστικὴν ἔριδα, πλὴν τοῦ ΒΑΦΕΙΔΟΥ, ἔνθ' ἀν. II, 246 κ.ἑξ. βλ. καὶ O. TAFRALI, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, 170 κ.ἑξ.

[5] ΒΑΦΕΙΔΗΣ, ἔνθ' ἀν. II, 218 κ.ἑξ. Βλ. κυρίως Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, Μελέται καὶ λόγοι, Ἀθῆναι 1882, 3 κ.ἑξ.

σαντα τὴν Σύνοδον τῆς Φλωρεντίας, δεικνύουν τὸν ἄγριον φανατισμὸν τῶν μοναχῶν ἐναντίον τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ καθολικισμοῦ. Τὴν ἐχθρικήν των στάσιν ἀπέναντι τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τῆς σπουδῆς τῶν ἀρχαίων γραμμάτων τὴν δεικνύει ἡ Ἡσυχαστικὴ ἔρις. Αὕτη εἰς τὸ βάθος της, ἀνεξαρτήτως τῶν πολιτικῶν ἢ φιλοσοφικῶν αἰτίων, ἀνεξαρτήτως τῆς ἀμύνης κατὰ τῶν σχεδίων τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας, τὰ ὁποῖα ὑπετίθετο ὅτι ἐξυπηρέτει ὁ Βαρλαάμ, ἦτο ὁ ἀγὼν μεταξὺ τῶν ἑλληνικῶν σπουδῶν, δηλαδὴ τοῦ οὐμανισμοῦ, ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ συντηρητικοῦ μοναχισμοῦ ἀφ' ἑτέρου, ἐχθροῦ κάθε νεωτερισμοῦ καὶ μεταβολῆς[1].

Μετὰ τὸν θρίαμβον τῶν μοναχῶν κατὰ τὴν Ἡσυχαστικὴν ἔριδα ὁ οὐμανισμὸς ἐθεωρήθη πλέον ὑπ' αὐτῶν ὕποπτος κακοδοξίας[2]. Φυσικὸν ὅμως ἦτο νὰ θεωρηθῇ ὕποπτος καὶ ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν ἐνέπνεον καὶ καθωδήγουν οἱ οὐμανισταὶ καὶ ἡ Αὐλή, ἡ τέχνη δηλαδὴ ἡ Μακεδονική. Ἀλλά, πλὴν τούτου, ἡ καχυποψία καὶ ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τέχνην τῶν οὐμανιστῶν καὶ τοῦ Παλατίου, ἔχουσι, νομίζω, καὶ ἄλλην ἀκόμη αἰτίαν. Ἡ τέχνη δηλαδὴ τῶν Παλαιολόγων, μὲ τοὺς νεωτερισμούς της καὶ τὴν παγανιστικήν της πολλάκις ἐμφάνισιν, ἡ διευθυνομένη ἀπὸ τὴν Αὐλήν, συνεδέθη, κατά τινα τρόπον, εἰς τὴν συνείδησιν τῶν μοναχῶν μὲ τὰς προσπαθείας τῶν βασιλέων, ἀπὸ τῶν χρόνων τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου καὶ μάλιστα κατὰ τὴν Σύνοδον τῆς Φλωρεντίας, διὰ τὴν μισητὴν ἕνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν. Ἐθεωρήθη συνεπῶς τέχνη ὕποπτος καὶ αἱρετική, ὅπως καὶ οἱ φίλοι τῆς ἑνώσεως αὐτοκράτορες, τέχνη ὁμοίως μισητὴ μὲ τὴν τέχνην τῶν Λατίνων.

Πόσον ἰσχυρὸν ἦτο τὸ μῖσος τῶν μοναχῶν ἐναντίον τῆς τέχνης τῶν Λατίνων δεικνύουν οἱ λόγοι ἑνὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν, οἱ ὁποῖοι εἶχον συνοδεύσει τὸν Ἰωάννην Η΄ Παλαιολόγον καὶ τὸν πατριάρχην Ἰωσὴφ εἰς τὴν Φλωρεντίαν διὰ τὴν Σύνοδον, τοῦ πνευματικοῦ Γρηγορίου Μελισσηνοῦ τοῦ ἐπιλεγομένου Μάμμα, ὅπως τοὺς διέσωσεν ὁ ἱστορικὸς τῆς Συνόδου Σίλβεστρος Συρόπουλος: *Ἐγὼ ὅταν εἰς ναὸν εἰσέλθω λατίνων οὐ προσκυνῶ τινὰ τῶν ἐκεῖσε ἁγίων, ἐπεὶ οὐδὲ γνωρίζω τινά. Τὸν Χριστὸν ἴσως μόνον γνωρίζω, ἀλλ' οὐδ' ἐκεῖνον προσκυνῶ, διὶ ὅτι οὐκ οἶδα πῶς ἐπιγράφεται. Ἀλλὰ ποιῶ τὸν σταυρόν μου καὶ προσκυνῶ τὸν σταυρὸν οὖν, ὃν αὐτὸς ποιῶ, προσκυνῶ καὶ οὐχ ἕτερόν τι τῶν*

[1] Διὰ τὰς διαφόρους αὐτὸς γνώμας βλ. Tafrali, ἔνθ' ἀν. 202 κ.ἑξ. A. Vasiliev, Histoire de l'empire byzantin, Paris 1932, II, 363 κ.ἑξ. Γ. Παπαμιχαηλ, Ὁ ἅγιος Γρηγόριος Παλαμᾶς ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, Πετρούπολις-Ἀλεξάνδρεια 1911, 18. B. Tatakis, La philosophie byzantine, Paris 1949, 266 κ.ἑξ.

[2] Bréhier ἐν Melanges Diehl, ἔνθ' ἀν. 9.

ἐκεῖσε θεωρουμένων μοι[1]. Ἀνάλογα πρέπει ἀσφαλῶς νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι θὰ ἦσαν τὰ αἰσθήματα τῶν μοναχῶν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν καὶ διὰ τὴν τέχνην τοῦ Παλατίου, τὸ ὁποῖον ἐπρωτοστάτει εἰς τὰς προσπαθείας τῆς ἑνώσεως.

Τὰ ἱστορικὰ αὐτὰ δεδομένα ἐξηγοῦν, νομίζω, τὴν ὁλονὲν αὔξουσαν ἐπίδρασιν τῆς μοναχικῆς τέχνης. Οἱ τρεῖς μεγάλοι σταθμοί, ὡς ἀνωτέρω τοὺς καθωρίσαμεν, αἱ διώξεις δηλαδὴ τῶν μοναχῶν ἐπὶ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου, ἡ Ἡσυχαστικὴ ἔρις καὶ τέλος ἡ Σύνοδος τῆς Φλωρεντίας, ἀνταποκρίνονται εἰς τὴν ἐμφάνισιν, τὴν διάδοσιν καὶ τὴν τελικὴν ἐπικράτησιν τῆς μοναχικῆς ἢ Κρητικῆς τέχνης. Εἴδομεν πράγματι ὅτι ἡ πρώτη ἐμφάνισις τῆς ἐπιδράσεως ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων διαπιστοῦται κατὰ τὸ τρίτον περίπου τέταρτον τοῦ 13ου αἰῶνος, περὶ τοὺς χρόνους δηλαδὴ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου. Ὁ θρίαμβος τῶν Ἡσυχαστῶν εἶχεν ὡς συνέπειαν, ὅπως παρετήρησεν ὁ Bréhier, τὴν διάδοσιν τῆς Κρητικῆς τέχνης. Τοῦτο ἀποδεικνύει ἡ εἰς τοὺς χρόνους περίπου ἐκείνους ἀνήκουσα διακόσμησις τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ καὶ ἄλλων συγχρόνων μνημείων. Οἱ ἀγῶνες τέλος τῶν ἀνθενωτικῶν μετὰ τὴν Σύνοδον τῆς Φλωρεντίας συνετέλεσαν εἰς τὴν ἐξαφάνισιν σχεδὸν τῆς γνησίας Μακεδονικῆς σχολῆς.

Τὰ ἔτη γύρω ἀπὸ τὴν ἅλωσιν. Οὕτω κατὰ τὰ τελευταῖα πρὸ τῆς ἁλώσεως ἔτη ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ τέχνη, ἡ εἰς τὴν συνείδησιν τῶν μοναχῶν αἱρετικὴ τέχνη τοῦ Παλατίου, οὐσιαστικῶς δὲν ὑπῆρχε πλέον. Καὶ αὐτὴ ἡ διακόσμησις τῆς Παντανάσσης εἰς τὸν Μυστρᾶν (1428), τὸ τελευταῖον σπουδαῖον ἔργον τῆς ἐκπνεούσης αὐλικῆς ζωγραφικῆς, εἶναι, ὡς εἴδομεν, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων.

Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ ἤκμαζε κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ παρατείνῃ τὴν ζωήν της καὶ μετὰ τὴν ἅλωσιν. Ὁ πρῶτος πατριάρχης τῆς Τουρκοκρατίας, ὁ περίφημος Γεννάδιος ὁ Σχολάριος, ἦτο ἐκ τῶν πρωτοστατησάντων κατὰ τῶν Λατίνων καὶ τῆς ἑνώσεως τῶν Ἐκκλησιῶν. Ἀκολουθῶν καὶ οὗτος τὸν Ἰωάννην Η΄ Παλαιολόγον καὶ τὸν πατριάρχην Ἰωσήφ, μετέβη εἰς τὴν Σύνοδον τῆς Φλωρεντίας, ἀλλ᾽ ἀνεχώρησεν ἐκεῖθεν μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ αὐτοκράτορος καὶ τοῦ Γεμιστοῦ πρὸ τοῦ τέλους αὐτῆς, διὰ νὰ μὴ ὑπογράψῃ τὰ πρακτικά. Ἀργότερον, εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ὡρκίσθη εἰς τὴν κλίνην τοῦ ἑτοιμοθανάτου Μάρκου Ἐφέσου τοῦ Εὐγενικοῦ νὰ συνεχίσῃ τὸν ἀγῶνα κατὰ τῆς ἑνώσεως. Κατὰ

[1] Σιλβεστρου Συροπουλου, Vera historia unionis non verae, ἔκδ. R. Creyghton, Hagae-Comitis 1660, σ. 109, Τμ. δ΄, κεφ. λα΄. Ἀργότερον ὅμως ὁ Μελισσηνὸς προσεχώρησεν εἰς τοὺς ἑνωτικοὺς καὶ ἔγινεν ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος Γ΄ (1443-1450). Βλ. Μ. Γεδεων, Πατριαρχικοὶ πίνακες, Κωνσταντινούπολις 1890, 466 κ.ἑξ.

τὰς ἡμέρας, κατὰ τὰς ὁποίας ἡ Βασιλεύουσα ἐπολιορκεῖτο ἀπὸ τοὺς Τούρκους, ὁ Γεννάδιος ἐκλείσθη εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Παντοκράτορος καὶ ἀνήρτησεν εἰς τὴν θύραν τοῦ κελλίου του χαρτίον μὲ ἀναθέματα καὶ ἀρὰς ἐναντίον τῶν ἑνωτικῶν [1].

Φυσικὸν λοιπὸν ἦτο τοιοῦτος φανατικὸς ἐχθρὸς τῆς ἑνώσεως καὶ τῶν Λατίνων, ἀνερχόμενος εἰς τὸν πατριαρχικὸν θρόνον, νὰ πολεμήσῃ μὲ πεῖσμα τὴν αὐλικὴν τέχνην, δηλαδὴ τὴν Μακεδονικήν, τῆς ὁποίας ἡ ὀρθοδοξία εἶχεν, ὡς εἴπομεν, θεωρηθῇ ὕποπτος, καὶ νὰ ὑποστηρίξῃ τὴν τέχνην τῶν μοναχῶν, τὴν συνυφασμένην πρὸς τὴν ὀρθοδοξίαν καὶ τὴν παλαιὰν πατροπαράδοτον πίστιν. Πόσον δὲ ὁ Γεννάδιος ἦτο προσκεκολλημένος εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν δεικνύουν οἱ λόγοι, τοὺς ὁποίους εἶχε γράψει εἰς τὸ χαρτίον τὸ ἀνηρτημένον ἔξω τῆς θύρας τοῦ κελλίου του εἰς τὴν Μονὴν Παντοκράτορος, ὅπου κατέφυγε τὴν 1ην Νοεμβρίου 1452. Εἰς αὐτό, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, ἔλεγε: *Οὐκ ἀρνήσομαί σε, φίλη ὀρθοδοξία· οὐ ψεύσομαί σε, πατροπαράδοτον σέβας, ἕως ἂν τὸ ἐμὸν πνεῦμα ἐν τῷδε μένῃ τῷ σώματι* [2]. Διὰ τὸν Γεννάδιον «πατροπαράδοτον σέβας» ἦτο ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις καί, πολὺ φυσικά, ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος τέχνη.

Οὕτω, ἐξ ὅσων ἐλέχθησαν, εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξαχθῇ τὸ θετικόν, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, συμπέρασμα ὅτι ἡ ἐπικράτησις τῆς Κρητικῆς τέχνης ὀφείλεται κατὰ μέγιστον μέρος εἰς τοὺς μοναχούς, οἱ ὁποῖοι, κατὰ τὴν φράσιν τοῦ BRÉHIER, «κατέληξαν νὰ διοικοῦν τὴν Ἐκκλησίαν καὶ νὰ καταστρέψουν τὸ Κράτος» [3].

III. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΛΩΣΕΩΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

Ἐλέχθη, ὅτι ἡ βυζαντινὴ τέχνη, μολονότι ἀργοπορημένη, θὰ ἠδύνατο ν' ἀναπτυχθῇ καὶ νὰ ἐκφράσῃ τὴν ζωήν, ἂν οἱ Τοῦρκοι δὲν κατέστρεφον τὰς πλήρεις δυνατοτήτων ἀρχάς της [4]. Θὰ ἠδύνατο δηλαδὴ ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ἂν

---

[1] Τὰ γεγονότα ταῦτα ἐκτίθενται ἐπὶ τῇ βάσει τῶν συγχρόνων πηγῶν ὑπὸ ΚΑΛΛΙΓΑ, ἔνθ' ἀν. 101, 159, κ.ἑξ. 163 κ.ἑξ.

[2] ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ ΤΟΥ ΣΧΟΛΑΡΙΟΥ, Ἅπαντα τὰ εὑρισκόμενα, ἔκδ. L. Petit, X. Sidérides, M. Jugie, III, Paris 1930, 166. Διάφορον κάπως καὶ ἐν περιλήψει παρέχει τὸ κείμενον τοῦ χαρτίου ὁ ΔΟΥΚΑΣ (Bonn), 254, ἐκ τοῦ ὁποίου παρέλαβε τοῦτο ὁ ΚΑΛΛΙΓΑΣ, ἔνθ' ἀν. 164.

[3] L. BRÉHIER, Les institutions de l'empire byzantin (Le monde byzantin, II), Paris 1949, 579. Πρβ. τὸν αὐτὸν καὶ ἐν The Cambridge Medieval History, IV, The Eastern Roman Empire, 614.

[4] K. ROTH, Sozial-und Kulturgeschichte des byzantinischen Reiches, Berlin-Leipzig 1919, 97. Ἑλλην. μετάφρασις ὑπὸ Ν. ΣΒΟΡΩΝΟΥ, Ἱστορία τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, Ἀθῆναι 1949, 101.

δὲν ἐπήρχετο ἡ ἅλωσις, ν' ἀκολουθήσῃ δρόμον παράλληλον πρὸς τὴν δυτικὴν Ἀναγέννησιν. Μία τοιαύτη σκέψις εἶναι κατὰ βάσιν ἐσφαλμένη. Αὐτὴ ἡ οὐσία τῆς βυζαντινῆς τέχνης δὲν θὰ τῆς ἐπέτρεπε ποτὲ νὰ φθάσῃ εἰς τὴν πιστὴν ἀπόδοσιν τῆς φύσεως καὶ τῆς ζωῆς. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὴν ἐπιστροφήν της εἰς τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν ἀντίληψιν τῆς μορφῆς, τοῦ τοπίου καὶ τοῦ χρώματος, παρουσιάζει πολλάκις ὁμοιότητας μὲ τὴν τέχνην τῆς πρωίμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως, εἰς σημεῖον ὥστε, ὅταν ἀπεκαλύφθησαν, περὶ τὸ 1875, τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριὲ Τζαμί) εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, νὰ θεωρηθοῦν ὑπὸ πολλῶν ἔργα ἰταλικά, ἐκτελεσθέντα ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Giotto [1].

Αἱ ὁμοιότητες ὅμως αὐταὶ εἶναι ἐπιφανειακαὶ μόνον. Ὁ βαθύτερος χαρακτὴρ καὶ αἱ βασικαὶ ἀρχαὶ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ μεταβληθοῦν ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡμέρας εἰς τὴν ἄλλην, ὥστε ἡ καθαρῶς πνευματικὴ αὐτὴ τέχνη, διὰ τὴν δημιουργίαν τῆς ὁποίας ἐχρειάσθησαν τόσοι αἰῶνες, νὰ ἀκολουθήσῃ τὸν πρὸς τὴν φυσικότητα δρόμον τῆς Δύσεως. Βεβαίως τοῦτο συνέβη, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἀργότερα. Ἀλλὰ διὰ τὴν μεταβολὴν αὐτὴν συνετέλεσαν ἄλλοι παράγοντες, τοὺς ὁποίους θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὰ σχετικὰ κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου.

Τὶ θὰ ἐγίνετο ὅμως ἡ βυζαντινὴ ζωγραφική, ἂν δὲν συνέβαινεν ἡ καταστροφὴ τοῦ 1453;

Τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα, τὰ ἀνήκοντα εἰς τοὺς τελευταίους πρὸ τῆς ἁλώσεως χρόνους, δεικνύουν σαφῶς ὅτι ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ εἶχε τελειώσει τὸν δρόμον της. Δὲν εἶχε πλέον τὴν δύναμιν τῆς ἀνανεώσεως καὶ τῆς δημιουργίας. Ἤδη ἀπὸ τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνος εἶχεν ἀποβῆ τέχνη ἐκλεκτική, ζῶσα σχεδὸν μόνον μὲ τὴν ἐπανάληψιν τῶν τύπων, τοὺς ὁποίους εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ τέλους τοῦ 13ου καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἡ διαρκῶς αὐξανομένη δύναμις τῶν μοναχῶν εἶχε πλέον μεταβάλει τὸν χαρακτῆρά της καὶ τὴν εἶχεν ὁδηγήσει πρὸς ἄλλους δρόμους.

Δύναται λοιπὸν νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι ἡ πτῶσις τῆς Βασιλευούσης καὶ ἡ ὑποδούλωσις τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους κατὰ τὸ 1453 δὲν ἤσκησαν ἀποφασιστικὴν ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς ἐξελίξεως τῆς θρησκευτικῆς τέχνης. Καὶ ἂν δὲν συνέβαινεν ἡ καταστροφὴ τοῦ 1453, ἡ ζωγραφικὴ θὰ ἠκολούθει μοιραίως τὸν ἴδιον δρόμον πρὸς τὴν Κρητικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικήν. Ἡ

[1] Ch. Diehl, Etudes byzantines, Paris 1904, 423.

ἐξέλιξις πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν εἶχε σχεδὸν συντελεσθῆ κατὰ τοὺς τελευταίους πρὸ τῆς ἁλώσεως χρόνους. Τὸ μόνον οὐσιαστικὸν ἀποτέλεσμα, τὸ ὁποῖον φαίνεται ὅτι εἶχεν ἡ πτῶσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἦτο ὅτι ἐπετάχυνε τὴν ἐξέλιξιν αὐτήν.

Μετὰ τὴν ἅλωσιν οὔτε Αὐλὴ οὔτε οὐμανισταὶ πλέον ὑπῆρχον, διὰ νὰ διατηρήσουν κάπως εἰς τὴν ζωὴν τὴν θνήσκουσαν Μακεδονικὴν σχολήν. Οἱ συντηρητικοὶ ἐξ ἄλλου καὶ φανατικοὶ μοναχοί, πανίσχυροι πλέον, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν πατριάρχην Γεννάδιον, τοῦ ὁποίου τὰς διαθέσεις ἀπέναντι τῆς τέχνης τῆς αὐλῆς καὶ τῶν οὐμανιστῶν γνωρίζομεν ἤδη, ἐπιβάλλουν ὁριστικῶς τὴν ἰδικήν των τέχνην. Ἡ τέχνη των αὐτή, τὴν ὁποίαν κατὰ τὴν περίοδον τῆς Τουρκοκρατίας ὀνομάζομεν Κρητικήν, κυριαρχεῖ ἔκτοτε ἄνευ ἀντιπάλου εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν.

ΜΕΡΟΣ Β΄.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

ΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΕΙΣ

Ἡ περίοδος, ἡ περιλαμβανομένη μεταξὺ τῆς ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 16ου αἰῶνος, εἶναι ἐξαιρετικῶς σημαντική, διότι κατ᾽ αὐτὴν γίνεται ὁ τελικὸς σχηματισμὸς τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Προτοῦ ὅμως εἰσέλθωμεν εἰς τὴν ἐξέτασιν τοῦ ζητήματος αὐτοῦ, τὸ ὁποῖον θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὰ ἑπόμενα κεφάλαια, εἶναι ἀνάγκη νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν τύχην τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς κατὰ τὴν ἰδίαν περίοδον καὶ νὰ ἴδωμεν, πῶς αὕτη, ἐξηντλημένη πλέον, παύει οὐσιαστικῶς νὰ ὑπάρχῃ. Αὐτὴ ἄλλωστε θὰ εἶναι καὶ ἡ τελευταία ἐπαφή μας μὲ τὴν Μακεδονικὴν τέχνην, διότι ἀργότερον δὲν πρόκειται πλέον νὰ τὴν συναντήσωμεν.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Εἴδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφική, ἡ ὁποία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἐδημιούργησε τόσα μεγάλα ἔργα, εἶχε χάσει πλέον περὶ τὰ τέλη τοῦ 14ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος τὴν παλαιάν της δύναμιν. Εἶχεν ἀποβῆ, ὡς εἴδομεν, τέχνη ἐκλεκτικὴ καὶ ἔζη πλέον μόνον μὲ τὴν ἐπανάληψιν σχεδὸν τῶν τύπων, τοὺς ὁποίους εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ παρελθόντος. Εἴδομεν ἐπίσης καὶ τοὺς λόγους, διὰ τοὺς ὁποίους, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἐπήρχετο ἡ καταστροφὴ τοῦ 1453, ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ τέχνη δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐπιζήσῃ πλέον[1].

Παρὰ ταῦτα ὅμως, ἡ Μακεδονικὴ σχολή, ἂν καὶ ἐξηντλημένη καὶ καταδιωκομένη ἀπὸ τὸ μῖσος τῶν μοναχῶν, δὲν ἐξηφανίσθη ἀμέσως μετὰ τὴν ἅλωσιν. Ἔζησε καὶ κατὰ τὰς πρώτας μετ᾽ αὐτὴν δεκάδας καὶ ἔσυρε τὴν ὕπαρξίν της μέχρι τοῦ τέλους περίπου τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸ περίεργον μάλιστα εἶναι ὅτι αἱ κάπως περισσότερον ἀξιόλογοι Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι τῶν μετὰ

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 57 κ.ἑξ..

τὴν ἅλωσιν χρόνων διεσώθησαν εἰς τὰ καθολικὰ μονῶν, παρ' ὅλην τὴν ἀπέχθειαν τῶν μοναχῶν πρὸς τὴν καταδικασμένην αὐτὴν τέχνην.

Δὲν ὑπάρχει βεβαίως ἀμφιβολία ὅτι αἱ Μακεδονικαὶ αὐταὶ διακοσμήσεις τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων εἶναι ἔργα κατώτερα μὲ χαρακτῆρα περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον λαϊκόν, μὴ δυνάμενα οὐδὲ μακρόθεν νὰ παραβληθοῦν πρὸς τὰ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 13ου, τοῦ 14ου, ἀκόμη δὲ καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος. Εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον ἄψυχοι καὶ πλαδαραὶ ἀπομιμήσεις τῶν παλαιῶν λαμπρῶν προτύπων, χωρὶς τὴν πνοὴν τῶν μεγάλων τεχνιτῶν, οἱ ὁποῖοι τὰ εἶχον δημιουργήσει.

Μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν. Ἐκ τῶν ἔργων τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς, τῶν γενομένων μετὰ τὴν ἅλωσιν, πολὺ ὀλίγα εἶναι σήμερον γνωστὰ καὶ πολὺ ὀλιγώτερα δημοσιευμένα. Οὕτω ἡ ἡμετέρα ἔρευνα, ὡς πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο, εἶναι κατ' ἀνάγκην ἀτελής. Ὁπωσδήποτε ὅμως καὶ ἐκ τῶν ὀλίγων τοιούτων μνημείων, τῶν εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστῶν, δύνανται νὰ ἐξαχθοῦν μερικὰ πολύτιμα συμπεράσματα περὶ τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ Μακεδονικὴ τοιχογραφία κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς ὑπάρξεώς της. Δέον τέλος νὰ σημειωθῇ ὅτι ἐκ τῶν μνημείων τούτων ἐξετάζονται ἐνταῦθα μόνον τὰ φέροντα ἀσφαλῆ χρονολογίαν.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλᾶ τῆς Κύπρου, γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, τὸ 1475, εἶναι μεταξὺ τῶν παλαιοτέρων, εἰς ἐμὲ γνωστῶν, μνημείων, ὅπου ἡ Μακεδονικὴ τεχνοτροπία εἶναι ἀκόμη ἀρκετὰ εὐδιάκριτος[1]. Ταύτην δύναταί τις εὐχερῶς νὰ διαπιστώσῃ εἰς τὰς βραχυσώμους μορφὰς μὲ τὰς βαρείας ἀναλογίας, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, ἡ ὁποία εὑρίσκεται εἰς στενωτάτην σχέσιν πρὸς τὰ Μακεδονικὰ μνημεῖα. Ὅ,τι ὅμως εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν κυριαρχεῖ καὶ καθιστᾷ ἐκ πρώτης ὄψεως δύσκολον τὴν τοποθέτησίν της ἐντὸς τοῦ κύκλου τῆς Μακεδονικῆς τέχνης, εἶναι ὁ ἔντονος λαϊκός της χαρακτήρ. Εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας ταύτας τεχνίτης εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν καλὸν Μακεδονικὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον ἀπέδωκεν ἢ μᾶλλον μετέφρασεν εἰς τὴν ἰδικήν του λαϊκὴν τεχνοτροπίαν. Ἀπὸ τὸ ἔργον του δὲν λείπει καὶ ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις, περιοριζομένη, εἶναι ἀληθές, εἰς δευτερευούσας μόνον λεπτομερείας[2]. Ἡ ἐπίδρασις ὅμως αὐτὴ δικαιολο-

[1] Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 100-103. Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸν πίν. 161γ.

[2] Βλ. π.χ. τὰς πανοπλίας καὶ τὰς περικεφαλαίας τῶν στρατιωτῶν εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας: ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. πίν. 102 α.

γεῖται πλήρως, ἂν ἔχῃ τις πρὸ ὀφθαλμῶν ὅτι αἱ ἐξεταζόμεναι τοιχογραφίαι ἐγένοντο εἰς ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κύπρος ἐφραγκοκρατεῖτο.

Ἂν παραμερίσῃ τις τὰ φαινομενικὰ αὐτὰ ἐμπόδια, θὰ διακρίνῃ ἀρκετὰ καθαρὰ τὴν ἐξάρτησιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πεδουλᾶ ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν σχολήν.

Μνημεῖον χαρακτηριστικὸν διὰ τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἔλαβε μετὰ τὴν ἅλωσιν, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι εἰς τὸ Παλαιὸν καθολικὸν τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (πίν. 15, 16). Ἡ μικρὰ αὐτὴ τρουλλωτὴ ἐκκλησία ἀποτελεῖ σήμερον τὸ Ἱερὸν τοῦ μεγαλυτέρου καθολικοῦ, τὸ ὁποῖον ἐκτίσθη τὸ 1445[1]. Ἡ διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησίς της ἐγένετο, ὡς μαρτυρεῖ ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, κατὰ τὸ ἔτος 1483[2]. Ἡ διακόσμησις αὐτή[3], καὶ ὡς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν εἰς συνεχεῖς ζώνας καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν τέλος, εὑρίσκεται εἰς ἄμεσον καὶ πραγματικὴν σχέσιν πρὸς τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος[4]. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως, ἄτονος καὶ χωρὶς πνοήν, ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὰ πρότυπα ἐκεῖνα. Αἱ ἔντονοι καὶ πλήρεις δυνάμεως πτυχαὶ τῶν παλαιῶν Μακεδονικῶν τοιχογραφιῶν ἔχουν ἐδῶ σβύσει καὶ πολλάκις ἔχουν παρανοηθῆ. Τὰ περιγράμματα εἶναι πλαδαρὰ καὶ σχεδὸν χωρὶς νόημα. Ἀρκεῖ, διὰ νὰ πεισθῇ τις περὶ τούτου, νὰ παραβάλῃ τὸν εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς Προσευχῆς εἰς Γεθσημανῆ ἐξηπλωμένον καὶ κοιμώμενον νεαρὸν ἀπόστολον (πίν. 15. 1) πρὸς τὴν ἐντελῶς ὁμοίαν μορφὴν εἰς τὸ Πρωτᾶτον καὶ εἰς τὸ Βατοπέδι[5]. Ὁμοίως πλαδαροὶ καὶ μονότονοι εἶναι οἱ βράχοι εἰς τὰ τοπία, τὰ δὲ οἰκοδομήματα (πίν. 15. 2) σχεδιάζονται βαρέα, κατάφορτα καὶ μὲ φανερὰν πλέον τὴν παρανόησιν.

---

[1] Βλ. τὴν φωτογραφίαν τοῦ ἐξωτερικοῦ τῶν δύο καθολικῶν (παλαιοῦ καὶ νέου), ὡς καὶ τὴν κάτοψιν καὶ τὴν τομήν, εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 9, 1932, σ. 494-5, εἰκ. 12-13.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Ν. Βεη εἰς τὸ περ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 585, ἀριθ. 45.

[3] Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἀκόμη ἀνέκδοτοι, πλὴν ἐλαχίστων δειγμάτων δημοσιευθέντων ὑπὸ Γ. Σωτηριου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 9, 1932, σ. 382, 408, 409.

[4] Ὁ Α. Αδαμαντιου εἰς τὰ Π.Α.Ε. 1909, 242, διαβλέπει, ὅπως καὶ παλαιότεροι, εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς σερβικὴν ἐπίδρασιν. Εἰς τοῦτο φαίνεται ὅτι τὸν ὡδήγησεν ἡ στολὴ τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων (Σωτηριου, ἔνθ' ἀν. σ. 409, εἰκ. 24), ἡ ὁποία ὅμως ἔχει πλέον σήμερον βεβαιωθῆ ὅτι εἶναι βυζαντινὴ καὶ ὄχι σερβική. Πρβ Α. Ξυγγοπουλον εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 15, 1957, 126 κ.ἑξ. Ὁ Bettini, M. Damasceno, 339, νομίζει τὰς τοιχογραφίας ἠπειρωτικάς. Οὐδὲν ὅμως, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, τοιχογραφημένον μνημεῖον εἶναι γνωστὸν ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἰς τὴν Ἤπειρον, ὥστε νὰ τὸ συγκρίνωμεν πρὸς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς διακόσμησιν. Ἀργότερον ὁ Bettini, Pitt. biz. 42, προσθέτει, κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἐπιπόλαιον, ὅτι εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς ὑπάρχουν στοιχεῖα καὶ κρητικὰ καὶ σλαβικά. Πρόκειται ἀσφαλῶς περὶ πλήρους παρανοήσεως τῶν πραγμάτων.

[5] Millet, Athos, πίν. 25. 1 καὶ 91. 2.

Ὁ ζωγράφος ἢ οἱ ζωγράφοι, οἱ ἐργασθέντες εἰς τὸν ναὸν τοῦτον, ἠκολούθησαν τὴν Μακεδονικὴν τεχνικὴν καὶ τὴν Μακεδονικὴν εἰκονογραφίαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς μηχανικόν, ὡς συνταγὴν πλέον. Ἐντεῦθεν αἱ συχναὶ παρανοήσεις των, αἱ ὁποῖαι φθάνουν πολλάκις μέχρι τοῦ ἀπιθάνου. Εἶναι π. χ. γνωστὸν ὅτι καὶ ὁ Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτᾶτον, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι μεγάλοι ἁγιογράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, συνηθίζουν νὰ ζωγραφίζουν εἰς τὰ γεροντικὰ πρόσωπα τὰς ρυτίδας κατὰ τρόπον σχηματοποιημένον, δίδοντα τὴν ἐντύπωσιν κοσμήματος[1]. Τὰ σχήματα ταῦτα ἐπανευρίσκομεν καὶ εἰς τὰς ἐξεταζομένας τοιχογραφίας, μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι ὁ ζωγράφος, ἐκ παρανοήσεως ἀσφαλῶς, τὰ σχεδιάζει ὄχι μόνον εἰς τὰ γεροντικὰ πρόσωπα, ὅπως π. χ. τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ τῶν νέων ἀνδρῶν, ὅπως οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι (πίν. 16. 1)[2] κ.ἄ.

Πολλαὶ ἀκόμη λεπτομέρειαι δεικνύουν ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων εἶναι ἔργον παρακμῆς. Ὁ τεχνίτης ἢ οἱ τεχνῖται, οἱ ἐκτελέσαντες τὰς τοιχογραφίας αὐτάς, ἠκολούθησαν βεβαίως, ὅσον ἦτο εἰς αὐτοὺς δυνατόν, τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν παράδοσιν, ἀλλὰ μὲ τρόπον μηχανικὸν πλέον καὶ ἐντελῶς ἐξωτερικόν, χωρὶς νὰ δυνηθοῦν νὰ συλλάβουν τὸ πραγματικὸν νόημα τῆς μεγάλης αὐτῆς τέχνης.

Διακόσμησις λίαν συγγενὴς πρὸς τὴν τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων εἶναι ἡ τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἁγίου Νικολάου (Συνοικία Ἁγίων Ἀναργύρων) τῆς Καστοριᾶς χρονολογημένη δι' ἐπιγραφῆς ἀπὸ τοῦ 1486[3]. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ παρουσιάζουν μεγάλην σχέσιν πρὸς τὰς τρία ἔτη παλαιοτέρας τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. Συγχρόνως ὅμως δεικνύουν καὶ τὴν προϊοῦσαν κατάπτωσιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Τὰ πρόσωπα εἶναι πλαδαρὰ καὶ ἄτονα, χωρὶς πλέον ζωήν. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰ ἐνδύματα, ὅταν δὲν ἀντιγράφουν, χωρὶς βεβαίως ἐπιτυχίαν, τὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, ἔχουν καταντήσει ἐντελῶς γραμμικαί. Τὴν καλλιτεχνικήν του τέλος ἀνεπάρκειαν ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νὰ καλύψῃ, ὅπως ἄλλωστε εἶχε κάμει καὶ ὁ ζωγράφος τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, μὲ τὰ ἄφθονα κοσμήματα καὶ τοὺς πολυτίμους λίθους ἐπὶ τῶν ἐνδυμάτων, ὅπως καὶ μὲ τὰς ἀπομιμήσεις τῶν πολυχρώμων μαρμάρων εἰς τὰ οἰκοδομήματα.

---

[1] Millet, Athos, πίν. 38. 1, 39. 1, 44. 1 κ.ἄ.

[2] Πολὺ διδακτικὴ εἶναι ἡ σύγκρισις πρὸς τὰς εἰκόνας τῶν Ἁγ. Θεοδώρων εἰς τὸ Πρωτᾶτον: Millet, Athos, πίν. 48. 3, 49. 2.

[3] Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Πελεκανιδου, Καστοριά, πίν. 179-188. Ἡ ἐπιγραφὴ ὑπὸ Ορλανδου εἰς τὸ A.B.M.E. 4, 1938, σ. 167, 17.

Παραλείποντες μερικὰ ἄλλα μνημεῖα μικροτέρας σημασίας, ἐρχόμεθα εἰς ἓν ἀξιόλογον σύνολον τοιχογραφιῶν, διὰ τὸ ὁποῖον ἔχει γίνει ἀρκετὸς λόγος, περισσότερος ἴσως ἀπὸ ὅ,τι πράγματι ἀξίζει. Πρόκειται περὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλησίας τοῦ Πογκάνοβο, εὑρισκομένης εἰς τὰ σύνορα Σερβίας καὶ Βουλγαρίας, ἀνηκούσης δὲ ἀπὸ τοῦ 1918 εἰς τὴν Σερβίαν. Ἡ διακόσμησις αὕτη ἔγινε, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφήν, κατὰ τὸ ἔτος 1500[1]. Ἡ διάταξις καὶ ἡ εἰκονογραφία σχετίζονται στενῶς πρὸς τὰς τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, περὶ τῶν ὁποίων ἔγινεν ἀνωτέρω λόγος. Ἡ «ἀφηγηματικὴ» τεχνοτροπία τοῦ Πογκάνοβο, ὅπως τὴν ὠνόμασεν ὁ Filov[2], αἱ συνεχεῖς δηλαδὴ ζῶναι μὲ τὴν παράταξιν τῶν σκηνῶν, τῆς μιᾶς μετὰ τὴν ἄλλην, χωρὶς μεταξύ των διαχωριστικὴν γραμμήν, εἶναι, ὡς γνωστόν, ἓν τῶν κυριωτέρων χαρακτηριστικῶν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς[3]. Τοῦτο δεικνύει πόσον ἡ διακόσμησις τοῦ Πογκάνοβο ἐξαρτᾶται ἀκόμη ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν τέχνην τοῦ 14ου αἰῶνος[4] Ἡ παράδοσις ὅμως τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς δὲν ἔφθασε τόσον ἀμιγὴς εἰς τὸ Πογκάνοβο, ὅπως τὴν εὕρομεν εἰς τὰ Μετέωρα. Ἐδῶ ἐμφανίζεται λίαν εὐδιάκριτος καὶ ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἰς τὰς πανοπλίας καὶ τὰς περικεφαλαίας τῶν στρατιωτῶν, εἰς τοὺς περιέργους σκούφους τῶν Ἑβραίων, ἐπίσης εἰς τὴν προοπτικήν, ὅπως καὶ εἰς πολλὰς ἄλλας λεπτομερείας. Μὲ τὴν ἰταλικὴν αὐτὴν ἐπίδρασιν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξηγηθῇ, συμφώνως πρὸς τὰς παρατηρήσεις τοῦ Grabar[5] καὶ ἡ τεχνική, τὴν ὁποίαν διὰ πρώτην, ἀλλὰ καὶ τελευταίαν φορὰν βλέπομεν παρουσιαζομένην, κατὰ τὴν ἐποχὴν τοὐλάχιστον αὐτήν, εἰς τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικήν. Βεβαίως ἐλαφρὰν δυτικὴν ἐπίδρασιν συνηντήσαμεν ἤδη εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Πεδουλᾶ εἰς τὴν Κύπρον. Τὰ ἀσήμαντα ὅμως ἐκεῖνα δυτικὰ δάνεια εἴδομεν ὅτι εὐκόλως ἐξηγοῦνται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διακόσμησις ἐγένετο εἰς ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ νῆσος εὑρίσκετο ὑπὸ φραγκικὴν κατοχήν. Ἀλλ' εἰς τὸ Πογκάνοβο τοιαύτη δικαιολογία δὲν ὑπάρχει. Ὁ τεχνίτης ἐκεῖ ἐμιμήθη θεληματικῶς τὰ ἰταλικὰ πρότυπα.

Μεγαλυτέρα εἶναι ἡ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πογκάνοβο διὰ τὴν εἰκονογραφίαν. Παρετηρήθη ὅτι ἐκεῖ παρουσιάζονται διὰ πρώτην φορὰν εἰ-

---

[1] A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, 337 κ.ἑξ Λεύκωμα, πίν. LVII-LXIV. B. Filov, Geschichte der bulgarischen Kunst unter der türkischen Herrschaft und in der neueren Zeit, Berlin - Leipzig 1933, 21 κ.ἑξ. Schweinfurth, Byzant. Form, 98.

[2] Filov, ἔνθ' ἀν. 22.

[3] Millet, Recherches, 633 κ.ἑξ.

[4] Ὁ Bettini, Pitt. biz. 38, δὲν διστάζει καὶ τὴν διακόσμησιν αὐτὴν τοῦ Πογκάνοβο νὰ τὴν χαρακτηρίσῃ Κρητικήν. Νομίζει μάλιστα ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἔφθασεν ἕως ἐκεῖ διὰ τῆς Καστοριᾶς(!).

[5] Grabar, ἔνθ' ἀν. 349 κ.ἑξ.

κονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, αἱ ὁποῖαι ἐπανευρίσκονται ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰῶνος εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους[1]. Δὲν πρόκειται βεβαίως νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα πόθεν ἔρχονται αἱ λεπτομέρειαι αὐταί[2]. Τοῦτο θὰ μᾶς ἔφερε πολὺ μακράν. Ἐκεῖνο ὅμως, τὸ ὁποῖον ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι διατὶ παρουσιάζονται αἱ λεπτομέρειαι αὐταὶ κατὰ τὸ 1500 εἰς τὸ Πογκάνοβο, ὅπως καί τινες αὐτῶν κατὰ τὸ 1488 εἰς μίαν ἄλλην πολὺ μικροτέρας σημασίας διακόσμησιν, εἰς τὸ Μπομπόσεβο τῆς Βουλγαρίας[3]. Νομίζω ὅτι ἡ ἐξήγησις τοῦ προβλήματος εὑρίσκεται εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολή, ὑπὸ τὴν μορφήν, ὑπὸ τὴν ὁποίαν αὕτη ἐμφανίζεται ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰῶνος, ἦτο πλέον εἰς τὸν δρόμον τοῦ σχηματισμοῦ τῶν κυριωτέρων τοὐλάχιστον χαρακτήρων της κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Θὰ ἴδωμεν ἄλλωστε κατωτέρω ὅτι ἤδη κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος ἡ Κρητικὴ σχολὴ παρουσιάζεται σχεδὸν ὁριστικῶς διαμορφωμένη. Τοῦτο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν ὅτι λήγοντος τοῦ 15ου αἰῶνος ἠδύνατο πλέον αὕτη νὰ ἐπιδρᾷ καὶ ἐπὶ ἔργων Μακεδονικῶν, εἰς τὴν ἐπίδρασιν δὲ αὐτὴν ὀφείλονται αἱ εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι εἰς τὸ Πογκάνοβο, τὰς ὁποίας ὁ Grabar ἐπανευρίσκει κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ἡ διακόσμησις τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου εἰς τὴν τοποθεσίαν Ποδίθου, παρὰ τὸ χωρίον Κακοπετριὰ τῆς Κύπρου, ἐγένετο, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, κατὰ τὸ ἔτος 1511 ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Συμεὼν Αὐξέντη[4]. Εἰς τὰς συνθέσεις τοῦ ναΐσκου τούτου εἶναι ἀξία ἰδιαιτέρας προσοχῆς ἡ παρατηρουμένη καταφανὴς διαφορὰ τεχνικῆς ἐκτελέσεως μεταξὺ τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων τῶν εἰκονιζομένων μορφῶν. Ἐνῶ δηλαδὴ εἰς τὰ ἐνδύματα αἱ πτυχαὶ εἶναι σχεδιασμέναι καὶ φωτοσκιασμέναι κατὰ τρόπον ἐνθυμίζοντα τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν, εἰς τὰ πρόσωπα ὑπάρχει μόνον ἁπλοῦν φωτεινὸν χρῶμα μὲ σκιερὰ περιγράμματα καὶ μὲ ἐντόνως σκοτεινὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι σχεδιάζουν τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὰς λεπτομερείας. Ὁ τοιοῦτος τρόπος ἀποδόσεως τῶν προσώπων δι' ἁπλῆς σχεδιάσεως ἐνθυμίζει τὴν λαϊκὴν τεχνοτροπίαν παλαιοτέρων τοιχογραφιῶν ποὺ ἀκολουθοῦν τὴν ἀρχαϊκὴν μοναχικὴν παράδοσιν[5]. Ἡ περίεργος αὐτὴ ἀντίθεσις τεχνικῆς μεταξὺ τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ ἐξη-

[1] Βλ. τὴν λεπτομερῆ ἀνάλυσιν τοῦ GRABAR, ἔνθ' ἀν.

[2] Τὸ ζήτημα ἐξήτασεν ὁ GRABAR, ἔνθ' ἀν. 343, ἀλλ' ἡ ὑπ' αὐτοῦ δοθεῖσα ἑρμηνεία δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἱκανοποιητική.

[3] GRABAR, ἔνθ' ἀν. 316 κ.ἑξ.

[4] Ὀλίγα δείγματα, ὡς καὶ ἐπιγραφή, ἐδημοσιεύθησαν ἐν ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 111β καὶ 114β.

[5] Βλ. ἀνωτέρω σ. 38 κ.ἑξ.

γηθῇ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Συμεὼν Αὐξέντης προσεπάθησε νὰ μεταφέρῃ εἰς τὴν λαϊκὴν τεχνικήν, τὴν ὁποίαν ἐξήσκει, τὰ Μακεδονικὰ καὶ Κρητικὰ πρότυπά του. Τοῦτο ὅμως ἠδυνήθη νὰ ἐπιτύχῃ μόνον εἰς τὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυμνὰ μέλη, ἐν μέρει δὲ καὶ εἰς τὰ τοπία καὶ εἰς τὰ οἰκοδομήματα. Διατὶ ὅμως τὴν ἁπλοποίησιν αὐτὴν δὲν ἐπεξέτεινε καὶ εἰς τὰ ἐνδύματα εἶναι δύσκολον νὰ ἐξηγηθῇ. Ἴσως ταῦτα δὲν προσεφέροντο μὲ τὴν ἰδίαν εὐκολίαν πρὸς ἁπλοποίησιν. Ἴσως ὅμως νὰ πρόκειται περὶ συνεχίσεως παλαιᾶς ἐπιχωρίου παραδόσεως, τῆς ὁποίας προγενέστερον παράδειγμα εἰς τὴν Κύπρον παρέχουν αἱ ἀπὸ τοῦ 1475 τοιχογραφίαι τοῦ Πεδουλᾶ, αἱ ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαι[1].

Τὴν σχέσιν τοῦ Συμεὼν Αὐξέντη πρὸς τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν δεικνύει καὶ ἡ μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν του παράστασις τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου[2]. Εἶναι τόση ἡ διαφορὰ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς τῆς εἰκόνος αὐτῆς πρὸς τὰς λοιπὰς τοιχογραφίας, ὥστε εὐλόγως νὰ ἐγείρωνται ἀμφιβολίαι, ἂν πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ ἰδίου ζωγράφου καὶ τῆς ἰδίας ἐποχῆς. Ἡ ἐπὶ τοῦ Ἁγίου Μανδηλίου κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ ἐνθυμίζει ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, καὶ ἀκόμη παλαιότερα, ὅπως ἡ τοιχογραφία τοῦ Χριστοῦ Εὐεργέτου εἰς τὴν Μπογιάναν (1259)[3].

Ἐν τούτοις εἰς τὰς ὀλίγας δημοσιευομένας τοιχογραφίας τοῦ Συμεὼν Αὐξέντη εἶναι λίαν εὐδιάκριτος καὶ ἡ ἐπίδρασις τῆς διαμορφωμένης πλέον Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως παρετηρήσαμεν ἤδη προκειμένου περὶ τοῦ τρόπου φωτοσκιάσεως τῶν ἐνδυμάτων. Τὰ Κρητικά του πρότυπα ἦσαν πιθανώτατα φορηταὶ εἰκόνες ἐλθοῦσαι ἀπὸ τὴν Κρήτην.

Ἡ διακόσμησις αὐτὴ τοῦ ναΐσκου τῆς Κύπρου παρουσιάζει ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον, διότι δεικνύει ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην, τὴν πρώτην δηλαδὴ δεκάδα τοῦ 16ου αἰῶνος, δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀπολύτως ἐπικρατήσει ἔξω τῆς Κρήτης. Οἱ μὴ Κρῆτες ζωγράφοι δυσκόλως ἠδύναντο νὰ τὴν ἐννοήσουν καὶ νὰ τὴν χρησιμοποιήσουν. Μόνον οἱ ἐκ Κρήτης ἁγιογράφοι ἠδυνήθησαν νὰ τὴν ἐπιβάλουν ἀνὰ τὸν ὀρθόδοξον κόσμον, ὅπως μετ' ὀλίγον θὰ ἴδωμεν.

Τὸ τελευταῖον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστόν, Μακεδονικὸν ἔργον, διὰ τὸ ὁποῖον θὰ κάμωμεν ἐνταῦθα λόγον, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ Σέρβια τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας (πίν. 17),

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 62 κ.ἑξ.

[2] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. πίν. 111β, κάτω.

[3] A. GRABAR, L'église de Boïana, Sofia 1924, πίν. XVI, XVII. Ἐπίσης GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Λεύκωμα, πίν. IX.

γενόμεναι κατὰ τὸ 1510 ἢ πιθανώτερον κατὰ τὸ 1600[1]. Ἡ τεχνική, μὲ τὰ φωτεινὰ χρώματα καὶ τὰς ἐλαφρὰς σκιάς, εὑρίσκεται ἀκόμη εἰς τὴν Μακεδονικὴν παράδοσιν. Οἱ ἁπλοῖ τόνοι, τὰ ἰσχυρὰ περιγράμματα καὶ αἱ γραμμαὶ αἱ σχεδιάζουσαι τὰς λεπτομερείας δίδουν εἰς τὰς τοιχογραφίας ταύτας χαρακτῆρα λαϊκόν. Τὰ φυτά, τὰ ὁποῖα ὁ ζωγράφος μὲ ἰδιαιτέραν ἀγάπην σχεδιάζει ἐπὶ τοῦ ξηροῦ βράχου τοῦ Γολγοθᾶ εἰς τὴν Σταύρωσιν ἢ ἔξω τοῦ σπηλαίου εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, προσδίδουν χαρακτῆρα διακοσμητικὸν εἰς τὸ σύνολον. Ὑπάρχουν ὅμως συνθέσεις, ὅπου ἡ ἐπίδρασις τῆς κυριαρχούσης πλέον Κρητικῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀπολύτως εὐδιάκριτος. Τοιαύτη, ἐπὶ παραδείγματι, εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς Σταυρώσεως (πίν. 17. 2), διὰ τὴν ὁποίαν ὁ ζωγράφος ἐχρησιμοποίησεν ἀναμφιβόλως ὡς πρότυπον φορητὴν Κρητικὴν εἰκόνα[2].

Ἡ εἰκονογραφία τέλος εἰς τὸν ναΐσκον τῶν Σερβίων εἶναι ἀκόμη Μακεδονική, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰς λεπτομερείας, διὰ τὰς ὁποίας ὅμως δὲν δυνάμεθα νὰ γνωρίζωμεν ἂν ὁ ζωγράφος τὰς ἐδανείσθη ἀπὸ δυτικὸν πρότυπον ἢ ἂν τὰς ἐδημιούργησεν ὁ ἴδιος. Ἀναφέρω μίαν, τὴν σπουδαιοτέραν ἴσως, ἀπὸ τὰς εἰκονογραφικὰς αὐτὰς λεπτομερείας. Ἐπὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, εἰς τὸ ὑπεράνω τῆς κόγχης τριγωνικὸν ἀέτωμα, εἰκονίζεται, ὡς συνήθως εἰς τὰς βασιλικάς, ἡ Ἀνάληψις. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν σκηνὴν αὐτήν, ἀντὶ νὰ παριστάνεται, κατὰ τὴν συνήθειαν, μὲ τὰς χεῖρας ὑψωμένας εἰς σχῆμα δεήσεως, ἐδῶ κρατεῖ τὸ Ἅγιον Μανδήλιον μὲ τὴν μορφὴν τοῦ Χριστοῦ, τὸ ὁποῖον σχεδὸν κατὰ κανόνα ζωγραφίζεται κάτωθεν τῆς Ἀναλήψεως. Ἡ Θεοτόκος μὲ τὸ Ἅγιον Μανδήλιον εἰς τὰς χεῖρας ἐνθυμίζει βεβαίως τὰς δυτικὰς παραστάσεις τῆς Ἁγίας Βερονίκης, λίαν διαδεδομένας εἰς τὴν τέχνην τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τοῦ 15ου αἰῶνος[3]. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸν ν' ἀποφανθῶμεν μετὰ βεβαιότητος ἂν ὁ τεχνίτης τῶν Σερβίων ἐμιμήθη πράγματι δυτικὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Βερονίκης ἢ ἂν δὲν ἐπενόησεν ὁ

---

[1] Καὶ αἱ τοιχογραφίαι καὶ ἡ ἐπιγραφὴ ἀνέκδοτοι. Θὰ τὰς δημοσιεύσω εἰς τὴν εἰδικὴν μελέτην περὶ τῶν μνημείων τῶν Σερβίων, τὴν ὁποίαν παρασκευάζω. Ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει ὡς ἑξῆς: † *Ἀνιστορίσθη ὁ θεῖος κ(αὶ) πάνσεπτος ναὸς οὗτ(ος)* | *τῶν ἁγίων κ(αὶ) θαυματουργῶν ἀν[α]ργύρων Κοσμᾶ κ(αὶ) Δαμιανοῦ* | *κ(αὶ) ἀρχιερατεύοντος Γεροντίου τοῦ θεοφιλεστάτου διὰ συν* | *δρομῆς κ(αὶ) ἐξόδου τῶν ὀρθοδόξων χριστιανῶν* | *ἐν ἔτει ZP(;)H'* (7108 = 1600 μ.Χ.). Τοῦ δευτέρου γράμματος τῆς χρονολογίας τὸ ἄνω μέρος εἶναι κατεστραμμένον καὶ σώζεται μόνον ἡ κάθετος γραμμή. Δὲν δυνάμεθα νὰ ἤμεθα βέβαιοι ἂν ἦτο τοῦτο Ι (=10) ἢ Ρ (=100). Θεωρῶ ὅμως πιθανώτατον ὅτι τοῦτο πρέπει μᾶλλον νὰ συμπληρωθῇ Ρ καὶ ὅτι συνεπῶς ἡ χρονολογία εἶναι 1600. Τὸ ζήτημα πάντως τοῦτο θὰ ἐλύετο ὁριστικῶς, ἂν εὑρίσκετο ποτὲ χρονολογημένη μνεία τοῦ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ἀναφερομένου ἐπισκόπου Σερβίων Γεροντίου.

[2] Πρβ. π.χ. τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐν ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXIIIα.

[3] KÜNSTLE, 592.

ἴδιος, δι' ἔλλειψιν χώρου, τὴν λύσιν αὐτὴν τῆς παραστάσεως τῆς Θεοτόκου κρατούσης τὸ Ἅγιον Μανδήλιον.

Τὸ τέλος τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ἀνωτέρω γενομένη ἐξέτασις τῶν ὀλίγων μνημείων ποὺ συνεχίζουν καὶ μετὰ τὴν ἅλωσιν τὴν Μακεδονικὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, μᾶς ὁδηγεῖ εἰς μερικὰ συμπεράσματα περὶ τοῦ τρόπου, κατὰ τὸν ὁποῖον ἡ ζωγραφικὴ αὕτη ἐτελείωσε τὸν δρόμον της.

Τὰ μνημεῖα ταῦτα μᾶς ἔδειξαν ὅτι, εὐθὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν, ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἀρχίζει νὰ παρανοῆται καὶ νὰ λαμβάνῃ χαρακτῆρα ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκόν, διὰ ν' ἀποβῇ ἐπὶ τέλους τέχνη καθ' ὁλοκληρίαν σχεδὸν λαϊκή. Βεβαίως ἡ κατάπτωσις τῆς καθαρᾶς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς εἶχεν ἀρχίσει, ὅπως εἴδομεν, πολὺ ἐνωρίτερον, ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος, ἡ δὲ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (1428) εἶναι τὸ τελευταῖον σπουδαῖον ἔργον τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς. Ἀλλ' ἡ ραγδαία παρακμὴ τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς εἰς τέχνην σχεδὸν λαϊκὴν πλέον παρατηρεῖται εἰς τὰ μνημεῖα τῶν εὐθὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων. Τὸν λαϊκὸν αὐτὸν χαρακτῆρα τὸν συνηντήσαμεν, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον ἔντονον, εἰς ὅλας τὰς διακοσμήσεις, τὰς ὁποίας ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν.

Βεβαίως εἰς τὴν παρακμὴν καὶ τὴν ἐξαφάνισιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς συνετέλεσεν ὄχι ὀλίγον ἡ ἐπικράτησις τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι ἡ μόνη ἀφορμή. Τὴν ἐξαφάνισιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς πρέπει μᾶλλον νὰ θεωρήσωμεν ὡς τὸ φυσικὸν τέλος, τὸ ἀκολουθῆσαν μοιραίως τὸν μαρασμόν, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖται εἰς τὴν τέχνην αὐτὴν ἀπὸ τοῦ τέλους ἀκόμη τοῦ 14ου αἰῶνος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

ΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΜΙΣΕΟΣ ΤΟΥ 15ου ΑΙΩΝΟΣ

Ἡ περίοδος ἀπὸ τῆς ἁλώσεως μέχρι τῶν πρώτων δεκαετηρίδων τοῦ 16ου αἰῶνος, ὁπότε συναντῶμεν τὰ πρῶτα ἔργα τῆς ἀπηρτισμένης πλέον Κρητικῆς σχολῆς, παρουσιάζει διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον. Ἐντὸς τοῦ χρονικοῦ αὐτοῦ διαστήματος τῆς ἡμισείας καὶ πλέον ἑκατονταετηρίδος λαμβάνει τὴν ὁριστικήν της μορφὴν ἡ Κρητικὴ σχολή, ὅπως θὰ τὴν εὕρωμεν εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὰ τελευταῖα ὅμως στάδια τῆς διαμορφώσεως αὐτῆς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ τὰ παρακολουθήσωμεν, δι' ἔλλειψιν γνωστῶν, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, μνημείων ἀσφαλῶς ἀναγομένων εἰς τὴν περίοδον ταύτην. Πλὴν τῶν τελευταίων Μακεδονικῶν διακοσμήσεων, τὰς ὁποίας ἐξητάσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον, τοιχογραφίαι ἢ φορηταὶ εἰκόνες, δυνάμεναι, εἴτε ἐπὶ τῇ βάσει χρονολογίας, εἴτε ἐξ ἄλλων ἀσφαλῶν τεκμηρίων, νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὴν περίοδον αὐτὴν δὲν εἶναι ἐπὶ τοῦ παρόντος γνωσταί, ὄχι βεβαίως διότι δὲν ὑπάρχουν, ἀλλὰ διότι δὲν εἶδον ἀκόμη τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος. Τὴν ὕπαρξιν πράγματι διακοσμήσεων ἀπὸ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν γνωρίζομεν ἐξ ἐπιγραφῶν, ἀπὸ τὰς ὁποίας μανθάνομεν καὶ ὀνόματα ἀκόμη ζωγράφων τῶν χρόνων ἐκείνων. Τοιοῦτος εἶναι, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ Ξένος Διγενὴς *ἀπὸ τὸν Μορέαν, ἐκ χώρας Μουχλίου*, ὁ ὁποῖος εἰργάσθη καὶ εἰς τὴν Κρήτην (1462) καὶ εἰς τὴν Μονὴν Μυρτιᾶς τῆς Αἰτωλίας (1491;), ὅπως καὶ εἰς τὴν Ἤπειρον[1].

Ἡ μελέτη τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ζωγράφου τούτου θὰ εἶχεν ἐξαιρετικὴν σημασίαν διὰ τὴν μορφὴν τῆς τοιχογραφίας εἰς τὸ τελευταῖον αὐτῆς στάδιον πρὸς τὴν πλήρη διαμόρφωσίν της εἰς Κρητικήν.

Ὑπάρχουν ἐν τούτοις μερικαὶ μεμονωμέναι τοιχογραφίαι δυνάμεναι νὰ τοποθετηθοῦν μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα εἰς τὴν ἐνδιαφέρουσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα ἐποχήν, ὅπως καὶ μερικαὶ φορηταὶ εἰκόνες χρονολογούμεναι συνήθως, χωρὶς ὅμως μεγάλην πιθανότητα, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Τὰ ὀλίγα αὐτὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα.

---

1 Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, σ. 79 καὶ σημ. 23. Πρόσθες καὶ Ν. Ἑλληνομνήμονα, 3, 1906, 43. Ἐπίσης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 207 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι. Εἰς τὴν βασιλικὴν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης σώζονται δύο τοιχογραφίαι ἀνήκουσαι ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐποχήν. Ἡ παράστασις τοῦ Ἁγίου Ἰωάσαφ μετὰ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου Παλαμᾶ[1], γνωστὴ ἀπὸ τοῦ 1907, εἶναι ἔργον οὐδεμίαν πλέον ἔχον σχέσιν μὲ τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικήν (πίν. 18. 1). Παρετηρήθη ἤδη ὅτι ἡ τοιχογραφία αὐτὴ δεικνύει τὴν ἐπιστροφὴν πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν[2] καὶ ὅτι ἀντιπροσωπεύει τὴν συντηρητικὴν σχολὴν τοῦ 15ου αἰῶνος, πρόδρομον τῆς Κρητικῆς-Ἀθωνιτικῆς τοῦ 16ου αἰῶνος[3]. Ἔχω ἐν τούτοις τὴν γνώμην, ὅτι δὲν πρόκειται περὶ ἐπιστροφῆς, ἀλλὰ περὶ συνεχίσεως τῆς παλαιᾶς παραδόσεως. Ἡ τοιχογραφία δηλαδὴ ἀνήκει εἰς τὴν σειρὰν τῶν μνημείων, τῶν συνεχιζόντων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν καὶ τὰ ὁποῖα ἐξητάσαμεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου[4]. Ἡ χρονολογία τῆς τοιχογραφίας ταύτης, ἂν καὶ πίπτει ἀσφαλῶς ἐντὸς τῆς ἀπασχολούσης ἡμᾶς περιόδου, δὲν δύναται νὰ ὁρισθῇ μὲ ἀπόλυτον ἀκρίβειαν. Τὴν ἐτοποθέτησαν περὶ τοὺς χρόνους τοῦ θανάτου τοῦ Γρηγορίου Παλαμᾶ (1360)[5] ἢ μετὰ τὴν ἁγιοποίησίν του (1368)[6]. Συμφώνως πρὸς τὴν πιθανήν, ὡς νομίζω, ἑρμηνείαν, τὴν ὁποίαν ἔδωκα εἰς τὴν μυστηριώδη αὐτὴν παράστασιν, ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς της θὰ ἔπρεπε νὰ τεθῇ μεταξὺ τοῦ ἔτους τοῦ θανάτου τοῦ Ἰωάννου-Ἰωάσαφ Καντακουζηνοῦ (1383) καὶ τῆς μεταβολῆς τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου εἰς τζαμί (1493)[7]. Θεωρῶ ἐν τούτοις πολὺ πιθανὸν ὅτι αὕτη ἀνήκει εἰς χρόνους μὴ ἀπέχοντας πολὺ ἀπὸ τοῦ 1493.

Εἰς τὴν χρονολόγησιν αὐτὴν μᾶς βοηθεῖ μία ἄλλη τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, εὑρισκομένη εἰς τὴν νοτίαν παραστάδα τοῦ τριβήλου, τῆς εἰσόδου δηλαδὴ ἀπὸ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν ναόν. Αὕτη ἀπεκαλύφθη μετὰ τὴν πυρκαϊὰν τοῦ 1917[8] καὶ εἰκονίζει τὴν περίφημον παραβολὴν τοῦ ἀν-

---

[1] Ἀπεικονίσθη τὸ πρῶτον ὑπὸ Π. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ἐν Β. Ζ. 17, 1908, πίν. V, 2. Περιγραφή, μὲ ἀρκετὰς παρανοήσεις, αὐτόθι, 348 κ.ἑξ. Καλαὶ ἀπεικονίσεις παρὰ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 1, 1928, σ. 99, εἰκ. 3, καὶ ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Λεύκωμα, πίν. 81α καὶ Κείμενον, σ. 211. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάσαφ καὶ ἐν XYNGOPOULOS, Thessalonique et la peinture macédonienne, πίν. 20, 2. Πρβ. αὐτόθι, σ. 72.

[2] ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, ἔνθ' ἀν. 98 κ.ἑξ.

[3] Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, 211.

[4] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 41 κ.ἑξ.

[5] ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, ἔνθ' ἀν. 98.

[6] ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Γρηγόριος Παλαμᾶς, 2, 1918, 464.

[7] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὸ περιοδ. Γρηγόριος Παλαμᾶς, 26, 1942, 194 κ.ἑξ.

[8] Περιγραφὴ καὶ ἀπεικόνισις ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1929, 111 κ.ἑξ. καὶ ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, πίν. 81β καὶ Κείμενον, σ. 211 κ.ἑξ.

δρὸς τοῦ φεύγοντος ἀπὸ προσώπου μαινομένου μονοκέρωτος, γενομένην πασίγνωστον ἀπὸ τὸ βυζαντινὸν θρησκευτικὸν μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαὰμ καὶ Ἰωάσαφ, εἰς τὸ ὁποῖον περιέχεται[1]. Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν χρονολογήσωμεν μὲ κάποιαν ἀκρίβειαν. Πράγματι, αὕτη εὑρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὰς παλαιὰς μικρογραφίας τῶν χειρογράφων τοῦ μυθιστορήματος, ὅπου ἡ παραβολὴ περιέχεται. Ἀπεναντίας παρουσιάζει πραγματικὰς ὁμοιότητας πρὸς τὴν ἀνάλογον μικρογραφίαν ἑνὸς χειρογράφου τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων, ἀναγομένου ἀσφαλῶς εἰς τὸν 15ον αἰῶνα[2], ὥστε νὰ δυνάμεθα μετὰ μεγάλης πιθανότητος νὰ τὴν θεωρήσωμεν σύγχρονον πρὸς ἐκείνην. Κατὰ τὴν ὀρθοτάτην γνώμην τοῦ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγ. Δημητρίου ἔγινε τὴν ἰδίαν ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐγράφησαν εἰς τὴν ἀπέναντι παραστάδα τοῦ τριβήλου τὰ πασχάλια, τὰ ἀρχόμενα ἀπὸ τοῦ ἔτους 1474 καὶ λήγοντα τὸ 1490[3]. Ὅτι κατὰ τὸ χρονικὸν τοῦτο διάστημα ἐγένοντο ἀρκεταὶ ἐπισκευαὶ εἰς τὸν ναὸν ἐξάγεται ἐκ χρονολογιῶν χαραγμένων ἐπὶ μαρμάρων μὲ τὰ ἔτη 1467, 1468, 1473, 1475[4]. Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν αὐτή, ὅπως καὶ ἡ παράστασις τοῦ Ἁγ. Ἰωάσαφ μετὰ τοῦ Ἁγ. Γρηγορίου Παλαμᾶ, δύνανται μὲ μεγάλην πιθανότητα νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος.

Ἀνάγκη ὅμως νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Ἁγ. Ἰωάσαφ μὲ τὸν Ἅγ. Γρηγόριον τὸν Παλαμᾶν καὶ νὰ ἐξετάσωμεν τὴν τεχνικήν της, ἰδίως εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἁγ. Ἰωάσαφ (πίν. 18. 1), τὸ σχετικῶς καλύτερον διατηρούμενον. Ἐπ' αὐτοῦ ὁ σκοτεινὸς καστανέρυθρος προπλασμὸς κυριαρχεῖ. Ἡ φωτεινὴ ἐρυθρὰ ἐπίσης σὰρξ ἔχει πολὺ περιωρισμένην ἔκτασιν. Λευκαὶ φωτειναὶ γραμμαὶ εἰς παραλλήλους δέσμας τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Τεχνικὴν λίαν παρεμφερῆ εὑρομεν κατὰ τὸ 1375 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγ. Γεωργίου τοῦ Λογκανίκου (πίν. 5. 1)[5], ταύτην δὲ συναντῶμεν πέντε ἔτη ἀργότερον, τὸ 1380, εἰς τὸ Κοβάλεβο παρὰ τὸ Νοβγκορὸδ τῆς Ρωσίας[6]. Τὴν ἰδίαν τεχνικήν, περισσότερον τυποποιημένην, παρουσιάζουν αἱ

[1] Διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς παραβολῆς βλ. S. DER NERSESSIAN, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, Paris 1937, 63 κ.ἑξ.

[2] Ἀπεικόνισις παρὰ J. STRZYGOWSKI, Die Miniaturen des serbischen Psalters... in München, Wien 1906, σ. 97, εἰκ. 36. Ὁ ἐκεῖ σημειούμενος ἀριθμὸς τοῦ κώδικος τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων εἶναι λανθασμένος. Ὁ ἀκριβὴς εἶναι 36. Βλ. NERSESSIAN, ἔνθ' ἀν. 67, σημ. 2.

[3] Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Γ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εἰς τὴν Α.Ε. 1914, 206 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, 227.

[4] ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 362, ἀριθ. 5-8. Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 227 κ.ἑξ.

[5] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 27.

[6] Β. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγορόδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, πίν. 77, 78, 80. Δείγματα καὶ ἐν A. GRABAR, La décoration byzantine, Paris 1928, πίν. XXXI καὶ σ. 39 κ.ἑξ. BETTINI, Pitt. biz. 50.

ἀπὸ τοῦ 1431 τοιχογραφίαι τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς εἰς τὸ Γεράκι (πίν. 14), περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος[1].

Ἂν τις παρακολουθήσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εἰς τ' ἀνωτέρω ἀναγραφέντα μνημεῖα, θὰ παρατηρήσῃ ὅτι τὴν σχετικὴν ἐλευθερίαν τῆς ἐφαρμογῆς της εἰς τὸν Λογκανίκον καὶ εἰς τὸ Κοβάλεβο διαδέχεται τυποποίησις ἀρκετὰ αἰσθητὴ εἰς τὸ Γεράκι, ἀκόμη δὲ περισσότερον εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὴν ἐδῶ ἐξεταζομένην. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάσαφ δίδει ἐντελῶς πλέον τὴν ἐντύπωσιν φορητῆς Κρητικῆς εἰκόνος.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς συγγενεύει πρὸς μερικὰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ἀναγομένας εἰς τὸν 15ον αἰῶνα, τὰς ὁποίας θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

Ἡ σημασία ὅθεν τῆς τοιχογραφίας αὐτῆς εἶναι βασική, διότι μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συναγάγωμεν τὸ συμπέρασμα ὅτι λήγοντος τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ πρὸ τοῦ 1493 ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς εἶχε πλέον οὐσιαστικῶς σχεδὸν συντελεσθῆ.

Αἱ ὀλίγαι τοιχογραφίαι ἐπὶ τῆς δυτικῆς προσόψεως τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας Κουμπελίδικης εἰς τὴν Καστοριὰν εἶναι αἱ τελευταῖαι, τὰς ὁποίας θὰ ἠδυνάμην ν' ἀναφέρω ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ἀπὸ τὴν σωζομένην ἐπιγραφὴν μανθάνομεν ὅτι αὗται ἔγιναν κατὰ τὸ ἔτος 1495[2]. Ἡ ἱστορία τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου, ὁ Προφήτης Ἠλίας, ἡ Παναγία μετὰ τοῦ βρέφους εἰς τὸν τύπον τὸν λεγόμενον συνήθως τοῦ Πάθους, τέλος ὁ πτερωτὸς Πρόδρομος εἶναι τὰ θέματα τῶν τοιχογραφιῶν τούτων[3], αἱ ὁποῖαι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν δεικνύουν σχηματοποίησιν πολὺ ἀνάλογον μὲ τὰς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὰς ἀνωτέρω ἐξετασθείσας. Ἂν παραβάλῃ τις τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων τῆς Καστοριᾶς πρὸς τὴν ἀνάλογον εἰς τὸ Κόντσε τῆς Σερβίας, ἔργον ὄχι ἐξαιρετικῆς τέχνης τῶν μέσων τοῦ 14ου αἰῶνος[4], θὰ ἐννοήσῃ εὐκόλως τὴν διαφορὰν μεταξὺ ἑνός, καὶ μετρίου ἀκόμη, ἔργου τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς καὶ ἑνὸς ἔργου τῆς συντηρητικῆς μοναχικῆς τέχνης, οἷα ἡ τοιχογραφία τῆς Κουμπελίδικης.

Αἱ φορηταὶ εἰκόνες. Ἡ ἰδία ἔλλειψις ἀσφαλῶς χρονολογημένων ἔργων, τὴν ὁποίαν παρετηρήσαμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας, ὑπάρχει καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι πολλαὶ εἰκόνες τοποθετοῦνται συνήθως εἰς τὴν

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 49 κ.ἑξ.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ A.B M.E. 4, 1938, 135.

[3] Περιγραφὴ ὑπὸ Ορλανδου εἰς τὸ A.B.M.E. ἔνθ' ἀν. 134. Ἀπεικονίσεις αὐτόθι, σ. 135, εἰκ. 94, καὶ ἐν Πελεκανιδου, Καστοριά, πίν. 117β.

[4] Ρετκονιć, Peint. serbe, I, πίν. 148 b.

ἐποχὴν αὐτὴν μὲ μόνα τεκμήρια τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν[1] Ἐκ τούτων ὅμως οὐδεμία φέρει χρονολογίαν ἢ εἶναι δυνατὸν νὰ χρονολογηθῇ ἐπὶ τῇ βάσει ἐνδείξεων ἀσχέτων πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν[2].

Μεταξὺ τῶν ἔργων αὐτῶν, τῶν τοποθετουμένων εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐποχήν, ὑπάρχουν δύο γνωστότατα. Ταῦτα θὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ κάπως λεπτομερέστερον, διὰ ν' ἀποδείξωμεν ὅτι ἡ χρονολόγησίς των ἀπὸ τῆς περιόδου ταύτης δὲν εἶναι διόλου ἀσφαλής.

Τὸ ἓν τούτων εἶναι ἡ περίφημος εἰκὼν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, συνήθως ἀναφερομένη μὲ τὸ λατινικόν της ὄνομα Mater de perpetuo succursu, ἡ ὁποία φυλάσσεται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἀλφόνσου εἰς τὴν Ρώμην[3]. Παλαιὰ παράδοσις ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη εὑρίσκετο εἰς μίαν μονὴν τοῦ Λασιθίου Κρήτης καὶ ὅτι ἐκεῖθεν μετεκομίσθη εἰς τὴν Ρώμην κατὰ τὸ 1498[4]. Οἱ περισσότεροι ἐκ τῶν ἀσχοληθέντων μὲ τὴν εἰκόνα ταύτην, ἀκολουθοῦντες ἀνεξελέγκτως τὴν παράδοσιν, τὴν θεωροῦν ἔργον τοῦ 15ου αἰῶνος[5]. Ὁ Bettini μάλιστα τὴν ἐθεώρησε γενομένην ὑπὸ τοῦ ἁγιογράφου Ἀνδρέου Ρίτζου, βασισθεὶς εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι ὁμοίου τύπου εἰκών, φέρουσα τὴν ὑπογραφήν του, εὑρίσκεται εἰς τὴν Φλωρεντίαν[6]. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανον, διότι ὁ Ρίτζος, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου, ἤκμασεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου de perpetuo succursu, ἡ ἐδῶ ἀπασχολοῦσα ἡμᾶς, συγγενεύει βεβαίως κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν πρὸς τὴν ὁμοίου θέματος εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Φλωρεντίαν[7], ἀλλὰ τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι καὶ ἰδικόν του ἔργον, δεδομένου μάλιστα ὅτι, ὅπως ἀλλαχοῦ θὰ ἴδωμεν, καὶ διὰ τὴν γνησιό-

---

[1] Βλ. π.χ. Talbot Rice, Icons of Cyprus, 194 κ.ἑξ. ἀριθ. 5, 8, 11, 12 κ.ἄ.

[2] Ὁ Σισιλιανος, 36, ἀναφέρει εἰκόνα τῆς Συλλογῆς του παριστάνουσαν τὴν Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου μετὰ τῶν Ἁγ. Νικολάου καὶ Παντελεήμονος καὶ φέρουσαν χρονολογίαν Α Υ Ν' (=1450). Τὴν εἰκόνα ταύτην δὲν εἶδον, ἀλλὰ νομίζω ὅτι χρονολογία ἀπὸ Χριστοῦ γεννήσεως εἰς ἔργον τοῦ 1450 εἶναι ἀρκετὰ ὕποπτος.

[3] Βλ. περὶ αὐτῆς τὴν λατινιστὶ συντεταγμένην μονογραφίαν τοῦ Cl. Henze, Mater de perpetuo succursu. Prodigiosae imaginis Marialis ita nuncupatae monographia, Bonnae 1926, ὅπου καὶ ἀπεικονίσεις. Ὑπάρχει καὶ νεωτέρα ἔκδοσις τοῦ βιβλίου εἰς τὴν γερμανικήν: Cl. Henze, Ausführliche Geschichte des Muttergottesbildes von der immerwährenden Hilfe, Rom Hagenau 1939. Ταύτην δὲν εἶδον. Ἄλλη ἀπεικόνισις παρὰ Gerola, Monum. ven. σ. 305, εἰκ 373.

[4] Βλ. σχετικῶς Νέον Ἑλληνομνήμονα, 6, 1909, 218 κ.ἑξ. ὅπου λέγεται ὅτι ἡ εἰκὼν ἔφερε καὶ τὸ ὄνομα Καρδιώτισσα. Henze, ἔνθ' ἀν. 33 κ.ἑξ. Gerola, ἔνθ' ἀν. 304.

[5] Τὰς διαφόρους γνώμας συνεκέντρωσεν ὁ Henze, ἔνθ' ἀν. 26

[6] Τώρα εὑρίσκεται εἰς τὸ Μουσεῖον Bandini τοῦ Φιέζολε. Bettini, La pitt. di icone, 20 κ.ἑξ.

[7] Ἀπεικόνισις παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. I. Προχείρως καὶ εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1908, πίν. Β', ἔναντι σ. 274.

τητα τῆς ὑπογραφῆς τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας ὑπάρχουν ἀρκεταὶ ὑπόνοιαι. Ἡ εἰκὼν ὅμως τῆς Ρώμης, ἡ ἐνδιαφέρουσα ἡμᾶς ἐνταῦθα, εἶναι ἀναμφιβόλως ἔργον τῶν χρόνων περίπου τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρίτζου, τοῦ τέλους δηλαδὴ τοῦ 16ου αἰῶνος. Καὶ ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφικῆς ἂν τὴν ἐξετάσῃ τις, θὰ πεισθῇ ὅτι αὕτη εὑρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1495 εἰς τὴν Κυμπελίδικην τῆς Καστοριᾶς, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Τοὐναντίον αὕτη παρουσιάζει στενωτάτην συγγένειαν πρὸς τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἔδωκαν εἰς τὸ θέμα οἱ Κρῆτες ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ἡ περίφημος λοιπὸν Mater de perpetuo succursu τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἀλφόνσου εἰς τὴν Ρώμην οὐδόλως σχετίζεται μὲ τὴν ἐνδιαφέρουσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα περίοδον. +

Εἰς τὴν περίοδον, περὶ τῆς ὁποίας ἐδῶ ὁ λόγος, τοποθετεῖται συνήθως καὶ ἡ περίφημος Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος (πίν. 18. 2). Τὸ ἔργον τοῦτο εἶναι ἐπίσης ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα, λόγῳ τῶν προβλημάτων τὰ ὁποῖα παρουσιάζει. Ἡ Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος εὑρίσκεται εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας[1]. Τὴν ἐξωτερικῶς ἐζωγραφημένην ξυλίνην αὐτὴν θήκην μετὰ τοῦ ἐντὸς περικλειομένου ἀργυροῦ σταυροῦ ἐδώρησεν εἰς τὴν Scuola della Carità τῆς Βενετίας ὁ περίφημος καρδινάλιος Βησσαρίων τὴν 29ην Αὐγούστου 1463, ὅπως πιστοῦται ἀπὸ τὸ σωζόμενον δωρητήριον ἔγγραφον. Εἰς τὸ συρτὸν κάλυμμα τῆς θήκης εἰκονίζεται ἡ Σταύρωσις, εἰς δὲ τὸ πλαίσιον σειρὰ ἑπτὰ σκηνῶν ἀπὸ τὰ Πάθη ἀρχομένη ἀπὸ τὴν Προδοσίαν τοῦ Ἰούδα καὶ τελειώνουσα μὲ τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Ἰησοῦ.

Αἱ ἐπὶ τῆς θήκης μικραὶ αὐταὶ εἰκόνες ἐθεωρήθησαν γενικῶς ὡς ἀντιπροσωπεύουσαι τὴν Κρητικὴν σχολήν, ὅπως εἶχεν αὕτη διαμορφωθῇ εἰς τὴν Βενετίαν. Ὁ Millet ἐπίστευεν ὅτι διὰ τὴν διακόσμησιν τῆς θήκης ὁ Βησσαρίων ἀπηυθύνθη «εἰς τὴν Κρητικὴν ἐκείνην σχολήν, ἡ ὁποία ἑβδομήκοντα ἔτη ἀργότερον διεκόσμησε τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας (εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος)»[2]. Ἐπίσης ὁ Schweinfurth εἶναι πεπεισμένος ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τῆς θήκης ἔχει

---

[1] Κατὰ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον εἶχε μετακομισθῇ εἰς τὸ Hofmuseum τῆς Βιέννης, κατόπιν ὅμως ἐπανῆλθεν εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας. Ὅλη ἡ σχετικὴ περὶ αὐτῆς βιβλιογραφία παρὰ Schweinfurth, Russ. Mal. 426 κ.ἑξ. Λαζαρεφ, Ἱστ. Βυζ. ζωγρ. I, σ. 388, σήμ. 188. Ἀπεικονίσεις παρὰ Λιχατσεφ, σ. 10-11, εἰκ. 13-14, καὶ παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. XVII. Καλαὶ φωτοτυπίαι συνοδεύουν τὸ ἐντελῶς ἀσήμαντον ἄρθρον τοῦ N. Jorga ἐν Mélanges Ch. Diehl, II, Paris 1930, πίν. II-III. Λαζαρεφ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ. II, πίν. 350. Ἡ κεντρικὴ παράστασις τῆς Σταυρώσεως, ἡ καὶ σπουδαιοτέρα, προχείρως παρὰ Millet, Recherches, εἰκ. 478, ἔναντι σ. 453. Ἐπίσης ἐν Felicetti-Liebenfels, πίν. 131.

[2] Millet, Recherches, 668.

ὅλα τὰ γνωρίσματα τῆς Βενετο-Κρητικῆς σχολῆς[1]. Πρὸς τοῦτον συμφωνεῖ καὶ ὁ BETTINI, μὲ τὴν παρατήρησιν ὅμως ὅτι ἡ Λειψανοθήκη ἀνήκει εἰς Ἑλληνο-Βενετικὸν ἐργαστήριον ἰσχυρῶς ἀκόμη προσκεκολλημένον εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν[2].

Ἐξετάζοντες ἐν τούτοις τὴν τεχνικήν, ἰδίως εἰς τὴν Σταύρωσιν (πίν. 18. 2), ὅπου αὕτη διακρίνεται καλύτερον, παρατηροῦμεν ὅτι ὁ φωτισμὸς τῶν προσώπων παρουσιάζει στενωτάτην συγγένειαν πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (πίν. 2. 3), ἔργον γενόμενον, ὡς εἴδομεν, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1367 καὶ 1384[3]. Περισσοτέρας ὅμως ἐνδείξεις παρέχει ἡ τεχνοτροπία. Εἰς τὴν Σταύρωσιν, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ στρατιώτης ὁ εἰκονιζόμενος δεξιά, μεταξὺ τοῦ Σταυροῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, εἶναι πιστόν, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, ἀντίγραφον τοῦ σωματοφύλακος τοῦ Κυρηνίου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀπογραφῆς τῆς Θεοτόκου μεταξὺ τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν[4]. Τὴν ραδινὴν αὐτὴν μορφὴν μὲ τὰς ἐπιμήκεις ἀναλογίας, τὴν ἀνήκουσαν εἰς τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης, τὴν ἐπανευρίσκομεν, ἀρχομένου τοῦ 15ου αἰῶνος, εἰς ἓν μνημεῖον τεχνοτροπίας συγγενεστάτης πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, εἰς τὰς τοιχογραφίας δηλαδὴ τοῦ Κάλενιτς τῆς Σερβίας[5]. Καταφανῆ ἀντίθεσιν, ὄχι μόνον μὲ τὴν λεπτὴν αὐτὴν μορφὴν τοῦ στρατιώτου, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν Θεοτόκον καὶ μὲ τὰς Μυροφόρους, ἀποτελεῖ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Λειψανοθήκης. Τὸ πλατὺ περίγραμμα καὶ αἱ βαρεῖαι ἀναλογίαι τοῦ σώματός του σχετίζονται πρὸς Μακεδονικὰ ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Χελανδαρίου (περὶ τὸ 1300) εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[6] καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μάλι Γκράδ (1345-1369) εἰς τὴν λίμνην τῆς Πρέσπας[7]. Χαρακτηριστικὸν μάλιστα εἶναι ὅτι εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν τοιχογραφίαν ὑπάρχει ἡ ἰδία ἀντίθεσις τοῦ ὀγ-

---

[1] SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 426.

[2] BETTINI, La pitt. di icone, 52.

[3] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 20 κ.ἑξ.

[4] Θ. ΣΜΙΤ, Καχριὲ Τζαμί (ρωσ.) εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, 11, 1906, Λεύκωμα, πίν. XXXII. 89. Προχείρως καὶ παρὰ DIEHL, Manuel, II, σ. 797, εἰκ. 394.

[5] PETKOVIĆ, II, πίν. CXCIX,a. Διὰ τὴν σχέσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κάλενιτς πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας βλ. Β. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ - Ζ. ΤΑΤΙΤΣ, Μαναστὶρ Κάλενιτς (σερβ.), Βρσάτς 1926, γαλλικὴ περίληψις, σ. 88 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ OKUNEV, Mon. Art. Serb. II, σ. 5.

[6] MILLET, Athos, πίν. 69. 2.

[7] Καλὴν φωτογραφίαν ἐδημοσίευσεν ὁ A. STRANSKY ἐν Actes du IVe Congrès International des Etudes Byzantines, II, Sofia 1936 (=Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 10, 1936), σ. 45, εἰκ. 8. Σχεδίασμα καὶ παρὰ MILLET, Recherches, σ. 409, εἰκ. 435.

κώδους σώματος τοῦ Ἰωάννου πρὸς τὸ λεπτὸν τῆς Θεοτόκου, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Λειψανοθήκην.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφίαν, ὁ MILLET ἐσημείωσεν ἤδη στοιχεῖα ἐμφανιζόμενα μετ' ὀλίγα ἔτη εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους, συγχρόνως ὅμως καὶ στοιχεῖα ἀπαντῶντα εἰς διακοσμήσεις τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὸν Μυστρᾶν[1].

Ὅλαι αὐταὶ αἱ παρατηρήσεις, αἱ ὁποῖαι δὲν θὰ ἦτο δύσκολον νὰ πολλαπλασιασθοῦν, μᾶς καθιστῶσι λίαν διστακτικοὺς καὶ ὡς πρὸς τὴν χρονολογίαν καὶ ὡς πρὸς τὴν προέλευσιν τῆς Λειψανοθήκης. Ὅπως παρετήρησεν ὁ SCHWEINFURTH, χωρὶς ἐν τούτοις αὐτὸ νὰ τοῦ γεννήσῃ καμμίαν ὑπόνοιαν, ὁ Βησσαρίων εἰς τὸ δωρητήριον ἔγγραφον τοῦ 1463 οὐδόλως ἀναφέρει, ἂν αὐτὸς ἔκαμε καὶ τὴν ξυλίνην θήκην μὲ τὰς ἐζωγραφημένας παραστάσεις, ἡ ὁποία ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ[2]. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ ἀργυροῦς σταυρός, ὁ περιεχόμενος ἐντὸς τῆς ξυλίνης αὐτῆς θήκης, ἀνῆκεν εἰς μίαν Εἰρήνην ἀνεψιὰν τοῦ αὐτοκράτορος Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγου (1258-1282) καὶ ὅτι τὸν ἔφερεν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς τὴν Ρώμην τὸ 1452 ὁ καθῃρημένος λατινόφρων πατριάρχης Γρηγόριος Γ' (1443-1450), ὁ ὁποῖος καὶ ἀπέθανεν ἐκεῖ κατὰ τὸ 1459[3].

Οὐδεμία λοιπὸν θετικὴ πληροφορία ὑπάρχει, δυναμένη νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι ἡ θήκη ἔγινεν ὑπὸ τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Βενετίαν κατὰ τὸ 1463. Δὲν δυνάμεθα δηλαδὴ νὰ γνωρίζωμεν ἂν τὸν σταυρὸν ἔφερε μετὰ ἢ ἄνευ τῆς θήκης τὸ 1452 εἰς τὴν Ρώμην ὁ πατριάρχης Γρηγόριος Γ'. Ἡ σχέσις τῶν ζωγραφιῶν τῆς θήκης, καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, πρὸς ἔργα τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μακεδονίας, ἀνήκοντα εἰς τὸν 14ον αἰῶνα, ἐγείρει πολλὰς ὑπονοίας περὶ τοῦ ἂν πράγματι αὕτη ἔγινεν ὑπὸ τοῦ Βησσαρίωνος τὸ 1463 εἰς τὴν Βενετίαν ἢ ἂν δὲν εἶναι παλαιοτέρα,

---

[1] MILLET, Recherches, 668.

[2] SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 426.

[3] Τὰς πληροφορίας ταύτας παρέχει εἰς τὴν σπανιωτάτην καὶ δυσεύρετον μονογραφίαν του ὁ J. B. SCHIOPPALALBA, In perantiquam sacram tabulam graecam insigni Sodalitio sanctae Mariae Caritatis Venetiarum ad amplissimo cardinali Bessarione dono datam dissertatio, Venetiis 1767. Ἐξ αὐτοῦ τὰς παρέλαβεν ὁ ΛΙΧΑΤΣΕΦ, 13 κ.ἑξ., ὁ ὁποῖος ἦτο ἡ πηγὴ τοῦ MILLET, Recherches, 668, καὶ τοῦ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 426. Ὁ τελευταῖος, κατὰ λάθος, τὴν Εἰρήνην γράφει ἀνεψιὰν τοῦ Μανουὴλ Β' Παλαιολόγου (1391-1425). Τὸ λάθος ἀντιγράφεται καὶ ὑπὸ τοῦ BETTINI, La pitt. di icone, 52. Εἰς τὸ ἀνωτέρω (σ. 75, σημ. 1) μνημονευθὲν ἄρθρον τοῦ JORGA γίνεται ἀπελπιστικὴ σύγχυσις προσώπων καὶ χρονολογιῶν. Τὴν μελέτην τοῦ FOGOLARI εἰς τὸ περ. Dedalo, 1922, 139 κ.ἑξ. δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω. Βλ. καὶ ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ. Ι, 255 κ.ἑξ.

γενομένη ἴσως εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν[1] καὶ ἐλθοῦσα ἐκεῖθεν, μετὰ τοῦ ἐντὸς αὐτῆς περικλειομένου σταυροῦ, τὸ 1452 εἰς τὴν Ρώμην.

Ὁ Bettini παρετήρησεν, ὡς εἴδομεν, ὅτι τὸ Ἑλληνο-Βενετικὸν ἐργαστήριον τῆς Βενετίας, τὸ ὁποῖον, ὡς πιστεύει, διεκόσμησε τὴν Λειψανοθήκην, ἦτο ἰσχυρῶς προσκεκολλημένον εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τοιαύτη ὅμως ἰσχυρὰ προσήλωσις εἰς τὴν τέχνην καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ 14ου αἰῶνος φαίνεται ἐντελῶς ἀπίθανος δι' Ἑλληνο-Βενετικὸν ἐργαστήριον λειτουργοῦν εἰς τὴν Βενετίαν κατὰ τὸ τρίτον τέταρτον τῆς 15ης ἑκατονταετηρίδος.

Ὁπωσδήποτε ἡ Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος, παρὰ τὴν μεγάλην της σημασίαν, δὲν νομίζω ὅτι εἶναι στερεὰ βάσις διὰ συγκριτικὰς μελέτας καὶ διὰ τὴν γνῶσιν τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴν ἐνδιαφέρουσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα περίοδον. Εἶναι ἀνάγκη, προτοῦ χρησιμοποιηθῇ διὰ τοὺς σκοποὺς τούτους, νὰ διευκρινισθοῦν τὰ πολλαπλᾶ προβλήματα, τὰ συνδεόμενα μὲ τὴν προέλευσιν, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ πρὸ πάντων τὴν χρονολογίαν της.

Μὲ τὸ ἔργον αὐτό, τὴν Λειψανοθήκην τοῦ Βησσαρίωνος, κλείει ἡ σειρὰ τῶν ζωγραφικῶν μνημείων, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν ἢ θεωροῦνται ὅτι ἀνήκουν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐποχήν, τὸ δεύτερον δηλαδὴ ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος. Ὅπως εἴδομεν, τὰ μνημεῖα ταῦτα καὶ ἐλάχιστα εἶναι, ἀλλὰ καὶ ἐξ αὐτῶν τινὰ δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ πολὺ πιθανὸν ὅτι πράγματι ἀνήκουν εἰς τὴν ἐποχὴν ταύτην[2].

---

[1] Παλαιοτέραν τοῦ 1463 καὶ σχετιζομένην μὲ τὴν παράδοσιν τῆς Πρωτευούσης θεωρεῖ τὴν Λειψανοθήκην καὶ ὁ M. Alpatov ἐν Rec. Uspenskij, II, 203 κ.ἑξ. ὅπου, εἰς τὴν σ. 204, σημ. 1, ἐπιχειρεῖ καὶ συγκρίσεις πρὸς ἔργα τοῦ 14ου αἰῶνος εὑρισκόμενα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἢ προερχόμενα ἐξ αὐτῆς.

[2] Ὁ G. Mathew, Byzantine Painting, London, ἄ.ἔ. σ. 22 καὶ πίν. 10, δημοσιεύων εἰκόνα τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου ἀποκειμένην εἰς τὸ Ashmolean Museum τῆς Ὀξφόρδης, τὴν θεωρεῖ ἔργον ἐκτελεσθὲν περὶ τὸ 1410-1470 ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Ἀνδρονίκου τοῦ Βυζαγίου. Εἰς τὸν ταυτισμὸν τοῦτον τὸν ὡδήγησεν ἡ ὁμοιότης πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Ἁγίου Παύλου. Ἀνεξαρτήτως τοῦ ὅτι ἡ ὁμοιότης πρὸς τὴν τοιχογραφίαν εἶναι πολὺ μικρά (Πρβ. Millet, Athos, πίν. 187, 4), καὶ αὐτὴ ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ παρεκκλησίου, ὅπου ἀναφέρονται καὶ ὁ ἀνύπαρκτος ζωγράφος Ἀνδρόνικος ὁ Βυζάγιος καὶ τὸ ἔτος 1423 (βλ. Millet-Pargoire-Petit, σ. 148, ἀριθ. 437), εἶναι πλαστογραφία τοῦ Σιμωνίδου, ὅπως ὅλοι παρεδέχθησαν μετὰ τὴν ἀνακάλυψιν τῆς αὐθεντικῆς χρονολογίας 1555 (βλ. Millet, Athos, Εἰσαγωγή, σ. 62). Ὁ Mathew, ἂν καὶ γνωρίζει τὴν χρονολογίαν 1555, ἐπιμένει ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ 1423, δηλαδὴ ἡ πλαστογραφημένη ἀπὸ τὸν Σιμωνίδην, εἶναι αὐθεντικὴ καὶ φαίνεται πιστεύων ὅτι ἐγράφη ἢ ἀντεγράφη μετὰ τὸ 1555. Εἶναι περιττὸν νὰ ἐπιμείνωμεν περισσότερον εἰς τὴν ἐντελῶς ἀσύστατον αὐτὴν γνώμην περὶ τοῦ ὑπὸ τοῦ Σιμωνίδου πλασθέντος ζωγράφου Ἀνδρονίκου τοῦ Βυζαγίου, γνώμην, τὴν ὁποίαν ἀνεξελέγκτως ἐπαναλαμβάνει καὶ παραδέχεται καὶ ὁ Felicetti-Liebenfels, σ. 99 καὶ πίν. 130. Ἐπίσης ὁ Bettini, Pitt. biz. 43, ἐξακολουθεῖ νὰ πιστεύῃ εἰς τὴν γνησιότητα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ 1423 καὶ νὰ θεωρῇ ἔργα τοῦ φανταστικοῦ Ἀνδρονίκου τοῦ Βυζαγίου δύο συνθέσεις, τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου καὶ τὴν Ἀνάληψιν, ὅλας δὲ τὰς ἄλλας τοιχογραφίας ὡς ἔργα Κρητικὰ τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ἡ ἔλλειψις αὐτὴ μνημείων ἀπὸ μίαν περίοδον ἐξόχως ἐνδιαφέρουσαν τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι πράγματι πολὺ δυσάρεστος. Τὸ ὅτι κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν συντελεῖται ἡ ὁριστικὴ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς σχολῆς τὸ ἀντιλαμβανόμεθα ἀπὸ τὰς ἐλαχίστας ὑπαρχούσας ἐνδείξεις, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ διαπιστώσωμεν ἐπὶ τῶν μνημείων. Μερικὰς ἐν τούτοις τοιαύτας ἐνδείξεις, κάπως περισσότερον θετικάς, μᾶς παρέχουν ὀλίγαι, ἀλλ᾽ ἐξόχως πολύτιμοι τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, τὰς ὁποίας ἐξετάζομεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ι. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου[1] εἴδομεν ὅτι ὁ Gerola ἐσκέφθη, πολὺ ὀρθῶς, ν' ἀναζητήσῃ τὴν γένεσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἰς τὴν Κρήτην, καὶ ὅτι τὰ μνημεῖα, τὰ ὁποῖα ἐμελέτησεν, οὐδόλως τὸν ἐβοήθησαν εἰς τοῦτο. Τὴν ἀποτυχίαν του αὐτὴν χρεωστεῖ, νομίζω, ὁ Gerola εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι ἐζήτησε ν' ἀνεύρῃ τοιχογραφίας μὲ ἀπηρτισμένην πλέον τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν, παρέβλεψε δὲ τὰ ἔργα τὰ δεικνύοντα τὰ τελευταῖα στάδια πρὸς τὴν ὁριστικὴν διαμόρφωσιν αὐτῆς. Τοιχογραφίαι ὅμως τοιαῦται ὑπάρχουν πολλαὶ εἰς τὴν Κρήτην, παρουσιάζουσαι ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον, διότι μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσωμεν σχεδὸν βῆμα πρὸς βῆμα τὸν δρόμον πρὸς τὴν τελείωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως αὕτη ἐμφανίζεται, ἀπηρτισμένη πλέον, εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Χωρὶς καμίαν ἀξίωσιν ὅτι ἐξαντλοῦμεν τὸ ἐξαιρετικῶς ἄφθονον καὶ ἀνεξέταστον ἀκόμη ὑλικὸν τῶν τοιχογραφιῶν τούτων τῆς Κρήτης, θὰ μελετήσωμεν ἐδῶ ὀλίγα τοιαῦτα ἔργα ἀσφαλῶς χρονολογημένα, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν ἐξαιρετικὸν ὅλως ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν.

Μονὴ Βαλσαμονέρου (Ἁγίου Φανουρίου). Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς εἰς τὸν Νομὸν Ἡρακλείου εὑρισκομένης ἱστορικῆς αὐτῆς Μονῆς σώζονται τοιχογραφίαι, γενόμεναι κατὰ τὸ μεγαλύτερον τοὐλάχιστον μέρος των τὸν 15ον αἰῶνα καὶ ἀργότερον ὑπὸ διαφόρων τεχνιτῶν[2]. Τὸ μεγαλύτερον καὶ σπουδαιότερον τμῆμα αὐτῶν εἶναι ἔργον τοῦ ζωγράφου Εἰρίκου Κωνσταντίνου Ζώγυ, ἐργασθέντος ἐκεῖ κατὰ τὸ 1431, ὡς ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή[3]. Ἡ ἐνταῦθα εἰκονιζομένη κεφαλὴ ἁγίου (πίν. 19. 2) δεικνύει τεχνικὴν

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 10.

[2] Βλ. Χατζηδακην εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, σ. 72 κ.ἑξ. ἀριθ. 28, ὁ ὁποῖος νομίζει ὅτι ὑπάρχουν ἐκεῖ καὶ τοιχογραφίαι δυνάμεναι ν' ἀνέλθουν μέχρι τοῦ 14ου αἰῶνος.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Σ. Ξανθουδιδου εἰς τὸ περιοδ. Ἀθηνᾶ, 15, 1903, 139 κ.ἑξ. Ἐπίσης καὶ παρὰ Gerola, Mon. ven. IV, 539 κ.ἑξ. ἀριθ. 1. Πρβ. καὶ II, 309.

ἀρκετὰ γνωστήν μας[1]. Εἶναι ἡ ἰδία περίπου μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ[2] (πίν. 6). Μεγαλυτέρας ὅμως δι' ἡμᾶς σημασίας εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἅγιος τοῦ Βαλσαμονέρου παρουσιάζει, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, πλείστας ὁμοιότητας πρὸς μίαν τοιχογραφίαν τῆς Κρήτης πολὺ συγγενικὴν τῆς Περιβλέπτου, γνωστὴν μας ἐπίσης, τὴν προσωπογραφίαν δηλαδὴ τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ εἰς τοὺς Μαργαρίτας Μυλοποτάμου, γενομένην τὸ 1383 (πίν. 8. 1)[3]. Ὁ ἴδιος σκοτεινὸς προπλασμός, ἡ ἰδία περιωρισμένη ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκός, αἱ ἴδιαι τέλος ὀλίγαι ἔντονοι λευκαὶ γραμμαὶ εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Ἡ στενὴ αὐτὴ σχέσις τῆς τοιχογραφίας τοῦ Βαλσαμονέρου μὲ παλαιότερον ἔργον τῆς Κρήτης εἶναι σημαντική. Δεικνύει δηλαδὴ ὅτι καὶ εἰς τὴν Κρήτην, ἂν καὶ μὴ εὑρισκομένην πλέον, λόγῳ τῆς ἀπὸ τοῦ 1204 Βενετικῆς κατοχῆς, εἰς ἄμεσον ἐπαφὴν μὲ τὸ Βυζαντινὸν κράτος, ὑπῆρχεν ἀδιάσπαστος καλλιτεχνικὴ παράδοσις κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, διαρκῶς ἐξελισσομένη πρὸς τὴν Κρητικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικήν. Τὴν τοιαύτην ἐξέλιξιν εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστώσῃ τις παραβάλλων τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1383 εἰς τοὺς Μαργαρίτες Μυλοποτάμου πρὸς τὸν ἅγιον τοῦ 1431 εἰς τὸ Βαλσαμόνερο. Ἂν καὶ ἡ βάσις τῆς τεχνικῆς εἶναι ἡ αὐτή, ἡ ἐκτέλεσις ἐν τούτοις παρουσιάζει κάποιας διαφοράς. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Βαλσαμονέρου εἶναι περισσότερον τυποποιημένη. Τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα ἔχουν ζωγραφηθῆ μὲ μεγαλυτέραν ἀκρίβειαν καὶ τὸ ὅλον παρουσιάζει πολλὴν ἐπιμέλειαν καὶ τυπικότητα. Δὲν ἔχει τὴν αὐθόρμητον, θὰ ἔλεγέ τις, ἐκτέλεσιν τῆς προσωπογραφίας εἰς τοὺς Μαργαρίτες. Τὸ σπουδαιότερον ὅμως εἶναι ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Βαλσαμονέρου ἔχει τοιαύτην ζωγραφικὴν ποιότητα (ματιέραν), ὥστε νὰ δίδῃ καθαρὰν σχεδὸν τὴν ἐντύπωσιν φορητῆς μᾶλλον εἰκόνος καὶ ὄχι ζωγραφίας ἐπὶ τοίχου. Τὰ χρώματα εἶναι πηκτὰ καὶ ἐπιτεθειμένα ἐπὶ τοῦ τοίχου εἰς παχὺ στρῶμα, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Ἀπεναντίας, ἡ τοιχογραφία τοῦ Μυλοποτάμου, παρ' ὅλην τὴν συγγένειάν της πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος, εἶναι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν ἐλαφρὰ καὶ μὲ τὰ χρώματα εἰς λεπτὸν στρῶμα, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθὴς φύσις τῆς τοιχογραφίας.

Ναΐσκος Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος Ἡρακλείου. Ἐπιγραφὴ μὲ χρονολογίαν ἐδῶ δὲν σώζεται.

[1] Ἐκ τῆς ἰδίας σειρᾶς προέρχεται καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ δημοσιευθεῖσα ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Κρ. Χρ. ἔνθ' ἀν. πίν. Δ. 1, ὁ ὁποῖος νομίζει ὅτι πρόκειται περὶ ζωγραφιῶν τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος (ἔνθ' ἀν. 73 κ.ἑξ.).

[2] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 30.

[3] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 31.

Ὑπάρχει ὅμως ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν χάραγμα μὲ τὸ ἔτος 1481. Ἡ σύγκρισις πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Βαλσαμονέρου δεικνύει ὅτι ἡ διακόσμησις αὕτη τοῦ Σκλαβεροχωρίου εἶναι ἀσφαλῶς μεταγενεστέρα ἐκείνων, νεωτέρα δηλαδὴ τοῦ 1431, γενομένη πιθανώτατα περὶ τὰ μέσα ἢ τὸ τρίτον τέταρτον τοῦ 15ου αἰῶνος[1].

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τούτου τοῦ Σκλαβεροχωρίου εἶναι πολὺ κατεστραμμέναι. Ἓν τῶν καλύτερον διατηρουμένων τμημάτων παραθέτω ἐνταῦθα (πίν. 19. 1). Εἶναι τοῦτο μέρος ἀπὸ τὴν παράστασιν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐφίππου φονεύοντος τὸν δράκοντα καὶ εἰκονίζει τὸν βασιλέα Σέλβιον μετὰ τῆς βασιλίσσης καὶ τῆς συνοδίας του παρακολουθοῦντας ἀπὸ τῶν τειχῶν τῆς πόλεως Ἀλαγίας τὸν ὑπὸ τοῦ ἁγίου φόνον τοῦ θηρίου καὶ τὴν σωτηρίαν τῆς κόρης των.

Ἂν ἐξετάσῃ τις τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἰδίως εἰς τὸ καλύτερον διατηρούμενον πρόσωπον τῆς βασιλίσσης, θὰ παρατηρήσῃ ὅτι εἰς τὴν βάσιν της αὕτη εἶναι ἡ ἰδία μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ[2]. Κυρίως ὅμως παρουσιάζει λίαν αἰσθητὴν ὁμοιότητα καὶ μὲ τὸν ἅγιον τοῦ Βαλσαμονέρου (πίν. 19. 2), ἰδίως ὡς πρὸς τὴν ζωγραφικὴν ποιότητα. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Σκλαβεροχωρίου μὲ τὰ εἰς παχὺ στρῶμα ἐπικαθήμενα πηκτὰ χρώματα, μὲ τὰ ἰσχυρὰ περιγράμματα καὶ τὴν λεπτομερειακήν της ἐπεξεργασίαν, μᾶς δίδει περισσότερον καὶ ἀπὸ τὸν ἅγιον τοῦ Βαλσαμονέρου ἔντονον τὴν ἐντύπωσιν τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ παρουσιάζει στάδιον περισσότερον προχωρημένον πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτήν. Μᾶς φέρει δηλαδὴ πλέον πρὸς αὐτὴν τὴν φορητὴν εἰκόνα, ὅπως διεμόρφωσε τὴν τεχνικήν της ἡ Κρητικὴ σχολή. Περὶ τούτου θὰ πεισθῇ τις ἀπολύτως, νομίζω, ἂν παραβάλῃ τὴν βασίλισσαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου πρὸς τὴν φορητὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Σιναϊτικὸν μετόχιον τοῦ Ἁγίου Ματθαίου εἰς τὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης[3], ἔργον ἀχρο-

---

[1] Διὰ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου ἔκαμα λόγον εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 15, 1939, 274, ὅπου εἶχα διατυπώσει τὴν εἰκασίαν ὅτι αὗται εἶναι πιθανῶς ἔργον τῶν Φωκάδων, οἱ ὁποῖοι ἤκμασαν περὶ τὸ 1446. (Βλ. περὶ αὐτῶν κατωτέρω). Περισσότερον ὅμως ἐπισταμένη ἐξέτασις μὲ ἔπεισε νὰ μὴ ἐπιμείνω εἰς τὴν εἰκασίαν ταύτην, ἐξακολουθῶ ὅμως νὰ τὰς θεωρῶ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων βλ. τελευταῖον καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρον. ἔνθ' ἀν. σ. 69, ἀριθ. 22, ὁ ὁποῖος ἐπίσης τὰ θεωρεῖ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰῶνος.

[2] Πρβ ἰδίως τὰς κεφαλὰς τῆς Μάρθας καὶ τῆς Μαρίας εἰς τὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου: MILLET, Mistra πίν. 118. 4.

[3] Ἀπεικονίσθη ἐν Α. ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι 1938, εἰκ. 31 (προτελευταία, χωρὶς ἀρίθμησιν). Ἐκεῖ, ὅπως καὶ εἰς τὴν σ. 417, ἡ εἰκὼν ἀποδίδεται εἰς τὸν Γεώργιον Κλόντζαν. Τοῦτο εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανον, ὅπως παρετήρησε καὶ

νολόγητον, δυνάμενον ὅμως, κατὰ τὴν γνώμην μου, νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὰ τέλη περίπου τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν αὐτὴν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξαχθῇ τὸ συμπέρασμα, ὅτι μεταξὺ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου, ἀνηκούσης, ὡς εἴδομεν, εἰς τὸ δεύτερον πιθανώτατα ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος, πάντως ὅμως παλαιοτέρας τοῦ 1481, καὶ τῶν φορητῶν Κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 16ου αἰῶνος οὐδεμία πλέον οὐσιώδης διαφορά, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ὑπάρχει. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε, τοὐλάχιστον εἰς τὴν Κρήτην, συντελεσθῆ κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος.

Ναΐσκος Ἁγίου Κωνσταντίνου εἰς τὸ χωρίον Ἀβδοῦ Πεδιάδος Ἡρακλείου. Συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, ἡ διακόσμησις τοῦ ναΐσκου ἔγινε κατὰ τὸ ἔτος 1445 ὑπὸ τοῦ Μανουὴλ καὶ τοῦ Ἰωάννου τῶν Φωκάδων[1]. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ μᾶς ἐνδιαφέρει ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως. Εἶναι δηλαδὴ λίαν διδακτικὴ διὰ τὴν μελέτην τῆς ἐξελίξεως τῆς τοιχογραφίας, ὅπως αὕτη τελικῶς διεμορφώθη κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα, ὑπὸ τῶν μεγάλων Κρητῶν ζωγράφων.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ἡ ἐνταῦθα ὡς δεῖγμα παρατιθεμένη (πίν. 19. 3), παρουσιάζει, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, ἀναμφισβήτητον συγγένειαν πρὸς τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ (πίν. 9. 2)[2]. Ὅπως καὶ ἐκεῖ, οὕτω καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Φωκάδων, αἱ φωτειναὶ γραμμαὶ δὲν χρησιμεύουν μόνον διὰ τὸν τονισμὸν τῶν προεξεχόντων σημείων. Ἡ σπουδαιοτέρα των λειτουργία εἶναι νὰ σχεδιάσουν τοὺς ὄγκους.

Ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας ὅμως τῆς Παντανάσσης μέχρι τοῦ ἔργου τῶν Φωκάδων εἰς τὴν Κρήτην εἶναι λίαν αἰσθητὴ ἡ ἐξέλιξις καὶ πρὸ πάντων ἡ σχηματοποίησις, ἓν τῶν σπουδαιοτέρων δηλαδὴ χαρακτηριστικῶν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Αἱ φωτειναὶ γραμμαὶ εἰς τὴν Παντάνασσαν ἔχουν τεθῆ μὲ μεγάλην ἐλευθερίαν καὶ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι δὲν ἀκολουθοῦν οὐδὲν ἐκ τῶν προτέρων καθωρισμένον σύστημα, ὅτι εἶναι ἀπολύτως αὐθόρμητοι. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Φωκάδων. Εἰς αὐτὴν αἱ φω-

---

ὁ Μ. Χατζηδάκης εἰς τὸ Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἀμαντον, Ἀθῆναι 1940, 354, σημ. 6, ὁ ὁποῖος φαίνεται νὰ τὴν θεωρῇ ἔργον τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος.

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Ξανθουδίδου, ἔνθ' ἀν. 60, καὶ ἐν Gerola, ἔνθ' ἀν. IV, σ. 513, ἀριθ. 14. Πρβ. καὶ II, 309. Διὰ τοὺς ζωγράφους Φωκάδες βλ. τὴν βιβλιογραφίαν εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 15, 1939, 274, σημ. 2. Διὰ τὸν ναΐσκον καὶ τὰς τοιχογραφίας του βλ. τελευταῖον καὶ Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρ. Χρ. ἔνθ' ἀν. 65 κ.ἑξ. ἀριθ. 12, ὅπου δημοσιεύεται, πίν. Δ. 3, καὶ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου.

[2] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 35 κἑξ.

τειναὶ γραμμαὶ ἔχουν γίνει περισσότερον τυπικαί. Φαίνονται ὡς νὰ ὑπακούουν εἰς ὡρισμένους κανόνας. Τοῦτο εἶναι περισσότερον αἰσθητὸν εἰς τὰς ρυτίδας ἰδίως τοῦ μετώπου, αἱ ὁποῖαι ἔχουν μεταβληθῆ εἰς σχήματα γεωμετρικά, καθωρισμένα ἐκ τῶν προτέρων καὶ ὑπολογισμένα μὲ ἀπόλυτον ἀκρίβειαν. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλη διαφορά, ἐπίσης χαρακτηριστική, μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἔργων. Εἰς τὴν Παντάνασσαν τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἁπλοῦται εἰς ἔκτασιν, οὕτως ὥστε ὁ σκοτεινὸς προπλασμὸς νὰ φαίνεται ἐλάχιστα. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Φωκάδων ἡ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς εἶναι σχετικῶς περιωρισμένη καὶ ἡ ἀντίθεσις τοῦ τόνου της πρὸς τὸν τόνον τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ πολὺ μεγαλυτέρα.

Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς, ὅπως τὰ βλέπομεν εἰς τὸ ἔργον τῶν Φωκάδων, ἡ σχηματοποίησις δηλαδὴ καὶ ἡ ἰσχυρὰ τονικὴ διαφορὰ μεταξὺ τῆς περιωρισμένης εἰς ἔκτασιν φωτεινῆς σαρκὸς καὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, εἶναι τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῆς τοιχογραφίας, ὅπως τὴν εὑρίσκομεν εἰς τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν ζωγράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Αἱ τοιχογραφίαι οὕτω τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ μᾶς πείθουν ὅτι ἡ τεχνικὴ καὶ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας εἶχεν ἤδη ὁριστικῶς σχεδὸν διαμορφωθῆ εἰς τὴν Κρήτην κατὰ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνος.

Ἡ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Ἐξ ὅσων ἀνωτέρω ἐξετέθησαν γίνεται φανερὰ ἡ ἐξαιρετικὴ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι διεσώθησαν εἰς τὴν Κρήτην, καὶ τῶν ὁποίων ὀλίγα δείγματα ἐμελετήσαμεν ἐνταῦθα. Δὲν ὑπάρχει δὲ ἀμφιβολία ὅτι συστηματικωτέρα ἔρευνα τῶν Κρητικῶν τούτων διακοσμήσεων πολὺ θὰ συντελέσῃ εἰς τὴν διαφώτισιν τῶν πολλαπλῶν προβλημάτων, τῶν συνδεομένων μὲ τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Αἱ ὀλίγαι ἐνταῦθα ἐξετασθεῖσαι τοιχογραφίαι μᾶς ἔδειξαν ὅτι, εἰς τὴν Κρήτην τοὐλάχιστον, ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου καὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε πλέον οὐσιαστικῶς διαμορφωθῆ ἀπὸ τῶν μέσων ἀκόμη τοῦ 15ου αἰῶνος, ἀπὸ τῶν χρόνων δηλαδὴ ἀκόμη τῆς ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Βαλσαμονέρου καὶ τοῦ Σκλαβεροχωρίου μᾶς ἔδειξαν τὰ τελευταῖα στάδια τῆς ἐξελίξεως πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἡ διακόσμησις τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ μᾶς διεφώτισαν διὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας, ὅπως τὴν ἐχρησιμοποίησαν οἱ μεγάλοι Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος.

Τὸ γεγονὸς τέλος ὅτι ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς καὶ εἰς τὴν

φορητὴν εἰκόνα καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν εἶχε σχεδὸν ὁριστικῶς συντελεσθῆ περὶ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνος ἐνισχύει τὰς εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου διατυπωθείσας σκέψεις περὶ τῆς μικρᾶς ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἡ ἅλωσις τῆς Βασιλευούσης εἰς τὴν τελικὴν ἐπικράτησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς[1].

II. Η ΠΑΤΡΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἡ περὶ τοῦ Ἕλληνος Θεοφάνους ρωσικὴ ἐπιστολὴ τοῦ ἔτους 1413, περὶ τῆς ὁποίας ἔγινε λόγος εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου[2], ἀναφέρει ὅτι οὗτος, προτοῦ μεταβῆ εἰς τὴν Ρωσίαν, εἰργάσθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, εἰς τὴν Χαλκηδόνα καὶ εἰς τὸν Γαλατάν[3]. Τὴν σχέσιν τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολιν διεπίστωσεν ὁ ΑΛΠΑΤΩΦ μὲ τὴν παραβολὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὸ Νοβγορόδ (1378) πρὸς τὰς τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριὲ τζαμί), γενομένας συγχρόνως περίπου πρὸς τὰ περίφημα ψηφιδωτὰ τοῦ καθολικοῦ, κατὰ τὰς ἀρχὰς δηλαδὴ τοῦ 14ου αἰῶνος[4].

Ἡ παραβολὴ αὕτη εἶναι πράγματι πολὺ διδακτική. Δεικνύει πόθεν προέρχονται ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία, τὰς ὁποίας, ζωγραφίζων εἰς τὴν Ρωσίαν, ἐχρησιμοποίησεν ὁ Θεοφάνης, ἀφοῦ βεβαίως τὰς ἁπλοποίησε καὶ τὰς διεμόρφωσε συμφώνως πρὸς τὴν καλλιτεχνικήν του ἰδιοσυγκρασίαν.

Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας[5] ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας εἶχεν, ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος, εἰσχωρήσει καὶ εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Πράγματι, αἱ φωτειναὶ κηλῖδες, αἱ τεθειμέναι ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, χωρὶς τὴν μεσολάβησιν διαμέσων τόνων, ὅπως τὰς βλέπομεν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἐνθυμίζουν τὰς συγχρόνους περίπου τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ, τῶν θαυμάτων δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικοῦ) καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μητροπόλεως[6]. Βεβαίως

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 57 κ.ἑξ.

[2] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 31 κ.ἑξ.

[3] SCHWEINFURTH, Russ. Maler. 167 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ KONDAKOV-MINNS, Russ. Icon. 117. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ. I, 218.

[4] M. ALPATOV - N. BRUNOV, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932, 297 καὶ πίν. 87, εἰκ. 211. M. ALPATOV ἐν Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 7, 1929, 345 κ.ἑξ.

[5] Ἀπεικονίσεις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας παρὰ ALPATOV, ἔνθ' ἀν. καὶ παρὰ ΛΑΖΑΡΕΦ, ἔνθ' ἀν. II, πίν. 288, 289. Μετὰ τὸν καθαρισμὸν ἐδημοσιεύθη μέρος αὐτῶν ὑπὸ P. UNDERWOOD ἐν Dumbarton Oaks Papers, 9/10, 1956, σ. 255 ἑξ. εἰκ. 61 - 105.

[6] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 25 κ.ἑξ.

ἡ ἐκτέλεσις εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἶναι ἀσυγκρίτως ἐπιμελεστέρα, ἡ βάσις ὅμως τῆς τεχνικῆς, τῆς ἀσφαλῶς ἐπηρεασμένης ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας, εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ αὐτή.

Οὕτω ἀποδεικνύεται ὅτι ἀπὸ τῶν πρώτων ἀκόμη δεκάδων τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ τεχνικὴ αὐτὴ δὲν ἦτο ἄγνωστος εἰς τὴν Πρωτεύουσαν. Ὁ MILLET εἶχεν ἤδη παρατηρήσει, ὅτι περὶ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ λεγομένη Κρητικὴ ζωγραφική, ἡ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα, ἤνθει καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν[1]. Ἀποδείξεις ὅμως τῆς γνώμης του αὐτῆς δὲν εἶχεν ἀναφέρει. Εἶναι πιθανὸν ὅτι εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὸν Ἕλληνα Θεοφάνην. Δὲν νομίζω ὅτι ἐβασίσθη ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, διότι τότε θ' ἀνεβίβαζε τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κρητικῆς λεγομένης αὐτῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Πρωτεύουσαν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος.

Ποῦ εἶχε γεννηθῇ ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, ἡ ὑπὸ τῶν νεωτέρων κληθεῖσα Κρητική;

Εἴδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, λήγοντος τοῦ 14ου αἰῶνος, εἶχε κατακτήσει, ὅπως παρετήρησε καὶ ὁ MILLET[2], τὴν Μακεδονίαν, τὴν Σερβίαν καὶ τὴν κυρίως Ἑλλάδα[3]. Φυσικὸν εἶναι συνεπῶς νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι αὕτη ἐξεπήγασεν ἀπὸ ἓν σπουδαῖον καλλιτεχνικὸν κέντρον. Ποῖον θὰ ἠδύνατο νὰ εἶναι τὸ κέντρον αὐτό;

Παρὰ τὴν ἀντίθετον γνώμην τινῶν, μεταξὺ δὲ αὐτῶν ἦτο καὶ ὁ BRÉHIER, ὁ ὁποῖος ἐπίστευε, φαίνεται, ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐγεννήθη μᾶλλον εἰς τὸν Μυστρᾶν καὶ ὅτι τὸ πρῶτον ἔργον της εἶναι ἡ Περίβλεπτος[4], δύναται, νομίζω, νὰ θεωρηθῇ πιθανώτατον ὅτι ὡς κοιτίδα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν τὴν Κωνσταντινούπολιν[5].

Ἐκεῖθεν φαίνεται ὅτι ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἐξηπλώθη εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὰς λοιπὰς βαλκανικὰς χώρας. Ὅσον ἀφορᾷ ὅμως τὴν κυρίως Ἑλλάδα, καὶ μάλιστα τὴν Πελοπόννησον, νομίζω ὅτι κέντρον τῆς διαδόσεώς της πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὁ Μυστρᾶς, ὁ ὁποῖος καὶ λόγῳ τῆς ἐξαιρετικῆς του σημασίας καὶ λόγῳ τοῦ ὅτι οἱ δεσπόται του ἦσαν μέλη τῆς βασιλευούσης δυναστείας, εὑρίσκετο εἰς ἄμεσον καὶ διαρκῆ ἐπαφὴν μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν. Ὅτι καλλιτέχναι ἐκ τῆς Πρωτευούσης εἰργάσθησαν εἰς τὸν Μυστρᾶν εἶχε

[1] MILLET, Recherches, 683.
[2] MILLET, ἔνθ' ἀν.
[3] Βλ ἀνωτέρω, σ. 21 κ ἑξ.
[4] L. BRÉHIER, La civilisation byzantine (Le monde byzantin, III), Paris 1950, 540.
[5] Βλ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ Χρ. 6, 1952, 78. Ἐπίσης Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, 28, 1953, 235.

παρατηρήσει καὶ ὁ Millet [1], τὴν παρατήρησίν του δὲ αὐτὴν ἐβάσιζεν ἀσφαλῶς ἐπὶ τῆς ἀνωτέρας καλλιτεχνικῆς ποιότητος τῶν τοιχογραφιῶν, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ εἰκονογραφικῶν δεδομένων. Ἡ στενὴ σχέσις τεχνοτροπίας μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας καὶ τῶν συγχρόνων περίπου τῆς Μητροπόλεως καὶ τοῦ Ἀφεντικοῦ εἰς τὸν Μυστρᾶν, τὴν ὁποίαν ἀνωτέρω διεπιστώσαμεν, ἐνισχύουν τὴν γνώμην αὐτὴν τοῦ Millet καὶ τὴν ἐπεκτείνουν καὶ ἐπὶ τοῦ πεδίου τὴς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας.

Οὕτω ὁ Μυστρᾶς θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς τὸ κέντρον ἀκτινοβολίας, ὅσον ἀφορᾷ τὴν κυρίως Ἑλλάδα καὶ μάλιστα τὴν Πελοπόννησον, τῆς Κρητικῆς ἐπικληθείσης ζωγραφικῆς. Αἱ σπουδαιότεραι διακοσμήσεις τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Πελοποννήσου εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἔγιναν ἀπὸ τεχνίτας τοῦ Μυστρᾶ, τῶν ὁποίων τὴν τέχνην προσπαθοῦν, ἀλλ' ἄνευ ἐπιτυχίας, νὰ μιμηθοῦν οἱ ἐντόπιοι ἁγιογράφοι. Εἴδομεν ἀλλαχοῦ μὲ ποῖον παρανοημένον τρόπον ἐμιμήθη τὴν τεχνικὴν τῆς Παντανάσσης ὁ ἐπαρχιώτης ζωγράφος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ Γερακίου.

Ἡ ἐξ ἐπιδράσεως τῆς φορητῆς εἰκόνος διαμορφωθεῖσα νέα αὐτὴ ζωγραφικὴ φθάνει καὶ εἰς τὴν Κρήτην.

Πῶς ἔφθασεν ὅμως ἐκεῖ; Χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἡ ὑπόθεσις τοῦ Χατζηδάκη, ὅτι τὴν ἔφεραν ἴσως τεχνῖται φεύγοντες ἐκ Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἐξ Ἑλλάδος πρὸ τῆς τουρκικῆς κατακτήσεως [2], νομίζω ὅτι πρέπει καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν νὰ μὴ παραβλέψωμεν τὴν ἐξαιρετικὴν συμβολὴν τοῦ Μυστρᾶ.

Πράγματι, τὴν τεχνικὴν τοῦ ἑνὸς τῶν ζωγράφων τῆς Περιβλέπτου τὴν εὕρομεν εἰς τὴν Κρήτην τὸ 1383 εἰς τοὺς Μαργαρίτες [3], κατὰ δὲ τὰ μέσα περίπου τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι [4]. Οἱ Φωκάδες εἰς τὸ Ἀβδοῦ τὸ 1445 συνεχίζουν, ὡς εἴδομεν, τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων τῆς Παντανάσσης [5]. Τὰς καλλιτεχνικὰς τέλος σχέσεις τῆς Κρήτης μὲ τὴν Πελοπόννησον, τῆς ὁποίας τὸ κατ' ἐξοχὴν κέντρον, ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἦτο ἀναμφιβόλως ὁ Μυστρᾶς, δεικνύει τὸ παράδειγμα τοῦ ἐκ Μουχλίου τῆς Ἀρκαδίας Ξένου Διγενῆ, διακοσμοῦντος τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος ἐκκλησίας τῆς Κρήτης, ἀργότερον δὲ τῆς Αἰτωλίας καὶ τῆς Ἠπείρου [6].

---

[1] Millet, Art byz. II, 950 κ.ἑξ.
[2] Χατζηδάκης, ἔνθ' ἀν. 79.
[3] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 31.
[4] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 82.
[5] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 83.
[6] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 70.

Δὲν εἶναι ἴσως τυχαῖον τὸ γεγονός, ὅτι εἰς τὴν Κρήτην, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθῇ ἀπὸ τὰ μέχρι τοῦδε γνωστὰ μνημεῖα, ἡ ζωγραφικὴ ἡ προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐμφανίζεται κατὰ τὸ δεύτερον μόλις ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος. Τὰ μνημεῖα τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ ἰδίου αἰῶνος δεικνύουν σταθερὰν ἐμμονὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὀλίγα δὲ ἐπηρεάζονται, ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφίαν μόνον, ὀλιγώτερον ἢ περισσότερον ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικήν[1]. Εἰς τὴν ἀχρονολόγητον διακόσμησιν τῆς Γκουβερνιώτισσας, τὴν ὁποίαν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ τοποθετεῖ εἰς τὰ μέσα περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος[2], εὑρίσκομεν εἰς μίαν τῶν ὁλοσώμων γυναικείων μορφῶν[3], διὰ πρώτην, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, φορὰν τὴν ἐπίδρασιν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ὑπὸ μορφὴν ἀνάλογον πρὸς τὰς ἀπὸ τοῦ 1375 τοιχογραφίας τῶν ὁλοσώμων ἁγίων τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Λογκανίκου εἰς τὴν Λακεδαίμονα (πίν. 5. 1)[4], ἀλλὰ πολὺ ἐκείνης ἁπλουστέραν. Ἀκριβῶς δὲ εἰς τὴν Γκουβερνιώτισσαν παρετήρησεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ἄμεσον συνάφειαν πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην τῶν Παλαιολόγων[5]. Τοῦτο βεβαίως δὲν εἶναι τυχαῖον.

Κατὰ τὸ δεύτερον λοιπὸν ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅταν ἡ ἐπικληθεῖσα Κρητικὴ ζωγραφικὴ εἶχε πλέον ἀπαρτισθῇ εἰς ἰδίαν σχολὴν καὶ εἶχε δημιουργήσει ἓν τῶν ὡραιοτέρων ἔργων της, τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ, ἐπιφέρει αὕτη διὰ τῆς ἐπιδράσεώς της πλήρη σχεδὸν ἀλλαγὴν εἰς τὴν τέχνην τῆς Κρήτης, ἡ ὁποία μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης συνέχιζε τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ἐκεῖ, εἰς τὴν Κρήτην, ἡ σχολὴ αὕτη ἐγκλιματίζεται καὶ ἐξελίσσεται. Μερικοὺς σταθμοὺς τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς μέχρι τῶν μέσων περίπου τοῦ 15ου αἰῶνος ἠδυνήθημεν νὰ διαπιστώσωμεν εἰς τὰ ὀλίγα ἀκόμη γνωστὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. Τὴν ἐξέλιξιν ἐκεῖ τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου αἰῶνος δὲν εἶναι δυστυχῶς εὔκολον νὰ παρακολουθήσωμεν συστηματικῶς, διότι δὲν εἶναι ἀκόμη γνωστὰ χρονολογημένα μνημεῖα ἐκ τῆς περιόδου ταύτης. Ὅτι ὅμως ἡ ἐξέλιξις θὰ ὑπῆρξε ραγδαία καὶ συνεχής, οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία.

Εἰς τὴν ἐξέλιξιν αὐτὴν εἶναι πιθανὸν ὅτι ὄχι ὀλίγον θὰ συνέβαλον τεχνῖται ἐκ τοῦ Μυστρᾶ, φυγόντες μετὰ τὴν κατάληψίν του ἀπὸ τοὺς Τούρ-

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 44 κ.ἑξ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἔνθ' ἀν. 80 κ.ἑξ. Ἐπίσης τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', 1955, 136 κ.ἑξ.

[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρ. Χρ. ἔνθ' ἀν. σ. 65, ἀριθ. 10.

[3] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. πίν. Ε'. 2.

[4] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 27.

[5] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 86 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ σ. 65, ἀριθ. 10.

κους τὸ 1460 καὶ ἐγκατασταθέντες εἰς τὴν βενετοκρατουμένην Κρήτην, ὅπου ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἠσκεῖτο ἐλευθέρως.

Οὕτω, κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος, ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ εἶναι πλέον ἀπηρτισμένη πλήρως εἰς τὴν Κρήτην. Τὴν τελικήν της μορφὴν τὴν γνωρίζομεν μόνον ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν διδασκάλων, τῶν ὁποίων ἡ ἀκμὴ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν δευτέραν περίπου εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 16ου αἰῶνος.

Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως τῶν μεγάλων αὐτῶν τεχνιτῶν, μὲ τοὺς ὁποίους θ' ἀσχοληθῶμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, εὑρίσκονται ὅλαι ἐκτὸς τῆς Κρήτης. Κατὰ τρόπον ἀληθῶς περίεργον, εἰς αὐτὴν τὴν μεγαλόνησον χρονολογημέναι διακοσμήσεις τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος δὲν ὑπάρχουν[1]. Αἱ ὀλίγαι κατεστραμμέναι τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου εἰς τὸ χωρίον Ἁγία Παρασκευὴ τοῦ Ἀμαρίου μὲ χρονολογίαν 1516 δεικνύουν, κατὰ τὸν ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ὅλα πλέον τὰ χαρακτηριστὰ τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς[2]. Τὸ παράδειγμα ὅμως εἶναι, τοὐλάχιστον ἐπὶ τοῦ παρόντος, ἐντελῶς ἀπομονωμένον.

Καιρὸς ἤδη νὰ συνοψίσωμεν τὰς ἐπὶ μέρους παρατηρήσεις καὶ διαπιστώσεις.

Ἡ νέα ζωγραφικὴ τεχνοτροπία, ἡ δημιουργηθεῖσα ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, ἐγεννήθη κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Διὰ τὰς διαφόρους μορφὰς ἐξελίξεως, τὰς ὁποίας ἡ νέα αὐτὴ τεχνοτροπία διαδοχικῶς ἔλαβε, δὲν εἶναι ξέναι οὔτε ἡ Μακεδονία οὔτε ἡ Σερβία οὔτε ἡ κάτω Ἑλλάς, αἱ περιοχαὶ δηλαδή, ὅπου αὕτη διεδόθη ἐκ τῆς Πρωτευούσης. Ἡ τεχνοτροπία αὐτή, ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος, φθάνει καὶ εἰς τὸν Μυστρᾶν, πιθανῶς ἀπ' εὐθείας ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἐκεῖ, εἰς τὸν Μυστρᾶν, ὑφίσταται ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ ἐξέλιξιν παράλληλον ἐκείνης, τὴν ὁποίαν θὰ ὑπέστη καὶ εἰς τὴν Πρωτεύουσαν. Εἰς τοῦτο πιθανώτατα βοηθεῖ καὶ ἡ διαρκὴς καλλιτεχνικὴ ἐπικοινωνία τοῦ Μυστρᾶ μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν. Κατὰ τὸ τρίτον περίπου τέταρτον τοῦ 14ου αἰῶνος δίδει ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ εἰς τὸν Μυστρᾶν ἓν ἀπὸ τὰ τελειότερα ἔργα της, τὴν Περίβλεπτον. Ἀλλὰ καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ἐξέλιξις συνεχίζεται εἰς τὸν Μυστρᾶν, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ διακόσμησις τῆς Παντανάσσης. Κατὰ τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ τεχνοτροπία αὐτὴ διαδίδεται καὶ εἰς τὴν Κρήτην, ὅπου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 15ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος διέρχεται διαδοχικὰ στάδια ἐξελίξεως. Ταῦτα τὴν ὁδηγοῦν εἰς τὴν πραγματικὴν

[1] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 200.
[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 200 καὶ πίν. XIV. 9.

Κρητικὴν ζωγραφικήν, ὅπως τὴν ἐφήρμοσαν οἱ μεγάλοι Κρῆτες τεχνῖται ἀπὸ τοῦ δευτέρου περίπου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Κατὰ τρόπον λοιπὸν σχηματικόν, θὰ ἠδύνατο νὰ λεχθῇ, ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐγεννήθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἀλλ' ἡ τελική της διαμόρφωσις ἔγινεν εἰς τὴν Κρήτην.

Ἂν τὰ ἐκτεθέντα συμπεράσματα εἶναι ἀκριβῆ, θὰ δυνηθῶμεν εὐχερῶς νὰ ἐξηγήσωμεν τὸ ὄχι τυχαῖον γεγονός, ὅτι οἱ μεγαλύτεροι ἀντιπρόσωποι τῆς σχολῆς αὐτῆς, οἱ ὁποῖοι ἔδωκαν τὰ ὡραιότερα δείγματα τῆς τέχνης των εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ, προήρχοντο ἐκ Κρήτης.

Τὸ ὄνομα Κρητική, τὸ ὁποῖον ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἔλαβεν ἀπὸ τοὺς νεωτέρους, ἀποδεικνύεται οὕτω ἐκ τῶν πραγμάτων ὅτι δὲν εἶναι ἐντελῶς συμβατικόν. Δεικνύει, ἂν μὴ τὴν κοιτίδα τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, πάντως ὅμως τὸ μέρος, ὅπου αὕτη ἔλαβε τὴν πραγματικήν της μορφὴν καὶ ὁπόθεν διεδόθη ἀνὰ τὰς ὀρθοδόξους χώρας[1].

ΙΙΙ. ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατόπιν τῶν ὅσων διὰ μακρῶν ἐξεθέσαμεν εἰς τὰ δύο πρῶτα μέρη τοῦ βιβλίου τούτου περὶ τῶν πηγῶν, τῆς γενέσεως καὶ τῆς διαμορφώσεως τῆς Κρητικῆς σχολῆς, εἶναι ἀνάγκη, προτοῦ μεταβῶμεν εἰς τοὺς μεγάλους ἁγιογράφους καὶ τὰ ἔργα τοῦ 16ου αἰῶνος, ὁπότε ἡ σχολὴ αὕτη φθάνει εἰς τὴν μεγαλυτέραν της ἀκμήν, νὰ συνοψίσωμεν δι' ὀλίγων τὰ συμπεράσματα, εἰς τὰ ὁποῖα μᾶς ὡδήγησαν αἱ ἐπὶ μέρους ἔρευναι.

Δύο εἶναι τὰ κυριώτερα στοιχεῖα τὰ δίδοντα εἰς τὴν Κρητικὴν σχολὴν τὴν ἰδιαιτέραν της φυσιογνωμίαν: ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία. Τὴν προέλευσιν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῶν δύο τούτων στοιχείων καὶ τὴν συμβολήν των εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς σκοπὸν εἶχον αἱ μέχρι τοῦδε γενόμεναι ἔρευναι.

Ἡ τεχνική. Εἴδομεν ὅτι ἀπὸ τοῦ 13ου ἀκόμη αἰῶνος ἡ τεχνικὴ τῆς φο-

[1] Ὁ Bettini, Pitt. biz. 37 κ.ἑξ. τὴν ἐξαιρετικὴν συμβολὴν τῆς Κρήτης εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ κατ' ἄλλον τρόπον, ἐντελῶς ἀπίθανον. Ὑποστηρίζει δηλαδὴ ὅτι οἱ ἁγιογράφοι ἦσαν συνηθισμένοι νὰ συμμορφοῦνται μὲ τὰς κατευθύνσεις, τὰς προερχομένας ἀπὸ ἓν χριστιανικὸν κράτος, οἷον τὸ Βυζαντινόν. Ὅταν, λέγει, τοῦτο ἐξέλιπε, μόνον ἡ Κρήτη παρέμεινεν ἐπὶ μακρὸν χρόνον τμῆμα μεσογειακοῦ χριστιανικοῦ κράτους «κληρονόμου τοῦ Βυζαντίου», δηλαδὴ τοῦ κράτους τῆς Βενετίας (Impero mediterraneo cristiano erede di Bisanzio: l'Impero cioè di Venezia). Δὲν ἀξίζει, νομίζω, τὸν κόπον νὰ ἐπιχειρήσωμεν ἀνασκευὴν τῆς ἐντελῶς ἀσυστάτου αὐτῆς γνώμης, τῆς ὁποίας τὰ κίνητρα εἶναι εὔκολον ν' ἀντιληφθῇ τις, ἂν λάβῃ ὑπ' ὄψιν του τὴν ἐποχὴν ποὺ ἐγράφη τὸ βιβλίον (1938-XVI).

ρητῆς λατρευτικῆς εἰκόνος ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάζῃ τὴν Μακεδονικὴν τοιχογραφίαν. Ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν σχηματίζεται εἰς τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν μία παραφυάς, ἡ ὁποία σὺν τῷ χρόνῳ κυριαρχεῖ ὁλονὲν καὶ περισσότερον. Κατὰ τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, ἡ γεννηθεῖσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς λατρευτικῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας, γίνεται αὐτόνομος καὶ σχεδὸν παραμερίζει τὴν καθαρὰν Μακεδονικὴν ζωγραφικήν. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ οὐσιαστικῶς, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, δὲν ὑπάρχει πλέον. Αἱ διακοσμήσεις τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνους εἶναι ἔργα κατώτερα, χαρακτῆρος πλέον λαϊκοῦ.

Ἡ αὐτόνομος αὐτὴ τεχνική, ἡ προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας, εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἐξ αὐτῆς ἀπορρέει ἡ τεχνικὴ τῶν μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ τῶν μετ' αὐτούς.

Ἡ τεχνοτροπία. Κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν σχολήν, ὑπάρχει καὶ ἓν ἄλλο ζωγραφικὸν ρεῦμα, τὸ ὁποῖον διατηρεῖ τὴν τεχνοτροπικὴν παράδοσιν τῶν παλαιοτέρων αἰώνων, χωρὶς σχεδὸν νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς ἐπισήμου τέχνης τῆς ἐποχῆς. Ἡ σχετικῶς κατωτέρα καλλιτεχνικὴ ποιότης τῶν τοιχογραφιῶν ποὺ τὸ ἀντιπροσωπεύουν μᾶς πείθει ὅτι τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα ἐξυπηρετεῖ τὰς ἀντιδραστικὰς τάσεις τῶν λαϊκῶν τάξεων, καὶ ἰδιαιτέρως τῶν μοναχῶν, ἀπέναντι τῆς Μακεδονικῆς τέχνης, τῆς ἐμπνεομένης ὑπὸ τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῆς Αὐλῆς. Ἡ ἐχθρότης αὐτὴ τῶν μοναχῶν κατὰ τῆς ἐπισήμου τέχνης ὀφείλεται εἰς πολλοὺς λόγους, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ μῖσος κατὰ τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς ἑνώσεως.

Τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα εἶναι ἡ πηγὴ τῆς τεχνοτροπίας τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Δι' αὐτοῦ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ ἀρχαϊσμοὶ τῆς Κρητικῆς τέχνης καὶ ἡ ἐπιβίωσις παλαιῶν λησμονημένων τύπων, οἱ ὁποῖοι δὲν ὑπάρχουν εἰς τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Οὕτω ἐπίσης ἐξηγοῦνται ἡ προσκόλλησις καὶ ἡ ἐμμονὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἰς τὴν παλαιὰν βυζαντινὴν παράδοσιν.

Εἰς τὴν ἐπιβολὴν τῆς ἀρχαϊζούσης αὐτῆς τεχνοτροπίας ἰδιαιτέρως συνέβαλον οἱ μοναχοί, τῶν ὁποίων ἡ ἰσχὺς κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἀποβαίνει, διὰ πολλοὺς λόγους, ὁλονὲν καὶ μεγαλυτέρα. Ἡ μοναχικὴ προέλευσις τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς εἶναι ἀκόμη αἰσθητὴ καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς σχολῆς τὸν 16ον αἰῶνα. Μόνον ἀπὸ τοῦ 17ου

αἰῶνος, ὁπότε γίνεται ἀρκετὰ πλέον καταφανὴς ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις, ὁ μοναχικὸς αὐτὸς χαρακτὴρ τῆς Κρητικῆς σχολῆς ὑποχωρεῖ ὀλίγον κατ' ὀλίγον καὶ τέλος ἐξαφανίζεται.

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἡ συνένωσις τῆς τεχνικῆς, τῆς προελθούσης ἀπὸ τὴν ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος, μὲ τὴν συντηρητικὴν μοναχικὴν τεχνοτροπίαν, τὴν συνεχίζουσαν τὴν παλαιὰν παράδοσιν, εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἰδιοτύπου τέχνης, τὴν ὁποίαν ὀνομάζομεν Κρητικήν.

Ἡ διαμόρφωσις αὐτὴ ἔγινεν εἰς διαδοχικὰ στάδια, τὰ τελικὰ τῶν ὁποίων συμπίπτουν μὲ τὸ τελευταῖον περίπου τέταρτον τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ μὲ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου. Τὰ τελευταῖα ὅμως στάδια αὐτὰ πρὸς τὴν ὁριστικὴν διαμόρφωσιν τῆς σχολῆς ταύτης δυσκόλως δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν, διότι τὰ ἐκ τῶν χρόνων ἐκείνων διασωθέντα γνωστὰ μνημεῖα εἶναι ἐλάχιστα. Πάντως τὴν σπουδαιοτέραν ἐπὶ τοῦ προκειμένου βοήθειαν μᾶς παρέχουν αἱ τοιχογραφίαι αἱ διασωθεῖσαι εἰς τὴν Κρήτην.

Τὸ ζήτημα τῆς πατρίδος τῆς Κρητικῆς σχολῆς δὲν εἶναι εὔκολον νὰ διαλευκανθῇ κατὰ τρόπον ὁριστικὸν μὲ τὰ μέχρις ἡμῶν διασωθέντα μνημεῖα.

Πάντως ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν προέκυψε τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παραφυὰς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἡ προελθοῦσα ἐκ τῆς ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, αὐτὴ δηλαδὴ ἡ πηγὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἀντιπροσωπεύεται μὲ ἔργα σπουδαῖα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἀρχομένου τοῦ 14ου αἰῶνος. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι πιθανώτατα ἐκεῖ, εἰς τὴν Πρωτεύουσαν, ἐγεννήθη τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ζωγραφικῆς. Ἐκεῖθεν τὸ εὑρίσκομεν ἐξαπλούμενον εἰς τὴν Μακεδονίαν, τὴν Σερβίαν καὶ τὴν κάτω Ἑλλάδα, ἐξαιρέσει ἴσως τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου φαίνεται πιθανὸν ὅτι εἰργάσθησαν ζωγράφοι ἐλθόντες ἀπ' εὐθείας ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

Ἡ στενὴ σχέσις, ἡ ὑφισταμένη μεταξὺ τῶν διακοσμήσεων τοῦ Μυστρᾶ (Περίβλεπτος, Παντάνασσα) καὶ τοιχογραφιῶν τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὴν Κρήτην, μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὴν ὄχι ἀπίθανον σκέψιν ὅτι ἡ τεχνικὴ αὕτη ἔφθασεν ἐκεῖ ἀπὸ τὸν Μυστρᾶν.

Εἰς τὴν Κρήτην, ὅπως δεικνύουν τὰ διασωθέντα μνημεῖα, ἔλαβεν αὕτη τὴν τελικήν της μορφήν, ὑπὸ τὴν ὁποίαν ἦλθε, διὰ τῶν μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Κατὰ ταῦτα θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, μὲ τρόπον σχηματικόν, ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐγεννήθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἀλλ' ἠνδρώθη εἰς τὴν Κρήτην, τῆς ὁποίας οὕτω ἀποδεικνύεται ὅτι φέρει δικαίως τὸ ὄνομα.

Οὔτε συνεπῶς ἡ Ἰταλία οὔτε εἰδικώτερον ἡ Βενετία φαίνονται νὰ ἔχουν σχέσιν, ὅπως παλαιότερον ἐπιστεύετο, μὲ τὴν καταγωγὴν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἡ ὁποία εἶναι τέκνον γνήσιον, σὰρξ ἐκ τῆς σαρκός, τῆς βυζαντινῆς τέχνης.

Ἡ εἰκονογραφία. Περὶ τῆς εἰκονογραφίας τῆς Κρητικῆς σχολῆς δὲν δύναται νὰ γίνῃ ἴδιος λόγος κατὰ τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς περίοδον τῆς γενέσεως καὶ τῆς διαμορφώσεως, διότι κατ' αὐτὴν οἱ ἁγιογράφοι ἀκολουθοῦν συνήθως τὴν εἰκονογραφίαν, τὴν ὁποίαν εἶχε δημιουργήσει ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Οἱ παρατηρούμενοι ὀλίγοι εἰκονογραφικοὶ ἀρχαϊσμοὶ προέρχονται ἀπὸ τὰ πρότυπα τῶν προγενεστέρων αἰώνων, τὰ ὁποῖα χρησιμοποιοῦν οἱ ζωγράφοι οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα θὰ γίνῃ λόγος εἰς ἴδιον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου.

ΜΕΡΟΣ Γ'.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ

Ὁ 16ος αἰὼν εἶναι ἡ ἐποχὴ τῆς μεγαλυτέρας ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα.

Ἡ Κρητικὴ σχολή, τῆς ὁποίας τὴν γένεσιν καὶ κατόπιν τὰ διαδοχικὰ στάδια μέχρι τῆς πλήρους διαμορφώσεώς της ἐξητάσαμεν ἤδη, ἐμφανίζεται ἀπὸ τῆς δευτέρας περίπου δεκάδος τοῦ 16ου αἰῶνος μὲ ἰδίαν πλέον τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικήν. Αἱ ὀλίγαι τοιχογραφίαι τοῦ ἔτους 1516 εἰς τὴν Ἁγίαν Παρασκευὴν τοῦ Ἀμαρίου, περὶ τῶν ὁποίων καὶ εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ἔγινε λόγος[1], δεικνύουν ἀπηρτισμένην πλέον εἰς τὴν Κρήτην τὴν τεχνοτροπίαν αὐτήν. Ἐντούτοις, ἂν κρίνῃ τις ἀπὸ τὸ δεῖγμα ποὺ ἐδημοσίευσεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ[2], ὑπάρχει ἀκόμη εἰς αὐτὰς κάποια ἀρχαϊκότης καὶ κάποιος χαρακτὴρ ἐπαρχιωτικός.

Τὴν τελείωσιν εἰς τὴν μορφὴν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ἔδωκαν κυρίως οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι οἱ ἐργασθέντες ἀπὸ τοῦ δευτέρου περίπου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, εἰς τὰ Μετέωρα καὶ ἀλλαχοῦ. Ἐκεῖνος ὅμως, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὴν Κρητικὴν τοιχογραφίαν τὴν κλασσικήν της μορφήν, εἶναι ἀναμφιβόλως ὁ Θεοφάνης, ὅπως ὀλίγον ἀργότερον ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἔκαμε τὸ ἴδιον διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων.

Θεοφάνης ὁ Κρής. Πρὸς τὸν μεγάλον τοῦτον Κρῆτα τοιχογράφον, τοῦ ὁποίου τὰ ἔργα ἀπέβησαν τὸ ὑπόδειγμα διὰ τοὺς συγχρόνους καὶ μεταγενεστέρους, ὄχι ὀλιγώτερον ἱκανούς, Κρῆτας ἐπίσης ἁγιογράφους, σχετίζονται τέσσαρες χρονολογημέναι ἐπιγραφαί[3]. Αὗται εἶναι: ἡ τοῦ Ἁγίου Νι-

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 89.

[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, πίν. XIV. 9. Πρβ. καὶ σ. 200.

[3] Τὸ κείμενον καὶ τὰς ἐκδόσεις τῶν ἐπιγραφῶν θὰ παραθέσωμεν κατωτέρω, κατὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν διακοσμήσεων, εἰς τὰς ὁποίας ἀναφέρονται.

κολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (1527), ἡ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος (1535), ἡ τοῦ καθολικοῦ τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1546) καὶ τέλος ἡ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας (1573).

Προτοῦ ἐξετάσωμεν τὰς διακοσμήσεις, εἰς τὰς ὁποίας ἀναφέρονται αἱ ἐπιγραφαὶ αὗται, εἶναι ἀνάγκη νὰ συναγάγωμεν τὰ ἐξ αὐτῶν προκύπτοντα στοιχεῖα περὶ τῆς πατρίδος, τοῦ ἐπιθέτου καὶ τῆς ζωῆς τοῦ Θεοφάνους.

Καὶ εἰς τὰς τέσσαρας αὐτὰς ἐπιγραφὰς ὁ Θεοφάνης ἀναφέρεται ὡς μοναχός. Ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (1527) μανθάνομεν ὅτι κατήγετο ἀπὸ τὸ χωρίον Στρελιτζὰ τῆς Κρήτης[1]. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας (1573), τὴν διακόσμησιν τῆς ὁποίας ἔκαμαν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ὁ υἱὸς τοῦ Θεοφάνους, μοναχὸς ἐπίσης, Νεόφυτος μετὰ τοῦ ἱερέως Κυριαζῆ, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ ἐπώνυμον τοῦ Νεοφύτου, συνεπῶς καὶ τοῦ Θεοφάνους, ἦτο Μπαθήχας[2]. Τέλος εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1546), μὴ σωζομένην πλέον, ἀλλὰ γνωστὴν μόνον ἀπὸ τὴν μετάφρασιν τοῦ Πορφυρίου Οὐσπένσκι καὶ ἀπὸ τὸ σημείωμα εἰς τὸ τέλος τῆς διαθήκης τοῦ πατριάρχου Ἱερεμίου, ἀναφέρεται ὡς βοηθὸς τοῦ Θεοφάνους ἕτερος υἱὸς αὐτοῦ, ὁ Συμεών[3]. Εἶναι μήπως ὁ Συμεὼν οὗτος τὸ αὐτὸ πρόσωπον μὲ τὸν ὡς μοναχὸν Νεόφυτον ἀναφερόμενον τὸ 1573 εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας; Μήπως δηλαδὴ τὸ 1546 ὁ υἱὸς καὶ βοηθὸς τοῦ Θεοφάνους ἦτο ἀκόμη λαϊκὸς καὶ ἔφερε τὸ ὄνομα Συμεών, ἀργότερον δὲ ἐγένετο μοναχός, μετονομασθεὶς Νεόφυτος; Τοῦτο δὲν θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ πολὺ ἀπίθανον. Πότε ἀπέθανεν ὁ Θεοφάνης δὲν εἶναι γνωστόν. Κάποιαν ἔνδειξιν μᾶς παρέχει ἴσως ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας. Εἰς αὐτὴν δηλαδὴ ὁ Θεοφάνης διαφημίζεται ὑπὸ τοῦ υἱοῦ του ὡς *ἄριστος ἁγιογράφος*. Τοῦτο ἴσως σημαίνει ὅτι κατὰ τὸ 1573, ὁπότε ὁ Νεόφυτος μετὰ τοῦ ἱερέως Κυριαζῆ διεκόσμησαν τὸν ναόν, ὁ Θεοφάνης δὲν εὑρίσκετο πλέον εἰς τὴν ζωήν.

Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Θεοφάνης ἤδη ἀπὸ τοῦ 1527, ὅτε τὸ πρῶτον ἀναφαίνεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, ἦτο μοναχὸς καὶ πατὴρ ἑνὸς ἢ δύο υἱῶν, δύναται νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ εἰς μερικὰς εἰκασίας περὶ τῆς ἡλικίας, τὴν ὁποίαν πιθανῶς εἶχεν, ὅταν ἐξετέλεσε τὸ πρῶτόν του αὐτὸ ἔργον.

---

[1] *Χεὶρ Θεοφάνη μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρήτῃ Στρελιτζᾶς.*

[2] *...ὅστις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθήχας...* Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, 306. Διὰ τὴν ἐπιγραφὴν βλ. κατωτέρω σ. 125, σημ. 2.

[3] MILLET - PARGOIRE - PETIT, Inscr. de l'Athos, 61 κ.ἑξ. ἀριθ. 203. Πρβ. καὶ Γ. ΣΜΥΡΝΑΚΗ, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, Ἀθῆναι 1903, 613.

Κατὰ τοὺς ἐκκλησιαστικοὺς κανόνας καὶ κατὰ τὴν ἔκτην νεαρὰν τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ ἡ κατωτέρα ἐπιτρεπομένη ἡλικία διὰ ν' ἀσπασθῇ τις τὸν μοναχικὸν βίον ἦτο τὸ 16ον καὶ 17ον ἔτος, τρία δὲ ἀκόμη ἔτη ἐχρειάζοντο ὡς χρόνος δοκιμασίας, μετὰ τὰ ὁποῖα ἐκείρετο ὁ μοναχός[1].

Ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε νυμφευθῇ καὶ ἦτο πατὴρ τέκνων προτοῦ γίνῃ μοναχὸς καὶ ὅτι τὸ 1527 ἦτο ἤδη δόκιμος ἁγιογράφος, πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι κατὰ τὴν πρώτην αὐτοῦ ἐμφάνισιν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εἶχε ἡλικίαν μικροτέραν τῶν τριάκοντα περίπου ἐτῶν. Κατὰ τὸ ἔτος συνεπῶς 1573, ὁπότε ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ υἱοῦ του Νεοφύτου εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας ὡς *ἄριστος ἁγιογράφος*, θὰ ἦγεν, ἂν ἔζη, τὸ ἑβδομηκοστὸν πέμπτον περίπου ἔτος τῆς ἡλικίας του[2].

Καὶ αὐταὶ μὲν εἶναι αἱ ἐλάχισται πληροφορίαι περὶ τοῦ προσώπου τοῦ Θεοφάνους, αἱ δυνάμεναι νὰ ἐξαχθοῦν ἀπὸ τὰς σωζομένας ἐπιγραφάς. Ἂς ἴδωμεν τώρα τὸ ἔργον του.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (πίν. 20-24). Ἡ διακόσμησις αὕτη εἶναι τὸ πρῶτον γνωστὸν μέχρι σήμερον ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Αὕτη ἔγινε, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, κατὰ τὸ ἔτος 1527[3].

---

[1] Βλ. τὴν ἑρμηνείαν τοῦ Βαλσαμῶνος εἰς τὸ Μ' κανόνα τῆς ἐν Τρούλλῳ συνόδου ἐν Γ. Ραλλη - Μ. Ποτλη, Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων, Β', 400. Πρβ. C. E. Zachariae von Lingenthal, Jus Graeco - Romanum, ἔκδ. Ι. καὶ Π. Ζεπου, Ι, Ἀθῆναι 1931, 63 κ.ἑξ. Βλ. καὶ Αγαπιου καὶ Νικοδημου τῶν ἱερομονάχων, Πηδάλιον, ἔκδ. Ζακύνθου, 1864, 256 ὑποσημ.

[2] Μία εἰκὼν τῆς Ἁγίας Βαρβάρας εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου μὲ ὑπογραφὴν *χεὶρ Θεοφάνους* καὶ χρονολογίαν 1593 ἐθεωρήθη ὑπὸ τοῦ Α. Παπαγιαννοπουλου - Παλαιου, σ. 32, ἀριθ. 193 καὶ σ. 78, ἔργον τοῦ ἀπασχολοῦντος ἡμᾶς τοιχογράφου Θεοφάνους, τοῦ ὁποίου ὁρίζεται ἐκεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις μετάξὺ τῶν ἐτῶν 1527 καὶ 1597. Τοῦτο εἶναι ἀπολύτως ἀβάσιμον καὶ ἀπίθανον, διότι θὰ ἦτο ἀδύνατον ὁ Θεοφάνης νὰ εὑρίσκεται εἰς τὴν ζωήν, καὶ μάλιστα νὰ ζωγραφίζῃ, ἑβδομήκοντα ὅλα ἔτη μετὰ τὸ πρῶτόν του ἔργον καὶ ἑκατοντούτης περίπου τὴν ἡλικίαν. Ἐξ ἄλλου τὸ ὄνομα Θεοφάνης δὲν εἶναι σπάνιον, τοῦτο δὲ φέρουσι καὶ ἄλλοι ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων. Βλ. Talbot Rice, Icons of Cyprus, σ. 218 κ.ἑξ. ἀριθ. 42 καὶ πίν. XXII. 42.

[3] Παραθέτομεν ἐνταῦθα τὴν ὑφ' ἡμῶν γενομένην ἀνάγνωσιν τῆς ἐπιγραφῆς. Δέον νὰ σημειωθῇ ὅτι εἰς τὴν μεταγραφὴν διετηρήθη ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου. Ἐντὸς παρενθέσεως ἐκλείσθη ἡ ἀνάλυσις τῶν συντομογραφιῶν, εἰς ἀγκύλας [] αἱ συμπληρώσεις τῶν κατεστραμμένων γραμμάτων. Αἱ κάθετοι γραμμαὶ | δεικνύουν τὸν χωρισμὸν τῶν στίχων, αἱ δὲ πλάγιαι = σημαίνουν ὅτι τὸ μέρος τῆς ἐπιγραφῆς ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι χωρισμένον ἀπὸ τὸ προηγούμενον. *γ' Ἀνιγέρθη ἐκ βάθρων ὁ θεῖως κ(αὶ) πάνσεπτως ναὼς τοῦ ἐν ἁγίης πατρὸς εἰμῶν | Νικολάου παρὰ τοῦ πανιερωτάτου μιτροπωλίτου Λαρίσης κῆρ Διονισίου κ(αὶ) τοῦ ὡσειωτ(ά)τ(ου) | ἐν ἱερομονάχεις κῆρ Νικάνωρος κ(αὶ) ἐξάρχου Σταγῶν κ(αὶ) τ[ῶν] εὑρισκομένων ἀδελφῶν. Εἱστω|ρίθη δὲ κ(αὶ) διὰ ἐξόδου τοῦ εὐτελοῦς Κυπριανοῦ ἱεροδιακόνου. | Ἐτ(ει) ,ζωλζ' | ἐπὶ (;) (Ἰν(δικτιῶνος) α'=μηνὶ Ὀκτωβρίου ιβ'. Χεὶρ Θεοφάνι μ(ο)ν(α)χ(οῦ) τοῦ ἐν τῇ Κρίτι Στρελι|τζᾶς.* (7036=1527 μ.Χ.). Ὁ ὑπολογισμὸς τῆς ἰνδικτιῶνος εἶναι ἐσφαλμένος. Εἰς τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1527 ἀντιστοιχεῖ ἰνδικτιὼν 15. Πρώτη δημοσίευσις τῆς ἐπιγρα-

Ἂν καὶ ἔργον ἑνὸς μόνου ζωγράφου, τοῦ Θεοφάνους, ὅπως τοὐλάχιστον ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή, ἐντούτοις εἰς τὰς λεπτομερείας παρουσιάζει αἰσθητὰς διαφοράς. Δύναταί τις δηλαδὴ νὰ διακρίνῃ, μὲ ἀρκετὴν εὐκολίαν, δύο εἴδη τεχνικῆς. Κατὰ τὸ ἓν εἶδος (πίν. 20. 2, 21 - 23) ἔχει ἐκτελεσθῆ τὸ πλεῖστον τῆς διακοσμήσεως, κατὰ τὸ ἄλλο ἐλάχισται μόνον σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν (ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου, πίν. 20. 1, ἡ ἄνοδος εἰς τὸν Γολγοθᾶν κ. ἄ.).

Ἂς ἴδωμεν ὅμως τὸ πρῶτον εἶδος τῆς τεχνικῆς, αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ ὁποῖον χαρακτηρίζει τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, ὅπως παρουσιάζεται αὕτη καὶ εἰς τὰ μεταγενέστερα ἔργα του. Χαρακτηριστικὸν δεῖγμα τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς εἶναι ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη μορφὴ τοῦ Ἁγίου Νικολάου (πίν. 23). Αὕτη σχετίζεται, χωρὶς ἀμφιβολίαν, στενώτατα πρὸς ἐκείνην, τὴν ὁποίαν εὕρομεν εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου εἰς τὸ Ἀβδοῦ τῆς Κρήτης, τὴν ζωγραφηθεῖσαν ἀπὸ τοὺς Φωκάδες τὸ 1445[1] (πίν. 19. 3). Ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις ἀκολουθεῖ τὸ ἴδιον σύστημα. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ὡρισμέναι διαφοραί, χαρακτηριστικαὶ τῆς ἐξελίξεως, ἡ ὁποία συνετελέσθη κατὰ τὸ διάστημα τῶν ὀγδοήκοντα δύο ἐτῶν, τὸ χωρίζον τὰ δύο αὐτὰ ἔργα. Ἡ τυπικότης εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους ἔχει ἀποβῆ πολὺ μεγαλυτέρα. Αἱ γραμμαὶ καὶ τὰ περιγράμματα ἔχουν χάσει πλέον καὶ αὐτὴν τὴν ὀλίγην μαλακότητα καὶ εὐλυγισίαν, τὴν ὁποίαν βλέπει τις ἀκόμη εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1445 εἰς τὸ Ἀβδοῦ. Ἓν ἄλλο ἐπίσης χαρακτηριστικὸν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἶναι ἡ τάσις πρὸς ἁπλοποίησιν, λίαν αἰσθητὴ κυρίως εἰς τὸν τρόπον, κατὰ τὸν ὁποῖον ἀποδίδονται αἱ ρυτίδες ἐπὶ τοῦ μετώπου. Αἱ πολλαὶ δηλαδὴ παράλληλοι ρυτίδες καὶ οἱ ὄγκοι, οἱ σχεδιασμένοι μὲ δύναμιν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀβδοῦ, ἔχουν ἀτονήσει εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἁπλοῦται ἐδῶ περισσότερον, δύο δὲ μόνον παράλληλοι γραμμαὶ καὶ ὀλίγαι μικραὶ ἐντόνως λευκαὶ ἀπομένουν πλέον ἀπὸ τὸ βαθέως αὐλακωμένον μέτωπον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀβδοῦ.

Εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους ἡ τυποποίησις καὶ ἡ ἐπιδίωξις διακοσμητικῶν σχημάτων ἔχουν ἀποβῆ κανών.

Ἀντιθέτως, εἰς τὰ νεανικὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυμνὰ σώματα τὸ φωτει-

---

φῆς, ὄχι ἀπηλλαγμένη σφαλμάτων, ἐν ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, Ταξίδιον εἰς τὰς μονὰς Μετεώρων, Ὄσσης καὶ Ὀλύμπου εἰς Θεσσαλίαν κατὰ τὸ ἔτος 1859 (ρωσ.), Πετρούπολις 1896, σ. 444, ἀριθ. 1. Πρβ. MILLET, Recherches, 660, καὶ N. ΒΕΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 236 ἑξ. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἀκόμη ἀνέκδοτοι. Μόνον ὁ Νιπτὴρ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΗ΄.

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 83.

νὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἁπλοῦται εὐρύτατα ἐπὶ τοῦ ὄχι πολὺ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, αἱ δὲ μικραὶ ἐντόνως λευκαὶ γραμμαί, αἱ τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα, εἶναι ἐλάχισται (πίν. 22. 2, 24. 2). Μὲ τὴν τεχνικὴν αὐτὴν ὁ Θεοφάνης προσπαθεῖ ν' ἀποφύγῃ τὰς ἰσχυρὰς ἀντιθέσεις, ἐπιτυγχάνει δὲ εἰς τὰς τοιχογραφίας του λίαν αἰσθητὴν μαλακότητα καὶ φωτεινότητα τόνων. Ἡ τάσις αὐτὴ τοῦ Θεοφάνους πρὸς τοὺς μαλακοὺς καὶ φωτεινοὺς τόνους ὀφείλεται ἴσως εἰς ἐπίδρασιν τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν εἶχε δυνηθῆ ἀκόμη ν' ἀπαλλαγῇ. Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν δυνάμεθα ἀκόμη ν' ἀνεύρωμεν καὶ εἰς τὰ πλούσια ἑλληνιστικὰ οἰκοδομήματα, τὰ ὁποῖα γεμίζουν τὸ βάθος τῶν συνθέσεών του (πίν. 21. 1). Τὰ κτήρια αὐτὰ μὲ τὴν σχεδὸν φυσικὴν προοπτικήν των καὶ τὰ μεγάλα ὑφάσματα, τὰ ἁπλούμενα ἀπὸ στέγης εἰς στέγην, οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ἔρχονται κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τῶν Παλαιολόγων.

Εἴπομεν ἀνωτέρω ὅτι μικρὸν μέρος τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, μερικαὶ ἰδίως σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν, παρουσιάζει τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν ἐντελῶς διαφορετικάς. Ἐπὶ τοῦ λίαν δηλαδὴ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἔχει ἐπιτεθῆ εἰς πολὺ περιωρισμένην ἔκτασιν, πολλαὶ δὲ παράλληλοι ἐντόνως λευκαὶ μικραὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰς προεξεχούσας ἐπιφανείας καὶ ἄλλα σημεῖα (πίν. 20. 1, 24. 1). Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι καθαρῶς ἡ τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ ἐνθυμίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (πίν. 2. 3). Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν τὴν εὕρομεν ἤδη ἐφημοσμένην καὶ εἰς ἄλλας τοιχογραφίας, ὅπως εἰς τὸν ναΐσκον τοῦ Σκλαβεροχωρίου εἰς τὴν Κρήτην (πίν. 19. 1). Πρόκειται συνεπῶς ἐδῶ περὶ φανεροῦ ἀρχαϊσμοῦ καὶ περὶ καταφανοῦς ἐπιδράσεως παλαιοτέρων φορητῶν εἰκόνων. Ἡ παρουσία τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους εἶναι ἀρκετὰ περίεργος. Θὰ ἠδύνατό τις ἴσως νὰ ὑποθέσῃ ὅτι αἱ συνθέσεις μὲ τὴν τεχνικὴν αὐτὴν εἶναι αἱ πρῶται, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὁπόθεν ἤρχισεν ἴσως τὸ καλλιτεχνικόν του στάδιον, ἂν καὶ οὐδὲν τοιοῦτον ἐπὶ σανίδος ἔργον του εἶναι γνωστόν[1], οὔτε δὲ καὶ ὑπό τινος ἀναφέρεται ὁ Θεοφάνης ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων. Πιθανώτερον νομίζω ὅτι διὰ τὰς συνθέσεις αὐτὰς ἐκ τῶν Παθῶν ὁ Θεοφάνης εἶχεν ὡς πρότυπα παλαιοτέρας φορητὰς εἰκόνας καὶ ὅτι, ἀντιγράφων αὐτάς, παρεσύρθη καὶ εἰς τὴν μίμησιν τῆς τεχνικῆς των. Ὅτι ἡ εἰκασία αὕτη δύναται νὰ ἔχῃ πιθανό-

[1] Διὰ τὴν εἰς αὐτὸν ἐντελῶς ἀπιθάνως ἀποδοθεῖσαν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου μὲ χρονολογίαν 1593 βλ. ἀνωτ. σ. 96, σημ. 2.

τητά τινα δεικνύει ἓν ἄλλο χαρακτηριστικὸν φαινόμενον, παρατηρούμενον εἰς τὰς σκηνὰς ἀκριβῶς αὐτὰς ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνος. Εἰς τὰς συνθέσεις δηλαδὴ καὶ τὰς μεμονωμένας μορφάς, ποὺ ἔχουν ἐκτελεσθῆ μὲ τὸ πρῶτον εἶδος τῆς τεχνικῆς, τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν ἁγίων εἶναι μᾶλλον παχὺ καὶ στρογγυλόν, ἡ ὅλη δὲ κεφαλὴ ἔχει σχῆμα περίπου τετράγωνον (πίν. 24. 4). Εἰς τὰς σκηνὰς ὅμως ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἡ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἄλλων προσώπων εἰς τὰς συνθέσεις εἶναι ἰσχνὴ καὶ λίαν ἐπιμήκης (πίν. 24. 3). Πρόκειται λοιπὸν ὄχι μόνον περὶ διαφορᾶς τεχνικῆς, ἀλλὰ καὶ περὶ διαφορᾶς σχεδίου λίαν οὐσιώδους. Θὰ ἠδύνατό τις ἴσως νὰ ὑποθέσῃ ὅτι αἱ σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνος καὶ τὸ διαφορετικὸν σχέδιον ἐζωγραφήθησαν ὑπό τινος βοηθοῦ τοῦ Θεοφάνους. Τοιαύτη ὅμως ὑπόθεσις δὲν δύναται νὰ εἶναι πιθανή, ὄχι μόνον διότι οὐδεμία, ὡς εἴδομεν, μνεία βοηθοῦ γίνεται εἰς τὴν ἐπιγραφήν, ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλον ἀκόμη λόγον. Ἀμφοτέρους δηλαδὴ τοὺς τύπους τοῦ Χριστοῦ ἐπανευρίσκομεν εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, ὀλίγα ἔτη ἀργότερον, ὅπου ὅμως ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος ἔχει ἐξαφανισθῆ. Τοῦτο δύναται, νομίζω, νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι αἱ σκηναὶ μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνος εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἶναι ἔργα τοῦ ἰδίου τοῦ Θεοφάνους.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων εἶναι ἀναμφιβόλως ἓν ἐκ τῶν πρώτων ἔργων τοῦ Θεοφάνους. Ἡ ἀνωτέρω γενομένη ἀνάλυσις ἔδειξε, νομίζω, ἐπαρκῶς ὅτι οὗτος δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀποκρυσταλλώσει τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν του. Εὑρίσκεται ἀκόμη ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, χωρὶς νὰ ἔχῃ ἀπαλλαγῆ ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Κατὰ τὴν διάρκειαν ὅμως τῆς ἐργασίας του αὐτῆς εἰς τὸν ναὸν τῶν Μετεώρων ἐπέρχεται ραγδαία ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας του. Αἱ ὀλίγαι σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνος εἶναι ἡ ἀρχὴ ἴσως τῆς διακοσμήσεως. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν πολὺ ταχέως, φαίνεται, τὴν ἐγκαταλείπει, διὰ ν' ἀφοσιωθῇ εἰς τὴν νέαν μὲ τοὺς φωτεινοὺς τόνους καὶ τὰς ἁπαλὰς ἀντιθέσεις, τὴν τεχνικὴν δηλαδὴ τοῦ μεγαλυτέρου μέρους τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου, καὶ μὲ τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησεν ὀλίγον ἀργότερον τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας.

Ἡ ἀνομοιογένεια τῆς τεχνικῆς καὶ ἡ ἀβεβαιότης τῆς τεχνοτροπίας, αἱ παρατηρούμεναι εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, δεικνύουν ἀσφαλῶς ὅτι διὰ πρώτην ἴσως φορὰν ἐπεχείρησεν ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης ἔργον μεγάλης ὁπωσδήποτε κλίμακος. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τούτου ἔχουν ἐξαιρετικὴν σημασίαν. Εἰς αὐτὰς εὑρίσκον-

ται τὰ σπέρματα τῆς μεγάλης τέχνης τοῦ Θεοφάνους, ὅπως αὕτη ἀνεπτύχθη εἰς τὰ ἑπόμενα ἔργα του.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους (πίν. 25. 1). Ὁ ναὸς οὗτος ἐζωγραφήθη κατὰ τὸ ἔτος 1535 *διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ*, ὡς ἀναφέρει ἡ σχετικὴ ἐπιγραφή[1]. Οὐδεμία δύναται σήμερον πλέον νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ὁ μοναχὸς Θεοφάνης τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων καὶ ὁ μοναχὸς Θεοφάνης τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἶναι ἓν καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὡς εἶχεν ἤδη εἰκάσει καὶ ὁ Millet[2], χωρὶς νὰ ἔχῃ ἰδῇ τὰς τοιχογραφίας τῶν Μετεώρων. Πράγματι, ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας πολλαὶ τῶν σκηνῶν εἰς τὴν Λαύραν εἶναι ἐντελῶς ὅμοιαι πρὸς τὰς τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων[3], ἄλλαι εἶναι εἰς τὰ Μετέωρα περισσότερον ὀλιγοπρόσωποι καὶ συνεπτυγμέναι, δι' ἔλλειψιν χώρου, παρὰ εἰς τὴν Λαύραν[4], ἄλλων τέλος, καὶ αὐταὶ εἶναι αἱ ὀλιγώτεραι, ἡ διάταξις καὶ ἡ εἰκονογραφία ἔχουν ἐντελῶς μεταβληθῇ ἀπὸ τοῦ ἑνὸς μνημείου εἰς τὸ ἄλλο, ὅπως π.χ. ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, εἰς τὸν ὁποῖον θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω.

Ὄχι δὲ μόνον ἡ εἰκονογραφία, ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Λαύρας παρουσιάζουν πραγματικὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, ἐκεῖνο δηλαδή, τὸ ὁποῖον δὲν ἔχει τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος.

Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι ὅτι εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας ἡ ἀντίθεσις μεταξὺ φωτὸς καὶ σκιᾶς εἶναι πολὺ ἔντονος, λόγῳ τοῦ πολὺ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, τὸν ὁποῖον ἐδῶ ἐχρησιμοποίησεν ὁ Θεοφάνης. Ἡ μαλακότης συνεπῶς καὶ ἡ ἁπαλότης τῶν τόνων, ἡ παρατηρουμένη εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν Μετεώρων, καὶ ἡ ὁποία πιθανώτατα προήρχετο, ὡς εἴπομεν, ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς, δὲν ὑπάρχει πλέον εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, ὅπου τὰ σκιερὰ χρώματα κυριαρχοῦν.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας ὅμως τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εὑρίσκομεν ἀκόμη καὶ τοὺς δύο τύπους τοῦ Ἰησοῦ, τοὺς ὁποίους παρετηρήσαμεν εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων. Ὑπάρχει δηλαδὴ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας καὶ ὁ τετράγωνος τύπος τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ στρογγυλὸν πρόσωπον, ὁ ἁπαντῶν εἰς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ

---

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, Inscr. de l'Athos, σ. 111, ἀριθ. 339. Αἱ τοιχογραφίαι ἐν Millet, Athos, πίν. 115 - 139.

[2] Millet, Recherches, 660.

[3] Π.χ. Ἴασις τοῦ ὑδρωπικοῦ, Νιπτήρ, Ἄρνησις τοῦ Πέτρου, ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Ἄννα καὶ Καϊάφα κ.ἄ. Millet, Athos, πίν. 124. 1, 2, 125. 2.

[4] Π.χ. ἡ Βαϊοφόρος, ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου, ἡ ἄνοδος εἰς τὸν Γολγοθᾶν κ.ἄ. Millet, Athos, πίν. 125. 1, 127. 1, 3.

Ἁγίου Νικολάου, καθὼς καὶ ὁ ἐπιμήκης μὲ τὸ ἀδύνατον πρόσωπον, τὸν ὁποῖον εὕρομεν εἰς τὰς ὀλίγας σκηνὰς τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἀλλ' εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας συμβαίνει τὸ ἀντίθετον τοῦ παρατηρουμένου εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον. Αἱ συνθέσεις, ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἔχει τὴν τετράγωνον κεφαλὴν καὶ τὸ στρογγυλὸν πρόσωπον, εἶναι αἱ ὀλιγώτεραι[1], ἐνῷ εἰς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν σκηνῶν, τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἀδύνατον καὶ ἐπίμηκες[2], χωρὶς ὅμως πλέον τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος, ὅπως εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Εἰς τὴν Λαύραν καὶ ὁ τύπος αὐτὸς καὶ αἱ συνθέσεις ἐκ τῶν Παθῶν ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ τὴν ἰδιάζουσαν καὶ ἀποκρυσταλλωμένην πλέον τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους. Ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος, τὴν ὁποίαν εἴδομεν εἰς τὰς ὀλίγας συνθέσεις τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, οὐδαμοῦ πλέον ὑπάρχει εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας.

Αἱ λεπτομερειακαὶ αὐταὶ παρατηρήσεις ἀποδεικνύουν, νομίζω, κατὰ τρόπον ἀναμφισβήτητον ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἶναι ἔργον τοῦ ἰδίου Θεοφάνους, τοῦ διακοσμήσαντος ὀκτὼ ἔτη πρότερον τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν ὁμώνυμον Μονὴν τῶν Μετεώρων. Κατὰ τὴν ὀκταετίαν τὴν διαρρεύσασαν μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἔργων, ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ Θεοφάνους ἐσταθεροποιήθησαν. Εἰς τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν ὀκτὼ ἐτῶν αἱ ἐπιδράσεις τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀκόμη λίαν αἰσθηταὶ εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν Μετεώρων, ἐξαφανίζονται. Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας ὁ χαρακτὴρ τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους εἶναι πλέον ἀποκρυσταλλωμένος, ἂν καὶ σώζονται ἀκόμη μερικαὶ ἀναμνήσεις τῶν παλαιῶν του δοκιμῶν καὶ ἀμφιταλαντεύσεων, ὅπως π.χ. οἱ δύο τύποι τῆς μορφῆς τοῦ Χριστοῦ.

Εἰς τὴν διακόσμησιν ὅμως τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας παρετηρήθη διὰ πρώτην φορὰν καὶ ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Ἤδη ὁ J. P. Richter εἶχε διαπιστώσει ὅτι διὰ τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας ὁ Θεοφάνης ἐδανείσθη πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ μίαν

---

[1] Millet, Athos, πίν. 119. 2, 125. 1, 126. 3.

[2] Millet, Athos, πίν. 124. 1, 125. 2, 126. 1, 127. 1, 131. 4 κ.ἄ. Εἰς τὴν Λαύραν εὑρίσκομεν ἀκόμη εἰς τὰ ἄκρα τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ, τοῦ ὑπάρχοντος εἰς τὸν φωτοστέφανον τοῦ Χριστοῦ, καὶ τοὺς πέντε σταυροειδῶς διατεταγμένους κύκλους. Millet, αὐτόθι, πίν. 124. 1 (δεξιά), 124. 2, 125. 1 (δεξιά), 126. 3 κ.ἄ. Οὗτοι εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων, ὑπὸ τὴν μορφὴν μικρῶν στιγμῶν, ἁπαντοῦν εἰς τὰς σκηνάς, ὅπου ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται μὲ πρόσωπον στρογγυλόν. Φαίνεται ὅτι εἰς τὴν Λαύραν ὁ κανὼν ἦτο γενικὸς διὰ τὸν φωτοστέφανον τοῦ Ἰησοῦ, ἀλλ' εἰς τὰς περισσοτέρας εἰκόνας ἡ νεωτέρα ἐπιχρύσωσις τῶν φωτοστεφάνων ἐκάλυψε τοὺς σταυροειδῶς διατεταγμένους μικροὺς κύκλους.

χαλκογραφίαν γενομένην ὑπὸ τοῦ Marcantonio Raimondi μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1510 καὶ 1514 ἐπὶ τῇ βάσει σχεδίου τοῦ Ραφαήλ[1]. Εἰς τὸ ζήτημα τοῦτο ἐπανῆλθε καὶ ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ὁ ὁποῖος παρετήρησεν ὅτι ἀπὸ τὴν ἰδίαν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi ἐδανείσθη ὁ Θεοφάνης καὶ μεμονωμένα πρόσωπα δι' ἄλλας συνθέσεις τῆς Λαύρας[2].

Ἀλλὰ τὰ δάνεια αὐτὰ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν χαλκογραφίαν ὁ Θεοφάνης εἶχε τὴν δύναμιν νὰ τ' ἀφομοιώσῃ, νὰ τὰ καλύψῃ μὲ τὸ ἔνδυμα τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, ὥστε σήμερον νὰ χρειάζεται λίαν προσεκτικὴ ἐξέτασις καὶ ἀνάλυσις τοῦ ἔργου του διὰ νὰ γίνουν ταῦτα ἀντιληπτά.

Εἰς τὴν διακόσμησιν ὅμως τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας ὑπάρχουν καὶ ἄλλα, μικρᾶς βεβαίως σημασίας, ἰταλικὰ δάνεια, τὰ ὁποῖα παρουσιάζονται ὄχι μόνον ἀναφομοίωτα, ἀλλὰ καὶ μὲ καταφανῆ παρανόησιν. Τοιαύτη εἶναι ἡ ὑπερβολικὰ μεγάλη καὶ μὲ ἀφθονωτάτην κόμην κεφαλὴ τοῦ ὑπηρέτου, τοῦ ἱσταμένου κατὰ τὸ δεξιὸν πλευρὸν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Δείπνου εἰς Ἐμμαούς[3]. Ὅπως ἀπέδειξεν ὁ Χατζηδάκης, ἡ παράδοξος αὐτὴ μορφὴ ἀντεγράφη ἀπὸ ἕνα πίνακα τοῦ Giovanni Bellini, ὅπου ὁ εἰκονιζόμενος ὑπηρέτης φορεῖ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ὑψηλὸν τριχωτὸν σκοῦφον[4]. Ἡ χαλκογραφία τοῦ πίνακος τοῦ Bellini, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀσφαλῶς ὁ Θεοφάνης ἐδανείσθη τὴν μορφὴν αὐτήν, ἐχρησιμοποιήθη αὐτουσία κατὰ τὸ 1547 ὑπὸ τοῦ Ζώρζη εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου[5].

Πάντως εἶναι γεγονὸς ὅτι εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους ἐμφανίζονται διὰ πρώτην φοράν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, τὰ συμπτώματα τῆς στροφῆς τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, στροφῆς, τῆς ὁποίας τὰς συνεπείας θὰ παρακολουθήσωμεν εἰς τὰ ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου.

Τὸ σχῆμα τῆς διακοσμήσεως, τὸ ὁποῖον ὁ Θεοφάνης ἐφήρμοσεν εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, προέρχεται βεβαίως, κατὰ τὰ βασικά του στοιχεῖα, ἀπὸ τὴν διάταξιν τῶν μορφῶν καὶ τῶν σκηνῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Τὸ σχῆμα ὅμως τοῦτο ἐπλούτισε μὲ περισσότερα θέματα καὶ μὲ φόρτον λεπτομερειῶν. Ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, ἀπὸ ἀπόψεως διατάξεως, ἀπέβη τὸ πρότυπον διὰ τοὺς συγχρόνους τοῦ Θεο-

[1] Βλ. σχετικῶς Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, εἰς τὸ περ. Κρητικὰ Χρονικά, 1, 1947, 31 κ.ἑξ. ὅπου καὶ ἀπεικόνισις τῆς χαλκογραφίας, πίν. Β'. Ἐκεῖ ὅλη ἡ προγενεστέρα σχετικὴ βιβλιογραφία.

[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 33.

[3] MILLET, Athos, πίν. 137. 1. Προχείρως καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΖ', 1.

[4] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 387 κ.ἑξ. καὶ πίν. ΙΖ', 2.

[5] MILLET, Athos, πίν. 203. 2. Πρβ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἔνθ' ἀν. 388.

φάνους καὶ τοὺς μεταγενεστέρους του ἁγιογράφους. Τὰ καθολικὰ τῶν μεγάλων Μονῶν, ὄχι μόνον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς αὐτοῦ, τὰ διακοσμηθέντα κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου καὶ κατὰ τὸν 17ον ἀκόμη αἰῶνα, ἀντιγράφουν πιστῶς τὴν διάταξιν τοῦ ναοῦ τῆς Λαύρας.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους. Τελευταῖον χρονολογικῶς γνωστὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους δύναται μὲ μεγάλην πιθανότητα νὰ θεωρηθῇ ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Συμφώνως πρὸς τὴν ἄλλοτε ὑπάρχουσαν ἐκεῖ ἐπιγραφὴν καὶ πρὸς τὸ σημείωμα, τὸ εὑρισκόμενον εἰς τὸ τέλος τῆς εἰς τὴν Μονὴν σωζομένης διαθήκης τοῦ Ἱερεμίου Α', ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ ἐγένετο τὸ 1546 ὑπὸ τοῦ μοναχοῦ Θεοφάνους βοηθουμένου ὑπὸ τοῦ υἱοῦ του Συμεών[1].

Εἰς τὰ ὀλίγα τμήματα τῆς διακοσμήσεως[2] (πίν. 25. 2), τὰ διαφυγόντα τὴν μεταγενεστέραν ἐπαναζωγράφησιν, εὑρίσκομεν τὴν ἰδίαν τέχνην τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας. Ὁ προπλασμὸς εἶναι καὶ ἐδῶ πολὺ σκοτεινός, ἡ δὲ ἐπ' αὐτοῦ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς πολὺ περισσότερον περιωρισμένη, παρὰ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Ὁ Θεοφάνης εἰς τὸ τελευταῖον αὐτὸ γνωστὸν ἔργον του, γενόμενον δέκα ἐννέα ἔτη μετὰ τὴν πρώτην ἐμφάνισίν του εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων, ἔχει πλέον ἐντελῶς ἐγκαταλείψει τοὺς φωτεινοὺς τόνους. Ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφική, ἀπὸ τὴν ὁποίαν πιθανώτατα προέρχονται, ὡς εἴπομεν, ἡ φωτεινότης αὐτὴ καὶ ἡ ἁπαλότης τῶν τόνων εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, εἶχε παύσει, ἤδη ἀπὸ τοῦ 1535, ὅτε ἐζωγράφιζε τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, ν' ἀσκῇ πλέον ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους. Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, καὶ μάλιστα εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, οὗτος ἔχει ἰδίαν πλέον καλλιτεχνικὴν ὀντότητα.

Ἡ Τράπεζα τῆς Λαύρας. Μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνους, τῶν δι' ἐπιγραφῶν μαρτυρουμένων καὶ ἀσφαλῶς χρονολογημένων, εἶναι ἀνάγκη ν' ἀσχοληθῶμεν καὶ μὲ μίαν ἄλλην σπουδαίαν διακόσμησιν,

---

[1] Μετάφρασις τῆς ἐπιγραφῆς ἐκ τοῦ Πορφυρίου Οὐσπένσκι παρὰ Millet - Pargoire - Petit, Inscr. de l'Athos, σ. 61 κ.ἑξ. ἀριθ. 203, ὅπου καὶ πληροφορίαι περὶ τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα. Τὸ σημείωμα εἰς τὸ τέλος τῆς διαθήκης τοῦ Ἱερεμίου Α' αὐτόθι σ. 62. Ἐπίσης ἐν Σμυρναικῇ, Τὸ Ἅγιον Ὄρος. 613. Τοῦτο ἐδημοσιεύθη ἐκ νέου εἰς τὸ περιοδ. Γρηγόριος Παλαμᾶς, 5, 1921, 412, ἀρ. 103. Τὰ ἐκεῖ ὅμως λεγόμενα εἰς τὴν ὑποσημείωσιν εἶναι ἀνακριβῆ. Ὁ Συμεὼν εἰς τὴν μετάφρασιν τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ τοῦ Οὐσπένσκι λέγεται συνεργάτης, εἰς τὸ σημείωμα ὅμως τῆς διαθήκης τοῦ Ἱερεμίου χαρακτηρίζεται ρητῶς ὡς υἱὸς τοῦ Θεοφάνους. Ἐπίσης εἰς τὴν μετάφρασιν τοῦ Οὐσπένσκι ὁ Θεοφάνης λέγεται Κρὴς καὶ δὲν ἀναφέρεται ὡς μοναχός, ἐνῷ εἰς τὸ σημείωμα τῆς διαθήκης τοῦ Ἱερεμίου ἀποκαλεῖται μοναχός, χωρὶς ν' ἀναφέρεται ἡ πατρίς του. Πρβ. καὶ Millet, Recherches, 659.

[2] Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν ἐν Millet, Athos, πίν. 166, 167, 168. 3.

ἀνώνυμον καὶ ἀχρονολόγητον, τῆς ὁποίας δημιουργὸς εἶναι, ὡς θ' ἀποδειχθῇ, ἐπίσης ὁ Θεοφάνης.

Πρόκειται περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[1] (πίν. 27). Τὴν διακόσμησιν ταύτην τοποθετοῦν συνήθως εἰς τὸ ἔτος 1512[2]. Ἡ χρονολόγησις αὐτὴ προῆλθεν ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν παρανόησιν τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς ἐπιγραφῆς, αἱ ὁποῖαι εὑρίσκονται ἐξωτερικῶς, ὑπεράνω τῆς εἰσόδου τῆς Τραπέζης (πίν. 26). Ἐκεῖ εἰκονίζεται ἡ Θεοτόκος εἰς τὸ μέσον ἐν προτομῇ μὲ τὸ Βρέφος πρὸ τοῦ στήθους καὶ ἔχουσα τὰς χεῖρας ἐκτεταμένας. Ἀριστερά, ὡς πρὸς τὸν θεατήν, οἱ δύο Ἅγιοι Θεόδωροι, ὁ ἕτερος τῶν ὁποίων ἔχει τὴν χεῖρα προστατευτικῶς ἐπὶ τοῦ ὤμου τοῦ μητροπολίτου Σερρῶν Γενναδίου, κρατοῦντος ὁμοίωμα τῆς Τραπέζης, τοῦτον δὲ ὁδηγεῖ πρὸς τὴν Παναγίαν (πίν. 26. 2). Δεξιὰ παρίσταται ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης εἰς στάσιν δεήσεως καὶ ὄπισθεν αὐτοῦ οἱ κτήτορες τῆς Λαύρας Νικηφόρος Φωκᾶς καὶ Ἰωάννης Τζιμισκῆς εἰς ὁμοίαν στάσιν. Κατὰ τὴν συνοδεύουσαν τὴν εἰκόνα τοῦ Γενναδίου ἐπιγραφήν, οὗτος εἶναι ὁ *κτήτωρ τῆς παρούσης ἁγίας τραπέζου*[3].

Ἡ ἐκ παρανοήσεως, ὡς θὰ ἴδωμεν, χρονολόγησις τῆς διακοσμήσεως τῆς Τραπέζης ἀπὸ τοῦ 1512 εἶναι ἀρκετὰ παλαιά, ἀναφερομένη τὸν 17ον ἤδη αἰῶνα εἰς σημείωμα κώδικος τῶν ἀρχείων τῆς Λαύρας[4], ὅπου ρητῶς λέγεται ὅτι αἱ παρατιθέμεναι πληροφορίαι προέρχονται ἐκ προφορικῆς παραδόσεως[5]. Περισσοτέρας πληροφορίας, καὶ αὐτὰς ἀσφαλῶς ἐκ προφορικῆς παραδόσεως, ὡς ἐπίσης καὶ τὴν χρονολογίαν 1512, παρέχει ὁ ΣΑΒΒΑΣ, σκευοφύλαξ τῆς Λαύρας, εἰς τὸ ὑπ' αὐτοῦ συνταχθὲν Προσκυνητάριον τῆς Μονῆς, τὸ ἐκδοθὲν εἰς τὴν Βενετίαν κατὰ τὸ 1780. Εἶναι ἀνάγκη νὰ μεταφέρωμεν ἐδῶ τὴν σχετικὴν πρὸς τὴν Τράπεζαν περικοπὴν τοῦ Προσκυνηταρίου τούτου, διότι ἐκ

---

[1] MILLET, Athos, πίν. 140-151.

[2] Βλ. μεταξὺ ἄλλων, MILLET, Athos, ἐπεξηγ. κείμενον εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ λευκώματος, σ. 61 (πιθανῶς), DIEHL, Manuel, II, 846, BYRON-T. RICE, The Birth of Western Painting, 149, T. RICE, Byzantine Art, 126.

[3] MILLET-PARGOIRE-PETIT, Inscr. de l'Athos, σ. 130 κ.ἑξ. ἀριθ. 397. Μία εἰκών, εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Μητρόπολιν τῶν Σερρῶν, παρίστανε τοὺς Ἁγίους Θεοδώρους καὶ τὸν ἴδιον Γενν άδιον κρατοῦντα ὁμοίωμα μοναστηρίου. Οὗτος εἰς τὴν συνοδεύουσαν τὴν εἰκόνα ἐπιγραφὴν ἀνεφέρετο ὡς *κτήτωρ τῆς ἁγίας τραπέζης τῆς μεγάλης Λαύρας*. Αὐτόθι, σ. 131, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ παραπομπή.

[4] *Γεννάδιος=Οὗτος ἦν Σερρῶν, ἔκτισε καὶ ἐζωγράφισε τὴν κοινὴν τράπεζαν...* ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΛΑΥΡΕΩΤΗΣ εἰς τὸ περ. Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, 7, 1928/29, 424. Δυστυχῶς δὲν γίνεται σαφὲς ἀπὸ τὸν ἐκδότην πότε ἔχουν γραφῆ τὰ σημειώματα αὐτά.

[5] *«Ὁ μακαρίτης προηγούμενος Διονύσιος εἶπε μοι ἐν ἔτει αψνθ', ὁμοίως καὶ ὁ προηγούμενος Μακάριος ἐκεῖνος ὁ Κρητικός, ὁ περιβόητος εἶπε μοι...», »... καθὼς ἤκουσα ἐκ παραδόσεως ἀπὸ Διονύσιον καὶ Μακάριον καὶ ἄλλους ἀξιοπίστους μάρτυρας...».* ΣΠΥΡ. ΛΑΥΡΕΩΤΗΣ, αὐτόθι 424.

τῆς προσεκτικῆς ἐξετάσεώς της δύνανται νὰ προκύψουν σπουδαῖα διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν πορίσματα: *Ἐμπρὸς εἰς τὴν αὐλήν, πρὸς τὸ ἄνω μέρος κατὰ δυσμάς, ἄντικρυς τοῦ καθολικοῦ ναοῦ, εἶναι τὸ μέγα καὶ πολυθαύμαστον Τραπεζαρεῖον, αὐτὸ εἶναι ὅλον ὡραϊσμένον μὲ ἀρχαιοτάτην καὶ θαυμασιωτάτην ζωγραφίαν, ὡσὰν ἐκκλησία. Παλαιόθεν ἦτο μὲ θόλους καὶ μὲ κουμπέδαις, ἀπὸ δὲ τὸ πολὺ μάκρος καὶ τὸ πλάτος ὁποῦ ἔχει, ἐρραγίσθη ἀπὸ σεισμούς, ὅθεν μετέπειτα ὁ πανιερώτατος μητροπολίτης Σερρῶν κῦρ Γεννάδιος ἐν ἔτει ἀφιβ' ἀνεκαίνισε τὴν στέγην του ὅλην, μὲ ἄλλην μηχανήν, ἐκ ξύλων στερεῶν καὶ ἀσήπων, καὶ τὴν ἐζωγράφισε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν. Ἔξω εἰς τὴν πόρταν τῆς τραπέζης, εἶναι ἡ πανιερότης του ζωγραφισμένος*[1].

Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ τὴν ἐπισκευὴν τῆς Τραπέζης ὑπὸ τοῦ Γενναδίου καὶ τὴν ἀντικατάστασιν τῶν καμαρῶν καὶ τῶν τρούλλων της διὰ τῆς σήμερον ὑπαρχούσης ξυλίνης σαμαρωτῆς στέγης, ἡ πληροφορία τοῦ Σάββα καὶ τὸ ἔτος 1512 φαίνονται πολὺ πιθανά. Τῶν ὑπὲρ τῆς Λαύρας ἄλλωστε φροντίδων τοῦ Γενναδίου ὑπάρχουσι καὶ ἄλλα τεκμήρια, ὅπως ἡ κατὰ τὸ ἔτος 1522 ἐπισκευὴ τοῦ πύργου τοῦ Τζιμισκῆ[2]. Ἡ διὰ τοιχογραφιῶν ὅμως διακόσμησις τῆς Τραπέζης ἀσφαλῶς δὲν ἔγινεν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Γενναδίου κατὰ τὸ 1512. Νομίζω ὅτι, ὡς πρὸς τὸ ζήτημα αὐτό, ἔχει γίνει ὑπὸ τῶν νεωτέρων παρανόησις τῶν γραφομένων εἰς τὸ Προσκυνητάριον τοῦ Σάββα. Νομίζω δηλαδὴ ὅτι τὸ *καὶ τὴν ἐζωγράφισε* τοῦ κειμένου τοῦ Σάββα συντακτικῶς ἀνήκει εἰς τὴν στέγην καὶ ὄχι εἰς τὴν Τράπεζαν, τὴν ὁποίαν μέχρι τοῦ σημείου ἐκείνου ὁ συγγραφεὺς ὀνομάζει διαρκῶς Τραπεζαρεῖον[3].

Ὁ Γεννάδιος φαίνεται ὅτι διεκόσμησε μὲ ζωγραφίας τὴν στέγην τῆς Τραπέζης καὶ ὄχι τοὺς τοίχους αὐτῆς. Τὸ ὅτι δὲ κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην αἱ σανίδες αἱ καλύπτουσαι τὴν ἐσωτερικὴν ὄψιν τῆς ξυλίνης στέγης, ὅπως ἐπίσης καὶ αἱ δοκοί, ἐκαλύπτοντο μὲ ζωγραφίας δὲν ἔχει τίποτε τὸ ἀσύνηθες, ὡς πιστοποιοῦν διασωζόμενα ἀνάλογα παραδείγματα[4].

---

[1] Προσκυνητάριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθῳ. Συντεθὲν μὲν παρὰ τοῦ Πανοσιολογιωτάτου Γεροπροηγουμένου καὶ Σκευοφύλακος τῆς αὐτῆς Μονῆς Κυρίου Σάββα. Τύποις δὲ νῦν ἐκδοθέν, ἐπιμελείᾳ. σπουδῇ καὶ δαπάνῃ τοῦ Πανοσιολογιωτάτου ἀνεψιοῦ αὐτοῦ Προηγουμένου Κυρίλλου. ᾳψπ'. Ἐνετίησιν, 17ᾳ0. Παρὰ Νικολάῳ Γ'λυκεῖ τῷ ἐξ Ἰωαννίνων. Con Licenza de'Superiori, σ. 45 κ.ἑξ. Εἰς τὴν μεταγραφὴν τῆς περικοπῆς ἐτηρήθη ἡ στίξις τοῦ κειμένου.

[2] Βλ. τὴν σχετικὴν ἐπιγραφὴν MILLET-PARGOIRE-PETIT, Inscr. de l'Athos, σ. 136, ἀριθ. 411.

[3] ... *ὅθεν μετέπειτα ὁ... κῦρ Γεννάδιος ἐν ἔτει ἀφιβ' ἀνεκαίνισε τὴν στέγην του* (δηλ. τοῦ Τραπεζαρείου)... *καὶ τήν* (δηλ. τὴν στέγην) *ἐζωγράφισε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν.*

[4] Εἰς τὸν ναΐσκον τῆς Ἁγίας Φωτίδας εἰς τὴν Βέροιαν, κατεδαφισθέντα τὸ 1938, ὑπῆρχον εἰς τὴν στέγην σανίδες μὲ ἐζωγραφημένας παραστάσεις τοπίων, πτηνῶν καὶ κοσμημάτων. Τινὲς ἐξ αὐτῶν

Εἰς τὴν παρεξήγησιν αὐτὴν συνετέλεσεν ἀσφαλῶς καὶ ἡ ἀνωτέρω περιγραφεῖσα τοιχογραφία ὑπεράνω τῆς εἰσόδου μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Γενναδίου Σερρῶν, ἀναφερομένου ἐκεῖ ὡς κτήτορος τῆς Τραπέζης (πίν. 26). Λεπτομερὴς ἐξέτασις τῆς τοιχογραφίας πείθει ὅτι αὕτη εἶναι ἔργον ἄλλου ζωγράφου ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ διεκόσμησε τὸ ἐσωτερικὸν τῆς Τραπέζης. Εἶναι οὗτος παλαιότερος ἢ νεώτερος τοῦ ζωγράφου τοῦ διακοσμήσαντος τὸ ἐσωτερικόν; Τοῦτο δὲν εἶναι εὔκολον νὰ ἐξακριβωθῇ, λόγω τῆς φθορᾶς τῆς τοιχογραφίας, ἐκτεθειμένης εἰς τὸ ὕπαιθρον, καὶ τῶν ἐπαναζωγραφήσεων, τὰς ὁποίας ἔχει ὑποστῆ. Πάντως, μὲ κάθε βεβαίως ἐπιφύλαξιν, θεωρῶ ταύτην παλαιοτέραν ἴσως τῆς ἐσωτερικῆς διακοσμήσεως, γενομένην πιθανῶς εὐθὺς μετὰ τὴν ἐπισκευὴν τῆς στέγης τῆς Τραπέζης ὑπὸ τοῦ Γενναδίου Σερρῶν.

Ἡ διακόσμησις ὅμως ἡ καλύπτουσα τοὺς τοίχους τῆς Τραπέζης πότε ἔγινε καὶ ὑπὸ τίνος; Ὁ Χατζηδακης διεπίστωσεν ἤδη ὅτι εἰς παραστάσεις μαρτυρίων μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπέζης ἔχουν χρησιμοποιηθῇ μορφαὶ ληφθεῖσαι ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, τὴν παριστάνουσαν τὴν Σφαγὴν των νηπίων, τὴν ἰδίαν δηλαδή, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησεν, ὡς εἴδομεν, καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας[1]. Δεδομένου ὅτι ἡ χαλκογραφία αὕτη ἐχαράχθη μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1510 καὶ 1514, θὰ ἦτο ἀπολύτως ἀπαράδεκτον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἐχρησιμοποιήθη εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Τραπέζης, ἂν αὕτη εἶχε πράγματι γίνει τὸ 1512[2].

Θὰ ἠδύνατο ἡ διακόσμησις τῆς Τραπέζης νὰ θεωρηθῇ ἔργον τοῦ Θεοφάνους;

Ἤδη ὁ Ουσπενσκι, τὴν γνώμην τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅτι παρεδέχετο καὶ ὁ Κοντακωφ, εἶχε πράγματι ἀποδώσει τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπέζης εἰς τὸν Θεοφάνην, τὸν διακοσμήσαντα τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας[3]. Ἡ γνώμη αὐτή, στηριζομένη εἰς τὴν τεχνικὴν σχέσιν μεταξὺ τῆς διακοσμήσεως τῆς Τραπέζης καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, δύναται σήμερον νὰ ἐνισχυθῇ διὰ πολὺ περισσοτέρων τεκμηρίων.

Εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων ὁ Θεοφάνης, μεταξὺ ἄλλων θεμάτων, ἔχει ζωγραφήσει καὶ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Ἡ παράστασις τῶν δικαίων τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Πα-

διετηρήθησαν καὶ ἀπόκεινται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Προφήτου Ἠλία Βεροίας, ὁμοῦ μὲ τὰς ἀποτειχισθείσας τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου.

[1] Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 33 καὶ πίν. Δ΄ 2.

[2] Βλ. Χατζηδακην, ἔνθ' ἀν. σ. 32, σημ. 18 καὶ σ. 33, σημ. 23.

[3] Κοντακωφ, Ἄθως, 71.

ράδεισον (πίν. 22. 1) εἶναι πανομοιότυπος πρὸς τὴν ἀνάλογον σκηνὴν εἰς τὴν πασίγνωστον σύνθεσιν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας[1], μὲ τὴν μόνην διαφορὰν ὅτι ὁ ὅμιλος τῶν δικαίων ἔχει ἀντίθετον διεύθυνσιν. Ἐπίσης ὁ Θεοφάνης, μὴ διαθέτων εἰς τὸν ναΐσκον τῶν Μετεώρων ἐπαρκῆ ἔκτασιν, εἰκόνισε τὸν Παράδεισον εἰς μίαν ζώνην καὶ ὄχι εἰς δύο, ὅπως εἶναι εἰς τὴν Τράπεζαν, τὴν δὲ Θεοτόκον μεταξὺ δύο Ἀγγέλων ἐν προτομῇ ἐντὸς ἡμικυκλίου, ἐνῷ εἰς τὴν Τράπεζαν εἰκονίζεται καθημένη. Αἱ μικραὶ αὐταὶ διαφοραί, προερχόμεναι ἀπὸ τὸν εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ ζωγράφου χῶρον, δὲν δύνανται ν' ἀλλοιώσουν τὴν ζωηρὰν ἐντύπωσιν τῆς ἀπολύτου ὁμοιότητος, τῆς ὑπαρχούσης, ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸν τοὐλάχιστον τοῦτο θέμα, μεταξὺ τοῦ ἔργου τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας.

Συγκρίνοντες ἀνωτέρω τὰς εἰκονογραφικὰς συνθέσεις τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, εἴδομεν ὅτι πολλαὶ ἐξ αὐτῶν, ἐνῷ εἶναι ἐντελῶς ὅμοιαι, ἔχουν λάβει εἰς τὴν Λαύραν μεγαλυτέραν ἔκτασιν, διότι ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης διέθετε περισσότερον χῶρον. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας. Δυνάμεθα λοιπὸν μὲ πολλὴν πιθανότητα νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Τραπέζης εἶναι ἐπίσης ἔργον τοῦ Θεοφάνους.

Εἰς τὴν ἐπίλυσιν τοῦ ζητήματος θὰ ἠδύνατο πολὺ νὰ μᾶς βοηθήσῃ ἡ λεπτομερὴς εἰκονογραφικὴ σύγκρισις μεταξὺ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ τῆς Τραπέζης. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι δυστυχῶς δυνατόν, διότι τὰ θέματα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπέζης ἀνάγονται εἰς ἄλλον κύκλον, ἄσχετον μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ. Παρὰ ταῦτα, αἱ ἐλάχισται συνθέσεις, αἱ εἰκονιζόμεναι καὶ εἰς τὰς δύο διακοσμήσεις, παρουσιάζουν πολλὴν μεταξύ των σχέσιν. Οὕτω ἡ Ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου[2] εἶναι ἐντελῶς ὁμοία, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ἡ σύνθεσις τοῦ καθολικοῦ, λόγῳ τοῦ μεγαλυτέρου χώρου, εἶναι περισσότερον πολυπρόσωπος. Πολὺ διδακτικὴ ὅμως εἶναι ἡ σύγκρισις τῆς Σφαγῆς τῶν νηπίων εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ εἰς τὸ καθολικόν[3]. Εἰς τὴν Τράπεζαν ὁ ζωγράφος ἐχρησιμοποίησε τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ εἰς τὴν διάθεσίν του στενοῦ χώρου διὰ τὴν ἀπεικόνισιν τῆς Ἐλισάβετ κρατούσης τὸν Πρόδρομον βρέφος καὶ ἐξαφανιζομένης εἰς τὴν διὰ θαύματος ἀνοιχθεῖσαν ὀπὴν τοῦ ὄρους, ἵνα ἀποφύγῃ τὴν δίωξιν τῶν στρατιωτῶν τοῦ Ἡρώδου. Ὁ ζωγράφος ἐτόνισε περισσότερον τὸ ἐπεισόδιον αὐτό, διότι ἡ σκηνὴ εἰς τὴν

[1] Millet, Athos, πίν. 149. 1. Προχείρως καὶ ἐν Diehl, Manuel, II, σ. 852, εἰκ. 424.
[2] Millet, Athos, πίν. 143. 2 (ἄνω ζώνη), 130. 3.
[3] Millet, Athos, πίν. 142. 2 (εἰς τὸ μέσον τῆς ἄνω ζώνης), 122. 1.

Τράπεζαν ἀποτελεῖ μέρος τῶν παραστάσεων ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου. Εἰς τὸν ὑπολειπόμενον πρὸς ἀριστερὰ χῶρον παρέστησε τὴν Βρεφοκτονίαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς συμβατικόν, ζωγραφήσας μίαν γυναῖκα γονυπετῆ μὲ τὸ βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας, τὴν ὁποίαν ὁ παρ' αὐτὴν στρατιώτης ἔχει ἁρπάξει ἀπὸ τὴν κόμην. Εἰς τὸ καθολικὸν ἡ παράστασις τῆς Σφαγῆς τῶν νηπίων, ἐπηρεασμένη, ὡς εἴδομεν, ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, ἔχει λάβει μεγάλην ἔκτασιν, ὡς αὐτοτελὴς πλέον σκηνή, καὶ ὄχι ὡς μέρος ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Προδρόμου, ὅπως εἰς τὴν Τράπεζαν. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἡ φυγὴ τῆς Ἐλισάβετ γίνεται δευτερεῦον ἐντελῶς ἐπεισόδιον εἰς τὴν δεξιὰν ἄνω γωνίαν τῆς σκηνῆς. Ἐπανευρίσκομεν ὅμως ἐδῶ, εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεως, πρὸ τῶν ποδῶν τοῦ Ἡρῴδου, ἀπαράλλακτον τὴν γονυπετῆ γυναῖκα μὲ τὸ βρέφος καὶ τὸν στρατιώτην, ὁ ὁποῖος τὴν ἔχει συλλάβει ἀπὸ τὴν κόμην[1].

Ἐνδείξεις ἐπίσης ἀσφαλεῖς δυναμένας νὰ μᾶς πείσουν ὅτι καὶ ἡ διακόσμησις τῆς Τραπέζης εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους, μᾶς παρέχει ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν (πίν. 27. 2). Εἰς αὐτὰς ὁ προπλασμὸς δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινός, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων. Τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς εἰς τὰ πρόσωπα ἔχει μεγάλην ἔκτασιν, ὥστε μόλις ν' ἀφήνῃ νὰ διακρίνεται ὁ προπλασμός, αἱ δὲ ρυτίδες ἐλάχιστα εἶναι καταφανεῖς. Τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς τεχνικήν, ἀλλὰ μὲ τοὺς τόνους ἁπαλωτέρους, εὕρομεν καὶ εἰς τὸ πρῶτον ἔργον τοῦ Θεοφάνους, τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας εἴδομεν ἐξ ἄλλου ὅτι ἡ ἀντίθεσις γίνεται ἐντονωτέρα μεταξὺ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ καὶ τῆς φωτεινῆς σαρκός, τῆς ὁποίας ἡ ἔκτασις εἶναι περισσότερον μικρά.

Αὐτὴν δὲ τὴν ἀντίθεσιν τέλος, ἀκόμη ἰσχυροτέραν, εὕρομεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα.

Ἡ συγκριτικὴ αὐτὴ ἐξέτασις τῆς τεχνικῆς δύναται νὰ μᾶς πείσῃ ἀπολύτως ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Τραπέζης ἀνήκει εἰς τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους.

Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν ἐπίσης αὐτὴν τῆς τεχνικῆς εἶναι δυνατὸν νὰ προσ-

---

[1] Τὴν γονυπετῆ αὐτὴν γυναῖκα μὲ τὸ βρέφος, τὴν εἰκονιζομένην εἰς τὴν Τράπεζαν, νομίζω ὅτι ἐννοεῖ ὁ Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 33, ὡς προερχομένην ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi. Ἡ γυναικεία ὅμως αὐτὴ μορφὴ εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς χαλκογραφίας εἶναι πολὺ διάφορος. Εἰκονίζεται κατὰ μέτωπον καὶ πολὺ κεκλιμένη πρὸς τὰ ἐμπρός. Θὰ ἦτο πολὺ δύσκολον νὰ σχεδιασθῇ ἀπὸ τὸν Θεοφάνην πλαγίως. Ἡ γονυπετὴς γυνή, καὶ εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ εἰς τὸ καθολικόν, προέρχεται ἀναμφιβόλως, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀπὸ πρότυπον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ταύτην εὑρίσκομεν, πράγματι, πολὺ ἀνάλογον εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας μεταξὺ τῶν ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου εἰς τὸν Μυστρᾶν. Millet, Mistra, πίν. 93. 3 (ἀριστερά).

διορίσωμεν μὲ ἀρκετήν, νομίζω, πιθανότητα καὶ τὴν χρονολογικὴν θέσιν τὴν ὁποίαν αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπέζης κατέχουν εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Εἴδομεν δηλαδὴ ὅτι, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ εὑρίσκονται πλησιέστερον πρὸς τὴν πρώτην διακόσμησιν τοῦ Θεοφάνους κατὰ τὸ 1527 εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων καὶ ὅτι δὲν παρουσιάζουν ἀκόμη τὸ στάδιον ἐξελίξεως, τὸ ὁποῖον βλέπομεν κατὰ τὸ 1535 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Δικαιούμεθα λοιπὸν νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Τραπέζης εἶναι νεωτέρα βεβαίως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, ἀλλ' ὀλίγον ἴσως παλαιοτέρα τῆς διακοσμήσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, δυναμένη οὕτω νὰ τοποθετηθῇ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1527 καὶ 1535[1]. Κατὰ ταῦτα αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπέζης ἀποτελοῦν πιθανώτατα τὴν πρώτην εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἐμφάνισιν τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους.

Μετὰ τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1546), περὶ τῶν ὁποίων ἔγινεν ἤδη ἀνωτέρω λόγος, οὐδὲν ἄλλο ἔργον τοῦ Θεοφάνους εἶναι γνωστόν, οὔτε εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος οὔτε ἀλλαχοῦ. Εἷς Θεοφάνης *μοναχὸς τάχα καὶ ἁγιογράφος* διεκόσμησε κατὰ τὸ 1563 τὸν νάρθηκα τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[2]. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔχουν πολλάκις ἐπαναζωγραφηθῆ. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐλάχιστα τμήματα, τὰ διαφυγόντα ὁπωσδήποτε τὰς ἐπισκευάς[3], δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ἡ διακόσμησις αὕτη ἀνήκει εἰς τὸν Θεοφάνην τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Σταυρονικήτα, ὡς ἤδη παρετηρήθη[4]. Καὶ ὁ τρόπος ἄλλωστε, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Θεοφάνης ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐπιγραφήν[5], δὲν ὁμοιάζει οὔτε μὲ τὸν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων οὔτε μὲ τὸν εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Αἱ τοιχογραφίαι λοιπὸν αὐταὶ δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν περισσότερον ἐνταῦθα.

Τὰ τέσσαρα μεγάλα σύνολα τοιχογραφιῶν, τὰ ὁποῖα εἶναι σήμερον εἰς ἡμᾶς γνωστά (Ἅγιος Νικόλαος Μετεώρων, Τράπεζα καὶ καθολικὸν Λαύρας, καθολικὸν Σταυρονικήτα), δεικνύουν τὴν διαρκῆ ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ Θεο-

---

[1] Ὁ Χατζηδάκης, ἔνθ' ἀν. 33, σημ. 23, τὴν θεωρεῖ σύγχρονον ἢ ὀλίγον μεταγενεστέραν τοῦ καθολικοῦ (1535).

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ Duchesne-Bayet, Mémoire sur une mission au Mont-Athos, Paris 1876, 309. Μὲ λάθη καὶ παραλείψεις ἐν Σμυρνακη, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, 621 κ.ἑξ.

[3] Millet, Athos, πίν. 185. 2, 186. Κοντακωφ, Ἄθως, πίν. Χ.

[4] Millet, Recherches, 659.

[5] Ἔχω τὴν ὑποψίαν ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ ἀρχική, ἀλλ' ὅτι ἔχει γραφῆ ἐκ νέου.

φάνους κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγαλυτέρας του ἀκμῆς (1527 - 1546). Κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν δέκα ἐννέα ἐτῶν καὶ ἡ τεχνική του καὶ ἡ τεχνοτροπία του ἐξελίσσονται, ἐν μέρει δὲ καὶ ὁ τρόπος τῆς συνθέσεως τῶν εἰκόνων του μεταβάλλεται.

Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας, ἀρκετὸς ἤδη ἐγένετο λόγος. Διὰ τὰς μεταβολάς, τὰς ὁποίας ἐπέφερεν ὁ Θεοφάνης εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς σκηνὰς ἀπὸ τοῦ ἑνὸς μνημείου εἰς τὸ ἄλλο, ἀναλόγως τῆς θέσεως, ὅπου ἐζωγράφιζε ταύτας, μεταβολάς, δεικνυούσας τὸ βαθὺ διακοσμητικὸν καὶ συνθετικόν του αἴσθημα, θὰ λάβωμεν σαφῆ ἰδέαν ἐξετάζοντες τὴν ἰδίαν σκηνὴν ἀπὸ τῆς μιᾶς διακοσμήσεως εἰς τὴν ἄλλην. Χαρακτηριστικὸν τοιοῦτον παράδειγμα εἶναι ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων ἡ σύνθεσις ἔχει τὸν παλαιὸν τύπον μὲ τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τῆς τραπέζης (πίν. 21. 1). Ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης χρησιμοποιεῖ ὡς πρότυπα Μακεδονικὰς τοιχογραφίας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων[1], ἀπὸ τὰς ὁποίας δανείζεται καὶ τὰ πλούσια ἑλληνιστικὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους. Τὴν ἐπίδρασιν ἄλλωστε, τὴν ὁποίαν κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἤσκει ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ εἰς τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, τὴν διεπιστώσαμεν ἤδη καὶ εἰς τὴν τεχνικήν του. Εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας ἡ σύνθεσις μεταβάλλεται ριζικῶς. Ὁ Ἰησοῦς εὑρίσκεται εἰς τὸ μέσον τῆς τραπέζης καὶ οἱ ἀπόστολοι συμμετρικῶς ἑκατέρωθεν αὐτοῦ[2]. Τὴν μεταβολὴν αὐτὴν τὴν προεκάλεσεν ἡ θέσις τῆς σκηνῆς ἐντὸς τῆς κόγχης. Ἂν ἐπανελάμβανεν ὁ Θεοφάνης τὴν σύνθεσιν τῶν Μετεώρων, ὁ Ἰησοῦς, τὸ κύριον πρόσωπον, δὲν θὰ ἐδέσποζε τῆς ὅλης συνθέσεως. Ἡ ἰδία δυσκολία τῆς ἡμικυλινδρικῆς κόγχης ἠνάγκασε τὸν Θεοφάνην νὰ περιορίσῃ τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους εἰς δύο ὑποτυπώδη καὶ ἀσήμαντα οἰκοδομήματα κατὰ τὰ ἄκρα τῆς σκηνῆς, διὰ τοῦ μέσου δὲ τούτου ἐπέτυχε συγχρόνως ν' ἀναδείξῃ τὴν εἰς τὸ κέντρον μορφὴν τοῦ Ἰησοῦ[3]. Καὶ διὰ τὴν σύνθεσιν ὅμως αὐτὴν τὰ πρότυπά του εἶναι Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι[4]. Εἰς τὰς λεπτομερείας τῆς συνθέσεως αὐτῆς τῆς Τραπέζης ὁ Millet διέκρινε στοιχεῖα δυτικῆς ἐπιδράσεως[5]. Τοῦτο δὲν εἶναι διόλου

---

[1] Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου, Millet, Athos, πίν. 87. 2, καὶ τῆς Θεοσκεπάστου εἰς τὴν Τραπεζοῦντα, Millet - T. Rice, Byz. Paint. at Trebizond, πίν. XXII. 1. Προχείρως καὶ παρὰ Millet, Recherches, σ. 299, εἰκ. 284.

[2] Millet, Athos, πίν. 145. 1.

[3] Τὰ οἰκοδομήματα εἶναι περισσότερον εὐδιάκριτα εἰς τὴν φωτογραφίαν παρὰ Κοντακωφ, Ἄθως, πίν. VI.

[4] Π.χ. Πρωτᾶτον, Millet, Athos, πίν. 26. 2, Γρατσάνιτσα Σερβίας, Millet, Recherches, σ. 306, εἰκ. 293.

[5] Millet, Recherches, 304 κ.ἑξ.

ἀπίθανον. Νομίζω μάλιστα ὅτι ὡρισμέναι μορφαὶ ἀποστόλων, ὅπως ὁ τελευταῖος δεξιά, μὲ τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς τραπέζης, ἔχει ἀντιγραφῆ ἀπὸ χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi[1], τοῦ ὁποίου ἄλλο ἔργον, τὴν Σφαγὴν τῶν νηπίων, εἴδομεν ὅτι ὁ Θεοφάνης ἐχρησιμοποίησε καὶ εἰς τὴν Τράπεζαν, μάλιστα δὲ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Τρίτην μεταβολὴν παρουσιάζει ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης διατηρεῖ, εἰς τὰς γενικάς της γραμμάς, τὴν διάταξιν τῆς Τραπέζης μὲ τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ μέσον[2]. Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων δίδουν εἰς τὸν Θεοφάνην τὴν ἰδέαν νὰ εἰκονίσῃ τὸν Ἰωάννην εἰς τὸ δεξιὸν μέρος τοῦ Σωτῆρος[3]. Τὰ πλούσια ἑλληνιστικὰ οἰκοδομήματα πληροῦν καὶ πάλιν τὸ βάθος τῆς συνθέσεως, διότι δὲν ὑπάρχει ἐδῶ ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον εἶχον ἀποκλεισθῆ ταῦτα ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τῆς Τραπέζης.

Οὕτω καὶ εἰς τὰς εἰκονογραφικάς του συνθέσεις, ὅπως καὶ εἰς τὴν τεχνικήν του καὶ τὴν τεχνοτροπίαν του, βλέπομεν τὸν Θεοφάνην, ὡς πραγματικὸν καλλιτέχνην, διαρκῶς ἐξελισσόμενον καὶ διαρκῶς ἀναζητοῦντα τὴν τελειοποίησιν τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων καὶ τὸν πληρέστερον ἀπαρτισμὸν τῆς καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος.

Βάσις τῶν συνθέσεών του ἀπεδείχθη ὅτι εἶναι ἡ παλαιὰ Μακεδονικὴ ζωγραφική, ἡ ὁποία εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα εἶχεν, ὡς εἴδομεν, ἐπηρεάσει κάπως τὴν τεχνοτροπίαν του. Ἂν διά τινας λεπτομερείας τῶν συνθέσεών του δανείζεται ὀλίγα στοιχεῖα ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi καὶ ἀπὸ ἄλλα ἴσως δυτικὰ ἔργα, ἔχει ἐντούτοις τὴν δύναμιν νὰ ὑποτάξῃ τὰ ὀλίγα αὐτὰ δάνεια μὲ τὴν ρωμαλέαν τέχνην του καὶ νὰ τὰ ἐνσωματώσῃ ἀπολύτως εἰς τὸ ἔργον του. Τὰ δυτικὰ αὐτὰ δάνεια ὁ Θεοφάνης τὰ χρησιμοποιεῖ, ὅπως παρετήρησεν ὁ Millet, μὲ διακριτικότητα καὶ κατὰ τρόπον ἐπεισοδιακόν[4].

Τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους φαίνεται ὅτι πολὺ ἐθαυμάσθησαν εἰς τὴν ἐποχήν του καὶ εἰς τοὺς ἀμέσως μετ' αὐτὸν χρόνους. Τοῦτο ἐξάγεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ ἀμέσως μετ' αὐτὸν ζωγράφοι τὰ ἐχρησιμοποίησαν ὡς πρότυπα. Ἀλλ' ὁ θαυμασμὸς δὲν ὑπῆρξεν ὀλιγώτερος καὶ μετέπειτα. Τοῦτο μαρτυροῦν ὅσα γράφει κατὰ τὸ 1780 ὁ Σαββας εἰς τὸ Προσκυνητάριόν του τῆς Λαύρας, προκειμένου περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθο-

---

[1] Ἀπεικόνισις ὑπὸ Χατζηδακη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. Ε'. 2.

[2] Millet, Athos, πίν. 124. 2.

[3] Χελανδάρι, Millet, Athos, πίν. 68. 1. Μονὴ τοῦ Μάρκου παρὰ τὰ Σκόπια, Millet, Recherches, σ. 303, εἰκ. 287.

[4] Millet, Recherches, 666.

λικοῦ: *Πῶς νὰ ἀφίσω τὴν ἱστορίαν* (δηλ. τὰς τοιχογραφίας) *τοῦ πανιέρου τούτου ναοῦ; αὕτη ἐπειδὴ εἶναι μεγαλοφυοῦς χειρὸς ἔργον, τοῦ Θεοφάνους ἐκείνου, τοῦ χρηματίσαντος μαθητοῦ, τοῦ πολυθρυλλήτου ἐκείνου Πανσελήνου, ἀφήνω εἰς τὴν ὑμετέραν διάκρισιν νὰ στοχασθῆτε τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀρχαῖον ἀξίωμα ὁποῦ ἔχει ἂς κηρύττῃ καὶ σιωπῶσα τὸ κάλλος της καὶ τὰ προνόμιά της*[1].

Ὅ,τι ὅμως συνετέλεσε κυρίως εἰς τὸ νὰ ἐπιβληθῇ εἰς τὴν ἐκτίμησιν τῶν μεταγενεστέρων ὁ Θεοφάνης, εἶναι ἡ τεχνική του, διότι διὰ τοὺς μεταγενεστέρους ἁγιογράφους εἰς τὴν τεχνικὴν εὑρίσκετο κυρίως ἡ διαφορὰ τῶν δύο σχολῶν, Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς. Εἰς τὰς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων ὁ Θεοφάνης ἀντιπροσωπεύει τὴν Κρητικὴν τεχνικήν, ὅπως ὁ Πανσέληνος τὴν Μακεδονικήν[2]. Εἰς ἓν τοιοῦτον παλαιὸν ἐγχειρίδιον ζωγραφικῆς, τὸ ὁποῖον ἀργότερον ἐχρησιμοποίησεν ὁ Διονύσιος διὰ τὴν ἰδικήν του Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων, ὁ τίτλος ἀναφέρει ὅτι τοῦτο περιέχει *τά τε μέτρα καὶ χρώματα τοῦ Πανσελήνου... καὶ τὰ σαρκώματα* (δηλ. τὴν κατασκευὴν τοῦ χρώματος τῆς σαρκός) *τοῦ Θεοφάνους*[3].

Ἡ τεχνικὴ λοιπὸν τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ Θεοφάνους εἶναι διὰ τοὺς παλαιοὺς ἔννοιαι ταυτόσημοι[4].

II. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΕΟΦΑΝΗΝ

Καὶ εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ εἰς τὰ Μετέωρα, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὴν ἄλλην Ἑλλάδα, οἱ ζωγράφοι, καὶ οἱ σύγχρονοί του καὶ οἱ μετ' αὐτόν, ἀκολουθοῦν τὸν Θεοφάνην. Τὸ καθολικὸν ἰδίως τῆς Λαύρας ἀπέβη, ὡς ἤδη εἴπομεν, τὸ πρότυπον διὰ τὴν διάταξιν τῆς διακοσμήσεως. Τὸ αὐτὸ συνέβη καὶ μὲ τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν εἰς τὰς Τραπέζας τῶν Μονῶν, αἱ ὁποῖαι ἀκολουθοῦν κατὰ πόδας τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας.

Ἡ εἰκονογραφικὴ ἐπίσης ἐξάρτησις καὶ τῶν συγχρόνων καὶ τῶν μεταγενεστέρων ἀπὸ τὸν Θεοφάνην εἶναι φανερά. Ἡ σκηνή, ἐπὶ παραδείγματι, τῆς Σφαγῆς τῶν νηπίων, ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει ὁ Θεοφάνης εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας μὲ τὰ ἐκ τῆς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi δάνεια, ἐπαναλαμβάνεται πανομοιοτύπως, ὡς διεπίστωσεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ὄχι μόνον εἰς τὰ καθολικὰ τῶν Ἁγιορειτικῶν μονῶν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ Μετέωρα καὶ εἰς τὴν

---

[1] ΣΑΒΒΑ, Προσκυνητάριον Λαύρας (βλ. ἀνωτ. σ. 105 σημ. 1), σ. 35. Ἐτηρήθησαν ἡ στίξις καὶ ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου.

[2] Βλ. MILLET, Recherches, 678.

[3] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, Παράρτημα Α', σ. 237.

[4] Αὐτόθι, σ. 246 § 23.

Θεσσαλίαν[1]. Ἀπὸ ἀπόψεως λοιπὸν εἰκονογραφικῆς ὅλοι οἱ μετὰ τὸν Θεοφάνην τοιχογράφοι «ἀκινητοῦν εἰς τὴν ρουτίναν», ὅπως παρετήρησεν ὁ MILLET[2].

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικήν, ὁ Θεοφάνης ὑπῆρξε καὶ πάλιν τὸ πρότυπον καὶ ἡ βάσις. Ἕκαστος ὅμως ζωγράφος μὲ πραγματικὴν προσωπικότητα ἐχρησιμοποίησε τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους διαμορφωθεῖσαν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν συμφώνως πρὸς τὴν ἰδικήν του καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν. Οὕτω ὁ Ζώρζης ὁ Κρής, ὁ διακοσμήσας τὸ καθολικὸν τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Διονυσίου κατὰ τὸ 1547[3], δίδει μεγαλυτέραν σχηματικότητα καὶ ἀσκητικὴν αὐστηρότητα εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους, οἱ δὲ τόνοι του εἶναι περισσότερον σκοτεινοί (πίν. 33. 2)[4]. Τὴν μορφὴν αὐτὴν τῆς τεχνικῆς συνεχίζει ὁ ἄγνωστος ζωγράφος ὁ διακοσμήσας κατὰ τὸ 1568 τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Δοχειαρίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[5], μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὰ χρώματά του εἶναι περισσότερον φωτεινά, ἁρμονιζόμενα πρὸς τὴν ἐξαιρετικὴν φωτεινότητα τοῦ ναοῦ[6].

Φράγκος Κατελάνος. Μεταξὺ ὅλων τῶν συγχρόνων καὶ μεταγενεστέρων τοῦ Θεοφάνους τοιχογράφων διακρίνεται εἷς, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς μία ἀντίδρασις εἰς τὸν γενικὸν θαυμασμὸν καὶ τήν, κατά τινα τρόπον, ὑποδούλωσιν εἰς τὴν τέχνην τοῦ μεγάλου Κρητὸς καλλιτέχνου. Οὗτος εἶναι ὁ Φράγκος Κατελάνος *ἐκ Θηβῶν τῆς Βοιωτίας*, ὅπως ἀναφέρεται κατὰ τὸ 1560 εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου

---

[1] Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὸ περ. Κρητ. Χρον., 1, 1947, 32 κ.ἑξ.

[2] MILLET, Recherches, 678.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν MILLET-PARGOIRE-PETIT, Inscr. de l'Athos, σ. 158, ἀριθ. 458. Τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου δὲν ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐπιγραφήν, ἀλλ' ἀναγράφεται εἰς σημείωμα τοῦ ἔτους 1634 εἰς τὸ Τυπικὸν τῆς Μονῆς. MILLET, Recherches, 660. Αἱ τοιχογραφίαι ἐν MILLET, Athos, πίν. 195-206.

[4] MILLET, Athos, πίν. 194. 2.

[5] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ DUCHESNE-BAYET, Mission au Mont Athos, 309. Ἐπίσης ἐν ΣΜΥΡΝΑΚΗ, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, 569. ΧΡΙΣΤΟΦ. ΚΤΕΝΑ, Ἡ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει Ἄθῳ ἱερὰ ... Μονὴ τοῦ Δοχειαρίου, Ἀθῆναι 1926, 40. Αἱ τοιχογραφίαι παρὰ MILLET, Athos, πίν. 215-254.

[6] Εἰς τὸ παλαιὸν Προσκυνητάριον τῆς Μονῆς ἐξηγεῖται μὲ ποῖον τρόπον ὁ ἀρχιτέκτων ἐπέτυχε τὴν φωτεινότητα τοῦ ναοῦ, παρὰ τὰς δυσχερείας τῆς θέσεως, ὅπου οὗτος κεῖται: *Ἐπιστηρίζεται ὁ πρῶτος καὶ μέγιστος κουμπὲς αὐτοῦ* (τοῦ ναοῦ), *εἰς μέτρον πολλὰ ὑψηλὸν καὶ μετάρσιον, ὁποῦ εἰς ἄλλο μοναστήριον τόσον ὕψος ἐκκλησίας δὲν εὑρίσκεται· ἐπειδὴ ὁ ἀρχιτέκτων ἐκεῖνος διὰ τὸ τοῦ τόπου κατωφερές, καὶ τὴν στενότητα τῆς αὐλῆς, ὁποῦ συνίσταται ἀπὸ διάφορα πεζούλια, ἂν δὲν ἔκτεινε τὴν ἐκκλησίαν εἰς αὐτὸ τὸ ὑπέρμετρον ὕψος, ἤθελεν εἶναι σκοτεινὴ καὶ πολλὰ πληκτική.* Προσκυνητάριον τοῦ βασιλικοῦ, πατριαρχικοῦ, σταυροπηγιακοῦ τε καὶ σεβασμίου ἱεροῦ μοναστηρίου τοῦ Δοχειαρίου, τοῦ ἐν τῷ ἁγιονύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθωνος. Συντεθὲν μὲν καὶ φιλοπονηθὲν παρὰ τοῦ πανοσιολογιωτάτου καὶ σεβασμιωτάτου Ἁγίου πρώην μεγάλου Πρωτοσυγκέλλου, τῆς ἐν Χ(ριστ)ῷ μεγάλης ἐκκλησίας Κυρίου Κυρίου ΚΥΡΙΛΛΟΥ τοῦ ἐκ Σμύρνης .... τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελείᾳ καὶ φιλοτίμῳ δαπάνῃ τοῦ πανοσιολογιωτάτου ἁγίου ἀρχιμανδρίτου καὶ καθηγουμένου τῆς Σλομποξίας Κυρίου Κυρίου ΓΑΒΡΙΗΛ τοῦ Σμυρναίου .... Ἐν Βουκουρεστίῳ, 1843, σ. 31.

Νικολάου, τοῦ προσκεκολλημένου εἰς τὴν δεξιὰν πλευρὰν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[1].

Ἐπειδὴ εἷς ζωγράφος Φράγκος ἀναφέρεται ἐπίσης εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, εἶναι ἀνάγκη, προτοῦ ἐξετάσωμεν τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου, νὰ διευκρινήσωμεν τὸ ἀρκετὰ περίπλοκον ζήτημα τῆς σχέσεως τοῦ ζωγράφου τούτου πρὸς τὴν ἐκκλησίαν τῶν Μετεώρων. Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων σώζονται δύο διακοσμήσεις ἐντελῶς διαφορετικῆς τέχνης, μία εἰς τὸν κυρίως ναὸν καὶ ἄλλη εἰς τὸν νάρθηκα. Ἡ τοῦ κυρίως ναοῦ ἐγένετο κατὰ τὸ 1548, ὡς μαρτυρεῖ ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, ἡ ὁποία ὅμως δὲν ἀναφέρει τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου[2]. Εἰς τὸν νάρθηκα σώζονται δύο ἐπιγραφαί. Ἡ πρώτη, ἡ καὶ σπουδαιοτέρα, ἀναφέρει ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ νάρθηκος ἐγένετο κατὰ τὸ 1566 *διὰ χειρὸς Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θηβῶν, ὁμοῦ μετὰ τοῦ αὐταδέλφου ἡμῶν Φράγκου*[3]. Ἡ δευτέρα ἐπιγραφὴ ἀναφέρει καὶ πάλιν ὡς ἔτος διακοσμήσεως τοῦ νάρθηκος τὸ 1566 καὶ προσθέτει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι καὶ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκος ἐπεσκευάσθησαν κατὰ τὰ ἔτη 1780 - 1782[4].

Γεννᾶται ἤδη τὸ ἐρώτημα: Ὁ Φράγκος, ὁ ἀναφερόμενος εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ νάρθηκος ὡς ἀδελφὸς καὶ συνεργάτης τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θηβῶν, εἶναι ὁ Φράγκος Κατελάνος, ὁ διακοσμήσας τὸ 1560 τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν; Ἂς ἴδωμεν πρῶτον

---

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet-Pargoire-Petit. Inscr. de l'Athos, σ. 122, ἀριθ. 373. Ὁ Bettini, M. Damasceno, 335, γράφει ὅτι τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου τοῦ διακοσμήσαντος τὸν Ἅγιον Νικόλαον δὲν εἶναι γνωστόν. Ἀργότερον ὅμως φαίνεται ὅτι τὸ ἀνεῦρε. Bettini, Pitt. bizant. 44.

[2] Ἡ ἐπιγραφή, κατὰ τὴν ἡμετέραν ἀνάγνωσιν, ἔχει ὡς ἑξῆς: † *Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρ(ω)ν κ(αὶ) ἀνιστορήθη ὁ θεῖος κ(αὶ) πάνσεπτος | ναὸς τῆς σεβασμί(ας) μονῆς τῶν Ἁγί(ων) Πάντων παρὰ τῶν ὁσιωτ(άτω)ν ἐν ἱερομονάχ(οις) κ(αὶ) αὐταδέλφων κυρῶ Νεκταρίου κ(αὶ) | κυρῶ Θεοφάνους. Ἔτει ἀφμη'. ζωνς' (Ἰ)ν(δικτιῶν)ος Γ' | Ἀνεκαινίσθη ἀφπ'.* Ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι ἡ ἀρχικὴ καὶ δὲν ἐγράφη κατὰ τὴν μεταγενεστέραν ἀνακαίνισιν, ὡς εἶχεν ὑποθέσει ὁ Σ. Λαμπρος, Ν. Ἑλληνομνήμων, 2, 1905, 94, ὅπου καὶ αἱ προγενέστεραι δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς. Μόνον ἡ τελευταία φράσις *Ἀνεκαινίσθη κ.λ.π.* εἶναι μὲ γραφὴν διάφορον, προστεθεῖσα κατὰ τὴν ἐπισκευὴν τῶν τοιχογραφιῶν. Αἱ δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ L. Heuzey-H. Daumet, Mission archéologique de Macédoine, Paris 1876, σ. 449, ἀριθ. 238, καθὼς καὶ ἡ ὑπὸ Ουσπενσκι, Ταξίδιον κ.λ.π. σ. 439, ἀριθ. 7, δὲν εἶναι ἀπηλλαγμέναι λαθῶν. Αἱ μεταγενέστεραι ὅμως δημοσιεύσεις, τὰς ὁποίας ἔχω ὑπ' ὄψει μου, εἶναι πολὺ περισσότερον λανθασμέναι. Βλ. Ν. Γιαννοπουλου, Τὰ Μετέωρα, Βόλος 1926, 70. Ι. Παπασωτηριου, Τὰ Μετέωρα, Τρίκκαλα 1934, 52.

[3] Πρώτη δημοσίευσις ὑπὸ Ουσπενσκι, ἔνθ' ἀν. σ. 439, ἀριθ. 10. Νεωτέρα ὑπὸ Α. Ξυγγοπουλου εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1924, 395. Ἀκριβὴς δημοσίευσις καὶ ἐν Παπασωτηριου, ἔνθ' ἀν. 53. Βλ. καὶ Γιαννοπουλον, ἔνθ' ἀν. σ. 71, ἀριθ. 5, ὅπου ἀναφέρονται καὶ αἱ παλαιότεραι δημοσιεύσεις.

[4] Παπασωτηριου, ἔνθ' ἀν. 52, Γιαννοπουλος, ἔνθ' ἀν. σ. 71, ἀριθ. 6. Ἡ ἐπισκευὴ περιωρίσθη εἰς ἁπλοῦν μόνον βερνίκωμα τῶν εἰς τὸ κάτω μέρος μορφῶν, χωρὶς οὐδεμίαν ἀλλοίωσιν τῶν τοιχογραφιῶν.

τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ (πίν. 28 - 29). Εἰς αὐτὰς εὑρίσκομεν τὴν Κρητικὴν τεχνικὴν ὑπὸ τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἰδίως εἶχε δώσει εἰς αὐτὴν ὁ Ζώρζης εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1547 διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου (πίν. 33. 2), ἀλλὰ μὲ ἀκόμη ἰσχυροτέραν τὴν σχηματοποίησιν[1]. Ἡ εἰκονογραφία ἐξ ἄλλου τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας, τῶν μαρτυρίων τῶν ἁγίων (πίν. 28. 1), καθὼς καὶ μερικῶν μορφῶν ἀσκητῶν, ὅπως π.χ. τοῦ Ἁγίου Σισώη βλέποντος τὸν σκελετὸν ἐντὸς τοῦ ἀνοικτοῦ τάφου (πίν. 28. 2), παρουσιάζει στενὴν συγγένειαν πρὸς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας. Ἡ τεχνικὴ ὅμως καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ἐντελῶς διάφοροι ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας τὴν γενομένην ὑπὸ τοῦ Φράγκου Κατελάνου κατὰ τὸ 1560. Ποία λοιπὸν ἡ συμβολὴ τοῦ τελευταίου τούτου εἰς τὴν τοιχογράφησιν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ; Διὰ τὴν διευκρίνησιν τοῦ ζητήματος τούτου, καθὼς καὶ ἄλλων συναφῶν, εἶναι ἀνάγκη νὰ παρακολουθήσωμεν, κατὰ τὸ δυνατόν, τὸ ἔργον τοῦ Γεωργίου ἱερέως.

Τρία ἔτη ἐνωρίτερον ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, δηλαδὴ κατὰ τὸ 1563, εὑρίσκομεν τὸν ἴδιον Γεώργιον ἱερέα καὶ *ἐκκλησιάρχην Θηβῶν* διακοσμοῦντα μετὰ τοῦ *ἡμῶν αὐταδέλφου Φράγκου τὸ ἐπίκλην* τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὸ χωρίον Κράψα πλησίον τῶν Ἰωαννίνων[2]. Ὅτι καὶ ἐδῶ πρόκειται περὶ τῶν ἰδίων ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι διεκόσμησαν τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, οὐδεμία δύναται, νομίζω, νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία. Ἂν καὶ δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τῆς Κράψης, εἶμαι ἐν τούτοις ἀπολύτως βέβαιος ὅτι πρόκειται περὶ τῶν αὐτῶν προσώπων. Τοῦτο ἄλλωστε ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸν ἰδιάζοντα τρόπον, κατὰ τὸν ὁποῖον εἶναι συντεταγμένη ἡ ἐπιγραφὴ πανομοιοτύπως καὶ εἰς τὰ δύο μνημεῖα. Ἀλλὰ ὁ Φράγκος αὐτός, ὁ «αὐτάδελφος» τοῦ Γεωργίου ἱερέως, ὁ ἀναφερόμενος καὶ εἰς τὰς δύο ἐπιγραφάς, εἶναι ὁ Φράγκος Κατελάνος; Τοῦτο, ἂν καὶ ὑπὸ πάντων μέχρι τοῦδε ἐνομίσθη βέβαιον[3], τὸ θεωρῶ ἀπολύτως ἀπίθανον. Ὁ Φράγκος Κατελάνος ἦτο ἤδη τὸ 1560 γνωστὸς καὶ

---

[1] Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν βλ. εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1924, 397 κ.ἑξ. καὶ παρὰ BETTINI, Pitt. bizant. σ. 43. Βλ. ἐπίσης ΑΒΜΕ, 7, 1951, σ. 76 εἰκ. 2.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Χ. ΣΟΥΛΗ εἰς τὸ περιοδ. Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 9, 1934, σ. 84, ἀριθ. 3.

[3] MILLET, Recherches, 678. DIEHL, Manuel, II, 844, 847. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 109, κ.ἄ. Ὁ BETTINI, M. Damasceno, 335, ἔχει τὴν ἰδίαν γνώμην, δὲν διστάζει ὅμως νὰ γράψῃ, ὅτι ὁ Γεώργιος ἱερεὺς καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος συνειργάσθησαν μετὰ τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας καὶ ὅτι κατὰ τὸ 1568 διεκόσμησαν τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Δοχειαρίου, ἀπορεῖ δὲ μάλιστα πῶς τοῦτο δὲν ἐσημειώθη μέχρι τοῦδε.

δόκιμος ἁγιογράφος, ἀφοῦ τοῦ ἀνετέθη κατὰ τὸ ἔτος ἐκεῖνο ἡ διακόσμησις τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας. Δὲν θὰ ἦτο συνεπῶς δυνατὸν κατὰ τὸ 1563 καὶ τὸ 1566 ν' ἀναφέρεται ὡς ἁπλοῦς βοηθὸς τοῦ ἀδελφοῦ του Γεωργίου ἱερέως. Ἐκτὸς τούτου, οὐδεμία, ὡς εἴδομεν, ὑπάρχει σχέσις μεταξὺ τῆς τέχνης τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ τοῦ Φράγκου Κατελάνου, ὥστε νὰ διακρίνωμεν τὴν συμβολὴν τοῦ τελευταίου τούτου εἰς τὸ ἔργον τοῦ ἀδελφοῦ του. Τέλος ὑπάρχει καὶ ἄλλος ἀκόμη σπουδαιότερος, ὡς νομίζω, λόγος μὴ ἐπιτρέπων τὸν ταυτισμὸν τοῦ Φράγκου Κατελάνου πρὸς τὸν Φράγκον, τὸν ἀδελφὸν τοῦ Γεωργίου ἱερέως. Οὔτε δηλαδὴ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ οὔτε εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Κράψης ἀναφέρεται τὸ ἐπώνυμον τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου, ἐνῶ ὁ Κατελάνος ἀναφέρει τὸ ἰδικόν του εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας.

Νομίζω λοιπὸν βέβαιον ὅτι ὁ Φράγκος, ὁ ἀδελφὸς τοῦ Γεωργίου ἱερέως, δὲν εἶναι ὁ Φράγκος Κατελάνος. Εἶναι ἄλλο πρόσωπον, μὲ τὸ ἴδιον βαπτιστικὸν ὄνομα καὶ μὲ τὴν ἰδίαν πατρίδα, τὰς Θήβας.

Ποῖον ὅμως τὸ ἐπίθετον τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου; Περὶ τούτου μᾶς πληροφορεῖ, νομίζω, ἡ ἐπιγραφὴ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βελτσίστης εἰς τὴν Ἤπειρον. Εἰς αὐτήν, δυστυχῶς ἐλλιπῆ, τὸ μέρος, τὸ ἐνδιαφέρον ἡμᾶς, ἔχει ὡς ἑξῆς[1]: *Ἐπὶ ἔτους Ζου Ο[ϝ] Ἰν(δικτιῶνος) ια'. Ἀνιστορίθη ὑπὸ χειρὸς Φράγγου ζωγράφου κ(αὶ) [ἱε]ρέ[ως;] Δικοτάρης ἐκ τόπου Θήβας ἐλαχίστου κ(αὶ) ἁμαρτωλοῦ. Ἐχηρήστη Μαρτίου ἠστὴς.... ἡμέρα Τρίτη κ(αὶ) ἐτελειώθη μηνὸς Ἰουνίου ἠστὴς.... ἡμέρα Τετράδη* (707[6] = 1568)[2].

Τὸ ἐπίθετον λοιπὸν τοῦ ζωγράφου Φράγκου ἦτο, φαίνεται, Δικοτάρης. Ἤδη ὅμως γεννᾶται τὸ εὔλογον ἐρώτημα: ὁ Φράγκος οὗτος Δικοτάρης εἶναι τὸ αὐτὸ πρόσωπον μὲ τὸν Φράγκον, τὸν ἀδελφὸν τοῦ Γεωργίου ἱερέως, τὸν ἀναφερόμενον εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τοῦ Βαρλαὰμ καὶ τῆς Κράψης;

Ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ ἰδίου προσώπου δύναται, κατὰ τὴν γνώμην μου,

---

[1] Ταύτην ἐδημοσίευσεν ὁ Χ. ΣΟΥΛΗΣ εἰς τὰ Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, ἔνθ' ἀν. σ. 84, ἀριθ. 2, ἀλλὰ μέ τινας παραλείψεις. Ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη ἀνάγνωσις ἐγένετο ἐπὶ τῇ βάσει πανομοιοτύπου σχεδιάσματος, ἀποσταλέντος εἰς ἡμᾶς λίαν προθύμως καὶ εὐγενῶς ὑπὸ τοῦ Ἐπιμελητοῦ Ἀρχαιοτήτων Ἰωαννίνων κ. Σ. Δάκαρη, τὸν ὁποῖον καὶ ἀπὸ τῆς θέσεως ταύτης εὐχαριστῶ θερμότατα. Αἱ ἐντὸς ἀγκυλῶν συμπληρώσεις ἐγένοντο ὑπ' ἐμοῦ.

[2] Τὸ ἔτος συνεπλήρωσα 707[6], διότι τοῦτο ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὴν ἀναγραφομένην ἰνδικτιῶνα 11. Τὸ ἐπίθετον Δικοτάρης ἢ Δουκοτάρης δὲν ἦτο, φαίνεται, ἀσύνηθες τὴν ἐποχὴν ἐκείνην. Εἷς Γεώργιος Δουκοτάρης, ἀναμφιβόλως ἄσχετος πρὸς τὸν Γεώργιον ἱερέα, ἀδελφὸν τοῦ Φράγκου, ἀναφέρεται τὸ 1581 μεταξὺ τῶν ὑποψηφίων μελῶν τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας, ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 229.

νὰ θεωρηθῇ ἐντελῶς βέβαιον. Τὸ ὅτι εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Βελτσίστης ὁ Φράγκος ἀναφέρει τὴν πατρίδα του, *ἐκ τόπου Θήβας*, ὁπόθεν κατήγετο καὶ ὁ Γεώργιος ἱερεύς, εἶναι βεβαίως κάποια ἔνδειξις, ἀλλ' ὄχι ἀπολύτως ἀσφαλής, διότι ἐκ Θηβῶν κατήγετο καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος. Περισσότερον σοβαρὰ εἶναι μία ἄλλη ἔνδειξις, τὴν ὁποίαν μᾶς παρέχει ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Βελτσίστης. Εἰς αὐτὴν δηλαδὴ εὑρίσκομεν μίαν ἰδιοτυπίαν, μὴ ἀπαντῶσαν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, εἰς ἄλλας ἀναλόγους ἐπιγραφάς, τὴν μνείαν δηλαδὴ τῆς ἡμερομηνίας, κατὰ τὴν ὁποίαν ἤρχισεν ἡ διακόσμησις, καὶ τὴν ἡμερομηνίαν τῆς ἀποπερατώσεως αὐτῆς. Ἡ ἰδιοτυπία ὅμως αὐτὴ εὑρίσκεται ἀκριβῶς εἰς τὰς ἐπιγραφάς, αἱ ὁποῖαι συνοδεύουν τὰς διακοσμήσεις τὰς γενομένας ὑπὸ τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Βαρλαὰμ καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Κράψης[1]. Ὁ Φράγκος οὕτω ἐπαναλαμβάνει εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ τῆς Βελτσίστης τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον εἶχε καθιερώσει ὁ Γεώργιος ἱερεύς. Δὲν δύναται συνεπῶς νὰ ὑπάρξῃ, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ὁ Φράγκος Δικοτάρης τῆς ἐπιγραφῆς τῆς Βελτσίστης εἶναι τὸ αὐτὸ πρόσωπον μὲ τὸν Φράγκον τὸν ἀδελφὸν τοῦ Γεωργίου ἱερέως. Ὁ Φράγκος οὗτος φαίνεται νὰ ἦτο νεώτερος τοῦ Γεωργίου ἱερέως, διότι εἰς τὰς διακοσμήσεις τὰς ὑπὸ τοῦ ἀδελφοῦ του γενομένας ἀναφέρεται ὡς βοηθὸς αὐτοῦ. Τὴν διακόσμησιν τῆς Βελτσίστης οὗτος ἐξετέλεσε μόνος, διότι πιθανώτατα ὁ ἀδελφός του Γεώργιος εἶχεν ἀποθάνει πρὸ τοῦ 1568, ἀλλὰ πάντως μετὰ τὸ 1566, ὁπότε ἔχομεν τὴν τελευταίαν μνείαν τῆς συνεργασίας τῶν δύο ἀδελφῶν εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Βαρλαάμ.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἐκτεθέντων συνάγεται τὸ ἀναμφισβήτητον, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ὁ Φράγκος, ὁ ἀδελφὸς καὶ συνεργάτης τοῦ Γεωργίου ἱερέως, ἔφερε τὸ ἐπώνυμον Δικοτάρης καὶ εἶναι πρόσωπον ἐντελῶς ἄσχετον μὲ τὸν Φράγκον Κατελάνον. Τὸ σπάνιον ἐντούτοις τοῦ ὀνόματος Φράγκος καὶ ἡ σύμπτωσις ὅτι ἀμφότεροι οἱ Φράγκοι κατήγοντο ἐκ Θηβῶν ὁδηγεῖ εἰς τὴν εἰκασίαν, μήπως οὗτοι ἦσαν συγγενεῖς. Πάντως πρόκειται περὶ ἁπλῆς εἰκασίας μὴ δυναμένης ἐκ τῶν ὑπαρχόντων στοιχείων νὰ ἐπιβεβαιωθῇ.

Τὸ ὅλον τέλος πρόβλημα Κατελάνου θὰ ἠδύνατο νὰ λύσῃ κατὰ τρόπον ὁριστικὸν ἡ δημοσίευσις καὶ ἡ μελέτη τῶν εἰς τὴν Ἤπειρον σωζομένων τοι-

[1] Ἐπιγραφὴ νάρθηκος Βαρλαάμ: *Ἡ μὲν ἀρχὴ τῆς ἱστορίας τοῦδε τοῦ ἁγίου νάρθηκος ἦν Ἰουνίου κγ', ἐτελειώθη δὲ Ὀκτωβρίου ιζ', ἡμέρᾳ Α'* ... Ἐπιγραφὴ Ἁγ. Νικολάου Κράψης: *Ἡ μὲν ἀρχὴ τῆς οἰκοδομήσεως* (πιθανώτατα ἱστορήσεως, πρόκειται ἴσως περὶ λάθους τοῦ ἐκδότου) ... *τῆς ἁγίας τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίας μηνὶ Ἰουνίῳ ια'. Ἐτελειώθη δὲ Σεπτεμβρίου ι'* ... Ἐπιγραφὴ Μ. Βελτσίστης: *Ἐχηρήστη* (δηλ. ἐχρίσθη) *Μαρτίου ἡστὶς* ... *ἡμέρα Τρίτη κ(αὶ) ἐτελειώθη μηνὸς Ἰουνίου ἡστὶς* ... *ἡμέρα Τετράδη.*

χογραφιῶν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἱερέως Γεωργίου Δικοτάρη καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου, ἰδίως δὲ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ τῆς Κράψης[1].

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Μετὰ τὰς ἀνωτέρω γενομένας διευκρινήσεις, συμφώνως πρὸς τὰς ὁποίας δὲν φαίνεται τὰ ὑπάρχῃ σχέσις μεταξὺ τῆς τέχνης τοῦ Φράγκου Κατελάνου καὶ τῆς τέχνης τοῦ Γεωργίου ἱερέως Δικοτάρη καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου, ἐρχόμεθα εἰς τὴν ἐξέτασιν τοῦ ἔργου τοῦ Φράγκου Κατελάνου.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν (πίν. 33. 1), τὴν ὁποίαν ὁ Κατελάνος ἐξετέλεσεν, ὡς εἴδομεν, κατὰ τὸ 1560[2], οὐδὲν ἄλλο ἔργον μὲ τὴν ὑπογραφήν του εἶναι γνωστόν. Νομίζω ὅμως ὅτι καὶ ἄλλη μεγάλη διακόσμησις τοῦ Κατελάνου ὑπάρχει, ἂν καὶ ἀνυπόγραφος. Εἶναι αὕτη αἱ τοιχογραφίαι τοῦ κυρίως ναοῦ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, αἱ γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, ὡς εἴδομεν, κατὰ τὸ ἔτος 1548[3] (πίν. 30-32. 1). Ἡ ἀνώνυμος αὐτὴ διακόσμησις παρουσιάζει τοιαύτην ἀπόλυτον ὁμοιότητα πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Κατελάνου εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας, ὥστε εἰς τὸν συγκριτικῶς ἐξετάζοντα τὰ δύο μνημεῖα οὐδεμία ν' ἀπομένῃ ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται περὶ δύο ἔργων ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ ζωγράφου[4]. Αἱ περισσότεραι τῶν συνθέσεων εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ[5] (Γέννησις, πίν. 30. 1, Μεταμόρφωσις, Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, Βαϊοφόρος κ. ἄ.) ἀνευρίσκονται πανομοιότυποι εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας[6]. Ἄλλαι συνθέσεις, ὅπως ἡ Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην (Ἀνάστασις)[7], δεικνύουν τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς εἰκονογραφίαν, ἀλλ' εἶναι εἰς τὸν ναὸν

---

[1] Τὰς τοιχογραφίας ταύτας τῆς Ἠπείρου ἐμελέτησεν ὁ κ. Δ. Εὐαγγελίδης. Τὰ πορίσματα ὅμως τῆς μελέτης του δὲν ἐδημοσίευσεν ἀκόμη.

[2] Αἱ τοιχογραφίαι παρὰ MILLET, Athos, πίν. 255-260.

[3] Βλ. ἀνωτέρω σ. 114 σημ. 2.

[4] Τοῦτο εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, 209, ὁ ὁποῖος ὅμως ταυτίζει τὸν Φράγκον Κατελάνον πρὸς τὸν ὁμώνυμόν του τὸν ἐργασθέντα μετὰ τοῦ Γεωργίου ἱερέως. Ὁ BETTINI, M. Damasceno, 335, ὑπόσχεται ν' ἀποδείξῃ «δι' ἀκαταμαχήτων συγκρίσεων» ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους τοῦ ζωγραφήσαντος τὴν Λαύραν. Ἀργότερον ταυτίζει τὸν ζωγράφον τοῦ ναοῦ τοῦ Βαρλαὰμ πρὸς τὸν «ἄλλον ἐκεῖνον Θεοφάνην τὸν Κρῆτα, τὸν ὁποῖον θὰ συναντήσωμεν ἀργότερον εἰς τὸν Ἄθω» BETTINI, Pitt. biz. 42. Πρόκειται δηλαδὴ καὶ πάλιν περὶ τοῦ ἰδίου Θεοφάνους τῆς Λαύρας. Βλ. αὐτόθι, σ. 44.

[5] Τὴν Προδοσίαν ἐδημοσίευσεν ὁ BETTINI, Pitt. biz. 42. Ἐπίσης ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, πίν. XI. 4, XII. 6 καὶ XX. 21, ἐδημοσίευσε τμῆμα τῆς Κοιμήσεως, τὴν μίαν ἀπὸ τὰς δύο σκηνὰς τῆς Βρεφοκτονίας καὶ τὴν παράστασιν τῆς Μεταφορᾶς τῆς Κιβωτοῦ. (Ἐκ παραδρομῆς γράφεται ἐκεῖ ὅτι πρόκειται περὶ ἀπεικονίσεως τῶν Αἴνων).

[6] MILLET, Athos, πίν. 258, 259.

[7] Αὐτόθι, πίν. 260. 1.

τοῦ Βαρλαὰμ ἁπλούστεραι, καὶ τοῦτο, διότι ὁ διαθέσιμος ἐκεῖ χῶρος ἦτο ὀλίγος.

Θὰ ἠδύνατό τις ἴσως νὰ ὑποθέσῃ ὅτι ὁ Φράγκος Κατελάνος, διακοσμῶν κατὰ τὸ 1560 τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας, εἶχεν ὡς πρότυπον τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τοῦ Βαρλαάμ, τὰς ὁποίας καὶ ἀντέγραψε πιστότατα. Τοιαύτη ὅμως ὑπόθεσις εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμος. Ἂν τοῦτο συνέβαινε, θὰ ἠδύνατο βεβαίως ὁ Κατελάνος ν' ἀντιγράψῃ πιστῶς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν, ὄχι ὅμως τὴν τεχνικήν, τὴν τεχνοτροπίαν καὶ αὐτὸ ἀκόμη τὸ χρῶμα. Ταῦτα εἶναι στοιχεῖα τόσον συνυφασμένα μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ ζωγράφου, ὥστε εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον ν' ἀντιγραφῶσι πιστῶς. Ἡ συγκριτικὴ μελέτη ἀποδεικνύει, κατὰ τρόπον ἀναμφισβήτητον, ὅτι καὶ αἱ δύο διακοσμήσεις ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τῆς αὐτῆς χειρός.

Οὕτω δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαὰμ ἔχομεν, κατὰ τὸ 1548, τὸ πρῶτον μέχρι τοῦδε γνωστὸν ἔργον τοῦ Φράγκου Κατελάνου, δώδεκα δὲ ἔτη ἀργότερον, κατὰ τὸ 1560, εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας, τὸ τελευταῖόν του.

Ἡ διαπίστωσις αὐτή, τὴν ὁποίαν νομίζω ἀναμφισβήτητον, ἐπιβεβαιώνει τὸ συμπέρασμα τὸ ἀνωτέρω προκῦψαν ἀναφορικῶς πρὸς τὸν Γεώργιον ἱερέα καὶ τὸν ἀδελφόν του Φράγκον. Ἀπὸ τὰς χρονολογίας δηλαδή, 1563 (Κράψα) καὶ 1566 (Νάρθηξ Βαρλαάμ), ἐξάγεται ὅτι ὁ Γεώργιος ἱερεὺς εἶναι νεώτερος τοῦ Κατελάνου. Δὲν θὰ ἦτο συνεπῶς δυνατὸν νὰ παρουσιάζεται εἰς τὰς ἐπιγραφὰς ὁ Φράγκος Κατελάνος, ἂν ἦτο ὁ ἴδιος μὲ τὸν ἀδελφὸν τοῦ Γεωργίου ἱερέως, ὡς βοηθός του, ἀφοῦ ἀπὸ τοῦ 1548 ἦτο ἤδη γνωστὸς καὶ διακεκριμένος ἁγιογράφος.

Ἔχομεν οὕτω δύο σύνολα τοιχογραφιῶν (ναὸς Βαρλαὰμ καὶ Ἅγιος Νικόλαος Λαύρας), εἰς τὰ ὁποῖα δυνάμεθα νὰ μελετήσωμεν τὴν τέχνην τοῦ Φράγκου Κατελάνου.

Εἰκονογραφικῶς ὁ Κατελάνος δὲν ἠδυνήθη ν' ἀποφύγῃ ἐντελῶς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Θεοφάνους. Πάντως ὅμως εἰς τὸ ἔργον του εἶναι αὕτη πολὺ ὀλιγώτερον αἰσθητὴ παρὰ εἰς τὸ ἔργον τῶν συγχρόνων του ἁγιογράφων. Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν δυνάμεθα νὰ τὴν διαπιστώσωμεν εἰς ὡρισμένας ἰδίως σκηνάς, περὶ τῶν ὁποίων εἴμεθα βέβαιοι ὅτι διεμορφώθησαν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους. Τοιαύτη εἶναι κυρίως ἡ Σφαγὴ τῶν νηπίων. Εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ ὁ Κατελάνος, ἀκολουθῶν τὴν κλῆσίν του πρὸς τὴν ἐκτεταμένην δι' εἰκόνων ἀφήγησιν, διαθέτων δὲ καὶ ἀρκετὸν χῶρον, ἐξέτεινε τὴν παράστασιν εἰς δύο σκηνάς, τὴν μίαν παρὰ τὴν ἄλλην. Διὰ τὴν πρώτην, τὴν ὁποίαν ἐπεξηγεῖ ἡ ὑπεράνω ἐπιγραφή: *Ἡ προσταγὴ τοῦ Ἡρώδου διὰ τοὺς παῖδας* (πίν. 31. 1),

εἶχεν ἀσφαλῶς ὡς πρότυπον παράστασιν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριὲ Τζαμί) εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν[1] ἢ πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ[2]. Ἀνάλογον πρότυπον ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεώς του εἰς τὴν Λαύραν[3], ἀλλ' εἰς αὐτὸ εἶχεν ἐπιφέρει αἰσθητὰς μεταβολάς. Καὶ εἰς τὴν πρώτην αὐτὴν σύνθεσιν τοῦ Κατελάνου ἡ ἐπίδρασις τῆς δημιουργίας τοῦ Θεοφάνους ὑπάρχει ἀσφαλῶς, ἀλλ' ὑπὸ μορφὴν ἐπεισοδιακὴν μᾶλλον, εἰς τοὺς δύο σωματοφύλακας ὄπισθεν τοῦ Ἡρώδου καὶ πρὸ πάντων εἰς τὸ οἰκοδόμημα τοῦ βάθους. Ἀλλ' ἡ ἐπίδρασις τῆς συνθέσεως τοῦ Θεοφάνους εἶναι ἀπολύτως αἰσθητὴ εἰς τὴν δευτέραν σκηνὴν τοῦ Κατελάνου εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ, τὴν φέρουσαν τὴν ἐπιγραφήν: *Ἡ Βρεφοκτονία*[4] (πίν. 31. 2). Εἰς αὐτὴν ὁ Κατελάνος ἀντιγράφει, καθαρὰ πλέον, τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους. Τὰ συμπλέγματα εἶναι ἀπολύτως ὅμοια, ἀλλὰ τοποθετημένα εἰς διαφορετικὰς θέσεις. Χαρακτηριστικώτερον ὅμως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Κατελάνου εἶναι συγχρόνως ἀπολύτως φανερὰ καὶ ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις. Θὰ ἔλεγέ τις, ὅτι ὁ Κατελάνος ἐπανέφερεν εἰς τὴν ἰταλικήν της μορφὴν τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, τὴν ὁποίαν εἶχεν ἐξελληνίσει ὁ Θεοφάνης[5]. Ἂν δὲν ἐσώζετο σήμερον ἡ χαλκογραφία αὐτή, θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν ὅτι ὁ Κατελάνος τὴν εἶχεν ἀπ' εὐθείας χρησιμοποιήσει, χωρὶς νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν του τὴν διασκευὴν τοῦ Θεοφάνους. Ἡ σύγκρισις ὅμως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Λαύρας πείθει ἀδιστάκτως ὅτι αὐτὴ ἦτο τὸ πρότυπον τοῦ Κατελάνου καὶ ὄχι ἡ χαλκογραφία.

Ὅτι ὁ Κατελάνος ἐχρησιμοποίησε καὶ ἀπ' εὐθείας ἰταλικὰ πρότυπα διὰ τὰς συνθέσεις του ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ ἄλλα παραδείγματα, τὰ ὁποῖα εὐκόλως ἀνευρίσκονται εἰς τὸ ἔργον του. Οὕτω, ζωγραφίζων καὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαὰμ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας[6] πανομοιοτύπως τὴν Μεταμόρφωσιν, παριστάνει εἰς τὰς ἄνω γωνίας τοὺς δύο προφήτας, Μωϋσῆν καὶ Ἠλίαν, ἐρχομένους εἰς τὸ Θαβὼρ ἐπὶ νεφελῶν καὶ ὑποβασταζομένους ὑπὸ Ἀγγέλων. Τὸ θέμα τοῦτο, ὡς ἤδη παρετηρήθη, προέρχεται ἀπὸ ἔργον τοῦ Ραφαήλ[7].

---

[1] Θ. Σμιτ, Καχριὲ Τζαμί (ρωσ.) εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 11, 1906, Λεύκωμα, πίν. XXXVI. 96.

[2] Millet, Mistra, πίν. 66. 4

[3] Millet, Athos, πίν. 122. 1.

[4] Χατζηδακη, Contribution, πίν. XIII. 6.

[5] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 101 κ.ἑξ.

[6] Millet, Athos, πίν. 259. 1.

[7] Millet, Recherches, 680.

Δὲν εἶναι βεβαίως δυνατὸν ν' ἀναλυθῇ ἐνταῦθα εἰκονογραφικῶς ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου. Διὰ νὰ δειχθῇ ὅμως ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον εἰργάσθη οὗτος εἰς τὸν ἀπαρτισμὸν τῶν συνθέσεών του, θ' ἀρκεσθῶμεν εἰς τὴν ἀνάλυσιν μιᾶς καὶ μόνης παραστάσεως, τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία εἰκονίζεται, κατὰ τρόπον ἐντελῶς ὅμοιον, εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ (πίν. 30. 1) καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας[1]. Εἰς τὴν σκηνὴν αὐτὴν ἡ Θεοτόκος παρίσταται γονυπετὴς παρὰ τὴν φάτνην μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους. Τὸ καθαρῶς δυτικὸν τοῦτο στοιχεῖον[2] ἀναφαίνεται εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην διὰ πρώτην φοράν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, τὸ 1546 εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους ἐκτελεσθεῖσαν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα[3]. Ὁ Millet εἶχεν ἐκφράσει τὴν ὑπόνοιαν, ὅτι ἡ γονυπετὴς Θεοτόκος εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα προέρχεται ἀπὸ μεταγενεστέραν ἐκεῖ γενομένην ἐπισκευὴν καὶ ὅτι συνεπῶς δὲν ὀφείλεται εἰς τὸν Θεοφάνην[4]. Τοῦτο εἶναι πιθανώτατον, δεδομένου ὅτι ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θεοφάνους δὲν παρουσιάζει οὐσιώδεις διαφορὰς μεταξὺ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, ὅπου ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν Γέννησιν παρίσταται ὄχι γονυπετής[5], καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἂν λοιπὸν ἡ παρὰ τὴν φάτνην γονυπετὴς Θεοτόκος εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα εἶναι πράγματι, ὅπως φαίνεται πολὺ πιθανόν, μεταγενεστέρα ἐπισκευή, τότε ὡς τὸ παλαιότερον γνωστὸν παράδειγμα τοῦ τύπου τούτου δέον, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, νὰ θεωρηθῇ ἡ ἀπὸ τοῦ 1548 τοιχογραφία τοῦ Κατελάνου εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ. Οὗτος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ δυτικοῦ τούτου τύπου, τὸν ὁποῖον ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Βαρλαὰμ ἀναμφιβόλως ἀντέγραψε τὸ 1552 ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων[6], ὅπως ἀπὸ τὴν διακόσμησιν ἀσφαλῶς τοῦ Κατελάνου εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας τὸν παρέλαβε, τὸ 1568, ὁ ἄγνωστος ἐπίσης ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου[7].

Τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ Κατελάνος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ τύπου τῆς γονυκλινοῦς Θεοτόκου παρὰ τὴν φάτνην ἐνισχύει μία οὐσιαστικὴ λεπτομέρεια τὴν ὁποίαν εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαὰμ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικό-

[1] Millet, Athos, πίν. 258. 3.
[2] Millet, Recherches, 95 Schweinfurth, Russ. Maler. 380, σημ. 4.
[3] Millet, Athos, πίν. 168. 3. Πρβ. καὶ Millet, Recherches, 95.
[4] Millet, Recherches, 659 σημ. 6.
[5] Millet, Athos, πίν. 119. 2.
[6] Millet, Recherches, σ. 94, εἰκ. 35.
[7] Millet, Athos, πίν. 222. 2. Millet, Recherches, σ. 95, εἰκ. 38.

λαον τῆς Λαύρας. Ἡ φάτνη δηλαδή, ἐντὸς τῆς ὁποίας κεῖται τὸ βρέφος, εἶναι κατεσκευασμένη ἐκ πλεκτῶν κλάδων. Τοιοῦτον εἶδος φάτνης εἶναι, καθ' ὅσον γνωρίζω, ἐντελῶς ἄγνωστον εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην ὅλων τῶν ἐποχῶν, εἰς τὴν ὁποίαν, ὡς γνωστόν, ἡ φάτνη εἶναι πάντοτε κτιστὴ ἢ μαρμαρίνη. Ὁ τύπος ὅμως οὗτος τῆς ἐκ πλεκτῶν κλάδων φάτνης εἶναι συνηθέστατος εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἐκτὸς ἄλλων παραδειγμάτων[1], δύναται νὰ δείξῃ τοῦτο ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰῶνος[2] (πίν. 32. 2). Αὕτη, καὶ ὡς πρὸς τὴν γονυπετῆ Θεοτόκον καὶ ὡς πρὸς τὴν πλεκτὴν φάτνην, σχετίζεται τόσον στενῶς πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Κατελάνου, ὥστε μὲ ἀπόλυτον σχεδὸν βεβαιότητα νὰ δύναταί τις νὰ παραδεχθῇ, ὅτι ἀνάλογον πρότυπον εἶχεν οὗτος πρὸ ὀφθαλμῶν. Οἱ ἄγνωστοι ζωγράφοι τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου, ἂν καὶ παραλαμβάνουν ἀπὸ τὸν Κατελάνον, ὡς εἴδομεν, τὴν γονυπετῆ Θεοτόκον, πιστότεροι εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἐξακολουθοῦν νὰ εἰκονίζουν τὴν φάτνην κτιστήν. Τὸ ἴδιον παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα, ὅπου, ὡς εἴδομεν, ἡ γονυκλινὴς Θεοτόκος ὀφείλεται, κατὰ τὴν πιθανωτάτην εἰκασίαν τοῦ Millet, εἰς τὸν μεταγενέστερον ἐπισκευαστήν. Ἐξ ὅλων λοιπὸν τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του ὁ Κατελάνος εὑρίσκεται, ὡς πρὸς τὴν λεπτομέρειαν αὐτήν, πλησιέστερον εἰς τὸ δυτικὸν πρότυπον. Δικαιούμεθα συνεπῶς νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι οὗτος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ τύπου τῆς γονυπετοῦς Θεοτόκου παρὰ τὴν φάτνην εἰς τὴν Γέννησιν.

Ἐξετάζοντες ἀκόμη τὴν Γέννησιν, ὅπως τὴν ἐζωγράφησεν ὁ Κατελάνος εἰς τὰ Μετέωρα καὶ εἰς τὴν Λαύραν, εὑρίσκομεν εἰς τὸ ἀριστερὸν ἄνω μέρος τῆς συνθέσεως τοὺς Μάγους ἐρχομένους ἐφίππους. Τὸ θέμα εἶναι βεβαίως συνηθέστατον. Πολὺ ὅμως σπανία εἶναι ἡ λεπτομέρεια ὅτι τοὺς Μάγους ὁδηγεῖ ἔφιππος ἐπίσης Ἄγγελος εἰκονιζόμενος κατὰ μέτωπον, ὅπως καὶ ὁ ἵππος του. Τὸ θέμα τοῦτο τοῦ ἐφίππου Ἀγγέλου κατὰ μέτωπον εἶναι καθαρῶς σερβικόν. Εἰς τὴν ἑλληνικὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὴν Μακεδονικὴν Σερβίαν δὲν ἀπαντᾷ, ἂν καλῶς γνωρίζω. Τὸ εὑρίσκομεν ὅμως εἰς τὰ σερβικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, εἰκονίζοντα εἴτε τὴν Γέννησιν, εἴτε τὸν 8ον οἶκον τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου: *Θεοδρόμον ἀστέρα θεωρήσαντες Μάγοι* κλπ.[3]. Μικρογραφία λοιπὸν εἰκονογραφημένου χειρο-

[1] Βλ. π.χ. KÜNSTLE, σ. 350, εἰκ. 154.

[2] Ἐλήφθη ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ K. ZOEGE VON MANTEUFFEL, Der deutsche Holzschnitt, München, ἄ.ἔ. σ. 13.

[3] Σερβικὸν ψαλτήριον τοῦ Μονάχου: J. STRZYGOWSKI, Die Miniaturen des serbischen Psalters... in München, Wien 1906, πίν. LIV. 131 καὶ σ. 78 (Ἀκάθιστος). Τοιχογραφίαι τῆς Μο-

γράφου ἢ φορητὴ εἰκὼν σερβικῆς τέχνης ἦτο τὸ πρότυπον τοῦ Κατελάνου διὰ τὴν παράστασιν τοῦ ἐφίππου κατὰ μέτωπον Ἀγγέλου.

Ἡ γενομένη ἀνάλυσις μιᾶς μόνον ἀπὸ τὰς συνθέσεις τοῦ Κατελάνου εἶναι, νομίζω, ἀρκετὴ νὰ δείξῃ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας του. Ὁ Κατελάνος εὑρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λιτότητα τοῦ Θεοφάνους. Διηγεῖται εἰς τὰς συνθέσεις του κατὰ πλάτος ὅλας τὰς φάσεις ἑνὸς γεγονότος μὲ πᾶσαν λεπτομέρειαν. Ἡ ἀγάπη του αὐτὴ πρὸς τὴν ἐκτενῆ δι' εἰκόνων διήγησιν τὸν ἀναγκάζει νὰ δανείζεται στοιχεῖα πανταχόθεν, ἀδιαφορῶν διὰ τὴν προέλευσίν των.

Τὰ περισσότερα ὅμως δάνειά του γίνονται ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας. Δὲν φαίνεται δὲ ὅτι τὰ ἐκεῖθεν δάνειά του προέρχονται μόνον ἀπὸ χαλκογραφίας, ὅπως τοῦ Θεοφάνους, ἢ καὶ ἀπὸ ξυλογραφίας. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι εἶχεν ἄμεσον γνῶσιν τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως δεικνύει ὄχι μόνον τὸ σχέδιον, ἀλλὰ καὶ τὸ χρωμά του, τὸ ὁποῖον συχνότατα ἔχει χαρακτῆρα καθαρῶς ἰταλικόν. Ὑπάρχουν εἰς τὸ ἔργον του μορφαὶ ἐνθυμίζουσαι ζωηρῶς τὴν τέχνην τοῦ Pietro Cavallini. Εἰς τὴν ἰταλικὴν αὐτὴν ἐπίδρασιν ὀφείλεται ἀσφαλῶς καὶ ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς τοῦ Κατελάνου, ρεαλισμὸς ἀπολύτως ἀντίθετος πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, ἀναφέρομεν ὡς χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοῦ ὡμοῦ αὐτοῦ ρεαλισμοῦ τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Πέτρου ἀποκόπτοντος τὸ ὠτίον τοῦ Μάλχου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Βαρλαάμ (πίν. 32. 1). Ὁ Κατελάνος, διὰ νὰ δείξῃ τὸν πόνον τοῦ Μάλχου, τὸν ζωγραφίζει μὲ τὰ χείλη διεσταλμένα καὶ τοὺς ὡς ἀγρίου θηρίου ὀδόντας συνεσφιγμένους. Τοιαύτην ρεαλιστικὴν λεπτομέρειαν ματαίως θὰ τὴν ἀναζητήσῃ τις εἰς τὴν γνησίαν ὀρθόδοξον τέχνην.

Τὸ περίεργον ἐντούτοις εἶναι ὅτι εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἶναι ἀποκλειστικῶς σχεδὸν αἰσθητὴ εἰς τὰς συνθέσεις. Αἱ μεμονωμέναι μορφαὶ τῶν ἱερῶν προσώπων εἶναι περισσότερον συντηρητικαί, εὑρισκόμεναι πολὺ πλησιέστερον εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν[1] (πίν. 30. 2). Καὶ ὡς πρὸς τὸ σχέδιον καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν παρουσιάζουν καταφανῆ συγγένειαν μὲ τοὺς ἁγίους τοῦ Θεοφάνους. Αἱ ἀντιθέσεις μόνον τῶν φωτεινῶν καὶ τῶν σκοτεινῶν τόνων εἶναι εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου περισσότερον μαλακαί, ὡς ἐπίσης καὶ τὸ χρῶμα ποιότητος διαφορετικῆς. Ἡ συντηρητικότης αὐτὴ τοῦ Κατελάνου εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς δὲν εἶναι δύσκολον νὰ

νῆς τοῦ Μάρκου παρὰ τὰ Σκόπια: Petković, Peint. serbe II, πίν. CLXVIIIa (Γέννησις). Okunev, Mon. Art. Serb. III, πίν. 10 (Ἀκάθιστος).

[1] Βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ εἰς τὸ περιοδ. Κρ. Χρ. 1, 1947, πίν. ΚΔ'. 3.

ἐξηγηθῇ. Ἡ ἰταλικὴ τέχνη δὲν τοῦ παρεῖχε τὰ κατάλληλα πρότυπα διὰ τὰς μορφὰς αὐτάς. Ἦτο συνεπῶς ἠναγκασμένος νὰ καταφεύγῃ εἰς τὰς παλαιοτέρας καὶ συγχρόνους του ὀρθοδόξους παραστάσεις καὶ μάλιστα εἰς τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους.

Εἰς τελευταίαν ἀνάλυσιν, ὁ Φράγκος Κατελάνος εἶναι ζωγράφος, ὁ ὁποῖος προέρχεται βεβαίως ἀπὸ τὴν Κρητικὴν σχολήν, ἀλλ' ἐπηρεάζεται αἰσθητῶς ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Τὰ ἐκεῖθεν προερχόμενα δάνειά του δὲν θέλει ἢ ἴσως δὲν ἔχει τὴν δύναμιν, ὅπως τὴν εἶχεν ὁ Θεοφάνης, νὰ τὰ ἀφομοιώσῃ εἰς τὸ ἔργον του. Ἡ ἰδιαιτέρα σημασία τοῦ Κατελάνου, ἐκτὸς βεβαίως τῆς ἀξίας τοῦ ἔργου του, ἔγκειται εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι οὗτος παρουσιάζεται ὡς προσπαθῶν νὰ ἐλευθερωθῇ ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Θεοφάνους εἰς ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὅλοι οἱ ζωγράφοι ἠκολούθουν πιστῶς τὴν εἰκονογραφίαν, τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ μεγάλου αὐτοῦ Κρητὸς τοιχογράφου.

Τὸ ἔργον ὅμως τοῦ Κατελάνου ἔχει καὶ ἄλλην ἀκόμη σημασίαν. Οὗτος δηλαδὴ ἐμφανίζεται ὡς ἀρχηγός, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τῆς σχολῆς, ἡ ὁποία ἀκμάζει, ὡς θὰ ἴδωμεν, κατὰ τὸν 17ον κυρίως αἰῶνα εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, μὲ ἰδιαίτερον χαρακτηριστικὸν τὸν ἐλεύθερον δανεισμὸν στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Τὰς συνεπείας τοῦ νεωτερισμοῦ αὐτοῦ, τοῦ ὁποίου διὰ τὴν τοιχογραφίαν εἰσηγητὴς ἐμφανίζεται ὁ Κατελάνος, θὰ παρακολουθήσωμεν κατωτέρω, ἐξετάζοντες τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 17ου αἰῶνος.

Ἐν συμπεράσματι, ὁ Φράγκος Κατελάνος ἐμορφώθη μὲ τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, ἀλλ' ἔδωκεν εἰς τὸ ἔργον του περισσότερον πλάτος μὲ τὴν χρησιμοποίησιν τῶν παλαιῶν προτύπων, πρὸ πάντων ὅμως μὲ τὴν σχεδὸν ἐλευθέραν μίμησιν τῶν ἔργων τῆς Δύσεως.

Ὁ Millet, ἔχων πρὸ ὀφθαλμῶν ὅτι ὁ Κατελάνος κατήγετο ἐκ Θηβῶν, ἔκαμε τὴν σκέψιν ὅτι οὗτος ἀντιπροσωπεύει τὴν ἰδιαιτέραν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τῆς κυρίως Ἑλλάδος καὶ ὅτι «ἔφερε, περὶ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος, εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος τὰς συμπληρωματικὰς λεπτομερείας, τὰς ὁποίας πρὸ διακοσίων ἐτῶν ὁ ζωγράφος τῆς Περιβλέπτου εἶχεν ἤδη δανεισθῆ ἀπὸ τὰς παλαιὰς μικρογραφίας»[1]. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπιβεβαιωθῇ. Εἰς τὴν κυρίως Ἑλλάδα δὲν εἶναι, τοὐλάχιστον ἀκόμη, γνωστὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα δυνάμενα νὰ γεφυρώσουν τὸ χρονικὸν διάστημα τῶν διακοσίων ἐτῶν, τὸ χωρίζον τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ ἀπὸ τὰς διακοσμήσεις τοῦ Κατελάνου, συγχρόνως δὲ νὰ μᾶς πείσουν διὰ τὴν ὕπαρξιν ἰδιαιτέρας ζωγραφικῆς σχολῆς εἰς τὴν περιοχὴν αὐτήν. Ἂν ἔχωμεν ἐντού-

[1] Millet, Recherches, 648.

τοις ὑπ' ὄψει τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Κατελάνος ἀπήρτιζε τὰς συνθέσεις του, ὅπως τὸν εἴδομεν ἀνωτέρω ἀπὸ τὴν σύντομον ἀνάλυσιν μιᾶς ἐξ αὐτῶν, εὐκόλως θὰ ἐννοήσωμεν πῶς αἱ εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Περιβλέπτου καὶ τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν ἐμφανίζονται ἐκ νέου εἰς τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου τούτου.

Οἱ μεταγενέστεροι ἁγιογράφοι φαίνεται ὅτι ἀρκετὰ ἐξετίμησαν τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου καὶ τὸν ἀνεγνώρισαν ἀρχηγὸν σχολῆς, ὅπως τὸν Πανσέληνον καὶ τὸν Θεοφάνην. Εἰς μίαν παλαιὰν Ἑρμηνείαν ζωγραφικῆς γίνεται ἰδιαίτερος λόγος διὰ τὸν τρόπον, μέ τὸν ὁποῖον ὁ Κατελάνος ἐχρησιμοποίει τὰ χρώματα εἰς τὴν τοιχογραφίαν[1]. Καθ' ὅσον ὅμως γνωρίζω, οὐδεὶς ἐμιμήθη ἢ ὁπωσδήποτε ἠκολούθησε τὴν τεχνικήν του.

Ἡ τοιχογραφία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἰδέαν ἀρκετὰ σαφῆ τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ τοιχογραφία μετὰ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος, μᾶς δίδει ἡ κατὰ τὸ 1573 γενομένη διακόσμησις εἰς τὴν Μητρόπολιν τῆς Καλαμπάκας. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφήν[2], ὑπὸ τοῦ μοναχοῦ Νεοφύτου, υἱοῦ τοῦ Θεοφάνους καὶ τοῦ ἐπίσης Κρητὸς ἱερέως Κυριαζῆ. Εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν ὑπάρχει σαφεστάτη διαφορὰ τέχνης μεταξὺ τῶν μεμονωμένων μορφῶν τῶν ἁγίων καὶ τῶν συνθέσεων[3]. Αἱ μορφαὶ τῶν ἁγίων[4] ἐγένοντο πιθανώτατα ὑπὸ τοῦ Νεοφύτου, ὁ ὁποῖος συνεχίζει

[1] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, Παράρτημα Β', σ. 258, § 15. Πρβ. καὶ MILLET, Recherches, 678.

[2] Πρώτη, καθ' ὅσον γνωρίζω, μνεία τῆς ἐπιγραφῆς γίνεται εἰς τὸ βιβλίον τοῦ ΠΟΡΦ. ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, Ταξίδιον κ.λ.π. 365, ὅπου ὅμως δὲν παρατίθεται τὸ κείμενον, ἀλλὰ μόνον περίληψις εἰς μετάφρασιν. Τὸ ἐπίθετον τοῦ Νεοφύτου παρατίθεται ἑλληνιστί, ἀλλ' ἐσφαλμένως, Μπαθᾶς. Μετάφρασιν τῆς ἐπιγραφῆς ὁλοκλήρου εἰς τὴν ρωσικὴν ἔδωκεν ὁ ΑΝΤΩΝΙΝΟΣ, Εἰς τὴν Ρουμελίαν (ρωσ.). Πετρούπολις 1886, 425 κ.ἑξ., ὅπου τὸ ἐπίθετον ἔχει ὀρθῶς ἀναγνωσθῆ, Μπαθήχας. Τὸ κείμενον ὁλοκλήρου τῆς ἐπιγραφῆς ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, 306, ὅπου ὅμως ὑπάρχουν μερικαὶ παραναγνώσεις, ὀφειλόμεναι ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἐξαιρετικὴν σκοτεινότητα τοῦ ναοῦ καὶ εἰς τὸ ἐπὶ τῶν τοίχων πυκνὸν στρῶμα αἰθάλης. Τὸ σχετικὸν πρὸς τοὺς ζωγράφους μέρος τῆς ἐπιγραφῆς δέον, νομίζω, ν' ἀναγνωσθῇ ὡς ἑξῆς: *Ἱστορήθη δὲ καὶ διὰ χειρὸς κάμοῦ τοῦ ἁμαρτωλοῦ Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ Κρητός, ὑπάρχων υἱὸς καὶ τοῦ Θεοφάνους μοναχοῦ, ἀρίστου ἁγιογράφου, ὅστις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθήχας, ὁμοῦ δὲ καὶ μετὰ τοῦ Κυριαζῆ τῷ ἱερεῖ τῷ ὄντι ἐκ τῆς αὐτῆς χώρας.* Πρβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, σ. 385, σημ. 23 καὶ Contribution, 207. Τὴν ἐπιγραφὴν ἐδημοσίευσε καὶ ὁ BETTINI ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 95, 1935/36, 61 κ.ἑξ. πανομοιοτύπως πρὸς τὴν δημοσίευσιν τοῦ Σωτηρίου, τὴν ὁποίαν εἶχεν ὑπ' ὄψει του.

[3] Τὴν διαφορὰν τέχνης μεταξὺ τῶν συνθέσεων καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν εἶχεν ἤδη σημειώσει ὁ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, 306, ἀλλὰ τὰς τελευταίας ἐθεώρει, ἐκ παραναγνώσεως τῆς ἐπιγραφῆς, ἔργα τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητός.

[4] Βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Μαρδαρίου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, σ. 310, εἰκ. 12. Αἱ αὐτόθι, σ. 311, εἰκ. 13, μορφαὶ τῶν Ἁγίων Δημητρίου κοὶ Γεωργίου δὲν προέρχονται ἐκ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀπὸ τοῦ ἔτους 1552 διακοσμήσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.

ἐδῶ τὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τοῦ πατρός του Θεοφάνους. Χωρὶς αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ νὰ φθάνουν τὴν δύναμιν τῶν ἀναλόγων μορφῶν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ καθολικὸν καὶ πρὸ πάντων εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας, εἶναι αἱ καλλίτεραι τῆς ὅλης διακοσμήσεως, ἂν καὶ ἡ ἔλλειψις δημιουργικοῦ πνεύματος εἶναι ἀρκετὰ αἰσθητή. Αἱ συνθέσεις ὅμως, ἔργα πιθανώτατα τοῦ ἱερέως Κυριαξῆ, εἶναι πολὺ κατώτεραι μὲ χαρακτῆρα σαφῶς λαϊκόν. Εἰς ὡρισμένας ἐξ αὐτῶν ἡ μίμησις τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνους, ἰδίως εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, εἶναι καταφανής. Ἡ μεγάλη σκηνή, ἐπὶ παραδείγματι, τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἀντιγράφει τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων καὶ τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας, ἀλλὰ κατὰ τρόπον ἐντελῶς λαϊκόν.

Εἶναι φανερὸν πλέον ὅτι ἡ γενεά, ἡ διαδεχθεῖσα τὸν Θεοφάνην, τὸν Κατελάνον καὶ τοὺς συγχρόνους των, ἐστερεῖτο τῆς δημιουργικῆς δυνάμεως ἐκείνων. Μετὰ τοὺς μεγάλους ἐκείνους ζωγράφους ἡ τοιχογραφία ἐκπίπτει συνεχῶς, προσλαμβάνουσα ὁλονὲν καὶ περισσότερον χαρακτῆρα λαϊκόν.

Οὕτω κατὰ τὸ δεύτερον καὶ τρίτον τέταρτον τοῦ 16ου αἰῶνος κυριαρχοῦν εἰς τὴν τοιχογραφίαν δύο μεγάλοι καλλιτέχναι, ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος, ἀντιπροσωπεύοντες δύο διαφορετικὰς κατευθύνσεις εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ὁ Θεοφάνης εἶναι ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας τὴν ὁριστικήν της μορφήν. Ὁ Κατελάνος ἀντιπροσωπεύει, κατά τινα τρόπον, τὴν ἀντίδρασιν, τὴν δὲ τέχνην του χαρακτηρίζει ἀνεξάρτητον πνεῦμα καὶ τολμηροτέρα τεχνοτροπία, πολλὰ ὀφείλουσα εἰς τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως.

Λήγοντος τοῦ 16ου αἰῶνος, ἡ αὐστηρὰ τέχνη τοῦ Θεοφάνους ἐκπίπτει εἰς ἀπομιμήσεις χαρακτῆρος ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκοῦ. Ἀντιθέτως οἱ δρόμοι, τοὺς ὁποίους ἤνοιξεν ὁ Κατελάνος, ἐπηρεάζουν τοὺς ζωγράφους τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ τῆς ἐποχῆς του, ὡς θὰ ἴδωμεν, καὶ τοὺς μεταγενεστέρους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ

Ἂν καὶ ἡ Κρητικὴ τεχνοτροπία εἶχε πλέον διαμορφωθῆ εἰς τὰ κύρια χαρακτηριστικά της, ἀρχομένου τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως παρετηρήσαμεν ἤδη εἰς προηγούμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου, φαίνεται ἐν τούτοις, προκειμένου τοὐλάχιστον περὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅτι αὕτη δὲν εἶχε παντοῦ ἐπικρατήσει. Κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος ὡρισμένα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια ἢ μεμονωμένοι ἁγιογράφοι ἐμμένουν εἰς τὴν ἀρχαιοτέραν παράδοσιν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς ἄλλους, οἱ ὁποῖοι ἐργάζονται κατὰ τὴν ὁλονὲν διαμορφουμένην Κρητικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικήν.

Μαβρογορδάθος. Περὶ τῆς ἐμμονῆς αὐτῆς ὡρισμένων ζωγράφων εἰς τὴν παλαιὰν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν μᾶς πείθει ἡ ἐξέτασις δύο χρονολογημένων εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι φέρουν τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἀγνώστου ἄλλοθεν Μαβρογορδάθου, τοῦ παλαιοτέρου μέχρι σήμερον γνωστοῦ, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων, ἀνήκοντος εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἔργα τούτου εἶναι σήμερον δύο μόνον γνωστά, παριστάνοντα ἀμφότερα τὴν Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου μετὰ τοῦ Βρέφους ἐπὶ τῶν γονάτων. Ἡ μία τῶν εἰκόνων τούτων εὑρίσκεται εἰς τὴν Συλλ. Π. Κανελλοπούλου καὶ φέρει τὴν χρονολογίαν 1511, ἡ δὲ ἑτέρα, μὲ χρονολογίαν 1515, ἀνήκει εἰς τὴν Συλλ. Ἐ. Σταθάτου[1] (πίν. 34. 1). Διὰ τὴν αὐθεντικότητα τῆς ὑπογραφῆς, μὲ τὸν περίεργον τύπον Μαβρογορδάθος ἀντὶ Μαυρογορδάτος ἢ Μαυροκορδάτος, διατηρῶ σοβαρὰς ἀμφιβολίας, ἀκόμη δὲ περισσοτέρας διὰ τὰς χρονολογίας τῶν δύο εἰκόνων. Δύναται ὅμως νὰ θεωρηθῆ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι αἱ δύο αὐταὶ εἰκόνες ἀνήκουν ἀναμφιβόλως, ὅπως δεικνύουν ἡ τεχνοτροπία των καὶ ἡ τεχνική των, εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἀνεξαρτήτως λοιπὸν τῆς ὑπογραφῆς καὶ τῶν χρονολογιῶν, δυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν τὰς δύο αὐτὰς εἰκόνας ἔργα τῆς περιόδου ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ.

---

[1] Ἀπεικόνισις τῆς δευτέρας ἐν ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλογὴ Σταθάτου, πίν. 1 καὶ σ. 3 κ.ἑξ. Ἡ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς Κανελλοπούλου φέρει τὴν ὑπογραφήν: ΧΕΙΡ ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ| ΑΦΙΑ. Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς συλλογῆς Σταθάτου ἡ ὑπογραφὴ εἶναι: ΧΕΙΡ ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ = αφιε'.

Αἱ εἰκόνες αὐταὶ δὲν παρουσιάζουν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικήν, οὐδὲν ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ὁ κυριαρχῶν χρωματισμὸς εἰς τὰ φωτεινὰ μέρη τοῦ προσώπου καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν εἶναι ἀνοικτὸς ἐρυθρὸς μὲ πρασίνας ἀποχρώσεις εἰς τὴν σκιάν. Ἡ εἰς μεγάλα ἐπίπεδα τοποθέτησις τοῦ φωτεινοῦ χρώματος τῆς σαρκὸς ἐπὶ τοῦ ἐλάχιστα σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ἐνθυμίζει εἰκόνας τινὰς τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων[1]. Αἱ ἐλάχισται ἐξ ἄλλου μικραὶ λευκαὶ γραμμαὶ εἰς τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα, περισσότερον εὐκρινεῖς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Κανελλοπούλου, σχετίζονται πρὸς τὸν πίνακα τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων[2]. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰ ἐνδύματα, παρὰ τὴν πλαδαρότητά των, εἶναι φανερὸν ὅτι προέρχονται ἀπὸ ἔργα παλαιότερα, ὅπως καὶ ἡ λεπτὴ διακόσμησις τοῦ θρόνου. Τὰ πρότυπα δὲ ταῦτα ἦσαν ἀναμφιβόλως εἰκόνες ἢ μικρογραφίαι χειρογράφων.

Πάντως ἡ ἐπισταμένη ἐξέτασις τῶν δύο τούτων εἰκόνων δεικνύει ὅτι ὁ Μαβρογορδάθος ἐπιμένει νὰ ἀγνοῇ τὴν σχεδὸν ἐντελῶς ἐπικρατήσασαν πλέον ἐπὶ τῶν ἡμερῶν του Κρητικὴν τεχνοτροπίαν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι προσκεκολλημένος εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ἡ ὁποία ἐντούτοις εἶχεν οὐσιαστικῶς σβύσει κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν.

Αἱ εἰκόνες τῆς Κύπρου. Ἐκ τῶν πολυαρίθμων εἰκόνων τῶν διασωζομένων εἰς τὴν Κύπρον ὁ T. Rice ἀποδίδει τινὰς εἰς τὸν 16ον αἰῶνα. Ἐξ αὐτῶν ὅμως δύο μόνον φέρουσι χρονολογίαν καὶ ταύτας θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα. Ἡ μία τούτων παριστάνει τὸν Ἰησοῦν ἐπὶ θρόνου. Εἰς τὸ κάτω ἀριστερὸν μέρος εἰκονίζονται οἱ δωρηταί, οἱ ὁποῖοι συνοδεύονται ἀπὸ ἐπιγραφὴν φέρουσαν τὴν χρονολογίαν 1521[3]. Ὁ τύπος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην εἶναι ἀναμφισβητήτως Κρητικός. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος ἀντιγράφει πρότυπον ἐλθὸν εἰς Κύπρον πιθανώτατα ἐκ Κρήτης εἰς χρόνους παλαιοτέρους. Τοῦτο εἶχεν ἤδη χρησιμοποιήσει εἰς αὐτὴν τὴν Κύπρον δέκα ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1511, ὁ Συμεὼν Αὐξέντης ὁ διακοσμήσας τὸν ναΐσκον τῆς Ποδίθου[4]. Ὁ τύπος δὲ αὐτὸς τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ θρόνου ἀποβαίνει, ὡς γνωστόν, συνηθέστατος κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν.

Ὁ T. Rice θεωρεῖ τὴν εἰκόνα ταύτην τυπικῶς Κυπριακήν[5]. Ἐντούτοις,

---

[1] Πρβ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη: Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, σ. 5, εἰκ. 1. Βλ. καὶ πίν. 5.

[2] Περὶ αὐτοῦ βλ. ἀνωτέρω σ. 20 κ.ἑξ.

[3] Talbot Rice, Icons of Cyprus, πίν. XXXVIII. 152. Πρβ. καὶ σ. 249, ἀριθ. 102.

[4] Σωτηριου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 114 β. Περὶ τοῦ ζωγράφου τούτου βλ. ἀνωτ. σ. 66 κ.ἑξ.

[5] T. Rice, ἔ.ἀ. 250.

ἂν καὶ ἡ διατήρησίς της, ἰδίως εἰς τὸ πρόσωπον, εἶναι ὄχι καλή, δὲν νομίζω ὅτι παρουσιάζει ὁμοιότητας μὲ τὰς λαϊκῆς μᾶλλον τέχνης εἰκόνας τῆς Κύπρου. Θεωρῶ ὄχι ἀπίθανον ὅτι αὕτη ἐζωγραφήθη ὑπὸ Κρητὸς ἁγιογράφου ἢ ἴσως καὶ ὑπὸ Κυπρίου ἀκολουθοῦντος πιστῶς τὰ Κρητικὰ πρότυπα.

Ἡ ἑτέρα χρονολογημένη εἰκὼν τῆς Κύπρου παριστάνει τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον ὄρθιον κατ' ἐνώπιον, ὑψοῦντα τὴν δεξιὰν καὶ κρατοῦντα εἰς τὴν ἀριστερὰν ἀνοικτὸν εἰλητάριον. Κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν εἰκονίζεται ὁ δωρητής, ὑπεράνω τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἐπιγραφὴ μὲ τὴν χρονολογίαν 1529[1]. Καὶ τὴν εἰκόνα ταύτην θεωρεῖ ὁ T. Rice τυπικὸν δεῖγμα τῆς καλῆς ἐπαρχιακῆς τέχνης τῆς Κύπρου κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα[2]. Ὁ τύπος ὅμως αὐτὸς τοῦ Προδρόμου, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Κύπρου, ἔρχεται βεβαίως ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων[3], ἀλλὰ γίνεται τυπικῶς Κρητικὸς καὶ χρησιμοποιεῖται κατὰ τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 16ου αἰῶνος ὑπὸ τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[4]. Εἰς τὴν ἐνταῦθα ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς εἰκόνα τῆς Κύπρου, παραλλήλως πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν, καὶ αὐτὴ ἡ τεχνικὴ εἶναι πλέον Κρητική, ἐνθυμίζουσα ἰδίως τὰς τοιχογραφίας τῆς σχολῆς αὐτῆς.

Πορφύριος. Μία εἰκὼν ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέρουσα τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι ἡ τῆς Ἁγίας Τριάδος εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 34. 2). Αὕτη φέρει τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἁγιογράφου Πορφυρίου, ἀγνώστου ἀπὸ ἄλλο ἔργον του ἢ ἀπὸ γραπτὴν πηγήν, καὶ συνοδεύεται μὲ τὴν χρονολογίαν 152(;)4[5]. Τὸ σχετικῶς περιωρισμένης ἐκτάσεως φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς καὶ ὁ σκοτεινὸς προπλασμός, τὸ σκιερὸν δηλαδὴ μέρος, αἱ πυκναὶ τέλος ἰσχυρῶς φωτειναὶ λεπταὶ γραμμαί, αἱ σχεδιάζουσαι τοὺς ὄγκους τοῦ προσώπου καὶ χωρίζουσαι τὴν κόμην καὶ τὸ γένειον, συγγενεύουν μὲ τὴν τεχνικὴν τῶν εἰκόνων, ὅπως τὴν εἴδομεν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸ ἔργον τοῦ Πορ-

[1] T. Rice, ἔ.ἀ. πίν. XXXV. 93. Πρβ. καὶ σ. 245, ἀριθ. 93. Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἔτος 1529 ἀναφέρεται εἰς τὸν θάνατον τοῦ δωρητοῦ ἐμβάλλει εἰς τὴν σκέψιν μήπως ἡ εἰκὼν εἶναι παλαιοτέρα.

[2] T. Rice, ἔ.ἀ. 245.

[3] Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου: Millet, Athos, πίν. 46. 1 (μόνον ἡ κεφαλή). Ὁλόκληρος εἰς τὸ φωτογραφικὸν λεύκωμα Γ. Τσιμα - Π. Παπαχατζηδακη, Τοιχογραφίαι Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους, Σειρὰ Α', Ἀθῆναι, πίν. 52. Διὰ τὴν καταγωγὴν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τοῦ τύπου βλ. Α. Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 67 κ.ἑξ.

[4] Π.χ. Τράπεζα τῆς Λαύρας: Millet, Athos, πίν. 145. 2, Καθολικὸν Διονυσίου: αὐτόθι, πίν. 190. 2.

[5] Τὰ γράμματα τῶν δεκάδων καὶ τῶν μονάδων εἶναι δυσδιάκριτα. Πάντως φαίνεται πιθανὸν ὅτι ἡ χρονολογία εἶναι ΑΦΚΔ. Καθ' ὅμοιον τρόπον τὴν συμπληρώνει καὶ ὁ Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, Μουσ. Λοβέρδου, σ. 71, ἀριθ. 523. Ἡ ὑπὸ τοῦ Σισιλιανου, 175, συμπλήρωσις ΑΦΜΑ (1541) εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανος.

φυρίου ἐνθυμίζει, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν του, τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ, γενομένην μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370[1]. Πολὺ ὅμως διδακτικὴ εἶναι ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ σύγκρισις τῆς εἰκόνος τοῦ Πορφυρίου πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τὸν Ἀναπαυσᾶν τῶν Μετεώρων (1527) καὶ εἰς τὴν Λαύραν (1535) τοῦ Ἁγίου Ὄρους[2], ὅπου ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ εἶναι ὁ αὐτός. Ἡ διαφορὰ μόνον ἔγκειται εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ τρόπου τούτου. Ὁ Θεοφάνης, ὡς τοιχογράφος, ἐργάζεται ἁδρότερον καὶ μὲ σχετικῶς μεγαλυτέραν ἐλευθερίαν. Ἀπεναντίας ὁ Πορφύριος, ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων, παρουσιάζει ἐπιμελεστέραν ἐπεξεργασίαν. Διαλύει τὰς φωτεινὰς ἐπιφανείας εἰς πυκνὴν σειρὰν λευκῶν γραμμῶν, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἁλώσεως αἰώνων. Αὐτὴ δὲ ἡ προσεκτικότης καὶ ἡ ἀκρίβεια τῆς ἐκτελέσεως καταντοῦν εἰς τὸ ἔργον τοῦ Πορφυρίου πραγματικὴ καλλιγραφία, ὅπως κυρίως φαίνεται εἰς τὴν κόμην καὶ εἰς τὸ γένειον τῶν δύο μορφῶν.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Εἰς τὰ περισσότερα τῶν καθολικῶν καὶ τῶν παρεκκλησίων τῶν ἁγιορειτικῶν μονῶν διασώζονται μεγάλων, ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, διαστάσεων εἰκόνες παριστάνουσαι ἐν προτομῇ τὸν Ἰησοῦν κατ' ἐνώπιον καί, ἐστραμμένους πρὸς αὐτὸν εἰς στάσιν δεήσεως, τὴν Θεοτόκον, τὸν Πρόδρομον, Ἀρχαγγέλους καὶ Ἀποστόλους. Αἱ εἰκόνες αὐταὶ ἀπαρτίζουν τὴν σύνθεσιν τῆς λεγομένης Μεγάλης Δεήσεως, ἡ ὁποία εὑρίσκετο ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου καὶ συνέχιζε τὴν παλαιοτέραν βυζαντινὴν παράδοσιν, ἰδίως τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἀργότερον, τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, ἡ συνήθεια αὐτὴ τῆς τοποθετήσεως τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου ἠτόνησε, τοὐλάχιστον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, τὰ τέμπλα ἀντικατεστάθησαν κατὰ τὸ πλεῖστον μὲ νεώτερα καὶ αἱ εἰκόνες αἱ ἀπαρτίζουσαι τὴν Μεγάλην Δέησιν ἢ ἐτοποθετήθησαν εἰς τὸ ὄπισθεν μέρος τοῦ τέμπλου (Πρωτᾶτον, Μονὴ Διονυσίου κ. ἄ.) ἢ διεσπάρησαν εἰς τὰ παρεκκλήσια τῶν μονῶν. Σήμερον σώζονται ἀρκεταὶ τοιαῦται σειραὶ εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως, συχνὰ ὄχι πλήρεις[3]. Αἱ εἰκόνες αὐταὶ ἔχουν ἐξαιρετικὴν σημασίαν, διότι ἀνήκουν εἰς τὸν 15ον καὶ τὸν 16ον αἰῶνα καὶ μᾶς ἐπιτρέπουν

---

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 19 κ.ἑξ.

[2] Πρβ. ἰδίως τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Συνάντησιν εἰς Ἐμμαούς: MILLET, Athos, πίν. 137. 1.

[3] Ἀπαρίθμησιν τῶν τοιούτων γνωστῶν σειρῶν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος δίδει ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, 280 κ.ἑξ.

νὰ λάβωμεν σαφῆ ἰδέαν τῶν διαφόρων τάσεων τῆς ἐπὶ σανίδος ζωγραφικῆς κατὰ τὴν ἐποχὴν ποὺ ἀρχίζει ἡ μεγάλη ἀκμή της.

Ἀπὸ τὰς σειρὰς αὐτὰς τῶν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος σωζομένων εἰκόνων ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν, θὰ ἐξετάσωμεν τρεῖς, τὰς σπουδαιοτέρας, δηλαδὴ τὴν εἰς τὴν Μονὴν Χελανδαρίου, τὴν εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου καὶ τὴν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Πρωτάτου.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, ἔνδεκα τὸν ἀριθμόν, ἀπαρτίζουν τὸ μεγαλύτερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν σύνολον. Παριστάνονται δηλαδὴ ἐκεῖ ὁ Ἰησοῦς, ἡ Θεοτόκος, ὁ Πρόδρομος, δύο Ἀρχάγγελοι, ὁ Πέτρος, ὁ Παῦλος καὶ οἱ τέσσαρες Εὐαγγελισταί[1] (πίν. 35).

Αἱ ἐξαιρετικῆς πραγματικῶς τέχνης εἰκόνες αὐταί, παρὰ τὴν τάσιν σχηματοποιήσεως, συνεχίζουν τὴν ζωγραφικὴν παράδοσιν τῶν τελευταίων Παλαιολογείων χρόνων. Αὗται σχετίζονται μὲ τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν (1428) τοῦ Μυστρᾶ[2], τῆς ὁποίας τὴν ἐξέλιξιν εὕρομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ (1445) τῆς Κρήτης[3] καὶ ἐκεῖθεν εἰς τὸ πρῶτον τοιχογραφικὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους εἰς τὰ Μετέωρα (1527)[4]. Τὴν σχέσιν τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν δεικνύει ἀκόμη ἡ χρησιμοποίησις τῶν ἐντόνων λευκῶν γραμμῶν εἰς τὰ ἰσχυρῶς φωτιζόμενα μέρη τοῦ προσώπου, αἱ ὁποῖαι ἔχουν συγχρόνως καὶ σχεδιαστικὴν λειτουργίαν. Εἰς ὡρισμένας μάλιστα λεπτομερείας, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὸν φωτισμὸν τῆς ρινός, παρουσιάζουν αἱ λευκαὶ αὐταὶ γραμμαί, ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς χρησιμοποιήσεώς των, ἐκπληκτικὴν ὁμοιότητα πρὸς τοὺς ἁγίους τῆς Παντανάσσης.

Ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου προσπαθεῖ νὰ δώσῃ μεγαλυτέραν φυσικότητα εἰς τὰς μορφάς του μὲ τὴν χρησιμοποίησιν διαμέσων τόνων μεταξὺ τῶν σκιερῶν καὶ τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν. Δὲν ἠδυνήθη ὅμως ἢ δὲν ἠθέλησε ἴσως ν' ἀποφύγῃ τὴν σχηματοποίησιν, εἰς τὴν ὁποίαν πιθανῶς τὸν ὡδήγησεν ἡ χρησιμοποίησις, μὲ τὴν σχεδιαστικήν των λειτουργίαν, τῶν ἐντόνως λευκῶν γραμμῶν. Ὁ λευκός, ἐπὶ παραδείγματι, κύκλος ποὺ ἐζωγρά-

---

[1] Αἱ εἰκόνες τῆς Θεοτόκου, τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ καὶ τοῦ Λουκᾶ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ S. Radojčić ἐν Académie Serbe des Sciences. Recueil des travaux, τόμ. XLIV. Institut d'Etudes Byzantines. N° 3, Beograd 1955, πίν. 29 - 31 καὶ σ. 175, ὅπου αὗται τοποθετοῦνται εἰς τὸν 14ον αἰῶνα. Ὁ Παῦλος ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. ἔ.ἀ. πίν. ΚΕ. 2.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 35 κ.ἑξ.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 83 κ.ἑξ.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 97.

φησεν εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς ρινὸς τοῦ Ἰησοῦ, δὲν δύναται, νομίζω, νὰ εὕρῃ δικαίωσιν ἀνατομικήν, ἀλλὰ μόνον σχηματοποιήσεως διακοσμητικῆς.

Αἱ παρατηρήσεις αὐταὶ μᾶς ὁδηγοῦν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Χελανδαρίου θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὰ μέσα περίπου ἢ μᾶλλον τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Διονυσίου[1] ἐζωγραφήθησαν, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, τὸ 1542 ὑπὸ τοῦ ἱερέως Εὐφροσύνου[2], Κρητὸς ἀναμφιβόλως. Αὗται εἶναι πέντε καὶ παριστάνουν τὸν Ἰησοῦν, τὴν Θεοτόκον, τὸν Πρόδρομον, τὸν Πέτρον καὶ τὸν Παῦλον (πίν. 36).

Ὁ ἱερεὺς Εὐφρόσυνος συνεχίζει τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικὴν παράδοσιν, ἀλλ' ὑπὸ τὸν μορφήν, τὴν ὁποίαν τῆς εἶχε δώσει ὁ ἄγνωστος ἁγιογράφος τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, ποὺ ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν. Εἰς τὰς εἰκόνας ὅμως τοῦ Εὐφροσύνου παρατηρεῖται μεγαλυτέρα σχηματοποίησις καὶ περισσότερον ἐμφανὴς τάσις πρὸς ρυθμικὴν καὶ διακοσμητικὴν μεταχείρισιν τῶν λευκῶν γραμμῶν, ἰδίως εἰς τὴν κόμην, τὸ γένειον καὶ τὸν μύστακα. Χαρακτηριστικὴ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἶναι ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Πέτρου[3]. Ἐπίσης αἱ φωτισμέναι ἐπιφάνειαι εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη γίνονται πολὺ περιωρισμέναι, ἐν σχέσει πρὸς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου, καὶ ὁ διάμεσος τόνος μεταξὺ τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων μερῶν καὶ τῶν ἐντελῶς σκοτεινῶν εἶναι πολὺ ἀσθενέστερος ἀπὸ τὸν εἰς τὰς εἰκόνας ἐκείνας. Οὕτω, εἰς ὡρισμένας τοὐλάχιστον μορφάς, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τοῦ Παύλου[4], τὰ ἐντόνως φωτιζόμενα ἐπίπεδα ἀποκτοῦν καταφανῆ σκληρότητα.

Τὸ πλάτος ὅμως τῆς ἐκτελέσεως καὶ τὸ ὅλον καλλιτεχνικὸν ὕφος εἰς τὰς σπουδαιοτάτας αὐτὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου ἔρχονται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῶν Παλαιολόγων. Ὁ Χατζηδάκης ἀνεζήτησε τὰ πρότυπα τοῦ Εὐφροσύνου, ὅσον ἀφορᾷ τοὐλάχιστον τὸ καλλιτεχνικὸν πνεῦμα τῶν εἰκόνων τοῦ ζωγράφου τούτου, εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου, αἱ ὁποῖαι θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀντιπρόσωποι τῆς γνησίας Μακεδονικῆς σχολῆς[5]. Τοῦτο βεβαίως εἶναι ὀρθόν. Νομίζω ὅμως ὅτι μεταξὺ τῶν Παλαιολογείων προτύπων καὶ τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφροσύνου παρεμβάλλονται φορηταὶ εἰκόνες μὲ τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν

---

[1] Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Χατζηδακη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. ἔ.ἀ. 274 κ.ἑξ. καὶ πίν. ΚΑ-ΚΓ. 2, ΚΔ. 2, ΚΖ.

[2] Χατζηδακης, ἔ.ἀ. 275.

[3] Αὐτόθι, πίν. ΚΖ.

[4] Αὐτόθι, πίν. ΚΑ. Πρβ. καὶ πίν. ΚΓ. 2.

[5] Αὐτόθι, σ. 285.

ἀναλόγους πρὸς ἐκείνας ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν τοῦ Χελανδαρίου. Τὸ Παλαιολόγειον δηλαδὴ ὕφος τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφροσύνου δὲν ὀφείλεται, κατὰ τὴν γνώμην μου, εἰς ἄμεσον ἐπίδρασιν αὐτῶν τούτων τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ἀλλὰ φθάνει εἰς τὰ ἔργα τούτου, καθὼς ὀλίγον ἀργότερον εἰς ὡρισμένην ὁμάδα ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, διὰ προτύπων μορφῆς ἀναλόγου πρὸς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου.

Τὰ ἔργα τοῦ Εὐφροσύνου, λόγῳ καὶ τῆς ἀκριβοῦς των χρονολογίας, ἔχουν ἀναμφιβόλως ἐξαιρετικὴν σημασίαν διὰ τὴν γνῶσιν τῆς ζωγραφικῆς τῶν εἰκόνων κατὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν κατανόησιν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, σημαντικοῦ μέρους ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἡ Μεγάλη Δέησις τοῦ Πρωτάτου ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ εἰκόνας, τοῦ Ἰησοῦ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ καὶ τέλος τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου[1] (πίν. 37). Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου ὑπάρχει ἐπιγραφὴ ἀναφέρουσα τὸν «πρῶτον» Γρηγόριον, ὁ ὁποῖος εἶχε τὸ ἀξίωμα τοῦτο κατὰ τὸ 1542 ἢ, συμφώνως πρὸς τὸν Οὐσπένσκι, κατὰ τὸ 1544.

Αἱ εἰκόνες αὐταί, ἂν καὶ σύγχρονοι πρὸς τὰς τοῦ Εὐφροσύνου τὰς προηγουμένως ἐξετασθείσας, παρουσιάζουν τεχνικὴν ἐντελῶς διάφορον πρὸς ἐκείνας. Ἡ σχηματοποίησις τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων ἐπιφανειῶν ἀποτελεῖ πλέον ἐδῶ τὸ κύριον χαρακτηριστικόν. Αἱ ἐντόνως φωτισμέναι αὐταὶ ἐπιφάνειαι, εἰς τὰ ἀνδρικὰ ἰδίως πρόσωπα, ἔχουν ἀπ' εὐθείας τοποθετηθῆ ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, προσδίδουσαι εἰς τὰς μορφὰς ἰδιάζοντα χαρακτῆρα. Αἱ ρυτίδες ἐξ ἄλλου ἐντὸς τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν ἀποβαίνουν πλέον, μὲ τὴν ἰσχυρὰν των σχηματοποίησιν, στοιχεῖα, θὰ ἔλεγέ τις, διακοσμητικά.

Οὕτω αἱ εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου διαφέρουν, ὡς πρὸς τὸν τρόπον ἐφαρμογῆς τῆς ἰδίας βασικῶς Κρητικῆς τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς, ἀπὸ τὰς συγχρόνους εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου, ὅπως ἤδη παρετήρησε τοῦτο ὁ Χατζηδακης[2].

Ὡς πρὸς τὰς πηγὰς ὅμως, ἀπὸ τὰς ὁποίας ἐνεπνεύσθη ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου, δὲν νομίζω ὅτι αὗται ἦσαν ἀπ' εὐθείας τὰ τελευταῖα Παλαιολόγεια ἔργα οὔτε τὰ ἔργα τοῦ 15ου αἰῶνος ποὺ συνεχίζουν τὴν ζωγραφικὴν παράδοσιν τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὴν γνώμην μου,

[1] Τὴν περὶ αὐτῶν βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ Χατζηδακης, ἔ.ἀ. 280, σημ. 20. Ἐκεῖ εἰκονίζονται ὁ Πρόδρομος, ὁ Παῦλος, ὁ Γαβριὴλ καὶ ὁ Πέτρος, πίν. ΚΓ. 1, ΚΔ. 1, ΚΕ. 1 καὶ ΚΣΤ.

[2] Ἐνθ' ἀν. σ. 285 κ.ἑξ.

ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου εἶχεν ὡς ἄμεσα πρότυπα τὰς ἀπὸ τοῦ 1535 τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ἔργου ποὺ ἤσκησε τεραστίαν ἐπίδρασιν καὶ εἰς τοὺς συγχρόνους του καὶ εἰς τοὺς μεταγενεστέρους ἁγιογράφους. Περὶ τούτου πείθει ἡ σύγκρισις τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Λαύρας[1]. Τὰ Παλαιολόγεια στοιχεῖα τὰ παρατηρούμενα εἰς τὰς εἰκόνας αὐτάς, σχετικῶς πολὺ ὀλίγα, ἂν τὰ συγκρίνῃ τις πρὸς τὰ ὑπάρχοντα εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου, προέρχονται, νομίζω, ἐμμέσως ἀπὸ τὴν μίμησιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Θεοφάνους, ὁ ὁποῖος εἶναι γνωστὸν ὅτι ὄχι ὀλίγον εἶχεν ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τῶν Παλαιολόγων.

Ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος εἰς τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὰ δύο ἔργα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Μαυρογορδάθου (1511 καὶ 1515), αἱ δύο εἰκόνες τῆς Κύπρου (1521 καὶ 1529), ἡ εἰκὼν τοῦ Πορφυρίου (152;4) καὶ τέλος αἱ ἐξετασθεῖσαι σειραὶ εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως, κυρίως ἡ τῆς Μονῆς Διονυσίου (1542) καὶ ἡ τοῦ Πρωτάτου (1542 ἢ 1544), μᾶς διαφωτίζουν ἀρκούντως περὶ τῶν διαφόρων μορφῶν, ὑπὸ τὰς ὁποίας ἐμφανίζεται ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος.

Εἴδομεν δηλαδὴ ὅτι τὰ ἔργα τοῦ Μαυρογορδάθου δίδουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι οὗτος φαίνεται ἀγνοῶν τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν καὶ ἐμμένων εἰς τὴν παράδοσιν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος εἰς τὰς ἀπὸ τοῦ 1542 εἰκόνας εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου συνεχίζει καὶ αὐτὸς τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικήν, ἀλλ᾽ ὑπὸ τὴν μορφὴν ποὺ ἔλαβεν αὕτη κατὰ τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος, μορφήν, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Χελανδαρίου. Ὁ Πορφύριος τὸ 152(;)4 συνεχίζει τὴν παράδοσιν τῆς Παλαιολογείου φορητῆς εἰκόνος, ἀλλὰ συγχρόνως φαίνεται ἰσχυρῶς ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ τὰς τάσεις τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως τὰς βλέπομεν ὀλίγα ἔτη ἀργότερον, τὸ 1527, εἰς τὰς πρώτας τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὰ Μετέωρα. Τὴν ἐπίδρασιν ὅμως τῆς ἀπηρτισμένης πλέον τεχνικῆς τοῦ Θεοφάνους, ὅπως αὕτη παρουσιάζεται τὸ 1535 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, τὴν εὑρίσκομεν λίαν εὐδιάκριτον τὸ 1542 ἢ 1544 εἰς τὴν σειρὰν τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου. Τέλος αἱ δύο εἰκόνες τῆς Κύπρου εἴδομεν ὅτι ἀκολουθοῦν Κρητικὰ πρότυπα, πιθανώτατα εἰκόνας, περὶ τοῦ χαρακτῆρος τῶν ὁποίων ὅμως οὐδὲν εἶναι δυνατὸν νὰ λεχθῇ μετ᾽ ἀσφαλείας, διότι οἱ ἄγνω-

[1] Millet, Athos, πίν. 134-136. Τοῦτο παρετήρησε καὶ ὁ Χατζηδακης, ἔνθ᾽ ἀν. σ. 284.

στοι ζωγράφοι τῆς Κύπρου ἔχουν, κατά τινα τρόπον, μεταφράσει τὰ Κρητικὰ πρότυπα εἰς τὴν ἰδικήν των λαϊκὴν τεχνοτροπίαν.

Οὕτω αἱ ὀλίγαι ἀσφαλῶς χρονολογημέναι εἰκόνες, τὰς ὁποίας ἐξητάσαμεν εἰς τὸ κεφάλαιον τοῦτο, μᾶς δίδουν ἀρκετὰ σαφῆ ἰδέαν τῶν καλλιτεχνικῶν ἀνησυχιῶν καὶ τῶν διακυμάνσεων τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς εἰς τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ Κρητικὴ τεχνικὴ εἶχε βεβαίως διαπλασθῆ πλέον κατὰ βάσιν τὴν ἐποχὴν αὐτήν. Οἱ ἁγιογράφοι ὅμως τὴν ἐφήρμοζον συμφώνως πρὸς τὰς τάσεις των καὶ τὴν καλλιτεχνικήν των ἰδιοσυγκρασίαν.

Ἐνῶ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, τὸ δεύτερον περίπου τέταρτον τοῦ 16ου αἰῶνος, εἶχε, κατά τινα τρόπον, κωδικοποιηθῆ ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας, εἰς τοῦτο δὲ λίαν συνέβαλεν ὁ Θεοφάνης, ἰδίως μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας τὸ 1535, ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος, ὅπου αἱ Παλαιολόγειοι ἀναμνήσεις εἶναι περισσότερον αἰσθηταί, παρουσιάζει διακυμάνσεις καὶ ἀνησυχίας ποὺ θὰ συνεχισθοῦν καὶ κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος, μέχρι τῶν ἡμερῶν ἀκόμη τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Βεβαίως ἡ ζωγραφικὴ τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ἁγιογράφου θὰ ἀσκήσῃ ἰσχυροτάτην ἐπίδρασιν ἐπὶ τῶν συγχρόνων του καὶ τῶν μεταγενεστέρων, αὐτὸ ὅμως τοῦτο τὸ ἔργον του μαρτυρεῖ σαφῶς διὰ τὰς ἀνησυχίας καὶ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου καὶ τῆς ἐποχῆς του.

Πρὸς συμπλήρωσιν τοῦ καταλόγου τῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι ἀνάγονται εἰς τὴν ἐνταῦθα ἐξεταζομένην περίοδον, τὰς πρώτας δηλαδὴ δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναφέρωμεν καὶ τὴν εἰκόνα τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀντωνίου Κοντονῆ καὶ τὴν χρονολογίαν 1530, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[1]. Λεπτομερεστέρα ἐκ νέου ἐξέτασις τῆς εἰκόνος ταύτης μὲ ἔπεισεν ὅτι ἡ ἐπ' αὐτῆς χρονολογία 1530 δὲν θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ γνησία, ὡς μὴ συμβιβαζομένη μὲ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ ἔργου. Τὰ ἐκ τῆς νεωτέρας αὐτῆς ἐξετάσεως προκύψαντα συμπεράσματα ἐπιβεβαιοῦνται πλήρως ἀπὸ τὴν ὕπαρξιν δύο ἄλλων χρονολογημένων εἰκόνων μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Α. Κοντονῆ, τῶν ὁποίων ἐκ τῶν ὑστέρων ἔλαβον γνῶσιν. Ἡ μία τούτων παριστάνει τὸν Ἰησοῦν Ἑλκόμενον καὶ ἀποτελεῖ τὴν Ὡραίαν Πύλην τοὺ Τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τοῦ χωρίου Ἅγιος Κήρυκος Ζακύνθου, φέρει δέ, παρὰ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Κοντονῆ, τὴν χρονολογίαν 1711. Ἡ ἑτέρα εἰκὼν εὑρίσκετο πρὸ ἀρκετῶν ἐτῶν εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ ἀρχαιοπώλου Ἀσκητοπούλου. Αὕτη παρίστανε τὸν Ἰησοῦν ἐπὶ θρόνου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Κοντονῆ καὶ μὲ τὴν ἐλλιπῆ, ὡς πρὸς τὰς δεκάδας καὶ τὰς μονάδας, χρονολογίαν 17..

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 8 καὶ σ. 13 κ.ἑξ.

Ὁ ἀσφαλῶς οὕτω ἀποκαθιστάμενος χρόνος τῆς ἀκμῆς τοῦ Κοντονῆ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος ὄχι μόνον μᾶς πείθει ὅτι ἡ χρονολογία 1530 εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη δὲν εἶναι γνησία, ἀλλὰ μᾶς ἐπιτρέπει τὴν ἀκριβῆ χρονολογικὴν τοποθέτησιν καὶ δύο ἄλλων ἀχρονολογήτων εἰκόνων μὲ τὸ αὐτὸ ἀκριβῶς θέμα καὶ τὴν αὐτὴν περίπου ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν. Τούτων ἡ μία, εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλογὴν A. Evans, τοποθετεῖται ὑπὸ τοῦ T. Rice εἰς τὸν 16ον ἢ τὸν 17ον αἰῶνα[1]. Ἡ ἑτέρα, παρουσιάζουσα ἀπόλυτον ὁμοιότητα πρὸς τὴν τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἀνῆκεν εἰς τὴν Συλλογὴν Noether ἐν Manheim τῆς Γερμανίας, χρονολογεῖται δὲ ὁμοίως ὑπὸ τοῦ Schweinfurth ἀπὸ τοῦ 16ου ἢ 17ου αἰῶνος[2]. Ἡ τελευταία ὅμως αὐτὴ φέρει τὴν ὑπογραφὴν τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου Κωνσταντίνου Κονταρίνη[3] ἀκμάσαντος κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 18ου αἰῶνος[4]. Ἡ στενὴ σχέσις τῆς εἰκόνος τῆς Συλλ. Evans πρὸς τὴν τοῦ Κοντονῆ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη καὶ τὴν τοῦ Κονταρίνη εἰς τὴν Συλλ. Noether μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν τοποθετήσωμεν μὲ πλήρη ἀσφάλειαν εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος.

II. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ

Κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος κυριαρχεῖ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἡ μορφὴ τοῦ Κρητὸς Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Ἡ σημασία τοῦ καλλιτέχνου τούτου εἶναι ἐξαιρετικὴ διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, διότι οὗτος εἶναι διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ὅ,τι ὁ Θεοφάνης διὰ τὴν τοιχογραφίαν. Εἶναι διὰ τοῦτο ἀνάγκη, ὅπως ἐκάμαμεν καὶ διὰ τὸν Θεοφάνην, νὰ ἐξετάσωμεν λεπτομερέστερον, κατὰ τὸ δυνατόν, τὰ κατ' αὐτὸν καὶ τὸ ἔργον του.

Βιογραφικά. Διὰ τὴν ζωὴν τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ[5] ἐλαχίστας ἔχο-

---

[1] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ D. Talbot Rice εἰς τὸ περιοδ. Apollo, Μάϊος 1933, σ. 6 (τοῦ ἀνατύπου), εἰκ. VII.

[2] Ἀπεικόνισις ἐν Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 365, εἰκ. 146.

[3] Schweinfurth, ἔ.ἀ. 429.

[4] Σισιλιανος, 113 κ.ἑξ.

[5] Περὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ πολλὰ μέχρι τοῦδε ἔχουν γραφῆ, κατὰ τὸ πλεῖστον ὅμως ἐντελῶς ἐρασιτεχνικά. Ἡ μόνη ἐπιστημονικὴ καὶ συγχρονισμένη ἐργασία, ἂν καὶ πολὺ σύντομος, εἶναι τὸ σχετικὸν κεφάλαιον τῆς μελέτης τοῦ Χατζηδακη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 390 κ.ἑξ. Ἡ παλαιοτέρα βιβλιογραφία περὶ Δαμασκηνοῦ παρὰ Procopiou, 30 κ.ἑξ. Βλ. ἐπίσης Κυρου, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, 375 κ.ἑξ. Ἡ μελέτη τοῦ Bettini, M. Damasceno, παρὰ τὴν ἐπιστημονικήν της ἐμφάνισιν, εἶναι πλήρης παρανοήσεων καὶ σφαλμάτων. Πληροφορίας πολυτίμους περὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐκ τῶν ἀρχείων τῆς Ἑλλην. Κοινότητος τῆς Βενετίας ἐδημοσίευσεν ὁ Μερτζιος, Θωμ. Φλαγγίνης, 229 κ.ἑξ. καὶ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 616 κ.ἑξ. Ἄλλοτε ἐπιστεύετο ὅτι ὑπῆρξαν δύο Δαμασκηνοὶ μὲ τὸ ὄνομα Μιχαήλ, εἷς ἀκμάσας κατὰ τὸ 1491-1525 καὶ ἕτερος κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶ-

μεν πληροφορίας. Φαίνεται βέβαιον ὅτι οὗτος ἐγεννήθη εἰς τὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης καὶ ὅτι ἐκεῖ πιθανώτατα ἐδιδάχθη τὴν ζωγραφικήν. Διὰ τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του οὐδεμία ὑπάρχει πληροφορία. Ἂν ὅμως λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ παλαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα τῆς Συλλ. Λοβέρδου μὲ τὸ ἔτος 1570, ὄχι μόνον δεικνύει ὥριμον πλέον ζωγράφον, ἀλλὰ καὶ ἀνήκει, ὡς θὰ ἴδωμεν, εἰς τὴν δευτέραν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεώς του, δέον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην εἶχεν οὗτος ἡλικίαν 35 περίπου ἐτῶν. Πρέπει συνεπῶς νὰ θέσωμεν τὴν γέννησίν του περὶ τὸ 1535[1]. Εἰς τὸ Ἡράκλειον φαίνεται ὅτι ἔζησε συνεχῶς καὶ εἰργάσθη[2] ὁ Δαμασκηνός, πλὴν τῆς περιόδου 1577 - 1583, κατὰ τὴν ὁποίαν εὑρίσκετο εἰς τὴν Βενετίαν, ἐκεῖ δέ, εἰς τὸ Ἡράκλειον, φαίνεται πιθανώτατον ὅτι καὶ ἀπέθανε, πάντως μετὰ τὸ 1591, διότι τὸ ἔτος αὐτὸ φέρει ἡ εἰκών του τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου.

Τὰ χρονολογικὰ στοιχεῖα διὰ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὰ ἐξαγόμενα ἀπὸ τὰς ἐλαχίστας ἐπὶ τῶν εἰκόνων του χρονολογίας καὶ ἀπὸ ἀρχειακὰς πληροφορίας, δύνανται νὰ συνοψισθῶσιν ὡς ἑξῆς:[3]

1570 Εἰκὼν Παναγίας Γλυκοφιλούσης Συλλ. Λοβέρδου[4].

νος: ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἔκδ. (1931) σ. 83, ἀριθ. 211. Ἡ περὶ τοῦ παλαιοτέρου Δαμασκηνοῦ ἐσφαλμένη γνώμη, τὴν ὁποίαν ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ T. RICE, Icons of Cyprus, 34, προῆλθε κυρίως, ὡς ἀπέδειξεν ὁ ΑΜΑΝΤΟΣ, Σιναϊτ. μνημεῖα, 50 κ. ἑξ., ἀπὸ λανθασμένην ἀνάγνωσιν ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ ἐν Δ.Ι.Ε.Ε. 7, 1918, 507, τῆς χρονολογίας 1591 ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ, τὴν ὁποίαν μετέγραψεν οὗτος 1504. Ἐπίσης τὸ ἔτος 1491 προῆλθεν ἐκ κακῆς ἀναγνώσεως της χρονολογίας 1591 εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου. Ἡ μεγίστη διαφορὰ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς, ἡ παρατηρουμένη εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἤγαγε καὶ ἐμὲ ἄλλοτε εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι πρόκειται περὶ δύο ἢ τριῶν ὁμωνύμων καὶ σχεδὸν συγχρόνων ἁγιογράφων. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, 15. Ἔκτοτε ὅμως ἡ δημοσίευσις ὑπὸ τοῦ ΜΕΡΤΖΙΟΥ τῶν περὶ τοῦ ζωγράφου ἀρχειακῶν πληροφοριῶν (βλ. ἀνωτέρω) καὶ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν εἰκόνων τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου, τῶν ὁποίων ἠδυνήθην νὰ συγκεντρώσω τὰς φωτογραφίας, μὲ ἔπεισαν ὅτι πρόκειται περὶ ἑνὸς καὶ μόνου Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, καὶ ὅτι αἱ λίαν καταφανεῖς μεταξὺ τῶν ἔργων του παραλλαγαὶ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς ὀφείλονται εἰς διαφόρους φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξελίξεως.

[1] Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 395, σημ. 43, ἐπὶ τῇ βάσει ἄλλων ὑπολογισμῶν, κυρίως τοῦ γάμου τῆς θυγατρὸς τοῦ Δαμασκηνοῦ κατὰ τὸ 1583/4, καταλήγει εἰς τὸ ἴδιον συμπέρασμα τοποθετῶν τὴν γέννησίν του περὶ τὸ 1530 - 35.

[2] Κατά τινα παράδοσιν, ὁ Δαμασκηνὸς εἶχε τὸ ἐργαστήριόν του εἰς τὴν Μονὴν Βροντήση παρὰ τὸ Ἡράκλειον, ὁπόθεν προέρχονται αἱ ἓξ εἰκόνες μὲ τὴν ὑπογραφήν του, αἱ εὑρισκόμεναι εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 392, σημ. 36. ΣΤ. ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΟΥ, Χάνδαξ - Ἡράκλειον, ἱστορικὰ σημειώματα, Ἡράκλειον 1927, 124 κ. ἑξ. Βλ. τὸν ἴδιον εἰς τὸ ἄρθρον Βροντήση Μονὴ τοῦ Ἐγκυκλοπαιδ. Λεξικοῦ Ἐλευθερουδάκη. Πρβ. καὶ Γ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙ, Ὁ Ἅγιος Μηνᾶς, Ἡράκλειον 1939, 113.

[3] Βραχυτάτην σύνοψιν παρέχει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 390, σημ. 32.

[4] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΠΑΛΑΙΟΥ, Μουσ. Λοβ. σ. 46, ἀριθ. 292.

1571 Εἰκὼν Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[1].

1577 Ἐμφάνισίς του εἰς τὴν Βενετίαν[2]. Εἰκόνες Μωϋσέως, Ἠλία, Ἀναργύρων, Πέτρου, Παύλου, Γεννήσεως καὶ Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας[3].

1579 Διακόσμησις τῆς κόγχης τῆς ἰδίας ἐκκλησίας[4].

1581 Ἐξόφλησις λογαριασμοῦ μὲ τὸν γλύπτην Ἀλέξανδρον Vittoria διὰ τὴν πώλησιν εἰς αὐτὸν ὑπὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ πινάκων τοῦ Parmegianino καὶ ἄλλων ζωγράφων[5].

1584 (Μάρτιος) Εὑρίσκεται εἰς τὸ Ἡράκλειον[6].

1588 Λαμβάνει εἰς τὸ Ἡράκλειον, ὅπου εὑρίσκεται, πρόσκλησιν τῆς Ἑλλ. Κοινότητος νὰ μεταβῇ εἰς Βενετίαν διὰ τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ δὲν μεταβαίνει[7].

1591 Εἰκὼν Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου[8].

Ἡ κατάταξις τῶν εἰκόνων του. Αἱ πολυάριθμοι σήμερον γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ[9] παρουσιάζουν βαθυτάτας μεταξύ των διαφορὰς τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς, αἱ ὁποῖαι χαρακτηρίζουν ἀναμφιβόλως τὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ ζωγράφου. Ἡ κατάταξις ὅμως τῶν ἔργων τούτων καὶ ὁ καθορισμὸς τῶν διαφόρων σταδίων τῆς ἐξελίξεως τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ παρουσιάζει μεγάλας δυσχερείας, λόγῳ τοῦ γεγονότος ὅτι δὲν ὑπάρχουν εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς χρονολογίαι, πλὴν τριῶν μό-

---

[1] Ἀμαντου, Σιναΐτ. μνημ. 50.

[2] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 229.

[3] Βελουδου, Ἑλλην. ὀρθοδ. ἀποικ. 44 κ. ἑξ. Marconi, II, σ. 244, ἀριθ. 26e - 33c. Πρβ. καὶ Χατζηδακην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 579.

[4] Βελουδης, ἔνθ' ἀν. 49. Marconi, II, σ 245, ἀριθ. 60c - 61c.

[5] Α. Μουστοξυδου, Ἑλληνομνήμων, 1, 1845 - 53, 277. Ἀπὸ τὸ σημείωμα τοῦ Vittoria δὲν φαίνεται καθαρὰ ἂν πρόκειται περὶ πρωτοτύπων πινάκων τῶν ζωγράφων ἢ περὶ ἀντιγράφων γενομένων ὑπὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ. Νομίζω πιθανώτατον τὸ δεύτερον.

[6] Ἀπόφασις κατὰ τοῦ Γιάννη Μαντούφου γαμβροῦ ἐπὶ θυγατρὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐκδοθεῖσα ὑπὸ τοῦ Δουκὸς τῆς Κρήτης τὴν 9 Μαρτίου 1584 εἰς τὸν Χάνδακα ('Ηράκλειον) ἀπουσιάζοντος τοῦ Γιάννη Μαντούφου καὶ «ἤδη ἐπισπεύδοντος τοῦ κῦρ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ πενθεροῦ του». Μερτζιος εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 616 κ. ἑξ. Ἡ γνώμη τοῦ Μέρτζιου, ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1583 ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 1584 εὑρίσκετο εἰς τὴν Βενετίαν, δὲν φαίνεται πιθανή, ἐφ' ὅσον ἡ ἀπόφασις ἐκδίδεται εἰς τὸν Χάνδακα, ἐπισπεύδοντος τοῦ Δαμασκηνοῦ. Πιθανώτερον εἶναι τὸ ἀρχικῶς ὑπ' αὐτοῦ ὑποστηριχθέν, ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἔφυγεν ἐκ Βενετίας μετὰ τὸ 1582. Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 229.

[7] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 229 κ. ἑξ.

[8] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Ἀμαντου, Σιναΐτ. μνημ. 51.

[9] Ὁ Χατζηδακης εἰς Κρητ. Χρον. 4, 1950, 391, τὰς ὑπολογίζει εἰς πεντήκοντα περίπου.

νον, δυνάμεναι νὰ μᾶς βοηθήσουν. Ἡ κατάταξις λοιπὸν τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ δέον νὰ βασισθῇ μόνον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν[1].

Αἱ τρεῖς χρονολογημέναι εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὰς ὁποίας σήμερον γνωρίζομεν, δηλαδὴ ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα (1570) τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2), ἡ Ὑπαπαντή (1571) τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 39. 1) καὶ ἡ Α' Οἰκουμενικὴ Σύνοδος (1591) τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου (πίν. 41. 2), μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τοποθετήσωμεν εἰς τὸ χρονικὸν πλαίσιον 1570-1591, δηλαδὴ εἰς τὴν γονιμωτάτην τελευταίαν εἰκοσαετίαν περίπου τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ ζωγράφου, σειρὰν ὅλην συγγενοῦς τεχνοτροπίας ἀχρονολογήτων ἔργων του. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλη ὁμὰς εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῶν ὁποίων ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ διαφέρουν ὁλοτελῶς ἀπὸ τὰς τῆς περιόδου 1570-1591, οὕτως ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὴ ἡ τοποθέτησίς των εἰς αὐτήν. Νομίζω ὅτι αἱ εἰκόνες αὐταὶ ἀντιπροσωπεύουν τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ σταδίου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τέλος ὑπάρχει μία ἐντελῶς χωριστὴ ὁμὰς εἰκόνων μὲ ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν, αἱ ὁποῖαι δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐνταχθοῦν οὔτε μεταξὺ τῶν πρωίμων ἔργων τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου οὔτε εἰς τὴν περίοδον 1570-1591.

Αἱ διάφοροι αὐταὶ ἐνδείξεις, ὅσον καὶ ἂν εἶναι ἀνεπαρκεῖς, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐπιχειρήσωμεν μίαν ἐντελῶς σχηματικὴν χρονολογικὴν κατάταξιν τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ ὁποία νὰ δεικνύῃ συγχρόνως καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν γενικώτερον ἀντιλήψεων τοῦ ζωγράφου. Περιττὸν βεβαίως νὰ τονισθῇ ὅτι ἡ κατάταξις αὐτὴ γίνεται μὲ πᾶσαν ἐπιφύλαξιν. Δὲν ἀποκλείεται νεώτεραι ἔρευναι ἢ ἡ εὕρεσις ἄλλων χρονολογημένων εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ νὰ τὴν μεταβάλουν.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις τοῦ Δαμασκηνοῦ. Μεταξὺ τῶν παλαιοτέρων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ[2] πρέπει, νομίζω, νὰ καταταχθοῦν δύο εἰκόνες τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου[3] (πίν. 38. 1) καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ[4]. Εἰς τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ὁ προπλασμός (τὸ σκιερὸν μέρος) τῶν προσώπων καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν ἔχει τόνον

[1] Ταύτην ἔλαβεν ὡς βάσιν διὰ τὴν κατάταξίν του καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 391 κ. ἑξ.

[2] Εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου ὑπάρχει μικρὰ εἰκὼν τῶν Ἁγίων Πάντων μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Μιχαήλ* (PROCOPIOU, πίν. I). Ταύτην ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, αὐτόθι, 30 κ. ἑξ. θεωρεῖ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τοῦτο εἶναι, νομίζω, ἐντελῶς ἀπίθανον, ὄχι μόνον διότι οὐδὲν ἄλλο ὑπάρχει παράδειγμα ἔργου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπου οὕτος νὰ ὑπογράφεται ἁπλῶς Μιχαήλ, ἀλλὰ καὶ διότι ἡ ὅλη τέχνη τῆς εἰκόνος εἶναι ξένη πρὸς τὸν Δαμασκηνὸν καὶ ποιότητος κατωτέρας.

[3] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 32, ἀριθ. 194, ὅπου οὐδεμία γίνεται μνεία ὅτι πρόκειται περὶ εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ οὔτε παρατίθεται ἡ ὑπογραφή.

[4] Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

πολὺ ἀνοικτόν, τὸ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἁπλώνεται τόσον, ὥστε νὰ καλύπτῃ ὁλόκληρον σχεδὸν τὸν προπλασμόν. Εἰς τὰ πρόσωπα ὑπάρχουν ἐλάχισται ἰσχυρῶς φωτειναὶ γραμμαί, διὰ νὰ τονίσουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα, ἀλλὰ τόσον ὀλίγαι, ὥστε νὰ εἶναι σχεδὸν ἄνευ σημασίας. Τὸ πλάτος τῆς ἐκτελέσεως καὶ ἡ φωτεινότης τῶν τόνων εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὰς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας. Ἀπεναντίας αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων εἶναι σκληραὶ καὶ γραμμικαὶ μὲ ἰσχυρὰς ἀντιθέσεις φωτεινῶν γραμμῶν καὶ ἐπιπέδων ἐπὶ ἐντόνως σκοτεινοῦ βάθους. Αἱ ἰσχυραὶ αὐταὶ ἀντιθέσεις φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν ἐπιπέδων εἰς τὰ ἐνδύματα ἀπαντοῦν καὶ εἰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων[1], τὰς ἀνευρίσκομεν ὅμως κατὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους[2].

Εἰς τὰ πρῶτα αὐτὰ ἔργα εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἐμπνέεται κυρίως ἀπὸ Μακεδονικάς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ Κρητικὰς τοιχογραφίας. Ἀκόμη δὲν εἶχεν εὕρει οὗτος τὸν δρόμον πρὸς τὴν πραγματικὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος.

Δευτέραν ὁμάδα ἀποτελοῦσι τρεῖς ἄλλαι εἰκόνες: ὁ Προφήτης Ἠλίας εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους[3], ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[4], ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν Ἄντισσαν τῆς Μυτιλήνης, ἡ πιθανώτατα εἰς τὸν Δαμασκηνὸν ἀνήκουσα[5], καὶ τέλος ἡ Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα μὲ χρονολογίαν 1570 ἡ ἀποκειμένη εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου[6] (πίν. 38. 2). Ἐδῶ ἡ τεχνικὴ εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη μεταβάλλεται. Ὁ προπλασμὸς γίνεται σκοτεινότερος, τὸ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς περιορίζεται εἰς ἔκτασιν καὶ συγχρόνως χωρίζεται εἰς ἐπίπεδα χαρακτηρίζοντα τοὺς προεξέχοντας ὄγκους. Ἡ μετάβασις ἀπὸ τοῦ σκιεροῦ προπλασμοῦ πρὸς τὰ φωτεινὰ μέρη γίνεται ὄχι ἀποτόμως, ἀλλὰ βαθμιαίως, μὲ διαμέσους τόνους, τὸν *γλυκασμόν*, ὅπως τὸν ὀνομάζει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων[7]. Τέλος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον καὶ εἰς τὸν Προ-

[1] Βλ. π.χ. Wulff - Alpatoff, σ. 115, εἰκ. 43. Kondakov - Minns, πίν. IX, ἔναντι σ. 50.

[2] Βλ. ἐπὶ παραδείγματι, τὸν Χριστὸν εἰς τὸν Νιπτῆρα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μονῆς Διονυσίου (1547): Millet, Athos, πίν. 202, 3.

[3] Χατζηδάκης, εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. Κ'. 1. Τοῦ αὐτοῦ, Contribution, πίν. XV. 12.

[4] Σωτηρίου, Ὁδηγός, πίν. XXVII. Ἐπίσης εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδείαν, τόμ. ΙΕ', εἰς τὸ ἄρθρ. Κρητικὴ σχολή, σ. 213.

[5] Ἀπεικόνισις ὑπὸ Μ. Χατζηδάκη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, πίν. ΚΗ'. 1. Διὰ τὴν πιθανωτάτην ἀπόδοσιν τῆς εἰκόνος εἰς τὸν Δαμασκηνὸν αὐτόθι, 228, σημ. 36.

[6] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 46, ἀριθ. 292.

[7] Διονυσιου, Ἑρμηνεία, σ. 21 § 20, 21.

φήτην Ἠλίαν παρουσιάζονται περισσότερον καταφανεῖς αἱ λεπταὶ ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί, αἱ τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Εἰς τὰ ἐνδύματα αἱ πτυχαὶ δὲν δηλοῦνται μὲ ξηρὰς ἰσχυρῶς φωτεινὰς γραμμὰς καὶ ἐπίπεδα ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ βάθους, ὅπως εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην μὲ τὸν Πρόχορον τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1), ἀλλὰ χρησιμοποιοῦνται τώρα καὶ μέσοι τόνοι, τὸ δὲ σχέδιον γίνεται μαλακώτερον.

Καὶ εἰς τὴν ὁμάδα τῶν ἔργων αὐτῶν ὁ Δαμασκηνὸς ἐξακολουθεῖ νὰ ἐμπνέεται ἀπὸ Μακεδονικὰς τοιχογραφίας τοῦ 14ου αἰῶνος, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν διάπλασιν τῶν γεροντικῶν μορφῶν, ὅπως ὁ Προφήτης Ἠλίας, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος καὶ ὁ Θεολόγος τῆς Ἀντίσσης, μὲ τὰ προεξέχοντα μῆλα τῶν παρειῶν καὶ τὴν σχηματοποίησιν τῶν ρυτίδων[1]. Αἱ εἰκόνες αὐταὶ διαφέρουν ἀπὸ τὰ Μακεδονικά των πρότυπα σχεδὸν μόνον κατὰ τὴν μαλακότητα τῆς ἐκτελέσεως.

Κατὰ τὴν περίοδον ὅμως αὐτὴν νομίζω ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῶν Μακεδονικῶν προτύπων εἶναι μᾶλλον ἔμμεσος καὶ ἔρχεται διὰ τῶν ἔργων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος, ὅπως αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Χελανδαρίου[2] (πίν. 35). Μεταξὺ δὲ τῶν εἰκόνων ἐκείνων καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ μεσολαβοῦν αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου ποὺ ἐζωγράφησεν ὁ πιθανώτατα συμπατριώτης τοῦ Δαμασκηνοῦ ἱερεὺς Εὐφρόσυνος τὸ 1542[3] (πίν. 36).

Τὸ κυριώτερον χαρακτηριστικὸν τῶν ἔργων τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἶναι ἡ καταφανὴς ἐπιδίωξις φυσικότητος. Αὐτὴν δύναταί τις νὰ τὴν διαπιστώσῃ εἰς τὴν σχεδίασιν καὶ τὴν φωτοσκίασιν τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα, ὅπως καὶ εἰς τὴν προσπάθειαν ὀρθῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυμνῶν μερῶν.

Μερικαὶ δευτερεύουσαι λεπτομέρειαι εἶναι ἐπὶ τοῦ προκειμένου πολὺ χαρακτηριστικαὶ τῶν ρεαλιστικῶν τάσεων τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὰ ἔργα αὐτά, ὅπως ἡ σχεδίασις τῶν φλεβῶν εἰς τὴν δεξιὰν χεῖρα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου καὶ ὁ τρόπος περιτυλίξεως τοῦ εἰληταρίου του εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

Δὲν θὰ ἦτο πολὺ ἀπίθανος ἡ ὑπόθεσις ὅτι ἡ ἐπιδίωξις αὐτὴ φυσικότητος εἰς τὰς εἰκόνας τῆς ἐξεταζομένης ὁμάδος προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς τέχνης, ποὺ θὰ ἐγνώρισε τότε ὁ Δαμασκηνὸς διὰ τῶν χαλκογραφιῶν βεβαίως, αἱ ὁποῖαι εἶναι γνωστὸν ὅτι ἀπὸ παλαιοτέρων ἀκόμη χρόνων

[1] Βλ. προχείρως Ναγκορίτσινο: Okunev, Mon. Art. Serb. I, πίν. 8, III, πίν. 4, IV, πίν. 10. Πρωτᾶτον: Millet, Athos, πίν. 38. 1, 45. 1. 47. 1 κ.ἄ.

[2] Βλ. ἀνωτ. 131 κ.ἑξ.

[3] Βλ. ἀνωτ. 132 κ.ἑξ.

ἐκυκλοφόρουν εἰς τὴν Ἀνατολήν[1]. Εἰς τὰς χαλκογραφίας ἴσως αὐτὰς νὰ ὀφείλωνται καὶ ὡρισμέναι λεπτομέρειαι εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν μορφῶν του, ὅπως ἡ χειρονομία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἀντίσσης, χειρονομία ποὺ ὁδηγεῖ, κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ Χατζηδάκη, εἰς ἰταλικὰ σχήματα[2]. Ἄμεσον ὅμως γνῶσιν τῶν ἰταλικῶν πινάκων καὶ τοιχογραφιῶν δύσκολον εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι εἶχεν ἀκόμη ὁ Δαμασκηνὸς τὴν ἐποχὴν αὐτήν, ἐφ' ὅσον, ὅπως εἴδομεν, ἡ παρουσία του εἰς τὴν Βενετίαν σημειοῦται μόλις τὸ 1577.

Ἂν ὅμως ἔχωμεν ὑπ' ὄψει τὰς εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον ἐξετασθείσας εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου ποὺ ἔζωγράφησε τὸ 1542 ὁ ἱερεὺς Εὐφρόσυνος[3] (πίν. 36), θὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῆς ὑπὸ μελέτην ὁμάδος τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν ὀφείλονται ἴσως εἰς ἰταλικὴν ἐπίδρασιν. Ταῦτα ἔρχονται πιθανῶς ἀπὸ τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν διὰ μέσου τῶν ἔργων ζωγράφων ὀλίγον προγενεστέρων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπως ὁ Εὐφρόσυνος. Κατὰ τὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκουν αἱ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαι εἰκόνες του, δὲν νομίζω ὅτι οὗτος ἤντλησεν ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὰς Παλαιολογείους πηγάς. Τοῦτο δεικνύει αὐτὴ ἡ μορφὴ τῶν ἔργων του τῆς περιόδου ταύτης καὶ ἡ σχέσις των πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Εὐφροσύνου[4]. Ἀργότερον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ὁ Δαμασκηνὸς ἐμπνέεται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ τότε ἡ μορφὴ τῶν ἔργων του εἶναι πολὺ διαφορετική.

Λόγῳ τῆς ὁμοιότητος τεχνοτροπίας, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ εἰκόνες τοῦ Προφήτου Ἠλία, τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πρὸς τὴν Παναγίαν Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2), νομίζω ὅτι δύνανται αὗται νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους. Θεωρῶ πολὺ πιθανὸν ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη τῆς Παναγίας εἶναι χρονολογικῶς ἡ τελευταία τῆς ὁμάδος καὶ ὅτι συνεπῶς ὁ Προφήτης Ἠλίας καὶ ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος εἶναι ὀλίγον ἴσως παλαιότεραι τοῦ 1570.

Τρίτην ὁμάδα ἀποτελοῦν ἡ Ὑπαπαντὴ μὲ χρονολογίαν 1571 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[5] (πίν. 39. 1) καὶ τρεῖς εἰκόνες τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὁ Ἰησοῦς

[1] Βλ. Χατζηδακη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 30.

[2] Βλ. Χατζηδακη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, 288. Τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 392.

[3] Βλ. ἀνωτ. 132 κ.ἑξ.

[4] Τὴν σχέσιν τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὴν τέχνην τοῦ Εὐφροσύνου τονίζει καὶ ὁ Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, 287, 291.

[5] Αμαντου, Σιναϊτ. μνημ. 50.

Παντοκράτωρ[1] (πίν. 39. 2), ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα (Ὁδηγήτρια)[2] καὶ ὁ Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεύς[3].

Εἰς τὴν ὁμάδα αὐτὴν ὁ Δαμασκηνὸς συνεχίζει τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσης τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἀλλ' ὁ προπλασμὸς γίνεται τώρα ἀκόμη περισσότερον σκοτεινός, ἡ δὲ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς πολὺ μικροτέρα. Εἰς τὸ μέτωπον τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος τῆς Συλλ. Λοβέρδου ἐπανευρίσκομεν τὰς φωτεινὰς κηλῖδας, αἱ ὁποῖαι, ὅπως καὶ εἰς τὸν Προφήτην Ἠλίαν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα, τονίζουν τοὺς προεξέχοντας ὄγκους. Ἀλλ' εἰς τὸν Παντοκράτορα τὰ φωτεινὰ αὐτὰ ἐπίπεδα εἶναι περισσότερον ἔντονα, λόγῳ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, ἐπὶ τοῦ ὁποίου εἶναι τεθειμένα. Αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων εἰς τὰς εἰκόνας τῆς ὁμάδος αὐτῆς δὲν ἔχουν τὴν μαλακότητα καὶ τὴν φυσικότητα, τὴν ὁποίαν εὑρομεν εἰς τὴν Παναγίαν Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ 1570 (πίν. 38. 2), πολὺ δὲ περισσότερον εἰς τὸν Προφήτην Ἠλίαν. Γίνονται καὶ πάλιν σκληραὶ καὶ σχεδὸν γραμμικαί. Εἰς τὰς εἰκόνας τῆς ὁμάδος αὐτῆς ὁ Δαμασκηνὸς δημιουργεῖ, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὴν πραγματικὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνος, χωρὶς ὅμως νὰ μείνῃ, ὅπως μετ' ὀλίγον θὰ ἴδωμεν, μονίμως εἰς αὐτήν.

Τὴν ὁμάδα αὐτὴν δυνάμεθα νὰ τοποθετήσωμεν, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς εἰκόνος τῆς Ὑπαπαντῆς τῆς Μονῆς Σινᾶ, εἰς τοὺς ἀπὸ τοῦ 1571 καὶ ἑξῆς χρόνους. Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐξετάζοντες τὰς εἰκόνας αὐτὰς δυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν τὴν Ὑπαπαντὴν τοῦ 1571 ὡς τὴν παλαιοτέραν τῆς σειρᾶς, λόγῳ τῆς στενῆς της ἀκόμη σχέσεως πρὸς τὴν Παναγίαν Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου.

Τετάρτην ὁμάδα, τὴν καὶ πολυπληθεστέραν, ἀποτελεῖ σειρὰ ὁλόκληρος εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων αἱ σπουδαιότεραι εἶναι αἱ ἑξῆς: Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης τῆς Συλλ. Λοβέρδου[4], ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Μουσ. Μπενάκη,

---

[1] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 52, ἀριθ. 332.

[2] Αὐτόθι, σ. 55, ἀριθ. 367. Ἡ ὑπογραφὴ ἔχει σήμερον ἀποτριβῆ, ἐσώζετο ὅμως ὅταν ἡ εἰκὼν εὑρίσκετο εἰς τὴν Συλλ. Α. Κολλυβᾶ, εἰς τὴν ὁποίαν προηγουμένως ἀνῆκεν. Ἄλλωστε καὶ αἱ αὐταὶ ἀκριβῶς διαστάσεις της μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τοῦ Παντοκράτορος δεικνύουν ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιον μὲ ἐκείνην τέμπλον.

[3] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 34, ἀριθ. 212. Εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα ἀνήκουν πιθανῶς καὶ αἱ τέσσαρες εἰκόνες αἱ εὑρισκόμεναι εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, ὁ Ἰησοῦς δηλαδή, ἡ Θεοτόκος, ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Ὅσιος Λουκᾶς. Δὲν εἶναι ὅμως δυνατὸν ν' ἀποφανθῇ τις μετ' ἀσφαλείας πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ των ἀπὸ τὰς ἐπαναζωγραφήσεις ποὺ τὰς καλύπτουν.

[4] Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΠΑΛΑΙΟΥ. Ἀπεικόνισις εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 2, 1948, πίν. Α', χωρὶς ν' ἀναφέρεται ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἡ ἐπὶ τῆς εἰκόνος ταύτης ὑπογραφὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ, περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὁποίας δὲν θὰ εἶχε κανένα λόγον ν' ἀμφιβάλλῃ τις, δεικνύει ὅτι ἡ μνήμη τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ἐρημίτου ἢ Ξένου

ἡ Ἀνάστασις τοῦ Ἰησοῦ (Κάθοδος εἰς τὸν Ἅδην) τοῦ ἰδίου Μουσείου[1], ἡ Σταύρωσις τῆς Συλλ. Λοβέρδου[2] (πίν. 40. 2), ἡ Σταύρωσις τοῦ Μουσείου Ζακύνθου[3], τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[4] (πίν. 40. 1), οἱ Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη τῆς ἰδίας Συλλογῆς[5], ἡ Ἁγία Τριὰς τοῦ Μουσ. Μπενάκη[6] καὶ τέλος ἡ Α΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος μὲ χρονολογίαν 1591 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης[7] (πίν. 41. 2).

Τὸ κυριώτερον χαρακτηριστικὸν τῶν εἰκόνων τῆς ὁμάδος αὐτῆς, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικήν, εἶναι ἡ τάσις τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς τὴν διαρκῶς καὶ μεγαλυτέραν ἐλάττωσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα, καὶ ἡ χρησιμοποίησις διὰ τὸν προπλασμὸν ὁλονὲν σκοτεινοτέρου τόνου. Τὴν ἐπελθοῦσαν ἐξέλιξιν δύναταί τις ν' ἀντιληφθῇ παραβάλλων τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην τῆς Συλλ. Λοβέρδου πρὸς τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα τῆς ἰδίας Συλλογῆς (πίν. 39. 2), τὸν ὁποῖον ἐξητάσαμεν ἤδη ἀνωτέρω. Τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην εἶναι μικροτέρας ἐκτάσεως, ἀλλὰ πολὺ ἐντονωτέρα, τὸ δὲ σπουδαιότερον, εἶναι τοποθετημένα ἀποτόμως, χωρὶς δηλαδὴ τοὺς μεταβατικοὺς τόνους ἀπὸ τὰ σκοτεινὰ πρὸς τὰ φωτεινὰ μέρη, ὅπως εἴδομεν ὅτι συμβαίνει εἰς τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα τῆς προηγουμένως ἐξετασθείσης ὁμάδος. Ὁ νέος αὐτὸς τρόπος φωτισμοῦ εἶναι ἀναμφιβόλως περαιτέρω ἐξέλιξις τοῦ προηγουμένου, ἐκείνου δηλαδή, τὸν ὁποῖον εἴδομεν εἰς τὴν ὁμάδα τῶν εἰκόνων, ὅπου ἀνήκει καὶ ὁ Ἰησοῦς Παντοκράτωρ.

Ἀλλ' ἡ ἐξέλιξις προχωρεῖ ἀκόμη περισσότερον. Τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα γί-

---

δὲν εἶχε λησμονηθῆ, ὥστε νὰ τὴν καθαγιάσῃ ὁ πατριάρχης Κύριλλος ὁ Λούκαρις τὸ 1632. Βλ. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. ἔνθ' ἀν. 47 κ. ἑξ. Ἡ εἰκὼν αὕτη δύναται, ὡς εἴδομεν, νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὴν περίοδον 1584 - 91. Ἐπίσης ἡ εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας εἰκὼν τοῦ ἁγίου μὲ σκηνὰς ἐκ τοῦ βίου του, ἡ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ καὶ περὶ τῆς ὁποίας θὰ γίνῃ λόγος εἰς τὸ περὶ τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα κεφάλαιον, εἶναι ἀσφαλῶς παλαιοτέρα τοῦ 1632. Εἰς ἄλλην συνεπῶς αἰτίαν δέον ν' ἀποδοθῇ ὁ ὑπὸ τοῦ Κυρίλλου Λουκάρεως καθαγιασμὸς τῆς μνήμης τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Ἐρημίτου καὶ τῶν σὺν αὐτῷ. Κατ' οὐσίαν πρόκειται, νομίζω, πιθανώτατα περὶ δευτέρου καθαγιασμοῦ.

[1] Ἀπεικόνισις ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΘ΄. Ἐπίσης ἐν FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 133.

[2] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΛΙΟΣ, σ. 45, ἀριθ. 290.

[3] L. ZOIS, Zante et son Musée, Zante 1935, σ. 21, ἀριθ. 50. Αὕτη κατεστράφη κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953.

[4] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΛΙΟΣ, σ. 45, ἀριθ. 288.

[5] Αὐτόθι, σ. 72, ἀριθ. 529.

[6] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 10 καὶ σ. 15 κ. ἑξ. ἀριθ. 8.

[7] BETTINI, M. Damasc. πίν. VIII καὶ σ. 359, ὅπου οὐδόλως ἀναφέρεται ἡ χρονολογία 1591. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἔνθ' ἀν. 113 κ. ἑξ. μετ' ἀπεικονίσεως εἰς τὴν σ. 115.

νονται ἀκόμη μικρότερα εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Μουσ. Μπενάκη, διὰ νὰ καταντήσουν μικραὶ κηλῖδες εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2) καὶ εἰς τὴν ὁμοίαν παράστασιν τοῦ Μουσ. Ζακύνθου, εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου (πίν. 40. 1) καὶ τοὺς Ἁγίους Κωνσταντῖνον καὶ Ἑλένην τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Τέλος αἱ φωτειναὶ αὐταὶ κηλῖδες γίνονται ἀκόμη μικρότεραι εἰς τὴν Ἁγίαν Τριάδα τοῦ Μουσ. Μπενάκη καὶ εἰς τὴν Α΄ Οἰκουμενικὴν Σύνοδον (1591) τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην εἶναι ἀναμφιβόλως ἁπλοποίησις, ὡς εἴπομεν, ἐκείνης, τὴν ὁποίαν εἴδομεν εἰς τὴν ὁμάδα τοῦ Ἰησοῦ Παντοκράτορος τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Εἰς τὰς ἄλλας ὅμως μνημονευθείσας εἰκόνας, ἀπὸ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη καὶ κατόπιν, εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἐμπνέεται, ὡς πρὸς τὸν φωτισμὸν ἰδίως τῶν προσώπων καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν, ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Περὶ τούτου δύναταί τις νὰ πεισθῇ μὲ τὴν ἁπλῆν παραβολὴν τῆς ὁμάδος αὐτῆς τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς εἰκόνας ἀναγομένας εἰς τὸν 14ον καὶ 15ον αἰῶνα[1].

Αὐτὴν τὴν ἐπίδρασιν τῶν εἰκόνων τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων τὴν συνηντήσαμεν ἤδη καὶ εἰς τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὴν εὕρομεν εἰς τὸν τρόπον τοῦ φωτισμοῦ τῶν ἐνδυμάτων ἐπὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1). Ἀλλ᾽ ἐκεῖ εἶχεν αὕτη ἐπεισοδιακὸν μᾶλλον χαρακτῆρα, ἦτο μία ἁπλῆ λεπτομέρεια, ἐνῶ εἰς τὴν πολυάριθμον ὁμάδα τῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι τώρα μᾶς ἀπασχολοῦν, ἡ ἐξάρτησις ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολόγων ὄχι μόνον εἶναι συστηματική, ἀλλὰ παρουσιάζει καὶ συνεχῆ ἐξέλιξιν.

Ἡ ἐπίδρασις ὅμως τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὴν τεχνικήν. Ἐκτείνεται λίαν καταφανῶς καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῶν ἀνηκόντων εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ὁμάδα[2]. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Μουσ. Μπενάκη[3] ἀντιγράφει εἰκόνα ἐντελῶς ἀνάλογον, ὡς πρὸς τὸν ὅλον χαρακτῆρα, μὲ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστρᾶν[4], ἡ δὲ Σταύρωσις τῆς Συλλ.

---

[1] Βλ. π.χ. Wulff - Alpatoff, σ. 115, εἰκ. 43. σ. 120, εἰκ. 46. σ. 121, εἰκ. 47. σ. 133, εἰκ. 52. σ. 137, εἰκ. 55. σ. 145, εἰκ. 59.

[2] Τὴν σχέσιν τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη καὶ τῆς Σταυρώσεως τῆς Συλλ. Λοβέρδου πρὸς Παλαιολόγεια πρότυπα διεπίστωσε καὶ ὁ Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 391, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὰς εἰκόνας ταύτας τοποθετεῖ οὗτος μεταξὺ τῶν ἔργων τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

[3] Χατζηδακης, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. ΙΘ΄. Felicetti - Liebenfels, πίν. 133.

[4] Millet, Mistra, πίν. 116. 3.

Λοβέρδου καὶ ἡ ἐντελῶς ὁμοία τοῦ Μουσ. Ζακύνθου σχετίζονται στενῶς, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, μὲ τὴν περίφημον Λειψανοθήκην τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας[1] (πίν. 18. 2), ὡς πρὸς δὲ τὴν εἰκονογραφίαν, μὲ τὸ εἰς ἄγνωστον ἰδιωτικὴν Συλλογὴν τοῦ Βερολίνου εὑρισκόμενον ἄλλοτε τρίπτυχον, τὸ ὁποῖον ὁ Wulff τοποθετεῖ εἰς τὸν 15ον αἰῶνα[2]. Τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2) θὰ ἔλεγέ τις ἔργον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἂν ἔλλειπαν οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι ὑπεράνω τοῦ Ἐσταυρωμένου, ἰταλικῆς ἐντελῶς ἐμπνεύσεως, πρὸς τοὺς ὁποίους ὅμοιοι εἶναι καὶ οἱ εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[3]. Ταῦτα δεικνύουν πόσον ἰσχυρὰ εἶναι κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν ἡ προσκόλλησις τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικήν.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι τὸν ἴδιον τύπον τῆς Σταυρώσεως, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἀνεπτυγμένον, ἐχρησιμοποίησε τὸ 1535 καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[4]. Εἰκονογραφικὴ ὅμως ἐξάρτησις τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν ἐκείνην τοῦ Θεοφάνους δέον ὁπωσδήποτε ν' ἀποκλεισθῇ. Εἶναι πολὺ πιθανώτερον ὅτι καὶ οἱ δύο ἐχρησιμοποίησαν κοινὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον ὁ μὲν Θεοφάνης ἡρμήνευσε κατὰ τὴν ἰδικήν του τεχνοτροπίαν τῆς τοιχογραφίας, ἐνῶ ὁ Δαμασκηνός, ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων, τὸ ἀντέγραψε σχεδὸν αὐτούσιον.

Χαρακτηριστικὸν τῆς ὅλης αὐτῆς ὁμάδος τῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας τώρα ἐξετάζομεν, εἶναι ἡ παντελὴς σχεδὸν ἔλλειψις ἰταλικῶν ἐπιδράσεων, ἐκτὸς μόνον μερικῶν λεπτομερειῶν ἐντελῶς ἐπουσιώδους σημασίας, ὅπως οἱ ἄγγελοι εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, κάποια ἀπόπειρα φυσικῆς πτυχώσεως εἰς τοὺς Ἁγίους Κωνσταντῖνον καὶ Ἑλένην τῆς ἰδίας Συλλογῆς, ἴσως δὲ καὶ τὸ σχέδιον τοῦ θρόνου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου εὑρίσκεται τὸ ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου (πίν. 41. 2).

Εἰς ποίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκει ἡ ὁμὰς τῶν εἰκόνων τούτων; Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τεχνική των παρουσιάζει, ὅπως εἴδομεν, συνεχῆ ἐξέλιξιν καταλήγουσαν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου μὲ τὴν χρονολογίαν 1591, δεικνύει ὅτι ἡ ὁμὰς αὕτη πρέπει νὰ εἶναι παλαιοτέρα τοῦ ἔτους

[1] Millet, Recherches, εἰκ. 478, ἔναντι σ. 453. Περὶ ταύτης βλ. ἀνωτ. σ. 75 κ ἑξ.
[2] Wulff - Alpatoff, σ 231, εἰκ. 98. Βλ. καὶ τὰς παρατηρήσεις εἰς τὴν σ. 292.
[3] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 2.
[4] Millet, Athos, πίν. 129. 2.

ἐκείνου, τὸ ὁποῖον θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀποτελοῦν τὸ τέρμα της. Μὲ πᾶσαν, ἐννοεῖται, ἐπιφύλαξιν, θὰ ἐτοποθέτουν τὴν σειρὰν αὐτὴν τῶν εἰκόνων μεταξὺ τοῦ ἔτους 1584, ὁπότε, ὡς εἴδομεν, ὁ Δαμασκηνὸς ἐπέστρεψεν ἐκ Βενετίας εἰς τὸ Ἡράκλειον, καὶ τοῦ ἔτους 1591, τὸ ὁποῖον φέρει ἡ εἰκὼν τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου.

Τὴν χρονολογικὴν αὐτὴν τοποθέτησιν ἐνισχύει ἡ εἰς τὰς εἰκόνας τῆς ἐξεταζομένης ὁμάδος παρατηρουμένη τάσις πρὸς μίμησιν τῆς τεχνικῆς, τῆς τεχνοτροπίας καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς εἰκονογραφίας τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων, τάσις, ἡ ὁποία, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, χαρακτηρίζει τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὰς δύο τελευταίας κυρίως δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὴν τάσιν αὐτήν, ὀφειλομένην ἴσως εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἐπιβολὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀντιπροσωπεύει σειρὰ ὅλη ἁγιογράφων ἐργασθέντων κατὰ τὴν τελευταίαν εἰκοσαετίαν τοῦ 16ου αἰῶνος, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἰ. Κύπριος, τοῦ ὁποίου ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς πίπτει ἀκριβῶς εἰς τὴν περίοδον αὐτήν, ὡς δεικνύουν καὶ αἱ ἀρχειακαὶ εἰδήσεις καὶ τὰ χρονολογημένα ἔργα του, ποὺ θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου.

Εἶναι λοιπόν, κατὰ τὴν γνώμην μου, πολὺ πιθανὸν ὅτι ἡ ἀπασχολοῦσα ἡμᾶς ἐνταῦθα ὁμὰς τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὴν Παλαιολόγειον ἐπίδρασιν ἀνήκει εἰς τὴν περίοδον 1584-1591.

Ὑπολείπεται πρὸς ἐξέτασιν μία ἀκόμη ὁμὰς ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀποτελουμένη ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθάτου[1] καὶ ἀπὸ πέντε εἰκόνας ἀποκειμένας εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης, δηλαδὴ τὴν Θεοτόκον τὴν Βάτον[2] (πίν. 41. 1), τὴν Θείαν Λειτουργίαν[3], τὴν Ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους[4], τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων[5] καὶ τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον[6].

---

[1] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 2 καὶ σ. 4 κ. ἑξ.

[2] Bettini, M. Damasc. πίν. VI καὶ σ. 356, ὅπου ἡ εἰκὼν τιτλοφορεῖται: Τὸ ὅραμα τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ (!). Συλαμιανακις, ἔνθ' ἀν. σ. 123.

[3] Bettini, ἔνθ' ἀν. πίν. VII καὶ σ. 357 κ. ἑξ. Συλαμιανακις, ἔνθ' ἀν. σ. 127. Procopiou, πίν. 21.

[4] Bettini, ἔνθ' ἀν. πίν. IX καὶ σ. 360 κ. ἑξ. Συλαμιανακις, ἔνθ' ἀν. σ. 119.

[5] Bettini, ἔνθ' ἀν. πίν. X καὶ σ. 365 κ. ἑξ. Συλαμιανακις, ἔνθ' ἀν. σ. 135. Procopiou, πίν. 2. 2. Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. Κ΄. 2.

[6] Bettini, ἔνθ' ἀν. πίν. XI καὶ σ. 366 κ. ἑξ. Συλαμιανακις, ἔνθ' ἀν. σ. 131. Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. ΣΤ΄. Εἰς τὴν ὁμάδα τῶν ἰταλιζόντων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ κατετάσσετο ἄλλοτε καὶ ἡ εἰκὼν τῶν τριῶν μαρτύρων Σεργίου, Ἰουστίνης καὶ Βάκχου, ἡ νῦν εὑρισκομένη εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας καὶ θεωρηθεῖσα αὐθεντικὸν ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ: Καλογεροπουλος, 77 κ. ἑξ. Σισιλιανος, 71. Procopiou, 33, Ὁ καθαρισμὸς ἐν τούτοις τῆς εἰκόνος ἀπέδειξεν ὅτι ἡ ὑπογραφὴ δὲν ἦτο γνησία. Βλ. Ι. Παπαδημητριου εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς

Αἱ εἰκόνες αὐταὶ παρουσιάζουν στενωτάτην μεταξύ των σχέσιν, ὅσον ἀφορᾷ ἰδίως τὴν τεχνοτροπίαν. Εἶναι ὅλαι βαθύτατα ἐπηρεασμέναι ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Παρὰ ταῦτα ὅμως ὑπάρχει μεταξύ των ἀρκετὴ διαφορά, σχετικῶς μὲ τὸν βαθμὸν ἀπομακρύνσεώς των ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν καὶ τῆς μεγαλυτέρας ἢ μικροτέρας προσεγγίσεως των εἰς τὰ ἰταλικὰ πρότυπα.

Ἀλλ' ἂς ἴδωμεν ἐγγύτερον τὰ κατ' αὐτάς.

Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα τῆς ἐπιδράσεως τῆς ἰταλικῆς τέχνης ἐπὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἂν ἐξαιρέσῃ τις τὸν κλιμακωτὸν βράχον καὶ τοὺς εἰς τὴν δεξιὰν ἄνω γωνίαν ἀγγέλους, οὐδεμία ἄλλη ἀνάμνησις τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς ὑπάρχει εἰς τὴν εἰκόνα αὐτήν. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι μὲ τὸ ἔργον του αὐτὸ ὁ Δαμασκηνὸς διέκοψε πλέον κάθε δεσμὸν πρὸς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην.

Ἡ Θεία Λειτουργία εἶναι ἀναμφιβόλως πρωτότυπος δημιουργία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἐγὼ τοὐλάχιστον δὲν ἠδυνήθην νὰ εὕρω παράδειγμα παλαιότερον. Βεβαίως ἡ βασικὴ ἰδέα τῆς συνθέσεως δὲν εἶναι νέα. Ἔρχεται ἀπὸ τὴν Θείαν Λειτουργίαν, ὅπως τὴν ἐδημιούργησαν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἀπὸ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἔρχονται καὶ οἱ ἱπτάμενοι ἄγγελοι μὲ τὰ μανουάλια, οἱ ὁποῖοι ἐνθυμίζουν τὴν ἀνάλογον τοιχογραφίαν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου εἰς τὸν Μυστρᾶν[1]. Τὸ σχῆμα ὅμως τῆς κυκλικῆς παραστάσεως τῶν ἀγγέλων γύρω ἀπὸ τὴν Ἁγίαν Τριάδα εἶναι ἀσφαλῶς εὕρημα τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος διὰ τὴν πραγματοποίησίν του δὲν ἐφειδωλεύθη εἰς δάνεια ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας.

Εἰς τὴν κατηγορίαν τῆς διασκευῆς παλαιοτέρων τύπων μὲ τὴν βοήθειαν τῆς ἰταλικῆς τέχνης ἀνήκει καὶ ἡ εἰκὼν τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθάτου. Ἡ παράστασις κατὰ ζεύγη τῶν πολεμιστῶν μαρτύρων ἐπὶ τῶν ἵππων των δὲν εἶναι βεβαίως ξένη πρὸς τὴν ζωγραφικὴν ὄχι μόνον τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ καὶ τῶν παλαιοτέρων αἰώνων. Ὁ τρόπος ὅμως τῆς χρησιμοποιήσεως τοῦ θέματος ὑπὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ δεικνύει σαφῶς τὴν ἐκ ξένων προτύπων ἐξάρτησίν του.

Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος ἀπεδείχθη ἤδη ὅτι ἀντιγράφει δυτικὰς χαλκογραφίας καὶ μάλιστα τοῦ Marcantonio Raimondi[2].

Ἀρχαιολογ. Ἑταιρείας, περίοδ. Γ', τόμ. Γ', 1934 - 36 (= Byzant.-neugr. Jahrbücher, 13, 1936-37), σ. 74, εἰκ. 7. Ἡ ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Μακκᾶ (ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 72) καὶ τώρα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ δὲ καθέτως γραμμένη ὑπογραφὴ εἶναι ἀναμφιβόλως πλαστή.

[1] MILLET, Mistra, πίν. 99. 2.

[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 34 κ. ἑξ.

Ξένα ἦσαν ἐπίσης τὰ πρότυπα τοῦ Δαμασκηνοῦ διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ἐμφανίσεως τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους. Τὸ θέμα καὶ ἡ διάταξις τῶν σκηνῶν, ὅπως τὰ βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα αὐτήν, ἦσαν πολὺ παλαιότερα εἰς τὴν τέχνην τῆς πρωίμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως καὶ οἱ Φλωρεντινοὶ ζωγράφοι τὰ εἶχον κατ' ἀνάλογον τρόπον χειρισθῆ, παραστήσαντες τὰ διάφορα ἐπεισόδια τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ κενοῦ μνημείου τοῦ Ἰησοῦ καὶ τὰς ἐμφανίσεις τοῦ Σωτῆρος εἰς αὐτὰς εἰς μίαν ἐνιαίαν σύνθεσιν[1]. Ἡ πρωτοτυπία ἴσως τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ὅτι ὡς κύριον θέμα ἔλαβε τὴν ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Μαγδαληνήν (*Μή μου ἅπτου.* Ἰωάν. 20. 17). Τοῦτο δὲ καὶ ἐζωγράφησεν εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, ἐνῶ τὰ ἄλλα ἐπεισόδια παρέστησε μικρότερα εἰς τὸ βάθος τῆς εἰκόνος. Ἡ παράστασις τοῦ Ἰησοῦ μετὰ τῆς πρὸ αὐτοῦ γονυπετοῦς Μαγδαληνῆς ἐνθυμίζει τὸ ἀνάλογον σύμπλεγμα τῆς ἀπὸ τοῦ 14ου αἰῶνος τοιχογραφίας εἰς τὸ λεγόμενον Ἱσπανικὸν παρεκκλήσιον τῆς Santa Maria Novella εἰς τὴν Φλωρεντίαν[2]. Δὲν εἶναι ὅμως δυνατὸν νὰ γνωρίζωμεν ἂν τὴν διασκευὴν τῆς παλαιᾶς ἐκείνης φλωρεντινῆς τοιχογραφίας ἔκαμεν ὁ ἴδιος ὁ Δαμασκηνὸς ἢ ἂν οὗτος εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν διεσκευασμένον ἤδη δυτικὸν πρότυπον. Τὴν δευτέραν περίπτωσιν καθιστᾷ πολὺ πιθανωτέραν, ὅσον ἀφορᾷ τοὐλάχιστον τὸ κύριον σύμπλεγμα, ἡ εἰκὼν τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ[3], ὅπου ὁ Ἰησοῦς κρατεῖ σταυρόν, ἀντικαταστήσαντα τὴν σημαίαν τῆς Ἀναστάσεως, τὴν εἰκονιζομένην εἰς τὴν φλωρεντινὴν τοιχογραφίαν. Εἰς τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ οὔτε ὁ σταυρὸς ὑπάρχει πλέον, ἀντικατασταθεὶς ὑπὸ τοῦ εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν ἀνήκοντος κλειστοῦ εἰληταρίου. Ὁ τρόπος ὅμως τῆς διατάξεως τῶν ἄλλων σκηνῶν γύρω ἀπὸ τὸ κεντρικὸν σύμπλεγμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Μαγδαληνῆς νομίζω ὅτι ἀνήκει εἰς τὸν Δαμασκηνόν.

Τὴν τάσιν αὐτὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ νὰ συγκεντρώνῃ εἰς ἕνα πίνακα καὶ γύρω ἑνὸς κεντρικοῦ συμπλέγματος πολλὰ διαδοχικὰ στάδια ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ θέματος, τάσιν, τὴν ὁποίαν συνηντήσαμεν ὀλίγον παλαιότερον εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Φράγκου Κατελάνου[4], εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὴν εἰκόνα του τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου (πίν. 41. 1). Ἐδῶ τὰ θέματα ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Μωϋσέως ἀποτελοῦν τὰς δευτερευούσας σκηνὰς γύρω ἀπὸ τὴν μεγαλοπρεπῆ Θεοτόκον τὴν καθημένην ἐπὶ τῆς βάτου μὲ τὸ βρέφος ἐπὶ τῶν γονάτων. Καὶ

[1] Βλ. π.χ. Künstle, σ. 507, εἰκ. 279. σ. 511, εἰκ. 282.

[2] Künstle, σ. 507, εἰκ. 279. Αἱ τοιχογραφίαι ἀπεδίδοντο ἄλλοτε εἰς τὸν Taddeo Gaddi, τώρα θεωροῦνται ἔργον τοῦ Andrea da Firenze.

[3] Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 443, εἰκ. 159.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 119 κ.ἑξ.

ἀπὸ τὴν εἰκόνα αὐτὴν δὲν λείπουν μακρινὰ ἀναμνήσεις καὶ πισταὶ ἀντιγραφαὶ δυτικῶν προτύπων. Ὁ Θεὸς Πατήρ, ἐπὶ παραδείγματι, εἰς τὸ ἄνω μέρος ἐνθυμίζει κάπως τὰς σκηνὰς τῆς Δημιουργίας μεταξὺ τῶν περιφήμων τοιχογραφιῶν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν ὀροφὴν τῆς Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ, ἐνῷ ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, εἰς τὴν δεξιὰν κάτω γωνίαν, συγγενεύει στενώτατα καὶ ὡς πρὸς τὴν θέσιν ἀκόμη, πρὸς τὸν Μωϋσῆν εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Φλεγομένης Βάτου (1476) τοῦ ζωγράφου Nicolas Froment, τὸ φυλασσόμενον εἰς τὴν μητρόπολιν τοῦ Aix τῆς Γαλλίας[1]. Πάντως ὅμως εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τὰ δυτικὰ δάνεια τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι τὰ σχετικῶς ὀλιγώτερα. Ἀπεναντίας κυριαρχοῦν εἰς αὐτὴν τὰ ἐκ τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου παραδόσεως ἐρχόμενα. Καὶ ἡ εἰς τὸ μέσον καθημένη Θεοτόκος μετὰ τοῦ βρέφους, ἡ ὁποία φαίνεται ἀντιγράφουσα κάποιαν αὐστηροῦ τύπου Πλατυτέραν, καὶ αἱ μορφαὶ τοῦ ἀριστεροῦ κάτω μέρους, ὁ Μωϋσῆς δηλαδὴ ὄρθιος ἀκούων τὸν ἄγγελον τὸν ἐξερχόμενον ἀπὸ τὴν βάτον καὶ ὁ ἴδιος γονυπετὴς λύων τὰ σανδάλιά του, εἶναι μορφαὶ γνησίως ὀρθόδοξοι. Τὸν Μωϋσῆν καὶ εἰς τὰς δύο στάσεις ἐζωγράφησε κατὰ τρόπον λίαν ἀνάλογον τὸ 1535 καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Λαύραν[2]. Ἂν ὁ Δαμασκηνὸς ἐχρησιμοποίησε τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Θεοφάνους ἢ ἂν ἀμφότεροι εἶχον πρὸ ὀφθαλμῶν κοινὸν πρότυπον, ἀναγόμενον πιθανώτατα εἰς τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων[3], δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γνωρίζωμεν.

Βέβαιον δύναται νὰ θεωρηθῇ ὅτι ἡ εἰκὼν αὐτὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ἡ ὀλιγώτερον ἀπομεμακρυσμένη ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἐν σχέσει πάντοτε πρὸς τὰς ἄλλας τῆς ἰδίας ἰταλιζούσης ὁμάδος. Μὲ αὐτὴν ὁ Δαμασκηνὸς φαίνεται ἐπιστρέφων, κατά τινα τρόπον, εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν.

Ἡ σύγκρισις τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι ἀπαρτίζουσι τὴν ἰταλίζουσαν αὐτὴν ὁμάδα, πρὸς τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ἀρκετὰ διδακτικὴ καὶ δύναται νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ εἰς μερικὰ χρήσιμα διὰ τὴν χρονολογικὴν αὐτῶν τοποθέτησιν πορίσματα.

Αἱ ὀλίγαι μικραὶ ἐπισκευαί, αἱ ὑπάρχουσαι εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ, οὐδόλως δύνανται νὰ ἐπηρεάσουν τὰς ἡμετέρας παρατηρήσεις, διότι

---

[1] A. Michel, Histoire de l'art, IV. 2, σ. 716, εἰκ. 478.

[2] Millet, Athos, πίν. 121. 4.

[3] Ἀρκετὰ ἀνάλογος εἶναι ὁ Μωϋσῆς λύων τὰ σανδάλιά του εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας: Σμιτ, Καχριὲ Τζαμὶ εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 11, 1906, Λεύκωμα, πίν. LXXXIV.

αὗται εἶναι ἀσήμαντοι, περιοριζόμεναι εἰς ἐλάχιστα μόνον σημεῖα καὶ ἰδίως εἰς τὴν ἐκ νέου χρύσωσιν τοῦ βάθους[1].

Εἰς τὴν Θείαν Λειτουργίαν ἡ μορφὴ τοῦ Θεοῦ Πατρὸς ἐνθυμίζει κάπως, μὲ τὰ ὀγκώδη χαρακτηριστικά της, τὸν Προφήτην Ἠλίαν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα καὶ τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἔργα, τὰ ὁποῖα ἐπὶ τῇ βάσει ὡρισμένων ἐνδείξεων ἐτοποθετήσαμεν εἰς τοὺς περὶ τὸ 1570 χρόνους. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην, ὅπως καὶ εἰς τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον καὶ εἰς τὴν Ἐμφάνισιν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους, μὲ τὸν ἰσχυρόν, ἀλλὰ περιωρισμένης ἐκτάσεως φωτισμὸν τοῦ προσώπου καὶ τὴν βαθμιαίαν μετάβασιν ἀπὸ τὰ ἐντόνως φωτεινὰ ἐπίπεδα πρὸς τὰ λίαν σκοτεινά, εἶναι φανερὸν ὅτι σχετίζεται πρὸς τὴν ὁμάδα τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὴν ἀντιπροσωπευομένην κυρίως ἀπὸ τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 39. 2), τὴν ὁμάδα, τὴν ὁποίαν ἐτοποθετήσαμεν ἀνωτέρω εἰς τοὺς εὐθὺς μετὰ τὸ 1571 χρόνους.

Τὸν ἴδιον τρόπον φωτισμοῦ εὑρίσκομεν καὶ εἴς τινας μορφὰς τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων[2], ἂν καὶ ἡ ἐξ ἰταλικῶν προτύπων ἀντιγραφὴ εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα καὶ τὴν ἀπομίμησιν τῆς φωτοσκιάσεως τῶν προτύπων.

Ὁ φωτισμὸς τῶν προσώπων εἰς τὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθάτου παρουσιάζει πολλὰς ἀναλογίας πρὸς τὸν Ἰωσὴφ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὑπαπαντῆς μὲ χρονολογίαν 1571 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ (πίν. 39. 1).

Εἰς τὴν εἰκόνα τέλος τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου (πίν. 41. 1) ἡ μορφὴ τῆς Παναγίας ἐνθυμίζει τὸν τρόπον φωτισμοῦ τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης μὲ χρονολογίαν 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2). Εἰς τὴν ἰδίαν ὅμως εἰκόνα αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ Θεοῦ Πατρός, τοῦ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον ὀρθίου Μωϋσέως καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ φωτίζονται μὲ ἐλαχίστας λίαν ἐντόνους κηλῖδας μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον καὶ

---

[1] Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς ἐμφανίσεως τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους ὑπάρχει ἐπιγραφὴ ἀναφέρουσα ὅτι αὕτη ἐχρυσώθη τὸ 1812, εἰς δὲ τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον ἡ ἐπιγραφὴ ἀναφέρει ἀνακαίνισιν τὸ 1848.

[2] Ἰδίως εἰς τὴν μορφὴν τοῦ εἰς τὸ κέντρον ἀκριβῶς τῆς εἰκόνος, παρὰ τὸν αἰθίοπα, ἱσταμένου Μάγου, ὁ ὁποῖος δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι καὶ ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Δαμασκηνοῦ, κατὰ τὴν συνήθειαν τῶν δυτικῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του. Τοῦτο συμπεραίνω ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ μορφὴ αὕτη εἶναι ἡ μόνη ἀτενίζουσα τὸν θεατήν. Ἐντελῶς ἀνάλογον τρόπον ἀπεικονίσεως τοῦ ἑαυτοῦ του κατὰ τὴν ἰδίαν περίπου ἐποχὴν ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος εἰς τὸν πίνακά του τῆς Ἰάσεως τοῦ τυφλοῦ, ἰδίως εἰς τὴν διασκευὴν τῆς Πινακοθήκης τῆς Πάρμας (1571 - 74). Willumsen, El Greco, II, πίν. LIX καὶ σ. 409 κ. ἑξ.

ἡ ἤδη ἐξετασθεῖσα πολυάριθμος ὁμὰς τῶν εἰκόνων, ἡ περιλαμβάνουσα ὡς τελευταῖον χρονολογικῶς ἔργον τὴν Α΄ Οἰκουμενικὴν Σύνοδον τοῦ ἔτους 1591 εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν (πίν. 41. 2).

Ἡ ὁμὰς τῶν ἰσχυρῶς ἰταλιζόντων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ περιλαμβάνουσα τὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ τὰς πέντε τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου, παρουσιάζει ἀρκετὰ σοβαρὰς δυσχερείας διὰ τὴν τοποθέτησίν της εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου. Ἡ μεγαλυτέρα δυσκολία προέρχεται κυρίως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἔργα ταῦτα εἶναι ἐντελῶς σχεδὸν ἀπομεμονωμένα. Δὲν ἔχουν τίποτε τὸ ἀνάλογον, ὡς πρὸς τὴν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν των, μὲ τὰς ἄλλας γνωστὰς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Μερικαί, ἀρκετὰ ἄλλωστε ἀμφίβολοι ἰταλίζουσαι λεπτομέρειαι εἰς τὸν Προφήτην Ἠλίαν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπως καὶ οἱ καταφανῶς ἐκ δυτικῶν προτύπων ἐρχόμενοι δύο μικροὶ ἄγγελοι εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, κατ' οὐδένα τρόπον θὰ ἠδύναντο, νομίζω, νὰ θεωρηθοῦν ὡς προβαθμίδες ὁδηγοῦσαι πρὸς τὰ ἐντελῶς ξένα μὲ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν ἔργα τῆς ὁμάδος αὐτῆς.

Αἱ ἰταλίζουσαι αὐταὶ εἰκόνες ἐθεωρήθησαν γενικῶς ὡς ἀντιπρόσωποι τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Δαμασκηνοῦ μετὰ τὴν περὶ τὸ 1584 ἐπιστροφήν του ἀπὸ τὴν Βενετίαν. Ὡς λόγος τῆς τοποθετήσεως αὐτῆς χρησιμοποιεῖται, ὑποθέτω, τὸ γεγονὸς ὅτι μετὰ τῶν πέντε εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ συγκαταλέγεται καὶ ἡ ἐκεῖ ἐπίσης εὑρισκομένη τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου μὲ τὴν χρονολογίαν 1591, ὡς προερχομένη, ὅπως καὶ αἱ ἄλλαι, ἐκ τῆς Μονῆς Βροντήση καὶ ὡς ἔχουσα τὰς ἰδίας περίπου μὲ ἐκείνας διαστάσεις. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, πολὺ πιθανόν. Αἱ πέντε ἰταλίζουσαι εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ δὲν δύνανται κατ' οὐδένα τρόπον νὰ θεωρηθῶσι σύγχρονοι πρὸς τὴν τῆς Α΄ Οἰκουμενικῆς Συνόδου μὲ χρονολογίαν 1591, τὴν εἰς τὸν ἴδιον ναὸν εὑρισκομένην. Εἶναι τόσον μεγάλη ἡ διαφορὰ τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας, ἡ χωρίζουσα τὰς πέντε εἰκόνας ἀπὸ τὴν τοῦ 1591, ὥστε οἱαδήποτε ὑπόθεσις ὅτι πρόκειται περὶ συγχρόνων ἔργων ν' ἀποκλείεται, νομίζω, ἀπολύτως.

Θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθῶσιν αἱ ἰταλίζουσαι εἰκόνες τῆς ὁμάδος αὐτῆς μεταγενέστεραι τοῦ 1591; Καὶ ἡ ὑπόθεσις αὐτὴ πρέπει, νομίζω, ν' ἀποκλεισθῇ ὁπωσδήποτε. Τὸ ὅτι οὐδεμίαν ἔχομεν εἴδησιν περὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ μετὰ τὸ 1591 δὲν θὰ ἦτο βεβαίως ἰσχυρὸς λόγος ἐναντίον τῆς ὑποθέσεως ταύτης. Θὰ ἦτο ὅμως λίαν ἀπίθανον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς μετὰ τὸ 1591, ὁπότε ἐπλησίαζε πλέον τὸ ἑξηκοστὸν περίπου ἔτος τῆς ἡλικίας

του, ἐξαίφνης καὶ ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡμέρας εἰς τὴν ἄλλην, μετέβαλε τὴν τεχνοτροπίαν του εἰς τοιοῦτον βαθμόν, δεδομένου μάλιστα ὅτι μέχρι τοῦ 1591 τίποτε εἰς τὰ ἔργα του δὲν προαναγγέλλει τόσον βαθεῖαν ἀλλαγήν. Πλὴν τούτου ὅμως καὶ τὸ ὅλον πνεῦμα, τὸ διαπνέον τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν κατὰ τὴν τελευταίαν δεκαετηρίδα τοῦ 16ου αἰῶνος, δὲν θὰ ἦτο διόλου εὐνοϊκὸν πρὸς τοιαῦτα ἔργα μὲ τόσον ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν. Διὰ νὰ πεισθῇ τις περὶ τούτου ἀρκεῖ νὰ ρίψῃ ἓν βλέμμα εἰς τὴν μεγάλην εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου καὶ τὴν χρονολογίαν 1593, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Τὸ ἔργον αὐτό, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ γίνῃ εὐρύτερος λόγος εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, ὄχι μόνον οὐδὲν ἴχνος ἰταλικῆς ἐπιδράσεως παρουσιάζει, ἀλλ' ἀμιλλᾶται εἰς αὐστηρότητα πρὸς τὰ συντηρητικώτερα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Εἰς ποίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκουν τὰ ἰταλίζοντα αὐτὰ ἔργα; Νομίζω ὅτι ἡ μόνη περίοδος, ἡ δικαιολογοῦσα τὴν κατασκευήν των, εἶναι ἡ τῆς παραμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν (1577 - 1584). Βεβαίως αἱ εἰκόνες, τὰς ὁποίας ἐζωγράφησεν οὗτος τὸ 1577 εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, καὶ ἐκεῖναι τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν εἰς τὸ Ἱερὸν τῆς ἰδίας ἐκκλησίας τὸ 1579, ἔχουν ἀκόμη χαρακτῆρα συντηρητικόν, ὡς ἤδη παρετηρήθη[1], ὅμοιον πρὸς τὸν τῶν παλαιοτέρων ἔργων του. Ἔκτοτε ὅμως τίποτε δὲν γνωρίζομεν περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Βενετίαν. Βέβαιον ἐντούτοις εἶναι ὅτι κατὰ τὰ ἔτη ἐκεῖνα ἀντέγραφεν, ὅπως πιστεύω[2], ἔργα Ἰταλῶν ζωγράφων διὰ λογαριασμὸν τοῦ A. Vittoria, ἴσως δὲ καὶ ἄλλων. Ἡ τόσον στενὴ αὐτὴ ἐπαφή του μὲ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν ἐπόμενον ἦτο νὰ τὸν παρακινήσῃ πρὸς ἐφαρμογήν της καὶ εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, τὴν ὁποίαν μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἤσκει. Τῶν δοκιμῶν του ἐκείνων προϊόντα εἶναι, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, αἱ ἀπασχολοῦσαι ἡμᾶς ἐνταῦθα ἰταλίζουσαι εἰκόνες.

Τὴν τοποθέτησιν τέλος τῶν εἰκόνων τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἰς τοὺς χρόνους τῆς παραμονῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Βενετίαν ἐνισχύει καὶ ἡ τεχνική των. Ὅπως εἴδομεν, ὁ τρόπος φωτισμοῦ εἰς ὅλας αὐτὰς τὰς εἰκόνας σχετίζεται πρὸς ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν ἐτῶν 1570 καὶ 1571, πρὸς ἔργα δηλαδὴ παλαιότερα τῆς μεταβάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν. Μόνον εἰς τοὺς τέσσαρας στρατιωτικοὺς ἁγίους τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον τὴν Βάτον

[1] Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 391.
[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 138 σημ. 5.

τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ εὑρίσκομεν τὴν ἀπαρχὴν τῆς τεχνικῆς, τὴν ὁποίαν χρησιμοποιεῖ ὁ Δαμασκηνὸς εἰς τὰ ἔργα τῆς περιόδου 1584 - 1591, τὰ γενόμενα δηλαδὴ μετὰ τὴν ἐπιστροφήν του ἀπὸ τὴν Βενετίαν.

Μὲ βάσιν τὰς παρατηρήσεις αὐτὰς θὰ ἠδυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν τὴν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου ὡς τὰ τελευταῖα ἔργα τῆς ἰταλιζούσης ὁμάδος καὶ συγχρόνως ὡς τοὺς συνδετικοὺς κρίκους πρὸς τὰς ἀμέσως μεταγενεστέρας εἰκόνας, τὰς γενομένας κατὰ τὴν περίοδον 1584 - 1591.

Ἂν τώρα θελήσωμεν νὰ συνοψίσωμεν, κατά τινα τρόπον, τὰ πορίσματα, εἰς τὰ ὁποῖα μᾶς ὡδήγησεν ἡ ἀνωτέρω γενομένη ἔρευνα, θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ παραστήσωμεν τὰς διαδοχικὰς φάσεις τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸν ἑξῆς πίνακα:

Περίοδος Α΄ (παλαιοτέρα τοῦ 1570): Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου καὶ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ Συλλ. Λοβέρδου.

Περίοδος Β΄ (περὶ τὸ 1570): Προφήτης Ἠλίας Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἅγιος Ἀντώνιος Βυζ. Μουσείου, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Ἀντίσσης, Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα (1570) Συλλ. Λοβέρδου.

Περίοδος Γ΄ (1571 - 1579): Ὑπαπαντή (1571) Μονῆς Σινᾶ, Ἰησοῦς Παντοκράτωρ, Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς Συλλ. Λοβέρδου. Εἰκόνες (1577 καὶ 1579) ναοῦ Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας.

Περίοδος Δ΄ (1579 - 1584): Ἰταλίζουσαι εἰκόνες Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου καὶ εἰκὼν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων Συλλ. Σταθάτου.

Περίοδος Ε΄ (1584 - 1591)): Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης Συλλ. Λοβέρδου, Ὑπαπαντὴ καὶ Ἀνάστασις Μουσ. Μπενάκη, Σταύρωσις Συλλ. Λοβέρδου, Σταύρωσις Μουσ. Ζακύνθου, Γενέσιον τοῦ Προδρόμου, Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη Συλλ. Λοβέρδου, Ἁγία Τριὰς Μουσ. Μπενάκη, Α΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος (1591) Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου.

Ὁ πίναξ οὗτος ἐβασίσθη εἰς τὰς παρατηρήσεις, τὰς ὁποίας ἐκάμαμεν ἐπὶ ὡρισμένου ἀριθμοῦ προσιτῶν εἰς ἡμᾶς εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ὡς ἐκ τούτου εἶναι δυνατὸν ἡ γνῶσις ὅλων τῶν μέχρις ἡμῶν διασωθέντων ἔργων τοῦ ἁγιογράφου τούτου νὰ μεταβάλῃ ἴσως μερικὰ σημεῖα τοῦ παρατεθέντος πίνακος. Πάντως ὅμως, ἂν καὶ δὲν ἐλήφθη ὑπ' ὄψιν ὁλόκληρον τὸ μέχρις ἡμῶν περιελθὸν ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, νομίζω ὅτι ὁ παρατεθεὶς πίναξ πα-

ρέχει ἀρκετὰ σαφῆ ἰδέαν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ ἀπασχολοῦντος ἡμᾶς ζωγράφου.

Ἡ τέχνη τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὴν πραγματικὴν τέχνην τοῦ Δαμασκηνοῦ θὰ ἐκτιμήσῃ τις κυρίως εἰς τὰ ἔργα τῆς Β΄ καὶ τῆς Γ΄ περιόδου, δηλαδὴ τῶν χρόνων περίπου 1570-79, ὅπως καὶ εἰς τὰ τῆς τελευταίας, μετὰ τὴν ἐπιστροφήν του ἐκ Βενετίας (1584-91). Εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα, τὰ παλαιότερα τοῦ 1570, ὁ Δαμασκηνὸς εὑρίσκεται ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας. Αἱ πρόοδοι τοῦ μεγάλου του συμπατριώτου, τοῦ Θεοφάνους, οὐδόλως τὸν εἶχον, φαίνεται, συγκινήσει.

Ἡ περίοδος 1570-1579 περίπου εἶναι ἐκείνη, κατὰ τὴν ὁποίαν ὡριμάζει ἡ τέχνη τοῦ Δαμασκηνοῦ. Κατ᾽ αὐτὴν τὰ ἔργα του ἀποκτοῦν τὴν αὐστηρότητα τῆς πραγματικῆς Κρητικῆς σχολῆς, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνῃ βεβαίως πλήρη ἀκινησίαν καὶ ἀποκρυστάλλωσιν τῆς τεχνικῆς του καὶ τῆς τεχνοτροπίας του.

Μὲ ἀπηρτισμένην τὴν τέχνην του πλέον ἀναχωρεῖ ὁ Δαμασκηνὸς τὸ 1577 διὰ τὴν Βενετίαν. Τὰ ἔργα, τὰ ὁποῖα ἐξετέλεσεν ἐκεῖ κατὰ τὰ ἔτη 1577 καὶ 1579, δεικνύουν ὅτι μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία του δὲν εἶχον μεταβληθῆ. Κατόπιν ὅμως ἀκολουθεῖ μία βραχεῖα περίοδος (1579-1584) τῆς εἰς τὴν Βενετίαν διαμονῆς του, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ὅλος χαρακτὴρ τῆς τέχνης του γίνεται ἐντελῶς διαφορετικός. Εἶναι ἡ περίοδος, κατὰ τὴν ὁποίαν, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, κατεσκεύασε τὰς ἰσχυρῶς ἰταλιζούσας εἰκόνας του. Ἡ ὁμὰς αὐτὴ τῶν ἔργων του εἶναι, ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἡ περισσότερον ἴσως ἀσθενὴς τῆς ὅλης καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ. Συγχρόνως ὅμως τὰ ἔργα αὐτὰ εἶναι καὶ τὰ σπουδαιότερα, ἂν ἀποβλέψῃ τις εἰς τὰς δημιουργικὰς τάσεις καὶ τὰς καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας ποὺ ἀντιπροσωπεύουν. Ὁ Δαμασκηνός, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς καὶ γενικώτερον τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, πρὸς τὴν ὁποίαν εἶχεν ἔλθει εἰς ἄμεσον ἐπαφὴν κατὰ τὴν διαμονήν του εἰς τὴν Βενετίαν, ἀφοῦ καὶ ἀντίγραφα ἀκόμη ἐξετέλει κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν ἰταλικῶν πινάκων, πρὸς πορισμὸν πιθανῶς τῶν πρὸς τὸ ζῆν, θὰ ἐσκέφθη ἴσως ὅτι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ δώσῃ νέαν ζωὴν εἰς τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, ἀφ᾽ ἑνὸς μὲ τὴν δημιουργίαν νέων εἰκονογραφικῶν θεμάτων καὶ ἀφ᾽ ἑτέρου μὲ τὴν διασκευὴν τῶν παλαιῶν. Ἡ πλουσία πηγή, ἀπὸ τὴν ὁποίαν θὰ ἤντλει τὰς ἐμπνεύσεις του, ἦτο ἡ δυτικὴ τέχνη ἡ τόσον οἰκεία πλέον εἰς αὐτόν. Ἡ προσπάθεια αὐτὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν ἦτο βεβαίως νέα. Ἀναλόγους τάσεις συνηντήσαμεν ἤδη καὶ εἰς τὸν Θεοφάνην καὶ εἰς τὸν Φράγκον Κατελάνον. Ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι

ὅτι ἐκεῖνοι περιωρίσθησαν εἰς ὀλίγα δάνεια ἀπὸ δυτικὰς χαλκογραφίας, ἐνῷ ὁ Δαμασκηνὸς ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον.

Ἡ ἀπόπειρα αὐτὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ νὰ δώσῃ νέαν μορφὴν εἰς τὴν πατροπαράδοτον ἁγιογραφίαν καὶ νὰ πλουτίσῃ τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν μὲ νέα θέματα δυτικῆς ἐμπνεύσεως δὲν εἶχε, φαίνεται, συνέχειαν. Αἱ ὀλίγαι εἰκόνες του, αἱ ὀφειλόμεναι εἰς τὰς νεωτεριστικὰς αὐτὰς τάσεις, ἀποτελοῦν μικρὰν μόνον παρένθεσιν εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ μεγάλου ἁγιογράφου. Ὁ Δαμασκηνὸς ἐγκαταλείπει διὰ μιᾶς τὰς ὄχι καὶ τόσον ἐπιτυχεῖς δοκιμάς του αὐτὰς καὶ γίνεται πάλιν, μετὰ τὴν ἐπιστροφήν του εἰς τὴν Κρήτην περὶ τὸ 1584, αὐστηρότατος εἰς τὴν τέχνην του. Συγχρόνως ἐπιστρέφει μετὰ φανατισμοῦ, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἀκόμη τῶν Παλαιολόγων, ἀπὸ τὰς ὁποίας εἰς τὴν πραγματικότητα, πλὴν τῆς βραχείας ἰταλιζούσης περιόδου, οὐδέποτε εἶχεν ἀπομακρυνθῆ.

Εἰς τὴν καλλιτεχνικήν του συνείδησιν φαίνεται ὅτι ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων ἤσκει ἰδιαιτέραν γοητείαν καὶ προεκάλει ἀμέριστον τὸν θαυμασμόν του καὶ τὴν ἐκτίμησίν του. Εἰς τοῦτο ἠκολούθει ἴσως τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ παρόντος κεφαλαίου. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ συμβαίνῃ καὶ τὸ ἀντίθετον. Ἡ θερμὴ δηλαδὴ προσήλωσις αὐτὴ τῶν συγχρόνων του ζωγράφων εἰς τὴν Παλαιολόγειον τέχνην νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος εἶχεν ἀναγνωρισθῆ, ὅπως ἐξάγεται καὶ ἀπὸ τὰ ἀρχειακὰ ἔγγραφα, ὡς ὁ διασημότερος τῆς ἐποχῆς του.

Τὰ ἔργα τῆς τελευταίας του περιόδου (1584 - 1591) εἶναι, ὡς εἴδομεν, ἀπηλλαγμένα παντελῶς σχεδὸν ἰταλικῆς ἐπιδράσεως. Μερικαὶ μικραὶ λεπτομέρειαι, τὰς ὁποίας ἐσημειώσαμεν, ὅπως οἱ δύο ἄγγελοι εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, εἶναι ἐντελῶς ἄνευ σημασίας. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι οὗτος ἐλησμόνησεν ἐντελῶς τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν, τῆς ὁποίας τόσον βαθεῖαν γνῶσιν εἶχεν ἀποκτήσει κατὰ τὰ ἔτη τῆς διαμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν.

Ὁ Δαμασκηνὸς τελειώνει οὕτω τὸ καλλιτεχνικόν του στάδιον μὲ τὰ αὐτὰ ἰδεώδη, μὲ τὰ ὁποῖα καὶ τὸ εἶχεν ἀρχίσει, τὴν λατρείαν δηλαδὴ πρὸς τὴν Παλαιολόγειον τέχνην. Ταύτης ὅμως δὲν ὑπῆρξεν ἁπλοῦς μιμητής, ἀλλ' εὐσυνείδητος θαυμαστής.

Ἡ καλλιτεχνικὴ κληρονομία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ὁ Δαμασκηνὸς ἔχει διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐπίδρασίν του εἰς τοὺς μεταγενεστέρους ἁγιογράφους, τὴν ἰδίαν μεγάλην σημασίαν, τὴν ὁποίαν καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὴν τοιχογραφίαν. Τὴν τεχνικήν του καὶ ἐκείνην,

τὴν ὁποίαν εὕρομεν εἰς τὰς εἰκόνας του τὰς παλαιοτέρας τοῦ εἰς Βενετίαν ταξιδίου του, ἰδίως τῆς περιόδου 1571 - 1579, μάλιστα δὲ τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν ὑπ' αὐτοῦ εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας καλλιτεχνικῆς του περιόδου (1584 - 1591), ἀκολουθοῦν οἱ πλεῖστοι τῶν ἁγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, χωρὶς βεβαίως νὰ πρόκειται περὶ δουλικῆς ἀπομιμήσεως, ὅπως τοῦτο εἴδομεν καὶ εἰς τοὺς τοιχογράφους τοὺς μετὰ τὸν Θεοφάνην. Ὅπως καὶ οἱ τοιχογράφοι ἐκεῖνοι, οὕτω καὶ οἱ εὐθὺς μετὰ τὸν Δαμασκηνὸν ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων εἶχον ἰδίαν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ὥστε νὰ μὴ γίνωνται ἁπλοῖ μιμηταί του. Ἡ βάσις ὅμως τῆς τεχνικῆς των εἶναι ἐκείνη, τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησεν ὁ Δαμασκηνός.

Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν παρατηροῦμεν ἐξάρτησιν τῶν μεταγενεστέρων ἀπὸ τὰ δημιουργήματα τοῦ Δαμασκηνοῦ[1]. Ἡ ἐξάρτησις ὅμως αὐτὴ εἶναι πολὺ μικροτέρα εἰς τοὺς ζωγράφους τοὺς ἀκμάσαντας εὐθὺς μετὰ τὸν Δαμασκηνόν, γίνεται δὲ περισσότερον συνήθης κατὰ τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον ἀκόμη αἰῶνα. Ἄξιον ἐν τούτοις ἰδιαιτέρας παρατηρήσεως εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰῶνος κυρίως ἀντιγράφουν τὰς εἰκόνας του τὰς ἀποτελούσας τὴν ἰταλίζουσαν ὁμάδα, αἱ ὁποῖαι ἔγιναν, ὡς νομίζομεν, κατὰ τὴν παραμονὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο δὲν εἶναι βεβαίως τυχαία σύμπτωσις. Ὀφείλεται εἰς τὸ πνεῦμα τὸ διέπον τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις, ὡς θὰ ἴδωμεν, γίνεται ὁλονὲν καὶ περισσότερον ἰσχυρὰ καὶ οἱ ζωγράφοι ἀντλοῦν συνεχῶς στοιχεῖα ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Εἰς ἀντίθεσιν πρὸς ταῦτα θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ ἐρχόμενον τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ 1593 ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος εἰς τὴν μεγάλην εἰκόνα του τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ζωγραφίζει, εἰς τεχνοτροπίαν ὅμως ἐντελῶς ὀρθόδοξον, τὰς δύο μορφὰς τοῦ Μωϋσέως ὀρθίου καὶ γονυπετοῦς λύοντος τὰ σανδάλιά του κατὰ τρόπον ἀπολύτως ὅμοιον πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅμως δὲν δυνάμεθα νὰ εἴμεθα βέβαιοι ὅτι ὁ Λαμπάρδος ἀντιγράφει τὰς μορφὰς αὐτὰς ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἢ ἀπὸ κοινὸν Παλαιολόγειον πρότυπον[2], εἰς τὸ ὁποῖον οὗτος μένει ἀπολύτως πιστός, ἐνῷ ὁ Δαμασκηνὸς τὸ ἐξιταλίζει κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν. Περισσότερον ὅμως βέβαιοι εἴμεθα περὶ τοῦ ἀνωνύμου τεχνίτου τοῦ ζωγραφήσαντος κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα τὸ

---

[1] Ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀναφέρει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 394, σημ. 41.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 150 σημ. 3.

πολύπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ[1]. Τούτου τὸ μακρινὸν πρότυπον εἶναι ἀναμφισβητήτως ἡ εἰκὼν τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἂν λοιπὸν ἔχῃ τις πρὸ ὀφθαλμῶν τὸ καλλιτεχνικὸν πνεῦμα τοῦ 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰῶνος, θὰ ἐξηγήσῃ εὐκόλως τὸ γεγονὸς ὅτι ἐξ ὅλων τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ αἱ ἰταλίζουσαι κυρίως εὗρον πολλοὺς καὶ προθύμους ἀντιγραφεῖς καὶ μιμητάς, ὅπως καὶ τὸ ὅτι τόσα ἐσώθησαν ἀντίγραφα τῶν εἰκόνων τούτων, ἰδίως τῆς Θείας Λειτουργίας καὶ τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων, ὄχι μόνον ἀνώνυμα, ἀλλὰ καὶ ὑπογεγραμμένα ἀπὸ γνωστοὺς ἁγιογράφους τοῦ 17ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Σκοῦφος, ὁ Βίκτωρ, ὁ Ἰωάννης Μόσκος καὶ ἄλλοι[2].

Συμβαίνει μάλιστα οἱ ἀντιγραφεῖς νὰ ἐπιφέρουν ἐνίοτε μεταβολὰς εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ τοῦ Δαμασκηνοῦ χρησιμοποιοῦντες δυτικὰ πάλιν πρότυπα. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἐξέλιξις, τὴν ὁποίαν ὑπέστη εἰς τὰ

---

[1] Muñoz, I quadri, πίν. XIX. 2. Ἡ χρονολόγησις ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος, τὴν ὁποίαν τοῦ δίδει οὗτος, σ. 12, ἀριθ. 37, δὲν νομίζω ὅτι εἶναι πιθανή.

[2] Τὴν Θείαν Λειτουργίαν ἀντέγραψε τὸ 1664 ὁ Φιλόθεος (Σκοῦφος) εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου. Ταύτην ἐζωγράφησεν οὗτος εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου ἡ παρουσία του κατὰ τὸ 1664 μέχρι καὶ τοῦ 1668 εἶναι ἐξηκριβωμένη ἐξ ἀρχειακῶν πηγῶν, Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 243, τὴν ἔφερε δὲ μαζί του, φαίνεται, εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου ἦλθε περὶ τὸ 1670 καὶ ὅπου ἀπέθανε τὸ 1685· Βλ. Λ. Ζωηη εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 2, 1923, σ. 229, καὶ Σισιλιανον, 196 κ.ἑξ. Ἀποδεικνύεται οὕτω λίαν πιθανὸν ὅτι ἀντίγραφα τῆς εἰκόνος αὐτῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εὑρίσκοντο εἰς τὴν Βενετίαν, διότι θὰ ἦτο δύσκολον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ Σκοῦφος εἶχεν ἰδῇ τὸ πρωτότυπον. Ἄλλο ἀντίγραφον τῆς εἰκόνος ταύτης μὲ ὑπογραφὴν Νικολάου τοῦ Κρητὸς εὑρίσκεται εἰς τὴν Ἐκκλησιαστικὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Κιέβου: Ν. Κοντακωφ, Εἰκονογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ (ρωσ.), Πετρούπολις 1905, σ. 72, εἰκ. 114. Τὴν ἰδίαν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀντέγραψεν ἐπίσης ὁ Ἰω(άννης), πιθανῶς ὁ Μόσκος, κατὰ τὴν γνώμην τοῦ Χατζηδακη, Κρητ. Χρον. 3, 1949, 577. Αὕτη εὑρίσκεται εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλην. Κοινότητος Βενετίας καὶ ἀπεικονίσθη ὑπὸ Κυρου, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, εἰκ. 24 (ἄνευ ἀριθμήσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου. Ἡ Marconi, II, σ. 253, ἀριθ. 182, τὴν τοποθετεῖ ἐντελῶς ἀπιθάνως εἰς τὸν 16ον αἰῶνα. Ἡ εἰκὼν αὐτὴ ἐνισχύει τὴν ἀνωτέρω διατυπωθεῖσαν ὑπόθεσιν ὅτι ὑπῆρχον εἰς τὴν Βενετίαν ἀντίγραφα τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν εὑρισκομένων σήμερον εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου. Τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀντέγραψε κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος ὁ Βίκτωρ εἰς τὸ ἐλλειψοειδὲς εἰκονίδιον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ: Muñoz, I quadri, πίν. XVIII. 2, περὶ τὰ τέλη δὲ τοῦ ἰδίου αἰῶνος ἡ ἀρχομένου τοῦ 18ου καὶ ὁ Ἡσαΐας ἀρχιερεὺς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Καλλιγᾶ. Ἀπεικόνισις ἐν Καλο-γεροπουλου, πίν. ἔναντι σ. 64, ὅπου ἀναφέρεται ὡς εὑρισκομένη ἀκόμη εἰς τὴν Συλλογὴν τοῦ πρώην κατόχου της Θ. Ζουμπουλάκη. Βλ. καὶ Σισιλιανον, 87. Πόσον κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἐξετιμῶντο καὶ ἀντεγράφοντο τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τὰ ἐξ αὐτῶν προερχόμενα σχέδια δεικνύει σημείωμα τοῦ ἔτους 1648 σωζόμενον εἰς τὸν κώδ. 6 τῆς Μονῆς Ἁγίων Θεοδώρων Ἀροανείας, ὅπου καταγράφονται τὰ ντισένια (σχέδια) τὰ δανεισθέντα ὑπό τινος ἁγιογράφου, ὡς φαίνεται, εἰς ἄλλον. Μεταξὺ αὐτῶν ἀναφέρεται καὶ κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου ἐξ εἰκόνος τοῦ Δσμασκηνοῦ: *ἀντωνίου κεφαλὴ τοῦ δαμασκη(νοῦ)*. Βλ. Ν. Βεηη εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τοῦ Παρνασσοῦ, 9, 1906, σ. 59. Τὸ σπουδαῖον ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ὅτι τὸ χειρόγραφον, ὅπου τὸ σημείωμα, προέρχεται ἐκ τῆς Μονῆς Βροντήση παρὰ τὸ Ἡράκλειον, εἰς τὴν ὁποίαν εἶχε, κατὰ τὴν παράδοσιν, τὸ ἐργαστήριόν του ὁ Δαμασκηνός. Βλ. ἀνωτ. σ. 137 σημ. 2.

ἀντίγραφά της, ἡ εἰκὼν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου, ἡ παριστάνουσα τὴν Ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους. Ἡ εἰκὼν τῆς Συλλ. S. Burney, προερχομένη ἐξ ἀγνώστου μονῆς τῆς Κρήτης, εἶναι πιστὸν σχεδὸν ἀντίγραφον τοῦ ἔργου τοῦ Δαμασκηνοῦ[1]. Μία ἄλλη ὅμως εἰκών, εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Schiff τῆς Πίζας εἰς τὴν Ἰταλίαν[2], ὅπως καὶ ἓν φύλλον τριπτύχου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, παριστάνουν μόνον τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς πρὸ αὐτοῦ γονυπετοῦς Μαγδαληνῆς. Τὸ περίεργον ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ Μαγδαληνὴ ἔχει τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τύπον, τὸν ὁποῖον βλέπομεν καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ[3], τύπον δηλαδὴ ξένον πρὸς τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἀπεναντίας καὶ εἰς τὰ δύο αὐτὰ ἔργα ὁ Χριστὸς ἀντιγράφει πιστότατα τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον ἐδημιούργησεν ὁ Δαμασκηνὸς εἰς τὴν εἰκόνα του. Ὁ τεχνίτης δηλαδὴ τοῦ προτύπου, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀπέρρευσαν καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Συλλ. Schiff καὶ τὸ φύλλον τριπτύχου τοῦ Μουσ. Μπενάκη, εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὴν παλαιὰν δυτικὴν σύνθεσιν, τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν καὶ ὑπὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ διὰ τὴν μορφὴν τοῦ Ἰησοῦ ἔλαβεν ὡς βάσιν τὴν ὑπὸ τούτου γενομένην διασκευήν, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ. Ὅτι τέλος τὸ πρότυπον αὐτὸ ἦτο δυτικὸν δεικνύει ἡ ἐπὶ τῆς ἑτέρας ὄψεως τοῦ φύλλου τριπτύχου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη παράστασις τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσίζης δεχομένου τὰ στίγματα.

Ἐκ τῶν γενομένων μακρῶν ἀναλύσεων κατεδείχθη, νομίζω, πόσον μεγάλη εἶναι ἡ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ πόσον ἰσχυρὰ ὑπῆρξεν ἡ ἐπίδρασίς του εἰς τοὺς μετ' αὐτὸν ἁγιογράφους. Ὁ Δαμασκηνὸς ἔδωκε μὲ τὰ ἔργα του τὴν ὁριστικὴν μορφὴν τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι ἁγιογράφοι. Καὶ ὅταν ἀκόμη οὗτοι, κατὰ τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, ὑπὸ τὴν ἰσχυρὰν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν μεταβάλλουν τὴν τεχνοτροπίαν των, ἡ ἀνάμνησις τῆς παλαιᾶς τεχνικῆς, ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει ὁ Δαμασκηνός, δὲν ἐξαφανίζεται.

III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΟΙ ΤΟΥ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ

Ἡ ἐξάρτησις ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, τὴν ὁποίαν διεπιστώσαμεν εἰς τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶναι γνώρισμα χαρακτηριστικὸν ὅλων σχεδὸν τῶν ἁγιογράφων τοῦ τελευταίου ἰδίως τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἐκ

[1] Chittenden - Seltman, Greek Art, πίν. 94. 356. Βλ. καὶ σ. 50, ἀριθ. 356.
[2] Bettini, Pitt. di icone, πίν. X. 2.
[3] Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 443 εἰκ. 159.

τῶν ζωγράφων τούτων ἄλλοι μὲν ἐμπνέονται ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας, ἄλλοι δὲ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς. Εἰς ἄλλους τέλος, ὅπως τοῦτο συνέβη καὶ εἰς τὸν Δαμασκηνόν, εἰς μίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς των ἐξελίξεως ἀσκοῦν ἐπίδρασιν αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ εἰς ἄλλην αἱ φορηταὶ εἰκόνες.

Βεβαίως δὲν εἶναι δυνατόν, ἀλλ' οὔτε καὶ ὑπάρχει λόγος ν' ἀναφέρωμεν ἐδῶ ὅλους τοὺς γνωστοὺς ζωγράφους τῶν χρόνων τούτων, τοῦ τελευταίου δηλαδὴ τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος. Θὰ ἐξετάσωμεν μόνον τὸ ἔργον τινῶν ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων μεταξὺ αὐτῶν.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν Παλαιολόγειον φορητὴν εἰκόνα. Εἴδομεν ἀνωτέρω ὅτι κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας (1584-1591) ὁ Δαμασκηνὸς παρουσιάζεται εἰς τὰ ἔργα του βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Παρετηρήσαμεν δὲ ἐκεῖ ὅτι τὸ φαινόμενον τοῦτο εἶναι γενικώτερον, χαρακτηρίζον τὴν τέχνην τῶν περισσοτέρων συγχρόνων του ἁγιογράφων. Οἱ ζωγράφοι οὗτοι εἶναι ἀρκετὰ πολυάριθμοι, ἀλλὰ τὰ ἔργα των, ἂν καὶ φέρουν συχνότατα ὑπογραφήν, δὲν εἶναι χρονολογημένα. Τὴν ὁμάδα ὅμως αὐτὴν εἶναι δυνατὸν νὰ τοποθετήσωμεν χρονολογικῶς μὲ ἀρκετὴν ὁπωσδήποτε ἀκρίβειαν, βοηθούμενοι ἀπὸ τὸ ἔργον ἑνὸς ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων μεταξὺ τῶν ζωγράφων τούτων, τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου, τὸν χρόνον τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου καθορίζουν ἐπακριβῶς καὶ αἱ χρονολογημέναι εἰκόνες του καὶ αἱ ἀρχειακαὶ περὶ αὐτοῦ ὑπάρχουσαι πληροφορίαι.

Ἰωάννης Κύπριος. Τοῦ ζωγράφου τούτου, ὁ ὁποῖος ἦτο σύγχρονος τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ νεώτερός του ἴσως τὴν ἡλικίαν[1], τὰ παλαιότερα γνωστὰ ἔργα εἶναι δύο μικραὶ εἰκόνες, ἡ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, μὲ χρονολογίαν 1581, εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[2] καὶ ἡ τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου μὲ χρονολογίαν 1585 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[3] (πίν. 42. 1). Γνωστὸν ἐπίσης ἔργον αὐτοῦ εἶναι ἡ διακόσμησις, ἡ γενομένη κατὰ τὰ ἔτη 1589-60 εἰς τὸν τροῦλλον[4]

[1] Ἀπὸ τὰ Πρακτικὰ τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας ἐξάγεται ὅτι κατὰ τὸ 1589, προκειμένου νὰ ζωγραφηθῇ ὁ τροῦλλος τῆς ἐκεῖ Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας, ἀπεφασίσθη νὰ χρησιμοποιηθῇ ὁ Κύπριος ὡς βοηθὸς τοῦ Δαμασκηνοῦ, ν' ἀνατεθῇ δὲ ἐν τῷ μεταξὺ εἰς αὐτὸν ἡ κατασκευὴ τῶν ἱκριωμάτων. Ἐπειδὴ δὲ ὁ Δαμασκηνὸς τελικῶς δὲν ἦλθεν, ἡ Κοινότης ἀνέθεσε τὴν ἐκτέλεσιν τῆς διακοσμήσεως εἰς τὸν Κύπριον *πρόσωπον ἐπαρκὲς καὶ ἱκανὸν διὰ τοιοῦτον ἔργον*, χρησιμοποιήσασα αὐτὸν ὡς ἀρχιτεχνίτην. Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 230 κ. ἑξ. Νομίζω ὅτι ἐκ τῶν ἀνωτέρω δύναται ἴσως νὰ ἐξαχθῇ τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Κύπριος ἦτο πιθανώτατα νεώτερος τοῦ Δαμασκηνοῦ.

[2] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Α καὶ σ. 14 κ. ἑξ. ἀριθ. 7.

[3] Δὲν ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

[4] Βελουδου, Ἑλλ. ὀρθ. ἀποικ. 36. Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 232.

καὶ κατὰ τὸ 1593 εἰς τὸ Διακονικὸν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Βενετίας[1]. Περισσότερον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἔχουν αἱ δύο μικραὶ εἰκόνες τοῦ 1581 καὶ 1585.

Εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν μὲ τὴν χρονολογίαν 1581 τοῦ Μουσ. Μπενάκη ὁ ὄχι πολὺ σκοτεινὸς προπλασμὸς καὶ ἡ μικρὰ ἐπ' αὐτοῦ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκός, τέλος αἱ ἐλάχισται ἐντόνως λευκαὶ γραμμαί, αἱ τονίζουσαι τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα, δεικνύουν σαφῶς ὅτι ὁ Κύπριος εἶχεν ὡς πρότυπα εἰκόνας τῶν Παλαιολόγων[2]. Ἡ τεχνικὴ εἰς τὴν Ἔγερσιν τοῦ Λαζάρου μὲ χρονολογίαν 1585 τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 42. 1) εἶναι κάπως διάφορος καὶ περισσότερον ἐξειλιγμένη, ἂν ἐννοεῖται, δὲν πρόκειται περὶ μερικῆς ἐπισκευῆς, γενομένης κατὰ τὰς ἡμέρας μας, πρᾶγμα πολύ, κατὰ τὴν γνώμην μου, πιθανόν. Ὁ προπλασμὸς εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἔχει τόνον πολὺ ἀνοικτόν, δὲν ὑπάρχει δὲ διόλου ἐπ' αὐτοῦ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκός. Μικρόταται ἐντόνως φωνειναὶ κηλῖδες καὶ λεπταὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Καὶ ἡ τεχνικὴ ἐντούτοις αὐτὴ ἀνήκει εἰς τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὴν διαφορὰν μόνον ὅτι ὁ προπλασμὸς εἶναι γενικῶς πολὺ σκοτεινότερος[3]. Ταῦτα ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ Δαμασκηνός, μὲ σκοτεινὸν ἐπίσης προπλασμόν, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι τῶν Παλαιολόγων, εἰς τὰ περισσότερά του ἔργα τῆς περιόδου 1584-91, ἰδίως εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Μουσ. Μπενάκη, εἰς τὴν Σταύρωσιν καὶ τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 1, 2), εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ Μουσ. Ζακύνθου καὶ εἰς τὴν Α΄ Οἰκουμενικὴν Σύνοδον τοῦ 1591 εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν (πίν. 41. 2).

Εἰς τὴν ὁμάδα, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύει ὁ Ἰωάννης Κύπριος, δύνανται νὰ καταταχθοῦν καὶ ἄλλοι ἀξιολογώτατοι ζωγράφοι παρουσιάζοντες εἰς τὰ ἔργα των τεχνικὴν ἐντελῶς ἀνάλογον. Αἱ εἰκόνες τῶν ἁγιογράφων τούτων δὲν φέρουν, ὡς εἴπομεν, χρονολογίας. Ἡ στενωτάτη ὅμως σχέσις τῆς τεχνικῆς των πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Κυπρίου μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τοὺς θεωρήσωμεν, χωρὶς ἀμφιβολίαν, συγχρόνους πρὸς αὐτόν, συνεπῶς δὲ καὶ πρὸς τὸν Δαμασκηνόν.

Τοιοῦτοι ζωγράφοι εἶναι ὁ Φίλιππος ἱερομόναχος, ἄγνωστος ἄλλοθεν, ἔργον τοῦ ὁποίου μοναδικόν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, εἶναι

---

[1] Βελουδου, ἔνθ' ἀν. 50 κ. ἑξ. Marconi, II, σ. 245 κ. ἑ. 63c-66c.

[2] Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Ἱστορικὸν Μουσεῖον (Μουσ. Εἰκαστικῶν τεχνῶν) τῆς Μόσχας: Λαζαρεφ, Ἱστ. Βυζαντ. ζωγρ. II, πίν. 306. Πρβ. καὶ Wulff-Alpatoff, σ. 120, εἰκ. 46: Λεπτομέρεια εἰκόνος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰς τὴν Λαύραν τῆς Ἁγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν, σ. 133, εἰκ. 52: Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ εἰς τὸ Ρωσ. Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ.

[3] Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων εἰς τὸ Ἱστορικὸν Μουσεῖον τῆς Μόσχας: Wulff-Alpatoff, σ. 115, εἰκ. 43, καὶ ἰδίως τὴν λεπτομέρειαν παρὰ Λαζαρεφ, ἔνθ' ἀν. II, πίν. 305.

ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[1]. Ἐπίσης ὁ Γεώργιος Κορτεζᾶς, περὶ τοῦ ὁποίου οὐδὲν ἄλλοθεν γνωρίζομεν. Μὲ τὴν ὑπογραφὴν τούτου εἶναι σήμερον γνωσταὶ δύο μόνον, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εἰκόνες. Ἡ μία, παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, εὑρίσκεται εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[2], ἡ δὲ ἄλλη, μικρῶν διαστάσεων, φέρει παράστασιν τῶν τριῶν ἀρχαγγέλων, Γαβριήλ, Μιχαὴλ καὶ Ραφαήλ, φυλάσσεται δὲ εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας[3] (πίν. 43).

Εἰς τὴν ἰδίαν ὁμάδα πρέπει ἀσφαλῶς νὰ καταταχθῇ καὶ ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος[4], διὰ τὸν χρόνον τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου πολλὰ μέχρι τοῦδε ἐγράφησαν[5]. Ὅτι καὶ οὗτος ἀνήκει εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα ὁμάδα βεβαιώνουν ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Τουρίνου[6]. Ἡ ὅλη σύνθεσις, αἱ μορφαὶ καὶ ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις δεικνύουν ὅτι τὸ πρότυπον τοῦ Ρίτζου ἦτο ἀναμφιβόλως εἰκὼν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων[7]. Αὐτὴ δὲ ἀκριβῶς ἡ σχέσις τῆς εἰκόνος μὲ τὴν Παλαιολόγειον τέχνην ἔκαμε πολλοὺς νὰ πιστεύουν ὅτι ὁ Ρίτζος ἔζη κατὰ τὸν 14ον ἢ τὸν 15ον αἰῶνα. Τὴν τοποθέτησιν τοῦ Ρίτζου εἰς τὸν 16ον αἰῶνα, εἰς τὴν ὁποίαν εἶχε τελευταῖον καταλήξει καὶ ὁ Κοντακώφ[8], καὶ μάλιστα εἰς τὸ τελευταῖον αὐτοῦ τέταρτον, καθιστοῦν πιθανὴν αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου ἐπὶ θρόνου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ζωγράφου, αἱ φυλασσόμεναι εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου[9]. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ (πίν. 42. 2) τὸ ἐπίμηκες πρόσωπον καὶ ὁ τρόπος τῆς φωτοσκιάσεως δεικνύουν ἄμεσον ἐπίδρασιν ἔρ-

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Β καὶ σ. 18 κ. ἑξ. ἀριθ. 10.

[2] Αὐτόθι, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 κ. ἑξ. ἀριθ. 9.

[3] Βλ. Ι. Παπαδημητριου εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, περίοδ. Γ', τόμ. Γ', 1934 - 36 (= Byzant. - neugriech. Jahrbücher, 13, 1937), σ. 291, ἀριθ. 11.

[4] Ὁ ἴδιος ἑλληνιστὶ ὑπογράφεται Ρίτζος καὶ ὄχι Ρίκος, ὅπως ἐσφαλμένως ἀναφέρεται συνήθως (Ν. Ἑλληνομνήμων, 5, 1908, 273). Τοῦτο προῆλθεν ἀσφαλῶς ἐκ κακῆς ἀποδόσεως τῆς ἰταλικῆς ὑπογραφῆς Rico εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Fiesole. Πρβ. τὰς παρατηρήσεις τοῦ S. G. Mercati καὶ τοῦ P. Skok ἐν Actes du IVe Congrès International des Etudes Byzantines, II, Sofia 1936 (= Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 10, 1936), 134.

[5] Βλ. σχετικῶς Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 72.

[6] Φωτοτυπία παρὰ Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco, I, πίν. I, ἔναντι σ. 57. Ἀπεικόνισις καὶ παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. II.

[7] Ὁ Willumsen, ἔνθ' ἀν. 62 κ. ἑξ. εὑρίσκει μεγάλην σχέσιν τῆς εἰκόνος πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστρᾶν.

[8] Βλ. Mirković εἰς τὸ κατωτέρω μνημονευόμενον ἄρθρον του, σ. 129, σημ. 8.

[9] Ἑκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ εἰκονίζονται ἐν προτομῇ ἡ Θεοτόκος εἰς στάσιν δεήσεως καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος κρατῶν ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον. Σχηματίζεται οὕτω ἐκεῖ ἡ Δέησις (Τρίμορφον), ὅπου ὅμως τὴν θέσιν τοῦ Προδρόμου ἔχει καταλάβει ὁ πάτρων τῆς μονῆς Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Τοῦτο δεικνύει ὅτι ἡ εἰκὼν ἐζωγραφήθη εἰδικῶς διὰ τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου.

γου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐντελῶς ἀναλόγου πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ Παντοκράτορος ἐν προτομῇ τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 39. 2).

Τὴν γνώμην τέλος ταύτην ἐνισχύει ἀρκούντως καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Δεήσεως μετὰ τοῦ Δωδεκαόρτου, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὸ Σεράγεβον καὶ φέρουσα τὴν ὑπογραφήν: *Χεὶρ Νικολάου Ρίτζου υἱὸς τοῦ μαΐστρου Ἀνδρέου*[1]. Ταύτης ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία, ὅπως καὶ ἡ εἰκονογραφία, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθοῦν νεώτεραι τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ 16ου ἢ τὸ πολὺ τῶν πρώτων τοῦ 17ου αἰῶνος. Ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος εἶναι κυρίως γνωστὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα του τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, τὴν φέρουσαν τὴν ὑπογραφήν του λατινιστὶ καὶ εὑρισκομένην εἰς τὴν Φλωρεντίαν. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὐτή, ἂν ἐννοεῖται εἶναι γνήσιον ἔργον του, ἀνήκει εἰς νεώτερον στάδιον ἐξελίξεως τῆς τέχνης τοῦ ἁγιογράφου καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ διὰ μακροτέρων εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

Εἰς τὴν ἰδίαν τέλος ὁμάδα τῶν μνημονευθέντων ζωγράφων δύνανται ἀσφαλῶς νὰ ὑπαχθῶσι καὶ μερικοὶ ἀνώνυμοι, τῶν ὁποίων τὰ ἀνυπόγραφα ἔργα δεικνύουν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν ἐντελῶς ἀναλόγους[2].

Τὰ ἔργα ὅλων τῶν ζωγράφων, τῶν ἀποτελούντων τὴν ἐνταῦθα ἐξεταζομένην ὁμάδα, παρουσιάζουν, πλὴν τῆς τεχνικῆς, καὶ ἄλλο κοινὸν χαρακτηριστικόν.

Εἰς ὅλας δηλαδὴ τὰς εἰκόνας αὐτὰς παρατηρεῖται ἐξαιρετικὴ χάρις καὶ κομψότης, πνεῦμα καθαρῶς ἑλληνιστικόν, τὸ ὁποῖον δὲν ἀνευρίσκομεν οὔτε εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους οὔτε εἰς τὰς εἰκόνας τῶν αὐστηρῶν Κρητῶν ἁγιογράφων. Ἡ ἑλληνιστικὴ αὐτὴ χάρις καὶ ἡ κομψότης προέρχονται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὰ πρότυπα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, τὰ ὁποῖα οἱ ζωγράφοι τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἶχον πρὸ ὀφθαλμῶν. Οὗτοι, χωρὶς ἴσως νὰ τὸ ἐννοήσουν, ἀκολουθοῦν ὄχι μόνον τὴν τεχνικήν, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὸν ὅλον χαρακτῆρα τῶν προτύπων των, ἀκόμη δὲ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν, περὶ τῆς ὁποίας θὰ γίνῃ λόγος εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

---

[1] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ L. Mirković ἐν Actes du IVe Congrés internat. d'Études byzantines, II, Sofia 1936 (=Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 10, 1936), σ. 133 κ.ἑ. εἰκ. 66.

[2] Τοιαύτη π.χ. εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰς τὴν Συλλ. τῆς πριγκιπίσσης Yaschwill εἰς τὴν Πράγαν, ἡ ὁποία καὶ εἰκονογραφικῶς εἶναι πανομοιότυπος πρὸς τὸν Εὐαγγελισμὸν τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη. (Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ N. Bêlaev ἐν Seminarium Kondakovianum, 1, 1927, 215 κ. ἑξ. πίν. XIX - XX). Εἰς τὴν ἰδίαν ὁμάδα καὶ εἰς τὴν ἰδίαν περίοδον δύνανται, νομίζω, νὰ καταταχθοῦν καὶ ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου εἰς τὸ Πατριαρχεῖον Κων/πόλεως, ἡ θεωρηθεῖσα ὑπὸ τοῦ δημοσιεύσαντος αὐτὴν ἔργον τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος, Γ. Σωτηριου, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1938, πίν. 21 καὶ σ. 31 κ. ἑξ. καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἁγίου Ὀνουφρίου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Σωτηριου, Ὁδηγός, ἔκδ. 2α, σ. 76, ἀριθ. 117.

Εἰς τὸ σημεῖον δὲ κυρίως αὐτὸ ἔγκειται ἡ διαφορὰ τῶν ἁγιογράφων τούτων καὶ ἀπὸ τὸν Θεοφάνην καὶ ἀπὸ τὸν Δαμασκηνόν.

Εἴδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι αἱ σκηναὶ τοῦ Πάθους μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν ὁ Θεοφάνης τὸ 1527 εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, προέρχονται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀπὸ φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἐξ αὐτῶν παρέλαβεν ὁ Θεοφάνης ἐν μέρει καὶ τὴν τεχνικήν, ἡ ὁποία εἶναι ἐντελῶς διάφορος ἀπὸ τὴν ὑπ᾽ αὐτοῦ χρησιμοποιηθεῖσαν εἰς τὴν λοιπὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ[1], Ἀλλ᾽ ἂν ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης παρεσύρθη καὶ εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῆς τεχνικῆς, ἡ ὅλη τεχνοτροπία καὶ γενικώτερον ὁ χαρακτὴρ τῶν τοιχογραφιῶν του αὐτῶν δὲν διετήρησε τίποτε ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴν χάριν τῶν Παλαιολογείων προτύπων. Τὰ ἔργα του ἔχουν τὴν αὐστηρότητα καὶ τὸν ἀσκητισμὸν τῆς πραγματικῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Τὸ ἴδιον θὰ εἶχέ τις νὰ παρατηρήσῃ προκειμένου καὶ περὶ τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἰδίως τῶν γενομένων κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας (1584 - 91), κατὰ τὴν ὁποίαν οὗτος εἴδομεν ὅτι ἐμπνέεται, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, ἀπὸ εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν διατηροῦν τίποτε ἀπὸ τὴν χάριν καὶ τὴν κομψότητα τῶν παλαιῶν του προτύπων. Ἴσως ὁ ἑλληνιστικὸς αὐτὸς χαρακτὴρ τῆς Παλαιολογείου τέχνης νὰ εἶναι κάπως αἰσθητὸς εἰς ἐλαχίστας ἐκ τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς τελευταίας περιόδου του, ὅπως π. χ. εἰς τὴν Ἀνάστασιν τοῦ Μουσ. Μπενάκη ἢ εἰς τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2), ἀλλὰ τοῦτο ἔχει ἐπεισοδιακὸν μόνον χαρακτῆρα. Δὲν εἶναι γνώρισμα βασικόν, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῶν ἀπασχολούντων ἡμᾶς ἐνταῦθα ζωγράφων.

Ἡ διαφορὰ αὐτὴ μεταξὺ τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τῶν ζωγράφων τούτων, ὡς πρὸς τὸν τρόπον χρησιμοποιήσεως τῶν Παλαιολογείων προτύπων, δὲν εἶναι δύσκολον νὰ ἐξηγηθῇ. Ὁ Δαμασκηνὸς ὑπέταξε, ὅπως πρὸ αὐτοῦ καὶ ὁ Θεοφάνης, τὴν ἐκ τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων δανεισθεῖσαν τεχνικὴν εἰς τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Τὴν δύναμιν ὅμως αὐτὴν δὲν τὴν εἶχον οἱ ζωγράφοι, τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἐδῶ ἐξετάζομεν. Οὗτοι ἠκολούθησαν βεβαίως τὸν Δαμασκηνόν, ὡς πρὸς τὴν ἀπομίμησιν τῆς τεχνικῆς τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων, χωρὶς ὅμως νὰ δυνηθοῦν, ὅπως ἐκεῖνος, νὰ ὑποτάξουν τὴν τεχνικὴν αὐτὴν εἰς τὴν κοσμοθεωρίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Αὐτὸς δὲ εἶναι, νομίζω, ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον εἰς τὰ ἔργα των ἐπιζῇ ἡ ἑλληνιστικὴ χάρις τῶν προτύπων των.

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 98 κ. ἑξ.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν παλαιὰν τοιχογραφίαν. Παραλλήλως πρὸς τοὺς ζωγράφους τοὺς ἐμπνεομένους ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὑπάρχει, ὡς ἤδη εἴπομεν, καὶ κατηγορία ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι ἀνεζήτησαν τὰ πρότυπά των, τοὐλάχιστον κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ Ἁγίου Ὄρους.

Τὴν τάσιν αὐτὴν ἀντιπροσωπεύει, μεταξὺ ἄλλων, ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος[1], εἷς τῶν καλλιτέρων ἁγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Οὗτος κατήγετο ἐκ Ρεθύμνου τῆς Κρήτης[2] καὶ εἶναι ὁ γνωστότερος τῶν τεσσάρων μὲ τὸ αὐτὸ ἐπίθετον συγχρόνων ζωγράφων, πιθανῶς ἀδελφῶν[3].

Τὸ παλαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν ἔργον του εἶναι ἡ ἐξαιρετικῶς μεγάλων διαστάσεων εἰκὼν τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μὲ χρονολογίαν 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[4] (πίν. 44. 1). Πρὸς τὸ ἔργον αὐτὸ συγγενέσταται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, εἶναι τέσσαρες ἀκόμη χρονολογημέναι εἰκόνες, ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ ἔτους 1598 εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[5], ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου μὲ τὸ ἔτος 1602 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας[6], ἡ Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα μὲ χρονολογίαν 1609 εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[7] καὶ ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος μὲ τὸ ἔτος 1611 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[8]. Τέλος εἰς τὴν ἰδίαν σειρὰν θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῇ καὶ μία ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ἐν προτομῇ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[9].

---

[1] Οὗτος ὑπογράφεται συχνὰ καὶ Λαμπράδος. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 29. Τὴν παλαιοτέραν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν PROCOPIOU, 35 κ. ἑξ.

[2] Ἡ οἰκογένειά του μνημονεύεται ὑπὸ τοῦ Μαρίνου Τζάνε εἰς τὸν Κρητικὸν πόλεμον. Βλ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 126. Πάντως νομίζω ὅτι οἱ Λαμπάρδοι οὗτοι εἶναι ἄσχετοι πρὸς τὰς εὐγενεῖς οἰκογενείας Λομπάρδου καὶ Λαμπάρδου, τὰς ἀναφερομένας εἰς τὰ ἀρχειακὰ ἔγγραφα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας. Βλ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 245.

[3] Βλ. περὶ αὐτῶν ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 126 κ. ἑξ.

[4] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 34, ἀριθ. 213. Εἰς τὸν ἡμέτερον πίνακα παρέχομεν τὴν λεπτομέρειαν τοῦ Μωϋσέως λύοντος τὰ σανδάλιά του, διότι τὸ τμῆμα μόνον αὐτὸ ἐκ τῆς ὅλης εἰκόνος ἔχει μείνει σχεδὸν ἀνέπαφον. Ὁλόκληρος ἡ ὑπόλοιπος παράστασις ἔχει ὑποστῆ σοβαρὰς ἐπισκευάς, αἱ ὁποῖαι ἠλλοίωσαν τὰ μέγιστα τὴν ἀρχικήν της μορφήν.

[5] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 4 καὶ σ. 7, ἀριθ. 4.

[6] MARCONI, II, σ. 252, ἀριθ. 116. Ἀπεικόνισις παρὰ J. MYSLIVEC ἐν Seminarium Kondakovianum, 7, 1935, πίν. VII. 1.

[7] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Α καὶ σ. 29 κ. ἑξ.

[8] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 36, ἀριθ. 228. Ἀπεικόνισις ὄχι καλὴ παρὰ MYSLIVEC, ἔνθ' ἀν. πίν. VII. 2.

[9] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 43, ἀριθ. 308. Ἀπεικόνισις ἐν CHR. ZERVOS, L'art en Grèce, Paris 1934, πίν. 359.

Εἰς τὰ ἔργα ταῦτα ἡ τεχνικὴ σχετίζεται πολὺ περισσότερον μὲ τὴν τοιχογραφίαν παρὰ μὲ τὴν φορητὴν εἰκόνα. Ὁ προπλασμὸς εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινός, τὸ ἐπ' αὐτοῦ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἁπλώνεται εἰς μεγάλα ἐπίπεδα. Τέλος ἐλάχιστα ἐντόνως λευκαὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Τὴν ἐκ τῆς τοιχογραφίας καταγωγὴν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς καθιστᾷ ἀκόμη πιθανωτέραν ἡ εὐρεῖα ἐκτέλεσις τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα μὲ τὰ μεγάλα φωτεινὰ ἐπίπεδα, ἡ τονικὴ σχέσις τῶν ὁποίων πρὸς τὰ σκιερὰ μέρη δὲν παρουσιάζει μεγάλας ἀντιθέσεις, καὶ τοῦτο, διότι καὶ ἐκεῖ τὰ χρώματα δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινά.

Εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ Λαμπάρδος εἰς τὰ πρῶτά του αὐτὰ ἔργα ἐμπνέεται ἀπὸ Κρητικὰς τοιχογραφίας, ὅπως τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Λαύραν (1535)[1] καὶ τοῦ ἀγνώστου ζωγράφου τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (1568)[2]. Ἡ μόνη διαφορὰ ἀπὸ τὰ πρότυπα αὐτὰ εἶναι ὅτι ὁ Λαμπάρδος μεταχειρίζεται πολὺ ἀνοικτότερον προπλασμόν, οὕτως ὥστε ἡ ἀντίθεσις μὲ τὴν φωτεινὴν σάρκα νὰ εἶναι ἠπιωτέρα, τὸ ὅλον δὲ ἔργον νὰ παρουσιάζῃ ὄχι πολὺ σκοτεινὸν τὸν γενικὸν τόνον.

Ἡ τεχνικὴ ὅμως αὐτὴ παρουσιάζεται κάπως διάφορος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τοῦ 1611 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Ὁ προπλασμὸς εἰς τὸ πρόσωπον γίνεται κάπως βαθύτερος, πρὸ πάντων ὅμως αἱ πτυχαὶ τοῦ ἐνδύματος παρουσιάζουν μεγάλην σκληρότητα καὶ λαμβάνουν τὴν μορφὴν λευκῶν γραμμῶν ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ βάθους[3]. Ἐδῶ ὁ ζωγράφος φαίνεται ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ ἰδίως ἀπὸ τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Θεολόγον μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1).

Τὸ ἔργον αὐτό, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος, προαγγέλλει, κατά τινα τρόπον, τὴν μεταβολήν, ἡ ὁποία πολὺ συντόμως θὰ ἐπέλθῃ εἰς τὴν τέχνην τοῦ Λαμπάρδου. Τὴν νέαν μορφὴν αὐτὴν εὑρίσκομεν εἰς σειρὰν εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων σπουδαιότεραι εἶναι ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη μὲ χρονολογίαν 1620 (;) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[4], ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα μὲ χρονολογίαν 1625 εἰς τὸ ἴδιον Μουσεῖον[5] καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1626) εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[6] (πίν. 44. 2). Εἰς τὰς εἰκόνας ταύτας ἐξακολουθεῖ ἀκόμη ἡ χρῆσις τοῦ

[1] Millet, Athos, πίν. 136.

[2] Αὐτόθι, πίν. 237, 249.

[3] Ἡ φωτοτυπία παρὰ Myslivec, ἔνθ' ἀν. πίν. VII. 2, δὲν εἶναι ἐπιτυχής, οὕτως ὥστε ἐξ αὐτῆς δὲν δύναταί τις νὰ λάβῃ ἰδέαν τῶν τόνων.

[4] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Β καὶ σ. 30 κ. ἑξ.

[5] Αὐτόθι, πίν. 14 Α καὶ σ. 31, ἀριθ. 15.

[6] Αμαντου, Σιναΐτ. μνημ. 52.

ὄχι ἐντόνως σκοτεινοῦ προπλασμοῦ εἰς τὰ πρόσωπα, τὴν ὁποίαν εὕρομεν καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον. Αἱ πτυχαὶ ὅμως γίνονται περισσότερον σκληραὶ καὶ ἰσχυρῶς σχηματοποιημέναι.

Τὴν νέαν αὐτὴν μορφὴν τεχνικῆς εὑρίσκομεν ἀπηρτισμένην πλέον εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ ἐν προτομῇ τοῦ Μουσ. Μπενάκη[1], ἡ ὁποία ὅμως δὲν φέρει χρονολογίαν. Ἐδῶ ὁ προπλασμὸς εἶναι ἐντόνως σκοτεινός, ἡ δὲ ἔκτασις τῆς ἰσχυρῶς φωτεινῆς σαρκὸς γίνεται ἐπὶ τοῦ προσώπου πολὺ μικροτέρα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἐνθυμίζει ἐκείνην, τὴν ὁποίαν εἶχε χρησιμοποιήσει ὁ Δαμασκηνὸς εἰς τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα (πίν. 39. 2), τὴν Θεοτόκον καὶ τὸν Ἰησοῦν Μέγαν Ἀρχιερέα τῆς Συλλ. Λοβέρδου.

Τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς τοῦ Λαμπάρδου, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, δυνάμεθα νὰ τὴν παρακολουθήσωμεν εἰς σειρὰν ἔργων του κατὰ τὸ πλεῖστον ἀχρονολογήτων.

Εἰς τὴν ὁμάδα αὐτὴν ἀνήκουν ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος τῆς Συλλ. Σταθάτου[2], ὁ ἐντελῶς ὅμοιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[3], ἡ Συνάντησις Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ τῆς Συλλ. Λοβέρδου[4] (πίν. 45. 1), ἡ Σταύρωσις μὲ χρονολογίαν 1635 εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογήν, τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ Λαμπάρδου[5] (πίν. 45. 2), ὅπως καὶ ἡ ὁμοιοτάτη, ἐκτὸς ἐλαχίστων διαφορῶν εἰς τὰς λεπτομερείας, Σταύρωσις εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ[6].

Εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀκόμη αὐστηροτέρα. Ὁ προπλασμὸς γίνεται σκοτεινότερος, τὰ δὲ φωτισμένα μέρη ἔτι περισσότερον περιωρισμένα, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ περισσότερον ἔντονα. Εἰς τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ εἰς τὸν ὅμοιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου αἱ πολλαὶ παράλληλοι φωτειναὶ γραμμαί, αἱ τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα, ἐνθυμίζουν τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ (πίν. 7), ἀλλὰ συγχρόνως σχετίζονται στενῶς πρὸς τὴν Σταύρωσιν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2) καὶ τὴν ὁμοίαν τοῦ ἰδίου εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου. Εἰς τὴν Συνάντησιν τοῦ Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὅπως καὶ εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ 1635 τῆς ἰδίας

---

[1] Αὐτόθι, πίν. 14 Γ καὶ σ. 32, ἀριθ. 17.

[2] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 5 καὶ σ. 8.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ Myslivec, ἔνθ' ἀν. πίν. VIII. Ἐπίσης ἐν Σωτηριου, Ὁδηγός, πίν. XXVIII.

[4] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 56, ἀριθ. 386. Εἰκὼν πανομοιότυπος, ἀλλ' ἀνυπόγραφος εὑρίσκεται εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Σωτηριου, Ὁδηγός, ἔκδ. 2α σ. 90, ἀριθ. 312.

[5] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 70, ἀριθ. 506. Ἀπεικόνισις ἑνὸς τμήματος παρὰ Myslivec, ἔνθ' ἀν. πίν. IX. 1.

[6] Ἀπεικόνισις ἑνὸς τμήματος παρὰ Mislivec, ἔνθ' ἀν. πίν. IX. 2.

Συλλογῆς καὶ τὴν ὁμοίαν τοῦ Λένινγκραδ, τὰ ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ἰσχυρὰ φῶτα γίνονται ἀκόμη ὀλιγώτερα, λαμβάνοντα τὴν μορφὴν μικρῶν κηλίδων, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Α΄ Οἰκουμενικὴν Σύνοδον τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ χρονολογίαν 1591 εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου (πίν. 41. 2).

Εἶναι φανερόν, νομίζω, ὅτι καὶ κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, πιθανώτατα τὴν τελευταίαν, ὁ Λαμπάρδος ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἀλλ᾽ ἡ Συνάντησις Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὅπως καὶ ἡ Σταύρωσις τοῦ 1635 εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογὴν καὶ ἡ ὁμοία τοῦ Λένινγκραδ, εἶναι ἔργα λίαν χαρακτηριστικὰ ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως. Εἰς αὐτὰ δηλαδὴ παρατηρεῖται ἀρκετὰ αἰσθητὴ ἰταλικὴ ἐπίδρασις. Εἰς τὴν Συνάντησιν Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ (πίν. 45. 1) τὸ τοπίον, μὲ τὸν γραφικόν του χαρακτῆρα καὶ τὸ ὑψηλὸν σημεῖον ὁράσεως, ἐνθυμίζει ἀνάλογα ἔργα τῆς πρωίμου Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως[1]. Ἀπὸ τοιαῦτα ἰταλικὰ ἔργα προέρχονται ἀναμφιβόλως καὶ ὡρισμέναι μορφαὶ τῆς εἰκόνος αὐτῆς, ὅπως π. χ. ὁ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον νέος μὲ τὴν χρυσῆν ὑδρίαν κ. ἄ. Ἀκόμη περισσότερον καταφανὴς εἶναι ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ 1635 τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 45. 2) καὶ εἰς τὴν ὁμοίαν τοῦ Λένινγκραδ, ὅπου καὶ τὰ οἰκοδομήματα καὶ αἱ μορφαὶ προέρχονται ἀπὸ πρώιμα ἰταλικὰ ἔργα[2]. Ἀλλ᾽ εἰς τὴν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν αὐτὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ δύο ἐξεταζόμεναι εἰκόνες τῆς Σταυρώσεως, ὁ Λαμπάρδος δὲν ἔφθασε διὰ μιᾶς. Τὸ προστάδιον δεικνύει ἡ ἀχρονολόγητος Σταύρωσις μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον τῶν Συρακουσῶν[3]. Εἰς τὴν σύνθεσιν αὐτήν, ἡ ὁποία εὑρίσκεται ἀκόμη ἐγγύτατα εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὁ Λαμπάρδος προσθέτει πλεῖστα ἰταλικὰ στοιχεῖα, διὰ νὰ φθάσῃ τελικῶς εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Συλλ. Λοβέρδου καὶ τοῦ Λένινγκραδ. Τὴν τελευταίαν ταύτην ἔχων ὑπ᾽ ὄψει ὁ Millet, παρατηρεῖ ὅτι εἰς αὐτὴν ὁ Λαμπάρδος «μόλις μᾶς ἐπιτρέπει νὰ διακρίνωμεν τὰ ὀλίγα ἴχνη τοῦ παρελθόντος μεταξὺ τῶν τόσων ἰταλικῶν θεμάτων»[4].

---

[1] Πρβ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀμβροσίου Lorenzetti εἰς τὸ Palazzo Civico τῆς Σιέννης, γνωστὴν μὲ τὸν τίτλον: Τὰ ἀποτελέσματα τῆς καλῆς καὶ τῆς κακῆς διοικήσεως. Ἀπεικόνισις προχείρως ἐν Ch. Sterling, Les peintres primitifs, Paris 1949, πίν. 15. Βλ. καὶ τὰς σημειώσεις εἰς τὴν σ. 242. Ἐπίσης ἐν A. Schmarsow, Italienische Kunst im Zeitalter Dantes, Augsburg 1928, II. πίν. 157.

[2] Τοῦτο παρετήρησεν ἤδη ὁ Myslivec, ἔνθ᾽ ἀν. 223 κ. ἑξ. ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ἀνάλογα τοιαῦτα ἰταλικὰ ἔργα.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. XV. Πρβ. καὶ σ. 39.

[4] Millet, Recherches, 456.

Ἡ ἰταλικὴ αὐτὴ ἐπίδρασις εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ Λαμπάρδου ἐξηγεῖται εὐκόλως, ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι αἱ ἐξεταζόμεναι εἰκόνες τοῦ ζωγράφου τούτου ἔγιναν κατὰ τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 17ου αἰῶνος, εἰς ἐποχὴν δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ χρησιμοποίησις ἰταλικῶν στοιχείων εἶχεν ἀποβῆ, ὡς θὰ ἴδωμεν, κανὼν σχεδὸν διὰ τοὺς Ἕλληνας ἁγιογράφους.

Πάντως τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι ὁ Λαμπάρδος, ἂν καὶ ἀκολουθεῖ τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ἐντούτοις δὲν παύει, ὅσον ἀφορᾷ τοὐλάχιστον τὴν τεχνικήν, νὰ εἶναι προσκεκολλημένος εἰς τὴν Κρητικὴν παράδοσιν, ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει ὁ Δαμασκηνός.

Ἁγιογράφος σύγχρονος τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου εἶναι ὁ Ἄγγελος ἐκ Κρήτης καταγόμενος, τοῦ ὁποίου μία καὶ μόνη εἰκών, παριστάνουσα τὴν Θεοτόκον Ὁδηγήτριαν καὶ εὑρισκομένη εἰς τὸ Κάϊρον, φέρει χρονολογίαν 1604[1]. Αἱ ἀρκεταὶ μέχρι τοῦδε γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Ἀγγέλου καὶ εἰς τὴν Κρήτην[2] καὶ εἰς τὸ Σινᾶ[3] καὶ εἰς τὰς Ἀθήνας[4] εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς διαφωτίσουν περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξελίξεως, ἡ ὁποία παρουσιάζει ἰδιαίτερον ὅλως ἐνδιαφέρον.

Τὴν παλαιοτέραν περίοδον τῆς τέχνης τοῦ Ἀγγέλου νομίζω ὅτι ἀντιπροσωπεύουν ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγῆς εἰς τὴν Μονὴν Ὁδηγητρίας τοῦ νομοῦ Ἡρακλείου (Νουόβο) (πίν. 46. 1) καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ (πίν. 46. 3). Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, καὶ ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, συγγενεύει πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1555 τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Ἁγίου Παύλου[5]. Ἡ διαφορὰ μόνον εἶναι ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου ὁ προπλασμὸς εἶναι κάπως ἀνοικτότερος, ἡ δὲ ἐκτέλεσις μαλακωτέρα. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ εἶναι πιστὸν σχεδὸν ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1). Εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν θὰ ἠδύναντο νὰ τεθοῦν καὶ δύο ἀκόμη εἰκόνες τοῦ Ἀγγέλου, ὁ Ἰησοῦς ἡ Ἄμπελος εἰς τὴν Μονὴν Ὁδηγητρίας καὶ ἡ ἀρκετὰ κατεστραμμένη μὲ τὸ ἴδιον θέμα εἰς τὴν Μονὴν Βροντήση παρὰ τὸ Ἡράκλειον.

---

[1] Ἀναφέρεται ὑπὸ J. Strzygowski ἐν B. Z. 4, 1895, 591. Πρβ. καὶ Αμαντου, Σιναϊτ. μν. 58.

[2] Gerola, Mon. ven. II, 310. Πρόσθες καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ ἡ Ἄμπελος εἰς τὴν Μονὴν Βροντήση παρὰ τὸ Ἡράκλειον.

[3] Αμαντος, ἔνθ' ἀν. 58.

[4] Σισιλιανος, 47 κ. ἑξ.

[5] Millet, Athos, πίν. 130. 3.

Τεχνικὴν κάπως διάφορον παρουσιάζουν δύο ἄλλαι εἰκόνες τοῦ Ἀγγέλου, ἡ παριστάνουσα τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον ἐνηγκαλισμένους εἰς τὴν Μονὴν Ὁδηγητρίας καὶ ἡ τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης προερχομένη ἐκ Κερκύρας καὶ εὑρισκομένη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[1]. Ἀπὸ ἀπόψεως τονικῆς διαφορᾶς μεταξὺ τοῦ ὄχι πολὺ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ καὶ τῆς περιωρισμένης εἰς ἔκτασιν φωτεινῆς σαρκὸς αἱ εἰκόνες αὗται εὑρίσκονται πλησιέστατα πρὸς τὴν Θεοτόκον Ζωοδόχον Πηγὴν τῆς Μονῆς Ὁδηγητρίας καὶ πρὸς τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου, ὅπως ἡ Θεοτόκος ἡ Βάτος τοῦ 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 44. 1). Ἐδῶ ὅμως ὑπάρχει καὶ κάτι ἄλλο. Ἐπὶ τῆς φωτεινῆς δηλαδὴ σαρκὸς εὑρίσκονται πολλαὶ λεπτόταται παράλληλοι λευκαὶ γραμμαί, ἀκολουθοῦσαι τὴν μορφὴν τοῦ φωτιζομένου ὄγκου. Ἔχομεν οὕτω ἐνταῦθα τὴν τεχνικὴν περίπου, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησεν ὁ Λαμπάρδος εἰς τοὺς δύο Ἐπιταφίους Θρήνους τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀλλ' εἰς πολὺ διάφορον τονικὴν σχέσιν φωτὸς καὶ σκιᾶς.

Τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς τὴν εὑρίσκομεν εἰς ἓν ἄλλο ἔργον τοῦ Ἀγγέλου, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ὀρθίου καὶ πτερωτοῦ, προερχομένην ἐκ Κερκύρας καὶ ἀνήκουσαν εἰς τὸν κ. Ἑρρ. Φραντζισκάκην (πίν. 46. 2). Εἰς αὐτὴν ὁ προπλασμὸς γίνεται πολὺ σκοτεινότερος, αἱ δὲ φωτιζόμεναι ἐπιφάνειαι πολὺ μικρότεραι. Συγχρόνως αἱ ἐντόνως φωτειναὶ λευκαὶ γραμμαὶ εἶναι ὀλιγώτεραι καὶ παρακολουθοῦν βεβαίως ἀκόμη τὸ σχῆμα τῶν φωτιζομένων ὄγκων, ἀλλὰ τώρα παρουσιάζουν μεγάλην ἐλευθερίαν καὶ ζωντανὸν παλμόν. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, τὰ ὁποῖα δὲν συνηντήσαμεν εἰς τὰς μέχρι τοῦδε ἐξετασθείσας εἰκόνας τοῦ Ἀγγέλου, συνδέουν, κατά τινα τρόπον τὸν ἁγιογράφον τοῦτον πρὸς παλαιοτέρας τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ὅπως αἱ τῶν Φωκάδων εἰς τὸν ναΐσκον τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου μὲ χρονολογίαν 1445 εἰς τὸ χωρίον Ἄβδοῦ (πίν. 19. 3), αἱ ἤδη ἐξετασθεῖσαι εἰς προηγούμενον κεφάλαιον[2].

Εἶναι ἀνάγκη τέλος νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι εἰς οὐδὲν ἐκ τῶν, εἰς ἡμᾶς τοὐλάχιστον, γνωστῶν ἔργων τοῦ Ἀγγέλου παρατηρεῖται οὐδὲ ὑπόνοια δυτικῆς ἐπιδράσεως. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι δὲν γνωρίζομεν μεταγενέστερα ἔργα του, δυνάμενα νὰ μᾶς διαφωτίσουν περὶ τῆς τυχὸν περαιτέρω ἐξελίξεως τῆς τέχνης του[3]. Πάντως ὅμως, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν εἰς γνῶσίν μας ἔργων του,

---

[1] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγὸς πίν. XXXα.

[2] Βλ. ἀν. σ. 83 κ. ἑξ.

[3] Τῆς εἰκόνος τοῦ 1604 εἰς τὸ Κάϊρον δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω φωτογραφίαν.

πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις τοῦ Ἀγγέλου δὲν φθάνει ἴσως πολὺ πέραν τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Περιορίζεται δηλαδὴ αὕτη εἰς μίαν περίοδον, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις δὲν εἶχεν ἀκόμη γενικευθῆ εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, ὅπως, μεταξὺ ἄλλων, δεικνύουν τὰ μέχρι τοῦ 1625 ἔργα τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου. Ὁ Ἄγγελος οὕτω φαίνεται ὅτι μέχρι τέλους τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἔμεινε πιστὸς εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Οἱ ἰταλίζοντες ζωγράφοι. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16ου καὶ τὰ πρῶτα τοῦ 17ου αἰῶνος συναντῶμεν καὶ ζωγράφους μὴ δυναμένους νὰ καταταχθοῦν εἰς τὰς μέχρι τοῦδε ἐξετασθείσας ὁμάδας. Οἱ ἁγιογράφοι αὐτοὶ δὲν ἐπηρεάζονται οὔτε ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα οὔτε ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῶν Παλαιολογείων χρόνων, ἀλλ' ἀπὸ τὴν Κρητικὴν εἰκόνα, ὅπως εἶχε διαμορφώσει τὴν τεχνικήν της καὶ τὸν ὅλον χαρακτῆρά της ὁ Δαμασκηνός.

Κοινὸν ὅμως χαρακτηριστικὸν τῶν ἁγιογράφων τούτων εἶναι ὅτι, κατὰ τὸ παράδειγμα ἴσως τοῦ συγχρόνου των Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου, ἐπηρεάζονται ὁλονὲν καὶ περισσότερον ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν, ἡ ὁποία καὶ κυριαρχεῖ σχεδὸν ἀπολύτως εἰς τὰ τελευταῖά των ἔργα.

Τέλος εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα δέον νὰ κατατάξωμεν καὶ μερικοὺς ἄλλους ζωγράφους, εἰς τὸ ἔργον τῶν ὁποίων, εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ὑπῆρξε, φαίνεται, λίαν ἰσχυρά.

Εἷς τῶν σπουδαιοτέρων ἀντιπροσώπων τῆς ὁμάδος τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων εἶναι ὁ Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρης[1]. Ὁ ἐκ Κερκύρας καταγόμενος ἁγιογράφος οὗτος ὑπῆρξε μαθητὴς τοῦ συμπατριώτου του Θωμᾶ Μπατᾶ, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ τὴν διαθήκην τοῦ τελευταίου τούτου, συνταχθεῖσαν καὶ δημοσιευθεῖσαν εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1599. Δι' αὐτῆς ὁ Μπατᾶς τοῦ κληροδοτεῖ τὰ σχέδιά του «τόσον τὰ ἑλληνικῆς, ὅσον καὶ τὰ ἰταλικῆς τεχνοτροπίας»[2]. Χρονολογικῶς ἡ πρώτη μνεία τοῦ Τζανφουρνάρη εἶναι τοῦ ἔτους 1595, τὸ ὁποῖον ἀναγράφεται ἐπὶ εἰκόνος μὲ τὴν ὑπογραφήν του, παριστανούσης τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος καὶ ἀποκειμένης εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλην. Κοινότητος Βενετίας[3]. Ἡ εἰκὼν ἄλλωστε αὐτὴ εἶναι καὶ τὸ μόνον, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ ζωγράφου.

---

[1] Τὴν βιβλιογραφίαν περὶ Τζανφουρνάρη βλ. ἐν Procopiou, σ. 36, σημ. 133. Πρόσθες: Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 235 κ. ἑξ. Marconi, I, 112 κ. ἑξ. II, ἀριθ. 27, 43, 96. Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, 8 κ. ἑξ.

[2] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 235.

[3] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 237 κ. ἑξ. Marconi, II, σ. 248, ἀριθ. 43, ὅπου ἡ χρονολογία 1591 εἶναι λανθασμένη.

Ἐκ τῶν ἀρχειακῶν ἐγγράφων ἐξάγεται ὅτι ὁ Τζανφουρνάρης ἔζη εἰς τὴν Βενετίαν μέχρι τοῦ 1631, πέραν τοῦ ὁποίου οὐδεμία πλέον περὶ αὐτοῦ πληροφορία ὑπάρχει. Φαίνεται πιθανὸν ὅτι οὗτος ἀπέθανε μακρὰν τῆς Βενετίας[1].

Αἱ ὄχι πολυάριθμοι εἰκόνες του, ἀν καὶ δὲν φέρουν χρονολογίαν, δύνανται ὅμως νὰ καταταχθοῦν ὁπωσδήποτε ἐπὶ τῇ βάσει τῆς τεχνοτροπίας των, ἡ ὁποία ἀπομακρύνεται συνεχῶς ἀπὸ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, προσανατολιζομένη ὁλονὲν καὶ περισσότερον πρὸς τὴν ἰταλικὴν τέχνην.

Δύο ἔργα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Τζανφουρνάρη, ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[2] καὶ ἡ Ἀνάληψις εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[3], παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴν αὐστηρότητα τεχνοτροπίας, ὥστε νὰ ἔχῃ τις πολλὰς καὶ δικαιολογημένας ἐπιφυλάξεις διὰ τὴν γνησιότητα τῶν ὑπογραφῶν αὐτῶν[4].

Μία ἄλλη ὁμὰς ἔργων τοῦ Τζανφουρνάρη, περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπογραφῆς τῶν ὁποίων δὲν δύναται, νομίζω, νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία, δεικνύουν μεγάλην προσκόλλησιν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Μεταξὺ τῶν εἰκόνων τούτων σπουδαιότεραι εἶναι ὁ Εὐαγγελισμὸς τοῦ Μουσ. Μπενάκη[5], ἀντιγράφων τὴν ὁμοίαν εἰκόνα τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ αὐτὸ Μουσεῖον[6], ἡ Ἀναστήλωσις τῶν εἰκόνων[7] καὶ ἡ Μεταμόρφωσις (πίν. 47. 1) τῆς Συλλ. Σταθάτου[8]. Αὗται δεικνύουν μεγάλην αὐστηρότητα τέχνης, ἐνθυμίζουσαν τὰ ἔργα τῆς παλαιοτέρας περιόδου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἡ αὐστηρότης ὅμως αὐτὴ τῆς τεχνοτροπίας δὲν διετηρήθη, φαίνεται, ἐπὶ μακρόν. Μία σειρὰ εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ Ἁγία Τριὰς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[9], ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Συλλ. Λοβέρδου[10] καὶ ἡ Γέννησις

---

[1] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 237.

[2] Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 45, ἀριθ. 289.

[3] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 17 Β καὶ σ. 35 κ. ἑξ. ἀριθ. 22.

[4] Τὰς ἐπιφυλάξεις αὐτὰς διετύπωσα ἤδη προκειμένου περὶ τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη (βλ. προηγ. σημ.). Ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου, τὴν παριστάνουσαν τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαήλ, Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 54, ἀριθ. 361, Σισιλιανος 229, δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι ἡ ὑπογραφὴ δὲν εἶναι γνησία. Πρόκειται ἀσφαλῶς περὶ εἰκόνος πολὺ παλαιοτέρων χρόνων, ὅπως ἀλλαχοῦ θ' ἀποδείξωμεν.

[5] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 17 Α καὶ σ. 35, ἀριθ. 21.

[6] Αὐτόθι, πίν. 9 Α καὶ σ. 14, ἀριθ. 7.

[7] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 6 καὶ σ. 9, ἀριθ. 6. Ἂν κρίνω ἀπὸ τὴν ὄχι ἀπηλλαγμένην παρανοήσεων περιγραφὴν τῆς Marconi, I, 113 κ. ἑξ. ἐντελῶς ὁμοία εἶναι ἡ εἰκὼν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Τζανφουρνάρη, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλην. Κοινότητος τῆς Βενετίας.

[8] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 7 καὶ σ. 10, ἀριθ. 7.

[9] Σωτηριου, Ὁδηγὸς ἔκδ. 2α, σ. 89, ἀριθ. 301.

[10] Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 55, ἀριθ. 364.

τοῦ Χριστοῦ μετὰ τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[1], δεικνύουν φανερὰν πλέον τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν καὶ τὴν ἀντιγραφὴν αὐτουσίων σχεδὸν ἰταλικῶν προτύπων. Εἰς τὴν ὁμάδα αὐτὴν ἀνήκει καὶ ἡ πασίγνωστος εἰκὼν τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ[2], περὶ τῆς ὁποίας πολλὰ ἔχουν γραφῆ[3]. Ἡ εἰκὼν αὕτη, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὴν ἰσχυρότατα ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν της, θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὡς ἓν τῶν τελευταίων ἔργων τοῦ Τζανφουρνάρη.

Οὕτω λοιπὸν ὁ Τζανφουρνάρης ἀκολουθεῖ τὸν ἴδιον περίπου δρόμον μὲ τὸν σύγχρονόν του Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδον μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι οὗτος πολὺ ἐνωρὶς προσεκολλήθη περισσότερον εἰς τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας. Χαρακτηριστικὸν ἐπίσης εἶναι ὅτι καὶ ὁ Τζανφουρνάρης εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα παρουσιάζεται ἰσχυρῶς ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπως ἰδίως τὴν βλέπομεν εἰς τὰ αὐστηρότερα ἔργα τοῦ Κρητὸς διδασκάλου.

Ἡ γενομένη ἔρευνα περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου, καὶ μάλιστα τοῦ Τζανφουρνάρη, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κατατάξωμεν χρονολογικῶς κατὰ τρόπον ὁριστικόν, νομίζω, καὶ ἕνα ἄλλον ζωγράφον, περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου ἀρκετὴ ἐπικρατεῖ σύγχυσις. Οὗτος εἶναι ὁ Κρὴς Ἀνδρέας Παβίας. Οἱ μέχρι τοῦδε γράψαντες περὶ τοῦ ἁγιογράφου τούτου, βασιζόμενοι ἐπὶ δύο μόνον ἔργων του, ὅπου οὗτος ὑπογράφεται λατινιστί, δηλαδὴ τὴν Σταύρωσιν τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης (πίν. 48. 2) καὶ τὸν Ἅγιον Προκόπιον ἔφιππον τῆς Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ, ἀπεφάνθησαν ὅτι ὁ Παβίας εἰργάσθη ἀποκλειστικῶς εἰς τὴν Ἰταλίαν[4] καὶ ὅτι ἔζησε περὶ τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνος[5]. Τοῦ ζωγράφου ὅμως τούτου ὑπάρχει καὶ ἄλλο ἔργον, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος ὄρθιος μὲ ὑπογραφὴν ἑλληνικὴν[6] εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου (πίν. 48. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη, τέχνης αὐστηροτάτης, ἀντιγράφει, χωρὶς οὐδεμίαν σχεδὸν μεταβολήν, τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου μὲ χρονολογίαν 1611 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως τοῦ προσώπου, μὲ τὸν λίαν σκοτεινὸν προπλασμόν, τὰ ὀλίγα φῶτα καὶ τὰς λευκὰς γραμμάς, τὰς ἀκολουθούσας τὴν μορφὴν τοῦ φωτιζομένου ὄγκου, σχετίζεται πρὸς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον τοῦ Ἀγγέλου, τὸν ἀνωτέρω ἐξετασθέντα. Ἀλλὰ καὶ ἡ Σταύρωσις τοῦ Παβία εἰς τὴν Ἐθν. Πινακοθήκην

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 16 καὶ σ. 34, ἀριθ. 20.

[2] Muñoz, I quadri, πίν. I, βλ. καὶ σ. 9, ἀριθ. 1. Muñoz, Grottaferrata, σ. 33, εἰκ. 14. Wulff - Alpatoff, σ. 233, εἰκ. 99.

[3] Σισιλιανος, 225 κ. ἑξ. Procopiou, 36 κ. ἑξ.

[4] Σισιλιανος, 164. Procopiou, 28.

[5] Σισιλιανος, ἔνθ' ἀν.

[6] ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕ(ΟΥ) ΠΑΒΙΑ.

(πίν. 48. 2), μὲ τὴν λατινικὴν ὑπογραφήν, σχετίζεται πρὸς ἔργα γνωστά μας ἤδη. Πράγματι, αὕτη εἶναι ἀντίγραφον ἐπηυξημένον τῆς Σταυρώσεως τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου μὲ τὸ ἔτος 1635 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 45. 2) καὶ τῆς ὁμοίας τοῦ αὐτοῦ ζωγράφου, ἀλλ' ἀχρονολογήτου, εἰς τὸ Λένινγκραδ. Ὁ Παβίας εἰς τὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ Λαμπάρδος, προσθέτει, εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς συνθέσεως, καὶ ἄλλα πρόσωπα, εἰς δὲ τὸ χρυσοῦν βάθος, ἑκατέρωθεν τοῦ Ἐσταυρωμένου, πλῆθος θρηνούντων ἀγγέλων. Τούτους ἐδανείσθη ἀναμφιβόλως ἀπὸ ἔργον τῆς πρωίμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως. Πάντοτε ὅμως βάσις τῆς εἰκόνος του ἦτο πρότυπον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὸ χρησιμοποιηθὲν ὑπὸ τοῦ Λαμπάρδου, ἂν μὴ καὶ αὐτὰ τὰ ἔργα τοῦ Λαμπάρδου.

Αἱ συγκρίσεις αὐταὶ μᾶς πείθουν ἀπολύτως, νομίζω, ὅτι ὁ Παβίας πρέπει νὰ τοποθετηθῇ μεταξὺ τῶν ζωγράφων τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ 16ου καὶ τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 17ου αἰῶνος. Εἶναι συνεπῶς καὶ οὗτος σύγχρονος τοῦ Λαμπάρδου, τοῦ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Τζανφουρνάρη. Ἀρχίζει καὶ ὁ Παβίας τὴν καλλιτεχνικήν του σταδιοδρομίαν μὲ ἔργα αὐστηρότατα, ὅπως δεικνύει ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τῆς Συλλ. Χαροκόπου, διὰ νὰ καταλήξῃ ὅπως καὶ ὁ Τζανφουρνάρης, εἰς ἔργα ἐντελῶς ἐξιταλισμένα, εἰς τὰ ὁποῖα καὶ ἡ ὑπογραφή του ἀκόμη ἔχει ἐκλατινισθῆ.

Δρόμον ἐντελῶς διάφορον ἀπὸ τοὺς μέχρι τοῦδε μνημονευθέντας ἠκολούθησεν ὁ σύγχρονός των ἁγιογράφος καὶ ἀντιγραφεὺς κωδίκων Γεώργιος Κλόντζας[1]. Οὗτος κατήγετο ἐκ Κρήτης, ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει εἰς τὰς ὑπογραφὰς μερικῶν ἔργων του. Ἡ παλαιοτέρα σχετικὴ πρὸς αὐτὸν χρονολογία εἶναι τὸ ἔτος 1590, τὸ ὁποῖον ὑπάρχει εἰς τὸν ὑπ' αὐτοῦ γραφέντα καὶ κοσμηθέντα μὲ εἰκόνας διὰ γραφίδος κώδικα Class. VII. 22 τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βενετίας[2]. Δύο ἄλλαι χρονολογίαι, 1603 καὶ 1609 (;), ὑπάρχουν ἐπὶ εἰκόνων του εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[3]. Ὁ Κλόντζας ἤδη κατὰ τὸ 1590 εἰς τὰς διὰ γραφίδος εἰκόνας τοῦ Μαρκιανοῦ κώδικος, μεταξὺ τῶν ὁποίων παριστάνονται καὶ βυζαντινοὶ αὐτοκράτορες[4], παρουσιάζεται στενῶς

---

[1] Βλ. τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν παρὰ Procopiou, σ. 34, σημ. 126. Πρόσθες: Marconi, I, 115 κ. ἑξ. Ξυγγοπούλου, Συλλ. Σταθάτου, 5 κ. ἑξ.

[2] Περὶ τοῦ κώδικος καὶ τῶν εἰκόνων του βλ. τὴν περιγραφὴν τοῦ Σ. Λαμπρου, εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 12, 1915, 41 κ. ἑξ. Ἐπίσης Β. Λαουρδαν εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 5, 1951, 231 κ. ἑξ.

[3] Αμαντου, Σιναϊτ. μνημ. 52.

[4] Τὰς εἰκόνας τῶν αὐτοκρατόρων βλ. ἐν Σ. Λαμπρου, Λεύκωμα βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, Ἀθῆναι 1930, πίν. 28, 44, 47, 48, 74 - 76, 86, 88, 90. Ἄλλας εἰκόνας ἐδημοσίευσεν ὁ Λάμπρος εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 12, 1915, πίν. 1 - 3, ἄλλας δὲ ὁ Gerola, Mon. ven. I, σ. 20, εἰκ. 9, II, σ. 22 κ. ἑξ. εἰκ. 1, 2, σ. 102, εἰκ. 63, καὶ σ. 356, εἰκ. 396. Ἐπίσης ὁ Λαουρδας, ἔνθ' ἀν. πίν. Θ' - ΙΒ'.

προσκεκολλημένος εἰς τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Καὶ οἱ βυζαντινοί του βασιλεῖς καὶ αἱ ἄλλαι μικρογραφίαι του δὲν διατηροῦν τίποτε πλέον ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν.

Εἰς τὰς φορητὰς ὅμως εἰκόνας του ἡ πάλη μεταξὺ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως καὶ τῆς ἰταλικῆς ἐπιδράσεως εἶναι καταφανής. Εἰς τὴν πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Κλόντζα, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ παριστάνουσαν ἄνω μὲν σκηνὰς ἐκ τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης μὲ κέντρον τὴν Θεοτόκον, κάτω δὲ τοὺς Ἁγίους Πάντας[1], ὑπάρχουν σκηναί, κυρίως τοῦ Δωδεκαόρτου, ἀντιγράφουσαι αὐστηρὰ βυζαντινὰ πρότυπα, εἰς ἄλλα ὅμως σημεῖα, ὅπως εἰς τὰς γυμνὰς μορφὰς καὶ εἰς τοὺς Ἁγίους Πάντας, ἡ ἀπομίμησις ἰταλικῶν ἔργων εἶναι λίαν φανερά.

Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ δύο ἄλλα ἔργα του, τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὴν παριστάνουσαν τοὺς ἐν Ραϊθῷ πατέρας[2] (πίν. 47. 2), καὶ τὸ τρίπτυχον τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου[3]. Εἰς τὴν πρώτην, ἐνῶ ἡ Μεταμόρφωσις, ἡ εἰκονιζομένη εἰς τὸ ἄνω μέρος, ἀντιγράφει παλαιὸν καλὸν πρότυπον, ἡ παράστασις τῶν μοναχῶν ἐντὸς τοῦ μοναστηρίου, μὲ τὰς στοάς, αἱ ὁποῖαι ἐνθυμίζουν ἔργα τῆς πρωίμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως, καὶ μὲ τὴν ὀρθὴν προοπτικὴν τοποθέτησιν τῶν οἰκοδομημάτων, ἀνήκει σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Τὴν ἰδίαν ἀνάμειξιν ὀρθοδόξων στοιχείων μὲ δυτικά, ἰδίως ὅσον ἀφορᾷ τὴν προοπτικήν, παρουσιάζει καὶ τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου.

Εἰς τὸν Ἅγιον Γεώργιον τῆς Συλλ. Σταθάτου[4] ὁ Κλόντζας ἐγκαταλείπει καὶ αὐτὸ τὸ πατροπαράδοτον χρυσοῦν βάθος, ἀντικαθιστῶν αὐτὸ μὲ κυανοῦν οὐρανόν. Ἡ προοπτικὴ τοῦ τοπίου, τὸ ἔνδυμα τῆς κόρης τοῦ βασιλέως, ἡ κίνησις τοῦ ἵππου εὑρίσκονται μακρὰν τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Ἰταλικῆς ἐπίσης μορφῆς εἶναι καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, ὅπως καὶ ἡ μικρὰ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Τίτου εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ[5], τῆς ὁποίας ὁ βενετικὸς χαρακτὴρ παρετηρήθη ἤδη[6].

---

[1] Ἀπεικόνισις ἐν Κυπρου, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, πίν. 32 (ἄνευ ἀριθμήσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου. Πρβ. καὶ σ. 385. Βλ. καὶ Marconi, II, σ, 254, ἀριθ. 195. Τὴν εἰκόνα αὐτὴν τοῦ Κλόντζα φαίνεται ὅτι εἶχεν ὡς πρότυπον ὁ Πουλάκης εἰς τὸν πίνακα τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 26 - 28 καὶ σ. 53, ἀριθ. 37.

[2] Αμαντου, Σιναΐτ. μνημ. 52. Τὴν εἰκόνα γνωρίζω ἀπὸ φωτογραφίαν, τὴν ὁποίαν λίαν εὐγενῶς μοῦ ἐδώρησεν ὁ Ξ. Στελλάκης, ἄλλοτε Πρόξενος τῆς Ἑλλάδος εἰς τὸ Κάϊρον.

[3] Ἀπεικόνισις εἰς τὸ περιοδ. Clara Rhodos, 6-7, 1932/3, σ. 715 κ.ἑξ. ἀριθ. 46 καὶ εἰκ. 113-120.

[4] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 3 καὶ σ. 6, ἀριθ. 3.

[5] Muñoz, I quadri, πίν. XX. 1 - 2 καὶ σ. 12, ἀριθ. 38.

[6] Βλ. Bettini, La pitt. di icone, 29.

Οὕτω ἡ τέχνη τοῦ Κλόντζα ἀποτελεῖ ἐξαίρεσιν διὰ τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα ἐποχήν, τὰ τέλη δηλαδὴ τοῦ 16ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17ου αἰῶνος. Ἀντιθέτως πρὸς τὸν Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδον, τὸν Τζανφουρνάρην, τὸν Παβίαν καὶ ἄλλους ἐκ τῶν συγχρόνων του, εἰς τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐμφανίζεται εἰς τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς σταδιοδρομίας των, ἀντιθέτως πρὸς τὸν Ἄγγελον, οὐδέποτε ἐπηρεασθέντα, ὡς φαίνεται, ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, ὁ Κλόντζας εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς παρουσιάζεται μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Βενετίας ἤσκησεν ἀπὸ τὴν πρώτην ἀκόμη περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἰσχυροτάτην ἐπ᾽ αὐτοῦ ἐπίδρασιν, γεγονὸς δεικνῦον ὅτι οὗτος παρέμεινεν ἴσως τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ζωῆς του εἰς τὴν πόλιν ταύτην, ἂν καὶ οὐδεμία ὑπάρχει περὶ τούτου πληροφορία ἐξαγομένη ἀπὸ τὰς ἀρχειακὰς πηγάς[1].

Γενικὰ συμπεράσματα. Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκτεθέντων προκύπτουν μερικὰ οὐσιώδη συμπεράσματα, τὰ ὁποῖα δὲν θὰ ἦτο ἴσως ἄσκοπον νὰ συνοψισθοῦν ἐνταῦθα.

Χαρακτηριστικὸν τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι ἡ στενὴ των τεχνικὴ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τοῦτο σχετίζεται ἴσως μὲ τὴν εἰκονογραφίαν, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ὀφείλεται καὶ εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν τελευταίαν ἰδίως περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, ἐπανῆλθεν, ὡς εἴδομεν, μὲ ἐξαιρετικὴν θέρμην εἰς τὰ Παλαιολόγεια πρότυπα.

Χαρακτηριστικὸν ἐπίσης εἶναι ὅτι οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς αὐτῆς παρουσιάζουν εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ἔργων των διαφόρους φάσεις, αἱ ὁποῖαι δεικνύουν τεραστίας πολλάκις διαφορὰς μεταξὺ τῆς μιᾶς καὶ τῆς ἄλλης περιόδου, ὅπως εἴδομεν ἐξετάζοντες τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Παβία. Αἱ ἀπότομοι αὐταὶ μεταβολαὶ τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας καὶ αἱ ἀναζητήσεις ἄλλων τρόπων ἐκφράσεως εἶναι ἔνδειξις τῶν καλλιτεχνικῶν ἀνησυχιῶν, αἱ ὁποῖαι κατεῖχον τοὺς μεγάλους δημιουργοὺς τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Δαμασκηνός.

Τὴν τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους, ἡ ὁποία παρουσιάζει ὀλιγωτέρας διακυμάνσεις ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἴδομεν ὅτι ἠκολούθησαν ὅλοι οἱ μετ᾽ αὐτὸν Κρῆτες τοιχογράφοι. Τὸ αὐτὸ συνέβη, ὅσον ἀφορᾷ τὰς φορητὰς εἰκόνας, καὶ μὲ τὸν Δαμασκηνόν. Κατὰ τοὺς ἰδίους ὅμως χρόνους ἄλλοι ζωγράφοι ἀντλοῦν ἀπ᾽ εὐθείας ἐκ τῶν Παλαιολογείων προτύπων καὶ ὄχι μέσῳ

[1] Βλ. Marconi, I, 116.

τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ ὁποίου ἡ τεχνική, κατὰ τὴν τελευταίαν του ἰδίως περίοδον, προέρχεται ἀπὸ τὰ ἴδια αὐτὰ Παλαιολόγεια πρότυπα, μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι οὗτος ἠδυνήθη νὰ ὑποτάξῃ τὰ δάνεια ταῦτα εἰς τὴν ἰδικήν του τέχνην καὶ νὰ τὰ ἀφομοιώσῃ ἀπολύτως. Πάντως ἡ ἐπίδρασις τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του καὶ τῶν εὐθὺς μετ' αὐτὸν ὑπῆρξε μεγίστη.

Οἱ ὀλίγον ὅμως νεώτεροι τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπως ὁ Λαμπάρδος, ὁ Τζανφουρνάρης, ὁ Παβίας κ. ἄ. ἐνῷ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ καλλιτεχνικοῦ των σταδίου εὑρίσκονται ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπιρροὴν τούτου, ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτὸν καὶ στρέφονται πρὸς τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας. Ἡ ἐπίδρασις αὐτὴ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς γίνεται, ἐφ' ὅσον προχωροῦμεν εἰς τὸν 17ον αἰῶνα, ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου.

Δύο μόνον ἁγιογράφοι ἀποτελοῦν ἐξαίρεσιν, ὁ Ἄγγελος, εἰς τὸ ἔργον τοῦ ὁποίου ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἶναι ἀνύπαρκτος, καὶ ὁ Κλόντζας, ὁ ὁποῖος εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς παρουσιάζεται ἰσχυρότατα προσκεκολλημένος εἰς τὴν ἰταλικὴν τέχνην.

Ἡ γενεὰ τῶν ζωγράφων, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκουν ὁ Λαμπάρδος, ὁ Τζανφουρνάρης, ὁ Παβίας καὶ ἄλλοι ἀκόμη, ἀποτελεῖ οὕτω τὴν μετάβασιν πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις τοῦ 17ου αἰῶνος, τὰς ἐμφανιζομένας ἤδη εἰς τὰ τελευταῖά των ἔργα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄.

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Διὰ νὰ συμπληρώσωμεν τὴν ἔρευναν περὶ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν μίαν ἀκόμη πλευράν της, τὴν εἰκονογραφίαν, περὶ τῆς ὁποίας δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ γίνῃ λόγος, προτοῦ γνωρίσωμεν τοὺς μεγαλυτέρους ἁγιογράφους καὶ τὰ σπουδαιότερα ζωγραφικὰ μνημεῖα τῆς περιόδου ταύτης.

Ἡ μακραίων εἰκονογραφικὴ παράδοσις, τὴν ὁποίαν εἶχε δημιουργήσει ἡ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ τὴν ὁποίαν ἡ περίοδος τῶν Παλαιολόγων εἶχε πλουτίσει μὲ τόσα νέα θέματα, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ παραμερισθῇ καὶ νὰ σβεσθῇ. Οἱ ζωγράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος ἐξ ἄλλου, παρὰ τὴν μεγάλην των ἀξίαν, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ δημιουργήσουν ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡμέρας εἰς τὴν ἄλλην νέαν εἰκονογραφίαν πρὸς ἀντικατάστασιν τῆς παλαιᾶς, διὰ τὸν ἀπαρτισμὸν τῆς ὁποίας ἐχρειάσθησαν τόσοι αἰῶνες. Ἀλλ' οὔτε καὶ ὑπῆρχε λόγος μιᾶς τοιαύτης μεταβολῆς, διότι εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν τίποτε δὲν μετεβλήθη μὲ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1453. Τίποτε συνεπῶς δὲν ἠμπόδιζε τοὺς ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰῶνος νὰ συνεχίσουν τὴν παλαιὰν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν, ὅπως πλουσίαν καὶ πολύπλοκον τὴν εἶχεν ἰδίως ἀποκρυσταλλώσει ἡ ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων.

Ἂς ἴδωμεν λοιπὸν κατὰ τίνα τρόπον ἐχρησιμοποίησαν τὴν εἰκονογραφικὴν αὐτὴν παράδοσιν οἱ μεγάλοι τοιχογράφοι καὶ οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ὁ Θεοφάνης καὶ ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Ὁ Wulff εἶχεν ἤδη παρατηρήσει ὅτι οἱ Κρῆτες ζωγράφοι ἀκολουθοῦν τὸν Πανσέληνον[1], τὸν ὁποῖον ἐθεώρει, ὅπως καὶ οἱ πλεῖστοι τοῦ καιροῦ του, ὡς ἀκμάσαντα κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα.

Ἡ παρατήρησις αὐτὴ τοῦ Wulff θὰ ἠδύνατο νὰ ἐφαρμοσθῇ κυρίως εἰς τὸν Θεοφάνην, ὡς τὸν συντελεστὴν τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας, τὸν ὁποῖον, ὡς εἴδομεν, ἀκολουθοῦν καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι Κρῆτες τεχνῖται τοῦ 16ου αἰῶνος.

Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν κάπως ἐγγύτερον τὴν εἰκονογρα-

[1] Wulff, Altchr. und byzant. Kunst, II, 597.

φικὴν σχέσιν τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον, τὰς μόνας δηλαδή, αἱ ὁποῖαι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ τὸν ἐπηρεάσουν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῆς διακοσμήσεως τοῦ Πρωτάτου ἤσκησε σοβαρὰν ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ Θεοφάνους εἶναι, νομίζω, ἀναμφισβήτητον. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι εἰς ὡρισμένας περιπτώσεις ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις αὐτὴ τοῦ Θεοφάνους ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτον δὲν εἶναι ἐκ πρώτης ὄψεως αἰσθητή, διότι οὗτος πολλάκις ἁπλοποιεῖ τὰς κάπως πολυπλόκους συνθέσεις τοῦ Πανσελήνου[1]. Ὑπάρχουν ὅμως παραστάσεις, τῶν ὁποίων ἡ ἀντιγραφὴ ἀπὸ τὸ Πρωτᾶτον δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βεβαία. Τοιαύτη εἶναι, ἐπὶ παραδείγματι, ἡ Ἀνάληψις εἰς τὸ καθολικόν τῆς Λαύρας[2], ὅπου ἡ πρὸς τὰ πλάγια ἐστραμμένη Θεοτόκος προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου[3]. Ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ εἶναι ἐξόχως διαφωτιστική, διότι τὸν παλαιὸν τοῦτον τύπον τῆς πλαγίως ἐστραμμένης Θεοτόκου δὲν εὑρίσκομεν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, εἰς οὐδὲν ἄλλο μνημεῖον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, πλὴν τοῦ Πρωτάτου, εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ ὁποίου ὁ Πανσέληνος ἐχρησιμοποίησε πολλὰ παλαιότερα καὶ σχεδὸν λησμονημένα κατὰ τὴν ἐποχήν του εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα[4].

Ἡ διακόσμησις ὅμως τοῦ Πρωτάτου δὲν εἶναι τὸ μοναδικὸν ἔργον τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, τὸ ὁποῖον ἐχρησιμοποίησεν ὡς πρότυπον ὁ Θεοφάνης. Εἴδομεν ἀνωτέρω, ἐξετάζοντες μίαν καὶ τὴν αὐτὴν σύνθεσιν, τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον, ὅπως τὸν παρέστησεν οὗτος εἰς τὰ Μετέωρα, εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, ὅτι καὶ διὰ τὰς τρεῖς παραλλαγὰς τὰ πρότυπά του ἦσαν Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων[5]. Ἀνάλογα παραδείγματα πλεῖστα θὰ ἠδύνατό τις ν' ἀναφέρῃ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Οὕτω, ζωγραφίζων τὸν Μωϋσῆν γονυπετῆ καὶ λύοντα τὰ σανδάλιά του πρὸ τῆς καιομένης βάτου[6], εἶχεν ὑπ' ὄψει του Παλαιολόγεια πρότυπα, ἀνάλογα πρὸς τὴν τοιχογραφίαν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς

---

[1] Ὅπως π.χ. εἰς τὴν Ἀποκαθήλωσιν, Millet, Athos, πίν. 27. 2 καὶ 128. 2. Βλ σχετικῶς G. Millet ἐν Atti del V Congresso internat. di Studi Bizantini, II, Roma 1940 (=Studi Bizantini e Neoellenici, 6, 1940), 281.

[2] Millet, Athos, πίν. 120. 4.

[3] Αὐτόθι, πίν. 13. 2.

[4] Περὶ τοῦ παλαιοῦ αὐτοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου βλ. ὅσα ἔχω γράψει εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 13, 1937, 165 κ. ἑξ.

[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 110 κ. ἑξ.

[6] Millet, Athos, πίν. 121. 4.

Χώρας Κωνσταντινουπόλεως[1] καὶ πρὸς τὴν παράστασιν τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν[2].

Ἀλλ' ὁ Θεοφάνης δὲν παραλαμβάνει ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων τὰ συνήθη μόνον θέματα, τὰ δογματικῶς ἀπαραίτητα εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν. Ἀντιγράφει καὶ συνθέσεις λίαν σπανίας, ὅπως, ἐπὶ παραδείγματι, ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. Τὸ θέμα τοῦτο εἶναι καθαρὰ δημιουργία τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων[3]. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι τῆς παραστάσεως ταύτης δὲν ὑπάρχει παράδειγμα ἐκ τῶν χρόνων ἐκείνων, ἐσώθη ὅμως, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος λεπτομερεστάτη αὐτῆς περιγραφή, «ἔκφρασις», συγγραφεὺς τῆς ὁποίας εἶναι εἷς τῶν ἀδελφῶν Εὐγενικῶν, ὁ Μᾶρκος ἢ ὁ Ἰωάννης[4]. Μία εἰκὼν φυλασσομένη εἰς τὸ Πατριαρχεῖον Κωνσταντινουπόλεως ἐθεωρήθη ὡς τὸ πλησιέστερον πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ ἀντίγραφον καὶ ἐτοποθετήθη εἰς τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 15ου αἰῶνος[5]. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὐτὴ παρουσιάζει τόσας διαφορὰς ἀπὸ τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ σύγχρονός της. Περὶ τῆς χρονολογίας ἄλλωστε τῆς εἰκόνος αὐτῆς τοῦ Πατριαρχείου ἐγένετο ἤδη ἀνωτέρω παρεμπιπτόντως λόγος, ὅπου καὶ ἐξεφράσαμεν τὴν γνώμην ὅτι ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς της δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ ἀνέλθῃ πέραν τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος[6].

Τὴν παράστασιν ταύτην τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου ἐζωγράφησεν ὁ Θεοφάνης κατὰ τὸ 1527 εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (πίν. 21. 2). Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ παρουσιάζει ἀσφαλῶς περισσοτέραν συγγένειαν πρὸς τὸ κείμενον τοῦ Εὐγενικοῦ καὶ εἶναι πλουσιωτέρα εἰς λεπτομερείας ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Πατριαρχείου. Τὰ δένδρα καὶ τὰ ζῶα εἶναι ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ, πολὺ περισσότερα. Δὲν λείπει οὔτε ἡ πέρδιξ, ἡ ἄδουσα *τορόν τε καὶ γεγηθός*, κατὰ τὸν Εὐγενικόν. Βεβαίως πολλὰ στοιχεῖα ἀναφερόμενα ὑπὸ τοῦ Εὐγενικοῦ

[1] Ἀνέκδοτος. Διακρίνεται κάπως παρὰ Smit, Καχριὲ Τζαμί (Δελτ. Ρωσ. Ἰνστιτούτου Κων/πόλεως, 11, 1906) Λεύκωμα, πίν. LXXXIV.

[2] Petković, Peint. serbe, II, σ. 29, εἰκ. 31.

[3] Διὰ τὴν σχέσιν τῆς συνθέσεως ταύτης πρὸς τὰς μικρογραφίας τῆς Κλίμακος τοῦ Ἰωάννου καὶ πρὸς ὑποτιθέμενον παλαιὸν συριακὸν κύκλον σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῶν ἀσκητῶν βλ. J. R. Martin, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton 1954, 124 κ. ἑξ.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 14 κ. ἑξ. Τὸ κείμενον παρὰ C. Kayser, Philostratei libri de Gymnastica quae supersunt .... accedunt Marci Eugenici Imagines et Epistulae, Heidelbergae 1840, 142 κ. ἑξ. Ἰταλικὴν μετάφρασιν τῆς περιγραφῆς ἐξ ἄλλου χειρογράφου ἐδημοσίευσεν ὁ A. Muñoz ἐν Recueil d' études dédiées à la mémoire de N. Kondakov, Prague 1926, 138 κ. ἑξ.

[5] Γ. Σωτηρίου, Κειμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1937, πίν. 21 καὶ σ. 31 κ. ἑξ.

[6] Βλ. ἀνωτ. σ. 163, σημ. 2.

λείπουν ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους καὶ ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Πατριαρχείου, ὅπως μερικὰ συμπλέγματα ἀσκητῶν καὶ πρὸ πάντων ἡ πηγὴ καὶ τὸ ἔλος μὲ τὰ ὑδρόβια πτηνά, λεπτομέρειαι, τὰς ὁποίας ἄγνωστος ζωγράφος παρέστησε λήγοντος τοῦ 16ου αἰῶνος ἢ ἀρχομένου τοῦ 17ου εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος μὲ τὴν ἐπιγραφήν: *Ἡ Κοίμησις τοῦ Ὁσίου Σάββα* τῆς Συλλ. Σταθάτου[1], ὀλίγον δὲ ἴσως ἀργότερον ὁ Τζανφουρνάρης εἰς τὴν πασίγνωστον εἰκόνα τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ, κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεώς του[2]. Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν τοῦ Θεοφάνους, ἂν καὶ παραλείπει πολλὰς λεπτομερείας τοῦ πρωτοτύπου, ἀναφερομένας εἰς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ, ἐντούτοις φαίνεται ὅτι εἶναι ἓν ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἀντίγραφα καὶ τὰ πλησιέστερα πρὸς τὴν ἀρχικὴν σύνθεσιν.

Ἀλλ' ὁ Θεοφάνης δὲν ἠρκέσθη εἰς τὸ ν' ἀντιγράψῃ πιστῶς, κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὴν Παλαιολόγειον αὐτὴν σύνθεσιν. Ἀργότερον, εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας, τὴν ἔλαβεν ὡς βάσιν διὰ νὰ παραστήσῃ τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ Ἀθωνίτου[3]. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ἄλλοι ζωγράφοι τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων ἐχρησιμοποίησαν τὸ Παλαιολόγειον αὐτὸ πρότυπον διὰ νὰ παραστήσουν τὴν Κοίμησιν ἄλλων ἀσκητῶν[4], ἀλλ' οὗτοι οὐδὲν μετέβαλον ἐξ αὐτοῦ, πλὴν ἴσως μόνον τῆς μορφῆς τοῦ νεκροῦ. Ὁ Θεοφάνης ὅμως ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον. Τὸν κεντρικὸν εἰς σχῆμα ἡμικυκλίου πολυπρόσωπον ὅμιλον, τὸν περιστοιχίζοντα τὸν νεκρόν, περιέβαλεν ὑπὸ τείχους μὲ ἐπάλξεις, παρέστησε δηλαδὴ τὸν περίβολον τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας, καὶ εἰς τὸ βάθος ἐζωγράφησε τὸ καθολικόν της. Ὅλας τὰς ἄλλας λεπτομερείας τοῦ πρωτοτύπου ἀφῆκε σχεδὸν ἀμεταβλήτους, λαβὼν μόνον τὴν πρόνοιαν νὰ παραλείψῃ ἢ νὰ τροποποιήσῃ τινὰς ἐξ αὐτῶν, αἱ ὁποῖαι δὲν θὰ εἶχον τὴν θέσιν των εἰς σκηνὴν ἐκτυλισσομένην εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, καὶ ὄχι εἰς τὴν ἔρημον. Τοιαύτη, ἐπὶ παραδείγματι, εἶναι ἡ κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν τῆς τοιχογραφίας τῶν Μετεώρων παράστασις τοῦ ἀσκητοῦ τοῦ ἐρχομένου ἐπὶ τῆς ράχεως λέοντος. Ὁ ἴδιος ἀσκητὴς εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας ἔρχεται πεζός. Ἓν ἄλλο τέλος χαρακτηριστικὸν τῆς τοιχογραφίας εἰς τὴν Τράπεζαν

---

[1] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 18 καὶ σ. 23 κ. ἑξ.

[2] Muñoz, I quadri, πίν. I καὶ σ. 1, ὅπου ἡ παλαιοτέρα βιβλιογραφία. Προχείρως καὶ παρὰ Wulff - Alpatoff, σ 233, εἰκ. 99.

[3] Millet, Athos, πίν. 150. 2.

[4] Π.χ. Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Ὀνουφρίου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον: Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ. σ. 76, ἀριθ. 117. Κοίμησις Ὁσίου Σάββα εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου: Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 18 καὶ σ. 23 κ. ἑξ.

τῆς Λαύρας εἶναι ὅτι ὁ Θεοφάνης ἀπεμάκρυνεν ἐξ αὐτῆς καὶ τὰ δένδρα καὶ τὰ ζῶα καὶ γενικῶς κάθε εἰδυλλιακὸν στοιχεῖον ἐξ ἐκείνων, τὰ ὁποῖα ἀφθονοῦν εἰς τὴν τοιχογραφίαν του τῶν Μετεώρων. Τὰ ἑλληνιστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα δὲν συνεβιβάζοντο πλέον μὲ τὴν αὐστηρότητα καὶ τὴν λιτότητα, τὰς ὁποίας παρουσιάζει ἡ τέχνη τοῦ Θεοφάνους κατὰ τὴν πλήρη της ὡριμότητα. Ἐχρειάζετο ὅμως ἡ ἰσχυρὰ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Θεοφάνους διὰ ν' ἀντισταθῇ εἰς τὰ θέλγητρα τῶν Παλαιολογείων προτύπων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἄλλοι ζωγράφοι, ὀλίγον μεταγενέστεροί του, δὲν ἠδυνήθησαν ν' ἀποχωρισθοῦν.

Ὅτι ὁ Θεοφάνης δὲν ἔπαυσε καὶ κατὰ τὴν περίοδον τῆς μεγαλυτέρας καλλιτεχνικῆς του ὡριμότητος νὰ ἐμπνέεται διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἔργων του ἀπὸ τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν δεικνύει ἡ ἀπὸ τοῦ 1535 τοιχογραφία τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὸ σφαιρικὸν τρίγωνον τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας[1]. Τὴν ἰδέαν τοῦ σπηλαίου τῆς Πάτμου, τὸ ὁποῖον πλαισιώνει τὸν Εὐαγγελιστὴν καὶ τὸν Πρόχορον, ἔλαβεν ἀσφαλῶς ὁ Θεοφάνης ἀπὸ πρότυπον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἀνάλογον πρὸς τὴν ἀπὸ τοῦ 1312 τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τοῦ Βατοπεδίου[2]. Ἀλλὰ τὸ πρότυπον τοῦτο δὲν ἐχρησιμοποίησεν αὐτούσιον, διότι ἐσχεδίασε τὸν Εὐαγγελιστὴν στηρίζοντα τὴν κεφαλήν του μὲ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα. Ὁ Ἰωάννης οὕτω εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους ἐνθυμίζει τὴν παράστασιν τοῦ Προφήτου Ἠλιοῦ, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἐζωγράφησεν εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[3] ἐπὶ τῇ βάσει καὶ πάλιν Μακεδονικῶν προτύπων[4], ἀναλόγων πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ, τὴν χρονολογουμένην ὑπὸ τοῦ Κοντακωφ ἀπὸ τοῦ 15ου αἰῶνος[5]. Δὲν ἀποκλείεται ἐντούτοις νὰ εἶχεν ὑπ' ὄψει του καὶ βυζαντινὴν μικρογραφίαν ἀνάλογον πρὸς τὴν τοῦ κώδ. theol. gr. 300 τῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης, ἀνήκοντος εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπου παραδόξως τὴν στάσιν αὐτὴν ἔχει ὁ Μᾶρκος[6].

Τῆς ἀναμφισβητήτου αὐτῆς εἰκονογραφικῆς ἐξαρτήσεως τοῦ Θεοφάνους ἀπὸ τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην ἔχομεν καὶ παλαιὰς μαρτυρίας, τῶν ὁποίων ἡ σημασία πολὺ ὑπετιμήθη.

Κατὰ τὸ 1772 ὁ Μακαριος Τριγωνης, περιγράφων τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας εἰς τὸ ὑπ' αὐτοῦ συνταχθὲν Προσκυνητάριον, λέγει, προκειμένου περὶ

[1] Millet, Athos, πίν. 115. 3.

[2] Αὐτόθι, πίν. 81. 1, 83. 2.

[3] Αὐτόθι, πίν. 141. 2.

[4] Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μόρατσας εἰς τὴν Σερβίαν: Petković, Peint. serbe, I, πίν. 7 b.

[5] Kondakov - Minns, πίν. IX, ἔναντι σ. 50. Felicetti - Liebenfels, πίν. 100 b.

[6] H. Gerstinger, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, πίν. XXI. Βλ. καὶ σ. 39.

τῶν τοιχογραφιῶν: *Ἡ δὲ ἱστορία* (δηλ. αἱ τοιχογραφίαι) *τοῦ Καθολικοῦ εἶναι ὑπερθαύμαστος καὶ ἀμίμητος, μὲ τὸ νὰ εἶναι ἐκείνου τοῦ Θεοφάνους, μαθητοῦ τοῦ περιλαλήτου Πανσελήνου*[1]. Ὀλίγα ἔτη ἀργότερον, τὸ 1780, ὁ ΣΑΒΒΑΣ γράφει καὶ αὐτὸς εἰς τὸ Προσκυνητάριόν του τῆς Λαύρας: *Πῶς νὰ ἀφίσω τὴν ἱστορίαν τοῦ πανιέρου τούτου ναοῦ* (δηλ. τοῦ καθολικοῦ); *Αὕτη, ἐπειδὴ εἶναι μεγαλοφυοῦς χειρὸς ἔργον, τοῦ Θεοφάνους ἐκείνου, τοῦ χρηματίσαντος μαθητοῦ τοῦ πολυθρυλήτου ἐκείνου Πανσελήνου, ἀφήνω εἰς τὴν ὑμετέραν διάκρισιν νὰ στοχασθῆτε τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀρχαῖον ἀξίωμα ὁποῦ ἔχει. Ἂς κηρύττῃ καὶ σιωπῶσα τὸ κάλλος της καὶ τὰ προνόμιά της*[2].

Ὁ MILLET, ἀναφερόμενος εἰς τὰ ὑπὸ τοῦ Σάββα γραφόμενα, παρατηρεῖ ὅτι «μόνον ἄνθρωπος τοῦ 18ου αἰῶνος, ξένος πρὸς τὸ ἐπάγγελμα (τῆς ζωγραφικῆς) θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ κάμῃ τοιαύτην σύγχυσιν»[3], νὰ θεωρήσῃ δηλαδὴ τὸν Θεοφάνην μαθητὴν τοῦ Πανσελήνου. Καὶ ὅμως, εἰς τοὺς λόγους τῶν δύο ἁπλοϊκῶν μοναχῶν νομίζω ὅτι ὑπάρχει μία ἀλήθεια. Βεβαίως εἰς τὴν πραγματικότητα τοὺς δύο μεγάλους αὐτοὺς ζωγράφους χωρίζει διάστημα διακοσίων καὶ πλέον ἐτῶν[4]. Οἱ λόγοι ὅμως τοῦ Μακαρίου Τριγώνη καὶ τοῦ Σάββα ἀπηχοῦν, νομίζω, τὴν γνώμην τῶν ἁγιογράφων τῆς ἐποχῆς των. Εἴδομεν ἀνωτέρω πόσον στενὴ εἶναι ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις τοῦ Θεοφάνους ἀπὸ τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἀντιπροσωπεύει κυρίως ὁ Πανσέληνος μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Οἱ μεταγενέστεροι ἁγιογράφοι εἶχον ἀναμφιβόλως παρατηρήσει τὴν σχέσιν αὐτὴν τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὸν Πανσέληνον, δηλαδὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς. Τὰ ὑπὸ τῶν δύο λοιπὸν μοναχῶν γραφόμενα εἰς τὰ Προσκυνητάριά των εἶναι, κατά τινα τρόπον, ἀλληγορικὴ εἰκὼν τῆς εἰκονογραφικῆς αὐτῆς ἐξαρτήσεως.

Ὁ Δαμασκηνός. Ἐξετάζοντες ἀνωτέρω τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἴδομεν ὅτι οὗτος οὐδέποτε ἔπαυσεν ἐπηρεαζόμενος ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὴν πρώτην ὅμως περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιο-

---

[1] Προσκυνητάριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθω. Συνταχθὲν μὲν παρὰ Μακαρίου Κυδωνέως τοῦ ἐκ χώρας Χανίων, τοῦ Τριγώνη, τοῦ καὶ τῆς αὐτῆς Μονῆς Σκευοφύλακος, τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελείᾳ καὶ δαπάνῃ τοῦ Πανοσιωτάτου Κυρίου Σεργίου Ἱερομονάχου τοῦ ἐκ ταύτης τῆς Ἁγίας Λαύρας. Ἐνετίησιν 1772, 23. Εἰς τὸ παρατιθέμενον ἀπόσπασμα διετηρήθησαν ἡ ὀρθογραφία καὶ ἡ στίξις τοῦ ἐντύπου.

[2] Προσκυνητάριον τῆς .... Λαύρας ... Συντεθὲν μὲν παρὰ .... κυρίου Σάββα, τύποις δὲ νῦν ἐκδοθὲν ἐπιμελείᾳ ... Κυρίλλου. Ἐνετίησιν 1780 (Τὸν πλήρη τίτλον βλ. ἀνωτέρω, σ. 105, σημ. 1), σ. 35. Ἀναφέρεται καὶ ὑπὸ MILLET, Recherches, 657.

[3] MILLET, ἔνθ' ἀν.

[4] Διὰ τὴν χρονολογίαν τοῦ Πανσελήνου βλ. ἀνωτ. σ. 6, σημ. 4.

δρομίας ἄμεσος εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰ Παλαιολόγεια πρότυπα δὲν εἶναι αἰσθητή, διότι οὗτος ἀντιγράφει κατὰ τὸ πλεῖστον τὰς δημιουργίας τοῦ Θεοφάνους, ὡς εἴδομεν. Ἡ ἐξάρτησις ὅμως εἶναι ἔμμεσος, ἐφ' ὅσον καὶ αἱ δημιουργίαι τοῦ Θεοφάνους βασίζονται, ὅπως ἀπεδείξαμεν, εἰς Παλαιολόγεια πρότυπα. Οὕτω ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μετὰ τοῦ Προχόρου πρὸ τοῦ σπηλαίου τῆς Πάτμου τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1), ἂν καὶ τεχνικῶς ἐξαρτᾶται ἀπὸ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, εἰκονογραφικῶς ὅμως σχετίζεται πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Λαύραν, περὶ τῆς ὁποίας ἐγένετο ἤδη λόγος ἀνωτέρω.

Ὁ Προφήτης Ἠλίας τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα[1] παρουσιάζει βεβαίως στενὴν εἰκονογραφικὴν συγγένειαν πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[2], τῆς ὁποίας τὸ πρότυπον ἔλαβεν οὗτος, ὡς εἴδομεν, ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ προέρχεται, ὡς παρετηρήσαμεν ἤδη[3], ἀπὸ Παλαιολόγεια πρότυπα, δύναται νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι μεταξὺ τῆς εἰκόνος καὶ τῶν παλαιῶν προτύπων δὲν μεσολαβεῖ ἡ διασκευὴ τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας. Ὁ Προφήτης Ἠλίας ἄλλωστε τοῦ Δαμασκηνοῦ, μὲ τὰ ὀγκώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὰ τόσον ἰδιάζοντα εἰς τὴν Μακεδονικὴν σχολήν, σχετίζεται οὕτω στενῶς πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ[4], ὥστε νὰ εἶναι βεβαία ἡ ἀπ' εὐθείας χρησιμοποίησις Παλαιολογείου προτύπου.

Τὸ αὐτὸ θὰ ἠδύνατο νὰ λεχθῇ καὶ δι' ἄλλας εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπως ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἡ Ἀνάστασις εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, ἡ Σταύρωσις εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ ἡ ὁμοία εἰς τὸ Μουσ. Ζακύνθου κ. ἄ., τῶν ὁποίων ὄχι μόνον ἡ τεχνικὴ ἐξαρτᾶται, ὡς εἴδομεν[5], ἀπὸ Παλαιολόγεια πρότυπα, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἡ εἰκονογραφία.

Εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 1) ὁ Δαμασκηνὸς ἀντιγράφει διὰ τὸ κύριον θέμα Παλαιολόγειον εἰκόνα ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν τοῦ Μουσείου τοῦ Ἑρμιτὰζ εἰς τὸ Λένινγκραδ[6]. Εἰς τὸ ἄνω μέρος ὅμως προσθέτει δεξιὰ τὸν Εὐαγγελισμὸν τοῦ Ζαχαρίου καὶ ἀριστερὰ τὴν συνάντησιν Ζαχαρίου καὶ Ἐλισάβετ. Καὶ ὁ μὲν Εὐαγγελισμὸς τοῦ

---

[1] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. Κ'. 1.
[2] MILLET, Athos, πίν. 141. 2.
[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 141.
[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 182 καὶ σημ. 5.
[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 145.
[6] ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστορ. βυζαντ. ζωγραφ. II, πίν. 325.

Ζαχαρίου εἶναι θέμα ἀποτελοῦν συνήθως χωριστὴν εἰκόνα. Ἠδύνατο συνεπῶς ὁ Δαμασκηνὸς νὰ εὕρῃ πρότυπα αὐτοῦ. Διὰ τὸν Ἀσπασμὸν ὅμως τοῦ Ζαχαρίου καὶ τῆς Ἐλισάβετ δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ χρησιμοποιήσῃ παλαιὸν πρότυπον, διότι περὶ τούτου οὐδὲν ἀναφέρεται, καθ' ὅσον γνωρίζω, εἰς τὰ Συναξάρια. Φαίνεται λοιπὸν πιθανὸν ὅτι τὴν παράστασιν αὐτὴν ἀντέγραψεν ὁ Δαμασκηνὸς ἀπὸ ἄλλην Παλαιολόγειον εἰκόνα παριστάνουσαν θέμα λίαν συγγενές, τὸ Γενέσιον δηλαδὴ τῆς Θεοτόκου, πρὸς τὸ ὁποῖον εἶχε συνενωθῆ ὁ Ἀσπασμὸς Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας. Τὴν συνένωσιν αὐτὴν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Ἀσπασμὸν Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας εἶχε κάμει καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[1]. Καὶ ἐκεῖνος ὅμως εἶχεν ἀσφαλῶς χρησιμοποιήσει Παλαιολόγειον πρότυπον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ[2]. Ἂν ὁ Δαμασκηνὸς εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους ἢ ἂν ἤντλησεν ἀπ' εὐθείας ἀπὸ Παλαιολόγειον πρότυπον δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξακριβωθῆ. Πάντως ἡ δευτέρα ἐκδοχὴ φαίνεται πιθανωτέρα.

Ὁ Φράγκος Κατελάνος. Ὁμιλοῦντες ἀνωτέρω[3] περὶ τοῦ ζωγράφου τούτου, ὁ ὁποῖος ἀντιπροσωπεύει τὴν τοιχογραφίαν τῶν μετὰ τὸν Θεοφάνην χρόνων, παρετηρήσαμεν ὅτι οὗτος προσπαθεῖ νὰ φανῇ ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου ἐκείνου διδασκάλου, χωρὶς ὅμως νὰ τὸ κατορθώνῃ πάντοτε. Ἀναλύοντες τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, ὅπως τὴν ἐζωγράφησεν οὗτος εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας, εἴδομεν τὰ δάνεια, τὰ ὁποῖα ἔλαβεν ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν εἰκονογραφίαν[4]. Ἀνάλογα τοιαῦτα δάνεια πολλὰ δύναταί τις ν' ἀνεύρῃ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν δύο αὐτῶν μνημείων.

Καὶ ὁ Κατελάνος λοιπόν, παρ' ὅλην του τὴν ἀνεξαρτησίαν, παρὰ τὴν εἰσαγωγὴν εἰς τὸ ἔργον του πολλῶν δυτικῶν στοιχείων, δὲν ἠδυνήθη ν' ἀποφύγῃ τὴν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ἐξηκολούθει νὰ ἀσκῇ ἡ παλαιὰ Μακεδονικὴ τέχνη.

Οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἐξετάζοντες εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου τὸ ἔργον τῶν ζωγράφων εἰκόνων τῶν συγχρόνων καὶ ὀλίγον νεωτέρων τοῦ Δαμασκηνοῦ, παρετηρήσαμεν ὅτι μία ὁμάς, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκουν ὁ Ἰωάννης Κύπριος, ὁ Γεώργιος Κορτεζᾶς, ὁ Φίλιππος ἱερομόναχος, ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος κ.ἄ. ἀκολουθοῦν εἰς τὰ ἔργα των τὴν τεχνικὴν τῶν εἰκόνων, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ ζωγρά-

[1] Millet, Athos, πίν. 140. 2.
[2] Σωτηριου, Εἰκόνες Σινᾶ, πίν. 236.
[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 124.
[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 122 κ. ἑξ.

φοι τῶν Παλαιολογείων χρόνων[1]. Οἱ ἁγιογράφοι οὗτοι τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀντιγράφοντες τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων, μετέφερον, ὡς εἴδομεν, συγχρόνως εἰς τὰ ἔργα των καὶ τὴν ἑλληνιστικὴν χάριν καὶ τὴν κομψότητα τῶν πρωτοτύπων των, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Δαμασκηνόν, ὁ ὁποῖος, ἂν καὶ ἐχρησιμοποίησεν, ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, τὰ ἴδια πρότυπα, ἐν τούτοις κατώρθωσε νὰ δώσῃ σχεδὸν πάντοτε εἰς τὰς εἰκόνας του ἁπλότητα καὶ αὐστηρότητα ἀσκητικήν.

Μαζὶ ὅμως μὲ τὰ ἑλληνιστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα οἱ ζωγράφοι οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ ὀλίγον νεώτεροι τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀντιγράφουν πιστότατα καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν Παλαιολογείων προτύπων. Παράδειγμα ἡ ὡραία εἰκὼν τοῦ Κορτεζᾶ εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, ἡ παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου[2]. Εἶναι, νομίζω, ἀναμφισβήτητον ὅτι εἰς αὐτὴν ὁ Κορτεζᾶς ἀντιγράφει πρότυπον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον περιγράφει ὁ Ευγενικος εἰς μίαν ἀπὸ τὰς διασωθείσας Ἐκφράσεις του[3], ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὴν ἀνέκδοτον πολὺ κατεστραμμένην τοιχογραφίαν τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνος, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσαλονίκης. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Κορτεζᾶ, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων, εὑρίσκομεν καὶ τὰς μικρὰς ἀκόμη λεπτομερείας, τὰς μὲ τόσην παραστατικότητα περιγραφομένας ὑπὸ τοῦ Εὐγενικοῦ, ὅπως τὸν Λοῦπον, ὁ ὁποῖος *φρίττει πρὸς τὰ παρόντα καὶ ὑποστέλλεται*, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸν στρατιώτην, ὁ ὁποῖος ἐγείρει τὸ δόρυ, ἀλλὰ *οὐκ ἐμβάπτειν ἐθέλει τῇ μακαρίᾳ πλευρᾷ* (δηλ. τοῦ ἁγίου). Ἡ τόσον πιστὴ αὐτὴ ἀντιγραφὴ τοῦ παλαιοῦ πρωτοτύπου εὔκολον θὰ ἦτο νὰ μᾶς παραπλανήσῃ, ἐφ' ὅσον οὐδὲν γνωρίζομεν περὶ τοῦ Κορτεζᾶ, καὶ νὰ μᾶς φέρῃ εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι πρόκειται περὶ ζωγράφου τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἂν δὲν ὑπῆρχεν εἰς τὴν εἰκόνα μία λεπτομέρεια ἀποκλείουσα ἀπολύτως τοιαύτην εἰκασίαν. Ὁ τελευταῖος δηλαδὴ πρὸς δεξιὰ στρατιώτης εἰς τὴν εἰκόνα, ὁ εὑρισκόμενος πλησιέστερον πρὸς τὸν Ἅγιον Δημήτριον, φέρει περικεφαλαίαν μορφῆς πολὺ περιέργου καὶ κάπως ξένης πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εὑρίσκομεν τοιαύτας περικεφαλαίας μὲ παράδοξα σχήματα, ἀνάλογα κάπως[4]. Εἰς τὴν εἰκόνα ὅμως τοῦ Κορτεζᾶ ὁ ὅλος χαρακτὴρ προδίδει προέλευσιν τῆς περικεφαλαίας ξενικήν. Αὕτη πράγματι ἐνθυμίζει ζωηρῶς τὴν

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ.ἑξ.

[2] Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 καὶ ἑξ.

[3] Kayser, ἔνθ' ἀν. σ. 129 κ. ἑξ.

[4] Σμιτ, Καχριὲ Τζαμί, πίν. XXXVI. 96, XXXVII.

μορφὴν τῆς ἀτημελήτου κόμης τοῦ ὑπηρέτου εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, τὴν παριστάνουσαν τὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμαούς[1], μορφήν, ἡ ὁποία προῆλθεν, ὡς ἀπέδειξεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἀπὸ τὴν παρανόησιν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους ἑνὸς ἔργου τοῦ G. Bellini, τὸ ὁποῖον εἶχεν οὗτος ὡς πρότυπον[2].

Τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Φιλίππου ἱερομονάχου ὁμοίως εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[3] θὰ ἠδύνατο κανεὶς εὐκόλως νὰ ἐκλάβῃ ὡς Παλαιολόγειον ἔργον, ἂν δὲν ὑπῆρχε καὶ εἰς αὐτὴν μία λεπτομέρεια προδίδουσα τὴν παρανόησιν τοῦ ἀντιγραφέως. Πρὸ τῆς νεκρικῆς δηλαδὴ κλίνης τῆς Θεοτόκου παρίσταται ὁ Ἑβραῖος Ἰεφωνίας μὲ τὰς χεῖρας κεκομμένας, χωρὶς ὅμως νὰ εἰκονίζεται, ὡς συνήθως, καὶ ὁ ἄγγελος μὲ τὴν ρομφαίαν. Ὅπως ἀλλαχοῦ διὰ μακρῶν ἐξήγησα[4], εἰς τὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ Φίλιππος, θὰ εἰκονίζετο ὁ ἄγγελος μὲ τὴν ρομφαίαν ἱπτάμενος εἰς τὸ ἀνώτατον μέρος τῆς συνθέσεως, ὡς δεικνύουν ἀνάλογοι παραστάσεις τοῦ 14ου αἰῶνος. Τοῦτον ὁ ἡμέτερος ζωγράφος τὸν παρέλειψεν ἐκ παρανοήσεως εἰς τὸ ἀντίγραφόν του.

Ἡ Παναγία τοῦ Πάθους. Εἰς ἕνα τῶν ζωγράφων τῶν ἀνηκόντων εἰς τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν ὁμάδα, τὸν Ἀνδρέαν Ρίτζον, ἀποδίδεται συνήθως ἡ δημιουργία τοῦ λίαν γνωστοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Θεοτόκου, τῆς ἐπονομασθείσης τοῦ Πάθους, ἂν καὶ τὸ ἐπίθετον, τὸ ὁποῖον συνήθως φέρει, εἶναι Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος. Κατὰ τὸν τύπον τοῦτον ἡ Θεοτόκος παρίσταται μετὰ τοῦ Ἰησοῦ, εἰς τὸν ὁποῖον ὁ ἀρχάγγελος Γαβριὴλ ἐπιδεικνύει τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους, δηλαδὴ τὸν Σταυρόν, ἐνῶ ἀντιστοίχως ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ κρατεῖ τὸ δοχεῖον τοῦ ὄξους μὲ τὴν χολήν, τὸν κάλαμον μὲ τὸν σπόγγον καὶ τὴν λόγχην.

Μία εἰκὼν τοῦ τύπου τούτου, εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Πινακοθήκην τῶν Uffizi τῆς Φλωρεντίας, τώρα δὲ εἰς τὸ Μουσεῖον Bandini τοῦ Fiesole, φέρει λατινιστὶ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου[5]. Πολλαὶ ὑπάρχουν ἀμφιβολίαι ἂν ἡ εἰκὼν εἶναι αὐθεντικὸν ἔργον τοῦ Ρίτζου, ὅπως ἐπίσης καὶ

---

[1] MILLET, Athos, πίν. 137, 1. Ἐπίσης καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΖ'. 1.

[2] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. πίν. ΙΖ'. 2 καὶ σ. 387 κ. ἑξ.

[3] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Β καὶ σ. 18 κ. ἑξ.

[4] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 19.

[5] Andreas Rico de Candia pinxit. Πολλαὶ ἀπεικονίσεις τοῦ ἔργου ἔχουν δημοσιευθῆ. BETTINI, Pitt. di icone, πίν. I. SCHWEINFURTH, Russ. Mal. σ. 405, εἰκ. 154. FELICETTI-LIEBENFELS, πίν. 110 Β. Βλέπε προχείρως καὶ Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1908, πίν. Β' ἔναντι σ. 274. Ὑπάρχει καὶ ἄλλη ὁμοία εἰκὼν εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Πάρμας. Ἡ ἐκεῖ ὅμως ὑπογραφὴ «Andreas Ricio de Candia pinxit» ἔχω τὴν ἐντύπωσιν ὅτι δὲν εἶναι αὐθεντική. Βλ. BETTINI, ἔνθ' ἀν. 21.

περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπογραφῆς[1], ἂν καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ Παβία, ὁ ὁποῖος εἰς ἓν τῶν παλαιοτέρων, ὡς φαίνεται, ἔργων του ὑπογράφει ἑλληνιστί, κατόπιν δὲ λατινιστί[2], θὰ ἦτο ἴσως ἀπόδειξις τῆς αὐθεντικότητος τῆς λατινικῆς ὑπογραφῆς τοῦ Ρίτζου. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἔγινεν ἡ ἀφορμὴ ὥστε ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους νὰ θεωρηθῇ δημιούργημα τοῦ Ρίτζου[3]. Ἄλλοι ὑπέθεσαν ὅτι ὁ τύπος εἶναι παλαιότερος τοῦ Ρίτζου, ἀλλ' ὅτι ἐδημιουργήθη εἰς τὴν Κρήτην[4], καὶ τέλος κατ' ἄλλους εἶναι «ἰταλοβυζαντινὴ δημιουργία»[5]. Ἡ ἀπὸ τοῦ 1193 ὅμως τοιχογραφία ἡ ἀνευρεθεῖσα εἰς τὴν Μονὴν Ἀράκου τῆς Κύπρου δεικνύει τὸν τύπον τῆς «Παναγίας τοῦ Πάθους» ἀπηρτισμένον ἤδη[6]. Νομίζω ἐν τούτοις ὅτι μεταξὺ τοῦ παλαιοῦ ἐκείνου τύπου καὶ τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ παράστασις εἰς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν, μεσολαβεῖ μία διασκευὴ τῶν Παλαιολογείων χρόνων. Ταύτην πράγματι εὑρίσκομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Κόντσε τῆς Σερβίας (πρὸ τοῦ 1366)[7] καὶ εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1495 παράστασιν ἐπὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ δυτικοῦ τοίχου τῆς Κουμπελίδικης εἰς τὴν Καστοριάν[8]. Τὸ Παλαιολόγειον τοῦτο πρότυπον ἐτροποποίησαν ἀργότερον οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι. Εἰκόνισαν δηλαδὴ τὴν Θεοτόκον ἐν προτομῇ καὶ ὄχι ὀρθίαν ὁλόσωμον, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀράκου, τοῦ Κόντσε καὶ τῆς Καστοριᾶς. Ὡς πρὸς τὸν τύπον, ἔλαβον ὡς βάσιν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλούσης[9], εἰς τὴν ὁποίαν ἐπέφερον μικρὰς μόνον τροποποιήσεις. Ἐζωγράφησαν δηλαδὴ τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ ἐστραμμένην πρὸς τὸν κατὰ τὴν δεξιὰν γωνίαν ἀρχάγγελον, τὸν κρατοῦντα τὸ κατ' ἐξοχὴν σύμβολον τοῦ Πάθους, δηλαδὴ τὸν Σταυρόν.

Ἡ εἰκονογραφία τῶν Παλαιολόγων εἶχε καταργήσει τὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς

---

[1] Τὰς διαφόρους γνώμας διὰ τὴν γνησιότητα ἢ μὴ τῆς ὑπογραφῆς βλ. ἐν Henze, Mater de Perpetuo Succursu, 27.

[2] Βλ. ἀνωτέρω σ. 173.

[3] Schweinfurth, Russ Mal. 403. H. E. Keyes ἐν American Journal of Archaeology, 17, 1913, 922, ὅπου δημοσιεύεται σειρὰ εἰκόνων τοῦ τύπου τούτου. Εἰς ταύτας δέον νὰ προστεθῇ καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ Ρεθύμνου Κρήτης ἡ δημοσιευθεῖσα ὑπὸ Ν. Δρανδάκη εἰς τὰ Κρ. Χρον. 5, 1951, 61 κ. ἑξ. καὶ πίν. Β'.

[4] Bettini, Pitt. di icone, σ. 21, σημ. 3.

[5] Schweinfurth, Russ. Mal. 442. Πρβ. καὶ τὰς ἀναλόγους εἰκασίας τῶν Wulff - Alpatoff, 222 κ. ἑξ.

[6] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. Σωτηρίου εἰς τὴν Α.Ε. 1953 - 54 (Τόμος εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Μέρος Α'), 87 κ. ἑξ. καὶ πίν. Ι.

[7] Petković, Peint. serbe, I, πίν. 148 b. Βλ. καὶ Ξυγγοπούλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, 72.

[8] Α.Β.Μ.Ε., 4, 1938, σ. 135, εἰκ. 94. Πελεκανίδου, Καστοριά, πίν. 117β.

[9] Πρβ. τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λιχατσὲφ ἐν Felicetti - Liebenfels, πίν. 113 Α πρὸς τὴν παραπλεύρως εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, πίν. 113 Β.

δύο ἀρχαγγέλους, τοὺς ὁποίους βλέπομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀράκου. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν καὶ εἰς τὸ ἐπίγραμμα τὸ συνοδεῦον τὴν παράστασιν γίνεται λόγος περὶ ἑνὸς ἀρχαγγέλου, τοῦ Γαβριήλ: *Ὁ πρὶν τὸ χαῖρε τῇ παναγνῳ μυνήσας* κ.λ.π. Τὸ ἐπίγραμμα τοῦτο εἶναι ἀναμφιβόλως δημιούργημα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἀναγραφή του εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1495 τοιχογραφίαν τῆς Κουμπελίδικης εἰς τὴν Καστοριάν [1]. Τοῦτο οὐδόλως μετέβαλον οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι καὶ ὅταν παρέστησαν καὶ πάλιν τοὺς δύο ἀρχαγγέλους, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία ἀσφαλῶς δὲν ὀφείλεται εἰς τὴν ἀνάμνησιν τοῦ παλαιοῦ βυζαντινοῦ τύπου τοῦ ἀντιπροσωπευομένου ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀράκου, ἀλλά, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ λίαν συγγενοῦς τύπου τῆς Παναγίας Ὁδηγητρίας, ὅπου, ἤδη ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἂν μὴ καὶ παλαιότερον, εἰς τὰς δύο ἄνω γωνίας εἰκονίζονται συχνότατα οἱ δύο ἀρχάγγελοι, Μιχαὴλ καὶ Γαβριήλ.

Ἡ διασκευὴ τοῦ τύπου, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὰς εἰκόνας τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων, ἀσφαλῶς δὲν ὀφείλεται εἰς τὸν Ρίτζον, ὡς ὑπὸ πολλῶν πιστεύεται, ἀλλ᾽ εἶναι πολὺ αὐτοῦ παλαιοτέρα. Ὡς τὸ ἀρχαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν παράδειγμα τοῦ τύπου τούτου θεωρεῖται ἡ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Ἀλφόνσου τῆς Ρώμης περίφημος εἰκὼν ἡ ἐπονομαζομένη Mater de Perpetuo Succursu, περὶ τῆς ὁποίας ὑπάρχει ἡ παράδοσις ὅτι μετεκομίσθη ἐκ Κρήτης τὸ 1498 [2]. Ἀλλ᾽, ὡς ἤδη παρετηρήσαμεν [3], ἡ εἰκὼν αὕτη δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ παλαιοτέρα τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸ ὅτι ἡ εἰκὼν συμπίπτει περίπου μὲ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρίτζου δὲν εἶναι λόγος νὰ τὴν θεωρήσωμεν ἔργον τοῦ ἁγιογράφου τούτου, ὅπως νομίζει ὁ Bettini, ὁ ὁποῖος ὅμως τοποθετεῖ τὸν Ρίτζον εἰς τοὺς περὶ τὸ 1400 χρόνους [4]. Ὁ Ρίτζος εἶναι ἁπλῶς εἷς τῶν πολυαρίθμων ἀντιγραφέων τοῦ ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων διασκευασθέντος παλαιοῦ τύπου τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους. Ἡ λεπτομέρεια ἐξ ἄλλου τοῦ λυμένου σανδαλίου ἀπὸ τὸν ἕνα πόδα τοῦ βρέφους Ἰησοῦ, τὴν ὁποίαν ὁ Morey θεωρεῖ, ὄχι ὀρθῶς, χαρακτηριστικὴν τῶν εἰκόνων τοῦ Ρίτζου [5], εἶναι κοινὴ εἰς πλείστας εἰκόνας τοῦ τύπου τούτου.

Γεγονὸς λοιπὸν εἶναι, ὅπως νομίζω ὅτι ἀπέδειξεν ἡ ἀνωτέρω γενομένη

---

[1] A.B.M.E., ἔνθ᾽ ἀν. 135.

[2] Βλ. περὶ αὐτῆς ἀνωτέρω, σ. 74 κ. ἑξ.

[3] Ἔνθ᾽ ἀν. 75.

[4] Bettini, La pitt. di icone, 13 καὶ 19 κ. ἑξ.

[5] Ch. R. Morey, Mediaeval Art, New York 1942, 142. Βλ. τὴν θεολογικὴν ἑρμηνείαν, τὴν ὁποίαν δίδει εἰς τὴν λεπτομέρειαν αὐτὴν ὁ Henze, ἔνθ᾽ ἀν. 15.

ἐξέτασις τοῦ ζητήματος, ὅτι ὁ περίφημος τύπος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, τὸν ὁποῖον μὲ τόσην ἀγάπην ἐζωγράφησαν οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι, κατάγεται βεβαίως ἀπὸ παλαιὸν βυζαντινὸν πρότυπον, ἡ μορφὴ ὅμως ποὺ ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος ὀφείλεται εἰς διασκευὴν Παλαιολογείου προτύπου[1].

Τὸ βασικὸν συμπέρασμα τὸ προκῦπτον ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν εἶναι ὅτι ἡ εἰκονογραφία, ὅπως εἶχε μάλιστα πλουτισθῆ κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων, ἐχρησίμευσεν ὡς ἡ κυριωτέρα πηγὴ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσαν οἱ μεγάλοι Κρῆτες ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης καὶ κατὰ πρῶτον λόγον ὁ Θεοφάνης, ἀκολουθοῦν τὰ ὑποδείγματα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ ὡς πρὸς τὴν γενικὴν διάταξιν τῆς διακοσμήσεως τῶν ἐκκλησιῶν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς λεπτομερείας μιᾶς ἑκάστης συνθέσεως καὶ μιᾶς ἑκάστης μορφῆς.

Κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ὅπως ὁ Δαμασκηνὸς καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ἀντιγράφουν ἀπὸ τὰ Παλαιολόγεια πρότυπα ὄχι μόνον τὴν τεχνικήν, ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν.

Ἡ ἰσχυρὰ αὐτὴ ἐπιβολὴ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων ἐξακολουθεῖ καὶ κατὰ τὰς πρώτας ἀκόμη δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος[2]. Ἀργότερον μόνον ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις ἀρχίζει, ὅπως θὰ ἴδωμεν, νὰ θολοῦται. Τότε οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι δοκιμάζουν τὴν δημιουργίαν νέων εἰκονογραφικῶν συνθέσεων μὲ τὴν βοήθειαν ἰταλικῶν προτύπων.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ 16ου αἰῶνος ἀποτελεῖ οὕτω ἀδιάσπαστον συνέχειαν τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς.

---

[1] Ὁ Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco, I, 64, ἀνεπηρέαστος, ὅπως φαίνεται, ἀπὸ τὰς συζητήσεις περὶ τῆς καταγωγῆς τοῦ τύπου, παρατηρεῖ ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρίτζου τὸ βρέφος Ἰησοῦς, μὲ τὰ «ὀλίγον νεγρικὰ χαρακτηριστικά του», παρουσιάζει ὁμοιότητας πρὸς ἕνα ἐκ τῶν νεαρῶν Ἀποστόλων εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον μιᾶς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρᾶ.

[2] Βλ. τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Μελχισεδὲκ καὶ τοῦ Μωϋσέως εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ, Muñoz, I, quadri, πίν. II, 1 - 2, καὶ Εἰσαγωγή, σ. 9, ἀριθ. 2 - 3. Αὗται εἶναι πιστότατα σχεδὸν ἀντίγραφα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου. Millet, Athos, πίν. 8. 1, 4.

ΜΕΡΟΣ Δ'.

Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΥΣΙΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ

Εἴδομεν εἰς τὸ περὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ 16ου αἰῶνος κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου, εὐθὺς ὡς ἐξέλιπον οἱ μεγάλοι τεχνῖται, ὅπως ὁ Θεοφάνης, ὁ Κατελάνος κ. ἄ. περιέπεσε πολὺ ταχέως εἰς παρακμήν, τὴν ὁποίαν δύναταί τις νὰ διακρίνῃ ἤδη τὸ 1573 εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας. Ἐκεῖ παρετηρήσαμεν ὅτι αἱ μὲν μεμονωμέναι μορφαί, ἔργα πιθανώτατα τοῦ μοναχοῦ Νεοφύτου υἱοῦ τοῦ Θεοφάνους, δεικνύουν ἀπομίμησιν καὶ ἀντιγραφήν, χωρὶς καμίαν δημιουργικότητα, τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ καὶ τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας, αἱ δὲ συνθέσεις, ἔργα ἴσως τοῦ Κρητὸς ἱερέως Κυριαζῆ, ἔχουν πλέον χαρακτῆρα σαφῶς λαϊκόν.

Αἱ δύο αὐταὶ κατευθύνσεις, αἱ παρατηρούμεναι εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας, ὁμοῦ μέ τινας ἄλλας χαρακτηρίζουν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, τὰς τοιχογραφίας τοῦ 17ου αἰῶνος, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀρκετὰ πολυάριθμοι. Ἐκ τῶν πολλῶν αὐτῶν διακοσμήσεων θὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ ἐλαχίστας μόνον, ἀκριβῶς χρονολογημένας, αἱ ὁποῖαι δύνανται νὰ μᾶς διαφωτίσουν ἐπαρκῶς περὶ τῶν τάσεων καὶ τοῦ χαρακτῆρος τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα.

Ἡ προσκόλλησις εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα. Μία ὁμὰς τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀρκεῖται εἰς τὸ νὰ ἀντιγράφῃ τὰς δημιουργίας τῶν μεγάλων Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Θεοφάνους. Ἡ ἀπομίμησις ὅμως αὐτή, καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν, ἀλλ' ἰδίως ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, δὲν ἔχει τὸν χαρακτῆρα, τὸν ὁποῖον εἴδομεν εἰς τοὺς συγχρόνους καὶ ὀλίγον μεταγενεστέρους τοῦ Θεοφάνους τοιχογράφους, τοὺς διατηροῦντας εἰς τὰ ἔργα των πολλὴν ἀτομικότητα[1]. Τώρα ἡ μίμησις τῆς εἰκο-

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 112 κ. ἑ.

νογραφίας, καὶ μάλιστα τῆς τεχνικῆς, εἶναι ἐντελῶς μηχανική, καταντῶσα πραγματικὴ ρουτίνα. Περὶ τούτου θὰ πεισθῇ τις, ἂν ἐξετάσῃ μερικὰς τοιχογραφίας τῆς κατηγορίας αὐτῆς.

Ὁ ζωγραφήσας κατὰ τὸ 1603 τὰς σκηνὰς τῆς Πτώσεως τοῦ Ἑωσφόρου καὶ τῆς Οὐρανοδρόμου Κλίμακος[1] εἰς τὴν νοτίαν πτέρυγα τῆς Τραπέζης τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους[2] διατηρεῖ αὐστηρῶς ὅλους τοὺς χαρακτῆρας τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, χωρὶς ὅμως καμίαν πλέον ἀτομικότητα. Τὰ ἔργα του εἶναι ἀπολύτως τυπικά, ὄχι μόνον ὡς πρὸς τὴν τεχνικήν, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν. Εἰς τὴν Οὐρανοδρόμον Κλίμακα π.χ. ἀντιγράφει μὲ ἐλαχίστας ἁπλοποιήσεις τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[3].

Τὸ αὐτὸ θὰ εἶχέ τις νὰ παρατηρήσῃ καὶ διὰ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον, τὸν ὁποῖον ἐζωγράφησε τὸ 1615 ὁ Ἰωάννης Τραπεζούντιος εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Μονῆς Διονυσίου[4]. Καὶ ἐδῶ πρόκειται περὶ ἐλάχιστα τροποποιημένου ἀντιγράφου τῆς συνθέσεως, τὴν ὁποίαν εἶχεν ἐκτελέσει ἑξήκοντα ὀκτὼ ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1547, ὁ Ζώρζης εἰς τὸ καθολικὸν τῆς ἰδίας μονῆς[5].

Ἓν ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικώτερα παραδείγματα τῆς τάσεως τῶν τοιχογράφων τῆς ἐξεταζομένης ὁμάδος εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ διακόσμησις τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων. Τὴν διακόσμησιν αὐτὴν ἐξετέλεσε, βοηθούμενος καὶ ἀπὸ τοὺς υἱούς του, ὁ ἱερεὺς Ἰωάννης ἐκ χώρας Σταγῶν (δηλ. ἐκ Καλαμπάκας) κατὰ τὸ ἔτος 1637, ὡς ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή[6] (πίν. 49). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς εὑρίσκομεν ὁλόκληρον τὸν γνώριμον κύκλον τῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα ἐζωγράφιζον οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι. Δὲν λείπει οὔτε ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου, τὴν ὁποίαν ἀπεικόνισεν, ὡς εἴδομεν, καὶ ὁ Θεοφάνης τὸ 1527 εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (πίν. 21. 2), παραλαβὼν ἀπὸ Παλαιολόγειον πρότυπον[7], ἀργότερον δέ, τὸ

[1] Ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, σ. 211 § 2 τὴν ὀνομάζει Ψυχοσωτήριον καὶ οὐρανοδρόμον κλίμακα.

[2] Millet, Athos, πίν. 211. 2-3. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, σ. 169 κ.ἑξ. ἀριθ. 491.

[3] Millet, Athos πίν. 142. 2.

[4] Millet, Athos, πίν. 213. 2. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, σ. 169, ἀριθ. 490.

[5] Millet Athos, πίν. 199. 2.

[6] Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν τελευταῖον εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 9, 1932, 352, ὅπου ἀναφέρονται καὶ αἱ προγενέστεραι αὐτῆς δημοσιεύσεις. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἀνέκδοτοι. Ὀλίγα δείγματα ἐδημοσίευσα εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. ἔνθ' ἀν. 353 κ. ἑξ.

[7] Βλ. ἀνωτ. σ. 180 κ.ἑξ.

1568, καὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου[1]. Τὸ περίεργον ὅμως εἶναι ὅτι εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τούτου εὑρίσκομεν καὶ θέματα, τὰ ὁποῖα ὁ ζωγράφος φαίνεται ὅτι παρέλαβεν ἀπὸ πρότυπα παλαιότερα καὶ τῶν χρόνων ἀκόμη τῶν Παλαιολόγων. Τοιαῦτα, ἐπὶ παραδείγματι, εἶναι ἡ Κοίμησις τοῦ Χρυσοστόμου καὶ ἡ θέσις του εἰς τὸν οὐρανόν, κατὰ τὸ ὅραμα τοῦ Ἀδελφιοῦ ἐπισκόπου Ἀραβισσοῦ, παραστάσεις γνωσταὶ εἰς ἡμᾶς σήμερον μόνον ἀπὸ κείμενα τῶν χρόνων τῶν Κομνηνῶν[2]. Ἓν ἄλλο, σπάνιον ἐπίσης, θέμα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ἡ παράστασις τοῦ «ἀνθρώπου τοῦ διωκομένου ὑπὸ μαινομένου μονοκέρωτος», ἡ ὑπόθεσις τῆς ὁποίας εὑρίσκεται, ὡς γνωστόν, εἰς μίαν περίφημον παραβολὴν ἀναφερομένην εἰς τὸ θρησκευτικὸν μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαὰμ καὶ Ἰωάσαφ[3] (πίν. 49. 1). Ὁ ζωγράφος τοῦ παρεκκλησίου καὶ ὡς πρὸς τὸ θέμα τοῦτο ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν μορφήν, μὲ τὴν ὁποίαν τὸ παρέστησαν, ἂν καὶ πολὺ σπανίως, οἱ τεχνῖται τῆς Τουρκοκρατίας[4], καὶ φαίνεται χρησιμοποιήσας πρότυπον ἀναγόμενον εἰς βυζαντινοὺς χρόνους.

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ συνήθη ἀκόμη θέματα, ὅπως τὸ Δωδεκάορτον, ὁ ζωγράφος τοῦ παρεκκλησίου εἰσάγει ὄχι σπανίως στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴν καθιερωμένην πλέον Κρητικὴν εἰκονογραφίαν. Χαρακτηριστικὴ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἶναι ἡ Σταύρωσις (πίν. 49. 2). Ἡ ἀπεικόνισις ἐκεῖ τῆς Μαγδαληνῆς γονυπετοῦς καὶ ἐναγκαλιζομένης τὸ κάτω μέρος τοῦ Σταυροῦ εἶναι θέμα ἐρχόμενον ἀπὸ δυτικὸν ἀσφαλῶς πρότυπον πολὺ ἀνάλογον πρὸς ἐκεῖνο, τὸ ὁποῖον εἶχε χρησιμοποιήσει δύο ἔτη πρότερον, τὸ 1635, καὶ ὁ Λαμπάρδος εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 45. 2), ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὸν πανομοιότυπον, ἀλλ' ἀχρονολόγητον πίνακά του εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ[5]. Ἡ Σταύρωσις ὅμως τοῦ ἐξεταζομένου παρεκκλησίου παρουσιάζει καὶ ἄλλην περίεργον λεπτομέρειαν. Εἰς τὸ βάθος δηλαδὴ τῆς συνθέσεως ὑπάρχει χαμηλὸς τοῖχος, ὄπισθεν τοῦ ὁποίου εἰκονίζονται τέσσαρες ἔφιπποι στρατιῶται μὲ τὴν διάταξιν τῶν ἵππων καθαρῶς ρυθμικὴν

[1] Millet, Athos, πίν. 252.

[2] Βλ. Ε.Ε.Β.Σ. ἔνθ' ἀν. σ. 353, εἰκ. 1 καὶ σ. 357, εἰκ. 3. Διὰ τὰς μαρτυρίας τῶν παλαιῶν κειμένων βλ. Α. Ξυγγοπουλον, εἰς τὴν Α.Ε. 1942-44, σ. 21.

[3] Διὰ τὸ θέμα καὶ τὰς ἀπεικονίσεις του βλ. S. der Nersessian, L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph, Paris 1937, 63 κ. ἑξ.

[4] Βλ. π.χ. τὴν ἀνωτέρω σ. 71 κ. ἑξ. περιγραφεῖσαν τοιχογραφίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν ἀπὸ τοῦ 1727 τοιχογραφίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου Καστοριᾶς ἐν Α.Β.Μ.Ε. 4, 1938, σ. 180, εἰκ. 122.

[5] Βλ. J. Myslivec ἐν Seminarium Kondakovianum, 7, 1935, πίν. IX. 2. Βλ. καὶ ἀνωτέρω σ. 168.

καὶ διακοσμητικήν. Καὶ τὸ θέμα τοῦτο, ἐξαιρετικῶς σπάνιον εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι ἔρχεται ἀπὸ τὴν Δύσιν. Εἰς τὸ συμπέρασμα τοῦτο μὲ ὁδηγεῖ μία μικρὰ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς J. H. Gorrie εἰς τὴν Ἀγγλίαν, τέχνης προφανῶς δυτικῆς καὶ λαϊκῆς[1].

Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου εἶναι ἀπολύτως σύμφωνοι πρὸς τοὺς κανόνας τῆς αὐστηρᾶς Κρητικῆς σχολῆς. Ἐντούτοις εἶναι φανερὰ πλέον ἡ τυποποίησις. Ὁ ἱερεὺς Ἰωάννης, ὁ ἐκτελέσας τὴν διακόσμησιν αὐτήν, ἀκολουθεῖ βεβαίως κατὰ γράμμα τὰς συνταγὰς τῆς σχολῆς, ἀλλ' εἰς τὴν ἐφαρμογήν των δὲν ὑπάρχει οὐδεμία πλέον ἀτομικότης.

Αὐτὴ δὲ ἀκριβῶς ἡ σχολαστικὴ προσήλωσις εἰς τὰς συνταγὰς ἐπέφερε λίαν αἰσθητὴν μονοτονίαν καὶ εἰς τὸ σχέδιον καὶ εἰς τὴν φωτοσκίασιν καὶ εἰς τὸ χρῶμα. Ὁ ἁγιογράφος αὐτός, ἂν καὶ εἰς τὴν ἐπιλογὴν τῶν πρωτοτύπων του δεικνύει ἀρκετήν, ὡς εἴδομεν, ἐκλεκτικότητα, ἐκφεύγων πολὺ συχνὰ ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ἐντούτοις εἰς τὴν ἐκτέλεσιν παρουσιάζεται ἰσχυρότατα προσκεκολλημένος εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

Οἱ τοιχογράφοι μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Τὴν ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ σύνολον σχεδὸν τῶν τοιχογράφων εἰργάζετο συμφώνως πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους καθιερωθεῖσαν τεχνικήν, εἶναι ἀρκετὰ περίεργον ὅτι συναντῶμεν καὶ ἐλαχίστους ζωγράφους μεταφέροντας εἰς τὴν ζωγραφικὴν τοῦ τοίχου τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων.

Τῆς τάσεως αὐτῆς σπουδαιότερος ἀντιπρόσωπος εἶναι ἀσφαλῶς ὁ Δημήτριος Κακαβᾶς ἐκ Ναυπλίου[2]. Τούτου ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει τὸ 1590 μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Μαλεσίνας καὶ ἐκτείνεται, καθ' ὅσον τουλάχιστον γνωρίζω, μέχρι τοῦ 1632, ὁπότε ἐγένετο ὑπ' αὐτοῦ ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Γόλας εἰς τὴν Λακεδαίμονα[3]. Δεῖγμα χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Κακαβᾶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγαλυτέρας ὡριμότητος τῆς τέχνης του εἶναι ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη κεφαλὴ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Καλυβίτου ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Γόλας (1632), τοῦ τελευταίου, ὡς ἤδη εἴπομεν, γνωστοῦ ἔργου του

---

[1] Chittenden - Seltman, Greek Art, πίν. 85. Βλ. καὶ σ. 49, ἀριθ. 344, ὅπου ὁ χαρακτηρισμὸς τῆς εἰκόνος ὡς πρωίμου κρητικῆς καὶ ἡ χρονολόγησίς της μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1450 καὶ 1550 εἶναι ἀπολύτως λανθασμένα.

[2] Περὶ αὐτῶν βλ. Καλογεροπουλου, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, 111. Σισιλιανος, 98. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν μὲ τὴν χρονολογίαν 1607 τοῦ ναΐσκου τῆς Ἁγίας Μαρίνης παρὰ τὴν Μονὴν Φανερωμένης Κορινθίας τὴν δημοσιευθεῖσαν ὑπὸ Θ. Βολιδου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 3, 1926, 335 κ. ἑξ. τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου Δημητρίου Κακάρα πρέπει, χωρὶς καμίαν ἀμφιβολίαν, ν' ἀναγνωσθῇ Κακαβᾶ.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Γόλας ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Κ. Ζησιου εἰς τὸ περ. Βυζαντίς, 1, 1909, 427 κ. ἑξ. ἀριθ. 114.

(πίν. 50. 1). Τὰ λίαν περιωρισμένα εἰς ἔκτασιν ἐπίπεδα τῆς φωτεινῆς σαρκός, ὁ σκοτεινὸς προπλασμός, καὶ πρὸ πάντων, ὁ ἰσχυρὸς τονισμὸς τῶν ὄγκων δι' ἐντόνως λευκῶν καὶ λεπτῶν γραμμῶν, δεικνύουν καθαρὰ τὴν μεγάλην ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ἤσκει ἐπὶ τοῦ ζωγράφου ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τοῦ Κακαβᾶ ἐνθυμίζει τὰς εἰκόνας τοῦ συγχρόνου του περίπου Κρητὸς Ἀγγέλου[1] καὶ ἄλλων ζωγράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Παβία εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου (πίν. 48. 1).

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, τὴν ὁποίαν χρησιμοποιεῖ ὁ Κακαβᾶς εἰς τὰς τοιχογραφίας του, δὲν εἶναι ἀπίθανον νὰ ὀφείλεται εἰς τὸ ὅτι οὗτος, πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν, θὰ ἐζωγράφιζε καὶ φορητοὺς πίνακας. Τοῦτο δὲν εἶναι ἴσως πολὺ ἀπίθανον, ἐφ' ὅσον ἔχομεν παραδείγματα καὶ ἄλλων ἁγιογράφων ἐργαζομένων καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, ὅπως π.χ. κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα, ὡς θὰ ἴδωμεν, τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν εἰκόνος, λίαν ἀναλόγους πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Κακαβᾶ, παρουσιάζει καὶ ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Ζερμπίτσης εἰς τὴν Λακεδαίμονα, γενομένη τὸ 1669, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, εἰς τὴν ὁποίαν ὅμως δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου[2].

Ἡ διακόσμησις αὐτή, ὄχι μόνον ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν ἐπὶ τῶν τοίχων, παρουσιάζει ἀπόλυτον σχεδὸν ὁμοιότητα πρὸς τὴν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Γόλας, περὶ τῆς ὁποίας ἀμέσως ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Τοῦτο θὰ ἠδύνατο νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ εἰς τὴν σκέψιν ὅτι καὶ αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ τῆς Μονῆς Ζερμπίτσης εἶναι ἔργον τοῦ Κακαβᾶ. Μίαν ὅμως τοιαύτην εἰκασίαν δὲν συγχωρεῖ ἡ χρονολογία 1669 τῆς διακοσμήσεως ταύτης. Αὕτη εἶναι, πράγματι, κατὰ ἑβδομήκοντα ἐννέα ὅλα ἔτη μεταγενεστέρα τοῦ πρώτου γνωστοῦ ἔργου τοῦ Κακαβᾶ εἰς τὴν Μονὴν Μαλεσίνας (1590). Εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανον ὅτι ὁ Κακαβᾶς, ὥριμος πλέον ἁγιογράφος τὸ 1590, εἰργάζετο ἀκόμη τὸ 1669. Πιθανώτερον νομίζω ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Ζερμπίτσης ἐγένοντο ὑπὸ μαθητοῦ τοῦ Κακαβᾶ, ἀκολουθοῦντος πιστότατα τὰ ἔργα τοῦ διδασκάλου του.

Ἐξέχουσαν θέσιν μεταξὺ τῶν τοιχογράφων τοῦ 17ου αἰῶνος κατέχουν καὶ διὰ τὴν τέχνην των, ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν διακοσμήσεων, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσαν, οἱ ἀδελφοὶ Δημήτριος καὶ Γεώργιος οἱ

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 169 κ. ἑξ.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Κ. Ζησιου, Σύμμικτα, Ἀθῆναι 1892, 11.

Μόσχοι ἐκ Ναυπλίου[1]. Οὗτοι οὐδόλως πρέπει νὰ συσχετίζωνται πρὸς τοὺς Μόσκους, ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων, περὶ τῶν ὁποίων θὰ γίνῃ λόγος εἰς ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου[2]. Οἱ τοιχογράφοι, περὶ τῶν ὁποίων ἐδῶ ὁ λόγος, κατήγοντο ἐκ Ναυπλίου, ὡς οἱ ἴδιοι ἀναφέρουν εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφιῶν των[3], ἐνῶ περὶ τοῦ Ἠλία Μόσκου, τοῦ πρεσβυτέρου ἐκ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων μὲ τὸ ἐπίθετον τοῦτο, ὑπάρχει ἐξ ἀρχειακοῦ ἐγγράφου ἡ πληροφορία ὅτι κατήγετο ἐκ Ρεθύμνου τῆς Κρήτης[4], ὅπως ἐπίσης Ρεθύμνιοι λέγονται ρητῶς εἰς ἔγγραφα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ οἱ δύο ἕτεροι Μόσκοι, ὁ Λέος καὶ ὁ Ἰωάννης[5]. Πλὴν τούτου ὅμως καὶ ὁ τύπος τοῦ ὀνόματος εἶναι διάφορος. Οἱ τοιχογράφοι Δημήτριος καὶ Γεώργιος ὑπογράφονται πάντοτε Μόσχοι, οἱ δὲ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων Ἠλίας, Λέος καὶ Ἰωάννης πάντοτε Μόσκοι.

Τὸ πρῶτον γνωστὸν ἔργον, εἰς τὸ ὁποῖον οἱ δύο ἀδελφοὶ Μόσχοι εἰργάσθησαν ὁμοῦ, ἦσαν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον, γενόμεναι τὸ 1606[6]. Τὴν μετέπειτα καλλιτεχνικήν των δρᾶσιν δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν, ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε τοὐλάχιστον γνωστῶν μνημείων, ἕως τὸ 1638. Κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν τριάκοντα δύο ἐτῶν οἱ δύο ἀδελφοί, εἴτε ὁμοῦ, εἴτε χωριστά, ἐξετέλεσαν σειρὰν ὅλην διακοσμήσεων μέχρις ἡμῶν διασωζομένων. Δυστυχῶς τὸ ἔργον των εἶναι γνωστὸν μόνον ἀπὸ τὰς δημοσιευμένας ἐπιγραφάς, διότι αἱ τοιχογραφίαι των εἶναι ἀκόμη ἀνέκδοτοι, πλὴν ὀλίγων δειγμάτων ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον, καὶ τούτων ὄχι ἐκ τοῦ πρωτοτύπου, ἀλλ' ἐξ ἀντιγράφων[7].

---

[1] Διὰ τοὺς Μόσχους βλ. τὴν μελέτην τοῦ Ν. Καλογεροπούλου εἰς τὸν Τόμον τῆς Ἑβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Ἐκκλησιαστικῆς Σχολῆς, Ἀθῆναι 1920, 251 κ. ἑξ. Πρβ. καὶ τὴν βιβλιογραφίαν ἐν Prócopiou, σ. 38, σημ. 143.

[2] Τὸν ὄχι ὀρθὸν συσχετισμὸν αὐτὸν κάμνει ὁ Καλογεροπουλος, ἔνθ' ἀν. 262 κ. ἑξ.

[3] Βλ. διὰ τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον κατωτέρω, σημ. 6. Διὰ τὰς ἀναλόγους ἐπιγραφὰς εἰς ἄλλα ἔργα τῶν Μόσχων πρβ. Καλογεροπουλον, ἔνθ' ἀν. 257 κ. ἑξ.

[4] Σισιλιανος, 144.

[5] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 244.

[6] Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν παρὰ Procopiou, 40, ὅπου ἀναφέρονται καὶ αἱ παλαιότεραι αὐτῆς δημοσιεύσεις.

[7] Αὗται κατεστράφησαν κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953. Τὰ ἀντίγραφα ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Δ. Πελεκάση. Δείγματα ἐξ αὐτῶν βλ. ἐν Καλογεροπουλου, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 112. Ἐπίσης ἐν Procopiou, πίν. 3. Ὁμοίως εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 3, 1924, 146, ὅπου συνοδεύουν μίαν μελέτην τοῦ Λ. Ζωη διὰ τὴν τεχνικὴν τῶν Μόσχων. Ἡ ἐκεῖ, σ. 245, δημοσιευομένη Ἀποκαθήλωσις ἐτέθη, φαίνεται, κατὰ λάθος. Δὲν εἶναι τοιχογραφία τῶν Μόσχων, ἀλλὰ εἰκὼν ἐπὶ σανίδος φέρουσα τὴν πλαστὴν ἴσως ὑπογραφὴν τοῦ Ἐμμ. Τζάνε καὶ εὑρισκομένη σήμερον εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη. Βλ. Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 22.

Οἱ Μόσχοι ἠκολούθησαν τὴν καθιερωμένην τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, χωρὶς σχεδὸν προσωπικότητα καὶ χωρὶς καμίαν προσπάθειαν ἀνανεώσεως. Ἀπεναντίας εἶναι λίαν χαρακτηριστικὴ ἡ τάσις των πρὸς ἁπλούστευσιν καὶ σχηματοποίησιν τῶν παλαιῶν Κρητικῶν προτύπων, καὶ τοῦτο εἶναι μᾶλλον δεῖγμα τεχνικῆς ἀδυναμίας. Ἐπίσης δὲν εἶναι σπάνιαι εἰς τὸ ἔργον των καὶ αἱ περιπτώσεις παρανοήσεως καταφανοῦς τῶν παλαιῶν προτύπων των.

Τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῶν τῆς τέχνης τῶν Μόσχων δυνάμεθα νὰ λάβωμεν σαφῆ ὁπωσδήποτε ἰδέαν, ἂν παραβάλωμεν τὴν σκηνὴν τοῦ Κηρύγματος τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν ἔρημον, τὴν εἰκονιζομένην εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τῶν Λογοθετῶν τῆς Ζακύνθου[1], πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας[2]. Τὸ τοπίον εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας, μὲ τοὺς δύο ἀποτόμους κωνοειδεῖς βράχους, τοὺς πλαισιοῦντας τὸν κηρύσσοντα Πρόδρομον, ἔχει ἐντελῶς παραμορφωθῆ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Μόσχων. Ἔχει τοῦτο μεταβληθῆ εἰς ἐπιμήκη βράχον, ὁ ὁποῖος πιέζει καὶ τὸν Πρόδρομον καὶ τοὺς ἑκατέρωθεν αὐτοῦ ὁμίλους τῶν ἀκροατῶν. Τὰ πρόσωπα ἐξ ἄλλου τοῦ πρὸς δεξιὰ ὁμίλου, τὰ ὁποῖα εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας παριστάνουν στρατιώτας μὲ θώρακας καὶ περικεφαλαίας, ἔχουν ἐντελῶς παρανοηθῆ ἀπὸ τοὺς Μόσχους. Οἱ μετάλλινοι θώρακες ἔχουν μεταβληθῆ εἰς ἁπλᾶ ἐνδύματα μὲ ἐντόνως φωτεινὰς παραλλήλους γραμμάς. Εἰς τὸν ὅμιλον δὲ αὐτὸν δὲν θὰ ἦτο ἴσως δύσκολον νὰ διακρίνωμεν καὶ κάποιαν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Αἱ περικνημίδες τῶν μορφῶν αὐτῶν ἐνθυμίζουν, κατὰ τρόπον ἀληθῶς περίεργον, τὰς ἀναλόγους εἰς τὸν πίνακα τοῦ Duccio εἰς τὴν Σιένναν, τὸν εἰκονίζοντα τὴν Σύλληψιν τοῦ Ἰησοῦ[3].

Ἀλλὰ καὶ τὸ σχέδιον τῶν Μόσχων δὲν εἶναι πάντοτε ἐπιτυχές, ὅπως δύναταί τις νὰ διαπιστώσῃ ἐξετάζων τοὺς δύο ἐφίππους Ἁγίους Θεοδώρους μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῶν Λογοθετῶν[4].

Ἡ ὅλη τέχνη τέλος τῶν Μόσχων ἔχει χαρακτῆρα φανερῶς λαϊκόν. Τὰ στηθάρια τῶν ἁγίων, τὰ ὁποῖα εὑρίσκομεν περιβαλλόμενα ἀπὸ μεγάλα κρινοειδῆ ἄνθη καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ζακύνθου[5] καὶ κατὰ τὸ 1620 εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Ἁγίων Τεσσαράκοντα παρὰ τὴν Σπάρτην, ζωγραφηθέντα ὑπὸ

---

[1] Procopiou, πίν. 3 ἀριστερά.

[2] Millet, Athos, πίν. 142. 2. (Σκηνὴ τετάρτη ἐξ ἀριστερῶν εἰς τὴν ἄνω ζώνην).

[3] Βλ. προχείρως Byron - T. Rice, The Birth of Western Painting, πίν. 48. II.

[4] Procopiou, πίν. 3 δεξιά.

[5] Καλογεροπουλου, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 112.

τοῦ Γεωργίου Μόσχου[1], ἔχουν χαρακτῆρα λαϊκόν. Οἱ ἀνθόπλεκτοι αὐτοὶ στέφανοι, οἱ περιβάλλοντες τὰς προτομὰς τῶν ἁγίων, τοὺς ὁποίους συναντῶμεν καὶ εἰς μεταγενεστέρας διακοσμήσεις, εἶναι ἴσως εὕρημα τῶν Μόσχων, διότι, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, δὲν εὑρίσκονται καθ' ὅμοιον τρόπον εἰς διακοσμήσεις προγενεστέρας τῶν ζωγράφων τούτων. Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ ἀνάμειξις τῶν μορφῶν μὲ φυτικὸν διάκοσμον εἶναι στοιχεῖον λαϊκόν, εὑρισκόμενον εἰς πλήρη ἀντίθεσιν πρὸς τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ 16ου αἰῶνος.

Οἱ Μόσχοι, ἐφ' ὅσον βεβαίως εἶναι δυνατὸν νὰ κρίνῃ τις ἀπὸ τὰ ὀλίγα δημοσιευμένα δείγματα τοῦ ἔργου των, εἶναι τεχνῖται εὐσυνείδητοι, χωρὶς ὅμως ἰδιάζουσαν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα. Ἡ δουλικὴ ὑποταγὴ των εἰς τὴν καθιερωμένην Κρητικὴν τέχνην, ἡ ἁπλοποίησις καί, ὄχι σπανίως, ἡ παρανόησις τῶν παλαιῶν προτύπων των εἶναι ἐνδείξεις τῆς καλλιτεχνικῆς των ἀδυναμίας. Αἱ τεχνικαὶ δὲ αὐταὶ ἀδυναμίαι προσδίδουν εἰς τὸ ἔργον των χαρακτῆρα περισσότερον λαϊκόν.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὸν χαρακτῆρα. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρ, τὸν ὁποῖον εἴδομεν διαφαινόμενον εἰς τὰς μέχρι τοῦδε ἐξετασθείσας τοιχογραφίας, γίνεται ἐντονώτερος κατὰ τὰς τελευταίας ἰδίως δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος.

Χαρακτηριστικὸν ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς μνημεῖον εἶναι αἱ τοιχογραφίαι αἱ κοσμοῦσαι τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς ἐπὶ τοῦ Ὑμηττοῦ[2]. Ἡ διακόσμησις αὕτη ἔγινε, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, τὸ 1682 ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Ὑπάτου ἐκ Πελοποννήσου[3]. Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ τεχνίτου πρὸς τὰ Παλαιολόγεια πρότυπα. Ταῦτα, πράγματι, ἐνθυμίζουν τὰ πλούσια καὶ πολύπλοκα οἰκοδομήματα, τὰ πληροῦντα τὸ βάθος τῶν συνθέσεων, ὅπως καὶ τὰ πολυάριθμα πρόσωπα, τὰ εἰκονιζόμενα εἰς τὰς σκηνάς. Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα ὁ ζωγράφος ἀνατρέχει εἰς πρότυπα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως π. χ. εἰς τὴν παράστασιν τῶν δώδεκα φυλῶν, αἱ ὁποῖαι προσφέρουν δῶρα εἰς τὴν Σκηνὴν τοῦ Μαρτυρίου[4] (πίν. 50. 2). Ὁ Ὕπατος δὲν εἰκονίζει τὸν συνεπτυγμένον τύπον, τὸν ὁποῖον παρέστησεν ὁ

[1] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸν Τόμ. Ἑβδομηκονταπενταετ. Ριζαρ. Ἐκκλ. Σχολῆς, 257.

[2] Αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν ἅπασαι δημοσιευθῆ εἰς τὸ φωτογραφικὸν λεύκωμα: Τοιχογραφίαι ἐκκλησιῶν τοῦ Ὑμηττοῦ. Μοναὶ Θεολόγου καὶ Καισαριανῆς. Ἔκδοσις Α.Ε. «Ἑλληνικὲς Τέχνες», Ἀθῆναι 1933, πίν. 75 - 100, Ἔγχρωμον δεῖγμα πίν. IV.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, Ἱστορία τῶν Ἀθηναίων, II, 200 Ἐπίσης εἰς τὸ κείμενον τοῦ λευκώματος τῶν φωτογραφιῶν (βλ. προηγ. σημ.), σ. 16 κ. ἑξ. Φωτογραφία τῆς ἐπιγραφῆς εἰς τὸ λεύκωμα, πίν. 87.

[4] Λεύκωμα φωτογραφιῶν, πίν. 87.

Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτᾶτον[1], ἐξ αὐτοῦ δὲ παραλαβόντες καὶ οἱ Κρῆτες τοιχογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος[2], ἀλλ' ἐπανέρχεται εἰς τὴν πολυπρόσωπον σύνθεσιν, τὴν ἀντιπροσωπευομένην κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Curtea de Arges εἰς τὴν Ρουμανίαν[3]. Οὕτω εἰς τὰ θέματά του ὁ Ὕπατος δεικνύει ἐκλεκτισμὸν χαρακτηριστικὸν τῶν λαϊκῶν ζωγράφων.

Τὸν λαϊκὸν χαρακτῆρα τῆς διακοσμήσεως αὐτῆς δύναταί τις νὰ διακρίνῃ κυρίως εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ εἰς τὴν τεχνικήν. Βεβαίως ὁ Ὕπατος ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν παράδοσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὁ τρόπος ὅμως, μὲ τὸν ὁποῖον τὴν ἐφαρμόζει, μακρὰν ἀπέχει ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους καὶ τῶν ἄλλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ ἀντίθεσις φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν μερῶν εἰς τὰ πρόσωπα εἶναι ἐξαιρετικῶς ἰσχυρὰ καὶ γίνεται χωρὶς τὴν μεσολάβησιν διαμέσων τόνων. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰ ἐνδύματα εἶναι ἐντελῶς γραμμικαί, χωρὶς καμμίαν μαλακότητα καὶ πλαστικότητα, ὄχι δὲ σπανίως εἶναι ἐντελῶς ἄσχετοι μὲ τὴν κίνησιν τῆς μορφῆς καὶ μὲ τὸ σχῆμα τοῦ ὑπὸ τοῦ ἐνδύματος καλυπτομένου μέλους.

Γενικῶς ἡ ὅλη τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν δεικνύει φανερὰν προσπάθειαν σχηματοποιήσεως, χαρακτηριστικὴν τῶν λαϊκῶν τεχνιτῶν, οἱ ὁποῖοι δὲν ἦσαν ἴσως εἰς θέσιν νὰ ἐννοήσουν καὶ νὰ μιμηθοῦν ἐπακριβῶς τὰ παλαιὰ των πρότυπα.

Οἱ χαρακτῆρες τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Ἡ γενομένη ἐξέτασις τῶν ἐπὶ μέρους τάσεων τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς μερικὰ γενικώτερα συμπεράσματα περὶ τοῦ χαρακτῆρός της κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν.

Φανερὰ εἶναι, κατὰ πρῶτον λόγον, ἡ κατάπτωσις καὶ ἡ παρακμὴ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τοὺς χρόνους τούτους, ὅπως δύναται νὰ δείξῃ ἁπλῆ παραβολὴ τῶν πολυαρίθμων διακοσμήσεων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς πρὸς τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ παρακμὴ δὲ αὐτή, ἀρχομένη ἀπὸ τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 16ου αἰῶνος, βαίνει προϊοῦσα κατὰ τὸν 17ον. Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, γενομένων τὸ 1637, καὶ τῆς διακοσμήσεως τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς, χρονολογουμένης ἀπὸ τοῦ 1682, ὑπάρχει καταφανὴς κατάπτωσις.

Ἐντούτοις καὶ εἰς τὰς καλλιτεχνικῶς ἀρτιωτέρας τοιχογραφίας, ὅπως καὶ εἰς τὰς κατωτέρας ποιότητος, τὸ κυριαρχοῦν γνώρισμα εἶναι ὁ λαϊκός των

---

[1] Millet, Athos, πίν. 32. 3.
[2] Αὐτόθι, πίν. 120. 4 (Λαύρα), 196. 2 (Διονυσίου).
[3] Εἰκὼν προχείρως παρὰ Ch. Diehl, La peinture byzantine, Paris 1933, πίν. LVI ἄνω.

χαρακτήρ. Οὗτος ὅμως γίνεται περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον αἰσθητός, ἀναλόγως τῆς καλλιτεχνικῆς δεξιότητος τοῦ ζωγράφου. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν τὴν λαϊκὴν μορφὴν τῆς τέχνης τὴν εὑρίσκομεν περισσότερον συγκεκαλυμμένην εἰς τὰ ἔργα τῶν Μόσχων, τοῦ Κακαβᾶ καὶ τοῦ ἱερέως Ἰωάννου, τοῦ διακοσμήσαντος τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, ἐντελῶς δὲ καταφανῆ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς. Πάντως ὅμως ὁ λαϊκὸς χαρακτήρ, εἴτε συγκεκαλυμμένος, εἴτε καταφανής, ὑπάρχει εἰς ὅλας τὰς γνωστάς, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον τοιχογραφίας τοῦ 17ου αἰῶνος.

Ἡ κατάπτωσις αὐτὴ τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι ἀληθῶς πολὺ περίεργος καὶ εὑρίσκεται εἰς πραγματικὴν καὶ ἐκπληκτικὴν ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν ἴδιον αἰῶνα, ἡ ὁποία, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον, παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν ἄνθησιν.

Ποῦ θὰ ἦτο δυνατὸν ν' ἀποδοθῇ ἡ κατάπτωσις αὐτὴ τῆς τοιχογραφίας; Βεβαίως αἱ εὐκαιρίαι τῆς ἐξασκήσεώς της δὲν φαίνεται νὰ ἦσαν ὀλιγώτεραι κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἀπὸ ὅ,τι ἦσαν κατὰ τὸν 16ον, διότι αἱ περισωθεῖσαι μέχρις ἡμῶν τοιχογραφημέναι ἐκκλησίαι τοῦ 17ου αἰῶνος εἶναι ἐπίσης πολυάριθμοι, ὅπως καὶ αἱ τοῦ 16ου. Νομίζω ὅτι ὁ λόγος τῆς καταπτώσεως αὐτῆς θὰ ἔπρεπε μᾶλλον ν' ἀναζητηθῇ εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα δὲν εὑρέθη μεγάλος τεχνίτης μὲ ἰδίαν προσωπικότητα, ἔχων τὴν δύναμιν ν' ἀνανεώσῃ τὰς τεχνικὰς μεθόδους καὶ νὰ δώσῃ νέαν ζωὴν εἰς τὴν τοιχογραφίαν, καὶ τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον νὰ συνεχίσουν ἄλλοι νεώτεροι, ὅπως συνέβη κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα μὲ τὸν Θεοφάνην.

Ὅτι μία τοιαύτη ἐξήγησις θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ πιθανή, δεικνύει ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Ἡ μεγίστη ἀκμή της ὀφείλεται ἀναμφιβόλως εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεφάνησαν, ὡς θὰ ἴδωμεν, μεγάλοι τεχνῖται μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, οἱ ὁποῖοι ἐπηρέασαν τὰ μέγιστα τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς των.

Ἡ ἄσκησις λοιπὸν τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ὑπὸ ζωγράφων κατωτέρας καλλιτεχνικῆς ἱκανότητος εἶναι μία ἀπὸ τὰς κυριωτέρας αἰτίας τῆς καταπτώσεώς της. Οἱ μέτριοι δὲ αὐτοὶ τεχνῖται ἔδωκαν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς ἐποχῆς των τὸν λαϊκὸν χαρακτῆρα, τὸν ὁποῖον ἤδη παρετηρήσαμεν.

Ἕν ἄλλο σπουδαῖον χαρακτηριστικὸν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι ὅτι αὕτη ἐλάχιστα ἐπηρεάσθη ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Τοῦτο εἶναι πράγματι περίεργον, ἂν λάβωμεν μάλιστα ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τὴν

ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχήν, ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶναι, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἓν ἀπὸ τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικά της. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο δέον, νομίζω, ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸ ὅτι ἡ τοιχογραφία ἠσκεῖτο κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἀπὸ μετρίους καὶ λαϊκοὺς περισσότερον τεχνίτας. Οἱ ἁπλοϊκοὶ αὐτοὶ ζωγράφοι δὲν ἐδοκίμαζον τὰς ἀνησυχίας, αἱ ὁποῖαι κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν κατετυράννουν τοὺς τεχνίτας τῶν φορητῶν εἰκόνων. Οἱ τελευταῖοι οὗτοι εἶχον ὅλοι γνωρίσει τὴν ζωγραφικὴν τῆς δυτικῆς Ἀναγεννήσεως καὶ προσεπάθουν δι' αὐτῆς, ὅπως θὰ ἴδωμεν, νὰ ἀνανεώσουν τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Τοιαῦται ὅμως ἀνησυχίαι δὲν ἐτάρασσον τὴν μακαρίαν ἀφέλειαν τῶν ἁπλοϊκῶν ζωγράφων τοῦ 17ου αἰῶνος, οἱ ὁποῖοι ἐλάχιστα μόνον φαίνεται ὅτι ἐγνώρισαν τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν διὰ μέσου ὀλίγων χαλκογραφιῶν, ἀπὸ τὰς κυκλοφορούσας τότε εἰς τὴν Ἀνατολήν. Οὗτοι συνεπῶς εὑρίσκονται μακρὰν ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν συγχρόνων των μεγάλων ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων καὶ οὔτε φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτούς. Ἀρκοῦνται νὰ ἐπαναλαμβάνουν ἀφελῶς τὰ παλαιὰ πρότυπα καὶ ἰδίως τὰς δημιουργίας τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, χωρὶς καλλιτεχνικὰς ἀξιώσεις.

Τέλος δέον ἀκόμη νὰ σημειώσωμεν καὶ ἄλλο περίεργον φαινόμενον, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Κατὰ τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ αὐτὴν οὐδόλως ἀνευρίσκομεν πλέον ὀνόματα Κρητῶν τοιχογράφων. Εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν, εἰς τὰς ὁποίας ἀναφέρονται τὸ ὄνομα καὶ ἡ πατρὶς τοῦ ζωγράφου, οὐδαμοῦ, ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, συναντᾶται Κρὴς καλλιτέχνης. Οἱ πλεῖστοι τῶν τοιχογράφων τοῦ 17ου αἰῶνος κατήγοντο ἐκ Πελοποννήσου, ὅπως ὁ Ἰωάννης Ὕπατος, ὁ ἐκτελέσας, ὡς εἴδομεν, τὴν διακόσμησιν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς. Τὸ Ναύπλιον μάλιστα εἶναι ἡ πατρὶς τῶν περισσοτέρων καὶ καλλιτέρων τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως οἱ Μόσχοι, ὁ Κακαβᾶς καὶ ἄλλοι ἀκόμη[1]. Ἐπίσης εἰς τὸν κατάλογον τῶν τοιχογράφων ἀντιπροσωπεύονται καὶ ἡ Καλαμπάκα (Σταγοί), μὲ τὸν Ἰωάννην ἱερέα, τὸν διακοσμήσαντα μετὰ τῶν υἱῶν του, ὡς εἴδομεν, τὸ παρεκκλήσιον τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, ἀλλὰ καὶ ἡ μακρινὴ Τραπεζοῦς, ἐκ τῆς ὁποίας κατήγετο ὁ Ἰωάννης, ὁ ἐκτελέσας τὰς ἀνωτέρω περιγραφείσας τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Διονυσίου.

[1] Ὅπως ὁ ἱερεὺς Μανουὴλ Ἀνδρῶνος, ὁ διακοσμήσας τὸ 1653 μὲ μετρίας τέχνης τοιχογραφίας τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Μεγάλου Σπηλαίου. Βλ. Α.Δ. 4, 1918, Παράρτημα, σ. 50.

Ἡ παντελὴς ἀπουσία Κρητῶν τοιχογράφων κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα φαίνεται πράγματι λίαν παράδοξος εἰς τὸν ἔχοντα πρὸ ὀφθαλμῶν ἀφ' ἑνὸς τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μεγάλοι τοιχογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος, οἱ ἀποκρυσταλλώσαντες τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς, κατήγοντο σχεδὸν πάντες ἐκ Κρήτης, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὅτι Κρῆτες ἐπίσης ἦσαν κατὰ τὸ μεγαλύτερον αὐτῶν ποσοστὸν οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, οἱ διακριθέντες κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα.

Πάντως ἡ ἀπουσία Κρητῶν τοιχογράφων κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶναι πράγματι ἀνεξήγητος αὐτὴ καθ' ἑαυτήν. Δύναται ὅμως νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ μέχρις ἑνὸς σημείου τὴν διαπιστωθεῖσαν ἤδη κατάπτωσιν τῆς τοιχογραφίας καὶ τὴν κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους παρατηρουμένην ἀκμὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων, τὴν ὁποίαν ἤσκησαν, ὡς εἴπομεν, ἀποκλειστικῶς σχεδὸν Κρῆτες ζωγράφοι.

Φαίνεται δηλαδὴ ὅτι οἱ Κρῆτες ἐστράφησαν κυρίως πρὸς τὴν τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων, περισσότερον ἴσως σύμφωνον πρὸς τὴν αἰσθητικὴν καὶ πρὸς τὰς κλίσεις τῆς ἐποχῆς. Ἡ πρὸς τὰ ἐκεῖ δὲ στροφὴ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων οἱ ὁποῖοι, λόγῳ τῆς μακρᾶς των καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, ἀντεπροσώπευον κατὰ τοὺς χρόνους τούτους τὴν σοβαρὰν καὶ προοδευτικὴν τέχνην, ἐπέφερε τὴν κατάπτωσιν τῆς τοιχογραφίας, περιελθούσης οὕτω εἰς χεῖρας συντηρητικῶν μετρίας δυνάμεως ζωγράφων, ἐργαζομένων μὲ καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις χαρακτῆρος περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον λαϊκοῦ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

Ἀντιθέτως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν, ἡ ὁποία κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, τὸν 17ον αἰῶνα, δεικνύει κατάπτωσιν, ὡς εἴδομεν, καὶ καταφανῆ παρακμήν, προσλαμβάνουσα διαρκῶς καὶ περισσότερον χαρακτῆρα λαϊκόν, ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν ἀκμήν, ἐφάμιλλον, ἀλλὰ μὲ διάφορον χαρακτῆρα, τῆς τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος.

Οἱ λόγοι τῆς ἀκμῆς αὐτῆς δέον ν' ἀποδοθοῦν πρωτίστως εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων ἤσκησαν ἁγιογράφοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, Κρῆτες κατὰ τὸ πλεῖστον.

Ἓν ἀπὸ τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι ἡ ἐπ' αὐτῆς παρατηρουμένη δυτικὴ καὶ ἰδιαιτέρως ἰταλικὴ ἐπίδρασις. Αὕτη εἶναι τόσον γενική, παρατηρουμένη εἰς τὸ ἔργον ὅλων τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ δύναταί τις νὰ κατατάξῃ τοὺς ἁγιογράφους τούτους ἀναλόγως τοῦ μεγαλυτέρου ἢ μικροτέρου βαθμοῦ χρησιμοποιήσεως εἰς τὰς εἰκόνας των ἰταλικῶν στοιχείων. Δεδομένου ὅμως ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεφάνησαν, ὡς εἴπομεν, ἁγιογράφοι μὲ ἰδίαν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ἐπόμενον ἦτο τὰ ἐκ τῶν ἰταλικῶν πηγῶν παραλαμβανόμενα στοιχεῖα νὰ τὰ χρησιμοποιοῦν οὗτοι κατὰ τρόπον διάφορον ἕκαστος. Αὐτὸ δὲ ἀκριβῶς προσδίδει εἰς τὸ ἔργον ἑκάστου ζωγράφου σφραγῖδα καθαρῶς ἀτομικήν.

Παρὰ τὴν γενικὴν αὐτὴν χρησιμοποίησιν ἰταλικῶν στοιχείων, δύναταί τις νὰ διακρίνῃ ἐντούτοις μίαν ὁμάδα ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι παρουσιάζονται εἰς τὸ ἔργον των ἀρκετὰ ἰσχυρῶς προσκεκολλημένοι εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ μεγάλοι τεχνῖται τοῦ 16ου αἰῶνος. Εἰς τὰς εἰκόνας τῶν ἁγιογράφων αὐτῶν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἔχει μικροτέραν ἔκτασιν. Οὗτοι συνεχίζουν τὴν παλαιοτέραν τέχνην, τινὲς μάλιστα ἀναζητοῦν τὰ πρότυπά των καὶ μέχρι τῶν Παλαιολογείων χρόνων, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ ὁμὰς τῶν ζωγράφων τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος[1].

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ. ἑξ.

Τὸ ἔργον τῶν σπουδαιοτέρων ἐκ τῶν ἁγιογράφων τούτων, τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν, θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα.

Κωνσταντῖνος Παλαιοκαπᾶς[1]. Τοῦ ἁγιογράφου τούτου εἶναι, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, γνωσταὶ τέσσαρες εἰκόνες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μία ἀχρονολόγητος[2].

Ἡ παλαιοτέρα, τοῦ ἔτους 1635, παριστάνει τὴν Δέησιν καὶ εὑρίσκεται εἰς τὴν Σίφνον, εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη[3] (πίν. 51. 1). Δύο ἄλλαι εἰκόνες του εὑρίσκονται εἰς τὴν Μονὴν Γωνιᾶς τῆς Κρήτης, ἡ τοῦ Ἁγίου Νικολάου μὲ χρονολογίαν 1637[4] καὶ ἡ τῆς Σταυρώσεως ἀχρονολόγητος[5]. Τέλος εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Καρακάλλου σώζεται εἰκὼν τοῦ ἁγιογράφου τούτου μὲ χρονολογίαν 1640 παριστάνουσα τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον ἐνηγκαλισμένους[6] (πίν. 51. 2).

Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σίφνου, τὴν παριστάνουσαν τὴν Δέησιν (1635) (πίν. 51. 1), ἡ περιωρισμένη ἔκτασις τῆς φωτιζομένης σαρκὸς καὶ ἡ ἰσχυρὰ ἀντίθεσις μεταξὺ φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν μερῶν σχετίζονται στενώτατα πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Πορφυρίου καὶ τὴν χρονολογίαν 1524 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 34. 2), ὅπως ἐπίσης καὶ μὲ τὰς εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογὴν εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὰς παριστανούσας τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα (πίν. 39. 2), τὴν Θεοτόκον βρεφοκρατοῦσαν καὶ τὸν Χριστὸν Μέγαν Ἀρχιερέα, τὰς ὁποίας ἐτοποθετήσαμεν εἰς τὴν περίοδον 1571-1579[7]. Ὁμοίαν αὐστηρότητα τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς δεικνύει καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Μονῆς Καρακάλλου (πίν. 51. 2), ἡ παριστάνουσα τὸν Πέτρον καὶ τὸν Παῦλον ἐνηγκαλισμένους (1640). Αὕτη παρουσιάζει στενὴν σχέσιν πρὸς τὴν ὁμοίου

---

[1] Διὰ τὸν τονισμὸν τοῦ ἐπιθέτου δὲν εἶμαι βέβαιος, διότι αἱ ὑπογραφαὶ εἶναι ὅλαι μὲ κεφαλαῖα. Οἱ Millet - Pargoire - Petit (βλ. κατωτ. σημ. 6) τονίζουν Παλαιοκάπας. Ὅμοιος τονισμὸς ὑπάρχει καὶ εἰς κώδικα τοῦ 18ου αἰῶνος. Ν. Ἑλληνομνήμων, 7, 1910, 77. Ὁ ὁμώνυμος βιβλιογράφος τοῦ 16ου αἰῶνος ὑπογράφεται Παλαιόκαππας. Ν. Ἑλληνομνήμων, 17, 1923, 415. Τὸν τονισμὸν Παλαιοκαπᾶς νομίζω πιθανώτερον. Τοῦτον εἶχε παραδεχθῆ καὶ ὁ Γ. Λαμπάκης (βλ. κατωτ. σημ. 3).

[2] Τὰς εἰς ἐμὲ γνωστὰς εἰκόνας τοῦ Παλαιοκαπᾶ ἀπαριθμῶ κάπως λεπτομερέστερον, διότι τὸν ἀξιόλογον τοῦτον ἁγιογράφον οὔτε ὁ Σισιλιάνος ἀναφέρει οὔτε ἄλλος τις ὁμιλεῖ περὶ αὐτοῦ.

[3] Ἀπεικόνισις εἰς τὸ φωτοτυπικὸν λεύκωμα τοῦ Γ. Λαμπάκη, Βυζαντινὴ Πινακοθήκη, Ἀθῆναι, ἄ.ἔ. πίν. 17. Ἡ φωτοτυπία ἔγινεν ἐκ τῆς ὑπ' ἀριθ. 5247 φωτογραφίας τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας. Εἰς τὸν κατάλογον ὅμως τῶν φωτογραφιῶν τῆς Ἑταιρείας ἡ εἰκὼν ἀναφέρεται ὡς εὑρισκομένη εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Λουκᾶ Ἀρτεμῶνος Σίφνου. Βλ. Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας Δελτ. Θ', 1910, σ. 52, ἀριθ. 5247.

[4] Gerola, Mon. ven. II, 311, ὅπου ἐκ παραδρομῆς σημειοῦται χρονολογία 1638, Ν. Τωμαδακη - Σ. Βογιατζακη, Σημειώματα περὶ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Γωνιᾶς, Χανιὰ 1931, σ. 13.

[5] Τωμαδακη - Βογιατζακη, ἔνθ' ἀν. σ. 13. Gerola, ἔνθ' ἀν. 311. Ἀπεικόνισις αὐτόθι, σ. 325, εἰκ. 379. Σχεδίασμα καὶ παρὰ Millet, Recherches, σ. 454, εἰκ. 480. Αὐτόθι, σ. 453, σημειοῦται κατὰ λάθος ὅτι ἡ εἰκὼν φέρει χρονολογίαν 1638.

[6] Millet - Pargoire - Petit, σ. 103, ἀριθ. 320.

[7] Βλ. ἀνωτ. σ. 154.

θέματος εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου εἰς τὴν Μονὴν Ὁδηγητρίας Κρήτης[1], ἀλλὰ συγχρόνως δεικνύει περισσοτέραν σχηματοποίησιν εἰς τὴν διαγραφὴν τῶν φωτεινῶν ὄγκων. Ἡ πολυσύνθετος εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν Μονὴν Γωνιᾶς εἶναι περαιτέρω ἀνάπτυξις τοῦ ἰδίου ἴσως προτύπου, τὸ ὁποῖον εἶχεν ὑπ' ὄψει του καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου τῶν Συρακουσῶν[2]. Τοῦτο ἀνέπτυξεν ἐπίσης ἀργότερα καὶ ὁ Λαμπάρδος, ἀλλ' ὑπὸ μορφὴν διάφορον, ὡς δεικνύουν ἡ εἰκὼν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (1635) (πίν. 45. 2) καὶ ἡ ἀχρονολόγητος τοῦ Λένινγκραδ[3]. Τὸ κοινὸν τοῦτο πρότυπον εἶχε πολλὰ δυτικὰ στοιχεῖα, ἀρκετὰ φανερὰ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Παλαιοκαπᾶ[4].

Οὕτω, ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε τοὐλάχιστον, γνωστῶν εἰκόνων τοῦ Παλαιοκαπᾶ μόνον ἡ Σταύρωσις, μεταγενεστέρα πιθανώτατα τῶν τριῶν ἄλλων ἔργων του, παρουσιάζει στοιχεῖα δυτικά, ἀλλὰ καὶ αὐτὰ πολὺ ὀλιγώτερα πάντως ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα εἰς πίνακας συγχρόνων του ἁγιογράφων. Εἰς τὰς ἄλλας εἰκόνας του ἡ προσκόλλησις εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν καὶ ἡ ἀντιγραφὴ προτύπων τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι, ὡς εἴδομεν, καταφανεῖς. Ὁ Παλαιοκαπᾶς οὕτω συνεχίζει τὸν δρόμον τῶν ἁγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Λαμπάρδος, ὁ Παβίας κ. ἄ. Ἀρχίζει δηλαδὴ καὶ αὐτὸς μὲ ἔργα αὐστηρᾶς τέχνης, διὰ νὰ καταλήξῃ, ὅπως καὶ ἐκεῖνοι, εἰς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων. Πάντως ὅμως εἰς τὰ ἔργα του ὁ δανεισμὸς ἰταλικῶν στοιχείων εἶναι πολὺ ὀλιγώτερος, παρὰ εἰς τὰ ἔργα ἄλλων συγχρόνων του ζωγράφων, περὶ τῶν ὁποίων κατωτέρω ὁ λόγος.

Φιλόθεος Σκοῦφος[5]. Ὁ ἁγιογράφος οὗτος, εἷς τῶν καλλιτέρων τῆς ἐποχῆς του, ἐγεννήθη εἰς τὴν Κυδωνίαν (Χανιά) τῆς Κρήτης[6], ἄγνωστον ὅμως πότε. Πρὸ τῆς ἁλώσεως τῶν Χανίων ὑπὸ τῶν Τούρκων (1645) ἐχρημάτισε μοναχὸς καὶ κατόπιν ἡγούμενος τῆς παρὰ τὰ Χανιὰ Μονῆς τῆς Χρυσοπηγῆς[7]. Κατὰ τὸ 1653 τὸν εὑρίσκομεν εἰς τὴν Βενετίαν, ἐφημέριον τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καὶ διδάσκαλον τοῦ ἐκεῖ Ἑλληνι-

---

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 170.

[2] Bettini, La pitt. di icone, πίν. XV.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 168.

[4] Ταῦτα ἐσημείωσεν ὁ Millet. Recherches, 453 κ. ἑξ.

[5] Ἡ σχετικὴ παλαιοτέρα βιβλιογραφία παρὰ Procopiou, σ. 53, σημ. 179. Πρόσθες Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 242 κ. ἑξ. Marconi, I, 170. Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, 16 κ. ἑξ. Βλ. καὶ τὰς παραπομπὰς εἰς τὰς ἑπομένας σημειώσεις.

[6] Τοῦτο μαρτυρεῖ ὁ ἴδιος εἰς τὴν ὑπογραφὴν τῆς εἰκόνος τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, ἡ ὁποία ἔχει ὡς ἑξῆς: *Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου τοῦ Σκούφου ἡγουμένου τοῦ Κυδωνιαίου.* Σισιλιανος, 197.

[7] Μ. Μανουσακας εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τῆς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν, 2, 1939, 328.

κοῦ Σχολείου [1], τὴν θέσιν δὲ τοῦ ἐφημερίου ἐκράτησεν ἀπὸ τῶν 1655 μέχρι τοῦ 1659 [2]. Ἐξ ἀρχειακῶν πηγῶν προκύπτει ὅτι ὁ Σκοῦφος παρέμεινεν εἰς τὴν Βενετίαν μέχρι τοῦ 1665, ὁπότε τοῦ παρεχωρήθη ὑπὸ τῆς Βενετικῆς Γερουσίας, διὰ τὰς πρὸς τὴν Δημοκρατίαν ὑπηρεσίας του, ἡ ἐκκλησία τῆς Λαουρέντιαινας ἐπὶ τοῦ Φρουρίου τῆς Ζακύνθου [3]. Εἰς τὴν ἐφημερίαν τοῦ ναοῦ τούτου ἔμεινε μέχρι περίπου τοῦ 1673, ὁπότε ἀπεσύρθη εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου εἰς τοὺς Κήπους τῆς Ζακύνθου, ἐκεῖ δὲ καὶ ἀπέθανε τὸ 1685 [4].

Ὁ Σκοῦφος ὑπογράφει τὰ ἔργα του κατὰ τρεῖς διαφόρους τρόπους, δηλαδή: *Χεὶρ Φιλοθέου, Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου* καὶ *Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου τοῦ Σκούφου*. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι καὶ αἱ κατὰ τοὺς τρεῖς τούτους τύπους ὑπογεγραμμέναι εἰκόνες ἀνήκουν εἰς τὸν Φιλόθεον Σκοῦφον.

Τὰ παλαιότερα γνωστὰ μέχρι σήμερον χρονολογημένα ἔργα τοῦ Σκούφου εἶναι, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, τοῦ ἔτους 1661. Ἐν τούτων, παριστάνον τὸ Μαρτύριον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της, φέρει τὴν χρονολογίαν 1661 καὶ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Φιλοθέου*, εὑρίσκεται δὲ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου [5]. Ἡ ἰσχυρῶς ἰταλίζουσα εἰκὼν αὐτὴ φαίνεται ἀντιγράφουσα, ὡς πρὸς τὴν κεντρικὴν παράστασιν τοῦ Μαρτυρίου, ὅμοιον πίνακα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος καὶ χρονολογίαν 1652, εὑρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου [6]. Κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1661 ὁ Σκοῦφος ζωγραφίζει τὸν Ἅγιον Γοβδελαᾶν μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου του. Ἡ εἰκὼν αὕτη, ἀποκειμένη εἰς τὴν Συλλ. Μακκᾶ τώρα δὲ εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, φέρει τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου* [7] καὶ εἶναι ἀντίγραφον τῆς ὑπὸ τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε ἀκριβῶς κατὰ τὸ ἔτος ἐκεῖνο δημιουργηθείσης παραστάσεως τοῦ Πέρσου μάρτυρος καὶ τῶν σκηνῶν τοῦ βίου του [8].

Κατὰ τὸ ἑπόμενον ὅμως ἔτος 1662 εὑρίσκομεν τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Σκούφου πολὺ διαφόρους εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρ-

---

[1] Βελουδου, Ἑλλ. Ὀρθοδ. Ἀποικία, 111.

[2] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 242.

[3] Κ. Μερτζιος, εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 2, 1948, 278 κ. ἑξ.

[4] Μανουσακας εἰς τὴν Ἐπετηρίδα Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν, 3, 1940, 298 κ.ἑξ.

[5] Σισιλιανος, 198. Δὲν ἀναφέρεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

[6] Σισιλιανος, 59.

[7] Αὐτόθι, 129.

[8] Διὰ τὴν δημιουργίαν αὐτὴν τοῦ Τζάνε βλ. Α. Ξυγγοπουλον εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1937, 467 κ. ἑξ.

δου, μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Φιλοθέου*, τὴν παριστάνουσαν τοὺς Ἁγίους Τεσσαράκοντα[1]. Ἐδῶ ὁ Σκοῦφος, ἂν ἐννοεῖται ἡ ὑπογραφή του εἶναι γνησία, διότι ἔχω περὶ τούτου μερικὰς ἀμφιβολίας, εἶχεν ἀσφαλῶς ὡς πρότυπον εἰκόνα ἢ μικρογραφίαν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἀπὸ τὸ πρότυπον δὲ αὐτὸ προέρχονται τὰ φωτεινὰ χρώματα καὶ τὰ κάπως ἰσχυρὰ περιγράμματα[2]. Μὲ τὴν εἰκόνα του αὐτὴν ὁ Σκοῦφος συνεχίζει τὴν παράδοσιν ὡρισμένων παλαιοτέρων ζωγράφων, ὅπως ὁ Κύπριος κ. ἄ.[3].

Τὸ 1664 ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Θείας Λειτουργίας, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου[4] (πίν. 52. 2). Τὸ ἔργον αὐτό, μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Φιλοθέου*, πολὺ ἐθαυμάσθη καὶ ἐξυμνήθη ὡς πρωτότυπος σύνθεσις τοῦ ἁγιογράφου τούτου[5]. Εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον τῆς εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου[6].

Τὴν ἀντιγραφὴν αὐτὴν ἔργων τῶν παλαιοτέρων μεγάλων ἁγιογράφων, καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ, συνεχίζει ἀκόμη ὁ Σκοῦφος καὶ κατὰ τὸ 1669, ὁπότε ἐζωγράφησε τὴν Ὑπαπαντήν, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[7]. Καὶ ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον, μὲ μικρὰν μόνον διασκευὴν τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδομήματος, τοῦ ἀπὸ τοῦ 1571 πίνακος τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[8] (πίν. 39. 1). Εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν μὲ τὴν Ὑπαπαντὴν πρέπει, νομίζω, νὰ τοποθετηθῇ καὶ ἡ ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Σκούφου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἡ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον[9] (πίν. 52. 1). Αὕτη ἀντιγράφει τὸ εἰς τὴν αὐτὴν Συλλογὴν ἀποκείμενον ἔργον τοῦ Ἐμμ. Λαμπάρδου μὲ χρονολογίαν 1611[10].

---

[1] Δὲν ἀναφέρεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

[2] Πρβ. ὡς πρὸς τὴν φωτεινότητα τῶν τόνων καὶ τὰ περιγράμματα, τὸ φορητὸν ψηφιδωτὸν μὲ τὸ αὐτὸ θέμα, τὸ δημοσιευθὲν ὑπὸ O. Demus εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντινὰ Μεταβυζαντινά, 1, 1946, 107 κ. ἑξ. Τοῦτο εὑρίσκεται τώρα εἰς τὴν Συλλογὴν τοῦ Dumbarton Oaks. Βλ. Bulletin of the Fogg Museum of Art, December 1947.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ.ἑξ.

[4] L. Zois, Zante et son Musée, Zante 1935, 15 κ. ἑξ. ἀριθ. 2. Αὕτη κατεστράφη κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953.

[5] Καλογεροπουλος, ἔνθ' ἀν. 5. Σισιλιανος, 196 κ. ἑξ.

[6] Bettini, M. Damasc. πίν. VII.

[7] Σωτηριου, Ὁδηγός, ἔκδ. 2α, σ. 92, εἰκ. 37. Βλ. καὶ σ. 91, ἀριθ. 328. Felicetti - Liebenfels, πίν. 129 A.

[8] Τὴν ἰδίαν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶχεν ἀντιγράψει παλαιότερον καὶ ὁ Κλόντζας εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου. Clara Rhodos, 6 - 7, 1932/3, εἰκ. 117.

[9] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 53, ἀριθ. 341. Σισιλιανος, 199.

[10] Ἀπεικόνισις ὄχι καλὴ παρὰ J. Myslivec ἐν Seminarium Kondakovianum, 7, 1959, πίν. VII. 2.

Ἓν ἀπὸ τὰ τελευταῖα γνωστὰ ἔργα τοῦ Σκούφου εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον μὲ χρονολογίαν 1682 εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[1]. Ἡ εἰκὼν αὕτη, γενομένη τρία μόνον ἔτη πρὸ τοῦ θανάτου τοῦ Σκούφου, δεικνύει τὴν τάσιν τὴν ὁποίαν καὶ εἰς προγενεστέρους ἀκόμη χρόνους εἶχεν ὁ γηραιὸς ἁγιογράφος, πρὸς τὴν ἀντιγραφὴν παλαιοτέρων προτύπων. Ὁ Σκοῦφος διὰ τὸ ἔργον τοῦτο ἐχρησιμοποίησεν ἀσφαλῶς φορητὴν εἰκόνα ἢ μικρογραφίαν χειρογράφου τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τὸ πρότυπόν του δὲ θὰ ἦτο πολὺ ἀνάλογον πρὸς τὸ χρησιμοποιηθὲν καὶ ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[2]. Ἀλλ' ἐνῷ ὁ Θεοφάνης τὸ μετέφρασεν εἰς τὴν ἰδίαν του τεχνικήν, ὁ Σκοῦφος διετήρησεν εἰς τὸ ἔργον του ὅλην τὴν φωτεινότητα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν μαλακότητα τῶν τόνων τοῦ Παλαιολογείου προτύπου.

Ὁ Σκοῦφος παρουσιάζει, ὅπως δεικνύουν τά, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, γνωστὰ ἔργα του, καλλιτεχνικὴν ἐξέλιξιν ἐντελῶς ἀντίθετον ἐκείνης, τὴν ὁποίαν βλέπομεν, ὄχι μόνον εἰς τοὺς συγχρόνους του, ἀλλὰ καὶ εἰς τοὺς παλαιοτέρους ἁγιογράφους. Ἀρχίζει δηλαδὴ τὸ ἔργον του μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν, τὴν ὁποίαν ὅμως πολὺ ταχέως ἐγκαταλείπει, διὰ νὰ τὸ συνεχίσῃ μὲ τὴν ἀντιγραφήν, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστήν, τῶν δημιουργημάτων τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἰς τὰ τέλη δὲ τοῦ σταδίου του τὸν βλέπομεν χρησιμοποιοῦντα καὶ Παλαιολόγεια ἀκόμη πρότυπα.

Ἡ διαπίστωσις αὐτή, ὅτι ὁ Σκοῦφος ἀρχίζει τὸ καλλιτεχνικόν του στάδιον μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν, θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ ὄχι ἀπολύτως βεβαία, ἂν ἐστηρίζετο μόνον εἰς τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν εἰκόνα τοῦ μαρτυρίου τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς, μὲ χρονολογίαν 1661, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, καὶ τοῦτο, διότι ἡ γνησιότης τῆς ὑπογραφῆς ἴσως νὰ ἤγειρεν εὐλόγους ὑπονοίας. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλο ἔργον τοῦ Σκούφου, ἀχρονολόγητον δυστυχῶς, ἀλλ' ἀνῆκον ἀσφαλῶς εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτέχνου. Εἶναι τοῦτο ἡ εἰκών, ἡ παριστάνουσα τὸ Λείψανον τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος μεταξὺ δύο ἀγγέλων κρατούντων μανουάλια καὶ ἀποκειμένη εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας, φέρουσα δὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Σκούφου λατινιστί: *Opus P. Philothei Scuffo*[3]. Τὴν στενῶς συνδεομένην πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῆς Βενετίας τεχνοτροπίαν

---

[1] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 14. Βλ. καὶ σ. 17, ἀριθ. 15.
[2] Millet, Athos, πίν. 147, 1.
[3] Marconi, II, σ. 251, ἀριθ. 95.

τῆς εἰκόνος αὐτῆς ἐσημείωσεν ἤδη ἡ MARCONI[1]. Οὐδεμία, νομίζω, χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι τὸ ἔργον τοῦτο ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ σταδίου τοῦ Σκούφου, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἁγιογράφος ἦτο βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην, ὥστε νὰ ὑπογράφῃ καὶ λατινιστὶ ἀκόμη[2].

Τὸ φαινόμενον αὐτὸ τῆς ἀντιστρόφου ἐξελίξεως τοῦ Σκούφου εἶναι ἴσως μοναδικόν. Φαίνεται δὲ ἀκόμη περισσότερον παράδοξον, ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀκμὴ τοῦ ἁγιογράφου τούτου καταλαμβάνει τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος, ἐποχὴν δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποίαν διὰ τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη εἶχεν ἀποβῆ κανών, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἡ χρησιμοποίησις τῶν δυτικῶν προτύπων καὶ ἡ ἐπὶ τῇ βάσει αὐτῶν δημιουργία νέων συνθέσεων.

Ἡ ἀντίστροφος αὐτὴ ἐξέλιξις τοῦ Σκούφου καὶ ἡ ἐπιστροφή του εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην, μάλιστα δὲ ἡ πιστὴ ὑπ' αὐτοῦ ἀντιγραφὴ τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, θὰ ἠδύνατο, νομίζω, νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀντίδρασις εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλάκη, ἀντίδρασις ὅμως, ἡ ὁποία δὲν φαίνεται νὰ εὗρε συνεχιστὰς καὶ μιμητάς.

Οἱ Βίκτωρες[3]. Ἡ διερεύνησις τῶν ἀφορώντων τὸν ζωγράφον ἢ μᾶλλον τοὺς ζωγράφους μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ εἶναι ἐξαιρετικὰ δυσχερής, ὄχι μόνον λόγῳ τοῦ μεγάλου ἀριθμοῦ τῶν εἰκόνων μὲ τὴν ὑπογραφὴν ταύτην, ἀλλὰ καὶ διὰ τὰς λίαν καταφανεῖς διαφορὰς τεχνοτροπίας, τὰς παρατηρουμένας μεταξὺ αὐτῶν.

Ὅτι ἀσφαλῶς πρόκειται περὶ ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ περισσοτέρων τοῦ ἑνός, ἀποδεικνύουν καὶ αἱ ἐπὶ τῶν εἰκόνων ὑπογραφαί, ὅπως καὶ ἄλλοτε παρετήρησα[4], ἀλλὰ καὶ αἱ χρονολογίαι, αἱ ὑπάρχουσαι εἰς μερικὰς ἐξ αὐτῶν.

Καὶ πρῶτον, ὅσον ἀφορᾷ τὸν τύπον καὶ τὴν ὀρθογραφίαν τῆς ὑπογραφῆς, ἀπαντῶσιν εἰς τὰς εἰκόνας, τὰς ὁποίας ἐγὼ τοὐλάχιστον γνωρίζω, αἱ ἑξῆς παραλλαγαί: *Χεὶρ Βίκτωρος*, *Χεὶρ Βίκτωρος ἱερέως*, *Χεὶρ Βίκτωρος τοῦ*

[1] MARCONI, I, 130.

[2] Εἰς τὴν διαθήκην τοῦ Σκούφου ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: *ἀφήνω ἀκόμη μίαν εἰκόνα νὰ τὴν βάνουν ἀντίκρυς τοῦ μνήματός μου καὶ αὐτὴ ἐπονομάζεται ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος, ζωγραφία στὸ νατουράλε.* ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τῆς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν, 3, 1940, 300. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ πίνακος ἰταλίζοντος *(στὸ νατουράλε)*. Δὲν δυνάμεθα ὅμως νὰ ἤμεθα βέβαιοι ἂν οὗτος ἦτο ἔργον τῆς ἰταλιζούσης πρώτης περιόδου τοῦ Σκούφου ἢ περὶ ἔργου ἄλλου ζωγράφου, τὸ ὁποῖον εὑρίσκετο εἰς τὴν κατοχήν του. Ἡ πρώτη ἐκδοχὴ φαίνεται ἴσως πιθανωτέρα.

[3] Τὴν παλαιοτέραν βιβλιογραφίαν βλ. ἐν PROCOPIOU, σ. 50, σημ. 169.

[4] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 46.

Κρητός, Χεὶρ Βίκτορος, Χεὶρ Βίκτορος ἱερέως, Χεὶρ Βίκτορος Κριτός, Χεὶρ Βίκτωρα.

Δέον ἐν τούτοις νὰ σημειώσωμεν ὅτι ἡ διαφορὰ τῆς ὀρθογραφίας, Βίκτωρος καὶ Βίκτορος, ἴσως δὲ καὶ Βίκτωρα, δὲν σημαίνει ἀπαραιτήτως καὶ διαφόρους ζωγράφους. Ὅπως θὰ ἴδωμεν, ὁ τύπος ποικίλλει καὶ εἰς τὰ ἔργα τοῦ ἰδίου τεχνίτου.

Ὅσον ἀφορᾷ ἐξ ἄλλου τὰς ἐπὶ τῶν εἰκόνων χρονολογίας, δύναται νὰ καταρτισθῇ ὁ ἀκόλουθος πίναξ μὲ βάσιν τὰ εἰς ἐμὲ γνωστὰ ἔργα του:

1605 Χεὶρ Βίκτορος Κριτός[1].
1652 Χεὶρ Βίκτορος[2].
1660 Χεὶρ Βίκτορος[3].
1660 Χεὶρ Βίκτωρος ἱερέως[4].
1670 Χεὶρ Βίκτορος[5].
1670 Χεὶρ Βίκτορος ἱερέως[6].
1674 Χεὶρ Βίκτωρος[7].
1674 Χεὶρ Βίκτωρος[8].
1694 Χεὶρ Βίκτωρος[9].

Ἀπὸ τὸν χρονολογικὸν αὐτὸν πίνακα ἐξάγεται τὸ ἀσφαλέστατον, ὡς νομίζω, συμπέρασμα ὅτι ὁ Βίκτωρ τοῦ 1605 κατ' οὐδένα τρόπον θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὁ αὐτὸς μὲ τὸν Βίκτωρα τοῦ 1694. Εἶναι ἀπολύτως ἀπίθανον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ ἴδιος ἁγιογράφος θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐργάζεται ὀγδοήκοντα ἐννέα ὅλα ἔτη μετὰ τὸ πρῶτον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του.

---

[1] Παναγία Ἀμόλυντος εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναϊτ. Μνημ. 57.

[2] Μαρτύριον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 59, ὅπου κατὰ λάθος γράφεται Βίκτωρος.

[3] Ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου εἰς τὸν ναὸν Παντοκράτορος Ζακύνθου. D. QUINN εἰς τὸ περιοδ. Ἁρμονία, 3, 1902, 185.

[4] Εἰκὼν εἰς τὴν ἄλλοτε ὑπάρχουσαν Συλλ. Ζερβουδάκη. (Τὸ θέμα μοῦ εἶναι ἄγνωστον). ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 59 κ. ἑξ.

[5] Μεταμόρφωσις εἰς τὸν ναὸν Φανερωμένης Ζακύνθου. QUINN, ἔνθ' ἀν. 585.

[6] Εὐαγγελ. Ματθαῖος εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας. MARCONI, II, σ. 250, ἀριθ. 74. (Ἡ ὑπογραφὴ καὶ ἡ χρονολογία ὄπισθεν διὰ γραφίδος).

[7] Ριζα Ἰεσσαὶ καὶ Ἰησοῦς ἡ Ἄμπελος εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας. MARCONI, II, σ. 247, ἀριθ. 19, 20. Ἡ χρονολογία εἶναι, κατὰ πληροφορίαν τοῦ κ. Μέρτζιου, 1674 καὶ ὄχι 1671, ὡς γράφει ἡ Marconi.

[8] Γέννησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Συλλ Σταθάτου. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 13 κ. ἑξ.

[9] Εἰκόνες τοῦ τέμπλου εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Νέας Μονῆς τοῦ Φιλοσόφου παρὰ τὴν Δημητσάναν. Βλ. Ν ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ἐκκλησιῶν καὶ τῶν μοναστηρίων τῆς Γορτυνίας, Ἀθῆναι 1956, 82, ὅπου ἡ χρονολογία ἔχει γραφῇ ἐκ παραδρομῆς ΑΧΣΤΔ ἀντὶ ΑϟΧΔ (1694). Πρβ. καὶ σ. 80, εἰκ. 46. Ταύτην διώρθωσεν ὁ ἴδιος εἰς φύλλον παροραμάτων.

Ὁ Bettini, ἐπὶ τῇ βάσει ἀρχειακῶν πηγῶν, ὁμιλεῖ περὶ δύο ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ, οἱ ὁποῖοι ἔζησαν κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα. Τούτων ὁ εἷς ἀναφέρεται εἰς ἔγγραφα τοῦ 1537 καὶ 1539 ὡς Victor filius q. ser Johannis Greci pictor[1], ὁ δὲ ἕτερος μνημονεύεται τὸ 1546 ὡς ser Vetor de Bartolomio depentor, ὀνομαζόμενος κοινῶς Victor de le Madone[2]. Νομίζω ὅμως ὅτι οἱ δύο οὗτοι Βίκτωρες εἶναι ἄσχετοι πρὸς τοὺς ἐνταῦθα ἀπασχολοῦντας ἡμᾶς.

Ὁ Βελουδης ἐξ ἄλλου ἀναφέρει τὸν κατὰ τὸ 1669 διατελέσαντα διδάσκαλον τοῦ Ἑλληνικοῦ Σχολείου τῆς Βενετίας Βίκτωρα Κλαπατζαρᾶν ἐκ Κερκύρας ἱερέα καὶ ζωγράφον[3]. Καὶ ὡς πρὸς μὲν τὸ ἐπίθετον Κλαπατζαρᾶς, ἡ πληροφορία τοῦ Βελούδου δὲν φαίνεται ἀκριβής, ὡς ἤδη παρετηρήθη[4], διότι θὰ ἦτο δύσκολον νὰ ταυτισθῇ οὗτος πρὸς τὸν *παρ' ἱερεύσι λογιώτατον* Βίκτωρα Κλαπατζαρᾶν, τὸν ἐκδόσαντα ἥμισυν αἰῶνα ἀργότερον, τὸ 1719, τὴν ὑπ' αὐτοῦ συντεθεῖσαν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Νικολάου[5]. Τὸ ὅτι ὅμως ὁ ἱερεὺς Βίκτωρ κατήγετο ἐκ Κερκύρας ἐπεβεβαίωσεν ὁ Μερτζιος ἐπὶ τῇ βάσει ἀρχειακῶν ἐγγράφων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας[6].

Ἂν ἐξετάσωμεν τὸν ἀνωτέρω παρατεθέντα χρονολογικὸν πίνακα, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ὁ ζωγράφος Βίκτωρ ὁ Κρὴς ἀναφέρεται μόνον κατὰ τὸ ἔτος 1605, κατόπιν, μέχρι τοῦ 1660, ὁ ἁγιογράφος ὑπογράφεται ἁπλῶς Βίκτωρ, ἀπὸ δὲ τοῦ 1660 μέχρι τοῦ 1694 ἡ ὑπογραφὴ εἴτε εἶναι ἁπλῶς Χεὶρ Βίκτωρος, εἴτε Βίκτωρος ἱερέως.

Νομίζω πολὺ πιθανὸν ὅτι δυνάμεθα νὰ ταυτίσωμεν τὸν ἀπὸ τοῦ 1660 ὑπογραφόμενον Βίκτωρα ἱερέα ἢ ἁπλῶς Βίκτωρα πρὸς τὸν ἐκ Κερκύρας ὁμώνυμον ἱερέα, τὸν μνημονευόμενον εἰς τὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. Ἂν καὶ ὁ Βίκτωρ ἱερεύς, ὁ ὑπογραφόμενος εἰς τὰ ἔγγραφα τῶν Ἀρχείων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι καὶ ζωγράφος, ἐντούτοις ἡ σύμπτωσις τῶν χρονολογιῶν μᾶς βοηθεῖ εἰς τὸν πιθανώτατον, κατὰ τὴν γνώμην μου, ταυτισμὸν τοῦτον.

Ἂν αἱ ἀνωτέρω ὑποθέσεις εἶναι πιθαναί, τότε πρέπει ἐξάπαντος νὰ διαστείλωμεν τὸν Κερκυραῖον Βίκτωρα ἱερέα ἀπὸ τὸν παλαιότερον Βίκτωρα τὸν

---

[1] Bettini, La pitt. di icone, 15 κ. ἑξ. 28.

[2] Αὐτόθι, 28. Οὗτος ἀναφέρεται ὡς «mastro Vettor da le madone» τὸ 1546 εἰς τὴν διαθήκην τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Λουμπινᾶ, τὴν ὁποίαν ἐδημοσίευσεν ὁ Κ. Μερτζιος εἰς τὰ Κρ. Χρον. 9, 1955, 158 κ. ἑξ.

[3] Βελουδου, Ἑλλ. Ὀρθοδ. Ἀποικ. 111.

[4] Σισιλιανος, 60.

[5] Βλ. L. Petit, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, σ. 216, ἀριθ. 1.

[6] Μερτζιος, Θωμ. Φλαγγ. 246.

Κρῆτα, τὸν ὑπογραφόμενον εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ 1605, καὶ ὁ ὁποῖος δὲν ἀναφέρεται εἰς τὰς ὑπογραφάς του ὡς ἱερεύς. Ὅτι ἡ διάκρισις αὕτη εἶναι ἴσως πιθανή, δεικνύει τὸ γεγονὸς ὅτι μετὰ τὸ 1605 δὲν ἀναφέρεται πλέον εἰς τὰς ὑπογραφὰς Βίκτωρ Κρής.

Κατὰ ταῦτα δυνάμεθα, νομίζω, νὰ διακρίνωμεν δύο τοὐλάχιστον ἁγιογράφους μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ, ἕνα παλαιότερον, Κρῆτα τὴν πατρίδα, τοῦ ὁποίου τὰ ἴχνη χάνονται μετὰ τὸ 1605, καὶ ἕνα νεώτερον, Κερκυραῖον ἱερέα, τὸν ὁποῖον εἰς τὰς γνωστὰς χρονολογημένας εἰκόνας δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν ἀπὸ τοῦ 1652 μέχρι τοῦ 1694.

Τὴν διάκρισιν τέλος αὐτὴν ἐπιβάλλει καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι μεταξὺ τοῦ 1605, τελευταίας χρονολογίας τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητός, καὶ τοῦ 1652, πρώτης τοῦ Βίκτωρος ἱερέως τοῦ Κερκυραίου, ὑπάρχει ἀρκετὰ σημαντικὸν χρονικὸν χάσμα, τὸ ὁποῖον, καὶ ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἀκόμη ἀγνοοῦμεν ἀρκετὰ ἴσως ἔργα τῶν δύο τούτων ἁγιογράφων φέροντα χρονολογίαν, δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἐντελῶς τυχαῖον.

Ἐνταῦθα θὰ ἐξετάσωμεν τὸ ἔργον τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητός, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα, ἤκμασε κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 17ου αἰῶνος. Καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας ἄλλωστε οὗτος ἀνήκει εἰς τὴν ἐδῶ ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ὁμάδα τῶν ζωγράφων τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν ἕτερον Βίκτωρα ἱερέα τὸν Κερκυραῖον, ἡ τεχνοτροπία του δὲν σχετίζεται βεβαίως πρὸς τὴν τῶν ζωγράφων τῆς ὁμάδος ταύτης, διὰ λόγους ὅμως ἑνότητος θὰ ἐξετάσωμεν καὶ τούτου τὸ ἔργον ἐνταῦθα.

Βίκτωρ ὁ Κρής. Τούτου ἓν μόνον, ὡς εἴδομεν, χρονολογημένον ἔργον εἶναι γνωστόν, ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ἀμολύντου μὲ τὸ ἔτος 1605 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[1] (πίν. 53. 1). Εἰς τὸν ἁγιογράφον ὅμως τοῦτον δύνανται, νομίζω, ν' ἀποδοθοῦν τρία ἀκόμη ἀχρονολόγητα ἔργα, ἐκ τῶν εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστῶν. Ταῦτα εἶναι ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Βάτος μετὰ τοῦ Μωϋσέως λαμβάνοντος τὸν Νόμον εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ.

Ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[2], μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Βίκτωρος*, ἔχει, καὶ εἰς τὸ σχέδιον καὶ εἰς τὴν τεχνικήν, ὅλην τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ σχετίζεται, ἀπὸ τῆς ἀπόψεως ταύτης, πρὸς

[1] Βλ. ἀνωτέρω σ. 210 σημ. 1. Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, εἰκ. 15.

[2] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 89, ἀριθ. 297.

τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς περιόδου ἰδίως 1571 - 1579, ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὰ ἔργα τῆς παλαιοτέρας περιόδου τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου. Πολὺ διδακτικὴ ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ἡ σύγκρισις τῆς εἰκόνος αὐτῆς τοῦ Βίκτωρος πρὸς τὸν ὁμοίου θέματος πίνακα τοῦ Λαμπάρδου μὲ χρονολογίαν 1620 εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[1]. Ἡ ὅλη παράστασις τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης εἶναι εἰς τὰς δύο εἰκόνας πανομοιότυπος, πλὴν μιᾶς μόνον μικρᾶς λεπτομερείας, ἡ ὁποία ὅμως ἔχει, νομίζω, ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὴν χρονολογικὴν τοποθέτησιν τοῦ ἔργου τοῦ Βίκτωρος. Εἰς τὴν εἰκόνα δηλαδὴ τοῦ Λαμπάρδου ἡ ἁγία κρατεῖ εἰς τὴν δεξιὰν κλάδον φοίνικος, ὁ ὁποῖος δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βίκτωρος, διότι ἐκεῖ τὸν κλάδον ἡ ἁγία κρατεῖ, ὁμοῦ μετὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, διὰ τῆς ἀριστερᾶς, τῆς στηριζομένης ἐπὶ τοῦ τροχοῦ. Νομίζω ὅτι, ὡς πρὸς τὴν μικρὰν αὐτὴν λεπτομέρειαν, ὁ Βίκτωρ εὑρίσκεται πολὺ πλησιέστερον εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα, τὸν τύπον τῆς ὁποίας ἀσφαλῶς δὲν ἐδημιούργησεν ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος, ὅπως καὶ ἀλλαχοῦ παρετήρησα[2].

Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βίκτωρος ἡ θέσις τῆς δεξιᾶς χειρὸς πρὸ τοῦ στήθους εἶναι βεβαίως ἀδικαιολόγητος καὶ προέρχεται, χωρὶς ἀμφιβολίαν ἀπὸ τὴν μίμησιν ἰταλικοῦ προτύπου. Τὴν θέσιν αὐτὴν τῆς χειρὸς ἐπανέλαβεν ὀλίγον ἀργότερα καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες εἰς τὴν εἰκόνα τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας καὶ παριστάνουσαν τὴν Ρίζαν Ἰεσσαὶ μὲ τὴν μικρὰν Θεοτόκον μεταξὺ τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας (1664)[3], ἐπίσης δέ, τὸ 1661, εἰς τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Ἁγίου Γοβδελᾶ[4]. Ἄλλοτε παρετήρησα ὅτι διὰ τὴν θέσιν αὐτὴν τῆς χειρὸς ὁ Τζάνες εἶχεν ὡς πρότυπον πίνακα τοῦ Tintoretto[5]. Δὲν εἶναι ἀπίθανον τὸ αὐτὸ ἢ ἀνάλογον πρότυπον νὰ ἐχρησιμοποιήθη καὶ ἀπὸ τὸν δημιουργήσαντα τὸν ἀρχικὸν τύπον τῆς εἰκόνος τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης. Τῆς ἀρχικῆς αὐτῆς εἰκόνος πιστὸν ἀντίγραφον εἶναι, νομίζω, τὸ ἐνταῦθα ἀπασχολοῦν ἡμᾶς ἔργον τοῦ Βίκτωρος. Τὸν ἀρχικὸν δὲ αὐτὸν τύπον ἐπαναλαμβάνει, χρησιμοποιῶν, φυσικά, ἓν ἀπὸ τὰ πολλὰ διάμεσα ἀντίγραφα, καὶ ὁ κατὰ τὰς τελευταίας δεκάδας τοῦ 17ου καὶ τὰς πρώτας τοῦ 18ου αἰῶνος ἀκμάσας Ἰωάννης Μόσκος[6]. Ἡ διασκευή,

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Β καὶ σ. 30 κ. ἑξ. ἀριθ. 14.

[2] Αὐτόθι, 31. Πρβ. καὶ Μ. Χατζηδακην εἰς τὸ Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἀμαντον, Ἀθῆναι 1940, 355.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ Willumsen, La jeunesse du peintre El Greco, I, σ. 49. Ἡ χρονολογία δὲν εἶναι 1641, ὡς συνήθως γράφεται, ἀλλὰ 1644. Βλ. Χατζηδακην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 581.

[4] Βλ. Ξυγγοπουλον εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 477 κ. ἑξ. πίν. ΚΓ'.

[5] Ξυγγοπουλος, ἔνθ' ἀν. 478 καὶ πίν. ΚΕ'.

[6] Ρώμη. Συλλ. Sterbini. Muñoz, Grottaferrata, σ. 46, εἰκ. 24.

ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου, μὲ τὴν δεξιὰν χεῖρα κρατοῦσαν τὸν κλάδον τοῦ φοίνικος, προέρχεται, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀπὸ προσπάθειαν καθαρῶς ρεαλιστικήν. Ὁ διασκευαστὴς δηλαδὴ δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἐννοήσῃ τὴν ἐντελῶς ἀδικαιολόγητον, ὡς ἤδη εἴπομεν, θέσιν αὐτὴν τῆς χειρός, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν ἐξεταζομένην εἰκόνα τοῦ Βίκτωρος. Ὅτι δὲ πράγματι ἡ προσθήκη τοῦ κλάδου φοίνικος εἰς τὴν δεξιὰν τῆς ἁγίας ὀφείλεται εἰς μεταγενεστέραν διασκευήν, δεικνύει ὁ ὅλως ἀφύσικος τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖον ἡ Μάρτυς κρατεῖ τὸν κλάδον τοῦ φοίνικος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου. Τὰ τεταμένα δάκτυλα τῆς δεξιᾶς χειρὸς δὲν φαίνονται νὰ συγκρατοῦν τὸν κλάδον, τὸν ὁποῖον, ἂν ἀφαιρέσῃ τις, θὰ ἔχῃ ἀκριβῶς τὸν τύπον τῆς εἰκόνος τοῦ Βίκτωρος, τὸν ὑφ' ἡμῶν θεωρούμενον ὡς τὸν ἀρχικόν.

Ἡ διασκευὴ αὐτή, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου, εἶναι ἀσφαλῶς παλαιοτέρα τοῦ 1620, ὁπότε ἐζωγραφήθη ἡ εἰκὼν τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ταύτην εὑρίσκομεν ἤδη εἰς τὴν λατρευτικὴν εἰκόνα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 55. 2), ἔργον τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, γενόμενον περὶ τὸ 1612[1]. Δὲν εἶναι ἀπίθανον ἡ προσθήκη τοῦ κλάδου τοῦ φοίνικος εἰς τὴν δεξιὰν τῆς ἁγίας νὰ ὀφείλεται εἰς αὐτὸν τὸν Παλλαδᾶν, ἀντίγραφον δὲ τῆς εἰκόνος ταύτης τοῦ τέμπλου νὰ εἶχεν ὡς πρότυπον ὁ Λαμπάρδος διὰ τὴν εἰκόνα τοῦ 1620 εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη.

Κατὰ ταῦτα, τὸ ἀπασχολοῦν ἡμᾶς ἐδῶ ἔργον τοῦ Βίκτωρος εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον δύναται νὰ θεωρηθῇ ὡς εὑρισκόμενον πλησιέστατα πρὸς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα καὶ νὰ τοποθετηθῇ, μὲ πολλὴν πιθανότητα, εἰς χρόνους παλαιοτέρους τοῦ 1612, ὁπότε ἐζωγραφήθη ὑπὸ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ ἡ εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ εὑρισκομένη λατρευτικὴ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης.

Μία ἄλλη εἰκών, ἡ ὁποία, κατὰ τὴν γνώμην μου, εἶναι ἔργον τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητός, δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐνταῦθα. Αὕτη εὑρίσκεται εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ παριστάνει τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον μέχρι τῆς ὀσφύος, πτερωτόν, ἐστραμμένον πρὸς δεξιὰ καὶ ἔχοντα πρὸ αὐτοῦ, ἐντὸς χρυσῆς λεκάνης τὴν ἀποτμηθεῖσαν κεφαλήν του. Ἡ εἰκὼν φέρει τὴν ὑπογραφὴν *Χειρ Βίκτορος*[2] (εἰκ. 53. 2).

[1] Ἀπεικονίσθη ἐν Κ. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σύντομος ἱστορία τῆς ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Θεσσαλονίκη 1953, προτελευταῖος πίναξ, ἄνευ ἀριθμήσεως. Ἡ εἰκὼν φέρει τὴν ὑπογραφήν: *Χειρ Ἱερεμίου τοῦ Κρητός*, χωρὶς χρονολογίαν. Ὅτι ὁ Ἱερεμίας οὗτος ὁ Κρὴς εἶναι ὁ Παλλαδᾶς, φαίνεται ἀπὸ τὴν περιγραφὴν τοῦ Νεκταρίου Ἱεροσολύμων, περὶ τῆς ὁποίας κατωτέρω. Τὸ ἔτος 1612 εὑρίσκεται ἐπὶ ἄλλης εἰκόνος τοῦ τέμπλου παριστανούσης τὸν Ἰησοῦν μὲ ὁμοίαν ὑπογραφήν. Βλ. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναϊτικὰ μνημεῖα, 55.

[2] ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 58. Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

Τὸ ἔργον αὐτὸ παρουσιάζει ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον διὰ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικήν του. Εἰς τὰ πρόσωπα οἱ ὄγκοι ἔχουν διαμορφωθῆ κατὰ τρόπον καθαρῶς διακοσμητικὸν καὶ περιβάλλονται ὑπὸ λεπτῶν λευκῶν γραμμῶν. Τὰ ἐντόνως φωτιζόμενα σημεῖα τῶν ὄγκων τούτων τονίζονται μὲ πολλὰς λευκάς, παραλλήλους καὶ λεπτὰς γραμμάς.

Ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ σχηματοποίησις τῶν ὄγκων δὲν ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ εἰς ἔργα τῆς περιόδου ταύτης καὶ διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἡ ἐξέτασις τῆς καταγωγῆς της δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐπ' ὀλίγον.

Ὁ Testi, θέλων ν' ἀποδείξῃ ὅτι ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ ἔχει τὴν ἀρχήν της εἰς τὰ ψηφιδωτά, γνώμη, τὴν ὁποίαν ἀποκρούει ὁ Venturi, φέρει ὡς παράδειγμα εἰκόνας τινὰς τοῦ Μουσείου Correr εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπως ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας, ὁ Πρόδρομος κ.ἄ., αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν ρυθμικὴν σχηματοποίησιν πολὺ ἀνάλογον πρὸς τὴν τοῦ ἐνταῦθα ἐξεταζομένου ἔργου τοῦ Βίκτωρος, ἂν καὶ μὲ χαρακτῆρα περισσότερον λαϊκόν[1]. Ἀλλ' ἡ γνώμη αὐτὴ τοῦ Testi, ὅτι ἡ ρυθμικὴ σχηματοποίησις εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Μουσ. Correr προέρχεται ἀπὸ τὴν μίμησιν ψηφιδωτῶν, δὲν φαίνεται πολὺ πιθανή. Ἡ σχηματοποίησις αὐτὴ τῶν ὄγκων, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βίκτωρος, εἶναι πολὺ παλαιὰ εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικήν. Αὕτη, ὅπως ἐμφανίζεται εἰς τὸ ἔργον τοῦ Βίκτωρος, παρουσιάζει τὴν τελευταίαν μορφὴν ἐξελίξεως τῆς γραμμικῆς τεχνικῆς, τῆς ὁποίας τὰ διάφορα στάδια, ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος μέχρι τῶν χρόνων περίπου τῆς ἁλώσεως, ἐξητάσαμεν ἤδη εἰς ἄλλα κεφάλαια τοῦ παρόντος βιβλίου. Μετὰ τὴν ἅλωσιν, τὴν σχηματοποίησιν αὐτὴν εὑρίσκομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους, ὀλιγώτερον ἰσχυρὰν εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[2] (πίν. 27. 2), ἐντονωτέραν δὲ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς ἰδίας μονῆς[3] (πίν. 25. 1). Λίαν ἐπίσης ἔντονον τὴν συναντῶμεν εἰς τὰς ὑπὸ τοῦ Ζώρζη ἐκτελεσθείσας τὸ 1547 τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου[4] (πίν. 33. 2), ὅπως καὶ τὸ 1566 εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θηβῶν γενομένην διακόσμησιν εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (πίν. 29). Χαρακτηριστικὴ τέλος διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι ἡ μεγάλη τοιχογραφία τῆς Δεήσεως εἰς τὸν νάρ-

---

[1] Τὸ βιβλίον τοῦ Testi, Storia della pittura veneziana, Bergamo 1909, δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω. Τὰς γνώμας του γνωρίζω ἀπὸ τὸν Bettini, La pitt. di icone, 60 κ. ἑξ. ὅπου καὶ παρατίθεται, εἰς τὸν πίν. XXV, ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου τοῦ Μουσείου Correr (ὄχι τοῦ Προδρόμου, ὅπως κατὰ λάθος γράφει ὁ Bettini).

[2] Millet, Athos, πίν. 144.

[3] Αὐτόθι, πίν. 134 - 136 κ. ἄ.

[4] Αὐτόθι, πίν. 194. 2.

θηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (1568)[1]. Ἡ τοιχογραφία αὐτή, ἡ ὁποία ἀντιγράφει ἀναμφιβόλως φορητὴν εἰκόνα, παρουσιάζει πλείστας ἀναλογίας πρὸς τὸ ἀπασχολοῦν ἡμᾶς ἔργον τοῦ Βίκτωρος. Θεωρῶ δὲ πολὺ πιθανὸν ὅτι ἀπὸ εἰκόνα τεχνοτροπίας ἀναλόγου πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μονῆς Δοχειαρίου προέρχεται τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Βίκτωρος. Μία ὅμως ἀπομίμησις τόσον πιστὴ τῆς τεχνοτροπίας ἔργου τοῦ 16ου αἰῶνος δὲν δύναται νὰ νοηθῇ, ἀπὸ ὅσα τοὐλάχιστον μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, διὰ ζωγράφον ἀκμάσαντα κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος, ὅπως ὁ ἕτερος Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος, ὁ μέλλων νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κατωτέρω. Ἀντιθέτως διὰ ζωγράφον τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ 16ου καὶ τῶν πρώτων τοῦ 17ου αἰῶνος, ὅπως ὁ ἀπασχολῶν ἡμᾶς ἐνταῦθα Βίκτωρ ὁ Κρής, τὸ πρᾶγμα εἶναι πολὺ πιθανόν. Διὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ἡ εἰκὼν τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου πρέπει, νομίζω, ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸν Βίκτωρα τὸν Κρῆτα. Τέλος ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μετὰ τοῦ Μωϋσέως λαμβάνοντος τὸν Νόμον, ἡ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Βίκτορος* καὶ ἀποκειμένη εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[2], ἂν καί, ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἔργον κατώτερον κάπως τῶν προηγουμένως ἐξετασθέντων, δέον ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸν Βίκτωρα τὸν Κρῆτα. Ἡ εἰκὼν αὕτη παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς Βάτου, στενωτάτην συγγένειαν πρὸς τὸ ἀριστερὸν τμῆμα τοῦ ἀναλόγου ἔργου τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου μὲ χρονολογίαν 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 44. 1). Ἡ ὁμοιότης αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ θεωρήσωμεν τὴν ἐν λόγῳ εἰκόνα ἔργον τοῦ παλαιοτέρου Βίκτωρος, δηλαδὴ τοῦ Κρητός.

Ἐκ τῆς γενομένης λοιπὸν ἐξετάσεως προκύπτει ὅτι καὶ ὁ Βίκτωρ ὁ Κρὴς φαίνεται ἀκολουθῶν τὸν ἴδιον δρόμον μὲ τοὺς συγχρόνους του, ὅπως ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος, ὁ Παλαιοκαπᾶς κ. ἄ. Ἡ ἔλλειψις ὅμως καὶ ἄλλων χρονολογημένων ἔργων μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἁγιογράφου τούτου δὲν μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἐξακριβώσωμεν ἂν καὶ αὐτοῦ ἡ ἐξέλιξις εἶναι καθ' ὅλα ὁμοία πρὸς τὴν τῶν συγχρόνων του ἁγιογράφων. Ἂν δηλαδὴ καὶ αὐτὸς εἰς τὰ μεταγενέστερα ἔργα του ἐπηρεάσθη ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας, ὅπως συνέβη μὲ τοὺς ἄλλους.

Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος. Τὸ παλαιότερον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστόν, χρονολογημένον ἔργον τοῦ Βίκτωρος τούτου εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Μαρτυρίου τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μὲ χρονολογίαν 1652, ἡ εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου καὶ ἄγνωστον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, ποῦ σήμερον

[1] Millet, Athos, πίν. 237.

[2] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Ἀμάντου, Σύντομος ἱστορία τῆς ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, τελευταῖος πίναξ, ἄνευ ἀριθμήσεως. Ἐπίσης ὑπὸ Σωτηρίου εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, εἰκ. 16.

ἀποκειμένη[1]. Νομίζω ὅμως ὅτι ὀλίγαι ἀχρονολόγητοι εἰκόνες μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος ἢ Βίκτωρος ἱερέως θὰ ἠδύναντο ἴσως νὰ θεωρηθοῦν παλαιότερα ἔργα τοῦ ἰδίου ζωγράφου. Ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι αἱ εἰκόνες αὐταὶ δεικνύουν τεχνοτροπίαν καὶ εἰκονογραφίαν περισσότερον συντηρητικὰς ἀπὸ τὸ Μαρτύριον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς τοῦ ἔτους 1652, ἀπὸ τὴν Γέννησιν τῆς Θεοτόκου τοῦ 1674 εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, περὶ τῆς ὁποίας κατωτέρω ὁ λόγος, καὶ ἀπὸ ἄλλας ἐνυπογράφους, ἀλλ' ἀχρονολογήτους, ὅπου ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις γίνεται ὁλονὲν καὶ περισσότερον ἰσχυρά, θὰ ἠδυνάμεθα νὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις καὶ τοῦ Βίκτωρος τούτου ἠκολούθησε τὴν ἰδίαν μὲ τὴν τῶν κάπως παλαιοτέρων του ἁγιογράφων τροχιάν. Ἀρχίζει δηλαδὴ καὶ οὗτος μὲ ἔργα μὴ ἀπομακρυνόμενα πολὺ τῆς παραδόσεως, διὰ νὰ καταλήξῃ εἰς εἰκόνας χαρακτῆρος καθαρῶς ἰταλικοῦ.

Τοιαῦται συντηρητικαὶ εἰκόνες εἶναι ἡ Γέννησις τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[2]. Εἰς τὴν Γέννησιν ἡ ἐξάρτησις τοῦ Βίκτωρος ἀπὸ τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι καταφανής. Ἡ ὅλη παράστασις σχετίζεται, ὡς πρὸς τὴν γενικήν της διάταξιν, μὲ τὴν ἀπὸ τοῦ 1555 τοιχογραφίαν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Ἁγίου Παύλου[3]. Εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου οἱ ἄγγελοι τοῦ ἄνω μέρους τῆς εἰκόνος ἀκολουθοῦν δυτικὰ πρότυπα, ἡ ὅλη δὲ τεχνοτροπία ἐνθυμίζει τὰ ἔργα τοῦ συγχρόνου πρὸς τὸν Βίκτωρα γνωστοῦ ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων Ἠλία Μόσκου, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ γίνῃ λόγος κατωτέρω. Ἡ εἰκὼν τῆς Γεννήσεως εἰς τὴν Συλλ. Seltman[4] διατηρεῖ ἀρκετὴν ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ φαίνεται ἀκολουθοῦσα πρότυπον συγγενέστατον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας[5] καὶ πρὸς τὴν τοῦ Ζώρζη εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου[6].

---

[1] Βλ. ἀνωτέρω, σ 210 σημ. 2.

[2] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 24. Α, Β, καὶ σ. 46 κ. ἑξ.

[3] Millet, Athos, πίν. 187. 3.

[4] Chittenden - Seltman, Greek Art, πίν. 87 καὶ σ. 49, ἀριθ. 347, ὅπου τὸ ἔργον ἀποδίδεται ἐσφαλμένως εἰς τὸν Vittore de Bartolomeo, ἕνα τῶν δύο ὑπὸ τοῦ Bettini ἀνακαλυφθέντων Βικτώρων τοῦ 16ου αἰῶνος.

[5] Millet, Athos, πίν. 119. 2.

[6] Αὐτόθι, πίν. 198. 1. Αὐστηρὸν ἐπίσης ἔργον, ἀνῆκον πιθανώτατα εἰς τὸν Βίκτωρα τοῦτον, εἶναι καὶ ἡ ἐνυπόγραφος εἰκὼν τοῦ Ἰησοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης τῆς Παροικίας Πάρου. Γ. Μιχαηλιδη, Μιὰ ἐκκλησιὰ στὴν Πάρο, Ἀθήνα 1951, εἰκ. 4 καὶ σ. 9 κ. ἑξ. Αἱ ἄλλαι εἰκόνες τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τούτου, δηλ. τῆς Θεοτόκου Ἀμολύντου, τῶν Ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης κ. ἄ. δὲν φέρουν ὑπογραφὴν καὶ διὰ τοῦτο δὲν θὰ ἤτο

Ἡ ἐπὶ στρογγύλης σανίδος εἰκὼν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Βίκτωρα*, ἡ παριστάνουσα τὴν Προσευχὴν τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ[1] (πίν. 54. 1), συγγενεύει πρὸς τὰς προηγουμένως ἐξετασθείσας, δεικνύει μάλιστα τεχνικὴν ἐκτέλεσιν πολὺ καλλιτέραν ἐκείνων. Ἡ ἄλλη ὅμως εἰκὼν τῆς ἰδίας Συλλογῆς, ὁμοίως μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Βίκτωρα*, ἡ παριστάνουσα εἰς μὲν τὸ ἄνω μέρος τὴν Προσευχὴν ἐν Γεθσημανῇ, εἰς δὲ τὸ κάτω τὴν Προδοσίαν τοῦ Ἰούδα[2], εἶναι ἔργον μὲ καταφανῆ τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα ἄλλωστε εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνος τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη, τῆς εὑρισκομένης εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[3].

Δύο μικρὰ ἐλλειψοειδῆ εἰκονίδια εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ εἶναι ἀσφαλῶς ἔργα τοῦ ἰδίου ἁγιογράφου. Τούτων τὸ ἕν, μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος, παριστάνει τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων[4] καὶ εἶναι πιστότατον ἐν μικρογραφίᾳ ἀντίγραφον τῆς γνωστῆς εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου[5]. Τὸ ἕτερον εἰκονίδιον, παριστάνον τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον[6], εἶναι ἀνυπόγραφον, ἀλλ' ἀσφαλῶς ἀνήκει εἰς τὸν Βίκτωρα, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι καὶ ἐδῶ ἐχρησιμοποίησεν, εἰς τὰς γενικὰς τοὐλάχιστον γραμμάς, τὴν εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ[7].

Ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι τὸ δίπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος, τὸ εἰκονίζον εἰς μὲν τὸ ἓν φύλλον τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον κρατοῦντας τὴν Ἐκκλησίαν καὶ συνοδευομένους μὲ ἑλληνικὰς ἐπιγραφάς, εἰς δὲ τὸ ἕτερον τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τῆς Παδούης καὶ τὸν Ἅγιον Φραγκῖσκον τῆς Ἀσίζης, παρὰ τοὺς ὁποίους αἱ ἐπιγραφαὶ εἶναι λατινικαί[8]. Ἐδῶ ὁ Βίκτωρ δεικνύει τὰς δύο κατευθύνσεις τῆς τέχνης του. Ἡ μὲν παράστασις τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου ἐπὶ τοῦ ἑνὸς φύλλου ἔχει τὴν αὐστηρὰν τεχνικήν, τὴν ὁποίαν εὕρομεν εἰς τὴν στρογγύλην εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου τὴν παριστάνουσαν τὴν Προσευχὴν τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ (πίν. 54. 1), ἀλλ' ἡ παράστασις τῶν δύο ἁγίων τῆς

δυνατὸν νὰ συνταχθῶμεν ἀνεπιφυλάκτως μὲ τὴν γνώμην τοῦ κ. Μιχαηλίδη, ὁ ὁποῖος τὰς θεωρεῖ ἐπίσης ἔργα τοῦ Βίκτωρος.

[1] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 42, ἀριθ. 270.

[2] Αὐτόθι, σ. 47, ἀριθ. 293.

[3] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 13, ἀριθ. 14. Βλ. καὶ σ. 16.

[4] Muñoz, I quadri, πίν. XVIII. 2 καὶ σ. 12.

[5] Bettini, M. Damasc. πίν. X.

[6] Muñoz, I quadri, πίν. XVIII. 1.

[7] Bettini, M. Damasc. πίν. XI.

[8] Muñoz, I quadri, πίν. XX. 5-6, καὶ σ. 12. Ἐπίσης παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. V.

Καθολικῆς Ἐκκλησίας ἐπὶ τοῦ ἑτέρου φύλλου ἔχει καὶ τεχνικὴν καὶ χαρακτῆρα καθαρῶς ἰταλικά. Ὁ Βίκτωρ λοιπὸν κινεῖται πλέον μεταξὺ τῶν δύο κόσμων τῆς τέχνης, τοῦ ὀρθοδόξου καὶ τοῦ δυτικοῦ. Ὁ δεύτερος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ θὰ ὑπερισχύσῃ. Τὸ Μαρτύριον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μὲ τὴν χρονολογίαν 1652, τὸ εὑρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, εἶναι ἔργον καθαρῶς πλέον ἰταλικόν. Τοῦτο ἢ τὸ πρότυπόν του ἀντιγράφει, ὡς εἴδομεν, τὸ 1661 ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου[1], προσπαθῶν νὰ τὸ ἐπαναφέρῃ, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τοὐλάχιστον, εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τὰς ἰδίας παρατηρήσεις θὰ ἠδύνατό τις νὰ κάμῃ καὶ εἰς τὴν εὐτυχῶς διασωθεῖσαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τῆς Ζακύνθου εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως μὲ χρονολογίαν 1670, τὴν ἀποκειμένην πρὸ τῶν σεισμῶν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Παντοκράτορος (πίν. 54. 2). Εἰς αὐτὴν ὁ Βίκτωρ προσπαθεῖ νὰ διατηρήσῃ τὴν πατροπαράδοτον τεχνικήν, ἡ ὅλη ὅμως τεχνοτροπία εἶναι βαθύτατα ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἐντονωτέρα εἶναι ἡ ξένη ἐπίδρασις εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου μὲ χρονολογίαν 1674, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[2]. Ἂν καὶ ἡ σύνθεσις, εἰς τὸ γενικόν της σχῆμα, προέρχεται ἀπὸ πρότυπον ἀναγόμενον καὶ μέχρι τῶν Παλαιολογείων ἀκόμη χρόνων, ὅπως δεικνύει ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐθν. Βαυαρικοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου[3], ἐν τούτοις ὁ Βίκτωρ εἰσήγαγεν εἰς τὸ ἔργον του τόσα ἰταλικὰ στοιχεῖα, ὥστε οὐδεμία πλέον σχέσις νὰ ὑπάρχῃ μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τῶν μακρινῶν του προτύπων.

Ὁ ἐξιταλισμὸς τέλος τῆς τέχνης τοῦ Βίκτωρος γίνεται πλήρης εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λιχατσέφ, τὴν παριστάνουσαν τὴν Προσκύνησιν τῶν ποιμένων[4]. Ἂν ἔλειπεν ἡ ἑλληνικὴ ὑπογραφή, *Χεὶρ Βίκτορος*, θὰ ἠδύνατο ἀδιστάκτως ἡ εἰκὼν νὰ θεωρηθῇ ἔργον δοκίμου Βενετοῦ ζωγράφου.

Ὁ ἱερεὺς οὗτος Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος, καὶ εἰς τὰς αὐστηροτέρας ἀκόμη εἰκόνας του, δεικνύει τέχνην ὄχι ἐξαιρετικήν, οὐδὲ θὰ ἠδύνατο νὰ τεθῇ παραπλεύρως τῶν μεγάλων συγχρόνων του ἁγιογράφων. Οὗτος εἶναι τεχνίτης πολὺ κατώτερος τοῦ ἀρχαιοτέρου του καὶ συνωνύμου Βίκτωρος τοῦ Κρητός. Καὶ αὐτὴ δὲ ἀκόμη ἡ διαφορετικὴ ποιότης τῆς τέχνης μεταξὺ τῶν δύο ὁμωνύμων εἶναι ἓν ἐπὶ πλέον στοιχεῖον διαχωρισμοῦ τούτων.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν παλαιῶν προτύπων. Ἀπὸ τὴν ἤδη γενομένην ἐξέτασιν προκύπτει τὸ ἀναμφισβήτητον γεγονὸς ὅτι οἱ ἁγιογράφοι, οἱ ὁποῖοι

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 206.

[2] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 11. Βλ. καὶ σ. 13 κ. ἑξ. ἀριθ. 11.

[3] Wulff - Alpatoff, σ. 145, εἰκ. 59. Felicetti - Liebenfels, πίν. 127 B.

[4] Λιχατσεφ, σ. 21, εἰκ. 30.

ἐδῶ μᾶς ἀπησχόλησαν, προτοῦ καταλήξουν, οἱ περισσότεροι τοὐλάχιστον, εἰς τὴν μίμησιν ἰταλικῶν πινάκων, χρησιμοποιοῦν ὡς πρότυπα τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ζωγράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἴδομεν ἐπίσης ὅτι τινὲς τῶν ἁγιογράφων τούτων ἀναζητοῦν τὰ πρότυπά των καὶ εἰς τὰ ἔργα ἀκόμη τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἀκολουθοῦντες καὶ ὡς πρὸς τοῦτο τὸ παράδειγμα τῆς ὁμάδος τῶν ἀρχαϊζόντων τεχνιτῶν τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Κύπριος κ.ἄ., τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἐξητάσαμεν ἤδη[1].

Τὴν τάσιν αὐτὴν τῶν ζωγράφων τοῦ 17ου αἰῶνος πρὸς συνέχισιν τῆς παλαιᾶς παραδόσεως τὴν μαρτυροῦν καὶ τὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς. Ὁ ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ, περιγράφων τὸ 1659/60 τὰς εἰκόνας τοῦ τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σινᾶ, ἔργα τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ[2], γράφει, ἐκτὸς πολλῶν ἄλλων ἐπαίνων περὶ τοῦ ἁγιογράφου, ὅτι ἡ τέχνη του ὑπὸ πάντων θαυμάζεται *ὡς ἀξία νὰ συγκρίνεται μὲ τὰς ζωγραφίας τῶν δοκίμων παλαιῶν εἰκονογράφων, τοὺς ὁποίους αὐτός, ὡς ἄλλος οὐδείς, ἐμιμήθη ἀναλογίᾳ καὶ τέχνῃ τῶν γραμμῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης*[3].

Καὶ ὅλας μὲν τὰς ὑπὸ τοῦ Νεκταρίου περιγραφομένας καὶ θαυμαζομένας εἰκόνας τοῦ τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὰς γενομένας ὑπὸ τοῦ Κρητὸς Σιναΐτου μοναχοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, δὲν γνωρίζω. Ἂν ὅμως κρίνωμεν ἀπὸ τὴν μεταξὺ αὐτῶν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος[4] (πίν. 55. 2), ὅπως καὶ ἀπὸ τὴν εἰκόνα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἁγιογράφου τούτου εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας, τὴν παριστάνουσαν τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του[5] (πίν. 55. 1), πρέπει ἀσφαλῶς νὰ δικαιώσωμεν τὸν Νεκτάριον, διότι

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ.ἑξ.

[2] ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναϊτ. μνημ. 55.

[3] ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ, Ἐπιτομὴ τῆς ἱεροκοσμικῆς ἱστορίας, ἔκδ. 5η, Βενετία 1783, 151. Τὸ βιβλίον ἐγράφη τὸ 1659/60, ἀλλ' ἐτυπώθη τὸ πρῶτον κατὰ τὸ 1677. Περὶ τοῦ χρόνου τῆς συγγραφῆς καὶ τῶν ἐκδόσεών του βλ. Μ. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 291 κ ἑξ. Τὴν παρατεθεῖσαν περικοπὴν βλ. καὶ ἐν ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναϊτ. μνημ. 55, ληφθεῖσαν ἀπὸ τὴν ἔκδοσιν τοῦ βιβλίου τοῦ Νεκταρίου τοῦ ἔτους 1805, εἰς τὴν ὁποίαν ἐκ τυπογραφικοῦ λάθους γράφεται ...*καὶ τέχνῃ τῶν γραμμένων τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης*, ἀντὶ τοῦ ὀρθοῦ *καὶ τέχνῃ τῶν γραμμῶν...*, ὅπως ἔχει εἰς τὴν ὑφ' ἡμῶν χρησιμοποιηθεῖσαν ἔκδοσιν τοῦ 1783. Ἡ περιγραφὴ τῆς μονῆς τοῦ ναοῦ καὶ τῶν εἰκόνων, μετὰ τῆς ἐνδιαφερούσης ἡμᾶς περικοπῆς, μετετυπώθη αὐτουσία ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Νεκταρίου εἰς τὸ ἀνωνύμως ἐκδοθὲν Προσκυνητάριον τῆς μονῆς: Περιγραφὴ ἱερὰ τοῦ ἁγίου καὶ θεοβαδίστου ὄρους Σινᾶ... τυπωθεῖσα νῦν τέταρτον (εἰς τὴν πραγματικότητα εἶναι ἡ 5η ἔκδοσις)... Ἐνετίησιν 1778, 114. Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ Προσκυνητάριου καὶ τὰς διαφόρους ἐκδόσεις του βλ. ἐν PETIT, Bibliographie des acoloutlies grecques, σ. XXXIV κ. ἑξ.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 214.

[5] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας,

πράγματι ἔχουν αὗται ὅλην τὴν αὐστηρότητα τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Χαρακτηριστικὸν λοιπὸν τῶν ἁγιογράφων τούτων, τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν παράδοσιν, εἶναι ἡ ἰσχυρά των προσκόλλησις εἰς τὰ πρότυπα τοῦ παρελθόντος, ὅπως τοῦτο μαρτυρεῖ καὶ ἡ ἀνωτέρω παρατεθεῖσα περικοπὴ ἐκ τοῦ βιβλίου τοῦ Νεκταρίου Ἱεροσολύμων. Οἱ ζωγράφοι οὗτοι παρουσιάζουν ὅλοι σχεδὸν τὴν ἰδίαν καλλιτεχνικὴν ἐξέλιξιν, τῆς ὁποίας ὅμως τὰ διάφορα στάδια δὲν εἶναι εὔκολον νὰ καθορίσωμεν ἐπακριβῶς, διότι τά, εἰς ἡμᾶς τοὐλάχιστον, γνωστὰ ἔργα των καὶ ὀλίγα εἶναι καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον ἀχρονολόγητα. Πάντως γεγονός, νομίζω, εἶναι ὅτι οὗτοι ἀρχίζουν τὸ καλλιτεχνικόν των στάδιον μὲ τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν αὐστηροτάτας καὶ ἰσχυρῶς συντηρητικάς. Τοῦτο ὅμως δὲν διαρκεῖ ἐπὶ πολύ. Τὸ πνεῦμα καὶ αἱ καλλιτεχνικαὶ τάσεις τοῦ 17ου αἰῶνος εἶχον πλέον μεταβληθῆ. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐγίνετο ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα. Ὑπὸ τὴν πίεσιν τῶν νέων αὐτῶν κατευθύνσεων τῆς τέχνης καὶ οἱ ἀρχαΐζοντες οὗτοι ἁγιογράφοι ἠναγκάσθησαν νὰ μεταβάλουν τεχνοτροπίαν. Εἰς τὰ ἔργα των εἰσάγουν ὀλίγον κατ' ὀλίγον στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐδανείζοντο ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν. Καὶ ἄλλοι μὲν ἐξ αὐτῶν κατώρθωσαν νὰ διατηρήσουν εἰς τὰς εἰκόνας των, παρὰ τὰ ἰταλικὰ δάνεια, ἀρκετὰ αἰσθητὴν τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ἄλλοι ὅμως εἰς τὰ τελευταῖά των ἔργα ἔχουν ἐντελῶς σχεδὸν ἐξιταλισθῆ.

Ἡ ὁμὰς αὐτὴ τῶν ζωγράφων συνεχίζει οὕτω τὸν δρόμον τῶν παλαιοτέρων ἁγιογράφων, ὅπως ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος κ.ἄ., περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου. Τὸ πρᾶγμα ἄλλωστε εἶναι πολὺ φυσικόν, δεδομένου ὅτι ἐκεῖνοι θὰ ὑπῆρξαν ἀσφαλῶς οἱ διδάσκαλοι τῶν ἐνταῦθα ἀπασχολούντων ἡμᾶς.

Ἐξαίρεσιν λίαν παράδοξον καὶ μοναδικήν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, μεταξὺ τῶν ἁγιογράφων, τοὺς ὁποίους ἐξητάσαμεν, ἀποτελεῖ ὁ Φιλόθεος Σκοῦφος. Οὗτος, ὅπως εἴδομεν, ἀρχίζει τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργον μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν, ὑπογράφων μάλιστα ἐνίοτε καὶ λατινιστί, σὺν τῷ χρόνῳ ὅμως ἐπανέρχεται εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ἀκολουθῶν αὐτὴν μὲ ἀξιοπαρατήρητον αὐστηρότητα. Τὰ πρότυπά του ἀναζητεῖ μεταξὺ τῶν αὐστηρῶν διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀντιγράφων ἰδίως τὰς δημιουργίας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἰς τὰ τελευταῖα δὲ ἔργα του, ὅπως εἰς τὴν Φυγὴν εἰς Αἴγυπτον μὲ χρονολογίαν 1682 τῆς Συλλ. Σταθάτου, φθάνει, ὡς εἴδομεν, καὶ μέχρι τῆς

περίοδ. Γ', τόμ. 3, 1934 - 36 (= Byzant. - neugriech. Jahrbücher, 13, 1936/7), σ. 74, εἰκ. 5. Πρβ. καὶ σ. 73 κ. ἑξ. ἀριθ. 4.

ἀντιγραφῆς τῶν Παλαιολογείων προτύπων. Τῆς ἀντιστρόφου αὐτῆς ἐξελίξεως τοῦ Σκούφου ἡ μόνη, ὡς εἴπομεν ἐξήγησις εἶναι πιθανώτατα ἡ ἀντίδρασις τοῦ καλλιτέχνου τούτου πρὸς τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του, ὅπως ὁ Τζάνες, ὁ Πουλάκης, ὁ Κερκυραῖος Βίκτωρ καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἀκόμη.

Ὁ Σκοῦφος ὅμως ὑπῆρξεν ὁ τελευταῖος ἴσως τῶν συντηρητικῶν τούτων ἁγιογράφων τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οὐδεὶς πλέον μετ' αὐτὸν ἠκολούθησε τὸ παράδειγμά του. Μετὰ τὸν Σκοῦφον ἡ αὐστηρὰ ἁγιογραφικὴ παράδοσις, ὅπως τὴν εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι Κρῆτες διδάσκαλοι τοῦ 16ου αἰῶνος, δὲν ὑπάρχει πλέον. Ἡ ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα ἰταλικὴ ἐπίδρασις τὴν ἐξηφάνισεν ὁριστικῶς.

II. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ

Οἱ ζωγράφοι, τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἐξητάσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, δεικνύουν, ὡς εἴδομεν, εἰς τὴν καλλιτεχνικήν των ἐξέλιξιν, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, σταθερὰν γραμμήν. Ἀρχίζουν δηλαδὴ τὸ στάδιόν των μὲ ἔργα συνεχίζοντα τὴν παλαιοτέραν αὐστηρὰν παράδοσιν, διὰ νὰ προσχωρήσουν ὀλίγον κατ' ὀλίγον εἰς τὴν αἰσθητικὴν καὶ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς των, χαρακτηριστικὸν τοῦ ὁποίου εἶναι ἡ εἰσαγωγὴ εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην περισσοτέρων ἢ ὀλιγωτέρων δυτικῶν, καὶ μάλιστα ἰταλικῶν στοιχείων.

Οἱ ἁγιογράφοι ὅμως οὗτοι, ὁσασδήποτε ὑποχωρήσεις καὶ ἂν ἔκαμαν εἰς τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἐποχῆς των, δὲν παύουν εἰς τὴν πραγματικότητα νὰ εἶναι οἱ συνεχισταὶ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως. Κάτω ἀπὸ τὴν ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν τοῦ ἔργου των ὑπάρχει ἀκόμη, εἰς τοὺς περισσοτέρους τοὐλάχιστον ἐξ αὐτῶν, τὸ πνεῦμα τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος. Οἱ ζωγράφοι τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 17ου αἰῶνος δὲν διέρρηξαν ἀκόμη τοὺς δεσμούς των μὲ τὴν παλαιοτέραν παράδοσιν.

Ἀλλ' ἡ ὁμὰς αὐτὴ τῶν ζωγράφων ἀποτελεῖ μικρὰν συντηρητικὴν μειονότητα εἰς τὴν ἁγιογραφίαν τοῦ 17ου αἰῶνος. Τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἔχει πλέον ἀλλάξει καὶ αἱ τάσεις τῆς ζωγραφικῆς εἶναι διαφορετικαί.

Τὸ νέον αὐτὸ πνεῦμα καὶ τὰς νέας τάσεις ἀντιπροσωπεύει κυρίως ὁ ἱερεὺς Ἐμμανουὴλ Τζάνες, ὁ ἐπιλεγόμενος Μπουναλῆς[1], τοῦ

[1] Τὴν παλαιοτέραν βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCOPIOU, σ. 46, σημ. 155. Ἐπίσης, μὲ πολλὰς συμπληρώσεις, ὁ Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 126 κ. ἑξ. Πρόσθες Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸ αὐτὸ περιοδ. 1, 1947, 467 κ. ἑξ. MARCONI, I, 122 κ. ἑξ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 581. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 12 κ. ἑξ.

ὁποίου ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ 17ου αἰῶνος, ἡ δὲ ἐπίδρασίς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφικὴν ὑπῆρξεν, ὡς θὰ ἴδωμεν, μεγίστη.

Βιογραφικά[1]. Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες Μπουνιαλῆς ἐγεννήθη εἰς τὸ Ρέθυμνον τῆς Κρήτης περὶ τὸ ἔτος 1610, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὸ σημείωμα περὶ τοῦ θανάτου του, διὰ τὸ ὁποῖον θὰ γίνῃ λόγος κατωτέρω. Πότε ἐχειροτονήθη ἱερεὺς δὲν εἶναι γνωστόν, πάντως ὅμως τὸ 1637 εἶχεν ἤδη τὸ ἱερατικὸν ἀξίωμα, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ὑπογραφήν του εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Ἄννας μετὰ τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη, τὸ πρῶτον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, περὶ τοῦ ὁποίου κατωτέρω ὁ λόγος. Ἄγνωστον ἐπίσης εἶναι πότε ἔφυγεν ἐκ Ρεθύμνου. Ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ παραδέχεται μετὰ τοῦ Gerola ὅτι ὁ Τζάνες ἐγκατέλειψε τὴν πατρίδα του τὸ 1646, κατὰ τὸ ἔτος δηλαδὴ τῆς καταλήψεως τοῦ Ρεθύμνου ἀπὸ τοὺς Τούρκους[2]. Ὅτι τότε ὁ Τζάνες θ' ἀνεχώρησεν ἐκ Ρεθύμνου εἶναι πολὺ πιθανόν, ὄχι ὅμως διὰ νὰ μεταβῇ ἀμέσως εἰς τὴν Βενετίαν. Φαίνεται ὅτι ἴσως ἀπὸ τοῦ ἔτους ἐκείνου ἐγκατεστάθη εἰς τὴν Κέρκυραν[3] ὅπου πράγματι τὸν εὑρίσκομεν κατὰ τὸ 1654 πλησίον τοῦ λογίου συμπατριώτου του Καλλιοπίου Καλλιέργη, ἐφημερίου εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου, ζωγραφίζοντα νέας εἰκόνας καὶ ἐπισκευάζοντα παλαιάς, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ σημειώματα διασωθέντα εἰς τὸν κώδικα τοῦ ναοῦ τούτου[4]. Τὸ 1655 φαίνεται ὅτι ὁ Τζάνες εὑρίσκεται πλέον εἰς τὴν Βενετίαν, διότι τὴν 24 Μαρτίου τοῦ ἔτους ἐκείνου ὑποβάλλει αἴτησιν πρὸς τὴν ἐκεῖ Ἑλληνικὴν Κοινότητα, ἵνα διορισθῇ ἐφημέριος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, τὸν ὁποῖον ὑπόσχεται νὰ εἰκονογραφήσῃ δωρεάν. Ἀλλ' ἡ αἴτησις αὐτὴ δὲν ἐγένετο ἀποδεκτή[5]. Τέσσαρα ὅμως ἔτη ἀργότερον, τὸ 1659, ἐκλέγεται ἐφημέριος τοῦ ναοῦ, τὴν θέσιν δὲ αὐτὴν διατηρεῖ, μὲ μικρὰς μόνον διακοπάς, μέχρι τοῦ 1689, ἓν δηλαδὴ ἔτος πρὸ τοῦ θανάτου του. Κατὰ τὸ

---

[1] Τὰ βιογραφικὰ τῶν τριῶν ἀδελφῶν Τζάνε, Μαρίνου, Ἐμμανουὴλ καὶ Κωνσταντίνου, ἐξετάζει λεπτομερέστερον ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 129 κ. ἑξ.

[2] ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 133.

[3] Ὁ Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὴν Α.Ε. 1934-35, 55, σημειώνει ὅτι ὁ Τζάνες παρέμεινεν εἰς τὴν Κέρκυραν ἀπὸ τοῦ 1648 μέχρι τοῦ 1659. Δὲν γνωρίζω πόθεν ἔχει τὴν πληροφορίαν. Ἴσως ἐξάγει τὸ συμπέρασμα τοῦτο ἀπὸ τὴν χρονολογίαν 1648, ἡ ὁποία εὑρίσκεται ἐπὶ εἰκόνος τοῦ Τζάνε εἰς τὸν ναὸν τοῦ Παντοκράτορος Κερκύρας παριστανούσης τὸν Ἰησοῦν. Βλ. ΤΩΜΑΔΑΚΗΝ, ἔνθ' ἀν. σ. 145, ἀριθ. 6.

[4] Τὰ σημειώματα ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 54 κ. ἑξ. Ἐκ τῶν ἀναφερομένων εἰς τὸν κώδικα εἰκόνων τοῦ Τζάνε αἱ περισσότεραι σώζονται. Εἰς τὸν ἴδιον κώδικα ὑπάρχει ἀναγραφὴ τῶν ἐντὸς τοῦ ναοῦ τάφων, μεταξὺ τῶν ὁποίων εἶναι καὶ τῆς οἰκογενείας Μπουνιαλῆ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 55. Ἀσφαλῶς θὰ πρόκειται περὶ συγγενῶν τοῦ Ἐμμανουὴλ Τζάνε, διότι οὗτος ἐτάφη εἰς τὴν Βενετίαν.

[5] ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 242.

ἀνευρεθὲν εἰς τὴν Βενετίαν σημείωμα, ὁ Τζάνες ἀπέθανεν ἐκεῖ τὴν 28 Μαρτίου 1690 εἰς ἡλικίαν 80 περίπου ἐτῶν[1].

Τὰ πρῶτα ἔργα[2]**.** Ἐνταῦθα πρόκειται νὰ ἐξετάσωμεν τινὰ τῶν χρονολογημένων ἔργων τοῦ Τζάνε, ἐκτελεσθέντα ὑπ' αὐτοῦ μέχρι τοῦ ἔτους 1654, κατὰ τὸ ὁποῖον οὗτος φαίνεται, ὡς εἴδομεν, ὁριστικῶς ἐγκαθιστάμενος εἰς τὴν Βενετίαν.

Κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἐμφανίζονται ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του, τὰ ὁποῖα ἐξελίσσονται, ὡς θὰ ἴδωμεν, κατὰ τὴν μετέπειτα διαμονήν του εἰς τὴν Βενετίαν.

Ὡς ἡ παλαιοτέρα χρονολογημένη ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε γνωστῶν εἰκόνων τοῦ Τζάνε θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Σπυρίδωνα μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του, ἡ φέρουσα χρονολογίαν 1636 καὶ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσεῖον Correr τῆς Βενετίας[3]. Διὰ τὴν γνησιότητα ὅμως τῆς χρονολογίας, τῆς ἐπὶ τῆς εἰκόνος ταύτης ἀναγραφομένης, ὑπάρχουν πολλαὶ καὶ σοβαραὶ ἀμφιβολίαι, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὸν νὰ βασισθῶμεν ἀδιστάκτως ἐπ' αὐτῆς[4]. Ἐξ αἰτίας λοιπὸν τῶν ἀμφιβολιῶν αὐτῶν, εὕμεθα ὑποχρεωμένοι νὰ θεωρήσωμεν ὡς τὸ παλαιότερον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ Τζάνε τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Ἄννας κρατούσης τὴν Θεοτόκον, τὴν φέρουσαν χρονολογίαν 1637 καὶ ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[5].

Ἡ εἰκὼν αὐτὴ τῆς Ἁγίας Ἄννας μὲ τὴν Παναγίαν δεικνύει ὅτι ὁ Τζά-

---

[1] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. Πρβ. καὶ Τωμαδακη, ἔνθ' ἀν. 133 κ. ἑξ. Οὕτω ἀποδεικνύεται ὄχι γνησία ἡ χρονολογία 1697 εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Ταύτην δὲν ἀναφέρει ὁ Σισιλιάνος. Ἐπίσης δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ, ὅπου ὅμως, εἰς τὴν σ. 81, σημειοῦται ὅτι χρονολογημένα ἔργα τοῦ Τζάνε ἀπαντῶσι μέχρι τοῦ 1697. Ὁμοίως δέον νὰ ἐξετασθῇ ἐκ νέου ἡ χρονολογία ἐπὶ τῆς μικρᾶς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐφίππου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, τὴν ὁποίαν ὁ Σωτηριου, Ὁδηγός, ἔκδ. 2α, σ. 95, ἀριθ. 424, ἀναγινώσκει 1694. Ὁ Τωμαδακης, ἔνθ' ἀν. 147, ἀριθ. 30, γράφει 1674(;). Νομίζω ὅτι θὰ ἠδύνατο ἴσως ν' ἀναγνωσθῇ 1659.

[2] Σύντομον ἐπισκόπησιν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ Τζάνε ἐπεχειρήσαμεν καὶ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 468 κ. ἑξ. Τινὲς ἀπὸ τὰς ἐκεῖ διατυπωθείσας ἰδέας ἐκτίθενται ἐδῶ κάπως διάφοροι, διότι νεώτεραι παρατηρήσεις μὲ ἔπεισαν ὅτι ἔπρεπε νὰ τροποποιηθοῦν.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ Λιχατσεφ, σ. 22, εἰκ. 31. Ἐπίσης παρὰ Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 402, εἰκ. 153. Bettini, Pitt. di icone, πίν. VIII.

[4] Ὅπως εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μὲ πληροφορήσῃ ὁ κ. Μ. Χατζηδάκης, ποὺ ἐξήτασε τελευταίως, κατὰ παράκλησίν μου, τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ὁποῖον θερμότατα δι' αὐτὸ εὐχαριστῶ, ἡ μὲν ὑπογραφὴ εἶναι γνησία, ἡ ἀφιέρωσις ὅμως, καθὼς καὶ ἡ χρονολογία, ἔχουν ἀλλοιωθῆ ἀπὸ μεταγενεστέραν ἐπισκευήν, γενομένην ὑπὸ Ἰταλοῦ τεχνίτου ἀγνοοῦντος προφανῶς τὴν ἑλληνικήν. Πρὸ τῆς ἐπισκευῆς ὁ Lazzari, Notizie delle opere della Raccolta Correr, Venezia 1859, 37, εἶχεν ἀναγνώσει ΑΧΛ7'. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνάγνωσις αὐτὴ δὲν φαίνεται ἀκριβής, ὅπως εἶχε παρατηρήσει. καὶ ὁ G. Gerola ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 62, 1902/3, 358 κ. ἑξ. Ἀμφιβολίας εἶχεν ἐπίσης ἐκφράσει καὶ ὁ A. H(eisenberg) ἐν B.Z. 12, 1903, 703.

[5] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 20 καὶ σ. 40 κ. ἑξ.

νες, ὁ ὁποῖος θὰ εἶχε τότε ἡλικίαν 27 περίπου ἐτῶν, ἔμαθε τὴν τέχνην πλησίον διδασκάλου ἀκολουθοῦντος τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν παράδοσιν. Οὗτος θὰ ἦτο ἀσφαλῶς τῆς ὁμάδος τῶν συντηρητικῶν ἁγιογράφων, οἱ ὁποῖοι ἤκμασαν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16ου καὶ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος καὶ ποὺ τὸ ἔργον των ἐξητάσαμεν ἤδη ἀνωτέρω[1]. Πράγματι, ἡ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Ἄννας μὲ τὴν Θεοτόκον εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη σχετίζεται στενώτατα, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν κεφαλὴν τῆς Παναγίας, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, τὴν παριστάνουσαν τὴν Θεοτόκον βρεφοκρατοῦσαν[2].

Ἤδη ὅμως εἰς τὰς εὐθὺς μετὰ τὸ 1637 εἰκόνας τοῦ Τζάνε ἐμφανίζεται ὁ περίεργος δυϊσμὸς τῆς τέχνης του, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ ἁγιογράφου. Ἔχομεν δηλαδὴ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης εἰκόνας συγχρόνως γενομένας, εἰς τὰς ὁποίας ἄλλοτε μὲν εὑρίσκομεν λίαν εὐδιάκριτον καὶ ἀναμφισβήτητον τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, ἄλλοτε δὲ πιστὴν ἐμμονὴν εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οὕτω εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μετὰ προφητῶν, ἀπαρτιζόντων τὸ ἐκ τοῦ τροπαρίου *Ἄνωθεν οἱ προφῆται* κλπ. προελθὸν γνωστὸν εἰκονογραφικὸν θέμα[3], εἰκόνα φέρουσαν χρονολογίαν 1640 καὶ ἀποκειμένην εἰς τὸ Kaiser-Friedrich Museum τοῦ Βερολίνου[4], ὁ Τζάνες ἐχρησιμοποίησε διὰ τὸ κεντρικὸν θέμα, δηλαδὴ τὸν Γαβριὴλ καὶ τὴν Θεοτόκον, πρότυπον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν ἀπὸ τοῦ 1581 εἰκόνα τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[5], τὸ ὁποῖον εἶχεν ἐπαναλάβει ὀλίγον ἀργότερον καὶ μὲ ἀρκετὰς μεταβολὰς ὁ Τζανφουρνάρης εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ αὐτοῦ Μουσείου[6]. Ἡ ἰσχυρὰ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἶναι ἀπολύτως καταφανὴς καὶ εἰς

---

[1] Ὁ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Θωμ. Φλαγγ. 238 κ. ἑξ. νομίζει ὅτι διδάσκαλος τοῦ Τζάνε ἦτο ὁ λόγιος ἱερεὺς καὶ ζωγράφος Ἰωάννης Βλαστὸς Πουνιαλέττος, τὸν ὁποῖον θεωρεῖ πατέρα τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου. Τὸ λίαν ἐπισφαλὲς τῆς γνώμης αὐτῆς, ὅσον ἀφορᾷ τὴν σχέσιν συγγενείας τοῦ Ἰ. Βλαστοῦ Πουνιαλέττου πρὸς τὸν Τζάνε, ἀπέδειξεν ἤδη ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 135 κ. ἑξ. Ἀλλὰ καὶ τὸ ὅτι ὁ Ἰ. Βλαστὸς Πουνιαλέττος ὑπῆρξεν ὁ διδάσκαλος τοῦ Τζάνε δὲν φαίνεται πιθανόν, ὄχι μόνον λόγῳ τῆς χρονικῆς ἀποστάσεως μεταξὺ τῆς περιόδου ἀκμῆς τοῦ πρώτου καὶ τῆς νεανικῆς ἡλικίας τοῦ δευτέρου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Τζάνες διῆλθε τὰ παιδικὰ καὶ τὰ νεανικά του ἔτη, καὶ μάλιστα τὴν περίοδον, κατὰ τὴν ὁποίαν θὰ ἔπρεπε νὰ διδαχθῇ τὴν ζωγραφικήν, εἰς τὸ Ρέθυμνον, ἐνῷ ὁ Ἰ. Βλαστὸς Πουνιαλέττος ἔζησεν εἰς τὴν Βενετίαν. Ἄλλωστε καὶ περὶ τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου τούτου δὲν δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν μόνον ἀπὸ τὰ δύο ψηφιδωτά, τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου, εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, τῶν ὁποίων τὰ σχέδια μόνον ἐξεπόνησεν οὗτος, ἡ δὲ ἐκτέλεσις ἀνετέθη εἰς βενετοὺς τεχνίτας. Βλ. MARCONI, II, σ. 245, ἀριθ. 59 c. ΜΕΡΤΖΙΟΝ, ἔνθ' ἀν. 238. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἕλλην. Ὀρθοδ. Ἀποικ. 47.

[2] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXXα.

[3] Περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τούτου θέματος βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 49 κ. ἑξ.

[4] Ἀπεικόνισις ἐν WULFF - ALPATOFF, σ. 237, εἰκ. 100.

[5] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Α καὶ σ. 14 κ. ἑξ.

[6] Αὐτόθι, πίν. 17 Α καὶ σ. 35.

τὰ οἰκοδομήματα τὰ πληροῦντα τὸ βάθος, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς μικρὰς εἰκόνας τῶν προφητῶν, ἑκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς παραστάσεως, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὸν Θεὸν Πατέρα, τὸν παριστανόμενον εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνος ἐπὶ νεφῶν καὶ περιστοιχιζόμενον ὑπὸ ἀγγέλων. Ἕν ἔτος ἀργότερον, τὸ 1641, ζωγραφίζει ὁ Τζάνες τὴν Θεοτόκον τὴν Ἀμόλυντον, ἀποκειμένην πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸν ναὸν τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου[1] (εἰκ. 56. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη ἔχει τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, φαίνεται δὲ ἀντιγράφουσα τὸ ἴδιον πρότυπον μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας (τώρα εἰς τὸ Fiesole), τὴν φέρουσαν τὴν λατινικὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου[2]. Τίποτε εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ δὲν δεικνύει ἰταλικὴν ἐπίδρασιν. Ὁ Τζάνες ἐμφανίζεται εἰς τὴν εἰκόνα του ταύτην ἐξαιρετικῶς αὐστηρὸς συνεχιστὴς τῆς παλαιᾶς παραδόσεως, γνήσιος μαθητὴς τοῦ ἀγνώστου εἰς ἡμᾶς συντηρητικοῦ διδασκάλου του.

Ἀπὸ τοῦ 1644 μέχρι τοῦ 1654, ὁπότε ὁ Τζάνες μεταβαίνει εἰς τὴν Βενετίαν, διεσώθησαν ἀρκεταὶ εἰκόνες του μὲ χρονολογίαν. Ἐκ τούτων τὴν Ρίζαν Ἰεσσαί (1644) εἰς τὴν Βενετίαν, τὸν Ἅγιον Δημήτριον μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1646) εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ τὴν Μετάληψιν (1651) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη θὰ ἐξετάσωμεν κατωτέρω. Παραλείπομεν μερικὰς ἄλλας εἰκόνας, ὅπως τὴν Θεοτόκον τοῦ 1651 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[3], διὰ νὰ ἔλθωμεν εἰς δύο ἄλλα ἀξιοσημείωτα ἔργα.

Κατὰ τὸ 1648 ζωγραφίζει ὁ Τζάνες τὴν μικρὰν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[4], τὸν αὐτὸν δὲ ἅγιον ἐπαναλαμβάνει τὸ 1654 εἰς μίαν τῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε διὰ τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου εἰς τὴν Κέρκυραν[5]. Εἰς τὴν μι-

---

[1] Σισιλιάνος, 409. Τωμαδακης, ἔνθ' ἀν. σ. 145, ἀριθ. 3, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ εἰκὼν εὐτυχῶς διεσώθη ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953. Ἡ ἐδῶ παρατιθεμένη φωτογραφία ἔγινε μετὰ τὴν καταστροφὴν ἀπὸ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκην, τὸν ὁποῖον θερμότατα εὐχαριστοῦμεν διὰ τὴν καλωσύνην του νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ τὴν δημοσίευσίν της.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 187 κ ἑξ.

[3] Αὕτη ἐπεσκευάσθη ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Κορνάρου τὸ 1778. Αμαντου. Σιναϊτ. μνημ. 50. Ἔχω τὴν γνώμην ὅτι δὲν πρόκειται περὶ παλαιοτέρου Αἱμανουὴλ ἱερέως Τζάνε, ὅπως νομίζει ὁ Ἄμαντος, ἀλλὰ περὶ τοῦ ἀπασχολοῦντος ἡμᾶς. Τὸ ἔτος ϕϱνα΄ (1551), ὅπως καὶ ἡ ὅλη ὑπογραφή, εἶναι ἀσφαλῶς λανθασμένη μεταγραφή, γενομένη τὸ 1778 ὑπὸ τοῦ Κορνάρου, τῆς ἀρχικῆς ὑπογραφῆς τοῦ Τζάνε καὶ τῆς χρονολογίας ϕχνα΄ (1651).

[4] Σωτηριου, Ὁδηγός, σ. 23, ἀριθ. 420 καὶ πίν. XXXβ.

[5] Νῦν εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας. Ἀπεικόνισις ὑπὸ Παπαδημητριου εἰς τὴν Α. Ε. 1934 - 35, σ. 54, εἰκ. 23. Βλ. τὸν αὐτὸν καὶ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας 1934 - 36, περίοδ. Γ΄, τόμ. 3ος (=Byzant.-neugriech. Jahrb. 13, 1936/37), σ. 79. Εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου ὑπάρχουν καὶ δύο ἄλλαι εἰκόνες γενόμεναι κατὰ τὸ αὐτὸ ἔτος, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου. Ἡ τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου ἐχρησίμευεν ὡς θύρα τῆς Ὡραίας

κρὰν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου τὸ στιχάριον τοῦ ἁγίου ἐνθυμίζει ἀκόμη, μὲ τὸν φωτισμὸν τῶν πτυχώσεών του, τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Τζάνε, ὁ σάκκος ὅμως, τὸ ἐπιγονάτιον καὶ τὸ ἐπιτραχήλιον πληροῦνται μὲ πυκνὰ κοσμήματα. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ γίνεται πολὺ πυκνοτέρα καὶ βαρυτέρα εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου. Αὐτὰ δὲ τὰ πολλὰ κοσμήματα θὰ ἐξακολουθήσῃ νὰ ἐπεξεργάζεται μὲ πολλὴν ἀγάπην ὁ Τζάνες καὶ εἰς μεταγενέστερα ἔργα του.

Βέβαιον πάντως εἶναι ὅτι καὶ εἰς τὰς δύο αὐτὰς εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου, ὅπως καὶ εἰς τὰς ἄλλας τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου τοῦ ἔτους 1654, ὁ Τζάνες διατηρεῖ, ὅσον τοῦ εἶναι δυνατόν, τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὡς αὐτὸς τοὐλάχιστον φαίνεται ὅτι τὴν ἀντελαμβάνετο. Ὁπωσδήποτε ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν εἶναι πολὺ αἰσθητή.

Αἱ πρῶται συνθέσεις καὶ διασκευαί. Κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὴν ἐνταῦθα ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς, ὁ Τζάνες προβαίνει καὶ εἰς τὴν δημιουργίαν νέων εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἢ καὶ εἰς τὴν διασκευὴν τῶν καθιερωμένων τύπων, μὲ βάσιν πάντοτε τὰ ἐκ τῆς ἰταλικῆς τέχνης προερχόμενα δάνεια. Ἡ πλευρὰ αὐτὴ τοῦ ἔργου τοῦ Τζάνε παρουσιάζει, ὡς εἶναι εὐνόητον, ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον καὶ διὰ τοῦτο εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν κάπως λεπτομερέστερον τινὰς ἀπὸ τὰς εἰκόνας τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου, τὰς ἀνηκούσας εἰς τὰς δύο αὐτὰς κατηγορίας.

Ἐκ τῶν χρονολογημένων ἔργων τῆς περιόδου αὐτῆς, τῶν ἀνηκόντων εἰς τὴν κατηγορίαν τῶν συνθέσεων ἢ νέων δημιουργιῶν, σπουδαιότερα εἶναι ἡ Ρίζα Ἰεσσαὶ καὶ ἡ Θεία Μετάληψις.

Ἡ Ρίζα Ἰεσσαὶ εὑρίσκεται εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ φέρει χρονολογίαν 1644[1]. Εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος παριστάνεται ἐξηπλωμένος ὁ Ἰεσσαί, μὲ κορμὸν δένδρου φυόμενον ἀπὸ τῆς ὀσφύος του. Ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ δένδρου ἵσταται ἡ μικρὰ Θεοτόκος. Ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ τούτου θέματος εἰκονίζονται οἱ γονεῖς τῆς Θεοτόκου, ὁ Ἰωακεὶμ δηλαδὴ καὶ ἡ Ἄννα, τῶν ὁποίων τὴν μίαν χεῖρα κρατεῖ ἡ νεαρὰ Παναγία. Βεβαίως καὶ τὸ καθ' αὐτὸ θέμα, ἡ Ρίζα Ἰεσσαί, καὶ ἡ παράστασις τῆς μικρᾶς Θεοτόκου μεταξὺ τῶν γονέων της εἰκονίζοντο ἀπὸ τῶν βυζαντι-

---

Πύλης, ἐνῷ αἱ δύο ἄλλαι, σωζόμεναι εἰς τὴν ἀρχικήν των θέσιν, χρησιμεύουν ὡς θύραι τῆς Προθέσεως καὶ τοῦ Διακονικοῦ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὴν Α. Ε. ἔνθ' ἀν. 54.

[1] Ἀπεικόνισις παρὰ WILLUMSEN, La jeunesse du peintre El Greco, I, σ. 49. Ἡ χρονολογία δὲν εἶναι 1641, ὅπως συνήθως γράφεται, ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 209. MARCONI, I, 122, II, σ. 247, ἀριθ. 18, ἀλλὰ 1644, κατὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Κ. Μέρτζιου. Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 581.

νῶν ἀκόμη χρόνων. Τὸ νέον ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ἡ συνένωσις τῶν δύο αὐτῶν θεμάτων εἰς μίαν σύνθεσιν, ἄγνωστον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἂν καλῶς γνωρίζω, εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἡ ἐξεταζομένη εἰκὼν δέον νὰ καταταχθῇ μεταξὺ τῶν νέων συνθέσεων καὶ τῶν δημιουργιῶν τοῦ Τζάνε.

Ἀπὸ τὴν πολυσύνθετον καὶ πολυπρόσωπον παράστασιν τῆς Ρίζης Ἰεσσαί, ὅπως τὴν εἶχε κυρίως διαμορφώσει ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[1] καὶ ὅπως τὴν εἶχε τροποποιήσει κάπως τὸ 1568 ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου[2], ὅπως τέλος τὴν περιγράφει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων[3], ἡ καὶ ἀπὸ τὴν ἁπλουστέραν μορφὴν αὐτῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν π.χ. εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ[4], ὁ Τζάνες διετήρησεν εἰς τὴν εἰκόνα του μόνον τὸν ἐξηπλωμένον Ἰεσσαὶ καὶ μικρὸν μέρος τοῦ ἐκ τῆς ὀσφύος αὐτοῦ ἐξερχομένου κορμοῦ δένδρου. Ἡ εἰς τὴν κορυφὴν τοῦ δένδρου ἀπεικόνισις τῆς Θεοτόκου εἰς παιδικὴν ἡλικίαν εἶναι ἀσφαλῶς νεωτερισμὸς τοῦ Τζάνε, διότι εἰς τὰς παλαιοτέρας παραστάσεις τοῦ θέματος ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὄχι ὡς παιδίσκη, πολλάκις μάλιστα κρατεῖ καὶ τὸν Ἰησοῦν βρέφος.

Ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνος ἀπομακρύνεται καταφανῶς ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Αἱ πτυχαὶ ἰδίως τῶν ἐνδυμάτων, πλὴν τῆς Ἁγίας Ἄννας, ἔχουν χαρακτῆρα περισσότερον ἰταλικόν, ἐνθυμίζουσαι τὸν Γαβριὴλ εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν μὲ χρονολογίαν 1640 τοῦ Βερολίνου. Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως τῆς μιμήσεως αὐτῆς τῶν ἰταλικῶν προτύπων δὲν ὑπῆρξε πολὺ ἐπιτυχές. Αἱ πτυχαί, εἰς τὸ ἔνδυμα ἰδίως τῆς μικρᾶς Θεοτόκου, εἶναι ἐστερημέναι οἱασδήποτε ὡραιότητος καὶ χαρακτῆρος. Ἡ ἐπὶ τοῦ στήθους φερομένη δεξιὰ τοῦ Ἰωακεὶμ προέρχεται, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ὡς ἤδη παρετηρήσαμεν[5], ἀπὸ τὴν μίμησιν ἔργου τοῦ Tintoretto, τὸ ἴδιον δὲ σχῆμα θὰ ἐπαναλάβῃ καὶ ἀργότερον ὁ Τζάνες, τὸ 1661, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ[6]. Τέλος τὰ δύο οἰκοδομήματα εἰς τὰ ἄκρα τῆς εἰκόνος, ὄπισθεν τῶν μορφῶν, ἔχουν χαρακτῆρα ἐντελῶς ἰταλικόν.

Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Τζάνε καὶ ὡς θέμα καὶ ὡς ἐκτέλεσις πρέπει ἀναμφιβόλως νὰ καταταχθῇ μεταξὺ τῶν μετριωτέρων ἔργων τοῦ ἁγιογράφου τού-

---

[1] Millet, Athos, πίν. 151. 3.
[2] Αὐτόθι, πίν. 240. 1.
[3] Διονυσίου, Ἑρμηνεία, σ. 84 § 136.
[4] Muñoz, I quadri, πίν. VIII. 1. Προχείρως καὶ ἐν Muñoz, Grottaferrata, σ. 44, εἰκ. 22.
[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 213.
[6] Βλ. Ξυγγοπουλον εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 477 κ. ἑξ.

του. Εἶναι ὅμως πολὺ χαρακτηριστικὴ ὡς προσπάθεια δημιουργίας νέου εἰκονογραφικοῦ τύπου διὰ τῆς συγχωνεύσεως παλαιοτέρων. Δεικνύει ἐξ ἄλλου τὰς καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας τοῦ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν φαίνεται ἀκόμη κατέχων ἐπαρκῶς τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν. Παρὰ τὰς προσπαθείας του, δὲν ἠδυνήθη οὗτος ν' ἀφομοιώσῃ εἰς τὸ ἔργον του τὰ ἰταλικὰ δάνεια. Τέλος φαίνεται καθαρὰ ὅτι ἡ εἰκὼν αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη πιθανώτατα ἀπόπειρα τοῦ Τζάνε πρὸς δημιουργίαν νέας συνθέσεως. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως δὲ αὐτῆς ἡ σημασία της εἶναι φανερά[1].

Ἡ Θεία Μετάληψις μὲ χρονολογίαν 1651, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[2], ἀπομακρύνεται ἀρκετὰ ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Εἰς τὸ μέσον εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς καθήμενος ἐπὶ τῶν συμβόλων τῶν τεσσάρων Εὐαγγελιστῶν, πατῶν ἐπὶ τῆς γηίνης σφαίρας, μὲ τὸν κορμὸν γυμνὸν καὶ φέρων τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς πλευρᾶς, ὅπου ἡ ἐκ τῆς λόγχης πληγή, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ρέει αἷμα. Τοῦτο συλλέγεται ὑπὸ ἀγγέλου ἐντὸς ποτηρίου Μεταλήψεως. Ἑκατέρωθεν ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος εἰς στάσιν δεήσεως καὶ τέλος εἰς τὸ ἄνω μέρος ἄγγελοι κρατοῦντες τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Ἂν ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος, ὅπως καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ, διατηροῦν κάποιαν ἀκόμη σχέσιν μὲ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅλα τὰ ἄλλα στοιχεῖα τῆς συνθέσεως, ἀλλὰ καὶ ἡ σύνθεσις αὐτὴ καθ' ἑαυτήν, εἶναι ἐντελῶς ξένα. Ὁ Τζάνες ἐφιλοδόξησεν ἐδῶ νὰ παραστήσῃ κατὰ τρόπον νέον καὶ πρωτότυπον τὸ δόγμα τῆς σωτηρίας τῶν ἀνθρώπων διὰ τοῦ αἵματος τοῦ Ἰησοῦ, τὸ ὁποῖον οἱ βυζαντινοὶ καὶ οἱ μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογράφοι, μέχρι καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος, εἶχον παραστήσει μὲ μίαν λεπτομέρειαν περιλαμβανομένην εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως[3]. Διὰ τὴν δημιουργίαν του ὅμως αὐτὴν ὁ Τζάνες ἐχρησιμοποίησε στοιχεῖα ἰταλικά. Οἱ ἄγγελοι π.χ. οἱ κρατοῦντες τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν περίφημον τοιχογραφίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ, τὴν παριστάνουσαν τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Ὁ ὑπὸ τῶν ἀγγέλων τοῦ δεξιοῦ μέρους φερόμενος κίων, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προσεδέθη ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν φραγγέλωσιν, εἶναι στοιχεῖον καθαρῶς δυτικόν[4], οὐδέποτε εἰκονισθὲν εἰς παλαιοτέραν τοῦ

[1] Δέον νὰ σημειώσωμεν ἐνταῦθα ὅτι τὴν σύνθεσιν αὐτὴν τοῦ Τζάνε ἀπεμιμήθη, ἀλλ' ἁπλοποιημένην, κατὰ τὸ 1735 ὁ Γεώργιος Μάρκου εἰς μίαν τοιχογραφίαν κοσμοῦσαν τὸ Διακονικὸν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμῖνος. Ἡ Ρίζα Ἰεσσαὶ ἔχει παραλειφθῆ. Ἡ μικρὰ Θεοτόκος ἵσταται ἐπὶ ὑψηλῆς βάσεως, κρατοῦσα τὴν χεῖρα τῶν ἑκατέρωθεν αὐτῆς εἰκονιζομένων γονέων της· Κατὰ τὰ ἄκρα δύο ἄγγελοι. Ἡ σύνθεσις φέρει τὴν ἐπιγραφήν: *Ἡ ξυνωρὶς ἡ ἁγία.* (Βλ. πίν. 65. 1).

[2] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Α καὶ σ. 41 κ. ἑξ. ἀριθ. 28.

[3] Βλ. σχετικῶς ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ, ἔνθ' ἀν. 42.

[4] Βλ. KÜNSTLE, 434 κ. ἑξ. καὶ εἰκ. 214, 215.

Τζάνε ἐποχὴν ὑπὸ τῶν ὀρθοδόξων[1]. Ἀπεναντίας τοῦτο γίνεται συνηθέστατον κατὰ τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, ἰδίως εἰς τὴν Ἑπτάνησον, καὶ δὲν ἀποκλείεται εἰσηγητής του νὰ εἶναι αὐτὸς ὁ Τζάνες. Ἀλλὰ καὶ διὰ τὸ κύριον πρόσωπον τῆς συνθέσεως, τὸν Ἰησοῦν, μὲ τὴν δεξιὰν εἰς τὴν πληγὴν τῆς λόγχης, ὁ Τζάνες ἐχρησιμοποίησε δυτικὸν πρότυπον ἀνάλογον πρὸς τὸν ἀπὸ τοῦ 1525 πίνακα τοῦ Ἰωάννου Provost, ὅπου ὁ Σωτὴρ δεικνύει τὴν πληγήν του κατὰ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν[2]. Ἡ Θεοτόκος τέλος καὶ ὁ Πρόδρομος, μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους, σχετίζονται ὁμοίως πρὸς βενετικὰ πρότυπα, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ἐξετάζοντες τὰς ἀναλόγους μορφὰς ἐπὶ μιᾶς εἰκόνος τοῦ Πουλάκη.

Εἰς τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Τζάνε καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ τεχνικὴ ἔχει μεταβληθῆ. Ἂν εἰς τὰς πτυχώσεις τῶν ἐνδυμάτων ὑπάρχῃ ἀκόμη κάποια σκληρότης, ἐνθυμίζουσα τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ἡ ἐκτέλεσις τῶν γυμνῶν, ἡ ἀνατομία καὶ ἡ φωτοσκίασις, μὲ τὰς βαθμιαίως καὶ ἀνεπαισθήτως σβυνομένας σκιάς (sfumati), ἔχουν πλέον χαρακτῆρα ἰταλικόν. Ὁ Τζάνες παρεσύρθη ἐδῶ ἀπὸ τὰ ἰταλικά του πρότυπα, τὰ ὁποῖα ἠδυνήθη ν' ἀπομιμηθῇ πολὺ καλλίτερον παρὰ εἰς τὴν Ρίζαν Ἰεσσαὶ τοῦ 1644. Κατὰ τὰ ἑπτὰ ἔτη, ποὺ χωρίζουν τὰ δύο αὐτὰ ἔργα, ὁ Τζάνες εἶχε πλέον ἐξοικειωθῆ εἰς τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν. Τοῦτο ὅμως δὲν θὰ τὸν ἐμποδίσῃ νὰ ἐπανέλθῃ ἀργότερα εἰς τὴν παλαιάν του τεχνικήν, ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει εἰς τὰ ἀρχαιότερα ἔργα του, τὰ ἀκολουθοῦντα περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον τὴν παράδοσιν.

Εἴπομεν ἀνωτέρω ὅτι ὁ Τζάνες κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὴν προηγηθεῖσαν τῆς ἐγκαταστάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν, ὄχι μόνον ἐπεχείρησε νέα δημιουργίας, δύο τῶν ὁποίων ἐξητάσαμεν ἤδη, ἀλλὰ προσεπάθησε νὰ διασκευάσῃ κατὰ τὰς νέας ἰταλιζούσας ἀντιλήψεις καὶ τοὺς ἀπὸ αἰώνων καθιερωμένους εἰκονογραφικοὺς τύπους.

Τῆς προσπαθείας του αὐτῆς παράδειγμα ἐκ τῆς ἀπασχολούσης ἡμᾶς περιόδου εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἐφίππου φονεύοντος τὸν Σκυλογιάννην[3] μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ μαρτυρίου του, ἡ φέρουσα τὴν χρονολογίαν

[1] Millet, Recherches, 652.

[2] Künstle, σ. 550, εἰκ. 308.

[3] Ὁ πολεμιστὴς τὸν ὁποῖον φονεύει ὁ Ἅγιος Δημήτριος, εἶναι ὁ τσάρος τῶν Βουλγάρων Καλογιάννης ἢ Σκυλλογιάννης, ὁ δολοφονηθεὶς ὑπό τινος τῶν στρατηγῶν του, ὅτε ἐπολιόρκει τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὸ 1207. Οἱ Θεσσαλονικεῖς ἀπέδωκαν τὸν θάνατόν του εἰς θαῦμα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. O. Tafrali, Thessalonique des origines au XIVe siècle, Paris 1919, 201 κ. ἑξ. Ὅτι πρόκειται περὶ τούτου καὶ ὄχι, ὅπως κατὰ κανόνα γράφεται ἐσφαλμένως, περὶ τοῦ Λυαίου, τὸν ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐφόνευσεν ὁ Νέστωρ, δεικνύουν καὶ μερικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως π.χ. τῆς Ντέτσανι εἰς τὴν Σερβίαν, ὅπου ἡ παράστασις φέρει σερβιστὶ τὴν ἐπιγραφήν: Ὁ Ἅγιος Δημήτριος συντρίβων τὸν Βούλγαρον τσάρον Καλοϊάννην. Petkovié, Peint. serbe, I, πίν. 112b.

1646 καὶ εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[1] (πίν. 57. 2). Ὁ Τζάνες εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἀπομακρύνεται οὐσιωδῶς τοῦ καθιερωμένου τύπου τοῦ ἐφίππου στρατιωτικοῦ ἁγίου, κατὰ τὸν ὁποῖον ὁ ἵππος παρίσταται βαδίζων παραλλήλως πρὸς τὸ ἔδαφος. Ἐδῶ οὗτος εἰκονίζεται προοπτικῶς καὶ λοξά, ὡς πρὸς τὸ ἔδαφος, ἵνα δοθῇ εἰς τὴν εἰκόνα ἡ ἐντύπωσις τοῦ βάθους, ὅπως καὶ εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην. Προοπτικῶς ἐπίσης παρεστάθη καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ ἵππου. Διὰ ν' ἀντιληφθῇ τις τὴν συντελεσθεῖσαν μεταβολήν, ἀρκεῖ νὰ παραβάλῃ τὸν ἔφιππον τοῦτον Ἅγιον Δημήτριον πρὸς τὸν ἔφιππον Ἅγιον Γεώργιον τοῦ Κλόντζα εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Σταθάτου[2]. Ἡ παραβολὴ δὲ αὐτὴ εἶναι περισσότερον ἐνδιαφέρουσα, ἂν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Κλόντζας δὲν εἶναι, ὅπως εἴδομεν[3], ἐκ τῶν ἁγιογράφων ἐκείνων, τῶν τηρούντων πιστῶς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν παράδοσιν. Τὸν νέον αὐτὸν τύπον τοῦ ἐφίππου ἁγίου, τὸν ὁποῖον ἐδημιούργησεν ὁ Τζάνες ἐπὶ τῇ βάσει ἰταλικῶν προτύπων, τὸν ἐπαναλαμβάνει πανομοιοτύπως καὶ ἀργότερον, ὅπως π. χ. εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γεωργίου μὲ τὸ ἔτος 1659(;) τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[4]. Δὲν παύει ὅμως νὰ ἐπανέρχεται συχνὰ καὶ εἰς τὴν παλαιὰν παράστασιν, μὲ τὸν ἵππον βαδίζοντα παραλλήλως πρὸς τὸ ἔδαφος, ὅπως εἰς τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Δημητρίου μὲ τὸ ἔτος 167[8;], τῶν ὁποίων ἡ μία εὑρίσκεται εἰς τὴν Συλλ. Καλλιγᾶ[5], ἡ δὲ ἑτέρα εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[6].

Ἡ ἀνατομία καὶ τοῦ ἁγίου καὶ τοῦ Σκυλλογιάννη, ὅπως καὶ τοῦ ἵππου, εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς εἰκόνα τοῦ 1646 τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 57. 2) εἶναι ἐντελῶς φυσική, προερχομένη ἀπὸ τὰ ἰταλικὰ πρότυπα, καὶ μόνον τὸ βραχῶδες τοπίον τοῦ βάθους διατηρεῖ κάποιαν μακρινὴν ἀνάμνησιν τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου τέχνης. Ὄχι ὀλιγώτερον ἰταλίζουσα εἶναι καὶ ἡ διακόσμησις τοῦ μεταλλίνου θώρακος τοῦ ἁγίου, τὴν ὁποίαν θὰ ἐπαναλάβῃ ὁ Τζάνες, μέ τινας παραλλαγάς, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Καλλιγᾶ, κατὰ δὲ τὰ ἔτη 16[6]3 ἢ 16[7]3 καὶ 1676 εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ[7]. Τὰ ἑκατέρωθεν τέλος τῆς κεντρικῆς παραστάσεως τέσσαρα εἰκονίδια ἐκ τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὰ ὁποῖα θὰ ζωγραφήσῃ καθ' ὅμοιον περίπου τρόπον ὁ Τζάνες καὶ τὸ 1672 εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Καλ-

[1] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 70, ἀριθ. 507. Σισιλιανος, 213 κ. ἑξ.

[2] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 3.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἑξ.

[4] Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 95, εἰκ. 38. Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. ἀνωτ. σ. 224 σημ. 1.

[5] Σισιλιανος, 216 κ. ἑξ. Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Ν. Θεοτοκα εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Βυζαντ. Συνεδρίου, Α', πίν. 161. 2.

[6] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Β.

[7] Βλ. Κρητικὰ Χρονικά, 1, 1947, πίν. ΚΣΤ'.

λιγᾶ, ἐκφεύγουν ἐντελῶς ἀπὸ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἶναι παραστάσεις χαρακτῆρος καθαρῶς ἰταλικοῦ, μὲ φυσικὴν προοπτικὴν καὶ ἰταλικοῦ τύπου οἰκοδομήματα καὶ στολάς. Εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ λογχισμοῦ τοῦ ἁγίου ἐνθυμεῖται ὁ Τζάνες τὴν Παλαιολόγειον σύνθεσιν, ὅπως τὴν εἶχεν ἀντιγράψει λήγοντος τοῦ 16ου αἰῶνος ὁ Κορτεζᾶς εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη[1], ἀλλὰ διὰ νὰ τὴν παραστήσῃ ὑπὸ μορφὴν ἰσχυρῶς ἐξιταλισμένην.

Ἡ γενομένη μέχρι τοῦδε ἀνάλυσις τινῶν ἐκ τῶν χρονολογημένων ἔργων τοῦ Τζάνε, τῶν ἀνηκόντων εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, ἔδειξε καθαρά, νομίζω, ὅτι οὗτος, καὶ πρὸ τῆς ἀπὸ τοῦ 1654 ἐγκαταστάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν εἶχεν ἔλθει εἰς ἄμεσον ἐπαφὴν μὲ τὴν ἰταλικὴν τέχνην καὶ εἶχε βαθύτατα ἐπηρεασθῆ ἀπ' αὐτήν. Ποῦ ἐγνώρισε καὶ ἐμελέτησε τὴν ἰταλικήν, καὶ μάλιστα τὴν βενετικὴν ζωγραφικήν ὁ Τζάνες; Ἄλλοτε εἶχον ἐκφράσει τὴν εἰκασίαν ὅτι μὲ τὴν ἰταλικὴν τέχνην ἦλθεν εἰς ἐπαφὴν οὗτος κατὰ τὴν διαμονήν του πιθανώτατα εἰς τὴν Κέρκυραν, πρῶτον σταθμὸν τοῦ ταξιδίου του πρὸς Βενετίαν[2]. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐμφανίζεται ἤδη τὸ 1640 εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, δεικνύει ὅτι ἀπὸ τότε ἀκόμη ὁ νεαρὸς ἁγιογράφος εἶχε γνωρίσει τὴν τέχνην τῆς Βενετίας. Νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι τὴν τέχνην αὐτὴν τὴν ἐγνώρισεν οὗτος εἰς τὴν πατρίδα του τὸ Ρέθυμνον, ὅπου μέχρι τοῦ 1646 τοὐλάχιστον πιστεύεται ὅτι εὑρίσκετο, ἀπὸ βενετικοὺς πίνακας φθάνοντας μέχρις ἐκεῖ, ἢ θὰ ἦτο ἴσως πιθανώτερον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι καὶ πρὸ τοῦ 1654, πρὸ δηλαδὴ τῆς ὁριστικῆς του ἐγκαταστάσεως, εἶχεν οὗτος ἐπισκεφθῆ τὴν Βενετίαν; Καὶ αἱ δύο ὑποθέσεις εἶναι ἴσως πιθαναί, ἀλλ' οὔτε ἡ μία οὔτε ἡ ἄλλη εἶναι δυνατὸν νὰ ἐπιβεβαιωθοῦν ἀπὸ τὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα σήμερον διαθέτομεν.

Ἡ βενετικὴ περίοδος. Φθάνων τὸ 1654, ὡς εἶναι πιθανόν, ὁ Τζάνες εἰς τὴν Βενετίαν, ἦτο πλέον ὥριμος ζωγράφος μὲ σαφεῖς τὰς κατευθύνσεις τῆς τέχνης του. Ἡ καλλιτεχνική του σταδιοδρομία εἰς τὴν Βενετίαν μέχρι τοῦ ἐκεῖ θανάτου του δὲν παρουσιάζει νέας σπουδαίας ἐξελίξεις. Ὁ Τζάνες ἐξακολουθεῖ νὰ δεικνύῃ εἰς τὰ ἔργα του τὸν αὐτὸν δυϊσμόν, τὸν ὁποῖον διεπιστώσαμεν καὶ κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου. Ζωγραφίζει ἀκόμη εἰκόνας μὲ τὴν πατροπαράδοτον αὐστηρὰν τεχνοτροπίαν, ὅπως τοὐλάχιστον αὐτὸς τὴν ἀντελαμβάνετο, ἀλλὰ συγχρόνως παράγει καὶ νέας συνθέσεις ἢ διασκευάζει παλαιοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους μὲ τὸν δα-

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 κ. ἑξ. ἀριθ. 9.
[2] Κρητικὰ Χρονικά, ἔνθ' ἀν. 469.

νεισμὸν πάντοτε στοιχείων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην, εἰς τὴν ὁποίαν προσκολλᾶται ὁλονὲν καὶ περισσότερον.

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ αὐστηρὰ ἔργα του ἡ τεχνοτροπία δὲν εἶναι πάντοτε ἡ αὐτή. Ὑπάρχει μία σειρὰ εἰκόνων του, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴν προσκόλλησιν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας (1660) τῆς Συλλ. Σταθάτου[1], αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ (πίν. 56. 2) καὶ τῆς Θεοτόκου ἐπὶ θρόνου (1664) εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[2], ἡ Θεοτόκος ἐπὶ θρόνου βρεφοκρατοῦσα μεταξὺ δύο ἀρχαγγέλων, περιβαλλομένη ἀπὸ ἀποστόλους καὶ ἁγίους (1668) εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων[3], αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου ἐν προτομῇ (1680) εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[4] καὶ ἄλλαι ἀκόμη, ὅπως καὶ τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ Τζάνε, ὁ Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς τοῦ 1686 εἰς τὴν Βενετίαν[5]. Εἰς τὰ ἔργα ταῦτα ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐλάχιστα, πολλάκις δὲ καὶ οὐδόλως εἶναι αἰσθητή. Ὑπάρχουν ὅμως ἄλλαι εἰκόνες, εἰς τὰς ὁποίας ὁ κατὰ παράδοσιν τύπος ἔχει ὑποστῇ, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, τὴν ἐπίδρασιν τῆς Βενετίας. Παράδειγμα τοιοῦτον εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ἡ παριστάνουσα τοὺς Ἁγίους Κωνσταντῖνον καὶ Ἑλένην κρατοῦντας τὸν Σταυρόν (1669)[6]. Τὰ κατάκοσμα ἐνδύματα τῶν δύο ἁγίων καὶ πρὸ πάντων ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν ἀπομακρύνουν τὸ ἔργον τοῦτο ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα, τὴν ὁποίαν εὑρομεν εἰς τὰ ἀνωτέρω ἀπαριθμηθέντα.

Ἀπὸ τὴν περίοδον αὐτὴν τοῦ ἔργου τοῦ Τζάνε δὲν λείπουν καὶ αἱ νέαι δημιουργίαι. Κατὰ τὸ 1661 δημιουργεῖ οὗτος τὸν τύπον τοῦ Ἁγίου Γοββδελαᾶ, τὸν ὁποῖον κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος χαράσσει καὶ εἰς τὴν χαλκογραφίαν τὴν συνοδεύουσαν τὴν ὑπ' αὐτοῦ γενομένην ἔκδοσιν τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου, τῆς ὑπὸ τοῦ ἰδίου συντεθείσης μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ συμπατριώτου του Καλ-

[1] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 10.

[2] Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 85 κ. ἑξ. ἀριθ. 362, 364. Αὗται προέρχονται ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου τῆς Μονῆς Φιλοθέης Ἀθηνῶν «κατὰ τὴν ὄπισθεν αὐτῶν ἐπιγραφήν». Γ. Δαμπακη, Κατάλογος καὶ ἱστορία τοῦ Μουσείου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, ἔκδ. 2α, Ἀθῆναι 1908, σ. 70, ἀριθ. 296 - 297. Τὸ γραφόμενον συνεπῶς ὑπὸ τοῦ Σισιλιανου, 211, ὅτι ἐκ τῆς Μονῆς Φιλοθέης προέρχονται αἱ δύο εἰκόνες τοῦ 1680 (βλ. κατωτ. σημ. 4), τὸ ὁποῖον ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ Τωμαδακης, ἔνθ' ἀν. σ.148, ἀριθ. 34 - 35, εἶναι ἀνακριβές.

[3] Σισιλιανος, 210. Τὸ ἐκεῖ γραφόμενον ὅτι πέριξ τῆς Θεοτόκου παρίστανται οἱ οἶκοι τοῦ Ἀκαθίστου, δὲν εἶναι ἀκριβές.

[4] Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 85, ἀριθ. 261, 265.

[5] Ἡ εἰκὼν μοῦ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ φωτογραφίαν, ἀλλ' εἰς ποίαν Συλλογὴν τῆς Βενετίας εὑρίσκεται δὲν γνωρίζω.

[6] Παπαγιαννοπουλος - Παλλιος, σ. 42 κ. ἑξ. ἀριθ. 272. Ἀπεικόνισις εἰς τὸ περιοδ. Εἰκονογραφημένη τῆς Ἑλλάδος (Π. Λεκοῦ), 1, 1925, σ. 19.

λιοπίου Καλλιέργη. Ἀλλαχοῦ ἐμελετήσαμεν λεπτομερῶς τὴν δημιουργίαν αὐτὴν τοῦ Τζάνε, τὰς ἰταλικάς της πηγάς, ὅπως καὶ τὰς μεταβολάς, τὰς ὁποίας ὁ ἴδιος ἐπέφερεν εἰς μεταγενεστέρας εἰκόνας τοῦ ἁγίου τούτου[1].

Εἰς τὴν ἰδίαν μὲ τὸν Ἅγιον Γοβδελαᾶν κατηγορίαν ἀνήκει καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Θεοδώρας τῆς βασιλίσσης, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[2] (πίν. 58. 1). Ταύτην ἐζωγράφησεν ὁ Τζάνες τὸ 1671 καὶ τὴν ἀφιέρωσεν, ὡς ἀναφέρει ἡ ἐπὶ τοῦ ὑποποδίου καὶ ἑκατέρωθεν τοῦ ἐμβλήματος τῆς Κερκύρας ἐπιγραφή, *τοῖς ἐντιμοτάτοις ἄρχουσι καὶ συνδίκοις τῆς θεοφρουρήτου Κερκύρας*[3]. Διὰ τὴν παράστασιν τῆς καθημένης βασιλίσσης ὁ Τζάνες ἐχρησιμοποίησε τὸ παλαιὸν σχῆμα τῆς καθημένης Ἁγίας Αἰκατερίνης, ὅπως τὸ βλέπομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Βίκτωρος εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον καὶ τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[4]. Τὴν δεξιὰν ἔχει ἡ Ἁγία Θεοδώρα πρὸ τοῦ στήθους, δεικνύουσαν τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, τὴν ὁποίαν αὕτη κρατεῖ εἰς τὴν ἀριστεράν. Ἐδῶ ὁ Τζάνες ἐπαναλαμβάνει τὸ σχῆμα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ δεικνύοντος τὸν σταυρόν, ὅπως τὸ εἶχε διαμορφώσει εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ἔτους 16[6]3 ἢ 16[7]3, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον καὶ προερχομένην ἐκ τῆς Συλλ. Χ. Λαμπίκη[5]. Καὶ ἀπὸ τὴν εἰκόνα αὐτὴν δὲν λείπουν τὰ ἰταλικὰ στοιχεῖα καὶ εἰς τὰ κατάκοσμα ἐνδύματα τῆς βασιλίσσης, πρὸ πάντων ὅμως εἰς τὸν θρόνον, μὲ τοὺς ἐκ τῶν φυλλωμάτων τοῦ ἄνω μέρους ἐξερχομένους γυμνοὺς κορμοὺς τῶν ἀγγέλων, ὅπως καὶ εἰς τοὺς ἀετοὺς μὲ τὸ στέμμα ἑκατέρωθεν τῶν ποδῶν τῆς Θεοδώρας. Τὴν διαφορὰν μεταξὺ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως καὶ τῶν νεωτερισμῶν τοῦ Τζάνε θὰ τὴν διαπιστώσῃ τις, ἂν συγκρίνῃ τὴν ὅλην παράστασιν πρὸς τὸ μικρὸν εἰκονίδιον τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ἡ Θεοδώρα, καὶ ὅπου ὁ ζωγράφος ἀντέγραψε μὲ ἐξαιρετικὴν ἀκρίβειαν πρότυπον πολὺ παλαιότερον.

Εἰς τὴν βενετικὴν πιθανώτατα περίοδον τοῦ Τζάνε δέον τὰ τεθοῦν καὶ δύο ἀκόμη δημιουργίαι του ἀχρονολόγητοι, ἡ εἰκὼν δηλαδὴ τῆς διὰ θαύματος τῆς Ἁγίας Ζώνης θεραπείας τῆς βασιλίσσης Ζωῆς συζύγου τοῦ Λέοντος τοῦ Σοφοῦ καὶ ἡ Ἀποκαθήλωσις.

---

[1] Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 467 κ. ἑξ.

[2] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2ᵃ ἔκδ., σ. 91, ἀριθ. 329.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. καὶ εἰς τὸν ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 211. Τὸ ὅτι ἡ εἰκὼν ἀφιερώθη εἰς τοὺς ἄρχοντας καὶ συνδίκους τῆς Κερκύρας δὲν σημαίνει ὅτι αὕτη ἐζωγραφήθη εἰς τὴν Κέρκυραν, ὡς νομίζει ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 147, ἀριθ. 27.

[4] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Β.

[5] Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. ΚΣΤ'. 5.

Ἡ εἰκὼν τοῦ Θαύματος τῆς Ἁγίας Ζώνης, εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν ἰδιώτου εἰς τὰ Χανιὰ καὶ νῦν εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[1], εἶναι ἔργον ἰσχυρῶς ἰταλίζον. Καὶ ἡ ὅλη σύνθεσις, ἡ ἡμικυκλικὴ ἁψὶς τοῦ βάθους μὲ τὴν κιονοστοιχίαν, ὅπως καὶ τὸ ἔνδυμα τοῦ κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος γονυπετοῦς βασιλέως Λέοντος, προέρχονται ἀναμφισβητήτως ἀπὸ ἰταλικὰ πρότυπα.

Ἡ Ἀποκαθήλωσις εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[2] εἶναι ἀπὸ τὰ περιεργότερα ἔργα τοῦ Τζάνε καὶ ἀπὸ τὰ παρέχοντα τὰς μεγαλυτέρας δυσκολίας διὰ τὴν χρονολογικήν των κατάταξιν. Πρόκειται περὶ συγχωνεύσεως τοῦ βυζαντινοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου καὶ τῆς δυτικῆς Pietà. Ἂν ἐξαιρέσῃ τις τὴν καθημένην Θεοτόκον μὲ τὸν νεκρὸν Ἰησοῦν ἐπὶ τῶν γονάτων, θέμα, τὸ ὁποῖον ὁ Τζάνες ἀντέγραψεν αὐτούσιον ἐξ ἰταλικοῦ πίνακος ἀναλόγου πρὸς τὸν τῆς Πινακοθήκης τῆς Bologna, ἀνήκοντα εἰς τὸν 16ον αἰῶνα[3], ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς συνθέσεως προέρχονται ἀπὸ ὀρθόδοξον εἰκόνα τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου.

Ἡ ξηρότης τῆς ἐκτελέσεως, μοναδικὴ ἴσως εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Τζάνε, διαφέρει οὐσιωδῶς ἀπὸ τὴν συνήθη τεχνικήν του, ὥστε ἡ ἔστω καὶ κατὰ προσέγγισιν χρονολογικὴ τοποθέτησις τῆς εἰκόνος νὰ μὴ εἶναι εὐχερής. Τὴν ξηρότητα αὐτὴν θὰ ἠδύνατό τις ἴσως νὰ ἐξηγήσῃ, ἂν παραδεχθῇ ὅτι ὁ Τζάνες ἀντέγραψε πιστῶς τὸ ἰταλικὸν πρότυπον τῆς Pietà, τὸ ὁποῖον θὰ ἦτο ἀνάλογον πρὸς τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν εἰκόνα τῆς Bologna, ὅπου ἡ ἐκτέλεσις εἶναι κατὰ πολὺ αὐστηροτέρα τοῦ ἔργου τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου. Δυσκολώτερον ὅμως εἶναι νὰ ἐξηγηθοῦν ὡρισμέναι ἀδεξιότητες, τὰς ὁποίας παρουσιάζει τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Τζάνε. Ὁ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον εἰκονιζόμενος Ἰωσὴφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας εἶναι κατὰ τὸ ἀνάστημα πολὺ μεγαλύτερος ἀπὸ τὰς ἄλλας ὀρθίας μορφάς, τὸ δὲ σχέδιον τῆς παρ' αὐτὸν Μυροφόρου, ἡ ὁποία ὑποβαστάζει τὴν κεφαλὴν τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ, εἶναι τόσον πλημμελές, ὥστε νὰ ἐμβάλλῃ εἰς ὑπονοίας περὶ μεταγενεστέρας τυχὸν ἀλλοιώσεως τῆς εἰκόνος εἰς τὸ μέρος τοῦτο. Αἱ παρατηρήσεις αὐταὶ καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ εἰκὼν φαίνεται ἐντελῶς ξένη πρὸς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Τζάνε, ἐγείρουν ὄχι ἀδικαιολογήτους ἴσως ὑπονοίας περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπαρχούσης ὑπογραφῆς[4].

---

[1] Ἀπεικόνισις ὑπὸ ΤΩΜΑΔΑΚΗ, ἔνθ' ἀν. πίν. ΙΑ'. Βλ. καὶ σ. 149, ἀριθ. 60.

[2] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 22 καὶ σ. 43 κ. ἑξ. ἀριθ. 90.

[3] BETTINI, Pitt. di icone, πίν. XI. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ παράστασις ἐπὶ τοῦ μεσαίου φύλλου τριπτύχου τῆς ἰδίας ἐποχῆς εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. MUÑOZ, I quadri, πίν. XXII. 4.

[4] Φωτογραφία τῆς εἰκόνος ἔχει δημοσιευθῆ εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 3, 1924, σ. 245. Ἐκεῖ ὅμως χαρακτηρίζεται ὡς ἀντίγραφον γενόμενον ὑπὸ τοῦ Δ. Πελεκάση ἐκ τοιχογραφίας σωζομένης πρὸ τῶν σεισμῶν τοῦ 1912 εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν

Τὰ ἐξιταλισμένα ἔργα τοῦ Τζάνε. Τὴν ἰταλικήν, καὶ μάλιστα τὴν βενετικὴν τέχνην ὁ Τζάνες δὲν ἐχρησιμοποίησεν ὡς πηγὴν μόνον δανεισμοῦ στοιχείων διὰ τὰς δημιουργίας του καὶ τὰς μετασκευὰς παλαιῶν εἰκονογραφικῶν τύπων. Ἡ προσκόλλησίς του εἰς τὴν τέχνην αὐτὴν τὸν ἔφερε καὶ μέχρι τῆς ἀντιγραφῆς αὐτουσίων βενετικῶν πινάκων. Ἕνα τοιοῦτον ἀντιγράφει τὸ 1667 εἰς τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τῆς Συλλ. Λοβέρδου[1]. Πλὴν τῆς δι' ᾧοῦ ζωγραφήσεως, τίποτε πλέον δὲν ἐνθυμίζει εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τὴν ὀρθόδοξον τέχνην[2].

Ὄχι ὀλιγώτερον καταφανὴς εἶναι ἡ προσκόλλησις τοῦ Τζάνε εἰς τὴν βενετικὴν τέχνην καὶ εἰς ἄλλο ἔργον του, εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον, ἀκριβέστερον τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ, τὸν ὁποῖον ἐζωγράφησε τὸ 1667[3] (πίν. 57. 1). Οὗτος εὑρίσκεται εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὴν Βενετίαν καὶ εἶναι ζωγραφημένος καὶ εἰς τὰς δύο ὄψεις τῆς σανίδος, μὲ κεκομμένον τὸ χρυσοῦν βάθος, οὕτως ὥστε αἱ ἀπαρτίζουσαι τὴν ὅλην σύνθεσιν τέσσαρες μορφαί, Ἰησοῦς, Θεοτόκος, Ἰωσὴφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας καὶ Νικόδημος, νὰ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν σιλουετῶν. Εἰς τὸ ἔργον αὐτό, διὰ τὸ ὁποῖον μὲ ἐνθουσιασμὸν καὶ συγκίνησιν ὁμιλεῖ ὁ ΒΕΛΟΥΔΗΣ[4], τίποτε πλέον δὲν ἔχει ἀπομείνει ὀρθόδοξον. Κατὰ πρῶτον λόγον αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς ζωγραφήσεως τῶν μορφῶν καὶ εἰς τὰς δύο ὄψεις τῆς σανίδος, μὲ περικεκομμένον τὸ περίγραμμα, χωρὶς χρυσοῦν βάθος, εἶναι ξένη πρὸς τὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος παρέστησε τὸ 1611 τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τῆς Συλλ. Λοβέρδου μὲ περικεκομμένον τὸ χρυσοῦν βάθος[5], ἀλλ' ἐκεῖ τὸ ὄπισθεν μέρος τῆς σανίδος δὲν εἶναι ζωγραφημένον καὶ φαίνεται ὅτι ὁ ἅγιος τοῦ Λαμπάρδου ἦτο ἴσως τοποθετημένος ἐντὸς κόγχης. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὸ ἔργον τοῦ

τῆς Ζακύνθου. Κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν, ὅπου τώρα ἡ ὑπογραφὴ τοῦ Τζάνε, οὐδὲν διακρίνεται εἰς τὴν φωτογραφίαν αὐτήν.

[1] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 64, ἀριθ. 453. Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 56.

[2] Εἶναι περίεργος ἡ σύμπτωσις ὅτι τὸ μᾶλλον ἐξιταλισμένον ἔργον τοῦ Τζάνε παριστάνει ἀκριβῶς τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων, ὅπως καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἀλλ' ἐνῷ ἡ εἰκὼν τοῦ τελευταίου τούτου συχνὰ ἀντεγράφη ἀπὸ τοὺς μεταγενεστέρους, ὡς εἴδομεν (βλ. ἀνωτ. σ. 158, σημ. 2), τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε δὲν εἶχε τὴν ἰδίαν τύχην, ἀντιθέτως πρὸς ἄλλας δημιουργίας του, ὅπως ὁ Ἅγιος Γοβδελαᾶς, τὸν ὁποῖον πολλοὶ ἐκ τῶν μεταγενεστέρων ἁγιογράφων ἀντέγραψαν. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 482 κ. ἑξ.

[3] Ἀπεικόνισις παρὰ G. GEROLA ἐν Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti 62, 1902/3, πίν. εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ ἄρθρου. Βλ. καὶ σ. 349.

[4] ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλην. ὀρθοδ. ἀποικ. 51.

[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 165.

Τζάνε, τὸ ὁποῖον ἦτο περίοπτον. Τὴν ἰδέαν τοῦ παραδόξου τούτου ἔργου ὁ Τζάνες ἐνεπνεύσθη κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀπὸ τὰ εἰς τὴν δυτικὴν καὶ μάλιστα τὴν γαλλικὴν τέχνην συνηθιζόμενα συμπλέγματα ἀγαλμάτων, τὰ παριστάνοντα ἀκριβῶς τὴν ταφὴν τοῦ Ἰησοῦ καὶ φέροντα τὸ ὄνομα Saints Sépulcres. Πράγματι δὲ ὁ Ἐνταφιασμὸς τοῦ Τζάνε παρουσιάζει ὄχι ὀλίγην σχέσιν πρὸς ἓν ἀπὸ τὰ περιφημότερα τοιαῦτα γαλλικὰ συμπλέγματα ἀγαλμάτων, τὸ ὁποῖον ἐξετέλεσε κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ὁ γλύπτης Ligier Richier εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς πόλεως Saint Mihiel τῆς Γαλλίας[1]. Ὁ Τζάνες ὅμως δὲν ἐφάνη ἀπολύτως συνεπὴς πρὸς τὸ πιθανὸν πρότυπόν του. Ἂν καὶ ἠθέλησεν, ὡς φαίνεται, νὰ δώσῃ εἰς τὰ πρόσωπα τῆς συνθέσεώς του τὴν μορφὴν ἀγαλμάτων, δὲν παρέστησε τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τῆς Θεοτόκου. Ἀλλά, πλὴν τῆς γενικῆς μορφῆς τοῦ ἔργου, καὶ αἱ λεπτομέρειαι δὲν ὑστεροῦν εἰς τὴν μίμησιν βενετικῶν προτύπων. Τοῦτο μαρτυρεῖ ἡ ἀκριβεστάτη ἀνατομία, ὅπως καὶ τὰ ἐνδύματα τῶν μορφῶν, μάλιστα τοῦ Νικοδήμου.

Κατὰ τὸ 1684 ὁ Τζάνες ζωγραφίζει τὴν Παναγίαν Λαμποβίτισσαν τῆς Συλλ. Λοβέρδου[2] (πίν. 58. 2). Ἡ σύνθεσις ἐδῶ εἶναι περαιτέρω ἐπεξεργασία θέματος, τοῦ ὁποίου τὴν πρώτην μορφὴν εὑρίσκομεν εἰς μίαν εἰκόνα τοῦ Τζάνε μὲ χρονολογίαν 1651, ἀποκειμένην εἰς τὴν Μονὴν Πλατυτέρας τῆς Κερκύρας[3]. Εἰς τὴν Λαμποβίτισσαν ὁ θρόνος τῆς Θεοτόκου, μὲ τὴν ἡμικυλινδρικήν του κόγχην καὶ τὰ κορινθιακὰ ἐπίκρανα, προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ βενετικὸν πρότυπον. Ἡ Θεοτόκος, μὲ τὸν λεπτὸν πέπλον, τὸν φαινόμενον κάτω τοῦ μαφορίου της, καὶ μὲ τὸ ὅλον της περίγραμμα, εἶναι ξένη πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως ξένον ἐπίσης στοιχεῖον εἶναι καὶ τὸ ἐπὶ τῶν γονάτων της προσκεφάλαιον, ἐπὶ τοῦ ὁποίου κάθηται τὸ Βρέφος. Διὰ ν' ἀντιληφθῇ τις πόσον μεγάλη εἶναι εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην ἡ ἀπομάκρυνσις τοῦ Τζάνε ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν καὶ πόση ἡ ὑποδούλωσίς του εἰς τὴν τέχνην τῆς Βενετίας, ἀρκεῖ νὰ τὴν παραβάλῃ μὲ τὴν εἰκοσιν ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1664, ζωγραφηθεῖσαν ὑπ' αὐτοῦ Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου μετὰ τοῦ βρέφους, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[4].

Ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε. Ἀπὸ τὴν γενομένην ἐξέτασιν μερικῶν ἐκ τῶν μᾶλλον χαρακτηριστικῶν ἔργων τοῦ Τζάνε εἶναι δυνατὸν νὰ σχηματίσωμεν

---

[1] E. Mâle, L' art religieux de la fin du moyen âge en France, 3η ἔκδ., Paris 1925, σ. 138, εἰκ. 78.

[2] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 57 κ. ἑξ. ἀριθ. 400. Ἀπεικόνισις εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδείαν, τόμ. 17, σ. 736, ἐν λ. Μπουνιαλῆς.

[3] Πρόχειρον σχεδίασμά της ἐδημοσίευσεν ὁ Ν. Καλογεροπουλος εἰς τὸ περιοδ. Εἰκονογραφημένη, 1918, τεῦχ. Ἰανουαρίου, σ. 26.

[4] Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 86, εἰκ. 36.

ἀρκετὰ σαφῆ ἰδέαν τῆς τέχνης του καὶ γενικώτερον τῶν καλλιτεχνικῶν του τάσεων καὶ κατευθύνσεων.

Εἶναι ἀναμφισβήτητον ὅτι ὁ Τζάνες ἐγνώριζε καλῶς τὴν αὐστηρὰν τέχνην, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Αὐτὴν ἀσφαλῶς τὴν τέχνην θὰ τοῦ εἶχε διδάξει ὁ ἄγνωστός μας διδάσκαλός του, ὁ ὁποῖος θ' ἀνῆκεν, ὡς εἴπομεν, εἰς τὴν γενεὰν τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου καὶ τοῦ Ἀγγέλου. Τὴν τέχνην ὅμως αὐτὴν τῆς αὐστηρᾶς παραδόσεως, ἂν καὶ τὴν ἐδιδάχθη καὶ τὴν ἐγνώριζε κάλλιστα ὁ Τζάνες, οὐδέποτε ὅμως φαίνεται ὅτι τὴν ἠγάπησεν. Ἀπεναντίας ἡ ἔχνη, ἡ ὁποία εὐθὺς ἀπὸ τὰ νεανικά του ἔτη, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὸν εἵλκυσεν, ἦτο ἡ τέχνη τῆς Δύσεως, καὶ μάλιστα τῆς Βενετίας. Τοῦτο τὸ ἀντιλαμβανόμεθα εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτα γνωστά, μέχρι σήμερον τοὐλάχιστον, χρονολογημένα ἔργα του.

Εἴδομεν ἀνωτέρω ὅτι εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτά του ἔργα παρατηρεῖται ὁ περίεργος δυϊσμός, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ὁλόκληρον τὸ μακρὸν καλλιτεχνικὸν στάδιον τοῦ Τζάνε. Τὴν τάσιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην τὴν εὕρομεν εἰς τὸν Εὐαγγελισμὸν τοῦ 1640 εἰς τὸ Βερολῖνον, ἐνῶ τὴν προσκόλλησιν εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν τὴν συνηντήσαμεν εἰς τὴν Ἁγίαν Ἄνναν μὲ τὴν Θεοτόκον (1637) τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ἔκτοτε, ἐπὶ ἥμισυν καὶ πλέον αἰῶνα, ὁ Τζάνες θὰ παρουσιάζῃ εἰς τὸ καλλιτεχνικόν του ἔργον τὸν χαρακτηριστικὸν αὐτὸν δυϊσμόν. Ἀφ' ἑνὸς εἰκόνες περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πισταὶ εἰς τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον τέχνην καὶ ἀφ' ἑτέρου εἰκόνες ἰταλίζουσαι ἢ καὶ μορφῆς ἐντελῶς ἰταλικῆς.

Ἂν παρακολουθήσῃ τις τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Τζάνε, θὰ πεισθῇ ὅτι ἡ τέχνη τῆς προτιμήσεώς του ἦτο ἀναμφισβητήτως ἡ ἰταλική, καὶ μάλιστα ἡ βενετική.

Τοῦτο προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν βενετικὴν ζωγραφικὴν ἔχουν ὡς βάσιν αἱ πρωτότυποι συνθέσεις του, ὅπως π. χ. ἡ Θεία Μετάληψις εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, ὁ Ἅγιος Γοβδελαᾶς καὶ ἄλλαι ἀκόμη. Μὲ τὴν βοήθειαν ἐπίσης τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς προβαίνει ὁ Τζάνες εἰς τὴν διασκευὴν τῶν παλαιῶν ὀρθοδόξων εἰκονογραφικῶν τύπων.

Ἀλλὰ θὰ τεθῇ βεβαίως τὸ ἐρώτημα: Διατὶ λοιπὸν ὁ Τζάνες ἐπανέρχεται ὄχι σπανίως εἰς τὴν παλαιὰν τέχνην καὶ ζωγραφίζει εἰκόνας μὲ τὴν πατροπαράδοτον εἰκονογραφίαν καὶ τεχνικήν; Νομίζω ὅτι τὴν πιθανωτέραν ἀπάντησιν εἰς τὸ ἐρώτημα τοῦτο μᾶς δίδει ὁ Ticozzi. Οὗτος πράγματι γράφει εἰς τὸ λεξικόν του περί τινος Ἐμμανουήλ, Ἕλληνος ἱερέως, ὁ ὁποῖος «περὶ τὸ 1660 ἐζωγράφει Παναγίας καὶ ἁγίους κατ' ἀπομίμησιν τῶν εἰκό-

νων τοῦ μεσαίωνος, ὄχι διότι δὲν ἠδύνατο νὰ ζωγραφήσῃ καλλίτερον, ἀλλὰ διότι ταύτας ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἐσέβετο περισσότερον ἀπὸ τὰς Παναγίας καὶ τοὺς ἁγίους τῆς νέας τεχνοτροπίας»[1]. Ὁ Ἐμμανουὴλ αὐτὸς ἱερεύς, ὁ ἀναφερόμενος ὑπὸ τοῦ Ticozzi, δὲν δύναται νὰ εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὸν Τζάνε, ὅπως δεικνύει καὶ τὸ ἔτος 1660, περὶ τὸ ὁποῖον οὗτος τοποθετεῖ τὴν δρᾶσίν του.

Ὁ Τζάνες λοιπὸν ἐξ ἀνάγκης ἐζωγράφιζε κατὰ τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν καὶ τεχνοτροπίαν, συμμορφούμενος πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν τῶν πελατῶν του. Τοῦτο ἀποδεικνύει τὸ γεγονὸς ὅτι αἱ αὐστηρότεραι τεχνοτροπίας εἰκόνες του εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον αἱ προοριζόμεναι διὰ τὰ τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν, ὅπως αἱ εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον δύο δεσποτικαὶ τοῦ 1661 καὶ αἱ αὐτόθι ἕτεραι δύο τοῦ 1664 καὶ ἄλλαι ἀκόμη, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, ὁ Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς τοῦ 1686 εἰς τὴν Βενετίαν. Τὰ ἔργα μὲ τοὺς ἰταλίζοντας νεωτερισμούς, τὰ ἀκολουθοῦντα τὴν ὑπὸ τοῦ Ticozzi ὀνομαζομένην νέαν τεχνοτροπίαν, δὲν ἦσαν, φαίνεται, ἀνεκταὶ ἀπὸ τὸ πολὺ κοινόν. Ταῦτα προωρίζοντο πιθανώτατα διὰ τὰ οἰκιακὰ εἰκονοστάσια ἰδιωτῶν ἀκολουθούντων τὰς κλίσεις καὶ τὰς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς των. Περὶ τούτου ἄλλωστε μᾶς πείθουν καὶ τὰ θέματα τῶν εἰκόνων αὐτῶν μὲ τὴν ἰταλίζουσαν τέχνην τοῦ Τζάνε, τὰ ὁποῖα κατὰ τὸ πλεῖστον δὲν ἀνήκουν εἰς τὸν κύκλον τῶν διὰ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν προοριζομένων.

Ὁ δυϊσμὸς λοιπόν, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖται εἰς τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε, δὲν προέρχεται πιθανώτατα ἀπὸ καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας, ὅπως εἶχε συμβῇ μὲ τὸν Δαμασκηνόν. Ἔχει αἴτια ἐντελῶς ἐξωτερικά. Δὲν θὰ ἦτο ἴσως πολὺ ἀπίθανον νὰ παραδεχθῇ τις ὅτι, ἂν ὁ Τζάνες δὲν ἠναγκάζετο νὰ συμμορφώνεται μὲ τὰς ἐπιθυμίας καὶ τὰς προτιμήσεις τῶν πελατῶν του, οὐδέποτε θὰ εἰργάζετο κατὰ τὴν παλαιὰν πατροπαράδοτον εἰκονογραφίαν καὶ τεχνοτροπίαν.

Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Τζάνε. Ἔργον τοιαύτης χρονικῆς ἐκτάσεως καὶ τοσοῦτον εἰς ἀριθμὸν[2] καὶ εἰς ποιότητα, οἷον τὸ τοῦ Τζάνε, ἐπόμενον ἦτο νὰ ἀσκήσῃ μεγίστην ἐπίδρασιν ἐπὶ τῶν συγχρόνων του ἁγιογράφων καὶ ἐπὶ τῶν μεταγενεστέρων. Ὁ Τζάνες συνεχίζει τὸν δρόμον τῶν τεχνιτῶν ποὺ ἤκμασαν

---

[1] St. Ticozzi, Dizionario degli architetti, scultori, pittori..., Milano 1830-33, II, 12 ἐν λ. Emanuele. Τὸ κείμενον εἶχε μεταφράσει ἐν περιλήψει καὶ ὁ Α. ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΗΣ εἰς τὸν Ἑλληνομνήμονά του, 277 κ. ἑξ. ὅπου ὅμως, ἐκ λάθους τυπογραφικοῦ, τὸ ἔτος σημειοῦται 1600, ἀντὶ τοῦ παρὰ Ticozzi 1660. Τὴν διόρθωσιν ἔκαμα ἤδη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1. 1947, 486, ὅπου παρέθεσα καὶ τὸ ἰταλικὸν κείμενον.

[2] Εἰς 102 ἀναβιβάζει τὰς μέχρι σήμερον γνωστὰς εἰκόνας τοῦ Τζάνε ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Κρητ. Χρον. 3, 1949, 582. Εἰς ταύτας πρόσθες καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης, ποὺ ἐδημοσίευσα εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, πίν. Α΄ καὶ σ. 323 κ. ἑξ.

κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17ου αἰῶνος, καὶ οἱ ὁποῖοι, ὡς εἴδομεν, παρουσιάζουν εἰς τὰ τελευταῖα χρονολογικῶς ἔργα των φανερὰν ἀπόκλισιν πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Τὴν ἀπόκλισιν ἐκείνην ὁ Τζάνες τὴν ἀνάγει εἰς πραγματικὴν πλέον καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν. Ὡς πρὸς τοῦτο συνειδητοποιεῖ τὰ ρεύματα καὶ τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἐποχῆς του, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον. Πάντως ὅμως ἡ φανερὰ πλέον στροφὴ τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας πρὸς τὴν Δύσιν, καὶ μάλιστα πρὸς τὴν ἰταλικὴν τέχνην, ὀφείλεται κατὰ μέγα μέρος εἰς τὸν Τζάνε. Καὶ οἱ σύγχρονοί του καὶ οἱ μεταγενέστεροι θὰ συνεχίσουν πλέον τὸν δρόμον, τὸν ὁποῖον αὐτὸς ἐχάραξε.

Δι' ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε ἔχει κεφαλαιώδη σημασίαν διὰ τὴν θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν τοῦ 17ου αἰῶνος καὶ διὰ τὴν ἐξέλιξίν της.

III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ

Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε ἐκτεθέντων προκύπτει τὸ σαφὲς συμπέρασμα ὅτι τὸ κυριώτερον χαρακτηριστικὸν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι ἡ ἐπ' αὐτῆς καταφανὴς δυτικὴ ἐπίδρασις.

Τὴν νέαν αὐτὴν τάσιν τῆς ζωγραφικῆς ἀνάγει εἰς πλήρη καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες, τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη ἐπηρεάζει εἰς μέγαν βαθμὸν τοὺς συγχρόνους καὶ τοὺς μεταγενεστέρους του ἁγιογράφους.

Ἡ δυτικὴ ὅμως ἐπίδρασις ἐπὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα παρουσιάζει καὶ ἄλλην ἀκόμη πλευράν. Οἱ ζωγράφοι, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16ου καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος, εἴδομεν ὅτι ἐμφανίζονται ἀρχικῶς μὲ τεχνοτροπίαν αὐστηράν, διὰ νὰ καταλήξουν εἰς τέχνην περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον ἐπηρεασμένην ἀπὸ τὴν Δύσιν. Τὸ ἴδιον περίπου παρετηρήσαμεν καὶ εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἐξέλιξιν τοῦ Τζάνε. Ἡ διαφορὰ ὅμως τοῦ Τζάνε ἀπὸ τοὺς παλαιοτέρους εἶναι ὅτι οὗτος εὐθὺς ἀπὸ τῶν πρώτων του ἔργων ἐμφανίζεται μὲ τεχνοτροπίαν, ὅπως εἴδομεν, ὁτὲ μὲν αὐστηράν, ὁτὲ δὲ ἰταλίζουσαν. Ὁ Τζάνες δηλαδὴ εὑρίσκεται, κατά τινα τρόπον, εἰς τὸ μεταβατικὸν σημεῖον μεταξὺ τῆς παλαιᾶς πατροπαραδότου ἁγιογραφίας καὶ τῆς ἰταλιζούσης. Αὐτὴ δὲ ἡ διακύμανσις, ὅπως παρετηρήσαμεν, χαρακτηρίζει ὁλόκληρον τὸ πλουσιώτατον καλλιτεχνικόν του ἔργον.

Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον μὲ ἄλλους συγχρόνους τοῦ Τζάνε ἁγιογράφους. Οὗτοι ἐπηρεάζονται ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ Τζάνε, ἀλλ' ἡ ἐπίδρασις περιορίζεται εἰς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων, τὴν ὁποίαν ὁ Τζάνες εἶχεν, ὡς εἴδομεν, ἀναγάγει εἰς καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν.

Οἱ σύγχρονοι τοῦ Τζάνε ἁγιογράφοι, οἱ ἐπηρεασθέντες καλλιτεχνικῶς ὑπ' αὐτοῦ, εἶναι πολυάριθμοι. Περὶ ὅλων ὅμως αὐτῶν οὔτε δυνατόν, ἀλλ' οὔτε καὶ ἀπαραίτητον εἶναι νὰ γίνῃ ἐδῶ λόγος. Θὰ ἐξετάσωμεν μόνον τὸ ἔργον δύο ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων καὶ τῶν μᾶλλον ἀντιπροσωπευτικῶν ἐξ αὐτῶν, τοῦ Ἠλία Μόσκου καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλάκη.

Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τῶν δύο τούτων ἁγιογράφων παρουσιάζει πολλὴν ὁμοιότητα. Οὗτοι, ἀκολουθοῦντες τὰς καλλιτεχνικὰς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς των, εἰς τὰς ὁποίας εἶχε δώσει μορφὴν συγκεκριμένην ὁ Τζάνες μὲ τὸ ἔργον του, ἀρχίζουν τὸ στάδιόν των μὲ τεχνοτροπίαν σαφῶς ἰταλίζουσαν. Ταύτην συνεχίζουν ὁμοιογενῆ καὶ σχεδὸν ἀναλλοίωτον μέχρι τέλους, χωρὶς διακυμάνσεις, χωρὶς καμίαν, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, καλλιτεχνικὴν ἀνησυχίαν. Αὐτὴ δὲ ἀκριβῶς ἡ ὁμοιομορφία τῆς τεχνοτροπίας των κάμνει ὥστε ἡ κατάταξις τῶν ἀχρονολογήτων εἰκόνων των ν' ἀποβαίνῃ ἐξαιρετικὰ δυσχερής, ἂν μὴ ἐντελῶς ἀδύνατος. Ὑπάρχουν, εἶναι ἀληθές, εἰκόνες τῶν ζωγράφων τούτων μὲ περισσότερον ἔντονον τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Αὗται ὅμως εἶναι ἐλάχισται καὶ ὡς ἐκ τούτου οὐδόλως δύνανται νὰ ἐπηρεάσουν τὴν ἐπὶ τοῦ συνόλου τοῦ καλλιτεχνικοῦ των ἔργου κρίσιν μας. Ὑπάρχουν ἐπίσης εἰκόνες μὲ τὴν ὑπογραφὴν τῶν ζωγράφων τούτων κατωτέρας καλλιτεχνικῆς ποιότητος, ἀλλ' αὗται, γενόμεναι πιθανώτατα ὑπὸ μαθητῶν των, εἶναι πολὺ ὀλίγαι, ὥστε νὰ δύνανται ν' ἀλλοιώσουν τὴν καλλιτεχνικὴν μορφὴν τῶν ἁγιογράφων τούτων, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν μελέτην τοῦ ὅλου ἔργου των.

Ἠλίας Μόσκος[1]. Οὗτος κατήγετο ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον τῆς Κρήτης, ὡς προκύπτει ἐκ τῆς διαθήκης του, τῆς εὑρισκομένης πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Ἀρχειοφυλακεῖον τῆς Ζακύνθου[2]. Τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του, ὅπως καὶ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του, δὲν εἶναι γνωστά. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ Ἠλίας Μόσκος ἔφυγεν ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον, ὅπως καὶ ὁ Τζάνες, κατὰ τὴν κατάληψιν τῆς πατρίδος του ὑπὸ τῶν Τούρκων τὸ 1646. Φαίνεται ὅτι ἐγκατεστάθη ἔκτοτε εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου πιθανώτατα καὶ ἀπέθανε. Ἐκεῖ, εἰς τὴν Ζάκυνθον, συντάσσει τὸ 1666 τὴν διαθήκην του *εὑρισκόμενος ἄρρωστος*, ὅπως ἀναφέρεται εἰς αὐτήν[3]. Φαίνεται ὅμως ὅτι ἡ ἀσθένεια ἦτο παροδική,

[1] Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν Procopiou, σ. 42, σημ. 148. Πρόσθες: Ν. Καλογεροπουλον εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, 1, 1920, τεῦχ. Ι΄ (Αὔγουστος), σ. 13 κ. ἑξ. Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, 10 κ. ἑξ. Ὁ Ἠλίας, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Λέος οἱ Μόσκοι οὐδεμίαν ἔχουν σχέσιν πρὸς τοὺς Ναυπλιεῖς τοιχογράφους Δημήτριον καὶ Γεώργιον τοὺς Μόσχους. Ὡς καὶ ἀνωτέρω παρετηρήσαμεν (σ. 196), οἱ μὲν Ναυπλιεῖς τοιχογράφοι ὑπογράφονται πάντοτε Μόσχοι, οἱ δὲ Κρῆτες εἰκονογράφοι πάντοτε Μόσκοι.

[2] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Λ. Ζωη εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 8, 1954, 216 κ. ἑξ.

[3] Κρητ. Χρον. ἔνθ' ἀν. 217.

διότι καὶ μετὰ τὸ 1666 τὸν βλέπομεν συνεχῶς ἐργαζόμενον, ὅπως ἀποδεικνύουν αἱ χρονολογίαι τῶν ἔργων του[1], μέχρι τοὐλάχιστον τοῦ 1686[2]. Ἔκτοτε χάνονται τὰ ἴχνη του.

Ὁ Μόσκος δὲν φαίνεται νὰ μετέβη ποτὲ εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπως οἱ πλεῖστοι τῶν συγχρόνων του ἁγιογράφων. Οὐδεμία μνεία του ὑπάρχει εἰς τὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος. Εἶναι δὲ ἄξιον παρατηρήσεως τὸ γεγονὸς ὅτι οὐδεμία εἰκὼν μὲ τὴν ὑπογραφήν του ὑπάρχει οὔτε εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας οὔτε εἰς τὸ ἐκεῖ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, ὅπου ἀντιπροσωπεύονται μὲ ἔργα των ὅλοι σχεδὸν οἱ μετὰ τὴν ἅλωσιν Ἕλληνες ἁγιογράφοι[3].

Προτοῦ ἀσχοληθῶμεν μὲ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Μόσκου, ὡς αὕτη παρουσιάζεται εἰς τὸ ὅλον ἔργον του, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν τὰ τέσσαρα θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουν σημαντικὰς διαφορὰς ἀπὸ τὰς ἄλλας εἰκόνας τοῦ ζωγράφου τούτου. Ταῦτα εἰκονίζουν, ἐντὸς διακόσμων πλαισίων σκαλισμένων ἐπὶ τῆς ἰδίας σανίδος, ἐπὶ τῆς ὁποίας καὶ ἡ ζωγραφία, τὴν Μοιχαλίδα, τὴν Αἱμορροοῦσαν, τὸν ἐν Κανᾷ γάμον καὶ τὸν Χορτασμὸν τῶν πεντακισχιλίων[4]. Ἐξ αὐτῶν τὸ πρῶτον φέρει, πλὴν τῆς ὑπογραφῆς, ἡ ὁποία εὑρίσκεται καὶ εἰς τὰ δύο τελευταῖα, τὴν χρονολογίαν 1651. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἰς τὰ τέσσαρα αὐτὰ θωράκια εἶναι ἐξαιρετικῶς ἰσχυρά, ἐκδηλουμένη ὄχι μόνον εἰς τὰς μορφάς, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ ἐντελῶς κατὰ δυτικὰ πρότυπα σχεδιασμένα οἰκοδομήματα μὲ τὴν ἀπολύτως φυσικὴν προοπτικήν. Καὶ τὴν μὲν φυσικὴν προοπτικήν, ἀλλ' ὄχι τόσον μαθηματικῶς ἀκριβῆ, τὴν εὑρίσκομεν καὶ εἰς ἄλλα ἔργα τοῦ Μόσκου[5], ἡ τεχνοτροπία ὅμως τῶν μορφῶν εἰς τὰ τέσσαρα αὐτὰ θωράκια εἶναι ἐντελῶς διάφορος ἀπὸ τὴν συνήθη εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ζωγράφου, εἰς σημεῖον, ὥστε μετὰ δυσκολίας νὰ δύναταί τις νὰ παραδεχθῇ ὅτι πράγματι ταῦτα ἐζωγραφήθησαν ἀπὸ τὸν Μόσκον. Θὰ ἠδύνατο ἴσως ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ ὑποτεθῇ ὅτι τὰ θωράκια ταῦτα ἀντιπρο-

---

[1] Τὰς περισσοτέρας βλ. εἰς τὸν ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 145 κ. ἑξ.

[2] Εἰκὼν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν ναὸν τῶν Περλιγγάτων Κεφαλληνίας. Η. ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνιακὰ σύμμικτα, Ἀθῆναι 1904, 493. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 146.

[3] Εἰς τὴν διαθήκην του, Κρητ. Χρον. ἔνθ' ἀν. 219, γράφεται ὅτι ἔχει εἰς τοῦ μητροπολίτου Φιλαδελφείας Μελετίου Χορτάτζη, *ὁποῦ ηὑρίσκεται εἰς τὴν Βενετίαν, μία κασέλα κάρυνη μοδέρνα*, τὸ περιεχόμενον τῆς ὁποίας ἀναθέτει εἰς τοῦτον νὰ μοιράσῃ. Τοῦτο ὅμως δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἐπαρκὴς ἔνδειξις τῆς παρουσίας τοῦ Μόσκου εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐπίσης ὁ Ἠλίας Μόσκος δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν κατάλογον τῶν ἁγιογράφων, ἔργα τῶν ὁποίων εὑρίσκονται εἰς τὴν Βενετίαν, τὸν παρεχόμενον ὑπὸ τοῦ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλ. ὀρθ. ἀποικ. 144 κ. ἑξ.

[4] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΛΑΙΟΣ, σ. 21 κ. ἑξ. ἀριθ. 77, 80, 82, 85. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 147.

[5] Βλ. π.χ. τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 9.

σωπεύουν μίαν ὡρισμένην φάσιν τῆς τέχνης τοῦ Μόσκου, κατὰ τὴν ὁποίαν οὗτος εἶχε βαθύτατα ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν. Φαινόμενον ἄλλωστε ἀνάλογον θὰ ἔχωμεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ διαπιστώσωμεν καὶ κατωτέρω, προκειμένου περὶ ὡρισμένων ἔργων τοῦ Θ. Πουλάκη. Ἡ περίπτωσις ὅμως δὲν εἶναι ἡ ἰδία. Εἰς τὰ ἰσχυρῶς ἰταλίζοντα ἔργα τοῦ Πουλάκη εἶναι λίαν εὐδιάκριτα πολλὰ ἀπὸ τὰ ἐντελῶς ἰδιάζοντα χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου τούτου, ἐνῶ εἰς τὰ τέσσαρα θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου, τὰ φέροντα τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Μόσκου, ἡ τέχνη των οὐδεμίαν, ὡς νομίζω, παρουσιάζει ὁμοιότητα μὲ τὴν τῶν ὑπολοίπων πολυαρίθμων εἰκόνων του. Αἱ διαπιστώσεις αὐταὶ μᾶς καθιστῶσι λίαν σκεπτικούς, ὡς πρὸς τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς τῶν τεσσάρων αὐτῶν θωρακίων, ὥστε νὰ μὴ δυνάμεθα νὰ τὰ συγκαταριθμήσωμεν μετὰ πεποιθήσεως μεταξὺ τῶν αὐθεντικῶν ἔργων τοῦ Μόσκου.

Τὰς ἀμφιβολίας μου αὐτὰς περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπογραφῆς εἰς τὰ θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου ἐνισχύουν τὰ τέσσαρα ἐπίσης θωράκια μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἰ. Μόσκου καὶ τὴν χρονολογίαν 1661, τὰ ἀποκείμενα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν[1]. Καὶ ταῦτα εἶναι ἔργα ἰσχυρῶς ἰταλίζοντα. Ὁ ζωγράφος ὅμως διατηρεῖ τὴν ὀρθόδοξον τεχνικήν, ἡ ὁποία ἔχει ἐντελῶς ἐξαφανισθῆ ἀπὸ τὰ θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Τὰ τέσσαρα θωράκια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἂν ἐννοεῖται καὶ αὐτὰ εἶναι αὐθεντικὰ ἔργα τοῦ Ἰ. Μόσκου, ἀποτελοῦν ἀληθῶς περίεργον ἐξαίρεσιν εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ ἁγιογράφου τούτου.

Εἰς ὅλας τὰς ἄλλας πολυαρίθμους εἰκόνας τοῦ Μόσκου, τὰς μέχρις ἡμῶν περιελθούσας, τῶν ὁποίων ἡ παλαιοτέρα μέχρι τοῦδε τοὐλάχιστον γνωστή, ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ, φέρει χρονολογίαν 1649[2], παρατηρεῖται λίαν αἰσθητὴ ὁμοιομορφία τεχνοτροπίας τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως, χωρὶς καμίαν οὐσιώδη ἐξέλιξιν ἀπὸ τῶν παλαιοτέρων πρὸς τὰς νεωτέρας. Ὑπάρχουν βεβαίως εἰς τὴν ὅλην παραγωγὴν τοῦ Μόσκου ἔργα, εἰς τὰ ὁποῖα τὸ σχέδιον καὶ ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις εἶναι ἀνωτέρας ποιότητος, ὅπως, μεταξὺ ἄλλων, ἡ εἰκὼν τῶν Ἁγίων Πάντων ἄλλοτε εἰς τὸν καταστραφέντα

[1] Σωτηριου, Ὁδηγός, σ. 30, ἀριθ. 101.

[2] Σισιλιανος, 151. Ὁ Καλογεροπουλος εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, ἔνθ' ἀν. σ. 13 καὶ σημ. 6, εἰς τὸν Τόμον Ἑβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Σχολῆς, 267 καὶ εἰς τὴν Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχν. 82, ὑποστηρίζει ὅτι παλαιοτέρα εἶναι ἡ χρονολογία 1634 ἐπὶ τοῦ Νυμφίου (Ἴδε ὁ Ἄνθρωπος) τοῦ εὑρισκομένου πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ ὑπερῷον τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου καὶ προερχομένου ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Προδρόμου ἐπὶ τοῦ Κάστρου. Ἡ χρονολογία ὅμως ἐπὶ τοῦ ἔργου τούτου, τοῦ ὁποίου εὐτυχῶς διεσώθη φωτογραφία (πίν. 59. 1), εἶναι 1684, ὅπως τὴν εἶχεν ὀρθῶς ἀναγνώσει ὁ Quinn εἰς τὸ περιοδ. Ἁρμονία, 3, 1902, σ. 586 ἀριθ. 90.

δμώνυμον ναὸν τῆς Ζακύνθου[1] (πίν. 59. 2), ἡ τῆς Ἀναστάσεως (Καθόδου εἰς τὸν Ἅδην) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[2], τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν κατοχὴν τῆς Κας Κ. Μ.[3], ὅπως ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ὄχι τῆς αὐτῆς καλλιτεχνικῆς δυνάμεως[4]. Πανταχοῦ ὅμως τὰ γενικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Ἠλία Μόσκου παραμένουν τὰ αὐτά.

Τὸ βασικὸν χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Μόσκου εἶναι ἡ χρησιμοποίησις δυτικῶν προτύπων εἰς τὰς λεπτομερείας τῆς συνθέσεως, χωρὶς τὸ γενικὸν αὐτῆς σχῆμα νὰ ἐκφεύγῃ οὐσιωδῶς ἀπὸ τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ἂν, ἐπὶ παραδείγματι, παραβάλῃ τις τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας[5] πρὸς τὴν ἀνάλογον σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας[6], θὰ παρατηρήσῃ ὅτι ὁλόκληρον τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὴν διάταξιν, πλείστας ἀναλογίας μὲ τὴν τοιχογραφίαν ἐκείνην. Τὸ ἄνω ὅμως μέρος τοῦ εἰκονιδίου δεικνύει καθαρὰν μίμησιν δυτικῶν προτύπων. Ἡ Δέησις ἰδίως, μὲ γονυκλινεῖς τὴν Θεοτόκον καὶ τὸν Πρόδρομον, προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιον πιθανώτατα ἰταλικὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ σύγχρονος πρὸς τὸν Μόσκον Ἀμβρόσιος μοναχὸς εἰς τὴν εἰκόνα του τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Fabriano καὶ ἀναγομένην εἰς χρόνους παλαιοτέρους τοῦ 1678[7]. Διὰ ν' ἀντιληφθῇ τις ὅμως τὰς διαφορὰς εἰς τὰς λεπτομερείας, ἀρκεῖ νὰ παραβάλῃ τὴν κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν παράστασιν τῶν δικαίων εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον πρὸς τὴν εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν εἰκονιζομένην σκηνὴν εἰς τὴν τοιχογρα-

---

[1] Ἀπεικόνισις τμήματος ἐν Δ. Πελεκάση, Βυζαντινοὶ ἁγιογράφοι, Τεχνοκριτικὴ ἐπὶ τῶν ἔργων τοῦ Κρητὸς Ἠλιοὺ Μόσκου, Ἀθῆναι 1933, εἰκ. 2.

[2] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 18 Α.

[3] Πελεκάσης, ἔνθ' ἀν. εἰκ. 3. Procopiou, πίν. 5.

[4] Π.χ. ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου. Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 8, 9.

[5] Βλ. ἀνωτ. σημ. 3.

[6] Millet, Athos, πίν. 149.

[7] Bettini, La pittura di icone, πίν. XIII καὶ σ. 36. Πρβ. τὸ ἄρθρον τοῦ ἰδίου εἰς τὸ Bolletino d' Arte, 30, σειρὰ III, 1937, 467 κ. ἑξ., ὅπου οὗτος σχετίζει τὴν εἰκόνα ταύτην πρὸς τὴν ὁμοίου θέματος εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῶν Χανίων Κρήτης μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Ἀμβροσίου μοναχοῦ Ἐμπόρου*, τῆς ὁποίας περιγραφὴν ἔδωκε τὸ πρῶτον ὁ Ν. Τωμαδακης εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, περίοδ. Β΄, τόμ. Α΄, 1933 (=Byzant.-neugriech. Jahrbücher, 1933), 143 κ. ἑξ. Τὴν γνώμην ὅμως τοῦ Bettini εἰς τὸ ἴδιον ἄρθρον, σ. 474, ὅτι ὁ Ἀμβρόσιος ἦτο ἴσως μαθητὴς τοῦ Πουλάκη, δὲν νομίζω πολὺ πιθανήν. Μήπως ὁ Ἀμβρόσιος οὗτος Ἔμπορος θὰ ἔπρεπε νὰ σχετισθῇ πρὸς τὸν Βενέδικτον Ἐμπόριον, ὁ ὁποῖος ἐζωγράφησε τὸ 1686 τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον ἴσως δὲ καὶ δύο ἀκόμη εἰκόνας εἰς τὸν Ἑλληνικὸν ναὸν τῆς Βενετίας; Βλ. Marconi, I, 115 καὶ II, σ. 245, ἀριθ. 62 c. Ἡ ἐκεῖ διδομένη χρονολογία 1606 εἶναι λανθασμένη, ὡς εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μὲ πληροφορήσῃ ὁ κ. Κ. Μέρτζιος. Βλ. ἐπίσης Marconi, II, σ. 249, ἀριθ. 56, 57.

φίαν τοῦ Θεοφάνους[1]. Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν αὐτὴν θὰ διακρίνῃ εὐκόλως τὰς μεταβολὰς καὶ τὴν ὡραιοποίησιν τῶν μορφῶν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἰταλικῶν προτύπων. Ἂν προχωρήσῃ εἰς τὴν ἐξέτασιν τῶν γυμνῶν σωμάτων τῆς μεσαίας ζώνης τῆς συνθέσεως, ἑκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ φωτεινοῦ δίσκου, θ' ἀντιληφθῇ εὐχερῶς τὴν ἄμεσον ἢ πιθανώτερον ἔμμεσον, ἀλλ' ἰσχυροτάτην ἐπίδρασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ.

Οὕτω ὁ Μόσκος, χωρὶς νὰ ἐκφεύγῃ ἀπὸ τὸ πατροπαράδοτον σχῆμα, μεταβάλλει ἁπλῶς τὰς μορφάς, ὡραιοποιῶν συνήθως αὐτὰς ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν ἰταλικῶν ἔργων, εἰς τὰ ὁποῖα ὀφείλει καὶ τὰ ἐντελῶς κατὰ τὰ πρότυπα τῆς Ἀναγεννήσεως, καὶ μάλιστα τοῦ Ραφαήλ, σχεδιασμένα κτήρια, τὰ κοσμοῦντα τὸ βάθος τῶν εἰκόνων του. Ἐκ τῶν ἰταλικῶν λοιπὸν προτύπων προέρχεται ἡ ἰδιαιτέρως ὑπό τινων ἐξυμνηθεῖσα ὡραιοπάθεια τοῦ Μόσκου[2]. Τῆς τάσεως αὐτῆς τοῦ Μόσκου πρὸς ὡραιοποίησιν τῶν μορφῶν, χωρὶς οὐδεμίαν ἀλλοίωσιν τῆς παραδεδομένης διατάξεως τῆς συνθέσεως, χαρακτηριστικὸν παράδειγμα θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰκὼν τῆς εἰς τὸν Ἅδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ μὲ χρονολογίαν 1670 εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[3].

Ἡ χρησιμοποίησις ὅμως τῶν δυτικῶν προτύπων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὡραιοποίησιν τῶν μορφῶν, ὡδήγησε τὸν Μόσκον εἰς τὴν εἰσαγωγὴν καὶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀγνώστων, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Τοῦ γεγονότος τούτου χαρακτηριστικὸν παράδειγμα εἶναι ἡ Ἀνάστασις μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου καὶ κρατοῦντα σημαίαν, ὅπως τὴν παρέστησεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ χρονολογίαν 1657[4] (πίν. 60. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Μόσκου ἀντιγράφει κατὰ τρόπον πιστότατον μίαν χαλκογραφίαν τοῦ Cornelis Cort γενομένην κατὰ τὸ ἔτος 1569[5] (πίν. 60. 2). Ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι οὐδέν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Ἀναστάσεως, μὲ τὸν Ἰησοῦν δηλαδὴ ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, ὑπάρχει παλαιότερον τοῦ ἔργου τοῦ Μόσκου, θὰ πρέπῃ νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι οὗτος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ δυτικοῦ τούτου τύπου εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν[6]. Ὁ τύπος αὐτός, ὁ

[1] Millet, Athos, πίν. 149. 1.

[2] Βλ. Καλογεροπουλου, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, 83.

[3] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 18 Α καὶ σ. 36 κ. ἑξ. ἀριθ. 23.

[4] Ἀπεικόνισις ἐν Καλογεροπουλου, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σ. 80. Πρβ. καὶ Σωτηριου, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., σ. 88, ἀριθ. 273, ὅπου ἐκ παραδρομῆς γράφεται Μόσχου ἀντὶ Μόσκου.

[5] Ἀπεικόνισις ἐν H. Schrade, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Die Auferstehung Christi, Berlin - Leipzig 1932, πίν. 42, ἀριθ. 165 καὶ σ. 318.

[6] Τὴν εἰκασίαν ταύτην διετύπωσε τελευταίως καὶ ὁ Μ. Χατζηδακης εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, 1, 1956, Ἀπρίλιος, σ. 16.

ὁποῖος εἰς τὴν Δύσιν ἐμφανίζεται τὸν 11ον ἤδη αἰῶνα[1], ἀπὸ τῶν χρόνων τοῦ Μόσκου πολιτογραφεῖται εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Ὁ νέος ὅμως οὗτος τύπος τῆς Ἀναστάσεως δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐκτοπίσῃ ἐντελῶς τὸν παλαιόν, τὴν Κάθοδον δηλαδὴ τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην, ὁ ὁποῖος ἰδίως διετηρήθη, ὡς φαίνεται, εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Δωδεκαόρτου, ὑπεράνω τοῦ τέμπλου. Καὶ αὐτὸς ἄλλωστε ὁ Μόσκος τὸν ἐζωγράφησεν, ὡς εἴδομεν, δεκατρία ἔτη ἀργότερον, τὸ 1670, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἡ ὁποία, λόγῳ τῶν διαστάσεών της, εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι προέρχεται ἐκ τοιούτου Δωδεκαόρτου.

Καὶ ἄλλη ὅμως παράστασις διεδόθη πιθανώτατα εἰς τὴν τέχνην, ἰδίᾳ τῆς Ἑπτανήσου, διὰ τοῦ Μόσκου, ἡ εἰκὼν δηλαδή, ἡ συνήθως ὀνομαζομένη τοῦ Νυμφίου[2]. Πρόκειται περὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Ἰησοῦ, παριστανομένου ὀρθίου, μὲ τὰς χεῖρας δεδεμένας, κρατοῦντος εἰς τὴν μίαν τὸν κάλαμον, μὲ τὸ σῶμα σχεδὸν γυμνόν, καλυπτόμενον ἐν μέρει μόνον ἀπὸ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, μὲ τὴν πλήρη θλίψεως κεφαλὴν κεκλιμένην καὶ περιβαλλομένην ἀπὸ τὸν ἀκάνθινον στέφανον.

Βεβαίως ἡ ἀρχικὴ ἰδέα τοῦ τύπου τούτου ἀνήκει εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τὸν πρόγονόν του πρέπει ν' ἀναζητήσωμεν εἰς τὰς πλήρεις δραματικότητος παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν σταυρόν[3]. Εἰς τὸ ἔργον ὅμως τοῦ Μόσκου, τὸ εὑρισκόμενον πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ ὑπερῷον τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου[4] (πίν. 59. 1), ὁ τύπος ἔχει ἐντελῶς μεταβληθῆ. Ἡ δραματικὴ αὐτὴ μορφὴ δὲν εἶναι ὁ βυζαντινὸς Ἰησοῦς πρὸ τοῦ σταυροῦ, ἀλλ' ὁ Ἰησοῦς φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, εἶναι ὁ Ἰησοῦς *ἴδε ὁ ἄνθρωπος*, κατὰ τὴν φράσιν τοῦ Πιλάτου (Ἰωάν. 19. 5). Ἀλλὰ διὰ τὴν μορφὴν αὐτὴν τὸ πρότυπον τοῦ Μόσκου ἦτο ἀναμφιβόλως δυτικόν. Πράγματι, τὸ ἔργον τοῦ Μόσκου παρουσιάζει στενὴν συγγένειαν πρὸς τὸν Ἰησοῦν ἐπιδεικνυόμενον εἰς τὸν ὄχλον ὑπὸ τοῦ Πιλάτου, ὅπως τὸν παρέστησε τὸ 1597 εἰς μίαν χαλκογραφίαν του ὁ Hugo Golzius[5].

Πρὸς τὸν Νυμφίον τοῦ Μόσκου, εὑρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Ὡραίαν πύλην τοῦ τέμπλου τοῦ καταστραφέντος ναοῦ τοῦ Προδρόμου ἐπὶ τοῦ φρουρίου τῆς Ζακύνθου, ἐσχετίζοντο οἱ δύο Ἄγγελοι μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, οἱ τοποθετημένοι ἀρχικῶς εἰς τὰς θύρας τῆς Προθέσεως καὶ τοῦ Διακονικοῦ τοῦ ἰδίου ναοῦ καὶ εὑρισκόμενοι ἐπίσης πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς

[1] Schrade, ἔνθ. ἀν. 43 κ.ἑξ.
[2] Τοῦτο ὑποθέτει καὶ ὁ Χατζηδάκης, ἔνθ' ἀν. 17.
[3] Millet, Recherches, σ. 383, εἰκ. 409, 410, εἰκ. 628 ἔναντι σ. 634.
[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 243 σημ. 2.
[5] Künstle, σ. 439, εἰκ. 218.

τὸ ὑπερῷον τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου [1]. Οὗτοι, ἂν καὶ δὲν ἔφερον ὑπογραφήν, ἦσαν ἀσφαλῶς ἔργα τοῦ Μόσκου τῆς ἰδίας ἐποχῆς μὲ τὸν Νυμφίον. Ἡ ἰδέα τῶν Ἀγγέλων, τῶν κρατούντων τὸν σταυρόν, τὴν λόγχην, τὸν κάλαμον μὲ τὸν σπόγγον, τὸν κίονα, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προσεδέθη ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν φραγγέλωσιν [2], κ.λ.π. εἶναι δυτικῆς προελεύσεως. Τὸ θέμα τοῦτο εἶχεν ἤδη χρησιμοποιήσει τὸ 1651 ὁ Τζάνες εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θείας Μεταλήψεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη [3], παραλαβὼν πιθανώτατα ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ Μόσκος εἰς τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ζωγραφήσας τοὺς Ἀγγέλους μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους εἰς τὴν κάτω τοῦ Ἰησοῦ ζώνην [4].

Ἂν καὶ οὐδεμία θετικὴ ἔνδειξις ὑπάρχει ὅτι ὁ Μόσκος εἶναι ὁ εἰσαγαγὼν πρῶτος τὸ θέμα τοῦτο τοῦ Νυμφίου καὶ τῶν δύο Ἀγγέλων μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους εἰς τὰς τρεῖς θύρας τοῦ τέμπλου, ἐντούτοις τὸ πρᾶγμα φαίνεται πολὺ πιθανόν. Εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτὴν μᾶς ἐνισχύει τὸ γεγονὸς ὅτι, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, ἀπὸ τῶν χρόνων κυρίως τοῦ Μόσκου καὶ ἐφεξῆς τὸ θέμα τοῦτο ἐμφανίζεται εἰς τὰς ἐκκλησίας κυρίως τῆς Ἑπτανήσου, ἀποβαῖνον ἔκτοτε συνηθέστατον.

Ἂν ἐξαιρέσῃ τις τὰ τέσσαρα θωράκια μὲ χρονολογίαν 1651 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ τὰ ἰσάριθμα μὲ χρονολογίαν 1661 εἰς τὸ Βυζαντ. Μουσεῖον, διὰ τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς τῶν ὁποίων πολλάς, ὡς εἴπομεν, διατηροῦμεν ἐπιφυλάξεις καὶ ἀμφιβολίας, τὸ ἔργον τοῦ Μόσκου, ἀντιπροσωπευόμενον ἀπὸ ἀρκετὰ μεγάλον ἀριθμὸν εἰκόνων, δὲν παρουσιάζει οὔτε ἀποτόμους μεταλλαγάς, ὅπως τὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Τζάνε, οὔτε ἐξέλιξιν ἀπὸ τῆς αὐστηρᾶς τεχνοτροπίας πρὸς τὴν ἰταλίζουσαν, ὅπως τῶν περισσοτέρων ζωγράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Μόσκου κυλᾷ ἤρεμος, χωρίς, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, δημιουργικὰς ἀνησυχίας.

Ὁ ἤρεμος καὶ γλυκὺς αὐτὸς ἁγιογράφος ἀρκεῖται εἰς τὴν εὐσυνείδητον ἐπεξεργασίαν καὶ εἰς τὴν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἰταλικῶν προτύπων ὡραιοποίησιν

---

[1] Περιγράφονται ὑπὸ Καλογεροπουλου εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, ἔνθ' ἀν. 23.

[2] Ὁ κίων οὗτος δὲν εἶναι ὁ στῦλος τῆς Ἐκκλησίας, ὡς ἐσφαλμένως τὸν ἡρμήνευσεν ὁ Καλογεροπουλος, ἔνθ' ἀν. ἀλλ' ἐκεῖνος, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προσεδέθη ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν φραγγέλωσιν. Αἱ δυτικαὶ παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ δεδεμένου ἐπὶ τοῦ κίονος τούτου τῆς φραγγελώσεως εἶναι συνηθέσταται. Βλ. προχείρως Künstle, σ. 433 κ. ἑξ. εἰκ. 214, 215. Ἐκ τῶν δυτικῶν προτύπων παρέλαβον τὸ θέμα καὶ οἱ Κρῆτες τοιχογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως ὁ Ζώρζης εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου. Millet, Athos, πίν. 200. 2.

[3] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Α.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 243 σημ. 2.

τῶν μορφῶν του, εἰς τοὺς λαμπροὺς καὶ φωτεινοὺς χρωματισμοὺς τῶν εἰκόνων του. Αἱ διαρκεῖς ἀνησυχίαι, αἱ ὁποῖαι κατετυράννησαν καθ' ὅλην του τὴν ζωὴν τὸν σύγχρονόν του Ἐμμανουὴλ Τζάνε, οὐδόλως τὸν ἔθιξαν.

Τὸ ὅλον του ἔργον ἀποπνέει μοναδικὴν εὐγένειαν, γλυκύτητα καὶ ἠρεμίαν, ἀρετάς, τὰς ὁποίας πολὺ σπανίως ἀνευρίσκομεν εἰς τὰ δημιουργήματα τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογράφων.

Καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ δυτικὰ θέματα, τὰ ὁποῖα φαίνεται ὅτι ὁ Μόσκος εἰσήγαγεν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, εἰς τὸν τύπον δηλαδὴ τῆς Ἀναστάσεως μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, πιθανώτατα δὲ καὶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Νυμφίου συνοδευομένου ἀπὸ τοὺς δύο Ἀγγέλους, τοὺς κρατοῦντας τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, ἔδωκεν οὗτος τὴν συνήθη γλυκύτητα τῆς τέχνης του εἰς σημεῖον, ὥστε αἱ ἐκ δυτικῶν προτύπων παραστάσεις αὐταὶ νὰ μὴ ξενίζουν τὸν θεατήν, τὸν συνηθισμένον μὲ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Τὸ κατόρθωμα αὐτὸ τοῦ Μόσκου οὐδεὶς ἄλλος, κατὰ τὴν γνώμην μου τοὐλάχιστον, ἠδυνήθη νὰ ἐπαναλάβῃ μὲ τόσην ἐπιτυχίαν.

Θεόδωρος Πουλάκης[1]. Οὗτος κατήγετο ἐκ Κυδωνίας (Χανίων) τῆς Κρήτης, ὡς ὁ ἴδιος ἀναφέρει εἴς τινας εἰκόνας του[2]. Ἐγεννήθη περὶ τὸ 1622, ὡς συνάγεται ἀπὸ τὸ σημείωμα διὰ τὸν θάνατόν του, περὶ τοῦ ὁποίου κατωτέρω ὁ λόγος. Πότε ἔφυγεν ἐκ τῆς πατρίδος του δὲν εἶναι γνωστόν. Εἶναι ἴσως πιθανὸν ὅτι τοῦτο ἔγινε κατὰ τὴν ἅλωσιν τῶν Χανίων ὑπὸ τῶν Τούρκων τὸ 1645. Ἄγνωστον ἐπίσης παραμένει ποῦ ἐπῆγε πρὸ τῆς ὁριστικῆς, ὡς φαίνεται, ἐγκαταστάσεώς του εἰς τὴν Κέρκυραν[3]. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ἐκ Κρήτης μετέβη κατ' εὐθεῖαν εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου φαίνεται ὅτι παρέμεινεν ἐπ' ἀρκετόν, διότι, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ τὰ Ἀρχεῖα τῆς ἐκεῖ Ἑλληνικῆς Κοινότητος, τὸ 1648 βαπτίζει τὸ φυσικὸν θυγάτριόν του, τὸ δὲ 1649 τὸν ἐκ νομίμου γάμου υἱόν του[4]. Ἄλλη μακροτέρα κάπως διαμονή του εἰς τὴν Βενετίαν πρέπει νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὴν περίοδον 1670 - 1675. Πράγματι, τὸ 1670 ἀφιερώνει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Κασσωπίτρας εἰς τὴν ὁμώνυμον ἐκκλησίαν τοῦ χωρίου Κασσώπη τῆς Κερκύρας ὡς εὐχαριστήριον ἀνά-

---

[1] Ἡ παλαιοτέρα βιβλιογραφία ἐν Procopiou, σ. 63, σημ. 212. Πρόσθες: Ν. Καλογεροπουλον εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, 1, 1920, τεῦχος ΙΑ' - ΙΒ' (Ὀκτωβρίου - Νοεμβρίου). Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, 15 κ. ἑξ. Marconi, I, 128. Μ. Χατζηδακην εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 3, 1949, 580.

[2] Πολυσύνθετος εἰκὼν Μουσ. Μπενάκη: Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 53. Ἄλλας εἰκόνας ἀναφέρουν ὁ Σισιλιανος, 176, καὶ ὁ Καλογεροπουλος εἰς τὸ περ. Ἀνθρωπότης, ἔνθ' ἀν. 16.

[3] Ὁ Bettini ἐν Bolletino d' Arte, 30, σειρὰ III, 1937, 474, νομίζει ὅτι ἐπεσκέφθη καὶ τὴν Ρώμην. Τοῦτο εἶναι πολὺ ἀμφίβολον.

[4] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 243.

θημα, διότι *διαπλέων, κλύδωνι χαλεπῷ περιπέπτωκε*[1]. Τὸ 1671 εὑρίσκεται εἰς τὴν Βενετίαν[2], ὅπως καὶ τὸ 1672[3], καὶ κατόπιν κατὰ τὰ ἔτη 1674, 1675[4]. Ἔκτοτε φαίνεται ὅτι ἔμεινε μονίμως πλέον εἰς τὴν Κέρκυραν, ὅπου, κατόπιν μακρᾶς ἀσθενείας, ἀπέθανε τὴν 16ην Νοεμβρίου 1692 εἰς ἡλικίαν 70 περίπου ἐτῶν, συμφώνως πρὸς τὴν ἀναγραφὴν τοῦ βιβλίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος, ἀποκειμένου εἰς τὸ Ἀρχειοφυλακεῖον Κερκύρας[5].

Ἐκ τῶν ἐξαιρετικῶς πολυαρίθμων εἰκόνων τοῦ Πουλάκη ἐλάχισται μόνον φέρουν χρονολογίαν μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1666 καὶ 1675[6]. Τοῦτο μεγάλως δυσχεραίνει τὴν παρακολούθησιν τῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν τυχὸν παρουσιάζει ἡ τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τούτου.

Ὁπωσδήποτε εἶναι δυνατὸν νὰ διακρίνῃ τις δύο εἴδη τεχνοτροπίας εἰς τὸ ἔργον τοῦ Πουλάκη, ἐκ διαμέτρου μεταξύ των ἀντίθετα. Ἀφ' ἑνὸς δηλαδὴ ἔχομεν μίαν ὀλιγάριθμον σχετικῶς ὁμάδα εἰκόνων μὲ τεχνοτροπίαν καθαρῶς δυτικήν, ὅπως ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσ. Μπενάκη[7], ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος τῆς Συλλ. Λοβέρδου[8] (πίν. 61. 1), ὁ θεωρηθεὶς ὡς ἓν ἀπὸ τὰ θαύματα, ποὺ μᾶς ἀφῆκεν ἡ Κρητικὴ ζωγραφική[9], καί τινες ἴσως ἀκόμη. Ἀφ' ἑτέρου ἔχομεν τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Πουλάκη, ὅπου ἡ τεχνοτροπία καὶ ἰδίως ἡ τεχνικὴ ἀκολουθοῦν περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον τὴν Κρητικὴν παράδοσιν.

---

[1] Ι. Παπαδημητρίου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 197. Ὁ Παπαδημητρίου, αὐτόθι, 198 κ.ἑξ. νομίζει ὅτι ὁ Πουλάκης ἐκινδύνευσεν ἐπιστρέφων ἐκ Βενετίας εἰς Κέρκυραν. Θεωρῶ πιθανώτερον ὅτι τοῦτο συνέβη κατὰ τὸν πλοῦν του πρὸς Βενετίαν, ὅπου τὸν εὑρίσκομεν τὸ 1671 (βλ. ἑπομ. σημείωσιν). Τὴν εἰκόνα εἶναι πιθανὸν ὅτι ἔστειλεν ἐκ Βενετίας.

[2] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 243.

[3] Ἐπιγραφὴ μὲ χρονολογίαν 1672 ἐπὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας Κύπρου, συμφώνως πρὸς τὴν ὁποίαν ἡ εἰκὼν *γέγονεν ἐν τῇ κλεινῇ Βενετίᾳ*. Σωτηριου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 130 β.

[4] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν.

[5] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Παπαδημητριου, ἔνθ' ἀν. 199.

[6] *1666*. Εἰκόνες Κεφαλληνίας: Τσιτσελη, Κεφαλληνιακὰ σύμμικτα, 554. *1670*. Εἰκὼν εἰς τὸν ναὸν τοῦ χωρίου Κασσώπη Κερκύρας. Βλ. ἀνωτ. σημ. 1. Εἰκὼν Ἁγίου Παντελεήμονος μετὰ τοῦ δωρητοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 62. 1): Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 53 ἀριθ. 339, ὅπου ἡ κάτω τοῦ δωρητοῦ ἐπιγραφὴ ἀναγινώσκεται ἐσφαλμένως Α″ΩΩ, ἀντὶ ΑΝ[Ν]Ι 22. Αὕτη δηλοῖ προφανῶς τὴν ἡλικίαν τοῦ ἀφιερωτοῦ, κατὰ τὰ εἰς τὴν Δύσιν ἐθιζόμενα. Σισιλιανος, 180, ὅπου κατὰ λάθος τὸ ἔτος γράφεται 1678. *1672*. Εἰκὼν Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας. Βλ. ἀνωτ. σημ. 3. *1675*. Εἰκὼν τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν. Σωτηριου, Ὁδηγός, σ. 21, ἀριθ. 1518.

[7] Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 26 Α καὶ σ. 52 κ. ἑξ.

[8] Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 54 κ. ἑξ. ἀριθ. 352. Ἀπεικόνισις ἐν Καλογεροπουλου, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σ. 72, καὶ εἰς τὸ περιοδ. Εἰκονογραφημένη τῆς Ἑλλάδος (Π. Λεκοῦ), 1, 1925, σ. 18. Ἐπίσης καὶ ἐν Procopiou, πίν. 6.

[9] Procopiou, 65. Πρβ. καὶ Σισιλιανον, 179.

Αἱ δύο αὐταὶ ἐντελῶς ἀντίθετοι τεχνοτροπίαι δεικνύουν διαφορετικὰ στάδια ἐξελίξεως ἢ εἶναι σύγχρονοι, ὅπως εἴδομεν ὅτι συμβαίνει μὲ τὸν Τζάνε; Χωρὶς νὰ εἶναι δυνατὸν ν' ἀποφανθῇ τις μετ' ἀπολύτου ἀσφαλείας, ἐλλείψει χρονολογικῶν ἐνδείξεων, θὰ ἠδύνατο νὰ διατυπώσῃ τὴν εἰκασίαν ὅτι τὰ ὀλίγα ἔργα τοῦ Πουλάκη μὲ τὴν καθαρῶς δυτικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν ἀνήκουν εἰς τὴν ἀρχὴν ἴσως τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, ὅταν οὗτος εἶχεν ἰσχυρῶς, φαίνεται, ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν κατὰ τὴν διαμονήν του εἰς τὴν Βενετίαν μετὰ τὴν ἐκ τῆς πατρίδος του ἀναχώρησιν. Εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτὴν ὁδηγεῖ τὸ γεγονὸς ὅτι αἱ ὀλίγαι χρονολογημέναι εἰκόνες του τῆς περιόδου 1666 - 1675, τῆς ὡριμότητος δηλαδὴ τοῦ καλλιτέχνου, δεικνύουν τὴν τυπικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν αὐτοῦ [1].

Οὕτω λοιπόν, ἀφαιρουμένων τῶν ἐλαχίστων εἰκόνων μὲ τὴν ἀπολύτως δυτικὴν τεχνοτροπίαν, ὅλαι αἱ ὑπόλοιποι, αἱ ὁποῖαι ἀνέρχονται εἰς ἀρκετὰ μέγαν ἀριθμόν, δεικνύουν ἀπόλυτον σχεδὸν ὁμοιογένειαν καὶ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς.

Ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ Πουλάκη εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικαί. Εἰς ὅλα του σχεδὸν τὰ ἔργα δεικνύει οὗτος περισσοτέραν ἢ ὀλιγωτέραν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων, σπανιώταται δὲ εἶναι αἱ περιπτώσεις, ἰδίως εἰς εἰκόνας μεμονωμένων μορφῶν ἁγίων, ὅπου ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις νὰ μὴ εἶναι φανερά, ὅπως π.χ. εἰς τὸν Ἅγιον Παντελεήμονα μὲ χρονολογίαν 1670 τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 62. 1).

Ἡ χρησιμοποίησις αὐτὴ τῶν δυτικῶν προτύπων εἶναι περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τὰς πολυπροσώπους συνθέσεις τοῦ Πουλάκη, ὅπως ἄλλωστε τοῦτο εἶναι πολὺ φυσικόν. Εἰς τὰς τέσσαρας εἰκόνας ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωσήφ, τὰς ἀποτελούσας μέρος τῆς ἄλλοτε Συλλογῆς Sterbini εἰς τὴν Ρώμην [2], αἱ ὁποῖαι μὲ τὰς ὑπολοίπους τέσσαρας τῆς Συλλ. Ἰ. Καυταντζόγλου [3] (πίν. 61. 2) ἀπήρτιζον ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν πίνακα, ὡς ἄλλοτε ἀπεδείξαμεν [4], ὁ Μυñοz διαβλέπει μίμησιν χαλκογραφιῶν τῆς σχολῆς τοῦ Dürer [5]. Εἰς μίαν ὅμως τῶν εἰκόνων τούτων εὑρίσκομεν ὄχι ἁπλῶς μίμησιν, ἀλλὰ πιστὴν σχεδὸν ἀντιγραφὴν ἔργου τοῦ Τισιανοῦ. Πράγματι, εἰς τὴν εἰκόνα, τὴν παριστάνουσαν τὸν Ἰακὼβ εὐλογοῦντα τὰ τέκνα τοῦ Ἰωσήφ, ἀριστερὰ δὲ τὴν ἐκφορὰν αὐτοῦ [6],

[1] Τὰς εἰκόνας τοῦ 1666 εἰς τὴν Κεφαλληνίαν (βλ. ἀνωτ. σ. 249, σημ. 6) δὲν εἶδον.
[2] Μυñοz, Grottaferrata, σ. 48 κ. ἑξ. εἰκ. 26 - 29.
[3] Ταύτας περιγράφει ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 179.
[4] Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 201 κ. ἑξ.
[5] Μυñοz, ἔνθ' ἀνωτ. 45.
[6] Μυñοz, αὐτόθι, σ. 51, εἰκ. 29.

αἱ τρεῖς γυναικεῖαι μορφαὶ μὲ τὸ κλασσικόν, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, περίγραμμα, αἱ περιεσφιγμέναι εἰς τοὺς πέπλους των καὶ ἀκολουθοῦσαι τὸ φέρετρον τοῦ Ἰακώβ, ἔχουν ἀντιγραφῆ ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ Τισιανοῦ εἰς τὸ Prado τῆς Μαδρίτης, τὸν εἰκονίζοντα τὸν Θρίαμβον τῆς Ἁγίας Τριάδος[1].

Τὸ πρότυπον ἐξ ἄλλου τῆς εἰκόνος τοῦ Πουλάκη εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας, τῆς παριστανούσης τὴν Κιβωτὸν τοῦ Νῶε, ἀνεῦρεν ἡ Marconi εἰς μίαν ξυλογραφίαν τοῦ J. Sadeler γενομένην ἐπὶ τῇ βάσει πίνακος τοῦ Martin de Vos[2].

Ὁμοίας διαπιστώσεις θὰ ἠδύνατό τις πλείστας νὰ κάμῃ ἐξετάζων τὰς πολυαρίθμους εἰκόνας τοῦ Πουλάκη. Τὸν τρόπον ἐντούτοις, κατὰ τὸν ὁποῖον οὗτος συνέθετε τὰς μεγάλας καὶ πολυπροσώπους εἰκόνας του, θὰ μᾶς δείξῃ ἐναργέστερον ἡ ἀνάλυσις μιᾶς ἐξ αὐτῶν.

Ἡ εἰκὼν αὕτη, εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[3], παριστάνει εἰς τὴν ἄνω ζώνην τὴν Ἁγίαν Τριάδα μετὰ τῆς Δεήσεως, εἰς τὴν μεσαίαν τὴν Κάθοδον τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην (Ἀνάστασιν) καὶ τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸν Παράδεισον μετὰ τοῦ δικαίου ληστοῦ, τέλος δὲ εἰς τὴν κάτω τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον (πίν. 62. 2). Ὁ ὅλος πίναξ ἀποδίδει διὰ σειρᾶς εἰκόνων μίαν περικοπὴν τῆς Λειτουργίας: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν Ἅδου δὲ μετὰ ψυχῆς ὡς Θεός, ἐν παραδείσῳ δὲ μετὰ ληστοῦ καὶ ἐν θρόνῳ ὑπάρχεις, Χριστέ, μετὰ Πατρὸς καὶ Πνεύματος, πάντα πληρῶν ὁ ἀπερίγραπτος*[4], τῆς ὁποίας τὰς πρώτας λέξεις ἔχει γράψει ὁ Πουλάκης εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος του, τὸ δὲ τελευταῖον μέρος (*καὶ ἐν θρόνῳ* κ.λ.π.) εἰς τὴν κορυφήν.

Πρόκειται περὶ ἐντελῶς πρωτοτύπου συνθέσεως τοῦ Πουλάκη, ἀγνώστου, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον νομίζω, εἰς τὴν παλαιοτέραν εἰκονογραφίαν. Τὰ στοιχεῖα ὅμως, ἐκ τῶν ὁποίων ἀπετελέσθη ἡ σύνθεσις αὕτη, ἔχουν συλλεγῆ ἀπὸ πηγὰς διαφόρους καὶ ὀρθοδόξους καὶ δυτικάς.

Ἡ παράστασις τῆς Ἁγίας Τριάδος μὲ τὸν Παλαιὸν τῶν ἡμερῶν, τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα ὑπὸ μορφὴν περιστερᾶς εἶναι θέμα δημιουργηθὲν κατὰ τοὺς πρὸ τῆς ἁλώσεως χρόνους καὶ ἀποβὰν λίαν ἀγαπητὸν εἰς τοὺς Κρῆτας ἁγιογράφους[5]. Ἡ σφαῖρα ὅμως εἰς τὴν χεῖρα τοῦ Παλαιοῦ τῶν ἡμερῶν, ἀντὶ τοῦ εἰληταρίου, τὸ ὁποῖον συνηθίζουν οἱ ὀρθόδοξοι ζωγρά-

[1] Ἀπεικόνισις ἐν Tizian, Stuttgart - Leipzig 1906 (Klassiker der Kunst III), πίν. 141.

[2] Marconi, I, 129. Πρβ. καὶ Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 580.

[3] Παπαγιαννοπουλος - Παλλιος, σ. 54, ἀριθ. 360.

[4] Ταῦτα λέγονται δὶς εἰς τὴν λειτουργίαν, κατὰ τὸ τέλος δηλαδὴ τῆς προσκομιδῆς ὑπὸ τοῦ διακόνου καὶ μετὰ τὴν Μεγάλην εἴσοδον ὑπὸ τοῦ ἱερέως. Βλ. Εὐχολόγιον τὸ μέγα, ἔκδ. Βενετίας, 1869, 43, 59.

[5] Βλ. Ξυγγοπουλου, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 16 κ. ἑξ.

φοι, εἶναι στοιχεῖον δυτικόν[1]. Ἡ προσθήκη ἑκατέρωθεν τῆς Ἁγίας Τριάδος τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου, διὰ ν' ἀπαρτισθῇ ἡ Δέησις, εἶναι ἴσως ἰδέα τοῦ Πουλάκη[2]. Ἡ ἀπεικόνισίς των ὅμως γονυπετῶν προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ βενετικὸν πρότυπον[3], τὸ ἴδιον ἴσως μὲ τὸ χρησιμοποιηθὲν ἀπὸ τὸν Ἀμβρόσιον μοναχὸν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Fabriano[4]. Τὸ θέμα τοῦτο τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου ἐχρησιμοποίησεν ὁ Πουλάκης καὶ εἰς τὴν μεγάλην πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Μουσ. Μπενάκη[5].

Ἡ παράστασις τῆς Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην, κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς μεσαίας ζώνης τῆς ἐδῶ ἐξεταζομένης εἰκόνος τοῦ Πουλάκη, εἶναι καθ' ὅλα σχεδὸν σύμφωνος πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, πλὴν τῆς κυρίας μορφῆς, τοῦ Ἰησοῦ, τὸν ὁποῖον ὁ ἡμέτερος ζωγράφος παρέστησε κατὰ τὸν δυτικὸν τύπον, γυμνὸν δηλαδὴ κρατοῦντα τὴν σημαίαν τῆς Ἀναστάσεως. Καὶ ὁ ἐντελῶς ἄγνωστος εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, καὶ τὴν παλαιοτέραν καὶ τὴν μετὰ τὸν Πουλάκην, νεωτερισμὸς αὐτὸς τοῦ γυμνοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς εἰς τὸν Ἅδην καθόδου δὲν ὀφείλεται εἰς τὴν ἔμπνευσιν τοῦ ζωγράφου. Ὁ Πουλάκης ἐπὶ τοῦ προκειμένου μετεποίησεν ἁπλῶς ἕνα γνωστότατον πίνακα τοῦ Bronzino, εὑρισκόμενον εἰς τὴν Πινακοθήκην Uffizi τῆς Φλωρεντίας[6]. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ὁ Η. Μόσκος παρέστησεν, ὡς εἴδομεν, τὴν Ἀνάστασιν μὲ τὸν Χριστὸν ἐξερχόμενον γυμνὸν ἀπὸ τὸν τάφον καὶ κρατοῦντα σημαίαν[7]. Ἐκεῖ ὅμως πρόκειται περὶ αὐτῆς τῆς Ἀναστάσεως, ἐνῶ ὁ Πουλάκης εἰκόνισε τὴν εἰς τὸν Ἅδην κάθοδον, θέμα δηλαδὴ διάφορον. Οὗτος ἠθέλησε, μὲ τὴν διασκευὴν τοῦ πίνακος τοῦ Bron-

---

[1] Βλ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Perugino προχείρως παρὰ KÜNSTLE, σ. 237, εἰκ. 86. Τὴν σφαῖραν εὑρίσκομεν καὶ παλαιότερον τοῦ Πουλάκη εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ Ἐμμ. Τζανφουρνάρη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Ἐκεῖ ὅμως κρατοῦν αὐτὴν ὁμοῦ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καὶ ὁ Χριστός.

[2] Δέησις μὲ τὴν Ἁγίαν Τριάδα ἀντὶ τοῦ Ἰησοῦ εὑρίσκεται καὶ εἰς τὸ ἄνω μέρος μεγάλης εἰκόνος εἰς τὴν Καταπολιανὴν τῆς Πάρου. Ἐκεῖ ὅμως ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος εἶναι ὄρθιοι, κατὰ τὸν ὀρθόδοξον τύπον. Ἀπεικόνισις ἐν Α. ΤΑΡΣΟΥΛΗ, Ἡ Καταπολιανὴ τῆς Πάρου, Ἀθήνα 1944, σ. 37. Περιγραφὴ εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Α', 1892, 108 κ. ἑξ. ὅπου ὅμως ἡ χρονολόγησις τῆς εἰκόνος ὑπὸ τοῦ Λαμπάκη ἀπὸ τοῦ 15ου αἰῶνος δὲν φαίνεται διόλου πιθανή. Πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ τέλους ἴσως τοῦ 17ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος.

[3] Ἡ γονυπετὴς Θεοτόκος τῆς εἰκόνος τοῦ Πουλάκη παρουσιάζει ἀρκετὰς ἀναλογίας πρὸς ἐκείνην, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησεν ὁ Jacopo Palma ὁ νεώτερος εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τῆς Salla del scrutino τοῦ Palazzo Ducale εἰς τὴν Βενετίαν. VENTURI, Storia dell'arte italiana, τόμ. IX, μέρ. VII, σ. 217 κ. ἑξ. εἰκ. 129, 130.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 244, σημ. 7.

[5] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 28.

[6] Ἀπεικόνισις προχείρως παρὰ KÜNSTLE, σ. 503, εἰκ. 275.

[7] Βλ. ἀνωτ. σ. 245.

zino, νὰ δώσῃ νέαν μορφὴν εἰς τὸ παλαιότατον αὐτὸ θέμα τῆς εἰς τὸν Ἅδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ.

Ἡ κατὰ τὸ δεξιὸν μέρος τῆς ἰδίας, δηλαδὴ τῆς μεσαίας ζώνης, παράστασις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Παράδεισον μετὰ τοῦ δικαίου ληστοῦ ὀφείλεται ἐπίσης εἰς δυτικὰ πρότυπα. Πράγματι, ὁ καθήμενος Σωτήρ, μὲ τὴν σφαῖραν ἐπὶ τοῦ γόνατος καὶ τὴν ὑψωμένην δεξιάν, ἀντιγράφει, μὲ ἐλαφρὰς μόνον τροποποιήσεις, μίαν τοιχογραφίαν τοῦ Ραφαὴλ εἰς τὴν Perugia[1]. Ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖον εἰκονίζεται γονυπετὴς ὁ παρ' αὐτὸν ληστής, οὕτως ὥστε τὰ γόνατα νὰ εὑρίσκωνται εἰς ἐπίπεδον ὑψηλότερον τῶν ἄκρων ποδῶν, δεικνύει ὅτι καὶ ἐδῶ ὁ Πουλάκης ἀντιγράφει τύπον συνηθέστατον εἰς τὴν βενετικὴν ζωγραφικήν. Τοῦτον ἐχρησιμοποίησαν καὶ ὁ Veronese[2] καὶ ἄλλοι Βενετοὶ ζωγράφοι[3]. Τὸ πλησιέστερον ὅμως πρότυπον τοῦ Πουλάκη ἦτο ὁ πίναξ τοῦ Τισιανοῦ εἰς τὸ Palazzo Ducale τῆς Βενετίας, ὁ εἰκονίζων τὸν δόγην Ἀντώνιον Grimani γονυκλινῆ πρὸ τῆς Πίστεως[4].

Τέλος ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος εἰς τὴν κάτω ζώνην τῆς ἐδῶ ἐξεταζομένης εἰκόνος τοῦ Πουλάκη εἶναι ἡ μόνη παράστασις, ἡ προερχομένη ἀπὸ καθαρῶς ὀρθόδοξον πρότυπον. Αὕτη ἐνθυμίζει εἰς τὰς γενικάς της γραμμὰς τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου μὲ τὸ ἴδιον θέμα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον καὶ εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[5], χωρὶς ὅμως τὸ ἰσχυρῶς ἰταλίζον τοπίον, τὸ ὁποῖον προσέθεσεν εἰς τὸ ἔργον του ὁ Πουλάκης.

Ἡ γενομένη ἀνάλυσις τῆς εἰκόνος τῆς Συλλ. Λοβέρδου θὰ ἠδύνατο νὰ ἐπεκταθῇ καὶ εἰς τὰ πλεῖστα ἀπὸ τὰ πολυσύνθετα ἔργα τοῦ Πουλάκη. Εἰς μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ὑπερέχουν τὰ δυτικὰ δάνεια, ὅπως εἰς τὰς ὀκτὼ εἰκόνας ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωσήφ, τὰς διαμοιρασμένας μεταξὺ τῆς Συλλ. Καυταντζόγλου (πίν. 61. 2) καὶ τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini εἰς τὴν Ρώμην, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος[6], ὅπως ἐπίσης εἰς τὰς δύο εἰκόνας ἐκ τῶν Παθῶν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[7], ἀποτελούσας καὶ αὐτὰς ἄλλοτε τμήματα, ὡς νομίζω, μεγαλυτέρου πίνακος. Εἰς ἄλλα ὅμως πολυσύνθετα ἔργα τοῦ Πουλάκη τὰ ἐκ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως δάνεια ἀποτελοῦν τὸ μεγαλύτερον ποσοστόν. Ἓν ἐκ τῶν σπουδαιοτέρων εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν

[1] Προχείρως παρὰ KÜNSTLE, σ. 225, εἰκ. 75.

[2] VENTURI, Storia dell'arte italiana, τόμ. IX, μέρ. IV, σ. 857, εἰκ. 609.

[3] Αὐτόθι, σ. 995, εἰκ. 702, σ. 1012, εἰκ. 715.

[4] Ἀπεικόνισις ἐν Tizian (Klassiker der Kunst, III), πίν. 173. Προχείρως καὶ παρὰ WILLUMSEN, La jeunesse du peintre El Greco, I, σ. 330.

[5] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXVIII. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 5.

[6] Βλ. ἀνωτ. σ. 250.

[7] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 13 καὶ σ. 15 κ. ἑξ.

ἀναγομένων εἶναι ἡ ὡραία εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἡ παριστάνουσα εἰς σειρὰν ὁλόκληρον σκηνῶν τὸ τροπάριον *Ἐπὶ σοὶ χαίρει, κεχαριτωμένη* κ.λ.π.[1]. Τὸ θέμα τοῦτο, πολλάκις εἰκονισθὲν ἀπὸ τοὺς Κρῆτας ἁγιογράφους καὶ περιγραφόμενον λεπτομερῶς ὑπὸ τῆς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων[2], ὁ Πουλάκης παρέστησε κατ' ἴδιον ἐντελῶς τρόπον, χρησιμοποιήσας διὰ τὴν σύνθεσιν τῶν σκηνῶν του στοιχεῖα προερχόμενα κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν.

Μία ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἔργου τοῦ Πουλάκη εἶναι ἡ ἐπανάληψις παλαιοτέρων θεμάτων, εἰς τὰ ὁποῖα ὅμως οὗτος ἐπιφέρει λίαν σημαντικὰς τροποποιήσεις. Εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν δυνάμεθα νὰ κατατάξωμεν τὴν μεγάλην καὶ πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, τὴν παριστάνουσαν σκηνὰς ἐκ τῆς Π. Διαθήκης καὶ ἐκ τοῦ Εὐαγγελίου, τὸν Ἀκάθιστον ὕμνον, τὴν Δευτέραν Παρουσίαν καὶ πολλὰ ἄλλα ἀκόμη[3]. Ἡ εἰκὼν αὕτη, ἡ ἀξιολογωτέρα ἀναμφιβόλως τοῦ Πουλάκη, ἀντιγράφει ἀνάλογον ἔργον τοῦ Γεωργίου Κλόντζα ἀποκείμενον εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας[4]. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα τὸ κάτω μέρος παριστάνει τοὺς Ἁγίους Πάντας ἐρχομένους εἰς τὴν οὐράνιον Ἱερουσαλήμ. Τὸ πλῆρες ἠρεμίας θέμα αὐτὸ ἀντικατέστησεν ὁ Πουλάκης εἰς τὴν εἰκόνα του μὲ τὴν γεμάτην ἀπὸ ἐπεισόδια παράστασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπου αἱ πολυπληθεῖς γυμναὶ μορφαὶ παρουσιάζουν ἀναμφισβήτητον ἐπίδρασιν ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ. Τὸ κύριον τέλος σύμπλεγμα εἰς τὴν κάτω ζώνην τῆς εἰκόνος τοῦ Πουλάκη, ὁ Ἰησοῦς δηλαδὴ μεταξὺ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου γονυκλινῶν, προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὸ ἴδιον πρότυπον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀντέγραψαν καὶ ὁ Ἠλίας Μόσκος καὶ ὁ Ἀμβρόσιος μοναχός[5].

Ἡ γενομένη ἐξέτασις ὀλίγων ἐκ τῶν πολυαρίθμων ἔργων τοῦ Πουλάκη εἶναι, νομίζω, ἱκανὴ νὰ μᾶς διαφωτίσῃ ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς ἐργασίας τοῦ ἁγιογράφου τούτου. Αἱ καλλιτεχνικαὶ τάσεις τοῦ Πουλάκη εἶναι ἀναμφιβόλως συγγενέσταται πρὸς τὰς τοῦ Τζάνε. Ἡ διαφορὰ ὅμως μεταξὺ τῶν δύο αὐτῶν συγχρόνων ἁγιογράφων εὑρίσκεται ἀλλαχοῦ. Ὁ Τζάνες, ὅταν δὲν ἐζωγράφιζε κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἰταλικὸν ἢ ὅταν δὲν ἔκαμνε νέας δημιουρ-

---

[1] Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, πίν. 22.

[2] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, 146 κ. ἑξ. § 11.

[3] ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 26 Β - 28 καὶ σ. 53 κ. ἑξ.

[4] Ἀπεικόνισις ἐν ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, πίν. 32 (ἄνευ ἀριθμήσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου καὶ σ. 385.

[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 244.

γίας, ἠκολούθει εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἔργων του τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ὁ Πουλάκης ὅμως καὶ εἰς αὐτὰ τὰ ἀπὸ μακρῶν αἰώνων καθιερωμένα θέματα ἐχρησιμοποίει κατὰ τὸ πλεῖστον δυτικὰ πρότυπα. Σπάνιαι εἶναι μεταξὺ τῶν πολυαριθμοτάτων εἰκόνων τοῦ Πουλάκη αἱ διατηροῦσαι περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστῶς τὴν καθιερωμένην εἰκονογραφίαν. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως δὲ αὐτῆς ἄξιαι ἰδιαιτέρας μνείας εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Νικολάου μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας[1] καὶ ἡ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος μὲ σκηνὰς ὁμοίως ἐκ τῆς ζωῆς του εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[2].

Ὁ Πουλάκης οὕτω ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον εἰς τὸν δρόμον, τὸν ὁποῖον ἐχάραξεν ὁ Τζάνες. Ἠγνόησε σχεδὸν ἐντελῶς καὶ περιεφρόνησε, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν καὶ ἐστράφη περισσότερον πρὸς τὴν Δύσιν. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὁ πρόδρομος καὶ ὁ ἀρχηγὸς τῶν ἰσχυρῶς ἰταλιζόντων ἁγιογράφων τοῦ 18ου αἰῶνος, τὸ ἔργον τῶν ὁποίων θὰ ἐξετάσωμεν εἰς ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου. Ὁ Πουλάκης οὕτω συνετέλεσε πολὺ ἴσως περισσότερον ἀπὸ τὸν Τζάνε εἰς τὸν ἐξιταλισμὸν τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας.

Τῆς μεγίστης ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἐπὶ τοῦ Πουλάκη ἡ τέχνη τῆς Δύσεως, ἔχομεν καὶ ἄλλο ἀκόμη, ἐξόχως χαρακτηριστικὸν δεῖγμα. Οὗτος δηλαδή, ἀκολουθῶν τὸ παράδειγμα τῶν δυτικῶν ζωγράφων, ἐδημιούργησεν ἴδιον ἀνδρικὸν τύπον, τὸν ὁποῖον εὑρίσκομεν πανομοιότυπον εἰς ὅλα του σχεδὸν τὰ ἔργα. Ὁ ἀνδρικὸς ὅμως αὐτὸς τύπος ἀποδίδει τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου τοῦ ζωγράφου. Τοῦτο δύναταί τις νὰ τὸ διαπιστώσῃ παραβάλλων τὰς εἰς τὰ ἔργα τοῦ Πουλάκη ἀνδρικὰς μορφὰς πρὸς τὴν αὐτοπροσωπογραφίαν του, τὴν εὑρισκομένην, ὡς ἀλλαχοῦ ἀπέδειξα, εἰς μίαν τῶν τεσσάρων εἰκόνων του τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini[3]. Τὸ παράδειγμα ὀρθοδόξου ἁγιογράφου ζωγραφίζοντος εἰς τὰ ἔργα του τὴν ἰδίαν του μορφὴν εἶναι μοναδικὸν εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν τοῦ Πουλάκη καὶ ἔχει ὡς πιθανὸν ἴσως παράλληλον τὴν αὐτοπροσωπογραφίαν τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, εἰκονιζομένου, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, ὑπὸ τὴν μορφὴν ἑνὸς τῶν Μάγων εἰς μίαν τῶν εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης[4], αἱ ὁποῖαι ἄλλωστε εἶναι

---

[1] Ι. Παπαδημητριου εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολογ. Ἑταιρείας τῶν ἐτῶν 1934-36, περίοδ. Γ', τόμ. Γ' (=Byzant.-neugriech. Jahrbücher, 13, 1935-37), σ. 76, εἰκ. 11-12 καὶ σ. 79 κ.ἑξ.

[2] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 29.

[3] Βλ. Ξυγγοπουλον εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 201 κ. ἑξ.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 151, σημ. 2.

καὶ αἱ περισσότερον εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐπηρεασμέναι ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Βενετίας.

Ἓν ἄλλο χαρακτηριστικὸν τῶν εἰκόνων τοῦ Πουλάκη εἶναι ἡ εἰς αὐτὰς παρατηρουμένη ὁμοιόμορφος σχεδὸν καὶ ἀνεξέλικτος, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τεχνικὴ ἐκτέλεσις, ἐκτὸς βεβαίως τῶν ὀλίγων ἰσχυρῶς ἰταλιζόντων ἔργων του, ὅπως ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 61. 1), ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσείου Μπενάκη κ.ἄ., τὰ ὁποῖα πιθανώτατα ἀνήκουν, ὡς ἀνωτέρω εἴπομεν, εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς σταδιοδρομίας τοῦ ἁγιογράφου. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ παρουσιάζει διαβαθμίσεις, φθάνουσα ἐνίοτε εἰς ἐξαιρετικὴν σκληρότητα, ὅπως εἰς τὴν μικρὰν εἰκόνα τῆς Προσκυνήσεως τῶν ποιμένων τοῦ Μουσείου Μπενάκη[1], ἢ εἰς πλαδαρότητα καὶ ὄχι σπανίως εἰς λίαν ἐλαττωματικὴν σχεδίασιν τῶν μορφῶν. Αἱ διέπουσαι ὅμως τὴν τέχνην τοῦ Πουλάκη βασικαὶ ἀρχαὶ παραμένουν παντοῦ αἱ αὐταί.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ὁ Πουλάκης συγγενεύει πρὸς τὸν Ἠλίαν Μόσκον, αὐτὸς δὲ εἶναι εἷς τῶν κυρίων λόγων, διὰ τοὺς ὁποίους ἐνομίσαμεν ὅτι τὸ ἔργον τῶν δύο τούτων ἁγιογράφων πρέπει νὰ ἐξετασθῇ ὁμοῦ. Ἡ διαφορὰ ὅμως μεταξὺ τοῦ Μόσκου καὶ τοῦ Πουλάκη, ὡς πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις, εἶναι πολὺ μεγάλη. Ὁ Μόσκος θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ, ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν τῶν δυτικῶν προτύπων, ἄτολμος μᾶλλον καὶ δειλός, παραβαλλόμενος πρὸς τὸν Πουλάκην, ὁ ὁποῖος, ὡς πρὸς τὸ ζήτημα τοῦτο, οὐδένα δοκιμάζει ἐνδοιασμόν. Ὁ Μόσκος, ἂν καὶ σύγχρονος περίπου τοῦ Πουλάκη, συγκρατεῖται ἀκόμη ὁπωσδήποτε εἰς τὴν παράδοσιν. Ἀπεναντίας ὁ Πουλάκης θραύει κάθε σχεδὸν δεσμὸν πρὸς τὴν παλαιὰν αὐτὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, τὴν ὁποίαν φαίνεται ἴσως καὶ περιφρονῶν. Ἡ ἐπ' αὐτοῦ ἐπίδρασις τῆς Δύσεως, πρὸς τὴν ὁποίαν ὁλοψύχως ἐστράφη, καὶ ὁ ἔμφυτος ἴσως ἐγωισμός του τὸν ἔφεραν μέχρι τοῦ σημείου, πρωτοφανοῦς δι' ὀρθόδοξον ἁγιογράφον, νὰ δίδῃ εἰς τὰς ὑπ' αὐτοῦ δημιουργουμένας ἱερὰς μορφὰς τὰ ἴδιά του χαρακτηριστικά.

[1] Αὕτη δὲν περιέχεται εἰς τὸν ὑπ' ἐμοῦ ἐκπονηθέντα κατάλογον, διότι ἀνήκει εἰς τὰ μεταγενέστερα τῆς ἐκδόσεως αὐτοῦ προσκτήματα τοῦ Μουσείου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ΄.

Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ

Ἐξετάζοντες τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος, συνηντήσαμεν, σχεδὸν εἰς κάθε μας βῆμα, τὴν ἰταλικὴν καὶ γενικώτερον τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Τὴν διεπιστώσαμεν ἐντονωτέραν ἢ ἀσθενεστέραν εἰς τὰ ἔργα ὅλων σχεδὸν τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων τῶν δύο τούτων αἰώνων, πολλάκις δὲ εὕρομεν καὶ τὰ δυτικὰ πρότυπα, τὰ ὁποῖα οὗτοι ἐμιμήθησαν. Δὲν ἐξητάσαμεν ὅμως τὴν ἐξέλιξιν τῆς δυτικῆς αὐτῆς ἐπιδράσεως εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, ὅπως ἐπίσης δὲν ἀνεζητήσαμεν τὰ αἴτια, τὰ ὁποῖα ἔφερον τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους εἰς τὸν δανεισμὸν ὁλονὲν καὶ περισσοτέρων στοιχείων ἀπὸ τὰ δυτικὰ ἔργα.

Τὰ θεμελιώδους, ὡς εὐκόλως ἐννοεῖ τις, σημασίας ζητήματα αὐτὰ θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ παρὸν κεφάλαιον, καὶ τοῦτο διὰ δύο λόγους. Ἀφ' ἑνός, διότι γνωρίζομεν ἤδη τὸ ἔργον τῶν σπουδαιοτέρων ἀντιπροσώπων τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16ον καὶ τὸν 17ον αἰῶνα καὶ ἀφ' ἑτέρου, διότι ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις λήγοντος τοῦ 17ου αἰῶνος ἔχει γίνει πλέον τόσον ἰσχυρά, ὥστε νὰ φέρῃ τὴν ἑλληνικὴν ἁγιογραφίαν κατὰ τὸν 18ον πρὸς ἄλλους δρόμους, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, δρόμους, τῶν ὁποίων ἡ κατανόησις δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ εἶναι εὐχερὴς χωρὶς τὴν παρακολούθησιν τῆς διαρκῶς αὐξανομένης δυτικῆς αὐτῆς ἐπιδράσεως κατὰ τοὺς δύο προηγηθέντας αἰῶνας, τὸν 16ον δηλαδὴ καὶ τὸν 17ον.

Αἱ Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι. Προτοῦ παρακολουθήσωμεν τὴν διείσδυσιν τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως εἰς τὴν τέχνην τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων, εἶναι ἀνάγκη νὰ ρίψωμεν ταχὺ βλέμμα εἰς τὰς τελευταίας τοιχογραφίας Μακεδονικῆς τεχνοτροπίας. Δυτικὰς ἐπιδράσεις συνηντήσαμεν ἤδη ὀλίγας εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλᾶ τῆς Κύπρου τὰς ἐκτελεσθείσας τὸ 1475[1]. Ἐκεῖ αἱ σχεδὸν ἀνεπαίσθητοι αὐταὶ ἀναμνήσεις δυτικῶν προτύπων ἐξηγοῦνται εὐκόλως, ὅπως εἴδομεν, ἀπὸ λόγους ἱστορικούς. Πολὺ ἐμφανεστέρας τὰς εὕρομεν ὀλίγον ἀργότερον, τὸ

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 62 κ. ἑξ.

1500, εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Πογκάνοβο[1], εἴδομεν δὲ κατὰ ποῖον τρόπον τὰς ἐξηγοῦν οἱ ἀσχοληθέντες μὲ τὰς τοιχογραφίας αὐτάς. Ἀλλ' ἡ διακόσμησις τοῦ Πογκάνοβο δὲν ἔχει δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν σημασίαν. Δεικνύει μόνον ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν μένει κατὰ τὰς παραμονὰς τοῦ θανάτου της ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τὴν Δύσιν. Περὶ τούτου μᾶς πείθει, πλὴν τῆς διακοσμήσεως τοῦ Πογκάνοβο, μία μικρὰ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ γνωστοῦ μας ναΐσκου τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ Σέρβια, τοῦ ὁποίου ἡ διακόσμησις ἐγένετο πιθανώτατα τὸ 1600[2]. Εἰς τὸ ἀνατολικὸν δηλαδὴ ἀέτωμα, ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, εἰκονίζεται, ὡς τοῦτο συχνότατα συμβαίνει, ἡ Ἀνάληψις. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν σκηνὴν αὐτήν, ἀντὶ νὰ παριστάνεται, ὡς συνήθως, δεομένη, ἐδῶ κρατεῖ μὲ τὰς ἐκτεταμένας χεῖράς της τὸ Ἅγιον Μανδήλιον, τὸ ὁποῖον συχνὰ εἰκονίζεται ἐπίσης εἰς τὴν θέσιν αὐτὴν τοῦ Ἱεροῦ. Ὁ συνδυασμὸς αὐτὸς τῆς Θεοτόκου μὲ τὸ Ἅγιον Μανδήλιον εἶναι λίαν πιθανὸν ὅτι ὀφείλεται ἴσως εἰς τὴν ἀπομίμησιν παραστάσεως τῆς Ἁγίας Βερονίκης, θέματος ἐμφανιζομένου εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην ἀπὸ τοῦ 15ου αἰῶνος[3].

Οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἐξετάζοντες εἰς προηγούμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν τοῦ 16ου αἰῶνος, παρετηρήσαμεν ὅτι καὶ ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀκόμη γνωστὰ ἔργα τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων δὲν λείπει ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις. Εἴδομεν ὅτι καὶ ὁ Θεοφάνης, ὁ πραγματικὸς διδάσκαλος τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας, ἐχρησιμοποίησεν εἰς τὸ ἔργον του ἰταλικὰς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi καὶ ἄλλας προερχομένας ἀπὸ ἔργα τοῦ Bellini κ.λ.π. Τὰς λεπτομερείας ὅμως, τὰς ὁποίας οὗτος ἐδανείζετο ἀπὸ τὰς ἰταλικὰς χαλκογραφίας, εἶχε τὴν δύναμιν νὰ τὰς ἐνσωματώνῃ εἰς τὸ ἔργον του. Τὰ δάνεια αὐτὰ ὁ Θεοφάνης τὰ χρησιμοποιεῖ, κατὰ τὴν εὔστοχον παρατήρησιν τοῦ Millet, «μὲ διακριτικότητα καὶ κατὰ τρόπον ἐπεισοδιακόν»[4].

Ἡ ἐπεισοδιακὴ ὅμως αὐτὴ χρησιμοποίησις τῶν δυτικῶν προτύπων εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους ἀπέβη περισσότερον μόνιμος καὶ ἐμφανὴς εἰς τὰ ἔργα τῶν ἀμέσως μεταγενεστέρων του, ὅπως ὁ Φράγκος Κατελάνος. Ἐξετάζοντες ἀνωτέρω τὴν Βρεφοκτονίαν, τὴν ὁποίαν ὁ Κατελάνος ἐζωγρά-

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 65 κ. ἑξ.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 67 κ. ἑξ.

[3] Πρβ. Künstle, 591 κ. ἑξ. Λίαν σχετικὴ μὲ τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν εἶναι ἡ παράστασις τῆς Ἁγίας Βερονίκης εἰς μίαν πολυσύνθετον μικρογραφίαν τοῦ J. Fouquet (15ος αἰ.), εὑρισκομένην εἰς τὸ Μουσεῖον Chantilly τῆς Γαλλίας. E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, 3η ἔκδ. Paris 1925, σ. 61, εἰκ. 32.

[4] Millet, Recherches, 666.

φησε τὸ 1548 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, παρετηρήσαμεν ὅτι, ἂν καὶ εἰς αὐτὴν ἀντιγράφει οὗτος τὴν ἀνάλογον σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, τὴν ἐπηρεασμένην ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, ἐντούτοις τὸ ἰταλικὸν δάνειον εἶναι περισσότερον καταφανὲς εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου παρὰ εἰς τὸ ἀντίστοιχον τοῦ Θεοφάνους[1]. Ἀλλαχοῦ, μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν, τὰς ὁποίας ὁ Κατελάνος ἐξετέλεσεν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας, ὑπάρχουν, εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Μεταμορφώσεως στοιχεῖα ἀπὸ τὸν γνωστὸν τοῦ αὐτοῦ θέματος πίνακα τοῦ Ραφαήλ[2]. Διεπιστώσαμεν ἐπίσης, ἐξετάζοντες τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας, ὅτι, καὶ ἂν ἀκόμη ὁ Κατελάνος δὲν εἶναι ὁ πρῶτος εἰκονίσας τὴν Θεοτόκον γονυπετῆ παρὰ τὴν φάτνην, κατὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα, οὗτος ἐχρησιμοποίησε πάντως δυτικὴν εἰκόνα, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀντέγραψε τὴν πλεκτὴν φάτνην, ἄγνωστον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν[3].

Ὁ Κατελάνος ὅμως δὲν ἀρκεῖται μόνον εἰς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν χαλκογραφιῶν, ὅπως ὁ Θεοφάνης. Εἰς τὰ ἔργα του καὶ ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς τῶν μορφῶν καὶ τὸ χρῶμα ἀκόμη δεικνύουν ὅτι οὗτος εἶχε γνωρίσει ἀμέσως τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν, ὡς ἤδη παρετηρήσαμεν εἰς τὸ σχετικὸν κεφάλαιον[4]. Δὲν ἀποκλείεται συνεπῶς ἡ εἰκασία ὅτι ὁ Κατελάνος εἶχε μεταβῆ εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ πιθανῶς εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπως καὶ ὁ σύγχρονός του Ὀνούφριος, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφὴν τῆς ὑπ' αὐτοῦ κατὰ τὸ 1547 διακοσμηθείσης ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριᾶς ἀναφέρει μὲ ἀρκετὴν ὑπερηφάνειαν ὅτι ἄρτι (ἐπανῆλθεν) *ἐκ τῆς λαμπροτάτης πόλεων Βενετίου*[5], ἂν καὶ εἰς τὸ ἔργον του οὐδαμοῦ διακρίνεται δυτικὸν δάνειον.

Ὁ Κατελάνος εὑρύνει οὕτω μὲ τὸ ἔργον του περισσότερον τὸν δρόμον πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων. Τὸ παράδειγμά του ἐμιμήθησαν κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα περισσότερον, ὡς φαίνεται, οἱ λαϊκοὶ μᾶλλον ζωγράφοι. Παράδειγμα ὁ μοναχὸς Δανιὴλ ὁ διακοσμήσας τὸ 1587 τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Κορώνης ἐπὶ τῆς Πίνδου[6]. Παριστάνων μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τούτου τὴν Θεοτόκον, φέρουσαν τὸ ἐπίθετον ἡ Ἐπίσκεψις,

---

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 120.

[2] Αὐτόθι.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 122.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 123.

[5] Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ ΑΒΜΕ, 4, 1938, 162, ὅπου ἐκ τυπογραφικοῦ λάθους τὸ ἔτος μεταγράφεται 1545. Αἱ τοιχογραφίαι ἐν Πελεκανιδου, Καστοριά, πίν. 189 - 203.

[6] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Ορλανδου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ., 15, 1939, 409.

τὴν εἰκονίζει καθημένην κατὰ γῆς ἐπὶ προσκεφαλαίου καὶ στηρίζουσαν τὸ Βρέφος εἰς τὸ γόνυ της[1],συμφώνως πρὸς δυτικὸν πρότυπον ἀνάλογον πρὸς τὴν Παναγίαν Γαλακτοτροφοῦσαν τοῦ Lippo Memmi εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βερολίνου[2], ὅπως κάποια ἰταλικὴ Pietà θὰ ἦτο τὸ πρότυπόν του διὰ τὴν Ἀποκαθήλωσιν, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησεν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ ἰδίου καθολικοῦ[3].

Ἀντιθέτως πρὸς τοὺς τοιχογράφους, οἱ παλαιότεροι ἀπὸ τοὺς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα παρουσιάζουν περισσοτέραν συντηρητικότητα καὶ μεγαλυτέραν ἀντοχὴν εἰς τὰς ἐκ τῆς Δύσεως ἐπιδράσεις.

Πρῶτος, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον ἠδυνήθην νὰ διαπιστώσω, ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς δεικνύει εἰς τὸ ἔργον του δάνεια ἐξ ἰταλικῶν πηγῶν. Αἱ μὲ δυτικὴν ὅμως ἐπίδρασιν εἰκόνες του περιορίζονται εἰς μίαν μόνον περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας. Ἡ περίοδος αὐτή, ὅπως ἠδυνήθημεν νὰ τὴν ὁρίσωμεν, συμπίπτει μὲ τὸν χρόνον τῆς παραμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν (1577 - 1584)[4]. Ἦτο πολὺ φυσικὸν ὁ Δαμασκηνός, εὑρισκόμενος εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου ἐμελέτα, ἀλλὰ καὶ ἀντέγραφεν ἔργα τῶν Ἰταλῶν διδασκάλων[5], νὰ ἐπηρεασθῇ ἐξ αὐτῶν. Μὲ τὴν ἐπιστροφήν του ὅμως εἰς τὴν Κρήτην, ὡς τοὐλάχιστον νομίζω, ἐπανεῦρε τὴν παλαιὰν αὐστηράν του τέχνην.

Τὴν ἰδίαν αὐστηρὰν καὶ ἀνεπηρέαστον ἀπὸ δυτικὰς ἐπιδράσεις τέχνην εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὰ ἔργα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16ου αἰῶνος, καθὼς ἐπίσης καὶ εἰς τὰς παλαιοτέρας εἰκόνας ἐκείνων, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρώτας δεκαετηρίδας τοῦ 17ου.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα. Ἤδη ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος τὰ πράγματα εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν μεταβάλλονται. Οἱ ἁγιογράφοι, τῶν ὁποίων ἡ ἀρχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως συμπίπτει μὲ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος, παρουσιάζουν τυπικὴν σχεδὸν ἐξέλιξιν. Εἰς τὰ ἔργα των δηλαδή, κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ καλλιτεχνικοῦ των σταδίου, ἡ τέχνη εἶναι κατὰ κανόνα αὐστηρὰ καὶ σύμφωνος πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Εἰς τὰ ἔργα ὅμως, τὰ γενόμενα κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, τὴν συμπίπτουσαν πρὸς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος, ἡ δυτικὴ καὶ μάλιστα ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις γίνεται ὁλο-

[1] Ἀπεικόνισις ἐν ΑΒΜΕ, 5, 1939 - 40, σελ. 177, εἰκ. 7.

[2] Εἰκὼν προχείρως παρὰ R. Muther, Geschichte der Malerei, 3η ἔκδ. Berlin 1920, I, σ. 29.

[3] ΑΒΜΕ, ἔνθ' ἀν. σ. 179, εἰκ. 9. Πρβ. καὶ σ. 178.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 153 κ. ἑξ.

[5] Ἀναφέρεται προμηθεύων ἀντίγραφα (;) ἔργων τοῦ Parmegianino καὶ ἄλλων ζωγράφων. Βλ. ἀνωτ. σ. 138.

νὲν καὶ περισσότερον αἰσθητή, καταλήγουσα πολὺ συχνὰ εἰς πλήρη σχεδὸν ἀντιγραφὴν τῶν δυτικῶν προτύπων. Παραδείγματα, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, ὁ Ἐμμ. Λαμπάρδος, ὁ Ἐμμ. Τζανφουρνάρης, ὁ Ἀνδρέας Παβίας, διὰ ν' ἀναφέρωμεν τοὺς σπουδαιοτέρους. Μία ἐξαίρεσις ἀξιόλογος εἶναι ὁ Γεώργιος Κλόντζας, ὁ ὁποῖος ἀπὸ τὰ πρῶτα γνωστὰ χρονολογημένα ἔργα του παρουσιάζεται ἰσχυρότατα προσκεκολλημένος εἰς τὴν ἰταλικὴν τέχνην.

Ἡ ἐξέλιξις αὐτὴ τῆς τέχνης τῶν ζωγράφων, τῶν ὁποίων τὸ καλλιτεχνικὸν στάδιον ἀρχίζει μὲ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ συνεχίζεται κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17ου, δεικνύει σαφῶς τὸ νέον πνεῦμα καὶ τὰς νέας κατευθύνσεις τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικὴν τοῦ 17ου αἰῶνος χαρακτηρίζει σαφὴς στροφὴ πρὸς τὴν Δύσιν καὶ προσπάθεια εἰσαγωγῆς δυτικῶν στοιχείων εἰς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην. Τῶν νέων αὐτῶν τάσεων πρωτοπόροι κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ὑπῆρξαν, χωρὶς ἀμφιβολίαν, ὁ Κατελάνος εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ μεταξὺ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων, κατὰ τρόπον ἀκόμη τολμηρότερον, ὁ Γ. Κλόντζας.

Ἐκεῖνοι ὅμως, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἀνήγαγον εἰς σύστημα τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν ἔργων, ἦσαν ἀναμφιβόλως ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες καὶ ὁ Θεόδωρος Πουλάκης. Ὁ πρῶτος, μὲ τὸ μέγα εἰς ἀριθμὸν καὶ εἰς ποιότητα ἔργον του καὶ μὲ τὴν ἐπιβολὴν τῆς τέχνης του, ἀπέβη ὁ διδάσκαλος εἰς τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ζωγραφικῆς. Οὗτος ὅμως διετήρει ἀκόμη ἀρκετοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, τοὺς ὁποίους ἐντελῶς σχεδὸν διέρρηξεν ὁ Πουλάκης.

Μὲ τὴν ἐπιβολὴν ἰδίως τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε ὁλόκληρος ἡ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ τοῦ 17ου αἰῶνος παρουσιάζει τὸ φαινόμενον αὐτὸ τοῦ δανεισμοῦ ὁλονὲν καὶ περισσοτέρων στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, γενικεύων τὸ πρᾶγμα, ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χωρισθοῦν εἰς συντηρητικοὺς καὶ ἰταλίζοντας, ἀλλὰ νὰ καταταχθοῦν ἀναλόγως τῶν περισσοτέρων ἢ ὀλιγωτέρων δανείων των ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὅλοι σχεδὸν ἀνεξαιρέτως ἤντλησαν.

Ἕλληνες ζωγράφοι εἰς τὴν Ἰταλίαν. Οἱ παλαιότεροι Ἕλληνες ἁγιογράφοι, ὅπως ὁ Θεοφάνης, εἴδομεν ὅτι τὰ ἐκ τῆς δυτικῆς τέχνης δάνειά των ἤντλησαν κυρίως ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας, αἱ ὁποῖαι εἰς μέγαν ἀριθμὸν ἐκυκλοφόρουν εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀνατολήν[1]. Ἀλλὰ πολὺ συντόμως οἱ ἁγιο-

[1] Ὁ S. Bettini ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, τόμ. 100, 1940/41, 189, ἀναφέρει τὸν Βενετὸν Paganini, ὁ ὁποῖος τὸ 1515 ἐμπορεύετο χαλκογραφίας εἰς τὴν Ἀνατολήν.

γράφοι, χωρὶς ποτὲ νὰ ἐγκαταλείψουν τὰς χαλκογραφίας, φαίνεται ὅτι ἦλθον εἰς ἄμεσον γνωριμίαν μὲ τὴν τέχνην αὐτῶν τούτων τῶν Ἰταλῶν διδασκάλων διὰ τῆς ἐπισκέψεως τῆς Ἰταλίας καὶ μάλιστα τῆς Βενετίας. Οὕτω κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα γνωρίζομεν ἀσφαλῶς τὴν ἐκεῖ μετάβασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ παραμείναντος εἰς αὐτὴν περὶ τὴν ἑπταετίαν (1577 - 1584), ἐπίσης τοῦ Ὀνουφρίου, τοῦ ζωγραφήσαντος τὸ 1547 τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριᾶς[1], θεωροῦμεν δὲ λίαν πιθανὴν καὶ τὴν μετάβασιν τοῦ Κατελάνου. Κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ὅλοι σχεδὸν οἱ σπουδαιότεροι Ἕλληνες ἁγιογράφοι ἐπεσκέφθησαν τὴν Βενετίαν, ἄλλοι διὰ μεγαλύτερον ἢ μικρότερον διάστημα, ἄλλοι εἰς ἐπανειλημμένα ταξίδια, ὅπως ὁ Πουλάκης, ἄλλοι τέλος διὰ νὰ μείνουν εἰς αὐτὴν μονίμως, ὅπως ὁ Ἐμμ. Τζάνες κ. ἄ.

Οἱ ζωγράφοι οὗτοι, ὅταν μετέβαινον εἰς τὴν Βενετίαν, ἐγνώριζον πλήρως τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον τέχνην, πολλοὶ δέ, ὅπως ὁ Δαμασκηνός, ὁ Τζάνες κ. ἄ. εἶχον διακριθῆ ἤδη εἰς αὐτήν. Ἐκεῖ, εἰς τὴν Βενετίαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν, ποὺ τότε εὑρίσκετο εἰς τὴν μεγαλυτέραν της ἀκμήν, συνήντων καὶ μίαν ἄλλην μορφὴν ἁγιογραφίας ἀρκετὰ ἰδιότυπον. Ταύτην ἤσκουν τεχνῖται Ἕλληνες ἀπὸ μακροῦ ἐγκατεστημένοι εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν, μερικοὶ τῶν ὁποίων εἶχον ἐντελῶς σχεδὸν ἐξιταλισθῆ. Χωρὶς ν' ἀνατρέξωμεν εἰς παλαιοτέρους χρόνους, διότι ἡ ἐξέτασις τούτων εἶναι ἔξω τοῦ ἡμετέρου θέματος[2], ἀναφέρομεν κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα τὸν Δονᾶτον καὶ τὸν Ἄγγελον τοὺς Μπιτζαμάνους, τῶν ὁποίων οὔτε ἡ μεταξύ των συγγένεια εἶναι ἀσφαλῶς γνωστὴ οὔτε ἂν εἶναι σύγχρονοι οὔτε καὶ ποῖος αὐτῶν εἶναι παλαιότερος.

Οὗτοι ἦσαν κρητικῆς καταγωγῆς, ὅπως πιστοποιεῖται ἀπὸ τὰς ὑπογραφὰς τῶν εἰκόνων τοῦ Ἀγγέλου, ἔζησαν ὅμως καὶ εἰργάσθησαν εἰς τὸ Otranto. Διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς των πολλὰ ἐγράφησαν[3] μέχρις ὅτου ὁ Λιχατσεφ ἐδημοσίευσε μίαν εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου Μπιτζαμάνου παριστάνουσαν τὴν Θεοτόκον μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὸν μικρὸν Πρόδρομον καὶ φέρουσαν χρονολογίαν 1532[4]. Τὰ ἔργα καὶ τοῦ Δονάτου[5] καὶ τοῦ Ἀγγέλου[6] οὐδεμίαν ἔχουν

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 259.

[2] Βλ. σχετικῶς Schweinfurth, Russ. Mal. 354 κ. ἑξ.

[3] Τὰς διαφόρους παλαιοτέρας χρονολογήσεις παραθέτει ὁ Λιχατσεφ, 6 κ. ἑξ. Ἐπίσης καὶ ὁ Schweinfurth, Russ. Mal. 394. Πρβ. καὶ Ν. Ἑλληνομνήμονα, 6, 1909, 213 κ. ἑξ. ια', ιγ'.

[4] Λιχατσεφ, σ. 7, εἰκ. 10. Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 293, εἰκ. 151. Τώρα ἡ εἰκὼν εὑρίσκεται εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ.

[5] *Μή μου ἅπτου*, εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ: Λιχατσεφ, σ. 4, εἰκ. 6. Ἡ ἐκεῖ παρατιθεμένη χαλκογραφία τῆς εἰκόνος ἔχει ληφθῆ ἀπὸ τὴν παλαιὰν δημοσίευσιν τοῦ J. d'Agincourt, Histoire de l'art par les monuments... Paris 1823.

[6] Λιχατσεφ σ. 4, εἰκ. 7, 8.

σχέσιν μὲ τὴν ἑλληνικὴν ἁγιογραφίαν, εἶς μάλιστα ἀπὸ τοὺς σπουδαιοτέρους πίνακας τοῦ Ἀγγέλου, ἡ Προσκύνησις τῶν ποιμένων, ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλογὴν Λιχάτσεφ καὶ τώρα εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ, εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον χαλκογραφίας τοῦ Raimondi[1]. Τὴν ἑλληνικὴν καταγωγὴν τῶν δύο τούτων ζωγράφων δὲν θὰ ἠδύνατό τις νὰ ὑποπτευθῇ, ἂν ὁ Ἄγγελος δὲν ἐφρόντιζε νὰ δηλώνῃ εἰς τὴν λατινικὴν ὑπογραφὴν τῶν εἰκόνων του ὅτι ἦτο Ἕλλην καὶ μάλιστα Κρής. Οὕτω εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συναντήσεως Θεοτόκου καὶ Ἐλισάβετ, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ, ἡ ὑπογραφὴ ἔχει ὡς ἑξῆς: *Angelus Bizamanus grecus candiotus pinxit a Otranto*[2]. Ὅμοιος εἶναι ὁ τύπος τῆς ὑπογραφῆς καὶ εἰς τὴν Προσκύνησιν τῶν ποιμένων τῆς ἄλλοτε Συλλ. Λιχάτσεφ, ὅπου ὅμως ὁ ζωγράφος προσέθεσε κάτω τῆς λατινικῆς του ὑπογραφῆς καὶ ἑλληνιστί: *Χὶρ Ἀγγέλου*[3]. Ἐκτὸς δὲ τῆς ὑπογραφῆς, εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν εἰκόνα τὴν ἑλληνικότητα τοῦ ζωγράφου δεικνύει καὶ ἡ ἐπιγραφή: *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θ(ε)ῷ* κ.λ.π. ἐπὶ τοῦ ἀνοικτοῦ εἰληταρίου, τὸ ὁποῖον κρατεῖ ὁ μικρὸς ἄγγελος, ὁ προστεθεὶς ὑπὸ τούτου εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ πρωτοτύπου του, τῆς χαλκογραφίας δηλαδὴ τοῦ Raimondi[4].

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τοὺς ἐντελῶς ἐξιταλισμένους Ἕλληνας ζωγράφους, ὅπως οἱ Μπιτζαμάνοι, εὑρίσκετο τότε εἰς τὴν Ἰταλίαν, μάλιστα δὲ εἰς τὴν Βενετίαν, καὶ μία ἄλλη τάξις ἁγιογράφων, τῶν ὁποίων τὰ ἔργα παρουσιάζουν πολὺ μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν. Εἶναι οἱ ἁγιογράφοι, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων συναντῶμεν, εἰς τὴν ἰδίαν εἰκόνα, τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν πλησίον τῆς καθαρῶς δυτικῆς. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῶν ἔργων, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Μουσείου τῶν Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Μόσχας, ἡ ἀναγομένη εἰς τὸν 15ον αἰῶνα καὶ παριστάνουσα εἰς τὸ μέσον τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, ἑκατέρωθεν δὲ τὸν Ἅγιον Δομήνικον καὶ τὸν Ἅγιον Φραγκίσκον τῆς Ἀσίζης[5]. Αἱ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τοὺς δύο καθολικοὺς ἁγίους, εἶναι λατινικαί, ἐνῶ ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Κοιμήσεως εἶναι ἑλληνική. Τὸ σπουδαῖον ὅμως ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ὅτι ὄχι μόνον ἡ γλῶσσα τῶν ἐπιγραφῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ τέχνη τῶν μορφῶν εἶναι διαφορετική, ἂν καὶ ἡ ὅλη εἰκὼν

---

[1] Λιχατσεφ, πίν. I. Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 395, εἰκ. 152. Ἀπεικόνισις τῆς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi παρὰ Λιχατσεφ, σ. 5, εἰκ. 9.

[2] Λιχατσεφ, σ. 6.

[3] Λιχατσεφ, πίν. II. Schweinfurth, ἔνθ' ἀν. 394 κ. ἑξ.

[4] Λιχατσεφ, πίν. I.

[5] Wulff - Alpatoff, σ. 147, εἰκ. 60. Βλ. καὶ τὰς παρατηρήσεις εἰς τὴν σ. 276.

ἐξετελέσθη ἀναμφισβητήτως ἀπὸ τὸν ἴδιον ζωγράφον[1]. Οἱ δύο καθολικοὶ ἅγιοι παρουσιάζουν μεγαλυτέραν φυσικότητα εἰς τὸ ὅλον σχέδιον καὶ ἰδίως εἰς τὰς πτυχώσεις τῶν ἐνδυμάτων, ἐνῶ ἡ Κοίμησις εἶναι ἔργον τυπικῶς βυζαντινόν, ἀντιπροσωπευτικὸν τῆς Παλαιολογείου τέχνης. Οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἐκτελέσας τὴν ὅλην εἰκόνα ἐχρησιμοποίησε διαφορετικὰ πρότυπα, ἰταλικά, ὡς ἦτο φυσικόν, διὰ τοὺς δύο ἁγίους[2] καὶ βυζαντινόν, πιθανώτατα Μακεδονικόν, διὰ τὴν Κοίμησιν.

Ἀναλόγους παρατηρήσεις θὰ ἠδύνατό τις νὰ κάμῃ προκειμένου καὶ περὶ ἑνὸς μικροῦ τριπτύχου τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ. Εἰς τὸ κεντρικόν του φύλλον εἰκονίζεται ἡ Στέψις τῆς Θεοτόκου, ἐπὶ δὲ τῶν πλαγίων ἐσωτερικῶς εἰς τὸ ἓν οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος ἐνηγκαλισμένοι καὶ εἰς τὸ ἄλλο ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος μετὰ τοῦ Ὁσίου Παύλου τοῦ Θηβαίου, ἐξωτερικῶς δέ, ἐπὶ τοῦ ἑνὸς ὁ Πρόδρομος πτερωτὸς μὲ ἑλληνικὴν ἐπὶ τοῦ ἀνοικτοῦ εἰληταρίου του ἐπιγραφὴν καὶ ἐπὶ τοῦ ἑτέρου ὁ Ἅγιος Ἱερώνυμος[3]. Τὴν ἀνάμειξιν καὶ ἐδῶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας πρὸς τὰ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως παρετήρησε καὶ ὁ Muñoz, ὁ ὁποῖος σημειώνει πολὺ ὀρθῶς ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου Ἕλληνος ζωγράφου ἐργαζομένου εἰς τὴν Βενετίαν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ ἀναμειγνύοντος βυζαντινὰς μορφὰς μὲ ἰταλικὰ θέματα τοῦ 14ου αἰῶνος[4].

Ἡ γνώμη τοῦ Muñoz, ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ τριπτύχου τούτου ἦτο Ἕλλην δύναται νὰ θεωρηθῇ πιθανή; Ἀλλὰ καὶ γενικώτερον. Οἱ ζωγράφοι ὅλων αὐτῶν τῶν ἔργων, εἰς τὰ ὁποῖα τὰ ἐκ τῆς ὀρθοδόξου ἑλληνικῆς παραδόσεως στοιχεῖα εὑρίσκονται ὁμοῦ μὲ δυτικὰ καὶ ὅπου αἱ ἑλληνικαὶ ἐπιγραφαὶ γειτονεύουν πρὸς τὰς λατινικάς, ἦσαν Ἕλληνες ἢ Ἰταλοί;

Ἀπάντησιν ἐπὶ τῶν ἐρωτημάτων αὐτῶν, μὴ ἐπιδεχομένην, νομίζω, ἀμφιβολίαν, μᾶς δίδει ἓν μικρὸν διπλοῦν εἰκονίδιον, εὑρισκόμενον ἐπίσης εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. Ἐπὶ τῆς μιᾶς του ὄψεως παριστάνονται οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος κρατοῦντες τὴν Ἐκκλησίαν καὶ εὐλογούμενοι ὑπὸ τοῦ ὑπεράνω αὐτῶν, ἐντὸς νεφῶν, εἰκονιζομένου Ἰησοῦ, ἐπὶ δὲ τῆς ἑτέρας ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τῆς Παδούης καὶ ὁ Ἅγιος Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης ὄρθιοι, ἔχοντες ὑπεράνω αὐτῶν, ἐπίσης ἐντὸς νεφῶν, τὴν Θεοτόκον Γλυ-

[1] Οἱ Wulff - Alpatoff, 276, πιστεύουν ὅτι ἡ εἰκὼν ἐζωγραφήθη ἀπὸ δύο διαφορετικοὺς τεχνίτας, ἀλλ' εἰς τὸ ἴδιον ἐργαστήριον. Τοῦτο δὲν θεωρῶ πιθανὸν βασιζόμενος καὶ εἰς ἄλλας ἐνδείξεις, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ εἰκονίδιον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος, περὶ τοῦ ὁποίου ἀμέσως κατωτέρω.

[2] Διὰ τὰ πρότυπα τῶν ἁγίων βλ. Wulff - Alpatoff, 276.

[3] Muñoz, I quadri, πίν. XV.

[4] Muñoz, ἔνθ' ἀν. Εἰσαγωγή, σ. 11, ἀριθ. 27.

κοφιλοῦσαν ἐν προτομῇ [1]. Ἐπὶ τῆς πλευρᾶς, ὅπου εἰκονίζονται ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος, αἱ συνοδεύουσαι αὐτοὺς ἐπιγραφαὶ εἶναι ἑλληνικαί, ἐνῶ ἐπὶ τῆς ἑτέρας αἱ παρὰ τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον καὶ τὸν Ἅγιον Φραγκίσκον εἶναι λατινικαί. Ἀλλὰ καὶ ἡ διαφορὰ τεχνοτροπίας μεταξὺ τῶν δύο ὄψεων τοῦ εἰκονιδίου εἶναι λίαν αἰσθητή. Εἰς τὴν Κρητικὴν σκληρότητα, κυρίως ὡς πρὸς τὴν πτύχωσιν, καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς ἐκτελέσεως καὶ τοῦ σχεδίου τῶν δύο ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, ὅπως καὶ τοῦ ἄνωθεν αὐτῶν εὐλογοῦντος Ἰησοῦ, ἀντιτίθεται ἡ μαλακότης καὶ ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοσις τῶν ἐπὶ τῆς ἑτέρας ὄψεως εἰκονιζομένων δύο δυτικῶν ἁγίων καὶ τῆς ὑπεράνω βρεφοκρατούσης Θεοτόκου, ἡ ὁποία ἔχει καὶ τὸν τύπον δυτικόν. Εἶναι φανερὸν ὅτι καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ εἰς τὰ δύο ἐξετασθέντα ἀνωτέρω ἔργα, τὸ εἰκονίδιον τοῦ Μουσείου Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Μόσχας καὶ τὸ τρίπτυχον τοῦ Βατικανοῦ, ὁ ζωγράφος ἀντέγραψε διαφορετικὰ πρότυπα, ἑλληνικὸν μὲν διὰ τοὺς δύο κορυφαίους ἀποστόλους τῆς μιᾶς ὄψεως, δυτικὸν δὲ διὰ τοὺς ἐπὶ τῆς ἑτέρας δύο ἁγίους τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας.

Τὸ ἐξαιρετικὸν ὅμως ἐνδιαφέρον τοῦ εἰκονιδίου τούτου διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἔγκειται εἰς τὸ ἀπολύτως βέβαιον γεγονὸς ὅτι ὁ ζωγραφήσας αὐτὸ ἦτο Ἕλλην. Τοῦτο μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐπὶ τῆς πλευρᾶς, ὅπου παριστάνονται ὁ Πέτρος καὶ Παῦλος, εὑρισκομένη ὑπογραφή: *Χεὶρ Βίκτωρος*. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ τοῦ ἑτέρου τῶν δύο ὁμωνύμων ἁγιογράφων τοῦ 17ου αἰῶνος, τοὺς ὁποίους εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου ἐξητάσαμεν. Εἶναι οὗτος ἀσφαλῶς ὁ δεύτερος χρονολογικῶς ἱερεὺς Βίκτωρ ὁ ὑφ' ἡμῶν ὀνομασθείς, ἐκ τοῦ τόπου τῆς καταγωγῆς του, Κερκυραῖος [2], πρὸς ἀντιδιαστολὴν ἀπὸ τὸν παλαιότερον Βίκτωρα τὸν Κρῆτα.

Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε λεχθέντων προκύπτει σαφές, νομίζω, τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ εἰς παλαιοτέρους χρόνους, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς περίοδον, τὸν 16ον καὶ τὸν 17ον αἰῶνα, ὑπῆρχον εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν ἐργαστήρια Ἑλλήνων ἁγιογράφων ἐργαζομένων καὶ κατὰ τὰς δύο τεχνοτροπίας, κατὰ τὴν πατροπαράδοτον δηλαδὴ ὀρθόδοξον, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν δυτικήν. Αἱ εἰκόνες, αἱ ἐξερχόμεναι ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια ταῦτα, καὶ μάλιστα ἐκεῖναι, εἰς τὰς ὁποίας πλησίον τῶν ὀρθοδόξων ἁγίων καὶ τῶν κατὰ τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν παριστανομένων σκηνῶν εἰκονίζοντο καὶ μεγάλοι ἅγιοι τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας, προωρίζοντο ἀναμφιβό-

[1] Muñoz, ἔνθ' ἀν. πίν. XX, 5 - 6. καὶ Εἰσαγωγή, σ. 12, ἀριθ. 41. Ἐπίσης καὶ παρὰ Bettini, La pitt. di icone, πίν. V.

[2] Βλ. περὶ αὐτοῦ ἀνωτ. σ. 216 κ. ἑξ.

λως διὰ τὰ ἰδιωτικὰ εἰκονοστάσια τῶν Βενετῶν. «Ἀπὸ οὐδεμίαν βενετικὴν οἰκογένειαν, παρατηρεῖ ὁ Gerola, ἦτο δυνατὸν νὰ λείπῃ ἡ βυζαντινὴ εἰκών, εἰς τὴν ὁποίαν ἦτο ἐμπεπιστευμένη ἡ προστασία τῶν ἐφεστίων»[1]. Τοῦτο δὲ ἐπιβεβαιώνει ἡ ὑπὸ τοῦ Λιχατσεφ δημοσίευσις ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πίνακας τοῦ Carpaccio εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας, τοὺς ἐκτελεσθέντας κατὰ τὸ 1490-98 καὶ παριστάνοντας τὴν ζωὴν τῆς Ἁγίας Οὐρσούλας. Εἰς αὐτὸν βλέπομεν ἀνηρτημένην εἰς τὸν τοῖχον ἑνὸς ὑπνοδωματίου, τυπικῶς βενετικοῦ, εἰκόνα τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης χαρακτῆρος καθαρῶς βυζαντινοῦ[2].

Κατὰ τὸν ἴδιον ἐπίσης τρόπον, τὸν προορισμὸν δηλαδὴ τῶν εἰκόνων τούτων διὰ τοὺς καθολικοὺς Βενετούς, θὰ ἠδύνατο νὰ ἑρμηνευθῇ καὶ μία ἄλλη συγγενὴς ὁμὰς εἰκόνων, εἰς τὰς ὁποίας ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τεχνοτροπία παρουσιάζουν καθαρῶς ὀρθόδοξον καὶ ἑλληνικὸν χαρακτῆρα, ἐνῶ αἱ ἐπ' αὐτῶν ἐπιγραφαὶ εἶναι λατινικαί. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τῆς ὁμάδος ταύτης θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Συλλογὴν Volpi τῆς Φλωρεντίας, τὴν ὁποίαν ὁ Λαζαρεφ τοποθετεῖ εἰς τὸ πρῶτον τέταρτον τοῦ 15ου αἰῶνος. Εἰς αὐτήν, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τεχνοτροπία εἶναι τυπικῶς βυζαντιναὶ καὶ σχετίζονται στενώτατα πρὸς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, ἡ ἐπιγραφή, ἡ ἀναγράφουσα τὴν δοξολογίαν τῶν ἀγγέλων, *Δόξα ἐν ὑψίστοις* κ.λ.π., εἶναι εἰς τὴν λατινικήν[3].

Εἶναι λοιπὸν ἐκτὸς πάσης ἀμφιβολίας ὅτι οἱ ἁγιογράφοι οὗτοι, οἱ διατηροῦντες ἐργαστήρια εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν καὶ κατασκευάζοντες εἰκόνας διὰ τοὺς Βενετοὺς κυρίως πελάτας των, ἐγνώριζον νὰ ζωγραφίζουν καὶ κατὰ τὴν πατροπαράδοτον ἑλληνικὴν τεχνοτροπίαν καὶ εἰκονογραφίαν, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ κατὰ τὴν ἰταλικήν. Οἱ ζωγράφοι οὗτοι δὲν ἦσαν βεβαίως μεγάλοι καλλιτέχναι, ἂν καὶ μεταξὺ αὐτῶν ὑπῆρχον καὶ μερικοὶ ἀξιόλογοι, ὅπως ὁ Βίκτωρ, περὶ ἑνὸς ἔργου τοῦ ὁποίου, τῆς μικρᾶς διπλῆς εἰκόνος τοῦ Βατικανοῦ, ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω. Οὗτοι ἦσαν κατὰ τὸ πλεῖστον εὐσυνείδητοι τεχνῖται, δυνάμενοι ν' ἀντιγράφουν μὲ ἀρκετὴν ἐπιτη-

[1] Gerola, Mon. Ven. II, 312. Πρβ. καὶ Schweinfurth, Russ. Mal. 362 κ. ἑξ. ὅπου ἡ παραπομπὴ εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Gerola εἶναι λανθασμένη.

[2] Λιχατσεφ, σ. 33, εἰκ. 41. Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι, ἂν καὶ σπανιώτατα, εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης εἰκόνας ἁγίων τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας παριστανομένων ὁμοῦ μετὰ τῶν τῆς Ὀρθοδόξου. Ἓν ἀπὸ τὰ σπάνια αὐτὰ παραδείγματα εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσίζης μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 15ου αἰῶνος (παλαιοτέρων τοῦ 1481) τοιχογραφιῶν εἰς τὸν ναΐσκον τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου τοῦ Σκλαβεροχωρίου Πεδιάδος, πλησίον τοῦ Ἡρακλείου, ὅπου ὅμως ἡ παράστασις τοῦ δυτικοῦ ἁγίου παρουσιάζει τὴν αὐτὴν μὲ τὴν ὅλην διακόσμησιν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν. Περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων βλ. ἀνωτ. σ. 81 κ. ἑξ. καὶ Μ. Χατζηδακην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 6, 1952, 69.

[3] Ἀπεικόνισις ἐν Λαζαρεφ, ΙΙ, πίν. 348. Πρβ. καὶ Ι, σ. 255.

δειότητα τὰς πατροπαραδότους μορφὰς τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, ὅπως καὶ τὰ παλαιὰ πρότυπα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι οὗτοι οἱ Κρῆτες κατὰ τὸ πλεῖστον ζωγράφοι, οἱ ἐπικληθέντες Madonneri, ζωγράφοι δηλαδὴ εἰκόνων τῆς Θεοτόκου, οἱ ὁποῖοι, εἰς τὴν Βενετίαν ἰδίως, ηὐδοκίμησαν «μὲ τὸ νὰ ἐπιδοθοῦν εἰς εἶδος ζωγραφικῆς, ποὺ κάποτε τοὺς ἐπέφερεν ὄχι εὐκαταφρόνητα κέρδη» [1].

Οἱ καθηγηταὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι οἱ ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἁγιογράφοι, οἱ μεταβαίνοντες διὰ μακρότερον ἢ βραχύτερον διάστημα εἰς τὴν Βενετίαν, ἐμάνθανον ἐκεῖ νὰ ζωγραφίζουν καὶ κατὰ τὴν δυτικὴν τεχνοτροπίαν. Τοῦτο φαίνεται ἀναμφισβήτητον διὰ τοὺς σπουδαιοτέρους ἐξ αὐτῶν. Ὁ Δαμασκηνὸς κατὰ τὴν ἑπταετῆ διαμονήν του εἰς τὴν Βενετίαν ἐξετέλει διὰ λογαριασμὸν τοῦ γλύπτου Ἀλεξάνδρου Vittoria ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Parmegianino καὶ ἄλλων Ἰταλῶν ζωγράφων [2]. Διά τινας ὅμως ἁγιογράφους φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι ἐγνώριζον τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν καὶ πρὸ τῆς μεταβάσεώς των εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον διὰ τὸν Ἐμμ. Τζάνε, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνωμεν αἱ προσωπογραφίαι τῶν δωρητῶν, τὰς ὁποίας εὑρίσκομεν εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς εἰκόνας του. Τοιαύτας ἀναφέρω προχείρως τὴν ἐπὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Δημητρίου μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1646) εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου [3] (πίν. 57. 2), καθὼς καὶ τὴν ἐπὶ τοῦ ὡραίου τριπτύχου, τοῦ ἀνήκοντος ἄλλοτε εἰς τὴν οἰκογένειαν Μπλέσα καὶ τώρα εὑρισκομένου εἰς τὴν Συλλ. Π. Κανελλοπούλου. Αἱ προσωπογραφίαι αὐταὶ εἶναι τεχνοτροπίας ἐντελῶς δυτικῆς καὶ ἀπολύτως διαφόρου πρὸς τὴν τῆς εἰκόνος, ἐπὶ τῆς ὁποίας εὑρίσκονται. Τὴν γνῶσιν ἄλλωστε τῆς δυτικῆς τέχνης διαπιστώνομεν καὶ εἰς ἄλλο ἔργον τοῦ Τζάνε, τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τῆς Συλλ. Λοβέρδου [4]. Τὸ ἴδιον δύναται νὰ λεχθῇ καὶ περὶ τοῦ Θ. Πουλάκη. Εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον τῆς Συλλ. Λοβέρδου ὄχι μόνον ἡ κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν προσωπογραφία τοῦ δωρητοῦ Ἰωσὴφ Πιπέρη, ἀλλὰ καὶ ἡ ὅλη εἰκὼν δεικνύουσι πλήρη γνῶσιν τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς (πίν. 61. 1).

---

[1] Gerola. Mon. Ven. II, 312. Ἐκεῖ ἀναγράφονται πολλὰ ὀνόματα τοιούτων Ἑλλήνων, Κρητῶν ἰδίως, ζωγράφων.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 138.

[3] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 70, ἀριθ. 507. Ὁ εἰκονιζόμενος εἶναι ὁ Θεόδωρος Ζαβραδηνός, ἐπὶ τοῦ ὀνόματος τοῦ ὁποίου ἐγράφη ἀργότερον: *Λοδοβίκο Ρωσκάρδι*. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐζωγραφήθη πιθανώτατα εἰς τὴν Κέρκυραν, ὅπου ὁ Τζάνες φαίνεται ὅτι μετέβη φεύγων κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1646 ἀπὸ τὴν ὑπὸ τῶν Τούρκων κυριευθεῖσαν πατρίδα του, τὸ Ρέθυμνον. (Βλ. ἀν. σ. 223).

[4] Ἀπεικόνισις ἐν Καλογεροπουλου, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 56. Ἐπίσης εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδείαν, τόμ. ΙΖ΄, σ. 736, ἐν λ. Μπουνιαλῆς.

Διὰ τοὺς Ἕλληνας ὅμως ἁγιογράφους, τοὺς μεταβαίνοντας εἰς τὴν Βενετίαν χωρὶς προηγουμένην γνῶσιν τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, ὑπῆρχον ἐκεῖ ἐγκατεστημένοι συμπατριῶταί των, οἱ ὁποῖοι μετήρχοντο τὸ ἐπάγγελμα τοῦ διδασκάλου ὄχι μόνον τῆς ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου, ἀλλὰ καὶ τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Τοῦτο δυνάμεθα μὲ ἀπόλυτον βεβαιότητα νὰ συναγάγωμεν ἀπὸ τὰς ὑπαρχούσας μαρτυρίας. Οὕτω ὁ Θωμᾶς Βαθᾶς ἢ Μπατᾶς, φέρων τὸν τίτλον τοῦ *καθηγητοῦ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς*[1], διὰ τῆς διαθήκης του, συνταχθείσης τὸ 1599, ἀφήνει εἰς τὸν μαθητευόμενόν του Μάνον Τζανφουρνάρην ὅλα τὰ σχέδιά του (disegni), *τόσον τὰ ἑλληνικῆς, ὅσον καὶ τὰ ἰταλικῆς (all'italiana) τεχνοτροπίας, καθὼς καὶ ὅλα τὰ μάρμαρα (marmori)*[2]. Ἄλλος ἐπίσης «καθηγητὴς τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς» εἰς τὴν Βενετίαν ἀναφέρεται τὸ 1589 ὁ ἱερομόναχος Ἰωάννης Γκουλάσος ἢ Γουλάσσος[3], περὶ τοῦ ἔργου τοῦ ὁποίου οὐδὲν μέχρι σήμερον εἶναι γνωστόν. Τέλος εἰς τὴν ἰδίαν κατηγορίαν ἀνήκει καὶ ὁ ὑποδιάκονος Κωνσταντῖνος Τζάνες, ἀδελφὸς τοῦ περιφήμου Ἐμμανουὴλ Τζάνε. Καὶ αὐτὸς ἐπίσης ἀναφέρεται ρητῶς ὡς διδάσκαλος ζωγράφος[4]. Εἰς τὰ ὀλίγα γνωστὰ ἔργα τοῦ ἁγιογράφου τούτου, ἀποθανόντος μετὰ τὸ 1682, ἀλλὰ πρὸ τοῦ 1685, εὑρίσκομεν διπλῆν τεχνοτροπίαν. Ἄλλοτε αὕτη εἶναι ἡ αὐστηρὰ κατὰ παράδοσιν ὀρθόδοξος, ὅπως εἰς τὴν Ἁγίαν Αἰκατερίνην μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[5], εἰς τὸν Ἅγιον Παντελεήμονα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[6] καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον

[1] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 233.

[2] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 235. Μάρμαρα εἶναι πιθανώτατα ἀντίγραφα ἀρχαίων προτομῶν, τὰς ὁποίας οἱ μαθητευόμενοι ζωγράφοι ἐσχεδίαζον πρὸς ἐξάσκησιν. Διὰ τὴν τέχνην τοῦ Θ. Βαθᾶ σχεδὸν τίποτε δὲν γνωρίζομεν. Τὸ μόνον γνωστὸν του ἔργον εἶναι τὸ σχέδιον διὰ τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ ἐπὶ θρόνου καθημένου Ἰησοῦ εἰς τὴν ἁψῖδα τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, τὸ ἐγκριθὲν ὑπὸ τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τὸ 1589. Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 233 κ. ἑξ. Τοῦτο ὅμως ἐξετελέσθη ἀργότερον, τὸ 1597 - 98, ὑπὸ τῶν ψηφιδογράφων Ἰ. Μαρίνη καὶ Ἀλοϋσίου Γαετάνου, πιθανώτατα Βενετῶν. Βλ. Βελουδου, Ἑλλ. Ὀρθοδ. Ἀποικ. 47. Marconi, II, σ. 245, ἀριθ. 58 c. Εἰς μίαν χαλκογραφίαν, παριστάνουσαν τὸν ἱερέα Ζαχαρίαν Σκορδύλην καὶ εὑρισκομένην εἰς τὴν ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας τοῦ Νικήτα Δαβὶδ εἰς τὰ τετράστιχα τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, ποὺ ἔγινε τὸ 1563 εἰς τὴν Βενετίαν, ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή: *Χεὶρ Μάρκου Βαθᾶ*. Ἀπεικόνισις ἐν E. Legrand, Bibliographie hellénique. XVe et XVIe siècles, I, Paris 1885, σ. 315. Πρόκειται πιθανώτατα, ὅπως ἐπίστευε καὶ ὁ Legrand, αὐτόθι, σημ. 1, περὶ μέλους τῆς ἰδίας οἰκογενείας μὲ τὸν Θωμᾶν Βαθᾶν ἢ Μπατᾶν. Ἡ ὑπὸ τοῦ Μάρκου Βαθᾶ προσωπογραφία αὐτὴ τοῦ Σκορδύλη οὐδεμίαν σχέσιν παρουσιάζει πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Εἶναι ἔργον ἀπολύτως δυτικόν. Ὁ Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 234, σημ. 1, ἀναφέρει εἰκόνα μὲ τὴν ὑπογραφήν: *Μᾶρκος Βαθᾶς ἔγραψε*, εὑρισκομένην εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου ἐπὶ τῆς νησῖδος τῶν Ἰωαννίνων. Πρόκειται πιθανῶς περὶ ζωγράφου ἀνήκοντος εἰς τὴν ἰδίαν οἰκογένειαν.

[3] Μερτζιος, ἔνθ' ἀν. 233.

[4] Αὐτόθι, 240.

[5] Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 23 καὶ σ. 45 κ. ἑξ.

[6] Σωτηριου, Ὁδηγός, σ. 37, ἀριθ. 1699.

Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ Μουσείου τῆς Ραβέννας[1], ἄλλοτε ἰσχυρῶς ἰταλίζουσα, ὅπως εἰς τὸν Εὐαγγελιστὴν Ματθαῖον τῆς Συλλ. Σταθάτου[2] καὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Καταστήματος τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας[3]. Τὴν γνῶσιν τέλος καὶ τὴν μίμησιν ὑπὸ τοῦ Κωνστ. Τζάνε τῆς δυτικῆς τεχνοτροπίας δεικνύει ἡ εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας σωζομένη ἐλαιογραφικὴ προσωπογραφία ὀρθοδόξου κληρικοῦ μὲ τὴν λατινικὴν ὑπογραφήν: *Opus Constantini Zane Rethymnensi—1675*[4].

Φυσικὸν εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς διδασκάλους τούτους κατέφευγον διὰ νὰ ἐκμάθουν τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι, οἱ ἐρχόμενοι εἰς τὴν Βενετίαν ἢ διὰ νὰ τελειοποιηθοῦν εἰς αὐτήν, ἂν τυχὸν τὴν ἐγνώριζον προηγουμένως. Συντελεσταὶ συνεπῶς μεγίστης σημασίας διὰ τὴν διείσδυσιν τῶν δυτικῶν στοιχείων εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν ὑπῆρξαν οἱ καθηγηταὶ οὗτοι.

Τὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ἡ διαρκὴς ἐπικοινωνία τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων πρὸς τὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς τέχνης, τὰ ὁποῖα τοὺς περιέβαλλον εἰς τὴν Βενετίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ἐπὶ τοῦ ἑλληνικοῦ ἐδάφους βενετικὰς κτήσεις, ὅπως εἰς τὴν Κρήτην καὶ εἰς τὴν Ἑπτάνησον, καὶ τὰ ὁποῖα συχνότατα ἀντέγραφον διὰ λόγους πολλάκις ἐμπορικούς, ἐπόμενον ἦτο νὰ ἀσκήσῃ ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς αὐστηρᾶς τέχνης τῶν ζωγράφων τούτων. Οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι τώρα πλέον δὲν ἀρκοῦνται εἰς μερικὰ μικρὰ δάνεια ἀπὸ δυτικὰς χαλκογραφίας, ὅπως παλαιότερον ὁ Θεοφάνης. Ἐπιφέρουν ριζικωτέρας μεταβολὰς εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα, μεταβολὰς ὅμως, αἱ ὁποῖαι οὐδόλως ἀλλοιώνουν τὴν γενικὴν σύνθεσιν τῆς εἰκόνος. Τοῦτο θὰ τὸ ἐννοήσῃ τις εὐχερῶς, ἂν παραβάλῃ, ἐπὶ παραδείγματι, τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Bologna[5] πρὸς τὴν ὁμοίαν τοῦ Ἐθν. Βαυαρικοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου[6], συγγενεστάτην πρὸς τὴν τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, τὴν παριστάνουσαν τὸ Γενέσιον τοῦ Προ-

---

[1] S. Bettini, Pitture cretese-veneziane, slave e italiane del Museo Nazionale di Ravenna, Ravenna 1940, εἰκ. 31 καὶ σ. 78.

[2] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 12 καὶ σ. 14 κ. ἑξ.

[3] Βλ. Marconi, I, 126 κ. ἑξ.

[4] Ἀρχικῶς εἶχε πιστευθῆ ὅτι πρόκειται περὶ αὐτοπροσωπογραφίας τοῦ Κ. Τζάνε. Κ. Μερτζιος εἰς τὴν ἐφημ. Καθημερινὴν τῆς 9 Ἀπριλίου 1949. Ὁ κ. Χατζηδάκης, ἐξετάσας τελευταίως τὴν εἰκόνα, εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μὲ πληροφορήσῃ ὅτι πρόκειται περὶ προσωπογραφίας ἀγνώστου ἀκόμη ὀρθοδόξου κληρικοῦ. Δέον νὰ προστεθῆ ὅτι εἰς τὴν ἀριστερὰν ἄνω γωνίαν εὑρίσκεται οἰκόσημον, πλησίον τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἡ λατινικὴ ἐπιγραφή: *Aetatis suae XXXXVIII.*

[5] Willumsen, El Greco, I, σ. 95. Πρβ. καὶ σ. 96.

[6] Wulff-Alpatoff, σ. 145, εἰκ. 59. Felichetti-Liebenfels, πίν. 127 B.

δρόμου, καὶ πρὸς τὴν παριστάνουσαν ὁμοίως τὸ Γενέσιον τοῦ Βαπτιστοῦ εἰς τὸ Ἑρμιτὰζ τοῦ Λένινγκραδ[1]. Ἀπὸ τὴν ἐξέτασιν αὐτὴν θὰ ἴδῃ κατὰ ποῖον τρόπον αἱ αὐστηραὶ μορφαὶ τῶν εἰκόνων τοῦ Μονάχου, τῆς Συλλ. Λοβέρδου καὶ τοῦ Λένινγκραδ ἐξιταλίζονται εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Bologna, ἐνῶ ἡ γενικὴ διάταξις τῆς συνθέσεως μένει σχεδὸν ἀμετάβλητος.

Ἀλλ' αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτον στάδιον τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς ἰταλικῆς ἐπιδράσεως, τὸ ἐλαφρότερον καὶ τὸ περισσότερον ἴσως ἀνώδυνον. Ζωγράφοι τολμηρότεροι ἐπιχειροῦν περισσότερον ριζικὰς μεταβολὰς εἰς τὰ παλαιὰ αὐστηρὰ πρότυπα, ἀναφερομένας κυρίως εἰς τὴν ἀνατομίαν τῶν γυμνῶν σωμάτων καὶ εἰς τὴν προοπτικήν.

Προκειμένου περὶ τῆς ἀνατομίας, εἶναι ἄξιον ἰδιαιτέρας προσοχῆς τὸ γεγονὸς ὅτι οὐδεὶς ἴσως τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων ἐζωγράφησε τὸ γυμνὸν σῶμα ἀπ' εὐθείας ἐκ τοῦ φυσικοῦ[2]. Τὰ ὀρθὰ ἀνατομικῶς γυμνὰ σώματα προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴν ἰταλικῶν πινάκων καὶ χαλκογραφιῶν. Πρόχειρος τούτου ἀπόδειξις εἶναι τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν παράστασιν τῆς εἰς τὸν Ἅδην καθόδου, ἀποτελούσης μέρος τῆς πολυσυνθέτου εἰκόνος τοῦ Πουλάκη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ὅπου εἰκονογραφεῖται τὸ τροπάριον: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς* κ.λ.π. (πίν. 62. 2). Ἀναλύοντες εἰς ἄλλο κεφάλαιον τὴν εἰκόνα ταύτην, παρετηρήσαμεν ὅτι ἡ σύνθεσις τῆς εἰς τὸν Ἅδην καθόδου ἀντιγράφει ἕνα πίνακα τοῦ Bronzino[3]. Ἐκεῖθεν συνεπῶς προέρχεται ἡ ὀρθὴ ἀνατομικὴ ἀπόδοσις τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Εἰς ἄλλο ὅμως ἔργον τοῦ Πουλάκη, τὴν πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Μουσ. Μπενάκη, τὰ γυμνὰ σώματα, τὰ εἰκονιζόμενα εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν, ἡ ὁποία καταλαμβάνει τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακος, ἀντιπροσωπεύουν καὶ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην καὶ τὴν ἰταλικήν[4]. Τὰ εὑρισκόμενα δηλαδὴ εἰς τὸ δεξιὸν μέρος τῆς συνθέσεως ἔχουν τὴν σκληρὰν καὶ σχηματικὴν ἀπόδοσιν, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν[5], ἐνῷ τὰ κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος δεικνύουν καθαρά, μὲ τὴν ὀρθὴν ἀνατομικῶς σχεδίασίν των, ὅτι ἀντιγράφουν ἰταλικὸν πρότυπον, ἐμπνεόμενον πιθανῶς ἀπὸ τὴν περίφημον Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ. Τὴν

[1] Λαζαρεφ, II, πίν. 325. Felicetti - Liebenfels, 126 B.

[2] Ὑπάρχουν ἴσως καὶ ἐλάχισται ἐξαιρέσεις, ὅπως πιθανῶς ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ὀνουφρίου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Βλ. Α. Ξυγγοπουλον εἰς τὴν ΕΕΒΣ, 15, 1939, σ. 272, εἰκ. 8. Πρβ. καὶ σ. 275.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 252.

[4] Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 28.

[5] Πρβ. τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, Millet, Mistra, πίν. 80. 1, καὶ τὰς Κρητικὰς τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας καὶ τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, Millet, Athos, πίν. 149. 2 καὶ 244. 2.

αὐτὴν ἀνάμειξιν ρεαλιστικῶν καὶ σχηματικῶν γυμνῶν σωμάτων δύναταί τις νὰ παρατηρήσῃ καὶ εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ τὸ παριστάνον τὴν Ἄνοδον εἰς τὸν Γολγοθᾶν, τὴν Σταύρωσιν, τὴν Κάθοδον τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην, τὰς Μυροφόρους πρὸ τοῦ Μνημείου καί, εἰς δύο φύλλα, τὴν Δευτέραν Παρουσίαν[1]. Εἰς τὸ ἀξιόλογον τοῦτο ἔργον, τὸ παρουσιάζον τεχνοτροπίαν συγγενεστάτην πρὸς τὴν τοῦ Πουλάκη, ὥστε νὰ δύναται ν' ἀποδοθῇ εἰς σύγχρονον πρὸς αὐτὸν τεχνίτην[2], τὰ γυμνὰ σώματα, τὰ ὁποῖα κατὰ πυκνὰς μάζας εἰκονίζονται εἰς τὸ φύλλον ἰδίως, ὅπου ἡ Κόλασις[3], ἀνήκουν κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὑπάρχουν ὅμως μερικά, τῶν ὁποίων ἡ ὀρθὴ ἀνατομικὴ ἀπόδοσις καὶ αἱ συνήθεις εἰς τὸν ἰταλικὸν μανιερισμὸν στάσεις[4] δεικνύουν χωρὶς καμμίαν ἀμφιβολίαν τὴν ἐξ ἰταλικῶν ἔργων ἀντιγραφήν των.

Εἰς ἀνάλογα συμπεράσματα δύναταί τις νὰ καταλήξῃ, ἂν ἐξετάσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς προοπτικῆς εἰς τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος. Ὅπως καὶ διὰ τὴν ἀνατομίαν τῶν γυμνῶν σωμάτων, οὕτω καὶ διὰ τὴν προοπτικήν, πηγὴ δανεισμοῦ τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων ὑπῆρξαν τὰ ἔργα τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ φυσικὴ προοπτικὴ σχεδίασις τῶν οἰκοδομημάτων, ὅπως τὴν ἐφήρμοσεν ἡ ἰταλικὴ Ἀναγέννησις, εἰσέρχεται πολὺ δειλὰ καὶ μὲ μεγάλην περίσκεψιν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Τὴν βαθμιαίαν ἐφαρμογὴν τῆς ὀρθῆς καὶ φυσικῆς προοπτικῆς δυνάμεθα νὰ τὴν παρακολουθήσωμεν ἐξετάζοντες τρεῖς εἰκόνας, αἱ ὁποῖαι παριστάνουν τὸ ἴδιον θέμα, τὸν Εὐαγγελισμόν, καὶ προέρχονται καὶ αἱ τρεῖς ἀπὸ τὸ ἴδιον παλαιὸν πρότυπον τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς. Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἰ. Κυπρίου (1581) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[5] διατηρεῖ ἀκόμη εἰς τὰ κτήρια τὴν ἀόριστον προοπτικὴν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ὀλίγα ἔτη ἀργότερον (περὶ τὸ 1600) ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐμμ. Τζανφουρνάρη εἰς τὸ αὐτὸ Μουσεῖον[6] παριστάνει τὰ ἴδια περίπου κτήρια, ἀλλὰ μὲ ἀπολύτως ὀρθὴν προοπτικὴν καὶ πλουτισμένα μὲ πολλὰ ἰταλικὰ στοιχεῖα. Τέλος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐμμ. Τζάνε (1640), τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ K. Friedrich Museum τοῦ Βερολίνου[7] τὰ οἰκοδομήματα ἔχουν ἐντελῶς ὀρθὴν τὴν προοπτικήν, ἀλλὰ συγχρόνως εἶναι καθ' ὁλοκληρίαν ἐξιτα-

---

[1] Ἀπεικόνισις ἐν Muñoz, I quadri, πίν. VI. Τοῦ ἰδίου, Grottaferrata, σ. 67 - 69, εἰκ. 45 - 47.

[2] Ὁ Muñoz, I quadri, ἐπεξηγ. κείμενον εἰς τὴν ἀρχήν, σ. 10, ἀριθ. 10-12, καὶ ἐν Grottaferrata, 71, τὸ χρονολογεῖ, ὄχι ὀρθῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀπὸ τοῦ 18ου αἰῶνος.

[3] Muñoz, I quadri, πίν. VI. 2. Τοῦ αὐτοῦ, Grottaferrata, σ. 68, εἰκ. 46.

[4] Ἰδίως αἱ γεροντικαὶ μορφαὶ εἰς τὸ μέσον τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς.

[5] Ξυγγοπουλου, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Α.

[6] Αὐτόθι, πίν. 17 Α.

[7] Wulff - Alpatoff, σ. 237, εἰκ. 100.

λισμένα, οὐδόλως πλέον ἐνθυμίζοντα τὸ Παλαιολόγειον πρότυπον. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ὀρθὴ προοπτικὴ εἶναι ἐφηρμοσμένη καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Τζανφουρνάρη, ἰδίως ὅμως εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Τζάνε, ἐπὶ οἰκοδομημάτων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως δεικνύει σαφῶς ὅτι τὴν ὀρθὴν αὐτὴν προοπτικὴν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι τὴν ἀντέγραψαν ὁμοῦ μὲ τὰ κτήρια ἀπὸ τὰ ἰταλικά των πρότυπα.

Ὁμιλοῦντες ἀνωτέρω περὶ τῆς ἀνατομίας τοῦ γυμνοῦ σώματος, ἐσημειώσαμεν τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς τὸ αὐτὸ ἔργον, ὅπως ἡ πολυσύνθετος εἰκὼν τοῦ Πουλάκη εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη καὶ τὸ τρίπτυχον τοῦ Βατικανοῦ, ὑπάρχουν καὶ γυμνὰ ἐρχόμενα ἀπὸ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, καθὼς καὶ ἄλλα μὲ ὀρθὴν ἀνατομίαν, ὀφειλόμενα εἰς τὴν ἀντιγραφὴν ἰταλικῶν προτύπων. Τὸ ἴδιον ἀκριβῶς συμβαίνει καὶ μὲ τὴν προοπτικήν. Παράδειγμα πρόχειρον τὸ τρίπτυχον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Γεωργ. Κλόντζα εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου[1]. Ἂν καὶ ὁ Κλόντζας ἀνήκει εἰς τὴν ὁμάδα τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων[2], ἐντούτοις δὲν ἠδυνήθη ν' ἀπομακρυνθῇ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν προοπτικὴν τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου παραδόσεως, συμφώνως πρὸς τὴν ὁποίαν εἶχον ἐκτελεσθῇ τὰ ὑπ' αὐτοῦ χρησιμοποιηθέντα πρότυπα. Οὕτω εἰς μίαν ἀπὸ τὰς ἐπὶ τοῦ τριπτύχου συνθέσεις εὑρίσκομεν τὴν παλαιὰν βυζαντινὴν προοπτικήν[3], ἐνῶ εἰς ἄλλας ἡ φυσικὴ προοπτική, τὰ κτήρια καὶ τὸ ἔδαφος μὲ τὰς λευκὰς καὶ μαύρας πλάκας, προέρχονται ἀπὸ ἰταλικὰ πρότυπα[4].

Οὕτω ἡ ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὸν διαρκῆ δανεισμὸν στοιχείων ἐξ αὐτῆς, γίνεται ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα εἰς τὴν τέχνην τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου, ἰδίως ὅμως τοῦ 17ου αἰῶνος.

Τὰς συνεπείας της, καθὼς καὶ τὸ σημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον αὕτη θὰ φθάσῃ, θὰ ἴδωμεν ἐξετάζοντες τὴν τέχνην τοῦ 18ου αἰῶνος.

Ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις. Ἤδη ὅμως προκύπτει τὸ ἐρώτημα: Ἀφοῦ οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι τοιαύτην ᾐσθάνοντο κλίσιν καὶ ἐκτίμησιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν, ὡς εἴδομεν, οἱ σπουδαιότεροι τοὐλάχιστον ἐξ αὐτῶν ἄριστα ἐγνώριζον, διατὶ οὗτοι δὲν ἐγκατέλειπον ἐντελῶς τὴν πατροπαράδοτον αὐστηρὰν τέχνην καὶ δὲν εἰργάζοντο κατὰ τὴν δυτικὴν ἀποκλειστικῶς τεχνοτροπίαν;

Τὴν ἀπάντησιν εἰς τὸ ἐρώτημα τοῦτο ἐδώκαμεν ἤδη, ἐξετάζοντες τὸ ἔργον

---

[1] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ G. Jacopi εἰς τὸ περιοδ. Clara Rhodos, 6 - 7, 1932 - 33, σ. 715 κ. ἑξ. εἰκ. 113 - 129.

[2] Περὶ αὐτοῦ βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἑξ.

[3] Clara Rhodos, ἔνθ' ἀν. εἰκ. 116.

[4] Αὐτόθι, εἰκ. 117, 120.

τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τοῦ 17ου αἰῶνος τοὺς περισσότερον ἀγαπήσαντας τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν καὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἐπίδρασις ἐπὶ τῶν συγχρόνων καὶ τῶν μεταγενεστέρων του ζωγράφων ὑπῆρξε μεγίστη. Ὁ Τζάνες, ὅπως καὶ οἱ πλεῖστοι ἀπὸ τοὺς ἰταλίζοντας ἁγιογράφους, ἠκολούθουν περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστῶς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, διότι ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἐσέβετο περισσότερον τὰς εἰκόνας τὰς συμφώνους πρὸς τὴν παλαιὰν αὐτὴν παράδοσιν, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ Ticozzi, τὸ σχετικὸν κείμενον τοῦ ὁποίου παρεθέσαμεν ἤδη εἰς τὸ περὶ τοῦ Τζάνε κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου [1].

Τὴν προτίμησιν αὐτὴν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ πρὸς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην μαρτυροῦν καὶ τὰ κείμενα. Οὕτω κατὰ τὸ 1589, ὅταν τὸ Συμβούλιον τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας, ἀρνηθέντος τοῦ Μιχ. Δαμασκηνοῦ, ἀνέθεσεν εἰς τὸν ἁγιογράφον Ἰ. Κύπριον τὴν διακόσμησιν τοῦ ἐκεῖ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, ὁρίζει ρητῶς εἰς τὰ Πρακτικὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὀφείλει ν' ἀκολουθήσῃ τὴν παράδοσιν, ζωγραφίζων *τὸν ρυθμόν, τὰ ἐνδύματα, τὰς μορφὰς καὶ τὰς ἐκφράσεις ἑλληνικάς, ὡς ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθὴς ἑλληνικὴ τέχνη* [2]. Κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1589, εἰς τὸν διαγωνισμὸν διὰ τὸ σχέδιον τοῦ ψηφιδωτοῦ τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν ἁψῖδα τῆς ἐκκλησίας, εἰς τὸν ὁποῖον ἔλαβον μέρος ὁ Ἰάκωβος Palma ὁ νεώτερος, ὁ ἱερομόναχος Ἰωάννης Γκουλάσος καὶ ὁ Θωμᾶς Βαθᾶς ἢ Μπατᾶς, ἐνεκρίθη τὸ σχέδιον τοῦ τελευταίου, ἀπερρίφθη δὲ τοῦ Palma μὲ τὴν δικαιολογίαν ὅτι τούτου ἡ τεχνοτροπία *δὲν εἶναι σύμφωνος μὲ τὸ ἡμέτερον δόγμα* καὶ ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς συμβούλους ἤθελον νὰ γίνῃ εἰς τὴν θέσιν αὐτὴν *μία εἰκὼν συμφώνως μὲ τὰ παλαιὰ ἔθιμα καὶ τὴν εὐσεβῆ ἑλληνικὴν τεχνοτροπίαν*... [3].

Ἡ μὲ τόσον φανατισμὸν προσήλωσις τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας εἰς τὴν πατροπαράδοτον ζωγραφικήν, τὴν ὁποίαν ἠγωνίζοντο νὰ προστατεύσουν ἀπὸ τὴν περικυκλοῦσαν αὐτοὺς δυτικὴν τέχνην, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ καθολικὸν δόγμα, συγκινητικώτατα περιγράφεται ὑπὸ τοῦ Ι. Βελουδου «... Ἕλληνες

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 238 κ. ἑξ.

[2] Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγ. 232. Εἰς τὸ ἴδιον πρακτικὸν ἀναγράφεται ὅτι *πρὸς ἱκανοποίησιν τοῦ παρόντος ἡμῶν Συλλόγου καὶ τοῦ Ἔθνους, ἵνα τὸ ἔργον γίνῃ ὅσον τὸ δυνατὸν ὑπέροχον καὶ τέλειον, ὡς πάντες ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν, νὰ ὑποχρεωθῇ ὁ εἰρημένος* (δηλ. ὁ Κύπριος) *νὰ χρησιμοποιήσῃ ὡς ἐπόπτην, σύμβουλον καὶ διορθωτὴν τοῦ ἐν λόγῳ ἔργου τὸν ἐκλαμπρότατον Τιντορέττον*... (Μερτζιος, ἔνθ' ἀν.). Δὲν δυνάμεθα νὰ ἐννοήσωμεν πῶς ὁ «ἐκλαμπρότατος Τιντορέττος» θὰ ἐπώπτευε καὶ θὰ διώρθωνε τὸ ἔργον τοῦ Κυπρίου, ἑνὸς ἁγιογράφου πιστότατα ἀκολουθοῦντος, ὡς εἴδομεν (βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ. ἑξ.), τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν. Ὑποθέτω ὅτι τὸν διορισμὸν τοῦ Τιντορέττου ὡς ἐπόπτου καὶ διορθωτοῦ ἔκαμε τὸ Συμβούλιον διὰ νὰ κολακεύσῃ πιθανώτατα τὴν Βενετικὴν πολιτείαν, δὲν ἀποκλείεται ὅμως καὶ νὰ ὑπεχρεώθη ἴσως ὑπ' αὐτῆς.

[3] Μερτζιος, αὐτόθι, 233.

ἐχρημάτισαν οἱ πλείονες τῶν ζωγραφησάντων αὐτόν (δηλ. τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας)· καθὸ ἡ Ὀρθόδοξος ἐνταῦθα Ἀδελφότης εὐσεβῶς καὶ φιλοτίμως προενόησεν, ὅπως εἰς τὸν περίβλεπτον αὐτῆς Ναὸν καὶ ὕφος καὶ μορφαὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων θεωρῶνται, συνῳδὰ πρὸς τὴν ἀνατολικὴν καὶ πατροπαράδοτον τοῦ πνεύματος ἁπλότητα, ὡς ἀποστρέφουσαν πᾶν ὅ,τι τὰς αἰσθήσεις ὑλικῶς συναρπάζει, καὶ ἀποτρέπει τό τε εὐλαβὲς καὶ τὸ κατανυκτικὸν τῶν θείων ὑποτυπωμάτων. Καὶ δὴ καὶ ζωγράφοι ἐκ τῶν περιφανεστέρων κατελάμπρυνον τότε τὴν Βενετίαν... Ἀλλ' οἱ πρόγονοι ἡμῶν, μὴ χαριζόμενοι τῷ ἀνθρωπαρέσκῳ καὶ θελκτικῷ καὶ ἀνιέρῳ τῶν προσώπων (δηλ. τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς), προέκριναν τὰ ἁπλούστερα, καὶ σεβάσμια, καὶ ἀποστολικὰ τῆς Ὀρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας...» [1].

Ἐκ τῶν μαρτυριῶν τούτων καταφαίνεται, νομίζω, ἐπαρκῶς ὅτι ἡ διατήρησις τῆς πατροπαραδότου ἁγιογραφίας ὀφείλεται πρωτίστως εἰς τὸ συντηρητικὸν πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων πιστῶν καὶ τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας καὶ ὄχι εἰς τὴν κλονισθεῖσαν πλέον ἐκτίμησιν τῶν ἁγιογράφων, τῶν περισσοτέρων τοὐλάχιστον ἐξ αὐτῶν, πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην.

Ἡ προσπάθεια πρὸς ἀνανέωσιν. Ἤδη, μετὰ τὰς ἀνωτέρω γενομένας διαπιστώσεις, καιρὸς εἶναι νὰ ἐξετάσωμεν τὰ αἴτια τὰ ὁδηγήσαντα τοὺς Ἕλληνας ἁγιογράφους εἰς τὸν δανεισμὸν ἀρχικῶς ὀλίγων στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ἀργότερον δὲ εἰς τὴν πλήρη σχεδὸν ἀντιγραφὴν δυτικῶν πινάκων.

Ἡ ζωή, τὴν ὁποίαν ὑπὸ νέαν μορφὴν ἔδωκεν ἡ Κρητικὴ σχολὴ κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὴν γηρασμένην πλέον Παλαιολόγειον τέχνην, δὲν διήρκεσεν ἐπὶ μακρόν. Ἡ ἄνθησις τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας φθάνει εἰς τὸ ὕψιστον αὐτῆς σημεῖον μὲ τὸν Θεοφάνην. Τοῦτον μιμοῦνται οἱ μεταγενέστεροι, ἀλλ' ἡ μίμησις αὐτὴ εἶναι περισσότερον μηχανικὴ παρὰ δημιουργική. «Ἀπὸ τὴν Λαύραν (1535) μέχρι τοῦ Δοχειαρίου (1568), γράφει ὁ Millet, οἱ Κρῆτες διαρκῶς ἐπαναλαμβάνονται· ἀκινητοῦν εἰς τὴν ρουτίναν» [2]. Τὸ ἴδιον καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Μετὰ τὴν μεγάλην ἀκμήν, εἰς τὴν ὁποίαν τὴν ἔφερε κατὰ τὸ τελευταῖον τρίτον τοῦ 16ου αἰῶνος ὁ Δαμασκηνός, ἐπέρχεται ἡ κατάπτωσις, ὄχι βεβαίως τόσον αἰσθητή, ὅπως εἰς τὴν τοιχογραφίαν, ἀλλὰ πάντως ἀναμφισβήτητος.

Οἱ ἁγιογράφοι λοιπόν, οἱ ἀκμάσαντες ὀλίγον μετὰ τοὺς δύο αὐτοὺς μεγάλους διδασκάλους, τὸν Θεοφάνην καὶ τὸν Δαμασκηνόν, ἐκεῖνοι τοὐλάχιστον

---

[1] Βελουδου, Ἑλλην. Ὀρθοδ. Ἀποικ. 55.

[2] Millet, Recherches, 678.

ποὺ δὲν ἠρκοῦντο εἰς τὴν ἀντιγραφὴν τῶν ἔργων τῶν διδασκάλων τούτων, ᾐσθάνθησαν ἀναμφιβόλως τὴν ἀνάγκην τῆς ἀνανεώσεως. Περὶ τούτου μᾶς πείθει διὰ τὴν τοιχογραφίαν τὸ ἔργον τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τὸ ὁποῖον ὅμως ἔμεινε χωρὶς συνέχειαν, διότι, ὅπως εἴδομεν, ἡ κατάπτωσις τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς εἶναι πλέον κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ὁριστική. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὀλίγοι ἐκ τῶν μετὰ τὸν Δαμασκηνὸν ἁγιογράφων ἐπιχειροῦν ν' ἀνανεώσουν τὴν τέχνην των μὲ τὴν ἀπομίμησιν ἔργων τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ τούτων αἱ ἀπόπειραι δὲν εὐδοκιμοῦν. Ἀναλόγους ἀποπείρας ἀνανεώσεως δοκιμάζουν καὶ οἱ ἁγιογράφοι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 17ου αἰῶνος. Ἐκεῖνοι ὅμως ποὺ κυρίως τὴν ἐπιτυγχάνουν εἶναι ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες καὶ κατὰ δεύτερον λόγον ὁ Θεόδωρος Πουλάκης.

Διὰ τὴν ἀνανέωσιν αὐτὴν καὶ ὁ Κατελάνος παλαιότερον, κυρίως ὅμως ὁ Τζάνες καὶ ὁ Πουλάκης, στρέφονται πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως καὶ μάλιστα τῆς Ἰταλίας.

Τὸν λόγον τῆς στροφῆς τῶν ἁγιογράφων πρὸς τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν θὰ τὸν ἐννοήσωμεν, ἂν ἀνατρέξωμεν πρὸς στιγμὴν εἰς τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Εἶναι γνωστὸν ὅτι ἡ μορφή, εἰς τὴν ὁποίαν ἔφθασεν ἡ ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολογείων χρόνων, ὀφείλεται πρωτίστως εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ τεχνῖται ἀνέτρεξαν εἰς τὰ παλαιὰ ἑλληνιστικὰ πρότυπα. Ἀπὸ τὴν σπουδὴν τῶν προτύπων αὐτῶν οἱ τεχνῖται τῶν Παλαιολόγων ἤντλησαν κυρίως τὸν ρεαλισμόν, μὲ τὸν ὁποῖον ἀνεζωογόνησαν τοὺς αὐστηροὺς καὶ ἰσχυρῶς σχηματοποιημένους παλαιοὺς βυζαντινοὺς τύπους. Τὸ ἰσχυρότερον λοιπὸν κίνητρον τῶν ζωγράφων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων διὰ τὴν στροφήν των πρὸς τὴν ἑλληνιστικὴν τέχνην ὑπῆρξεν ἡ ἀναζήτησις τῆς φυσικότητος εἰς τὴν ἀπόδοσιν καὶ τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν οἰκοδομημάτων ποὺ ἐπλήρουν τὸ βάθος τῶν συνθέσεων.

Κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἀνάλογον δύναται νὰ ἐξηγηθῇ καὶ ἡ στροφὴ πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως μερικῶν ἁγιογράφων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ τῶν περισσοτέρων τοῦ 17ου. Φυσικότητα ἀνεζήτησαν εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι καὶ διὰ τῆς φυσικότητος αὐτῆς προσεπάθησαν νὰ δώσουν νέαν ζωὴν εἰς τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς των, ἡ ὁποία μετὰ τὸν θάνατον τῶν μεγάλων Κρητῶν διδασκάλων εἶχε πλέον παρακμάσει.

Ὅτι ἡ φυσικότης ἦτο στοιχεῖον, τὸ ὁποῖον κατ' ἐξοχὴν ἐζητεῖτο καὶ ἐξετιμᾶτο τότε εἰς τὰ ἔργα τῶν ἁγιογράφων, τὸ ἐπιβεβαιώνουν τὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς. Ὁ Φραγκισκος Σκουφος, ὁ συγγραφεὺς τῆς περιφήμου Ρητορικῆς,

γράφων πρὸς τὸν Ἐμμανουὴλ Τζάνε εἰς τὴν Βενετίαν, διὰ νὰ τὸν εὐχαριστήσῃ διὰ μίαν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ποὺ ὁ ζωγράφος τοῦ εἶχεν ἀποστείλει, λέγει, μεταξὺ ἄλλων: ... *δὲν χρωματίζεις, ἀμὴ ἐμψυχώνεις κάθε σανίδιον καὶ δὲν χύνεις μόνον ἐπάνω εἰς τοῦτο βαφαῖς, ἀμὴ μὲ τοῦτες στάζεις καὶ τὴν ζωήν. Εἶδα τὴν Κοίμησιν τῆς Παρθένου καὶ εἶναι μὲ τόσες χάριταις τῆς ζωγραφικῆς σου τέχνης ζωγραφισμένη ὁποῦ ἤθε ὁμόση νὰ μὴν ἐδοκίμασε ποτὲ θανάτου τὸν ὕπνον, οὐδὲ φαίνεται ἡ Παρθένος νεκρά, ἀμὴ ζῶσα καὶ ἔμψυχος*...[1]. Τὸ 1772 ὁ Μακαριος Τριγωνης, περιγράφων τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, παρατηρεῖ διὰ μίαν ἐντὸς αὐτοῦ εὑρισκομένην εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ: ... *κατ' ἀλήθειαν ὡς ἔμψυχος καὶ ὁλοζώντανος αὐτὸς ὁ ἴδιος φαίνεται*[2]. Κατωτέρω δέ, προκειμένου περὶ τῶν εἰκόνων τῶν φυλασσομένων εἰς τὸ Ἱερόν, γράφει: *Εἶναι δὲ καὶ ἄλλαι πολλαὶ θαυμασταὶ καὶ παλαιόταται ἱεραὶ εἰκόνες, καὶ μάλιστα εἰς τὸ Ἅγιον Βῆμα μέσα, τὰς ὁποίας διὰ τὴν συντομίαν τὰς παρατρέχω, καὶ τόσον μόνον λέγω, ὅτι ὅλαι αὐταί, ὁποῦ εἶπον, εἶναι θαυμάσιαι καὶ ἐξαίσιαι, μὲ τὸ νὰ εἶναι ἱστορία* (δηλ. ζωγραφική) *τῶν παλαιῶν ἐκείνων ἀρίστων Κρητῶν, οἱ ὁποῖοι μεγάλην φήμην καὶ ὄνομα ἄφηκαν διὰ τὴν ἔμψυχον σχεδὸν καὶ ἀρίστην ζωγραφίαν των*[3]. Ὀλίγον ἀργότερον, τὸ 1780, ὁ Σαββας, περιγράφων καὶ αὐτὸς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, λέγει διὰ τὰς δύο δεσποτικὰς εἰκόνας, τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου: ... *αὐτόχρημα ζωντανοὶ χαρακτῆρες, θεόμορφοι καὶ ἀπαράλλακτοι τοῦ πρωτοτύπου*[4].

Τὴν φροντίδα τῶν ἁγιογράφων διὰ τὴν φυσικότητα μαρτυρεῖ τέλος καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἐμμανουὴλ Τζάνες εἰς τὸν πρόλογον τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ, τὴν ὁποίαν συνέθεσε βοηθούμενος ἀπὸ τὸν συμπατριώτην καὶ λόγιον φίλον του Καλλιόπιον Καλλιέργην καὶ ἐξέδωκε τὸ 1661 εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐκεῖ γράφει τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικά: *Ὅθεν δὲν εἶναι τοῦ χρόνου ἄτομον ὁποῦ νὰ μὴν εὑρίσκομαι ἐν ἀπορίᾳ συλλογιζόμενος καὶ ἐπιθυμόντας νὰ μάθω, ποία νὰ ἦτον ἡ θέα τοῦ βασιλικοῦ προσώπου ἐκείνου* (δηλ. τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ υἱοῦ βασιλέως). *Ὅμως ἡ ἱστορία* (δηλ. τὸ Συναξάριον) *μὲ ἔπεισε νὰ τὸν*

---

[1] Ἡ ἐπιστολὴ ἐδημοσιεύθη μετ' ἄλλων εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1922, 160 κ. ἑξ. ἀνετυπώθη δὲ ὑπὸ Σισιλιανου, 218.

[2] Προσκυνητάριον τῆς βασιλικῆς καὶ σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἄθῳ, συντεθὲν μὲν παρὰ Μακαρίου Κυδωνέως τοῦ ἐκ χώρας Χανίων τοῦ Τριγώνη, τοῦ καὶ τῆς αὐτῆς Μονῆς σκευοφύλακος, τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελείᾳ καὶ δαπάνῃ τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου Σεργίου ἱερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς Ἁγίας Λαύρας, Ἐνετίησιν 1772, σ. 16.

[3] Αὐτόθι, σ. 17 κ. ἑξ.

[4] Σαββα, Προσκυνητάριον τῆς ... Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας ... Ἐνετίησιν 1780, σ. 29. (Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ βιβλίου βλ. ἀνωτ. σ. 105, σημ. 1).

περιγράψω ὡς τὸν βλέπετε[1]*, ἐπειδὴ τὸν παρασταίνει νεανίαν πανευπρεπῆ, ἐκ βασιλικῆς φυλῆς καταγόμενον...*[2].

Εἰς τὴν ἐπιδίωξιν λοιπὸν τῆς φυσικότητος, τὴν ὁποίαν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι ἀνεζήτησαν εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, ἵνα δι' αὐτῆς ἀνανεώσουν, ὅπως ἐνόμιζαν, τὴν διαρκῶς μαραινομένην ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, ὀφείλεται ἡ εἰσαγωγὴ εἰς τὰ ἔργα των τῆς ὀρθῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυμνῶν σωμάτων καὶ τῆς ὀρθῆς προοπτικῆς σχεδιάσεως τῶν οἰκοδομημάτων.

Ἀλλ' ἡ ὀρθὴ ἀνατομία καὶ ἡ ὀρθὴ προοπτικὴ δὲν ἦσαν τὰ μόνα δάνεια, ποὺ οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι εἰσήγαγον εἰς τὰ ἔργα των. Ὀλίγον κατ' ὀλίγον μετέφερον οὗτοι ὁλονὲν καὶ περισσότερα στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα συνετέλεσαν, ὥστε σὺν τῷ χρόνῳ ἡ ὅλη μορφὴ τῆς ὀρθοδόξου εἰκόνος νὰ μεταβληθῇ. Ἐνῶ δὲ συνήθως οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι εἰσῆγον τὰ ξενικὰ δάνεια εἰς τὴν εἰκόνα των χωρὶς νὰ μεταβάλουν τὸ παραδεδομένον σχῆμα τῆς συνθέσεως, εὑρίσκομεν καὶ ἔργα, σπάνια εἶναι ἀληθές, ἤδη κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα παρουσιάζοντα τοῦτο τὸ περίεργον: εἰκονογραφίαν, τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν ἐκτέλεσιν ἀπολύτως αὐστηράς, διάταξιν ὅμως τῶν μορφῶν ἐπὶ τῆς εἰκόνος προερχομένην ἀναμφισβητήτως ἐκ τῆς μιμήσεως δυτικοῦ προτύπου. Τῆς λίαν σπανίας αὐτῆς περιπτώσεως ἄριστον παράδειγμα δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου εἰκών, εἰς τὴν ὁποίαν παριστάνεται ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα ἐπὶ θρόνου μεταξὺ δύο ἁγίων ὀρθίων, ἑνὸς Εὐαγγελιστοῦ (τοῦ Ἰωάννου;) καὶ ἑνὸς ἱεράρχου κρατοῦντος Εὐαγγέλιον (πίν. 63. 1). Ἡ ἔνθρονος Θεοτόκος εἶναι ζωγραφημένη εἰς ἐπίπεδον πολὺ ὑψηλότερον ἐκείνου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἵστανται οἱ δύο ἅγιοι, δεσπόζουσα οὕτως αὐτῶν. Τὸ ἄγνωστον εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν σχῆμα τοῦτο τῆς συνθέσεως ἐνθυμίζει ἀμέσως πίνακας ἰταλικοὺς καὶ μάλιστα, μεταξὺ ἄλλων, τὸ περίφημον ἔργον τοῦ Giorgione, τὴν Παναγίαν τοῦ Castelfranco[3].

Κατὰ τὴν διάρκειαν ὅμως τοῦ 17ου αἰῶνος ἡ ἀπομίμησις καὶ ὁ δανεισμὸς ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην προχωροῦν ἀκόμη περαιτέρω, διὰ νὰ φθάσουν ἀργότερον, κατὰ τὸν 18ον, εἰς τὴν ἀντιγραφὴν αὐτουσίων, ὡς θὰ ἴδωμεν, δυτικῶν πινάκων.

---

[1] Εἰς τὴν προμετωπίδα τῆς Ἀκολουθίας ὑπάρχει χαλκογραφία τοῦ Ἁγίου Γοβδελαᾶ σχεδιασμένη ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Τζάνε. Βλ. ταύτην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. ΚΓ', ἔναντι σ. 480.

[2] Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Γοβδελαᾶ Πέρσου τοῦ πολυάθλου, συντεθεῖσα παρά τε τοῦ ... κυρίου Καλλιοπίου Καλλιέργη τοῦ Κρητὸς παρά τε τοῦ ... εὐλαβεστάτου ἐν ἱερεῦσι κυρίου Ἐμμανουήλου Τζάνε, τοῦ λεγομένου Μπουνιαλῆ, τοῦ εἰκονογράφου ... Ἐνετίησιν, ᾳχξα', Πρόλογος, σ. 7 (ἄνευ σελιδώσεως). Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ βιβλίου βλ. ἐν L. Petit, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, 99.

[3] Βλ. ἀπεικόνισιν προχείρως ἐν R. Hamann, Geschichte der Kunst., νέα ἔκδοσις, Berlin 1955, σ. 505, εἰκ. 624.

Η «βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή». Οὕτω κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα δημιουργεῖται μία νέα μορφὴ τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, μορφὴ βασιζομένη εἰς τὴν ἀνάμειξιν παλαιῶν στοιχείων, ἐρχομένων ἀπὸ τὴν γηραιὰν παράδοσιν καὶ δυτικῶν δανείων ἐντελῶς κατὰ τὸ πλεῖστον ἀναφομοιώτων.

Ὁ Willumsen γράφει, ὅτι κάποτε εὗρεν εἰς ἓν ἀρχαιοπωλεῖον μικρὰν εἰκόνα παριστάνουσαν τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐνθυμίζουσαν τὰ χρώματα τοῦ Τιντορέττο. Εἰς τὴν ὀπισθίαν πλευρὰν τοῦ πλαισίου, τοῦ περιβάλλοντος τὴν εἰκόνα, τὸ ὁποῖον ἐφαίνετο σύγχρονον πρὸς αὐτήν, ἦτο γραμμένη μὲ χαρακτῆρας ἀναγομένους εἰς τοὺς περὶ τὸ 1600 χρόνους ἡ ἐπιγραφή: *Scuola bizantina migliorata*, δηλαδὴ Βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή[1]. Τὸ μικρὸν τοῦτο εὕρημα τοῦ Willumsen ἔχει ἰδιαιτέραν, νομίζω, σημασίαν διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν. Δέν γνωρίζω ἂν ὁ ὅρος οὗτος, βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή, ἐχρησιμοποιήθη πράγματι ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ 17ου αἰῶνος ἢ ἂν δὲν εἶναι, ὅπως ἔχω κάποιαν ἀμυδρὰν ὑπόνοιαν, δημιούργημα τοῦ Willumsen. Πάντως ὅμως, ἂν ὁ ὅρος εἶναι πράγματι παλαιός, νομίζω ὅτι ἑρμηνεύει οὗτος μὲ τρόπον ἀκριβέστατον τὰς τάσεις καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων τοῦ 17ου ἰδίως αἰῶνος.

Ποία ἡ οὐσία τῆς βελτιωμένης αὐτῆς βυζαντινῆς σχολῆς δύναται νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ ἡ καὶ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσα εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Bologna[2], ἂν τὴν παραβάλῃ τις πρὸς τὴν ἐπίσης γνωστήν μας αὐστηρὰν εἰκόνα τοῦ ἰδίου θέματος εἰς τὸ Ἐθν. Βαυαρικὸν Μουσεῖον τοῦ Μονάχου[3]. Ἡ εἰκὼν ὅμως μὲ τὴν ἰδίαν παράστασιν εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, ἡ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος (τοῦ Κερκυραίου) καὶ χρονολογίαν 1674 [4], δύναται νὰ μᾶς δείξῃ τὴν περαιτέρω «βελτίωσιν», δηλαδὴ τὸν ἐξιταλισμὸν τῆς συνθέσεως.

Βεβαίως δὲν γνωρίζομεν, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἴπομεν, ἂν τὴν μορφὴν αὐτὴν τῆς τέχνης ἐχαρακτήριζον κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ὡς «βελτιωμένην βυζαντινὴν σχολήν». Πάντως ὅμως γεγονὸς εἶναι ὅτι τὰ ἔργα τῆς μεγαλυτέρας πλειονότητος τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 16ου αἰῶνος δύνανται νὰ χαρακτηρισθοῦν ὡς προϊόντα τῆς σχολῆς αὐτῆς, τῆς

---

[1] Willumsen, El Greco, I, 84. Ἡ μικρὰ εἰκὼν τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Σαμαρείτιδος, τὴν ὁποίαν παραθέτει ὁ Willumsen, αὐτόθι, πίν. III καὶ σ. 87 κ. ἑξ. ὡς παράδειγμα ἔργου τῆς Scuola bizantina migliorata, δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ἡ καταλληλοτέρα.

[2] Willumsen, ἔνθ' ἀν. I, σ. 95.

[3] Wulff - Alpatoff, σ. 145, εἰκ. 59. Περὶ ἀμφοτέρων τῶν εἰκόνων τούτων ἐγένετο ἤδη λόγος ἀνωτέρω, σ. 269 κ. ἑξ.

[4] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 11. Βλ. καὶ σ. 13 κ. ἑξ.

ὁποίας κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὁ Τζάνες καὶ ὁ Πουλάκης.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς τὸ ἔργον καὶ τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλάκη, καθὼς καὶ ἄλλων παλαιοτέρων, συγχρόνων ἢ καὶ μεταγενεστέρων ἁγιογράφων, ὑπάρχουν εἰκόνες, εἰς τὰς ὁποίας οὗτοι ἐπροχώρησαν πολὺ πέραν τῆς «βελτιώσεως», ἀντιγράψαντες αὐτουσίους δυτικοὺς πίνακας. Ἀναφέρω προχείρως τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τοῦ Δαμασκηνοῦ[1], τὴν εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιον θέμα τοῦ Τζάνε[2], τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον τοῦ Πουλάκη (πίν. 61. 1), τὴν Προσκύνησιν τῶν ποιμένων τοῦ Βίκτωρος (τοῦ Κερκυραίου)[3] καὶ ἄλλας ἀκόμη.

Θεωρῶ ὅμως πολὺ πιθανὸν ὅτι τὰ ἐντελῶς δυτικὰ αὐτὰ ἔργα, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν ἐξαίρεσιν εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν τῶν ζωγράφων τούτων, προωρίζοντο δι' Ἕλληνας καθολικοὺς τὸ δόγμα. Ἔνδειξιν ἀρκετά, ὡς νομίζω, ἀξιόλογον περὶ τούτου παρέχει μία παράδοξος εἰκὼν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου, τὴν ὁποίαν ὄχι πρὸ πολλῶν ἐτῶν εἶδον εἰς τὸ ἐμπόριον, ἄγνωστον δὲ ποῦ τώρα εὑρισκομένην (πίν. 63. 2). Τὴν ὅλην αὐτὴν εἰκόνα καταλαμβάνουν τὰ τρία διὰ γοτθικῆς γραφῆς λατινικὰ γράμματα J. H. S. (Jesus Hominum Salvator), τὸ γνωστὸν δηλαδὴ ἔμβλημα τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας. Εἰς τὸ πάχος τῶν γραμμάτων αὐτῶν εἰκονίζονται ἡ Σταύρωσις, ἡ Ἀνάστασις (ὁ Ἰησοῦς δηλαδὴ ἐξερχόμενος ἀπὸ τὴν σαρκοφάγον) καὶ ἡ Κάθοδος τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Ἅδην. Καὶ εἰς τὰς τρεῖς αὐτὰς σκηνὰς ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τεχνοτροπία εἶναι ἐντελῶς δυτικαί. Εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ Ρίτζος εἶχεν ὡς πρότυπα ἔργα τῆς πρωίμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως. Εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος ἀναγράφεται τὸ ἑξῆς τροπάριον ἐκ τῆς ὑμνολογίας τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας: *Ἐσταυρώθης, ἀναμάρτητε, καὶ ἐν μνημείῳ κατετέθης ἑκών· ἀλλ' ἐξανέστης ὡς Θ(εὸ)ς | συνεγείρας τὸν προπάτορα, μνήσθητί μου κράζοντα ὅταν ἔλθῃς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου*[4]. Τέλος εἰς τὴν δεξιὰν κάτω γωνίαν ἡ ὑπογραφή: *Χεὶρ | Ἀνδρέου Ρίτζου.*

Εἶναι πολὺ εὔλογον νὰ ξενίσῃ τὸν ἐρευνητὴν ἡ εἰς τὸ ἐντελῶς καθολικὸν αὐτὸ ἔργον ὑπογραφὴ τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου, τοῦ ὁποίου ἄλλη εἰκών, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Τουρίνου, δεικνύει τόσην προσήλωσιν εἰς τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν, αἱ δὲ τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου

---

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 147 κ. ἑξ.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 236.

[3] Βλ. ἀνωτ σ. 219.

[4] Παρακλητική, Ἦχος Α΄, τῇ Κυριακῇ πρωί, εἰς τὴν λειτουργίαν. Βλ. Παρακλητικήν, ἔκδ. Βενετίας, 1890, 11 Β.

ἀκολουθοῦν τόσον πιστῶς τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν[1] (πίν. 42. 2). Ἡ μόνη ἐπὶ τοῦ προκειμένου πιθανωτέρα ἐξήγησις εἶναι ὅτι ὁ Ρίτζος εἰργάσθη κατὰ παραγγελίαν καθολικοῦ τὸ δόγμα, Ἕλληνος ὅμως πελάτου, ὅπως ἐπιτρέπουν νὰ εἰκάσωμεν αἱ εἰς τὴν εἰκόνα ἑλληνικαὶ ἐπιγραφαί.

Ἂν λοιπὸν παραμερίσωμεν τὰς ὀλίγας αὐτὰς ἐξαιρέσεις, εἰς τὰς ὁποίας οἱ ζωγράφοι ὑπεχρεοῦντο ἀπὸ τοὺς πελάτας των ν' ἀντιγράψουν δυτικοὺς πίνακας, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ὅλη σχεδὸν ἡ ἁγιογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ 17ου ἰδίως αἰῶνος ἀνήκει εἰς τὴν «βελτιωμένην» βυζαντινὴν σχολήν. Φαίνεται δὲ ὅτι οἱ Ἕλληνες ὀρθόδοξοι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης τὰς συμφώνως μὲ τὴν τεχνοτροπίαν αὐτὴν ἐκτελεσμένας εἰκόνας ἐθεώρουν συμφώνους *πρὸς τὰ παλαιὰ ἔθιμα καὶ πρὸς τὴν εὐσεβῆ ἑλληνικὴν τεχνοτροπίαν*, κατὰ τὴν ἔκφρασιν τῆς ἀνωτέρω παρατεθείσης περικοπῆς ἐκ τῶν πρακτικῶν τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας[2]. Τοῦτο πιστοποιεῖται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν τεχνοτροπίαν αὐτὴν ἠκολούθουν ὅλοι οἱ κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἁγιογράφοι οἱ ἐργασθέντες εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας καὶ κυρίως ὁ Τζάνες.

Ποῦ διεμορφώθη ἡ «βελτιωμένη» αὐτὴ τεχνοτροπία; Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀνανέωσις τῆς γηρασμένης πατροπαραδότου ἁγιογραφίας ἀπέβη κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα αἴτημα γενικὸν εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν συνείδησιν τῶν διασημοτέρων Ἑλλήνων ζωγράφων τῆς ἐποχῆς δεικνύει, νομίζω, ὅτι δὲν πρέπει ν' ἀναζητήσωμεν ἓν μόνον κέντρον δημιουργίας τῆς νέας αὐτῆς τεχνοτροπίας. Οὐδεμία ὅμως δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι τὸ σπουδαιότερον τῶν κέντρων αὐτῶν ὑπῆρξεν ἀναμφιβόλως ἡ Βενετία, καὶ τοῦτο διὰ δύο κυρίως λόγους. Ἀφ' ἑνὸς διότι εἰς αὐτήν, εἴτε μονίμως διέμενον εἴτε καὶ ἐπί τι διάστημα ἤρχοντο, οἱ κυριώτεροι, ὡς εἴδομεν, ἀντιπρόσωποι τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, ἀφ' ἑτέρου δὲ διότι ἡ Βενετία, ὅπου ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ μὲ τοὺς μεγάλους της διδασκάλους εἶχε φθάσει εἰς τὸ μεσουράνημά της, παρεῖχε τὸ προσφορώτερον ἔδαφος διὰ τὴν ἀνανέωσιν τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Τοῦτο ὅμως οὐδόλως σημαίνει ὅτι ἡ νέα αὐτὴ μορφὴ τῆς ὀρθοδόξου τέχνης θὰ ἔπρεπε νὰ ὀνομασθῇ «βενετο-κρητικὴ» ἢ «ἰταλο-ἑλληνική», ὅπως συνηθίζουν νὰ τὴν ἀποκαλοῦν ἐντελῶς ἀβασανίστως καὶ ἀδικαιολογήτως καὶ ξένοι, ἀλλὰ καὶ ἡμέτεροι ἐρευνηταί[3]. Ὅτι δέ, ἐκτὸς τῆς Βενετίας, καὶ εἰς ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα, καὶ μά-

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 162 κ. ἑξ.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 273.

[3] Τοῦτο ὀρθότατα παρετήρησεν ἤδη ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, 204.

λιστα εἰς τὰς βενετοκρατουμένας νήσους, ὅπως ἡ Κρήτη καὶ αἱ Ἰόνιοι, ἐκαλλιεργήθη καὶ ἀνεπτύχθη ἡ νέα αὐτὴ τεχνοτροπία ἀποδεικνύουν, πλὴν τῶν παραδειγμάτων τοῦ Παλαιοκαπᾶ καὶ τοῦ Ἠλ. Μόσκου, τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ[1], τὰ ἔργα τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, τὰ παλαιότερα τοῦ ἔτους 1655, ὁπότε οὗτος μετέβη εἰς τὴν Βενετίαν καὶ ἐγκατεστάθη μονίμως εἰς αὐτήν. Ὁ Εὐαγγελισμὸς μὲ χρονολογίαν 1640 εἰς τὸ Kaiser-Friederich Museum τοῦ Βερολίνου[2], ἡ Ρίζα Ἰεσσαὶ μὲ χρονολογίαν 1644 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας[3] καὶ ἄλλα ἀκόμη ἔργα του δεικνύουν ὅτι ὁ Τζάνες καὶ εἰς τὴν Κρήτην καὶ ἀργότερον εἰς τὴν Κέρκυραν, ὅπου εἶχε διαμείνει πρὸ τῆς μεταβάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν, ἠκολούθει τὴν νέαν αὐτὴν τεχνοτροπίαν. Καὶ θὰ ἠδύνατο βεβαίως νὰ παρατηρηθῇ ὅτι καὶ ἡ Κρήτη καὶ ἡ Κέρκυρα διετέλουν κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ὑπὸ τοὺς Βενετοὺς καὶ ὅτι συνεπῶς ὁ Τζάνες, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι ἁγιογράφοι, θὰ ἠδύναντο νὰ ἴδουν ἐκεῖ ἔργα τῆς βενετικῆς τέχνης. Πολὺ ὅμως ἀμφιβάλλω ἂν εἰς τὴν Κρήτην ἢ εἰς τὴν Κέρκυραν ὑπῆρχον πίνακες τῶν μεγάλων Βενετῶν διδασκάλων, ἀπὸ τὴν μελέτην τῶν ὁποίων θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐπηρεασθοῦν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι. Τὸ μόνον μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου ἐλάμβανον ἰδέαν τῆς ἰταλικῆς καὶ γενικώτερον τῆς δυτικῆς τέχνης, ἦσαν, ὅπως εἴδομεν, αἱ χαλκογραφίαι αἱ ἀφθόνως τότε κυκλοφοροῦσαι εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀνατολήν. Αὐταὶ δὲ κυρίως ἐβοήθησαν τοὺς ὀρθοδόξους ἁγιογράφους εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς νέας τεχνοτροπίας, τὴν τελειοποίησιν τῆς ὁποίας ἐπέτυχον οἱ μεγάλοι Ἕλληνες ζωγράφοι, οἱ ἐπισκεπτόμενοι τὴν Βενετίαν ἢ καὶ μονίμως εἰς αὐτὴν διαμένοντες.

Ὁ κανὼν ὅμως δὲν εἶναι γενικὸς καὶ χωρὶς ἐξαιρέσεις. Ὑπῆρξαν δηλαδὴ καὶ ἁγιογράφοι, οἱ ὁποῖοι, ἂν καὶ μετέβησαν εἰς τὴν Βενετίαν, οὐδόλως ἐπηρεάσθησαν ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν μεγάλων διδασκάλων της, ἀλλ' ἔμειναν πιστῶς προσκεκολλημένοι εἰς τὴν πατροπαράδοτον τεχνοτροπίαν. Παράδειγμα ὁ Ὀνούφριος ὁ διακοσμήσας τὸ 1547 μὲ τοιχογραφίας τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Καστοριᾶς. Ὅπως καὶ ἀνωτέρω παρετηρήσαμεν, εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν οὐδεμία παρατηρεῖται ἐπίδρασις τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς[4].

[1] ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 204.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 225.

[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 227.

[4] Βλ. ἀνωτ. σ. 259. Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, 204, παρατηρεῖ ὅτι ὁ Ὀνούφριος ἐργάζεται εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν μὲ τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων. Τοῦτο δὲν νομίζω ἀκριβές. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ὀνουφρίου εὑρίσκονται ἐγγύτατα, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐκτελέσεως, πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους γενομένην τὸ 1535 διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ἐξ ὅσων διὰ μακρῶν μέχρι τοῦδε ἐξετέθησαν προκύπτει τὸ θετικόν, κατὰ τὴν γνώμην μου, συμπέρασμα ὅτι ἡ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ ὁλοκλήρου τοῦ 17ου αἰῶνος εἰσαγωγὴ εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν στοιχείων ἐκ δυτικῶν καὶ ἰδίως ἐξ ἰταλικῶν ζωγραφικῶν ἔργων δὲν ὀφείλεται εἰς ἀδυναμίαν τῶν τεχνιτῶν ἢ εἰς τὴν ἐπίδειξιν νεωτεριστικοῦ πνεύματος, ἀλλ' ἔχει βαθύτερα τὰ αἴτια.

Εἰς τὸν δανεισμὸν στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν κατέφυγον οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι διὰ ν' ἀνανεώσουν καὶ νὰ ζωογονήσουν τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικήν, ἡ ὁποία, μετὰ τοὺς μεγάλους Κρῆτας διδασκάλους τοῦ 16ου αἰῶνος, τὸν Θεοφάνην εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ τὸν Δαμασκηνὸν εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, εἶχεν ἀρχίσει νὰ παρακμάζῃ.

Διὰ τοῦ δανεισμοῦ τούτου ἐπεζήτησαν οἱ ὀρθόδοξοι ἁγιογράφοι νὰ εἰσαγάγουν εἰς τὴν γηρασμένην ἐκκλησιαστικὴν τέχνην τὴν φυσικότητα, στοιχεῖον ἐξαιρετικῶς ἐκτιμώμενον κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην, ὅπως πιστοῦται ἀπὸ τὰς συγχρόνους μαρτυρίας. Μὲ τὴν φυσικότητα ἐπίστευσαν ὅτι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐμφυσήσουν νέαν ζωὴν εἰς τοὺς αὐστηροὺς καὶ σχηματοποιημένους τύπους τῆς παλαιᾶς παραδόσεως.

Αἱ προθέσεις ὅμως τῶν ἁγιογράφων τῶν πρωτοστατούντων εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν τοῦ 17ου αἰῶνος πολὺ συντόμως ἤρχισαν νὰ παρανοοῦνται ἀπὸ τοὺς δευτερεύοντας τεχνίτας, καὶ τοὺς συγχρόνους καὶ τοὺς ὀλίγον μεταγενεστέρους. Ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰῶνος καὶ μάλιστα κατὰ τὸν 18ον οἱ ἁγιογράφοι, παρεξηγήσαντες τοὺς σκοποὺς τῶν παλαιοτέρων, ἔφθασαν μέχρι τῆς πιστῆς ἀντιγραφῆς αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου.

ΜΕΡΟΣ Ε΄.

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ

Ἐξετάζοντες τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα, παρετηρήσαμεν ὅτι ἀπὸ τοῦ δευτέρου περίπου ἡμίσεος αὐτοῦ ἡ ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικὴ παρουσιάζει χαρακτῆρα διαρκῶς καὶ περισσότερον λαϊκόν. Τοῦτο δεικνύει σαφῶς ἡ κατὰ τὸ 1682 ἐκτελεσθεῖσα ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Ὑπάτου διακόσμησις τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς[1] (πίν. 50. 2). Εἴδομεν ἐπίσης ὅτι οἱ λαϊκοὶ τοιχογράφοι κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ἡ ὁποία κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν εἶχεν ἀσκήσει ἰσχυροτάτην ἐπίδρασιν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὴν κατάπτωσιν τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος ἀπεδώκαμεν εἰς τὴν ἔλλειψιν μεγάλων τεχνιτῶν μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα.

Κατὰ τὸν 18ον ὅμως αἰῶνα τὰ πράγματα μεταβάλλονται. Οἱ τοιχογράφοι γίνονται πολυαριθμότεροι[2]. Εἶναι περίεργον ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τεχνίτας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα εἶναι Πελοποννήσιοι, χωρὶς βεβαίως νὰ λείπουν καὶ Ἠπειρῶται, ἀλλὰ καὶ ἐλάχιστοι Κρῆτες, τῶν ὁποίων ἐντούτοις ἡ τέχνη εἶναι πολὺ κατωτέρα, μὴ δυναμένη νὰ συγκριθῇ πρὸς τὴν τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Παρατηρεῖται συνεπῶς κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα, καὶ μάλιστα κατὰ τὸ πρῶτον αὐτοῦ ἥμισυ, κάποια ἀξία λόγου ἀκμὴ τῆς τοιχογραφίας. Τοῦτο ὀφείλεται ἴσως εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἐμφανίζονται μερικοὶ καλοὶ τοιχογράφοι, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη ἐπηρέασε καὶ πλειάδα ἄλλων μετρίων.

Εἷς τῶν σπουδαιοτέρων τοιχογράφων τῆς περιόδου ταύτης εἶναι ὁ Γεώργιος Μάρκου, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον ἔσχεν ὄχι μικρὰν ἴσως ἐπίδρασιν καὶ

---

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 198 κ.ἑξ.

[2] Πολλὰ ὀνόματα ἀναγράφει ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, 113 κ.ἑξ.

ἐπὶ τῶν μαθητῶν του, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του καὶ τῶν μεταγενεστέρων τεχνιτῶν.

Γεώργιος Μάρκου[1]. Κατήγετο ἐξ Ἄργους, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφιῶν του[2]. Περὶ τοῦ ἔτους τῆς γεννήσεώς του, καθὼς καὶ περὶ τοῦ ἔτους τοῦ θανάτου του, οὐδεμία ὑπάρχει πληροφορία. Τὸ πρῶτον γνωστὸν ἔργον του εἶναι ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Πετράκη εἰς τὰς Ἀθήνας, γενομένη, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, τὸ 1719[3]. Κατόπιν, τὸ 1727, διακοσμεῖ τὸν ἐντὸς σπηλαίου ναΐσκον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Χωστοῦ εἰς τὸν Καρηττὸν Ἀττικῆς[4]. Τὸ 1729 ἐκδίδει εἰς τὴν Βενετίαν μὲ ἰδίας του δαπάνας τὴν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐπισκόπου Ἄργους καὶ Ναυπλίου[5]. Τὸ 1732 ζωγραφίζει μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ του Ἀντωνίου, τοῦ Νικολάου Μπενιζέλου, τοῦ Γεωργίου Κυπριώτη καὶ τοῦ Δημητρίου ἱερέως πρώην οἰκονόμου Φαναρίου τὸν ναὸν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Κορωπὶ Ἀττικῆς[6]. Τὸ 1735 διακοσμεῖ τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Σαλαμῖνα, βοηθούμενος ἀπὸ τοὺς μαθητάς του Νικόλαον Μπενιζέλον, Γεώργιον Κυπριώτην καὶ τὸν ἀδελφόν του Ἀντώνιον Μάρκου[7]. Τὸ 1740 ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως καὶ μετὰ τοῦ Ν. Μπενιζέλου τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, ἀμφοτέρας εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης, τέλος δὲ τὸ 1746 τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ ἴδιον τέμπλον[8]. Ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον τοῦ Μάρκου.

---

[1] Περὶ τοῦ Γ. Μάρκου, τοῦ ἀδελφοῦ του καὶ τῶν μαθητῶν του βλ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΝ, ἔνθ' ἀν. 114 κ. ἑξ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 135 κ.ἑξ. Κυρίως Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 1, 1924, 121 κ. ἑξ. ὅπου καὶ ἡ παλαιοτέρα βιβλιογραφία. Πρβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 211. Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ ἐν Σαλαμῖνι ἱερὰ μονὴ τῆς Φανερωμένης, Ἀθῆναι 1952, 45 κ. ἑξ.

[2] Ὁ L. PETIT, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, σ. 235, ἀριθ. 1, περιγράφων τὴν ὑπὸ τοῦ Μάρκου ἐκδοθεῖσαν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐπισκόπου Ἄργους καὶ Ναυπλίου, σημειώνει ὅτι εἰς τὴν σ. 3 ὑπάρχει ἀφιέρωσις τοῦ ἐκδότου à Nauplie, sa patrie. Δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω τὴν Ἀκολουθίαν αὐτήν. Ἀπὸ τὴν ἀνατύπωσιν ὅμως τῆς ἀφιερώσεως ἐν Χ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Χριστιανικαὶ ἀρχαιότητες τῆς κωμοπόλεως Κορωπίου-Ὁ ναὸς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Ἀθῆναι 1919, 30 κ. ἑξ. φαίνεται σαφῶς ὅτι πρόκειται ὄχι διὰ τὸ Ναύπλιον, ὡς ἐνόμισεν ὁ Petit, ἀλλὰ διὰ τὸ Ἄργος, *τὴν τοῦ Πελοποννησιακοῦ σκήπτρου Βασιλίδα*.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, Μνημεῖα τῆς ἱστορίας τῶν Ἀθηναίων, Ι, Ἀθῆναι 1891, 430. Ἐπίσης εἰς τὸ Εὑρετήριον τῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος (Δημοσίευμα τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων), Τεῦχ. Γ', Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Μεσαιωνικὰ μνημεῖα τῆς πεδιάδος τῶν Ἀθηνῶν κλπ., Ἀθῆναι 1933, 127.

[4] ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ἔνθ' ἀν. 188.

[5] Βλ. ἀνωτ. σημ. 2.

[6] Χ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Χριστιανικαὶ ἀρχαιότητες τῆς κωμοπόλεως Κορωπίου, 24.

[7] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. σ. 121, σημ. 2, ὅπου καὶ αἱ προγενέστεραι δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς. Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ μονὴ Φανερωμένης, 18.

[8] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 126, ὑποσημ.

Ποῦ ἐδιδάχθη τὴν τέχνην του ὁ Γ. Μάρκου δὲν εἶναι γνωστόν. Πιθανῶς εἰς τὴν πατρίδα του, τὸ Ἄργος, ὅπου κατὰ τὸν 17ον καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος παρατηρεῖται κάποια καλλιτεχνικὴ κίνησις[1]. Θεωρῶ πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Μάρκου μετέβη εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο συμπεραίνω καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ 1729 ἐτύπωσεν ἐκεῖ τὴν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος τῆς Μεταμορφώσεως μὲ χρονολογίαν 1740 εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης. Ἐκεῖ πράγματι, παραπλεύρως τῆς ἑλληνικῆς ὑπογραφῆς, ὑπάρχει ἡ λατινοϊταλική: Giorgio Marco m(e) p(inxit) de Grecia[2]. Αὐτὴ δεικνύει ὅτι ἀπὸ τὴν ἐποχὴν ἴσως τῆς μεταβάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν ἠθέλησε νὰ μιμηθῇ τὰς συνηθείας τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων. Τὴν πιθανωτάτην μετάβασιν τοῦ Μάρκου εἰς τὴν Βενετίαν μετὰ τὸ 1719 καὶ πρὸ τοῦ 1735 δεικνύει καὶ ἡ διαφορὰ τῆς τεχνοτροπίας τῶν τοιχογραφιῶν του, ὅπως θὰ ἴδωμεν.

Τέλος εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Μάρκου ἔμενεν εἰς τὰς Ἀθήνας. Περὶ τούτου ὑπάρχουν πολλαὶ ἐνδείξεις. Ὅλα δηλαδὴ τὰ γνωστά του ἔργα εὑρίσκονται εἰς τὰς Ἀθήνας, εἰς τὴν Ἀττικὴν καὶ εἰς τὴν πρὸς αὐτὴν συνδεομένην Σαλαμῖνα, οὐδὲν δὲ εἰς τὸ Ἄργος καὶ γενικώτερον εἰς τὴν Πελοπόννησον. Μαθητής του ἐξ ἄλλου ἀπὸ τοῦ 1732 μέχρι τοῦ 1740[3] ὑπῆρξεν ὁ Νικόλαος Μπενιζέλος, καταγόμενος ἀπὸ τὴν μεγάλην ἀρχοντικὴν οἰκογένειαν τῶν Ἀθηνῶν[4]. Τὴν σχέσιν τέλος τοῦ Μάρκου μὲ τὰς ἀρχοντικὰς οἰκογενείας τῶν Ἀθηνῶν δεικνύει ἐπίσης τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Ἀκολουθία τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐτυπώθη τὸ 1729 εἰς τὴν Βενετίαν *ἀναλώμασι μὲν τοῦ χρησιμωτάτου κυρίου κυρίου Γεωργίου Μάρκου ζωγράφου, συνδρομῇ δὲ τοῦ χρησιμωτάτου καὶ ἐκλαμπροτάτου κόμητος κυρίου κυρίου Νικολάου Ταρωνίτη τοῦ ἐξ Ἀθηνῶν*[5].

Τὸ πρῶτον γνωστὸν ἔργον τοῦ Μάρκου εἶναι, ὡς εἴδομεν, αἱ ἀπὸ τοῦ 1719 τοιχογραφίαι εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Πετράκη τῶν Ἀθηνῶν, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν οὗτος νέος, φαίνεται, ἀκόμη. Τοῦτο συνάγω ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς τὴν ἐπιγραφὴν δὲν ἀναφέρονται μαθηταί. Τὸ ἴδιον συνάγεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφὴν τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὸν Καρηττόν, τῆς γενομένης τὸ 1727, ὅπου ἐπίσης δὲν ἀναφέρονται μαθηταί.

---

[1] Βλ. Χατζηδακη, Contribution, 211. Ὁ Καλογεροπουλος, ἔνθ' ἀν. 114, σημ. 1, νομίζει ὅτι διδάσκαλός του ὑπῆρξεν ὁ ἱερεὺς καὶ ζωγράφος Ἰωάννης. Περὶ τούτου οὐδεμία ἔνδειξις ὑπάρχει. Τοῦ Ἰωάννου ἄλλως αὐτοῦ τὰ ἔργα εἶναι ἀκόμη ἀδημοσίευτα.

[2] Σωτηριου, ἔνθ' ἀν. 126, ὑποσημ.

[3] Τὸ 1740 ὑπογράφει μετὰ τοῦ Ν. Μπενιζέλου τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης. Σωτηριου, ἔνθ' ἀν.

[4] Βλ. Δ. Καμπουρογλου, Ἀθηναϊκὸν ἀρχοντολόγιον, Ἀθῆναι 1921, 140 κ. ἑξ.

[5] Ρετιτ, ἔνθ' ἀν.

Εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Πετράκη ὁ Μάρκου προσεπάθησε νὰ μιμηθῇ τὴν τέχνην τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰς ἁγιορειτικὰς τοιχογραφίας. Εἰς τὸ πρῶτον του αὐτὸ ἔργον οὐδαμοῦ σχεδὸν διακρίνεται δυτικὴ ἐπίδρασις. Ἡ τέχνη του ἐκεῖ εἶναι λίαν συντηρητική. Ὁ ζωγράφος εἶναι ἀκόμη ἰσχυρότατα προσκολλημένος εἰς τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν παράδοσιν τῶν Κρητῶν διδασκάλων. Ἡ τεχνοτροπία του ἐξ ἄλλου καὶ ἡ τεχνική του δὲν ἔχουν τὴν ξηρότητα ποὺ θὰ εὕρωμεν εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Φανερωμένης.

Τὸ τελευταῖον καὶ τὸ σπουδαιότερον ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Μάρκου, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τοιχογραφίαν, εἶναι ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Σαλαμῖνα, τὴν ὁποίαν ἐπεράτωσε μὲ τοὺς μαθητάς του τὸ 1735[1]. Ἡ τεραστία εἰς ἔκτασιν καὶ εἰς ἀριθμὸν σκηνῶν καὶ προσώπων διακόσμησις αὐτὴ εἶναι τὸ περισσότερον θαυμασθὲν καὶ ἐξυμνηθὲν ἔργον τοῦ Μάρκου[2]. Πραγματικῶς δὲ τὸ τεράστιον αὐτὸ σύνολον προκαλεῖ κατάπληξιν μὲ τὸ πλῆθος τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν, ποὺ καλύπτουν τοὺς θόλους καὶ τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ[3]. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι εἰς τὸ τελευταῖόν του αὐτὸ ἔργον, ἴσως καὶ τὸ τελευταῖον τοιαύτης ἐκτάσεως ἔργον τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, ὁ Μάρκου ἐφιλοδόξησε νὰ δώσῃ συμπυκνωμένην ὁλόκληρον τὴν εἰκονογραφίαν, τὴν ὁποίαν εἰς διάστημα τόσων αἰώνων εἶχε δημιουργήσει ἡ τέχνη τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας.

Καὶ ὡς πρὸς τὴν διάταξιν, ἀλλ' ἰδίως ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν, τὸ σύνολον τοῦτο τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μορφῶν σχετίζεται στενῶς πρὸς τὰς διακοσμήσεις τῶν ἁγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν, τὰς ὁποίας εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι εἶχεν ἐπισκεφθῆ ὁ Μάρκου.

Γενικῶς ἡ εἰκονογραφία τῶν σκηνῶν, τὰς ὁποίας ὁ Μάρκου ἐζωγράφησεν εἰς τὴν Φανερωμένην, εὑρίσκεται ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, ὅπως κυρίως τὴν διεμόρφωσαν οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικὰ θέματα δεικνύοντα τὴν ἀντιγραφὴν δυ-

---

[1] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 121 κ. ἑξ. Ἀπεικονίσεις ἐν LAMPAKIS, Mémoire, σ. 84, εἰκ. 156. ΧΑΤΖΗΑΑΚΗ, Contribution, πίν. XIX. 20. Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ μονὴ Φανερωμένης, εἰκ. εἰς τὰς σελ. 44, 55, 62, 67, 69.

[2] Διὰ τὸν θαυμασμόν, ποὺ προεκάλεσεν ἡ διακόσμησις αὐτὴ εἰς τὸν Didron καὶ τὸν Pouqueville, γράφει ὁ Γ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἑβδομάδα, ἔτ. Α', Δελτίον 27 τῆς 2 Σεπτεμβρίου 1884. Ὁ θαυμασμὸς αὐτὸς προήρχετο ὄχι τόσον ἀπὸ τὴν τέχνην, ὅσον ἀπὸ τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν σκηνῶν καὶ τῶν προσώπων, τὰ ὁποῖα ὁ Pouqueville ἀνεβίβαζεν εἰς 50 χιλιάδας, ὁ Didron εἰς 3530 καὶ ὁ Λαμπάκης εἰς 3700 περίπου. Ὁ ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, Ἀθηναϊκὸν ἀρχοντολόγιον, 149, τὰ ὑπελόγιζεν ἄνω τῶν 4 χιλιάδων.

[3] Ἀπαρίθμησις συνοπτικὴ τῶν σκηνῶν παρὰ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 125 κ. ἑξ. σημ. 1. Λεπτομερεστέρα ἐν Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ μονὴ Φανερωμένης, 54 κ. ἑξ.

τικῶν προτύπων. Ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τὴν παράστασιν τοῦ *Μή μου ἅπτου*, μεταξὺ τῶν σκηνῶν ποὺ εἰκονογραφοῦν τὰ Ἑωθινά. Εἰς αὐτὴν οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος εἰκονίζουν ἐντὸς τοπίου μὲ ὀλίγα χαμόδενδρα καὶ μὲ τὸ σπήλαιον εἰς τὸ βάθος, ὅπου ὁ κενὸς τάφος, τὸν Ἰησοῦν ἐνδεδυμένον καὶ μὲ γυμνὴν μόνον τὴν πλευράν, ὅπου ἡ οὐλὴ ἀπὸ τὸν λογχισμόν, πρὸ αὐτοῦ δὲ τὴν Μαρίαν τὴν Μαγδαληνὴν γονυπετῆ[1]. Τὸν τύπον τοῦτον ἠκολούθησε καὶ ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, ἀλλὰ μὲ τὴν προσθήκην καὶ ἄλλων δευτερευουσῶν σκηνῶν καὶ μὲ δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων[2]. Ὁ Μάρκου τὸ 1719 εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη ἀντιγράφει ἀρκετὰ πιστῶς τὸν τύπον τὸν δημιουργηθέντα ἀπὸ τοὺς Κρῆτας (πίν. 64. 1). Εἰς τὴν Φανερωμένην ὅμως ἐκφεύγει ἀπὸ τὴν κρητικὴν αὐτὴν δημιουργίαν (πίν. 64. 2). Εἰκονίζει τὸν Ἰησοῦν γυμνὸν μὲ βραχὺ μόνον ἱμάτιον, κρατοῦντα τὴν σημαίαν τῆς Ἀναστάσεως, τὴν δὲ Μαγδαληνὴν γονυπετῆ ἐπὶ προσευχηταρίου, τὸ ὁποῖον χρησιμοποιεῖται, ὡς γνωστόν, ὑπὸ τῶν καθολικῶν. Εἰς τὸ βάθος ὑπάρχουν ἀκόμη τὰ χαμόδενδρα, ἀλλὰ τὴν θέσιν τοῦ σπηλαίου μὲ τὸ κενὸν μνημεῖον ἔχει καταλάβει ὑψηλὸν οἰκοδόμημα, ὁ ναὸς ἴσως τῆς Ἀναστάσεως, καὶ τόξον μὲ κίονα. Ἡ Μαγδαληνὴ γονυπετὴς ἐπὶ τοῦ προσευχηταρίου ἀντιγράφει δυτικὰς παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὅπου εἰκονίζεται κατὰ τὸν τρόπον αὐτὸν ἡ Θεοτόκος[3]. Ὁ τύπος ἄλλωστε αὐτὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἶχε χρησιμοποιηθῆ καὶ ἀπὸ Ἕλληνας ἁγιογράφους[4]. Ὁ Ἰησοῦς ἐξ ἄλλου γυμνὸς μὲ τὴν σημαίαν ἔχει ἀντιγραφῆ ἀπὸ δυτικὰς παραστάσεις τῆς Ἀναστάσεως, αἱ ὁποῖαι εἶχον χρησιμοποιηθῆ κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα καὶ ἀπὸ Ἕλληνας ζωγράφους, ὅπως ὁ Πουλάκης καὶ ὁ Ἠ. Μόσκος[5].

Ἕν ἄλλο παράδειγμα δεικνύει ἀρκετὰ σαφῶς τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ὑπέστη μετὰ τὴν διακόσμησιν τῆς Μονῆς Πετράκη ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου.

Τὸ μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου εἰκονίζεται εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη (πίν. 64. 3) κατὰ τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον ἐπὶ τῇ βάσει τῶν Παλαιολο-

[1] Βλ. τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Schiff εἰς τὴν Πίζαν ἐν Bettini, La pitt. di icone, πίν. X. 2, καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ ἐν Schweinfurth, Russ. Mal. σ. 443, εἰκ. 159.

[2] Bettini, M. Damasceno, πίν. IX. 4.

[3] Βλ. π.χ. Künstle, σ. 339, εἰκ. 145. Αὐτὸς εἶναι ὁ τύπος, τὸν ὁποῖον ἐπροτίμησε καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος εἰς τοὺς περισσοτέρους Εὐαγγελισμούς του. Βλ. προχείρως M. Legendre - A. Hartmann, Domenico Theotocopouli, dit El Greco, Paris 1937 (Ed. Hyperion), πίν. 99 - 109.

[4] Π.χ. εἰκὼν τοῦ Ἐμμ. Τζανφουρνάρη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου Παπαγιαννοπουλος - Παλλαιος, σ. 55, ἀριθ. 364. Διὰ τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς ἔχω πολλὰς ἀμφιβολίας.

[5] Βλ. ἀν. σ. 245, 252.

γείων εἰκόνων εἶχον διαμορφώσει οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τοῦ 16ου αἰῶνος[1]. Τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους διατηροῦν ἀκόμη κάποιαν σχέσιν μὲ τὰ κρητικὰ πρότυπα. Εἰς τὴν Φανερωμένην ὅμως (πίν. 64. 4), ἐνῶ ἡ ὅλη σύνθεσις μένει περίπου ἡ αὐτή, τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους γίνονται ἐντελῶς ἰταλικά.

Εἰκονογραφικῶς ὁ Μάρκου ἔχει ἐπηρεασθῆ καὶ ἀπὸ τὸν Ἐμμ. Τζάνε. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἅγιον Γοβδελαᾶν, τὸν ὁποῖον ζωγραφίζει κατὰ τὸν τύπον τὸν δημιουργηθέντα ὑπὸ τοῦ ἁγιογράφου τούτου[2], εὑρίσκομεν εἰς τὴν Φανερωμένην καὶ ἀπομίμησιν ἀρκετὰ ἁπλοποιημένην ἑτέρου ἔργου τοῦ Κρητὸς ἁγιογράφου. Εἰς τὴν κόγχην δηλαδὴ τοῦ διακονικοῦ ὁ Μάρκου ἔχει ζωγραφήσει ἐπὶ βάθρου τὴν νεαρὰν Θεοτόκον, τῆς ὁποίας τὰς χεῖρας κρατοῦν ὁ Ἰωακεὶμ καὶ ἡ Ἄννα, ἑκατέρωθεν ἱστάμενοι, ὄπισθεν δὲ αὐτῶν εἰκονίζονται δύο ἄγγελοι (πίν. 65. 1). Ἡ ὅλη σύνθεσις, φέρουσα τὴν ἐπιγραφήν: *Ἡ ξυνωρὶς ἡ ἁγία*, ἔχει ὡς βάσιν τὴν ἀπὸ τοῦ 1644 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας εἰκόνα τοῦ Τζάνε, περὶ τῆς ὁποίας ἐκάμαμεν ἤδη λόγον εἰς ἄλλο μέρος τοῦ βιβλίου τούτου[3]. Τὴν σύνθεσιν αὐτὴν θὰ ἀντέγραψεν ὁ Μάρκου ἀπὸ αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε κατὰ τὴν πιθανωτάτην μετάβασίν του εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο συνάγω ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, οὐδὲν ἀντίγραφον τῆς εἰκόνος αὐτῆς, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστόν, ὑπάρχει εἰς τὴν Ἑλλάδα, οὔτε καὶ ἦτο ἀπὸ τὰ δημιουργήματα τοῦ Τζάνε, ποὺ εἶχον εὐρυτέραν διάδοσιν.

Ἡ τεχνοτροπία τοῦ Μάρκου εἰς τὴν Φανερωμένην ἐξακολουθεῖ βεβαίως ἀκόμη νὰ ἔχῃ τὴν κρητικὴν αὐστηρότητα, ἀλλὰ δὲν εἶναι πλέον τόσον ἁγνή, ὅπως εἰς τὸ πρῶτόν του ἔργον, τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Πετράκη. Ἡ γνῶσις τῶν ἔργων, ποὺ ἐδημιούργησαν οἱ Κρῆτες εἰκονογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος, καὶ μάλιστα ὁ Τζάνες, ἐπηρέασαν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν τοῦ Μάρκου[4].

Γενικῶς ἡ τάσις ἡ παρατηρουμένη εἰς ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ Μάρκου εἶναι ἡ ἐπάνοδος εἰς τὴν αὐστηρὰν τέχνην τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16ου

---

[1] Πρβ. π.χ. τὴν εἰκόνα τοῦ Γ. Κορτεζᾶ εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 11 Α.

[2] Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1947, σ. 484 καὶ πίν. ΚΗ. 8.

[3] Βλ. ἀν. σ. 227 κ.ἑξ.

[4] Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 114, εὑρίσκει ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου σχετίζεται πρὸς τὴν τοῦ Στ. Τζανκαρόλα καὶ ὑποθέτει ὅτι ὁ τελευταῖος ἐχρημάτισεν ἴσως διδάσκαλος τοῦ Μάρκου. Τοιαύτην εἰδικὴν σχέσιν τοῦ Μάρκου μὲ τὸν Τζανκαρόλαν δὲν ἠδυνήθην, ἐγὼ τοὐλάχιστον, νὰ εὕρω. Τὴν ὑπόθεσιν ἄλλωστε αὐτὴν ἀποκλείει τὸ γεγονός, ὅτι εἰς τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Μάρκου οὐδεμία ἐπίδρασις τῶν Κρητῶν ζωγράφων εἰκόνων τοῦ 17ου αἰῶνος παρατηρεῖται, ἀλλὰ τῶν τοιχογράφων.

αἰῶνος. Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ τάσις ἐπιστροφῆς εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα παρατηρεῖται, ὅπως θὰ ἴδωμεν, καὶ εἰς ἄλλους τοιχογράφους τοῦ 18ου αἰῶνος. Αἱ καλλιτεχνικαὶ ὅμως ἱκανότητες τοῦ Μάρκου δὲν ἠδύναντο ν' ἀνταποκριθοῦν εἰς τὴν ἐπιθυμίαν του αὐτήν. Δὲν τοῦ ἦτο εὔκολον νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὴν οὐσίαν καὶ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς παλαιᾶς Κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ἀπομίμησις περιορίζεται εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ γίνεται κατὰ τρόπον ἐξωτερικὸν καὶ μηχανικόν. Αἱ μορφαί, τὰς ὁποίας ζωγραφίζει, ἔχουν φαινομενικῶς μόνον τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας, εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως εἶναι στεγναί, χωρὶς ψυχὴν καὶ ἐντελῶς σχηματικαί (πίν. 65. 2). Τὰ οἰκοδομήματα εἰς τὸ βάθος τῶν συνθέσεών του πολλαπλασιάζονται καὶ στοιβάζονται χωρὶς λόγον καὶ χωρὶς οὐδεμίαν ἑνότητα, οἱ δὲ βράχοι γίνονται κατὰ τὸ πλεῖστον ἄμορφοι καὶ πλαδαροί.

Πάντως ὁ Μάρκου, παρ' ὅλας του τὰς καλλιτεχνικὰς ἀδυναμίας, κατέχει ἐξαιρετικὴν θέσιν μεταξὺ τῶν συγχρόνων του. Εἶναι πράγματι ἀξία πολλῆς ἐκτιμήσεως ἡ προσπάθειά του νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν γνησίαν ὀρθόδοξον παράδοσιν τῶν Κρητῶν τοῦ 16ου αἰῶνος. Βεβαίως ἡ γνησία αὐτὴ παράδοσις τοῦ ἦτο πλέον κάπως ξένη, διότι κατὰ τὸν προηγηθέντα 17ον αἰῶνα ἡ διείσδυσις τῶν δυτικῶν στοιχείων εἶχε γίνει, ὅπως εἴδομεν, πολὺ ἰσχυρά, τοιαῦτα δὲ δυτικὰ δάνεια ὑπάρχουν καὶ εἰς τὴν Φανερωμένην. Παραβαλλόμενα ὅμως ταῦτα πρὸς τὰ ὑπάρχοντα εἰς τὰ ἔργα ἄλλων ἁγιογράφων, εἶναι ἐλάχιστα καὶ ἄνευ σημασίας.

Ἓν ἄλλο τέλος χαρακτηριστικὸν τοῦ Μάρκου εἶναι ὅτι οὗτος, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τοὺς παλαιοτέρους, ἀλλὰ καὶ πρὸς πολλοὺς τῶν συγχρόνων του ζωγράφους, δὲν παρεσύρθη πρὸς ἐπιδίωξιν φυσικότητος εἰς τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν ἔργων. Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ προσπάθειά του ἐπιστροφῆς εἰς τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν Κρητικὴν τέχνην δεικνύει σαφῶς ὅτι ἡ ἐπίτευξις φυσικότητος διὰ τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς δὲν ἦτο ὁ σκοπός του.

Ἐκ τῶν μαθητῶν τοῦ Μάρκου, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ τοῦ 1732 τὸν ἐβοήθουν, ὁ ἀδελφός του Ἀντώνιος Μάρκου μετὰ τοῦ Γεωργίου Κυπριώτου διεκόσμησαν τὸ 1751 τὴν Ἁγίαν Παρασκευὴν εἰς τὸ Μαρκόπουλον Ἀττικῆς[1], ἴσως δὲ καὶ ἄλλους ναΐσκους. Ὁ Δημήτριος ἱερεὺς πρώην οἰκονόμος Φαναρίου, ὁ βοηθήσας τὸν Μάρκου τὸ 1732 εἰς τὴν τοιχογράφησιν τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ χωρίον Κορωπί, οὐδαμοῦ πλέον ἀναφέρεται μετὰ τὸ ἔτος ἐκεῖνο, τοῦ δὲ Νικολάου Μπενιζέλου

[1] ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. σ. 122, σημ. 3. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 124.

χάνονται τὰ ἴχνη μετὰ τὸ 1740, ὁπότε ἐζωγράφησε μετὰ τοῦ διδασκάλου του τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀντωνίου Μάρκου καὶ τοῦ Γεωργίου Κυπριώτου εἰς τὴν Ἁγίαν Παρασκευὴν τοῦ Μαρκοπούλου εἶναι ἔργα μετρίας τέχνης, μὴ δυνάμενα νὰ συγκριθοῦν πρὸς τὰ τοῦ Γεωργίου Μάρκου, τὰ ὁποῖα οὗτοι προσπαθοῦν ἀνεπιτυχῶς νὰ μιμηθοῦν.

Ἕτεροι τοιχογράφοι τοῦ 18ου αἰῶνος. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τοῦ Γ. Μάρκου τοιχογράφους εἶναι μετριώτατοι. Περὶ τούτου πείθουν μερικαὶ διακοσμήσεις τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως ἡ τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταϊτίσσης εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν τῆς Λαύρας, γενομένη τὸ 1719 *διὰ χειρὸς εὐτελεστάτου Δαμασκηνοῦ ἱερομονάχου τοῦ ἐξ Ἰωαννίνων*[1], καὶ ἡ τοῦ τρούλλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, γενομένη τὸ 1739[2]. Τὰ ἔργα αὐτὰ παρουσιάζουν πολλὰς ἰταλικὰς ἀπομιμήσεις καὶ χαρακτῆρα λαϊκόν, χωρὶς καὶ νὰ ἔχουν καὶ τὴν συμπαθητικὴν ἀφέλειαν τῶν γνησίων λαϊκῶν δημιουργημάτων.

Ἐκτὸς ὅμως τῶν μετριωτάτων αὐτῶν τοιχογράφων, ὑπάρχουν καὶ ἐλάχιστοι ἄλλοι, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη εἶναι ὄχι μόνον ἐφάμιλλος, ἀλλὰ καὶ ἐν πολλοῖς ἀξιολογωτέρα τῆς τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Ὁ Ἱερεμίας ἱερομόναχος ὁ ἐξ Ἀδαμίου (Ἀργολίδος), ὁ ὁποῖος τὸ 1743 διεκόσμησε τὸν μικρὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἀδριανοῦ καὶ Ναταλίας εἰς τὸ χωρίον Κατσίγκρι παρὰ τὸ Ναύπλιον, εἶναι ζωγράφος ἄξιος πολλῆς προσοχῆς[3]. Ἔχει βαθὺ διακοσμητικὸν αἴσθημα καὶ προσπαθεῖ, ὅπως καὶ ὁ Γ. Μάρκου, νὰ μείνῃ πιστὸς εἰς τὰ παλαιὰ Κρητικὰ πρότυπα.

Ἀλλ' ἐξαιρετικὴν ὅλως θέσιν κατέχει μεταξὺ τῶν τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων. Τοῦ ζωγράφου τούτου ἓν καὶ μόνον ἔργον εἶναι, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, γνωστόν, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ Κορινθίας, γενόμεναι, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, τὸ 1768[4]. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ δεικνύει ὅτι ὁ Παναγιώτης εἶχεν ἀρκετὰ ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Μάρκου εἰς τὴν Φανερωμένην. Αἱ ὁμοιότητες εἶναι λίαν φανεραί. Τὰ ἴδια ἐπιμήκη σώματα, αἱ αὐταὶ πολλαὶ

---

[1] Δείγματα παρὰ Millet, Athos, πίν. 263. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, σ. 124 κ.ἑξ. ἀριθ. 379.

[2] Millet, Athos, πίν. 262. Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, σ. 18, ἀρ. 54b.

[3] Ἡ ἐπιγραφὴ καὶ μία τοιχογραφία ἐν Lampakis, Mémoire, σ. 78.

[4] Δεῖγμα τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Lampakis, Mémoire, σ. 85, 86. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ὑπάρχουν τρεῖς χρονολογίαι: 1754, 1762 καὶ 1768. Ἡ πρώτη ἀναφέρεται ἀσφαλῶς εἰς τὴν οἰκοδομὴν τοῦ ναοῦ, ἡ δευτέρα εἰς τὴν κατασκευὴν τοῦ τέμπλου, ἡ δὲ τρίτη εἶναι ἡ τῆς περατώσεως τῆς τοιχογραφήσεως.

γραμμικαὶ πτυχαί, μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ Παναγιώτου δὲν ἔχει τὴν ξηρότητα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Φανερωμένης (πίν. 66. 2). Ἡ τεχνική του εὑρίσκεται πολὺ πλησιέστερον ἀπὸ τὴν τοῦ Μάρκου πρὸς τὰ Κρητικὰ πρότυπα τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ὄχι ὅμως ὀλιγώτερον ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν παρουσιάζει ἡ εἰκονογραφία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παναγιώτου, εἰς τὰς ὁποίας εἶναι φανερὰ ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνου διὰ τὴν ἐπιστροφὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ὑπάρχουν εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν σκηναί, δεικνύουσαι ὅτι ὁ ζωγράφος ἐχρησιμοποίησε πρότυπα παλαιότερα καὶ τῶν Κρητικῶν ἀκόμη ἔργων τοῦ 16ου αἰῶνος. Παράδειγμα λίαν χαρακτηριστικὸν εἶναι ἡ παράστασις τοῦ Πολλαπλασιασμοῦ τῶν πέντε ἄρτων (πίν. 66. 1). Ἡ διάταξις τῆς σκηνῆς μὲ τὰ πολλὰ πρόσωπα καθήμενα ἐπὶ τοῦ ἐδάφους καθ' ὁμάδας, *συμπόσια συμπόσια ἐπὶ τῷ χλωρῷ χόρτῳ* (Μάρκ. 6. 39), εἶναι λίαν διάφορος ἀπὸ τὴν σχετικῶς ὀλιγοπρόσωπον καὶ συνεσφιγμένην σύνθεσιν τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[1]. Ἡ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Φενεοῦ σχετίζεται πολὺ περισσότερον πρὸς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος[2], ἡ δὲ τοποθέτησις τοῦ πλήθους εἰς ὁμάδας, χωριζομένας ἀπὸ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐδάφους, ἐνθυμίζει μικρογραφίας παλαιοτέρων ἀκόμη χρόνων[3].

Ὁ Παναγιώτης εἰς τὰς τοιχογραφίας του αὐτὰς τῆς Μονῆς Φενεοῦ δεικνύει βαθύτατον διακοσμητικὸν αἴσθημα, ὅσον ἀφορᾷ κυρίως τὴν διάταξιν τῶν ἐπαλλήλων ζωνῶν μὲ συνθέσεις ἢ μὲ μορφὰς μεμονωμένας ἁγίων. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως δὲ αὐτῆς εἶναι ἀσφαλῶς ἀνώτερος τοῦ Γ. Μάρκου, πρὸς τὸν ὁποῖον κυρίως συγγενεύει ὅσον ἀφορᾷ τὴν προσπάθειαν ἐπιστροφῆς εἰς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν τέχνην.

Ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων εἶναι ἀσφαλῶς εἷς τῶν ἀξιολογωτέρων τοιχογράφων τοῦ 18ου αἰῶνος. Εἶναι δὲ πράγματι ἀτύχημα ὅτι, πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μικροῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ, οὐδὲν ἄλλο ἔργον του εἶναι, μέχρι τοῦδε τοὐλάχιστον, γνωστόν. Τὸ μέγεθος τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης καὶ τὸ πλῆθος τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μορφῶν, ποὺ εἰκονίζονται ἐκεῖ, ἔκαμαν ὥστε ὁ Γ. Μάρκου νὰ θεωρηθῇ ἀπὸ τοὺς μεταγενεστέρους ὡς ὁ μεγαλύτερος τοιχογράφος τῆς ἐποχῆς του, ἐνῶ περὶ τοῦ Παναγιώτου οὐδεὶς

---

[1] Βλ. Millet, Athos, πίν. 167. 1, 203. 2, 233. 1.

[2] Βλ. προχείρως Millet, Recherches, σ. 648, εἰκ. 652, 653 (Μανάσιγια καὶ Κάλενιτς Σερβίας).

[3] Π.χ. Παρισινὸς κῶδ. 54: Millet, ἔνθ' ἀν. εἰκ. 654 ἔναντι σ. 648. Πρὸς τὴν διάταξιν τοῦ πλήθους εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μονῆς Φενεοῦ συμφωνεῖ κάπως καὶ ἡ περιγραφὴ τῆς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων, σ. 96 § 42.

ποτὲ ἔγινε λόγος καὶ ἀσφαλῶς οὗτος θὰ ἔμενεν ἐντελῶς ἄγνωστος, ἂν ὁ Λαμπάκης δὲν ἐδημοσίευε τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ καὶ μικρὸν δεῖγμα τῶν τοιχογραφιῶν του.

Διονύσιος ἱερομόναχος ὁ ἐκ Φουρνᾶ[1]. Ὁ ζωγράφος οὗτος εἶναι ἀνάγκη νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κάπως περισσότερον ὄχι τόσον διὰ τὴν μετρίαν ἄλλως τέχνην του, ὅσον διὰ τὸ βιβλίον του, τὴν περίφημον Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων, ὅπως καὶ διὰ τὰς νέας τάσεις τῆς ἁγιογραφίας, τῶν ὁποίων διὰ τοῦ συγγράμματός του ὑπῆρξε, κατά τινα τρόπον, ὁ θεωρητικός. Ὁ Διονύσιος, τοῦ ὁποίου τὸ κατὰ κόσμον, δηλαδὴ τὸ βαπτιστικὸν ὄνομα δὲν εἶναι γνωστόν, ἐγεννήθη, κατὰ τοὺς λίαν πιθανοὺς ὑπολογισμοὺς τοῦ Κ. ΔΗΜΑΡΑ, περὶ τὸ 1670[2]. Διὰ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του οὐδεμία ὑπάρχει πληροφορία. Ἡ τελευταία μνεία τοῦ Διονυσίου εὑρίσκεται εἰς ἔγγραφα τοῦ 1744, ὁπότε οὗτος θὰ εἶχεν ἡλικίαν ἑβδομήκοντα περίπου ἐτῶν[3]. Ὁ Διονύσιος, ὅπως ἀναφέρει ὁ βιογράφος του ΘΕΟΦΑΝΗΣ, ἦλθεν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος εἰς ἡλικίαν 16 ἐτῶν, ἐκεῖ ἔγινε μοναχὸς καὶ κατόπιν ἱερομόναχος, ἔμαθε δὲ καὶ τὴν ζωγραφικήν[4]. Εἰς τὸ Ὄρος ἔμεινε μονίμως καὶ εἰργάσθη μέχρι τοῦ 1734[5]. Ποῖον εἶχε διδάσκαλον τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος δὲν εἶναι γνωστόν. Φαίνεται ὅμως ὅτι ὁ διδάσκαλός του δὲν ἦτο *προκομμένος*[6] καὶ διὰ τοῦτο ἠναγκάσθη ὁ νεαρὸς Διονύσιος νὰ μάθῃ μόνος του τὴν τέχνην *σπουδάζοντας παιδιόθεν*, ὅπως ὁ ἴδιος γράφει, *καὶ μιμούμενος κατὰ τὸ δυνατόν μοι τὸν ἐκ Θεσσαλονίκης δίκην σελήνης λάμψαντα κῦρ Μανουὴλ τὸν Πανσέληνον ἀπό τε τὰς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱερὰς εἰκόνας τε καὶ περικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθω...*[7]. Τὸ αὐτὸ δὲ συμβουλεύει νὰ κάμουν καὶ ὅσοι τύχουν, ὅπως καὶ αὐτός, *εἰς ἀμαθῆ τινα καὶ ἄτεχνον* διδάσκαλον[8].

Τὸ σήμερον γνωστὸν ζωγραφικὸν ἔργον τοῦ Διονυσίου συνίσταται εἰς ὀλίγας φορητὰς εἰκόνας, τὰς ὁποίας θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον, καὶ εἰς τὴν διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου, τοῦ εὑρισκομένου ἐντὸς τοῦ Κελλίου του εἰς τὰς Καρυὰς τοῦ Ἁγίου Ὄρους, νῦν γνωστοῦ ὑπὸ τὸ ὄνομα Κελλίον τοῦ Μελετίου. Ἡ διακόσμησις τοῦ παρεκ-

---

[1] Τὴν βιογραφίαν τοῦ Διονυσίου, γραφεῖσαν ἀπὸ τὸν ΘΕΟΦΑΝΗΝ τὸν ἐξ Ἀγράφων, ἐδημοσίευσε μὲ λίαν διαφωτιστικὴν εἰσαγωγὴν ὁ Κ. ΔΗΜΑΡΑΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 213 κ. ἑξ.

[2] ΔΗΜΑΡΑΣ, ἔνθ' ἀν. 232.

[3] Αὐτόθι, 240.

[4] Αὐτόθι, σ. 248, στ. 20 κ. ἑξ. Πρβ. καὶ σ. 232 κ. ἑξ.

[5] Αὐτόθι, 235 κ. ἑξ.

[6] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, 6.

[7] Αὐτόθι, 3.

[8] Αὐτόθι, 6.

κλησίου ἔγινεν ὑπὸ τοῦ Διονυσίου, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφήν, τὸ 1711[1]. Κατὰ τὸ 1731, συμφώνως πρὸς τὴν ἰδίαν ἐπιγραφήν, τὸ παρεκκλήσιον, ἴσως δὲ καὶ ἡ διακόσμησις, ἐπισκευάζονται. Εἰς τί συνίστατο ἡ ἐπισκευὴ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γνωρίζωμεν. Πάντως, ἂν ἐπεσκευάσθησαν καὶ αἱ τοιχογραφίαι, ἡ ἐργασία αὕτη θὰ ἐγένετο ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Διονύσιον, ὁ ὁποῖος, ὡς εἴδομεν, παρέμεινε μονίμως εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 1734[2]. Εἰς τὴν ὅλην διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου[3] εἶναι εὔκολον νὰ διακρίνῃ τις δύο ὁμάδας παραστάσεων ἐμπνεομένων ἀπὸ δύο διαφορετικὰς πηγάς. Ἔχομεν δηλαδὴ ἀφ' ἑνὸς τὰς εἰκονογραφικὰς σκηνὰς καὶ ἀφ' ἑτέρου τὰς μεμονωμένας μορφὰς ἁγίων.

Αἱ εἰκονογραφικαὶ σκηναὶ παριστάνουν τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου καὶ τὸν βίον τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, εἰς τὸν ὁποῖον εἶναι ἀφιερωμένος ὁ ναΐσκος.

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου[4], τὴν ὁποίαν παραδόξως οἱ Byron-Talbot Rice θεωροῦν ὡς τὴν μόνην πιθανῶς μὴ ἀναζωγραφηθεῖσαν σύνθεσιν[5], εἶναι ἔργον μετριώτατον. Ὁ Διονύσιος εἶχε διὰ τὴν παράστασιν αὐτὴν πρότυπον ἀνάλογον κάπως πρὸς τὴν περίφημον τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν

---

[1] Εἰς τὴν ἐπιγραφήν, φωτογραφίαν τῆς ὁποίας παρέχει ὁ Δημαρας, ἔνθ' ἀν. σ. 231, εἰκ. 1, ἀναγινώσκεται τώρα τὸ ἔτος ΑΥΑ (1401). Πρόκειται ὅμως περὶ παραχαράξεως τοῦ Κωνσταντίνου Σιμωνίδου, θέλοντος διὰ τοῦ τρόπου τούτου ν' ἀναβιβάσῃ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς τοῦ Διονυσίου καὶ συνεπῶς τὴν ἡλικίαν τῆς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων. Συμφώνως πρὸς τὰς ἀκριβεστάτας παρατηρήσεις τοῦ Δημαρα, ἔνθ' ἀν. 230, ἡ ἐπιγραφὴ ἀρχικῶς ἔφερε τὴν χρονολογίαν ΑΨΙΑ (1711) ἢ ΑΨΚΑ (1721), διότι μεταξὺ τοῦ Α τῶν χιλιάδων καὶ τοῦ Α τῶν μονάδων ὑπάρχει χῶρος διὰ δύο γράμματα. Προτιμῶ τὴν ἀποκατάστασιν ΑΨΙΑ (1711), διότι νομίζω ὅτι ὁ χῶρος μεταξὺ τοῦ Ψ καὶ τοῦ τελευταίου Α εἶναι πολὺ στενὸς διὰ νὰ περιλάβῃ τὸ γράμμα Κ, ἀλλ' ἀρκετὸς διὰ τὸ γράμμα Ι. Τὴν χρονολογίαν ΑΨΑ (1701) παραδέχονται ὁ Millet, Athos, ἐπεξηγηματικὸν κείμενον, σ. 61, ὁ V. Grecu ἐν Actes du IVe Congrès International d'Études Byzantines, I, Sofia, 1935 (=Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 9, 1935), 225 καὶ ὁ S. Bettini ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 100, 1940/41, 185.

[2] Εἶναι περίεργον ὅτι οἱ Byron-Talbot Rice, The Birth of Western Paint. 119 κ.ἑξ. καὶ 237, χρονολογοῦν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Διονυσίου ἀπὸ τοῦ 14ου ἢ 15ου αἰῶνος. Τὴν γνώμην των αὐτὴν προσπαθοῦν νὰ στηρίξουν μὲ αἰσθητικὰς καὶ εἰκονογραφικὰς παρατηρήσεις, μὴ ἐπιβεβαιουμένας ὅμως ἀπὸ τὰ πράγματα. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ναΐσκου πείθει ἀπολύτως ὅτι πρόκειται περὶ κτίσματος τοῦ 18ου αἰῶνος. Ὑπάρχει τέλος καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ Θεοφανους, τοῦ βιογράφου τοῦ Διονυσίου: .. *μετὰ γὰρ τὴν ἐκ βάθρων οἰκοδομὴν τοῦ ἐν τῷ ἁγίῳ ὄρει κελλίου καὶ τῆς ἐκκλησίας αὐτοῦ, σεσαθρωμένων πρὸ πολλοῦ ὄντων* .. Δημαρας, ἔνθ' ἀν. σ 251, στ. 140 κ.ἑξ. Τὴν ἀνοικοδόμησιν τοῦ ναΐσκου ἐπηκολούθησεν ἡ διακόσμησίς του μὲ τοιχογραφίας ἀπὸ τὸν Διονύσιον. Θὰ ἴδωμεν ἄλλωστε ὅτι μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς ἐντὸς τοῦ ναΐσκου λατρευτικῆς εἰκόνος τοῦ Προδρόμου, ἔργου τοῦ Διονυσίου, ὑπάρχει ἀπόλυτος ὁμοιότης.

[3] Τὰς περισσοτέρας τοιχογραφίας ἐδημοσίευσαν οἱ Byron-Talbot Rice, ἔνθ' ἀν. πίν. 8, 10, 12. I, 24. II, 28-30, 67. I, 78. II. Δείγματα καὶ παρὰ Millet, Athos, πίν. 261. 2, 3.

[4] Byron-Talbot Rice, ἔνθ' ἀν. πίν. 67. I.

[5] Αὐτόθι, σ. 120.

Μυστρᾶν[1], μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι οὗτος ἀνέστρεψε τὴν καθιερωμένην θέσιν τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου, ζωγραφήσας τὸν πρῶτον θυμιῶντα παρὰ τοὺς πόδας τῆς νεκρᾶς Θεοτόκου καὶ τὸν δεύτερον παρὰ τὴν κεφαλήν της. Ἡ παρέκκλισις αὐτή, προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἀντίστροφον παράστασιν τοῦ σώματος τῆς Θεοτόκου, περιγράφεται οὕτω καὶ εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΕΡΑΜΕΩΣ αὐθεντικὴν ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας[2]. Ἡ μικρὰ αὐτὴ λεπτομέρεια δεικνύει ὅτι ἡ τοιχογραφία τῆς Κοιμήσεως εἶναι ἔργον αὐτοῦ τοῦ Διονυσίου καὶ ὄχι μεταγενέστερον. Τὸ σχῆμα ἄλλωστε τῶν γραμμάτων τῆς ἐπιγραφῆς εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιον μὲ τὰς ἄλλας ἐπιγραφὰς καὶ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν.

Αἱ σκηναί, αἱ εἰκονίζουσαι τὸν βίον καὶ τὸν θάνατον τοῦ Προδρόμου[3], εἶναι χωρὶς καμίαν ἀμφιβολίαν διασκευαὶ ἰταλικῶν προτύπων καὶ εὑρίσκονται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράστασιν τῶν θεμάτων αὐτῶν, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ Κρῆτες τοῦ 16ου αἰῶνος[4]. Αὗται ὅμως πλησιάζουν ἀρκετά, ὡς πρὸς τὴν διάταξίν των, μὲ τὴν περιγραφὴν τῆς Ἑρμηνείας[5]. Αἱ δύο μορφαί, ἐπὶ παραδείγματι, ἑκατέρωθεν τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Κηρύγματος μετανοίας[6] ἔχουν ἀσφαλῶς ἀντιγραφῆ ἀπὸ ἰταλικὸν ἔργον τῆς πρωίμου Ἀναγεννήσεως. Εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδου ἡ διαγωνίως σχεδιασμένη τράπεζα καὶ ὁ Ἡρώδης, φέρων μανδύαν μὲ ἐρμίναν καὶ ὑψηλὸν διάδημα[7], ὅπως καὶ ἡ ὁμοία παράστασίς του εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Προδρόμου ἐλέγχοντος αὐτόν[8], εἶναι στοιχεῖα ἀναμφισβητήτως ἰταλικά.

Ὅτι ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν σκηνῶν τῶν σχετικῶν μὲ τὸν βίον τοῦ Βαπτιστοῦ εἶναι ἔργον τοῦ Διονυσίου, ἐκτὸς ἀπὸ πολλὰς ἄλλας ἐνδείξεις (χαρακτηριστικὰ προσώπων, σχῆμα γραμμάτων ἐπιγραφῶν κ. ἄ.), καταφαίνεται καὶ

[1] MILLET, Mistra, πίν. 116. 4.

[2] Ἑρμηνεία, σ. 144 § 6. Εἰς τὴν 1ην ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας, Ἀθῆναι 1853, σ. 180, καὶ εἰς τὴν ἀνατύπωσίν της, Ἀθῆναι 1885, σ. 178, ὁ Παῦλος μετὰ τοῦ Ἰωάννου περιγράφονται παρὰ τοὺς πόδας τῆς Θεοτόκου. Βλ. περὶ τοῦ ζητήματος τούτου Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 33 καὶ σημ. 4.

[3] BYRON-TALBOT RICE, πίν. 28-30.

[4] Βλ. π.χ. τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας. MILLET, Athos, πίν. 142. 2, 143. 2.

[5] Ἑρμηνεία, 175 κ.ἑξ.

[6] BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἀν. πίν. 29. 1.

[7] Αὐτόθι, πίν. 30. 11.

[8] Αὐτόθι, πίν. 28. 1, ἀριστερά. Κατὰ περίεργον τρόπον ἡ σκηνὴ αὐτὴ ὁμοιάζει καὶ ὡς πρὸς τὴν διάταξιν καὶ ὡς πρὸς τὰς λεπτομερείας πρὸς μίαν ἀπὸ τὰς μικρογραφίας, ποὺ εἰκονογραφοῦν τὸ ποίημα τοῦ Ἐρωτοκρίτου εἰς τὸν κώδ. Harley 5644 τοῦ Βρεττανικοῦ Μουσείου, γραφέντα καὶ εἰκονογραφηθέντα τὸ 1710. Βλ. τὰς ἀπεικονίσεις τοῦ κώδικος, τὰς δημοσιευθείσας ὑπὸ Β. ΛΑΟΥΡΔΑ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 6, 1952, πίν. ΛΣΤ'. 51.

ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ αὐτὰ θέματα παριστάνονται μὲ τὸν ἴδιον τρόπον καὶ εἰς τὴν φορητὴν λατρευτικὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναΐσκου τοῦ Κελλίου (πίν. 68. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι ἀναμφισβητήτως ἔργον τοῦ Λιονυσίου, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ ἐπ᾽ αὐτῆς ἐπίγραμμα, ὅπου, μεταξὺ ἄλλων, λέγεται:

Δέξαι (Πρόδρομε) *εὐχὴν Διονυσίου θύτου*
Δούλου σου πιστ[οῦ...]
Ὅσπερ ἤγειρε ναὸν περικαλλῆ σοι,
Καὶ ἐφαίδρυνε....[1]

Περὶ τῆς εἰκόνος ταύτης καὶ τοῦ πιθανοῦ χρόνου τῆς κατασκευῆς της θὰ κάμωμεν λόγον εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον.

Ἐρχόμεθα τώρα εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς ἁγίων, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν ἀξιόλογον μέρος τῆς ὅλης διακοσμήσεως (πίν. 67. 2). Δι᾽ αὐτὰς ὁ Διονύσιος δὲν ἐχρησιμοποίησε δυτικὰ πρότυπα, ὅπως ἔκαμε διὰ τὰς σκηνὰς ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Προδρόμου. Τὰς περισσοτέρας ἐξ αὐτῶν ἀντέγραψεν, ὅσον βεβαίως τοῦ ἦτο δυνατὸν πιστότερον, ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον. Εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν ἀνήκουν ὁ Ἀναπεσών[2], ὁ Νῶε[3], ὁ Μελχισεδέκ, ὁ Μωϋσῆς, οἱ Εὐαγγελισταί[4], οἱ ἰαματικοὶ ἅγιοι Κοσμᾶς, Παντελεήμων καὶ Δαμιανὸς[5] καὶ ἄλλαι ἀκόμη μορφαί. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, ὅπως τὸν ἐζωγράφησεν ὁ Διονύσιος εἰς τὸν ναΐσκον του[6], εἶναι ἁπλῆ διασκευὴ τοῦ προφήτου Ἱερεμίου εἰς τὸ Πρωτᾶτον[7]. Δι᾽ ἄλλας μορφάς, ὅπως διὰ τοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους[8], ἐκφεύγει ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ Πρωτάτου, ἴσως διότι ἡ ἐκεῖ ἀπεικόνισίς των μὲ πανοπλίαν ἦτο ἀρκετὰ πολύπλοκος.

Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Διονύσιος τὴν μίμησιν τοῦ Πανσελήνου περιορίζει, ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφίαν, εἰς μέρος μόνον τῶν μορφῶν μεμονωμένων ἁγίων, ὄχι δὲ καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι διὰ τὸν κύκλον τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, ποὺ ἀποτελεῖ κυρίως τὴν διακόσμησιν τοῦ ναΐσκου, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εὕρῃ ὑποδείγματα εἰς τὸ Πρωτᾶτον. Διὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου ὅμως

---

[1] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Α. Ξυγγοπουλου εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, 10, 1937/38, 278.

[2] Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 24. ii. Πρβ. Millet, Athos, πίν. 50. 1.

[3] Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 10. i. Millet, Athos, πίν. 9. 2.

[4] Βλ. τὸν Μᾶρκον παρὰ Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 78. ii. Διὰ τὴν παράστασίν του ὁ Διονύσιος ἐχρησιμοποίησε τὸν Λουκᾶν τοῦ Πρωτάτου. Millet, Athos, πίν. 36. 2.

[5] Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 28. i, ἀριστερά. Millet, Athos, 52. 1. 53. 1.

[6] Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 8. i.

[7] Millet, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 8. 5.

[8] Byron-Talbot Rice, ἔνθ᾽ ἀν. πίν. 28. i, δεξιά.

ἡ λαμπρὰ τοιχογραφία τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον τοῦ παρεῖχε πρότυπον ἐξαιρετικῆς ἀξίας. Ἴσως αἱ καλλιτεχνικαὶ δυνάμεις τοῦ Διονυσίου καὶ ὁ στενὸς χῶρος ποὺ διέθετε εἰς τὸν ναΐσκον του νὰ μὴ τοῦ ἐπέτρεπον νὰ μιμηθῇ, ἔστω καὶ ἁπλοποιημένην, τὴν πολυπρόσωπον καὶ πολύπλοκον σύνθεσιν τοῦ Πρωτάτου καὶ διὰ τοῦτο ἠρκέσθη οὗτος εἰς ἁπλούστερον καὶ συνεπῶς εὐκολώτερον ὑπόδειγμα. Ἀλλ' εἶναι περίεργον ὅτι διὰ τὰς σκηνὰς ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Προδρόμου ἀπέφυγεν ὁ Διονύσιος ἐπιμελῶς νὰ χρησιμοποιήσῃ τὰ πολυάριθμα πρότυπα, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[1], καὶ κατέφυγεν εἰς ἰταλικὰς χαλκογραφίας. Τοῦτο δὲν εἶναι ἴσως χωρὶς σημασίαν. Ὅλα τὰ πρότυπα αὐτὰ τοῦ Ἁγίου Ὄρους εἶναι ἔργα Κρητῶν ἁγιογράφων. Φαίνεται δὲ ὅτι πρὸς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν δὲν ἠσθάνετο ὁ Διονύσιος μεγάλην συμπάθειαν καὶ ἐκτίμησιν. Τοῦτο δύναταί τις νὰ τὸ συμπεράνῃ καὶ ἀπὸ τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον οὗτος ὁμιλεῖ εἰς τὸν πρόλογον τῆς Ἑρμηνείας του περὶ τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας: ... *καὶ μέρος τι ἐκ τῶν Κρητικῶν ζωγράφων*[2]. Ὅτι δὲ τὸ μέρος αὐτὸ τῶν Κρητικῶν ζωγράφων ἀναφέρεται κυρίως εἰς τὴν τεχνικήν, δύναταί τις νὰ ἐννοήσῃ, ἂν ἔχῃ ὑπ' ὄψει τὴν σχετικὴν παράγραφον τῆς Ἑρμηνείας τὴν φέρουσαν τὸν τίτλον: *Πῶς νὰ δουλεύῃς Κρητικά*[3].

Προτοῦ ἴδωμεν τὴν ἀφορμὴν τῆς ὄχι μεγάλης συμπαθείας τοῦ Διονυσίου πρὸς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν, εἶναι ἀνάγκη νὰ ρίψωμεν ἓν βλέμμα εἰς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναΐσκου του. Καὶ ὡς πρὸς αὐτὴν ὁ Διονύσιος ἀκολουθεῖ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Οἱ ἴδιοι φωτεινοὶ τόνοι εἰς τὰς μορφὰς καὶ αἱ ἴδιαι ἐλαφραὶ σκιαί. Εἰς τὰ γεροντικὰ πρόσωπα αἱ ἴδιαι ἔντονοι ρυτίδες, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον σχηματοποιημέναι καὶ ὄχι σπανίως παρανοημέναι. Ὁμοία σκληρότης καὶ σχηματικότης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰς πτυχὰς τῶν ἐνδυμάτων. Γενικῶς, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, ἡ τεχνικὴ τοῦ Διονυσίου εἶναι ἡ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, ἀλλ' ἁπλοποιημένη, σχηματοποιημένη καὶ πολὺ συχνὰ παρανοημένη.

Ἡ ἐπιστροφὴ εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ἡ ἐξαιρετικὴ συμπάθεια τοῦ Διονυσίου πρὸς τὴν τέχνην τοῦ Πανσελήνου δὲν εἶναι φαινόμενον μεμονωμένον κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18ου αἰῶνος. Ὅπως εἴδομεν, καὶ ὁ Γ. Μάρκου καὶ ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων καὶ ἄλλοι ἀκόμη προσεπάθησαν νὰ μιμηθοῦν παλαιότερα πρότυπα. Ὁ Γ. Μάρκου εἶχεν ὡς ὑπόδειγμα

---

[1] Millet, Athos, πίν. 142. 2, 143. 2 (Τράπεζα Λαύρας), 205. 1, 3 (Διονυσίου καθολικόν), 212. 3 (Διονυσίου Τράπεζα).

[2] Ἑρμηνεία, 4

[3] Ἑρμηνεία, σ. 34 § 50.

τὰς διακοσμήσεις τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸ ἴδιον ἐν μέρει ἔκαμε καὶ ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων, ὁ ὁποῖος ὅμως ἀνέτρεξε καὶ εἰς παλαιότερα ἔργα, χειρόγραφα πιθανώτατα τῶν Παλαιολογείων χρόνων. Ὁμοίαν τάσιν πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα δεικνύει καὶ τὸ ζωγραφικὸν ἔργον, ἀλλὰ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου. Ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι ὅτι οὗτος δὲν ἀνέτρεξεν εἰς τοὺς Κρῆτας ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀλλ' εἰς παλαιότερον πρότυπον, τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον.

Πῶς θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἑρμηνευθῇ ἡ τάσις αὐτὴ τῶν τοιχογράφων τοῦ πρώτου ἰδίως ἡμίσεος τοῦ 18ου αἰῶνος πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα; Οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ἡ τάσις αὐτὴ ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπιδίωξιν τῆς φυσικότητος, ἡ ὁποία εἴδομεν ὅτι ἦτο ἡ διαρκὴς φροντὶς τῶν ἁγιογράφων ἀπὸ τοῦ 17ου κυρίως αἰῶνος[1].

Τὴν φυσικότητα αὐτὴν οἱ περισσότεροι ἁγιογράφοι τοῦ 17ου αἰῶνος προσεπάθησαν νὰ εἰσαγάγουν εἰς τὰ ἔργα των διὰ τῆς ἀντιγραφῆς δυτικῶν προτύπων, τὸ ἴδιον δὲ ἔκαμον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, καὶ οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα. Οἱ τοιχογράφοι ὅμως τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 18ου αἰῶνος ἐπεζήτησαν τὴν φυσικότητα εἰς τὰ ἔργα τῶν παλαιοτέρων Κρητῶν διδασκάλων. Ὅτι τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων ἐθεωροῦντο, κατὰ τὸν 18ον τοὐλάχιστον αἰῶνα, ἀντιγράφοντα τὴν πραγματικότητα μαρτυρεῖ ὁ Μακαριος Τριγωνης, ὁ ὁποῖος εἰς τὸ Προσκυνητάριον τῆς Λαύρας, τὸ ἐκδοθὲν εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1772, προκειμένου περὶ μερικῶν παλαιῶν εἰκόνων εὑρισκομένων εἰς τὸ Ἱερὸν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς ταύτης, γράφει ὅτι *εἶναι ἱστορία* (δηλ. ζωγραφική) *τῶν παλαιῶν ἐκείνων ἀρίστων Κρητῶν, οἱ ὁποῖοι μεγάλην φήμην καὶ ὄνομα ἀφῆκαν διὰ τὴν ἔμψυχον σχεδὸν καὶ ἀρίστην ζωγραφίαν των*[2].

Ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων τὴν φυσικότητα προσεπάθησε νὰ εἰσαγάγῃ εἰς τὸ ἔργον του διὰ τῆς ἀντιγραφῆς, ὡς εἴδομεν, ἀκόμη καὶ προτύπων τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς[3]. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ τάσις τοῦ Διονυσίου. Ἡ

[1] Βλ. ἀνωτ. 275 κ.ἑξ.

[2] Βλ. ἀνωτ. 276.

[3] Τὸ παράδειγμα τοῦ Παναγιώτου δὲν εἶναι μοναδικόν. Ἄλλος ζωγράφος τοῦ τέλους πιθανώτατα τοῦ 18ου αἰῶνος ἢ καὶ μεταγενέστερος ἴσως, ἔχει ἀντιγράψει εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Ξενοφῶντος μικρογραφίας ἐκ τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β΄, τοῦ φυλασσομένου εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. Ταύτας πιθανώτατα εὗρεν εἰς τὴν μετὰ χαλκογραφιῶν ἔκδοσιν τοῦ Βατικανοῦ κώδικος, τὴν γενομένην τὸ 1727 ὑπὸ τοῦ καρδιναλίου Albani εἰς τὸ Urbino. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως ὁ ζωγράφος τῆς Μονῆς Ξενοφῶντος νὰ εἶχεν ὑπ' ὄψει του χειρόγραφον, ἄγνωστον σήμερον, ἀνάλογον πρὸς τὸν κώδ. 183 τῆς Συνοδικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Μό-

διαφορὰ ὅμως ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι τὴν φυσικότητα οὗτος ἀνεζήτησεν ὄχι εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας, πρὸς τὰς ὁποίας πολὺ ὀλίγην, ὡς εἴδομεν, ἔτρεφε συμπάθειαν, ἀλλ' εἰς τὰ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς καὶ μάλιστα εἰς τὸ ἀντιπροσωπευτικώτερον αὐτῆς μνημεῖον, τὸ σωζόμενον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, τὰς τοιχογραφίας δηλαδὴ τοῦ Πρωτάτου. Καὶ γράφει μέν, εἶναι ἀληθές, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του ὅτι ἔμαθε τὴν ζωγραφικὴν μιμούμενος τὸν Πανσέληνον *ἀπό τε τὰς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱερὰς εἰκόνας τε καὶ περικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἁγιωνύμῳ ὄρει τοῦ Ἄθω*[1], εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως τὸ μόνον ἔργον τοῦ περιφήμου τούτου ζωγράφου, τὸ ὁποῖον ἐμιμήθη, τὸ μόνον ἄλλωστε ὑπάρχον ἐπὶ τῶν ἡμερῶν του εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Πρωτάτου, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ διακόσμησις τοῦ ναΐσκου τοῦ Κελλίου του, ποὺ ἤδη ἐξητάσαμεν.

Ἐφ' ὅσον ὅμως ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὡς μόνον ἔργον τοῦ Πανσελήνου ἐγνώριζε τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου, διατὶ ἀναφέρει εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του *περικαλλεῖς ναούς*, διακοσμηθέντας ἀπὸ τὸν περίφημον αὐτὸν ζωγράφον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος; Τοῦτο δὲ ἐπαναλαμβάνει καὶ κατωτέρω, εἰς τὰς ὁδηγίας του πρὸς τὸν θέλοντα νὰ μάθῃ τὴν ζωγραφικήν: *καὶ ἰδὲς μετὰ ταῦτα νὰ εὕρῃς ἐκ τοῦ περιφήμου Μανουὴλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα... Ἔπειτα ὕπαγε εἰς τὰς ὑπ' αὐτοῦ εἰκονισθείσας ἐκκλησίας...*[2]. Θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ πιθανὸν ὅτι ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Πανσελήνου ἡ ἀθωνικὴ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἀπηχεῖ ὁ Διονύσιος, ἠννόει ὅλας τὰς εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος Μακεδονικῆς τεχνοτροπίας διακοσμήσεις. Αὐτὴ ἄλλωστε φαίνεται ὅτι ἦτο καὶ ἡ γνώμη τοῦ MILLET: «ἐνθυμούμενοι ὅτι ὁ Πανσέληνος, κατὰ τὸν Διονύσιον ἐκ Φουρνᾶ, κατήγετο ἀπὸ τὴν Θεσσαλονίκην, δυνάμεθα ν' ἀναγνωρίσωμεν εἰς τὸ αἰνιγματικὸν αὐτὸ πρόσωπον τὸν τελευταῖον ἀντιπρόσωπον τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἀπέναντι τῆς Κρητικῆς»[3]. Αὐτὴν δὲ τὴν ἄποψιν, ὅτι ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Πανσελήνου ὁ Διονύσιος ἐννοεῖ τὰς Μακεδονικὰς διακοσμήσεις, ἠκολούθησαν καὶ ὡρισμένοι ἀπὸ τοὺς μαθητὰς τοῦ τελευταίου τούτου, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω. Ἔχω ἐντούτοις τὴν ὑπόνοιαν ὅτι ὁ Διονύσιος εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του ἀντέγραψεν ἁπλῶς τὴν φράσιν ἀπὸ παλαιοτέραν πηγήν. Πράγματι δὲ τὴν πηγὴν αὐτὴν ἐκ χειρογράφου τοῦ 18ου αἰῶνος, τὸ ὁποῖον εἶχεν

σχας (νῦν εἰς τὸ Ἱστορικὸν Μουσεῖον τῆς Μόσχας), ὁ ὁποῖος εἶναι γνωστὸν ὅτι προέρχεται ἐξ Ἁγίου Ὄρους. Πρβ. N. KONDAKOFF, Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures, trad. M. Trawinski, Paris 1886-91, II, 109.

[1] Ἑρμηνεία, 3.

[2] Ἑρμηνεία, 6 κ.ἑξ.

[3] MILLET, Recherches, 657.

εὕρει καὶ ἀντιγράψει εἰς τὰ Ἱεροσόλυμα ὁ Πορφύριος Οὐσπένσκι, παρέθηκεν ὁ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ ὡς Παράρτημα Β΄ εἰς τὴν ὑπ' αὐτοῦ γενομένην ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας[1] Ἀλλὰ καὶ πάλιν τὸ ζήτημα ἁπλῶς μετατίθεται εἰς χρόνους παλαιοτέρους τῆς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου συντάξεως τῆς Ἑρμηνείας, χωρὶς καὶ νὰ λύεται. Καὶ ὁ ἀνώνυμος δηλαδὴ συγγραφεὺς τοῦ Παραρτήματος Β΄, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς ἔζησε μετὰ τὸν 16ον αἰῶνα, ἀφοῦ ἀναφέρει τὸν Φράγκον (Κατελάνον)[2], δὲν φαίνεται νὰ ἐγνώριζε ἄλλο ἔργον τοῦ Πανσελήνου, πλὴν τοῦ Πρωτάτου. Πιθανὸν εἶναι ὅτι καὶ οὗτος ἐθεώρει ἔργα τοῦ Πανσελήνου τὰς Μακεδονικῆς τέχνης τοιχογραφίας, τὰς σωζομένας εἰς τὸν Ἄθω. Εἶναι ἄλλωστε γνωστὸν ὅτι ἡ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἀπηχεῖ καὶ ὁ Ρῶσος προσκυνητὴς Μπάρσκι, ὁ ἐπισκεφθεὶς τὸ 1744 τὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀπέδιδεν εἰς τὸν Πανσέληνον, πλὴν τοῦ Πρωτάτου, τὴν διακόσμησιν τοῦ μὴ ὑπάρχοντος πλέον καθολικοῦ τῆς παλαιᾶς Μονῆς τοῦ Ρωσικοῦ, καθὼς καὶ τὰς ἀνακαινισθείσας τὸ 1804 τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Χελανδαρίου[3].

Ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὅμως ὁμιλεῖ καὶ περὶ φορητῶν εἰκόνων τοῦ Πανσελήνου[4]. Καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος οὐδεμία τοιαύτη παράδοσις περὶ φορητῶν εἰκόνων τοῦ ζωγράφου τούτου ἔχει διασωθῆ[5].

Εἶναι ἄξιον προσοχῆς τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ εἰς τοὺς τρεῖς σπουδαιοτέρους τοιχογράφους τοῦ 18ου αἰῶνος, καὶ εἰς τὸν Μάρκου δηλαδὴ καὶ εἰς τὸν Παναγιώτην ἐξ Ἰωαννίνων καὶ εἰς τὸν Διονύσιον, ἡ δυτικὴ τέχνη πολὺ ὀλίγην ἤσκησεν ἐπίδρασιν. Ταύτην εὑρίσκομεν, εἶναι ἀληθές, εἰς τὸ τελευταῖον ἔργον τοῦ Μάρκου, τὴν διακόσμησιν δηλαδὴ τῆς Φανερωμένης, ὄχι ὅμως ἔντονον, ὅπως θὰ τὴν ἴδωμεν εἰς τοὺς συγχρόνους του ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων. Εἰς τὸ ἔργον τοῦ Παναγιώτου ἐξ Ἰωαννίνων δυτικὴ ἐπίδρασις σχεδὸν δὲν ὑπάρχει. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τέλος τοῦ Διονυσίου, τὰς κοσμούσας τὸν ναΐσκον τοῦ Κελλίου του, ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις παρουσιάζεται, ὅπως εἴδομεν,

---

[1] Ἑρμηνεία, σ. 259 § 20. Πρβ. καὶ Πρόλογον, σ. κη΄.

[2] Ἑρμηνεία, σ. 258 § 15. Περὶ τοῦ Κατελάνου βλ. ἀνωτ. 118 κ.ἑξ.

[3] Βλ. MILLET, Recherches, 656.

[4] Ἑρμηνεία, 3: . . . *αἱ ἐν τοίχοις καὶ πίναξιν ὑπ' αὐτοῦ εἰκονισθεῖσαι εἰκόνες* . . .

[5] Τοιαύτη παράδοσις ὑπάρχει διὰ τὴν Μονὴν Κοσσυφοινίσσης ἐπὶ τοῦ Παγγαίου. Ὁ Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ Ο ΕΞ ΟΙΚΟΝΟΜΩΝ, Περὶ τῶν Ο΄ Ἑρμηνευτῶν, Ἀθῆναι 1844-1849, Δ΄, 218, ἐθεώρει ἔργα τοῦ Πανσελήνου τὰς τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς, ἐνῶ ἄλλοι ἀποδίδουν εἰς αὐτὸν τὰς φορητὰς εἰκόνας. Βλ. ΙΩΡΔΑΝΟΥ ΤΙΜΟΘΕΟΝ εἰς τὸ περ. Νέα Σιών, 48, 1953, 102, 173. Ἔργον τοῦ Πανσελήνου ἐθεωρεῖτο ἐπίσης μία εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Μονὴν Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας. ΙΩΡΔ. ΤΙΜΟΘΕΟΣ, ἔνθ' ἀν. 153. Πρβ. καὶ Ε. ΣΤΡΑΤΗΝ εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περίοδ. Β΄, τόμ. Α΄, τεύχ. γ΄-δ΄, 1924, 56 κ.ἑξ., ὅπου δημοσιεύεται καὶ μία ἐκ τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Κοσσυφοινίσσης, σ. 57, εἰκ. 7.

μόνον εἰς τὰς σκηνὰς ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, διὰ τὰς ὁποίας ἐχρησιμοποιήθησαν ὡς πρότυπα ἰταλικαὶ χαλκογραφίαι.

Πόσον ἀπησχόλει τὸν Διονύσιον, ὅταν ἔγραφε τὴν Ἑρμηνείαν του, ἡ ἀποφυγὴ δυτικῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων δεικνύει ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Ἀναστασίου Γορδίου μὲ χρονολογίαν 1727, ἡ ὁποία εἶναι ἀπάντησις εἰς ἐπιστολὴν τοῦ Διονυσίου, ἐρωτῶντος αὐτὸν ποῖος εἶναι ὁ καλλίτερος τύπος τῆς παραστάσεως τῆς Πεντηκοστῆς. Εἰς τὸ ἐρώτημα αὐτὸ ὁ ΓΟΡΔΙΟΣ τοῦ ἀπαντᾷ: *Διὰ τὴν εἰκόνα τῆς πεντηκοστῆς, καλλιώτερα μοῦ φαίνεται νὰ εἶναι ἐκείνη ὁποῦ ἔχει τὴν Παναγίαν καὶ τοὺς ἀποστόλους γονατιστούς, καὶ ταῖς πύριναις γλώσσαις ἀπάνου τους, καὶ ὄχι τόσον καλὴ ἐκείνη ὁποῦ προσωποποιεῖ τὸν κόσμον εἰς ἄνθρωπον, καὶ τοὺς ἀποστόλους τριγύρου του, ἂν καλὰ καὶ αὐτὴ καλὴν σημασίαν ἔχει, καὶ ὅποιος θέλει, καὶ ὅποιαν θέλει ἂς κάμῃ*[1]. Προτιμᾷ δηλαδὴ ὁ Γόρδιος τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον ἐχρησιμοποίησαν οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι[2] καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος[3]. Ὁ Διονύσιος ὅμως δὲν ἀκολουθεῖ τὴν γνώμην τοῦ Γορδίου. Εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του περιγράφει τὸν κατὰ παράδοσιν ὀρθόδοξον τύπον[4], ὅπως εἰκονίζεται καὶ ὑπὸ τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτᾶτον[5] καὶ ὑπὸ τῶν Κρητῶν τοῦ 16ου αἰῶνος[6].

Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ὁ Διονύσιος εἶναι κυρίως γνωστὸς ἀπὸ τὸ σύγγραμμά του, τὴν περίφημον Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, διὰ τὴν ὁποίαν πλεῖστα ἐγράφησαν, διότι ἐπὶ μακρὸν ἐθεωρήθη ὡς ἔχουσα τὴν καταγωγήν της εἰς παλαιὰ ἀνάλογα ἐγχειρίδια ἀνερχόμενα μέχρι τῶν βυζαντινῶν χρόνων[7]. Τὴν Ἑρμηνείαν ὁ Διονύσιος, βοηθούμενος καὶ

---

[1] ΔΗΜΑΡΑΣ, ἔνθ' ἀν. σ. 259, στ. 33 κ.ἑξ.

[2] Βλ. προχείρως WILLUMSEN, El Greco, II, σ. 28, 231 καὶ πίν. XLV, ἔναντι σ. 227.

[3] WILLUMSEN, ἔνθ' ἀν. II, σ. 25.

[4] Ἑρμηνεία, σ. 113 § 111.

[5] MILLET, Athos, πίν. 13. 3.

[6] Αὐτόθι, πίν. 118. 2 κ.ἄ.

[7] Τὰ ζητήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν εὕρεσιν τῆς Ἑρμηνείας ὑπὸ τοῦ Didron, τὴν κιβδηλευμένην ἔκδοσίν της ὑπὸ τοῦ Σιμωνίδου, τὰς εἰς ξένας γλώσσας μεταφράσεις της κ.λ.π. ἐκθέτει διὰ μακρῶν ὁ Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ εἰς τὸν Πρόλογον τῆς ὑπ' αὐτοῦ ἐκδόσεως (1909) τοῦ αὐθεντικοῦ κειμένου, εἰς τὴν ὁποίαν γίνονται ὑφ' ἡμῶν αἱ παραπομπαί. Εἰς τὸν Πρόλογον αὐτὸν παρατίθεται καὶ ὅλη ἡ μέχρι τοῦ 1909 σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἐκ τῆς μετὰ ταῦτα ἀναφέρομεν τὰς σπουδαιοτέρας μελέτας: Α. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ εἰς τὸ περ. Λαογραφία, 2. 1910, 210 κ.ἑξ. DIEHL, Manuel, II, 854 κ.ἑξ. ὅπου παραδόξως ἀναγράφεται ὅτι ὁ Διονύσιος ἐσπούδασε τὴν ζωγραφικὴν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην. V. GRECU εἰς τὸ περ. Byzantion, 9, 1934, 675 κ.ἑξ. Ὁ αὐτὸς ἐν Actes du IVe Congrès International des Études Byzantines, I, Sofia, 1935 (=Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 9, 1935), σ. 225 κ.ἑξ. S. BETTINI ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1940/41, 179 κ.ἑξ.

ἀπὸ τὸν μαθητήν του Κύριλλον τὸν Χῖον[1], ἐτελείωσε, κατὰ τὰ πιθανώτατα συμπεράσματα τοῦ Δημαρᾶ, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1728 καὶ 1733[2].

Τὸ βιβλίον ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐντελῶς μεταξύ των διαφορετικὰ μέρη. Ἀπὸ τὴν Τεχνολογίαν, ὅπως τὸ ὠνόμασαν καὶ ὁ πρῶτος ἐκδότης (1853) καὶ ὁ Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, καὶ ἀπὸ τὸ Περὶ ὑποθέσεων, κατὰ τὸν πρῶτον ἐκδότην, δηλαδὴ τὸ εἰκονογραφικόν. Εἶναι ἀνάγκη νὰ ἴδωμεν κάπως πλησιέστερον τὰ δύο αὐτὰ μέρη τοῦ βιβλίου καὶ ν' ἀναζητήσωμεν τὰς πηγάς των.

Τὸ Α΄ μέρος, ἡ Τεχνολογία, διαιρεῖται εἰς δύο κυρίως τμήματα: εἰς τὸ περὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ εἰς τὸ περὶ ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου. Μεταξὺ τῶν τμημάτων αὐτῶν παρεμβάλλονται μερικαὶ παράγραφοι περὶ κατασκευῆς μαύρης καὶ ἐρυθρᾶς μελάνης, περὶ τῶν ἀναλογιῶν τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος καὶ περὶ ἐλαιογραφίας. Αὗται εἶναι ἀσφαλῶς νεώτεραι προσθῆκαι. Τὸ πρῶτον μέρος τελειώνει μὲ δύο ἄλλας παραγράφους περὶ ἐπισκευῆς παλαιῶν εἰκόνων καὶ περὶ χρυσογραφίας, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀναμφιβόλως καὶ αὐταὶ μεταγενέστεραι προσθῆκαι, καθ' ὅσον οὐδόλως συνδέονται κατὰ τρόπον ὀργανικὸν μὲ τὸ ὅλον κείμενον.

Διὰ τὸ πρῶτον τοῦτο μέρος τῆς Ἑρμηνείας ὁ Διονύσιος ἐχρησιμοποίησεν ἀναμφιβόλως παλαιότερα ἀνάλογα κείμενα. Τινὰ τούτων ἐδημοσίευσεν ὁ Παπαδοπουλος-Κεραμευς ὡς παραρτήματα τῆς ὑπ' αὐτοῦ γενομένης ἐκδόσεως τῆς Ἑρμηνείας. Τὸ παράρτημα Α΄ (σ. 237-253), ἀνῆκον εἰς χρόνους ὄχι παλαιοτέρους τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος, ἐφ' ὅσον ἀναφέρεται εἰς αὐτὸ ὁ Θεοφάνης, περιγράφει κυρίως τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τοῦτο ἦτο ἀσφαλῶς τὸ ἄμεσον πρότυπον τοῦ Διονυσίου, τὸ ὁποῖον οὗτος ἠκολούθησεν εἰς τὸ σχετικὸν τμῆμα τοῦ Α΄ μέρους τῆς Ἑρμηνείας. Διὰ τὸ δεύτερον τμῆμα τοῦ Α΄ μέρους, τὸ ἀναφερόμενον εἰς τὴν τοιχογραφίαν, ὁ Διονύσιος εἶχε πρότυπον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὸ παράρτημα Β΄ (σ. 255-260), τὸ ὁποῖον δὲν δύναται ἐπίσης νὰ εἶναι παλαιότερον τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος, ἐφ' ὅσον ἀναφέρει τὸν Φράγκον (Κατελάνον) (σ. 258). Ἀπὸ τὸ κείμενον αὐτὸ ὁ Διονύσιος παρέλαβεν ὄχι μόνον τὰς σχετικὰς πρὸς τὴν τοιχογραφίαν ὁδηγίας, ἀλλὰ καὶ τὸν ἐπίλογον, τὸν ὁποῖον παρενέβαλε σχεδὸν κατὰ λέξιν εἰς τὴν *Προγυμνασίαν* τῆς Ἑρμηνείας του[3].

Τὰ κείμενα ταῦτα, τὰ παλαιότερα τοῦ Διονυσίου, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνωμεν, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ Millet[4], ὅτι ἤδη ἀπὸ τοῦ 16ου

[1] Ἑρμηνεία, 4.
[2] Δημαρας, ἔνθ' ἀν. 235.
[3] Πρβ. Ἑρμηνείαν, 6 καὶ 259 § 20.
[4] Millet, Recherches, 657.

αἰῶνος τὰ διάφορα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια εἶχον, κατά τινα τρόπον, κωδικοποιήσει τὴν τεχνικὴν τῶν ἱδρυτῶν των. Τοῦτο δεικνύει σαφῶς τὸ ἀπὸ τοῦ 1738 ἀνέκδοτον χειρόγραφον τῆς Ἑρμηνείας, τὸ φυλασσόμενον ὑπ' ἀριθμ. 263 εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Ρωσικὴν μονὴν τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος. Εἰς αὐτὸ ὁ ἄγνωστος συγγραφεὺς λέγει ὅτι παραθέτει τὰς ὁδηγίας: *καθὼς ταῖς ηὗρα εἰς παλαιὰς ἑρμηνείας τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους*[1]. Θὰ ἦτο λοιπὸν ὄχι ἴσως λογικὸν ν' ἀναγάγωμεν τὰς πηγὰς τοῦ Διονυσίου εἰς χρόνους παλαιοτέρους τῆς ἁλώσεως, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς αὐτὰς γίνεται λόγος περὶ τοῦ Πανσελήνου. Ἡ ἐξαιρετικὴ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν ἰδίως τοῦ Πρωτάτου εἵλκυσε τοὺς ἁγιογράφους εἰς τὴν μελέτην τῆς τέχνης τοῦ Πανσελήνου. Εἴδομεν δὲ ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ Πρωτάτου ἐπηρέασεν, ἀπὸ ἀπόψεως ἰδίως εἰκονογραφικῆς, τοὺς μεγάλους Κρῆτας ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰῶνος καὶ μάλιστα τὸν Θεοφάνην[2]. Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὴν τέχνην, ἰδίως εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, τοῦ Θεοφάνους μαρτυροῦν, ὡς εἴδομεν, ἐμμέσως τὰ γραφόμενα τὸ 1772 ὑπὸ τοῦ Μακαρίου Τριγώνη καὶ τὸ 1780 ὑπὸ τοῦ Σάββα περὶ τοῦ Θεοφάνους ὡς μαθητοῦ δῆθεν τοῦ Πανσελήνου[3].

Εἰς τὸ τεχνικὸν μέρος τῆς Ἑρμηνείας ὁ Loumyer παρετήρησε μερικὰς ἀρκετὰ περιέργους ἀναλογίας πρὸς παλαιότερα ἐγχειρίδια τοῦ 9ου ἢ 10ου αἰῶνος, κυκλοφοροῦντα εἰς τὴν Δύσιν, ἀλλ' ἔχοντα βυζαντινήν, ὡς νομίζει, τὴν προέλευσιν[4]. Μεταξὺ τῶν ἐγχειριδίων αὐτῶν, τὸ πλησιέστερον πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν εἶναι ὁ λεγόμενος Ἀνώνυμος τῆς Λούκκας, εἰς τὸ ὁποῖον ὑπάρχουν καὶ χωρία ἑλληνικὰ μεταγραμμένα μὲ λατινικοὺς χαρακτῆρας[5]. Δὲν νομίζω ὅμως ὅτι εἰς τὴν πραγματικότητα ὑπάρχει καμία σχέσις μεταξὺ τῶν ἐγχειριδίων τούτων καὶ τῆς Ἑρμηνείας. Τὰ κεφάλαια τῆς Ἑρμηνείας περὶ βερνικίου, περὶ χρυσωμάτων καὶ περὶ χρυσογραφίας, τὰ παρουσιάζοντα ἀναλογίας πρὸς τὰ δυτικὰ ἐγχειρίδια, ἀνήκουν μᾶλλον εἰς τὰς παρεμβολὰς ποὺ μὲ τὸν καιρὸν ὑπεισῆλθον καὶ εἰς τὰ παλαιότερα κείμενα, τὰ χρησιμοποιηθέντα ὑπὸ τοῦ Διονυσίου, ἀλλὰ καὶ εἰς αὐτὴν τὴν Ἑρμηνείαν. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὰ κεφάλαια αὐτὰ παρενεβλήθησαν εἰς τὰς ἑλληνικὰς Ἑρμηνείας, τὰς παλαιοτέρας τοῦ Διονυσίου, ἀπὸ ζωγράφους ἐργασθέντας ἴσως εἰς τὴν Ἰταλίαν

[1] Millet, αὐτόθι.

[2] Βλ. ἀνωτ. 178 κ. ἑξ.

[3] Βλ. ἀνωτ. 182 κ. ἑξ.

[4] G. Loumyer, Les traditions techniques de la peinture médiévale, Bruxelles-Paris 1920, 64 κ.ἑξ.

[5] Περὶ τοῦ ἐγχειριδίου τούτου βλ. Loumyer, ἔνθ' ἀν. 22 κ.ἑξ.

καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου αἱ συνταγαί, αἱ ἀναγραφόμεναι εἰς τὰ δυτικὰ ἀνάλογα ἐγχειρίδια, ἦσαν εἰς κοινὴν χρῆσιν. Δὲν πρέπει τέλος νὰ λησμονῶμεν ὅτι ὁ Loumyer εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὴν γαλλικὴν μετάφρασιν τῆς Ἑρμηνείας τὴν γενομένην ὑπὸ τοῦ Durand καὶ ἐκδοθεῖσαν τὸ 1845 ὑπὸ τοῦ Didron. Ἡ μετάφρασις ὅμως αὐτὴ δὲν φαίνεται νὰ ἔμεινεν ἐντελῶς ἀπηλλαγμένη ἀπὸ τὰς κιβδηλίας τοῦ Σιμωνίδου, ὁ ὁποῖος εἶχεν ἀποστείλει εἰς τὸν Didron χειρόγραφον μὲ πολλὰς ὑπ' αὐτοῦ γενομένας προσθήκας, τοῦτο δὲ ἐχρησιμοποιήθη ἐν μέρει ὑπὸ τοῦ Γάλλου ἐκδότου[1].

Τὸ Β΄ μέρος τῆς Ἑρμηνείας, τὸ εἰκονογραφικόν, περιέχει λεπτομερῆ περιγραφὴν τῶν θρησκευτικῶν σκηνῶν καὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν ἁγίων. Εἶναι καὶ τοῦτο μὲ ἀρκετὴν μέθοδον διηρημένον εἰς τμήματα. Ταῦτα εἶναι τὰ ἑξῆς: Σκηναὶ ἐκ τῆς Π. Δ., σκηναὶ ἐκ τῆς Κ. Δ., ἀπὸ τὰς ὁποίας ἔχουν ἀποσπασθῆ αἱ Παραβολαί, διὰ ν' ἀποτελέσουν ἰδιαίτερον τμῆμα μαζὶ μὲ τὰ θέματα ἐκ τῆς Λειτουργίας καὶ ἐκ τῶν Ψαλμῶν, ἐκεῖ δὲ ἔχει προστεθῆ ἡ περιγραφὴ τῶν σκηνῶν τῆς Ἀποκαλύψεως καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἀκολουθοῦν εἰς τὸ ἑπόμενον τμῆμα αἱ σκηναὶ ἐκ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου, ὁμοῦ μὲ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἀποστόλων, μαρτύρων κλπ. μὲ τὰς Συνόδους, μὲ τὰ θαύματα μερικῶν ἁγίων καὶ μὲ τὰ Μηνολόγια. Τὸ τελευταῖον τμῆμα περιλαμβάνει γενικὰς ὁδηγίας περὶ τῆς εἰκονογραφικῆς διατάξεως τῶν ἐκκλησιῶν (τρουλλωτῶν καὶ καμαροσκεπάστων), φιαλῶν, τραπεζῶν, διάφορα ἄλλα εἰκονογραφικὰ θέματα δευτερευούσης σημασίας καὶ τέλος τὰ εἰς ἑκάστην σκηνὴν ἢ εἰς τὰ εἰλητάρια τῶν ἁγίων γραφόμενα ἐπιγράμματα.

Διὰ τὸ δεύτερον τοῦτο μέρος τῆς Ἑρμηνείας αἱ πηγαὶ τοῦ Διονυσίου ἦσαν πολὺ πτωχαί. Τὰ τρία παραρτήματα Γ΄, Δ΄ καὶ Ε΄, τὰ παρατιθέμενα ὑπὸ τοῦ Παπαδοπουλου-Κεραμεως (σ. 261-288), ἀποτελοῦν, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὸν σκελετὸν τοῦ βιβλίου τοῦ Διονυσίου. Εἰς τὰς πηγάς, ἐπὶ παραδείγματι, αὐτὰς οὐδαμοῦ μνημονεύονται σκηναὶ ἐκ τῆς Π. Δ. αἱ δὲ ἐκ τῆς Κ. Δ. ἁπλῶς ἀπαριθμοῦνται, χωρὶς καμίαν περιγραφήν. Τὸ δεύτερον λοιπὸν τοῦτο μέρος τῆς Ἑρμηνείας ὀφείλεται, νομίζω, ἐξ ὁλοκλήρου σχεδὸν εἰς τὸν Διονύσιον.

Ποῦ εὗρεν ὅμως οὗτος τὸν μέγαν αὐτὸν ἀριθμὸν τῶν σκηνῶν, τὰς ὁποίας μὲ τόσην ἐπιμέλειαν περιγράφει; Ἀσφαλῶς εἰς τὰς πολυαρίθμους ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Περὶ τούτου ἄλλωστε νύξιν μᾶς κάμνει καὶ ὁ ἴδιος. Προκειμένου δηλαδὴ περὶ τῶν μαρτυρίων τῶν ἁγίων, κατὰ τὴν σειρὰν τοῦ Μηνολογίου, περιγράφει λεπτομερῶς ὁ Διονύσιος τὰ μαρτύρια τῶν ἁγίων τοῦ

[1] Βλ. Παπαδοπουλον-Κεραμεα εἰς τὸν Πρόλογον τῆς Ἑρμηνείας, σ. ε΄ κ.ἑξ.

μηνὸς Σεπτεμβρίου, ἐνῶ διὰ τοὺς ἄλλους μῆνας περιορίζεται εἰς ἀναγραφὴν ἐντελῶς στοιχειώδη. Μὲ τὴν περιγραφὴν δηλαδὴ τῶν μαρτυρίων τῶν ἁγίων τοῦ Σεπτεμβρίου, τοῦ πρώτου δηλαδὴ μηνὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους, ἠθέλησεν ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ νὰ παράσχῃ εἰς τοὺς ἁγιογράφους ὑπόδειγμα, τὸ ὁποῖον οὗτοι θὰ ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσουν καὶ διὰ τοὺς ἄλλους μῆνας. Εἰς τὸ τέλος πράγματι τῶν μαρτυρίων τοῦ Σεπτεμβρίου προσθέτει: *Ἰδοὺ ὁποῦ σ' ἑρμηνεύσαμεν ἱκανῶς τὰ μαρτύρια τοῦ ἑνὸς μηνός. Λοιπὸν κατὰ τοῦτον τὸν τρόπον ἱστορίζονται καὶ τὰ λοιπὰ μαρτύρια τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, κατὰ τὸ ἐπίγραμμα ἑνὸς ἑκάστου μαρτυρίου· τινῶν ὅμως ἁγίων σχήματα ζήτει κἂν τοῖς Καθολικοῖς* (σ. 193 κ. ἑξ.).

Ὡς πρὸς τὴν μέθοδον αὐτὴν τῆς ἀναδρομῆς εἰς τὰς διακοσμήσεις τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν καὶ τῶν παλαιῶν ἐκκλησιῶν, ἠκολούθησεν ὁ Διονύσιος τὰς ὁδηγίας τῶν πηγῶν του. Πράγματι, τὸ ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΕΡΑΜΕΩΣ δημοσιευθὲν παράρτημα Γ' φέρει τὸν ἑξῆς χαρακτηριστικὸν τίτλον: *Ἑρμηνεία περὶ τῆς πρώτης ἱστορίας τῆς ἐκκλησίας καὶ περὶ σχημάτων καὶ ἐπιγραμμάτων τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ ἐκ πολλῶν παλαιῶν ἁγίων ἐκκλησιῶν ἱστορισμένων συλλεχθεῖσα* (σ. 261).

Παρὰ ταῦτα ὅμως νομίζω ὅτι ἡ περιγραφὴ πολλῶν ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν Ἑρμηνείαν εἶναι δημιούργημα αὐτοῦ τοῦ Διονυσίου, διότι εἰς τὰς ἁγιορειτικὰς τοὐλάχιστον ἐκκλησίας, τὰς μόνας, ὡς φαίνεται, τὰς ὁποίας ὁ Διονύσιος εἶχεν ὑπ' ὄψει του, ἀρκετὸς ἀριθμὸς τῶν ὑπ' αὐτοῦ περιγραφομένων σκηνῶν, ἰδίως ἐκ τῆς Π. Δ., οὐδαμοῦ εἰκονίζεται.

Οὕτω γίνεται φανερὸν ὅτι τὸ δεύτερον τοῦτο μέρος τῆς Ἑρμηνείας, δηλαδὴ τὸ εἰκονογραφικόν, εἶναι, κατὰ τὸ μεγαλύτερον τοὐλάχιστον ποσοστόν του, ἔργον αὐτοῦ τοῦ Διονυσίου, ὀφειλόμενον εἰς τὴν μεγάλην του φιλοπονίαν καὶ εἰς τὴν ἀγάπην του πρὸς τὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν μὲ τὸ σύγγραμμά του, ἐξυπηρέτησεν οὗτος πολὺ καλλίτερον παρὰ μὲ τὸν χρωστῆρά του.

Ἡ γενομένη ἐξέτασις τῆς Ἑρμηνείας καὶ τῶν πηγῶν της λύει, νομίζω, τὸ ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἐπὶ πολὺ ἀπησχόλησε τοὺς μελετητὰς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ εἰκονογραφίας. Ἐπιστεύθη δηλαδή, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἴπομεν, ὅτι αἱ ἀπώτεραι πηγαὶ καὶ αἱ ρίζαι τῆς Ἑρμηνείας δέον ν' ἀναζητηθοῦν εἰς τοὺς βυζαντινοὺς ἀκόμη χρόνους[1]. Αἱ περιγραφαὶ ἐντούτοις τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν, αἱ περιεχόμεναι εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Διονυσίου, πολὺ ὀλίγον συμφωνοῦν μὲ τὰ πρὸ τῆς ἁλώσεως ζωγραφικὰ ἔργα. Ἀπεναντίας αὗται ἀκολουθοῦν τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου

[1] Βλ. Α. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ εἰς τὸ περ. Λαογραφία, 2, 1910, 223 κ.ἑξ.

αἰῶνος. Εἶναι δὲ περίεργον ὅτι αἱ περιγραφαὶ τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν, αἱ περιεχόμεναι εἰς τὴν Ἑρμηνείαν, οὐδόλως συμφωνοῦν μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου, ἂν καὶ τόσην προτίμησιν ἔτρεφεν ὁ Διονύσιος πρὸς αὐτάς. Ἀλλ' ἡ θεωρητικὴ μᾶλλον προτίμησις αὐτὴ τοῦ Διονυσίου ἀναφέρεται κυρίως εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ Πανσελήνου καὶ ὄχι εἰς τὴν εἰκονογραφίαν του.

Δὲν φαίνεται λοιπὸν νὰ συνδέεται ἡ Ἑρμηνεία πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῶν βυζαντινῶν χρόνων οὔτε καὶ αἱ πηγαί της θὰ ἠδύναντο ν' ἀνέλθουν εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐποχήν. Εἶναι ἄλλωστε πρόβλημα, εὑρισκόμενον ἀκόμη πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λύσιν του, ἂν κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους ὑπῆρχον ἐγχειρίδια ἀνάλογα πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν τοῦ Διονυσίου ἢ πρὸς τὰς πηγάς της. Τὸ συμπέρασμα τοῦ Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, τὸ γραφὲν κατὰ τὸν 8ον ἢ 9ον αἰῶνα, δὲν εἶναι καθόλου βέβαιον ὅτι προωρίζετο διὰ τοὺς ἁγιογράφους[1]. Δημιουργικαὶ ἐποχαί, ὅπως ἡ βυζαντινή, δὲν ἔχουν ἀνάγκην κωδικοποιημένων ὁδηγιῶν. Ἀπεναντίας αἱ περίοδοι τῆς παρακμῆς εἶναι ἐκεῖναι, κατὰ τὰς ὁποίας παρουσιάζονται βιβλία, ὅπως ἡ Ἑρμηνεία καὶ αἱ πηγαί της. Οἱ ζωγράφοι κατὰ τὰς περιόδους αὐτὰς τῆς καταπτώσεως, μὴ δυνάμενοι νὰ δημιουργήσουν οἱ ἴδιοι τίποτε τὸ πρωτότυπον, εἶναι ἠναγκασμένοι νὰ προστρέχουν εἰς συνταγάς. Τὰς ἀνάγκας τῶν ζωγράφων αὐτῶν τῆς παρακμῆς σκοπὸν εἶχον νὰ ἐξυπηρετήσουν διὰ τῆς κωδικοποιήσεως τῶν τεχνικῶν καὶ εἰκονογραφικῶν συνταγῶν καὶ τὰ παλαιότερα τοῦ Διονυσίου ἐγχειρίδια, κυρίως ὅμως, μὲ τρόπον περισσότερον συστηματικόν, ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου.

Οἱ μιμηταὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας. Τὴν κίνησιν πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα, εἰς τὴν ὁποίαν εἴδομεν ὅτι μετέχουν οἱ ἀξιολογώτεροι τοιχογράφοι τοῦ 18ου αἰῶνος, ἠκολούθησε καὶ ὁ Διονύσιος. Οὗτος ὅμως, ὅπως παρετηρήσαμεν, ἐνετόπισε, κατά τινα τρόπον, τὴν προτίμησίν του εἰς τὸν Πανσέληνον καὶ εἰδικῶς εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Πρωτάτου. Ἀλλὰ συγχρόνως ὁ Διονύσιος μὲ τὴν Ἑρμηνείαν του ἔγινεν ὁ θεωρητικὸς τῆς ἐπιστροφῆς αὐτῆς εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα. Τὸ κήρυγμά του δὲ αὐτὸ εἶχεν ἀρκετὴν ἐπίδρασιν εἰς τοὺς συγχρόνους του τοιχογράφους, τοὐλάχιστον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Περὶ τούτου πείθουν αἱ διασωθεῖσαι ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἁγιορειτικαὶ τοιχογραφίαι, τινὰς τῶν ὁποίων θὰ ἐξετάσωμεν δι' ὀλίγων[2].

---

[1] Βλ. Μ. Χατζηδακην εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 393 κ.ἑξ.

[2] Διὰ τοὺς μιμητὰς τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἔκαμα ἀνακοίνωσιν εἰς τὸ Δ' Διεθνὲς Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον τῆς Σόφιας (1936). Περίληψις ἐδημοσιεύθη ἐν Actes du IVe Con-

Ἡ σπουδαιοτέρα τῶν διακοσμήσεων αὐτῶν σώζεται εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὸ προσκολλημένον εἰς τὴν βορείαν πλευρὰν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου. Ἐπιγραφή, ἄλλοτε ἐκεῖ ὑπάρχουσα, ἀνέφερε τὸ ἔτος 1721[1]. Εἰς τὸ παρεκκλήσιον αὐτό, ἐκτὸς τοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸν τροῦλλον, δορυφορουμένου ὑπὸ ἀγγέλων, τῶν προφητῶν εἰς τὸ τύμπανον καὶ τῶν εὐαγγελιστῶν εἰς τὰ σφαιρικὰ τρίγωνα, ὁλόκληρος ἡ λοιπὴ διακόσμησις εἶναι ἐντελῶς διάφορος ἀπὸ τὴν συνήθη διάταξιν. Τοὺς τοίχους δηλαδὴ καὶ τὰς καμάρας καταλαμβάνουν σκηναὶ μαρτυρίων ἁγίων κατὰ τὴν σειρὰν τοῦ Μηνολογίου[2]. Ὁ Παντοκράτωρ εἰς τὸν τροῦλλον καὶ οἱ δορυφοροῦντες αὐτὸν ἄγγελοι δὲν πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν, διότι ἀνήκουν εἰς χρόνους ἀσφαλῶς παλαιοτέρους καὶ εἶναι τέχνης διαφορετικῆς ἀπὸ τὴν λοιπὴν διακόσμησιν. Θὰ ἐξετάσωμεν λοιπὸν τὰς τοιχογραφίας τῶν καμαρῶν καὶ τῶν τοίχων.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Μηνολογίου παρουσιάζει αἰσθητὴν διαφορὰν ἀπὸ τὰς ἀναλόγους παραστάσεις τῆς τραπέζης τῆς Λαύρας, δεικνύουσα συγχρόνως μεγαλυτέραν ἄνεσιν εἰς τὴν ὅλην σύνθεσιν. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ ἄγνωστος ζωγράφος εἶχεν ὡς πρότυπον παλαιὸν εἰκονογραφημένον χειρόγραφον.

Τὴν εἰκονογραφικὴν ἐξάρτησιν τοῦ ἁγιογράφου ἀπὸ τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην δεικνύει σαφῶς ἡ σκηνὴ τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ὅπου ἡ παράστασις τῆς Θεοτόκου ἐναγκαλιζομένης τὸ Βρέφος ἔχει ἀσφαλῶς ἀντιγραφῆ ἀπὸ πρότυπον ἀνάλογον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Στουντένιτσας[3]. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπίδρασις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου δὲν εἶναι ὀλιγώτερον καταφανής. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης μὲ τὸν Πρόχορον, ὅπως καὶ ὁ Λουκᾶς, εἶναι πιστὰ σχεδὸν ἀντίγραφα τῶν τοιχογραφιῶν ἐκείνων[4]. Μεταξὺ τῶν σκηνῶν τοῦ Μηνολογίου, ὁ προφήτης Ζαχαρίας ἐξηπλωμένος εἶναι μίμησις τοῦ περιφήμου Ἀναπεσόντος τοῦ Πανσελήνου.

Ἀξία ὅμως ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι ἡ τελευταία πρὸς τὰ κάτω ζώνη τοῦ νοτίου τοίχου. Εἰς αὐτὴν παριστάνονται οἱ Ἅγιοι Πάντες διευθυνόμενοι πρὸς δυσμάς. Οἱ πολυάριθμοι ἐκεῖ εἰκονιζόμενοι ἅγιοι εἶναι διηρημένοι εἰς

---

grès International des Études Byzantines, II, Sofia 1936, 135. Πλατύτερον ἀνέπτυξα τὸ θέμα εἰς τὸ περ. Τέχνη, 1938, ἀριθ. 6, σ. 1-2.

[1] Τὴν ἐπιγραφὴν ἀναφέρει ὁ Πορφύριος Οὐσπένσκι. Αὕτη κατεστράφη κατά τινα ἐπισκευὴν τοῦ ἄνω μέρους τῆς εἰσόδου. Βλ. Millet-Pargoire-Petit, σ. 29, ἀριθ. 87.

[2] Ἀπεικόνισιν μιᾶς πλευρᾶς παρέχει ὁ Κοντακωφ, Ἄθως, πίν. IX.

[3] Petković, I, πίν. 36d. Millet, Recherches, σ. 112, εἰκ. 54.

[4] Millet, Athos, πίν. 36. 2, 37. 2. Εἰκόνα τοῦ Λουκᾶ παραλλήλως πρὸς τὴν τοῦ Πρωτάτου ἐδημοσίευσα εἰς τὸ περ. Τέχνη, ἔνθ' ἀν.

ὁμάδας μὲ τὰς ἐπιγραφάς: *Χορὸς Ἀποστόλων, Χορὸς Μαρτύρων, Χορὸς Προφητῶν, Χορὸς Ἱεραρχῶν, Χορὸς Ὁσίων, Χορὸς Δικαίων.* Ἑκάστης ὁμάδος προηγεῖται εἷς ἄγγελος[1] (πίν. 67. 1). Οἱ χοροὶ αὐτοὶ τῶν ἁγίων ἀποτελοῦν συνήθως μέρος τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας[2], εἰς τὴν περιγραφὴν δὲ τῆς συνθέσεως ταύτης τοὺς τοποθετεῖ καὶ ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του[3]. Οἱ χοροὶ ὅμως οὗτοι εἰκονίζονται καὶ εἰς μίαν ἄλλην παραπλησίαν σύνθεσιν, εἰς τὴν παράστασιν δηλαδὴ τῶν Ἁγίων Πάντων[4]. Νομίζω ὅτι τὸ πρότυπον τοῦ ἡμετέρου ζωγράφου ἀνέρχεται εἰς χρόνους παλαιοτέρους, εἰς τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τῶν Παλαιολόγων. Πράγματι, ἐκτὸς τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων ἀποτελοῦν μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας[5], ὁμοίαν διάταξιν πρὸς τὴν ἐδῶ ἐξεταζομένην εὑρίσκομεν εἰς τὸν Μυστρᾶν ἐπίσης, εἰς τὸ Β.Δ. παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικοῦ)[6], ὅπου ἡ θέσις τῶν ὁμάδων εἰς τοὺς τοίχους εἶναι λίαν συγγενής. Μεταξὺ ὅμως τῶν παλαιῶν αὐτῶν προτύπων καὶ τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας ὑπάρχουν μερικαὶ ἄξιαι λόγου διαφοραὶ καὶ παρανοήσεις. Ἐκτὸς τῶν ἀγγέλων τῶν προηγουμένων ἑκάστης ὁμάδος, τοὺς ὁποίους εἰς οὐδεμίαν ἀνάλογον παράστασιν ἠδυνήθην νὰ εὕρω, ὑπάρχει εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν καὶ μία παρέκκλισις ἀκόμη σπουδαιοτέρα. Εἰς τὸ παρεκκλήσιον δηλαδὴ τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου τοῦ Μυστρᾶ, τὸ ὁποῖον ἔχει νεκρικὸν χαρακτῆρα, διότι ἐκεῖ ὑπάρχουν οἱ τάφοι καὶ τοῦ κτήτορος τῆς μονῆς Παχωμίου καὶ τοῦ δεσπότου Θεοδώρου Α΄ Παλαιολόγου, οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων διευθύνονται ὅλοι πρὸς ἀνατολάς, ὅπου ἐντὸς κόγχης εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς ὡς Κριτής[7]. Ἐπίσης εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Λαύρας οἱ ἐντὸς νεφελῶν χοροὶ τῶν ἁγίων διευθύνονται πρὸς δυσμάς, ὅπου ὁμοίως εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς[8]. Ἀλλ' εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς παράστασιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων διευθύνονται καὶ αὐτοὶ πρὸς δυσμάς, χωρὶς ὅμως νὰ ὑπάρχῃ εἰς τὸν δυτικὸν τοῖχον καμία μορφὴ δεικνύουσα τὸ τέρμα τῆς πο-

---

[1] Μέρος τῆς παραστάσεως εἰκονίζεται εἰς τὸν πίνακα τὸν παρατιθέμενον ὑπὸ τοῦ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἄθως, πίν. IX.

[2] Βλ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς τραπέζης τῆς Λαύρας. MILLET, Athos, πίν. 149, 1.

[3] Ἑρμηνεία, 140. Βλ. καὶ G. MILLET, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, 82 κ.ἑξ.

[4] Πρβ. τὴν ἐσφαλμένως εἰς τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸν ἀποδιδομένην εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης. PROCOPIOU, πίν. 1, καὶ τὴν εἰκόνα τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς Καρακάλλου παρὰ MILLET, La dalmatique du Vatican, πίν. I. 2.

[5] MILLET, Mistra, πίν. 81. 5.

[6] Αὐτόθι, πίν. 96, 97. 3, 4.

[7] Αὐτόθι, πίν. 96. 2. Πρβ. καὶ τὴν περιγραφὴν τοῦ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς, 64, κ.ἑξ.

[8] MILLET, Athos, πίν. 149. 1 (Ἅγιοι). Ὁ δυτικὸς τοῖχος παρὰ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἄθως, πίν. III.

ρείας. Εἶναι φανερὸν ὅτι ὁ ζωγράφος ἀντέγραψε τὸ παλαιὸν πρότυπον, χωρὶς πιθανώτατα νὰ ἐννοῇ πλέον τὴν ἀρχικήν του σημασίαν.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικήν, ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου εἶχεν ὑπ' ὄψει του Μακεδονικὸν πρότυπον. Τοῦτο ὅμως δὲν ἦτο μόνον ἡ διακόσμησις τοῦ Πρωτάτου, ἀλλὰ καὶ αἱ ἐπίσης Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τοῦ Βατοπεδίου, αἱ γενόμεναι τὸ 1312. Περὶ τούτου δύναται νὰ πείσῃ ἡ παραβολή, ἐπὶ παραδείγματι, τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Λέοντος Κατάνης μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Σάββα, εὑρισκομένην εἰς τὸν ἐξωνάρθηκα τοῦ καθολικοῦ μαζὶ μὲ ἄλλας σκηνὰς καὶ μορφάς, αἱ ὁποῖαι ἔμειναν ἄθικτοι ἀπὸ τὰς ἐπανειλημμένας ἐπισκευὰς τοῦ 18ου καὶ τοῦ 19ου αἰῶνος.

Ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου, αἱ ὁποῖαι μᾶς ἀπησχόλησαν, ἦτο πιθανώτατα μαθητὴς τοῦ Διονυσίου ἢ ὁπωσδήποτε ἠκολούθει τὰς περὶ τέχνης ἰδέας του. Μεταξὺ ἄλλων, περὶ τούτου πείθει ἡ καταπληκτικὴ ὁμοιότης τοῦ σχήματος ὡρισμένων γραμμάτων εἰς τὰς ἐπιγραφάς, ἰδίως τοῦ Σ, τοῦ Ε καὶ τοῦ Ω, τῶν ὁποίων ἡ μορφὴ εἶναι λίαν χαρακτηριστικὴ εἰς τὰς τοιχογραφίας, ποὺ ἐξετέλεσεν ὁ Διονύσιος εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Κελλίου του, ὅπως καὶ εἰς τὴν ἐντὸς αὐτοῦ φορητὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου.

Δὲν δυνάμεθα νὰ γνωρίζωμεν ἂν ὁ ζωγράφος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου ἦτο εἷς τῶν τεσσάρων μαθητῶν τοῦ Διονυσίου, τοὺς ὁποίους ἀναφέρει ὁ ΘΕΟΦΑΝΗΣ εἰς τὴν βιογραφίαν τοῦ τελευταίου τούτου[1]. Ὅτι ἐντούτοις πρόκειται περὶ ζωγράφου συγχρόνου πρὸς τὸν Διονύσιον προκύπτει χωρὶς καμίαν ἀμφιβολίαν ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσαν ἄλλοτε εἰς τὸ παρεκκλήσιον χρονολογίαν 1721. Τὸ βέβαιον πάντως εἶναι ὅτι ὁ ἀνώνυμος ζωγράφος τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου ὑπῆρξε τεχνίτης ἀπείρως ἀνώτερος τοῦ Διονυσίου. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ τελευταίου τούτου εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Κελλίου του, γενόμεναι δέκα ἔτη ἐνωρίτερον, ὑπολείπονται κατὰ πολὺ ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου καὶ οὔτε δύνανται νὰ συγκριθοῦν πρὸς αὐτάς.

Αἱ ὀλίγαι ἀκόμη τοιχογραφίαι, τὰς ὁποίας ἐδῶ θὰ ἐξετάσωμεν, δεικνύουν τὴν ἰσχυρὰν ἐπίδρασιν τοῦ Διονυσίου ἐπὶ τῶν συγχρόνων του ζωγράφων.

Αὗται κοσμοῦν τὴν στοάν, τὴν εὑρισκομένην πρὸ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀπο-

[1] Βλ. ΔΗΜΑΡΑΝ, ἔνθ' ἀν. 249 κ.ἑξ.

τελοῦνται ἀπὸ μεμονωμένας μορφὰς ἁγίων. Χρονολογία δὲν ὑπάρχει ἐκεῖ, ἀλλὰ δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ εἶναι σύγχρονοι περίπου πρὸς τὰς ἐξετασθείσας ἤδη εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς Βατοπεδίου. Εἶναι δηλαδὴ καὶ αὐταὶ ἔργα τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18ου αἰῶνος.

Ἐδῶ ἡ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου εἶναι ἄμεσος. Ὁ Ἀαρὼν καὶ ὁ Μωϋσῆς[1] εἶναι πιστὰ ἀντίγραφα τῶν μεγάλων μορφῶν τοῦ Πανσελήνου[2]. Ἀναλόγους μορφὰς τοῦ Πρωτάτου εἶχεν ὑπ' ὄψει του ὁ τεχνίτης καὶ διὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Εὐστρατίου[3].

Ἀλλ' ὁ ἄγνωστος τεχνίτης τῶν ἐξεταζομένων τοιχογραφιῶν εἶχε, πλὴν τοῦ Πρωτάτου, καὶ ἄλλα πρότυπα Παλαιολογείων πιθανώτατα χρόνων. Περὶ τούτου μᾶς πείθει ἡ περίεργος μορφὴ τοῦ Ἁγίου Μακαρίου τοῦ Ρωμαίου ὁμιλοῦντος μὲ τοὺς δύο λέοντας[4] (πίν. 67. 3). Ἡ ἐξωτικὴ αὐτὴ παράστασις εἶναι ἀσφαλῶς παλαιά. Τὴν εὑρίσκομεν εἰς τὴν Curtea de Argesch τῆς Ρουμανίας[5], ἂν καὶ δὲν εἶναι ἀπολύτως βέβαιον ὅτι αὕτη ἀνήκει εἰς τὸν 14ον αἰῶνα, κατὰ τὸν ὁποῖον ἔγινεν ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ. Ἀργότερον ἡ παράστασις εἰσῆλθεν εἰς τὸ θεματολόγιον τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως δεικνύει ἡ ἀπὸ τοῦ 1587 τοιχογραφία εἰς τὴν Μονὴν Κορώνης τῆς Πίνδου[6]. Ὁ ἄγνωστος ὅμως ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν, τὰς ὁποίας ἐδῶ ἐξετάζομεν, φαίνεται ἐπιστρέφων εἰς παλαιὸν Μακεδονικὸν πρότυπον. Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου τοῦ ἐρημίτου, πού, συμφώνως πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Συναξαριστοῦ, *ἀπὸ τὸ πολὺ γηρατεῖον, ἦτον κατεβασμένα τὰ ὀφρύδιά του ἐπάνω εἰς τὰ ὀμμάτιά του, αἱ ἄσπραι ὡσὰν τὸ χιόνι* τρίχες τοῦ γενείου του, *ποὺ ἔφθανον ἕως εἰς τὰ ποδάρια του*[7] ἀποδίδονται εἰς τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τρόπον μαρτυροῦντα τὴν ὕπαρξιν παλαιοῦ Μακεδονικοῦ προτύπου. Τὰ χαρακτη-

[1] Εἰκόνα τοῦ Μωϋσέως ἐν παραβολῇ πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου ἐδημοσίευσα εἰς τὸ περ. Τέχνη, ἔνθ' ἀν., ὅπου ὅμως ἔχει γίνει λάθος εἰς τὰς ἐπιγραφάς. Ἡ ἄνω δεξιὰ εἶναι ἡ τοῦ Δοχειαρίου καὶ ἡ κάτωθεν αὐτῆς ἡ τοῦ Κελλίου τοῦ Διονυσίου.

[2] Millet, Athos, πίν. 8. 3, 4.

[3] Ἰδίως τὸν Ἅγιον Εὐστάθιον καὶ τὸν Ἅγιον Ἀκίνδυνον. Millet, Athos, πίν. 52. 2, 54 1.

[4] Οἱ δύο λέοντες εἶναι πολὺ κατεστραμμένοι καὶ δι' αὐτὸ δὲν περιελήφθησαν εἰς τὴν φωτογραφίαν. Περὶ αὐτῶν γίνεται λόγος εἰς τὸ Συναξάριον. Βλ. Νικοδήμου, Συναξαριστής, εἰς τὴν 23 Ὀκτωβρίου.

[5] Curtea Damneasca din Argesch ἐν Buletinul Comisiunii Monumenteler Istorice 10 - 16, 1917 - 1923, σ. 211, εἰκ. 229. Ἐπίσης ἐκεῖ δὲν εἰκονίζονται οἱ λέοντες.

[6] A.B.M.E. 5, 1939/40, σ. 178, εἰκ. 8. Καὶ ἐκεῖ δὲν ὑπάρχουν οἱ λέοντες, οὔτε γίνεται περὶ αὐτῶν λόγος εἰς τὴν περιγραφὴν τῆς εἰκόνος (σ. 177). Ἀλλὰ καὶ ἂν ἔχουν παραλειφθῆ ὑπὸ τοῦ ζωγράφου, ἀσφαλῶς θὰ ὑπῆρχον εἰς τὸ πρότυπόν του. διότι τὸ σχῆμα τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ Μακαρίου εἶναι σχῆμα ὁμιλίας καὶ ὄχι σχῆμα εὐλογίας.

[7] Νικοδήμου, Συναξαριστής, εἰς τὴν 23 Ὀκτωβρίου.

ριστικὰ ταῦτα ἐνθυμίζουν μορφάς τινας ἀσκητῶν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, ὅπως τοῦ Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονίκῃ καὶ τοῦ Πέτρου τοῦ Ἀθωνίτου[1], ἔχουν ὅμως ἄμεσον σχέσιν καὶ μὲ παλαιοτέρας ἀκόμη εἰκόνας τοῦ Μακαρίου εἰς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι, αἱ τοῦ Μιλέσεβο εἰς τὴν Σερβίαν[2].

Αἱ ἐξετασθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ Δοχειαρίου παρουσιάζουν πολλὰς ὁμοιότητας, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου, ἡ ὁποία προηγουμένως μᾶς ἀπησχόλησε. Δὲν δύναται ὅμως νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸν ἴδιον τεχνίτην, ἂν καὶ εἶναι σύγχρονοι περίπου πρὸς ἐκείνας. Πάντως εἶναι ἔργα ζωγράφου ἀκολουθοῦντος τὰς ἰδέας τοῦ Διονυσίου περὶ ἐπιστροφῆς εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα. Καὶ ὁ ζωγράφος δὲ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων εἶναι, ὅπως καὶ ὁ τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου, ἀσυγκρίτως ἀνώτερος τοῦ Διονυσίου ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης.

Τὴν τάσιν αὐτὴν πρὸς ἀπομίμησιν τῶν παλαιῶν Μακεδονικῶν προτύπων συνεχίζουν ὡρισμένοι ζωγράφοι καὶ ἐκτὸς τοῦ Ἁγίου Ὄρους μέχρι τέλους περίπου τοῦ 18ου αἰῶνος. Οἱ τελευταῖοι ἴσως μεταξὺ αὐτῶν εἶναι ὁ Γεώργιος Γεωργίου καὶ ὁ Γεώργιος Ἀναγνώστης ἐκ Φουρνᾶ, ἀπὸ τὴν πατρίδα δηλαδὴ τοῦ Διονυσίου, οἱ ὁποῖοι ἐζωγράφησαν πολλὰς ἐκκλησίας τῆς Πίνδου, μεταξὺ ἄλλων, τὴν ἐκκλησίαν τοῦ χωρίου Μύρεσι τῶν Ἀγράφων[3].

Ἡ παρακμὴ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας. Ἡ προσπάθεια τοῦ Διονυσίου πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, προσπάθεια ἡ ὁποία ἐπηρέασεν, ὡς εἴδομεν, καὶ ἄλλους τοιχογράφους τοῦ 18ου αἰῶνος, δὲν εἶχε γενικωτέραν ἀπήχησιν. Κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους εὑρίσκομεν καὶ ἁγιογράφους συνεχίζοντας τὴν παράδοσιν τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀλλὰ παρανοημένην πλέον καὶ ἀπεξηραμμένην. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοῦ εἴδους αὐτοῦ εἶναι αἱ τοιχογραφίαι αἱ καλύπτουσαι τὸν τροῦλλον τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, τὸ 1739[4]. Ἡ κάτωθεν τοῦ Παντοκράτορος εἰκονιζομένη Θεία Λειτουργία[5] ἀντιγράφει τὰς ὁμοίας τοιχογραφίας τοῦ 16ου

---

[1] Millet, Athos. πίν. 45, 1, 55. 2.

[2] N. Okunev εἰς τὸ περ. Byzantinoslavica, 7, 1938, πίν. V. Millet-Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Fasc. I, Paris 1954, πίν. 77. 1, 3.

[3] Ἓν δεῖγμα παραθέτει ὁ Χατζηδάκης, Contribution, πίν. XIX, εἰκ. 19. Πρβ. καὶ σ. 213.

[4] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet-Pargoire-Petit, σ. 18, ἀριθ. 54.

[5] Ἀπεικόνισις δύο τμημάτων ἐν Millet, Athos, πίν. 262.

αἰῶνος εἰς τὴν ἁψῖδα τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ ἄλλων ἁγιορειτικῶν ναῶν. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως εἶναι πλαδαρὰ καὶ χωρὶς πλέον ζωήν, τὴν δὲ πτωχείαν τῆς τέχνης του ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νὰ καλύψῃ μὲ τὰ πολλὰ κοσμήματα ἐπὶ τῶν ἀμφίων, ποὺ τὰ ἔχει ἀντιγράψει ἀπὸ ἀνατολικὰ πολύτιμα ὑφάσματα.

Ἡ κατάπτωσις αὐτὴ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας γίνεται ἀκόμη μεγαλυτέρα κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 18ου αἰῶνος. Παράδειγμα ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Γρηγορίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος[1], γενομένη, ὅπως μανθάνομεν ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφήν, κατὰ τὸ 1779[2].

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὴν μορφήν. Ἐξετάζοντες τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος, εἴδομεν ὅτι αὕτη λαμβάνει ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον χαρακτῆρα λαϊκόν[3]. Τὴν λαϊκὴν αὐτὴν μορφὴν συνεχίζουν πολλοὶ ζωγράφοι τοῦ 18ου αἰῶνος. Ταύτην εὑρίσκομεν εἰς πολυάριθμα μνημεῖα, τῶν ὁποίων αἱ τοιχογραφίαι δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῆ. Χάριν παραδείγματος ἀναφέρομεν τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταϊτίσσης τῆς Λαύρας[4], γενομένην τὸ 1719[5], ὅπως καὶ τὴν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ νεκροταφείου εἰς τὴν Μονὴν Γρηγορίου[6], γενομένην τὸ 1739[7].

Οἱ ζωγράφοι, οἱ ἐργαζόμενοι κατὰ τὸν λαϊκὸν αὐτὸν τρόπον, ἀναμειγνύουν στοιχεῖα τῆς Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς παραδόσεως μὲ δάνεια ἀπὸ δυτικὰς χαλκογραφίας. Ὅλα τὰ στοιχεῖα αὐτὰ σχηματοποιοῦνται, συμφύρονται καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον παρανοοῦνται. Παρουσιάζουν οὕτω εἰς τὸ σύνολόν των αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ μορφὴν ἐντελῶς ἀνάλογον μὲ τὰς συμπαθεῖς εἰς τὴν ἀφέλειάν των λαϊκὰς χαλκογραφίας, ἰδίως μὲ τὰς ἀπεικονίσεις τῶν ἁγιορειτικῶν καὶ ἄλλων μονῶν, τὰς διδομένας χάριν εὐλογίας εἰς τοὺς προσκυνητὰς καὶ τῶν ὁποίων θὰ ἦτο πολὺ χρήσιμος ἡ συλλογὴ καὶ ἡ δημοσίευσις, ἐν ὅσῳ περισώζονται ἀκόμη ἀντίτυπα αὐτῶν ἢ αἱ χαλκογραφικαὶ των πλάκες εἰς τὰς μονάς[8].

---

[1] Δεῖγμα παρὰ Millet, Athos, πίν. 264. 2.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Millet - Pargoire - Petit, σ. 172, ἀριθ. 496.

[3] Βλ. ἀνωτ. 199 κ.ἑξ.

[4] Τμῆμα ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν ἐν Millet, Athos, πίν. 263.

[5] Ἡ ἐπιγραφὴ παρὰ Millet - Pargoire - Petit, σ. 124 κ ἑξ. ἀριθ. 379.

[6] Δεῖγμα ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Χατζηδάκη, Contribution, πίν. XX, εἰκ. 22.

[7] Millet - Pargoire - Petit, σ. 177, ἀριθ. 520.

[8] Βλ. π.χ. τὴν ἀπὸ τοῦ 1736 χαλκογραφίαν τῆς Μονῆς Σινᾶ ἐν Byron - Talbot Rice, ἔνθ' ἀν. πίν. 92. Χαρακτηριστικαὶ διὰ τὴν ἀνάμειξιν στοιχείων τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως μὲ στοιχεῖα δυτικὰ εἶναι αἱ πολυάριθμοι χαλκογραφίαι, αἱ περιεχόμεναι εἰς τοῦ Χρυσάνθου του ἐκ Προύσης, Προ-

Τὴν μορφὴν αὐτὴν τῆς τοιχογραφίας καλλιεργοῦν τεχνῖται κυρίως ἐξ Ἠπείρου καὶ Δυτικῆς Μακεδονίας, πολυάριθμα δὲ ὀνόματα ζωγράφων εἶναι γνωστά[1], ἂν καὶ αἱ ὑπ' αὐτῶν ἐκτελεσθεῖσαι τοιχογραφίαι παραμένουν ἀκόμη ἀνέκδοτοι.

Ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς προκύπτει ὅτι οὗτοι ἐμφανίζονται ἤδη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὁ παλαιότερος, μέχρι τοῦδε τοὐλάχιστον, γνωστὸς εἶναι ὁ Νικόλαος ἐκ Λινοτοπίου, παρὰ τὴν Καστοριάν, ὁ διακοσμήσας τὸ 1570 τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Παλατίτσας παρὰ τὴν Βέροιαν[2]. Ἡ κυρίως ὅμως ἀκμή των παρατηρεῖται κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα.

Οὕτω, λήγοντος περίπου τοῦ 18ου αἰῶνος, τελειώνει ὁριστικῶς πλέον τὸν μακρόν της δρόμον ἡ ὀρθόδοξος τοιχογραφία καὶ ὑπὸ τὴν Κρητικήν της μορφὴν καὶ ὑπὸ ἐκείνην ποὺ προσεπάθησαν νὰ τῆς δώσουν ὁ Διονύσιος καὶ οἱ μαθηταί του διὰ τῆς ἐπιστροφῆς εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα.

Ἡ μόνη μορφή, ἡ ὁποία θὰ ἐπιζήσῃ καὶ κατὰ τὸν ἀρχόμενον 19ον αἰῶνα, εἶναι ἡ λαϊκή. Αὐτὴ ὅμως ἔχει πλέον ἐκφύγει ἀπὸ τὴν παράδοσιν καὶ ἐλάχιστα μόνον πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὰ ἑπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου.

σκυνητάριον τῆς Ἁγίας Πόλεως Ἱερουσαλὴμ καὶ πάσης Παλαιστίνης, Ἐν Βιέννῃ τῆς Ἀουστρίας 1807.

[1] Πρβ. Χατζηδακη, Contribution, 210 κ.ἑξ. Ὀνόματα ζωγράφων ἐκ τῶν περιοχῶν αὐτῶν ἀναφέρονται ἀρκετὰ εἰς τὰς μέχρι τοῦδε δημοσιευθείσας συλλογὰς ἐπιγραφῶν. Βλ. D. Quinn εἰς τὸ περ. Ἁρμονία, 3, 1902, 49 κ.ἑξ. Π. Πουλιτσαν εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 5, 1928, 53 κ.ἑξ. Χ. Σουλην εἰς τὸ περ. Ἠπειρωτικὰ Χρονικά, 9, 1934, 81 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ τὸν πίνακα τῶν ζωγράφων τῶν ἐργασθέντων εἰς τὰς μονὰς τῆς Πίνδου, τὸν ὁποῖον παραθέτει ὁ Α. Ορλανδος εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. 5, 1939/40, 197.

[2] Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Μ. Ανδρονικου εἰς τὸ περ. Μακεδονικά, 1, 1940, 190 κ.ἑξ. Πρβ. καὶ Χατζηδακη, Contribution, 211.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β΄.

Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18ον ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

Ὁ 18ος αἰὼν εἶναι ἡ κρίσιμος ἐποχή, κατὰ τὴν ὁποίαν οὐσιαστικῶς τελειώνει τὸν δρόμον της ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις καὶ τὴν θέσιν της εἰς τὴν Ἑπτάνησον καταλαμβάνει ἡ ἐντελῶς πλέον ἐξιταλισμένη τέχνη.

Κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ συναντῶμεν σειρὰν ἀξιολόγων ἁγιογράφων. Τούτων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰῶνος, ἀλλὰ τὸ ἔργον των ἀντιπροσωπεύει κυρίως τὰς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 18ου αἰῶνος, τάσεις πολὺ ἀναλόγους πρὸς τὰς τῶν συγχρόνων των τοιχογράφων, τῶν ὁποίων τὸ ἔργον, τοὐλάχιστον τῶν σπουδαιοτέρων ἐξ αὐτῶν, ἐξητάσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

Οἱ ζωγράφοι οὗτοι φορητῶν εἰκόνων, ποὺ ἀνήκουν εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18ου αἰῶνος, συνεχίζουν ὁπωσδήποτε τὴν παλαιὰν παράδοσιν, τῆς ὁποίας εἶναι καὶ οἱ τελευταῖοι ἀντιπρόσωποι. Τὸ ἔργον των θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα, εἰς δὲ τὸ ἑπόμενον τμῆμα τοῦ κεφαλαίου τούτου θὰ ἴδωμεν τὸ ἔργον τῶν ἐντελῶς πλέον ἐξιταλισθέντων τεχνιτῶν.

Τὴν ἐξέτασιν αὐτὴν θ᾽ ἀρχίσωμεν ἀπὸ τὸν Διονύσιον τὸν ἐκ Φουρνᾶ, ὁ ὁποῖος, θεωρητικῶς τοὐλάχιστον, εἶναι ὁ αὐστηρότερος μεταξὺ τῶν ἁγιογράφων τῆς περιόδου ταύτης, διὰ νὰ προχωρήσωμεν κατόπιν πρὸς ἐκείνους, ποὺ ὀλίγον κατ᾽ ὀλίγον παραδίδονται εἰς τὰ θέλγητρα τῆς δυτικῆς τέχνης καὶ προετοιμάζουν οὕτω τὴν κατὰ τὸ δεύτερον κυρίως ἥμισυ τοῦ 18ου αἰῶνος γενικὴν ἐπικράτησιν εἰς τὴν Ἑπτάνησον τῆς ἐντελῶς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς.

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ. Περὶ τοῦ Διονυσίου ὡς τοιχογράφου καὶ ὡς συγγραφέως τῆς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων ἐγένετο ἤδη μακρὸς λόγος εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον[1]. Ὑπολείπεται νὰ ὁμιλήσωμεν ἐδῶ περὶ τῶν ὀλίγων φορητῶν εἰκόνων του, τῶν σήμερον εἰς ἡμᾶς γνωστῶν.

Ἡ χρονολογικῶς παλαιοτέρα ἐξ αὐτῶν εἶναι ἡ εὑρισκομένη εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναΐσκου ἐντὸς τοῦ Κελλίου τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυάς. Παρι-

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 292 κ.ἑξ.

στάνει τὸν πάτρωνα τοῦ ναΐσκου Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Πρόδρομον ὄρθιον κατενώπιον, πτερωτόν, παρὰ δὲ τοὺς πόδας του τὴν ἀποτμηθεῖσαν κεφαλήν του. Τὴν κεντρικὴν αὐτὴν παράστασιν περιβάλλουν 14 εἰκονίδια μὲ σκηνὰς ἐκ τοῦ βίου τοῦ Βαπτιστοῦ (πίν. 68. 1). Τὴν χρονολογίαν τῆς εἰκόνος ἐμμέσως μόνον δυνάμεθα νὰ ἐπιτύχωμεν βοηθούμενοι ἀπὸ τὸ ἐπ' αὐτῆς ἐπίγραμμα. Εἰς αὐτό, πράγματι, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁμιλεῖ περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναΐσκου: *Ὅσπερ* (δηλ. ὁ Διονύσιος) *ἤγειρε ναὸν περικαλλῆ σοι* (δηλ. εἰς τὸν Πρόδρομον), κατόπιν δὲ περὶ τῆς διακοσμήσεώς του, *καὶ ἐφαίδρυνε...*[1]. Ἡ εἰκὼν συνεπῶς ἐζωγραφήθη ὄχι ἴσως πολὺ μετὰ τὴν κατὰ τὸ 1711, ὡς εἴδομεν, τοιχογράφησιν τοῦ ναΐσκου[2] καὶ τὴν εὐθὺς μετ' αὐτὴν κατασκευὴν τοῦ τέμπλου, εἰς τὸ ὁποῖον εἶναι αὕτη προσηρμοσμένη[3]. Ἡ ἀπασχολοῦσα ἡμᾶς εἰκὼν τοῦ Προδρόμου παρουσιάζει τὰ αὐτὰ ἐντελῶς χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου, τὰ ὁποῖα γνωρίζομεν καὶ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Κελλίου του. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Βαπτιστοῦ, μὲ τοὺς μεγάλους ὀφθαλμοὺς καὶ τὰς σχηματοποιημένας ρυτίδας, εἶναι πανομοιότυπος μὲ τὰς τῶν ὀρθίων ἁγίων εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου. Ἐπίσης τὰ εἰκονίδια μὲ σκηνὰς ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, τὰ περιβάλλοντα εἰς τὴν εἰκόνα τὴν κεντρικὴν μορφήν, εἶναι ὅμοια μὲ τὰς ἰδίας σκηνάς, ποὺ ἐζωγράφησεν ὁ Διονύσιος εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ναϋδρίου του.

Αἱ χρονολογικῶς τελευταῖαι γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου[4] ἀνάγονται εἰς τὰ ἔτη 1733-1737[5]. Αὗται εἶναι τέσσαρες καὶ παριστάνουν τὸν Ἰησοῦν Μέγαν Ἀρχιερέα, τὴν Ζωοδόχον Πηγήν, τὸν Πρόδρομον καὶ τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον κρατοῦντας ὁμοίωμα τῆς Ἐκκλησίας[6]. Αἱ ἐν λόγῳ

[1] Διὰ τὸ ἐπίγραμμα βλ. ἀνωτ. σ. 295.

[2] Βλ. ἀνωτ. σ. 293.

[3] Περὶ τῆς εἰκόνος ταύτης ἐκάμαμεν βραχὺν λόγον εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 278.

[4] Ὁ ΚΟΣΜΑΣ ΒΛΑΧΟΣ, Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω, Βόλος 1903, 168, σημ. ἀναφέρει ὡς ἔργον τοῦ Διονυσίου «μεγάλην ἐπὶ πίνακος εἰκόνα τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων» εἰς τὴν Μονὴν Καρακάλλου μὲ χρονολογίαν 1722. Ταύτην οὔτε ὁ ΔΗΜΑΡΑΣ (περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 233 κ.ἑξ. σημ. 6) ἠδυνήθη ν' ἀνεύρῃ οὔτε καὶ ἐγώ. Πάντως ἡ εἰς τὴν Μονὴν Καρακάλλου εἰκὼν τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου κρατούντων τὴν Ἐκκλησίαν, ἡ φέρουσα ἀργυρᾶν ἐπένδυσιν μὲ χρονολογίαν 1725 (ΔΗΜΑΡΑΣ, ἔνθ' ἀν.), οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν μὲ τὴν τέχνην τοῦ Διονυσίου.

[5] Τὸ ἐπίγραμμα ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἀναφέρει τὸ ἔτος 1737, ἐνῷ ἓν ἄλλο ἐπίγραμμα εἰς τὸν Κώδικα, τὸν προερχόμενον ἐκ τῆς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου ἱδρυθείσης μονῆς εἰς Φουρνᾶ, ἀναφέρει ὅτι καὶ αἱ τέσσαρες εἰκόνες ἔγιναν κατὰ τὸ 1733 εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος. Βλ. ΔΗΜΑΡΑΝ, ἔνθ' ἀν. 236, σημ. 4. Τὰ ἐπιγράμματα ἐδημοσίευσεν ὁ ἴδιος, αὐτόθι, 262 κ.ἑξ. ἀριθ. 7, 8. Ἡ λύσις τοῦ προκύπτοντος ζητήματος δὲν εἶναι δυσχερής. Εἶναι δηλαδὴ πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Διονύσιος ἤρχισε τὴν κατασκευὴν τῶν εἰκόνων τὸ 1733, ὅτε ἀκόμη εὑρίσκετο εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, τὰς ἐτελείωσε δὲ τὸ 1737 εἰς τὴν μονήν, ποὺ ἔκτισεν εἰς Φουρνᾶ. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἡ τελευταία χρονολογικῶς ἀπὸ τὰς τέσσαρας εἰκόνας θὰ εἶναι ἡ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ἡ καὶ μόνη ἄλλωστε φέρουσα χρονολογίαν.

[6] Ταύτας ἐδημοσίευσα εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 273 κ. ἑξ.

εἰκόνες προέρχονται ἐκ τῆς καταστραφείσης Μονῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, τὴν ὁποίαν εἶχεν ἱδρύσει ὁ Διονύσιος εἰς τὴν πατρίδα του Φουρνᾶ, ἀπόκεινται δὲ τώρα εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ χωρίου Φουρνᾶ. Εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ Διονύσιος ἔχει καταφανῶς ἐπηρεασθῆ ἀπὸ τὴν Κρητικὴν ζωγραφικήν, ἰδίως εἰς τὴν πτυχολογίαν, προσπαθεῖ ὅμως νὰ διατηρήσῃ τὴν φωτεινότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου. Πάντως αἱ μετρίας ἄλλως τέχνης εἰκόνες αὗται εἶναι τὰ καλλίτερα ἔργα τοῦ Διονυσίου.

Ἰωάννης Μόσκος[1]. Οὗτος ἐθεωρεῖτο μέχρι τοῦδε ὑπὸ πάντων ὡς υἱὸς τοῦ ἁγιογράφου Ἠλία Μόσκου, περὶ τοῦ ἔργου τοῦ ὁποίου ἐγένετο ἤδη λόγος εἰς προηγούμενον κεφάλαιον[2]. Ἀπὸ τὴν ἐσχάτως ὅμως δημοσιευθεῖσαν διαθήκην τοῦ Ἠλία Μόσκου[3] προκύπτει ὅτι ὁ τελευταῖος οὗτος δὲν εἶχε τέκνα, οἱ μόνοι δὲ εἰς αὐτὴν ἀναφερόμενοι συγγενεῖς του εἶναι ὁ ἀδελφός του Γεώργιος καὶ ἡ θυγάτηρ τούτου. Ὁ Ἰωάννης Μόσκος ἀνῆκεν ἴσως εἰς τὴν ἰδίαν μὲ τὸν Ἠλίαν οἰκογένειαν, ὡς δύναταί τις νὰ συναγάγῃ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι καὶ αὐτὸς εἶχε γεννηθῆ εἰς τὸ Ρέθυμνον, ὅπως καὶ ὁ Ἠλίας. Τοῦτο προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐγγραφὴν τοῦ γάμου του, κατὰ τὸ 1657, εἰς τὸ βιβλίον τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Βενετίας[4]. Ποία ὅμως ἡ συγγενικὴ σχέσις τοῦ Ἰωάννου πρὸς τὸν Ἠλίαν Μόσκον δὲν γνωρίζομεν.

Ἡ μνεία τοῦ γάμου του εἶναι τὸ μόνον εἰς ἡμᾶς σήμερον γνωστὸν γεγονὸς τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωάννου Μόσκου. Φαίνεται ὅτι οὗτος θὰ ἦτο ἴσως ἐγκατεστημένος εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου καὶ ἐνυμφεύθη Ρεθυμνίαν ἐπίσης σύζυγον.

Τὴν ἀκμὴν τοῦ Ἰ. Μόσκου καθορίζουν αἱ χρονολογίαι, αἱ ἀναγραφόμεναι ἐπὶ τῶν εἰκόνων του. Ἡ παλαιοτέρα γνωστὴ ἀπὸ τὰς χρονολογίας αὐτὰς εἶναι τὸ ἔτος 1680 ἐπὶ εἰκόνος τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ[5] (πίν. 68. 3). Ὡς τελευταία χρονολογία ἀναγράφεται συνήθως τὸ ἔτος 1714 ἐπὶ εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Δονάτου ἀνηκούσης ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Ἀλ. Κολυβᾶ[6]

---

[1] Τὴν κυριωτέραν περὶ τοῦ Ἰ. Μόσκου βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCOPIOU, σ. 66, σημ. 215. Πρόσθες: ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 60. Τοῦ αὐτοῦ, Συλλ. Σταθάτου, 18. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγίνης, 244. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸν Τόμον Ἑβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Σχολῆς, 266 κ. ἑξ. MARCONI, I, 133.

[2] Περὶ τοῦ Ἠλία Μόσκου βλ. ἀνωτ. σ. 241 κ. ἑξ. Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 266, ἀναφέρει ὅτι εἴς τινας εἰκόνας του ὑπογράφεται Ἰωάννης Ἠλία Μόσκος. Ἐγὼ πάντως δὲν συνήντησα τοιαύτην ὑπογραφὴν εἰς τὰ γνωστά μου ἔργα τοῦ ἁγιογράφου τούτου.

[3] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Λ. ΖΩΗ εἰς τὸ περιοδ. Κρητ. Χρονικὰ 8, 1954, 217 κ. ἑξ.

[4] ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγίνης, 244.

[5] ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναϊτικὰ μνημεῖα, 56.

[6] Βλ. Congrès International des Orientalistes XVIe session, Athènes 1912. Exposition d'icones byzantines. [Α. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ], Catalogue des icones, Athènes 1912, σ. 12, ἀριθ. 55.

καὶ τώρα εὑρισκομένης εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[1]. Εἰς τὴν ἰδίαν ὅμως Συλλογὴν ὑπάρχει εἰκὼν μὲ σκηνὰς ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιον φέρουσα, ἂν ἡ ἀνάγνωσις τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ εἶναι ἀκριβής, χρονολογίαν 1721[2].

Ὁ Ἰωάννης Μόσκος εἶναι ζωγράφος ἀνίσου καλλιτεχνικῆς ἱκανότητος. Ὑπάρχουν ἔργα του, ὅπως ἡ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης εἰς τὴν ἄλλοτε Συλλ. Sterbini[3], ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, ἡ εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη, ὁ Ἅγιος Νικόλαος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[4] (πίν. 68. 2) καὶ ἄλλαι, ὅπου ἡ τέχνη εἶναι ἀρίστη. Εἰς τὰς πλείστας ὅμως τῶν εἰκόνων του ἡ τέχνη εἶναι πολὺ μετρία. Ἡ ἀνισότης αὐτὴ τῆς τέχνης προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὰ διαφορετικὰ πρότυπα, τὰ ὁποῖα ὁ ζωγράφος εἶχεν ὑπ' ὄψει του. Ὁ Μόσκος δηλαδὴ συνεχίζει τὴν τάσιν ὡρισμένων ζωγράφων τῆς προηγουμένης ἐποχῆς πρὸς ἀναδρομὴν εἰς τὴν παλαιοτέραν τέχνην, τάσιν, διὰ τὴν ὁποίαν εἴδομεν ὅτι ὁμιλεῖ, προκειμένου περὶ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, ὁ Νεκτάριος Ἱεροσολύμων[5]. Ἡ τάσις ἄλλωστε αὐτὴ χαρακτηρίζει, ὅπως παρετηρήσαμεν, καὶ τὸ ἔργον τῶν τοιχογράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος, διὰ τοὺς ὁποίους ἔγινε λόγος εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

Εἰς τὴν ἀντιγραφὴν αὐτὴν τῶν παλαιοτέρων προτύπων ὀφείλεται, νομίζω, ἡ ἀξιόλογος τέχνη ὡρισμένων ἔργων του. Πράγματι, ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini εἶναι πιστὸν σχεδὸν ἀντίγραφον τῆς εἰκόνος τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητὸς εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[6]. Διὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, τὴν εὑρισκομένην ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη, θὰ εἶχεν ἀσφαλῶς πρὸ ὀφθαλμῶν μίαν τῶν πολυαρίθμων εἰκόνων μὲ τὸ θέμα αὐτό, τὰς ὁποίας ἐζωγράφησεν ὁ Ἠλίας Μόσκος. Ἀλλαχοῦ χρησιμοποιεῖ ὡς πρότυπα εἰκόνας τοῦ Ἐμμ. Τζάνε[7].

Αὐτὴ πιθανώτατα ἡ ἀντιγραφὴ παλαιοτέρων ἔργων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν ἔλειπεν ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις, ἔκαμεν, ὥστε νὰ ὑπάρχουν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Μόσκου ἀρκετὰ στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι περισσότερον αἰσθητὰ εἰς τὰ μικρὰ εἰκονίδια, μὲ τὰ ὁποῖα ὁ Μό-

---

[1] Σισιλιανος, 156. Πρβλ. καὶ σ. 153. Ὁ Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 48, ἀριθ. 307, ἀναφέρει τὴν εἰκόνα χωρὶς χρονολογίαν.

[2] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 68, ἀριθ. 484. Τὴν εἰκόνα ταύτην δὲν εἶδον.

[3] Μῦνoz, Grottaferrata, σ. 46, εἰκ. 24.

[4] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 48, ἀριθ. 304. Ἓν ἀπὸ τὰ εἰκονίδια ἐν Zervos, L'art en Grèce, πίν. 366.

[5] Βλ. ἀνωτ. σ. 220.

[6] Βλ. ἀνωτ. σ. 213.

[7] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 61.

σκος συνηθίζει νὰ περιβάλλῃ τὴν κεντρικὴν μορφὴν τοῦ ἁγίου ἢ εἰς τὰς μικρὰς σκηνάς, εἰς τὰς ὁποίας διαιρεῖ συχνὰ τὴν ὅλην του εἰκόνα.

Εἰς τὰς μικρὰς αὐτὰς παραστάσεις, τὰ οἰκοδομήματα μὲ τὸν δυτικὸν τύπον καὶ τὴν ὀρθὴν προοπτικήν, αἱ λευκαὶ καὶ μαῦραι πλάκες, ποὺ καλύπτουν τὸ ἔδαφος, τὸ βάθος μὲ τὸ τοπίον καὶ ἄλλαι ἀκόμη λεπτομέρειαι ἔρχονται ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν παλαιοτέρων ἁγιογράφων μὲ δυτικὴν ἐπίδρασιν. Πολλαὶ ἀπὸ τὰς λεπτομερείας αὐτὰς ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὴν τέχνην τοῦ Γ. Κλόντζα[1].

Ἡ ἔμμεσος καὶ πιθανῶς ἀκουσία αὐτὴ δυτικὴ ἐπίδρασις γίνεται αἰσθητὴ καὶ εἰς ἄλλας λεπτομερείας τῶν εἰκόνων τοῦ Μόσκου. Εἰς μίαν π.χ. ἀπὸ τὰς μικρὰς σκηνὰς ἐκ τοῦ βίου τοῦ Ἁγίου Νικολάου, ποὺ περιβάλλουν τὴν κεντρικὴν μορφὴν τοῦ ἁγίου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 68.2), εἰς τὴν σκηνὴν δηλαδὴ τὴν παριστάνουσαν τὸν ἅγιον ἀφήνοντα κρυφίως χρήματα εἰς τὸν κοιμώμενον πτωχὸν ἄρχοντα καὶ τὰς τρεῖς θυγατέρας του, παρὰ τοὺς πόδας τῆς κλίνης εἰκονίζεται μαύρη γαλῆ. Ἡ μικρὰ αὐτὴ λεπτομέρεια ἔρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ δυτικὸν πρότυπον καὶ ἐνθυμίζει, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, τὸν πίνακα, τὸν παριστάνοντα τὸ ὄνειρον τῆς Ἁγίας Οὐρσούλας τοῦ Vittore Carpaccio εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας[2]. Τὸ θέμα ἄλλωστε τῶν κατοικιδίων ζώων εἶναι, ὡς γνωστόν, συνηθέστατον εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Βενετῶν ζωγράφων.

Εἰς τὰ ἔργα τῆς τελευταίας ἰδίως περιόδου τοῦ Μόσκου, μάλιστα εἰς τὰς εἰκόνας, αἱ ὁποῖαι περιλαμβάνουν πολλὰς μικρὰς σκηνάς, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι ἡ ἀπὸ τοῦ 1705 εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[3], ἡ ἀδυναμία τῆς τέχνης τοῦ ἁγιογράφου εἶναι καταφανής, ἡ δὲ χρησιμοποίησις δυτικῶν προτύπων γίνεται μεγαλυτέρα. Ἡ ἀπόδοσις ὅμως τῶν προτύπων τούτων ἔχει προσλάβει πλέον χαρακτῆρα αἰσθητῶς λαϊκόν, τὸν ὁποῖον προδίδουν ἡ σκληρότης τῆς ἐκτελέσεως καὶ ἡ ἀδεξιότης εἰς τὰς στάσεις, εἰς τὰς χειρονομίας καὶ γενικώτερον εἰς τὴν σύνθεσιν.

Ἁγιογράφοι μὲ μεταβατικὴν τεχνοτροπίαν. Ἡ ἐμμονὴ εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν ὁ Διονύσιος ἐν μέρει δὲ καὶ ὁ Ἰωάννης Μόσκος, δὲν εὕρισκε, φαίνεται, ὀπαδοὺς μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου. Οἱ ἁγιογράφοι προσανατολίζονται ὁλονὲν καὶ περισσότερον πρὸς τὴν Δύσιν. Τὸν ἀγῶνα αὐτὸν μεταξὺ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως καὶ

---

[1] Βλ. π.χ. τὸ τρίπτυχον τοῦ Κλόντζα εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου : Clara Rhodos, 6-7, 1932/33, σ. 715 κ. ἑξ., εἰκ. 113 - 120. Περὶ τοῦ Κλόντζα βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἑξ.

[2] Βλ. προχείρως R. Hamann, Geschichte der Kunst, νέα ἔκδ. Berlin 1955, σ. 483 εἰκ. 596.

[3] Ξυγγοπούλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 10. Βλ. καὶ σ. 18 κ. ἑξ. ἀριθ. 17.

τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως, ἀγῶνα, ὁ ὁποῖος κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα διανύει τὴν τελευταίαν του φάσιν, ἀντιπροσωπεύει ὁμὰς ὄχι μικρὰ ζωγράφων τοῦ πρώτου κυρίως ἡμίσεος τοῦ αἰῶνος τούτου. Ἐξ αὐτῶν θὰ ἴδωμεν ἐδῶ τοὺς σπουδαιοτέρους.

Κωνσταντῖνος Κονταρίνης[1]. Τοῦ πιθανῶς ἐκ Ρεθύμνου καταγομένου ἁγιογράφου τούτου, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι ἔζησεν εἰς τὴν Κέρκυραν, ὀλίγα ἔργα εἶναι γνωστά. Ἐξ αὐτῶν τὸ παλαιότερον χρονολογημένον εἶναι ἡ εἰκὼν τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν (1715) εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον[2], τὸ δὲ τελευταῖον γνωστόν, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Χαραλάμπους (1732) εἰς τὴν Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ. Ἡ ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου μεταξὺ τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλείου καὶ τοῦ Ἁγίου Ἀντίπα εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[3] (πίν. 69. 1) μᾶς δίδει σαφῆ ἰδέαν τῆς μεταβατικῆς τεχνοτροπίας τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου. Εἰκονίζων τοὺς τρεῖς τούτους ὀρθίους ἁγίους ὁ Κονταρίνης, προσπαθεῖ νὰ μείνῃ πιστὸς εἰς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην. Ἀλλ' ὁ Ἰησοῦς μεταξὺ τῶν Ἀγγέλων ἐπὶ νεφελῶν εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνος ἀντιγράφει πιστότατα ἰταλικὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον ὁ ζωγράφος προσεπάθησε ν' ἀποδώσῃ μὲ τὴν ὀρθόδοξον τεχνικήν. Ἐξ αὐτοῦ δὲ καὶ ἡ σχηματοποιημένη μορφὴ τῶν νεφῶν ποὺ εἶναι ὅμοια μὲ τὰ νέφη εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1718 εἰκόνα τοῦ ἰδίου ζωγράφου εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου[4]. Ὁ Κονταρίνης ὅμως δὲν ἠρκέσθη εἰς τὴν χρησιμοποίησιν λεπτομερειῶν μόνον δανεισμένων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Μία μικρὰ ἐλλειψοειδὴς εἰκὼν τῆς Ἀποκαθηλώσεως μὲ τὴν ὑπογραφήν του, εὑρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη καὶ περιελθοῦσα κατόπιν εἰς τὴν Συλλ. Αἱμ. Βελιμέζη, εἶναι πιστὸν ἀντίγραφον δυτικοῦ πίνακος[5].

Τὴν αὐτὴν προσπάθειαν ἐμμονῆς εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδίαν ἀδυναμίαν ἀντιστάσεως εἰς τὰς δυτικὰς ἐπιδράσεις, δεικνύει καὶ ἡ τέχνη ἑνὸς ἄλλου ἀξιολόγου ἁγιογράφου τῆς αὐτῆς ἐποχῆς, τοῦ ἐκ Κεφαλληνίας ἱερέως Λέοντος Λειχούδου[6]. Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Νικολάου μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1733) εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[7] εἶναι χαρα-

[1] Τὴν περὶ Κονταρίνη βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ Procopiou, σ. 66, σημ. 214. Πρόσθες Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, 19. Ὁ Βελουδης, Ἑλλήνων Ὀρθοδόξων Ἀποικία, 145, κατατάσσει ἐσφαλμένως τὸν Κονταρίνην μεταξὺ τῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος. Ὁ Κονταρίνης εἶναι πιθανώτατα διάφορος τοῦ Κωνστ. Κόνταρη, περὶ τοῦ ὁποίου βλ. Σισιλιανον, 112 κ. ἑξ.

[2] Σωτηριου, Ὁδηγ. Βυζαντ. Μουσείου, 2α ἔκδ. σ. 89, ἀριθ. 299.

[3] Παπαγιαννοπουλος - Παλαιος, σ. 65, ἀριθ. 470.

[4] Ξυγγοπουλου, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 17.

[5] Εἰκόνα παρέχει ὁ Καλογεροπουλος, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σ. 104.

[6] Βλ. περὶ τούτου Σισιλιανον, 133 καὶ Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 85.

[7] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 43 καὶ σ. 85 κ. ἑξ.

κτηριστικὸν παράδειγμα τῶν ἐπιδιώξεων τῆς ἁγιογραφίας κατὰ τὴν περίοδον αὐτήν. Ὁ Λειχούδης εἰς τὴν εἰκόνα του προσπαθεῖ νὰ μὴ ἀπομακρυνθῇ ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν, ἀλλὰ συγχρόνως προσπαθεῖ νὰ σχεδιάσῃ τὰς μορφάς του ἐπὶ τὸ δυτικώτερον, δηλαδὴ ἐπὶ τὸ φυσικώτερον. Τὰ οἰκοδομήματα, ἡ προοπτική, αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων δεικνύουν σαφῶς τὴν προσπάθειαν αὐτήν. Ὁ Λειχούδης ἐμφανίζεται οὕτω ὡς εἷς τῶν περισσότερον ἀντιπροσωπευτικῶν συνεχιστῶν, κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα, τῆς «βελτιωμένης βυζαντινῆς σχολῆς», διὰ τὴν ὁποίαν ἐκάμαμεν λόγον εἰς ἄλλο μέρος τοῦ βιβλίου τούτου[1].

Στέφανος Τζανκαρόλας[2]. Ἂν καὶ τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Τζανκαρόλα καταλαμβάνει τὰς δύο τελευταίας δεκάδας τοῦ 17ου αἰῶνος, νομίζω ὅτι τὸ ἔργον τοῦ ἁγιογράφου τούτου ἀντιπροσωπεύει περισσότερον τὴν τέχνην τοῦ 18ου αἰῶνος, εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ ὁποίου ἀνάγονται αἱ σπουδαιότεραι εἰκόνες του, αἱ δίδουσαι τὴν σαφεστέραν ἰδέαν τῆς καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος.

Ὁ Τζανκαρόλας κατήγετο ἀπὸ εὐγενῆ κρητικὴν οἰκογένειαν. Τὴν κρητικήν του δὲ αὐτὴν καταγωγὴν ὑπενθυμίζει καὶ ὁ ἴδιος εἰς τὴν ὑπογραφὴν τῆς εἰκόνος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Σισίων Κεφαλληνίας: *Τοῦ ἐν ἱεροδιακόνοις ἐλαχίστου Στεφάνου Τζανκαρόλου Κρητὸς κόπος*[3]. Ἡ οἰκογένειά του ἦτο ἐγκατεστημένη, ὅπως πιθανώτατα καὶ αὐτός, εἰς τὴν Κέρκυραν. Ἐκεῖ σώζεται ἀκόμη ὁ εἰς τὴν οἰκογένειαν Τζανκαρόλα ἀνήκων ναὸς τῆς Ἁγίας Τριάδος, ἀνεγερθείς, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν τὴν εὑρισκομένην εἰς τὸν νάρθηκα, τὸ 1680[4]. Ἀπὸ τὰς εἰκόνας, αἱ ὁποῖαι ἄλλοτε ἐκόσμουν τὸν ναὸν τοῦτον, ἄλλαι ἔφερον ὑπογραφὴν Σπυρίδων Τζανκαρόλας καὶ ἄλλαι Στέφανος ἱεροδιάκονος Τζανκαρόλας. Αἱ μὲ τὴν ὑπογραφὴν Σπυρίδων Τζανκαρόλας ἔφερον χρονολογίαν 1685, ἡ δὲ μόνη μὲ ὑπογραφὴν τοῦ Στεφάνου ἱεροδιακόνου Τζανκαρόλα τὸ ἔτος 1688. Εἶναι δὲ αὕτη ἡ θύρα τῆς Προθέσεως μὲ παράστασιν τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου, ἡ εὑρισκομένη τώρα εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[5]. Νομίζω ὅτι ὁ Σπυρίδων καὶ ὁ Στέφανος ἱεροδιάκονος Τζανκαρόλας εἶναι ἓν καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπον. Σπυρίδων ἦτο κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὸ κατὰ κόσμον, δηλαδὴ τὸ βαπτιστικὸν ὄνομα τοῦ Τζανκαρόλα. Ὅτε οὗτος ἐκάρη μοναχὸς καί, κατὰ τοὺς κανόνας τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, ἤλλαξεν ὄνομα, τότε θὰ μετωνομάσθη

[1] Βλ. ἀνωτ. σ. 278 κ.ἑξ.
[2] Τὴν περὶ Τζανκαρόλα σχετικὴν βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ Procopiou, σ. 62, σημ. 211.
[3] Κ. Ζησιου εἰς τὸ περιοδ. Ἁρμονία, 1, 1900, σ. 246, ἀριθ. 64.
[4] Βλ. Σ. Παπαγεωργιου, Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας Κερκύρας, Κέρκυρα 1920, σ. 202, ἀριθ. 4.
[5] Διὰ τὰς ὑπογραφὰς ταύτας βλ. Παπαγεωργιου, ἔνθ' ἀν.

εἰς Στέφανον, ἵνα τὸ μοναχικόν του ὄνομα ἀρχίζῃ ἀπὸ τὸ ἴδιον γράμμα μὲ τὸ κοσμικόν, ὅπως κατ' ἔθος γίνεται. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὸν εἰς τὴν Κέρκυραν ναὸν τῆς Ἁγίας Τριάδος ἵδρυσεν ὁ ἴδιος ὁ Σπυρίδων - Στέφανος Τζανκαρόλας, ὅτε ἦτο ἀκόμη κοσμικός. Εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτὴν μᾶς ὁδηγεῖ ἡ χρονολογία 1680 ἡ ὑπάρχουσα, ὡς εἴδομεν, εἰς τὸν νάρθηκα. Μετὰ τὴν οἰκοδομήν, ὁ Τζανκαρόλας ἤρχισε τὴν κατασκευὴν τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου, δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης καὶ τῆς Ἁγίας Νίκης. Τοῦτο ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ἐπ' αὐτῶν ὑπογραφήν: *Χειρ Σπυρίδωνος Τζανκαρόλου*, τὴν ὁποίαν συνώδευεν ἡ χρονολογία 1685[1]. Τῆς ἰδίας ἀσφαλῶς ἐποχῆς ἦτο καὶ ἡ θύρα τῆς Ὡραίας Πύλης μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Ἰησοῦ *Ἴδε ὁ ἄνθρωπος* καὶ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Σπυρίδωνος Τζανκαρόλα, παρὰ τὴν ὁποίαν ὑπῆρχον διάφοροι χρονολογίαι καὶ ἀριθμοὶ ἄγνωστον τί σημαίνοντες[2].

Μεταξὺ τοῦ 1685 καὶ τοῦ 1688 ὁ Τζανκαρόλας ἐκάρη μοναχὸς καὶ ἐχειροτονήθη ἱεροδιάκονος. Τοῦτο ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ὑπογραφήν του: *Ποίημα ἱεροδιακόνου Στεφάνου Τζανκαρώλου* μὲ τὴν χρονολογίαν 1688 ἐπὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Ἁγίου Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου, τῆς ἀποκειμένης, ὡς εἴπομεν, εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη[3] καὶ ἀποτελούσης τὴν θύραν τῆς Προθέσεως τοῦ ναοῦ[4]. Εἰς τὸν ἱερατικὸν βαθμὸν τοῦ διακόνου ὁ Τζανκαρόλας ἔμεινε μέχρι τοὐλάχιστον τοῦ 1700, ὁπότε ἐχειροτονήθη ἱερεύς. Πράγματι, κατὰ τὸ ἔτος τοῦτο τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης μὲ τοὺς οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σισίων Κεφαλληνίας ὑπογράφει πλέον ὡς ἱερεύς[5].

Οὕτω εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν σταδιοδρομίαν τοῦ Τζανκαρόλου δυνάμεθα νὰ διακρίνωμεν τρεῖς περιόδους: τὴν τοῦ κοσμικοῦ μὲ τὸ ὄνομα Σπυρίδων, ἡ ὁποία φθάνει μέχρι τοῦ 1688, τὴν τοῦ ἱεροδιακόνου, ἀπὸ δὲ τοῦ 1700 τὴν τοῦ ἱερέως. Τὴν δρᾶσιν τέλος τοῦ ἁγιογράφου τούτου δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν ἀπὸ τὰ χρονολογημένα ἔργα του μέχρι τοῦ ἔτους 1710, τὸ ὁποῖον φέρει εἰκὼν τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου ὑπάρχουσα, ὡς γράφει ὁ Σισιλιάνος, εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[6].

Περὶ τῆς τέχνης τοῦ Τζανκαρόλα κατὰ τὴν περίοδον, ποὺ ἦτο κοσμικὸς

---

[1] Παπαγεωργιου, ἔνθ. ἀν.

[2] Αὐτόθι.

[3] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 31 καὶ σ. 63 κ. ἑξ.

[4] Παπαγεωργιου, ἔνθ' ἀν.

[5] Ζησιου, ἔνθ' ἀν. σ. 246, ἀριθ. 65.

[6] Σισιλιανος, 224. Τὴν εἰκόνα ταύτην οὔτε ὁ Παπαγιαννόπουλος - Παλαιὸς ἀναφέρει οὔτε ἐγὼ εἶδον.

καὶ ἔφερε τὸ ὄνομα Σπυρίδων, δηλαδὴ μέχρι τοῦ 1688, οὐδὲν γνωρίζομεν, διότι πᾶσαι αἱ εἰκόνες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος εἰς τὴν Κέρκυραν ἐπωλήθησαν τὸ 1914[1] καὶ εἶναι ἄγνωστον ποῦ τώρα εὑρίσκονται. Ἔργον τῆς περιόδου ταύτης τοῦ ζωγράφου εἶναι πιθανῶς ἡ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Τριάδος, ἡ ὁποία μόνη εἶχεν ἀπομείνει εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἐκ τοῦ ὅλου αὐτῆς διακόσμου καὶ ἤδη εὑρίσκεται εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Μουσείου Κερκύρας. Δυστυχῶς τὸ κάτω μέρος τῆς ὡραίας καὶ αὐστηρᾶς τέχνης εἰκόνος αὐτῆς ἔχει ὑποστῆ ἐπανειλημμένας ἐπισκευάς, αἱ ὁποῖαι ἐξηφάνισαν τὴν τυχὸν ὑπάρχουσαν ὑπογραφὴν καὶ χρονολογίαν[2]. Διὰ ταύτην ὁ Τζανκαρόλας, ἂν πράγματι πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ ἁγιογράφου τούτου, εἶχεν ὡς πρότυπον εἰκόνα αὐστηροῦ Κρητὸς ζωγράφου. Αὐτὴν δὲ τὴν αὐστηρότητα τῆς παλαιᾶς Κρητικῆς ζωγραφικῆς φαίνεται ὅτι προσεπάθησε νὰ διατηρήσῃ εἰς τὰ ἔργα τῶν δύο πρώτων περιόδων τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας.

Τὸν αὐστηρὸν χαρακτῆρα τῆς τέχνης τοῦ Τζανκαρόλα κατὰ τὰς ἀρχὰς πιθανῶς τῆς ἀπὸ τοῦ 1688 περιόδου δεικνύει ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσ. Μπενάκη[3], ἀποτελῶν ἴσως τμῆμα τοῦ ἀρτοφορίου τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδος. Τῆς ἰδίας δὲ περιόδου εἶναι καὶ αἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σισίων Κεφαλληνίας. Χαρακτηριστικὰ εἶναι ὅσα γράφει ὁ Ζησιου περὶ τῆς εἰκόνος τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τούτου: «...ἔχει σκληρὰς καὶ ἀποτεταμένας τὰς γραμμάς, ἔργον τοῦ αὐχμηροῦ καὶ τραχέος κακοῦ τρόπου τῆς βυζαντιακῆς τέχνης, ἔνθα ἡ δίοψις ἀγνοεῖται, αἱ δὲ πεδιάδες καὶ τὰ ὄρη αἴρονται ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν τοῦ εἰκονιζομένου κατὰ τρόπον τινὰ κεκολλημένα εἰσὶν ἐπὶ τῶν νώτων αὐτοῦ»[4].

Ἀλλ' ἀπὸ τὴν δευτέραν ἀκόμη περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως τοῦ Τζανκαρόλα ἀρχίζει καὶ ἡ προσέγγισις τοῦ ἁγιογράφου πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην. Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος Τήρων τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ἂν βεβαίως πρόκειται περὶ αὐθεντικοῦ ἔργου τοῦ ἁγιογράφου τούτου, μὲ τὴν κατὰ τὸ ἥμισυ σωζομένην χρονολογίαν 16..[5], παρ' ὅλην τὴν προσκόλλησιν τοῦ ζωγράφου

[1] Παπαγεωργιου, ἔνθ' ἀν.

[2] Ἀπεικόνισιν παρέσχεν ὁ Ι. Παπαδημητριου εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1934-36. Περίοδος Γ', τόμ. Α', 1938 (=Byzant.-neugr. Jahrbücher, 13, 1936/37), σ. 74, εἰκ. 6. Πρβλ. καὶ σ. 75. Ἡ αὐτόθι, σ. 74, εἰκ. 8, παρατιθεμένη εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος, ἡ προερχομένη ἐκ τοῦ ἰδίου ναοῦ, ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἔργον τοῦ Τζανκαρόλα.

[3] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν 32 καὶ σ. 64.

[4] Ζησιου, ἔνθ' ἀν. 231.

[5] Παπαγιαννοπουλος - Παλλιος, σ. 52, ἀριθ. 335. Σισιλιανος, 223. Ἡ συμπλήρωσις τῆς χρονολογίας ΑΧ[η] (1690), τὴν ὁποίαν παραθέτει ὁ Σισιλιάνος καὶ τοῦτον ἀκολουθῶν ὁ Παπαγιαννόπουλος - Παλαιός, δὲν εἶναι διόλου ἀσφαλής. Ἀναμφιβόλως τὸ ἔργον εἶναι παλαιότερον τοῦ 1688, ὅτε ἐζωγραφήθη ὁ Ἅγιος Ἰάκωβος τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ἀλλὰ καὶ γενικώτερον διὰ τὴν αὐθεντικότητα τῆς ὑπογραφῆς καὶ τῆς χρονολογίας ἔχω πολλὰς καὶ σοβαρὰς ἐπιφυλάξεις.

εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, δεικνύει τὴν ἐπιθυμίαν πρὸς τὴν φυσικότητα, ποὺ εἶναι ἡ πρώτη βαθμὶς τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Εἰς τὸν Ἅγιον Ἰάκωβον τοῦ Μουσ. Μπενάκη (1688) παρατηρεῖται ἤδη σαφὴς ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς τέχνης καὶ εἰς τὴν ἐπιδίωξιν τῆς φυσικότητος, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς παραστάσεις τῶν προφητῶν ἐπὶ τοῦ ἐπιτραχηλίου, ὅπως καὶ εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον ἐπὶ τοῦ ἐπιγονατίου, ποὺ ἀντιγράφουν, ὅπως ἤδη ἐσημειώσαμεν[1], δυτικὰ πρότυπα. Τὴν ἀπομίμησιν ταύτην ἰταλικῶν ἰδίως ἔργων δεικνύει σαφέστερον ἀκόμη ἡ εἰκὼν τῆς Προσκυνήσεως τῶν ποιμένων εἰς τὴν Ἐθνικὴν Πινακοθήκην τῶν Ἀθηνῶν (πίν. 69. 2), ἀνήκουσα ἐπίσης εἰς τὴν περίοδον 1688-1700, ἀφοῦ ὁ Τζανκαρόλας ὑπογράφεται ἀκόμη ἐκεῖ ἱεροδιάκονος. Εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην, πλὴν τῆς δι' ὗλης τεχνικῆς, οὐδὲν πλέον ἐνθυμίζει τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, φαίνεται δὲ βέβαιον ὅτι ἀντιγράφει ἰταλικὴν χαλκογραφίαν.

Κατὰ τὸ 1700, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης μετὰ τῶν οἴκων τοῦ Ἀκαθίστου, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σισίων Κεφαλληνίας, ὁ ἐξιταλισμὸς ἔχει πλέον συντελεσθῆ[2]. Τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Τζανκαρόλα πολὺ ἐθαυμάσθη εἰς παλαιοτέραν ἐποχήν. Ὁ Ζησιου τὸ ἐχαρακτήρισεν ὡς «τὸ κάλλιστον (...) ἐν Ἑλλάδι τέχνης βυζαντιακῆς»[3]. Ὅσον ὅμως καὶ ἂν ὑπεστήριζεν οὗτος ὅτι ἡ Παναγία τοῦ Τζανκαρόλα «δὲν εἶναι ἰταλικὴ ἀλλ' ἀγνοτάτου τύπου βυζαντιακοῦ τῶν παλαιῶν καλῶν χρόνων τῆς τέχνης τῆς εὐγενοῦς»[4], εἰς τὴν πραγματικότητα εἶναι ἀντίγραφον τῆς περιφήμου Madonna della seggiola τοῦ Ραφαήλ, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὴν Galleria Pitti τῆς Φλωρεντίας[5], ὅπως πρῶτος, καθ' ὅσον γνωρίζω, ἐσημείωσεν ὁ Μαυρογιαννης[6], ὁ ὁποῖος ἐν τούτοις παρατηρεῖ ὅτι «τὸ ἐράσμιον καὶ προσηνὲς τῆς Παναγίας (τοῦ Ραφαήλ) ἦθος ἔλαβεν ἐν τῇ Παναγίᾳ τοῦ Τζανκαρόλου κρητὸς σκαιὸν καί πως σκυθρωπάζοντα χαρακτῆρα, ὥστε κατὰ τοῦτο τοὐλάχιστον πλησιάζει εἰς τὸν αὐστηρὸν βυζαντινὸν ρυθμόν»[7]. Ἐντελῶς δυτικοῦ ἐπίσης

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 64.

[2] Ἡ κεντρικὴ παράστασις τῆς Θεοτόκου μὲ τὸ βρέφος ἔχει ἀπεικονισθῆ ἐν Καλογεροπουλου, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σ. 96. Σχεδίασμα ἑνὸς τῶν εἰκονιδίων τοῦ Ἀκαθίστου *(Λάμψας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ)* παραθέτει ὁ Γ. Μαυρογιαννης, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ βυζαντινοὶ καλλιτέχναι, Ἀθῆναι 1893, σ. 157, εἰκ. 16. Ἡ ὑπογραφὴ τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ χρονολογία ἐν Ζησιου, ἔνθ' ἀν. σ. 246, ἀριθ. 65.

[3] Ζησιου, ἔνθ' ἀν. 230.

[4] Αὐτόθι, 231.

[5] Εἰκὼν ταύτης προχείρως παρὰ A. Venturi, Storia dell' arte italiana, IX 2, σ. 284-5, εἰκ. 216, 217.

[6] Μαυρογιαννης εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ Εἰρ. Ἀσωπίου, 1890, 282. Ἐπίσης Μαυρογιαννη, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχναι, 158.

[7] Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον Ἀσωπίου, ἔνθ' ἀν.

χαρακτῆρος, παρ' ὅλην τὴν θαυμαζομένην λεπτότητα τῆς ἐπεξεργασίας των, εἶναι καὶ τὰ εἰκονίδια τοῦ Ἀκαθίστου τὰ περιβάλλοντα τὴν κεντρικὴν παράστασιν τῆς βρεφοκρατούσης Θεοτόκου. Ἡ ἀκριβὴς ἀνατομία, αἱ κινήσεις, τὰ ἰταλικῆς μορφῆς οἰκοδομήματα, ἡ ἐντελῶς φυσικὴ προοπτικὴ οὐδεμίαν ἔχουν σχέσιν μὲ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τῆς Μονῆς Σισίων ὁ Τζανκαρόλας ἔχει ἀπομακρυνθῆ καὶ ἀπὸ αὐτὴν ἀκόμη τὴν πατροπαράδοτον τεχνικήν. Ὅπως ἤδη παρετήρησεν ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, «ἡ ἐργασία ἐγένετο διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ᾠοῦ[1], ἀλλ' ἡ ἀπόχρωσις, εἴτε ἡ φθορὰ τῶν χρωμάτων[2] ἐν τῷ προσώπῳ τῆς Παναγίας εἶναι τοιαύτη, ὥστε ἀμφιβάλλει τις ἐὰν ἐγένετο διὰ τοῦ ᾠοῦ ἢ μὴ ἔχῃ πρὸ αὐτοῦ ἀληθῆ ἐλαιογραφίαν»[3]. Τὸ φαινόμενον ὅμως τοῦτο ἔχει γενικωτέραν σημασίαν διὰ τὴν τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κατωτέρω.

Τὰς ἰδίας τάσεις μὲ τὸν Τζανκαρόλαν δεικνύουν καὶ μερικοὶ ἄλλοι ἁγιογράφοι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18ου αἰῶνος. Τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τούτων εὑρίσκοντο κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὴν Ζάκυνθον. Εὐτυχῶς τινὰ ἐξ αὐτῶν διεσώθησαν ἀπὸ τὴν μεγάλην καταστροφὴν τοῦ Αὐγούστου 1953. Ταῦτα ὅμως εἶναι τόσον ὀλίγα, ὥστε δὲν μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῶν ἁγιογράφων τούτων, ὅπως ἐκάμαμεν διὰ τὸν Τζανκαρόλαν. Ὁπωσδήποτε τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων αὐτῶν δεικνύουν ὅτι ἡ τάσις τῆς ἁγιογραφίας, ἀρχομένου τοῦ 18ου αἰῶνος, πρὸς ἐμμονὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἦτο σχεδὸν γενική. Ἀλλὰ καὶ ἡ προτίμησις τοῦ κοινοῦ πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην ἦτο, φαίνεται, πολὺ ἰσχυρά, τοὐλάχιστον εἰς τὰς ἀνωτέρας τάξεις. Οὕτω οἱ ἁγιογράφοι, παρὰ τὰς καλλιτεχνικάς των ἴσως πεποιθήσεις, ὑπεχρεοῦντο ν' ἀκολουθοῦν τὰς προτιμήσεις τῶν πελατῶν των.

Μεταξὺ τῶν τεχνιτῶν τούτων δέον ν' ἀναφέρωμεν τὸν Γεράσιμον Κουλουμπήν, ὁ ὁποῖος μετὰ τοῦ Γεωργίου Γρυπάρη[4] ἐζωγράφησαν τὸ 1719 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κόλλα τῆς Ζακύνθου τὰς δύο θύρας τοῦ τέμπλου μὲ παραστάσεις ὁλοσώμους τῶν Ἁγίων Σιλβέστρου καὶ Κλήμεντος παπῶν Ρώμης[5]. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν δύο

---

[1] Δηλαδὴ μὲ τὴν πατροπαράδοτον τεχνικήν, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίουν οἱ ἁγιογράφοι.

[2] Ἀπόχρωσιν καὶ φθορὰν τῶν χρωμάτων ἐννοεῖ ὁ Μαυρογιάννης τὴν βαθμιαίαν ἀπόσβεσιν τῶν σκοτεινῶν τόνων πρὸς τοὺς φωτεινοὺς ἢ καὶ ἀντιστρόφως. Εἶναι ἡ sfumatura τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως.

[3] ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχναι, 158. Παλαιότερον ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον, 1890, 282, εἶχεν ἀπατηθῆ καὶ ἐνόμιζεν ὅτι ἐπρόκειτο περὶ πραγματικῆς ἐλαιογραφίας: «Καὶ ἡ μὲν εἰκὼν τῆς Παναγίας, παρὰ τὸ σύνηθες ἐζωγραφημένη δι' ἐλαίου . . .».

[4] Βλ. περὶ τούτων ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 119 καὶ 66.

[5] Αἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἀνυπόγραφοι. Ἡ ὑπογραφὴ εὑρίσκετο εἰς τὴν μὴ διασωθεῖσαν θύραν,

αὐτῶν εἰκόνων (πίν. 70. 2) ἐνθυμίζουν τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Τζανκαρόλα καὶ ἰδίως τὸν ἀπὸ τοῦ 1688 Ἅγιον Ἰάκωβον τοῦ Μουσ. Μπενάκη[1]. Ἡ ὅλη ὅμως παράστασις σχετίζεται περισσότερον πρὸς τὴν ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου τῆς Κερκύρας προερχομένην θύραν, τὴν ἀποκειμένην τώρα εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Μουσείου Κερκύρας, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου, ἔργον τοῦ Ἐμμ. Τζάνε μὲ χρονολογίαν 1654[2]. Ἀκόμη δὲ καὶ εἰς τὰς μικροσκοπικὰς εἰκόνας Ἀγγέλων, προφητῶν, ἀποστόλων κλπ. τὰς κοσμούσας τὰ ἐπιτραχήλια, τὰ ἐπιγονάτια καὶ τὰ Εὐαγγέλια τῶν δύο παπῶν, ὁ Κουλουμπὴς καὶ ὁ Γρυπάρης, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Τζανκαρόλαν, διετήρησαν τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Ἂν ὅμως προσέξῃ κανεὶς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα, θὰ διαπιστώσῃ ὅτι αὕτη, παρ' ὅλην της τὴν προσήλωσιν εἰς τὴν παράδοσιν, ἔχει ἀποβῆ ἐντελῶς τυπικὴ καὶ ψυχρά. Εἶναι μία τεχνικὴ ἀκαδημαϊκή, χωρὶς πλέον τὸν παλμόν, ποὺ χαρακτηρίζει τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν τεχνιτῶν τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνος.

Εἷς ἁγιογράφος σύγχρονος πρὸς τὸν Τζανκαρόλαν, παρουσιάζων καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν ἀρκετὰ ἀνάλογον πρὸς αὐτόν, εἶναι ὁ Νικόλαος Καλέργης[3]. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἁγιογράφου τούτου χρονολογούμεναι ἀπὸ τοῦ 1715, τὰς ὁποίας ἀπεκάλυψεν ὁ Μ. Χατζηδάκης εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἁγίας Ἄννας Ζακύνθου, εἶναι ἔργα αὐστηρότατα, παρ' ὅλον ὅτι ἡ τεχνική των πλησιάζει περισσότερον πρὸς τὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων[4]. Ὀλίγα ἔτη ἀργότερον, τὸ 1722, εἰς τὸ ἐλλειψοειδὲς θωράκιον τέμπλου τῆς Συλλ. Λοβέρδου τὸ παριστάνον τὴν θυσίαν καὶ τὴν προφητείαν τοῦ Βαλαάμ[5] (πίν. 70. 1), τίποτε πλέον δὲν ἀπομένει ἀπὸ τὴν παλαιὰν τέχνην. Τὸ ἐκτεταμένον τοπίον μὲ τὴν τειχισμένην πόλιν, μὲ τὰς σκηνὰς τῶν πολιορκητῶν, μὲ τὰ δένδρα καὶ τὰ μακρινὰ ὄρη, ὁ νεφελώδης οὐρανός, αἱ πανοπλίαι τῶν πολεμιστῶν δεικνύουν σαφῶς ὅτι πρόκειται περὶ ἀντιγραφῆς δυτικοῦ πίνακος. Τὸ 1732 εἰς τὴν εὐτυχῶς διασωθεῖσαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν Ὡραίαν Πύλην τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν Ζακύνθου ζωγραφίζει ὁ Καλέργης τὸν Ἰησοῦν *Ἴδε ὁ ἄνθρωπος* ὄρθιον, ὁλόσωμον[6]. Εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ δύναταί τις νὰ διακρίνῃ τὰ δύο στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ καὶ ὁ γυ-

---

ὅπου εἰκονίζετο ὁ Ἅγιος Λέων πάπας Ρώμης. Σισιλιανος, 67. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι καὶ αἱ δύο διασωθεῖσαι ἀνυπόγραφοι θύραι εἶναι ἔργα τῶν ἰδίων ζωγράφων.

[1] Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 31.

[2] Ἀπεικόνισιν ἐδημοσίευσεν ὁ Ι. Παπαδημητριου εἰς τὴν Α.Ε. 1934-35, σ. 54, εἰκ. 23.

[3] Βλ. περὶ αὐτοῦ Σισιλιανον, 99 κ. ἑξ.

[4] Βλ. Μ. Χατζηδακην εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, 1, 1956, Μάρτιος, σ. 15 καὶ εἰκ. 3.

[5] Παπαγιαννοπουλος - Παλλιος, σ. 72, ἀριθ. 536.

[6] Χατζηδακης, ἔνθ' ἀν. τεῦχ. Ἀπριλίου, σ. 17 καὶ εἰκ. 3.

μνὸς κατὰ τὸ πλεῖστον αὐτοῦ μέρος κορμὸς παρουσιάζουν φυσικὴν ἐντελῶς ἀνατομίαν, συγχρόνως δὲ καὶ μαλακότητα καὶ πλαστικότητα, ποὺ ἐνθυμίζουν ἐλαιογραφίαν. Ἀντιθέτως τὸ ἐρυθρὸν ἱμάτιον ἔχει εἰς τὰς πτυχὰς τὴν σκληρότητα καὶ τὴν γραμμικότητα τῆς ὀρθοδόξου Κρητικῆς παραδόσεως.

Ἀπὸ τὴν μελέτην τῶν φορητῶν εἰκόνων, ποὺ ἀνήκουν εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18ου αἰῶνος, προκύπτουν δύο στοιχεῖα βασικῆς σημασίας διὰ τὴν κατανόησιν τῆς περαιτέρω ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν λόγων τοῦ μετὰ ταῦτα ἐπελθόντος πλήρους ἐξιταλισμοῦ της. Τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα εἶναι ἀφ' ἑνὸς ἡ ἀντιγραφὴ αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων καὶ ἀφ' ἑτέρου ἡ διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾧοῦ ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν δυτικῶν πινάκων. Ἐξετάζοντες εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως ἐπὶ τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, παρετηρήσαμεν ὅτι καὶ μέχρι τοῦ τέλους περίπου τοῦ 17ου αἰῶνος οἱ ἁγιογράφοι ἐδανείζοντο στοιχεῖα μόνον καὶ λεπτομερείας, περισσοτέρας ἢ ὀλιγωτέρας, ἀπὸ τοὺς δυτικοὺς πίνακας. Τὰ στοιχεῖα ταῦτα οἱ ἁγιογράφοι, ἀναλόγως τῆς καλλιτεχνικῆς των ἱκανότητος ἢ καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς των κοσμοθεωρίας, ὑπέτασσον περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν των. Οὕτω εἰς τὰ ἔργα ἄλλων ζωγράφων τὰ δάνεια ταῦτα εἶναι λίαν εὐδιάκριτα, ἐνῷ εἰς ἄλλους, ἰδίως εἰς τοὺς Κρῆτας τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος, χρειάζεται προσεκτικὴ παρατήρησις καὶ ἀνάλυσις διὰ νὰ τὰ ἀνεύρῃ τις.

Ἤδη ὅμως ἀπὸ τοῦ τελευταίου περίπου τετάρτου τοῦ 17ου αἰῶνος πολλοὶ ἁγιογράφοι, δευτερευούσης κατὰ τὸ πλεῖστον τάξεως, παρενόησαν τὸν σκοπόν, διὰ τὸν ὁποῖον οἱ μεγάλοι τεχνῖται, ὅπως ὁ Τζάνες, ὁ Πουλάκης κ.ἄ. κατέφευγον εἰς τὸν δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων, διὰ τὴν ἀνανέωσιν δηλαδὴ τῆς, κατ' αὐτούς, γηρασμένης ὀρθοδόξου τέχνης. Οὗτοι δὲν ἠρκοῦντο πλέον εἰς τὸν δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων μόνον καὶ λεπτομερειῶν. Ὑπερβάλλοντες, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς ζῆλον, φθάνουν εἰς τὸ σημεῖον ν' ἀντιγράφουν αὐτουσίους δυτικοὺς πίνακας.

Τοῦτο εἶχε βεβαίως ἀρχίσει ἀπὸ παλαιοτέρων χρόνων. Παράδειγμα χαρακτηριστικὸν εἶναι σειρὰ ὅλη εἰκόνων τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 17ου αἰῶνος, αἱ ὁποῖαι ἀντιγράφουν χαλκογραφίαν τοῦ Marcantonio Raimondi[1]. Ἐκεῖ ὅμως οἱ ἁγιογράφοι δὲν ἀκολουθοῦν τυφλῶς τὸ ἰταλικὸν των πρότυπον. Ἐπιφέρουν σειρὰν τροποποιήσεων, αἱ ὁποῖαι ὡς

[1] Βλ. Μ. Χατζηδακην εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1947, 38 κ. ἑξ. καὶ πίν. Ζ, Θ.

ἀποτέλεσμα εἶχον τήν, κατά τινα τρόπον, ἐνσωμάτωσιν τοῦ θέματος εἰς τὰ πλαίσια τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας.

Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον μὲ τοὺς ἁγιογράφους τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 17ου καὶ τῶν πρώτων τοῦ 18ου αἰῶνος. Τώρα οἱ τεχνῖται οὗτοι ἀντιγράφουν τὰ δυτικά των πρότυπα χωρὶς καμίαν πλέον προσπάθειαν διαμορφώσεώς των συμφώνως πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Οὗτοι ἁπλῶς μεταφράζουν τοὺς δυτικοὺς πίνακας εἰς τὴν ὀρθόδοξον Κρητικὴν τεχνικήν.

Παράδειγμα ἀπὸ τὰ παλαιότερα, ἐκ τῶν εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον γνωστῶν, εἶναι δύο θωράκια τέμπλου μὲ ξυλόγλυπτον πλαίσιον, εὑρισκόμενα πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου. Τὸ ἓν τούτων παρίστανε τὸν Πρόδρομον δεικνύοντα τὸν ἐρχόμενον Ἰησοῦν (*Ἴδε ὁ ἀμνὸς τοῦ Θεοῦ*) (πίν. 70. 3), τὸ δὲ ἄλλο τοὺς Τρεῖς Παῖδας εἰς τὴν κάμινον. Ταῦτα ἔφερον τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἱερέως Σπυρίδωνος Στέντα, ὁ ὁποῖος εἰς ἔγγραφον τοῦ καταστραφέντος Ὑποθηκοφυλακείου Ζακύνθου ἀνεφέρετο τὸ 1674 ὡς παραδίδων μαθήματα ζωγραφικῆς[1]. Εἰς τὰ δύο αὐτὰ θωράκια ὁ Στέντας ἔχει μεταφράσει εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ ᾠοῦ αὐτουσίους τοὺς δυτικοὺς πίνακας, ποὺ τοῦ ἐχρησίμευσαν ὡς πρότυπα, χωρὶς καμίαν προσπάθειαν προσαρμογῆς εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, προσπάθειαν, τὴν ὁποίαν εἴδομεν ὅτι κατέβαλον οἱ παλαιότεροι ἁγιογράφοι.

Ἡ μεταφορὰ αὐτὴ εἰς τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων ἁγιογράφων αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων γίνεται περισσότερον κοινὴ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18ου αἰῶνος. Ὁ Κ. Κονταρίνης εἰς τὴν Ἀποκαθήλωσιν τῆς Συλλ. Βελιμέζη[2], ὁ Τζανκαρόλας τὸ 1700 εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων, ὁ Ν. Καλέργης τὸ 1722 εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Βαλαὰμ τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 70. 1), ὁ Δ. Νομικὸς τὸ ἴδιον ἔτος εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὸ Κήρυγμα τοῦ Ἡσαΐου τῆς ἰδίας Συλλογῆς[3], ὁ Παναγιώτης Παραμυθιώτης τὸ 1724 εἰς τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον τοῦ ναοῦ τῆς Σπηλαιωτίσσης Κερκύρας[4] καὶ ἄλλοι ἀκόμη ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς τάσεως ταύτης. Μία

---

[1] Πρβλ. Α. ΖΩΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 2, 1923, σ. 229, ἀριθ. 102. Βλ. καὶ L. Zoïs, Zante et son Musée, Zante 1935, σ. 20, ἀριθ. 36 καὶ σ. 22, ἀριθ. 57. Ὡς καὶ ἀλλαχοῦ παρετήρησα, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 17, ὁ ἱερεὺς Σπυρίδων Στέντας δὲν δύναται νὰ ταυτισθῇ μὲ τὸν ἱερέα Σπυρίδωνα, ὅπως νομίζει ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 202. Ἡ τέχνη τοῦ Σπυρίδωνος ἱερέως, ἂν καὶ ἰταλίζει ἰσχυρῶς, εἶναι ὅμως πολὺ διάφορος τῆς τοῦ ἱερέως Σπυρίδωνος Στέντα.

[2] Ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη. Εἰκὼν ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σελ. 104.

[3] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 72, ἀριθ. 536, 537.

[4] ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχναι σ. 159, εἰκ. 17. Βλ. καὶ σ. 160.

ἀνυπόγραφος εἰκὼν τῆς Βρεφοκτονίας εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον εἶναι ἀντίγραφον τοῦ πίνακος τοῦ Rubens εἰς τὴν Παλαιὰν Πινακοθήκην τοῦ Μονάχου[1], μία δὲ πολυπρόσωπος μικρὰ εἰκὼν τῆς Συλλ. Καλλιγᾶ, παριστάνουσα πιθανῶς τὸ *Πάτερ ἡμῶν*, ἀντιγράφει πιστότατα πίνακα τοῦ H. Goltzius (1558-1617) εἰς τὸ Μουσεῖον τῆς Bamberg[2].

Οἱ ζωγράφοι αὐτοὶ προητοίμαζον τοιουτοτρόπως τὴν ὁλοκλήρωσιν τοῦ ἐξιταλισμοῦ τῆς ἁγιογραφίας εἰς τὴν Ἑπτάνησον. Τὸ τελευταῖον βῆμα ἔγινε διὰ τῆς τεχνικῆς.

Ἡ ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ. Ἡ τεχνικὴ τῆς δι' ᾠοῦ ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία ἐχρησιμοποίησεν ἀπὸ τῶν μετὰ τὴν Εἰκονομαχίαν περίπου χρόνων μέχρι τοῦ 19ου αἰῶνος, ἔχει ἰδίους νόμους αὐστηρῶς τηρουμένους ἀπὸ τοὺς τεχνίτας, οὕτω δὲ καὶ τὰ προκύπτοντα ζωγραφικὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἐντελῶς ἰδιότυπα[3]. Ἡ ἐξαιρετικὴ πειθαρχία τὴν ὁποίαν ἀπαιτεῖ ἡ τεχνικὴ αὐτή, ὅπως ἰδίως τὴν ἐφήρμοσαν οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων, συνετέλεσεν εἰς τὴν διατήρησιν τοῦ ἰδιαιτέρου ἐντελῶς χαρακτῆρος, ποὺ ἐμφανίζουν αἱ ὀρθόδοξοι εἰκόνες. Ἡ τεχνικὴ συνεπῶς αὐτὴ εἶναι ἄντικρυς ἀντίθετος πρὸς τὴν ἐλαιογραφίαν, ἡ ὁποία δὲν παρουσιάζει τοιαύτας δυσχερείας εἰς τὴν ἐφαρμογήν της καὶ ἀφήνει μεγάλην ἐλευθερίαν εἰς τὸν ζωγράφον.

Ἡ ἐπιδίωξις ὅμως τῆς φυσικότητος, ἡ ὁποία, ὡς εἴδομεν, ἐτυράννησε τοὺς περισσοτέρους ἁγιογράφους ἀπὸ τοῦ 16ου ἀκόμη αἰῶνος, ἔφερεν εἰς τὴν ἀπομίμησιν καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαραδότου τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ. Ἡ πλαστικότης, τὴν ὁποίαν εὐκόλως ἐπετύγχανεν ἡ ἐλαιογραφία μὲ τοὺς βαθμιαίως ἀποσβεννυμένους τόνους εἰς τὰ πρόσωπα ἢ τὴν ἀπόδοσιν τῶν μακρινῶν τοπίων καὶ τῶν ἐκτεταμένων ὁριζόντων, ἦτο πολὺ ἑλκυστικὴ διὰ τοὺς Ἕλληνας ἁγιογράφους, ποὺ δι' αὐτῆς ἐνόμιζαν ὅτι θὰ

---

[1] Χατζηδακης εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1947, 45.

[2] Τὸν ταυτισμὸν ἔκαμεν ὁ κ. Μ. Καλλιγᾶς, ὁ ὁποῖος εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μοῦ τὸν ἀνακοινώσῃ. Τὸν εὐχαριστῶ διὰ τοῦτο θερμότατα.

[3] Εἰς τὴν τεχνικὴν αὐτὴν χρησιμοποιεῖται, ὡς γνωστόν, ὁ κρόκος τοῦ ᾠοῦ, μὲ τὸν ὁποῖον ἀναμειγνύονται τὰ χρώματα ἐπιμελῶς λειοτριβημένα καὶ μεταβεβλημένα εἰς λεπτοτάτην κόνιν. Ἡ ζωγράφησις ἀρχίζει ἀπὸ τοὺς σκοτεινοὺς τόνους, τὸν *προπλασμόν*, καὶ προχωρεῖ πρὸς τοὺς φωτεινούς, τὰ *σαρκώματα* κλπ. Τὰ διάφορα στάδια τῆς ζωγραφήσεως δι' ᾠοῦ ἐκθέτει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, σ. 20 κ. ἑξ. ὄχι ὅμως πολὺ ἀναλυτικῶς, διότι αἱ ὁδηγίαι αὐταὶ προωρίζοντο δι' ἁγιογράφους γνωρίζοντας ὁπωσδήποτε τὴν δι' ᾠοῦ τεχνικήν. Περὶ τῆς τεχνικῆς ταύτης γράφει ὀλίγα, ἀλλ' ἀσαφῆ, ὁ Π. Ζωγραφος εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περίοδ. Β', τόμ. Γ', τεῦχ. Α' καὶ Β', 1926, 49 κ. ἑξ., ὁ ὁποῖος κυρίως ἐκτείνεται εἰς τὴν κατασκευὴν τῶν ἀνθιβολίων (σχεδίων), τὴν ἐγκαυστικήν, τὴν τοιχογραφίαν κλπ. Τινὰ ἐπίσης σημειώνει καὶ ὁ Καλογεροπουλος, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, 184 κ. ἑξ.

ἐπιτύχουν τὴν φυσικότητα. Τὸ χρυσοῦν βάθος, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἐπρόβαλλον αἱ μορφαὶ ἢ ποὺ ἀντικαθίστα τὸν οὐρανόν, ἦτο ἐντελῶς ἀντίθετον πρὸς τὰς ἐπιδιώξεις των, διότι δὲν ἐπέτρεπε τὴν ἐπίτευξιν τῆς φυσικότητος. Ὅλα αὐτὰ ἔφεραν τοὺς ἁγιογράφους εἰς τὴν ὄχι εὐχερῆ προσπάθειαν τῆς ἀπομιμήσεως τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ προσπάθεια αὐτὴ ἐμφανίζεται εἰς πολὺ παλαιοτέραν ἐποχήν, ἀλλὰ τὰ παραδείγματα τὰ παλαιότερα τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰῶνος εἶναι ἐλάχιστα.

Τὴν προσπάθειαν αὐτὴν συναντῶμεν ἀρχομένου τοῦ 17ου αἰῶνος εἰς τὴν πασίγνωστον εἰκόνα τοῦ Ἐμμ. Τζανφουρνάρη, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ καὶ παριστάνουσαν τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου[1]. Τὸ μακρινὸν τοπίον, ποὺ ἀνοίγεται πίσω ἀπὸ τοὺς δύο ἀποτόμους βράχους, ἔχει τὴν μαλακότητα, τὴν προσιδιάζουσαν εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν. Τοῦτο δέ, φαίνεται, ἦτο καὶ ἡ αἰτία, διὰ τὴν ὁποίαν, ἐντελῶς ἐσφαλμένως, ἡ εἰκὼν ἐθεωρήθη ζωγραφημένη δι' ἐλαιομιγῶν χρωμάτων[2]. Ἄλλο χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοιαύτης ἀπομιμήσεως ἐλαιογραφίας κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα εἶναι ἡ γνωστὴ εἰκὼν τοῦ Θ. Πουλάκη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἡ παριστάνουσα τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον (πίν. 61. 1), εἰς τὴν ὁποίαν καὶ πάλιν τὸ βάθος μὲ τὸν βράχον τοῦ Γολγοθᾶ καὶ τὴν Ἱερουσαλὴμ ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὴν τεχνικὴν τῆς ἐλαιογραφίας.

Ἀλλὰ τὰ ὀλίγα αὐτὰ παραδείγματα δὲν ἀποτελοῦν κανόνα. Εἶναι ἐντελῶς μεμονωμένα. Πρέπει νὰ κατέλθωμεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 17ου καὶ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18ου αἰῶνος διὰ ν' ἀνεύρωμεν σειρὰν ὅλην τοιούτων ἔργων, ὅπου ἡ ἀντιγραφὴ τοῦ δυτικοῦ πίνακος δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν τεχνικήν. Καὶ εἰς τὴν προσπάθειαν ὅμως αὐτὴν τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας εἶναι εὔκολον νὰ διακρίνῃ τις διάφορα στάδια ἐξελίξεως. Τὰ δύο θωράκια τέμπλου τοῦ ἱερέως Σπυρίδωνος Στέντα, τὰ ἀποκείμενα πρὸ τῆς καταστροφῆς εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου καὶ περὶ τῶν ὁποίων ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος, παρὰ τὴν φροντίδα ν' ἀποδοθῇ ἡ πλαστικότης ἡ ἰδιάζουσα εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν—κυρίως εἰς τὸ τοπίον—παρουσιάζουν ἐν τούτοις τὴν σκληρότητα τὴν χαρακτηρίζουσαν τὴν δι' ᾠοῦ τεχνικήν. Εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Προδρόμου δεικνύοντος τὸν Ἰησοῦν (πίν.

---

[1] Εἰκὼν προχείρως ἐν Wulff-Alpatoff, σ. 233, εἰκ. 99. Περὶ αὐτῆς καὶ τοῦ Τζανφουρνάρη βλ. ἀνωτ. σ. 171 κ. ἑξ.

[2] Muñoz, Grottaferrata, 35. Οἱ Wulff-Alpatoff, 292 (παρατηρήσεις εἰς τὴν εἰκ. 99) τὴν χαρακτηρίζουν ὡς Temperatechnik (mit Zusatz von Öl?). Ἀργότερον ὁ Muñoz, I quadri, σ. 9, ἀριθ. 1, παρεδέχθη ὅτι ἡ εἰκὼν εἶναι ζωγραφημένη a tempera vernicata, δηλ. δι' ᾠοῦ.

70. 3) τὸ τοπίον δὲν προχωρεῖ πρὸς τὸ βάθος, ὅπως ἀσφαλῶς θὰ συνέβαινεν εἰς τὸ δυτικὸν πρότυπον τοῦ ἁγιογράφου. Καὶ τὰ λίαν ἀπομακρυσμένα σημεῖα ἔχουν τὴν ἰδίαν σκληρότητα μὲ τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰς μορφὰς τοῦ πρώτου ἐπιπέδου.

Ἡ τεχνικὴ ὅμως τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας δι' ᾧοῦ ταχέως τελειοποιεῖται. Τὸ 1700 ὁ Τζανκαρόλας, ζωγραφίζων τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων[1], ἀπομιμεῖται, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυμνὰ μέρη, μὲ τόσην ἐπιμέλειαν τὴν πλαστικότητα τοῦ προτύπου του, δηλαδὴ τοῦ πίνακος τοῦ Ραφαήλ, ὥστε, κατὰ τὸν Μαυροϊαννην, «ἀμφιβάλλει τις ἐὰν ἐγένετο δι' ᾧοῦ ἢ μὴ ἔχῃ πρὸ αὐτοῦ ἀληθῆ ἐλαιογραφίαν»[2]. Τὸ παράδειγμα τοῦ Τζανκαρόλα ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Κ. Κονταρίνης. Εἰς τὴν Ἀποκαθήλωσιν[3] τὴν εὑρισκομένην, ὡς ἀνωτέρω εἴπομεν, εἰς τὴν Συλλ. Βελιμέζη, ἡ σκληρότης τῆς ἐκτελέσεως εἶναι ἀκόμη αἰσθητή. Οὗτος δὲν ἠδυνήθη νὰ φθάσῃ εἰς τὰ ἀποτελέσματα, ποὺ ἐπέτυχεν ὁ Τζανκαρόλας, ἡ ἀνατομία ὅμως εἰς τὸ γυμνὸν σῶμα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ δεικνύει σαφῶς τὴν προσπάθειαν ἀπομιμήσεως ἐλαιογραφίας.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ γυμνοῦ σώματος κατὰ τὸν τρόπον τῆς ἐλαιογραφίας, ἀποτέλεσμα πολὺ καλλίτερον ἐπέτυχε τὸ 1732 ὁ Ν. Καλέργης εἰς τὴν παράστασιν τοῦ Ἰησοῦ *Ἴδε ὁ ἄνθρωπος*, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος.

Τὰ δύο θωράκια τέμπλου τῆς Συλλ. Λοβέρδου, γενόμενα ἀμφότερα τὸ 1722, δηλαδὴ τὸ τοῦ Ν. Καλέργη μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Βαλαάμ (πίν. 70. 1), περὶ τοῦ ὁποίου ἐκάμαμεν ἤδη λόγον, καὶ τὸ τοῦ Δ. Νομικοῦ μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Κηρύγματος τοῦ Ἡσαΐου, τὸ ὁποῖον ἀνωτέρω ἐπίσης ἐμνημονεύσαμεν, δεικνύουν πλέον τὸ τελευταῖον καὶ τὸ τελειότερον στάδιον τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας. Εἰς ταῦτα καὶ αὐτὸς ἀκόμη ὁ χρυσοῦς οὐρανὸς ἔχει ἀντικατασταθῆ μὲ νέφη. Ὁ βλέπων τὰ θωράκια ταῦτα ἀμφιβάλλει πολὺ περισσότερον παρὰ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων τοῦ Τζανκαρόλα ἂν πρόκειται περὶ εἰκόνων ζωγραφημένων δι' ᾧοῦ. Ἂν τέλος δὲν ἐσώζοντο αἱ ὑπογραφαὶ τῶν ζωγράφων καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Δ. Νομικοῦ ἡ ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου τοῦ Ἡσαΐου ἐπιγραφή, θὰ ἠδύνατό τις νὰ ἐκλάβῃ τὰ θωράκια ταῦτα ὡς ἐλαιογραφίας γενομένας ὑπὸ δυτικοῦ ζωγράφου.

---

[1] Εἰκὼν ἐν Καλογεροπουλου, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 96.

[2] Μαυροϊαννη, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχναι 158.

[3] Εἰκὼν προχείρως ἐν Καλογεροπουλου, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 104. Ἡ ἀπεικόνισις δὲν ἀποδίδει διόλου τὴν τεχνικήν.

Τὸ τέλος τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ἡ προσπάθεια τῶν Ἑπτανησίων καὶ ἰδίως τῶν Ζακυνθίων ζωγράφων ν' ἀπομιμηθοῦν διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ τὴν ἐλαιογραφίαν ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖον στάδιον πρὸς ἐξιταλισμὸν τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας. Ἀπὸ τοῦ σημείου αὐτοῦ, εἰς τὸ ὁποῖον περιῆλθε πλέον ἡ ὀρθόδοξος τέχνη, μέχρι τῶν ἔργων τῶν ἐξιταλισμένων Ἑπτανησίων ζωγράφων, ποὺ θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον, δὲν μεσολαβεῖ πλέον τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν αὐτῆς ταύτης τῆς ἐλαιογραφίας καὶ ὄχι τῆς ἀπομιμήσεώς της διὰ τῆς πατροπαραδότου τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ.

Βεβαίως ἡ χρησιμοποίησις τῆς ἐλαιογραφίας ἀντὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ δὲν εἶναι ὁ μόνος λόγος τοῦ ἐξιταλισμοῦ τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας. Ὅπως εἴδομεν, εἰς τὸν ἐξιταλισμὸν αὐτὸν συνετέλεσαν ἀσφαλῶς αἱ προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς καὶ αἱ ἐν γένει αἰσθητικαὶ κλίσεις τοῦ κοινοῦ. Ταύτας θέλοντες νὰ ἐξυπηρετήσουν οἱ ἁγιογράφοι κατέφευγον εἰς τὴν συστηματικὴν πλέον ἀντιγραφὴν αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων καὶ εἰς τὴν ἀπομίμησιν καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαραδότου τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ.

Ὁ τελευταῖος λοιπὸν δεσμός, ποὺ συνεκράτει ἀκόμη εἰς τὴν ζωὴν τὴν ἁγιογραφίαν τῆς παραδόσεως, ἦτο ἡ τεχνικὴ τοῦ ᾠοῦ. Τὴν ἐμμονὴν τῶν ἁγιογράφων εἰς τὴν πατροπαράδοτον αὐτὴν τεχνικὴν προσεπάθησεν ἄλλοτε νὰ ἐξηγήσῃ κατὰ τρόπον πολὺ ἀξιόλογον ὁ Μαυρογιαννης. Γράφει πράγματι οὗτος: «Ἔμενον ὅμως πιστοί (οἱ ἁγιογράφοι) ἀείποτε σχεδὸν εἰς τὴν διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ᾠοῦ διάλυσιν καὶ μῖξιν τῶν χρωμάτων, καὶ εἰς τὸν χρυσοῦν οὐρανὸν ἐν πάσαις ταῖς εἰκόσιν αὐτῶν. Ὁ διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ᾠοῦ τρόπος δυσκόλως ἐφαρμόζεται εἰς μεγάλας γραφάς, εἶναι δὲ μᾶλλον κατάλληλος εἰς μικρογραφίας καὶ ἀποβαίνει λίαν ξηρός, ἀλλ' ἀκριβῶς διὰ τοῦτο προτιμᾶται εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς εἰκόνας, ἐν αἷς ἡ ξηρότης τοῦ ρυθμοῦ θεωρεῖται ὡς ἀρετή, καὶ πιστεύεται ὅτι ἐπιβάλλεται ὑπὸ τῆς θρησκείας αὐτῆς»[1].

Πράγματι, ἡ τεχνικὴ τοῦ ᾠοῦ ἦτο, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, συνυφασμένη εἰς τὴν συνείδησιν τῶν πιστῶν μὲ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Διὰ τοῦτο δὲ καὶ ἡ δι' ἐλαιογραφίας τέχνη τῶν ἐξιταλισμένων ζωγράφων τῆς Ἑπτανήσου δὲν ἐγένετο δεκτὴ ἀπὸ τὸ πολὺ κοινὸν χωρὶς σοβαράν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἀντίδρασιν.

Οὕτω, κατὰ τὰ μέσα περίπου τοῦ 18ου αἰῶνος, ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία, μὲ τὴν κατάργησιν τῆς τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ, παύει πλέον οὐσιαστικῶς νὰ ὑπάρχῃ.

---

[1] Μαυρογιαννης εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον Εἰρ. Ἀσωπίου, 1890, 281.

Καὶ ἐξηκολούθησε βεβαίως ἡ τεχνικὴ αὕτη νὰ χρησιμοποιῆται μέχρι τοῦ 19ου ἀκόμη αἰῶνος ἀπὸ μερικοὺς ἁγιογράφους, ἀλλὰ πρόκειται πλέον περὶ πλήρους παρακμῆς, ἡ ὁποία ὅμως δὲν ἔφερε τὴν ἁγιογραφίαν πρὸς τὸν δρόμον τῆς λαϊκῆς τέχνης, ὅπως συνέβη εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα. Ὀρθότατα δὲ παρετήρησεν ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, ὅτι «ἐν Κεφαλληνίᾳ, καὶ προσέτι ἐν Κερκύρᾳ καὶ Λευκάδι ὁ βυζαντινὸς ρυθμὸς δὲν εἶχε περιπέσει εἰς τὸ νηπιῶδες καὶ χυδαῖον καὶ μικροπρεπές, ὡς εἶχε περιπέσει ἐν ταῖς ἑλληνικαῖς ὑπὸ τὴν Τουρκίαν χώραις. Τροποποιηθεὶς οὗτος ὑπὸ τῆς εἰσδυούσης καθ' ἑκάστην ἰταλικῆς τέχνης, εἶχε τηρήσει τὸ αὐστηρὸν καὶ σεβάσμιον τοῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ὥστε ἐγένετο ἀποδεκτὸς καὶ ὑπ' αὐτῶν τῶν ἐχόντων ὁπωσδήποτε μεμορφωμένον καλλιτεχνικῶς τὸ αἴσθημα»[1]. Περὶ τούτου δυνάμεθα νὰ πεισθῶμεν ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Κεφαλλῆνος ἁγιογράφου καὶ ἱερέως Γερασίμου Κοκκίνου, ἐργασθέντος εἰς τὴν Κεφαλληνίαν ἀπὸ τοῦ 1796 περίπου καὶ ἀποθανόντος ἐκεῖ τὸ 1850[2]. Αἱ εἰκόνες του, ποὺ ἐσώζοντο πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Κάστρον καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἁγίας Τριάδος τοῦ Ληξουρίου, ἦσαν ἔργα μετριώτατα μὲ πολλὰ δυτικὰ δάνεια καὶ μὲ πολλὰς ἀναμνήσεις καὶ ἀντιγραφὰς ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ 17ου αἰῶνος.

Τὴν θέσιν τῆς παλαιᾶς πατροπαραδότου ἁγιογραφίας καταλαμβάνει πλέον, εἰς τὴν Ἑπτάνησον τοὐλάχιστον, ἡ ἐξιταλισμένη τέχνη, ἡ ὁποία θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὸ ἑπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου.

II. Η ΕΞΙΤΑΛΙΣΜΕΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ

Τὴν ἐποχήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, ὁ Γεώργιος Μάρκου, ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων καὶ ἄλλοι ἀκόμη προσεπάθουν νὰ ἐπαναφέρουν τὴν τοιχογραφίαν εἰς τὰς παλαιὰς ὀρθοδόξους πηγάς της, οἱ δὲ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ὁ Ἰ. Μόσκος, ὁ Κ. Κονταρίνης, ὁ Στ. Τζανκαρόλας καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἔμενον περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστοὶ εἰς τὴν πατροπαράδοτον ζωγραφικήν, ἀναφαίνεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον μία νέα τέχνη. Εἶναι αὕτη ἡ ἐντελῶς ἐξιταλισμένη ζωγραφική, ἡ χρησιμοποιοῦσα τὴν ἐλαιογραφίαν. Κατὰ τοὺς χρόνους δὲ περίπου, κατὰ τοὺς ὁποίους, ὡς εἴδομεν εἰς τὸ προηγούμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, ὁ Ν. Καλέργης καὶ ὁ Δ. Νομικὸς ἐπετύγχανον τὴν τελείαν σχεδὸν ἀπομίμησιν τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς

[1] ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, ἔνθ' ἀν. 286.

[2] Περὶ τοῦ Κοκκίνου βλ. ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΝ, ἔνθ' ἀν. 287. ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνιακὰ σύμμικτα, 255 κ. ἑξ. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 112.

τεχνικῆς τοῦ ᾠοῦ, ὁ Παναγιώτης Δοξαρᾶς ἐξετέλει δι' ἐλαιογραφίας τὸ πρῶτον μέγα ἔργον τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, τὴν οὐρανίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος τῆς Κερκύρας.

Ἡ ἐξέτασις τῆς ἐντελῶς ἐξιταλισμένης αὐτῆς τέχνης εἰς τὸ βιβλίον τοῦτο, ὅπου ἐκτίθεται ἡ ἱστορία τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, δὲν θὰ εἶχεν ἴσως τὴν θέσιν της, διότι ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἔχει διακόψει κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παλαιὰν παράδοσιν, πρὸς τὴν ὁποίαν εἶναι ἐντελῶς πλέον ξένη. Ἐνομίσαμεν ὅμως ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἴδωμεν δι' ὀλίγων τὸ ἔργον τῶν σπουδαιοτέρων τοὐλάχιστον ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς ἐξιταλισμένης αὐτῆς ζωγραφικῆς, ἐφ' ὅσον αὕτη τόσην εἶχε διάδοσιν εἰς τὴν Ἑπτάνησον καὶ ἐφ' ὅσον ἐθεωρήθη ὡς ἡ ἀπαρχὴ τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς τέχνης, ἴσως ὄχι ὀρθῶς, διότι μεταξὺ τῶν σπουδαιοτέρων ἐκπροσώπων τῆς ἐξιταλισμένης αὐτῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν πρώτων μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν τοῦ 1821 Ἑλλήνων ζωγράφων μεσολαβεῖ μία μακρὰ ἐποχὴ μεγίστης καταπτώσεως. Οἱ πρῶτοι ἄλλωστε Ἕλληνες ζωγράφοι τῶν μετεπαναστατικῶν χρόνων ἦσαν ἀπ' εὐθείας ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν ἐσπούδαζον εἰς τὴν Ἰταλίαν, κατόπιν δὲ καὶ εἰς τὸ Μόναχον.

Ἡ παλαιὰ παράδοσις καὶ ἡ νέα τέχνη. Ἡ ἐξιταλισμένη δι' ἐλαιογραφίας ζωγραφικὴ δὲν ἠδυνήθη, φαίνεται, νὰ ἐπικρατήσῃ εὐκόλως εἰς τὴν Ἑπτάνησον. Ταύτην ηὐνόησαν βεβαίως οἱ Ἑπτανήσιοι εὐγενεῖς, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὰς συχνὰς μεταβάσεις των εἰς τὴν Βενετίαν εἶχον γνωρίσει καὶ θαυμάσει τὴν λαμπρὰν τέχνην τῶν μεγάλων Βενετῶν διδασκάλων, ὥστε νὰ μὴ φανῇ εἰς αὐτοὺς ξένη ἡ ζωγραφική, ποὺ εἰσήγαγον εἰς τὴν πατρίδα των ὁ Π. Δοξαρᾶς καὶ οἱ ἄλλοι ἐκπρόσωποί της. Ἀλλ' ἀσφαλῶς δὲν συνέβαινε τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὸ πολὺ κοινόν, τὸ ὁποῖον κατὰ κανόνα μένει πάντοτε προσκεκολλημένον καὶ πιστὸν εἰς τὰ πατροπαράδοτα. Ἕνεκα δὲ ἴσως τοῦ λόγου τούτου εἰς ὡρισμένας ἀπὸ τὰς Ἰονίους νήσους, ὅπως εἰς τὴν Κεφαλληνίαν, οὐδεμίαν σχεδὸν ἀπήχησιν εἶχεν ἡ νέα αὐτὴ τέχνη. Τοῦτο εἶχεν ἤδη παρατηρήσει καὶ ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, ὅταν ἔγραφε: «Μεθ' ὅλα ταῦτα ἡ ἰταλικὴ τέχνη ἐν Κεφαλληνίᾳ καὶ ἔν τισι τῶν ἄλλων νήσων δὲν ἠδυνήθη νὰ εἰσχωρήσῃ καὶ νὰ γενικευθῇ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις. Εὗρε μάλιστα τὸ κοινὸν προκατειλημμένον κατὰ τῶν φραγκικῶν ἁγίων, τὸ ὁποῖον οὐχὶ μόνον δὲν ηὐλαβεῖτο τοιούτους ἁγίους, ἀλλὰ καὶ ἐχλεύαζεν αὐτούς. Τοῦτο δὲ εἶναι λίαν φυσικόν· οἱ λαοί, ὡς πρὸς τὴν θρησκείαν μάλιστα, σέβουσι πᾶν τὸ φέρον τὴν σφραγῖδα τῆς ἀρχαιότητος. Οὕτως καὶ ἐν αὐτῇ τῇ Ἰταλίᾳ αἱ παλαιαὶ βυζαντιναὶ madonne, ὧν καὶ τὸ ἄκομψον σχέδιον καὶ ὁ ξηρὸς χρωματισμὸς κατεσπιλώθη ὑπὸ τοῦ χρόνου,

εἶναι μᾶλλον σεβασταὶ παρὰ τῷ λαῷ ἢ αἱ εἰκόνες τῶν μεγάλων ζωγράφων»[1].

Τὴν ἀπήχησιν ἐξ ἄλλου τῆς ἀντιθέσεως τῶν ὀπαδῶν τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς πρὸς τοὺς ἁγιογράφους τοὺς συνεχίζοντας τὴν παράδοσιν, ποὺ μὲ τὴν ἐμμονήν των αὐτὴν εἰς τὰ πατροπαράδοτα ἦσαν σοβαρὸν ἐμπόδιον διὰ τὴν πλήρη ἐπικράτησιν τῆς νέας τέχνης, εὑρίσκομεν εἰς τὸν πρόλογον, τὸν ὁποῖον ὁ ἄλλοθεν ἄγνωστος ἱερομόναχος ΛΕΟΝΤΙΟΣ ὁ Πελοποννήσιος προέταξεν εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Παναγιώτου Δοξαρᾶ γενομένην μετάφρασιν τοῦ Trattato della pittura τοῦ Leonardo da Vinci. Ἡ περικοπή, τὴν ὁποίαν ἐδῶ παραθέτομεν, εἶναι σφοδρότατον κατηγορητήριον τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας καὶ τῶν ἀσκούντων αὐτὴν ζωγράφων, δεικνύει δὲ πόσον ἡ προσήλωσις τῶν τελευταίων τούτων εἰς τὴν παράδοσιν καὶ ἡ ἀποστροφή των πρὸς τὴν νέαν τέχνην εἶχεν ἐξοργίσει τοὺς ὑπερμάχους τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς.

Ἀποτεινόμενος λοιπὸν ὁ ΛΕΟΝΤΙΟΣ πρὸς τοὺς *καλοὺς ζωγράφους*, λέγει *...νὰ μὴν κάνετε ταῖς ζωγραφίες σας ὡσὰν κάποιοι ὁποῦ ἀλείφουν τοίχους, σανίδια, πανία μὲ τερατοειδῆ καὶ παράξενα μορφώματα, καὶ μὲ διεστραμμένα καὶ ἄτεχνα μέλη καὶ πρόσωπα, καὶ δὲν μπορεῖ τινὰς νὰ ἐγνωρίσῃ εἰκόνα Χριστοῦ ἢ Παναγίας, παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ ὄνομα ὁποῦ ἔχουν γραμμένον. Ὁμοίως καὶ τῶν ἁγίων. Καὶ δὲν αἰσχύνονται οἱ τρισάθλιοι παρὰ μόνον κυττάζουν εἰς τὰ ἀργύρια καὶ χωρὶς νὰ γενοῦν μαθηταὶ ἓξ μηνῶν ἢ ἑνὸς χρόνου, κηρύττονται παρευθὺς διδάσκαλοι ζωγράφοι καὶ ἁγιογράφοι, βδελυγματογράφοι ἀληθέστερον ἢ ἁγιογράφοι, ὅτι ὅποιος τὰ βλέπει σιγχαίνεται καὶ βδελύττεται ἀπὸ τέτοια ζωγραφίσματα, ὁποῦ εἰς ἔργα ἐκκλησιαστικά, καὶ μάλιστα ὁποῦ καὶ δόγμα πίστεως, ἀντὶς νὰ στολίζουν τὴν ἐκκλησίαν, τὴν ἀσχημίζουν χειρότερα*[2].

Ἡ νέα λοιπὸν αὐτὴ ἐξιταλισμένη τέχνη μὲ πολὺν κόπον ἠδυνήθη νὰ ἐπικρατήσῃ, κυρίως εἰς τὴν Ζάκυνθον, καὶ ἐκεῖθεν εἰς τὴν Λευκάδα καὶ εἰς τὴν Κέρκυραν, πολὺ δὲ ὀλιγώτερον εἰς τὰς ἄλλας νήσους τοῦ Ἰονίου. Εἶναι ὅμως ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι ἡ τέχνη αὐτὴ δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐξαπλωθῇ πέραν τῶν Ἰονίων νήσων. Οὔτε εἰς τὴν Κρήτην οὔτε εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα ὑπάρχει οὐδὲ ἴχνος αὐτῆς. Πῶς θὰ ἠδύνατο νὰ ἐξηγηθῇ τὸ γεγονὸς τοῦτο; Νομίζω ὅτι ἡ ἐξήγησις δὲν εἶναι πολὺ δυσχερής. Τὴν νέαν τέχνην εἰς τὰς Ἰονίους νήσους ηὐνόησεν ἐξαιρετικῶς ἡ βενετικὴ αὐτῶν κατοχή. Ὅπως

---

[1] ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ Εἰρ. Ἀσωπίου, 1890, 286.

[2] Α. ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΟΥ, Ἑλληνομνήμων, 27. Ἡ περικοπὴ αὕτη ἔχει πολλάκις ἀναδημοσιευθῆ. Ταύτην παραθέτει ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ εἰς τὸν πρόλογον (σ. ιζ' κ.ἑξ.) τῆς ὑπ' αὐτοῦ ἐκδόσεως τοῦ Περὶ ζωγραφίας ἔργου τοῦ Π. ΔΟΞΑΡΑ, περὶ τοῦ ὁποίου βλ. κατωτέρω. Ἐπίσης ἐν Α. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελληνικὴ τέχνη, Ἀθήνα 1936, 79.

εἴδομεν, οἱ Ἑπτανήσιοι εὐγενεῖς, ποὺ ἦσαν καὶ οἱ σοβαρώτεροι πελάται τῶν καλλιτεχνῶν, εἶχον ἐθισθῆ εἰς τὴν ἰταλικὴν καὶ μάλιστα εἰς τὴν βενετικὴν ζωγραφικήν, φαίνεται δὲ ὅτι καὶ τὴν προετίμων ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Διὰ τὸν λαὸν βεβαίως ἡ ἐξιταλισμένη αὐτὴ τέχνη ἦτο ἐντελῶς ξένη, δὲν ἀποκλείεται δὲ νὰ ἐθεωρεῖτο ὑπ' αὐτοῦ καὶ αἱρετική. Ἀλλ' ἡ προτίμησις τῶν εὐγενῶν, οἱ ὁποῖοι ἐδαπάνων διὰ τὴν ἀνέγερσιν καὶ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν, φυσικὸν ἦτο νὰ ἐπιβάλῃ τὴν ἐξιταλισμένην αὐτὴν τέχνην, ὄχι βεβαίως χωρὶς ἀντίδρασιν, ὅπως εἴδομεν.

Δὲν συνέβαινεν ἀσφαλῶς τὸ ἴδιον μὲ τὴν Κρήτην, μὲ τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα καὶ γενικῶς μὲ τὰς ἑλληνικὰς περιοχὰς τὰς εὑρισκομένας κάτω ἀπὸ τὸν τουρκικὸν ζυγόν. Ἐκεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις εἶχε κυρίως περιορισθῆ εἰς τὰς μονάς. Ἡ φανατικὴ ὅμως προσήλωσις εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἡ χαρακτηρίζουσα τοὺς μοναχούς, ἦτο ἐμπόδιον ἀνυπέρβλητον διὰ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς. Ἐξ ἄλλου αἱ ὀλίγαι ἐκκλησίαι, τὰς ὁποίας μὲ πολλὴν δυσκολίαν ἐπέτρεπον οἱ Τοῦρκοι νὰ κτίζωνται εἰς τὰς πόλεις, ὠφείλοντο εἰς τὴν γενναιοδωρίαν τῶν Ἑλλήνων προυχόντων ἢ τῶν συντεχνιῶν. Ἀλλὰ καὶ οἱ προύχοντες καὶ οἱ ἀποτελοῦντες τὰς συντεχνίας ἦσαν ἄνθρωποι κατὰ τὸ πλεῖστον τοῦ λαοῦ καὶ συνεπῶς ἦσαν ἰσχυρότατα προσηλωμένοι εἰς τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον τέχνην.

Εἰς τὰς ὑπὸ τὸν τουρκικὸν ζυγὸν διατελούσας ἑλληνικὰς χώρας δὲν ὑπῆρχε συνεπῶς ἔδαφος πρόσφορον διὰ τὴν εἰσαγωγὴν τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, διότι ἡ δουλεία καθίστα τοὺς Ἕλληνας περισσότερον φανατικοὺς εἰς τὴν διατήρησιν τῆς παραδόσεως. Εἰς τὰς ἑλληνικὰς αὐτὰς χώρας συνεχίζετο ἡ ὀρθόδοξος παράδοσις, βεβαίως παρανοημένη πλέον καὶ ὑπὸ μορφὴν ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκήν, ἀλλὰ πάντοτε ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς ὀρθοδοξίας.

Ὅταν λοιπὸν ὁμιλοῦμεν περὶ ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, πρέπει νὰ ἔχωμεν ὑπ' ὄψει τὴν Ἑπτάνησον καὶ μάλιστα τὴν Ζάκυνθον, ὅπου κυρίως ἤκμασαν οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τῆς τέχνης αὐτῆς.

Παναγιώτης Δοξαρᾶς[1]. Κατήγετο ἀπὸ οἰκογένειαν προερχομένην ἐκ Πελοποννήσου[2]. Ἀπὸ τὴν ληξιαρχικὴν πρᾶξιν τοῦ θανάτου του συνάγεται ὅτι θὰ ἐγεννήθη περὶ τὸ 1662, ἄγνωστον ὅμως ἂν εἰς τὴν Πελοπόννησον ἢ

[1] Ἡ πρὸς τὸν Π. Δοξαρᾶν σχετικὴ βιβλιογραφία εὑρίσκεται ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελληνικὴ τέχνη, 69 κ.ἑξ. Ἐπίσης PROCOPIOU, 91 κ.ἑξ. Βλ. τελευταῖον καὶ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτος Α', 1956, τεῦχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 8 κ.ἑξ. καὶ τεῦχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 12 κ.ἑξ.

[2] Ὑπετέθη ὅτι ἡ οἰκογένεια Δοξαρᾶ κατήγετο ἐκ Καλαμάτας. Τελευταῖον ὁ Σ. ΣΚΟΠΕΤΕΑΣ ὑποστηρίζει ὅτι κοιτὶς τῆς οἰκογενείας ἦτο τὸ Κουτήφαρι τῆς Μάνης, ἡ ἀρχαία Θαλάμη. Βλ. περιοδ. Ἑπτανησιακὰ Φύλλα, 1954, 59 κ.ἑξ., ὅπου καὶ ὅλη ἡ προγενεστέρα βιβλιογραφία.

εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου εἶχε μετοικήσει, πάντως πρὸ τοῦ 1685, ἡ οἰκογένειά του[1]. Εἰκοσιτριετὴς τὴν ἡλικίαν, τὸ 1685, παρεδόθη ὑπὸ τοῦ πατρός του Νικολάου Δοξαρᾶ εἰς τὸν ἁγιογράφον Λέον Μόσκον, ἵνα οὗτος τὸν διδάξῃ τὴν ζωγραφικήν, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ συμβόλαιον, τὸ ἀποκείμενον μέχρι τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Ἀρχειοφυλακεῖον Ζακύνθου[2]. Κατόπιν ὁ Παναγιώτης Δοξαρᾶς ἐγκατέλειψεν ἐπί τινα καιρὸν τὴν ζωγραφικήν, διὰ νὰ πολεμήσῃ ὑπὸ τὴν βενετικὴν σημαίαν κατὰ τῶν Τούρκων. Μετὰ τὸ τέλος τοῦ Βενετο-τουρκικοῦ πολέμου, τὸ 1699, ὁ Δοξαρᾶς μεταβαίνει εἰς τὴν Ἰταλίαν, ὅπου ἐπιδίδεται εἰς τὴν σπουδὴν τῆς ζωγραφικῆς. Οὕτω, μεταμορφωμένος εἰς δυτικὸν ζωγράφον, ἐπιστρέφει, ἄγνωστον ἀκριβῶς πότε, ἴσως περὶ τὸ 1709, εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου καὶ ἐργάζεται, ζωγραφίζων πλέον κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἰταλικόν. Μεταβαίνει ἴσως εἰς Λευκάδα, ὅπου σώζονται ἔργα του, καὶ ἀποθνήσκει εἰς τὴν Κέρκυραν τὸ 1729 εἰς ἡλικίαν 67 ἐτῶν περίπου, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ βιβλία τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος Κερκύρας[3].

Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Δοξαρᾶ δύναται νὰ χωρισθῇ εἰς δύο σαφῶς διακεκριμένας περιόδους, εἰς τὴν τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως καὶ εἰς τὴν ἐξιταλισμένην.

Διὰ τὴν πρώτην περίοδον τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρᾶ, δηλαδὴ τὴν τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, μεγάλην σημασίαν ἔχει ἡ μαθητεία του πλησίον τοῦ Λέου Μόσκου. Ὁ ἁγιογράφος οὗτος[4], διάφορος πάντως τοῦ Ἠλία Μόσκου ἴσως δὲ συγγενής του[5], ὑπῆρξεν ἀξιόλογος τεχνίτης τοῦ τρίτου περίπου τετάρτου τοῦ 17ου αἰῶνος, ὅπως ἐπιτρέπουν νὰ κρίνωμεν τὰ ὄχι ἄλλως πολυάριθμα γνωστὰ ἔργα του. Οὗτος ἀσφαλῶς ἐδίδαξεν εἰς τὸν νεαρὸν Δοξαρᾶν τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, τὴν ὁποίαν καὶ αὐτὸς ἠκολούθει. Ἀλλὰ διὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δοξαρᾶ δὲν δυνάμεθα σήμερον νὰ σχηματίσωμεν σαφῆ γνώμην. Τὸ μόνον ἴσως αὐθεντικὸν ἔργον τῆς περιόδου αὐτῆς ἦτο πιθανῶς ἡ ἐνυπόγραφος εἰκὼν τοῦ Μυστικοῦ

---

[1] Βλ. Προκοπιου, Νεοελληνικὴ τέχνη, 71. Procopiou, 93 κ.ἑξ.

[2] Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Λ. Ζωη εἰς τὸ περιοδ. Πινακοθήκη, 8, 1928, 39. Ἔκτοτε ἀνεδημοσιεύθη πολλάκις. Βλ. Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 73 κ.ἑξ. Procopiou, 95 κ.ἑξ.

[3] Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 71.

[4] Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν Procopiou, σ. 67, σημ. 216. Πρόσθες Ξυγγοπουλου, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 39.

[5] Ὁ Σισιλιανος, 151, εἶχεν ὑποθέσει ὅτι ὁ Λέος ἦτο ἴσως ἀδελφὸς τοῦ Ἠλία Μόσκου. Τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν ἀποκλείει ἡ διαθήκη τοῦ Ἠλία Μόσκου, εἰς τὴν ὁποίαν ὡς μόνος αὐτοῦ ἀδελφὸς ἀναφέρεται ὁ Γεώργιος (βλ. ἀν. σ. 315). Εἶναι σήμερον ἀπολύτως ἐξηκριβωμένον ὅτι ὁ Λέος Μόσκος εἶναι καλλιτέχνης διάφορος ἀπὸ τὸν Ἠλίαν Μόσκον, πρὸς τὸν ὁποῖον παλαιότερον τὸν ἐταύτιζον. Πάντως εἶναι πιθανὸν ὅτι οὗτοι ἦσαν συγγενεῖς, δεδομένου ὅτι καὶ ὁ Λέος κατήγετο ἐκ Ρεθύμνου. Βλ. Μερτζιου, Θωμ. Φλαγγίνης, 244.

Δείπνου, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὴν μὴ ὑπάρχουσαν πλέον Συλλογὴν Ζερβουδάκη καὶ ἄγνωστον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, ποῦ σήμερον ἀποκειμένη. Ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὴν περιγραφήν, ποὺ παρέχει ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ[1], φαίνεται ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ὁ Δοξαρᾶς εἶχε διατηρήσει τὴν τεχνοτροπίαν τῆς παραδόσεως, τὴν ὁποίαν τοῦ εἶχε διδάξει ὁ Λέος Μόσκος. Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἰησοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων Ζακύνθου, εὐτυχῶς διασωθεῖσα ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953, φέρει ὄπισθεν τὴν ὑπογραφήν: *1691 | Χεὶρ Παναγιώτη | Δοξαρᾶ τοῦ ἐκ | Λακεδαιμονίας*. Καὶ ἂν ἀκόμη παραδεχθῶμεν, μὲ ἀρκετάς, εἶναι ἀληθές, ἐπιφυλάξεις, ὅτι ἡ ὑπογραφὴ αὐτὴ εἶναι γνησία, οὐδὲν πρόκειται νὰ διδαχθῶμεν περὶ τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρᾶ κατὰ τὴν περίοδον ταύτην, διότι ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ ἔχει ἐντελῶς ἐκ νέου ζωγραφηθῆ ἀπὸ ἰταλίζοντα ζωγράφον[2]. Τὰ ἄμφια τοῦ Χριστοῦ ἔχουν βεβαίως ἐκτελεσθῆ ἀπὸ ἁγιογράφον ἀκολουθοῦντα τὴν παράδοσιν, ἀλλ' ὄχι μὲ τὴν αὐστηρότητα ποὺ θὰ ἐπερίμενε κανεὶς ἀπὸ μαθητὴν τοῦ Λέου Μόσκου.

Ἕτερον ἔργον ἀνυπόγραφον, ἀλλὰ «κατὰ παράδοσιν» ἀποδιδόμενον εἰς τὸν Δοξαρᾶν, εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ προφήτου Ζαχαρίου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[3]. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὐτὴ οὐδεμίαν ἔχει, νομίζω, σχέσιν μὲ τὸν Δοξαρᾶν. Εἶναι ἀσφαλῶς πολὺ παλαιοτέρα τούτου, ἀναγομένη πιθανῶς εἰς τὸ πρῶτον περίπου ἥμισυ τοῦ 17ου αἰῶνος[4].

Οὕτω πολὺ ἀμυδράν, ἂν μὴ οὐδεμίαν ἰδέαν τῆς πρωίμου τέχνης τοῦ Δοξαρᾶ δυνάμεθα νὰ σχηματίσωμεν ἀπὸ τὰς σήμερον σωζομένας καὶ ἀποδιδομένας εἰς αὐτὸν εἰκόνας.

Τὸ ἔργον ὅμως τοῦ Δοξαρᾶ ἀποκτᾷ πολὺ μεγαλυτέραν σπουδαιότητα κατὰ τὴν δευτέραν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, δηλαδὴ τὴν ἐξιταλισμένην.

Ὅταν ὁ Δοξαρᾶς ἐπέστρεψεν ἐκ τῆς Ἰταλίας εἰς τὴν Ζάκυνθον περὶ τὸ 1709, δὲν ἦτο πλέον ὁ παλαιὸς ἁγιογράφος τῆς παραδόσεως, ὁ μαθητὴς τοῦ Λέου Μόσκου. Ἦτο εἷς ἐντελῶς ἐξιταλισμένος ζωγράφος, ὁ ὁποῖος εἰργάζετο δι' ἐλαιογραφίας καὶ ἠκολούθει τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν, ἀγωνιζόμενος νὰ

---

[1] ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 81.

[2] Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, 84, φαίνεται παραδεχόμενος ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ εἶναι ἔργον τοῦ Δοξαρᾶ.

[3] Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 144. Βλ. καὶ σ. 84.

[4] Ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 74, ἀναφέρει μεταξὺ τῶν πρωίμων ἔργων τοῦ Δοξαρᾶ καὶ μίαν εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορος. Ὑποθέτω ὅτι αὕτη εἶναι ἴσως ἡ ἄλλοτε εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου καὶ τώρα εἰς τὴν Συλλ. Π. Κανελλοπούλου, ἀποδιδομένη δὲ εἰς τὸν Δοξαρᾶν. Ἀλλὰ καὶ αὐτὴ εἶναι κατὰ τὰ δύο τρίτα περίπου ἐπεσκευασμένη. Ἡ κεφαλὴ καὶ τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ σώματος μὲ τὴν εὐλογοῦσαν δεξιὰν ἐζωγραφήθησαν κατὰ τὴν ἐπισκευήν.

μιμηθῇ τὰ ἔργα τῶν Βενετῶν ἰδίως διδασκάλων, ποὺ τόσον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἐθαύμαζεν. Εἶχε πλέον διαρρήξει κάθε δεσμὸν μὲ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, διὰ τὰ ἔργα τῆς ὁποίας εἰς τὸ *Περὶ ζωγραφίας* βιβλίον του, ποὺ κατωτέρω θὰ ἐξετάσωμεν, ἐκφράζεται μὲ ἀρκετὴν περιφρόνησιν.

Τὸ σπουδαιότερον ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς ἔργον τοῦ Δοξαρᾶ κατὰ τὴν δευτέραν αὐτὴν περίοδον ἦτο ἡ οὐρανία[1] τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος εἰς τὴν Κέρκυραν, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησε τὸ 1727. Εἰς αὐτὴν ὑπῆρχον μεγάλαι συνθέσεις καὶ μεμονωμέναι μορφαὶ ἐκτελεσμέναι δι' ἐλαιογραφίας ἐπὶ ὑφάσματος[2]. Ἡ οὐρανία αὐτὴ τοῦ Δοξαρᾶ δὲν ὑπάρχει πλέον, διότι, φθαρεῖσα, ἀντικατεστάθη τὸ 1851 - 52 μὲ τὰ σήμερον εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν εὑρισκόμενα ἀντίγραφα τῶν παλαιῶν συνθέσεων, τὰ γενόμενα ὑπὸ τοῦ Νικολάου Ἀσπιώτη[3]. Τὰ ἐκ τῆς οὐρανίας ἀφαιρεθέντα ἐφθαρμένα πρωτότυπα ἔργα τοῦ Δοξαρᾶ ἐχάθησαν[4], ἐκτὸς μικροῦ τμήματος, τὸ ὁποῖον ἀνεκάλυψε τελευταίως ὁ Τ. Σπητερης εἰς τὴν γυναικείαν Μονὴν Κασσωπίτρας τῆς Κερκύρας[5].

Σήμερον εἶναι δύσκολον νὰ σχηματίσωμεν ἀκριβῆ γνώμην περὶ τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρᾶ ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ Ἀσπιώτη. Διὰ τοῦτο καὶ αἱ κρίσεις, ἰδίως τῶν παλαιοτέρων, αἱ βασιζόμεναι ἐπὶ τῶν ἀντιγράφων, διίστανται ριζικῶς. Καὶ ὁ μὲν Λαμπρος ὁμιλεῖ μὲ θαυμασμὸν διὰ τὰς ζωγραφίας, θεωρῶν αὐτὰς ὡς «τὸ κάλλιστον καὶ μέγιστον καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ ἡμετέρου Δοξαρᾶ[6]». Διαφορετικὴ ὅμως εἶναι ἡ γνώμη τοῦ Μαυρογιαννη: «Τὰς γραφὰς ἐκείνας ἐπῄνεσάν τινες παρὰ τὸ πρέπον· ἀλλ' εἰ καὶ μαρτυροῦσιν αὗται ὅτι ὁ Δοξαρᾶς εἶχε σπουδάσει τὴν τέχνην καὶ εἶχε μελετήσει τοὺς κανόνας τῆς προοπτικῆς, οὓς καὶ ἐφήρμοσεν ἐν ταῖς περὶ ὧν ὁ λόγος γραφαῖς μετά τινος μάλιστα ἀκαίρου ἐπιτηδεύσεως, ἀποδεικνύουσιν οὐχ ἧττον ὅτι ὁ Δοξαρᾶς δὲν εἶχε προι-

[1] Οὐρανίαν ὀνομάζουν, ὡς γνωστόν, εἰς τὴν Ἑπτάνησον τὴν ὀροφὴν (ταβάνι) τῆς ἐκκλησίας, φέρουσαν ξυλόγλυπτον ἐπιχρυσωμένην διακόσμησιν, ἡ ὁποία συχνὰ πλαισιώνει ζωγραφικὰς συνθέσεις δι' ἐλαιογραφίας.

[2] «Ἐπὶ ἱστοῦ». Μουστοξυδου, Ἑλληνομνήμων, 19.

[3] Σ. Λαμπρου, Παναγιώτου Δοξαρᾶ, Περὶ ζωγραφίας, Ἀθῆναι 1871, Πρόλογος, σ. ις'. Σισιλιανος, 80. Ἐκεῖ τὸ ἔτος 1897 εἶναι λανθασμένον. Περιγραφὴν τῶν συνθέσεων τοῦ Δοξαρᾶ ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀντιγράφων τοῦ Ἀσπιώτη παρέχει ὁ Καλογεροπουλος, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, 148 κ.ἑξ. Ἐπίσης ὁ Τ. Σπητερης εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, Ἔτ. Α', 1956, τεῦχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 13.

[4] Πρὸ τοῦ 1871 τμήματα ἀπέκειντο εἰς τὸν γυναικωνίτην τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος Κερκύρας, ὡς ἀναφέρει ὁ Λαμπρος, ἔνθ' ἀν. Ἄλλα τεμάχια εὑρίσκοντο, κατὰ τὸν Σ. Παπαγεωργιου, Ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κερκύρας, Κέρκυρα 1920, 200, τὸ 1890 εἰς τὸν ἐπὶ τῆς νησίδος Κανόνι ναὸν τῆς Θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν, ἔκτοτε ἐξαφανισθέντα. Βλ. καὶ Σισιλιανον, 80.

[5] Τ. Σπητερης εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτος Α', 1956, τεῦχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 16 μετ' ἀπεικονίσεως.

[6] Λαμπρος, ἔνθ' ἀν. σ. ιε'.

κισθῆ ὑπὸ τῆς φύσεως δι' ἀρκετῆς εὐφυΐας ὅπως ἀναδειχθῆ καλλιτέχνης. Αἱ γραφαὶ ἐκεῖναι εἶναι ἀληθὴς κυκεὼν καὶ διαθέτουσι δυσαρέστως τὸν θεατήν. Ὁ ζωγράφος, θέλων νὰ παραστήσῃ τὰς θεολογικὰς συζητήσεις τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας, ἐν αἷς διεδραμάτισε σπουδαῖον μέρος ὁ ἐπίσκοπος Τριμυθοῦντος, ἠναγκάσθη νὰ παραστήσῃ αὐτοὺς συζητοῦντας ἐνώπιον τοῦ ἐπὶ θρόνου αὐτοκράτορος ἐντὸς πολυτελοῦς αἰθούσης, ἧς οἱ βαρεῖς κίονες καὶ οἱ ὀγκώδεις θριγκοί, τὰ ἐπιστύλια, καὶ τὰ τοιαῦτα ἀρχιτεκτονικὰ μέρη, φαίνονται ὅτι ἀπειλοῦσι νὰ καταπέσωσιν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς του.(...) Ἀλλὰ δὲν εἶναι τοῦτο μόνον τὸ ἐλάττωμα τῶν γραφῶν ἐκείνων. Καὶ τὸ διάγραμμα καὶ ἡ πτύχωσις δὲν μετέχουσι τῆς χάριτος ἐκείνης, ἣν ἐπιχέει εἰς τὰ ἔργα τοῦ καλλιτέχνου ἡ μετὰ λόγου σπουδὴ καὶ μελέτη τῆς φύσεως, Ἔργα δέ, ἐν τῇ ἐκτελέσει τῶν ὁποίων ὁ ζωγράφος παρημέλησε νὰ συμβουλευθῇ τὴν φύσιν, περιπίπτουσιν ἀναγκαίως εἰς ἐπιτήδευσιν. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν χρωματισμὸν εἶναι καὶ οὗτος ἄμοιρος ἁρμονίας, εἰ καὶ μεταγενεστέρως μετεποιήθη ὑπὸ ἑτέρου ζωγράφου ἐπιχειρήσαντος τὴν ἀνανέωσιν τῶν γραφῶν ἐκείνων»[1].

Νομίζω ὅτι πρέπει νὰ δοθῇ μεγαλυτέρα πίστις εἰς τὰς παρατηρήσεις αὐτὰς τοῦ Μαυρογιάννη, ὁ ὁποῖος καὶ τὴν ζωγραφικὴν εἶχε σπουδάσει καὶ τὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης καλῶς ἐγνώριζε[2].

Τὰς ἀδυναμίας τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρᾶ δυνάμεθα σήμερον ν' ἀντιληφθῶμεν ἀπὸ τὰς ὀλίγας εἰκόνας, ποὺ φέρουν τὴν ὑπογραφήν του, ἂν καὶ περὶ τῆς αὐθεντικότητος τῶν ὑπογραφῶν αὐτῶν θὰ ἠδύναντο νὰ ὑπάρξουν ἀρκεταὶ καὶ λίαν σοβαραὶ ἀμφιβολίαι. Ἡ Περιτομὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων, ἀμφότεραι εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου[3], εἶναι ἔργα μέτρια. Εἰς τὴν Περιτομὴν τοῦ Χριστοῦ τόση εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Δοξαρᾶ νὰ ἐπιτύχῃ φωτιστικὰς ἐντυπώσεις καὶ συνθετικὰ σχήματα, ὥστε αὐτὸ τοῦτο τὸ θέμα τῆς εἰκόνος ἔχει σχεδὸν ἐντελῶς ἐξαφανισθῆ καὶ χρειάζεται ἀρκετὴ προσπάθεια διὰ νὰ ἀντιληφθῇ τις ὅτι τὸ φωτεινὸν σημεῖον εἰς τὸ κέντρον τῆς εἰκόνος εἶναι τὸ Βρέφος. Ὁ Δοξαρᾶς, περιπτυχθεὶς τὴν ἰταλικὴν τέχνην, ἔχασε τὸ πολυτιμότερον χάρισμα τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, τὴν εὐκρίνειαν, τὴν ὁποίαν ἀσφαλῶς θὰ τοῦ εἶχε μάθει ὁ Λέος Μόσκος, ὁ πρῶτός του διδάσκαλος[4].

---

[1] ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ Εἰρ. Ἀσωπίου, 1890, 283 κ.ἑξ. Αἱ τελευταῖαι λέξεις τῆς παρατεθείσης περικοπῆς μοῦ γεννοῦν τὴν ὑπόνοιαν, μήπως ὁ Μαυρογιάννης εἶχε τὴν γνώμην ὅτι ὁ Ν. Ἀσπιώτης ἐπεσκεύασεν ἢ ἀντικατέστησε μέρος μόνον τοῦ ἔργου τοῦ Δοξαρᾶ. Θὰ ἔπρεπεν ἴσως νὰ ἐξετασθῇ, μήπως ἡ γνώμη αὐτὴ τοῦ Μαυρογιάννη εἶναι ἀκριβής.

[2] Διὰ τὸν Γ. Μαυρογιάννην βλ. ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνιακὰ σύμμικτα, 381 κ.ἑξ.

[3] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 17, ἀριθ. 43 καὶ σ. 18, ἀριθ. 54.

[4] Τὰ βημόθυρα τῆς ἐκκλησίας τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ χωρίον Ἄνω Γαρούνα τῆς Κερκύρας, τὰ φέροντα παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ

Τὸ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Π. Δοξαρᾶ. Ὁ Δοξαρᾶς, ἔχων ἴσως τὴν ἰδέαν ὅτι θὰ διηυκολύνετο πολὺ ἡ διάδοσις τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, τῆς ὁποίας ἦτο ὁ εἰσηγητής, καὶ διὰ τῆς θεωρητικῆς διδασκαλίας της, προέβη εἰς τὴν συγγραφὴν βιβλίων περὶ αὐτῆς.

Καὶ πρῶτον ἔκρινε σκόπιμον τὴν μετάφρασιν εἰς τὴν ἑλληνικὴν τοῦ περιφήμου συγγράμματος τοῦ LEONARDO DA VINCI, Trattato della pittura, προσθέσας καὶ τὴν μετάφρασιν μικροτέρων τινῶν ἔργων τοῦ Leo Battista Alberti, τοῦ Andrea Pozzo καὶ τοῦ Paolo Segneri. Ἡ εἰς δημοτικὴν γενομένη μετάφρασις αὐτή, ἀνέκδοτος ἀκόμη[1], φέρει τὸν τίτλον: *Τέχνη ζωγραφίας Λεονάρδου τοῦ Βίντζη κ.λ.π.*[2], σώζεται δὲ εἰς δύο εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, γραφέντα πιθανώτατα ὑπ' αὐτοῦ τοῦ Δοξαρᾶ[3], ἐκ τῶν ὁποίων τὸ μὲν εὑρίσκεται εἰς τὴν Μαρκιανὴν Βιβλιοθήκην τῆς Βενετίας καὶ φέρει τὸ ἔτος 1720, τὸ δὲ ἕτερον, τοῦ ἔτους 1724, εἰς τὴν Ἐθνικὴν Βιβλιοθήκην τῶν Ἀθηνῶν[4].

Τὸ κείμενον τῆς μεταφράσεως ταύτης δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ. Ὅσον ἀφορᾷ τὰς εἰκόνας ποὺ τὸ συνοδεύουν, αὗται δὲν εἶναι πρωτότυπα ἔργα τοῦ Δοξαρᾶ. Ταύτας, ὅπως ἀπέδειξεν ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, ἀντέγραψεν ὁ Δοξαρᾶς ἀπὸ τὰς εἰκόνας τοῦ N. Poussin, τὰς συνοδευούσας τὴν ἰταλικὴν ἔκδοσιν τοῦ ἔργου τοῦ da Vinci, ἡ ὁποία ἔγινεν εἰς Παρισίους τὸ 1651[5]. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ παρατρέξωμεν τὸ ἐπίτιτλον, τὸ ὁποῖον ὁ Δοξαρᾶς ἐζωγράφησεν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ Ἀθηναϊκοῦ κώδικος τῆς μεταφράσεώς του. Τοῦτο εἰκονίζει τὸν Ἰησοῦν ἐν προτομῇ ἐντὸς κύκλου, περιβαλλομένου ἀπὸ κεφαλὰς Ἀγγέλων καὶ ἀπὸ ἄλλα κοσμήματα[6]. Ἡ μικρὰ αὐτὴ εἰκὼν παρουσιάζει δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι ἔχει σχεδιασθῆ συμφώνως πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, χωρὶς οὐδὲ ἴχνος σχεδὸν δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ὁ Δοξαρᾶς οὕτω καὶ εἰς τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας δὲν ἠδυνήθη νὰ λησμονήσῃ ἐντελῶς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην,

---

Χρυσοστόμου, κάτω δὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Π. Δοξαρᾶ, ἔχουν ὑποστῆ γενικὴν ἐπιζωγράφησιν, ὥστε νὰ μὴ δύνανται νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν. Καὶ ἡ ἀρκετὰ ἀλλωστε ὑπόπτου γνησιότητος ὑπογραφὴ δὲν εἶναι βέβαιον ἂν εἶναι ἀντίγραφον τῆς ἀρχικῆς ἢ ἂν δὲν προσετέθη ὑπὸ τοῦ ἐπισκευαστοῦ. Βλ. Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτος Α', 1956, τεῦχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 12. Ἀπεικόνισις τοῦ Ἰησοῦ Μ. Ἀρχιερέως εἰς τὸ ἴδιον περιοδικόν, τεῦχ. 3, Ἰανουάριος 1956, σ. 8.

[1] Ἐλάχιστα μέρη ἐκ τοῦ χειρογράφου τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης παραθέτει ὁ ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΗΣ, Ἑλληνομνήμων, 32 κ.ἑξ.

[2] Τὸν πλήρη μακρότατον τίτλον βλ. προχείρως ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 78.

[3] Βλ. ΛΑΜΠΡΟΥ, Π. Δοξαρᾶ, Περὶ ζωγραφίας, σ. κβ'.

[4] Περὶ τῶν χειρογράφων τούτων βλ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 78 κ.ἑξ. PROCOPIOU, 106 κ.ἑξ. Ἐπίσης ΛΑΜΠΡΟΝ εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 9, 1912, 268 κ.ἑξ. ὅπου, εἰς τοὺς πίν. Α' καὶ Β', πανομοιότυπα σελίδων τῶν δύο κωδίκων.

[5] PROCOPIOU, 103 κ.ἑξ. καὶ πίν. 8, 9.

[6] Ἀπεικόνισις εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, ἔνθ' ἀν. πίν. Γ', καὶ ἐν PROCOPIOU, πίν. 8.

τὴν ὁποίαν νέος εἶχε διδαχθῆ πλησίον τοῦ Λέου Μόσκου. Ὅσον καὶ ἂν ἐκήρυττε τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἐξιταλισμένης τέχνης, ὅσον καὶ ἂν κατεδίκαζεν, ὅπως μετ' ὀλίγον θὰ ἴδωμεν, τὰς εἰκόνας τῆς πατροπαραδότου ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, ἡ ἀνάμνησις τῆς παλαιᾶς αὐτῆς τεχνοτροπίας ποτὲ δὲν τὸν ἐγκατέλειπε. Ζωγραφίζων τὸν Ἰησοῦν ὑπεράνω τῆς εἰς αὐτὸν ἀφιερώσεως τῆς μεταφράσεώς του[1], δὲν ἐνόμισεν ὅτι θὰ ἠδύνατο νὰ τὸν παραστήσῃ ἄλλως, παρὰ ὡς τὸν βυζαντινὸν Παντοκράτορα, ὅπως ἀπὸ μακρῶν αἰώνων τὸν εἰκόνιζον οἱ ὀρθόδοξοι Ἕλληνες.

Τὸ *Περὶ ζωγραφίας* πρωτότυπον ἔργον τοῦ Δοξαρᾶ παρουσιάζει μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον καὶ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ περισσότερον. Τὸ ἔργον τοῦτο, γραφὲν τὸ 1726, ἐσώθη εἰς ἕνα μόνον γνωστὸν μέχρι τοῦδε κώδικα, αὐτόγραφον πιθανώτατα τοῦ Δοξαρᾶ, ἀποκείμενον ἄλλοτε εἰς τὴν βιβλιοθήκην τοῦ Παύλου Λάμπρου, τώρα δὲ εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας, εἰς τὴν ὁποίαν ἐδωρήθη ὑπὸ τοῦ Σ. Λαμπρου μετὰ τὴν ὑπ' αὐτοῦ ἔκδοσιν τοῦ κειμένου τούτου τὸ 1871[2].

Τὸ ἔργον ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσαρα διάφορα μεταξύ των μέρη[3]. Τὸ πρῶτον, τὸ καὶ σπουδαιότερον, φέρει τὸν τίτλον: *Κοινὴ διδασκαλία εἰς ταὶς τρεῖς περίστασαις ὁποῦ περιέχει ἡ ζωγραφία, δηλονότι σχέδιον, χρωματισμόν, καὶ ἐφεύρεσιν...*, διαιρεῖται δὲ εἰς τρία κεφάλαια, φέροντα τοὺς τίτλους: *σχέδιον, χρωματισμός, ἐφεύρεσις ὅ καὶ σύνθεσις*. Τὸ δεύτερον μέρος φέρει τὸν τίτλον: *Νουθεσία εἰς τοὺς νέους, ὅταν προάγονται εἰς τὸ σχέδιον*, Τὸ τρίτον εἶναι: *Ἑρμηνεία εἰς διάφορα βερνίκια* καὶ τέλος τὸ τέταρτον: *Ἑρμηνεία εἰς τὸ ἐπιχείρημα τοῦ χρυσώματος*.

Ἂς ἴδωμεν ἐγγύτερον τὰ τέσσαρα μικρὰ αὐτὰ ἔργα τοῦ Δοξαρᾶ.

Τὸ πρῶτον, τὸ καὶ σημαντικώτερον, εἶναι παρατηρήσεις περὶ τοῦ σχεδίου, περὶ τοῦ χρώματος καὶ περὶ τῆς συνθέσεως. Εἶναι διδασκαλία θεωρητικὴ μὲ παραδείγματα ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως, ἰδίως τῶν Βενετῶν.

Ὁ Δοξαρας ὡς πρότυπον διὰ τὸ σχέδιον θεωρεῖ τὰ ἔργα τοῦ Tintoretto: *Ἀλλὰ σύ, ὦ μεγάλε Τιντορέτο, ἐσένα πρέπει νὰ ἔχῃς τὸν τίτλον διὰ μονάρχης τοῦ σχεδίου*[4]. Διὰ τὸ χρῶμα ἐξυμνεῖ τὸν Tiziano: *Χρειάζεται ὅμως ἔπειτα*

---

[1] Τὸ κείμενον τῆς ἀφιερώσεως ἐν Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 79.

[2] Σ. Λαμπρου, Παναγιώτου Δοξαρᾶ, Περὶ ζωγραφίας, χειρόγραφον τοῦ ΑΨΚΣΤ'. Ἀθῆναι 1871, Βλ. Πρόλογον, σ. κα', λδ' κ.ἑξ. Ἐπίσης Ν. Ἑλληνομνήμονα, 9, 1912, 269, 270, ὅπου πανομοιότυπον σελίδος τοῦ χειρογράφου.

[3] Εἶναι ἴσως πιθανὴ ἡ γνώμη τοῦ Προκοπίου, ὅτι πρόκειται περὶ τεσσάρων ἔργων γραφέντων εἰς διαφόρους ἐποχάς. Procopiou, 112.

[4] Λαμπρου, Π. Δοξαρᾶ, Περὶ ζωγραφίας, 13.

νὰ ὁμολογήσωμεν, ὅτι ἡ ἰδία φύσις ἐστάθη ὑποκλινομένη εἰς τὸν πάντα ἀθάνατον Τιτζηάνον, εἰς τὸν ὁποῖον ἠμποροῦμεν νὰ δώσομεν ὅλα τὰ ἐπίθετα ὁποῦ ζητᾶ ἡ τελειότης τοῦ χρώματος, ἐπειδή, ὄχι μόνον εἰς τὰ σαρκώματα, ἀλλὰ καὶ εἰς ταῖς τοποθεσίαις (δηλ. τὰ τοπία), *εἰς τὰ ζῶα, καὶ εἰς ὅλα τὰ πράγματα κοινῶς, πῶς αὐτὸς νὰ ἐστάθη ἀδελφὸς δίδυμος τῆς ἰδίας ἀληθείας*[1]. Τέλος, ὅσον ἀφορᾷ τὴν σύνθεσιν, *τέλειος διδάσκαλος τῆς ζωγραφίας* εἶναι, κατὰ τὸν ΔΟΞΑΡΑΝ, ὁ Veronese: *Τοιοῦτος βέβαια ἐστάθη ὁ ἐπιστημονικώτατος Παῦλος Καληάρης, ὁ λεγόμενος Βερωνέζες, ὁποῦ ἔγινεν εἰς αὐτὸν ὑποτελὴς ἡ ἐφεύρεσις, μᾶλλον μαθήτρια, καὶ τὴν ἑρμήνευσεν, καὶ τὴν ἐδιδασκάλευσεν, καὶ τὴν ἐπρόφθασεν εἰς ταῖς μεγαλίτεραίς της ἀνάγκαις. Ὦ ἐνέργειαις θαυμασταὶς καὶ ἐξαίσιαις, προερχόμεναις ἀπὸ ἐκεῖνον τὸν ὑπερφυσικὸν νοῦν, ὁποῦ διαπερνόντας οὐχὶ μόνον εἰς τὰ πράγματα τούτου τοῦ κόσμου, ἀλλὰ ὑψώθη καὶ ἕως ταῖς σφαίραις, εἰς τὸ νὰ σχηματίζῃ καὶ εὑρίσκῃ μορφαῖς οὔτως θεῖαις, ὁποῦ ὁ ἀνθρώπινος νοῦς χαίρεται ὅταν θεωρῇ νὰ μετέχῃ εἰς ἐκεῖνα τὰ παραδείγματα τοῦ Παραδείσου*»[2].

Ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ μικροῦ αὐτοῦ βιβλίου ἀποκομίζει κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὁ Δοξαρᾶς, ὅταν τὸ ἔγραφεν, εἶχε πλέον ἐντελῶς ἐξιταλισθῆ, ὄχι μόνον εἰς τὴν τέχνην του, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν σκέψιν του ἀκόμη. Ἐκτὸς τῶν τεχνικῶν ὅρων, διὰ τοὺς ὁποίους θὰ ἦτο δικαιολογημένος, καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ ὀνόματα προσώπων τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας ἀναφέρονται μὲ τὸν ἰταλικὸν τύπον των: *Λαοκόντε*, ἢ μεταφράζονται εἰς τὴν ἰταλικήν: *τὴν Ἥω, (ἤγουν τὴν Ἀουρώραν) καὶ τὸ Δήλι (δηλαδὴ Κρεπούσκουλο)*[3]. Τὸν μόνον διδάσκαλόν του, ποὺ ἐνθυμεῖται, εἶναι ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος τὸν ἐδίδαξε τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικήν: *καθὼς μὲ ἑρμήνευεν ὁ διδάσκαλός μου, ὅταν ἐσπούδαζα εἰς τὴν νεότητά μου*[4]. Ὅπως δὲ προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀκολουθοῦντα, δὲν πρόκειται περὶ τοῦ Λέου Μόσκου, διότι αἱ ἀναλογίαι τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, ποὺ τοῦ ἐδίδαξεν ὁ διδάσκαλός του, δὲν εἶναι αἱ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως.

Τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως καὶ τὴν διδασκαλίαν τοῦ Λέου Μόσκου, ὄχι μόνον ἔχει ὁ ΔΟΞΑΡΑΣ λησμονήσει, ἀλλὰ καὶ τὰς περιφρονεῖ. Προκειμένου περὶ τῶν περιγραμμάτων, εἰς τὸ περὶ σχεδίου κεφάλαιον, γράφει τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικά: *Μὲ ὅλον τοῦτο ἡ ζωγραφία θέλει νὰ φαίνεται τρυφερά, παστοφόρος* (οὕτω), *καὶ ἁπαλή, χωρὶς ὀρθεσίας* (δηλ. περιγράμματα), *καθάπερ τὸ φυσικὸν φανερώνει. Τὸ ὁποῖον ἐὰν οὕτως εἶχαν κάμνουν ἐκεῖνοι οἱ παλαιοὶ*

---

[1] ΛΑΜΠΡΟΥ, Π. Δοξαρᾶ, Περὶ ζωγραφίας, 19.
[2] Αὐτόθι, 21.
[3] Αὐτόθι, 8.
[4] Αὐτόθι, 6.

ζωγράφοι, (ὕστερον ὅταν ἐχάθη ἡ καλή, καὶ ἀληθινὴ τέχνη) ἡ ζωγραφίαις τους δὲν ἤθελεν εἶσται οὕτως ξηραῖς, σκληραῖς καὶ κοπτικαῖς[1].

Γράφων ταῦτα ὁ Δοξαρᾶς, εἶχεν ἀσφαλῶς ὑπ' ὄψει του τὰς περὶ τῆς καταπτώσεως τῆς τέχνης ἀπὸ τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ἰδέας τοῦ VASARI, ὅπως οὗτος τὰς ἐκθέτει εἰς τὸν πρόλογον τοῦ περιφήμου βιβλίου του, Βιογραφίαι τῶν διασημοτέρων ζωγράφων, γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων, τοῦ ἐκδοθέντος τὸ πρῶτον μεσοῦντος τοῦ 16ου αἰῶνος[2]. Προκειμένου περὶ τῶν Ἑλλήνων, δηλαδὴ τῶν βυζαντινῶν ζωγράφων, ἡ κρίσις τοῦ Vasari δὲν εἶναι αὐστηροτέρα τῆς τοῦ Δοξαρᾶ. Μετὰ τὸν Ἅγιον Σίλβεστρον (πάπαν Ρώμης, 314-335), λέγει ὁ VASARI, τὰ ἔργα ὀνομάζονται παλαιὰ κατ' ἀντιδιαστολὴν πρὸς τὰ ἀρχαῖα. Ταῦτα ἔγιναν «ἀπὸ ἀπομεινάρια Ἑλλήνων τεχνιτῶν ποὺ ἐγνώριζον νὰ χρωματίζουν μᾶλλον, παρὰ νὰ ζωγραφίζουν». Ὅταν οἱ ἀρχαῖοι περίφημοι ζωγράφοι ἐξέλιπον «καὶ δὲν ἔμειναν παρὰ αὐτοὶ οἱ Ἕλληνες τεχνῖται, παλαιοὶ καὶ ὄχι ἀρχαῖοι, ἡ ζωγραφικὴ συνίστατο εἰς γραμμὰς ἐπὶ χρωματισμένου βάθους, ὅπως ἀποδεικνύουν τώρα ἀκόμη πολλὰ ψηφιδωτὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων αὐτῶν ποὺ βλέπει κανεὶς εἰς ὅλην τὴν Ἰταλίαν, εἰς κάθε παλαιὰν ἐκκλησίαν οἱασδήποτε πόλεως, μάλιστα εἰς τὸν καθεδρικὸν ναὸν τῆς Πίζας, εἰς τὸν Ἅγιον Μᾶρκον τῆς Βενετίας καὶ ἀλλοῦ ἀκόμη. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ πολλὰς ζωγραφίας, τὰς ὁποίας οἱ Ἕλληνες οὗτοι ἐξακολουθοῦν νὰ κάμνουν μὲ τὴν τεχνοτροπίαν αὐτήν, χαρακτηριζομένην ἀπὸ μορφὰς ποὺ ἔχουν ὀφθαλμοὺς δαιμονιζομένου, χεῖρας ἀνοικτὰς καὶ στέκουν εἰς τὴν μύτην τῶν ποδῶν των (con occhi spiritati e mani aperte in punta di piedi)[3].

Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ βιβλίου τοῦ ΔΟΞΑΡΑ, τὸ φέρον τὸν τίτλον: *Νουθεσία εἰς τοὺς νέους κ.λ.π.*, συνίσταται εἰς μακρὸν κατάλογον τῶν ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ τῶν σπουδαιοτέρων ἔργων των. Σκοπὸς τῆς ἀναγραφῆς αὐτῆς εἶναι νὰ βοηθήσῃ τοὺς νέους ζωγράφους εἰς τὴν ἐξεύρεσιν προτύπων πρὸς ἀντιγραφὴν καὶ πρὸς μελέτην τῆς τεχνοτροπίας τῶν μεγάλων διδασκάλων: *Ὅλα τὰ καλὰ σχέδια ὁποῦ ἠμπορεῖς νὰ συνάξῃς σὲ βοηθοῦν διὰ νὰ μάθῃς νὰ γνωρίζῃς τοὺς χαρακτῆρας τῶν διδασκάλων. Τὰ ἀνάγλυπτα, καὶ τὰ χαμηλόγλυπτα δουλεύουν* (δηλ. χρησιμεύουν) *ὅταν λείπεται τὸ ἀληθινόν. Τὰ βιβλία τῆς ζωγραφίας εἶναι καλὰ διὰ νὰ εὑρίσκῃς τὰς μεθόδους καὶ τοὺς κανόνας*

---

[1] Αὐτόθι, 5. Μὲ τὴν λέξιν *κοπτικαῖς* ἐννοεῖ πιθανώτατα ὁ Δοξαρᾶς τὰς μορφὰς ποὺ προβάλλουν ὡς κεκομμέναι (découpées) ἐπὶ τοῦ χρυσοῦ βάθους.

[2] G. VASARI, Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori e architetti. Proemio delle vite, ἰδίως ἀπὸ τοῦ κεφαλαίου V κ.ἑξ. Ἔχω ὑπ' ὄψει μου τὴν ἔκδοσιν τῆς Τεργέστης, γενομένην τὸ 1857, 51 κ.ἑξ.

[3] VASARI, ἔνθ' ἀν. Proemio, κεφ. XVII. Ἔκδ. 1857, σ. 56.

εἰς τὸ νὰ ζωγραφίζῃς, ὁμοίως καὶ τοὺς βίους τῶν ζωγράφων, εἰς τὸ νὰ διηγᾶσαι τὰ ἤθη τους μὲ θεμέλιον (δηλ. μὲ ἱστορικὴν βάσιν). *Ταῖς στάμπαις* (δηλ. τὰς χαλκογραφίας), *καὶ ζωγραφίαις διὰ νὰ ἐβγάνῃς ἀπὸ αὐτὰς κάποιον ὡραῖον καὶ ἔγκριτον πρᾶγμα...*[1].

Οὕτω ὁ Δοξαρᾶς μᾶς ἐξηγεῖ τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον εἰργάζετο. Ὁ τρόπος δὲ αὐτός, τὸν ὁποῖον ἠκολούθουν καὶ οἱ ὀπαδοὶ τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, ποὺ αὐτὸς εἰσήγαγε, συνίστατο εἰς τὴν ἀντιγραφὴν ἔργων τῶν Ἰταλῶν κυρίως διδασκάλων, κατὰ τὸ πλεῖστον ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας τὰς ἀφθόνως κυκλοφορούσας.

Τὸ τρίτον μέρος περιέχει συνταγὰς διὰ τὴν κατασκευὴν βερνικίων χρησίμων εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν. Αἱ συνταγαὶ αὐταὶ ἀσφαλῶς ἐχρειάζοντο εἰς τοὺς ἐργαζομένους δι' ἐλαιογραφίας, διότι φαίνεται ὅτι τὰ μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης χρησιμοποιούμενα βερνίκια ἦσαν κατάλληλα μόνον διὰ τὰς δι' ὡοῦ ζωγραφιζομένας εἰκόνας, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἀναγραφὴ τοιούτων συνταγῶν ὑπὸ τοῦ Διονυσίου εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του.

Τὸ τέταρτον καὶ τελευταῖον μέρος: *Ἑρμηνεία εἰς τὸ ἐπιχείρημα τοῦ χρυσώματος*, προξενεῖ κάποιαν ἔκπληξιν εἰς τὸν ἀναγνώστην. Περιγράφεται δηλαδὴ εἰς αὐτὸ τὸ γύψωμα σανίδος διὰ τὴν ζωγράφησιν εἰκόνος, κατόπιν ἡ προετοιμασία δι' ἀμπολίου τῶν μερῶν, ποὺ πρόκειται νὰ χρυσωθοῦν, καὶ τέλος τὸ στίλβωμα, *καὶ μπρουνίρεις*, ὡρισμένων αὐτῆς μερῶν, ὅπως καὶ τὸ χρωμάτισμα τῶν μὴ στιλβωμένων μερῶν τοῦ χρυσώματος διὰ χρώματος ἀναμεμειγμένου μὲ κρόκον ὡοῦ: *καὶ τὸ ἀμπρουνίριστον τοῦ δίνεις τὸ χρῶμα του, ὀλίγον κρόκον καὶ γόμα ἄσπρη μοσκεμένη μὲ νερό...*[2].

Αἱ ὁδηγίαι αὐταὶ ἀφοροῦν τὸ γύψωμα εἰκόνος, ἡ ὁποία πρόκειται νὰ ζωγραφηθῇ μὲ χρώματα ἀναμεμειγμένα διὰ κρόκου ὡοῦ, εἶναι δὲ ἐντελῶς ἀνάλογοι πρὸς τὰς ἀναγραφομένας ὑπὸ τοῦ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν[3]. Ἐπίσης ὁ τρόπος τοῦ στιλβωμένου χρυσώματος, μὲ τὸ κάτωθεν τοῦ φύλλου τοῦ χρυσοῦ στρῶμα τοῦ ἀμπολίου, εἶναι λίαν ἀνάλογος πρὸς τὰ ὑπὸ τοῦ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ διδασκόμενα[4].

Πῶς θὰ ἠδύνατο νὰ ἐξηγηθῇ μία τοιαύτη συνταγὴ διὰ τὸ γύψωμα εἰκόνος ἐπὶ σανίδος, ποὺ πρόκειται νὰ ζωγραφηθῇ μὲ χρώματα δι' ὡοῦ, εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Δοξαρᾶ, ὅπου ὅλαι αἱ ὁδηγίαι ἀφοροῦν τὴν ἐλαιογραφίαν; Τὸ πρᾶγμα εἶναι λίαν περίεργον. Ὅτι καὶ ἡ συνταγὴ αὐτὴ ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸν

[1] ΛΑΜΠΡΟΥ, ἔνθ' ἀν. 25.
[2] Αὐτόθι, 44.
[3] ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, 14 κ.ἑξ.
[4] Αὐτόθι, 18 κ.ἑξ. § 13.

ἴδιον, ποὺ ἔγραψεν ὁλόκληρον τὸ χειρόγραφον, δηλαδὴ ἀπὸ αὐτὸν κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὸν Δοξαρᾶν, δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον. Ἄλλως θὰ ἐσημείωνε τὴν διαφορὰν τῆς γραφῆς ὁ ἐκδότης τοῦ συγγράμματος Σ. Λάμπρος. Νομίζω πολὺ πιθανὸν ὅτι τὴν συνταγὴν αὐτὴν τοῦ χρυσώματος εἶχεν ὁ Δοξαρᾶς ἀπὸ τὴν πρώτην περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του ζωῆς, ὅταν ἐζωγράφιζεν ἀκόμη εἰκόνας ἐπὶ σανίδος διὰ χρωμάτων ἀναμεμειγμένων μετὰ κρόκου ᾠοῦ καὶ μὲ τὸ βάθος καλυπτόμενον ἀπὸ φύλλα ἐστιλβωμένου χρυσοῦ, ὅπως θὰ τὸν εἶχε διδάξει ὁ Λέος Μόσκος. Τὴν συνταγὴν ταύτην, ἂν καὶ ἄχρηστον πλέον εἰς τοὺς ἀκολουθοῦντας τὴν τεχνικὴν τῆς ἐλαιογραφίας, τὴν ὑπεροχὴν τῆς ὁποίας σκοπὸν εἶχε νὰ δείξῃ μὲ τὸ μικρόν του σύγγραμμα ὁ Δοξαρᾶς, τὴν παρέθεσεν ἐντούτοις εἰς αὐτό, ἴσως διὰ νὰ μὴ χαθῇ. Οὕτω μέχρι τέλους τῆς ζωῆς του — τὸ *Περὶ ζωγραφίας* βιβλίον ἐγράφη τρία μόνον ἔτη πρὸ τοῦ θανάτου του — ὁ Δοξαρᾶς, παρ' ὅλας του τὰς προσπαθείας, δὲν ἠδυνήθη, φαίνεται, ν' ἀπαλλαγῇ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ἀνάμνησιν τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν νέος εἶχε μάθει.

Προτοῦ κλείσωμεν τὸν περὶ τοῦ συγγράμματος τοῦ Δοξαρᾶ λόγον, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνθυμηθῶμεν ὅτι τοῦτο ἐγράφη κατὰ τὰ ἴδια περίπου ἔτη, κατὰ τὰ ὁποῖα καὶ ὁ Διονύσιος ἐπεράτωνε τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων. Τοῦτο μᾶς ἐπιβάλλει κάποιαν συγκριτικὴν ἐξέτασιν τῶν δύο αὐτῶν βιβλίων.

Τὴν σύγκρισιν αὐτὴν ἔκαμε μέχρις ἑνὸς σημείου ἤδη πρὸ πολλοῦ ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ εἰς τὸν πρόλογον τῆς ὑπ' αὐτοῦ γενομένης ἐκδόσεως τοῦ ἔργου τοῦ Δοξαρᾶ[1]. Μεταξὺ ἄλλων, ὁ Λάμπρος παρατηρεῖ ὅτι τὸ «ἔργον τοῦ Δοξαρᾶ φαίνεται εὐτελέστερον, ἂν ἀναλογισθῶμεν ὅτι δὲν εἶναι, ὡς ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, τὸ δι' αἰώνων συνταχθὲν σύνταγμα τῶν τεχνολογικῶν κανόνων τῆς ἑλληνικῆς αὐτοτέχνου γραφικῆς, ἀλλ' ὑποθέσωμεν, ὅτι ὁ Δοξαρᾶς ἐπαναλαμβάνει ἐν τῇ διατριβῇ αὐτοῦ ἀμυδρῶς ὅσα λεπτολόγως ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ ἡ καλλιτεχνικὴ θεωρία ἐξήτασε καὶ ἀνεῦρεν, ὅτι ρίπτει δι' ἀντανακλαστικοῦ κατόπτρου εἰς τὴν ἔτι ἀπειρότεχνον Ἀνατολὴν ὀλίγας ἀκτῖνας ἐκ τοῦ πλουσίου φωτὸς τοῦ περιαυγάζοντος τὴν πολύτροπον Δύσιν»[2].

Ἐντούτοις τὰ σημεῖα ἐπαφῆς μεταξὺ τῆς Ἑρμηνείας καὶ τοῦ βιβλίου τοῦ Δοξαρᾶ εἶναι πολὺ ὀλίγα. Ἡ Ἑρμηνεία εἶναι, ὅπως εἴδομεν[3], εἰς μὲν τὸ πρῶτόν της μέρος ἡ κωδικοποίησις, κατά τινα τρόπον, τῶν τεχνικῶν μεθόδων, τὰς ὁποίας ἀπὸ αἰώνων ἐχρησιμοποίουν οἱ ἁγιογράφοι, εἰς δὲ τὸ δεύτερον μέρος πρακτικὸς ὁδηγὸς τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως τὴν ἐφήρμοζον οἱ ὀρθό-

[1] ΛΑΜΠΡΟΥ, ἔνθ' ἀν. σ. λϛ' κ.ἑξ.
[2] Αὐτόθι, σ. λζ'.
[3] Βλ. ἀνωτ. σ. 300 κ.ἑξ.

δοξοι καλλιτέχναι. Τὸ ἔργον τοῦ Δοξαρᾶ εἶναι θεωρητικόν, χωρὶς νὰ εἰσέρχεται εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς ζωγραφικῆς. Ἐξαίρεσιν μόνον κάμνουν τὰ δύο τελευταῖα αὐτοῦ μέρη, τὸ περὶ βερνικίων δηλαδὴ καὶ τὸ περὶ χρυσώματος. Αὐτὰ μόνον παρουσιάζουν κάποιον σημεῖον ἐπαφῆς μὲ τὴν Ἑρμηνείαν, ἂν καὶ ἔχουν, ὅπως φαίνεται, δευτερεύουσαν κάπως σημασίαν εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Δοξαρᾶ. Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, ἡ *Νουθεσία εἰς τοὺς νέους*, παρέχει ἐπίσης ἓν σημεῖον συγκρίσεως πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν, συγκρίσεως ὅμως, ἀπὸ τὴν ὁποίαν καταφαίνεται ἡ διαφορὰ μεταξὺ τῶν δύο ἔργων, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν δύο κόσμους ἐντελῶς διαφορετικούς. Ἐνῶ δηλαδὴ ὁ Δοξαρᾶς διδάσκει εἰς τοὺς νέους πῶς νὰ ἐπωφελοῦνται ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως, καὶ μάλιστα τῶν Ἰταλῶν, καὶ πῶς νὰ δανείζωνται ἐξ αὐτῶν στοιχεῖα διὰ τοὺς πίνακάς των, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ προτρέπει τοὺς νέους νὰ εὕρουν *ἐκ τοῦ περιφήμου Μανουὴλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα*[1], μὲ τὴν ἀντιγραφὴν τῶν ὁποίων νὰ μάθουν τὴν τέχνην. Καὶ ὁ Δοξαρᾶς καὶ ὁ Διονύσιος διδάσκουν τὴν ἀναδρομὴν εἰς τὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ Δοξαρᾶς προτρέπει τὴν μίμησιν τῆς δυτικῆς τέχνης, ἐνῶ ὁ Διονύσιος τῆς τέχνης τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, τὴν ὁποίαν, κατ' αὐτόν, ἀντιπροσωπεύει ὁ Πανσέληνος.

Πρὸς ποῖον σκοπὸν ὁ Δοξαρᾶς μετέφρασε τὸ ἔργον τοῦ da Vinci καὶ συνέθεσε τὸ πρωτότυπον βιβλιάριόν του *Περὶ ζωγραφίας;*

Ὑπετέθη ὅτι τοῦτο ἔγινε δι' ὡρισμένον σκοπόν. Ὅτι δηλαδὴ ὁ Δοξαρᾶς ἵδρυσεν Ἀκαδημίαν Καλῶν Τεχνῶν, διευθυνομένην ὑπ' αὐτοῦ, καὶ ἡ ὁποία εὑρίσκετο ἀρχικῶς εἰς τὴν Ζάκυνθον πιθανῶς, κατόπιν δὲ εἰς τὴν Κέρκυραν, καὶ ὅτι τὰ βιβλία ταῦτα ἐγράφησαν ἀπὸ τὸν Δοξαρᾶν διὰ τοὺς σπουδαστὰς τῆς Ἀκαδημίας[2]. Ἡ εἰκασία ὅμως αὐτὴ δὲν ἐπιβεβαιοῦται ἀπὸ καμίαν σύγχρονον πληροφορίαν. Ἂν ὁ Δοξαρᾶς ἦτο ἱδρυτὴς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν, ὁ ἱερομόναχος Λεόντιος εἰς τὸν πρόλογον τῆς μεταφράσεως τοῦ ἔργου τοῦ da Vinci, ὅπου γράφονται τόσα ἐγκώμια διὰ τὸν μεταφραστὴν καὶ διὰ τὰ ζωγραφικά του ἔργα, δὲν θὰ παρέλιπε ν' ἀναφέρῃ γεγονὸς τόσον σπουδαῖον, ὅπως ἡ ἵδρυσις τῆς Ἀκαδημίας. Ὁ ΛΕΟΝΤΙΟΣ ὅμως ἐκθέτει πολὺ σαφῶς ποῖος ἦτο ὁ σκοπὸς τοῦ Δοξαρᾶ, ὅταν μετέφρασε τὸ ἔργον τοῦ da Vinci: *θέλωντας* (ὁ Δοξαρᾶς) *νὰ μεταδώσῃ εἰς τὸ κοινὸν τὴν ὠφέλειαν νὰ πληθύνῃ εἰς ὅλον τὸ γένος μας αὕτη ἡ τελεία καὶ ἀκριβὴς ζωγραφία, ἐπειδὴ καὶ δὲν ἦτον τρόπος νὰ συνάξῃ ὅλους τοὺς ζωγράφους ἀπὸ τὸν κόσμον νὰ τοὺς διδάξῃ τὴν τελείαν ζω-*

[1] Ἑρμηνεία, 6.
[2] PROCOPIOU, 113 κ.ἑξ.

γραφικήν, ἐστοχάσθη νὰ τοὺς βοηθήσῃ μὲ ἕτερον τρόπον· καὶ λοιπὸν εὑρίσκοντας τὸ βιβλίον τοῦ Λεονάρδου τοῦ Βίντζη κ.λ.π.[1]. Δὲν πρόκειται λοιπὸν περὶ βιβλίων, ποὺ ἐγράφησαν διὰ τοὺς σπουδαστὰς ὡρισμένης Ἀκαδημίας, ἀλλὰ περὶ βιβλίων, ποὺ μετεφράσθησαν ἢ συνετέθησαν ἀπὸ τὸν Δοξαρᾶν, διὰ νὰ γίνῃ γνωστὴ εἰς ὅλους τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους ἡ ἰταλικὴ τέχνη, τὴν ὁποίαν προσεπάθει οὗτος νὰ ἐπιβάλῃ. Ἓν ἄλλωστε ἐγχειρίδιον θεωρητικὸν ἢ πρακτικὸν περὶ ζωγραφικῆς δὲν εἶναι ἀπαραίτητον νὰ ἐγράφη διὰ τοὺς μαθητὰς ὡρισμένης σχολῆς. Ὁ Διονύσιος ἔγραψε τὴν Ἑρμηνείαν του χωρὶς νὰ ἔχῃ σχολὴν ἁγιογραφικήν, οὔτε εἰς τὴν Δύσιν ἦσαν ἱδρυταὶ σχολῆς ὅσοι ἔγραψαν ἐγχειρίδια ζωγραφικῆς, ὅπως ὁ Cennino Cennini[2] καὶ πολλοὶ ἄλλοι[3].

Περατοῦντες τὸν περὶ τοῦ Π. Δοξαρᾶ λόγον, γενόμενον κάπως μακρότερον, διότι οὗτος παρουσιάζεται ὡς ὁ ἀρχηγὸς τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς εἰς τὴν Ἑπτάνησον, εἶναι ἀνάγκη νὰ χαρακτηρίσωμεν τὴν προσπάθειάν του.

Ὁ Δοξαρᾶς ἐξεκίνησε μὲ τὸν ἴδιον τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον καὶ οἱ σύγχρονοί του, καὶ μάλιστα ὁ Τζανκαρόλας, μὲ τὴν ὀρθόδοξον δηλαδὴ τεχνοτροπίαν, ὅπως τοῦ τὴν ἐδίδαξεν ὁ Λέος Μόσκος, καὶ μὲ τὴν προσπάθειαν εἰσαγωγῆς εἰς τὰ ἔργα του δυτικῶν, καὶ μάλιστα ἰταλικῶν στοιχείων. Καὶ οἱ μὲν σύγχρονοί του, ὁ Τζανκαρόλας, ὁ Στέντας, ὁ Κονταρίνης, ὁ Ν. Καλέργης, ὁ Δ. Νομικὸς καὶ ἄλλοι ἀκόμη, ἔφθασαν μέχρι τοῦ σημείου ὄχι μόνον ν᾽ ἀντιγράψουν αὐτουσίους δυτικοὺς πίνακας, ἀλλὰ καὶ ν᾽ ἀπομιμηθοῦν μὲ τὴν πατροπαράδοτον τεχνικὴν τοῦ ᾠοῦ τὴν ἐλαιογραφίαν. Ὁ Δοξαρᾶς ὅμως ἐπροχώρησεν ἀκόμη περισσότερον. Διαρρήξας καὶ τὸν τελευταῖον πλέον δεσμόν, ποὺ τὸν συνέδεε μὲ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην, τὴν ζωγραφικὴν δηλαδὴ δι᾽ ᾠοῦ, ἐπεδόθη εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν. Μαζὶ δὲ μὲ τὴν τεχνικὴν τοῦ ᾠοῦ ἀπηρνήθη καὶ τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Οὕτω δι᾽ αὐτοῦ εἰσάγεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον ἡ δυτική, καὶ μάλιστα ἡ ἰταλικὴ ζωγραφική. Ὁ Π. Δοξαρᾶς ἀποβαίνει τοιουτοτρόπως ὁ πατὴρ τῆς ἐξιταλισμένης τέχνης, τὴν ὁποίαν προσπαθεῖ νὰ διαδώσῃ καὶ νὰ ἐπιβάλῃ ὄχι μόνον μὲ τὰ ζωγραφικά του ἔργα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν μετάφρασιν τοῦ συγγράμματος τοῦ da Vinci καὶ μὲ τὸ πρωτότυπον βιβλίον του *Περὶ ζωγραφίας*. Ἀλλὰ καὶ τὰ ζωγραφικά του ἔργα, ὅπως δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα, καὶ τὸ *Περὶ ζωγρα-*

---

[1] Μουστοξυδου, Ἑλληνομνήμων, 25.

[2] Βλ. τὴν ἀνάλυσιν τοῦ ἐγχειριδίου ἐν Loumyer, Les traditions techniques dans la peinture médiévale, 67 κ.ἑξ.

[3] Διὰ τὰ παλαιότερα ἐξ αὐτῶν βλ. Loumyer, ἔνθ᾽ ἀν. 39 κ.ἑξ. Ἄλλα ἐπιχειρήματα κατὰ τῆς περὶ Ἀκαδημίας γνώμης παραθέτει ὁ Τ. Σπητερης εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτ. Α΄, 1956, τεῦχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 9 καὶ 10, σημ. 22.

φίας μικρὸν βιβλίον του δὲν παρουσιάζουν τίποτε τὸ πρωτότυπον. Οἱ πίνακές του ἀντιγράφουν, μὲ τρόπον πολὺ μέτριον, τὰς μεγάλας δημιουργίας τῶν Ἰταλῶν ζωγράφων, τὸ δὲ *Περὶ ζωγραφίας* βιβλίον του, ὅπου δὲν εἶναι ὕμνος πρὸς τοὺς Βενετοὺς ζωγράφους, ἀποτελεῖται ἀπὸ δάνεια ἐκ τῶν ἰταλικῶν περὶ τέχνης θεωρητικῶν ἔργων, χωρὶς καμίαν σχεδὸν πρωτοτυπίαν.

Οἱ μετὰ τὸν Παναγιώτην Δοξαρᾶν. Τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικήν, τὴν ὁποίαν εἰσήγαγεν ὁ Π. Δοξαρᾶς, ἠκολούθησαν ἀρκετοὶ ζωγράφοι εἰς τὴν Ἑπτάνησον. Περὶ αὐτῶν ὅμως δὲν πρόκειται ν' ἀσχοληθῶμεν λεπτομερῶς, ὅπως ἐκάμαμεν διὰ τὸν Π. Δοξαρᾶν, διότι οὗτοι οὐδεμίαν πλέον σχέσιν ἔχουν μὲ τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν, τῆς ὁποίας τὴν ἐξέλιξιν κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰῶνας σκοπὸν ἔχει νὰ σκιαγραφήσῃ τὸ βιβλίον τοῦτο. Θὰ ἀρκεσθῶμεν μόνον εἰς ὀλίγας λέξεις περὶ τῶν σπουδαιοτέρων ἐξ αὐτῶν.

Ὁ Ἱερώνυμος Πλακωτὸς[1] εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἀρχειακὰς μόνον πηγὰς καὶ ἀπὸ τὴν παράδοσιν, ὄχι δὲ ἀπὸ τὰ ἔργα του. Τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του δὲν γνωρίζομεν. Ὑπετέθη ὅτι ἐγεννήθη εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸ 1688[2], κατ' ἄλλους δὲ περὶ τὸ 1670[3]. Ἡ τελευταία αὐτὴ χρονολογία φαίνεται πιθανωτέρα, διότι ἐξ ἐγγράφων εἶναι γνωστὸν ὅτι τὸ 1688 ὁ Πλακωτὸς ἦτο σπουδαστὴς τῆς ἰατρικῆς καὶ ἐταξίδευσεν εἰς Πάτρας[4]. Πλησίον τίνος ἔμαθε τὴν ζωγραφικὴν δὲν εἶναι ἐπίσης γνωστόν. Ὁ Ζωης[5] καὶ τοῦτον πιθανώτατα ἀκολουθῶν ὁ Σισιλιανος[6] ἀναφέρουν ὡς διδάσκαλόν του τὸν Λέον Μόσκον, τὸν διδάσκαλον τοῦ Π. Δοξαρᾶ, ὁδηγούμενοι ἴσως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Δοξαρᾶς καὶ ὁ Πλακωτὸς ὑπῆρξαν σύγχρονοι περίπου[7]. Ἀπέθανε τὸ 1728 προσβληθεὶς ἀπὸ πανώλην, τότε δέ, πρὸς ἀποφυγὴν μεταδόσεως τῆς ἀσθενείας, ἐκάησαν ὅλα τὰ ἔργα καὶ τὰ ἀντικείμενα, ὅσα εὑρέθησαν εἰς τὸ ἐργαστήριόν του[8]. Αὐτὸς δὲ εἶναι καὶ ὁ λόγος ὁ περισσότερον σοβαρός, διὰ τὸν ὁποῖον δὲν ἐσώθησαν ἔργα τοῦ Πλακωτοῦ. Ἄλλοτε ἀπεδίδοντο εἰς αὐτὸν αἱ εἰκόνες προφητῶν καὶ πατέρων τῆς Ἐκκλησίας αἱ εὑρισκόμεναι εἰς τὸ ἄνω

---

[1] Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 86 κ.ἑξ. καὶ ἐν Procopiou, 133 κ.ἑξ.

[2] Ν. Κατραμη, Φιλολογικὰ ἀνάλεκτα Ζακύνθου, Ζάκυνθος 1880, 371.

[3] Λ. Ζωης εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 2, 1923, σ. 214, ἀριθ. 82.

[4] Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 86.

[5] Ἔνθ' ἀν.

[6] Σισιλιανος, 172. Τοῦτον ἀκολουθεῖ ἀβασανίστως καὶ ὁ Παπαγιαννοπουλος-Παλαιος, 81

[7] Ὁ Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 86, ἔχει τὴν γνώμην ὅτι ὁ Πλακωτὸς ἐγεννήθη τὸ ἴδιον ἔτος μὲ τὸν Π. Δοξαρᾶν, δηλαδὴ περὶ τὸ 1662.

[8] Βλ. τὰ σχετικὰ κείμενα ἐν Προκοπιου, ἔνθ' ἀν. 86 κ.ἑξ.

μέρος τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Ζάκυνθον[1], ἐπὶ τῇ βάσει πληροφορίας τοῦ ΚΑΤΡΑΜΗ[2], τὴν ὁποίαν ἐπανέλαβον ἀσυζητητὶ ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι. Ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ὅμως παρετήρησεν ὅτι ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι λανθασμένη καὶ ὅτι αἱ ἐν λόγῳ εἰκόνες εἶναι καὶ αὐταὶ ἔργα τοῦ Νικολάου Δοξαρᾶ, ὁ ὁποῖος, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἐζωγράφησε τὴν οὐρανίαν τῆς Φανερωμένης[3]. Τοῦτο ἀπεδείχθη βέβαιον ἀπὸ τὴν δημοσίευσιν ὑπὸ τοῦ Π. ΜΑΡΙΝΟΥ τῶν σχετικῶν περικοπῶν ἀπὸ τὸ διαχειριστικὸν βιβλίον τῆς Φανερωμένης[4]. Τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Πλακωτοῦ φέρει καὶ εἰκὼν δι' ἧς εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου παριστάνουσα τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην[5]. Διὰ τὴν μὴ γνησιότητα ὅμως τῆς ὑπογραφῆς αὐτῆς εἶμαι ἀπολύτως βέβαιος[6]. Οὕτω περὶ τῆς τέχνης τοῦ Πλακωτοῦ οὐδὲν σήμερον γνωρίζομεν, ἀφοῦ καὶ ὁ εἰς αὐτὸν ἀποδιδόμενος ἐλαιογραφικὸς πίναξ, ἐντελῶς ἐξιταλισμένης τεχνοτροπίας, ὁ παριστάνων τὸ μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου καὶ εὑρισκόμενος εἰς τὴν Ζάκυνθον, εἰς τὸν ναὸν τῶν Κομούτων, τὸν ἀφιερωμένον εἰς τὸν ἅγιον τοῦτον[7], δὲν ὑπάρχει πλέον μετὰ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953.

Ἂν τέλος βασισθῶμεν εἰς τὸ ἔγγραφον, τὸ ἀναφέρον ὅτι μεταξὺ τῶν μετὰ τὸν θάνατον τοῦ καλλιτέχνου καέντων ἔργων του, τῶν εὑρεθέντων εἰς τὸ ἐργαστήριόν του, ὑπῆρχον καὶ εἰκόνες ἁγίων *στὸ ξερόν*, δηλαδὴ ζωγραφημένοι δι' ὧν, καὶ *στὸ φράγκικον*, δηλαδὴ δι' ἐλαιογραφίας[8], πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ Πλακωτός, χωρὶς ν' ἀπαρνηθῇ ἐντελῶς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, εἰργάζετο συγχρόνως καὶ κατὰ τὸν ἐξιταλισμένον τρόπον δι' ἐλαιογραφίας, τὸν ὁποῖον εἶχεν εἰσαγάγει ὁ Π. Δοξαρᾶς.

Ὁ Νικόλαος Δοξαρᾶς, υἱὸς τοῦ Π. Δοξαρᾶ, εἶναι ἄγνωστον πότε

---

[1] Ἐξ αὐτῶν ἐσώθησαν μετὰ τὴν καταστροφὴν δέκα. Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἑπτανησιακὰ Φύλλα, 1954, 58.

[2] ΚΑΤΡΑΜΗΣ, ἔνθ' ἀν. 371.

[3] PROCOPIOU, 134, κ.ἑξ.

[4] Π. ΜΑΡΙΝΟΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 11, 1939, 293 κ.ἑξ.

[5] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 24, ἀριθ. 102. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 174, ὅπου ἀναφέρεται εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογὴν καὶ ἄλλη εἰκὼν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Πλακωτοῦ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Νικόλαον. Ταύτην οὔτε ὁ Παπαγιαννόπουλος-Παλαιὸς ἀναγράφει οὔτε ἐγὼ εἶδον.

[6] Κατὰ τὸν ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΝ-ΠΑΛΑΙΟΝ, ἔνθ' ἀν. εἰς τὸ ὄπισθεν μέρος τῆς εἰκόνος εἶναι γραμμένη γνωμάτευσις τοῦ Δ. Πελεκάση «ἀποφαινομένου, ὅτι πιθανῶς ἐπεδιώρθωσε μόνον ταύτην ὁ Ἱερώνυμος Πλακωτός». Ἀλλὰ καὶ τοῦτο, κατὰ τὴν γνώμην μου, δὲν εἶναι πιθανόν. Ἡ εἰκὼν εἶναι ἀσφαλῶς ἄσχετος μὲ τὸν Πλακωτόν.

[7] ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 174.

[8] Τὸ ἔγγραφον προχείρως ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 88.

ἐγεννήθη[1]. Ἀπέθανεν εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸ 1775[2]. Οὗτος συνέχισε τὴν ἐξιταλισμένην τεχνοτροπίαν, τὴν ὁποίαν εἶχεν εἰσαγάγει ὁ πατήρ του. Εἰς τὰ ὀλίγα γνωστὰ ἔργα του καμία πλέον ἀνάμνησις δὲν ὑπάρχει τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ὁ Ἰησοῦς Νυμφίος (1756) τῆς Συλλ. Λοβέρδου[3] δὲν διατηρεῖ τίποτε πλέον ἀπὸ τὰς ἀναλόγους παραστάσεις τῶν παλαιοτέρων Ἑπτανησίων ἁγιογράφων.

Τὸ σπουδαιότερον ὅμως καὶ γνωστότερον ἔργον τοῦ Νικολάου Δοξαρᾶ ἦτο ἡ οὐρανία τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Ζάκυνθον, τῆς ὁποίας ἓν μόνον τμῆμα διεσώθη ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953, παριστάνον τὴν Γέννησιν τῆς Θεοτόκου καὶ ἀποκείμενον εἰς τὴν Ἐθνικὴν Πινακοθήκην (πίν. 71. 1). Τὸ μέγα αὐτὸ σύνολον, τοῦ ὁποίου τὸ σχέδιον τῆς ξυλογλύπτου διακοσμήσεως εἶχεν ἐκπονήσει ὁ κολονέλλος Κομοῦτος, περιελάμβανε σειρὰν ὅλην μεγάλων καὶ μικρῶν πινάκων μὲ σκηνὰς ἀπὸ τὴν ζωὴν τῆς Θεοτόκου, εὐαγγελιστάς, προφήτας, ἀποστόλους, ἀγγέλους κ.λπ.[4], ἔργα δι' ἐλαιογραφίας ἐπὶ ὑφάσματος ἐκτελεσθέντα ὑπὸ τοῦ Ν. Δοξαρᾶ ἀπὸ τοῦ 1753 μέχρι τοῦ 1762 μὲ μακρὰς ἐν τῷ μεταξὺ διακοπάς[5]. Πολλὰ ἐγράφησαν περὶ τοῦ ἔργου τούτου καὶ πολὺ ἐξυμνήθη ἡ τέχνη του, ἡ ὁποία εἶναι κατ' οὐσίαν ἰταλικὴ καὶ ὄχι πάντοτε καλῆς ποιότητος.

Πολὺ καλλιτέρας ὅμως τέχνης ἦτο ἡ εἰς τὸ ἄνω μέρος τῶν τοίχων τῆς Φανερωμένης, κάτω τῆς οὐρανίας, εὑρισκομένη σειρὰ εἰκόνων προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν[6] (πίν. 71. 2). Αἱ εἰκόνες αὐταὶ ἀπεδόθησαν, ὡς εἴδομεν[7], ἐσφαλ-

---

[1] Περὶ τὸ 1710 τοποθετεῖ τὴν γέννησίν του ὁ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΣ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτ. Α', 1956, τεῦχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 9, 10, σημ. 14.

[2] Βλ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 94 κ.ἑξ. PROCOPIOU, 123 κ.ἑξ., ὅπου ὅλη ἡ προγενεστέρα βιβλιογραφία.

[3] ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 13, ἀριθ. 3, ὅπου ἡ εἰκὼν φέρεται μὲ τὴν ἐπιγραφήν: Ἡ Μαστίγωσις τοῦ Χριστοῦ. Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλην. τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 160.

[4] Τὸ γενικὸν σχῆμα τῆς οὐρανίας παρέχει ὁ PROCOPIOU εἰς τὴν εἰκόνα τῆς σελ. 137.

[5] Περὶ τῆς οὐρανίας βλ. ἐν ἐκτάσει PROCOPIOU, 129 κ.ἑξ. Δείγματα ἐξ αὐτῆς ἐδημοσιεύθησαν αὐτόθι, πίν. 11-12, καὶ ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 168. Ἐκ τοῦ συνόλου τούτου διεσώθησαν ἀπὸ τὴν καταστροφήν, ἐκτὸς τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας, ποὺ εὑρίσκετο πρὸς ἐπισκευὴν εἰς τὴν Ἐθνικὴν Πινακοθήκην Ἀθηνῶν, ὀλίγαι εἰκόνες προφητῶν. Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἑπτανησιακὰ Φύλλα, 2, 1954, 58. Οἱ τρεῖς μικροὶ πίνακες τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν οἱ παριστάνοντες τὴν Γέννησιν, τὴν Κοίμησιν καὶ τὴν Μετάστασιν τῆς Θεοτόκου καὶ θεωρούμενοι ὡς προσχέδια τοῦ Δοξαρᾶ διὰ τὰς μεγάλας συνθέσεις τῆς οὐρανίας, δὲν εἶναι διόλου βέβαιον, ὡς ἤδη παρετήρησε καὶ ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 83, ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸν Δοξαρᾶν. Εἶναι περισσότερον πιθανὸν ὅτι πρόκειται περὶ μετρίων ἀντιγράφων ἀπὸ τὰς συνθέσεις τῆς οὐρανίας.

[6] Βλ. ἀνωτέρω σ. 348 σημ. 1. Τὴν ἐνταῦθα δημοσιευομένην φωτογραφίαν τῆς εἰκόνος τοῦ προφήτου Δανιήλ, γενομένην μετὰ τὴν καταστροφήν, ὀφείλω εἰς τὴν καλωσύνην τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη.

[7] Βλ. ἀνωτέρω, σ. 347 κ.ἑξ.

μένως εἰς τὸν Ἱερώνυμον Πλακωτόν, ἐνῶ πρόκειται, ὅπως ἔδειξαν αἱ ἀρχειακαὶ ἔρευναι, περὶ ἔργων τοῦ Ν. Δοξαρᾶ, καὶ μάλιστα πολὺ καλλιτέρας ποιότητος ἀπὸ τὴν οὐρανίαν. Εἰς αὐτὰς καὶ τὸ σχέδιον παρουσιάζεται πολὺ ἀκριβέστερον ἀπὸ τὸ σχέδιον τῶν μορφῶν καὶ τῶν συνθέσεων τῆς οὐρανίας, συγχρόνως δὲ καὶ λίαν καταφανὴς τάσις ἁπλοποιήσεως καὶ σχηματοποιήσεως. Ἡ διαφορὰ τῆς τέχνης τῶν εἰκόνων αὐτῶν ἀπὸ τὴν οὐρανίαν ἦτο ἴσως ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον οἱ παλαιότεροι ἐθεώρουν ταύτας ἔργα ἄλλου ζωγράφου, ἡ δὲ παράδοσις τὰς ἀπέδωκεν, ὡς εἴδομεν, εἰς τὸν Πλακωτόν, ἂν καὶ περὶ τῆς τέχνης αὐτοῦ οὐδὲν εἶναι γνωστόν.

Ἡ ἑπομένη γενεὰ τῶν ἐξιταλισμένων ζωγράφων τῆς Ἑπτανήσου ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τοὺς δύο Ζακυνθίους ἱερεῖς, τὸν Νικόλαον Κουτούζην (1741-1813) καὶ τὸν Νικόλαον Καντούνην (1707-1834)[1], οἱ ὁποῖοι εἶναι καὶ οἱ τελευταῖοι ἄξιοι λόγου ἁγιογράφοι τῆς ἑπτανησιακῆς αὐτῆς σχολῆς.

Τὰ ἔργα των, ζωγραφημένα δι' ἐλαιογραφίας, τὴν ὁποίαν ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον ἐχρησιμοποίουν, εὑρίσκονται πλέον πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ὁ βλέπων τοὺς πίνακάς των[2] δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ πιστεύσῃ ὅτι ἔγιναν ἀπὸ Ἕλληνας ὀρθοδόξους ἁγιογράφους. Θὰ τοὺς ἐθεώρει, καὶ δικαίως, ἔργα Ἰταλῶν ζωγράφων δευτέρας καὶ τρίτης τάξεως.

Μετὰ τὸν Κουτούζην, τὸν Καντούνην καὶ ὀλίγους ἀκόμη συγχρόνους των, ἡ ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ τῆς Ἑπτανήσου περιπίπτει εἰς πλήρη παρακμήν. Τοῦτο ἄλλωστε ἦτο πολὺ φυσικόν. Ἡ τέχνη αὐτή, ποὺ προσεπάθησε νὰ εἰσαγάγῃ ὁ Παναγιώτης Δοξαρᾶς, ἦτο ἀπολύτως ξένη πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν. Διὰ τοῦτο δὲν ἠδυνήθη οὔτε νὰ ἐπιβληθῇ ὁριστικῶς εἰς τὴν Ἑπτάνησον, ἀλλ' οὔτε καὶ νὰ διαδοθῇ ἔξω αὐτῆς, εἰς τὴν λοιπὴν Ἑλλάδα.

Ἡ ἐξιταλισμένη αὐτὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου δὲν θὰ ἠδύνατο ἐξ ἄλλου νὰ θεωρηθῇ ὡς ἡ τελευταία μορφὴ ἐξελίξεως τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, καὶ τοῦτο διότι δὲν συνεχίζει τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ἔστω καὶ μὲ περισσότερα ἢ ὀλιγώτερα δάνεια ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς ἁγιογράφους τῶν ἀρχῶν τοῦ 18ου αἰῶνος, τὸν Τζανκαρόλαν κ.ἄ. Οὗτοι, παρ' ὅλην τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως, διατηροῦν ὁπωσδήποτε ἀκόμη τὴν ἀνάμνη-

[1] Περὶ τούτων βλ. Προκοπιου, Νεοελλ. τέχνη, 103 κ.ἑξ. (Κουτούζης), 127 κ.ἑξ. (Καντούνης)· Ἐπίσης Procopiou, 149 κ.ἑξ. 167 κ.ἑξ. Εἰς τὰ δύο αὐτὰ βιβλία ἀναφέρεται ὅλη ἡ προγενεστέρα σχετικὴ βιβλιογραφία.

[2] Βλ. προχείρως μερικὰς ἀπεικονίσεις ἔργων τοῦ Κουτούζη ἐν Procopiou, πίν. 14, καὶ ἐν Καλογεροπουλου, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 176. Τοῦ Καντούνη ἐν Procopiou, πίν. 15-16, καὶ ἐν Καλογεροπουλου, ἔνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 184. Πολλὰ ἐκ τῶν ἔργων τῶν δύο τούτων ζωγράφων διεσώθησαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953. Πρβ. Χατζηδακην, ἔνθ' ἀν. 58.

σιν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, τὴν ὁποίαν ἀπέρριψαν, ὡς ἄχρηστον πλέον βάρος, οἱ ἐξιταλισμένοι ζωγράφοι, οἱ ἀκολουθοῦντες τὸ κίνημα τοῦ Δοξαρᾶ.

Πολὺ ὀλιγώτερον θὰ ἠδύνατο ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἡ ἀπαρχὴ τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Ὑποστηρίζεται συνήθως ὅτι οἱ ζωγράφοι οἱ ἀνήκοντες εἰς τὴν ἐξιταλισμένην σχολὴν τῆς Ἑπτανήσου κατώρθωσαν νὰ δώσουν εἰς τὰ ἰταλικὰ των πρότυπα χαρακτῆρα περισσότερον ἑλληνικόν. Τοῦτο εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, λίαν ἀμφισβητήσιμον. Τὸ πιθανώτερον εἶναι ὅτι ἡ κάποια ἁπλοποίησις ἡ παρατηρουμένη εἰς τὰ ἔργα τῶν Ἑπτανησίων ζωγράφων προέρχεται ὄχι ἀπὸ τὴν προσπάθειαν νὰ ἐξελληνίσουν, κατά τινα τρόπον, τὰ ἰταλικὰ των πρότυπα, ἀλλ' ἀπὸ τὴν τεχνικήν των ἀδυναμίαν νὰ τὰ μιμηθοῦν πλήρως.

Ἡ νεοελληνικὴ συνεπῶς τέχνη δὲν ἔχει τὴν ἀρχήν της εἰς τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν τῆς Ἑπτανήσου, ἡ ὁποία ἄλλωστε μετὰ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν εἶχεν, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἑπόμενον κεφάλαιον, κατ' οὐσίαν ἐκλείψει.

Βεβαίως καὶ ἡ ὀρθόδοξος τέχνη εἶχε κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους ἐκπέσει εἰς πλήρη παρακμήν. Ἀλλ' ἡ παράδοσις δὲν εἶχε χαθῆ. Ἔζη ὑπὸ μορφὴν λαϊκήν, πρᾶγμα ποὺ δὲν συνέβαινε μὲ τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν τῆς Ἑπτανήσου.

Ἡ ἐξιταλισμένη τέχνη, ποὺ εἰσήγαγεν ὁ Παναγιώτης Δοξαρᾶς, ἔμεινεν εἰς τὴν Ἑπτάνησον πάντοτε ξένη, εἰς δὲ τὴν λοιπὴν Ἑλλάδα ἐντελῶς ἄγνωστος. Μετεφυτεύθη εἰς ἔδαφος οὐχὶ πρόσφορον καὶ διὰ τοῦτο δὲν ἠδυνήθη νὰ ριζώσῃ. Ἡ ζωή της εἰς τὴν Ἑπτάνησον δὲν διήρκεσεν οὔτε ἕνα αἰῶνα. Ἦτο μία κίνησις ἐντελῶς παροδική, χωρὶς καμίαν συνέχειαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.

Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΝ

Ἂν καὶ σκοπὸς τοῦ βιβλίου τούτου εἶναι ἡ παρακολούθησις τῆς ἐξελίξεως τῆς θρησκευτικῆς τέχνης ἀπὸ τῆς ἁλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως μέχρι τῆς Ἐπαναστάσεως, νομίζομεν ὅτι θὰ ἦτο χρήσιμον νὰ ρίψωμεν ταχὺ βλέμμα εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν ἐκκλησιῶν κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ ἐλευθέρου ἑλληνικοῦ βασιλείου καὶ νὰ ἴδωμεν τὰς τάσεις, αἱ ὁποῖαι τότε ἐπεκράτησαν, χωρὶς βεβαίως νὰ ἐκταθῶμεν καὶ εἰς τὴν μορφήν, ποὺ ἔλαβεν ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας.

Ἡ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὰς παραμονὰς τῆς Ἐπαναστάσεως εἶχε διακόψει σχεδὸν κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἰς μὲν τὴν Ἑπτάνησον ἐκυριάρχει μὲ τὸν Κουτούζην, τὸν Καντούνην καὶ τοὺς συγχρόνους των ἡ ἐξιταλισμένη, ὅπως εἴδομεν, ἑλαιογραφία. Εἰς τὴν ἠπειρωτικὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν ἤσκουν μετριώτατοι ζωγράφοι, κυρίως ἐξ Ἠπείρου καὶ Δυτικῆς Μακεδονίας[1], εἶχε λάβει χαρακτῆρα ἐντελῶς πλέον λαϊκόν, εὑρισκόμενον πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν παλαιὰν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν[2].

Περὶ τοὺς χρόνους λοιπὸν τῆς Ἐπαναστάσεως ἡ παλαιὰ τέχνη καὶ ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις εἶχον ἐντελῶς πλέον ἐκλείψει.

Ὅταν κατεστάθη τὸ νέον ἑλληνικὸν βασίλειον, δὲν ὑπῆρχον ζωγράφοι ἱκανοὶ νὰ συνεχίσουν τὴν πατροπαράδοτον τέχνην καὶ τὴν πατροπαράδοτον εἰκονογραφίαν εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν ἀνεγειρομένων εἰς ὅλην τὴν ἐλευθέραν Ἑλλάδα νέων ἐκκλησιῶν. Οἱ ζωγράφοι, οἱ ὁποῖοι ἀνέλαβον τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν τούτων, ἦσαν ἢ ξένοι ἢ Ἕλληνες σπουδάσαντες τὴν τέχνην εἰς τὸ ἐξωτερικὸν ἢ καὶ μαθητεύσαντες πλησίον ξένων.

Κωνσταντῖνος Φανέλλης (1791-1863)[3]. Εἶναι, καθ' ὅσον γνω-

---

[1] Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 197 κ.ἑξ.

[2] Αἱ τοιχογραφίαι καὶ αἱ εἰκόνες τῶν ζωγράφων αὐτῶν εἶναι σχεδὸν ὅλαι ἀδημοσίευτοι. Μερικὰ δείγματα ἐν Κ. ΜΑΚΡΗ, Δύο λαϊκοὶ ζωγράφοι. Γιάννης καὶ Θανάσης Παγώνης, Βόλος 1952. Βλ. καὶ Τ. ΓΡΙΤΣΟΠΟΥΛΟΥ, Οἱ ναοὶ τῆς Δημητσάνης, Ἀθῆναι 1954 (Ἀνάτυπον ἐκ τοῦ Ἀρχείου Ἐκκλησιαστικοῦ καὶ Κανονικοῦ Δικαίου, 9, 1954).

[3] Τὰς περὶ Φανέλλη βιογραφικὰς πληροφορίας ἔλαβον ἀπὸ τὸ περὶ αὐτοῦ ἄρθρον εἰς τὸ Ἐγκυκλοπαιδικὸν Λεξικὸν Ἐλευθερουδάκη.

ρίζω, ὁ παλαιότερος ἀναφερόμενος ἀξιόλογος ζωγράφος τῶν πρώτων μετὰ τὴν ἀνεξαρτησίαν χρόνων. Κατήγετο πιθανώτατα ἐξ Αἰγίου καὶ ἐσπούδασε τὴν ζωγραφικὴν εἰς τὴν Ἰταλίαν[1]. Τὴν ἰταλικὴν αὐτὴν τέχνην ἐχρησιμοποίησεν ὁ Φανέλλης εἰς τὰς διακοσμήσεις, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν εἰς τὴν Μητρόπολιν τῶν Ἀθηνῶν, εἰς τὸν Ἅγιον Ἐλευθέριον (Παναγίαν Γοργοεπήκοον), εἰς τὴν Ρόμβην καὶ εἰς τὸν Χριστοκοπίδην[2], εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Αἰγίου, καθὼς καὶ εἰς ἄλλας ἐκκλησίας.

Ὅλαι αἱ διακοσμήσεις αὐταί, ἐκτελεσμέναι δι' ἐλαιογραφίας, εἶναι τεχνοτροπίας ἰσχυρῶς ἰταλιζούσης.

Πῶς ὁ Φανέλλης ἐνόει τὴν ἁγιογραφίαν δύναταί τις ν' ἀντιληφθῇ ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας, τὰς ὁποίας οὗτος ἐξετέλεσε διὰ τὸ ὑπὸ τοῦ Οικονομου του εξ Οικονομων συντεθὲν Προσκυνητάριον τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου[3]. Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ βιβλίου τούτου, ἐκδοθέντος τὸ 1840, ὑπάρχει καὶ λιθογραφία, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ Φανέλλης δίδει «διωρθωμένον» ἀντίγραφον τῆς εἰς τὴν Μονὴν εὑρισκομένης περιφήμου εἰκόνος τῆς Παναγίας. Ἁπλῆ παραβολὴ τῆς λιθογραφίας ταύτης πρὸς φωτογραφίας τῆς εἰκόνος[4] δεικνύει πόσον ὀλίγον σεβασμὸν ἔτρεφεν ὁ Φανέλλης πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τὸ ἴδιον συμπέρασμα ἀποκομίζει κανεὶς καὶ ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας, τὰς συνοδευούσας τὸ κείμενον τοῦ βιβλίου καὶ εἰκονιζούσας τοὺς κτήτορας τῆς Μονῆς, τὴν εὕρεσιν τῆς εἰκόνος καὶ διάφορα θαύματα ὑπ' αὐτῆς γενόμενα.

Ἡ τάσις τῆς «διορθώσεως» τῆς βυζαντινῆς τέχνης εἶναι φαινόμενον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, γενικὸν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν. Ἐκεῖνος ὅμως, ὁ ὁποῖος τὴν ἀνήγαγεν εἰς σύστημα, εἶναι ὁ Θείρσιος.

Λουδοβικος Θειρσιος (Ludwig Thirsch). Ὁ Βαυαρὸς οὗτος ζωγράφος ἐξετέλεσεν εἰς τὰς Ἀθήνας τὰς τοιχογραφίας τῆς Ρωσικῆς ἐκκλησίας (Παναγίας Λυκοδήμου) κατὰ τὰ ἔτη 1853-1855. Ὁ Θείρσιος, ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Λαμπάκης, εἶχεν ὡς ὑποδείγματα τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ

---

[1] Εἰς τὸ ἀνωτέρω ἄρθρον τοῦ Λεξικοῦ Ἐλευθερουδάκη γράφεται ὅτι ὁ Φανέλλης ἐσπούδασε πρῶτον τὴν ἁγιογραφίαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος. Εἰς τὰ ἐκκλησιαστικὰ ὅμως ἔργα του οὐδαμοῦ διαφαίνεται ἡ σπουδὴ τῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας.

[2] Μία εἰκών του ἐκ τοῦ ναοῦ Χριστοκοπίδη, παριστάνουσα τὴν παραβολὴν τῶν Δέκα παρθένων καὶ ζωγραφημένη δι' ἐλαιοχρωμάτων ἐπὶ μουσαμᾶ, εὑρίσκεται εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν.

[3] [Κ. Οικονομου του εξ Οικονομων], Κτιτορικὸν ἢ Προσκυνητήριον τῆς ἱερᾶς καὶ βασιλικῆς μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου, Ἀθῆναι 1840, πίν. ἔναντι σ. 20, 30, 48, 75, 80, 84. Αἱ εἰκόνες εὑρίσκονται καὶ εἰς τὴν 3ην ἔκδοσιν, τὴν γενομένην ὑπὸ *Γ[αβριὴλ] Κ. Α[νδρεοπούλου]*, Ἀθῆναι, 1932. Τὴν 2αν ἔκδ. Ἀθῆναι, 1911, δὲν εἶδον.

[4] Βλ. προχείρως φωτογραφίας τῆς εἰκόνος εἰς τὴν Α.Ε. 1933, 102 κ.ἑξ. εἰκ. 1. 2. Πρβ. καὶ σ. 114, εἰκ. 13.

καὶ τοῦ Δαφνιοῦ, καθὼς καὶ τοιχογραφίας, ποὺ ἐσώζοντο ἀκόμη τότε πολυάριθμοι εἰς τὰς μικρὰς ἐκκλησίας τῶν Ἀθηνῶν καὶ τῆς Ἀττικῆς. Συγχρόνως ὅμως ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Θείρσιος τὰ πρότυπα ταῦτα τὰ «ἐβελτίωσε». Οὕτω, διὰ τὴν σκηνὴν τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ μνημείου, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησεν εἰς τὴν Πετρούπολιν, τὸ «πρωτότυπον τῆς εἰκόνος, ἐξ ἧς ὁ Λουδοβῖκος Θείρσιος ἐδανείσθη πρὸς ἐκτέλεσιν ταύτης ἢ μᾶλλον βελτιώσας ταύτην ἀντέγραψεν, ὡς καὶ τὸ πρωτότυπον τῆς Ἀναλήψεως, ὑπῆρχον ἐν τῷ μικρῷ ναῷ τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν Παναγίας τῆς Γοργοπίκου (=Γοργοεπηκόου), νῦν ναῷ τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου, ὁπόθεν ὁ Θείρσιος κατὰ τὸ 1853 ἀντέγραψε ταύτας»[1]. Ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ μᾶς δίδει ἐπίσης τὴν πληροφορίαν, ὅτι ἡ Πλατυτέρα, τὴν ὁποίαν ὁ Θείρσιος ἐζωγράφησεν εἰς τὴν Ρωσικὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἀθηνῶν, εἶναι «πιστὴ ἀντιγραφὴ ἐκ τῆς πλατυτέρας τῆς Μονῆς Δαφνίου»[2]. Πιστὸν ἀντίγραφον ἴσως εἰς τὴν γενικὴν διάταξιν, ἀλλὰ διωρθωμένον, κατὰ τὰς ἀντιλήψεις τοῦ Θειρσίου περὶ βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπως δύναταί τις εὐκόλως ν' ἀντιληφθῇ ἀπὸ τὴν παραβολὴν τῆς τοιχογραφίας πρὸς τὸ σωζόμενον τμῆμα τοῦ ψηφιδωτοῦ[3]. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπον «ἐβελτίωσεν» ὁ Θείρσιος τὰ βυζαντινά του πρότυπα καὶ διὰ τὰς φορητὰς εἰκόνας, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε, φυσικά, δι' ἐλαιογραφίας[4].

Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν τῆς «βελτιώσεως» τῶν παλαιῶν προτύπων ἐνόμισεν ὁ Θείρσιος ὅτι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ φέρῃ πάλιν εἰς τὴν ζωὴν καὶ ν' ἀνανεώσῃ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Ἀλλὰ μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν τίποτε, ὅπως ἦτο ἄλλωστε πολὺ φυσικόν, δὲν ἐπέτυχεν. Εἰς τὴν πραγματικότητα ἡ τέχνη τοῦ Θειρσίου εἶναι μία τέχνη εὐρωπαϊκή, μία τέχνη ἀκαδημαϊκή, ποὺ δὲν ἔχει οὐδεμίαν σχέσιν μὲ τὴν ἑλληνικὴν ἁγιογραφίαν (πίν. 72.1).

Ἡ προσπάθεια τοῦ Θειρσίου ἦτο ξένη πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως ξένη ἦτο καὶ ἡ προσπάθεια τοῦ L. Seitz, τοῦ ζωγραφήσαντος τὰς εἰκόνας τοῦ τέμπλου εἰς τὴν Μητρόπολιν τῶν Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν ΛΑΜΠΑΚΗΝ, ἠθέλησε νὰ «συνδέσῃ τὴν ἀρχαίαν Βυζαντιακὴν τέχνην μετὰ τῶν ἐπὶ ταύτης στηριζομένων ἔργων τοῦ Giotto»[5].

---

[1] Γ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, Ἀθῆναι 1891, 25 κ.ἑξ. Πρόκειται περὶ τῆς ἐκθέσεως τῶν σχεδίων τοῦ Θειρσίου τῶν ὑπ' αὐτοῦ δωρηθέντων εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου δὲν ὑπάρχουν πλέον. Τὸ σχέδιον τοῦ Θειρσίου ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ λεύκωμα τοῦ Γ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Βυζαντινὴ πινακοθήκη, Ἀθῆναι, ἄ.ἔ. πίν. 46.

[2] Ἔνθ' ἀν. σ. 23, σημ. 1.

[3] Βλ. τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Δαφνιοῦ καὶ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ρωσικῆς ἐκκλησίας εἰς τὴν Α.Ε. 1934/5, σ. 133 κ.ἑξ. εἰκ. 1, 4.

[4] Βλ. τὰς εἰκόνας τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῶν Παρισίων ἐν ΛΑΜΠΑΚΗ, Βυζαντινὴ πινακοθήκη, πίν. 41-43, 45.

[5] ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, 8.

Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος[1]. Οὗτος, μιμητὴς ἀρχικῶς τοῦ Φανέλλη καὶ κατόπιν βοηθὸς καὶ μαθητὴς τοῦ Θειρσίου, ἠκολούθησε τὸν ἴδιον μὲ αὐτοὺς δρόμον τῆς «βελτιώσεως» τῶν βυζαντινῶν προτύπων. Περὶ τούτου δύνανται νὰ πείσουν, πλὴν τῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας ἔργων του, ὅλων δι' ἐλαιογραφίας, καὶ τὰ σχέδιά του ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου καὶ τῆς Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὄρους, εἰς τὸ ὁποῖον μετέβη τὸ 1859 καὶ παρέμεινεν ἐπὶ ἓν ἔτος[2] (πίν. 72. 2). Παρ' ὅλην ἐντούτοις τὴν «βελτίωσιν», τὰ ἔργα τοῦ Χατζηγιαννοπούλου δὲν φαίνονται εἰς τὸν σήμερον ἐξετάζοντα αὐτὰ τόσον ξένα πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ἁγιογραφίαν, ὅσον τὰ ἔργα τοῦ Θειρσίου. Πίσω ἀπὸ τὸν ψυχρὸν ἀκαδημαϊσμὸν τοῦ Χατζηγιαννοπούλου διαφαίνονται ἡ ἀγάπη καὶ ἡ πίστις του εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, τὴν ὁποίαν ἐπιθυμεῖ ὁπωσδή-

[1] Περὶ τοῦ Χατζηγιαννοπούλου οὐδεμίαν βιογραφικὴν πληροφορίαν εὗρον, πλὴν τῆς μνείας αὐτοῦ ὑπὸ τοῦ ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, σ. 7, σημ. 1, ὡς βοηθοῦ καὶ μαθητοῦ τοῦ Θειρσίου. Μεταξὺ παλαιῶν τινων ἁγιογραφικῶν σχεδίων (ἀνθιβολίων), τὰ ὁποῖα πρὸ πολλῶν ἐτῶν ἠγόρασα ἀπὸ τὸν ἀρχαιοπώλην Δ. Στάϊκον, εὗρον καὶ βιογραφικὸν σημείωμα ἀνώνυμον καὶ ἀνυπόγραφον, γραμμένον ὅμως χωρὶς ἀμφιβολίαν ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Χατζηγιαννόπουλον, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς αὐτὸ ἀναφέρονται γνωστὰ ἔργα τοῦ ἁγιογράφου τούτου. Τὸ σημείωμα αὐτό, τὴν μόνην ἴσως αὐθεντικὴν πηγὴν περὶ τοῦ Χατζηγιαννοπούλου, παραθέτω ἐνταῦθα, ἀφοῦ τὸ ἀπήλλαξα τῶν πολλῶν ἀνορθογραφιῶν. Διετήρησα ὅμως τὴν στίξιν καὶ τὴν σύνταξιν τοῦ πρωτοτύπου, ἂν καὶ εἰς πολλὰ σημεῖα λανθασμένας:

Κατὰ τὸ 1848 κατετάχθην εἰς τὸ Πολυτεχνεῖον εἰς τὴν πρώτην τάξιν καὶ ἠκολούθησα τακτικὰ τὰ μαθήματα, ἔμεινα δὲ σπουδάζων καὶ καταγινόμενος ἕξη ἔτη, εἰς τὸ διάστημα αὐτὸ συνηγωνίσθην εἰς ὅλας τὰς τάξεις ὅπου ἔλαβον ὅ βραβεῖα δύο δευτέρας καὶ 3 τῆς πρώτης, καὶ εἰς τὸν τελευταῖον διαγωνισμὸν ἔλαβα τὸ χιλιόδραχμον βραβεῖον, θέμα ἦτο (παιδίον προσευχόμενον). Ἐξῆλθον τοῦ Πολυτεχνείου καὶ καταγινόμενος εἰς διαφόρους ἐργασίας δηλ. προσωπογραφίαν καὶ ἁγιογραφίαν. Εἰς τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἦτο ὁ κ. ἁγιογράφος Φανέλης λεγόμενος ὅπου ἠκολούθησα τὸ σύστημά του. Ἐξωγράφισε εἰς τὴν Μητρόπολιν. Κατὰ τὸ 1857 ἦλθεν ὁ Γερμανὸς Θείρσιος νὰ ζωγραφίσῃ τὴν Ρωσσικὴν ἐκκλησίαν ὀφεληθεὶς καὶ ἀπὸ αὐτόν. Τὸ 1858 ἀνεχώρησα διὰ τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ μείνας ἐκεῖ ἓν ἔτος ἐπισκεπτόμενος τὰς διαφόρους Μονάς, καὶ ἀντιγράφων παλαιὰ ὅσα εὕρισκον κατάλληλα διὰ τὴν ἁγιογραφίαν, ἐπιστρέψας εἰς Ἀθήνας καταγινόμενος εἰς τὴν ἁγιογραφίαν. Κατὰ τὸ 1860 προσκληθεὶς εἰς τὰς Πάτρας ἀπὸ τοὺς ἐπιτρόπους τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Παντανάσσης (τῇ συστάσει τοῦ διασήμου ζωγράφου Γύζη καὶ τοῦ Κ. Λ. Καυταντζόγλου διευθυντοῦ τοῦ Πολυτεχνείου) νὰ ζωγραφίσω ὅλας τὰς εἰκόνας τοῦ τεμπλέου εἰς φυσικὸν μέγεθος, καὶ ἀποπερατώσας αὐτὰς τὸ 1883, μετέβην εἰς Μόναχον, ἐπισκεπτόμενος τὰ διάφορα Μουσεῖα καὶ ἐκκλησίας ὠφεληθεὶς πολύ. Ἐπιστρέψας εἰς Ἀθήνας μετὰ τοῦ Κ. Γ. Λαμπάκη, προσκληθεὶς ἀπὸ τοὺς ἐπιτρόπους τῆς ἁγίας Εἰρήνης διὰ νὰ εἰκονογραφήσω τὸ ἐσωτερικὸν αὐτῆς ὅπου καὶ ἀνέλαβον τὴν ἐργασίαν. Καταγινόμενος εἰς αὐτὴν τέσσαρα ἔτη ὅπου (;) ἐζωγράφισα τελευταῖον τὸν ἅγιον Παῦλον σύμπλεγμα παριστάνον αὐτὸν ἐπὶ τοῦ Ἀρείου Πάγου ἐξηγῶν τὸν Ναὸν ἐπιγραφομένῳ (ἀγνώστῳ Θεῷ). Ἀποπερατώσας τὴν Ἁγίαν Εἰρήνην ἤρχισα τὴν ἐκκλησίαν τῆς Χρυσοσπηλαιωτίσσης ἀποπερατώσας αὐτὴν ἐργασθεὶς δύο ἔτη. Ἀκολούθως προσκληθεὶς εἰς Ὕδραν νὰ εἰκονογραφήσω τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Παναγίας, ἀποπερατώσας καὶ αὐτὴν ἐργασθεὶς ἕξη μήνας, ἦλθον εἰς Ἀθήνας, προσκληθεὶς πάλιν εἰς Πάτρας τὸ 1893 νὰ ζωγραφίσω εἰς τὸν Ναὸν τῆς Εὐαγγελιστρίας 8 εἰκόνας εἰς φυσικὸν μέγεθος καὶ τὸν Παντοκράτορα εἰς μέγα μέγεθος. Τελειώσας καὶ ἐκεῖ τὴν ἐργασίαν, ἦλθον εἰς Ἀθήνας. Καταγινόμενος κατὰ παραγγελίαν διαφόρων ἐκκλησιῶν ἁγίας εἰκόνας τοῦ τεμπλέου δηλαδὴ εἰς τὴν Λεβαδείαν 6 εἰκόνας, εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη 6 εἰκόνας, εἰς τὴν Κηφισιὰν ὅλα τὰ δωδεκαέορτα, εἰς τοῦ Μαρούσι ὅλας τὰς εἰκόνας τοῦ τεμπλέου.

[2] Βλ. τὸ βιογραφικὸν σημείωμα εἰς τὴν προηγουμένην ὑποσημείωσιν. Ἀπεικονίσεις μερικῶν ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα αὐτὰ παρέχει ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Βυζαντινὴ πινακοθήκη, πίν. 27, 30, 31, 36-40.

ποτε νὰ συνεχίσῃ, ἂν καὶ ὁ ἐσφαλμένος δρόμος τῆς «βελτιώσεως», ποὺ ἠκολούθησε, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν ἐπιθυμίαν του αὐτήν.

Ἡ προσπάθεια διορθώσεως τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Εἴδομεν ὅτι τὴν ἁγιογραφίαν κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τῆς ἐλευθέρας ζωῆς τοῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου χαρακτηρίζει ἡ τάσις πρὸς διόρθωσιν τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου τέχνης, τὴν ὁποίαν οἱ ζωγράφοι ἐθεώρουν ἐκβαρβαρισθεῖσαν κατὰ τοὺς χρόνους τῆς δουλείας. Τὸ φαινόμενον εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογον μὲ τὴν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἐκδηλουμένην τάσιν τῶν λογίων πρὸς ἀποκάθαρσιν τῆς γλώσσης ἀπὸ τοὺς βαρβαρισμούς, πού, ὅπως ἐνόμιζον, εἰσῆλθον εἰς αὐτὴν ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῆς κατακτήσεως.

Ἡ τάσις αὐτὴ τῶν ζωγράφων πρὸς διόρθωσιν τῆς ἐκβαρβαρισθείσης ἁγιογραφίας εὗρε τὸν ἀπολογητὴν καὶ τὸν θεωρητικόν της εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Γρηγορίου Παππαδοπούλου καθηγητοῦ καὶ ἐπιμελητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου Ἀθηνῶν[1].

Πράγματι, ὁ ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ εἰς λόγον, τὸν ὁποῖον ἐξεφώνησε τὸ 1870 κατὰ τὰς ἐξετάσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου, προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ ὅτι ἡ ἁγιογραφία εἶναι συνέχεια τῆς ἀρχαίας τέχνης καὶ ὅτι «κατὰ τὸν διὰ τοῦ χριστιανισμοῦ ἀγνισμὸν τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος, ἐν τῷ θερμῷ ἐκείνῳ ἐνθουσιασμῷ, ἐν ᾧ ἐσώζετο ἔτι, καί τοι ἐν παρακμῇ, τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνίας ἡ παράδοσις (....) ἀνεγεννήθη ἡ γραφικὴ καὶ κατήρτισεν ἀξιόλογόν τι ἐθνικὸν ἐργαστήριον»[2]. «Ἀφ' οὗ—συνεχίζει ὁ Παππαδόπουλος—μετὰ τὴν Ζ΄ οἰκουμενικὴν σύνοδον (786) ἀνεστηλώθησαν αἱ εἰκόνες, ἡ παράδοσις τοῦ πρὸ τεσσάρων πιθανῶς αἰώνων ὑφισταμένου ἑλληνικοῦ ἐργαστηρίου δὲν διεκόπη, ἀλλὰ περιεσώθη εἰς μεμονωμένα τινὰ καταγώγια, οἷον ἐν ταῖς ἀθωνιάσι μοναῖς ἔνθα ἓν μόνον ὄνομα ἐπέπλευσε, κατὰ τὸν ἐπιγενόμενον κατακλυσμὸν τῆς βαρβαρότητος καὶ τῆς λήθης, τὸ τοῦ Ἐμμανουὴλ Πανσελήνου, οὗ τὰ ἔργα, ἐν τῇ τοῦ Παντοκράτορος μονῇ, καὶ ἐν τῷ τῶν Καρυῶν καθολικῷ

---

[1] Βλ. τὴν βιογραφίαν τούτου εἰς τὴν Μεγάλην Ἑλληνικὴν Ἐγκυκλοπαιδείαν, ΙΘ΄, 584 α. Λανθασμένως γράφεται ἐκεῖ ὅτι τὸ Ἑλληνικὸν ἐκπαιδευτήριον διηύθυνεν ὁ Παππαδόπουλος μέχρι τοῦ 1865, ἀφοῦ τὸ 1870, ὅτε ἐξεφώνησε τὸν ἀπασχολοῦντα ἡμᾶς λόγον, ἦτο ἀκόμη καθηγητὴς καὶ ἐπιμελητὴς τοῦ ἐκπαιδευτηρίου τούτου. Βλ. ἑπομ. σημ.

[2] Χρονικὰ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου. Ἔτος ΙΖ΄, περιόδου Β΄ ἔτος ΣΤ΄. Ἔκθεσις περὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1869-1870, ἐπὶ τῆς τῇ 28 Ἰουνίου 1870 τὸ δέκατον ἕβδομον γενομένης διανομῆς τῶν βραβείων πρὸς τοὺς ἀριστεύσαντας τῶν μαθητῶν ὑπὸ τοῦ σεβασμιωτάτου ἀρχιεπισκόπου Ἀργολίδος κυρίου Δανιήλ. Προτέτακται λόγος Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καὶ ἰδιαιτέρως περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἁγιογραφίας ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Γ. Γ. ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ἐπιμελητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου. Ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Περρῆ καὶ Βάμπα, κατὰ τὴν ὁδὸν Μητροπόλεως, 1870, σ. 8.

λεγομένῳ ναῷ, ἔσπευδον νὰ σπουδάζωσιν εὐλαβῶς οἱ ἡμέτεροι ἁγιογράφοι. Ἀλλὰ τὸ ὄνομα τοῦτο ἀπέβη διὰ τοῦ χρόνου καὶ περιληπτικόν τι σύμβολον, ἐμφαῖνον μᾶλλον τὰ παλαιότατα καὶ δοκιμώτατα τῶν ἔργων τῆς ἀθωνιάδος ἁγιογραφικῆς σχολῆς»[1]. «Ἀλλὰ τὸ κῦμα τῆς περιλιμνασάσης ἡμᾶς βαρβαρότητος κατέκλυσε τέλος καὶ τὰ ἐρημικὰ ἐκεῖνα καταγώγια, ἔνθα εἶχέ ποτε καταφύγει ὁ δαίμων τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ὅθεν ἡ ἁγιογραφία τελείως ἐξεβαρβαρώθη καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς ἐκλιπούσης, πένθιμόν τι σάβανον κατεκάλυψεν διὰ τῶν χειρῶν τῆς ἐμπειρικῆς τεχνοτυπίας πᾶσαν ἁγιογραφικὴν εἰκόνα. Ὅτε δὲ τὰ κατ' ἰδέαν μετέπεσον εἰς ξηρούς τινας καὶ πολυειδεῖς τύπους εἰκόνων ἐκ παραδόσεως περισωθέντας, καθ' οὓς οὐχὶ τὸ πνεῦμα, ἀλλ' ἡ χεὶρ οὐχὶ τεχνίτου, ἀλλὰ βαναύσου τινὸς καὶ ἀπαιδεύτου ἐργάτου, δουλικῶς ἀντέγραφε τὸ σχῆμα, οὐδόλως τὴν σχέσιν αὐτοῦ πρὸς τὴν ἐμφαινομένην ζωὴν κατανοοῦσα, ἐπὶ τῶν οὕτω νεκρωθέντων ἐκείνων εἰκονισμάτων αὐχμηρὸν ἐπέπεσε καὶ τὸ μοναχικὸν πνεῦμα, ὅπερ ἀπεξήρανε πᾶν ζωῆς ἴχνος, καὶ μάτην τὸ κενὸν ἐζήτει νὰ πληρώσῃ ἡ ἀβέλτερος πρὸς τὰ χρυσᾶ καὶ πολυτελῆ ἀνατολικὰ κοσμήματα κλίσις»[2]. «Ἔκτοτε ἡ ἡμετέρα ἁγιογραφία ὅλως ἔμεινε νεκρά· διότι ἡ μὲν ἐν Κρήτῃ ἀπόπειρα ἀνακαινίσεως, διὰ τῆς ἐπιρροῆς τῆς ἐνετικῆς σχολῆς, καλά τινα δοκίμια καὶ αὐτόθι καὶ ἐν Ἑπτανήσῳ παραγαγοῦσα, ἐπνίγη εἰς τὸ αἷμα τῆς πολυάθλου ἐκείνης νήσου· ἡ δὲ ἐν Ρωσσίᾳ καλλιέργεια αὐτῆς τοιαύτη ἐγένετο, ὥστε ὅλως ἀπέβαλε τὸν ἰδιάζοντα αὐτῇ σεμνὸν καὶ ἱερὸν χαρακτῆρα καὶ συνεχύθη σχεδὸν μετὰ τῆς θύραθεν τέχνης. Τέλος τὰ ἐν τῷ ἐθνικῷ πολυτεχνείῳ πάλαι κατατεθέντα καλὰ σπέρματα[3] διὰ τὰς ἐπιγενομένας βιαίας μεταβολὰς ἐπὶ ματαίῳ ἐκλείπουσι»[4].

Ὁ Παππαδόπουλος ἐπίστευεν ὅτι ἦτο δυνατὸν διὰ τῆς διορθώσεως τῆς προοπτικῆς, τῆς ἀνατομίας, τοῦ σχεδίου κ.λ.π. νὰ ἐπανέλθουν αἱ βυζαντιναὶ παραστάσεις εἰς τὴν ἀρχικὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν εἶχον δημιουργήσει κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους οἱ ἐκχριστιανισθέντες Ἕλληνες καλλιτέχναι. «Ἂν ἐκ τῶν φαινομένων κακοτέχνων ἁγιογραφημάτων, τῶν λεγομένων βυζαντινῶν, λαβόντες τινὰ ἀναθέσωμεν εἰς δοκιμόν τινα περὶ τὴν προοπτικὴν ζωγράφον νὰ διορθώσῃ τὰ ἐν αὐτῷ προοπτικὰ λάθη, οὐδέν τι τῶν κειμένων ἐν τῇ εὑρέσει[5] ἄλλως μετακινῶν· καὶ τούτου γενομένου, μεταβιβάσωμεν τὴν

---

[1] ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 8.

[2] Αὐτόθι, 8 κ.ἑξ.

[3] Ἐννοεῖ πιθανῶς τὴν διδασκαλίαν τοῦ Θειρσίου, τὸν ὁποῖον ὁ Ὄθων διώρισε τὸ 1852 Διδάσκαλον τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὸ Πολυτεχνεῖον. Βλ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, 6.

[4] ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 9.

[5] Δηλαδὴ εἰς τὴν σύνθεσιν.

εἰκόνα εἰς δόκιμον περὶ τὴν ἀνατομίαν ζωγράφον, ὅπως διορθώσῃ καὶ οὗτος τὰ ἐν αὐτῇ ἀνατομικὰ λάθη· καὶ τέλος εἰς δόκιμόν τινα περὶ τὴν χρωματιστικὴν ζωγράφον, ὅπως ἐπανορθώσῃ τὰ κακῶς ἔχοντα ἔν τε τῇ ἰχνογραφίᾳ καὶ ἐν τῇ ἀερίῳ προοπτικῇ, δι' ἀναλόγου ἀποχρώσεως καὶ φθορᾶς τῶν χρωμάτων, θέλομεν παραδόξως ἐκπλαγῆ ἀποβλέποντες, μετὰ τὴν μεταβολὴν ταύτην, εἰς τὴν εἰκόνα, διά τε τὸ κάλλος τῆς ἰδέας καὶ τὸ εὐσύνθετον τῆς εὑρέσεως. Θέλομεν πρὸ πάντων θαυμάσει διὰ τὴν εὐκολίαν μεθ' ἧς οἱ νεκροὶ ἐκεῖνοι ἀνέστησαν. Ἐρωτῶντες πρὸς τούτοις τοὺς ἐπενεγκόντας, ἢ τὸν ἐπενεγκόντα τὰς διορθώσεις, ἂν ἡ παραδόξως καλὴ ἐκείνη εἰκὼν εἶναι ἔργον ἑκάστου αὐτῶν, ἢ πάντων ὁμοῦ, θέλομεν μάθει, ὅτι γραμμάς τινας ὀλίγον μετεκίνησαν, καὶ χρώματά τινα ἄλλως συνέμιξαν· ἀλλ' ὅτι οὐδὲ τὴν σύνθεσιν οὐδόλως μετέβαλον, οὐδὲ τὰς θέσεις, οὐδ' αὐτὸ τὸ σύστημα τῶν πτυχῶν. Ἡ εἰκὼν λοιπὸν οὐδαμῶς εἶναι ἔργον αὐτῶν, διότι οὐδὲ ἡ προοπτική, οὐδὲ ἡ ἀνατομία, οὐδὲ ἡ χρωματιστικὴ ἀποτελοῦσι τὸ κύριον καὶ πνευματικὸν δημιούργημα τοῦ ἔργου. Καλλιτέχνημά τι λοιπὸν ἀξιόλογον ὑπελάνθανεν ἐν τῇ δοκούσῃ κακοτέχνῳ ἐκείνῃ εἰκόνι, ἐξ οὗ ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ τέχνη τῶν διορθωτῶν ἀφεῖλον τὸ ἐπικείμενον σάβανον καὶ ἀνέθορεν ἡ καθειργμένη ζωή, ὡς ἐάν τις χημικὸς ἀπέτριψεν ἀπὸ καλοῦ τινος, ἀλλὰ δυσμόρφου γενομένου διὰ τὴν ἀκαθαρσίαν ἀγάλματος, τὴν ἐπικαθημένην ἄσβεστον καὶ ἄργιλλον. Τὶς λοιπὸν εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ ἔργου ἐκείνου; ἀρχαῖός τις Ἕλλην καλλιτέχνης ἐν ἐνθουσιασμῷ εὐσεβείας παραγαγών ποτε αὐτό· πολλάκις δὲ καὶ ποικίλην ζωὴν καὶ παρ' ἄλλων δημιουργῶν λαβόν, ἀλλὰ τηρῆσαν τὴν προσωπικὴν αὐτοῦ ὕπαρξιν, τέλος ἐσαβανώθη, ἐτάφη ἐπὶ μακροὺς αἰῶνας ἐπὶ ψυχροῦ τοίχου, ἢ ἐπὶ ἀναισθήτου πίνακος καὶ σήμερον ἀναζῇ εἰς τὴν φωνὴν τοῦ δαίμονος τῆς τέχνης»[1].

Μὲ τὸν εὔκολον λοιπὸν αὐτὸν τρόπον τῆς διορθώσεως ἐνόμιζεν ὁ Παπαδόπουλος ὅτι θὰ ἦτο δυνατὸν νὰ ἐπανέλθῃ ἡ ἁγιογραφία εἰς τὰς ἀρχικάς της πηγὰς καὶ νὰ ἀποκτήσῃ οὕτω ἡ Ἑλλὰς ἐθνικὴν ἱερὰν τέχνην. «Ἐκ τῶν εἰρημένων σαφῶς καταφαίνεται, ὅτι ἡ καθ' ἡμᾶς ἁγιογραφία εἶναι ἐπίσης σήμερον νεκρά· ἀλλ' ὅτι τὸ ἔργον τοῦ καταρτισμοῦ ἐθνικῆς ἱερᾶς γραφικῆς εἶναι πολὺ τοῦ κατὰ τὴν μουσικὴν εὐκολώτερον καὶ ἀσφαλέστερον· διότι πρόκειται μόνον νὰ συναγάγωμεν ἐκ τῶν πολυπληθῶν ἁγιογραφημάτων, πρὸ πάντων τοιχογραφημάτων, πάσας τὰς ἁγιογραφικὰς ὑποθέσεις. Ὑποβάλλοντες δὲ αὐτὰς εἰς τὴν ὑποδειχθεῖσαν δοκιμασίαν, ἤτοι διὰ τῆς γεωμετρικῆς καὶ ἀερίου προοπτικῆς καὶ διὰ τῆς ἀνατομίας ἐπανορθοῦντες τὰ ὑπὸ τῆς βαρβάρου τεχνοτυπίας ἐν αὐταῖς ἡμαρτημένα, ἀπορρίπτοντες τέλος τὰς καὶ μετὰ

[1] Παππαδοπουλος, ἔνθ' ἀν. 11.

τὴν δοκιμασίαν ταύτην τὴν βάρβαρον αὐτῶν καταγωγὴν ἐμφαινούσας, θέλομεν ἀποκτήσει μέγαν χριστιανικῶν ἰδεῶν πλοῦτον, καὶ λεληθότως θέλομεν καταρτίσει πολύτιμον συλλογήν, ἀποτελοῦσαν ἀξιόζηλον ἐθνικὴν ἱερὰν τέχνην, ἥτις προσαρμοζομένη εἰς τὸν καθ' ἡμᾶς βίον, δύναται καὶ ν' ἀκμάσῃ ἐπ' ἀγαθῷ καὶ αὐτῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης»[1].

Αἱ ἀντιλήψεις αὐταὶ περὶ διορθώσεως τῆς ἁγιογραφίας, τὰς ὁποίας ἀναπτύσσει ὁ Παππαδόπουλος, ἐξηκολούθησαν νὰ ἰσχύουν καὶ κατὰ τοὺς μετέπειτα χρόνους, δὲν λείπουν δὲ καὶ σήμερον, ἐλάχιστοι εὐτυχῶς, ἁγιογράφοι ποὺ τὰς πρεσβεύουν.

Ὅτι δὲ κυρίως συνετέλεσεν εἰς τὴν σχεδὸν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας συνέχισιν τῆς ἀντιλήψεως αὐτῆς εἶναι τὰ σχέδια τῶν ἁγιογραφιῶν τοῦ Θειρσίου, τὸν ὁποῖον ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ ἀνεκήρυσσεν ὡς τὸν «εὐεργέτην τῆς Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης» καὶ ὡς «σταθμόν τινα μεταξὺ τῶν χρόνων τῆς δουλείας καὶ τῆς καθ' ἡμᾶς τῶν τεχνῶν ἀναγεννήσεως»[2]. Τὰ σχέδια ταῦτα ἐδωρήθησαν ὑπὸ τοῦ Θειρσίου τὸ 1890 εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν[3], τὸ δὲ ἑπόμενον ἔτος ἐξετέθησαν εἰς τὸ Ζάππειον[4], ὅπου καὶ ἐφωτογραφήθησαν[5]. Τὰς φωτογραφίας αὐτὰς ἐχρησιμοποίησαν ὡς πρότυπα ὅλοι σχεδὸν οἱ μετέπειτα ἁγιογράφοι, ἀκόμη δὲ καὶ σήμερον, ἐλάχιστοι πλέον, τὰς χρησιμοποιοῦν. Μερικὰ τέλος ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ τοῦ Θειρσίου ἔγιναν ἀκόμη καὶ χαλκογραφίαι[6] (πίν. 72.1).

Τὰ ἔργα τοῦ Χατζηγιαννοπούλου ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΝ, ἦτο «ὁ μόνος ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ Ἀνατολῇ ἄξιος τοῦ ὀνόματος ἁγιογράφος»[7], δὲν εἶχον τὴν τύχην οὔτε νὰ φωτογραφηθοῦν οὔτε νὰ χαλκογραφηθοῦν. Ἡ ἐπίδρασίς των ὅμως εἰς τοὺς ἁγιογράφους, μετὰ τὸν Θείρσιον βεβαίως, ἐστάθη ἀρκετὰ σημαντική.

Εἰς τὰς ἡμέρας μας ἀρκετοὶ ἤδη φωτισμένοι ἁγιογράφοι ἔκαμον ἀποφασιστικὴν στροφὴν πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Διακοσμοῦν

---

[1] ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 12.

[2] ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, 4.

[3] Τώρα εὑρίσκονται εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν. Βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., 136.

[4] ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππείῳ ἐκθέσεως, 13 κ.ἑξ. Βλ. καὶ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Α', 1892, 89 κ.ἑξ.

[5] Δελτ. Χριστιαν. Ἀρχαιολογ. Ἑταιρείας, ἔνθ' ἀν. 90.

[6] Εἰς χεῖράς μου εὑρίσκονται δύο τοιαῦται χαλκογραφίαι: ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς μὲ ὑπογραφὴν τοῦ προώρως ἐκλιπόντος ζωγράφου καὶ χαράκτου Γ. Σ. Παναγιωτάκη (πίν. 72.1) καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος μὲ ὑπογραφὴν τοῦ ἀγνώστου, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, Ἀρ. Ρομπέρ. Ὑποθέτω ὅτι αἱ δύο αὐταὶ χαλκογραφίαι εἶναι ἔργα διαγωνισμῶν τοῦ τμήματος χαρακτικῆς, τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐλειτούργει εἰς τὸ Πολυτεχνεῖον.

[7] ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 13.

ἐκκλησίας καὶ ζωγραφίζουν φορητὰς εἰκόνας μὲ πρότυπα ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων. Εἰς τὴν στροφὴν αὐτὴν συνετέλεσεν ἀσφαλῶς, ἐκτὸς πολλῶν ἄλλων, καὶ ἡ καλλιτέρα γνῶσις τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, χάρις εἰς τὴν κατὰ τὰς τελευταίας ἰδίως δεκαετίας γενομένην συστηματικὴν αὐτῆς μελέτην καὶ εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς τὸ Ἐξωτερικόν, ἀλλὰ καὶ χάρις εἰς τὰς πιστὰς ἀπεικονίσεις τῶν θησαυρῶν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, αἱ ὁποῖαι εἶδον τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος εἰς φωτογραφικὰ ἢ φωτοτυπικὰ λευκώματα.

Βεβαίως δὲν δυνάμεθα ἀπὸ τοῦδε νὰ γνωρίζωμεν πῶς τελικῶς θ' ἀποκρυσταλλωθῇ ἡ προσπάθεια αὐτὴ τῶν ἁγιογράφων, οὔτε καὶ εἶναι δυνατὸν τίποτε νὰ προϊδωμεν περὶ τῆς ἐξελίξεώς της, διότι ἡ κίνησις αὕτη εὑρίσκεται ἀκόμη εἰς τὰ πρῶτά της στάδια. Πάντως ὅμως τὴν ἐξόχως ἐνδιαφέρουσαν αὐτὴν κίνησιν πρέπει νὰ τὴν ἴδωμεν μὲ πολλὴν προσοχὴν καὶ μὲ πολλὴν συμπάθειαν. Δι' αὐτῆς ἐλευθερώνεται, ἐπὶ τέλους, ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία ἀπὸ τὴν τυραννίαν τῶν σχεδίων τοῦ Θειρσίου καὶ ἐπιστρέφει εἰς τὴν πραγματικήν της πηγήν, εἰς τὴν πατροπαράδοτον δηλαδὴ ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν ποὺ ἀπὸ αἰώνων διεμόρφωσαν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Δὲν θὰ ἦτο ἴσως, νομίζω, ἄσκοπον, ἀφοῦ ἐφθάσαμεν εἰς τὸ τέλος τοῦ δρόμου μας, νὰ ρίψωμεν ταχὺ βλέμμα πρὸς τὰ ὀπίσω καὶ νὰ ἐπιχειρήσωμεν σύντομον ἐπισκόπησιν τῆς πορείας, ποὺ ἔκαμεν ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῶν ἡμερῶν μας. Οὕτω θὰ εἶναι εὔκολον νὰ διακρίνωμεν τὰς γενικὰς γραμμὰς τῆς ἐξελίξεως τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, χωρὶς τὰς ἐπὶ μέρους λεπτομερείας, τὰς ὁποίας εὑρέθημεν ὑποχρεωμένοι νὰ ἐξετάσωμεν κατὰ τὸν μακρὸν δρόμον μας.

Κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων μία εἶναι ἡ ζωγραφική, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ. Εἶναι αὕτη ἡ συμβατικῶς ὀνομασθεῖσα Μακεδονική. Κέντρον τῆς δημιουργίας της εἶναι ἡ Κωνσταντινούπολις. Ὑπάρχουν βεβαίως διαφοραὶ καὶ ἀποχρώσεις μεταξὺ τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς τέχνης τῶν ἄλλων κέντρων, εἰς τὰ ὁποῖα τὰ δημιουργήματα τῆς Πρωτευούσης ἡρμηνεύθησαν συμφώνως πρὸς τὰς ἐντοπίους καλλιτεχνικὰς παραδόσεις. Οἱ θεμελιώδεις ὅμως χαρακτῆρες παραμένουν πανταχοῦ οἱ αὐτοί.

Εἰς τοὺς κόλπους τῆς μεγάλης αὐτῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων γεννᾶται ἡ τεχνοτροπία, ποὺ ἐκυριάρχησε κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰῶνας καὶ τὴν ὁποίαν ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζουν Κρητικήν.

Εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς δὲν ἐμεσολάβησαν ξέναι καὶ μάλιστα δυτικαὶ ἐπιδράσεις, ὅπως παλαιότερον ἐπιστεύετο. Ἡ Κρητικὴ εἶναι ζωγραφικὴ τεχνοτροπία ἀπολύτως ἑλληνική. Αἱ ρίζαι της εὑρίσκονται εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, τὰ δὲ στοιχεῖα, ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν, ἡ τεχνική, ἡ τεχνοτροπία, ἡ εἰκονογραφία, ὑπάρχουν εἰς τὴν μεγάλην τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἡ τεχνική, ἓν ἀπὸ τὰ πλέον ἰδιότυπα χαρακτηριστικὰ τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, εἶναι περαιτέρω ἐξέλιξις τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ τοιχογραφία τῶν Παλαιολόγων ἀπὸ τὴν ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέραν ἐπ' αὐτῆς ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἡ τεχνοτροπία της συνεχίζει τὴν ὑπὸ τῶν μοναχῶν ἐπιβληθεῖσαν συντηρητικὴν παράδοσιν, ἡ ὁποία ἔρχεται ἀπὸ πηγὰς πολὺ παλαιοτέρας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ διασχίζει ὁλόκληρον τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τὴν μεγάλην καὶ σχεδὸν παγανιστικὴν ζωγραφικήν, τὴν ἐμπνεομένην ἀπὸ τοὺς οὐμανιστὰς καὶ τὴν Αὐλήν. Ἡ εἰκονογραφία τέλος χρησιμοποιεῖ, μὲ ἐλαχίστας μεταβολάς, τὸ πλουσιώτατον θεμα-

τολόγιον, ὅπως τοῦτο εἶχεν ἀπαρτισθῆ κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων.

Τὰ διάφορα ταῦτα στοιχεῖα κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15ου καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου αἰῶνος συγχωνεύονται καὶ οὕτω δημιουργεῖται ἡ νέα μορφὴ τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ἡ κυριαρχήσασα κατὰ τὴν μετὰ τὴν ἅλωσιν περίοδον καὶ ἡ ὁποία ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζεται Κρητική.

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν νὰ παρουσιάζεται κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα, συνετελέσθη, χωρὶς ἀμφιβολίαν, εἰς πολλὰ ταυτοχρόνως μέρη. Ἀσφαλῶς δὲν ὑπάρχει ἓν μόνον κέντρον δημιουργίας της. Ἡ συμβολὴ ὅμως τῆς Κρήτης εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς τεχνοτροπίας δὲν φαίνεται νὰ εἶναι μικρά. Κρῆτες ἄλλωστε ἦσαν οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα ἔδωκαν καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα τὴν ὁριστικήν των μορφήν.

Ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐπικρατεῖ ἀπολύτως εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἀνατολήν. Ἡ παλαιὰ τέχνη, ἡ ὁποία ἐμεσουράνησε κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἡ Μακεδονική, περιπίπτει ὁλονὲν καὶ εἰς μεγαλυτέραν παρακμήν. Παρανοεῖται εἰς τὰς χεῖρας μετρίων λαϊκῶν ζωγράφων καὶ τέλος παύει πλέον νὰ ὑπάρχῃ λήγοντος περίπου τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ἤδη ὅμως ἀπὸ τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κρητικὴ ζωγραφική, ἐντελῶς διαμορφωθεῖσα, εὑρίσκεται εἰς τὸ μέγιστον σημεῖον τῆς ἀκμῆς της, ἐμφανίζεται ὁ μέγας ἐχθρός της, ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις. Ἀρχικῶς ἐλαχίστη, σχεδὸν ἀδιόρατος, ἡ ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς καὶ μάλιστα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, γίνεται μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου ὁλονὲν καὶ περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν. Οἱ μεγάλοι Κρῆτες τεχνῖται τοῦ 16ου αἰῶνος ἠδυνήθησαν, χάρις εἰς τὴν ἰσχυρὰν καλλιτεχνικήν των προσωπικότητα, νὰ ὑποτάξουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν τὰ ὀλίγα δυτικά των δάνεια. Ὅλοι ὅμως οἱ ἁγιογράφοι δὲν εἶχον τὴν δύναμιν αὐτήν, εἴτε καὶ δὲν ἤθελον ν' ἀποκρύψουν τὰ δάνεια αὐτά. Οὕτω ταῦτα πολλαπλασιάζονται μὲ τὸν καιρὸν καὶ γίνονται κανὼν σχεδὸν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικήν.

Καὶ ὑπῆρξαν βεβαίως τεχνῖται ἀδιάλλακτοι κατὰ τὸν 16ον καὶ κατὰ τὸν 17ον ἀκόμη αἰῶνα, οἱ ὁποῖοι, ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὰ θέλγητρα τῆς Δύσεως, ἐζήτησαν τὰς πηγὰς τῆς ἐμπνεύσεώς των εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἀλλ' ἡ ἀντίστασις εἰς τὰς τάσεις τὰς κυριαρχούσας κατὰ τὴν ἐποχήν των ἦτο ματαία καὶ καταδικασμένη εἰς ἀποτυχίαν, διότι τὸ ἐκ τῆς Δύσεως ρεῦμα ἦτο πλέον πολὺ ἰσχυρόν.

Ὁ 17ος αἰὼν εἶναι ἡ ἐποχή, κατὰ τὴν ὁποίαν κυρίως ἀκμάζει ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, τοῦτο δὲ ὀφείλεται εἰς τοὺς πολλοὺς καὶ σπουδαίους, Κρῆτας κατὰ τὴν μεγαλυτέραν πλειονότητα, ἁγιογράφους, ποὺ τὴν

ἤσκησαν. Ἀντιθέτως ἡ τοιχογραφία παρουσιάζει καταφανῆ κατάπτωσιν καὶ λαμβάνει μορφὴν περισσότερον λαϊκήν, ἴσως διότι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν δὲν ἐνεφανίσθησαν σπουδαῖοι τοιχογράφοι, δυνάμενοι μὲ τὴν καλλιτεχνικήν των προσωπικότητα νὰ ἐπηρεάσουν τὴν τέχνην τοῦ καιροῦ των.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα γίνεται ἀκόμη περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τοὺς ζωγράφους τῶν φορητῶν εἰκόνων, οἱ ὁποῖοι μεταφέρουν πλέον εἰς τὰ ἔργα των αὐτουσίους μορφὰς ἀπὸ τοὺς πίνακας τῶν Ἰταλῶν καὶ μάλιστα τῶν Βενετῶν, λαμβάνοντες μόνον τὴν πρόνοιαν νὰ τὰς μεταφράσουν εἰς τὴν πατροπαράδοτον δι' ὣοῦ τεχνικὴν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς.

Λήγοντος τοῦ 17ου αἰῶνος καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου παρουσιάζεται ὁμὰς ζωγράφων, ἰδίως τοιχογράφων, προσπαθούντων ν' ἀντιδράσουν εἰς τὸ ἐκ τῆς Δύσεως ρεῦμα καὶ νὰ ἐπιστρέψουν εἰς τὰς παλαιὰς ὀρθοδόξους πηγάς. Ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ προσπάθεια ἀποβαίνει ματαία. Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶχεν ὁριστικῶς πλέον καταστρέψει τὸν αἰωνόβιον κορμὸν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης.

Τὸ τελευταῖον πλῆγμα κατὰ τῆς πατροπαραδότου τέχνης δίδεται τὸν 18ον αἰῶνα ἀπὸ τοὺς ἐξιταλισμένους ζωγράφους τῆς Ἑπτανήσου, οἱ ὁποῖοι καταργοῦν καὶ αὐτὴν τὴν δι' ὣοῦ τεχνικήν, τὴν ἀπ' αἰώνων χρησιμοποιηθεῖσαν ὑπὸ τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων, καὶ ἀντ' αὐτῆς εἰσάγουν τὴν ἐλαιογραφίαν.

Ἔκτοτε δὲν δύναται πλέον νὰ γίνῃ λόγος περὶ ζωγραφικῆς τῆς παραδόσεως.

Οὕτω, λήγοντος τοῦ 18ου αἰῶνος, εἰς μὲν τὴν Ἑπτάνησον κυριαρχεῖ ἡ ἐξιταλισμένη ἐλαιογραφία, εἰς δὲ τὴν λοιπὴν Ἑλλάδα, τὴν εὑρισκομένην κάτω ἀπὸ τὸν τουρκικὸν ζυγόν, φυτοζωεῖ μία τέχνη ἐντελῶς λαϊκή, ἡ ὁποία μόλις πλέον ἐνθυμίζει τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ἡ ἱστορία τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν περιόδου εἶναι οὕτω κυρίως ἡ ἱστορία τῶν διαφόρων φάσεων τῆς πάλης μεταξὺ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως καὶ τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ὁ ἀγὼν αὐτὸς ἦτο ἀναπόφευκτος. Οἱ ἀσκοῦντες τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν δὲν ἦτο δυνατὸν ν' ἀντισταθοῦν εἰς τὰ θέλγητρα τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία τῆς παραδόσεως μὲ τὸν συστηματικὸν ἀποκλεισμὸν τῆς ἐφημέρου ὡραιότητος τοῦ κόσμου τούτου καὶ μὲ τὴν τάσιν τῆς ἀποπνευματώσεως τῶν μορφῶν, στοιχείων βασικῶν τῆς καλλιτεχνικῆς της κοσμοθεωρίας, δὲν ἠδύνατο πλέον ν' ἀνταποκριθῇ οὔτε εἰς τὰς τάσεις τῶν ζωγράφων οὔτε εἰς τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ. Ἡ βενετικὴ κατοχὴ καὶ εἰς τὴν Κρήτην καὶ εἰς τὰς Ἰονίους νήσους εἶχε φέρει καὶ τοὺς ζωγράφους καὶ τὸ κοινὸν εἰς ἄμεσον ἐπαφὴν μὲ τὴν νατουραλιστικὴν τέχνην τῆς δυτικῆς Ἀναγεννήσεως,

τὰ ἔργα τῆς ὁποίας καθίστων γνωστὰ κυρίως αἱ ἀπειράριθμοι χαλκογραφίαι, αἱ κυκλοφοροῦσαι εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀνατολήν.

Οἱ ὀρθόδοξοι ἁγιογράφοι ἐνόμισαν ὅτι θὰ ἠδύναντο νὰ περισώσουν ὁπωσδήποτε ἀπὸ τὸν πλήρη ἀφανισμὸν τὴν πατροπαράδοτον ζωγραφικήν, ἄν, ὑποχωροῦντες εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς των καὶ τοῦ κοινοῦ, προβοῦν εἰς τὴν «βελτίωσιν» τῆς αὐστηρᾶς τέχνης των, δίδοντες ὀλίγην φυσικότητα, ὀλίγην ἀνθρωπίνην ὡραιότητα εἰς τὰς ἀσκητικὰς καὶ ἀποκόσμους πατροπαραδότους μορφάς. Τὴν «βελτίωσιν» αὐτὴν ἐζήτησαν νὰ ἐπιτύχουν μὲ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐδανείζοντο ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἀλλ' ἡ ὑποχώρησις αὐτὴ εἰς οὐδὲν ὠφέλησε. Τὰ δυτικὰ στοιχεῖα πολὺ ταχέως ἐκυριάρχησαν καὶ τελικῶς ἐξηφάνησαν ὅ,τι πλέον εἶχεν ἀπομείνει ἀπὸ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Τὸ τελευταῖον αὐτὸ στάδιον ἀντιπροσωπεύει ἡ ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ τῆς Ἑπτανήσου. Καὶ αὐτὴ ὅμως δὲν ἠδυνήθη νὰ διατηρηθῇ ἐπὶ μακρόν. Πολὺ ταχέως περιέπεσεν εἰς μαρασμόν, διότι ἦτο ἐντελῶς ξένη πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν καὶ χωρὶς ρίζας εἰς τὸ ὀρθόδοξον παρελθόν.

Μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν εἰς τὴν ἀπελευθερωμένην Ἑλλάδα δὲν ὑπῆρχε πλέον ἁγιογραφικὴ παράδρσις. Αὕτη εἶχε τελείως λησμονηθῆ. Ὁ Θείρσιος, ὁ ὁποῖος ἔρχεται εἰς τὰς Ἀθήνας ὡς ὁ ἀναγεννητὴς τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ κηρύγματα τῶν κλασσικιστῶν τῆς πατρίδος του, προσπαθεῖ νὰ διορθώσῃ τὰ λάθη, τὰ ὁποῖα καὶ αὐτὸς καὶ οἱ σύγχρονοί του ἐνόμισαν ὅτι βλέπουν εἰς τὴν ἀκατάληπτον δι' αὐτοὺς βυζαντινὴν ζωγραφικήν. Εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως ὁ Θείρσιος μὲ τὰς διορθώσεις του μεταβάλλει τὰ βυζαντινὰ πρότυπα εἰς ἔργα ἀμφιβόλου καλλιτεχνικῆς ἀξίας, βαθύτατα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν γερμανικὸν κλασσικισμόν. Ἡ νέα αὐτὴ διωρθωμένη δῆθεν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ κυριαρχεῖ εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Ἑλλάδος, δὲν λείπουν δὲ ἀκόμη καὶ σήμερον ἁγιογράφοι, ποὺ τὴν συνεχίζουν.

Εὐτυχῶς εἰς τὰς ἡμέρας μας παρατηρεῖται ἀξία πολλοῦ λόγου προσπάθεια ἐκ μέρους φωτισμένων ζωγράφων, τῶν ὁποίων ὁ ἀριθμὸς διαρκῶς αὐξάνει, ἐπιστροφῆς εἰς τὰ πρότυπα τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογραφίας. Ἡ προσπάθεια αὐτή, τὴν ὁποίαν ἐνισχύουν αἱ πολυάριθμοι ὑπὸ Ἑλλήνων καὶ ξένων ἐρευνητῶν δημοσιεύσεις τῶν σωζομένων θησαυρῶν τῆς παλαιᾶς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, δίδει τὴν βάσιμον ἐλπίδα μιᾶς πραγματικῆς ἀναγεννήσεως τῆς ἑλληνικῆς ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΓΕΝΙΚΟΝ

Οἱ ἀριθμοὶ παραπέμπουν εἰς τὰς σελίδας. Διὰ τὰς ὑποσημειώσεις τὸν ἀριθμὸν τῆς σελίδος ἀκολουθεῖ ἡ λέξις σημ. καὶ ταύτην ὁ ἀριθμὸς τῆς ὑποσημειώσεως. Οἱ ἀριθμοὶ τῶν σελίδων, οἱ ἀκολουθούμενοι ἀπὸ τὰς συντετμημένας λέξεις κ. ἑξ. δηλώνουν ὅτι ἐκεῖ γίνεται ἐκτεταμένος λόγος περὶ τοῦ θέματος. Τὰ ὀνόματα τῶν συγγραφέων, παλαιῶν καὶ συγχρόνων, δηλοῦνται μὲ στοιχεῖα κεφαλαῖα. Μ=Μονή, Ν=Ναός, Παρεκκλ.=Παρεκκλήσιον, Συλλ.=Συλλογή.

Ἅγιον Ὄρος 353, 355 σημ. 1, 356.
— Καρυαί. Ν. Πρωτάτου 6, 8, 37, 38, 45, 48, 54, 63, 64, 133, 179, 199, 295, 296, 297, 298, 305, 306, 308, 309, 310, 315, 355, 356.
— — Κελλίον Διονυσίου 292, 295, 308, 313.
— Μ. Βατοπεδίου. Καθολικὸν 63, 182, 290, 308, 310.
— — Παρεκκλ. Ἁγ. Δημητρίου 306 κ. ἑξ.
— Μ. Γρηγορίου. Καθολικὸν 311.
— — Παρεκκλ. Νεκροταφείου 311.
— Μ. Διονυσίου. Καθολικὸν 102, 113, 115, 132, 141, 142, 215, 217.
— — Τράπεζα 192.
— — Παρεκκλ. Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου 192, 201.
— Μ. Δοχειαρίου 113, 121, 122 166, 193, 216, 228, 270 σημ. 5, 274, 308 κ. ἑξ.
— Μ. Ζωγράφου 54.
— Μ. Καρακάλλου 204, 307 σημ. 4, 314 σημ. 4.
— Μ. Λαύρας. Καθολικὸν 95, 100 κ. ἑξ., 111, 120, 130, 179, 182, 184, 187, 191, 215, 217, 259, 274, 276, 311, 355.
Ἅγιον Ὄρος. Μ. Λαύρας. Τράπεζα 103 κ.ἑξ., 110, 115, 126, 179, 181, 182, 184, 191, 197, 208, 215, 228, 244, 270 σημ. 5, 306.
— — Παρεκκλ. Ἁγ. Νικολάου 114, 115, 118, 121, 259.
— — Παρεκκλ. Πορταϊτίσσης 290.
— Μ. Ξενοφῶντος. Παλαιὸν Καθολικὸν 109, 297 σημ. 3.
— Μ. Ἁγ. Παντελεήμονος. Βιβλιοθήκη. Κῶδ. 263, 302.
— Μ. Παντοκράτορος 19, 20, 356.
— Μ. Ἁγ. Παύλου. Παρεκκλ. Ἁγ. Γεωργίου 169, 217.
— Ρωσικοῦ Παλαιὰ Μονὴ 299.
— Μ. Σταυρονικήτα 95, 103, 108, 109, 121, 122, 140, 143, 151, 152, 154, 184.
— Μ. Χελανδαρίου 76, 131 κ.ἑξ., 134, 141, 299.
Ἅγιος Νικήτας Σερβίας 7.
Ἁγ. Θεοδώρων Ἀροανείας Μ. Βιβλιοθήκη. Κῶδ. 6. 158 σημ. 2.
Ἀδαμαντιου Ἀδ. 63 σημ. 4.
Ἀθῆναι 285.
— Βυζαντινὸν Μουσεῖον 140, 141, 151, 152, 154, 163 σημ. 2, 167, 170, 172, 175, 184, 205 σημ. 6, 207, 212, 224 σημ. 1, 225, 226, 227, 233, 234, 237, 239, 243, 245, 247, 252 σ. 1, 253, 254,

268, 316, 318, 327, 353 σημ. 2, 359 σημ. 3.
Ἀθῆναι. Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Συλλ. Χ. Λαμπίκη 234.
— — Συλλ. Ἰ. Μακκᾶ 206.
— Ἐθνικὴ Πινακοθήκη 173, 322, 349 καὶ σημ. 5.
— Μουσεῖον Μπενάκη 135, 136, 143, 144, 145, 159, 160, 161, 162, 164, 166, 167, 172, 173, 184, 186, 213, 214, 217, 223, 224, 225, 226, 229, 231, 232, 244, 245, 246, 247, 249, 252, 254, 255, 256, 268, 271, 272, 318, 319, 320, 321, 322, 324.
— Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Κῶδ. Π. Δοξαρᾶ 339.
— Βιβλιοθήκη Ἱστορ. καὶ Ἐθνολογ. Ἑταιρείας. Κῶδ. Π. Δοξαρᾶ, 340.
— Ν. Ἁγ. Εἰρήνης 355 σ. 1.
— Ν. Μητροπόλεως 353, 354, 355 σημ. 1.
— Ν. Παναγίας Γοργοεπηκόου (Ἅγ. Ἐλευθέριος) 353, 354.
— Μ. Πετράκη 284, 285 κ. ἑξ., 287, 355 σημ. 1.
— Ν. Ρόμβης 353.
— Ρωσικὴ ἐκκλησία (Παναγία Λυκοδήμου) 353, 355 σημ. 1.
— Μ. Φιλοθέης. Ν. Ἁγ. Ἀνδρέου 233 σ. 2.
— Ν. Χριστοκοπίδου 353.
— Ν. Χρυσοσπηλαιωτίσσης 355 σημ. 1.
Αἴγινα. Ὁμορφη ἐκκλησιὰ 38, 43, 44.
Αἴγιον 353.
Αινιανων Δ. 10.
Ἀκροπολίτης Κωνστ. 18.
Ἀλέξιος Μέγας στρατοπεδάρχης 19.
Αμαντος Κ. 220 σημ. 3.
Ἀναγέννησις δυτικὴ 58.
Ἀνατομία 270 κ. ἑξ.
Ἄργος 284, 285.
Ἀρίλγιε Σερβίας 24, 26, 49.
Ἄρτα 49 σημ. 4.
Ἀσκητόπουλος Ἰ. ἀρχαιοπώλης 135.
Ἀχρίς. Ν. Ἁγ. Κλήμεντος 7, 19, 27.

Alberti Leo Battista 339.
Alpatoff M. 13, 78 σημ. 1.

Βαλτιμόρη. Walters Art Gallery 239 σημ. 2.
Βαρλαὰμ Καλαβρὸς 55.
Βαρλαὰμ καὶ Ἰωάσαφ μυθιστόρημα 72.
Βελιμέζη Αἰμ. Συλλ. 318, 326, 329.
Βελουδης Ι. 211, 236, 273, 318 σημ. 1.
Βελτσίστης Μ. Ἠπείρου 116, 117.
Βενετία 9, 10, 233, 242, 248, 249, 250, 259, 262, 266, 267, 280, 281, 285, 332.
— Ἅγ. Μᾶρκος 342.
— Accademia 75, 146, 266, 317.
— Ν. Ἁγ. Γεωργίου 138, 153, 154, 161, 225 σημ. 1, 236, 244 σημ. 7, 273, 274.
— Κατάστημα Ἑλληνικῆς Κοινότητος 165, 171, 175, 208, 210 σημ. 6, 213, 227, 251, 254, 269, 281, 288.
— Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη. Κῶδ. Class. VII. 22. 174.
— — Κῶδ. Π. Δοξαρᾶ 339.
— Μουσεῖον Correr 215, 224.
— Palazzo Ducale 253.
— — Salla del Scrutino 252 σημ. 3.
Βέροια. Ν. τοῦ Χριστοῦ 7.
Βερολῖνον. K. Friedrich Museum 225, 228, 232, 238, 271, 281.
— Πινακοθήκη 260.
— Ἰδιωτικὴ Συλλ. 146.
Βησσαρίωνος Λειψανοθήκη 75 κ. ἑξ.
Βιέννη. Βιβλιοθήκη. Κῶδ. Theol. gr. 300. 182.
Βλαχος Κοσμᾶς 314 σημ. 4.
Βολιδης Θεμ. 194 σημ. 2.

Bamberg. Μουσεῖον 327.
Bettini S. 7 σημ. , 10 σημ. 4, 63 σημ. 4, 65 σημ. 4, 74, 90 σημ. 1, 147 σημ. 2,

115 σημ. 3, 118 σημ. 4, 189, 211, 215 σημ. 1, 244 σημ. 7, 248 σημ. 3.
Bologna. Πινακοθήκη 269, 270, 278.
Bréhier L. 22 σημ. 5, 53, 86.
Brockhaus H. 6 σημ. 4.
Burney S. Συλλ. 159.
Byron R.—Talbot Rice D. 30 σημ. 4, 293.

Γεννάδιος Σερρῶν 104, 105, 106.
Γεννάδιος Σχολάριος Πατριάρχης Κ/πόλεως 56, 57, 59.
Γεράκι. Κάστρον. Ν. Ζωοδόχου Πηγῆς 49 κ. ἑξ. 51, 73.
— — Ν. Ταξιαρχῶν 46.
Γεωργιεφσκι Β. 6 σημ. 2.
Γκράντατς Σερβίας 24.
Γκρατσάνιτσα Σερβίας 180.
Γόλας Μ. Λακεδαίμονος 194.
Γορδιος Α. 300.
Γρηγοριος Νυσσης 13 σημ. 2.
Γρηγόριος Γ΄ Πατριάρχης Κ/πόλεως 77.
Γρηγόριος Πρῶτος Ἁγίου Ὄρους 133.

Gerola G. 10, 223, 266.
Gorrie J. H. Συλλ. 194.
Grabar A. 65.

Castelfranco 277.
Cennini Cenn. 346.
Chantilly Γαλλίας. Μουσεῖον 258 σημ. 3.
Ćorović Ljubinković M. 19 σημ. 2.
Cuenca Ἱσπανίας 20 σημ. 4.
Curtea de Argesch Ρουμανίας 309.

Δάκαρης Σ. 116 σημ. 1.
Δαφνίου Μ. 17, 354.
Δημαρας Κ. 6 σημ. 1, 292, 301.
Δημητσάνα 210 σημ. 9.
Διονυσιου, Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων 8, 254, 300 κ. ἑξ., 343, 344, 345, 346.
Δοξαρα Π., Περὶ ζωγραφίας 340 κ. ἑξ., 345, 346.
Δουκοτάρης Γ. 116 σημ. 2.

Didron M. 286 σημ. 2, 303.
Diez E. 22.
Dumbarton Oaks Συλλ. 207 σημ. 2.
Durand P. 303.

Εἰκὼν λατρευτικὴ 16 κ. ἑξ.
Εἰκὼν φορητὴ 13, 15.
Εἰρήνη ἀνεψιὰ τοῦ Μιχαὴλ Η΄ Παλαιολόγου 77.
Ἐκφράσεις 14, 16.
Ἑλλὰς ἠπειρωτικὴ 333, 334, 352.
Ελπιος ὁ Ρωμαῖος 305.
Ἑπτάνησος 269, 281, 331, 332, 334, 351, 352, 357.
Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. Βλ. Διονυσιου, Ἑρμηνεία.
Εὔβοια. Ὀξύλιθος. Ν. Ἁγ. Ἄννης 37.
— Σπηλιές. Ναΐσκος, 44 κ. ἑξ. 46.
Ευγενικοι 14, 15, 16, 180, 186.
Εὐγενικὸς Μᾶρκος 56.

Evans A. Συλλ. 136.

Ζαβραδηνὸς Θεόδ. 267 σ. 3.
Ζάκυνθος 241, 333, 334, 336, 345, 347, 349.
— Μουσεῖον 144, 146, 154, 161, 167, 207, 326, 328.
— Ἀρχειοφυλακεῖον 326, 335.
— Μ. Ἁγ. Ἀθανασίου Κήπων 206.
— Ν. Ἁγ. Ἄννας 324.
— Ν. Ἁγ. Γεωργίου τῶν Κομούτων 348.
— Ν. Ἁγ. Δημητρίου τοῦ Κόλλα 323.
— Ν. Ἁγ. Ἰωάννου Προδρόμου τοῦ Κάστρου 243 σημ. 2, 246.
— Ν. Ἁγ. Ἰωάννου Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν 196, 197.
— Ν. τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων 336.
— Ν. Λαουρέντιανας 206.
— Ν. Μητροπόλεως 243 σημ. 2, 246, 247.

Ζάκυνθος Ν. Παντοκράτορος 210 σημ. 3, 219.
— Ν. Ἁγ. Πάντων 244.
— Ν. Ταξιαρχῶν 324.
— Ν. Φανερωμένης 210 σημ. 5, 226, 348, 349.
— Ἅγ. Κήρυκος. Ν. Ἁγ. Νικολάου 135.
Ζέμεν Βουλγαρίας 38, 48.
Ζερβουδάκη Ν. Συλλ. 210 σημ. 4, 336.
Ζερμπίτσης Μ. Λακεδαίμονος 195.
Ζησιου Κ. 321, 322.
Ζουμπουλάκης Θ. ἀρχαιοπώλης 316, 318.
Ζωης Λ. 387.
Ζωοδόχου Πηγῆς Μ. Φουρνᾶ 315.

Ἤπειρος 70, 312, 352.
Ἡράκλειον βλ. Κρήτη.
Ἡσυχαστικὴ ἔρις 53, 54, 55.

Henze Cl. 74 σημ. 3.

Θεόδωρος Α' Παλαιολόγος Δεσπότης τοῦ Μυστρᾶ 34, 307.
Θεοφανης βιογράφος Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ 292, 308.
Θεσσαλονίκη 4, 5, 6, 7, 8.
— Ν. Ἁγ. Ἀποστόλων 5, 186.
— Ν. Ἁγ. Δημητρίου 71 κ. ἑξ.
— — Παρεκκλ. Ἁγ. Εὐθυμίου 6, 7.
— Ν. Ἁγ. Σοφίας 5.
Θῆβαι 113, 114, 115, 116, 117, 124.

Ἱερεμίας Α' Πατριάρχ. Κ/πόλεως 103.
Ἰταλία νότιος 47.
Ιωαννης Δαμασκηνος 13 σημ. 2, 3, 14 σημ. 1.
Ιωαννης της Κλιμακος 180 σημ. 3.
Ἰωάννης Μέγας πριμηκήριος 19.
Ἰωάννινα. Νησίς. Μ. Ἁγ. Ἰωάννου 268 σημ. 2.
Ἰωσὴφ Πατριάρχης Κ/πόλεως 55.

J. H. S. 279.

Κάϊρον 169.
Καισαριανῆς Μ. 201.
— Νάρθηξ καθολικοῦ 198, 199, 200, 283.
Καλαμάτα 334 σημ. 2.
Καλαμπάκα 201.
— Ν. Μητροπόλεως 95, 125 κ.ἑξ., 191.
Κάλενιτς Σερβίας 37, 38, 76.
Καλλιγᾶ Μ. Συλλ. 173, 231, 243, 318, 327.
Καλλιγᾶς Μ. 327 σημ. 2.
Καλλιέργης Καλλιόπιος 223, 234.
Καλογεροπουλος Ν. 285 σημ. 1, 288 σημ. 4, 336 σημ. 2.
Καμπουρογλου Δ. 286 σημ. 2.
Κανελλοπούλου Π. Συλλ. 127, 128, 267, 336 σημ. 4.
Καντακουζηνὸς Ἰωάννης ς' 71.
Καππαδοκία 47.
Καρρητὸς Ἀττικῆς. Ν. Ἁγ. Γεωργίου τοῦ Χωστοῦ 284, 285.
Καστοριά. Ν. Ἁγ. Ἀθανασίου 33.
— Ν. Ἁγ. Ἀποστόλων 259, 262, 281.
— Κουμπελίδικη 73, 188, 189.
— Ν. Ἁγ. Νικολάου 64.
Κατραμης Ν. 348.
Κατσίγκρι Ἀργολίδος. Ν. Ἁγ. Ἀδριανοῦ καὶ Ναταλίας 290.
Καυταντζόγλου Ἰ. Συλλ. 250, 253.
Καυταντζόγλου Λ. 355 σημ. 1.
Κέρκυρα 170, 234, 248, 281, 318, 319, 331, 333, 335, 345.
— Μουσεῖον 162, 226 σημ. 5, 255, 321, 324.
— Ἀρχειοφυλακεῖον 249.
— Ν. Ἁγ. Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου 223, 226, 227, 324.
— Μ. Πλατυτέρας 237.
— Ν. Σπηλαιωτίσσης 326.
— Ν. Ἁγ. Σπυρίδωνος 332, 335, 337.

Κέρκυρα Ν. Ἁγ. Τριάδος Τζανκαρόλα 319, 320, 321.
— Ἄνω Γαρούνα. Ν. Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου 338 σημ. 4.
— Νησὶς Κανόνι. Ν. Θεοτόκου τῶν Βλαχερνῶν 337 σημ. 4.
— Κασσώπη. Ν. Κασσωπίτρας 248.
Κεφαλληνία 318, 331, 332.
— Κάστρον 331.
— Ληξούριον. Ν. Ἁγ. Τριάδος 331.
— Περλιγγάτα. 242 σημ. 2.
— Μ. Σισίων 319, 320, 321, 322, 323, 326, 329.
Κλαδᾶς Γ. ἱερεὺς 31.
Κλαπατζαρᾶς Β. ἱερεὺς 211.
Κοβάλεβο Ρωσίας 72, 73.
Κολλυβᾶ Ἀλ. Συλλ. 143 σημ. 2, 315.
Κομοῦτος κολονέλλος 349.
Κοντακωφ Ν. 9, 19, 162, 166, 182.
Κόντσε Σερβίας 73, 188.
Κορώνης Μ. Πίνδου 259, 309.
Κορωπὶ Ἀττικῆς. Ν. Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου 284, 289.
Κοσσυφοινίσσης Μ. Παγγαίου 299 σημ. 5.
Κουτήφαρι Μάνης 334 σημ. 2.
Κράψα Ἠπείρου. Ν. Ἁγ. Νικολάου 115, 117, 119.
Κρήτη 269, 281, 333, 334, 357.
— Ἀβδοῦ. Ν. Ἁγ. Κωνσταντίνου 97, 170.
— Ἁγ. Παρασκευὴ Ἀμαρίου 89.
— Ἄνω Ἀρχάνες. Ν. Ἀσωμάτου 45 κ. ἑξ.
— Μ. Βαλσαμονέρου (Ἁγ. Φανουρίου) 80 κ. ἑξ.
— Μ. Βροντήση 137 σημ. 2, 152, 169.
— Μ. Γωνιᾶς 204, 205.
— Ἡράκλειον. Ν. Ἁγ. Ματθαίου (Σιναϊτικὸν μετόχιον) 82.
— — Ν. Ἁγ. Μηνᾶ 137, 138, 139, 144, 146, 147, 152, 154, 157, 159, 161, 168, 207, 218, 255, 307 σημ. 4.
Κρήτη Κυδωνία (Χανιά) 205, 248.
— Μαργαρῖτες Μυλοποτάμου 31.
— Μ. Ὁδηγητρίας 169, 170, 205.
— Ρέθυμνον 165, 223, 241, 315, 318, 335 σημ. 5.
— Σκλαβεροχώρι. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου 98, 266 σημ. 2.
— Σπηλιό. Ν. Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου 46 κ. ἑξ., 51.
— Στρελιτζὰ 95.
— Χανιά. Ν. Ἁγ. Ἀναργύρων 244 σημ. 7. Βλ. καὶ Κρήτη. Κυδωνία.
— Μ. Χρυσοπηγῆς 205.
Κρητικὴ σχολὴ 2, 8 κ. ἑξ., 21, 40, 41, 51, 59, 75, 90.
Κυδωνία. Βλ. Κρήτη.
Κύπρος. Μ. Ἀράκου 188.
— Κακοπετριὰ Ποδίθου Ν. Ἀρχαγγέλου 66 κ. ἑξ., 128.
— Λευκωσία. Ν. Ἀρχιεπισκοπῆς 249 σημ. 3.
— Πεδουλᾶ. Ν. Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ 62 κ. ἑξ., 65, 257.
— Εἰκόνες φορηταὶ 128 κ.ἑξ., 134.
Κυριλλος ἐκ Σμύρνης 113 σημ. 6.
Κυριλλος ὁ Χῖος 301.
Κωνσταντινούπολις 3, 8, 11, 51.
— Κιλισὲ Τζαμὶ 5.
— Παμμακάριστος (Φετιχιὲ Τζαμί) 4.
— Πατριαρχεῖον 163 σημ. 2, 180.
— Μ. τῆς Χώρας (Καχριὲ Τζαμί) 4, 5, 58, 76, 120, 186.
— — Παρεκκλήσιον 5, 179.
Κεγες Η. Ε. 188 σημ. 3.
Λαζαρεφ Β. 266.
Λαμπακης Γ. 204 σημ. 1, 252 σημ. 2, 292, 353, 354, 355 σημ. 1, 359.
Λαμπίκη Χ. Συλλ. Βλ. Ἀθῆναι Βυζαντινὸν Μουσεῖον.
Λάμπρος Π. 340.

Λαμπρος Σ. 6 σημ. 4, 337, 340, 344.
Λεβάδεια 355 σημ. 1.
Λένινγκραδ. Ἑρμιτάζ 270.
— Ρωσικὸν Μουσεῖον 17, 19 κ.ἑξ., 21, 24, 27, 31, 33, 34, 130, 149, 167, 168, 182, 184, 205, 263.
Λεοντιος ὁ Πελοποννήσιος ἱερομόν. 333, 345.
Λευκὰς 331, 333, 335.
Ληξούριον. Βλ. Κεφαλληνία.
Λιχατσεφ N. 9, 262, 266.
Λιχάτσεφ. Συλλ. 219, 263.
Λοβέρδου Δ. Συλλ. 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 151, 153, 154, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174, 184, 204, 205, 206, 207, 208, 212, 214, 216, 218, 224 σημ. 1, 226, 231, 233, 236, 237, 242, 243, 247, 249, 250, 251, 256, 267, 269, 270, 287 σημ. 4, 316, 317, 318, 320, 321, 324, 326, 328, 329, 336, 338, 348, 349.
Λογκανῖκος. N. Ἁγ. Γεωργίου 27 κ.ἑξ., 72, 73.
Λονδῖνον. Βρεττανικὸν Μουσεῖον. Κῶδ. Harley 5644. 294 σημ. 8.
Λουκᾶ Ὁσ. Μ. Βλ. Ὁσίου Λουκᾶ Μ.
Λούκκας Ἀνώνυμος 302.

Loumyer G. 302, 303.

Μαδρίτη. Μουσ. Prado 251.
Μακεδονία δυτικὴ 312, 352.
Μακεδονικὴ σχολὴ 2, 3 κ.ἑξ., 8, 9, 12, 23, 36, 39, 45, 51, 52, 56, 57, 61 κ.ἑξ., 64, 65, 69, 178, 179, 182.
Μακκᾶ Ἰ. Συλλ. Βλ. Ἀθῆναι. Βυζαντινὸν Μουσεῖον.
Μαλεσίνας Λοκρίδος Μ. 194.
Μαρινος Π. 348.
Μαρκόπουλον Ἀττικῆς. N. Ἁγ. Παρασκευῆς 289, 290.
Μαυρογιαννης Γ. 322, 323, 329, 330, 331, 332, 337, 338.
Μεγάλου Σπηλαίου Μ. 201 σημ. 1, 353.
Μέγαρα. N. Σωτῆρος 38, 43, 44.
Μελισσηνὸς Γρηγ. 55, 56 σημ. 1.
Μερτζιος Κ. 211, 225 σημ. 1, 227 σημ. 1, 268 σημ. 2.
Μεσσαριτης N. 14.
Μετέωρα. Μ. Βαρλαάμ. Ναὸς 114, 118, 121, 259.
— — Νάρθηξ 115, 116, 117, 119, 215.
— — Παρεκκλ. Τριῶν Ἱεραρχῶν 192 κ.ἑξ., 199, 200, 201.
— Μ. Μεταμορφώσεως. Παλαιὸν καθολικὸν 63 κ.ἑξ., 65.
— — Νέον καθολικὸν 122, 381.
— — Εἰκὼν Μαρίας Παλαιολογίνας 20 κ. ἑξ., 31 38, 76, 98, 128.
— Μ. Ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ 94, 96 κ.ἑξ., 100, 101, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 126, 130, 164, 180, 192.
— Μ. Ὑπαπαντῆς 48.
Μετοχίτης Θ. 4.
Μιλέσεβο Σερβίας 22, 23, 24, 36, 310.
Μιλούτιν Κράλης Σερβίας 7.
Μόναχον 332.
— Βιβλιοθήκη. Σερβικὸν Ψαλτήριον 49.
— Ἐθνικὸν Βαυαρικὸν Μουσεῖον 269, 270, 278.
— Παλαιὰ Πινακοθήκη 327.
Μόσχα. Μουσεῖον Εἰκαστικῶν Τεχνῶν 263, 265.
— Συνοδικὴ Βιβλιοθήκη (Ἱστορικὸν Μουσεῖον). Κῶδ. 183. 297 σημ. 3.
— Μ. Ἁγ. Τριάδος 16 κ.ἑξ., 27.
Μουτσοπουλος N. 210 σημ. 9.
Μουχλὶ Ἀρκαδίας 70.
Μπαρσκι Β. 299.
Μπενάκη Μουσεῖον. Βλ. Ἀθῆναι.
Μπέρεντε Βουλγαρίας 38 κ. ἑξ.
Μπλέσα οἰκογένεια 267.

Μπογιάνα Βουλγαρίας 42 κ. ἑξ., 51.
Μπομπόσεβο Βουλγαρίας 66.
Μύρεσι Ἀγράφων. Ναὸς 310.
Μυρτιᾶς Αἰτωλίας Μ. 70.
Μυστρᾶς 89.
— Μητρόπολις 26 κ. ἑξ., 29, 120, 270 σημ. 5, 307.
— Παναγία τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικό) 25 κ.ἑξ., 27, 34, 108 σημ. 1.
— — Παρεκκλ. ΒΔ. 148, 307.
— Παντάνασσα 34 κ. ἑξ., 38, 39, 49, 56, 69, 89.
— Περίβλεπτος 10, 29 κ.ἑξ., 32, 33, 34, 35, 52, 53, 56, 145, 167, 293.
Μυτιλήνη. Ἄντισσα 140, 141, 142, 154.

Madonneri 267.
Manheim. Συλλ. Noether 136.
Marconi S. 209, 251.
Mathew G. 78 σημ. 2.
Mayer Ph. 54 σημ. 2.
Millet G. 2, 8, 10, 11, 20 σημ. 1, 41, 53, 75, 77, 86, 111, 122, 124, 168, 183, 258, 274, 298, 301.
Morey Ch. R. 189 καὶ σ. 5.
Muñoz A. 250, 264, 328 σημ. 2.
Muratoff P. 2, 3, 40.

Ναγκορίτσινο Σερβίας 7, 48.
Νάξος. Ἀπείρανθος. Ν. Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου 37.
Ναύπλιον, 201.
Νεκτάριος Ἱεροσολύμων 220, 221, 316.
Νέρεζι Σερβίας 5.
Νοβγοροδ Ρωσίας. Ν. Μεταμορφώσεως 31.

Noether Συλλ. Βλ. Manheim.

Οἰκονομος ἐξ Οἰκονομων Κ. 353.
Ὀξφόρδη. Μουσεῖον Ashmolean 78 σημ. 2.
Ορλανδος Α. 27 σημ. 2, 43.
Ὁσίου Λουκᾶ Μ. 17, 143 σημ. 3, 353.
Οὐρανία τῶν ναῶν τῆς Ἑπτανήσου 337.
Ουσπενσκι Π. 95, 106.

Otranto 262.

Παλαιολογίνα Μαρία 20.
Παλαιολόγος Θεόδωρος. Βλ. Θεόδωρος.
Παλαιολόγος Ἰωάννης Η΄ 55.
Παλαιολόγος Μιχαὴλ Η΄ 53, 54, 55, 56, 77.
Παλαμᾶς Γρηγόριος 53, 54.
Παλατίτσα Μακεδονίας. Ν. Ἁγ. Δημητρίου 312.
Παπαγιαννοπουλος - Παλλιος Α. 96 σημ. 2, 139 σημ. 3, 249 σημ. 6.
Παπαδημητριου Ι. 249 σημ. 1.
Παππαδοπουλος Γρηγ. 356 κ. ἑξ., 359.
Παρίσιοι. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Κῶδ. 54. 291 σημ. 3.
— Ἑλληνικὴ ἐκκλησία 354 σημ. 4.
Πάρμα. Πινακοθήκη 187 σημ. 5.
Πάρος. Καταπολιανὴ 252 σημ. 2.
— Παροικία. Ν. Ἁγ. Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης 217 σημ. 6.
Πάτμος. Μ. Ἁγ. Ἰωάννου Θεολόγου 162, 175, 207 σημ. 8, 272, 279, 317 σημ. 1.
Πάτραι. Ν. Παντανάσσης 355 σημ. 1.
— Ν. Παντοκράτορος 355 σημ. 1.
Παχώμιος κτήτωρ Παναγίας τοῦ Βροντοχίου Μυστρᾶ 307.
Πελεκάσης Δ. 348 σημ. 6.
Πελοπόννησος 201, 334.
Περλιγγάτα. Βλ. Κεφαλληνία.
Πίζα 342.
— Schiff Συλλ. 159.
Πιπέρης Ἰωσ. 267.
Πογκάνοβο Βουλγαρίας 65, 258.
Πράγα. Συλλ. Yaschwill 163 σημ. 2.
Πρέσπας λίμνη. Νησὶς Γκράδ. Ν. Ἁγ. Πέτρου 37.
— Νησὶς Μάλι Γκράδ. Ναὸς 76.
Προδρόμου Μ. παρὰ τὰς Σέρρας 299 σημ. 5.

Προκοπιον Α. 139 σημ. 2, 339, 347 σημ. 7, 348.
Προοπτικὴ 271 κ. ἑξ.
Προσωπογραφίαι 151 σημ. 2, 255, 267, 269.

Paganini ἔμπορος χαλκογραφιῶν 261 σημ. 1.
Perugia 253.
Petit L. 284 σημ. 2.
Pouqueville L. 286 σημ. 2.
Pozzo A. 339.
Protich A. 48 σημ. 2.

Ραβάνιτσα Σερβίας 32, 39.
Ραβέννα. Μουσεῖον 269.
Ρέθυμνον. Βλ. Κρήτη.
Ροδιος Κ. 14.
Ρόδος. Ν. Ἁγ. Γεωργίου Βάρδα 43.
Ρώμη 248 σημ. 3.
— Ν. Ἁγ. Ἀλφόνσου 74 κ.ἑξ., 189.
— Βατικανόν. Βιβλιοθήκη. Μηνολόγιον Βασιλείου Β' 297 σημ. 3.
— — Cappella Sistina 150, 229, 245, 247, 254, 270.
— — Πινακοθήκη 158, 173, 175, 181, 218, 228, 235 σημ. 3, 263, 264, 265, 271, 272, 328.

Radojčić S. 22 σημ. 2, 23.
Roth K. 57 σημ. 4.

Σαββας σκευοφύλαξ Λαύρας 104, 111, 183, 276.
Σαλαμίς. Μ. Φανερωμένης 229 σημ. 1, 284, 285, 286 κ.ἑξ., 289, 290, 291, 299.
Σεράγεβον 163.
Σερβία 7.
Σέρβια Μακεδονίας. Ν. Ἁγ. Ἀναργύρων 67 κ.ἑξ., 258.
Σιέννα 197.
Σίλβεστρος Πάπας Ρώμης 342.
Σινᾶ Μ. 138, 139, 142, 143, 151, 154, 166, 169, 174, 175, 210 σημ. 1, 212, 214, 216, 226, 315.
Σισιλιανος Δ. 320, 321 σημ. 5, 336, 347, 349 σημ. 5.
Σίφνος, Ἀρτεμών. Ν. Ἁγ. Λουκᾶ 204 σημ. 3.
— Ν. Ἁγ. Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη 204.
Σκόπια Σερβίας. Μ. Ἁγ. Ἀνδρέου εἰς τὰ στενὰ τοῦ Τρέσκα 29.
Σκουφος Φρ. 275.
Σκυλλογιάννης τσάρος τῶν Βουλγάρων 230 σημ. 3.
Σοπότσανι Σερβίας 23, 25, 36, 44.
Σπητερης Τ. 337, 346 σημ. 3, 349 σημ. 1.
Σταγοί. Βλ. Καλαμπάκα.
Σταθάτου Ἑλ. Συλλ. 127, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 165, 167, 172, 175, 181, 206, 208, 210 σημ. 2. 8, 216, 217, 218, 219, 221, 231, 233, 242 σημ. 4, 253, 269, 278, 317, 318.
Σταΐκος Δ. ἀρχαιοπώλης 355 σημ. 1.
Στουντένιτσας Σερβίας Μ. 306.
Συράκουσαι Σικελίας. Μουσεῖον 168, 205.
Σχολάριος. Βλ. Γεννάδιος.
Σωτηριου Γ. 2 σημ. 5, 43 σημ. 4, 86 σημ. 5, 224 σημ. 1.

Saint Mihiel Γαλλίας 237.
Schiff Συλλ. Βλ. Πίζα.
Schweinfurth Ph. 10 σημ. 2, 75, 77, 136.
Segneri P. 339.
Seltman Συλλ. 217.
Sterbini Συλλ. 250, 253, 255, 316.

Ταρωνίτης Νικ. 285.
Τεσσαράκοντα Ἁγ. Μ. Λακεδαίμονος 197 κ.ἑξ.
Τουρῖνον. Πινακοθήκη 162, 279.
Τραπεζοῦς 201.
— Ν. Θεοσκεπάστου 28 κ. ἑξ.
Τριγωνης Μακάριος 182, 183, 276, 297.

Τωμαδακης N. 223, 224 σημ. 1, 225 σημ. 1, 234 σημ. 3.

Talbot Rice D. 2, 30 σημ. 4, 52 σημ. 1, 128, 129, 136.
Testi 215.
Ticozzi St. 238, 239.

Ὕδρα. N. Παναγίας 355 σημ. 1.

Yaschwill Συλλ. Βλ. Πράγα.

Φανερωμένης Μ. Κορινθίας. Ν. Ἁγ. Μαρίνης 194 σημ. 2.
Φανερωμένης Μ. Σαλαμῖνος. Βλ. Σαλαμίς.
Φενεοῦ Μ. 290 κ. ἑξ.
Φιλοσόφου Μ. Νέα 210 σημ. 9.
Φλωρεντία 74, 75, 163.
— Sta Maria Novella. Ἱσπανικὸν παρεκκλήσιον 149.
— Galleria Pitti 322.
— Πινακοθήκη Uffizi 187, 226, 252.
— Βλ. Volpi Συλλ.
Φλωρεντίας Σύνοδος 54, 55, 56.
Φουρνᾶ Εὐρυτανίας. Ν. Μεταμορφώσεως 315.
Φραγκόπουλος Ι. 34.
Φραντζησκάκη Ἐρρ. Συλλ. 170.
Φωσκάρδι Λουδ. 267 σημ. 3, 381.

Fabriano. Πινακοθήκη 244, 252.
Fiesole. Μουσεῖον Bandini 187, 226.
Filov B. 65.
Freising Βαυαρίας. Ἱερατικὴ Σχολὴ 17 κ. ἑξ., 21, 22, 25, 27.

Χαλκογραφίαι λαϊκαὶ 311.
Χανιά. Βλ. Κρήτη Κυδωνία, Χανιά.
Χαροκόπου Σ. Συλλ. 173, 174, 195, 277, 336 σημ. 4.
Χατζηδακης Μ. 25 σημ. 2, 30 σημ. 4, 80 σημ. 2, 81 σημ. 1, 83 σημ. , 88, 94, 106, 108 σημ. 1, 109 σημ. 1, 112, 118 σημ. 4, 132, 133, 137 σημ. 1, 139 σημ. 1, 142 σημ. 4, 145 σημ. 2, 187, 224 σημ. 4, 226 σημ. 1, 239 σημ. 2, 245 σημ. 6, 280 σημ. 3, 281, 324, 349 σημ. 5.
Χορτάτζης Μελέτ. 242 σημ. 3.

Vasari G. 342.
Venturi A. 215.
Vinci L. da 333, 339, 345.
Volpi Συλλ. 266.

Willumsen J. 190 σημ. 1, 278.
Wulff O. 13, 22, 51, 146, 178.
Wulff O. – Alpatoff M. 264 σημ. 1, 328 σημ. 2.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

Ἄγγελος ὁ Κρὴς 169 κ. ἑξ., 173, 174, 176, 177, 195, 205, 225, 238.
Ἀμβρόσιος μοναχὸς 244, 252, 254.
Ἀναγνώστης Γεώργιος 310.
Ἀνδρῶνος Μανουὴλ 201 σημ. 1.
Ἀσπιώτης Νικόλαος 337.
Ἀστραπᾶς Μιχαὴλ 7, 48.
Αὐξέντης Συμεὼν 66, 67, 128.

Βαθᾶς Θωμᾶς 268, 273. Βλ. καὶ Μπατᾶς.
Βαθᾶς Μᾶρκος 268 σημ. 2.
Βίκτωρες 209 κ. ἑξ.
Βίκτωρ (Κερκυραῖος) ἱερεὺς 158, 206, 211, 212, 216 κ.ἑξ., 222, 265, 266, 278, 279.
Βίκτωρ ὁ Κρὴς 211, 212 κ.ἑξ., 219, 234, 316,
Βλαστὸς Πουνιαλέτος Ἰωάννης 225 σημ. 1.

Bellini G. 102, 187, 258.
Bronzino A. 252, 270.

Γαετάνος Ἀλοΰσιος 268 σημ. 2.
Γεώργιος ἱερεὺς καὶ σακελλάριος Θηβῶν 114, 115, 116, 117, 119, 215.
Γεωργίου Γεώργιος 310.
Γκουλάσος Ἰωάννης 268, 273.
Γρυπάρης Γεώργιος 323 κ. ἑξ.

Giorgione 277.
Giotto 58, 354.
Golzius Hugo 246, 327.

Carpaccio V. 266, 317.
Cavallini P. 123.
Cort Cornelis 245.

Δαμασκηνὸς Μιχαὴλ 136 κ.ἑξ., 160, 163, 164, 168, 169, 172, 173, 176, 177, 183 κ.ἑξ., 186, 204, 207, 213, 218, 236 σημ. 2, 247, 255, 256, 260, 262, 267 269, 273, 274, 275, 279, 282, 287.
Δαμασκηνὸς ἱερομόναχος 290.
Δανιὴλ 259.
Δημήτριος ἱερεὺς 284, 289.
Διγενὴς Ξένος 70.
Δικοτάρης 116. Βλ. Γεώργιος ἱερεύς, Φράγκος.
Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ ἱερομόναχος 112, 292 κ.ἑξ., 308, 310, 312, 313 κ.ἑξ., 317, 331, 344.
Δοξαρᾶς Νικόλαος 348 κ. ἑξ.
Δοξαρᾶς Παναγιώτης 332, 334 κ.ἑξ., 346, 347, 350, 351.

Duccio 197.
Dürer A. 250.

Ἐμμανουὴλ ἱερεύς (Τζάνες) 239.
Ἐμπόριος Βενέδικτος 244 σημ. 7.
Ἔμπορος Ἀμβρόσιος 244 σημ. 7.
Εὐτύχιος 7, 48.
Εὐφρόσυνος ἱερεὺς 132 κ. ἑξ., 134, 141, 142.

Ζώγυς Εἰρίκος Κωνσταντῖνος 80.
Ζώρζης ὁ Κρὴς 102, 113, 115, 192, 215, 217.

Ἡσαΐας ἀρχιερεὺς 158 σημ. 2.

Θείρσιος Λουδοβῖκος 353 κ.ἑξ., 355, 357 σημ. 3, 359, 360.
Θεοφάνης 96 σημ. 2.
Θεοφάνης ὁ Ἕλλην 31 κ. ἑξ.

Θεοφάνης ὁ Κρὴς 94 κ.ἑξ., 112, 113, 119, 120, 121, 124, 130, 134, 135, 146, 155, 156, 163, 164, 166, 176, 178 κ.ἑξ., 185, 187, 190, 191, 200, 208, 215, 217, 228, 224, 245, 258, 259, 269, 274, 282, 302. Βλ. καὶ Μπαθήχας.
Θεοφάνης ἐκ Κύπρου 96 σημ. 2.
Θεοφάνης μοναχὸς 109.

Ἱερεμίας ἐξ Ἀδαμίου 290.
Ἰωάννης ἱερεὺς ἐκ Σταγῶν 192 κ.ἑξ., 200, 201, 285 σημ. 1.
Ἰωάννης ἐκ Τραπεζοῦντος 201.

Κακαβᾶς Δημήτριος 194 κ. ἑξ., 200.
Καλέργης Νικόλαος 324, 326, 329, 331, 346.
Καλιέργης 7.
Καντούνης Νικόλαος 350.
Κατελάνος Φράγκος 113 κ. ἑξ., 115, 116, 118 κ.ἑξ., 149, 155, 185, 191, 258, 259, 262, 275, 299, 301. Βλ. καὶ Φράγκος.
Κλόντζας Γεώργιος 82 σημ. 3, 174 κ.ἑξ., 177, 207 σημ. 8, 231, 254, 261, 272, 317.
Κόκκινος Γεράσιμος ἱερεὺς 331.
Κόνταρης Κωνσταντῖνος 318 σημ. 1.
Κονταρίνης Κωνσταντῖνος 318, 326, 329, 331, 346.
Κοντονῆς Ἀντώνιος 135.
Κορνάρος Ἰωάννης 226 σημ. 3.
Κορτεζᾶς Γεώργιος 162, 185, 186, 232.
Κουλουμπῆς Γεράσιμος 323 κ. ἑξ.
Κουτούζης Νικόλαος 350.
Κύπριος Ἰωάννης 147, 160 κ. ἑξ., 172, 185, 207, 220, 225, 271, 273.
Κυπριώτης Γεώργιος 284, 289, 290.
Κυριαζῆς ἱερεὺς 95, 125 κ.ἑξ., 191.

Λαμπάρδος Ἐμμανουὴλ 153, 157, 165 κ.ἑξ., 170, 171, 173, 174, 176, 177, 205, 207, 213, 214, 216, 221, 234, 236, 238, 253, 261.
Λειχούδης Λέων ἱερεὺς 318 κ. ἑξ.
Lorenzetti Ambr. 168 σημ. 1.

Μαβρογορδάθος 127 κ.ἑξ., 134.
Μαρίνης Ἰωάννης 268 σ. 2.
Μάρκου Ἀντώνιος 284, 289, 290.
Μάρκου Γεώργιος 229 σημ. 1, 284 κ.ἑξ., 289, 290, 296, 299, 331.
Μιχαὴλ 139 σημ. 2.
Μιχαὴλ Ἄγγελος 229, 245, 247, 254, 270.
Μόσκος Ἠλίας 196, 217, 241 κ.ἑξ., 252, 254, 256, 281, 287, 315, 316, 335 σημ. 5.
Μόσκος Ἰωάννης 158, 196, 213, 241 σημ. 1, 315 κ.ἑξ., 331.
Μόσκος Λέος 196, 241 σημ. 1, 335, 336, 338, 340, 341, 344, 346, 347.
Μόσχοι Γεώργιος καὶ Δημήτριος 195 κ.ἑξ., 200, 201, 241 σημ. 1.
Μπαθήχας 95. Βλ. καὶ Θεοφάνης ὁ Κρής.
Μπατᾶς Θωμᾶς 171. Βλ. καὶ Βαθᾶς Θωμᾶς.
Μπενιζέλος Νικόλαος 284, 285, 289.
Μπιτζαμάνος Ἄγγελος 262, 263.
Μπιτζαμάνος Δονᾶτος 262.
Memmi L. 260.

Νεόφυτος μοναχὸς 95, 125 κ.ἑξ., 191.
Νικηφόρος 37.
Νικόλαος ἐκ Λινοτοπίου 312.
Νομικὸς Δημήτριος 326, 329, 331, 346.

Ὀνούφριος 259, 262, 281.

Παβίας Ἀνδρέας 173 κ. ἑξ., 176, 177, 188, 195, 205, 261.
Παγώνης Ἀθανάσιος 352 σημ. 2.
Παγώνης Ἰωάννης 352 σημ. 2.
Παλαιοκαπᾶς Κωνσταντῖνος, 204 κ.ἑξ., 216, 281.
Παλλαδᾶς Ἱερεμίας 214, 220 κ. ἑξ., 316.
Παναγιωτάκης Γ. Σ. 359 σημ. 6.

Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων 290 κ.ἑξ., 296, 297, 299, 331.
Πανσέληνος Μανουὴλ 6, 8, 37, 64, 112, 178, 179, 183, 199, 292, 298, 299 σημ. 5, 302, 305, 345, 356.
Παραμυθιώτης Παναγιώτης 326.
Πλακωτὸς Ἱερώνυμος 347 κ.ἑξ., 348 σημ. 6, 350.
Πορφύριος 129 κ.ἑξ., 134, 204.
Πουλάκης Θεόδωρος 209, 218, 243, 248 κ. ἑξ., 261, 262, 267, 270, 271, 275, 279, 287, 325, 328.

Palma Jacopo ὁ νεώτερος 252 σημ. 3, 273.
Parmigianino F. 138, 267, 381.
Perugino 252 σημ. 1.
Poussin N. 339.
Provost J. 230.

Ραφαὴλ 120, 245, 253, 259, 322.
Ρίτζος Ἀνδρέας 74, 162 κ. ἑξ., 185, 187, 188, 189, 226, 279, 280.
Ρίτζος Νικόλαος 163.
Ρομπὲρ Ἀρ. 359 σημ. 6.

Raimondi Marcantonio 102, 106, 111, 112, 120, 148, 258, 259, 263, 325.
Richier Ligier 237.
Rubens 327.

Σκοῦφος Φιλόθεος 158, 205 κ.ἑξ., 219, 221, 222.
Σπυρίδων ἱερεὺς 326 σημ. 1.
Στέντας Σπυρίδων ἱερεὺς 326, 328, 346.
Συμεὼν 95, 103.

Sadeler J. 251.
Seitz L. 354.

Τζάνες Ἐμμανουὴλ ἱερεὺς 209, 213, 222 κ.ἑξ., 240, 241, 247, 248, 254, 255, 261, 262, 267, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 281, 288, 316, 324, 325. Βλ. καὶ Ἐμμανουὴλ ἱερεύς.
Τζάνες Κωνσταντῖνος 268 κ.ἑξ.
Τζανκαρόλας Στέφανος 288 σημ. 4, 319 κ.ἑξ., 324, 326, 329, 331, 346, 350.
Τζανφουρνάρης Ἐμμανουὴλ 171 κ.ἑξ., 174, 176, 177, 181, 225, 252 σημ. 1, 261, 268, 271, 272, 287 σημ. 4, 328.
Τραπεζούντιος Ἰωάννης 192.

Tintoretto 213, 228, 273 σημ. 2, 340.
Tiziano 250, 251, 253, 340.

Ὕπατος Ἰωάννης 198 κ. ἑξ., 201, 283.

Φανέλλης Κωνσταντῖνος 352 κ.ἑξ., 355.
Φίλιππος ἱερομόναχος 161 κ.ἑξ., 185, 187.
Φράγκος 114, 115, 117. Βλ. καὶ Κατελάνος Φράγκος.
Φωκάδες Μανουὴλ καὶ Ἰωάννης 82 σημ. 1, 83 κ. ἑξ., 97, 170.

Fouquet J. 258 σημ. 3.

Χατζηγιαννόπουλος Σπυρίδων 355 κ. ἑξ., 359.

Veronese P. 253, 341.
Vittoria A. 138, 153, 267.
Vos Martin de 251.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ

Ἀαρὼν 309.
Ἀβραὰμ φιλοξενία 161 σημ. 2, 172.
Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ συνάντησις 167, 168.
Ἄγγελοι μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, 246 κ. ἑξ., 248.
Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης Ἅγ. 104.
— Κοίμησις 181.
Αἰκατερίνη Ἁγ. 82, 166, 212 κ.ἑξ., 220, 316, 320.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της 268.
Αἱμορροοῦσα 242.
Ἀκάθιστος ὕμνος 122, 254, 320, 322 σημ. 2, 323.
Ἀνάληψις 68, 172, 179, 258, 354.
Ἀνάργυροι Ἅγ. 138.
Ἀνάστασις (Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην) 43, 118, 144, 145, 154, 161, 164, 184, 244, 246, 251, 252, 270, 271, 279.
Ἀνάστασις (Ὁ Ἰησοῦς ἐξερχόμενος τοῦ τάφου) 245, 246, 252, 279.
Ἀνδρέας Ἅγ. 215, 318.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 233.
Ἄννα Ἁγ. κρατοῦσα τὴν Θεοτόκον 224, 225, 238.
Ἀντίπας Ἅγ. 318.
Ἀντώνιος Ἅγ. 48, 140, 141, 142, 151, 152, 154, 165, 166, 167, 173, 174, 184, 195, 207, 236, 264.
Ἀντώνιος τῆς Παδούης Ἅγ. 264, 265.
«Ἄνωθεν οἱ προφῆται» 225.
Ἀποκαθήλωσις 23, 234, 235, 260, 325, 326.
Ἀποστόλων μετάληψις καὶ μετάδοσις 25.
— σύναξις 161 σημ. 3, 314 σημ. 4.
Ἀχίλλειος Ἅγ. 318.

Βαϊοφόρος 118.
Βάκχος Ἅγ. 147 σημ. 6.
Βαλαὰμ ἱστορία 324, 326, 329.
Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ 43, 138.
Βερονίκη Ἁγ. 68, 258.
Βρεφοκτονία 101 κ. ἑξ., 106, 107 κ. ἑξ., 112, 119 κ. ἑξ., 258, 327.

Γαβριὴλ ἀρχάγγελος 162.
Γεθσημανῆ προσευχὴ 63, 218.
Γέννησις τοῦ Χριστοῦ 118, 121 κ.ἑξ., 138, 173, 185, 217, 259, 266, 306.
Γεώργιος Ἅγ. 125 σημ. 4.
— ἔφιππος 82, 175, 231.
— Μαρτύριον 348.
Γοβδελαᾶς Ἅγ. 206, 228, 231, 233, 234, 238, 276.
Γολγοθᾶ ἄνοδος 97, 271.
Γρηγόριος ὁ θαυματουργὸς Ἅγ. 17.

Δαμιανὸς Ἅγ. 43 κ. ἑξ.
Δανιὴλ προφ. 349 σημ. 6.
Δέησις 47, 163, 204, 244, 251, 252.
— Μεγάλη 130 κ.ἑξ., 141, 142.
Δέκα παρθένων παραβολὴ 353 σημ. 2.
Δευτέρα Παρουσία 46, 106, 115, 126, 244, 254, 270, 271, 307.
Δημήτριος Ἅγ. 125 σημ. 4.
— ἔφιππος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 226, 230 κ.ἑξ., 267.
— Μαρτύριον 14, 162, 186, 287 κ.ἑξ.
Δομήνικος Ἅγ. 263.
Δονᾶτος Ἅγ. 315.
Δωδεκάορτον 163.

Εἰκόνων ἀναστήλωσις 172.
Ἐμμαούς. Δεῖπνον εἰς 102, 187.
Ἐνταφιασμὸς τοῦ Ἰησοῦ. Βλ. Ἰησοῦς.
«Ἐν τάφῳ σωματικῶς» 251 κ. ἑξ.
«Ἐπὶ σοὶ χαίρει» 254.
Ἐπιτάφιος θρῆνος 236 κ. ἑξ., 167, 170, 192, 209 σημ. 2, 251, 253, 256, 267, 279, 322, 328.
Εὐαγγελισμὸς 45, 160, 161, 163 σημ. 2, 172, 225, 228, 238, 271 κ. ἑξ., 281.
Εὐαγγελισταὶ 295.
Εὐστράτιος Ἅγ. 309.
Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου Ἅγ. Κοίμησις 15, 163 σημ. 2, 173, 180 κ. ἑξ., 192, 328.

Ζαχαρίας προφ. 306, 336.
Ζαχαρίου καὶ Ἐλισάβετ συνάντησις 184, 185.
Ζαχαρίου εὐαγγελισμὸς 184.
Ζώνης Ἁγ. θαῦμα 234, 235.
Ζωοδόχος Πηγὴ 170, 314.

Ἠλίας προφ. 73, 138, 140, 141, 142, 143, 151, 152, 154, 182, 184.
Ἡσαΐου κήρυγμα 326, 329.

Θεία λειτουργία. Βλ. Λειτουργία.
Θεοδώρα βασίλισσα Ἁγ. 234.
Θεόδωροι Ἅγ. 64, 104.
Θεόδωρος Τήρων Ἅγ. 321.
Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος 166, 210 σημ. 1, 212, 217 σημ. 6, 226. Βλ. καὶ Παναγία τοῦ Πάθους.
— ἡ Βάτος 147, 149, 151, 153, 165, 170, 179, 212, 216.
— βρεφοκρατοῦσα 19, 143, 154, 166, 167, 204, 225, 233, 277, 320, 322, 323.
— γαλακτοτροφοῦσα 260.
— γλυκοφιλοῦσα 137, 139, 140, 142, 143, 151, 154, 165, 170, 175, 264, 268.
— δεομένη 17.
Θεοτόκος δεομένη μὲ τὸ Βρέφος πρὸ τοῦ στήθους 104.
— ἐπὶ θρόνου μὲ τὸ Βρέφος 127, 162, 226, 233, 237, 239, 315.
— — ἡ Λαμποβίτισσα 237.
— — ἡ Πλατυτέρα 354.
— ἡ Ἐπίσκεψις 259 κ. ἑξ.
— ἡ Ὁδηγήτρια 18, 169.
— ἡ Περίβλεπτος 19.
— μεταξὺ Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας 288.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τῆς Γραφῆς καὶ τῶν Ἁγ. Πάντων 175.
Θεοτόκου Γέννησις 185, 210 σημ. 8, 217, 219, 269, 278, 349.
— Εἰσόδια 135, 320.
— καὶ Ἐλισάβετ συνάντησις 263.
— Κοίμησις 44, 161 σημ. 2, 162, 187, 217, 263, 276, 279, 284, 293, 295, 316, 349 σημ. 5.
— Μετάστασις 349 σημ. 5.
— Στέψις 264.

Ἰάκωβος ὁ Ἀδελφόθεος Ἅγ. 319, 320, 322, 324.
Ἱεράρχαι συλλειτουργοῦντες 47.
Ἱερεμίας προφ. 295.
Ἱερώνυμος Ἅγ. 264.
Ἰεσσαὶ Ρίζα 210 σημ. 7, 226, 227 κ. ἑξ., 230, 281, 288.
Ἰησοῦς ἡ Ἄμπελος 169, 210 σημ. 7.
— Ἀναπεσὼν 295, 306.
— ἐπὶ θρόνου 128, 233, 239.
— «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος» (Νυμφίος) 246, 247, 248, 320, 324, 329, 349.
— Μέγας Ἀρχιερεὺς 143, 154, 167, 204, 217 σημ. 6, 233, 239, 314, 336, 338 σημ. 4.
— ὁ Νυμφίος. Βλ. Ἰησοῦς «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος».
— Παντοκράτωρ 19, 143, 144, 145, 151, 154, 162, 163, 167, 204, 223 σημ. 3, 233, 306, 320, 336 σημ. 4.

Ἰησοῦς ἐν προτομῇ 167, 339.
— πρὸ τοῦ Πιλάτου 97.
— παρὰ τὸν σταυρὸν 50.
— ἐνταφιασμὸς 236 κ. ἑξ., 278.
— ἐμφάνισις εἰς τὰς μυροφόρους 147, 149, 151, 159.
Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ 46.
Ἰούδα προδοσία 123, 218.
Ἰουστίνη Ἁγ. 147 σημ. 6.
Ἰωακεὶμ καὶ Ἄννας ἀσπασμὸς 185.
Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης Ἅγ. 143, 144, 145, 154.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 220.
Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Ἅγ. 47, 140, 141, 142, 154, 162 σημ. 9, 249 σημ. 3, 348.
— μετὰ τοῦ Προχόρου 139, 141, 145, 154, 165, 166, 169, 182, 184, 306.
Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης Ἅγ. 194.
Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος Ἅγ. 47, 129, 165, 215, 321.
— πτερωτὸς 49 κ. ἑξ., 73, 170, 173, 212, 214, 264, 284, 314.
— Βίος 73, 293, 294, 296, 300, 314.
— Γέννησις 144, 145, 154, 184, 269, 270.
— Κήρυγμα 197.
— δεικνύων τὸν Ἰησοῦν 326, 328.
— Ἀποτομὴ 107, 210 σημ. 3, 249 σημ. 6.
Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος Ἅγ. 338 σημ. 4.
— Κοίμησις 193.
Ἰωάσαφ Ἅγ. 71.
Ἰωσὴφ ὁ πάγκαλος. Βίος 250 κ. ἑξ., 253.

Κανᾶ. Γάμος ἐν 242.
Κλήμης Ἅγ. πάπας Ρώμης 323.
Κλῖμαξ οὐρανοδρόμος 192.
Κοσμᾶς καὶ Δαμιανὸς Ἅγ. 44, 295. Βλ. καὶ Δαμιανός.
Κύριλλος Ἅγ. 226 κ. ἑξ., 324.
Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη Ἅγ. 144, 145, 146, 154, 217 σημ. 6, 233.

Λαζάρου ἔγερσις 78 σημ. 2, 118, 160, 161.
Λειτουργία Θεία 147, 148, 151, 158, 167, 207, 310.
Λέων Κατάνης Ἅγ. 308.
Λέων Ἅγ. πάπας Ρώμης 324 σημ.
Ληστὴς δίκαιος 251, 253.
Λουκᾶς Εὐαγγελ. 295 σημ. 4, 306.
Λουκᾶς Ὅσιος 143 σημ. 3.

Μάγων προσκύνησις 147, 148, 158, 173, 218, 236, 267, 279, 338.
Μακάριος ὁ Ρωμαῖος Ἅγ. 309 κ. ἑξ.
Μανδήλιον Ἅγ. 67, 258.
Μαρδάριος Ἅγ. 125 σημ. 4.
Μᾶρκος Εὐαγγελ. 182.
Ματθαῖος Εὐαγγελ. 210 σημ. 6, 269.
Μελχισεδὲκ 295.
Μετάληψις θεία 226, 227, 229 κ.ἑξ., 238.
Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ 118, 120, 172, 175, 210 σημ. 5, 219, 259, 284.
«Μή μου ἅπτου» 148, 159, 287.
Μηνολόγιον 297 σημ. 3, 306.
Μιχαὴλ ἀρχάγγελος 139, 154, 162, 165, 256, 321.
— θαύματα 46.
Μοιχαλὶς 242.
Μονοκέρωτος παραβολὴ 72, 193.
Μυροφόροι πρὸ τοῦ μνημείου τοῦ Ἰησοῦ 271, 354.
Μυστικὸς Δεῖπνος 110 κ. ἑξ., 147, 148. 151, 179, 218, 244 σημ. 7, 326, 335.
Μωϋσῆς 138, 295, 309.

Νίκη Ἁγ. 320.
Νικόλαος Ἅγ. 64, 83, 97, 299, 316, 318, 348 σημ. 5, 204, 243.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 255, 316, 317, 318.
Νυμφίος. Βλ. Ἰησοῦς «Ἴδε ὁ ἄνθρωπος».
Νῶε 265.
— κιβωτὸς 251.

Ὀνουφρίου Ἅγ. Κοίμησις 163 σημ. 2.

Πάθη τοῦ Χριστοῦ 44, 98, 99, 164, 253.
Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν 295.
Παλαμᾶς Γρηγόριος Ἅγ. 71.
Παναγία τοῦ Πάθους 73, 74 κ. ἑξ., 163, 187 κ. ἑξ. Βλ. καὶ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος.
Παντελεήμων Ἅγ. 249 σημ. 6, 250, 268, 295, 321 σημ. 2.
Πάντες Ἅγ. 139 σημ. 2, 243, 306 κ. ἑξ.
Παρασκευὴ Ἁγ. Μαρτύριον 206, 208, 210 σημ. 2, 216, 219.
Πάτερ ἡμῶν 327.
Παῦλος Ἀπόστ. 138.
Παῦλος ὁ Θηβαῖος Ἅγ. 264.
Πεντηκοστὴ 300.
Περιτομὴ τοῦ Χριστοῦ 338.
Πέτρος Ἀπόστ. 138.
Πέτρος καὶ Παῦλος ἐνηγκαλισμένοι 170, 204, 264.
— κρατοῦντες τὴν Ἐκκλησίαν 218, 264, 314.
Ποιμένων προσκύνησις 219, 256, 263, 279, 322.
Πολλαπλασιασμὸς τῶν ἄρτων 242, 291.
Προδοσία. Βλ. Ἰούδα προδοσία.
Προκόπιος Ἅγ. 20 σημ. 4.
— ἔφιππος 173.

Pietà 260.

Ραϊθοῦ πατέρες 175.
Ραφαὴλ ἀρχάγγελος 162.
Ρίζα Ἰεσσαί. Βλ. Ἰεσσαί.

Σάββας Ἅγ. 308.
— Κοίμησις 181.
Σέργιος Ἅγ. 147 σημ. 6.
Σίλβεστρος Ἅγ. 323.
Σισώης Ἅγ. 115.
Σκηνὴ τοῦ Μαρτυρίου μετὰ τῶν δώδεκα φυλῶν 198.
Σπυρίδων Ἅγ. 23.
— μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 224, 255.
— Κοίμησις 171.
— Λείψανον 208.
Σταύρωσις 45, 68, 76, 144, 145, 146, 154, 161, 164, 167, 168, 173, 174, 184, 193, 204, 205, 229, 271, 279.
Σύνοδος Οἰκουμ. Α΄ 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 161, 168.

Τεσσαράκοντα Ἅγ. 207.
Τίτος Ἅγ. 175.
Τρεῖς Ἱεράρχαι 318.
Τρεῖς Παῖδες ἐν τῇ καμίνῳ 326.
Τριὰς Ἁγ. 129, 144, 145, 154, 172, 204, 251, 252, 321.

Ὑδρωπικοῦ ἴασις 25.
Ὑπαπαντὴ 138, 139, 142, 143, 151, 154, 207.

Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης Ἅγ. 263, 264, 265, 266 σημ. 2.
Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον 208, 221.

Χαράλαμπος Ἅγ. 318.
Χριστουγέννων τροπάριον 14.

ΟΥΣΙΩΔΗ ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

σ. 63 στ. 10 ἀντὶ 1445 γράφε 1545.
σ. 138 στ. 7 καὶ σ. 267 στ. 13 ἀντὶ Parmegianino γράφε Parmigianino.
σ. 267 σημ. 3 ἀντὶ *Ρωσκάρδι* γράφε *Φωσκάρδι*.
σ. 230 σημ. 3 καὶ σ. 372 ἓν λ. ἀντὶ *Σκυλλογιάννης* γρ. *Σκυλογιάννης*.

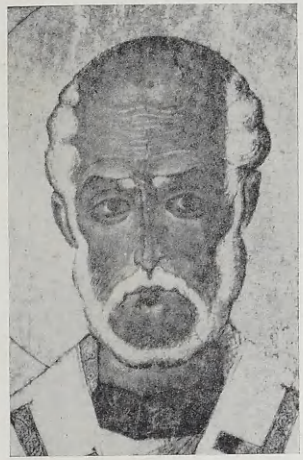
Τυπογρ. Ἑστία - Μαυρομιχάλη 134 - Ἀθῆναι

Μεταλλογραφήματα: Εὐαγγ. Χαλκιοπούλου - Ἁγ. Μάρκου 14 - Ἀθῆναι

0010046050
Αρχαιολογική Εταιρεία

ΠΙΝΑΚΕΣ

1 2 3



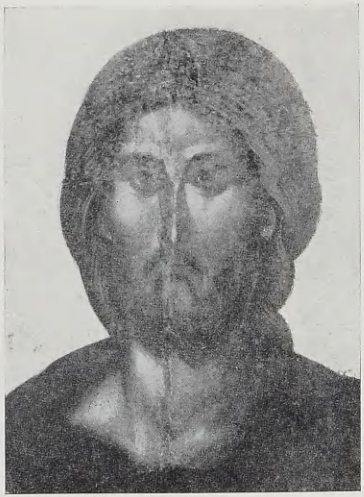




1. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ θαυματουργός (τμῆμα). Λένινγκραδ. Μουσεῖον Ἑρμιτάζ.
2. Θεοτόκος δεομένη (τμῆμα). Ἱερατικὴ Σχολὴ Freising Βαυαρίας (Καλλιγας).
3. Θεοτόκος Ὁδηγήτρια (τμῆμα). Μονὴ τῆς Ἁγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (Κοντακωφ).

1 2 3







1. Θεοτόκος ἡ Περίβλεπτος. Ναὸς Ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος (Corović Lubinković).
2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (τμῆμα). Λένινγκραδ. Ρωσικὸν Μουσεῖον (Kondakov - Minns).
3. Ἅγιος Προκόπιος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. (Μέγεθος διπλάσιον τοῦ πραγματικοῦ).

1 2 3







1. Ἅγιος Σπυρίδων. Τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Σοπότσανι Σερβίας (Okunev).
2. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ Βήματος. Μετάληψις τῶν Ἀποστόλων. (Φωτογρ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
3. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἴασις τοῦ ὑδρωπικοῦ. (Φωτογρ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

1



2





3

1. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Βαϊοφόρος (Millet).
2. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νοτίου κλίτους. Ἀνάστασις τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαείρου (Millet).
3. Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἄγγελος τῆς Δευτέρας Παρουσίας (Millet).

ΜΥΣΤΡΑΣ. ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ.

1



2



1. Λογκανίκος. Ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (1375). Τμῆμα τοιχογραφίας. Ἅγιος Γεώργιος (Φωτογρ. Μ. Γαλανοπούλου).
2. Τραπεζοῦς. Ναὸς Θεοσκεπάστου (1376). Τμῆμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νιπτῆρος (Millet - Talbot Rice).

1 2 3



Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου

1, 2. Ἀπόστολοι ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. 3. Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βαϊοφόρου.

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΜΥΣΤΡΑΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ

Πιν. 6

1



2



Ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας

1. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἀποκαθηλώσεως. 2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Θείας Λειτουργίας.

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΜΥΣΤΡΑΣ ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ

Πιν. 7

1 2 3







1. Προσωπογραφία τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ (1383). Μαργαρῖτες Μυλοποτάμου Κρήτης (Millet).
2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἀβραάμ. Τοιχογραφία τοῦ Ἕλληνος Θεοφάνους (1378) εἰς τὸν ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως ἐν Νοβγορὸδ τῆς Ρωσίας (Lazarev).
3. Προσωπογραφία τοῦ δεσπότου τοῦ Μυστρᾶ Θεοδώρου Β΄ Παλαιολόγου ὡς Θεοδωρήτου μοναχοῦ († 1443). Μυστρᾶς. Ναὸς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Millet).

1 2 3



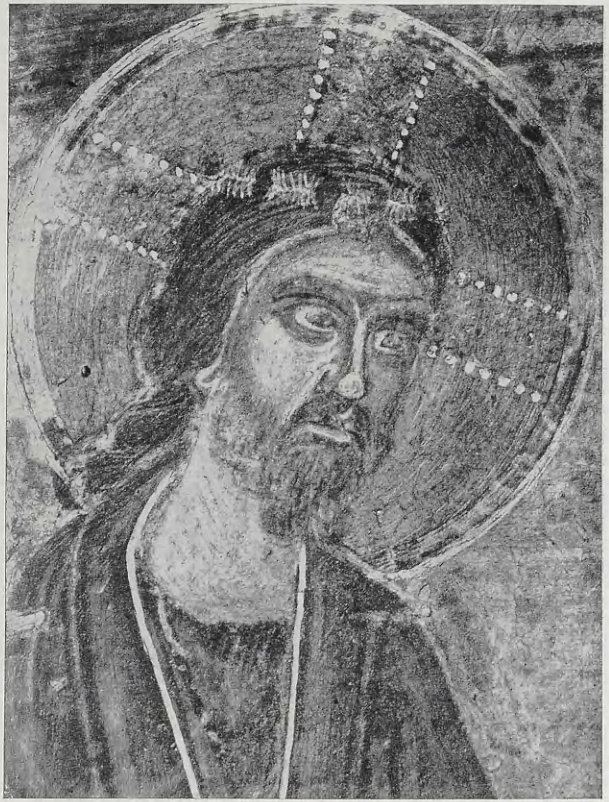




1. Μυστρᾶς. Παντάνασσα (1428). Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου. (Φωτογραφία Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
2. Μυστρᾶς. Παντάνασσα (1428). Τοιχογραφία ἁγίου. (Φωτογραφία Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
3. Ναὸς Ἁγίου Πέτρου ἐπὶ τῆς νησῖδος Γκρὰδ τῆς Πρέσπας. Τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. (Σωτηριου).

Πιν. 9

1



2



Πιν. 10

1. Ὄμορφη Ἐκκλησία Αἰγίνης (1289). Τμῆμα τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ ἑλκομένου. 2. Ναὸς τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα. Προφήτης.
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



1. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.



2. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. (Φωτογραφία Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366).



1. Πλατυτέρα. Θεοτόκος τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.



2. Ἅγιος Ἀντώνιος.

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366).

ΠΙΝ. 12



1. Τμῆμα τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, στηθάρια ἁγίων.



2. Οἱ Ἅγιοι Κύριλλος, Ἀχίλλειος καὶ Οἰκουμένιος συλλειτουργοῦντες.
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366).



1. Τμῆμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν Σταυρόν.



2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

ΓΕΡΑΚΙ. ΝΑΟΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ (1431).



1. Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ.



2. Ἡ Πεντηκοστή.

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΜΕΤΕΩΡΑ. ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483).



1. Οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι Στρατηλάτης καὶ Τήρων.



2. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος. (Τὰ πρόσωπα φέρουν ἐπιζωγραφήσεις).
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
ΜΕΤΕΩΡΑ. ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483).

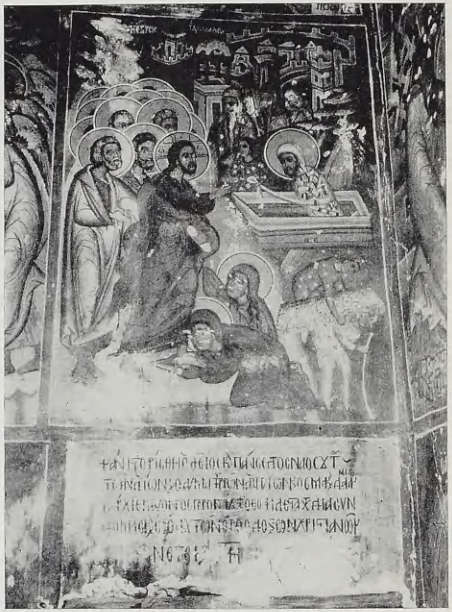


1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.

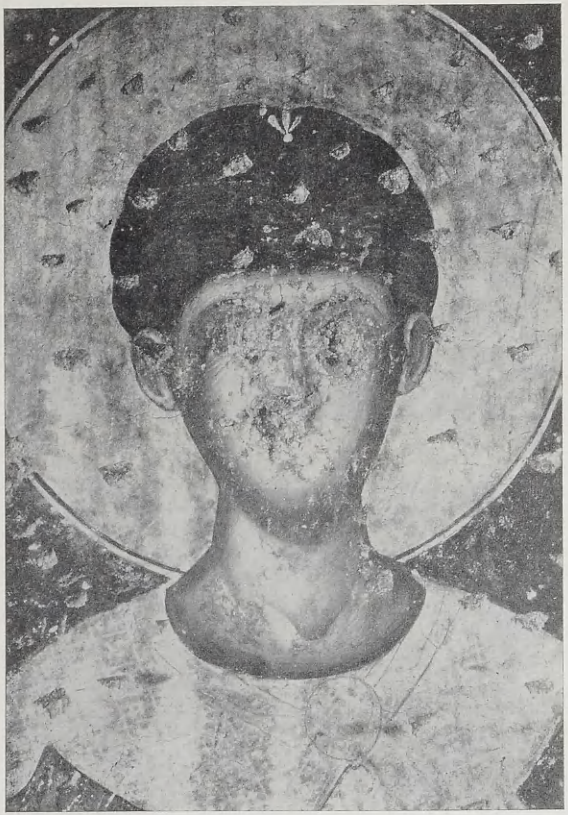


2. Ἡ Σταύρωσις.

ΝΑ·Ι·ΣΚΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΣΕΡΒΙΩΝ (1600;)



3. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου, κτητορικὴ ἐπιγραφή.



1. Ὁ Ἅγιος Ἰωάσαφ. Τμῆμα ἀπὸ τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης.
(Φωτογραφία Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



2. Βενετία. Accademia. Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος. Κεντρικὴ παράστασις.
(Φωτογραφία Böhm. Βενετία).



1. Σκλαβεροχῶρι Πεδιάδος. Ναΐσκος Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Τμῆμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου.



2. Μονὴ Βαλσαμονέρου (Ἁγίου Φανουρίου). Τοιχογραφία Ἱεράρχου (1431).



3. Ἄβδου Πεδιάδος. Ναὸς Ἁγίου Κωνσταντίνου. Τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὑπὸ τῶν Φωκάδων (1445).



1. Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου.



2. Ἡ Βαϊοφόρος, ὁ Ἅγιος Χριστόφορος.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

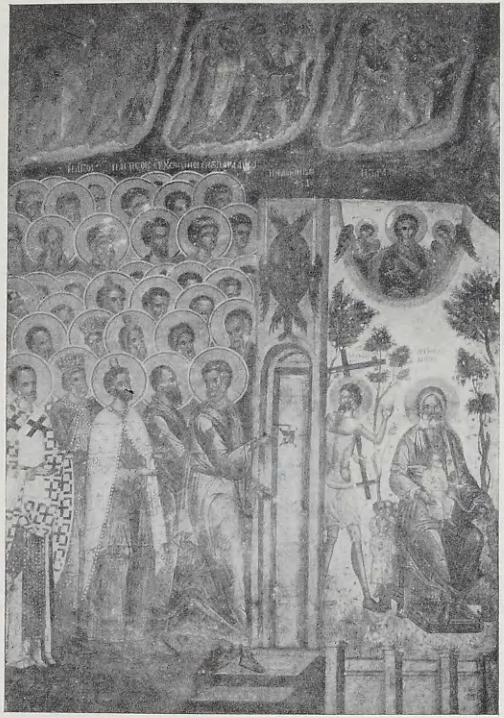
ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ



1. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος.



2. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου.
Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ





1. Τμῆμα ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. 2. Ἰησοῦς ἡ Ἄκρα Ταπείνωσις.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

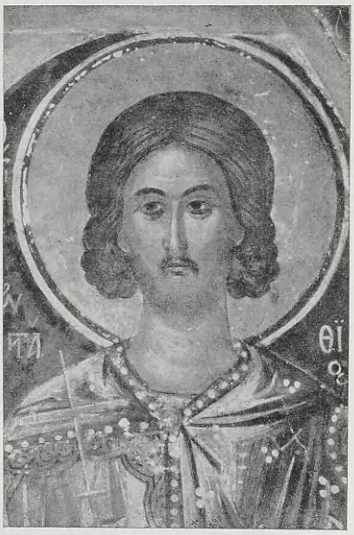
ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ



Ὁ Ἅγιος Νικόλαος.
Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).
Φωτογραφία Τσίμα-Παπαχατζηδάκη.
ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ



1. Σίμων ὁ Κυρηναῖος εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν.



2. Ὁ Ἅγιος Εὐστάθιος.



3. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν.



4. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Νιπτῆρος.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ



1. Μονὴ τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους. Καθολικόν (1535). Τμῆμα ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (Millet).



2. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὄρους (1546). Ὁ Ἅγιος Εὐθύμιος (Millet).

ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ



1. Μονὴ τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους. Τοιχογραφία εἰς τὸ ἐξωτερικὸν τῆς Τραπέζης.



2. Μονὴ τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους. Τοιχογραφία εἰς τὸ ἐξωτερικὸν τῆς Τραπέζης. Ὁ μητροπολίτης Σερρῶν Γεννάδιος μετὰ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων.
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



1. Ἀκάθιστος, Μηνολόγιον, Ἀσκηταί (Millet).



2. Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης (Millet).

ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, ΤΡΑΠΕΖΑ



1. Μηνολόγιον. Θεοτόκος μετὰ τοῦ Ἰησοῦ ἐγείροντος τὸν Ἀδάμ, Συμεὼν ὁ Θεοδόχος.



2. Ὁ Ἅγιος Σισώης.
Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ Μετεώρων (1566).
(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ





1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. 2. Ἅγιος Χαρίτων.

Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ Μετεώρων (1566).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ



1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.



2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.

Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

[ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]



1. Ἡ διαταγὴ διὰ τὴν Βρεφοκτονίαν.



2. Ἡ Βρεφοκτονία.

Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

[ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]



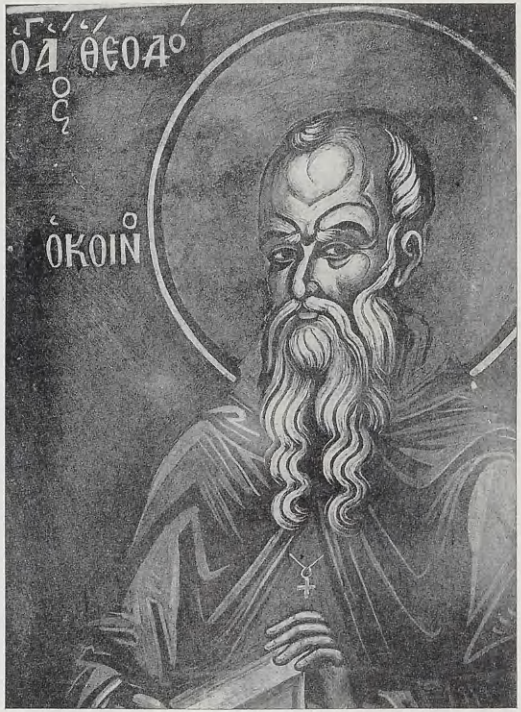
1. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1548).
Ὁ Πέτρος μὲ τὸν Μάλχον. Τμῆμα ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα.
(Φωτογραφία Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).
[ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]



2. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.
Γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰῶνος (Zoege von Manteuffel).



1. ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ. Ἡ Ἀνάληψις (1560). Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Μονὴν τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὄρους (Millet).



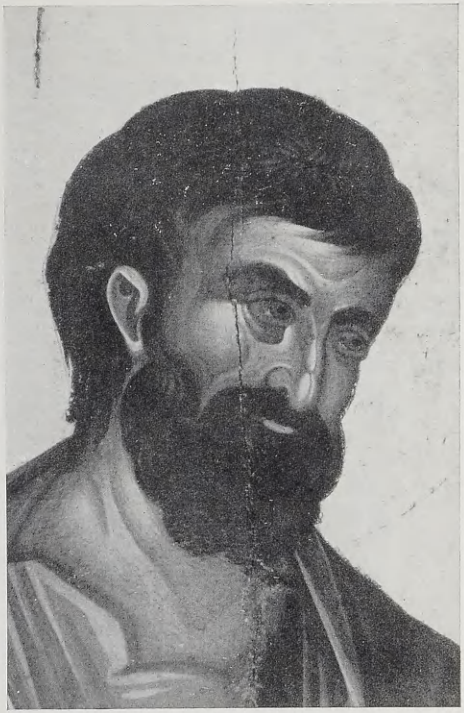
2. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ. Ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (1547). Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (Millet).



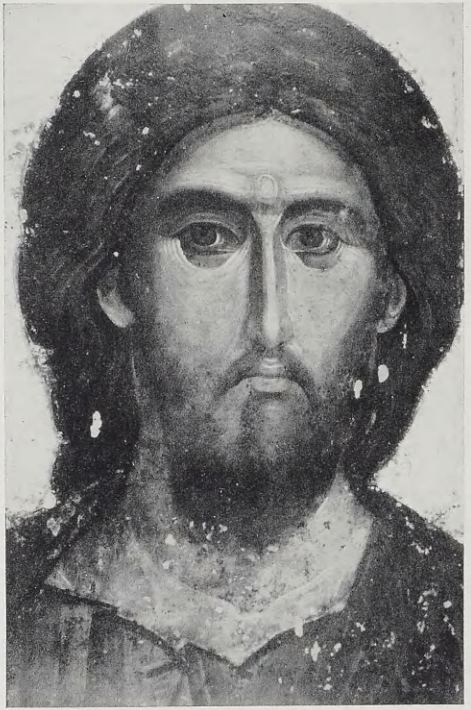
1. ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ. Ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ βρέφους (1515). Συλλ. Ἐ. Σταθάτου.



2. ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ. Ἡ Ἁγία Τριάς (152;4). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



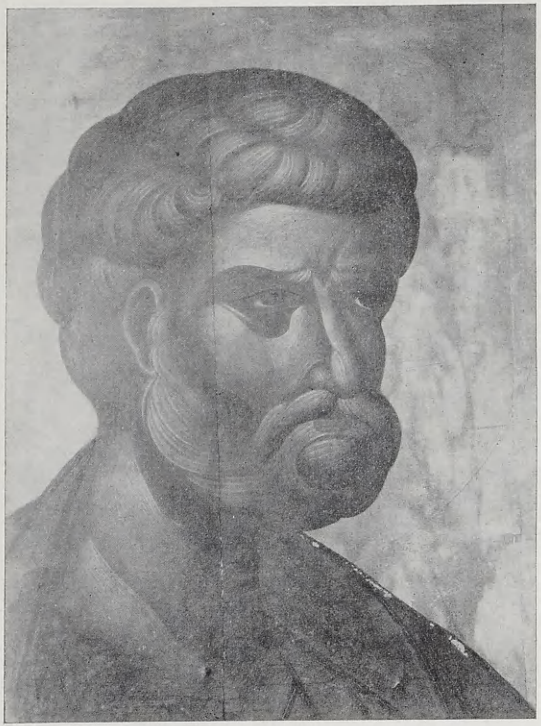
1. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μᾶρκος (Τμῆμα).



2. Ὁ Ἰησοῦς (Τμῆμα).

Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χελανδαρίου Ἁγίου Ὄρους.

(Φωτογραφίαι Φ. Ζαχαρίου).



1. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος (Τμῆμα).

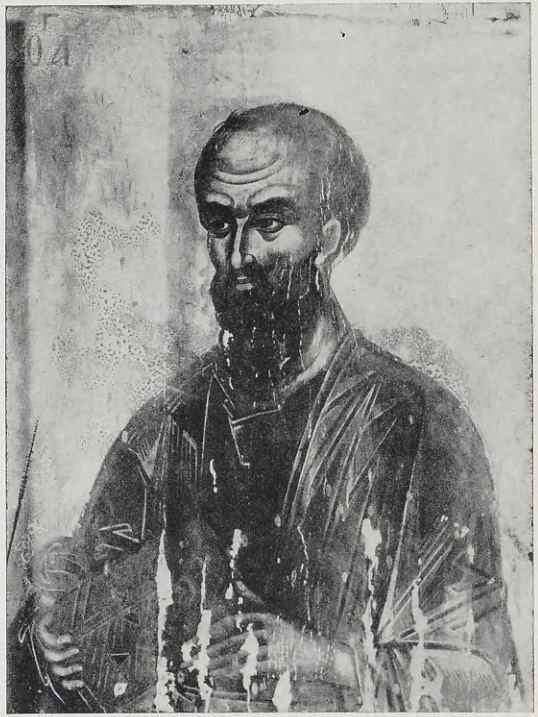


2. Ὁ Πρόδρομος (Τμῆμα).

Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως (1542) τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους (Μ. Χατζηδακης).



1. Ὁ Πρόδρομος.



2. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος.

Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους (1542).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα (1570).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



1. Ἡ Ὑπαπαντή (1571). Μονὴ Σινᾶ.
(Φωτ. Γ. Σωτηρίου).



2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



1. Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Ἡ Σταύρωσις.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



1. Θεοτόκος ἡ Βάτος.
Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου Κρήτης.

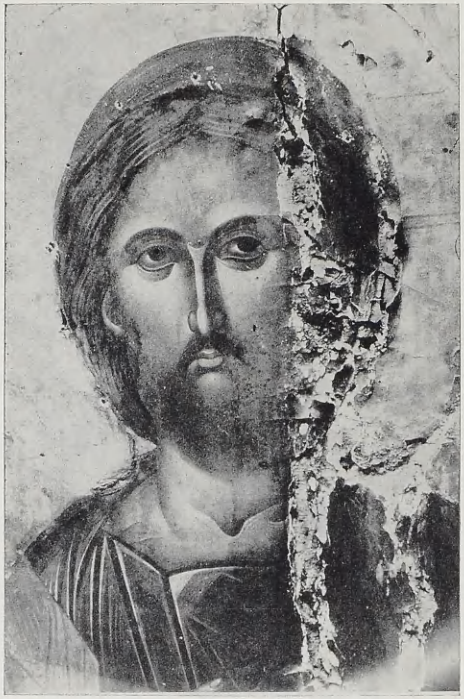


2. Ἡ Α΄ Οἰκουμενικὴ Σύνοδος (1591).
Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου Κρήτης.

ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ



1. ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ. Ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου (1585). Συλλ. Λοβέρδου.



2. ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Ἰησοῦς (τμῆμα) Μονὴ τῆς Πάτμου. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).



1. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΡΤΕΖΑ. Οἱ Ἀρχάγγελοι Γαβριήλ, Μιχαὴλ καὶ Ραφαήλ.
Μουσεῖον Κερκύρας.



2. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ.
Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τοῦ Γ. Κορτεζᾶ.



1. Ὁ Μωϋσῆς λύων τὰ σανδάλιά του. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τῆς Παναγίας τῆς Βάτου (1593). Συλλ. Λοβέρδου.



2. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1626). Μονὴ Σινᾶ.
(Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ



1. Συνάντησις Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδέκ.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Ἡ Σταύρωσις (1635).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



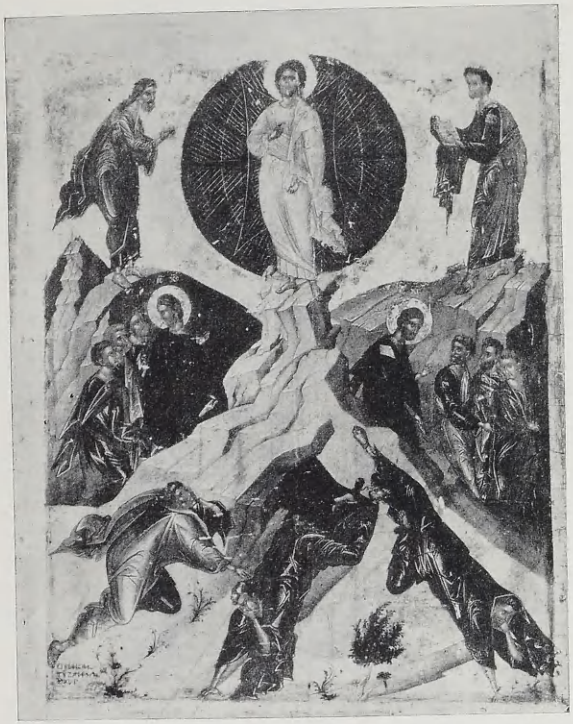
1. Θεοτόκος ἡ Ζωοδόχος Πηγή.
Μονὴ Ὁδηγητρίας Κρήτης.



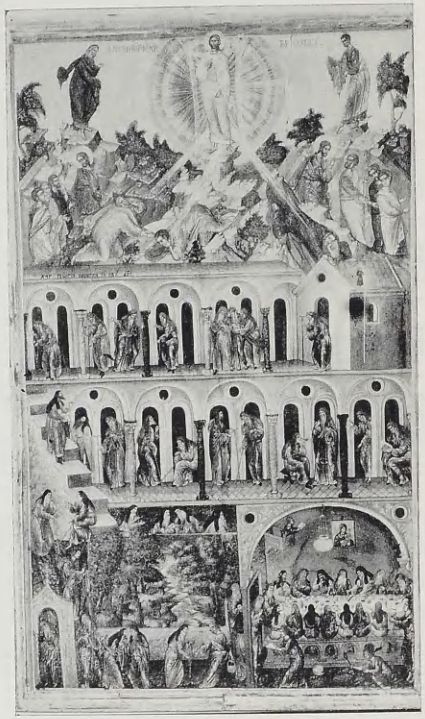
2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (τμῆμα).
Συλλ. Ἐρρ. Φραντζισκάκη.



3. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου.
Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).



1. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗ. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ. Συλλ. Ἐ. Σταθάτου.



2. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΟΝΤΖΑ. Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες. Μονὴ Σινᾶ.



1. Ἅγιος Ἀντώνιος.
Συλλ. Σ. Χαροκόπου.



2. Ἡ Σταύρωσις.
Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).

ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΒΙΑΣ



1. Ἡ παραβολὴ τοῦ διωκομένου ὑπὸ μονοκέρωτος.



2. Ἡ Σταύρωσις.

Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων (1637).

(Φωτογραφίαι Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΥΣ ΕΚ ΣΤΑΓΩΝ



1. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΚΑΒΑ. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Τοιχογραφία εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Γόλας (1632) Λακεδαίμονος.



2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΠΑΤΟΥ. Αἱ δώδεκα φυλαὶ πρὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου, κτητορικὴ ἐπιγραφή. Τοιχογραφία εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς (1682).



1. Ἡ Δέησις (1635). Σίφνος. Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη (ΛΑΜΠΑΚΗΣ).



2. Οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος (1640). Μονὴ Καρακάλλου Ἁγίου Ὄρους.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΚΑΠΑΣ



1. Ἅγιος Ἀντώνιος.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Ἡ Θεία Λειτουργία (1664).
Ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου.



1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1605).
Μονὴ Σινᾶ (ΣΩΤΗΡΙΟΥ).



2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



1. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ (1670).
Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).



1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του.
Μουσεῖον Κερκύρας (Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ).



2. Ἁγία Αἰκατερίνη.
Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).

ΙΕΡΕΜΙΑΣ ΠΑΛΛΑΔΑΣ



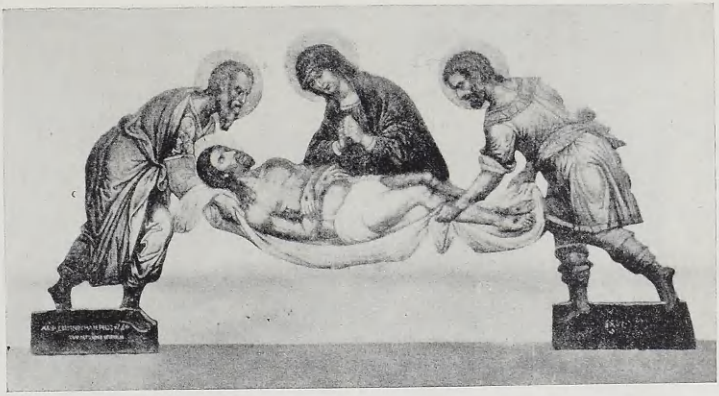
1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641).
Ζάκυνθος.
(Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).



2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (1664).
Βυζαντινὸν Μουσεῖον.
(Φωτ. Βυζ. Μουσείου).

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ

Πιν. 56



1. Ὁ Ἐνταφιασμὸς τοῦ Χριστοῦ (1677).
Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας.
(Gerola)



2. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος φονεύων τὸν Σκυλογιάννην, σκηναὶ ἐκ τοῦ μαρτυρίου του καὶ προσωπογραφία τοῦ δωρητοῦ (1646).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ



1. Ἁγία Θεοδώρα ἡ βασίλισσα (1671).
Βυζαντινὸν Μουσεῖον. (Φωτ. Βυζ. Μουσείου).



2. Θεοτόκος ἡ Λαμποβίτισσα (1684).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ



1. Ἰησοῦς ὁ Νυμφίος (1684).
Ἄλλοτε εἰς τὴν Μητρόπολιν Ζακύνθου.
(Φωτ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



2. Οἱ Ἅγιοι Πάντες.
Ἄλλοτε εἰς τὸν Ναὸν τῶν Ἁγίων Πάντων
Ζακύνθου.

ΗΛΙΑΣ ΜΟΣΚΟΣ



1. ΗΛΙΑ ΜΟΣΚΟΥ. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1657).
Βυζαντινὸν Μουσεῖον.
(Φωτ. Βυζ. Μουσείου).



2. CORNELIS CORT. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1569).
Χαλκογραφία.
(SCHRADE)



1. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Ἱστορία τοῦ Ἰωσὴφ καὶ τῆς γυναικὸς τοῦ Πετεφρῆ.
Συλλ. Ἰ. Καυταντζόγλου (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ



1. Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων μετὰ δωρητοῦ (1670).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. Εἰκονογράφησις τοῦ «Ἐν τάφῳ σωματικῶς».
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ



1. Ἡ Θεοτόκος μεταξὺ δύο ἁγίων.
Συλλ. Σ. Χαροκόπου.



2. ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Σταύρωσις, Ἀνάστασις καὶ Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἅδην ἐντὸς τῶν γραμμάτων JHS. Ἄλλοτε εἰς τὸ ἐμπόριον. (Φωτ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



1. Ναὸς τῆς Μονῆς Πετράκη (1719).



2. Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735).
«Μή μου ἅπτου».



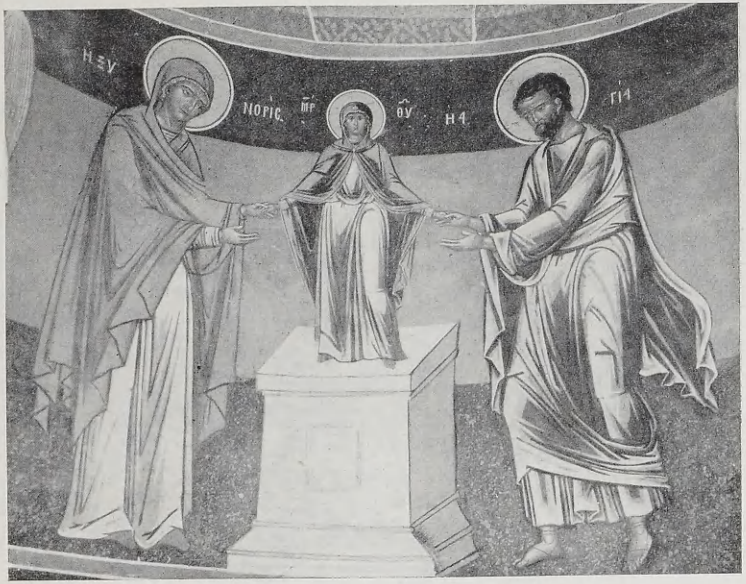
3. Ναὸς τῆς Μονῆς Πετράκη (1719).
Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου.



4. Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735).

(Φωτογρ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ



1. Ἡ Θεοτόκος μεταξὺ τοῦ Ἰωακεὶμ καὶ τῆς Ἄννας.



2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός.

Ναὸς τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735).

(Φωτογρ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ



1. Ὁ Πολλαπλασιασμὸς τῶν πέντε ἄρτων.



2. Σκηναὶ ἐκ τῶν μαρτυρίων τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ Ἅγιοι Κοσμᾶς ὁ ποιητής, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Ἐφραὶμ ὁ Σύρος, Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ Νίκων ὁ Μετανοεῖτε.
Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Φενεοῦ (1768).
(Φωτογρ. Συλλογῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας).
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ



1. Χορὸς Ἱεραρχῶν (1721).
Παρεκκλήσιον Ἁγ. Δημητρίου τῆς Μ. Βατοπεδίου Ἁγίου Ὄρους.



2. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ἅγιος Παῦλος ὁ ἐν Λάτρῳ (1711). Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὄρους.



3. Ἅγιος Μακάριος ὁ Ρωμαῖος. Ἐξωνάρθηξ Μονῆς Δοχειαρίου Ἁγίου Ὄρους.

(Φωτογρ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη)



1. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του. Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὄρους.
(Φωτ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη).



2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



3. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ.
Ἡ Θεοτόκος ἐπὶ θρόνου (1680).
Μονὴ Σινᾶ.
(Φωτ. Γ. Σωτηρίου).



1. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΝΤΑΡΙΝΗ. Ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας μεταξὺ τῶν Ἁγίων Ἀχιλλείου καὶ Ἀντίπα.
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



2. ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡΟΛΑ. Ἡ Προσκύνησις τῶν ποιμένων.
Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.
(Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).



1. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΛΕΡΓΗ. Ἱστορία τοῦ Βαλαάμ (1722).
Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



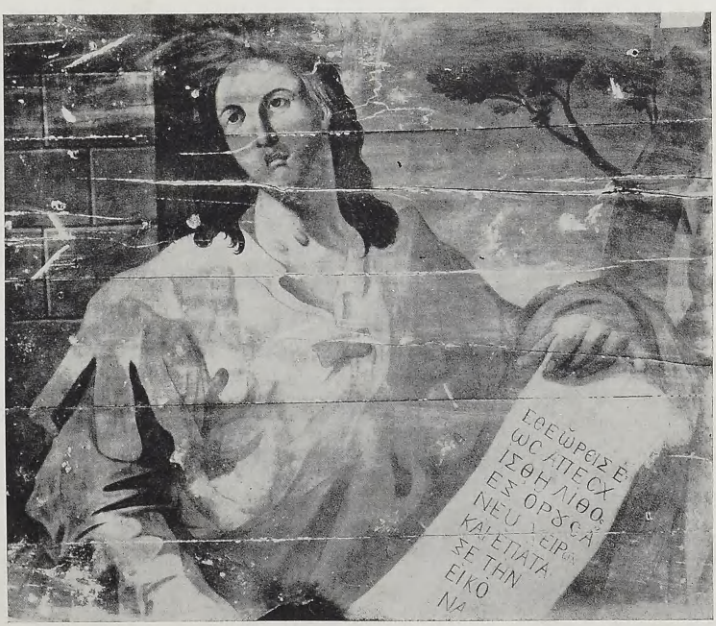
2. ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΟΥΛΟΥΜΠΗ καὶ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ. Ὁ Ἅγιος Σίλβεστρος (1719). Τμῆμα.
Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).



3. ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΣΤΕΝΤΑ.
Ὁ Πρόδρομος δεικνύων τὸν Ἰησοῦν.
Ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον
Ζακύνθου.



1. Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου.
Ἐκ τῆς οὐρανίας τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου. Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.
(Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).



2. Ὁ Προφήτης Δανιήλ.
Ἐκ τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).
ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΞΑΡΑΣ



1. Λ. ΘΕΙΡΣΙΟΥ. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς.
Χαλκογραφία Γ. Σ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ.



2. Σ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ.
Ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Σχεδίασμα ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὄρους. (ΛΑΜΠΑΚΗΣ). Πρβ. MILLET, Athos, πίν. 48, 2.