

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ

ΥΠΟ

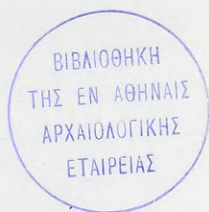
ΑΝΔΡΕΟΥ ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ 11)

ΟΜΟΤΙΜΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ΑΘΗΝΑΙ 1957
ΑΝΑΤΥΠΩΣΙΣ 1999 3

Αε 10



ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ

Αε 10



Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗΣ ΛΟΥΚΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΖΩΝ ΤΗΝ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΟΔΗΓΗΤΡΙΑΣ.

Συλλογή Δ. Λοβέρδου. Ἀθήναι.

ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ
ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ

ΥΠΟ

ΑΝΔΡΕΟΥ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ

ΟΜΟΤΙΜΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ
ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ



ΑΘΗΝΑΙ 1957
ΑΝΑΤΥΠΩΣΙΣ 1999

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Τὸ βιβλίον τοῦτο σκοπὸν ἔχει νὰ παράσχη μίαν εἰκόνα τῆς ἐξελίξεως, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνας. Ἡ κατανόησις ὅμως τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν δὲν θὰ ἦτο εὐχερὲς χωρὶς τὴν ἔρευναν τῶν πηγῶν τῆς καὶ τῶν διαδοχικῶν σταδίων τῆς διαμορφώσεώς της μέχρι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅποτε οἱ μεγάλοι Κρήτες ἀγιογράφοι ἔδωκαν εἰς αὐτὴν τὴν ὀριστικὴν της μορφήν. Ἦτο συνεπῶς ἀπαραίτητον ν' ἀνατρέξωμεν διὰ τὴν, κατὰ τὸ δυνατόν, διαφώτισιν τῶν ζητημάτων τῶν σχετιζομένων μὲ τὴν καταγωγὴν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς μέχρι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, εἰς τοὺς ὁποίους ἀνάγει τὴν ἀρχὴν 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 τοῦτοις τῶν πολλῶν καὶ δυσχερῶν προβλημάτων, τῶν σχετιζομένων μὲ τὴν γένεσιν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν ζωγραφικῆς, δὲν εἶναι ἀκόμη δυνατόν νὰ ἐπιτευχθῇ πλήρως, διότι στερούμεθα μνημείων τοῦ δευτέρου ἰδίως ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, τῆς ἐποχῆς δηλαδὴ ἀκριβῶς, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κρητικὴ ὀνομασθεῖσα αὐτὴ ζωγραφικὴ διανύει τὰ τελευταῖα καὶ συνεπῶς τὰ περισσότερα ἐνδιαφέροντα στάδια τῆς διαμορφώσεώς της. Ἀναμφιβόλως ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἔχουν διασωθῇ ὅχι ὀλίγα μνημεῖα. Ταῦτα ὅμως παραμένον ἐν δυστυχῶς ἀκόμη ἄγνωστα καὶ ἀδημοσίευτα, αἱ δὲ προσωπικαὶ μὲν ἔρευναι δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἐκταθῶν εἰς τὴν μελέτην ὅλων τῶν πολυαρίθμων ἀνὰ τὴν ἑλληνικὴν γῆν διεσπαρμένων ἔργων τῆς σημαντικῆς αὐτῆς περιόδου. Τὴν ἑλλειψιν τέλους ταύτην καθιστᾷ ἀκόμη περισσότερον αἰσθητὴν ἡ εἰς τὰς ἀρχάς της μόλις εὐρισκομένη μελέτη τῶν ἐξόχως πολυαρίθμων καὶ πολυτίμων τοιχογραφιῶν τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, ἡ γνῶσις τῶν ὁποίων τὰ μέγιστα θὰ συμβάλῃ εἰς τὴν ἐπίλυσιν ὅχι ὀλίγων ἐκ τῶν προβλημάτων, τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀγιογραφίας.

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

κατὰ μέγιστον μέρος ἀδημοσίευστον. Αἱ τοιχογραφίαι τῶν πολυαριθμῶν ἐκκλησιῶν, διὰ τὰς ὁποίας μᾶς πληροφοροῦν αἱ δημοσιεύσεις τῶν συνοδευουσῶν αὐτὰς ἐπιγραφῶν, παραμένουν ἀκόμη ἄγνωστοι, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαίρεσεων. Ὅσον ἀφορᾷ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς περιόδου αὐτῆς, αἱ δυσκολίαι δὲν εἶναι ὀλιγώτεραι. Ἐκτὸς καὶ πάλιν εὐαριθμῶν ἐξαίρεσεων, κατάλογοι εἰκονογραφημένοι μουσεῶν καὶ ιδιωτικῶν 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 ἀγιογράφων, ὅπως ἐπίσης ἀγνοοῦμεν καὶ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, οἱ ὅποιοι ἤκμασαν κατὰ τὴν περίοδον αὐτήν. Ὑπάρχουν βεβαίως μερικαὶ ἀναγραφαὶ ἐξαιρετικῶς χρήσιμοι ἀγιογράφων τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνων καὶ τῶν σωζομένων ἔργων των. Αὗται ὅμως δὲν εἶναι ἐπαρκεῖς, ὅχι μόνον διότι παρουσιάζουν πολλὰ κενά, ἀλλὰ καὶ διότι αἱ περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἀκμῆς τῶν ἀναφερομένων ἀγιογράφων πληροφορία εἶναι πολλάκις ἀνακριβεῖς καὶ συγκεχυμένα, ἢ δὲ ἀναγραφή τῶν σωζομένων ἔργων των ἑλλιπής. Ὡς ἐκ τούτου ἢ ἐκτίμησις τῆς τέχνης τῶν σπουδαιότερων ζωγράφων τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων καὶ ἢ παρακολούθησις τῆς καλλιτεχνικῆς των ἐξελίξεως ἀποβαίνουν δυσχερέσταται.

Ὁ ἐρευνητὴς ἐξ ἄλλου, ὁ μελετῶν τὰς φορητὰς εἰκόνας, τὰς ἀποκειμένας εἰς παλαιότερον καταρτισθείσας ιδιωτικὰς συλλογὰς, εὐρίσκειται ἐνώπιον καὶ ἐτέρας σοβαρᾶς δυσκολίας. Κατέχεται συνεχῶς ἀπὸ ἀμφιβολίας περὶ τῆς γνησιότητος τῶν εἰς τὰς εἰκόνας ἀναγινωσκομένων ὑπογραφῶν τῶν ἀγιογράφων, ὅχι δὲ σπανίως καὶ τῶν ἀναγραφομένων χρονολογιῶν. Αἱ ἀμφιβολίαι αὗται δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητοι. Εἰς χρόνους, ὅχι πολὺ ἀφισταμένους τῶν ἡμερῶν μας, οἱ ἔμποροι τῶν εἰκόνων, ἐπωφελοῦμενοι τῆς ἀγνοίας τῶν συλλογῶν, ἀλλὰ καὶ τῆς προτιμῆσεώς των πρὸς τὰ ἐνυπόγραφα καὶ χρονολογημένα ἔργα, δὲν ἐδίσταζον νὰ προσθέτουν εἰς τὰς προσφερομένας πρὸς πώλησιν εἰκόνας τὰς ὑπογραφὰς γνωστῶν ἀγιογράφων, ὅχι δὲ σπανίως καὶ χρονολογίας. Εὐκόλον 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 διηγηθῇ νὰ παρακάμψῃ τοὺς σκοπέλους αὐτοὺς. Πολλάκις τοῦτο εἶναι δυσκολώτατον, ἐνίοτε δὲ καὶ ἀδύνατον. Ὁμολογῶ ὅτι δὲν ἀποκλείεται καὶ εἰς τὰς σελίδας τοῦ βιβλίου τούτου νὰ γίνηται λόγος, ἐν ἀγνοίᾳ μου βεβαίως, περὶ εἰκόνων μὲ τοιαύτας κιβδήλους ὑπογραφὰς καὶ χρονολογίας.

Ὑπὸ τοιούτους συνεπῶς ὁρους πλήρης ἰστορία τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν 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 ἀπαιτῶμαι, προσπά-
θεια συστηματικῆς παρακολουθήσεως τῆς ἐξελίξεως, ποὺ παρουσιάζει ἡ θρη-
σκευτικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνας. Σκοπός μου ἦτο κυ-
ρίως νὰ παρακολουθῇσω τὰς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς καὶ τὰ καλλιτεχνικά
ρεύματα, τὰ ὁποῖα ἐμφανίζονται κατὰ τοὺς χρόνους τούτους. Διὰ τὸν λόγον δὲ
αὐτὸν ἐξητάσαμεν κυρίως τὸ ἔργον τῶν μεγαλυτέρων ἀντιπροσώπων τῆς θρη-
σκευτικῆς ζωγραφικῆς, οἱ ὅποιοι διὰ τῆς τέχνης τῶν ἡσκησαν ἰσχυρὰν ἐπιρροὴν
ἐπὶ τῶν συγχρόνων τῶν ἀγιογράφων. Οὗτοι, συνειδητοποιήσαντες τὰς καλλιτεχνι-
κὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς τῶν, ἔδωκαν τὸν δεσπόζοντα τόνον εἰς τὴν ἀγιογραφίαν
τῶν χρόνων, κατὰ τοὺς ὁποίους ἤκμασαν. Ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν παρακολούθησιν
τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τῶν μεγάλων αὐτῶν ἀγιογράφων εὗρομεν ὅχι ὀλίγας
δυσκολίας, διότι δὲν ἠδυνήθημεν νὰ λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὀλόκληρον τὸ μέχρις ἡμῶν
διασωθὲν ἔργον τῶν, τὸ ὁποῖον δὲν εἶναι ἀκόμη πλήρως γνωστόν. Δὲν αποκλείε-
ται ἡ εἰς τὸ μέλλον δημοσίευσίς τοῦ ἀγνώστου αὐτοῦ ὕλικου νὰ μεταβάλλῃ ὥρι-
σμένα ἀπὸ τὰ συμπεράσματα, τὰ εἰς τὸ βιβλίον τοῦτο περιεχόμενα.

Ἀλλὰ καὶ διὰ τὸν χρόνον ἀκόμη τῆς ἀκμῆς τῶν μεγάλων αὐτῶν ἀγιογρά-
φων αἱ ὑπάρχονσαι πληροφορίαι εἶναι πολλάκις ἀνακριβεῖς καὶ συγκεχυμένα. Ἡ
κατὰ τὰ τελευταῖα ἐν τούτοις ἔτι δημοσίευσίς ἀφθόνων πληροφοριῶν ἐξ ἀρχαῖα-
κῶν πηγῶν διηνκόλυνε τὸ ἔργον μας καὶ μᾶς ἐπέτρεψε νὰ διαλευκάνωμεν ὅχι
ὀλίγα σκοτεινὰ καὶ συχνὰ ἐσφαλμένως μέχρι τοῦδε ἀναγραφόμενα ζητήματα, σχε-
τικὰ 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 ἔφε-
ρον εἰς φῶς ἀφθόνους καὶ ἐξόχως πολυτίμους πληροφορίας περὶ τῶν διασημο-
τέρων ἀγιογράφων τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰώνων.

Ὁ κύριος αὐτὸς σκοπὸς τῆς παρακολουθήσεως τοῦ ἔργου τῶν σπουδαιοτέ-
ρων ἀγιογράφων καὶ διὰ τούτου τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, ποὺ διέπουν τὴν
μετὰ τὴν ἄλωσιν θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν, μᾶς ἠνάγκασε ν' ἀποκλείσωμεν μέ-
γαν ἀριθμὸν δευτερευούσης σημασίας τεχνιτῶν, οἱ ὅποιοι εἰργάζοντο ὑπὸ τὴν
ἐπίδρασιν τῶν μεγάλων διδασκάλων, χωρὶς νὰ παρουσιάζουν ἰδίαν σαφῶς καθω-
ρισμένην καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα.

Τ' ἀνωτέρω ἐκτεθέντα δύνανται, νομίζω, νὰ δικαιολογήσουν τὸν τίτλον τοῦ
παρόντος βιβλίου: Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν
ἄλωσιν. Αἱ σημειωθεῖσαι ἤδη σοβαραὶ δυσχέρειαι, λόγῳ τῆς ἑλλιποῦς 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 ἀρίστην ἱστορίαν τῆς μετὰ τὴν ἄλω-

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

Εἰς τὸ ζήτημα τῆς εἰκονογραφίσεως τοῦ παρόντος βιβλίου ἰδιαίτερον κατέβαλον προσοχήν. Κατ' ἀρχὴν προσεπιάθησα νὰ χρησιμοποιοῦσά ὕλικόν ἐντελὺς ἀνέκδοτον, διὰ δὲ τὰ δημοσιευμένα ἤδη μνημεῖα ν' ἀρκεσθῶ εἰς τὴν ἀναγραφὴν τῶν βιβλίων καὶ τῶν περιοδικῶν, ὅπου ὑπάρχοντι ἀπεικονίσεις αὐτῶν. Τοῦτο ὅμως δὲν ἦτο πάντοτε δυνατόν. Εἰς ὠρισμένας, σχετικῶς ὀλίγας, περιπτώσεις εὐρέθην 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 δυνατόν νὰ εἶναι ἐπαρκές διὰ τὴν εἰκονογράφησιν ὁλοκλήρου βιβλίου. Εὐτυχῶς ἦλθον εἰς ἐνίσχυσιν τοῦ ἔργου μου λίαν προθυμῶς σεβαστοὶ συνάδελφοι καὶ ἀγαπητοὶ 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 Σινῆ, 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 Ἑθνικὴν Πινακοθήκην. Εἰς πάντας τοὺς ἀνωτέρω ἐπιθυμῶ νὰ ἐκφράσω τὰς ἀπείρους καὶ θερμότητας εὐχαριστίας μου. Ὁχι ὀλιγωτέραν βοήθειαν μοῦ παρέσχε τὸ φωτογραφικὸν ἀρχεῖον Τοῖμα - Παπαχατζηδάκη, τὸ καταρτισθὲν κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ὑπὸ τοῦ μακαρίτου Γεωργίου Τοῖμα, ὁ ὁποῖος εἰργάσθη ὄχι σπανίως ὑπὸ τὰς ὁδηγίας μου. Τὸν νῦν κάτοχον τοῦ πολυτίμου αὐτοῦ ἀρχείου κ. Περικλῆν Παπαχατζηδάκην θερμότητα 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, μετὰ 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. Ἰδιαίτερος θέλω νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Σ. Χαρακόπον 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 Ἀδα Ἀριεμοσίαν Γιαννουλάτου διὰ τὸ ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον, μὲ τὸ ὅποῖον παρηκολούθησε τὴν ἐκτύπωσιν τοῦ βιβλίου τούτου.

Τὸ παρὸν βιβλίον, λόγῳ τοῦ ὄγκου του καὶ τοῦ πολυδαπάνου συνεπῶς τῆς ἐκτυπώσεώς του, δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ ἴδῃ τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος χωρὶς τὴν γενναιοφροσύνην τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἣ ὅποια λίαν προθύμως ἀνέλαβε τὴν ἐκδοσὴν του. Βαθυτάτην ὡς ἐκ τούτου αἰσθάνομαι τὴν ὑποχρέωσιν νὰ ἐκφράσω πρὸς τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιον αὐτῆς τὴν μεγίστην ἐγγνωμοσύνην 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 ΑΡΧΑΤ'ΚΗΝ 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 ΗΜΙΣΕΩΣ ΤΟΥ 15 ^{ου} 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 16 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	
I. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ	94 — 112
II. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 16 ^{ου} ΑΙΩΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΕΟΦΑΝΗΝ	112 — 126

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	Σελις
Ι. ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ	127 — 136
ΙΙ. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ	136 — 159
ΙΙΙ. 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 17 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	191 — 202
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	
Ι. ΟΙ ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ	202 — 222
ΙΙ. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ	222 — 240
ΙΙΙ. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ	240 — 256
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ	257 — 282

ΜΕΡΟΣ Ε'.

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	283 — 312
ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18 ^{ον} ΑΙΩΝΑ	
Ι. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ	313 — 331
ΙΙ. Η ΕΞΙΤΑΙΣΜΕΝΗ 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 (τμήμα). Λένινγκραδ. Μουσ. Ἑρμιτάζ.
2. Θεοτόκος δεομένη (τμήμα). Ἱερατικὴ Σχολὴ Freising Βαυαρίας (ΚΑΛΛΙΓΑΣ).
3. Θεοτόκος Ὁδηγήτρια (τμήμα). Μονὴ Ἀγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (ΚΟΝΤΑΚΩ).
2. 1. Θεοτόκος ἡ Περίβλεπτος. Ναὸς Ἁγίου Κλήμεντος Ἀχρίδος (CΟRΟΝΙΪ-ΛУВΙΝΚΟΝΙΪ).
2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (τμήμα). Λένινγκραδ. Ρωσικὸν Μουσεῖον (ΚΟΝΔΑΚΟΝ-ΜΙΝΝΣ).
3. Ἅγιος Προκόπιος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνης τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.
3. 1. Ἅγιος Σπυρίδων. Τοιχογραφία εἰς τὸν ναὸν τῆς Σοπότσανι Σερβίας (ΟΚУΝΕΝ).
2. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ Βήματος. Μετάληψις τῶν Ἀποστόλων.
3. Μυστρᾶς. Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἱασις τοῦ ὕδρωπικοῦ. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
4. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ. 1. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ κεντρικοῦ κλίτους. Βαϊοφόρος (ΜΙΛΛΕΤ).
2. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ νοτίου κλίτους. Ἀνάστασις τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαίρου (ΜΙΛΛΕΤ).
3. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ἄγγελος τῆς Δευτέρας Παρουσίας (ΜΙΛΛΕΤ).
5. 1. Λογχανικός. Ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (1375). Τμήμα τοιχογραφίας. Ἅγιος Γεώργιος. (Φωτ. Μ. Γαλανοπούλου).
2. Τραπεζοῦς. Ναὸς Θεοσκεπάστου (1376). Τμήμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νιπτῆρος (ΜΙΛΛΕΤ-ΤΑΙΛΒΟΤ RICE).
6. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου. 1, 2. Ἀπόστολοι ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου.
3. Τμήμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βαϊοφόρου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
7. ΜΥΣΤΡΑΣ. ΠΕΡΙΒΛΕΠΤΟΣ. Ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας. 1. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἀποκαθλώσεως.
2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Θείας Λειτουργίας. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
8. 1. Προσωπογραφία τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ (1383). Μαργαρίτες Μυλοποτάμου Κορίνθης (ΜΙΛΛΕΤ).
2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἀβραάμ. Τοιχογραφία τοῦ Ἑλληνος Θεοφάνους (1378) εἰς τὸν ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως ἐν Νοβογροδ τῆς Ρωσίας (ΛΑΖΑΡΕΦ).
3. Προσωπογραφία τοῦ Δεσπότη τοῦ Μυστρᾶ Θεοδώρου Β΄ Παλαιολόγου ὡς Θεοδωρήτου μοναχοῦ (†1443). Μυστρᾶς. Ναὸς τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (ΜΙΛΛΕΤ).
9. Μυστρᾶς. Παντάνασσα (1428). Τμήμα 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 νησίδος Γκράδ τῆς Πρέσπας. Τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (Σατηριον).
10. Ὁμορφὴ Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης (1289). Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ ἐλκομένου. 2. Ναὸς τοῦ Σωτήρος 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. Ἁγιος Ἀντώνιος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
13. ΜΕΤΕΩΡΑ. ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Τμήμα τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, στηθάρια ἁγίων. 2. Οἱ Ἁγιοὶ Κύριλλος, Ἀχιλλεὺς καὶ Οἰκουμένιος συλλειτουργοῦντες. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
14. ΓΕΡΑΚΙ. ΝΑΟΣ ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ (1431). 1. Τμήμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν Σταυρόν. 2. Ἁγιος 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 Ἁγιοὶ Θεόδωροι Στρατηλάτης καὶ Τήρων. 2. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρόνος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
17. ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΡΓΥΡΩΝ ΣΕΡΒΙΩΝ (1600;). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 2. Ἡ Σταύρωσις. 3. Ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου, κτητορικὴ ἐπιγραφή.
18. Ὁ Ἁγιος Ἰωάσαφ. Τμήμα ἀπὸ τοιχογραφίαν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος. (Κεντρικὴ παράστασις). Βενετία. Accademia. (Φωτ. Böhlm. Βενετία).
19. ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ. Σκλαβεροχώρι Πεδιάδος. Ναῖσκος Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου. Τμήμα 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 Ἀναπανσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου. 2. Ἡ Βαΐοφόρος, ὁ Ἁγιος Χριστόφορος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
21. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. 2. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
22. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Τμήμα ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. 2. Ἰησοῦς ἡ Ἄκρο Ταπείνωσις. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
23. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ Μετεώρων (1527). Ὁ Ἁγιος Νικόλαος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
24. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ 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 Νιπιτήρος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
25. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. 1. Μονὴ τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὁρους. Καθολικὸν (1535). Τμῆμα ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (MILLET). 2. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὁρους (1546). Ὁ Ἅγιος Εὐθύμιος (MILLET).
26. ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. ΤΡΑΠΕΖΑ. 1. Τοιχογραφία εἰς τὸ ἔξωτερικόν. 2. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ἔξωτερικοῦ. Ὁ μητροπολίτης Σερρών Γεννάδιος μετὰ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
27. ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ. ΤΡΑΠΕΖΑ. Τοιχογραφία ἐσωτερικοῦ. 1. Ἀκάθιστος, Μηνολόγιον, Ἀσκηταί (MILLET). 2. Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης. (MILLET).
28. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Μηνολόγιον, Θεοτόκος μετὰ τοῦ Ἰησοῦ ἐγείροντος τὸν Ἀδὰμ, Συμεὼν ὁ Θεοδόχος. 2. Ὁ Ἅγιος Σισώης. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
29. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. 2. Ἅγιος Χαρίτων. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
30. [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Προδρομος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
31. [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548). 1. Ἡ διαταγὴ διὰ τὴν Βρεφοκτονίαν. 2. Ἡ Βρεφοκτονία. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
32. 1. Ναὸς τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548). [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ], Ὁ Πέτρος μὲ τὸν Μάχον. Τμῆμα ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰῶνος (ZOEGB VON MANTEUFFEL).
33. ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ, Ἡ Ἀνάληψις (1560). Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Μονὴν τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὁρους (MILLET). 2. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ. Ἅγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (1547). Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (MILLET).
34. 1. ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΛΘΟΥ. Ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ Βρέφους (1515). Συλλογὴ Ἑ. Σταθίου. 2. ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ. Ἡ Ἁγία Τριάς (152;4). Συλλογὴ Δ. Λοβέρδου.
35. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χελανδαρίου Ἁγίου Ὁρους. 1. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος (τμῆμα). 2. Ὁ Ἰησοῦς (τμῆμα). (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).
36. ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ ΙΕΡΕΥΣ. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως (1542) τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ). 1. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος (τμῆμα). 2. Ὁ Πρόδρομος (τμῆμα).
37. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὁρους (1542). 1. Ὁ Πρόδρομος. 2. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
38. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προσκόρου. 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' Οἰκουμένηκὴ Σύνοδος (1591). "Ἅγιος Μηνᾶς Ἡρακλείου Κρήτης.
42. 1. ἸΩΑΝΝΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ. Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου (1585). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ἈΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Ἰησοῦς (τιμῆμα). Μονὴ τῆς Πάτμου. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).
43. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΡΤΕΖΑ. Οἱ Ἀρχάγγελοι Γαβριήλ, Μιχαήλ καὶ Ραφαήλ. Μουσεῖον Κερκύρας. 2. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνης τοῦ Γ. Κορτεζᾶ.
44. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ. 1. Ὁ Μωϋσῆς λύων τὰ σανδάλιά του. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνης 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 Πηγὴ. Μονὴ Ὁδηγητρίας Κρήτης. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Προδρόμος (τιμῆμα). Συλλ. Ἐφρ. Φραντζισκάκη. 3. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου. Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).
47. 1. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗ. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ. Συλλ. Ἐ. Σταθάτου. 2. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ. Οἱ ἐν Ραϊθῷ πατέρες. Μονὴ Σινᾶ.
48. ἈΝΔΡΕΑΣ ΠΑΒΙΑΣ. 1. Ἅγιος Ἀντώνιος. Συλλ. Σ. Χαροκόπου. 2. Ἡ Σταύρωσις. Ἑβνική Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἐθν. Πινακοθήκης).
49. ἸΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΥΣ ΕΚ ΣΤΑΓΩΝ. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαλαὰμ τῶν Μετεώρων (1637). 1. Ἡ παραβολὴ τοῦ διωκομένου ὑπὸ μονοκέρωτος. 2. Ἡ Σταύρωσις. (Φωτ. Τοῖμα-Παπατζηδάκη).
50. 1. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΚΑΒΑ. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. Τοιχογραφία εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Γόλις (1632) Λακεδαιμόνος. 2. ἸΩΑΝΝΟΥ ΥΠΑΤΟΥ. Αἱ δώδεκα φυλαὶ πρὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου, κτητορικὴ ἐπιγραφὴ. Τοιχογραφία εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς (1682).
51. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΚΑΠΑΣ. 1. Ἡ Δέησις (1635). Σίφνος. Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη (ΔΑΜΠΑΚΗΣ). 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 (ΣΑΤΗΡΙΟΥ). 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Προδρόμος. 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 Ἐσμημίτης μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου

- του. Μουσείον Κερκύρας. (ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ). 2. Ἁγία Αἰκατερίνη. Μονὴ Σινᾶ. (Φωτ. Γ. Σωτηρίου).
56. EMMANOYHΛ TZANES. 1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641). Ζάκυνθος. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη). 2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (1664). Βυζαντινὸν Μουσεῖον. (Φωτ. Βυζ. Μουσείου).
57. EMMANOYHΛ TZANES. 1. Ὁ Ἐνταφιασμός τοῦ Χριστοῦ (1677). Ναὸς Ἁγίου Γεωργίου Βενετίας. (ΓΕΡΟΛΑ). 2. Ὁ Ἅγιος Δημήτριος φονεύων τὸν Σκυλλογιάννην, σκηναὶ ἐκ τοῦ μαρτυρίου του καὶ προσωπογραφία τοῦ δωρητοῦ (1646). Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
58. EMMANOYHΛ TZANES. 1. Ἁγία Θεοδώρα ἡ βασίλισσα (1671). Βυζαντινὸν Μουσείον. (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 (1669). Χαλκογραφία. (SCHRADER).
61. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρήνος. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἱστορία τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς γυναικὸς τοῦ Πετρεφῆ. Συλλ. Ι. Κανταντζόγλου. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).
62. ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων μετὰ δωρητοῦ (1670). Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Εἰκονογραφίαις τοῦ Ἐν τάφῳ σωματικῶς. Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
63. 1. Ἡ Θεοτόκος μετὰ δύο ἁγίων. Συλλ. Σ. Χαρακόπου. 2. ΑΝΔΡΕΑ ΡΙΤΖΟΥ. Σταύρωσις, Ἀνάστασις καὶ ἀνάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἄδην ἐντὸς τῶν γραμμάτων J.H.S. Ἄλλοτε εἰς τὸ ἐμπόριον. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
64. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ. «Μή μου ἄπτου». 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 μετὰ τὸν Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Λαμασκηνός. (Φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).
66. ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Φνεοῦ (1768). 1. Ὁ Πολλαπλασιασμός τῶν πέντε ἄρτων. 2. Σκηναὶ ἐκ τῶν μαρτυρίων τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ Ἅγιοι Κοσμάς ὁ ποιητής, Ἰωάννης ὁ Λαμασκηνός, Ἐφραίμ 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 Προδρόμος μετὰ σκηνῶν ἐκ

- τοῦ βίου του. Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὁρους. (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 μετὰ τῶν Ἁγίων Ἀχιλλείου καὶ Ἀντίπα. Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡΟΛΑ. Ἡ Προσκύνησις τῶν ποιμένων. Ἑθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἑθν. 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. Ἑθνικὴ Πινακοθήκη. (Φωτ. Ἑθν. Πινακοθήκης). 2. Ὁ Προφήτης Δανιήλ. Ἐκ τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου. (Φωτ. Μ. Χατζηδάκη).
72. 1. Α. ΘΕΙΡΣΙΟΥ. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς. Χαλκογραφία Γ. Σ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ. 2. Σ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος. Σχεδιάσμα ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὁρους. (ΛΑΜΠΑΚΗΣ). Ποβ. MILLET, Athos, πίν. 48. 2.

ΠΕΡΙΛΗΨΙΣ

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΑΙ ΠΗΓΑΙ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄. Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Ἡ ζωγραφικὴ τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων σχετίζεται στενῶς μὲ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ ἐξετασθῇ εἰς γενικὰς γραμμάς 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 Κρητικὴ, ἂν καὶ ἐντελῶς συμβατικοὶ καὶ στενοί, ἔχουν ἐντούτοις ἐπικρατήσῃ πλέον καὶ δὲν εἶναι εὐκόλος ἡ ἀντικατάστασίς των. Σ. 1 κ.ἑξ.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή ἐμπνέεται ἀπὸ τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν τέχνην. Αὕτη ἔχει τὰς ρίζας τῆς εἰς τὴν παλαιότεραν 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 ἀκαδημαϊκὴ, ἐνῶ 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 ἰδιαίτεραν σημασίαν, διότι εἶναι ἡ μόνη ἐπικρατοῦσα κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνους. Αἱ παλαιότεραι περὶ τῆς καταγωγῆς τῆς 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 πρωθυστερος. Ἡ πρώτη αὕτη περίοδος θὰ ἠδύνατο νὰ ὀνομασθῇ «προκρητικὴ». 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 πηγὴν. Τὰς πηγὰς αὐτῶν θ' ἀναζητήσωμεν εἰς τὸ πρῶτον τοῦτο μέρος. Σ. 11 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

I. 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 ἴδια μὲ ἐκείνην, ποὺ εἶχε κατὰ τὰς προγενεστέραις 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 τεχνικὴ τῆς ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάξῃ βαθμὴδὸν 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: Ἁγ. 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 ὅπωςδήποτε νὰ χρονολογηθῇ εἶναι ἡ Παναγία τοῦ Freising. Τὰ χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς νέας τεχνικῆς. Ταῦτα μὲ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χρόνου ἐξεκρίνονται: Θεοτόκος Ὁδηγήτρια εἰς τὴν Μοῆν Ἁγ. Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν, Θεοτόκος ἡ Περίβλεπτος εἰς τὸν Ἁγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος, Παντοκράτωρ εἰς τὸ Λένινγκραδ, εἰκὼν τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μοῆν 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 τοῦλάχιστον αἰῶνος. Ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς εὐρίσκεται εἰς τὸν τρόπον χρησιμοποιοῦσεως τῶν στοιχείων, τὰ ὅποια ἀπαρτίζουν τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων. Σ. 16 κ.ἑξ.

II. 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 μεμονωμένα μορφὰ 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 γεγονός 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: Γράνταξ, Ἀρὺλιε. Σ. 22 κ.ἑξ.

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

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

Ἡ Περιβλεπτος τοῦ Μυστρᾶ. Ἔργον δύο ζωγράφων. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου καὶ ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας. Χαρακτηριστικά τῆς τεχνικῆς των. Ἡ τεχνικὴ τοῦ πρώτου σχετίζεται μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκρανδ καὶ μὲ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ ἱερέως Κλαδᾶ εἰς τοὺς Μαργαρίτες Μυλοποτάμου Κρήτης. Ἡ τεχνικὴ τοῦ δευτέρου συγγενεὺε μὲ τὰ ἔργα τοῦ Ἑλλήνος Θεοφάνους εἰς τὸ Νοβγκορόδ καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Ραβάνιτσας. Ἡ διακόσμησις τῆς Περιβλεπτοῦ δύναται νὰ τεθῇ μετὰ τὸν 1375 καὶ 1385 περίπου. Σ. 29 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν τεχνικὴν εἰκόνας κατὰ τὸν πρῶτον ἡμῶν 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. Χαρακτηριστικά τῆς τεχνικῆς των. Ὁ πρῶτος ἀκολουθεῖ τεχνικὴν παρεμφερῆ μὲ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον. Ταύτην ἀκολουθεῖ καὶ ὁ δεῦτερος, ἀλλ' ἀπλοποιημένην, συγχρόνως ὅμως χρησιμοποιοῖ τὴν γραμμὴν καὶ διὰ τὴν σχεδιάσιν τῶν ὄγκων. Σ. 34 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν. Ἡ παλαιὰ γραμμικὴ τεχνικὴ τοῦ τέλους τοῦ 12ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 13ου αἰῶνος δὲν ἐξέλιπε. Τὴν ἀνευρίσκομεν, μολὶς αἰσθητὴν, καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς: Σοπότσανι, Πρωτῆτον Ἀγίου Ὁρους, "Αγ. Ἰωάννης Θεολόγος Ἀπειράνθου Νάξου, "Αγ. Ἄννα Ὁξυλίου Εἰβοίας, Κάλενις, "Αγ. Πέτρος Γκράδ Πρέσπας. Σ. 36 κ.ἑξ.

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Αἱ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

Ι. Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν ἀρχαίᾳ παραδόσιν

Ἡ τεχνοτροπία τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ὅρισμός τοῦ Millet. Ἡ Κρητικὴ σχολὴ συγγενεὺε μὲ τὴν τέχνην τῆς παλαιότερας τῶν Παλαιολόγων ἐποχῆς. Τὸ γεγονός τοῦτο δέον νὰ ἐξετασθῇ λεπτομερέστερον. Σ. 41 κ.ἑξ.

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

Ἀρχαῖαι τοιχογραφίαι τοῦ 13ου αἰῶνος. Μπογιάννα (1259) Βουλγαρίας, "Αγ. Γεώργιος Βάρδας (1289) Ρόδου, "Ομορφὴ ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης καὶ ναῖσκος τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα. Σ. 42 κ.ἑξ.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ 14ου αἰῶνος. Ναῖσκος χωρίου Σπηλιᾶς (1311) Εἰβοίας, Ἀσώματος (1315) εἰς Ἄνω Ἀρχάνες Κρήτης, ναὸς Ἰωάννου Θεολόγου (1347) εἰς τὸ

χωρίον Σπηλιό Κοήτης, Ζέμεν Βουλγαρίας, Καθολικὸν Μονὴς Ὑπαπαντῆς (1366) τῶν Μετεώρων. Σ. 44 κ.ἑξ.

Αἱ ἀρχαὶ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Ναύσκος Ζωοδόχου Πηγῆς (1431) ἐπὶ τοῦ κάστρου Γερακίου. Σ. 49 κ.ἑξ.

Ἡ ἀρχαῖκή παράδοσις καὶ ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Τὸ φαινόμενον τῆς υπάρξεως τοῦ ἀρχαίου ρεύματος κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων ὀφείλεται εἰς πνεῦμα ἰσχυρῶς συντηρητικόν, τὸ ὅποιον ἀντιπροσωπεύει τὴν ἀντίδρασιν εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὸν Wulff ἡ ἐμφάνισις τῆς Κρητικῆς σχολῆς τὸν 14^{ον} αἰῶνα εἶναι ἡ ἀντίδρασις τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας κατὰ τῶν νεωτερισμῶν αὐτῶν. Δὲν πρόκειται ὅμως περὶ ἐπιστροφῆς εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὥς ἐνόμιζεν ὁ Wulff, ἀλλὰ περὶ συνεχίσεως αὐτῆς. Παράλληλον, μέ τινας διαφορὰς, 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 ὅποια συνετέλεσαν εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, δηλαδὴ ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ αἱ τοιχογραφαίαι μὲ τὴν ἀρχαίην 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 τοιχογραφαίαι μὲ τὴν ἀρχαίην παράδοσιν. Τοῦ συντηρητικοῦ τούτου πνεύματος φορεῖς εἶναι κατ' ἐξοχὴν οἱ μοναχοί, οἱ ὅποιοι καὶ τὸ ἐπέβαλον μὲ τὴν ὁλονὲν αὔξουσαν ἰσχύν των. Σ. 52 κ.ἑξ.

Ἡ ἐπιρροή τῶν μοναχῶν. Ἡ δύναμις τῶν μοναχῶν ἀρχίζει κυρίως μὲ τοὺς διωγμοὺς ποὺ ἐπηκολούθησαν τὰς ἀποπεiras τοῦ Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου διὰ τὴν ἔνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν. Δευτέρα ἀφορμὴ αὐξήσεως τῆς ἰσχύος των εἶναι ὁ θρίαμβός των κατὰ τὴν ἡσυχαστικὴν ἔριδα, τρίτη δὲ τὰ μετὰ τὴν σύνοδον τῆς Φλωρεντίας ἐπακολούθησαντα. Σ. 53 κ.ἑξ.

Ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν εἰς τὸν καθολικισμὸν καὶ τὸν οὐμανισμὸν. Οἱ μοναχοὶ ἀντιέδρων καὶ κατὰ τῶν Λατίνων καὶ κατὰ τῶν οὐμανιστῶν. Μετὰ τὴν ἡσυχαστικὴν ἔριδα ὁ οὐμανισμὸς καὶ ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν οὗτος ἐνέπνεεν, ἐθεωρήθησαν ὑπὸ τῶν μοναχῶν ὑποπτα. Συγχρόνως ἡ τέχνη αὐτή, ἡ ὑπὸ τοῦ Παλατίου ἐμπνεομένη, ἐθεωρήθη, ὅπως καὶ οἱ αὐτοκρατορες οἱ ἐπιδιώκοντες τὴν ἔνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν, ὑποπτος καὶ αἰρετικὴ. Λόγοι τοῦ Γρηγορίου Μελησινοῦ 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 ἄλωσιν. Κατὰ τὰ τελευταῖα πρὸ τῆς ἁλώσεως ἔτη καθαρὰ Μακεδονικὴ τέχνη δὲν ὑπῆρχε πλέον. Καὶ ἂν ὅμως ἤκαμζεν ἀκόμη, δὲν θὰ συνέχιζε τὴν ζωὴν τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν. Γεννάδιος ὁ Σχολάριος. Ὁ φανατισμὸς τοῦ κατὰ τῶν Λατίνων καὶ τῆς ἐνώσεως. Ἡ προσκόλλησις τοῦ εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Σ. 56 κ.ἑξ.

III. Η ΣΗΜΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΛΩΣΕΩΣ ΔΙΑ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗΝ

Τὸ λεχθὲν ὅτι, ἂν δὲν ἐπήρχετο ἡ ἄλωσις, ἡ βυζαντινὴ τέχνη θὰ ἠκολούθει τὸν δρόμον τῆς δυτικῆς Ἀναγεννήσεως, δὲν εἶναι ὀρθόν, ὅπως ἀποδεικνύουν τὰ μνημεῖα. Ἡ καταστροφή 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 πτώσιν τῆς Βασιλευούσης καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ πατριάρχου Γενναδίου συνετέλεσαν εἰς τὴν ὀριστικὴν καθιέρωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἡ ὁποία ἐπεκράτησε πλέον εἰς τὴν ὁρθόδοξον Ἐκκλησίαν. Σ. 57 κ.εξ.

Μ Ε Ρ Ο Σ Β'

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. ΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΕΙΣ

Ἰδιάζουσα σημασία τῆς περιόδου μετὰ τῆς ἀλώσεως καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος. Κατὰ ταύτην συντελεῖται ὁ ὀριστικὸς σχηματισμὸς τῆς Κρητικῆς σχολῆς.

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

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Εἶδομεν ὅτι αὕτη, λήγοντος ἀκόμη τοῦ 14ου καὶ ἀρχομένου τοῦ 15ου αἰῶνος, εἶχε χάσει τὴν παλαιάν της ἀκμὴν. Εἶχε γίνεi 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 κατὰπτωσίν της καὶ τὴν καταδίωξιν τῶν μοναχῶν ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ ἔζησεν ἀκόμη ἀρκετὸν μετὰ τὴν ἄλωσιν, ἀλλὰ μὲ χαρακτῆρα ὀλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκόν. Σ. 61 κ.εξ.

Μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν. Ναῦσκος Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλά τῆς Κύπρου. Παλαιὸν Καθολικὸν τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων, Ἀγ. Νικόλαος Καστοριᾶς, Πογκάνοβο, Ναῦσκος Ἀρχαγγέλου ἐν Ποδίθου Κακοπετριᾶς Κύπρου, Ἀγ. Ἀνάγυροι Σεργίαν. Σ. 62 κ.εξ.

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. ΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΜΙΣΕΟΥ 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 ὀλίγα φορητὰ εἰκόνες, τῶν ὁποίων ὅμως ἡ χρονολογία δὲν εἶναι ἀπολύτως βεβαία. Σ. 70.

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

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ι. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης

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 καταφανές. Σ. 80.

Μονὴ Βαλσαμονέρου (1431). Σχετίζονται μὲ τὴν Περιβλεπτον τοῦ Μυστρά. Αὗται παρουσιάζουν στάδιον ἐξελιξεως καὶ σχηματοποιήσεως περισσότερον προχωρημένων. Ἡ ζωγραφικὴ τῶν ποιότης πλησιάζει πλέον πρὸς τὴν φορητὴν κρητικὴν εἰκόνα. Σ. 80 κ.ἑξ.

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

Ναῖσκος Ἀγ. Κωνσταντίνου Ἀβδοῦ. Τοιχογραφίαι τοῦ 1445. Συγγένεια πρὸς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρά, ἀλλὰ μὲ τυποποιήσιν μεγαλυτέραν. Ἐχουν πλέον τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῶν γενομένων τὸν 16^{ον} αἰῶνα ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων. Σ. 83 κ.ἑξ.

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

II. Ἡ ΠΑΤΡΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἡ πληροφορία ὅτι ὁ «Ἑλλήν» Θεοφάνης, προτοῦ μεταβῆ εἰς τὴν Ρωσίαν, εἰργασθῇ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, φαίνεται ὅτι εἶναι ἀκριβής. Ὁ Ἀλπάτωφ εὗρε πραγματικὰ ὁμοιότητας μεταξὺ τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Ρωσίαν καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν πολλὰς ἀναλογίας μετὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρά.

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

χιακά ἔργα τὰ σωζόμενα εἰς τὴν Πελοπόννησον δεικνύει ὅτι οἱ ἐκτελέσαντες αὐτὰς ζω-
γράφοι ἦλθον ἐκ Κωνσταντινουπόλεως.

Τὸ γεγονός ὅτι τὴν τεχνικὴν τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς Παντανάσης εὐρίσκομεν
καὶ εἰς τὴν Κρήτην δεικνύει ὅτι ἔφθασεν ἐκεῖ πιθανώτατα ἐκ Μυστρᾶ.

Εἰς τὴν Κρήτην ἔλαβεν αὕτη τὴν ὀριστικὴν τῆς μορφῆν. Οὕτω δὲ ἐξηγεῖται ἡ ἐκ
Κρήτης καταγωγὴ τῶν μεγάλων ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, οἱ ὅποιοι εἰργάσθησαν
εἰς τὸ "Ἁγίον Ὅρος καὶ ἀλλαχοῦ.

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

III. 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 εἰκόνης, ἡ ὁποία ἀρχίζει ἤδη ἀπὸ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Ἡ τεχνικὴ
αὕτη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος γίνεται αὐτόνομος. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ
14^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν ὑπάρχει πλέον. Τὰ
μετὰ τὴν ἄλλωσιν ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἔχουν χαρακτῆρα λαϊκόν. Σ. 90 κ.ἑξ.

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

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Αὕτη ἔγινεν εἰς διαδοχικὰ στάδια, τὰ τε-
λευταῖα τῶν ὁποίων συμπίπτουσιν μὲ τὸ δεύτερον ἡμῖσι τοῦ 15^{ου} αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς
τοῦ 16^{ου}. Τὴν σχεδὸν ὀριστικῶς πλέον διαμορφωμένην Κρητικὴν σχολὴν εὐρίσκομεν εἰς
τοιχογραφίας τῆς Κρήτης.

Ἡ πατρίς τῆς Κρητικῆς σχολῆς δὲν εἶναι δυνατόν νὰ καθορισθῇ ἐπακριβῶς.
Κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖσι τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἦτο ἐν χρήσει εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν,
ἐκεῖθεν δὲ φαίνεται ὅτι διαδίδεται. Εἰς τὸν Μυστρᾶν φαίνεται ὅτι ἔρχεται κατ' εὐθείαν
ἀπὸ τὴν Βασιλεῦσαν. Εἰς τὴν Κρήτην φθάνει πιθανώτατα ἀπὸ τὸν Μυστρᾶν, ἐκεῖ δὲ
λαμβάνει τὴν ὀριστικὴν τῆς μορφῆν. Διὰ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος
διαδίδεται εἰς τὸ "Ἁγίον Ὅρος καὶ ἀλλαχοῦ. Σ. 92 κ.ἑξ.

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

ΜΕΡΟΣ Γ'

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ι. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ

Ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐμφανίζεται ἀπληρτισμένη πλέον ἀπὸ τῆς δευτέρας περιόδου
δεκάδος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως εἰς τὰς ὀλίγας τοιχογραφίας τοῦ 1516 εἰς τὸ Ἀμάρι τῆς
Κρήτης. Τὴν ὀριστικὴν ὁμῶς μορφὴν εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἔδωκε κυρίως ὁ Θεοφάνης. Σ. 94.

Θεοφάνης ὁ Κρης. Ἐμφανίζεται τὸ 1527 εἰς τὴν Μονὴν Ἀγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον του, αἱ τοιχογραφίαι τῆς Ἀγιορειτικῆς 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 ζωὴν. Πατρίς, ἐπίθετον καὶ υἱοὶ τοῦ Θεοφάνους. Σ. 94 κ.ἑξ.

Καθολικὸν Μονῆς Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. Ἡ διακόσμησις ἔγινε τὸ 1527. Δύο εἶδη 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 Ἀγ. Ὁρους (1535). Ἡ εἰκονογραφία τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν σκηνῶν ὁμοιάζει μὲ τὴν τοῦ Ἀγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων. Ἡ τεχνικὴ εἶναι ὁμοία πρὸς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Ἀγ. Νικολάου, εἰς τὴν Λαύραν ὅμως ἔχει πλέον σταθεροποιηθῇ. Δυτικὴ ἐπίδρασις εἰς τὴν εἰκονογραφίαν. Ἡ χαλκογραφία τοῦ Raimondi. Ἡ διάταξις τῆς διακοσμῆσεως εἰς τὴν Λαύραν ἀπέβη τὸ πρότυπον διὰ τοὺς μεταγενεστέρους. Σ. 100 κ.ἑξ.

Καθολικὸν Μονῆς Σταυρονικήτα Ἀγ. Ὁρους (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 διακόσμησις τῆς ἐδεωσθῆ ἔργον τοῦ 1512. Τοῦτο προῆλθεν ἐκ παρεξηγήσεως πρὸς τὴν χρονολογίαν τῆς ἐπισκευῆς τῆς στέγης. Τὸ Προσκυνητάριον τοῦ Σάββα. Ἡ διακόσμησις δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἔγινε τὸ 1512, ὥς ἀποδεικνύει ἡ χρησιμοποίησις μιᾶς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Εἰκονογραφικὴ καὶ τεχνικὴ συγγένεια μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἀγ. Νικολάου Μετεώρων καὶ μὲ τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας. Ἡ εἰκονογράφος τῆς Τραπεζῆς δέον νὰ τοποθετηθῇ μετὰ τὸν Ἀγ. Νικόλαον (1527) καὶ πρὸ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας (1535). Σ. 103 κ.ἑξ.

Ὁ Θεοφάνης μοναχὸς ὁ διακοσμήσας τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Ξεοφῶντος (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 αἶσθημα 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 μετουσιώσῃ, 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 διακοσμῆσεως καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν, ὅπως καὶ εἰς τὴν τεχνικήν. Ἐντούτοις ἀγιογράφοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ὅπως ὁ Ζώρξης ὁ διακοσμήσας τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου τὸ 1547, τροποποιοῦν τὴν τεχνικὴν, συμφῶνως μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασίαν των. Σ. 112 κ.ἑξ.

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

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῆς Λαύρας, ἔργον ἀσφαλὲς τοῦ Φράγκου Κατελάνου εἶναι ἡ ἀνώνυμος διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων ἡ γενομένη κατὰ τὸ 1548. Αἱ δύο αὐταὶ 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 ἑλλείψεως μνημείων. Οἱ μεταγενέστεροι ἀνεγνώρισαν τὸν Κατελάνον ἀρχηγὸν σχολῆς παρὰ τὸν Πανσέληνον καὶ τὸν Θεοφάνην. Σ. 124 κ.ἑξ.

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

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

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

Ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, τοῦλάχιστον εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, δὲν φαίνεται νὰ εἶχεν ἐπικρατήσῃ παντοῦ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ὡρισμένα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια ἢ μεμονωμένοι ἀγιογράφοι 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 ἐπαρχιακὰς. Σ. 128 κ.ἑξ.

Πορφύριος. Ἡ εἰκὼν του τῆς Ἀγ. Τριάδος εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου μὲ χρονολογίαν 1524 (;) σχετίζεται ὁμοίως, ὥς πρὸς τὴν τεχνικὴν, μὲ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Συγχρόνως ὁμως συγγενεὺει πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους. Σ. 129 κ.ἑξ.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Εὐρίσκοντο ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου. Ἀπὸ τὰς σωζομένας εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος σειρὰς ἀξιολογώτεραί εἶναι τρεῖς: Αἱ τῆς Μ. Χελανδαρίου σχετιζόμεναι πρὸς τὴν ζωγραφικὴν παράδοσιν τῶν τελευταίων Παλαιολογείων χρόνων καὶ ἀνήκουσαι εἰς τὸ δεύτερον περίπτου ἡμῖς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Αἱ τῆς Μ. Διονυσίου ἐξωγραφήθησαν τὸ 1542 ὑπὸ τοῦ Εὐφροσύνου. Ἡ τεχνοτροπία των ἔρχεται ἀπὸ Παλαιολογεῖα πρότυπα διὰ μέσου εἰκόνων ἀναλόγων πρὸς τὰς τῆς Μ. Χελανδαρίου. Αἱ τοῦ Πρωτάτου ἔγιναν τὸ 1542 ἢ 1544. Ὁ ζωγράφος των ἔχει ἐπηρεασθῇ, ὥς 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 ἡμῖς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Αἱ ἐξετασθεῖσαι εἰκόνες τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος δεικνύουν ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς φορητῆς εἰκόνος δὲν εἶχεν ἀκόμη ἐντελῶς διαχωρισθῇ καὶ ἀποκρυσταλλωθῇ. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τὴν ὀριστικὴν μορφήν τῆς τεχνικῆς θὰ δώσῃ ὁ Θεοφάνης, εἰς δὲ τὴν φορητὴν εἰκόνα ὀλίγον ἀργότερον ὁ Δαμασκηνός. Σ. 134 κ.ἑξ.

Ἄ. Κοντονῆς. Ἡ χρονολογία 1530 ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη μὲ τὴν υπογραφὴν τοῦ ζωγράφου τούτου δὲν εἶναι γνησία. Τοῦ ἴδιου ἀγιογράφου ὑπάρχουν ἔργα χρονολογημένα ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Ἡ διαπίστωσις αὕτη ἐπιτρέπει τὴν ἀκριβῆ χρονολόγησιν καὶ δύο ἄλλων ἐντελῶς ὁμοίας τεχνοτροπίας εἰκόνων εὐρισκομένων εἰς ξένας ἰδιωτικὰς συλλογὰς. Σ. 135 κ.ἑξ.

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 ἀρχαϊκῶν πληροφοριῶν. Σ. 136 κ.ἑξ.

Ἡ κατάταξις τῶν εἰκόνων του. Αὕτη δύναται νὰ γίνη 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 Γλυκοφιλοῦσης 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 καλλιτεχνικὴν του σταδιοδρομίαν. Πῶς θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐξηγηθῇ ἡ κατασκευὴ 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 ὀριστικὸν τύπον εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνας. 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 προτιμῆσεως 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 ἀγιογράφοι ἐμπνέονται, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, 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 δυνατόν 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 ὅποια οὗτοι ἀντιγράφουν πιστῶς. Ὁ Θεοφάνης, καὶ μάλιστα ὁ Δαμασκηνός, παραλαμβάνουν ἀπὸ τὰ ἴδια πρότυπα τὴν τεχνικὴν μόνον, τὴν ὁποίαν ὁμως ὑποτάσσουν εἰς τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Σ. 160 κ.ἑξ.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν παλαιὰν τοιχογραφίαν. Σπουδαιότεροι μεταξὺ τῶν ἀγιογράφων 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 τελευταῖα του ἔργα δεικνύει τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν. Ὁ Ἄγγελος ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν τῶν Κρητῶν τοιχογράφων, χωρὶς εἰς τὸ ἔργον του νὰ ὑπάρχῃ οὐδὲ ἓως 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

προσκολληθῶν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς Ἰταλίας. Μεταξὺ αὐτῶν σπουδαιότερος εἶναι ὁ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάρος. Ἐξέλιξιν ἀνάλογον παρουσιάζει καὶ ὁ Ἄνδρέας Παβίας. Τούτου τὸ παλαιότερον αὐστηρᾶς τεχνιοτροπίας ἔργον φέρει ὑπογραφὴν ἑλληνικὴν. Ταχέως ὁμως 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.εξ.

Γενικά συμπεράσματα. Ἀνασκόπησις τῶν τάσεων τῆς ζωγραφικῆς τῶν εἰκόνων κατὰ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 16ου αἰ. Οἱ περισσότεροι τῶν ἀγιογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀρχίζουν τὸ ἔργον των μὲ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν, ἀκολουθοῦντες, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, ἄλλοι μὲν τὰς Παλαιολογεῖους εἰκόνας, κατ' ἀπομίμησιν ἢ ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἴσως τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἄλλοι δὲ τὰς παλαιότερας Κρητικὰς τοιχογραφίας. Κατὰ τὴν τελευταίαν ὁμος περιοδὸν τῆς σταδιοδρομίας των ὅλοι σχεδὸν οἱ ἀγιογράφοι οὔτοι ὑφίστανται τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, ἄλλοι ὀλιγώτερον καὶ ἄλλοι περισσότερον. Σ. 176 κ.εξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τῶν βυζαντινῶν χρόνων, ὑπὸ τὴν μορφήν ἰδίως, τὴν ὁποίαν ἔλαβε κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, δὲν ἐσβέσθη μὲ τὴν ἄλωσιν. Ταύτην συνεχίζουν οἱ ἀγιογράφοι 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 Ἑφραίμ τοῦ Σύρου. Ἡ τοιχογραφία του εἰς τὸν Ἀγ. Νικόλαον τῶν Μετεώρων εἶναι ἡ πλησιέστερα πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ. Τὴν σύνθεσιν αὐτὴν ἀργότερα ὁ Θεοφάνης λαμβάνει ὡς βάσιν διὰ τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἀγ. 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 Παλαιολογεῖα πρότυπα. Τὰ λεγόμενα τὸ 1772 ὑπὸ τοῦ Τριγώνη καὶ τὸ 1780 ὑπὸ τοῦ Σάββα περὶ τοῦ Θεοφάνους ὡς μαθητοῦ τοῦ Πανσελήγου ἀπηχοῦν τὰς γνώμας τῶν παλαιῶν ἀγιογράφων περὶ τῆς εἰκονογραφικῆς ἐξαρτήσεως τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν. Σ. 178 κ.εξ.

Ὁ Δαμασκηνός, ἂν καὶ ἀκολουθεῖ συχνὰ τὸν Θεοφάνη, 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 τεχνικὴ του ἀντιγράφει τὴν τῶν Παλαιολογεῶν εἰκόνων. Σ. 183 κ.εξ.

Ὁ Φράγκος Κατελάνος, παρὰ τὴν εἰσαγωγὴν εἰς τὰς τοιχογραφίας του δυτικῶν στοιχείων, δὲν παύει ἀπὸ τοῦ νὰ χρησιμοποιοῇ 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 μμουμένη τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολογεῶν εἰκόνων, ἀντιγράφει πολὺ συχνὰ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν πρωτοτύπων τῆς. Ἡ εἰκὼν τοῦ Κορτεζᾶ, παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, προέρχεται ἀπὸ Παλαιολογεῖον πρότυπον, τὸ ὁποῖον περιγράφει ὁ Εὐγενικός. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου τοῦ Φιλίππου ἱερομονάχου προέρχεται ἀπὸ πρότυπον ἐπίσης τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Σ. 185 κ.εξ.

Ἡ Παναγία τοῦ Πάθους. Ἐθεωρήθη δημιούργημα τοῦ Ἀ. Ρίτζου ἢ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων. Ἡ σύνθεσις ὅμως αὐτῇ παρουσιάζεται τὸ 1193 εἰς τοιχογραφίαν τῆς Κύπρου. Οἱ ζωγράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἐπέφεραν ὠρισμένας μεταβολὰς καὶ κατήγγειλαν τὸν ἕνα τῶν ἀρχαγγέλων. Ἀλλας μεταβολὰς ἐπέφερον οἱ Κρηῖτες ἀγιογράφοι, μεταξὺ δὲ ἄλλων ἐπανεφάρων καὶ τὸν δεύτερον ἀρχάγγελον ποὺ εἶχε καταργήσει ἡ Παλαιολόγειος εἰκονογραφία. Σ. 187 κ.εξ.

Οἱ Κρηῖτες ἀγιογράφοι 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 17^{ον} αἰῶνα. Σ. 190.

ΜΕΡΟΣ Δ'

Η ΣΤΡΟΦΗ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΔΥΣΙΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ἡ διακόσμησις τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας κατὰ τὸ 1573 δεικνύει τὰς δύο τάσεις, τὰς ὁποίας εὐρίσκομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἀφ' ἑνὸς τὴν μηχανικὴν ἀπομίμησιν τῶν ἔργων τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16^{ου} 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 Τραπεζῆς τῆς Μ. Διονυσίου. Παρακλήσιον Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου τῆς αὐτῆς Μονῆς. Παρακλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν Μ. Βαυλαῶν Μετεώρων. Σ. 191 κ.εξ.

Οἱ τοιχογράφοι μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνης. 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.εξ.

Τὸ ἔργον τῶν ἀδελφῶν Δημητρίου καὶ Γεωργίου τῶν Μόσχων. Τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου Προδρομοῦ τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον. Χαρακτηριστικὰ αὐτῶν. Σ. 194 κ.εξ.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὸν χαρακτῆρα. Ὁ λαϊκὸς χαρακτῆρ, ὁ ὑπάρχων εἰς ὅλας σχεδὸν τὰς διακοσμήσεις τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, εἶναι εἰς μερικὰς ἐξ αὐτῶν περισσότερο καταφανής. Τοιχογραφίαι νάρθηκος Μ. Καισαριανῆς. Σ. 198 κ.εξ.

Οἱ χαρακτῆρες τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Κατάπτωσις καὶ παρακμῆ. Λαϊκὸς χαρακτῆρ. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εὐρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν μὲ τὴν ἀκμὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν· τὸ φαινόμενον δύναται ἴσως νὰ ἐξηγηθῇ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι δὲν εὐρέθη 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 τῶν. Παντελὴς ἀπουσία κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα Κρητῶν τοιχογράφων. Οἱ περισσότεροι τοιχογράφοι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος κατάγονται ἐκ Πελοποννήσου καὶ Στερεᾶς Ἑλλάδος. Οἱ Κρηῖτες εἶχον στραφῇ πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν εἰκόνων. Ἡ μὴ ἐξάσκησις τῆς τοιχογραφίας ὑπὸ τῶν Κρητῶν, φορέον παλαιᾶς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, εἶναι εἰς ἀκόμῃ λόγος τῆς καταπτώσεως τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου. Σ. 199 κ.εξ.

³Αντιθέτως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν, ἡ φορητὴ εἰκὼν παρουσιάζει κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα μεγάλην ἀκμὴν. Αἷτια τῆς ἀκμῆς αὐτῆς.

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

Κωνσταντῖνος Παλαιοκαπᾶς. Αἱ ὀλίγαι γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ φέρουν χρονολογίας μεταξὺ τοῦ 1635 καὶ 1640. Ἡ τεχνολογία τῶν καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν σχετίζονται μὲ ἔργα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ ἀχρονολόγητος ὁμῶς εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν Μ. Γωνιάς Κρήτης ἔχει πρότυπον δυτικόν, τὸ αὐτὸ ἴσως μὲ τὸ χρησιμοποιηθὲν παλαιότερον ἀπὸ τὸν Ἐμμ. Λαμπάρδον. Σ. 204 κ.ἑξ.

Φιλόθεος Σκούφος. Βιογραφικά. Αἱ χρονολογίαι εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ἀρχίζουν τὸ 1661 καὶ φθάνουν μέχρι τοῦ 1682. Τὸ ἔργον τοῦ ἀρχίζει μὲ ἰσχυρὰν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, διὰ τὴν καταλήξει εἰς εἰκόνας τεχνολογίας αὐστηροτάτης. Ὁ Σκούφος χρησιμοποιεῖ ὡς πρότυπα τὰς εἰκόνας κυρίως τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλ' ἀνατρέπει καὶ εἰς Παλαιολόγια ἔργα. Ἡ ἀντίστροφος αὐτῇ ἐξέλιξις τοῦ Σκούφου θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀντίδροσις εἰς τοὺς ἰταλίζοντας νεωτερισμοὺς τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλᾶκη. Σ. 205 κ.ἑξ.

Οἱ Βικτώρες. Ἡ διευκρίνις τῶν κατὰ τοὺς ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο εἶναι λίαν δυσχερὴς. Τύποι τῆς ὑπογραφῆς του. Χρονολογημένα ἔργα. Ἐξ αὐτῶν προκύπτει ὅτι πρόκειται περὶ δύο ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα τοῦτο. Οἱ δύο Βικτώρες τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, τοὺς ὁποίους ἀνεῦρεν ὁ Bettini εἰς ἀρχαιὰ ἔγγραφα, εἶναι ἄσχετοι πρὸς τοὺς ἐξετάζομενους. Ἐκ τῶν ἐνταῦθα ἀπασχολούντων ἡμᾶς Βικτῶρων ὁ εἰς ἡτο Κρής, ὁ δὲ ἕτερος, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀρχαιὰ ἔγγραφα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας, κατήγετο ἐκ Κερκύρας καὶ ἦτο ἱερεὺς. Σ. 209 κ.ἑξ.

Βικτωρ δ Κρής. Ἠκμασε κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17^{ου}. Ἡ τελευταία γνωστὴ χρονολογημένη εἰκὼν τοῦ φέρει τὸ ἔτος 1605. Εἰς αὐτὸν δέον ν' ἀποδοθῶν ἡ Ἀγ. Αἰκατερίνη τοῦ Βυζαντ. Μουσείου καὶ ὁ Πρόδρομος τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Ἐξέτασις τῶν ἔργων τούτων. Ὁ Βικτωρ οὗτος διατηρεῖ πιστότατα τὴν παράδοσιν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Σ. 212 κ.ἑξ.

Βικτωρ δ Κερκυραίος. Τὸ παλαιότερον χρονολογημένον ἔργον τοῦ εἶναι τοῦ 1652. Πολλὰ ὁμῶς ἀχρονολόγητοι εἰκόνες τοῦ εἶναι ἴσως παλαιότεραι. Εἰς τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ εἶναι οὗτος συντηρητικὸς. Σὺν τῷ χρόνῳ ὁμῶς υφίσταται τὴν ἐπίδρασιν τῆς ἰταλικῆς τέχνης, διὰ τὴν καταλήξει εἰς πίνακας ἐντελῶς ἰταλικούς, ὅπως ἡ Προσκύνις τῶν ποιμένων εἰς τὴν Συλλ. Λιγατσέφ. Σ. 216 κ.ἑξ.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν παλαιῶν προτύπων. Τὴν ἀπομίμησιν παλαιότερων 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 τεχνολογίας πρὸς τὴν ἰταλίζουσαν. Ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ὁ Φιλόθεος Σκούφος παρουσιάζων ἐξέλιξιν ἀντίστροφον. Οὗτος ὁμῶς οὐδένα εὔρε μμητὴν καὶ συνεχιστὴν. Σ. 219 κ.ἑξ.

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

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

Τὰ πρῶτα ἔργα. Ὡς ἡ παλαιότερα γνωστὴ χρονολογημένη εἰκὼν τοῦ Τζάνε θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὁ Ἅγιος Σπυρίδων τοῦ Μουσείου Correr, ἃν 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 Εὐαγγελισμὸς (1640) τοῦ Βερολίνου καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641) τῆς Ζακύνθου. Ἡδὴ 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 παλαιούς εἰκονογραφικοὺς τύπους. Μεταξὺ τῶν συνθέσεων εἶναι ἡ Ρίξα Ἰεσσαί (1644) καὶ ἡ Θεία Μετάληψις (1651). Ἀνάλυσις τῶν ἔργων καὶ ἀναζήτησις τῶν ἰταλικῶν προτύπων. Μεταξὺ τῶν διασκευῶν παλαιῶν θεμάτων εἶναι ὁ Ἁγ. Δημήτριος ἑφιππος (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 ἀφίξιν του εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1655. Ὁ ἴδιος δυϊσμός χαρακτηρίζει καὶ τὴν μετέπειτα παραγωγὴν του. Ἔργα μὲ αὐστηρὰν τεχνοτροπίαν. Ἔργα συντηρητικὰ μὲ ἐπίδρασιν ἰταλικήν. Νεαὶ δημιουργίαι. Ἁγ. Γοβδελαῆς (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 Θεήνων (1677). Αἱ δυτικαὶ πηγαὶ του. Παναγία Λαμποβίτισσα (1684). Ἡ παραβολὴ τῆς 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 οὗτος τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν τέχνην, τὴν ὅποιαν εἶχε διδαχθῇ καὶ ἐγνώριζε καλῶς. Τὸν εἴλκυε πάντοτε ἡ τέχνη τῆς Βενετίας. Ταύτην ἔχουν ὡς βάσιν αἱ νέαι δημιουργίαι του καὶ αἱ διασκευαὶ παλαιῶν τύπων. Ὁ Τζάνες ἐπανέσχεται συχνὰ εἰς τὴν παροπαράδοτον τεχνοτροπίαν ἐξ ἀνάγκης, συμμορφούμενος πρὸς τὴν ἐπιθυμίαν τῶν πελατῶν του. Ἡ παρατήρησις τοῦ Ticozzi. Αἱ αὐστηραὶ εἰκόνες του εἶναι κυρίως αἱ δεσποτικαὶ τοῦ τέμπλου. Ἄν 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 ἀγιογράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Συνειδητοποιεῖ τὰς κλίσεις καὶ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ἀνάγων εἰς

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

III. ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΣΥΓΧΡΟΝΟΙ ΤΟΥ ΤΖΑΝΕ

Παραλλήλως πρὸς τοὺς ἀγιογράφους τοῦ 17^{ου} αἰ. οἱ ὅποιοι ἀρχίζουν μετὰ τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν τεχνοτροπίαν, ἀργότερον ὅμως ὑφίστανται ὁλονὲν καὶ ἰσχυρότεραν τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν, ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι, παρουσιάζοντες καθ' ὅλην τὴν διάρκειαν τοῦ καλλιτεχνικοῦ τῶν σταδίου ὁμοιογενῆ καὶ σχεδὸν ἄνευ διακυμάνσεων τεχνοτροπίαν. Σπουδαιότεροι ἐξ αὐτῶν εἶναι ὁ Ἡλίας Μόσκος καὶ ὁ Θεόδωρος Πουλᾶκης. Σ. 240 κ.ἑξ.

Ἡλ. Μόσκος. Βιογραφικά. Ἐκ τῶν γνωστῶν χρονολογημένων ἔργων του ὀρίζεται ἡ καλλιτεχνικὴ του δρᾶσις μετὰ τῶν ἐτῶν 1649 καὶ 1686. Τὰ τέσσαρα θωράκια τῆς Σουλ. Λοβέρδου, χρονολογημένα ἀπὸ τοῦ 1651, μετὰ τὴν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν, ὅπως καὶ τὰ τέσσαρα μετὰ χρονολογίαν 1661 εἰς τὸ Βυζαντιν. Μουσεῖον, εἶναι ἀμφιβόλου γνησιότητος. Εἰς τὰς ὑπολοίτους πολυαριθμοὺς εἰκόνας τοῦ Μόσκου παρατηρεῖται ὁμοιομορφία τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς. Βασικὸν χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνοτροπίας του εἶναι ἡ εἰσαγωγή δυτικῶν στοιχείων εἰς τὰς λεπτομερείας τῶν εἰκόνων του, ἐνῶ τὸ γενικὸν σῆμα τῆς συνθέσεως ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι τὸ κατὰ παράδοσιν. Ὁ Μόσκος εἰσάγει καὶ θέματα δυτικά, ἀγνωστὰ μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὁρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Τοιοῦτον εἶναι ἡ παράστασις τῆς Ἀναστάσεως μετὰ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου. Τὸ δυτικὸν πρότυπον τοῦ Μόσκου. Ἐπίσης ἡ παράστασις τοῦ Ἰησοῦ ὡς Νιμφρίου (Ἴδε ὁ ἄνθρωπος) εἶναι πιθανὸν ὅτι διεδόθη εἰς τὴν τέχνην ἰδίως τῆς Ἑπτανήσου διὰ τοῦ Μόσκου. Γενικά χαρακτηριστικά τῆς τέχνης τοῦ Μόσκου. Σ. 241 κ.ἑξ.

Θεόδωρος Πουλᾶκης. Βιογραφικά. Ἐγεννήθη περὶ τὸ 1622 εἰς τὴν Κυθωνίαν (Χανιά) καὶ ἀπέθανε τὸ 1692 εἰς τὴν Κέρκυραν. Τὰ χρονολογημένα ἔργα του εἶναι ἐλάχιστα. Εἰς τὰς εἰκόνας του διακρίνονται δύο τεχνοτροπία. Μία ἐντελὴς ἰταλική, ἀντιπροσωπευμένη ἀπὸ ὀλίγα ἔργα, ἀνήκοντα ἴσως εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ σταδίου του, καὶ μία ἄλλη, ἀντιπροσωπευμένη ἀπὸ τὸ πλεῖστον τῶν ἔργων του, ὅπου οὗτος ἀκολουθεῖ περισσότερο ἢ ὀλιγώτερον τὴν Κρητικὴν παράδοσιν. Εἰς ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Πουλᾶκη ἡ χρησιμοποίησις δυτικῶν προτύπων ἀποτελεῖ κανόνα, ἰδίως εἰς τὰς πολυπλοκὰς συνθέσεις του. Ἀνάλογος τῆς εἰκόνης τοῦ Πουλᾶκη εἰς τὴν Σουλ. Λοβέρδου, τῆς παριστανούσης τὸ «Ἐν τάφῳ σωματικῶς κ.λ.π.». Ἑπτανήσις ὑπὸ τοῦ Πουλᾶκη ἰσχυρῶς τροποποιημένη παλαιότερων θεμάτων. Ὁ Πουλᾶκης συνεχίζει τὸν δρόμον, τὸν χαραχθέντα ὑπὸ τοῦ Τζάνε, προχωρῶν πολὺ περισσότερον ἐκεῖνον. Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Πουλᾶκη 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 Ἡλ. Μόσκον. Σ. 248 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΔΥΤΙΚΗ ΕΠΙΔΡΑΣΙΣ

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

Αἱ Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι ἐπηρεάζονται καὶ αὐταὶ κατὰ τὸν 15^{ον} καὶ τὸν 16^{ον} αἰῶνα ἀπὸ τὴν Δύσιν. Ναύτοκος Ἀρχαγγ. Μιχαήλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλᾶ τῆς Κύπρου, Πογκάνοβο, Ἀγ. Ἀνάργυροι Σερβίων. Σ. 257 κ. ἔξ.

Οἱ Κρητῆς ἀγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ὁ Θεοφάνης δανεῖται 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 ζωγραφικὴν, ὥπως ἀποδεικνύουν ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς καὶ τὸ χρῶμα τῶν τοιχογραφιῶν του. Ὁνούφριος. Δανιὴλ μοναχός. Οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων εἶναι κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα συντηρητικώτεροι. Τὰ ἱταλίζοντα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκουν πιθανώτατα εἰς μίαν ὥρισμένην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου. Ἡ ἰδία συντηρητικότης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰ πρῶτα ἔργα τῶν ἀγιογράφων, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομίᾳ ἀρχίζει κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρῶτας δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Σ. 258 κ.ἔξ.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17^{ον} 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. Πουλᾶκης ἀνάγονν εἰς σύστημα τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν προτύπων. Ἡ ἐπιβολή, τὴν ὁποίαν ἥσκησεν ἡ τέχνη τοῦ Τζάνε καὶ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του, ὅπως καὶ τῶν ἀμέσως μεταγενεστέρων του, ἔκαμεν, ὥστε ὅλοι σχεδὸν οἱ ἀγιογράφοι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος νὰ ἐργάζωνται μὲ τὸν δανεισμὸν ὁλονὲν καὶ περισσοτέρων στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Σ. 260 κ.ἔξ.

Ἑλλήνες ζωγράφοι εἰς τὴν Ἱταλίαν. Ὅλοι σχεδὸν οἱ σπουδαιότεροι ἀγιογράφοι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἐπεσκέφθησαν τὴν Βενετίαν καὶ ἐγνώρισαν τὴν τέχνην τῶν Βενετῶν ζωγράφων. Εἰς τὴν Ἱταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν ὑπῆρχον Ἑλλήνες ζωγράφοι, οἱ ὅποιοι εἰργάζοντο καὶ κατὰ τὴν ἑλληνικὴν ὁρθόδοξον τεχνοπλοίαν καὶ κατὰ τὴν δυτικὴν. Μπιτζαμάνοι. Εἰκόνες μὲ θέματα καὶ ἁγίους τῆς ὁρθοδόξου καὶ τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας. Οἱ ζωγράφοι τῶν ἔργων αὐτῶν ἦσαν Ἑλλήνες. Διπλοῦν εἰκονίδιον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος. Αἱ εἰκόνες αἱ ἔξερχόμεναι ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τῶν ἀγιογράφων τούτων προωρίζοντο διὰ τὰς βενετικὰς οἰκίας. Σ. 261 κ.ἔξ.

Οἱ καθηγηταὶ τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι οἱ Ἑλλήνες ἀγιογράφοι οἱ μεταβαίνοντες εἰς τὴν Βενετίαν ἐμάνθανον ἐκεῖ νὰ ζωγραφίζον καὶ κατὰ τὸν δυτικὸν τρόπον. Δαμασκηνός, Τζάνες, Πουλᾶκης. Μερικοὶ ἀπὸ τούτων Ἑλληνας ζωγράφους, τοὺς διαμένοντας μόνιμως εἰς τὴν Βενετίαν, μετήρχοντο καὶ τὸν διδάσκαλον τῆς ὁρθοδόξου, ἀλλὰ καὶ τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Μπατᾶς, Γκουλάσος, Κωνστ. Τζάνες. Σ. 267 κ.ἔξ.

Τὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ἡ συνεχὴς ἐπικοινωνία τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων 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. Αὐταὶ 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 νεωτερισταὶ ἐπιχειροῦν τολμηροτέρας μεταβολάς. Ἐξέλιξις τῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυνῶν σωμάτων καὶ τῆς προοπτικῆς σχεδιάσεως τῶν οἰκοδομημάτων. Σ. 269 κ.ἔξ.

Ἡ παλαιὰ ὁρθόδοξος παράδοσις. Οἱ ἀγιογράφοι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, παρὰ τὴν

ισχυράν των κλίαιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην, ἐξηκολούθουν νὰ ἐργάζωνται καὶ κατὰ τὴν ὀρθόδοξον, διότι ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἐξετίμα καὶ ἐσέβετο τὰ σύμφωνα πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἔργα. Μαρτυραὶ ἀπὸ τὰ Πρακτικὰ τοῦ Συμβουλίου τῆς Ἑλλην. Κοινότητος τῆς Βενετίας. Βελούδης. Σ. 272 κ.ἐξ.

Ἡ προοπάθεια πρὸς ἀνανέωσιν. Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, μετὰ τὴν μεγίστην ἀκμὴν διὰ τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ ἰδίως τοῦ Θεοφάνους καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀρχίζει κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα νὰ παρακμάζη. 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 ἐπεξητεῖτο τότε καὶ ἐξετιμᾶτο. Τοῦτο προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὰς μαρτυρίας κειμένων τῆς ἐποχῆς Σ. 274 κ.ἐξ.

Ἡ «βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή». Εἰς τὸ ὅπισθεν μέρος τοῦ πλαισίου μᾶς μικρᾶς εἰκόνος μὲ στοιχεῖα καὶ τῆς ὀρθοδόξου καὶ τῆς δυτικῆς τέχνης ὁ Willumsen εὔρε 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 μορφήν πού ἐπῆρεν ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα καὶ ἰδίως τὴν τέχνην τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλᾶκη. Τὰ ὀλίγα ἐντελῶς δυτικὰ ἔργα τῶν ἀγιογράφων τούτων, ὅπως καὶ παλαιότερον τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶναι ἐξαιρεσεῖς. Ταῦτα προωρίζοντο ἴσως δι' Ἑλληνας καθολικοὺς τὸ δόγμα. Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀ. Ρίτζον 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.ἐξ.

ΜΕΡΟΣ Ε'

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18^{ον} ΑΙΩΝΑ

Κατὰ τὸν 18^{ον} αἰ. ἀντιθέτως πρὸς ὅτι συνέβαινε κατὰ τὸν 17^{ον}, παρουσιάζονται περισσότεροι καὶ σπουδαιότεροι τοιχογράφοι. Οὗτοι εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον Πελοποννήσιοι. Χάρis εἰς αὐτοὺς παρατηρεῖται κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 18^{ου} αἰ. κάποια ἀκμὴ τῆς τοιχογραφίας ἀξία λόγου. Σ. 283.

Γεώργιος Μάρκου. Βιογραφικά. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Μ. Πετράκη (1719). Ἡ διακόσμησις τῆς Φανερωμένης Σαλαμίνος (1735). Διαφορὰ μετὰ 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 ἐπιστροφήν εἰς τὴν αὐστηρὰν τέχνην τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰ. Οἱ μαθηταὶ τοῦ Μάρκου. Σ. 284 κ.ἐξ.

Ἄλλοι τοιχογράφοι τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Οἱ σύγχρονοι τοῦ Μάρκου τοιχογράφοι εἶναι μέτριοι. Ἐξαίρεσιν ἀποτελεῖ ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων, ὁ διακοσμήσας τὸ 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 16^{ου} αἰ. Εἰς τὴν

εικονογραφίαν τῶν σκηνῶν φαίνεται ἡ μεγάλη του προσπάθεια νὰ ἐπιστρέψῃ εἰς τὴν παράδοσιν τὴν παλαιότεραν τοῦ 16^{ου} αἰ. Εἶναι ἀσφαλῶς ὁ σπουδαιότερος τῶν τοιχογραφῶν τοῦ 18^{ου} αἰ. Σ. 290 κ.ἑξ.

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ. Βιογραφικά. Τοιχογραφία εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Κελίου του εἰς τὰς Καρυὰς (1711). Αἱ συνθέσεις ἐμπνέονται ἀπὸ ἰταλικὰς χαλκογραφίας. Αἱ μεμονωμένοι μορφαὶ εἶναι ἀντίγραφα σχηματοποιημένα καὶ συχνὰ παρανοημένα τῶν τοιχογραφῶν τοῦ Πρωτάτου. Σ. 292 κ.ἑξ.

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

Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ἀνάλυσις. Διὰ τὸ Α' μέρος, τὸ τεχνικόν, ὁ Διονύσιος ἐχρησιμοποίησε παλαιότερα κείμενα, τὰ ὅποια ὅμως δὲν φαίνεται ὅτι ἦσαν ἀρχαιότερα τοῦ 16^{ου} αἰ. Τὸ Β' μέρος, τὸ εἰκονογραφικόν, εἶναι σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου ἔργον τοῦ Διονυσίου. Οὗτος ἔλαβεν ὡς βάσιν τὰς τοιχογραφίας τῶν ἀγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν, πολλῶν ὅμως σκηνῶν πιθανώτατα συνέθεσεν ὁ ἴδιος τὴν περιγραφὴν. 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. Ἀγιορειτικαὶ τοιχογραφίαι (Παρεκκλήσιον Ἀγ. Δημητρίου εἰς τὴν Μ. Βατοπεδίου, στοᾶ 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 εὗρομεν κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῶν τοῦ 17^{ου} αἰ. Τοιχογραφίαι τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταϊτίσσης εἰς τὴν Μ. Λαύρας καὶ τοῦ ναΐσκου τοῦ νεκροταφείου τῆς Μ. Γρηγορίου. Αὗται παρουσιάζουν ὁμοιότητα μὲ τὰς συγχρόνους λαϊκὰς χαλκογραφίας. Τὴν λαϊκὴν μορφήν τῆς τοιχογραφίας ἀσκοῦν κυρίως τεχνῖται ἐξ Ἡπείρου καὶ Δ. Μακεδονίας. Σ. 311 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18^{ον} ΑΙΩΝΑ

1. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

Οἱ ἀγιογράφοι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18^{ου} αἰ. συνεχίζουν τὴν παράδοσιν τῆς τέχνης τοῦ 17^{ου} αἰ. Εἶναι δὲ καὶ οἱ τελευταῖοι αὐτῆς ἀντιπρόσωποι.

Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ. Ἡ παλαιότερα γνωστὴ εἰκὼν του εἰς τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Κελίου του ἔγινεν ὀλίγον μετὰ τὸ 1711. Αἱ τελευταῖαι χρονολογικῶς ἀνήκουν εἰς τὰ ἔτη 1733-37 καὶ εὐρίσκονται εἰς Φουρνᾶ. Ἡ μετρία ἄλλως τέχνη τῶν εἰκόνων τοῦ Διονυσίου εἶναι ὁμοία πρὸς τὴν τῶν τοιχογραφῶν 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 17^{ου} αἰ. Ὁ λαϊκὸς χαρακτὴρ εἰς πολλὰ τῶν ἔργων του προέρχεται περισσότερον ἀπὸ τεχνικὴν ἀδυναμίαν τοῦ ἀγιογράφου. Σ. 315 κ.ἑξ.

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

Στέφανος Τζανακρόλας. Βιογραφικά. Ἔργα αὐτοῦ ὡς κοσμικοῦ, ὡς ἱεροδιακόνου καὶ ὡς ἱερέως. Ἡ Παναγία τῆς Μ. Σισίων Κεφαλληνίας ἀντιγράφει πῖνακα τοῦ Ραφαήλ, τοῦ ὁποίου ἀπομιμεῖται καὶ τὴν τεχνικὴν. Γερασ. Κουλουμπῆς, Γεωργ. Γρυπᾶρης, Νικ. Καλέρης. Σ. 319 κ.ἑξ.

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

Ἡ ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ὠθοῦ. Ἡ ἐπιδιώξις τῆς φυσικότητος ἔφερε τοὺς ἀγιογράφους εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαράδοτου ζωγραφικῆς δι' ὠθοῦ. Ὑπάρχουν ἐλάχιστα παραδείγματα τῆς τάσεως αὐτῆς ἤδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰ. Τζανφουρνάρης, Πουλᾶκης. Κατὰ τὸν 18^{ον} αἰ. γίνεται συνήθης. Σ. 327 κ.ἑξ.

Τὸ τέλος τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ἡ τεχνικὴ τοῦ ὠθοῦ ἀπετέλει τὸν τελευταῖον πλέον σύνδεσμον τῆς ἀγιογραφίας πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οἱ ζωγράφοι τῆς Ἑπτανήσου προσανατολιζοῦνται πλέον ὀριστικῶς πρὸς τὴν Δύσιν. Ὑπάρχουν ὅμως εἰς τὴν Ἑπτάνησον καὶ τινες ἀγιογράφοι συνεχίζοντες τὴν παράδοσιν μέχρι τοῦ 19^{ου} αἰ. Γ. Γόγκινος. Πρόκειται ὅμως πλέον περὶ πλήρους παρακμῆς. Σ. 330 κ.ἑξ.

II. Η ΕΞΙΤΑΛΙΣΜΕΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ

Ἀρχομένου τοῦ 18^{ου} αἰ. ἐμφανίζεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον ἡ ἐντελὴς 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 ἐπικράτης τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς δι' ἐλαιογραφίας δὲν ὑπῆρξε πολὺν εὐχερὴς εἰς τὴν Ἑπτάνησον, διότι ὁ λαὸς ἦτο προσκεκολλημένος εἰς τὴν παράδοσιν. Ὁ πρόλογος τοῦ ἱερομονάχου Λεοντίου εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Π. Δοξαρά μετὰφρασιν τοῦ Περί ζωγραφικῆς ἔργου τοῦ da Vinci. Ἡ νέα αὐτῇ τέχνῃ ἐπεκράτησε κυρίως εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὀλιγώτερον δὲ εἰς τὰς ἄλλας Ἰονίους νήσους. Πάντως δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐξαπλωθῇ οὔτε εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα οὔτε εἰς τὴν Κρήτην. Λόγοι ἐξηγοῦντες τὸ φαινόμενον τοῦτο. Σ. 332 κ.ἑξ.

Παναγιώτης Δοξαράς. 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 Ἀγ. Σπυρίδωνος Κερκύρας. Αἱ περὶ αὐτῆς γνῶμαι τῶν παλαιότερων. Πίνακες ἐλαιογραφικοί. Σ. 334 κ.ἑξ.

Τὸ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Π. Δοξαρά. Ἡ μετάφρασις τοῦ Trattato della pittura τοῦ da Vinci. Αἱ συνοδεύουσαι αὐτὴν εἰκόνες. Τὸ ἔργον τοῦ Π. Δοξαρά περὶ ζωγραφίας. Ἀνάλυσις αὐτοῦ. Ἡ ἐκεῖ διατυπωμένη γνώμη τοῦ Δοξαρά 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 ἰδρύσεως Ἀκαδημίας ὑπὸ τοῦ Δοξαρά, διὰ τοὺς μαθητὰς τῆς ὁποίας θὰ ἔγραφεν οὗτος τὸ ἔργον του, δὲν ἀνταποκρίνονται εἰς τὰ πράγματα. Χαρακτηρισμὸς τῆς προσπαθείας τοῦ Δοξαρά πρὸς ἀνανέωσιν τῆς ζωγραφικῆς. Σ. 339 κ.ἑξ.

Οἱ μετὰ τὸν Π. Δοξαράν. Ἰ. Πλακωτός, Ν. Δοξαράς, Ν. Κουντούρης, Ν. Καντούνης. Κατάπτωσις τῆς τέχνης. Γενικὸς χαρακτηρισμὸς τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς τῆς Ἑπτανήσου. Οἱ λόγοι τῆς παρακμῆς τῆς. Σ. 347 κ.ἑξ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'. Η ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΝ

Ἡ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνος. Ἡ παλαιὰ παράδοσις κατὰ τὰς παρμονάς τῆς Ἑπαναστάσεως εἶχε σχεδὸν ἐντελῶς διακοπῇ. Εἰς τὴν Ἑπανάησον ἐπεκράτει ἡ ἐξιταλισμένη ἐλαιογραφία. Εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη εἶχε λάβει μορφήν ἐντελῶς λαϊκὴν. Μὲ τὴν ἀποκατάστασιν τοῦ ἐλευθέρου Ἑλληνικοῦ βασιλείου ζωγράφοι ἀκολουθοῦντες τὴν παράδοσιν δὲν ὑπῆρχον. Οἱ πρῶτοι ἀναφανέντες εἶχον ἀπουδάσει εἰς τὴν Δύσιν. Κ. Φανέλλης, Λ. Θείρισος, Σ. Χατζηγιαννόπουλος. Γενικὴ τάσις ὅλων ἡτο ἡ «διόρθωσις» τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Σ. 352 κ.ἑξ.

Ἡ προσπάθεια διορθώσεως τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Πρόκειται περὶ φαινόμενον ἀναλόγον μὲ τὰς προσπάθειάς τῶν λογίων διὰ τὴν ἀποκλίθαρσιν τῆς γλώσσης. Γρ. Παπαδόπουλος, ὁ ἀπολογητὴς καὶ θεωρητικὸς τῆς τάσεως τῶν ἀγιογράφων 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 Θεορίσου. Στροφή πολλῶν ἐκ τῶν σημερινῶν ζωγράφων πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθοδόξον παράδοσιν. Τὰ ἐκ τῆς στρωφῆς 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 ζωγραφικὴ. Ταύτης ἡ τεχνικὴ προήλθεν ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας. Ἡ τεχνολογία τῆς εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν παλαιὰν συντηρητικὴν παράδοσιν. Φορεῖς τῆς παραδόσεως αὐτῆς ἦσαν οἱ μοναχοί, οἱ ὅποιοι καὶ κατάρθωσαν νὰ τὴν ἐπιβάλουν.

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

τοῦ δευτέρου περίπου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος φθάνει αὕτη εἰς τὴν μεγίστην τῆς ἀκμῆν διὰ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων, οἱ ὅποιοι τῆς ἔδωκαν τὴν ὀριστικὴν τῆς μορφῆν.

Ἦδη ὅμως ἀπὸ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἐμφανίζονται καὶ αἱ πρῶται ἐνδείξεις τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως, ἡ ὁποία γίνεται ἀπολύτως πλέον αἰσθητὴ κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Περὶ τὰ τέλη τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ καὶ κατὰ τὸν 18^{ον} ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶναι πλέον γενικὴ. Προετοιμάζεται οὕτω ὁ πλήρης ἐξιταλισμὸς τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Τοῦτον ἐπιτυγχάνουν οἱ ζωγράφοι τῆς Ἑπτανήσου κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, οἱ ὅποιοι εἰσάγουν τὴν δι' ἐλαιογραφίας ζωγραφικὴν.

Οἱ πρῶτοι μετὰ τὴν Ἐπανάστασιν ἀγιογράφοι ἔχουν διακρίψει πλέον κάθε δεσμὸν μὲ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Σ. 361 κ.ξξ.

ΠΙΝΑΞ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΣΥΝΤΜΗΣΕΩΝ

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

- | | |
|--|--|
| ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναῖτ.
μνημ. | K. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναῖτικὰ μνημεῖα ἀνέκδοτα (Παράρτημα τοῦ περιοδ. Ἑλληνικά, 1), Ἀθῆναι, 1928. |
| ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήν.
Ὁρθ. Ἀποικ. | I. ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήνων Ὁρθοδόξων Ἀποικία ἐν Βενετίᾳ, ἔκδ. 2 ^α , 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. Da-
masceno. | 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, 2 ^a έκδ. Paris, 1925-26. |
| DIEZ-DEMUS, Byz. Mos. | E. DIEZ - O. DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece : Daphni and Hosios Lucas, Cambridge, Massachusetts, 1931. |
| ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Έρμην. | ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ, Έρμηνεία τής ζωγραφικής τέχνης, έκδ. Α. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ, Πετρούπολις, 1909. |
| ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. νεο-ελλ. τέχνη. | N. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζαντινή καὶ νεοελληνική τέχνη, Ἀθήναι, 1926. |
| KONTAKΩΦ, Εἰκον. Θεοτ. | N. KONTAKΩΦ, Εἰκονογραφία τής Θεοτόκου (ρωσ.), I-II, Πετρούπολις, 1914-15. |
| KONTAKΩΦ, Μακεδονία. | N. KONTAKΩΦ, Μακεδονία. Ἀρχαιολογικὸν ταξίδιον (ρωσ.), Πετρούπολις, 1909. |
| KONTAKΩΦ, Ἀθως. | N. KONTAKΩΦ, Μνημεῖα τής χριστιανικῆς τέχνης τοῦ Ἀθῶ (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, Έλλην. τής Ἀναγεννήσεως. | A. ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἕλληνες τής Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ἀθήναι, 1938. |
| ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἰστ. βυζ. ζωγρ. | B. ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστορία τής βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), I-II, Μόσχα, 1947-48. |
| LAMPAKIS, Mémoire. | G. LAMPAKIS, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, Athènes, 1902. |
| ΛΙΧΑΤΣΕΦ. | N. ΛΙΧΑΤΣΕΦ, Ἡ ἱστορικὴ σημασία τής ἰταλοελληνικῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων εἰς τὰς παραστάσεις τής Θεοτόκου (ρωσ.), Πετρούπολις, 1911. |
| MARCONI, I, II. | S. MARCONI, La Raccolta di icone veneto-cretesi della Comunità 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).

MEPTZIOY, Θωμ.
Φλαγγίνης.

K. MEPTZIOY, 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 Grottaferrata, Rome, 1906.

MUÑOZ, I quadri.

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

MURATOFF.

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

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ,
Εἰκ. Μουσ.
Μπενάκη.

A. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Μουσείον Μπενάκη. Ἀθῆναι. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι, 1936.

ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ,
Συλλ. Στα-
θάτου.

A. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλογὴ Ἑλένης Ἀ. Σταθάτου. Κατάλογος περιγραφικῶς τῶν εἰκόνων, τῶν ξυλογλύπτων καὶ τῶν μεταλλίνων ἔργων τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων. (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. 31), Ἀθῆναι, 1951.

- XYNGOPOULOS, Thessalonique et la peinture macedonienne. (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Ἰδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἵμου. 7), Athènes, 1955.
- OKUNEV, Mon. Art. Serb. N. OKUNEV, Monumenta Artis Serbicae, I-IV, Prae, 1928-1931.
- ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥ- A. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΑΛΑΙΟΥ, Μουσείον Διο-
ΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ. νυσίου Λοβέρδου, Ἀθήναι, 1946.
- ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Κα- Σ. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά. I. Βυζαντινὰ τοιχογρα-
στοριά. φία. Πίνακες. (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπου-
δῶν. Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη. 17), Θεσσαλο-
νίκη, 1953.
- PETKOVIĆ, Peint. V. PETKOVIĆ, La peinture serbe du moyen âge, I,
serbe. I, II. Beograd, 1930. II, Beograd, 1934.
- PROCOPIOU. A. PROCOPIOU, La peinture religieuse dans les îles
ioniennes pendant le XVIIIe siècle, ἄ.τ. 1939.
- REC. USPENSKIJ L'art byzantin chez les Slaves. Les Balkans. Premier
I, II. recueil dédié à la mémoire de THEODORE US-
PENSKIJ, Paris, 1930 (I). L'art byzantin chez les
Slaves. L'ancienne Russie, les Slaves catholi-
ques. Deuxième recueil dédié à la mémoire de
Theodore Uspenskij, Paris, 1932 (II).
- ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ. Δ. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΥ, Ἑλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν ἄλω-
σιν, Ἀθήναι 1935.
- SCHWEINFURTH, PH. SCHWEINFURTH, Geschichte der russischen Ma-
Russ. Malerei. lerei, Haag, 1930.
- SCHWEINFURTH, PH. SCHWEINFURTH, Die byzantinische Form. Ihr
Byzant. Form. Wesen und ihre Wirkung, Berlin, 1943.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Βυζαντ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου. Α'.
μνημ. Κύπρου. Δεύκωμα. (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθη-
νῶν, τόμ. Γ'. Φιλολογικὴ-ἱστορικὴ σειρά). Ἀθή-
ναι, 1935.
- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόν. Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ. (Col-
Σινᾶ. lection de l'Institut Français d'Athènes, 100), I.
Ἀθήναι, 1956. (Πίνακες).

- ΣΩΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγός, 2^α ἔκδ.
ΣΩΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγός.
SOTIRIOU, Guide.
TALBOT RICE, Byz. Art.
TALBOT RICE, Byz. Painting.
TALBOT RICE, Icons of Cyprus.
CHITTENDEN-SELTMAN, Greek Art.
FELICETTI-LIEBENFELS.
ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς.
ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution.
Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου 'Αθηνῶν. 2^α ἔκδ. 'Αθῆναι, 1931.
Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγὸς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου 'Αθηνῶν. 3^η ἔκδ. 'Αθῆναι, 1956. ('Ανευ ἄλλης ἐνδείξεως αἱ παραπομπαὶ γίνονται εἰς τὴν ἔκδοσιν ταύτην).
G. SOTIRIOU, Guide du Musée Byzantin d'Athènes. Edition française par O. Merlier. Athènes, 1932.
D. TALBOT RICE, Byzantine Art. 2^α ἔκδ. London 1954.
D. TALBOT RICE, Byzantine Painting and Developments in the West before A.D. 1200, London, 1948.
D. TALBOT RICE, The Icons of Cyprus, with chapters by R. Gunnis and Tamara Talbot Rice, London, 1937.
J. CHITTENDEN-CH. SELTMAN, Greek Art. A Commemorative Catalogue of an Exhibition held in 1946 at the Royal Academy Burlington House London. London, 1947.
W. FELICETTI-LIEBENFELS, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten-Lausanne, 1956.
M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς. (Βιβλία Τέχνης. 1). 2^α ἔκδ. 'Αθῆναι, 1956.
M. CHATZIDAKIS, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine. Περιοδ. L' Hellénisme Contemporain, τεῦχος Μαΐου 1953, σ. 193-219.

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

- A.B.M.E. 'Αρχεῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Περιοδικὸν σύγγραμμα συντασσόμενον καὶ ἐκδιδόμενον ὑπὸ 'Α. 'Ορλάνδου.
Α.Δ. 'Αρχαιολογικὸν Δελτίον.

μς'

- | | |
|-------------|---|
| 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 Ἐταιρείας τῆς
Ἑλλάδος. |
| E.E.B.Σ. | Ἐπετηρὶς τῆς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν. |
| Κρητ. Χρον. | Κρητικὰ Χρονικά. |
| R.E.G. | Revue des Études Grecques. |

ΜΕΡΟΣ Α΄.

Α Ι Π Η Γ Α Ι

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

Η ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Ἡ ὀρθόδοξος ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων συνεχίζει, ὑπὸ ἄλλην μορφήν, τὴν μεγάλην τέχνην τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἡ ὁποία ἦνθησεν ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 13^{ου} αἰῶνος μέχρι τῆς πτώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους (1453). Αἱ ρίζαι συνεπῶς τῆς θρησκευτικῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰώνων εὐρίσκονται εἰς τὴν Παλαιολόγειον τέχνην. Διὰ τοῦτο δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἐννοηθοῦν ἡ τεχνοτροπία, ἡ τεχνικὴ¹ καὶ ἡ εἰκονογραφία τῆς ζωγραφικῆς, ὅπως αὕτη διεισφύθη 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 τῆς τὰς λεπτομερείας τὴν ζωγραφικὴν κατὰ τὴν περίδον τῶν Παλαιολόγων, οὐδὲ κὰν νὰ θίξωμεν τὰ περισσότερα τῶν πρὸς αὐτὴν σχετιζομένων προβλημάτων. Τοιαύτη ἔρευνα εἶναι ἔξω τῶν πλαισίων τοῦ βιβλίου τούτου. Εἶναι ὅμως ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ὠρισμένα 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, ἐνῶ 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 Γαβριήλ MILLET, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὰς δύο αὐτὰς σχολὰς τὰ ἐντελῶς συμβατικά ὀνόματα Μακεδονικὴ καὶ Κρητικὴ¹. Ἄλλοι ἐρευνηταί, χωρὶς ν' ἀμφισβητοῦν τὴν ὑπαρξίν τῶν δύο αὐτῶν σχολῶν, τοὺς ἔδωκαν ἄλλα ὀνόματα. Ὁ MURATOFF, ὁ ὁποῖος ὀλόκληρον τὴν ζωγραφικὴν ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος καὶ ἐντεῦθεν τὴν χαρακτηρισίζει μὲ τὸ ὄνομα « νεοελληνιστικὴ »², τὰς δύο αὐτὰς σχολὰς διακρίνει μὲ τοὺς ὄρους « ζωγραφικὴ » (picturale) διὰ τὴν Μακεδονικὴν καὶ « γραφικὴν » (graphique) ἢ τῶν « εἰκόνων » (iconienne) διὰ τὴν Κρητικὴν³. Τελευταῖον ὁ TALBOT RICE ἐπρότεινε νέους ὄρους περισσότερον περιπλόκους. Τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν ἀπέκάλεσε « 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 Κρητικὴ, ἔχουν ἤδη εὐρύτατα διαδοθῇ καὶ ἡ ἀντικατάστασις τῶν καὶ εὐκόλος δὲν εἶναι πλέον καὶ σύγχυσιν ὅχι ὀλίγην θὰ ἐπιφέρει. Βεβαίως οὗτοι εἶναι ἐντελῶς συμβατικοί⁵, ἀλλ' ἐξακολουθοῦν ν' ἀποτελοῦν ἓν εἰκόλον μὲ-

¹ Διὰ τὸν καθορισμὸν τῶν δύο σχολῶν, Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς, γίνεται πολὺς λόγος εἰς τὸ μνημεῖον ἐργον τοῦ MILLET, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile. Περίληψιν τῶν θεωριῶν τοῦ Millet περὶ τῶν δύο σχολῶν ἔδωκεν ὁ DIEHL εἰς ἀρθρον του δημοσιευθὲν 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 ὅχι ὥσως πλήρη γνώσιν 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, 1943, 255 κ.ἑξ. Ὁ TALBOT RICE, The Icons of Cyprus, 23 κ.ἑξ. ἡσχολήθη καὶ μὲ τὸν χαρακτηρισμὸν τῶν διαφόρων σχολῶν ζωγραφικῆς τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, ἰδίως τῶν φορητῶν εἰκόνων. Αἱ πολὺπλοκοὶ ὅμως ὑποδιαίρεσεις, 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 διαφορετικὰς. Οὕτω π.χ. ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνός, τὸν ὁποῖον, κατὰ τὴν παλαιὰν γνώμην, ἐξακολουθεῖ νὰ θεωρῇ ἀκόμῃ ζωγράφον τοῦ τέλους τοῦ 15ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰ. τίθεται μεταξὺ τῶν ἀντιπροσώπων τῆς γνησίας Κρητικῆς σχολῆς (σ. 34), ἐνῶ ὁ Φιλόθεος Σκούφος καὶ ὁ Ἐμμ. Τζάνες κατατάσσονται εἰς τὴν Βενετοκρατικὴν σχολὴν (σ. 35), ὁ δὲ σύγχρονός των Θεόδ. Πουλάρχης εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ σ. δημιουργηθεῖσαν, ἀνύπαρκτον ἄλλως, σχολὴν τῆς Κυρίως Ἑλλάδος (σ. 38). Αἱ ὑποδιαίρεσεις αὗται, ὅπως τὰς δηλώνει ὁ σ. γραφικῶς μὲ τὸ διάγραμμα τῆς σ. 24, εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον αὐθαίρετοι, μὴ βασιζόμενοι ἐπὶ θετικῶν δεδομένων.

⁵ Τὴν ἀνεπάρκειαν τῶν ὀρων Μακεδονικὴ καὶ Κρητικὴ σχολὴ ἐτόνισε τελευταίως καὶ ὁ Γ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν 28, 1953, 234 κ. ἑξ., ὅπου διακρίνει εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων τρεῖς περιόδους ἢ φάσεις: τὴν πρῶμιν, φθάνουσαν μέχρι περιποῦ τοῦ 1330, τὴν ὀρμιν, διαρκοῦσαν μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ τέλος τὴν ὑπερὸρμιν, πρα-

σον συνεννοήσεως, ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ τεχνικοὶ ὄροι τοῦ εἵδους αὐτοῦ.

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

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

Ἡ Μακεδονικὴ αὕτη 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 ἀκόμῃ τότε.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν ἐμφανίζεται αἰφνιδίως κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἀλλ' ἔχει τὰς ρίζας τῆς 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 καλλιτέχαι ἀκολουθοῦν τὸν ἴδιον μὲ τοὺς λογίους δρόμον. Ὅπως ἐκεῖνοι μελετοῦν τὰ ἀρχαῖα κείμενα καὶ προσπαθοῦν νὰ τὰ μιμηθοῦν, οὕτω καὶ οἱ καλλιτέχαι μελετοῦν τὰ παλαιὰ ἑλληνιστικῆς τέχνης εἰκονογραφημένα χειρόγραφα καὶ ἐμπνέονται ἀπ' αὐτά. Ἄν ἔχη τις ὑπ' ὄψει τὰς πηγὰς αὐτὰς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς θὰ εὕρῃ ἴσως ἀρκετὰ προσφυῇ τὸν ὅρον «νεοελληνιστικὴ τέχνη», τὸν ὁποῖον ἔδωκεν, ὡς εἶδομεν, εἰς αὐτὴν ὁ Muratoff.

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

Ἐκ τῶν διαπιστώσεων τούτων προκύπτει τὸ φυσικὸν συμπέρασμα ὅτι τὸ κέντρον, ὅπου διεμορφώθη ἡ Μακεδονικὴ αὕτη 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 Μυστράν, καὶ τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν αἱ κατὰ τὸ 1428 γερόμεναι τοιοχογραφίαι τῆς Παντανάσσης.

τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καρχιὲ Τζαμί), τὰ γενόμενα κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὀφείλονται εἰς ἓνα τῶν περισσότερον ἀντιπροσωπευτικῶν τύπων τῶν οὐμανιστῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, τὸν Θεόδωρον Μετοχίτην, λόγιον, φιλόσοφον, συγγραφέα, πολιτικὸν καὶ ὑπουργὸν τοῦ Ἀνδρονίκου Β' Παλαιολόγου¹.

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 διαμορφωθῇ εἰς τὴν Βασιλεύουσαν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῶν λογίων, τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῶν ἀνακτορικῶν κύκλων.

Ἄλλ' ἢ 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 φιλοσοφικαὶ τῆς σχολαὶ πολυσύχναστοι καὶ οἱ πολυάριθμοι λόγιοι οἱ διδάσκοντες τὰ ἀρχαῖα γράμματα καὶ τὴν ἀρχαίαν φιλοσοφίαν περίφημοι². Παραλλήλως πρὸς τὴν πνευματικὴν ἀκμὴν ἔβαινε καὶ ἡ καλλιτεχνική, τῆς ὁποίας τὸν χαρακτήρα καὶ τὴν ἔκτασιν μόνον κατὰ τὰς τελευταίας δεκαετίαις ἐστάθη δυνατόν ν' ἀντιληφθῶμεν, μετὰ τὴν ἀποκάλυψιν σειρᾶς ὄλης ψηφιδωτῶν καὶ τοιχογραφιῶν κρυπτομένων ἀπὸ τὰ τουρκικὰ ἀσβεστώματα.

Εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὴ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν ζωγραφικῶν τοῦτων μνημείων τῆς Θεσσαλονίκης πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας³, τὰ ὁποῖα εἶναι τὸ σπουδαιότερον, ὡς εἵπομεν, 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. ἔξ. Ὁ R. GUILLAND, ἐξδίδων ποιήματα τοῦ Μετοχίτου περὶ τῆς οἰκίας του, καταστραφείσης μὲ ὅλα τὰ ἐντὸς αὐτῆς ἀντικείμενα κατὰ τινα στάσις, ἐνόμισεν ὅτι εἰς ἓνα 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. Ἄλλ' 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. TAFFRAI, *Thessalonique au quatorzième siècle*, Paris 1913, 149 κ. ἔξ.

³ Περί αὐτῶν βλ. τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν προχείρως παρὰ DIEHL, *Manuel*, II, 793 κ. ἔξ. Ἐγχαρμμοὶ ἀπεικονίσεις ἐν A. GRABAR, *La peinture byzantine*, Genève, 1953 (Skira), σ. 133 κ. ἔξ.

⁴ Πρβ. DIEHL, ἔνθ' ἀν. II, 804. Καλὴ ἀπεικόνισις τοῦ ψηφιδωτοῦ ἐν A. GRABAR, *L'art byzantin*, Paris 1938, εἰς. 83.

καὶ εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Κιλισὲ Τζαμιού¹, ὅπως καὶ πρὸς τὰς ἡμισβεσμένους τοιχογραφίας εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας². Ἐξ αὐτῆς προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ ἰδίᾳ Μακεδονικῇ σχολῇ, ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν ἴσως τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς ἐντοπίου καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, διεμορφώθη, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὸν χαρακτήρα, κατὰ τρόπον διάφορον εἰς τὴν Πρωτεύουσαν καὶ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία παραμένει σχεδὸν ἡ αὐτή. Ἡ σοβαρώτερα διάκρισις εἶναι ὅτι εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἡ Μακεδονικῇ σχολῇ ἔχει χαρακτήρα περισσότερον ἰδεαλιστικὸν καὶ ἀκαδημαϊκόν, ἐνῶ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην εἶναι περισσότερον ρεαλιστικῇ³. 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 Ἀγίους Ἀποστόλους (1312-1315) τῆς Θεσσαλονίκης⁴. Ὁ ἔντονος ρεαλισμὸς τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τῆς Θεσσαλονίκης εἶναι εἰς τὴν τέχνην τῆς Μακεδονίας πολὺ παλαιότερος τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τοῦτον δύναται τις κάπως νὰ διακρίνῃ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ τρούλου τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης, ὅπως καὶ ἄλλοτε παρετήρησα⁵, ἀργότερον δέ, τὸ 1164, πολὺ ἐντονώτερον, εἰς τὰς περιφήμους τοιχογραφίας τοῦ Νέρεξι παρὰ τὰ Σκόπια⁶.

Ἄλλ' ἡ σημασία τῆς Θεσσαλονίκης ὡς μεγάλου καλλιτεχνικοῦ κέντρου κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων δὲν συνάγεται μόνον ἀπὸ τὸν ἰδιαίτερον χαρακτήρα, τὸν ὅποιον ἔλαβεν εἰς αὐτὴν ἡ Μακεδονικῇ σχολῇ. Ἡ Θεσσαλονίκη, ὅπως τείνουν ν' ἀποδείξουν τὰ ὁλονὲν ἐρχόμενα εἰς φῶς ζωγραφικὰ μνημεῖα, ὑπῆρξε τὸ κέντρον ἀκτινοβολίας τῆς τέχνης διὰ τὴν Μακεδониαν, ἑλληνικὴν καὶ σερβικὴν, καὶ γενικώτερον διὰ τὰ Βαλκάνια. Ἡ ὁμοιότης, καὶ

¹ Δείγματα ἐδημοσιεύθησαν εἰς τὸ τουρκικὸν περιοδικὸν Γκιουζέλ Σανατλάρ (Καλαὶ Τέχναι), τευχ. 5, 1944, σ. 112, 113 καὶ παρένθετος ἔγχρωμος πίναξ.

² Περί αὐτῶν βλ. τὴν μελέτην τοῦ Μ. ALPATOFF, Die Fresken der Kahrije Djami in Konstantinopel ἐν Münchner Jahrbuch, 7, 1929, 345 κ.ἑξ. Ἡδὴ ἔχει ἀρχίσει ὁ καθαρισμὸς τῶν ὑπὸ τοῦ κ. P. Underwood. Βλ. δείγμα τοιχογραφίας μετὰ τὸν καθαρισμὸν εἰς τὸ περιοδ. Revue des Arts, 1953, No 3, σ. 193.

³ Τοὺς χαρακτήρας 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 ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Thessalonique, 2 κ.ἑξ.

⁴ Τὴν σύγκρισιν ἐπεχείρησα εἰς τὴν δημοσίευσιν τῶν ψηφιδωτῶν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων. Βλ. Α. ΞΥΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησης τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953 (Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Μακεδονικὴ Βιβλιοθήκη, ἀριθ. 16). Τὸ ζήτημα ἐξήτασα πλατύτερον ἐν ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Thessalonique, 1 κ. ἑξ.

⁵ Α. Ε. 1932, 152. Βλ. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, 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 χαρακτήρα καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπία, 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 Ἀγίου Ὁρους, ἡ ἰδίᾳ δὲ παράδοσις προσθέτει ὅτι οὗτος κατήγετο ἐκ Θεσσαλονίκης¹. Ἡ ἀναμφισβήτητος ὁμοιότης τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου² πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ἔτους 1303, τὰς ἀποκαλυφθείσας εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης³ ὄχι μόνον μᾶς πείθει ὅτι ἡ παράδοσις περὶ τῆς ἐκ τῆς πόλεως αὐτῆς καταγωγῆς τοῦ Πανσελήνου εἶναι ἀληθής, ἀλλ' ἀποδεικνύει, κατὰ τρόπον ἀπολύτως πλέον ἀσφαλῆ, τὴν εἰς τὸ πρῶτον περίπου τέταρτον τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τοποθέτησιν τοῦ ζωγράφου τούτου⁴.

¹ Ἡ πρώτη γραπτὴ πηγὴ, 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 τῶν Ρωσῶν περιηγητῶν Β. Μπάροσι (ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμην. Πρόλογος σ. ια').

² MILLET, Athos, πίν. 5-56. Παλαιότερον μικρὰ ἐπιλογή ἐξ αὐτῶν, ἡ πρώτη, ἂν δὲν ἀπατώμα, φωτογραφικὴ ἀπεικόνισις, συνοδευομένη καὶ ὑπὸ τριῶν ἐγχρόμων πινάκων, εἶχε δημοσιευθῇ ὑπὸ Β. ΓΕΩΡΓΙΕΦΣΚΗ, Τοιχογραφία τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἀθῶ (ρωσ.). Ἐκδ. τῆς Αὐτοκρατορικῆς Ρωσικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἄ. ἔ. καὶ τ. Πολλὰ λεπτομέρεια, μὴ ὑπάρχουσαι εἰς τὴν δημοσίευσιν τοῦ Millet, εὐρίσκονται εἰς τὸ φωτογρ. λεύκωμα τῶν Γ. ΤΣΙΜΛ - Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΛΑΚΗ, Τοιχογραφία Πρωτάτου Ἀγίου Ὁρους, Ἀθῆναι, Σειρᾶ Α'. Ὅλγια σχέδια ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν, γενόμενα ὑπὸ τῆς ἀποστολῆς Π. Σεβαστιάνοφ (1852, 1857-60), ἐδημοσίευσεν ὁ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἀθῶς, σ. 62 κ. ἑξ. εἰκ. 22-32. Πιστότατοι ἐγχρόμοι ἀπεικονίσαις ἐδημοσιεύθησαν τελευταίως εἰς τὸ λεύκωμα Μανουὴλ Πανσελήνου μετὰ κειμένου Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐκδόσεις Ἀθηνῶν, Ἀθῆναι, 1956.

³ Ἐδημοσιεύθησαν ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Ἀθῆναι 1952 (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθῆναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἀριθ. 31), Λεύκωμα πίν. 82-93 καὶ Κείμενον σ. 213 κ. ἑξ. Διὰ τὴν σχέσιν τοῦ Πανσελήνου πρὸς τὴν Θεσσαλονίκην καὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου βλ. ΧΥΝΣΟΡΟΥΛΟΣ, Thessalonique, 30 κ. ἑξ.

⁴ Τὰς παλαιότερας 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 Πανσελήνος ἔζησε κατὰ τὸ πρῶτον ἡμίσυ τοῦ 16ου αἰ. ἀργότερον ὅμως, κατὰ τὸ 1927, δημοσιεύων τὸ λεύκωμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγίου Ὁρους, τοποθετεῖ ὀρθῶς τοῦτον εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰ. MILLET, Athos, Πρόλογος, σ. 2. Βλ. καὶ σ. 62. Ἡ χρονολόγησις αὕτη ἐγένεν ἔκτοτε κοινὸς σχεδὸν ἀποδεκτὴ. Βλ. T. RICE, Byz. Art, 125. O. WULF, Bibliographisch - kritischer Nachtrag zu althechristliche und byzantinische Kunst, Potsdam 1936, 81 κ. ἑξ. ΛΑΖΑΡΕΦ, Τοτ. βυζαντ. ζωγραφικῆς, I, 240. Εἶναι ἄξιον σημειώσεως ὅτι εἰς τὸν 14ον αἰῶνα ἔτεινον ν' ἀποδώσουν τὰς τοιχογραφίας, ἥδη ἀπὸ τοῦ 1891, ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Μικταὶ σελίδες, Ἀθῆναι, 1905, 506 κ. ἑξ. (Ἀνατύπωσις ἄρθρου ἐκ τοῦ Παρνασσῶ, 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 Καστοριάς. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Βέροϊαν, τὰς ὁποίας ἐζωγράφησε τὸ 1315 ὁ Καλιέργης *ὁλως Θετταλίας* (δηλ. Μακεδονίας) *ἄριστος ζωγράφος*, ὅπως ἐπιδεικτικῶς ὀνομάζει τὸν ἑαυτὸν του εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφὴν¹, 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 ναῶν². 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 ἑλληνικὴν³.

Ἡ ἑλληνικότης τῶν καλλιτεχνῶν τούτων ἡμφεσβητήθη ὑπὸ Γιουγκοσλάβων ιδίως ἐρευνητῶν. Τὰ ὑπ' αὐτῶν ὅμως χρησιμοποιηθέντα ἐπιχειρήματα μακρὰν ἀπέχουν ἀπὸ τοῦ νὰ εἶναι πειστικά⁴.

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 Μιχαήλ 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 κράτη 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. Περιέργον 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 παραδοξόν 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 Πανσέληνου εἰς τὴν Ἰταλίαν (!).

¹ Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1808, 280. Διὰ τὸν Καλιέργην βλ. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Thessalonique*, 27 κ. ἑξ. ὅπου καὶ δειγμάτων τῶν τοιχογραφιῶν του, πίν. 9 καὶ 10, 1.

² Βλ. MILLET ἐν *Atti del V Congresso*, ἐνθ. ἀν. 281 καὶ τελευταῖον, ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Thessalonique*, 36 κ. ἑξ.

³ Βλ. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Thessalonique*, 34 κ. ἑξ. Πανομοιώματα τῶν ὑπογραφῶν βλ. τελευταῖον καὶ ἐν S. RADOJČIĆ, *Les maîtres de l' ancienne peinture serbe* (σερβ. μετὰ γαλλικῆς περὶ ῥηγῆως), Beograd 1955 (Δημοσίευμα τῆς Σερβ. Ἀκαδημίας τῶν Ἐπιστημῶν), 19 κ. ἑξ.

⁴ Περὶ τοῦ ζητήματος τούτου βλ. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, *Thessalonique*, 45 κ. ἑξ.

καὶ πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὸ "Ἁγίον" Ὄρος τὴν ὑπὸ τοῦ Πανσελήγου ἐκτελεσθεῖσαν¹.

Ἀνάλογα τοιαῦτα παραδείγματα θὰ ᾔτο δυνατόν πλεῖστα ν' ἀναφέρῃ τις, ἀλλ' ἡ πλατυτέρα ἐξέτασις τοῦ ἄλλως σπουδαιότατου αὐτοῦ ζητήματος εἶναι ἔξω τῶν πλαισίων τοῦ βιβλίου τούτου. Πάντως τὰ ὀλίγα μέχρι τοῦδε λεχθέντα εἶναι ἀρκετὰ, νομίζω, νὰ δεῖξουν 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 χαρακτηριστικὸν περισσώτερον ἰδεαλιστικὸν καὶ ἀκαδημαϊκόν, ἐνῶ εἰς τὴν Θεσσαλονίκην αὕτη εἶναι περισσώτερον ρεαλιστική. Τὸν ἴδιον ρεαλιστικὸν χαρακτήρα 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 ἀρμόζει εἰς τὴν διακόσμησιν μεγάλων ἐπιφανειῶν. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν ἡ τεχνικὴ τῆς δὲν εἶναι πρόσφορος εἰς τὴν κατασκευὴν φορητῶν εἰκόνων. Τὰ ἐλάχιστα ὑπάρχοντα παραδείγματα² δεικνύουν ἀκριβῶς πόσον αὕτη ἦτο ξένη εἰς τὴν τοιαύτην χρῆσιν.

Ἡ Κρητικὴ σχολή. Ἡ ὀνομασία Κρητικὴ, ἡ δοθεῖσα εἰς τὴν σχολὴν αὐτήν, διότι οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποί της εἶναι οἱ Κρητὲς ἀγιογράφοι τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, ἐχρησιμοποιήθη, ἀλλὰ ὑπὸ τὴν ἔννοιαν τῆς τεχνικῆς, καὶ εἰς παλαιότεραν ἐποχὴν. Τὴν εὐρίσκομεν ἤδη εἰς τὴν Ἑορμινεῖαν τῶν ζωγράφων³, ἀκόμη δὲ παλαιότερον εἰς τὰς πηγὰς ταύτης⁴, αἱ ὁποῖαι δὲν δύνανται ν' ἀνέλθουν πέραν τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τέλος ἔκαμαν χρῆσιν αὐτῆς παλαιότερον καὶ οἱ Ρῶσοι ἐρευνηταί.

Ἄλλ' εἰς τὸν ὅρον τοῦτον ὁ MILLET ἔδωκεν εὐρύτερον περιεχόμενον⁵. Παρὰ ταῦτα ὅμως καὶ ὁ ὅρος οὗτος, Κρητικὴ, εἶναι, ὅπως εἶπομεν καὶ διὰ τὸν ὅρον Μακεδονικὴ, πολὺ περιορισμένος καὶ τοπικῶς καὶ χρονικῶς. Ἦδη ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἔργα τῆς σχολῆς αὐτῆς εὐρίσκονται εἰς ὅλοκληρον τὸν βυζαντινὸν κόσμον καί, κατὰ περίεργον σύμπτωσιν, ὅχι εἰς τὴν Κρήτην. Χρονικῶς ἐπίσης οὗτος εἶναι, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, πρωθύστερος,

¹ Βλ. ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ἐνθ. ἀν. 42 κ. ἐξ.

² Βλ. π. χ. τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ τῆς Θεσσαλονίκης, Α. ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΣ εἰς τὴν Ε. Ε. Β. Σ. 3, 1926, 135 κ. ἐξ.

³ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑορμινεῖα, σ. 34 § 50. Πρβ. καὶ MILLET, Recherches, 657.

⁴ Ἑορμινεῖα, 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 ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ὅπωςδὴποτε ὅμως ὁ ὅρος αὐτός, Κρητικὴ σχολή, ἔχει ἤδη ἐπικρατήσῃ καὶ δὲν θὰ ἦτο εὐκόλον, 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 ἄλωσιν 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 ἐξέλιξιν τῆς ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Κομνηνῶν, διὰ τὴν Κρητικὴν σχολὴν τὸ πρωταρχικὸν πρόβλημα εἶναι ἡ ἐξερεύνησις τῆς καταγωγῆς τῆς.

Ἡ Κρητικὴ σχολή, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνοτροπίαν τῆς καὶ μάλιστα τὴν τεχνικὴν τῆς, ἐμφανίζεται κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων χωρὶς κανένα σχεδὸν φανερόν συνδετικὸν κρίκον πρὸς τὴν παλαιότεραν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν. Ὡς ἐκ τούτου εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετασθοῦν τὰ σχετικὰ πρὸς τὴν γέννησιν καὶ τὴν διαμόρφωσιν τῆς προβλήμα.

Προτοῦ προχωρήσωμεν εἰς τὴν ἔρευναν τῶν προβλημάτων τούτων, τὰ ὅποια θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν εἰς τὰ δύο ἐπόμενα 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 Κοντακῶφ καὶ ὁ Λιχάτσεφ ἀνεζήτησαν τὴν καταγωγὴν τῆς σχολῆς αὐτῆς εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ ἰδιαίτερος εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐκεῖ ἐπίστευον ὅτι ἐδημιουργήθη ἡ Κρητικὴ ἢ Ἰταλοκρητικὴ σχολή, ὡς τὴν ἀπεκάλεσαν, μετὰ τὴν κατάρτησιν τοῦ Βυζαντινοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς Φράγκους τὸ 1204¹.

Τὸ συμπέρασμα τῶν θεωριῶν αὐτῶν τὸ ἐκθέτει ὁ ΛΙΧΑΤΣΕΦ ὡς ἑξῆς: Ἡ Ἰταλοκρητικὴ σχολή «εἶναι ἡ βενετικὴ σχολὴ τῶν μέσων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Αἱ ρίζαι τῆς εἰσχωροῦν βαθέως εἰς τὸν 14^{ον} αἰῶνα, οἱ καρποὶ τῆς ἐμφανίζονται τὸν 15^{ον} καὶ ἐν μέρει τὸν 16^{ον}, ἡ παρακμὴ τῆς γίνεται αἰσθητὴ τὸν 17^{ον}»².

¹ Τὰς θεωρίας τοῦ Κοντακῶφ καὶ τοῦ Λιχάτσεφ ἐκθέτει περιληπτικῶς ὁ MILLET, *Recherches* 663, κ. ἐξ. Αἱ θεωρίαι τοῦ Κοντακῶφ περὶ Ἰταλοκρητικῆς σχολῆς ἐκτίθενται καὶ ἐν ΚΟΝΔΑΚΟΝ-ΜΙΝΝΣ, 72, κ. ἐξ. Εἶναι ὅμως λίαν συγκεχυμένα καὶ στηρεῖται περισσότερον εἰς τεκμήρια ἐμπεριστατά.

² Τὰ ἀναφέρει ὁ MILLET, *Recherches*, 665, ἐπίσης ὁ BETTINI, *Pitt. di icone* 66

Ὁ GEROLA, θέλων ἵσως νὰ δικαιολογήσῃ τὸ ὄνομα, τὸ ὁποῖον ἐδόθη εἰς τὴν σχολὴν αὐτὴν, ἀνεξήτησε τὴν γέννησίν της εἰς τὴν Κρήτην. Τὰ μνημεῖα ὅμως τῆς Κρήτης δὲν ἐδικαίωσαν τὰς προσδοκίας του. Ὁλόκληρον τὸν 16^{ον} αἰῶνα, τὴν περίοδον δηλαδὴ τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς σχολῆς, δὲν εὔρεν 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 17^{ου} αἰῶνος¹.

Ἡ ἰδέα ἐν τούτοις τῆς ἐπιδράσεως τῆς Βενετίας ἦτο ἀρκετὰ ἐλκυστικὴ, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐγκαταλειφθῇ. Ταύτην ἀκολουθῶν καὶ ὁ Ἀινάλωφ ἐδημιούργησε πολὺπλοκον καὶ παρὰδοξον θεωρίαν, σκοποῦσαν νὰ ἐξηγήσῃ γενικώτερον τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, εἰς τὴν ὁποίαν, φυσικὰ, περιλαμβάνεται καὶ ἡ Κρητικὴ σχολή. Εἰς τὴν θεωρίαν αὐτὴν ἀναμειγνύονται, ὅχι μόνον ἡ βενετικὴ τέχνη τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ καὶ ἡ ρωμανικὴ καὶ ἡ γοτθικὴ².

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 πρῶτην της ἐκδήλωσιν τὴν εὐρίσκει εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ³, τὰς ὁποίας τοποθετεῖ εἰς τὸ δευτερον ἡμισυ τοῦ 14^{ου} ἢ τὸ πολὺ εἰς τὸ πρῶτον τρίτον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁴. Τὴν διακόσμησιν αὐτὴν τῆς Περιβλέπτου θεωρεῖ γενομένην ἀπὸ ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων⁵. 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. Ἄν καὶ δὲν φαίνεται ν' ἀποκλείῃ τὰ ἑλληνικὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας⁶, ἀκολουθῶν κάπως εἰς τὸ σημεῖον

¹ GEROLA, Mon. ven. II, 304 κ. ἐξ. Περίληψις καὶ ἐν MILLET, Recherches, 663. Βλ. καὶ BETTINI, Mich. Damasc. 333.

² Περίληψιν τῆς θεωρίας τοῦ Ἀινάλωφ δίδει ὁ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 357 κ. ἐξ. ὁ ὁποῖος φαίνεται μᾶλλον νὰ τὴν παραδέχεται. Σύντομος ἀνάλυσις καὶ κριτικὴ παρὰ MURATOFF, 119.

³ Ἀπεικόνισις τῶν τοιχογραφιῶν παρὰ MILLET, Mistra, πίν. 103-131. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις ἐν GRABAR, La peinture byzantine, σ. 153.

⁴ MILLET, Recherches, 676 κ. ἐξ. Ὁ BETTINI, Pitt. di icone, 40 κ. ἐξ. δὲν διστάζει νὰ χαρακτηρίσῃ ἱpotesi per ipotesi τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ (δηλ. τῆς Περιβλέπτου) μνημεῖον κρητικόν, γεγόμενον ὑπὸ τὴν ἐπιδράσιν τῆς Βενετίας, «ὅπως ἀργότερον εἰς τὸν Ἀθῶν».

⁵ MILLET, Recherches, 676.

⁶ MILLET, Αὐτόθι, 690.

αὐτὸ τοὺς Ρώσους ἐρευνῆταις, ἐν τούτοις παρατηρεῖ ὅτι περὶ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ Κρητικὴ σχολὴ θὰ ἤκμαζε καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν: «Διὰ τοῦτο διετήρησεν αὕτη τὴν παράδοσιν τῆς αὐτοκρατορικῆς πόλεως (δηλ. τῆς Κωνσταντινουπόλεως), τὴν ὁποῖαν ἀργότερον, εἰς τὰς μονὰς τοῦ Ἀθῶ καὶ τῆς Θεσσαλίας (δηλ. τῶν Μετεώρων), ἡδυνήθη νὰ ὑπερασπίσῃ βῆμα πρὸς βῆμα, μέχρι τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀπὸ τὰ θέλητρά τῆς Ἰταλίας»¹.

Οὕτω, κατὰ τὸν MILLET, ἡ Κρητικὴ σχολὴ διακρίνεται, ἀπὸ ἀλόφωτος τεχνοτροπίας, τῆς Μακεδονικῆς «μὲ τὴν προσήλωσίν της εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, μὲ τὸν ζωηρὸν αἶσθημα τῆς λιτότητος, τῆς εὐκρινείας καὶ τῆς εὐγενείας, ποὺ ἔχει τὴν δύναμιν νὰ συνδυάζῃ, κατὰ τὰς κλίσεις ἐκάστης 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 λεπτομερεῖ 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 εὐρίσκονται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λύσιν των. Αἱ θεωρίαι περὶ τῆς δημιουργίας τῆς σχολῆς αὐτῆς εἰς τὰ ἐργαστήρια τῆς Βενετίας φαίνεται ὅτι πρὲπει νὰ ἐγκαταλειφθοῦν ὁριστικῶς. «Ὅταν ἄλλωστε τὰς ὑπεστήριζον οἱ Ρῶσοι ἰδίως ἐρευνηταὶ ἦσαν ἀκόμη ἄγνωστα πολλὰ μνημεῖα, τὰ ὅποια θὰ τοὺς ἠνάγκαζον ἀναμφιβόλως νὰ σκεφθοῦν κατὰ τρόπον διαφορετικόν.

Ὁ Millet προώθησεν ἀρχετὰ τὴν ἔρευναν τῶν ζητημάτων, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ καταλήξῃ εἰς ἀπολύτως θετικὰ συμπεράσματα. Ἀξίαι ἰδιαίτερας 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 τεχνικὴ 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 πρὲπει νὰ διαιρεθῇ εἰς δύο στάδια, διότι δύο εἶναι καὶ αἱ περίοδοι τῆς σχολῆς αὐτῆς. Τὴν διπλὴν αὐτὴν μορφήν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἶχεν ἤδη παρατηρήσει καὶ ὁ MILLET⁴, ἀλλ' ἐντελῶς ἐν παρόδῳ. Ἡ διάκρισις ὁμῶς 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 Περι-βλέπτου.

⁴ MILLET, Recherches. 690.

σημα από της εμφανίσεώς της κατά τούς χρόνους τῶν Παλαιολόγων μέχρι της ὀριστικῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔδωκαν εἰς αὐτὴν οἱ μεγάλοι Κρητες ἁγιογράφοι τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ δευτέρα περίοδος περιλαμβάνει τὰ στάδια τῆς ἀκμῆς τῆς σχολῆς αὐτῆς κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα καὶ τῆς ἐξελίξεως καὶ παρακμῆς της κατὰ τούς μετὰ ταῦτα χρόνους.

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

Ἄν ἔχῃ τις ὑπ' ὅψει τὰς διαπιστώσεις αὐτάς, θὰ καταλήξῃ εἰς τὸ συμπέρασμα, τὸ ὁποῖον καὶ ἀνωτέρω ἐθίζαμεν. Ὅτι δηλαδὴ ὁ ὅρος Κρητικὴ σχολὴ ἔχει τὴν πλήρη δικαιολογίαν του κατὰ τὴν δευτέραν περίοδον, ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ ἐντεῦθεν, ὁπότε ἤκμασαν οἱ μεγάλοι Κρητες ἁγιογράφοι. Διὰ τὴν πρώτην περίοδον, ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι πρωθυστερος καὶ ἄνευ ἱστορικῆς δικαιολογίας. Τὴν πρώτην περίοδον θὰ ἠδυνάτῃ τις ἴσως νὰ ὀνομάσῃ «προκρητικὴν», ἂν θὰ ἠθέλε νὰ κυριολεκτήσῃ. Ἡ εἰσαγωγή ὅμως νέων ὄρων, ὅπως εἴπομεν καὶ εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ παρόντος κεφαλαίου, σύγχυσιν μόνον δύναται νὰ ἐπιφέρῃ καὶ ἐλαχίστην ὠφέλειαν.

Εἰς τὰ δύο ἐπόμενα 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 Μακεδονικὴν. Τὰ τρία στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα τὴν ἀπαρτίζουν, δηλαδὴ ἡ τεχνικὴ, ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονογραφία, κατάγονται ἀπὸ διαφορετικὰς ἑκαστον πηγάς, ὅλας βεβαίως ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν χωριστὰ ἐν ἑκαστῷ τῶν τριῶν αὐτῶν στοιχείῳ καὶ ν' ἀναζητήσωμεν τὴν πηγὴν του.

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

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

ΑΙ ΠΗΓΑΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΙΚΗΣ

Ι. Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΥΣ ΧΡΟΝΟΥΣ ΤΩΝ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΩΝ

Εἶδομεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι αἱ ἔρευναι τοῦ Millet διὰ τὴν Κρητικὴν σχολὴν τὸν ὁδήγησαν 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 τεχνικὴν, ἡ ὁποία ὅμως εἶναι καὶ τὸ χαρακτηριστικώτερον στοιχείον τῆς.

Εἶναι λοιπὸν ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν ἐδῶ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῆς. Ἡ ἔρευνα αὕτη θὰ μᾶς βοηθήσῃ νὰ διαπιστώσωμεν κατωτέρω κατὰ τρόπον ἀσφαλέστερον τὴν ἐπίδρασιν αὐτῆς εἰς τὴν τοιχογραφίαν, ἐπίδρασιν, ἡ ὁποία ὑπῆρξεν εἰς 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 εἰκὼν, παρ' ὅλην τὴν συντηρητικότητά τὴν ὁποίαν φυσικὸν ἦτο ν' ἀντιπροσωπεύῃ, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων ἐκείνων¹. Ἀκολουθεῖ καὶ αὕτη τὰς τάσεις, τὰς ὁποίας καὶ ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, 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 παλαιότερας ἐποχὰς ἡ εἰκὼν ἦτο κυρίως ἀντικείμενον λατρείας. Ἡ θεώρησις τῆς ἀπὸ τοὺς πιστοὺς σκοπὸν εἶχε νὰ προκαλῇ εὐλαβεῖς σκέψεις² καὶ διὰ τούτων τὴν ψυχικὴν σωτηρίαν³. Ἡ ἀπεικόνισις τῶν πρᾶ-

¹ WULFF - ALPATOFF, 99 κ.ἐξ.

² ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΣΗΣ: *Εἶδον πολλάκις ἐπὶ γραφῆς εἰκόνα τοῦ πάθους, καὶ οὐκ ἀδακρυτὴν τὴν θίαν παρῆλθον, ἐναργῶς τῆς τέχνης ὑπ' ὅψιν ἀγούσης τὴν ἱστορίαν.* Ἀναφέρεται ὑπὸ Ι. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, *Περὶ τῶν εἰκόνων* Α' (MIGNE, P. G. 94, 1269).

³ Ι. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, *Περὶ τῶν εἰκόνων* Α': ... εἶσθμι εἰς τὸ κοινὸν τῶν ἡνῶν ἱατροῦν, τὴν ἐκ-

ξεων καὶ τῶν ἀγώνων τῶν ἀγίων ἐνισχύει τὸν ζῆλον τῶν χριστιανῶν ¹.

Κατὰ τοὺς χρόνους ὁμως τῶν Παλαιολόγων ἡ εἰκὼν, χωρὶς βεβαίως νὰ χάσῃ τὸν λατρευτικὸν της σκοπὸν, ἀποκτᾷ δικαίωμα 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 προηγθέντας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων χρόνους, ὅπως π. χ. τοῦ Κωνστ. Ροδίου κατὰ τὸν 10^{ον} αἰῶνα ³ καὶ τοῦ Νικολάου Μεσσαρίτου κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12ου αἰῶνος ⁴, οἱ ὅποιοι περιγράφουν τὰ περίφημα ψηφιδωτὰ τῶν Ἁγίων Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ διαφορὰ ὁμως μεταξὺ τῶν περιγραφῶν ἐκείνων καὶ τῶν Ἐκφράσεων τοῦ Εὐγενικοῦ εἶναι μεγάλη. Ὁ Ρόδιος παρέχει σχεδὸν ἀπλήν μόνον ἀπαρίθμῃσιν τῶν διαφόρων σκηνῶν, ὁ Μεσσαρίτης ἐπιχειρεῖ κάποιαν αἰσθητικὴν ἀνάλυσιν τῶν ψηφιδωτῶν, ἀλλὰ μὲ τὸν σκοπὸν νὰ ἑξαγάγῃ θεολογικὰ καὶ δογματικὰ διδάγματα. Τὸ κείμενον τοῦ Μεσσαρίτου ἀποτελεῖ, κατὰ 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 ἀφαιτηρία τῆς ἐξελιξέως, ἡ ὁποία φέρει πρὸς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων.

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

κληρίαν, ὥσπερ ἀκάνθαις τοῖς λογισμοῖς συμπτυγόμενος. "Ἐλκει με πρὸς θεῶν τῆς γραφῆς τὸ ἄνθος, καὶ ὡς λειμών τερπνὸς τὴν ὄρανιν, καὶ ἐληγθότως ἐναφίσει τῇ ψυχῇ δόξαν Θεοῦ. Τεθῆναι τὴν καρτίαν τοῦ μάρτυρος, τῶν στεφάνων τὴν ἀνταπόδοσιν, καὶ ὡς πυρὶ πρὸς ζῆλον ἐξάπτομαι τῇ προθυμίᾳ, καὶ πίπτω προσκυνῶ τῷ Θεῷ διὰ τοῦ μάρτυρος, καὶ λαμβάνω τὴν σωτηρίαν. (MIGNE, P. G. 94, 1268).

¹ I. ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΥ, 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 Μάρκον ἢ τὸν ἀδελφόν του Ἰωάννην τοὺς Εὐγενικοὺς ἢ ἂν καὶ οἱ δύο ἔγραψαν τοιαύτας. Βλ. K. KRUMBACHER, Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς λογοτεχνίας, μετάφρ. Γ. Σωτηριάδου (Βιβλιοθ. Μαρασλή), II, 174 κ. ἐξ. Περὶ καὶ τὴν μελέτην τοῦ A. ΜΥΝΟZ ἐν Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov, Prague 1926, 138 κ. ἐξ.

³ E. LEGRAND - TH. REINACH ἐν R.E.G. 9, 1896, 32 κ. ἐξ.

⁴ A. HEISENBERG, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Die Apostelkirche in Konstantinopel, Leipzig 1908, 28 κ. ἐξ.

Κοίμησιν τοῦ Ἀγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου κ. ἄ.¹ Αἱ περιγραφαὶ αὐταὶ τοῦ Εὐγενικοῦ δὲν εἶναι φανταστικά. Ἀνταποκρίνονται εἰς πραγματικά ἔργα, τῶν ὁποίων ἀντίγραφα παλαιότερα² ἢ νεότερα³ τῶν χρόνων τοῦ Εὐγενικοῦ ἐσώθησαν μέχρις ἡμῶν. Τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ Εὐγενικός, ἀκολουθῶν τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του, τὰς ἐξετάζει ὅχι ὡς ἀντικείμενα λατρείας, ἀλλ' ὡς ἔργα τέχνης καὶ μόνον. Ὅμιλεῖ 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 τεχνικὴ τῆς εἶναι διάφορος ἀπὸ τὴν ἐφαρμοζομένην εἰς τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν. Ἡ ἐκτέλεσις τῆς φορητῆς εἰκόνας 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 ὁμως ἐποχῆς καὶ ἐντεῦθεν ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας, ὅπως διεμορφώθη αὕτη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάξῃ τὴν τοιχογραφίαν. Ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν δημιουργεῖται μία νέα τεχνικὴ τῆς ἐπὶ τοίχου ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν θὰ χρησιμοποίησῃ ἡ Κρητικὴ λεγομένη ζωγραφικὴ σχολή.

Ἐνταῦθα ὁμως 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 ἀπασχόλησαν τοὺς λογίους καὶ τοὺς οὐμανιστάς τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἀπόδειξις τὰ θέματα τῶν θρησκευτι-

¹ Τὸ κείμενον τοῦ Εὐγενικοῦ ἔχει ἐκδοθῇ ὑπὸ C. KAYSER, *Philostrati libri de gymnastica quae supersunt... accedunt Marci Eugenici Imagines et Epistulae*, Heidelbergae 1840, 129 κ. ἐξ. Βλ. καὶ τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν μελέτην τοῦ Muñoz.

² Ὅπως ἡ ἀπὸ τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 14ου αἰῶνος ἀνέκδοτος τοιχογραφία τοῦ Μαρτυρίου τοῦ Ἀγίου Δημητρίου εἰς τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης. Ὅπως ἐπίσης αἱ τοιχογραφίαι αἱ ἐκονίζουσαι τὸ τροπάριον τῶν Χριστουγέννων: MILLET, *Recherches*, 163 κ. ἐξ.

³ Ὅπως αἱ πολυάριθμοι τοιχογραφίαι καὶ εἰκόνες τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἀγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου. Βλ. κατωτέρω Μέρ. Γ' καὶ 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 ἀγίου.

Ἡ διάκρισις αὐτὴ μεταξὺ τῶν λατρευτικῶν καὶ μὴ λατρευτικῶν εἰκόνων εἶναι λίαν οὐσιώδης. Δὲν ἀφορᾷ μόνον τὰ εἰκονιζόμενα θέματα, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἢ ὅποια 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, ἢ δὲ ἐξέλιξις τῶν γίνεται πολλὴ 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 συνεπὶς τῶν λατρευτικῶν εἰκόνων εἶναι ἐκείνη, ἢ ὅποια ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει, διότι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀσκήσασα ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

Προτοῦ ὅμως παρακολουθήσωμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τὴν προοιῶσαν αὐτὴν ἐπίδρασιν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνας, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἴδωμεν τὴν τεχνικὴν αὐτὴν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς εἰς τὰς ἐκ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων σωζομένης λατρευτικῆς εἰκόνας.

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

Εἰς τὸν μελετῶντα τὴν τεχνικὴν τῆς λατρευτικῆς εἰκόνας θὰ κάμῃ ἰδιαιτέραν ἐντύπωσιν ἡ ἀπὸ τοῦ τέλους περὶ τοῦ 12ου αἰῶνος ἐπελθοῦσα βαθεῖα μεταβολή. Ἐνῶ δηλαδὴ μέχρι τοῦ τέλους περίπου τοῦ 12ου αἰῶνος ἡ τεχνικὴ βασίζεται κυρίως ἐπὶ τῆς γραμμῆς, ἢ ὅποια ὀρίζει 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, ἢ δὲ γραμμῇ, χωρὶς νὰ ἐξαφανισθῇ ἐντελῶς, περιπίπτει εἰς δευτερευούσης σημασίας στοιχεῖον.

Ἄς λάβωμεν ὡς παράδειγμα τὴν ὁραίαν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραντ (πίν. 1. 1), τὴν ὁποίαν τοποθετοῦν εἰς τὸ δευτερον ἡμισυ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος¹. Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἡ φωτοσκόπηση ἔχει δευτερεύουσαν καὶ βοηθητικὴν μᾶλλον σημασίαν. Βάσις εἶναι αἱ λευκαὶ καὶ σκοτειναὶ γραμμαί, αἱ ὁποῖαι ἔχουν ἐδῶ λειτουργίαν καθαρῶς σχεδιαστικὴν. Χρησιμεύουν διὰ νὰ γράψουν τὰ χαρακτηριστικά, τὰς ρυτίδας, τὰς πτυχὰς καὶ τὰς ἄλλας λεπτομερείας. Καὶ ἂν ἀκόμη ἡ εἰκὼν τοῦ Λένινγκραντ συνεχίζει τὴν παλαιότεραν παράδοσιν, διότι μοιάζει, ὡς παρατηρήθη, μὲ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ καὶ ἰδίως τοῦ Λαφνίου², ἡ σχέσις αὐτὴ ἀναφέρεται περισσότερον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν. Ὅσον ἀφορᾷ ὁμως τὴν τεχνικὴν, αὕτη παρουσιάζει μορφήν, ἡ ὁποία ἔχει περισσότερον ἐξελιχθῆ καὶ εὐρίσκεται εἰς ἄμεσον σχέσιν μὲ τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν τῶν χρόνων τοῦ ἔγινεν ἡ εἰκὼν. Πράγματι, τὴν αὐτὴν σχεδιαστικὴν λειτουργίαν τῶν λευκῶν καὶ σκοτεινῶν γραμμῶν εὐρίσκομεν, μὲ περισσότεραν ἢ ὀλιγωτέραν σχηματοποιήσιν, καὶ εἰς ψηφιδωτὰ³ καὶ εἰς τοιχογραφίας⁴ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς.

Τὴν βαθεῖαν ἀλλαγὴν τὴν ἐπελθοῦσαν εἰς τὴν τεχνικὴν ἀρχομένου περὶ τοῦ 13^{ου} αἰῶνος δυνάμεθα νὰ τὴν ἴδωμεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας (πίν. 1. 2) τὴν εὐρισκομένην εἰς τὴν Ἱερατικὴν Σχολὴν τοῦ Freising τῆς Βαυαρίας⁵. 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 13^{ου} αἰῶνος καὶ πρὸ τοῦ 1235⁶. Ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνης αὐτῆς παρουσιάζει τόσον ριζικὰς διαφορὰς ἀπὸ τὴν τῆς εἰκόνης τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραντ, ὥστε πρὸς στιγμὴν ν' ἀμφιβάλλῃ τις διὰ τὴν ἀκρίβειαν τῆς χρονολογήσεώς της. Ἡ γραμμὴ ἔχει ἐδῶ ὑποχωρήσει καὶ ὀλοκληρίαν 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. 28A.

² WULFF - ALPATOFF, 262 κ.έξ.

³ Ψηφιδωτὰ τῆς Σικελίας: O. DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, πίν. 16, 24B, 25, 88 κ.ά. Προχείρως καὶ παρὰ MURATOFF, πίν. CXXI, CXXIII.

⁴ Νέρεζι (1164): SCHWEINFURTH, Byz. Form., εἰκ. 100. Ρωσία: Ἀγ. 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: LAZAREFF, II, πίν. 210, 211. Κύπρος: Παναγία τοῦ Ἀράκου (1192), A. ΣΥΛΙΑΝΟΥ εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθήνα 1955, 459 κ.έξ. πίν. 145 - 157.

⁵ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Μ. ΚΑΛΛΙΓΑ εἰς τὴν A.E. 1937 (Τόμος Ἐκατοντοετηρίδος), μέγ. II, σ. 503, εἰκ. 2 καὶ πίν. Α'.

⁶ B. ΚΑΛΛΙΓΑΝ, ἔ.ά. 506.

της ἔχει καταλάβει μὲ ἀπόλυτον κυριαρχίαν ἢ φωτοσκίασις. Περιγράμματα καὶ γραμμαὶ διαγράφουσαι τὰς λεπτομερείας σχεδὸν δὲν ὑπάρχουν εἰς τὴν εἰκόνα αὐτήν. Αἱ ἐλάχισται σκοτειναὶ γραμμαὶ αἱ σχηματίζουσαι τὰς ὀφρὺς καὶ τὰ βλέφαρα εἶναι σχεδὸν ἀδιόρατοι καὶ μᾶλλον χωρὶς σημασίαν διὰ τὴν γενικὴν ἐντύπωσιν¹. Ὅτι κυριαρχεῖ καὶ δίδει τὸν ὄγκον εἶναι αἱ μικρόταται λεπταὶ παράλληλοι φωτεινὰι γραμμαί, εἴτε μία ἢ δύο, εἴτε περισσότεραι, ἢ μία πλησίον τῆς ἄλλης. Αἱ λεπτόταται αὐταὶ φωτεινὰι γραμμαὶ δὲν ἔχουν ἐδῶ τὴν ἰδίαν λειτουργίαν, τὴν ὁποίαν εἶδομεν 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 παριστανόμενας μορφὰς ἀκαθόριστον μυστήριον, ἀποβαίνουν πλέον τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅπως τὴν διεμύρφωσεν ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων.

Διὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ 13ου αἰῶνος εἰκόνες δυνάμεναι νὰ χρονολογηθῶν μὲ κάποιαν ἀκρίβειαν ἔλλειπουν, ἂν καλῶς γνωρίζω. Ἀλλὰ τὰ χαρρακτηριστικὰ γνωρίσματα τῆς εἰκόνος τοῦ Freising, τὰ εὐρίσκομεν μὲ καταφανῇ πλεόν ἐξέλιξιν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας (πίν. 1. 3) τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Μονὴν τῆς Ἀγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν². 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 αἰῶνος³. 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, εἰς δηλαδὴ μόλις αἰσθητὸς φωτισμὸς διάχυτος εἰς ὅλην τὴν εἰκόνα, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἔχουν τεθῆ αἱ λεπταὶ ἐντόνως φωτεινὰι γραμμαὶ. Ὁ διάχυτος αὐτὸς ἀμυδρὸς φωτισμὸς, ὁ ὁποῖος ὑποδηλώνει τὰ φωτιζόμενα μέρη τῆς γυμνῆς σαρκὸς, ὑπάρχει καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising, ἀλλ' ἐκεῖ εἶναι σχεδὸν ἀδιόρατος, ἐνῶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας ἔχει τονισθῇ περισσότερον, ὥστε νὰ τὸν ἀντιλαμβάνεται ὁ θεατής.

Εἰς τὸν διάχυτον αὐτὸν φωτισμὸν τῆς σαρκὸς, συνδυασμένον μὲ τὰς

¹ Εἰς τὴν ἀπεικόνισιν δὲν διακρίνονται. Τὰς ἀναφέρει ὁ ΚΑΛΑΙΓΑΣ, ἔ.ἀ. 503.

² Ἀπεικόνισις παρὰ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Εἰκονογρ. Θεοτ. II, σ. 202, ἐκ. 93.

³ Βλ. σχετικῶς Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὴν Α. Ε. 1933, 115.

λεπτὰς ἐντόνως φωτεινὰς καὶ παραλλήλους γραμμάς, νομίζω ὅτι εὐρίσκεται ἡ βάσις, ἡ ὁποία μὲ τὴν ἐξέλιξιν τῆς 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 Ἀγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος. Εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης (πίν. 2. 1), ἐπὶ τῆς ἀργυρᾶς ἐπενδύσεως τῆς ὁποίας ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: *Ἡ Περιβλεπτος*¹. Ὁ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, ἐπὶ τῇ βάσει ἀορίστων κάπως ἐνδείξεων περὶ τίνος μονῆς τῆς Περιβλέπτου ἰδρυθείσης εἰς τὴν Ἀχρίδα τὸ 1295, τοποθετεῖ τὴν εἰκόνα εἰς τοὺς χρόνους περίπου ἐκείνους². Ἡ σχέσις τῆς τεχνικῆς τῆς πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας, τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν, παρέχει ἀρκετὴν πιθανότητα εἰς τὴν χρονολόγησιν αὐτῇ. Ἡ τεχνικὴ εἶναι καὶ ἐδῶ ἡ ἰδίᾳ, μὲ μόνην τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην ἰσχυρότερος, ἀποτελέσμα δὲ τούτου εἶναι ὅτι αἱ λεπτὰι φωτεινὰι γραμμαῖαι αἱ τονίζουσιν τὰ προεξέχοντα σημεῖα χάνουν κάπως τὴν ἔντασιν τῶν³.

Τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς κατὰ τὸ πρῶτον ἥμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος δὲν εἶναι εὐκόλον 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 εὐρισκομένην εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκρανδ⁴. Ἐπὶ τοῦ πλαισίου τῆς εἰκόνης 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 ἰδρυταί τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Παντοκράτορος. Ἐπὶ τῇ βάσει τῶν περὶ τῶν δύο αὐτῶν προσώπων σωζομένων ἀρχεαικῶν εἰδήσεων κατέστη δυνατὸν νὰ ὁρισθῇ ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς τῆς εἰκόνης με-

¹ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Μακεδονία, πίν. VII. WULFF - ALPATOFF, σ. 137, εἰκ. 55. Ἐγχρωμος ἀπεικόνις συνοδεύει τὸ ἀρθρον τῆς M. COROVIĆ - LJUBINKOVIĆ εἰς τὴν περιοδ. Jugoslavija, 1952, σ. 87. FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 90.

² ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Εἰκονογρ. Θεοτ. II, 233 κ.ἐξ. WULFF - ALPATOFF, 274. Ὁ Κοντακῶφ χωρὶς κανένα σοβαρὸν λόγον θεωρεῖ τὴν εἰκόνα σερβικὴν. Ἡ COROVIĆ - LJUBINKOVIĆ, ἐ.ἀ. 87, τὴν θεωρεῖ προσωπικὸν δῶρον τοῦ κράλεως 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, ἐνῷ εἰς τὴν ἀπεικόνισιν παρὰ WULFF - ALPATOFF, σ. 137, εἰκ. 55, δὲν διακρίνεται οὗτος ἀρκετά. Χωρὶς ἀμφιβολίαν πιστοτέρα εἶναι ἡ φωτοτυπία παρὰ Κοντακῶφ, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἔγχρωμος ἀπεικόνις. Βλ. ἀνωτ. σημ. 1. Οἱ WULFF - ALPATOFF, 274 υποθέτουν ὅτι τὰ φωτεινὰ μέρη ἔχουν ἐπαναζωγραφηθῇ.

⁴ Αἱ καλλίτεροι ἀπεικόνσεις εἶναι ἡ παρὰ ΚΟΝΤΑΚΩΦ - MINNS, πίν. XXII, καὶ ἡ ἐν Rec. Us-penskiij, II, σ. 184, εἰκ. 60.

ταξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370¹, συγχρόνως δὲ νὰ ἐνισχυθῇ ἡ γνώμη τοῦ Κοντακῶφ ὅτι αὕτη προέρχεται ἀπὸ τὴν Μονὴν Παντοκράτορος τοῦ Ἁγίου Ὁρους, εἰς τὴν ὁποίαν τὴν εἶχον δωρήσει οἱ ἰδρυταί².

Καὶ εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἐπανευρίσκομεν τὰ γνωστά μας ἤδη στοιχεῖα, δηλαδὴ τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ τὰς μικρὰς λευκὰς γραμμὰς, 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 διαλυθῇ εἰς γραμμὰς. Συγχρόνως ὁμως αἱ μικραὶ παράλληλοι φωτειναὶ αὐταὶ γραμμαὶ παρακολουθοῦν τὸ σχῆμα τῶν ὑπ' αὐτῶν φωτιζομένων ὄγκων. Ἡ διάταξις αὕτη τῶν φωτεινῶν γραμμῶν, αἰσθητῇ ἰδίως εἰς τὰ ζυγωματικά καὶ ὑπεράνω τῶν τόξων τῶν ὀφρῦων, δίδει ἔντονον τὴν ἐντύπωσιν τῶν προεξεχόντων ὄγκων καὶ τοῦ σχήματός των. Ἡ εἰκὼν λοιπὸν αὕτη τοῦ Παντοκράτορος ἀποτελεῖ σπουδαῖον σταθμὸν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς. Παρουσιάζει δύο νέας μορφὰς μεταχειρίσεως τῶν γνωστῶν ἤδη στοιχείων. Ἀφ' ἐνὸς δηλαδὴ τὴν διάλυσιν τῶν ἐντόνως φωτισμένων ἐπιφανειῶν εἰς φωτεινὰς γραμμὰς καὶ ἀφ' ἑτέρου τὴν δῆλωσιν τῶν προεξεχόντων ὄγκων μὲ τὰς λεπτὰς αὐτὰς φωτεινὰς γραμμὰς, αἱ ὁποῖαι ὁμως παρακολουθοῦν τώρα τὸ σχῆμα τῆς φωτιζομένης ἐπιφανείας.

Ὅτι αἱ νέαι αὐταὶ μορφαὶ χρησιμοποιήσεως τῶν γνωστῶν ἤδη στοιχείων ὀφείλονται εἰς πραγματικὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς, ἀποδεικνύει ἐν 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 1384³. Τὴν τεχνικὴν, λόγῳ τῆς κακῆς καταστάσεως, εἰς τὴν ὁποίαν εὐρίσκεται ἡ εἰκὼν, δυνάμεθα νὰ μελετήσωμεν εἰς ὀλίγας ἐκ τῶν μικρῶν προτομῶν ἀγίων, τῶν εὐρισκομένων εἰς τὸ πλῆσιον καὶ διατηρουμένων εἰς καλλιτέραν κάπως κατάστασιν (πίν. 2. β)⁴. Εἰς

¹ Ο MILLET ἐν B. Z. 15, 1906, 618 κ.ἐξ. εἶχε τοποθετήσει τὴν εἰκόνα εἰς τοὺς περὶ τὸ 1363 χρόνους. Ἀργότερον ὁ P. LEMERLE, *Philippe et la Macédoine orientale*, Paris 1945, 212 κ.ἐξ. ἐχρονολόγησεν αὐτὴν μεταξὺ τοῦ 1357 καὶ τοῦ 1374. Τελευταῖον ὁ ἴδιος εἰς τὸ περ. *Cahiers Archéologiques* II, 1947, 129 κ.ἐξ. 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 προτομή τοῦ Ἁγίου Προκοπίου καὶ ἐν ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη σ. 9, εἰκ. 3. Τὸ ἀντίγραφον τὸ ἀποκειμένον εἰς τὸν ναὸν τῆς Cuenca εἰς τὴν Ἰσπανίαν δὲν δύναται νὰ μᾶς βοηθήσῃ ἐπὶ τοῦ προκειμένου, διότι φαίνεται ὅτι ἔχει ὑποστῇ μεταγενεστέρas ἐπιζωγραφήσεις. Βλ. περὶ αὐτοῦ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, ἔ.ἀ.

αὐτὰς ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀνεπαίσθητος. Αἱ ἐντόνως λευκαὶ ὁμως 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, διαλυθῇ εἰς λεπτὰς παραλλήλους φωτεινάς γραμμάς, συγχρόνως δὲ ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἔχει σχεδὸν ἑξαφανισθῇ.

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 ἄλωσιν χρόνους, δηλαδὴ αἱ σκοτειναὶ σχιαί (προπλασμός), ὁ διάχυτος περιορισμένης ἐκτάσεως φωτισμὸς τῆς σαρκὸς καὶ τέλος αἱ λεπταὶ ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί, παρουσιάζονται ἀπὸ τοῦ 13ου ἀκόμη αἰῶνος.

Ἐν ἄλλο οὐσιῶδες ἐπίσης συμπέρασμα εἶναι ὅτι ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς εὐρίσκεται, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, εἰς τὴν τονικὴν σχέσιν τῶν τριῶν τούτων στοιχείων — προπλασμοῦ, διαχύτου φωτισμοῦ καὶ λεπτῶν φωτεινῶν γραμμῶν — καὶ εἰς τὸν τρόπον τῆς χρησιμοποίησός 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 αὐτῇ 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 ζωγραφικὴ.

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 εἶδομεν,

εἰς τὰς ἀρχὰς πιθανῶς τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ πρὸ τοῦ 1235¹, πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦ ἑνὸς τῶν ζωγράφων, τῶν ἐργασθέντων περὶ τὸ 1236 εἰς τὴν διὰ τοιχογραφίων διακόσμησιν τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μιλέσεβο εἰς τὴν Σερβίαν². Ὁ ζωγράφος τοῦ Μιλέσεβο συνεχίζει ἀκόμη τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 12^{ου} αἰῶνος. Αἱ τοιχογραφίαι του συγγενεῦσιν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν, πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραδ³ (πίν. 1. 1).

Ἡ σύγκρισις αὐτὴ μεταξὺ τῆς εἰκόνης τοῦ Freising καὶ τοῦ ἑνὸς ἐκ τῶν ζωγράφων τοῦ Μιλέσεβο δύναται νὰ βοηθήσῃ εἰς τὴν ἐπίλυσιν τοῦ προβλήματος, τὸ ὁποῖον πολλοὺς ἀπασχόλησεν, ἂν δηλαδὴ κατὰ τὸν 11^{ον} καὶ 12^{ον} αἰῶνα ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς φορητῆς εἰκόνης ἢ ἀντιστρόφως. Ὁ DIEZ ὑπεστήριξε, χρησιμοποιοῦν ὡς παράδειγμα τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ εἰς τὸ Λένινγκραδ, ὅτι ἡ φορητὴ εἰκὼν ἐπέδρασεν ἐπὶ τῆς μνημειακῆς τέχνης⁴, ἐνῶ ὁ WULFF φαίνεται παραδεχόμενος τὸ ἀντίθετον⁵. Τὸ πιθανώτερον ἐν τούτοις εἶναι ὅτι, λίγοντος τοῦλάχιστον τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ἡ μορφή τῆς τεχνικῆς ἦτο περίπου ἡ αὐτὴ καὶ εἰς τὴν μνημειακὴν ζωγραφικὴν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, μόνον δέ, ἀρχομένου περίπου τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἐπέρχεται ὁ διαχωρισμὸς μεταξὺ μνημειακῆς τέχνης καὶ φορητῆς εἰκόνης.

Ἡ πρώτη ἐπαφὴ εἰκόνης καὶ τοιχογραφίας. Ὁ διαχωρισμὸς ὅμως αὐτὸς τῆς τεχνικῆς δὲν φαίνεται νὰ διήρκεσεν ἐπὶ μακρόν. Ἡ μνημειακὴ τέχνη, διαμορφωθείσα εἰς τὴν καλουμένην Μακεδονικὴν σχολήν, ἐξηκολούθησε τὸν δρόμον τῆς καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων. Παραλλήλως ἡ φορητὴ εἰκὼν διετήρησε τὴν τεχνικὴν, τὴν ὁποίαν εὗρομεν διαμορφωμένην εἰς τὴν Παναγίαν τοῦ Freising, καὶ ταύτην συνέχισεν εἰς διαδοχικά, ὅπως εἶδομεν, στάδια ἐξελιξέως.

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

¹ Βλ. ἀνωτέρω σ. 17 κ. ἐξ.

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. ἐξ. τρεῖς εἶναι οἱ ζωγράφοι, τῶν ὁποίων ἀνεῖρε τὰς ὑπογραφάς.

³ Περὶ αὐτῆς βλ. ἀνωτέρω σ. 17.

⁴ DIEZ - DEMUS, Byz. Mos. 35.

⁵ WULFF - ALPATOFF 47 κ. ἐξ. Περὶ 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 τοῦλάχιστον, συνήντησα, ἂν καὶ ἀβεβαίως κάπως, καὶ πάλιν εἰς τὸ Μιλέσεβο. Ἐκεῖ ἡ Παναγία εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀποκαθελώσεως, ἡ ὁποία κατὰ τὸν RADOJČIĆ εἶναι ἔργον τοῦ ζωγράφου Γεωργίου, παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὸν τρόπον ἰδίως τοῦ φωτισμοῦ, ἀρκετὴν ἀναλογίαν πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising¹.

Κάπως βεβαιότεραι εἶναι αἱ ἐνδείξεις εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Σοπότσани (μεταξὺ 1265 καὶ 1270) εἰς τὴν Σερβίαν. Εἰς τὴν σπουδαιότατην 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. ἀνῆκουν εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἂν καὶ μὲ ἀρκετὰ αἰσθητὰς ἀναμνήσεις τῆς παλαιότερας σχεδιαστικῆς λειτουργίας τῶν γραμμῶν, ἀποτελοῦν δὲ μίαν ἀπὸ τὰς τελευταίας προβαθμίδας πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην τοῦ 14^{ου} αἰῶνος². Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικαὶ μορφαὶ ἀγίων ἐντελῶς κατενώπιον καὶ εἰς στάσιν αὐστηρῶς ἱερατικῇ, 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 εἰς ἐλαφρὸς διάχυτος φωτισμός, καὶ τὸ σπουδαιότερον, τὰ προεξέχοντα σημεῖα τοῦ προσώπου τονίζονται μὲ μικρὰς παραλλήλους, ἐντόνως φωτεινὰς γραμμάς. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, ἡ ὁποία εὐρίσκεται εἰς φανεράν ἀντίθεσιν μὲ τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν διὰ τὰς συνθέσεις καὶ τὰς μεγάλας μορφάς, δὲν εἶναι βεβαίως ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ. Ἄν 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 Σοπότσани κατὰ ταῦτα εἶναι τὸ πρῶτον, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, γνωστὸν μνημεῖον, ὅπου ἐμφανίζεται καθαρὰ ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας.

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

¹ Βλ. RADOJČIĆ, ἔ. ἀ. πίν. V καὶ ἔγγραφοι ἀπεικόνισις πίν. Α.

² Καλὰ δείγματα παρὰ OKUNEV, Mon. art serb. I, πίν. 3-7, II, πίν. I, IV, πίν. 3-4. Βλ. καὶ τοὺς ἐγγράμους πίνακας αὐτόθι I, πίν. Α καὶ IV πίν. D. Ἐγγραφοὶ ἀπεικόνισις καὶ ἐν GRABAR, La peinture byzantine, σ. 148.

³ Ν. OKUNEV εἰς τὸ περιοδ. Byzantinoslavica, I, 1929, πίν. 15.

μέ τὸ Εὐαγγέλιον ἀκριβῶς εἰς τὸν ἄξονα, τὸ κλειστὸν περίγραμμα καὶ τέλος ἡ αὐστηρῶς ἱερατικὴ ἀκαμψία, δεικνύουν χωρὶς ἀμφιβολίαν ὅτι ἡ μορφὴ αὐτὴ ἔχει ἀντιγραφῇ ἀπὸ φορητὴν λατρευτικὴν εἰκόνα. Περὶ τοῦτου θὰ πεισθῇ τις ἀπολύτως, νομίζω, ἂν παραβάλλῃ 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 μνημεῖον¹. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν καὶ ἡ τεχνικὴ τῶν εἶναι ἡ Μακεδονικὴ, ἡ ἰδία δηλαδὴ μὲ τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν εἰς τὰς μεγάλας συνθέσεις, ποὺ κοσμοῦν τὸν ναόν.

Ἡ ἐπίδρασις λοιπὸν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνης ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας ἔχει τὴν ἀρχὴν τῆς εἰς τὴν ἀντιγραφὴν μορφῶν ἁγίων ἐξ εἰκόνων λατρευτικῶν ἐπὶ σανίδος. Ὁ τεχνίτης δηλαδὴ, ἀντιγράφων ἐκ φορητῆς εἰκόνης τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἁγίου, μιμεῖται, ἴσως ἀκουσίως κατ' ἀρχάς, καὶ τὴν τεχνικὴν.

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 μορφὰς. Αἱ τελευταῖαι αὐταὶ ἀκολουθοῦν τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνος, ὡς τὴν εἶδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λένινγκραδ, τὴν παριστάνουσαν τὸν Ἁγίον Γρηγόριον τὸν Θαυματουργόν. Ἡ τεχνικὴ ὅμως τῶν φορητῶν εἰκόνων δὲν περὶωρίσθη μόνον εἰς τὰς μορφὰς ἁγίων, αἱ ὁποῖαι ἀντεγράφησαν ἀπὸ ζωγραφίας ἐπὶ σανίδος, ὅπως εἶδομεν εἰς τὴν Σοπότσανι. Πολὺ ταχέως ἡ τεχνικὴ αὕτη ἐπεξετάθη καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Τὰ διαδοχικὰ ὅμως στάδια τῆς προοίουσας αὐτῆς ἐπιδράσεως μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} αἰῶνος δὲν εἶναι εὐκόλουν 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 Ἀρίλγιε³, ἀλλὰ μὲ καθέ

¹ Ἐκτός τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν σ. 23 σημ. 2, βλ. καὶ OKUNEV ἐν Byzantinoslavica, ἔ.δ. 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 (ιδίως ἡ τελευταία μορφὴ δεξιᾶ), II, πίν. XXX.

ἐπιφύλαξιν, διότι αἱ, εἰς ἑμὲ τοῦλάχιστον, γνωσταὶ ἀπεικονίσαις τῶν τοιχογραφιῶν τούτων δὲν παρέχουν τὴν διὰ τοιαύτας παρατηρήσεις ἀπαιτουμένην εὐχρίνειαν.

Τοιχογραφία καὶ εἰκὼν κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα. Ἀρχομένου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εὐρισκόμεθα εἰς στερεώτερον ἔδαφος, διότι καὶ τὰ μνημεῖα εἶναι περισσότερα καὶ ἡ χρονολογία τῶν ἀσφαλεστέρα.

Τὸ πρῶτον σύνολον τοιχογραφιῶν, τὸ ὁποῖον θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικῶ) εἰς τὸν Μυστράν. Ὁ ναὸς τῆς μονῆς αὐτῆς ἐκτίσθη περὶ τὸ 1310 καὶ ἡ τοιχογράφησις του, ἔξιρουμένων τῶν παρεκκλησιῶν, δὲν δύναται νὰ εἶναι νεώτερα τοῦ 1311¹. Εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ναοῦ εἰργάσθησαν τὴν ἰδίαν πιθανώτατα ἐποχὴν τρεῖς ἴσως ἢ καὶ περισσότεροι ζωγράφοι². Ἐκ τούτων ὁ ἐκτελέσας τὴν Μετάληψιν καὶ τὴν Μετάδοσιν τῶν Ἀποστόλων εἰς τὴν κόγχην τοῦ Ἱεροῦ χρησιμοποιεῖ σκοτεινὸν προπλάσμον, ὃν ἰσχυρὸν τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ τέλος λεπτὰς ἐντόνως φωτεινὰς γραμμὰς, εἴτε ἀπλᾶς εἴτε εἰς δέσμας, αἱ ὁποῖαι φωτίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα (πίν. 3. 2). Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι ἐντελῶς σχεδὸν ὁμοία μὲ ἐκείνην, τὴν ὁποίαν εὗρομεν 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 εὐρίσκομεν καὶ ἄλλας ἐνδείξεις τῆς ἐπιδράσεως αὐτῆς. Τοιαύτην ἔχει ὑποστῇ ὁ εἰς τῶν ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι παρέστησαν εἰς τὸν νάρθηκα τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ. Ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Ἰάσεως τοῦ ὑδροπικῶ³ (πίν. 3. 3) δεικνύει ἀναμφισβήτητον, νομίζω, τὴν ἐπίδρασιν αὐτήν. Ἐπὶ τοῦ λίαν σκιεροῦ προπλάσμου ἔχουν τεθῇ ἔντονα φῶτα ὑπὸ μορφὴν μικρῶν κηλίδων ἢ λεπτῶν παραλλήλων μικρῶν γραμμῶν. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς εἶναι μόλις αἰσθητὸς εἰς τινα μόνον σημεῖα. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἐνθυμίζει ἐκείνην, τὴν ὁποίαν παρατηρήσαμεν ἤδη εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Freising⁴ (πίν. 1. 2), ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἀπλοποιημένη. Τῆς ἀπλοποιήσεως δὲ αὐτῆς σταθμὸς διάμεσος θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθοῦν αἱ περὶ τὸ 1300 γενόμε-

¹ MILLET, Mistra, κείμενον εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ λευκώματος (Avertissement). Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστράς, 48.

² Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστράς, 63 κ.ἐξ. διακρίνει πέντε, ἴσως καὶ περισσότερους.

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.ἐξ.

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

Ζωγράφοι ἀκολουθοῦντες τὰς κατευθύνσεις, τὰς ὁποίας εἶδομεν κυρίως εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου, εἰργάσθησαν, ὀλίγον μετὰ τὸ 1310, καὶ εἰς τὴν Μητροπόλιν τοῦ Μυστρᾶ¹. Ἡ διακόσμησις τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς ἀποτελεῖται ἀπὸ τοιχογραφίας διαφόρων καὶ ἐποχῶν καὶ σχολῶν, ἀλλὰ καὶ διαφόρων ζωγράφων², 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 Δυσμᾶς ἄκρου τοῦ νοτίου κλίτους (προφήται 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 ὁμῶς 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 προπλάσμου ἓνα ἐλαφρῶς φωτεινὸν τόνον εἰς πολὺν περιορισμένην ἔκτασιν. Ὁ ἐλάχιστος φωτεινὸς αὐτὸς τόνος ἀποδίδει τὸν διάχυτον φωτισμὸν τῆς σαρκὸς καὶ εἶναι πολὺ ἀμυδρόν, ὥστε μὲ μεγάλην δυσκολίαν νὰ γίνηται ἀντιληπτός. Ἐπ' αὐτοῦ τίθενται μικραὶ ἰσχυρῶς φωτειναὶ παράλληλοι γραμμαί, διὰ νὰ τονίσουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα⁴. Αἱ λευκαὶ αὐταὶ παράλληλοι γραμμαὶ εἶναι τόσον ἐγγὺς ἢ 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 προπλάσμου θέτει ἀπ' εὐθείας ἰσχυρὰ φῶτα εἰς μικρὰς παράλληλους γραμμὰς ἢ εἰς μικρὰς κηλίδας καὶ διὰ τοῦ ἐντελὸς ζωγραφικοῦ αὐτοῦ τρόπου ἀποδίδει τὸ σχέδιον καὶ τὸν ὄγκον⁵. Ἡ τεχνικὴ τοῦ τελευταίου τούτου ζωγράφου εἶναι ἡ περισσότερον συγγενεῦσασα πρὸς τὴν χρησιμοποιεθῆσαν 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 ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς, 45.

² Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἀν. 40 κ' ἐξ.

³ Διὰ τὴν τεχνικὴν βλ. MILLET, Art byz. II, 946 κ' ἐξ. Πρβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἀν.

⁴ MILLET, Mistra, πίν. 67, 79. 1, 80. 2.

⁵ MILLET, Mistra, πίν. 78.

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

Ἄν τὴν ἀρχὴν θέλωμεν νὰ συσχετίσωμεν τὰς μέχρι τοῦδε ἐξετασθεῖσας 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 συγγενεῦει πρὸς τὴν τῆς εἰκόνης 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 Ἀγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (πίν. 1. 3) καὶ πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου εἰς τὸν Ἄγ. 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 Ἄγ. Γεωργίου εἰς τὸ χωρίον Λογκανίκος τῆς Λακεδαίμονος ἔγινεν ἀπὸ δύο ζωγράφους. Ὁ εἰς ἐξ αὐτῶν ἐξετέλεσε τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρουν, κατὰ τὸ ἔτος 1375, ὡς μανθάνομεν ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν². 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 προπλάσμοις εἰς μεγάλην ἔκτασιν, ὥστε νὰ τὸν καλύπτῃ σχεδὸν ἐντελῶς, καὶ μόνον εἰς τὰ πολλὰ σκιασμένα μέρη, ἰδίως εἰς τὸ περίγραμμα τοῦ προσώπου, νὰ εἶναι οὗτος ὁρατός. Εἰς μερικὰ προεξέχοντα σημεῖα (ρῖνα, ζυγωματικά κ.λπ.) ἔχουν ἀποτεθεῖ μικραὶ κηλίδες μὲ ἐντονώτερον φωτισμὸν καὶ ἐπ' αὐτῶν ἰσχυρῶς φωτεινὰ παράλληλοι μικραὶ γραμμαῖ³. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν τὴν εὗρομεν ἤδη εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸν Ἄγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (πίν. 2. 1) καὶ μάλιστα εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκρανδ ⁴ (πίν. 2. 2). Ἡ στενωτάτη σχέσις τῆς τελευταίας ταύτης εἰκόνης 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.ἐξ. Ὁ δεύτερος ζωγράφος διεκόσμησε μὲ τοιχογραφίας κατωτέρας τέχνης τὸ Ἱερὸν. Οὗτος εἶναι ὀλίγον ἰσως μεταγενέστερος τοῦ πρώτου.

³ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ἔνθ' ἀν. 467 κ.ἐξ. εἰκ. 4-9, σ. 475, εἰκ. 11.

⁴ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 19 κ.ἐξ.

νίκου ἐξηγῆται εὐκόλως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι αὕτη εἶναι περίπου σύγχρονος πρὸς τὰς τοιχογραφίας, γενομένη, ὡς εἶδομεν, μετὰξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370.

Μεγάλην σημασίαν διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἔχουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Θεοσκεπάζστου 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 στρώμα, δηλαδὴ τὸ νεώτερον, ὃ MILLET ἐπὶ τῇ βάσει ἱστορικῶν δεδομένων χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 1376¹. Τὸ ἴδιον αὐτὸ νεώτερον στρώμα ὃ TALBOT RICE τοποθετεῖ εἰς τὰ τέλη τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἢ ἀκόμη καὶ εἰς τὸν 18^{ον} μὲ τὴν παρατήρησιν μόνον, ὅτι ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς ζωγράφος ἀντέγραψε τὴν διακόσμησιν τοῦ παλαιότερου, δηλαδὴ τοῦ πρώτου στρώματος, τὴν ὁποίαν χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος². Ἄλλ' ἢ γνώμη αὐτὴ τοῦ Talbot Rice εἶναι ἐντελῶς ἀστήρικτος. Ἀπ' ὅ,τι μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, οὐδέποτε οἱ βυζαντινοὶ τεχνῖται ἀντέγραφον μὲ ἀπόλυτον ἀκριβείαν, ἰδίως ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, τὰ παλαιότερα πρότυπα. Ἀκουσίως τὰ μετεβαλλόν συμφώνως πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν τῶν ἰδιοσυγκρασίαν καὶ πρὸς τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν, 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 δηλαδὴ, ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ εἰκονογραφία τοῦ θεωρουμένου ἀντιγράφου δεικνύουν ὅτι τὸ πρότυπόν του, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ παλαιότερου στρώματος, δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἀνῆκουν εἰς τὸν 16^{ον} αἰῶνα, ὡς ὃ Talbot Rice ὑποστηρίζει, ἀλλ' ἀσφαλῶς εἰς τὸν 14^{ον}. 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 Θεοσκεπάζστου (πίν. 5. 2) ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ³ τὸ διάχυτον φῶς τῆς σαρκὸς εἶναι ἐπιτεθειμένον εἰς πολὺ μικρὰν ἔκτασιν. Ὅλγια ἔντονα φῶτα εἰς μικρὰς κηλίδας 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, ἐνθ' ἂν. 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, ἐνθ' ἂν. 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 Μητροπόλιν τοῦ Μυστρᾶ (πίν. 4. 1, 3), μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι ἐνῶ ἐκεῖ ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι πολὺ περιορισμένος καὶ μόλις αἰσθητός, εἰς τὴν Θεοσκεπαστον ἔχει μεγαλυτέραν ἔκτασιν καὶ εἶναι περισσύτερον ἔντονος. Ὡς πρὸς τὰ σημεῖα ταῦτα ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Θεοσκεπάστου πλησιάζει κάπως τὴν χρησιμοποιηθεῖσαν εἰς τὴν ἐλάχιστα μόνον ἔτη παλαιότεραν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκραδ (πίν. 2. 2).

Τὴν τεχνικὴν τέλος αὐτὴν τῆς Θεοσκεπάστου ἐπανευρίσκομεν δεκαετία 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 ἡμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος, καὶ ἰδίως περὶ τὸ τρίτον αὐτοῦ τέταρτον, ἡ ἐπίδρασις τῆς λατρευτικῆς εἰκόνας, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν, εἶναι πλέον ἀπολύτως αἰσθητὴ εἰς τὴν Μακεδονικὴν τοιχογραφίαν.

Τὸ συμπέρασμα τοῦτο διευκολύνει τὴν ἔρευναν περὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, περὶ τῆς χρονολογίας τῆς καὶ περὶ τῆς θέσεως, τὴν ὁποίαν αἱ τοιχογραφίαι αὗται κατέχουν εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς ἐπιδράσεως τῆς λατρευτικῆς εἰκόνας 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 Περιβλέπτος 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, ἐνθ' ἄν. πίν. XX-XXIV.

² PETKOVIC, Peint. serbe, I, πίν. 147 a, II, πίν. CLXXIV, 2.

³ RADOJICIC, Les maitres de l'ancienne peinture serbe, πίν. XXIX.

⁴ MILLET, Art byz. II, 948. MILLET, Recherches, 676 κ.ξξ. DIEHL, Manuel, II, 808. T. RICE, Byz. Art, 123.

αἰῶνος ἢ καὶ τῶν ἀρχῶν ἀκόμη τοῦ 15^{ου}¹. Ὁ TALBOT RICE τὴν τοποθετεῖ εἰς τὴν εἰκοσαετιάν 1340-1360², ἐνῶ ὁ ΛΑΖΑΡΕΦ καταβιβάζει αὐτὴν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος³. Κατωτέρω ἐν τούτοις θὰ ἴδωμεν ὅτι τὰ χρονολογικὰ ὅρια εἶναι δυνατὸν νὰ γίνουν στενώτερα.

Εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Περιβλέπτου εἰργάσθησαν δύο ζωγράφοι, ἴσως ὁμοῦ καὶ περισσότεροι, ὁπότε καὶ πάλιν θὰ ἠδύναντο ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, νὰ καταταχθοῦν εἰς δύο ομάδας⁴. Κυριώτερα ἔργα τοῦ ἐνὸς ζωγράφου ἢ τῆς μιᾶς ομάδος εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ τρούλλου, τμήματα τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Ἱεροῦ, τὸ Δωδεκάορτον καὶ αἱ σκηναὶ ἐκ τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου. Τοῦ ἐτέρου ζωγράφου ἢ τῆς ἐτέρας ομάδος 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 ἐκάστου τῶν δύο τούτων ζωγράφων.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 6. 1-3) χρησιμοποιεῖ ὄχι πολὺ σκοτεινὸν προπλάσμον. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀρκετὰ ἔντονος, ἀλλ' εἰς περιορισμένην 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 ὁμοῦ ὁ διάχυτος φωτισμὸς εἶναι, ὡς εἴπομεν, ἀρκετὰ ἔντονος, δὲν εἶναι δυνατόν πολλάκις νὰ διακρίνη 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 προπλάσμον πολὺ σκοτεινόν. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἀπλοῦται εἰς μεγάλην ἔκτασιν, ἀλλ' εἶναι ἀμυδρότατος καὶ μετὰ δυσκολίας γίνεται ἀντιληπτὸς ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλάσμου. Τὸ ἰδιαίτερον ὁμοῦ χαρακτηριστικὸν τοῦ ζωγράφου

¹ MILLET, Recherches, 677.

² T. RICE, Byz. Art, 128.

³ ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἱστ. βυζ. ζωγρ. I, 233.

⁴ Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Μυστράς, 78 κ.ἐξ. διακρίνει τέσσαρας ζωγράφους, τὸν διαχωρισμὸν δὲ αὐτὸν βασιζει κυρίως εἰς τὴν τεχνολογίαν. Οὐσιαστικῶς δηλαδὴ θεωρεῖ τὰ ὑφ' ἡμῶν εἰς ἕκαστον τῶν δύο ζωγράφων ἀποδιδόμενα τμήματα τῆς διακοσμῆσεως ὡς γενόμενα ὑπὸ δύο τεχνιτῶν. Δύο ἐπίσης ζωγράφους διακρίνουν καὶ οἱ BYRON-T. RICE, The Birth of West. Paint, 135 κ.ἐξ. ἀλλ' ὁ χωρισμὸς γίνεται μὲ ἄλλα κριτήρια καὶ παρουσιάζει ἀρχετὴν σύγχυσιν.

τούτου εἶναι τὰ ἐπὶ τοῦ ἀμυδροῦ διαχύτου φωτισμοῦ τιθέμενα ἰσχυρὰ φῶτα εἰς πολλὰς παραλλήλους, λεπτὰς καὶ μικρὰς γραμμὰς. Αἱ ἐντόνως φωτειναὶ παράλληλοι καὶ λεπταὶ αὐταὶ γραμμαὶ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ὄγκου καὶ αὐταὶ μόνον διακρίνονται μακρόθεν. Τὴν ἐντύπωσιν, τὴν ὁποῖαν δίδει ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου μὲ τὰ ἐντόνως φωτεινὰ μικρὰ ἐπίπεδα, ὁ ζωγράφος τῆς Θείας Λειτουργίας τὴν ἐπιτυγχάνει μὲ τὰς πολλὰς παραλλήλους λευκὰς γραμμὰς. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ τῆς Θείας Λειτουργίας διαλύει τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα εἰς παραλλήλους φωτεινὰς γραμμὰς. 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 χρονολογημένην κατὰ τὸ πλεῖστον μνημείων, τινὰ τῶν ὁποίων πρῶτοι νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα.

Καὶ πρῶτον ἡ τεχνικὴ τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου. Τεχνικὴν πολὺ ἀνάλογον πρὸς αὐτὴν παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία ἢ εἰκονίζουσα τὸν ἱερέα Γεώργιον Κλαδᾶν καὶ συνοδευομένη μὲ τὴν χρονολογίαν 1383 εἰς τὸ χωρίον Μαργαρίτες Μυλοποτάμου Κρήτης¹ (πίν. 8. 1). Ὁ προπλασμός 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 ἀκολοθεῖ τὴν ἰδίαν τεχνικὴν μὲ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περιβλέπτου. Βεβαίως εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κρήτης, ἔργον ἐπαρχιακόν, δὲν εὐρίσκομεν τὴν λεπτότητα καὶ τὴν ἀκρίβειαν τῆς ἐκτελέσεως, τὴν ὁποῖαν εἶδομεν εἰς τὴν Περιβλέπτου, τὸ σύστημα ὅμως τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἀναμφισβητήτως τὸ ἴδιον.

Αἱ τοιχογραφίαι αἱ τεχνικῶς συγγενέστεραι πρὸς τὸν ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὴν Περιβλέπτου εἶναι αἱ τῆς ἐκκλησίας τῆς Μεταμορφώσεως εἰς τὸ Νοβογορόδ τῆς Ρωσίας γενόμεναι τὸ 1378 ἀπὸ τὸν «Ἑλληνα Θεοφάνην», ὡς τὸν ἀποκαλοῦν τὰ παλαιὰ ρωσικὰ χρονικά²

¹ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ G. MILLET ἐν Revue de l'art chrétien, 61, 1911, σ. 447, εἰκ. 1. Ἡ ἔγγραφος λιθογραφικὴ ἀπεικόνισις παρὰ GEROLA, Mon. ven. II, πίν. 11. 3, δὲν ἀποδίδει τὴν τεχνικὴν.

² Διὰ τὸν Ἑλληνα Θεοφάνην καὶ τὰ ἔργα του βλ. SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 161 κ. ἐξ. M. ALPATOV-N. BRUNOV, Geschichte der altrussischen Kunst, Augsburg 1932, 296 κ. ἐξ. D. AINALOV, Geschichte der russischen Monumentalkunst der vormoskovitischen Zeit, Berlin-Leipzig 1932, 59 κ. ἐξ. ΔΑΖΑΦΕΘ, Ἰστορ. βυζ. ζωγρ. I, 218 κ. ἐξ. πίν. XLV καὶ 291-300. Τοῦ αὐτοῦ,

(πίν. 8. 2). Ἀντιθέτως πρὸς ὅλους τοὺς ἄλλους¹, ὁ MURATOFF ἀπορρίπτει τὴν γνώμην ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Ἑλλήνος Θεοφάνους εἶναι ἡ τῶν φορητῶν εἰκόνων, θεωρῶν αὐτὴν καθαρῶς «ἐλληνοιστικήν», δηλαδὴ Μακεδονικήν². Παρ' ὅλον δὲ ὅτι νομίζει ἀδύνατον νὰ εὐρεθῇ κατὰ τοὺς χρόνους, κατὰ τοὺς ὁποίους διεκοσμήθησαν ἡ Περίβλεπτος καὶ αἱ μετὰ τὸ 1350 σερβικαὶ ἐκκλησίαι, παράδειγμα ἀνάλογον πρὸς τὸν ἰσχυρὸν καὶ θαρραλέον ἱμπρεσιονισμόν τοῦ Θεοφάνους³, ἐν τούτοις ἡ παραβολὴ τῶν τοιχογραφιῶν τούτου εἰς τὸ Νοβγορόδ 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, θυελλώδης⁴ καὶ διὰ τοῦτο αἱ τοιχογραφίαι του καὶ σήμερον ἀκόμῃ μᾶς ἐκπλήττουν μὲ τὴν δύναμιν καὶ τὴν πρωτοτυπίαν των, ὅπως προεκάλουν τὸν θαυμασμόν καὶ εἰς τοὺς συγχρόνους τοῦ καλλιτέχνου, συμφώνως μὲ ὅσα ἀναφέρει ἐν ρωσικῶν κείμενον τοῦ 1413⁵. Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαώρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον εἶναι περισσότερον συγκατημένος καὶ συντηρητικός. Τοῦτο ὅμως δὲν ἐμποδίζει νὰ διακρίνωμεν τὴν μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Θεοφάνους ὑφισταμένην συγγένειαν ὥς πρὸς τὴν χρησιμοποίηθαι τὴν τεχνικήν.

Τὴν διάλυσιν τῶν ἰσχυρῶς φωτισμένων ἐπιφανειῶν εἰς πολλὰς παραλλήλους λεπτὰς γραμμάς, τὴν ὁποίαν εἶδομεν χρησιμοποιουμένην ἀπὸ τὸν ζωγράφον τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὸν Μυστηρῶν, καὶ τὴν ὁποίαν μεταχειρίζεται ἐπίσης καὶ ὁ Ἑλλήν Θεοφάνης, τὴν εὐρίσκομεν 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 εἰς χρησιμοποιοῖ πολλὰς φωτεινὰς γραμμάς ἐπὶ τοῦ μόλις αἰσθητοῦ διαχύτου φωτισμοῦ τῆς σαρκός, σχηματίζων μὲ αὐτὰς μεγάλα ἐπίπεδα. Αἱ γραμμαὶ αὗται ἀκολουθοῦν τὸ σχῆμα τοῦ

¹ Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγορόδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, 65 κ.ἐξ. καὶ πίν. 47-55. Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Θεοφάνους καὶ παρὰ MURATOFF, πίν. CCLI, CCLII.

² MILLET, Recherches, 680. DIEHL, Manuel, II, 790.

³ MURATOFF, 153.

⁴ Αὐτόθι, 154.

⁵ Πάντως δὲν εὐρίσκομεν τὴν ἰδίαν δύναμιν καὶ εἰς τὸς φορητὰς εἰκόνας τὰς εἰς αὐτὸν ἀποδιδόμενας, ἐκτὸς ἰσῶς τῆς ἐπὶ τῆς ἐτέρας ὕψεως τῆς Παναγίας τοῦ Δὸν ζωγραφημένης Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου: SCHWEINFURTH, Russ. Malerei, 167, 307 κ.ἐξ. 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. Πρὸβ. καὶ ΛΑΖΑΡΕΦ, εἰς τὰ Βυζαντινὰ Χρονικά, ν. σειρά, 9, 1956, 193 κ.ἐξ. πίν. 1-27.

⁶ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 167 κ.ἐξ. Εἰς τὸ κείμενον αὐτὸ λέγεται ὅτι ὁ Θεοφάνης εἰργάζετο ἄνευ προτύπων, ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴν φύσιν. Τοῦτο βεβαίως εἶναι ἀπίθανος ὑπερβολή.

ὄγκου, τὸν ὅποιον φωτίζουν¹. 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 ἀπλουστερά. Ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς ἔχει καταργηθῇ, ἐπὶ δὲ τοῦ ὅχι πολλὸ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ὑπάρχουν ὀλίγα παραλλήλοι ἐντόνως φωτειναὶ γραμμαί, τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα².

Ἐν ἄλλο τέλος μνημεῖον, παρουσιάζον συγγένειαν τεχνικῆς πρὸς τὴν Περιβλεπτον, εἶναι αἱ ἀπὸ τοῦ 1385 τοιχογραφίαι τοῦ ναῖσκου τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου (συνοικ. Μητροπόλεως) εἰς τὴν Καστοριάν³. Περὶ τούτου δύναται τις νὰ πεισθῇ, ἂν παραβάλλῃ π. χ. τὸν Ἅγιον Γρηγόριον τῆς Περιβλέπτου⁴ πρὸς τοὺς συλλειτουργοῦντας ἱεράρχας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου⁵. Καὶ γενικώτερον ὁμως ἡ τεχνικὴ, εἰς τὰ πρόσωπα ἰδίως καὶ τὰ γυμνά μέρη, μὲ τὰς ἀποτόμους φωτεινὰς κηλίδας ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, εἰς τὸν Ἅγιον Ἀθανάσιον εἶναι ἡ αὐτὴ μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περιβλεπτον, ἐφηρμοσμένη ὁμως χωρὶς τὴν λεπτότητα ποὺ βλέπομεν εἰς τὴν τελευταίαν ταύτην.

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

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν τεχνικὴν εἰκόνης κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῶς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Τὴν διάλυσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων εἰς πολλὰς γραμ-

¹ ΒΑ. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ, Μανασιὲ Ραβάνιτσα (σερβ.), Βελιγράδιον 1922, σ. 63, εἰκ. 24. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ, Peint. serbe, I, πίν. 152 b, c. РАДОЈИЋ, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe, ἔγχρ. πίν. Γ.

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

³ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά, πίν. 142-154. Ἡ ἐπιγραφή εἰς τὸ Α Β Μ Ε, 4, 1938, 157.

⁴ ΔΑΖΑΡΕΦ, Ἰστορ. буџант. ζωγρ. II, πίν. 335b.

⁵ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά, πίν. 145a.

μάς, τὸ κύριον αὐτὸ χαρακτηριστικόν, τὸ ὁποῖον παρατηρήσαμεν εἰς τὰς τελευταίας τοιχογραφίας τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τὰς ἐπηρεασμένας ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνης, τὴν βλέπομεν συνεχιζομένην καὶ κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Χαρακτηριστικὴ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ ἔτους 1443 προσωπογραφία τοῦ δεσπότη Θεοδώρου Α' Παλαιολόγου εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου τοῦ Μυστρᾶ¹ (πίν. 8. 3). Ἡσχέσις τῆς προσωπογραφίας αὐτῆς πρὸς τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων ἔχει ἤδη πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ². Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ταύτην εὐρίσκομεν τὰς λεπτὰς φωτεινὰς γραμμὰς ἀπ' εὐθείας ἐπὶ τοῦ προπλάσμου καὶ μὲ διεύθυνσιν παρακολουθοῦσαν τὸ σχῆμα τοῦ φωτιζομένου ὄγκου, ἀκριβῶς ὅπως εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Λένινγκρανδ καὶ ἀργότερον εἰς τὸν ἕτερον τῶν ζωγράφων τῶν ἐργασθέντων εἰς τὴν Ραβάνισαν³.

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 ἐγράφη⁴, τὸ ὁποῖον ἐδημιούργησεν ἡ μεγάλη βυζαντινὴ παράδοσις, ἐγένετο κατὰ τὸ ἔτος 1428 διὰ δαπάνης τοῦ πρωτοστράτορος Ἰωάννου Φραγκοπούλου⁵. 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 17^{ου} καὶ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος⁶. Ἐδῶ συνεπῶς μᾶς ἐνδιαφέρουν αἱ ἀρχικαὶ τοιχογραφίαι αἱ γενόμεναι κατὰ τὸ 1428.

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

¹ Ἐγχειρμας ἀπεικόνισις ἐδημοσιεύθη ὑπὸ G. MILLET ἐν Revue de l'art chrétien, 61, 1911 Φωτοτυπία ὄχι πολὺ καλὴ ἐν MILLET, Mistra, πίν. 152 γ.

² MILLET ἐν Rev. de l'art chrét. ἐνθ' ἀν. 449.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 32 κ. ἐξ.

⁴ MILLET, Art byz. II, 949.

⁵ MILLET ἐν B.C.H. 23, 1899, σ. 137 κ. ἐξ. ἀριθ. XXXIV. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς, 85.

⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. 90.

ἔδω, δυνάμεθα τὸν πρῶτον νὰ τὸν ὀνομάζωμεν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου, τὸν δὲ δεῦτερον ζωγράφον τῶν ἁγίων.

Ἄς ἴδωμεν τώρα τὴν τεχνικὴν ἐκάστου αὐτῶν.

Ὁ ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 9. 1) ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προσλασμοῦ ἐξαπλώνει εἰς μεγάλην ἔκτασιν τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς καὶ ἐπ' αὐτοῦ θέτει σειρὰν λεπτῶν ἐντόνως φωτεινῶν παραλλήλων γραμμῶν, κυρίως εἰς τὰ προεξέχοντα σημεία¹. Εἰς ἄλλας συνθέσεις ὁ διάχυτος φωτισμὸς τῆς σαρκὸς εἶναι ἀρκετὰ ἔντονος, εἰς ἄλλας ἀσθενέστερος, ἢ τεχνικὴ ὅμως εἶναι πάντοτε ἡ ἰδίᾳ. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ παρουσιάζει μεγάλην ἀναλογίαν μὲ ἐκείνην, τὴν ὁποίαν χρησιμοποιοῖ εἰς τὴν Περιβλεπτον ὁ τεχνίτης τοῦ Δωδεκαόρτου (πίν. 6), μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἐκεῖ, ὡς εἶδομεν, 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 Περιβλεπτον δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἀπίθανος, δεδομένου ὅτι τοιαύτη ἀπομίμησις, πιστὴ σχεδὸν ἀντιγραφὴ, εἶναι ἀναμφισβήτητος, ὡς ἤδη παρατηρήθη, εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας ἀκριβῶς τοῦ Δωδεκαόρτου, τὰς ὁποίας ὁ ζωγράφος τῆς Παντανάσσης παρέλαβεν ἐκ τῶν ἀναλόγων σκηνῶν τῆς Περιβλέπτου².

Ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν (πίν. 9. 2) χρησιμοποιοῖ καὶ αὐτὸς εἰς ἐκτεταμένην ἐπιφάνειαν τὸ διάχυτον φῶς τῆς σαρκὸς, ἐπ' αὐτοῦ δὲ θέτει τὰς ἐντόνως φωτεινὰς λευκὰς γραμμάς³. Ἡ βασικὴ ὅμως διαφορὰ ἀπὸ τὸν ζωγράφον τοῦ Δωδεκαόρτου εἶναι ὅτι ἔδω αἱ ἔντονοι φωτειναὶ γραμμαὶ δὲν ἔχουν μόνον σκοπὸν νὰ τονίσουν τὰ προεξέχοντα σημεία, ὅπως ἐκεῖ, ἀλλὰ περισσότερον νὰ σχεδιάσουν τοὺς ὄγκους. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εἶναι περαιτέρω ἐξέλιξις ἐκείνης, τὴν ὁποίαν εἶδομεν ὅτι χρησιμοποιοῖ ὁ τεχνίτης τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περιβλεπτον (πίν. 7). Ἐκεῖ, εἰς τὴν Περιβλεπτον, τὸ σχεδιάσμα τῶν ὄγκων, ἐπιτυγχάνεται μὲ μικρὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, ἐπὶ τῶν ὁποίων ὑπάρχουν αἱ ὀλίγαι λευκαὶ φωτειναὶ γραμμαὶ, πολλάκις μόλις αἰσθηταὶ μακρόθεν, συγγεόμεναι μὲ τὰ ἀρκετὰ ἔντονα φωτεινὰ ἐπίπεδα. Τὴν κάπως πολὺπλοκον αὐτὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περιβλεπτον ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τὴν ἀπλοποιεῖ, καταργῶν τὰ ἐπίπεδα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἢ ἐξασθενίζων τὸν τόνον των καὶ χρησιμοποιοῦν μόνον τὰς ὀλίγας ἰσχυρῶς φωτεινὰς γραμμάς, μὲ τὰς ὁποίας

¹ Βλ. τὴν λεπτομέρειαν ἀπὸ τὴν Γέννησιν ἐν ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστράς, πίν. 24.

² MILLET, Recherches, 677. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστράς, 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 εἰκόνης, ὅπως εἶχεν αὕτη διαμορφωθῇ κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, μὲ τὴν παλαιὰν τεχνικὴν τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς εἰκόνης, ὅπως τὴν ἀφήσαμεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 12^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, καὶ ὅπου ἡ γραμμὴ ἔχει βασικὴν λειτουργίαν.

Ἡ τεχνικὴ αὕτη τοῦ ζωγράφου τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντανάσσαν ἔχει μεγάλην, ὥς θὰ ἴδωμεν, σημασίαν διὰ τὴν μετέπειτα τέχνην. Εἶναι ὁ πρῶτος σταθμὸς μιᾶς ἐξελίξεως, τῆς ὁποίας ἐπόμενα στάδια θὰ παρακολουθήσωμεν κατωτέρω.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν. Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ παρόντος κεφαλαίου εἶδομεν ὅτι περὶ τὸ 1236 ὁ εἰς τῶν ζωγράφων τῶν ἐργασθέντων εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Μιλέσεβο τῆς Σερβίας συνεχίζει τὴν γραμμικὴν τεχνικὴν τοῦ τέλους τοῦ 12^{ου} αἰῶνος. Εἰς τὰς τοιχογραφίας του ἡ γραμμὴ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχῃ τὴν σχεδιαστικὴν τῆς λειτουργίαν, νὰ περιβάλλῃ καὶ νὰ τονίζῃ τοὺς ὄγκους. Τὶ ἀπέγινεν εἰς τοὺς μετέπειτα χρόνους ἡ γραμμικὴ αὕτη τεχνικὴ;

Λεπτομερὲς 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 περὶ τοῦ ἡμίσεος τοῦ 13^{ου} αἰῶνος μέχρι τῶν μέσων τοῦ 14^{ου}, ἡ τεχνικὴ αὕτη εὐρίσκεται εἰς κάπως λανθάνουσας καταστάσεις, ἀλλὰ καὶ τότε, ὥς θὰ ἴδωμεν, δὲν ἐξαφανίζεται. Τὰ ἔχνη τῆς εἶναι αἰσθητὰ καὶ εἰς τὰ μᾶλλον ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς μεγάλης Μακεδονικῆς σχολῆς. Ἀπὸ τῶν μέσων περὶ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ παρουσία τῆς γίνεται ὁλονέν καὶ περισσότερον αἰσθητή.

Ἄλλ' ὥς ἴδωμεν κατὰ χρονολογικὴν σειρὰν τὰ μνημεῖα.

Εἰς τὴν **Σοπότσανι** (μεταξὺ 1265 καὶ 1270), διακόσμησιν, εἰς τὴν ὁποίαν ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ πλησιάζει εἰς τὴν πλήρη τῆς διαμόρφωσιν καὶ ἀκμὴν, τὸ γραμμικὸν στοιχεῖον μόλις εἶναι αἰσθητόν. Εἰς μερικὰς μορφὰς ἁγίων, ὅπως αἱ μεγαλοπρεπεῖς εἰκόνες τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου¹, οἱ ὄγκοι εἰς τὰ πρόσωπα σχεδιάζονται μὲ σκοτεινὰς ἢ φωτεινὰς γραμμάς, κατὰ τρόπον ἄσχετον πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς.

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

¹ Οὐκὺνεν, Mon. art. serb. II, πίν. 1 καὶ IV, πίν. 3. Παρ. καὶ ΧΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, Thessalique, πίν. 7. 1.

Πανσελήνου τὰς κοσμούσας τὸ Πρωτὰτον εἰς τὸ Ἅγιον Ὁρος (πρῶτον τέταρτον τοῦ 14^{ου} αἰῶνος)¹.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν Ἀπειράνθον τῆς Νάξου τὰς ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Νικηφόρου κατὰ τὸ 1309 ἐκτελεσθείσας αἱ μορφαὶ παρουσιάζουν τεχνικὴν γραμμικὴν μὲ δευτερεύουσιν κάπως τὴν χρῆσιν βαθέων τόνων εἰς τὰ ὀλίγα σκιαζόμενα μέρη². Τῆς τεχνικῆς αὐτῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὸν ναΐσκον τῆς Ἀπειράνθου, περαιτέρω ἐξέλιξις εἶναι ἐκείνη, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τῆς Ἀγ. Ἀννης, εἰς τὸν Ὁξύλιθον Εὐβοίας, γενόμεναι, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ 1370³. Αἱ ἐπὶ τῆς καλυπτούσης δόλοκληρον σχεδὸν τὴν ἐπιφάνειαν φωτεινῆς σαρκὸς τοποθετημέναι λευκαὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα καὶ σχεδιάζουν τοὺς ὄγκους.

Εἰς τὸ Κάλενις (1407 - 1413) τῆς Σερβίας⁴ ἡ χρησιμοποίησις τῶν λευκῶν γραμμῶν, μὲ τὴν βοήθειαν καὶ ἐλαχίστων φωτεινῶν κηλίδων, διὰ τὴν σχεδιάσιν τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν ὄγκων εἶναι πλέον συστηματικὴ.

Τέλος τεχνικὴν συγγενεστάτην πρὸς τὸ Κάλενις συναντῶμεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀγίου Πέτρου ἐπὶ τῆς νησίδος τοῦ Γκράδ τῆς Πρέσπας. Τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς τοποθετοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁵. Ἡ στενὴ σχέσηις μὲ τὴν διακόσμησιν τοῦ Κάλενις δεικνύει ὅτι αὐταὶ ἔγιναν πιθανώτατα εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Ἐδῶ ἡ τεχνικὴ εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὴ⁶ (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 καὶ ΝΥΝΓΟΡΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἄν. πίν. 7, 2.

² Ἀπειρόντιος τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἀγ. 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 Ἀγ. Πολυκάρπου, καὶ ὄχι τοῦ Ἀγ. Βασίλειου, ὅπως ἐκ παραδρομῆς γράφεται. ἐδημοσίευσεν ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, 1, 1928, σ. 108, εἰκ. 12. Ἡ ἐπιγραφὴ μὲ τὴν χρονολογίαν ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Π. ΖΑΓΡΑΦΟΥ εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας, περίοδ. Β', τόμ. Δ', 1927, σ. 11.

⁴ OKUNEV, Mon. art. serb. II, πίν. 12. Βλ. καὶ Β. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ-Ζ. ΤΑΤΙΤΣ, Μανασίρ Κάλενις (σερβ.), Βοσάντς 1926, σ. 49 καὶ εἰκ. 40, 50 καὶ.

⁵ Ὁ ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, ἐνθ' ἄν. 109, τὰς τοποθετεῖ εἰς τὸν 14ον αἰῶνα. Ὁ Π. ΜΙΑΙΟΥΚΩΦ εἰς τὸ Δελτ. τοῦ Ρωσικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, 4, 1899, 145, τὰς χρονολογεῖ ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος.

⁶ Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀγ. Ἐφραίμ τοῦ Σύρου ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, ἐνθ. ἄν. 110, εἰκ. 14. Αἱ ἀπεικονίσεις παρὰ ΜΙΑΙΟΥΚΩΦ, ἐνθ' ἄν. πίν. 17 καὶ 22, εἶναι λίαν ἀσαφεῖς.

γραμμαι παρέχουν διαλελυμένα τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα, τὰ ὁποῖα ὁ τεχνίτης τοῦ Κάλενιτς ἔχει ἀποδώσει μὲ μικρὰς φωτεινὰς κηλίδας¹. Αὐτὴν ὅμως τὴν διάλυσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων τὴν εὐρομεν ἤδη καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὅπως ἡ τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μοῦνην 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 ὁποῖαν οὕτω συναντῶνται, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἴπομεν, ἡ τεχνικὴ τῆς φωτοσκιάσεως τῶν φορητῶν εἰκόνων μὲ τὴν παλαιὰν γραμμικὴν τεχνικὴν.

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

Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων αἱ ἀρχαιότεραι, ἐκ τῶν εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον γνωστῶν, αἱ περιλαμβανόμεναι εἰς τὰ ὅρια τῆς ἐνταῦθα ἀπασχολούσης ἡμᾶς περιόδου, εἶναι αἱ τῆς Ὁμορφης ἐκκλησιᾶς εἰς τὴν Αἰγιναν γενόμεναι κατὰ τὸ 1289² (πίν. 10. 1). Εἰς αὐτάς, παρὰ τὴν ὑπαρξίν σκοτεινοῦ προπλάσμου 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 ναύσκου τοῦ Σωτήρος 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 13^{ου} αἰῶνος³ (πίν. 10. 2). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτάς κυριαρχεῖ ὁ σκοτεινὸς προπλάσμος, ἡ δὲ φωτεινὴ σὰρξ εἶναι ἐλάχιστα αἰσθητή. Καὶ εἰς αὐτάς ἡ γραμμὴ φωτεινὴ ἢ σκοτεινὴ, ἐκτελεῖ πραγματικὴν σχεδιαστικὴν λειτουργίαν⁴.

Εἰς τὸ Ζέμεν τῆς Βουλγαρίας (μέσα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος)⁵ ἔχουν μεταφρασθῇ, θὰ ἡδυνάτῃ τις νὰ εἴπῃ, εἰς τεχνικὴν γραμμικὴν αἱ μεγαλοπρεπεῖς μορφαὶ τοῦ Πρωτάτου. Ἐπίσης εἰς τὸ Μπέρεντε τῆς Βουλγαρίας (14^{ος} ἢ 15^{ος}

¹ OKUNEV, Mon. art. serb. II, πίν. 12.

² Τὴν περὶ αὐτῶν σχετικὴν βιβλιογραφίαν βλ. κατωτέρω. Μέρος Α', κεφ. Γ', I.

³ Βλ. περὶ αὐτῶν κατωτέρω. Μέρος Α', κεφ. Γ', I.

⁴ Βλ. BETTINI, Pitt. biz. σ. 27, εἰκ. 3, 5, 6.

⁵ A. GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, Λεύκωμα, πίν. XXXI, XXXIII.

αἰών)¹ ἐπὶ τῆς ἐλαφρῶς τονισμένης ἐπιφανείας, ἡ ὁποία ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ἡ φωτεινὴ σὰρξ, ἔχουν σχεδιασθῇ διὰ λευκῶν καὶ ἐλαχίστων σκοτεινῶν γραμμῶν αἱ λεπτομέρειαι. Ὁ ἐκτελέσας ταύτας ἀπλοποιεῖ, κατὰ τινα τρόπον, τὴν σοφωτέραν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῆς Ραβάνιτσας².

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

Ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς ἀρχίζει ἤδη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 13^{ου} αἰῶνος καὶ μὲ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χρόνου γίνεται ὁλοκλήρως ἰσχυροτέρα, διερχομένη διάφορα στάδια ἐξελιξέως, ὅπως ἀνάλογον ἐξέλιξιν παρουσιάζει καὶ ἡ τεχνικὴ εἰς αὐτὴν τὴν φορητὴν εἰκόνα. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος τὸ σπουδαιότερον σημεῖον τῆς ἐξελιξέως αὐτῆς, τὸ ὁποῖον ἰδιαίτερος 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 διαλυθῇ εἰς πολλὰς λεπτὰς φωτεινὰς γραμμάς, εἴτε παραλλήλους εἴτε ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὑπ' αὐτῶν φωτιζομένου ὄγκου.

Παραλλήλως ὁμως ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται καὶ ἡ παλαιὰ γραμμικὴ τεχνικὴ, ὅπως εἶχεν αὕτη διαμορφωθῇ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 12^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, καὶ τῆς ὁποίας κυριώτατον χαρακτηριστικὸν εἶναι ἡ σχεδιαστικὴ λειτουργία τῶν φωτεινῶν ἢ σκοτεινῶν γραμμῶν. Ἡ γραμμικὴ αὐτὴ τεχνικὴ εὐρίσκεται εἰς λανθάνουσαν κάπως κατάστασιν μέχρι τῶν μέσων περὶ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, καὶ τοῦτο, διότι εἶχεν ἐπισκισθῇ ἀπὸ τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν σχολήν. Κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἀπαντᾷ εἰς διακοσμήσεις λαϊκοῦ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ χαρακτῆρος. Λήγοντος τοῦ 14^{ου} καὶ κατὰ τὰς πρώτας δεκαετηρίδας τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἐμφανίζεται καὶ εἰς ἔργα ὅχι 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, ὥς θὰ ἴδωμεν εἰς τὰ ἐπόμενα κεφάλαια, ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων.

¹ GRABAR, ἐν θ' ἀν. πίν. XXXVII.

² OKUNEV, Mon. art. serb. II, πίν. 9.

Ἐν ἄλλο γενικώτερον συμπέρασμα, ἐξαγόμενον ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν, εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη ἀκμὴ τῆς πραγματικῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τελειώνει περὶ τὰ μέσα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Ἐκτοτε αἱ ἐπιδράσεις ἀφ' ἑνὸς τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνης 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 14^{ου} αἰῶνος, ὑποκατασταθεῖσα ἀπὸ τὴν Κρητικὴν¹. Παρ' ὅλην τὴν ὑπερβολήν, τὴν ὁποίαν ἐκ πρώτης ὀψεως 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 πηγὰς, ἐκ τῶν ὁποίων προήλθεν ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως αὕτη διεμορφώθη κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸν χαρακτῆρα ὁμῶς μιᾶς σχολῆς δὲν τὸν δίδει μόνον ἡ τεχνικὴ, ἀλλὰ συγχρόνως, ὅπως ἤδη εἵπομεν, καὶ ἡ τεχνοτροπία, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ, κατὰ 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 ὠλοκληρωμένην, 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 αἶσθημα τῆς λιτότητος, τῆς διανυγείας καὶ τῆς εὐγενείας, τὸ ὁποῖον γνωρίζει, κατὰ τὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς, νὰ συνδυάξῃ 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 παλαιότεραν τῶν Παλαιολόγων. Τὸ γεγονὸς τοῦτο ἐγγεῖρει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα: Πῶς ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἐπανήλθεν εἰς τὰ παλαιὰ ἐκείνα πρότυπα καὶ διατὶ σχεδὸν ἠγνόησε τὴν οὐσιώδη μεταβολήν, ἡ ὁποία

¹ MILLET, Recherches, 690.

² Ἐνθ' ἀν. σ. LXIV.

συντελεσθή εις την 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 ὥσως νὰ πλησιάσωμεν ἑξετάζοντες μίαν ὅχι πολὺ μελετηθεῖσαν πλευρὰν τῆς πολυμύρου τέχνης τῶν Παλαιολόγων.

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

Ἀρχαῖαι τοιχογραφίαι τοῦ 13^{ου} αἰῶνος. Τὸ πρῶτον μνημεῖον τῆς σειρᾶς αὐτῆς, τὸ ὁποῖον μᾶς ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἐκκλησίας τῆς Μπογιάννας παρὰ τὴν Σόφιαν τῆς Βουλγαρίας, γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν, τὸ 1259¹. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ εἶναι ἔργον, ὅπως μὲ μεγάλην πιθανότητα πιστεύεται, ζωγράφου ἐλθόντος ἐκ Κωνσταντινουπόλεως². Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάννας εὐρίσκομεν δύο κατευθύνσεις. Παραλλήλως δηλαδὴ πρὸς τὰς μορφάς, τὰς ὁποίας ἀρχίζει νὰ ζωογονῇ ἡ πνοὴ τῆς μεγάλης τέχνης, καὶ αἱ ὁποῖαι προαγγέλλουν τὴν ἀκμὴν τῶν Παλαιολόγων³, εὐρίσκομεν, ἰδίως εἰς τὰς σκηνὰς τοῦ Εὐαγγελίου, τεχνοτροπίαν καὶ εἰκονογραφίαν συνεχιζούσας τὴν παλαιότεραν παράδοσιν τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνος⁴. Ὑπάρχουν ὁμως καὶ συνθέσεις, ὅπως π. χ. ἡ Εἰς τὸν Ἄδην

¹ Ὀλόκληρος ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία παρὰ B. FLOW, Geschichte der altbulgarischen Kunst bis zur Eroberung des bulgarischen Reiches durch die Türken, Berlin-Leipzig 1932, 68 κ.ἑξ. Πρόσθετος 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 περιφάνους μὲ τὰ ἐπίθετα αὐτὰ εἰκόνας τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Βλ. A. GRABAR, La peinture religieuse 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.ἄ.

⁴ Βλ. π. χ. GRABAR, ἐνθ' ἂν. πίν. IX, XII-XV κ.ἄ. Ποβ. καὶ GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, 137 κ.ἑξ.

κάθοδος τοῦ Χριστοῦ¹, ὅπου ἡ κατὰ μέτωπον παράστασις τῶν μορφῶν καὶ ἡ ἀδεξία κάπως κίνησιν τῶν ἐνθυμίζουσιν τὰς τοιχογραφίας τῆς Καππαδοκίας. Οὕτω ἡ διακόσμησις τῆς Μπογιάννας, ἐνῶ ἀποτελεῖ ἐν τῶν πρώτων μνημείων, ποὺ προαγγέλλουν τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ σύνδεσμος μεταξὺ τῆς παλαιότερας βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν τοιχογραφιῶν μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν, τὰ ὅποια ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρουν.

Τὸ ἀρχαϊκὸν καὶ λαϊκὸν αὐτὸ ρεῦμα ἐπανευρίσκομεν, καθαρώτερον ἀκόμη, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13^{ου} αἰῶνος εἰς τρία μνημεῖα, εἰς τὴν ἐκκλησίαν δηλαδὴ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Βάρδα τῆς Ρόδου, τῆς ὁποίας ἡ διακόσμησις φέρει χρονολογίαν 1289², εἰς τὴν Ὁμορφην ἐκκλησίαν τῆς Αἰγίνης μὲ χρονολογίαν ὁμοίως 1289³ καὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Σωτήρος παρὰ τὰ Μέγαρα, ὅπου δὲν ὑπάρχει χρονολογία, ἀλλὰ φαίνεται ἀπολύτως βέβαιον ὅτι καὶ τούτου ἡ διακόσμησις ἀνήκει εἰς τὴν ἰδίαν περίου ἐποχὴν⁴. Καὶ εἰς τὰς τρεῖς αὐτὰς διακοσμήσεις αἱ σκηναὶ φαίνεται καθαρά ὅτι κατάγονται ἀπὸ παλαιὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ἡ τεχνοτροπία τῶν ὁμῶς, ἐντελῶς λαϊκῇ, τὰς συνδέει πρὸς τὰς παλαιὰς μοναστικὰς τοιχογραφίας τῆς Ἀνατολῆς. Σχετικῶς πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Ρόδου, ὁ ΟΡΛΑΝΔΟΣ ὀρθῶς παρετήρησεν ὅτι αὗται ἀποτελοῦν ἀπλὴν ἐπαρχιακὴν διασκευὴν ἀκαδημαϊκοῦ προτύπου τῆς μεγάλης τέχνης τῆς Κωνσταντινουπόλεως⁵. Τὸ πρότυπον ὁμῶς ἐκεῖνο ἀνῆκεν ἀσφαλῶς εἰς ἐποχὴν πολὺ παλαιότεραν τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} αἰῶνος ὅποτε ἐγένοντο αἱ τοιχογραφίαι αὐταί, ὅπως ἀποδεικνύουν εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, ὁ Ἰησοῦς ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὴν Βάπτισιν⁶ κ.ά. 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 ἐπιγραφή καὶ δειγμάτων τῶν τοιχογραφιῶν ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. 6, 1948, 114 κ.ἐξ.

³ Βλ. Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 2, 1925, 243 κ.ἐξ. Τὴν ἀκριβὴ χρονολογίαν βλ. παρὰ Α. SCHNEIDER εἰς τὸ αὐτὸ περιοδικὸν 6, 1929, 398. Δείγματα τῶν τοιχογραφιῶν καὶ παρὰ ΒΕΤΤΙΝΙ, Pitt. bizant. σ. 25. Βλ. καὶ ἐνταῦθα πίν. 10. 1.

⁴ Ἀκόμη ἀδημοσίευτοι κατὰ τὸ πλεῖστον. Μερικὰ δειγμάτων παρέσχεν ὁ Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὸ περ. Νέα Ἑστία, ἑτ. 9ον, τόμ. 18, τεύχ. 208 τῆς 15 Αὐγούστου 1935. Ἐπίσης δειγμάτων καὶ παρὰ ΒΕΤΤΙΝΙ, 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. ἐνθ' ἀν. 142.

⁶ Α. ΟΡΛΑΝΔΟΣ αὐτόθι, σ. 123, εἰκ. 107.

νόνα, ἀγένειος¹. Ὅπως εἶναι ὁμως γνωστόν, οἱ δύο Ἀνάργυροι, Κοσμάς καὶ Δαμιανός, παρίστανται συνήθως μὲ ἀραιὸν γένειον, περιβάλλον τὴν κάτω σιαγόνα. Ἀλλ' εἰς μερικὰς μοναστικὰς τοιχογραφίας² τὸ λεπτὸν γένειον ἀποδίδεται μὲ ἀπλὴν παχέαν γραμμὴν, ἡ ὁποία εὐκολον 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 ἰδύνατό τις ἀφθόνους νὰ κάμῃ καὶ εἰς τὰς ἄλλας δύο συγχρόνους διακοσμήσεις, τὴν Ὁμορφη ἐκκλησίαν τῆς Αἰγίνης καὶ τὸν ναῖσκον τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα.

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

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

Τὴν μορφήν αὐτὴν τῆς τέχνης μᾶς τὴν δίδει ἓν μέρος ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ μικροῦ ναΐσκου εἰς τὸ χωρίον Σπηλιὲς τῆς Εὐβοίας, γενομένας, κατὰ τὴν σωζομένην ἐπιγραφὴν, τὸ 1311³. Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν αἱ σκηναὶ τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου παρουσιάζουν ἰδιαιτέρον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν⁴. Ὁ περιορισμὸς τῶν παραστάσεων εἰς δύο ἐπίπεδα, τὸ πρῶτον διὰ τὰς μορφὰς καὶ τὸ δεύτερον διὰ τὸ τοπίον καὶ τὰ οἰκοδομήματα, ἡ παντελής σχεδὸν ἔλλειψις τῆς ἐννοίας τοῦ χώρου, τὰ ἐπιμήκη καὶ λεπτὰ σώματα, ἡ σχηματοποιήσις καὶ

¹ Αὐτόθι, σ. 133, εἰκ. 111.

² Ναὸς Ἁγ. Παύλου ἐντὸς σηλαιῶν εἰς τὸν Λάτμον: Milet, III, 1. Th. WIEGAND. Der Latmos, Berlin 1913, πίν. V. 2. Τοιχογραφία τῆς Ἀπουλίας: A. MEDDA, Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi, Roma 1939, Λεύκωμα, εἰκ. 129.

³ Περιγραφή καὶ ὀλίγα δείγματα ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, I, 1928, 101 κ. ἔξ. εἰκ. 6-11.

⁴ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἂν. σ. 103, εἰκ. 8, σ. 104, εἰκ. 9. Βλ. καὶ τὴν ἀνάλυσιν σ. 105 κ. ἔξ.

ή άπλοποίησις, εύρίσκονται εἰς πλήρη αντίθεσιν πρὸς τὰς συγχρόνους τοιχογραφίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ὅπως τοῦ Πρωτάτου καὶ τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Θεσσαλονίκης καὶ τῆς Σεργίας. Θὰ ἔλεγέ τις ὅτι ἡ πνοὴ τῆς συγχρόνου μεγάλης τέχνης οὐδόλως τὰς ἡγγισε. Περισσότερον ὁμως προσεκτικῇ 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 πολὺπλοκα οἰκοδομήματα, οἱ ὑψηλοὶ βράχοι μὲ τὰ ἐπάλληλα σκαλωτὰ ἐπίπεδα ἔρχονται ἀναμιφιβόλως ἀπὸ τὴν ἀκμάζουσαν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν. Τὸ ἴδιον ἰσχύει καὶ διὰ τὸν Ἀγγελον τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μὲ τὴν ζωγραφὰν κίνησιν¹, ὅπως καὶ μὲ τοὺς τέσσαρας ἐφίππους στρατιωτικοὺς ἁγίους². Παρ' ὅλα ὁμως 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 παλαιότεραν παράδοσιν.

Ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος θ' ἀναφέρωμεν ἀκόμη δύο σπουδαιοτάτας διακοσμῆσεις μεταξὺ τῶν πολυαριθμίων τοιχογραφημένων ναΐσκων τῆς Κρήτης, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη, παρ' ὅλην τὴν ἐξαιρετικὴν τῆς σημασίαν, δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθῇ³.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀσωμάτου παρὰ τὸ χωρίον Ἀνω Ἀρχάνες (Τεμένους) εἰς τὸν νομὸν Ἡρακλείου ἐγένοντο, ὡς ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή, τὸ 1315/16⁴. Ἡ εἰκονογραφία εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς παρουσιάζει περίεργον μίγμα ἀρχαῖσμων ἔρχομένων ἀπὸ τὴν παλαιότεραν παραδόσιν καὶ νεωτερισμῶν, οἱ ὁποῖοι χαρακτηρίζουν τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων. Ἐνῶ, ἐπὶ παραδείγματι, ἡ Σταυρωσις⁵, μὲ τὸ ἰσχυρῶς κεκαμμένον σῶμα τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ καὶ μὲ ἄλλας ἀκόμη λεπτομερείας, σχετίζεται πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἀλώσεως αἰώνων⁶, 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 δημοσίευσίς καὶ ἡ μελέτη τῶν ἐσημείωσαν ἀξιόλογον πρόοδον. Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, 59 κ.ἑξ. Τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, 136 κ.ἑξ. Κ. ΚΑΛΟΚΥΡΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, 211 κ.ἑξ. καὶ 8, 1954, 389 κ.ἑξ. Γενικώτερον βλ. ΧΑΤΖΗΑΚΗΝ, Contribution, 199 κ.ἑξ. καὶ τὴν βιβλιογραφίαν εἰς τὴν σ. 217.

⁴ Ἡ ἐπιγραφή παρὰ GEROLA, Mon. ven. IV, σ. 506, ἀριθ. 3.

⁵ Ἀπεικονίσθη ὑπὸ ΧΑΤΖΗΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, πίν. Γ' 2.

⁶ Βλ. προχέριως MILLET, Recherches, σ. 409, εἰκ. 434, 435, σ. 449, εἰκ. 474.

Ἀπόστολοι εἰς τὴν σύνθεσιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας κáθηνται κατὰ σειρὰν εἰς ἓν ἐπίπεδον, μὲ τοὺς Ἀγγέλους ὑπεράνω αὐτῶν¹, ἀκολουθοῦντες τὸ σῆμα, τὸ δημιουργηθὲν κατὰ τὴν προηγουμένην τῶν Παλαιολόγων περίοδον². Ἐκεῖ ὁμως, ὅπου ἡ προσκόλλησις τοῦ ζωγράφου εἰς τὴν παλαιότεραν 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 γονυπετῇ κάτω τῆς ἀριστερᾶς του χειρὸς³ ἔχει χαρακτηριστὰ ἀναμφισβητήτως ἀρχαῖκόν. Τοιαύτην παράστασιν μὲ τόσον ἐκδηλὸν τὴν ἀρχαικότητα δυσκόλως θὰ ἠδύνατό τις νὰ συναντήσῃ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα, ἂν ὁ ζωγραφήσας αὐτὴν δὲν συνέχισε μὲ πείσμα τὴν παλαιότεραν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολῆς, χωρὶς νὰ λαμβάνῃ ὑπ' ὄψιν τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν Παλαιολόγων. Τὴν ἰδίαν σύνθεσιν εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν γνωστὴν τοιχογραφίαν τοῦ ναῖσκου τῶν Ταξιαρχῶν ἐπὶ τοῦ κάστρου τοῦ Γερακίου, γενομένην ἴσως ἕνα περίπου αἰῶνα ἀργότερον⁴. Ἐκεῖ ὁμως ἡ πνοὴ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων ἔχει μεταβάλλει καὶ τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν. Ἡ σύγκρισις τῶν δύο αὐτῶν παραστάσεων δεικνύει πόσον στενῶς συνδέεται ἡ τοιχογραφία τῆς Κρήτης πρὸς τὴν ἀρχαιότεραν παράδοσιν. Ὅτι προηγουμένως διεπιστώσαμεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῶν Σπηλιῶν Εὐβοίας, συμβαίνει καὶ εἰς τὸν Ἀσώματον τῶν Ἀρχανῶν. Ὁ ζωγράφος τοῦ ναῖσκου, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι ἄλλων ναῶν τῆς Κρήτης, ὄχι μόνον δὲν ἠγνόουν τὴν μεγάλην τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μακεδονίας, ἀλλὰ καὶ ἐπηρεάσθησαν ὑπ' αὐτῆς⁵. Παρὰ ταῦτα ὁμως δὲν ἐγκατέλειψαν τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἀρχαϊκῆς παραδόσεως.

Τὸ φαινόμενον αὐτὸ τῆς προσκολλήσεως εἰς τὴν παλαιότεραν παράδοσιν τῆς Ἀνατολῆς τὸ εὐρίσκομεν ὑπὸ ἄλλην μορφήν εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς ἀψίδος ἐτέρου ναῖσκου τῆς Κρήτης, τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὸ χωρίον Σπηλιό (Ἀμάρι)⁶, γενομένην κατὰ τὸ 1347⁷. 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 12^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν Ρωσίαν: MUKATOFF, 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-έξ.

⁶ Ἀπεικόνισις παρὰ GEROLA, *Mon. ven.* II, σ. 321, εἰκ. 377.

⁷ Ἡ ἐπιγραφή παρὰ GEROLA, *Mon. ven.* IV, σ. 496, ἀριθ. 9.

σφαίριον τῆς ἀψίδος 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 Προδρόμον, διότι ἡ ἐκκλησία τιμᾶται εἰς ὄνομά του¹. Εἰς τὸ ἡμικυλινδρικὸν μέρος τῆς ἀψίδος, κάτω τῆς Δεήσεως, εἰκονίζονται τέσσαρες ἀπὸ τοὺς μεγάλους ἱεράρχας συλλειτουργοῦντες. Ἡ Δέησις ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἀψίδος εἶναι χαρακτηριστικὸν στοιχεῖον τῆς μοναχικῆς εἰκονογραφίας τῆς Ἀνατολῆς. Τὴν εὐρίσκομεν εἰς τὴν Καππαδοκίαν², καθὼς καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Κάτω Ἰταλίας, αἱ ὁποῖαι ἐγένοντο, ὡς γνωστόν, ἀπὸ Ἑλλήνας μοναχοὺς ἐλθόντας ἐξ Ἀνατολῆς³. Ἀλλὰ οἱ εἰς τὴν κάτω ζώνην τῆς ἀψίδος τέσσαρες συλλειτουργοῦντες ἱεράρχαι, ἐστραμμένοι πρὸς τὸ κέντρον, ὅπου ἡ Ἁγία Τράπεζα, εἶναι θέμα, τοῦ ὁποίου καὶ ἂν ὑπάρχουν ἐλάχιστα καὶ μᾶλλον ἀμφίβολα παλαιότερα παραδείγματα⁴, γίνεται πάντως συνηθέστατον κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ σχετίζεται μὲ τὴν κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην, ὡς γνωστόν, ἀναπτυχθεῖσαν εἰκονογραφίαν τῆς Λειτουργίας. Βεβαίως οἱ ἱεράρχαι παριστάνονται ἐντὸς τῆς ἀψίδος καὶ εἰς χρόνους παλαιότερους τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ κατὰ μέτρον, ὡς ἀπλᾶι εἰκόνες, ὅχι συλλειτουργοῦντες⁵.

Εἰς τὴν τοιχογραφίαν λοιπὸν τῆς Κρήτης εὐρίσκομεν τὴν συνένωσιν ἑνὸς παλαιοῦ ἀνατολικοῦ θέματος, τὴν Δέησιν εἰς τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς ἀψίδος ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας, μὲ ἐν θέμα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, τοὺς συλλειτουργοῦντας ἱεράρχας. Ἡ συνένωσις αὕτη δὲν ἔγινε βεβαίως ἀπὸ τὸν ζωγράφον τοῦ ναΐσκου τῆς Κρήτης. Οὗτος ἠκολούθησεν ἀσφαλῶς πρότυπον δημιουργηθὲν εἰς τὴν Ἀνατολήν, τὸ ὅποιον ἀνευρίσκομεν κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Τραπεζοῦντος⁶. Ἡ σύγκρισις τῆς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης πρὸς τὰς διακοσμήσεις αὐτὰς τῆς Τραπεζοῦντος εἶναι λίαν διδακτικὴ. 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 Μάρκον τῆς Βενετίας π.χ. εἰκονίζεται ὁ Μάρκος εἰς τὴν θέσιν τοῦ Προδρόμου. Ο. DEMUS, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig*, Baden bei Wien 1935, εἰκ. 41.

² JERPHANION, ἐνθ' ἀν. 2ον λεύκωμα, πίν. 98. 1, 114 1, 126. 1, 3ον λεύκωμα, πίν. 161. 3, 166 1.

³ MEDEA, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 48, 137, 155.

⁴ BL. GRABAR, *La peint. relig. en Bulgarie*, 90 κ.έξ.

⁵ BL. σχετικῶς J. STEFANESCU, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 127 κ.έξ.

⁶ G. MILLET - D. TALBOT RICE, *Byzantine Painting at Trebizond*, σ. 78 κ.έ. 127, 129, 133 κ.έξ. 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 1354¹. Εἰς αὐτὰς ἐδόθη ἄνευ λόγου πολλὴ σημασία², ἐνῶ εἰς τὴν πραγματικότητά πρόκειται περὶ μετριοτάτων ἔργων λαϊκῆς ἐντελῶς ἀντιλήψεως εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν.

Σημαντικὴ ὅμως διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι ἡ διακόσμησις ἢ διασωζομένη εἰς τὸ μικροσκοπικὸν καθολικὸν τῆς Μονῆς Ὑπαπαντῆς τῶν Μετεώρων (πίν. 11-13). Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν, ὅπως διδάσκουν αἱ ἐπιγραφαί, κατὰ τὸ ἔτος 1366³. Αἱ συνθέσεις⁴ (πίν. 11) παρουσιάζουν λιτότητα καὶ ἀπλοποίησιν ἀγνώστους εἰς τὰ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς. Ἀντιθέτως αὐταὶ εὐρίσκονται, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας, πλησιέστερον πρὸς τὰς παλαιὰς διακοσμήσεις τῆς Καπαδοκίας. Βεβαίως πολλὰ στοιχεῖα, ἰδίως εἰκονογραφικὰ, 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 ἀπλοποίησε καὶ τὰ ἀφωμοίωσε μὲ ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα εἰς τὸ ἔργον του συνεχίζουν τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὁ ζωγράφος τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν ἀπλοποίησιν αὐτὴν ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὸν τεχνίτην τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας κατὰ τὸ 1311, τὰς ὁποίας ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν. Ὁπωσδήποτε ὅμως εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν εἶναι δυνατόν πολὺ συχνὰ νὰ διακρίνη 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 παρεῖων δύο ἐρυθρὰ ἡμικύκλια, τὰ ὁποῖα συνηθίζουν καὶ ὁ Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτάτων⁵ καὶ ὁ Εὐτύχιος μετὰ τοῦ Μιχαήλ Ἀστραπᾶ εἰς τὸ Ναγκορίσινο τῆς Σερβίας⁶.

¹ Ἡ βιβλιογραφία παρὰ FILON, ἐνθ' ἀν. 77 κ. ἐξ. Πρόσθετες καὶ SCHWEINFURTH, Byzant. Form, 96 κ. ἐξ.

² Ο Α. PROTITCH, Ikonographie und byzantinische Kunst, 2α ἐκδ., Sofia 1942, 56 κ. ἐξ. καὶ 60, εἰκ. 74-75, δὲν διατάζει νὰ συσχετίσῃ τὴν εἰκόνα τοῦ Παύλου μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων, πρὸς τὸν Μωϋσῆν τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου (!!).

³ Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Ν. BEH εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντις, 1, 1909, σ. 569, ἀριθ. 16 καὶ σ. 573, ἀριθ. 17.

⁴ Ἡ Βασιφόρος ἐδημοσιεύθη ὑπὸ BETTINI, Pitt. biz. 41.

⁵ MILLET, Athos, πίν. 47. 1 κ. ἀ.

⁶ OKUNEV, Mon. art. serb. III, πίν. 7.

Μετά την 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 ἀλώσεως ἐποχῆς, τὸ εἰς ἐμὲ γνωστόν, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναῖσκου τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἐπὶ τοῦ κάστρου τοῦ Γερακίου, γενόμεναι κατὰ τὸ 1431¹. Ἄν δὲν ἐσώζετο ἡ ἐπιγραφή 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 Μυστρά. Τόσον μεγάλη εἶναι ἡ διαφορὰ τέχνης ἢ χωρίζουσα τὰ δύο αὐτά, συγγενῇ τοπικῶς καὶ χρονολογικῶς μνημεῖα. Εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν τοῦ Γερακίου ἡ τραγικὴ μορφή τοῦ Χριστοῦ ὁρθίου παρὰ τὸν σταυρόν² (πίν. 14. 1) εὐρίσκεται εἰς ἄμεσον τεχνοτροπικὴν σχέσιν πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1311 τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας³, περὶ τῶν ὁποίων ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Αἱ ἴδιαι ἐπιμήκεις ἀναλογίαι τοῦ σώματος καὶ τοῦ προσώπου, αἱ ἴδιαι ξηραὶ καὶ γραμμικαὶ πτυχαί.

Ἐξ ἄλλου ὁ περρωτὸς 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 περιεργον αὐτὴν παράστασιν ἡ Κρητικὴ σχολή, ἀποβᾶσαν ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἐν τῶν μᾶλλον ἀγαπητῶν θεμάτων τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων. Βεβαίως ὁ τύπος τοῦ περρωτοῦ Προδρόμου εἶναι παλαιότερος. Τὸν εὐρίσκομεν λήγοντος τοῦ 13^{ου} αἰῶνος εἰς τὸ Ἀρύγιε τῆς Σεργίας⁴ καὶ κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} εἰς τὸ Σερβικὸν Ψαλτήριον τοῦ Μονάχου⁵. Πρὸς τὴν τελευταίαν μάλιστα αὐτὴν μικρογραφίαν ἔχει ἄμεσον σχέσιν ἡ τοιχογραφία τοῦ Γερακίου. Ἀλλ' εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν ὁ τύπος οὗτος λαμβάνει διὰ πρῶτην φορὰν, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, τὴν ὁριστικὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν θὰ διατηρήσῃ καθ' ὅλην τὴν περίοδον τῆς Τουρκοκρατίας.

¹ Ἡ ἐπιγραφή ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Κ. ΖΗΣΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντίς, I, 1909, σ. 144, ἀριθ. 96.

² Βλ. ὅσα περὶ αὐτοῦ γράφει ὁ MILLET, Recherches, 382 κ.ἐξ. Ἐκεῖ παρατίθεται, σ. 383, εἰκ. 409, καὶ σχεδίασμα ὁλοκλήρου τῆς παραστάσεως.

³ ΣΥΓΓΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, ἐνθ' ἂν. σ. 103, εἰκ. 8.

⁴ Ν. OKUNEV εἰς τὸ περιοδ. Seminarium Kondakovianum, 8, 1936, πίν. IX. 2. Εἰς τὴν ἰδίαν ἴσως ἐποχὴν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ τοποθετηθῇ καὶ τὸ ἀνάγλυφον τῆς Ἀρτῆς. 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 ὁμως τῶν δύο αὐτῶν μορφῶν, τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν σταυρὸν καὶ τοῦ πετρωτοῦ Προδρόμου, εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν διακόσμησιν δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐπ' ὀλίγον. Ὁ Ἰησοῦς παρὰ τὸν σταυρὸν εἶναι ἀπλοποιημένον θέμα παλαιότερον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων¹, ὁ πετρωτὸς ὁμως Προδρόμος εἶναι, ἕξ ὅσων τοῦλάχιστον μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, δημιουργημα τῆς τέχνης τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἀλώσεως αἰώνων. Ἐχομεν λοιπὸν εἰς τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν τοῦ Γερακίου, ὅπως εἶδομεν καὶ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Εὐβοίας καὶ πρὸ πάντων εἰς τοὺς ναῖσκους τῆς Κρήτης, τὴν ἀνάμειξιν παλαιῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα ἔρχονται ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνος καὶ διατηροῦνται μὲ ἐπιμονὴν ἀναλλοίωτα, καὶ νέων θεμάτων, δημιουργηθέντων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Μεταξὺ ὁμως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Εὐβοίας ἄφ' ἑνὸς καὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης, τῆς Ὑπαπαντῆς εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τοῦ Γερακίου ἄφ' ἑτέρου ὑπάρχει μία οὐσιώδης διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν διαφορὰ. 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 εὐκόλουν ἐκεῖ νὰ διαχωρισθῶσι τὰ στοιχεῖα τὰ ἐρχόμενα ἀπὸ τὴν παλαιότεραν τέχνην καὶ ἐκεῖνα, τὰ ὁποῖα ἀνήκουν εἰς τὴν σύγχρονόν του τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Εἰς τὴν Κρήτην ὁμως, εἰς τὰ Μετέωρα, ὅπως καὶ εἰς τὸ Γεράκι, ἡ τεχνοτροπικὴ ἀφομοιώσις ἔχει συντελεσθῇ, οὕτως ὥστε ὁ διαχωρισμὸς παλαιῶν καὶ νέων θεμάτων μόνον μὲ τὴν εἰκονογραφικὴν ἀνάλυσιν εἶναι δυνατόν 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 ἀρχαῖκή παράδοσις καὶ ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Παρηκολούθησαμεν, ὅσον μᾶς ἦτο δυνατόν, τὸ ρεῦμα αὐτὸ τῆς ἀρχαῖκῆς παραδόσεως ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 13^{ου} αἰῶνος μέχρι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 15^{ου}. Τὸ εἶδομεν νὰ ἔρχεται ἀπὸ τὴν παλαιότεραν βυζαντινὴν τέχνην, νὰ διαπερᾷ ὀλόκληρον τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῆς ἀλώσεως παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν, χωρὶς τίποτε σχεδὸν νὰ χάσῃ ἀπὸ τὴν παλαιὰν εἰκονογραφικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν παράδοσιν, τῆς ὁποίας ἦτο ὁ φορεὺς.

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

Θὰ ἡδυνάτῃ 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 εἶδομεν, πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολιν, αἱ τοιχογραφίαι τῆς Εὐβοίας δεικνύουν φανεράν ἐπίδρασιν τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχαι εἰς τὴν κόγχην τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Κρήτης, αἱ περισσότεραι ἀπὸ τὰς συνθέσεις καὶ τὰς μορφάς τῆς Ὑπαπαντῆς τῶν Μετεώρων, ὁ πτερωτὸς τέλος Προδρόμος 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 τῶν καὶ συχνὰ ἐδανείζοντο στοιχεῖα ἀπ' αὐτὴν. Διατὶ ὅμως ἐπέμενον νὰ μὴ τὴν ἀκολουθοῦν καὶ εἰς τὴν καθ' ὅλου εἰκονογραφίαν καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς;

Τὴν ἀπάντησιν δεόν ν' ἀναζητήσωμεν εἰς αὐτὴν τὴν οὐσίαν τοῦ φαινομένου. Ὅτι δηλαδὴ χαρακτηρίζει τὰς ἀρχαῖκὰς αὐτὰς διακοσμήσεις, εἶναι πνεῦμα βαθέως συντηρητικόν, τὸ ὅποιον ἀνθίσταται μὲ πείσμα, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς, τοὺς προελθόντας ἀπὸ τὴν γενικὴν ἀλλαγὴν τῆς τέχνης κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸ ἀρχαῖκόν καὶ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα ἀντιπροσωπεύει, κατὰ τινὰ τρόπον, τὴν ἀντίδρασιν εἰς τὴν νέαν τέχνην τῶν Παλαιολόγων.

Ὁ WULFF εἶχε χαρακτηρίσει τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα ὡς μίαν ἐκκλησιαστικὴν ἀντίθεσιν εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς, τοὺς ὁποίους ἐδημιούργησεν ἡ ἀναγέννησις, ὅπως τὴν ὀνομάζει, τῶν Παλαιολόγων, ἀντίθεσιν ἐκδηλουμένην διὰ τῆς ἐπιστροφῆς εἰς τοὺς παλαιοὺς τύπους¹. Ἡ ἄποψις αὐτὴ εἶναι ἀπολύτως ὀρθή, ἐκτὸς ἀπὸ ἓν μόνον σημεῖον. Δὲν πρόκειται δηλαδὴ περὶ ἐπιστροφῆς εἰς τοὺς παλαιοὺς τύπους, ἀλλὰ περὶ ἀδιακόπου, ὡς εἶδομεν, συνεχίσεως τῶν παλαιῶν τύπων καὶ τῆς παλαιᾶς παραδόσεως.

Ἡ συνέχισις λοιπὸν τῆς ἀρχαῖκῆς 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 εἶδομεν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν, 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 altchristliche und byzantinische Kunst, Potsdam 1936, 81 (S. 595).

μόνον είναι ότι οι ζωγράφοι των Παλαιολόγων ἐρησιμοποίησαν τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνης καὶ εἰς τὰς νέας δημιουργίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς. Εὐστοχώτατα παρατηρήθη ὅτι καὶ αὕτη ἀκόμη ἡ Περιβλεπτος τοῦ Μυστραῖ, ἡ ὁποία ἐθεωρήθη, ὅχι βέβαια ὀρθῶς, ὡς εἶδομεν, τὸ πρῶτον ἔργον τῆς Κρητικῆς σχολῆς, παρουσιάζει εἰκονογραφίαν Μακεδονικὴν¹. Ἀπεναντίας, οἱ ζωγράφοι οἱ ἀκολουθοῦντες τὸ ἀρχαῖκόν 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 Αὐλὴν, εἶναι οὐσιαστικῶς οἱ μοναχοί, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

II. Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΩΝ ΜΟΝΑΧΩΝ

Ὅπως εἶδομεν εἰς τὰ προηγούμενα κεφάλαια, τὰ στοιχεῖα τὰ συντελέσαντα εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς σχολῆς εἶναι ἀφ' ἐνὸς ἡ ἐπίδρασις, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ τοιχογραφαίαι αἱ διατηρήσασαι κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἶδομεν ἐπίσης ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων ἔφθασεν εἰς τοιοῦτο σημεῖον, ὥστε ἐξ αὐτῆς νὰ δημιουργηθῇ νέα τεχνοτροπία, ἡ Κρητικὴ, τοῦτο δὲ ὀφείλεται κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος εἰς τὴν ἀντίδρασιν τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι τῶν νεωτερισμῶν, τοὺς ὁποίους ἠνένησε 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 γεγονός 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 τοιχογραφαίαι μὲ τὴν ἀρχαϊκὴν παράδοσιν, περὶ τῶν ὁποίων ἔγινε λόγος εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

¹ T. Rice, Byzantine Art, 1η ἐκδ. 1935, 104. Εἰς τὴν 2αν ἐκδ. ἡ παρατήρησις αὕτη ἔχει παραλειφθῇ.

Εἰς τὴν Ἐκκλησίαν, ἡ ὁποία μὲ μεγάλην δυσκολίαν ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ παραδεδομένα, οἱ διατηροῦντες μὲ περισσότερον πείσμα 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' ἐνὸς 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 διηκολύνον τὰ ὑλικά των μέσα καὶ ἡ ἰσχὺς, 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 Φραγκοκρατίας¹. Ἀργότερον, πιστεύων μετὰ τοῦ Millet ὅτι ἡ Περίβλεπτος τοῦ Μυστρά, κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 14^{ου} 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 Γεωργίου Παλαμᾶ². Οἱ συσχετισμοὶ αὗτοι εἶναι βεβαίως κατὰ βάσιν ὀρθοί, ἀλλὰ μόνον μέχρις ἐνὸς σημείου δύνανται νὰ ἐρμηνεύσουν τὰ πρᾶγματα.

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

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

¹ L. BRÉHIER, *L'art chrétien*, 2a ἔκδ., Paris 1928, 161 κ.ἑξ.

² L. BRÉHIER ἐν *Melanges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, 9.

τοῦ λαοῦ¹. Ἀρκεῖ ν' ἀναγνώσῃ τις τὴν διήγησιν τῶν ὧσων διέπραξαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος οἱ ἀπεσταλμένοι τοῦ βασιλέως καὶ τοῦ πατριάρχου Βέκκου, οἱ μεταβάντες ἐκεῖ πρὸς ἐπιβολὴν τῆς ἐνώσεως, διὰ ν' ἀντιληφθῇ τὴν κατάστασιν τῶν πνευμάτων καὶ τὸν φανατισμόν, τὸν ὁποῖον προεκάλεε ἡ ἀντίδρασις τῶν μοναχῶν². Καὶ σήμερον ἀκόμη εἰς τὸν ἐπισκεπτόμενον τὸ Ἅγιον Ὅρος δεικνύονται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Πρωτάτου καὶ εἰς τὴν Μονὴν Ζωγράφου οἱ τάφοι καὶ αἱ κάραι τῶν μοναχῶν, οἱ ὁποῖοι ἐμαρτύρησαν κατὰ τοὺς χρόνους ἐκεῖνους³.

Δεύτερον σπουδαῖον γεγονός, συντέλεσαν εἰς τὴν αὔξησιν τῆς ἰσχύος τῶν μοναχῶν εἶναι, ὅπως παρετήρησε καὶ ὁ Bréhier, ἡ Ἑσυχαστικὴ ἐρις, 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 τῆς Γρηγορίου Παλαμᾶ (1368) δέκα ἔτη μετὰ τὸν θάνατόν του⁴.

Τελευταῖον γεγονός, ὃχι μικροτέρας σημασίας, ἐνισχύσαν τὴν ἐπιρροὴν τῶν μοναχῶν, καὶ τὸ ὁποῖον δὲν ἐξετιμῆθη ἴσως ἀρετὰ μέχρι τοῦδε, εἶναι ἡ περίφημος Σύνοδος τῆς Φλώρεντίας (1439) διὰ τὴν ἔνωσιν τῶν Ἐκκλησιῶν καὶ αἱ μετ' αὐτὴν ἀκολουθήσασαι διαμάχαι⁵.

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

¹ Διὰ τὰ γνωστά αὐτὰ γεγονότα βλ. προχείρως Κ. ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους, ἐκδ. 3η, Ἀθῆναι 1896, V, 131 κ.ἐξ. Φ. ΒΑΦΕΙΔΟΥ, Ἐκκλησιαστικὴ ἱστορία, II, Κωνσταντινούπολις, 1886, 210 κ.ἐξ.

² Τὴν διήγησιν βλ. παρὰ Μ. ΓΕΛΕΩΝ, Ὁ Ἄθως, Κωνσταντινούπολις 1885, 139 κ.ἐξ. Πρβ. καὶ C. CHARMAN, Michel Paléologue restaurateur de l'empire byzantin, Paris 1926, 121. Ὁ P. H. 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 Καταλάνων κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 14ου αἰῶνος.

³ Γ. ΣΜΥΡΝΑΚΗ, Τὸ Ἅγιον Ὅρος, Ἀθῆναι 1903, 76. ΚΟΣΜΑ ΒΛΑΧΟΥ, Ἡ χερσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἄθω, Βόλος 1903, 54. Διὰ τοὺς Ἁγιορείτας τοὺς μαρτυρήσαντας τότε βλ. καὶ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ ΑΓΙΟΡΕΙΤΟΥ, Ἀκολουθία ἁσματικὴ καὶ ἐγκώμιον τῶν δαίων καὶ θεοφόρων πατέρων ἡμῶν τῶν ἐν τῷ Ἁγίῳ Ὁρεῖ τοῦ Ἄθω διαλαμπάντων, Ἐρμούπολις 1847, 86, 89, 105, 115.

⁴ Διὰ τὴν Ἑσυχαστικὴν ἐριδα, πλὴν τοῦ ΒΑΦΕΙΔΟΥ, ἐνθ' ἀν. II, 246 κ.ἐξ. βλ. καὶ Ο. ΤΑΦΡΑΛΙ, Thessalonique au quatorzième siècle, Paris 1913, 170 κ.ἐξ.

⁵ ΒΑΦΕΙΔΗΣ, ἐνθ' ἀν. II, 218 κ.ἐξ. βλ. κυρίως Π. ΚΑΛΛΙΓΑ, Μελέται καὶ λόγοι, Ἀθῆναι 1882, 3 κ.ἐξ.

σαντα τὴν Σύνοδον τῆς Φλωρεντίας, δεικνύουν τὸν ἄγριον φανατισμὸν τῶν μοναχῶν ἐναντίον τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ καθολικισμοῦ. Τὴν ἐχθρικὴν τῶν στάσιν ἀπέναντι τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τῆς σπουδῆς τῶν ἀρχαίων γραμμάτων τὴν δεικνύει ἡ Ἑσυχαστικὴ ἔρις. Αὕτη εἰς τὸ βάθος τῆς ἀνεξαρτήτως τῶν πολιτικῶν ἢ φιλοσοφικῶν αἰτίων, ἀνεξαρτήτως τῆς ἀμύνης κατὰ τῶν σχεδίων τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας, τὰ ὅποια ὑπετίθετο ὅτι ἐξυπηρετεῖται ὁ Βαρλαάμ, ἦτο ὁ ἀγὼν μεταξὺ τῶν ἐλληνικῶν σπουδῶν, δηλαδὴ τοῦ οὐμανισμοῦ, ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ συντηρητικοῦ μοναχισμοῦ ἀφ' ἑτέρου, ἐχθροῦ κάθε νεωτερισμοῦ καὶ μεταβολῆς¹.

Μετὰ τὸν θρίαμβον τῶν μοναχῶν κατὰ τὴν Ἑσυχαστικὴν ἔριδα ὁ οὐμανισμὸς ἐθεωρήθη πλέον ὑπ' αὐτῶν ὑποπτος κακοδοξίας². Φυσικὸν ὅμως ἦτο νὰ θεωρηθῇ ὑποπτος καὶ ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν ἐνέπνεον καὶ καθωδήγουν οἱ οὐμανισταὶ καὶ ἡ Αὐλὴ, ἡ τέχνη δηλαδὴ ἡ Μακεδονικὴ. 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 νεωτερισμοὺς τῆς καὶ τὴν παγανιστικὴν τῆς πολλὰκις ἐμφάνισιν, ἡ διευθυνομένη ἀπὸ τὴν Αὐλὴν, συνεδέθη, κατὰ 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 ἔκθεσιν τῶν Ἐκκλησιῶν. Ἐθεωρήθη συνεπῶς τέχνη ὑποπτος καὶ αἰρετικὴ, ὅπως καὶ οἱ φίλοι τῆς ἐνώσεως αὐτοκράτορες, τέχνη ὁμοίως μισητὴ μὲ τὴν τέχνην τῶν Λατίνων.

Πόσον ἰσχυρὸν ἦτο τὸ μῖσος τῶν μοναχῶν ἐναντίον τῆς τέχνης τῶν Λατίνων δεικνύουν οἱ λόγοι ἐνὸς τῶν ἐκκλησιαστικῶν, οἱ ὁποῖοι εἶχον συνοδεύσει τὸν Ἰωάννην Η' Παλαιολόγον καὶ τὸν πατριάρχην Ἰωσήφ 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 ἀγίων, ἐπεὶ οὐδὲ γνωρίζω τινὰ. Τὸν Χριστὸν ἴσως μόνον γνωρίζω, ἀλλ' οὐδ' ἐκεῖνον προσκυνῶ, δι' ὅτι οὐκ οἶδα πῶς ἐπιγράφεται. Ἀλλὰ ποιῶ τὸν σταυρὸν μου καὶ προσκυνῶ τὸν σταυρὸν οὗν, ὃν αὐτὸς ποιῶ, προσκυνῶ καὶ οὐχ ἕτερόν τι τῶν*

¹ Διὰ τὰς διαφορὰς αὐτὰς γνώμας βλ. TAFRALI, ἐνθ' ἄν. 202 κ.ἐξ. A. VASILIEV, Histoire de l'empire byzantin, Paris 1932, II, 363 κ.ἐξ. Γ. ΠΑΠΑΜΙΧΑΗΛ, Ὁ ἅγιος Γρηγόριος Παλαμᾶς ἀρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης, Πετροῦπολις-Ἀλεξάνδρεια 1911, 18. B. TATAKIS, La philosophie byzantine, Paris 1949, 266 κ.ἐξ.

² BRÉHIER ἐν Melanges Diehl, ἐνθ' ἄν. 9.

ἐκείσε θεωρουμένων μοι¹. 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 ἐνώσεως.

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

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

Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμη ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ ἤκμαζε κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ παρατείνῃ τὴν ζωὴν της καὶ μετὰ τὴν ἄλωσιν. Ὁ πρῶτος πατριάρχης τῆς Τουρκοκρατίας, ὁ περίφημος Γεννάδιος ὁ Σχολάριος, ἦτο ἐκ τῶν πρωτοστατησάντων κατὰ τῶν Λατίνων καὶ τῆς ἐνώσεως 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, ὠρκίσθη εἰς τὴν κλίνην τοῦ ἐτοιμοθανάτου Μάρκου Ἐφέσου τοῦ Εὐγενικοῦ νὰ συνεχίσῃ τὸν ἀγῶνα κατὰ τῆς ἐνώσεως. Κατὰ

¹ ΣΙΑΒΕΣΤΡΟΥ ΣΥΝΟΠΟΥΛΟΥ, *Vera historia unionis non verae*, ἐκδ. R. CREYGHTON, Hagae-Comitis 1660, σ. 109, Τμ. δ', κεφ. λα'. Ἀργότερον ὁμοῦς ὁ Μελισσηνὸς προσεχώρησεν εἰς τοὺς ἐνωτικούς καὶ ἐγένεν ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος Γ' (1443-1450). Βλ. Μ. ΓΕΛΕΩΝ, *Πατριαρχικοὶ πίνακες*, Κωνσταντινούπολις 1890, 466 κ.ἐξ.

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 ἀράς ἐναντίον τῶν ἐνωτικῶν¹.

Φυσικὸν λοιπὸν ἦτο τοιοῦτος φανατικὸς ἐχθρὸς τῆς ἐνώσεως καὶ τῶν Λατίνων, ἀνερχόμενος εἰς τὸν πατριαρχικὸν θρόνον, νὰ πολεμήσῃ μὲ πείσμα τὴν αὐλικὴν τέχνην, δηλαδὴ τὴν Μακεδονικὴν, τῆς ὁποίας ἡ ὀρθοδοξία εἰ-
χεν, ὡς εἴπομεν, θεωρηθῇ ὑποπτος, καὶ νὰ ὑποστηρίξῃ τὴν τέχνην τῶν μο-
ναχῶν, τὴν συνυφασμένην πρὸς τὴν ὀρθοδοξίαν καὶ τὴν παλαιὰν πατροπα-
ράδοτον πίστιν. Πόσον δὲ ὁ Γεννάδιος ἦτο προσκεκολλημένος εἰς τὴν πα-
λαιὰν παράδοσιν δεικνύουν οἱ λόγοι, τοὺς ὁποίους εἶχε γράψει εἰς τὸ χαρ-
τίον τὸ ἀνηρτημένον ἔξω τῆς θύρας τοῦ κελλίου του εἰς τὴν Μονὴν Παντο-
κράτορος, ὅπου κατέφυγε τὴν 1^η Νοεμβρίου 1452. Εἰς αὐτό, μεταξὺ πολ-
λῶν ἄλλων, ἔλεγε: *Ὅν ἀρνήσομαί σε, φίλη ὀρθοδοξία! σὺ ψεύσομαί σε, πατρο-
παράδοτον σέβας, ἕως ἂν τὸ ἐμὸν πνεῦμα ἐν τῷδε μένῃ τῷ σώματι*². Διὰ τὸν
Γεννάδιον «πατροπαράδοτον σέβας» ἦτο ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις καὶ,
πολὺ φυσικὰ, ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος τέχνη.

Οὕτω, ἔξ ὧν ἐλέχθησαν, εἶναι δυνατόν νὰ ἐξαχθῇ τὸ θετικόν, ὡς τοῦ-
λάχιστον νομίζω, συμπέρασμα ὅτι ἡ ἐπικράτησις τῆς Κρητικῆς τέχνης ὀφεί-
λεται κατὰ μέγιστον μέρος εἰς τοὺς μοναχοὺς, οἱ ὅποιοι, κατὰ τὴν φράσιν τοῦ
BRÉHIER, «κατέληξαν νὰ διοικοῦν τὴν Ἐκκλησίαν καὶ νὰ καταστρέφουν 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 ζωὴν, ἂν οἱ Τούρκοι δὲν κατέστρεφον τὰς
πλήρεις δυνατοτήτων ἀρχῆς της⁴. Θὰ ἠδύνατο δηλαδὴ ἡ βυζαντινὴ τέχνη, ἂν

¹ Τὰ γεγονότα ταῦτα ἐκτίθενται ἐπὶ τῇ βάσει τῶν συγχρόνων πηγῶν ὑπὸ ΚΑΛΛΙΓΑ, ἔνθ' ἂν. 101, 159, κ. ἐξ. 163 κ. ἐξ.

² ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ ΤΟΥ ΣΧΟΛΑΡΙΟΥ, "Ἀπαντα τὰ εὐρισκόμενα, ἔκδ. L. Petit, X. Sidérides, M. Jugie, III, Paris 1930, 166. Διάφορον κάπως καὶ ἐν περὶλήψει παρέχει τὸ κείμενον τοῦ χαρτίου ὁ ΔΟΥΚΑΣ (Bonn), 254, ἐκ τοῦ ὁποίου παρέλαβε τοῦτο ὁ ΚΑΛΛΙΓΑΣ, ἔνθ' ἂν. 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 ἐπὶ ἤρχετο ἡ ἄλωσις, 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 ἐπιστροφὴν τῆς εἰς τὴν παλαιὰν ἑλληνιστικὴν ἀντίληψιν τῆς μορφῆς, τοῦ τοπίου καὶ τοῦ χρώματος, παρουσιάζει πολλάκις ὁμοιότηας μὲ τὴν τέχνην τῆς πρωΐμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως, εἰς σημεῖον ὥστε, ὅταν ἀπεκαλύφθησαν, περὶ τὸ 1875, τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καρχιὲ Τζαμί) εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, νὰ θεωρηθοῦν ὑπὸ πολλῶν ἔργα ἰταλικά, ἐκτελεσθέντα ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Giotto¹.

Αἱ ὁμοιότητες ὅμως αὐταὶ εἶναι ἐπιφανειακαὶ μόνον. Ὁ βαθύτερος χαρακτήρ καὶ αἱ βασικαὶ ἀρχαὶ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς δὲν θὰ ἦτο δυνατόν 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 ἐγένετο ὅμως ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, ἂν δὲν συνέβαιναν 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 τῆς. Δὲν εἶχε πλέον τὴν δύναμιν τῆς ἀνανεώσεως καὶ τῆς δημιουργίας. Ἦδη ἀπὸ τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εἶχεν ἀποβῇ τέχνη ἐκλεκτικὴ, ζῶσα σχεδὸν μόνον μὲ τὴν ἐπανάληψιν τῶν τύπων, τοὺς ὁποίους εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου} καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Ἡ διαρκῶς αὐξανομένη δύναμις τῶν μοναχῶν εἶχε πλέον μεταβάλλει τὸν χαρακτῆρά τῆς καὶ τὴν εἶχεν ὀδηγήσει πρὸς ἄλλους δρόμους.

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

¹ CH. DIEHL, Etudes byzantines, Paris 1904, 423.

ἐξέλιξιν πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν εἶχε σχεδὸν συντελεσθῇ κατὰ τοὺς τελευταίους πρὸ τῆς ἀλώσεως χρόνους. Τὸ μόνον οὐσιαστικὸν ἀποτέλεσμα, τὸ ὁποῖον φαίνεται ὅτι εἶχεν ἡ πτώσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως, ἦτο ὅτι ἐπετάχυνε τὴν ἐξέλιξιν αὐτὴν.

Μετὰ τὴν ἄλωσιν οὔτε Αὐλὴ οὔτε οὐμανιστὰι πλέον ὑπῆρχον, διὰ τὰ 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 ὀριστικῶς τὴν ἰδικὴν των τέχνην. Ἡ τέχνη των αὐτῇ, τὴν ὁποίαν κατὰ τὴν περίοδον τῆς Τουρκοκρατίας ὀνομάζομεν Κρητικὴν, κυριαρχεῖ ἔκτοτε ἄνευ ἀντιπάλου εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἐκκλησίαν.

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'.

ΑΙ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑΙ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΕΙΣ

Ἡ περίοδος, ἡ περιλαμβανομένη μεταξύ τῆς ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 16^{ου} 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 ἐπόμενα 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 ἐπαφὴ μας μετὰ τὴν Μακεδονικὴν τέχνην, διότι ἀργότερον δὲν πρόκειται πλέον νὰ τὴν συναντήσωμεν.

Ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Εἶδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ, ἡ ὁποία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13^{ου} καὶ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἐδημιούργησε τόσα μεγάλα ἔργα, εἶχε χάσει πλέον περὶ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος τὴν παλαιάν της δύναμιν. Εἶχεν ἀποβῆ, ὡς εἶδομεν, τέχνη ἐκλεκτικὴ καὶ ἔξῃ πλέον μόνον μετὰ τὴν ἐπανάληψιν σχεδὸν τῶν τύπων, τοὺς ὁποίους εἶχον δημιουργήσῃ οἱ μεγάλοι ζωγράφοι τοῦ παρελθόντος. Εἶδομεν ἐπίσης καὶ τοὺς λόγους, διὰ τοὺς ὁποίους, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἐπήρχετο ἡ καταστροφὴ τοῦ 1453, ἡ καθαρὰ Μακεδονικὴ τέχνη δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἐπιζήσῃ πλέον¹.

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

¹ Βλ. ἀνωτέρω σ. 57 κ. ἑξ..

τὴν ἄλωσιν 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 ἄλωσιν χρόνων εἶναι ἔργα κατώτερα μὲ χαρακτηριστὰ περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον λαϊκόν, μὴ δυνάμενα οὐδὲ μακρόθεν νὰ παραβληθοῦν πρὸς τὰ μνημεῖα τοῦ τέλους τοῦ 13^{ου}, τοῦ 14^{ου}, ἀκόμη δὲ καὶ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Εἶναι κατὰ τὸ πλεῖστον ἄψυχοι καὶ πλαδαραὶ ἀπομιμήσεις τῶν παλαιῶν λαμπρῶν προτύπων, χωρὶς τὴν πνοὴν τῶν μεγάλων τεχνιτῶν, οἱ ὅποιοι τὰ εἶχον δημιουργήσει.

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

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναῖσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ εἰς τὸ χωρίον Πεδοουλᾶ τῆς Κύπρου, γενομένη, συμφώνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφὴν, τὸ 1475, εἶναι μετὰ τῶν παλαιότερων, εἰς ἐμὲ γνωστῶν, μνημείων, ὅπου ἡ Μακεδονικὴ τεχνοτροπία εἶναι ἀκόμη ἀρκετὰ εὐδιάκριτος¹. Ταύτην δύνανται τις εὐχερῶς νὰ διαπιστώσῃ εἰς τὰς βραχυσώμους μορφὰς μὲ τὰς βαρεῖας ἀναλογίας, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, ἡ ὁποία εὐρίσκεται εἰς στενωτάτην σχέσιν πρὸς τὰ Μακεδονικὰ μνημεῖα. Ὅτι ὁμως εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν κυριαρχεῖ καὶ καθιστᾷ ἐκ πρώτης ὄψεως δύσκολον τὴν τοποθέτησιν της ἐντὸς τοῦ κύκλου τῆς Μακεδονικῆς τέχνης, εἶναι ὁ ἔντονος λαϊκὸς της χαρακτήρ. Εἶναι φανερόν 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 λεπτομερείας². Ἡ ἐπίδρασις ὁμως αὕτη 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, ἐνθ' ἀν. πίν. 102 α.

γείται πλήρως, ἂν ἔχη τις πρὸ ὀφθαλμῶν ὅτι αἱ ἐξεταζόμεναι τοιχογραφίαι ἐγένοντο εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κύπρος ἐφραγκοκρατεῖτο.

Ἄν παραμερίσῃ τις τὰ φαινόμενα αὐτὰ ἐμπόδια, θὰ διακρίνῃ ἀρκετὰ καθαρὰ τὴν ἐξάρτησιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πεδουλά ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν σχολήν.

Μνημεῖον χαρακτηριστικὸν διὰ τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἔλαβε μετὰ τὴν ἄλωσιν, 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 1545¹. Ἡ διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησις τῆς ἐγένετο, ὡς μαρτυρεῖ ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, κατὰ τὸ ἔτος 1483². Ἡ διακόσμησις αὕτη³, καὶ ὡς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν εἰς συνεχεῖς ζώνας καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν τέλος, εὐρίσκεται εἰς ἄμεσον καὶ πραγματικὴν σχέσιν πρὸς τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁴. Ἡ ἐκτέλεσις ὅμως, ἄτονος καὶ χωρὶς πνοήν, ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὰ πρότυπα ἐκεῖνα. Αἱ ἔντονοι καὶ πλήρεις δυνάμεις πτυχαὶ τῶν παλαιῶν Μακεδονικῶν τοιχογραφιῶν ἔχουν ἐδῶ σβύσει καὶ πολλάκις ἔχουν παρανοηθῇ. Τὰ περιγράμματα εἶναι πλαδαρὰ καὶ σχεδὸν χωρὶς νόημα. Ἀρκεῖ, διὰ νὰ πεισθῇ τις περὶ τούτου, νὰ παραβάλλῃ τὸν εἰς τὸ πρῶτον ἐπίπεδον τῆς Προσευχῆς εἰς Γεθσημανὴ ἐξηπλωμένον καὶ κοιμώμενον νεαρὸν ἀπόστολον (πίν. 15. 1) πρὸς τὴν ἐντελῶς ὁμοίαν μορφήν εἰς τὸ Πρωτῆτον καὶ εἰς τὸ Βατοπέδι⁵. Ὅμοιως πλαδαροὶ καὶ μονότονοι εἶναι οἱ βράχοι εἰς τὰ τοπία, τὰ δὲ οἰκοδομήματα (πίν. 15. 2) σχεδιάζονται βαρέα, κατάφορτα καὶ μὲ φανεράν πλέον τὴν παρανόησιν.

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

² Ἡ ἐπιγραφή ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Ν. ΒΕΗ εἰς τὸ περ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 585, ἀριθ. 45.

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

⁴ Ὁ Α. ΔΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ εἰς τὰ Π.Α.Ε. 1909, 242, διαβλέπει, ὅπως καὶ παλαιότεροι, εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς σερβικὴν ἐπίδρασιν. Εἰς τοῦτο φαίνεται ὅτι τὸν ὠδήγησεν ἡ στολὴ τῶν στρατιωτικῶν ἀγίων (ΣΑΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἂν. σ. 409, εἰκ. 24), ἡ ὁποία ὅμως ἔχει πλέον σήμερον βεβαιωθῇ ὅτι εἶναι βυζαντινὴ καὶ ὄχι σερβικὴ. Πρὸ Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 15, 1957, 126 κ.εξ. Ὁ BETTING, M. Damasceno, 339, νομίζει τὰς τοιχογραφίας ἡπειρωτικάς. Οὐδὲν ὅμως, ἂν δὲν ἀπατώμαι, τοιχογραφημένον μνημεῖον εἶναι γνωστὸν ἐκ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἰς τὴν Ἡπειρον, ὥστε νὰ τὸ συγκρίνωμεν πρὸς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς διακόσμησιν. Ἀργότερον ὁ BETTING, Pitt. biz. 42, προσθέτει, κατὰ τὸσον ἐντελῶς ἐπιτόλαιον, ὅτι εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς ὑπάρχουν στοιχεῖα καὶ κρητικά 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, ἤκολούθησαν τὴν Μακεδονικὴν τεχνικὴν καὶ τὴν Μακεδονικὴν εἰκονογραφίαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς μηχανικόν, ὡς συνταγὴν πλέον. Ἐντεῦθεν αἱ συχναὶ παρανοήσεις των, αἱ ὅποια φθάνουν πολλάκις μέχρι τοῦ ἀπιθάνου. Εἶναι π. χ. γνωστὸν ὅτι καὶ ὁ Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτάτον, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι μεγάλοι ἁγιογράφοι τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, συνηθίζουσιν νὰ ζωγραφίζουσιν εἰς τὰ γεροντικά πρόσωπα τὰς ρυτίδας κατὰ τρόπον σχηματοποιημένον, δίδοντα τὴν ἐντύπωσιν κοσμήματος¹. 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 γεροντικά πρόσωπα, ὅπως π. χ. τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ τῶν νέων ἀνδρῶν, ὅπως οἱ Ἀγιοὶ Θεόδωροι (πίν. 16. 1)² κ.ἄ.

Πολλὰ ἀκόμη λεπτομέρειαι δεικνύουσιν ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων εἶναι ἔργον παρακμῆς. Ὁ τεχνίτης ἢ οἱ τεχνίται, οἱ ἐκτελέσαντες τὰς τοιχογραφίας αὐτάς, ἤκολούθησαν βεβαίως, ὅσον ἦτο εἰς αὐτοὺς δυνατόν, τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν παράδοσιν, ἀλλὰ μὲ τρόπον μηχανικόν πλέον καὶ ἐντελῶς ἐξωτερικόν, χωρὶς νὰ δυνηθῶν 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 ναῦσκου τοῦ Ἀγίου Νικολάου (Συνοικία Ἀγίων Ἀναργύρων) τῆς Καστοριᾶς χρονολογημένη δι' ἐπιγραφῆς ἀπὸ τοῦ 1486³. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ παρουσιάζουσιν μεγάλην σχέσιν πρὸς τὰς τρία ἔτη παλαιότερας τοῦ Παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. Συγχρόνως ὅμως δεικνύουσιν καὶ τὴν προοιῶσαν κατὰπτωσιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς. Τὰ πρόσωπα εἶναι πλαδαρὰ καὶ ἄτονα, χωρὶς πλέον ζωὴν. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰ ἐνδύματα, ὅταν δὲν ἀντιγράφουν, χωρὶς βεβαίως ἐπιτυχίαν, τὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, ἔχουν καταντήσῃ ἐντελῶς γραμμικαί. Τὴν καλλιτεχνικὴν 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 πολυχρῶμων 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 Ἀγ. Θεοδώρων εἰς τὸ Πρωτάτον: MILLET, Athos, πίν. 48. 3, 49. 2.

³ Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά, πίν. 179-188. Ἡ ἐπιγραφὴ ὑπὸ ΟΡΛΑΝΔΟΥ εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. 4, 1938, σ. 167, 17.

Παραλείποντες μερικά άλλα μνημεῖα μικροτέρας σημασίας, ἐρχόμεθα εἰς ἐν ἀξιόλογον σύνολον τοιχογραφιῶν, διὰ τὸ ὅποιον ἔχει γίνει ἀρκετὸς λόγος, περισσότερος ἴσως ἀπὸ ὅτι πράγματι ἀξίζει. Πρόκειται περὶ τῆς διακοσμήσεως τῆς μοναστηριακῆς ἐκκλησίας τοῦ Πογκάνοβο, εὐρισκομένης εἰς τὰ σύνορα Σερβίας καὶ Βουλγαρίας, ἀνηκούσης δὲ ἀπὸ τοῦ 1918 εἰς τὴν Σερβίαν. Ἡ διακόσμησις αὕτη ἔγινε, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν, κατὰ τὸ ἔτος 1500¹. 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» τεχνοπλοία τοῦ Πογκάνοβο, ὅπως τὴν ὠνόμασεν ὁ FILOV², αἱ συνεχεῖς δηλαδὴ ζῶναι μὲ τὴν παράταξιν τῶν σκηνῶν, τῆς μιᾶς μετὰ τὴν ἄλλην, χωρὶς μεταξὺ τῶν διαχωριστικῆν γραμμῆν, εἶναι, ὡς γνωστόν, ἐν τῶν κυριωτέρων χαρακτηριστικῶν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς³. Τοῦτο δεικνύει πόσον ἡ διακόσμησις τοῦ Πογκάνοβο ἐξαρτᾶται ἀκόμη ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν τέχνην τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁴. Ἡ παράδοσις ὅμως τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς δὲν ἔφθασε τόσον ἀμυγῆς εἰς τὸ Πογκάνοβο, ὅπως τὴν εὗρομεν 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 προοπτικὴν, ὅπως καὶ εἰς πολλὰς ἄλλας λεπτομερείας. Μὲ τὴν ἰταλικὴν αὐτὴν ἐπίδρασιν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξηγηθῇ, συμφώνως πρὸς τὰς παρατηρήσεις τοῦ GRABAR⁵ καὶ ἡ τεχνικὴ, τὴν ὁποίαν διὰ πρώτην, ἀλλὰ καὶ τελευταίαν φορὰν βλέπομεν παρουσιαζομένην, κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦλάχιστον αὐτὴν, εἰς τὴν ὁρθόδοξον ζωγραφικὴν. Βεβαίως ἐλαφρὰν δυτικὴν ἐπίδρασιν συνηγήσαμεν ἤδη εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναύσκου τοῦ Πεδουλά εἰς τὴν Κύπρον. Τὰ ἀσήμαντα ὅμως ἐκεῖνα δυτικὰ δάνεια εἶδομεν ὅτι εὐκόλως ἐξηγοῦνται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἡ διακόσμησις ἐγένετο εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ νῆσος εὐρίσκετο ὑπὸ φραγκικὴν κατοχὴν. Ἀλλ' εἰς τὸ Πογκάνοβο τοιαύτη δικαιολογία δὲν ὑπάρχει. Ὁ τεχνίτης ἐκεῖ ἐμιμήθη θεληματικῶς τὰ ἰταλικά πρότυπα.

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

¹ A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, 337 κ.ἑξ. Λεύκωμα, πιν. 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 O. BETTINI, *Pitt. biz.* 38, δὲν διατάζει καὶ τὴν διακόσμησιν αὐτὴν τοῦ Πογκάνοβο νὰ τὴν χαρακτηρίσῃ Κρητικὴν. Νομίζει μάλιστα ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἔφθασεν ἕως ἐκεῖ διὰ τῆς Καστοριάς(!).

⁵ GRABAR, ἔνθ' ἀν. 349 κ.ἑξ.

κονογραφικαὶ λεπτομέρειαι, αἱ ὁποῖαι ἐπανευρίσκονται ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὁρους¹. Δὲν πρόκειται βεβαίως νὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα πόθεν ἔρχονται αἱ λεπτομέρειαι αὐταί². 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 καὶ τινες αὐτῶν κατὰ τὸ 1488 εἰς μίαν ἄλλην πολὺ μικροτέρας σημασίας διακόσμησιν, εἰς τὸ Μπομπόσεβο τῆς Βουλγαρίας³. Νομίζω ὅτι ἡ ἐξηγήσις τοῦ προβλήματος εὐρίσκεται εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Κρητικὴ σχολή, ὑπὸ τὴν μορφὴν, ὑπὸ τὴν ὁποίαν αὕτη ἐμφανίζεται ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἦτο πλεον εἰς τὸν δρόμον τοῦ σχηματισμοῦ τῶν κυριωτέρων τοῦλάχιστον χαρακτῆρων τῆς κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Θὰ ἴδωμεν ἄλλωστε κατωτέρω ὅτι ἤδη κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἡ Κρητικὴ σχολὴ παρουσιάζεται σχεδὸν ὀριστικῶς διαμορφωμένη. Τοῦτο μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συμπεράνωμεν ὅτι λήγοντος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἡ δύνατο πλεον αὕτη νὰ ἐπιδρῇ καὶ ἐπὶ ἔργων Μακεδονικῶν, εἰς τὴν ἐπίδρασιν δὲ αὐτὴν ὀφείλονται αἱ εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι εἰς τὸ Πογκάνοβο, τὰς ὁποίας ὁ Grabar ἐπανευρίσκει κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος.

Ἡ διακόσμησις τοῦ ναΐσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου εἰς τὴν τοποθεσίαν Ποδιθῶν, παρὰ τὸ χωρίον Κακοπετρία τῆς Κύπρου, ἐγένετο, συμφῶνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφὴν, κατὰ τὸ ἔτος 1511 ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Συμεὼν Αὐξέντη⁴. Εἰς τὰς συνθέσεις τοῦ ναΐσκου τούτου εἶναι ἀξία ἰδιαίτερας 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 ζωγραφικὴν, εἰς τὰ πρόσωπα ὑπάρχει μόνον ἄπλοῦν 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 παλαιότερων τοιχογραφιῶν ποῦ ἀκολουθοῦν τὴν ἀρχαῖκὴν μοναχικὴν παράδοσιν⁵. Ἡ περίεργος αὐτὴ ἀντίθεσις τεχνικῆς μεταξὺ τῶν προσώπων καὶ τῶν ἐνδυμάτων θὰ ἡδύνατο ἴσως νὰ ἐξη-

¹ Βλ. τὴν λεπτομερῆ ἀνάλυσιν τοῦ GRABAR, ἐνθ' ἄν.

² Τὸ ζήτημα ἐξήτασεν ὁ GRABAR, ἐνθ' ἄν. 343, ἀλλ' ἡ ὑπ' αὐτοῦ δοθεῖσα ἐρμηνεῖα δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἱκανοποιητικὴ.

³ GRABAR, ἐνθ' ἄν. 316 κ. ἐξ.

⁴ Ὅλγια δείγματα, ὡς καὶ ἐπιγραφὴ, ἐδημοσιεύθησαν ἐν ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 111β καὶ 114β.

⁵ Βλ. ἀνωτέρω σ. 38 κ. ἐξ.

γηθῇ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Συμεὼν Αὐξέντης προσεπάθησε νὰ μεταφέρῃ εἰς τὴν λαϊκὴν τεχνικὴν, τὴν ὁποίαν ἐξήσκει, τὰ Μακεδονικὰ καὶ Κρητικὰ πρότυπα του. Τοῦτο ὁμῶς ἡδυνήθη νὰ ἐπιτύχῃ μόνον εἰς τὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυνὰ μέλη, ἐν μέρει δὲ καὶ εἰς τὰ τοπία καὶ εἰς τὰ οἰκοδομήματα. Διὰ τὸ ὁμῶς τὴν ἀπλοποιήσιν αὐτὴν δὲν ἐπεξέτεινε καὶ εἰς τὰ ἐνδύματα εἶναι δύσκολον νὰ ἐξηγηθῇ. Ἴσως ταῦτα δὲν προσεφέροντο μὲ τὴν ἰδίαν εὐκολίαν πρὸς ἀπλοποιήσιν. Ἴσως ὁμῶς νὰ πρόκειται περὶ συνεχίσεως παλαιᾶς ἐπιχωρίου παραδόσεως, τῆς ὁποίας προγενέστερον παράδειγμα εἰς τὴν Κύπρον παρέχουν αἱ ἀπὸ τοῦ 1475 τοιχογραφίαι τοῦ Πεδουλά, αἱ ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαι¹.

Τὴν σχέσιν τοῦ Συμεὼν Αὐξέντη πρὸς τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν δεικνύει καὶ ἡ μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν του παράστασις τοῦ Ἀγίου Μανδηλίου². Εἶναι τόση ἡ διαφορὰ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς τῆς εἰκόνης αὐτῆς πρὸς τὰς λοιπὰς τοιχογραφίας, ὥστε εὐλόγως νὰ ἐγείρωνται ἀμφιβολίαι, ἂν πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ ἰδίου ζωγράφου καὶ τῆς ἰδίας ἐποχῆς. Ἡ ἐπὶ τοῦ Ἀγίου 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 Κρητικὰ του πρότυπα ἦσαν πιθανώτατα φορητὰ εἰκόνες ἐλθοῦσαι ἀπὸ τὴν Κρήτην.

Ἡ διακόσμησις αὐτῇ τοῦ ναῖσκου τῆς Κύπρου παρουσιάζει ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον, διότι δεικνύει ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ κατὰ τὴν ἐποχὴν ταύτην, τὴν πρώτην δηλαδὴ δεκάδα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, δὲν εἶχεν ἀκόμη ἀπολύτως ἐπικρατήσῃ ἔξω τῆς Κρήτης. Οἱ μὴ Κρητῆς ζωγράφοι δυσκόλως ἡδύναντο νὰ τὴν ἐννοήσουν καὶ νὰ τὴν χρησιμοποιήσουν. Μόνον οἱ ἐκ Κρήτης ἀγιογράφοι ἡδυνήθησαν νὰ τὴν ἐπιβάλουν ἀνὰ τὸν ὀρθόδοξον κόσμον, ὅπως μετ' ὀλίγων θὰ ἴδωμεν.

Τὸ τελευταῖον, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον γνωστὸν, Μακεδονικὸν ἔργον, διὰ τὸ ὁποῖον θὰ κάμωμεν ἐνταῦθα λόγον, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναῖσκου τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ Σέρβια τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας (πίν. 17),

¹ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 62 κ. ἐξ.

² ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἀν. πίν. 111β, κάτω.

³ Α. GRABAR, L'église de Boïana, πίν. XVI, XVII. Ἐπίσης GRABAR, La peinture religieuse en Bulgarie, Δευκώμο, πίν. IX.

γενόμεναι κατὰ τὸ 1510 ἢ πιθανώτερον κατὰ τὸ 1600¹. Ἡ τεχνική, μὲ τὰ φωτεινὰ χρώματα καὶ τὰς ἐλαφρὰς σκιάς, εὐρίσκεται ἀκόμη εἰς τὴν Μακεδονικὴν παράδοσιν. Οἱ ἀπλοὶ τόνοι, τὰ ἰσχυρὰ περιγράμματα καὶ αἱ γραμμαὶ αἱ σχεδιάζουσαι τὰς λεπτομερείας δίδουν εἰς τὰς τοιχογραφίας ταύτας χαρακτηριστικὰ λαϊκόν. Τὰ φυτὰ, 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 χαρακτηριστικὰ 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 εἰκόνα².

Ἡ εἰκονογραφία τέλος εἰς τὸν ναῖσκον τῶν Σερβίων εἶναι ἀκόμη Μακεδονικὴ, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰς λεπτομερείας, διὰ τὰς ὁποίας ὅμως δὲν δυνάμεθα νὰ γνωρίζωμεν ἂν ὁ ζωγράφος τὰς ἐδανείσθῃ ἀπὸ δυτικὸν πρότυπον ἢ ἂν τὰς ἐδημιούργησεν ὁ ἴδιος. Ἀναφέρω μίαν, τὴν σπουδαιότεραν ἴσως, ἀπὸ τὰς εἰκονογραφικὰς αὐτὰς λεπτομερείας. Ἐπὶ τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου, εἰς τὸ ὑπεράνω τῆς κόγχης τριγωνικὸν ἀέτωμα, εἰκονίζεται, ὡς συνήθως εἰς τὰς βασιλικὰς, ἡ Ἀνάληψις. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν σκηνὴν αὐτὴν, 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 Ἀγίας Βερονίκης, λίαν διαδεδομένας εἰς τὴν τέχνην τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος³. Ἐπὶ τοῦ προκειμένου ὅμως δὲν εἶναι δυνατόν ν' ἀποφανθῶμεν μετὰ βεβαιότητος ἂν ὁ τεχνίτης τῶν Σερβίων ἐμμήθῃ πράγματι δυτικὴν εἰκόνα τῆς Ἀγίας 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 θεὸς κ(αι) πάντοτε πᾶς οὐτ(ος) | τῶν ἁγίων κ(αι) θαυματουργῶν ἁγ(α)γῶν Κοσμᾶ κ(αι) Δαμιανοῦ | κ(αι) ἀρχιερατέοντος Γεροντίου τοῦ θεοφιλεστάτου διὰ συν | ὁμοῦς κ(αι) ἐξόδον τῶν ὁρθοδόξων χριστιανῶν | ἐν ἔτει ΖΡ(ι)Η' (7108 = 1600 μ.Χ.). Τοῦ δευτέρου γράμματος τῆς χρονολογίας τὸ ἄνω μέρος εἶναι κατεστραμμένον καὶ σώζεται μόνον ἡ κάθετος γραμμὴ. 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 ἐλῆτο ὀριστικῶς, ἂν εὐρίσκετο ποτὲ χρονολογημένη μνεῖα τοῦ εἰς τὴν ἐπιγραφὴν ἀναφερομένου ἐπισκόπου Σερβίων Γεροντίου.

² Πρβ. π.χ. τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐν ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὀδηγός, 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 ἐξέ-
τασις τῶν ὀλίγων μνημείων ποὺ συνεχίζουσιν καὶ μετὰ τὴν ἄλωσιν τὴν Μακε-
δονικὴν 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 ἄλωσιν, ἡ Μακεδο-
νικὴ ζωγραφικὴ ἀρχίζει νὰ παρανοῇται καὶ νὰ λαμβάνῃ χαρακτῆρα ὁλονὸν
καὶ περισσότερον λαϊκόν, διὰ ν' ἀποβῇ ἐπὶ τέλους τέχνη καθ' ὁλοκληρίαν σχε-
δὸν λαϊκῇ. Βεβαίως ἡ κατάπτωσις τῆς καθαρᾶς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς εἶχεν
ἀρχίσει, ὅπως εἶδομεν, πολὺ ἔνωρίτερον, ἀπὸ τοῦ τέλους περίπου τοῦ 14^{ου}
αἰῶνος, ἡ δὲ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ (1428) εἶναι τὸ τελευταῖον σπουδαῖον
ἔργον τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς. Ἄλλ' ἡ ραγδαία παρακμὴ τῆς Μακεδονικῆς
ζωγραφικῆς εἰς τέχνην σχεδὸν λαϊκὴν πλέον παρατηρεῖται εἰς τὰ μνημεῖα τῶν
εὐθὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων. Τὸν λαϊκὸν αὐτὸν χαρακτῆρα τὸν συνηντή-
σαμεν, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον ἔντονον, εἰς ὅλας τὰς διακοσμῆσεις, τὰς
ὁποίας ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν.

Βεβαίως εἰς τὴν παρακμὴν καὶ τὴν ἐξαφάνισιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγρα-
φικῆς συνετέλεσεν ὄχι ὀλίγον ἡ ἐπικράτησις τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας. Τοῦτο
ὁμως δὲν εἶναι ἡ μόνη ἀφορμή. Τὴν ἐξαφάνισιν τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφι-
κῆς 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 14^{ου} αἰῶνος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

ΤΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΜΝΗΜΕΙΑ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΗΜΙΣΕΩΣ ΤΟΥ 15^{ου} ΑΙΩΝΟΣ

Ἡ περίοδος ἀπὸ τῆς ἀλώσεως μέχρι τῶν πρώτων δεκαετηρίδων τοῦ

16^{ου} 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 ὀριστικὴν τῆς μορφῆς ἡ Κρητικὴ σχολή, ὅπως θὰ τὴν εὕρωμεν εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τὰ τελευταῖα ὅμως στάδια τῆς διαμορφώσεως αὐτῆς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατον νὰ τὰ παρακολουθήσωμεν, δι' ἑλλειψίν γνωστῶν, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, 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, ὅχι βεβαίως διότι δὲν ὑπάρχουν, ἀλλὰ διότι δὲν εἶδον ἀκόμη τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος. Τὴν ὑπαρξίν 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 Μονχλίου*, ὁ ὁποῖος ἐργάσθη καὶ εἰς τὴν Κρήτην (1462) καὶ εἰς τὴν Μονὴν Μυρτιάς τῆς Αἰτωλίας (1491), ὅπως καὶ εἰς τὴν Ἑπειρον¹.

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 Κρητικὴν.

Ὑπάρχουν ἐν τούτοις μερικαὶ μεμονωμέναι τοιχογραφίαι δυνάμεναι νὰ τοποθετηθοῦν μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα εἰς τὴν ἐνδιαφέρουσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα ἐποχὴν, 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. Πρόσθετος καὶ Ν. Ἐλληνομνημόνα, 3, 1906, 43. Ἐπίσης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, 207 κ.ἐξ.

Αἱ τοιχογραφίαι. Εἰς τὴν βασιλικὴν τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης σώζονται δύο τοιχογραφίαι ἀνήκουσαι ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐποχὴν. Ἡ παράστασις τοῦ Ἀγίου Ἰωάννα μετὰ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου Παλαμᾶ¹, γνωστὴ ἀπὸ τοῦ 1907, εἶναι ἔργον οὐδεμίαν πλέον ἔχον σχέσιν μὲ τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν (πίν. 18. 1). Παρατηρήθη ἤδη ὅτι ἡ τοιχογραφία αὕτη δεικνύει τὴν ἐπιστροφὴν πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν² καὶ ὅτι ἀντιπροσωπεύει τὴν συντηρητικὴν σχολὴν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, πρὸδρομον τῆς Κρητικῆς - Ἀθωνικῆς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος³. Ἐχῶ 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 τούτου⁴. Ἡ χρονολογία τῆς τοιχογραφίας ταύτης, ἂν καὶ πίπτει ἀσφαλῶς ἐντὸς τῆς ἀπασχολούσης ἡμᾶς περιόδου, δὲν δύναται νὰ ὀρισθῇ μὲ ἀπόλυτον ἀκρίβειαν. Τὴν ἐτοποθέτησαν περὶ τοὺς χρόνους τοῦ θανάτου τοῦ Γρηγορίου Παλαμᾶ (1360)⁵ ἢ μετὰ τὴν ἀγιοποίησιν του (1368)⁶. Συμφώνως πρὸς τὴν πιθανήν, ὡς νομίζω, ἐρμηνείαν, τὴν ὁποίαν ἔδωκα εἰς τὴν μυστηριώδη αὐτὴν παράστασιν, ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς της θὰ ἔπρεπε νὰ τεθῇ μετὰ τοῦ ἔτους τοῦ θανάτου τοῦ Ἰωάννου - Ἰωάννα Καντακουζηνοῦ (1383) καὶ τῆς μεταβολῆς τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγ. 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 Ἀγ. Δημητρίου, εὐρισκομένη εἰς τὴν νοτίαν παραστάδα τοῦ τριβήλου, τῆς εἰσόδου δηλαδὴ ἀπὸ τοῦ νάρθηκος εἰς τὸν ναόν. Αὕτη ἀπεκαλύφθη μετὰ τὴν πυρκαϊὰν τοῦ 1917⁸ καὶ εἰκονίζει τὴν περίφημον παραβολὴν τοῦ ἀν-

¹ Ἀπεικονίσθη τὸ πρῶτον ὑπὸ Π. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ἐν Β. Ζ. 17, 1908, πίν. V, 2. Περιγραφή. μὲ ἀρχεὶας παρανοήσεις, αὐτόθι, 348 κ.ἑξ. Καλαὶ ἀπεικονίσεις παρὰ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, I, 1928, σ. 99, εἰκ. 3, καὶ ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, Λεύκωμα, πίν. 81α καὶ Κείμενον, σ. 211. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννα καὶ ἐν ΧΥΝΣΟΡΟΥ-ΛΟΣ, Thessalonique et la peinture macédonienne, πίν. 20, 2. Περὶ αὐτόθι, σ. 72.

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

³ Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου 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 Περιγραφή καὶ ἀπεικονίσεις ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1929, 111 κ.ἑξ. καὶ ἐν Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, πίν. 81β καὶ Κείμενον, σ. 211 κ.ἑξ.

δρὸς τοῦ φεύγοντος ἀπὸ προσώπου μαινομένου μονοκέρωτος, γενομένην πασίγνωστον ἀπὸ τὸ βυζαντινὸν θρησκευτικὸν μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ, εἰς τὸ ὁποῖον περιέχεται¹. Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῆς παραστάσεως μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν χρονολογήσωμεν μὲ κάποια ἀκρίβεια. Πράγματι, αὕτη εὐρίσκεται 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 Ἑθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων, ἀναγομένου ἀσφαλῶς εἰς τὸν 15^{ον} αἰῶνα², ὥστε νὰ δυνάμεθα μετὰ μεγάλης πιθανότητος νὰ τὴν θεωρήσωμεν σύγχρονον πρὸς ἐκείνην. Κατὰ τὴν ὀρθοτάτην γνώμην τοῦ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀγ. Δημητρίου ἔγινε τὴν ἰδίαν ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἐγράφησαν εἰς τὴν ἀπέναντι παραστάδα τοῦ τριβήλου τὰ πασχάλια, τὰ ἀρχόμενα ἀπὸ τοῦ ἔτους 1474 καὶ λήγοντα τὸ 1490³. Ὅτι κατὰ τὸ χρονικὸν τοῦτο διάστημα ἐγένοντο ἀρκετὰ ἐπισκευαὶ εἰς τὸν ναὸν ἐξάγεται ἐκ χρονολογῶν χαράγμένων ἐπὶ μαρμάρων μὲ τὰ ἔτη 1467, 1468, 1473, 1475⁴. Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν αὕτη, ὅπως καὶ ἡ παράστασις τοῦ Ἀγ. Ἰωάσαφ μετὰ τοῦ Ἀγ. Γρηγορίου Παλαμᾶ, δύνανται μὲ μεγάλην πιθανότητα νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὸ δεῦτερον ἥμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Ἀνάγκη ὅμως νὰ ἐπανέλθωμεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Ἀγ. Ἰωάσαφ μὲ τὸν Ἀγ. Γρηγόριον τὸν Παλαμᾶν καὶ νὰ ἐξετάσωμεν τὴν τεχνικὴν τῆς, ἰδίως εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀγ. Ἰωάσαφ (πίν. 18. 1), τὸ σχετικῶς καλύτερον διατηρούμενον. Ἐπ' αὐτοῦ ὁ σκοτεινὸς καστανέφυθος προπλάσμις κυριαρχεῖ. Ἡ φωτεινὴ ἐρυθρὰ ἐπίσης σὰρξ ἔχει πολὺ περιορισμένην ἑκτασιν. Λευκαὶ φωτειναὶ γραμμαὶ εἰς παραλλήλους δέσμας τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Τεχνικὴν λίαν παρεμφερῇ εὕρομεν κατὰ τὸ 1375 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγ. Γεωργίου τοῦ Λογκανίκου (πίν. 5. 1)⁵, ταύτην δὲ συναντῶμεν πέντε ἔτη ἀργότερον, τὸ 1380, εἰς τὸ Κοβάλεβο παρὰ τὸ Νοβγορόδ τῆς Ρωσίας⁶. Τὴν ἰδίαν τεχνικὴν, 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 Ἑθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων εἶναι λανθασμένος. Ὁ ἀκριβὴς εἶναι 36. Βλ. NERSESSIAN, ἔνθ' ἀν. 67, σημ. 2.

³ Ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ Γ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ εἰς τὴν A.E. 1914, 206 κ.ἑξ. Περβ. καὶ Γ. καὶ Μ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, 227.

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

⁵ Βλ. ἄνωτέρω, σ. 27.

⁶ B. 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 λόγος¹.

Ἄν τις παρακολουθήσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εἰς τ' ἀνωτέρω ἀναγραφέντα μνημεῖα, θὰ παρατηρήσῃ ὅτι τὴν σχετικὴν ἐλευθερίαν τῆς ἐφαρμογῆς τῆς εἰς τὸν Λογκανίκον καὶ εἰς τὸ Κοβάλεβο διαδέχεται τυποποιήσις 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 εἰκόνας.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς συγγενεὺς πρὸς μερικὰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ἀναγομένης εἰς τὸν 15^{ον} αἰῶνα, τὰς ὁποίας θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

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

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 1495². Ἡ ἱστορία τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου, ὁ Προφήτης Ἡλίας, ἡ Παναγία μετὰ τοῦ βρέφους εἰς τὸν τύπον τὸν λεγόμενον συνήθως τοῦ Πάθους, τέλος ὁ περρωτὸς Πρόδρομος εἶναι τὰ θέματα τῶν τοιχογραφιῶν τούτων³, αἱ ὁποῖαι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν δεικνύουν σχηματοποιήσιν πολὺ ἀνάλογον μὲ τὰς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, τὰς ἀνωτέρω ἐξετασθείσας. Ἄν παραβάλῃ τις τὴν παράστασιν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων τῆς Καστοριᾶς πρὸς τὴν ἀνάλογον εἰς τὸ Κόντσε τῆς Σερβίας, ἔργον ὅχι ἐξαιρετικῆς τέχνης τῶν μέσων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁴, θὰ ἐννοήσῃ εὐκόλως τὴν διαφορὰν μετὰ τὸ ἐνός, καὶ μετρίου ἀκόμη, ἔργου τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς καὶ ἐνός ἔργου τῆς συντηρητικῆς μοναχικῆς τέχνης, οἷα ἡ τοιχογραφία τῆς Κουμπελίδικης.

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

¹ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 49 κ.ἐξ.

² Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. 4, 1998, 135.

³ Περιγραφή ὑπὸ ΟΡΑΝΔΟΥ εἰς τὸ Α.Β.Μ.Ε. ἐνθ' ἀν. 134. Ἀπεικονίσεις αὐτόθι, σ. 135, εἰκ. 94, καὶ ἐν ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, Καστοριά, πίν. 117β.

⁴ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, Peint. serbe, I, πίν. 148 b.

ἐποχήν αὐτὴν μὲ μόνα τεκμήρια τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν¹. Ἐκ τούτων ὅμως οὐδεμία φέρει χρονολογίαν ἢ εἶναι δυνατόν νὰ χρονολογηθῇ ἐπὶ τῇ βάσει ἐνδεξέων ἀσχέτων πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν².

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 χρονολόγησις των ἀπὸ τῆς περιόδου ταύτης δὲν εἶναι διόλου ἀσφαλής.

Τὸ ἐν τούτων εἶναι ἡ περίφημος εἰκὼν τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, συνήθως ἀναφερομένη μὲ τὸ λατινικὸν τῆς ὄνομα *Mater de perpetuo succursu*, ἡ ὁποία φυλάσσεται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Ἀλφόνσου εἰς τὴν Ρώμην³. Παλαιὰ παράδοσις ἀναφέρει ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη εὐρίσκετο εἰς μίαν μονὴν τοῦ Λασιθίου Κρήτης καὶ ὅτι ἐκείθεν μετεκομίσθη εἰς τὴν Ρώμην κατὰ τὸ 1498⁴. Οἱ περισσότεροι ἐκ τῶν ἀσχοληθέντων μὲ τὴν εἰκόνα ταύτην, ἀκολουθοῦντες ἀνεξέλεγκτως τὴν παράδοσιν, τὴν θεωροῦν ἔργον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁵. Ὁ BETTINI μάλιστα τὴν ἐθεώρησε γενομένην ὑπὸ τοῦ ἀγιογράφου Ἀνδρέου Ρίτζου, βασισθεὶς εἰς τὸ γεγονὸς ὅτι ὁμοίου τύπου εἰκὼν, φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν του, εὐρίσκεται εἰς τὴν Φλωρεντίαν⁶. Τοῦτο ὅμως εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανον, διότι ὁ Ρίτζος, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου, ἤκμασεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου *de perpetuo succursu*, ἡ ἐδῶ ἀπασχολοῦσα ἡμᾶς, συγγενεὺε βεβαίως κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν πρὸς τὴν ὁμοίου θέματος εἰκόνα τοῦ Ρίτζου, τὴν εὐρισκομένην εἰς τὴν Φλωρεντίαν⁷, ἀλλὰ τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι καὶ ἰδικὸν τοῦ ἔργου, δεδομένου μάλιστα ὅτι, ὅπως ἀλλαχοῦ θὰ ἴδωμεν, καὶ διὰ τὴν γνησιό-

¹ Βλ. π.χ. TALBOT RICE, *Icons of Cyprus*, 194 κ.ἐξ. ἀριθ. 5, 8, 11, 12 κ.ἀ.

² Ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 36, ἀναφέρει εἰκόνα τῆς Συλλογῆς τοῦ παριστάνουσας τὴν Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου μετὰ τῶν Ἁγ. Νικολάου καὶ Παντελεήμονος καὶ φέρουσας χρονολογίαν A Y N (=1450). Τὴν εἰκόνα ταύτην δὲν εἶδον, ἀλλὰ νομίζω ὅτι χρονολογία ἀπὸ Χριστοῦ γνήσιος εἰς ἔργον τοῦ 1450 εἶναι ἀρκετὰ ὑποπτος.

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 ἀπεικονίσαις. Ὑπάρχει καὶ νεώτερά ἐκδοσις τοῦ βιβλίου εἰς τὴν γερμανικὴν: CL. HENZE, *Ausführliche Geschichte des Muttergottesbildes von der immerwährenden Hilfe*. Rom. Hagenau 1939. Ταύτην δὲν εἶδον. Ἀλλῇ ἀπεικόνισις παρὰ GEROLA, *Monum. ven.* σ. 305, εἰκ. 373.

⁴ Βλ. σχετικῶς Νέον Ἑλληνομνήμονα, 6, 1909, 218 κ.ἐξ. ὅπου λέγεται ὅτι ἡ εἰκὼν ἔφερε καὶ τὸ ὄνομα Καρδιώτισσα. HENZE, ἐνθ' ἄν. 33 κ.ἐξ. GEROLA, ἐνθ' ἄν. 304.

⁵ Τὰς διαφόρους γνώμας συνεκέντρωσεν ὁ HENZE, ἐνθ' ἄν. 26.

⁶ Τώρα εὐρίσκεται εἰς τὸ Μουσεῖον Bandini τοῦ Φιέζολε. BETTINI, *La pitt. di icone*, 20 κ.ἐξ.

⁷ Ἀπεικόνισις παρὰ BETTINI, *La pitt. di icone*, πίν. I. Προχείρως καὶ εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1908, πίν. Β', ἐναντι σ. 274.

τητα της ύπογραφης τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας ὑπάρχουν ἀρκεταὶ ὑπόνοιαι. Ἡ εἰκὼν ὁμῶς τῆς Ρώμης, ἡ ἐνδιαφέρουσα ἡμᾶς ἐνταῦθα, εἶναι ἀναμφιβόλως ἔργον τῶν χρόνων περὶ τοῦ ἀκμῆς τοῦ Ριτξου, τοῦ τέλους δηλαδὴ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Καὶ ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφικῆς ἂν τὴν ἐξετάσῃ τις, θὰ πεισθῇ ὅτι αὕτη εὐρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1495 εἰς τὴν Κουμπελίδεικην τῆς Καστοριάς, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος. Τοῦναντίον αὕτη παρουσιάζει στενωτάτην συγγένειαν πρὸς τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἔδωκαν εἰς τὸ θέμα οἱ Κρητες ζωγράφοι τοῦ 16^{ου} 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 εὐρίσκεται εἰς τὴν *Accademia* τῆς Βενετίας¹. Τὴν ἑξωτερικῶς ἑξωγραφημένην ξυλίνην αὐτὴν θήκην μετὰ τοῦ ἐντὸς περικλειομένου ἀργυροῦ σταυροῦ ἐδώρησεν εἰς τὴν *Scuola della Carità* τῆς Βενετίας ὁ περίφημος καρδινάλιος Βησσαρίων τὴν 29^{ην} Αὐγούστου 1463, ὅπως πιστοῦται ἀπὸ τὸ σωζόμενον δωρητήριον ἑγγράφον. Εἰς τὸ συρτὸν κάλυμμα τῆς θήκης εἰκονίζεται ἡ Σταύρωσις, εἰς δὲ τὸ πλαίσιον σειρὰ ἐπὶ σκηνῶν ἀπὸ τὰ Πάθη ἀρχομένη ἀπὸ τὴν Προδοσίαν τοῦ Ἰουδα 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 ἐβδομήκοντα ἔτη ἀργότερον διεκόσμησε τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας (εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος)»². Ἐπίσης ὁ SCHWEINFURTH εἶναι πεπεισμένος ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τῆς θήκης ἔχει

¹ Κατὰ τὸν πρῶτον παγκόσμιον πόλεμον εἶχε μετακομίσθῃ εἰς τὸ Hofmuseum τῆς Βιέννης, κατόπιν ὁμῶς ἐπανῆλθεν εἰς τὴν *Accademia* τῆς Βενετίας. Ὁλὴ ἡ σχετικὴ περὶ αὐτῆς βιβλιογραφία παρὰ SCHWEINFURTH, *Russ. Mal.* 426 κ.ἑξ. LAZAREF, *Ἰστ. Βυζ. ζωγρ.* I, σ. 388, σήμ. 188. Ἀπεικονίσεις παρὰ ΔΙΧΑΤΣΕΦ, σ. 10-11, εἰκ. 13-14, καὶ παρὰ BETTINI, *La pitt. di icone*, πίν. XVII. Καλαὶ φωτοτυπίαὶ συνοδεύουν τὸ ἐντελὸς ἀσημαντὸν ἄρθρον τοῦ N. JORGA ἐν *Mélanges Ch. Diehl*, II, Paris 1930, πίν. II-III. LAZAREF, *Ἰστ. βυζ. ζωγρ.* II, πίν. 350. Ἡ κεντρικὴ παράστασις τῆς Σταυρώσεως, ἡ καὶ σπουδαιότερα, προχρῆμα παρὰ MILLET, *Recherches*, εἰκ. 478, ἐναντὶ σ. 453. Ἐπίσης ἐν FELICETTI-LIEBENFELS, πίν. 131.

² MILLET, *Recherches*, 668.

δλα τὰ γνωρίσματα τῆς Βενετο-Κρητικῆς σχολῆς¹. Πρὸς τοῦτον συμφωνεῖ καὶ ὁ BETTINI, μὲ τὴν παρατήρησιν ὅμως ὅτι ἡ Λειψανοθήκη ἀνήκει εἰς Ἑλληνο-Βενετικὸν ἐργαστήριον ἰσχυρῶς ἀκόμη προσκεκολλημένον εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν².

Ἐξετάζοντες ἐν τούτοις τὴν τεχνικὴν, 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 εἶδομεν, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1367 καὶ 1384³. Περισσότερας ὅμως ἐνδείξεις παρέχει ἡ τεχνοτροπία. Εἰς τὴν Σταύρωσιν, ἐπὶ παραδείγματι, ὁ στρατιώτης ὁ εἰκονιζόμενος δεξιὰ, μεταξὺ τοῦ Σταυροῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, εἶναι πιστόν, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, ἀντίγραφον τοῦ σωματοφύλακος τοῦ Κυρηναίου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀπογραφῆς τῆς Θεοτόκου μεταξὺ τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν⁴. Τὴν ραδιὴν αὐτὴν μορφήν μὲ τὰς ἐπιμήκεις ἀναλογίας, τὴν ἀνέκουνσαν εἰς τὴν τέχνην τῆς Πρωτευούσης, τὴν ἐπανευρίσκομεν, ἀρχομένου τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, εἰς ἐν μνημεῖον τεχνοτροπίας συγγενεστάτης πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, εἰς τὰς τοιχογραφίας δηλαδὴ τοῦ Κάλενις τῆς Σερβίας⁵. Καταφανῇ ἀντίθεσιν, ὅχι μόνον μὲ τὴν λεπτὴν αὐτὴν μορφήν 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 ἀναλογαί τοῦ σώματός του σχετίζονται πρὸς Μακεδονικὰ ἔργα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὅπως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Χελανδαρίου (περὶ τὸ 1300) εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος⁶ καὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Μάλι Γκράδ (1345-1369) εἰς τὴν λίμνην τῆς Πρέσπας⁷. Χαρακτηριστικὸν μάλιστα εἶναι ὅτι εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν τοιχογραφίαν ὑπάρχει ἡ ἰδία ἀντίθεσις τοῦ ὄγ-

¹ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 426.

² BETTINI, La pitt. di icone, 52.

³ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 20 κ. ἐξ.

⁴ Θ. ΣΜΙΤ, Καθριέ Τζαμι (ρωσ.) εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, II, 1906, Λεύκωμα, πίν. XXXII. 89. Προχείρως καὶ παρὰ DREHL, Manuel, II, σ. 797, εἰκ. 394.

⁵ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, II, πίν. CXCIX, α. Διὰ τὴν σχέσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κάλενις πρὸς τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας βλ. Β. ΠΕΤΚΟΒΙΤΣ-Ζ. ΤΑΤΙΤΣ, Μαναστιὲ Κάλενις (σερβ.), Βρασάτς 1926, γαλλικὴ περίληψις, σ. 88 κ. ἐξ. Πρβ. καὶ OKUNEV, Mon. Art. Serb. II, σ. 5.

⁶ MILLET, Athos, πίν. 69. 2.

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

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

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφίαν, ὁ MILLET ἐσημείωσεν ἤδη στοιχεῖα ἐμφανιζόμενα μετ' ὀλίγα ἔτη εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγίου Ὁρους, συγχρόνως ὅμως καὶ στοιχεῖα ἀπαντῶντα εἰς διακοσμήσεις τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὸν Μυστρᾶν¹.

Ὅλαι αὐταὶ αἱ παρατηρήσεις, αἱ ὁποῖαι δὲν θὰ ἦτο δύσκολον νὰ πολλαπλασιασθοῦν, μᾶς καθιστῶσι λίαν διστακτικὸν καὶ ὥς πρὸς τὴν χρονολογίαν καὶ ὥς πρὸς τὴν προέλευσιν τῆς Λευφανοθήκης. 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 ἐξωγραφημένας παραστάσεις, ἡ ὁποία ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ². Εἶναι γνωστὸν ὅτι ὁ ἀργυροῦς σταυρός, ὁ περιεχόμενος ἐντὸς τῆς ξυλίνης αὐτῆς θήκης, ἀνῆκεν εἰς μίαν Εἰρήνην ἀνεψιᾶν τοῦ αὐτοκράτορος Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγου (1258-1282) καὶ ὅτι τὸν ἔφερεν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως εἰς τὴν Ρώμην τὸ 1452 ὁ καθηρημένος λατινόφων πατριάρχης Γρηγόριος Γ' (1443-1450), ὁ ὁποῖος καὶ ἀπέθανεν ἐκεῖ κατὰ τὸ 1459³.

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 ἡ ἄνευ τῆς θήκης τὸ 1452 εἰς τὴν Ρώμην ὁ πατριάρχης Γρηγόριος Γ'. Ἡσχέσις τῶν ζωγραφικῶν τῆς θήκης, καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, πρὸς ἔργα τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Μακεδονίας, ἀνήκοντα εἰς τὸν 14^{ον} αἰῶνα, ἐγείρει πολλὰς ὑπονοίας περὶ τοῦ ἂν πράγματι αὕτη ἔγινεν ὑπὸ τοῦ Βησσαρίωνος τὸ 1463 εἰς τὴν Βενετίαν ἢ ἂν δὲν εἶναι παλαιότερα,

¹ MILLET, Recherches, 668.

² SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 426.

³ Τὰς πληροφορίας ταύτας παρέχει εἰς τὴν σπανιωτάτην καὶ δυσεύρετον μονογραφίαν τοῦ ὁ J. B. SCHIOPPALBA, 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 ΔΙΧΑΤΣΕΦ, 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 ἀνεψιᾶν 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 ἀτελείωτος ἀσύνχυστος προσώπων καὶ χρονολογιῶν. Τὴν μελέτην τοῦ FOGOLARI εἰς τὸ περ. Dedalo, 1922, 139 κ.ἑξ., δὲν ἠδυνήθην νὰ ἰδῶ. Βλ. καὶ ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἰστ. βυζ. ζωγρ. I, 255 κ.ἑξ.

γενομένη ἴσως εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν¹ καὶ ἐλθοῦσα ἐκεῖθεν, μετὰ τοῦ ἐντὸς αὐτῆς περικλειομένου σταυροῦ, τὸ 1452 εἰς τὴν Ρώμην.

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

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

Μὲ τὸ ἔργον αὐτό, τὴν Λειψανοθήκην τοῦ Βησσαρίωνος, κλείει ἡ σειρά τῶν ζωγραφικῶν μνημείων, τὰ ὅποια ἀνήκουν ἢ θεωροῦνται ὅτι ἀνήκουν εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐποχὴν, τὸ δεύτερον δηλαδὴ ἡμῖς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Ὅπως εἶδομεν, τὰ μνημεῖα ταῦτα καὶ ἐλάχιστα εἶναι, ἀλλὰ καὶ ἐξ αὐτῶν τινὰ δὲν δύναται νὰ θεωρηθῇ πολὺ πιθανὸν ὅτι πράγματι ἀνήκουν εἰς τὴν ἐποχὴν ταύτην².

¹ Παλαιότεραν τοῦ 1463 καὶ σχετιζομένην μὲ τὴν παράδοσιν τῆς Προτενουσῆς θεωρεῖ τὴν Λειψανοθήκην καὶ ὁ Μ. ΑΛΡΑΤΟΝ ἐν Rec. Uspenskiij, II, 203 κ.ἐξ. ὅπου, εἰς τὴν σ. 204, σημ. 1, ἐπιχειρεῖ καὶ συγκρίσεις πρὸς ἔργα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος εὐρισκόμενα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἢ προερχόμενα ἐξ αὐτῆς.

² Ὁ G. MATHEW, Byzantine Painting, London, ἀ.ε. 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 ἀδήγησεν ἡ ὁμοιότης πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγίου Γεωργίου εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν Ἀγίου 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-PÉTI, σ. 148, ἀριθ. 437), εἶναι πλαστογραφία τοῦ Σιμωνίδου, ὅπως ὅλοι παρεδέχθησαν μετὰ τὴν ἀνακάλυψιν τῆς ἀθθεντικῆς χρονολογίας 1555 (βλ. MILLET, Athos, Εἰσαγωγή, σ. 62). Ὁ Mathew, ἂν καὶ γνωρίζῃ τὴν χρονολογίαν 1555, ἐπιμένει ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ 1423, δηλαδὴ ἡ πλαστογραφημένη ἀπὸ τὸν Σιμωνίδην, εἶναι ἀθθεντικὴ καὶ φαίνεται πιστεύων ὅτι ἐγγράφη ἡ ἀνεγγραφή μετὰ τὸ 1555. Εἶναι περιττὸν νὰ ἐπιμείνωμεν περισσότερον εἰς τὴν ἐντελῶς ἀούστατον 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, ἔξακολουθεῖ νὰ πιστεύῃ εἰς τὴν γνησιότητα τῆς ἐπιγραφῆς τοῦ 1423 καὶ νὰ θεωρῇ ἔργα τοῦ ἀνταστικτοῦ Ἀνδρονίκου τοῦ Βυζαγίου δύο συνθέσεις, τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου καὶ τὴν Ἀνάληψιν, ὅλας δὲ τὰς ἄλλας τοιχογραφίας ὡς ἔργα Κρητικὰ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Ἡ ἔλλειψις αὐτῇ μνημείων ἀπὸ μίαν περίοδον ἐξόχως ἐνδιαφέρουσιν τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι πράγματι πολὺ δυσάρεστος. Τὸ ὅτι κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν συντελεῖται ἡ ὀριστικὴ 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 θετικὰς, μᾶς παρέχουν ὀλίγοι, ἀλλ' ἐξόχως πολῦτιμοι τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, τὰς ὁποίας ἐξετάζομεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.

Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

Ι. ΑΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

Εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου¹ εἶδομεν 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 ἐξήτησε ν' ἀνεύρῃ τοιχογραφίας μὲ ἀπηρτισμένην πλέον τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, παρέβλεψε δὲ τὰ ἔργα τὰ δεικνύοντα τὰ τελευταῖα στάδια πρὸς τὴν ὀριστικὴν διαμόρφωσιν αὐτῆς. Τοιχογραφαίαι ὅμως τοιαῦται ὑπάρχουν πολλαὶ εἰς τὴν Κρήτην, παρουσιάζουσιν ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον, διότι μᾶς ἐπιτρέπουσι νὰ παρακολουθῶμεν σχεδὸν βῆμα πρὸς βῆμα τὸν δρόμον πρὸς τὴν τελείωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ὅπως αὕτη ἐμφανίζεται, ἀπηρτισμένη πλέον, εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Χωρὶς καμίαν ἀξίωσιν ὅτι ἐξαντλοῦμεν τὸ ἐξαιρετικῶς ἀφθονον καὶ ἀνεξέταστον ἀκόμη ὕλικὸν 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 (Ἀγίου Φανουρίου). Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς εἰς τὸν Νομὸν Ἡρακλείου εὐρισκομένης ἱστορικῆς αὐτῆς Μονῆς σώζονται τοιχογραφαίαι, γενόμεναι κατὰ τὸ μεγαλύτερον τοῦλάχιστον μέρος των τὸν 15^{ον} αἰῶνα καὶ ἀργότερον ὑπὸ διαφόρων τεχνιτῶν². Τὸ μεγαλύτερον καὶ σπουδαιότερον τμῆμα αὐτῶν εἶναι ἔργον τοῦ ζωγράφου Εἰρῖκου Κωνσταντίνου Ζώγου, ἐργασθέντος ἐκεῖ κατὰ τὸ 1431, ὡς ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή³. Ἡ ἐνταῦθα εἰκονιζομένη κεφαλὴ ἀγίου (πίν. 19. 2) δεικνύει τεχνικὴν

¹ Βλ. ἄνωτέρω, σ. 10.

² Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρ. 6, 1952, σ. 72 κ.ἐξ. ἀριθ. 28, ὁ ὁποῖος νομίζει ὅτι ὑπάρχουν ἐκεῖ καὶ τοιχογραφαίαι δυνάμεναι ν' ἀνέλθουν μέχρι τοῦ 14^{ου} αἰῶνος.

³ Ἡ ἐπιγραφή ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Σ. ΞΑΝΘΟΥΔΙΑΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἀθηνᾶ, 15, 1903, 139 κ.ἐξ. Ἐπίσης καὶ παρὰ GEROLA, Mon. ven. IV, 539 κ.ἐξ. ἀριθ. 1. Περβ. καὶ II, 309.

ἀρκετὰ γνωστήν μας¹. Εἶναι ἡ ἰδίᾳ περίπου μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ² (πίν. 6). Μεγαλύτερας ὅμως δι' ἡμᾶς σημασίας εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἅγιος τοῦ Βαλσαμονέρου παρουσιάζει, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς, πλείστας ὁμοιότητας πρὸς μίαν τοιχογραφίαν τῆς Κρήτης πολὺ συγγενικὴν τῆς Περιβλέπτου, γνωστήν μας ἐπίσης, τὴν προσωπογραφίαν δηλαδὴ τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ εἰς τοὺς Μαργαρίτας Μυλοποτάμου, γενομένην τὸ 1383 (πίν. 8. 1)³. Ὁ ἴδιος σκοτεινὸς προπλάσμος, ἡ ἰδίᾳ περιορισμένη ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς, αἱ ἴδιαι τέλος ὀλίγαι ἔντονοι λευκαὶ γραμμαὶ εἰς τὰ προεξέχοντα σημεία. 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 εὗρισκομένην 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 τεχντροπίαν καὶ τεχνικὴν. Τὴν τοιαύτην ἐξέλιξιν εἶναι δυνατόν νὰ διαπιστώσῃ τις παραβάλλων τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 1383 εἰς τοὺς Μαργαρίτας Μυλοποτάμου πρὸς τὸν ἅγιον τοῦ 1431 εἰς τὸ Βαλσαμόνερο. Ἄν καὶ ἡ βάσις τῆς τεχνικῆς εἶναι ἡ αὐτὴ, ἡ ἐκτέλεσις ἐν τούτοις παρουσιάζει κάποιαν διαφορὰς. Ἡ τοιχογραφία τοῦ Βαλσαμονέρου εἶναι περισσότερον τυποποιημένη. Τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα ἔχουν ζωγραφηθῇ μὲ μεγαλύτεραν ἀκριβείαν καὶ τὸ ὅλον παρουσιάζει πολλὴν ἐπιμέλειαν καὶ τυπικότητα. Δὲν ἔχει τὴν αὐθόρμητον, θὰ ἔλεγε τις, ἐκτέλεσιν τῆς προσωπογραφίας εἰς τοὺς Μαργαρίτας. Τὸ σπουδαιότερον ὅμως εἶναι ὅτι ἡ τοιχογραφία τοῦ Βαλσαμονέρου ἔχει τοιαύτην ζωγραφικὴν ποιότητα (ματιέραν), ὥστε νὰ δίδῃ καθαρὰν σχεδὸν τὴν ἐντύπωσιν φορητῆς μᾶλλον εἰκόνης καὶ ὄχι ζωγραφίας ἐπὶ τοίχου. Τὰ χρώματα εἶναι πηκτὰ καὶ ἐπιτεθειμένα ἐπὶ τοῦ τοίχου εἰς παχὺ στρώμα, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὰς φορητάς εἰκόνας. Ἀπεναντίας, ἡ τοιχογραφία τοῦ Μυλοποτάμου, παρ' ὅλην τὴν συγγενειάν της πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνης, εἶναι εἰς τὴν ἐκτέλεσιν ἐλαφρὰ καὶ μὲ τὰ χρώματα εἰς λεπτὸν στρώμα, ὅπως ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθὴς φύσις τῆς τοιχογραφίας.

Ναῖσκος Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι
Πεδιάδος Ἡρακλείου. Ἐπιγραφὴ μὲ χρονολογίαν ἐδῶ δὲν σῴζεται.

¹ Ἐκ τῆς ἰδίας σειρᾶς προέρχεται καὶ ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ δημοσιευθεῖσα ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Κρ. Χρ. ἔνθ' ἄν. πίν. Δ. 1, ὁ ὁποῖος νομίζει ὅτι πρόκειται περὶ ζωγραφιών τοῦ τέλους τοῦ 14ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος (ἔνθ' ἄν. 73 κ. ἐξ.).

² Βλ. ἀνωτέρω, σ. 30.

³ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 31.

Ὑπάρχει ὁμοῦς 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 ἐκεῖνων, νεωτέρα δηλαδὴ τοῦ 1431, γενομένη πιθανώτατα περὶ τὰ μέσα ἢ τὸ τρίτον τέταρτον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος¹.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναΐσκου τούτου τοῦ Σκλαβεροχωρίου εἶναι πολλὴν κατεστραμμέναι. Ἐν 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.

Ἄν ἐξετάσῃ τις τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἰδίως εἰς τὸ καλύτερον διατηρούμενον πρόσωπον τῆς βασιλίσσης, θὰ παρατηρήσῃ ὅτι εἰς τὴν βάσιν τῆς αὐτῆς εἶναι ἡ ἰδίᾳ μὲ τὴν τοῦ ζωγράφου τοῦ Δωδεκαόρτου εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ². Κυρίως ὁμοῦς 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 λεπτομερειακὴν τῆς ἐπεξεργασίας, μᾶς δίδει περισσότερον καὶ ἀπὸ τὸν ἅγιον τοῦ Βαλσαμονέρου ἔντονον τὴν ἐντύπωσιν τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ παρουσιάζει στάδιον περισσότερον προχωρημένον πρὸς τὴν κατεύθυνσιν αὐτὴν. Μᾶς φέρει δηλαδὴ πλεόν πρὸς αὐτὴν τὴν φορητὴν εἰκόνα, ὅπως διεμόρφωσε τὴν τεχνικὴν τῆς ἡ Κρητικῆ σχολῇ. Περὶ τούτου θὰ πεισθῇ τις ἀπολύτως, νομίζω, ἂν παραβάλλῃ τὴν βασιλίσσαν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου πρὸς τὴν φορητὴν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Σιναιτικὸν μετόχιον τοῦ Ἁγίου Ματθαίου εἰς τὸ Ἡράκλειον τῆς Κρήτης³, ἔργον ἀχρο-

¹ Διὰ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου ἔκαμα λόγον εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 15, 1939, 274, ὅπου εἶχα διατυπώσῃ τὴν εἰκασίαν ὅτι αὗται εἶναι πιθανῶς ἔργον τῶν Φωκιάδων, οἱ ὅποιοι ἤκμασαν περὶ τὸ 1446. (Βλ. περὶ αὐτῶν κατωτέρω). Περισσότερον ὁμοῦς ἐπισταμένη ἐξέτασις μὲ ἔπεισε νὰ μὴ ἐπιμείνω εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτήν, ἐξακολουθῶ ὁμοῦς νὰ τὰς θεωρῶ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων βλ. τελευταῖον καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρον. ἐνθ' ἀν. σ. 69, ἀριθ. 22, ὁ ὁποῖος ἐπίσης τὰ θεωρεῖ ἔργα τῶν μέσων τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

² Πρὸ ἰδίως τὰς κεφαλὰς τῆς Μάρθας καὶ τῆς Μαρίας εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου: ΜΙΛ-LET, Mistra πίν. 118. 4.

³ Ἀπεικονίσθη ἐν Α. ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἑλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, Ἀθῆναι 1938, εἰς. 31 (προτελευταία, χωρὶς ἀριθμίσιν). Ἐκεῖ, ὅπως καὶ εἰς τὴν σ. 417, ἡ εἰκὼν ἀποδίδεται εἰς τὸν Γεώργιον Κλόντζαν. Τοῦτο εἶναι ἐντελὲς ἀπίθανον, ὅπως παρετήρησε καὶ

νολόγητον, δυνάμενον ὅμως, κατὰ τὴν γνώμην μου, νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὰ τέλη περίου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν αὐτὴν εἶναι δυνατόν νὰ ἐξαχθῇ τὸ συμπέρασμα, ὅτι μεταξὺ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Σκλαβεροχωρίου, ἀνηκούσης, ὡς εἶδομεν, εἰς τὸ δεύτερον πιθανώτατα ἥμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, πάντως ὅμως παλαιότερας τοῦ 1481, καὶ τῶν φορητῶν Κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος οὐδεμία πλέον οὐσιώδης διαφορὰ, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ὑπάρχει. Τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε, τοῦλάχιστον εἰς τὴν Κρήτην, συντελεσθῇ κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Ναῖσκος Ἀγίου Κωνσταντίνου εἰς τὸ χωρίον Ἀβδοῦ Πεδιάδος Ἡρακλείου. Συμφάνως πρὸς τὴν σωζομένην ἐπιγραφὴν, ἡ διακόσμησις τοῦ ναῖσκου ἔγινε κατὰ τὸ ἔτος 1445 ὑπὸ τοῦ Μανουὴλ καὶ τοῦ Ἰωάννου τῶν Φωκάδων¹. Ἡ διακόσμησις αὕτη μᾶς ἐνδιαφέρει ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως. Εἶναι δηλαδὴ λίαν διδακτικὴ διὰ τὴν μελέτην τῆς ἐξελίξεως τῆς τοιχογραφίας, ὅπως αὕτη τελικῶς διεμορφώθη κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα, ὑπὸ τῶν μεγάλων Κρητικῶν ζωγράφων.

Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἀγίου 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 σπουδαιότερα τῶν λειτουργία εἶναι νὰ σχεδιάσουν τοὺς ὅγκους.

Ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας ὅμως τῆς Παντανάσσης μέχρι τοῦ ἔργου τῶν Φωκάδων εἰς τὴν Κρήτην εἶναι λίαν αἰσθητὴ ἡ ἐξέλιξις καὶ πρὸ πάντων ἡ σχηματοποιήσις, ἐν τῶν σπουδαιότερων δηλαδὴ χαρακτηριστικῶν τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Αἱ φωτειναὶ γραμμαὶ εἰς τὴν Παντάνασσαν ἔχουν τεθῇ μὲ μεγάλην ἐλευθερίαν καὶ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι δὲν ἀκολουθοῦν οὐδὲν ἐκ τῶν προτέρων καθωρισμένων σύστημα, ὅτι εἶναι ἀπολύτως αὐθόρμητοι. Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Φωκάδων. Εἰς αὐτὴν αἱ φω-

ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὸ Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἀμαντον, Ἀθῆναι 1940, 354, σημ. 6, ὁ ὁποῖος φαίνεται νὰ τὴν θεωρῇ ἔργον τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

¹ Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΟΥ, ἐνθ' ἄν. 60, καὶ ἐν GEROLA, ἐνθ' ἄν. IV, σ. 513, ἀριθ. 14. Πρβ. καὶ II, 309. Διὰ τοὺς ζωγράφους Φωκάδες βλ. τὴν βιβλιογραφίαν εἰς τὴν E.E.B.Σ. 15, 1939, 274, σημ. 2. Διὰ τὸν ναῖσκον καὶ τὰς τοιχογραφίας του βλ. τελευταῖον καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρ. Χρ. ἐνθ' ἄν. 65 κ.ἐξ. ἀριθ. 12, ὅπου δημοσιεύεται, πίν. Δ. 3, καὶ εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Κυρίλλου.

² Βλ. ἀνωτέρω, σ. 35 κ.ἐξ.

τείναι γραμμαὶ ἔχουν γίνεи περισσότερον τυπικά. Φαίνονται ὡς νὰ ὑπακούουν εἰς ὀρισμένους κανόνας. Τοῦτο εἶναι περισσότερον αἰσθητὸν εἰς τὰς ρυτίδας ἰδίως τοῦ μετώπου, αἱ ὁποῖαι ἔχουν μεταβληθῇ εἰς σχήματα γεωμετρικά, καθωρισμένα ἐκ τῶν προτέρων καὶ ὑπολογισμένα μὲ ἀπόλυτον ἀκρίβειαν. Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἄλλη διαφορὰ, ἐπίσης χαρακτηριστική, μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἔργων. Εἰς τὴν Παντάνασσαν τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἀπλοῦται εἰς ἔκτασιν, οὕτως ὥστε ὁ σκοτεινὸς προπλάσμος νὰ φαίνεται ἐλάχιστα. Εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Φωκάδων ἡ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς εἶναι σχετικῶς περιορισμένη καὶ ἡ ἀντίθεσις τοῦ τόνου τῆς πρὸς τὸν τόνον τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλάσμου πολὺ μεγαλυτέρα.

Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τεχνικῆς, ὅπως τὰ βλέπομεν εἰς τὸ ἔργον τῶν Φωκάδων, ἡ σχηματοποιήσις δηλαδὴ καὶ ἡ ἰσχυρὰ τονικὴ διαφορὰ μεταξὺ τῆς περιορισμένης εἰς ἔκτασιν φωτεινῆς σαρκὸς καὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλάσμου, εἶναι τὰ βασικά γνωρίσματα τῆς τοιχογραφίας, ὅπως τὴν εὐρίσκομεν εἰς τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Αἱ τοιχογραφίαι οὕτω τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ μᾶς πείθουν ὅτι ἡ τεχνικὴ καὶ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας εἶχεν ἤδη ὀριστικῶς σχεδὸν διαμορφωθῇ εἰς τὴν Κρήτην κατὰ τὰ μέσα τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Ἡ σημασία τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης. Ἐξ ὅσων ἀνωτέρω ἐξετάθησαν 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 συστηματικώτερα ἔρευνα τῶν Κρητικῶν τούτων διακοσμήσεων πολὺ θὰ συντελέσῃ εἰς τὴν διαφώτισιν τῶν πολλὰ πλῶν προβλημάτων, τῶν συνδεομένων μὲ τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

Αἱ ὀλίγαι ἐνταῦθα ἐξετασθεῖσαι τοιχογραφίαι μᾶς ἔδειξαν ὅτι, εἰς τὴν Κρήτην τοῦλάχιστον, ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου καὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε πλέον οὐσιαστικῶς διαμορφωθῇ ἀπὸ τῶν μέσων ἀκόμη τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, ἀπὸ τῶν χρόνων δηλαδὴ ἀκόμη τῆς ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Βαλσαμονέρου καὶ τοῦ Σκλαβεροχωρίου μᾶς ἔδειξαν τὰ τελευταῖα στάδια τῆς ἐξελίξεως πρὸς τὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἡ διακοσμησις τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ μᾶς διεφώτισαν διὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας, ὅπως τὴν ἐχρησιμοποίησαν οἱ μεγάλοι Κρητῆς ἀγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Τὸ γεγονὸς τέλος ὅτι ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς καὶ εἰς τὴν

φορητὴν εἰκόνα καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν εἶχε σχεδὸν ὀριστικῶς συντελεσθῇ περὶ τὰ μέσα τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἐνισχύει τὰς εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου διατυπωθείσας σκέψεις περὶ τῆς μικρᾶς ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἡ ἄλωση τῆς Βασιλευούσης εἰς τὴν τελικὴν ἐπικράτησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς¹.

II. Η ΠΑΤΡΙΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Ἡ περὶ τοῦ Ἑλληνος Θεοφάνους ρωσικὴ ἐπιστολὴ τοῦ ἔτους 1413, περὶ τῆς ὁποίας ἔγινε λόγος εἰς ἄλλο κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου², ἀναφέρει ὅτι οὗτος, προτοῦ μεταβῆ εἰς τὴν Ρωσίαν, εἰργάσθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, εἰς τὴν Χαλκηδόνα καὶ εἰς τὸν Γαλατάν³. Τὴν σχέσιν τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὴν Κωνσταντινούπολιν διεπίστωσεν ὁ ΑΛΠΑΤΩΦ μὲ τὴν παραβολὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὸ Νοβογορόδ (1378) πρὸς τὰς τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριε τζαμί), γενομένης συγχρόνως περίπου πρὸς τὰ περίφημα ψηφιδωτὰ τοῦ καθολικοῦ, κατὰ τὰς ἀρχὰς δηλαδὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁴.

Ἡ παραβολὴ αὕτη εἶναι πράγματι πολὺ διδακτικὴ. Δεικνύει πόθεν προέρχονται ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία, τὰς ὁποίας, ζωγραφίζων εἰς τὴν Ρωσίαν, ἐχρησιμοποίησεν ὁ Θεοφάνης, ἀφοῦ βεβαίως τὰς ἀπλοποίησεν καὶ τὰς διεμόρφωσε συμφώνως πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴν του ἰδιοσυγκρασίαν.

Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας⁵ ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ ἐπίδρασις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνης ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας εἶχεν, ἀρχομένου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, εἰσχωρήσει καὶ εἰς αὐτὴν τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Πράγματι, αἱ φωτειναὶ κηλίδες, αἱ θετιμῆναι ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλάσμου, χωρὶς τὴν μεσολάβησιν διαμέσων τόνων, ὅπως τὰς βλέπομεν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, ἐνθυμίζουσιν τὰς συγχρόνους περίπου τοιχογραφίας τοῦ Μυστρᾶ, τῶν θαυμάτων δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Παναγίας τοῦ Βροντιοχίου (Ἀφεντικιοῦ) καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὸν νάρθηκα τῆς Μητροπόλεως⁶. Βεβαίως

¹ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 57 κ. ἑξ.

² Βλ. ἀνωτέρω, σ. 31 κ. ἑξ.

³ SCHWEINFURTH, Russ. Maler. 167 κ. ἑξ. Παρ. καὶ KONDAKOV-MINNS, Russ. Icon. 117. ΑΛΑΖΑΡΕΦ, Τότ. 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 ΑΛΠΑΤΟΝ, ἐνθ' ἄν. καὶ παρὰ ΑΛΑΖΑΡΕΦ, ἐνθ' ἄν. 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.

ή εκτέλεσις εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἶναι ἀσυγκρίτως ἐπιμελεστέρα, ἢ βάσις ὁμως τῆς τεχνικῆς, τῆς ἀσφαλῶς ἐπηρεασμένης ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας, εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ αὐτή.

Οὕτω ἀποδεικνύεται ὅτι ἀπὸ τῶν πρώτων ἀκόμη δεκάδων τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ τεχνικὴ αὐτὴ δὲν ἦτο ἄγνωστος εἰς τὴν Πρωτεύουσαν. Ὁ MILLET εἶχεν ἤδη παρατηρήσει, ὅτι περὶ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ λεγομένη Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ἡ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα, ἦνθη καὶ εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν¹. Ἀποδείξεις ὁμως τῆς γνώμης του αὐτῆς δὲν εἶχεν ἀναφέρει. Εἶναι πιθανὸν ὅτι εἶχεν ὑπ' ὄψει του τὸν Ἑλληνα Θεοφάνην. Δὲν νομίζω ὅτι ἐβασίσθη ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας, διότι τότε θ' ἀνεβίβαξε τὴν ἐμφάνισιν τῆς Κρητικῆς λεγομένης αὐτῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν Πρωτεύουσαν μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος.

Ποῦ εἶχε γεννηθῇ ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, ἡ ὑπὸ τῶν νεωτέρων κληθεῖσα Κρητικὴ;

Εἶδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι ἡ ζωγραφικὴ αὐτή, λήγοντος τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, εἶχε κατακτῆσει, ὅπως παρετήρησε καὶ ὁ MILLET², τὴν Μακεδονίαν, τὴν Σερβίαν καὶ τὴν κυρίως Ἑλλάδα³. 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 τῆς εἶναι ἡ Περίβλεπτος⁴, δύναται, νομίζω, νὰ θεωρηθῇ πιθανώτατον ὅτι ὡς κοιτίδα τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν τὴν Κωνσταντινούπολιν⁵.

Ἐκεῖθεν φαίνεται ὅτι ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἐξηπλώθη εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὰς λοιπὰς βαλκανικὰς χώρας. Ὅσον ἀφορᾷ ὁμως 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 δεσπότες του ἦσαν μέλη τῆς βασιλευούσης δυναστείας, εὐρίσκετο εἰς ἄμεσον καὶ διαρκῇ ἐπαφὴν μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν. Ὅτι καλλιτέχναι ἐκ τῆς Πρωτευούσης εἰργάσθησαν εἰς τὸν Μυστρᾶν εἶχε

¹ MILLET, Recherches, 683.

² MILLET, ἔνθ' ἂν.

³ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 21 κ' ἐξ.

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 MILLET¹, 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 περιῖπου τῆς Μητροπόλεως καὶ τοῦ Ἀφεντικοῦ εἰς τὸν Μυστρᾶν, τὴν ὁποῖαν ἀνωτέρω διεπιστώσαμεν, ἐνισχύουν τὴν γνώμην αὐτὴν τοῦ Millet καὶ τὴν ἐπεκτείνουν καὶ ἐπὶ τοῦ πεδίου τῆς 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 ἀγιογράφοι. Εἶδομεν ἀλλαχοῦ μὲ ποῖον παρανοημένον τρόπον ἐμιμήθη τὴν τεχνικὴν τῆς Παντανάσσης ὁ ἐπαρχιώτης ζωγράφος τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ Γερακίου.

Ἡ ἐξ ἐπιδράσεως τῆς φορητῆς εἰκόνης διαμορφωθείσα νέα αὐτὴ ζωγραφικὴ φθάνει καὶ εἰς τὴν Κρήτην.

Πῶς ἔφθασεν ὁμοῦς ἐκεῖ; Χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἡ ὑπόθεσις τοῦ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, ὅτι τὴν ἔφεραν ἴσως τεχνῖται φεύγοντες ἐκ Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἐξ Ἑλλάδος πρὸ τῆς τουρκικῆς κατακτήσεως², νομίζω ὅτι πρέπει καὶ εἰς τὴν περιπτώσιν αὐτὴν νὰ μὴ παραβλέψωμεν τὴν ἐξαιρετικὴν συμβολὴν τοῦ Μυστρᾶ.

Πράγματι, τὴν τεχνικὴν τοῦ ἐνὸς τῶν ζωγράφων τῆς Περιβλέπτου τὴν εὔρομεν εἰς τὴν Κρήτην τὸ 1383 εἰς τοὺς Μαργαρίτες³, κατὰ δὲ τὰ μέσα περιῖπου τοῦ 15^{ου} αἰῶνος εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι⁴. Οἱ Φωκάδες εἰς τὸ Ἀβδοῦ τὸ 1445 συνεχίζουν, ὡς εἶδομεν, τὴν τεχνικὴν τοῦ ζωγράφου τῶν ἀγίων τῆς Παντανάσσης⁵. Τὰς καλλιτεχνικὰς τέλους 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 δεῦτερον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἐκκλησίας τῆς Κρήτης, ἀργότερον δὲ τῆς Αἰτωλίας καὶ τῆς Ἡπείρου⁶.

¹ MILLET, Art byz. II, 950 κ.ἐξ.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' 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 τοῦλάχιστον εἶναι δυνατὸν νὰ διαπιστωθῇ ἀπὸ τὰ μέχρι τοῦδε γνωστὰ μνημεῖα, ἡ ζωγραφικὴ ἢ προελθούσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνης ἐμφανίζεται κατὰ τὸ δεύτερον μὲν ἡμῖς τοῦ 14^{ου} 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 ζωγραφικὴν¹. Εἰς τὴν ἀχρονολόγητον διακόσμειν τῆς Γκουβερνιάτισσας, τὴν ὁποίαν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ τοποθετεῖ εἰς τὰ μέσα περίπου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος², εὐρίσκομεν εἰς μίαν τῶν ὁλοσώμων γυναικείων μορφῶν³, διὰ πρώτην, ἃν δὲν ἀπαιτῶμαι, φορὰν τὴν ἐπίδρασιν τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνης ὑπὸ μορφὴν ἀνάλογον πρὸς τὰς ἀπὸ τοῦ 1375 τοιχογραφίας τῶν ὁλοσώμων ἀγίων τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Λογκανίκου εἰς τὴν Λακεδαιμόνα (πίν. 5. 1)⁴, ἀλλὰ πολὺ ἐκείνης ἀπλουστεράν. Ἀκριβῶς δὲ εἰς τὴν Γκουβερνιάτισσαν παρετήρησεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ ἄμεσον συνάφειαν πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην τῶν Παλαιολόγων⁵. Τοῦτο βεβαίως δὲν εἶναι τυχαῖον.

Κατὰ τὸ δεύτερον λοιπὸν ἡμῖς τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὅταν ἡ ἐπικληθεῖσα Κρητικὴ ζωγραφικὴ εἴχε πλέον ἀπαρτισθῇ εἰς ἰδίαν σχολὴν καὶ εἴχε δημιουργήσῃ ἐν τῶν ὠραιότερων ἔργων τῆς, τὴν Περιβλεπτον τοῦ Μυστρά, ἐπιφέρει αὕτη διὰ τῆς ἐπιδράσεώς της πλήρη σχεδὸν ἀλλαγὴν εἰς τὴν τέχνην τῆς Κρήτης, ἡ ὁποία μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης συνέχισε τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ἐκεῖ, εἰς τὴν Κρήτην, ἡ σχολὴ αὕτη ἐγκλιματίζεται καὶ ἐξελίσσεται. Μερικοὺς σταθμοὺς τῆς ἐξελίξεως αὐτῆς μέχρι τῶν μέσων περίπου τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἡδυνήθημεν νὰ διαπιστώσωμεν εἰς τὰ ὀλίγα ἀκόμη γνωστὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα τῆς Κρήτης. Τὴν ἐξέλιξιν ἐκεῖ τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 15^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος δὲν εἶναι δυστυχῶς εὐκολον νὰ παρακολουθήσωμεν συστηματικῶς, διότι δὲν εἶναι ἀκόμη γνωστὰ χρονολογημένα μνημεῖα ἐκ τῆς περιόδου ταύτης. Ὅτι ὁμως ἡ ἐξέλιξις θὰ ὑπῆρξε ραγδαία καὶ συνεχὴς, οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία.

Εἰς τὴν ἐξέλιξιν αὐτὴν εἶναι πιθανὸν ὅτι ὅχι ὀλίγον θὰ συνέβαλον τεχνίται ἐκ τοῦ Μυστρά, φυγόντες μετὰ τὴν κατάληψίν του ἀπὸ τοὺς Τούρ-

¹ Βλ. ἄνωτέρω, σ. 44 κ.ἐξ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 80 κ.ἐξ. Ἐπίσης τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Πραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', 1955, 136 κ.ἐξ.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρ. Χρ. ἔνθ' ἀν. σ. 65, ἀριθ. 10.

³ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. πίν. Ε' 2.

⁴ Βλ. ἄνωτέρω, σ. 27.

⁵ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἀν. 86 κ.ἐξ. Πρβ. καὶ σ. 65, ἀριθ. 10.

κους τὸ 1460 καὶ ἐγκατασταθέντες εἰς τὴν βενετοκρατουμένην Κρήτην, ὅπου ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἤσκειτο ἐλευθέρως.

Οὕτω, κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ εἶναι πλέον ἀπηρτισμένη πλήρως εἰς τὴν Κρήτην. Τὴν τελικὴν τῆς μορφῇ τὴν γνωρίζομεν μόνον ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν διδασκάλων, τῶν ὁποίων ἡ ἀκμὴ ἀρχίζει ἀπὸ τὴν δευτέραν περίπου εἰκοσιπενταετίαν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Αἱ τοιχογραφίαι ὁμῶς τῶν μεγάλων αὐτῶν τεχνιτῶν, μὲ τοὺς ὁποίους θ' ἀσχοληθῶμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, εὐρίσκονται ὅλαι ἐκτὸς τῆς Κρήτης. Κατὰ τρόπον ἀληθῶς περιέργον, εἰς αὐτὴν τὴν μεγαλόνησον χρονολογημέναι διακοσμήσεις τοῦ 16^{ου} καὶ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος δὲν ὑπάρχουν¹. Αἱ ὀλίγαι κατεστραμμέναι τοιχογραφίαι τοῦ ναῖσκου εἰς τὸ χωρίον Ἀγία Παρασκευὴ τοῦ Ἀμαρίου μὲ χρονολογίαν 1516 δεικνύουν, κατὰ τὸν ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ὅλα πλέον τὰ χαρακτηριστὰ τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς². Τὸ παράδειγμα ὁμῶς εἶναι, τοῦλάχιστον 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 εἰκόνης ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, ἐγεννήθη κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν. Διὰ τὰς διαφόρους μορφὰς ἐξελίξεως, τὰς ὁποίας ἡ νέα αὕτη τεχνοτροπία διαδοχικῶς ἔλαβε, δὲν εἶναι ξένοι οὔτε ἡ Μακεδονία οὔτε ἡ Σερβία οὔτε ἡ κάτω Ἑλλάς, αἱ περιοχαὶ δηλαδή, ὅπου αὕτη διεδόθη ἐκ τῆς Πρωτευούσης. Ἡ τεχνοτροπία αὕτη, ἀρχομένου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, φθάνει καὶ εἰς τὸν Μυστρᾶν, πιθανῶς ἀπ' εὐθείας ἐκ τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἐκεῖ, εἰς τὸν Μυστρᾶν, ὑφίσταται ἡ τεχνοτροπία αὕτη 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 14^{ου} αἰῶνος δίδει ἡ ζωγραφικὴ αὕτη εἰς τὸν Μυστρᾶν ἐν ἀπὸ τὰ τελειότερα ἔργα τῆς, τὴν Περιόλιν. Ἀλλὰ καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ἐξέλιξις συνεχίζεται εἰς τὸν Μυστρᾶν, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ διακόσμησις τῆς Παντανάσσης. Κατὰ τὸ δεύτερον περίπου ἡμισυ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ τεχνοτροπία αὕτη διαδίδεται καὶ εἰς τὴν Κρήτην, ὅπου μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος διέρχεται διαδοχικὰ στάδια ἐξελίξεως. Ταῦτα τὴν ὀδηγοῦν εἰς τὴν πραγματικὴν

¹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 200.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. 200 καὶ πίν. XIV. 9.

Κρητικὴν ζωγραφικὴν, ὅπως τὴν ἐφήρμοσαν οἱ μεγάλοι Κρηῖτες τεχνῖται ἀπὸ τοῦ δευτέρου περιπτου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Κατὰ τρόπον λοιπὸν σχηματικόν, θὰ ἠδύνατο νὰ λεχθῇ, ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐγεννήθη εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν, ἀλλ' ἡ τελικὴ τῆς διαμόρφωσις ἐγένεν εἰς τὴν Κρήτην.

Ἄν τὰ ἐκτεθέντα συμπεράσματα εἶναι ἀκριβῆ, θὰ δυνηθῶμεν εὐχερῶς νὰ ἐξηγήσωμεν τὸ ὄχι τυχαῖον γεγονός, ὅτι οἱ μεγαλύτεροι ἀντιπρόσωποι τῆς σχολῆς αὐτῆς, οἱ ὅποιοι ἔδωκαν τὰ ὠραιότερα δείγματα τῆς τέχνης τῶν εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος καὶ ἀλλαχοῦ, προήρχοντο ἐκ Κρήτης.

Τὸ ὄνομα Κρητικὴ, τὸ ὅποτον 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 πραγματικὴν τῆς μορφήν καὶ ὁπόθεν διεδόθη ἀνὰ τὰς ὀρθοδόξους χώρας¹.

III. ΤΕΛΙΚΑ ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κατόπιν τῶν ὧσων 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 ἀγιογράφους καὶ τὰ ἔργα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὁπότε ἡ σχολὴ αὕτη φθάνει εἰς τὴν μεγαλυτέραν τῆς ἀκμὴν, 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 τῆς φυσιογνωμίαν: ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία. Τὴν προέλευσιν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῶν δύο τούτων στοιχείων καὶ τὴν συμβολὴν τῶν εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς σκοπὸν εἶχον αἱ μέχρι τοῦδε γενομένα ἔρευναι.

Ἡ τεχνικὴ. Εἶδομεν ὅτι ἀπὸ τοῦ 13^{ου} ἀκόμη αἰῶνος ἡ τεχνικὴ τῆς φο-

¹ Ὁ BETTINI, Pitt. biz. 37 κ. ἐξ. τὴν ἑξαιρετικὴν συμβολὴν τῆς Κρήτης εἰς τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ κατ' ἄλλον τρόπον, ἐντελῶς ἀπίθανον. Ὑποστηρίζει δηλαδὴ ὅτι οἱ ἀγιογράφοι ἦσαν συνηθισμένοι νὰ συμμορφοῦνται μὲ τὰς κατευθύνσεις, τὰς προσερχομένας ἀπὸ ἐν χριστιανικὸν κράτος, ὡς τὸ Βυζαντινόν. Ὅταν, λέγει, τοῦτο ἐξέλιπε, μόνον ἡ Κρήτη παρέμεινεν ἐπὶ μακρὸν χρόνον τμημα 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 ἀνοστήτου αὐτῆς γνώμης, τῆς ὁποίας τὰ κίνητρα εἶναι εὐκόλως ν' ἀντιληφθῇ τις, ἂν λάβῃ ὑπ' ὄψιν του τὴν ἐποχὴν τοῦ ἐγγράφου τὸ βιβλίον (1938-XVI).

ρητῆς λατρευτικῆς εἰκόνας ἀρχίζει νὰ ἐπηρεάξῃ τὴν Μακεδονικὴν τοιχογραφίαν. Ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν σχηματίζεται εἰς τὴν Μακεδονικὴν σχολὴν μία παραφυσία, ἡ ὁποία σὺν τῷ χρόνῳ κυριαρχεῖ ὅλον ἐν καὶ περισσότερον. Κατὰ τὸ δευτέρον περίπτου ἡμῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἡ ζωγραφικὴ αὐτῇ, ἡ γεννηθεῖσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς λατρευτικῆς εἰκόνης ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας, γίνεται αὐτόνομος καὶ σχεδὸν παραμερίζει τὴν καθαρὰν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν. Κατὰ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} αἰῶνος καὶ τὸ πρῶτον ἡμῶν τοῦ 15^{ου} καθαρὰ Μακεδονικὴ σχολὴ οὐσιαστικῶς, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, δὲν ὑπάρχει πλέον. Αἱ διακοσμήσεις τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνους εἶναι ἔργα κατώτερα, χαρακτηριστοῦ πλέον λαϊκοῦ.

Ἡ αὐτόνομος αὐτὴ τεχνική, ἡ προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνης ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας, εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἐξ αὐτῆς ἀπορρέει ἡ τεχνικὴ τῶν μεγάλων Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ τῶν μετ' αὐτοῦς.

Ἡ τεχνοτροπία. Κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην Μακεδονικὴν σχολὴν, ὑπάρχει καὶ ἐν ἄλλο ζωγραφικὸν ρεῦμα, τὸ ὁποῖον διατηρεῖ τὴν τεχνοτροπικὴν παράδοσιν τῶν παλαιότερων αἰώνων, χωρὶς σχεδὸν νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς ἐπισήμου τέχνης τῆς ἐποχῆς. Ἡ σχετικῶς κατωτέρα καλλιτεχνικὴ ποιότης τῶν τοιχογραφῶν πού τὸ ἀντιπροσωπεύουν μᾶς πείθει ὅτι τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα ἐξυπηρετεῖ τὰς ἀντιδραστικὰς τάσεις τῶν λαϊκῶν τάξεων, καὶ ἰδιαίτερος τῶν μοναχῶν, ἀπέναντι τῆς Μακεδονικῆς τέχνης, τῆς ἐμπνεομένης ὑπὸ τῶν οὐμανιστῶν καὶ τῆς Αὐλῆς. Ἡ ἐχθρότης αὐτῆ τῶν μοναχῶν κατὰ τῆς ἐπισήμου τέχνης ὀφείλεται εἰς πολλοὺς λόγους, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ μῖσος κατὰ τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας καὶ τῆς ἐνώσεως.

Τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα εἶναι ἡ πηγὴ τῆς τεχνοτροπίας τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Δι' αὐτοῦ εἶναι δυνατόν νὰ ἐξηγηθοῦν οἱ ἀρχαῖσμοι τῆς Κρητικῆς τέχνης καὶ ἡ ἐπιβίωσις παλαιῶν λησμονημένων τύπων, οἱ ὅποιοι 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 ἀρχαῖζούσης αὐτῆς τεχνοτροπίας ἰδιαίτερος συνέβαλον οἱ μοναχοί, τῶν ὁποίων ἡ ἰσχὺς κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἀποβαίνει, διὰ πολλοὺς λόγους, ὅλον ἐν καὶ μεγαλυτέρα. Ἡ μοναχικὴ προέλευσις τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς εἶναι ἀκόμη αἰσθητὴ καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγάλης ἀκμῆς τῆς Κρητικῆς σχολῆς τὸν 16^{ον} αἰῶνα. Μόνον ἀπὸ τοῦ 17^{ου}

αἰῶνος, ὁπότε γίνεται ἀρχετὰ πλέον καταφανής ἡ δυτική ἐπίδρασις, ὁ μοναχικὸς αὐτὸς χαρακτήρ τῆς Κρητικῆς σχολῆς ὑποχωρεῖ ὀλίγον καὶ ὀλίγον καὶ τέλος ἐξαφανίζεται.

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ἡ συνένωσις τῆς τεχνικῆς, τῆς προελθούσης ἀπὸ τὴν ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνης, μὲ τὴν συντηρητικὴν μοναχικὴν τεχνοτροπίαν, τὴν συνεχίζουσιν τὴν παλαιὰν παράδοσιν, εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἰδιουτύπου τέχνης, τὴν ὁποίαν ὀνομάζομεν Κρητικὴν.

Ἡ διαμόρφωσις αὕτη ἔγινεν εἰς διαδοχικὰ στάδια, τὰ τελικὰ τῶν ὁποίων συμπίπτουν μὲ τὸ τελευταῖον περίπου τέταρτον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος καὶ μὲ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου}. Τὰ τελευταῖα ὅμως στάδια αὐτὰ πρὸς τὴν ὀριστικὴν διαμόρφωσιν τῆς σχολῆς ταύτης δυσκόλως δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν, διότι τὰ ἐκ τῶν χρόνων ἐκείνων διασωθέντα γνωστὰ μνημεῖα εἶναι ἐλάχιστα. Πάντως τὴν σπουδαιότεραν ἐπὶ τοῦ προκειμένου βοήθειαν μᾶς παρέχουν αἱ τοιχογραφίαι αἱ διασωθεῖσαι εἰς τὴν Κρήτην.

Τὸ ζήτημα τῆς πατρίδος τῆς Κρητικῆς σχολῆς δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ διαλευκανθῇ κατὰ τρόπον ὀριστικὸν μὲ τὰ μέχρις ἡμῶν διασωθέντα μνημεῖα.

Πάντως ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν προέκυψε τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ παραφύξις τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἡ προελθούσα ἐκ τῆς ἐπίδράσεως τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνης ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, αὕτη δηλαδή ἡ πηγὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἀντιπροσωπεύεται μὲ ἔργα σπουδαῖα εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν ἀρχομένου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι πιθανώτατα ἐκεῖ, εἰς τὴν Πρωτεύουσιν, ἐγεννήθη τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς ζωγραφικῆς. Ἐκεῖθεν τὸ εὐρίσκομεν 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 σχέσηις, ἡ ὑφισταμένη μεταξὺ τῶν διακοσμήσεων τοῦ Μυστρᾶ (Περίβλεπτος, Παντάνασσα) καὶ τοιχογραφιῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν Κρήτην, μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὴν ὅχι ἀπίθανον σκέψιν ὅτι ἡ τεχνικὴ αὕτη ἔφθασεν ἐκεῖ ἀπὸ τὸν Μυστρᾶν.

Εἰς τὴν Κρήτην, ὅπως δεικνύουν τὰ διασωθέντα μνημεῖα, ἔλαβεν αὕτη τὴν τελικὴν τῆς μορφήν, ὑπὸ τὴν ὁποίαν ἦλθε, διὰ τῶν μεγάλων Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἀλλαχοῦ.

Κατὰ ταῦτα θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἰπώμεν, 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 γίνη ἴδιος λόγος κατὰ τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς περίοδον τῆς γενέσεως καὶ τῆς διαμορφώσεως, διότι κατ' αὐτὴν οἱ ἀγιογράφοι ἀκολουθοῦν συνήθως τὴν εἰκονογραφίαν, τὴν ὁποίαν εἶχε δημιουργήσει ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων. Οἱ παρατηρούμενοι ὀλίγοι εἰκονογραφικοὶ ἀρχαῖσμοι 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 16^{ον} αἰῶνα θὰ γίνη λόγος εἰς ἴδιον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου.

ΜΕΡΟΣ Γ'.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 16^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ι. ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ

Ὁ 16^{ος} 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 περιπτου δεκάδος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος μὲ ἰδίαν πλέον τεχντροπίαν καὶ τεχνικὴν. Αἱ ὀλίγαι τοιχογραφίαι τοῦ ἔτους 1516 εἰς τὴν Ἀγίαν Παρασκευὴν τοῦ Ἀμαρίου, περὶ τῶν ὁποίων καὶ εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ἔγινε λόγος¹, δεικνύουν ἀπληρτισμένην πλέον εἰς τὴν Κρήτην τὴν τεχντροπλίαν αὐτήν. Ἐντούτοις, ἂν κρίνῃ τις ἀπὸ τὸ δεῖγμα ποῦ ἐδημοσίευσεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ², ὑπάρχει ἀκόμη εἰς αὐτὰς κάποια ἀρχαϊκότης καὶ κάποιοι χαρακτηριστὴρ ἐπαρχιωτικὸς.

Τὴν τελείωσιν εἰς τὴν μορφήν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ἔδωκαν κυρίως οἱ Κρήτες ἀγιογράφοι οἱ ἐργασθέντες ἀπὸ τοῦ δευτέρου περιπτου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, εἰς τὰ Μετέωρα καὶ ἀλλαχοῦ. Ἐκεῖνος ὅμως, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὴν Κρητικὴν τοιχογραφίαν τὴν κλασσικὴν της μορφήν, εἶναι ἀναμφιβόλως ὁ Θεοφάνης, ὅπως ὀλίγον ἀργότερον ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς ἔκαμε τὸ ἴδιον διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων.

Θεοφάνης ὁ Κρῆς. Πρὸς τὸν μεγάλον τοῦτον Κρῆτα τοιχογράφον, τοῦ ὁποίου τὰ ἔργα ἀπέβησαν τὸ ὑπόδειγμα διὰ τοὺς συγχρόνους καὶ μεταγενεστέρους, ὅχι ὀλιγώτερον ἱκανοὺς, Κρῆτας ἐπίσης ἀγιογράφους, σχετίζονται τέσσαρες χρονολογημέναι ἐπιγραφαί³. Αὗται εἶναι: ἡ τοῦ Ἁγίου Νι-

¹ Βλ. ἀνωτέρω σ. 89.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, 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 ἀγιορειτικῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1546) καὶ τέλος ἡ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας (1573).

Προτὺ 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 Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων (1527) μαθηάνομεν ὅτι κατήγετο ἀπὸ τὸ χωρίον Στρελιτζᾶ τῆς Κρήτης¹. Ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας (1573), τὴν διακόσμησιν τῆς ὁποίας ἔκαμαν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ὁ υἱὸς τοῦ Θεοφάνους, μοναχός ἐπίσης, Νεόφυτος μετὰ τοῦ ἱερέως Κυριαζῆ, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι τὸ ἐπώνυμον τοῦ Νεοφύτου, συνεπῶς καὶ τοῦ Θεοφάνους, ἦτο Μπαθῆχας². Τέλος εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα (1546), μὴ σωζομένην πλέον, ἀλλὰ γνωστὴν μόνον ἀπὸ τὴν μετάφρασιν τοῦ Πορφυρίου Οὐσπένσκι καὶ ἀπὸ τὸ σημεῖωμα εἰς τὸ τέλος τῆς διαθήκης τοῦ πατριάρχου Ἱερεμίου, ἀναφέρεται ὡς βοηθὸς τοῦ Θεοφάνους ἕτερος υἱὸς αὐτοῦ, ὁ Συμεών³. 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 ἡδύνατο 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 ἀγιογράφος*. Τοῦτο ἴσως σημαίνει ὅτι κατὰ τὸ 1573, ὁπότε ὁ Νεόφυτος μετὰ τοῦ ἱερέως Κυριαζῆ διεκόσμησαν τὸν ναόν, ὁ Θεοφάνης δὲν εὐρίσκετο πλέον εἰς τὴν ζωὴν.

Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Θεοφάνης ἤδη ἀπὸ τοῦ 1527, ὅτε τὸ πρῶτον ἀναφαίνεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, ἦτο μοναχός καὶ πατὴρ ἐνός 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 *Χεῖρ Θεοφάνη μοναχοῦ τοῦ ἐν τῇ Κρήτῃ Στρελιτζᾶς.*

² ... *ὅστις τὴν ἐπίκλησιν Μπαθῆχας...* 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.έξ. 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 16^{ον} καὶ 17^{ον} ἔτος, τρία δὲ ἀκόμη ἔτη ἐχρειάζοντο ὡς χρόνος δοκιμασίας, μετὰ τὰ ὁποῖα ἐκείρετο ὁ μοναχός¹.

Ἄν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε νυμφευθῇ καὶ ἦτο πατὴρ τέκνων προτοῦ γίνῃ μοναχός καὶ ὅτι τὸ 1527 ἦτο ἡδὴ δόκιμος ἀγιογράφος, πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι κατὰ τὴν πρώτην αὐτοῦ ἐμφάνισιν εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων δὲν ἦτο δυνατόν νὰ εἶχε ἡλικίαν μικροτέραν τῶν τριάκοντα περιῦπου ἐτῶν. Κατὰ τὸ ἔτος συνεπῶς 1573, ὁπότε ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ υἱοῦ του Νεοφύτου εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας ὡς ἄριστος ἀγιογράφος, θὰ ἦγεν, ἂν ἔξη, τὸ ἐβδόμηκοστὸν πέμπτον περίπου ἔτος τῆς ἡλικίας του².

Καὶ αὐτὰ μὲν εἶναι αἱ ἐλάχισται πληροφορίαι περὶ τοῦ προσώπου τοῦ Θεοφάνους, αἱ δυνάμεναι νὰ ἐξαχθοῦν ἀπὸ τὰς σωζομένας ἐπιγραφάς. Ἄς ἴδωμεν τώρα τὸ ἔργον του.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἀγίου 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 ἐπιγραφὴν, κατὰ τὸ ἔτος 1527³.

¹ Βλ. τὴν ἐρμηνείαν τοῦ Βασιμάνους εἰς τὸ Μ' κανόνα τῆς ἐν Τρούλλῳ συνόδου ἐν Γ. ΡΑΛΛΗ-Μ. ΠΟΤΑΝΗ, Σύνταγμα τῶν θείων καὶ ἱερῶν κανόνων, Β', 400. Περὶ. C. E. ZACHARIAE VON LINGEN-THAL, Jus Graeco-Romanum, ἐκδ. I. καὶ Π. ΖΕΠΟΥ, I, Ἀθῆναι 1931, 63 κ.ἐξ. Βλ. καὶ ΑΓΑΠΙΟΥ καὶ ΝΙΚΟΛΑΗΜΟΥ τῶν ἱερομονάχων, Πηδάλιον, ἐκδ. Ζακύνθου, 1864, 256 ὑπόσημ.

² Μία εἰκὼν τῆς Ἁγίας Βαρβάρας εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου με ὑπογραφὴν *χειρ Θεοφάνους καὶ χρονολογίαν* 1593 ἐθεωρήθη ὑπὸ τοῦ Α. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΠΑΛΛΙΟΥ, σ. 32, ἀριθ. 193 καὶ σ. 78, ἔργον τοῦ ἀπασχολούντος ἡμᾶς τοιχογράφου Θεοφάνους, τοῦ ὁποίου ὀρίζεται ἐκεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1527 καὶ 1597. Τοῦτο εἶναι ἀπολύτως ἀβάσιμον καὶ ἀπίθανον, διότι θὰ ἦτο ἀδύνατον ὁ Θεοφάνης νὰ εὐρίσκειται εἰς τὴν ζωὴν, καὶ μάλιστα νὰ ζωγραφίσῃ, ἐβδόμηκοντα ὅλα ἔτη μετὰ τὸ πρῶτόν του ἔργον καὶ ἐκατοντούτης 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.ἐξ. ἀριθ. 42 καὶ πίν. XXII. 42.

³ Παραθέτομεν ἐνταῦθα τὴν ὕψ' ἡμῶν γενομένην ἀνάγνωσιν τῆς ἐπιγραφῆς. Δέον νὰ σημειωθῇ ὅτι εἰς τὴν μεταγραφὴν διειρηθῇ ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου. Ἐντὸς παρενθέσεως ἐκλείσθη ἡ ἀνάλυσις τῶν συντομογραφιῶν, εἰς ἀγκύλας [] αἱ συμπληρώσεις τῶν κατεστραμμένων γραμμάτων. Αἱ κάθετοι γραφαὶ | δεικνύουν τὸν χωρισμὸν τῶν στίχων, αἱ δὲ πλάγαι = σημαίνουν ὅτι τὸ μέρος τῆς ἐπιγραφῆς ποὺ ἀκολουθεῖ εἶναι χωρισμένον ἀπὸ τὸ προηγούμενον. † Ἀνιγέρθη ἐκ βάθρων ὁ θεῖος κ(αἱ) πάνσεπτος πατὴρ τοῦ ἐν ἀγίῃ πατρὶς εἰμὼν | Νικολάου παρὰ τοῦ πανιεροτάτου μητροπολίτου Λαρίσης κ(αἱ) Διοκίτου κ(αἱ) τοῦ ὁσιωτ(ά)του | ἐν ἱερομονάχῃς κ(αἱ) Νικάνορος κ(αἱ) ἐξάρχον Στάγων κ(αἱ) τ(ῶν) εὐρισκομένων ἀδελφῶν. Εἰστω(ρίθη) δὲ κ(αἱ) διὰ ἐξόδοι τοῦ εὐτελοῦς Κυπριανοῦ ἱεροδιακόνου. | *Ε(εἰ), Ζω(ΔΣ) | ἐπὶ (ς) (Ι)ν(δικτιῶνος) α' = μηνί *Οκτωβρίου ιβ'. Χειρ Θεοφάνι μ(ο)ν(α)χ(ο) τοῦ ἐν τῇ Κρίτι Στρελίτζας. (7036=1527 μ.Χ.). Ὁ ὑπολογισμὸς τῆς ἰνδικτιῶνος εἶναι ἐμφαλμένος. Εἰς τὸν *Οκτωβρίον τοῦ 1527 ἀντιστοιχεῖ ἰνδικτιῶν 15. Πρώτῃ δημοσίευσίς τῆς ἐπιγρα-

Ἄν καὶ ἔργον ἐνὸς μόνου ζωγράφου, τοῦ Θεοφάνους, ὅπως τοῦλάχιστον ἀναφέρει ἡ ἐπιγραφή, ἐντούτοις εἰς τὰς λεπτομερείας παρουσιάζει αἰσθητὰς διαφορὰς. Δύναται τις δηλαδὴ νὰ διακρίνῃ, μὲ ἀρκετὴν εὐκολίαν, δύο εἶδη τεχνικῆς. Κατὰ τὸ ἐν εἶδος (πίν. 20. 2, 21 - 23) ἔχει ἐκτελεσθῇ τὸ πλεῖστον τῆς διακοσμήσεως, κατὰ τὸ ἄλλο ἐλάχισται μόνον σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν (ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Πιλάτου, πίν. 20. 1, ἡ ἀνοδος εἰς τὸν Γολγοθᾶν κ. ἄ.).

Ἄς ἴδωμεν ὅμως τὸ πρῶτον εἶδος τῆς τεχνικῆς, αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ ὅποῖον χαρακτηρίζει τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, ὅπως παρουσιάζεται αὕτη καὶ εἰς τὰ μεταγενέστερα ἔργα του. Χαρακτηριστικὸν δείγμα τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς εἶναι ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη μορφή τοῦ Ἁγίου Νικολάου (πίν. 23). Αὕτη σχετίζεται, χωρὶς ἀμφιβολίαν, στενῶτα πρὸς ἐκείνην, τὴν ὁποίαν εὑρομεν εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου εἰς τὸ Ἀβδοῦ τῆς Κρήτης, τὴν ζωγραφηθεῖσαν ἀπὸ τοὺς Φωκάδες τὸ 1445¹ (πίν. 19. 3). Ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεισις ἀκολουθεῖ τὸ ἴδιον σύστημα. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ὠρισμένοι διαφοραί, χαρακτηρηστικαὶ τῆς ἐξελιξέως, ἡ ὁποία συνετελέσθη κατὰ τὸ διάστημα τῶν ὀγδοήκοντα δύο ἐτῶν, τὸ χωρίζον τὰ δύο αὐτὰ ἔργα. Ἡ τυπικότης εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους ἔχει ἀποβῇ πολὺ μεγαλύτερα. 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. Ἐν ἄλλο ἐπίσης χαρακτηρηστικὸν τῆς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἶναι ἡ τάσις πρὸς ἀπλοποίησιν, λίαν αἰσθητὴ κυρίως εἰς τὸν τρόπον, κατὰ τὸν ὅποῖον 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 ἀπλοῦται ἐδῶ περισσότερον, δύο δὲ μόνον παράλληλοι γραμμαὶ καὶ ὀλίγαι μικραὶ ἐντόνως λευκαὶ ἀπομένουν πλέον ἀπὸ τὸ βαθέως ἀντακωμένον μέτωπον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀβδοῦ.

Εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους ἡ τυποποίησις καὶ ἡ ἐπιδιώξις διακοσμητικῶν σχημάτων ἔχουν ἀποβῇ κανόν.

Ἀντιθέτως, εἰς τὰ νεανικὰ πρόσωπα καὶ εἰς τὰ γυνὰ σώματα τὸ φωτει-

φῆς, ὃχι ἀπηλλαγμένη σφαλμάτων, ἐν ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, Ταξίδιον εἰς τὰς μονὰς Μετεώρων, Ὀσσης καὶ Ὀλύμπου εἰς Θεσσαλίαν κατὰ τὸ ἔτος 1859 (ρωσ.), Πετρούπολις 1896, σ. 444, ἀριθ. 1. Προβ. MILLET, Recherches, 660, καὶ N. BEHN εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντίς, 1, 1909, σ. 236 γ. 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 ἀπλοῦται 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' ἀποφυγῇ τὰς ἰσχυρὰς ἀντιθέσεις, ἐπιτυγχάνει δὲ εἰς τὰς τοιχογραφίας του λίαν αἰσθητὴν μαλακότητα καὶ φωτεινότητα τόνων. Ἡ τάσις αὐτῇ τοῦ Θεοφάνους πρὸς τοὺς μαλακοὺς καὶ φωτεινοὺς τόνους ὀφείλεται ἴσως εἰς ἐπίδρασιν τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς σχολῆς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν δὲν εἶχε δυνηθῇ ἀκόμη ν' ἀπαλλαγῇ. Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν δυνάμεθα ἀκόμη ν' ἀνεύρωμεν καὶ εἰς τὰ πλούσια ἑλληνιστικὰ οἰκοδομήματα, τὰ ὁποῖα γεμίζουν τὸ βάθος τῶν συνθέσεων του (πίν. 21. 1). Τὰ κτήρια αὐτὰ μὲ τὴν σχεδὸν φυσικὴν προοπτικὴν των καὶ τὰ μεγάλα ὑφάσματα, τὰ ἀπλούμενα ἀπὸ στέγης εἰς στέγην, οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ἔρχονται κατ' εὐθεῖαν ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τῶν Παλαιολόγων.

Εἵπομεν ἀνωτέρω ὅτι μικρὸν μέρος τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, μερικαὶ ἰδίως σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν, παρουσιάζει τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν ἐντελῶς διαφορετικὰς. Ἐπὶ τοῦ λίαν δηλαδὴ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἔχει ἐπιτεθῇ εἰς πολὺ περιορισμένην ἑκτασιν, πολλαὶ δὲ παράλληλοι ἐντόνως λευκαὶ μικραὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰς προεξέχουσας 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 εὖρομεν ἤδη ἐφηρμοσμένην καὶ εἰς ἄλλας τοιχογραφίας, ὅπως εἰς τὸν ναῖσκον τοῦ Σκλαβεροχωρίου εἰς τὴν Κρήτην (πίν. 19. 1). Πρόκειται συνεπῶς ἐδῶ περὶ φανεροῦ ἀρχαϊσμοῦ καὶ περὶ καταφανοῦς ἐπιδράσεως παλαιότερων φορητῶν εἰκόνων. Ἡ παρουσία τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους εἶναι ἀρκετὰ περιέργως. Θὰ ἡδυνάτο 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 ἤρchiεν ἴσως τὸ καλλιτεχνικόν του στάδιον, ἂν καὶ οὐδὲν τοιοῦτον ἐπὶ σανίδος ἔργον του εἶναι γνωστόν¹, οὔτε δὲ καὶ ὑπὸ τινος ἀναφέρεται ὁ Θεοφάνης ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων. Πιθανώτερον νομίζω ὅτι διὰ τὰς συνθέσεις αὐτὰς ἐκ τῶν Παθῶν ὁ Θεοφάνης εἶχεν ὡς πρότυπα παλαιότερας 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 ἀπιδανὼς ἀποδοθεῖσαν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου μὲ χρονολογίαν 1593 βλ. ἀνωτ. σ. 96, σημ. 2.

τητά τινα δεικνύει ἐν ἄλλο χαρακτηριστικὸν φαινόμενον, παρατηρούμενον εἰς τὰς σκηνὰς ἀκριβῶς αὐτὰς ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνης. Εἰς τὰς συνθέσεις δηλαδὴ καὶ τὰς μεμονωμένας μορφάς, ποὺ ἔχουν ἐκτελεσθῇ μὲ τὸ πρῶτον εἶδος τῆς τεχνικῆς, τὸ πρόσωπον τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῶν ἁγίων εἶναι μᾶλλον παχὺ καὶ στρογγυλόν, ἢ ὅλη δὲ κεφαλὴ ἔχει σχῆμα περιῖπου τετραγώνου (πίν. 24. 4). Εἰς τὰς σκηνὰς ὁμως ἐκ τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνης ἢ μορφῇ 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 εἰκόνης καὶ τὸ διαφορετικὸν σχέδιον ἐξωγραφήθησαν ὑπὸ τινος βοηθοῦ τοῦ Θεοφάνους. Τοιαύτη ὁμως ὑπόθεσις δὲν δύναται νὰ εἶναι πιθανή, ὄχι μόνον διότι οὐδεμία, ὡς εἶδομεν, μνεῖα βοηθοῦ γίνεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν, ἀλλὰ καὶ δι' ἄλλον ἀκόμη λόγον. Ἀμφοτέρους δηλαδὴ τοὺς τύπους τοῦ Χριστοῦ ἐπανευρίσκουμεν εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, ὀλίγα ἔτι ἀργότερον, ὅπου ὁμως ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνης ἔχει ἐξαφανισθῇ. Τοῦτο δύναται, νομίζω, νὰ μᾶς πείσῃ ὅτι αἱ σκηναὶ μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς εἰκόνης εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἶναι ἔργα τοῦ ἰδίου τοῦ Θεοφάνους.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων εἶναι ἀναμφιβόλως ἐν 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. Εὐρίσκεται ἀκόμη ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς Μακεδονικῆς Σχολῆς, χωρὶς νὰ ἔχῃ ἀπαλλαγῇ ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνης. Κατὰ τὴν διάρκειαν ὁμως 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 εἰκόνης 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 ἀπαλὰς ἀντιθέσεις, τὴν τεχνικὴν δηλαδὴ τοῦ μεγαλύτερου μέρους τῆς διακοσμήσεως τοῦ Ἁγίου Νικολάου, καὶ μὲ τὴν ὁποίαν ἐξωγράφησεν 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 πρῶτην ἴσως φορὰν ἐπεχείρησεν ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης ἔργον μεγάλης ὁπωσδήποτε κλίμακος. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τούτου ἔχουν ἐξαιρετικὴν σημασίαν. Εἰς αὐτὰς εὐρίσκον-

ται τὰ σπέρματα τῆς μεγάλης τέχνης τοῦ Θεοφάνους, ὅπως αὕτη ἀνεπτύχθη εἰς τὰ ἐπόμενα ἔργα του.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας Ἀγίου Ὁρους (πίν. 25. 1). Ὁ ναὸς οὗτος ἐξωγραφήθη κατὰ τὸ ἔτος 1535 διὰ χειρὸς κυροῦ Θεοφάνη μοναχοῦ, ὡς ἀναφέρει ἡ σχετικὴ ἐπιγραφή¹. Οὐδεμία δύναται σήμερον πλεον νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ὁ μοναχὸς Θεοφάνης τῆς Μονῆς Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων καὶ ὁ μοναχὸς Θεοφάνης τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἶναι ἓν καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὡς εἶχεν ἤδη εἰκάσει καὶ ὁ MILLET², χωρὶς νὰ ἔχῃ ἰδῇ τὰς τοιχογραφίας τῶν Μετεώρων. Πράγματι, ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας πολλαὶ τῶν σκηνῶν εἰς τὴν Λαύραν εἶναι ἐντελῶς ὅμοιαι πρὸς τὰς τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων³, ἄλλαι εἶναι εἰς τὰ Μετέωρα περισσότερον ὀλιγοπρόσωποι καὶ συνεπτυγμέναι, δι' ἑλλειψιν χώρου, παρὰ εἰς τὴν Λαύραν⁴, 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.

Ὅχι 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 Ἀγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, ἔκεινο 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 προσπλασμοῦ, τὸν ὁποῖον ἐδῶ ἐχρησιμοποίησεν ὁ Θεοφάνης. Ἡ μαλακότης συνεπῶς καὶ ἡ ἀπαλότης τῶν τόνων, ἡ παρατηρουμένη εἰς τὴν διακόσμησιν τῶν Μετεώρων, καὶ ἡ ὁποία πιθανώτατα προήρχετο, ὡς εἵπομεν, 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 εὐρίσκομεν ἀκόμη καὶ τοὺς δύο τύπους τοῦ Ἰησοῦ, τοὺς ὁποίους παρετηρήσαμεν εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων. Ὑπάρχει δηλαδή εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας καὶ ὁ τετράγωνος τύπος τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ στρογγυλὸν πρόσωπον, ὁ ἀπαντῶν εἰς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ

¹ Ἡ ἐπιγραφή 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. Ἰασις τοῦ ὕδρωπικοῦ, Νιττή, Ἀρνησις τοῦ Πέτρου, ὁ Ἰησοῦς πρὸ τοῦ Ἄννα καὶ Καϊάφα κ.ἄ. MILLET, Athos, πίν. 124. 1, 2, 125. 2.

⁴ Π.χ. ἡ Βασιλόφθορος, 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 εὗρομεν εἰς τὰς ὀλίγας σκηνάς τῶν Παθῶν μὲ τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνας. Ἄλλ' εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας συμβαίνει τὸ ἀντίθετον τοῦ παρατηρουμένου εἰς τὸν Ἁγιον Νικόλαον. Αἱ συνθέσεις, ὅπου ὁ Ἰησοῦς ἔχει τὴν τετραγώνον κεφαλὴν καὶ τὸ στρογγυλὸν πρόσωπον, εἶναι αἱ ὀλιγώτεραι¹, ἐνῶ εἰς τὸ μεγαλύτερον μέρος τῶν σκηνῶν, τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἀδύνατον καὶ ἐπιμήκης², χωρὶς ὅμως πλέον τὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνας, ὅπως εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Εἰς τὴν Λαύραν καὶ ὁ τύπος αὐτὸς καὶ αἱ συνθέσεις ἐκ τῶν Παθῶν ἔχουν ἀποδοθῇ μὲ τὴν ιδιάζουσαν καὶ ἀποκρυσταλλωμένην πλέον τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους. Ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνας, τὴν ὁποῖαν εἶδομεν εἰς τὰς ὀλίγας συνθέσεις τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, οὐδαμῶς 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 ὁκτὼ ἔτη πρότερον τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν ὁμώνυμον Μονὴν τῶν Μετεώρων. Κατὰ τὴν ὁκταετίαν τὴν διαρρυσάσαν μεταξὺ τῶν δύο τούτων ἔργων, ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ Θεοφάνους ἐσταθεροποιήθησαν. Εἰς τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν ὁκτὼ 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. Ἦδη 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 καὶ ἄ. Εἰς τὴν Λαύραν εὗρίσκομεν ἀκόμη εἰς τὰ ἄκρα τῶν κεραίων τοῦ σταυροῦ, τοῦ ὑπάρχοντος εἰς τὸν φωτιστὴν τοῦ Χριστοῦ, καὶ τοὺς πέντε σταυροειδῶς διατεταγμένους κύκλους. MILLET, αὐτόθι, πίν. 124. 1 (δεξιὰ), 124. 2, 125. 1 (δεξιὰ), 126. 3 καὶ ἄ. Οὗτοι εἰς τὸν Ἁγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων, ὑπὸ τὴν μορφήν μικρῶν στιγμῶν, ἀπαντοῦν εἰς τὰς σκηνάς, ὅπου ὁ Ἰησοῦς εἰκονίζεται μὲ πρόσωπον στρογγυλόν. Φαίνεται ὅτι εἰς τὴν Λαύραν ὁ κανὼν ἦτο γενικὸς διὰ τὸν φωτιστὴν τοῦ Ἰησοῦ, ἀλλ' εἰς τὰς περισσοτέρας εἰκόνας ἡ νεωτέρα ἐπιχρύσασις τῶν φωτιστῶν ἐκάλυψε τοὺς σταυροειδῶς διατεταγμένους μικροὺς κύκλους.

χαλκογραφίαν γενομένην ὑπὸ τοῦ Marcantonio Raimondi μεταξύ τῶν ἐτῶν 1510 καὶ 1514 ἐπὶ τῇ βάσει σχεδίου τοῦ Ραφαήλ¹. Εἰς τὸ ζήτημα τοῦτο ἐπανήλθε καὶ ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ὁ ὁποῖος παρετήρησεν ὅτι ἀπὸ τὴν ἰδίαν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi ἐδανείσθη ὁ Θεοφάνης καὶ μεμονωμένα πρόσ-
σωπα δι' ἄλλας συνθέσεις τῆς Λαύρας².

Ἄλλὰ τὰ δάνεια αὐτὰ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν χαλκογραφίαν ὁ Θεοφάνης εἶχε τὴν δύναμιν νὰ τ' ἀφομοιώσῃ, νὰ τὰ καλύψῃ μὲ τὸ ἐνδυμα 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, μικρὰς βεβαίως σημασίας, ἰταλικά δάνεια, τὰ ὁποῖα παρουσιάζονται ὄχι μόνον ἀναφομοιώτα, 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 Ἑμμαούς³. Ὅπως ἀπέδειξεν ὁ Χατζηδάκης, ἡ παράδοξος αὐτὴ μορφή ἀντεγράφη ἀπὸ ἓνα πίνακα τοῦ Giouanni Bellini, ὅπου ὁ εἰκονιζόμενος ὑπηρέτης φορεῖ ἐπὶ τῆς κεφαλῆς ὑψηλὸν τριχωτὸν σκοῦφον⁴. Ἡ χαλκογραφία τοῦ πίνακος τοῦ Bellini, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀσφαλῶς ὁ Θεοφάνης ἐδανείσθη τὴν μορφήν αὐτήν, ἐχρησιμοποιήθη αὐτοῦσία κατὰ τὸ 1547 ὑπὸ τοῦ Ζώρζη εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου⁵.

Πάντως εἶναι γεγρονός ὅτι εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους ἐμφανίζονται διὰ πρῶτην φορὰν, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, τὰ συμπτώματα τῆς στροφῆς τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, στροφῆς, τῆς ὁποίας τὰς συνεπείας θὰ παρακολουθήσωμεν εἰς τὰ ἐπόμενα 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. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, εἰς τὸ περ. Κρητικὰ Χρονικά, 1, 1947, 31 κ.ἐξ. ὅπου καὶ ἀπεικονίσας τῆς χαλκογραφίας, πίν. Β'. Ἐκεῖ ὅλη ἡ προγενεστέρα σχετικὴ βιβλιογραφία.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἄν. 33.

³ MILLET, Athos, πίν. 137. 1. Προχείρως καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΖ', 1.

⁴ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἄν. 387 κ.ἐξ. καὶ πίν. ΙΖ', 2.

⁵ MILLET, Athos, πίν. 203. 2. Πρβ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἄν. 388.

φάνους καὶ τοὺς μεταγενεστέρους τοῦ ἀγιογράφου. Τὰ καθολικὰ τῶν μεγάλων Μονῶν, ὅχι μόνον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀλλὰ καὶ ἐκτὸς αὐτοῦ, τὰ διακοσμηθέντα κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 16^{ου} καὶ κατὰ τὸν 17^{ον} ἀκόμη αἰῶνα, ἀντιγράφουν πιστῶς τὴν διάταξιν τοῦ ναοῦ τῆς Λαύρας.

Καθολικὸν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἀγίου Ὁρους. Τελευταῖον χρονολογικῶς γνωστὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους δύναται μὲ μεγάλην πιθανότητα νὰ θεωρηθῇ ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Συμφώνως πρὸς τὴν ἄλλοτε ὑπάρχουσαν ἐκεῖ ἐπιγραφὴν καὶ πρὸς τὸ σημείωμα, τὸ εὕρισκόμενον 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 Συμεών¹.

Εἰς τὰ ὀλίγα τμήματα τῆς διακοσμήσεως² (πίν. 25. 2), τὰ διαφυγόντα τὴν μεταγενεστέραν ἐπαναζωγράφειν, εὕρισκόμεν τὴν ἰδίαν τέχνην τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας. Ὁ προπλασμός εἶναι καὶ ἐδῶ πολὺ σκοτεινός, ἡ δὲ ἐπ' αὐτοῦ ἔκτασις τῆς φωτεινῆς σαρκὸς πολὺ περισσότερον περιορισμένη, 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 ζωγραφικὴ, ἀπὸ τὴν ὁποίαν πιθανώτατα προέρχονται, ὡς εἴπομεν, ἡ φωτεινότης αὐτὴ καὶ ἡ ἀπαλότης τῶν τόνων εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, εἶχε παύσει, ἤδη ἀπὸ τοῦ 1535, ὅτε ἐξωγράφιζε τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, ν' ἀσκή 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 ὄντοτητα.

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.ἐξ. 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 ΣΜΥΡΝΑΚΗ, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, 613. Τοῦτο ἐδημοσιεύθη ἐκ νέου εἰς τὸ περιοδ. Γρηγόριος Παλαμάς, 5, 1921, 412, ἀρ. 103. Τὰ ἐκεῖ ὁμῶς λεγόμενα εἰς τὴν ὑποσημείωσιν εἶναι ἀνακριβή. Ὁ Συμεὼν εἰς τὴν μετάφρασιν τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ τοῦ Οὐσπένσκι λέγεται συνεγάτης, εἰς τὸ σημείωμα ὁμῶς τῆς διαθήκης τοῦ Ἱερεμίου χαρακτηρίζεται ὡς υἱὸς τοῦ Θεοφάνους. Ἐπίσης εἰς τὴν μετάφρασιν τοῦ Οὐσπένσκι ὁ Θεοφάνης λέγεται Κρης 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, ὥς θ' ἀποδειχθῇ, ἐπίσης ὁ Θεοφάνης.

Πρόκειται περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος¹ (πίν. 27). Τὴν διακόσμησιν αὐτὴν τοποθετοῦν συνήθως εἰς τὸ ἔτος 1512². Ἡ χρονολόγησις αὐτὴ προήλθεν ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν παρανόησιν τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς ἐπιγραφῆς, αἱ ὁποῖαι εὐρίσκονται ἐξωτερικῶς, ὑπεράνω τῆς εἰσόδου τῆς Τραπεζῆς (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 θεατὴν, οἱ δύο Ἅγιοι Θεόδωροι, ὁ ἕτερος τῶν ὁποίων ἔχει τὴν χεῖρα προστατευτικῶς ἐπὶ τοῦ ὤμου τοῦ μητροπολίτου Σεργῶν Γενναδίου, κρατοῦντος ὁμοίωμα τῆς Τραπεζῆς, τοῦτον δὲ ὀδηγεῖ πρὸς τὴν Παναγίαν (πίν. 26. 2). Δεξιὰ παρίσταται ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης εἰς στάσιν δεήσεως καὶ ὀπισθεν αὐτοῦ οἱ κητόρες τῆς Λαύρας Νικηφόρος Φωκᾶς καὶ Ἰωάννης Τξιμισχῆς εἰς ὁμοίαν στάσιν. Κατὰ τὴν συνοδεύουσαν τὴν εἰκόνα τοῦ Γενναδίου ἐπιγραφὴν, οὗτος εἶναι ὁ κητωρ τῆς παρούσης ἁγίας τραπέζου³.

Ἡ ἐκ παρανόησεως, ὡς θὰ ἴδωμεν, χρονολόγησις τῆς διακοσμήσεως τῆς Τραπεζῆς, ἀπὸ τοῦ 1512 εἶναι ἀρκετὰ παλαιά, ἀναφερομένη τὸν 17^{ον} ἡδη αἰῶνα εἰς σημείωμα κώδικος τῶν ἀρχείων τῆς Λαύρας⁴, ὅπου ρητῶς λέγεται ὅτι αἱ παρατιθέμεναι πληροφορίαι προέρχονται ἐκ προφορικῆς παραδόσεως⁵. Περισσότερας 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. μετὰ ἄλλων, MILLET, Athos, ἐπεξηγ. κείμενον εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ λευκώματος, σ. 61 (πιδανῶς), 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.ἐξ. ἀριθ. 397. Μία εἰκὼν, εὐρίσκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Μητρόπολιν τῶν Σεργῶν, παρίστανε τοὺς Ἅγιους Θεοδώρους καὶ τὸν ἴδιον Γεννάδιον κρατοῦντα ὁμοίωμα μοναστηρίου. Οὗτος εἰς τὴν συνοδεύουσαν τὴν εἰκόνα ἐπιγραφὴν ἀνεφέρετο ὡς κητωρ τῆς ἁγίας τραπέζης τῆς μεγάλης Λαύρας. Αὐτόθι, σ. 131, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ παραπομπή.

⁴ Γεννάδιος=Οὗτος ἦν Σεργῶν, ἔκτισε καὶ ἐξωγράψισε τὴν κοινὴν τράπεζαν... ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΛΑΥΡΕΩΤΗΣ εἰς τὸ περ. Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher, 7, 1928/29, 424. Δυστυχῶς δὲν γίνεταί σαφές ἀπὸ τὸν ἐκδότην πότε ἔχουν γραφῇ τὰ σημειώματα αὐτά.

⁵ Ὁ μακαρίτης προηγούμενος Διονύσιος εἶπε μοι ἐν ἔτει ἀγνθ', ὁμοίως καὶ ὁ προηγούμενος Μακάριος ἐκεῖνος ὁ Κρητικός, ὁ περιβόητος εἶπε μοι... » καθὼς ἤκουσα ἐκ παραδόσεως ἀπὸ Διονύσιον καὶ Μακάριον καὶ ἄλλους ἀξιόπιστους μάγνυρας... 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, ἀντικρὺς τοῦ καθολικοῦ ναοῦ, εἶναι τὸ μέγα καὶ πολυθαύμαστον Τραπεζαρεῖον, αὐτὸ εἶναι ὅλον ὠραϊσμένον μὲ ἀρχαιοτάτην καὶ θανασιωτάτην ζωγραφίαν, ὡσὰν ἐκκλησία. Παλαιόθεν ἦτο μὲ θόλους καὶ μὲ κουμπέδαις, ἀπὸ δὲ τὸ πολὺν μᾶκρος καὶ τὸ πλάτος ὁποῦ ἔχει, ἐρραγίσθη ἀπὸ σεισμούς, ὅθεν μετέπειτα ὁ πανιερώτατος μητροπολίτης Σερρών κῦρ Γεννάδιος ἐν ἔτει αἰφίβ' ἀνεκαίνισε τὴν στέγην του ὅλην, μὲ ἄλλην μηχανήν, ἐκ ξύλων στερεῶν καὶ ἀσήπων, καὶ τὴν ἐζωγράφησε μὲ θανασίαν ζωγραφίαν. Ἐξω εἰς τὴν πόρταν τῆς τραπέζης, εἶναι ἡ πανιερότης του ζωγραφισμένος¹.

Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ τὴν ἐπισκευὴν τῆς Τραπεζῆς 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 Τζιμισκῆ². Ἡ διὰ τοιχογραφίων ὅμως διακόσμησις τῆς Τραπεζῆς ἀσφαλῶς δὲν ἔγινεν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Γενναδίου κατὰ τὸ 1512. Νομίζω ὅτι, ὡς πρὸς τὸ ζήτημα αὐτό, ἔχει γίνεῃ ὑπὸ τῶν νεωτέρων παρανόησις τῶν γραφομένων εἰς τὸ Προσκυνητᾶριον τοῦ Σάββα. Νομίζω δηλαδὴ ὅτι τὸ καὶ τὴν ἐζωγράφησε τοῦ κειμένου τοῦ Σάββα συντακτικῶς ἀνήκει εἰς τὴν στέγην καὶ ὄχι εἰς τὴν Τράπεζαν, τὴν ὁποίαν μέχρι τοῦ σημείου ἐκείνου ὁ συγγραφεὺς ὀνομάζει διαρκῶς Τραπεζαρεῖον³.

Ὁ Γεννάδιος φαίνεται ὅτι διεκόσμησε μὲ ζωγραφίας τὴν στέγην τῆς Τραπεζῆς καὶ ὄχι τοὺς τοίχους αὐτῆς. Τὸ ὅτι δὲ κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκεῖνην αἱ σάνιδες 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 παραδείγματα⁴.

¹ Προσκυνητᾶριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Ἀγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἀθῷ. Συντεθὲν μὲν παρὰ τοῦ Πανοσιολογιωτάτου Γεροπροηγουμένου καὶ Σκευοφύλακος τῆς αὐτῆς Μονῆς Κυρίου Σάββα. Τύποις δὲ νῦν ἐκδοθέν, ἐπιμελεῖα, σπουδῇ καὶ δαπάνῃ τοῦ Πανοσιολογιωτάτου ἀνεψιοῦ αὐτοῦ Προηγουμένου Κυρίλλου. αἴφ'. Ἐνετίῃσιν, 1780. Παρὰ Νικολάφ Γλυκεῖ τῷ ἔξ 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 αἰφίβ' ἀνεκαίνισε τὴν στέγην του (δηλ. τοῦ Τραπεζαρείου)... καὶ τὴν (δηλ. τὴν στέγην) ἐζωγράφησε μὲ θανασίαν ζωγραφίαν.

⁴ Εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Φωτίδας εἰς τὴν Βέροιαν, κατεδαφισθέντα τὸ 1938, ὑπάρχον εἰς τὴν στέγην σάνιδες 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 Σεργῶν, ἀναφερομένου ἐκεῖ ὡς κτήτορος τῆς Τραπεζίης (πίν. 26). Λεπτομερὲς ἐξέτασις τῆς τοιχογραφίας πείθει ὅτι αὕτη εἶναι ἔργον ἄλλου ζωγράφου ἀπὸ ἐκείνου ποὺ διεκόσμησε τὸ ἐσωτερικὸν τῆς Τραπεζίης. Εἶναι οὗτος παλαιότερος ἢ νεώτερος τοῦ ζωγράφου τοῦ διακοσμήσαντος τὸ ἐσωτερικόν; Τοῦτο δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ ἐξακριβωθῇ, λόγῳ τῆς φθορᾶς τῆς τοιχογραφίας, ἐκτεθειμένης εἰς τὸ ὑπαιθρον, καὶ τῶν ἐπαναζωγραφήσεων, τὰς ὁποίας ἔχει ὑποστῇ. Πάντως, μὲ κάθε βεβαίως ἐπιφύλαξιν, θεωρῶ ταύτην παλαιότεραν ἴσως τῆς ἐσωτερικῆς διακοσμήσεως, γενομένην πιθανῶς εὐθύς μετὰ τὴν ἐπισκευὴν τῆς στέγης τῆς Τραπεζίης ὑπὸ τοῦ Γενναδίου Σεργῶν.

Ἡ διακόσμησις ὁμως ἡ καλύπτουσα τοὺς τοίχους τῆς Τραπεζίης πότε ἐγίνε καὶ ὑπὸ τίνος; Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ διεπίστωσεν ἤδη ὅτι εἰς παραστάσεις μαρτυρίων μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζίης ἔχουν χρησιμοποιηθῇ μορφὰι ληφθεῖσαι ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, τὴν παριστάνουσαν τὴν Σφαγὴν τῶν νηπιῶν, τὴν ἰδίαν δηλαδή, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησεν, ὡς εἶδομεν, καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας¹. Δεδομένου ὅτι ἡ χαλκογραφία αὕτη ἐχαράχθη μετὰ τῶν ἐτῶν 1510 καὶ 1514, θὰ ἦτο ἀπολύτως ἀπαράδεκτον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι ἐχρησιμοποιήθη εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Τραπεζίης, ἂν αὕτη εἴχε πρᾶγματι γίνεαι τὸ 1512².

Θὰ ἡδύνατο ἡ διακόσμησις τῆς Τραπεζίης νὰ θεωρηθῇ ἔργον τοῦ Θεοφάνους;

Ἦδη ὁ ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, τὴν γνώμην τοῦ ὁποίου φαίνεται ὅτι παρεδέχετο καὶ ὁ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, εἴχε πρᾶγματι ἀποδώσει τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπεζίης εἰς τὸν Θεοφάνην, τὸν διακοσμήσαντα τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας³. Ἡ γνώμη αὕτη, στηριζομένη εἰς τὴν τεχνικὴν σχέσιν μετὰ τῆς διακοσμήσεως τῆς Τραπεζίης καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, δύναται σήμερον νὰ ἐνισχυθῇ διὰ πολὺν περισσοτέρων τεκμηρίων.

Εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων ὁ Θεοφάνης, μετὰ τῶν ἄλλων θεμάτων, ἔχει ζωγραφῆσαι καὶ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν. Ἡ παράστασις τῶν δικαίων τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Πα-

διετηρήθησαν καὶ ἀπόκεινται εἰς τὸν ναὸν τοῦ Προφήτου Ἡλίας Βεροίας, ὁμοῦ μὲ τὰς ἀποτειχισθεῖσας τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ.

¹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 33 καὶ πίν. Δ' 2.

² Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἂν. σ. 32, σημ. 18 καὶ σ. 33, σημ. 23.

³ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἀθως, 71.

ράδεισον (πίν. 22. 1) εἶναι πανομοιότυπος πρὸς τὴν ἀνάλογον σκηνὴν εἰς τὴν πασίγνωστον σύνθεσιν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας¹, μὲ τὴν μόνην διαφορὰν ὅτι ὁ ὄμιλος τῶν δικαίων ἔχει ἀντίθετον διεύθυνσιν. Ἐπίσης ὁ Θεοφάνης, μὴ διαθέντων εἰς τὸν ναῖσκον τῶν Μετεώρων ἐπαρκῆ ἔκτασιν, εἰκόνισε τὸν Παράδεισον εἰς μίαν ζώνην καὶ ὅχι εἰς δύο, ὅπως εἶναι εἰς τὴν Τράπεζαν, τὴν δὲ Θεοτόκον μετὰ δύο Ἀγγέλων ἐν προτομῇ ἐντὸς ἡμικυκλίου, ἐνῶ εἰς τὴν Τράπεζαν εἰκονίζεται καθημένη. Αἱ μικραὶ αὐταὶ διαφοραὶ, προερχόμεναι ἀπὸ τὸν εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ ζωγράφου χῶρον, δὲν δύνανται ν' ἀλλοιώσουν τὴν ζωγραφὴν ἐντύπωσιν τῆς ἀπολύτου ὁμοιότητος, τῆς ὑπαρχούσης, ὡς πρὸς τὸ εἰκονογραφικὸν τοῦλάχιστον τοῦτο θέμα, μετὰ 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, εἶδομεν ὅτι πολλαὶ ἐξ αὐτῶν, ἐνῶ 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 ἡδύνατο πολὺ νὰ μᾶς βοηθήσῃ ἡ λεπτομερὴς εἰκονογραφικὴ σύγκρισις μετὰ 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 μετὰ τῶν σχέσιν. Οὕτω ἡ Ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου² 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 καθολικόν³. 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 ὁπλὴν τοῦ ὄρους, ἵνα ἀποφύγῃ τὴν διώξιν 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 χώρον παρέστησε τὴν Βρεφοκτονίαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς συμβατικόν, ζωγραφήσας μίαν γυναῖκα γονυπετὴ μὲ τὸ βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας, τὴν ὁποίαν ὁ παρ' αὐτὴν στρατιώτης ἔχει ἀρπάξει ἀπὸ τὴν κόμην. Εἰς τὸ καθολικὸν ἢ παράστασις τῆς Σφαγῆς τῶν νηπίων, ἐπιηρασμένη, ὡς εἶδομεν, ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, ἔχει λάβει μεγάλην ἔκτασιν, ὡς αὐτοτελὴς πλέον σκηνή, καὶ ὅχι ὡς μέρος ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Προδρόμου, ὅπως εἰς τὴν Τράπεζαν. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἢ φυγὴ τῆς Ἑλισάβετ γίνεται δευτερεῦον ἐντελῶς ἐπεισόδιον εἰς τὴν δεξιάν ἄνω γωνίαν τῆς σκηνῆς. Ἐπανευρίσκομεν ὁμως ἐδῶ, εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεως, πρὸ τῶν ποδῶν τοῦ Ἡρώδου, ἀπαράλλακτον τὴν γονυπετὴ γυναῖκα μὲ τὸ βρέφος καὶ τὸν στρατιώτην, ὁ ὁποῖος τὴν ἔχει συλλάβει ἀπὸ τὴν κόμην¹.

Ἐνδεῖξεις ἐπίσης ἀσφαλεῖς δυναμένας νὰ μᾶς πείσουν ὅτι καὶ ἡ διακόσμησις τῆς Τραπεζῆς εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους, μᾶς παρέχει ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν (πίν. 27. 2). Εἰς αὐτὰς ὁ προπλάσμος 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 προπλάσμος, αἱ δὲ ρυτίδες ἐλάχιστα εἶναι καταφανεῖς. Τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς τεχνικὴν, ἀλλὰ μὲ τοὺς τόνους ἀπαλωτέρους, εὗρομεν καὶ εἰς τὸ πρῶτον ἔργον τοῦ Θεοφάνους, τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας εἶδομεν ἐξ ἄλλου ὅτι ἡ ἀντίθεσις γίνεται ἐντονωτέρα μετὰ τὸν λίαν σκοτεινοῦ προπλάσμου καὶ τῆς φωτεινῆς σαρκός, τῆς ὁποίας ἡ ἔκτασις εἶναι περισσότερον μικρά.

Αὐτὴν δὲ τὴν ἀντίθεσιν τέλος, ἀκόμη ἰσχυροτέραν, εὗρομεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα.

Ἡ συγκριτικὴ αὐτὴ ἐξέτασις τῆς τεχνικῆς δύναται νὰ μᾶς πείσῃ ἀπολύτως ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Τραπεζῆς ἀνήκει εἰς τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους.

Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν ἐπίσης αὐτὴν τῆς τεχνικῆς εἶναι δυνατόν νὰ προσ-

¹ Τὴν γονυπετὴ αὐτὴν γυναῖκα μὲ τὸ βρέφος, τὴν εἰκονιζομένην εἰς τὴν Τράπεζαν, νομίζω ὅτι ἐννοεῖ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. I, 1947, 33, ὡς προερχομένην ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi. Ἡ γυναῖκα ὁμως αὐτὴ μορφή 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 εὐρίσκομεν, πράγματι, πολὺ ἀνάλογον εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας μετὰ τὸν ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τοιχογραφίῶν τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου εἰς τὸν Μυστράν. MILLET, Mistra, πίν. 93. 3 (ἀριστερά).

διορίσωμεν μὲ ἀρκετὴν, νομίζω, πιθανότητα καὶ τὴν χρονολογικὴν θέσιν τὴν ὁποίαν αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπεζῆς κατέχουν εἰς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Εἶδομεν δηλαδὴ ὅτι, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ εὐρίσκονται πλησιέστερον πρὸς τὴν πρώτην διακόσμησιν τοῦ Θεοφάνους κατὰ τὸ 1527 εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῶν Μετεώρων καὶ ὅτι δὲν παρουσιάζουν ἀκόμη τὸ στάδιον ἐξελιξέως, τὸ ὁποῖον βλέπομεν κατὰ τὸ 1535 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Δικαιούμεθα λοιπὸν νὰ συμπεράνωμεν ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Τραπεζῆς εἶναι νεωτέρα βεβαίως τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων, ἀλλ' ὀλίγον ἴσως παλαιότερα τῆς διακοσμήσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, δυναμένη οὕτω νὰ τοποθετηθῇ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1527 καὶ 1535¹. Κατὰ ταῦτα αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπεζῆς ἀποτελοῦν πιθανώτατα τὴν πρώτην εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος 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 Ὅρος οὔτε ἀλλαχοῦ. Εἰς Θεοφάνης *μοναχὸς τάχα καὶ ἀγιογράφος* διεκόσμησε κατὰ τὸ 1563 τὸν νάρθηκα τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ξενοφώντιος εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος². Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔχουν πολλάκις ἐπαναξογραφηθῇ. Ἀλλὰ καὶ τὰ ἐλάχιστα τμήματα, τὰ διαφυγόντα ὅπωςδήποτε τὰς ἐπισκευάς³, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ἡ διακόσμησις αὕτη ἀνήκει εἰς τὸν Θεοφάνην τῆς Λαύρας καὶ τοῦ Σταυρονικήτα, ὡς ἤδη παρατηρήθη⁴. Καὶ ὁ τρόπος ἄλλωστε, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Θεοφάνης ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν⁵, 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 διαρκὴ ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ Θεο-

¹ Ὁ ΧΑΤΖΗΑΚΗΣ, ἐνθ' 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 Ὅρος, 621 κ.ἐξ.

³ MILLET, *Athos*, πίν. 185. 2, 186. ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἄθως, πίν. X.

⁴ MILLET, *Recherches*, 659.

⁵ Ἐχω τὴν ὑποψίαν ὅτι ἡ ἐπιγραφὴ αὕτη δὲν εἶναι ἡ ἀρχικὴ, ἀλλ' ὅτι ἔχει γραφῇ ἐκ νέου.

φάνους κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγαλυτέρας τοῦ ἀκμῆς (1527-1546). Κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν δέκα ἐννέα ἐτῶν καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ καὶ ἡ τεχνοτροπία τοῦ ἐξελίσσονται, ἐν μέρει δὲ καὶ ὁ τρόπος τῆς συνθέσεως τῶν εἰκόνων τοῦ μεταβάλλεται.

Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας, ἀρκετὸς ἦδη ἐγένετο λόγος. Διὰ τὰς μεταβολάς, τὰς ὁποίας ἐπέφερεν ὁ Θεοφάνης εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς σκηνὰς ἀπὸ τοῦ ἐνὸς μνημείου εἰς τὸ ἄλλο, ἀναλόγως τῆς θέσεως, ὅπου ἐξωγράφιζε ταύτας, μεταβολάς, δεικνυούσας τὸ βαθὺ διακοσμητικὸν καὶ συνθετικὸν τοῦ αἵσθημα, 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 χρησιμοποιοεῖ ὡς πρότυπα Μακεδονικὰς τοιχογραφίας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων¹, ἀπὸ τὰς ὁποίας δανεῖζεται καὶ τὰ πλούσια ἑλληνιστικὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους. Τὴν ἐπίδρασιν ἄλλωστε, τὴν ὁποίαν κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἦσκει ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ εἰς τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, τὴν διεπιστώσαμεν ἤδη καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ. Εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας ἡ σύνθεσις μεταβάλλεται ριζικῶς. Ὁ Ἰησοῦς εὐρίσκεται εἰς τὸ μέσον τῆς τραπέζης καὶ οἱ ἀπόστολοι συμμετρικῶς ἐκατέρωθεν αὐτοῦ². Τὴν μεταβολὴν αὐτὴν τὴν προεκάλεσεν ἡ θέσις τῆς σκηνῆς ἐντὸς τῆς κόγχης. Ἄν ἐπανελάμβανεν ὁ Θεοφάνης τὴν σύνθεσιν τῶν Μετεώρων, ὁ Ἰησοῦς, τὸ κύριον πρόσωπον, δὲν θὰ ἐδέσποζε τῆς ὅλης συνθέσεως. Ἡ ἰδία δυσκολία τῆς ἡμικυλινδρικοῦς 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 μορφήν τοῦ Ἰησοῦ³. Καὶ διὰ τὴν σύνθεσιν ὁμοῦς αὐτὴν τὰ πρότυπά τοῦ εἶναι Μακεδονικὰς τοιχογραφίας⁴. Εἰς τὰς λεπτομερείας τῆς συνθέσεως αὐτῆς τῆς Τραπέζης ὁ MILLET διέκρινε στοιχεῖα δυτικῆς ἐπιδράσεως⁵. Τοῦτο δὲν εἶναι διόλου

¹ Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Βατοπεδίου, MILLET, Athos, πίν. 87. 2, καὶ τῆς Θεοσκεπάζου 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, Ἀθῶς, πίν. VI.

⁴ Π.χ. Πρωτότον, MILLET, Athos, πίν. 26. 2, Γρατσάντισσα Σεβρίας, MILLET, Recherches, σ. 306, εἰκ. 293.

⁵ MILLET, Recherches, 304 κ.εξ.

ἀπίθανον. Νομίζω μάλιστα ὅτι ὠρισμένοι μορφαὶ ἀποστόλων, ὅπως ὁ τελευταῖος δεξιὰ, μὲ τὴν χεῖρα ἐπὶ τῆς τραπέζης, ἔχει ἀντιγραφῇ ἀπὸ χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi¹, τοῦ ὁποίου ἄλλο ἔργον, τὴν Σφαγὴν τῶν νηπίων, εἶδομεν 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 γενικὰς της γραμμίας, τὴν διάταξιν τῆς Τραπεζῆς μὲ τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸ μέσον². Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων δίδουν εἰς τὸν Θεοφάνην τὴν ἰδέαν νὰ εἰκονίσῃ τὸν Ἰωάννην εἰς τὸ δεξιὸν μέρος τοῦ Σωτῆρος³. Τὰ πλούσια ἐλληνιστικὰ οἰκοδομήματα πληροῦν καὶ πάλιν τὸ βάθος τῆς συνθέσεως, διότι δὲν ὑπάρχει ἐδῶ ὁ λόγος, διὰ τὸν ὁποῖον εἶχον ἀποκλεισθῇ ταῦτα ἀπὸ τὴν σύνθεσιν τῆς Τραπεζῆς.

Οὕτω καὶ εἰς τὰς εἰκονογραφικὰς του συνθέσεις, ὅπως καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν 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 ζωγραφικὴ, ἡ ὁποία εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα εἶχεν, ὡς εἶδομεν, ἐπηρεάσει κάπως τὴν τεχνοτροπίαν του. Ἄν διὰ τινὰς λεπτομερείας τῶν συνθέσεών του δανεῖζεται 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 ρωμαλεὰν τέχνην του καὶ νὰ τὰ ἐνσωματώσῃ ἀπολύτως εἰς τὸ ἔργον του. Τὰ δυτικὰ αὐτὰ δάνεια ὁ Θεοφάνης τὰ χρησιμοποιοιεῖ, ὅπως παρετήρησεν ὁ MILLET, μὲ διακριτικότητα καὶ κατὰ τρόπον ἐπεισοδιακόν⁴.

Τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους φαίνεται ὅτι πολὺ ἐθαυμάσθησαν εἰς τὴν ἐποχὴν 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. Ἄλλ' ὁ θαυμασμὸς δὲν ὑπῆρξεν ὀλιγώτερος καὶ μετέπειτα. Τοῦτο μαρτυροῦν ὅσα γράφει κατὰ τὸ 1780 ὁ ΣΑΒΒΑΣ εἰς τὸ Προσκηνητάριόν του τῆς Λαύρας, προκειμένου περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθο-

¹ Ἀπεικονίσις ὑπὸ ΧΑΤΖΗΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. Ε' 2.

² MILLET, Athos, πίν. 124. 2.

³ Χελανδράκι, MILLET, Athos, πίν. 68. 1. Μονὴ τοῦ Μάρκου παρὰ τὰ Σκόπια, MILLET, Recherches, σ. 303, εἰς. 287.

⁴ MILLET, Recherches, 666.

λικοῦ: *Πὼς νὰ ἀφίσω τὴν ἱστορίαν* (δηλ. τὰς τοιχογραφίας) *τοῦ πανιέρου τούτου ναοῦ; αὕτη ἐπειδὴ εἶναι μεγαλοφνοῦς χειρὸς ἔργον, τοῦ Θεοφάνους ἐκείνου, τοῦ χρηματίσαντος μαθητοῦ, τοῦ πολυθρυλλήτου ἐκείνου Πανσελήνου, ἀφήνω εἰς τὴν ὑμετέραν διάκρισιν νὰ στοχασθῇτε τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀρχαῖον ἀξίωμα ὁποῦ ἔχεν ἂς κηρύττῃ καὶ σιωπῶσα τὸ κάλλος τῆς καὶ τὰ προνόμιά της*¹.

Ὅ,τι ὁμῶς συνετέλεσε κυρίως εἰς τὸ νὰ ἐπιβληθῇ εἰς τὴν ἐκτίμησιν τῶν μεταγενεστέρων ὁ Θεοφάνης, εἶναι ἡ τεχνικὴ του, διότι διὰ τοὺς μεταγενεστέρους ἀγιογράφους εἰς τὴν τεχνικὴν εὐρίσκετο κυρίως ἡ διαφορὰ τῶν δύο σχολῶν, Μακεδονικῆς καὶ Κρητικῆς. Εἰς τὰς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων ὁ Θεοφάνης ἀντιπροσωπεύει τὴν Κρητικὴν τεχνικὴν, ὅπως ὁ Πανσέληνος τὴν Μακεδονικὴν². Εἰς ἓν τοιοῦτον παλαιὸν ἐγγχειρίδιον 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 ταυτόσημοι⁴.

II. Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 16^{ΟΥ} ΑΙΩΝΟΣ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΘΕΟΦΑΝΗΝ

Καὶ εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος 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 εἵπομεν, τὸ πρότυπον διὰ τὴν διάταξιν τῆς διακοσμήσεως. Τὸ αὐτὸ συνέβη καὶ μετὰ τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν εἰς τὰς Τραπεζὰς 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 μετὰ τὰ ἐκ τῆς χαλκογραφίας τοῦ Raimondi δάνεια, ἐπαναλαμβάνεται πανομοιότυπως, ὡς διεπίστωσεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ὅχι μόνον εἰς τὰ καθολικὰ τῶν Ἀγιορειτικῶν μονῶν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ Μετέωρα καὶ εἰς τὴν

¹ ΣΑΒΒΑ, Προσκνητάριον Λαύρας (βλ. ἄνωτ. σ. 105 σημ. 1), σ. 35. Ἐτηρήθησαν ἡ στίξεις καὶ ἡ ὁρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου.

² Βλ. MILLET, Recherches, 678.

³ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, Παράρτημα Α', σ. 237.

⁴ Αὐτόθι, σ. 246 § 23.

Θεσσαλίαν¹. Ἀπὸ ἀπόψεως λοιπὸν εἰκονογραφικῆς ὅλοι οἱ μετὰ τὸν Θεοφάνη τοιχογράφοι «ἀκίνητοὺν εἰς τὴν ρουτῖναν», ὅπως παρετήρησεν ὁ MILLET².

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν, ὁ Θεοφάνης ὑπῆρξε καὶ πάλιν τὸ πρότυπον καὶ ἡ βάσις. Ἐκαστος ὁμῶς ζωγράφος μὲ πραγματικὴν προσωπικότητα ἐχρησιμοποίησε τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους διαμορφωθείσαν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν συμφώνως πρὸς τὴν ἰδικὴν του καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν. Οὕτω ὁ Ζώρζης ὁ Κρῆς, ὁ διακοσμήσας τὸ καθολικὸν τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Διονυσίου κατὰ τὸ 1547³, δίδει μεγαλυτέραν σχηματικότητα καὶ ἀσχητικὴν 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 Ὅρος⁵, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὰ χρώματά του εἶναι περισσότερον φωτεινά, ἀρμονιζόμενα πρὸς τὴν ἐξαιρετικὴν φωτεινότητα τοῦ ναοῦ⁶.

Φράγκος Κατελάνος. Μεταξὺ ὅλων τῶν συγχρόνων καὶ μεταγενεστέρων τοῦ Θεοφάνους τοιχογράφων διακρίνεται εἰς, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον θὰ ἡδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς μία ἀντίδρασις εἰς τὸν γενικὸν θαυμασμὸν καὶ τὴν, κατὰ 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. 468. Τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου δὲν ἀναφέρεται εἰς τὴν ἐπιγραφὴν, 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 Ὅρος, 569. ΧΡΙΣΤΟΦ. ΚΤΕΝΑ, Ἡ ἐν Ἀγίῳ Ὁρει Ἄθῳ ἱερὰ . . . Μονὴ τοῦ Δοχειαρίου, Ἀθῆναι 1926, 40. Αἱ τοιχογραφίαι παρὰ MILLET, Athos, πίν. 215-254.

⁶ Εἰς τὸ παλαιὸν Προσκυνητῆριον 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 μέγιτος κορυπὲς αὐτοῦ (τοῦ ναοῦ), εἰς μέτρον πολλὰ ὑψηλὸν καὶ μετάρσιον, ὅπου εἰς ἄλλο μοναστήριον τόσον ὕψος ἐκκλησίας δὲν εὐρίσκεται· ἐπειδὴ ὁ ἀρχιτέκτων ἐκείνος διὰ τὸ τοῦ τόπου κατωφερεῖς, καὶ τὴν στενότητα τῆς αἰλῆς, ὅπου οὐνιάταται ἀπὸ διάφορα πεζούλια, ἃν δὲν ἔκτεινε τὴν ἐκκλησίαν εἰς αὐτὸ τὸ ὑπέρμετρον ὕψος, ἤθελεν εἶναι σκοτεινὴ καὶ πολλὰ πληκτικὴ. Προσκυνητῆριον τοῦ βασιλικοῦ, πατριαρχικοῦ, σταυροπηγιακοῦ τε καὶ σεβασμίου ἱεροῦ μοναστηρίου τοῦ Δοχειαρίου, τοῦ ἐν τῷ ἁγιονύμφῳ ὄρει τοῦ Ἀθῶνος. Συντεθὲν μὲν καὶ φιλοπονηθὲν παρὰ τοῦ πανοσιολογιωτάτου καὶ σεβασμιωτάτου Ἀγίου πρώην μεγάλου Πρωτοσυγκέλλου, τῆς ἐν Χ(ριστ)ῷ μεγάλης ἐκκλησίας Κυρίου Κυρίου ΚΥΡΙΑΛΟΥ τοῦ ἐν Σμύρνης . . . τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελείᾳ καὶ φιλοτίμῳ δαπάνῃ τοῦ πανοσιολογιωτάτου ἁγίου ἀρχιμανδρίτου καὶ καθηγουμένου τῆς Σλομποζίας Κυρίου Κυρίου ΓΑΒΡΙΗΛ τοῦ Σμυρναίου . . . Ἐν Βουκουρεστίῳ, 1843, σ. 31.

Νικολάου, τοῦ προσκεκολλημένου εἰς τὴν δεξιὰν πλευράν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας¹.

Ἐπειδὴ εἰς ζωγράφος Φράγκος ἀναφέρεται ἐπίσης εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ 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 Βαρλαάμ 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 ὁμως δὲν ἀναφέρει τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου². Εἰς τὸν νάρθηκα σώζονται δύο ἐπιγραφαί. Ἡ πρώτη, ἡ καὶ σπουδαιότερα, ἀναφέρει ὅτι ἡ διακοσμησις τοῦ νάρθηκος ἐγένετο κατὰ τὸ 1566 διὰ χειρὸς Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θηβῶν, ὁμοῦ μετὰ τοῦ ἀυταδέλφου ἡμῶν Φράγκου³. Ἡ δευτέρα ἐπιγραφή ἀναφέρει καὶ πάλιν ὡς ἔτος διακοσμήσεως τοῦ νάρθηκος τὸ 1566 καὶ προσθέτει ὅτι αἱ τοιχογραφαίαι καὶ τοῦ ναοῦ καὶ τοῦ νάρθηκος ἐπισκευάσθησαν κατὰ τὰ ἔτη 1780-1782⁴.

Γεννᾶται ἥδη 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 Ἀγίου Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν; Ἀς ἴδωμεν πρῶτον

¹ Ἡ ἐπιγραφή 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 ὁμοῦ φαίνεται ὅτι τὸ ἀνέυρε. BETTINI, Pitt. bizant. 44.

² Ἡ ἐπιγραφή, κατὰ τὴν ἡμετέραν ἀνάγνωσιν, ἔχει ὡς ἐξῆς: † Ἀνηγέρθη ἐκ βάθρων καὶ ἀνιστορήθη ὁ θεῖος καὶ πάσης τῆς οὐρανοῦ μονῆς τῶν Ἀγίων Πάντων παρὰ τῶν ὁσίων ἀνιστορήθη ἐν ἱερομονάχοις καὶ αὐταδέλφω κυρῷ Νεκταρίῳ καὶ κυρῷ Θεοφάνει. Ἐτε ἡμεῖς. ζωντ' (Ἰνδίκαιων) σ' | Ἀνεκαίνισθη ἡμῖν. Ἡ ἐπιγραφή εἶναι ἡ ἀρχικὴ καὶ δὲν ἐγγράφη κατὰ τὴν μεταγενεστέραν ἀνακαίνισιν, ὡς εἶχεν ὑποθέσει ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ, Ν. Ἑλληνομνημόνων, 2, 1905, 94, ὅπου καὶ αἱ προγενέστεραι δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς. Μόνον ἡ τελευταία φράσις Ἀνεκαίνισθη κ.λ.π. εἶναι μὲ γραφὴν διάφορον, προστεθεῖσα κατὰ τὴν ἐπισκευὴν τῶν τοιχογραφιῶν. Αἱ δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς ὑπὸ L. HEUZEVY-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 ἀπληλαγμένα λαθῶν. Αἱ μεταγενέστεραι ὁμως δημοσιεύσεις, τὰς ὁποίας ἔχω ὑπ' ὄψιν μου, εἶναι πολὺ περισσότερον λανθασμένα. Βλ. Ν. ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, Τὰ Μετέωρα, Βόλος 1926, 70. I. ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ, Τὰ Μετέωρα, Τρίκαλα 1934, 52.

³ Πρώτῃ δημοσίευσιν ὑπὸ ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, ἐνθ' ἀν. σ. 439, ἀριθ. 10. Νεωτέρα ὑπὸ Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1924, 395. Ἀκριβῆς δημοσίευσιν καὶ ἐν ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἀν. 53. Βλ. καὶ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἀν. σ. 71, ἀριθ. 5, ὅπου ἀναφέρονται καὶ αἱ παλαιότεραι δημοσιεύσεις.

⁴ ΠΑΠΑΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἀν. 52, ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἀν. σ. 71, ἀριθ. 6. Ἡ ἐπισκευὴ περιωρίσθη εἰς ἅλποιν βροντῶμα τῶν εἰς τὸ κάτω μέρος μορφῶν, χωρὶς οὐδεμίαν ἄλλοισιν τῶν τοιχογραφιῶν.

τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ (πίν. 28-29). Εἰς αὐτὰς εὐρίσκομεν τὴν Κρητικὴν τεχνικὴν ὑπὸ τὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν ἰδίως εἶχε δώσει εἰς αὐτὴν ὁ Ζώριξ ἐκ τῆς ἀπὸ τοῦ 1547 διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου (πίν. 33. 2), ἀλλὰ μὲ ἀκόμῃ ἰσχυροτέραν τὴν σχηματοποίησιν¹. 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 τοιχογράφειαν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ; Διὰ τὴν διευκρίνησιν τοῦ ζητήματος τούτου, καθὼς καὶ ἄλλων συναφῶν, εἶναι ἀνάγκη νὰ παρακολουθησῶμεν, κατὰ τὸ δυνατὸν, τὸ ἔργον τοῦ Γεωργίου ἱερέως.

Τρία ἔτι ἐνωρίτερον ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, δηλαδὴ κατὰ τὸ 1563, εὐρίσκομεν τὸν ἴδιον Γεώργιον ἱερέα καὶ ἐκκλησιαστικὴν Θηβῶν διακοσμοῦντα μετὰ τοῦ ἡμῶν ἀνταδέλφου Φράγκου τὸ ἐπίκλην τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὸ χωρίον Κράψα πλησίον τῶν Ἰωαννίνων². Ὅτι καὶ ἐδῶ πρόκειται περὶ τῶν ἰδίων ζωγράφων, οἱ ὁποῖοι διεκόσμησαν τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Βαρλαάμ, οὐδεμία δύναται, νομίζω, νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία. Ἄν 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 πανομοιότηπως 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 ἐνομιόσθη βέβαιον³, 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.ἐξ. καὶ παρὰ BETTINI, Pitt. bizant. σ. 43. Βλ. ἐπίσης ABME, 7, 1951, σ. 76 εἰκ. 2.

² Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Χ. ΣΟΥΛΗ εἰς τὸ περιοδ. Ἡπειρωτικὰ Χρονικά, 9, 1934, σ. 84, ἀριθ. 3.

³ MILLET, Recherches, 578. DIEHL, Manuel, II, 844, 847. ΣΙΣΙΑΝΟΣ, 109, κ.ἀ. Ὁ BETTINI, M. Damasceno, 335, ἔχει τὴν ἰδίαν γνώμην, δὲν διατάζει ὅμως νὰ γράψῃ, ὅτι ὁ Γεώργιος ἱερεὺς καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος συνεφιγάρσθησαν μετὰ τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας καὶ ὅτι κατὰ τὸ 1568 διεκόσμησαν τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Δοχειαρίου, ἀπορεὶ δὲ μάλιστα πῶς τοῦτο δὲν ἐσημειώθη μέχρι τοῦδε.

δόκιμος ἀγιογράφος, 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 ἀπλοῦς βοηθὸς τοῦ ἀδελφοῦ του Γεωργίου ἱερέως. Ἐκτὸς τούτου, οὐδεμία, ὡς εἶδομεν, 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 Βαρλαάμ οὔτε εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Κράφης 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 διακοσμῆσεως τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βελτισίτης εἰς τὴν Ἡπειρον. Εἰς αὐτὴν, δυστυχῶς ἑλλιπῆ, τὸ μέρος, τὸ ἐνδιαφέρον ἡμᾶς, ἔχει ὡς ἑξῆς¹: *Ἐπὶ ἔτους Ζου Ο[7] Ἰν(δικτιῶνος) α΄. Ἀνιστωρίθῃ ὑπὸ χειρὸς Φράγγου ζωγράφου κ(αὶ) [ἱε]ρ[ε]ως;] Δικοτάρης ἐκ τόπου Θήβας ἐλαχίστον κ(αὶ) ἀμαρτωλοῦ. Ἐχρησθή Μαρίον ἡσιτής... ἡμέρα Τρίτῃ κ(αὶ) ἐτεληώθη μηνὸς Ἰουνίου ἡσιτής.... ἡμέρα Τετράδῃ (707[6] = 1568)².*

Τὸ ἐπίθετον λοιπὸν τοῦ ζωγράφου Φράγκου ἦτο, φαίνεται, Δικοτάρης. Ἦδη ὅμως γεννᾶται τὸ εὐλογον ἐρώτημα: ὁ Φράγκος οὗτος Δικοτάρης εἶναι τὸ αὐτὸ πρόσωπον μὲ τὸν Φράγκον, τὸν ἀδελφὸν τοῦ Γεωργίου ἱερέως, τὸν ἀναφερόμενον εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τοῦ Βαρλαάμ καὶ τῆς Κράφης;

Ὅτι πρόκειται περὶ τοῦ ἰδίου προσώπου δύναται, κατὰ τὴν γνώμην μου,

¹ Ταύτην ἐδημοσίευσεν ὁ Χ. ΣΟΥΛΗΣ εἰς τὰ Ἡπειρωτικά Χρονικά, ἐνθ' ἀν. σ. 84, ἀριθ. 2, ἀλλὰ μὲ τινὰς παραλείψεις. Ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη ἀνάγνωσις ἐγένετο ἐπὶ τῇ βάσει πανομοιότυπου σχεδιάσματος, ἀποσταλέντος εἰς ἡμᾶς λιαν 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, ἀσύνθηδες τὴν ἐποχὴν ἐκείνην. Εἰς Γεωργίος Δουκοτάρης, ἀναμφιβόλως ἄσχετος πρὸς τὸν Γεωργίον 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 Βελτισίτης ὁ Φράγκος ἀναφέρει τὴν πατρίδα του, ἐκ τόπου Θήβας, ὁπόθεν κατήγετο καὶ ὁ Γεώργιος ἱερεὺς, 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 Βελτισίτης. Εἰς αὐτὴν δηλαδὴ εὐρίσκομεν μίαν ἰδιοτυπίαν, μὴ ἀπαντῶσαν, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον 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 αὕτη εὐρίσκεται ἀκριβῶς εἰς τὰς ἐπιγραφάς, αἱ ὁποῖαι συνοδεύουν τὰς διακοσμήσεις τὰς γενομένας ὑπὸ τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Βαρλαάμ καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Κράψης¹. Ὁ Φράγκος οὕτω ἐπαναλαμβάνει εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ τῆς Βελτισίτης τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον εἶχε καθιερώσει ὁ Γεώργιος ἱερεὺς. Δὲν δύναται συνεπῶς νὰ ὑπάρξῃ, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ὁ Φράγκος Δικοτάρης τῆς ἐπιγραφῆς τῆς Βελτισίτης 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 Βελτισίτης 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 τοῦλάχιστον 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 ἀπλῆς εἰκασίας μὴ δυναμένης ἐκ τῶν ὑπαρχόντων στοιχείων νὰ ἐπιβεβαιωθῇ.

Τὸ ὅλον τέλος πρόβλημα Κατελάνου θὰ ἡδύνατο νὰ λύσῃ κατὰ τρόπον ὀριστικὸν ἡ δημοσίευσίς καὶ ἡ μελέτη τῶν εἰς τὴν Ἡπειρον σωζομένων τοι-

¹ Ἐπιγραφὴ νάρθηκος Βαρλαάμ: Ἡ μὲν ἀρχὴ τῆς ἱστορίας τοῦδε τοῦ ἁγίου νάρθηκος ἦν Ἰουνίου κγ', ἐτελειώθη δὲ Ὀκτωβρίου ιζ', ἡμέρα Α' ... Ἐπιγραφὴ Ἀγ. 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. Βελτισίτης: Ἐξηρησθη (δηλ. ἐχρίσθη) Μαρτίου ἡσπῆς ... ἡμέρα Τρίτη κ(αί) ἐτεληώθη μηνὸς Ἰουνίου ἡσπῆς ... ἡμέρα Τετάρτη.

χογραφιῶν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἱερέως Γεωργίου Δικτοῦ καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Φράγκου, ἰδίως δὲ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ναοῦ τῆς Κράφης¹.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Μετὰ τὰς ἀνωτέρω γενομένας διευκρινήσεις, συμφώνως πρὸς τὰς ὁποίας δὲν φαίνεται τὰ ὑπάρχοντα σχέδια μετὰ τῆς τέχνης τοῦ Φράγκου Κατελάνου καὶ τῆς τέχνης τοῦ Γεωργίου ἱερέως Δικτοῦ 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 εἶδομεν, κατὰ τὸ 1560², οὐδὲν ἄλλο ἔργον μὲ τὴν ὑπογραφὴν 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 Βαρυλαᾶ τῶν Μετεώρων, αἱ γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, ὡς εἶδομεν, κατὰ τὸ ἔτος 1548³ (πίν. 30-32. 1). Ἡ ἀνώνυμος αὕτη 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 ζωγράφου⁴. Αἱ περισσότεραι τῶν συνθέσεων εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρυλαᾶ⁵ (Γέννησις, πίν. 30. 1, Μεταμόρφωσις, Ἐγέρσις τοῦ Λαζάρου, Βαΐοφόρος κ. ἄ.) ἀνευρίσκονται πανομοιότυποι εἰς τὸν Ἁγίον Νικόλαον τῆς Λαύρας⁶. Ἄλλαι συνθέσεις, ὅπως ἡ Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἀδην (Ἀνάστασις)⁷, δεικνύουν τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς εἰκονογραφίαν, ἀλλ' εἶναι εἰς τὸν ναὸν

¹ Τὰς τοιχογραφίας ταύτας τῆς Ἡπείρου ἐμελέτησεν ὁ κ. Δ. Εὐαγγελίδης. Τὰ πορίσματα ὁμοῦς 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 ὁμοῦς ταυτίζει τὸν Φράγκον Κατελάνον πρὸς τὸν δῶνόν μὲν τοῦ τὸν ἐργασθέντα μετὰ τοῦ Γεωργίου ἱερέως. Ὁ BETTINI, M. Damasceno, 335, ὑπόκειται ν' ἀποδείξῃ «δι' ἀκαταμαχίτων συγκρίσεων» ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρυλαᾶ εἶναι ἔργον τοῦ Θεοφάνους τοῦ ζωγραφίσαντος τὴν Λαύραν. Ἀργότερον ταυτίζει τὸν ζωγράφον τοῦ ναοῦ τοῦ Βαρυλαᾶ πρὸς τὸν «ἄλλον ἐκεῖνον Θεοφάνην τὸν Κρητὰ, τὸν ὁποῖον θὰ συναντήσωμεν ἀργότερον εἰς τὸν Ἀθῶν» 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, ἐδημοσίευσεν τμήμα τῆς Κοιμήσεως, τὴν μίαν ἀπὸ τὰς δύο σκηνάς τῆς Βρεφοκτονίας καὶ τὴν παράστασιν τῆς Μεταφορᾶς τῆς Κιβωτοῦ. (Ἐκ παραδρομῆς γράφεται ἐκεῖ ὅτι πρόκειται περὶ ἀπεικονίσεως τῶν Λίων).

⁶ MILLET, Athos, πίν. 258, 259.

⁷ Αὐτόθι, πίν. 260. 1.

τοῦ Βαρλαάμ ἀπλούστεραι, καὶ τοῦτο, διότι ὁ διαθέσιμος ἐκεῖ χώρος ἦτο ὀλίγος.

Θὰ ἡδύνατό 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 ὁμως ὑπόθεσις εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμος. Ἄν τοῦτο συνέβαινε, θὰ ἡδύνατο βεβαίως ὁ Κατελάνος ν' ἀντιγράψῃ πιστῶς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ τὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν, ὅχι ὁμως τὴν τεχνικὴν, 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 διακοσμῆσεις ἐξετελέσθησαν ὑπὸ τῆς αὐτῆς χειρὸς.

Οὕτω δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον, κατὰ τὴν γνώμην μου, ὅτι εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ 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 προκύψαν ἀναφορικῶς πρὸς τὸν Γεώργιον ἱερέα καὶ τὸν ἀδελφόν του Φράγκον. Ἀπὸ τὰς χρονολογίας δηλαδή, 1563 (Κράφα) καὶ 1566 (Νάρθηξ Βαρλαάμ), ἐξάγεται ὅτι ὁ Γεώργιος ἱερεὺς εἶναι νεώτερος τοῦ Κατελάνου. Δὲν θὰ ἦτο συνεπῶς δυνατόν 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.

*Ἐχομεν οὕτω δύο σύνολα τοιχογραφιῶν (ναὸς Βαρλαάμ καὶ Ἅγιος Νικόλαος Λαύρας), εἰς τὰ ὁποῖα δυνάμεθα νὰ μελετήσωμεν τὴν τέχνην τοῦ Φράγκου Κατελάνου.

Εἰκονογραφικῶς ὁ Κατελάνος δὲν ἡδυνήθη ν' ἀποφύγῃ ἐντελῶς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Θεοφάνους. Πάντως ὁμως 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 ὠρισμένας ἰδίως σκηνάς, περὶ τῶν ὁποίων εἴμεθα βέβαιοι ὅτι διεμορφώθησαν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους. Τοιαύτη εἶναι κυρίως ἡ Σφαγὴ τῶν νηπίων. Εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ ὁ Κατελάνος, ἀκολουθῶν τὴν κλησίν του πρὸς τὴν ἐκτεταμένην δι' εἰκόνων ἀφήγησιν, διαθέτων δὲ καὶ ἀρκετὸν χώρον, 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 (Καχριέ Τζαμί) εἰς τὴν Κωνσταντινουπόλιν¹ ἢ πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ². Ἀνάλογον πρότυπον ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεώς του εἰς τὴν Λαύραν³, 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 ὀπισθεν 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 Βαβλαάμ, τὴν φέρουσιν τὴν ἐπιγραφὴν: *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 γεγονός, ὅτι εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Κατελάνου εἶναι συγχρόνως ἀπολύτως φανερά καὶ ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις. Θὰ ἔλεγέ τις, ὅτι ὁ Κατελάνος ἐπανέφερεν εἰς τὴν ἰταλικὴν τῆς μορφῆς τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, τὴν ὁποίαν εἶχεν ἐξελληνίσει ὁ Θεοφάνης⁵. Ἄν δὲν ἐσώζετο σήμερον ἡ χαλκογραφία αὐτή, θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἰπώμεν ὅτι ὁ Κατελάνος τὴν εἶχεν ἀπ' εὐθείας χρησιμοποίησει, χωρὶς νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν του τὴν διασκευὴν τοῦ Θεοφάνους. Ἡ σύγκρισις ὅμως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Λαύρας πείθει ἀδιστακτικῶς ὅτι αὐτὴ ἦτο τὸ πρότυπον τοῦ Κατελάνου καὶ ὅχι ἡ χαλκογραφία.

Ὅτι ὁ Κατελάνος ἐχρησιμοποίησε καὶ ἀπ' εὐθείας ἰταλικά 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 Βαβλαάμ καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας⁶ πανομοιούτως 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 παρατηρήθη, προέρχεται ἀπὸ ἔργον τοῦ Ραφαήλ⁷.

¹ Θ. ΣΜΙΤ, Καχριέ Τζαμί (ρωσ.) εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, II, 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. ἄνωτέρω, σ. 101 κ. ἑξ.

⁶ MILLET, Athos, πίν. 259. 1.

⁷ MILLET, Recherches, 680.

Δὲν εἶναι βεβαίως δυνατόν ν' ἀναλυθῇ ἐνταῦθα εἰκονογραφικῶς ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου. Διὰ τὰ δειχθῆ ὅμως ὁ τρόπος, κατὰ τὸν ὁποῖον εἰργάσθη οὗτος εἰς τὸν ἀπαρτισμὸν τῶν συνθέσεών του, θ' ἄρκεσθῶμεν εἰς τὴν ἀνάλυσιν μιᾶς καὶ μόνης παραστάσεως, τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία εἰκονίζεται, κατὰ τρόπον ἐντελῶς ὁμοιον, εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ (πίν. 30. 1) καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας¹. Εἰς τὴν σκηνὴν αὐτὴν ἡ Θεοτόκος παρίσταται γονυπετὴς παρὰ τὴν φάτνην μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους. Τὸ καθαρῶς δυτικὸν τοῦτο στοιχεῖον² ἀναφαίνεται εἰς τὴν ὁρθόδοξον τέχνην διὰ πρῶτην φορὰν, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, τὸ 1546 εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους ἐκτελεσθεῖσαν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα³. 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 Θεοφάνην⁴. Τοῦτο εἶναι πιθανώτατον, δεδομένου ὅτι ἡ εἰκονογραφία τοῦ Θεοφάνους δὲν παρουσιάζει οὐσιώδεις διαφορὰς μετὰ τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, ὅπου ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν Γέννησιν παρίσταται ὄχι γονυπετὴς⁵, καὶ τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα. Ἄν λοιπὸν ἡ παρὰ τὴν φάτνην γονυπετὴς Θεοτόκος εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα εἶναι πρᾶγματι, ὅπως φαίνεται πολὺ πιθανόν, μεταγενεστέρᾳ ἐπισκευῇ, τότε ὡς τὸ παλαιότερον γνωστὸν παράδειγμα τοῦ τύπου τούτου δέον, ἂν δὲν ἀπατώμαι, 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 Βαρλαάμ ἀναμφιβόλως ἀντέγραψε τὸ 1552 ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων⁶, ὅπως ἀπὸ τὴν διακόσμησιν ἀσφαλῶς τοῦ Κατελάνου εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας τὸν παρέλαβε, τὸ 1568, ὁ ἄγνωστος ἐπίσης ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου⁷.

Τὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ Κατελάνος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ τύπου τῆς γονυκλινοῦς Θεοτόκου παρὰ τὴν φάτνην ἐνισχύει μία οὐσιαστικὴ λεπτομέρεια τὴν ὁποίαν εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Βαρλαάμ 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. Πεβ. 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 κείται τὸ βρέφος, εἶναι κατεσκευασμένη ἐκ πλεκτῶν κλάδων. Τοιοῦτον εἶδος φάτνης εἶναι, καθ' ὅσον γνωρίζω, ἐντελῶς ἄγνωστον εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην ὄλων τῶν ἐποχῶν, εἰς τὴν ὁποίαν, ὡς γνωστόν, ἡ φάτνη εἶναι πάντοτε κτιστὴ ἢ μαρμαρίνη. Ὁ τύπος ὁμῶς οὗτος τῆς ἐκ πλεκτῶν κλάδων φάτνης εἶναι συνηθέστατος εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἐκτὸς ἄλλων παραδειγμάτων¹, δύναται νὰ δεῖξη τοῦτο ἡ ἐνταῦθα παρατιθεμένη γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15^{ου} αἰῶνος² (πίν. 32. 2). Αὕτη, καὶ ὡς πρὸς τὴν γονυπετὴ Θεοτόκον καὶ ὡς πρὸς τὴν πλεκτὴν φάτνην, σχετίζεται τόσον στενῶς πρὸς τὴν σύνθεσιν τοῦ Κατελάνου, ὥστε μὲ ἀπόλυτον σχεδὸν βεβαιότητα νὰ δύναται 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 εἶδομεν, τὴν γονυπετὴ Θεοτόκον, πιστότεροι εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἐξακολουθοῦν νὰ εἰκονίζουσιν τὴν φάτνην κτιστήν. Τὸ ἴδιον παρατηρεῖται καὶ εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα, ὅπου, ὡς εἶδομεν, ἡ γονυκλινὴς Θεοτόκος ὀφείλεται, κατὰ τὴν πιθανωτάτην εἰκασίαν τοῦ Millet, εἰς τὸν μεταγενέστερον ἐπισκευαστήν. Ἐξ ὄλων λοιπὸν τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς τοῦ ὁ Κατελάνος εὐρίσκεται, ὡς πρὸς τὴν λεπτομέρειαν αὐτὴν, 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 ἐξωγράφησεν ὁ Κατελάνος εἰς τὰ Μετέωρα καὶ εἰς τὴν Λαύραν, εὐρίσκομεν εἰς τὸ ἀριστερὸν ἄνω μέρος τῆς συνθέσεως τοὺς Μάγους ἐρχομένους ἐφίππους. Τὸ θέμα εἶναι βεβαίως συνηθέστατον. Πολὺ ὁμῶς σπανία εἶναι ἡ λεπτομέρεια ὅτι τοὺς Μάγους ὁδηγεῖ ἐφίππος ἐπίσης Ἀγγελος 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 εὐρίσκομεν ὁμῶς εἰς τὰ σερβικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, εἰκονίζοντα εἴτε τὴν Γέννησιν, εἴτε τὸν 8^{ον} οἶκον τοῦ Ἀκαθίστου ὕμνου: *Θεοδόμον 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. ZORGE VON MANTEUFFEL, *Der deutsche Holzschnitt* München, 4. εἰ. σ. 13.

³ Σερβικὸν ψαλτήριον τοῦ Μονάχου: J. STRZYGOWSKI, *Die Miniaturen des serbischen Psalters...* in München, Wien 1906, πίν. LIV. 131 καὶ σ. 78 (Ἀκαθίστος). Τοιχογραφία 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 δεῖξη τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας του. Ὁ Κατελάνος εὐρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λιτότητα τοῦ Θεοφάνους. Δηγεῖται εἰς τὰς συνθέσεις του κατὰ πλάτος ὅλας τὰς φάσεις ἑνὸς γεγονότος μετὰ πᾶσαν λεπτομέρειαν. Ἡ ἀγάπη του αὐτὴ πρὸς τὴν ἔκτενῃ δι' εἰκόνων διήγησιν τὸν ἀναγκάζει νὰ δανεῖζεται 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 ὅχι μόνον τὸ σχέδιον, ἀλλὰ καὶ τὸ χρῶμά του, τὸ ὁποῖον συχνότατα ἔχει χαρακτηριστὰ 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 ὁμοῦ αὐτοῦ ρεαλισμοῦ τὸ ἐπεισόδιον τοῦ Πέτρου ἀποκόπτοντος τὸ ὠτίον τοῦ Μάλχου εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Βαβυλῶν (πίν. 32. 1). Ὁ Κατελάνος, διὰ νὰ δεῖξη τὸν πόνον τοῦ Μάλχου, τὸν ζωγραφίζει μετὰ τὰ χεῖλη 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, εὐρισκόμεναι πολὺ πλησιέστερον εἰς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν¹ (πίν. 30. 2). Καὶ ὡς πρὸς τὸ σχέδιον καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν παρουσιάζουν καταφανὴ συγγένειαν μετὰ τοὺς ἀγίους 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: РЕТКОВИЋ, Peint. serbe II, πίν. CLXVIIIa (Γέννησις). ΟΚΥΝΕΝ, Mon. Art. Serb. III, πίν. 10 (Ἀνάθιστος).

¹ Βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Γοβδελαῦ εἰς τὸ περιοδ. Κρ. Χρ. 1, 1947, πίν. ΚΔ' 3.

ἐξηγηθῇ. Ἡ ἰταλικὴ τέχνη δὲν τοῦ παρείχε τὰ κατάλληλα πρότυπα διὰ τὰς μορφὰς αὐτάς. Ἦτο συνεπῶς ἡναγκασμένος νὰ καταφεύγῃ εἰς τὰς παλαιότερας καὶ συγχρόνους τοῦ 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 αἰσθητικῶς 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 ἐποχὴν, 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, ἢ ὁποία ἀκμάζει, ὡς θὰ ἴδωμεν, κατὰ τὸν 17^{ον} κυρίως αἰῶνα εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, μὲ ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν τὸν ἐλεύθερον δανεισμὸν στοιχειῶν 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 17^{ου} 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 16^{ου} αἰῶνος, εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος τὰς συμπληρωματικὰς λεπτομερείας, τὰς ὁποίας πρὸ διακοσίων ἐτῶν ὁ ζωγράφος τῆς Περιβλέπτου εἶχεν ἤδη δανεισθῇ ἀπὸ τὰς παλαιὰς μικρογραφίας»¹. Τοῦτο ὅμως δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιβεβαιωθῇ. Εἰς τὴν κυρίως Ἑλλάδα δὲν εἶναι, τοῦλάχιστον 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 ὑπαρξιν ἰδιαιτέρας ζωγραφικῆς σχολῆς εἰς τὴν περιοχὴν αὐτήν. Ἄν ἔχωμεν ἐντού-

¹ MILLET, Recherches, 648.

τοῖς ὑπ' ὄψει τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Κατελάνος ἀπὸ τῆς συνθέσεως τοῦ, ὅπως τὸν εἶδομεν ἀνωτέρω ἀπὸ τὴν σύντομον ἀνάλυσιν μᾶς ἐξ αὐτῶν, εὐκόλως θὰ ἐννοήσωμεν πῶς αἱ εἰκονογραφικαὶ λεπτομέρειαι τῶν τοιχογραφῶν τῆς Περιβλέπτου καὶ τῶν σερβικῶν ἐκκλησιῶν ἐμφανίζονται ἐκ νέου εἰς τὸ ἔργον τοῦ ζωγράφου τούτου.

Οἱ μεταγενέστεροι ἀγιογράφοι 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, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Κατελάνος ἐχρησιμοποίει τὰ χρώματα εἰς τὴν τοιχογραφίαν¹. Καθ' ὅσον ὁμως γνωρίζω, οὐδεὶς ἐμὴ μῆτις ἢ ὁπωσδήποτε ἠκολούθησε τὴν τεχνικὴν του.

Ἡ τοιχογραφία κατὰ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἰδέαν ἀρκετὰ σαφῆ τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ τοιχογραφία μετὰ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνας τοῦ δευτέρου καὶ τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, μᾶς δίδει ἡ κατὰ τὸ 1573 γενομένη διακόσμησις εἰς τὴν Μητροπολιν τῆς Κалаμπάκας. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν², 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 συνθέσεων³. Αἱ μορφαὶ τῶν ἁγίων⁴ 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, μνεῖα τῆς ἐπιγραφῆς γίνεται εἰς τὸ βιβλίον τοῦ ΠΟΡΦ. ΟΥΣΠΕΝΣΚΙ, Ταξίδιον κ.λ.π. 365, ὅπου ὁμως δὲν παρατίθεται τὸ κείμενον, ἀλλὰ μόνον περιλήψεις εἰς μετάφρασιν. Τὸ ἐπίτετον τοῦ Νεοφύτου παρατίθεται ἑλληνιστί, ἀλλ' ἐσφαλμένως, Μπαθᾶς. Μετάφρασιν τῆς ἐπιγραφῆς ὁλοκλήρως εἰς τὴν ρωσικὴν ἔδωκεν ὁ ΑΝΤΩΝΙΝΟΣ, Εἰς τὴν Ρουμελίαν (ρωσ.). Πετροῦπολις 1886, 425 κ.ἐξ., ὅπου τὸ ἐπίτετον ἔχει ὀρθῶς ἀναγλωσθῆ, Μπαθῆχας. Τὸ κείμενον ὁλοκλήρως τῆς ἐπιγραφῆς ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, 306, ὅπου ὁμως ὑπάρχουν μερικαὶ παραναγνώσεις, ὀφειλόμεναι ἀναμιφθόλως εἰς τὴν ἐξαιρετικὴν σκοτεινότητα τοῦ ναοῦ καὶ εἰς τὸ ἐπὶ τὸν τοῖχον πυκνὸν στρώμα αἰθάλης. Τὸ σχετικὸν πρὸς τοὺς ζωγράφους μέρος τῆς ἐπιγραφῆς δέον, νομίζω, ν' ἀναγνωσθῇ ὡς ἑξῆς: Ἰστορήθη δὲ καὶ διὰ χειρὸς κάμοι τοῦ ἁμαρτωλοῦ Νεοφύτου μοναχοῦ τοῦ Κρητὸς, ὑπάρχων υἱὸς καὶ τοῦ Θεοφάνους μοναχοῦ, ἀρίστου ἀγιογράφου, ὁστις τὴν ἐκκλησίαν Μπαθῆχας, ὁμοῦ δὲ καὶ μετὰ τοῦ Κυριαζῆ τῷ ἱερὶ τῷ ὄντι ἐκ τῆς αὐτῆς χώρας. Πρβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, σ. 385, σημ. 23 καὶ Contribution, 207. Τὴν ἐπιγραφὴν ἐδημοσίευσεν καὶ ὁ ΒΕΤΤΙΝΙ ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 95, 1935/36, 61 κ.ἐξ. πανομοιούτως πρὸς τὴν δημοσίευσιν τοῦ Σωτηρίου, τὴν ὁποίαν εἶχεν ὑπ' ὄψει του.

³ Τὴν διαφορὰν τέχνης μεταξὺ τῶν συνθέσεων καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν εἶχεν ἤδη σημειώσῃ ὁ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, 306, ἀλλὰ τὰς τελευταίας ἐθεώρει, ἐκ παραναγνώσεως τῆς ἐπιγραφῆς, ἔργα τοῦ Θεοφάνους τοῦ Κρητὸς.

⁴ Βλ. τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Μαρδαρίου εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 6, 1929, σ. 310, εἰκ. 12. Αἱ αὐτοὶ, σ. 311, εἰκ. 13, μορφαὶ τῶν Ἀγίων Δημητρίου καὶ Γεωργίου δὲν προέρχονται ἐκ τῆς Μητροπόλεως τῆς Κалаμπάκας, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀπὸ τοῦ ἔτους 1552 διακοσμήσεως τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.

ἐδῶ τὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τοῦ πατρὸς 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, ἃν καὶ ἡ ἔλλειψις δημιουργικοῦ πνεύματος εἶναι ἀρκετὰ αἰσθητὴ. Αἱ συνθέσεις ὅμως, ἔργα πιθανώτατα τοῦ ἱερέως Κυριαζῆ, εἶναι πολὺ κατώτεροι μὲ χαρακτηριστὰ σαφῶς λαϊκόν. Εἰς ὥρισμένας 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 Τραπεζῆς τῆς Λαύρας, ἀλλὰ κατὰ τρόπον ἐντελῶς λαϊκόν.

Εἶναι φανερόν πλέον ὅτι ἡ γενεά, ἡ διαδεχθεῖσα τὸν Θεοφάνην, τὸν Κατελάνον καὶ τοὺς συγχρόνους τῶν, ἐστερεῖτο τῆς δημιουργικῆς δυνάμεως ἐκείνων. Μετὰ τοὺς μεγάλους ἐκείνους ζωγράφους ἡ τοιχογραφία ἐκπίπτει συνεχῶς, προσλαμβάνουσα ὅλον ἐν καὶ περισσότερον χαρακτηριστὰ λαϊκόν.

Οὕτω κατὰ τὸ δεύτερον καὶ τρίτον τέταρτον τοῦ 16^{ου} αἰῶνος κυριαρχοῦν εἰς τὴν τοιχογραφίαν δύο μεγάλοι καλλιτέχναι, ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Φράγκος Κατελάνος, ἀντιπροσωπεύοντες δύο διαφορετικὰς κατευθύνσεις εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς Κοητικῆς σχολῆς. Ὁ Θεοφάνης εἶναι ἐκεῖνος, ὁ ὁποῖος ἔδωκεν εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Κοητικῆς τοιχογραφίας τὴν ὁριστικὴν τῆς μορφήν. Ὁ Κατελάνος ἀντιπροσωπεύει, κατὰ τινα τρόπον, τὴν ἀντίδρασιν, τὴν δὲ τέχνην του χαρακτηρίζει ἀνεξάρτητον πνεῦμα καὶ τολμηροτέρα τεχνοτροπία, πολλὰ ὀφείλουσα εἰς τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως.

Λήγοντος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἡ αὐστηρὰ τέχνη τοῦ Θεοφάνους ἐκπίπτει εἰς ἀπομιμήσεις χαρακτηριστοῦ ὅλον ἐν 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 16^{ον} ΑΙΩΝΑ

I. ΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΕ ΥΠΟΓΡΑΦΗΝ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑΝ

"Αν καὶ ἡ Κρητικὴ τεχνοτροπία εἶχε πλέον διαμορφωθῇ εἰς τὰ κύρια χαρακτηριστικά της, ἀρχομένου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως παρατηρήσαμεν ἤδη εἰς προηγούμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου, φαίνεται ἐν τούτοις, προκειμένου τοῦλάχιστον περὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὅτι αὕτη δὲν εἶχε παντοῦ ἐπικρατήσῃ. Κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ὠρισμένα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια ἢ μεμονωμένοι ἀγιογράφοι ἐμμένουν εἰς τὴν ἀρχαιοτέραν παράδοσιν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς ἄλλους, οἱ ὅποιοι ἐργάζονται κατὰ τὴν ὁλονὲν διαμορφουμένην Κρητικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν.

Μαβρογορδάθος. Περὶ τῆς ἐμμονῆς αὐτῆς ὠρισμένων ζωγράφων εἰς τὴν παλαιὰν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν μᾶς πεῖθει ἡ ἐξέτασις δύο χρονολογημένων εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι φέρουν τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ἀγνώστου ἄλλοθεν Μαβρογορδάθου, τοῦ παλαιότερου μέχρι σήμερον γνωστοῦ, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων, ἀνήκοντος εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἔργα τούτου εἶναι σήμερον δύο μόνον γνωστά, παριστάνοντα ἀμφοτέρω 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, με χρονολογίαν 1515, ἀνήκει εἰς τὴν Συλλ. 'Ε. Σταθάτου' (πίν. 34. 1). Διὰ τὴν αὐθεντικότητα τῆς ὑπογραφῆς, με τὸν περιέργον τύπον Μαβρογορδάθος ἀντὶ Μαυρογορδάτος ἢ Μαυροκορδάτος, διατηρῶ σοβαρὰς ἀμφιβολίας, ἀκόμη δὲ περισσοτέρας διὰ τὰς χρονολογίας τῶν δύο εἰκόνων. Δύναται ὅμως νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι αἱ δύο αὐταὶ εἰκόνες ἀνήκουν ἀναμφιβόλως, ὅπως δεικνύουν ἡ τεχνοτροπία των καὶ ἡ τεχνικὴ των, εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 16^{ου} 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 ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Συλλογῇ Σταθάτου, πίν. 1 καὶ σ. 3 κ.έξ. Ἡ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς Κανελλοπούλου φέρει τὴν ὑπογραφὴν: ΧΕΙΡ ΜΑΥΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ | ΑΦΙΑ. Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς συλλογῆς Σταθάτου ἡ ὑπογραφή εἶναι: ΧΕΙΡ ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ = ρ φ ι ε'.

Αἱ εἰκόνες αὐταὶ δὲν παρουσιάζουν, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν, οὐδὲν ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Ὁ κυριαρχῶν χρωματισμὸς εἰς τὰ φωτεινὰ μέρη τοῦ προσώπου καὶ τῶν γυνῶν μερῶν εἶναι ἀνοικτὸς ἐρυθρὸς μὲ πρασίνας ἀποχρώσεις εἰς τὴν σκιάν. Ἡ εἰς μεγάλα ἐπίπεδα τοποθέτησις τοῦ φωτεινοῦ χρώματος τῆς σαρκὸς ἐπὶ τοῦ ἐλάχιστου σκοτεινοῦ προπλασμοῦ ἐνθυμίζει εἰκόνας τινὰς τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων¹. Αἱ ἐλάχισται ἐξ ἄλλου μικραὶ λευκαὶ γραμμαὶ εἰς τὰ λῖαν προεξέχοντα σημεῖα, περισσότερον εὐκρινεῖς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Κανελιοπούλου, σχετίζονται πρὸς τὸν πίνακα τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μοῆν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων². Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰ ἐνδύματα, παρὰ τὴν πλαδαρότητά των, εἶναι φανερόν ὅτι προέρχονται ἀπὸ ἔργα παλαιότερα, ὅπως καὶ ἡ λεπτὴ διακόσμησις τοῦ θρόνου. Τὰ πρότυπα δὲ ταῦτα ἦσαν ἀναμφιβόλως εἰκόνες ἢ μικρογραφαὶ χειρογράφων.

Πάντως ἡ ἐπισταμένη ἐξέτασις τῶν δύο τούτων εἰκόνων δεικνύει ὅτι ὁ Μαβρογορδάθος ἐπιμένει νὰ ἀγνοῇ τὴν σχεδὸν ἐντελῶς ἐπικρατήσασαν πλάνον ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Κρητικῆν τεχνοτροπίαν καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι προσκεκολλημένος εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ἣ ὁποία ἐντούτοις εἶχεν οὐσιαστικῶς σβύσει κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν.

Αἱ εἰκόνες τῆς Κύπρου. Ἐκ τῶν πολυαριθμῶν εἰκόνων τῶν διασωζομένων εἰς τὴν Κύπρον ὁ T. RICE ἀποδίδει τινὰς εἰς τὸν 16^{ον} 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 ὅποιοι συνοδεύονται ἀπὸ ἐπιγραφὴν φέρουσαν τὴν χρονολογίαν 1521³. Ὁ τύπος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην εἶναι ἀναμφισβητήτως Κρητικὸς. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος ἀντιγράφει πρότυπον ἑλθὼν εἰς Κύπρον πιθανώτατα ἐκ Κρήτης εἰς χρόνους παλαιότερους. Τοῦτο εἶχεν ἤδη χρησιμοποιήσει εἰς αὐτὴν τὴν Κύπρον δέκα ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1511, ὁ Συμεὼν Αὐξέντης ὁ διακοσμήσας τὸν ναῖσκον τῆς Ποδῖθου⁴. Ὁ τύπος δὲ αὐτὸς τοῦ Ἰησοῦ ἐπὶ θρόνου ἀποβαίνει, ὡς γνωστόν, συνηθέστατος κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα εἰς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν.

Ὁ T. RICE θεωρεῖ τὴν εἰκόνα ταύτην τυπικῶς Κυπριακὴν⁵. Ἐντούτοις,

¹ Πρβ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη: ΖΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, σ. 5, εἰκ. 1. Βλ. καὶ πίν. 5.

² Περὶ αὐτοῦ βλ. ἀνωτέρω σ. 20 κ.εξ.

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.εξ.

⁵ T. RICE, ἔδ. 250.

ἄν και ἡ διατήρησίς της, ιδίως εἰς τὸ πρόσωπον, εἶναι ὄχι καλή, δὲν νομίζω ὅτι παρουσιάζει ὁμοιότητας μὲ τὰς λαϊκῆς μᾶλλον τέχνης εἰκόνας τῆς Κύπρου. Θεωρῶ ὄχι ἀπίθανον ὅτι αὕτη ἐξωγραφῆθη ὑπὸ Κρητὸς ἁγιογράφου ἢ ἴσως και ὑπὸ Κυπρίου ἀκολουθοῦντος πιστῶς τὰ Κρητικὰ πρότυπα.

Ἡ ἑτέρα χρονολογημένη εἰκὼν τῆς Κύπρου παριστάνει τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Προδρόμον ὄρθιον κατ' ἐνώπιον, ὑψοῦντα τὴν δεξιὰν και κρατοῦντα εἰς τὴν ἀριστερὰν ἀνοικτὸν εἰλητάριον. Κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν εἰκονίζεται ὁ δωρητής, ὑπεράνω τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἐπιγραφή μὲ τὴν χρονολογίαν 1529¹. Καὶ τὴν εἰκόνα ταύτην θεωρεῖ ὁ T. RICE τυπικὸν δεῖγμα τῆς καλῆς ἐπαρχιακῆς τέχνης τῆς Κύπρου κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα². Ὁ τύπος ὅμως αὐτὸς τοῦ Προδρόμου, ὅπως τὸν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Κύπρου, ἔρχεται βεβαίως ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων³, ἀλλὰ γίνεται τυπικῶς Κρητικὸς και χρησιμοποιεῖται κατὰ τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ὑπὸ τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος⁴. Εἰς τὴν ἐνταῦθα ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς εἰκόνα τῆς Κύπρου, παραλλήλως πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν και τὴν τεχνοτροπίαν, και αὕτη ἡ τεχνικὴ εἶναι πλέον Κρητικὴ, ἐνθυμίζουσα ιδίως 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 πηγὴν, και συνοδεύεται μὲ τὴν χρονολογίαν 152(;)4⁵. Τὸ σχετικῶς περιορισμένης ἐκτάσεως φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς και ὁ σκοτεινὸς προπλάσμος, τὸ σκιερὸν δηλαδὴ μέρος, αἱ πυκναὶ τέλος ἰσχυρῶς φωτεινὰ λεπτὰ γραμμαί, αἱ σχεδιάζουσαι τοὺς ὄγκους τοῦ προσώπου και χωρίζουσαι τὴν κόμην και τὸ γένειον, συγγενεῦουν μὲ τὴν τεχνικὴν τῶν εἰκόνων, ὅπως τὴν εἶδομεν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Τὸ ἔργον τοῦ Πορ-

¹ T. RICE, ἑ.ἀ πίν. XXXV. 93. Πρβ. και σ. 245, ἀριθ. 93. Τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ ἔτος 1529 ἀναφέρειται εἰς τὸν θάνατον τοῦ δωρητοῦ ἐμβάλλει εἰς τὴν σκέψιν μήπως ἡ εἰκὼν εἶναι παλαιότερα.

² T. RICE, ἑ.ἀ. 245.

³ Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου: MILLET, Athos, πίν. 46. 1 (μόνον ἡ κεφαλὴ). Ὁλόκληρος εἰς τὸ φωτογραφικὸν λεύκωμα Γ. ΤΣΙΜΑ - Π. ΠΑΠΑΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Τοιχογραφίαι Πρωτάτου Ἁγίου Ὁρους, Σειρὰ Α', Ἀθῆναι, πίν. 52. Διὰ τὴν καταγωγὴν και τὴν ἐξέλιξιν τοῦ τύπου βλ. Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 67 κ.ἐξ.

⁴ Π.χ. Τράπεζα τῆς Λαύρας: MILLET, Athos, πίν. 145. 2, Καθολικὸν Διονυσίου: αὐτόθι, πίν. 190. 2.

⁵ Τὰ γράμματα τῶν δεκάδων και τῶν μονάδων εἶναι δυσδιάκριτα. Πάντως φαίνεται πιθανὸν ὅτι ἡ χρονολογία εἶναι ΑΦΚΔ. Καθ' ὁμοιον τρόπον τὴν συμπληρώνει και ὁ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΛΙΟΣ, Μουσ. Λοβέρδου, σ. 71, ἀριθ. 523. Ἡ ὑπὸ τοῦ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΥ, 175, συμπληρωσὶς ΑΦΜΑ (1541) εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανος.

φυρίου ένθυμίζει, ως πρὸς τὴν τεχνικὴν του, τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ, γενομένην μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1360 καὶ 1370¹. Πολλὴ ὁμως διδακτικὴ εἶναι ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ἡ σύγκρισις τῆς εἰκόνης τοῦ Πορφυρίου πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τὸν Ἀναπαυσάν τῶν Μετεώρων (1527) καὶ εἰς τὴν Λαύραν (1535) τοῦ Ἁγίου Ὁρους², ὅπου ὁ τρόπος τοῦ φωτισμοῦ εἶναι ὁ αὐτός. Ἡ διαφορὰ μόνον ἔγκειται εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τοῦ τρόπου τούτου. Ὁ Θεοφάνης, ὡς τοιχογράφος, ἐργάζεται ἀδρότερον καὶ μὲ σχετικῶς μεγαλυτέραν ἐλευθερίαν. Ἀπεναντίας ὁ Πορφύριος, ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων, παρουσιάζει ἐπιμελεστέραν ἐπεξεργασίαν. Διαλύνει τὰς φωτεινὰς ἐπιφανείας εἰς πυκνὴν σειρὰν λευκῶν γραμμῶν, ὅπως καὶ οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῶν τελευταίων πρὸ τῆς ἀλώσεως 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 παρεκκλησιῶν τῶν ἀγιορειτικῶν μονῶν διασώζονται μεγάλων, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, διαστάσεων εἰκόνες παριστάνουσαι ἐν προτομῇ τὸν Ἰησοῦν κατ' ἐνώπιον καί, ἐστραμμένους πρὸς αὐτὸν εἰς στάσιν δεήσεως, τὴν Θεοτόκον, τὸν Προδρόμον, Ἀρχαγγέλους καὶ Ἀποστόλους. Αἱ εἰκόνες αὗται ἀπαρτίζουν τὴν σύνθεσιν τῆς λεγομένης Μεγάλης Δεήσεως, ἡ ὁποία εὐρίσκετο ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου καὶ συνέχισε τὴν παλαιότεραν βυζαντινὴν παράδοσιν, ἰδίως τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἀργότερον, τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, ἡ συνήθεια αὐτὴ τῆς τοποθετήσεως τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὸ ἄνω μέρος τοῦ τέμπλου ἠτόνησε, τοῦλάχιστον εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος, τὰ τέμπλα ἀντικατεστάθησαν κατὰ τὸ πλεῖστον μὲ νεώτερα καὶ αἱ εἰκόνες αἱ ἀπαρτίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν ἢ ἐτοποθετήθησαν εἰς τὸ ὀπισθεν μέρος τοῦ τέμπλου (Πρωτάτον, Μονὴ Διονυσίου κ. ἄ.) ἢ διεσπάρησαν εἰς τὰ παρεκκλήσια τῶν μονῶν. Σήμερον σώζονται ἀρκεταὶ τοιαῦται σειραὶ εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως, συχνὰ ὄχι πλήρεις³. Αἱ εἰκόνες αὗται ἔχουν ἐξαιρετικὴν σημασίαν, διότι ἀνήκουν εἰς τὸν 15^{ον} καὶ τὸν 16^{ον} αἰῶνα καὶ μᾶς ἐπιτρέπουν

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 19 κ. ἑξ.

² Πρβ. ἰδίως τὴν κεφαλὴν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Συνάντησιν εἰς Ἑμμαούς: MILLET, Athos, πίν. 137. 1.

³ Ἀπαρίθμησιν τῶν τοιούτων γνωστῶν σειρῶν εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος δίδει ὁ Μ. ΚΑΤΖΗΛΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, 280 κ. ἑξ.

νά λάβωμεν σαφή ιδέαν τῶν διαφορῶν τάσεων τῆς ἐπὶ σανίδος ζωγραφικῆς κατὰ τὴν ἐποχὴν ποὺ ἀρχίζει ἡ μεγάλη ἀκμὴ τῆς.

Ἀπὸ τὰς σειρὰς αὐτὰς τῶν εἰς τὸ "Ἁγίον" Ὅρος σωζομένων εἰκόνων ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν Μεγάλην Δέξιν, θὰ ἐξετάσωμεν τρεῖς, τὰς σπουδαιότερας, 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 Εὐαγγελισταί¹ (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 Μυστρά², τῆς ὁποίας τὴν ἐξέλιξιν εὗρομεν εἰς τὰ τοιχογραφία τῶν Φωκάδων εἰς τὸ Ἀβδοῦ (1445) τῆς Κρήτης³ 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 ὠρισμένας μάλιστα λεπτομερείας, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι εἰς τὸν φωτισμὸν τῆς ρινός, παρουσιάζουν αἱ λευκαὶ αὐταὶ γραμμαί, ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς χρησιμοποίησεώς των, ἐκπληκτικὴν ὁμοιότητα πρὸς τοὺς ἁγίους τῆς Παντανάσσης.

Ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου προσπαθεῖ νὰ δώσῃ μεγαλύτεραν φυσικότητα εἰς τὰς μορφάς του μὲ τὴν χρησιμοποίησιν διαμέσων τῶνων μεταξὺ τῶν σκιερῶν καὶ τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν. Δὲν ἠδυνήθη ὅμως ἡ δὲν ἠθέλησε ἴσως ν' ἀποφύγῃ τὴν σχηματοποίησιν, εἰς τὴν ὁποίαν πιθανῶς τὸν ὠδήγησεν ἡ χρησιμοποίησις, μὲ τὴν σχεδιαστικὴν τῶν λειτουργίαν, τῶν ἐντόνων λευκῶν γραμμῶν. Ὁ λευκός, ἐπὶ παραδείγματι, κύκλος ποὺ ἐξωγρά-

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'Études Byzantines. N° 3, Beograd 1955, πίν. 29-31 καὶ σ. 175, ὅπου αὐταὶ τοποθετοῦνται εἰς τὸν 14ον αἰῶνα. Ὁ Παῦλος ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. ἐ.δ. πίν. ΚΕ. 2.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 35 κ. ἐξ.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 83 κ. ἐξ.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 97.

φρσεν εις τὸ ἄνω μέρος τῆς ρινὸς τοῦ Ἰησοῦ, δὲν δύναται, νομίζω, νὰ εὕρη δικαίωσιν ἀνατομικὴν, ἀλλὰ μόνον σχηματοποιήσεως διακοσμητικῆς.

Αἱ παρατηρήσεις αὐταὶ μᾶς ὀδηγοῦν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ σειρὰ αὐτὴ τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Χελανδαρίου θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὰ μέσα περίπου ἢ μᾶλλον τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Αἱ εἰκόνες τῆς Μονῆς Διονυσίου¹ ἐξωγραφήθησαν, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ 1542 ὑπὸ τοῦ ἱερέως Εὐφροσύνου², 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 ἀγιογράφος τῶν εἰκόνων τῆς Μονῆς Χελανδαρίου, ποὺ ἀνωτέρω ἐξητάσαμεν. Εἰς τὰς εἰκόνας ὅμως τοῦ Εὐφροσύνου παρατηρεῖται μεγαλυτέρα σχηματοποιήσις καὶ περισσότερον ἐμφανὲς 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 Ἀγίου Πέτρου³. Ἐπίσης αἱ φωτισμένα ἐπιφάνειαι εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμὰ μέρη γίνονται πολὺ περιορισμένα, 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 ἐκεῖνας. Οὕτω, εἰς ὠρισμένας τοὐλάχιστον μορφάς, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τοῦ Παύλου⁴, τὰ ἐντόνως φωτιζόμενα ἐπίπεδα ἀποκτοῦν καταφανῇ σκληρότητα.

Τὸ πλάτος ὅμως τῆς ἐκτελέσεως καὶ τὸ ὅλον καλλιτεχνικὸν ὕφος εἰς τὰς σπουδαιότητας αὐτὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου ἔρχονται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν καὶ μάλιστα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῶν Παλαιολόγων. Ὁ Χατζηδάκης ἀνεξήτησε τὰ πρότυπα τοῦ Εὐφροσύνου, ὅσον ἀφορᾷ τοὐλάχιστον τὸ καλλιτεχνικὸν πνεῦμα τῶν εἰκόνων τοῦ ζωγράφου τούτου, εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου, αἱ ὁποῖαι θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθοῦν ὡς ἀντιπρόσωποι τῆς γνησίας Μακεδονικῆς σχολῆς⁵. 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.δ. 274 κ.ἐξ. καὶ πίν. ΚΑ-ΚΓ. 2, ΚΔ. 2, ΚΖ.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔ.δ. 275.

³ Αὐτόθι, πίν. ΚΖ.

⁴ Αὐτόθι, πίν. ΚΑ. Πρβ. καὶ πίν. ΚΓ. 2.

⁵ Αὐτόθι, σ. 285.

ἀναλόγους πρὸς ἐκεῖνας ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν τοῦ Χελανδαρίου. Τὸ Παλαιολόγειον δηλαδὴ ὕψος τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφροσύνου δὲν ὀφείλεται, κατὰ τὴν γνώμην μου, εἰς ἄμεσον ἐπίδρασιν αὐτῶν τούτων τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ φθάνει εἰς τὰ ἔργα τούτου, καθὼς ὀλίγον ἀργότερον εἰς ὠρισμένην 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 16^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν κατανόησιν, ὅπως θὰ ἴδωμεν, σημαντικοῦ μέρους ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἡ Μεγάλη Δέησις τοῦ Πρωτάτου ἀποτελεῖται ἀπὸ ἐπτὰ εἰκόνας, τοῦ Ἰησοῦ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῶν Ἀρχαγγέλων Μιχαὴλ καὶ Γαβριὴλ καὶ τέλος τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου¹ (πίν. 37). Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου ὑπάρχει ἐπιγραφή ἀναφέρουσα τὸν «πρῶτον» Γρηγόριον, ὁ ὅποιος 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 ἐκεῖνας. 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 τοποθετηθῇ ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, προσδίδουσαι εἰς τὰς μορφὰς ἰδιάζοντα χαρακτηριστῆρα. Αἱ ρυτίδες ἐξ ἄλλου ἐντὸς τῶν φωτεινῶν ἐπιφανειῶν ἀποβαίνουν πλέον, μὲ τὴν ἰσχυράν των σχηματοποίησιν, στοιχεῖα, θὰ ἔλεγέ τις, διακοσμητικά.

Οὕτω αἱ εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου διαφέρουν, ὥς πρὸς τὸν τρόπον ἐφαρμογῆς τῆς ἰδίας βασικῶς Κρητικῆς τεχνολογίας καὶ τεχνικῆς, ἀπὸ τὰς συγχρόνους εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου, ὅπως ἤδη παρατήρησε τοῦτο ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ².

Ὡς πρὸς τὰς πηγὰς ὅμως, ἀπὸ τὰς ὁποίας ἐνεπνεύσθη ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου, δὲν νομίζω ὅτι αὐταὶ ἦσαν ἀπ' εὐθείας τὰ τελευταῖα Παλαιολόγεια ἔργα οὔτε τὰ ἔργα τοῦ 15^{ου} 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 Προδρόμος, ὁ Παῦλος, ὁ Γαβριὴλ καὶ ὁ Πέτρος, πίν. ΚΓ. 1, ΚΔ. 1, ΚΕ. 1 καὶ ΚΣΤ.

² Ἐνθ' ἀν. σ. 285 κ.εξ.

ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου εἶχεν ὡς ἅμεσα 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 ἀγιογράφους. Περὶ τούτου πείθει ἡ σύγκρισις τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Λαύρας¹. 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 εἰκόνης εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τὰ δύο ἔργα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Μαυρογορδάθου (1511 καὶ 1515), αἱ δύο εἰκόνας τῆς Κύπρου (1521 καὶ 1529), ἡ εἰκὼν τοῦ Πορφύριου (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 ἡμισυ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Εἶδομεν 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 ζωγραφικὴν, ἀλλ' ὑπὸ τὴν μορφὴν ποὺ ἔλαβεν αὕτη κατὰ τὸ δεύτερον περὶ τοῦ ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, μορφὴν, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν αἱ εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Χελανδαρίου. Ὁ Πορφύριος τὸ 152(;)4 συνεχίζει τὴν παράδοσιν τῆς Παλαιολογείου φορητῆς εἰκόνης, 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 ἀπηρετισμένης πλέον τεχνικῆς τοῦ Θεοφάνους, ὅπως αὕτη παρουσιάζεται τὸ 1535 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας, τὴν εὐρίσκομεν λίαν εὐδιάκριτον τὸ 1542 ἢ 1544 εἰς τὴν σειρὰν τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου. Τέλος αἱ δύο εἰκόνας τῆς Κύπρου εἶδομεν ὅτι ἀκολουθοῦν Κρητικὰ πρότυπα, πιθανώτατα εἰκόνας, περὶ τοῦ χαρακτῆρος τῶν ὁποίων ὅμως οὐδὲν εἶναι δυνατόν νὰ λεχθῇ μετ' ἀσφαλείας, διότι οἱ ἀγνώ-

¹ MILLET, Athos, πίν. 134 - 136. Τοῦτο παρατήρησε καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΑΚΗΣ, ἐνθ' ἂν. σ. 284.

στοι ζωγράφοι τῆς Κύπρου ἔχουν, κατά τινα τρόπον, μεταφράσει τὰ Κρητικά πρότυπα εἰς τὴν ἰδικὴν 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 ἡμῖς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ Κρητικὴ τεχνικὴ εἶχε βεβαίως διαπλασθῇ πλεόν κατά βάσιν τὴν ἐποχὴν αὐτήν. Οἱ ἀγιογράφοι ὅμως τὴν ἐφήρμοζον συμφῶνως πρὸς τὰς τάσεις των καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν των ἰδιοσυγκρασίαν.

Ἐνῶ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, τὸ δευτερον περίπου τέταρτον τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, εἶχε, κατά τινα τρόπον, κωδικοποιηθῇ 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 πού θὰ συνεχισθοῦν καὶ κατά τὸ δευτερον ἡμῖς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, μέχρι τῶν ἡμερῶν ἀκόμη τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Βεβαίως ἡ ζωγραφικὴ τοῦ μεγάλου αὐτοῦ ἀγιογράφου 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 16^{ου} 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 Μπενάκη¹. Λεπτομερεστέρα ἐκ νέου ἐξέτασις τῆς εἰκόνος ταύτης μὲ ἔπεισεν ὅτι ἡ ἐπ' αὐτῆς χρονολογία 1530 δὲν θὰ ἦτο δυνατόν νὰ θεωρηθῇ γνησία, ὥς μὴ συμβιβαστομένη μὲ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ ἔργου. Τὰ ἐκ τῆς νεωτέρας αὐτῆς ἐξετάσεως προκύψαντα συμπεράσματα ἐπιβεβαιοῦνται πλήρως ἀπὸ τὴν ὑπαρξιν δύο ἄλλων χρονολογημένων εἰκόνων μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀ. Κοντονῆ, τῶν ὁποίων ἐκ τῶν ὑστέρων ἔλαβον γνῶσιν. Ἡ μία τούτων παριστάνει τὸν Ἰησοῦν Ἐλκόμενον καὶ ἀποτελεῖ τὴν Ὁραίαν Πύλιν τοῦ Τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Νικολάου τοῦ χωρίου Ἁγίος Κήρυκος Ζακύνθου, φέρει δέ, παρὰ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Κοντονῆ, τὴν χρονολογίαν 1711. Ἡ ἑτέρα εἰκὼν εὐρίσκετο πρὸ ἀρκετῶν ἔτων εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ ἀρχαιοπώλου Ἀσκητοπούλου. Αὕτη παρίστανε τὸν Ἰησοῦν ἐπὶ θρόνου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Κοντονῆ καὶ μὲ τὴν ἑλλιπῆ, ὥς πρὸς τὰς δεκάδας καὶ τὰς μονάδας, χρονολογίαν 17..

¹ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 8 καὶ σ. 13 κ.ἐξ.

Ὁ ἀσφαλῶς οὕτω ἀποκαθιστάμενος χρόνος τῆς ἀκμῆς τοῦ Κοντονῆ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 18^{ου} 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 ἀκριβὲς θέμα καὶ τὴν αὐτὴν περίπου ἰταλίζουσιν τεχνοτροπίαν. Τοῦτων ἡ μία, εὐρισκομένη εἰς τὴν Συλλογὴν Α. Evans, τοποθετεῖται ὑπὸ τοῦ T. RICE εἰς τὸν 16^{ον} ἢ τὸν 17^{ον} αἰῶνα¹. Ἡ ἑτέρα, παρουσιάζουσα ἀπόλυτον ὁμοιότητα πρὸς τὴν τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἀνῆκεν εἰς τὴν Συλλογὴν Noether ἐν Mannheim τῆς Γερμανίας, χρονολογεῖται δὲ ὁμοίως ὑπὸ τοῦ SCHWEINFURTH ἀπὸ τοῦ 16^{ου} ἢ 17^{ου} αἰῶνος². Ἡ τελευταία ὅμως αὐτὴ φέρει τὴν ὑπογραφὴν τοῦ γνωστοῦ ζωγράφου Κωνσταντίνου Κονταρίνη³ ἀκμάσαντος κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῖς τοῦ 18^{ου} αἰῶνος⁴. 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 18^{ου} αἰῶνος.

II. ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ

Κατὰ τὸ δευτερον ἡμῖς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος κυριαρχεῖ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ἡ μορφή τοῦ Κρητὸς Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ. Ἡ σημασία τοῦ καλλιτέχνου τούτου εἶναι ἐξαιρετικὴ διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, διότι οὗτος εἶναι διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος ὅτι, 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 Δαμασκηνοῦ⁵ ἐλαχίστας ἔχο-

¹ Ἀπεικονίσθη ὑπὸ D. TALBOT RICE εἰς τὸ περιοδ. Apollo, Μάιος 1933, σ. 6 (τοῦ ἀνατύπου), εἰκ. VII.

² Ἀπεικόνισις ἐν SCHWEINFURTH, Russ. Mal. σ. 365, εἰκ. 146.

³ SCHWEINFURTH, ἑ.ἀ. 429.

⁴ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 113 κ.ἑξ.

⁵ Περί τοῦ Δαμασκηνοῦ πολλὰ μέχρι τοῦδε ἔχουν γραφῇ, κατὰ τὸ πλεῖστον ὅμως ἐντελῶς ἔρασι τεχνικά. Ἡ μόνη ἐπιστημονικὴ καὶ συγχρονισμένη ἐργασία, ἣν καὶ πολὺ σύντομος, εἶναι τὸ σχετικὸν κεφάλαιον τῆς μελέτης τοῦ ΧΑΤΖΗΛΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 390 κ.ἑξ. Ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία περὶ Δαμασκηνοῦ παρὰ PROCORIOU, 30 κ.ἑξ. Βλ. ἐπίσης ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, 375 κ.ἑξ. Ἡ μελέτη τοῦ BETTINI, M. Damasceno, παρὰ τὴν ἐπιστημονικὴν τῆς ἐμφάνεισιν, εἶναι πλήρης παρανοήσεων καὶ σφαλμάτων. Πληροφορίας πολυτίμους περὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐκ τῶν ἀρχαίων τῆς Ἑλλην. Κοινότητος τῆς Βενετίας ἐδημοσίευσεν ὁ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Θωμ. Φλαγγίνης, 229 κ.ἑξ. καὶ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 616 κ.ἑξ. Ἄλλοτε ἐπιστεύετο ὅτι ὑπῆρχαν δύο Δαμασκηνοὶ μὲ τὸ ὄνομα Μιχαήλ, εἰς ἀκμάσας κατὰ τὸ 1491-1525 καὶ ἕτερος κατὰ τὸ δευτερον ἡμῖς τοῦ 17^{ου} αἰῶ-

μεν πληροφορίας. Φαίνεται βέβαιον ὅτι οὗτος ἐγεννήθη εἰς τὸ 'Ηράκλειον τῆς Κρήτης καὶ ὅτι ἐκεῖ πιθανώτατα ἐδιδάχθη τὴν ζωγραφικὴν. Διὰ τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του οὐδεμία ὑπάρχει πληροφορία. "Αν ὁμως λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι τὸ παλαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα τῆς Συλλ. Λοβέρδου μὲ τὸ ἔτος 1570, ὅχι μόνον δεικνύει ὥριμον πλέον ζωγράφον, ἀλλὰ καὶ ἀνήκει, ὡς θὰ ἴδωμεν, εἰς τὴν δευτέραν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελιξέως του, δέον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν ἐκείνην εἶχεν οὗτος ἡλικίαν 35 περίπου ἐτῶν. Πρέπει συνεπῶς νὰ θέσωμεν τὴν γέννησίν του περὶ τὸ 1535¹. Εἰς τὸ 'Ηράκλειον φαίνεται ὅτι ἔζησε συνεχῶς καὶ εἰργάσθη² ὁ Δαμασκηνός, πλὴν τῆς περιόδου 1577-1583, κατὰ τὴν ὁποίαν εὐρίσκετο εἰς τὴν Βενετιάν, ἐκεῖ δέ, εἰς τὸ 'Ηράκλειον, φαίνεται πιθανώτατον ὅτι καὶ ἀπέθανε, πάντως μετὰ τὸ 1591, διότι τὸ ἔτος αὐτὸ φέρει ἡ εἰκὼν του τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἰς τὸν "Άγιον Μηνᾶν 'Ηρακλείου.

Τὰ χρονολογικὰ στοιχεῖα διὰ τὴν ζωὴν καὶ τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὰ ἐξαγόμενα ἀπὸ τὰς ἐλαχίστας ἐπὶ τῶν εἰκόνων του χρονολογίας καὶ ἀπὸ ἀρχεαικῶς πληροφορίας, δύνανται νὰ συνοψισθῶσιν ὡς ἑξῆς:³
1570 Εἰκὼν Παναγίας Γλυκοφιλοῦσης Συλλ. Λοβέρδου⁴.

νος: ΣΩΤΗΡΙΟΥ, 'Οδηγός, 2α ἐκδ. (1931) σ. 83, ἀριθ. 211. 'Η περὶ τοῦ παλαιότερου Δαμασκηνοῦ ἐσφαλμένη γνώμη, τὴν ὁποίαν ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ Τ. RICE, Icons of Cyprus, 34, προήλθε κυρίως, ὡς ἀπέδειξεν ὁ ΑΜΑΝΤΟΣ. Συναῖτ. μνημεῖα, 50 κ. ἐξ., ἀπὸ λανθασμένην ἀνάγνωσιν ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΥ ἐν Δ.Ι.Ε.Ε. 7, 1918, 507, τῆς χρονολογίας 1591 ἐπὶ τῆς εἰκόνης τῆς 'Υπαπαντῆς εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ, τὴν ὁποίαν μετέγραψεν οὗτος 1504. 'Επίσης τὸ ἔτος 1491 προήλθεν ἐκ κακῆς ἀναγνώσεως τῆς χρονολογίας 1591 εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν "Άγιον Μηνᾶν 'Ηρακλείου. 'Η μεγίστη διαφορὰ τεχντροπίας καὶ τεχνικῆς, ἡ παρατηρούμενη εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἦγαγε καὶ ἐμὲ ἄλλοτε εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι πρόκειται περὶ δύο ἢ τριῶν ὁμωνύμων καὶ σχεδὸν συγχρόνων ἁγιογράφων. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, 15. "Εκτοτε ὁμως ἡ δημοσιεύσις ὑπὸ τοῦ ΜΕΡΤΖΙΟΥ τῶν περὶ τοῦ ζωγράφου ἀρχεαικῶν πληροφοριῶν (βλ. ἀνωτέρω) καὶ ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν εἰκόνων τοῦ ἡμετέρου ἁγιογράφου, τῶν ὁποίων ἡδυνήθη νὰ συγκεντρώσω τὰς φωτογραφίας, μὲ ἔπεισαν ὅτι πρόκειται περὶ ἑνὸς καὶ μόνου Μιχαῖλ Δαμασκηνοῦ, καὶ ὅτι αἱ λίαν καταφανεῖς μεταξὺ τῶν ἔργων του παραλλαγαὶ τεχντροπίας καὶ τεχνικῆς ὀφείλονται εἰς διαφορὰς φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξελιξέως.

¹ 'Ο ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' 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 Κατὰ τινὰ παραδόσεις, ὁ Δαμασκηνὸς εἶχε τὸ ἐργαστήριόν του εἰς τὴν Μονὴν Βροντήση παρὰ τὸ 'Ηράκλειον, ὁπόθεν προέρχονται αἱ ἐξ εἰκόνης μὲ τὴν ὑπογραφήν του, αἱ εὐρισκόμεναι εἰς τὸν ναὸν τοῦ 'Αγίου Μηνᾶ 'Ηρακλείου. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. σ. 392, σημ. 36. ΣΤ. ΞΑΝΘΟΥΔΙΔΟΥ, Χάνδαξ- 'Ηράκλειον, ἱστορικὰ σημεῖώματα, 'Ηράκλειον 1927, 124 κ. ἐξ. Βλ. τὸν ἴδιον εἰς τὸ ἄρθρον Βροντήση Μονὴ τοῦ 'Εγκυκλοπαίδ. Λεξικοῦ 'Ελευθερουδάκη. Πρβ. καὶ Γ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙ, 'Ο "Άγιος Μηνᾶς, 'Ηράκλειον 1939, 113.

³ Βραχυτάτην σύνοψιν παρέχει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. σ. 390, σημ. 32.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ- ΠΑΛΑΙΟΥ, Μουσ. Δοβ. σ. 46, ἀριθ. 292.

- 1571 Εἰκὼν Ὑπαπαντῆς εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ¹.
 1577 Ἐμφάνισις τοῦ εἰς τὴν Βενετίαν². Εἰκόνες Μωϋσέως, Ἡλίας, Ἀναργύρων, Πέτρου, Παύλου, Γεννήσεως καὶ Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας³.
 1579 Διακόσμησις τῆς κόγχης τῆς ἰδίας ἐκκλησίας⁴.
 1581 Ἐξόφλησις λογαριασμοῦ μὲ τὸν γλύπτην Ἀλέξανδρον Vittoria διὰ τὴν πώλησιν εἰς αὐτὸν ὑπὸ τοῦ Δαμασκηνοῦ πινάκων τοῦ Parmigianino καὶ ἄλλων ζωγράφων⁵.
 1584 (Μάρτιος) Εὐρίσκειται εἰς τὸ Ἡράκλειον⁶.
 1588 Λαμβάνει εἰς τὸ Ἡράκλειον, ὅπου εὐρίσκεται, πρόσκλησιν τῆς Ἑλλ. Κοινότητος νὰ μεταβῇ εἰς Βενετίαν διὰ τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ δὲν μεταβαίνει⁷.
 1591 Εἰκὼν Ἀΐ Οἰκουμενικῆς Συνόδου εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου⁸.

Ἡ κατάταξις τῶν εἰκόνων του. Αἱ πολυάριθμοι σήμερον γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ⁹ παρουσιάζουν βαθυτάτας μεταξύ των διαφορὰς τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς, αἱ ὅποιαι χαρακτηρίζουν ἀναμφιβόλως τὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελίξεως τοῦ ζωγράφου. Ἡ κατάταξις ὁμως 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 ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναιτ. μνημ. 50.

² ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 229.

³ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλην. ὁρθοδ. ἀποικ. 44 κ. ἐξ. MARCONI, II, σ. 244, ἀριθ. 26e-33c. Πρβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 579.

⁴ ΒΕΛΟΥΔΗΣ, ἐνθ' ἀν. 49. MARCONI, II, σ. 245, ἀριθ. 60c-61c.

⁵ Α. ΜΟΥΣΤΟΥΔΟΥ, Ἑλληνομνημόν, 1, 1845-53, 277. Ἀπὸ τὸ σημεῖωμα 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 Μαντοῦφου γαμβροῦ ἐπὶ θυγατρὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐκδοθεῖσα ὑπὸ τοῦ Δουκὸς τῆς Κρήτης τὴν 9 Μαρτίου 1584 εἰς τὸν Χάνδακα (Ἡράκλειον) ἀπουσιάζοντος τοῦ Γιάννη Μαντοῦφου καὶ «ἤδη ἐπισπεύδοντος τοῦ κῦρ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ πενθεροῦ του». ΜΕΡΤΖΙΟΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 616 κ. ἐξ. Ἡ γνώμη τοῦ Μέρτζιου, ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς κατὰ τὰ τέλη τοῦ 1583 ἢ τὰς ἀρχὰς τοῦ 1584 εὐρίσκετο εἰς τὴν Βενετίαν, δὲν φαίνεται πιθανή, ἐφ' ὅσον ἡ ἀπόφασις ἐκδίδεται εἰς τὸν Χάνδακα, ἐπισπεύδοντος τοῦ Δαμασκηνοῦ. Πιθανώτερον εἶναι τὸ ἀρχικῶς ὑπ' αὐτοῦ ὑποστηρικθῆν, ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἔφυγεν ἐκ Βενετίας μετὰ τὸ 1582. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 229.

⁷ ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 229 κ. ἐξ.

⁸ Ἡ ἐπιγραφή ἐν ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναιτ. μνημ. 51.

⁹ Ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς Κρητ. Χρον. 4, 1950, 391, τὰς ὑπολογίζει εἰς πενήντα περίπου.

νον, δυνάμεναι νὰ μᾶς βοηθήσουν. Ἡ κατάταξις λοιπὸν τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ δέον νὰ βασισθῇ μόνον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν¹.

Αἱ τρεῖς χρονολογημέναι εἰκόνες τοῦ Δαμασκηνοῦ, τὰς ὁποίας σήμερον γνωρίζομεν, δηλαδή ἡ Παναγία Γλυκοφιλοῦσα (1570) τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2), ἡ Ὑπαπαντή (1571) τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 39. 1) καὶ ἡ Ἀ' Οἰκουμένη Σύνοδος (1591) τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου (πίν. 41. 2), μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τοποθετήσωμεν εἰς τὸ χρονικὸν πλαίσιον 1570-1591, δηλαδή εἰς τὴν γονιμωτάτην τελευταίαν εἰκοσαετίαν περίπου τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ ζωγράφου, σειρὰν ὅλην συγγενοῦς τεχνοτροπίας ἀχρονολογῆτων ἔργων του. Ὑπάρχει ὁμως καὶ ἄλλη ὁμὰς εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῶν ὁποίων ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ διαφέρουν ὀλοτελῶς ἀπὸ τὰς τῆς περιόδου 1570-1591, οὕτως ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὴ ἡ τοποθέτησις των εἰς αὐτήν. Νομίζω ὅτι αἱ εἰκόνες αὗται ἀντιπροσωπεύουν τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ σταδίου τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τέλος ὑπάρχει μία ἐντελῶς χωριστὴ ὁμὰς εἰκόνων μὲ ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν τεχνοτροπίαν, αἱ ὁποῖαι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐνταχθῶν οὔτε μεταξὺ τῶν πρώιμων ἔργων τοῦ ἡμετέρου ἀγιογράφου οὔτε εἰς τὴν περίοδον 1570-1591.

Αἱ διάφοροι αὗται ἐνδείξεις, ὅσον καὶ ἂν εἶναι ἀνεπαρκεῖς, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἐπιχειρήσωμεν μίαν ἐντελῶς σχηματικὴν χρονολογικὴν κατάταξιν τῶν εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ ὁποία νὰ δεικνύη συγχρόνως καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν γενικώτερον ἀντιλήψεων τοῦ ζωγράφου. Περιττὸν βεβαίως νὰ τονισθῇ ὅτι ἡ κατάταξις αὕτη γίνεται μὲ πᾶσαν ἐπιφύλαξιν. Δὲν ἀποκλείεται νωότεραι ἔρευναι ἢ ἡ εὑρεσις ἄλλων χρονολογημένων εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ νὰ τὴν μεταβάλλουν.

Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξις τοῦ Δαμασκηνοῦ. Μεταξὺ τῶν παλαιότερων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ² πρέπει, νομίζω, νὰ καταταχθῶν δύο εἰκόνες τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου³ (πίν. 38. 1) καὶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ⁴. 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 κατάταξιν του καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἂν. 391 κ. ἐξ.

² Εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου ὑπάρχει μικρὰ εἰκὼν τῶν Ἁγίων Πάντων μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Μιχαήλ* (PROCORIOY, πίν. I). Ταύτην ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, αὐτόθι, 30 κ.ἐξ. θεωρεῖ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τοῦτο εἶναι, νομίζω, ἐντελῶς ἀπίθανον, ὅχι μόνον διότι οὐδὲν ἄλλο ὑπάρχει παρὰδειγμα ἔργου τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὅπου οὗτος νὰ ὑπογράφεται ἀπλῶς 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 εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ οὔτε παρατίθεται ἡ ὑπογραφή.

⁴ Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου.

πολὺν ἀνοικτόν, τὸ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἀπλώνεται 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 γυμνά 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 Παλαιολόγων¹, τὰς ἀνευρίσκομεν ὅμως κατὰ τὰ μέσα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀγίου Ὁρους².

Εἰς τὰ πρῶτα αὐτὰ ἔργα εἶναι φανερόν ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἐμπνέεται κυρίως ἀπὸ Μακεδονικὰς, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ Κρητικὰς τοιχογραφίας. Ἀκόμῃ δὲν εἶχεν εὖρῃ οὗτος τὸν δρόμον πρὸς τὴν πραγματικὴν τεχνικὴν τῆς φορητῆς εἰκόνας.

Δευτέραν ὁμάδα ἀποτελοῦσι τρεῖς ἄλλαι εἰκόνες: ὁ Προφήτης Ἡλίας εἰς τὴν Μοῆν Σταυρονικήτα Ἀγίου Ὁρους³, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου⁴, ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν Ἀντισσαν τῆς Μυτιλήνης, ἡ πιθανώτατα εἰς τὸν Δαμασκηνὸν ἀνήκουσα⁵, καὶ τέλος ἡ Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα μὲ χρονολογίαν 1570 ἡ ἀποκειμένη εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου⁶ (πίν. 38. 2). Ἐδῶ ἡ τεχνικὴ εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνά μέρη μεταβάλλεται. Ὁ προπλασμός γίνεται σκοτεινότερος, τὸ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς περιορίζεται εἰς ἔκτασιν καὶ συγχρόνως χωρίζεται εἰς ἐπίπεδα χαρακτηριζόντα 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 ζωγράφων⁷. Τέλος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον καὶ εἰς τὸν Προ-

¹ Βλ. π.χ. WULFF-ALPATOFF, σ. 115, εἰκ. 43. KONDAKOV-MINNS, πίν. IX, ἐναντὶ σ. 50.

² Βλ. ἐπὶ παραδείγματι, τὸν Χριστὸν εἰς τὸν Νιπτῆρα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μοῆς Διονυσίου (1547): MILLET, Athos, πίν. 202, 3.

³ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. Κ'. 1. Τοῦ αὐτοῦ, Contribution, πίν. XV. 12.

⁴ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXVII. Ἐπίσης εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλήν. Ἐγκυκλοπαιδείαν, τόμ. ΙΕ', εἰς τὸ ἄρθρ. Κρητικὴ σχολή, σ. 213.

⁵ Ἀπεικόνισις ὑπὸ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, πίν. ΚΗ'. 1. Διὰ τὴν πιθανωτάτην ἀπόδοσιν τῆς εἰκόνας εἰς τὸν Δαμασκηνὸν αὐτόθι, 228, σημ. 36.

⁶ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 46, ἀριθ. 292.

⁷ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, σ. 21 § 20, 21.

φήτην Ἡλίαν παρουσιάζονται περισσότερον καταφανεῖς αἱ λεπταὶ ἐντόνων φωτειναὶ γραμμαῖ, αἱ τονίζουσαι τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Εἰς τὰ ἐνδύματα αἱ πτυχαὶ δὲν δηλοῦνται μὲ ξηρὰς ἰσχυρῶς φωτεινὰς γραμμάς καὶ ἐπίπεδα ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ βάθους, ὅπως εἰς τὸν Ἅγιον Ἰωάννην μὲ τὸν Προχόρορον 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 14^{ου} αἰῶνος, ιδίως ὡς πρὸς τὴν διάπλασιν τῶν γεροντικῶν μορφῶν, ὅπως ὁ Προφήτης Ἡλίας, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος καὶ ὁ Θεολόγος τῆς Ἀντίσσης, μὲ τὰ προεξέχοντα μῆλα τῶν παρειῶν καὶ τὴν σχηματοποίησιν τῶν ρυτίδων¹. Αἱ εἰκόνες αὐταὶ διαφέρουν ἀπὸ τὰ Μακεδονικὰ τῶν 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 15^{ου} αἰῶνος, ὅπως αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Χελανδαρίου² (πίν. 35). Μεταξὺ δὲ τῶν εἰκόνων ἐκείνων καὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ μεσολαβοῦν αἱ εἰκόνες τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου ποὺ ἐξωγράφησεν ὁ πιθανώτατα συμπατριώτης τοῦ Δαμασκηνοῦ ἱερεὺς Εὐφρόσυνος τὸ 1542³ (πίν. 36).

Τὸ κυριώτερον χαρακτηριστικὸν τῶν ἔργων τῆς ὁμάδος αὐτῆς εἶναι ἡ καταφανὴς ἐπιδίωξις φυσικότητος. Αὐτὴν δύναται τις νὰ τὴν διαπιστώσῃ εἰς τὴν σχεδιάσιν καὶ τὴν φωτοσκίασιν τῶν πυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα, ὅπως καὶ εἰς τὴν προσπάθειαν ὀρθῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυμνῶν μερῶν.

Μερικαὶ δευτερεύουσαι λεπτομέρειαι εἶναι ἐπὶ τοῦ προκειμένου πολὺν χαρακτηριστικαὶ τῶν ρεαλιστικῶν τάσεων τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὰ ἔργα αὐτά, ὅπως ἡ σχεδιάσις 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 παλαιότερων ἀκόμη χρόνων

¹ Βλ. προχείρως Νaykovίτσινο: OKUNEV, Mon. Art. Serb. I, πίν. 8, III, πίν. 4, IV, πίν. 10. Πρωτότυπον: MILLET, Athos, πίν. 38. 1, 45. 1, 47. 1 κ.ά.

² Βλ. ἄνωτ. 131 κ.ἐξ.

³ Βλ. ἄνωτ. 132 κ.ἐξ.

ἐκυκλοφόρουν εἰς τὴν Ἀνατολήν¹. Εἰς τὰς χαλκογραφίας ἴσως αὐτὰς νὰ ὀφείλωνται καὶ ὠρισμένοι λεπτομέρειαι εἰς τὴν σύνθεσιν τῶν μορφῶν του, ὅπως ἡ χειρονομία τοῦ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἀντίσσης, χειρονομία πού ὀδηγεῖ, κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ Χατζηδάκη, εἰς ἰταλικά σχήματα². Ἄμεσον ὅμως γνῶσιν τῶν ἰταλικῶν πινάκων καὶ τοιχογραφιῶν δύσκολον εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι εἶχεν ἀκόμη ὁ Δαμασκηνὸς τὴν ἐποχὴν αὐτήν, ἐφ' ὅσον, ὅπως εἶδομεν, ἡ παρουσία του εἰς τὴν Βενετίαν σημειοῦται μόλις τὸ 1577.

Ἄν ὅμως ἔχωμεν ὑπ' ὄψει τὰς εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον ἐξετασθείσας εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου πού ἐξωγράφησε τὸ 1542 ὁ ἱερεὺς Εὐφροσύνης³ (πίν. 36), θὰ καταλήξωμεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ ρεαλιστικά στοιχεῖα τῆς ὑπὸ μελέτην ομάδος 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 Εὐφροσύνης. Κατὰ τὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκουν αἱ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαι εἰκόνες του, δὲν νομίζω ὅτι οὗτος ἦντλησεν ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὰς Παλαιολογείους πηγάς. Τοῦτο δεικνύει αὐτὴ ἡ μορφή τῶν ἔργων του τῆς περιόδου ταύτης καὶ ἡ σχέσις των πρὸς τὰ ἔργα τοῦ Εὐφροσύνου⁴. Ἀργότερον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ὁ Δαμασκηνὸς ἐμπνέεται ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ τότε ἡ μορφή τῶν ἔργων του εἶναι πολὺ διαφορετικὴ.

Λόγω τῆς ὁμοιότητος τεχνοτροπίας, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ εἰκόνες τοῦ Προφήτου Ἠλία, τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου καὶ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου πρὸς τὴν Παναγίαν Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2), νομίζω ὅτι δύνανται αὗται νὰ τοποθετηθῶν εἰς τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους. Θεωρῶ πολὺ πιθανὸν ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη τῆς Παναγίας εἶναι χρονολογικῶς ἡ τελευταία τῆς ομάδος καὶ ὅτι συνεπῶς ὁ Προφήτης Ἠλίας καὶ ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος εἶναι ὀλίγον ἴσως παλαιότεροι τοῦ 1570.

Τρίτην ὁμάδα ἀποτελοῦν ἡ Ὑπαπαντὴ μὲ χρονολογίαν 1571 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ⁵ (πίν. 39. 1) καὶ τρεῖς εἰκόνες τῆς Συλλ. Λοβέρδου, ὁ Ἰησοῦς

¹ Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 30.

² Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, 288. Τὸν αὐτὸν εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 392.

³ Βλ. ἀνωτ. 132 κ. ἐξ.

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, Σινάϊτ. μνημ. 50.

Παντοκράτωρ¹ (πίν. 39. 2), ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα (Ὁδηγήτρια)² καὶ ὁ Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς³.

Εἰς τὴν ομάδα αὐτὴν ὁ Δαμασκηνὸς συνεχίζει τὴν τεχνοτροπίαν τῆς Παναγίας Γλυκοφιλοῦσης τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἀλλ' ὁ προπλασμός 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 κηλίδας, 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 ομάδος αὐτῆς δὲν ἔχουν τὴν μαλακότητα καὶ τὴν φυσικότητα, τὴν ὁποίαν εὗρομεν 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 ομάδος αὐτῆς ὁ Δαμασκηνὸς δημιουργεῖ, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὴν πραγματικὴν τεχνικὴν τῆς Κρητικῆς φορητῆς εἰκόνας, χωρὶς ὅμως νὰ μείνῃ, ὅπως μετ' ὀλίγον θὰ ἴδωμεν, μονίμως εἰς αὐτὴν.

Τὴν ομάδα αὐτὴν δυνάμεθα νὰ τοποθετήσωμεν, ἐπὶ τῇ βάσει τῆς εἰκόνης τῆς Ὑπαπαντῆς τῆς Μονῆς Σινᾶ, εἰς τοὺς ἀπὸ τοῦ 1571 καὶ ἐξῆς χρόνους. Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐξετάζοντες τὰς εἰκόνας αὐτὰς δυνάμεθα νὰ θεωρήσωμεν τὴν Ὑπαπαντὴν τοῦ 1571 ὡς τὴν παλαιότεραν τῆς σειρᾶς, λόγῳ τῆς στενῆς τῆς ἀκόμη σχέσεως πρὸς τὴν Παναγίαν Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου.

Τετάρτην ομάδα, τὴν καὶ πολυπληθεστέραν, ἀποτελεῖ σειρὰ ὁλόκληρος εἰκόνων, μετὰ τῶν ὁποίων αἱ σπουδαιότεραι εἶναι αἱ ἐξῆς: Ὁ Ὁ Άγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης τῆς Συλλ. Λοβέρδου⁴, ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Μουσ. Μπενάκη,

¹ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 52, ἀριθ. 332.

² Αὐτόθι, σ. 55, ἀριθ. 367. Ἡ ὑπογραφή ἔχει σήμερον ἀποτριβῇ, ἐσώζετο ὅμως ὅταν ἡ εἰκὼν εὐρίσκετο εἰς τὴν Συλλ. Α. Κολλυβᾶ, εἰς τὴν ὁποίαν προηγουμένως ἀνήκεν. Ἀλλωστε καὶ αἱ αὐταὶ ἀκριβῶς διαστάσεις τῆς μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ τοῦ Παντοκράτορος δεικνύουν ὅτι προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιον μετὰ ἐκείνην τέμπλον.

³ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 34, ἀριθ. 212. Εἰς τὴν αὐτὴν ομάδα ἀνήκουν πιθανῶς καὶ αἱ τέσσαρες εἰκόνας αἱ εὐρισκόμεναι εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Ὁσίου Λουκά, ὁ Ἰησοῦς δηλαδὴ, ἡ Θεοτόκος, ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ Ὁσιος Λουκάς. Δὲν εἶναι ὅμως δυνατόν ν' ἀποφανθῇ τις μετ' ἀσφαλείας πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ τῶν ἀπὸ τὰς ἐπαναζωγραφῆσεις πού τὰς καλύπτουν.

⁴ Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ - ΠΑΛΑΙΟΥ. Ἀπεικονίσαι εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 2, 1948, πίν. Α', χωρὶς ν' ἀναφέρεται ὅτι πρόκειται περὶ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἡ ἐπὶ τῆς εἰκόνης ταύτης ὑπογραφή τοῦ Δαμασκηνοῦ, περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὁποίας δὲν θὰ εἴχε κανένα λόγον ν' ἀμφιβάλλῃ τις, δεικνύει ὅτι ἡ μνήμη τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Ἐρημίτου ἢ Ξένου

ἡ Ἀνάστασις τοῦ Ἰησοῦ (Κάθοδος εἰς τὸν Ἄδην) τοῦ ἰδίου Μουσείου¹, ἡ Σταύρωσις τῆς Σουλ. Λοβέρδου² (πίν. 40. 2), ἡ Σταύρωσις τοῦ Μουσείου Ζακύνθου³, τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν Σουλ. Λοβέρδου⁴ (πίν. 40. 1), οἱ Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη τῆς ἰδίας Συλλογῆς⁵, ἡ Ἁγία Τριάς τοῦ Μουσ. Μπενάκη⁶ καὶ τέλος ἡ Ἀ' Οἰκουμένη Σύνοδος μετ' ἐκκλησίαν 1591 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Μηναῖ Ἡρακλείου Κρήτης⁷ (πίν. 41. 2).

Τὸ κυριώτερον χαρακτηριστικὸν τῶν εἰκόνων τῆς ομάδος αὐτῆς, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν, εἶναι ἡ τάσις τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς τὴν διαρκῶς καὶ μεγαλυτέραν ἐλάττωσιν τῶν φωτεινῶν ἐπιπέδων, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα, καὶ ἡ χρησιμοποίησις διὰ τὸν προπλάσμον ὁλονὲν σκοτεινότερου τόνου. Τὴν ἐπελθούσαν ἐξέλιξιν δύναται τις ν' ἀντιληφθῇ παραβάλλων τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην τῆς Σουλ. 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 μεταβατικoὺς τόνους ἀπὸ τὰ σκοτεινὰ πρὸς τὰ φωτεινὰ μέρη, ὅπως εἶδομεν ὅτι συμβαίνει εἰς τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα τῆς προηγούμενης ἐξετασθείσης ομάδος. Ὁ νέος αὐτὸς τρόπος φωτισμοῦ εἶναι ἀναμφιβόλως περαιτέρω ἐξέλιξις τοῦ προηγούμενου, ἐκείνου δηλαδὴ, τὸν ὁποῖον εἶδομεν εἰς τὴν ομάδα τῶν εἰκόνων, ὅπου ἀνήκει καὶ ὁ Ἰησοῦς Παντοκράτωρ.

Ἄλλ' ἡ ἐξέλιξις προχωρεῖ ἀκόμη περισσότερον. Τὰ φωτεινὰ ἐπίπεδα γί-

δὲν εἶχε λησμονηθῇ, ὥστε νὰ τὴν καθαγιασῇ ὁ πατριάρχης Κύριλλος ὁ Λούκαρις τὸ 1632. Βλ. Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. ἔνθ' ἄν. 47 κ. ἐξ. Ἡ εἰκὼν αὐτῆς δύναται, ὡς εἶδομεν, νὰ τοποθετηθῇ εἰς τὴν περίοδον 1584 - 91. Ἐπίσης ἡ εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας εἰκὼν τοῦ ἁγίου μετ' σκηνὸς 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 παλαιότερα τοῦ 1632. Εἰς ἄλλην συνεπῶς αἰτίαν δέον ν' ἀποδοθῇ ὁ ὑπὸ τοῦ Κυρίλλου Λουκάρεως καθαγιασμός 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 - ΠΑΛΛΑΙΟΣ, σ. 45, ἀριθ. 290.

³ L. ZOIS, Zante et son Musée, Zante 1935, σ. 21, ἀριθ. 50. Αὕτη κατεστράφη κατὰ τοὺς σεισμούς τοῦ 1953.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΛΑΙΟΣ, σ. 45, ἀριθ. 288.

⁵ Αὐτόθι, σ. 72, ἀριθ. 529.

⁶ ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 10 καὶ σ. 15 κ. ἐξ. ἀριθ. 8.

⁷ BETTING, M. Damasc. πίν. VIII καὶ σ. 359, ὅπου οὐδόλως ἀναφέρεται ἡ χρονολογία 1591. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἔνθ' ἄν. 113 κ. ἐξ. μετ' ἀπεικονίσεως εἰς τὴν σ. 115.

νονται ακόμη μικρότερα εις την Ἀνάστασιν τοῦ Μουσ. Μπενάκη, διὰ νὰ καταντήσουν μικραὶ κηλίδες εις τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2) καὶ εις τὴν ὁμοίαν παράστασιν τοῦ Μουσ. Ζακύνθου, εις τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου (πίν. 40. 1) καὶ τοὺς Ἁγίους Κωνσταντῖνον καὶ Ἑλένην τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Τέλος αἱ φωτειναὶ αὐταὶ κηλίδες γίνονται ἀκόμη μικρότεροι εις τὴν Ἀγίαν Τριάδα τοῦ Μουσ. Μπενάκη καὶ εις τὴν Α' Οἰκουμενικὴν Σύνοδον (1591) τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ εις τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Ἐρημίτην εἶναι ἀναμφιβόλως ἀπλοποιήσις, ὡς εἵπομεν, ἐκείνης, τὴν ὁποίαν εἶδομεν εις τὴν ὁμάδα τοῦ Ἰησοῦ Παντοκράτορος τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Εἰς τὰς ἄλλας ὁμως μνημονευθείσας εἰκόνας, ἀπὸ τῆς Ἀναστάσεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη καὶ κατόπιν, εἶναι φανερόν 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 δύναται τις νὰ πεισθῇ μὲ τὴν ἀπλὴν παραβολὴν τῆς ὁμάδος αὐτῆς τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς εἰκόνας ἀναγομένας εις τὸν 14^{ον} καὶ 15^{ον} αἰῶνα¹.

Αὐτὴν τὴν ἐπίδρασιν τῶν εἰκόνων τῆς περιόδου τῶν Παλαιολόγων τὴν συνηντήσαμεν ἤδη καὶ εις τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὴν εὑρομεν εις τὸν τρόπον τοῦ φωτισμοῦ τῶν ἐνδυμάτων ἐπὶ τῆς εἰκόνης τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μετὰ τοῦ Προχόρου εις τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1). Ἄλλ' ἐκεῖ εἶχεν αὐτὴ ἐπεισοδιακὸν μᾶλλον χαρακτῆρα, ἦτο μία ἀπλὴ λεπτομέρεια, ἐνῶ εις τὴν πολυάριθμον ὁμάδα τῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι τώρα μᾶς ἀπασχολοῦν, ἡ ἐξάρτησις ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολόγων ὄχι μόνον εἶναι συστηματικὴ, ἀλλὰ παρουσιάζει καὶ συνεχῇ ἐξέλιξιν.

Ἡ ἐπίδρασις ὁμως τῶν Παλαιολογείων εἰκόνων δὲν περιορίζεται μόνον εις τὴν τεχνικὴν. Ἐκτείνεται λίαν καταφανῶς καὶ εις τὴν τεχνοτροπίαν καὶ εις τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῶν ἀνηκόντων εις τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ὁμάδα². Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Μουσ. Μπενάκη³ ἀντιγράφει εἰκόνα ἐντελῶς ἀνάλογον, ὡς πρὸς τὸν ὅλον χαρακτῆρα, μὲ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου εις τὸν Μυστηρᾶν⁴, 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 Παλαιολόγια πρότυπα διεπίστωσε καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εις τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, 391, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὰς εἰκόνας ταύτας τοποθετεῖ οὕτως μεταξὺ τῶν ἔργων τῆς πρώτης περιόδου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

³ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. πίν. ΙΘ'. FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 133.

⁴ MILLET, Mistra, πίν. 116. 3.

Λοβέρδου και ἡ ἐντελῶς ὁμοία τοῦ Μουσ. Ζακύνθου σχετίζονται στενῶς, ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, μὲ τὴν περίφημον Λειψανοθήκην τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας¹ (πίν. 18. 2), ὡς πρὸς δὲ τὴν εἰκονογραφίαν, μὲ τὸ εἰς ἄγνωστον ἰδιωτικὴν Συλλογὴν τοῦ Βερολίνου εὕρισκόμενον ἄλλοτε τρίπτυχον, τὸ ὁποῖον ὁ WULFF τοποθετεῖ εἰς τὸν 15^{ον} αἰῶνα². Τὴν Σταύρωσιν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2) θὰ ἔλεγε τις ἔργον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ἂν ἔλλειπαν οἱ δύο μικροὶ ἄγγελοι ὑπεράνω τοῦ Ἑσταυρωμένου, 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. Σταθάτου³. Ταῦτα δεικνύουν πόσον ἰσχυρὰ εἶναι κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν ἡ προσκόλλησις τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικὴν.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι τὸν ἴδιον τύπον τῆς Σταυρώσεως, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἀνεπτυγμένον, ἐχρησιμοποίησε τὸ 1535 καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας⁴. 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 ἰδικὴν του τεχνοτροπίαν τῆς τοιχογραφίας, ἐνῶ ὁ Δαμασκηνός, ὡς ζωγράφος φορητῶν εἰκόνων, τὸ ἀντέγραψε σχεδὸν αὐτούσιον.

Χαρακτηριστικὸν τῆς ὅλης αὐτῆς ομάδος τῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας τώρα ἐξετάζομεν, εἶναι ἡ παντελὴς σχεδὸν ἔλλειψις ἰταλικῶν ἐπιδράσεων, ἐκτὸς μόνον μερικῶν λεπτομερειῶν ἐντελῶς ἐπουσιῶδους 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 εὐρίσκεται τὸ ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου (πίν. 41. 2).

Εἰς ποίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκει ἡ ὁμάς τῶν εἰκόνων τούτων; Τὸ γεγονός ὅτι ἡ τεχνικὴ τῶν παρουσιάζει, ὅπως εἶδομεν, συνεχῇ ἐξέλιξιν καταλήγουσαν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Α' Οἰκουμενικῆς Συνόδου τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου μὲ τὴν χρονολογίαν 1591, δεικνύει ὅτι ἡ ὁμάς αὕτη πρέπει νὰ εἶναι παλαιότερα τοῦ ἔτους

¹ MILLET, Recherches, εἰκ. 478, ἔναντι σ. 453. Περὶ ταύτης βλ. ἀνωτ. σ. 75 x ἐξ.

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 ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὡς ἀποτελοῦν τὸ τέρμα της. Μὲ πᾶσαν, ἐννοεῖται, ἐπιφύλαξιν, θὰ ἐτοποθέτουν τὴν σειρὰν αὐτὴν τῶν εἰκόνων μεταξὺ τοῦ ἔτους 1584, ὁπότε, ὡς εἶδομεν, 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 Παλαιολογειῶν εἰκόνων, τάσις, ἡ ὁποία, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, χαρακτηρίζει τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὰς δύο τελευταίας κυρίως δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τὴν τάσιν αὐτὴν, ὀφειλομένην ἴσως εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἐπιβολὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀντιπροσωπεύει σειρὰ ὅλη ἀγιογράφων ἐργασθέντων κατὰ τὴν τελευταίαν εἰκοσαετίαν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Ἰ. Κύριος, τοῦ ὁποίου ὁ χρόνος τῆς ἀκμῆς πίπτει ἀκριβῶς εἰς τὴν περίοδον αὐτὴν, ὡς δεικνύουν καὶ αἱ ἀρχεῖα καὶ εἰδήσεις καὶ τὰ χρονολογημένα ἔργα του, ποὺ θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον 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. Σταθάτου¹ καὶ ἀπὸ πέντε εἰκόνας ἀποκεμμένας εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης, δηλαδὴ τὴν Θεοτόκον τὴν Βάτον² (πίν. 41. 1), τὴν Θεῖαν Λειτουργίαν³, τὴν Ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὰς Μυροφόρους⁴, τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων⁵ καὶ τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον⁶.

¹ ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 2 καὶ σ. 4 κ. ἑξ.

² BETTINI, M. Damasc. πίν. VI καὶ σ. 356, ὅπου ἡ εἰκὼν τιτλοφορεῖται: Τὸ ὄραμα τοῦ Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ (!). ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἐνθ' ἄν. σ. 123.

³ BETTINI, ἐνθ' ἄν. πίν. VII καὶ σ. 357 κ. ἑξ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἐνθ' ἄν. σ. 127. PROCOPIΟΥ, πίν. 21.

⁴ BETTINI, ἐνθ' ἄν. πίν. IX καὶ σ. 360 κ. ἑξ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἐνθ' ἄν. σ. 119.

⁵ BETTINI, ἐνθ' ἄν. πίν. X καὶ σ. 365 κ. ἑξ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἐνθ' ἄν. σ. 135. PROCOPIΟΥ, πίν. 2. 2. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. Κ'. 2.

⁶ BETTINI, ἐνθ' ἄν. πίν. XI καὶ σ. 366 κ. ἑξ. ΣΥΛΑΜΙΑΝΑΚΙΣ, ἐνθ' ἄν. σ. 131. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. ΣΤ'. Εἰς τὴν ὁμάδα τῶν ἰταλιζόντων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ κατετάσσεται 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. PROCOPIΟΥ, 33. Ὁ καθαρισμὸς ἐν τούτοις τῆς εἰκόνης ἀπέδειξεν ὅτι ἡ ὑπογραφή δὲν ἦτο γνησία. Βλ. Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικά τῆς Χριστιανικῆς

Αἱ εἰκόνες αὐταὶ παρουσιάζουν στενωτάτην μεταξύ των σχέσιν, ὅσον ἀφορᾷ ἰδίως τὴν τεχνοτροπίαν. Εἶναι ὅλαι βαθύτατα ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Παρὰ ταῦτα ὅμως ὑπάρχει μεταξύ των ἀρκετὴ διαφορὰ, σχετικῶς μὲ τὸν βαθμὸν ἀπομακρύνσεώς των ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν καὶ τῆς μεγαλυτέρας ἢ μικροτέρας προσεγγίσεως των εἰς τὰ ἰταλικά πρότυπα.

Ἄλλ' ὥς ἴδωμεν ἐγγύτερον τὰ κατ' αὐτάς.

Ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων ἀποτελεῖ τὸ κορύφωμα τῆς ἐπιδράσεως τῆς ἰταλικῆς τέχνης ἐπὶ τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἄν ἐξαίρεση 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 αὐτοῦ ὁ Δαμασκηνὸς διέκοψε πλέον κάθε δεσμὸν πρὸς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην.

Ἡ Θεία Λειτουργία εἶναι ἀναμφιβόλως πρωτότυπος δημιουργία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἐγὼ τοῦλάχιστον δὲν ἠδυνήθην νὰ εὕρω παράδειγμα παλαιότερον. Βεβαίως ἡ βασικὴ ἰδέα τῆς συνθέσεως δὲν εἶναι νέα. Ἐρχεται ἀπὸ τὴν Θεϊαν Λειτουργίαν, ὅπως τὴν ἐδημιούργησαν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων. Ἀπὸ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν ἔρχονται καὶ οἱ ἱπτάμενοι ἄγγελοι μὲ τὰ μανουάλια, οἱ ὅποιοι ἐνθυμίζουν τὴν ἀνάλογον τοιχογραφίαν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου εἰς τὸν Μυσταῖν¹. Τὸ σχῆμα ὅμως τῆς κυκλικῆς παραστάσεως τῶν ἀγγέλων γύρω ἀπὸ τὴν Ἁγίαν Τριάδα εἶναι ἀσφαλῶς εὗρημα τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος διὰ τὴν πραγματοποίησίν του δὲν ἐφειδωλευθῆ εἰς δάνεια ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Ἱταλίας.

Εἰς τὴν κατηγορίαν τῆς διασκευῆς παλαιότερων τύπων μὲ τὴν βοήθειαν τῆς ἰταλικῆς τέχνης ἀνήκει καὶ ἡ εἰκὼν τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθαίου. Ἡ παράστασις κατὰ ζεύγη τῶν πολεμιστῶν μαρτύρων ἐπὶ τῶν ἵππων των δὲν εἶναι βεβαίως ξένη πρὸς τὴν ζωγραφικὴν ὅχι μόνον τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ καὶ τῶν παλαιότερων αἰώνων. Ὁ τρόπος ὅμως τῆς χρησιμοποίησεως 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 Raimondi².

¹ Ἀρχαιολογ. Ἑταιρεία, περίοδ. Γ', τόμ. Γ', 1934 - 36 (= Byzant.-neogr. Jahrbücher, 13, 1936-37), σ. 74, εἰκ. 7. Ἡ ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Μακκά (ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 72) καὶ τώρα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἡ δὲ καθέτως γραμμένη ὑπογραφή εἶναι ἀναμφιβόλως πλαστή.

² MILLET, Mistra, πίν. 99, 2.

³ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 34 κ. ἐξ.

Ξένα ἦσαν ἐπίσης τὰ πρότυπα τοῦ Δαμασκηνοῦ διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Ἑμφανίσεως 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 σύνθεσιν¹. Ἡ πρωτοτυπία ἴσως τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ὅτι ὡς κύριον θέμα ἔλαβε τὴν ἐμφάνισιν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Μαγδαληνὴν (*Μή μου ἅπτιον*. Ἰωάν. 20. 17). Τοῦτο δὲ καὶ ἐξωγράφησεν εἰς τὸ πρῶτον ἐπέλεδον, ἐνῶ τὰ ἄλλα ἐπεισόδια παρέστησε μικρότερα εἰς τὸ βάθος τῆς εἰκόνης. Ἡ παράστασις τοῦ Ἰησοῦ μετὰ τῆς πρὸ αὐτοῦ γονυπετοῦς Μαγδαληνῆς ἐνθυμίζει τὸ ἀνάλογον σύμπλεγμα τῆς ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τοιχογραφίας εἰς τὸ λεγόμενον Ἰσπανικὸν παρεκκλήσιον τῆς Santa Maria Novella εἰς τὴν Φλωρεντίαν². Δὲν εἶναι ὅμως δυνατόν 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 τοῦλάχιστον τὸ κύριον σύμπλεγμα, ἡ εἰκὼν τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ³, 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 συγκεντρῶνῃ εἰς ἓνα πίνακα καὶ γύρω ἐνὸς κεντρικοῦ συμπλέγματος πολλὰ διαδοχικὰ στάδια ἐνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ θέματος, τάσιν, τὴν ὁποίαν συνηντήσαμεν ὀλίγον παλαιότερον εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Φράγκου Κατελάνου⁴, εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ 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, τῶρα θεωροῦνται ἔργον τοῦ Andrea da Firenze.

³ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. σ. 443, εἰκ. 159.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 119 κ.ἐξ.

ἀπὸ τὴν εἰκόνα αὐτὴν δὲν λείπουν μακριναὶ ἀναμνήσεις καὶ πισταὶ ἀντιγραφὰι δυτικῶν προτύπων. Ὁ Θεὸς Πατὴρ, ἐπὶ παραδείγματι, εἰς τὸ ἄνω μέρος ἐνθυμίζει κάπως τὰς σκηνὰς τῆς Δημιουργίας μεταξὺ τῶν περιφήμων τοιχογραφιῶν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν ὄροφὴν τῆς Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ, ἐνῶ ὁ Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, εἰς τὴν δεξιὰν κάτω γωνίαν, συγγενεῦει στενωτάτα καὶ ὥς πρὸς τὴν θέσιν ἀκόμη, πρὸς τὸν Μωϋσῆν εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Φλεγομένης Βάτου (1476) τοῦ ζωγράφου Nicolas Froment, τὸ φυλασσόμενον εἰς τὴν μητρόπολιν τοῦ Αἰξ τῆς Γαλλίας¹. 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 ὁρθὸς 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 ἐξωγράφησε κατὰ τρόπον λίαν ἀνάλογον τὸ 1535 καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Λαύραν². Ἄν ὁ Δαμασκηνὸς ἐχρησιμοποίησε τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν τοῦ Θεοφάνους ἢ ἂν ἀμφοτέροι εἶχον πρὸ ὀφθαλμῶν κοινὸν πρότυπον, ἀναγόμενον πιθανώτατα εἰς τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων³, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γνωρίζωμεν.

Βέβαιον δύναται νὰ θεωρηθῇ ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτῃ τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ἡ ὀλιγώτερον ἀπομεμακρυσμένη ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἐν σχέσει πάντοτε πρὸς τὰς ἄλλας τῆς ἰδίας ἰταλιζούσης ομάδος. Μὲ αὐτὴν ὁ Δαμασκηνὸς φαίνεται ἐπιστρέφων, κατὰ τινὰ τρόπον, εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν.

Ἡ σύγκρισις τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι ἀπαρτίζουν τὴν ἰταλιζούσαν αὐτὴν ομάδα, πρὸς τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ἀρκετὰ διδακτικὴ καὶ δύναται νὰ μᾶς ὁδηγήσῃ εἰς μερικὰ χρήσιμα διὰ τὴν χρονολογικὴν αὐτῶν τοποθέτησιν πορίσματα.

Αἱ ὀλίγα μικρὰ 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, *Καθιερὸ Τζαμί εἰς τὸ Δελτίον τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως*, 11, 1906, *Λεύκωμα*, πίν. LXXXIV.

αὐται εἶναι ἀσήμενοι, περιοριζόμεναι εἰς ἐλάχιστα μόνον σημεῖα καὶ ἰδίως εἰς τὴν ἐκ νέου χρύσωσιν τοῦ βάθους¹.

Εἰς τὴν Θεῖαν Λειτουργίαν ἡ μορφή 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 ὠρισμένων 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 περιορισμένης ἐκτάσεως φωτισμὸν τοῦ προσώπου καὶ τὴν βαθμιαίαν μετάβασιν ἀπὸ τὰ ἐντόνως φωτεινὰ ἐπίπεδα πρὸς τὰ λίαν σκοτεινὰ, εἶναι φανερόν 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 εὐρίσκομεν καὶ εἰς τινὰς μορφὰς τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων², ἃν 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 ἐρίπων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλ. Σταθάτου παρουσιάζει πολλὰς ἀναλογίας πρὸς τὸν Ἰωσήφ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ὑπαπαντῆς μὲ χρονολογίαν 1571 εἰς τὴν Μοῆν Σινᾶ (πίν. 39. 1).

Εἰς τὴν εἰκόνα τέλος τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου (πίν. 41. 1) ἡ μορφή τῆς Παναγίας ἐνθυμίζει τὸν τρόπον φωτισμοῦ τῆς Θεοτόκου Γλυκοφίλουσσης μὲ χρονολογίαν 1570 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 2). Εἰς τὴν ἰδίαν ὁμωσ εἰκόνα αἱ ἀνδρικαὶ μορφαὶ τοῦ Θεοῦ Πατρὸς, τοῦ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον ὀρθίου Μωϋσέως καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ φωτίζονται μὲ ἐλαχίστας λίαν ἐντόνους κηλίδας μὲ τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τρόπον, μὲ τὸν ὅποιον 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 ἀνακαίσις τὸ 1848.

² Ἰδίως εἰς τὴν μορφήν τοῦ εἰς τὸ κέντρον ἀκριβῶς τῆς εἰκόνης, 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 γεγονός ὅτι ἡ μορφή αὕτη εἶναι ἡ μόνη ἀτενίζουσα τὸν θεατὴν. 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 Παναγοθήκης τῆς Πάρμας (1571-74). WILLUMSEN, *El Greco*, II, πίν. LIX καὶ σ. 409 κ. ἐξ.

ή ήδη εξετασθεῖσα πολυάριθμος ὁμὰς τῶν εἰκόνων, ή περιλαμβάνουσα ὡς τελευταῖον χρονολογικῶς ἔργον τήν Α' Οἰκουμενικήν Σύνοδον τοῦ ἔτους 1591 εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν (πίν. 41. 2).

Ἡ ὁμὰς τῶν ἰσχυρῶς ἰταλιζόντων ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, ή περιλαμβάνουσα τήν εἰκόνα τῶν τεσσάρων ἐφίππων στρατιωτικῶν ἀγίων τῆς Συλλ. Σταθατοῦ καὶ τὰς πέντε τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου, παρουσιάζει ἀρκετὰ σοβαρὰς δυσχερείας διὰ τὴν τοποθέτησίν της εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν τοῦ ἡμετέρου ἀγιογράφου. Ἡ μεγαλύτερα δυσκολία προέρχεται κυρίως ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ ἔργα ταῦτα εἶναι ἐντελῶς σχεδὸν ἀπομεμονωμένα. Δὲν ἔχουν τίποτε τὸ ἀνάλογον, ὡς πρὸς τὴν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσιν τεχντροπίαν των, μὲ τὰς ἄλλας γνωστὰς εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Μερικαί, ἀρκετὰ ἄλλωστε ἀμφίβολοι ἰταλίζουσαι λεπτομέρειαι εἰς τὸν Προφήτην Ἡλίαν 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 ἐπιστροφὴν 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 εὐρισκομένη 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 ἐκεῖνας 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 εὐρισκομένην. Εἶναι τόσον μεγάλη ἡ διαφορὰ τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας, ἡ χωρίζουσα τὰς πέντε εἰκόνας ἀπὸ τὴν τοῦ 1591, ὥστε οἰαδήποτε 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 αὕτη πρέπει, νομίζω, ν' ἀποκλεισθῇ ὁπωσδήποτε. Τὸ ὅτι οὐδεμίαν ἔχομεν εἶδησιν 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 πλεόν 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 ἀλλαγὴν. Πλὴν τούτου ὁμως καὶ τὸ ὅλον πνεῦμα, τὸ διαπνέον τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν κατὰ τὴν τελευταίαν δεκαετηρίδα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, δὲν θὰ ἦτο διόλου εὐνοϊκὸν πρὸς τοιαῦτα ἔργα μὲ τόσον ἰσχυρῶς ἰταλιζουσας τεχνοτροπίαν. Διὰ τὴν πεισθῆ τις περὶ τούτου ἀρκεῖ νὰ ρίψῃ ἐν βλέμμα εἰς τὴν μεγάλην εἰκόνα τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἑμμανουὴλ Δαμπάρδου καὶ τὴν χρονολογίαν 1593, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Τὸ ἔργον αὐτό, περὶ τοῦ ὁποίου θὰ γίνῃ εὐρύτερος λόγος εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, ὅχι μόνον οὐδὲν ἔγνος ἰταλικῆς ἐπιδράσεως παρουσιάζει, ἀλλ' ἀμιλλᾶται εἰς αὐστηρότητα πρὸς τὰ συντηρητικώτερα ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Εἰς ποίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀνήκουν τὰ ἰταλιζοντα αὐτὰ ἔργα; Νομίζω ὅτι ἡ μόνη περίοδος, ἡ δικαιολογοῦσα τὴν κατασκευὴν των, εἶναι ἡ τῆς παραμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν (1577 - 1584). Βεβαίως αἱ εἰκόνες, τὰς ὁποίας ἐξωγράφησεν 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 χαρακτηριστικόν, ὡς ἤδη παρετηρήθη¹, ὅμοιον πρὸς τὸν τῶν παλαιότερων ἔργων του. Ἐκτοτε ὁμως τίποτε δὲν γνωρίζομεν περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Βενετίαν. Βέβαιον ἐντούτοις εἶναι ὅτι κατὰ τὰ ἔτη ἐκεῖνα ἀντέγραφεν, ὅπως πιστεύω², ἔργα Ἰταλῶν ζωγράφων διὰ λογαριασμόν τοῦ Α. Vittoria, ἴσως δὲ καὶ ἄλλων. Ἡ τόσον στενὴ αὐτὴ ἐπαφὴ του μὲ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν ἐπόμενον ἦτο νὰ τὸν παρακινήσῃ πρὸς ἐφαρμογὴν τῆς καὶ εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, τὴν ὁποίαν μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἤσκει. Τῶν δοκιμῶν του ἐκείνων προϋφύοντα εἶναι, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, αἱ ἀπασχολοῦσαι ἡμᾶς ἐνταῦθα ἰταλιζουσαι εἰκόνες.

Τὴν τοποθέτησιν τέλος τῶν εἰκόνων τῆς ομάδος αὐτῆς εἰς τοὺς χρόνους τῆς παραμονῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Βενετίαν ἐνισχύει καὶ ἡ τεχνικὴ των. Ὅπως εἶδομεν, 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 στρατιωτικὸς ἀγίους 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 Ἀγίου Μηνᾶ εὐρίσκομεν τὴν ἀπαρχὴν τῆς τεχνικῆς, τὴν ὁποίαν χρησιμοποιοεῖ ὁ Δαμασκηνὸς εἰς τὰ ἔργα τῆς περιόδου 1584 - 1591, τὰ γενόμενα δηλαδὴ μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ ἀπὸ τὴν Βενετίαν.

Μὲ βάσιν τὰς παρατηρήσεις αὐτὰς θὰ ἡδυνάμεθα 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 συνδετικούς κρίκους πρὸς τὰς ἀμέσως μεταγενεστέρας εἰκόνας, τὰς γενομένας κατὰ τὴν περίοδον 1584 - 1591.

Ἄν τώρα θελήσωμεν νὰ συνοψίσωμεν, κατὰ τινα τρόπον, τὰ πορίσματα, εἰς τὰ ὁποῖα μᾶς ὡδήγησεν ἡ ἀνωτέρω γενομένη ἔρευνα, θὰ ἦτο δυνατόν νὰ παραστήσωμεν τὰς διαδοχικὰς φάσεις τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸν ἑξῆς πίνακα:

Περίοδος Α' (παλαιότερα τοῦ 1570): Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου καὶ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ Συλλ. Λοβέρδου.

Περίοδος Β' (περὶ τὸ 1570): Προφήτης Ἡλίας Μονῆς Σταυρονικήτα, Ἅγιος Ἀντώνιος Βυζ. Μουσείου, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Ἀντίσσης, Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα (1570) Συλλ. Λοβέρδου.

Περίοδος Γ' (1571 - 1579): Ὑπαπαντὴ (1571) Μονῆς Σινᾶ, Ἰησοῦς Παντοκράτωρ, Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα, Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς Συλλ. Λοβέρδου. Εἰκόνες (1577 καὶ 1579) ναοῦ Ἀγίου Γεωργίου Βενετίας.

Περίοδος Δ' (1579 - 1584): Ἰταλίζουσαι εἰκόνες Ἀγίου 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, Γένεσιον τοῦ Προδρόμου, Ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη Συλλ. Λοβέρδου, Ἅγία Τριάς Μουσ. Μπενάκη, Α' Οἴκουμενικὴ Σύνοδος (1591) Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου.

Ὁ πίναξ οὗτος ἐβασίσθη εἰς τὰς παρατηρήσεις, τὰς ὁποίας ἐκάμαμεν ἐπὶ ὠρισμένου ἀριθμοῦ προσιτῶν εἰς ἡμᾶς εἰκόνων τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ὡς ἐκ τούτου εἶναι δυνατόν ἡ γνώσις ὅλων τῶν μέχρις ἡμῶν διασωθέντων ἔργων τοῦ ἁγιογράφου τούτου νὰ μεταβάλλῃ ἴσως μερικὰ σημεῖα τοῦ παρατεθέντος πίνακος. Πάντως ὁμως, ἂν καὶ δὲν ἐλήφθη ὑπ' ὄψιν ὁλόκληρον τὸ μέχρις ἡμῶν περιελθὸν ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, νομίζω ὅτι ὁ παρατεθεὶς πίναξ πα-

ρέχει αρκετὰ σαφῇ ιδέαν 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 περὶ τοὺς 1570 - 79, ὅπως καὶ εἰς τὰ τῆς τελευταίας, μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ ἐκ Βενετίας (1584 - 91). Εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα, τὰ παλαιότερα τοῦ 1570, ὁ Δαμασκηνὸς εὐρίσκεται ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας. Αἱ πρῶδοι τοῦ μεγάλου τοῦ συμπατριώτου, τοῦ Θεοφάνους, οὐδόλως τὸν εἶχον, φαίνεται, συγκινήσει.

Ἡ περίοδος 1570 - 1579 περὶ τοὺς εἶναι ἐκείνη, κατὰ τὴν ὁποίαν ὠριμάζει ἡ τέχνη τοῦ Δαμασκηνοῦ. Κατ' αὐτὴν τὰ ἔργα του ἀποκοτῶν τὴν αὐστηρότητα τῆς πραγματικῆς Κρητικῆς σχολῆς, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει βεβαίως πλήρη ἀκινήσιαν καὶ ἀποκρυστάλλωσιν τῆς τεχνικῆς του καὶ τῆς τεχνοτροπίας του.

Μὲ ἀθηροτισμένην 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 μεταβληθῇ. 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 διαφορετικὸς. Εἶναι ἡ περίοδος, κατὰ τὴν ὁποίαν, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, κατεσκευάσε τὰς ἰσχυρὰς ἰταλίζουσας εἰκόνας του. Ἡ ὁμὰς αὕτη 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 διαμονὴν 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 δυνατόν νὰ δώσῃ νέαν ζωὴν εἰς τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, ἀφ' ἑνὸς μὲ τὴν δημιουργίαν νέων εἰκονογραφικῶν θεμάτων καὶ ἀφ' ἑτέρου μὲ τὴν διασκευὴν τῶν παλαιῶν. Ἡ πλουσία πηγὴ, ἀπὸ τὴν ὁποίαν θὰ ἦντλει τὰς ἐμπνεύσεις του, ἦτο ἡ δυτικὴ τέχνη ἢ τόσον οἰκεία πλέον εἰς αὐτόν. Ἡ προσπάθεια αὕτη τοῦ Δαμασκηνοῦ δὲν ἦτο βεβαίως νέα. Ἀναλόγους τάσεις συνηγήσαμεν ἤδη καὶ εἰς τὸν Θεοφάνην καὶ εἰς τὸν Φράγκον Κατελάνον. Ἡ διαφορὰ ὅμως εἶναι

ὅτι ἐκεῖνοι περιωρίσθησαν εἰς ὀλίγα δάνεια ἀπὸ δυτικὰς χαλκογραφίας, ἐνῶ ὁ Δαμασκηνὸς ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον.

Ἡ ἀπόπειρα αὐτῇ τοῦ Δαμασκηνοῦ νὰ δώσῃ νέαν μορφήν εἰς τὴν πατροπαράδοτον ἀγιογραφίαν 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 ἀγιογράφου. Ὁ Δαμασκηνὸς ἐγκαταλείπει διὰ μιᾶς τὰς ὄχι καὶ τόσον ἐπιτυχεῖς δοκιμὰς του αὐτὰς καὶ γίνεται πάλιν, μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν 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 ἀκόμῃ τῶν Παλαιολόγων, ἀπὸ τὰς ὁποίας εἰς τὴν πραγματικότητα, πλὴν τῆς βραχείας ἰταλιζούσης περιόδου, οὐδέποτε εἶχεν ἀπομακρυνθῇ.

Εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν του συνείδησιν φαίνεται ὅτι ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων ἤσκει ἰδιαιτέραν γοητείαν καὶ προεκάλεε ἀμέριστον τὸν θαυμασμόν του καὶ τὴν ἐκτίμησίν του. Εἰς τοῦτο ἠκολούθει ἴσως τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς του, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ παρόντος κεφαλαίου. Δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ συμβαίῃ καὶ τὸ ἀντίθετον. Ἡ θερμὴ δηλαδὴ προσήλωσις αὐτῇ τῶν συγχρόνων του ζωγράφων εἰς τὴν Παλαιολόγειον τέχνην νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος εἶχεν ἀναγνωρισθῇ, ὅπως ἐξάγεται καὶ ἀπὸ τὰ ἀρχεῖα ἐγγράφα, ὡς ὁ διασημότερος τῆς ἐποχῆς του.

Τὰ ἔργα τῆς τελευταίας του περιόδου (1584-1591) εἶναι, ὡς εἶδομεν, 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 ζωγραφικὴν, 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 ἀπλοῦς 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 ἀγιογράφους, τὴν ἰδίαν μεγάλην σημασίαν, τὴν ὁποίαν καὶ ὁ Θεοφάνης διὰ τὴν τοιχογραφίαν. Τὴν τεχνικὴν του καὶ ἐκείνην,

τὴν ὁποίαν εὔρομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ τὰς παλαιότερας 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 ἀγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, χωρὶς βεβαίως νὰ πρόκειται περὶ δουλικῆς ἀπομιμήσεως, ὅπως τοῦτο εἶδομεν καὶ εἰς τοὺς τοιχογράφους τοὺς μετὰ τὸν Θεοφάνην. Ὅπως καὶ οἱ τοιχογράφοι ἐκεῖνοι, οὕτω καὶ οἱ εὐθὺς μετὰ τὸν Δαμασκητὸν ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων εἶχον ἰδίαν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ὥστε νὰ μὴ γίνωνται ἀπλοῖ μιμηταὶ του. Ἡ βάσις ὅμως τῆς τεχνικῆς τῶν εἶναι ἐκεῖνη, τὴν ὁποίαν ἐδημιούργησεν ὁ Δαμασκητός.

Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν παρατηροῦμεν ἐξάρτησιν τῶν μεταγενεστέρων ἀπὸ τὰ δημιουργήματα τοῦ Δαμασκητοῦ¹. Ἡ ἐξάρτησις ὅμως αὐτὴ εἶναι πολὺ μικροτέρα εἰς τοὺς ζωγράφους τοὺς ἀκμάσαντας εὐθὺς μετὰ τὸν Δαμασκητὸν, γίνεται δὲ περισσότερον συνήθης κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} ἀκόμη αἰῶνα. Ἄξιον ἐν τούτοις ἰδιαίτερας παρατηρήσεως εἶναι τὸ γεγονός ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ 17^{ου} καὶ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος κυρίως ἀντιγράφουν τὰς εἰκόνας τοῦ τὰς ἀποτελούσας τὴν ἰταλίζουσαν ὁμάδα, αἱ ὁποῖαι ἔγιναν, ὡς νομίζομεν, κατὰ τὴν παραμονὴν τοῦ Δαμασκητοῦ εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο δὲν εἶναι βεβαίως τυχαία σύμπτωσις. Ὅφείλεται εἰς τὸ πνεῦμα τὸ διέπον τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις, ὡς θὰ ἴδωμεν, γίνεται ὅλον ἐν καὶ περισσότερον ἰσχυρὰ καὶ οἱ ζωγράφοι ἀντλοῦν συνεχῶς στοιχεῖα ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Εἰς ἀντίθεσιν πρὸς ταῦτα θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ ἐρχόμενον τὸ γεγονός ὅτι τὸ 1593 ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος εἰς τὴν μεγάλην εἰκόνα τοῦ 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 Δαμασκητοῦ 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 Δαμασκητοῦ ἢ ἀπὸ κοινὸν Παλαιολόγειον πρότυπον², εἰς τὸ ὁποῖον οὗτος μένει ἀπολύτως πιστός, ἐνῶ ὁ Δαμασκητός τὸ ἐξιταλίζει κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν. Περισσότερον ὅμως βέβαιοι εἴμεθα περὶ τοῦ ἀνωνύμου τεχνίτου τοῦ ζωγραφήσαντος κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα τὸ

¹ Ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Δαμασκητοῦ ἀναφέρει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. σ. 394, σημ. 41.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 150 σημ. 3.

πολύπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ¹. Τοῦτου τὸ μακρινὸν πρότυπον εἶναι ἀναμφισβητήτως ἡ εἰκὼν τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἄν λοιπὸν ἔχῃ τις πρὸ ὀφθαλμῶν τὸ καλλιτεχνικὸν πνεῦμα τοῦ 17^{ου} καὶ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, θὰ ἐξηγήσῃ εὐκόλως τὸ γεγονὸς ὅτι ἐξ ὧλων 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 Προσκύνησεως τῶν Μάγων, ὅχι μόνον ἀνώνυμα, ἀλλὰ καὶ ὑπογεγραμμένα ἀπὸ γνωστούς ἀγιογράφους τοῦ 17^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Σκούφος, ὁ Βίκτωρ, ὁ Ἰωάννης Μόσκος καὶ ἄλλοι².

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 Μυζοζ, 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 Θεϊαν Λειτουργίαν ἀντέγραψε τὸ 1664 ὁ Φιλόθεος (Σκούφος) εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Ζακύνθου. Ταύτην ἐξωγράφησεν οὗτος εἰς τὴν Βενετιάν, ὅπου ἡ παρουσία του κατὰ τὸ 1664 μέχρι καὶ τοῦ 1668 εἶναι ἐξηκριβωμένη ἐξ ἀρχαίων πηγῶν, ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 243, τὴν ἔφερε δὲ μαζὶ του, φαίνεται, εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου ἦλθε περὶ τὸ 1670 καὶ ὅπου ἀπέθανε τὸ 1685. Βλ. Δ. ΖΩΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 2, 1923, σ. 229, καὶ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 196 κ.ἐξ. Ἀποδεικνύεται οὕτω λίαν πιθανόν ὅτι ἀντίγραφα τῆς εἰκόνος αὐτῆς τοῦ Δαμασκηνοῦ εὐρίσκοντο εἰς τὴν Βενετιάν, διότι θὰ ἦτο δύσκολον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ Σκούφος εἶχεν ἰδῇ τὸ πρωτότυπον. Ἄλλο ἀντίγραφο τῆς εἰκόνος ταύτης με ὑπογραφὴν Νικολάου τοῦ Κρητὸς εὐρίσκεται εἰς τὴν Ἐκκλησιαστικὴν Ἀκαδημίαν τοῦ Κιέβου: Ν. ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Εἰκονογραφία τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ (ρωσ.), Πετροῦπολις 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 εὐρίσκεται εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλήν. Κοινότητος Βενετίας καὶ ἀπεικονίσθη ὑπὸ ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἑλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, εἰκ. 24 (ἀνευ ἀριθμῆσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου. Ἡ MARCONI, II, σ. 253, ἀριθ. 182, τὴν τοποθετεῖ ἐντελῶς ἀπὸ θανάτος εἰς τὸν 16ον αἰῶνα. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐνισχύει τὴν ἀνωτέρω διατυπωθεῖσαν ὑπόθεσιν ὅτι ἡληθῶν εἰς τὴν Βενετιάν ἀντίγραφα τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ τῶν εὐρισκομένων σήμερον εἰς τὸν Ἅγιον Μηνῆαν Ἡρακλείου. Τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀντέγραψε κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 17ου αἰῶνος ὁ Βίκτωρ εἰς τὸ ἐλλειψοειδὲς εἰκονίδιον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ: ΜΥΖΟΖ, I quadri, πίν. XVIII. 2, περὶ τὰ τέλη δὲ τοῦ ἰδίου αἰῶνος ἡ ἀρχομένη τοῦ 18ου καὶ ὁ Ἡσαΐας ἀρχιερεὺς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σουλ. Καλλιγᾶ. Ἀπεικόνισις ἐν ΚΛΑΟ. ΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, πίν. ἑνατι, σ. 64, ὅπου ἀναφέρεται ὡς εὐρισκομένη ἀκόμη εἰς τὴν Συλλογὴν τοῦ πρώην κατόχου τῆς Θ. Ζουμπουλάκη. Βλ. καὶ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 87. Πόσον κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα ἐξετιμῶντο καὶ ἀντέγραφοι τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τὰ ἐξ αὐτῶν προερχόμενα σχέδια δεκνύει σημεῖωμα τοῦ ἔτους 1648 σωζόμενον εἰς τὸν κώδ. 6 τῆς Μονῆς Ἀγίων Θεοδώρων Ἀρσανείας, ὅπου καταγράφονται τὰ ντισέπια (σχέδια) τὰ δανευσθέντα ὑπὸ τινος ἀγιογράφου, ὡς φαίνεται, εἰς ἄλλον. Μεταξὺ αὐτῶν ἀναφέρεται καὶ κεφαλὴ τοῦ Ἀγίου Ἀντωνίου ἐξ εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ: ἀντωνίου κεφαλὴ τοῦ δαμασκηνοῦ, Βλ. Ν. ΒΕΗΝ εἰς τὴν Ἐπετηρίδα τοῦ Παρνασσοῦ, 9, 1906, σ. 59. Τὸ σπουδαῖον ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ὅτι τὸ χειρόγραφον, ὅπου τὸ σημεῖωμα, προέρχεται ἐκ τῆς Μονῆς Βροντήσης παρὰ τοῦ Ἡράκλειου, εἰς τὴν ὁποίαν εἶχε, κατὰ τὴν παράδοσιν, τὸ ἐγραστήριόν του ὁ Δαμασκηνός. Βλ. ἀνωτ. σ. 137 σημ. 2.

ἀντίγραφά της, ἡ εἰκὼν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου, ἡ παριστάνοσα 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 Δαμασκηνοῦ¹. Μία ἄλλη ὁμως εἰκὼν, εὗρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Schiff τῆς Πίζας εἰς τὴν Ἰταλίαν², ὅπως καὶ ἐν φύλλον τριπτύχου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, παριστάνουν μόνον τὸ σύμπλεγμα τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς πρὸ αὐτοῦ γονυπετοῦς Μαγδαληνῆς. Τὸ περιέρογον ἐδῶ εἶναι ὅτι ἡ Μαγδαληνὴ ἔχει τὸν ἴδιον ἀκριβῶς τύπον, τὸν ὁποῖον βλέπομεν καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ³, 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 Ἀγίου Μηνᾶ. Ὅτι τέλος τὸ πρότυπον αὐτὸ ἦτο δυτικὸν δεικνύει ἡ ἐπὶ τῆς ἐτέρας ὀψεως τοῦ φύλλου τριπτύχου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη παράστασις τοῦ Ἀγίου 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 ἀγιογράφους. Ὁ Δαμασκηνὸς ἔδωκε μὲ τὰ ἔργα του τὴν ὀριστικὴν μορφήν τῆς Κρητικῆς τεχνικῆς εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα. Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν ἀκολουθοῦν ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι ἀγιογράφοι. Καὶ ὅταν ἀκόμη οὗτοι, κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} 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 ὧν σχεδὸν τῶν ἀγιογράφων τοῦ τελευταίου ἰδίως τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἐκ

¹ CHITTENDEN - SELTMAN, *Greek Art*, πίν. 94. 356. Βλ. καὶ σ. 50, ἀρ. 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 ἐξελιξέως ἀσκοῦν ἐπίδρασιν αἱ τοιχογραφίαι τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ εἰς ἄλλην αἱ φορηταὶ εἰκόνες.

Βεβαίως δὲν εἶναι δυνατόν, ἀλλ' οὕτε καὶ ὑπάρχει λόγος ν' ἀναφέρωμεν ἐδῶ ὅλους τοὺς γνωστοὺς ζωγράφους τῶν χρόνων τούτων, τοῦ τελευταίου δηλαδὴ τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Θὰ ἐξετάσωμεν μόνον τὸ ἔργον τινῶν ἐκ τῶν σπουδαιότερων μεταξὺ αὐτῶν.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν Παλαιολόγειον φορητὴν εἰκόνα. Εἶδομεν 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. Παρατηρήσαμεν δὲ ἐκεῖ ὅτι τὸ φαινόμενον τοῦτο εἶναι γενικώτερον, χαρακτηρίζον τὴν τέχνην τῶν περισσοτέρων συγχρόνων του ἀγιογράφων. Οἱ ζωγράφοι οὗτοι εἶναι ἀρκετὰ πολυάριθμοι, ἀλλὰ τὰ ἔργα των, ἂν καὶ φέρουν συγχρότητα ὑπογραφὴν, δὲν εἶναι χρονολογημένα. Τὴν ὁμάδα ὁμῶς αὐτὴν εἶναι δυνατόν νὰ τοποθετήσωμεν χρονολογικῶς μὲ ἀρκετὴν ὁπωσδήποτε ἀκρίβειαν, βοηθούμενοι ἀπὸ τὸ ἔργον ἑνὸς ἐκ τῶν σπουδαιότερων μεταξὺ τῶν ζωγράφων τούτων, τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου, τὸν χρόνον τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου καθορίζουν ἐπακριβῶς καὶ αἱ χρονολογημέναι εἰκόνες του καὶ αἱ ἀρχεαὶ καὶ περὶ αὐτοῦ ὑπάρχονσαι πληροφορίαι.

Ἰωάννης Κύπριος. Τοῦ ζωγράφου τούτου, ὁ ὁποῖος ἦτο σύγχρονος τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ νεώτερός του ἴσως τὴν ἡλικίαν¹, τὰ παλαιότερα γνωστὰ ἔργα εἶναι δύο μικραὶ εἰκόνες, ἡ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, μὲ χρονολογίαν 1581, εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη² καὶ ἡ τῆς Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου μὲ χρονολογίαν 1585 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου³ (πίν. 42. 1). Γνωστὸν ἐπίσης ἔργον αὐτοῦ εἶναι ἡ διακόσμησις, ἡ γενομένη κατὰ τὰ ἔτη 1589-60 εἰς τὸν τροῦλλον⁴.

¹ Ἀπὸ τὰ Πρακτικά 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 διακοσμῆσεως εἰς τὸν Κύπριον πρόσωπον ἐπαρκὲς καὶ ἱκανὸν διὰ τοιοῦτον ἔργον, χρησιμοποιοῦσά αὐτὸν ὡς ἀρχιτεχνίτην. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ, 230 κ. ἐξ. Νομίζω ὅτι ἐκ τῶν ἀνωτέρω δύνатаι ἴσως νὰ ἐξαχθῇ τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Κύπριος ἦτο πιθανώτατα νεώτερος τοῦ Δαμασκηνοῦ.

² ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Α καὶ σ. 14 κ. ἐξ. ἀριθ. 7.

³ Δὲν ἀναφέρεται ὑπὸ τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

⁴ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλ. ὁρθ. ἀποικ. 36. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ, 232.

καὶ κατὰ τὸ 1593 εἰς τὸ Διακονικὸν τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Βενετίας¹. 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 γραμμαὶ, αἱ τονίζουσαι τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα, δεικνύουν σαφῶς ὅτι ὁ Κύπριος εἶχεν ὡς πρότυπα εἰκόνας τῶν Παλαιολόγων². Ἡ τεχνικὴ εἰς τὴν Ἑγερσιν τοῦ Λαζάρου μὲ χρονολογίαν 1585 τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 42. 1) εἶναι κάπως διάφορος καὶ περισσότερο ἐξευλιγμένη, ἂν ἐννοεῖται, δὲν πρόκειται περὶ μερικῆς ἐπισκευῆς, γενομένης κατὰ τὰς ἡμέρας μας, πρᾶγμα πολὺ, κατὰ τὴν γνώμην μου, πιθανόν. Ὁ προπλασμὸς εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ἔχει τόνον πολὺ ἀνοιχτόν, δὲν ὑπάρχει δὲ διόλου ἐπ' αὐτοῦ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκός. Μικρόταται ἐντόνως φωνεῖναι κηλίδες 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 σκοτεινότερος³. 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 Ἀγιον Μηνᾶν (πίν. 41. 2).

Εἰς τὴν ὁμάδα, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύει ὁ Ἰωάννης Κύπριος, δύναται νὰ καταταχθῶν καὶ ἄλλοι ἀξιολογώτατοι ζωγράφοι παρουσιάζοντες εἰς τὰ ἔργα των τεχνικὴν ἐντελῶς ἀνάλογον. Αἱ εἰκόνες τῶν ἀγιογράφων τούτων δὲν φέρουν, ὡς εἴπομεν, χρονολογίας. Ἡ στενωτάτη ὁμως 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, ἐνθ' ἂν. 50 κ. ἐξ. MARCONI, II, σ. 245 κ. ἐ. 63c-66c.

² Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Ἱστορικὸν Μουσεῖον (Μουσ. Εἰκαστικῶν τεχνῶν) τῆς Μόσχας: ΛΑΖΑΡΕΦ, Ἰστ. Βυζαντ. ζωγρ. II, πίν. 306. Πρβ. καὶ WULFF-ALPATOFF, σ. 120, εἰκ. 46: Λεπτομέρεια εἰκόνης τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἰς τὴν Λαύραν τῆς Ἀγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν, σ. 133, εἰκ. 52: Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ 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, ἐνθ' ἂν. II, πίν. 305.

ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη¹. Ἐπίσης ὁ Γεώργιος Κορτεζᾶς, περὶ τοῦ ὁποίου οὐδὲν ἄλλοθεν γνωρίζομεν. Μὲ τὴν ὑπογραφήν τουτοῦ εἶναι σήμερον γνωσταὶ δύο μόνον, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εἰκόνες. Ἡ μία, παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, εὐρίσκεται εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη², ἡ δὲ ἄλλη, μικρῶν διαστάσεων, φέρει παράστασιν τῶν τριῶν ἀρχαγγέλων, Γαβριήλ, Μιχαήλ καὶ Ραφαήλ, φυλάσσεται δὲ εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας³ (πίν. 43).

Εἰς τὴν ἰδίαν ομάδα πρέπει ἀσφαλῶς νὰ καταταχθῇ καὶ ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος⁴, διὰ τὸν χρόνον τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου πολλὰ μέχρι τοῦδε ἐγράφησαν⁵. Ὅτι καὶ οὗτος ἀνήκει εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς ἐνταῦθα ομάδα βεβαιώνουν ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Τουρίνου⁶. Ἡ ὅλη σύνθεσις, αἱ μορφαὶ καὶ ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις δεικνύουν ὅτι τὸ πρότυπον τοῦ Ρίτζου ἦτο ἀναμφιβόλως εἰκὼν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων⁷. Αὐτὴ δὲ ἀκριβῶς ἡ σχέσις τῆς εἰκόνος μὲ τὴν Παλαιολόγειον τέχνην ἔκαμε πολλοὺς νὰ πιστεύουν ὅτι ὁ Ρίτζος ἔζη κατὰ τὸν 14^{ον} ἢ τὸν 15^{ον} αἰῶνα. Τὴν τοποθέτησιν τοῦ Ρίτζου εἰς τὸν 16^{ον} αἰῶνα, εἰς τὴν ὁποίαν εἶχε τελευταῖον καταλήξει καὶ ὁ Κοντακῶφ⁸, καὶ μάλιστα εἰς τὸ τελευταῖον αὐτοῦ τέταρτον, καθιστοῦν πιθανὴν αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου ἐπὶ θρόνου μὲ τὴν ὑπογραφήν τοῦ ζωγράφου, αἱ φυλασσόμεναι εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου⁹. 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. ἐξ. ἀριθ. 10.

² Αὐτόθι, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 κ. ἐξ. ἀριθ. 9.

³ Βλ. Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικά 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 προήλθεν ἀσφαλῶς ἐκ κακῆς ἀποδόσεως τῆς ἰταλικῆς ὑπογραφῆς Rico εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Fiesole. Προβ. τὰς παρατηρήσεις τοῦ S. G. MERCATI καὶ τοῦ P. SKOK ἐν Actes du IV^e 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' ἂν. 62 κ. ἐξ. εὐρίσκει μεγάλην σχέσιν τῆς εἰκόνος πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστράν.

⁸ Βλ. ΜΙΚΚΟΝΙΪ εἰς τὸ κατωτέρω μνημονεύμενον ἄρθρον του, σ. 129, σημ. 8.

⁹ Ἐκατέρωθεν τῆς κεφαλῆς τοῦ Ἰησοῦ εἰκονίζονται ἐν προτομῇ ἡ Θεοτόκος εἰς στάσιν δεξιᾶς καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος κρατῶν ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον. Σχηματίζεται οὕτω ἐκεῖ ἡ Δέξις (Τρίμορφος), ὅπου ὁμοῦς τὴν θέσιν τοῦ Προδρόμου ἔχει καταλάβει ὁ πᾶτρων τῆς μονῆς Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Τοῦτο δεικνύει ὅτι ἡ εἰκὼν ἐξωγραφῆθη εἰδικῶς διὰ τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου.

γου τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐντελῶς ἀναλόγου πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ Παντοκράτορος ἐν προτομῇ τὴν εὐρισκομένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 39. 2).

Τὴν γνώμην τέλος ταύτην ἐνισχύει ἀρκοῦντως καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Δεήσεως μετὰ τοῦ Δωδεκαόρτου, ἡ εὐρισκομένη εἰς τὸ Σεράγεβον καὶ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν: *Χεῖρ 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 16^{ου} ἢ τὸ πολὺ τῶν πρώτων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος εἶναι κυρίως γνωστὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα του τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους, τὴν φέρουσαν τὴν ὑπογραφὴν του λατινιστὶ καὶ εὐρισκομένην εἰς τὴν Φλωρεντίαν. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὕτη, ἂν ἐννοεῖται εἶναι γνήσιον ἔργον του, ἀνήκει εἰς νεώτερον στάδιον ἐξελέξεως τῆς τέχνης τοῦ ἀγιογράφου καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ διὰ μακροτέρων εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

Εἰς τὴν ἰδίαν τέλος ομάδα τῶν μνημονευθέντων ζωγράφων δύνανται ἀσφαλῶς νὰ ὑπαχθῶσι καὶ μερικοὶ ἀνώνυμοι, τῶν ὁποίων τὰ ἀνυπόγραφα ἔργα δεικνύουν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν ἐντελῶς ἀναλόγους².

Τὰ ἔργα ὅλων τῶν ζωγράφων, τῶν ἀποτελούντων τὴν ἐνταῦθα ἐξεταζομένην ομάδα, 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 ἀγιογράφων. Ἡ ἑλληνιστικὴ αὕτη χάρις καὶ ἡ κομψότης προέρχονται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὰ πρότυπα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, τὰ ὁποῖα οἱ ζωγράφοι τῆς ομάδος αὐτῆς εἶχον πρὸ ὀφθαλμῶν. Οὗτοι, χωρὶς ἴσως νὰ τὸ ἐννοήσουν, ἀκολουθοῦν ὄχι μόνον τὴν τεχνικὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὸν ὅλον χαρακτῆρα τῶν προτύπων των, ἀκόμη δὲ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν, περὶ τῆς ὁποίας θὰ γίνη λόγος εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

¹ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ L. MIRKOWIC ἐν Actes du IV^e Congrès internat. d'Études byzantines, II, Sofia 1936 (= Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare, 10, 1936), σ. 133 καὶ 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 Εὐαγγελισμόν τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ Μονα. Μπενάκη. (Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ N. BÉLAËV ἐν Seminarium Kondakovianum, 1, 1927, 215 κ. ἐξ. πίν. XIX - XX). Εἰς τὴν ἰδίαν ομάδα καὶ εἰς τὴν ἰδίαν περίοδον δύνανται, νομίζω, νὰ καταταχθοῦν καὶ ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου εἰς τὸ Πατριαρχεῖον Κων/πόλεως, ἡ θεωρηθεῖσα ὑπὸ τοῦ δημοσιεύσαντος αὐτὴν ἔργον τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος, Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Κεμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1938, πίν. 21 καὶ σ. 31 κ. ἐξ. 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 ἀγιογράφων τούτων καὶ ἀπὸ τὸν Θεοφάνην καὶ ἀπὸ τὸν Δαμασκηνόν.

Εἶδομεν εἰς προηγούμενον κεφάλαιον ὅτι αἱ σκηναὶ τοῦ Πάθους μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσεν ὁ Θεοφάνης τὸ 1527 εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων, προέρχονται κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἀπὸ φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ἐξ αὐτῶν παρέλαβεν ὁ Θεοφάνης ἐν μέρει καὶ τὴν τεχνικὴν, ἡ ὁποία εἶναι ἐντελὼς διάφορος ἀπὸ τὴν ὑπ' αὐτοῦ χρησιμοποιηθεῖσαν εἰς τὴν λοιπὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ¹. Ἀλλ' ἂν ἐκεῖ ὁ Θεοφάνης παρεσύρθη καὶ εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῆς τεχνικῆς, ἡ ὅλη τεχνοτροπία καὶ γενικώτερον ὁ χαρακτήρ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ 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 εἰγέ 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 εἶδομεν ὅτι ἐμπνέεται, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, ἀπὸ εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν διατηροῦν τίποτε ἀπὸ τὴν χάριν καὶ τὴν κοιμψότητα τῶν παλαιῶν του προτύπων. Ὡς ὁ ἑλληνιστικὸς αὐτὸς χαρακτήρ τῆς Παλαιολογείων 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 Σουλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 2), ἀλλὰ τοῦτο ἔχει ἐπεισοδιακὸν μόνον χαρακτήρα. Δὲν εἶναι γνώρισμα βασικόν, ὅπως εἰς τὰ ἔργα τῶν ἀπασχολούντων ἡμᾶς ἐνταῦθα ζωγράφων.

Ἡ διαφορὰ αὕτη μετὰ 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. ἐξ.

Οἱ ἀκολουθοῦντες τὴν παλαιὰν τοιχογραφίαν. Παραλλήλως πρὸς τοὺς ζωγράφους τοὺς ἐμπνεομένους ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὑπάρχει, ὡς ἤδη εἵπομεν, καὶ κατηγορία ἀγιογράφων, οἱ ὅποιοι ἀνεξήτησαν τὰ πρότυπά των, τοῦλάχιστον κατὰ τὴν πρώτην περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ Ἁγίου Ὁρους.

Τὴν τάσιν αὐτὴν ἀντιπροσωπεύει, μεταξὺ ἄλλων, ὁ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος¹, εἰς τῶν καλλιτέρων ἀγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Οὗτος κατήγετο ἐκ Ρεθύμνου τῆς Κρήτης² καὶ εἶναι ὁ γνωστότερος τῶν τεσσάρων μὲ τὸ αὐτὸ ἐπίθετον συγχρόνων ζωγράφων, πιθανῶς ἀδελφῶν³.

Τὸ παλαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν ἔργον του εἶναι ἡ ἐξαιρετικῶς μεγάλων διαστάσεων εἰκὼν τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μὲ χρονολογίαν 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου⁴ (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. Σταθάτου⁵, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου μὲ τὸ ἔτος 1602 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας⁶, ἡ Θεοτόκος Γλυκοφιλοῦσα μὲ χρονολογίαν 1609 εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁷ καὶ ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος μὲ τὸ ἔτος 1611 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου⁸. Τέλος εἰς τὴν ἰδίαν σειρὰν θὰ ἡδύνατο νὰ τοποθετηθῇ καὶ μία ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ἐν προτομῇ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου⁹.

¹ Οὗτος ὑπογράφεται συχνὰ καὶ Λαμπράδος. Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 29. Τὴν παλαιότεραν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν PROCOPIΟΥ, 35 κ. ἔξ.

² Ἡ οἰκογένειά του μνημονεύεται ὑπὸ τοῦ Μαρίνου Τζάνε εἰς τὸν Κρητικὸν πόλεμον. Βλ. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 126. Πάντως νομίζω ὅτι οἱ Λαμπάρδοι οὗτοι εἶναι ἄσχετοι πρὸς τὰς εὐγενεῖς οἰκογενεῖας Λομπάρδου καὶ Λαμπάρδου, τὰς ἀναφερομένας εἰς τὰ ἀρχαιακὰ ἔγγραφα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας. Βλ. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 245.

³ Βλ. περὶ αὐτῶν ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 126 κ. ἔξ.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 34, ἀριθ. 213. Εἰς τὸν ἡμέτερον πίνακα παρέχουμεν τὴν λεπτομέρειαν τοῦ Μωϋσέως λύοντος τὰ σανδάλιά του, διότι τὸ τμήμα μόνον αὐτὸ ἐκ τῆς ὅλης εἰκόνος ἔχει μείνει σχεδὸν ἀνέπαφον. Ὁλόκληρος ἡ ὑπόλοιπος παράστασις ἔχει ὑποστῇ σοβαρὰς ἐπισκευὰς, αἱ ὁποῖαι ἠλλοίωσαν τὰ μέγιστα τὴν ἀρχικὴν τῆς μορφῆν.

⁵ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 4 καὶ σ. 7, ἀριθ. 4.

⁶ MARCONI, II, σ. 252, ἀριθ. 116. Ἀπεικόνισις παρὰ J. MYSLIVEC ἐν Seminarium Kondakianum, 7, 1935, πίν. VII. 1.

⁷ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 A καὶ σ. 29 κ. ἔξ.

⁸ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 36, ἀριθ. 228. Ἀπεικόνισις ὅχι καλῇ παρὰ MYSLIVEC, ἔνθ' ἄν. πίν. VII. 2.

⁹ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 48, 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 προπλασμός εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνά μέρη δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινός, τὸ ἐπ' αὐτοῦ δὲ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκὸς ἀπλώνεται εἰς μεγάλα ἐπίπεδα. Τέλος ἐλάχισται ἐντόνως λευκαὶ γραμμαὶ τονίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα. Τὴν ἐκ τῆς τοιχογραφίας καταγωγὴν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς καθιστᾷ ἀκόμη πιθανωτέραν ἡ εὐρεῖα ἐκτέλεισις τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα μὲ τὰ μεγάλα φωτεινὰ ἐπίπεδα, ἡ τονικὴ σχέσις τῶν ὀπῶν πρὸς τὰ σκιερὰ μέρη δὲν παρουσιάζει μεγάλας ἀντιθέσεις, καὶ τοῦτο, διότι καὶ ἐκεῖ τὰ χρώματα δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινά.

Εἶναι φανερόν 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 ἡπιωτέρα, τὸ ὅλον δὲ ἔργον νὰ παρουσιάζῃ ὅχι πολὺ σκοτεινὸν τὸν γενικὸν τόνον.

Ἡ τεχνικὴ ὅμως αὐτὴ παρουσιάζεται κάπως διάφορος εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον τοῦ 1611 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Ὁ προπλασμός 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 βάθους³. 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, κατὰ τινα τρόπον, τὴν μεταβολήν, ἡ ὁποία πολὺ συντόμως θὰ ἐπέλθῃ εἰς τὴν τέχνην τοῦ Λαμπάρδου. Τὴν νέαν μορφήν αὐτὴν εὐρίσκομεν εἰς σειρὰν εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων σπουδαιότεραι εἶναι ἡ Ἁγία Αἰκατερίνη μὲ χρονολογίαν 1620 (;) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁴, ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα μὲ χρονολογίαν 1625 εἰς τὸ ἴδιον Μουσεῖον⁵ καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1626) εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ⁶ (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 δύναται τις νὰ λάβῃ ἰδέαν τῶν τόνων.

⁴ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 B καὶ σ. 30 κ. ἐξ.

⁵ Αὐτόθι, πίν. 14 A καὶ σ. 31, ἀριθ. 15.

⁶ ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναιτ. μνημ. 52.

ὄχι ἐντόνως σκοτεινοῦ προπλάσμου εἰς τὰ πρόσωπα, τὴν ὁποίαν εὗρομεν καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον. Αἱ πτυχαὶ ὁμως γίνονται περισσότερον σκληραὶ καὶ ἰσχυρῶς σχηματοποιημέναι.

Τὴν νέαν αὐτὴν μορφὴν τεχνικῆς εὐρίσκομεν ἀπρητισμένην πλέον εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ ἐν προτομῇ τοῦ Μουσ. Μπενάκη¹, ἡ ὁποία ὁμως δὲν φέρει χρονολογίαν. Ἐδῶ ὁ προπλάσμος 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 Δαμασκηδὸς 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 ἀχρονολογητῶν.

Εἰς τὴν ὁμάδα αὐτὴν ἀνήκουν ὁ Ἐπιτάφιος Θρηνός τῆς Συλλ. Σταθάτου², ὁ ἐντελῶς ὁμοιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου³, ἡ Συνάντησις Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ τῆς Συλλ. Λοβέρδου⁴ (πίν. 45. 1), ἡ Σταύρωσις μετὰ χρονολογίαν 1635 εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογὴν, τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ Λαμπάρδου⁵ (πίν. 45. 2), ὅπως καὶ ἡ ὁμοιοτάτη, ἐκτὸς ἐλαχίστων διαφορῶν εἰς τὰς λεπτομερείας, Σταύρωσις εἰς τὸ Ρωσικὸν Μοσεῖον τοῦ Λένινγκραδ⁶.

Εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀκόμη αὐστηροτέρα. Ὁ προπλάσμος γίνεται σκοτεινότερος, τὰ δὲ φωτισμένα μέρη ἔτι περισσότερον περιορισμένα, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ περισσότερον ἔντονα. Εἰς τὸν Ἐπιτάφιον τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ εἰς τὸν ὁμοιον τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου αἱ πολλαὶ παράλληλοι φωτειναὶ γραμμαὶ, 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 Μοσεῖον 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 ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 5 καὶ σ. 8.

³ Ἀπεικόνισις παρὰ ΜΥΣΛΙΝΕΒ, ἔνθ' ἄν. πίν. VIII. Ἐπίσης ἐν ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXVIII.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 56, ἀριθ. 386. Εἰκὼν πανομοιότυπος, ἀλλ' ἀνυπόγραφος εὐρίσκεται εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μοσεῖον. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, ἔκδ. 2α σ. 90, ἀριθ. 312.

⁵ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 70, ἀριθ. 506. Ἀπεικόνισις ἐνὸς τμήματος παρὰ ΜΥΣΛΙΝΕΒ, ἔνθ' ἄν. πίν. IX. 1.

⁶ Ἀπεικόνισις ἐνὸς τμήματος παρὰ ΜΙΣΛΙΝΕΒ, ἔνθ' ἄν. πίν. IX. 2.

Συλλογῆς καὶ τὴν ὁμοίαν τοῦ Λένινγκραδ, τὰ ἐπὶ τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλάσμου ἰσχυρὰ φῶτα γίνονται ἀκόμη ὀλιγώτερα, λαμβάνοντα τὴν μορφήν μικρῶν κηλίδων, ἀκριβῶς ὅπως καὶ εἰς τὴν Α' Οἰκουμένην 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, πιθανότατα τὴν τελευταίαν, ὁ Λαμπάρδος ἐξακολουθεῖ νὰ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἄλλ' ἡ Συνάντησις Ἀβραάμ καὶ Μελχισεδέκ 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 Ἀβραάμ καὶ Μελχισεδέκ (πίν. 45. 1) τὸ τοπίον, μὲ τὸν γραφικόν του χαρακτῆρα καὶ τὸ ὑψηλὸν σημεῖον ὁράσεως, ἐνθυμίζει ἀνάλογα ἔργα τῆς πρωίμου Ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως¹. Ἀπὸ τοιαῦτα ἰταλικά ἔργα προέρχονται ἀναμφιβόλως καὶ ὀρισμέναι μορφαὶ τῆς εἰκόνης αὐτῆς, ὅπως π. γ. ὁ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον νέος μὲ τὴν χρυσοῦν 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 πρῶμα ἰταλικά ἔργα². Ἄλλ' εἰς τὴν ἰσχυρῶς ἰταλιζοῦσαν αὐτὴν μορφήν, τὴν ὁποίαν παρουσιάζουν αἱ δύο ἐξεταζόμεναι εἰκόνες τῆς Σταύρωσεως, ὁ Λαμπάρδος δὲν ἐφθασε διὰ μᾶς. Τὸ προστάδιον δεικνύει ἡ ἀχρονολόγητος Σταύρωσις μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ ζωγράφου τούτου εἰς τὸ Ἀρχαιολογικὸν Μουσεῖον τῶν Συρακουσῶν³. Εἰς τὴν σύνθεσιν αὐτὴν, ἡ ὁποία εὐρίσκεται ἀκόμη ἐγγύτατα εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὁ Λαμπάρδος προσθέτει πλείστα ἰταλικά 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 ἔγχη τοῦ παρελθόντος μεταξὺ τῶν τῶσων ἰταλικῶν θεμάτων»⁴.

¹ Πρβ. τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἀμβροσίου Lorenzetti εἰς τὸ Palazzo Civico τῆς Σιένης, γνωστὴν μὲ τὸν τίτλον: Τὰ ἀποτελέσματα τῆς καλῆς καὶ τῆς κακῆς διοικήσεως. Ἀπεικονίσις προχείρως ἐν CH. STERLING, *Les peintres primitifs*, Paris 1949, πίν. 15. Βλ. καὶ τὰς σημειώσεις εἰς τὴν σ. 242. Ἐπίσης ἐν A. SCHMARSOW, *Italianische Kunst im Zeitalter Dantes*, Augsburg 1928, II, πίν. 157.

² Τοῦτο παρετήρησεν ἤδη ὁ MYSLIVEC, ἐνθ' ἄν. 223 κ. ἐξ. ὁ ὁποῖος ἀναφέρει ἀνάλογα τοιαῦτα ἰταλικά ἔργα.

³ Ἀπεικονίσις 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 εἰκό-
νες τοῦ ζωγράφου τούτου ἔγιναν κατὰ τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 17^{ου} αἰῶνος,
εἰς ἐποχὴν δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ χρησιμοποίησις ἰταλικῶν στοιχείων
εἶχεν ἀποβῆ, ὥς θὰ ἴδωμεν, κανὼν σχεδὸν διὰ τοὺς Ἑλληνας ἀγιογράφους.

Πάντως τὸ βέβαιον εἶναι ὅτι ὁ Λαμπάρδος, ἂν καὶ ἀκολουθεῖ τὸ ρεῦμα
τῆς ἐποχῆς του, ἐντούτοις δὲν παύει, ὅσον ἀφορᾷ τοῦλάχιστον τὴν τεχνικὴν,
νὰ εἶναι προσκεκολλημένος εἰς τὴν Κρητικὴν παράδοσιν, ὅπως τὴν εἶχε δια-
μορφώσει ὁ Δαμασκηνός.

Ἀγιογράφος σύγχρονος τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου εἶναι ὁ Ἀγγε-
λος ἐκ Κρήτης καταγόμενος, τοῦ ὁποίου μία καὶ μόνη εἰκὼν, παριστάνουσα
τὴν Θεοτόκον Ὁδηγήτριαν καὶ εὐρισκομένη εἰς τὸ Κάϊρον, φέρει χρονολο-
γίαν 1604¹. Αἱ ἀρκεταὶ μέχρι τοῦδε γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Ἀγγέλου καὶ εἰς
τὴν Κρήτην² καὶ εἰς τὸ Σινᾶ³ καὶ εἰς τὰς Ἀθήνας⁴ εἶναι δυνατὸν νὰ μᾶς
διαφωτίσουν περὶ τῆς καλλιτεχνικῆς του ἐξελιξέως, ἡ ὁποία παρουσιάζει ἰδιαί-
τερον ὅλως ἐνδιαφέρον.

Τὴν παλαιότεραν περίοδον τῆς τέχνης τοῦ Ἀγγέλου νομίζω ὅτι ἀντι-
προσωπεύουν ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ζωοδόχου Πηγῆς εἰς τὴν Μονὴν Ὁδη-
γητρίας τοῦ νομοῦ Ἡρακλείου (Νουόβο) (πίν. 46. 1) καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης
ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ (πίν. 46. 3). Ἡ Θεοτό-
κος Ζωοδόχος Πηγὴ, καὶ ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφίας καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τε-
χνικῆς, συγγενεὺεὶ πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν μεταξὺ τῶν ἀπὸ τοῦ 1555
τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν
Μονὴν Ἀγίου Παύλου⁵. Ἡ διαφορὰ μόνον εἶναι ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ
Ἀγγέλου ὁ προπλασμός εἶναι κάπως ἀνοικτότερος, ἢ δὲ ἐκτέλεισις μαλακω-
τέρα. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου εἰς τὴν Μονὴν
Σινᾶ εἶναι πιστὸν σχεδὸν ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνης 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. Περὶ καὶ AMANTOU, Σιναιτ. μν. 58.

² GEROLA, Mon. ven. II, 310. Πρόσθετε καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἰησοῦ ἡ Ἄμπελος εἰς τὴν Μο-
νὴν Βροντήση παρὰ τὸ Ἡράκλειον.

³ AMANTOS, ἐνθ' ἄν. 58.

⁴ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 47 κ. ἐξ.

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 Γλυκοφιλοῦσης προερχομένη ἐκ Κερκύρας καὶ εὐρίσκομένη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον¹. Ἀπὸ ἀπόψεως τονικῆς διαφορᾶς μεταξὺ τοῦ ὅχι πολὺ σκοτεινοῦ προπλάσμου καὶ τῆς περιωρισμένης εἰς ἔκτασιν φωτεινῆς σαρκὸς αἱ εἰκόνες αὗται εὐρίσκονται πλησιέστατα πρὸς τὴν Θεοτόκον Ζωοδόχον Πηγὴν τῆς Μονῆς Ὁδηγητρίας καὶ πρὸς τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου, ὅπως ἡ Θεοτόκος ἡ Βάτος τοῦ 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 44. 1). Ἐδῶ ὁμως ὑπάρχει καὶ κατὰ ἄλλο. Ἐπὶ τῆς φωτεινῆς δηλαδὴ σαρκὸς εὐρίσκονται πολλὰ λεπτότατα παράλληλοι λευκαὶ γραμμαὶ, ἀκολουθοῦσαι τὴν μορφήν τοῦ φωτιζομένου ὄγκου. Ἐχομεν οὕτω ἐνταῦθα τὴν τεχνικὴν περίπου, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποίησεν ὁ Λαμπάρδος εἰς τοὺς δύο Ἐπιταφίους Ὁρήνους τῆς Συλλ. Σταθάτου καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀλλ' εἰς πολὺν διάφορον τονικὴν σχέσιν φωτὸς καὶ σκιᾶς.

Τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς τὴν εὐρίσκομεν εἰς ἓν ἄλλο ἔργον τοῦ Ἀγγέλου, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ὁρθίου καὶ περωτοῦ, προερχομένην ἐκ Κερκύρας καὶ ἀνήκουσαν εἰς τὸν κ. Ἑρρ. Φραντζισκάκη (πίν. 46. 2). Εἰς αὐτὴν ὁ προπλάσμις γίνεται πολὺ σκοτεινότερος, αἱ δὲ φωτιζόμεναι ἐπιφάνειαι πολὺ μικρότεραι. Συγχρόνως αἱ ἐντόνως φωτίζονται 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, κατὰ τινὰ τρόπον τὸν ἀγιογράφον τοῦτον πρὸς παλαιότερας τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ὅπως αἱ τῶν Φωκάδων εἰς τὸν ναῖσκον τοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου μὲ χρονολογίαν 1445 εἰς τὸ χωρίον Ἀβδοῦ (πίν. 19. 3), αἱ ἤδη ἐξετασθεῖσαι εἰς προηγούμενον κεφάλαιον².

Εἶναι ἀνάγκη τέλος νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι εἰς οὐδὲν ἐκ τῶν, εἰς ἡμᾶς τοιλάχιστον, γνωστῶν ἔργων τοῦ Ἀγγέλου παρατηρεῖται οὐδὲ ὑπόνοια δυτικῆς ἐπιδράσεως. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθές ὅτι δὲν γνωρίζομεν μεταγενέστερα ἔργα του, δυνάμενα νὰ μᾶς διαφωτίσουν περὶ τῆς τυχόν περαιτέρω ἐξελίξεως τῆς τέχνης του³. Πάντως ὁμως, ἐπὶ τῇ βάσει τῶν εἰς γνῶσίν μας ἔργων του,

¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγὸς πίν. XXXα.

² Βλ. ἀν. σ. 83 κ. ἐξ.

³ Τῆς εἰκόνης τοῦ 1604 εἰς τὸ Κάϊρον δὲν ἠδυνήθη νὰ ἴδω φωτογραφίαν.

πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις τοῦ Ἀγγέλου δὲν φθάνει ἴσως πολὺ πέραν τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Περιορίζεται δηλαδὴ αὕτη εἰς μίαν περίοδον, κατὰ τὴν ὁπαίαν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις δὲν εἶχεν ἀκόμη γενικευθῇ εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, ὅπως, μεταξὺ ἄλλων, δεικνύουν τὰ μέχρι τοῦ 1625 ἔργα τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου. Ὁ Ἀγγελος οὕτω φαίνεται ὅτι μέχρι τέλους τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἔμεινε πιστὸς εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Οἱ ἰταλίζοντες ζωγράφοι. Κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16^{ου} καὶ τὰ πρῶτα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος συναντῶμεν καὶ ζωγράφους μὴ δυναμένους νὰ καταταχθοῦν εἰς τὰς μέχρι τοῦδε ἑξατασθείσας ὁμάδας. Οἱ ἀγιογράφοι αὐτοὶ δὲν ἐπηρεάζονται οὔτε ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα οὔτε ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῶν Παλαιολογείων χρόνων, ἀλλ' ἀπὸ τὴν Κρητικὴν εἰκόνα, ὅπως εἶχε διαμορφώσει τὴν τεχνικὴν της καὶ τὸν ὅλον χαρακτήρα της ὁ Δαμασκηνός.

Κοινὸν ὅμως χαρακτηριστικὸν τῶν ἀγιογράφων τούτων εἶναι ὅτι, κατὰ τὸ παράδειγμα ἴσως τοῦ συγχρόνου των Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου, ἐπηρεάζονται ὁλονὲν καὶ περισσότερον ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν, ἡ ὁποία καὶ κυριαρχεῖ σχεδὸν ἀπολύτως εἰς τὰ τελευταῖα των ἔργα.

Τέλος εἰς τὴν αὐτὴν ὁμάδα δέον νὰ κατατάξωμεν καὶ μερικοὺς ἄλλους ζωγράφους, εἰς τὸ ἔργον τῶν ὁποίων, εὐθύς ἐξ ἀρχῆς τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ὑπῆρξε, φαίνεται, λίαν ἰσχυρά.

Εἰς τῶν σπουδαιότερων ἀντιπροσώπων τῆς ὁμάδος τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων εἶναι ὁ Ἑμμανουὴλ Τζανφουρνάρης¹. Ὁ ἐκ Κερκύρας καταγόμενος ἀγιογράφος 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 εἰκόνης μὲ τὴν ὑπογραφὴν του, παριστανούσης τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος καὶ ἀποκειμένης εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλην. Κοινότητος Βενετίας³. Ἡ εἰκὼν ἄλλωστε αὕτη εἶναι καὶ τὸ μόνον, ἂν δὲν ἀπατώμαι, γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ ζωγράφου.

¹ Τὴν βιβλιογραφίαν περὶ Τζανφουρνάρη βλ. ἐν PROCORIOU, σ. 36, σημ. 133. Πρόσθεσις: ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 235 κ. ἐξ. MARCONI, I, 112 κ. ἐξ. II, ἀριθ. 27, 43, 96. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σουλ. Σταθάτου, 8 κ. ἐξ.

² ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 235.

³ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἐνθ' ἂν. 237 κ. ἐξ. 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 Βενετίας¹.

Αἱ ὄχι πολυάριθμοι εἰκόνες του, ἂν καὶ δὲν φέρουν χρονολογίαν, δύνανται ὅμως νὰ καταταχθῶν ὡσὸςδήποτε ἐπὶ τῇ βάσει τῆς τεχνοτροπίας των, ἢ 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 Ἀβραάμ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου² καὶ ἡ Ἀνάληψις εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη³, παρουσιάζουν ἐξαιρετικὴν αὐστηρότητα τεχνοτροπίας, ὥστε νὰ ἔχη τις πολλὰς καὶ δικαιολογημένας ἐπιφυλάξεις διὰ τὴν γνησιότητα τῶν ὑπογραφῶν αὐτῶν⁴.

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. Μπενάκη⁵, ἀντιγράφων τὴν ὁμοίαν εἰκόνα τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ αὐτὸ Μουσεῖον⁶, ἡ Ἀναστήλωσις τῶν εἰκόνων⁷, καὶ ἡ Μεταμόρφωσις (πίν. 47. 1) τῆς Συλλ. Σταθάτου⁸. Αὗται δεικνύουν μεγάλην αὐστηρότητα τέχνης, ἐνθυμίζουσιν τὰ ἔργα τῆς παλαιότερας περιόδου τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἡ αὐστηρότης ὅμως αὐτῇ τῆς τεχνοτροπίας δὲν διετηρήθη, φαίνεται, ἐπὶ μακρόν. Μία σειρὰ εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ Ἁγία Τριάς τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου⁹, ὁ Εὐαγγελισμὸς τῆς Συλλ. Λοβέρδου¹⁰ καὶ ἡ Γέννησις

¹ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἔνθ' ἀν. 237.

² ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 45, ἀριθ. 289.

³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 17 Β καὶ σ. 35 κ. ἔξ. 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 παριστάνουσιν τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ, ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 54, ἀριθ. 361, ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ 229, δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βέβαιον ὅτι ἡ ὑπογραφή δὲν εἶναι γνησία. Πρόκειται ἀσφαλῶς περὶ εἰκόνας πολὺ παλαιότερων χρόνων, ὅπως ἀλλοῦ 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. Ἄν κρίνω ἀπὸ τὴν ὄχι ἀπὸλλανμένην παρανοήσεων περιγραφὴν τῆς MARCONI, I, 113 κ. ἔξ. ἐντελὼς 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 ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγὸς ἔκδ. 2α, σ. 89, ἀριθ. 301.

¹⁰ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 55, ἀριθ. 364.

τοῦ Χριστοῦ μετὰ τῆς Προσκυνήσεως τῶν Μάγων εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη¹, δεικνύουν φανεράν πλέον τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν καὶ τὴν ἀντιγραφὴν αὐτοῦσιων σχεδὸν ἰταλικῶν προτύπων. Εἰς τὴν ομάδα αὐτὴν ἀνήκει καὶ ἡ πασίγνωστος εἰκὼν τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου, ἡ εὐρισκομένη εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ², περὶ τῆς ὁποίας πολλὰ ἔχουν γραφῇ³. Ἡ εἰκὼν αὕτη, ἂν κρίνωμεν ἀπὸ τὴν ἰσχυρότατα ἰταλίζουσιν τεχνοτροπίαν της, θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ ὡς ἐν 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 ἐξελιξεως τοῦ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδου, καὶ μάλιστα τοῦ Τζανφουρνάρη, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ κατατάξωμεν χρονολογικῶς κατὰ τρόπον ὀριστικόν, νομίζω, καὶ ἓνα ἄλλον ζωγράφον, περὶ τοῦ χρόνου τῆς ἀκμῆς τοῦ ὁποίου ἀρκετὴ ἐπικρατεῖ σύγχυσις. Οὗτος εἶναι ὁ Κρῆς Ἀνδρέας Παβίας. Οἱ μέχρι τοῦδε γράψαντες περὶ τοῦ ἀγιογράφου 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 Ἰταλίαν⁴ καὶ ὅτι ἔζησε περὶ τὰ τέλη τοῦ 17^{ου} αἰῶνος⁵. Τοῦ ζωγράφου ὅμως τούτου ὑπάρχει καὶ ἄλλο ἔργον, ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος ὁρθὸς μὲ ὑπογραφὴν ἑλληνικὴν⁶ 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 προπλάσμον, τὰ ὀλίγα φῶτα καὶ τὰς λευκάς γραμμάς, τὰς ἀκολουθοῦσας τὴν μορφήν 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. ἐξ. PROCOPIΟΥ, 36 κ. ἐξ.

⁴ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 164. PROCOPIΟΥ, 28.

⁵ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, ἐνθ' ἄν.

⁶ ΧΕΙΡ ΑΝΔΡΕΟΥ ΠΑΒΙΑ.

(πίν. 48. 2), με την λατινικὴν ὑπογραφὴν, σχετίζεται πρὸς ἔργα γνωστά μας ἤδη. Πράγματι, αὕτη εἶναι ἀντίγραφον ἐπηξημένον τῆς Σταυρώσεως τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου μετὰ 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, ἐκατέρωθεν τοῦ Ἑσταυρωμένου, πλῆθος θρηγούντων ἀγγέλων. Τούτους ἐδανείσθη ἀναμφιβόλως ἀπὸ ἔργον τῆς πρωΐμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως. Πάντοτε ὁμοῦς βάσις τῆς εἰκόνης τοῦ ἤτο 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 16^{ου} καὶ τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Εἶναι συνεπῶς καὶ οὗτος σύγχρονος τοῦ Λαμπάρδου, τοῦ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Τζανφουράρη. Ἀρχίζει καὶ ὁ Παβίας τὴν καλλιτεχνικὴν του σταδιοδρομίαν μετὰ ἔργα αὐστηρότατα, ὅπως δεικνύει ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος τῆς Συλλ. Χαροκόπου, διὰ τὰ καταλήξει ὅπως καὶ ὁ Τζανφουράρης, εἰς ἔργα ἐντελῶς ἐξιταλισμένα, εἰς τὰ ὁποῖα καὶ ἡ ὑπογραφή του ἀκόμη ἔχει ἐκλατινισθῇ.

Δρόμον ἐντελῶς διάφορον ἀπὸ τοὺς μέχρι τοῦδε μνημονευθέντας ἡκολούθησεν ὁ σύγχρονός των ἀγιογράφος καὶ ἀντιγραφεὺς κωδίκων Γεώργιος Κλόντζας¹. Οὗτος κατήγετο ἐκ Κρήτης, ὅπως ὁ ἴδιος ἀναφέρει εἰς τὰς ὑπογραφὰς μερικῶν ἔργων του. Ἡ παλαιότερα σχετικὴ πρὸς αὐτὸν χρονολογία εἶναι τὸ ἔτος 1590, τὸ ὁποῖον ὑπάρχει εἰς τὸν ὑπ' αὐτοῦ γραφέντα καὶ κοσμηθέντα μετὰ εἰκόνας διὰ γραφίδος κώδικα Class. VII. 22 τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βενετίας². Δύο ἄλλαι χρονολογίαι, 1603 καὶ 1609 (:), ὑπάρχουν ἐπὶ εἰκόνων του εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ³. Ὁ Κλόντζας ἤδη κατὰ τὸ 1590 εἰς τὰς διὰ γραφίδος εἰκόνας τοῦ Μαρκιανοῦ κώδικος, μεταξὺ τῶν ὁποίων παριστάνονται καὶ βυζαντινοὶ αὐτοκράτορες⁴, παρουσιάζεται στενῶς

¹ Βλ. τὴν σχετικὴν βιβλιογραφίαν παρὰ PROCOPIΟΥ, σ. 34, σημ. 126. Πρόσθετες: MARCONI, I, 115 κ. ἐξ. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 5 κ. ἐξ.

² Περὶ τοῦ κώδικος καὶ τῶν εἰκόνων του βλ. τὴν περιγραφὴν τοῦ Σ. ΛΑΜΠΡΟΥ, εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, 12, 1915, 41 κ. ἐξ. Ἐπίσης Β. ΛΑΟΥΡΑΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 5, 1951, 231 κ. ἐξ.

³ ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναιτ. μνημ. 52.

⁴ Τὰς εἰκόνας τῶν αὐτοκρατόρων βλ. ἐν Σ. ΛΑΜΠΡΟΥ, Λεῖκωμα 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. ἐξ. εἰκ. 1, 2, σ. 102, εἰκ. 63, καὶ σ. 356, εἰκ. 396. Ἐπίσης ὁ ΛΑΟΥΡΑΝ, ἔνθ' ἂν. πίν. Θ' - IB'.

προσκεκολλημένος εις τὴν ἰταλικὴν τέχνην. Καὶ οἱ βυζαντινοὶ τοῦ βασιλεῖς καὶ αἱ ἄλλαι μικρογραφίαι τοῦ δὲν διατηροῦν τίποτε πλέον ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν.

Εἰς τὰς φορητὰς ὅμως εἰκόνας τοῦ 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. Κοινοτήτος τῆς Βενετίας καὶ παριστάνουσιν ἄνω μὲν σκηνὰς ἐκ τῆς Παλαιᾶς καὶ τῆς Καινῆς Διαθήκης μὲ κέντρον τὴν Θεοτόκον, κάτω δὲ τοὺς Ἁγίους Πάντας¹, ὑπάρχουν σκηναί, κυρίως τοῦ Δωδεκαόρτου, ἀντιγράφουσαι αὐστηρὰ βυζαντινὰ πρότυπα, εἰς ἄλλα ὅμως σημεία, 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 τοῦ, τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὴν παριστάνουσιν τοὺς ἐν Ραῖθῳ πατέρας² (πίν. 47. 2), καὶ τὸ τρίπτυχον τῆς Μονῆς τῆς Πάτμου³. 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, ἀνῆκει σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Τὴν ἰδίαν ἀνάμειξιν ὀρθοδόξων στοιχείων μὲ δυτικά, ἰδίως ὅσον ἀφορᾷ τὴν προοπτικὴν, παρουσιάζει καὶ τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου.

Εἰς τὸν Ἁγίον Γεώργιον τῆς Σουλ. Σταθάτου⁴ 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 εὐρίσκονται μακρὰν τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Ἱταλικῆς 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 Βατικανοῦ⁵, τῆς ὁποίας ὁ βενετικὸς χαρακτὴρ παρετηρήθη ἤδη⁶.

¹ Ἀπεικόνισις ἐν ΚΥΡΟΥ. Οἱ Ἑλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, πίν. 32 (ἄνευ ἀριθμήσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου. Πρὸς καὶ σ. 385. Βλ. καὶ MARCONI, II, σ. 254, ἀριθ. 195. Τὴν εἰκόνα αὐτὴν τοῦ Κλόντζα φαίνεται ὅτι εἶχεν ὡς πρότυπον ὁ Πουλᾶκης εἰς τὸν πίνακα τοῦ Μουσ. Μπενάκη. ΣΥΓΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 26 - 28 καὶ σ. 53, ἀριθ. 37.

² ΑΜΑΝΤΟΥ, Σιναιτ. μνημ. 52. Τὴν εἰκόνα γνωρίζω ἀπὸ φωτογραφίαν, τὴν ὁποίαν λίαν εὐγενῶς μοῦ ἐδωρήσεν ὁ Δ. Στελλάκης, ἄλλοτε Πρόξενος τῆς Ἑλλάδος εἰς τὸ Κάϊρον.

³ Ἀπεικόνισις εἰς τὸ περιοδ. Clara Rhodos, 6-7, 1932/3, σ. 715 κ.ἐξ. ἀριθ. 46 καὶ εἰκ. 113-120.

⁴ ΣΥΓΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, Σουλ. Σταθάτου, πίν. 3 καὶ σ. 6, ἀριθ. 3.

⁵ ΜΥΝΟΖ, 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 ἐποχὴν, τὰ τέλη δηλαδή τοῦ 16^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Ἀντιθέτως πρὸς τὸν Ἑμμανουὴλ 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 ἰταλιζοῦσαν. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς Βενετίας ἥσκησεν ἀπὸ τὴν πρώτῃν ἀκόμῃ περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἰσχυροτάτην ἐπ' αὐτοῦ ἐπίδρασιν, γεγονός δεικνύον ὅτι οὗτος παρέμεινεν ἴσως τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ζωῆς του εἰς τὴν πόλιν ταύτην, ἃν καὶ οὐδεμία ὑπάρχει περὶ τούτου πληροφορία ἐξαγομένη ἀπὸ τὰς ἀρχαιακὰς πηγὰς¹.

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 ἡμισυ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἶναι ἡ στενὴ τῶν τεχνικῇ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τοῦτο σχετίζεται ἴσως μὲ τὴν εἰκονογραφίαν, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον, δὲν ἀποκλείεται ὅμως νὰ ὀφείλεται καὶ εἰς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὴν τελευταίαν ἰδίως περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, ἐπανήλθεν, ὡς εἶδομεν, μὲ ἐξαιρετικὴν θέρημν εἰς τὰ Παλαιολόγια προτύπα.

Χαρακτηριστικὸν ἐπίσης εἶναι ὅτι οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς αὐτῆς παρουσιάζουν εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τῶν ἔργων των διαφόρους φράσεις, αἱ ὁποῖαι δεικνύουν τεραστίας πολλάκις διαφορὰς μεταξὺ τῆς μιᾶς καὶ τῆς ἄλλης περιόδου, ὅπως εἶδομεν ἐξετάζοντες τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τοῦ Παβία. Αἱ ἀπότομοι αὐταὶ μεταβολαὶ τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας καὶ αἱ ἀναζητήσεις ἄλλων τρόπων ἐκφράσεως εἶναι ἐνδείξεις τῶν καλλιτεχνικῶν ἀνησυχιῶν, αἱ ὁποῖαι κατεῖχον τοὺς μεγάλους δημιουργοὺς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Δαμασκηνός.

Τὴν τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους, ἡ ὁποία παρουσιάζει ὀλιγωτέρας διακυμάνσεις ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶδομεν ὅτι ἠκολούθησαν ὅλοι οἱ μετ' αὐτὸν Κρηῖτες τοιχογράφοι. Τὸ αὐτὸ συνέβη, ὅσον ἀφορᾷ τὰς φορητὰς εἰκόνας, καὶ μὲ τὸν Δαμασκηνόν. Κατὰ τοὺς ἰδίους ὅμως χρόνους ἄλλοι ζωγράφοι ἀντιοῦν 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 περιόδον, προέρχεται ἀπὸ τὰ ἴδια αὐτὰ Παλαιολόγια 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. ἐνῶ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ καλλιτεχνικοῦ των σταδίου εὐρίσκονται ὑπὸ τὴν ἄμεσον ἐπιρροὴν τούτου, ὀλίγον κατ' ὀλίγον ἀπομακρύνονται ἀπ' αὐτὸν καὶ στρέφονται πρὸς τὴν τέχνην τῆς Ἰταλίας. Ἡ ἐπίδρασις αὕτη τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς γίνεται, ἐφ' ὅσον προχωροῦμεν εἰς τὸν 17^{ον} αἰῶνα, ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου.

Δύο μόνον ἀγιογράφοι 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 17^{ου} αἰῶνος, τὰς ἐμφανιζομένας ἤδη εἰς τὰ τελευταῖα των ἔργα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.

ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ

Διὰ τὰ συμπληρώσωμεν τὴν ἔρευναν περὶ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐξετάσωμεν μίαν ἀκόμη πλευράν της, τὴν εἰκονογραφίαν, περὶ τῆς ὁποίας δὲν ἦτο δυνατόν νὰ γίνῃ λόγος, προτοῦ γνωρίσωμεν τοὺς μεγαλυτέρους ἀγιογράφους καὶ τὰ σπουδαιότερα ζωγραφικὰ μνημεῖα τῆς περιόδου ταύτης.

Ἡ μακραίων εἰκονογραφικὴ παράδοσις, τὴν ὁποίαν εἶχε δημιουργήσῃ ἡ βυζαντινὴ τέχνη, καὶ τὴν ὁποίαν ἡ περίοδος τῶν Παλαιολόγων εἶχε πλουτίσει μὲ τόσα νέα θέματα, δὲν ἦτο δυνατόν νὰ παραμερισθῇ καὶ νὰ σβεσθῇ. Οἱ ζωγράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἐξ ἄλλου, παρὰ τὴν μεγάλην των ἀξίαν, δὲν ἦτο δυνατόν νὰ δημιουργήσουν ἀπὸ τῆς μιᾶς ἡμέρας εἰς τὴν ἄλλην νέαν εἰκονογραφίαν πρὸς ἀντικατάστασιν τῆς παλαιᾶς, διὰ τὸν ἀπαρτισμὸν τῆς ὁποίας ἐχρηιάσθησαν τόσοι αἰῶνες. Ἄλλ' 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 ἀγιογράφους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος νὰ συνεχίσουν τὴν παλαιὰν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν, ὅπως πλουσίαν καὶ πολὺπλοκον τὴν εἶχεν ἰδίως ἀποκρυσταλλώσει ἡ ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων.

Ἄς ἴδωμεν λοιπὸν κατὰ τίνα τρόπον ἐχρησιμοποίησαν τὴν εἰκονογραφικὴν αὐτὴν παράδοσιν οἱ μεγάλοι τοιχογράφοι καὶ οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Ὁ Θεοφάνης καὶ ἡ Μακεδονικὴ σχολή. Ὁ WULFF εἶχεν ἤδη παρατηρήσει ὅτι οἱ Κρητες ζωγράφοι ἀκολουθοῦν τὸν Πανσέληνον¹, τὸν ὁποῖον ἐθεώρει, ὅπως καὶ οἱ πλεῖστοι τοῦ καιροῦ του, ὡς ἀκμάσαντα κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα.

Ἡ παρατήρησις αὕτη τοῦ Wulff θὰ ἠδύνατο νὰ ἐφαρμοσθῇ κυρίως εἰς τὸν Θεοφάνην, ὡς τὸν συντελεστὴν τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας, τὸν ὁποῖον, ὡς εἶδομεν, ἀκολουθοῦν καὶ ὅλοι οἱ ἄλλοι Κρητες τεχνῖται τοῦ 16^{ου} 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 Πρωτάτον, τὰς μόνας δηλαδή, αἱ ὁποῖαι θὰ ἦτο δυνατόν νὰ τὸν ἐπηρεάσουν εἰς τὸ "Ἅγιον" Ὅρος.

Ὅτι ἡ εἰκονογραφία τῆς διακοσμήσεως τοῦ Πρωτάτου ἤσκησε σοβαρὰν ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ Θεοφάνους εἶναι, νομίζω, ἀναμφισβήτητον. Καὶ εἶναι μὲν ἀληθὲς ὅτι εἰς ὠρισμένας περιπτώσεις ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις αὐτῇ τοῦ Θεοφάνους ἀπὸ τὸ Πρωτάτον δὲν εἶναι ἐκ πρώτης ὄψεως αἰσθητὴ, διότι οὗτος πολλάκις ἀπλοποιεῖ τὰς κάπως πολυπλόκους συνθέσεις τοῦ Πανσελήνου¹. Ὑπάρχουν ὁμως παραστάσεις, τῶν ὁποίων ἡ ἀντιγραφὴ ἀπὸ τὸ Πρωτάτον δύναται νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως βεβαία. Τοιαύτη εἶναι, ἐπὶ παραδείγματι, ἡ Ἀνάληψις εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας², ὅπου ἡ πρὸς τὰ πλάγια ἐστραμμένη Θεοτόκος προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου³. Ἡ λεπτομέρεια αὐτῇ εἶναι ἐξόχως διαφωτιστικὴ, διότι τὸν παλαιὸν τοῦτον τύπον τῆς πλαγίως ἐστραμμένης Θεοτόκου δὲν εὐρίσκομεν, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, εἰς οὐδὲν ἄλλο μνημεῖον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, πλην τοῦ Πρωτάτου, εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ ὁποίου ὁ Πανσέληνος ἐχρησιμοποίησε πολλὰ παλαιότερα καὶ σχεδὸν λησμονημένα κατὰ τὴν ἐποχὴν τοῦ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα⁴.

Ἡ διακόσμησις ὁμως τοῦ Πρωτάτου δὲν εἶναι τὸ μοναδικὸν ἔργον τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, τὸ ὁποῖον ἐχρησιμοποίησεν ὡς πρότυπον ὁ Θεοφάνης. Εἶδομεν 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 Παλαιολόγων⁵. Ἀνάλογα παραδείγματα πλεῖστα θὰ ἡδύνατό τις ν' ἀναφέρῃ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Οὕτω, ζωγραφίζων τὸν Μωϋσῆν γονυπετὴ καὶ λύοντα τὰ σανάλια του πρὸ τῆς καιομένης βάτου⁶, εἶχεν ὑπ' ὄψει τοῦ Παλαιολόγου 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 γράψῃ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 13, 1937, 165 κ. ἐξ.

⁵ Βλ. ἀνωτ. σ. 110 κ. ἐξ.

⁶ MILLET, Athos, πίν. 121. 4.

Χώρας Κωνσταντινουπόλεως¹ καὶ πρὸς τὴν παράστασιν τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν².

Ἄλλ' 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 Ἐφραίμ τοῦ Σύρου. Τὸ θέμα τοῦτο εἶναι καθαρὰ δημιουργία τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων³. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι τῆς παραστάσεως ταύτης δὲν ὑπάρχει παραδείγμα ἐκ τῶν χρόνων ἐκείνων, ἐσώθη ὁμως, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος λεπτομερεστάτη αὐτῆς περιγραφή, «ἔκφρασις», συγγραφεὺς τῆς ὁποίας εἶναι εἰς τῶν ἀδελφῶν Εὐγενικῶν, ὁ Μάρκος ἢ ὁ Ἰωάννης⁴. Μία εἰκὼν φυλασσομένη εἰς τὸ Πατριαρχεῖον Κωνσταντινουπόλεως ἐθεωρήθη ὡς τὸ πλησιέστερον πρὸς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ ἀντίγραφον καὶ ἐτοποθετήθη εἰς τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁵. Ἡ εἰκὼν ὁμως αὐτὴ παρουσιάζει τόσας διαφορὰς ἀπὸ τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατόν νὰ θεωρηθῇ σύγχρονός της. Περὶ τῆς χρονολογίας ἄλλωστε τῆς εἰκόνης αὐτῆς τοῦ Πατριαρχείου ἐγένετο ἤδη ἀνωτέρω παρεμπιπτόντως λόγος, ὅπου καὶ ἐξεφράσαμεν τὴν γνώμην ὅτι ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς της δὲν θὰ ἦδύνατο νὰ ἀνέλθῃ πέραν τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος⁶.

Τὴν παράστασιν ταύτην τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου ἐξωγράφησεν ὁ Θεοφάνης κατὰ τὸ 1527 εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ τῶν Μετεώρων (πίν. 21. 2). Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ παρουσιάζει ἀσφαλῶς περισσοτέραν συγγένειαν πρὸς τὸ κείμενον τοῦ Εὐγενικοῦ καὶ εἶναι πλουσιωτέρα εἰς λεπτομερεῖας 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 ΣΜΙΤ, Καχριέ Τζαμί (Δελτ. Ρωσ. Ἰνστιτούτου Κων/πόλεως, 11, 1906) Λεύκωμα, πίν. LXXXIV.

² ΡΕΤΚΟΝΙĆ, 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 σιριακὸν κύκλον σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῶν ἀσκητῶν βλ. J. R. MARTIN, The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus, Princeton 1954, 124 κ. ἐξ.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 14 κ. ἐξ. Τὸ κείμενον παρὰ C. KAYSER, Philostratei libri de Gymnastica quae supersunt... accedunt Marci Eugenici Imagines et Epistulae, Heidelbergae 1840, 142 κ. ἐξ. Ἰταλικὴν μετάφρασιν τῆς περιγραφῆς ἐξ ἄλλου χειρογράφου ἐδημοσίευσεν ὁ Α. ΜΥΝΟZ ἐν Recueil d' études dédiées à la mémoire de N. Kondakov, Prague 1926, 138 κ. ἐξ.

⁵ Γ. ΣΕΤΗΡΙΟΥ, Κεμήλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, Ἀθῆναι 1937, πίν. 21 καὶ σ. 31 κ. ἐξ.

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 16^{ου} αἰῶνος ἢ ἀρχομένου τοῦ 17^{ου} εἰς τὸ κάτω μέρους τῆς εἰκόνης μὲ τὴν ἐπιγραφὴν: *Ἡ Κοίμησις τοῦ Ὁσίου Σάββα* τῆς Συλλ. Σταθάτου¹, ὀλίγον δὲ ἴσως ἀργότερον ὁ Τζανφουρνάρης εἰς τὴν πασίγνωστον εἰκόνα τῆς Πανακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ, κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς συνθέσεώς του². Ἡ τοιχογραφία λοιπὸν τοῦ Θεοφάνους, ἂν καὶ παραλείπει πολλὰς λεπτομερείας τοῦ πρωτοτύπου, ἀναφερομένας εἰς τὴν περιγραφὴν τοῦ Εὐγενικοῦ, ἐντούτοις φαίνεται ὅτι εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ παλαιότερα ἀντίγραφα καὶ τὰ πλησιέστερα πρὸς τὴν ἀρχικὴν σύνθεσιν.

Ἄλλ' 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 Ἀθωνίτου³. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ἄλλοι ζωγράφοι τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων ἐχρησιμοποίησαν τὸ Παλαιολόγειον αὐτὸ πρότυπον διὰ νὰ παραστήσουν τὴν Κοίμησιν ἄλλων ἀσκητῶν⁴, ἀλλ' οὗτοι οὐδὲν μετέβαλον ἐξ αὐτοῦ, πλην ἴσως μόνον τῆς μορφῆς τοῦ νεκροῦ. Ὁ Θεοφάνης ὅμως ἐπροχώρησε πολὺ περισσότερον. Τὸν κεντρικὸν εἰς σχῆμα ἡμικυκλίου πολυπρόσωπον ὁμίλον, τὸν περιτοιχίζοντα τὸν νεκρὸν, περιέβαλεν ὑπὸ τείχους μὲ ἐπάλξεις, παρέστησε δηλαδὴ τὸν περίβολον τῆς Μονῆς τῆς Λαύρας, καὶ εἰς τὸ βάθος ἐζωγράφησε τὸ καθολικὸν τῆς. 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 Ὅρος, 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 Τραπεζῆς τῆς Λαύρας ἔρχεται πεζός. Ἐν ἄλλο τέλος χαρακτηριστικὸν τῆς τοιχογραφίας εἰς τὴν Τράπεζαν

¹ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 18 καὶ σ. 23 κ. ἐξ.

² ΜΥΝΟZ, I quadri, πίν. I καὶ σ. 1, ὅπου ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία. Προχείρως καὶ παρὰ WULFF - ALBRATOFF, σ. 233, εἰκ. 99.

³ MILLET, Athos, πίν. 150. 2.

⁴ Π.χ. Κοίμησις τοῦ Ἁγίου Ὁνουφρίου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον: ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2^α ἐκδ. σ. 76, ἀριθ. 117. Κοίμησις Ὁσίου Σάββα εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου: ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 18 καὶ σ. 23 κ. ἐξ.

τῆς Λαύρας εἶναι ὅτι ὁ Θεοφάνης ἀπεμάκρυνεν ἐξ αὐτῆς καὶ τὰ δένδρα καὶ τὰ ζῶα καὶ γενικῶς κάθε εἰδυλλιακὸν στοιχεῖον ἐξ ἐκείνων, τὰ ὅποια ἀφθονοῦν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ 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 ὥριμότητα. Ἐχρειάζετο ὅμως ἡ ἰσχυρὰ καλλιτεχνικὴ ἰδιοσυγκρασία τοῦ Θεοφάνους διὰ ν' ἀντισταθῇ εἰς τὰ θέληγτρα τῶν Παλαιολογείων προτύπων, ἀπὸ τὰ ὅποια ἄλλοι ζωγράφοι, ὀλίγον μεταγενέστεροί του, δὲν ἠδυνήθησαν ν' ἀποχωρισθοῦν.

Ὅτι ὁ Θεοφάνης δὲν ἔπαυσε καὶ κατὰ τὴν περίοδον τῆς μεγαλυτέρας καλλιτεχνικῆς του ὥριμότητος 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 τριγώνον τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας¹. Τὴν ιδέαν τοῦ σπηλαίου τῆς Πάτμου, τὸ ὅποιον 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 Βατοπεδίου². Ἀλλὰ τὸ πρότυπον τοῦτο δὲν ἐχρησιμοποίησεν αὐτοῦσιον, διότι ἐσχέδιασε τὸν Εὐαγγελιστὴν στηριζοντα τὴν κεφαλὴν του μὲ τὴν ἀριστερὰν χεῖρα. Ὁ Ἰωάννης οὕτω εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους ἐνθυμίζει τὴν παράστασιν τοῦ Προφήτου Ἠλίου, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἐξωγράφησεν εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας³ ἐπὶ τῇ βάσει καὶ ἄλιν Μακεδονικῶν προτύπων⁴, ἀναλόγων πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ, τὴν χρονολογουμένην ὑπὸ τοῦ ΚΟΝΤΑΚΩ ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁵. 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 14^{ου} αἰῶνος, ὅπου παραδόξως τὴν στάσιν αὐτὴν ἔχει ὁ Μάρκος⁶.

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 Μόρασσας εἰς τὴν Σερβίαν: PETKOVIC, Peint. serbe, I, πίν. 7 B.

⁵ KONDAKOV - MINNS, πίν. IX, ἐναντὶ σ. 50. FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 100 B.

⁶ H. GERSTINGER, Die griechische Buchmalerei, Wien 1926, πίν. XXI. Βλ. καὶ σ. 89.

τῶν τοιχογραφιῶν: *Ἡ δὲ ἱστορία* (δηλ. αἱ τοιχογραφίαι) τοῦ *Καθολικοῦ* εἶναι ὑπερθαύματος 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: *Πὼς 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 στοχασθῇτε τὸ μεγαλεῖον καὶ τὸ ἀρχαῖον ἀξίωμα ὁποῦ ἔχει. Ἄς ζηρύττῃ καὶ σιωπῶσα τὸ κάλλος τῆς καὶ τὰ προνόμιά της*².

Ὁ MILLET, ἀναφερόμενος εἰς τὰ ὑπὸ τοῦ Σάββα γραφόμενα, παρατηρεῖ ὅτι «μόνον ἄνθρωπος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ξένος πρὸς τὸ ἐπάγγελμα (τῆς ζωγραφικῆς) θὰ ἦτο δυνατόν νὰ κάμῃ τοιαύτην σύγχυσιν»³, νὰ θεωρήσῃ δηλαδὴ τὸν Θεοφάνην μαθητὴν τοῦ Πανσελήνου. Καὶ ὅμως, εἰς τοὺς λόγους τῶν δύο ἀπλοῦκων μοναχῶν νομίζω ὅτι ὑπάρχει μία ἀλήθεια. Βεβαίως εἰς τὴν πραγματικότητα τοὺς δύο μεγάλους αὐτοὺς ζωγράφους χωρίζει διάστημα διακοσίων καὶ πλέον ἐτῶν⁴. Οἱ λόγοι ὅμως τοῦ Μακαρίου Τριγώνη καὶ τοῦ Σάββα ἀπηχοῦν, νομίζω, τὴν γνώμην τῶν ἁγιογράφων τῆς ἐποχῆς των. Εἰδομεν ἄνωτέρω πόσον στενὴ εἶναι ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις τοῦ Θεοφάνους ἀπὸ τὴν παλαιὰν Μακεδονικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος ἀντιπροσωπεύει κυρίως ὁ Πανσέληνος μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Οἱ μεταγενέστεροι ἁγιογράφοι εἶχον ἀναμιβδόλως παρατηρήσει τὴν σχέσιν αὐτὴν τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὸν Πανσέληνον, δηλαδὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς. Τὰ ὑπὸ τῶν δύο λοιπῶν μοναχῶν γραφόμενα εἰς τὰ Προσκυνητάρια τῶν εἶναι, κατὰ τινὰ τρόπον, ἀλληγορικὴ εἰκὼν τῆς εἰκονογραφικῆς αὐτῆς ἐξαρτήσεως.

Ὁ Δαμασκηνός. Ἐξετάζοντες ἄνωτέρω τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, εἶδομεν 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 Ἀγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἀθῷ. Συνταχθὲν μὲν παρὰ Μακαρίου Κυδωνέως τοῦ ἐκ χώρας Χανίων, τοῦ Τριγώνη, τοῦ καὶ τῆς αὐτῆς Μονῆς Σκευοφύλακος, τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελεῖα καὶ δαπάνη τοῦ Πανοσιωτάτου Κυρίου Σεργίου Ἱερομονάχου τοῦ ἐκ ταύτης τῆς Ἀγίας Λαύρας. Ἐνετίησιν 1772, 23. Εἰς τὸ παρατιθέμενον ἀπόσπασμα διτηρήθησαν ἡ ὀρθογραφία καὶ ἡ στίξις τοῦ ἐντύπου.

² Προσκυνητάριον τῆς . . . Λαύρας . . . Συντεθὲν μὲν παρὰ . . . κυρίου Σάββα, τύποις δὲ νῦν ἐκδοθὲν ἐπιμελεῖα . . . Κυρίλλου. Ἐνετίησιν 1780 (Τὸν πλήρη τίτλον βλ. ἄνωτέρω, σ. 105, σημ. 1), σ. 35. Ἀναφέρεται καὶ ὑπὸ MILLET, *Recherches*, 657.

³ MILLET, ἔνθ' ἄν.

⁴ Διὰ τὴν χρονολογίαν τοῦ Πανσελήνου βλ. ἄνωτ. σ. 6, σημ. 4.

δρομίας ἄμεσος εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰ Παλαιολόγια πρότυπα δὲν εἶναι αἰσθητή, διότι οὗτος ἀντιγράφει κατὰ τὸ πλεῖστον τὰς δημιουργίας τοῦ Θεοφάνους, ὡς εἶδομεν. Ἡ ἐξάρτησις ὁμως εἶναι ἔμμεσος, ἐφ' ὅσον καὶ αἱ δημιουργίαι τοῦ Θεοφάνους βασίζονται, ὅπως ἀπεδείξαμεν, εἰς Παλαιολόγια πρότυπα. Οὕτω ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου μετὰ τοῦ Προχόρου πρὸ τοῦ σπηλαίου τῆς Πάτμου τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 38. 1), ἃν καὶ τεχνικῶς ἐξαρτᾶται ἀπὸ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, εἰκονογραφικῶς ὁμως σχετίζεται πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Λαύραν, περὶ τῆς ὁποίας ἐγένετο ἤδη λόγος ἀνωτέρω.

Ὁ Προφήτης Ἡλίας τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Μονὴν Σταυρονικήτα¹ παρουσιάζει βεβαίως στενὴν εἰκονογραφικὴν συγγένειαν πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας², τῆς ὁποίας τὸ πρότυπον ἔλαβεν οὗτος, ὡς εἶδομεν, ἀπὸ τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Τὸ γεγονός ὁμως ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ προέρχεται, ὡς παρετηρήσαμεν ἤδη³, ἀπὸ Παλαιολόγια πρότυπα, δύναται νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι μετὰ τὴν εἰκόνος καὶ τῶν παλαιῶν προτύπων δὲν μεσολαβεῖ ἡ διασκευὴ τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας. Ὁ Προφήτης Ἡλίας ἄλλωστε τοῦ Δαμασκηνοῦ, μὲ τὰ ὀγκώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, τὰ τὸσον ἰδιόζοντα εἰς τὴν Μακεδονικὴν σχολήν, σχετίζεται οὕτω στενῶς πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ρωσικοῦ Μουσείου τοῦ Λένινγκραδ⁴, ὥστε νὰ εἶναι βεβαία ἡ ἀπ' εὐθείας χρησιμοποίησις Παλαιολογίου 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 εἶδομεν⁵, ἀπὸ Παλαιολόγια πρότυπα, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἡ εἰκονογραφία.

Εἰς τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρομοῦ τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 40. 1) ὁ Δαμασκηνὸς ἀντιγράφει διὰ τὸ κύριον θέμα Παλαιολόγειον εἰκόνα ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν τοῦ Μουσείου τοῦ Ἑρμιτάζ εἰς τὸ Λένινγκραδ⁶. Εἰς τὸ ἄνω μέρος ὁμως προσθέτει δεξιὰ τὸν Εὐαγγελισμὸν τοῦ Ζαχαρίου καὶ ἀριστερὰ τὴν συνάντησιν Ζαχαρίου καὶ Ἑλισάβετ. 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. Ἡδύνατο συνεπὶς ὁ Δαμασκηνὸς νὰ εἴρῃ πρότυπα αὐτοῦ. Διὰ τὸν Ἀσπασμὸν ὅμως τοῦ Ζαχαρίου καὶ τῆς Ἑλισάβετ δὲν ἦτο δυνατόν 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 συνενωθῇ ὁ Ἀσπασμὸς Ἰωακείμ καὶ Ἄννας. Τὴν συνένωσιν αὐτὴν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου μὲ τὸν Ἀσπασμὸν Ἰωακείμ καὶ Ἄννας εἶχε κάμει καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας¹. Καὶ ἐκεῖνος ὅμως εἶχεν ἀσφαλῶς χρησιμοποιήσει Παλαιολόγειον πρότυπον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ². Ἄν ὁ Δαμασκηνὸς εἶχεν ὑπ' ὄψει τοῦ τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους ἢ ἂν ἤντησεν ἀπ' εὐθείας ἀπὸ Παλαιολόγειον πρότυπον δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐξακριβωθῇ. Πάντως ἡ δευτέρα ἐκδοχὴ φαίνεται πιθανωτέρα.

Ὁ Φράγκος Κατελάνος. Ὁμιλοῦντες ἀνωτέρω³ περὶ τοῦ ζωγράφου τούτου, ὁ ὁποῖος ἀντιπροσωπεύει τὴν τοιχογραφίαν τῶν μετὰ τὸν Θεοφάνην χρόνων, παρατηρήσαμεν ὅτι οὗτος προσπαθεῖ νὰ φανῇ ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου ἐκείνου διδασκάλου, χωρὶς ὅμως νὰ τὸ κατορθώῃ πάντοτε. Ἀναλύοντες τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, ὅπως τὴν ἐξωγράφησεν οὗτος εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Βαρολάμ τῶν Μετεώρων καὶ εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον τῆς Λαύρας, εἶδομεν τὰ δάνεια, τὰ ὁποῖα ἔλαβεν ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν εἰκονογραφίαν⁴. Ἀνάλογα τοιαῦτα δάνεια πολλὰ δύναται τις ν' ἀνεύρῃ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν δύο αὐτῶν μνημείων.

Καὶ ὁ Κατελάνος λοιπόν, παρ' ὅλην τοῦ τὴν ἀνεξαρτησίαν, παρὰ τὴν εἰσαγωγὴν εἰς τὸ ἔργον τοῦ πολλῶν δυτικῶν στοιχείων, δὲν ἠδυνήθη ν' ἀποφύγῃ τὴν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποίαν ἐξηκολούθει νὰ ἀσκήῃ ἡ παλαιὰ Μακεδονικὴ τέχνη.

Οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἐξετάζοντες εἰς προηγουμένον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου τὸ ἔργον τῶν ζωγράφων εἰκόνων τῶν συγχρόνων καὶ ὀλίγων νεωτέρων τοῦ Δαμασκηνοῦ, παρατηρήσαμεν 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 τῶν 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. ἐξ.

φοι τῶν Παλαιολογείων χρόνων¹. Οἱ ἁγιογράφοι οὗτοι τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀντιγράφοντες τὴν τεχνικὴν τῶν Παλαιολογείων εἰκότων, μετέφερον, ὡς εἶδομεν, 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 τεχνικὴν, τὰ ἴδια πρότυπα, ἐν τούτοις κατώρθωσε νὰ δώσῃ σχεδὸν πάντοτε εἰς τὰς εἰκόνας του ἀπλότητα καὶ αὐστηρότητα ἀσκητικὴν.

Μαζὶ ὅμως μὲ τὰ ἑλληνιστικὰ αὐτὰ στοιχεῖα οἱ ζωγράφοι οἱ σύγχρονοι καὶ οἱ ὀλίγον νεώτεροι τοῦ Δαμασκηνοῦ ἀντιγράφουν πιστότατα καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν Παλαιολογείων πρωτύπων. Παράδειγμα ἡ ὥραία εἰκὼν τοῦ Κορτεζᾶ εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη, ἡ παριστάνουσα τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἀγίου Δημητρίου². 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 του³, ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὴν ἀνέκδοτον πολὺ κατεστραμμένην τοιχογραφίαν τοῦ δευτέρου τειάρτου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Κορτεζᾶ, ὅπως καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων, εὐρίσκομεν καὶ τὰς μικρὰς ἀκόμη λεπτομερείας, τὰς μὲ τὴν 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 ἀντιγραφή τοῦ παλαιοῦ πρωτοτύπου εὐκόλον 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 εὐρισκόμενος 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 εὐρίσκομεν τοιαύτας περικεφαλαίας μὲ παράδοξα σχήματα, ἀνάλογα κάπως⁴. Εἰς τὴν εἰκόνα ὅμως τοῦ Κορτεζᾶ ὁ ὅλος χαρακτήρ προδίδει προέλευσιν τῆς περικεφαλαίας ξενικῆν. Αὕτη πράγματι ἐνθυμίζει ζωγράφος τὴν

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ. ἐξ.

² ΕΥΓΕΝΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 καὶ ἐξ.

³ KAYSER, ἐνθ' ἀν. σ. 129 κ. ἐξ.

⁴ ΣΜΙΤ, Καχριέ Τζαμί, πίν. XXXVI, 96, XXXVII.

μορφήν της ἀτημελήτου κόμης τοῦ ὑπηρετοῦ εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας, τὴν παριστάνουσιν τὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς¹, μορφήν, ἣ ὁποία προῆλθεν, ὡς ἀπέδειξεν ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἀπὸ τὴν παρανόησιν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους ἐνὸς ἔργου τοῦ G. Bellinì, τὸ ὁποῖον εἶχεν οὗτος ὡς πρότυπον².

Τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου μετὰ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Φιλίππου ἱερομονάχου ὁμοίως εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη³ θὰ ἡδύνατο κανεῖς 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 μετὰ τὰς χεῖρας κεκομμένας, χωρὶς ὅμως νὰ εἰκονίζεται, ὡς συνήθως, καὶ ὁ ἄγγελος μετὰ τὴν ρομφαίαν. Ὅπως ἀλλαχοῦ διὰ μακρῶν ἐξηγήσα⁴, εἰς τὸ πρότυπον, τὸ ὁποῖον εἶχε πρὸ ὀφθαλμῶν ὁ Φίλιππος, θὰ εἰκονίζετο ὁ ἄγγελος μετὰ τὴν ρομφαίαν ἱπτάμενος εἰς τὸ ἀνώτατον μέρος τῆς συνθέσεως, ὡς δεικνύουσιν ἀνάλογοι παραστάσεις τοῦ 14^{ου} αἰῶνος. Τοῦτον ὁ ἡμέτερος ζωγράφος τὸν παρέλειψεν ἐκ παρανόησεως εἰς τὸ ἀντίγραφόν του.

Ἡ Παναγία τοῦ Πάθους. Εἰς ἓνα τῶν ζωγράφων τῶν ἀνηκόντων εἰς τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν ομάδα, 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 μετὰ τὴν χολήν, τὸν κάλαμον μετὰ τὸν σπόγγον καὶ τὴν λόγχην.

Μία εἰκὼν τοῦ τύπου τούτου, εὕρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Πινακοθήκην τῶν Uffizi τῆς Φλωρεντίας, τώρα δὲ εἰς τὸ Μουσεῖον Bandinì τοῦ Fiesole, φέρει λατινιστὶ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου⁵. Πολλοὶ ὑπάρχουν ἀμφιβολίαι ἂν ἡ εἰκὼν εἶναι αὐθεντικὸν ἔργον τοῦ Ρίτζου, ὅπως ἐπίσης καὶ

¹ MILLET, Athos, πίν. 137, 1. Ἐπίσης καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 4, 1950, πίν. ΙΖ' 1.

² ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἂν. πίν. ΙΖ' 2 καὶ σ. 387 κ. ἐξ.

³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 Β καὶ σ. 18 κ. ἐξ.

⁴ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἂν. 19.

⁵ Andreas Rico de Candia pinxit. Πολλοὶ ἀπεικονίσεις τοῦ ἔργου ἔχουν δημοσιευθῇ. BETTINI, Pitt. di icone, πίν. I. SCHWEINFURTH, Russ. Mal. σ. 405, εἰκ. 154. FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 110 Β. Βλέπε προχειρῶς καὶ Ν. Ἑλληνομνήμονα, 5, 1908, πίν. Β' ἐναντὶ σ. 274. Ὑπάρχει καὶ ἄλλη ὁμοία εἰκὼν εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Πάριος. Ἡ ἐκεῖ ὁμοῦς ὑπογραφὴ «Andreas Ricio de Candia pinxit» ἔχω τὴν ἐντύπωσιν ὅτι δὲν εἶναι αὐθεντικὴ. Βλ. BETTINI, ἐνθ' ἂν. 21.

περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπογραφῆς¹, ἃν καὶ τὸ παράδειγμα τοῦ Παβία, ὁ ὁποῖος εἰς ἓν τῶν παλαιότερων, ὡς φαίνεται, ἔργων του ὑπογράφει ἑλληνιστί, κατόπιν δὲ λατινιστί², θὰ ἦτο ἴσως ἀπόδειξις τῆς αὐθεντικότητος τῆς λατινικῆς ὑπογραφῆς τοῦ Ρίτζου. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐγένεν ἡ ἀφορμὴ ὥστε ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους νὰ θεωρηθῇ δημιουργημα τοῦ Ρίτζου³. Ἄλλοι ὑπέθεσαν ὅτι ὁ τύπος εἶναι παλαιότερος τοῦ Ρίτζου, ἀλλ' ὅτι ἐδημιουργήθη εἰς τὴν Κρήτην⁴, καὶ τέλος κατ' ἄλλους εἶναι «ἰταλο-βυζαντινὴ δημιουργία»⁵. Ἡ ἀπὸ τοῦ 1193 ὁμῶς τοιχογραφία ἡ ἀνευρεθεῖσα εἰς τὴν Μονὴν Ἀράκου τῆς Κύπρου δεικνύει τὸν τύπον τῆς «Παναγίας τοῦ Πάθους» ἀπρητισμένον ἤδη⁶. Νομίζω ἓν τούτοις ὅτι μεταξὺ τοῦ παλαιοῦ ἐκείνου τύπου καὶ τῆς μορφῆς, τὴν ὁποίαν ἔλαβεν ἡ παράστασις εἰς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, μεσολαβεῖ μία διασκευὴ τῶν Παλαιολογείων χρόνων. Ταύτην πράγματι εὐρίσκομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Κόντσε τῆς Σερβίας (πρὸ τοῦ 1366)⁷ καὶ εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1495 παράστασιν ἐπὶ τοῦ ἔξωτε-ρικοῦ δυτικοῦ τοῖχου τῆς Κοιμπελίδικης εἰς τὴν Καστοριά⁸. Τὸ Παλαιολόγειον τοῦτο πρότυπον ἐτροποποίησαν ἀργότερον οἱ Κρητῆς ἀγιογράφοι. Εἰκόνισαν δηλαδὴ τὴν Θεοτόκον ἐν προτομῇ καὶ ὄχι ὀρθίαν ὁλόσωμον, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἀράκου, τοῦ Κόντσε καὶ τῆς Καστοριάς. Ὡς πρὸς τὸν τύπον, ἔλαβον ὡς βάσιν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Γλυκοφιλοῦσης⁹, 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 σειρά εἰκόνων τοῦ τύπου τούτου. Εἰς ταύτας δεῖν νὰ προστεθῇ καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ Ρεθύμνου Κρητῆς ἡ δημοσιευθεῖσα ὑπὸ Ν. ΔΡΑΝΔΑΚΗ εἰς τὰ Κρ. Χρον. 5, 1951, 61 κ. ἔξ. 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. ἔξ.

⁶ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Α.Ε. 1953-54 (Τόμος εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Μέρους Α'), 87 κ. ἔξ. καὶ πίν. I.

⁷ ΡΕΤΚΟΝΙĆ, *Peint. serbe*, I, πίν. 148b. Βλ. καὶ ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη*, 72.

⁸ Α.Β.Μ.Ε., 4, 1938, σ. 135, εἰκ. 94. ΠΕΛΕΚΑΝΙΔΟΥ, *Καστοριά*, πίν. 117β.

⁹ Πρβ. τὴν εἰκόνα τῆς Σουλ. Λιχτσόφ ἐν FELICETTI-LIEBENFELS, πίν. 113 Α πρὸς τὴν παρτιλέως 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 πα-
νάγνῳ μνησας κ.λ.π.* Τὸ ἐπίγραμμα τοῦτο εἶναι ἀναμφιβόλως δημιουργημα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως ἀποδεικνύει ἡ ἀναγραφή του εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1495 τοιχογραφίαν τῆς Κουμπελιδικῆς εἰς τὴν Καστοριάν¹. Τοῦτο οὐδόλως μετέβαλον οἱ Κρητες ἀγιογράφοι 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, ἀλλὰ, 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 ἀγιογράφων, ἀσφαλῶς δὲν ὀφείλεται εἰς τὸν Ρίτζον, ὡς ὑπὸ πολλῶν πιστεύεται, ἀλλ' εἶναι πολὺ αὐτοῦ παλαιότερα. Ὡς τὸ ἀρχαιότερον μέχρι τοῦδε γνωστὸν παράδειγμα τοῦ τύπου τούτου θεωρεῖται ἡ εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Ἀλφόνσου τῆς Ρώμης περίφημος εἰκὼν ἡ ἐπονομαζομένη *Mater de Perpetuo Succursu*, περὶ τῆς ὁποίας ὑπάρχει ἡ παράδοσις ὅτι μετεκομίσθη ἐκ Κρήτης τὸ 1498². Ἀλλ', ὡς ἤδη παρατηρήσαμεν³, ἡ εἰκὼν αὕτη δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ παλαιότερα τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τὸ ὅτι ἡ εἰκὼν συμπίπτει περίπου μὲ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς τοῦ Ρίτζου δὲν εἶναι λόγος νὰ τὴν θεωρήσωμεν ἔργον τοῦ ἀγιογράφου τούτου, ὅπως νομίζει ὁ BETTINI, ὁ ὁποῖος ὁμως τοποθετεῖ τὸν Ρίτζον εἰς τοὺς περὶ τὸ 1400 χρόνους⁴. Ὁ Ρίτζος εἶναι ἀπλῶς εἰς τῶν πολυαρίθμων ἀντιγραφῶν τοῦ ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων 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, ὅχι ὀρθῶς, χαρακτηριστικὴν τῶν εἰκόνων τοῦ Ρίτζου⁵, 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 Ἐνθ' ἀν. 75.

⁴ BETTINI, *La pitt. di icone*, 13 καὶ 19 κ. ἑξ.

⁵ CH. R. MOREY, *Mediaeval Art*, New York 1912, 142. Βλ. τὴν θεολογικὴν ἐρμηνείαν, 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 τόσῃν ἀγάπῃν ἐξωγράφησαν οἱ Κρητες ἁγιογράφοι, κατάγεται βεβαίως ἀπὸ παλαιὸν βυζαντινὸν πρότυπον, ἡ μορφή δ' ὡς ποὺ ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ὀφείλεται εἰς διασκευὴν Παλαιολογείου προτύπου¹.

Τὸ βασικὸν συμπέρασμα τὸ προκύπτει ἀπὸ τὴν γενομένην ἔρευναν εἶναι ὅτι ἡ εἰκονογραφία, ὅπως εἶχε μάλιστα πλουτισθῇ κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων, ἐχρησίμευσεν ὥς ἡ κυριωτέρα πηγὴ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσαν οἱ μεγάλοι Κρητες 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 ἐκάστης συνθέσεως καὶ μιᾶς ἐκάστης μορφῆς.

Κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ὅπως ὁ Δαμασκηνὸς καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ἀντιγράφουν ἀπὸ τὰ Παλαιολόγεια πρότυπα ὅχι μόνον τὴν τεχνικὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκονογραφίαν.

Ἡ ἰσχυρὰ αὐτῇ ἐπιβολὴ τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων ἐξακολουθεῖ καὶ κατὰ τὰς πρώτας ἀκόμη δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος². Ἀργότερον μόνον ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις ἀρχίζει, ὅπως θὰ ἴδωμεν, νὰ θιλοῦται. Τότε οἱ Κρητες ἁγιογράφοι δοκιμαζοῦν τὴν δημιουργίαν νέων εἰκονογραφικῶν συνθέσεων μὲ τὴν βοήθειαν ἰταλικῶν προτύπων.

Ἡ εἰκονογραφία τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἀποτελεῖ οὕτω ἀδιάσπαστον συνέχειαν τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς.

¹ Ο 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 ὁμοιότητα πρὸς ἓνα ἐκ τῶν νεαρῶν Ἀποστόλων εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον μιᾶς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρά.

² Βλ. τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Μελχισεδέκ καὶ τοῦ Μωϋσέως εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ, Μουσ. 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 17^{ον} ΑΙΩΝΑ

Εἶδομεν εἰς τὸ περὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου ὅτι ἡ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου, εὐθὺς ὥς ἐξέλιπον οἱ μεγάλοι τεχνῖται, ὅπως ὁ Θεοφάνης, ὁ Κατελάνος κ. ἄ. περιέπεσε πολὺ ταχέως εἰς παρακμὴν, τὴν ὁποίαν δύναται τις νὰ διακρίνῃ ἤδη τὸ 1573 εἰς τὴν διακόσμησιν τῆς Μητροπόλεως τῆς Καλαμπάκας. Ἐκεῖ παρατηρήσαμεν ὅτι αἱ μὲν μεμονωμένα μορφαί, ἔργα πιθανώτατα τοῦ μοναχοῦ Νεοφύτου υἱοῦ τοῦ Θεοφάνους, δεικνύουσιν ἀπομίμησιν καὶ ἀντιγραφὴν, χωρὶς καμίαν δημιουργικότητα, τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ καθολικοῦ καὶ τῆς Τραπεζῆς 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 17^{ου} 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 17^{ον} αἰῶνα.

Ἡ προσκόλλησις εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα. Μία ὁμὰς τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ἀρκεῖται εἰς τὸ νὰ ἀντιγράψῃ τὰς δημιουργίας τῶν μεγάλων Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Θεοφάνους. Ἡ ἀπομίμησις ὅμως αὐτῇ, καὶ ὥς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν, ἀλλ' ἰδίως ὥς πρὸς τὴν τεχνικὴν, δὲν ἔχει τὸν χαρακτῆρα, τὸν ὁποῖον εἶδομεν εἰς τοὺς συγχρόνους καὶ ὀλίγον μεταγενεστέρους τοῦ Θεοφάνους τοιχογράφους, τοὺς διατηροῦντας εἰς τὰ ἔργα των πολλὴν ἀτομικότητα¹. Τώρα ἡ μίμησις τῆς εἰκο-

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 112 κ. ἑ.

νογραφίας, καὶ μάλιστα τῆς τεχνικῆς, εἶναι ἐντελῶς μηχανικὴ, καταντῶσα πραγματικὴ ρουτίνα. Περὶ τοῦτου θὰ πεισθῇ τις, ἂν ἐξετάσῃ μερικὰς τοιχογραφίας τῆς κατηγορίας αὐτῆς.

Ὁ ζωγραφήσας κατὰ τὸ 1603 τὰς σκηνὰς τῆς Πτώσεως τοῦ Ἑωσφόρου καὶ τῆς Οὐρανοδρόμου Κλίμακος¹ εἰς τὴν νοτίαν πτέρυγα τῆς Τραπεζῆς τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἀγίου Ὁρους² διατηρεῖ αὐστηρῶς ὅλους τοὺς χαρακτῆρας τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, χωρὶς ὅμως καμίαν πλέον ἀτομικότητα. Τὰ ἔργα του εἶναι ἀπολύτως τυπικά, ὅχι μόνον ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν, ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν. Εἰς τὴν Οὐρανοδόρμον Κλίμακα π.χ. ἀντιγράφει μὲ ἐλαχίστας ἀπλοποιήσεις τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας³.

Τὸ αὐτὸ θὰ εἶχέ τις νὰ παρατηρήσῃ καὶ διὰ τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον, τὸν ὁποῖον ἐξωγράφησε τὸ 1615 ὁ Ἰωάννης Τραπεζοῦντιος εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τῆς Μονῆς Διονυσίου⁴. Καὶ ἐδῶ πρόκειται περὶ ἐλάχιστα τροποποιημένου ἀντιγράφου τῆς συνθέσεως, τὴν ὁποίαν εἶχεν ἐκτελέσει ἐξήκοντα ὀκτὼ ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1547, ὁ Ζώρξης εἰς τὸ καθολικὸν τῆς ἰδίας μονῆς⁵.

Ἐν ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικώτερα παραδείγματα τῆς τάσεως τῶν τοιχογράφων τῆς ἐξεταζομένης ομάδος εἶναι ἀναμφιβόλως ἡ διακόσμησις τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν εἰς τὴν Μονὴν Βαρυλάμ τῶν Μετεώρων. Τὴν διακόσμησιν αὐτὴν ἐξετέλεσε, βοηθούμενος καὶ ἀπὸ τοὺς υἱοὺς του, ὁ ἱερεὺς Ἰωάννης ἐκ χώρας Σταγῶν (δηλ. ἐκ Καλαμπάκας) κατὰ τὸ ἔτος 1637, ὡς ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή⁶ (πίν. 49). Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς εὐρίσκομεν ὀλόκληρον τὸν γινώριμον κύκλον τῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα ἐξωγράφισαν οἱ Κρητες ἀγιογράφοι. Δὲν λείπει οὔτε ἡ Κοίμησις τοῦ Ἑφραίμ τοῦ Σύρου, τὴν ὁποίαν ἀπεικόνισεν, ὡς εἶδομεν, καὶ ὁ Θεοφάνης τὸ 1527 εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ἀναπαυστῶν τῶν Μετεώρων (πίν. 21. 2), παραλαβὸν ἀπὸ Παλαιολόγειον πρότυπον⁷, ἀργότερον δέ, τὸ

¹ Ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, σ. 211 § 2 τὴν ὀνομάζει Ψυχοσωτήριον καὶ οὐρανοδόρμον κλίμακα.

² MILLET, Athos, πίν. 211. 2-3. Ἡ ἐπιγραφή ἐν MILLET - PARGOIRE - PETIT, σ. 169 κ. ἐξ. ἀριθ. 491.

³ MILLET, Athos, πίν. 142. 2.

⁴ MILLET, Athos, πίν. 213. 2. Ἡ ἐπιγραφή 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 δημιοποιήσεις. Αἱ τοιχογραφίαι εἶναι ἀνέκδοτοι. Ὀλίγα δείγματα ἐδημοσίευσεν εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. ἐνθ' ἂν. 353 κ. ἐξ.

⁷ Βλ. ἄνωτ. σ. 180 κ. ἐξ.

1568, καὶ ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου¹. Τὸ περίεργον ὅμως εἶναι ὅτι εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τούτου εὐρίσκομεν 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 ὄραμα τοῦ Ἀδελφίου ἐπισκόπου Ἀραβισσοῦ, παραστάσεις γνωσταὶ εἰς ἡμᾶς σήμερον μόνον ἀπὸ κείμενα τῶν χρόνων τῶν Κομνηνῶν². Ἐν ἄλλο, σπάνιον ἐπίσης, θέμα μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν εἶναι ἡ παράστασις τοῦ «ἀνθρώπου τοῦ διωχομένου ὑπὸ μαινομένου μονοκέρωτος», ἡ ὑπόθεσις τῆς ὁποίας εὐρίσκεται, ὡς γνωστόν, εἰς μίαν περίφημον παραβολὴν ἀναφερομένην εἰς τὸ θρησκευτικὸν μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ³ (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 Τουρκοκρατίας⁴, καὶ φαίνεται χρησιμοποιοῦσας 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 χρησιμοποιοῦσαι 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 Λένινγκραδ⁵. Ἡ Σταύρωσις ὅμως τοῦ ἐξεταζομένου παρεκκλησίου παρουσιάζει καὶ ἄλλην περίεργον λεπτομέρειαν. Εἰς τὸ βάθος δηλαδὴ τῆς συνθέσεως ὑπάρχει χαμηλὸς τοῖχος, ὅπισθεν τοῦ ὁποίου εἰκονίζονται τέσσαρες ἑφίπποι στρατιῶται μὲ τὴν διάταξιν τῶν ἵππων καθαρῶς ρυθμικὴν

¹ MILLET, Athos, πίν. 252.

² Βλ. Ε.Ε.Β.Σ. ἐνθ' 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. ἐξ.

⁴ Βλ. π.χ. τὴν ἀνωτέρω σ. 71 κ. ἐξ. περιγραφείσαν τοιχογραφίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν ἀπὸ τοῦ 1727 τοιχογραφίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου Καστοριάς ἐν Α.Β.Μ.Ε. 4, 1938, σ. 180, εἰκ. 122.

⁵ Βλ. J. MYSLIVETS ἐν Seminarium Kondakovianum, 7, 1935, πίν. IX. 2. Βλ. καὶ ἀνωτέρω σ. 168.

και διακοσμητικήν. Καί τὸ θέμα τοῦτο, ἐξαιρετικῶς σπάνιον εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι ἔρχεται ἀπὸ τὴν Δύσιν. Εἰς τὸ συμπέρασμα τοῦτο μὲ ὀδηγεῖ μία μικρὰ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς J. H. Gorrie εἰς τὴν Ἀγγλίαν, τέχνης προφανῶς δυτικῆς καὶ λαϊκῆς¹.

Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου εἶναι ἀπολύτως σύμφωνοι πρὸς τοὺς κανόνας τῆς αὐστηρᾶς Κρητικῆς σχολῆς. Ἐν-τούτοις εἶναι φανερὰ πλέον ἢ τυποποιήσις. Ὁ ἱερεὺς Ἰωάννης, ὁ ἐκτελέσας τὴν διακόσμησιν αὐτὴν, ἀκολουθεῖ βεβαίως κατὰ γράμμα τὰς συνταγὰς τῆς σχολῆς, ἀλλ' εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τῶν 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 φωτοσκόπασιν καὶ εἰς τὸ χρῶμα. Ὁ ἀγιογράφος αὐτός, ἂν καὶ εἰς τὴν ἐπιλογὴν τῶν πρωτοτύπων του δεικνύει ἀρετὴν, ὡς εἶδομεν, 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 εἰκόνης. Τὴν ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν τὸ σύνολον σχεδὸν τῶν τοιχογράφων εἰργάζετο συμφώνως πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους καθιερωθεῖσαν τεχνικὴν, εἶναι ἀρετὰ περιεργον 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 Ναυπλίου². Τοῦτου ἡ καλλιτεχνικὴ δραστὶς 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 Λακεδαίμονα³. Δείγμα χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας τοῦ Κακαβᾶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγαλυτέρας ὀριμότητος 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 εἵπομεν, γνωστοῦ ἔργου του

¹ CHITTENDEN - SELTMAN, Greek Art, πίν. 85. Βλ. καὶ σ. 49, ἀριθ. 344, ὅπου ὁ χαρακτηρισμός τῆς εἰκόνης ὡς πρῶμου κρητικῆς καὶ ἡ χρονολόγησίς της μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1450 καὶ 1550 εἶναι ἀπολύτως λανθασμένα.

² Περὶ αὐτῶν βλ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, 111. ΣΙΣΙΑΝΟΣ, 98. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν μὲ τὴν χρονολογίαν 1607 τοῦ ναύσκου τῆς Ἁγίας Μαρίνης παρὰ τὴν Μοιὴν Φανερωμένης Κορινθίας τὴν δημοσιευθεῖσαν ὑπὸ Θ. ΒΟΛΙΑΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ., 3, 1926, 335 κ. ἐξ. 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. ἐξ. ἀριθ. 114.

(πίν. 50. 1). Τὰ λίαν περιορισμένα εἰς ἔκτασιν ἐπίπεδα τῆς φωτεινῆς σαρκός, ὁ σκοτεινὸς προπλασμός, καὶ πρὸ πάντων, ὁ ἰσχυρὸς τονισμὸς τῶν ὀγκῶν 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 περὶ τοῦ Κρητὸς Ἀγγέλου¹ καὶ ἄλλων ζωγράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} 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 ἐξωγράφιζε καὶ φορητοὺς πίνακας. Τοῦτο δὲν εἶναι ἴσως πολὺ ἀπίθανον, ἐφ' ὅσον ἔχομεν παραδείγματα καὶ ἄλλων ἀγιογράφων ἐργαζομένων καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, ὅπως π.χ. κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, ὡς θὰ ἴδωμεν, τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Τεχνοτροπία καὶ τεχνικὴν εἰκόνας, λίαν ἀναλόγους πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Κακαβᾶ, παρουσιάζει καὶ ἡ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Ζερμπίτης εἰς τὴν Λακεδαίμονα, γενομένη τὸ 1669, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, εἰς τὴν ὁποίαν ὁμως δὲν ἀναφέρεται τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου².

Ἡ διακόσμησις αὐτὴ, ὅχι 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 ἡδύνατο νὰ μᾶς ὀδηγήσῃ εἰς τὴν σκέψιν ὅτι καὶ αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ τῆς Μονῆς Ζερμπίτης εἶναι ἔργον τοῦ Κακαβᾶ. Μίαν ὁμως τοιαύτην εἰκασίαν δὲν συγχωρεῖ ἡ χρονολογία 1669 τῆς διακοσμήσεως ταύτης. Αὕτη εἶναι, πράγματι, κατὰ ἐβδომῆκοντα ἐννέα ὅλα ἔτη μεταγενεστέρα τοῦ πρώτου γνωστοῦ ἔργου τοῦ Κακαβᾶ εἰς τὴν Μοῆν Μαλεσίνας (1590). Εἶναι ἐντελῶς ἀπίθανον ὅτι ὁ Κακαβᾶς, ὥριμος πλέον ἀγιογράφος τὸ 1590, εἰργάζετο ἀκόμη τὸ 1669. Πιθανώτερον νομίζω ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Ζερμπίτης ἐγένοντο ὑπὸ μαθητοῦ τοῦ Κακαβᾶ, ἀκολουθοῦντος πιστότατα τὰ ἔργα τοῦ διδασκάλου του.

Ἐξέχουσιν θέσιν μεταξὺ τῶν τοιχογράφων τοῦ 17^{ου} 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. ἐξ.

² Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν Κ. ΖΗΣΙΟΥ, Σύμμικτα, Ἀθῆναι 1892, 11.

Μόσχοι ἐκ Ναυπλίου¹. Οὗτοι οὐδόλως πρέπει νὰ συσχετίζωνται πρὸς τοὺς Μόσχους, ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων, περὶ τῶν ὁποίων θὰ γίνῃ λόγος εἰς ἐπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου². Οἱ τοιχογράφοι, περὶ τῶν ὁποίων ἐδῶ ὁ λόγος, κατήγοντο ἐκ Ναυπλίου, ὡς οἱ ἴδιοι ἀναφέρουν εἰς τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφιῶν των³, ἐνῶ περὶ τοῦ Ἡλία Μόσχου, τοῦ πρεσβυτέρου ἐκ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων μὲ τὸ ἐπίθετον τοῦτο, ὑπάρχει ἐξ ἀρχαίου ἐγγράφου ἢ πληροφορία ὅτι κατήγετο ἐκ Ρεθύμνου τῆς Κρήτης⁴, ὅπως ἐπίσης Ρεθύμνιοι λέγονται ρητῶς εἰς ἔγγραφα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ οἱ δύο ἑτεροὶ Μόσκοι, ὁ Λέος καὶ ὁ Ἰωάννης⁵. Πλὴν τούτου ὅμως καὶ ὁ τύπος τοῦ ὀνόματος εἶναι διάφορος. Οἱ τοιχογράφοι Δημήτριος καὶ Γεώργιος ὑπογράφονται πάντοτε Μόσχοι, οἱ δὲ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων Ἡλίας, Λέος καὶ Ἰωάννης πάντοτε Μόσκοι.

Τὸ πρῶτον γνωστὸν ἔργον, εἰς τὸ ὁποῖον οἱ δύο ἀδελφοὶ Μόσχοι εἰσῆλθον, ἦσαν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου τῶν Λογοθετῶν εἰς τὴν Ζάκυνθον, γενόμεναι τὸ 1606⁶. Τὴν μετέπειτα καλλιτεχνικὴν των δρᾶσιν δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν, ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον γνωστῶν μνημείων, ἕως τὸ 1638. Κατὰ τὸ διάστημα αὐτὸ τῶν τριάκοντα δύο ἐτῶν οἱ δύο ἀδελφοί, εἴτε διὰ, εἴτε χωριστὰ, ἐξέτελεσαν σειρὰν ὅλην διακοσμήσεων μέχρις ἡμῶν δημοσιευμένας ἐπιγραφὰς, 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 ἀντιγράφων⁷.

¹ Διὰ τοὺς Μόσχους βλ. τὴν μελέτην τοῦ Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸν Τόμον τῆς Ἑβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Ἐκκλησιαστικῆς Σχολῆς, Ἀθῆναι 1920, 251 κ. ἐξ. Περὶ καὶ τὴν βιβλιογραφίαν ἐν PROCORIOU, σ. 38, σημ. 143.

² Τὸν ὄχι ὁρθὸν συσχετισμὸν αὐτὸν κἀμνεὶ ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἄν. 262 κ. ἐξ.

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. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἄν. 257 κ. ἐξ.

⁴ ΣΙΣΙΑΝΟΣ, 144.

⁵ MERTZIOY, Θωμ. Φλαγγ. 244.

⁶ Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν παρὰ PROCORIOU, 40, ὅπου ἀναφέρονται καὶ αἱ παλαιότεραι αὐτῆς δημοσεύσεις.

⁷ Αὐταὶ κατεστράφησαν κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953. Τὰ ἀντίγραφα ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Δ. Πελεκάση. Δείγματα ἐξ αὐτῶν βλ. ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πινάξ ἔναντι σ. 112. Ἐπίσης ἐν PROCORIOU, πίν. 3. Ὁμοίως εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 3, 1924, 146, ὅπου συνοδεύουν μίαν μελέτην τοῦ Α. ΖΑΗ διὰ τὴν τεχνικὴν τῶν Μόσχων. Ἡ ἐκεῖ, σ. 245, δημοσιευμένη Ἀποκαθήλωσις ἐτέθη, φαίνεται, κατὰ λάθος. Δὲν εἶναι τοιχογραφία τῶν Μόσχων, ἀλλὰ εἰκὼν ἐπὶ σάνιδος φέρουσα τὴν πλαστὴν ἰσως ὑπογραφὴν τοῦ Ἑμμ. Τζάνε καὶ εὐρισκομένη σήμερον εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη. Βλ. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, 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 τὼν πρὸς ἀπλούστευσιν καὶ σχηματοποίησιν τῶν παλαιῶν Κρητικῶν προτύπων, καὶ τοῦτο εἶναι μᾶλλον δεῖγμα τεχνικῆς ἀδυναμίας. Ἐπίσης δὲν εἶναι σπάνια εἰς τὸ ἔργον τῶν καὶ αἱ περιπτώσεις παρανοήσεως καταφανοῦς τῶν παλαιῶν προτύπων τῶν.

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 Ζακύνθου¹, πρὸς τὴν ὁμοίαν παράστασιν τῆς Τράπεζης τῆς Λαύρας². 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. Ἐχει τοῦτο μεταβληθῆ εἰς ἐπιμήκη βράχον, ὁ ὁποῖος πιέζει καὶ τὸν Πρόδρομον καὶ τοὺς ἐκατέρωθεν 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 μέταλλινοι θώρακες ἔχουν μεταβληθῆ εἰς ἀπλὰ ἐνδύματα μὲ ἐντόνως φωτεινὰς παραλλήλους γραμμὰς. Εἰς τὸν ὁμίλον δὲ αὐτὸν δὲν θὰ ἦτο ἴσως δύσκολον νὰ διακρίνωμεν καὶ κάποιαν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Αἱ περικνημίδες τῶν μορφῶν αὐτῶν ἐνθυμίζουν, κατὰ τρόπον ἀληθῶς περιέργον, τὰς ἀναλόγους εἰς τὸν πίνακα τοῦ Duccio εἰς τὴν Σιένναν, τὸν εἰκονίζοντα τὴν Σύλληψιν τοῦ Ἰησοῦ³.

Ἀλλὰ καὶ τὸ σχέδιον τῶν Μόσχων δὲν εἶναι πάντοτε ἐπιτυχές, ὅπως δύναται τις νὰ διαπιστώσῃ ἐξετάζων τοὺς δύο ἐπίπλους Ἀγίους Θεοδώρους μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τῶν Λογοθετῶν⁴.

Ἡ ὅλη τέχνη τέλος τῶν Μόσχων ἔχει χαρακτῆρα φανερώς λαϊκόν. Τὰ σθηθάρια τῶν ἁγίων, τὰ ὁποῖα εὐρίσκομεν περιβαλλόμενα ἀπὸ μεγάλα κωνοειδῆ ἄνθη καὶ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ζακύνθου⁵ καὶ κατὰ τὸ 1620 εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Ἀγίων Τεσσαράκοντα παρὰ τὴν Σπάρτην, ζωγραφηθέντα ὑπὸ

¹ PROCORIΟΥ, πίν. 3 ἀριστερά.

² MILLET, Athos, πίν. 142. 2, (Σκηνὴ τετάρτη ἐξ ἀριστερῶν εἰς τὴν ἄνω ζώνην).

³ Βλ. προχειρῶς BYRON - T. RICE, The Birth of Western Painting, πίν. 48. II.

⁴ PROCORIΟΥ, πίν. 3 δεξιὰ.

⁵ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίναξ ἔναντι σ. 112.

τοῦ Γεωργίου Μόσχου¹, ἔχουν χαρακτηῖρα λαϊκόν. Οἱ ἀνθόπλεκτοι αὐτοὶ στέφανοι, οἱ περιβάλλοντες τὰς προτομὰς τῶν ἁγίων, τοὺς ὁποίους συναντῶμεν καὶ εἰς μεταγενεστέρας διακοσμῆσεις, εἶναι ἴσως εὔρημα τῶν Μόσχω, διότι, καθ' ὅσον τοὐλάχιστον γνωρίζω, δὲν εὐρίσκονται καθ' ὅμοιον τρόπον εἰς διακοσμῆσεις προγενεστέρας τῶν ζωγράφων τούτων. Αὕτῃ ἄλλωστε ἡ ἀνάμειξις τῶν μορφῶν μὲ φυτικὸν διάκοσμον εἶναι στοιχεῖον λαϊκόν, εὐρισκόμενον εἰς πλήρη ἀντίθεσιν πρὸς τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Οἱ Μόσχοι, ἐφ' ὅσον βεβαίως εἶναι δυνατόν νὰ κρίνῃ τις ἀπὸ τὰ ὀλίγα δημοσιευμένα δείγματα τοῦ ἔργου τῶν, εἶναι τεχνίται εὐσυνείδητοι, χωρὶς ὅμως ἰδιάζουσαν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα. Ἡ δουλικὴ ὑποταγὴ τῶν εἰς τὴν καθιερωμένην Κρητικὴν τέχνην, ἡ ἀπλοποιήσις καὶ, ὅχι σπανίως, ἡ παρανόησις τῶν παλαιῶν προτύπων τῶν εἶναι ἐνδείξεις τῆς καλλιτεχνικῆς τῶν ἀδυναμίας. Αἱ τεχνικαὶ δὲ αὐταὶ ἀδυναμίαι προσδίδουν εἰς τὸ ἔργον τῶν χαρακτηριστὴρα περισσότερον λαϊκόν.

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὸν χαρακτήρα. Ὁ λαϊκὸς χαρακτήρ, τὸν ὁποῖον εἶδομεν διαφαινόμενον εἰς τὰς μέχρι τοῦδε ἔξετασθείσας τοιχογραφίας, γίνεται ἐντονώτερος κατὰ τὰς τελευταίας ἰδίως δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

Χαρακτηριστικὸν ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς μνημεῖον εἶναι αἱ τοιχογραφίαι αἱ κοσμοῦσαι τὸν *νά ρ θ η κα τοῦ να οῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς* ἐπὶ τοῦ Ὑμηττοῦ². Ἡ διακόσμησις αὕτῃ ἔγινε, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ 1682 ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Ὑπάτου ἐκ Πελοποννήσου³. Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ἐπιστροφή τοῦ τεχνίτου πρὸς τὰ Παλαιολόγια πρότυπα. Ταῦτα, πράγματι, ἐνθυμίζουσιν τὰ πλούσια καὶ πολὺπλοκα 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 Μαρτυρίου⁴ (πίν. 50. 2). Ὁ Ὑπατος δὲν εἰκονίζει τὸν συνεπτυγμένον τύπον, τὸν ὁποῖον παρέστησεν ὁ

¹ Ἡ ἐπιγραφὴ ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸν Τόμ. Ἑβδομηκονταπενταετ. Ρίζαρ. Ἑκκλ. Σχολῆς, 257.

² Αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν ἅπασαι δημοσιευθῇ εἰς τὸ φωτογραφικὸν λεύκωμα: Τοιχογραφίαι ἐκκλησιῶν τοῦ Ὑμηττοῦ. Μοναὶ Θεολόγου καὶ Καισαριανῆς. Ἐκδοσις Α.Ε. «Ἑλληνικὲς Τέχνες», Ἀθῆναι 1933, πίν. 75 - 100, Ἐγχρωμον δειγμα 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. ἐξ. Φωτογραφία τῆς ἐπιγραφῆς εἰς τὸ λεύκωμα, πίν. 87.

⁴ Λεύκωμα φωτογραφιῶν, πίν. 87.

Πανσέληνος εἰς τὸ Πρωτῶτον¹, ἐξ αὐτοῦ δὲ παραλαβόντες καὶ οἱ Κρητες τοιχογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος², ἀλλ' ἐπανερχεται εἰς τὴν πολυπρόσωπον σύνθεσιν, τὴν ἀντιπροσωπευομένην κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Curtea de Arges εἰς τὴν Ρουμανίαν³. Οὕτω εἰς τὰ θέματά του ὁ Ὑπατος δεικνύει ἐκλεκτισμὸν χαρακτηριστικὸν τῶν λαϊκῶν ζωγράφων.

Τὸν λαϊκὸν χαρακτῆρα τῆς διακοσμήσεως αὐτῆς δύναται τις νὰ διακρίνῃ κυρίως εἰς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν. Βεβαίως ὁ Ὑπατος 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 16^{ου} 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, ὅχι 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 ὅποιοι δὲν ἦσαν ἴσως εἰς θέσιν νὰ ἐννοήσουν καὶ νὰ μιμηθοῦν ἐπακριβῶς τὰ παλαιὰ τῶν πρότυπα.

Οἱ χαρακτῆρες τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Ἡ γενομένη ἐξέτασις τῶν ἐπὶ μέρους τάσεων τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καταλήξωμεν εἰς μερικὰ γενικώτερα συμπεράσματα περὶ τοῦ χαρακτῆρός της κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν.

Φανερὰ εἶναι, κατὰ πρῶτον λόγον, ἡ κατὰπτωσις καὶ ἡ παρακμὴ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τοὺς χρόνους τούτους, ὅπως δύναται νὰ δείξῃ ἀπλῆ παραβολὴ τῶν πολυαριθμῶν διακοσμήσεων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς πρὸς τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ παρακμὴ δὲ αὐτῆ, ἀρχομένη ἀπὸ τὰ τέλη ἀκόμη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, βαίνει προϊούσα κατὰ τὸν 17^{ον}. 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 κατὰπτωσις.

Ἐντούτοις καὶ εἰς τὰς καλλιτεχνικῶς ἀρτιωτέρας τοιχογραφίας, ὅπως καὶ εἰς τὰς κατωτέρας ποιότητος, τὸ κυριαρχοῦν γνώρισμα εἶναι ὁ λαϊκὸς τῶν

¹ MILLET, Athos, πίν. 32. s.

² Αὐτόθι, πίν. 120. 4 (Λαύρα), 196. 2 (Διονυσίου).

³ Εἰκὼν προχειρῶς παρὰ CH. DIEHL, La peinture byzantine, Paris 1933, πίν. LVI ἄνω.

χαρακτήρ. Οὗτος ὁμως γίνεται περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον αἰσθητός, ἀναλόγως τῆς καλλιτεχνικῆς δεξιότητος τοῦ ζωγράφου. Διὰ τὸν λόγον δὲ αὐτὸν τὴν λαϊκὴν μορφήν τῆς τέχνης τὴν εὐρίσκομεν περισσότερον συγκεκαλυμμένην εἰς τὰ ἔργα τῶν Μόσχω, 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 ὁμως ὁ λαϊκὸς χαρακτήρ, εἴτε συγκεκαλυμμένος, εἴτε καταφανής, ὑπάρχει εἰς ὅλας τὰς γνωστάς, εἰς ἑμὲ τοῦλάχιστον τοιχογραφίας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

Ἡ κατάπτωσις αὐτῆς τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα εἶναι ἀληθῶς πολὺν περίεργος καὶ εὐρίσκεται εἰς πραγματικὴν καὶ ἐκκλησιαστικὴν ἀντίθεσιν πρὸς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν ἴδιον αἰῶνα, ἡ ὁποία, ὡς θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον, παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν ἀντιθέσιν.

Ποῦ θὰ ἦτο δυνατόν ν' ἀποδοθῇ ἡ κατάπτωσις αὐτῆς τῆς τοιχογραφίας; Βεβαίως αἱ εὐκαιρίαι τῆς ἐξασκήσεώς της δὲν φαίνεται νὰ ἦσαν ὀλιγώτεραι κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ἀπὸ ὅ,τι ἦσαν κατὰ τὸν 16^{ον}, διότι αἱ περισωθεῖσαι μέχρις ἡμῶν τοιχογραφημένοι ἐκκλησίαι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος εἶναι ἐπίσης πολυάριθμοι, ὅπως καὶ αἱ τοῦ 16^{ου}. Νομίζω ὅτι ὁ λόγος τῆς καταπτώσεως αὐτῆς θὰ ἔπρεπε μᾶλλον ν' ἀναζητηθῇ εἰς τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα δὲν εὐρέθη 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 16^{ον} αἰῶνα μὲ τὸν Θεοφάνην.

Ὅτι μία τοιαύτη ἐξήγησις θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ πιθανή, δεικνύει ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Ἡ μεγίστη ἀκμὴ της ὀφείλεται ἀναμφιβόλως εἰς τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεφάνησαν, ὡς θὰ ἴδωμεν, μεγάλοι τεχνῖται μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, οἱ ὅποιοι ἐπηρέασαν τὰ μέγιστα τὴν τέχνην τῆς ἐποχῆς τῶν.

Ἡ ἄσκησις λοιπὸν τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} 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 τῶν τὸν λαϊκὸν χαρακτήρα, τὸν ὁποῖον ἤδη παρετηρήσαμεν.

Ἐν ἄλλο σπουδαῖον χαρακτηριστικὸν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τὸν 17^{ον} 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 ἐποχὴν, ἡ δυτικὴ ἐπιδράσις εἶναι, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἐν ἀπὸ τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικά της. Ἀλλὰ καὶ τοῦτο δέον, νομίζω, ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸ ὅτι ἡ τοιχογραφία ἡσχοίτο κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ἀπὸ μετρίους καὶ λαϊκοὺς περισσότερον τεχνίτας. Οἱ ἀπλοῦκοι 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 ὁμως ἀνησυχίαι δὲν ἐτάρασσον τὴν μακαρίαν ἀφελειαν τῶν ἀπλοῦκων ζωγράφων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, οἱ ὁποῖοι ἐλάχιστα μόνον φαίνεται ὅτι ἐγνώρισαν τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν διὰ μέσου ὀλίγων χαλκογραφιῶν, ἀπὸ τὰς κυκλοφοροῦσας τότε εἰς τὴν Ἀνατολήν. Οὗτοι συνεπῶς εὐρίσκονται μακρὰν ἀπὸ τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν συγχρόνων των μεγάλων ζωγράφων φορητῶν εἰκόνων καὶ οὕτε φαίνεται ὅτι ἐπηρεάζονται ἀπὸ αὐτοὺς. Ἀρκοῦνται νὰ ἐπαναλαμβάνουν ἀφελῶς τὰ παλαιὰ πρότυπα καὶ ἰδίως τὰς δημιουργίας τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, χωρὶς καλλιτεχνικὰς ἀξιώσεις.

Τέλος δέον ἀκόμη νὰ σημειώσωμεν καὶ ἄλλο περιεργον φαινόμενον, τὸ ὁποῖον παρουσιάζει ἡ τοιχογραφία κατὰ τὸν 17^{ον} 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 πατρις τοῦ ζωγράφου, οὐδαμοῦ, ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, συναντᾶται Κρῆς καλλιτέχνης. Οἱ πλεῖστοι τῶν τοιχογράφων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος κατήγοντο ἐκ Πελοποννήσου, ὅπως ὁ Ἰωάννης Ὑπατος, ὁ ἐκτελέσας, ὡς εἶδομεν, τὴν διακόσμησιν τοῦ νόρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς. Τὸ Ναῦπλιον μάλιστα εἶναι ἡ πατρις τῶν περισσοτέρων καὶ καλλιτέρων τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ὅπως οἱ Μόσχοι, ὁ Κακαβᾶς καὶ ἄλλοι ἀκόμη¹. Ἐπίσης εἰς τὸν κατάλογον τῶν τοιχογράφων ἀντιπροσωπεύονται καὶ ἡ Καλαμπάκα (Σταγοί), μὲ τὸν Ἰωάννην ἱερέα, τὸν διακοσμήσαντα μετὰ τῶν υἱῶν του, ὡς εἶδομεν, τὸ παρεκκλήσιον τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν εἰς τὴν Μονὴν Βαρλαάμ 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 παντελής ἀπουσία Κρητῶν τοιχογράφων κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα φαίνεται πράγματι λίαν παράδοξος εἰς τὸν ἔχοντα πρὸ ὀφθαλμῶν ἀφ' ἑνὸς τὸ γεγονός· ὅτι οἱ μεγάλοι τοιχογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, οἱ ἀποκρουσταλλώσαντες τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς, κατήγοντο σχεδὸν πάντες ἐκ Κρήτης, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὅτι Κρηῖτες ἐπίσης ἦσαν κατὰ τὸ μεγαλύτερον αὐτῶν ποσοστὸν οἱ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, οἱ διακριθέντες κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα.

Πάντως ἡ ἀπουσία Κρητῶν τοιχογράφων κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν εἶναι πράγματι ἀνεξήγητος αὐτὴ καθ' ἑαυτήν. Δύναται ὅμως νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ μέχρ' ἑνὸς σημείου τὴν διαπιστωθεῖσαν ἤδη κατὰπτωσιν τῆς τοιχογραφίας καὶ τὴν κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους παρατηρουμένην ἀκμὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων, τὴν ὁποίαν ἤσκησαν, ὡς εἵπομεν, ἀποκλειστικῶς σχεδὸν Κρηῖτες ζωγράφοι.

Φαίνεται δηλαδὴ ὅτι οἱ Κρηῖτες 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 ἀγιογράφων οἱ ὅποιοι, λόγῳ τῆς μακρᾶς τῶν καλλιτεχνικῆς παραδόσεως, ἀντεπροσώπευον κατὰ τοὺς χρόνους τούτους τὴν σοβαρὰν καὶ προοδευτικὴν τέχνην, ἐπέφερε τὴν κατὰπτωσιν τῆς τοιχογραφίας, περιελθούσης οὕτω εἰς χεῖρας συντηρητικῶν μετρίας δυνάμεως ζωγράφων, ἐργαζομένων μὲ καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις χαρακτικῆς περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον λαϊκοῦ.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'.

Η ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΩΝ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 17^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΣΥΝΕΧΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΙΝ

Ἀντιθέτως πρὸς τὴν τοιχογραφίαν, ἡ ὁποία κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν, τὸν 17^{ον} αἰῶνα, δεικνύει κατάπτωσιν, ὥς εἶδομεν, καὶ καταφανῇ παρακμὴν, προσλαμβάνουσα διαρκῶς καὶ περισσότερον χαρακτῆρα λαϊκόν, ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν ἀκμὴν, ἐφάμιλλον, ἀλλὰ μὲ διάφορον χαρακτῆρα, τῆς τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Οἱ λόγοι τῆς ἀκμῆς αὐτῆς δέον ν' ἀποδοθοῦν πρωτίστως εἰς τὸ γεγονός ὅτι τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων ἥσκησαν ἁγιογράφοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, Κρητες κατὰ τὸ πλεῖστον.

Ἐν ἀπὸ τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα εἶναι ἡ ἐπ' αὐτῆς παρατηρουμένη δυτικὴ καὶ ἰδιαιτέρως ἰταλικὴ ἐπίδρασις. Αὕτη εἶναι τόσον γενικὴ, παρατηρουμένη εἰς τὸ ἔργον ὅλων τῶν ζωγράφων τῆς ἐποχῆς, ὥστε νὰ δύναται τις νὰ κατατάξῃ τοὺς ἁγιογράφους τούτους ἀναλόγως τοῦ μεγαλυτέρου ἢ μικροτέρου βαθμοῦ χρησιμοποίησεως εἰς τὰς εἰκόνας τῶν ἰταλικῶν στοιχείων. Δεδομένου ὅμως ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεφάνησαν, ὥς εἶπομεν, 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 σφραγίδα καθαρῶς ἀτομικὴν.

Παρὰ τὴν γενικὴν αὐτὴν χρησιμοποίησιν ἰταλικῶν στοιχείων, δύναται τις νὰ διακρίνῃ ἐντούτοις μίαν ὁμάδα ἁγιογράφων, οἱ ὅποιοι παρουσιάζονται εἰς τὸ ἔργον τῶν ἀρκετὰ ἰσχυρῶς προσκεκολλημένοι εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ μεγάλοι τεχνῖται τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Εἰς τὰς εἰκόνας τῶν ἁγιογράφων αὐτῶν ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἔχει μικροτέραν ἔκτασιν. Οὗτοι συνεχίζουν τὴν παλαιότεραν τέχνην, τινὲς μάλιστα ἀναζητοῦν τὰ πρότυπα τῶν καὶ μέχρι τῶν Παλαιολογείων χρόνων, ἀκριβῶς ὅπως καὶ ἡ ὁμὰς τῶν ζωγράφων τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἡδὴ λόγος¹.

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 160 κ. ἐξ.

Τὸ ἔργον τῶν σπουδαιότερων ἐκ τῶν ἀγιογράφων τούτων, τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιότεραν παράδοσιν, θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα.

Κωνσταντῖνος Παλαιοκαπᾶς¹. Τοῦ ἀγιογράφου τούτου εἶναι, εἰς ἔμμε τοῦλάχιστον, γνωσταὶ τέσσαρες εἰκόνες, ἐκ τῶν ὁποίων ἡ μία ἀχρονολόγητος².

Ἡ παλαιότερα, τοῦ ἔτους 1635, παριστάνει τὴν Δέησιν καὶ εὐρίσκεται εἰς τὴν Σίφνον, εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη³ (πίν. 51. 1). Δύο ἄλλαι εἰκόνες του εὐρίσκονται εἰς τὴν Μονὴν Γωνιάς τῆς Κρήτης, ἡ τοῦ Ἀγίου Νικολάου μὲ χρονολογίαν 1637⁴ καὶ ἡ τῆς Σταυρώσεως ἀχρονολόγητος⁵. Τέλος εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν Καρακάλλου σώζεται εἰκὼν τοῦ ἀγιογράφου τούτου μὲ χρονολογίαν 1640 παριστάνουσα τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον ἐνηγκαλισμένους⁶ (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 στενότερα πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ἀγίας 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 παριστάνουσας τὸν Ἰησοῦν Παντοκράτορα (πίν. 39. 2), τὴν Θεοτόκον βρεφοκρατοῦσαν καὶ τὸν Χριστὸν Μέγαν Ἀρχιερεα, τὰς ὁποίας ἐτοποθετήσαμεν εἰς τὴν περίδον 1571 - 1579⁷. Ὅμοιαν αὐστηρότητα τεχνιοτροπίας 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 ὁμοίον

¹ Διὰ τὸν τονισμόν τοῦ ἐπιθέτου δὲν εἶμαι βέβαιος, διότι αἱ ὑπογραφαὶ εἶναι ὅλαι μὲ κεφαλαῖα. Οἱ MILLET - PARGOIRE - PETIT (βλ. κατωτ. σημ. 6) τονίζουν Παλαιοκάπας. Ὁμοῖος τονισμὸς ὑπάρχει καὶ εἰς κώδικα τοῦ 18ου αἰῶνος. Ν. Ἑλληνομνήμων, 7, 1910, 77. Ὁ δμώνυμος βιβλιογράφος τοῦ 16ου αἰῶνος ὑπογράφεται Παλαιόκαπας. Ν. Ἑλληνομνήμων, 17, 1923, 415. Τὸν τονισμόν Παλαιοκαπᾶς νομίζω πιθανότερον. Τοῦτον εἶχε παραδεχθῇ καὶ ὁ Γ. Λαμπάκης (βλ. κατωτ. σημ. 3).

² Τὰς εἰς ἔμμε γνωστάς εἰκόνας τοῦ Παλαιοκαπᾶ ἀπαριθμῶ κάπως λεπτομερέστερον, διότι τὸν ἀξιολογῶν τοῦτον ἀγιογράφον οὐτε ὁ Σισιλιάνος ἀναφέρει οὔτε ἄλλος τις ὁμιλεῖ περὶ αὐτοῦ.

³ Ἀπεικόνισις εἰς τὸ φωτοτυπικὸν λεύκωμα τοῦ Γ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Βυζαντινὴ Παναγοθήκη, Ἀθῆναι, ἄ. ἔ. πίν. 17. Ἡ φωτοτυπία ἐγένεν ἐκ τῆς ὑπ' ἀριθ. 5247 φωτογραφίας τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας. Εἰς τὸν κατάλογον ὁμοῦς τῶν φωτογραφιῶν τῆς Ἑταιρείας ἡ εἰκὼν ἀναφέρεται ὡς εὐρυσκομένη εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Λουκά Ἀρτεμῶνος Σίφνου. Βλ. Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας Δελτ. Θ', 1910, σ. 52, ἀριθ. 5247.

⁴ GEROLA, Μον. ven. II, 311, ὅπου ἐκ παραδρομῆς σημειοῦται χρονολογία 1638, Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗ - Σ. ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ, Σημειώματα περὶ τῆς Ἱερᾶς Μονῆς Γωνιάς, Χανιά 1931, σ. 13.

⁵ ΤΩΜΑΔΑΚΗ - ΒΟΓΙΑΤΖΑΚΗ, ἐνθ' ἄν. σ. 13. GEROLA, ἐνθ' ἄν. 311. Ἀπεικόνισις αὐτόθι, σ. 325, εἰκ. 379. Σχεδιάσμα 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. ἄνωτ. σ. 154.

θέματος εικόνα τοῦ Ἀγγέλου εἰς τὴν Μοῆν Ὀδηγητρίας Κρήτης¹, ἀλλὰ συγχρόνως δεικνύει περισσοτέραν σχηματοποίησιν εἰς τὴν διαγραφὴν τῶν φωτεινῶν ὄγκων. Ἡ πολυσύνθετος εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως εἰς τὴν Μοῆν Γωνιάς εἶναι περαιτέρω ἀνάπτυξις τοῦ ἰδίου ἱσως προτύπου, τὸ ὁποῖον εἶχεν ὑπ' ὄψει του καὶ ὁ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος εἰς τὴν εἰκὼνα τοῦ Μουσείου τῶν Συρακουσῶν². Τοῦτο ἀνέπτυξεν ἐπίσης ἀργότερα καὶ ὁ Λαμπάρδος, ἀλλ' ὑπὸ μορφήν διάφορον, ὡς δεικνύουν ἡ εἰκὼν τῆς Συλλ. Λοβέρδου (1635) (πίν. 45. 2) καὶ ἡ ἀχρονολόγητος τοῦ Λένινγκραδ³. Τὸ κοινὸν τοῦτο πρότυπον εἶχε πολλὰ δυτικὰ στοιχεῖα, ἀρκετὰ φανερά εἰς τὴν εἰκὼνα τοῦ Παλαιοκαπᾶ⁴.

Οὕτω, ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον, 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 ἀγιογράφων. Εἰς τὰς ἄλλας εἰκόνας του ἡ προσκόλλησις εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν καὶ ἡ ἀντιγραφὴ προτύπων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἶναι, ὡς εἶδομεν, καταφανεῖς. Ὁ Παλαιοκαπᾶς οὕτω συνεχίζει τὸν δρόμον τῶν ἀγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Λαμπάρδος, ὁ Παβίας κ. ἄ. Ἀρχίζει δηλαδὴ καὶ αὐτὸς μὲ ἔργα αὐστηρᾶς τέχνης, διὰ τὰ καταλήξει, ὅπως καὶ ἐκεῖνοι, εἰς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων. Πάντως ὁμως εἰς τὰ ἔργα του ὁ δανεισμός ἰταλικῶν στοιχείων εἶναι πολὺ ὀλιγώτερος, παρὰ εἰς τὰ ἔργα ἄλλων συγχρόνων του ζωγράφων, περὶ τῶν ὁποίων κατωτέρω ὁ λόγος.

Φιλόθεος Σκούφος⁵. Ὁ ἀγιογράφος οὗτος, εἰς τῶν καλλιτέρων τῆς ἐποχῆς του, ἐγεννήθη εἰς τὴν Κυδωνίαν (Χανιά) τῆς Κρήτης⁶, ἄγνωστον ὅμως πότε. Πρὸ τῆς ἀλώσεως τῶν Χανίων ὑπὸ τῶν Τούρκων (1645) ἐ χρημάτισε μοναχὸς καὶ κατόπιν ἡγουμένος τῆς παρὰ τὰ Χανιά Μονῆς τῆς Χρυσοπηγῆς⁷. Κατὰ τὸ 1653 τὸν εὐρίσκομεν εἰς τὴν Βενετίαν, ἐφημέριον τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καὶ διδάσκαλον τοῦ ἐκεῖ Ἑλληνι-

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 170.

² BETTINI, La pitt. di icone, πίν. XV.

³ Βλ. ἄνωτ. σ. 168.

⁴ Ταῦτα ἐσημείωσεν ὁ MILLET. Recherches, 453 κ. ἑξ.

⁵ Ἡ σχετικὴ παλαιότερα βιβλιογραφία παρὰ ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, σ. 53, σημ. 179. Πρόσθετες ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 242 κ. ἑξ. MARCONI, I, 170. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 16 κ. ἑξ. Βλ. καὶ τὰς παρατομπὰς εἰς τὰς ἐπομένους σημειώσεις.

⁶ Τοῦτο μαρτυρεῖ ὁ ἴδιος εἰς τὴν ὑπογραφὴν τῆς εἰκόνης τῆς Ὑπαπαντῆς, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μοσεῖον, ἣ ὁποία ἔχει ὡς ἑξῆς: *Χεὶρ Φιλοθέου ἱερομονάχου τοῦ Σκούφου ἡγουμένου τοῦ Κυδωνιαίου*. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 197.

⁷ Μ. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ εἰς τὴν Ἑπετηρίδα τῆς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν, 2, 1939, 328.

κοῦ Σχολαίου¹, τὴν θέσιν δὲ τοῦ ἐφημερίου ἐκράτησεν ἀπὸ τῶν 1655 μέχρι τοῦ 1659². Ἐξ ἀρχαϊκῶν πηγῶν προκύπτει ὅτι ὁ Σκοῦφος παρέμεινεν εἰς τὴν Βενετιάν μέχρι τοῦ 1665, ὁπότε τοῦ παρεχωρήθη ὑπὸ τῆς Βενετικῆς Γερουσίας, διὰ τὰς πρὸς τὴν Δημοκρατίαν ὑπηρεσίας του, ἡ ἐκκλησία τῆς Λαουρέντινας ἐπὶ τοῦ Φρουρίου τῆς Ζακύνθου³. Εἰς τὴν ἐφημερίαν τοῦ ναοῦ τούτου ἔμεινε μέχρι περὶ τοῦ 1673, ὁπότε ἀπεσύρθη εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου εἰς τοὺς Κήπους τῆς Ζακύνθου, ἐκεῖ δὲ καὶ ἀπέθανε τὸ 1685⁴.

Ὁ Σκοῦφος ὑπογράφει τὰ ἔργα του κατὰ τρεῖς διαφόρους τρόπους, δηλαδή: *Χεῖρ Φιλοθέου*, *Χεῖρ Φιλοθέου ἱερομονάχου* καὶ *Χεῖρ Φιλοθέου ἱερομονάχου τοῦ Σκούφου*. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι καὶ αἱ κατὰ τοὺς τρεῖς τούτους τύπους ὑπογεγραμμένοι εἰκόνες ἀνήκουν εἰς τὸν Φιλοθέον Σκούφον.

Τὰ παλαιότερα γνωστὰ μέχρι σήμερον χρονολογημένα ἔργα τοῦ Σκούφου εἶναι, ἂν δὲν ἀπατώμαι, τοῦ ἔτους 1661. Ἐν τούτων, παριστάνον τὸ Μαρτύριον τῆς Ἁγίας Παρασκευῆς μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της, φέρει τὴν χρονολογίαν 1661 καὶ τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Φιλοθέου*, εὐρίσκεται δὲ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου⁵. Ἡ ἰσχυρῶς ἰταλίζουσα εἰκὼν αὐτῇ φαίνεται ἀντιγράφουσα, ὥς πρὸς τὴν κεντρικὴν παράστασιν τοῦ Μαρτυρίου, ὅμοιον πίνακα μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος καὶ χρονολογίαν 1652, εὐρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου⁶. Κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1661 ὁ Σκοῦφος ζωγραφίζει τὸν Ἅγιον Γοβδελαῦν 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 *Χεῖρ Φιλοθέου ἱερομονάχου*⁷ καὶ εἶναι ἀντίγραφον τῆς ὑπὸ τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε ἀκριβῶς κατὰ τὸ ἔτος ἐκεῖνο δημιουργηθείσης παραστάσεως τοῦ Πέρσου μάρτυρος καὶ τῶν σκηνῶν τοῦ βίου του⁸.

Κατὰ τὸ ἐπόμενο ὅμως ἔτος 1662 εὐρίσκομεν τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Σκούφου πολὺ διαφόρους εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρ-

¹ ΒΕΛΟΥΛΟΥ, Ἐλλ., Ὁρθοδ., 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 Παπαιαννοπούλου - Παλαιοῦ.

⁶ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 59.

⁷ Αὐτόθι, 129.

⁸ Διὰ τὴν δημιουργίαν αὐτὴν τοῦ Τζάνε βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1937, 467 κ. ἑξ.

δου, με την υπογραφήν *Χεῖρ Φιλοθέου*, την παριστάνουσαν τοὺς Ἀγίους Τεσσαράκοντα¹. Ἐδῶ ὁ Σκοῦφος, ἂν ἐννοεῖται ἡ υπογραφή 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 περιγράμματα². Μὲ τὴν εἰκόνα του αὐτὴν ὁ Σκοῦφος συνεχίζει τὴν παράδοσιν ὀρισμένων παλαιότερων ζωγράφων, ὅπως ὁ Κύριος κ. ἄ.³.

Τὸ 1664 ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Θείας Λειτουργίας, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου⁴ (πίν. 52. 2). Τὸ ἔργον αὐτό, μετὰ τὴν υπογραφήν *Χεῖρ Φιλοθέου*, πολὺ ἐθαυμάσθη καὶ ἐξυμνήθη ὡς πρωτότυπος σύνθεσις τοῦ ἀγιογράφου τούτου⁵. Εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον τῆς εἰκόνης τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου⁶.

Τὴν ἀντιγραφὴν αὐτὴν ἔργων τῶν παλαιότερων μεγάλων ἀγιογράφων, καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ, συνεχίζει ἀκόμη ὁ Σκοῦφος καὶ κατὰ τὸ 1669, ὅποτε ἐξωγράφησε τὴν Ὑπαπαντὴν, τὴν εὐρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον⁷. Καὶ ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον, μετὰ μικρὰν μόνον διασκευὴν τοῦ ἀριστεροῦ οἰκοδομήματος, τοῦ ἀπὸ τοῦ 1571 πίνακος τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ⁸ (πίν. 39. 1). Εἰς τὴν ἰδίαν ἐποχὴν μετὰ τὴν Ὑπαπαντὴν πρέπει, νομίζω, νὰ τοποθετηθῇ καὶ ἡ ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Σκούφου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἡ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Ἀντώνιον⁹ (πίν. 52. 1). Αὕτη ἀντιγράφει τὸ εἰς τὴν αὐτὴν Συλλογὴν ἀποκείμενον ἔργον τοῦ Ἑμμ. Λαμπάρδου μετὰ χρονολογίαν 1611¹⁰.

¹ Δὲν ἀναφέρεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου.

² Ποβ. ὡς πρὸς τὴν φωτεινότητά των τόνων καὶ τὰ περιγράμματα, τὸ φορητὸν ψηφιδωτὸν μετὰ αὐτὸ θέμα, τὸ δημοσιεύθην ὑπὸ Ο. DEMUS εἰς τὸ περιοδ. Βυζαντινὰ Μεταβυζαντινὰ, 1, 1946, 107 κ. ἑξ. Τοῦτο εὐρίσκεται 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. ZOÏS, Zante et son Musée, Zante 1935, 15 κ. ἑξ. ἀριθ. 2. Αὕτη κατεστράφη κατὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953.

⁵ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἀν. 5. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 196 κ. ἑξ.

⁶ ΒΕΤΤΙΝΙ, M. Damasc. πίν. VII.

⁷ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, ἔκδ. 2^α, 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. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 199.

¹⁰ Ἀπεικόνισις ὀχι καλὴ παρὰ J. MYSLIVEC ἐν Seminarium Kondakovianum, 7, 1959, πίν. VII. 2.

Ἐν ἀπὸ τὰ τελευταῖα γνωστὰ ἔργα τοῦ Σκούφου εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Φυγῆς εἰς Αἴγυπτον μὲ χρονολογίαν 1682 εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου¹. 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 ἀγιογράφος, πρὸς τὴν ἀντιγραφὴν παλαιότερων προτύπων. Ὁ Σκούφος 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 Λαύρας². Ἀλλ' ἐνῶ ὁ Θεοφάνης τὸ μετέφρασεν εἰς τὴν ἰδίαν του τεχνικὴν, ὁ Σκούφος διετήρησεν εἰς τὸ ἔργον του ὅλην τὴν φωτεινότητα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν μαλακότητα τῶν τόνων τοῦ Παλαιολογείου προτύπου.

Ὁ Σκούφος παρουσιάζει, ὅπως δεικνύουν τά, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, γνωστὰ ἔργα του, καλλιτεχνικὴν ἐξέλιξιν ἐντελῶς ἀντίθετον ἐκείνης, τὴν ὁποίαν βλέπομεν, ὅχι μόνον εἰς τοὺς συγχρόνους του, ἀλλὰ καὶ εἰς τοὺς παλαιότερους ἀγιογράφους. Ἀρχίζει δηλαδὴ τὸ ἔργον του μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν, τὴν ὁποίαν ὁμως πολὺ ταχέως ἐγκαταλείπει, διὰ νὰ τὸ συνεχίσῃ μὲ τὴν ἀντιγραφὴν, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστὴν, τῶν δημιουργημάτων τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἰς τὰ τέλη δὲ τοῦ σταδίου του τὸν βλέπομεν χρησιμοποιοῦντα καὶ Παλαιολόγεια ἀκόμη πρότυπα.

Ἡ διαπίστωσις αὕτη, ὅτι ὁ Σκούφος ἀρχίζει τὸ καλλιτεχνικόν του στάδιον μὲ τεχνοτροπίαν ἰσχυρῶς ἰταλίζουσαν, θὰ ἡδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῇ ὅχι ἀπολύτως βεβαία, ἂν ἐστηρίζετο μόνον εἰς τὴν ἀνωτέρω ἐξετασθεῖσαν εἰκόνα τοῦ μαρτυρίου τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς, μὲ χρονολογίαν 1661, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, καὶ τοῦτο, διότι ἡ γνησιότης τῆς ὑπογραφῆς ἴσως νὰ ἡγείρεν εὐλόγους ὑπονοίας. Ὑπάρχει ὁμως καὶ ἄλλο ἔργον τοῦ Σκούφου, ἀχρονολόγητον δυστυχῶς, ἀλλ' ἀνήκον ἀσφαλῶς εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτέχνου. Εἶναι τοῦτο ἡ εἰκὼν, ἡ παριστάνουσα τὸ Λεῖψανον τοῦ Ἀγίου Σπυριδωνος 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 ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 14. Βλ. καὶ σ. 17, ἀριθ. 15.

² MILLET, Athos, πίν. 147. 1.

³ MARCONI, II, σ. 251, ἀριθ. 95.

τῆς εἰκόνης αὐτῆς ἐσημείωσεν ἤδη ἡ MARCONI¹. Οὐδεμία, νομίζω, χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι τὸ ἔργον τοῦτο ἀνήκει εἰς τὴν πρώτην περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ σταδίου τοῦ Σκούφου, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ ἀγιογράφος ἦτο βαθύτατα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην, ὥστε νὰ ὑπογράφη καὶ λατινιστὶ ἀκόμη².

Τὸ φαινόμενον αὐτὸ τῆς ἀντιστροφῆς ἐξελίξεως τοῦ Σκούφου εἶναι ἴσως μοναδικόν. Φαίνεται δὲ ἀκόμη περισσότερον παράδοξον, ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἀκμὴ τοῦ ἀγιογράφου τούτου καταλαμβάνει τὸ δεύτερον περίπου ἥμισυ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἐποχὴν δηλαδή, κατὰ τὴν ὁποίαν διὰ τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη εἶχεν ἀποβῆ κανὼν, 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 ἀντιγραφή τῶν ἔργων τοῦ Δαμασκηνοῦ, θὰ ἡδύνατο, νομίζω, νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἀντίδρασις εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλᾶκη, ἀντίδρασις ὁμως, ἡ ὁποία δὲν φαίνεται νὰ εὔρε συνεχιστὰς καὶ μιμητὰς.

Οἱ Βίκτωρες³. Ἡ διερεύνησις τῶν ἀφορώντων τὸν ζωγράφον ἢ μᾶλλον τοὺς ζωγράφους μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ εἶναι ἐξαιρετικὰ δυσχερὴς, ὅχι 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 περισσότερων τοῦ ἑνός, ἀποδεικνύουν καὶ αἱ ἐπὶ τῶν εἰκόνων ὑπογραφαί, ὅπως καὶ ἄλλοτε παρετήρησα⁴, 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 τοῦλάχιστον γνωρίζω, αἱ ἑξῆς παραλλαγαι: *Χεῖρ Βίκτωρος*, *Χεῖρ Βίκτωρος ἱερέως*, *Χεῖρ Βίκτωρος τοῦ*

¹ MARCONI, I, 130.

² Εἰς τὴν διαθέκην τοῦ Σκούφου ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς: ἀφήνω ἀκόμη μίαν εἰκόνα νὰ τὴν βάλουν ἀντίκρυς τοῦ μνήματός μου καὶ αὕτη ἐπινομάζεται ὁ Ἐπιτάφιος Θρήνος, ζωγραφία στὸ νατουράλε. ΜΑΝΟΥΣΑΚΑΣ εἰς τὴν Ἑπετηρίδα τῆς Ἑταιρείας Κρητικῶν Σπουδῶν, 3, 1940, 300. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ πίνακος ἰταλιζόντος (στὸ νατουράλε). Δὲν δυνάμεθα ὁμως νὰ ἤμεθα βέβαιοι ἂν οὗτος ἦτο ἔργον τῆς ἰταλιζούσης πρώτης περιόδου τοῦ Σκούφου ἢ περὶ ἔργου ἄλλου ζωγράφου, τὸ ὁποῖον εὐρίσκετο εἰς τὴν κατοχὴν του. Ἡ πρώτη ἐκδοχὴ φαίνεται ἴσως πιθανωτέρα.

³ Τὴν παλαιότεραν βιβλιογραφίαν βλ. ἐν PROCTOR, σ. 50, σημ. 169.

⁴ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενᾶκη, 46.

Κρητός, Χείρ Βίκτορος, Χείρ Βίκτορος Ιερέως, Χείρ Βίκτορος Κριτός, Χείρ 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 Χείρ Βίκτορος Κριτός¹.

1652 Χείρ Βίκτορος².

1660 Χείρ Βίκτορος³.

1660 Χείρ Βίκτωρος Ιερέως⁴.

1670 Χείρ Βίκτορος⁵.

1670 Χείρ Βίκτορος Ιερέως⁶.

1674 Χείρ Βίκτωρος⁷.

1674 Χείρ Βίκτωρος⁸.

1694 Χείρ Βίκτωρος⁹.

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 ἀγιογράφος θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐργάζεται ὀγδοήκοντα ἐννέα ὅλα ἔτη μετὰ τὸ πρῶτον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του.

¹ Παναγία Ἀμόλυντος εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ. AMANTOY, Σιναιτ. Μνημ. 57.

² Μαρτύριον τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς ἄλλοτε εἰς τὴν Σουλ. Σταθάτου. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 59, ὅπου κατὰ λάθος γράφεται Βίκτωρος.

³ Ἀποτομή τοῦ Προδρόμου εἰς τὸν ναὸν Παντοκράτορος Ζακύνθου. D. QUINN εἰς τὸ περιόδ. Ἀρμονία, 3, 1902, 185.

⁴ Εἰκὼν εἰς τὴν ἄλλοτε ὑπάρχουσαν Σουλ. Ζερβουδάκη. (Τὸ θέμα μοῦ εἶναι ἄγνωστον). ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 59 κ. ἐξ.

⁵ Μεταμόρφωσις εἰς τὸν ναὸν Φανερωμένης Ζακύνθου. QUINN, ἐνθ' ἄν. 585.

⁶ Εὐαγγέλ. Ματθαῖος εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας. MARCONI, II, σ. 250, ἀριθ. 74. (Ἡ ὑπογραφή καὶ ἡ χρονολογία ὀπισθεν διὰ γραφίδος).

⁷ Ρίζα Ἰεσοῖ καὶ Ἰησοῦς ἡ Ἀμπελος εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος Βενετίας. MARCONI, II, σ. 217, ἀριθ. 19, 20. Ἡ χρονολογία εἶναι, κατὰ πληροφориάν τοῦ κ. Μέριτζου, 1674 καὶ ὄχι 1671, ὡς γράφει ἡ Marconi.

⁸ Γέννησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Σουλ. Σταθάτου. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σουλ. Σταθάτου, 13 κ. ἐξ.

⁹ Εἰκὼνες 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 ΑΧΣΤΑ ἀντὶ ΑηΧΔ (1694). Πρβ. καὶ σ. 80, εἰκ. 46. Ταύτην διώρθωσεν ὁ ἴδιος εἰς φύλλον παροραμάτων.

Ὁ BETTINI, ἐπὶ τῇ βάσει ἀρχιερατικῶν πηγῶν, ὁμιλεῖ περὶ δύο ζωγράφων μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ, οἱ ὁποῖοι ἔζησαν κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα. Τοῦτων ὁ εἰς ἀναφέρεται εἰς ἔγγραφα τοῦ 1537 καὶ 1539 ὡς Victor filius q. ser Johannis Greci pictor¹, ὁ δὲ ἕτερος μνημονεύεται τὸ 1546 ὡς ser Vettor de Bartolomio depentor, ὀνομαζόμενος κοινῶς Victor de le Madone². Νομίζω ὁμως 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 Κλαπατζαράν ἐκ Κερκύρας ἱερέα καὶ ζωγράφον³. Καὶ ὡς πρὸς μὲν τὸ ἐπίθετον Κλαπατζαράς, ἡ πληροφορία τοῦ Βελούδου δὲν φαίνεται ἀκριβής, ὡς ἤδη παρετηρήθη⁴, διότι θὰ ἦτο δύσκολον νὰ ταυτισθῇ οὗτος πρὸς τὸν παρ' ἱερεῦσι λογιώτατον Βίκτωρα Κλαπατζαράν, τὸν ἐκδόσαντα ἡμῖσιν αἰῶνα ἀργότερον, τὸ 1719, τὴν ὑπ' αὐτοῦ συντεθεῖσαν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Νικολάου⁵. Τὸ ὅτι ὁμως ὁ ἱερεὺς Βίκτωρ κατήγετο ἐκ Κερκύρας ἐπεβεβαίωσεν ὁ ΜΕΡΤΖΙΟΣ ἐπὶ τῇ βάσει ἀρχιερατικῶν ἐγγράφων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας⁶.

Ἄν ἐξετάσωμεν τὸν ἀνωτέρω παρατεθέντα χρονολογικὸν πίνακα, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ὁ ζωγράφος Βίκτωρ ὁ Κρῆς ἀναφέρεται μόνον κατὰ τὸ ἔτος 1605, κατόπιν, μέχρι τοῦ 1660, ὁ ἀγιογράφος ὑπογράφεται ἀπλῶς Βίκτωρ, ἀπὸ δὲ τοῦ 1660 μέχρι τοῦ 1694 ἡ ὑπογραφή εἶτε εἶναι ἀπλῶς Χεῖρ Βίκτωρος, εἶτε Βίκτωρος ἱερέως.

Νομίζω πολὺ πιθανὸν ὅτι δυνάμεθα νὰ ταυτίσωμεν τὸν ἀπὸ τοῦ 1660 ὑπογραφόμενον Βίκτωρα ἱερέα ἢ ἀπλῶς Βίκτωρα πρὸς τὸν ἐκ Κερκύρας ὁμώνυμον ἱερέα, τὸν μνημονευόμενον εἰς τὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας. Ἄν καὶ ὁ Βίκτωρ ἱερεὺς, ὁ ὑπογραφόμενος εἰς τὰ ἔγγραφα τῶν Ἀρχείων τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, δὲν ἀναφέρει ὅτι εἶναι καὶ ζωγράφος, ἐντούτοις ἡ σύμπτωσης τῶν χρονολογιῶν μᾶς βοηθεῖ εἰς τὸν πιθανώτατον, κατὰ τὴν γνώμην μου, ταυτισμὸν τοῦτον.

Ἄν 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. ἐξ. 28.

² Αὐτόθι, 28. Οὗτος ἀναφέρεται ὡς «mastro Vettor da le madone» τὸ 1546 εἰς τὴν διαθήκην τοῦ ζωγράφου Γεωργίου Λουμπινά. τὴν ὁποίαν ἐδημοσίευσεν ὁ Κ. ΜΕΡΤΖΙΟΣ εἰς τὰ Κρ. Χρον. 9, 1955, 158 κ. ἐξ.

³ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλ. Ὁρθοδ. Ἀποικ. 111.

⁴ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 60.

⁵ Βλ. L. ΡΕΤΙΤ, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, σ. 216, ἀριθ. 1.

⁶ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Θωμ. Φλαγγ. 246.

Κρηῖτα, τὸν ὑπογραφόμενον εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ 1605, καὶ ὁ ὁποῖος δὲν ἀναφέρεται εἰς τὰς ὑπογραφάς του ὡς ἱερεὺς. Ὅτι ἡ διάκρισις αὕτη εἶναι ἴσως πιθανή, δεικνύει τὸ γεγονός ὅτι μετὰ τὸ 1605 δὲν ἀναφέρεται πλέον εἰς τὰς ὑπογραφάς Βίκτωρ Κρής.

Κατὰ ταῦτα δυνάμεθα, νομίζω, νὰ διακρίνωμεν δύο τοῦλάχιστον ἁγιογράφους μὲ τὸ ὄνομα Βίκτωρ, ἓνα παλαιότερον, Κρηῖτα τὴν πατρίδα, τοῦ ὁποίου τὰ ἔχνη χάνονται μετὰ τὸ 1605, καὶ ἓνα 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 γεγονός ὅτι μετὰ 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 17^{ου} 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 ἐνόητος θὰ ἐξετάσωμεν καὶ τούτου τὸ ἔργον ἐνταῦθα.

Βίκτωρ ὁ Κρής. Τούτου ἐν μόνον, ὡς εἶδομεν, χρονολογημένον ἔργον εἶναι γνωστόν, ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ἀμολύντου μὲ τὸ ἔτος 1605 εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ¹ (πίν. 53. 1). Εἰς τὸν ἁγιογράφον ὅμως τοῦτον δύναται, νομίζω, ν' ἀποδοθοῦν τρία ἀκόμη ἀχρονολόγητα ἔργα, ἐκ τῶν εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον γνωστών. Ταῦτα εἶναι ἡ Ἀγία Αἰκατερίνη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον, ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Προδρόμος εἰς τὴν Συλλ. Δοβέρδου καὶ ἡ Θεοτόκος ἡ Βάτος μετὰ τοῦ Μωϋσέως λαμβάνοντος τὸν Νόμον εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ.

Ἡ Ἀγία Αἰκατερίνη τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου², μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Βίκτωρος*, ἔχει, καὶ εἰς τὸ σχέδιον καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν, ὅλην τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς σχολῆς καὶ σχετίζεται, ἀπὸ τῆς ἀπόψεως ταύτης, πρὸς

¹ Βλ. ἀνωτέρω σ. 210 σημ. 1. Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Γ. ΣΑΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, εἰκ. 15.

² ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2^α ἐκδ., σ. 89, ἀριθ. 297.

τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς περιόδου ἰδίως 1571 - 1579, ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὰ ἔργα τῆς παλαιότερας περιόδου τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου. Πολὺν διδακτικὴ ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ἡ σύγκρισις τῆς εἰκόνης αὐτῆς τοῦ Βίκτωρος πρὸς τὸν ὁμοίου θέματος πίνακα τοῦ Λαμπάρδου μὲ χρονολογίαν 1620 εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη¹. Ἡ ὅλη παράστασις τῆς Ἀγίας 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 εὐρίσκεται πολὺ πλησιέστερον εἰς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα, τὸν τύπον τῆς ὁποίας ἀσφαλῶς δὲν ἐδημιούργησεν ὁ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος, ὅπως καὶ ἀλλαχοῦ παρετήρησα².

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 Ἑμμανουὴλ Τζάνες εἰς τὴν εἰκόνα τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος Βενετίας καὶ παριστάνουσαν τὴν Ρίζαν Ἰεσοαὶ μὲ τὴν μικρὰν Θεοτόκον μεταξὺ τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας (1664)³, ἐπίσης δέ, τὸ 1661, εἰς τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Ἀγίου Γοβδελαᾶ⁴. Ἄλλοτε παρετήρησα ὅτι διὰ τὴν θέσιν αὐτὴν τῆς χειρὸς ὁ Τζάνες εἶχεν ὡς πρότυπον πίνακα τοῦ Tintoretto⁵. Δὲν εἶναι ἀπίθανον τὸ αὐτὸ ἢ ἀνάλογον πρότυπον νὰ ἐχρησιμοποιήθῃ καὶ ἀπὸ τὸν δημιουργήσαντα τὸν ἀρχικὸν τύπον τῆς εἰκόνης τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης. Τῆς ἀρχικῆς αὐτῆς εἰκόνης πιστὸν ἀντίγραφον εἶναι, νομίζω, τὸ ἐνταῦθα ἀπασχολοῦν ἡμᾶς ἔργον τοῦ Βίκτωρος. Τὸν ἀρχικὸν δὲ αὐτὸν τύπον ἐπαναλαμβάνει, χρησιμοποιῶν, φυσικὰ, ἐν ἀπὸ τὰ πολλὰ διάμεσα ἀντίγραφα, καὶ ὁ κατὰ τὰς τελευταίας δεκάδας τοῦ 17^{ου} καὶ τὰς πρώτας τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἀκμάσας Ἰωάννης Μόσκος⁶. Ἡ διασκευή,

¹ ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Β καὶ σ. 30 κ. ἐξ. ἀριθ. 14.

² Αὐτόθι, 31. Πρβ. καὶ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ Ἀφιέρωμα εἰς Κ. Ἄμαντον, 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. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 477 κ. ἐξ. πίν. ΚΓ'.

⁵ ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἀν. 478 καὶ πίν. ΚΕ'.

⁶ Ρώμη. Σὺλλ. Sterbini. Μυροζ, 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 ρεαλιστικῇ. Ὁ διασκευαστὴς δηλαδὴ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἐννοήσῃ τὴν ἐντελῶς ἀδικαιολόγητον, ὡς ἤδη εἴπομεν, θέσιν αὐτὴν τῆς χειρὸς, 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 ὅποιον 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 ὅποιον, ἂν ἀφαιρέσῃ τις, θὰ ἔχῃ ἀκριβῶς τὸν τύπον τῆς εἰκόνας τοῦ Βίκτωρος, τὸν ὅφ' ἡμῶν θεωρούμενον ὡς τὸν ἀρχικόν.

Ἡ διασκευή αὕτη, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Λαμπάρδου, εἶναι ἀσφαλῶς παλαιότερα τοῦ 1620, ὅποτε ἐξωγραφήθη ἡ εἰκὼν τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ταύτην εὐρίσκομεν ἤδη εἰς τὴν λατρευτικὴν εἰκόνα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ (πίν. 55. 2), ἔργον τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, γενόμενον περὶ τὸ 1612¹. Δὲν εἶναι ἀπίθανον ἡ προσθήκη τοῦ κλάδου τοῦ φοίνικος εἰς τὴν δεξιὰν τῆς ἁγίας νὰ ὀφείλεται εἰς αὐτὸν τὸν Παλλαδᾶν, ἀντίγραφον δὲ τῆς εἰκόνας 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 εὐρισκόμενον πλησιέστατα πρὸς τὴν ἀρχικὴν εἰκόνα καὶ νὰ τοποθετηθῇ, μὲ πολλὴν πιθανότητα, εἰς χρόνους παλαιότερους τοῦ 1612, ὅποτε ἐξωγραφήθη ὑπὸ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ ἡ εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Σινᾶ εὐρισκομένη λατρευτικὴ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης.

Μία ἄλλη εἰκὼν, ἡ ὁποία, κατὰ τὴν γνώμην μου, εἶναι ἔργον τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητός, δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐνταῦθα. Αὕτη εὐρίσκεται εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ παριστάνει τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Προδρόμον μέχρι τῆς ὀσφύος, περρωτόν, ἐστραμμένον πρὸς δεξιὰ καὶ ἔχοντα πρὸ αὐτοῦ, ἐντὸς χρυσῆς λεκάνης τὴν ἀποτμηθεῖσαν κεφαλὴν του. Ἡ εἰκὼν φέρει τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Βίκτωρος*² (εἰκ. 53. 2).

¹ Ἀπεικονίσθη ἐν Κ. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σύντομος ἱστορία τῆς ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, Θεσσαλονίκη 1953, πρωτοελευταῖος πίναξ, ἀνευ ἀριθμῆσεως. Ἡ εἰκὼν φέρει τὴν ὑπογραφὴν: *Χεῖρ Ἱερεμίου τοῦ Κρητός*, χωρὶς χρονολογίαν. Ὅτι ὁ Ἱερεμίας οὗτος ὁ Κρης εἶναι ὁ Παλλαδᾶς, φαίνεται ἀπὸ τὴν περιγραφὴν τοῦ Νεκταρίου Ἱεροσολύμων, περὶ τῆς ὁποίας κατωτέρω. Τὸ ἔτος 1612 εὐρίσκεται ἐπὶ ἄλλης εἰκόνας τοῦ τέμπλου παριστανούσης τὸν Ἰησοῦν μὲ ὁμοίαν ὑπογραφὴν. Βλ. ΑΜΑΝΤΟΥ, Συναϊτικά μνημεῖα, 55.

² ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 58. Δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαιῶ.

Τὸ ἔργον αὐτὸ παρουσιάζει ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον διὰ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν του. Εἰς τὰ πρόσωπα οἱ ὄγκοι ἔχουν διαμορφωθῇ κατὰ τρόπον καθαρῶς διακοσμητικὸν καὶ περιβάλλονται ὑπὸ λεπτῶν λευκῶν γραμμῶν. Τὰ ἐντόνως φωτιζόμενα σημεῖα τῶν ὄγκων τούτων τονίζονται μὲ πολὺν λευκάς, παραλλήλους καὶ λεπτὰς γραμμάς.

Ἡ ρυθμικὴ αὐτὴ σχηματοποιήσις τῶν ὄγκων δὲν ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ εἰς ἔργα τῆς περιόδου ταύτης καὶ διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἡ ἐξέτασις τῆς καταγωγῆς τῆς δέον νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐπ' ὀλίγον.

Ὁ TESTI, θέλων ν' ἀποδείξῃ ὅτι ἡ βενετικὴ ζωγραφικὴ ἔχει τὴν ἀρχὴν τῆς 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 Προδρόμος κ.ἄ., αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν ρυθμικὴν σχηματοποίησιν πολὺ ἀνάλογον πρὸς τὴν τοῦ ἐνταῦθα ἐξεταζομένου ἔργου τοῦ Βίκτωρος, ἃν καὶ μὲ χαρακτηριστὴν περισσότερον λαϊκόν¹. Ἄλλ' ἡ γνώμη αὐτὴ τοῦ Testi, ὅτι ἡ ρυθμικὴ σχηματοποιήσις εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Μουσ. Correr προέρχεται ἀπὸ τὴν μίμησιν ψηφιδωτῶν, δὲν φαίνεται πολὺ πιθανή. Ἡ σχηματοποιήσις αὐτὴ τῶν ὄγκων, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βίκτωρος, εἶναι πολὺ παλαιὰ εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν. Αὕτη, ὅπως ἐμφανίζεται εἰς τὸ ἔργον τοῦ Βίκτωρος, παρουσιάζει τὴν τελευταίαν μορφήν ἐξελίξεως τῆς γραμμικῆς τεχνικῆς, τῆς ὁποίας τὰ διάφορα στάδια, ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος μέχρι τῶν χρόνων περίπου τῆς ἀλώσεως, ἐξητάσαμεν ἤδη εἰς ἄλλα κεφάλαια τοῦ παρόντος βιβλίου. Μετὰ τὴν ἄλωσιν, τὴν σχηματοποίησιν αὐτὴν εὐρίσκομεν εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους, ὀλιγώτερον ἰσχυρὰν εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας² (πίν. 27. 2), ἐντονωτέραν δὲ εἰς τὸ καθολικὸν τῆς ἰδίας μονῆς³ (πίν. 25. 1). Διὰ τὴν ἐπίσης ἔντονον τὴν συναντῶμεν εἰς τὰς ὑπὸ τοῦ Ζώρξη ἐκτελεσθείσας τὸ 1547 τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου⁴ (πίν. 33. 2), ὅπως καὶ τὸ 1566 εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Γεωργίου ἱερέως καὶ σακελλαρίου Θιβῶν γενομένην διακόσμησιν εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βασιλαῖμ τῶν Μετεώρων (πίν. 29). Χαρακτηριστικὴ τέλος διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν εἶναι ἡ μεγάλῃ τοιχογραφία τῆς Δεήσεως εἰς τὸν νάρ-

¹ Τὸ βιβλίον τοῦ TESTI, *Storia della pittura veneziana*, Bergamo 1909, δὲν ἡδυνήθη νὰ ἴδῃ. Τὰς γνώμας του γνωρίζω ἀπὸ τὸν BETTINI, *La pitt. di icone*, 60 κ. ἐξ. ὅπου καὶ παρατίθεται, εἰς τὸν πίν. XXV, ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου τοῦ Μουσείου Correr (ὅχι τοῦ Προδρόμου, ὅπως κατὰ λάθος γράφει ὁ Bettini).

² ΜΙΛΛΕΤ, *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 ὁμως ἀπομίμησης τόσον πιστὴ τῆς τεχνοτροπίας ἔργου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος δὲν δύναται νὰ νοηθῇ, ἀπὸ ὅσα τοὐλάχιστον μέχρι τοῦδε γνωρίζομεν, διὰ ζωγράφον ἀκμάσαντα κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ ἔτερος Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος, ὁ μέλλων νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κατωτέρω. Ἀντιθέτως διὰ ζωγράφον τῶν τελευταίων ἐτῶν τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν πρώτων τοῦ 17^{ου} 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 Κρηῖτα. Τέλος ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου τῆς Βάτου μετὰ τοῦ Μωϋσέως λαμβάνοντος τὸν Νόμον, ἡ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Βίκτωρος* καὶ ἀποκειμένη εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ², ἂν καί, ἀπὸ ἀπόψεως τέχνης, ἔργον κατώτερον κάπως τῶν προηγουμένων ἐξετασθέντων, δέον ν' ἀποδοθῇ εἰς τὸν Βίκτωρα τὸν Κρηῖτα. Ἡ εἰκὼν αὕτη παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς Βάτου, στενωτάτην συγγένειαν πρὸς τὸ ἀριστερὸν τμήμα τοῦ ἀναλόγου ἔργου τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου μετὰ χρονολογίαν 1593 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 44. 1). Ἡ ὁμοιότης αὐτὴ μᾶς ἐπιτρέπει, νομίζω, νὰ θεωρήσωμεν τὴν ἐν λόγῳ εἰκόνα ἔργον τοῦ παλαιότερου Βίκτωρος, δηλαδὴ τοῦ Κρητός.

Ἐκ τῆς γενομένης λοιπὸν ἐξετάσεως προκύπτει ὅτι καὶ ὁ Βίκτωρ ὁ Κρής φαίνεται ἀκολουθῶν τὸν ἴδιον δρόμον μὲ τοὺς συγχρόνους του, ὅπως ὁ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος, ὁ Παλαιοκαπᾶς κ. ἄ. Ἡ ἑλληνιστὴς ὁμως 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. Ἄν δηλαδὴ καὶ αὐτὸς εἰς τὰ μεταγενέστερα ἔργα του ἐπηρεάσθῃ 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 μετὰ χρονολογίαν 1652, ἡ εὐρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου καὶ ἄγνωστον, εἰς ἐμὲ τοὐλάχιστον, ποῦ σήμερον

¹ MILLET, Athos, πίν. 237.

² Ἀπεικονίσθη ὑπὸ ΑΜΑΝΤΟΥ, Σύντομος ἱστορία τῆς ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ, τελευταῖος πῖναξ, ἀνευ ἀριθμήσεως. Ἐπίσης ὑπὸ ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, εἰκ. 16.

ἀποκειμένη¹. Νομίζω ὅμως ὅτι ὀλίγοι ἀχρονολόγητοι εἰκόνες μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος ἢ Βίκτωρος Ιερέως θὰ ἠδύναντο ἴσως νὰ θεωρηθοῦν παλαιότερα ἔργα τοῦ ἰδίου ζωγράφου. Ἄν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι αἱ εἰκόνες αὐταὶ δεικνύουν τεχνοτροπίαν καὶ εἰκονογραφίαν περισσότερον συντηρητικὰς ἀπὸ τὸ Μαρτύριον τῆς Ἀγίας 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 ὁλονὸν 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 παλαιότερων του ἁγιογράφων τροχίαν. Ἀρχίζει δηλαδὴ καὶ οὗτος μὲ ἔργα μὴ ἀπομακρυνόμενα πολὺ τῆς παραδόσεως, διὰ νὰ καταλήξῃ εἰς εἰκόνας χαρακτηῖρος καθαρῶς ἰταλικοῦ.

Τοιαῦται συντηρητικαὶ εἰκόνες εἶναι ἡ Γέννησις τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη². Εἰς τὴν Γέννησιν ἡ ἐξάρτησις τοῦ Βίκτωρος ἀπὸ τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἶναι καταφανής. Ἡ ὅλη παράστασις σχετίζεται, ὡς πρὸς τὴν γενικὴν τῆς διάταξιν, μὲ τὴν ἀπὸ τοῦ 1555 τοιχογραφίαν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Ἀγίου Παύλου³. 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. Seltman⁴ διατηρεῖ ἀρκετὴν ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ φαίνεται ἀκολουθοῦσα πρότυπον συγγενέστατον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας⁵ καὶ πρὸς τὴν τοῦ Ζώρζη εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου⁶.

¹ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 210 σημ. 2.

² ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21. Α, Β, καὶ σ. 46 κ. ἐξ.

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 Βικτόρων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

⁵ MILLET, Athos, πίν. 119. 2.

⁶ Αὐτόθι, πίν. 198. 1. Αὐστηρὸν ἐπίσης ἔργον, ἀνήκον πιθανώτατα εἰς τὸν Βίκτωρα τούτον, εἶναι καὶ ἡ ἐνυπόγραφος εἰκὼν τοῦ Ἰησοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης τῆς Παροιζίας Πάρου. Γ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Μιά ἐκκλησίᾳ στὴν Πάρο, Ἀθήνα 1951, εἰκ. 4 καὶ σ. 9 κ. ἐξ. 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 ἦτο

Ἡ ἐπὶ στορογγύλης σανίδος εἰκὼν τῆς Συλλ. Λοβέρδου, μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Βίκτωρα*, ἡ παριστάνουσα τὴν Προσευχὴν τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ¹ (πίν. 54. 1), συγγενεῦει πρὸς τὰς προηγουμένως ἐξετασθείσας, δεικνύει μάλιστα τεχνικὴν ἐκτέλεσιν πολὺ καλλιτέραν ἐκεῖνων. Ἡ ἄλλη ὁμοῦς εἰκὼν τῆς ἰδίας Συλλογῆς, ὁμοίως μὲ τὴν ὑπογραφὴν *Χεῖρ Βίκτωρα*, ἡ παριστάνουσα εἰς μὲν τὸ ἄνω μέρος τὴν Προσευχὴν ἐν Γεθσημανῇ, εἰς δὲ τὸ κάτω τὴν Προδοσίαν τοῦ Ἰούδα², εἶναι ἔργον μὲ καταφανῇ τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν. Ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα ἄλλωστε εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνης τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη, τῆς εὐρισκομένης εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου³.

Δύο μικρὰ ἑλληνοειδῆ εἰκονίδια εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ εἶναι ἀσφαλῶς ἔργα τοῦ ἰδίου ἀγιογράφου. Τούτων τὸ ἓν, μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος, παριστάνει τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων⁴ καὶ εἶναι πιστότατον ἐν μικρογραφίᾳ ἀντίγραφον τῆς γνωστῆς εἰκόνης τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν Ἡρακλείου⁵. Τὸ ἕτερον εἰκονίδιον, παριστάνον τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον⁶, εἶναι ἀνυπόγραφον, ἀλλ' ἀσφαλῶς ἀνήκει εἰς τὸν Βίκτωρα, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι καὶ ἐδῶ ἐχρησιμοποίησεν, εἰς τὰς γενικὰς τοῦλάχιστον γραμμάς, τὴν εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ⁷.

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 Παδοῦης καὶ τὸν Ἅγιον Φραγκίσκον τῆς Ἀσίζης, παρὰ τοὺς ὁποίους αἱ ἐπιγραφαὶ εἶναι λατινικαί⁸. Ἐδῶ ὁ Βίκτωρ δεικνύει τὰς δύο κατευθύνσεις τῆς τέχνης του. Ἡ μὲν παράστασις τῶν ἀποστόλων Πέτρον καὶ Παύλου ἐπὶ τοῦ ἐνὸς φύλλου ἔχει τὴν αὐστηρὰν τεχνικὴν, τὴν ὁποῖαν εὗρομεν εἰς τὴν στορογγύλην 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 ἐτέρου φύλλου ἔχει καὶ τεχνικὴν καὶ χαρ-
κιτῆρα καθαρῶς ἰταλικά. Ὁ Βίκτωρ λοιπὸν κινεῖται πλέον μεταξὺ τῶν δύο
κόσμων τῆς τέχνης, τοῦ ὀρθοδόξου καὶ τοῦ δυτικοῦ. Ὁ δεύτερος εἶναι ἐκεῖ-
νος πού θά ὑπερισχύσῃ. Τὸ Μαρτύριον τῆς Ἀγίας Παρασκευῆς μὲ τὴν χρο-
νολογίαν 1652, τὸ εὐρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, εἶναι ἔργον
καθαρῶς πλέον ἰταλικόν. Τοῦτο ἢ τὸ πρότυπόν του ἀντιγράφει, ὡς εἶδομεν,
τὸ 1661 ὁ Φιλόθεος Σκουῖφος εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Λοβέρδου¹, προσπα-
θῶν νὰ τὸ ἐπιναφέρῃ, ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦλάχιστον, εἰς τὴν παλαιὰν
παράδοσιν. Τὰς ἰδίαις παρατηρήσεις θὰ ἡδύνατό τις νὰ κάμῃ καὶ εἰς τὴν εὐ-
τυχῶς διασωθεῖσαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τῆς Ζακύνθου εἰκόνα τῆς Μετα-
μορφώσεως 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 τεχνικὴν, ἢ ὅλη ὅμως τεχνοτροπία εἶναι βα-
θύτατα ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἐντονωτέρα εἶναι ἡ ξένη ἐπί-
δρασις εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου μὲ χρονολογίαν 1674,
τὴν εὐρισκόμενην εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου². Ἄν καὶ ἡ σύνθεσις, εἰς τὸ γε-
νικόν της σχῆμα, προέρχεται ἀπὸ πρότυπον ἀναγόμενον καὶ μέχρι τῶν Πα-
λαιολογείων ἀκόμη χρόνων, ὅπως δεικνύει ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐθν. Βασιλικοῦ
Μουσείου τοῦ Μονάχου³, ἐν τούτοις ὁ Βίκτωρ εἰσήγαγεν εἰς τὸ ἔργον του
τόσα ἰταλικά 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 ποι-
μένων⁴. Ἄν ἔλειπεν ἡ ἑλληνικὴ ὑπογραφή, *Χεῖρ Βίκτωρος*, θὰ ἡδύνατο ἀδι-
στάτως ἡ εἰκὼν νὰ θεωρηθῇ ἔργον δοκίμου Βενετοῦ ζωγράφου.

Ὁ ἱερεὺς οὗτος Βίκτωρ ὁ Κερκυραῖος, καὶ εἰς τὰς αὐστηροτέρας ἀκόμη
εἰκόνας του, δεικνύει τέχνην ὅχι ἐξαιρετικὴν, οὐδὲ θὰ ἡδύνατο νὰ τεθῇ παρα-
πλεύρως τῶν μεγάλων συγχρόνων του ἀγιογράφων. Οὗτος εἶναι τεχνίτης
πολὺ κατώτερος τοῦ ἀρχαιοτέρου του καὶ συνωνύμου Βίκτωρος τοῦ Κρητός.
Καὶ αὐτὴ δὲ ἀκόμη ἡ διαφορτικὴ ποιότης τῆς τέχνης μεταξὺ τῶν δύο ὁμο-
νύμων εἶναι ἐν ἐπὶ πλέον στοιχεῖον διαχωρισμοῦ τούτων.

Ἡ ἀντιγραφὴ τῶν παλαιῶν προτύπων. Ἀπὸ τὴν ἤδη γενομένην
ἐξέτασιν προκύπτει τὸ ἀναμφισβήτητον γεγονός ὅτι οἱ ἀγιογράφοι, οἱ ὁποῖοι

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 206.

² ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 11. Βλ. καὶ σ. 13 κ. ἐξ. ἀριθ. 11.

³ WULFF - ALPATOFF, σ. 145, εἰκ. 59. FELICETTI - LIEBENFELS, πίν. 127 B.

⁴ ΛΙΧΑΤΣΕΦ, σ. 21, εἰκ. 30.

ἐδῶ μᾶς ἀπασχόλησαν, προτοῦ καταλήξουν, οἱ περισσότεροι τοῦλάχιστον, εἰς τὴν μίμησιν ἰταλικῶν πινάκων, χρησιμοποιοῦν ὡς πρότυπα τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, καὶ μάλιστα τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἶδομεν 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 ομάδος τῶν ἀρχαῖζόντων τεχνιτῶν τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Κύπριος κ.ἄ., τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἐξητάσαμεν ἤδη¹.

Τὴν τάσιν αὐτὴν τῶν ζωγράφων τοῦ 17^{ου} 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 Παλλαδᾶ², 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, ἐμυμήθη ἀναλογία καὶ τέχνη τῶν γραμμῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης³.

Καὶ ὅλας μὲν τὰς ὑπὸ τοῦ Νεκταρίου περιγραφόμενας καὶ θαυμαζόμενας εἰκόνας τοῦ τέμπλου εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὰς γενομένας ὑπὸ τοῦ Κρητὸς Συναῖτου μοναχοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, δὲν γνωρίζω. Ἄν ὅμως κρίνωμεν ἀπὸ τὴν μετὰ αὐτῶν εἰκόνα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος⁴ (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 του⁵ (πίν. 55. 1), πρέπει ἀσφαλῶς νὰ δικαιώσωμεν τὸν Νεκτάριον, διότι

¹ Βλ. ἄνωτ. σ. 160 κ. ἑξ.

² ΑΜΑΝΤΟΥ, Συναῖτ. μνημ. 55.

³ ΝΕΚΤΑΡΙΟΥ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ, Ἐπιτομή τῆς ἱεροσκοπικῆς 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 παρθεσίαν περιοπήν βλ. καὶ ἐν ΑΜΑΝΤΟΥ, Συναῖτ. μνημ. 55, ληφθεῖσαν ἀπὸ τὴν ἐκδοσιν τοῦ βιβλίου τοῦ Νεκταρίου τοῦ ἔτους 1805, εἰς τὴν ὁποίαν ἐκ τυπογραφικοῦ λάθους γράφεται ...καὶ τέχνη τῶν γραμμῶν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιστήμης, ἀντὶ τοῦ ὁρθοῦ καὶ τέχνη τῶν γραμμῶν..., ὅπως ἔχει εἰς τὴν ὑφ' ἡμῶν χρησιμοποιηθεῖσαν ἐκδοσιν τοῦ 1783. Ἡ περιγραφὴ τῆς μονῆς τοῦ ναοῦ καὶ τῶν εἰκόνων, μετὰ τῆς ἐνδιαφερόσης ἡμᾶς περιοπῆς, μετετυπώθη αὐτοῦσια ἀπὸ τοῦ βιβλίου τοῦ Νεκταρίου εἰς τὸ ἀνωτέρω ἐκδοθὲν Προσκυνητᾶριον τῆς μονῆς: Περιγραφὴ ἱερᾶ τοῦ ἁγίου καὶ θεοβαδίστου ὄρους Σινᾶ... τυπωθεῖσα νῦν τέταρτον (εἰς τὴν πραγματικότητά εἶναι ἡ 5ῃ ἐκδοσις)... Ἐνετίσιν 1778, 114. Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ Προσκυνηταρίου καὶ τὰς διαφόρους ἐκδόσεις του βλ. ἐν ΡΕΤΙΤ, Bibliographie des acolouthies grecques, σ. XXXIV κ. ἑξ.

⁴ Βλ. ἄνωτ. σ. 214.

⁵ Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικά τῆς Χριστ. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας,

πράγματι ἔχουν αὐται ὅλην τὴν αὐστηρότητα τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16^{ου} 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 Τερσοσλύμων. Οἱ ζωγράφοι οὗτοι παρουσιάζουν ὅλοι σχεδὸν τὴν ἰδίαν καλλιτεχνικὴν ἐξέλιξιν, τῆς ὁποίας ὅμως τὰ διάφορα στάδια δὲν εἶναι εὐκόλουν νὰ καθορίσωμεν ἐπακριβῶς, διότι τὰ, εἰς ἡμᾶς τοῦλάχιστον, γνωστὰ ἔργα των καὶ ὀλίγα εἶναι καὶ κατὰ τὸ πλεῖστον ἀχρονολόγητα. Πάντως γεγονός, νομίζω, εἶναι ὅτι οὗτοι ἀρχίζουν τὸ καλλιτεχνικὸν των στάδιον μὲ τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν αὐστηροτάτας καὶ ἰσχυρῶς συντηρητικὰς. Τοῦτο ὅμως δὲν διαρκεῖ ἐπὶ πολὺ. Τὸ πνεῦμα καὶ αἱ καλλιτεχνικαὶ τάσεις τοῦ 17^{ου} αἰῶνος εἶχον πλέον μεταβληθῇ. Ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐγένετο ὁλοκλήρως καὶ ἰσχυροτέρα. Ὑπὸ τὴν πίεσιν τῶν νέων αὐτῶν κατευθύνσεων τῆς τέχνης καὶ οἱ ἀρχαῖζοντες οὗτοι ἁγιογράφοι ἠναγκάσθησαν νὰ μεταβάλουν τεχνοτροπίαν. Εἰς τὰ ἔργα των εἰσάγουν ὀλίγον κατ' ὀλίγον στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐδανείζοντο ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν. Καὶ ἄλλοι μὲν ἐξ αὐτῶν κατώρθωσαν νὰ διατηρήσουν εἰς τὰς εἰκόνας των, παρὰ τὰ ἰταλικά δάνεια, ἀρκετὰ αἰσθητὴν τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ἄλλοι ὅμως εἰς τὰ τελευταῖα των ἔργα ἔχουν ἐντελῶς σχεδὸν ἐξιταλισθῇ.

Ἡ ὁμὰς αὕτῃ τῶν ζωγράφων συνεχίζει οὕτω τὸν δρόμον τῶν παλαιότερων ἁγιογράφων, ὅπως ὁ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδος κ.ἀ., 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, μετὰ τῶν ἁγιογράφων, τοὺς ὁποίους ἐξητάσαμεν, ἀποτελεῖ ὁ Φιλόθεος Σκούφος. Οὗτος, ὅπως εἶδομεν, 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 μετὰ τῶν αὐστηρῶν διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀντιγράφων ἰδίως τὰς δημιουργίας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Εἰς τὰ τελευταῖα δὲ ἔργα του, ὅπως εἰς τὴν Φυγὴν εἰς Αἴγυπτον μὲ χρονολογίαν 1682 τῆς Σουλλ. Σταθάτου, φθάνει, ὡς εἶδομεν, καὶ μέχρι τῆς

ἀντιγραφῆς τῶν Παλαιολογείων προτύπων. Τῆς ἀντιστροφῆς αὐτῆς ἐξελίξεως τοῦ Σκούφου ἡ μὴ, ὡς εἵπομεν ἐξηγήσεις εἶναι πιθανώτατα ἢ ἀντίδρασις τοῦ καλλιτέχνου τούτου πρὸς τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων τῆς ἐποχῆς του, ὅπως ὁ Τζάνες, ὁ Πουλᾶκης, ὁ Κερκυραῖος Βίκτωρ καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἀκόμη.

Ὁ Σκούφος ὅμως ὑπῆρξεν ὁ τελευταῖος ἴσως τῶν συντηρητικῶν τούτων ἀγιογράφων τῶν συνεχιζόντων τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οὐδεὶς πλέον μετ' αὐτὸν ἠκολούθησε τὸ παράδειγμά του. Μετὰ τὸν Σκούφον ἡ αὐστηρὰ ἀγιογραφικὴ παράδοσις, ὅπως τὴν εἶχον δημιουργήσει οἱ μεγάλοι Κρητὲς διδασκαλοὶ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, δὲν ὑπάρχει πλέον. Ἡ ὁλονὲν καὶ ἰσχυρότερα ἰταλικὴ ἐπίδρασις τὴν ἐξηφάνισεν ὀριστικῶς.

II. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ

Οἱ ζωγράφοι, τὸ ἔργον τῶν ὁποίων ἐξητάσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου, δεικνύουν, ὡς εἶδομεν, εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν τῶν ἐξέλιξιν, ἐκτὸς ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων, σταθερὰν γραμμὴν. Ἀρχίζον δηλαδὴ τὸ στάδιόν των μὲ ἔργα συνεχιζόντα τὴν παλαιότεραν 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 ἀγιογράφοι ὅμως οὗτοι, ὅσασδήποτε 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 τεχνολογίαν τοῦ ἔργου των ὑπάρχει ἀκόμη, εἰς τοὺς περισσοτέρους τοὺς ὀλίγους, τὸ πνεῦμα τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Οἱ ζωγράφοι τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 17^{ου} αἰῶνος δὲν διέρρηξαν ἀκόμη τοὺς δεσμούς των μὲ τὴν παλαιότεραν παράδοσιν.

Ἄλλ' ἡ ὁμάς αὕτη τῶν ζωγράφων ἀποτελεῖ μικρὰν συντηρητικὴν μειονότητα εἰς τὴν ἀγιογραφίαν τοῦ 17^{ου} 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 Ἑμμανουὴλ Τζάνες, ὁ ἐπιλεγόμενος Μπουνιαλῆς¹, τοῦ

¹ Τὴν παλαιότεραν βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCORIU, σ. 46, σημ. 155. Ἐπίσης, μὲ πολλὰς συμπληρώσεις, ὁ Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 126 κ. ἐξ. Πρόσθετος Α. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸ αὐτὸ περιοδ. 1, 1947, 467 κ. ἐξ. MARCONI, I, 122 κ. ἐξ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 581. ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθῶν, 12 κ. ἐξ.

ὁποίου ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἡ δὲ ἐπίδρασίς του εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφικὴν ὑπῆρξεν, ὡς θὰ ἴδωμεν, μεγίστη.

Βιογραφικά¹. Ὁ Ἑμμανουὴλ 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 γνωστὸν, πάντως ὅμως τὸ 1637 εἶχεν ἤδη τὸ ἱερατικὸν ἀξίωμα. ὡς ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴν του εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἀγίας 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 Τούρκους². Ὅτι τότε ὁ Τζάνες θ' ἀνεχώρησεν ἐκ Ρεθύμνου εἶναι πολὺ πιθανόν, ὅχι ὅμως διὰ νὰ μεταβῇ ἀμέσως εἰς τὴν Βενετίαν. Φαίνεται ὅτι ἴσως ἀπὸ τοῦ ἔτους ἐκείνου ἐγκατεστάθῃ εἰς τὴν Κέρκυραν³ ὅπου πράγματι τὸν εὐρίσκουμεν κατὰ τὸ 1654 πλησίον τοῦ λογίου συμπατριώτου του Καλλιοπίου Καλλιέργη, ἐφημερίου εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἀγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου, ζωγραφίζοντα νέας εἰκόνας καὶ ἐπισκευάζοντα παλαιάς, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ σημειώματα διασωθέντα εἰς τὸν κώδικα τοῦ ναοῦ τούτου⁴. Τὸ 1655 φαίνεται ὅτι ὁ Τζάνες εὐρίσκεται πλέον εἰς τὴν Βενετίαν, διότι τὴν 24 Μαρτίου τοῦ ἔτους ἐκείνου ὑποβάλλει αἴτησιν πρὸς τὴν ἐκεῖ Ἑλληνικὴν Κοινότητα, ἵνα διορισθῇ ἐφημέριος τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, τὸν ὁποῖον ὑπόσχεται νὰ εἰκονογραφήσῃ δωρεάν. Ἀλλ' ἡ αἴτησις αὐτὴ δὲν ἐγένετο ἀποδεκτὴ⁵. Τέσσαρα ὅμως ἔτη ἀργότερον, τὸ 1659, ἐκλέγεται ἐφημέριος τοῦ ναοῦ, τὴν θέσιν δὲ αὐτὴν διατηρεῖ, μὲ μικρὰς μόνον διακοπὰς, μέχρι τοῦ 1689, ἐν δηλαδὴ ἔτος πρὸ τοῦ θανάτου του. Κατὰ τὸ

¹ Τὰ βιογραφικὰ τῶν τριῶν ἀδελφῶν Τζάνε, Μαρίνου, Ἑμμανουὴλ καὶ Κωνσταντίνου, ἐξετάζει λεπτομερέστερον ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἄν. 129 κ. ἐξ.

² ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἄν. 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. Ἰσως ἐξάγει τὸ συμπέρασμα τοῦτο ἀπὸ τὴν χρονολογίαν 1648, ἡ ὁποία εὐρίσκεται ἐπὶ εἰκόνης τοῦ Τζάνε εἰς τὸν ναὸν τοῦ Παντοκράτορος Κερκύρας παριστανούσης τὸν Ἱησοῦν. Βλ. ΤΩΜΑΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἄν. σ. 145, ἀριθ. 6.

⁴ Τὰ σημειώματα ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. 54 κ. ἐξ. Ἐκ τῶν ἀναφερομένων εἰς τὸν κώδικα εἰκόνων τοῦ Τζάνε αἱ περισσότεραι σώζονται. Εἰς τὸν ἴδιον κώδικα ὑπάρχει ἀναγραφὴ τῶν ἐντὸς τοῦ ναοῦ τάφων, μετὰ τῶν ὁποίων εἶναι καὶ τῆς οἰκογενείας Μπουνιαλῆ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. 55. Ἀσφαλῶς θὰ πρόκειται περὶ συγγενῶν τοῦ Ἑμμανουὴλ Τζάνε, διότι οὗτος ἐτάφη εἰς τὴν Βενετίαν.

⁵ ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 242.

άνευρεθὲν εἰς τὴν Βενετιάν σημεῖωμα, ὁ Τζάνες ἀπέθανεν ἐκεῖ τὴν 28 Μαρτίου 1690 εἰς ἡλικίαν 80 περίπου ἐτῶν¹.

Τὰ πρῶτα ἔργα². Ἐνταῦθα πρόκειται νὰ ἐξετάσωμεν τινὰ τῶν χρονολογημένων ἔργων τοῦ Τζάνε, ἐκτελεσθέντα ὑπ' αὐτοῦ μέχρι τοῦ ἔτους 1654, κατὰ τὸ ὅποιον οὗτος φαίνεται, ὡς εἶδομεν, ὀριστικῶς ἐγκαθιστάμενος εἰς τὴν Βενετιάν.

Κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας ἐμφανίζονται ὅλα τὰ χαρακτηριστικά τῆς τέχνης του, τὰ ὁποῖα ἐξελίσσονται, ὡς θὰ ἴδωμεν, κατὰ τὴν μετέπειτα διαμονὴν του εἰς τὴν Βενετιάν.

Ὡς ἡ παλαιότερα χρονολογημένη ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε γνωστῶν εἰκόνων τοῦ Τζάνε θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Στυρῖδωνα μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του, ἡ φέρουσα χρονολογίαν 1636 καὶ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσεῖον Correr τῆς Βενετίας³. Διὰ τὴν γνησιότητα ὁμῶς τῆς χρονολογίας, τῆς ἐπὶ τῆς εἰκόνος ταύτης ἀναγραφομένης, ὑπάρχουν πολλοὶ καὶ σοβαροὶ ἀμφιβολίαι, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατόν νὰ βασισθῶμεν ἀδιστακτικῶς ἐπ' αὐτῆς⁴. Ἐξ αἰτίας λοιπὸν τῶν ἀμφιβολιῶν αὐτῶν, εἰμεθα 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 Μπενάκη⁵.

Ἡ εἰκὼν αὐτῆς τῆς Ἁγίας Ἄννας μετὰ τὴν Παναγίαν δεικνύει ὅτι ὁ Τζάν-

¹ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἐνθ' ἀν. Πεβ. καὶ ΤΩΜΑΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἀν. 135 κ. ἐξ. Οὕτω ἀποδεικνύεται ὅχι γνησία ἡ χρονολογία 1697 εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκά τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Ταύτην δὲν ἀναφέρει ὁ Σιοιλιάνος. Ἐπίσης δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν Κατάλογον Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου, ὅπου ὁμῶς, 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, Ὀδηγός, ἐκδ. 2α, σ. 95, ἀριθ. 424, ἀναγνώσκει 1694. Ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. 147, ἀριθ. 30, γράφει 1674(ς). Νομίζω ὅτι θὰ ἡδύνατο ἴσως ν' ἀναγνωσθῇ 1659.

² Σύντομον ἐπισκόπῃσιν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐξελιξέως τοῦ Τζάνε ἐπεχειρήσαμεν καὶ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 468 κ. ἐξ. Τινὲς ἀπὸ τὰς ἐκεῖ διατυπωθείσας ἰδέας ἐκτίθενται ἐδῶ κάπως διάφοροι, διότι νεώτεροι παρατηρήσεις μετέπειτα ὅτι ἔπρεπε νὰ τροποποιηθῶν.

³ Ἀπεικονίσαι παρὰ ΔΙΧΑΤΣΕΦ, 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 μετὰ πληροφορηθῇ ὁ κ. Μ. Κατζηδάκης, πού ἐξήτασε τελευταίως, κατὰ παράκλησίν μου, τὴν εἰκόνα καὶ τὸν ὅποιον θερμότητα δι' αὐτὸ εὐχαριστῶ, ἡ μὲν ὑπογραφή εἶναι γνησία, ἡ ἀμέτρως ὁμοῦ, καθὼς καὶ ἡ χρονολογία, ἔχουν ἀλλοιωθῇ ἀπὸ μεταγενέστεραν ἐπισκευήν, γενομένην ὑπὸ Ἰταλοῦ τεχνίτου ἀγνωστῆς προφανῶς τὴν ἐλληνικὴν. Πρὸ τῆς ἐπισκευῆς ὁ LAZZARI, Notizie delle opere della Raccolta Correr, Venezia 1859, 37, εἶχεν ἀναγνώσει ΑΧΛΑΤ. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἀνάγνωσις αὐτῇ δὲν φαίνεται ἀκριβής, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ G. GRÖLA ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 62, 1902/3, 358 κ. ἐξ. Ἀμφιβολίας εἶχεν ἐπίσης ἐκφράσει καὶ ὁ Α. Η(EISENBERG) ἐν B.Z. 12, 1903, 703.

⁵ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 20 καὶ σ. 40 κ. ἐξ.

νες, ὁ ὁποῖος θὰ εἶχε τότε ἡλικίαν 27 περίπου ἐτῶν, ἔμαθε τὴν τέχνην πλῆσιον διδασκάλου ἀκολουθοῦντος τὴν παλαιὰν αὐστηράν παράδοσιν. Οὗτος θὰ ἦτο ἀσφαλῶς τῆς ομάδος τῶν συντηρητικῶν ἀγιογράφων, οἱ ὁποῖοι ἤκμασαν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16^{ου} καὶ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος καὶ ποὺ τὸ ἔργον τῶν ἐξητάσαμεν ἤδη ἀνωτέρω¹. Πράγματι, ἡ εἰκὼν τῆς Ἀγίας Ἀννας 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 βρεφοκρατοῦσαν².

Ἦδη ὅμως εἰς τὰς εὐθὺς μετὰ τὸ 1637 εἰκόνας τοῦ Τζάνε ἐμφανίζεται ὁ περίεργος δυῖσμός τῆς τέχνης του, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ὁλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ ἀγιογράφου. Ἐχομεν δηλαδὴ ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ταύτης εἰκόνας συγχρόνως γενομένας, εἰς τὰς ὁποίας ἄλλοτε μὲν εὐρίσκομεν λίαν εὐδιάκριτον καὶ ἀναμφισβήτητον τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, ἄλλοτε δὲ πιστὴν ἔμμονην εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Οὕτω εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐαγγελισμοῦ μετὰ προφητῶν, ἀπαρτιζόντων τὸ ἐκ τοῦ τροπαρίου *Ἀναθεν οἱ προφῆται* κλπ. προσελθὼν γνωστὸν εἰκονογραφικὸν θέμα³, εἰκόνα φέρουσιν χρονολογίαν 1640 καὶ ἀποκειμένην εἰς τὸ Kaiser-Friedrich Museum τοῦ Βερολίνου⁴, ὁ Τζάνες ἐχρησιμοποίησε διὰ τὸ κεντρικὸν θέμα, δηλαδὴ τὸν Γαβριὴλ καὶ τὴν Θεοτόκον, πρῶτον ἐντελῶς ἀνάλογον πρὸς τὴν ἀπὸ τοῦ 1581 εἰκόνα τοῦ Κυπρίου εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη⁵, τὸ ὁποῖον εἶχεν ἐπαναλάβει ὀλίγον ἀργότερον καὶ μὲ ἀρκετὰς μεταβολὰς ὁ Τζανφουρνάρης εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ αὐτοῦ Μουσείου⁶. Ἡ ἰσχυρὰ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἶναι ἀπολύτως καταφανὴς καὶ εἰς

¹ Ο ΜΕΡΤΖΙΟΣ, Θωμ. Φλαγγ. 238 κ. ἐξ. νομίζει ὅτι διδάσκαλος τοῦ Τζάνε ἦτο ὁ λόγιος ἱερεὺς καὶ ζωγράφος Ἰωάννης Βλαστός Πουνιαλέττος, τὸν ὁποῖον θεωρεῖ πατέρα τοῦ ἡμετέρου ἀγιογράφου. Τὸ λίαν ἐπιφαλές τῆς γνώμης αὐτῆς, ὅσον ἀφορᾷ τὴν σχέσιν συγγενείας τοῦ Ἰ. Βλαστοῦ Πουνιαλέττου πρὸς τὸν Τζάνε, ἀπέδειξεν ἤδη ὁ ΤΩΜΑΣΛΑΚΗΣ, ἐνθ' ἂν. 135 κ. ἐξ. Ἀλλὰ καὶ τὸ ὅτι ὁ Ἰ. Βλαστός Πουνιαλέττος ὑπῆρξεν ὁ διδάσκαλος τοῦ Τζάνε δὲν φαίνεται πιθανόν, ὅχι μόνον λόγῳ τῆς χρονικῆς ἀποστάσεως μεταξὺ τῆς περιόδου ἀκμῆς τοῦ πρώτου καὶ τῆς νεανικῆς ἡλικίας τοῦ δευτέρου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ Τζάνες διήλθε τὰ παιδικὰ καὶ τὰ νεανικά του ἔτη, καὶ μάλιστα τὴν περίοδον, κατὰ τὴν ὁποίαν θὰ ἔπρεπε νὰ διδασθῇ τὴν ζωγραφικὴν, εἰς τὸ Ρέθυμνον, ἐνθ' ὃ Ἰ. Βλαστός Πουνιαλέττος ἔζησεν εἰς τὴν Βενετίαν. Ἀλλωστε καὶ περὶ τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου τούτου δὲν δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν μόνον ἀπὸ τὰ δύο ψηφιδωτὰ, τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου, εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, τῶν ὁποίων τὰ σχέδια μόνον ἐξεπόνησεν οὗτος, ἡ δὲ ἐκτέλεσις ἀνέτεθη εἰς βενετοῦς τεχνίτας. Βλ. MARCONI, II, σ. 245, ἀριθ. 59 c. ΜΕΡΤΖΙΟΝ, ἐνθ' ἂν. 238, ΒΕΛΟΥΛΟΥ, Ἑλλην. Ὁρθοδ. Ἀποικ. 47.

² ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXXa.

³ Περὶ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τούτου θέματος βλ. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 49 κ. ἐξ.

⁴ Ἀπεικόνισις ἐν WUFFH - ALPRATOFF, σ. 237, εἰκ. 100.

⁵ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 9 A καὶ σ. 14 κ. ἐξ.

⁶ Αὐτόθι, πίν. 17 A καὶ σ. 35.

τὰ οἰκοδομήματα τὰ πληροῦντα τὸ βάθος, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς μικρὰς εἰκόνας τῶν προφητῶν, ἐκατέρωθεν τῆς κεντρικῆς παραστάσεως, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὸν Θεὸν Πατέρα, τὸν παριστανόμενον εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνης ἐπὶ νεφῶν καὶ περιστοιχιζόμενον ὑπὸ ἀγγέλων. Ἐν ἔτος ἀργότερον, τὸ 1641, ζωγραφίζει ὁ Τζάνες τὴν Θεοτόκον τὴν Ἀμόλυντον, ἀποκειμένην πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸν ναὸν τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου¹ (εἰκ. 56. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη ἔχει τὴν αὐστηρότητα τῆς τέχνης τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, φαίνεται δὲ ἀντιγράφουσα τὸ ἴδιον πρότυπον μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Φλωρεντίας (τώρα εἰς τὸ Fiesole), τὴν φέρουσαν τὴν λατινικὴν ὑπογραφὴν τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου². 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, ὅποτε ὁ Τζάνες μεταβαίνει εἰς τὴν Βενετίαν, διεσώθησαν ἀρκεταὶ εἰκόνες του μὲ χρονολογίαν. Ἐκ τούτων τὴν Ρίτζαν 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 Σινᾶ³, διὰ τὰ ἔλθωμεν εἰς δύο ἄλλα ἀξιοσημεῖωτα ἔργα.

Κατὰ τὸ 1648 ζωγραφίζει ὁ Τζάνες τὴν μικρὰν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον⁴, τὸν αὐτὸν δὲ ἅγιον ἐπαναλαμβάνει τὸ 1654 εἰς μίαν τῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε διὰ τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου εἰς τὴν Κέρκυραν⁵. Εἰς τὴν μι-

¹ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 409. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. σ. 145, ἀριθ. 3, δπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἡ εἰκὼν εὐτυχῶς διεσώθη ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953. Ἡ ἐδῶ παρατιθεμένη φωτογραφία ἐγένε μετὰ τὴν καταστροφὴν ἀπὸ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον θερμότητα εὐχαριστοῦμεν διὰ τὴν καλωσύνην του νὰ μᾶς ἐπιτρέψῃ τὴν δημοσίευσίν της.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 187 καὶ ἐξ.

³ Αὕτη ἐπεσκευασθῇ ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Κορνάρου τὸ 1778. ΑΜΑΝΤΟΥ, Σινάιτ. μνημ. 50. Ἐχὼ τὴν γνώμην ὅτι δὲν πρόκειται περὶ παλαιότερου Αἰμανουὴλ ἱερέως Τζάνε, ὅπως νομίζει ὁ Ἀμαντός, ἀλλὰ περὶ τοῦ ἀπασχολούντος ἡμᾶς. Τὸ ἔτος φθνα' (1651), ὅπως καὶ ἡ ὅλη ὑπογραφή, εἶναι ἀσφαλῶς ἀναθρασμένη μεταγραφὴ, γενομένη τὸ 1778 ὑπὸ τοῦ Κορνάρου, τῆς ἀρχικῆς ὑπογραφῆς τοῦ Τζάνε καὶ τῆς χρονολογίας φθνα' (1651).

⁴ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, σ. 23, ἀριθ. 420 καὶ πίν. XXXβ.

⁵ Νῦν εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας. Ἀπεικονίσαι ὑπὸ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὴν Α. Ε. 1934 - 35, σ. 54, εἰκ. 23. Βλ. τὸν αὐτὸν καὶ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χρυσ. Ἀρχαιολ. Ἐταιρείας 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 γεγόμεναι κατὰ τὸ αὐτὸ ἔτος, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκνοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου. Ἡ τοῦ Ἁγίου Κυρίλλου ἐχρηστέμενη ὡς θύρα τῆς Ὁραίας

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 πυκνότερα 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 δυνατὸν, τὴν παλαιὰν παράδοσιν, ὡς αὐτὸς τοῦλάχιστον φαίνεται ὅτι τὴν ἀντελαμβάνετο. Ὅπως δὲ ποτε ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις εἰς τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν εἶναι πολὺ αἰσθητῇ.

Αἱ πρῶται συνθέσεις καὶ διασκευαί. Κατὰ τὴν πρώτην περιόδον 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 αὐτῇ 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 ἀγιογράφου, 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 Ρίτσα Ἰεσσαὶ καὶ ἡ Θεία Μετάληψις.

Ἡ Ρίτσα Ἰεσσαὶ εὐρίσκεται εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλλ. Κοινότητος τῆς Βενετίας καὶ φέρει χρονολογίαν 1644¹. Εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνης παριστάνεται ἐξηπλωμένος ὁ Ἰεσσαί, μὲ κορμὸν δένδρου φυόμενον ἀπὸ τῆς ὀσφύος του. Ἐπὶ τῆς κορυφῆς τοῦ δένδρου ἵσταται ἡ μικρὰ Θεοτόκος. Ἐκατέρωθεν 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 Ρίτσα Ἰεσσαὶ καὶ ἡ παρὰστασις τῆς μικρᾶς Θεοτόκου μεταξὺ τῶν γονέων τῆς εἰκονίζοντο ἀπὸ τῶν βυζαντι-

Πύλης, ἐνῷ αἱ δύο ἄλλαι, σωζόμεναι εἰς τὴν ἀρχικὴν των θέσιν, χρησιμεύουν ὡς θύραι τῆς Προθέσεως καὶ τοῦ Διακονικοῦ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὴν Α. Ε. ἐνθ' ἀν. 54.

¹ Ἀπεικόνισις παρὰ WILLUMSEN, La jeunesse du peintre El Greco, I, σ. 49. Ἡ χρονολογία δὲν εἶναι 1641, ὅπως συνήθως γράφεται, ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 209. MARCONI, I, 122, II, σ. 247, ἀρτιθ. 18, ἀλλὰ 1644, κατὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Κ. Μέρτζιου. Βλ. ΧΑΤΖΗΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 581.

νῶν ἀκόμη χρόνων. Τὸ νέον ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ἢ συνένωσις τῶν δύο αὐτῶν θεμάτων εἰς μίαν σύνθεσιν, ἀγνωστον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ἃν καλῶς γνωρίζω, εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν. Διὰ τὸν λόγον δὲ ἀκριβῶς αὐτὸν ἢ 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 Λαύρας¹ καὶ ὅπως τὴν εἶχε τροποποιήσει κάπως τὸ 1568 ὁ ἀγνωστος ζωγράφος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου², ὅπως τέλος τὴν περιγράφει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων³, ἢ καὶ ἀπὸ τὴν ἀπλουστεράν μορφήν αὐτῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν π.χ. εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ⁴, ὁ Τζάνε διετήρησεν εἰς τὴν εἰκόνα του μόνον τὸν ἐξηπλωμένον Ἰεσσαὶ καὶ μικρὸν μέρος τοῦ ἐκ τῆς ὁσφύος αὐτοῦ ἐξερχομένου κορμοῦ δένδρου. Ἡ εἰς τὴν κορυφήν τοῦ δένδρου ἀπεικόνισις τῆς Θεοτόκου εἰς παιδικὴν ἡλικίαν εἶναι ἀσφαλῶς νεωτερισμὸς τοῦ Τζάνε, διότι εἰς τὰς παλαιότερας παραστάσεις τοῦ θέματος ἡ Παναγία εἰκονίζεται ὅχι ὡς παιδίσκη, πολλάκις μάλιστα κρατεῖ καὶ τὸν Ἰησοῦν βρέφος.

Ἀλλὰ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῆς εἰκόνης 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 ἐνδυμα ἰδίως τῆς μικρᾶς Θεοτόκου, εἶναι ἐστερημέναι οἰασδύποτε ὠραιότητος καὶ χαρακτῆρος. Ἡ ἐπὶ τοῦ στήθους φερομένη δεξιὰ τοῦ Ἰωακείμ προέρχεται, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ὡς ἤδη παρετηρήσαμεν⁵, ἀπὸ τὴν μίμησιν ἔργου τοῦ Tintoretto, τὸ ἴδιον δὲ σχῆμα θὰ ἐπαναλάβῃ καὶ ἀργότερον ὁ Τζάνε, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαῦ⁶. Τέλος τὰ δύο οἰκοδομήματα εἰς τὰ ἄκρα τῆς εἰκόνης, ὅπισθεν τῶν μορφῶν, ἔχουν χαρακτηριστὰ ἐντελῶς ἰταλικόν.

Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Τζάνε καὶ ὡς θέμα καὶ ὡς ἐκτέλεσις πρέπει ἀναμφιβόλως νὰ καταταχθῇ μεταξὺ τῶν μετριοτέρων ἔργων τοῦ ἀγιογράφου τού-

¹ MILLET, Athos, πίν. 151. 3.

² Αὐτόθι. πίν. 240. 1.

³ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, σ. 84 § 136.

⁴ Μυῦζοζ, I quadri, πίν. VIII. 1. Προχείρω· καὶ ἐν Μυῦζοζ, Grottaferrata, σ. 44, εἰκ. 22.

⁵ Βλ. ἄνωτ. σ. 213.

⁶ Βλ. ΣΥΓΓΡΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 477 κ. ἐξ.

του. Είναι όμως πολύ χαρακτηριστική ως προσπάθεια δημιουργίας νέου είκονογραφικού τύπου διά της συγχωνεύσεως παλαιότερων. Δεικνύει ἐξ ἄλλου τὰς καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας τοῦ ζωγράφου, ὁ ὁποῖος ὅμως δὲν φαίνεται ἀκόμη κατέχων ἐπαρκῶς τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν. Παρὰ τὰς προσπάθειάς του, δὲν ἠδυνήθη οὗτος ν' ἀφομοιώσῃ εἰς τὸ ἔργον του τὰ ἰταλικά δάνεια. Τέλος φαίνεται καθαρὰ ὅτι ἡ εἰκὼν αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη πιθανώτατα ἀπὸ πειρα τοῦ Τζάνε πρὸς δημιουργίαν νέας συνθέσεως. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως δὲ αὐτῆς ἡ σημασία της εἶναι φανερά¹.

Ἡ Θεία Μετάληψις μὲ χρονολογίαν 1651, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη², 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 πληγὴ, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ῥέει αἷμα. Τοῦτο συλλέγεται ὑπὸ ἀγγέλου ἐντὸς ποτηρίου Μεταλήψεως. Ἐκατέρωθεν ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος εἰς στάσιν δεήσεως καὶ τέλος εἰς τὸ ἄνω μέρος ἄγγελοι κρατοῦντες τὰ σύμβολα τοῦ Πάθους.

Ἄν 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 ἄλωσιν ἁγιογράφοι, μέχρι καὶ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, εἶχον παραστήσει μὲ μίαν λεπτομέρειαν περιλαμβανομένην εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως³. 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 δυτικόν⁴, οὐδέποτε εἰκονισθὲν εἰς παλαιότεραν τοῦ

¹ Δέον νὰ σημειώσωμεν ἐνταῦθα ὅτι τὴν σύνθεσιν αὐτὴν τοῦ Τζάνε ἀπεμιμήθη, ἀλλ' ἀποποιήμενην, κατὰ τὸ 1735 ὁ Γεώργιος Μάρκου εἰς μίαν τοιχογραφίαν κοσμοῦσαν τὸ Διακονικὸν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φανερωμένης τῆς Σαλαμίνος. Ἡ Ριζα Ἰεσσαὶ ἔχει παραλειφθῇ. Ἡ μικρὰ Θεοτόκος ἴσταιται ἐπὶ ὑψηλῆς βάσεως, κρατοῦσα τὴν χεῖρα τῶν ἐκατέρωθεν αὐτῆς εἰκονιζομένων γονέων της. Κατὰ τὰ ἄκρα δύο ἄγγελοι. Ἡ σύνθεσις φέρει τὴν ἐπιγραφὴν: *Ἡ ξυνορίς ἡ ἁγία*. (Βλ. πίν. 65. 1).

² ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Α καὶ σ. 41 κ. ἐξ. ἀριθ. 28.

³ Βλ. σχετικῶς ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ, ἐνθ' ἄν. 42.

⁴ Βλ. KÜNSTLER, 434 κ. ἐξ. καὶ εἰκ. 214, 215.

Τζάνε εποχήν ὑπὸ τῶν ὀρθοδόξων¹. Ἀπεναντίας τοῦτο γίνεται συνθέστατον κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} 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 πληγὴν του κατὰ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν². Ἡ Θεοτόκος τέλος καὶ ὁ Πρὸδρομος, μὲ τὰς χεῖρας ἐσταυρωμένας ἐπὶ τοῦ στήθους, σχετίζονται ὁμοίως πρὸς βενετικά πρότυπα, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ἐξετάζοντες τὰς ἀναλόγους μορφὰς ἐπὶ μιᾶς εἰκόνος τοῦ Πουλᾶκη.

Εἰς τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Τζάνε καὶ αὐτὴ ἀκόμη ἡ τεχνικὴ ἔχει μεταβληθῇ. Ἄν 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 ἀναισθητῶς σβυνομένας σκιάς (sfumati), ἔχουν πλέον χαρακτῆρα ἰταλικόν. Ὁ Τζάνες παρεσύρθη ἐδῶ ἀπὸ τὰ ἰταλικά τῶν προτύπων, τὰ ὁποῖα ἠδυνήθη πολὺ καλλιτερον παρὰ εἰς τὴν Ρίζαν Ἰεσσαὶ τοῦ 1644. Κατὰ τὰ ἐπὶ τὰ ἔτη, ποὺ χωρίζουν τὰ δύο αὐτὰ ἔργα, ὁ Τζάνες εἶχε πλέον ἐξουικειωθῇ εἰς τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν. Τοῦτο ὁμῶς δὲν θὰ τὸν ἐμποδίσῃ νὰ ἐπανεέλθῃ ἀργότερα εἰς τὴν παλαιὰν του τεχνικὴν, ὅπως τὴν εἶχε διαμορφώσει εἰς τὰ ἀρχαιότερα ἔργα του, τὰ ἀκολουθοῦντα περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον τὴν παράδοσιν.

Εἵπομεν ἀνωτέρω ὅτι ὁ Τζάνες κατὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὴν προσηγηθεῖσαν τῆς ἐγκαταστάσεώς του εἰς τὴν Βενετίαν, ὅχι 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 ἐφίλπου φονεύοντος τὸν Σκυλογιάννην³ μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ μαρτυρίου του, ἡ φέρουσα τὴν χρονολογίαν

¹ MILLET, Recherches, 652.

² KÜNSTLE, σ. 550, εἰκ. 308.

³ Ὁ πολεμιστὴς τὸν ὅποιον φονεῦει ὁ Ἅγιος Δημήτριος, εἶναι ὁ τσάρος τῶν Βουλγάρων Καλογιάννης ἢ Σκυλογιάννης, ὁ δολοφονηθεὶς ὑπὸ τίνος τῶν στρατηγῶν του, ὅτε ἐπολιόρχει τὴν Θεσσαλονίκην κατὰ τὸ 1207. Οἱ Θεσσαλονικεῖς ἀπέδωκαν τὸν θάνατόν του εἰς θαῦμα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. Ο. TAFFRALI, Thessalonique des origines au XIV^e siècle, Paris 1919, 201 κ. ἐξ. Ὅτι πρόκειται περὶ τοῦτου καὶ ὅχι, ὅπως κατὰ κανόνα γράφεται ἐσφαλμένως, περὶ τοῦ Λυαίου, τὸν ὅποιον, ὡς γνωστόν, ἐφόνευσεν ὁ Νέστωρ, δεικνύουν καὶ μερικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ 14^{ου} αἰῶνος, ὅπως π.χ. τῆς Ντέσανι εἰς τὴν Σερβίαν, ὅπου ἡ παράστασις φέρει σερβιστὴ τὴν ἐπιγραφὴν: Ὁ Ἅγιος Δημήτριος συντρίβων τὸν Βούλγαρον τσάρον Καλοϊάννην. ΡΕΤΚΟΝΙĆ, Peint. serbe, I, πιν. 112b.

1646 και εύρισκομένη εις την Συλλ. Λοβέρδου¹ (πίν. 57. 2). Ὁ Τζάνες εις την εἰκόνα αὐτὴν ἀπομακρύνεται οὐσιωδῶς τοῦ καθιερωμένου τύπου τοῦ ἐφίππου στρατιωτικοῦ ἁγίου, κατὰ τὸν ὅποιον ὁ ἵππος παρίσταται βαδίζων παραλλήλως πρὸς τὸ ἔδαφος. Ἐδῶ οὗτος εἰκονίζεται προοπτικῶς καὶ λοξά, ὡς πρὸς τὸ ἔδαφος, ἵνα δοθῇ εἰς την 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 παραβάλλῃ τὸν ἔφιππον τοῦτον Ἀγίον Δημήτριον πρὸς τὸν ἔφιππον Ἀγίον Γεώργιον τοῦ Κλόντζα εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Σταθάτου². Ἡ παραβολὴ δὲ αὐτὴ εἶναι περισσότερον ἐνδιαφέρουσα, ἂν ληφθῇ ὑπ' ὄψιν τὸ γεγονός ὅτι ὁ Κλόντζας δὲν εἶναι, ὅπως εἶδομεν³, ἐκ τῶν ἀγιογράφων ἐκείνων, τῶν τηρούντων πιστῶς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν παράδοσιν. Τὸν νέον αὐτὸν τύπον τοῦ ἐφίππου ἁγίου, τὸν ὅποιον ἐδημιούργησεν ὁ Τζάνες ἐπὶ τῇ βάσει ἰταλικῶν προτύπων, τὸν ἐπαναλαμβάνει πανομοιότηπως καὶ ἀργότερον, ὅπως π. χ. εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Γεωργίου μὲ τὸ ἔτος 1659(;) τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου⁴. Δὲν παύει ὅμως νὰ ἐπανερχεται συχνὰ καὶ εἰς τὴν παλαιὰν παράστασιν, μὲ τὸν ἵππον βαδίζοντα παραλλήλως πρὸς τὸ ἔδαφος, ὅπως εἰς τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Ἀγίου Δημητρίου μὲ τὸ ἔτος 167[8];, τῶν ὁποίων ἡ μία εὐρίσκεται εἰς τὴν Συλλ. Καλλιγᾶ⁵, ἡ δὲ ἑτέρα εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁶.

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 φυσικὴ, προερχομένη ἀπὸ τὰ ἰταλικά πρότυπα, καὶ μόνον τὸ βραχῶδες τοπίον τοῦ βάθους διατηρεῖ κάποιαν μακρινὴν ἀνάμνησιν τῆς παλαιᾶς ὀρθοδόξου τέχνης. Ὅχι ὀλιγώτερον ἰταλίζουσα εἶναι καὶ ἡ διακόσμησις τοῦ μεταλλίνου θώρακος τοῦ ἁγίου, τὴν ὁποίαν θὰ ἐπαναλάβῃ ὁ Τζάνες, μὲ τινὰς παραλλαγάς, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Καλλιγᾶ, κατὰ δὲ τὰ ἔτη 16[6]3 ἢ 16[7]3 καὶ 1676 εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Ἀγίου Γοβδελαῖ⁷. Τὰ ἐκατέρωθεν τέλος τῆς κεντρικῆς παραστάσεως τέσσαρα εἰκονίδια ἐκ τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, τὰ ὅποια θὰ ζωγραφῆσῃ καθ' ὅμοιον περίπου τρόπον ὁ Τζάνες καὶ τὸ 1672 εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλ. Καλ-

¹ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 70, ἀριθ. 507. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 213 κ. ἐξ.

² ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 3.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἐξ.

⁴ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2^α ἐκδ., σ. 95, εἰκ. 33. Διὰ τὴν χρονολογίαν βλ. ἀνωτ. σ. 224 σημ. 1.

⁵ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 216 κ. ἐξ. Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Ν. ΘΕΟΤΟΚΑ εἰς τὰ Πειραγμένα τοῦ Θ' Βυζαντ. Συνεδρίου, Α', πίν. 161. 2.

⁶ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Β.

⁷ Βλ. Κρητικά Χρονικά, 1, 1947, πίν. ΚΣΤ'.

λιγᾶ, ἐκφεύγουν ἐντελῶς ἀπὸ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Εἶναι παραστάσεις χαρακτηριστῶς ἰταλικοῦ, μὲ φυσικὴν προοπτικὴν καὶ ἰταλικοῦ τύπου οἰκοδομήματα καὶ στολὰς. Εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ λογχισμοῦ τοῦ ἁγίου ἐνθυμεῖται ὁ Τζάνες τὴν Παλαιολόγειον σύνθεσιν, ὅπως τὴν εἶχεν ἀντιγράψει λήγοντος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ὁ Κορτεζᾶς εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη¹, ἀλλὰ διὰ τὴν παραστίθη 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 ἐπηρεασθῇ ἀπ' αὐτήν. Ποῦ ἐγνώρισε καὶ ἐμελέτησε τὴν ἰταλικήν, καὶ μάλιστα τὴν βενετικὴν ζωγραφικὴν ὁ Τζάνες; Ἄλλοτε εἶχον ἐκφράσει τὴν εἰκασίαν ὅτι μὲ τὴν ἰταλικὴν τέχνην ἦλθεν εἰς ἐπαφὴν οὗτος κατὰ τὴν διαμονὴν του πιθανώτατα εἰς τὴν Κέρκυραν, πρῶτον σταθμὸν τοῦ ταξιδίου του πρὸς Βενετίαν². Τὸ γεγονός ὅμως ὅτι ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις ἐμφανίζεται ἤδη τὸ 1640 εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τοῦ Μουσείου τοῦ Βερολίνου, δεικνύει ὅτι ἀπὸ τότε ἀκόμη ὁ νεαρὸς ἀγιογράφος 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 τοῦλάχιστον πιστεύεται ὅτι εὕρισκετο, ἀπὸ βενετικούς πίνακας φθάνοντας μέχρις ἐκεῖ, ἢ θὰ ἦτο ἴσως πιθανώτερον νὰ ὑποθέσωμεν ὅτι καὶ πρὸ τοῦ 1654, πρὸ δηλαδὴ τῆς ὁριστικῆς του ἐγκαταστάσεως, εἶχεν οὗτος ἐπισκεφθῇ τὴν Βενετίαν; Καὶ αἱ δύο ὑποθέσεις εἶναι ἴσως πιθαναί, ἀλλ' οὔτε ἡ μία οὔτε ἡ ἄλλη εἶναι δυνατόν νὰ ἐπιβεβαιωθοῦν ἀπὸ τὰ στοιχεῖα, τὰ ὅποια σήμερον διαθέτομεν.

Ἡ βενετικὴ περίοδος. Φθάνων τὸ 1654, ὥς εἶναι πιθανόν, ὁ Τζάνες εἰς τὴν Βενετίαν, ἦτο πλέον ὥριμος ζωγράφος μὲ σαφεῖς τὰς κατευθύνσεις τῆς τέχνης του. Ἡ καλλιτεχνικὴ 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 дуΐσμόν, τὸν ὅποιον διέπιστώσαμεν καὶ κατὰ τὴν πρώτῃν περιόδον τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου. Ζωγραφίζει ἀκόμη εἰκόνας μὲ τὴν πατροπαράδοτον αὐστηρὰν τεχνοπρίαν, ὅπως τοῦλάχιστον αὐτὸς τὴν ἀντελαμβάνετο, ἀλλὰ συγχρόνως παράγει καὶ νέας συνθέσεις ἢ διασκευάζει παλαιούς εἰκονογραφικούς τύπους μὲ τὸν δα-

¹ ΣΥΓΓΡΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 11 Α καὶ σ. 17 κ. ἐξ. ἀριθ. 9.

² Κρητικὰ Χρονικά, ἐνθ' ἀν. 469.

νεισμὸν πάντοτε στοιχείων ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν τέχνην, εἰς τὴν ὁποίαν προσκολλᾶται ὁλονὲν καὶ περισσότερον.

Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰ αὐστηρὰ ἔργα τοῦ ἡ τεχνοτροπία δὲν εἶναι πάντοτε ἡ αὐτή. Ὑπάρχει μία σειρὰ εἰκόνων τοῦ, αἱ ὁποῖαι παρουσιάζουν ἑξαιρετικὴν προσκόλλησιν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Ἅγιος Ἀνδρέας (1660) τῆς Συλλ. Σταθάτου¹, αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ (πίν. 56. 2) καὶ τῆς Θεοτόκου ἐπὶ θρόνου (1664) εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον², ἡ Θεοτόκος ἐπὶ θρόνου βρεφοκρατοῦσα μεταξὺ δύο ἀρχαγγέλων, περιβαλλομένη ἀπὸ ἀποστόλους καὶ ἁγίους (1668) εἰς τὴν Μονὴν Βαυλαᾶμ τῶν Μειτέρων³, αἱ εἰκόνες τοῦ Ἰησοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου ἐν προτομῇ (1680) εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον⁴ καὶ ἄλλαι ἀκόμη, ὅπως καὶ τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον τοῦ Τζάνε, ὁ Ἰησοῦς Μέγας Ἀρχιερεὺς τοῦ 1686 εἰς τὴν Βενετίαν⁵. 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 κατὰ κράτος ἐνδύματα τῶν δύο ἁγίων καὶ πρὸ πάντων ἡ ἐπεξεργασία τῶν προσώπων καὶ τῶν γυμνῶν μερῶν ἀπομακρύνουν τὸ ἔργον τοῦτο ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα, τὴν ὁποίαν εὗρομεν 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 Γοβδελαᾶ, τὸν ὁποῖον κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος χαράσσει καὶ εἰς τὴν χαλκογραφίαν τὴν συνοδεύουσαν τὴν ὑπ' αὐτοῦ γενομένην ἑκδοσιν τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου, τῆς ὑπὸ τοῦ ἰδίου συντεθείσης μὲ τὴν βοήθειαν τοῦ συμπατριώτου τοῦ Καλ-

¹ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 10.

² ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἐκδ., σ. 85 κ. ἐξ. ἀριθ. 362, 364. Αὗται προέρχονται ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου τῆς Μονῆς Φιλοθέης Ἀθηνῶν «κατὰ τὴν ὁπισθεν αὐτῶν ἐπιγραφὴν». Γ. ΔΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος καὶ ἱστορία τοῦ Μουσείου τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, ἐκδ. 2α, Ἀθῆναι 1908, σ. 70, ἀριθ. 296 - 297. Τὸ γραφόμενον συνεπῶς ὑπὸ τοῦ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΥ, 211, ὅτι ἐκ τῆς Μονῆς Φιλοθέης προέρχονται αἱ δύο εἰκόνες τοῦ 1680 (βλ. κατωτ. σημ. 4), τὸ ὁποῖον ἐπαναλαμβάνει καὶ ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. σ. 148, ἀριθ. 34 - 35, εἶναι ἀνακριβές.

³ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 210. Τὸ ἐκεῖ γραφόμενον ὅτι περὶ τῆς Θεοτόκου παρίστανται οἱ οἰκοὶ τοῦ Ἀκαθίστου, δὲν εἶναι ἀκριβές.

⁴ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἐκδ., σ. 85, ἀριθ. 261, 265.

⁵ Ἡ εἰκὼν μοῦ εἶναι γνωστὴ ἀπὸ φωτογραφίαν, ἀλλ' εἰς ποίαν Συλλογὴν τῆς Βενετίας εὐρίσκειται δὲν γνωρίζω.

⁶ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 42 κ. ἐξ. ἀριθ. 272. Ἀπεικόνισις εἰς τὸ περιοδ. Εἰκονογραφημένη τῆς Ἑλλάδος (Π. Λεκού), 1, 1925, σ. 19.

λιοπίου Καλλιέργη. Ἀλλαχοῦ ἐμελετήσαμεν λεπτομερῶς τὴν δημιουργίαν αὐτὴν τοῦ Τζάνε, τὰς ἰταλικὰς τῆς πηγᾶς, ὅπως καὶ τὰς μεταβολάς, τὰς ὁποίας ὁ ἴδιος ἐπέφερεν εἰς μεταγενεστέρas εἰκόνας τοῦ ἁγίου τούτου¹.

Εἰς τὴν ἰδίαν μὲ τὸν Ἅγιον Γοβδελαῖν κατηγορίαν ἀνήκει καὶ ἡ εἰκὼν τῆς Ἁγίας Θεοδώρας τῆς βασιλίσσης, ἡ ἀποκειμένη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον² (πίν. 58. 1). Ταύτην ἐξωγράφησεν ὁ Τζάνεσ τὸ 1671 καὶ τὴν ἀφιέρωσεν, ὡς ἀναφέρει ἡ ἐπὶ τοῦ ὑποποδίου καὶ ἐκατέρωθεν τοῦ ἐμβλήματος τῆς Κερκύρας ἐπιγραφή, τοῖς ἐνιμωτάτοις ἄρχουσι καὶ συνδίκου τῆς θεοφρονητοῦ Κερκύρας³. 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 Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁴. Τὴν δεξιὰν ἔχει ἡ Ἁγία Θεοδώρα πρὸ τοῦ στήθους, δεικνύουσας τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου Ὁδηγητρίας, τὴν ὁποίαν αὕτη κρατεῖ εἰς τὴν ἀριστεράν. Ἐδῶ ὁ Τζάνεσ ἐπαναλαμβάνει τὸ σχῆμα τοῦ Ἁγίου Γοβδελαῖ δεικνύοντος τὸν σταυρόν, ὅπως τὸ εἶχε διαμορφώσει εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ ἔτους 16[6]3 ἢ 16[7]3, τὴν εὐρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον καὶ προερχομένην ἐκ τῆς Συλλ. Χ. Λαμπίκη⁵. Καὶ ἀπὸ τῆς εἰκόνας αὐτὴν δὲν λείπουν τὰ ἰταλικά στοιχεῖα καὶ εἰς τὰ κατάκοσμα ἐνδύματα τῆς βασιλίσσης, πρὸ πάντων ὅμως εἰς τὸν θρόνον, μὲ τοὺς ἐκ τῶν φυλλωμάτων τοῦ ἄνω μέρους ἐξερχομένους γυμνοὺς κορμούς τῶν ἀγγέλων, ὅπως καὶ εἰς τοὺς αἰετοὺς μὲ τὸ στέμμα ἐκατέρωθεν 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 περιόδον τοῦ Τζάνε δέον τὰ τεθοῦν καὶ δὺο ἀκόμη δημιουργαί 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. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 467 κ. ἐξ.

² ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2^α ἐκδ., σ. 91, ἀριθ. 329.

³ Ἡ ἐπιγραφή παρὰ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἂν. καὶ εἰς τὸν ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 211. Τὸ ὅτι ἡ εἰκὼν ἀφιέρωθῃ εἰς τοὺς ἄρχοντας καὶ συνδίκους τῆς Κερκύρας δὲν σημαίνει ὅτι αὕτη ἐξωγραφήθη εἰς τὴν Κέρκυραν, ὡς νομίζει ὁ ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἂν. σ. 147, ἀριθ. 27.

⁴ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 13 Β.

⁵ Κρητ. Χρον. 1, 1947, πίν. ΚΣΤ'. 5.

Ἡ εἰκὼν τοῦ Θαύματος τῆς Ἀγίας Ζώνης, εὐρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν ἰδιώτου εἰς τὰ Χανιά καὶ νῦν εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη¹, εἶναι ἔργον ἰσχυρῶς ἰταλίζον. Καὶ ἡ ὅλη σύνθεσις, ἡ ἡμικυκλικὴ ἀψὶς τοῦ βάθους μετὴν κιονοστοιχίαν, ὅπως καὶ τὸ ἔνδυμα τοῦ κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος γονυπετοῦς βασιλέως Λέοντος, προέρχονται ἀναμφισβητήτως ἀπὸ ἰταλικά πρότυπα.

Ἡ Ἀποκαθήλωσις εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη² εἶναι ἀπὸ τὰ περιεργότερα ἔργα τοῦ Τζάνε καὶ ἀπὸ τὰ παρέχοντα τὰς μεγαλυτέρας δυσκολίας διὰ τὴν χρονολογικὴν τὴν κατάταξιν. Πρόκειται περὶ συγχωνεύσεως τοῦ βυζαντινοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου καὶ τῆς δυτικῆς Pietà. Ἄν ἐξαίρεση τις τὴν καθημένην Θεοτόκον μετὸν νεκρὸν Ἰησοῦν ἐπὶ τῶν γονάτων, θέμα, τὸ ὁποῖον ὁ Τζάνε ἀντέγραψεν αὐτοῦσιον ἐξ ἰταλικοῦ πίνακος ἀναλόγου πρὸς τὸν τῆς Πινακοθήκης τῆς Bologna, ἀνήκοντα εἰς τὸν 16^{ον} αἰῶνα³, 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 τεχνικὴν του, ὥστε ἡ ἔστω καὶ κατὰ προσέγγισιν χρονολογικὴ τοποθέτησις τῆς εἰκόνης νὰ μὴ εἶναι εὐχερής. Τὴν ξηρότητα αὐτὴν θὰ ἡδύνατό τις ἴσως νὰ ἐξηγήσῃ, ἂν παραδεχθῇ ὅτι ὁ Τζάνε 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 ἀγιογράφου. Δυσκολώτερον ὅμως εἶναι νὰ ἐξηγηθῶν ὠρισμένοι ἀδεξιότητες, τὰς ὁποίας παρυσιάζει τὸ ἔργον τοῦτο τοῦ Τζάνε. Ὁ κατὰ τὸ ἀριστερὸν ἄκρον εἰκονιζόμενος Ἰωσήφ 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 εἰκόνης εἰς τὸ μέρος τοῦτο. Αἱ παρατηρήσεις αὗται καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ εἰκὼν φαίνεται ἐντελῶς ξένη πρὸς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Τζάνε, ἐγείρουν ὅχι ἀδικαιολογήτους ἴσως ὑπονοίας περὶ τῆς γνησιότητος τῆς ὑπαρχούσης ὑπογραφῆς⁴.

¹ Ἀπεικόνισις ὑπὸ ΤΩΜΑΔΑΚΗ, ἔνθ' ἀν. πίν. ΙΑ'. Βλ. καὶ σ. 149, ἀριθ. 60.

² ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 22 καὶ σ. 43 κ. ἐξ. ἀριθ. 90.

³ BETTINI, Pitt. di icone, πίν. XI. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ παρὰστασις ἐπὶ τοῦ μεσαίου φύλλου τριπτύχου τῆς ἰδίας ἐποχῆς εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. MUÑOZ, I quadri, πίν. XXII. 4.

⁴ Φωτογραφία τῆς εἰκόνης ἔχει δημοσιευθῇ 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 Ἀγίου 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 μετασενῶς παλαιῶν εἰκονογραφικῶν τύπων. Ἡ προσκόλλησίς του εἰς τὴν τέχνην αὐτὴν τὸν ἔφερε καὶ μέχρι τῆς ἀντιγραφῆς αὐτοουσίων βενετικῶν πινάκων. Ἐνα τοιοῦτον ἀντιγράφει τὸ 1667 εἰς τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τῆς Συλλ. Λοβέρδου¹. Πλὴν τῆς δι' ὧν ζωγραφήσεως, τίποτε πλέον δὲν ἐνθυμίζει εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τὴν ὀρθόδοξον τέχνην².

Ὅχι ὀλιγώτερον καταφανὲς εἶναι ἡ προσκόλλησις τοῦ Τζάνε εἰς τὴν βενετικὴν τέχνην καὶ εἰς ἄλλο ἔργον του, εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θορῆνον, ἀκριβέστερον τὸν Ἐνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ, τὸν ὁποῖον ἐξωγράφησε τὸ 1667³ (πίν. 57. 1). Οὗτος εὐρίσκεται εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου εἰς τὴν Βενετίαν καὶ εἶναι ζωγραφημένος καὶ εἰς τὰς δύο ὕψεις τῆς σανίδος, μὲ κεκομμένον τὸ χρυσοῦν βάθος, οὕτως ὥστε αἱ ἀπαρτίζουσαι τὴν δλην σύνθεσιν τέσσαρες μορφαί, Ἰησοῦς, Θεοτόκος, Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας καὶ Νικόδημος, νὰ δίδουν τὴν ἐντύπωσιν σιλουεττῶν. Εἰς τὸ ἔργον αὐτό, διὰ τὸ ὁποῖον μὲ ἐνθουσιασμὸν καὶ συγκίνησιν ὁμιλεῖ ὁ ΒΕΛΟΥΔΗΣ⁴, τίποτε πλέον δὲν ἔχει ἀπομείνει ὀρθόδοξον. Κατὰ πρῶτον λόγον αὐτὴ ἡ ἰδέα τῆς ζωγραφήσεως τῶν μορφῶν καὶ εἰς τὰς δύο ὕψεις τῆς σανίδος, μὲ περικεκομμένον τὸ περίγραμμα, χωρὶς χρυσοῦν βάθος, εἶναι ξένη πρὸς τὴν παράδοσιν τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος παρέρστησε τὸ 1611 τὸν Ἀγιον Ἀντώνιον τῆς Συλλ. Λοβέρδου μὲ περικεκομμένον τὸ χρυσοῦν βάθος⁵, ἀλλ' ἐκεῖ τὸ ὅπισθεν μέρος τῆς σανίδος δὲν εἶναι ζωγραφημένον καὶ φαίνεται ὅτι ὁ ἅγιος τοῦ Λαμπάρδου ἦτο ἴσως τοποθετημένος ἐντὸς κόγχης. Δὲν συμβαίνει ὁμως τὸ ἴδιον καὶ μὲ τὸ ἔργον τοῦ

τῆς Ζακύνθου. Κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν, ὅπου τώρα ἡ ὑπογραφή τοῦ Τζάνε, οὐδὲν διακρίνεται εἰς τὴν φωτογραφίαν αὐτήν.

¹ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 64, ἀριθ. 453. Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη, πινᾶξ ἐναντι 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' ἐνφ' ἡ εἰκὼν τοῦ τελευταίου τοῦτου συχνὰ ἀντιγράφει ἀπὸ τοὺς μεταγενεστέρους, ὡς εἶδομεν (βλ. ἀνωτ. σ. 158, σημ. 2), τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε δὲν εἶχε τὴν ἰδίαν τύχην, ἀντιθέτως πρὸς ἄλλας δημιουργίας του, ὅπως ὁ Ἅγιος Γορδελαῆς, τὸν ὁποῖον πολλοὶ ἐκ τῶν μεταγενεστέρων ἀνιογράφων ἀντέγραψαν. Βλ. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1947, 482 κ. ἐξ.

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 ὅποῖον ἦτο περίοπτον. Τὴν ιδέαν 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 Sépulchres. Πράγματι δὲ ὁ Ἑνταφιασμὸς τοῦ Τζάνε παρουσιάζει ὄχι ὀλίγην σχέσιν πρὸς ἐν ἀπὸ τὰ περιφημότερα τοιαῦτα γαλλικὰ συμπλέγματα ἀγαλμάτων, τὸ ὅποιον ἐξετέλεσε κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα ὁ γλύπτης Ligier Richier εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς πόλεως Saint Mihiel τῆς Γαλλίας¹. Ὁ Τζάνες ὅμως δὲν ἐφάνη ἀπολύτως συνεπὴς πρὸς τὸ πιθανὸν πρότυπὸν του. Ἄν καὶ ἠθέλησεν, ὥς φαίνεται, νὰ δώσῃ εἰς τὰ πρόσωπα τῆς συνθέσεώς του τὴν μορφὴν ἀγαλμάτων, δὲν παρέστησε τὸ κάτω μέρος τοῦ σώματος τῆς Θεοτόκου. Ἀλλὰ, 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. Λοβέρδου² (πίν. 58. 2). Ἡ σύνθεσις ἐδῶ εἶναι περαιτέρω ἐπεξεργασία θέματος, τοῦ ὁποῖου τὴν πρώτην μορφὴν εὐρίσκομεν εἰς μίαν εἰκόνα τοῦ Τζάνε με χρονολογίαν 1651, ἀποκειμένην εἰς τὴν Μονὴν Πλατυτέρας τῆς Κερκύρας³. Εἰς τὴν Λαμποβίτισσαν ὁ θρόνος τῆς Θεοτόκου, μετὰ τὴν ἡμικυλινδρικήν του κόγχην καὶ τὰ κορινθιακὰ ἐπικράνα, προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ βενετικὸν πρότυπον. Ἡ Θεοτόκος, μετὰ τὸν λεπτὸν πέπλον, τὸν φαινόμενον κάτω τοῦ μαφορίου της, καὶ μετὰ τὸ ὅλον της περίγραμμα, εἶναι ξένη πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως ξένον ἐπίσης στοιχεῖον εἶναι καὶ τὸ ἐπὶ τῶν γονάτων της προσκεφάλαιον, ἐπὶ τοῦ ὁποῖου κάθεται 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 μετὰ τὴν εἰκοσιν ἔτη ἐνωρίτερον, τὸ 1664, ζωγραφηθεῖσαν ὑπ' αὐτοῦ Θεοτόκον ἐπὶ θρόνου μετὰ τοῦ βρέφους, τὴν εὐρισκομένην εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον⁴.

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*, 3^e ἐκδ., Paris 1925, σ. 138, εἰκ. 78.

² ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 57 κ. ἐξ. ἀριθ. 400. Ἀπεικονίσις εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδεῖαν, τόμ. 17, σ. 736, ἐν λ. Μπουνιαλῆς.

³ Πρόχειρον σχεδιάσμα τῆς ἐδημοσίευσεν ὁ Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὸ περιοδ. *Εἰκονογραφημένη*, 1918, τευχ. Ἰανουαρίου, σ. 26.

⁴ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὀδηγός, 2^a ἐκδ., σ. 86, εἰκ. 36.

ἀρκετὰ σαφῇ ιδέαν 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 Κοῦτες ἀγιογράφοι τοῦ 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Αὐτὴν ἀσφαλῶς τὴν τέχνην θὰ τοῦ εἶχε διδάξει ὁ ἀγνωστός μας διδάσκαλός του, ὁ ὁποῖος θ' ἀνῆκεν, ὡς εἶπομεν, εἰς τὴν γενεὰν τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου καὶ τοῦ Ἀγγέλου. Τὴν τέχνην ὅμως αὐτὴν τῆς αὐστηρᾶς παραδόσεως, ἂν καὶ τὴν ἐδιδάχθη καὶ τὴν ἐγνώριζε ἀλλιστα ὁ Τζάνες, οὐδέποτε ὁμως φαίνεται ὅτι τὴν ἠγάπησεν. Ἀπεναντίας ἡ τέχνη, ἡ ὁποία εὐθὺς ἀπὸ τὰ νεανικά του ἔτη, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν τοῦ καλλιτεχνικοῦ του σταδίου, τὸν εἰλκυσεν, ἥτο ἡ τέχνη τῆς Δύσεως, καὶ μάλιστα τῆς Βενετίας. Τοῦτο τὸ ἀντιλαμβανόμεθα εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτα γνωστά, μέχρι σήμερον τοῦλάχιστον, χρονολογημένα ἔργα του.

Εἶδομεν ἀνωτέρω ὅτι εὐθὺς ἀπὸ τὰ πρῶτά του ἔργα παρατηρεῖται ὁ περιέργος δυϊσμός, ὁ ὁποῖος χαρακτηρίζει ὀλόκληρον τὸ μακρὸν καλλιτεχνικὸν στάδιον τοῦ Τζάνε. Τὴν τάσιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην τὴν εὐρομεν εἰς τὸν Εὐαγγελισμόν τοῦ 1640 εἰς τὸ Βερολῖνον, ἐνῶ τὴν προσκόλλησιν εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν τὴν συνητήσαμεν εἰς τὴν Ἀγίαν Ἀννὰν μετὰ τὴν Θεοτόκον (1637) τοῦ Μουσ. Μπενάκη. Ἐκτοτε, ἐπὶ ἤμισυν καὶ πλέον αἰῶνα, ὁ Τζάνες θὰ παρουσιάξῃ 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.

Ἄν παρακολουθήσῃ τις τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Τζάνε, θὰ πεισθῇ ὅτι ἡ τέχνη τῆς προτιμῆσεώς του ἦτο ἀναμφισβητήτως ἡ ἰταλική, καὶ μάλιστα ἡ βενετική.

Τοῦτο προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὸ γεγονός 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. Μετὰ τὴν βοήθειαν ἐπίσης τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς προβαίνει ὁ Τζάνες εἰς τὴν διασκευὴν τῶν παλαιῶν ὀρθοδόξων εἰκονογραφικῶν τύπων.

Ἀλλὰ θὰ τεθῇ βεβαίως τὸ ἐρώτημα: Διατί λοιπὸν ὁ Τζάνες ἐπ'ἀνέρχεται ὄχι σπανίως εἰς τὴν παλαιὰν τέχνην καὶ ζωγραφίζει εἰκόνας μετὰ 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 περὶ τινος Ἑμμανουὴλ, Ἕλληνος ἱερέως, ὁ ὁποῖος «περὶ τὸ 1660 ἐξωγράφει Παναγίας καὶ ἁγίους κατ' ἀπομίμησιν τῶν εἰκό-

νων τοῦ μεσαίωonos, ὃχι διότι δὲν ἠδύνατο νὰ ζωγραφήσῃ καλλιτέρον, ἀλλὰ διότι ταύτας ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἐσέβετο περισσότερον ἀπὸ τὰς Παναγίας καὶ τοὺς ἁγίους τῆς νέας τεχνοτροπίας»¹. Ὁ Ἑμμανουὴλ αὐτὸς ἱερεὺς, 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 γεγονός ὅτι αἱ αὐστηροτέρας 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 ἑτεραι δύο τοῦ 1664 καὶ ἄλλαι ἀκόμη, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, ὁ Ἱησοῦς 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 διακώσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν προοριζομένων.

Ὁ διῆσμός λοιπόν, ὁ ὁποῖος παρατηρεῖται εἰς τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε, δὲν προέρχεται πιθανώτατα ἀπὸ καλλιτεχνικὰς ἀνησυχίας, ὅπως εἶχε συμβῆ μὲ τὸν Δαμασκηνόν. Ἔχει αἷτια 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. Ἐργον τοιαύτης χρονικῆς ἐκτάσεως καὶ τοσοῦτον εἰς ἀριθμὸν² 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 περὶλήψει καὶ ὁ Α. ΜΟΥΣΤΟΕΥΔΗΣ εἰς τὸν Ἑλληνομνημονά του, 277 κ. ἐξ. ὅπου ὅμως, ἐκ λάθους τυπογραφικοῦ, τὸ ἔτος σημειοῦται 1600, ἀντὶ τοῦ παρὰ Ticozzi 1660. Τὴν διόρθωσιν ἔκαμα ἡδὴ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. I. 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 πρόσθετες καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Walters Art Gallery τῆς Βαλτιμόρης, ποὺ ἐδημοσίευσεν εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 10, 1956, πίν. Α' καὶ σ. 323 κ. ἐξ.

κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, καὶ οἱ ὅποιοι, ὡς εἶδομεν, παρουσιάζουν εἰς τὰ τελευταῖα χρονολογικῶς ἔργα των φανερὰν ἀπόκλινσιν πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως. Τὴν ἀπόκλινσιν 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 ἐπόμενον κεφάλαιον. Πάντως ὅμως ἡ φανερὰ πλέον στροφὴ τῆς ὁρθοδόξου ἀγιογραφίας 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 ὅποιον αὐτὸς ἐχάραξε.

Δι' ὅλους αὐτοὺς τοὺς λόγους τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε ἔχει κεφαλαιώδη σημασίαν διὰ τὴν θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν τοῦ 17^{ου} 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 17^{ον} αἰῶνα εἶναι ἡ ἐπ' αὐτῆς καταφανὴς δυτικὴ ἐπίδρασις.

Τὴν νέαν αὐτὴν τάσιν τῆς ζωγραφικῆς ἀνάγει εἰς πλήρη καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνες, τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη ἐπηρεάζεται εἰς μέγαν βαθμὸν τοὺς συγχρόνους καὶ τοὺς μεταγενεστέρους του ἀγιογράφους.

Ἡ δυτικὴ ὅμως ἐπίδρασις ἐπὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα παρουσιάζει καὶ ἄλλην ἀκόμη πλευράν. Οἱ ζωγράφοι, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 16^{ου} καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, εἶδομεν 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 παλαιότερους εἶναι ὅτι οὗτος εὐθὺς ἀπὸ τῶν πρώτων του ἔργων ἐμφανίζεται μὲ τεχνοτροπίαν, ὅπως εἶδομεν, ὅτε μὲν αὐστηράν, ὅτε δὲ ἰταλίζουσιν. Ὁ Τζάνες δηλαδὴ εὗρίσκειται, κατὰ τινὰ τρόπον, εἰς τὸ μεταβατικὸν σημεῖον μεταξὺ τῆς παλαιᾶς πατροπαράδοτου ἀγιογραφίας καὶ τῆς ἰταλίζουσης. Αὕτῃ δὲ ἡ διακύμανσις, ὅπως παρετηρήσαμεν, χαρακτηρίζει ὀλόκληρον τὸ πλουσιώτατον καλλιτεχνικόν του ἔργον.

Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιον μὲ ἄλλους συγχρόνους τοῦ Τζάνε ἀγιογράφους. Οὗτοι ἐπηρεάζονται ἀσφαλῶς ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ Τζάνε, ἀλλ' ἡ ἐπίδρασις περιορίζεται εἰς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων, τὴν ὁποίαν ὁ Τζάνες εἶχεν, ὡς εἶδομεν, ἀναγάγει εἰς καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν.

Οἱ σύγχρονοι τοῦ Τζάνε ἀγιογράφοι, οἱ ἐπηρεασθέντες καλλιτεχνικῶς ὑπ' αὐτοῦ, εἶναι πολυάριθμοι. Περὶ ὅλων ὁμως αὐτῶν οὔτε δυνατόν, ἀλλ' οὔτε καὶ ἀπαραίτητον εἶναι νὰ γίνη ἐδῶ λόγος. Θὰ ἐξετάσωμεν μόνον τὸ ἔργον δύο ἐκ τῶν σπουδαιωτέρων καὶ τῶν μᾶλλον ἀντιπροσωπευτικῶν ἐξ αὐτῶν, τοῦ Ἑλίας Μόσκου καὶ τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη.

Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τῶν δύο τούτων ἀγιογράφων παρουσιάζει πολλὴν ὁμοιότητα. Οὗτοι, ἀκολουθοῦντες τὰς καλλιτεχνικὰς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς των, εἰς τὰς ὁποίας εἶχε δώσει μορφήν συγκεκριμένην ὁ Τζάνες μὲ τὸ ἔργον του, ἀρχίζουν τὸ στάδιόν των μὲ τεχνοτροπίαν σαφῶς ἰταλίζουσαν. Ταύτην συνεχίζουν ὁμοιογενῇ καὶ σχεδὸν ἀναλλοίωτον μέχρι τέλους, χωρὶς διακυμάνσεις, χωρὶς καμίαν, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, καλλιτεχνικὴν ἀνησυχίαν. Αὐτὴ δὲ ἀκριβῶς ἡ ὁμοιομορφία τῆς τεχνοτροπίας των κάμνει ὥστε ἡ κατάταξις τῶν ἀχρονολογῆτων εἰκόνων των ν' ἀποβαίνει ἐξαιρετικὰ δυσχερὴς, ἂν μὴ ἐντελῶς ἀδύνατος. Ὑπάρχουν, εἶναι ἀληθές, εἰκόνες τῶν ζωγράφων τούτων μὲ περισσότερον ἔντονον τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Αὗται ὁμως εἶναι ἐλάχισται καὶ ὥς 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, γινόμεναι πιθανώτατα ὑπὸ μαθητῶν των, εἶναι πολλὰ ὀλίγα, ὥστε νὰ δύνανται ν' ἀλλοιώσουν τὴν καλλιτεχνικὴν μορφήν τῶν ἀγιογράφων τούτων, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν μελέτην τοῦ ὅλου ἔργου των.

Ἑλίας Μόσκος¹. Οὗτος κατήγετο ἀπὸ τὸ Ρέθυμνον τῆς Κρήτης, ὡς προκύπτει ἐκ τῆς διαθήκης του, τῆς εὐρισκομένης πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Ἀρχιεπισκοπικεῖον τῆς Ζακύνθου². Τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του, ὅπως καὶ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του, δὲν εἶναι γνωστά. Εἶναι πιθανὸν ὅτι ὁ Ἑλίας 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 *εὐρισκόμενος ἄρρωστος*, ὅπως ἀναφέρεται εἰς αὐτήν³. Φαίνεται ὁμως ὅτι ἡ ἀσθένεια ἦτο παροδική,

¹ Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, σ. 42, σημ. 148. Πρόσθετες: Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, I, 1920, τευχ. Γ' (Αὐγουστος), σ. 13 κ. ἐξ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 10 κ. ἐξ. Ὁ Ἑλίας, ὁ Ἰωάννης καὶ ὁ Λέος οἱ Μόσκοι οὐδεμίαν ἔχουν σχέση πρὸς τοὺς Ναυπλιεῖς τοιχογράφους Δημήτριον καὶ Γεώργιον τοὺς Μόσλους. Ὡς καὶ ἀνωτέρω παρατηρήσαμεν (σ. 196), οἱ μὲν Ναυπλιεῖς τοιχογράφοι ὑπογράφονται πάντοτε Μόσκοι, οἱ δὲ Κρητὲς εἰκογράφονται πάντοτε Μόσκοι.

² Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Λ. ΖΩΗ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 8, 1954, 216 κ. ἐξ.

³ Κρητ. Χρον. ἐνθ' ἀν. 217.

διότι καὶ μετὰ τὸ 1666 τὸν βλέπομεν συνεχῶς ἐργαζόμενον, ὅπως ἀποδεικνύουν αἱ χρονολογίαι τῶν ἔργων του¹, μέχρι τοῦλάχιστον τοῦ 1686². Ἐκτοτε χάνονται τὰ ἔργη του.

Ὁ Μόσκος δὲν φαίνεται νὰ μετέβῃ ποτὲ εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπως οἱ πλείστοι τῶν συγγρόνων του ἀγιογράφων. Οὐδεμία μνεῖα του ὑπάρχει εἰς τὰ Ἀρχεῖα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος. Εἶναι δὲ ἀξίον παρατηρήσεως τὸ γεγὸνός ὅτι οὐδεμία εἰκὼν μὲ τὴν ὑπογραφὴν του ὑπάρχει οὔτε εἰς τὴν Ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας οὔτε εἰς τὸ ἐκεῖ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, ὅπου ἀντιπροσωπεύονται μὲ ἔργα τῶν ὅλοι σχεδὸν οἱ μετὰ τὴν ἄλωσην Ἑλληνες ἀγιογράφοι³.

Προτοῦ ἀσχοληθῶμεν μὲ τὴν τεχντροπίαν 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 Αἰμορροοῦσαν, τὸν ἐν Κανῶ γάμον καὶ τὸν Χορτασμόν τῶν πεντακισχιλίων⁴. Ἐξ αὐτῶν τὸ πρῶτον φέρει, πλὴν τῆς ὑπογραφῆς, ἡ ὁποία εὐρίσκεται 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 προοπτικὴν. Καὶ τὴν μὲν φυσικὴν προοπτικὴν, ἀλλ' ὄχι τόσον μαθηματικῶς ἀκριβῆ, τὴν εὐρίσκομεν καὶ εἰς ἄλλα ἔργα τοῦ Μόσκου⁵, ἡ τεχντροπία ὁμως τῶν μορφῶν εἰς τὰ τέσσαρα αὐτὰ θωράκια εἶναι ἐντελῶς διάφορος ἀπὸ τὴν συνήθη εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ ζωγράφου, εἰς σημεῖον, ὥστε μετὰ δυσκολίας νὰ δύναται τις νὰ παραδεχθῇ ὅτι πράγματι ταῦτα ἐξωγραφήθησαν ἀπὸ τὸν Μόσκον. Θὰ ἠδύνατο ἴσως ἐκ πρώτης ὄψεως νὰ ὑποτεθῇ ὅτι τὰ θωράκια ταῦτα ἀντιπρο-

¹ Τὰς περισσότερας βλ. εἰς τὸν ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 145 κ. ἑξ.

² Εἰκὼν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν ναὸν τῶν Περγηγμάτων Κεφαλληνίας, Η. ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνιακά σύμμικτα, Ἀθῆναι 1904, 493. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 146.

³ Εἰς τὴν διαθήκην του, Κρητ. Χρον. ἐνθ' ἄν. 219, γράφεται ὅτι ἔχει εἰς τοῦ μητροπολίτου Φιλαδελφείας Μελετίου Χορτάτζη, ὁποῦ *ἠρίσκειται εἰς τὴν Βενετίαν, μία κασέλα κάρονι μοδίονα*, τὸ περιεχόμενον τῆς ὁποίας ἀναθέτει εἰς τοῦτον νὰ μοιράσῃ. Τοῦτο ὁμως δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἐπαρκὴς ἔνδειξις τῆς παρουσίας τοῦ Μόσκου εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐπίσης ὁ Ἥλιος Μόσκος δὲν ἀναγράφεται εἰς τὸν κατάλογον τῶν ἀγιογράφων, ἔργα τῶν ὁποίων εὐρίσκονται εἰς τὴν Βενετίαν, τὸν παρεχόμενον ὑπὸ τοῦ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλ. ὁρθ. ἀποικ. 144 κ. ἑξ.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 21 κ. ἑξ. ἀριθ. 77, 80, 82, 85. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 147.

⁵ Βλ. π.χ. τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου, ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 9.

σωπεύουν μίαν ώρισμένην φάσιν τῆς τέχνης τοῦ Μόσκου, κατὰ τὴν ὁποίαν οὗτος εἶχε βαθύτατα ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν. Φαινόμενον ἄλλωστε ἀνάλογον θὰ ἔχωμεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ διαπιστώσωμεν καὶ κατωτέρω, προκειμένου περὶ ὥρισμένων ἔργων τοῦ Θ. Πουλᾶκη. Ἡ περίπτωσις ὁμως δὲν εἶναι ἡ ἰδίᾳ. Εἰς τὰ ἰσχυρῶς ἰταλίζοντα ἔργα τοῦ Πουλᾶκη 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, ὥς νομίζω, παρουσιάζει ὁμοιότητα μὲ τὴν τῶν ὑπολοίπων πολυαριθμῶν εἰκόνων του. Αἱ διαπιστώσεις αὐταὶ μᾶς καθιστῶσι λίαν σκεπτικούς, ὥς πρὸς τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς τῶν τεσσάρων αὐτῶν θωρακίων, ὥστε νὰ μὴ δυνάμεθα νὰ τὰ συγκαταριθμώσωμεν μετὰ πεποιθήσεως μετὰ 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 Ἡ. Μόσκου καὶ τὴν χρονολογίαν 1661, τὰ ἀποκείμενα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν¹. Καὶ ταῦτα εἶναι ἔργα ἰσχυρῶς ἰταλίζοντα. Ὁ ζωγράφος ὁμως διατηρεῖ τὴν ὀρθόδοξον τεχνικὴν, ἡ ὁποία ἔχει ἐντελῶς ἑξαφανισθῇ ἀπὸ τὰ θωράκια τῆς Συλλ. Λοβέρδου. Τὰ τέσσαρα θωράκια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἂν ἐννοεῖται καὶ αὐτὰ εἶναι αὐθεντικὰ ἔργα τοῦ Ἡ. Μόσκου, ἀποτελοῦν ἀληθῶς περιέργον ἐξαίρεσιν εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ ἀγιογράφου τούτου.

Εἰς ὅλας τὰς ἄλλας πολυαριθμοὺς εἰκόνας τοῦ Μόσκου, τὰς μέχρις ἡμῶν περιελθούσας, τῶν ὁποίων ἡ παλαιότερα μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον γνωστή, ὁ Ἅγιος Νικόλαος τῆς Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ, φέρει χρονολογίαν 1649², παρατηρεῖται λίαν αἰσθητὴ ὁμοιομορφία τεχνοτροπίας τῆς τεχνικῆς ἐκτέλεσεως, χωρὶς καμίαν οὐσιώδη ἐξέλιξιν ἀπὸ τῶν παλαιότερων 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 μετὰ τῶν ἄλλων, ἡ εἰκὼν τῶν Ἀγίων Πάντων ἄλλοτε εἰς τὸν καταστραφέντα

¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, σ. 30, ἀριθ. 101.

² ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 151. Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, ἐνθ' ἄν. σ. 13 καὶ σημ. 6, εἰς τὸν Τόμον Ἐβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Σχολῆς, 267 καὶ εἰς τὴν Μεταβ. καὶ νεοελλ. τέχνη, 82, υποστηρίζει ὅτι παλαιότερα εἶναι ἡ χρονολογία 1634 ἐπὶ τοῦ Νυμφίου (Ἰδε ὁ Ἀνθρωπος) τοῦ εὐρισκομένου πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ ὑπερῶν τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου καὶ προερχομένου ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Προδρόμου ἐπὶ τοῦ Κάστρου. Ἡ χρονολογία ὁμως ἐπὶ τοῦ ἔργου τούτου, τοῦ ὁποίου εὐτυχῶς διεσώθη φωτογραφία (πίν. 59. ι), εἶναι 1684, ὅπως τὴν εἶχεν ὀρθῶς ἀναγνώσει ὁ QUINN εἰς τὸ περιοδ. Ἀρμονία, 3, 1902, σ. 586 ἀριθ. 90.

δμώνυμον ναὸν τῆς Ζακύνθου¹ (πίν. 59. 2), ἡ τῆς Ἀναστάσεως (Καθόδου εἰς τὸν Ἄδην) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη², τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν κατοχὴν τῆς Κας Κ. Μ.³, ὅπως ὑπάρχουν καὶ ἄλλα ὄχι τῆς αὐτῆς καλλιτεχνικῆς δυνάμεως⁴. Πανταχοῦ ὅμως τὰ γενικὰ χαρακτηριστικά τῆς τέχνης τοῦ Ἡλία 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.

Ἄν, ἐπὶ παραδείγματι, παραβάλῃ τις τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας⁵ πρὸς τὴν ἀνάλογον σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας⁶, θὰ παρατηρήσῃ ὅτι ὁλόκληρον τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος παρουσιάζει, ὡς πρὸς τὴν διάταξιν, πλείστας ἀναλογίας μετὰ τὴν τοιχογραφίαν ἐκείνην. Τὸ ἄνω ὅμως μέρος τοῦ εἰκονιδίου δεικνύει καθαρὰν μίμησιν δυτικῶν προτύπων. Ἡ Δέησις ἰδίως, μετὰ 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 παλαιότερους τοῦ 1678⁷. Διὰ τὴν ἀντιληφθῆ τις ὅμως τὰς διαφορὰς εἰς τὰς λεπτομερείας, ἀρκεῖ νὰ παραβάλῃ τὴν κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν παρὰστασιν τῶν δικαίων εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον πρὸς τὴν εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν εἰκονιζομένην σκηνὴν εἰς τὴν τοιχογρα-

¹ Ἀπεικόνισις τμήματος ἐν Δ. ΠΕΛΕΚΑΣΗ, Βυζαντινοὶ ἁγιογράφοι, Τεχνοκριτικὴ ἐπὶ τῶν ἔργων τοῦ Κρητῶς Ἡλίου Μόσκου, Ἀθῆναι 1933, εἰκ. 2.

² ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 18 Α.

³ ΠΕΛΕΚΑΣΗΣ, ἐνθ' ἂν. εἰκ. 3. ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, πίν. 5.

⁴ Π.χ. ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Σουλ. Σταθάτου. ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Σουλ. 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. Περὶ τὸ ἄρθρον τοῦ ἰδίου εἰς τὸ Bolletino d' Arte, 30, σελ. III, 1937, 467 κ. ἐξ., ὅπου οὗτος σχετίζει τὴν εἰκόνα ταύτην πρὸς τὴν ὁμοίον θέματος εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἁγίων Ἀναργύρων τῶν Χανίων Κρήτης μετὰ τὴν ὑπογραφὴν Χεῖρ Ἀμβροσίου μοναχοῦ Ἐμπόρου, τῆς ὁποίας περιγραφὴν ἔδωκε τὸ πρῶτον ὁ Ν. ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ εἰς τὰ Πρακτικά τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολ. Ἑταιρείας, περίοδ. Β', τόμ. Α', 1933 (= Byzant.-neugriech. Jahrbücher, 1933), 143 κ. ἐξ. Τὴν γνώμην ὅμως τοῦ Bettini εἰς τὸ ἴδιον ἄρθρον, σ. 474, ὅτι ὁ Ἀμβρόσιος ἦτο ἴσως μαθητὴς τοῦ Πουλᾶκη, δὲν νομίζω πολὺ πιθανήν. Μήπως ὁ Ἀμβρόσιος οὗτος Ἐμπορος θὰ ἐπρεπε νὰ σχετισθῇ πρὸς τὸν Βενέδικτον Ἐμπόριον, ὁ ὁποῖος ἐξωγράφησε τὸ 1686 τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον ἴσως δὲ καὶ δύο ἀκόμῃ εἰκόνας εἰς τὸν Ἑλληνικὸν ναὸν τῆς Βενετίας; Βλ. MARCONI, I, 115 καὶ II, σ. 245, ἀριθ. 62 κ. Ἡ ἐκεῖ διδομένη χρονολογία 1606 εἶναι λανθασμένη, ὥς εἶχε τὴν καλωσύνην νὰ μετὰ πληροφορήσῃ ὁ κ. Κ. Μέρτζιος. Βλ. ἐπίσης MARCONI, II, σ. 249, ἀριθ. 56, 57.

φίαν τοῦ Θεοφάνους¹. Ἀπὸ τὴν σύγκρισιν αὐτὴν θὰ διακρίνῃ εὐκόλως τὰς μεταβολὰς καὶ τὴν ὥραιοποίησιν τῶν μορφῶν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἰταλικῶν προτύπων. Ἄν προχωρήσῃ εἰς τὴν ἐξέτασιν τῶν γυνῶν σωμάτων τῆς μεσαιᾶς ζώνης τῆς συνθέσεως, ἐκατέρωθεν τοῦ κεντρικοῦ φωτεινοῦ δίσκου, θ' ἀντιληφθῇ εὐχερῶς τὴν ἄμεσον ἢ πιθανώτερον ἔμμεσον, ἀλλ' ἰσχυροτάτην ἐπίδρασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ.

Οὕτω ὁ Μόσκος, χωρὶς νὰ ἐκφεύγῃ ἀπὸ τὸ πατροπαράδοτον σχῆμα, μεταβάλλει ἀπλῶς τὰς μορφάς, ὥραιοποιῶν 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 ἰδιαίτερος ὑπὸ τινῶν ἐξυμνηθεῖσα ὥραιοπάθεια τοῦ Μόσκου². Τῆς τάσεως αὐτῆς τοῦ Μόσκου πρὸς ὥραιοποίησιν τῶν μορφῶν, χωρὶς οὐδεμίαν ἀλλοίωσιν τῆς παραδεδομένης διατάξεως τῆς συνθέσεως, χαρακτηριστικὸν παράδειγμα θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰκὼν τῆς εἰς τὸν Ἀδὴν καθόδου τοῦ Ἰησοῦ μετ' χρονολογίαν 1670 εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη³.

Ἡ χρησιμοποίησις ὁμῶς τῶν δυτικῶν προτύπων, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὥραιοποίησιν τῶν μορφῶν, ὠδήγησε τὸν Μόσκον εἰς τὴν εἰσαγωγὴν καὶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἀγνώστων, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, μέχρι τῆς ἐποχῆς του εἰς τὴν ὁρθόδοξον ἀγιογραφίαν. Τοῦ γεγονότος τούτου χαρακτηριστικὸν παράδειγμα εἶναι ἡ Ἀνάστασις μετ' τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου καὶ κρατοῦντα σημαίαν, ὅπως τὴν παρέστησεν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μετ' χρονολογίαν 1657⁴ (πίν. 60. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Μόσκου ἀντιγράφει κατὰ τρόπον πιστότατον μίαν χαλκογραφίαν τοῦ Cornelis Cort γενομένην κατὰ τὸ ἔτος 1569⁵ (πίν. 60. 2). Ἄν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν ὅτι οὐδέν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, παράδειγμα τοῦ τύπου αὐτοῦ τῆς Ἀναστάσεως, μετ' τὸν Ἰησοῦν δηλαδὴ ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, ὑπάρχει παλαιότερον τοῦ ἔργου τοῦ Μόσκου, θὰ πρέπη νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι οὗτος εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τοῦ δυτικοῦ τούτου τύπου εἰς τὴν ὁρθόδοξον εἰκονογραφίαν⁶. 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. ἔξ. ἀριθ. 23.

⁴ Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, πιν. ἔναντι σ. 80. Πρὸς καὶ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2^α 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 11^{ον} ἤδη αἰῶνα¹, ἀπὸ τῶν χρόνων τοῦ Μόσκου πολιτογραφεῖται εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν. Ὁ νέος ὁμως οὗτος τύπος τῆς Ἀναστάσεως δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐκτοπίσῃ ἐντελῶς τὸν παλαιόν, τὴν Κάθοδον δηλαδὴ τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἀδην, ὁ ὁποῖος ἰδίως διειρηγήθη, ὡς φαίνεται, εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Δωδεκαόρτου, ὑπεράνω τοῦ τέμπλου. Καὶ αὐτὸς ἄλλωστε ὁ Μόσκος τὸν ἐξωγράφησεν, ὡς εἶδομεν, δεκατρία ἔτη ἀργότερον, τὸ 1670, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἡ ὁποία, λόγῳ τῶν διαστάσεών της, εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι προέρχεται ἐκ τοιοῦτου Δωδεκαόρτου.

Καὶ ἄλλη ὁμως παράστασις διεδόθη πιθανώτατα εἰς τὴν τέχνην, ἰδίᾳ τῆς Ἑπτανήσου, διὰ τοῦ Μόσκου, ἡ εἰκὼν δηλαδὴ, ἡ συνήθως ὀνομαζομένη τοῦ Νυμφίου². Πρόκειται περὶ τῆς εἰκόνης 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 δραματικότητας παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ παρὰ τὸν σταυρόν³. Εἰς τὸ ἔργον ὁμως τοῦ Μόσκου, τὸ εὐρισκόμενον πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ ὑπερφῶν τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου⁴ (πίν. 59. 1), ὁ τύπος ἔχει ἐντελῶς μεταβληθῇ. Ἡ δραματικὴ αὐτὴ μορφή δὲν εἶναι ὁ βυζαντινὸς Ἰησοῦς πρὸ τοῦ σταυροῦ, ἀλλ' ὁ Ἰησοῦς φορῶν τὸν ἀκάνθινον στέφανον καὶ τὸ πορφυροῦν ἱμάτιον, εἶναι ὁ Ἰησοῦς ἔδε ὁ ἄνθρωπος, κατὰ τὴν φράσιν τοῦ Πιλάτου (Ἰωάν. 19. 5). Ἀλλὰ διὰ τὴν μορφήν αὐτὴν τὸ πρότυπον τοῦ Μόσκου ἦτο ἀναμφιβόλως δυτικόν. Πράγματι, τὸ ἔργον τοῦ Μόσκου παρουσιάζει στενὴν συγγένειαν πρὸς τὸν Ἰησοῦν ἐπιδεικνυμένον εἰς τὸν ὄχλον ὑπὸ τοῦ Πιλάτου, ὅπως τὸν παρέστήσε τὸ 1597 εἰς μίαν χαλκογραφίαν τοῦ ὁ Hugo Golzius⁵.

Πρὸς τὸν Νυμφίον τοῦ Μόσκου, εὐρισκόμενον ἄλλοτε εἰς τὴν Ὁραϊὰν πύλιν τοῦ τέμπλου τοῦ καταστραφέντος ναοῦ τοῦ Προδρόμου ἐπὶ τοῦ φρουρίου τῆς Ζακύνθου, ἐσχετίζοντο οἱ δύο Ἀγγελοι μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, οἱ τοποθετημένοι ἀρχικῶς εἰς τὰς θύρας τῆς Προθέσεως καὶ τοῦ Διακονικοῦ τοῦ ἰδίου ναοῦ καὶ εὐρισκόμενοι ἐπίσης πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς

¹ SCHRADER, ἐνθ. ἀν. 43 κ. ἐξ.

² Τοῦτο ὑποθέτει καὶ ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἀν. 17.

³ MILLET, Recherches, σ. 383, εἰκ. 409, 410, εἰκ. 628 ἐναντὶ σ. 634.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 243 σημ. 2.

⁵ KÜNSTLE, σ. 439, εἰκ. 218.

τὸ ὑπερφῶν τῆς Μητροπόλεως τῆς Ζακύνθου¹. Οὗτοι, ἂν καὶ δὲν ἔφερον ὑπογραφὴν, 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 φραγγέλωσιν², κ.λ.π. εἶναι δυτικῆς προελεύσεως. Τὸ θέμα τοῦτο εἶχεν ἤδη χρησιμοποιήσει τὸ 1651 ὁ Τζάνες εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θείας Μεταλήψεως τοῦ Μουσ. Μπενάκη³, παραλαβὼν πιθανώτατα ἀπὸ τὴν Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Cappella Sistina τοῦ Βατικανοῦ, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ Μόσχος εἰς τὸ εἰκονίδιον τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ζωγραφήσας τοὺς Ἀγγέλους μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους εἰς τὴν κάτω τοῦ Ἰησοῦ ζώνην⁴.

Ἄν καὶ οὐδεμία θετικὴ ἔνδειξις ὑπάρχει ὅτι ὁ Μόσχος εἶναι ὁ εἰσαγγών 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 γεγονός ὅτι, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, ἀπὸ τῶν χρόνων κυρίως τοῦ Μόσκου καὶ ἐφεξῆς τὸ θέμα τοῦτο ἐμφανίζεται εἰς τὰς ἐκκλησίας κυρίως τῆς Ἑπτανήσου, ἀποβαίνον ἔκτοτε συνηθέστατον.

Ἄν ἐξαιρέση τις τὰ τέσσαρα θαράκια μὲ χρονολογίαν 1651 εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου καὶ τὰ ἰσαριθμα μὲ χρονολογίαν 1661 εἰς τὸ Βυζαντ. Μουσεῖον, διὰ τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς τῶν ὁποίων πολλές, ὡς εἵπομεν, 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 16^{ου} καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Μόσκου κυλᾷ ἤρεμος, χωρὶς, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, δημιουργικὰς ἀνησυχίας.

Ὁ ἤρεμος καὶ γλυκὺς αὐτὸς ἀγιογράφος ἀρκεῖται εἰς τὴν εὐσυνείδητον ἐπεξεργασίαν καὶ εἰς τὴν ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἰταλικῶν προτύπων ὡραιοποίησιν

¹ Περιγράφονται ὑπὸ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, ἐνθ' ἄν. 23.

² Ὁ κίον αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ στυλὸς τῆς Ἐκκλησίας, ὡς ἐσφαλμένως τὸν ἠρμήνευσεν ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἄν. ἀλλ' ἐκεῖνος, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προσεδέθη ὁ Ἰησοῦς κατὰ τὴν φραγγέλωσιν. Αἱ δυτικαὶ παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ δεδεμένον ἐπὶ τοῦ κίονος τούτου τῆς φραγγελώσεως εἶναι συνηθέσταται. Βλ. προχείρως KÜNSTLE, σ. 433 κ. ἔξ. εἰκ. 214, 215. Ἐκ τῶν δυτικῶν προτύπων παρέλαβον τὸ θέμα καὶ οἱ Κρήτες τοιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως ὁ Ζώρης εἰς τὴν Μονὴν Διονυσίου. MILLET, Athos, πίν. 200. 2.

³ ΕΥΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 21 Α.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 243 σημ. 2.

τῶν μορφῶν του, εἰς τοὺς λαμπροὺς καὶ φωτεινοὺς χρωματισμοὺς τῶν εἰκό-
νων του. Αἱ διαρκεῖς ἀνησυχίαι, αἱ ὁποῖαι κατετυράνησαν καθ' ὅλην του τὴν
ζωὴν τὸν σύγχρονόν του Ἑμμανουὴλ Τζάνε, οὐδόλως τὸν ἔθιξαν.

Τὸ ὅλον του ἔργον ἀποπνέει μοναδικὴν εὐγένειαν, γλυκύτητα καὶ ἡρε-
μίαν, ἀρετάς, τὰς ὁποίας πολὺ σπανίως ἀνευρίσκομεν εἰς τὰ δημιουργήματα
τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀγιογράφων.

Καὶ εἰς αὐτὰ ἀκόμη τὰ δυτικὰ θέματα, τὰ ὁποῖα φαίνεται ὅτι ὁ Μόσκος
εἰσήγαγεν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, εἰς τὸν τύπον δηλαδὴ τῆς Ἀνα-
στάσεως μὲ τὸν Ἰησοῦν ἐξερχόμενον τοῦ τάφου, πιθανώτατα δὲ καὶ εἰς τὴν
παράστασιν τοῦ Νυμφίου συνοδευομένου ἀπὸ τοὺς δύο Ἀγγέλους, τοὺς κρα-
τοῦντας τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, ἔδωκεν οὗτος τὴν συνήθη γλυκύτητα τῆς
τέχνης του εἰς σημεῖον, ὥστε αἱ ἐκ δυτικῶν προτύπων παραστάσεις αὐταὶ νὰ
μὴ ξεκρίνουν τὸν θεατὴν, τὸν συνηθισμένον μὲ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰ-
κονογραφίαν. Τὸ κατόρθωμα αὐτὸ τοῦ Μόσκου οὐδεὶς ἄλλος, κατὰ τὴν γνώ-
μην μου τοῦλάχιστον, ἠδυνήθη νὰ ἐπαναλάβῃ μὲ τόσῃ ἐπιτυχίαν.

Θεόδωρος Πουλάρχης¹. Οὗτος κατήγετο ἐκ Κυδωνίας (Χανίων)
τῆς Κρήτης, ὡς ὁ ἴδιος ἀναφέρει εἰς τινὰς εἰκόνας του². Ἐγεννήθη περὶ τὸ
1622, ὡς συνάγεται ἀπὸ τὸ σημεῖωμα 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 ἄλωσιν τῶν Χανίων ὑπὸ
τῶν Τούρκων τὸ 1645. Ἀγνωστον ἐπίσης παραμένει ποῦ ἐπῆγε πρὸ τῆς ὀρι-
στικῆς, ὡς φαίνεται, ἐγκαταστάσεώς του εἰς τὴν Κέρκυραν³. Εἶναι πολὺ
πιθανὸν ὅτι ἐκ Κρήτης μετέβη κατ' εὐθείαν εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου φαίνεται
ὅτι παρέμεινεν ἐπ' ἀρκετόν, διότι, ὡς ἐξάγεται ἀπὸ τὰ Ἀρχεῖα τῆς ἐκεῖ Ἑλ-
ληνικῆς Κοινότητος, τὸ 1648 βαπτίζει τὸ φυσικὸν θυγάτριόν του, τὸ δὲ 1649
τὸν ἐκ νομίμου γάμου υἱόν του⁴. 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 ὁμώνυ-
μον ἐκκλησίαν τοῦ χωρίου Κασσώπη τῆς Κερκύρας ὡς εὐχαριστήριον ἀνά-

¹ Ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία ἐν PROCORIU, σ. 63, σημ. 212. Πρόσθετες: Ν. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥ-
ΛΟΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἀνθρωπότης, I, 1920, τεύχος ΙΑ' - ΙΒ' (Ὀκτωβρίου - Νοεμβρίου). ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ,
Συλλ. Σταθάτου, 15 κ. ἐξ. MARCONI, I, 128. Μ. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 3, 1949, 580.

² Πολυσύνθετος εἰκὼν Μουσ. Μπενάκη: ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 53. Ἄλλας
εἰκόνας ἀναφέρουν ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 176, καὶ ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ εἰς τὸ περ. Ἀνθρωπότης, ἐνθ' ἄν. 16.

³ Ὁ BETTINI ἐν Bolletino d' Arte, 30, σειρά III, 1937, 474, νομίζει ὅτι ἐπεσκέφθη καὶ τὴν
Ρώμην. Τοῦτο εἶναι πολὺ ἀμφίβολον.

⁴ ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 243.

θημα, διότι διαπλέων, κλύδωνι χαλεπῶ περιπέπτωκε¹. Τὸ 1671 εὐρίσκεται εἰς τὴν Βενετιάν², ὅπως καὶ τὸ 1672³, καὶ κατόπιν κατὰ τὰ ἔτη 1674, 1675⁴. Ἐκτοτε φαίνεται ὅτι ἔμεινε μονίμως πλέον εἰς τὴν Κέρκυραν, ὅπου, κατόπιν μακρᾶς ἀσθενείας, ἀπέθανε τὴν 16^{ην} Νοεμβρίου 1692 εἰς ἡλικίαν 70 περίπου ἐτῶν, συμφώνως πρὸς τὴν ἀναγραφὴν τοῦ βιβλίου τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Σπυριδῶνος, ἀποκειμένου εἰς τὸ Ἀρχιεοφυλακεῖον Κερκύρας⁵.

Ἐκ τῶν ἐξαιρετικῶς πολυαρίθμων εἰκόνων τοῦ Πουλᾶκη ἐλάχιστα μόνον φέρουν χρονολογίαν μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1666 καὶ 1675⁶. Τοῦτο μεγάλως δυσχεραίνει τὴν παρακολούθησιν τῆς ἐξελιξέως, τὴν ὁποίαν τυχὸν παρουσιάζει ἡ τεχνοτροπία τοῦ ζωγράφου τούτου.

Ὅπωςδὴποτε εἶναι δυνατὸν νὰ διακρίνη τις δύο εἴδη τεχνοτροπίας εἰς τὸ ἔργον τοῦ Πουλᾶκη, ἐκ διαμέτρου μεταξὺ τῶν ἀντίθετα. Ἀφ' ἑνὸς δηλαδὴ ἔχομεν μίαν ὀλιγαριθμὸν σχετικῶς ὁμάδα εἰκόνων μὲ τεχνοτροπίαν καθαρῶς δυτικὴν, ὅπως ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαὴλ τοῦ Μουσ. Μπενᾶκη⁷, ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος τῆς Συλλ. Λοβέρδου⁸ (πίν. 61. 1), ὁ θεωρηθεὶς ὡς ἐν ἀπὸ τὰ θαύματα, ποὺ μᾶς ἀφῆκεν ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ⁹, καὶ τινες ἴσως ἀκόμη. Ἀφ' ἑτέρου ἔχομεν τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Πουλᾶκη, ὅπου ἡ τεχνοτροπία καὶ ἰδίως ἡ τεχνικὴ ἀκολουθοῦν περισσότερον ἢ ὀλιγότερον τὴν Κρητικὴν παράδοσιν.

¹ I. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 197. Ὁ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, αὐτόθι, 198 κ.ἐξ. νομίζει ὅτι ὁ Πουλᾶκης ἐκινδύνευσεν ἐπιστρέφων ἐκ Βενετίας εἰς Κέρκυραν. Θεωρῶ πιθανώτερον ὅτι τοῦτο συνέβη κατὰ τὸν πλοῦν του πρὸς Βενετίαν, ὅπου τὸν εὐρίσκομεν τὸ 1671 (βλ. ἐπομ. σημείωσιν). Τὴν εἰκόνα εἶναι πιθανὸν ὅτι ἔστειλεν ἐκ Βενετίας.

² ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 243.

³ Ἐπιγραφὴ μὲ χρονολογίαν 1672 ἐπὶ τῆς εἰκόνης τοῦ Ἀγίου 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, ἐνθ' ἄν.

⁵ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. 199.

⁶ 1666. Εἰκόνες Κεφαλληνίας: ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνιακά σύμμικτα, 554. 1670. Εἰκὼν εἰς τὸν ναὸν τοῦ χωρίου Κασσώπη Κερκύρας. Βλ. ἄνωτ. σημ. 1. Εἰκὼν Ἀγίου Παντελεήμονος μετὰ τοῦ δωρητοῦ εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 62. 1): ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 53 ἀριθ. 339, ὅπου ἡ κάτω τοῦ δωρητοῦ ἐπιγραφὴ ἀναγινώσκεται ἑσφαλμένως Α'ΩΩ, ἀντὶ ΑΝ[Ν]Ι 22. Αὕτη δηλοῖ προφανῶς τὴν ἡλικίαν τοῦ ἀφιερωτοῦ, κατὰ τὰ εἰς τὴν Δύσιν ἐπιτιζόμενα. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 180, ὅπου κατὰ λάθος τὸ ἔτος γράφεται 1678. 1672. Εἰκὼν Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας. Βλ. ἄνωτ. σημ. 3. 1675. Εἰκὼν τῆς Ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, σ. 21, ἀριθ. 1518.

⁷ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενᾶκη, πίν. 26 Α καὶ σ. 52 κ.ἐξ.

⁸ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 54 κ.ἐξ. ἀριθ. 352. Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, πίν. ἑναντι σ. 72, καὶ εἰς τὸν περιοδ. Εἰκονογραφμὴν τῆς Ἑλλάδος (Π. Λεκοῦ), 1. 1925, σ. 18. Ἐπίσης καὶ ἐν ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, πίν. 6.

⁹ ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, 65. Πρβ. καὶ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΝ, 179.

Αἱ δύο αὐταὶ ἐντελῶς ἀντίθετοι τεχνοτροπίαι δεικνύουν διαφορετικὰ στάδια ἐξελιξέως ἢ εἶναι σύγχρονοι, ὅπως εἶδομεν ὅτι συμβαίνει μὲ τὸν Τζάνε;

Χωρὶς νὰ εἶναι δυνατόν ν' ἀποφανθῇ τις μετ' ἀπολύτου ἀσφαλείας, ἐλλείψει χρονολογικῶν ἐνδείξεων, θὰ ἡδύνατο νὰ διατυπώσῃ τὴν εἰκασίαν ὅτι τὰ ὀλίγα ἔργα τοῦ Πουλᾶκη 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 διαμονὴν του εἰς τὴν Βενετίαν μετὰ τὴν ἐκ τῆς πατρίδος του ἀναχώρησιν. Εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτὴν ὀδηγεῖ τὸ γεγονός ὅτι αἱ ὀλίγα χρονολογημέναι εἰκόνες του τῆς περιόδου 1666 - 1675, τῆς ὠριμότητος δηλαδὴ τοῦ καλλιτέχνου, δεικνύουν τὴν τυπικὴν τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν αὐτοῦ¹.

Οὕτω λοιπόν, ἀφαιρουμένων τῶν ἐλαχίστων εἰκόνων μὲ τὴν ἀπολύτως δυτικὴν τεχνοτροπίαν, ὅλαι αἱ ὑπόλοιποι, αἱ ὅποια ἀνέρχονται εἰς ἀρκετὰ μέγαν ἀριθμόν, δεικνύουν ἀπόλυτον σχεδὸν ὁμοιογένειαν καὶ τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς.

Ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ Πουλᾶκη εἶναι ἀρκετὰ χαρακτηριστικαί. Εἰς ὅλα του σχεδὸν τὰ ἔργα δεικνύει οὗτος περισσοτέραν ἢ ὀλιγοτέραν 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. ι).

Ἡ χρησιμοποίησις αὐτῇ τῶν δυτικῶν προτύπων εἶναι περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τὰς πολυπροσώπους συνθέσεις τοῦ Πουλᾶκη, ὅπως ἄλλωστε τοῦτο εἶναι πολὺ φυσικόν. Εἰς τὰς τέσσαρας εἰκόνας ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωσήφ, τὰς ἀποτελούσας μέρος τῆς ἄλλοτε Συλλογῆς Sterbini εἰς τὴν Ρώμην², αἱ ὅποια μὲ τὰς ὑπολοίπους τέσσαρας τῆς Συλλ. Ἱ. Κανταντζόγλου³ (πίν. 61. 2) ἀπὴρτιζον ἓνα καὶ τὸν αὐτὸν πίνακα, ὡς ἄλλωτε ἀπεδείξαμεν⁴, ὁ Μυῆζ διαβλέπει μίμησιν χαλκογραφικῶν τῆς σχολῆς τοῦ Dürer⁵. Εἰς μίαν ὁμως τῶν εἰκόνων τούτων εὐρίσκομεν ὅχι ἁπλῶς μίμησιν, ἀλλὰ πιστὴν σχεδὸν ἀντιγραφὴν ἔργου τοῦ Τισιανοῦ. Πράγματι, εἰς τὴν εἰκόνα, τὴν παριστάνουσαν τὸν Ἰακώβ εὐλογοῦντα τὰ τέκνα τοῦ Ἰωσήφ, ἀριστερὰ δὲ τὴν ἐκφορὰν αὐτοῦ⁶,

¹ Τὰς εἰκόνας τοῦ 1666 εἰς τὴν Κεφαλληνίαν (βλ. ἀνωτ. σ. 249, σημ. 6) δὲν εἶδον.

² Μυῆζ, Grottaferrata, σ. 48 κ. ἑξ. εἰκ. 26 - 29.

³ Ταύτας περιγράφει ὁ ΣΙΣΙΑΝΟΣ, 179.

⁴ Ε. Ε. Β. Σ. 14, 1938, 201 κ. ἑξ.

⁵ Μυῆζ, ἐνθ' ἀνωτ. 45.

⁶ Μυῆζ, αὐτόθι, σ. 51, εἰκ. 29.

αί τρεῖς γυναικεῖται μορφαὶ μὲ τὸ κλασσικόν, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, περιγραμματα, αἱ περιεσφιγμέναι εἰς τοὺς πέπλους των καὶ ἀκολουθοῦσαι τὸ φέρετρον τοῦ Ἰακώβ, ἔχουν ἀντιγραφῇ ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ Τισιανοῦ εἰς τὸ Prado τῆς Μαδρίτης, τὸν εἰκονίζοντα τὸν Θρίαμβον τῆς Ἀγίας Τριάδος¹.

Τὸ πρότυπον ἐξ ἄλλου τῆς εἰκόνος τοῦ Πουλᾶκη 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 Vos².

Ὅμοίαις διαπιστώσεις θὰ ἡδύνατό τις πλείστας νὰ κάμῃ ἐξετάζων τὰς πολυαρίθμους εἰκόνας τοῦ Πουλᾶκη. Τὸν τρόπον ἐντούτοις, κατὰ τὸν ὁποῖον οὗτος συνέθετε τὰς μεγάλας καὶ πολυπροσώπους εἰκόνας του, θὰ μᾶς δείξῃ ἐναργέστερον ἢ ἀνάλυσις μιᾶς ἐξ αὐτῶν.

Ἡ εἰκὼν αὕτη, εὐρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου³, παριστάνει εἰς τὴν ἄνω ζώνην τὴν Ἀγίαν Τριάδα μετὰ τῆς Δεήσεως, εἰς τὴν μεσαίαν τὴν Κάθοδον τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἄδην (Ἀνάστασιν) καὶ τὸν Ἰησοῦν εἰς τὸν Παράδεισον μετὰ τοῦ δικαίου ληστοῦ, τέλος δὲ εἰς τὴν κάτω τὸν Ἐπιτάφιον Θοῆνον (πίν. 62. 2). Ὁ ὅλος πίναξ ἀποδίδει διὰ σειρᾶς εἰκόνων μίαν περικοπὴν τῆς Λειτουργίας: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς, ἐν Ἄδου 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 γράψῃ ὁ Πουλᾶκης 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 Πουλᾶκη, ἀγνώστου, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον νομίζω, εἰς τὴν παλαιότεραν εἰκονογραφίαν. Τὰ στοιχεῖα ὅμως, ἐκ τῶν ὁποίων ἀπετελέσθη ἡ σύνθεσις αὕτη, ἔχουν συλλεγῇ ἀπὸ πηγὰς διαφόρους καὶ ὀρθοδόξους καὶ δυτικὰς.

Ἡ παράστασις τῆς Ἀγίας Τριάδος μὲ τὸν Παλαιὸν τῶν ἡμερῶν, τὸν Ἰησοῦν καὶ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα ὑπὸ μορφὴν περιστερᾶς εἶναι θέμα δημιουργηθὲν κατὰ τοὺς πρὸ τῆς ἀλώσεως χρόνους καὶ ἀποβὰν λίαν ἀγαπητὸν εἰς τοὺς Κρητας ἀγιογράφους⁵. 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 ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 3, 1949, 580.

³ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 54, ἀριθ. 360.

⁴ Ταῦτα λέγονται δις εἰς τὴν λειτουργίαν, κατὰ τὸ τέλος δηλαδὴ τῆς προσκομιδῆς ὑπὸ τοῦ δακόνου καὶ μετὰ τὴν Μεγάλην εἴσοδον ὑπὸ τοῦ ἱερέως. Βλ. Εὐχολόγιον τὸ μέγα, ἐκδ. Βενετίας, 1869, 43, 59.

⁵ Βλ. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ. Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, 16 κ. ἐξ.

φοι, εἶναι στοιχεῖον δυτικόν¹. Ἡ προσθήκη ἐκατέρωθεν τῆς Ἀγίας Τριάδος τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου, διὰ ν' ἀπαρτισθῇ ἡ Δέσις, εἶναι ἴσως ἰδέα τοῦ Πουλάκη². Ἡ ἀπεικόνισις των ὁμῶς γονυπετῶν προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ βενετικὸν πρότυπον³, τὸ ἴδιον ἴσως μὲ τὸ χρησιμοποιηθὲν ἀπὸ τὸν Ἀμβρόσιοι μοναχὸν εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Fabriano⁴. Τὸ θέμα τοῦτο τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου ἐχρησιμοποίησεν ὁ Πουλάκης καὶ εἰς τὴν μεγάλην πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Μουσ. Μπενάκη⁵.

Ἡ παράστασις τῆς Καθόδου τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἄδην, κατὰ τὸ ἀριστέρον μέρος τῆς μεσαίας ζώνης τῆς ἐδῶ ἐξεταζομένης εἰκόνης τοῦ Πουλάκη, εἶναι καθ' ὅλα σχεδὸν σύμφωνος πρὸς τὴν ὁρθόδοξον παράδοσιν, πλην τῆς κυρίας μορφῆς, τοῦ Ἰησοῦ, τὸν ὁποῖον ὁ ἡμέτερος ζωγράφος παρέστησε κατὰ τὸν δυτικὸν τύπον, γυμνὸν δηλαδὴ κρατοῦντα τὴν σημαίαν τῆς Ἀναστάσεως. Καὶ ὁ ἐντελὼς ἄγνωστος εἰς τὴν ὁρθόδοξον ἀγιογραφίαν, καὶ τὴν παλαιότεραν καὶ τὴν μετὰ τὸν Πουλάκην, νεωτερισμὸς αὐτὸς τοῦ γυμνοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς εἰς τὸν Ἄδην καθόδου δὲν ὀφείλεται εἰς τὴν ἐμπνευσιν τοῦ ζωγράφου. Ὁ Πουλάκης ἐπὶ τοῦ προκειμένου μετεποίησεν ἀπλῶς ἓνα γνωστότατον πίνακα τοῦ Bronzino, εὐρισκόμενον εἰς τὴν Πινακοθήκην Uffizi τῆς Φλωρεντίας⁶. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι καὶ ὁ Ἡ. Μόσκος παρέστησεν, ὡς εἶδομεν, τὴν Ἀνάστασιν μὲ τὸν Χριστὸν ἐξερχόμενον γυμνὸν ἀπὸ τὸν τάφον καὶ κρατοῦντα σημαίαν⁷. Ἐκεῖ ὁμῶς πρόκειται περὶ αὐτῆς τῆς Ἀναστάσεως, ἐνῶ ὁ Πουλάκης εἰκόνισε τὴν εἰς τὸν Ἄδην 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 σφαίραν εὐρίσκομεν καὶ παλαιότερον τοῦ Πουλάκη εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ἀγίας Τριάδος τοῦ Ἐμμ. Τζανφουρνάρη εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Ἐκεῖ ὁμῶς κρατοῦν αὐτὴν ὁμοῦ ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν καὶ ὁ Χριστός.

² Δέσις μὲ τὴν Ἀγίαν Τριάδα ἀντὶ τοῦ Ἰησοῦ εὐρίσκεται καὶ εἰς τὸ ἄνω μέρος μεγάλης εἰκόνης εἰς τὴν Καταπολιανὴν τῆς Πάρου. Ἐκεῖ ὁμῶς ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος εἶναι ὄρθιοι, κατὰ τὸν ὁρθόδοξον τύπον. Ἀπεικόνισις ἐν Α. ΤΑΡΣΟΥΑΝ, Ἡ Καταπολιανὴ τῆς Πάρου, Ἀθήνα 1944, σ. 37. Περιγραφή εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Α', 1892, 108 κ. ἐξ. ὅπου ὁμῶς ἡ χρονολόγησις τῆς εἰκόνης ὑπὸ τοῦ Λαμπάκη ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος δὲν φαίνεται διόλου πιθανή. Πρόκειται περὶ ἔργου τοῦ τέλους ἴσως τοῦ 17^{ου} ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος.

³ Ἡ γονυπετής Θεοτόκος τῆς εἰκόνης τοῦ Πουλάκη παρουσιάζει ἀρκετὰς ἀναλογίας πρὸς ἐκείνην, τὴν ὁποίαν ἐξωγράφησεν 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. ἐξ. εἰκ. 129, 130.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 244, σημ. 7.

⁵ ΖΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 28.

⁶ Ἀπεικόνισις προχείρως παρὰ KÜNSTLE, σ. 503, εἰκ. 275.

⁷ Βλ. ἀνωτ. σ. 245.

zino, νά δώση νέαν μορφήν εἰς τὸ παλαιότατον αὐτὸ θέμα τῆς εἰς τὸν Ἀδην καθόδου τοῦ Ἰησοῦ.

Ἡ κατὰ τὸ δεξιὸν μέρος τῆς ἰδίας, δηλαδὴ τῆς μεσαιᾶς ζωῆς, παράστασις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν Παράδεισον μετὰ τοῦ δικαίου ληστοῦ ὀφείλεται ἐπίσης εἰς δυτικὰ πρότυπα. Πράγματι, ὁ καθήμενος Σωτὴρ, μὲ τὴν σφαῖραν ἐπὶ τοῦ γόνατος καὶ τὴν ὑψωμένην δεξιάν, ἀντιγράφει, μὲ ἐλαφρὰς μόνον τροποποιήσεις, μίαν τοιχογραφίαν τοῦ Ραφαήλ εἰς τὴν Perugia¹. Ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖον εἰκονίζεται γονυπετὴς ὁ παρ' αὐτὸν ληστής, οὕτως ὥστε τὰ γόνατα νὰ εὐρίσκωνται εἰς ἐπίπεδον ὑψηλότερον τῶν ἄκρων ποδῶν, δεικνύει ὅτι καὶ ἐδῶ ὁ Πουλάκης ἀντιγράφει τύπον συνηθέστατον εἰς τὴν βενετικὴν ζωγραφικὴν. Τοῦτον ἐχρησιμοποίησαν καὶ ὁ Veronese² καὶ ἄλλοι Βενετοὶ ζωγράφοι³. Τὸ πλησιέστερον ὅμως πρότυπον τοῦ Πουλάκη ἦτο ὁ πίναξ τοῦ Τισιανοῦ εἰς τὸ Palazzo Ducale τῆς Βενετίας, ὁ εἰκονίζων τὸν δόγην Ἀντώνιον Grimani γονυκλινῇ πρὸ τῆς Πίστεως⁴.

Τέλος ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος εἰς τὴν κάτω ζώνην τῆς ἐδῶ ἐξεταζομένης εἰκόνης τοῦ Πουλάκη εἶναι ἡ μόνη παράστασις, ἡ προερχομένη ἀπὸ καθαρῶς ὀρθόδοξον πρότυπον. Αὕτη ἐνθυμίζει εἰς τὰς γενικὰς τῆς γραμμᾶς τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Ἑμμανουὴλ Λαμπάρδου μὲ τὸ ἴδιον θέμα εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον καὶ εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου⁵, χωρὶς ὅμως τὸ ἰσχυρῶς ἰταλίζον τοπίον, τὸ ὁποῖον προσέθεσεν εἰς τὸ ἔργον του ὁ Πουλάκης.

Ἡ γενομένη ἀνάλυσις τῆς εἰκόνης τῆς Συλλ. Λοβέρδου θὰ ἡδύνατο 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 ὁκτὼ εἰκόνας ἐκ τῆς ζωῆς τοῦ Ἰωσήφ, τὰς διαμοιρασμένας μεταξὺ τῆς Συλλ. Κανταντζόγλου (πίν. 61. 2) καὶ τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini εἰς τὴν Ρώμην, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἤδη λόγος⁶, ὅπως ἐπίσης εἰς τὰς δύο εἰκόνας ἐκ τῶν Παθῶν τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου⁷, 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. Ἐν ἐκ τῶν σπουδαιότερων εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν

¹ Προχείρως παρὰ KUNSTLE, 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 Ἀπεικόνις ἐν Tizian (Klassiker der Kunst, III), πίν. 173. Προχείρως καὶ παρὰ WIL-LUMSEN, La jeunesse du peintre El Greco, I, σ. 330.

⁵ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, πίν. XXVIII. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 5.

⁶ Βλ. ἄνωτ. σ. 250.

⁷ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 13 καὶ σ. 15 κ. ἑξ.

ἀναγομένων εἶναι ἡ ὡραία εἰκὼν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἡ παριστάνουσα εἰς σειρᾶν δλόκληρον σκηνῶν τὸ τροπάριον *Ἐπὶ σοὶ χαίρει, κεχαριτωμένη* κ.λπ.¹ Τὸ θέμα τοῦτο, πολλάκις εἰκονισθὲν ἀπὸ τοὺς Κρητας ἀγιογράφους καὶ περιγραφόμενον λεπτομερῶς ὑπὸ τῆς Ἑρμηνείας τῶν ζωγράφων², ὁ Πουλᾶκης 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 Πουλᾶκη εἶναι ἡ ἐπανάληψις παλαιότερων 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 ἀκόμη³. Ἡ εἰκὼν αὕτη, ἡ ἀξιολογώτερα ἀναμφιβόλως τοῦ Πουλᾶκη, ἀντιγράφει ἀνάλογον ἔργον τοῦ Γεωργίου Κλόντζα ἀποκείμενον εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας⁴. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα τὸ κάτω μέρος παριστάνει τοὺς Ἁγίους Πάντας ἐρχομένους εἰς τὴν οὐράνιον Ἱερουσαλήμ. Τὸ πλῆρες ἡρεμίας θέμα αὐτὸ ἀντικατέστησεν ὁ Πουλᾶκης 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 εἰκόνης τοῦ Πουλᾶκη, ὁ Ἱησοῦς δηλαδὴ μετὰ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Προδρόμου γονυκλινῶν, προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὸ ἴδιον πρότυπον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον ἀντέγραψαν καὶ ὁ Ἡλίας Μόσκος καὶ ὁ Ἀμβρόσιος μοναχός⁵.

Ἡ γενομένη ἐξέτασις ὀλίγων ἐκ τῶν πολυαριθμῶν ἔργων τοῦ Πουλᾶκη εἶναι, νομίζω, ἱκανὴ νὰ μᾶς διαφωτίσῃ ὡς πρὸς τὸν τρόπον τῆς ἐργασίας τοῦ ἀγιογράφου τούτου. Αἱ καλλιτεχνικαὶ τάσεις τοῦ Πουλᾶκη εἶναι ἀναμφιβόλως συγγενέσταται πρὸς τὰς τοῦ Τζᾶνε. Ἡ διαφορὰ ὅμως μετὰ τῶν δύο αὐτῶν συγχρόνων ἀγιογράφων εὐρίσκεται ἄλλαχού. Ὁ Τζᾶνης, ὅταν δὲν ἐξωγράφει κατὰ τρόπον ἐντελῶς ἰταλικὸν ἢ ὅταν δὲν ἔκαμνε νέας δημιουργ-

¹ Ἀπεικονίσθη ὑπὸ Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Θεολογία, 27, 1956, πίν. 22.

² ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, 146 κ. ἐξ. § 11.

³ ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Εἰκόν. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 26 Β - 28 καὶ σ. 53 κ. ἐξ.

⁴ Ἀπεικόνισις ἐν ΚΥΡΟΥ, Οἱ Ἕλληνες τῆς Ἀναγεννήσεως, πίν. 32 (ἀνευ ἀριθμήσεως) εἰς τὸ τέλος τοῦ βιβλίου καὶ σ. 385.

⁵ Βλ. ἀνωτ. σ. 244.

γίας, ἠκολούθει εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἔργων τοῦ τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ὁ Πουλάρχης ὁμως καὶ εἰς αὐτὰ τὰ ἀπὸ μακρῶν αἰώνων καθιερωμένα θέματα ἐχρησιμοποίει κατὰ τὸ πλεῖστον δυτικὰ πρότυπα. Σπάνιαι εἶναι μεταξὺ τῶν πολυαριθμοτάτων εἰκόνων τοῦ Πουλάρκη 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 Κερκύρας¹ καὶ ἡ τοῦ Ἁγίου Σπυριδωνος μετὰ σκηναῶν ὁμοίως ἐκ τῆς ζωῆς του εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη².

Ὁ Πουλάρχης 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 ἀγιογράφων τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τὸ ἔργον τῶν ὁποίων θὰ ἐξετάσωμεν εἰς ἐπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου. Ὁ Πουλάρχης οὕτω συνετέλεσε πολὺ ἴσως περισσότερον ἀπὸ τὸν Τζάνε εἰς τὸν ἐξιταλισμὸν τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας.

Τῆς μεγίστης ἐπιδράσεως, τὴν ὁποίαν ἤσκησεν ἐπὶ τοῦ Πουλάρκη ἡ τέχνη τῆς Δύσεως, ἔχομεν καὶ ἄλλο ἀκόμη, ἐξόχως χαρακτηριστικὸν δείγμα. Οὗτος δηλαδή, ἀκολουθῶν τὸ παράδειγμα τῶν δυτικῶν ζωγράφων, ἐδημιούργησεν ἴδιον ἀνδρικὸν τύπον, τὸν ὁποῖον εὐρίσκομεν πανομοιότυπον εἰς ὅλα του σχεδὸν τὰ ἔργα. Ὁ ἀνδρικὸς ὁμως αὐτὸς τύπος ἀποδίδει τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτοῦ τοῦ ἰδίου τοῦ ζωγράφου. Τοῦτο δύναται τις νὰ τὸ διαπιστώσῃ παραβάλλων τὰς εἰς τὰ ἔργα τοῦ Πουλάρκη ἀνδρικὰς μορφὰς πρὸς τὴν αὐτοπροσωπογραφίαν του, τὴν εὐρίσκομένην, ὡς ἀλλαχοῦ ἀπέδειξα, εἰς μίαν τῶν τεσσάρων εἰκόνων τοῦ τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini³. Τὸ παράδειγμα ὀρθοδόξου ἀγιογράφου ζωγραφίζοντος εἰς τὰ ἔργα του τὴν ἰδίαν του μορφήν εἶναι μοναδικὸν εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν τοῦ Πουλάρκη καὶ ἔχει ὡς πιθανὸν ἴσως παράλληλον τὴν αὐτοπροσωπογραφίαν τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, εἰκονιζομένου, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, ὑπὸ τὴν μορφήν ἐνὸς τῶν Μάγων εἰς μίαν τῶν εἰκόνων τοῦ Ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης⁴, αἱ ὁποῖαι ἄλλωστε εἶναι

¹ Ι. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ εἰς τὰ Πρακτικὰ τῆς Χριστιαν. Ἀρχαιολογ. Ἐταιρείας τῶν ἐτῶν 1934-36, περίοδ. Γ', τόμ. Γ' (=Byzant.-neugriech. Jahrbücher, 13, 1935-37), σ. 76, εἰκ. 11-12 καὶ σ. 79 κ.ἐξ.

² ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 29.

³ Βλ. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 201 κ. ἐξ.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 151, σημ. 2.

καὶ αἱ περισσότερον εἰς τὸ ὅλον ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς Βενετίας.

Ἐν ἄλλο χαρακτηριστικὸν τῶν εἰκόνων τοῦ Πουλᾶκη εἶναι ἡ εἰς αὐτὰς παρατηρουμένη ὁμοιόμορφος σχεδὸν καὶ ἀνεξέλικτος, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τεχνικὴ ἐκτέλεισις, 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 εἵπομεν, εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς σταδιοδρομίας τοῦ ἀγιογράφου. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ παρουσιάζει διαβαθμίσεις, φθάνουσα ἐνίοτε εἰς ἑξαιρετικὴν σκληρότητα, ὅπως εἰς τὴν μικρὰν εἰκόνα τῆς Προσκυνήσεως τῶν ποιμένων τοῦ Μουσείου Μπενάκη¹, ἢ εἰς πλαδαρότητα καὶ ὄχι σπανίως εἰς λίαν ἐλαττωματικὴν σχεδιάσιν τῶν μορφῶν. Αἱ διέπυσαι ὁμως τὴν τέχνην τοῦ Πουλᾶκη βασικαὶ ἀρχαὶ παραμένουν παντοῦ αἱ αὐταί.

Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως αὐτῆς ὁ Πουλᾶκης συγγενεὺς πρὸς τὸν Ἡλίαν Μόσκον, αὐτὸς δὲ εἶναι εἰς τῶν κυρίων λόγων, διὰ τοὺς ὁποίους ἐνομίσαμεν ὅτι τὸ ἔργον τῶν δύο τούτων ἀγιογράφων πρέπει νὰ ἐξετασθῇ ὁμοῦ. Ἡ διαφορὰ ὁμως μεταξὺ τοῦ Μόσκου καὶ τοῦ Πουλᾶκη, ὡς πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς ἀντιλήψεις, εἶναι πολὺ μεγάλη. Ὁ Μόσκος θὰ ἡδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ, ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν τῶν δυτικῶν προτύπων, ἄτολμος μᾶλλον καὶ δειλός, παραβαλλόμενος πρὸς τὸν Πουλᾶκην, ὁ ὁποῖος, ὡς πρὸς τὸ ζήτημα τοῦτο, οὐδένα δοκιμᾶζει ἐνδοιασμόν. Ὁ Μόσκος, ἂν καὶ σύγχρονος περὶ τοῦ Πουλᾶκη, συγκρατεῖται ἀκόμη ὁπωσδήποτε εἰς τὴν παράδοσιν. Ἀπεναντίας ὁ Πουλᾶκης θραύει κάθε σχεδὸν δεσμόν πρὸς τὴν παλαιὰν αὐτὴν ὁρθόδοξον παράδοσιν, τὴν ὁποίαν φαίνεται ἴσως καὶ περιφρονῶν. Ἡ ἐπ' αὐτοῦ ἐπίδρασις τῆς Δύσεως, πρὸς τὴν ὁποίαν ὀλοψύχως ἐστράφη, καὶ ὁ ἔμφυτος ἴσως ἐγωισμός του τὸν ἔφεραν μέχρι τοῦ σημείου, πρωτοφανοῦς δι' ὁρθόδοξον ἀγιογράφων, νὰ δίδῃ εἰς τὰς ὑπ' αὐτοῦ δημιουργουμένας ἱερὰς μορφὰς τὰ ἰδιά 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 16^{ου} καὶ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, συνηγήσαμεν, σχεδὸν εἰς κάθε μας βῆμα, τὴν ἰταλικὴν καὶ γενικώτερον τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν. Τὴν διεπιστώσαμεν ἐντονωτέραν ἢ ἀσθενεστέραν εἰς τὰ ἔργα ὅλων σχεδὸν τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων τῶν δύο τούτων αἰώνων, πολλάκις δὲ εὗρομεν καὶ τὰ δυτικὰ πρότυπα, τὰ ὅποια οὗτοι ἐμιμήθησαν. Δὲν ἐξητάσαμεν ὅμως τὴν ἐξέλιξιν τῆς δυτικῆς αὐτῆς ἐπιδράσεως εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, ὅπως ἐπίσης δὲν ἀνεζητήσαμεν τὰ αἷτια, τὰ ὅποια ἔφερον τοὺς Ἑλληνας ζωγράφους εἰς τὸν δανεισμὸν ὅλον ἐν 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 σπουδαιότερων ἀντιπροσώπων τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16^{ον} καὶ τὸν 17^{ον} αἰῶνα καὶ ἀφ' ἑτέρου, διότι ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις λήγοντος τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἔχει γίνει πλέον τόσον ἰσχυρά, ὥστε νὰ φέρῃ τὴν ἑλληνικὴν ἀγιογραφίαν κατὰ τὸν 18^{ον} πρὸς ἄλλους δρόμους, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, δρόμους, τῶν ὁποίων ἡ κατανόησις δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ εἶναι εὐχερὴς χωρὶς τὴν παρακολούθησιν τῆς διαρκῶς αὐξανομένης δυτικῆς αὐτῆς ἐπιδράσεως κατὰ τοὺς δύο προηγηθέντας αἰῶνας, τὸν 16^{ον} δηλαδὴ καὶ τὸν 17^{ον}.

Αἱ Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι. Προτοῦ παρακολουθήσωμεν τὴν διεΐσδυσιν τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως εἰς τὴν τέχνην τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων, εἶναι ἀνάγκη νὰ ρίψωμεν ταχὺ βλέμμα εἰς τὰς τελευταίας τοιχογραφίας Μακεδονικῆς τεχνοτροπίας. Δυτικὰς ἐπιδράσεις συνηγήσαμεν ἤδη ὀλίγας εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναῦσκου τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ εἰς τὸ χωρίον Πεδουλαῖ τῆς Κύπρου τὰς ἐκτελεσθεῖσας τὸ 1475¹. Ἐκεῖ αἱ σχεδὸν ἀνεπαίσθητοι αὐταὶ ἀναμνήσεις δυτικῶν προτύπων ἐξηγοῦνται εὐκόλως, ὅπως εἶδομεν, ἀπὸ λόγους ἱστορικοῦς. Πολὺ ἐμφανεστέρας τὰς εὗρομεν ὀλίγον ἀργότερον, τὸ

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 62 κ. ἑξ.

1500, εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Πογκάνοβο¹, εἶδομεν δὲ κατὰ ποῖον τρόπον τὰς ἐξηγοῦν οἱ ἀσχοληθέντες μὲ τὰς τοιχογραφίας αὐτάς. Ἄλλ' ἢ διακόσμησις τοῦ Πογκάνοβο δὲν ἔχει δι' ἡμᾶς ἰδιαίτεραν σημασίαν. Δεικνύει μόνον ὅτι καὶ αὐτὴ ἡ Μακεδονικὴ σχολὴ δὲν μένει κατὰ τὰς παραμονὰς τοῦ θανάτου τῆς ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τὴν Δύσιν. Περὶ τούτου μᾶς πείθει, πλὴν τῆς διακοσμῆσεως τοῦ Πογκάνοβο, μία μικρὰ εἰκονογραφικὴ λεπτομέρεια μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ γνωστοῦ μας ναῖσκου τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων εἰς τὰ Σέρβια, τοῦ ὁποῦ οἱ διακόσμησις ἐγένετο πιθανώτατα τὸ 1600². Εἰς τὸ ἀνατολικὸν δηλαδὴ ἀέτωμα, ὑπεράνω τῆς κόγχης τοῦ Ἱεροῦ, εἰκονίζεται, ὡς τοῦτο συχνότατα συμβαίνει, ἡ Ἀνάληψις. Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν σκηνὴν αὐτὴν, ἀντὶ νὰ παριστάνεται, ὡς συνήθως, δεομένη, ἐδῶ κρατεῖ μὲ τὰς ἐκτεταμένους 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 Ἀγίας Βερονίκης, θέματος ἐμφανιζομένου εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος³.

Οἱ Κρηῖτες ἀγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἐξετάζοντες εἰς προηγούμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, παρετηρήσαμεν ὅτι καὶ ἀπὸ τὰ πρῶτα ἀκόμη γνωστὰ ἔργα τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων δὲν λείπει ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις. Εἶδομεν ὅτι καὶ ὁ Θεοφάνης, ὁ πραγματικὸς διδάσκαλος τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας, ἐχρησιμοποίησεν εἰς τὸ ἔργον τοῦ 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 ἐνωματίωνῃ εἰς τὸ ἔργον του. Τὰ δάνεια αὐτὰ ὁ Θεοφάνης τὰ χρησιμοποιεῖ, κατὰ τὴν εὐστοχον 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 ἐξωγρά-

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 65 κ. ἐξ.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 67 κ. ἐξ.

³ Πρβ. KUNSTLE, 591 κ. ἐξ. Λίαν σχετικὴ μὲ τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν εἶναι ἡ παράστασις τῆς Ἀγίας Βερονίκης εἰς μίαν πολυσύνθετον μικρογραφίαν τοῦ J. Fouquet (15^{ος} αἰ.), εὐρισκομένην εἰς τὸ Μουσεῖον Chantilly τῆς Γαλλίας. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, 5^η ἐκδ. Paris 1925, σ. 61, εἰκ. 32.

⁴ MILLET, *Recherches*, 666.

φησε τὸ 1548 εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ 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 Raimondí, ἐντούτοις τὸ ἰταλικὸν δάνειον εἶναι περισσότερον καταφανὲς εἰς τὸ ἔργον τοῦ Κατελάνου παρὰ εἰς τὸ ἀντίστοιχον τοῦ Θεοφάνους¹. Ἀλλαχοῦ, μεταξύ 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 Ραφαήλ². Διεπιστώσαμεν ἐπίσης, ἐξετάζοντες τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ καὶ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Λαύρας, ὅτι, καὶ ἂν ἀκόμη ὁ Κατελάνος δὲν εἶναι ὁ πρῶτος εἰκονίσας τὴν Θεοτόκον γονυπετὴ παρὰ τὴν φάτνην, κατὰ τὰ δυτικὰ προτύπα, οὗτος ἐχρησιμοποίησε πάντως δυτικὴν εἰκόνα, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἀντέγραψε τὴν πλεκιτὴν φάτνην, ἄγνωστον μέχρι τῆς ἐποχῆς ἐκείνης εἰς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν³.

Ὁ Κατελάνος ὁμοίως 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 ζωγραφικὴν, ὡς ἤδη παρετηρήσαμεν εἰς τὸ σχετικὸν κεφάλαιον⁴. Δὲν ἀποκλείεται συνεπῶς ἡ εἰκασία ὅτι ὁ Κατελάνος εἶχε μεταβῇ 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 Καστοριάς ἀναφέρει μὲ ἀρκετὴν ὑπερηφάνειαν ὅτι ἄρτι (ἐπανήλθεν) ἐκ τῆς λαμπροτάτης πόλεως Βενετίου⁵, ἂν καὶ εἰς τὸ ἔργον του οὐδαμοῦ διακρίνεται δυτικὸν δάνειον.

Ὁ Κατελάνος εὐρύνει οὕτω μὲ τὸ ἔργον του περισσότερον τὸν δρόμον πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν δυτικῶν προτύπων. Τὸ παράδειγμά του ἐμιμήθησαν κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα περισσότερον, ὡς φαίνεται, οἱ λαϊκοὶ μᾶλλον ζωγράφοι. Παράδειγμα ὁ μοναχὸς Δανιὴλ ὁ διακοσμήσας τὸ 1587 τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς Κορώνης ἐπὶ τῆς Πίνδου⁶. Παριστάνων μεταξύ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τούτου τὴν Θεοτόκον, φέρουσιν τὸ ἐπίθετον ἢ Ἐπίσκεψις,

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 120.

² Αὐτόθι.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 122.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 123.

⁵ Ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ ABME, 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 καθήμενην κατὰ γῆς ἐπὶ προσκεφαλαίου καὶ στηρίζουσιν τὸ Βρέφος εἰς τὸ γόνυ τῆς ὁμοφώνως πρὸς δυτικὸν πρότυπον ἀνάλογον πρὸς τὴν Παναγίαν Γαλακτοτροφούσαν τοῦ Lippo Memmi εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βερολίνου², ὅπως κάποια ἰταλικὴ Pietà θὰ ἦτο τὸ πρότυπόν του διὰ τὴν Ἀποκαθίλωσιν, τὴν ὁποίαν ἐξωγράφησεν εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ ἰδίου καθολικοῦ³.

Ἀντιθέτως πρὸς τοὺς τοιχογράφους, οἱ παλαιότεροι ἀπὸ τοὺς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα παρουσιάζουν περισσοτέραν συντηρητικότητα καὶ μεγαλυτέραν ἀντοχὴν εἰς τὰς ἐκ τῆς Δύσεως ἐπιδράσεις.

Πρῶτος, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον ἠδυνήθην νὰ διαπιστώσω, ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς δεικνύει εἰς τὸ ἔργον του δάνεια ἐξ ἰταλικῶν πηγῶν. Αἱ μὲ δυτικὴν ὁμως ἐπίδρασιν εἰκόνες του περιορίζονται εἰς μίαν μόνον περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας. Ἡ περίοδος αὕτη, ὅπως ἠδυνήθημεν νὰ τὴν ὀρίσωμεν, συμπίπτει μὲ τὸν χρόνον τῆς παραμονῆς του εἰς τὴν Βενετίαν (1577 - 1584)⁴. Ἦτο πολὺ φυσικὸν ὁ Δαμασκηνός, εὐρισκόμενος εἰς τὴν Βενετίαν, ὅπου ἐμελέτα, ἀλλὰ καὶ ἀντέγραφεν ἔργα τῶν Ἰταλῶν διδασκάλων⁵, νὰ ἐπηρεασθῇ ἐξ αὐτῶν. Μὲ τὴν ἐπιστροφὴν του ὁμως εἰς τὴν Κρήτην, ὡς τοῦλάχιστον νομίζω, ἐπανεῦρε τὴν παλαιὰν αὐστηράν του τέχνην.

Τὴν ἰδίαν αὐστηράν καὶ ἀνεπηρέαστον ἀπὸ δυτικὰς ἐπιδράσεις τέχνην εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὰ ἔργα τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, καθὼς ἐπίσης καὶ εἰς τὰς παλαιότερας εἰκόνας ἐκείνων, τῶν ὁποίων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ ἐκτείνεται εἰς τὰς πρώτας δεκαετηρίδας τοῦ 17^{ου}.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Ἦδη ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος τὰ πράγματα εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἁγιογραφίαν μεταβάλλονται. Οἱ ἁγιογράφοι, τῶν ὁποίων ἡ ἀρχὴ τῆς καλλιτεχνικῆς δράσεως συμπίπτει μὲ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} 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 ὁμως, τὰ γενόμενα κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς των σταδιοδρομίας, τὴν συμπίπτουσιν πρὸς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἡ δυτικὴ καὶ μάλιστα ἡ ἰταλικὴ ἐπίδρασις γίνεται ὁλο-

¹ Ἀπεικόνισις ἐν ABME, 5, 1939 - 40, σελ. 177, εἰκ. 7.

² Εἰκὼν προχείρως παρὰ R. MUTHEN, Geschichte der Malerei, 3η ἐκδ. Berlin 1920, I, σ. 29.

³ ABME, ἐνθ' ἀν. σ. 179, εἰκ. 9. Πρβ. καὶ σ. 178.

⁴ Βλ. ἀνωτ. σ. 153 κ. ἐξ.

⁵ Ἀναφέρεται προμηθειῶν ἀντίγραφα(;) ἔργων τοῦ Parmegianino καὶ ἄλλων ζωγράφων. Βλ. ἀνωτ. σ. 138.

νὲν καὶ περισσότερον αἰσθητῇ, καταλήγουσα πολὺ συχνὰ εἰς πλήρη σχεδὸν ἀντιγραφὴν τῶν δυτικῶν προτύπων. Παραδείγματα, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, ὁ Ἑμμ. Λαμπάρδος, ὁ Ἑμμ. Τζανφουρνάρης, ὁ Ἀνδρέας Παβίας, διὰ ν' ἀναφύρωμεν τοὺς σπουδαιότερους. 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 αὐτῇ τῆς τέχνης τῶν ζωγράφων, τῶν ὁποίων τὸ καλλιτεχνικὸν στάδιον ἀρχίζει μὲ τὰ τέλη τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ συνεχίζεται κατὰ τὰς πρῶτας δεκάδας τοῦ 17^{ου}, δεικνύει σαφῶς τὸ νέον πνεῦμα καὶ τὰς νέας κατευθύνσεις τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικὴν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος χαρακτηρίζει σαφὴς στροφή πρὸς τὴν Δύσιν καὶ προσπάθεια εἰσαγωγῆς δυτικῶν στοιχείων εἰς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην. Τῶν νέων αὐτῶν τάσεων πρωτοπόροι κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα ὑπῆρξαν, χωρὶς ἀμφιβολίαν, ὁ Κατελάνος εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ μεταξὺ τῶν ζωγράφων φορητῶν εἰκότων, κατὰ τρόπον ἀκόμη τολμηρότερον, ὁ Γ. Κλόντζας.

Ἐκεῖνοι ὅμως, οἱ ὁποῖοι κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ἀνήγαγον εἰς σύστημα τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν ἔργων, ἦσαν ἀναμιβόλως ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνες καὶ ὁ Θεόδωρος Πουλᾶκης. 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 διετῆρει ἀκόμη ἀρκετοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, τοὺς ὁποίους ἐντελῶς σχεδὸν διέρρηξεν ὁ Πουλᾶκης.

Μὲ τὴν ἐπιβολὴν ἰδίως τῆς τέχνης τοῦ Τζάνε ὁλόκληρος ἡ ὀρθόδοξος ζωγραφικὴ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος παρουσιάζει τὸ φαινόμενον αὐτὸ τοῦ δανεισμοῦ ὁλόνεν καὶ περισσοτέρων στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, γενικεύων τὸ πρᾶγμα, ὅτι οἱ ζωγράφοι τοῦ 17^{ου} αἰῶνος δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ χωρισθοῦν εἰς συντηρητικὸν καὶ ἰταλίζοντα, ἀλλὰ νὰ καταταχθοῦν ἀναλόγως τῶν περισσοτέρων ἢ ὀλιγωτέρων δανείων τῶν ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὅλοι σχεδὸν ἀνεξαίρετως ἤντλησαν.

Ἑλληνες ζωγράφοι εἰς τὴν Ἰταλίαν. Οἱ παλαιότεροι Ἕλληνες ἀγιογράφοι, ὅπως ὁ Θεοφάνης, εἶδομεν ὅτι τὰ ἐκ τῆς δυτικῆς τέχνης δανεία τῶν ἤντλησαν κυρίως ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας, αἱ ὁποῖαι εἰς μέγαν ἀριθμὸν ἐκυκλοφόρουν εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀνατολήν¹. Ἀλλὰ πολὺ συντόμως οἱ ἀγιο-

¹ Ο 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, χωρίς ποτέ νὰ ἐγκαταλείψουν τὰς χαλκογραφίας, φαίνεται ὅτι ἤλθον εἰς ἄμεσον γνωριμίαν μὲ τὴν τέχνην αὐτῶν τούτων τῶν Ἰταλῶν διδασκάλων διὰ τῆς ἐπισκέψεως τῆς Ἰταλίας καὶ μάλιστα τῆς Βενετίας. Οὕτω κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα γνωρίζομεν ἀσφαλῶς τὴν ἐκεῖ μετάβασιν τοῦ Δαμασκηνοῦ παραμείναντος εἰς αὐτὴν περὶ τὴν ἐπταετίαν (1577 - 1584), ἐπίσης τοῦ Ὀνουφρίου, τοῦ ζωγραφήσαντος τὸ 1547 τὸν ναὸν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Καστοριάς¹, θεωροῦμεν δὲ λίαν πιθανὴν καὶ τὴν μετάβασιν τοῦ Κατελάνου. Κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ὅλοι σχεδὸν οἱ σπουδαιότεροι Ἑλληνες ἀγιογράφοι 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 διακριθῇ ἤδη εἰς αὐτήν. Ἐκεῖ, εἰς τὴν Βενετίαν, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν, ποὺ τότε εὐρίσκετο εἰς τὴν μεγαλυτέραν τῆς ἀκμὴν, συνήντων καὶ μίαν ἄλλην μορφήν ἀγιογραφίας ἀρκετὰ ἰδιότυπον. Ταύτην ἥσκουν τεχνίται Ἕλληνες ἀπὸ μακροῦ ἐγκατεστημένοι εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ μάλιστα εἰς τὴν Βενετίαν, μερικοὶ τῶν ὁποίων εἶχον ἐντελῶς σχεδὸν ἐξιταλισθῇ. Χωρὶς ν' ἀνατρεξόμεν εἰς παλαιότερους χρόνους, διότι ἡ ἐξέτασις τούτων εἶναι ἔξω τοῦ ἡμετέρου θέματος², ἀναφέρομεν κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα τὸν Δονᾶτον καὶ τὸν Ἀγγέλων τοὺς Μπιτζαμάνους, τῶν ὁποίων οὔτε ἡ μετὰξὺ 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 ἐργάσθησαν εἰς τὸ Otranto. Διὰ τὴν ἐποχὴν τῆς ἀκμῆς των πολλὰ ἐγράφησαν³ μέχρις ὅτου ὁ ΔΙΧΑΤΣΕΦ ἐδημοσίευσεν μίαν εἰκόνα τοῦ Ἀγγέλου Μπιτζαμάνου παριστάνουσαν τὴν Θεοτόκον μὲ τὸ Βρέφος καὶ τὸν μικρὸν Πρόδρομον καὶ φέρουσαν χρονολογίαν 1532⁴. Τὰ ἔργα καὶ τοῦ Δονάτου⁵ καὶ τοῦ Ἀγγέλου⁶ οὐδεμίαν ἔχουν

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 259.

² Βλ. σκετικῶς SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 354 κ. ἔξ.

³ Τὰς διαφόρους παλαιότερας χρονολογήσεις παραθέτει ὁ ΔΙΧΑΤΣΕΦ, 6 κ. ἔξ. Ἐπίσης καὶ ὁ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 394. Πρβ. καὶ Ν. Ἑλληνομνήμονα, 6, 1909, 213 κ. ἔξ. ια', ιγ'.

⁴ ΔΙΧΑΤΣΕΦ, σ. 7, εἰκ. 10. SCHWEINFURTH, Russ. Mal. σ. 293, εἰκ. 151. Τώρα ἡ εἰκὼν εὐρίσκεται εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ.

⁵ Μὴ μου ἂπτοι, εἰς τὴν Πινakoθήκην τοῦ Βατικανοῦ: ΔΙΧΑΤΣΕΦ, σ. 4, εἰκ. 6. Ἡ ἐκεῖ παρατιθεμένη χαλκογραφία τῆς εἰκόνης ἔχει ληφθῇ ἀπὸ τὴν παλαιάν δημοσίευσιν τοῦ J. D'AGINCOURT, Histoire de l'art par les monuments... Paris 1823.

⁶ ΔΙΧΑΤΣΕΦ σ. 4, εἰκ. 7, 8.

σχέσιν μὲ τὴν ἑλληνικὴν ἀγιογραφίαν, εἰς μάλιστα ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους πίνακας τοῦ Ἀγγέλου, ἢ Προσκύνησις τῶν ποιμένων, ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλογὴν Λιχάτσεφ καὶ τώρα εἰς τὸ Ρωσικὸν Μουσεῖον τοῦ Λένινγκραδ, εἶναι πιστότατον ἀντίγραφον χαλκογραφίας τοῦ Raimondi¹. Τὴν ἑλληνικὴν καταγωγὴν τῶν δύο τούτων ζωγράφων δὲν θὰ ἠδύνατό τις νὰ ὑποπτευθῇ, ἂν ὁ Ἀγγελος δὲν ἐφρόντιζε νὰ δηλώνῃ εἰς τὴν λατινικὴν ὑπογραφὴν τῶν εἰκόνων τοῦ ὅτι ἦτο Ἑλλήν καὶ μάλιστα Κρής. Οὕτω εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Συναντήσεως Θεοτόκου καὶ Ἐλισάβετ, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ, ἢ ὑπογραφὴ ἔχει ὡς ἑξῆς: *Angelus Bizamanus grecus candidotus pinxit a Otranto*². Ὁμοίος εἶναι ὁ τύπος τῆς ὑπογραφῆς καὶ εἰς τὴν Προσκύνησιν τῶν ποιμένων τῆς ἄλλοτε Συλλ. Λιχάτσεφ, ὅπου ὁμοῦς ὁ ζωγράφος προσέθεσε κάτω τῆς λατινικῆς τοῦ ὑπογραφῆς καὶ ἑλληνιστί: *Χιρ Ἀγγέλου*³. Ἐκτὸς δὲ τῆς ὑπογραφῆς, εἰς τὴν τελευταίαν αὐτὴν εἰκόνα τὴν ἑλληνικότητα τοῦ ζωγράφου δεικνύει καὶ ἡ ἐπιγραφὴ: *Δόξα ἐν ὑψίστοις Θε(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 Raimondi⁴.

Ἐκτὸς ὁμοῦς ἀπὸ τοὺς ἐντελῶς ἐξιταλισμένους Ἑλληνας ζωγράφους, ὅπως οἱ Μπιτσαμάνοι, εὐρίσκετο τότε εἰς τὴν Ἰταλίαν, μάλιστα δὲ εἰς τὴν Βενετίαν, καὶ μία ἄλλη τάξις ἀγιογράφων, τῶν ὁποίων τὰ ἔργα παρουσιάζουν πολὺ μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν. Εἶναι οἱ ἀγιογράφοι, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων συναντῶμεν, εἰς τὴν ἰδίαν εἰκόνα, τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν πλησίον τῆς καθαρῶς δυτικῆς. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοῦ εἶδους αὐτοῦ τῶν ἔργων, μεταξὺ πολλῶν ἄλλων, εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Μουσείου τῶν Εἰκαστικῶν Τεχνῶν τῆς Μόσχας, ἢ ἀναγομένη εἰς τὸν 15^{ον} αἰῶνα καὶ παριστάνουσα εἰς τὸ μέσον τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, ἐκατέρωθεν δὲ τὸν Ἅγιον Δομήνικον καὶ τὸν Ἅγιον Φραγκίσκον τῆς Ἀσίζης⁵. Αἱ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τοὺς δύο καθολικοὺς ἁγίους, εἶναι λατινικαί, ἐνῶ ἡ ἐπιγραφὴ τῆς Κοιμήσεως εἶναι ἑλληνικὴ. Τὸ σπουδαῖον ὁμοῦς ἐπὶ τοῦ προκειμένου εἶναι ὅτι ὅχι μόνον ἡ γλῶσσα τῶν ἐπιγραφῶν, ἀλλὰ καὶ ἡ τέχνη τῶν μορφῶν εἶναι διαφορετικὴ, 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, ἐνθ' ἂν. 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 ζωγράφον¹. Οἱ δύο καθολικοὶ ἄγιοι παρουσιάζουν μεγαλύτεραν φυσικότητα εἰς τὸ ὅλον σχέδιον καὶ ἰδίως εἰς τὰς πτυχώσεις τῶν ἐνδυμάτων, ἐνῶ ἡ Κοίμησις εἶναι ἔργον τυπικῶς βυζαντινόν, ἀντιπροσωπευτικὸν τῆς Παλαιολογεῖου τέχνης. Οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι ὁ ἐκτελέσας τὴν ὅλην εἰκόνα ἐχρησιμοποίησε διαφορετικὰ πρότυπα, ἰταλικά, ὡς ἦτο φυσικόν, διὰ τοὺς δύο ἁγίους² καὶ βυζαντινόν, πιθανώτατα Μακεδονικόν, διὰ τὴν Κοίμησιν.

Ἀναλόγους παρατηρήσεις θὰ ἡδύνατό τις νὰ κάμῃ προκειμένου καὶ περὶ ἐνὸς μικροῦ τριπτύχου τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ. Εἰς τὸ κεντρικόν του φύλλον εἰκονίζεται ἡ Στέψις τῆς Θεοτόκου, ἐπὶ δὲ τῶν πλαγίων ἐσωτερικῶς εἰς τὸ ἐν οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος ἐνηγκαλισμένοι καὶ εἰς τὸ ἄλλο ὁ Ἅγιος Ἀντώνιος μετὰ τοῦ Ὁσίου Παύλου τοῦ Θηβαίου, ἐξωτερικῶς δέ, ἐπὶ τοῦ ἐνὸς ὁ Προδρόμος πτερωτὸς μὲ ἐλληνικὴν ἐπὶ τοῦ ἀνοικτοῦ εἰληταρίου του ἐπιγραφὴν καὶ ἐπὶ τοῦ ἐτέρου ὁ Ἅγιος Ἰερώνυμος³. Τὴν ἀνάμειξιν καὶ ἐδῶ εἰκονογραφικῶν θεμάτων τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας πρὸς τὰ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως παρατήρησε καὶ ὁ ΜΥΝΟΖ, ὁ ὁποῖος σημειώνει πολὺ ὀρθῶς ὅτι πρόκειται περὶ ἔργου Ἑλληνος ζωγράφου ἐργαζομένου εἰς τὴν Βενετίαν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος καὶ ἀναμειγνύοντος βυζαντινὰς μορφὰς μὲ ἰταλικά θέματα τοῦ 14^{ου} αἰῶνος⁴.

Ἡ γνώμη τοῦ ΜΥΝΟΖ, ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ τριπτύχου τούτου ἦτο Ἑλληνὴν δύναται νὰ θεωρηθῇ πιθανή; Ἀλλὰ καὶ γενικώτερον. Οἱ ζωγράφοι ὅλων αὐτῶν τῶν ἔργων, εἰς τὰ ὁποῖα τὰ ἐκ τῆς ὀρθοδόξου ἐλληνικῆς παραδόσεως στοιχεῖα εὐρίσκονται ὁμοῦ μὲ δυτικὰ καὶ ὅπου αἱ ἐλληνικαὶ ἐπιγραφαὶ γειτονεύουν πρὸς τὰς λατινικάς, ἦσαν Ἑλληνες ἢ Ἰταλοί;

Ἀπάντησιν ἐπὶ τῶν ἐρωτημάτων αὐτῶν, μὴ ἐπιδεχομένην, νομίζω, ἀμφιβολίαν, μᾶς δίδει ἓν μικρὸν διπλοῦν εἰκονίδιον, εὐρισκόμενον ἐπίσης εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. Ἐπὶ τῆς μιᾶς του ὀψεως παριστάνονται οἱ ἀπόστολοι Πέτρος καὶ Παῦλος κρατοῦντες τὴν Ἐκκλησίαν καὶ εὐλογοῦμενοι ὑπὸ τοῦ ὑπεράνω αὐτῶν, ἐντὸς νεφῶν, εἰκονιζομένου Ἰησοῦ, ἐπὶ δὲ τῆς ἐτέρας 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 ἔξωγραφήθη ἀπὸ δύο διαφορετικοῦς 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 ΜΥΝΟΖ, I quadri, πίν. XV.

⁴ ΜΥΝΟΖ, ἐνθ' ἄν. Εἰσαγωγή, σ. 11, ἀριθ. 27.

κοφιλοῦσαν ἐν προτομῇ¹. Ἐπὶ τῆς πλευρᾶς, ὅπου εἰκονίζονται ὁ Πέτρος καὶ ὁ Παῦλος, αἱ συνοδεύουσαι αὐτοὺς ἐπιγραφαὶ εἶναι ἑλληνικαί, ἐνῶ ἐπὶ τῆς ἐτέρας 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 ἐτέρας ὄψεως εἰκονιζομένων δύο δυτικῶν ἁγίων καὶ τῆς ὑπεράνω βρεφοκρατούσης Θεοτόκου, ἡ ὁποία ἔχει καὶ τὸν τύπον δυτικόν. Εἶναι φανερόν 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 ἐτέρας δύο ἁγίους τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας.

Τὸ ἐξαιρετικὸν ὅμως ἐνδιαφέρον τοῦ εἰκονιδίου τούτου διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν ἔγκειται εἰς τὸ ἀπολύτως βέβαιον γεγονός ὅτι ὁ ζωγραφήσας αὐτὸ ἦτο Ἕλλην. Τοῦτο μᾶς πληροφορεῖ ἡ ἐπὶ τῆς πλευρᾶς, ὅπου παριστάνονται ὁ Πέτρος καὶ Παῦλος, εὕρισκομένη ὑπογραφή: *Χεῖρ Βίκτωρος*. Πρόκειται ἀναμφιβόλως περὶ τοῦ ἐτέρου τῶν δύο ὁμωνύμων ἁγιογράφων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, τοὺς ὁποίους εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου ἐξητάσαμεν. Εἶναι οὗτος ἀσφαλῶς ὁ δεύτερος χρονολογικῶς ἱερεὺς Βίκτωρ ὁ ὑφ' ἡμῶν ὀνομασθεὶς, ἐκ τοῦ τόπου τῆς καταγωγῆς του, Κερκυραῖος², πρὸς ἀντιδιαστολὴν ἀπὸ τὸν παλαιότερον Βίκτωρα τὸν Κρητα.

Ἐκ τῶν μέχρι τοῦδε λεχθέντων προκύπτει σαφές, νομίζω, τὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ εἰς παλαιότερους χρόνους, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς περίοδον, τὸν 16^{ον} καὶ τὸν 17^{ον} 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 δυτικὴν. 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 Μουσζοζ, ἐνθ' ἄν. 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. ἐξ.

λως διὰ τὰ ιδιωτικά εἰκονοστάσια τῶν Βενετῶν. «Ἀπὸ οὐδεμίαν βενετικὴν οἰκογένειαν, παρατηρεῖ ὁ GEROLA, ἦτο δυνατόν νὰ λείπῃ ἡ βυζαντινὴ εἰκὼν, εἰς τὴν ὁποίαν ἦτο ἐμπεπιστευμένη ἡ προστασία τῶν ἐφεστίων»¹. Τοῦτο δὲ ἐπιβεβαιώνει ἡ ὑπὸ τοῦ ΛΙΧΑΤΣΕΦ δημοσίευσίς ἐνός ἀπὸ τοὺς πίνακας τοῦ Carpaccio εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας, τοὺς ἐκτελεσθέντας κατὰ τὸ 1490-98 καὶ παριστάνοντας τὴν ζωὴν τῆς Ἀγίας Οὐρσούλας. Εἰς αὐτὸν βλέπομεν ἀνηρτημένην εἰς τὸν τοῖχον ἐνὸς ὑπνοδωματίου, τυπικῶς βενετικοῦ, εἰκόνα τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατοῦσης χαρακτῆρος καθαρῶς βυζαντινοῦ².

Κατὰ τὸν ἴδιον ἐπίσης τρόπον, τὸν προορισμὸν δηλαδὴ τῶν εἰκόνων τούτων διὰ τοὺς καθολικοὺς Βενετοὺς, θὰ ἡδύνατο νὰ ἐρμηνευθῇ καὶ μία ἄλλη συγγενὴς ὁμάς 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 ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν Συλλογὴν Volpi τῆς Φλωρεντίας, τὴν ὁποίαν ὁ ΛΑΖΑΡΕΦ τοποθετεῖ εἰς τὸ πρῶτον τέταρτον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Εἰς αὐτὴν, ἐνῶ ἡ εἰκονογραφία καὶ ἡ τεχνοτροπία εἶναι τυπικῶς βυζαντιναὶ καὶ σχετίζονται στενῶτα πρὸς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων, ἡ ἐπιγραφή, ἡ ἀναγράφουσα τὴν δοξολογίαν τῶν ἀγγέλων, *Δόξα ἐν ὑψίστοις κ.λ.π.*, εἶναι εἰς τὴν λατινικὴν³.

Εἶναι λοιπὸν ἐκτὸς πάσης ἀμφιβολίας ὅτι οἱ ἀμοιβάσιμοι 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, ἀν καὶ μετὰ αὐτῶν ὑπῆρχον καὶ μερικοὶ ἀξιόλογοι, ὅπως ὁ Βίκτωρ, περὶ ἐνός ἔργου τοῦ ὁποίου, τῆς μικρᾶς διπλῆς εἰκόνης τοῦ Βατικανοῦ, ἐγένετο λόγος ἀνωτέρω. Οὗτοι ἦσαν κατὰ τὸ πλεῖστον εὐσυνειδητοὶ τεχνῖται, δυνάμενοι ν' ἀντιγράψουν μὲ ἀρκετὴν ἐπιτη-

¹ GEROLA, Mon. Ven. II, 312. Πρβ. καὶ SCHWEINFURTH, Russ. Mal. 362 κ. ἐξ. ὅπου ἡ παραπομπὴ εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Gerola εἶναι λανθασμένη.

² ΛΙΧΑΤΣΕΦ, σ. 33, εἰκ. 41. Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι, ἀν καὶ σπανιώτατα, εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης εἰκόνας ἁγίων τῆς Λατινικῆς Ἐκκλησίας παρασημασμένους ὁμοί μετὰ τῶν τῆς Ὀρθοδόξου. Ἐν ἀπὸ τὰ σπάνια αὐτὰ παραδείγματα εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσιζῆς μετὰ τῶν ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος (παλαιότερων τοῦ 1481) τοιχογραφιῶν εἰς τὸν ναῖσκον τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου τοῦ Σκλαβεροχωρίου Πεδιάδος, πλησίον τοῦ Ἡρακλείου, ὅπου ὁμοί ἡ παράστασις τοῦ δυτικοῦ ἁγίου παρουσιάζει τὴν αὐτὴν μὲ τὴν ὅλην διακόσμησιν αὐστηράν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν. Περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων βλ. ἀνωτ. σ. 81 κ. ἐξ. καὶ Μ. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 6, 1952, 69.

³ Ἀπεικόνισις ἐν ΛΑΖΑΡΕΦ, II, πίν. 348. Πρβ. καὶ I, σ. 255.

δεινότητα τὰς πατροπαραδότους μορφὰς τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, ὅπως καὶ τὰ παλαιὰ πρότυπα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Εἶναι οὗτοι οἱ Κρητες κατὰ τὸ πλεῖστον ζωγράφοι, οἱ ἐπικληθέντες *Madonnari*, ζωγράφοι δηλαδὴ εἰκόνων τῆς Θεοτόκου, οἱ ὁποῖοι, εἰς τὴν Βενετίαν ἰδίως, ἠυδοκίμησαν «μὲ τὸ νὰ ἐπιδοθοῦν εἰς εἶδος ζωγραφικῆς, ποὺ κάποτε τοὺς ἐπέφερεν ὅχι εὐκαταφρόνητα κέρδη»¹.

Οἱ καθηγῆται τῆς ἐλληνικῆς ζωγραφικῆς. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι οἱ ἐκ τῆς Ἑλλάδος ἀγιογράφοι, οἱ μεταβαίνοντες διὰ μακρότερον ἢ βραχύτερον διάστημα εἰς τὴν Βενετίαν, ἐμάνθανον ἐκεῖ νὰ ζωγραφίζουσιν καὶ κατὰ τὴν δυτικὴν τεχνολογίαν. Τοῦτο φαίνεται ἀναμφισβήτητον διὰ τοὺς σπουδαιότερους ἐξ αὐτῶν. Ὁ Δαμασκηνὸς κατὰ τὴν ἐπταετῇ διαμονὴν του εἰς τὴν Βενετίαν ἐξετέλει διὰ λογαριασμὸν τοῦ γλύπτου Ἀλεξάνδρου Vittoria ἀντίγραφα ἔργων τοῦ Parmigianino καὶ ἄλλων Ἰταλῶν ζωγράφων². Διὰ τινὰς ὁμοῦς ἀγιογράφους φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι ἐγνώριζον τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν καὶ πρὸ τῆς μεταβάσεώς των εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον διὰ τὸν Ἑμμ. Τζάνε, ὅπως μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνωμεν αἱ προσωπογραφίαι τῶν δωρητῶν, τὰς ὁποίας εὐρίσκουμεν εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς εἰκόνας του. Τοιαύτας ἀναφέρω προχείρως τὴν ἐπὶ τῆς εἰκόνης τοῦ Ἀγίου Δημητρίου μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1646) εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου³ (πίν. 57. 2), καθὼς καὶ τὴν ἐπὶ τοῦ ὠραίου τριπτύχου, τοῦ ἀνήκοντος ἄλλοτε εἰς τὴν οἰκογένειαν Μπλέσα καὶ τώρα εὐρισκομένου εἰς τὴν Συλλ. Π. Κανελλοπούλου. Αἱ προσωπογραφίαι αὗται εἶναι τεχνολογίας ἐντελῶς δυτικῆς καὶ ἀπολύτως διαφόρου πρὸς τὴν τῆς εἰκόνης, ἐπὶ τῆς ὁποίας εὐρίσκονται. Τὴν γνῶσιν ἄλλωστε τῆς δυτικῆς τέχνης διαπιστώνουμεν καὶ εἰς ἄλλο ἔργον τοῦ Τζάνε, τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τῆς Συλλ. Λοβέρδου⁴. Τὸ ἴδιον δύναται νὰ λεχθῇ καὶ περὶ τοῦ Θ. Πουλᾶκη. Εἰς τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον τῆς Συλλ. Λοβέρδου ὅχι μόνον ἡ κατὰ τὴν ἀριστερὰν κάτω γωνίαν προσωπογραφία τοῦ δωρητοῦ Ἰωσήφ Πιπέρη, ἀλλὰ καὶ ἡ ὅλη εἰκὼν δεικνύουσι πλήρη γνῶσιν τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς (πίν. 61. 1).

¹ GEROLA. *Mon. Ven.* II, 312. Ἐκεῖ ἀναγράφονται πολλὰ δνόματα τοιοῦτων Ἑλλήνων, Κρητῶν ἰδίως, ζωγράφων.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 138.

³ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 70, ἀριθ. 507. Ὁ εἰκονιζόμενος εἶναι ὁ Θεόδωρος Ζαβραδηνός, ἐπὶ τοῦ δνόματος τοῦ ὁποίου ἐγράφη ἀργότερον: *Λοδοβίκο Φωσκάρδι*. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐξωγραφῆθη πιθανότατα εἰς τὴν Κέρκυραν, ὅπου ὁ Τζάνε φαίνεται ὅτι μετέβη φεύγων κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1646 ἀπὸ τὴν ὑπὸ τῶν Τούρκων κυριευθεῖσαν πατρίδα του, τὸ Ρέθυμνον. (Βλ. ἀν. σ. 223).

⁴ Ἀπεικόνις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. 56. Ἐπίσης εἰς τὴν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδεῖαν, τόμ. ΙΖ', σ. 736, ἐν λ. Μπουνιαλῆς.

Διὰ τοὺς Ἕλληνας ὁμῶς ἀγιογράφους, τοὺς μεταβαίνοντας εἰς τὴν Βενετιάν 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, συνταχθεῖσης τὸ 1599, ἀφίνει εἰς τὸν μαθητευόμενον του Μάνον Τζανφουρνάρον ὅλα τὰ σχέδιά του (*disegni*), *τόσον τὰ ἑλληνικῆς, ὅσον καὶ τὰ ἰταλικῆς (all'italiana) τεχνοτροπίας, καθὼς καὶ ὅλα τὰ μάρμαρα (marmi)*². Ἄλλος ἐπίσης «καθηγητὴς τῆς ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς» εἰς τὴν Βενετιάν ἀναφέρεται τὸ 1589 ὁ ἱερομόναχος Ἰωάννης Γκουλάσος ἢ Γουλᾶσος³, περὶ τοῦ ἔργου τοῦ ὁποίου οὐδὲν μέχρι σήμερον εἶναι γνωστόν. Τέλος εἰς τὴν ἰδίαν κατηγορίαν ἀνήκει καὶ ὁ ὑποδιάκονος Κωνσταντῖνος Τζάνες, ἀδελφὸς τοῦ περιφήμου Ἑμμανουὴλ Τζάνε. Καὶ αὐτὸς ἐπίσης ἀναφέρεται ρητῶς ὡς διδάσκαλος ζωγράφος⁴. Εἰς τὰ ὀλίγα γνωστὰ ἔργα τοῦ ἀγιογράφου τούτου, ἀποθανόντος μετὰ τὸ 1682, ἀλλὰ πρὸ τοῦ 1685, εὐρίσκομεν διπλὴν τεχνοτροπίαν. Ἄλλοτε αὕτη εἶναι ἡ αὐστηρὰ κατὰ παράδοσιν ὀρθόδοξος, ὅπως εἰς τὴν Ἀγίαν Αἰκατερίνην μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁵, εἰς τὸν Ἅγιον Παντελεήμονα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου⁶ καὶ εἰς τὴν Θεοτόκον

¹ ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγ. 233.

² ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἔνθ' ἄν. 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 γνωστόν του ἔργον εἶναι τὸ σχέδιον διὰ τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ ἐπὶ θρόνου καθημένου Ἰησοῦ εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ ἑλληνικοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας, τὸ ἐγκριθέν ὑπὸ τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τὸ 1589. ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἔνθ' ἄν. 233 κ. ἑξ. Τοῦτο ὁμῶς ἐξετελέσθη ἀργότερον, τὸ 1597 - 98, ὑπὸ τῶν ψηφιδογράφων Ἰ. Μαρίνη καὶ Ἀλοῦσιου Γασιάνου, πιθανώτατα Βενετῶν. Βλ. ΒΕΛΟΥΛΟΥ, Ἑλλ. Ὁρθοδ. Ἀποικ. 47. ΜΑΚΡΟΝΙ, II, σ. 245, ἀριθ. 58 c. Εἰς μίαν χαλκογραφίαν, παριστάνουσαν τὸν ἱερεᾶ Ζαχαρίαν Σκορδύλην καὶ εὐρισκομένην εἰς τὴν ἑκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας τοῦ Νικητᾶ Δαβὶδ εἰς τὰ τετράστιχα τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, ποῦ ἔγινε τὸ 1563 εἰς τὴν Βενετιάν, ὑπάρχει ἡ ὑπογραφή: *Χεῖρ Μάρκου Βαθᾶ*. Ἀπεικόνισις ἐν Ε. LEGRAND, *Bibliographie hellénique*. XVe et XVIIe 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 αὕτη τοῦ Σκορδύλη οὐδεμίαν σχέσιν παρουσιάζει πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Εἶναι ἔργον ἀπολύτως δυτικόν. Ὁ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἔνθ' ἄν. 234, σημ. 1, ἀναφέρει εἰκόνα μὲ τὴν ὑπογραφήν: *Μάρκος Βαθᾶς ἔγραψε*, εὐρισκομένην εἰς τὴν Μονὴν τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου ἐπὶ τῆς νησίδος τῶν Ἰωαννίνων. Πρόκειται πιθανὸς περὶ ζωγράφου ἀνήκοντος εἰς τὴν ἰδίαν οἰκγένειαν.

³ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἔνθ' ἄν. 233.

⁴ Αὐτόθι, 240.

⁵ ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενάκη, πίν. 23 καὶ σ. 45 κ. ἑξ.

⁶ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, σ. 37, ἀριθ. 1699.

Γλυκοφιλοῦσαν τοῦ Μουσείου τῆς Ραβέννας¹, ἄλλοτε ἰσχυρῶς ἰταλίζουσα, ὅπως εἰς τὸν Εὐαγγελιστὴν Ματθαῖον τῆς Συλλ. Σταθάτου² καὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Καταστήματος τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας³. 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 ὑπογραφὴν: *Opus Constantini Zane Rethymnensi*—1675⁴.

Φυσικὸν εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι εἰς τοὺς διδασκάλους τούτους κατέφευγον διὰ νὰ ἐκμάθουν τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν οἱ Ἑλληνες ἀγιογράφοι, 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 ἀγιογραφίαν ὑπῆρξαν οἱ καθηγηταὶ οὗτοι.

Τὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ἡ διαρκὴς ἐπικοινωνία τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων πρὸς τὰ ἔργα τῆς ἰταλικῆς τέχνης, τὰ ὅποια τοὺς περιέβαλλον εἰς τὴν Βενετίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς ἐπὶ τοῦ ἑλληνικοῦ ἐδάφους βενετικὰ κτήσεις, ὅπως εἰς τὴν Κρήτην καὶ εἰς τὴν Ἑπτανήσον, καὶ τὰ ὅποια συχνότατα ἀντέγραφον διὰ λόγους πολλάκις ἐμπορικοῦς, ἐπόμενον ἦτο νὰ ἀσκήσῃ ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς αὐστηρᾶς τέχνης τῶν ζωγράφων τούτων. Οἱ Ἑλληνες ἀγιογράφοι 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 ὅποια οὐδὲν ἄλλοιῶνουν τὴν γενικὴν σύνθεσιν τῆς εἰκόνης. Τοῦτο θὰ τὸ ἐννοήσῃ τις εὐχερῶς, ἂν παραβάλλῃ, ἐπὶ παραδείγματι, τὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Bologna⁵ πρὸς τὴν ὁμοίαν τοῦ Ἑθν. Βαυαρικοῦ Μουσείου τοῦ Μονάχου⁶, 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 ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 12 καὶ σ. 14 κ. ἑξ.

³ BL. MARCONI, I, 126 κ. ἑξ.

⁴ Ἀρχικῶς εἶχε πιστευθῇ 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 μετ' πληροφροσύνης ὅτι πρόκειται περὶ προσωπογραφίας ἀγνώστου ἀκόμη ὀρθοδόξου κληρικοῦ. Δέον νὰ προστεθῇ ὅτι εἰς τὴν ἀριστερὰν ἀνω γωνίαν εὐρίσκεται οἰκόσημον, πλησίον τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἡ λατινικὴ ἐπιγραφή: *Aetatis suae XXXXVIII*.

⁵ WILLUMSEN, *El Greco*, I, σ. 95. Πρὸς καὶ σ. 96.

⁶ WULFF-ALPATOFF, σ. 145, εἰκ. 59. FELICETTI-LIEBENFELS, πίν. 127 B.

δρόμου, και πρὸς τὴν παριστάνουσαν ὁμοίως τὸ Γενέσιον τοῦ Βαπτιστοῦ εἰς τὸ Ἑρμιτᾶζ τοῦ Λένινγκραδ¹. 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.

Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτον στάδιον τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς ἰταλικῆς ἐπιδράσεως, τὸ ἐλαφρότερον καὶ τὸ περισσότερον ἴσως ἀνῶδυνον. Ζωγράφοι τολμηρότεροι ἐπιχειροῦν περισσότερον ριζικὰς μεταβολὰς εἰς τὰ παλαιὰ αὐστηρὰ πρότυπα, ἀναφερομένας κυρίως εἰς τὴν ἀνατομίαν τῶν γυμνῶν σώματων καὶ εἰς τὴν προοπτικὴν.

Προκειμένου περὶ τῆς ἀνατομίας, εἶναι ἄξιον ἰδιαίτερας προσοχῆς τὸ γεγονός ὅτι οὐδεὶς ἴσως τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων ἐξωγράφησε τὸ γυμνὸν σῶμα ἀπ' εὐθείας ἐκ τοῦ φυσικοῦ². Τὰ ὀρθὰ ἀνατομικῶς γυμνά σώματα προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀντιγραφὴν ἰταλικῶν πινάκων καὶ χαλκογραφιῶν. Πρόχειρος τούτου ἀπόδειξις εἶναι τὸ σῶμα τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὴν παράστασιν τῆς εἰς τὸν Ἄδην καθόδου, ἀποτελούσης μέρος τῆς πολυσυνθέτου εἰκόνης τοῦ Πουλᾶκη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ὅπου εἰκονογραφεῖται τὸ τροπάριον: *Ἐν τάφῳ σωματικῶς* κ.λ.π. (πίν. 62. 2). Ἀναλύοντες εἰς ἄλλο κεφάλαιον τὴν εἰκόνα ταύτην, παρατηρήσαμεν ὅτι ἡ σύνθεσις τῆς εἰς τὸν Ἄδην καθόδου ἀντιγράφει ἕνα πίνακα τοῦ Bronzino³. Ἐκεῖθεν συνεπῶς προέρχεται ἡ ὀρθὴ ἀνατομικὴ ἀπόδοσις τοῦ γυμνοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ. Εἰς ἄλλο ὅμως ἔργον τοῦ Πουλᾶκη, τὴν πολυσύνθετον εἰκόνα τοῦ Μουσ. Μπενᾶκη, τὰ γυμνά σώματα, τὰ εἰκονιζόμενα εἰς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν, ἡ ὁποία καταλαμβάνει τὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακος, ἀντιπροσωπεύουν καὶ τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην καὶ τὴν ἰταλικήν⁴. Τὰ εὐρισκόμενα δηλαδὴ εἰς τὸ δεξιὸν μέρος τῆς συνθέσεως ἔχουν τὴν σκληρὰν καὶ σχηματικὴν ἀπόδοσιν, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν⁵, ἐνῶ τὰ κατὰ τὸ ἀριστερὸν μέρος δεικνύουν καθαρά, μὲ τὴν ὀρθὴν ἀνατομικῶς σχεδιάσιν 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 ἐξαίρεσις, ὅπως πιθανῶς ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ὀνουφρίου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου. Βλ. Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὴν ΕΕΒΣ, 15, 1939, σ. 272, εἰκ. 8. Περβ. καὶ σ. 275.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 252.

⁴ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκ. Μουσ. Μπενᾶκη, πίν. 28.

⁵ Περβ. τὰς τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, MILLET, Mistra, πίν. 80. 1, καὶ τὰς Κρητικὰς τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας καὶ τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Δοχειαρίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος, MILLET, Athos, πίν. 149. 2 καὶ 244. 2.

αὐτὴν ἀνάμειξιν ρεαλιστικῶν καὶ σχηματικῶν γυμνῶν σωμάτων δύναται τις νὰ παρατηρήσῃ καὶ εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ τὸ παριστάνον τὴν ᾿Ανοδὸν εἰς τὸν Γολγοθᾶν, τὴν Σταύρωσιν, τὴν Κάθοδον τοῦ ᾿Ιησοῦ εἰς τὸν ᾿Αδην, τὰς Μυροφόρους πρὸ τοῦ Μνημείου καί, εἰς δύο φύλλα, τὴν Δευτέραν Παρουσίαν¹. Εἰς τὸ ἀξιόλογον τοῦτο ἔργον, τὸ παρουσιάζον τεχνοτροπίαν συγγενεστέτην πρὸς τὴν τοῦ Πουλᾶκη, ὥστε νὰ δύναται ν' ἀποδοθῇ εἰς σύγχρονον πρὸς αὐτὸν τεχνίτην², τὰ γυμνά σώματα, τὰ ὅποια κατὰ πυκνὰς μάζας εἰκονίζονται εἰς τὸ φύλλον ἰδίως, ὅπου ἡ Κόλασις³, ἀνῆκουν κατὰ τὸ πλεῖστον εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὑπάρχουν ὅμως μερικά, τῶν ὁποίων ἡ ὀρθὴ ἀνατομικὴ ἀπόδοσις καὶ αἱ συνήθεις εἰς τὸν ἰταλικὸν μανιερισμὸν στίσεις⁴ δεικνύουν χωρὶς καμμίαν ἀμφιβολίαν τὴν ἐξ ἰταλικῶν ἔργων ἀντιγραφὴν των.

Εἰς ἀνάλογα συμπεράσματα δύναται τις νὰ καταλήξῃ, ἂν ἐξετάσῃ τὴν ἐξέλιξιν τῆς προοπτικῆς εἰς τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} καὶ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Ὅπως καὶ διὰ τὴν ἀνατομίαν τῶν γυμνῶν σωμάτων, οὕτω καὶ διὰ τὴν προοπτικὴν, πηγὴ δανεισμοῦ τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων ὑπῆρξαν τὰ ἔργα τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ φυσικὴ προοπτικὴ σχεδιάσις τῶν οἰκοδομημάτων, ὅπως τὴν ἐφήρμοσεν ἡ ἰταλικὴ Ἀναγέννησις, εἰσέρχεται πολὺ δειλὰ καὶ μὲ μεγάλῃν περίσκεψιν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν. 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 Ἱ. Κυπρίου (1581) εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁵ διατηρεῖ ἀκόμη εἰς τὰ κτήρια τὴν ἀόριστον προοπτικὴν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ὀλίγα ἔτη ἀργότερον (περὶ τὸ 1600) ἡ εἰκὼν τοῦ Ἑμμ. Τζανφουρνάρη εἰς τὸ αὐτὸ Μουσεῖον⁶ παριστάνει τὰ ἴδια περιόπου κτήρια, ἀλλὰ μὲ ἀπολύτως ὀρθὴν προοπτικὴν καὶ πλουτισμένα μὲ πολλὰ ἰταλικά στοιχεῖα. Τέλος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἑμμ. Τζάνε (1640), τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸ Κ. Friedrich Museum τοῦ Βερολίνου⁷ τὰ οἰκοδομήματα ἔχουν ἐντελῶς ὀρθὴν τὴν προοπτικὴν, ἀλλὰ συγχρόνως εἶναι καθ' ὁλοκληρίαν ἐξίτα-

¹ Ἀπεικονίσις ἐν Μυῦζο, I quadri, πίν. VI. Τοῦ ἰδίου, Grottaferrata, σ. 67 - 69, εἰκ. 45 - 47.

² Ὁ Μυῦζο, I quadri, ἐπεξηγ. κείμενον εἰς τὴν ἀρχήν, σ. 10, ἀριθ. 10-12, καὶ ἐν Grottaferrata, 71, τὸ χρονολογεῖ, ὅχι ὀρθῶς, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἀπὸ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος.

³ Μυῦζο, I quadri, πίν. VI. 2. Τοῦ αὐτοῦ, Grottaferrata, σ. 68, εἰκ. 46.

⁴ Ἰδίως αἱ γεροντικαὶ μορφαὶ εἰς τὸ μέσον τῆς ἀριστερᾶς πλευρᾶς.

⁵ ΣΥΓΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, 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 γεγονός 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 ἀγιογράφοι τὴν ἀντέγραφον ὁμοῦ μὲ τὰ κτήρια ἀπὸ τὰ ἰταλικά των πρότυπα.

Ὁμιλοῦντες ἀνωτέρω περὶ τῆς ἀνατομίας τοῦ γυμνοῦ σώματος, ἐσημειώσαμεν τὸ γεγονός 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 προοπτικὴν. Παράδειγμα πρόχειρον τὸ τρίπτυχον μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Γεωργ. Κλόντζα εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πάτμου¹. Ἄν καὶ ὁ Κλόντζας ἀνήκει εἰς τὴν ὁμάδα τῶν ἰταλιζόντων ζωγράφων², 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 εὐρίσκομεν τὴν παλαιὰν βυζαντινὴν προοπτικὴν³, ἐνῶ εἰς ἄλλας ἢ φυσικὴ προοπτικὴ, τὰ κτήρια καὶ τὸ ἔδαφος μὲ τὰς λευκάς καὶ μαύρας πλάκας, προέρχονται ἀπὸ ἰταλικά πρότυπα⁴.

Οὕτω ἡ ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τὸν διαρκῆ δανεισμὸν στοιχείων ἐξ αὐτῆς, γίνεται ὁλονὲν καὶ ἰσχυροτέρα εἰς τὴν τέχνην τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου}, ἰδίως ὅμως τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

Τὰς συνεπειὰς τῆς, καθὼς καὶ τὸ σημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον αὕτη θὰ φθάσῃ, θὰ ἴδωμεν ἐξετάζοντες τὴν τέχνην τοῦ 18^{ου} αἰῶνος.

Ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις. Ἦδη ὅμως προκύπτει τὸ ἐρώτημα: Ἀφοῦ οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι τοιαύτην ἡσθάνοντο κλίσιν καὶ ἐκτίμησιν πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην, τὴν ὁποίαν, ὡς εἶδομεν, οἱ σπουδαιότεροι τοῦλάχιστον 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. JACORI εἰς τὸ περιοδ. Clara Rhodos, 6 - 7, 1932 - 33, σ. 715 κ. ἐξ. εἰκ. 113 - 129.

² Περὶ αὐτοῦ βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἐξ.

³ Clara Rhodos, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 116.

⁴ Αὐτόθι, εἰκ. 117, 120.

τοῦ Ἑμμ. Τζάνε, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς ἀγιογράφους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος τοὺς περισσό-
τερον ἀγαπήσαντας τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν καὶ τοῦ ὁποίου ἡ ἐπίδρασις ἐπὶ
τῶν συγχρόνων καὶ τῶν μεταγενεστέρων τοῦ ζωγράφων ὑπῆρξε μεγίστη.
Ὁ Τζάνε, ὅπως καὶ οἱ πλεῖστοι ἀπὸ τοὺς ἰταλίζοντας ἀγιογράφους, ἠκολού-
θουν περισσότερον ἢ ὀλιγότερον 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 κε-
φάλαιον τοῦ βιβλίου τούτου¹.

Τὴν προτίμεισιν 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 ἀγιογράφον Ἰ. Κύπριον τὴν διακόσμησιν τοῦ ἐκεῖ ναοῦ
τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, ὁρίζει ρητῶς εἰς τὰ Πρακτικὰ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ὀφεί-
λει ν' ἀκολουθήσῃ τὴν παράδοσιν, ζωγραφίζων τὸν ρυθμὸν, τὰ ἐνδύματα, τὰς
μορφὰς καὶ τὰς ἐκφράσεις ἑλληνικὰς, ὡς ἀπαιτεῖ ἡ ἀληθὴς ἑλληνικὴ τέχνη².
Κατὰ τὸ ἴδιον ἔτος 1589, εἰς τὸν διαγωνισμὸν διὰ τὸ σχέδιον τοῦ ψηφιδωτοῦ
τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν ἀψίδα τῆς ἐκκλησίας, εἰς τὸν ὅποιον 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 σύμφω-
νος μὲ τὸ ἡμέτερον δόγμα καὶ ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς συμβούλους ἠθελον νὰ
γίνῃ εἰς τὴν θέσιν αὐτὴν μία εἰκὼν συμφώνως μὲ τὰ παλαιὰ ἔθιμα καὶ τὴν εὐ-
σεβῆ ἑλληνικὴν τεχνοτροπίαν...³.

Ἡ μὲ τόσον φανατισμὸν προσήλωσις τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας εἰς
τὴν πατροπαράδοτον ζωγραφικὴν, τὴν ὁποίαν ἠγωνίζοντο νὰ προστατεύσουν
ἀπὸ τὴν περικυκλοῦσαν αὐτοὺς δυτικὴν τέχνην, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὸ καθολικὸν
δόγμα, συγκινητικώτατα περιγράφεται ὑπὸ τοῦ Ι. ΒΕΛΟΥΔΟΥ «... Ἑλληνες

¹ Βλ. ἄνωτ. 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 δυνατόν ὑπέροχον καὶ τέλειον, ὡς πάν-
τες ἡμεῖς ἐπιθυμοῦμεν, νὰ ὑποχρεωθῇ ὁ εἰρημένος (δηλ. ὁ Κύπριος) νὰ χρησιμοποιήσῃ ὡς ἐπόπτην, σύμ-
βουλον καὶ διορθωτὴν τοῦ ἐν λόγῳ ἔργου τὸν ἐκλαμπρότατον Τιντορέττον... (ΜΕΡΤΖΙΟΣ, ἐνθ' ἄν.). Δὲν
δυνάμεθα νὰ ἐννοήσωμεν πῶς ὁ «ἐκλαμπρότατος Τιντορέττος» θὰ ἐπόπτευσεν καὶ θὰ διώρθωνεν τὸ
ἔργον τοῦ Κυπρίου, ἐνὸς ἀγιογράφου πιστότατος ἀκολουθοῦντος, ὡς εἶδομεν (βλ. ἄνωτ. σ. 160 κ. ἑξ.),
τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν. Ὑποθέτω ὅτι τὸν διορισμὸν τοῦ Τιντορέττου ὡς ἐπόπτου καὶ διορ-
θωτοῦ ἔκαμε τὸ Συμβούλιον διὰ νὰ κολακεύσῃ πιθανώτατα τὴν Βενετικὴν πολιτείαν, δὲν ἀποκλείεται
ὁμως καὶ νὰ ὑπεχρεώθῃ ἴσως ὑπ' αὐτῆς.

³ ΜΕΡΤΖΙΟΣ, αὐτόθι, 233.

ἐξηγημάτισαν οἱ πλείονες τῶν ζωγραφησάντων αὐτόν (δηλ. τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας)· καθὼς ἡ Ὁρθόδοξος ἐνταῦθα Ἀδελφότης εὐσεβῶς καὶ φιλοτίμως προσενόησεν, ὅπως εἰς τὸν περιβλεπτον αὐτῆς Ναὸν καὶ ὕψος καὶ μορφαὶ τῶν ἁγίων εἰκόνων θεωρῶνται, συνφθὰ πρὸς τὴν ἀνατολικὴν καὶ πατροπαράδοτον τοῦ πνεύματος ἀπλότητα, ὥς ἀποστρέφουσιν πᾶν ὅτι τὰς αἰσθήσεις ὕλικῶς συναρπάξει, καὶ ἀποτρέπει τό τε εὐλαβὲς καὶ τὸ κατανυκτικὸν τῶν θείων ὑποτυπωμάτων. Καὶ δὴ καὶ ζωγράφοι ἐκ τῶν περιφανεστέρων κατελάμπρυνον τότε τὴν Βενετίαν... Ἄλλ' οἱ πρόγονοι ἡμῶν, μὴ χαριζόμενοι τῷ ἀνθρωπαρέσκῳ καὶ θελκτικῷ καὶ ἀνιέρῳ τῶν προσώπων (δηλ. τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς), προέκριναν τὰ ἀπλούστερα, καὶ σεβάσματα, καὶ ἀποστολικά τῆς Ὁρθοδόξου ἡμῶν Ἐκκλησίας...»¹.

Ἐκ τῶν μαρτυριῶν τούτων καταφαίνεται, νομίζω, ἐπαρκῶς ὅτι ἡ διατήρησις τῆς πατροπαράδοτου ἁγιογραφίας ὀφείλεται πρωτίστως εἰς τὸ συντηρητικὸν πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων πιστῶν καὶ τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας καὶ ὄχι εἰς τὴν κλονισθεῖσαν πλέον ἐκτίμησιν τῶν ἁγιογράφων, τῶν περισσοτέρων τοῦλάχιστον ἐξ αὐτῶν, πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τέχνην.

Ἡ προσπάθεια πρὸς ἀνανέωσιν. Ἦδη, μετὰ τὰς ἀνωτέρω γενομένας διαπιστώσεις, καιρὸς εἶναι νὰ ἐξετάσωμεν τὰ αἷτια τὰ ὀδηγήσαντα τοὺς Ἑλληνας 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 μορφήν ἔδωκεν ἡ Κρητικὴ σχολὴ κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα εἰς τὴν γηρασμένην πλέον Παλαιολόγειον τέχνην, δὲν διήρκεσεν ἐπὶ μακρόν. Ἡ ἄνθησις τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας φθάνει εἰς τὸ ὑψιστον αὐτῆς σημεῖον μὲ τὸν Θεοφάνην. Τοῦτον μιμοῦνται οἱ μεταγενέστεροι, ἀλλ' ἡ μίμησις αὐτὴ εἶναι περισσότερον μηχανικὴ παρὰ δημιουργικὴ. «Ἀπὸ τὴν Λαύραν (1535) μέχρι τοῦ Δοχειαρίου (1568), γράφει ὁ MILLET, οἱ Κρητὲς διαρκῶς ἐπαναλαμβάνονται· ἀκίνητοῦν εἰς τὴν ρουτίαν»². Τὸ ἴδιον καὶ εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Μετὰ τὴν μεγάλην ἀκμὴν, εἰς τὴν ὁποίαν τὴν ἔφερε κατὰ τὸ τελευταῖον τρίτον τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ὁ Δαμασκηνός, ἐπέρχεται ἡ κατάπτωσις, ὅχι βεβαίως τόσον αἰσθητῇ, ὅπως εἰς τὴν τοιχογραφίαν, ἀλλὰ πάντως ἀναμφισβήτητος.

Οἱ ἁγιογράφοι λοιπόν, οἱ ἀκμάσαντες ὀλίγον μετὰ τοὺς δύο αὐτοὺς μεγάλους διδασκάλους, τὸν Θεοφάνην καὶ τὸν Δαμασκηνόν, ἐκείνοι τοῦλάχιστον

¹ ΒΕΛΟΥΔΟΥ, Ἑλλήν. Ὁρθοδ. Ἀποικ. 55.

² MILLET, Recherches, 678.

ποὺ δὲν ἤρκοῦντο εἰς τὴν ἀντιγραφὴν τῶν ἔργων τῶν διδασκάλων τούτων, ἤσθάνθησαν ἀναμφιβόλως τὴν ἀνάγκην τῆς ἀνανεώσεως. Περὶ τούτου μᾶς πείθει διὰ τὴν τοιχογραφίαν τὸ ἔργον τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τὸ ὁποῖον ὁμως ἔμεινε χωρὶς συνέχειαν, διότι, ὅπως εἶδομεν, ἡ κατάπτωσις τῆς ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικῆς εἶναι πλέον κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ὀριστική. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, ὀλίγοι ἐκ τῶν μετὰ τὸν Δαμασκηνὸν ἀγιογράφων ἐπιχειροῦν ν' ἀνανεώσουν τὴν τέχνην των μὲ τὴν ἀπομίμησιν ἔργων τῆς Παλαιολογείου ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ τούτων αἱ ἀπόπειραι δὲν εὐδοκίμουν. Ἀναλόγους ἀποπείρας ἀνανεώσεως δοκιμάζουν καὶ οἱ ἀγιογράφοι τῶν πρώτων δεκαδῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Ἐκεῖνοι ὁμως ποὺ κυρίως τὴν ἐπιτυχάνουν εἶναι ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνες καὶ κατὰ δεύτερον λόγον ὁ Θεόδωρος Πουλάκης.

Διὰ τὴν ἀνανέωσιν αὐτὴν καὶ ὁ Κατελάνος παλαιότερον, κυρίως ὁμως ὁ Τζάνες καὶ ὁ Πουλάκης, στρέφονται πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως καὶ μάλιστα τῆς Ἰταλίας.

Τὸν λόγον τῆς στροφῆς τῶν ἀγιογράφων 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 γεγονός ὅτι οἱ τεχνῖται ἀνέτρεξαν εἰς τὰ παλαιὰ ἑλληνιστικὰ πρότυπα. Ἀπὸ τὴν σπουδὴν τῶν προτύπων αὐτῶν οἱ τεχνῖται τῶν Παλαιολόγων ἠντλησαν κυρίως τὸν ρεαλισμόν, μὲ τὸν ὁποῖον ἀνεξωογόνησαν τοὺς αὐστηροὺς καὶ ἰσχυρῶς σχηματοποιημένους παλαιοὺς βυζαντινοὺς τύπους. Τὸ ἰσχυρότερον λοιπὸν κίνητρον τῶν ζωγράφων κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων διὰ τὴν στρόφην 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 στρόφῃ πρὸς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως μερικῶν ἀγιογράφων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ τῶν περισσοτέρων τοῦ 17^{ου}. Φυσικότητα ἀνεζήτησαν εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι 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 παραχμάσει.

Ὅτι ἡ φυσικότης ἦτο στοιχεῖον, τὸ ὁποῖον κατ' ἐξοχὴν ἐζητεῖτο καὶ ἐξετιμᾶτο τότε εἰς τὰ ἔργα τῶν ἀγιογράφων, τὸ ἐπιβεβαιώνουν τὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς. Ὁ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ ΣΚΟΥΦΟΣ, ὁ συγγραφεὺς τῆς περιφήμου Ρητορικῆς,

γράφων πρὸς τὸν Ἑμμανουὴλ Τζάνε εἰς τὴν Βενετίαν, διὰ τὰ τὸν εὐχαριστήσῃ διὰ μίαν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου πού 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 σιάζεις καὶ τὴν ζωὴν. *Εἶδα τὴν Κοίμησιν τῆς Παρθένου καὶ εἶναι μὲ τόσες χάριται τῆς ζωγραφικῆς σου τέχνης ζωγραφισμένη ὅπου ἦδε ὁμοσὴ τὰ μὴν ἐδοκίμασε ποτὲ θανάτου τὸν ὕπνον, οὐδὲ φαίνεται ἡ Παρθένος νεκρά, ἀμὴ ζωσα καὶ ἔμψυχος...*¹. Τὸ 1772 ὁ ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΤΡΙΓΩΝΗΣ, περιγράφων τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος, παρατηρεῖ διὰ μίαν ἐντὸς αὐτοῦ εὐρισκομένην εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ: ... κατ' ἀλήθειαν ὡς ἔμψυχος καὶ ὁλοζώντανος αὐτὸς ὁ ἴδιος φαίνεται². Κατωτέρω δέ, προκειμένου περὶ τῶν εἰκόνων τῶν φυλασσομένων εἰς τὸ Ἱερόν, γράφει: *Εἶναι δὲ καὶ ἄλλαι πολλαὶ θανασταὶ καὶ παλαιούταται ἱερὰ εἰκόνες, καὶ μάλιστα εἰς τὸ "Ἅγιον Βῆμα μέσα, τὰς ὁποίας διὰ τὴν συντομίαν τὰς παρατρέχω, καὶ τόσον μόνον λέγω, ὅτι ὅλα αὐταί, ὅπου εἶπον, εἶναι θανμάσια καὶ ἐξαίσια, μὲ τὸ τὰ εἶναι ἱστορία (δηλ. ζωγραφικὴ) τῶν παλαιῶν ἐκεῖνων ἀρίστων Κρητῶν, οἱ ὅποιοι 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: ... αὐτόχρομα ζωτανοὶ χαρακτήρες, θεόμορφοι καὶ ἀπαράλλακτοι τοῦ πρωτοτύπου⁴.

Τὴν φροντίδα τῶν ἀγιογράφων διὰ τὴν φυσικότητα μαρτυρεῖ τέλος καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνες εἰς τὸν πρόλογον τῆς Ἀκολουθίας τοῦ Ἁγίου Γορδελαᾶ, τὴν ὁποίαν συνέθεσε βοηθούμενος ἀπὸ τὸν συμπατριώτην καὶ λόγιον φίλον τοῦ Καλλιόπινου Καλλιέργην καὶ ἐξέδωκε τὸ 1661 εἰς τὴν Βενετίαν. Ἐκεῖ γράφει τὰ ἐξῆς χαρακτηριστικά: *"Ὅθεν δὲν εἶναι τοῦ χρόνου ἄτομον ὅπου τὰ μὴν εὐρίσκομαι ἐν ἀπορίᾳ συλλογισζόμενος καὶ ἐπιθυμόντας τὰ μάθω, ποία τὰ ἦτον ἢ θέα τοῦ βασιλικοῦ προσώπου ἐκείνου (δηλ. τοῦ Ἁγίου Γορδελαᾶ υἱοῦ βασιλέως). Ὅμως ἡ ἱστορία (δηλ. τὸ Συναξάριον) μὲ ἔπεισε τὰ τὸν*

¹ Ἡ ἐπιστολὴ ἐδημοσιεῦθη μετ' ἄλλων εἰς τὸ Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1922, 160 κ. ἔξ. ἀνετυπώθη δὲ ὑπὸ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΥ, 218.

² Προσκυνητάριον τῆς βασιλικῆς καὶ σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῇ Ἀθῇ, συντεθέν μὲν παρὰ Μακαρίου Κυδωνέως τοῦ ἐκ χώρας Χανίων τοῦ Τριγώνη, τοῦ καὶ τῆς αὐτῆς Μονῆς σκευοφύλακος, τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελεία καὶ δαπάνῃ τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου Σεργίου ἱερομονάχου τοῦ ἐκ τῆς αὐτῆς Ἁγίας Λαύρας, Ἑνετίῃσι 1772, σ. 16.

³ Αὐτόθι, σ. 17 κ. ἔξ.

⁴ ΣΑΒΒΑ, Προσκυνητάριον τῆς ... Μεγίστης Ἁγίας Λαύρας ... Ἑνετίῃσι 1780, σ. 29. (Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ βιβλίου βλ. ἄνωτ. σ. 105, σημ. 1).

περιγράψω ὡς τὸν βλέπετε¹, ἐπειδὴ τὸν παρασταίνει νεανίαν πανευπρεπῆ, ἐκ βασιλικῆς φυλῆς καταγόμενον...².

Εἰς τὴν ἐπιδίωξιν λοιπὸν τῆς φυσικότητος, τὴν ὁποίαν οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι ἀνεξήτησαν εἰς τὴν τέχνην τῆς Δύσεως, ἵνα δι' αὐτῆς ἀνανεώσουν, ὅπως ἐνόμιζαν, τὴν διαρκῶς μαραιομένην ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, ὀφείλεται ἡ εἰσαγωγή εἰς τὰ ἔργα τῶν τῆς ὀρθῆς ἀνατομικῆς ἀποδόσεως τῶν γυμνῶν σωμάτων καὶ τῆς ὀρθῆς προοπτικῆς σχεδιάσεως τῶν οἰκοδομημάτων.

Ἄλλ' ἡ ὀρθὴ ἀνατομία καὶ ἡ ὀρθὴ προοπτικὴ δὲν ἦσαν τὰ μόνα δάνεια, ποὺ οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι εἰσήγαγον εἰς τὰ ἔργα τῶν. Ὀλίγον κατ' ὀλίγον μετέφερον οὗτοι ὅλον ἐν καὶ περισσότερα στοιχεῖα, τὰ ὅποια συνετέλεσαν, ὥστε σὺν τῷ χρόνῳ ἡ ὅλη μορφή τῆς ὀρθοδόξου εἰκόνης νὰ μεταβληθῇ. Ἐνῶ δὲ συνήθως οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι εἰσήγον τὰ ξενικὰ δάνεια εἰς τὴν εἰκόνα τῶν χωρὶς νὰ μεταβάλουν τὸ παραδεδομένον σχῆμα τῆς συνθέσεως, εὕρισκον καὶ ἔργα, σπάνια εἶναι ἀληθῆς, ἥδη κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα παρουσιάζοντα τοῦτο τὸ περίεργον: εἰκονογραφίαν, τεχνοτροπίαν καὶ τεχνικὴν ἐκτέλεσιν ἀπολύτως αὐστηράς, διάταξιν ὅμως τῶν μορφῶν ἐπὶ τῆς εἰκόνης προερχομένην ἀναμφισβητήτως ἐκ τῆς μιμήσεως δυτικῷ προτύπου. Τῆς λίαν σπανίας αὐτῆς περιπτώσεως ἄριστον παράδειγμα δύναται νὰ θεωρηθῇ ἡ εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου εἰκὼν, εἰς τὴν ὁποίαν παριστάνεται ἡ Θεοτόκος βρεφοκρατοῦσα ἐπὶ θρόνου μεταξὺ δύο ἁγίων ὀρθίων, ἐνὸς Εὐαγγελιστοῦ (τοῦ Ἰωάννου;) καὶ ἐνὸς ἱεράρχου κρατοῦντος Εὐαγγέλιον (πίν. 63. 1). Ἡ ἐνθρονος Θεοτόκος εἶναι ζωγραφημένη εἰς ἐπίπεδον πολὺ ὑψηλότερον ἐκείνου, ἐπὶ τοῦ ὁποίου ἴστανται οἱ δύο ἅγιοι, δεσπόζουσα οὕτως αὐτῶν. Τὸ ἄγνωστον εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν σχῆμα τοῦτο τῆς συνθέσεως ἐνθυμίζει ἀμέσως πίνακα ἰταλικούς καὶ μάλιστα, μεταξὺ ἄλλων, τὸ περίφημον ἔργον τοῦ Giorgione, τὴν Παναγίαν τοῦ Castelfranco³.

Κατὰ τὴν διάρκειαν ὅμως τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἡ ἀπομίμῃσις καὶ ὁ δανεισμός ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην προχωροῦν ἀκόμη περαιτέρω, διὰ νὰ φθάσουν ἀργότερον, κατὰ τὸν 18^{ον}, εἰς τὴν ἀντιγραφὴν αὐτουσίαν, ὡς θὰ ἴδωμεν, δυτικῶν πινάκων.

¹ Εἰς τὴν προμετωπίδα τῆς Ἀκολουθίας ὑπάρχει χαλκογραφία τοῦ Ἁγίου Γοβδελαῆ σχεδιασμένη ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Τζάνε. Βλ. ταύτην εἰς τὰ Κρητ. Χρον. 1, 1917, πίν. ΚΓ', ἐναντι σ. 480.

² Ἀκολουθία τοῦ ἁγίου μεγαλομάρτυρος Γοβδελαῆ Πέμσου τοῦ πολυάθλου, συντεθεῖσα παρὰ τε τοῦ ... κυρίου Καλλιοπίου Καλλιέργη τοῦ Κρητὸς παρὰ τε τοῦ ... εὐλαβεστάτου ἐν ἱερῷ κυρίου Ἐμμανουήλου Τζάνε, τοῦ λεγομένου Μπουνιαῆ, τοῦ εἰκονογράφου ... Ἐνετίσιν, αχζα', Πρόλογος, σ. 7 (ἀνευ σελιδώσεως). Τὸν πλήρη τίτλον τοῦ βιβλίου βλ. ἐν L. PETIT, Bibliographie des acolythies grecques, Bruxelles 1926, 99.

³ Βλ. ἀπεικόνισιν προχείρως ἐν R. HAMANN, Geschichte der Kunst, νέα ἔκδοσις, Berlin 1955, σ. 505, εἰκ. 624.

Ἡ «*βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή*». Οὕτω κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα δημιουργεῖται μία νέα μορφή τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, μορφή βασιζομένη εἰς τὴν ἀνάμειξιν παλαιῶν στοιχείων, ἐρχομένων ἀπὸ τὴν γηραιὰν παράδοσιν καὶ δυτικῶν δανείων ἐντελῶς κατὰ τὸ πλεῖστον ἀναφομοιωτῶν.

Ὁ WILLUMSEN γράφει, ὅτι κάποτε εὔρεν εἰς ἓν ἀρχαιοπωλεῖον μικρὰν εἰκόνα παριστάουσαν τὸν Ἑνταφιασμὸν τοῦ Χριστοῦ καὶ ἐνθυμίζουσαν τὰ χρώματα τοῦ Τιντορέττο. Εἰς τὴν ὀπισθίαν πλευρὰν τοῦ πλαισίου, τοῦ περιβάλλοντος τὴν εἰκόνα, τὸ ὁποῖον ἐφαίνεται σύγχρονον πρὸς αὐτήν, ἦτο γραμμένη μὲ χαρακτηρισ ἀναγομένους εἰς τοὺς περὶ τὸ 1600 χρόνους ἡ ἐπιγραφή: *Scuola bizantina migliorata*, δηλαδὴ Βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή¹. Τὸ μικρὸν τοῦτο εὔρημα τοῦ Willumsen ἔχει ἰδιαιτέραν, νομίζω, σημασίαν διὰ τὴν ἡμετέραν ἔρευναν. Δὲν γνωρίζω ἂν ὁ ὅρος οὗτος, βελτιωμένη βυζαντινὴ σχολή, ἐχρησιμοποιήθῃ πράγματι ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἢ ἂν δὲν εἶναι, ὅπως ἔχω κάποιαν ἀμυδρὰν ὑπόνοιαν, δημιούρημα τοῦ Willumsen. Πάντως ὅμως, ἂν ὁ ὅρος εἶναι πράγματι παλαιός, νομίζω ὅτι ἐρμηνεύει οὗτος μὲ τρόπον ἀκριβέστατον τὰς τάσεις καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν κοσμοθεωρίαν τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων τοῦ 17^{ου} ἰδίου αἰῶνος.

Ποία ἡ οὐσία τῆς βελτιωμένης αὐτῆς βυζαντινῆς σχολῆς δύναται νὰ μᾶς ἐξηγήσῃ ἢ καὶ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσα εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Πινακοθήκην τῆς Bologna², ἂν τὴν παραβάλλῃ τις πρὸς τὴν ἐπίσης γνωστὴν μᾶς αὐστηρὰν εἰκόνα τοῦ ἰδίου θέματος εἰς τὸ Ἑθν. Βασιλικὸν Μουσεῖον τοῦ Μονάχου³. Ἡ εἰκὼν ὅμως μὲ τὴν ἰδίαν παράστασιν εἰς τὴν Σουλ. Σταθάτου, ἢ φέρουσα τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Βίκτωρος (τοῦ Κερκυραίου) καὶ χρονολογίαν 1674⁴, δύναται νὰ μᾶς δείξῃ τὴν περαιτέρω «βελτίωσιν», δηλαδὴ τὸν ἐξιταλισμὸν τῆς συνθέσεως.

Βεβαίως δὲν γνωρίζομεν, ὅπως καὶ ἀνωτέρω εἶπομεν, ἂν τὴν μορφήν αὐτὴν τῆς τέχνης ἐχαρακτήριζον κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ὡς «βελτιωμένην βυζαντινὴν σχολήν». Πάντως ὅμως γεγονὸς εἶναι ὅτι τὰ ἔργα τῆς μεγαλύτερας πλειονότητος τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων ἀπὸ τοῦ τέλους περὶ τοῦ 16^{ου} 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 ὅποιαν παραθετὶ ὁ WILLUMSEN, οὐτόθι, πίν. III καὶ σ. 87 κ. ἐξ. ὡς παράδειγμα ἔργου τῆς *Scuola bizantina migliorata*, δὲν εἶναι ἀσφαλὲς ἡ καταλληλότερα.

² WILLUMSEN, ἐνθ' ἂν. I, σ. 95.

³ WULFF - ALPATOFF, σ. 145, εἰκ. 59. Περὶ ἀμφοτέρων τῶν εἰκόνων τούτων ἐγένετο ἡδη λόγος ἀνωτέρω, σ. 269 κ. ἐξ.

⁴ ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Σουλ. Σταθάτου, πίν. 11. Βλ. καὶ σ. 13 κ. ἐξ.

ὁποίας κυριώτεροι ἀντιπρόσωποι πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὁ Τζάνες καὶ ὁ Πουλᾶκης.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς τὸ ἔργον καὶ τοῦ Τζάνε καὶ τοῦ Πουλᾶκη, καθὼς καὶ ἄλλων παλαιότερων, συγχρόνων ἢ καὶ μεταγενεστέρων ἀγιογράφων, ὑπάρχουν εἰκόνες, εἰς τὰς ὁποίας οὗτοι ἐπροχώρησαν πολὺ πέραν τῆς «βελτιώσεως», ἀντιγράψαντες αὐτουσίους δυτικούς πίνακας. Ἀναφέρω προχείρως τὴν Προσκύνησιν τῶν Μάγων τοῦ Δαμασκηνοῦ¹, τὴν εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιον θέμα τοῦ Τζάνε², τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον τοῦ Πουλᾶκη (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 ἐξάίρεσιν εἰς τὴν ὅλην καλλιτεχνικὴν παραγωγὴν τῶν ζωγράφων τούτων, προωρίζοντο δι' Ἑλλήνας καθολικοὺς τὸ δόγμα. Ἐνδειξιν ἀρκετὰ, 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 εὗρισκομένην (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 πρωΐμου ἰταλικῆς Ἀναγεννήσεως. Εἰς τὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνος ἀναγράφεται τὸ ἐξῆς τροπάριον ἐκ τῆς ὑμνολογίας τῆς ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας: *Ἐσταυρώθης, ἀναμάρτητε, καὶ ἐν μνημεῖῳ κατετέθης ἐκὼν· ἀλλ' ἐξανέστης ὡς Θε(ο)ς | συνεγείρας τὸν προπάτορα, μνήσθητί μου κράζοντα διὰ τὴν ἑλθῆς ἐν τῇ βασιλείᾳ σου*⁴. Τέλος εἰς τὴν δεξιὰν κάτω γωνίαν ἡ ὑπογραφὴ: *Χεῖρ | Ἀνδρέου Ρίτζου*.

Εἶναι πολὺ εὐλογον νὰ ξενίσῃ τὸν ἐρευνητὴν ἢ εἰς τὸ ἐντελῶς καθολικὸν αὐτὸ ἔργον ὑπογραφὴ τοῦ Ἀνδρέου Ρίτζου, τοῦ ὁποίου ἄλλη εἰκὼν, 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. ἐξ.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 236.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 219.

⁴ Παρακλητικὴ, Ἑχθρὸς Α', τῇ Κυριακῇ πρωΐ, εἰς τὴν λειτουργίαν. Βλ. Παρακλητικὴν, ἔκδ. Βενετίας, 1890, 11 Β.

ἀκολουθοῦν τόσον πιστῶς τὴν αὐστηρὰν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν¹ (πίν. 42. 2). Ἡ μόνη ἐπὶ τοῦ προκειμένου πιθανωτέρα ἐξήγησις εἶναι ὅτι ὁ Ρίτζος εἰργάσθη κατὰ παραγγελίαν καθολικοῦ τὸ δόγμα, "Ἕλληνας ὅμως πελάτου, ὅπως ἐπιτρέπουν νὰ εἰκάσωμεν αἱ εἰς τὴν εἰκόνα ἑλληνικαὶ ἐπιγραφαί.

"Ἄν λοιπὸν παραμερίσωμεν τὰς ὀλίγας αὐτὰς ἐξαίρεσεις, εἰς τὰς ὁποίας οἱ ζωγράφοι ὑπερθεοῦντο ἀπὸ τοὺς πελάτας τῶν ν' ἀντιγράψουν δυτικὸν πίνακα, θὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ὅλη σχεδὸν ἡ ἀγιογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ 17^{ου} 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 Βενετίας². Τοῦτο πιστοποιεῖται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὴν τεχνοτροπίαν αὐτὴν ἠκολούθουν ὅλοι οἱ κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ἀγιογράφοι οἱ ἐργασθέντες εἰς τὴν ἑλληνικὴν ἐκκλησίαν τῆς Βενετίας καὶ κυρίως ὁ Τζάνες.

Ποῦ διεμορφώθη ἡ «βελτιωμένη» αὐτὴ τεχνοτροπία; Τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀνανέωσις τῆς γηρασμένης πατροπαραδότου ἀγιογραφίας ἀπέβη κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα αἰτήματα γενικὸν εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν συνείδησιν τῶν διασημοτέρων Ἑλλήνων ζωγράφων τῆς ἐποχῆς δεικνύει, νομίζω, ὅτι δὲν πρέπει ν' ἀναζητήσωμεν ἐν μόνον κέντρῳ 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 ἐπὶ τι διάστημα ἤρχοντο, οἱ κυριώτεροι, ὡς εἶδομεν, ἀντιπρόσωποι τῆς ἑλληνικῆς ἀγιογραφίας κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, ἀφ' ἑτέρου δὲ διότι ἡ Βενετία, ὅπου ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ μὲ τοὺς μεγάλους τῆς διδασκάλους εἶχε φθάσει εἰς τὸ μεσουράνημά της, παρῆχε τὸ προσφορότερον ἔδαφος διὰ τὴν ἀνανέωσιν τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Τοῦτο ὅμως οὐδόλως σημαίνει ὅτι ἡ νέα αὐτὴ μορφὴ τῆς ὀρθοδόξου τέχνης θὰ ἔπρεπε νὰ ὀνομασθῇ «βενετο-κρητικὴ» ἢ «ἰταλο-ἑλληνικὴ», ὅπως συνηθίζουσιν νὰ τὴν ἀποκαλοῦν ἐντελῶς ἀβασανίστως καὶ ἀδικαιολογητῶς καὶ ξένοι, ἀλλὰ καὶ ἡμέτεροι ἐρευνηταί³. Ὅτι δέ, ἐκτὸς τῆς Βενετίας, καὶ εἰς ἄλλα καλλιτεχνικά κέντρα, καὶ μάλιστα

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 162 κ. ἑξ.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 273.

³ Τοῦτο ὀρθότατα παρετήρησεν ἤδη ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, Contribution, 204.

λιστα εἰς τὰς βενετοκρατούμενας νήσους, ὅπως ἡ Κρήτη καὶ αἱ Ἰόνιοι, ἐκαλλιεργήθη καὶ ἀνεπτύχθη ἡ νέα αὐτὴ τεχνοτροπία ἀποδεικνύουν, πλὴν τῶν παραδειγμάτων τοῦ Παλαιοκαπᾶ καὶ τοῦ Ἡλ. Μόσκου, τὰ ὁποῖα ἀναφέρει ὁ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ¹, τὰ ἔργα τοῦ Ἑμμ. 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 Βερολίνου², ἡ Ρίζα Ἰεσσαὶ μὲ χρονολογίαν 1644 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας³ 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 ἠδύνατο νὰ ἴδουν ἐκεῖ ἔργα τῆς βενετικῆς τέχνης. Πολὺ ὁμως ἀμφιβάλλω ἂν εἰς τὴν Κρήτην ἢ εἰς τὴν Κέρκυραν ὑπῆρχον πίνακες τῶν μεγάλων Βενετῶν διδασκάλων, ἀπὸ τὴν μελέτην τῶν ὁποίων θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐπηρεασθοῦν οἱ Ἕλληνες ἁγιογράφοι. Τὸ μόνον μέσον, διὰ τοῦ ὁποίου ἐλάμβανον ιδέαν τῆς ἰταλικῆς καὶ γενικώτερον τῆς δυτικῆς τέχνης, ἦσαν, ὅπως εἶδομεν, αἱ χαλκογραφίαι αἱ ἀφθόνως τότε κυκλοφοροῦσαι εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀνατολήν. Αὗται δὲ κυρίως ἐβοήθησαν τοὺς ὀρθοδόξους ἁγιογράφους εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς νέας τεχνοτροπίας, τὴν τελειοποιήσιν τῆς ὁποίας ἐπέτυχον οἱ μεγάλοι Ἕλληνες ζωγράφοι, οἱ ἐπισκεπτόμενοι τὴν Βενετίαν ἢ καὶ μονίμως εἰς αὐτὴν διαμένοντες.

Ὁ κανὼν ὁμως 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 τῆς, ἀλλ' ἔμειναν πιστῶς προσκεκολλημένοι εἰς τὴν πατροπαράδοτον τεχνοτροπίαν. Παράδειγμα ὁ Ὀνούφριος ὁ διακοσμήσας τὸ 1547 μὲ τοιχογραφίας τὸν ναὸν τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Καστοριάς. Ὅπως καὶ ἀνωτέρω παρατηρήσαμεν, εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν οὐδεμία παρατηρεῖται ἐπίδρασις τῆς βενετικῆς ζωγραφικῆς⁴.

¹ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἐνθ' ἄν. 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 Ὀνούφριου εὐρίσκονται ἐγγύτατα, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐκτελέσεως, πρὸς τὴν ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους γενομένην τὸ 1535 διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος.

Ἐξ ὧσων διὰ μακρῶν μέχρι τοῦδε ἐξετέθησαν προκύπτει τὸ θετικόν, κατὰ τὴν γνώμην μου, συμπέρασμα ὅτι ἡ ὑπὸ τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} καὶ ὀλοκλήρου τοῦ 17^{ου} αἰῶνος εἰσαγωγή εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν 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 αἷτια.

Εἰς τὸν δανεισμὸν στοιχείων ἀπὸ τὴν δυτικὴν ζωγραφικὴν κατέφυγον οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι διὰ ν' ἀνανεώσουν καὶ νὰ ζωογονήσουν τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικὴν, ἡ ὁποία, μετὰ τοὺς μεγάλους Κρήτας διδασκάλους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, τὸν Θεοφάνην εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ τὸν Δαμασκηνὸν εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, εἶχεν ἀρχίσει νὰ παρακμάζῃ.

Διὰ τοῦ δανεισμοῦ τούτου ἐπεξήτησαν οἱ ὀρθόδοξοι ἀγιογράφοι 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 δυνατόν νὰ ἐμφυσήσουν νέαν ζωὴν εἰς τοὺς αὐστηροὺς καὶ σχηματοποιημένους τύπους τῆς παλαιᾶς παραδόσεως.

Αἱ προθέσεις ὅμως τῶν ἀγιογράφων τῶν πρωτοστατούντων εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος πολὺ συντόμως ἤρχισαν νὰ παρανοοῦνται ἀπὸ τοὺς δευτερεύοντας τεχνίτας, καὶ τοὺς συγχρόνους καὶ τοὺς ὀλίγον μεταγενεστέρους. Ἦδη ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος καὶ μάλιστα κατὰ τὸν 18^{ον} οἱ ἀγιογράφοι, παρεξηγήσαντες τοὺς σκοποὺς τῶν παλαιότερων, ἔφθασαν μέχρι τῆς πιστῆς ἀντιγραφῆς αὐτουσίῳ δυτικῶν πινάκων, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου.

ΜΕΡΟΣ Ε΄

Η ΠΑΡΑΚΜΗ

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄.

Η ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ 18^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ἐξετάζοντες τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα, παρατηρήσαμεν ὅτι ἀπὸ τοῦ δευτέρου περιῖπου ἡμίσεος αὐτοῦ ἢ ἐπὶ τοῦ τοίχου ζωγραφικὴ παρουσιάζει χαρακτῆρα διαρκῶς καὶ περισσότερον λαϊκόν. Τοῦτο δεικνύει σαφῶς ἢ κατὰ τὸ 1682 ἐκτελεσθεῖσα ὑπὸ τοῦ Ἰωάννου Ὑπάτου διακόσμησις τοῦ νάρθηκος τῆς Μονῆς Καισαριανῆς¹ (πίν. 50. 2). Εἶδομεν ἐπίσης ὅτι οἱ λαϊκοὶ τοιχογράφοι κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα εἶναι σχεδὸν ἐντελῶς ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ἢ ὁποία κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν εἶχεν ἀσκήσει ἰσχυροτάτην ἐπίδρασιν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Τὴν κατάπτωσιν τῆς τοιχογραφίας κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἀπεδώκαμεν εἰς τὴν ἔλλειψιν μεγάλων τεχνιτῶν μὲ ἰσχυράν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα.

Κατὰ τὸν 18^{ον} ὅμως αἰῶνα τὰ πράγματα μεταβάλλονται. Οἱ τοιχογράφοι γίνονται πολυαριθμότεροι². Εἶναι περιέργον ὅτι οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς τεχνίτας τῆς ζωγραφικῆς τοῦ τοίχου κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα εἶναι Πελοποννήσιοι, χωρὶς βεβαίως νὰ λείπουν καὶ Ἑπειῶται, ἀλλὰ καὶ ἐλάχιστοι Κρηῖτες, τῶν ὁποίων ἐντούτοις ἡ τέχνη εἶναι πολὺ κατωτέρα, μὴ δυναμένη νὰ συγκριθῇ πρὸς τὴν τῶν μεγάλων διδασκάλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Παρατηρεῖται συνεπῶς κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, καὶ μάλιστα κατὰ τὸ πρῶτον αὐτοῦ ἥμισυ, κάποια ἀξία λόγου ἀκμὴ τῆς τοιχογραφίας. Τοῦτο ὀφείλεται ἴσως εἰς τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἐμφανίζονται μερικοὶ καλοὶ τοιχογράφοι, τῶν ὁποίων ἡ τέχνη ἐπηρέασε καὶ πλειάδα ἄλλων μετρίων.

Εἰς τῶν σπουδαιότερων τοιχογράφων τῆς περιόδου ταύτης εἶναι ὁ Γεώργιος Μάρκου, τοῦ ὁποίου τὸ ἔργον ἔσχεν ὅχι μικράν ἴσως ἐπίδρασιν καὶ

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 198 κ.ἐξ.

² Πολλὰ ὀνόματα ἀναγράφει ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, 113 κ.ἐξ.

ἐπὶ τῶν μαθητῶν του, ἀλλὰ καὶ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του καὶ τῶν μεταγενεστέρων τεχνιτῶν.

Γεώργιος Μάρκου¹. Κατήγετο ἐξ Ἀργους, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς τῶν τοιχογραφιῶν του². 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 ἐπιγραφὴν, τὸ 1719³. Κατόπιν, τὸ 1727, διακοσμεῖ τὸν ἐντὸς σπηλαίου ναῖσκον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Χωστοῦ εἰς τὸν Καρηττὸν Ἀττικῆς⁴. Τὸ 1729 ἐκδίδει εἰς τὴν Βενετίαν μὲ ἰδίας του δαπάνας τὴν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐπισκόπου Ἀργους καὶ Ναυπλίου⁵. Τὸ 1732 ζωγραφίζει μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ του Ἀντωνίου, τοῦ Νικολάου Μπενιζέλου, τοῦ Γεωργίου Κυπριώτη καὶ τοῦ Δημητρίου ἱερέως Κωρὸν οἰκονόμου Φαναρίου τὸν ναὸν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Κορωπὶ Ἀττικῆς⁶. Τὸ 1735 διακοσμεῖ τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Σαλαμίνα, βοηθούμενος ἀπὸ τοὺς μαθητάς του Νικόλαον Μπενιζέλον, Γεώργιον Κυπριώτην καὶ τὸν ἀδελφόν του Ἀντώνιον Μάρκου⁷. Τὸ 1740 ζωγραφίζει τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως καὶ μετὰ τοῦ Ν. Μπενιζέλου τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου, ἀμφοτέρως εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης, τέλος δὲ τὸ 1746 τὴν εἰκόνα τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ ἴδιον τέμπλον⁸. Ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον τοῦ Μάρκου.

¹ Περὶ τοῦ Γ. Μάρκου, τοῦ ἀδελφοῦ του καὶ τῶν μαθητῶν του βλ. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἄν. 114 κ. ἐξ. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 135 κ. ἐξ. Κυρίως Γ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 1, 1924, 121 κ. ἐξ. ὅπου καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία. Πρὸβ. καὶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 211. Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ ἐν Σαλαμῖνι ἱερά μονὴ τῆς Φανερωμένης, Ἀθήναι 1952, 45 κ. ἐξ.

² Ο. L. PETIT, Bibliographie des acolouthies grecques, Bruxelles 1926, σ. 235, ἀριθ. 1, περιγράφων τὴν ὑπὸ τοῦ Μάρκου ἐκδοθεῖσαν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἁγίου Πέτρου ἐπισκόπου Ἀργους καὶ Ναυπλίου, σημειώνει ὅτι εἰς τὴν σ. 3 ὑπάρχει ἀμείρωσις τοῦ ἐκδότου à Nauplie, sa patrie. Δὲν ἠδυνήθην γὰρ ἰδῶ τὴν Ἀκολουθίαν αὐτήν. Ἀπὸ τὴν ἀνατύπωσιν ὁμοῦς τῆς ἀμειρώσεως ἐν Χ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Χριστιανικαὶ ἀρχαιοῦτες τῆς κομπολόεως Κορωπίου· Ὁ ναὸς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, Ἀθήναι 1919, 80 κ. ἐξ. φαίνεται σαφῶς ὅτι πρόκειται ὄχι διὰ τὸ Ναύπλιον, ὡς ἐνόμισεν ὁ Petit, ἀλλὰ διὰ τὸ Ἄργος, τὴν τοῦ Πελοποννησιακοῦ σκήπτρου Βασιλίδα.

³ Ἡ ἐπιγραφή ἐν Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΛΟΥ, Μνημεῖα τῆς ἱστορίας τῶν Ἀθηναίων, I, Ἀθήναι 1891, 430. Ἐπίσης εἰς τὸ Εὐρετήριο τῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος (Δημοσίευμα τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων), Τεύχ. Γ', Α. ΟΡΛΑΝΔΟΥ, Μεσαιωνικὰ μνημεῖα τῆς πεδιάδος τῶν Ἀθηνῶν κλπ., Ἀθήναι 1933, 127.

⁴ ΟΡΛΑΝΔΟΣ, ἔνθ' ἄν. 188.

⁵ Βλ. ἄνωτ. σημ. 2.

⁶ Χ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Χριστιανικαὶ ἀρχαιοῦτες τῆς κομπολόεως Κορωπίου, 24.

⁷ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἄν. σ. 121, σημ. 2, ὅπου καὶ αἱ προγενέστεραι δημοσιεύσεις τῆς ἐπιγραφῆς. Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ μονὴ Φανερωμένης, 18.

⁸ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἄν. 126, ὑπόσημ.

Ποῦ ἐδιδάχθη τὴν τέχνην τοῦ ὁ Γ. Μάρκου δὲν εἶναι γνωστόν. Πιθανῶς εἰς τὴν παιρίδα τοῦ, τὸ Ἄργος, ὅπου κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18^{ου} αἰῶνος παρατηρεῖται κάποια καλλιτεχνικὴ κίνησις¹. Θεωρῶ πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Μάρκου μετέβη εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο συμπεραίνω καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι τὸ 1729 ἐτύπωσεν ἐκεῖ τὴν Ἀκολουθίαν τοῦ Ἀγίου Πέτρου, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴν τῆς φορητῆς εἰκόνος τῆς Μεταμορφώσεως μὲ χρονολογίαν 1740 εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης. Ἐκεῖ πράγματι, παραπλεύρως τῆς ἐλληνικῆς ὑπογραφῆς, ὑπάρχει ἡ λατινοῖταλική: *Giorgio Marco m(e) p(iuxit) 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 τοῦ, ὅπως θὰ ἴδωμεν.

Τέλος εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Μάρκου ἔμεινεν εἰς τὰς Ἀθήνας. Περὶ τοῦτου ὑπάρχουν πολλαὶ ἐνδείξεις. Ὅλα δηλαδὴ τὰ γνωστά του ἔργα εὐρίσκονται εἰς τὰς Ἀθήνας, εἰς τὴν Ἀττικὴν καὶ εἰς τὴν πρὸς αὐτὴν συνδεομένην Σαλαμίνα, οὐδὲν δὲ εἰς τὸ Ἄργος καὶ γενικώτερον εἰς τὴν Πελοπόννησον. Μαθητῆς τοῦ ἐξ ἄλλου ἀπὸ τοῦ 1732 μέχρι τοῦ 1740³ ὑπῆρξεν ὁ Νικόλαος Μπενιζέλος, καταγόμενος ἀπὸ τὴν μεγάλην ἀρχοντικὴν οἰκογένειαν τῶν Ἀθηνῶν⁴. Τὴν σχέσιν τέλος τοῦ Μάρκου μὲ τὰς ἀρχοντικὰς οἰκογενεῖας τῶν Ἀθηνῶν δεικνύει ἐπίσης τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Ἀκολουθία τοῦ Ἀγίου Πέτρου ἐτυπώθη τὸ 1729 εἰς τὴν Βενετίαν ἀναλώμασι μὲν τοῦ *χρησιμοποιήτου 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 εἶδομεν, 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 Ἀγίου Γεωργίου εἰς τὸν Καρητιόν, τῆς γενομένης τὸ 1727, ὅπου ἐπίσης δὲν ἀναφέρονται μαθηταί.

¹ Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Contribution, 211. Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἄν. 114, σημ. 1, νομίζει ὅτι διδάσκαλός του ὑπῆρξεν ὁ ἱερεὺς καὶ ζωγράφος Ἰωάννης. Περὶ τούτου οὐδεμία ἐνδείξις ὑπάρχει. Τοῦ Ἰωάννου ἄλλως αὐτοῦ τὰ ἔργα εἶναι ἀκόμη ἀδημοσίευτα.

² ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. 126, ὑπόσημ.

³ Τὸ 1740 ὑπογράφει μετὰ τοῦ Ν. Μπενιζέλου τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης, ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἄν.

⁴ Βλ. Δ. ΚΑΜΠΟΥΡΟΓΛΟΥ, Ἀθηναϊκὸν ἀρχοντολόγιον, Ἀθῆναι 1921, 140 κ. ἐξ.

⁵ ΡΕΤΣΙ, ἐνθ' ἄν.

Εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Πετράκη ὁ Μάρκου προσεπάθησε νὰ μιμηθῇ τὴν τέχνην τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰς ἀγιορειτικὰς τοιχογραφίας. Εἰς τὸ πρῶτον τοῦ αὐτοῦ ἔργον οὐδαμοῦ σχεδὸν διακρίνεται δυτικὴ ἐπίδρασις. Ἡ τέχνη του ἔκει εἶναι λίαν συντηρητικὴ. Ὁ ζωγράφος εἶναι ἀκόμη ἰσχυρότατα προσκολλημένος εἰς τὴν παλαιὰν αὐστηρὰν παράδοσιν τῶν Κρητῶν διδασκάλων. Ἡ τεχνοτροπία του ἐξ ἄλλου καὶ ἡ τεχνικὴ του δὲν ἔχουν τὴν ξηρότητα ποὺ θὰ εὗρωμεν 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 Σαλαμίνα, τὴν ὁποίαν ἐπεράτωσε μὲ τοὺς μαθητάς του τὸ 1735¹. Ἡ τεραστία εἰς ἔκτασιν καὶ εἰς ἀριθμὸν σκηνῶν καὶ προσώπων διακόσμησις αὕτῃ εἶναι τὸ περισσότερον θαυμαστὸν καὶ ἐξυμνηθὲν ἔργον τοῦ Μάρκου². 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 ναοῦ³. Θὰ ἔλεγε κανεὶς ὅτι εἰς τὸ τελευταῖόν του αὐτοῦ ἔργον, ἴσως καὶ τὸ τελευταῖον τοιαύτης ἐκτάσεως ἔργον τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, ὁ Μάρκου ἐφιλοδόγησε νὰ δώσῃ συμπικνωμένην ὁλόκληρον τὴν εἰκονογραφίαν, τὴν ὁποίαν εἰς διάστημα τόσων αἰῶνων 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 ἀγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν, τὰς ὁποίας εἶναι πολὺ πιθανόν ὅτι εἶχεν ἐπισκεφθῇ ὁ Μάρκου.

Γενικῶς ἡ εἰκονογραφία τῶν σκηνῶν, τὰς ὁποίας ὁ Μάρκου ἐξωγράφησεν εἰς τὴν Φανερωμένην, εὐρίσκεται ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, ὅπως κυρίως τὴν διεμόρφωσαν οἱ Κρήτες ἀγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ μερικά θέματα δεικνύοντα τὴν ἀντιγραφὴν δυ-

¹ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἀν. 121 κ. ἐξ. "Ἀπεικονίσεις ἐν ΛΑΜΠΑΚΙΣ, Mémoire, σ. 84, εἰκ. 156. ΧΑΤΖΗΛΑΚΗ, 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 αὕτῃ 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 προσήγαγε ὅχι ἴσον ἀπὸ τὴν τέχνην, ὅσον ἀπὸ τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν σκηνῶν καὶ τῶν προσώπων, τὰ ὁποῖα ὁ Pouqueville ἀνέβιβazen εἰς 50 χιλιάδας, ὁ Didron εἰς 3530 καὶ ὁ Λαμπάκης εἰς 3700 περίπου. Ὁ ΚΑΜΠΟΥΡΟΛΟΥ, Ἀθηναϊκὸν ἀρχαιολόγιον, 149, τὰ ὑπελόγηzen ἅνω τῶν 4 χιλιάδων.

³ Ἀπαριθμητοὶ συνοπτικῶς τῶν σκηνῶν παρὰ ΣΩΤΗΡΙΟΥ, ἐνθ' ἀν. 125 κ. ἐξ. σημ. 1. Λεπτομερεστέρᾳ ἐν Μ. ΓΚΙΤΑΚΟΥ, Ἡ μονὴ Φανερωμένης, 54 κ. ἐξ.

τικῶν προτύπων. Ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τὴν παράστασιν τοῦ *Μή μου ἄπτου*, μεταξὺ τῶν σκηνῶν ποὺ εἰκονογραφοῦν τὰ Ἑωθινά. Εἰς αὐτὴν οἱ Κρηῖτες ἁγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰκονίζουν ἐντὸς τοπίου μὲ ὀλίγα χαμόδενδρα καὶ μὲ τὸ σπηλαιοὶν εἰς τὸ βάθος, ὅπου ὁ κενὸς τάφος, τὸν Ἰησοῦν ἐνδεδυμένον καὶ μὲ γυνὴν μόνον τὴν πλευράν, ὅπου ἡ οὐλὴ ἀπὸ τὸν λογχισμόν, πρὸ αὐτοῦ δὲ τὴν Μαρίαν τὴν Μαγδαληνὴν γονυπετῇ¹. Τὸν τύπον τοῦτον ἠκολούθησε καὶ ὁ Μιχαὴλ Δαμασκηνὸς εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, ἀλλὰ μὲ τὴν προσθήκην καὶ ἄλλων δευτερευουσῶν σκηνῶν καὶ μὲ δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων². Ὁ Μάρκου τὸ 1719 εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη ἀντιγράφει ἀρκετὰ πιστῶς τὸν τύπον τὸν δημιουργηθέντα ἀπὸ τοὺς Κρηῖτας (πίν. 64. 1). Εἰς τὴν Φανερωμένην ὁμως 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 γονυπετῇ ἐπὶ προσευχηταρίου, τὸ ὅποῖον 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 Ἰσως τῆς Ἀναστάσεως, καὶ τόξον μὲ κίονα. Ἡ Μαγδαληνὴ γονυπετὴς ἐπὶ τοῦ προσευχηταρίου ἀντιγράφει δυτικὰς παραστάσεις τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, ὅπου εἰκονίζεται κατὰ τὸν τρόπον αὐτὸν ἡ Θεοτόκος³. Ὁ τύπος ἄλλωστε αὐτὸς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ εἶχε χρησιμοποιεσθῇ καὶ ἀπὸ Ἑλλήνας ἁγιογράφους⁴. Ὁ Ἰησοῦς ἐξ ἄλλου γυμνὸς μὲ τὴν σημαίαν ἔχει ἀντιγραφῇ ἀπὸ δυτικὰς παραστάσεις τῆς Ἀναστάσεως, αἱ ὁποῖαι εἶχον χρησιμοποιεσθῇ κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα καὶ ἀπὸ Ἑλλήνας ζωγράφους, ὅπως ὁ Πουλᾶκης καὶ ὁ Ἡ. Μόσκος⁵.

Ἐν ἄλλο παράδειγμα δεικνύει ἀρκετὰ σαφῶς τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν, τὴν ὁποῖαν ὑπέστη μετὰ τὴν διακόσμησιν τῆς Μονῆς Πετράκη ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου.

Τὸ μαρτύριον τοῦ Ἀγίου Δημητρίου εἰκονίζεται εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη (πίν. 64. 3) κατὰ τὸν τύπον, τὸν ὅποῖον 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. KÜNSTLER, σ. 339, εἰκ. 145. Αὐτὸς εἶναι ὁ τύπος, τὸν ὅποῖον ἐπροτίμησε καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος εἰς τοὺς περισσotέρους Εὐαγγελισμοὺς του. Βλ. προχθίως M. LEGENDRE - A. HARTMANN, *Domenico Theotocopoulos, dit El Greco*, Paris 1937 (Ed. Hurelion), πίν. 99 - 109.

⁴ Π.χ. εἰκὼν τοῦ Ἑμμ. Τζανφουρνάση εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 55, ἀριθ. 364. Διὰ τὴν γνησιότητα τῆς ὑπογραφῆς ἔχω πολλὰς ἀμφιβολίας.

⁵ Βλ. ἀν. σ. 245, 252.

γειών εικόνων είχαν διαμορφώσει οί Κρητες άγιογράφοι τοῦ 16^{ου} αἰῶ-
νος¹. Τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους διατηροῦν ἀκόμη κάποιαν σχέσιν μετὰ
κρητικά πρότυπα. Εἰς τὴν Φανερωμένην ὅμως (πίν. 64. 4), ἐνθὼ ἡ ὅλη σύνθε-
σις μένει περίπου ἡ αὐτή, τὰ οἰκοδομήματα τοῦ βάθους γίνονται ἐντελῶς
ιταλικά.

Εἰκονογραφικῶς ὁ Μάρκου ἔχει ἐπηρεασθῇ καὶ ἀπὸ τὸν Ἑμμ. Τζάνε.
Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἅγιον Γορδελαῖν, τὸν ὁποῖον ζωγραφίζει κατὰ τὸν τύπον
τὸν δημιουργηθέντα ὑπὸ τοῦ ἀγιογράφου τούτου², εὐρίσκομεν εἰς τὴν Φα-
νερωμένην καὶ ἀπομίμησιν ἀρκετὰ ἀπλοποιημένην ἐτέρου ἔργου τοῦ Κρη-
τὸς ἀγιογράφου. Εἰς τὴν κόγχην δηλαδὴ τοῦ διακονικοῦ ὁ Μάρκου ἔχει ζω-
γραφῆσαι ἐπὶ βάθρου τὴν νεαρὰν Θεοτόκον, τῆς ὁποίας τὰς χεῖρας κρατοῦν
ὁ Ἰωακεῖμ καὶ ἡ Ἄννα, ἐκατέρωθεν ἱστάμενοι, ὀπισθεν δὲ αὐτῶν εἰκονίζον-
ται δύο ἄγγελοι (πίν. 65. 1). Ἡ ὅλη σύνθεσις, φέρουσα τὴν ἐπιγραφὴν: *Ἡ
ἐκνωρίς ἡ ἀγία*, ἔχει ὡς βάσιν τὴν ἀπὸ τοῦ 1644 εἰς τὸ Κατάστημα τῆς Ἐλ-
ληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας εἰκόνα τοῦ Τζάνε, περὶ τῆς ὁποίας ἐκάμα-
μεν ἤδη λόγον εἰς ἄλλο μέρος τοῦ βιβλίου τούτου³. Τὴν σύνθεσιν αὐτὴν θὰ
ἀντέγραψεν ὁ Μάρκου ἀπὸ αὐτὸ τοῦτο τὸ ἔργον τοῦ Τζάνε κατὰ τὴν πιθα-
νωτάτην μετὰβασίν του εἰς τὴν Βενετίαν. Τοῦτο συνάγει ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι,
καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, οὐδὲν ἀντίγραφον τῆς εἰκόνης αὐτῆς, περισ-
σότερον ἢ ὀλιγότερον πιστὸν, ὑπάρχει εἰς τὴν Ἑλλάδα, οὔτε καὶ ἦτο ἀπὸ τὰ
δημιουργήματα τοῦ Τζάνε, πού εἶχον εὐρύτεραν διάδοσιν.

Ἡ τεχνотροπία τοῦ Μάρκου εἰς τὴν Φανερωμένην ἐξακολουθεῖ βε-
βαίως ἀκόμη νὰ ἔχη τὴν κρητικὴν αὐστηρότητα, ἀλλὰ δὲν εἶναι πλέον τόσον
ἀγνή, ὅπως εἰς τὸ πρῶτόν του ἔργον, τὰς τοιχογραφίας τῆς Μονῆς Πετράκη.
Ἡ γνῶσις τῶν ἔργων, πού ἐδημιούργησαν οἱ Κρητες εἰκονογράφοι τοῦ 17^{ου}
αἰῶνος, καὶ μάλιστα ὁ Τζάνε, ἐπηρέασαν καὶ τὴν τεχνотροπίαν καὶ τὴν τε-
χνικὴν τοῦ Μάρκου⁴.

Γενικῶς ἡ τάσις ἡ παρατηρουμένη εἰς δλόκληρον τὸ ἔργον τοῦ Μάρκου
εἶναι ἡ ἐπ'ἀνδοδος εἰς τὴν αὐστηρὰν τέχνην τῶν Κρητῶν διδασκάλων τοῦ 16^{ου}

¹ Πρὸ π.χ. τὴν εἰκόνα τοῦ Γ. Κορτεζᾶ εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη. ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ.
Μπενάκη, πίν. 11 Α.

² Βλ. ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ εἰς τὰ Κρητ. Χρον., I, 1947, σ. 484 καὶ πίν. ΚΗ. σ.

³ Βλ. ἀν. σ. 227 κ.εξ.

⁴ Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἀν. 114, εὐρίσκει ὅτι ἡ τέχνη τοῦ Μάρκου σχετίζεται πρὸς τὴν
τοῦ Στ. Τζανκαρόλα καὶ ὑποθέτει ὅτι ὁ τελευταῖος ἐχημάτισεν ἰσως διδάσκαλος τοῦ Μάρκου.
Τοιαύτην εἰδικὴν σχέσιν τοῦ Μάρκου μετὰ τὸν Τζανκαρόλαν δὲν ἠδυνήθη, ἐγὼ τοῦλάχιστον, νὰ εὕρω.
Τὴν ὑπόθεσιν ἄλλωστε αὐτὴν ἀποκλείει τὸ γεγονὸς, ὅτι εἰς τὰ παλαιότερα ἔργα τοῦ Μάρκου οὐδεμίαν
ἐπίδρασιν τῶν Κρητῶν ζωγράφων εἰκόνων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος παρατηρεῖται, ἀλλὰ τῶν τοιχογράφων.

αἰῶνος. Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ τάσις ἐπιστροφῆς εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα παρατηρεῖται, ὅπως θὰ ἴδωμεν, καὶ εἰς ἄλλους τοιχογράφους τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Αἱ καλλιτεχνικαὶ ὁμως ἱκανότητες τοῦ Μάρκου δὲν ἠδύναντο ν' ἀνταποκριθῶν εἰς τὴν ἐπιθυμίαν του αὐτὴν. Δὲν τοῦ ἦτο εὐκόλον νὰ εἰσέλθῃ εἰς τὴν οὐσίαν καὶ εἰς τὸ πνεῦμα τῆς παλαιᾶς Κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ἀπομίμῃσις περιορίζεται εἰς τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν, ἀλλὰ καὶ αὕτῃ γίνεται κατὰ τὸν ἑξωτερικὸν καὶ μηχανικόν. Αἱ μορφαί, τὰς ὁποίας ζωγραφίζει, ἔχουν φαινομενικῶς μόνον τὴν αὐστηρότητα τῆς Κρητικῆς τεχνοτροπίας, εἰς τὴν πραγματικότητά 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 ἐνότητα, 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 ὁρθόδοξον παράδοσιν τῶν Κρητῶν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Βεβαίως ἡ γνησία αὕτῃ παράδοσις τοῦ ἦτο πλέον κάπως ξένη, διότι κατὰ τὸν προηγηθέντα 17^{ον} αἰῶνα ἡ διείσδυσις τῶν δυτικῶν στοιχείων εἶχε γίνῃ, ὅπως εἶδομεν, πολὺ ἰσχυρά, τοιαῦτα δὲ δυτικὰ δάνεια ὑπάρχουν καὶ εἰς τὴν Φανερωμένην. Παραβαλλόμενα ὁμως ταῦτα πρὸς τὰ ὑπάρχοντα εἰς τὰ ἔργα ἄλλων ἀγιογράφων, εἶναι ἐλάχιστα καὶ ἄνευ σημασίας.

Ἐν ἄλλο τέλος χαρακτηριστικὸν τοῦ Μάρκου εἶναι ὅτι οὗτος, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τοὺς παλαιότερους, ἀλλὰ καὶ πρὸς πολλοὺς τῶν συγχρόνων του ζωγράφων, 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 σκοπὸς του.

Ἐκ τῶν μαθητῶν τοῦ Μάρκου, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ τοῦ 1732 τὸν ἐβοήθουν, ὁ ἀδελφὸς του Ἀντώνιος Μάρκου μετὰ τοῦ Γεωργίου Κυπριώτου διεκόσμησαν τὸ 1751 τὴν Ἀγίαν Παρασκευὴν εἰς τὸ Μαρκόπουλον Ἀττικῆς¹, ἴσως δὲ καὶ ἄλλους ναῖσκους. Ὁ Δημήτριος ἱερεὺς πρῶν οἰκονόμος Φαναρίου, ὁ βοηθῆσας τὸν Μάρκου τὸ 1732 εἰς τὴν τοιχογράφειαν τοῦ ναοῦ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ χωρίον Κορωπί, οὐδαμοῦ πλέον ἀναφέρεται μετὰ τὸ ἔτος ἐκεῖνο, τοῦ δὲ Νικολάου Μπενιζέλου

¹ ΣΑΤΗΡΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. σ. 122, σημ. 3. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 124.

χάνονται τὰ ἔγνη μετὰ τὸ 1740, ὁπότε ἐξωγράφησε μετὰ τοῦ διδασκάλου του τὴν εἰκόνα τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τῆς Φανερωμένης.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀντωνίου Μάρκου καὶ τοῦ Γεωργίου Κυπριώτου εἰς τὴν Ἀγίαν Παρασκευὴν τοῦ Μαρκοπούλου εἶναι ἔργα μετρίας τέχνης, μὴ δυνάμενα νὰ συγκριθοῦν πρὸς τὰ τοῦ Γεωργίου Μάρκου, τὰ ὁποῖα οὗτοι προσπαθοῦν ἀνεπιτυχῶς νὰ μιμηθοῦν.

Ἔτεροι τοιχογράφοι τοῦ 18^{ου} 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 Πορταΐτιδος εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν τῆς Λαύρας, γενομένη τὸ 1719 διὰ χειρὸς εὐτελεστάτου *Δαμασκηνοῦ ἱερομονάχου τοῦ ἐξ Ἱωαννίνων*¹, καὶ ἡ τοῦ τρούλλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, γενομένη τὸ 1739². Τὰ ἔργα αὐτὰ παρουσιάζουν πολλὰς ἰταλικὰς ἀπομιμήσεις καὶ χαρακτηρεῖται 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 ἀξιολογώτερά τῆς τοῦ Γεωργίου Μάρκου.

Ὁ Ἱερεμίας ἱερομόναχος ὁ ἐξ Ἀδαμίου (Ἀργολίδος), ὁ ὁποῖος τὸ 1743 διεκόσμησε τὸν μικρὸν ναὸν τῶν Ἀγίων Ἀδριανοῦ καὶ Ναταλίας εἰς τὸ χωρίον Κατοίγκρι παρὰ τὸ Ναύπλιον, εἶναι ζωγράφος ἄξιος πολλῆς προσοχῆς³. Ἔχει βαθὺ διακοσμητικὸν αἶσθημα καὶ προσπαθεῖ, ὅπως καὶ ὁ Γ. Μάρκου, νὰ μείνῃ πιστὸς εἰς τὰ παλαιὰ Κρητικὰ πρότυπα.

Ἄλλ' ἐξαιρετικὴν ὅλως θέσιν κατέχει μεταξύ τῶν τοιχογράφων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἱωαννίνων. Τοῦ ζωγράφου τούτου ἐν καὶ μόνον ἔργον εἶναι, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, γνωστόν, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ Κορινθίας, γεγόμεναι, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ 1768⁴. Ἡ διακόσμησις αὐτὴ δεικνύει ὅτι ὁ Παναγιώτης εἶχεν ἀρκετὰ ἐπηρεασθῆ 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.ἐξ. 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 Δείγμα 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 περὶ τὴν τοιχογραφίαν.

γραμμικαὶ πτυχαί, μὲ τὴν διαφορὰν ὅμως ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ Παναγιώτου δὲν ἔχει τὴν ξηρότητα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Φανερωμένης (πίν. 66. 2). Ἡ τεχνικὴ του εὐρίσκεται πολὺ πλησιέστερον ἀπὸ τὴν τοῦ Μάρκου πρὸς τὰ Κρητικὰ πρότυπα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Ὅχι ὅμως ὀλιγώτερον ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν παρουσιάζει ἡ εἰκονογραφία τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Παναγιώτου, εἰς τὰς ὁποίας εἶναι φανερὰ ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη διὰ τὴν ἐπιστροφὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ὑπάρχουν εἰς τὴν διακόσμησιν αὐτὴν σκηναί, δεικνύουσαι ὅτι ὁ ζωγράφος ἐξρησιμοποιήσῃ πρότυπα παλαιότερα καὶ τῶν Κρητικῶν ἀκόμη ἔργων τοῦ 16^{ου} 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, *συνπόσια συμπόσια ἐπὶ τῷ χλωρῷ χόρτῳ* (Μάρκ. 6. 39), εἶναι λίαν διάφορος ἀπὸ τὴν σχετικῶς ὀλιγοπρόσωπον καὶ συνεσφιγμένην σύνθεσιν τῶν Κρητικῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος¹. Ἡ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Φενεοῦ σχετίζεται πολὺ περισσότερον πρὸς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος², ἡ δὲ τοποθέτησις τοῦ πλήθους εἰς ὁμάδας, χωριζομένας ἀπὸ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐδάφους, ἐνθυμίζει μικρογραφίας παλαιότερων ἀκόμη χρόνων³.

Ὁ Παναγιώτης εἰς τὰς τοιχογραφίας του αὐτὰς τῆς Μονῆς Φενεοῦ δεικνύει βαθύτατον διακοσμητικὸν αἰσθημα, ὅσον ἀφορᾷ κυρίως τὴν διάταξιν τῶν ἐπαλλήλων ζωνῶν μὲ συνθέσεις ἢ μὲ μορφὰς μεμονωμένας ἀγίων. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως δὲ αὐτῆς εἶναι ἀσφαλῶς ἀνώτερος τοῦ Γ. Μάρκου, πρὸς τὸν ὁποῖον κυρίως συγγενεῦει ὅσον ἀφορᾷ τὴν προσπάθειαν ἐπιστροφῆς εἰς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν τέχνην.

Ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων εἶναι ἀσφαλῶς εἰς τῶν ἀξιολογωτέρων τοιχογράφων τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Εἶναι δὲ πρᾶγμα ἀτύχημα ὅτι, πλὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ μικροῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ, οὐδὲν ἄλλο ἔργον του εἶναι, μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον, 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 Κάλενις Σερβίας).

³ Π.χ. Παρισινὸς κῶδ. 54: MILLET, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 654 ἔναντι σ. 648. Πρὸς τὴν διάταξιν τοῦ πλήθους εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Μονῆς Φενεοῦ συμφωνεῖ κάπως καὶ ἡ περιγραφή τῆς Ἐρμηνείας τῶν ζωγράφων, σ. 96 § 42.

ποτέ ἔγινε λόγος καὶ ἀσφαλῶς οὗτος θὰ ἔμενεν ἐντελῶς ἄγνωστος, ἂν ὁ Λαμπάκης δὲν ἐδημοσίευσεν τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Φενεοῦ καὶ μικρὸν δεῖγμα τῶν τοιχογραφιῶν του.

Διονύσιος ἱερομόναχος ὁ ἐκ Φουρνᾶ¹. Ὁ ζωγράφος οὗτος εἶναι ἀνάγκη νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κάπως περισσότερον ὅχι τόσον διὰ τὴν μετρίαν ἄλλως τέχνην του, ὅσον διὰ τὸ βιβλίον του, τὴν περίφημον Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων, ὅπως καὶ διὰ τὰς νέας τάσεις τῆς ἀγιογραφίας, τῶν ὁποίων διὰ τοῦ συγγράμματός του ὑπῆρξε, κατὰ 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 1670². Διὰ τὸ ἔτος τοῦ θανάτου του οὐδεμία ὑπάρχει πληροφορία. Ἡ τελευταία μνεία τοῦ Διονυσίου εὐρίσκεται εἰς ἔγγραφο τοῦ 1744, ὅποτε οὗτος θὰ εἶχεν ἡλικίαν ἐβδομήκοντα περίπου ἐτῶν³. Ὁ Διονύσιος, ὅπως ἀναφέρει ὁ βιογράφος του ΘΕΟΦΑΝΗΣ, ἦλθεν εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος εἰς ἡλικίαν 16 ἐτῶν, ἐκεῖ ἔγινε μοναχὸς καὶ κατόπιν ἱερομόναχος, ἔμαθε δὲ καὶ τὴν ζωγραφικὴν⁴. Εἰς τὸ Ὅρος ἔμεινε μονίμως καὶ ἐργάσθη μέχρι τοῦ 1734⁵. Ποῖον εἶχε διδάσκαλον τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος 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 λάμπαντα κύρ Μανουὴλ τὸν Πανσέληνον ἀπὸ τε τὰς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱεράς 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 ἀμαθῇ τινι καὶ ἄτεχνον διδάσκαλον*⁸.

Τὸ σήμερον γνωστὸν ζωγραφικὸν ἔργον τοῦ Διονυσίου συνίσταται εἰς ὀλίγας φορητὰς εἰκόνας, τὰς ὁποίας θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον, καὶ εἰς τὴν διὰ τοιχογραφιῶν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου, τοῦ εὐρισκομένου ἐντὸς τοῦ Κελλίου του εἰς τὰς Καρυὰς τοῦ Ἁγίου Ὁρους, νῦν γνωστοῦ ὑπὸ τὸ ὄνομα Κελλίον τοῦ Μελετίου. Ἡ διακόσμησις τοῦ παρεκ-

¹ Τὴν βιογραφίαν τοῦ Διονυσίου, γράφεϊσαν ἀπὸ τὸν ΘΕΟΦΑΝΗΝ τὸν ἐξ Ἁγίων, ἐδημοσίευσεν μὲ λίαν διαφωτιστικὴν εἰσαγωγὴν ὁ Κ. ΔΗΜΑΡΑΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 213 κ. ἑξ.

² ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἄν. 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 ἐπιγραφὴν, τὸ 1711¹. Κατὰ τὸ 1731, συμφώνως πρὸς τὴν ἰδίαν ἐπιγραφὴν, τὸ παρεκκλήσιον, ἴσως δὲ καὶ ἡ διακόσμησις, ἐπισκευάζονται. Εἰς τί συνίστατο ἡ ἐπισκευὴ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ γνωρίζωμεν. Πάντως, ἂν ἐπεσκευάσθησαν καὶ αἱ τοιχογραφίαι, ἡ ἐργασία αὕτη θὰ ἐγένετο ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Διονύσιον, ὁ ὁποῖος, ὡς εἶδομεν, παρέμεινε μονίμως εἰς τὸ "Ἁγίον" Ὅρος μέχρι τῶν ἀρχῶν τοῦ 1734². Εἰς τὴν ὅλην διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου³ εἶναι εὐκόλον νὰ διακρίνῃ τις δύο ομάδας παραστάσεων ἐμπνεομένων ἀπὸ δύο διαφορετικὰς πηγὰς. 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 ναῖσκος.

Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου⁴, τὴν ὁποίαν παραδόξως οἱ BYRON-TALBOT RICE θεωροῦν ὡς τὴν μόνην πιθανῶς μὴ ἀναζωγραφηθεῖσαν σύνθεσιν⁵, εἶναι ἔργον μετριώτατον. Ὁ Διονύσιος εἶχε διὰ τὴν παράστασιν αὐτὴν πρότυπον ἀνάλογον κάπως πρὸς τὴν περίφημον τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν

¹ Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν, φωτογραφίαν τῆς ὁποίας παρέχει ὁ ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἂν. σ. 231, εἰκ. 1, ἀναγινώσκεται τῶρα τὸ ἔτος ΑΥΑ (1401). Πρόκειται ὁμως 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 τὴν ἀκριβεστάτας παρατηρήσεις τοῦ ΔΗΜΑΡΑ, ἐνθ' ἂν. 230, ἡ ἐπιγραφὴ ἀρχικῶς ἔφερε τὴν χρονολογίαν ΑΥΙΑ (1711) ἢ ΑΥΚΑ (1721), διότι μετὰ τοῦ Α τῶν χιλιάδων καὶ τοῦ Α τῶν μονάδων ὑπάρχει χώρος διὰ δύο γράμματα. Προτιμῶ τὴν ἀποκατάστασιν ΑΥΙΑ (1711), διότι νομίζω ὅτι ὁ χώρος μετὰ τοῦ Ψ καὶ τοῦ τελευταίου Α εἶναι πολὺ στενὸς διὰ νὰ περιλάβῃ τὸ γράμμα Κ, ἀλλ' ἀρκετὸς διὰ τὸ γράμμα Ι. Τὴν χρονολογίαν ΑΥΑ (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 Εἰναι περιέργον ὅτι οἱ BYRON-TALBOT RICE, The Birth of Western Paint. 119 κ.ἑξ. καὶ 237, χρονολογοῦν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Διονυσίου ἀπὸ τοῦ 14^{ου} ἢ 15^{ου} αἰῶνος. Τὴν γνώμην τὴν αὐτὴν προσπαθοῦν νὰ στηρίξουν μὲ ἀισθητικὰς καὶ εἰκονογραφικὰς παρατηρήσεις, μὴ ἐπιβεβαιουμένας ὁμως ἀπὸ τὰ πράγματα. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ναΐσκου πείθει ἀπόλυτως ὅτι πρόκειται περὶ κτίσματος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Ὑπάρχει τέλος καὶ ἡ μαρτυρία τοῦ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ, τοῦ βιογράφου τοῦ Διονυσίου: «... μετὰ γὰρ τὴν ἐκ βάθρων οἰκοδομήν τοῦ ἐν τῷ ἁγίῳ ὄρει κελλίου καὶ τῆς ἐκκλησίας αὐτοῦ, σεσαθρωμένων πρὸ πολλοῦ ὄντων...» ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἂν. σ. 251, στ. 140 κ.ἑξ. Τὴν ἀνοικοδόμησιν τοῦ ναΐσκου ἐπηκολούθησεν ἡ διακόσμησις του μὲ τοιχογραφίας ἀπὸ τὸν Διονύσιον. Θὰ ἴδωμεν ἄλλωστε ὅτι μετὰ τῶν τοιχογραφιῶν καὶ τῆς ἐντὸς τοῦ ναΐσκου λατρευτικῆς εἰκόνης τοῦ Προδρόμου, ἔργον τοῦ Διονυσίου, ὑπάρχει ἀπόλυτος ὁμοιότης.

³ Τὰς περισσότερας τοιχογραφίας ἐδημοσίευσαν οἱ BYRON-TALBOT RICE, ἐνθ' ἂν. 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, ἐνθ' ἂν. πίν. 67. I.

⁵ Αὐτόθι, σ. 120.

Μυστρᾶν¹, μετὰ 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 κεφαλὴν τῆς. Ἡ παρῆκκλisis αὕτη, προελθοῦσα ἀπὸ τὴν ἀντίστροφον παρὰστασιν τοῦ σώματος τῆς Θεοτόκου, περιγράφεται οὕτω καὶ εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ αὐθεντικὴν ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας². Ἡ μικρὰ αὕτη 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 μετὰ τὰς ἄλλας ἐπιγραφὰς καὶ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μεμονωμένων μορφῶν.

Αἱ σκηναί, αἱ εἰκονίζουσαι τὸν βίον καὶ τὸν θάνατον τοῦ Προδρόμου³, εἶναι χωρὶς καμίαν ἀμφιβολίαν διασκευαὶ ἰταλικῶν προτύπων καὶ εὐρίσκονται πολλὰ μακρὰν ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράστασιν τῶν θεμάτων αὐτῶν, ὅπως τὴν εἶχον διαμορφώσει οἱ Κρήτες τοῦ 16^{ου} αἰῶνος⁴. Αὗται ὅμως πλησιάζουν ἀρκετά, ὥς πρὸς τὴν διάταξιν τῶν, μετὰ τὴν περιγραφὴν τῆς Ἑρμηνείας⁵. Αἱ δύο μορφαί, ἐπὶ παραδείγματι, ἐκατέρωθεν τοῦ Προδρόμου εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Κηρύγματος μετανοίας⁶ ἔχουν ἀσφαλῶς ἀντιγραφῇ ἀπὸ ἰταλικὸν ἔργον τῆς πρωΐμου Ἀναγεννήσεως. Εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδου ἢ διαγωνίως σχεδιασμένην τράπεζα καὶ ὁ Ἡρώδης, φέρων μανδύαν μετὰ ἐρμίναν καὶ ὑψηλὸν διάδημα⁷, ὅπως καὶ ἡ ὁμοία παρὰστασις του εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Προδρόμου ἐλέγχοντος αὐτόν⁸, εἶναι στοιχεῖα ἀναμφισβητήτως ἰταλικά.

Ὅτι ἡ σειρά αὕτη τῶν σκηνῶν τῶν σχετικῶν μετὰ 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 1^{ην} ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας, Ἀθήναι 1853, σ. 180, καὶ εἰς τὴν ἀνατύπωσιν τῆς, Ἀθήναι 1885, σ. 178, ὁ Παῦλος μετὰ τοῦ Ἰωάννου περιγράφονται παρὰ τοὺς πόδας τῆς Θεοτόκου. Βλ. περὶ τοῦ ζητήματος τούτου Α. ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμσις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, σ. 33 καὶ σημ. 4.

³ BYRON-TALBOT RICE, πίν. 28-30.

⁴ Βλ. π.χ. τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας, MILLET, Athos, πίν. 142. 2, 143. 2.

⁵ Ἑρμηνεία, 175 κ. ἑξ.

⁶ BYRON-TALBOT RICE, ἐνθ' ἄν. πίν. 29. 1.

⁷ Αὐτόθι, πίν. 30. 11.

⁸ Αὐτόθι, πίν. 28. 1, ἀριστερά. Κατὰ περιέργον τρόπον ἡ σκηνὴ αὕτη ὁμοιάζει καὶ ὥς πρὸς τὴν διάταξιν καὶ ὥς πρὸς τὰς λεπτομερείας πρὸς μίαν ἀπὸ τὰς μικρογραφίας, πού εἰκονογραφοῦν τὸ ποίημα τοῦ Ἑρωτοκρίτου εἰς τὸν κώδ. Harley 5644 τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, γραφέντα καὶ εἰκονογραφηθέντα τὸ 1710. Βλ. τὰς ἀπεικονίσεις τοῦ κώδικος, τὰς δημοσιευθείσας ὑπὸ Β. ΛΑΟΥΡΑ 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 εὗρισκομένην εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναῦσκου τοῦ Κελλίου (πίν. 68. 1). Ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι ἀναμφισβητήτως ἔργον τοῦ Διονυσίου, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ ἐπ' αὐτῆς ἐπίγραμμα, ὅπου, μεταξὺ ἄλλων, λέγεται:

Δέξαι (Πρόδρομε) εὐχὴν Διονυσίου θύτου

Δούλου σου πιστ[οῦ...]

Ὅσπερ ἤγειρε ναὸν περικαλλῇ σοι,

Καὶ ἐφαίδρυνε....¹

Περὶ τῆς εἰκόνης ταύτης καὶ τοῦ πιθανοῦ χρόνου τῆς κατασκευῆς της θὰ κάμωμεν λόγον εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον.

Ἐρχόμεθα τώρα εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς ἁγίων, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν ἀξιόλογον μέρος τῆς ὅλης διακοσμῆσεως (πίν. 67. 2). Δι' αὐτὰς ὁ Διονύσιος δὲν ἐχρησιμοποίησε δυτικὰ πρότυπα, ὅπως ἔκαμε διὰ τὰς σκηναὶς ἀπὸ τὴν ζωὴν τοῦ Προδρόμου. Τὰς περισσοτέρας ἐξ αὐτῶν ἀντέγραψεν, ὅσον βεβαίως τοῦ ἥτο δυνατὸν πιστότερον, ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον. Εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν ἀνήκουν ὁ Ἀναπεσών², ὁ Νῶε³, ὁ Μελχισεδέκ, ὁ Μωϋσῆς, οἱ Εὐαγγελισταί⁴, οἱ ἱερατικοὶ ἅγιοι Κοσμᾶς, Παντελεήμων καὶ Δαμιανός⁵ καὶ ἄλλαι ἀκόμη μορφαί. Ὁ Παλαιὸς τῶν ἡμερῶν, ὅπως τὸν ἐξωγράφησεν ὁ Διονύσιος εἰς τὸν ναῦσκον του⁶, εἶναι ἀπλὴ διασκευὴ τοῦ προφήτου Ἰερεμίου εἰς τὸ Πρωτάτον⁷. Δι' ἄλλας μορφάς, ὅπως διὰ τοὺς στρατιωτικοὺς ἁγίους⁸, ἐκφεύγει ἀπὸ τὰς παραστάσεις τοῦ Πρωτάτου, ἴσως διότι ἡ ἐκεῖ ἀπεικόνισις των μὲ πανοπλίαν ἦτο ἀρκεῖα πολὺπλοκος.

Εἶναι ἄξιον παρατηρήσεως τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Διονύσιος τὴν μίμησιν τοῦ Πανσελήνου περιορίζει, ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφίαν, εἰς μέρος μόνον τῶν μορφῶν μεμονωμένων ἁγίων, ὅχι δὲ καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Καὶ εἶναι βεβαίως ἀληθὲς ὅτι διὰ τὸν κύκλον τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, ποῦ ἀποτελεῖ κυρίως τὴν διακόσμησην τοῦ ναύσκου, δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ εὗρῃ ὑποδείγματα εἰς τὸ Πρωτάτον. Διὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου ὁμως

¹ Ἐδημοσιεῦθη ὑπὸ Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ εἰς τὸ περ. Ἑλληνικά, 10, 1937/38, 278.

² BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 24. II. Πρβ. MILLET, Athos, πίν. 50. 1.

³ BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 10. I. MILLET, Athos, πίν. 9. 2.

⁴ Βλ. τὸν Μᾶρκον παρὰ BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 78. II. Διὰ τὴν παράστασιν τοῦ ὁ Διονύσιος ἐχρησιμοποίησε τὸν Λουκᾶν τοῦ Πρωτάτου. MILLET, Athos, πίν. 36. 2.

⁵ BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 23. I, ἀριστερά. MILLET, Athos, 52. 1. 53. 1.

⁶ BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 8. I.

⁷ MILLET, ἔνθ' ἄν. πίν. 8. 5.

⁸ BYRON-TALBOT RICE, ἔνθ' ἄν. πίν. 28. I, δεξιὰ.

ή λαμπρά τοιχογραφία τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ παρεῖχε πρότυπον ἐξαιρετικῆς ἀξίας. Ὅσως αἱ καλλιτεχνικαὶ δυνάμεις τοῦ Διονυσίου καὶ ὁ στενὸς χώρος ποὺ διέθετε εἰς τὸν ναῖσκον του νὰ μὴ τοῦ ἐπέτρεπον νὰ μιμηθῇ, ἔστω καὶ ἀπλοποιημένην, τὴν πολυπρόσωπον καὶ πολύπλοκον σύνθεσιν τοῦ Πρωτάτου καὶ διὰ τοῦτο ἠρκέσθη οὗτος εἰς ἀπλούστερον καὶ συνεπῶς εὐκολώτερον ὑπόδειγμα. Ἀλλ' εἶναι περιέργον ὅτι διὰ τὰς σκηνάς ἀπὸ τὴν ζώην τοῦ Προδρόμου ἀπέφυγεν ὁ Διονύσιος ἐπιμελῶς νὰ χρησιμοποιήσῃ τὰ πολυάριθμα πρότυπα, τὰ ὁποῖα ὑπῆρχον εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος", καὶ κατέφυγεν εἰς ἰταλικὰς χαλκογραφίας. Τοῦτο δὲν εἶναι ἴσως χωρὶς σημασίαν. Ὅλα τὰ πρότυπα αὐτὰ τοῦ Ἁγίου Ὁρους εἶναι ἔργα Κρητῶν ἀγιογράφων. Φαίνεται δὲ ὅτι πρὸς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν δὲν ἠσθάνετο ὁ Διονύσιος μεγάλην συμπάθειαν καὶ ἐκτίμησιν. Τοῦτο δύναται 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 ζωγράφων¹. Ὅτι δὲ τὸ μέρος αὐτὸ τῶν Κρητικῶν ζωγράφων ἀναφέρεται κυρίως εἰς τὴν τεχνικὴν, δύναται τις νὰ ἐννοήσῃ, ἂν ἔχη ὑπ' ὄψει τὴν σχετικὴν παράγραφον τῆς Ἑρμηνείας τὴν φέρουσιν τὸν τίτλον: Πῶς νὰ δουλεύῃς Κρητικά².

Προτοῦ ἴδωμεν τὴν ἀφορμὴν τῆς ὅχι μεγάλης συμπάθειας τοῦ Διονυσίου πρὸς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, εἶναι ἀνάγκη νὰ ρίψωμεν ἓν βλέμμα εἰς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναῖσκου του. Καὶ ὡς πρὸς αὐτὴν ὁ Διονύσιος ἀκολουθεῖ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Οἱ ἴδιοι φωτεινοὶ τόνοι εἰς τὰς μορφὰς καὶ αἱ ἴδιαι ἐλαφροὶ σκιαί. Εἰς τὰ γεροντικὰ πρόσωπα αἱ ἴδιαι ἔντονοι ρυτίδες, ἀλλὰ πολὺ περισσότερον σχηματοποιημέναι καὶ ὅχι σπανίως παρανοημέναι. Ὁμοία σκληρότης καὶ σχηματικότης παρατηρεῖται καὶ εἰς τὰς πτυχὰς τῶν ἐνδυμάτων. Γενικῶς, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, ἡ τεχνικὴ τοῦ Διονυσίου εἶναι ἡ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, ἀλλ' ἀπλοποιημένη, 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 18^{ου} αἰῶνος. Ὅπως εἶδομεν, 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 16^{ου} αἰῶνος. Τὸ ἴδιον ἐν μέρει ἔκαμε καὶ ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων, ὁ ὁποῖος ὁμως ἀνέτρεξε καὶ εἰς παλαιότερα ἔργα, χειρόγραφα πιθανώτατα τῶν Παλαιολογεῖων χρόνων. Ὅμοιαν τάσιν πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα δεικνύει καὶ τὸ ζωγραφικὸν ἔργον, ἀλλὰ καὶ ἡ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου. Ἡ διαφορὰ ὁμως εἶναι ὅτι οὗτος δὲν ἀνέτρεξεν εἰς τοὺς Κρητας ἀγιογράφους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀλλ' εἰς παλαιότερον πρότυπον, τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτῆτον.

Πῶς θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐρμηνευθῇ ἡ τάσις αὕτη τῶν τοιχογράφων τοῦ πρώτου ἰδῶς ἡμίσεος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα; Οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ, νομίζω, ἀμφιβολία ὅτι ἡ τάσις αὕτη ὀφείλεται εἰς τὴν ἐπιδίωξιν τῆς φυσικότητος, ἡ ὁποία εἶδομεν ὅτι ἦτο ἡ διαρκὴς φροντίς τῶν ἀγιογράφων ἀπὸ τοῦ 17^{ου} κυρίως αἰῶνος¹.

Τὴν φυσικότητα αὐτὴν οἱ περισσότεροὶ ἀγιογράφοι τοῦ 17^{ου} 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 18^{ον} αἰῶνα. Οἱ τοιχογράφοι ὁμως τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἐπεξήτησαν τὴν φυσικότητα εἰς τὰ ἔργα τῶν παλαιότερων Κρητῶν διδασκάλων. Ὅτι τὰ ἔργα τῶν μεγάλων Κρητῶν ἀγιογράφων ἐθεωροῦντο, κατὰ τὸν 18^{ον} τοῦλάχιστον αἰῶνα, ἀντιγράφοντα τὴν πραγματικότητα μαρτυρεῖ ὁ ΜΑΚΑΡΙΟΣ ΤΡΙΓΩΝΗΣ, ὁ ὁποῖος εἰς τὸ Προσκυνητᾶριον τῆς Λαύρας, τὸ ἐκδοθὲν εἰς τὴν Βενετίαν τὸ 1772, προκειμένου περὶ μερικῶν παλαιῶν εἰκόνων εὐρισκομένων εἰς τὸ Ἱερὸν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς ταύτης, γράφει ὅτι *εἶναι ἱστορία* (δηλ. ζωγραφικὴ) *τῶν παλαιῶν ἐκείνων ἀρίστων Κρητῶν, οἱ ὅποιοι μεγάλην φήμην καὶ ὄνομα ἀφῆκαν διὰ τὴν ἔμπυχον σχεδὸν καὶ ἀρίστην ζωγραφίαν των*².

Ὁ Παναγιώτης ἐξ Ἰωαννίνων τὴν φυσικότητα προσεπάθησε νὰ εἰσαγάγῃ εἰς τὸ ἔργον του διὰ τῆς ἀντιγραφῆς, ὡς εἶδομεν, ἀκόμη καὶ προτύπων τῆς Παλαιολογεῖου ἐποχῆς³. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ἡ τάσις τοῦ Διονυσίου. Ἡ

¹ Βλ. ἀνωτ. 275 κ.ἐξ.

² Βλ. ἀνωτ. 276.

³ Τὸ παράδειγμα τοῦ Παναγιώτου δὲν εἶναι μοναδικόν. Ἄλλος ζωγράφος τοῦ τέλους πιθανώτατα τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἢ καὶ μεταγενέστερος ἴσως, ἔχει ἀντιγράψῃ εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ παλαιοῦ καθολικοῦ τῆς ἀγιορειτικῆς Μονῆς Ξενοφῶντος μικρογραφίας ἐκ τοῦ Μηνολογίου τοῦ Βασιλείου Β', τοῦ φυλασσομένου εἰς τὴν Βιβλιοθήκην τοῦ Βατικανοῦ. Ταύτας πιθανώτατα εὗρεν εἰς τὴν μετὰ χαλκογραφῶν ἐκδοσιν τοῦ Βατικανοῦ κώδικος, τὴν γενομένην τὸ 1727 ὑπὸ τοῦ καρδινάλιου Albani εἰς τὸ Urbino. Δὲν ἀποκλείεται ὁμως 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 ἀνεξήτησεν ὄχι εἰς τὰς Κρητικὰς τοιχογραφίας, πρὸς τὰς ὁποίας πολὺ ὀλίγην, ὡς εἶδομεν, ἔτρεφε συμπάθειαν, ἀλλ' εἰς τὰ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς ζωγραφικῆς καὶ μάλιστα εἰς τὸ ἀντιπροσωπευτικώτερον αὐτῆς μνημεῖον, τὸ σωζόμενον εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος, τὰς τοιχογραφίας δηλαδὴ τοῦ Πρωτάτου. Καὶ γράφει μὲν, εἶναι ἀληθές, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του ὅτι ἔμαθε τὴν ζωγραφικὴν μιμούμενος τὸν Πανσέληνον ἀπὸ τε τὰς εἰκονισθείσας παρ' αὐτοῦ ἱερὰς εἰκόνας τε καὶ περικαλλεῖς ναοὺς ἐν τῷ ἀγωνίῳ ὄρει τοῦ "Ἀθω¹, 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 Ὅρος, εἶναι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Πρωτάτου, ὅπως μαρτυρεῖ ἡ διακόσμησις τοῦ ναύσκου 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 ναοὺς*, διακοσμηθέντας ἀπὸ τὸν περίφημον αὐτὸν ζωγράφον εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος; Τοῦτο δὲ ἐπαναλαμβάνει καὶ κατωτέρω, εἰς τὰς ὁδηγίας του πρὸς τὸν θέλοντα νὰ μάθῃ τὴν ζωγραφικὴν: *καὶ ἰδὲς μετὰ ταῦτα νὰ εὕρῃς ἐκ τοῦ περιφήμου Μανουὴλ τοῦ Πανσελήνου τινὰ ἀρχέτυπα...* "Ἐπειτα ὕπαγε εἰς τὰς ὑπ' αὐτοῦ εἰκονισθείσας ἐκκλησίας...². Θὰ ἡδύναιο ἴσως νὰ θεωρηθῇ πιθανὸν ὅτι ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Πανσελήνου ἡ ἀθωνικὴ παράδοσις, τὴν ὁποίαν ἀπηγεῖ ὁ Διονύσιος, ἡγνώνει ὅλας τὰς εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος 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 ἀποψιν, ὅτι ὑπὸ τὸ ὄνομα τοῦ Πανσελήνου ὁ Διονύσιος ἐννοεῖ τὰς Μακεδονικὰς διακοσμήσεις, ἠκολούθησαν καὶ ὠρισμένοι ἀπὸ τοὺς μαθητὰς τοῦ τελευταίου τούτου, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω. Ἐχὼ ἐντούτοις τὴν ὑπόνοιαν ὅτι ὁ Διονύσιος εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του ἀντέγραψεν ἀπλῶς τὴν φράσιν ἀπὸ παλαιότεραν πηγὴν. Πράγματι δὲ τὴν πηγὴν αὐτὴν ἐκ χειρογράφου τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τὸ ὁποῖον εἶχεν

σχας (νῦν εἰς τὸ Ἱστορικὸν Μουσεῖον τῆς Μόσχας), ὁ ὁποῖος εἶναι γνωστὸν ὅτι προέρχεται ἐξ "Ἀγίου Ὁρους. 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. ἐξ.

³ MILLET, Recherches, 657.

εὑρει καὶ ἀντιγράψει εἰς τὰ Ἱεροσόλυμα ὁ Πορφύριος Οὐσπένσκι, παρέθηκεν ὁ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ-ΚΕΡΑΜΕΥΣ ὡς Παράρτημα Β' εἰς τὴν ὑπ' αὐτοῦ γενομένην ἔκδοσιν τῆς Ἑρμηνείας¹. Ἀλλὰ καὶ πάλιν τὸ ζήτημα ἀπλῶς μετατίθεται εἰς χρόνους παλαιότερους 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 16^{ον} 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 προσκυνητῆς Μάρσκι, 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 Χελανδαρίου³.

Ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁμοῦς ὁμιλεῖ καὶ περὶ φορητῶν εἰκόνων τοῦ Πανσελήνου⁴. Καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος οὐδεμία τοιαύτη παράδοσις περὶ φορητῶν εἰκόνων τοῦ ζωγράφου τούτου ἔχει διασωθῇ⁵.

Εἶναι ἄξιον προσοχῆς τὸ γεγονός ὅτι καὶ εἰς τοὺς τρεῖς σπουδαιότερους τοιχογράφους τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, καὶ εἰς τὸν Μάρκου δηλαδὴ καὶ εἰς τὸν Παναγιώτην ἐξ Ἰωαννίνων καὶ εἰς τὸν Διονύσιον, ἡ δυτικὴ τέχνη πολὺ ὀλίγην ἥσκησεν ἐπίδρασιν. Ταύτην εὐρίσκομεν, εἶναι ἀληθές, εἰς τὸ τελευταῖον ἔργον τοῦ Μάρκου, τὴν διακόσμησιν δηλαδὴ τῆς Φανερωμένης, ὅχι ὁμοῦς ἔντονον, ὅπως θὰ τὴν ἴδωμεν εἰς τοὺς συγχρόνους τοῦ ζωγράφου φορητῶν εἰκόνων. Εἰς τὸ ἔργον τοῦ Παναγιώτου ἐξ Ἰωαννίνων δυτικὴ ἐπίδρασις σχεδὸν δὲν ὑπάρχει. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τέλος τοῦ Διονυσίου, τὰς κοσμοῦσας τὸν ναῖσκον τοῦ Κελλίου του, ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις παρουσιάζεται, ὅπως εἶδομεν,

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 Κοσσυφοίνσης ἐπὶ τοῦ Παγγαίου. Ὁ Κ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ Ο ΕΞ ΟΙΚΟΝΟΜΩΝ, Περὶ τῶν Ὁ' Ἑρμηνευτῶν, Ἀθῆναι 1844-1849, Δ', 218, ἐθεώρει ἔργα τοῦ Πανσελήνου τὰς τοιχογραφίας τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς, ἐνῶ ἄλλοι ἀποδίδουν εἰς αὐτὸν τὰς φορητάς 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, ἐνθ' 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 Κοσσυφοίνσης, σ. 57, εἰκ. 7.

μόνον εις τὰς σκηὰς ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, διὰ τὰς ὁποίας ἐχρησιμοποιήθησαν ὡς πρότυπα ἰταλικά χαλκογραφία.

Πόσον ἀπησχόλει τὸν Διονύσιον, ὅταν ἔγραφε τὴν Ἑρμηνείαν του, ἢ 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 ὅπου ἔχει τὴν Παναγίαν καὶ τοὺς ἀποστόλους γονατιστοὺς, καὶ ταῖς πύρραις γλώσσαις ἀπάνουν τοὺς, καὶ ὅχι τὸσον καλὴ ἐκείνη ὅπου προσωποποιεῖ τὸν κόσμον εἰς ἄνθρωπον, καὶ τοὺς ἀποστόλους τριγύρου του, ἂν καλὰ καὶ αὐτὴ καλὴν σημασίαν ἔχει, καὶ ὅποιον θέλει, καὶ ὅποιαν θέλει ἅς κάμω*¹. Προτιμᾷ δηλαδὴ ὁ Γόρδιος τὸν τύπον, τὸν ὁποῖον ἐχρησιμοποίησαν οἱ δυτικοὶ ζωγράφοι² καὶ ὁ Θεοτοκόπουλος³. Ὁ Διονύσιος ὅμως δὲν ἀκολουθεῖ τὴν γνώμην τοῦ Γορδίου. Εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του περιγράφει τὸν κατὰ παράδοσιν ὀρθόδοξον τύπον⁴, ὅπως εἰκονίζεται καὶ ὑπὸ τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτῶτον⁵ καὶ ὑπὸ τῶν Κρητῶν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος⁶.

Ἡ Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης. Ὁ Διονύσιος εἶναι κυρίως γνωστός ἀπὸ τὸ σύγγραμμά του, τὴν περιφημον Ἑρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, διὰ τὴν ὁποίαν πλεῖστα ἐγράφησαν, διότι ἐπὶ μακρὸν ἐθεωρήθη ὡς ἔχουσα τὴν καταγωγὴν της εἰς παλαιὰ ἀνάλογα ἐγχειρίδια ἀνερχόμενα μέχρι τῶν βυζαντινῶν χρόνων⁷. Τὴν Ἑρμηνείαν ὁ Διονύσιος, βοηθούμενος καὶ

¹ ΔΗΜΑΡΑΣ, ξνθ' 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, ξνθ' 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 εὐρεσιν τῆς Ἑρμηνείας ὑπὸ τοῦ Didron, τὴν κιβδηλευμένην ἐκδοσὴν της ὑπὸ τοῦ Σιμωνίδου, τὰς εἰς ξένας γλώσσας μεταφράσεις της κ.λ.π. ἐκδέτε διὰ μακρὸν 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 ἀναφερόμενης τὰς σπουδαιοτέρας μελέτας: Α. ΛΑΑΜΑΝΤΙΟΥ 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 Etudes 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 μαθητὴν τοῦ Κύριλλον τὸν Χῖον¹, ἐτελείωσε, κατὰ τὰ πιθανώτατα συμπεράσματα τοῦ Δημαρᾶ, μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1728 καὶ 1733².

Τὸ βιβλίον ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἐντελῶς μεταξὺ των διαφορετικὰ μέρη. Ἀπὸ τὴν Τεχνολογίαν, ὅπως τὸ ὠνόμασαν καὶ ὁ πρῶτος ἐκδότης (1853) καὶ ὁ Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, καὶ ἀπὸ τὸ Περί ὑποθέσεων, κατὰ τὸν πρῶτον ἐκδότην, δηλαδὴ τὸ εἰκονογραφικόν. Εἶναι ἀνάγκη νὰ ἴδωμεν κάπως πλησιέστερον τὰ δύο αὐτὰ μέρη τοῦ βιβλίου καὶ ν' ἀναζητήσωμεν τὰς πηγὰς των.

Τὸ Α' μέρος, ἡ Τεχνολογία, διαίρεται 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 ἀνθρώπινου σώματος καὶ περὶ ἐλαιογραφίας. Αὗται εἶναι ἀσφαλῶς νεώτεραι προσθήκαι. Τὸ πρῶτον μέρος τελειώνει μὲ δύο ἄλλας παραγράφους περὶ ἐπισκευῆς παλαιῶν εἰκόνων καὶ περὶ χρυσογραφίας, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἀναμφιβόλως καὶ αὗται μεταγενέστεραι προσθήκαι, 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), ἀνήκον εἰς χρόνους ὄχι παλαιότερους τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} 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 τμήμα τοῦ Α' μέρους τῆς Ἑρμηνείας. Διὰ τὸ δεύτερον τμήμα 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 16^{ου} ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17^{ου} 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 του³.

Τὰ κείμενα ταῦτα, τὰ παλαιότερα τοῦ Διονυσίου, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ συμπεράνωμεν, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ MILLET⁴, ὅτι ἤδη ἀπὸ τοῦ 16^{ου}

¹ Ἑρμηνεία, 4.

² ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἀν. 235.

³ Πρβ. Ἑρμηνείαν, 6 καὶ 259 § 20.

⁴ MILLET, Recherches, 657.

αἰῶνος τὰ διάφορα ζωγραφικὰ ἐργαστήρια εἶχον, κατὰ τινα τρόπον, κωδικοποιήσει τὴν τεχνικὴν τῶν ἰδρυτῶν των. Τοῦτο δεικνύει σαφῶς τὸ ἀπὸ τοῦ 1738 ἀνέκδοτον χειρόγραφον τῆς Ἑρμηνείας, τὸ φυλασσόμενον ὑπ' ἀριθμ. 263 εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Ρωσικὴν μονὴν τοῦ Ἁγίου Πανσελήμονος. Εἰς αὐτὸ ὁ ἀγνωστος συγγραφεὺς λέγει ὅτι παραθέτει τὰς δηγίας: καθὼς ταῖς ἡῶρα εἰς παλαιὰς ἐρμηνείας τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους¹. Θὰ ἦτο λοιπὸν ὅχι ἴσως λογικὸν ν' ἀναγάγωμεν τὰς πηγὰς τοῦ Διονυσίου εἰς χρόνους παλαιότερους τῆς ἀλώσεως, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι εἰς αὐτὰς γίνεται λόγος περὶ τοῦ Πανσελήνου. Ἡ ἐξαιρετικὴ τέχνη τῶν τοιχογραφιῶν ἰδίως τοῦ Πρωτάτου εἵλκυσε τοὺς ἀγιογράφους εἰς τὴν μελέτην τῆς τέχνης τοῦ Πανσελήνου. Εἶδομεν δὲ ὅτι ἡ διακόσμησις τοῦ Πρωτάτου ἐπηρέασεν, ἀπὸ ἀπόψεως ἰδίως εἰκονογραφικῆς, τοὺς μεγάλους Κρητας ἀγιογράφους τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ μάλιστα τὸν Θεοφάνην². Τὴν ἐπίδρασιν αὐτὴν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου εἰς τὴν τέχνην, ἰδίως εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, τοῦ Θεοφάνους μαρτυροῦν, ὡς εἶδομεν, ἐμμέσως τὰ γραφόμενα τὸ 1772 ὑπὸ τοῦ Μακαρίου Τριγώνη καὶ τὸ 1780 ὑπὸ τοῦ Σάββα περὶ τοῦ Θεοφάνους ὡς μαθητοῦ δηθεν τοῦ Πανσελήνου³.

Εἰς τὸ τεχνικὸν μέρος τῆς Ἑρμηνείας ὁ LOUMYER παρατήρησε μερικὰς ἀρκετὰ περιέργους ἀναλογίας πρὸς παλαιότερα ἐγχειρίδια τοῦ 9^{ου} ἢ 10^{ου} αἰῶνος, κυκλοφοροῦντα εἰς τὴν Δύσιν, ἀλλ' ἔχοντα βυζαντινὴν, ὡς νομίζει, τὴν προέλευσιν⁴. Μεταξὺ τῶν ἐγχειριδίων αὐτῶν, τὸ πλησιέστερον πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν εἶναι ὁ λεγόμενος Ἀνώνυμος τῆς Λούκας, εἰς τὸ ὅποιον ὑπάρχουν καὶ χωρὶα ἑλληνικὰ μεταγραμμένα μὲ λατινικοὺς χαρακτήρας⁵. Δὲν νομίζω ὁμῶς ὅτι εἰς τὴν πραγματικότητα ὑπάρχει καμία σχέσις μεταξὺ τῶν ἐγχειριδίων τούτων καὶ τῆς Ἑρμηνείας. Τὰ κεφάλαια τῆς Ἑρμηνείας περὶ βερνικίου, περὶ χρυσομάτων καὶ περὶ χρυσογραφίας, τὰ παρουσιάζοντα ἀναλογίας πρὸς τὰ δυτικὰ ἐγχειρίδια, ἀνήκουν μᾶλλον εἰς τὰς παρεμβολὰς ποὺ μὲ τὸν καιρὸν ὑπέσιθλον 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 παλαιότερας τοῦ Διονυσίου, ἀπὸ ζωγράφου ἐργασθέντας ἴσως εἰς τὴν Ἰταλίαν

¹ MILLET, αὐτόθι.

² Βλ. ἀνωτ. 178 κ. ἐξ.

³ Βλ. ἀνωτ. 182 κ. ἐξ.

⁴ G. LOUMYER, Les traditions techniques de la peinture médiévale, Bruxelles-Paris 1920, 64 κ. ἐξ.

⁵ Περί τοῦ ἐγχειριδίου τούτου βλ. LOUMYER, ἐνθ' ἀν. 22 κ. ἐξ.

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 τοῦ 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 ἐκδότου¹.

Τὸ Β' μέρος τῆς Ἑρμηνείας, τὸ εἰκονογραφικόν, περιέχει λεπτομερεῖ περὶ γραφὴν 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 ἀποσπασθῇ αἱ Παραβολαί, διὰ ν' ἀποτελέσουν ἰδιαιτέρον τμήμα μαζί μὲ τὰ θέματα ἐκ τῆς Λειτουργίας καὶ ἐκ τῶν Ψαλμῶν, ἐκεῖ δὲ ἔχει προστεθῇ ἡ περιγραφὴ τῶν σκηνῶν τῆς Ἀποκαλύψεως καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἀκολουθοῦν εἰς τὸ ἐπόμενον τμήμα 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 τμήμα περιλαμβάνει γενικὰς ὁδηγίας περὶ τῆς εἰκονογραφικῆς διατάξεως τῶν ἐκκλησιῶν (τρουλλωτῶν καὶ καμαροσκεπάστων), φιαλῶν, τραπεζῶν, διάφορα ἄλλα εἰκονογραφικὰ θέματα δευτερευούσης σημασίας καὶ τέλος τὰ εἰς ἐκάστην 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 παραστήματα Γ', Δ' καὶ Ε', τὰ παρατιθέμενα ὑπὸ τοῦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ (σ. 261 - 288), ἀποτελοῦν, θὰ ἡδύνατό 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. ἀπλῶς ἀπαριθμοῦνται, χωρὶς καμίαν περιγραφὴν. 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 τόσῃ ἐπιμέλειαν περιγράφει; Ἀσφαλῶς εἰς τὰς πολυαριθμούς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ὁρους. 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. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ - ΚΕΡΑΜΕΩΣ 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 μαρτυριῶν τῶν ἁγίων τοῦ Σεπτεμβρίου, τοῦ πρώτου δηλαδὴ μηνὸς τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ ἔτους, ἠθέλησεν ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ νὰ παράσχω εἰς τοὺς ἁγιογράφους ὑπόδειγμα, τὸ ὁποῖον οὗτοι θὰ ἔπρεπε ν' ἀκολουθήσουν καὶ διὰ τοὺς ἄλλους μῆνας. Εἰς τὸ τέλος πράγματι τῶν μαρτυριῶν τοῦ Σεπτεμβρίου προσθέτει: *Ἰδοὺ ὁποῦ σ' ἐρμηνεύσαμεν ἱκανῶς τὰ μαρτύρια τοῦ ἐνὸς μηνός. Δοιπὸν κατὰ τοῦτον τὸν τρόπον ἱστορίζονται καὶ τὰ λοιπὰ μαρτύρια τοῦ ὅλου ἐνιαυτοῦ, κατὰ τὸ ἐπίγραμμα ἐνὸς ἐκάστου μαρτυρίου· τινῶν ὁμῶς ἁγίων σχήματα ζῆτει καὶ τοῖς Καθολικοῖς* (σ. 193 κ. ἐξ.).

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 ὁμῶς νομίζω ὅτι ἡ περιγραφὴ πολλῶν ἐκ τῶν σκηνῶν τῶν ἀναφερομένων εἰς τὴν Ἑρμηνείαν εἶναι δημιούργημα αὐτοῦ τοῦ Διονυσίου, διότι εἰς τὰς ἀγιορειτικὰς τοὐλάχιστον ἐκκλησίας, τὰς μόνας, ὡς φαίνεται, τὰς ὁποίας ὁ Διονύσιος εἶχεν ὑπ' ὄψει του, ἀρχετὸς 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 ποσοστὸν 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 χροσθηρὰ του.

Ἡ γενομένη ἐξέτασις τῆς Ἑρμηνείας καὶ τῶν πηγῶν τῆς λύει, νομίζω, τὸ ζήτημα, τὸ ὁποῖον ἐπὶ πολὺ ἀπασχόλησε τοὺς μελετητὰς τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς καὶ εἰκονογραφίας. Ἐπιστεύθη δηλαδὴ, ὡς καὶ ἀνωτέρω εἵπομεν, ὅτι αἱ ἀπώτεραι πηγαὶ καὶ αἱ ρίζαι τῆς Ἑρμηνείας δέον ν' ἀναζητηθοῦν εἰς τοὺς βυζαντινοὺς ἀκόμη χρόνους¹. Αἱ περιγραφαὶ ἐντούτοις τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν, αἱ περιεχόμεναι εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Διονυσίου, πολὺ ὀλίγον συμφωνοῦν μὲ τὰ πρὸ τῆς ἀλώσεως ζωγραφικὰ ἔργα. Ἀπεναντίας αὐτὰ ἀκολουθοῦν τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16^{ου}

¹ Βλ. Α. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ εἰς τὸ περ. Λαογραφία, 2, 1910, 223 κ. ἐξ.

αἰῶνος. Εἶναι δὲ περίεργον ὅτι αἱ περιγραφαὶ τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν, αἱ περιεχόμεναι εἰς τὴν Ἑρμηνείαν, οὐδόλως συμφωνοῦν μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου, ἂν καὶ τόσῃν προτίμησιν ἔτρεφεν ὁ Διονύσιος πρὸς αὐτάς. Ἄλλ' ἡ θεωρητικὴ μᾶλλον προτίμησις αὐτῇ 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 πηγαὶ τῆς θὰ ἠδύναντο ν' ἀνέλθουν εἰς τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴν. Εἶναι ἄλλωστε πρόβλημα, εὐρισκόμενον ἀκόμη πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν λύσιν του, ἂν κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους ὑπῆρχον ἐγχειρίδια ἀνάλογα πρὸς τὴν Ἑρμηνείαν τοῦ Διονυσίου ἢ πρὸς τὰς πηγὰς τῆς. Τὸ συμπῆλμα τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, τὸ γραφέν κατὰ τὸν 8^{ον} ἢ 9^{ον} αἰῶνα, δὲν εἶναι καθόλου βέβαιον ὅτι προωρίζετο διὰ τοὺς ἀγιογράφους¹. Δημιουργικαὶ ἐποχαί, ὅπως ἡ βυζαντινὴ, δὲν ἔχουν ἀνάγκη κωδικοποιημένων ὁδηγῶν. Ἀπεναντίας αἱ περιόδοι τῆς παρακμῆς εἶναι ἐκεῖναι, κατὰ τὰς ὁποίας παρουσιάζονται βιβλία, ὅπως ἡ Ἑρμηνεία καὶ αἱ πηγαὶ τῆς. Οἱ ζωγράφοι κατὰ τὰς περιόδους αὐτάς τῆς καταπτώσεως, μὴ δυνάμενοι νὰ δημιουργήσουν οἱ ἴδιοι τίποτε τὸ πρωτότυπον, εἶναι ἠναγκασμένοι νὰ προστρέχουν εἰς συνταγὰς. Τὰς ἀνάγκας τῶν ζωγράφων αὐτῶν τῆς παρακμῆς σκοποὺν εἶχον νὰ ἐξυπηρετήσουν διὰ τῆς κωδικοποιήσεως τῶν τεχνικῶν καὶ εἰκονογραφικῶν συνταγῶν καὶ τὰ παλαιότερα τοῦ Διονυσίου ἐγχειρίδια, κυρίως ὁμως, μὲ τρόπον περισσότερον συστηματικόν, ἢ Ἑρμηνεία τοῦ Διονυσίου.

Οἱ μιμηταὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας. Τὴν κίνησιν πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ πρότυπα, εἰς τὴν ὁποίαν εἶδομεν ὅτι μετέχουν οἱ ἀξιολογώτεροι τοιχογράφοι τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ἠκολούθησε καὶ ὁ Διονύσιος. Οὗτος ὁμως, ὅπως παρατηρήσαμεν, ἐνετόπισε, κατὰ 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, τοῦλάχιστον εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος.

Περὶ τούτου πείθουν αἱ διασωθεῖσαι ἀπὸ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ἀγιορεῖται καὶ τοιχογραφαί, τινὰς τῶν ὁποίων θὰ ἐξετάσωμεν δι' ὀλίγων².

¹ Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 14, 1938, 393 κ.ἐξ.

² Διὰ τοὺς μιμητὰς τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος ἔκαμα ἀνακοίνωσιν εἰς τὸ Δ' Διεθνὲς Βυζαντινολογικόν Συνέδριον τῆς Σόφιας (1936). Περίληψις ἐδημοσιεύθη ἐν Actes du IV^e Con-

Ἡ σπουδαιότερα τῶν διακοσμήσεων αὐτῶν σώζεται εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἀγίου Δημητρίου, τὸ προσκολλημένον εἰς τὴν βορείαν πλευρὰν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου. Ἐπιγραφῇ, ἄλλοτε ἐκεῖ ὑπάρχουσα, ἀνέφερε τὸ ἔτος 1721¹. Εἰς τὸ παρεκκλήσιον αὐτό, ἐκτὸς τοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸν τροῦλλον, δορυφορουμένου ὑπὸ ἀγγέλων, τῶν προφητῶν εἰς τὸ τύμπανον καὶ τῶν εὐαγγελιστῶν εἰς τὰ σφαιρικά 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 Μηνολογίου². Ὁ Παντοκράτωρ εἰς τὸν τροῦλλον καὶ οἱ δορυφοροῦντες αὐτὸν ἄγγελοι δὲν πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν, διότι ἀνήκουν εἰς χρόνους ἀσφαλῶς παλαιότερους 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 ἀντιγραφῇ ἀπὸ πρότυπον ἀνάλογον πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Στουντέντισας³. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπίδρασις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου δὲν εἶναι ὀλιγώτερον καταφανές. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης μὲ τὸν Πρόχορον, ὅπως καὶ ὁ Λουκάς, εἶναι πιστὰ σχεδὸν ἀντίγραφα τῶν τοιχογραφιῶν ἐκεῖνων⁴. Μεταξὺ τῶν σκηνῶν τοῦ Μηνολογίου, ὁ προφήτης Ζαχαρίας ἐξηπλωμένος εἶναι μίμησις τοῦ περιφήμου Ἀναπεσόντος τοῦ Πανσελήνου.

Ἀξία ὁμως ἰδιαίτερας προσοχῆς εἶναι ἡ τελευταία πρὸς τὰ κάτω ζώνη τοῦ νοτίου τοίχου. Εἰς αὐτὴν παριστάνονται οἱ Ἅγιοι Πάντες διευθυνόμενοι πρὸς δυσμὰς. 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 κατὰ τινὰ ἐπισκευὴν τοῦ ἁνω μέρους τῆς εἰσόδου. Βλ. MILLET - PARGOIRE - PETIT, σ. 29, ἀριθ. 87.

² Ἀπεικόνισιν μιᾶς πλευρᾶς παρέχει ὁ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, Ἀθῶς, πίν. IX.

³ ΡΕΤΚΟΝΙΪ, I, πίν. 36d. MILLET, Recherches, σ. 112, εἰκ. 54.

⁴ MILLET, Athos, πίν. 36, 2, 37, 2. Εἰκόνα τοῦ Λουκά παραλλήλως πρὸς τὴν τοῦ Πρωτάτου ἐδημοσίευσεν εἰς τὸ περ. Τέχνη, ἐνθ' ἄν.

ομάδας μὲ τὰς ἐπιγραφάς: *Χορὸς Ἀποστόλων*, *Χορὸς Μαρτύρων*, *Χορὸς Προφητῶν*, *Χορὸς Ἱεραρχῶν*, *Χορὸς Ὁσίων*, *Χορὸς Δικαίων*. Ἐκάστης ομάδος προηγεῖται εἰς ἄγγελος¹ (πίν. 67. 1). Οἱ χοροὶ αὐτοὶ τῶν ἁγίων ἀποτελοῦν συνήθως μέρος τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Δευτέρας Παρουσίας², εἰς τὴν περιγραφὴν δὲ τῆς συνθέσεως ταύτης τοὺς τοποθετεῖ καὶ ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν του³. Οἱ χοροὶ ὁμοῦς οὗτοι εἰκονίζονται καὶ εἰς μίαν ἄλλην παραπλησίαν σύνθεσιν, εἰς τὴν παράστασιν δηλαδὴ τῶν Ἀγίων Πάντων⁴. Νομίζω ὅτι τὸ πρότυπον τοῦ ἡμετέρου ζωγράφου ἀνέρχεται εἰς χρόνους παλαιότερους, εἰς τὴν ἐποχὴν δηλαδὴ τῶν Παλαιολόγων. Πράγματι, ἐκτὸς τῆς Μητροπόλεως τοῦ Μυστρᾶ, ὅπου οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων ἀποτελοῦν μέρος τῆς Δευτέρας Παρουσίας⁵, ὁμοίαν διάταξιν πρὸς τὴν ἐδῶ ἐξεταζομένην εὐρίσκομεν εἰς τὸν Μυστρᾶν ἐπίσης, εἰς τὸ Β.Δ. παρεκκλήσιον τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεντικῶν)⁶, ὅπου ἡ θέσις τῶν ομάδων εἰς τοὺς τοίχους εἶναι λίαν συγγενής. Μεταξὺ ὁμοῦς τῶν παλαιῶν αὐτῶν προτύπων καὶ τῆς ἡμετέρας τοιχογραφίας ὑπάρχουν μερικαὶ ἄξιοι λόγου διαφοραὶ καὶ παρανοήσεις. Ἐκτὸς τῶν ἀγγέλων τῶν προηγουμένων ἑκάστης ομάδος, τοὺς ὁποίους εἰς οὐδεμίαν ἀνάλογον παράστασιν ἡδυνήθην νὰ εὔρω, ὑπάρχει εἰς τὴν ἡμετέραν τοιχογραφίαν καὶ μία παρέκκλισις ἀκόμη σπουδαιότερα. 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 ἀνατολὰς, ὅπου ἐντὸς κόγχης εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς ὡς Κριτῆς⁷. Ἐπίσης εἰς τὴν τράπεζαν τῆς Λαύρας οἱ ἐντὸς νεφελῶν χοροὶ τῶν ἁγίων διευθύνονται πρὸς δυσμὰς, ὅπου ὁμοίως εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς⁸. Ἀλλ' εἰς τὴν ἀπασχολοῦσαν ἡμᾶς παράστασιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου οἱ χοροὶ τῶν ἁγίων διευθύνονται καὶ αὐτοὶ πρὸς δυσμὰς, χωρὶς ὁμοῦς 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, *Αθως, πίν. IX.

² Βλ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς τράπεζης τῆς Λαύρας. MILLET, Athos, πίν. 149, 1.

³ Ἑρμηνεία, 140. Βλ. καὶ G. MILLET, La dalmatique du Vatican, Paris 1945, 82 κ.εξ.

⁴ Πρὸς τὴν ἐσφαλμένως εἰς τὸν Μιχαὴλ Δαμασκηνὸν ἀποδιδομένην εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης. PROCORIU, 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. Πρὸς καὶ τὴν περιγραφὴν τοῦ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ, Μυστρᾶς, 64, κ.εξ.

⁸ MILLET, Athos, πίν. 149. 1 (*Ἄγιοι). Ὁ δυτικὸς τοῖχος παρὰ ΚΟΝΤΑΚΩΦ, *Αθως, πίν. III.

ρείας. Εἶναι φανερόν ὅτι ὁ ζωγράφος ἀντέγραψε τὸ παλαιὸν πρότυπον, χωρὶς πιθανώτατα νὰ ἐννοῇ πλέον τὴν ἀρχικὴν του σημασίαν.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν τεχνικὴν, ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου εἶχεν ὑπ' ὄψει τοῦ 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 εἰκόνης τοῦ Ἀγίου Λέοντος Κατάνης μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ παρεκκλησίου πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Σάββα, εὐρισκομένην εἰς τὸν ἐξωνόρθωκα τοῦ καθολικοῦ μαζί μὲ ἄλλας σκηνάς καὶ μορφάς, αἱ ὁποῖαι ἔμειναν ἀθιζτοὶ ἀπὸ τὰς ἐπανειλημμένας ἐπισκευὰς τοῦ 18^{ου} καὶ τοῦ 19^{ου} αἰῶνος.

Ὁ ἐκτελέσας τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου, αἱ ὁποῖαι μᾶς ἀπασχόλησαν, ἦτο πιθανώτατα μαθητὴς τοῦ Διονυσίου ἢ ὅπως-δήποτε ἠκολούθει τὰς περὶ τέχνης ἰδέας του. Μεταξὺ ἄλλων, περὶ τούτου πείθει ἡ καταπληκτικὴ ὁμοιότης τοῦ σχήματος ὠρισμένων γραμμῶν εἰς τὰς ἐπιγραφάς, ἰδίως τοῦ Σ, τοῦ Ε καὶ τοῦ Ω, τῶν ὁποίων ἡ μορφή εἶναι λίαν χαρακτηριστικὴ εἰς τὰς τοιχογραφίας, πού 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 εἰς τῶν τεσσάρων μαθητῶν τοῦ Διονυσίου, τοὺς ὁποίους ἀναφέρει ὁ ΘΕΟΦΑΝΗΣ εἰς τὴν βιογραφίαν τοῦ τελευταίου τούτου¹. Ὅτι ἐν-τούτοις 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, γινόμεναι δέκα ἔτη ἐνωρίτερον, ὑπολείπονται κατὰ πολὺ ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Βατοπεδίου καὶ οὔτε δύναται 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 εὐρισκομένην πρὸ τῆς δυτικῆς πλευρᾶς τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος καὶ ἀπο-

¹ Βλ. ΔΗΜΑΡΑΝ, ἐνθ' ἀν. 249 κ. ἐξ.

τελούνται από μεμονωμένες μορφές αγίων. 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 δηλαδή καὶ αὐταὶ ἔργα τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18^{ου} αἰῶνος.

Ἐδῶ ἡ ἐξάρτησις ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου εἶναι ἄμεσος. Ὁ Ἀαρὼν καὶ ὁ Μωϋσῆς¹ εἶναι πιστὰ ἀντίγραφα τῶν μεγάλων μορφῶν τοῦ Πανσελήνου². Ἀναλόγους μορφὰς τοῦ Πρωτάτου εἶχεν ὑπ' ὄψει του ὁ τεχνίτης καὶ διὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Εὐστρατίου³.

Ἀλλ' ὁ ἄγνωστος τεχνίτης τῶν ἐξεταζομένων τοιχογραφιῶν εἶχε, πλὴν τοῦ Πρωτάτου, καὶ ἄλλα πρότυπα Παλαιολογείων πιθανώτατα χρόνων. Περὶ τούτου μᾶς πείθει ἡ περιεργος μορφή τοῦ Ἀγίου Μακαρίου τοῦ Ρωμαίου ὁμιλοῦντος μὲ τοὺς δύο λέοντας⁴ (πίν. 67. 3). Ἡ ἐξωτικὴ αὐτὴ παράστασις εἶναι ἀσφαλῶς παλαιά. Τὴν εὐρίσκομεν εἰς τὴν Curtea de Argesch τῆς Ρουμανίας⁵, ἃν καὶ δὲν εἶναι ἀπολύτως βέβαιον ὅτι αὕτη ἀνήκει εἰς τὸν 14^{ον} αἰῶνα, κατὰ τὸν ὅποιον ἐγινεν 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 Πίνδου⁶. Ὁ ἄγνωστος ὁμοῦς 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 γηρατειόν, ἦτον κατεβασμένα τὰ ὀφρύδιά του ἐπάνω εἰς τὰ ὀμμάτιά του, αἱ ἄσπραι ὡσάν τὸ χιόνι τρίχες τοῦ γενείου του, πού ἐφθάνον ἕως εἰς τὰ ποδιάρια του⁷ ἀποδίδονται εἰς τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τρόπον μαρτυροῦντα τὴν ὑπαρξίν παλαιοῦ Μακεδονικοῦ προτύπου. Τὰ χαρακτη-

¹ Εἰκόνα τοῦ Μωϋσέως ἐν παραβολῇ πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Πρωτάτου ἐδημοσίευσεν εἰς τὸ περ. Τέχνη, ἔνθ' ἄν., ὅπου ὁμοῦς ἔχει γίνεαι λάθος εἰς τὰς ἐπιγραφάς. Ἡ ἀνω δεξιὰ εἶναι ἡ τοῦ Δοχειαρίου καὶ ἡ κάτωθεν αὐτῆς ἡ τοῦ Κελλίου τοῦ Διονυσίου.

² MILLET, Athos, πίν. 8. 3, 4.

³ Ἰδίως τὸν Ἀγιὸν Εὐστάθιον καὶ τὸν Ἀγιὸν 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. ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Συναξαριστής, εἰς τὴν 23 Ὁκτωβρίου.

⁵ Curtea Damneasca din Argesch ἐν Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice 10 - 16, 1917 - 1923, σ. 211, εἰκ. 229. Ἐπίσης ἐκεῖ δὲν εἰκονίζονται οἱ λέοντες.

⁶ Α.Β.Μ.Ε. 5, 1939/40, σ. 178, εἰκ. 8. Καὶ ἐκεῖ δὲν ὑπάρχουν οἱ λέοντες, οὔτε γίνεται περὶ αὐτῶν λόγος εἰς τὴν περιγραφὴν τῆς εἰκόνης (σ. 177). Ἀλλὰ καὶ ἂν ἔχουν παραλειφθῇ ὑπὸ τοῦ ζωγράφου, ἀσφαλῶς θὰ ὑπῆρχον εἰς τὸ πρότυπόν του, διότι τὸ σῆμα τῆς δεξιᾶς χειρὸς τοῦ Μακαρίου εἶναι σῆμα ὁμιλίας καὶ ὄχι σῆμα εὐλογίας.

⁷ ΝΙΚΟΔΗΜΟΥ, Συναξαριστής, εἰς τὴν 23 Ὁκτωβρίου.

ριστικά ταῦτα ἐνθυμίζουν μορφάς τινας ἀσκητῶν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου, ὅπως τοῦ Δαβὶδ τοῦ ἐν Θεσσαλονικῇ καὶ τοῦ Πέτρου τοῦ Ἀθωνίτου¹, ἔχουν ὁμως ἄμεσον σχέσιν καὶ μὲ παλαιότερας ἀκόμη εἰκόνας τοῦ Μακαρίου εἰς Μακεδονικὰς τοιχογραφίας, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι, αἱ τοῦ Μιλέσεβο εἰς τὴν Σερβίαν².

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 ἀπασχόλησε. Δὲν δύναται ὁμως νὰ ὑποστηριχθῇ ὅτι ἀνήκουν εἰς τὸν ἴδιον τεχνίτην, ἂν καὶ εἶναι σύγχρονοι περίπου πρὸς ἐκείνας. Πάντως εἶναι ἔργα ζωγράφου ἀκολουθοῦντος τὰς ιδέας 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 ὠρισμένοι ζωγράφοι καὶ ἐκτὸς τοῦ Ἀγίου Ὁρους μέχρι τέλους περίπου τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Οἱ τελευταῖοι ἴσως μεταξὺ αὐτῶν εἶναι ὁ Γεώργιος Γεωργίου καὶ ὁ Γεώργιος Ἀναγνώστης ἐκ Φουρνᾶ, ἀπὸ τὴν πατρίδα δηλαδὴ τοῦ Διονυσίου, οἱ ὁποῖοι ἐξωγράφησαν πολλὰς ἐκκλησίας τῆς Πίνδου, μεταξὺ ἄλλων, τὴν ἐκκλησίαν τοῦ χωρίου Μύρεσι τῶν Ἀγράφων³.

Ἡ παρακμὴ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας. Ἡ προσπάθεια τοῦ Διονυσίου πρὸς ἐπιστροφὴν εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα, προσπάθεια ἡ ὁποία ἐπηρέασεν, ὡς εἶδομεν, καὶ ἄλλους τοιχογράφους τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, δὲν εἶχε γενικωτέραν ἀπήχησιν. Κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους εὐρίσκομεν καὶ ἀγιογράφους συνεχίζοντας τὴν παράδοσιν τῶν μεγάλων Κρητῶν τοιχογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ παρανοημένην πλέον καὶ ἀπεξηραμμένην. Χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοῦ εἶδους αὐτοῦ εἶναι αἱ τοιχογραφίαι αἱ καλύπτουσαι τὸν τροῦλλον τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου, γενόμεναι, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ 1739⁴. Ἡ κάτωθεν τοῦ Παντοκράτορος εἰκονιζομένη Θεία Λειτουργία⁵ ἀντιγράφει τὰς ὁμοίας τοιχογραφίας τοῦ 16^{ου}

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 Ἐν δειγμα παραθέτει ὁ ΧΑΤΖΗΛΑΚΗΣ, Contribution, πίν. XIX, εἰκ. 19. Ποβ. καὶ σ. 213.

⁴ Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν MILLET-PARGOIRE-PETIT, σ. 18, ἀριθ. 54.

⁵ Ἀπεικονίσαι δύο τμημάτων ἐν MILLET, Athos, πίν. 262.

αἰῶνος εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ ἄλλων ἀγιορειτικῶν ναῶν. Ἡ ἐκτέλεσις ὁμῶς εἶναι πλαδαρὰ καὶ χωρὶς πλεόν ζωήν, τὴν δὲ πτωχεῖαν τῆς τέχνης του ὁ ζωγράφος προσπαθεῖ νὰ καλύψῃ μὲ τὰ πολλὰ κοσμήματα ἐπὶ τῶν ἀμφίων, ποὺ τὰ ἔχει ἀντιγράψῃ ἀπὸ ἀνατολικά πολύτιμα ὑφάσματα.

Ἡ κατάπτωσις αὐτῆ τῆς Κρητικῆς τοιχογραφίας γίνεται ἀκόμη μεγαλυτέρα κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Παράδειγμα ἡ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Γρηγορίου εἰς τὸ "Ἅγιον Ὅρος"¹, γενομένη, ὅπως μανθάνομεν ἀπὸ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, κατὰ τὸ 1779².

Αἱ τοιχογραφίαι μὲ λαϊκὴν μορφήν. Ἐξετάζοντες τὴν τοιχογραφίαν κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, εἶδομεν ὅτι αὕτη λαμβάνει ἐπὶ μᾶλλον καὶ μᾶλλον χαρακτῆρα λαϊκόν³. Τὴν λαϊκὴν αὐτὴν μορφήν συνεχίζουν πολλοὶ ζωγράφοι τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Ταύτην εὐρίσκομεν εἰς πολυάριθμα μνημεῖα, τῶν ὁποίων αἱ τοιχογραφίαι δὲν ἔχουν ἀκόμη δημοσιευθῇ. Χάριν παραδείγματος ἀναφέρομεν τὴν διακόσμησιν τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταϊτίσσης τῆς Λαύρας⁴, γενομένην τὸ 1719⁵, ὅπως καὶ τὴν τοῦ παρεκκλησίου τοῦ νεκροταφείου εἰς τὴν Μονὴν Γρηγορίου⁶, γενομένην τὸ 1739⁷.

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 μορφήν ἐντελῶς ἀνάλογον μὲ τὰς συμπαθεῖς εἰς τὴν ἀφέλειάν των λαϊκὰς χαλκογραφίας, ἰδίως μὲ τὰς ἀπεικονίσεις τῶν ἀγιορειτικῶν 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 τῶν πλάκες εἰς τὰς μονάς⁸.

¹ Δεῖγμα παρὰ MILLET, Athos, πίν. 264. 2.

² Ἡ ἐπιγραφὴ ἐν MILLET - PARGOIRE - PETIT, σ. 172, ἀριθ. 496.

³ Βλ. ἄνωγ. 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 ἐδημοσιεύθῃ ὑπὸ ΧΑΤΖΗΑΚΗ, 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, ἐνθ' ἀγ. πίν. 92. Χαρακτηριστικὰ διὰ τὴν ἀνάμειξιν στοιχείων τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως μὲ στοιχεῖα δυτικὰ εἶναι αἱ πολυάριθμοι χαλκογραφίαι, αἱ περιεχόμεναι εἰς τοῦ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΤΟΥ ΕΚ ΠΡΟΥΣΗΣ, Προ-

Τὴν μορφήν αὐτὴν τῆς τοιχογραφίας καλλιεργοῦν τεχνίται κυρίως ἐξ Ἡπειροῦ καὶ Δυτικῆς Μακεδονίας, πολυάριθμα δὲ ὀνόματα ζωγράφων εἶναι γνωστά¹, ἃν καὶ αἱ ὑπ' αὐτῶν ἐκτελεσθεῖσαι τοιχογραφίαι παραμένουν ἀκόμῃ ἀνέκδοτοι.

Ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς προκύπτει ὅτι οὗτοι ἐμφανίζονται ἤδη ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ὁ παλαιότερος, μέχρι τοῦδε τοῦλάχιστον, γνωστὸς εἶναι ὁ Νικόλαος ἐκ Λινοτοπίου, παρὰ τὴν Καστοριάν, ὁ διακοσμήσας τὸ 1570 τὸν ναὸν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Παλατίτσας παρὰ τὴν Βέροian². Ἡ κυρίως ὁμως ἀκμὴ τῶν παρατηρεῖται κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα.

Οὕτω, λήγοντος περίπου τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τελειώνει ὀριστικῶς πλέον τὸν μακρὸν τῆς δρόμον ἢ ὀρθόδοξος τοιχογραφία καὶ ὑπὸ τὴν Κρητικὴν τῆς μορφῆς καὶ ὑπὸ ἐκείνην ποὺ προσεπάθησαν νὰ τῆς δώσουν ὁ Διονύσιος καὶ οἱ μαθηταὶ του διὰ τῆς ἐπιστροφῆς εἰς τὰ παλαιὰ Μακεδονικὰ πρότυπα.

Ἡ μόνη μορφή, ἡ ὁποία θὰ ἐπιζήσῃ καὶ κατὰ τὸν ἀρχόμενον 19^{ον} αἰῶνα, εἶναι ἡ λαϊκὴ. Αὕτῃ ὁμως ἔχει πλέον ἐκφύγει ἀπὸ τὴν παράδοσιν καὶ ἐλάχιστα μόνον πρόκειται νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὰ ἐπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου τούτου.

σκηνητάριον 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 δημοσιευθεῖσας συλλογὰς ἐπιγραφῶν. Βλ. D. QUINN εἰς τὸ περ. Ἀρμονία, 3, 1902, 49 κ.ἑξ. Π. ΠΟΥΛΙΤΕΑΝ εἰς τὴν Ε.Ε.Β.Σ. 5, 1928, 53 κ.ἑξ. Χ. ΣΟΥΛΗΝ εἰς τὸ περ. Ἡπειρωτικὰ 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 18^{ον} ΑΙΩΝΑ

Ι. ΟΙ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΙ ΤΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

Ὁ 18^{ος} αἰὼν εἶναι ἡ κρίσιμος ἐποχή, κατὰ τὴν ὁποίαν οὐσιαστικῶς τελειώνει τὸν δρόμον τῆς ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις καὶ τὴν θέσιν τῆς εἰς τὴν Ἑπτάνησον καταλαμβάνει ἡ ἐντελὴς πλέον ἐξιταλισμένη τέχνη.

Κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ αἰῶνος αὐτοῦ συναντῶμεν σειρὰν ἀξιολόγων ἀγιογράφων. Τούτων ἡ καλλιτεχνικὴ δρᾶσις ἀρχίζει ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἀλλὰ τὸ ἔργον τῶν ἀντιπροσωπεύει κυρίως τὰς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τάσεις πολὺ ἀναλόγους πρὸς τὰς τῶν συγχρόνων τῶν τοιχογράφων, τῶν ὁποίων τὸ ἔργον, τοῦλάχιστον τῶν σπουδαιοτέρων ἐξ αὐτῶν, ἐξητάσαμεν εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

Οἱ ζωγράφοι οὗτοι φορητῶν εἰκόνων, ποὺ ἀνήκουν εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, συνεχίζουν ὡπωσδήποτε τὴν παλαιὰν παράδοσιν, τῆς ὁποίας εἶναι καὶ οἱ τελευταῖοι ἀντιπρόσωποι. Τὸ ἔργον τῶν θὰ ἐξετάσωμεν ἐνταῦθα, εἰς δὲ τὸ ἐπόμενον τμήμα τοῦ κεφαλαίου τούτου θὰ ἴδωμεν τὸ ἔργον τῶν ἐντελὴς πλέον ἐξιταλισθέντων τεχνιτῶν.

Τὴν ἐξετάσιν αὐτὴν θ' ἀρχίσωμεν ἀπὸ τὸν Διονύσιον τὸν ἐκ Φουρνᾶ, ὁ ὁποῖος, θεωρητικῶς τοῦλάχιστον, εἶναι ὁ αὐστηρότερος μεταξὺ τῶν ἀγιογράφων τῆς περιόδου ταύτης, διὰ νὰ προχωρήσωμεν κατόπιν πρὸς ἐκείνους, ποὺ ὀλίγον κατ' ὀλίγον παραδίδονται εἰς τὰ θέληγτρα τῆς δυτικῆς τέχνης καὶ προετοιμάζουν οὕτω τὴν κατὰ τὸ δεύτερον κυρίως ἡμῖς τοῦ 18^{ου} αἰῶνος γενικὴν ἐπικράτησιν εἰς τὴν Ἑπτάνησον τῆς ἐντελὴς 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 κεφάλαιον¹. Ὑπολείπεται νὰ ὁμιλήσωμεν ἐδῶ περὶ τῶν ὀλίγων φορητῶν εἰκόνων του, τῶν σήμερον εἰς ἡμᾶς γνωστῶν.

Ἡ χρονολογικῶς παλαιότερα ἐξ αὐτῶν εἶναι ἡ εὗρισκομένη εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναΐσκου ἐντὸς τοῦ Κελλίου τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυάς. Παρι-

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 292 κ.ἐξ.

στάνει τὸν πάτρωνα τοῦ ναῖσκου Ἁγίον Ἰωάννην τὸν Προδρόμον ὁρθιον κατενώπιον, περωτόν, παρὰ δὲ τοὺς πόδας του τὴν ἀποτμηθεῖσαν κεφαλὴν του. Τὴν κεντρικὴν αὐτὴν παράστασιν περιβάλλουν 14 εἰκονίδια μὲ σκηνάς ἐκ τοῦ βίου τοῦ Βαπτιστοῦ (πίν. 68. 1). Τὴν χρονολογίαν τῆς εἰκόνης ἐμμέσως μόνον δυνάμεθα νὰ ἐπιτύχωμεν βοηθούμενοι ἀπὸ τὸ ἐπ' αὐτῆς ἐπίγραμμα. Εἰς αὐτὸ, πράγματι, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ὁμιλεῖ περὶ τῆς οἰκοδομῆς τοῦ ναῖσκου: *Ὅσπερ* (δηλ. ὁ Διονύσιος) *ἤγειρε ναὸν περικαλλῇ σοι* (δηλ. εἰς τὸν Προδρόμον), κατόπιν δὲ περὶ τῆς διακοσμῆσεώς του, *καὶ ἐφαίδρυνε...*¹. Ἡ εἰκὼν συνεπὶς ἐξωγραφῆθη ὅχι ἴσως πολὺ μετὰ τὴν κατὰ τὸ 1711, ὡς εἶδομεν, τοιχογράφειν τοῦ ναῖσκου² καὶ τὴν εὐθὺς μετ' αὐτὴν κατασκευὴν τοῦ τέμπλου, εἰς τὸ ὁποῖον εἶναι αὕτη προσηρμοσμένη³. Ἡ ἀπασχολοῦσα ἡμᾶς εἰκὼν τοῦ Προδρόμου παρουσιάζει τὰ αὐτὰ ἐντελῶς χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τοῦ Διονυσίου, τὰ ὁποῖα γνωρίζομεν καὶ ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναῖσκου τοῦ Κελλίου του. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Βαπτιστοῦ, μὲ τοὺς μεγάλους ὀφθαλμοὺς καὶ τὰς σχηματοποιημένας ρυτίδας, εἶναι πανομοιότυπος μὲ τὰς τῶν ὁρθίων ἁγίων εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναῖσκου. Ἐπίσης τὰ εἰκονίδια μὲ σκηνάς ἀπὸ τὸν βίον τοῦ Προδρόμου, τὰ περιβάλλοντα εἰς τὴν εἰκόνα τὴν κεντρικὴν μορφὴν, εἶναι ὅμοια μὲ τὰς ἰδίας σκηνάς, ποὺ ἐξωγράφησεν ὁ Διονύσιος εἰς τοὺς τοίχους τοῦ ναυδρίου του.

Αἱ χρονολογικῶς τελευταῖαι γνωσταὶ εἰκόνες τοῦ Διονυσίου⁴ ἀνάγονται εἰς τὰ ἔτη 1733-1737⁵. Αὗται εἶναι τέσσαρες καὶ παριστάνουν τὸν Ἰησοῦν Μέγαν Ἀρχιερέα, τὴν Ζωοδόχον Πηγὴν, τὸν Προδρόμον καὶ τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον κρατοῦντας ὁμοίωμα τῆς Ἐκκλησίας⁶. Αἱ ἐν λόγῳ

¹ Διὰ τὸ ἐπίγραμμα βλ. ἀνωτ. σ. 295.

² Βλ. ἀνωτ. σ. 293.

³ Περὶ τῆς εἰκόνης ταύτης ἐκάμαμεν βραχὺν λόγον εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 278.

⁴ Ὁ ΚΟΣΜΑΣ ΒΛΑΧΟΣ, Ἡ χειρσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους 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 οὐτε ὁ ΔΗΜΑΡΑΣ (περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 233 κ. ἐξ. σημ. 6) ἤδυνήθη ν' ἀνεύρη οὔτε καὶ ἐγώ. Πάντως ἡ εἰς τὴν Μονὴν Καρακάλλου εἰκὼν τῶν ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου κρατοῦντων τὴν Ἐκκλησίαν, ἡ φέρουσα ἀγρυρὰν ἐπένδυσιν μὲ χρονολογίαν 1725 (ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἀν.), οὐδεμίαν ἔχει σχέσιν μὲ τὴν τέχνην τοῦ Διονυσίου.

⁵ Τὸ ἐπίγραμμα ἐπὶ τῆς εἰκόνης τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς ἀναφέρει τὸ ἔτος 1737, ἐνθ' ἐν ἄλλο ἐπίγραμμα εἰς τὸν Κώδικα, τὸν προερχόμενον ἐκ τῆς ὑπὸ τοῦ Διονυσίου ἰδρυθείσης μονῆς εἰς Φουρνᾶ, ἀναφέρει ὅτι καὶ αἱ τέσσαρες εἰκόνες ἐγιναν κατὰ τὸ 1733 εἰς τὸ Ἁγίον Ὅρος. Βλ. ΔΗΜΑΡΑΣ, ἐνθ' ἀν. 236, σημ. 4. Τὰ ἐπιγράμματα ἐδημοσίευσεν ὁ ἴδιος, αὐτόθι, 262 κ. ἐξ. ἀριθ. 7, 8. Ἡ λύσις τοῦ προκύπτοντος ζητήματος δὲν εἶναι δυσχερὴς. Εἶναι δηλαδὴ πολὺ πιθανὸν ὅτι ὁ Διονύσιος ἤρχισε τὴν κατασκευὴν τῶν εἰκόνων τὸ 1733, διε ἀκόμη εὐρίσκειτο εἰς τὸ Ἁγίον Ὅρος, τὰς ἐτελείωσε δὲ τὸ 1737 εἰς τὴν μονήν, ποὺ ἔκτισεν εἰς Φουρνᾶ. Ἐν τῇ αὐτῇ περιπτώσει ἡ τελευταία χρονολογία ἀπὸ τὰς τέσσαρας εἰκόνας θὰ εἶναι ἡ τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, ἡ καὶ μόνη ἄλλωστε φέρουσα χρονολογίαν.

⁶ Ταύτας ἐδημοσίευσεν εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 10, 1937/8, 273 κ. ἐξ.

εἰκόνες προέρχονται ἐκ τῆς καταστραφείσης Μονῆς τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς, τὴν ὁποίαν εἶχεν ιδρύσει ὁ Διονύσιος εἰς τὴν πατρίδα του Φουρνᾶ, ἀπόκεινται δὲ τῶρα εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ χωρίου Φουρνᾶ. Εἰς τὰς εἰκόνας αὐτὰς ὁ Διονύσιος ἔχει καταφανῶς ἐπηρεασθῇ ἀπὸ τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, ἰδίως εἰς τὴν πτυχολογίαν, προσπαθεῖ ὁμως νὰ διατηρήσῃ τὴν φωτεινότητα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου. Πάντως αἱ μετρίας ἄλλως τέχνης εἰκόνες αὗται εἶναι τὰ καλλίτερα ἔργα τοῦ Διονυσίου.

Ἰωάννης Μόσκος¹. Οὗτος ἐθεωρεῖτο μέχρι τοῦδε ὑπὸ πάντων ὡς υἱὸς τοῦ ἁγιογράφου Ἡλίου Μόσκου, περὶ τοῦ ἔργου τοῦ ὁποίου ἐγένετο ἡδη λόγος εἰς προηγούμενον κεφάλαιον². Ἀπὸ τὴν ἐσχάτως ὁμως δημοσιευθεῖσαν διαθήκην τοῦ Ἡλίου Μόσκου³ 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 Ἡλίαν οἰκογένειαν, ὡς δύναται τις νὰ συναγάγῃ ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι καὶ αὐτὸς εἶχε γεννηθῇ εἰς τὸ Ρέθυμνον, ὅπως καὶ ὁ Ἡλίας. Τοῦτο προκύπτει ἀπὸ τὴν ἐγγραφὴν τοῦ γάμου του, κατὰ τὸ 1657, εἰς τὸ βιβλίον τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῆς Βενετίας⁴. Ποία ὁμως ἡ συγγενικὴ σχέσις τοῦ Ἰωάννου πρὸς τὸν Ἡλίαν Μόσκον δὲν γνωρίζομεν.

Ἡ μνεῖα τοῦ γάμου του εἶναι τὸ μόνον εἰς ἡμᾶς σήμερον γνωστὸν γεγονός 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 παλαιότερα γνωστὴ ἀπὸ τὰς χρονολογίας αὐτὰς εἶναι τὸ ἔτος 1680 ἐπὶ εἰκόνας τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν Μονὴν Σινᾶ⁵ (πίν. 68, 3). Ὡς τελευταία χρονολογία ἀναγράφεται συνήθως τὸ ἔτος 1714 ἐπὶ εἰκόνας τοῦ Ἀγίου Δονάτου ἀνηκούσης ἄλλοτε εἰς τὴν Συλλ. Ἀλ. Κολυβά⁶

¹ Τὴν κυριωτέραν περὶ τοῦ Ἰ. Μόσκου βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCORIU, σ. 66, σημ. 215. Πρόσθετες: ΞΥΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 60. Τοῦ αὐτοῦ, Συλλ. Σταθάτου, 18. ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγίνης, 244. ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΝ εἰς τὸν Τόμον Ἑβδομηκονταπενταετηρίδος τῆς Ριζαρείου Σχολῆς, 266 κ. ἐξ. MARCONI, I, 133.

² Περὶ τοῦ Ἡλίου Μόσκου βλ. ἀνωτ. σ. 241 κ. ἐξ. Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνδ' ἀν. 266, ἀναφέρει ὅτι εἰς τινὰς εἰκόνας του ὑπογράφεται Ἰωάννης Ἡλίας Μόσκος. Ἐγὼ πάντως δὲν συνήντησα τοιαύτην ὑπογραφὴν εἰς τὰ γνωστά μου ἔργα τοῦ ἁγιογράφου τούτου.

³ Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Α. ΖΩΗ εἰς τὸ περιοδ. Κρητ. Χρονικά 8, 1954, 217 κ. ἐξ.

⁴ ΜΕΡΤΖΙΟΥ, Θωμ. Φλαγγίνης, 244.

⁵ ΑΜΑΝΤΟΥ, Συναϊτικά μνημεῖα, 56.

⁶ Βλ. Congrès International des Orientalistes XVI^e session, Athènes 1912. Exposition d'icônes byzantines. [Α. ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ], Catalogue des icônes, Athènes 1912, σ. 12, ἀριθ. 55.

και τώρα εύρισκομένης εις την Συλλ. Λοβέρδου¹. Εις την ιδίαν όμως Συλλογήν υπάρχει εικών με σκηνάς από τὸ Εὐαγγέλιον φέρουσα, ἣν ἡ ἀνάγνωσις τοῦ Παπαγιαννοπούλου - Παλαίου εἶναι ἀκριβής, χρονολογίαν 1721².

Ὁ Ἰωάννης Μόσκος εἶναι ζωγράφος ἀνίστου καλλιτεχνικῆς ικανότητος. Ὑπάρχουν ἔργα του, ὅπως ἡ εἰκὼν τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης εἰς τὴν ἄλλοτε Συλλ. Sterbini³, ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου, ἡ εύρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη, ὁ Ἅγιος Νικόλαος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου⁴ (πίν. 68. 2) καὶ ἄλλαι, ὅπου ἡ τέχνη εἶναι ἀρίστη. Εἰς τὰς πλείους δὲ τῶν εἰκόνων του ἡ τέχνη εἶναι πολὺ μετρία. Ἡ ἀνισότης αὐτῇ τῆς τέχνης προέρχεται ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὰ διαφορετικὰ πρότυπα, τὰ ὁποῖα ὁ ζωγράφος εἶχεν ὑπ' ὄψει του. Ὁ Μόσκος δηλαδὴ συνεχίζει τὴν τάσιν ὠρισμένων ζωγράφων τῆς προηγουμένης ἐποχῆς πρὸς ἀναδρομὴν εἰς τὴν παλαιότεραν τέχνην, τάσιν, διὰ τὴν ὁποίαν εἶδομεν ὅτι ὁμιλεῖ, προκειμένου περὶ τοῦ Ἱερεμίου Παλλαδᾶ, ὁ Νεκτάριος Ἱεροσολύμων⁵. Ἡ τάσις ἄλλωστε αὐτῇ χαρακτηρίζει, ὅπως παρατηρήσαμεν, καὶ τὸ ἔργον τῶν τοιχογράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, διὰ τοὺς ὁποίους ἔγινε λόγος εἰς τὸ προηγούμενον κεφάλαιον.

Εἰς τὴν ἀντιγραφὴν αὐτὴν τῶν παλαιότερων προτύπων ὀφείλεται, νομίζω, ἡ ἀξιόλογος τέχνη ὠρισμένων ἔργων του. Πράγματι, ἡ Ἀγία Αἰκατερίνη τῆς ἄλλοτε Συλλ. Sterbini εἶναι πιστὸν σχεδὸν ἀντίγραφον τῆς εἰκόνος τοῦ Βίκτωρος τοῦ Κρητὸς εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον⁶. Διὰ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, τὴν εύρισκομένην ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη, θὰ εἶχεν ἀσφαλῶς πρὸ ὀφθαλμῶν μίαν τῶν πολυαρίθμων εἰκόνων μετὰ τὸ θέμα αὐτό, τὰς ὁποίας ἐζωγράφησεν ὁ Ἡλίας Μόσκος. Ἀλλαχοῦ χρησιμοποιεῖ ὡς πρότυπα εἰκόνas τοῦ Ἑμμ. Τζάνε⁷.

Αὐτὴ πιθανώτατα ἡ ἀντιγραφὴ παλαιότερων ἔργων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν ἔλειπεν ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις, ἔκαμεν, ὥστε νὰ ὑπάρχουν εἰς τὰς εἰκόνas τοῦ Μόσκου ἀρκετὰ στοιχεῖα ξένα πρὸς τὴν ὁρθόδοξον παράδοσιν. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι περισσότερον αἰσθητὰ εἰς τὰ μικρὰ εἰκονίδια, μετὰ 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 MÛÑOZ, Grottaferata, σ. 46, εἰκ. 24.

⁴ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 48, ἀριθ. 304. "Εν ἀπὸ τὰ εἰκονίδια ἐν ΖΕΡΒΟΣ, L'art en Grèce, πίν. 366.

⁵ Βλ. ἀνωτ. σ. 220.

⁶ Βλ. ἀνωτ. σ. 213.

⁷ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 61.

σκος συνηθίζει νὰ περιβάλλῃ τὴν κεντρικὴν μορφήν 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 προοπτικὴν, αἱ λευκαὶ καὶ μαῦραι πλάκες, ποὺ καλύπτουν τὸ ἔδαφος, τὸ βάθος μὲ τὸ τοπίον καὶ ἄλλαι ἀκόμη λεπτομέρειαι ἔρχονται ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν παλαιότερων ἁγιογράφων μὲ δυτικὴν ἐπίδρασιν. Πολλοὶ ἀπὸ τὰς λεπτομερείας αὐτὰς ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὴν τέχνην τοῦ Γ. Κλόντζα¹.

Ἡ ἔμμεσος καὶ πιθανῶς ἀκουσία αὐτῇ δυτικῇ 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 μορφήν 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 αὐτῇ 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 Βενετίας². 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. Σταθάτου³, 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 ἔμμονὴ εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν, τὴν ὁποίαν ἀντιπροσωπεύουν ὁ Διονύσιος ἐν μέρει δὲ καὶ ὁ Ἰωάννης Μόσκος, δὲν εὑρίσκει, φαίνεται, ὁπαδοὺς μὲ τὴν πάροδον τοῦ χρόνου. Οἱ ἁγιογράφοι προσανατολίζονται ὁλονὸν 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. ἐξ., εἰκ. 113 - 120. Περί τοῦ Κλόντζα βλ. ἀνωτ. σ. 174 κ. ἐξ.

² Βλ. προχέως R. HAMANN, Geschichte der Kunst, νέα ἐκδ. Berlin 1955, σ. 483 εἰκ. 596.

³ ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 10. Βλ. καὶ σ. 18 κ. ἐξ. ἀριθ. 17.

τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως, ἀγῶνα, ὁ ὁποῖος κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα διανύει τὴν τελευταίαν του φάσιν, ἀντιπροσωπεύει ὁμὰς ὄχι μικρὰ ζωγράφων τοῦ πρώτου κυρίως ἡμίσεος τοῦ αἵωνος τούτου. Ἐξ αὐτῶν θὰ ἴδωμεν ἐδῶ τοὺς σπουδαιότερους.

Κωνσταντῖνος Κονταρίνης¹. Τοῦ πιθανῶς ἐκ Ρεθύμνου καταγομένου ἀγιογράφου 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 Μουσεῖον², τὸ δὲ τελευταῖον γνωστόν, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Χαλαλάμπους (1732) εἰς τὴν Συλλ. Μ. Καλλιγᾶ. Ἡ ἀχρονολόγητος εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου μεταξὺ τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλεῖου καὶ τοῦ Ἁγίου Ἀντίπα εἰς τὴν Συλλ. Λοβέδρου³ (πίν. 69. 1) μᾶς δίδει σαφῆ ἰδέαν τῆς μεταβατικῆς τεχνιοποιίας τοῦ ἡμετέρου ἀγιογράφου. Εἰκονίζων τοὺς τρεῖς τούτους ὁρθοὺς ἁγίους ὁ Κονταρίνης, προσπαθεῖ νὰ μείνῃ πιστὸς εἰς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην. Ἄλλ' ὁ Ἰησοῦς μεταξὺ τῶν Ἀγγέλων ἐπὶ νεφελῶν εἰς τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκόνης ἀντιγράφει πιστότατα ἰταλικὸν πρότυπον, τὸ ὁποῖον ὁ ζωγράφος προσεπάθησεν ν' ἀποδώσῃ μὲ τὴν ὁρθόδοξον τεχνικὴν. Ἐξ αὐτοῦ δὲ καὶ ἡ σχηματοποιημένη μορφή τῶν νεφῶν ποὺ εἶναι ὅμοια μὲ τὰ νέφη εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 1718 εἰκόνα τοῦ ἰδίου ζωγράφου εἰς τὴν Συλλ. Σταθάτου⁴. Ὁ Κονταρίνης ὅμως δὲν ἠρέκασθη εἰς τὴν χρησιμοποίησιν λεπτομερειῶν μόνον δανεισμένων ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Μία μικρὰ ἑλλειψοειδὴς εἰκὼν τῆς Ἀποκαθλώσεως μὲ τὴν ὑπογραφὴν του, εὗρισκομένη ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλᾶκη καὶ περιελθούσα κατόπιν εἰς τὴν Συλλ. Αἰμ. Βελιμέζη, εἶναι πιστὸν ἀντίγραφον δυτικοῦ πίνακος⁵.

Τὴν αὐτὴν προσπάθειαν ἐμμονῆς εἰς τὴν ὁρθόδοξον τέχνην, ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδίαν ἀδυναμίαν ἀντιστάσεως εἰς τὰς δυτικὰς ἐπιδράσεις, δεικνύει καὶ ἡ τέχνη ἐνὸς ἄλλου ἀξιολόγου ἀγιογράφου τῆς αὐτῆς ἐποχῆς, τοῦ ἐκ Κεφαλληνίας ἱερέως Λέοντος Λειχοῦδου⁶. Ἡ εἰκὼν τοῦ Ἁγίου Νικολάου μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1733) εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη⁷ εἶναι χαρα-

¹ Τὴν περὶ Κονταρίνη βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCORIU, σ. 66, σημ. 214. Πρόσθετες ΣΥΓΓΡΟΜΑΤΩΝ, Συλλ. Σταθάτου, 19. Ὁ ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Ἑλλήνων Ὁρθόδοξων Ἀποικία, 145, κατατάσσει ἐσφαλμένως τὸν Κονταρίνην μεταξὺ τῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἵωνος. Ὁ Κονταρίνης εἶναι πιθανάτα διάφορος τοῦ Κωνστ. Κόνταρη, περὶ τοῦ ὁποίου βλ. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 112 κ. ἑξ.

² ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδὴγ. Βυζαντ. Μουσείου, 2^α ἐκδ. σ. 89, ἀριθ. 299.

³ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 65, ἀριθ. 470.

⁴ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, πίν. 17.

⁵ Εἰκόνα παρέχει ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἔναντι σ. 104.

⁶ Βλ. περὶ τούτου ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 133 καὶ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 85.

⁷ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 43 καὶ σ. 85 κ. ἑξ.

κτηριστικὸν παράδειγμα τῶν ἐπιδιώξεων τῆς ἀγιογραφίας 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 προοπτικὴ, αἱ πτυχαὶ τῶν ἐνδυμάτων δεικνύουν σαφῶς τὴν προσπάθειαν αὐτήν. Ὁ Λειχούδης ἐμφανίζεται οὕτω ὡς εἰς τῶν περισσότερων ἀντιπροσωπευτικῶν συνεχιστῶν, κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, τῆς «βελτιωμένης βυζαντινῆς σχολῆς», διὰ τὴν ὁποίαν ἐκάμαμεν λόγον εἰς ἄλλο μέρος τοῦ βιβλίου τούτου¹.

Στέφανος Τζανκαρόλας². Ἄν καὶ τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Τζανκαρόλα καταλαμβάνει τὰς δύο τελευταίας δεκάδας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, νομίζω ὅτι τὸ ἔργον τοῦ ἀγιογράφου τούτου ἀντιπροσωπεύει περισσότερον τὴν τέχνην τοῦ 18^{ου} 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 κρητικὴν 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 σῶζεται ἀκόμη ὁ εἰς τὴν οἰκογένειαν Τζανκαρόλα ἀνήκων ναὸς τῆς Ἀγίας Τριάδος, ἀνεγερθεὶς, συμφώνως πρὸς τὴν ἐπιγραφὴν τὴν εὕρισκομένην εἰς τὸν νάρθηκα, τὸ 1680⁴. Ἀπὸ τὰς εἰκόνας, αἱ ὁποῖαι ἄλλοτε ἐκόσμων 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 Ἀγίου Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου, ἡ εὕρισκομένη τῶρα εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη⁵. 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, ἠλλαξεν ὄνομα, τότε θὰ μετωνομάσθῃ

¹ Βλ. ἀνωτ. σ. 278 κ. ἐξ.

² Τὴν περὶ Τζανκαρόλα σχετικὴν βιβλιογραφίαν παρέχει ὁ PROCORIU, σ. 62, σημ. 211.

³ Κ. ΖΗΣΙΟΥ εἰς τὸ περιοδ. Ἀρμονία, 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' ἄν.

εις Στέφανον, ἵνα τὸ μοναχικόν του ὄνομα ἀρχίξῃ ἀπὸ τὸ ἴδιον γράμμα μὲ τὸ κοσμικόν, ὅπως κατ' ἔθος γίνεται. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι τὸν εἰς τὴν Κέρκυραν ναὸν τῆς Ἀγίας Τριάδος ἵδρυσεν ὁ ἴδιος ὁ Σπυριδων - Στέφανος Τζανκαρόλας, ὅτε ἦτο ἀκόμη κοσμικός. Εἰς τὴν εἰκασίαν αὐτὴν μᾶς ὡδήγηε ἡ χρονολογία 1680 ἢ ὑπάρχουσα, ὡς εἶδομεν, εἰς τὸν νάρθηκα. Μετὰ τὴν οἰκοδομήν, ὁ Τζανκαρόλας ἤρχισε τὴν κατασκευὴν τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου, δηλαδὴ τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης καὶ τῆς Ἀγίας Νίκης. Τοῦτο ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ἐπ' αὐτῶν ὑπογραφὴν: *Χεῖρ Σπυριδωνος Τζανκαρόλου*, τὴν ὁποίαν συνώδευεν ἡ χρονολογία 1685¹. Τῆς ἰδίας ἀσφαλῶς ἐποχῆς ἦτο καὶ ἡ θύρα τῆς Ὡραίας Πύλης μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Ἰησοῦ *Ἴδε ὁ ἄνθρωπος* καὶ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Σπυριδωνος Τζανκαρόλα, παρὰ τὴν ὁποίαν ὑπῆρχον διάφοροι χρονολογίαι καὶ ἀριθμοὶ ἄγνωστοι τι σημαίνοντες².

Μετὰξὺ τοῦ 1685 καὶ τοῦ 1688 ὁ Τζανκαρόλας ἐκάρῃ μοναχὸς καὶ ἐχειροτονήθη ἱεροδιάκονος. Τοῦτο ἐξάγεται ἀπὸ τὴν ὑπογραφὴν του: *Ποίημα ἱεροδιακόνου Στεφάνου Τζανκαρόλου* μὲ τὴν χρονολογίαν 1688 ἐπὶ τῆς εἰκόνης τοῦ Ἀγίου Ἰακώβου τοῦ Ἀδελφοθέου, τῆς ἀποκειμένης, ὡς εἵπομεν, εἰς τὸ Μουσ. Μπενάκη³ καὶ ἀποτελοῦσης τὴν θύραν τῆς Προθέσεως τοῦ ναοῦ⁴. Εἰς τὸν ἱερατικὸν βαθμὸν τοῦ διακόνου ὁ Τζανκαρόλας ἔμεινε μέχρι τοῦλάχιστον τοῦ 1700, ὁπότε ἐχειροτονήθη ἱερεὺς. 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 ἱερεὺς⁵.

Οὕτω εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν σταδιοδρομίαν τοῦ Τζανκαρόλου δυνάμεθα νὰ διακρίνωμεν τρεῖς περιόδους: τὴν τοῦ κοσμικοῦ μὲ τὸ ὄνομα Σπυριδων, ἡ ὁποία φθάνει μέχρι τοῦ 1688, τὴν τοῦ ἱεροδιακόνου, ἀπὸ δὲ τοῦ 1700 τὴν τοῦ ἱερέως. Τὴν δρᾶσιν τέλος τοῦ ἀγιογράφου τούτου δυνάμεθα νὰ παρακολουθήσωμεν ἀπὸ τὰ χρονολογημένα ἔργα του μέχρι τοῦ ἔτους 1710, τὸ ὅποιον φέρει εἰκὼν τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου ὑπάρχουσα, ὡς γράφει ὁ Σισιλιάνος, εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρεδου⁶.

Περὶ τῆς τέχνης τοῦ Τζανκαρόλα κατὰ τὴν περίοδον, ποὺ ἦτο κοσμικός

¹ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ἔνθ. ἀν.

² Αὐτόθι.

³ ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν. 31 καὶ σ. 63 κ. ἐξ.

⁴ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ἔνθ' ἀν.

⁵ ΖΗΣΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. σ. 246, ἀριθ. 65.

⁶ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 224. Τὴν εἰκόνα ταύτην οὐτε ὁ Παπαγιαννόπουλος - Παλαιὸς ἀναφέρει οὐτε ἐγὼ εἶδον.

καὶ ἔφερε τὸ ὄνομα Σπυρίδων, δηλαδή μέχρι τοῦ 1688, οὐδὲν γνωρίζομεν, διότι πᾶσαι αἱ εἰκόνες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Τριάδος εἰς τὴν Κέρκυραν ἐπωλήθησαν τὸ 1914¹ καὶ εἶναι ἄγνωστον ποῦ τώρα εὐρίσκονται. Ἔργον τῆς περιόδου ταύτης τοῦ ζωγράφου εἶναι πιθανῶς ἡ εἰκὼν τῆς Ἀγίας Τριάδος, ἡ ὁποία μόνη εἶχεν ἀπομείνει εἰς τὴν ἐκκλησίαν ἐκ τοῦ ὅλου αὐτῆς διακόσμου καὶ ἥδη εὐρίσκεται εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Μουσείου Κερκύρας. Δυστυχῶς τὸ κάτω μέρος τῆς ὥραιας καὶ αὐστηρᾶς τέχνης εἰκόνης αὐτῆς ἔχει ὑποστῇ ἐπανειλημμένας ἐπισκευάς, αἱ ὁποῖαι ἐξηφάνισαν τὴν τυχὸν ὑπάρχουσαν ὑπογραφὴν καὶ χρονολογίαν². 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. Μπενάκη³, ἀποτελὼν ἴσως τμήμα τοῦ ἀρτοφορίου τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας 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 εἰκόνης τοῦ Προδρόμου εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ναοῦ τούτου: «...ἔχει σκληρὰ καὶ ἀποτεταμένας τὰς γραμμάς, ἔργον τοῦ αὐχμηροῦ καὶ τραχέος κακοῦ τρόπου τῆς βυζαντιακῆς τέχνης, ἔνθα ἡ δίοψις ἀγνοεῖται, αἱ δὲ πεδιάδες καὶ τὰ ὄρη αἵρονται 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 προσέγγις τοῦ ἁγιογράφου πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην. Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος Τήρων τῆς Συλλ. Δοβέρδου, 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 Πρακτικά τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1934 - 36. Περίοδος Γ', τόμ. Α', 1938 (= Byzant.-neogr. Jahrbücher, 13, 1936/37), σ. 74, εἰκ. 6. Προβλ. καὶ σ. 75. Ἡ αὐτόθι, σ. 74, εἰκ. 8, παρατιθεμένη εἰκὼν τοῦ ἁγίου Παντελεήμονος, ἡ προσερχομένη ἐκ τοῦ ἰδίου ναοῦ, ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἔργον τοῦ Τζανκαρόλα.

³ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, πίν 32 καὶ σ. 64.

⁴ ΖΗΣΙΟΥ, ἔνθ' ἀν. 231.

⁵ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 52, ἀριθ. 335. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 223. Ἡ συμπλήρωσις τῆς χρονολογίας ΑΧ[?] (1690), τὴν ὁποίαν παραθέτει ὁ Σισιλιανὸς καὶ τοῖτον ἀκολουθῶν ὁ Παπαγιαννόπουλος - Παλαιός, δὲν εἶναι διόλου ἀσφαλής. Ἀναμφιβόλως τὸ ἔργον εἶναι παλαιότερον τοῦ 1688, ὅτε ἐξωγραφήθη 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 Οἰήνον ἐπὶ τοῦ ἐπιγονατίου, ποὺ ἀντιγράφουν, ὅπως ἤδη ἐσημειώσαμεν¹, 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' ὧν τεχνικῆς, οὐδὲν πλεόν ἐνθυμίζει τὴν παλαιὰν ὁρθόδοξον παράδοσιν, φαίνεται δὲ βέβαιον ὅτι ἀντιγράφει ἰταλικὴν χαλκογραφίαν.

Κατὰ τὸ 1700, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου βρεφοκρατούσης μετὰ τῶν οἰκῶν τοῦ Ἀκαθίστου, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὸν ναὸν τῆς Μονῆς Σισίων Κεφαλληνίας, ὁ ἔξιταλισμὸς ἔχει πλεόν συντελεσθῇ². Τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Τζανκαρόλα πολὺ ἐθανμάσθη εἰς παλαιότεραν ἐποχὴν. Ὁ ΖΗΣΙΟΥ τὸ ἐχαρακτήρισεν ὡς «τὸ κάλλιστον (...) ἐν Ἑλλάδι τέχνης βυζαντιακῆς»³. Ὅσον ὁμως καὶ ἂν ὑπεστήριξεν οὗτος ὅτι ἡ Παναγία τοῦ Τζανκαρόλα «δὲν εἶναι ἰταλικὴ ἀλλ' ἀγνωστάτου τύπου βυζαντιακοῦ τῶν παλαιῶν καλῶν χρόνων τῆς τέχνης τῆς εὐγενεὺς»⁴, εἰς τὴν πραγματικότητα εἶναι ἀντίγραφον τῆς περιφήμου *Madonna della seggiola* τοῦ Ραφαήλ, τῆς ἀποκειμένης εἰς τὴν Galleria Pitti τῆς Φλωρεντίας⁵, ὅπως πρῶτος, καθ' ὅσον γνωρίζω, ἐσημείωσεν ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ⁶, ὁ ὁποῖος ἐν τούτοις παρατηρεῖ ὅτι «τὸ ἐράσμιον καὶ προσήγνὲς τῆς Παναγίας (τοῦ Ραφαήλ) ἦθος ἔλαβεν ἐν τῇ Παναγίᾳ τοῦ Τζανκαρόλου κρητὸς σκαιὸν καὶ πως σκυθρωπάζοντα χαρακτηριστὰ, ὥστε κατὰ τοῦτο τοῦλάχιστον πλησιάζει εἰς τὸν αὐστηρὸν βυζαντινὸν ρυθμὸν»⁷. Ἐντελῶς δυτικοῦ ἐπίσης

¹ ΣΥΓΓΡΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 64.

² Ἡ κεντρικὴ παράστασις τῆς Θεοτόκου μετὰ τὸ βρέφος ἔχει ἀπεικονισθῇ ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἐναντὶ σ. 96. Σχεδιάσμα ἐνός τῶν εἰκονιδίων τοῦ Ἀκαθίστου (*Δάμας ἐν τῇ Ἀγνύτῳ*) παραθέτει ὁ Γ. ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, Βυζαντινὴ τέχνη καὶ βυζαντινοὶ καλλιτέχναι, Ἀθῆναι 1893, σ. 157, εἰκ. 16. Ἡ ὑπογραφή τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ χρονολογία ἐν ΖΗΣΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. σ. 246, ἀριθ. 65.

³ ΖΗΣΙΟΥ, ἐνθ' ἄν. 230.

⁴ Αὐτόθι, 231.

⁵ Εἰκὼν ταύτης προχέριως παρὰ Α. 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, ἐνθ' ἄν.

χαρακτήρος, παρ' ὅλην τὴν θαυμαζομένην λεπτότητα τῆς ἐπεξεργασίας των, εἶναι καὶ τὰ εἰκονίδια τοῦ Ἀκαθίστου τὰ περιβάλλοντα τὴν κεντρικὴν παράστασιν τῆς βρεφοκρατοῦσης Θεοτόκου. Ἡ ἀκριβὴς ἀνατομία, αἱ κινήσεις, τὰ ἰταλικῆς μορφῆς οἰκοδομήματα, ἡ ἐντελὴς φυσικὴ προοπτικὴ οὐδεμίαν ἔχουν σχέσιν μὲ τὴν ὁρθόδοξον παράδοσιν. Εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τῆς Μονῆς Σισίων ὁ Τζανκαρόλας ἔχει ἀπομακρυνθῆ καὶ ἀπὸ αὐτὴν ἀκόμη τὴν πατροπαράδοτον τεχνικὴν. Ὅπως ἤδη παρατήρησεν ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, «ἡ ἐργασία ἐγένετο διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ψοῦ¹, ἀλλ' ἡ ἀπόχρωσις, εἴτε ἡ φθορὰ τῶν χρωμάτων² ἐν τῷ προσώπῳ τῆς Παναγίας εἶναι τοιαύτη, ὥστε ἀμφιβάλλει τις ἂν ἐγένετο διὰ τοῦ ψοῦ ἢ μὴ ἔχη πρὸ αὐτοῦ ἀληθὴ ἐλαιογράφειαν»³. Τὸ φαινόμενον ὅμως τοῦτο ἔχει γενικωτέραν σημασίαν διὰ τὴν τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα καὶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ κατωτέρω.

Τὰς ἰδίας τάσεις μὲ τὸν Τζανκαρόλαν δεικνύουν καὶ μερικοὶ ἄλλοι ἁγιογράφοι τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων τούτων εὐρίσκοντο 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. Ὅπως δὲ τὰ ἔργα τῶν ζωγράφων αὐτῶν δεικνύουν ὅτι ἡ τάσις τῆς ἁγιογραφίας, ἀρχομένου τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, πρὸς ἐμμονὴν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν ἦτο σχεδὸν γενικὴ. Ἀλλὰ καὶ ἡ προτίμησις τοῦ κοινοῦ πρὸς τὴν δυτικὴν τέχνην ἦτο, φαίνεται, πολὺ ἰσχυρὰ, τοῦλάχιστον εἰς τὰς ἀνωτέρας τάξεις. Οὕτω οἱ ἁγιογράφοι, παρὰ τὰς καλλιτεχνικὰς τῶν ἱσῶς πεποιεήσεις, ὑπερχεοῦντο ν' ἀκολουθοῦν τὰς προτιμήσεις τῶν πελατῶν των.

Μεταξὺ τῶν τεχνιτῶν τούτων δέον ν' ἀναφέρωμεν τὸν Γεράσιμον Κουλουμπήν, ὁ ὁποῖος μετὰ τοῦ Γεωργίου Γρυπάρη⁴ ἐξωγράφησαν τὸ 1719 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Κόλλα τῆς Ζακύνθου τὰς δύο θύρας τοῦ τέμπλου μὲ παραστάσεις ὁλοσώμων τῶν Ἁγίων Σιλβέστρου καὶ Κλήμεντος παπῶν Ρώμης⁵. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν δύο

¹ Δηλαδή μὲ τὴν πατροπαράδοτον τεχνικὴν, τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποιοῦν 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 Ἱταλῶν ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως.

³ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχνη, 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 σύνθηες ἐξωγραφημένη δι' ἐλαίου...».

⁴ Βλ. περὶ τούτων ΣΙΣΙΑΝΑΝ, 119 καὶ 66.

⁵ Αἱ δύο εἰκόνες εἶναι ἀνυπόγραφοι. Ἡ ὑπογραφή εὐρίσκετο 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. Μπενάκη¹. Ἡ ὅλη ὁμῶς παρὰστασις σχετίζεται περισσότερον πρὸς τὴν ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἰάσωνος καὶ Σωσιπάτρου τῆς Κερκύρας προερχομένην θύραν, τὴν ἀποκειμένην τώρα εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Μουσείου Κερκύρας, μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Κυρίλλου, ἔργον τοῦ Ἑμμ. Τζάνε μὲ χρονολογίαν 1654². Ἀκόμη δὲ καὶ εἰς τὰς μικροσκοπικὰς εἰκόνας Ἀγγέλων, προφητῶν, ἀποστόλων κλπ. τὰς κοσμοῦσας τὰ ἐπιτραχήλια, τὰ ἐπιγονάτια καὶ τὰ Εὐαγγέλια τῶν δύο παπῶν, ὁ Κουλουμπῆς καὶ ὁ Γρυπάρης, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Τζανκαρόλαν, διετήρησαν τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Ἄν ὁμοῦς προσέξῃ κανεῖς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν, ἰδίως εἰς τὰ πρόσωπα, θὰ διαπιστώσῃ ὅτι αὕτη, παρ' ὅλην τῆς τὴν προσήλωσιν εἰς τὴν παράδοσιν, ἔχει ἀποβῆ ἔντελῶς τυπικὴ καὶ ψυχρά. Εἶναι μία τεχνικὴ ἀκαδημαϊκὴ, χωρὶς πλέον τὸν παλμόν, ποῦ χαρακτηρίζει τὰ ἔργα τῶν Κρητῶν τεχνιτῶν τοῦ 16^{ου} καὶ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος.

Εἰς ἀγιογράφος σύγχρονος πρὸς τὸν Τζανκαρόλαν, παρουσιάζων καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν ἀρκετὰ ἀνάλογον πρὸς αὐτόν, εἶναι ὁ Νικόλαος Καλέργης³. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἀγιογράφου τούτου χρονολογοῦνται ἀπὸ τοῦ 1715, τὰς ὁποίας ἀπεκάλυψεν ὁ Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀγίας Ἄννας Ζακύνθου, εἶναι ἔργα αὐστηρότατα, παρ' ὅλον ὅτι ἡ τεχνικὴ τῶν πλησιάζει περισσότερον πρὸς τὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων⁴. Ὀλίγα ἔτι ἀργότερον, τὸ 1722, εἰς τὸ ἔλλειψοειδὲς θωράκιον τέμπλου τῆς Συλλ. Λοβέρδου τὸ παριστάνον τὴν θύσαν καὶ τὴν προφητείαν τοῦ Βαλαάμ⁵ (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 πανοπλῖαι τῶν πολεμιστῶν δεικνύουν σαφῶς ὅτι πρόκειται περὶ ἀντιγραφῆς δυτικοῦ πίνακος. Τὸ 1732 εἰς τὴν εὐτυχῶς διασωθεῖσαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν Ὠραίων Πύλιν τοῦ ναοῦ τῶν Ταξιάρχων Ζακύνθου ζωγραφίζει ὁ Καλέργης τὸν Ἰησοῦν Ἰδε ὁ ἄνθρωπος ὀρθιον, δλόσωμον⁶. Εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ δύναται τις νὰ διακρίνῃ τὰ δύο στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ ἡμετέρου ἀγιογράφου. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ καὶ ὁ γυ-

δπου εἰκονίζετο ὁ Ἅγιος Λέων πάπας Ρώμης. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 67. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι καὶ αἱ δύο διασωθεῖσαι ἀνυπόγραφοι θύραι εἶναι ἔργα τῶν ἰδίων ζωγράφων.

¹ ΣΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, 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 ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 99 κ. ἑξ.

⁴ Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, 1, 1956, Μάρτιος, σ. 15 καὶ εἰκ. 3.

⁵ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 72, ἀριθ. 536.

⁶ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ, ἔνθ' ἄν. τευχ. 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 18^{ου} αἰῶνος, προκύπτουν δύο στοιχεῖα βασικῆς σημασίας διὰ τὴν κατανόησιν τῆς περαιτέρω ἐξελίξεως τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῶν λόγων τοῦ μετὰ ταῦτα ἐπελθόντος πλήρους ἐξιταλισμοῦ τῆς. Τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα εἶναι ἅφ' ἑνὸς ἡ ἀντιγραφή αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων καὶ ἅφ' ἑτέρου ἡ διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ φῶς ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας.

Ἡ ἀντιγραφή τῶν δυτικῶν πινάκων. Ἐξετάζοντες εἰς προηγούμενον κεφάλαιον τὰ διαδοχικὰ στάδια τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως ἐπὶ τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, παρατηρήσαμεν ὅτι καὶ μέχρι τοῦ τέλους περιπτου τοῦ 17^{ου} αἰῶνος οἱ ἁγιογράφοι ἐδανείζοντο στοιχεῖα μόνον καὶ λεπτομερείας, περισσότερας ἢ ὀλιγωτέρας, ἀπὸ τοὺς δυτικοὺς πίνακας. Τὰ στοιχεῖα ταῦτα οἱ ἁγιογράφοι, ἀναλόγως τῆς καλλιτεχνικῆς τῶν ἱκανότητος ἢ καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς τῶν κοσμοθεωρίας, ὑπέτασσον περισσότερον ἢ ὀλιγότερον εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τῶν. Οὕτω εἰς τὰ ἔργα ἄλλων ζωγράφων τὰ δάνεια ταῦτα εἶναι λίαν εὐδιάκριτα, ἐνῶ εἰς ἄλλους, ἰδίως εἰς τοὺς Κρητάς τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, χρειάζεται προσεκτικὴ παρατήρησις καὶ ἀνάλυσις διὰ νὰ τὰ ἀνέυρη τις.

Ἦδη ὅμως ἀπὸ τοῦ τελευταίου περιπτου τετάρτου τοῦ 17^{ου} 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 ἤρκοῦντο πλέον εἰς τὸν δανεισμὸν δυτικῶν στοιχείων μόνον καὶ λεπτομερειῶν. Ὑπερβάλλοντες, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, εἰς ζῆλον, φθάνουν εἰς τὸ σημεῖον ν' ἀντιγράψουν αὐτουσίους δυτικοὺς πίνακας.

Τοῦτο εἶχε βεβαίως ἀρχίσει ἀπὸ παλαιότερων χρόνων. Παράδειγμα χαρακτηριστικὸν εἶναι σειρὰ ὅλη εἰκόνων τῆς Ἀποκαθηλώσεως ἀπὸ τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, αἱ ὁποῖαι ἀντιγράφουν χαλκογραφίαν τοῦ Marcantonio Raimondi¹. Ἐκεῖ ὅμως οἱ ἁγιογράφοι δὲν ἀκολουθοῦν τυφλῶς τὸ ἰταλικόν των πρότυπον. Ἐπιφέρουν σειρὰν τροποποιήσεων, αἱ ὁποῖαι ὥς

¹ Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὰ Κρητ. Χρον., 1, 1947, 38 κ. ἑξ. καὶ πίν. Ζ, Θ.

ἀποτέλεσμα εἶχον τὴν, κατὰ τινὰ τρόπον, ἐνσωμάτωσιν τοῦ θέματος εἰς τὰ πλαίσια τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας.

Δὲν συμβαίνει ὁμως τὸ ἴδιον μὲ τοὺς ἀγιογράφους τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 17^{ου} καὶ τῶν πρώτων τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Τώρα οἱ τεχνῖται οὗτοι ἀντιγράφουν τὰ δυτικά των πρότυπα χωρὶς καμίαν πλέον προσπάθειαν διαμορφώσεως των συμφώνως πρὸς τὴν τεχνοτροπία τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Οὗτοι ἀπλῶς μεταφράζουν τοὺς δυτικούς πίνακας εἰς τὴν ὀρθόδοξον Κρητικὴν τεχνικὴν.

Παράδειγμα ἀπὸ τὰ παλαιότερα, ἐκ τῶν εἰς ἡμὲς τοῦλάχιστον γνωστῶν, εἶναι δύο θωράκια τέμπλου μὲ ξυλόγλυπτον πλαίσιον, εὐρισκόμενα πρὸ τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου. Τὸ ἐν τούτων παρίστανε τὸν Πρόδρομον δεικνύοντα τὸν ἐρχόμενον Ἰησοῦν (*Ἴδε ὁ ἀμὸς 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 ἐγγράφον τοῦ καταστραφέντος Ὑποθηκοφυλακείου Ζακύνθου ἀνεφέρετο τὸ 1674 ὡς παραδίδων μαθήματα ζωγραφικῆς¹. Εἰς τὰ δύο αὐτὰ θωράκια ὁ Στέντας ἔχει μεταφράσει εἰς τὴν τεχνικὴν τοῦ φῶς αὐτουσίους τοὺς δυτικούς πίνακας, πὺ τοῦ ἐχρησίμευσαν ὡς πρότυπα, χωρὶς καμίαν προσπάθειαν προσαρμογῆς εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, προσπάθειαν, τὴν ὁποίαν εἶδομεν ὅτι κατέβαλον οἱ παλαιότεροι ἀγιογράφοι.

Ἡ μεταφορὰ αὐτὴ εἰς τὰ ἔργα τῶν Ἑλλήνων ἀγιογράφων αὐτουσίων δυτικῶν πινάκων γίνεται περισσότερον κοινὴ κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18^{ου} αἰῶνος. Ὁ Κ. Κονταρίνης εἰς τὴν Ἀποκαθήλωσιν τῆς Συλλ. Βελιμέζη², ὁ Τζανακόλας τὸ 1700 εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων, ὁ Ν. Κατέργης τὸ 1722 εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Βαλαὰμ τῆς Συλλ. Λοβέρδου (πίν. 70. 1), ὁ Δ. Νομικός τὸ ἴδιον ἔτος εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὸ Κήρυγμα τοῦ Ἡσαίου τῆς ἰδίας Συλλογῆς³, ὁ Παναγιώτης Παραμυθιώτης τὸ 1724 εἰς τὸν Μυστικὸν Δείπνον τοῦ ναοῦ τῆς Σπηλαιωτίσσης Κερκύρας⁴ καὶ ἄλλοι ἀκόμη ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ παραδείγματα τῆς τάσεως ταύτης. Μία

¹ Πρβλ. Α. ΖΩΝΗ εἰς τὸ περιοδ. Παντογνώστης, 2, 1923, σ. 229, ἀριθ. 102. Βλ. καὶ L. ΖΟΪΣ, Zante et son Musée, Zante 1935, σ. 20, ἀριθ. 36 καὶ σ. 22, ἀριθ. 57. Ὡς καὶ ἀλλαχοῦ παρατήρησα, ΣΥΓΓΟΡΟΥΛΟΥ, Συλλ. Σταθάτου, 17, ὁ ἱερεὺς Σπυρίδων Στέντας δὲν δύναται νὰ ταυτισθῇ μὲ τὸν ἱερέα Σπυρίδωνα, ὅπως νομίζει ὁ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 202. Ἡ τέχνη τοῦ Σπυρίδωνος ἱερέως, ἂν καὶ ἰταλίζει ἰσχυρῶς, εἶναι ὁμως πολὺ διάφορος τῆς τοῦ ἱερέως Σπυρίδωνος Στέντα.

² Ἄλλοτε εἰς τὴν κατοχὴν τοῦ Θ. Ζουμπουλάκη. Εἰκὼν ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, Μεταβυζ. καὶ νεοελλ. τέχνη, πίν. ἐναντι σελ. 104.

³ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 72, ἀριθ. 536, 537.

⁴ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχνη 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 Μονάχου¹, 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 Bamberg².

Οἱ ζωγράφοι αὐτοὶ προητοίμαζον τοιουτοτρόπως τὴν ὁλοκλήρωσιν τοῦ ἔξιταλισμοῦ τῆς ἀγιογραφίας εἰς τὴν Ἑπτάνησον. Τὸ τελευταῖον βῆμα ἔγινε διὰ τῆς τεχνικῆς.

Ἡ ἀπομίμησις τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ψοῦ. Ἡ τεχνικὴ τῆς δι' ψοῦ ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία ἐχρησιμοποίησεν ἀπὸ τῶν μετὰ τὴν Εἰκονομαχίαν περίπου χρόνων μέχρι τοῦ 19^{ου} αἰῶνος, ἔχει ἰδίους νόμους αὐστηρῶς τηρουμένους ἀπὸ τοὺς τεχνίτας, οὕτω δὲ καὶ τὰ προκύπτοντα ζωγραφικὰ ἀποτελέσματα εἶναι ἐντελῶς ἰδιότυπα³. Ἡ ἐξαιρετικὴ πειθαρχία τὴν ὁποίαν ἀπαιτεῖ ἡ τεχνικὴ αὕτη, ὅπως ἰδίως τὴν ἐφήρμοσαν οἱ Κρητες ἀγιογράφοι τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, συνετέλεσεν εἰς τὴν διατήρησιν τοῦ ἰδιαίτερου ἐντελῶς χαρακτῆρος, πού ἐμφανίζουν αἱ ὀρθόδοξοι εἰκόνες. Ἡ τεχνικὴ συνεπῶς αὕτη εἶναι ἄντικρυς ἀντίθετος πρὸς τὴν ἐλαιογραφίαν, ἡ ὁποία δὲν παρουσιάζει τοιαύτας δυσχερείας εἰς τὴν ἐφαρμογὴν τῆς καὶ ἀφήνει μεγάλην ἐλευθερίαν εἰς τὸν ζωγράφον.

Ἡ ἐπιδίωξις ὅμως τῆς φυσικότητος, ἡ ὁποία, ὡς εἶδομεν, ἐτυράννησε τοὺς περισσοτέρους ἀγιογράφους ἀπὸ τοῦ 16^{ου} ἀκόμη αἰῶνος, ἔφερεν εἰς τὴν ἀπομίμησιν καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαραδότου τεχνικῆς τοῦ ψοῦ. Ἡ πλαστικότης, τὴν ὁποίαν εὐκόλως ἐπετύγχανεν ἡ ἐλαιογραφία μὲ τοὺς βαθμιαίως ἀποσβεννυμένους τόνους εἰς τὰ πρόσωπα ἢ τὴν ἀπόδοσιν τῶν μακρινῶν τοπιῶν καὶ τῶν ἐκτεταμένων ὀριζόντων, ἦτο πολὺ ἐλκυστικὴ διὰ τοὺς Ἑλληνας ἀγιογράφους, πού 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 χρόκος τοῦ ψοῦ, μὲ τὸν ὁποῖον ἀναμειγνύονται τὰ χρώματα ἐπιμελῶς λειοτριβημένα καὶ μεταβλημένα εἰς λεπτοτάτην κόκκιν. Ἡ ζωγραφικὴ ἀρχίζει ἀπὸ τοὺς σκοτεινοὺς τόνους, τὸν *προπλάσμον*, καὶ προχωρεῖ πρὸς τοὺς φωτεινοὺς, τὰ *σαρκώματα* κλπ. Τὰ διάφορα στάδια τῆς ζωγραφίσεως δι' ψοῦ ἐκθέτει ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, σ. 20 κ. ἑξ., ὅχι ὅμως πολὺ ἀναλυτικῶς, διότι αἱ ὁδηγίαι αὗται προσωρίζοντο δι' ἀγιογράφους γνωρίζοντας ὁπωδήποτε τὴν δι' ψοῦ τεχνικὴν. Περὶ τῆς τεχνικῆς ταύτης γράφει ὀλίγα, ἀλλ' ἀσαφῆ, ὁ Π. ΖΩΓΡΑΦΟΣ εἰς τὸ Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περίοδ. Β', τόμ. Γ', τευχ. Α' καὶ Β', 1926, 49 κ. ἑξ., ὁ ὁποῖος κυρίως ἐκτείνεται εἰς τὴν κατασκευὴν τῶν ἀνθιβολίων (σχεδίων), τὴν ἐγκαιστικήν, τὴν τοιχογραφίαν κλπ. Τινὰ ἐπίσης σημειώνει καὶ ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβ. νεοελλ. τέχνη, 181 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 ἐπιτευξίν τῆς φυσικότητος. "Ὅλα αὐτὰ ἔφεραν τοὺς ἀγιογράφους εἰς τὴν ὄχι εὐχερῇ προσπάθειαν τῆς ἀπομιμήσεως τῶν ἀποτελεσμάτων τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ῥοῦ.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι ἡ προσπάθεια αὕτη ἐμφανίζεται εἰς πολὺ παλαιότεραν ἐποχὴν, ἀλλὰ τὰ παραδείγματα τὰ παλαιότερα τοῦ τέλους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος εἶναι ἐλάχιστα.

Τὴν προσπάθειαν αὕτην συναντῶμεν ἀρχομένου τοῦ 17^{ου} αἰῶνος εἰς τὴν πασίγνωστον εἰκόνα τοῦ Ἑμμ. Τζανφουρνάρη, τὴν ἀποκειμένην εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ καὶ παριστάνουσαν τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἑφραίμ τοῦ Σύρου¹. Τὸ μακρινὸν τοπίον, ποὺ ἀνοίγεται πίσω ἀπὸ τοὺς δύο ἀποτόμους βράχους, ἔχει τὴν μαλακότητα, τὴν προσιδιάζουσαν εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν. Τοῦτο δέ, φαίνεται, διὰ τῆς αἰτίας, διὰ τὴν ὁποίαν, ἐντελῶς ἐσφαλμένως, ἡ εἰκὼν ἐθεωρήθη ζωγραφημένη δι' ἐλαιομιγῶν χρωμάτων². Ἄλλο χαρακτηριστικὸν παράδειγμα τοιαύτης ἀπομιμήσεως ἐλαιογραφίας κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα εἶναι ἡ γνωστὴ εἰκὼν τοῦ Θ. Πουλᾶκη εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου, ἡ παριστάνουσα τὸν Ἐπιτάφιον Θρῆνον (πίν. 61. 1), εἰς τὴν ὁποίαν καὶ ἄλιν τὸ βάθος μὲ τὸν βράχον τοῦ Γολγοθᾶ καὶ τὴν Ἱερουσαλὴμ ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὴν τεχνικὴν τῆς ἐλαιογραφίας.

Ἄλλὰ τὰ ὀλίγα αὐτὰ παραδείγματα δὲν ἀποτελοῦν κανόνα. Εἶναι ἐντελῶς μεμονωμένα. Πρέπει νὰ κατέλθωμεν εἰς τὰ τέλη τοῦ 17^{ου} καὶ τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 18^{ου} αἰῶνος διὰ ν' ἀνεύρωμεν σειρὰν ὅλην τοιοῦτων ἔργων, ὅπου ἡ ἀντιγραφὴ τοῦ δυτικοῦ πίνακος δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν τεχνικὴν. Καὶ εἰς τὴν προσπάθειαν ὅμως αὕτην τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας εἶναι εὐκόλον νὰ διακρίνη τις διάφορα στάδια ἐξελίξεως. Τὰ δύο θωράκια τέμπλου τοῦ ἱερέως Σπυριδῶνος Στέντα, τὰ ἀποκείμενα πρὸ τῆς καταστροφῆς εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου καὶ περὶ τῶν ὁποίων ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος, παρὰ τὴν φροντίδα ν' ἀποδοθῇ ἡ πλαστικότης ἢ ἰδιάζουσα εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν—κυρίως εἰς τὸ τοπίον—παρουσιάζουν ἐν τούτοις τὴν σκληρότητα τὴν χαρακτηρίζουσαν τὴν δι' ῥοῦ τεχνικὴν. Εἰς τὸ θωράκιον μὲ τὴν παρᾶστασιν τοῦ Προδρόμου δεικνύοντος τὸν Ἰησοῦν (πίν.

¹ Εἰκὼν προχέως ἐν WULFF-ALPATOFF, σ. 233, εἰκ. 99. Περὶ αὐτῆς καὶ τοῦ Τζανφουρνάρη βλ. ἀνωτ. σ. 171 κ. ἐξ.

² MUÑOZ, Grottaferatta, 35. Οἱ WULFF-ALPATOFF, 292 (παρτηρήσεις 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' ῥοῦ.

70. 3) τὸ τοπίον δὲν προχωρεῖ πρὸς τὸ βάθος, ὅπως ἀσφαλῶς θὰ συνέβαινεν εἰς τὸ δυτικὸν πρότυπον τοῦ ἀγιογράφου. Καὶ τὰ λίαν ἀπομακρυσμένα σημεῖα ἔχουν τὴν ἰδίαν σκληρότητα μὲ τὰ ἀντικείμενα καὶ τὰς μορφὰς τοῦ πρώτου ἐπιπέδου.

Ἡ τεχνικὴ ὁμως τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας δι' ὧυ ταχέως τελειοποιεῖται. Τὸ 1700 ὁ Τζανκαρόλας, ζωγραφίζων τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων¹, 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 ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΝ, «ἀμφιβάλλει τις ἐὰν ἐγένετο δι' ὧυ ἢ μὴ ἔχη πρὸ αὐτοῦ ἀληθῆ ἐλαιογραφίαν»². Τὸ παράδειγμα τοῦ Τζανκαρόλα ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Κ. Κονταρίνης. Εἰς τὴν Ἀποκαθήλωσιν³ τὴν εὐρισκομένην, ὡς ἀνωτέρω εἴπομεν, εἰς τὴν Συλλ. Βελιμέξη, ἡ σκληρότης τῆς ἐκτελέσεως εἶναι ἀκόμη αἰσθητή. Οὗτος δὲν ἠδυνήθη νὰ φθάσῃ εἰς τὰ ἀποτελέσματα, πού ἐπέτυχεν ὁ Τζανκαρόλας, ἡ ἀνατομία ὁμως 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 *Ἰδε ὁ ἄνθρωπος*, περὶ τῆς ὁποίας ἀνωτέρω ἐγένετο λόγος.

Τὰ δύο θωράκια τέμπλου τῆς Συλλ. Λοβέρδου, γενόμενα ἀμφοτέρω 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 Ἡσαίου, τὸ ὁποῖον ἀνωτέρω ἐπίσης ἐμνημονεύσαμεν, δεικνύουν πλέον τὸ τελευταῖον καὶ τὸ τελειότερον στάδιον τῆς ἀπομιμήσεως τῆς ἐλαιογραφίας. Εἰς ταῦτα καὶ αὐτοὺς ἀκόμη ὁ χρυσοῦς οὐρανὸς ἔχει ἀντικατασταθῇ μὲ νέφη. Ὁ βλέπων τὰ θωράκια ταῦτα ἀμφιβάλλει πολὺ περισσότερο παρὰ εἰς τὴν Παναγίαν τῶν Σισίων τοῦ Τζανκαρόλα ἂν πρόκειται περὶ εἰκόνων ζωγραφημένων δι' ὧυ. Ἄν τέλος δὲν ἐσώζοντο αἱ ὑπογραφαὶ τῶν ζωγράφων καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Δ. Νομικοῦ ἢ ἐπὶ τοῦ εἰληταρίου τοῦ Ἡσαίου ἐπιγραφὴ, θὰ ἠδύνατό τις νὰ ἐκλάβῃ τὰ θωράκια ταῦτα ὡς ἐλαιογραφίας γενομένας ὑπὸ δυτικοῦ ζωγράφου.

¹ Εἰκὼν ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἄν. πίν. ἔναντι σ. 96.

² ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ, Βυζαντ. τέχνη καὶ βυζαντ. καλλιτέχνηαι 158.

³ Εἰκὼν προχειρὸς ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἄν. πίν. ἔναντι σ. 104. Ἡ ἀπεικόνισις δὲν ἀποδίδει διόλου τὴν τεχνικὴν.

Τὸ τέλος τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ἡ προσπάθεια τῶν Ἑπτανήσιων καὶ ιδίως τῶν Ζακυνθίων ζωγράφων ν' ἀπομιμηθοῦν διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ψοῦ τὴν ἐλαιογραφίαν ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖον στάδιον πρὸς ἐξιταλισμὸν τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Ἀπὸ τοῦ σημείου αὐτοῦ, εἰς τὸ ὁποῖον περιῆλθε πλέον ἡ ὀρθόδοξος τέχνη, μέχρη τῶν ἔργων τῶν ἐξιταλισμένων Ἑπτανήσιων ζωγράφων, ποὺ θὰ ἐξετάσωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον, δὲν μεσολαβεῖ πλέον τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὴν χρησιμοποίησιν αὐτῆς ταύτης τῆς ἐλαιογραφίας καὶ ὅχι τῆς ἀπομιμήσεώς της διὰ τῆς πατροπαράδοτου τεχνικῆς τοῦ ψοῦ.

Βεβαίως ἡ χρησιμοποίησις τῆς ἐλαιογραφίας ἀντὶ τῆς τεχνικῆς τοῦ ψοῦ δὲν εἶναι ὁ μόνος λόγος τοῦ ἐξιταλισμοῦ τῆς ἑλληνικῆς ἀγιογραφίας. Ὅπως εἶδομεν, εἰς τὸν ἐξιταλισμὸν αὐτὸν συνετέλεσαν ἀσφαλῶς αἱ προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς καὶ αἱ ἐν γένει αἰσθητικαὶ κλίσεις τοῦ κοινοῦ. Ταύτας θέλοντες νὰ ἐξυψηρεθῶσιν οἱ ἀγιογράφοι κατέφευγον εἰς τὴν συστηματικὴν πλέον ἀντιγραφὴν αὐτοσυῶν δυτικῶν πινάκων καὶ εἰς τὴν ἀπομίμησιν καὶ αὐτῆς ἀκόμη τῆς ἐλαιογραφίας διὰ τῆς πατροπαράδοτου τεχνικῆς τοῦ ψοῦ.

Ὁ τελευταῖος λοιπὸν δεσμός, ποὺ συνεκράτει ἀκόμη εἰς τὴν ζῶν ἡν ἀγιογραφίαν τῆς παραδόσεως, ἦτο ἡ τεχνικὴ τοῦ ψοῦ. Τὴν ἐμμονὴν τῶν ἀγιογράφων εἰς τὴν πατροπαράδοτον αὐτὴν τεχνικὴν προσεπάθησεν ἄλλοτε νὰ ἐξηγήσῃ κατὰ τρόπον πολὺ ἀξιόλογον ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ. Γράφει πράγματι οὗτος: «Ἐμενον ὁμως πιστοὶ (οἱ ἀγιογράφοι) ἀείποτε σχεδὸν εἰς τὴν διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ψοῦ διάλυσιν καὶ μῆξιν τῶν χρωμάτων, καὶ εἰς τὸν χρυσοῦν οὐρανὸν ἐν πάσαις ταῖς εἰκόσιν αὐτῶν. Ὁ διὰ τοῦ κρόκου τοῦ ψοῦ τρόπος δυσκόλως ἐφαρμόζεται εἰς μεγάλας γραφάς, εἶναι δὲ μᾶλλον κατὰλληλος εἰς μικρογραφίας καὶ ἀποβαίνει λίαν ξηρὸς, ἀλλ' ἀκριβῶς διὰ τοῦτο προτιμᾶται εἰς τὰς ἐκκλησιαστικὰς εἰκόνας, ἐν αἷς ἡ ξηρότης τοῦ ρυθμοῦ θεωρεῖται ὡς ἀρετὴ, καὶ πιστεῦεται ὅτι ἐπιβάλλεται ὑπὸ τῆς θρησκείας αὐτῆς»¹.

Πράγματι, ἡ τεχνικὴ τοῦ ψοῦ ἦτο, θὰ ἡδύνατό 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 18^{ου} αἰῶνος, ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία, μὲ τὴν κατάργησιν τῆς τεχνικῆς τοῦ ψοῦ, παύει πλέον οὐσιαστικῶς νὰ ὑπάρχῃ.

¹ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ εἰς τὸ Ἑττικὸν Ἡμερολόγιον Εἰρ. Ἀσσωπίου, 1890, 281.

Καὶ ἐξηκολούθησε βεβαίως ἡ τεχνικὴ αὕτη νὰ χρησιμοποιηθῇ μέχρι τοῦ 19^{ου} ἀκόμη αἰῶνος ἀπὸ μερικοὺς ἀγιογράφους, ἀλλὰ πρόκειται πλέον περὶ πλήρους παρακμῆς, ἢ ὁποῖα ὁμως δὲν ἔφερε τὴν ἀγιογραφίαν πρὸς τὸν δρόμον τῆς λαϊκῆς τέχνης, ὅπως συνέβη εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα. Ὁρθότατα δὲ παρητήρησεν ὁ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ, ὅτι «ἐν Κεφαλληνίᾳ, καὶ προσέτι ἐν Κερκύρᾳ καὶ Λευκάδι ὁ βυζαντινὸς ρυθμὸς δὲν εἶχε περιπέσει εἰς τὸ νηπιῶδες καὶ χυδαῖον καὶ μικροπρεπές, ὥς εἶχε περιπέσει ἐν ταῖς ἑλληνικαῖς ὑπὸ τὴν Τουρκίαν χώραις. Τροποποιηθεὶς οὗτος ὑπὸ τῆς εἰσδουούσης καθ' ἑκάστην ἰταλικῆς τέχνης, εἶχε τηρήσει τὸ αὐστηρὸν καὶ σεβάσμιον τοῦ βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ὥστε ἐγένετο ἀποδεκτὸς καὶ ὑπ' αὐτῶν τῶν ἐχόντων ὅπωςδῆποτε μεμορφωμένον καλλιτεχνικῶς τὸ αἶσθημα»¹. Περὶ τούτου δυνάμεθα νὰ πεισθῶμεν ἀπὸ τὸ ἔργον τοῦ Κεφαλλήνου ἀγιογράφου καὶ ἱερέως Γερασίου Κοκκίνου, ἐργασθέντος εἰς τὴν Κεφαλληνίαν ἀπὸ τοῦ 1796 περίπου καὶ ἀποθανόντος ἐκεῖ τὸ 1850². 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 17^{ου} αἰῶνος.

Τὴν θέσιν τῆς παλαιᾶς πατροπαραδότου ἀγιογραφίας καταλαμβάνει πλέον, εἰς τὴν Ἑπτάνησον τοῦλάχιστον, ἡ ἐξιταλισμένη τέχνη, ἢ ὁποῖα θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ εἰς τὸ ἐπόμενον μέρος τοῦ κεφαλαίου τούτου.

II. Η ΕΞΙΤΑΛΙΣΜΕΝΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΗΣ ΕΠΤΑΝΗΣΟΥ

Τὴν ἐποχὴν, 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 πηγὰς τῆς, οἱ δὲ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ὁ Ἰ. Μόσκος, ὁ Κ. Κονταρίνης, ὁ Στ. Τζανκαρόλας καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἔμμενοι περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον πιστοὶ εἰς τὴν πατροπαραδότου ζωγραφικὴν, ἀναφαίνεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον μία νέα τέχνη. Εἶναι αὕτη ἡ ἐντελὴς ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ, ἡ χρησιμοποιοῦσα τὴν ἐλαιογραφίαν. Κατὰ τοὺς χρόνους δὲ περίπου, κατὰ τοὺς ὁποίους, ὥς εἶδομεν 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, ἐνθ' ἀν. 286.

² Περὶ τοῦ Κοκκίνου βλ. ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΝ, ἐνθ' ἀν. 287. ΤΣΙΤΣΕΛΗ, Κεφαλληνικά σύμμικτα, 255 κ. ἐξ. ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΝ, 112.

τεχνικῆς τοῦ φύου, ὁ Παναγιώτης Δοξαράς ἐξετέλει δι' ἐλαιογραφίας τὸ πρῶτον μέγα ἔργον τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, τὴν οὐρανίαν εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἀγίου Σπυριδωνος τῆς Κερκύρας.

Ἡ ἐξέτασις τῆς ἐντελῶς ἐξιταλισμένης αὐτῆς τέχνης εἰς τὸ βιβλίον τοῦτο, ὅπου ἐκτίθεται ἡ ἱστορία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, δὲν θὰ εἶχεν ἴσως τὴν θέσιν της, διότι ἡ ζωγραφικὴ αὐτὴ ἔχει διακόψει κάθε δεσμὸν μετὰ τὴν παλαιὰν παράδοσιν, πρὸς τὴν ὁποίαν εἶναι ἐντελῶς πλέον ξένη. Ἐνομίσαμεν ὅμως ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἴδωμεν δι' ὀλίγων τὸ ἔργον τῶν σπουδαιοτέρων τοιῳλάχιστον ἀπὸ τοὺς ἀντιπροσώπους τῆς ἐξιταλισμένης αὐτῆς ζωγραφικῆς, ἐφ' ὅσον αὕτη τόσῃν εἶχε διάδοσιν εἰς τὴν Ἑπτάνησον καὶ ἐφ' ὅσον ἐθεωρήθη ὡς ἡ ἀπαρχὴ τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς τέχνης, ἴσως ὅχι ὀρθῶς, διότι μετὰ 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 ἐσπουδαζον 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 ἠνόνησαν βεβαίως οἱ Ἑπτανήσιοι εὐγενεῖς, οἱ ὅποιοι κατὰ τὰς συχνάς μεταβάσεις των εἰς τὴν Βενετίαν εἶχον γνωρίσει καὶ θαυμάσει τὴν λαμπρὰν τέχνην τῶν μεγάλων Βενετῶν διδασκάλων, ὥστε νὰ μὴ φανῇ εἰς αὐτοὺς ξένῃ ἡ ζωγραφικὴ, ποὺ εἰσήγαγον εἰς τὴν πατρίδα των ὁ Π. Δοξαράς καὶ οἱ ἄλλοι ἐκπρόσωποί της. Ἀλλ' ἀσφαλῶς δὲν συνέβαινε τὸ ἴδιον καὶ μετὰ τὸ πολὺ κοινόν, τὸ ὁποῖον κατὰ κανόνα μένει πάντοτε προσκεκολλημένον καὶ πιστὸν εἰς τὰ πατροπαράδοτα. Ἐνεκα δὲ ἴσως τοῦ λόγου τούτου εἰς ὠρισμένας 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 ἐν τισι τῶν ἄλλων νήσων δὲν ἠδυνήθη νὰ εἰσχωρήσῃ καὶ νὰ γενικευθῇ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις. Εὖρε μάλιστα τὸ κοινὸν προκατελιμμένον κατὰ τῶν φραγκικῶν ἁγίων, τὸ ὁποῖον οὐχὶ μόνον δὲν ἠυλαβεῖτο τοιοῦτους ἁγίους, ἀλλὰ καὶ ἐχλεύαζεν αὐτούς. Τοῦτο δὲ εἶναι λίαν φρικτόν» οἱ λαοὶ, ὡς πρὸς τὴν θρησκείαν μάλιστα, σέβουσι πᾶν τὸ φέρον τὴν σφραγίδα τῆς ἀρχαιότητος. Οὕτως καὶ ἐν αὐτῇ τῇ Ἰταλίᾳ αἱ παλαιαὶ βυζαντινὰι madonne, ὧν καὶ τὸ ἀκομιφον 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 ὁπαδῶν 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 ἐπικρατήσιν τῆς νέας τέχνης, εὐρίσκομεν εἰς τὸν πρόλογον, τὸν ὁποῖον ὁ ἄλλοθεν ἄγνωστος ἱερομόναχος ΛΕΟΝΤΙΟΣ ὁ Πελοποννήσιος προέταξεν εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ Παναγιώτου Δοξαρά γενομένην μετάφρασιν τοῦ *Trattato della pittura* τοῦ Leonardo da Vinci. Ἡ περικοπὴ, 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 ζωγραφίαις σας ὥσάν κάποιτοι ὁποῦ ἀλείφουν τοίχους, σάνιδια, πανία μὲ τερατοειδῆ καὶ παράξενα μορφώματα, καὶ μὲ διεστραμμένα καὶ ἄτεχνα μέλη καὶ πρόσωπα, καὶ δὲν μπορεῖ νινὰς νὰ ἐγνωρίσῃ εἰκόνα Χριστοῦ ἢ Παναγίας, παρὰ μόνον ἀπὸ τὸ ὄνομα ὁποῦ ἔχουν γραμμένον. Ὁμοίως καὶ τῶν ἁγίων. Καὶ δὲν αἰσχύνονται οἱ τριάθλιοι παρὰ μόνον κυττάζουν εἰς τὰ ἀργύρια καὶ χωρὶς νὰ γενοῦν μαθηταὶ ἐξ μηνῶν ἢ ἐνὸς χρόνου, κηρύττονται παρενθὺς διδάσκαλοι ζωγράφοι καὶ ἁγιογράφοι, βδελυγματογράφοι ἀληθέστερον ἢ ἁγιογράφοι, ὅτι ὅποιος τὰ βλέπει σιγαίνεται καὶ βδελύσσεται ἀπὸ τέτοια ζωγραφίσματα, ὁποῦ εἰς ἔργα ἐκκλησιαστικά, καὶ μάλιστα ὁποῦ καὶ δόγμα πίστεως, ἀντὶς νὰ στολίζουν τὴν ἐκκλησίαν, τὴν ἀσχημίζουν χειρότερα².

Ἡ νέα λοιπὸν αὐτὴ ἐξιταλισμένη τέχνη μὲ πολὺν κόπον ἡδυνήθη 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 ὁμως ἄξιον παρατηρήσεως ὅτι ἡ τέχνη αὐτὴ δὲν ἡδυνήθη νὰ ἐξαπλωθῇ πέραν τῶν Ἰονίων νήσων. Οὔτε εἰς τὴν Κρήτην οὔτε εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα ὑπάρχει οὐδὲ ἕχνος αὐτῆς. Πῶς θὰ ἡδύνατο νὰ ἐξηγηθῇ τὸ γεγονός τοῦτο; Νομίζω ὅτι ἡ ἐξήγησις δὲν εἶναι πολὺ δυσχερής. Τὴν νέαν τέχνην εἰς τὰς Ἰονίους νήσους ἡνόησεν 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 ἀναδημοσιευθῇ. Ταύτην παραθέτει ὁ Σ. ΔΑΜΠΡΟΣ εἰς τὸν πρόλογον (σ. 15' κ.ἐξ.) 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.

εἶδομεν, οἱ Ἑπτανήσιοι εὐγενεῖς, ποὺ ἦσαν καὶ οἱ σοβαρώτεροι πελάται τῶν καλλιτεχνῶν, εἶχον ἐθισθῇ εἰς τὴν ἰταλικὴν καὶ μάλιστα εἰς τὴν βενετικὴν ζωγραφικὴν, φαίνεται δὲ ὅτι καὶ τὴν προετίμωσαν ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Διὰ τὸν λαὸν βεβαίως ἡ ἐξιταλισμένη αὐτὴ τέχνη ἦτο ἐντελὼς ξένη, δὲν ἀποκλείεται δὲ νὰ ἐθεωρεῖτο ὑπ' αὐτοῦ καὶ αἰρετική. Ἀλλ' ἡ προτίμησις τῶν εὐγενῶν, οἱ ὁποῖοι ἐδαπάνων διὰ τὴν ἀνέγερσιν καὶ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν, φυσικὸν ἦτο νὰ ἐπιβάλλῃ τὴν ἐξιταλισμένην αὐτὴν τέχνην, ὅχι βεβαίως χωρὶς ἀντίδρασιν, ὅπως εἶδομεν.

Δὲν συνέβαιnen ἀσφαλῶς τὸ ἴδιον μὲ τὴν Κρήτην, μὲ τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα καὶ γενικῶς μὲ τὰς ἑλληνικὰς περιοχὰς τὰς εὐρισκομένας κάτω ἀπὸ τὸν τουρκικὸν ζυγόν. Ἐκεῖ ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις εἶχε κυρίως περιορισθῇ εἰς τὰς μονὰς. Ἡ φανατικὴ ὁμος προσηλώσεως εἰς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ἡ χαρακτηρίζουσα τοὺς μοναχοὺς, ἦτο ἐμπόδιον ἀνυπερβλιντον 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 Ἑλλήνας 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 λαϊκὴν, ἀλλὰ πάντοτε ἐντὸς τῶν πλαισίων τῆς ὀρθοδοξίας.

Ὅταν λοιπὸν ὁμιλοῦμεν περὶ ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, πρέπει νὰ ἔχωμεν ὑπ' ὄψιν τὴν Ἑπτανήσον καὶ μάλιστα τὴν Ζάκυνθον, ὅπου κυρίως ἤκμασαν οἱ σπουδαιότεροι ἀντιπρόσωποι τῆς τέχνης αὐτῆς.

Παναγιώτης Δοξαράς¹. Κατήγετο ἀπὸ οἰκογένειαν προερχομένην ἐκ Πελοποννήσου². Ἀπὸ τὴν ληξιαρχικὴν πράξιν τοῦ θανάτου του συνάγεται ὅτι θὰ ἐγεννήθη περὶ τὸ 1662, ἄγνωστον ὅμως ἂν εἰς τὴν Πελοπόννησον ἢ

¹ Ἡ πρὸς τὸν Π. Δοξαράν σχετικὴ βιβλιογραφία εὐρίσκεται ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελληνικὴ τέχνη, 69 κ.ἑξ. Ἐπίσης ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 91 κ.ἑξ. Βλ. τελευταῖον καὶ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτος Α', 1956, τευχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 8 κ.ἑξ. καὶ τευχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 12 κ.ἑξ.

² Ὑπετέθη ὅτι ἡ οἰκογένεια Δοξαρά 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 προγενεστέρη βιβλιογραφία.

εἰς τὴν Ζάκυνθον, ὅπου εἶχε μετοικήσει, πάντως πρὸ τοῦ 1685, ἡ οἰκογένειά του¹. Εἰκοσιτριετής τὴν ἡλικίαν, τὸ 1685, παρεδόθη ὑπὸ τοῦ πατρὸς του Νικολάου Δοξαῤᾤ εἰς τὸν ἀγιογράφον Λέον Μόσκον, ἵνα οὗτος τὸν διδάξῃ τὴν ζωγραφικὴν, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ συμβόλαιον, τὸ ἀποκείμενον μέχρι τῆς καταστροφῆς τοῦ 1953 εἰς τὸ Ἀρχαιοφυλακεῖον Ζακύνθου². Κατόπιν ὁ Παναγιώτης Δοξαῤᾤς ἐγκατέλειπεν ἐπὶ τινα καιρὸν τὴν ζωγραφικὴν, διὰ τὰ πολεμῆσθαι ὑπὸ τὴν βενετικὴν σημαίαν κατὰ τῶν Τούρκων. Μετὰ τὸ τέλος τοῦ Βενετο-τουρκικοῦ πολέμου, τὸ 1699, ὁ Δοξαῤᾤς 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 Ἀγίου Σπυρίδωνος Κερκύρας³.

Ἡ καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία τοῦ Δοξαῤᾤ δύναιται νὰ χωρισθῇ εἰς δύο σαφῶς διακεκριμένα περιόδους, εἰς τὴν τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως καὶ εἰς τὴν ἐξιταλισμένην.

Διὰ τὴν πρώτην περίοδον τῆς τέχνης τοῦ Δοξαῤᾤ, δηλαδὴ τὴν τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, μεγάλην σημασίαν ἔχει ἡ μαθητεία του πλησίον τοῦ Λέου Μόσκου. Ὁ ἀγιογράφος οὗτος⁴, διάφορος πάντως τοῦ Ἡλίου Μόσκου ἴσως δὲ συγγενῆς του⁵, ὑπῆρξεν ἀξιόλογος τεχνίτης τοῦ τρίτου περίπου τετάρτου τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὅπως ἐπιτρέπουν νὰ κρίνωμεν τὰ ὄχι ἄλλως πολυάριθμα γνωστὰ ἔργα του. Οὗτος ἀσφαλῶς ἐδίδαξεν εἰς τὸν νεαρὸν Δοξαῤᾤ τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, τὴν ὁποίαν καὶ αὐτὸς ἠκολούθει. Ἀλλὰ διὰ τὴν πρώτην αὐτὴν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς σταδιοδρομίας τοῦ Δοξαῤᾤ δὲν δύναμεθα σήμερον νὰ σχηματίσωμεν σαφῆ γνώμην. Τὸ μόνον ἴσως αὐθεντικὸν ἔργον τῆς περιόδου αὐτῆς ἦτο πιθανῶς ἡ ἐνυπόγραφος εἰκὼν τοῦ Μυστικοῦ

¹ Βλ. ΠΡΟΚΟΠΟΥ, Νεοελληνικὴ τέχνη, 71. ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, 93 κ.ἐξ.

² Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ Α. ΖΩΗ εἰς τὸ περιοδ. Πανακοθήκη, 8, 1928, 39. Ἐκτοτε ἀνεδημοσιεύθη πολλάκις. Βλ. ΠΡΟΚΟΠΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 73 κ.ἐξ. ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, 95 κ.ἐξ.

³ ΠΡΟΚΟΠΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 71.

⁴ Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν ΠΡΟΣΟΡΙΟΥ, σ. 67, σημ. 216. Πρόσθετες ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΥ, Εἰκόνες Μουσ. Μπενάκη, 39.

⁵ Ὁ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 151, εἶχεν ὑποθέσει ὅτι ὁ Λέος ἦτο ἴσως ἀδελφὸς τοῦ Ἡλίου Μόσκου. Τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν ἀποκλείει ἡ διαθήκη τοῦ Ἡλίου 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 Ἡλίαν 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 εὗρισκομένη εἰς τὴν μὴ ὑπάρχουσαν πλέον Συλλογὴν Ζερβουδάκη καὶ ἄγνωστον, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, ποῦ σήμερον ἀποκειμένη. Ἐν κρίνωμεν ἀπὸ τὴν περιγραφὴν, ποῦ παρέχει ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ¹, φαίνεται ὅτι εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν ὁ Δοξαράς 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 ὅπισθεν τὴν ὑπογραφὴν: 1691 | Χεῖρ Παναγιώτη | Δοξαρά τοῦ ἐκ | Λακεδαιμονίας. Καὶ ἂν ἀκόμη παραδεχθῶμεν, μὲ ἀρκετάς, εἶναι ἀληθές, ἐπιφυλάξεις, ὅτι ἡ ὑπογραφή αὐτὴ εἶναι γνήσια, οὐδὲν πρόκειται νὰ διδαχθῶμεν περὶ τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρά κατὰ τὴν περίοδον ταύτην, διότι ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ ἔχει ἐντελῶς ἐκ νέου ζωγραφηθῇ ἀπὸ ἰταλίζοντα ζωγράφον². Τὰ ἄμφοι τοῦ Χριστοῦ ἔχουν βεβαίως ἐκτελεσθῇ ἀπὸ ἁγιογράφων ἀκολουθοῦντα τὴν παράδοσιν, ἀλλ' ὅχι μὲ τὴν αὐστηρότητα ποὺ θὰ ἐπερίμενε κανεὶς ἀπὸ μαθητὴν τοῦ Λέου Μόσκου.

Ἐτερον ἔργον ἀνυπόγραφον, ἀλλὰ «κατὰ παράδοσιν» ἀποδιδόμενον εἰς τὸν Δοξαράν, εἶναι ἡ εἰκὼν τοῦ προφήτου Ζαχαρίου εἰς τὴν Συλλ. Λοβέρδου³. Ἡ εἰκὼν ὅμως αὐτὴ οὐδεμίαν ἔχει, νομίζω, σχέσιν μὲ τὸν Δοξαράν. Εἶναι ἀσφαλῶς πολὺ παλαιότερα τοῦτου, ἀναγομένη πιθανῶς εἰς τὸ πρῶτον περίπτου ἡμισυ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος⁴.

Οὕτω πολὺ ἀμυδράν, ἂν μὴ οὐδεμίαν ἰδέαν τῆς πρωίμου τέχνης τοῦ Δοξαρά δυνάμεθα νὰ σχηματίσωμεν ἀπὸ τὰς σήμερον σωζομένας καὶ ἀποδιδόμενας εἰς αὐτὸν εἰκόνας.

Τὸ ἔργον ὅμως τοῦ Δοξαρά ἀποκτᾷ πολὺ μεγαλυτέραν σπουδαιότητα κατὰ τὴν δευτέραν περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, δηλαδὴ τὴν ἐξιταλισμένην.

Ὅταν ὁ Δοξαράς ἐπέστρεψεν ἐκ τῆς Ἰταλίας εἰς τὴν Ζάκυνθον περὶ τὸ 1709, δὲν ἦτο πλέον ὁ παλαιὸς ἁγιογράφος τῆς παραδόσεως, ὁ μαθητὴς τοῦ Λέου Μόσκου. Ἦτο εἰς ἐντελῶς ἐξιταλισμένος ζωγράφος, ὁ ὁποῖος εἰργάζετο δι' ἐλαιογραφίας καὶ ἠκολούθει τὴν ἰταλικὴν τεχνοτροπίαν, ἀγωνιζόμενος νὰ

¹ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 81.

² Ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβύζ. νεοελλ. τέχνη, 84, φαίνεται παραδεχόμενος ὅτι ἡ κεφαλὴ τοῦ Ἰησοῦ εἶναι ἔργον τοῦ Δοξαρά.

³ Ἀπεικόνισις ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἂν. πίν. ἐναντι σ. 144. Βλ. καὶ σ. 84.

⁴ Ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 74, ἀναφέρει μεταξὺ τῶν πρωίμων ἔργων τοῦ Δοξαρά καὶ μίαν εἰκόνα τοῦ Παντοκράτορος. Ὑποθέτω ὅτι αὕτη εἶναι ἴσως ἡ ἄλλοτε εὗρισκομένη εἰς τὴν Συλλ. Σ. Χαροκόπου καὶ τώρα εἰς τὴν Συλλ. Π. Κανελλοπούλου, ἀποδιδόμενη δὲ εἰς τὸν Δοξαράν. Ἀλλὰ καὶ αὕτη εἶναι κατὰ τὰ δύο τρίτα περίπτου ἐπεσκευασμένη. Ἡ κεφαλὴ καὶ τὸ ἀριστερὸν μέρος τοῦ σώματος μὲ τὴν εὐλογοῦσαν δεξιάν ἐξωγραφήθησαν 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 Δοξαρά κατὰ τὴν δευτέραν αὐτὴν περίοδον ἦτο ἡ οὐρανία¹ τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος εἰς τὴν Κέρκυραν, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησε τὸ 1727. Εἰς αὐτὴν ὑπῆρχον μεγάλοι συνθέσεις καὶ μεμονωμένοι μορφαὶ ἐκτελεσμένοι δι' ἐλαιογραφίας ἐπὶ ὑφάσματος². Ἡ οὐρανία αὕτη τοῦ Δοξαρά δὲν ὑπάρχει πλέον, διότι, φθαρθεῖσα, ἀντικατεστάθη τὸ 1851 - 52 μὲ τὰ σήμερον εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν εὐρισκόμενα ἀντίγραφα τῶν παλαιῶν συνθέσεων, τὰ γενόμενα ὑπὸ τοῦ Νικολάου Ἀσπιώτη³. Τὰ ἐκ τῆς οὐρανίας ἀφαιρεθέντα ἐφθαρμένα πρωτότυπα ἔργα τοῦ Δοξαρά ἐχάθησαν⁴, ἐκτὸς μικροῦ τμήματος, τὸ ὁποῖον ἀνεκάλυψε τελευταίως ὁ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΣ εἰς τὴν γυναικείαν Μονὴν Κασσωπίτρας τῆς Κερκύρας⁵.

Σήμερον εἶναι δύσκολον νὰ σχηματίσωμεν ἀκριβῆ γνώμην περὶ τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρά ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τοῦ Ἀσπιώτη. Διὰ τοῦτο καὶ αἱ κρίσεις, ἰδίως τῶν παλαιότερων, αἱ βασιζόμεναι ἐπὶ τῶν ἀντιγράφων, δίστανται ριζικῶς. Καὶ ὁ μὲν ΛΑΜΠΡΟΣ ὁμιλεῖ μὲ θαυμασμὸν διὰ τὰς ζωγραφίας, θεωρῶν αὐτάς ὡς «τὸ κάλλιστον καὶ μέγιστον καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ ἡμετέρου Δοξαρά⁶». Διαφορετικὴ ὅμως εἶναι ἡ γνώμη τοῦ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗ: «Τὰς γραφὰς ἐκείνας ἐπήνεσάν τινες παρὰ τὸ πρόπον· ἀλλ' εἰ καὶ μαρτυροῦσιν αὐταὶ ὅτι ὁ Δοξαράς εἶχε σπουδάσει τὴν τέχνην καὶ εἶχε μελετήσῃ τοὺς κανόνες τῆς προοπτικῆς, οὓς καὶ ἐφήρμοσεν ἐν ταῖς περὶ ὧν ὁ λόγος γραφαῖς μετὰ τινος μάλιστα ἀκαίρου ἐπιτηδεύσεως, ἀποδεικνύουσιν οὐχ ἥττον ὅτι ὁ Δοξαράς δὲν εἶχε προι-

¹ Οὐρανίαν ὀνομάζουν, ὡς γνωστὸν, εἰς τὴν Ἐπτάνησον τὴν ὀροφὴν (ταβάνι) τῆς ἐκκλησίας, φέρονσαν ξυλόγλυπτον ἐπιχρυσωμένην διακόσμησιν, ἡ ὁποία συχνὰ πλαισιώνει ζωγραφικὰς συνθέσεις δι' ἐλαιογραφίας.

² «Ἐπὶ ἰστοῦ». ΜΟΥΣΤΟΞΥΛΟΥ, Ἑλληνομονήμων, 19.

³ Σ. ΛΑΜΠΡΟΥ, Παναγιώτου Δοξαρά, Περὶ ζωγραφίας, Ἀθήναι 1871, Πρόλογος, σ. ις'. ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 80. Ἐκεῖ τὸ ἔτος 1897 εἶναι λανθασμένον. Περιγραφὴν τῶν συνθέσεων τοῦ Δοξαρά ἐπὶ τῇ βάσει τῶν ἀντιγράφων τοῦ Ἀσπιώτη παρέχει ὁ ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, Μεταβυζ. νεοελλ. τέχνη, 148 κ.εξ. Ἐπίσης ὁ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΣ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, Ἔτ. Α', 1956, τευχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 13.

⁴ Πρὸ τοῦ 1871 τμήματα ἀπέκειντο εἰς τὸν γυναικονίτην τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος Κερκύρας, ὡς ἀναφέρει ὁ ΛΑΜΠΡΟΣ, ἐνθ' ἄν. Ἄλλα τεμάρια εὐρίσκοντο, κατὰ τὸν Σ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Ἱστορία τῆς Ἑκκλησίας 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, τευχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 16 μετ' ἀπεικονίσεως.

⁶ ΛΑΜΠΡΟΣ, ἐνθ' ἄν. σ. ιε'.

κισθῇ ὑπὸ τῆς φύσεως δι' ἀρκετῆς εὐφυΐας ὅπως ἀναδειχθῇ καλλιτέχνης. Αἱ γραφαὶ ἐκεῖναι εἶναι ἀληθῆς κυκεὼν καὶ διαθέτουσι δυσαρέστως τὸν θεατῆν. Ὁ ζωγράφος, θέλων νὰ παραστήσῃ τὰς θεολογικὰς συζητήσεις τῶν πατέρων τῆς Ἐκκλησίας, ἐν αἷς διεδραμάτισε σπουδαῖον μέρος ὁ ἐπίσκοπος Τριμυθούνης, ἡναγκάσθη νὰ παραστήσῃ αὐτοὺς συζητοῦντας ἐνώπιον τοῦ ἐπὶ θρόνον αὐτοκράτορος ἐντὸς πολυτελοῦς αἰθούσης, ἥς 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 ἢ μετὰ λόγου σπουδὴ καὶ μελέτη τῆς φύσεως, Ἔργα δέ, ἐν τῇ ἐκτελέσει τῶν ὁποίων ὁ ζωγράφος παρημέλησε νὰ συμβουλευθῇ τὴν φύσιν, περιπίπτουσιν ἀναγκαιῶς εἰς ἐπιτήδευσιν. Ὅσον ἀφορᾷ τὸν χρωματισμὸν εἶναι καὶ οὗτος ἄμοιρος ἀρμονίας, εἰ καὶ μεταγενεστέρως μετεποιήθη ὑπὸ ἐτέρου 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 ἐγνώριζε².

Τὰς ἀδυναμίας τῆς τέχνης τοῦ Δοξαρά δυνάμεθα σήμερον ν' ἀντιληφθῶμεν ἀπὸ τὰς ὀλίγας εἰκόνας, ποὺ φέρουν τὴν ὑπογραφὴν του, ἂν καὶ περὶ τῆς αὐθεντικότητος τῶν ὑπογραφῶν αὐτῶν θὰ ἠδύνατο νὰ ὑπάρξουν ἀρκεταὶ καὶ λίαν σοβαραὶ ἀμφιβολαί. Ἡ Περιτομὴ τοῦ Χριστοῦ καὶ ἡ Προσκύνησις τῶν Μάγων, ἀμφότεραι εἰς τὴν Συλλ. Δοβέρδου³, εἶναι ἔργα μέτρια. Εἰς τὴν Περιτομὴν τοῦ Χριστοῦ τόση εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Δοξαρά νὰ ἐπιτύχῃ φωτιστικὰς ἐντυπώσεις καὶ συνθετικὰ σχήματα, ὥστε αὐτὸ τοῦτο τὸ θέμα τῆς εἰκόνης ἔχει σχεδὸν ἐντελῶς ἐξαφανισθῇ καὶ χρειάζεται ἀρκετὴ προσπάθεια διὰ νὰ ἀντιληφθῇ τις ὅτι τὸ φωτεινὸν σημεῖον εἰς τὸ κέντρον τῆς εἰκόνης εἶναι τὸ Βρέφος. Ὁ Δοξαράς, περιπτυχθεὶς τὴν ἰταλικὴν τέχνην, ἔλασε τὸ πολυτιμότερον χάρισμα τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, τὴν εὐκρίνειαν, τὴν ὁποίαν ἀσφαλῶς θὰ τοῦ εἶχε μάθει ὁ Λέος Μόσκος, ὁ πρῶτός του διδάσκαλος⁴.

¹ ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ εἰς τὸ Ἀττικὸν Ἡμερολόγιον τοῦ Εἰρ. Ἀσώπιου, 1890, 283 κ.ἑξ. Αἱ τελευταῖαι λέξεις τῆς παρατεθείσης περικοπῆς μοῦ γεννοῦν τὴν ὑπόνοιαν, μήπως ὁ Μαυρογιάννης εἶχε τὴν γνώμην ὅτι ὁ Ν. Ἀσώπιος ἐπεσκέυασεν ἢ ἀντικατέστησε μέρος μόνον τοῦ ἔργου τοῦ Δοξαρά. Θὰ ἔπρεπε νὰ ἔξετασθῇ, μήπως ἡ γνώμη αὐτῇ 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 Ἀνω Γαρούνα τῆς Κερκύρας, τὰ φέροντα παραστάσεις τοῦ Ἰησοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως καὶ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ

Τὸ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Π. Δοξαρά. Ὁ Δοξαράς, ἔχων ἴσως τὴν ιδέαν ὅτι θὰ διηκολύνετο πολὺ ἡ διάδοσις τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς, τῆς ὁποίας ἦτο ὁ εἰσηγητής, καὶ διὰ τῆς θεωρητικῆς διδασκαλίας τῆς, προσέβη 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 ἀκόμη¹, φέρει τὸν τίτλον: *Τέχνη ζωγραφίας Λεονάρδου τοῦ Βίντση κ.λ.π.*², σώζεται δὲ εἰς δύο εἰκονογραφημένα χειρόγραφα, γραφέντα πιθανάτατα ὑπ' αὐτοῦ τοῦ Δοξαρά³, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ μὲν εὗρίσκεται εἰς τὴν Μαρκιανὴν Βιβλιοθήκην τῆς Βενετίας καὶ φέρει τὸ ἔτος 1720, τὸ δὲ ἕτερον, τοῦ ἔτους 1724, εἰς τὴν Ἑθνικὴν Βιβλιοθήκην τῶν Ἀθηνῶν⁴.

Τὸ κείμενον τῆς μεταφράσεως ταύτης δὲν πρόκειται ἐδῶ νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ. Ὅσον ἀφορᾷ τὰς εἰκόνας ποὺ τὸ συνοδεύουν, αὗται δὲν εἶναι πρωτότυπα ἔργα τοῦ Δοξαρά. Ταύτας, ὅπως ἀπέδειξεν ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, ἀντέγραψεν ὁ Δοξαράς ἀπὸ τὰς εἰκόνας τοῦ N. Poussin, τὰς συνοδευούσας τὴν ἰταλικὴν ἔκδοσιν τοῦ ἔργου τοῦ da Vinci, ἡ ὁποία ἔγινεν εἰς Παρισίους τὸ 1651⁵. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ παρατρέξωμεν τὸ ἐπίτιτλον, τὸ ὁποῖον ὁ Δοξαράς ἐξωγράφησεν εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ Ἀθηναϊκοῦ κώδικος τῆς μεταφράσεώς του. Τοῦτο εἰκονίζει τὸν Ἰησοῦν ἐν προτομῇ ἐντὸς κύκλου, περιβαλλομένου ἀπὸ κεφαλὰς Ἀγγέλων καὶ ἀπὸ ἄλλα κοσμήματα⁶. Ἡ μικρὰ αὐτὴ εἰκὼν παρουσιάζει δι' ἡμᾶς ἰδιαιτέραν σημασίαν, διότι ἔχει σχεδιασθῇ συμφώνως πρὸς τὴν παλαιὰν ὁρθόδοξον παραδόσιν, χωρὶς οὐδὲ ἕχνος σχεδὸν δυτικῆς ἐπιδράσεως. Ὁ Δοξαράς οὕτω καὶ εἰς τὴν τελευταίαν περιόδον τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας δὲν ἡδυνήθη νὰ λησμονήσῃ ἐντελῶς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην,

Χρυσοστόμου, κάτω δὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Π. Δοξαρά, ἔχουν ὑποστῇ γενικὴν ἐπιζωγράφειν, ὥστε νὰ μὴ δύνανται νὰ ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν. Καὶ ἡ ἀρκετὰ ἄλλωστε 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, τεύχ. 4, Φεβρουάριος, σ. 12. Ἀπεικονίσις τοῦ Ἰησοῦ Μ. Ἀρχιερέως εἰς τὸ ἴδιον περιοδικόν, τεύχ. 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. Δοξαρά, Περί ζωγραφίας, σ. κβ'.

⁴ Περί τῶν χειρογράφων τούτων βλ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 78 κ.ἑξ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 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 ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 103 κ.ἑξ. καὶ πίν. 8, 9.

⁶ Ἀπεικονίσις εἰς τὸν Ν. Ἑλληνομνήμονα, ἐνθ' ἂν. πίν. Γ', καὶ ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, πίν. 8.

τὴν ὁποίαν νέος εἶχε διδαχθῇ πλησίον τοῦ Λέου Μόσκου. Ὅσον καὶ ἂν ἐκήρυττε τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἐξιταλισμένης τέχνης, ὅσον καὶ ἂν κατεδίδαξεν, ὅπως μετ' ὀλίγον θὰ ἴδωμεν, τὰς εἰκόνας τῆς πατροπαραδότου ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, ἢ ἀνάμνησις τῆς παλαιᾶς αὐτῆς τεχνοτροπίας ποτὲ δὲν τὸν ἐγκατέλειπε. Ζωγραφίζων τὸν Ἰησοῦν ὑπεράνω τῆς εἰς αὐτὸν ἀφιερώσεως τῆς μεταφράσεώς του¹, δὲν ἐνόμισεν ὅτι θὰ ἡδύνατο νὰ τὸν παραστήσῃ ἄλλως, παρὰ ὡς τὸν βυζαντινὸν Παντοκράτορα, ὅπως ἀπὸ μακρῶν αἰώνων τὸν εἰκόμιζον οἱ ὀρθόδοξοι Ἕλληνες.

Τὸ *Περὶ ζωγραφίας* πρωτότυπον ἔργον τοῦ Δοξαρά παρουσιάζει μεγαλύτερον ἐνδιαφέρον καὶ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ περισσότερον. Τὸ ἔργον τοῦτο, γραφὲν τὸ 1726, ἐσώθη εἰς ἓνα μόνον γνωστὸν μέχρι τοῦδε κώδικα, αὐτόγραφον πιθανότατα τοῦ Δοξαρά, 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 ἐκδοσιν τοῦ κειμένου τούτου τὸ 1871².

Τὸ ἔργον ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσαρα διάφορα μετὰξὺ τῶν μέρη³. Τὸ πρῶτον, τὸ καὶ σπουδαιότερον, φέρει τὸν τίτλον: *Κοινὴ διδασκαλία εἰς ταῖς τρεῖς περιστασις ὅπου περιέχει ἡ ζωγραφία, δηλονότι σχέδιον, χρωματισμόν, καὶ ἐφεύρεσιν...*, διαιρεῖται δὲ εἰς τρία κεφάλαια, φέροντα τοὺς τίτλους: *σχέδιον, χρωματισμός, ἐφεύρεσις ὁ 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 ἐπιχέρισμα τοῦ χρυσώματος*.

Ἄς ἴδωμεν ἐγγύτερον τὰ τέσσαρα μικρὰ αὐτὰ ἔργα τοῦ Δοξαρά.

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 σὺ, ὦ μεγάλε Τιντορέτο, ἐσένα πρέπει νὰ ἔχῃς τὸν τίτλον διὰ μονάρχης τοῦ σχεδίου⁴. Διὰ τὸ χρῶμα ἐξυμνεῖ τὸν Τιζιάνο: *Χρειάζεται ὁμως ἔπειτα*

¹ Τὸ κείμενον τῆς ἀφιερώσεως ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 79.

² Σ. ΛΑΜΠΡΟΥ, Παναγιώτου Δοξαρά, Περὶ ζωγραφίας, χειρόγραφον τοῦ ΑΨΚΣΤ'. Ἀθῆναι 1871, Βλ. Πρόλογον, σ. κα', λδ' κ.ἐξ. 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. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 112.

⁴ ΛΑΜΠΡΟΥ, Π. Δοξαρά, Περὶ ζωγραφίας, 13.

νά ὁμολογήσωμεν, ὅτι ἡ ἰδία φύσις ἐστάθη ὑποκλινομένη εἰς τὸν πάντα ἀθάνατον Τιτξηάνον, εἰς τὸν ὁποῖον ἡμποροῦμεν νά δώσωμεν ὅλα τὰ ἐπίθεται ὁποῦ ζητᾷ ἡ τελειότης τοῦ χρώματος, ἐπειδή, ὅχι μόνον εἰς τὰ σαρκώματα, ἀλλὰ καὶ εἰς ταῖς τοποθεσίαις (δηλ. τὰ τοπία), εἰς τὰ ζῶα, καὶ εἰς ὅλα τὰ πράγματα κοινῶς, πῶς αὐτὸς νά ἐστάθῃ ἀδελφὸς δίδυμος τῆς ἰδίας ἀληθείας¹. Τέλος, ὅσον ἀφορᾷ τὴν σύνθεσιν, τέλειος διδάσκαλος τῆς ζωγραφίας εἶναι, κατὰ τὸν ΔΟΞΑΡΑΝ, ὁ Veronese: Τοιοῦτος βέβαια ἐστάθῃ ὁ ἐπιστημονικώτατος Παῦλος Καληάρης, ὁ λεγόμενος Βερωνέζης, ὁποῦ ἔγινεν εἰς αὐτὸν ὑποτελής ἡ ἐφεύρεσις, μᾶλλον μαθήτρια, καὶ τὴν ἐρμήνευσεν, καὶ τὴν ἐδιδασκάλευσεν, καὶ τὴν ἐπρόφθασεν εἰς ταῖς μεγαλύτεραις τῆς ἀνάγκαις. Ὡ ἐνέργειαις θανμασταῖς καὶ ἐξαίσiais, προερχόμεναις ἀπὸ ἐκείνων τὸν ὑπερφυσικὸν νοῦν, ὁποῦ διαπερνόντας οὐχὶ μόνον εἰς τὰ πράγματα τούτου τοῦ κόσμου, ἀλλὰ ὑψώθη καὶ ἕως ταῖς σφαίραις, εἰς τὸ νά σχηματίξῃ καὶ εὐρίσκῃ μορφαῖς οὕτως θεταῖς, ὁποῦ ὁ ἀνθρώπινος νοῦς χαίρεται ὅταν θεωρῇ νά μετέχῃ εἰς ἐκεῖνα τὰ παραδείγματα τοῦ Παραδείσου»².

Ἀπὸ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ μικροῦ αὐτοῦ βιβλίου ἀποκομίζει κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ὁ Δοξαράς, ὅταν τὸ ἔγραφεν, εἶχε πλέον ἐντελῶς ἐξιταλισθῇ, ὅχι 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 ἐλληνικῆς μυθολογίας ἀναφέρονται μὲ τὸν ἰταλικὸν τύπον των: Δαοκόντε, ἢ μεταφράζονται εἰς τὴν ἰταλικήν: τὴν Ἡῶ, (ἥγον τὴν Ἀουρώραν) καὶ τὸ Δήλι (δηλαδή Κρεπούσκειον)³. Τὸν μόνον διδάσκαλόν του, πού ἐνθυμεῖται, εἶναι ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος τὸν ἐδίδαξε τὴν ἰταλικὴν ζωγραφικὴν: καθὼς μὲ ἐρμήνευεν ὁ διδάσκαλός μου, ὅταν ἐσπούδαζα εἰς τὴν νεότητά μου⁴. Ὅπως δὲ προκύπτει ἀπὸ τὰ ἀκολουθοῦντα, δὲν πρόκειται περὶ τοῦ Λέου Μόσκου, διότι αἱ ἀναλογίαι τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος, πού τοῦ ἐδίδαξεν ὁ διδάσκαλός του, δὲν εἶναι αἱ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως.

Τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως καὶ τὴν διδασκαλίαν τοῦ Λέου Μόσκου, ὅχι μόνον ἔχει ὁ ΔΟΞΑΡΑΣ λησμονήσει, ἀλλὰ καὶ τὰς περιφρονεῖ. Προκειμένον περὶ τῶν περιγραμμάτων, εἰς τὸ περὶ σχεδίου κεφάλαιον, γράφει τὰ ἑξῆς χαρακτηριστικά: Μὲ ὅλον τοῦτο ἡ ζωγραφία θέλει νά φαίνεται τρυφερά, παστοφόρος (οὔτω), καὶ ἀπαλή, χωρὶς ὀρθοθεσίας (δηλ. περιγράμματα), καθάπερ τὸ φυσικὸν φανερώνει. Τὸ ὁποῖον ἐὰν οὔτως εἶχαν κάμνουν ἐκεῖνοι οἱ παλαιοὶ

¹ ΛΑΜΠΡΟΥ, Π. Δοξαρά, Περὶ ζωγραφίας, 19.

² Αὐτόθι, 21.

³ Αὐτόθι, 8.

⁴ Αὐτόθι, 6.

ζωγράφοι, (ὕστερον διὰν ἐχάθη ἡ καλή, καὶ ἀληθινὴ τέχνη) ἡ ζωγραφίαις τοὺς δὲν ἤθελεν εἶσται οὕτως ξηραῖς, σκληραῖς καὶ κοπτικαῖς¹.

Γράφων ταῦτα ὁ Δοξαράς, εἶχεν ἀσφαλῶς ὑπ' ὄψει τοὺς περὶ τῆς καταπτώσεως τῆς τέχνης ἀπὸ τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων ἰδέας τοῦ VASARI, ὅπως οὗτος τὰς ἐκθῆτει εἰς τὸν πρόλογον τοῦ περιφήμου βιβλίου του, Βιογραφίαι τῶν διασημοτέρων ζωγράφων, γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων, τοῦ ἐκδοθέντος τὸ πρῶτον μεσοῦντος τοῦ 16^{ου} αἰῶνος². Προκειμένου περὶ τῶν Ἑλλήνων, δηλαδὴ τῶν βυζαντινῶν ζωγράφων, ἡ κρίσις τοῦ Vasari δὲν εἶναι αὐστηροτέρα τῆς τοῦ Δοξαρά. Μετὰ τὸν Ἅγιον Σίλβεστορον (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». "Οταν 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 Ἱταλίαν, εἰς κάθε παλαιὰν ἐκκλησίαν οἰασδήποτε πόλεως, μάλιστα εἰς τὸν καθεδρικὸν ναὸν τῆς Πίζας, εἰς τὸν Ἅγιον Μάρκον τῆς Βενετίας καὶ ἄλλου ἀκόμη. Τὸ ἴδιον συμβαίνει καὶ μὲ πολλὰς ζωγραφίας, τὰς ὁποίας οἱ Ἕλληνες οὗτοι ἐξακολουθοῦν νὰ κάμνουν μὲ τὴν τεχνოτροπίαν αὐτὴν, χαρακτηριζομένην ἀπὸ μορφὰς ποὺ ἔχουν ὀφθαλμοὺς δαιμονιζομένου, χειρὰς 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.λπ.*, 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: "Ολα τὰ καλὰ σχέδια ὁποῦ ἤμπορεῖς νὰ συνάξῃς σὲ βοηθῶν διὰ νὰ μάθῃς νὰ γνωρίζῃς τοὺς χαρακτῆρας τῶν διδασκάλων. Τὰ ἀνάγλυπτα, καὶ τὰ χαμηλόγλυπτα δουλεύουν (δηλ. χρησιμεύουν) διὰν λείπεται τὸ ἀληθινόν. Τὰ βιβλία τῆς ζωγραφίας εἶναι καλὰ διὰ νὰ εὐρίσκης τὰς μεθόδους καὶ τοὺς κανόνας

¹ Αὐτόθι, 5. Μὲ τὴν λέξιν *κοπτικαῖς* ἐννοεῖ πιθανώτατα ὁ Δοξαράς τὰς μορφὰς ποὺ προβάλλουν ὡς κεκομμένα (découpées) ἐπὶ τοῦ χρυσοῦ βάθους.

² G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Proemio delle vite, ἰδίως ἀπὸ τοῦ κεφαλαίου V κ.ἑξ. Ἐξω ὑπ' ὄψει μου τὴν ἐκδοσιν τῆς Τεργέστης, γενομένην τὸ 1857, 51 κ.ἑξ.

³ VASARI, ἐνθ' ἀν. Proemio, κεφ. XVII. Ἔκδ. 1857, σ. 56.

εις τὸ νὰ ζωγραφίζῃς, ὁμοίως καὶ τοὺς βίους τῶν ζωγράφων, εἰς τὸ νὰ διηγᾶσαι τὰ ἡθῆ τοὺς μὲ θεμέλιον (δηλ. μὲ ἱστορικὴν βᾶσιν). Ταῖς στάμπαις (δηλ. τὰς χαλκογραφίαις), καὶ ζωγραφίαις διὰ νὰ ἐβγάνῃς ἀπὸ αὐτὰς κάποιοι ὥραϊον καὶ ἐγκριτον πρᾶγμα...¹.

Οὕτω ὁ Δοξαρχὸς 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 Ἱταλῶν 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' ὧν 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 κάποια ἐκπληξιν εἰς τὸν ἀναγνώστην. Περιγράφεται δηλαδὴ εἰς αὐτὸ τὸ γύψωμα σανίδος διὰ τὴν ζωγράφισιν εἰκόνης, κατόπιν ἡ προετοιμασία δι' ἀμπολίου τῶν μερῶν, ποὺ πρόκειται νὰ χρυσωθοῦν, καὶ τέλος τὸ στίλβωμα, καὶ μπουνίρεις, ὠρισμένων αὐτῆς μερῶν, ὅπως καὶ τὸ χρωμάτισμα τῶν μὴ στίλβωμένων μερῶν τοῦ χρυσώματος διὰ χρώματος ἀναμειγμένου μὲ κρόκον ῥοῦ: καὶ τὸ ἀμπουνίριστον τοῦ δίνει τὸ χρῶμα του, ὀλίγον κρόκον καὶ γόμα ἄσπρη μοσκεμένη μὲ νερό...².

Αἱ ὁδηγαὶ αὐταὶ ἀφοροῦν τὸ γύψωμα εἰκόνης, ἡ ὁποία πρόκειται νὰ ζωγραφηθῇ μὲ χρώματα ἀναμειγμένα διὰ κρόκον ῥοῦ, εἶναι δὲ ἐντελῶς ἀνάλογοι πρὸς τὰς ἀναγραφομένας ὑπὸ τοῦ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν³. Ἐπίσης ὁ τρόπος τοῦ στίλβωμένου χρυσώματος, μὲ τὸ κάτωθεν τοῦ φύλλον τοῦ χρυσοῦ στρώμα τοῦ ἀμπολίου, εἶναι λίαν ἀνάλογος πρὸς τὰ ὑπὸ τοῦ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ διδασκόμενα⁴.

Πῶς θὰ ἡδύνατο νὰ ἐξηγηθῇ μία τοιαύτη συνταγὴ διὰ τὸ γύψωμα εἰκόνης ἐπὶ σανίδος, ποὺ πρόκειται νὰ ζωγραφηθῇ μὲ χρώματα δι' ῥοῦ, εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Δοξαρχᾶ, ὅπου ὅλαι αἱ ὁδηγαὶ ἀφοροῦν τὴν ἐλαιογραφίαν; Τὸ πρᾶγμα εἶναι λίαν περιεργον. Ὅτι καὶ ἡ συνταγὴ αὕτη ἔχει γραφῇ ἀπὸ τὸν

¹ ΔΑΜΠΡΟΥ, ξ'νθ' ἀν. 25.

² Αὐτόθι, 44.

³ ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ, Ἑρμηνεία, 14 κ.ἐξ.

⁴ Αὐτόθι, 18 κ.ἐξ. § 13.

ἴδιον, ποὺ ἔγραψεν ὁλόκληρον τὸ χειρόγραφον, δηλαδὴ ἀπὸ αὐτὸν κατὰ πᾶσαν πιθανότητα τὸν Δοξαράν, 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 Δοξαράς ἀπὸ τὴν πρώτην περίοδον τῆς καλλιτεχνικῆς του ζωῆς, ὅταν ἐξωγράφισεν ἀκόμη εἰκόνας ἐπὶ σανίδος διὰ χρωμάτων ἀναμειγμένων μετὰ κόκκου ψοῦ καὶ μὲ τὸ βάθος καλυπτόμενον ἀπὸ φύλλα ἐστῖλβωμένου 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 σκοποῦν εἶχε νὰ δεῖξῃ μὲ τὸ μικρὸν του σύγγραμμα ὁ Δοξαράς, τὴν παρέθεσεν ἐντοῦτοις εἰς αὐτό, ἵσως διὰ νὰ μὴ χαθῇ. Οὕτω μέχει τέλους τῆς ζωῆς του — τὸ *Περὶ ζωγραφίας* βιβλίον ἐγράφη τρία μόνον ἔτη πρὸ τοῦ θανάτου του — ὁ Δοξαράς, παρ' ὅλας του τὰς προσπαθείας, δὲν ἠδυνήθη, φαίνεται, ν' ἀπαλλαγῇ ἐντελῶς ἀπὸ τὴν ἀνάμνησιν τῆς παλαιᾶς ὁρθοδόξου ζωγραφικῆς, τὴν ὁποίαν νέος εἶχε μάθει.

Προτοῦ κλείσωμεν τὸν περὶ τοῦ συγγράμματος τοῦ Δοξαρά λόγον, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐνθυμηθῶμεν ὅτι τοῦτο ἐγράφη κατὰ τὰ ἴδια περιποῦ ἔτη, κατὰ τὰ ὁποῖα καὶ ὁ Διονύσιος ἐπεράτῳ τὴν Ἑρμηνείαν τῶν ζωγράφων. Τοῦτο μᾶς ἐπιβάλλει κάποιαν συγκριτικὴν ἐξέτασιν τῶν δύο αὐτῶν βιβλίων.

Τὴν σύγκρισιν αὐτὴν ἔκαμε μέχρις ἐνὸς σημείου ἡδὴ πρὸ πολλοῦ ὁ Σ. ΛΑΜΠΡΟΣ εἰς τὸν πρόλογον τῆς ὑπ' αὐτοῦ γενομένης ἐκδόσεως τοῦ ἔργου τοῦ Δοξαρά¹. Μεταξὺ ἄλλων, ὁ Λάμπρος παρατηρεῖ ὅτι τὸ «ἔργον τοῦ Δοξαρά φαίνεται εὐτελέστερον, ἂν ἀναλογισθῶμεν ὅτι δὲν εἶναι, ὥς ἡ Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων, τὸ δι' αἰώνων συνταχθὲν σύνταγμα τῶν τεχνολογικῶν κανόνων τῆς ἐλληνικῆς αὐτοτέχνου γραφικῆς, ἀλλ' ὑποθέσωμεν, ὅτι ὁ Δοξαράς ἐπαναλαμβάνει ἐν τῇ διατριβῇ αὐτοῦ ἀμυδρῶς ὅσα λεπτολόγως ἐν τῇ Ἑσπερίᾳ ἡ καλλιτεχνικὴ θεωρία ἐξήτασε καὶ ἀνεῦρεν, ὅτι ρίπτει δι' ἀντανάκλαστικὸν κατόπτρον εἰς τὴν ἔτι ἀπειρότεχνον Ἀνατολὴν ὀλίγας ἀκτῖνας ἐκ τοῦ πλουσίου φωτὸς τοῦ περιανυγάζοντος τὴν πολύτροπον Δύσιν»².

Ἐντούτοις τὰ σημεῖα ἐπαφῆς μεταξὺ τῆς Ἑρμηνείας καὶ τοῦ βιβλίου τοῦ Δοξαρά εἶναι πολὺ ὀλίγα. Ἡ Ἑρμηνεία εἶναι, ὅπως εἶδομεν³, εἰς μὲν τὸ πρῶτόν της μέρος ἡ κωδικοποιήσις, κατὰ τινα τρόπον, τῶν τεχνικῶν μεθόδων, τὰς ὁποίας ἀπὸ αἰώνων ἐχρησιμοποιοῦν οἱ ἁγιογράφοι, εἰς δὲ τὸ δεύτερον μέρος πρακτικὸς ὁδηγὸς τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως τὴν ἐφήρμοζον οἱ ὁρθό-

¹ ΛΑΜΠΡΟΣ, ἔνθ' ἀν. σ. λς' κ. ἐξ.

² Αὐτόθι, σ. λς'.

³ Βλ. ἀνωτ. σ. 300 κ. ἐξ.

δοξοὶ καλλιτέχνη. Τὸ ἔργον τοῦ Δοξαρά 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, ἃν καὶ ἔχουν, ὅπως φαίνεται, δευτερεύουσιν κάπως σημασίαν εἰς τὸ βιβλίον τοῦ Δοξαρά. Τὸ δεύτερον μέρος τοῦ βιβλίου τούτου, ἡ *Νοῦθεσία 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 Δοξαράς διδάσκει εἰς τοὺς νέους πῶς νὰ ἐπωφελοῦνται ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως, καὶ μάλιστα τῶν Ἰταλῶν, καὶ πῶς νὰ δανείζονται ἐξ αὐτῶν στοιχεῖα διὰ τοὺς πίνακάς των, ὁ ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ προτρέπει τοὺς νέους νὰ εὗρουν ἐκ τοῦ περιφήμου *Μανουήλ τοῦ Πανσελήνου* τινὰ ἀρχέτυπα¹, μὲ τὴν ἀντιγραφὴν τῶν ὁποίων νὰ μάθουν τὴν τέχνην. Καὶ ὁ Δοξαράς καὶ ὁ Διονύσιος διδάσκουν τὴν ἀναδρομὴν εἰς τὰ ἔργα τοῦ παρελθόντος, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ὁ Δοξαράς 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 Δοξαράς μετέφρασε τὸ ἔργον τοῦ da Vinci καὶ συνένεσε τὸ πρωτότυπον βιβλιάριόν του *Περὶ ζωγραφίας*;

Ὑπετέθη ὅτι τοῦτο ἐγίνε δι' ὠρισμένον σκοπόν. Ὅτι δηλαδὴ ὁ Δοξαράς ἵδρυσεν Ἀκαδημίαν Καλῶν Τεχνῶν, διευθυνομένην ὑπ' αὐτοῦ, καὶ ἡ ὁποία εὗρίσκετο ἀρχικῶς εἰς τὴν Ζάκυνθον πιθανῶς, κατόπιν δὲ εἰς τὴν Κέρκυραν, καὶ ὅτι τὰ βιβλία ταῦτα ἐγράφησαν ἀπὸ τὸν Δοξαράν διὰ τοὺς σπουδαστάς τῆς Ἀκαδημίας². Ἡ εἰκασία ὅμως αὕτη δὲν ἐπιβεβαιοῦται ἀπὸ καμίαν σύγχρονον πληροφορίαν. Ἄν ὁ Δοξαράς 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 ζωγραφικὰ 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 Δοξαρά, ὅταν μετέφρασε τὸ ἔργον τοῦ da Vinci: *θέλωντας (ὁ Δοξαράς) νὰ μεταδόσῃ 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 PROCORIU, 113 κ.ἐξ.

γραφικήν, ἐστοχάσθη νὰ τοὺς βοηθήσῃ μὲ ἕτερον τρόπον καὶ λοιπὸν εὗρισκοντας τὸ βιβλίον τοῦ Λεονάρδου τοῦ Βίντζι κ.λπ.¹ Δὲν πρόκειται λοιπὸν περὶ βιβλίων, ποὺ ἐγράφησαν διὰ τοὺς σπουδαστὰς ὠρισμένης Ἀκαδημίας, ἀλλὰ περὶ βιβλίων, ποὺ μετεφράσθησαν ἢ συνετέθησαν ἀπὸ τὸν Δοξαράν, διὰ νὰ γίνῃ γνωστὴ εἰς ὅλους τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους ἢ ἰταλικὴ τέχνη, τὴν ὁποίαν προσεπάθει οὗτος νὰ ἐπιβάλῃ. Ἐν ἄλλωστε ἐγχειρίδιον θεωρητικὸν ἢ πρακτικὸν περὶ ζωγραφικῆς δὲν εἶναι ἀπαραίτητον νὰ ἐγράφῃ διὰ τοὺς μαθητὰς ὠρισμένης σχολῆς. Ὁ Διονύσιος ἔγραψε τὴν Ἑρμηνείαν του χωρὶς νὰ ἔχη σχολὴν ἀγιογραφικὴν, οὔτε εἰς τὴν Δύσιν ἦσαν ἰδρυταὶ σχολῆς ὅσοι ἔγραφαν ἐγχειρίδια ζωγραφικῆς, ὅπως ὁ Cennino Cennini² καὶ πολλοὶ ἄλλοι.³

Περατοῦντες τὸν περὶ τοῦ Π. Δοξαρά λόγον, γενόμενον κάπως μακροτέρου, διότι οὗτος παρουσιάζεται ὡς ὁ ἀρχηγὸς τῆς ἐξιταλισμένης ζωγραφικῆς εἰς τὴν Ἑπτάνησον, εἶναι ἀνάγκη νὰ χαρακτηρίσωμεν τὴν προσπάθειάν του.

Ὁ Δοξαράς ἐξεκίνησε μὲ τὸν ἴδιον τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον καὶ οἱ σύγχρονοί του, καὶ μάλιστα ὁ Τζανκαρόλας, μὲ τὴν ὁρθόδοξον 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, ἐφθασαν μέχρι τοῦ σημείου ὅχι μόνον ν' ἀντιγράψουν αὐτοὺς τοὺς δυτικούς πίνακας, ἀλλὰ καὶ ν' ἀπομιμηθοῦν μὲ τὴν πατροπαράδοτον τεχνικὴν τοῦ φῶς τὴν ἐλαιογραφίαν. Ὁ Δοξαράς ὅμως ἐπροχώρησεν ἀκόμη περισσότερο. Διαρρήξας καὶ τὸν τελευταῖον πλέον δεσμόν, ποὺ τὸν συνέδεε μὲ τὴν παλαιὰν ὁρθόδοξον τέχνην, τὴν ζωγραφικὴν δηλαδὴ δι' φῶς, ἐπεδόθη εἰς τὴν ἐλαιογραφίαν. Μαζὶ δὲ μὲ τὴν τεχνικὴν τοῦ φῶς ἀπηνργήθη καὶ τὴν ὁρθόδοξον εἰκονογραφίαν. Οὕτω δι' αὐτοῦ εἰσάγεται εἰς τὴν Ἑπτάνησον ἡ δυτικὴ, καὶ μάλιστα ἡ ἰταλικὴ ζωγραφικὴ. Ὁ Π. Δοξαράς ἀποβαίνει τοιοῦτοτρόπως ὁ πατὴρ τῆς ἐξιταλισμένης τέχνης, τὴν ὁποίαν προσπαθεῖ νὰ διαδώσῃ καὶ νὰ ἐπιβάλῃ ὅχι μόνον μὲ τὰ ζωγραφικὰ του ἔργα, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν μετάφρασιν τοῦ συγγράμματος τοῦ da Vinci καὶ μὲ τὸ πρωτότυπον βιβλίον του *Περὶ Ζωγραφίας*. Ἀλλὰ καὶ τὰ ζωγραφικὰ του ἔργα, ὅπως δυνάμεθα νὰ κρίνωμεν ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα σωζόμενα, καὶ τὸ *Περὶ Ζωγρα-*

¹ ΜΟΥΣΤΟΞΥΔΟΥ, Ἑλληνομνήμων, 26.

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, τευχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 9 καὶ 10, σημ. 22.

φίας μικρὸν βιβλίον του δὲν παρουσιάζουν τίποτε τὸ πρωτότυπον. Οἱ πίνακες του ἀντιγράφουν, μὲ τρόπον πολὺ μέτριον, τὰς μεγάλας δημιουργίας τῶν Ἱταλῶν 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 Δοξαράν. Τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν, τὴν ὁποίαν εἰσήγαγεν ὁ Π. Δοξαράς, ἠκολούθησαν ἀρκετοὶ ζωγράφοι εἰς τὴν Ἑπτάνησον. Περὶ αὐτῶν ὅμως δὲν πρόκειται ν' ἀσχοληθῶμεν λεπτομερῶς, ὅπως ἐκάμαμεν διὰ τὸν Π. Δοξαράν, διότι οὗτοι οὐδεμίαν πλέον σχέσιν ἔχουν μὲ τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν, τῆς ὁποίας τὴν ἐξέλιξιν κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσην αἰῶνας σκοπὸν ἔχει νὰ σκιαγραφήσῃ τὸ βιβλίον τοῦτο. Θὰ ἀρκεσθῶμεν μόνον εἰς ὀλίγας λέξεις περὶ τῶν σπουδαιοτέρων ἐξ αὐτῶν.

Ὁ Ἰερώνυμος Πλακωτὸς¹ εἶναι γνωστὸς ἀπὸ ἀρχειακὰς μόνον πηγὰς καὶ ἀπὸ τὴν παράδοσιν, ὅχι δὲ ἀπὸ τὰ ἔργα του. Τὸ ἔτος τῆς γεννήσεώς του δὲν γνωρίζομεν. Ὑπετέθη ὅτι ἐγεννήθη εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸ 1688², κατ' ἄλλους δὲ περὶ τὸ 1670³. Ἡ τελευταία αὕτη χρονολογία φαίνεται πιθανώτερα, διότι ἐξ ἐγγράφων εἶναι γνωστὸν ὅτι τὸ 1688 ὁ Πλακωτὸς ἦτο σπουδαστὴς τῆς ἱατρικῆς καὶ ἐταξίδευσεν εἰς Πάτρας⁴. Πλησίον τίνος ἔμαθε τὴν ζωγραφικὴν δὲν εἶναι ἐπίσης γνωστόν. Ὁ Ζῶης⁵ καὶ τοῦτον πιθανώτατα ἀκολουθῶν ὁ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ⁶ ἀναφέρουν ὡς διδάσκαλόν του τὸν Λέον Μόσκον, τὸν διδάσκαλον τοῦ Π. Δοξαρά, ὁδηγούμενοι ἴσως ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Δοξαράς καὶ ὁ Πλακωτὸς ὑπῆρξαν σύγχρονοι περίπου⁷. Ἀπέθανε τὸ 1728 προσβληθεὶς ἀπὸ πανώλην, τότε δέ, πρὸς ἀποφυγὴν μεταδόσεως τῆς ἀσθενείας, ἐκάησαν ὅλα τὰ ἔργα καὶ τὰ ἀντικείμενα, ὅσα εὐρέθησαν εἰς τὸ ἐργαστήριόν του⁸. Αὐτοὺς δὲ εἶναι καὶ ὁ λόγος ὁ περισσότερον σοβαρὸς, διὰ τὸν ὁποῖον δὲν ἐσώθησαν ἔργα τοῦ Πλακωτοῦ. Ἄλλοτε ἀπεδίδοντο εἰς αὐτὸν αἱ εἰκόνες προφητῶν καὶ πατέρων τῆς Ἐκκλησίας αἱ εὐρισκόμεναι εἰς τὸ ἄνω

¹ Τὴν περὶ αὐτοῦ βιβλιογραφίαν βλ. ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη. 86 κ.ἐξ. καὶ ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 133 κ.ἐξ.

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 Ἐνθ' ἄν.

⁶ ΣΙΣΙΑΙΑΝΟΣ, 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. Δοξαράν, δηλαδὴ περὶ τὸ 1662.

⁸ Βλ. τὰ σχετικὰ κείμενα ἐν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, ἔνθ' ἄν. 86 κ.ἐξ.

μέρος τῶν μακρῶν πλευρῶν τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Ζάκυνθον¹, ἐπὶ τῇ βάσει πληροφορίας τοῦ ΚΑΤΡΑΜΗ², τὴν ὁποίαν ἐπανέλαβον ἀσυζητητοὶ οἱ μεταγενέστεροι. Ὁ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ ὁμως παρετήρησεν ὅτι ἡ πληροφορία αὐτὴ εἶναι λανθασμένη καὶ ὅτι αἱ ἐν λόγῳ εἰκόνες εἶναι καὶ αὐταὶ ἔργα τοῦ Νικολάου Δοξαρά, ὁ ὁποῖος, ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἐξωγράφησε τὴν οὐρανίαν τῆς Φανερωμένης³. Τοῦτο ἀπεδείχθη βέβαιον ἀπὸ τὴν δημοσίευσιν ὑπὸ τοῦ Π. ΜΑΡΙΝΟΥ τῶν σχετικῶν περικοπῶν ἀπὸ τὸ διαχειριστικὸν βιβλίον τῆς Φανερωμένης⁴. Τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Πλακωτοῦ φέρεи καὶ εἰκὼν δι' ᾧ οὐ εἰς τὴν Συλλ. Δοβέρδου παριστάνουσα τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην⁵. Διὰ τὴν μὴ γνησιότητα ὁμως τῆς ὑπογραφῆς αὐτῆς εἶμαι ἀπολύτως βέβαιος⁶. 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 εὐρισκόμενος εἰς τὴν Ζάκυνθον, εἰς τὸν ναὸν τῶν Κομούτων, τὸν ἀφιερωμένον εἰς τὸν ἅγιον τοῦτον⁷, δὲν ὑπάρχει πλέον μετὰ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953.

Ἄν τέλος βασισιθῶμεν εἰς τὸ ἔγγραφο, τὸ ἀναφέρων ὅτι μετὰ τῶν μετὰ τὸν θάνατον τοῦ καλλιτέχνου καέντων ἔργων του, τῶν εὐρεθέντων εἰς τὸ ἐργαστήριόν του, ὑπῆρχον καὶ εἰκόνες ἁγίων *στο ξερὸν*, δηλαδὴ ζωγραφημένοι δι' ᾧ οὐ, καὶ *στο φράγκικον*, δηλαδὴ δι' ἑλαιογραφίας⁸, πρέπει νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ Πλακωτός, χωρὶς ν' ἀπαρηθῇ ἐντελῶς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, εἰργάζετο συγχρόνως καὶ κατὰ τὸν ἐξιταλισμένον τρόπον δι' ἑλαιογραφίας, τὸν ὁποῖον εἶχεν εἰσαγάγει ὁ Π. Δοξαράς.

Ὁ Νικόλαος Δοξαράς, υἱὸς τοῦ Π. Δοξαρά, εἶναι ἄγνωστον πότε

¹ Ἐξ αὐτῶν ἐσώθησαν μετὰ τὴν καταστροφὴν δέκα. Βλ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἑπτανησιακὰ Φύλλα, 1954, 53.

² ΚΑΤΡΑΜΗ, ἐνθ' ἄν. 371.

³ ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, 134, κ.ξξ.

⁴ Π. ΜΑΡΙΝΟΣ εἰς τὸ περιοδ. Ἑλληνικά, 11, 1939, 293 κ.ξξ.

⁵ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ-ΠΑΛΑΙΟΣ, σ. 24, ἀριθ. 102. ΣΙΣΙΑΙΩΝΟΣ, 174, ὅπου ἀναφέρεται εἰς τὴν ἰδίαν Συλλογὴν καὶ ἄλλη εἰκὼν μετὰ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Πλακωτοῦ παριστάνουσα τὸν Ἅγιον Νικόλαον. Ταύτην οὐτε ὁ Παπαγιαννόπουλος-Παλαῖος ἀναγράφει οὐτε ἐγὼ εἶδον.

⁶ Κατὰ τὸν ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΝ-ΠΑΛΑΙΟΝ, ἐνθ' ἄν. εἰς τὸ ὅπισθεν μέρος τῆς εἰκόνος εἶναι γραμμένη γνωμάτευσις τοῦ Δ. Πελεκάση «ἀποφανομένου, ὅτι πιθανὸς ἐπεδιώρθωσε μόνον ταύτην ὁ Ἱερώνυμος Πλακωτός». Ἀλλὰ καὶ τοῦτο, κατὰ τὴν γνώμην μου, δὲν εἶναι πιθανόν. Ἡ εἰκὼν εἶναι ἀσφαλῶς ἄσχετος μετὰ τὸν Πλακωτόν.

⁷ ΣΙΣΙΑΙΩΝΟΣ, 174.

⁸ Τὸ ἔγγραφο προχέει ἔν ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 88.

ἐγεννήθη¹. Ἀπέθανεν εἰς τὴν Ζάκυνθον τὸ 1775². Οὗτος συνέχισε τὴν ἐξισταλισμένην τεχνοτροπίαν, τὴν ὁποίαν εἶχεν εἰσαγάγει ὁ πατὴρ του. Εἰς τὰ ὀλίγα γνωστὰ ἔργα του καμία πλέον ἀνάμνησις δὲν ὑπάρχει τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως. Ὁ Ἰησοῦς Νυμφίος (1756) τῆς Συλλ. Λοβέρδου³ δὲν διατηρεῖ τίποτε πλέον ἀπὸ τὰς ἀναλόγους παραστάσεις τῶν παλαιότερων Ἑπτανησίων ἀγιογράφων.

Τὸ σπουδαιότερον ὅμως καὶ γνωστότερον ἔργον τοῦ Νικολάου Δοξαρά ἦτο ἡ οὐρανία τοῦ ναοῦ τῆς Φανερωμένης εἰς τὴν Ζάκυνθον, τῆς ὁποίας ἐν μόνον τμήμα διεσώθη ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953, παριστάνον τὴν Γέννησιν τῆς Θεοτόκου καὶ ἀποκείμενον εἰς τὴν Ἑθνικὴν Πινακοθήκην (πίν. 71. 1). Τὸ μέγα αὐτὸ σύνολον, τοῦ ὁποίου τὸ σχέδιον τῆς ξυλογλύπτου διακοσμήσεως εἶχεν ἐκπονήσει ὁ κολονέλλος Κομοῦτος, περιελάμβανε σειρὰν ὀλην 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. Δοξαρά ἀπὸ τοῦ 1753 μέχρι τοῦ 1762 μὲ μακρὰς ἐν τῷ μεταξὺ διακοπὰς⁵. 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, εὐρισκομένη σειρὰ εἰκόνων προφητῶν καὶ ἱεραρχῶν⁶ (πίν. 71. 2). Αἱ εἰκόνες αὐταὶ ἀπεδόθησαν, ὡς εἶδομεν⁷, ἐσφαλ-

¹ Περὶ τοῦ 1710 τοποθετεῖ τὴν γέννησίν του ὁ Τ. ΣΠΗΤΕΡΗΣ εἰς τὸ περιοδ. Ζυγός, ἔτ. Α', 1956, τεύχ. 3, Ἰανουάριος, σ. 9, 10, σημ. 14.

² Βλ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 94 κ.ἑξ. ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ, 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, πίν. 5 ἐναντι σ. 160.

⁴ Τὸ γενικὸν σχῆμα τῆς οὐρανίας παρέχει ὁ ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ εἰς τὴν εἰκὼνα τῆς σελ. 137.

⁵ Περὶ τῆς οὐρανίας βλ. ἐν ἐκτάσει ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ, 129 κ.ἑξ. Δεῖγματα ἐξ αὐτῆς ἐδημοσιεύθησαν αὐτόθι, πίν. 11-12, καὶ ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἔνθ' ἄν. πίν. ἐναντι σ. 168. Ἐκ τοῦ συνόλου τούτου διεσώθησαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν, ἐκτὸς τῆς μεγάλης συνθέσεως τῆς Γεννήσεως τῆς Παναγίας, πού εὐρίσκειτο πρὸς ἐπισκευὴν εἰς τὴν Ἑθνικὴν Πινακοθήκην Ἀθηνῶν, ὀλίγα εἰκόνες προφητῶν. Βλ. Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ εἰς τὸ περιοδ. Ἑπτανησιακά Φύλλα, 2, 1954, 58. Οἱ τρεῖς μικροὶ πίνακες τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης Ἀθηνῶν οἱ παριστάνοντες τὴν Γέννησιν, τὴν Κοίμησιν καὶ τὴν Μετάστασιν τῆς Θεοτόκου καὶ θεωροῦμενοι ὡς προσχέδια τοῦ Δοξαρά διὰ τὰς μεγάλας συνθέσεις τῆς οὐρανίας, δὲν εἶναι διόλου βέβαιοι, ὡς ἦδη παρετήρησε καὶ ὁ ΣΙΣΙΛΙΑΝΟΣ, 83, οἱ ἀνήκουν εἰς τὸν Δοξαράν. 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 Δανιὴλ, γενομένην μετὰ τὴν καταστροφὴν, ὀφείλω εἰς τὴν καλωσύνην τοῦ κ. Μ. Χατζηδάκη.

⁷ Βλ. ἀνωτέρω, σ. 347 κ.ἑξ.

μένως εἰς τὸν Ἱερώνυμον Πλακωτόν, ἐνῶ πρόκειται, ὅπως ἐδειξαν αἱ ἀρχαὶ καὶ ἔρουναι, περὶ ἔργων τοῦ Ν. Δοξαρά, 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 καταφανῆς τάσις ἀπλοποιήσεως 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, ὥς εἶδομεν, εἰς τὸν Πλακωτόν, ἃν καὶ περὶ τῆς τέχνης αὐτοῦ οὐδὲν εἶναι γνωστόν.

Ἡ ἐπομένη γενεὰ τῶν ἐξιταλισμένων ζωγράφων τῆς Ἑπτανήσου ἀντιπροσωπεύεται κυρίως ἀπὸ τοὺς δύο Ζακυνθίους ἱερεῖς, τὸν Νικόλαον Κουτουζίην (1741-1813) καὶ τὸν Νικόλαον Καντούνην (1707-1834)¹, οἱ ὁποῖοι εἶναι καὶ οἱ τελευταῖοι ἄξιοι λόγου ἁγιογράφοι τῆς ἐπτανήσιακῆς αὐτῆς σχολῆς.

Τὰ ἔργα των, ζωγραφημένα δι' ἐλαιογραφίας, τὴν ὁποίαν ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον ἐχρησιμοποιοῦν, εὐρίσκονται πλέον πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Ὁ βλέπων τοὺς πίνακάς των² δὲν εἶναι δυνατόν νὰ πιστεῦσῃ ὅτι ἔγιναν ἀπὸ Ἑλλήνας ὀρθοδόξους ἁγιογράφους. Θὰ τοὺς ἐθεώρει, καὶ δικαίως, ἔργα Ἰταλῶν ζωγράφων δευτέρας καὶ τρίτης τάξεως.

Μετὰ τὸν Κουτουζίην, τὸν Καντούνην καὶ ὀλίγους ἀκόμη συγχρόνους των, ἡ ἐξιταλισμένη ζωγραφικὴ τῆς Ἑπτανήσου περιπίπτει εἰς πλήρη παρακμὴν. Τοῦτο ἄλλωστε ἦτο πολὺ φυσικόν. Ἡ τέχνη αὐτῇ, ποὺ προσεπάθησε νὰ εἰσαγάγῃ ὁ Παναγιώτης Δοξαράς, ἦτο ἀπολύτως ξένη πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν. Διὰ τοῦτο δὲν ἠδυνήθη οὔτε νὰ ἐπιβληθῇ ὀριστικῶς εἰς τὴν Ἑπτανήσον, 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, ἕστω καὶ μὲ περισσότερα ἢ ὀλιγώτερα δάνεια ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς ἁγιογράφους τῶν ἀρχῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τὸν Τζανκαρόλαν κ.ἄ. Οὗτοι, παρ' ὅλην τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως, διατηροῦν ὅπωςδῆποτε ἀκόμῃ τὴν ἀνάμνη-

¹ Περὶ τούτων βλ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ, Νεοελλ. τέχνη, 103 κ.ἑξ. (Κουτουζίης), 127 κ.ἑξ. (Καντούνης). Ἐπίσης ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ, 149 κ.ἑξ. 167 κ.ἑξ. Εἰς τὰ δύο αὐτὰ βιβλία ἀναφέρεται ὅλη ἡ προγενεστέρη σχετικὴ βιβλιογραφία.

² Βλ. προχείρως μερικὰς ἀπεικονίσεις ἔργων τοῦ Κουτουζίην ἐν ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ, πίν. 14, καὶ ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 176. Τοῦ Καντούνη ἐν ΠΡΟΚΟΡΙΟΥ, πίν. 15-16, καὶ ἐν ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΥ, ἐνθ' ἀν. πίν. ἔναντι σ. 184. Πολλὰ ἐκ τῶν ἔργων τῶν δύο τούτων ζωγράφων διεσώθησαν ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τοῦ 1953. Πρβ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΝ, ἐνθ' ἀν. 58.

σιν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, τὴν ὁποίαν ἀπέρριψαν, ὡς ἄχρηστον πλέον βάρος, οἱ ἐξιταλισμένοι ζωγράφοι, οἱ ἀκολουθοῦντες τὸ κίνημα τοῦ Δοξαρά.

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 κατῴρθωσαν νὰ δώσουν εἰς τὰ ἰταλικά των πρότυπα χαρακτῆρα περισσότερον ἑλληνικόν. Τοῦτο εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, λίαν ἀμφισβητήσιμον. Τὸ πιθανώτερον εἶναι ὅτι ἡ κάποια ἀπλοποίησις ἡ παρατηρουμένη εἰς τὰ ἔργα τῶν Ἑπτανήσιων ζωγράφων προέρχεται ὅχι ἀπὸ τὴν προσπάθειαν νὰ ἐξελληνίσουν, κατὰ τινα τρόπον, τὰ ἰταλικά των πρότυπα, ἀλλ' ἀπὸ τὴν τεχνικὴν των ἀδυναμίαν νὰ τὰ μιμηθοῦν πλήρως.

Ἡ νεοελληνικὴ συνεπὼς τέχνη δὲν ἔχει τὴν ἀρχὴν της εἰς τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν τῆς Ἑπτανήσου, ἡ ὁποία ἄλλωστε μετὰ τὴν Ἑλληνικὴν Ἑπανάστασιν εἶχεν, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον, κατ' οὐσίαν ἐκλείπει.

Βεβαίως καὶ ἡ ὀρθόδοξος τέχνη εἶχε κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους ἐκπέσει εἰς πλήρη παρακμὴν. Ἀλλ' ἡ παράδοσις δὲν εἶχε χαθῇ. Ἐξ ὑπὸ μορφὴν λαϊκὴν, πρᾶγμα ποῦ δὲν συνέβαινε μὲ τὴν ἐξιταλισμένην ζωγραφικὴν τῆς Ἑπτανήσου.

Ἡ ἐξιταλισμένη τέχνη, ποῦ εἰσήγαγεν ὁ Παναγιώτης Δοξαράς, 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 ζωὴ της εἰς τὴν Ἑπτάνησον δὲν διήρκεσεν οὔτε ἓνα αἶωνα. Ἦτο μία κίνησις ἐντελῶς παροδική, χωρὶς καμίαν συνέχειαν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'.

Η ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΙΝ

"Αν καὶ σκοπὸς τοῦ βιβλίου τούτου εἶναι ἡ παρακολούθησις τῆς ἐξελεύσεως τῆς θρησκευτικῆς τέχνης ἀπὸ τῆς ἀλώσεως τῆς Κωνσταντινουπόλεως μέχρι τῆς Ἐπαναστάσεως, νομίζομεν ὅτι θὰ ᾔτο 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 μορφὴν, ποὺ ἔλαβεν ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας.

Ἡ τέχνη τῶν ἀρχῶν τοῦ 19^{ου} 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 Κουτουζήν, τὸν Καντούνην καὶ τοὺς συγχρόνους των ἡ ἐξιταλισμένη, ὅπως εἶδομεν, ἐλαιογραφία. Εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα ἡ τέχνη, τὴν ὁποίαν ἤσκουν μετριώτατοι ζωγράφοι, κυρίως ἐξ Ἡπείρου καὶ Δυτικῆς Μακεδονίας¹, εἶχε λάβει χαρακτῆρα ἐντελῶς πλέον λαϊκόν, εὗρισκόμενον πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν παλαιὰν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν².

Περὶ τοὺς χρόνους λοιπὸν τῆς Ἐπαναστάσεως ἡ παλαιὰ τέχνη καὶ ἡ παλαιὰ ὀρθόδοξος παράδοσις εἶχον ἐντελῶς πλέον ἐκλείψει.

"Ὅταν κατεστάθῃ 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.ἐξ.

² Αἱ τοιχογραφίαι καὶ αἱ εἰκόνες τῶν ζωγράφων αὐτῶν εἶναι σχεδὸν ὅλοι 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 Φανέλλης 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 Ἰταλίαν¹. 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 Χριστοκοπίδην², 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 ἀγιογραφίαν δύναται τις ν' ἀντιληφθῇ ἀπὸ τὰς χαλκογραφίας, τὰς ὁποίας οὗτος ἐξετέλεσε διὰ τὸ ὑπὸ τοῦ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ ΤΟΥ ΕΞ ΟΙΚΟΝΟΜΩΝ συντεθὲν Προσκυνητῆριον τῆς Μονῆς τοῦ Μεγάλου Σπηλαίου³. Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ βιβλίου τούτου, ἐκδοθέντος τὸ 1840, ὑπάρχει καὶ λιθογραφία, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ Φανέλλης δίδει «διωρθωμένον» ἀντίγραφον τῆς εἰς τὴν Μονὴν εὐρίσκομένης περιφήμου εἰκόνης τῆς Παναγίας. Ἀπλὴ παραβολὴ τῆς λιθογραφίας ταύτης πρὸς φωτογραφίας τῆς εἰκόνης⁴ 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 εἰκονίζουσας τοὺς κήτορας τῆς Μονῆς, τὴν εὐρεσιν τῆς εἰκόνης καὶ διάφορα θαύματα ὑπ' αὐτῆς γενόμενα.

Ἡ τάσις τῆς «διορθώσεως» τῆς βυζαντινῆς τέχνης εἶναι φαινόμενον, ὅπως θὰ ἴδωμεν, γενικὸν κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν. Ἐκεῖνος ὅμως, ὁ ὁποῖος τὴν ἀνήγαγεν εἰς σύστημα, εἶναι ὁ Θεῖρσιος.

Λουδοβικὸς Θεῖρσιος (Ludwig Thirsch). Ὁ Βαυαρὸς οὗτος ζωγράφος ἐξετέλεσεν εἰς τὰς Ἀθήνας τὰς τοιχογραφίας τῆς Ρωσικῆς ἐκκλησίας (Παναγίας Λυκοδήμου) κατὰ τὰ ἔτη 1853-1855. Ὁ Θεῖρσιος, ὅπως μᾶς πληροφορορεῖ 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 ἀγιογραφίαν εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος. Εἰς τὰ ἐκκλησιαστικά ὁμοῦς ἔργα του οὐδαμοῦ διαφαίνεται ἡ σπουδὴ τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας.

² Μία εἰκὼν τοῦ ἐκ τοῦ ναοῦ Χριστοκοπίδης, παριστάνουσα τὴν παραβολὴν τῶν Δέκα παρθένων καὶ ζωγραφημένη δι' ἐλαιοχρωμάτων ἐπὶ μουσαμᾶ, εὐρίσκεται 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. ἐναντι σ. 20, 30, 48, 75, 80, 84. Αἱ εἰκόνες εὐρίσκονται καὶ εἰς τὴν 3ην ἔκδοσιν, τὴν γενομένην ὑπὸ Γ[αβριήλ] Κ. Ἀ[νδρεοπούλου], Ἀθῆναι, 1932. Τὴν 2αν ἔχδ. Ἀθῆναι, 1911, δὲν εἶδον.

⁴ Βλ. προχείρως φωτογραφίας τῆς εἰκόνης εἰς τὴν Α.Ε. 1933, 102 κ.ἐξ. 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 ὁμοῦς ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Θεῖρισιος τὰ πρότυπα ταῦτα τὰ «ἐβελτίωσε». Οὕτω, διὰ τὴν σκηνὴν τῶν Μυροφόρων πρὸ τοῦ μνημείου, τὴν ὁποίαν ἐξωγράφησεν εἰς τὴν Πετροῦπολιν, τὸ «πρωτότυπον τῆς εἰκόνος, ἐξ ἧς ὁ Λουδοβίκος Θεῖρισιος ἐδανείσθη πρὸς ἐκτέλεσιν ταύτης ἢ μᾶλλον βελτιώσας ταύτην ἀντέγραψεν, ὥς καὶ τὸ πρωτότυπον τῆς Ἀναλήψεως, ὑπῆρχον ἐν τῷ μικρῷ ναῷ τῆς Μητροπόλεως Ἀθηνῶν Παναγίας τῆς Γοργοπέικου (=Γοργοεπηκόου), νῦν ναῷ τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου, ὁπόθεν ὁ Θεῖρισιος κατὰ τὸ 1853 ἀντέγραψε ταύτας»¹. Ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ μᾶς δίδει ἐπίσης τὴν πληροφορίαν, ὅτι ἡ Πλατυτέρα, τὴν ὁποίαν ὁ Θεῖρισιος ἐξωγράφησεν 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 Θειρσιου περὶ βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, ὅπως δύναται τις εὐκόλως ν' ἀντιληφθῇ ἀπὸ τὴν παραβολὴν τῆς τοιχογραφίας πρὸς τὸ σωζόμενον τμήμα τοῦ ψηφιδωτοῦ³. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπον «ἐβελτίωσεν» ὁ Θεῖρισιος τὰ βυζαντινὰ τοῦ πρότυπα καὶ διὰ τὰς φορητὰς εἰκόνας, τὰς ὁποίας ἐξετέλεσε, φυσικά, δι' ἑλαιογραφίας⁴.

Μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν τῆς «βελτιώσεως» τῶν παλαιῶν προτύπων ἐνόμισεν ὁ Θεῖρισιος ὅτι θὰ ἦτο δυνατόν νὰ φέρῃ πάλιν εἰς τὴν ζωὴν καὶ ν' ἀνανεώσῃ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Ἀλλὰ μὲ τὸν τρόπον αὐτὸν τίποτε, ὅπως ἦτο ἄλλωστε πολλὸ φυσικόν, δὲν ἐπέτυχεν. Εἰς τὴν πραγματικότητα ἡ τέχνη τοῦ Θειρσιου εἶναι μία τέχνη εὐρωπαϊκὴ, μία τέχνη ἀκαδημαϊκὴ, ποὺ δὲν ἔχει οὐδεμίαν σχέσιν μὲ τὴν ἑλληνικὴν ἀγιογραφίαν (πίν. 72.1).

Ἡ προσπάθεια τοῦ Θειρσιου ἦτο ξένη πρὸς τὴν ὀρθόδοξον παράδοσιν, ὅπως ξένη ἦτο καὶ ἡ προσπάθεια τοῦ L. Seitz, τοῦ ζωγραφήσαντος τὰς εἰκόνας τοῦ τέμπλου εἰς τὴν Μητροπολιν τῶν Ἀθηνῶν, ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν ΛΑΜΠΑΚΗΝ, ἠθέλησε νὰ «συνδέσῃ τὴν ἀρχαίαν Βυζαντιανὴν τέχνην μετὰ τῶν ἐπὶ ταύτης στηριζομένων ἔργων τοῦ Giotto»⁵.

¹ Γ. ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαπτεῖῳ ἐκθέσεως, Ἀθῆναι 1891, 25 κ.ἐξ. Πρόκειται περὶ τῆς ἐκθέσεως τῶν σχεδίων τοῦ Θειρσιου τῶν ὑπ' αὐτοῦ διορηθέντων εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Ἐλευθερίου δὲν ὑπάρχουν πλέον. Τὸ σχέδιον τοῦ Θειρσιου ἐδημοσιεύθη εἰς τὸ λεύκωμα τοῦ Γ. ΛΑΜΠΑΚΗΝ, Βυζαντινὴ πίνακοθήκη, Ἀθῆναι, ἀ.ἐ. πίν. 46.

² Ἐνθ' 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.ἐξ. εἰκ. 1, 4.

⁴ Βλ. τὰς εἰκόνας τῆς Ἑλληνικῆς ἐκκλησίας τῶν Παρισίων ἐν ΛΑΜΠΑΚΗΝ, Βυζαντινὴ πίνακοθήκη, πίν. 41-43, 45.

⁵ ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαπτεῖῳ ἐκθέσεως, 8.

Σπυρίδων Χατζηγιαννόπουλος¹. Οὗτος, μιμητὴς ἀρχικῶς τοῦ Φανέλλη καὶ κατόπιν βοηθὸς καὶ μαθητὴς τοῦ Θειοσίου, ἠκολούθησε τὸν ἴδιον μὲ αὐτοὺς δρόμον τῆς «βελτιώσεως» τῶν βυζαντινῶν προτύπων. Περὶ τούτου δύνανται νὰ πείσουν, πλὴν τῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας ἔργων του, ὧλων δι' ἐλαιογραφίας, καὶ τὰ σχέδιά του ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Πρωτάτου καὶ τῆς Λαύρας τοῦ Ἀγίου Ὁρους, εἰς τὸ ὁποῖον μετέβη τὸ 1859 καὶ παρέμεινεν ἐπὶ ἓν ἔτος² (πίν. 72. 2). Παρ' ὅλην ἐντούτοις τὴν «βελτίωσιν», τὰ ἔργα τοῦ Χατζηγιαννοπούλου δὲν φαίνονται εἰς τὸν σήμερον ἑξετάζοντα αὐτὰ τόσον ξένα πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ἀγιογραφίαν, ὅσον τὰ ἔργα τοῦ Θειοσίου. Πίσω ἀπὸ τὸν ψυχρὸν ἀκαδημαϊσμὸν τοῦ Χατζηγιαννοπούλου διαφαίνονται ἡ ἀγάπη καὶ ἡ πίστις του εἰς τὴν ὁρθόδοξον παράδοσιν, τὴν ὁποίαν ἐπιθυμεῖ ὁπωσδή-

¹ Περὶ τοῦ Χατζηγιαννοπούλου οὐδεμίαν βιογραφικὴν πληροφορίαν εὑρον. πλὴν τῆς μνείας αὐτοῦ ὑπὸ τοῦ ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαπτεῖῳ ἐκθέσεως, σ. 7, σημ. 1, ὡς βοηθοῦ καὶ μαθητοῦ τοῦ Θειοσίου. Μεταξὺ παλαιῶν τινῶν ἀγιογραφικῶν σχεδίων (ἀνθ' ὧν), τὰ ὁποῖα πρὸ πολλῶν ἔτων ἠγόρασα ἀπὸ τὸν ἀρχαιοπώλην Δ. Σταΐκον, εὑρον καὶ βιογραφικὸν σημεῖωμα ἀνώνυμον καὶ ἀνυπόγραφον, γραμμένον ὅμως χωρὶς ἀμφιβολίαν ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Χατζηγιαννόπουλον, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι εἰς αὐτὸ ἀναφέρονται γνωστά ἔργα τοῦ ἀγιογράφου τούτου. Τὸ σημεῖωμα αὐτό, τὴν μόνην ἴσως αὐθεντικὴν πηγὴν περὶ τοῦ Χατζηγιαννοπούλου, παραθέτω ἐνταῦθα, ἀφοῦ τὸ ἀπὴλλασα τῶν πολλῶν ἀνορθογραφῶν. Διέτηρσα ὅμως τὴν στίξιν καὶ τὴν σύνταξιν τοῦ πρωτοτύπου, ἃν καὶ εἰς πολλὰ σημεῖα λανθασμένας:

Κατὰ τὸ 1848 κατετάχθη εἰς τὴν Πολυτεχνεῖον εἰς τὴν πρώτην τάξιν καὶ ἠκολούθησα τακτικὰ τὰ μαθήματα, ἔμεινα δὲ σπουδάζων καὶ καταγινόμενος ἕξ ἔτη, εἰς τὸ διάστημα αὐτὸ συνηγωνίσθη εἰς ὅλας τὰς τάξεις ὅπου ἔλαβον 5 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 θηλ. προσωπογραφίαν καὶ ἀγιογραφίαν. Εἰς τὴν ἐποχὴν ἐκείνην ἦτο ὁ κ. ἀγιογράφος Φανέλης λεγόμενος ὅπου ἠκολούθησα τὸ σύστημά του. Ἐζωγράφισα εἰς τὴν Μητρόπολιν. Κατὰ τὸ 1857 ἦλθεν ὁ Γερμανὸς Θειοσὶος νὰ ζωγραφίσῃ τὴν Ρωσικὴν ἐκκλησίαν ὀφεληθεὶς καὶ ἀπὸ αὐτόν. Τὸ 1858 ἀνεχώρησα διὰ τὸ Ἅγιον Ὅρος καὶ μέinas ἐκεῖ ἓν ἔτος ἐπισκεπτόμενος τὰς διαφόρους Μονάς, καὶ ἀντιγράφον παλαιὰ ὅσα εὑρισκον κατὰλληλα διὰ τὴν ἀγιογραφίαν, ἐπιστρέψας εἰς Ἀθήνας καταγινόμενος εἰς τὴν ἀγιογραφίαν. Κατὰ τὸ 1860 προσκλήθει εἰς τὰς Πάτρας ἀπὸ τοὺς ἐπιτρόπους τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Παντανάσσης (τῇ συστάσει τοῦ διασήμου ζωγράφου Γύζη καὶ τοῦ Κ. Α. Καντανιζόγλου διενθυνοῦ τοῦ Πολυτεχνείου) νὰ ζωγραφίσω ὅλας τὰς εἰκόνας τοῦ τεμπλόν εἰς φουσὸν μέγεθος, καὶ ἀποπερατώσας αὐτάς τὸ 1883, μετέβην εἰς Μόναχον, ἐπισκεπτόμενος τὰ διάφορα Μοναστήρια καὶ ἐκκληρίας ὀφεληθεὶς πολὺ. Ἐπιστρέψας εἰς Ἀθήνας μετὰ τοῦ Κ. Γ. Λαμπάκη, προσκλήθει ἀπὸ τοὺς ἐπιτρόπους τῆς ἁγίας Εἰρήνης διὰ νὰ εἰκονογραφῶ τὸ ἑσωτερικὸν αὐτῆς ὅπου καὶ ἀνέλαβον τὴν ἐργασίαν. Καταγινόμενος εἰς αὐτὴν τέσσαρα ἔτη ὅπου (:) ἐζωγράφισα τελευταῖον τὸν ἅγιον Παῦλον σύμπλεγμα παριστάνον αὐτόν ἐπὶ τοῦ Ἀρείου Πλάγρου ἐξηγῶν τὸν Ναὸν ἐπιγραφομένῳ (ἀγνώστῳ Θεῷ). Ἀποπερατώσας τὴν Ἀγίαν Εἰρήνην ἤρχισα τὴν ἐκκλησίαν τῆς Χρυσοσπληλαιώσεως ἀποπερατώσας αὐτὴν ἐργασθεὶς δύο ἔτη. Ἀκολούθως προσκλήθει εἰς Ὑδραν νὰ εἰκονογραφῶ τὸ ἑσωτερικὸν τοῦ ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Παναγίας, ἀποπερατώσας καὶ αὐτὴν ἐργασθεὶς ἕξ ἡμέρας, ἦλθον εἰς Ἀθήνας, προσκλήθει πάλιν εἰς Πάτρας τὸ 1893 νὰ ζωγραφίσω εἰς τὸν Ναὸν τῆς Εὐαγγελιστρίας 8 εἰκόνας εἰς φουσὸν μέγεθος καὶ τὸν Παντοκράτορα εἰς μέγα μέγεθος. Τελειώσας καὶ ἐκεῖ τὴν ἐργασίαν, ἦλθον εἰς Ἀθήνας. Καταγινόμενος κατὰ παραγγελίαν διαφόρων ἐκκλησιῶν ἁγίας εἰκόνας τοῦ τεμπλόν δηλαδὴ εἰς τὴν Λεβαδείαν 6 εἰκόνας, εἰς τὴν Μονὴν Πετράκη 6 εἰκόνας, εἰς τὴν Κηφισοῖαν ὅλα τὰ δωδεκάεστρον, εἰς τοῦ Μαρκοῦ ὅλας τὰς εἰκόνας τοῦ τεμπλόν.

² Βλ. τὸ βιογραφικὸν σημεῖωμα 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 δυνατόν νὰ ἱκανοποιήσῃ τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ αὐτῆν.

Ἡ προσπάθεια διορθώσεως τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς. Εἶδομεν ὅτι τὴν ἀγιογραφίαν κατὰ τὰς πρώτας δεκάδας τῆς ἐλευθέρως ζωῆς τοῦ ἑλληνικοῦ βασιλείου χαρακτηρίζει ἡ τάσις πρὸς διόρθωσιν τῆς παλαιᾶς ὀρθόδοξου 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 αὕτη τῶν ζωγράφων πρὸς διόρθωσιν τῆς ἐκβαρβαρισθείσης ἀγιογραφίας εὗρε τὸν ἀπολογητὴν καὶ τὸν θεωρητικόν της εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Γρηγορίου Παππαδοπούλου καθηγητοῦ καὶ ἐπιμελητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου Ἀθηνῶν¹.

Πράγματι, ὁ ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ εἰς λόγον, τὸν ὁποῖον ἐξεφώνησε τὸ 1870 κατὰ τὰς ἐξετάσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου, προσπαθεῖ ν' ἀποδείξῃ ὅτι ἡ ἀγιογραφία εἶναι συνέχεια τῆς ἀρχαίας τέχνης καὶ ὅτι «κατὰ τὸν διὰ τοῦ χριστιανισμοῦ ἀγνισμόν τοῦ θρησκευτικοῦ αἰσθήματος, ἐν τῷ θερμοῦ ἐκείνῳ ἐνθουσιασμῷ, ἐν ᾧ ἐσώζετο ἔτι, καί τοι ἐν παρακμῇ, τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνίας ἡ παράδοσις (...) ἀνεγεννήθη ἡ γραφικὴ καὶ κατήρτισεν ἀξιολογόν τι ἔθνικόν ἐργαστήριον»². «Ἄφ' 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 καταγῶγια, οἷον ἐν ταῖς ἀθωνιάσι μοναῖς ἔνθα ἐν μόνον ὄνομα ἐπέπλευσε, κατὰ τὸν ἐπιγενόμενον κατακλυσμόν τῆς βαρβαρότητος καὶ τῆς λήθης, τὸ τοῦ Ἑμμανουὴλ Πανσελήνου, οὗ τὰ ἔργα, ἐν τῇ τοῦ Παντοκράτορος μονῇ, καὶ ἐν τῷ τῶν Καρυῶν καθολικῷ

¹ Βλ. τὴν βιογραφίαν τούτου εἰς τὴν Μεγάλην Ἑλληνικὴν Ἐγκυκλοπαιδεῖαν, ΙΘ', 584α. 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. ἐπομ. σημ.

² Χρονικὰ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου. Ἔτος ΙΖ', περιόδου Β' ἔτος ΣΤ'. Ἐκθεσις περὶ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου κατὰ τὸ σχολικὸν ἔτος 1869-1870, ἐπὶ τῆς τῇ 28 Ἰουνίου 1870 τὸ δέκατον ἔβδωμον γενομένης διανομῆς τῶν βραβείων πρὸς τοὺς ἀριστεύσαντας τῶν μαθητῶν ὑπὸ τοῦ σεβασμωτάτου ἀρχιεπισκόπου Ἀργοιίδος κυρίου Δανιὴλ. Προτέτακται λόγος Περὶ τῆς καθ' ἡμᾶς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης καὶ ἰδιαίτερος περὶ τῆς ἑλληνικῆς ἀγιογραφίας ὑπὸ τοῦ καθηγητοῦ Γ. Γ. ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ ἐπιμελητοῦ τοῦ Ἑλληνικοῦ ἐκπαιδευτηρίου. Ἐν Ἀθήναις ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Περρὶ καὶ Βάμπα, κατὰ τὴν ὁδὸν Μητροπόλεως, 1870, σ. 8.

λεγομένῳ ναῶ, ἔσπευδον νὰ σπουδάζωσιν εὐλαβῶς οἱ ἡμέτεροι ἁγιογράφοι. Ἄλλὰ τὸ ὄνομα τοῦτο ἀπέβη διὰ τοῦ χρόνου καὶ περιληπτικόν τι σύμβολον, ἐμφαίνον μᾶλλον τὰ παλαιότατα καὶ δοκιμώτατα τῶν ἔργων τῆς ἀθωνιάδος ἁγιογραφικῆς σχολῆς¹. «Ἄλλὰ τὸ κῦμα τῆς περιλιμνασάσης ἡμᾶς βαρβαρότητος κατέκλυσε τέλος καὶ τὰ ἐρημικὰ ἐκεῖνα καταγῶγια, ἔνθα εἶχε ποτε καταφύγει ὁ δαίμων τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Ὅθεν ἡ ἁγιογραφία τελείως ἐξεβαρβαρώθη καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς ἐκλιπούσης, πένθιμόν τι σάβανον κατέκάλυπεν 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 ἔχνος, καὶ μάτην τὸ κενὸν ἐξήτει νὰ πληρώσῃ ἢ ἀβέλτερος πρὸς τὰ χρυσᾶ καὶ πολυτελῆ ἀνατολικά κοσμήματα κλίσις². «Ἐκτοτε ἡ ἡμέτερα ἁγιογραφία ὅλως ἔμεινε νεκρά· διότι ἡ μὲν ἐν Κρήτῃ ἀπόπειρα ἀνακαινίσεως, διὰ τῆς ἐπιρροῆς τῆς ἐνετικῆς σχολῆς, καλὰ 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 πολυτεχνεῖῳ πάλαι κατατεθέντα καλὰ σπέρματα³ διὰ τὰς ἐπιγενομένας βιαίας μεταβολὰς ἐπὶ ματαίῳ ἐκλείπουσι⁴.

Ὁ Παππαδόπουλος ἐπίστευεν ὅτι ἦτο δυνατόν διὰ τῆς διορθώσεως τῆς προοπτικῆς, τῆς ἀνατομίας, τοῦ σχεδίου κ.λ.π. νὰ ἐπανέλθουν αἱ βυζαντιναὶ παραστάσεις εἰς τὴν ἀρχικὴν μορφὴν, τὴν ὁποίαν εἶχον δημιουργήσει κατὰ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους οἱ ἐκχριστιανισθέντες Ἕλληνες καλλιτέχνη. «Ἄν ἐκ τῶν φαινομένων κακοτέχνων ἁγιογραφημάτων, τῶν λεγομένων βυζαντινῶν, λαβόντες τινὰ ἀναθέσωμεν εἰς δοκιμὸν τινα περὶ τὴν προοπτικὴν ζωγράφον νὰ διορθώσῃ τὰ ἐν αὐτῷ προοπτικὰ λάθη, οὐδὲν τι τῶν κειμένων ἐν τῇ εὐρέσει⁵ ἄλλως μετακινῶν καὶ τούτου γενομένου, μεταβιβᾶσωμεν τὴν

¹ ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἄν. 8.

² Αὐτόθι, 8 κ.ἐξ.

³ Ἐννοεῖ πιθανῶς τὴν διδασκαλίαν τοῦ Θεοφάνους, τὸν ὁποῖον ὁ Ὅθων διώρισε τὸ 1852 διὰ τὸν σκαλὸν τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὸ Πολυτεχνεῖον. Βλ. ΛΑΜΠΑΚΗ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαππεῖῳ ἐκθέσεως, 6.

⁴ ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἄν. 9.

⁵ Δηλαδὴ εἰς τὴν σύνθεσιν.

εικόνα εἰς δόκιμον περὶ τὴν ἀνατομίαν ζωγράφον, ὅπως διορθώσῃ καὶ οὗτος τὰ ἐν αὐτῇ ἀνατομικὰ λάθη¹ καὶ τέλος εἰς δόκιμόν τινα περὶ τὴν χρωματιστικὴν ζωγράφον, ὅπως ἐπανορθώσῃ τὰ κακῶς ἔχοντα ἐν τε τῇ ἰχθυογραφίᾳ καὶ ἐν τῇ ἀερίῳ προοπτικῇ, δι' ἀνάλογον ἀποχρώσεως καὶ φθορᾶς τῶν χρωμάτων, θέλομεν παραδόξως ἐκπλαγῇ ἀποβλέποντες, μετὰ τὴν μεταβολὴν ταύτην, εἰς τὴν εἰκόνα, διὰ τε τὸ κάλλος τῆς ἰδέας καὶ τὸ εὐσύνθετον τῆς εὐρέσεως. Θέλομεν πρὸ πάντων θαυμάσει διὰ τὴν εὐκολίαν μεθ' ἧς οἱ νεκροὶ ἐκείνοι ἀνέστησαν. Ἐρωτῶντες πρὸς τούτοις τοὺς ἐπενεγκόντας, ἢ τὸν ἐπενεγκόντα τὰς διορθώσεις, ἂν ἡ παραδόξως καλῇ ἐκείνη εἰκὼν εἶναι ἔργον ἐκάστου αὐτῶν, ἢ πάντων ὁμοῦ, θέλομεν μάθει, ὅτι γραμμάς τινας ὀλίγον μετεκίνησαν, καὶ χρώματά τινα ἄλλως συνέμειξαν· 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 προοπτικὴ, οὐδὲ ἡ ἀνατομία, οὐδὲ ἡ χρωματιστικὴ ἀποτελοῦσι τὸ κύριον καὶ πνευματικὸν δημιουργημα τοῦ ἔργου. Καλλιτέχνημά τι λοιπὸν ἀξιόλογον ὑπελάνθανεν ἐν τῇ δοκούσῃ κακοτέχνῳ ἐκείνῃ εἰκόνι, ἐξ οὗ ἡ ἐπιστήμη καὶ ἡ τέχνη τῶν διορθωτῶν ἀφείλον τὸ ἐπικείμενον σάβανον καὶ ἀνέθορεν ἡ καθειργμένη ζωή, ὥς ἐάν τις χημικὸς ἀπέτριψεν ἀπὸ καλοῦ τινος, ἀλλὰ δυσμόρφου γενομένου διὰ τὴν ἀκαθαρσίαν ἀγάματός, τὴν ἐπικαθημένην ἄσβεστον καὶ ἄργιλλον. Τίς λοιπὸν εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ ἔργου ἐκείνου; ἀρχαῖός τις Ἑλλήν καλλιτέχνης ἐν ἐνθουσιασμῷ εὐσεβείας παραγαγὼν 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 ἀναισθητοῦ πίνακος καὶ σήμερον ἀναστῇ εἰς τὴν φωνὴν τοῦ δαίμονος τῆς τέχνης¹.

Μὲ τὸν εὐκόλον λοιπὸν αὐτὸν τρόπον τῆς διορθώσεως ἐνόμιζεν ὁ Παππαδόπουλος ὅτι θὰ ἦτο δυνατόν νὰ ἐπανέλθῃ ἡ ἀγιογραφία εἰς τὰς ἀρχικὰς τῆς πηγᾶς καὶ νὰ ἀποκτήσῃ οὕτω ἡ Ἑλλάς ἐθνικὴν ἱερὰν τέχνην. «Ἐκ τῶν εἰρημένων σαφῶς καταφαίνεται, ὅτι ἡ καθ' ἡμᾶς ἀγιογραφία 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 ἀγιογραφημάτων, πρὸ πάντων τοιχογραφημάτων, πάσας τὰς ἀγιογραφικὰς ὑποθέσεις. Ὑποβάλλοντες δὲ αὐτὰς εἰς τὴν ὑποδειχθεῖσαν δοκιμασίαν, ἦτοι διὰ τῆς γεωμετρικῆς καὶ ἀερίου προοπτικῆς καὶ διὰ τῆς ἀνατομίας ἐπανορθοῦντες τὰ ὑπὸ τῆς βαρβάρου τεχνουτυπίας ἐν αὐταῖς ἡμαρτημένα, ἀπορρίπτοντες τέλος τὰς καὶ μετὰ

¹ ΠΑΠΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἐνθ' ἀν. 11.

τὴν δοκιμασίαν ταύτην τὴν βάρβαρον αὐτῶν καταγωγὴν ἐμφαινούσας, θέλομεν ἀποκτήσει μέγαν χριστιανικῶν ἰδεῶν πλοῦτον, καὶ ληληθότως θέλομεν καταρτίσει πολύτιμον συλλογὴν, ἀποτελοῦσαν ἀξιοζήλον ἐθνικὴν ἱερὰν τέχνην, ἥτις προσαρμοζομένη εἰς τὸν καθ' ἡμᾶς βίον, δύναται καὶ ν' ἀκμάσῃ ἐπ' ἀγαθῷ καὶ αὐτῆς τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης»¹.

Αἱ ἀντιλήψεις αὗται περὶ διορθώσεως τῆς ἀγιογραφίας, τὰς ὁποίας ἀναπτύσσει ὁ Παππαδόπουλος, ἐξηκολούθησαν νὰ ἰσχύουν καὶ κατὰ τοὺς μετέπειτα χρόνους, δὲν λείπουν δὲ καὶ σήμερον, ἐλάχιστοι εὐτυχῶς, ἀγιογράφοι ποὺ τὰς πρεσβεύουν.

Ὅτι δὲ κυρίως συνετέλεσεν εἰς τὴν σχεδὸν μέχρι τῶν ἡμερῶν μας συνέχισιν τῆς ἀντιλήψεως αὐτῆς εἶναι τὰ σχέδια τῶν ἀγιογραφῶν τοῦ Θεοῦ, τὸν ὁποῖον ὁ ΛΑΜΠΑΚΗΣ ἀνεκήρυσσεν ὡς τὸν «εὐεργέτην τῆς Ἐκκλησιαστικῆς τέχνης» καὶ ὡς «σταθμὸν τινα μεταξὺ τῶν χρόνων τῆς δουλείας καὶ τῆς καθ' ἡμᾶς τῶν τεχνῶν ἀναγεννήσεως»². Τὰ σχέδια ταῦτα ἐδωρήθησαν ὑπὸ τοῦ Θεοῦ, τὸ 1890 εἰς τὴν Χριστιανικὴν Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν³, τὸ δὲ ἐπόμενον ἔτος ἐξετέθησαν εἰς τὸ Ζάππειον⁴, ὅπου καὶ ἐφωτογραφήθησαν⁵. Τὰς φωτογραφίας αὐτὰς ἐχρησιμοποίησαν ὡς πρότυπα ὅλοι σχεδὸν οἱ μετέπειτα ἀγιογράφοι, ἀκόμη δὲ καὶ σήμερον, ἐλάχιστοι πλέον, τὰς χρησιμοποιοῦν. Μερικὰ τέλος ἀπὸ τὰ σχέδια αὐτὰ τοῦ Θεοῦ ἔγιναν ἀκόμη καὶ χαλκογραφίαι⁶ (πίν. 72.1).

Τὰ ἔργα τοῦ Χατζηγιαννοπούλου ὁ ὁποῖος, κατὰ τὸν ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΝ, ἦτο «ὁ μόνος ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ Ἀνατολῇ ἄξιος τοῦ ὀνόματος ἀγιογράφος»⁷, δὲν εἶχον τὴν τύχην οὔτε νὰ φωτογραφηθοῦν οὔτε νὰ χαλκογραφηθοῦν. Ἡ ἐπίδρασίς των ὁμως εἰς τοὺς ἀγιογράφους, μετὰ τὸν Θεοῦ, βεβαίως, ἐστάθη ἀρκετὰ σημαντικὴ.

Εἰς τὰς ἡμέρας μας ἀρκετοὶ ἤδη φωτισμένοι ἀγιογράφοι ἔκαμον ἀποφασιστικὴν στροφὴν πρὸς τὴν παλαιὰν ὀρθόδοξον παράδοσιν. Διακοσμοῦν

¹ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 12.

² ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαπτεῖῳ ἐκθέσεως, 4.

³ Τώρα εὐρίσκονται εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν. Βλ. ΣΩΤΗΡΙΟΥ, Ὁδηγός, 2α ἔκδ., 136.

⁴ ΛΑΜΠΑΚΗΣ, Κατάλογος τῆς ἐν Ζαπτεῖῳ 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 χειρᾶς μου εὐρίσκονται δύο τοιαῦται χαλκογραφίαι: ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς μὲ ὑπογραφὴν τοῦ προῶς ἐκλιπόντος ζωγράφου καὶ χαράκτου Γ. Σ. Παναγιωτάκη (πίν. 72.1) καὶ ὁ Εὐαγγελιστὴς Ματθαῖος μὲ ὑπογραφὴν τοῦ ἀγνώστου, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, Ἀ ρ. Ρ ο μ π έ ρ. Ὑποθέτω ὅτι αἱ δύο αὗται χαλκογραφίαι εἶναι ἔργα διαγωνισμῶν τοῦ ἐτήματος χαρακτικῆς, τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐλειτούργει εἰς τὸ Πολυτεχνεῖον.

⁷ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, ἔνθ' ἀν. 13.

ἐκκλησίας καὶ ζωγραφίζουσιν φορητάς εἰκόνας μὲ πρότυπα ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων. Εἰς τὴν στροφὴν αὐτὴν συνετέλεσεν ἀσφαλῶς, ἐκτὸς πολλῶν ἄλλων, καὶ ἡ κολλιτέρα γνῶσις τῆς βυζαντινῆς καὶ τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν 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 ἀγιογράφων, οὔτε καὶ εἶναι δυνατόν τίποτε νὰ προῖδωμεν περὶ τῆς ἐξελίξεώς της, διότι ἡ κίνησις αὕτη εὐρίσκεται ἀκόμῃ εἰς τὰ πρῶτά της στάδια. Πάντως ὁμως τὴν ἐξόχως ἐνδιαφέρουσιν αὐτὴν κίνησιν πρέπει νὰ τὴν ἴδωμεν μὲ πολλὴν προσοχὴν καὶ μὲ πολλὴν συμπάθειαν. Δι' αὐτῆς ἐλευθερώνεται, ἐπὶ τέλους, ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία ἀπὸ τὴν τυραννίαν τῶν σχεδίων τοῦ Θεορσίου καὶ ἐπιστρέφει εἰς τὴν πραγματικὴν τῆς πηγῆς, εἰς τὴν πατροπαράδοτον δηλαδὴ ὀρθόδοξον τέχνην καὶ εἰκονογραφίαν ποὺ ἀπὸ αἰώνων διεμόρφωσαν οἱ Ἕλληνες ἀγιογράφοι.

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 εὐκολον νὰ διακρίνωμεν τὰς γενικὰς γραμμὰς τῆς ἐξελίξεως τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς, χωρὶς τὰς ἐπὶ μέρους λεπτομερείας, τὰς ὁποίας εὐρέθημεν ὑποχρεωμένοι νὰ ἐξετάσωμεν κατὰ τὸν μακρὸν δρόμον μας.

Κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων μία εἶναι ἡ ζωγραφικὴ, ἡ ὁποία κυριαρχεῖ. Εἶναι αὕτη ἡ συμβατικῶς ὀνομασθεῖσα Μακεδονικὴ. Κέντρον τῆς δημιουργίας τῆς 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 ὁμως χαρακτῆρες παραμένουν πανταχοῦ οἱ αὐτοί.

Εἰς τοὺς κόλπους τῆς μεγάλης αὐτῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων γεννᾶται ἡ τεχνοτροπία, ποὺ ἐκυριάρχησε κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνας καὶ τὴν ὁποίαν ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζουν Κρητικὴν.

Εἰς τὴν δημιουργίαν τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς δὲν ἐμεσολάβησαν ξένοι καὶ μάλιστα δυτικαὶ ἐπιδράσεις, ὅπως παλαιότερον ἐπιστεῦετο. Ἡ Κρητικὴ εἶναι ζωγραφικὴ τεχνοτροπία ἀπολύτως ἑλληνικὴ. Αἱ ρίζαι τῆς εὐρίσκονται εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, τὰ δὲ στοιχεῖα, ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν, ἡ τεχνικὴ, ἡ τεχνοτροπία, ἡ εἰκονογραφία, ὑπάρχουν εἰς τὴν μεγάλην τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἡ τεχνικὴ, ἐν 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 ἐπιδράσιν τῆς φορητῆς εἰκόνος. Ἡ τεχνοτροπία τῆς συνεχίζει τὴν ὑπὸ τῶν μοναχῶν ἐπιβληθεῖσαν συντηρητικὴν παράδοσιν, ἡ ὁποία ἔρχεται ἀπὸ πηγὰς πολὺ παλαιότερας τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ διασχίζει ὁλόκληρον τὴν ἐποχὴν αὐτὴν ἀνεπηρέαστος ἀπὸ τὴν μεγάλην καὶ σχεδὸν παγανιστικὴν ζωγραφικὴν, τὴν ἐμπνεομένην ἀπὸ τοὺς οὐμανιστὰς καὶ τὴν Αὐλήν. Ἡ εἰκονογραφία τέλος χρησιμοποιεῖ, μὲ ἐλαχίστας μεταβολάς, τὸ πλουσιώτατον θεμα-

τολόγιον, ὅπως τοῦτο εἶχεν ἀπαρτισθῇ κατὰ τὴν περίοδον τῶν Παλαιολόγων.

Τὰ διάφορα ταῦτα στοιχεῖα κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος συγχωνεύονται καὶ οὕτω δημιουργεῖται ἡ νέα μορφή τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ἡ κυριαρχήσασα κατὰ τὴν μετὰ τὴν ἄλωσιν περίοδον καὶ ἡ ὁποία ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζεται Κρητικῇ.

Ἡ διαμόρφωσις τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν νὰ παρρυσιάζεται κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα, συνετελέσθη, χωρὶς ἀμφιβολίαν, εἰς πολλὰ ταυτοχρόνως μέρη. Ἀσφαλῶς δὲν ὑπάρχει ἐν μόνον κέντρον δημιουργίας τῆς. Ἡ συμβολὴ ὅμως τῆς Κρήτης εἰς τὴν διαμόρφωσιν τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς τεχνотροπίας δὲν φαίνεται νὰ εἶναι μικρά. Κρήτες ἄλλωστε ἦσαν οἱ μεγάλοι ζωγράφοι, οἱ ὅποιοι κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα ἔδωκαν καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα τὴν ὀριστικὴν τῶν μορφῶν.

Ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ ἐπικρατεῖ ἀπολύτως εἰς τὴν ὀρθόδοξον Ἀνατολήν. Ἡ παλαιὰ τέχνη, ἡ ὁποία ἐμεσουράνησε κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων, ἡ Μακεδονικὴ, περιπίπτει ὅλον ἐν καὶ εἰς μεγαλύτεραν παρακμὴν. Παρανοεῖται εἰς τὰς χεῖρας μετρίων λαϊκῶν ζωγράφων καὶ τέλος παύει πλέον νὰ ὑπάρχῃ λήγοντος περὶ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος.

Ἦδη ὅμως ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀπὸ τῆς ἐποχῆς δηλαδὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ἐντελῶς διαμορφωθείσα, εὐρίσκειται εἰς τὸ μέγιστον σημεῖον τῆς ἀκμῆς τῆς, ἐμφανίζεται ὁ μέγας ἐχθρὸς τῆς, ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις. Ἀρχικῶς ἐλαχίστη, σχεδὸν ἀδιόρατος, ἡ ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς καὶ μάλιστα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς, γίνεται μετὰ τὴν ἀπόδοσιν τοῦ χρόνου ὅλον ἐν καὶ περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν. Οἱ μεγάλοι Κρητὲς τεχνῖται τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ἠδυνήθησαν, χάρις εἰς τὴν ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν τῶν προσωπικότητα, νὰ ὑποτάξουν καὶ νὰ ἀφομοιώσουν τὰ ὀλίγα δυτικὰ τῶν δάνεια. Ὅλοι ὅμως οἱ ἀγιογράφοι δὲν εἶχον τὴν δύναμιν αὐτήν, εἴτε καὶ δὲν ἤθελον ν' ἀποκρύψουν τὰ δάνεια αὐτά. Οὕτω ταῦτα πολλαπλασιάζονται μετὰ τὸν καιρὸν καὶ γίνονται κανὼν σχεδὸν εἰς τὴν ὀρθόδοξον ζωγραφικὴν.

Καὶ ὑπῆρξαν βεβαίως τεχνῖται ἀδιάλλακτοι κατὰ τὸν 16^{ον} καὶ κατὰ τὸν 17^{ον} ἀκόμη αἰῶνα, οἱ ὅποιοι, ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὰ θέληγτρα τῆς Δύσεως, ἐξήτησαν τὰς πηγὰς τῆς ἐμπνεύσεώς των εἰς τὴν τέχνην τῶν Παλαιολόγων. Ἀλλ' ἡ ἀντίστασις εἰς τὰς τάσεις τὰς κυριαρχούσας κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν ἡτοματαία καὶ καταδικασμένη εἰς ἀποτυχίαν, διότι τὸ ἐκ τῆς Δύσεως ρεῦμα ἦτο πλέον πολὺ ἰσχυρόν.

Ὁ 17^{ος} αἰὼν εἶναι ἡ ἐποχὴ, κατὰ τὴν ὁποίαν κυρίως ἀκμάζει ἡ ζωγραφικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων, τοῦτο δὲ ὀφείλεται εἰς τοὺς πολλοὺς καὶ σπουδαίους, Κρητὰς κατὰ τὴν μεγαλυτέραν πλειονότητα, ἀγιογράφους, ποὺ τὴν

ἤσκησαν. Ἀντιθέτως ἡ τοιχογραφία παρουσιάζει καταφανῆ κατάπτωσιν καὶ λαμβάνει μορφήν περισσότερον λαϊκὴν, ἴσως διότι κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν δὲν ἐνεφανίσθησαν σπουδαῖοι τοιχογράφοι, δυνάμενοι μὲ τὴν καλλιτεχνικὴν τῶν προσωπικότητα νὰ ἐπηρεάσουν τὴν τέχνην τοῦ καιροῦ τῶν.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα γίνεται ἀκόμη περισσότερον αἰσθητὴ εἰς τοὺς ζωγράφους τῶν φορητῶν εἰκόνων, οἱ ὅποιοι μεταφέρουν πλέον εἰς τὰ ἔργα τῶν αὐτουσίους μορφὰς ἀπὸ τοὺς πίνακας τῶν Ἰταλῶν καὶ μάλιστα τῶν Βενετῶν, λαμβάνοντες μόνον τὴν πρόνοιαν νὰ τὰς μεταφράσουν εἰς τὴν πατροπαράδοτον δι' ᾧ τεχνικὴν τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς.

Λήγοντος τοῦ 17^{ου} αἰῶνος καὶ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 18^{ου} παρουσιάζεται ὁμὰς ζωγράφων, ἰδίως τοιχογράφων, προσπαθούντων ν' ἀντιδράσουν εἰς τὸ ἐκ τῆς Δύσεως ρεῦμα καὶ νὰ ἐπιστρέψουν εἰς τὰς παλαιὰς ὀρθοδόξους πηγὰς. Ἀλλὰ καὶ πάλιν ἡ προσπάθεια ἀποβαίνει ματαία. Ἡ δυτικὴ ἐπίδρασις εἶχεν ὀριστικῶς πλέον καταστρέψει τὸν αἰωνόβιον κορμὸν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης.

Τὸ τελευταῖον πλῆγμα κατὰ τῆς πατροπαράδοτου τέχνης δίδεται τὸν 18^{ον} αἰῶνα ἀπὸ τοὺς ἐξιταλισμένους ζωγράφους τῆς Ἑπτανήσου, οἱ ὅποιοι καταργοῦν καὶ αὐτὴν τὴν δι' ᾧ τεχνικὴν, τὴν ἀπ' αἰῶνων χρησιμοποιοηθεῖσαν ὑπὸ τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων, καὶ ἀντ' αὐτῆς εἰσάγουν τὴν ἐλαιογραφίαν.

Ἐκτοτε δὲν δύναται πλέον νὰ γίνῃ λόγος περὶ ζωγραφικῆς τῆς παραδόσεως.

Οὕτω, λήγοντος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, εἰς μὲν τὴν Ἑπτανήσον κυριαρχεῖ ἡ ἐξιταλισμένη ἐλαιογραφία, εἰς δὲ τὴν λοιπὴν Ἑλλάδα, τὴν εὐρισκομένην κάτω ἀπὸ τὸν τουρκικὸν ζυγόν, φυτοζωεῖ μία τέχνη ἐντελῶς λαϊκὴ, ἡ ὁποία μόλις πλέον ἐνθυμίζει τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Ἡ ἱστορία τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν περιόδου εἶναι οὕτω κυρίως ἡ ἱστορία τῶν διαφόρων φάσεων τῆς πάλης μεταξὺ τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως καὶ τῆς δυτικῆς ἐπίδράσεως. Ὁ ἀγὼν αὐτὸς ἦτο ἀναπόφευκτος. Οἱ ἀσχοῦντες τὴν πατροπαράδοτον ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν δὲν ἦτο δυνατόν ν' ἀντισταθοῦν εἰς τὰ θέληγτρα τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία τῆς παραδόσεως μὲ τὸν συστηματικὸν ἀποκλεισμόν τῆς ἐφημέρου ὥραιότητος τοῦ κόσμου τούτου καὶ μὲ τὴν τάσιν τῆς ἀποπνευματώσεως τῶν μορφῶν, στοιχείων βασικῶν τῆς καλλιτεχνικῆς τῆς 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 ὅπωςδὴποτε ἀπὸ τὸν πληρὴ ἀφανισμόν τὴν πατροπαράδοτον ζωγραφικὴν, ἂν, ὑποχωροῦντες εἰς τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς τῶν καὶ τοῦ κοινοῦ, προβοῦν εἰς τὴν «βελτίωσιν» τῆς αὐστηρᾶς τέχνης τῶν, δίδοντες ὀλίγην φυσικότητα, ὀλίγην ἀνθρωπίνην ὠραιότητα εἰς τὰς ἀσκητικὰς καὶ ἀποκόσμους πατροπαράδοτους μορφάς. Τὴν «βελτίωσιν» αὐτὴν ἐζήτησαν νὰ ἐπιτύχουν μὲ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐδανείζοντο ἀπὸ τὴν δυτικὴν τέχνην. Ἄλλ' ἡ ὑποχώρησις αὕτῃ 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 αὕτῃ ὅμως δὲν ἠδυνήθη νὰ διατηρηθῇ ἐπὶ μακρόν. Πολὺ ταχέως περιέπεσαν εἰς μαρασμόν, διότι ἦτο ἐντελῶς ξένη πρὸς τὴν ἑλληνικὴν παράδοσιν καὶ χωρὶς ρίζας εἰς τὸ ὀρθόδοξον παρελθόν.

Μετὰ τὴν Ἑπανάστασιν εἰς τὴν ἀπελευθερωμένην Ἑλλάδα δὲν ὑπῆρχε πλέον ἁγιογραφικὴ παράδοσις. Αὕτῃ εἶχε τελείως λησμονηθῇ. Ὁ Θεῖριος, ὁ ὁποῖος ἔρχεται εἰς τὰς Ἀθήνας ὡς ὁ ἀναγεννητὴς τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ κηρύγματα τῶν κλασικιστῶν 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 ζωγραφικὴν. Εἰς τὴν πραγματικότητα ὅμως ὁ Θεῖριος μὲ τὰς διορθώσεις του μεταβάλλει τὰ βυζαντινὰ πρότυπα εἰς ἔργα ἀμφιβόλου καλλιτεχνικῆς ἀξίας, βαθύτατα ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν γερμανικὸν κλασικισμόν. Ἡ νέα αὕτῃ διωρθωμένη δὴθεν βυζαντινὴ ζωγραφικὴ κυριαρχεῖ εἰς τὴν διακόσμεισιν 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 ἄλωσιν ἁγιογραφίας. Ἡ προσπάθεια αὕτῃ, τὴν ὁποίαν ἐνισχύουν αἱ πολυάριθμοι ὑπὸ Ἑλλήνων καὶ ξένων ἐρευνητῶν δημοσιεύσεις τῶν σωζομένων θησαυρῶν τῆς παλαιᾶς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, δίδει τὴν βάσιμον ἐλπίδα μᾶς 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 ὑποσημείωσης. Οἱ ἀριθμοὶ τῶν σελίδων, οἱ ἀκολουθοῦμενοι ἀπὸ τὰς συντεταγμένας λέξεις κ. ἐξ. 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, Σλλ.=Συλλογή.

Ἁγίου Ὁρος 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. ἐξ.

— 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. ἐξ.

— Μ. Ζωγράφου 54.

— Μ. Καρακάλλου 204, 307 σημ. 4,
314 σημ. 4.

— Μ. Λαύρας. Καθολικὸν 95, 100
κ. ἐξ., 111, 120, 130, 179,
182, 184, 187, 191, 215,
217, 259, 274, 276, 311,
355.

Ἁγίου Ὁρος. Μ. Λαύρας. Τράπεζα 103
κ. ἐξ., 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. Ξενοφώντος. Παλαιὸν Καθο-
λικὸν 109, 297 σημ. 3.

— Μ. Ἁγ. Παντελεήμονος. Βιβλιο-
θήκη. Κῶδ. 263, 302.

— Μ. Παντοκράτορος 19, 20, 356.

— Μ. Ἁγ. Παύλου. Παρεκκλ. Ἁγ.
Γεωργίου 169, 217.

— Ρωσικοῦ Παλαιᾶ Μονῆ 299.

— Μ. Σταυρονικήτα 95, 103, 108,
109, 121, 122, 140, 143, 151, 152,
154, 184.

— Μ. Χελανδαρίου 76, 131 κ. ἐξ., 134,
141, 299.

Ἁγιος Νικήτας Σερβίας 7.

Ἁγ. Θεοδώρων Ἀρσανείας Μ. Βιβλιο-
θήκη. Κῶδ. 6. 158 σημ. 2.

ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΥ ΑΔ. 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.
- *Αθήναι. Βυζαντινὸν Μουσεῖον. Συλλ.
Χ. Λαμπίκη 234.
- — Συλλ. Ἰ. Μακκά 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. Δο-
ξαῖ 339.
- Βιβλιοθήκη Ἱστορ. καὶ Ἐθνολογ.
Ἑταιρείας. Κῶδ. Π. Δοξαῖ 340.
- Ν. Ἀγ. Εἰρήνης 355 σ. 1.
- Ν. Μητροπόλεως 353, 354, 355
σημ. 1.
- Ν. Παναγίας Γοργοπηκού (Ἀγ.
Ἐλευθέριος) 353, 354.
- Μ. Πετράκη 284, 285 κ. ἐξ., 287,
355 σημ. 1.
- Ν. Ρόμβης 353.
- Ρωσικὴ ἐκκλησία (Παναγία Λυκο-
δήμου) 353, 355 σημ. 1.
- Μ. Φιλοθέης. Ν. Ἀγ. Ἀνδρέου
233 σ. 2.
- Ν. Χριστοκοπίδου 353.
- Ν. Χρυσοσπηλαιώσεως 355 σημ. 1.
- Αἴγινα. Ὁμορφὴ ἐκκλησιὰ 38, 43, 44.
- Αἴγιον 353.
- Αἰτλαφ Δ. 10.
- *Ἀκροπόλις Κωνστ. 18.
- *Ἀλέξιος Μέγας στρατοπεδάρχης 19.
- ΑΜΑΝΤΟΣ Κ. 220 σημ. 3.
- *Ἀναγέννησις δυτικὴ 58.
- *Ἀνατομία 270 κ. ἐξ.
- *Ἀργος 284, 285.
- *Ἀργίγιε Σερβίας 24, 26, 49.
- *Ἀργα 49 σημ. 4.
- *Ἀσκητόπουλος Ἰ. ἀρχαιοπώλης 135.
- *Ἀχρίς. Ν. Ἀγ. Κλήμεντος 7, 19, 27.
- ALBERTI LEO Battista 339.
- ALPATOFF M. 13, 78 σημ. 1.
- Βαλτιμόρη. Walters Art Gallery 239
σημ. 2.
- Βαρλαάμ Καλαβρός 55.
- Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ μυθιστόρημα 72.
- Βελιμέζη Αἴμ. Συλλ. 318, 326, 329.
- ΒΕΛΟΥΔΗΣ Ι. 211, 236, 273, 318 σημ. 1.
- Βελτσίστης Μ. Ἡλείου 116, 117.
- Βενετία 9, 10, 233, 242, 248, 249, 250,
259, 262, 266, 267, 280, 281, 285, 332.
- Ἀγ. Μάρκος 342.
- Accademia 75, 146, 266, 317.
- Ν. Ἀγ. Γεωργίου 138, 153, 154,
161, 225 σημ. 1, 236, 244 σημ. 7,
273, 274.
- Κατάστημα Ἑλληνικῆς Κοινοτή-
τος 165, 171, 175, 208, 210 σημ.
6, 213, 227, 251, 254, 269, 281,
288.
- Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη. Κῶδ. Class.
VII. 22. 174.
- — Κῶδ. Π. Δοξαῖ 339.
- Μουσεῖον Correr 215, 224.
- Palazzo Ducale 253.
- — Salla del Scrutinio 252
σημ. 3.
- Βέροια. Ν. τοῦ Χριστοῦ 7.
- Βερολῖνον. K. Friedrich Museum 225,
228, 232, 238, 271, 281.
- Πινακοθήκη 260.
- Ἰδιωτικὴ Συλλ. 146.
- Βησσαρίανος Λευανοδότης 75 κ. ἐξ.
- Βιέννη. Βιβλιοθήκη. Κῶδ. Theol. gr.
300. 182.
- ΒΛΑΧΟΣ Κοσμᾶς 314 σημ. 4.
- ΒΟΛΙΑΝΗΣ 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 Σεργῶν 104, 105, 106.
Γεννάδιος Σχολάριος Πατριάρχης Κ/πό-
λεως 56, 57, 59.
Γεράκι. Κάστρον. Ν. Ζωοδόχου Πηγῆς
49 κ. ἐξ. 51, 73.
— — Ν. Ταξιαρχῶν 46.
ΓΕΩΡΓΙΕΦΣΚΙ B. 6 σημ. 2.
Γκράντατς Σεργίας 24.
Γκρατσάνιτσα Σεργίας 180.
Γόλας Μ. Λακεδαιμόνος 194.
ΓΟΡΑΙΟΣ A. 300.
ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΥΣΣΗΣ 13 σημ. 2.
Γρηγόριος Γ' Πατριάρχης Κ/πόλεως 77.
Γρηγόριος Πρώτος Ἀγίου Ὁρους 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.
ČEROVÍČ LJBUBINKOVÍČ M. 19 σημ. 2.
Cuenca Ἰσπανίας 20 σημ. 4.
Curtea de Argeșch 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. ἐξ., 343, 344, 345, 346.
ΔΟΞΑΡΑ Π., Περὶ ζωγραφίας 340 κ. ἐξ.,
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. ἐξ.
Εἰκὼν φορητὴ 13, 15.
Εἰρήνη ἀνεψιά τοῦ Μιχαὴλ Η' Παλαιο-
λόγου 77.
Ἑκφράσεις 14, 16.
Ἑλλὰς ἡπειρωτικὴ 333, 334, 352.
ΕΛΠΙΟΣ ὁ Ρωμαῖος 305.
Ἑπτάνησος 269, 281, 331, 332, 334,
351, 352, 357.
Ἑρμηνεία τῶν ζωγράφων. Βλ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ,
Ἑρμηνεία.
Εὐβοία. Ὁξύλιθος. Ν. Ἀγ. Ἀννης 37.
— Σπηλιές. Ναῖσκος, 44 κ. ἐξ. 46.
ΕΥΓΕΝΙΚΟΙ 14, 15, 16, 180, 186.
Εὐγενικὸς Μάρκος 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.
— Ἀρχιεποφυλακεῖον 326, 335.
— Μ. Ἀγ. Ἀθανασίου Κήπων 206.
— Ν. Ἀγ. Ἀννας 324.
— Ν. Ἀγ. Γεωργίου τῶν Κομούτων
348.
— Ν. Ἀγ. Δημητρίου τοῦ Κόλλα 323.
— Ν. Ἀγ. Ἰωάννου Προδρόμου τοῦ
Κάστρου 243 σημ. 2, 246.
— Ν. Ἀγ. Ἰωάννου Προδρόμου τῶν
Λογοθετῶν 196, 197.
— Ν. τῆς Κυρίας τῶν Ἀγγέλων 336.
— Ν. Λαουρένταινας 206.
— Ν. Μητροπόλεως 243 σημ. 2, 246,
247.

Ζάκυνθος Ν. Παντοκράτορος 210 σημ. 3, 219.

— Ν. Ἀγ. Πάντων 244.

— Ν. Ταξιαρχῶν 324.

— Ν. Φανερωμένης 210 σημ. 5, 226, 348, 349.

— Ἀγ. Κήρυκος. Ν. Ἀγ. Νικολάου 135.

Ζέμεν Βουλγαρίας 38, 48.

Ζερβουδάκη Ν. Συλλ. 210 σημ. 4, 336.

Ζερμπίτης Μ. Λακεδαιμόνος 195.

ΖΗΣΙΟΥ Κ. 321, 322.

Ζουμπουλάκης Θ. ἀρχαιοπώλης 316, 318.

ΖΩΗΣ Λ. 387.

Ζωοδόχου Πηγῆς Μ. Φουρνᾶ 315.

Ἡπειρος 70, 312, 352.

Ἡράκλειον βλ. Κρήτη.

Ἡσυχαστικὴ εἰς 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. Ἀγ. Ἀποστόλων 5, 186.

— Ν. Ἀγ. Δημητρίου 71 κ. ἔξ.

— — Παρεκκλ. Ἀγ. Εὐθυμίου 6, 7.

— Ν. Ἀγ. Σοφίας 5.

Θῆβαι 113, 114, 115, 116, 117, 124.

Ἱερεμίας Α΄ Πατριάρχ. Κ/πόλεως 103.

Ἱταλία νότιος 47.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ 13 σημ. 2, 3, 14 σημ. 1.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΤΗΣ ΚΛΙΜΑΚΟΣ 180 σημ. 3.

Ἰωάννης Μέγας περιμηκήριος 19.

Ἰωάννινα. Νησίς. Μ. Ἀγ. Ἰωάννου 268 σημ. 2.

Ἰωσήφ Πατριάρχης Κ/πόλεως 55.

J. H. S. 279.

Κάϊρον 169.

Καίσαριανῆς Μ. 201.

— Νόρθηξ καθολικοῦ 198, 199, 200, 283.

Καλαμάτα 334 σημ. 2.

Καλαμπάκα 201.

— Ν. Μητροπόλεως 95, 125 κ. ἔξ., 191.

Κάλενις Σεργίας 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.

Καντακουζηνός Ἰωάννης ζ΄ 71.

Καπαδοκία 47.

Καρρητὸς Ἀττικῆς. Ν. Ἀγ. Γεωργίου τοῦ Χωστοῦ 284, 285.

Καστοριά. Ν. Ἀγ. Ἀθανασίου 33.

— Ν. Ἀγ. Ἀποστόλων 259, 262, 281.

— Κουμπελίδικη 73, 188, 189.

— Ν. Ἀγ. Νικολάου 64.

ΚΑΤΡΑΜΗΣ Ν. 348.

Κατσίγκρι Ἀργολίδος. Ν. Ἀγ. Ἀδριανοῦ καὶ Ναταλίας 290.

Κανταντζόγλου Ἰ. Συλλ. 250, 253.

Κανταντζόγλου Λ. 355 σημ. 1.

Κέρκυρα 170, 234, 248, 281, 318, 319, 331, 333, 335, 345.

— Μουσεῖον 162, 226 σημ. 5, 255, 321, 324.

— Ἀρχιεπιφυλακεῖον 249.

— Ν. Ἀγ. Ἰάκωνος καὶ Σωσιπάτρου 223, 226, 227, 324.

— Μ. Πλατιτέρας 237.

— Ν. Σπηλαιωτίσσης 326.

— Ν. Ἀγ. Σπυρίδωνος 332, 335, 337.

Κέρκυρα Ν. Ἁγ. Τριάδος Τζανκαρόλα
319, 320, 321.

— Ἄνω Γαρούνα Ν. Κοιμήσεως τῆς
Θεοτόκου 338 σημ. 4.

— Νησίς Κανόνι. Ν. Θεοτόκου τῶν
Βλαχευανῶν 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.

Κλαπατζαράς Β. ἱερεὺς 211.

Κοβάλεβο Ρωσίας 72, 73.

Κόλλυβᾶ Ἁλ. Σὺλλ. 143 σημ. 2, 315.

Κομοῦτος κολονέλλος 349.

ΚΟΝΤΑΚΩΦ Ν. 9, 19, 162, 166, 182.

Κόντσε Σεργίας 73, 188.

Κορώνης Μ. Πίνδου 259, 309.

Κορωπὶ Ἀττικῆς. Ν. Κοιμήσεως τῆς Θεο-
τόκου 284, 289.

Κοσσοφονίσσης Μ. Παγγαίου 299 σημ. 5.

Κουτήφαρι Μάνης 334 σημ. 2.

Κράψα Ἡπείρου. Ν. Ἁγ. Νικολάου 115,
117, 119.

Κρήτη 269, 281, 333, 334, 357.

— Ἀβδοῦ. Ν. Ἁγ. Κωνσταντίνου 97,
170.

— Ἁγ. Παρασκευῆ Ἀμαρίου 89.

— Ἄνω Ἀρχάνες. Ν. Ἀσωμάτου 45
κ. ἔξ.

— Μ. Βαλσαμονέρου (Ἁγ. Φανου-
ρίου) 80 κ. ἔξ.

— Μ. Βροντήση 137 σημ. 2, 152,
169.

— Μ. Γωνιάς 204, 205.

— Ἡράκλειον. Ν. Ἁγ. Ματθαίου
(Συναίτικὸν 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.

— Μαργαρίτες 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 Θεο-
λόγου 46 κ. ἔξ., 51.

— Στρελιτζά 95.

— Χανιά. Ν. Ἁγ. Ἀναργύρων 244
σημ. 7. Βλ. καὶ Κρήτη. Κυδωνία.

— Μ. Χρυσοπηγῆς 205.

Κρητικὴ σχολή 2, 8 κ. ἔξ., 21, 40, 41, 51,
59, 75, 90.

Κυδωνία. Βλ. Κρήτη.

Κύπρος. Μ. Ἀράκου 188.

— Κακοπετριά Ποδῖθου Ν. Ἀρχαγ-
γέλου 66 κ. ἔξ., 128.

— Λευκωσία. Ν. Ἀρχιεπισκοπῆς 249
σημ. 3.

— Πεδουλά. Ν. Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ
62 κ. ἔξ., 65, 257.

— Εἰκόνες φορηταὶ 128 κ. ἔξ., 134.

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ἔκ Σμύρνης 113 σημ. 6.

ΚΥΡΙΛΛΟΣ ὁ Χῖος 301.

Κωνσταντινούπολις 3, 8, 11, 51.

— Κίλισε Τζαμί 5.

— Παμμακάριστος (Φετιχιε Τζαμί) 4.

— Πατριαρχεῖον 163 σημ. 2, 180.

— Μ. τῆς Χώρας (Καχριε Τζαμί) 4,
5, 58, 76, 120, 186.

— — Παρεκκλήσιον 5, 179.

ΚΕΥΕΣ 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. Σὺλλ. Βλ. Ἀθήναι Βυζαντι-
νὸν Μουσεῖον.

Λάμπρος Π. 340.

- ΛΑΜΠΡΟΣ Σ. 6 σημ. 4, 337, 340, 344.
 Λεβάδεια 355 σημ. 1.
 Λένινγκραδ. Ἑρμιτάζ 270.
 — Ρωσικὸν Μουσεῖον 17, 19 κ. ἐξ.,
 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 Ν. 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.
 Λογκανίκης Ν. Ἀγ. Γεωργίου 27 κ. ἐξ.,
 72, 73.
 Λονδίνον. Βρεττανικὸν Μουσεῖον. Κῶδ.
 Harley 5644. 294 σημ. 8.
 Λουκά Ὁσ. Μ. Βλ. Ὁσίου Λουκά Μ.
 Λούκας Ἀνώνυμος 302.
 ΛΟΥΜΥΕR G. 302, 303.
 Μαδρίτη. Μουσ. Prado 251.
 Μακεδονία δυτικὴ 312, 352.
 Μακεδονικὴ σχολή 2, 3 κ. ἐξ., 8, 9, 12,
 23, 36, 39, 45, 51, 52, 56, 57, 61 κ. ἐξ.,
 64, 65, 69, 178, 179, 182.
 Μακκά Ἰ. Συλλ. Βλ. Ἀθῆναι. Βυζαντινὸν
 Μουσεῖον.
 Μαλεσίνας Λοκρίδος Μ. 194.
 ΜΑΡΙΝΟΣ Π. 348.
 Μαρκόπουλον Ἀττικῆς. Ν. Ἀγ. Παρα-
 σκευῆς 289, 290.
 ΜΑΥΡΟΓΙΑΝΝΗΣ Γ. 322, 323, 329, 330,
 331, 332, 337, 338.
 Μεγάλου Σπηλαίου Μ. 201 σημ. 1, 353.
 Μέγαρα. Ν. Σωτήρος 38, 43, 44.
 Μελισσηνὸς Γρηγ. 55, 56 σημ. 1.
 ΜΕΡΤΖΙΟΣ Κ. 211, 225 σημ. 1, 227 σημ.
 1, 268 σημ. 2.
 ΜΕΣΣΑΡΙΤΗΣ Ν. 14.
 Μετέωρα. Μ. Βαρλαάμ. Ναὸς 114, 118,
 121, 259.
 — — Νόρθηξ 115, 116, 117,
 119, 215.
 — — Παρεκκλ. Τριῶν Ἱεραρχῶν
 192 κ. ἐξ., 199, 200, 201.
 — Μ. Μεταμορφώσεως. Παλαιὸν κα-
 θολικὸν 63 κ. ἐξ., 65.
 — — Νέον καθολικὸν 122, 381.
 — — Εἰκὼν Μαρίας Παλαιολο-
 γίνας 20 κ. ἐξ., 31 38, 76,
 98, 128.
 — Μ. Ἀγ. Νικολάου Ἀναπανσᾶ 94,
 96 κ. ἐξ., 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.
 — Ἑθνικὸν Βασιλικὸν Μουσεῖον
 269, 270, 278.
 — Παλαιὰ Πανακοθήκη 327.
 Μόσχα. Μουσεῖον Εἰκαστικῶν Τεχνῶν
 263, 265.
 — Συνοδικὴ Βιβλιοθήκη (Ἱστορικὸν
 Μουσεῖον). Κῶδ. 183. 297 σημ. 3.
 — Μ. Ἀγ. Τριᾶδος 16 κ. ἐξ., 27.
 ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ Ν. 210 σημ. 9.
 Μουχλί Ἀρχαδίας 70.
 ΜΠΑΡΕΚΙ Β. 299.
 Μπενάκη Μουσεῖον. Βλ. Ἀθῆναι.
 Μπέρεντε Βουλγαρίας 38 κ. ἐξ.
 Μπλέσα οἰκογένεια 267.

Μπογιάννα Βουλγαρίας 42 κ. ξξ., 51.
 Μπομπόσεβο Βουλγαρίας 66.
 Μύρεσι Ἀγράφων. Ναὸς 310.
 Μυρτιάς Αἰτωλίας Μ. 70.
 Μυστράς 89.

- Μητρόπολις 26 κ. ξξ., 29, 120, 270
σημ. 5, 307.
- Παναγία τοῦ Βροντοχίου (Ἀφεν-
τικό) 25 κ. ξξ., 27, 34, 108
σημ. 1.
- — Παρεκκλ. ΒΔ. 148, 307.
- Παντάνασσα 34 κ. ξξ., 38, 39, 49,
56, 69, 89.
- Περιβλεπτος 10, 29 κ. ξξ., 32, 33,
34, 35, 52, 53, 56, 145, 167, 293.

Μυτιλήνη. Ἀντίσσα 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. Ἀγ. Ἰωάννου
Θεολόγου 37.

Ναύπλιον, 201.

ΝΕΚΤΑΡΙΟΣ ΙΕΡΟΣΟΛΥΜΩΝ 220, 221, 316.

Νέρεζι Σερβίας 5.

Νοβογροδ Ρωσίας Ν. Μεταμορφώσεως 31.

Noether Συλλ. Βλ. Manheim.

ΟΙΚΟΝΟΜΟΣ ΕΞ ΟΙΚΟΝΟΜΩΝ Κ. 353.

Ὁξφόρδη. Μουσείον Ashmolean 78
σημ. 2.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Α. 27 σημ. 2, 43.

Ὁσίον Λουκά 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 Μιχαήλ Η' 53, 54, 55, 56, 77.

Παλαμᾶς Γρηγόριος 53, 54.

Παλαίτισα Μακεδονίας. Ν. Ἀγ. Δημη-
τρίου 312.

ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΠΑΛΛΙΟΣ Α. 96 σημ.
2, 139 σημ. 3, 249 σημ. 6.

ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ι. 249 σημ. 1.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ Γρηγ. 356 κ. ξξ., 359.

Παρίσιοι. Ἐθνική Βιβλιοθήκη. Κώδ. 54.
291 σημ. 3.

— Ἑλληνική ἐκκλησία 354 σημ. 4.

Πάρμα. Πινακοθήκη 187 σημ. 5.

Πάρος. Καταπολιανή 252 σημ. 2.

— Παροιμία. Ν. Ἀγ. Κωνσταντίνου
καὶ Ἑλένης 217 σημ. 6.

Πάτριος. Μ. Ἀγ. Ἰωάννου Θεολόγου 162,
175, 207 σημ. 8, 272, 279, 317 σημ. 1.

Πάτριαι. Ν. Παντανάσσης 355 σημ. 1.

— Ν. Παντοκράτορος 355 σημ. 1.

Παχώμιος κτήτωρ Παναγίας τοῦ Βροντο-
χίου Μυστρά 307.

Πελεκάσης Δ. 348 σημ. 6.

Πελοπόννησος 201, 334.

Περλιγγάτα. Βλ. Κεφαλληνία.

Πίζα 342.

— Schiff Συλλ. 159.

Πιτέρης Ἰωσ. 267.

Πογκάνοβο Βουλγαρίας 65, 258.

Πράγα. Συλλ. Yaschwill 163 σημ. 2.

Πρόσπας λίμνη. Νησις Γκράδ. Ν. Ἀγ.
Πέτρου 37.

— Νησις Μάλι Γκράδ. Ναὸς 76.

Προδρομόν Μ. παρὰ τὰς Σέρρας 299
σημ. 5.

- ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ Α. 139 σημ. 2, 339, 347 σημ. 7, 348.
 Προοπτική 271 κ. ἐξ.
 Προσωπογραφία 151 σημ. 2, 255, 267, 269.
 Paganini ἔμπορος χαλκογραφῶν 261 σημ. 1.
 Perugia 253.
 ΡΕΤΤΙ L. 284 σημ. 2.
 ΡΟΥΒΕΝΙΛΛΕ L. 286 σημ. 2.
 Pozzo A. 339.
 ΡΟΤΙΣΗ Α. 48 σημ. 2.
 Ραβάνιτσα Σερβίας 32, 39.
 Ραβέννα. Μουσείον 269.
 Ρέθυμνον. Βλ. Κρήτη.
 ΡΟΔΙΟΣ Κ. 14.
 Ρόδος. Ν. Ἀγ. Γεωργίου Βάρδα 43.
 Ρώμη 248 σημ. 3.
 — Ν. Ἀγ. Ἀλφρόνσου 74 κ. ἐξ., 189.
 — Βατικανόν. Βιβλιοθήκη. Μηνολόγιον Βασιλείου Β' 297 σημ. 3.
 — — Cappella Sistina 150, 229, 245, 247, 254, 270.
 — — Πινακοθήκη 153, 173, 175, 181, 218, 228, 235 σημ. 3, 263, 264, 265, 271, 272, 328.
 ΡΑΔΟЈЏИЋ S. 22 σημ. 2, 23.
 ΡΟΤΗ Κ. 57 σημ. 4.
 ΣΑΒΒΑΣ σκευοφύλαξ Λαύρας 104, 111, 183, 276.
 Σαλαμίς. Μ. Φανερωμένης 229 σημ. 1, 284, 285, 286 κ. ἐξ., 289, 290, 291, 299.
 Σεράγεβον 163.
 Σερβία 7.
 Σέρβια Μακεδονίας. Ν. Ἀγ. Ἀναγύρων 67 κ. ἐξ., 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, Ἀρτεμίων. Ν. Ἀγ. Λουκά 204 σημ. 3.
 — Ν. Ἀγ. Γεωργίου τοῦ Ἀφέντη 204.
 Σκόπια Σερβίας. Μ. Ἀγ. Ἀνδρέου εἰς τὰ στενὰ τοῦ Τρέσκα 29.
 ΣΚΟΥΦΟΣ Φρ. 275.
 Σκυλογιάννης 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.
 Στουρνένιτσας Σερβίας Μ. 306.
 Συράκουσαι Σικελίας. Μουσείον 168, 205.
 Σχολάριος. Βλ. Γεννάδιος.
 ΣΑΤΗΡΙΟΥ 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 Ἀγ. Μ. Λακεδαίμονος 197 κ. ἐξ.
 Τουρίνον. Πινακοθήκη 162, 279.
 Τραπεζοῦς 201.
 — Ν. Θεοσκεπαστου 28 κ. ἐξ.
 ΤΡΙΓΩΝΗΣ Μακάριος 182, 183, 276, 297.

ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ Ν. 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.

Υδρα. Ν. Παναγίας 355 σημ. 1.

Yaschwill Συλλ. Βλ. Πράγα.

Φανερωμένης Μ. Κορινθίας. Ν. Ἁγ. Μαρίνης 194 σημ. 2.

Φανερωμένης Μ. Σαλαμίνος. Βλ. Σαλαμίνος. Φενεοῦ Μ. 290 κ. ἑξ.

Φιλοσόφου Μ. Νέα 210 σημ. 9.

Φλωρεντία 74, 75, 163.

— Sta Maria Novella. Ἰσπανικὸν παρεκκλήσιον 149.

— Galleria Pitti 322.

— Πινακοθήκη Uffizi 187, 226, 252.

— Βλ. Volpi Συλλ.

Φλωρεντίας Σύνοδος 54, 55, 56.

Φουρνά Εὐρυτανίας. Ν. Μεταμορφώσεως 315.

Φραγκόπουλος Ι. 34.

Φραντζησκάκη Έρρ. Συλλ. 170.

Φωσκάριδι Λουδ. 267 σημ. 3, 381.

Fabriano. Πινακοθήκη 244, 252.

Fiesole. Μουσείον Bandini 187, 226.

Filov B. 65.

Freising Βαυαρίας. Ἱερατικὴ Σχολή 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

- *Αγγελος ὁ Κρῆς 169 κ. ἐξ., 173, 174, 176, 177, 195, 205, 225, 238.
 *Αμβρόσιος μοναχὸς 244, 252, 254.
 *Αναγνώστης Γεώργιος 310.
 *Ανδρῶνος Μανουὴλ 201 σημ. 1.
 *Ασπιώτης Νικόλαος 337.
 *Αστραπᾶς Μιχαὴλ 7, 48.
 Αὐξέντης Συμεὼν 66, 67, 128.
 Βαθᾶς Θωμᾶς 268, 273. Βλ. καὶ Μπατᾶς.
 Βαθᾶς Μᾶρκος 268 σημ. 2.
 Βίκτωρες 209 κ. ἐξ.
 Βίκτωρ (Κερκυραῖος) ἱερεὺς 158, 206, 211, 212, 216 κ. ἐξ., 222, 265, 266, 278, 279.
 Βίκτωρ-ὁ. Κρῆς 211, 212 κ. ἐξ., 219, 234, 316.
 Βλαστὸς Πουνιαλέτος *Ιωάννης 225 σημ. 1.
 Bellini G. 102, 187, 258.
 Bronzino A. 252, 270.
 Γαετάνος *Αλοῦσιος 268 σημ. 2.
 Γεώργιος ἱερεὺς καὶ σακελλάριος Θηβῶν 114, 115, 116, 117, 119, 215.
 Γεωργίου Γεώργιος 310.
 Γκούλασος *Ιωάννης 268, 273.
 Γρουπάρης Γεώργιος 323 κ. ἐξ.
 Giorgione 277.
 Giotto 58, 354.
 Golzius Hugo 246, 327.
 Carpaccio V. 266, 317.
 Cavallini P. 123.
 Cort Cornelis 245.
 Δαμασκηνὸς Μιχαὴλ 136 κ. ἐξ., 160, 163, 164, 168, 169, 172, 173, 176, 177, 183 κ. ἐξ., 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 ἱερεὺς, Φράγκος.
 Διονύσιος ἐκ Φουρνᾶ ἱερομόναχος 112, 292 κ. ἐξ., 308, 310, 312, 313 κ. ἐξ., 317, 331, 344.
 Δοξαράς Νικόλαος 348 κ. ἐξ.
 Δοξαράς Παναγιώτης 332, 334 κ. ἐξ., 346, 347, 350, 351.
 Duccio 197.
 Dürer A. 250.
 *Εμμανουὴλ ἱερεὺς (Τζάνες) 239.
 *Εμπόριος Βενέδικτος 244 σημ. 7.
 *Εμπορος *Αμβρόσιος 244 σημ. 7.
 Εὐτύχιος 7, 48.
 Εὐφροσύνης ἱερεὺς 132 κ. ἐξ., 134, 141, 142.
 Ζώγυς Εὐφίκος Κωνσταντίνος 80.
 Ζώρξης ὁ Κρῆς 102, 113, 115, 192, 215, 217.
 *Ησαΐας ἀρχιερεὺς 158 σημ. 2.
 Θείρισιος Λουδοβίκος 353 κ. ἐξ., 355, 357 σημ. 3, 359, 360.
 Θεοφάνης 96 σημ. 2.
 Θεοφάνης ὁ *Ἕλλην 31 κ. ἐξ.

Θεοφάνης ὁ Κρής 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 Μπαθίχας.

Θεοφάνης ἐκ Κύπρου 96 σημ. 2.
Θεοφάνης μοναχὸς 109.

Ἱερεμίας ἑξ 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 Ἀγγελος 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 Λεὸς 196, 241 σημ. 1, 335, 336, 338, 340, 341, 344, 346, 347.

Μόσχοι Γεώργιος καὶ Δημήτριος 195 κ.ἑξ., 200, 201, 241 σημ. 1.

Μπαθίχας 95. Βλ. καὶ Θεοφάνης ὁ Κρής.
Μπατᾶς Θωμᾶς 171. Βλ. καὶ Βαθᾶς Θωμᾶς.

Μπενιζέλος Νικόλαος 284, 285, 289.

Μπιτζαμάνος Ἀγγελος 262, 263.

Μπιτζαμάνος Δονάτος 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 ἔξ Ἰωαννίνων 290 κ.ἔξ., 296, 297, 299, 331.
- Πανσέληνος Μανουήλ 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.ἔξ., 348 σημ. 6, 350.
- Πορφύριος 129 κ.ἔξ., 134, 204.
- Πουλάκης Θεόδωρος 209, 218, 243, 248 κ.ἔξ., 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.
- Ραφαήλ 120, 245, 253, 259, 322.
- Ρίτζος Ἀνδρέας 74, 162 κ.ἔξ., 185, 187, 188, 189, 226, 279, 280.
- Ρίτζος Νικόλαος 163.
- Ρομπέρ 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.ἔξ., 219, 221, 222.
- Σπυρίδων ἱερεὺς 326 σημ. 1.
- Στέντας Σπυρίδων ἱερεὺς 326, 328, 346.
- Συμεὼν 95, 103.
- Sadeler J. 251.
- Seitz L. 354.
- Τζάνες Ἐμμανουήλ ἱερεὺς 209, 213, 222 κ.ἔξ., 240, 241, 247, 248, 254, 255, 261, 262, 267, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 281, 288, 316, 324, 325. Βλ. καὶ Ἐμμανουήλ ἱερεὺς.
- Τζάνες Κωνσταντῖνος 268 κ.ἔξ.
- Τζανκαρόλας Στέφανος 288 σημ. 4, 319 κ.ἔξ., 324, 326, 329, 331, 346, 350.
- Τζανφουρνάρης Ἐμμανουήλ 171 κ.ἔξ., 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.
- Ὑπατος Ἰωάννης 198 κ.ἔξ., 201, 283.
- Φανέλλης Κωνσταντῖνος 352 κ.ἔξ., 355.
- Φίλιππος ἱερομόναχος 161 κ.ἔξ., 185, 187.
- Φράγκος 114, 115, 117. Βλ. καὶ Κατελά-
νος Φράγκος.
- Φωκάδες Μανουήλ καὶ Ἰωάννης 82 σημ. 1, 83 κ.ἔξ., 97, 170.
- Fouquet J. 258 σημ. 3.
- Χατζηγιαννόπουλος Σπυρίδων 355 κ.ἔξ., 359.
- Veronese P. 253, 341.
- Vittoria A. 138, 153, 267.
- Vos Martin de 251.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟΝ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟΝ

Ἁαρὼν 309.
 Ἀβραὰμ φιλοξενία 161 σημ. 2, 172.
 Ἀβραὰμ καὶ Μελχισεδὲκ συνάντησις 167, 168.
 Ἀγγελοι μὲ τὰ ὄργανα τοῦ Πάθους, 246 κ. ἑξ., 248.
 Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης Ἁγ. 104.
 — Κοίμησις 181.
 Αἰκατερίνη Ἁγ. 82, 166, 212 κ.ἑξ., 220, 316, 320.
 — μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου της 268.
 Αἰμορροοῦσα 242.
 Ἀκάθιστος ὕμνος 122, 254, 320, 322 σημ. 2, 323.
 Ἀνάληψις 68, 172, 179, 258, 354.
 Ἀναργυροι Ἁγ. 138.
 Ἀνάστασις (Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἄδην) 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 Ἁγ. 215, 318.
 — μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 233.
 Ἄννα Ἁγ. κρατοῦσα τὴν Θεοτόκον 224, 225, 238.
 Ἀντίπας Ἁγ. 318.
 Ἀντώνιος Ἁγ. 48, 140, 141, 142, 151, 152, 154, 165, 166, 167, 173, 174, 184, 195, 207, 236, 264.
 Ἀντώνιος τῆς Παδοῦς Ἁγ. 264, 265.
 «Ἀνωθεν οἱ προφηταὶ» 225.
 Ἀποκαθήλωσις 23, 234, 235, 260, 325, 326.
 Ἀποστόλων μετάληψις καὶ μετάδοσις 25.
 — σύναξις 161 σημ. 3, 314 σημ. 4.

Ἀχιλλεὺς Ἁγ. 318.
 Βαῖτοφόρος 118.
 Βάχκος Ἁγ. 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.
 Γεθσημανῇ προσευχὴ 63, 218.
 Γέννησις τοῦ Χριστοῦ 118, 121 κ.ἑξ., 138, 173, 185, 217, 259, 266, 306.
 Γεώργιος Ἁγ. 125 σημ. 4.
 — ἔφιππος 82, 175, 231.
 — Μαρτύριον 348.
 Γορδελᾶς Ἁγ. 206, 228, 231, 233, 234, 238, 276.
 Γολγοθᾶ ἄνοδος 97, 271.
 Γρηγόριος ὁ θαυματουργὸς Ἁγ. 17.
 Δαμιανὸς Ἁγ. 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 Ἁγ. 125 σημ. 4.
 — ἔφιππος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 226, 230 κ.ἑξ., 267.
 — Μαρτύριον 14, 162, 186, 287 κ.ἑξ.
 Δομήνικος Ἁγ. 263.
 Δονᾶτος Ἁγ. 315.
 Δωδεκάροτον 163.

Εικώνων ἀναστήλωσις 172.

Ἑμμαούς. Δεῖπνον εἰς 102, 187.

Ἑνταφιασμός τοῦ Ἰησοῦ. Βλ. Ἰησοῦς.

«Ἐν τάφῳ σωματικῶς» 251 κ. ἐξ.

«Ἐπὶ σοὶ χαίρει» 254.

Ἐπιτάφιος θρῆνος 236 κ. ἐξ., 167, 170, 192, 209 σημ. 2, 251, 253, 256, 267, 279, 322, 328.

Εὐαγγελισμός 45, 160, 161, 163 σημ. 2, 172, 225, 228, 238, 271 κ. ἐξ., 281.

Εὐαγγελιστοὶ 295.

Εὐστράτιος Ἀγ. 309.

Ἐφραίμ τοῦ Σύρου Ἀγ. Κοίμησις 15, 163 σημ. 2, 173, 180 κ. ἐξ., 192, 328.

Ζαχαρίας προφ. 306, 336.

Ζαχαρίου καὶ Ἐλισάβετ συνάντησις 184, 185.

Ζαχαρίου εὐαγγελισμός 184.

Ζώνης Ἀγ. θαῦμα 234, 235.

Ζωοδόχος Πηγή 170, 314.

Ἡλίας προφ. 73, 138, 140, 141, 142, 143, 151, 152, 154, 182, 184.

Ἡσαίου κήρυγμα 326, 329.

Θεία λειτουργία. Βλ. Λειτουργία.

Θεοδώρα βασίλισσα Ἀγ. 234.

Θεόδωροι Ἀγ. 64, 104.

Θεόδωρος Τήρων Ἀγ. 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 μετὰ τὸ Βρέφος πρὸ τοῦ στήθους 104.

— ἐπὶ θρόνον μετὰ τὸ Βρέφος 127, 162, 226, 233, 237, 239, 315.

— — ἡ Λαμποβίτισσα 237.

— — ἡ Πλατυτέρα 354.

— ἡ Ἐπίσκεψις 259 κ. ἐξ.

— ἡ Ὁδηγήτρια 18, 169.

— ἡ Περίβλεπτος 19.

— μετὰ τὸ Ἰωακείμ καὶ Ἄννας 288.

— μετὰ σκηνῶν ἐκ τῆς Γραφῆς καὶ τῶν Ἀγ. 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 Ἀγ. 319, 320, 322, 324.

Ἰεράρχαι συλλειτουργοῦντες 47.

Ἰερειάς προφ. 295.

Ἰερώνυμος Ἀγ. 264.

Ἰεσσαὶ Ρίτσα 210 σημ. 7, 226, 227 κ. ἐξ., 230, 281, 288.

Ἰησοῦς ἡ Ἀμπελος 169, 210 σημ. 7.

— Ἀναπεσὼν 295, 306.

— ἐπὶ θρόνου 128, 233, 239.

— «Ἰδε 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 «Ἰδε 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.
 — ἐνταφιασμός 236 κ. ἐξ., 278.
 — ἐμφάνισις εἰς τὰς μυροφόρους 147, 149, 151, 159.
 Ἰησοῦς τοῦ Ναυῆ 46.
 Ἰούδα προδοσία 123, 218.
 Ἰουστίνη Ἀγ. 147 σημ. 6.
 Ἰωακείμ καὶ Ἄννας ἀσπασμός 185.
 Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης Ἀγ. 143, 144, 145, 154.
 — μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του 220.
 Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Ἀγ. 47, 140, 141, 142, 154, 162 σημ. 9, 249 σημ. 3, 348.
 — μετὰ τοῦ Προχοῦρου 139, 141, 145, 154, 165, 166, 169, 182, 184, 306.
 Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης Ἀγ. 194.
 Ἰωάννης ὁ Προδρόμος Ἀγ. 47, 129, 165, 215, 321.
 — περωτός 49 κ. ἐξ., 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.
 — Ἀποτομή 107, 210 σημ. 3, 249 σημ. 6.
 Ἰωάννης ὁ Χρυσόστομος Ἀγ. 338 σημ. 4.
 — Κοίμησις 193.
 Ἰωάσαφ Ἀγ. 71.
 Ἰωσήφ ὁ πάγκαλος. Βίος 250 κ. ἐξ., 253.
 Κανᾶ. Γάμος ἐν 242.
 Κλήμης Ἀγ. πάπας Ρώμης 323.
 Κλίμαξ οὐρανοδρόμος 192.
 Κοσμᾶς καὶ Δαμιανός Ἀγ. 44, 295. Βλ. καὶ Δαμιανός.
 Κύριλλος Ἀγ. 226 κ. ἐξ., 324.
 Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη Ἀγ. 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 Ἀγ. 308.
 Λέων Ἀγ. πάπας Ρώμης 324 σημ.
 Ληστής δίκαιος 251, 253.
 Λουκάς Εὐαγγελ. 295 σημ. 4, 306.
 Λουκάς Ὁσίος 143 σημ. 3.
 Μάγων προσκύνησις 147, 148, 158, 173, 218, 236, 267, 279, 338.
 Μακάριος ὁ Ρωμαῖος Ἀγ. 309 κ. ἐξ.
 Μανδήλιον Ἀγ. 67, 258.
 Μαρδάριος Ἀγ. 125 σημ. 4.
 Μᾶρκος Εὐαγγελ. 182.
 Ματθαῖος Εὐαγγελ. 210 σημ. 6, 269.
 Μελχισεδέκ 295.
 Μετάληψις θεία 226, 227, 229 κ. ἐξ., 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 παραβολή 72, 193.
 Μυροφόροι πρὸ τοῦ μνημείου τοῦ Ἰησοῦ 271, 354.
 Μυστικός Δεῖπνος 110 κ. ἐξ., 147, 148, 151, 179, 218, 244 σημ. 7, 326, 335.
 Μωϋσῆς 138, 295, 309.
 Νίκη Ἀγ. 320.
 Νικόλαος Ἀγ. 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.
 — κιβωτός 251.

Ὁνουφρίου Ἁγ. Κοίμησις 163 σημ. 2.

Πάθη τοῦ Χριστοῦ 44, 98, 99, 164, 253.

Παλαῖος τῶν ἡμερῶν 295.

Παλαμᾶς Γρηγόριος Ἁγ. 71.

Παναγία τοῦ Πάθους 73, 74 κ. ἑξ., 163, 187 κ. ἑξ. Βλ. καὶ Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος.

Παντελεήμων Ἁγ. 249 σημ. 6, 250, 268, 295, 321 σημ. 2.

Πάντες Ἁγ. 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 Ἁγ. 264.

Πεντηκοστή 300.

Περιομὴ 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.

Πολλαπλασιασμός τῶν ἄρτων 242, 291.

Προδοσία. Βλ. Ἰούδα προδοσία.

Προκόπιος Ἁγ. 20 σημ. 4.

— ἔφιππος 173.

Pietà 260.

Ραῖθοῦ πατέρες 175.

Ραφαὴλ ἀρχάγγελος 162.

Ρίζα Ἰεσσαί. Βλ. Ἰεσσαί.

Σάββας Ἁγ. 308.

— Κοίμησις 181.

Σέργιος Ἁγ. 147 σημ. 6.

Σύλβετρος Ἁγ. 323.

Σιωπὴς Ἁγ. 115.

Σκηνὴ τοῦ Μαρτυρίου μετὰ τῶν δώδεκα φυλῶν 198.

Σπυρίδων Ἁγ. 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.

Σύνδοδος Οἴκου. Α' 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 152, 154, 161, 168.

Τεσσαράκοντα Ἁγ. 207.

Τίτος Ἁγ. 175.

Τρεῖς Ἱεράρχαι 318.

Τρεῖς Παιδες ἐν τῇ καμίνῳ 326.

Τριῖς Ἁγ. 129, 144, 145, 154, 172, 204, 251, 252, 321.

Υδροπικοῦ ἱασις 25.

Υπαπαντὴ 138, 139, 142, 143, 151, 154, 207.

Φραγκίσκος τῆς Ἀσίζης Ἁγ. 263, 264, 265, 266 σημ. 2.

Φυγὴ εἰς Αἴγυπτον 208, 221.

Χαράλαμπος Ἁγ. 318.

Χριστουγέννων τροπᾶριον 14.



1. Ἅγιος Γρηγόριος ὁ θαυματουργός (τιμήμα), Λένινγκραδ, Μουσ. Ἐρμιτάζ. 2. Θεοτόκος δεομένη (τιμήμα), Ἱερατική Σχολή Freising Βαυαρίας (ΚΑΛΛΙΤΑΣ). 3. Θεοτόκος Ὁδηγήτρια (τιμήμα), Μονὴ Ἀγίας Τριάδος παρὰ τὴν Μόσχαν (ΚΟΝΤΑΚΩΦ).



1. Θεοτόκος ἡ Περὶβλεπτος, Ναὸς Ἁγίου Κλήμεντος Ἀγρίδος (COROVIĆ-LUBINKOVIĆ).
2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (τμήμα), Λένινγκραντ, Ρωσικὸν Μουσεῖον (KONDAKOV - MINNS).
3. Ἅγιος Προκόπιος, λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνος τῆς Μαρίας Παλαιολογίνας εἰς τὴν Μονὴν Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων.



1. "Άγιος Σπυρίδων, τοιχογραφία εἰς τὸν Ναὸν τῆς Σοπότσανι Σερβίας (OKUNEV). 2. Μυστράς, Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου, τμήμα τοιχογραφίας τοῦ Βήματος. Μετάληψις τῶν Ἀποστόλων. 3. Μυστράς, Παναγία Ὁδηγήτρια τοῦ Βροντοχίου, τμήμα τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος. Ίασις τοῦ ὑδρωπικοῦ (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



ΜΥΣΤΡΑΣ, ΜΗΤΡΟΠΟΛΙΣ. 1. Τμήμα τοιχογραφίας του κεντρικού κλίτους. Βαϊοφόρος (MILLET). 2. Τμήμα τοιχογραφίας του νοτίου κλίτους. Ανάστασις τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰακείρου (MILLET). 3. Τμήμα τοιχογραφίας τοῦ νότιου κλίτους. Ἄγγελος τῆς Δευτέρας Παρουσίας (MILLET).



1. Λογκανίκος, Ναός του Αγίου Γεωργίου (1375). Τμήμα τοιχογραφίας. "Άγιος Γεώργιος (φωτ. Μ. Γαλανοπούλου). 2. Τραπεζούς, Ναός Θεοσκεπάστου (1376), τμήμα ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νικτῆρος (MILLET - TALBOT RICE).



ΜΥΣΤΡΑΣ, ΠΕΡΙΒΑΛΗΠΤΟΣ. Ο ζωγράφος τοῦ Δωδεκαόρτου. 1,2. Ἀπόστολοι ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. 3. Τμήμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βαΐοφόρου (φωτ. Τσίμα-Παπαχοληράκη).



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-Παπαχατζηράκη).



1. Προσωπογραφία τοῦ ἱερέως Γεωργίου Κλαδᾶ (1383), Μαργαρίτες Μυλοποτάμου Κρήτης (MILLET). 2. Ἄγγελος ἀπὸ τὴν Φιλοξενίαν τοῦ Ἀβραάμ, τοιχογραφία τοῦ Ἑλλήνου Θεοφάνους (1378) εἰς τὸν Ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως ἐν Νοβγορόδ τῆς Ρωσίας (ΛΑΖΑΡΕΦ). 3. Προσωπογραφία τοῦ Δεσπότη τοῦ Μυστρᾶ Θεοδώρου Β' Παλαιολόγου ὡς Θεοδωρήτου μοναχοῦ (†1443), Μυστρᾶς, Ναὸς τῆς Παναγίας τοῦ Βροντογίου (MILLET).



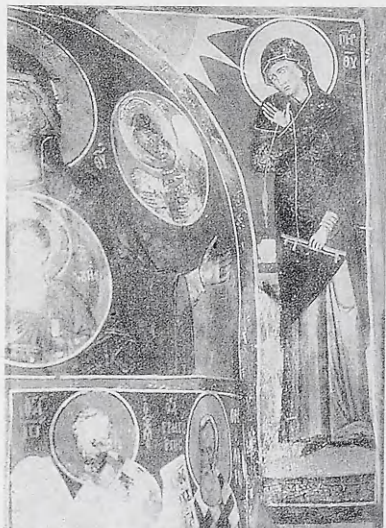
1. Μυστράς, Παντάνασσα (1428). Τμήμα από τήν τοιχογραφίαν τῆς Ἑγέρσεως τοῦ Λαζάρου (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Μυστράς, Παντάνασσα (1428), τοιχογραφία ἀγίου (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 3. Ναός Ἀγίου Πέτρου ἐπὶ τῆς νησίδος Γκράδ τῆς Πρέσπας, τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (ΣΩΤΗΡΙΟΥ).



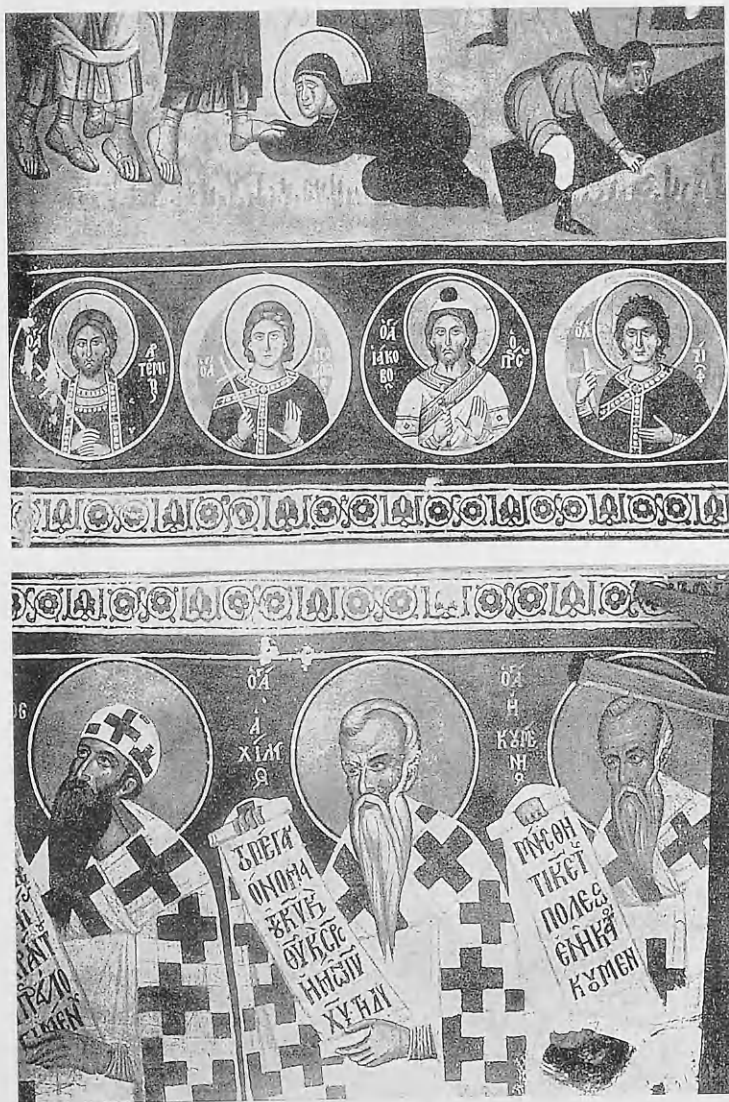
1. Όμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης (1289), τμήμα τοιχογραφίας τοῦ Ἰησοῦ ἐλκομένου.
2. Ναὸς τοῦ Σωτῆρος παρὰ τὰ Μέγαρα, Προφήτης (φωτ. Τσίμα-Παπαγατζηδάκη).



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



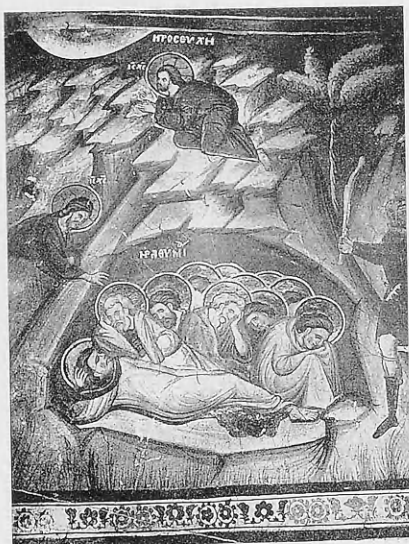
ΜΕΤΕΩΡΑ, ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Πλατυτέρα, Θεοτόκος
τοῦ Εὐαγγελισμοῦ. 2. Ἅγιος Ἀντόνιος (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



ΜΕΤΕΩΡΑ, ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΥΠΑΠΑΝΤΗΣ (1366). 1. Τμήμα της Ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, στηθάρια ἀγίων. 2. Οἱ Ἅγιοι Κύριλλος, Ἀχλλεῖος καὶ Οἰκουμένιος συλλειτουργοῦντες (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



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



ΜΕΤΕΩΡΑ, ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483).
 1. Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ. 2. Ἡ Πεντηχοστή (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).



ΜΕΤΕΩΡΑ. ΠΑΛΑΙΟΝ ΚΑΘΟΛΙΚΟΝ ΤΗΣ ΜΟΝΗΣ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΣ (1483).

1. Οἱ Ἅγιοι Θεόδωροι Στρατηλάτης καὶ Τήρων. 2. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρῆνος
(φωτ. Τσίμα-Παπαχρηστίδου).



ΝΑΪΣΚΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΑΝΑΓΓΕΛΩΝ ΣΕΡΒΙΩΝ (1600:). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ.
2. Ἡ Σταύρωσις. 3. Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου, κτητορικὴ ἐπιγραφή.



Ο Άγιος Ίωάσαφ. Τμήμα από τοιχογραφίαν του Ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη). 2. Λειψανοθήκη του Βησσαρίωνος (κεντρική παράσταση), Βενετία, Accademia (φωτ. Böhm, Βενετία).



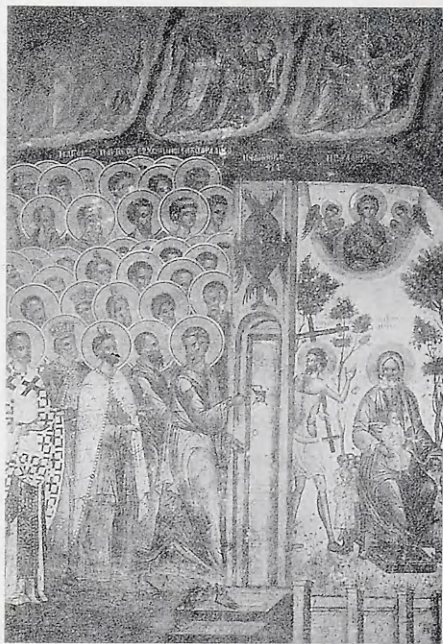
ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ. Σκλαβεροχώρι, Πεδιάδος. 1. Ναΐσκος Εισοδίων τῆς Θεοτόκου, τμήμα ἀπὸ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. 2. Μονὴ Βαλσαμονέρου (Ἁγίου Φανουρίου), τοιχογραφία Ἱεράρχου (1431). 3. Ἀβδὸν Πεδιάδος, Ναὸς Ἁγίου Κωνσταντίνου, τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Νικολάου ὑπὸ τῶν Φωκάδων (1445).



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



ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527). 1. Ὁ Μυστικὸς Δείπνος. 2. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἀγίου Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



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



ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανσᾶ Μετεώρων
(1527). Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδόκη).



ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. Καθολικόν τῆς Μονῆς Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων (1527).
 1. Σίμων ὁ Κυρηναῖος ἀπὸ τὴν σκιρτὴν τῆς Ἀνάδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν. 2. Ὁ Ἅγιος Εὐστάθιος. 3.
 Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκιρτὴν τῆς Ἀνάδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν. 4. Ὁ Ἰησοῦς εἰς τὴν σκιρτὴν τοῦ
 Νιπτήρος (φωτ. Τσίμα-Παπαχάτζηράκη).



ΘΕΟΦΑΝΗΣ Ο ΚΡΗΣ. 1. Μονή της Λαύρας Ἁγίου Ὁρους, Καθολικόν (1535), τμήμα ἀπὸ τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (MILLET). 2. Καθολικόν τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα Ἁγίου Ὁρους (1546), ὁ Ἅγιος Εὐθύμιος (MILLET).



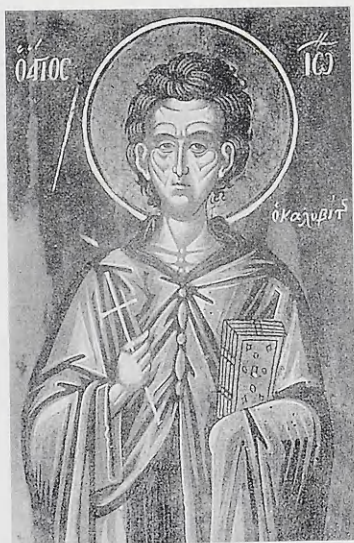
ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, ΤΡΑΠΕΖΑ. 1. Τοιχογραφία εἰς τὸ ἐξωτερικόν.
2. Ὁ μητροπολίτης Σερρών Γενάδιος μετὰ τῶν Ἁγίων Θεοδώρων, λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν
τοιχογραφίαν τοῦ ἐξωτερικοῦ (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).



ΜΟΝΗ ΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, ΤΡΑΠΕΙΖΑ. Τοιχογραφία ἐσωτερικοῦ. 1. Ἀκάθιστος, Μηρολόγιον, Ἀσκηταί (MILLET). 2. Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης (MILLET).



ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Μηνολόγιον, Θεοτόκος μετὰ τοῦ Ἰησοῦ ἐγείροντος τὸν Ἀδάμ, Συμεὼν ὁ Θεοδόχος. 2. Ὁ Ἅγιος Σισύνης (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΙΕΡΕΥΣ ΚΑΙ ΦΡΑΓΚΟΣ. Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1566). 1. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης. 2. Ὁ Ἅγιος Χαρίτων (φωτ. Τσίμα-Παπακατζηδάκη).



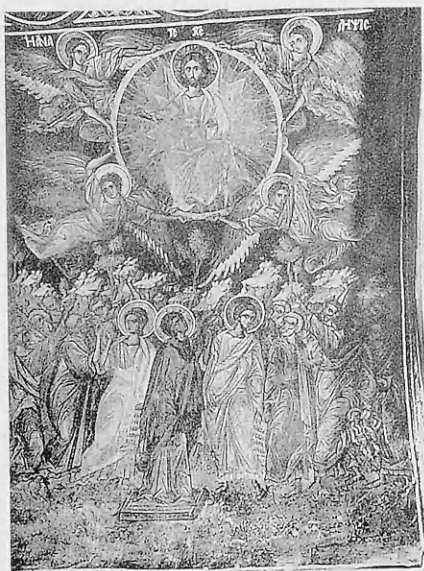
[ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναός τῆς Μονῆς Βαρυλάμ τῶν Μετεώρων (1548). 1. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (φωτ. Τσίμα-Παπαχρηστάκη).



[ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ]. Ναός τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548).
 1. Ἡ διαταγή διὰ τὴν Βρεφοκτονίαν. 2. Ἡ Βρεφοκτονία (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



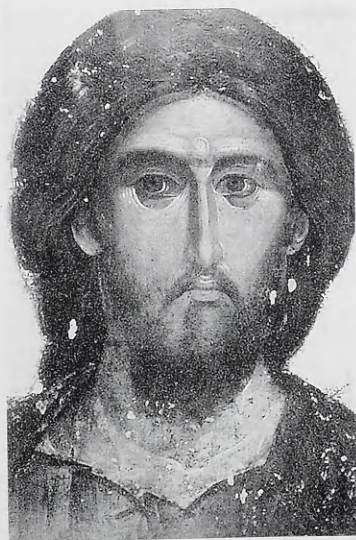
1. Ναός της Μονής Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1548). [ΦΡΑΓΚΟΣ ΚΑΤΕΛΑΝΟΣ],
 Ὁ Πέτρος με τὸν Μάλχον, τμήμα ἀπὸ τὴν σκηνὴν τῆς Προδοσίας τοῦ Ἰούδα (φωτ. Τσίμα-
 Παπαγιάννη). 2: Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, γερμανικὴ ξυλογραφία τοῦ 15ου αἰῶνος
 (ZOEGE VON MANTEUFFEL).



1. ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ. Ἡ Ἀνάληψις (1560), Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὴν Μονὴν τῆς Λαύρας Ἁγίου Ὁρους (MILLET). 2. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ. Ἁγιος Θεοδόσιος ὁ Κοινοβιάρχης (1547), Καθολικὸν τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (MILLET).



1. ΜΑΒΡΟΓΟΡΔΑΘΟΥ. Ἡ Θεοτόκος μετὰ τοῦ Βρέφους (1515), Συλλ. Ἐ. Σταθάτου.
2. ΠΟΡΦΥΡΙΟΥ. Ἡ Ἁγία Τριάς (1524), Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μονῆς Χελανδαρίου Ἁγίου Ὁρους.
1. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Μάρκος (τμήμα). 2. Ὁ Ἰησοῦς (τμήμα) (φωτ. Φ. Ζαχαρίου).



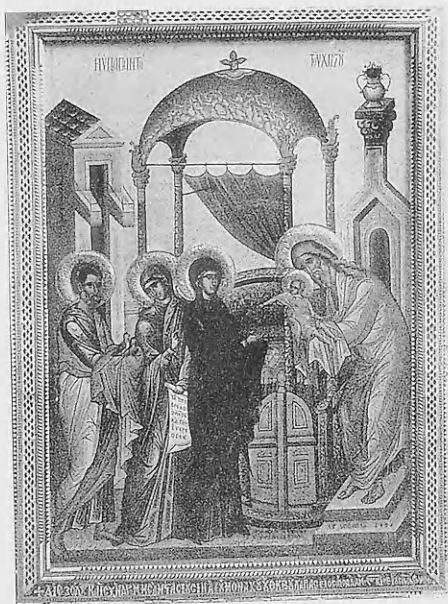
ΕΓΦΡΟΣΥΝΟΣ ΙΕΡΕΥΣ. Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως (1542) τῆς Μονῆς Διονυσίου Ἁγίου Ὁρους (Μ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ). 1. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος (τμήμα). 2. Ὁ Πρόδρομος (τμήμα).



Εἰκόνες ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου Ἀγίου Ὄρους (1542). 1. Ὁ Πρόδρομος.
2. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



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



ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Υπαπαντή (1571), Μονή Σινᾶ (φωτ. Γ. Σωτηρίου). 2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ, Συλλ. Δ. Λοβερδου.



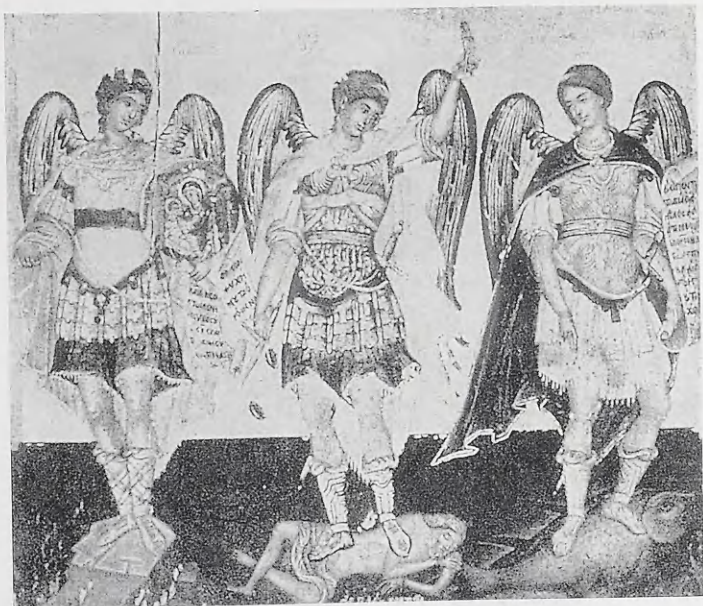
ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Τὸ Γενέσιον τοῦ Προδρόμου, Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
2. Ἡ Σταύρωσις, Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



ΜΙΧΑΗΛ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ. 1. Θεοτόκος ή Βάτος, "Άγιος Μηνάς Ήρακλείου Κρήτης.
2. Ἡ Ἀ' Οἰκουμένη Σύνδος (1591), "Άγιος Μηνάς Ήρακλείου Κρήτης.



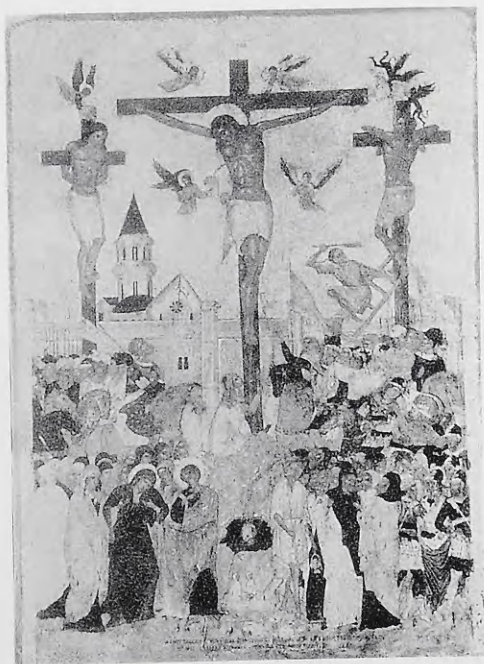
1. ΙΩΑΝΝΟΥ ΚΥΠΡΙΟΥ. Ἡ Ἑγερσις τοῦ Λαζάρου (1585), Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΑΝΔΡΕΑ ΠΙΤΖΟΥ. Ἰησοῦς (τιμῆμα), Μονὴ τῆς Πάτμου (φωτ. Φ. Ζαχαρίου).



ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΟΡΤΕΖΑ. 1. Οἱ Ἀρχάγγελοι Γαβριήλ, Μιχαήλ καὶ Ραφαήλ, Μουσεῖον Κερκύρας.
2. Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνας τοῦ Γ. Κορτεζᾶ.



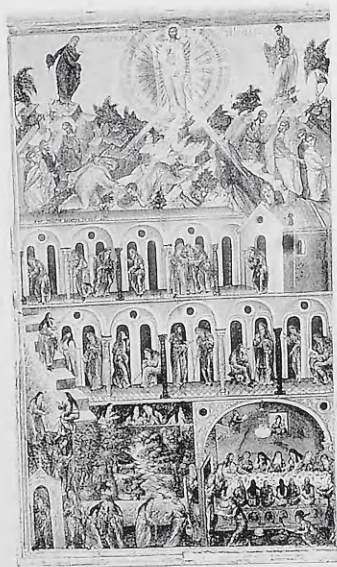
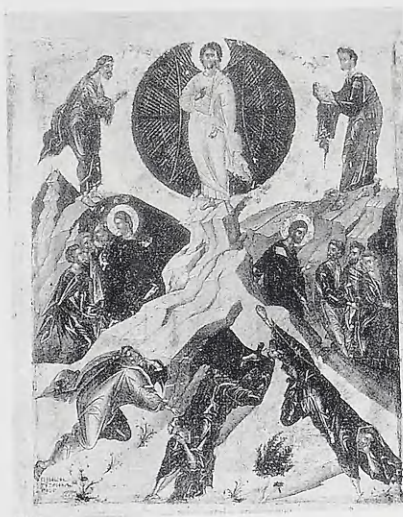
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ. 1. Ὁ Μωϋσῆς λῶν τὰ σανδάλια του, λεπτομέρεια ἐκ τῆς εἰκόνης τῆς Παναγίας τῆς Βάτου (1593), Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1626), Μονὴ Σινᾶ (φωτ. Γ. Σωτηρίου).



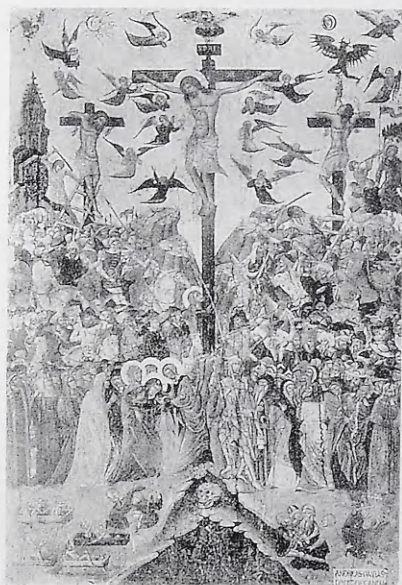
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΛΑΜΠΑΡΔΟΣ. 1. Συνάντησις Ἀβραάμ καὶ Μελχισεδέκ, Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
2. Ἡ Σταύρωσις (1635), Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



ΑΓΓΕΛΟΣ Ο ΚΡΗΣ. 1. Θεοτόκος ή Ζωοδόχος Πηγή, Μονή Ὁδηγητρίας Κρήτης. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (τιμήμα), Συλλ. Ἐργ. Φραντζίσκάκη. 3. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ τοῦ Προχόρου, Μονή Σινᾶ (φωτ. Γ. Σωτηρίου).



1. ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΦΟΥΡΝΑΡΗ. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ, Συλλ. Ἐ. Σταθάτου.
2. ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ. Οἱ ἐν Ραιθῶ πατέρες, Μονὴ Σινᾶ.



ΑΝΔΡΕΑΣ ΠΑΒΙΑΣ. 1. "Άγιος Άντώνιος, Συλλ. Σ. Χαροκόπου. 2. "Η Σταύρωσις, Έθνική Πινακοθήκη (φωτ. Έθν. Πινακοθήκης).



ΙΩΑΝΝΗΣ ΙΕΡΕΥΣ ΕΚ ΣΤΑΓΩΝ. Παρεκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (1637). 1. Ἡ παραβολή τοῦ διωκομένου ὑπὸ μονοκέρωτος. 2. Ἡ Σταύρωσις (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη).



1. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΚΑΚΑΒΑ. "Άγιος Ἰωάννης ὁ Καλυβίτης, τοιχογραφία εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Μονῆς Γόλας (1632) Λακεδαιμόνος. 2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΥΨΑΤΟΥ. Αἱ δώδεκα φυλαὶ πρὸ τῆς Σκηνῆς τοῦ Μαρτυρίου, κτητορικὴ ἐπιγραφή, τοιχογραφία εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Καισαριανῆς (1682).



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



ΦΙΛΟΘΕΟΣ ΣΚΟΨΟΣ. 1. Ἅγιος Ἀντώνιος, Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἡ Θεία Λειτουργία (1644), ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον Ζαχύνθου.



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



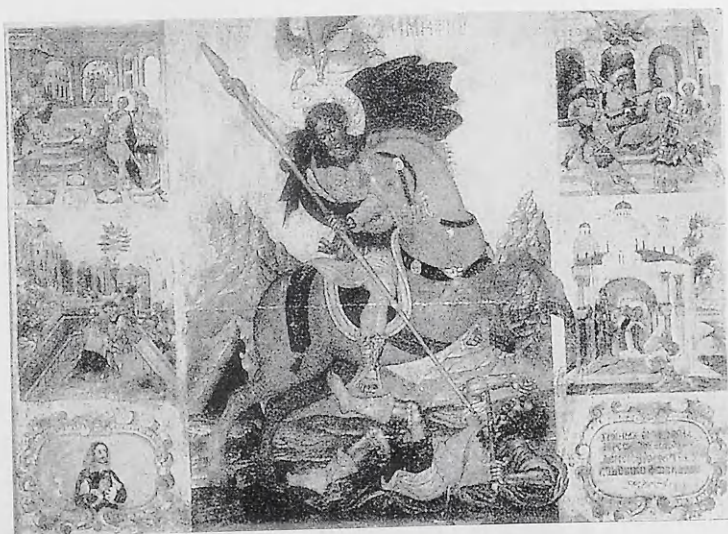
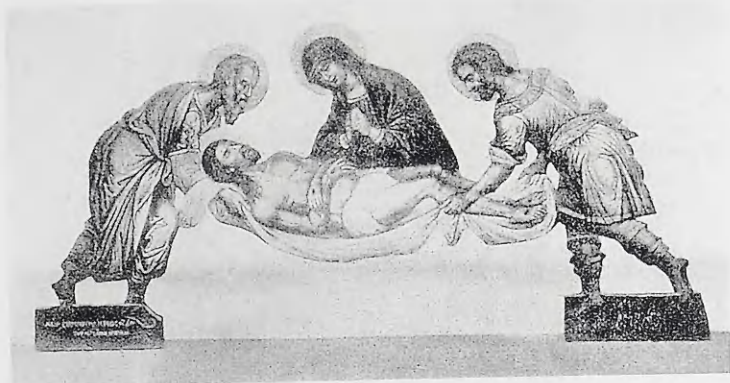
ΒΙΚΤΩΡ ΙΕΡΕΥΣ Ο ΚΕΡΚΥΡΑΙΟΣ. 1. Ἡ Προσευχὴ τοῦ Ἰησοῦ ἐν Γεθσημανῇ, Σουλλ. Δ.
Λοβέρδου. 2. Ἡ Μεταμόρφωσις τοῦ Χριστοῦ (1670), Ζάκυνθος (φωτ. Μ. Χατζηδάκη).



ΠΕΡΕΜΙΑΣ ΠΑΛΛΑΔΑΣ. 1. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Ἐρημίτης μετὰ σιγῶν ἐκ τοῦ βίου του, Μουσεῖον Κερκύρας (ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ). 2. Ἁγία Αἰκατερίνη, Μονὴ Σινᾶ (φωτ. Γ. Σωτηρίου).



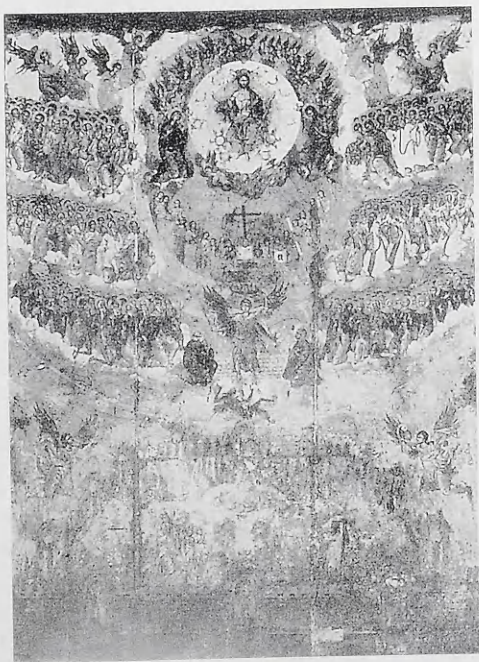
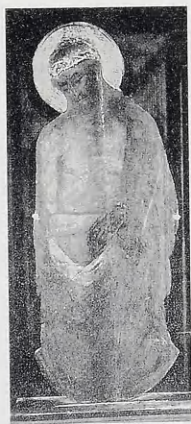
ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ. 1. Θεοτόκος ἡ Ἀμόλυντος (1641), Ζάκυνθος (φωτ. Μ. Χατζηγάκη).
2. Ἰησοῦς Παντοκράτωρ (1664), Βυζαντινὸν Μουσεῖον (φωτ. Βυζ. Μουσείου).



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



ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΤΖΑΝΕΣ. 1. Άγία Θεοδώρα ή βασίλισσα (1671), Βυζαντινόν Μουσείον (ρωτ. Βυζ. Μουσείου). 2. Θεοτόκος ή Λαμφοβίτισσα (1684), Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



ΗΑΙΑΣ ΜΟΣΚΟΣ. 1. Ἰησοῦς ὁ Νυμφίος (1684), ἄλλοτε εἰς τὴν Μητρόπολιν Ζακύνθου (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηδάκη). 2. Οἱ Ἅγιοι Πάντες, ἄλλοτε εἰς τὸν Ναὸν τῶν Ἀγίων Πάντων Ζακύνθου.



1. ΗΑΙΑ ΜΟΣΚΟΥ. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1657), Βυζαντινὸν Μουσεῖον, (φωτ. Βυζ. Μουσείου). 2. CORNELIS CORT. Ἡ Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ (1569), χαλκογραφία (SCHRADER).



ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἐπιτάφιος Θρήνος, Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Ἱστορία τοῦ Ἰωσήφ καὶ τῆς γυναικὸς τοῦ Πετεφρῆ, Συλλ. Ι. Καυταντζόγλου (φωτ. Φ. Ζαχαρίου).



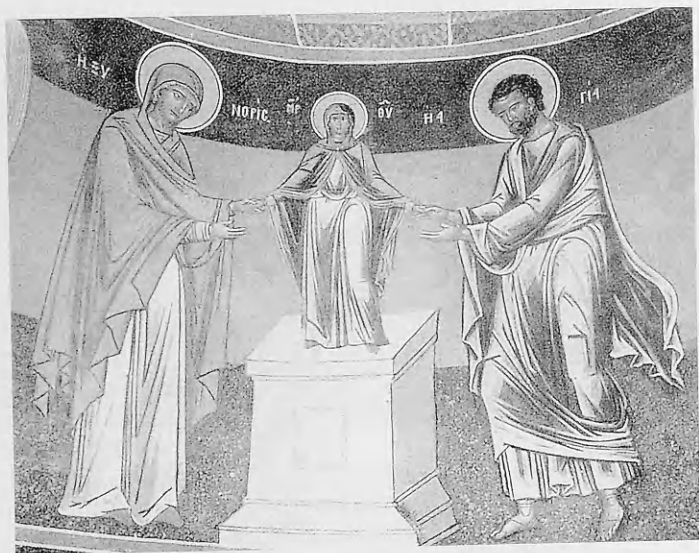
ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΟΥΛΑΚΗΣ. 1. Ὁ Ἅγιος Παντελεήμων μετὰ δωρητοῦ (1670), Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. Εἰκονογράφησις τοῦ Ἐν τάφῳ σωματικῶς, Συλλ. Δ. Λοβέρδου.



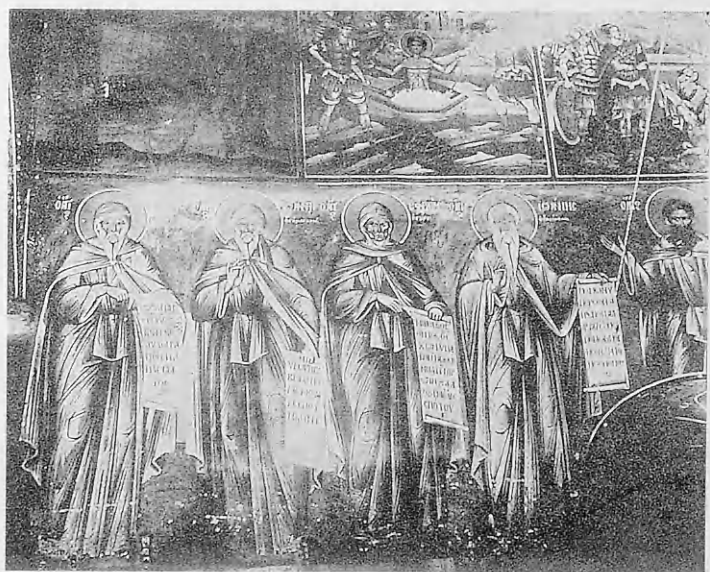
1. Ἡ Θεοτόκος μετὰ δύο ἁγίων, Συλλ. Σ. Χαρχόπου. 2. ΑΝΔΡΕΑ ΠΙΤΖΟΥ. Σταύρωσις, Ἀνάστασις καὶ Κάθοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν Ἄδην ἐντὸς τῶν γραμμάτων J.H.S., ἄλλοτε εἰς τὸ ἐμπόριον (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ, «Μή μου ἄπτου». 1. Νάος τῆς Μονῆς Πετράκη (1719). 2. Νάος τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735). Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου. 3. Νάος τῆς Μονῆς Πετράκη (1719). 4. Νάος τῆς Μονῆς Φανερωμένης (1735) (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζήρακη).



ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΥ. Ναός της Μονής Φανερωμένης (1735). 1. Ἡ Θεοτόκος μεταξύ τοῦ Ἰωακείμ καὶ τῆς Ἄννας. 2. Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



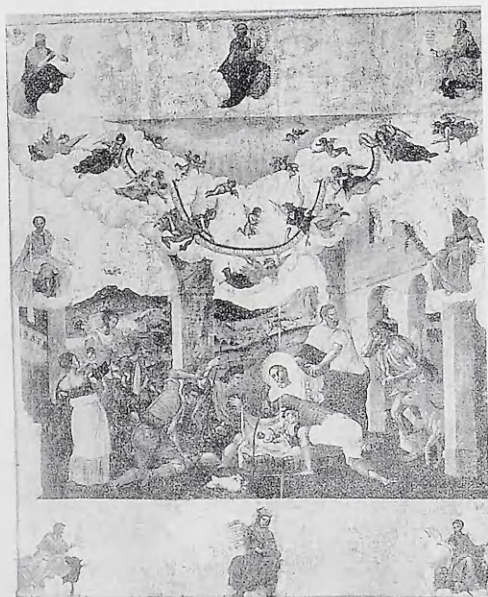
ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΕΞ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς Ἁγίου Γεωργίου Φενεού (1768). 1. Ὁ Πολλαπλασιασμός τῶν πέντε ἄρτων. 2. Σκηναὶ ἐκ τῶν μαρτυρίων τοῦ Ἁγίου Γεωργίου. Οἱ Ἅγιοι Κοσμάς ὁ ποιητής, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Ἐφραίμ ὁ Σύρος, Ἰωάννης τῆς Κλίμακος καὶ Νίκων ὁ Μετανοεῖτε (φωτ. Συλλογῆς τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας).



1. Χορός Ἱεραρχῶν (1721), Παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Μονῆς Βατοπεδίου Ἁγίου Ὁρους. 2. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ἁγιος Παῦλος ὁ ἐν Λάτρῳ (1711), Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὁρους. 3. Ἁγιος Μακάριος ὁ Ρωμαῖος, Ἐξωνάρθηξ Μονῆς Δοχειαρίου Ἁγίου Ὁρους (φωτ. Τσίμα-Παπαχατζηράκη).



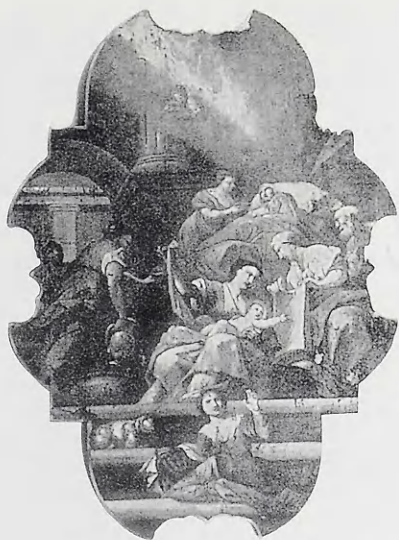
1. ΔΙΟΝΥΣΙΟΙ ΕΚ ΦΟΥΡΝΑ. Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του, Κελλίον τοῦ Διονυσίου εἰς τὰς Καρυὰς Ἁγίου Ὄρους (φωτ. Τσίμα-Παπαγατζήρακη).
2. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του, Συλλ. Δ. Λοβέρδου.
3. ΙΩΑΝΝΟΥ ΜΟΣΚΟΥ. Ἡ Θεοτόκος ἐπὶ θρόνου (1680), Μονὴ Σινᾶ (φωτ. Γ. Σωτηρίου).



1. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΟΝΤΑΡΙΝΗ. 'Ο Άγιος Ανδρέας μεταξύ των Αγίων Αχιλλείου και Αντίπα, Σουλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΤΖΑΝΚΑΡΟΛΑ. 'Η Προσκύνησις των ποιμένων, Έθνικη Πανακοθήκη (φωτ. Έθν. Πανακοθήκης).



1. ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΛΕΡΓΗ. *Ίστορία του Βαλαάμ* (1722), Συλλ. Δ. Λοβέρδου. 2. ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΚΟΥΛΟΥΜΠΗ και ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ. *Ὁ Ἅγιος Σίλβεστρος* (1719), τμήμα, Ζάκυνθος (φωτ. Μ. Χατζηδάκη). 3. ΣΠΥΡΙΔΩΝΟΣ ΣΤΕΝΤΑ. *Ὁ Πρόδρομος δεικνύων τὸν Ἰησοῦν, ἄλλοτε εἰς τὸ Μουσεῖον Ζακύνθου.*



ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΔΟΞΑΡΑΣ. 1. Ἡ Γέννησις τῆς Θεοτόκου, τμήμα ἐκ τῆς οὐρανίας τῆς Φανερωμένης Ζαχύνθου, Ἑθνικὴ Πανακοθήκη (φωτ. Ἑθν. Πανακοθήκης). 2. Ὁ Προφήτης Δανιὴλ, ἐκ τῆς Φανερωμένης Ζαχύνθου (φωτ. Μ. Χατζηδάκη).



1. Δ. ΘΕΙΡΣΙΟΥ. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Λουκᾶς. Χαλκογραφία Γ. Σ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ. 2. Σ. ΧΑΤΖΗΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ. Ὁ Ἅγιος Γεώργιος, σχεδιάσμα ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου Ἁγίου Ὁρους (ΛΑΜΠΙΑΚΗΣ) πρὸς MILLET, Athos, πίν. 48 2.

ΤΟ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ
ΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΥ
ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ ΘΡΗΣΚΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ
ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ
ΑΡ. 40 ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ
ΤΗΣ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ
ΑΝΕΤΥΠΩΘΗ ΤΟ 1999



0010046051

Αρχαιολογική Εταιρεία