

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 32 (2011)

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011), Περίοδος Δ'



Αντίγραφα χαμένων παλαιοχριστιανικών, βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου

Τερψιχόρη-Πατρίτσια ΣΚΩΤΤΗ

doi: [10.12681/dchae.693](https://doi.org/10.12681/dchae.693)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΣΚΩΤΤΗ Τ.-Π. (2014). Αντίγραφα χαμένων παλαιοχριστιανικών, βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 32, 155–172. <https://doi.org/10.12681/dchae.693>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Αντίγραφα χαμένων παλαιοχριστιανικών,
βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων στη
συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου

Τερψιχόρη-Πατρίτσια ΣΚΩΤΤΗ

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011) • Σελ. 155-172

ΑΘΗΝΑ 2011

Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκόττη

ΑΝΤΙΓΡΑΦΑ ΧΑΜΕΝΩΝ ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΩΝ, ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ*

Παρουσιάζονται αντίγραφα χαμένων παλαιοχριστιανικών, βυζαντινών και μεταβυζαντινών έργων από μικρούς ναούς της Αττικής και από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Τα αντίγραφα, σήμερα στη Συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, δημιουργήθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα με σκοπό να διασωθεί για τις επόμενες γενιές η «εξωτερική εικόνα» πρωτοτύπων απειλούμενων με απώλεια, σκοπός που επιτεύχθηκε.

Copies of lost early Christian, Byzantine and post-Byzantine works from small churches in Attica and from Saint Demetrios in Thessaloniki are presented. These copies, now in the Collection of the Byzantine and Christian Museum, were created in the early decades of the 20th century in order to preserve for future generations the appearance of the originals at risk of being lost forever. This aim was successfully achieved.

Η συλλογή αντιγράφων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου περιλαμβάνει σημαντικό αριθμό έργων στα οποία εικονίζονται παλαιοχριστιανικές, βυζαντινές και μεταβυζαντινές παραστάσεις που σήμερα δεν σώζονται. Το γεγονός αυτό αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά που καθιστούν ενδιαφέρουσα τη συγκεκριμένη

συλλογή, μία από τις λιγότερο γνωστές του Μουσείου, η οποία αξίζει προσοχής και μελέτης.

Η αντιγραφή έργων βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης¹ συνδέεται με τη γένεση του ενδιαφέροντος για τις βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα². Τα αντίγραφα αποτελούσαν για τους

Λέξεις κλειδιά

Πρώτες δεκαετίες 20ού αιώνα.

Ελλαδικός χώρος.

Ζωγραφική.

Η αντιγραφή ως μέσον διάσωσης.

Keywords

Early decades of 20th century.

Greek territory.

Painting.

Copying as a means of preservation.

* Το θέμα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε ανακοίνωση στο 26ο Συμπόσιο της ΧΑΕ, Αθήνα 2006, 83-84. Το ενδιαφέρον που έδειξαν ορισμένοι από τους παρισταμένους υπήρξε σημαντική παρότρυνση για τη συγγραφή του παρόντος άρθρου. Ωστόσο, η ανακοίνωση και το άρθρο δεν θα είχαν πραγματοποιηθεί χωρίς την υποστήριξη του διευθυντή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου της Αθήνας Δημήτρη Κωνσταντίου (†2009), ο οποίος από την πρώτη στιγμή που ανέλαβε τη διεύθυνση του Μουσείου, το 1999, στήριξε τη μελέτη και την προβολή της συλλογής αντιγράφων, καθώς αναγνώρισε τον ιδιαίτερο ρόλο των έργων αυτών στην πορεία «ανακάλυψης» της βυζαντινής τέχνης από τους Νεοέλληνες. Όταν έφυγε πρόωρα από κοντά μας, αυτό το άρθρο δεν είχε ακόμη ολοκληρωθεί. Συνέχισα, γιατί πιστεύω ότι θα το ήθελε.

Στη συγγραφή του άρθρου ιδιαίτερα χρήσιμες ήταν οι παρατηρήσεις των συναδέλφων αρχαιολόγων Έφης Μερραμβελιωτάκη,

δρ Αντώνη Τσάκαλου και Βασιλικής Χόρτη, καθώς και της ιστορικού τέχνης δρ Ελένης Μάργαρη. Τους ευχαριστώ θερμά.

¹ Το θέμα της αντιγραφής έργων βυζαντινής τέχνης στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου και στις πρώτες του 20ού αιώνα παρουσιάστηκε διεξοδικά από τον καθηγητή Ευγένιο Ματθιόπουλο με αφορμή την έκθεση «Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)», που πραγματοποιήθηκε στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο (στο εξής: ΒΧΜ) το 2002. Βλ. Ευγ. Ματθιόπουλος, «Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο (1884-1930)* (επιμ. Όλγα Γκράτζιου - Αναστασία Λαζαρίδου), κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2006, 77-115. Στην έκθεση αυτή παρουσιάστηκαν, μεταξύ άλλων, και έργα της συλλογής αντιγράφων του Μουσείου (για τα έργα αυτά βλ. Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκόττη, «Αντιγράφοντας τη βυζαντινή τέχνη», στο ίδιο, 390-399), για πρώτη φορά μετά το 1963, όταν τα αντίγραφα

πρώτους βυζαντινολόγους ένα εργαλείο ανάλογο με τις σημερινές έγχρωμες φωτογραφίες, σε μια εποχή που η τεχνική της φωτογράφισης, ιδιαίτερα της έγχρωμης, βρισκόταν ακόμη σε στάδιο εξέλιξης³. Δεδομένων μάλιστα των δυσχερειών στις μετακινήσεις στον βαλκανικό χώρο στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα⁴, οι μελετητές της βυζαντινής ζωγραφικής προτιμούσαν να αναθέτουν σε ζωγράφους να μεταβαίνουν εκείνοι στα δυσπρόσιτα βυζαντινά μνημεία και με απλά μέσα να αντιγράφουν, συνήθως σε χαρτί ή, πιο σπάνια, σε ύφασμα, τις παραστάσεις που τους ενδιέφεραν⁵.

Ωστόσο, τα αντίγραφα, πέρα από τη χρησιμότητά τους ως εργαλείων μελέτης, προσέλαβαν σύντομα και μια άλλη λειτουργία: «Στρατεύθηκαν» στον αγώνα των πρώτων θαυμαστών της βυζαντινής τέχνης για τη διάσωση μνημείων που κινδύνευαν με αφανισμό, είτε λόγω της φθοράς του χρόνου είτε ως συνέπεια ανθρώπινων ενεργειών⁶. Σε αυτή την προσπάθεια, στην οποία πρωτοστάτησε η Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία από την ίδρυσή της το 1884⁷, συντάχθηκαν στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα όχι μόνο βυζαντινολόγοι, αλλά και συλλέκτες έργων τέχνης, καθώς και ζωγράφοι, οι οποίοι

ενδιαφέρθηκαν για τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα. Αυτή η «κίνηση σωτηρίας» αποτυπώνεται σε πολλά από τα έργα της συλλογής αντιγράφων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι την εποχή εκείνη ήταν επιστημονικά δόκιμο, και μάλιστα σε διεθνές επίπεδο, να γίνονται αναφορές σε αντίγραφα μη σωζόμενων μνημείων ή παραστάσεων από τον διάκοσμό τους, καθώς θεωρούνταν ικανά να δώσουν επαρκή εικόνα των πρωτοτύπων⁸. Αυτή η δυνατότητα υποκατάστασης των χαμένων πρωτοτύπων από αντίγραφα διατυπώνεται με σαφήνεια σε επιστολή την οποία απηύθυνε το 1925 ο συλλέκτης έργων τέχνης Βασίλειος Λαμπίκης, ιατρός στο επάγγελμα, προς τον τότε διευθυντή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Γεώργιο Σωτηρίου, παραχωρώντας στο Μουσείο τη συλλογή του με αντίγραφα έργων βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης⁹. Σε αυτή αναφέρει: «Δι' όσα ... ἐκ τῶν μνημείων τούτων παντὸς εἶδους εἶναι κατάδικα εἰς τὴν ἐκ τῆς φθορᾶς ἐξαφάνισιν, ἢ συντήρησις τῆς μνήμης αὐτῶν, μὲ τὴν δι' εἰκόνων καλλιτεχνικῶν ἀναπαράστασιν, θὰ ἀποτελέσῃ εἶδος ἀτελοῦς, τρόπον τινά, περισώσεως αὐτῶν, ἢ ὁποῖα δὲν θὰ εἶναι μόνον ἀπλή

αποσύρθηκαν από τη μόνιμη έκθεση, προφανώς εξαιτίας του μεγάλου προβλήματος έλλειψης χώρου που ταλάνιζε το ΒΧΜ έως την πρόσφατη δημιουργία των νέων κτηριακών εγκαταστάσεων.

² Για το μεγάλο αυτό θέμα βλ., μεταξύ άλλων, Μαρία Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, «Οι βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα. Από τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο στον Διονύσιο Ζακυθινό», *Μνήμη Δ.Α. Ζακυθινού*, τ. Β', Αθήνα 1994, 153-176. Τόνια Κιουσοπούλου, «Οι βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα (1850-1940)», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο* (υποσημ. 1), 25-36.

³ Βλ. Ματθιόπουλος, ό.π., 79-80, 91-95.

⁴ Στο ίδιο, 81.

⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Σπυρίδωνος Λάμπρου, ο οποίος, θέλοντας να μελετήσει το έργο του Μανουήλ Πανσέληνου, ανέθεσε το 1880 στον Ελβετό ζωγράφο Émile Gilliéron πατέρα να μεταβεί στον Άγιον Όρος και να αντιγράψει τοιχογραφίες του Πρωτάτου. Ένα από τα αντίγραφα αυτά, εκείνο της παράστασης του Αναπεσόντος (Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 1), 395-396, αριθ. κατ. 727), δημοσίευσε ο Λάμπρος σε χρωμολιθογραφία, για να εικονογραφήσει τη μελέτη του, που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Παρνασσός* το 1881. Πρβλ. Ματθιόπουλος, ό.π., 84.

⁶ Παρά τον νόμο 10/22 Μαΐου 1834 «Περὶ τῶν ἐπιστημονικῶν καὶ τεχνολογικῶν συλλογῶν, περὶ ἀνακαλύψεως καὶ διατηρήσεως τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς χρήσεως αὐτῶν», ο οποίος, στο άρθρο 111, προέβλεπε προστασία ακόμη και για τα «ἀντικείμενα τῆς τέχνης ... τὰ περιεχόμενα ἀπὸ τὴν ἀρχαιοτάτην ἐποχὴν τοῦ χριστιανισμοῦ ἢ τὸν καλούμενον μεσαίωνα...» (Β.Χ. Πετράκος, *Δοκίμιο γιὰ τὴν ἀρχαιολογικὴ νομοθεσία*, Αθήνα 1982, 21, 140), πολλοί βυζαντινοί και μεταβυζαντινοί ναοί υπέστησαν συστηματικές καταστροφές

ακόμη και στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, είτε γιατί βρισκόνταν σε θέσεις μνημείων της κλασικής αρχαιότητας, των οποίων η αποκάλυψη μέσω ανασκαφών εθεωρείτο απόλυτη προτεραιότητα, είτε γιατί εμπόδιζαν την ανέγερση νέων οικοδομημάτων, για την κατασκευή των οποίων μάλιστα συχνά εχρησιμοποιούντο τα οικοδομικά υλικά τους. Βλ. Α. Μπεκιάρης, «Η ανακάλυψη των βυζαντινών μνημείων το 19ο αιώνα», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο* (υποσημ. 1), 144-145.

⁷ Ήδη στο πρώτο καταστατικό της ΧΑΕ, που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ, οριζόταν ότι σκοπός της ήταν «...νὰ περισυναγάγῃ καὶ διαφυλάξῃ τὰ ἐν Ἑλλάδι ἢ ἄλλοῦ εὐρισκόμενα ἔτι λείψανα τῆς Χριστιανικῆς ἀρχαιότητος...». Για το θέμα αυτό, άλλωστε, υπέβαλε το 1907 υπόμνημα στη Βουλή των Ελλήνων, το οποίο επίσης φυλάσσεται σήμερα στα Ιστορικά Αρχεία του Βυζαντινού Μουσείου. Βλ. Στ. Γκότσης, «1884. Η ίδρυση της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο* (υποσημ. 1), 147-152, κυρίως αριθ. κατ. 13, 19.

⁸ Για παραδείγματα βλ. Ματθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 87.

⁹ Η επιστολή του Βασιλείου Λαμπίκης (βλ. σχετικά Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 1), 398-399, αριθ. κατ. 733) φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ, συγκεκριμένα στον σχετικό με τη συλλογή αντιγράφων φάκελο του Αρχείου Γεωργίου Σωτηρίου. Πρόκειται για μια πεντασέλιδη χειρόγραφη επιστολή με ημερομηνία 14 Μαρτίου 1925, στην οποία ο συλλέκτης εξηγεί, μεταξύ άλλων, ότι σκοπός της συλλογής του ήταν η διάσωση των βυζαντινών μνημείων από την καταστροφή και ότι εξαρχής απέβλεπε στη δωρεά της στο Βυζαντινό Μουσείο, το οποίο έχει τον ίδιο σκοπό.

παραμυθία διὰ τὴν ἀπόλειάν των, ἀλλὰ θὰ παρέχει καὶ μόνη ἢ ἀπεικόνισις αὐτῶν πλήρη τὰ στοιχεῖα πρὸς τὴν μελέτην καὶ τὴν ἔρευναν...»¹⁰. Στὴ συνέχεια μάλιστα ὁ συλλέκτης επιχειρεῖ νὰ τεκμηριώσει τὴν ἀποψή του γιὰ τὴν ἀξία των ἀντιγράφων, ἀναφερόμενος σὲ παραδείγματα σχεδίων περιγηγῶν, χάρις στα οποία ἔχουμε τὴν «εἰκόνα» πολλῶν χαμένων μνημείων. Καὶ συνεχίζει: «Καὶ οἱ περιγηγῆται οὗτοι δὲν ἦσαν βεβαίως καλλιτέχνη. Αἱ ἀπεικονίσεις αὐτῶν, κατὰ τὸ πλεῖστον κακότεχνα σχεδιάσματα, γενικὴν καὶ ὅλως ἀτελῆ ἀφήνουν τὴν περὶ τῶν εἰκονιζομένων ἐντύπωσιν. Ἐνῶ σήμερον ἡ καλλιτεχνικὴ ζωγραφικὴ εἶναι πολὺτιμος ἐπίκουρος πρὸς διάσωσιν τῆς μνήμης ἀρχιτεκτονικῶν καὶ ζωγραφικῶν ἔργων προορισμένων εἰς καταστροφὴν»¹¹.

Επιδιώκοντας τὰ καλύτερα δυνατὰ ἀποτελέσματα στὴν προσπάθειά του νὰ διασώσει βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ ἔργα μέσω τῆς ἀντιγραφῆς, ὁ Βασίλειος Λαμπίκης ἐπέλεξε νὰ συνεργαστεῖ με ἕναν ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους καλλιτέχνες στὴν «ἀνακάλυψη» τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, τὸν Παντελὴ Ζωγράφο¹², ὁ οποίος ἐπίσης εἶχε ὡς μέλημα τὴν προστασία των βυζαντινῶν μνημείων ποὺ κινδύνευαν με ἀφανισμό. Ἴσως μάλιστα νὰ ἔθεσαν ἀπὸ κοινού τὴ διάσωση μέσω τῆς ἀντιγραφῆς ὡς βασικὸ στόχο γιὰ τὴ συγκρότηση τῆς συλλογῆς¹³. Σὲ κάθε περίπτωση πάντως, ὁ στόχος αὐτὸς υπῆρξε τὸ βασικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἐπιλογή των ἔργων ποὺ θὰ ἀντιγράφονταν. Αὐτὸ προκύπτει σαφῶς ἀπὸ τὴν παρατήρηση των ἀντιγράφων τῆς δωρεάς, ποὺ φυλάσσονται σήμερον στὸ Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο¹⁴: Λίγα μόνον, μόλις ἕξι ἀπὸ τὰ 59, ἀντιγράφουν σημαντικὰ δείγματα τῆς βυζαντινῆς τέχνης, συγκεκριμένα τοιχογραφίες ναῶν τοῦ Μυστρά. Τὰ περισσότερα εἶναι ἀντίγραφα τοιχογραφιῶν μικρῶν, συχνὰ ἀπομακρυσμένων ναῶν τῆς Εὐβοίας καὶ τῆς Ἀττικῆς¹⁵, οἱ οποίοι στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα θὰ ἔδιναν τὴν ἐντύπωση ὅτι κινδυνεύουν ἀμεσα νὰ καταστραφούν ολοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη καὶ τὴ φθορὰ τοῦ χρόνου.

Ὅσα ἀπὸ τὰ ἀντίγραφα τῆς δωρεάς Λαμπίκη ἀνήκουν στὴ συλλογὴ τοῦ Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου μαρτυροῦν ὅτι ἡ προσπάθεια τοῦ συλλέκτη καὶ τοῦ καλλι-



Εἰκ. 1. Παντελὴς Ζωγράφος: Ἡ Θεοτόκος τοῦ Ευαγγελισμοῦ ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Καβαλάρη στὸν Ελαιῶνα Ἀττικῆς. Περί το 1920.

τέχνη δὲν ἦταν μάταιη. Υπάρχουν πράγματι, μετὰξὺ των ἔργων τῆς δωρεάς, ἀντίγραφα τοιχογραφιῶν ποὺ σήμερον εἴτε δὲν σώζονται εἴτε ἀγνοεῖται ἡ τύχη τους. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ τὸ ἀντίγραφο τῆς μορφῆς τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὴ μεταβυζαντινὴ παράσταση τοῦ Ευαγγελισμοῦ ποὺ κοσμοῦσε τὸν ναὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τοῦ Καβαλάρη (ἢ Διασορίτη) στὸν Ελαιῶνα Ἀττικῆς (ΒΧΜ 23005, Εἰκ. 1). Ἡ πρωτότυπη τοιχογραφία εἶναι γνωστὴ μόνον ἀπὸ ἀσπρόμαυρη φωτογραφία σὲ δημοσίευση τοῦ

¹⁰ Ἐπιστολὴ Βασιλείου Λαμπίκη, 3.

¹¹ Στὸ ἴδιο, 4.

¹² Γιὰ τὸν Παντελὴ Ζωγράφο βλ. συνοπτικὰ Ευγ. Δ. Μαθιόπουλος (ἐπιμ.), *Λεξικὸ Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν. Ζωγράφοι - Γλύπτες - Χαράκτες, 16ος-20ός αἰῶνας*, τ. 1, Ἀθήνα 1997, 453-454, λ. «Ζωγράφος Παντελῆς» (Στ. Λυδάκης).

¹³ Βλ. Τερψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη, «Ὁ Παντελῆς Γ. Ζωγράφος καὶ ἡ ἀντιγραφὴ ἔργων βυζαντινῆς τέχνης στὶς πρῶτες δεκαετίες

τοῦ 20οῦ αἰῶνα», *ΑΕΜ ΛΗ'* (2008-2009), 88, 92-93.

¹⁴ Ἀπὸ τὰ 78 ἔργα, τὰ οποία ἀναγράφονταν στὸν κατάλογο ποὺ συνόδευε τὴν ἐπιστολὴ τοῦ Βασιλείου Λαμπίκη, σήμερον 59 ἀνήκουν στὴ συλλογὴ τοῦ Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου.

¹⁵ Γιὰ περισσότερες πληροφορίες σχετικὰ με τὰ ἔργα αὐτά, καθὼς καὶ γιὰ φωτογραφίες ὀρισμένων ἀπὸ αὐτά, βλ. Σκώττη, ὅ.π. (υποσημ. 13), 88, 94-95, 103, εἰκ. 3, 5, 8-13, 16-19, 23-25.



Εικ. 2. Η Παναγία του Ευαγγελισμού από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Καβαλάρη στον Ελαιώνα Αττικής (ΕΜΜΕ, τ. Γ', εικ. 187).

Αναστασίου Ορλάνδου το 1933 (Εικ. 2)¹⁶. Ο ίδιος αναφέρει ότι στο εσωτερικό του ναού υπήρχαν τοιχογραφίες του 18ου αιώνα. Όμως σχετικά πρόσφατα ο μεταβυζαντινός διάκοσμος καλύφθηκε στο μεγαλύτερο μέρος του από νέα αγιογράφηση¹⁷. Έτσι, η Θεοτόκος από τη σκηνή του Ευαγγελισμού θα ήταν σήμερα γνωστή μόνο από την ασπρόμαυρη φωτογραφία, αν δεν είχε διασωθεί η «έγχρωμη εικόνα» της στο αντίγραφο της δωρεάς του Βασιλείου Λαμπάκη. Στη διάσωση αυτή φαίνεται ότι συνέβαλε η έντονη αγανάκτηση του συλλέκτη για τον κίνδυνο που διέτρεχαν τα μνημεία από την «...καταστρεπτική λύσσα των παντός είδους εύσεβων εύπρεπιστών βυζαντινών ναών, οι όποιοι έξαλείφουν, μ' έγχρωμα σουβαντίσματα, επί των όποιων επιθέτουν συγχρόνων μουτζουρωτών τὰ καλλιτεχνικά προϊόντα...»¹⁸, σε μια εποχή κατά την οποία η νεοβυζαντινή τεχνοτροπία δεν είχε επικρατήσει ακόμη στην αγιογράφηση των ναών¹⁹. Αλλά και ο ίδιος ο Παντελής Ζωγράφος είχε επιδείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη τοιχογραφία, γι' αυτό την αντέγραψε και δεύτερη φορά (ΒΧΜ 23020, Εικ. 3). Πρόκειται για ένα από τα έργα του καλλιτέχνη που φέρουν την επιγραφή *ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ* και τα οποία παρουσιάστηκαν το 1921 σε έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών με τίτλο «Βυζαντινή Πινακοθήκη έξ εκλεκτών αντιγράφων και πρωτοτύπων Εύβοίας και Άττικής»²⁰. Το δεύτερο αυτό αντίγραφο φέρει τη χρονολογία 1920²¹.

¹⁶ Α. Κ. Ορλάνδος, *Μεσαιωνικά μνημεία τής πεδιάδος τών Άθηνών και τών κλιτύων Ύμηττου-Πεντελικού-Πάρνηθος και Αιγάλεω*, ΕΜΜΕ, τ. Γ', Αθήνα 1933, 143, εικ. 187.

¹⁷ Διατηρήθηκε μόνο η παράσταση της Πλατυτέρας στο τεταρτοσφαίριο της αφίδας, η οποία όμως είναι επίσης επιζωγραφισμένη (Γ. Πάλλης, *Τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο. Οικισμοί, οδικό δίκτυο και μνημεία*, Θεσσαλονίκη 2009, 451).

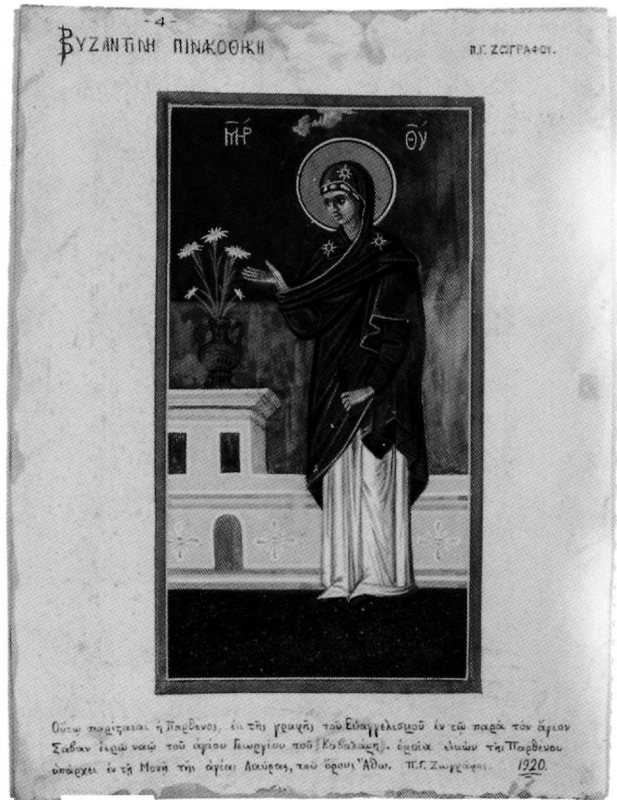
¹⁸ Επιστολή Βασιλείου Λαμπάκη, 3.

¹⁹ Η νεοβυζαντινή τεχνοτροπία καθιερώθηκε σταδιακά στην αγιογράφηση των ναών, κυρίως από τα τέλη της δεκαετίας του 1930, με σημαντικό σταθμό την ψήφιση του Νόμου 1369/1938. Για το θέμα βλ. μεταξύ άλλων Ευθυμία Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική. 1900-1940* (διδακτ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 1984, 170. Δ. Κωνσταντίος, «Γεώργιος Σωτηρίου: Υπέρ Έθνους, Θρησκείας και Επιστήμης», *Από τη Χριστιανική Συλλογή στο Βυζαντινό Μουσείο* (υποσημ. 1), 72-73. Ματθίopoulos, ό.π. (υποσημ. 1), 111-115. Ιωάννα Αλεξανδρή, «Οι θρησκευτικές παραγγελίες», *Το Βυζάντιο και η νεότερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α' μισού του 20ού αιώνα*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 2009, 33-39.

²⁰ Στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου φυλάσσονται σήμερα δεκαεπτά συνολικά αντίγραφα του Παντελή Ζωγράφου, τα οποία φαίνεται ότι είχαν αγοραστεί από τον Βασίλειο Λαμπάκη μετά την έκθεσή τους από τον καλλιτέχνη το 1921 (βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 13), 93 και σημ. 32) και περιήλθαν στην κατοχή του Μουσείου πιθανότατα μαζί με τα λοιπά έργα της δωρεάς του συλλέκτη. Για την έκθεση του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, στην οποία είχαν παρουσιαστεί και αντίγραφα βυζαντινών έργων φιλοτεχνημένα από άλλους καλλιτέχνες, όπως από τον Δημήτριο Πελεκάση και τον Νικόλαο Φερεκείδη, βλ. Ματθίopoulos, ό.π. (υποσημ. 1), 102, σημ. 125.

²¹ Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτό το αντίγραφο ο καλλιτέχνης φρόντισε να υπομνηματίσει την παράσταση και να σημειώσει ένα εικονογραφικό παράλληλο της πρωτότυπης τοιχογραφίας. Συγκεκριμένα, πάνω στη λευκή επιφάνεια του χαρτιού, ακριβώς κάτω από την παράσταση, αναγράφεται: «Ούτω παρίσταται ή Παρθένος εκ τής γραφής τού Ευαγγελισμού έν τῷ παρὰ τόν Άγιον / Σάβαν ιερῷ ναῷ τού Αγίου Γεωργίου τού Καβαλάρη. όμοία εικόν τής Παρθένου / ύπάρχει έν τῇ Μονῇ τής Αγίας Λαύρας, τού ὄρους Άθω». Ακολουθεί η υπογραφή «Π.Γ. Ζωγράφος» και η χρονολογία του αντιγράφου.

Συγκρίνοντας τα δύο έργα με την ασπρόμαυρη φωτογραφία (Εικ. 2), διαπιστώνει κανείς ότι αποδίδουν με αρκετά μεγάλη πιστότητα την πρωτότυπη τοιχογραφία. Υπάρχουν, ωστόσο, αποκλίσεις σε ό,τι αφορά την απόδοση του προσώπου της Θεοτόκου, κυρίως στο αντίγραφο που φιλοτεχνήθηκε κατά παραγγελία του Βασιλείου Λαμπίκη (Εικ. 1). Βέβαια, σε μια εποχή κατά την οποία τα αντίγραφα εκλαμβάνονταν ως ικανά υποκατάστατα των πρωτοτύπων, στα οποία η πρόσβαση συχνά ήταν, όπως προαναφέρθηκε, δυσχερής, οι αποκλίσεις κατά την αντιγραφή όχι μόνο δεν γίνονταν συνήθως αντιληπτές, αλλά θεωρούνταν ακόμη και αυτονόητες²². Η απόλυτα πιστή αντιγραφή δεν ήταν το ζητούμενο²³. Κατ' αρχάς, αντιμετωπιζόταν ως φυσική η δυνατότητα δημιουργίας ενός αντιγράφου σε εντελώς διαφορετικό μέγεθος (κατά κανόνα πολύ πιο μικρό) από το πρωτότυπο, σε διαφορετικό υλικό και με διαφορετική τεχνική. Για παράδειγμα, όλα σχεδόν τα έργα της συλλογής του Βασιλείου Λαμπίκη αντιγράφουν τοιχογραφίες, είναι όμως ζωγραφισμένα με τέμπρα σε χαρτί μικρών διαστάσεων²⁴. Έτσι, το αντίγραφο της μορφής της Παναγίας (Εικ. 1) έχει ύψος 28,6 και πλάτος 14,2 εκατοστά και είναι ζωγραφισμένο σε λεπτό χαρτί, κολλημένο σε λίγο μεγαλύτερο χαρτόνι, διαστ. 39,2x29,3 εκ. Σχεδόν ίδιων διαστάσεων είναι και η παράσταση στο αντίγραφο της «Βυζαντινής Πινακοθήκης» (Εικ. 3), είναι όμως ζωγραφισμένη σε μεγαλύτερο χαρτί (διαστ. 39,7x29 εκ.). Αλλά και πέρα από τις αποκλίσεις στο μέγεθος, το υλικό και την τεχνική, οι καλλιτέχνες θεωρούσαν ότι είχαν αυτονόητα το δικαίωμα να θέτουν την προσωπική τους σφραγίδα στο αντίγραφο-δημιούργημά τους²⁵ ή να «παρεμβαίνουν» αισθητικά στο πρωτότυπό τους μέσω της αντιγραφής, δημιουργώντας ένα αντίγραφο «βελτιωμένο» και προσαρμοσμένο στις προσωπικές τους καλλιτεχνικές επιλογές²⁶. Όλα τα παραπάνω επιβάλλουν ασφαλώς μια επιφυλακτική στάση στην προσέγγιση των χαμένων πρωτο-



Εικ. 3. Παντελής Ζωγράφος: Η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Καβαλάρη στον Ελαιώνα Αττικής.

τύπων μέσω των αντιγράφων τους. Ωστόσο, εφόσον αξιολογηθεί ορθά η στάση του εκάστοτε καλλιτέχνη ή του παραγγελιοδότη του απέναντι στη διαδικασία της αντιγραφής, είναι δυνατή η προσπάθεια «ανασύνθεσης» του πρωτοτύπου, η οποία γίνεται ασφαλώς πιο εύκολη αν υπάρχουν ασπρόμαυρες φωτογραφίες του. Στην αντίθετη περίπτωση, η «ανασύνθεση» είναι πιο επισφαλής. Από την άλλη πλευρά όμως, τα αντίγραφα μη σωζόμενων έργων,

²² Βλ. Μαθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 96-101.

²³ Όπως παρατηρεί ο καθηγητής Ευγ. Μαθιόπουλος, «... μια κατά το μάλλον ή ήττον πιστότητα της γενικής απόδοσης της σύνθεσης, της κινησιολογίας, των προσώπων και της χρωματικότητας του έργου, ήταν τότε για τους περισσότερους αρκετή. Οι δυνατότητες άμεσης σύγκρισης άλλωστε με τα πρωτότυπα ήταν ελάχιστες» (Μαθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 96).

²⁴ Πρβλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 1), 398-399.

²⁵ Είναι χαρακτηριστική η φράση του Φώτη Κόντογλου στον πρόλογο του καταλόγου της έκθεσής του με αντίγραφα από τοιχογραφίες και εικόνες του Αγίου Όρους στο Λύκειο των Ελληνίδων το 1923: «Ἡ πρόθεσή μου εἶνε νὰ δείξω πῶς δὲ ξεσή-

κωσα ἀπλὰ τὰ ὠραία αὐτὰ χειροτεχνήματα, παρὰ πῶς τὰ διερμήνευσα» (Φ. Κόντογλου, «Μιά μικρή εισήγηση», *Ἐκθεσις. Βυζαντινὴ τέχνη. Φ. Κόντογλου. Αντίγραφα ἀπὸ βυζαντινὲς τοιχογραφίες καὶ ἀπὸ εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα χ.χρ. [1923], 2. Πρβλ. Μαθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 109 και σημ. 158).

²⁶ Για το θέμα αυτό βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 13), κυρίως 106-111. Βλ. επίσης *Το Βυζάντιο και η νεώτερη τέχνη* (υποσημ. 19), κυρίως αριθ. κατ. 6, 13-17 (Ιωάννα Αλεξανδρή), 18 (Τεραψιχόρη-Πατρίτσια Σκώττη). Πρόκειται για μια ευρύτερη τάση στην προσέγγιση της βυζαντινής ζωγραφικής. Πρβλ. Αλεξανδρή, ό.π. (υποσημ. 19), 34.



Εικ. 4. Παντελής Ζωγράφος: Η Πλατυτέρα από τον ναό της Παναγίας Μουσταπίδενας στον Ελαιώνα Αττικής. Περί το 1916 (:).

τα οποία δεν είναι γνωστά ούτε από φωτογραφίες, είναι ασφαλώς ανεκτίμητα, καθώς αποτελούν τα μόνα τεκμήρια της ύπαρξης και της γενικής εξωτερικής εικόνας των χαμένων πρωτοτύπων.

Μεταξύ των αντιγράφων της συλλογής του Βασιλείου Λαμπίκη, τα οποία φυλάσσονται σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, υπάρχουν δύο τέτοια έργα (BXM 1830, BXM 23019, Εικ. 4 και 5), τα οποία αντιγράφουν ένα πρωτότυπο που η τύχη του αγνοείται. Πρόκειται για τη μεταβυζαντινή παράσταση της Πλατυτέρας που κοσμούσε το τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ναού της Παναγίας Μουσταπίδενας, επίσης στον Ελαιώνα Αττικής. Ο μικρός αυτός ναός είναι σήμερα πλήρως εγκαταλελειμμένος και έχει μετατραπεί σε χώρο απόρριψης σκουπιδιών, «ώστε να είναι αδύνατη ακόμη και η προσέγγισή του»²⁷.

Τα δύο αντίγραφα είναι δημιουργίες του Παντελή Ζωγράφου. Όπως και στην περίπτωση της μορφής της Θεοτόκου από την παράσταση του Ευαγγελισμού στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Καβαλάρη, έτσι και η παράσταση της Πλατυτέρας φαίνεται ότι αντιγράφηκε από τον καλλιτέχνη μία φορά κατά παραγγελία του Βασιλείου Λαμπίκη (BXM 1830, Εικ. 4)²⁸ και μία δεύτερη (BXM 23019, Εικ. 5), προφανώς ως απόρροια του προσωπικού του ενδιαφέροντος. Το δεύτερο αντίγραφο ανήκει στη σειρά «Βυζαντινή Πινακοθήκη» και φέρει τη χρονολογία 1916²⁹.

Και τα δύο έργα είναι μικρών διαστάσεων, ζωγραφισμένα με τέμπρα σε χαρτί. Υπάρχει όμως μια σημαντική διαφορά μεταξύ τους: Στο αντίγραφο που φιλοτεχνήθηκε για λογαριασμό του συλλέκτη (BXM 1830, Εικ. 4) τα χαρακτηριστικά του προσώπου της Θεοτόκου και

²⁷ Πάλλης, ό.π. (υποσημ. 17), 450. Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο δρ Γιώργο Πάλλη που μου έδωσε την πληροφορία για την τύχη του ναού το 2006, πριν ακόμη υποστηρίξει τη διδακτορική διατριβή που εκπονούσε για την τοπογραφία του αθηναϊκού πεδίου, στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

²⁸ Για το έργο αυτό βλ. *Μεταβυζαντινή Αθήνα. Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ημερολόγιο 2005*, Ανδρομάχη Κατσελάκη-Σοφία Γερογιώργη (επιμ.), Αθήνα 2004, εικ. 52.

²⁹ Και σε αυτή την περίπτωση ο καλλιτέχνης φρόντισε να προσδιορίσει με ακρίβεια την ταυτότητα του πρωτοτύπου πάνω στο ίδιο το αντίγραφο. Ακριβώς κάτω από την παράσταση αναγράφεται: «Οὕτω παρίσταται ἡ Πλατυτέρα τῶν Οὐρανῶν ἐν τῷ παρὰ τῆ Κολοκυθοῦ ἱερῷ Ναῷ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου / (Μουσταπίδενας.)». Ακολουθεῖ η υπογραφή του αντιγράφου και η χρονολογία του αντιγράφου. Για τα δύο αντίγραφα βλ. και Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 13), 98, εικ. 17 και 18.



Εικ. 5. Παντελής Ζωγράφος: Η Πλατυτέρα από τον ναό της Παναγίας Μουσταπίδενας στον Ελαιώνα Αττικής, 1916.

—σε μικρότερο βαθμό— του Χριστού αποδίδονται αδρά, με μια ασαφή, σχεδιαστική δήλωση του περιγράμματος των οφθαλμών και της μύτης. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι είτε τα πρόσωπα των ιερών μορφών δεν ήταν επαρκώς διακριτά από τον ζωγράφο λόγω του κακού φωτισμού του χώρου³⁰ είτε, το πιθανότερο, δεν σώζονταν. Το τελευταίο ενδεχόμενο θα δικαιολογούσε άλλωστε την επιλογή του καλλιτέχνη να αντιγράψει την παράσταση, στο πλαίσιο της «επιχείρησης διάσωσης μέσω της αντιγραφής». Αντίθετα, στο αντίγραφο της «Βυζαντινής Πινακοθήκης» (Εικ. 5) τα χαρακτηριστικά των δύο προσώπων αποδίδονται λεπτομερώς, κατά τρόπο

όμως που δεν παραπέμπει σε μεταβυζαντινή τοιχογραφία του 18ου αιώνα. Είναι προφανές ότι ο καλλιτέχνης προέβη σε μια προσπάθεια αποκατάστασης των προσώπων, και μάλιστα σύμφωνα με τις προσωπικές του αισθητικές προτιμήσεις, όπως έπραξε και σε πολλά άλλα αντίγραφα του³¹. Επομένως, σε ό,τι αφορά τα αντίγραφα του Παντελή Ζωγράφου, η πιθανότητα απόκλισης από τα πρωτότυπα θα πρέπει να λαμβάνεται πάντοτε υπόψη στην προσπάθεια ανασύνθεσης της «έγχρωμης εικόνας» ενός βυζαντινού ή μεταβυζαντινού έργου.

Πιο πιστά μπορούν να θεωρηθούν ορισμένα άλλα αντίγραφα από τη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιαν-

³⁰ Το πρόβλημα του φωτισμού δυσχέραινε σε αρκετές περιπτώσεις το έργο των αντιγράφων. Βλ. παρακάτω, την επιστολή του Πολύκλειτου Ρέγκου προς τον Γεώργιο Σωτηρίου σχετικά με τις δυσχέρειες που αντιμετώπισε στην προσπάθειά του να αντιγράψει μια τοιχογραφία από την κρύπτη του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης.

³¹ Ο Παντελής Ζωγράφος είχε μαθητεύσει, μεταξύ άλλων, στο Άγιον Όρος, στο εργαστήριο των Ιωασαφαίων, οι οποίοι ζωγράφιζαν στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα κατ' επίδραση της ναζαρινής τεχνοτροπίας και της συνδεδεμένης με αυτή ρωσικής αγιογραφίας. Βλ. μεταξύ άλλων Κ. Καλοκύρης, «Η σύγχρονος αγιογραφία εις τό Άγιον Όρος», *Άθως. Θέματα*

ἀρχαιολογίας και τέχνης, Αθήνα 1963, 254. Στ. Λυδάκης, *Οί Έλληνες ζωγράφοι. Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής (16ος-20ός αιώνας)*, στη σειρά *Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη. Οί Έλληνες ζωγράφοι*, τ. Γ', Αθήνα 1976, 383. Κούντουρα, ό.π. (υποσημ. 19), 28-31. Επίσης, είχε ταξιδέψει στη Ρωσία, όπου μελέτησε επί δύομισι χρόνια τη σύγχρονή του ρωσική τέχνη. Ήταν, επομένως, επηρεασμένος από τη ναζαρινή τεχνοτροπία, αλλά και από τη σύγχρονη ρωσική αγιογραφία. Γι' αυτές τις επιρροές και τον αντίκτυπό τους στην αντιγραφή έργων βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης από τον συγκεκριμένο καλλιτέχνη βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 13), 87, 101, 109-111. Πρβλ. και Ματθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 98.

νικού Μουσείου, τα οποία φιλοτεχνήθηκαν με πρωτοβουλία του ίδιου του Γεωργίου Σωτηρίου. Πρόκειται για έργα που αντιγράφουν παραστάσεις από τον διάκοσμο του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ο οποίος υπέστη εκτεταμένες καταστροφές από την πυρκαγιά που κατέκαψε μεγάλο μέρος της πόλης τον Αύγουστο του 1917³². Ο Γεώργιος Σωτηρίου, με την τότε ιδιότητά του ως Εφόρου Βυζαντινών Αρχαιοτήτων, ανέλαβε να συντονίσει τις εργασίες καθαρισμού και στερέωσης του ναού, καθώς και περισυλλογής του υλικού που είχε καταπέσει. Ο ίδιος θεωρούσε ότι ο «Χριστιανικός Έλληνισμός... δύο κυρίως μνημεία έχει να επιδείξει, μνημεία εις τὰ ὅποια αἱ ἔθνηκαὶ παραδόσεις μετὰ τῆς Χριστιανικῆς πίστεως εἶνε στενώτατα συνηγόμενα: τὴν Ἁγίαν Σοφίαν τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τὸν Ἅγιον Δημήτριον τῆς Θεσσαλονίκης...»³³. Γι' αυτό και η διάσωσή του ήταν καίριας σημασίας³⁴.

Αυτή η αντίληψη του Γεωργίου Σωτηρίου για τον ναό του Αγίου Δημητρίου οδήγησε στην αντιγραφή του μεγαλύτερου μέρους του διακόσμου του. Περισσότερα από 50

αντίγραφα ανήκουν σήμερα στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου³⁵. Πρόκειται, στην πλειονότητα, για ζωγραφικά έργα σε φυσικό μέγεθος, ζωγραφισμένα με λάδι σε μουσαμά ή με τέμπρα σε χαρτί, υπάρχουν όμως και ορισμένα σχέδια με μολύβι ή πενάκι, τα περισσότερα σε μικρή κλίμακα. Τα πρωιμότερα από τα έργα αυτά φιλοτεχνήθηκαν τον πρώτο καιρό μετά την πυρκαγιά από τους Émile Gilliéron υἱό (1885-1939)³⁶, Κωνσταντῖνο Ρούμπο (1870-1937)³⁷ και Νικόλαο Φερεκειδή (1862-1929)³⁸, ενώ τα νεότερα, που χρονολογούνται το 1951, ζωγραφίστηκαν από τον Πολύκλειτο Ρέγκο (1903-1984)³⁹. Στο έργο της αντιγραφής συμμετείχε και ο ίδιος ο Αριστοτέλης Ζάχος (1872;-1939)⁴⁰, αρχιτέκτονας, υπεύθυνος για την αναστήλωση του ναού⁴¹, καθώς και η καλλιτέχνη Berthild (;) Schwitzer⁴². Μολονότι η αντιγραφή έγινε με χρήση διαφορετικών υλικών και εφαρμογή διαφορετικής τεχνικής σε σχέση με τα πρωτότυπα, τα αντίγραφα αυτά θεωρούνται ότι μεταφέρουν με μεγάλη πιστότητα την «εξωτερική εικόνα» των παλαιοχριστιανικών και βυζαντινών ψηφιδωτών και τοιχογραφιών⁴³, δηλώνο-

³² Βλ. Γ. Σωτηρίου, «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος τῆς Θεσσαλονίκης», *ΑΔ3* (1917-1918), Παράρτημα, 1-7, εικ. 1-23. Ο ίδιος, «Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐργασιῶν τῶν ἐκτελεσθεισῶν ἐν τῇ ἡρειτωμένῃ ἐκ τῆς πυρκαϊᾶς βασιλικῆ τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης κατὰ τὰ ἔτη 1917-1918», *ΑΔ3* (1917-1918), Συμπλήρωμα Δελτίου 1918, 1-46.

³³ Σωτηρίου, «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος», ὁ.π., 3.

³⁴ Ἐγραφε λίγο μετὰ τὴν καταστροφή: «Μνημείον ἱστορικὸν καὶ θρησκευτικόν, ἐνέχον καὶ μεγίστην καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ὡς εἶνε ὁ Ναὸς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τῆς Θεσσαλονίκης, πρέπει νὰ διατηρηθῆ καὶ ἐξασφαλισθῆ διὰ πάσης θυσίας, ἔστω καὶ ὡς σεβάσμιον ἐρείδιον. Θὰ εἶνε ὁ Παρθενὸν τῆς βυζαντινῆς τέχνης» (ὁ.π., 7).

³⁵ Για τα αντίγραφα αυτά βλ. Σκώττη, ὁ.π. (υποσημ. 1), 392-394. Βλ. επίσης Η ίδια, «Αντίγραφα», *Ὁ κόσμος του Βυζαντινῶν Μουσείου*, Αθήνα 2004, 443, εικ. 451-453. Πέντε από αυτά (ΒΧΜ 1676, 1678, 2460, 1904 και 1905) είναι δημοσιευμένα στην ιστοσελίδα του ΒΧΜ (www.byzantinemuseum.gr/collections.php).

³⁶ Πρόκειται για τον γιο του ομώνυμου Ελβετού ζωγράφου που, μεταξύ άλλων, συνεργάστηκε το 1880 με τον Σπυρίδωνα Λάμπρο για την αντιγραφή έργων βυζαντινῆς τέχνης από το Ἅγιον Ὄρος (βλ. Σκώττη, ὁ.π. (υποσημ. 1), 395-396). Ο Émile Gilliéron υἱός ήταν από τους πρώτους καλλιτέχνες που έσπευσαν να περισώσουν ὅ,τι είχε απομείνει από τον διάκοσμο του Αγίου Δημητρίου. Στην «Ἐκθεσή» του ο Σωτηρίου αναφέρει ὅτι ο εν λόγω καλλιτέχνης συγκόλλησε, μαζί με τον Κωνσταντῖνο Ρούμπο, ψηφιδωτὴ παράσταση του αγίου Δημητρίου δεομένου (Σωτηρίου, «Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐργασιῶν», ὁ.π. (υποσημ. 32), 19). Φαίνεται ὅμως ὅτι μεταξύ των καθηκόντων του ήταν ἐξαρχῆς και η δημιουργία αντιγράφων, ὅπως επιβεβαιώνει ἐπιστολή του πρὸς τον Γεώργιο Σωτηρίου, τον Οκτώβριο του 1917, ἐνὸς βρισκόταν ἀκόμη στην Αθήνα (για τὴν ἐπιστολή αὐτή, που φυλάσσεται στα Ἱστορικά Ἀρχεῖα του ΒΧΜ, βλ. Σκώττη, ὁ.π. (υποσημ. 1), 394, ἀριθ. κατ. 725).

³⁷ Για τον Κωνσταντῖνο Ρούμπο βλ. συνοπτικά Ματθιόπουλος, ὁ.π. (υποσημ. 12), τ. 4, Αθήνα 2000, 109, λ. «Ρούμπος Κώστας (Τάκης)» (Χρ. Χρήστου).

³⁸ Για τον Νικόλαο Φερεκειδή βλ. συνοπτικά ὁ.π. (υποσημ. 12), 365-366, λ. «Φερεκειδῆς Νικόλαος» (Δ. Παυλόπουλος). Τα αντίγραφα φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ τον καλλιτέχνη κατὰ τὰ ἔτη 1919 και 1922.

³⁹ Για τον Πολύκλειτο Ρέγκο βλ. συνοπτικά ὁ.π. (υποσημ. 12), 93-94, λ. «Ρέγκος Πολύκλειτος» (Ελένη Καπλάνη-Κοκκίνη).

⁴⁰ Για τον Αριστοτέλη Ζάχο βλ. Χριστίνα Α. Παπαδημητρίου-Ζιρώ, *Ὁ ἀρχιτέκτων Αριστοτέλης Ζάχος (1872-1939)*, Αθήνα 1988.

⁴¹ Ο Αριστοτέλης Ζάχος ἀνέλαβε «τὴν ἐξασφάλισιν τῶν ἐρειπίων» του ναοῦ τὴν 15ῃ Σεπτεμβρίου 1917 (Σωτηρίου, «Ἐκθεσις περὶ τῶν ἐργασιῶν», ὁ.π. (υποσημ. 32), 16, σημ. 2) και παρέμεινε υπεύθυνος για τὰ ἔργα ἀναστήλωσης ἕως τον θάνατό του, το 1939.

⁴² Για τὴν καλλιτέχνη αὐτὴ δεν εἶναι γνωστὲς πολλὲς πληροφορίες. Δεν εἶναι με ἀσφάλεια γνωστὸ οὔτε τὸ μικρὸ τῆς ὀνομα (πρὸβλ. Ματθιόπουλος, ὁ.π. (υποσημ. 1), 114, σημ. 182), καθώς ἀναφέρεται ὡς «B. Schwitzer». Γνωρίζουμε, ὡστόσο, ὅτι το 1927 ἀντέγραψε τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς Αφίερωσης δύο παιδιῶν στον ἅγιο Δημήτριο, ὑπὸ τὴν ἐπίβλεψη του Αριστοτέλη Ζάχου (τὸ ἔργο περιλαμβάνεται στη συλλογὴ του Βυζαντινῶν Μουσείου, με ἀριθμὸ ευρετηρίου ΒΧΜ 22802), ἐνὸς στη συνέχεια προσελήφθη ἀπὸ τον Γεώργιο Σωτηρίου προκειμένου νὰ φιλοτεχνήσει ἀντίγραφα για λογαριασμὸ του ΒΧΜ. Ἔργα τῆς περιλαμβάνονται σήμερα στη συλλογὴ ἀντιγράφων του ΒΧΜ, ἐνὸς ἔγγραφα σχετικὰ με τὴν πρόσληψή τῆς φυλάσσονται στα Ἱστορικά Ἀρχεῖα του Μουσείου, Ἀρχεῖο Γεωργίου Σωτηρίου, στον σχετικὸ με τὴ συλλογὴ ἀντιγράφων φάκελο.

⁴³ Ενδεικτικὰ σημειώνεται ὅτι ο Νικόλαος Φερεκειδῆς κατόρθωνε νὰ ἀποδίδει μία πρὸς μία τὶς ψηφίδες των ψηφιδωτῶν με λάδι σε μουσαμά. Βλ. σχετικὰ Ματθιόπουλος, ὁ.π. (υποσημ. 1),

ντας –με ζωγραφικό τρόπο– ακόμη και τις φθορές τους⁴⁴. Το αποτέλεσμα φαίνεται ότι ικανοποίησε τον Σωτηρίου σε τέτοιο βαθμό, που το 1952 συμπεριέλαβε τις φωτογραφίες πολλών από αυτά στη μελέτη του για τη βασιλική του Αγίου Δημητρίου⁴⁵, θεωρώντας τα, προφανώς, άξια υποκατάστατα των πρωτοτύπων. Επιπλέον, αμέσως μόλις ανέλαβε τη διεύθυνση του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, το 1923, φρόντισε σταδιακά για την αγορά των αντιγράφων αυτών με σκοπό τον εμπλουτισμό της συλλογής του Μουσείου⁴⁶. Πολλά από τα έργα αυτά περιλαμβάνονταν στη μόνιμη έκθεση, στις αίθουσες της πτέρυγας στη δυτική πλευρά της αυλής της Villa Pissia⁴⁷.

Ευτυχώς, πολλές από τις παραστάσεις του Αγίου Δημητρίου που αντιγράφηκαν σώζονται σήμερα στη θέση τους, σε αρκετά καλή κατάσταση. Αυτό ισχύει κυρίως για τα ψηφιδωτά, καθώς και για τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου. Μια σειρά όμως από άλλα αντίγραφα αφορούν τοιχογραφίες που σήμερα δεν σώζονται. Πρόκειται για έργα που κοσμούσαν τις ανώτερες

επιφάνειες των τοίχων του ιερού –σήμερα φέρει αγιογράφιση των τελευταίων δεκαετιών του 20ού αιώνα–, και κυρίως τα μέτωπα των τόξων των κιονοστοιχιών. Πολλές από τις τοιχογραφίες αυτές αντέγραψε ο Κωνσταντίνος Ρούμπρος, ο οποίος μάλιστα φρόντισε σε ορισμένες περιπτώσεις να καταστήσει σαφή τη θέση που κατείχε η παράσταση στον ναό, υπομνηματίζοντάς την πάνω στο αντίγραφο⁴⁸. Και αυτό προφανώς επειδή είχε επίγνωση ότι τα αντίγραφα του θα είχαν τη χρησιμότητα «τεκμηρίων» για έργα που κινδύνευαν να χαθούν οριστικά. Μεταξύ των αντιγράφων του, ζωγραφισμένων με τέμπρα σε χαρτί, αξίζει να αναφερθεί η παράσταση ιστάμενου αγγέλου «από το δεξιό μεγάλο τόξο της αφίδας του ναού» (ΒΧΜ 22823)⁴⁹, επίσης, η απεικόνιση διακοσμητικού μοτίβου εν είδει αραβουργήματος, που κοσμούσε την κάτω ζώνη του μετώπου της νότιας κεντρικής κιονοστοιχίας προς την πλευρά του πλάγιου κλίτους (ΒΧΜ 22903, Εικ. 6)⁵⁰, καθώς και η παράσταση πτηνού δίπλα σε αγγείο, προφανώς από την επάνω ζώνη της ίδιας κιονοστοιχίας (ΒΧΜ

97. Σκώπτη, ό.π. (υποσημ. 1), 392, αριθ. κατ. 720.

⁴⁴ Είναι ενδεικτικό το παράδειγμα αντιγράφου του Émile Gilliéron υιού, στο οποίο δηλώνεται ακόμη και το ίχνος μιας ξύλινης δοκού που διέκοπτε τη ζωγραφική επιφάνεια στην πρωτότυπη τοιχογραφία. Βλ. σχετικά Σκώπτη, ό.π. (υποσημ. 1), 394, αριθ. κατ. 724.

⁴⁵ Γεώργιος και Μαρία Σωτηρίου, *Η βασιλική του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Αθήνα 1952, εικ. 7, 75, 80, 81, 82, 83(;), πίν. 72α, 73α, 74γ, 79α (στο εξής: *Άγιος Δημήτριος*). Πρβλ. Ματθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), 91 και σημ. 79. Αξιοσημείωτο είναι ότι σε τρεις περιπτώσεις χρησιμοποιήθηκαν έγχρωμες φωτογραφίες αντιγράφων, που συνόδευαν ασπρόμαυρες φωτογραφίες των πρωτοτύπων. Βλ. έγχρωμες απεικονίσεις των πιν. 63, 65β και 78. Η επιλογή αυτή επιβεβαιώνει, προφανώς, την πίστη του Γεωργίου Σωτηρίου στη δυνατότητα των αντιγράφων να αποδίδουν την «έγχρωμη εικόνα» των πρωτοτύπων. Άλλωστε, ήδη στην πρώτη του έκθεση «περί τών έργασίων» το 1918 η εικονογράφιση περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, φωτογραφίες δύο αντιγράφων του Émile Gilliéron υιού (Σωτηρίου, «Έκθεσις περί τών έργασίων», ό.π. (υποσημ. 32), πίν. 13 και 14).

⁴⁶ Στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ, συγκεκριμένα στον σχετικό με τη συλλογή αντιγράφων φάκελο του Αρχείου Γεωργίου Σωτηρίου, φυλάσσονται αρκετά έγγραφα, σχετικά με την αγορά των αντιγράφων του Νικολάου Φερεκείδη. Ορισμένα μάλιστα χρονολογούνται το 1930, μετά δηλαδή τον θάνατο του καλλιτέχνη, και αφορούν την αγορά αντιγράφων από τους κληρονόμους του. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει την εκτίμηση που έτρεφε ο Σωτηρίου για τα αντίγραφα του συγκεκριμένου καλλιτέχνη. Η εκτίμηση αυτή μαρτυρείται, άλλωστε, και από το γεγονός ότι ως διευθυντής του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου οργάνωσε το 1924 περιοδική έκθεση με έργα του Φερεκείδη στον

χώρο της Σιναίας Ακαδημίας, όπου στεγαζόταν το Μουσείο εκείνη την εποχή. Βλ. *Έργα Ν. Φερεκείδου. Αντίγραφα μωσαϊκών και τοιχογραφιών εκ του ήρειπωμένου βυζαντινού ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Τοπεία, πορτραίτα και ελληνικά ένδυμασία*, κατάλογος έκθεσης (Α' Έκθεσις Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών, έναρξις εκθέσεως 18ην Μαΐου 1924, Μεγάλη Αίθουσα Σιναίας Ακαδημίας), χ.χρ. [1924].

⁴⁷ Το 1931 περιλαμβάνονταν στη μόνιμη έκθεση 35 αντίγραφα ψηφιδωτών και τοιχογραφιών από τον Άγιο Δημήτριο. Βλ. Γ. Σωτηρίου, *Όδηγός Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1931, 134-139, αριθ. 5, 7-12, 14-19, 32, 34, 36-40, 68, 70, 71, 73, 75, 79, 81, 83, 84, 86, 87, 90-92.

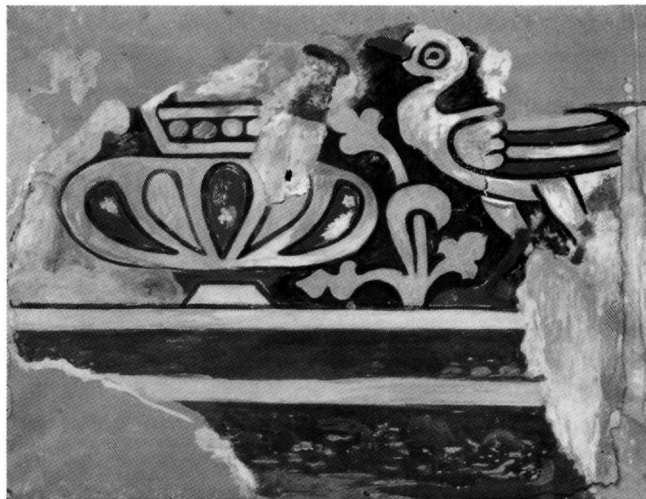
⁴⁸ Βλ. για παράδειγμα το αντίγραφο ΒΧΜ 22938, στο οποίο εικονίζεται τμήμα του τετράλοβου παραθύρου πάνω από το βόρειο τόξο του ιερού, όπου αναγράφεται η επιγραφή: «Τοιχογραφία επί τού άριστε/ρού μεγάλου τόξου τής αφίδος / τού ναού τού Αγίου Δημητρίου / Θεσσαλονίκης». Για το έργο αυτό, που αντιγράφει μη σωζόμενο τμήμα του διακόσμου του ναού, βλ. Σκώπτη, ό.π. (υποσημ. 1), 394-395, αριθ. κατ. 726, όπου και έγχρωμη φωτογραφία.

⁴⁹ Η θέση της παράστασης στον ναό προσδιορίζεται με επιγραφή πάνω στο ίδιο το έργο. Για έγχρωμη φωτογραφία του έργου βλ. Ματθιόπουλος, ό.π. (υποσημ. 1), εικ. στη σ. 88. Η πρωτότυπη τοιχογραφία (βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, πίν. 75) ήταν ακόμη ορατή στη θέση της, πάνω από το βόρειο μεγάλο τόξο του ιερού το 1982, σύμφωνα με περιγραφή του εφημερίου του ναού πρωτοπρεσβυτέρου Ιωάννη Μαίτη (βλ. Πρωτοπρ. Ιωάννης Μαίτης, *Ό ναός τού Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη 1982, 55).

⁵⁰ Για την πρωτότυπη τοιχογραφία βλ. Σωτηρίου, «Έκθεσις περί τών έργασίων» ό.π. (υποσημ. 32), 23, πίν. 11, εικ. 29. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 212, εικ. 85.



Εικ. 6. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.



Εικ. 7. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.

22901, Εικ. 7).⁵¹ Ο ίδιος καλλιτέχνης αντέγραψε και από άλλα σημεία του ναού τοιχογραφίες που σήμερα δεν σώζονται. Για παράδειγμα, η παράσταση της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας στο εσωρράχιο της καμάρας μεταξύ του νότιου τοίχου της βασιλικής και του νότιου περυγίου έχει αποδοθεί με ακρίβεια⁵², αν και με τέμπερα σε χαρτί (ΒΧΜ 22904, Εικ. 8).

Αντίγραφα τμημάτων του διακόσμου του Αγίου Δημητρίου, που σήμερα δεν σώζονται, συγκαταλέγονται μεταξύ των έργων που φιλοτέχνησαν και άλλοι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο έργο της αντιγραφής. Για παράδειγμα, σε αντίγραφο του Émile Gilliéron υιού έχει απεικονισθεί, με τέμπερα σε χαρτί, ένα διακοσμητικό ψηφιδωτό (σχηματοποιημένα άνθη σε φολιδωτά διάχωρα) από το εσωρράχιο του δεξιού παραθύρου της δυτικής όψης του ναού, το οποίο ο Σωτηρίου χρονολογούσε στον 5ο αιώνα (ΒΧΜ 22818, Εικ. 9)⁵³. Επίσης, σε μια ελαιογραφία σε μουσαμά,



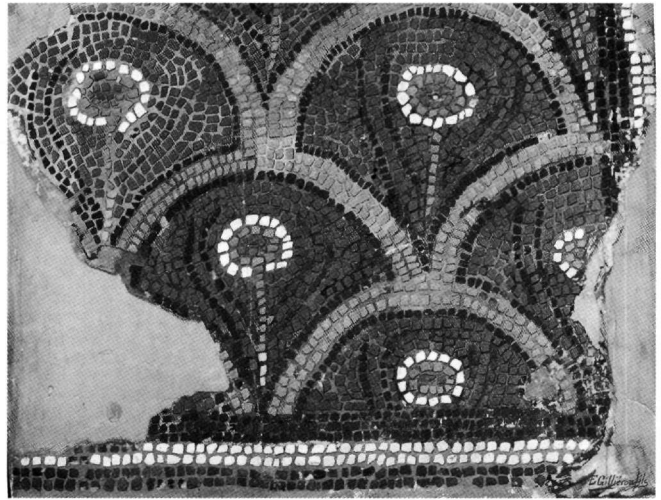
Εικ. 8. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.

⁵¹ Σωτηρίου, Άγιος Δημήτριος, 212. Τον διάκοσμο των δύο ζωνών χρονολογούσε ο Γεώργιος Σωτηρίου μεταξύ του 11ου και του 13ου αιώνα (στο ίδιο, 212-213).

⁵² Την πρωτότυπη τοιχογραφία δημοσιεύει ο Γεώργιος Σωτηρίου σε ασπρόμαυρη φωτογραφία στη μελέτη του για τον Άγιο Δημήτριο (Σωτηρίου, Άγιος Δημήτριος, εικ. 84) και τη χρονολογεί περί τα μέσα του 9ου αιώνα (στο ίδιο, 210). Η σύγκριση της φωτογραφίας με το αντίγραφο πιστοποιεί την «εξωτερική» πιστότητα της αντιγραφής.

⁵³ Βλ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 47), 135, αριθ. 38. Για το πρωτότυπο βλ. Σωτηρίου, Άγιος Δημήτριος, 188. Το κείμενο εικονο-

έργο του Νικολάου Φερεκείδη (ΒΧΜ 22836, Εικ. 10), αντιγράφεται παράσταση παγωνιού που σωζόταν αποσπασματικά στο μέτωπο της βορειοανατολικής κιονοστοιχίας του βόρειου περυγίου του εγκάρσιου κλίτους του ναού και την οποία ο Γεώργιος Σωτηρίου τοποθετούσε χρονικά επίσης στον 5ο αιώνα⁵⁴. Σε μη σωζόμενη τοιχογραφία αντιστοιχεί και το μοναδικό αντίγραφο του Αριστοτέλη Ζάχου που περιλαμβάνεται στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και στο οποίο εικονίζεται, με τέμπρα σε χαρτί, ένας κάρναρος με φρούτα (ΒΧΜ 1904). Επρόκειτο για παράσταση στη βόρεια πλευρά της κεντρικής κιονοστοιχίας του ναού⁵⁵. Την ιδιαίτερη μέριμνα του Γεωργίου Σωτηρίου να διαφυλάξει μέσω της αντιγραφής τμήματα του διακόσμου του ναού του Αγίου Δημητρίου, τα οποία κινδύνευαν άμεσα, μαρτυρεί η περίπτωση μιας τοιχογραφίας σε δύο επάλληλα στρώματα, η οποία βρισκόταν στη στροφή της δεύτερης κλίμακας που οδηγούσε από το νότιο περύγιο του ναού προς την κρύπτη⁵⁶. Στο νεότερο στρώμα, το οποίο ο Σωτηρίου τοποθετούσε χρονικά στην παλαιολόγια περίοδο, εικονιζόταν ο Χριστός Παντοκράτωρ, ένθρονος, ενώ στην επάνω αριστερή γωνία είχε αποκαλυφθεί μια μικρή κεφαλή αγίου, στραμμένου κατά τομή προς τα δεξιά, από πρωιμότερο στρώμα, πιθανώς του 9ου αιώνα⁵⁷. Καμιά από τις δύο αυτές μορφές δεν στάθηκε δυνατόν να διασωθεί, όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Γεώργιος Σωτηρίου στη μελέτη του για τη βασιλική του Αγίου Δημητρίου⁵⁸. Όμως, η διάσωση της συγκεκριμένης τοιχογραφίας μάλλον έμοιαζε αμφίβολη ήδη στα χρόνια αμέσως μετά την πυρκαγιά. Για τον λόγο αυτό φαίνεται ότι ο Γεώργιος Σωτηρίου μερίμνησε, ώστε να αντιγραφεί από δύο καλλιτέχνες, τον Νικόλαο Φερεκείδη και τον Κωνσταντίνο Ρούμπο. Εκείνοι με τη σειρά τους, αντιλαμβανόμενοι προφανώς ότι οι δημιουργίες τους θα ήταν για τους μεταγενέστερους τα μοναδικά



Εικ. 9. Émile Gilliéron υιός: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.



Εικ. 10. Νικόλαος Φερεκείδης: Παγώνι από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. 1919 ή 1922.

τεκμήρια της «εικόνας» μιας σπάνιας περίπτωσης τοιχογραφίας σε επάλληλα στρώματα, έδωσαν μεγάλη βαρύτητα στο έργο της αντιγραφής. Με αυτό τον τρόπο θα

γραφείται με παράσταση του αντιγράφου (στο ίδιο, εικ. 75· εκ παραδρομής αναγράφεται ως έργο του Νικολάου Φερεκείδη, στο ίδιο, 265).

⁵⁴ Βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 204. Το κείμενο εικονογραφείται με παράσταση του αντιγράφου αντί του πρωτοτύπου (στο ίδιο, εικ. 82). Το γεγονός ότι εικονίζεται το αντίγραφο και όχι η πρωτότυπη τοιχογραφία επιβεβαιώνεται από τους ίδιους τους Σωτηρίου στον κατάλογο των εικόνων, στις τελευταίες σελίδες της μελέτης τους (στο ίδιο, 265), όπου η εικονιζόμενη παράσταση προσδιορίζεται σαφώς ως «αντίγραφον Φερεκείδη».

⁵⁵ Για την πρωτότυπη τοιχογραφία βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 204 και εικ. 81 στη σ. 203 (όπου εικονίζεται το έργο του Αρ. Ζάχου).

Για το αντίγραφο βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 1), 393, αριθ. κατ. 723, όπου και έγχρωμη φωτογραφία του.

⁵⁶ Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 202-203.

⁵⁷ Στη μελέτη του για τη βασιλική του Αγίου Δημητρίου, ο Γεώργιος Σωτηρίου περιορίζεται να αναφέρει ότι επρόκειτο για μικρή κεφαλή «εις άδραν άρχαιότροπον τεχνοτροπίαν», χωρίς να προσδιορίζει τη χρονολογία της (Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 203). Όμως στον κατάλογο της έκθεσης του Νικολάου Φερεκείδη στη Σιναία Ακαδημία, το 1924, τη χρονολογεί στον 9ο αιώνα, ό.π. (υποσημ. 46), 7 αριθ. 3.

⁵⁸ Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 202.



Εικ. 11. Νικόλαος Φερεκείδης: Ο Χριστός ένθρονος και κεφαλή αγίου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. 1919 ή 1922.

μπορούσε ίσως να ερμηνευθεί το γεγονός ότι σήμερα είναι γνωστά τέσσερα αντίγραφα της συγκεκριμένης παράστασης, δύο του Νικολάου Φερεκείδη και ισάριθμα του Κωνσταντίνου Ρούμπου.

⁵⁹ Με φωτογραφία του σχεδίου αυτού έχει εικονογραφηθεί το αναφερόμενο στην τοιχογραφία κείμενο στη μελέτη του Γεωργίου και της Μαρίας Σωτηρίου για τον Άγιο Δημήτριο (*Άγιος Δημήτριος*, 202, εικ. 80).

⁶⁰ Το σχετικό έγγραφο, με θέμα «Υποβολή καταστάσεως αγοράς αντιγράφων τοιχογραφιών άγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης» και αριθ. πρωτ. 278/31 Μαρτίου 1930, φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ, συγκεκριμένα στο Αρχείο Γεωργίου Σωτηρίου, στον φάκελο τον σχετικό με τη συλλογή αντιγράφων.

⁶¹ Βλ. Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 47), 135, αριθ. 37.

⁶² Το έργο εντοπίστηκε στον χώρο αυτό από τη γράφουσα το καλοκαίρι του 2000. Στον ίδιο χώρο βρισκόταν ένα ακόμη αντίγραφο του Νικολάου Φερεκείδη, από επίσης χαμένη σήμερα τοιχογραφία της κρύπτης, την παράσταση του αγίου Δημητρίου στη φυλακή,

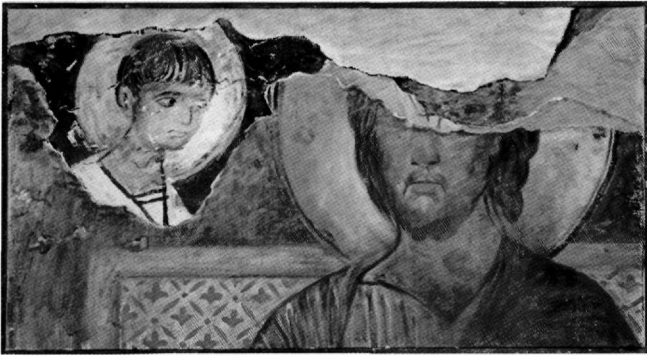
Τα τρία από τα έργα αυτά ανήκουν στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. Πρόκειται για το ένα αντίγραφο του Φερεκείδη, ένα σχέδιο με μολύβι (ΒΧΜ 2458, Εικ. 11)⁵⁹, στο οποίο έχει απεικονισθεί η τοιχογραφία στο σύνολο της, σε μέγεθος μάλλον λίγο μικρότερο του φυσικού (65x47 εκ.), καθώς και για τα δύο αντίγραφα του Κωνσταντίνου Ρούμπου. Στο πρώτο (ΒΧΜ 22910, Εικ. 12) παριστάνεται, με λάδι σε μουσαμά, η μορφή του Χριστού, όχι όμως ολόσωμου, αλλά σε προτομή και, επάνω αριστερά, η κεφαλή του αγίου, ενώ στο δεύτερο (ΒΧΜ 22888, Εικ. 13) εικονίζεται μόνο η μικρή κεφαλή του αγίου και τμήμα του φωτοστεφάνου του Χριστού. Όσον αφορά το τέταρτο αντίγραφο από την ίδια τοιχογραφία, έργο του Νικολάου Φερεκείδη, μια ελαιογραφία σε μουσαμά στην οποία παριστάνονται επίσης ο Χριστός σε προτομή και η μικρή κεφαλή επάνω αριστερά, γνωρίζουμε ότι αγοράστηκε από τον Γεώργιο Σωτηρίου για λογαριασμό του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου τον Μάρτιο του 1930⁶⁰ και περιλαμβανόταν στη μόνιμη έκθεση του Μουσείου μετά την εγκατάστασή του στη Villa Pissia, τον ίδιο χρόνο⁶¹. Σήμερα βρίσκεται στη Θεσσαλονίκη και κοσμεί βοηθητικό χώρο του ναού του Αγίου Δημητρίου⁶². Το αντίγραφο αυτό, όπως και η ελαιογραφία του Κωνσταντίνου Ρούμπου, θα πρέπει να αντιστοιχούν στο φυσικό μέγεθος της τοιχογραφίας, καθώς είναι και τα δύο ίδιων περίπου διαστάσεων⁶³.

Η εκπόνηση αντιγράφων από τον διάκοσμο του Αγίου Δημητρίου φαίνεται ότι ήταν για πολλά χρόνια μέλημα του Γεωργίου Σωτηρίου. Αυτό μαρτυρεί μια επιστολή του Πολύκλειτου Ρέγκου, με ημερομηνία 13 Ιουνίου 1950, η οποία συνόδευε «δύο σχέδια από τον τάφον τής κατακόμβης του Άγιου Δημητρίου»⁶⁴. Επρόκειτο, όπως αναφέρεται σαφώς στην επιστολή, για μικρού μεγέθους

που επίσης ανήκε παλαιότερα στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου και παρουσιαζόταν στη μόνιμη έκθεση (Σωτηρίου, ό.π. (υποσημ. 47), 138, αριθ. 86). Για την πρωτότυπη τοιχογραφία βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 201, πίν. 72α (εικονίζεται το αντίγραφο). Δεν είναι, δυστυχώς, γνωστό πότε και κάτω από ποιες συνθήκες παραχωρήθηκαν τα δύο αυτά έργα στον ναό του Αγίου Δημητρίου.

⁶³ Το έργο του Ρούμπου είναι διαστάσεων 42x78 εκ., ενώ του Φερεκείδη 40x75 εκ., σύμφωνα με το έγγραφο που φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ (βλ. παραπάνω, υποσημ. 60).

⁶⁴ Η επιστολή φυλάσσεται στα Ιστορικά Αρχεία του ΒΧΜ, στο Αρχείο Γεωργίου Σωτηρίου, στον σχετικό με τη συλλογή αντιγράφων φάκελο.



Εικ. 12. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Ο Χριστός σε προτομή και κεφαλή αγίου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.



Εικ. 13. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Κεφαλή αγίου και τμήμα φωτοστεφάνου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Λίγο μετά το 1917.

έργα, για τα οποία ο καλλιτέχνης ανησυχούσε αν θα εξυπηρετούσαν τον Σωτηρίου, καθώς, «λόγω τού σκότους και τής καταστροφής την όποιαν έχουν ύποστή», τα είχε αποδώσει «κατά τὸ δυνατόν». Δυστυχώς, τα σχέδια στα οποία αναφέρεται αυτή η επιστολή δεν έχουν εντοπιστεί στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου. Υπάρχουν, ωστόσο, τρεις μικρού μεγέθους υδατογραφίες στις οποίες έχουν αντιγραφεί οι μορφές της Θεοτόκου και του Προδρόμου (Εικ. 14, 15 και 16) από την παράσταση της Δέησης που κοσμούσε τον τελευταίο σηκό στο δυτικό άκρο της βόρειας στοάς της κρύπτης και την οποία ο Σωτηρίου χρονολογούσε στον 9ο-10ο αιώνα⁶⁵. Στο ένα από αυτά (ΒΧΜ 1905, Εικ. 14), διαστ. 32x24 εκ., εικονίζεται στο σύνολό της η αποσπασματικά σωζόμενη τοιχογραφία, ενώ στα δύο άλλα, ίδιων διαστάσεων, παριστάνονται μόνοι η Θεοτόκος (ΒΧΜ 22974, Εικ. 15) και ο Πρόδρομος (ΒΧΜ 22975, Εικ. 16) αντίστοιχα. Και τα τρία έργα είναι δημιουργίες του Πολύκλειτου Ρέγκου, όπως μαρτυρεί η υπογραφή στο πρώτο από αυτά, στο οποίο αναγράφεται και η χρονολογία: 1951. Απεικόνιζαν, άραγε, και τα «σχέδια» της επιστολής την ίδια τοιχογραφία; Στο ερώτημα αυτό δεν μπορεί να δοθεί ασφαλής απάντηση. Είναι, ωστόσο, βέβαιο ότι γύρω στο 1950 ο καλλιτέχνης εργαζόταν στον Άγιο Δημήτριο⁶⁶ κατά παραγγελία του

Γεωργίου Σωτηρίου, αντιγράφοντας πολύ φθαρμένα τμήματα του διακόσμου. Είναι επίσης πιθανό η εργασία αυτή να συνδεόταν με τη μελέτη του Γεωργίου και της Μαρίας Σωτηρίου για τον ναό, που θα ήταν τότε στα τελευταία στάδια πριν από τη δημοσίευση. Σε κάθε περίπτωση, τα τρία αντίγραφα του Πολύκλειτου Ρέγκου στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου διασώζουν την «έγχρωμη εικόνα» μας χαμένης σήμερα τοιχογραφίας της κρύπτης του ναού.

Η αντιγραφή παραστάσεων από τον διάκοσμο του Αγίου Δημητρίου μαρτυρεί την πίστη του Γεωργίου Σωτηρίου στη λειτουργία των αντιγράφων ως μέσων τεκμηρίωσης. Το γεγονός ότι αρκετά από τα αντίγραφα αυτά αντιστοιχούν σε χαμένα σήμερα πρωτότυπα τον δικαιώνει. Ωστόσο, ο Σωτηρίου δεν αντιμετώπισε με τον τρόπο αυτό μόνο τον διάκοσμο του κατεστραμμένου ναού της Θεσσαλονίκης, για την τύχη του οποίου είχε κάθε λόγο να ανησυχεί. Η αντίληψή του για τη «σωστική» λειτουργία των αντιγράφων αφορούσε όλα τα δείγματα της βυζαντινής τέχνης, τα οποία θεωρούσε αξιόλογα και άξια να διατηρηθούν για τις επόμενες γενιές.

Μια τέτοια περίπτωση αποτελούν οι τοιχογραφίες της σπηλιάς τής Πεντέλης. Τα έργα αυτά είχαν εγείρει το ενδιαφέρον του Γεωργίου Σωτηρίου, όπως προκύπτει από άρθρο του το 1927⁶⁷, στο οποίο επισήμαινε τη σπουδαιό-

⁶⁵ Για την πρωτότυπη τοιχογραφία βλ. Σωτηρίου, *Άγιος Δημήτριος*, 201-202.

⁶⁶ Όπως γνωρίζουμε από τη βιογραφία του καλλιτέχνη (βλ. υποσημ. 39), ο Πολύκλειτος Ρέγκος ζούσε στη Θεσσαλονίκη από το 1935. Από το 1937 έως το 1949 δίδασκε σχέδιο και χρώμα στο Πειραματικό Σχολείο, ενώ ο 1951 διορίστηκε στη θέση του διευ-

θυντή στο σχεδιαστήριο της Γεωπονοδασολογικής Σχολής του ΑΠΘ. Επομένως, γύρω στο 1950 φαίνεται ότι είχε την ευκαιρία να συνεργασθεί με τον Γεώργιο Σωτηρίου για την αντιγραφή παραστάσεων από τον ναό του Αγίου Δημητρίου.

⁶⁷ Γ. Α. Σωτηρίου, «Η σπηλιά τής Πεντέλης», *HME* 1927, 45-59.



Εικ. 14. Πολύκλειτος Ρέγκος: Η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος δεδόμενοι από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. 1951.

τητά τους – αν και τις θεωρούσε, εσφαλμένα, έργα του 11ου και όχι του 13ου αιώνα, όπως πραγματικά είναι⁶⁸ – και συνιστούσε την αντιγραφή τους. Όταν, λοιπόν, ο Φώτης Κόντογλου προσελήφθη ως συντηρητής έργων τέχνης στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο το 1930⁶⁹, φαίνεται ότι ο Σωτηρίου του ανέθεσε να αντιγράψει ορισμένες από τις τοιχογραφίες του τρούλου. Στη συλλογή αντιγράφων του Μουσείου περιλαμβάνονται σήμερα δύο αντίγραφα,

⁶⁸ Για τις τοιχογραφίες της σπηλιάς της Πεντέλης βλ. Ντούλα Μουρίκη, «Οι βυζαντινές τοιχογραφίες των παρεκκλησίων της σπηλιάς της Πεντέλης», ΔΧΑΕ Ζ' (1973-1974), 79-119, πίν. 20-44. Οι τοιχογραφίες του τρούλου χρονολογούνται με επιγραφή στο έτος 1233/1234 (στο ίδιο, 87).

⁶⁹ Για τη θητεία του Φώτη Κόντογλου στο Βυζαντινό Μουσείο, όπως αυτή μαρτυρείται από έγγραφα που φυλάσσονται σήμερα στα Ιστορικά Αρχεία του Μουσείου, στον σχετικό με τη συλλογή αντιγράφων φάκελο του Αρχείου Γεωργίου Σωτηρίου, βλ. Σκώττη,



Εικ. 15. Πολύκλειτος Ρέγκος: Η Θεοτόκος δεομένη από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. 1951.

της μορφής του αρχαγγέλου Γαβριήλ, με χρονολογία «1930»⁷⁰ και του προφήτη Δανιήλ (ΒΧΜ 2467, Εικ. 17), στο οποίο αναγράφεται η χρονολογία «1931»⁷¹. Οι τοιχογραφίες του τρούλου του βόρειου παρεκκλησίου της σπηλιάς της Πεντέλης υπέστησαν ζημιές από τον σεισμό που έπληξε την Αττική τον Φεβρουάριο του 1981, γεγονός που οδήγησε στην ανάγκη αποτοίχισής τους. Σήμερα φυλάσσονται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο⁷².

ό.π. (υποσημ. 1), 390-392, κυρίως αριθ. κατ. 719.1 και 719.2.

⁷⁰ Για το έργο αυτό βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 35), εικ. 456. Η ίδια, ό.π. (υποσημ. 1), 391-392, αριθ. κατ. 717. Και στα δύο υπάρχει έγχρωμη φωτογραφία του έργου.

⁷¹ Για το έργο αυτό βλ. Ν. Ζίας (επιμ.), Φώτης Κόντογλου. Άναδρομική Έκθεση, 1986, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη 1986, εικ. 45 (έχει τυπωθεί ανεστραμμένο εκ παραδρομής).

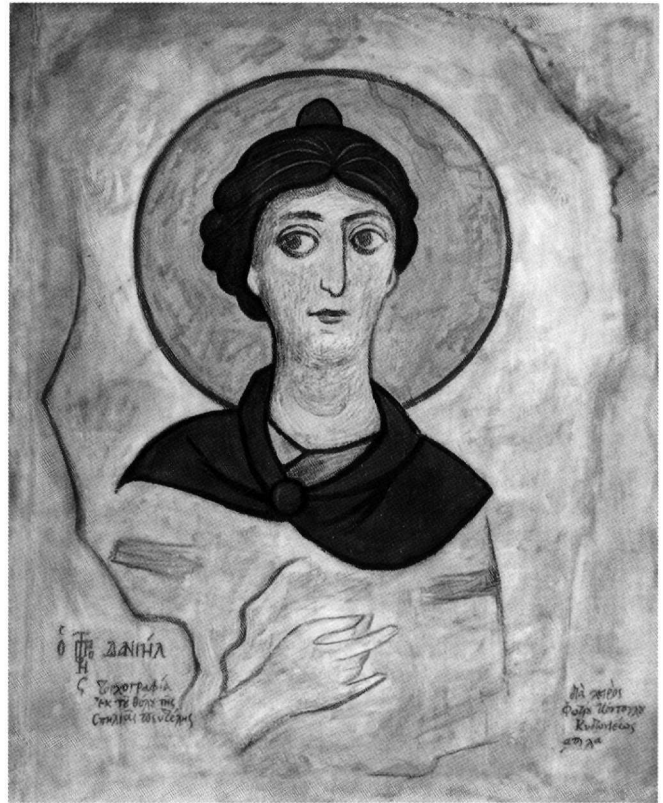
⁷² Οι τοιχογραφίες μεταφέρθηκαν στο ΒΧΜ το 1987 (Μυρτάλη Αχειμάστου-Ποταμάνου, «Βυζαντινό και Χριστιανικό Μου-



Εικ. 16. Πολύκλειτος Ρέγκος: Ο Πρόδρομος δεόμενος, από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. 1951.

Ωστόσο, από τη μορφή του Δανιήλ, καθώς και από τη γειτονική της, του προφήτη Ηλία, δεν σώζεται πλέον το επάνω μέρος. Και αυτό επειδή αρχαιοκάπηλοι είχαν προλάβει να αφαιρέσουν τις προτομές των δύο αυτών μορφών πριν από το καλοκαίρι του 1981, όταν ο συντηρητής έργων τέχνης Σταύρος Παπαγεωργίου μετέβη στο μνημείο προκειμένου να αρχίσουν οι εργασίες συντήρησης των τοιχογραφιών των δύο παρεκκλησίων⁷³.

Έτσι, το αντίγραφο του Φώτη Κόντογλου αποτελεί ενδιαφέρον τεκμήριο της «έγχρωμης εικόνας» της χαμέ-



Εικ. 17. Φώτης Κόντογλου: Ο προφήτης Δανιήλ από το βόρειο παρεκκλήσιο της σπηλιάς της Πεντέλης. 1931.

νης μορφής του προφήτη Δανιήλ. Βέβαια, η μορφή είναι γνωστή από τη δημοσίευση των τοιχογραφιών από την Ντούλα Μουρίκη, η οποία τις είχε μελετήσει μετά την πρώτη συντήρησή τους, το 1972, και είχε εικονογραφήσει τη μελέτη της με ασπρόμαυρες φωτογραφίες (Εικ. 18)⁷⁴. Επομένως, υπάρχει η δυνατότητα σύγκρισης με το πρωτότυπο, προκειμένου να διαπιστωθεί κατά πόσο το αντίγραφο είναι αξιόπιστο. Και φυσικά είναι δυνατή η συναγωγή συμπερασμάτων από την παρατήρηση των σωζόμενων τοιχογραφιών του τρούλου.

σειο», ΑΔ 42 (1987), Χρονικά, 4-5), αφού πρώτα παρουσιάστηκαν στην έκθεση στο Παλιό Πανεπιστήμιο το 1985 (βλ. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1986, αριθ. κατ. 32-35). Σήμερα περιλαμβάνονται στη νέα μόνιμη έκθεση του Βυζαντινού Μουσείου (βλ. Ανδρομάχη Κατσελάκη, «Αττική: Μια βυζαντινή επαρχία», *Βυζαντινές Συλλογές. Η μόνιμη έκθεση*,

Αθήνα 2008, εικ. 112, 119. Η ίδια, «Τοιχογραφίες», *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου* (υποσημ. 35), εικ. 87).

⁷³ Ευχαριστώ θερμά τη συντηρήτρια έργων τέχνης Θάλεια Παπαγεωργίου για την πληροφορία.

⁷⁴ Μουρίκη, ό.π. (υποσημ. 68), πίν. 21-44. Ειδικά για τη μορφή του προφήτη Δανιήλ βλ. στο ίδιο, πίν. 30, 33, 37.



Εικ. 18. Σπηλιά Πεντέλης, βόρειο παρεκκλήσιο. Προφήτες (ΔΧΑΕ Ζ' (1973-1974), πίν. 33).

Διαπιστώνεται, λοιπόν, ότι ο καλλιτέχνης είχε την πρόθεση να αποδώσει με πιστότητα το πρωτότυπο όσον αφορά την εικονογραφία και το μέγεθος. Ως προς την τεχνική όμως, αντέγραψε την τοιχογραφία με τέμπερα σε μουσαμά, γεγονός που εκ των πραγμάτων δεν του επέτρεπε να επιτύχει το πλάσιμο της σάρκας της βυζαντινής μορφής. Επιπλέον, λαμβάνοντας υπόψη τη συνολική στάση του Κόντογλου απέναντι στη διαδικασία της αντιγραφής, όπως αυτή μαρτυρείται τόσο από δηλώσεις του⁷⁵, όσο και από άλλα αντίγραφά του⁷⁶, φαίνεται ότι ο ζωγράφος επιδίωξε σκόπιμα να απομακρυνθεί από τη βυζαντινή τοιχογραφία και να θέσει την προσωπική του σφραγίδα στο έργο του. Παρατηρώντας τη μορφή του προφήτη στο αντίγραφο, είναι σαφές ότι υπάρχει αισθητή απόκλιση από το πρωτότυπο, κυρίως στην απόδοση των γυμνών μερών (το χέρι αποδίδεται άσαρκο και αρκετά παραμορφωμένο) και του προσώπου (το σχήμα

είναι πιο επίμηκες, τα μάτια πιο στρογγυλά, το βλέμμα στραμμένο ελαφρώς προς τα αριστερά). Γενικά, η μορφή στο σύνολό της είναι πιο ραδινή και παραπέμπει μάλλον σε πρωτότυπα έργα του καλλιτέχνη που χρονολογούνται γύρω στο 1930⁷⁷.

Όλα τα παραπάνω αναδεικνύουν το πρόβλημα που έχουν να αντιμετωπίσουν όσοι επιχειρήσουν να «γνωρίσουν» ένα χαμένο έργο μέσα από αντίγραφο του φιλοτεχνημένο στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα: Το αυτονόητο, εκείνη την εποχή, δικαίωμα παρέμβασης του εκάστοτε καλλιτέχνη κατά τη διαδικασία της αντιγραφής, εξαιτίας της επιθυμίας του είτε να πειραματιστεί με τη βυζαντινή τέχνη είτε να δημιουργήσει ένα έργο αισθητικά «βελτιωμένο» σε σχέση με το πρωτότυπο, ήταν δυνατό να οδηγήσει σε αντίγραφα που απέκλιναν, περισσότερο ή λιγότερο, από τις βυζαντινές και μεταβυζαντινές συνθέσεις. Επιπλέον, η χρήση διαφορετικών υλικών και η εφαρμογή

⁷⁵ Βλ. υποσημ. 25.

⁷⁶ Είναι ενδεικτικά αντίγραφά του με μορφές αγίων από το καθολικό της μονής του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία, τα οποία περιλαμβάνονται στη συλλογή του ΒΧΜ. Για ένα από αυτά, με αριθ. ευρ. ΒΧΜ 23064 βλ. Σκώττη, ό.π. (υποσημ. 13), 109, εικ. 29.

⁷⁷ Για παράδειγμα, σε μορφές από την «Κοιλιάδα του Κλαυθμόνως», έργο που χρονολογείται περί το 1930, βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου ζωγράφος*, Αθήνα 1991, 50-51, εικ. 95. Η μορφή του προφήτη Δανιήλ μπορεί να συγκριθεί περισσότερο με τις αγένειες μετωπικές μορφές της σύνθεσης.

διαφορετικών τεχνικών διαφοροποιούσαν de facto το αντίγραφο από το πρωτότυπο, ενώ παράλληλα οι αποκλίσεις από το φυσικό μέγεθος ήταν πολύ συνηθισμένες κατά την αντιγραφή. Απαιτείται λοιπόν να έχει κάθε φορά ο μελετητής μια συνολική αντίληψη της στάσης ενός αντιγραφέα απέναντι στο έργο της αντιγραφής, να λαμβάνει, επίσης, υπόψη του τις καλλιτεχνικές τάσεις που εκείνος υπηρετούσε στις πρωτότυπες δημιουργίες του και ασφαλώς να έχει βαθιά εξοικείωση με τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη προκειμένου να είναι σε θέση να αξιολογήσει με ασφάλεια ένα αντίγραφο και κυρίως να διακρίνει πίσω από τις κάθε είδους παρεμβάσεις –στην τεχνοτροπία, το μέγεθος ή την τεχνική– την πραγματική «εικόνα» του μη σωζόμενου πρωτοτύπου.

Ωστόσο, το πρόβλημα αυτό δεν αναιρεί την αξία των αντιγράφων, τα οποία αποτελούν πράγματι μοναδικά τεκμήρια της έγχρωμης εικόνας των χαμένων πρωτοτύπων. Έτσι, οι βυζαντινολόγοι, οι συλλέκτες και οι καλλιτέχνες, που πίστευαν ότι θα μπορούσαν μέσω της αντιγραφής να καταστήσουν γνωστά στις επόμενες γενιές τα απειλούμενα με οριστική απώλεια παλαιοχριστιανικά, βυζαντινά και μεταβυζαντινά έργα, έχουν δικαιωθεί σε μεγάλο βαθμό.

Παράρτημα

Κατάλογος των αντιγράφων στη συλλογή του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, τα οποία απεικονίζονται στο παρόν άρθρο.

Εικ. 1. Παντελής Ζωγράφος: Η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Καβαλάρη στον Ελαιώνα Αττικής. Αντίγραφο. Περί το 1920. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 23005).

Εικ. 3. Παντελής Ζωγράφος: Η Θεοτόκος του Ευαγγελισμού από τον ναό του Αγίου Γεωργίου Καβαλάρη στον Ελαιώνα Αττικής. Αντίγραφο από τη σειρά «Βυζαντινή Πινακοθήκη». 1920. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 23020).

Εικ. 4. Παντελής Ζωγράφος: Η Πλατυτέρα από τον ναό της Παναγίας Μουσταπίδενας στον Ελαιώνα Αττικής. Αντίγραφο. Περί το 1916 (;). Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 1830).

Εικ. 5. Παντελής Ζωγράφος: Η Πλατυτέρα από τον ναό της Παναγίας Μουσταπίδενας στον Ελαιώνα Αττικής.

Αντίγραφο. Από τη σειρά «Βυζαντινή Πινακοθήκη». 1916. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 23019).

Εικ. 6. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22903).

Εικ. 7. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22901).

Εικ. 8. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Η Θεοτόκος ένθρονη βρεφοκρατούσα από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22904).

Εικ. 9. Émile Gilliéron υιός: Διακοσμητικό μοτίβο από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22818).

Εικ. 10. Νικόλαος Φερεκίδης: Παγώνι από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. 1919 ή 1922. Λάδι σε μουσαμά (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22836).

Εικ. 11. Νικόλαος Φερεκίδης: Ο Χριστός ένθρονος και κεφαλή αγίου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. 1919 ή 1922. Σχέδιο με μολύβι σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 2458).

Εικ. 12. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Ο Χριστός σε προτομή και κεφαλή αγίου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Λάδι σε μουσαμά (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22910).

Εικ. 13. Κωνσταντίνος Ρούμπος: Κεφαλή αγίου και τμήμα φωτοστεφάνου από τον Άγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. Λίγο μετά το 1917. Τέμπρα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22888).

Εικ. 14. Πολύκλειτος Ρέγκος: Η Θεοτόκος και ο Πρόδρομος δεόμενοι από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. 1951. Υδρόχρωμα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 1905).

Εικ. 15. Πολύκλειτος Ρέγκος: Η Θεοτόκος δεομένη από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. 1951. Υδρόχρωμα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22974).

Εικ. 16. Πολύκλειτος Ρέγκος: Ο Πρόδρομος δεόμενος από την κρύπτη του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης. Αντίγραφο. 1951. Υδρόχρωμα σε χαρτί (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 22975).

Εικ. 17. Φώτης Κόντογλου: Ο προφήτης Δανιήλ από το βόρειο παρεκκλήσιο της σπηλιάς της Πεντέλης. Αντίγραφο. 1931. Τέμπρα σε μουσαμά (αριθ. ευρ. ΒΧΜ 2467).

COPIES OF LOST EARLY CHRISTIAN,
BYZANTINE AND POST-BYZANTINE WORKS
IN THE COLLECTION OF THE BYZANTINE AND CHRISTIAN MUSEUM

One of the lesser known collections of the Byzantine and Christian Museum, the Collection of Copies, presents an interesting characteristic: It includes, among other things, copies of early Christian, Byzantine and post-Byzantine works that no longer survive. These copies constitute testimonies regarding the form of the lost originals. This function of the copies fulfills the purpose for which they were created to a great degree: At the end of the 19th and the early decades of the 20th century researchers and admirers of Byzantine art, who were deeply concerned about the fate of works that were threatened by the ravages of time and human indifference, assigned the copying of these works to contemporary painters. They did this because they believed that copies were capable of preserving the memory of the image of works destined to be lost to a degree that would make it even possible to study the originals through these copies in the future.

Certainly, approaching lost works through their copies made at the end of the 19th and early decades of the 20th century requires great caution: Many artists copied the originals with relative freedom, adding their own personal stamp. Characteristic are some of the copies from the collection of Vasileios Lampikis, which he donated to the Byzantine Museum in 1925. The copies of the collection were made around the year 1920 by Pantelis Zografos, an accomplished expert on Byzantine painting concerned about the fate of Byzantine and post-Byzantine monuments, often small and remote ones. Some of his copies represent works that no longer survive or are badly damaged and thus are greatly interesting. However, he often tailored his copies to his own personal artistic preferences, influenced by the Nazarene style and contemporary Russian art. This fact must be taken into consideration by current researchers attempting to recompose the image of the lost works. For example, comparing two copies (Figs 1 and 3) depicting the Virgin of the Annunciation (18th c.) from the now destroyed church of Saint George in Elaionas, Attica with the black-and-white photograph of the same figure (Fig. 2) published in 1933 by Anastasios Orlandos, it becomes clear that beyond the differentiation in size and style, there are iconographic and stylistic divergencies from the original. Even greater care is required when the researcher

does not have an old photograph of the lost work. For example, the *Platytera* from the church of the Virgin Moustapidaina in Elaionas (18th c.), whose fate is unknown, is rendered in two copies by Pantelis Zografos (Figs 4 and 5) in such a different manner that the “recovery” of the image of the original is difficult. In one copy (Fig. 5), in particular, the artist apparently tried to remold the worn faces of the figures in accordance with his own artistic preferences.

On the other hand, a group of copies from the mosaics and wall paintings of Saint Demetrios in Thessaloniki, made under the care of George Soteriou in the years immediately after the fire in 1917 by artists such as Émile Gilliéron, Nikolaos Ferekeides, Constantin Roubos and the architect Aristotelis Zachos, seem to render the originals accurately and only diverge in the technique. The creation of these copies clearly aimed at preserving the image of the originals, about whose fate Soteriou was worried, for future generations. Some of these, in fact, depict parts of the decoration which do not survive (Figs 6-13).

Soteriou’s attempt to preserve parts of the decoration of Saint Demetrios through copying was not limited to the time period right after the fire. Three small watercolors by Polykleitos Regos (Figs 14-16) from 1951 most likely attest to this. They represent what was then a fragmentarily surviving and now lost wall painting from the crypt.

The copy of the now lost figure of the prophet Daniel from the dome of the north chapel of the Cave of Penteli is also related to the personage of George Soteriou. It is a work of Photis Kontoglou from 1931 (Fig. 17). However, in this case the artist has placed his personal stamp on the copy, as can be concluded from the comparison with the black-and-white photograph of the original (Fig. 18) published by Doula Mouriki in 1974.

Therefore, during the “reconstitution” of the “image” of a lost early Christian, Byzantine or post-Byzantine work through the use of a copy, the possibility of the intervention of the artistic personality of the copyist must be taken into consideration. Nevertheless, this does not detract from the importance of copies as a means of preserving the color image of lost originals, vindicating those who at the end of the 19th and early decades of the 20th century believed in this exact role of copies to “save”.