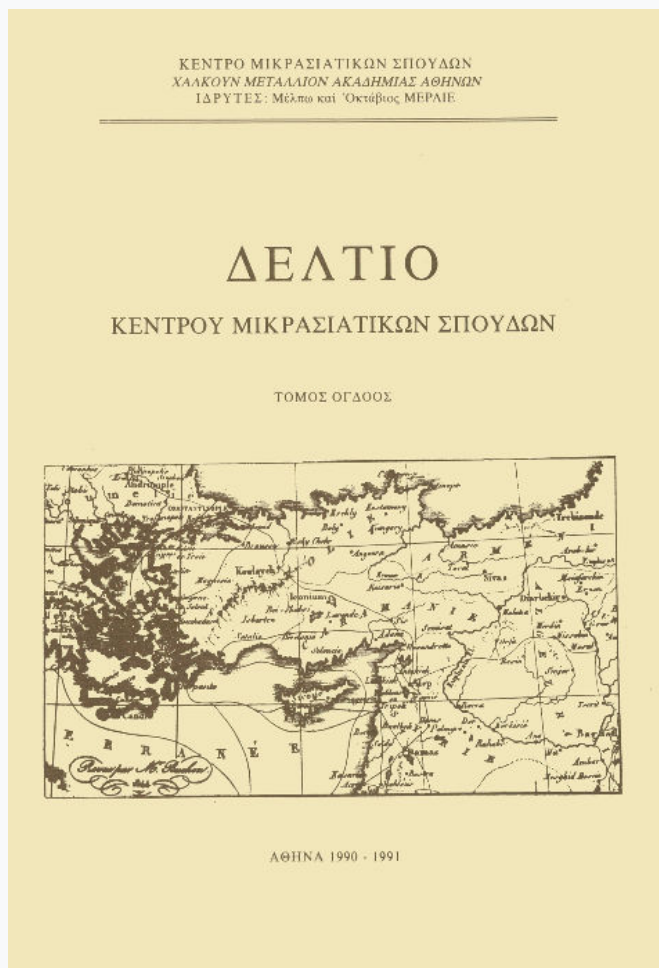


## Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών

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 καὶ ἀγιογράφοι τοῦ δέκατου ἑνατου καὶ εἰκοστοῦ αἰώνα*, Ἀθήνα: Δόμος, 1989, σσ. 269, πίν. ἐκτός κειμένου 137, 2 εὐρετήρια.

Πληθαίνουν τελευταῖα τὰ «συντάγματα» (corpora) καὶ τὰ λεξικά γιὰ τὴ βυζαντινὴ, μεταβυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ τέχνη<sup>1</sup>, σημάδι ὅτι τὸ ὕλικό ἄρ-  
χισε νὰ καταντάει ἀτιθάσεντο. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ κινεῖται καὶ τὸ  
παρὸν βιβλίον τοῦ πολυγραφοτάτου ἱεράρχη<sup>2</sup> — πόνημα πολύτιμο, πολυδά-  
πανο καὶ πολύμοχθο, σπεύδω νὰ ὑπογραμμίσω ἐξαρχῆς. Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ  
ἐνδιαφέροντά μου νὰ σχολιάσω συστηματικὰ ὅλο τὸ ὕλικό ποῦ προσφέρε-  
ται· θὰ περιορισθῶ σὲ μερικὲς ἐπισημάνσεις γιὰ τοὺς «ἀγιογράφους», ἐκεῖ-  
νους δηλαδὴ ποῦ ἄσκησαν θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ.

Πρώτῃ βασικὴ διαπίστωση, εὐχὴ καὶ αἴτημα: ὁ ἀκαταπόνητος καὶ πεπαι-  
δευμένος ἱεράρχης εἶναι ὁ μόνος, τὸ γε νῦν ἔχον, ποῦ βρίσκεται σὲ θέση νὰ  
διεκπεραιώσῃ τὴν καταγραφὴ καὶ δημοσίευση τοῦ ὕλικου, ποῦ ὑπάρχει ἀκό-  
μη στὴν Πόλῃ ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς Τουρκο-  
κρατίας. Ὑλικό πολύτιμο καθ' ἑαυτό<sup>3</sup>, ἀλλὰ καὶ σημαντικὸ γιὰ τὴ διαλεύ-  
κανση καίριων προβλημάτων τῆς μεταβυζαντινῆς τέχνης<sup>4</sup>.

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

2. Πολλὲς μελέτες τοῦ μνημονεύονται στὸ βιβλίον· προσθετέα καὶ τὰ πολυάριθμα, σημαν-  
τικὰ δημοσιεύματά του γιὰ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ μικροτεχνία καὶ κεντητικὴ, ὡς καὶ 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 λήξιν τῆς ζωρῆς ἀντιπαράθεσης τῶν δύο κορυφαίων  
συγγραφέων ἐλλήνων βυζαντινολόγων, τοῦ Καθηγητῆ Δ. Ι. Πάλλα καὶ τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Μ.  
Χατζηδάκη, γιὰ τὴ ζωγραφικὴ στὴν Κωνσταντινούπολιν μετὰ τὴν Ἑλῶση, ἔχει κανεὶς τὴν  
αἴσθησιν ὅτι ἡ ἔρευνα «πάγωσε», ἀντιμετωπίζοντας τὸ ἐνδεχόμενο μιᾶς καταδίκης σὲ λήθη  
(damnatio memoriae). Γιὰ τὴν ὅλη διαμάχην καὶ τὰ συναφῆ μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν προβλή-  
ματα, βλ. τελικὴ σύνοψη στὸν Δ. Ι. Πάλλα, «Περὶ ζωγραφικῆς εἰς τὴν Κωνσταντινούπολιν καὶ  
τὴν Θεσσαλονικὴν μετὰ τὴν Ἑλῶσιν. Μεθοδολογικά», *Ἑπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν  
Σπουδῶν*, τ. 42 (1975/1976), σ. 101 κ.ἑξ.· D. D. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wan-  
dmalerei auf Kerkira und den anderen Ionischen Inseln*, (διδακτορικὴ διατριβή), Μόναχο 1985,  
τόμ. Α', σ. 63 ἑξ., καὶ ὁ ἴδιος, «Τὸ ἔβδομο Συμπόσιον Βυζαντινῆς καὶ Μεταβυζαντινῆς Ἀρχαι-  
ολογίας καὶ Τέχνης», *Βυζαντινὸς Δόμος*, τχ. Ι (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 περίχωρά της καὶ πόσοι στὴν Ἑλλάδα ἢ στὸν ἀπόδημο Ἑλληνισμό, εἶναι ἓνα ἐρώτημα, ποῦ ἀπαντιέται εὐκολα: ἡ ψαλίδα κινεῖται γιὰ τὴν Πόλη ὅσο κατερχόμαστε εὐκολα: ἡ ψαλίδα κλείνει γιὰ τὴν Πόλη ὅσο κατερχόμαστε ἀπὸ τὸ 1922 πρὸς τὸ 1955, ἀκολουθώντας τὴν καθοδικὴ πορεία τοῦ ἐκεῖ ἑλληνικοῦ 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;) Ζωγράφος<sup>5</sup>, Νικόλαος Θεοδωρίδης, Σωφρόνιος Κεσίσογλους, Δανιὴλ Κρής, Φιλόθεος Μαδυτινός καὶ Γερμανὸς Παπαδόπουλος Βιζυηνός. Τὸ μικρὸ ποσοστὸ ἐκπλήσσει, ἂν λάβει κανεῖς ὑπόψη τοῦ τῆ συχνότητα ποῦ παρουσιάζονται ἱερωμένοι ἀγιογράφοι στὴν Τουρκοκρατία<sup>6</sup>, ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ὁ λόγος θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἡ σταδιακὴ παρακμὴ τοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου στὴν Πόλη.

Ὡς τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον πρόβλημα ποῦ θέτουν αὐτὲς οἱ στατιστικὲς θεωρῶ τὸ ἐρώτημα, τί εἶδους ζωγραφικὴ ἀσκοῦν αὐτοὶ οἱ 72 «ἀγιογράφοι». Συνεχίζουν 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 («Ἑπτανησιακὴ Σχολή», 1727 κ.ἑξ.), πόσοι ἄλλα ρεύματα τῆς μοντέρνας τέχνης (ἐμπρεσιονισμό, ἐξπρεσιονισμό, φωβισμό, κηλιδογραφία, ἀφηρημένη τέχνη κλπ.), καὶ τέλος πόσοι τὴ «νεοβυζαντινὴ» τάση, γνωστὴ κυρίως ἀπὸ τὸν Ἀἰβαλιώτῃ Κόντογλου;

Ἡ ἀπάντηση 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 ἱερωσύνη;

6. Λεῖπουν, ὅσο μοῦ εἶναι γνωστό, σχετικὲς στατιστικὲς, ἀλλὰ δειγματοληπτικά μορεῖ νὰ συμβουλευτεῖ κανεῖς τὰ ἔργα ποῦ μνημονεύονται στὴν ἐδῶ ὑπόσ. 1. Τὸ πρόβλημα τῶν κατὰ ἐπάγγελμα ποσοστῶν μεταξὺ τῶν ἀγιογράφων ἔχει τεθεῖ παλαιότερα· πρβλ. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, περ. *Ἑλληνικά*, τχ. 32 (1989), σ. 215, ὁ ἴδιος, περ. *Διαβάξω*, τχ. 123 (17.7.1985), σ. 64 (βιβλιοκρισίες).

στο "Άγιον Όρος", και μόνο το 1/6 ἐντάσσεται στο «κίνημα Κόντογλου»<sup>8</sup>. "Ας σημειωθεί, ὅτι ἀρκετοὶ ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς τελευταίους εἶναι διχασμένοι, ἀκολουθώντας και τὰ δύο ρεύματα<sup>9</sup>. "Εδῶ σταματοῦν οἱ στατιστικὲς διαπιστώσεις μου και ἀρχίζουν τὰ ἐρωτήματα, ποὺ ἀπευθύνονται και πρὸς τὸν συγγραφέα τοῦ βιβλίου, μιὰ και πρόκειται γιὰ ἀνώτατο ἱερωμένο τοῦ Πατρι-αρχείου Κωνσταντινουπόλεως, με παιδεία ἀποδεδειγμένη στὰ θέματα ἐκκλησιαστικῆς τέχνης, δηλαδὴ ἕναν κατ' ἐξοχὴν ἀρμόδιο νὰ ἀπαντήσει σὲ αὐτά.

Ξεκινῶ ἀπὸ μία θέση, ποὺ ὑποθέτω πὼς συγκεντρώνει γενικὸ consensus, ὅτι δηλαδὴ τὸ πρόβλημα ἔκφρασης στὴ σύγχρονη τέχνη τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας εἶναι ἀπὸ τὰ ὀξύτερα, ὅχι μόνο ἀπὸ καλλιτεχνική, ἀλλὰ και ἀπὸ ἐκκλησιολογική ἀποψη! Τὸ τονίζω αὐτό, ἐπειδὴ ἔχω τὴν αἴσθηση ὅτι ὁ προβληματισμὸς και τὰ ἀδιέξοδα γίνονται κάθε μέρα ἐμφανέστερα<sup>10</sup>. Με αὐτὸ ὡς δεδομένο προχωρῶ σὲ ὁρισμένες παρατηρήσεις.

Και πρῶτα θέματα ὁρολογίας: δυσκολεύομαι νὰ ἐννοήσω τοὺς ὅρους «βυζαντινίζων ἀναγεννησιακὸς τύπος ἔκφρασης» (σ. 42, χωρὶς παράθεση φωτογραφίας ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Φραγκ. Δεσίπρη) ἢ «νεοερμηνεία βυζαντινῆς παράδοσης» ("Ὁμηρος Χρυσόπουλος, σ. 106 και πίν. 136, 137): πὼς ὀριοθε-τοῦνται αὐτὰ ἀπέναντι σὲ σαφῶς καθορισμένα ρεύματα και τάσεις, ὅπως λ.χ. τοῦ Κλόντζα ἢ τοῦ Δαμασκηνοῦ γιὰ τὸ πάντρεμα ἀναγεννησιακῶν με βυζαντινὰ στοιχεῖα<sup>11</sup>, ἢ τοῦ συγχρόνου μας Γιώργου Δέρπαπα γιὰ τὴν τάση ἀπόδοσης στοιχείων τῆς σύγχρονης ζωῆς σὲ βυζαντινὸ ὕψος;

Κατὰ δεύτερο λόγο, θὰ πρέπει κάποτε νὰ συζητηθεῖ, τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε με τὸν νεολογισμό «νεοβυζαντινῆς», ποὺ τὸν χρησιμοποιοῦμε ὅλοι χωρὶς νὰ τὸν προσδιορίζουμε. Διότι, με ποιὲς σιωπηρὲς συμβάσεις στεγάζονται κάτω ἀπὸ τὴν ἴδια ταμπέλα ὁ Κόντογλου *in primis*, ὁ Παπαλουκάς, ὁ Ἀνδρέας

7. Καὶ ἐκεῖ ὅμως, ὡς γνωστὸν, μέχρι και τὸν μεσοπόλεμο ἀνθοῦσε ἡ δυτικίζουσα ἀγιογραφία.

8. Ὅρισμένοι φέρονται νὰ μαθητεύσαν κοντά του, ὅπως ὁ Νικόλαος Ἰωάννου (σ. 54). Θὰ ἄξιζε νὰ ἐξεταστοῦν οἱ «νεοβυζαντινίζοντες» σὲ χρονολογικὴ σχέση με τὸ «κίνημα Κόντογλου», ἂν εἶχαμε ἀκριβὲς χρονολόγιο τῶν ἔργων τους.

9. Βλέπε λ.χ. τὴν περίπτωση τοῦ Εἰρηνάρχη Κόβα (σ. 60 κ.ἐ.), τῆς Ἑλένης Λασκαράτου (σ. 65 κ.ἐ.) κ.ἄ. Ἀξιοπαρατήρητη θεωρῶ τὴν περίπτωση τοῦ Κομνηνοῦ Καλόθετου (σ. 55), λόγῳ τῆς προβολῆς του ἀπὸ 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, «Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης και ἡ τέχνη τῆς Ὁρθόδοξίας», στὸ συλλογικὸ ἔργο: Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, ἐπιμέλεια· *Φῶτα ὁλόφωτα. Ἐνα ἀφιέρωμα στὸν Παπαδιαμάντη και τὸν κόσμου του*, Ἀθήνα 1981, σ. 188 κ.ἐξ.

11. Τὴν τελευταία σύνοψη γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς βλ. στὸν Μ. Χατζηδάκη, *Ἑλληνες ζωγράφοι μετὰ τὴν Ἀλωση (1450-1830)*, τόμ. Α', Ἀθήνα 1987, σ. 73, και γιὰ ἀρκετοὺς 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 καθένας<sup>12</sup>; Καὶ πῶς ὁ «νεοβυζαντινισμός» ὀριοθετεῖται ἀπὸ πλευρᾶς ἐκκλησιολογικῆς ἀπέναντι λ.χ. τῆς εὐσεβιστικῆς ματιέρας τῆς «*pittura bizantina megliorata*» καὶ τῶν νεοελλήνων ναζαρηνῶν ἢ ἀπέναντι τῆς κενόλογης θεατρικότητος τῆς «*Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς*»<sup>13</sup>;

Σὲ συνάφεια μὲ τὸ προηγούμενο εἶναι καὶ τὸ θέμα τῶν προτύπων. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πολίτες ἀγιογράφους ἀντιγράφουν αὐτοῦσια κάποια ὀνομαστὰ δυτικά ἔργα<sup>14</sup>, συνήθεια εὐρύτατα διαδεδομένη σὲ ὅλους τοὺς ὁμοτέχνους τοὺς μετὰ τὴν ἱδρυση τοῦ νεοελληνικοῦ κράτους, ἀλλὰ καὶ πρίν<sup>15</sup>. Ὅμως πολὺ νωρὶς, ἤδη ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα, εἶχε ἀρχίσει καὶ μιὰ ἄλλη συνήθεια, πιθανὸν ἀπὸ κρητὲς 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, γίνε-ται προσπάθεια γιὰ πρόσληψη καὶ μεταστοιχείωση, μεταφορὰ στὰ «καθ' ἡμᾶς»<sup>16</sup>. Καὶ πάλι ἐδῶ ἓνα ἐρώτημα: ποιά εἶναι, ἐκκλησιολογικὰ ἐπαναλαμβά-

12. Παραπέμω στὴ χρήσιμη διατριβὴ τῆς Εὐθ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984.

13. Γιὰ τοὺς νεοέλληνες ναζαρηνοὺς: Δ. Παπαστάμος, *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ νεοελληνικὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ*, Ἀθήνα 1977· γιὰ τὴν «Ἑπτανησιακῇ Σχολῇ»: Ἀλκ. Χαλαμπίδης, *Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς ἑφτανησιώτικης ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ὀγδόου καὶ δέκατου ἐνάτου αἰῶνα*, Ἰωάννινα 1978. Καὶ οἱ δύο παραπάνω μελετητές, ὅπως ἔχει δεχτεῖ ἐπανειλημμένα, ἀγνοοῦν στοιχειώδη πράγματα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς· πρβλ. Triantaphyllopoulos, *Die nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkya 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 ἐρευνας, 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 Γιάνναρου (σ. 38), τοῦ Σακελλάριου Μαγκλῆ (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 αἰῶνα παρέχει συστηματικὰ ὁ Ι. Κ. Ρηγόπουλος, *Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλᾶκης καὶ ἡ φλαμανδικὴ χαλκογραφία*, διδακτορικὴ διατριβή, Ἀθήνα 1979. Γιὰ τὸν δέκατο ἕκτο αἰῶνα βλ. Μ. Γ. Κωνσταντουδάκη, «Στοιχεῖα ἀπὸ ἰταλικὲς χαλκογραφίες σὲ εἰκόνα τοῦ Κρητικοῦ ζωγράφου Γεωργίου Σωτήρηου», *Θησαυρισμός*, τ. 11 (1974), σσ. 240-250, ὅπου καὶ παραπομπὲς σὲ προηγούμενες ἐργασίες. Γιὰ τίς βαθμίδες ἀφομοίωσης: Δ. Α. Τριανταφυλλόπουλος, «Ὁρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση: Ἐνα πρόβλημα μέσα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ τέχνη τῆς Ἑπτανήσου», *Πρακτικὰ Ε' Διεθνοῦς Πανιονίου 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 άβρόχοις ποσίν, εφόσον ή κατάφαση, ούσιαστικά, σέ όλα τά ρεύματα θεωρείται ως 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 εκκλησιαστική-λατρευτική όρθόδοξη άγιογραφία<sup>17</sup>, όπως άλλο είναι ένα θρησκευτικό τραγούδι και άλλο ό άναστάσιμος κανών τού ‘Ιωάννου τού Δαμασκηνού. Γιά νά δώσω πιό άνάγλυφη τήν εικόνα τής κάποιας άβεβαιότητας<sup>18</sup>, 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 δογμάτων<sup>19</sup>; Θέλω νά πώ, ότι πέρα από τήν άπόλυτα κατανοητή ίστορική διάσταση —και θά ήμουν ό τελευταίος άρχαιολόγος, πού δέν θά επέμενα σέ αύτή—, 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 τέχνης<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup>; ‘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. Παπās, Μητροπολίτης ‘Ηλιουπόλεως και Θείρων, «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 εκκλησιαστική πράξη και άσκηση κατέληξε σέ κοσμική μόδα, τής όποιας φαίνεται —εύτυχώς!— νά έχει παρέλθει τó ζενίθ. Πρβλ. Philip 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, ποῦ θὰ ἦταν εὐχῆς ἔργο νὰ μὴ βραδύνει ὑπερβολικά. Ὅμως παράλληλα ὑπάρχει καὶ ἓνα ἄλλο, κοινὸ χρέος: νὰ μὴν καταστραφοῦν ἡ «ἀνακαινιστοῦν» ἀδέξια καὶ ἔργα αὐτά, μάρτυρες πολῦτιμοι γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ, πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀτμόσφαιρα στὴ Βασιλεύουσα τοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες<sup>22</sup>.

Ἐδῶ ὁδηγοῦμαστε σὲ ἓνα ἄλλο, ἀρχαιολογικὸ-ἱστορικὸ πρόβλημα ζωτικῆς σημασίας, ποῦ ὁ συγγραφέας δὲν θέλησε νὰ θίξει ὅλες τὶς πλευρές του. Μαθαίνουμε δηλαδὴ, ὅτι ἓνας σημαντικὸς ἀριθμὸς αὐτῶν τῶν ἀγιογράφων ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴ συντήρηση παλαιότερων ἔργων<sup>23</sup> ἡ καὶ μὲ τὴν ἀναστήλωση μνημείων<sup>24</sup>. Ὅμως γιὰ κανένα τους δὲν βεβαιώνεται, ὅτι εἶχε ἀκολουθήσει εἰδικὲς σπουδὲς συντήρησης (ἔργων τέχνης) ἡ ἀναστήλωσης (μνημείων)<sup>25</sup>. Τρομάζει κανεὶς κυριολεκτικά, ὅταν διαβάζει ὅτι μόνο ἓνας ἀπὸ ὄλους

---

συνολικὴ καὶ κριτικὴ ἐκδοσὴ ὅλων τῶν πηγῶν, ἀφετέρου μία σύγχρονη ἐπανεξέταση τοῦ ρόλου τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου στὴν ἐφεξῆς διαμόρφωση τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Πρόσφατα λ.χ. ὑποστηρίχθηκε πάλι μὲ εὐλόγα ἐπιχειρήματα, ὅτι εἶναι λάθος ἡ ἀποψη ποὺ 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 ἀπασχολεῖ σὲ προσεχῆς ἐκτενὲς μελέτημὰς μας.

22. Ἡ αἰχμαλωσία τῆς Ἀνατολικῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, ἔστω μερικὴ, ἀπὸ τὴ Δυτικὴ ἀρχίζει τὸν δέκατο τρίτο αἰῶνα καὶ κορυφώνεται μετὰ τὸν Ἀγῶνα, θίγοντας βαθιὰ καὶ τὰ προπύργιά της, τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος. Ἐτοί ἐξηγεῖται, ὅτι γίνονται μαζικὴ ἐξαγωγή ναζαρηνῶν, νεοδωροδόξων ζωγραφικῆς ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια τοῦ Ἀθῶ ἡ τὶς οἰκογενειακὲς «ἐπιχειρήσεις» τῆς Πόλης (πρβλ. σ. 110 κ.ἐξ. τοῦ βιβλίου), πράγμα ὅχι ἀσχετο 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. Ἰουν. 1987, σσ. 51-53· Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Ἐνετοκρατούμενη καὶ Τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα: πολιτιστικὲς παραλλήλεις καὶ ἀντιθέσεις», *Festschrift für Klaus Wessel*, Μόναχο 1988, σ. 343 κ.ἐξ.· ὁ ἴδιος, «Ὁρθόδοξη Ἀνατολὴ καὶ Λατινικὴ Δύση»· ὁ ἴδιος, «Μνημειακὴ ζωγραφικὴ στὴ μεταβυζαντινὴ Κρήτη: ἓνα πρόβλημα - ἡ ἔρευνά του - ἡ ἐρμηνεία του», *Πρακτικὰ Στ' Διεθνούς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου* (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. Ἠγουμενίδη (σ. 50), Κομν. Καλόθετο (σ. 55), Κλεάνθη Παντιὰ (σ. 80), Γιάννη Παππᾶ (σ. 82), καθὼς καὶ τὰ συμπεράσματα (σ. 111).

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

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

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 ὁδυνηρὰ ἀτυχῶς: μὲ ποιά προηγούμενη ἐμπειρία καταπιάστηκαν μὲ τέτοιο ἔργο, ποιά τεκμηρίωση μᾶς ἄφησαν, ποῦ εἶναι οἱ λεπτομερεῖς καταγραφές καὶ παρουσιάσεις ὅλων αὐτοῦ τοῦ «συντηρημένου» ὑλικοῦ; Ποιὲς εἶναι οἱ εὐθύνες τῆς Ἐκκλησίας, τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν, κατεχοχὴν δὲ τῆς Ἑλληνικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας, ποῦ ἀπὸ τὸν πόλεμο μέχρι σήμερα, ἐπὶ 50 χρόνια, ἔχοντας δημιουργήσει φυτῶριο συντηρητῶν καὶ ἀναστυλῶν, 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 Ἐπιστήμη γιὰ μιὰ ζημιὰ, τὴν ἑκταση 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 Κωνσταντινούπολη<sup>26</sup>: ἂν δὲν εἶναι ἐκεῖ γνωστὰ ἐνυπόγραφα ἔργα ἀπὸ τοὺς πρώιμους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας, ἴσως ὑπεύθυνο δὲν ἦταν κάποιο ἀρνητικὸ κλίμα στὴν Πόλη, ὅπως ὑποστήριξε ὁ Μ. Χατζηδάκης καὶ ἀνέτρεψε ὁ Δ. Πάλλας<sup>27</sup>, ἀλλὰ τὸ ὅτι πιθανὸν ἔνα ἐκτεταμένο ὑλικὸ λανθάνει κάτω ἀπὸ τίς ἐπιζωγραφήσεις καὶ «ἐπιδιορθώσεις» τῶν αὐτοσχέδιων αὐτῶν «συντηρητῶν» — δηλαδὴ προκύπτει ἓνα σοβαρὸ *argumentum ex silentio*, ποῦ ἦδη τὸ εἶχε ὑποπτευθεῖ ὁ ἕνας τῶν δύο συζητητῶν<sup>28</sup>. Θὰ πρέπει συνεπῶς νὰ δυοπιστεῖ κανεῖς, ὅταν ὅλο αὐτὸ τὸ ἄγνωστο ὑλικὸ ἐπιχειρεῖται νὰ ἀξιολογηθεῖ ἐκ τῶν προτέρων ὡς ἀσήμαντο. Ἀξίζει λοιπὸν κάθε ἐπαινος στὸν πεφωτισμένο ἐπὶ ἀρχῇ, 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 ἐπιμεῖνω στὰ ἀρκετὰ λάθη καὶ παραλείψεις (ἀσάφεια ὄρων, ὕφος συχνὰ ἐνοχλητικὰ ἀνεπεξέργαστο, ἑλλειψη γλωσσarioύ, ἑλλείψεις 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 ἀπαργάνωριτὴ 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 συχνὰ 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 ὁφεται ἡ «κακία τῶν καιρῶν». Σὲ αὐτὴν, ὑποπτεύομαι, ὀφείλεται καὶ ἡ ἔλλειψη ἀναγραφῆς τόπου φύλαξης ὅλων τῶν ἀπεικονιζομένων ἔργων στὸ σχετικὸ κατὰ-λογό (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 μόνο τί μὸχος χρειάστηκε γιὰ νὰ συγκεντρωθοῦν ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο, κυριολεκτικά, τὰ στοιχεῖα γιὰ τοὺς 155 καλλιτέχνες, τί σημαίνει τέτοια ἐργασία στὸ ἀκατάπαυστα χεимаζόμενο περιβάλλον τῆς ἐν αἰχμαλωσίᾳ Μεγάλης Ἐκκλησίας, πόσα ταξίδια καὶ ξενύχτια ἀπαιτήθηκαν γιὰ νὰ ἔλθει εἰς πέρας ἓνα «πάρεργο» σὰ ποιμαντικά καὶ λοιπὰ καθήκοντα ἐνὸς ἀνωτάτου ἱερωμένου· τέλος, τί σημαίνει νὰ διακινδυνεύσεις σημαντικὰ χρηματικὰ κεφάλαια σὲ ἐποχὲς στενότητος γιὰ ἔργα «οὐχὶ παραδεδεμένης χρησιμότητος» γιὰ τὴν τεχνοκρατικὴ ἐποχὴ μας, κατὰ τὴν εἰρωνική, πάντα ἐπίκαιρη ρήση τοῦ Γέροντα Σκιαθίτη.

Ἄς εὐχηθοῦμε νὰ χαροῦμε γρήγορα, βελτιωμένη, διορθωμένη καὶ ἐπαυξημένη, τὴ δεύτερη ἐκδοση ἐνὸς ἔργου, ποὺ εἶναι προσφορὰ μνημειακὴ (μὲ τὴ διπλὴ ἔκδοση τοῦ ὅρου) γιὰ τίς πάντα ζωντανὲς μέσες μας πέραν τοῦ Αἰγαίου Πατρίδες.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ, Δρ. Φ.

Ἀναστάσιος Κ. Ἰορδάνογλου, *Τὸ Ἐθνικὸν Ἰωακείμειον 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 Ἰωακείμειου Παρθεναγωγείου*, Ἰστανμπούλ, 1958, σ. 48: «Θυμᾶμαι τὸν λόφο ὅπου ἐδέσποζεν ἡ Μεγάλὴ Σχολὴ μαζί μὲ τὸ Ἰωακείμειον. 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