

Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

Τόμ. 8 (1990)



**Αθανασίου Παπά (Μητροπολίτου Ελενουπόλεως),
Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι του δέκατου
ένατου και εικοστού αιώνα**

Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος

doi: [10.12681/deltiokms.244](https://doi.org/10.12681/deltiokms.244)

Copyright © 2015, Δημήτριος Δ. Τριανταφυλλόπουλος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Τριανταφυλλόπουλος Δ. Δ. (1990). Αθανασίου Παπά (Μητροπολίτου Ελενουπόλεως), Πολίτες ζωγράφοι και αγιογράφοι του δέκατου ένατου και εικοστού αιώνα. *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, 8, 266–273. <https://doi.org/10.12681/deltiokms.244>

Ἀθανασίου Παπᾶ (Μητροπολίτου Ἐλενουπόλεως), *Πολίτες ζωγράφοι και ἀγιογράφοι τοῦ δέκατου ἔνατου και εἰκοστοῦ αἰώνα*, Ἀθήνα: Δόμος, 1989, σσ. 269, πίν. ἐκτός κειμένου 137, 2 εὐρετήρια.

Πληθαίνουν τελευταῖα τὰ «συντάγματα» (согрота) και τὰ λεξικά γιὰ τὴ βυζαντινὴ, μεταβυζαντινὴ και νεοελληνικὴ τέχνη¹, σημάδι ὅτι τὸ ὕλικό ἄρ- χισε νὰ κατατάξει ἀτιθάσεντο. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ κινεῖται και τὸ παρὸν βιβλίον τοῦ πολυγραφοτάτου ἱεράρχη² — πόνημα πολύτιμο, πολυδά- πανο και πολύμοχθο, σπεύδω νὰ ὑπογραμμίσω ἐξαρχῆς. Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ ἐνδιαφέροντά μου νὰ σχολιάσω συστηματικὰ ὄλο τὸ ὕλικό ποῦ προσφέρε- ται· θὰ περιορισθῶ σὲ μερικὲς ἐπισημάνσεις γιὰ τοὺς «ἀγιογράφους», ἐκεῖ- νους δηλαδὴ ποῦ ἄσκησαν θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ.

Πρώτῃ βασικὴ διαπίστωση, εὐχὴ και αἴτημα: ὁ ἀκαταπόνητος και πεπαι- δευμένος ἱεράρχης εἶναι ὁ μόνος, τὸ γε νῦν ἔχον, ποῦ βρίσκεται σὲ θέση νὰ διεκπεραιώσει τὴν καταγραφή και δημοσίευση τοῦ ὕλικου, ποῦ ὑπάρχει ἀκό- μη στὴν Πόλιν ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγή τῆς Τουρκο- κρατίας. Ὑλικό πολύτιμο καθ' ἑαυτό³, ἀλλὰ και σημαντικὸ γιὰ τὴ διαλεύ- κηση καιρίων προβλημάτων τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης⁴.

1. Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ και μόνο περιορίζομαι νὰ μνημονεύσω τὰ ἔργα τῶν Στ. Λυδάκη, Φ. Πιομπίνου και Μ. Χατζηδάκη, ποῦ παραθέτει και ὁ συγγραφέας (πρβλ. σ. 18 ὑποσ. 4). Θὰ πρόσθετα: Δ. Σισιλιάνος, *Ἕλληνες ἀγιογράφοι μετὰ τὴν Ἄλωσιν*, Ἀθήναι 1935, St. Lydakis, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Μόναχο 1972.

2. Πολλὲς μελέτες τοῦ μνημονεύονται στὸ βιβλίον· προσθετέα και τὰ πολυάριθμα, σημαντι- κὰ δημοσιεύματά του γιὰ τὴ βυζαντινὴ και μεταβυζαντινὴ μικροτεχνία και κεντητικὴ, ὡς και τὴ διατριβὴ του: T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewänder im byzantinischen Ritus*, Μόναχο 1965.

3. Βλ. ἐνδεικτικὰ κάποια στοιχεῖα στὸν Γ. Σωτηρίου, *Κεῖμηλια τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατρι- αρχείου*, Ἀθήναι 1937.

4. Δεκαπέντε χρόνια μετὰ τὴν τυπικὴ λήξη τῆς ζωρῆς ἀντιπαράθεσης τῶν δύο κορυφαίων συγγρόνων ἐλλήνων Βυζαντινολόγων, τοῦ Καθηγητῆ Δ. I. Πάλλα και τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Μ. Χατζηδάκη, γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στὴν Κωνσταντινούπολη μετὰ τὴν Ἄλωση, ἔχει κανεὶς τὴν αἴσθησιν ὅτι ἡ ἔρευνα «πάγωσε», ἀντιμετωπίζοντας τὸ ἐνδεχόμενον μῆς καταδίκης σὲ λήθη (damnatio memoriae). Γιὰ τὴν ὄλη διαμάχη και τὰ συναφῆ με τὴν Κωνσταντινούπολη προβλή- ματα, βλ. τελικὴ σύνοψη στὸν Δ. I. Πάλλα, «Περὶ ζωγραφικῆς εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν και τὴν Θεσσαλονίκην μετὰ τὴν Ἄλωσιν. Μεθοδολογικά», *Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, τ. 42 (1975/1976), σ. 101 κ.ἑξ.· D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, (διδακτορικὴ διατριβή), Μόναχο 1985, τόμ. Α', σ. 63 ἑξ., και ὁ ἴδιος, «Τὸ ἔβδομο Συμπόσιο Βυζαντινῆς και Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας και Τέχνης», *Βυζαντινὸς Δόμος*, τχ. I (1987), σ. 111.

Ἡ δεύτερη ἐπισήμανση εἰσέρχεται στὸ πεδίο τῆς στατιστικῆς, ἀποκαλυπτικῆς ὁμολογουμένως ἀπὸ τὴν πλευρά μας. Δηλαδή: σὲ σύνολο 155 ζωγράφων οἱ 72 (δηλαδή τὸ 1/2 περίπου) ἀσκοῦν καὶ τὴν ἀγιογραφία, ἀνάμεσά τους δὲ καὶ γυναῖκες. Ἡ ἀναλογία εἶναι ἀρκετὰ εὐγλωττῆ ἀπὸ μόνη τῆς. Πόσοι ἀσκοῦν τὴν ἀγιογραφία στὴν Πόλη ἢ τὰ περιχώρὰ τῆς καὶ πόσοι στὴν Ἑλλάδα ἢ στὸν ἀπόδημο Ἑλληνισμό, εἶναι ἓνα ἐρώτημα, ποῦ ἀπαντιέται εὐκολα: ἡ ψαλίδα κινεῖται γιὰ τὴν Πόλη ὅσο κατερχόμαστε εὐκόλα: ἡ ψαλίδα κλείνει γιὰ τὴν Πόλη ὅσο κατερχόμαστε ἀπὸ τὸ 1922 πρὸς τὸ 1955, ἀκολουθώντας τὴν καθοδικὴ πορεία τοῦ ἐκεῖ ἐλληνικοῦ στοιχείου.

Μιὰ ἄλλη διαπίστωση, ποῦ μᾶς ὁδηγεῖ στὴν καρδιά τοῦ κυρίως ἐρωτήματος, εἶναι πὼς ἀπὸ τοὺς 72 ἀγιογράφους μόνο 6 εἶναι ἱερωμένοι ἢ ἱερομόναχοι: Φίλιππος (ἢ Φιλόθεος;) Ζωγράφος⁵, Νικόλαος Θεοδωρίδης, Σωφρόνιος Κεσίσογλου, Δανιὴλ Κρής, Φιλόθεος Μαδυτινός καὶ Γερμανὸς Παπαδόπουλος Βιζυηνός. Τὸ μικρὸ ποσοστὸ ἐκπλήσσει, ἂν λάβει κανεῖς ὑπόψη τοῦ τῆς συχνότητάς ποῦ παρουσιάζονται ἱερωμένοι ἀγιογράφοι στὴν Τουρκοκρατία⁶, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ὁ λόγος θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ σταδιακὴ παρακμὴ τοῦ ἐλληνικοῦ στοιχείου στὴν Πόλη.

Ὡς τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον πρόβλημα ποῦ θέτουν αὐτὲς οἱ στατιστικὲς θεωρῶ τὸ ἐρώτημα, τί εἶδους ζωγραφικὴ ἀσκοῦν αὐτοὶ οἱ 72 «ἀγιογράφοι». Συνεχίζουσι μιὰ προϋπάρχουσα κατάσταση, ἀκολουθοῦν μοντέρνα ρεύματα ἢ προσπαθοῦν νὰ ἐπανασυνδεθοῦν μὲ παλαιότερες παραδόσεις; Γιὰ νὰ συμβαδίσω μὲ τὴν ὁρολογία τοῦ συγγραφέα: πόσοι ἀκολουθοῦν τὴ δυτικίζουσα (ἀναγεννησιακὴ, ναζαρηνή, προραφαηλιτικὴ, νατουραλιστικὴ ἢ ὅπως ἀλλιῶς ἀποκαλεῖται) τάση, γνωστὴ ἤδη ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα στὴ μεταβυζαντινὴ ζωγραφικὴ («Ἐπτανησιακὴ Σχολή», 1727 κ.ἑ.), πόσοι ἄλλα ρεύματα τῆς μοντέρνας τέχνης (ἐμπρεσσιονισμό, ἐξπρεσσιονισμό, φωβισμό, κηλιδογραφία, ἀφηρημένη τέχνη κλπ.), καὶ τέλος πόσοι τὴ «νεοβυζαντινὴ» τάση, γνωστὴ κυρίως ἀπὸ τὸν Ἀἰβαλιώτῃ Κόντογλου;

Ἡ ἀπάντησις ποῦ δίνει ἡ στατιστικὴ, πάντα μὲ τὰ στοιχεῖα τοῦ βιβλίου, θὰ μπορούσε νὰ ἐκπλήξει μόνο ἄγευστους ἀπὸ ἱστορία τῆς μεταβυζαντινῆς καὶ νεοελληνικῆς τέχνης: ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία (62 στοὺς 72!), στὴν ὁποία ἀνήκουν καὶ οἱ παραπάνω ἱερωμένοι καὶ μοναχοί, ἀκολουθεῖ τὴν ἐκδυτικισμένη τέχνη ἢ τὰ μοντέρνα ρεύματα, ἔστω καὶ ἂν μερικοὶ θήτευσαν

5. Στὸν Κατάλογο (σ. 50) φέρεται ὡς Φίλιππος, στὸν πίν. 29 ὡς Φιλόθεος: lapsus calami, τυπογραφικὸ λάθος ἢ πρόκειται γιὰ τὰ ὀνόματα πρὶν καὶ μετὰ τὴν ἱερωσύνῃ;

6. Λεῖπον, ὅσο μοῦ εἶναι γνωστό, σχετικὲς στατιστικὲς, ἀλλὰ δειγματοληπτικὰ μπορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ κανεὶς τὰ ἔργα ποῦ μνημονεύονται στὴν ἐδῶ ὑπόσ. 1. Τὸ πρόβλημα τῶν κατὰ ἐπάγγελμα ποσοστῶν μεταξὺ τῶν ἀγιογράφων ἔχει θεθεῖ παλαιότερα πρβλ. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, περ. Ἑλληνικά, τχ. 32 (1989), σ. 215, ὁ ἴδιος, περ. Διαβάζω, τχ. 123 (17.7.1985), σ. 64 (βιβλιοκρισίαι).

στο "Άγιον Όρος", και μόνο το 1/6 εντάσσεται στο «κίνημα Κόντογλου»⁸. Άς σημειωθεί, ότι αρκετοί από αυτούς τους τελευταίους είναι διχασμένοι, ακόλουθώντας και τὰ δύο ρεύματα⁹. Έδω σταματούν οι στατιστικές διαπιστώσεις μου και αρχίζουν τὰ ερωτήματα, πού άπευθύνονται και πρὸς τὸν συγγραφέα τοῦ βιβλίου, μιὰ και πρόκειται γιὰ άνωτάτο ίερωμένο τοῦ Πατριρχείου Κωνσταντινουπόλεως, με παιδεία άποδεδειγμένη στὰ θέματα εκκλησιαστικής τέχνης, δηλαδή έναν κατ' έξοχὴν άρμόδιο νά άπαντήσει σὲ αὐτά.

Ξεκινῶ από μία θέση, πού υποθέτω πὼς συγκεντρώνει γενικὸ consensus, ὅτι δηλαδή τὸ πρόβλημα έκφρασης στὴ σύγχρονη τέχνη τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας εἶναι από τὰ δξύτερα, ὄχι μόνο από καλλιτεχνική, αλλά και από εκκλησιολογική άποψη! Τὸ τονίζω αὐτό, ἐπειδὴ ἔχω τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ προβληματισμὸς και τὰ άδιέξοδα γίνονται κάθε μέρα ἐμφανέστερα¹⁰. Με αὐτὸ ὡς δεδομένο προχωρῶ σὲ ὀρισμένες παρατηρήσεις.

Και πρῶτα θέματα ὀρολογίας: δυσκολεύομαι νά ἐννοήσω τὸς ὄρους «βυζαντινίζων άναγεννησιακὸς τύπος έκφρασης» (σ. 42, χωρίς παράθεση φωτογραφίας από τὸ ἔργο τοῦ Φραγκ. Δεσίπρη) ἢ «νεοερμηνεία βυζαντινῆς παράδοσης» ("Ὁμηρος Χρυσόπουλος, σ. 106 και πίν. 136, 137): πὼς ὀριοθετοῦνται αὐτὰ άπέναντι σὲ σαφῶς καθορισμένα ρεύματα και τάσεις, ὅπως λ.χ. τοῦ Κλόντζα ἢ τοῦ Δαμασκηνοῦ γιὰ τὸ πάντρεμα άναγεννησιακῶν με βυζαντινὰ στοιχεῖα¹¹, ἢ τοῦ συγχρόνου μας Γιώργου Δέρπαπα γιὰ τὴν τάση άπόδοσης στοιχείων τῆς σύγχρονης ζωῆς σὲ βυζαντινὸ ὄφος;

Κατὰ δεύτερο λόγο, θά πρέπει κάποτε νά συζητηθεῖ, τί άκριβῶς ἐννοοῦμε με τὸν νεολογισμὸ «νεοβυζαντινῆς», πού τὸν χρησιμοποιοῦμε ὄλοι χωρίς νά τὸν προσδιορίζουμε. Διότι, με ποιὲς σιωπηρὲς συμβάσεις στεγάζονται κάτω από τὴν ἴδια ταμπέλα ὁ Κόντογλου *in primis*, ὁ Παπαλοκάς, ὁ Ἄνδρέας

7. Και ἐκεῖ ὁμως, ὡς γνωστὸν, μέχρι και τὸν μεσοπόλεμο άνθοῦσε ἡ δυτικίζουσα άγιογραφία.

8. Ὅρισμένοι φέρονται νά μαθητεύσαν κοντά του, ὅπως ὁ Νικόλαος Ἰωάννου (σ. 54). Θά άξίζει νά ἔξεταστοῦν οἱ «νεοβυζαντινίζοντες» σὲ χρονολογική σχέση με τὸ «κίνημα Κόντογλου», ἂν εἴχαμε άκριβὲς χρονολόγιο τῶν ἔργων τους.

9. Βλέπε λ.χ. τὴν περίπτωση τοῦ Εἰρηνάρχη Κόβα (σ. 60 κ.έξ.), τῆς Ἐλένης Λασκαράτου (σ. 65 κ.έξ.) κ.ά. Ἄξιοπαρατήρητη θεωρῶ τὴν περίπτωση τοῦ Κομνηνοῦ Καλόθετου (σ. 55), λόγω τῆς προβολῆς του από τὴ θρησκευτικὴ ὀργάνωση «Ζωή».

10. Παραπέμπω πρόχειρα: Κ. Καλοκῆρης, *Ἡ ναοδομία και ἡ σύγχρονη τέχνη*, Θεσσαλονίκη 1978, καθὼς και ἐπιμέρους ἄρθρα του· Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ἄλέξανδρος Παπαδιαμάντης και ἡ τέχνη τῆς Ὁρθόδοξίας», στὸ συλλογικὸ ἔργο: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ἐπιμέλεια: *Φῶτα ὀλόφωτα. Ἐνα άφιέρωμα στὸν Παπαδιαμάντη και τὸν κόσμο του*, Ἀθήνα 1981, σ. 188 κ.έξ.

11. Τὴν τελευταία σύνοψη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς βλ. στὸν Μ. Χατζηδάκη, *Ἐλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἄλωση (1450-1830)*, τόμ. Α', Ἀθήνα 1987, σ. 73, και γιὰ ἄρκετους ζωγράφους στὸν Π. Α. Βοκοτόπουλο, *Εἰκόνες τῆς Κέρκυρας*, Ἀθήνα 1990.

Γεωργιάδης ὁ Κρής, ὁ Πίνδαρος Πλατωνίδης, ὁ Γιάννης Τσαρούχης καὶ τόσοι ἄλλοι, μὲ δικό του ὕφος ὁ καθένας¹²; Καὶ πῶς ὁ «νεοβυζαντινισμὸς» ὀριοθετεῖται ἀπὸ πλευρᾶς ἐκκλησιολογικῆς ἀπέναντι λ.χ. τῆς εὐσεβιστικῆς μαριέρας τῆς «*pittura bizantina meglioata*» καὶ τῶν νεοελλήνων ναζαρητῶν ἢ ἀπέναντι τῆς κενόλογης θεατρικότητος τῆς «Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς»¹³;

Σὲ συνάφεια μὲ τὸ προηγούμενο εἶναι καὶ τὸ θέμα τῶν προτύπων. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πολίτες ἀγιογράφους ἀντιγράφουν αὐτοῦσια κάποια ὀνομαστὰ δυτικά ἔργα¹⁴, συνήθεια εὐρύτατα διαδεδομένη σὲ ὄλους τοὺς ὁμοτέχνους τοὺς μετὰ τὴν ἴδρυση τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους, ἀλλὰ καὶ πρὶν¹⁵. Ὅμως πολὺ νωρὶς, ἤδη ἀπὸ τὸν 15ο αἰώνα, εἶχε ἀρχίσει καὶ μιὰ ἄλλη συνήθεια, πιθανὸν ἀπὸ κρητῆς ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων, νὰ ἀντλοῦνται δηλαδὴ στοιχεῖα ἀπὸ δυτικά ἔργα, συχνὰ μέσα ἀπὸ χαλκογραφίες, καὶ νὰ ἐντάσσονται, ὀργανικὰ ἀφομοιωμένα ἢ ὄχι, στὸ μεταβυζαντινὸ ὕφος· κατὰ κάποιο τρόπο, γίνονται προσπάθεια γιὰ πρόσληψη καὶ μεταστοιχείωση, μεταφορὰ στὰ «καθ' ἡμᾶς»¹⁶. Καὶ πάλι ἐδῶ ἓνα ἐρώτημα: ποιά εἶναι, ἐκκλησιολογικὰ ἐπαναλαμβά-

12. Παραπέμω στὴ χρησιμὴ διατριβὴ τῆς Εὐθ. Γεωργιάδου-Κοῦντουρα, *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ (1900-1940)*, Θεσσαλονικὴ 1984.

13. Γιὰ τοὺς νεοελληνεὺς ναζαρητοὺς: Δ. Παπαστάμος, *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρητῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ*, Ἀθήνα 1977· γιὰ τὴν «Ἑπτανησιακὴ Σχολή»: Ἀλκ. Χαλαραμπιδῆ, *Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ὀγδοῦ καὶ δέκατου ἐνάτου αἰώνα*, Ἰωάννινα 1978. Καὶ οἱ δύο παραπάνω μελετητές, ὅπως ἔχει δεχτεῖ ἐπανεπιημμένα, ἀγνοοῦν στοιχειώδη πράγματα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς· πρβλ. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, δ.π., σποραδικὰ· ὁ ἴδιος, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης», δ.π., σ. 193 ὑποσ. 7 καὶ σ. 194 ὑποσ. 21· ὁ ἴδιος, «Προβλήματα καὶ προοπτικὲς γιὰ ἓνα σύνταγμα τῶν τοιχογραφημένων ναῶν τῆς Ἑπτανήσου», *Ἀφιέρωμα στὸν Λίνο Πολίτη*, [= *Δελτίον Ἰονίου Ἀκαδημίας*, τ. 2 (1986)] σ. 58· ὁ ἴδιος, *Βυζαντινὸς Δόμος*, τ. 1 (1987), σ. 122· κ.ά. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ ρεύματα παραμένουν στὰ desiderata τῆς ἔρευνας, ἰδωμένα φυσικὰ σὲ ἓνα εὐρύτατο (εἰκονολογικὸ, κοινωνιολογικὸ, ἱστορικὸ καὶ θρησκευτικὸ-ἐκκλησιολογικὸ) πλαίσιο.

14. Πρβλ. τίς περιπτώσεις τοῦ Κωνσταντίνου Κυζικηνοῦ (σ. 63 καὶ πίν. 57): Μυστικὸς Δεῖπνος, κακόζηλο ἀντίγραφο ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τοῦ Da Vinci, τοῦ Κωνσταντίνου Ἀρτεμιάδη (σ. 25), τοῦ Ἰωάννη Γιάννου (σ. 38), τοῦ Σακελλάριου Μαγκλή (σ. 67 καὶ πίν. 73) κ.ά.

15. Παράδειγμα τὸ ἀνέκδοτο ἀμφίγραπτο τρίπτυχο στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν (Τ. 2456) μὲ τὴ μικρογραφικὴ ἀπόδοση τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Μιχαῆλ Ἀγγέλου στὴν Καπέλλα Σιζτίνα τοῦ Βατικανοῦ, ἢ ἐπίσης ἀνέκδοτη τοιχογραφία στὰ Ἰωάννινα, ποὺ ἀντιγράφει σύνθεση τοῦ Giulio Romano, πάλι ἀπὸ τὸ Βατικανό, κ.ά. πολλὰ. Ὑπάρχουν μάλιστα ὀρισμένοι ζωγράφοι, ὅπως ὁ Ραφαῆλ, ποὺ προτιμῶνται σαφῶς.

16. Πολλὰ τέτοια παραδείγματα γιὰ τὸν δέκατο ἔβδομο αἰώνα παρέχει συστηματικὰ ὁ Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα 1979. Γιὰ τὸν δέκατο ἕκτο αἰώνα βλ. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, «Στοιχεῖα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες σὲ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρηου», *Θησαυρισματα*, τ. 11 (1974), σσ. 240-250, ὅπου καὶ παραπομπὲς σὲ προηγούμενες ἐργασίες. Γιὰ τίς βαθμίδες ἀφομοίωσης: Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ὁρθόδοξη Ἀνατολή καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἐνα πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου», *Πρακτικὰ Ἐ' Διεθνούς Πανιωνίου Συνεδρίου* (Ἀργοστόλι 1986 — ὑπὸ ἐκτύπωση).

νω, ή είδοποιός διαφορά μεταξύ τών δύο τάσεων; Είναι θεμιτές ή άπορριπτές και οί δύο ή προτιμητέα κάποια από αυτές;

“Ότι τó πρόβλημα είναι ύπαρκτό και όξύ, τó δέχεται και ό ίδιος ό συγγραφέας (σ. 112 κ.έξ.), άν και ή συνολική μου έντύπωση από τις σχετικές παραγράφους του είναι, ότι επιχειρείται νά γίνει μία έκτίμηση άβρόχους ποσίν, εφόσον ή κατάφαση, ύσιαστικά, σέ όλα τά ρεύματα θεωρείται ώς δηλωτικό τής εύρύτητας άντιλήψεων τού Οίκουμενικού Πατριαρχείου ή άκολουθείται τακτική τών ίδων άποστάσεων. Θά μου επιτραπεί νά επιχειρήσω μιάν άντιδιαστολή, σεβόμενος άπόλυτα και τó σχήμα και τήν ειδική θέση τού συγγραφέα: άλλο πράγμα είναι ή οίκουμενικότητα τής (‘Ορθόδοξης) ‘Εκκλησίας και άλλο ή κατάργηση ή ή άνυπαρξία κριτηρίων γιά τή διάκριση άνάμεσα σέ θρησκευτική (γενικά) ζωγραφική και σέ έκκλησιαστική-λατρευτική όρθόδοξη άγιογραφία¹⁷, όπως άλλο είναι ένα θρησκευτικό τραγούδι και άλλο ό άναστάσιμος κανών τού ‘Ιωάννου τού Δαμασκηνού. Γιά νά δώσω πιό άνάγλυφη τήν εικόνα τής κάποιας άβεβαιότητας¹⁸, πώς νά μήν ξενιστεί ένας σημερινός όρθόδοξος, όταν βλέπει έργα «πατριαρχικών ζωγράφων», πού είναι όμοια μέ εκείνα τού όποιουδήποτε έκτελεστή θρησκευτικών συνθέσεων σέ ‘Εκκλησίες άλλων δογμάτων¹⁹; Θέλω νά πώ, ότι πέρα από τήν άπόλυτα κατανοητή ιστορική διάσταση — και θά ήμουν ό τελευταίος άρχαιολόγος, πού δέν θά επέμενα σέ αυτή —, ύπάρχει και τó άδήριτο έρώτημα: πού σταματά ή λειτουργική τέχνη, πού άρχίζει ή έκκοσμίκευσή της και μέ ποιά κριτήρια θά κριθούν;

Τό θέμα έχει ήδη θιγεί από έγκρατείς τής θεολογίας και τής τέχνης²⁰, νομίζω όμως ότι άπάντηση ίκανοποιητική δέν έχει δοθεί άκόμη, ίσως όχι άδικαιολόγητα. Μήπως ή σύγχυση τής Εικονομαχίας, δηλαδή ή άμφισβήτηση γύρω από τó «πώς» και τó «τί» τής εικόνας, δέν ξεπεράστηκε όριστικά μόνο μέ τή Ζ’ Οίκουμενική Σύνοδο Νικαίας τó 787 μ.Χ.²¹; ‘Αναρωτιέμαι

17. Γιά τή διάκριση, πού έτέθη ήδη στους τελευταίους βυζαντινούς χρόνους, βλ. D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, τόμ. Α’, σ. 387 κ.έξ. (όπου και βιβλιογραφία): άλλες άπόψεις, από πλευράς θεολογικής και φιλοσοφικής, στό ένδιαφέρον πρόσφατο βιβλίό τού Philip Sherrard, *The Sacred in Life and Art*, Ipswich 1990.

18. Τό θέμα εξετάζεται από τόν ίδιο συγγραφέα: ‘Αθαν. Παπής, Μητροπολίτης ‘Ηλιούπόλεως και Θεϊρών, «Σκέψεις γιά τή νεοβυζαντινή ζωγραφική στήν ‘Ελλάδα και τήν Εύρώπη ειδικότερα», περιόδ. *‘Επίσκεψις*, έτος 22ο, φ. 456 (1.3.1991), σ. 17 κ.έξ. Νομίζω ότι και πάλι διακρίνει κανείς μιάν άμηχανία μπροστά σέ ένα φαινόμενο, πού από έκκλησιαστική πράξη και άσκηση κατέληξε σέ κοσμική μόδα, τής όποιας φαίνεται — εύτυχώς! — νά έχει παρέλθει τó ζενίθ. Πρβλ. Phillip Sherrard, *The Sacred in Life and Art*, ό.π., σ. 70 κ.έξ.

19. Γιά τέτοιους «πατριαρχικούς ζωγράφους» βλ. σ. 114 κ.έξ.

20. Πρόχειρα μνημονεύονται τά όνόματα τού Κ. Καλοκύρη, Χρ. Γιανναρά, π. Σταμ. Σκλήρη κ.ά.

21. Παρά τήν τεράστια βιβλιογραφία γύρω από τήν Εικονομαχία λείπει, άφενός, μία νέα,

τελικά, μήπως ο Σεβασμιότατος Έλενουπόλεως σωστά δεν αποφαίνεται, περιμένοντας ίσως μιὰ συνοδική αντιμετώπιση τοῦ προβλήματος, πού θά ἦταν εὐχῆς ἔργο νὰ μὴ βραδύνει ὑπερβολικά. Ὅμως παράλληλα ὑπάρχει καὶ ἓνα ἄλλο, κοινὸ χρέος: νὰ μὴ καταστραφοῦν ἡ «ἀνακαινιστοῦν» ἀδέξια καὶ ἔργα αὐτά, μάρτυρες πολῦτοι γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ, πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀτμόσφαιρα στὴ Βασιλεύουσα τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες²².

Ἐδῶ ὀδηγοῦμαστε σὲ ἓνα ἄλλο, ἀρχαιολογικὸ-ἱστορικὸ πρόβλημα ζωτικῆς σημασίας, πού ὁ συγγραφέας δὲν θέλησε νὰ θίξει ὅλες τὶς πλευρὲς του. Μαθαίνουμε δηλαδὴ, ὅτι ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς αὐτῶν τῶν ἀγιογράφων ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴ συντήρηση παλαιότερων ἔργων²³ ἢ καὶ μὲ τὴν ἀναστήλωσι μνημείων²⁴. Ὅμως γιὰ κανένα τους δὲν βεβαιώνεται, ὅτι εἶχε ἀκολουθήσει ἐιδικὲς σπουδὲς συντήρησης (ἔργων τέχνης) ἢ ἀναστήλωσης (μνημείων)²⁵. Τρομάζει κανεὶς κυριολεκτικά, ὅταν διαβάζει ὅτι μόνον ἓνας ἀπὸ ὄλους

συνολικὴ καὶ κριτικὴ ἐκδότηση ὄλων τῶν πηγῶν, ἀφετέρου μιὰ σύγχρονη ἐπανεξέταση τοῦ ρόλου τῆς Ζ΄ Οἰκουμένης Συνόδου στὴν ἐφεξῆς διαμόρφωση τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Πρόσφατα λ.χ. ὑποστηρίχθηκε πάλι μὲ εὐλογία ἐπιχειρήματα, ὅτι εἶναι λάθος ἡ ἀποψη πού θεωρεῖ τὶς ἀποφάσεις τῆς Συνόδου ὡς δεσμευτικὲς τῆς ἐλευθερίας τοῦ βυζαντινοῦ καλλιτέχνη· βλ. J. J. Yiannias, «A Reexamination of the "art statute" in the Acts of Nicaea II», *Byzantinische Zeitschrift*, tx. 80 (1987), σ. 348 κ.ἐξ. Τὸ θέμα μᾶς ἀσπασολεῖ σὲ προσεχῆς ἐκτενὲς μελέτημά μας.

22. Ἡ αἰχμαλωσία τῆς Ἀνατολικῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας, ἔστω μερικὴ, ἀπὸ τὴ Δυτικὴ ἀρχίζει τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα καὶ κορυφώνεται μετὰ τὸν Ἀγῶνα, θίγοντας βαθιὰ καὶ τὰ πρακτικὰ τῆς, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος. Ἐτσι ἐξηγεῖται, ὅτι γινόταν μαζικὴ ἐξαγωγή ναζαρηνῶν, νεοδωροδόξων ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τοῦ Ἄθω ἢ τὶς οἰκογενειακὲς «ἐπιχειρήσεις» τῆς Πόλης (πρβλ. σ. 110 κ.ἐξ. τοῦ βιβλίου), πράγμα ὄχι ἄσχετο μὲ τὴν ἀσκηση τῆς ἀγιογραφίας σὲ ἐπίπεδο μαζικῆς-βιοτεχνικῆς παραγωγῆς. Τὸ τελευταῖο τοῦτο φαινόμενο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν Κρήτη ἤδη τὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα, ἔχοντας ἄμεση σχέση μὲ τὴν ἐκκοσμίκευση τῆς εἰκόνας κατ' ἐπίδραση τῆς Βενετίας· βλ. D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nanchbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen Ionischen Inseln*, τόμ. Α', σ. 379· κ.ἐξ., ὁ ἴδιος, «Προβλήματα καὶ προοπτικὲς γιὰ ἓνα σύνταγμα τῶν τοιχογραφημένων ναῶν τῆς Ἑπτανήσου», σ. 61 κ.ἐξ· M. Constantoudaki - Kitromilides, «Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries». *From Byzantium to El Greco*, Λονδίνο, Royal Academy of Arts, Μάρτ.-Ἰούν. 1987, σσ. 51-53· Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ἐνετοκρατούμενη καὶ Τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα: πολιτιστικὲς παραλληλίες καὶ ἀντιθέσεις», *Festschrift für Klaus Wessel*, Μόναχο 1988, σ. 343 κ.ἐξ.· ὁ ἴδιος, «Ὀρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση»· ὁ ἴδιος, «Μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὴ μεταβυζαντινὴ Κρήτη: ἓνα πρόβλημα - ἡ ἔρευνά του - ἡ ἔρμηνεία του», *Πρακτικὰ Στ' Διεθνῶνς Κρητολογικῶν Συνεδρίων* (Χανιά 1986 - ὑπὸ ἐκτύπωση).

23. Βλ. βιογραφικὰ Βασ. Ἀφεντούλη (σ. 28), Κων. Βασματζίδη (σ. 33), Μάγδας Δεμιρτζή (σ. 41), Κων. Δημαρχόπουλου (σ. 42), Ἀποστ. Ζωγράφου (σ. 49), Βασ. Ἦγουμενίδη (σ. 50), Κομν. Καλόθετου (σ. 55), Κλεάνθη Παντιᾶ (σ. 80), Γιάννη Παπᾶ (σ. 82), καθὼς καὶ τὰ συμπεράσματα (σ. 111).

24. Βλ. λ.χ. Εἰρήν. Κόβας (σ. 60), Νικ. Παλαιόπουλος (σ. 78), Πέτρος Παπᾶς (σ. 84), πού ὁμως εἶναι πιθανὸν νὰ ἐννοοῦνται ὡς συντηρητὲς μνημειακῆς ζωγραφικῆς, ἀφοῦ ὄλοι ἦσαν κατ' ἀρχὴν ζωγράφοι ἢ γλύπτες.

25. Ὑποθέτω ὅτι ὁ μόνος μὴ αὐτοδίδακτος θά πρέπει νὰ ἦταν ὁ Καθηγητὴς τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν Γιάννης Παπᾶς (σ. 82 κ.ἐξ.), ἀλλὰ δὲν φέρεται νὰ ἀσχολήθηκε πρακτικὰ μὲ τὴ συντήρηση.

αυτούς, ὁ Βασίλειος Ἀφεντούλης, «ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴ συντήρηση καὶ ἀποκατάσταση περίπου 60.000 φορητῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου τῆς Ἱερᾶς Μητροπόλεως Μυτιλήνης, τοῦ Κιλκίς καὶ τῆς Ἀττικῆς».

Τὰ ἐρωτηματικά ἐδῶ εἶναι ὀδυνηρὰ ἀτυχῶς: μὲ ποιά προηγούμενη ἐμπειρία καταπιάστηκαν μὲ τέτοιο ἔργο, ποιά τεκμηρίωση μᾶς ἄφησαν, ποῦ εἶναι οἱ λεπτομερεῖς καταγραφές καὶ παρουσιάσεις ὄλων αὐτοῦ τοῦ «συντηρημένου» ὑλικοῦ; Ποιὲς εἶναι οἱ εὐθύνες τῆς Ἐκκλησίας, τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, κατεξοχὴν δὲ τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ποῦ ἀπὸ τὸν πόλεμο μέχρι σήμερα, ἐπὶ 50 χρόνια, ἔχοντας δημιουργήσει φυτῶριο συντηρητῶν καὶ ἀναστυλωτῶν, δὲν παρενέβη νὰ ἀνακόψει αὐτοσχέδιασμούς, καὶ μάλιστα σὲ τέτοια τεράστια κλίμακα, εἰς βάρος τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς κληρονομιάς; Ποιὸς θὰ δώσει λόγο στὴν Ἱστορία καὶ τὴν Ἐπισημὴ γιὰ μιὰ ζημιὰ, τὴν ἔκταση τῆς ὁποίας ὁ μὴ εἰδικὸς οὔτε κἀν ὑποψιάζεται;

Ἐδῶ μπορούμε νὰ ἐπιστρέψουμε στὴν εἰσαγωγικὴ μας διαπίστωση γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ ὑλικὸ στὴν Πόλη. Διότι ἴσως τώρα μόλις γίνεται ἀντιληπτὴ μιὰ ἄλλη πτυχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς διαμάχης γύρω ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ τέχνη στὴν Κωνσταντινούπολη²⁶: ἂν δὲν εἶναι ἐκεῖ γνωστὰ ἐνυπόγραφα ἔργα ἀπὸ τοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας, ἴσως ὑπεύθυνο δὲν ἦταν κάποιο ἀρνητικὸ κλίμα στὴν Πόλη, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Μ. Χατζηδάκης καὶ ἀνέτρεψε ὁ Δ. Πάλλας²⁷, ἀλλὰ τὸ ὅτι πιθανὸν ἔνα ἐκτεταμένο ὑλικὸ λανθάνει κάτω ἀπὸ τίς ἐπιζωγραφῆσεις καὶ «ἐπιδιορθώσεις» τῶν αὐτοσχέδιων αὐτῶν «συντηρητῶν» — δηλαδὴ προκύπτει ἓνα σοβαρὸ *argumentum ex silentio*, ποῦ ἤδη τὸ εἶχε ὑποπτευθεῖ ὁ ἕνας τῶν δύο συζητητῶν²⁸. Θὰ πρέπει συνεπῶς νὰ δυσοπιστεῖ κανεῖς, ὅταν ὄλο αὐτὸ τὸ ἄγνωστο ὑλικὸ ἐπιχειρεῖται νὰ ἀξιολογηθεῖ ἐκ τῶν προτέρων ὡς ἀσήμαντο. Ἀξίζει λοιπὸν κάθε ἐπαινος στὸν πεφωτισμένο ἱεράρχη, ποῦ ἔθεσε, ἔστω ἔμμεσα, ἓνα σημαντικότερο πρόβλημα, ἔστω καὶ ἂν δὲν πρέπει νὰ ἐλπίζει κανεῖς σὲ σύντομὴ διαλεύκανσή του.

Τὸ βιβλίον κινεῖται ἀνάμεσα στὸ βιογραφικὸ λεξικὸ καὶ στὸ σχεδιογράφημα τῆς ἱστορίας τῆς ζωγραφικῆς στὴν Πόλη τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες. Ἐγχείρημα δύσκολο, ὅταν μάλιστα ὁ συγγραφέας δὲν ἀνήκει *ex professione* στοὺς ἱστορικοὺς τῆς τέχνης. Γιὰ τοῦτο καὶ δὲν θὰ ἐπιμείνω στὰ ἀρκετὰ λάθη καὶ παραλείψεις (ἀσάφεια ὄρων, ὕφος συχνὰ ἐνοχλητικὰ ἀνεπεξέργαστο, ἔλλειψη γλωσσarioύ, ἔλλειψεις στὰ εὐρετήρια, μεθοδολογικὰ κενὰ κλπ.)· θὰ σταθῶ λίγο στὴν εἰκονογράφηση τοῦ ἔργου.

Χαίρεται κανεῖς πραγματικὰ τὴν ἄρτια ἐκτύπωση τῶν περισσοτέρων ἀπὸ τοὺς 137 πίνακες καὶ τοῦ σχεδὸν ὄνειρικοῦ ἐξωφύλλου, ποῦ φέρει τὴν ἀπαρνῶριτὴ σφραγίδα καλαισθησίας τοῦ «Δόμου». Εἶναι πάντως κρίμα, ποῦ ἡ

26. Βλ. παραπάνω, ὑποσ. 4.

27. Ὁ.π.

28. Δ. Ι. Πάλλας, ὁ.π.

ἐπιλογή τῶν πινάκων εἶναι συχνά πολὺ ἄνιση: ὁ Βασ. Γούτας λ.χ. ἀντιπροσωπεύεται μὲ 4 πίνακες, ὁ Πίνδαρος Πλατωνίδης μὲ 14, ἀλλὰ μὲ κανέναν οἱ ἐνδιαφέροντες ἀγιογράφοι Θεόδωρος Βασιλειάδης, Θεόδ. Ράλλης ἢ ὁ Ἀργύρης Στυλιανίδης. Γνωρίζω ὅμως ὅτι εἶναι ἀμέτοχοι τῆς εὐθύνης γιὰ τὴν ἀνισότητα αὐτὴ τόσο ὁ συγγραφέας, ὅσο καὶ ὁ ἐκδότης — ἅς ὄνεται ἡ «κακία τῶν καίρων». Σὲ αὐτὴν, ὑποπτεύομαι, ὀφείλεται καὶ ἡ ἔλλειψη ἀναγραφῆς τόπου φύλαξης ὄλων τῶν ἀπεικονιζομένων ἔργων στὸ σχετικὸ κατὰ-λογο (σ. 259 κ.ἐξ.).

Ἐλπίζω νὰ μὴ μακρηγόρησα ἀνώφελα γιὰ ἓνα *opus vitae*, γιὰ τὸ ὁποῖο ἡ τελευταία λέξη ἀνήκει στὸν ἔπαινο καὶ τὸ ἐγκώμιο, τόσο γιὰ τὸν ἀκαταπόνητο ἱεράρχη, ὅσο καὶ γιὰ τὸν ρέκτη ἐκδότη. Ἄς ἀναλογιστοῦμε μόνον τί μὸχθος χρειάστηκε γιὰ νὰ συγκεντρωθοῦν ἀπ' ὄλο τὸν κόσμον, κυριολεκτικά, τὰ στοιχεῖα γιὰ τοὺς 155 καλλιτέχνες, τί σημαίνει τέτοια ἐργασία στὸ ἀκατάπαυστα χεμαζόμενο περιβάλλον τῆς ἐν αἰχμαλωσίᾳ Μεγάλης Ἐκκλησίας, πόσα ταξίδια καὶ ξενύχτια ἀπαιτήθηκαν γιὰ νὰ ἔλθει εἰς πέρας ἓνα «πάρρηγο» σὰ ποιμαντικά καὶ λοιπὰ καθήκοντα ἐνὸς ἀνωτάτου ἱερωμένου· τέλος, τί σημαίνει νὰ διακινδυνεύσεις σημαντικὰ χρηματικὰ κεφάλαια σὲ ἐποχὲς στενότητος γιὰ ἔργα «οὐχὶ παραδεδεγμένης χρησιμότητος» γιὰ τὴν τεχνοκρατικὴ ἐποχὴ μας, κατὰ τὴν εἰρωνικὴ, πάντα ἐπίκαιρη ρήση τοῦ Γέροντα Σκιαθίτη.

Ἄς εὐχηθοῦμε νὰ χαροῦμε γρήγορα, βελτιωμένη, διορθωμένη καὶ ἐπαυξημένη, τὴ δευτέρη ἐκδοσὴ ἐνὸς ἔργου, ποὺ εἶναι προσφορὰ μνημειακὴ (μὲ τὴ διπλὴ ἔκδοσιν τοῦ ὄρου) γιὰ τίς πάντα ζωντανὲς μέσα μας πέραν τοῦ Αἰγαίου Πατρίδες.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Δρ. Φ.

Ἀναστάσιος Κ. Ἰορδάνογλου, *Τὸ Ἐθνικὸν Ἰωακείμιον Παρθεναγωγεῖον Κωνσταντινουπόλεως. 1882-1988*, Θεσσαλονίκη: Ἱδρυμα Μελετῶν Χερσονήσου τοῦ Αἴμου, 1989, σσ. 301.

Ὁ Πολύευκτος [Φινφίνης] Γερμανίας, ὑπηρετῶν τὸ 1958 ὡς βοηθὸς ἐπίσκοπος Τροπαίου τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Βορείου καὶ Νοτίου Ἀμερικῆς ἔγραφε στὸ *Λεύκωμα 75ετηρίδος Ἰωακείμιου Παρθεναγωγεῖου*, Ἰστανμπούλ, 1958, σ. 48: «Θυμᾶμαι τὸν λόφο ὅπου ἐδέσποζεν ἡ Μεγάλὴ Σχολὴ μαζὶ μὲ τὸ Ἰωακείμιον. Ἡ ἐλπίδα εἶχεν ἀγκαλιάσει μὲ τὸ φασμαγορικὸ φωτοστέφανό της τὰ δύο αὐτὰ πνευματικὰ ἐργαστήρια ποὺ τροφοδοτοῦσαν μὲ νέας δυνάμεις τὴν ὀρθόδοξον οἰκογένειαν καὶ τὴν πίστιν τῶν βλαστῶν τῆς σύγχρονης γενεᾶς. Παράδοσις καὶ μέλλον ἐκεῖ συναντήθηκαν ἐγκάρδια