ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1962)

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ'

Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν. Εξ αφορμής μίας απολεσθείσης βυζαντινής εικόνος της Ζακύνθου (πίν. 35-46)

Ανδρέας ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

doi: 10.12681/dchae.725

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ Α. (1962). Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν. Εξ αφορμής μίας απολεσθείσης βυζαντινής εικόνος της Ζακύνθου (πίν. 35-46). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *2*, 77–100. https://doi.org/10.12681/dchae.725

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 12/10/2024 06:32:32

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η παλαιολόγειος παράδοσις εις την μετά την άλωσιν ζωγραφικήν. Εξ αφορμής μίας απολεσθείσης βυζαντινής εικόνος της Ζακύνθου (πίν. 35-46)

Ανδρέας ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 2 (1960-1961), Περίοδος Δ'• Σελ. 77-100

ΑΘΗΝΑ 1962

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Η ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΕΙΟΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΑΛΩΣΙΝ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΝ

ΕΞ ΑΦΟΡΜΗΣ ΜΙΑΣ ΑΠΟΛΕΣΘΕΙΣΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΙΚΟΝΟΣ ΤΗΣ ΖΑΚΥΝΘΟΥ

(Πίν. 35 - 46)

Τὸ γεγονός, ὅτι ἡ μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογραφία, μέχρι τέλους τοὐλάχιστον τοῦ 16ου αἰῶνος, συνεχίζει τὴν εἰκονογραφικήν, ἐν μέρει δὲ καὶ τὴν τεχνικὴν παράδοσιν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἔχει βεβαίως πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ. Εἰς προηγουμένην ἐργασίαν ἐξητάσαμεν ἤδη λεπτομερῶς τὴν ὑπάρχουσαν στενὴν σχέσιν μεταξὺ τῶν παλαιολογείων προτύπων καὶ τῶν ζωγραφικῶν ἔργων, ποὺ ἐξετέλεσαν κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα οἱ μεγάλοι Κρῆτες ἁγιογράφοι [1]. Ἡ μελέτη ἐν τούτοις μιᾶς ἀπολεσθείσης παλαιολογείου εἰκόνος καὶ τοῦ πιστοτάτου αὐτῆς ἀντιγράφου, ὅπως τὸ διασῴζει μία εἰκὼν τοῦ 16ου αἰῶνος, εὑρισκομένη εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου, μᾶς ἔδωκεν ἀφορμὴν πρὸς πλατυτέραν ἐξέτασιν τῆς σχέσεως μεταξὺ τῶν προτύπων τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ τῶν ἔργων τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἀπὸ τὴν ἐξέτασιν αὐτὴν προέκυψαν μερικὰ συμπεράσματα ἄξια λόγου, ὅπως νομίζω, ἀναφερόμενα κυρίως εἰς τὰς διαφόρους μορφάς, τὰς ὁποίας παρουσιάζει ἡ ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος χρησιμοποίησις τῶν παλαιολογείων προτύπων.

Αἱ παρατηρήσεις, ἀπὸ τὰς ὁποίας ὡδηγήθημεν εἰς τὰ συμπεράσματα ταῦτα, ἐβασίσθησαν κυρίως εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας καὶ τοῦτο, διότι οἱ μετὰ τὸν Θεοφάνην τοιχογράφοι ἀκολουθοῦν πιστότατα καὶ ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν τὰς διακοσμήσεις τοῦ μεγάλου τούτου Κρητὸς ἁγιογράφου καὶ ἰδίως τὴν ὑπ' αὐτοῦ κατὰ τὸ 1535 γενομένην τοιχογράφησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος. Καὶ αὐτοὶ δὲ ἀκόμη οἱ τοιχογράφοι, οἱ προικισμένοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ἐλάχιστα ἠδυνήθησαν νὰ ἐλευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους [2].

---

1. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, 178 κέξ.

2. Διὰ τὰ ζητήματα ταῦτα βλ. Ξυγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 112 κέξ.

Ἡ ἐξέτασις ὀλίγων ἀξιολογωτάτων φορητῶν εἰκόνων, αἱ ὁποῖαι, ὅπως θὰ ἴδωμεν, δύνανται νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τὸν 15ον αἰῶνα, μᾶς ἐπέτρεψε νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῆς παλαιολογείου τεχνικῆς μέχρι τῶν ἔργων τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰῶνος.

Ἀνάγκη ὅμως, προτοῦ ἔλθωμεν εἰς τὰ ζητήματα αὐτά, νὰ ἴδωμεν τὰ κατὰ τὴν ἀπολεσθεῖσαν παλαιολόγειον εἰκόνα.

I

Ἡ εἰκὼν αὕτη εὑρίσκετο εἰς τὸν ναὸν τῆς Φανερωμένης Ζακύνθου, κατεστράφη δέ, μαζὶ μὲ τὴν ἐκκλησίαν καὶ μὲ τὰ τόσα ἄλλα ἐκεῖ πολύτιμα κειμήλια, κατὰ τοὺς φοβεροὺς σεισμοὺς τοῦ Αὐγούστου 1953 καὶ τὴν πυρκαϊάν, ποὺ ἐπηκολούθησε. Τὸ πολύτιμον τοῦτο ζωγραφικὸν ἔργον εἶχον εὕρει πρὸ πολλῶν ἐτῶν ἀπερριμμένον εἰς τὸν γυναικωνίτην τοῦ ναοῦ. Ἀπὸ τὴν πρόχειρον ἐξέτασίν του εἶχον πεισθῆ ὅτι πρόκειται περὶ εἰκόνος σημαντικωτάτης, λόγῳ τέχνης καὶ ἐποχῆς, ἔσπευσα δὲ τότε νὰ λάβω μερικὰς φωτογραφίας της, ἐπιφυλασσόμενος νὰ τὴν ἐξετάσω λεπτομερέστερον, δοθείσης εὐκαιρίας. Δυστυχῶς ἡ εὐκαιρία αὐτὴ δὲν εὑρέθη. Εἶμαι συνεπῶς ὑποχρεωμένος νὰ ἐκθέσω ἐδῶ τὰ πορίσματα τῆς μελέτης, ποὺ ἔκαμα μὲ βάσιν τὰς φωτογραφίας, τὰς ὁποίας εἶχα τότε λάβει, φωτογραφίας κάπως προχείρους καὶ ἀτελεῖς, πάντως ὅμως ἱκανὰς νὰ δώσουν ἰδέαν ἀρκετὰ σαφῆ τοῦ πολυτίμου αὐτοῦ ἔργου, τοῦ διὰ παντὸς ἀπολεσθέντος.

Ἡ εἰκὼν εἶχεν ὕψος 1 περίπου μέτρου καὶ ἦτο ζωγραφημένη ἐπὶ λίαν παχείας σανίδος ἐκ βαρυτάτου ξύλου, τὸ ἐξαιρετικὸν δὲ βάρος ἐπηύξανον δύο παχύτατα ἐγκάρσια ξύλα (τρέσες), τὰ ὁποῖα ἦσαν προσηλωμένα εἰς τὸ ὄπισθεν μέρος τοῦ πίνακος. Ἐντὸς πλαισίου, σκαλισμένου ἐπὶ τῆς ἰδίας σανίδος, εἰκονίζετο ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὄρθιος (Πίν. 35-37). Ὁ Εὐαγγελιστὴς εἶχε τὸ σῶμα ἐστραμμένον ἐλαφρῶς πρὸς ἀριστερά, τὸ δὲ πρόσωπον, περίπου κατὰ μέτωπον, ἠτένιζε τὸν θεατήν. Ὅλον τὸ σῶμά του περιεβάλλετο ἀπὸ πολύπτυχον ἱμάτιον, τοῦ ὁποίου τὸ ἄκρον κατέπιπτε λοξῶς ὑπὸ τὴν δεξιὰν χεῖρα. Διὰ τῆς ἀριστερᾶς ὁ Θεολόγος ὑπεβάσταζε τὸ πρὸ τοῦ στήθους του ὀγκῶδες ἡμιάνοικτον Εὐαγγέλιον, τὸ ὁποῖον συνεκράτει κατὰ τὸ ἄνω μέρος καὶ διὰ τῆς δεξιᾶς. Εἶναι πολὺ πιθανὸν ὅτι εἰς τοὺς δακτύλους τῆς δεξιᾶς του χειρὸς εἶχε γραφίδα[1].

---

1. Εἰς τὰς φωτογραφίας ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν εἶναι εὐδιάκριτος. Τὴν ὑποθέτω κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44). Γραφίδα ἐπίσης κρατεῖ ὁ Ἰωάννης καὶ εἰς τὴν φορητὴν ψηφιδωτὴν εἰκόνα τῆς ἁγιορειτικῆς Μονῆς τῆς Λαύρας. Βλ. Ν. Κονταρατόφ, Μνημεῖα τῆς χριστιανικῆς τέχνης τοῦ Ἄθω (ρωσ.), Πετρούπολις 1902, πίν. XXXIV.

Εἰς τὴν κατὰ τὸ ἥμισυ ἀνοικτὴν σελίδα τοῦ βιβλίου ἀνεγινώσκετο μέρος ἀπὸ τὰς πρώτας φράσεις τοῦ κατὰ Ἰωάννην μὲ κεφαλαῖα ἰδιοτύπου, ὡς πρός τινα γράμματα, μορφῆς καὶ μὲ διάταξιν ἐπίσης ἰδιότυπον (Πίν. 36):

ΕΝ ΑΡΧΗ
ΗΝ Ο
[Λόγος καὶ ὁ Λό]ΓΟΣ
[ἦν π]ΡΟΣ ΤΟΝ
[Θεὸν] Κ(ΑΙ) Θ(ΕΟ)Σ
[ἦν ὁ Λό]ΓΟΣ
[Οὗτος] ΗΝ

Ἄξιον προσοχῆς εἰς τὴν ἐπιγραφὴν αὐτὴν εἶναι ὅτι ὁ ζωγράφος ἔγραψε μόνον τὸ πρὸς δεξιὰ τέλος τῶν στίχων, διότι τὸ πρὸς ἀριστερὰ μέρος τῆς σελίδος καλύπτεται ἀπὸ τὰ φύλλα τοῦ ἡμιανοίκτου βιβλίου. Εἰς τὴν ρεαλιστικὴν αὐτὴν λεπτομέρειαν θὰ ἐπανέλθωμεν κατωτέρω.

Μὲ τὸν βραχίονα τῆς ἀριστερᾶς του χειρὸς ὁ Ἰωάννης ἐστήριζεν ἐπὶ τοῦ στήθους, ὁμοῦ μετὰ τοῦ Εὐαγγελίου, καὶ ὀγκῶδες μελανοδοχεῖον, ἀποτελούμενον ἀπὸ κύλινδρον περιέχοντα τὴν μελάνην καὶ προσκολλημένην εἰς αὐτὸν τετράπλευρον θήκην διὰ τὰς γραφίδας.

Κατὰ τὴν δεξιὰν ἄνω γωνίαν τῆς εἰκόνος παρίστατο ἡ εὐλογοῦσα χεὶρ τοῦ Θεοῦ, ἐξερχομένη ἀπὸ τμῆμα κύκλου, δηλοῦντος τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐξεπέμποντο λογχοειδεῖς ἀκτῖνες πρὸς τὸν Ἰωάννην. Ἀριστερὰ τέλος, παρὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ, ἡ συνήθης ἐπιγραφή: *Ὁ Ἅ(γιος) Ἰω(άννης) | ὁ Θεολόγος.*

Ὁ τύπος τοῦ ὀρθίου Εὐαγγελιστοῦ ἢ Ἀποστόλου, ὑπὸ τὴν μορφὴν ποὺ εἶχεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, μὲ τὸ ἡμιάνοικτον δηλαδὴ βιβλίον εἰς τὰς χεῖρας, εἶναι πολὺ παλαιός. Τὸν εὑρίσκομεν ἀρκετὰ ἀνάλογον κατὰ τὸν 10ον, τὸν 11ον καὶ τὸν 12ον αἰῶνα καὶ εἰς μικρογραφίας χειρογράφων[1] καὶ εἰς τοιχογραφίας[2]. Ἀπὸ τὸν τύπον ὅμως αὐτὸν ἀπεμακρύνετο κάπως ἡ ἐπὶ τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου μορφὴ καὶ εἰς μερικὰς δευτερευούσης σημασίας λεπτομερείας, ὅπως π.χ. κατὰ τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Εὐαγγελιστὴς ἐκράτει τὸ ἡμιάνοικτον βιβλίον, κυρίως ὅμως ὡς πρὸς τὴν κατὰ μέτωπον παράστασιν τοῦ προσώπου, ἐνῷ τὸ σῶμα εἰκονίζετο μὲ ἐλα-

1. Βλ. A. Friend, ἐν The Art Studies, πίν. I, VII. M. Gengaro, F. Leoni, G. Villa, Codici decorati e miniati della Ambrosiana, Milano 1957, πίν. XXIV καὶ σ. 115 κέξ., ἀριθ. 30. W. H. P. Hatch, Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, Cambridge, Massachusetts 1931, πίν. XLVIII.

2. Γ. Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, Α', Λεύκωμα, Ἀθῆναι 1935 (Πραγματεῖαι τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, Γ'), πίν. 75 β.

φρὰν πρὸς ἀριστερὰ στροφήν, ἀκόμη δὲ καὶ ὡς πρὸς τὴν θέσιν τῶν ποδῶν. Εἰς τὰ παλαιὰ μνημεῖα ἡ κεφαλὴ ἀκολουθεῖ τὴν πλαγίαν ἐλαφρὰν στροφὴν τοῦ σώματος. Ἐκεῖ ἡ μορφὴ εἴτε κύπτει πρὸς τὸ ἀνοικτὸν βιβλίον εἴτε ἔχει ἐστραμμένον τὸ πρόσωπον πρὸς τὴν διεύθυνσιν τοῦ σώματος, δὲν βλέπει δηλαδὴ τὸν θεατήν, ὅπως τοῦτο συνέβαινεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Τὴν διαφορετικὴν ὅμως, σχετικῶς πρὸς τὸ σῶμα, στροφὴν αὐτὴν τῆς κεφαλῆς, ἡ ὁποία δίδει ζωηρὰν ἐντύπωσιν κινήσεως, τὴν εὑρίσκομεν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν Παλαιολόγων [1].

Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου οἱ ἄκροι πόδες τοῦ Ἰωάννου ἦσαν ζωγραφημένοι ὁ εἷς πλησιέστατα τοῦ ἄλλου καὶ μόνον ἐλαφρὰ κάμψις τοῦ γόνατος ἐδείκνυεν ὅτι τὸ ἀριστερὸν σκέλος ἦτο τὸ ἐν ἀναπαύσει. Εἰς τὰ παλαιότερα ὅμως μνημεῖα δὲν ἀπαντῶμεν τὸ σχῆμα αὐτὸ τῆς διατάξεως τῶν ποδῶν, παρὰ εἰς ἐλαχίστας μόνον καὶ σπανιωτάτας ἐξαιρέσεις [2]. Κατὰ κανόνα σχεδὸν εἰς τὰ μνημεῖα ταῦτα ἡ ὀρθία μορφὴ ἔχει τὰ σκέλη εἴτε τὸ ἓν πλησιέστατα τοῦ ἄλλου εἴτε ἐλαφρῶς ἀπέχοντα, ἀλλὰ πάντοτε χωρὶς κάμψιν τοῦ γόνατος, οὕτως ὥστε τὸ ἐξωτερικὸν περίγραμμα τοῦ κάτω σώματος νὰ παραμένῃ ἐντελῶς εὐθύγραμμον [3]. Ἀπεναντίας, ἡ διάταξις αὐτὴ τῶν σκελῶν, ὅπως ἦτο εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, ἀπαντᾷ συχνότατα κατὰ τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων, ἰδίως εἰς τὰ μνημεῖα τοῦ πρώτου ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος [4], ταύτην δὲ συνεχίζουν καὶ οἱ μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογράφοι [5].

Χαρακτηριστικὴ ἦτο εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου ἡ λοξὴ σχεδίασις τοῦ ἄκρου τοῦ ἱματίου κάτω ἀπὸ τὴν δεξιὰν χεῖρα τοῦ Εὐαγγελιστοῦ. Εἰς τὰ παλαιὰ δηλαδὴ μνημεῖα τὸ ἄκρον τοῦ ἱματίου πίπτει κατακορύφως, ἐνῷ εἰς τὴν ἐξεταζομένην εἰκόνα τοῦτο εἶχε θέσιν λοξήν, σχηματίζον μετὰ τοῦ σκέ-

---

1. Βλ. π.χ. τὴν ἀπὸ τοῦ 1321 τοιχογραφίαν τῆς Γκρατσάνιτσας εἰς τὴν Σερβίαν: V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, I, Beograd 1930, πίν. 50 b.

2. Βλ. τὴν μικρογραφίαν τοῦ Ἰακώβου εἰς τὸν ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος κώδ. 37 τοῦ Παναγίου Τάφου παρὰ Hatch, ἔνθ' ἀν., πίν. XXXVI.

3. Βλ. τὰ εἰς τὴν σ. 79, σημ. 1 παραδείγματα.

4. Βλ. π.χ. G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 96. 4, 103. 4, 119. 9, 130. 2. Ἐπίσης G. Millet, Monuments de l'Athos. I. Les peintures, Paris 1927, πίν. 11. 3, 27. 1, 67. 2 κ.ἄ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, 1958, I, εἰκ. 217.

5. Τὸν τύπον αὐτὸν ἔχει ὁ Συμεὼν εἰς τὴν Ὑπαπαντήν, ὅπως τὸν ἐζωγράφησαν οἱ Κρῆτες τὸν 16ον αἰῶνα εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους: Millet, Athos, πίν. 119. 5, 188. 3, 198. 2, 222. 3. Τοῦτον ἐχρησιμοποίησε καὶ ὁ Δαμασκηνὸς διὰ τὸν Παῦλον, ποὺ ἐζωγράφησεν εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῆς Βενετίας. Βλ. Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος 1930, εἰκ. εἰς τὴν σελ. 85, ὅπου ὁ Παῦλος διακρίνεται ἀμυδρῶς εἰς τὴν ἄνω σειρὰν τῶν εἰκόνων, δεξιὰ τῆς ἁψῖδος. Κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα τὰ παραδείγματα εἶναι πολὺ ὀλιγώτερα.

λους ὀξεῖαν γωνίαν. Τὴν λοξὴν αὐτὴν θέσιν, ποὺ δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τὸ ἄκρον τοῦ ἱματίου ἀνυψοῦται ἐλαφρῶς λόγῳ τῆς ἀποτόμου στροφῆς τοῦ σώματος, ἐπανευρίσκομεν ὁμοίαν ἢ καὶ περισσότερον ἔντονον τὸ 1428 εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστρᾶ[1].

Ἀρκετὸν ἐξ ἄλλου ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἀπεικόνισις τοῦ ὀγκώδους μελανοδοχείου, τὸ ὁποῖον ὁ Ἰωάννης στηρίζει ἐπὶ τοῦ στήθους μὲ τὸν ἀριστερόν του βραχίονα. Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ μελανοδοχείου εἶναι σπανιωτάτη κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους. Ἐκ τῆς πρὸ τῶν Παλαιολόγων ἐποχῆς δὲν θὰ εἶχον ν' ἀναφέρω ἄλλο παράδειγμα ἐκτὸς ἀπὸ τὴν μικρογραφίαν τοῦ Λουκᾶ εἰς τὸν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11ου αἰῶνος Βατικανὸν κώδ. 1208[2], καὶ τοῦτο μὲ κάποιαν ἀμφιβολίαν. Ἐκ δὲ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων ἀρκοῦμαι ν' ἀναφέρω τὴν ἀπὸ τοῦ 1315 τοιχογραφίαν τοῦ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸν ναὸν τοῦ Χριστοῦ τῆς Βεροίας[3] καὶ τὴν σχεδὸν σύγχρονον εἰς τὸ Πρωτᾶτον τοῦ Ἁγίου Ὄρους, ὅπου τὸ μελανοδοχεῖον εἰκονίζεται συγκρατῶν ἐπὶ τοῦ στήθους του καθ' ὅμοιον τρόπον ὁ Πρόχορος, ὁ γράφων καθ' ὑπαγόρευσιν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου[4]. Εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν αἰώνων ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν εἶναι τόσον σπανία. Μὲ μελανοδοχεῖον τύπου λίαν ἀναλόγου εἰκονίζεται καὶ πάλιν ὁ Δαμασκηνὸς τὸ 1548 εἰς τὰς ἀνεκδότους κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος των τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, ἔργα πιθανώτατα τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Ἀλλ' ἐντελῶς ὅμοιον τὸ μελανοδοχεῖον εὑρίσκομεν εἰς μίαν ἀξιολογωτάτην εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου[5] (Πίν. 44). Ἡ εἰκὼν αὐτή, θεωρουμένη ἐντελῶς ἀπιθάνως, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ἔργον τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, παριστάνει τὸν Ἅγιον Ἰωάννην τὸν Θεολόγον μέχρι περίπου τῶν μηρῶν καὶ εἶναι ἐντελῶς σχεδὸν ὁμοία, ὡς πρὸς τὸν τύπον, μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου.

Μία ἄλλη τέλος λεπτομέρεια εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου ἀξία προσοχῆς εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὴν ἡμιάνοικτον σελίδα τοῦ Εὐαγγελίου, ποὺ κρατεῖ ὁ Ἰωάννης. Ὅπως δηλαδὴ εἴδομεν, ἀπὸ τοῦ δευτέρου στίχου, ἀπὸ τοῦ

---

1. Millet, Mistra, πίν. 144. 2, 145. 2-3.

2. Βλ. Friend, ἔνθ' ἀν., πίν. VII. 92, ὅπου ὅμως ἡ εἰκὼν εἶναι μικρὰ καὶ ὄχι πολὺ εὐκρινής. Τὸ βιβλίον τοῦ S. Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg im Breisgau 1893, πίν. XII, ὅπου ἡ ἀπεικόνισις θὰ εἶναι ἀσφαλῶς εὐκρινεστέρα, δὲν ἠδυνήθην νὰ ἴδω.

3. Ἀπεικόνισις ἐν A. Xyngopoulos, Thessalonique et la peinture macédonienne, Ἀθῆναι 1955, πίν. 10. 1.

4. Millet, Athos, πίν. 37. 2.

5. Ἀπεικόνισις καὶ ἐν H. Kehrer, Greco als Gestalt des Manierismus, München 1939, εἰκ. 34, ὅπου ἐσφαλμένως γράφεται ὅτι παριστάνει τὸν Εὐαγγελιστὴν Λουκᾶν.

ὁποίου ἡ σελὶς φαίνεται κατὰ τὸ ἥμισυ, ὁ τεχνίτης ἔγραψε μόνον τὸ τέλος τῶν φράσεων. Ἀνάλογον παράδειγμα δὲν θὰ εὕρωμεν εἰς ἐποχὴν προγενεστέραν τῶν Παλαιολόγων. Εἰς τὰς μικρογραφίας τῶν παλαιοτέρων χειρογράφων[1], εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος μικρὰν εἰκόνα τοῦ Θεολόγου, τὴν εὑρισκομένην εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου[2], ὅπως καὶ εἰς τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν τοιχογραφίαν τῆς Κύπρου[3], αἱ πρῶται λέξεις τοῦ κατὰ Ἰωάννην εἶναι γραμμέναι κιονιδὸν εἰς τὸ φαινόμενον μέρος τῆς σελίδος, μὲ τρόπον δηλαδὴ εὑρισκόμενον ἐντελῶς ἔξω τῆς πραγματικότητος. Καὶ εἰς τὴν μικρὰν λοιπὸν αὐτὴν λεπτομέρειαν ἐπανευρίσκομεν τὸ ρεαλιστικὸν πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, τὸ ὁποῖον συνεχίζεται ἀκόμη τὸν 16ον αἰῶνα, ὡς δεικνύει ἡ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44), ἡ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσα, ὅπου ἡ ἐπιγραφὴ εἰς τὸ Εὐαγγέλιον ἔχει τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς διάταξιν μὲ τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου.

Θετικωτέρας κάπως ἐνδείξεις διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνος καὶ τὴν ἔνταξίν της εἰς κύκλον ἀναλόγων ζωγραφικῶν ἔργων μᾶς παρέχει ἡ ἐξέτασις τῆς τεχνικῆς της ἐκτελέσεως. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ (Πίν. 37) ἡ τεχνικὴ παρουσίαζεν ἐξαιρετικὴν λιτότητα ἐκτελέσεως. Ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ γενικοῦ χρώματος τοῦ προσώπου, δηλαδὴ τοῦ *«προπλασμοῦ»*, ὁ τεχνίτης εἶχεν ἐπιθέσει τὸ φωτεινὸν μέρος τῆς σαρκός, τὸ *«σάρκωμα»*, εἰς λίαν περιωρισμένης ἐκτάσεως κηλίδας, ἐπὶ τοῦ μετώπου, τῶν ζυγωματικῶν καὶ τῆς ρινός. Λόγῳ τῆς ἐλαχίστης φωτεινότητος τοῦ σαρκώματος, ἦτο τοῦτο μόλις αἰσθητόν, σχεδὸν ἀδιόρατον. Τὰ λίαν ὅμως ἐξέχοντα σημεῖα τοῦ προσώπου, καθὼς καὶ τὰς ρυτίδας ἐπὶ τοῦ μετώπου, εἶχεν ἰσχυρότατα τονίσει ὁ ζωγράφος μὲ μικρὰς ἐντόνως φωτεινὰς παραλλήλους γραμμάς, αἱ ὁποῖαι οὐσιαστικῶς ἀπέδιδον, αὐταὶ καὶ μόναι, τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου. Ἐπρόκειτο οὕτω περὶ τεχνικῆς, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἔλειπε παντελῶς τὸ περίγραμμα καὶ ἡ σταθερὰ γραμμή, ἡ σχεδιάζουσα τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ ἀκρίβειαν.

Μὲ τὴν τεχνικὴν αὐτήν, τὴν φαινομενικῶς ἁπλουστάτην, ἡ ὁποία ὅμως ἦτο τὸ καταστάλαγμα μεγάλης πείρας καὶ βαθείας παρατηρήσεως, εἶχε κατορθώσει ὁ ζωγράφος νὰ δώσῃ εἰς τὸ ἔργον του καταπληκτικὴν ἐνάργειαν ζωῆς καὶ ἐκφράσεως. Τὰ σχεδὸν ἀκαθόριστα καὶ μόλις διαγραφόμενα χαρακτηριστικὰ ἔδιδον εἰς τὴν μορφὴν τοῦ Ἰωάννου ὑψηλὴν πνευματικότητα συνδυασμένην μὲ κάποιαν ἐντύπωσιν μυστηρίου.

---

1. Βλ. προχείρως Hatch, ἔνθ' ἀν., πίν. XLIV, LV.

2. A. Xyngopoulos ἐν Mélanges Henri Grégoire, II (Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, 10, 1950), 659 κέξ. καὶ πίν. I. Βλ. καὶ τὴν παρατήρησιν αὐτόθι, σ. 660, σημ. 1. Ἀπεικόνισις προχείρως καὶ ἐν W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 42.

3. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 79, σημ. 2.

Ἡ τεχνική, ποὺ μὲ τόσην γνῶσιν ἐχρησιμοποίησεν ὁ ἁγιογράφος, δὲν ἦτο βεβαίως μοναδικὴ εἰς τὸ ἔργον αὐτό. Εἶναι μία ἀπὸ ἐκείνας ποὺ ἐχρησιμοποίησεν ἡ πολύμορφος καὶ πολύπλευρος ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Ἡ τεχνικὴ αὐτή, ὅπως παρουσιάζετο εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, ἀπαντᾷ ὁμοία ἢ ἀνάλογος καὶ εἰς ἄλλα ζωγραφικὰ ἔργα, ἡ ἐξέτασις τῶν ὁποίων, μερικῶν τοὐλάχιστον ἐξ αὐτῶν, θὰ μᾶς βοηθήσῃ εἰς τὸν κατὰ προσέγγισιν χρονολογικὸν προσδιορισμὸν τοῦ ἀπολεσθέντος τούτου ἔργου.

Τὴν τεχνικὴν αὐτὴν εὑρίσκομεν εἰς σειρὰν εἰκόνων, ἐκ τῶν ὁποίων ὅμως οὐδεμία δυστυχῶς, καθ' ὅσον γνωρίζω, εἶναι χρονολογημένη μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν καὶ ὡς ἐκ τούτου ἐλαχίστην βοήθειαν δύνανται νὰ παράσχουν εἰς τὸ ζήτημα, ποὺ ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ.

Περισσότερον θετικὰς ἐνδείξεις μᾶς παρέχουν αἱ τοιχογραφίαι. Τοῦτο οὐδόλως θὰ φανῇ βεβαίως παράδοξον εἰς τὸν ἔχοντα ὑπ' ὄψιν ὅτι ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἤδη ἡμίσεος τοῦ 13ου αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ παλαιότερον, ἡ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος εἶχεν ἀρχίσει νὰ ἐπηρεάζῃ τὴν τοιχογραφίαν καὶ ὅτι ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14ου αἰῶνος ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ ἡ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας συμπίπτουν σχεδὸν ἀπολύτως[1]. Τὸ μνημεῖον τὸ συγγενέστερον πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐκτελέσεως, εἶναι ἀναμφιβόλως αἱ τοιχογραφίαι τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστρᾶν. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταί, ὡς γνωστόν, δὲν εἶναι ἀκριβῶς χρονολογημέναι. Εἰς ἄλλην ἐργασίαν μου, μὲ βάσιν τὴν συγγενικὴν τεχνικὴν μερικῶν ἀσφαλῶς χρονολογημένων μνημείων, κατέληξα εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ διακόσμησις τῆς Περιβλέπτου θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῇ μὲ πολλὴν πιθανότητα ἐντὸς τῆς δεκαετίας 1375 καὶ 1385[2]. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου διεκρίναμεν δύο ζωγράφους, οἱ ὁποῖοι, ἂν καὶ κατὰ βάσιν ἀκολουθοῦν τὴν ἰδίαν τεχνικήν, ἐν τούτοις τὴν ἐφαρμόζουν κατὰ τρόπον διάφορον ἕκαστος. Ἡ εἰκὼν τῆς Ζακύνθου παρουσίαζε στενὴν συγγένειαν πρὸς τὸν ἕνα ἐξ αὐτῶν, πρὸς ἐκεῖνον δηλαδή, ἔργα τοῦ ὁποίου εἶναι αἱ λαμπραὶ συνθέσεις τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, ἡ περίφημος Θεία Λειτουργία καὶ μερικαὶ μορφαὶ ἁγίων. Τὴν σχέσιν μεταξὺ τοῦ ζωγράφου τούτου τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου δύναταί τις εὐχερῶς νὰ διαπιστώσῃ ἀπὸ τὴν σύγκρισιν πρὸς τὴν ἐνταῦθα παρατιθεμένην κεφαλὴν μιᾶς τῶν Μυροφόρων ἀσπαζομένης τὴν χεῖρα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ, ποὺ εἶναι τμῆμα ἀπὸ τὴν πλήρη δραματικότητος σύνθεσιν τῆς Ἀποκαθηλώσεως (Πίν. 38).

Δύο ἄλλαι διακοσμήσεις συγγενοῦς τεχνικῆς, χρονολογημέναι αὐταί, εἶναι ἀφ' ἑνὸς αἱ ἀπὸ τοῦ 1376 τοιχογραφίαι εἰς τὴν Θεοσκέπαστον τῆς Τρα-

---

1. Βλ. διὰ τὸ ζήτημα τοῦτο Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 16 κέξ.
2. Ξυγγόπουλος, ἔνθ' ἀν., 29 - 33.

πεζοῦντος[1] καὶ ἀφ' ἑτέρου αἱ ἀπὸ τοῦ 1389 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου εἰς τὰ στενὰ τοῦ ποταμοῦ Τρέσκα παρὰ τὰ Σκόπια[2]. Ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὸ ἡμέτερον ζήτημα ἔχει ἡ μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἀπεικόνισις τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου[3] (Πίν. 39). Εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτήν, τὴν ὁποίαν ἐκ πρώτης ὄψεως θὰ ἠδύνατο κανεὶς νὰ ἐκλάβῃ ὡς φορητὴν εἰκόνα, ἡ τεχνικὴ εἶναι εἰς τὴν βάσιν της ἡ ἰδία μὲ τὸ ἀπολεσθὲν ἔργον τῆς Ζακύνθου. Ἡ ἐφαρμογή της ὅμως ἀπὸ τὸν ἁγιογράφον εἶναι κάπως διάφορος. Τὸ σάρκωμα ἔχει φωτεινότητα μεγαλυτέραν καὶ ἐκτείνεται εὐρύτερον ἐπὶ τοῦ σκιεροῦ προπλασμοῦ, αἱ λευκαὶ ἐντόνως φωτειναὶ μικραὶ παράλληλοι γραμμαὶ δὲν ἔχουν χρησιμοποιηθῆ μὲ τὴν ἰδίαν φειδὼ καὶ λιτότητα, οὔτε μὲ τὴν ἰδίαν τέχνην, εἰς τὸ γένειον δὲ τέλος καὶ εἰς τὴν κόμην παρουσιάζουν αὗται αἰσθητὴν σχηματοποίησιν, τὴν ὁποίαν δὲν εὑρίσκομεν εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα. Αἱ διαφοραὶ ὅμως αὐταὶ ὀφείλονται ἀναμφιβόλως εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἱκανότητα τοῦ ἁγιογράφου. Τὸ οὐσιῶδες πάντως εἶναι ὅτι ἡ βάσις τῆς τεχνικῆς παρουσιάζεται ἡ ἰδία.

Ὅτι ἡ τεχνικὴ αὐτή, ὅπως τὴν εἴδομεν εἰς τὴν Περίβλεπτον καὶ εἰς τὰ ἄλλα μνημεῖα, εἶναι ἡ κυριαρχοῦσα κατὰ τὸ τελευταῖον κυρίως τέταρτον τοῦ 14ου αἰῶνος καὶ εἰς τὴν τοιχογραφίαν καὶ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα, δεικνύουν ἐπίσης τὰ ἔργα τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἕλληνος τὰ σῳζόμενα εἰς τὴν Ρωσίαν[4]. Τὴν τεχνικὴν πράγματι αὐτὴν βλέπομεν ὄχι μόνον εἰς τὰς ἀληθῶς καταπληκτικῆς δυνάμεως τοιχογραφίας, τὰς ὁποίας οὗτος ἐξετέλεσε τὸ 1378 εἰς τὸν ναὸν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Νοβγοροδ[5], ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς περισσότερον συντηρητικὰς φορητὰς εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως, τὰς ὑπ' αὐτοῦ γενομένας τὸ 1405 εἰς τὸν ναὸν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ Κρεμλίνου τῆς Μόσχας[6]. Τὴν τεχνικὴν δὲ αὐτὴν συνεχίζουν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὴν Ρωσίαν καὶ οἱ μαθηταὶ τοῦ Θεοφάνους[7]. Τέλος ὁ εἷς τῶν ζωγράφων, ποὺ

---

1. Περὶ αὐτῶν βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 28 κέξ. καὶ πίν. 5. 2.

2. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 29, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

3. Εἰκὼν ἐν S. Radojčić, Les maîtres de l'ancienne peinture serbe (σερβ. μετὰ γαλλ. περιλήψεως), Beograd 1955, πίν. XXIX.

4. Βλ. περὶ τούτου Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 31 κέξ., ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

5. Βλ. Β. Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.), Μόσχα 1947 - 1948, II, πίν. 291 - 300. Μερικαὶ ἀπεικονίσεις προχείρως ἐν P. Muratoff, La peinture byzantine, Paris 1928, πίν. CCLI, CCLII. Ἐπίσης ἐν Ξυγγοπούλου, ἔνθ' ἀν., πίν. 8. 2.

6. Βλ. Β. Λάζαρεφ εἰς τὰ Βυζαντινὰ Χρονικά, 9, 1956, σ. 193 κέξ., πίν. 2 κέξ. Βλ. τὴν μεγεθυσμένην λεπτομέρειαν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας ἐν Β. Λάζαρεφ, Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγοροὸ (ρωσ.), Μόσχα 1947, πίν. 56.

7. Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Μεταμορφώσεως εἰς τὴν Συλλογὴν Τρετιάκωφ τῆς Μόσχας παρὰ Λάζαρεφ εἰς τὰ Βυζαντινὰ Χρονικά, ἔνθ' ἀν., πίν. 21 - 26.

διεκόσμησαν τὸ 1428 τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ, ὁ ἐκτελέσας τὰς μορφὰς τῶν ἁγίων, χρησιμοποιεῖ τὴν ἰδίαν τεχνικήν, ἀλλ' ἐξελιγμένην κάπως καὶ τροποποιημένην, διότι εἰς τὰ ἔργα του τὸ φωτεινὸν σάρκωμα ἐκτείνεται τόσον, ὥστε σχεδὸν καλύπτει κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος του τὸν σκοτεινὸν προπλασμὸν [1] (Πίν. 40). Προχωρεῖ δηλαδὴ οὗτος πολὺ περισσότερον ἀπὸ τὸν ἐκτελέσαντα τὸ 1389 τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου, περὶ τῶν ὁποίων ἐγένετο ἀνωτέρω λόγος. Ἐπίσης οὗτος πολλαπλασιάζει τὰς ἐντόνους λευκὰς μικρὰς γραμμὰς καὶ συγχρόνως δίδει εἰς αὐτὰς κάποιαν πλαστικότητα, τὴν ὁποίαν δὲν εὑρίσκομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Εἶναι φανερὸν ὅτι ἡ Παντάνασσα ἀντιπροσωπεύει στάδιον μεταγενέστερον εἰς τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς, τῆς ὁποίας τὰ κατόπιν στάδια, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν προϊοῦσαν πλαστικότητα τῶν λευκῶν γραμμῶν, θὰ ἔχωμεν τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρακολουθήσωμεν κατωτέρω.

Οὕτω, ἀπὸ τὴν γενομένην συγκριτικὴν ἔρευναν καταλήγομεν εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ τεχνικὴ τοῦ προσώπου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου ἦτο συγγενεστάτη πρὸς τὴν χρησιμοποιουμένην ὑπὸ τῶν ἁγιογράφων κατὰ τὸ τελευταῖον τέταρτον τοῦ 14ου καὶ κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 15ου αἰῶνος. Τὸ συμπέρασμα τοῦτο ἐνισχύει ἀρκετὰ ἡ ἐξέτασις τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου εἶχεν ἐπεξεργασθῆ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐνδύματος τοῦ Εὐαγγελιστοῦ.

Ὅ,τι ἐχαρακτήριζε τὸ ἔνδυμα εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα ἦτο ἀφ' ἑνὸς ἡ πολύπλοκος καὶ σχεδὸν γεωμετρικὴ μορφὴ τῶν πτυχῶν, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ ἰσχυρὸς καὶ ἀπότομος φωτισμός των. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῶν δύο τούτων στοιχείων. Τὴν πολύπλοκον διάταξιν τῶν πτυχῶν ἀνευρίσκομεν εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστρᾶ χρησιμοποιηθεῖσαν ἀπὸ τὸν ἕνα τῶν ζωγράφων, ἐκεῖνον ποὺ ἐξετέλεσε τὴν Ἀνάληψιν [2]. Ἀργότερον, τὸ 1428, τὴν ἐπανευρίσκομεν εἰς τὴν Παντάνασσαν καὶ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναλήψεως, ἡ ὁποία, ὅπως καὶ ἄλλαι, συνθέσεις, ἀκολουθοῦν, ὡς γνωστόν, τὴν Περίβλεπτον [3], ἐντονωτέραν ὅμως εἰς τὰς ὁλοσώμους ὀρθίας μορφὰς τῶν Ἑβδομήκοντα Ἀποστόλων [4], καθὼς καὶ εἰς μερικοὺς προφήτας τοῦ τρούλλου καὶ εἰς ἄλλα μεμονωμένα πρόσωπα [5]. Βεβαίως ἡ πτυχολογία τοῦ Ἰωάννου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου δὲν ἔφθανεν εἰς τὴν ὑπερβολὴν τῶν μορφῶν τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς Παντανάσσης, τὸ σύστημα ὅμως ἦτο περίπου τὸ αὐτό.

Ὁ φωτισμὸς τῶν πτυχῶν εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα ἠκολούθει ὡρι-

---

1. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., πίν. 9. 2. Πρβ. καὶ σ. 34 κέξ.
2. Millet, Mistra, πίν. 109.
3. Πρβ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, ἔκδ. 2α, Ἀθῆναι 1956, 90 κέξ.
4. Millet, Mistra, πίν. 145. 2-3.
5. Αὐτόθι, πίν. 147. 1, 148. 2.

σμένην τεχνικὴν πολὺ ἀνάλογον εἰς τὴν βάσιν της μὲ ἐκείνην ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει ὁ ζωγράφος καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ. Ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ δηλαδὴ χρώματος τοῦ ἱματίου αἱ πτυχαὶ εἶχον δηλωθῆ μὲ ἐντόνως φωτεινὰ μικρὰ ἐπίπεδα, κυρίως ὅμως μὲ ἁπλᾶς φωτεινὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι ἐτόνιζον τὰς ἐξεχούσας ἀκμάς των. Διάμεσος τόνος μεταξὺ τοῦ ἐντόνως σκοτεινοῦ χρώματος τοῦ ἱματίου καὶ τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων πτυχῶν δὲν ὑπῆρχε, διὰ ν' ἀποτελέσῃ τὴν μετάβασιν καὶ νὰ δώσῃ πλαστικότητα εἰς τὸ ἔνδυμα. Ἐπρόκειτο συνεπῶς καὶ ἐδῶ περὶ μιᾶς λιτῆς τεχνικῆς, ἀναλόγου μὲ τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν εἰς τὸ πρόσωπον, τεχνικῆς, ἡ ὁποία σκοπὸν εἶχε νὰ διαγράψῃ μὲ ὀλίγα, ἀλλ' ἔντονα φῶτα ὡρισμένα μόνον προεξέχοντα σημεῖα τοῦ πολυπτύχου ἐνδύματος. Τὸν τρόπον αὐτὸν τοῦ ἀποτόμου φωτισμοῦ χρησιμοποιοῦν, ἀλλ' ὄχι κατὰ σύστημα, καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς Περιβλέπτου, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι αἱ φωτειναὶ ἐπιφάνειαι ἔχουν μεγαλυτέραν ἔκτασιν, κυρίως ὅμως τὸ χρῶμα τοῦ ἐνδύματος δὲν εἶναι ἐκεῖ πολὺ βαθύ, ὑπάρχει δὲ καὶ διαβάθμισις τόνου μεταξὺ τῶν σκιερῶν καὶ τῶν ἐντόνως φωτιζομένων μερῶν [1]. Τὰ ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ ὑφάσματος ἀπότομα φῶτα, συνδυασμένα μὲ διάμεσον τόνον, ὁ ὁποῖος μετριάζει τὴν ἔντασίν των, εὑρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Παντάνασσαν [2]. Τὸν ἔντονον τέλος αὐτὸν φωτισμὸν τῶν ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ ὑφάσματος πτυχῶν, εἴτε ἐντελῶς ἀπότομον εἴτε συνδυασμένον μὲ διαμέσους τόνους, τὸν εὑρίσκομεν εἰς σειρὰν φορητῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας συνήθως τοποθετοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος [3].

Ἡ ἐξέτασις οὕτω τῆς πτυχολογίας καὶ τοῦ φωτισμοῦ της εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου μᾶς ὁδηγεῖ εἰς τὰ ἴδια συμπεράσματα, εἰς τὰ ὁποῖα εἴχομεν καταλήξει ἀναλύοντες τὴν τεχνικήν, τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ ζωγράφου εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ. Κατὰ ταῦτα τὸ ζωγραφικὸν αὐτὸ ἔργον ἀνῆκε κατὰ πᾶσαν πιθανότητα εἰς τὰ τελευταῖα ἔτη τοῦ 14ου ἢ εἰς τὰ πρῶτα τοῦ 15ου αἰῶνος, ἦτο δὲ πάντως παλαιότερον τοῦ ἔτους 1428, κατὰ τὸ ὁποῖον διεκοσμήθη ἡ Παντάνασσα.

---

1. Millet, Mistra, πίν. 118. 4, 120. 3-4, 123. 1-2, 127. 2.
2. Αὐτόθι, πίν. 138. 2, 139. 2, 140. 1, 3, 145. 2, 148. 1-2.
3. Βλ. π.χ. προχείρως Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, II, πίν. 319, 321, 323, 348, 349. Felicetti-Liebenfels, ἔνθ' ἀν., πίν. 100 B, 105, 127 B. Τὴν ἰδίαν τεχνικὴν παρουσιάζουν καὶ αἱ εἰκόνες ἐπὶ τῆς περιφήμου Λειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας, τοποθετουμένης συνήθως εἰς τὸ ἔτος 1463. Διὰ λόγους ὅμως, τοὺς ὁποίους ἀνέπτυξα ἀλλαχοῦ, θεωρῶ τὸ ἔργον τοῦτο παλαιότερον τοῦ 1463, γενόμενον ἴσως περὶ τὰ τέλη τοῦ 14ου ἢ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 15ου αἰῶνος, πάντως πρὸ τοῦ 1452. Βλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 75 κέξ. καὶ πίν. 18. 2.

II

Ὁ τύπος τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, ὅπως παριστάνετο εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, μᾶς δίδει ἀφορμὴν διὰ μίαν πλατυτέραν κάπως ἔρευναν τοῦ ζητήματος τοῦ σχετικοῦ μὲ τὴν ἐπιβίωσιν τῆς παλαιολογείου εἰκονογραφίας εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνων.

Ὅπως εἴδομεν ἀνωτέρω, ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου ἐπαναλαμβάνεται ἐντελῶς σχεδὸν ὅμοιος, ἀλλὰ μέχρι τῶν μηρῶν, εἰς μίαν εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44). Ἡ εἰκὼν αὕτη δὲν εἶναι βεβαίως ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, ὡς θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, πάντως ὅμως ἀνήκει εἰς τοὺς χρόνους τῆς ἀκμῆς τοῦ ἁγιογράφου τούτου, εἰς τὸ δεύτερον δηλαδὴ ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸν ἴδιον περίπου τύπον ἐπανευρίσκομεν κατὰ τὴν ἰδίαν ἐποχὴν καὶ εἰς μίαν ἄλλην εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου[1] (Πίν. 45), διὰ τὴν ὁποίαν ἐπίσης θὰ γίνῃ κατωτέρω εὐρύτερος λόγος. Τὸ ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου ἐπανευρίσκεται σχεδὸν αὐτούσιος καὶ ἀμετάβλητος εἰς ἔργα τοῦ 16ου αἰῶνος οὐδὲν βεβαίως τὸ νέον παρουσιάζει. Ὅπως δηλαδὴ ἔχει ἤδη παρατηρηθῆ, καὶ ὁ Δαμασκηνὸς καὶ οἱ σύγχρονοί του ἁγιογράφοι ἐχρησιμοποίησαν παλαιολόγεια πρότυπα, τῶν ὁποίων ἐμιμήθησαν τὴν εἰκονογραφίαν, ὄχι δὲ σπανίως προσεπάθησαν ν' ἀκολουθήσουν καὶ τὴν τεχνικήν[2].

Γεννᾶται ὅμως τὸ ἐρώτημα: Ὁ Δαμασκηνὸς καὶ οἱ σύγχρονοί του εἶναι οἱ πρῶτοι ἐκ τῶν μετὰ τὴν ἅλωσιν ἁγιογράφων, ποὺ ἀνέτρεξαν εἰς τὰ πρότυπα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἢ μήπως μεταξὺ τῶν προτύπων ἐκείνων καὶ τῶν ἔργων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος μεσολαβοῦν τὰ ἔργα ἄλλων ζωγράφων, διὰ τῶν ὁποίων τὰ παλαιολόγεια πρότυπα ἔφθασαν μέχρι τοῦ Δαμασκηνοῦ καὶ τῶν συγχρόνων του; Τὴν παλαιολόγειον δηλαδὴ εἰκονογραφικὴν παράδοσιν ἀνεζωογόνησαν ὁ Δαμασκηνὸς καὶ οἱ σύγχρονοί του ἢ μήπως οὗτοι συνέχισαν ἁπλῶς τὸν δρόμον τῶν πρὸ αὐτῶν ἁγιογράφων;

Διὰ τὸ ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον, ὅπως νομίζω, αὐτὸ ζήτημα μεγάλην σημασίαν ἔχει σειρὰ εἰκόνων προγενεστέρων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος, ἡ ἐξέτασις τῶν ὁποίων δύναται πολὺ νὰ μᾶς διαφωτίσῃ. Αὕτη ἐξ ἄλλου δύναται νὰ μᾶς παράσχῃ χρήσιμα στοιχεῖα καὶ διὰ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς.

Τῆς σειρᾶς αὐτῆς τῶν εἰκόνων παλαιοτέρα εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὸ Πτωχοκομεῖον (τώρα ἴσως εἰς τὴν Μητρόπολιν) τῆς

---

1. Τὴν ὑπόδειξιν τῆς εἰκόνος καὶ τὴν ἐνταῦθα παρατιθεμένην φωτογραφίαν ὀφείλω εἰς τὴν καλωσύνην τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Μ. Χατζηδάκη, τὸν ὁποῖον καὶ ἀπ' ἐδῶ εὐχαριστῶ θερμότατα.

2. Διὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ βλ. Ξυγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 156, 159 κέξ.

Μυτιλήνης καὶ παριστάνουσα τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην[1] (Πίν. 41). Αὕτη εἶναι ζωγραφημένη ἐπὶ τῆς μιᾶς ὄψεως ἀμφιπροσώπου σανίδος, εἰς τὴν ἄλλην πλευρὰν τῆς ὁποίας εἰκονίζεται ὁ Ἰησοῦς. Διὰ τὸν Ἰωάννην, κρατοῦντα πρὸ τοῦ στήθους ἀνοικτὸν Εὐαγγέλιον, ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνος τῆς Μυτιλήνης ἀκολουθεῖ τύπον τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων ἐντελῶς ἀνάλογον μὲ ἐκεῖνον, ποὺ εἶχε χρησιμοποιήσει τὸ 1389 ὁ μητροπολίτης Ἰωάννης εἰς τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἐπὶ τοῦ Τρέσκα παρὰ τὰ Σκόπια[2] (Πίν. 39). Ἐλαφρὰ μόνον διαφορὰ ὑπάρχει ὡς πρὸς τὸν τρόπον, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Εὐαγγελιστὴς κρατεῖ τὸ βιβλίον. Ἀλλὰ καὶ ὁ παλαιολόγειος αὐτὸς τύπος ἦτο ἀσφαλῶς ἁπλῆ διασκευὴ προτύπου πολὺ παλαιοτέρου[3]. Ἀξία ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος. Εἰς τὸ πρόσωπον καὶ εἰς τὰς χεῖρας τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκός, δηλαδὴ τὸ *«σάρκωμα»*, ἁπλώνεται εἰς μεγάλην ἔκτασιν, καλύπτον σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου τὸν ὄχι πολὺ σκιερὸν προπλασμόν. Εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα τὰ ζωηρὰ φῶτα ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ δύο τόνους, ἕνα μετρίας ἐντάσεως καὶ ἕνα ἀκόμη ἰσχυρότερον. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπον ἔχει ἀποδοθῆ τὸ ἔντονον φῶς καὶ εἰς τὸ γένειον καὶ εἰς τὴν κόμην τοῦ Εὐαγγελιστοῦ. Ἡ κάπως πολύπλοκος τεχνικὴ αὐτὴ σχετίζεται στενότατα μὲ ἐκείνην ποὺ ἐχρησιμοποίησε τὸ 1428 ὁ ζωγράφος τῶν ἁγίων εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ (Πίν. 40). Εἰς τὰς πτυχὰς τοῦ ἱματίου ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνος τῆς Μυτιλήνης χρησιμοποιεῖ ἐντόνως φωτεινὰ μικρὰ ἐπίπεδα, εὑρισκόμενα παραπλεύρως ἄλλων μὲ διάμεσον τόνον μεταξὺ τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων ἀκμῶν τῶν πτυχῶν καὶ τοῦ σκοτεινοῦ βάθους τοῦ ὑφάσματος. Πρόκειται δηλαδὴ καὶ ἐδῶ περὶ τεχνικῆς συγγενεστάτης μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης[4]. Εἶναι φανερὸν ὅτι ἀναλόγους τοιχογραφίας εἶχεν ὡς βάσιν ὁ ζωγραφήσας τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, πρὸς τὰς

---

1. Ἔγχρωμος ἀπεικόνισις μετὰ τὸν καθαρισμὸν ἐν Φ. Κόντογλου, Ἔκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας, Ἀθῆναι 1960, II, πίν. Δ'. Φωτογραφία πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ αὐτόθι, πίν. 144, 145.

2. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 84.

3. Βλ. π.χ. τὸν Μάρκον καὶ τὸν Λουκᾶν εἰς τὸν κώδ. 6 τῆς Πανεπιστημιακῆς Βιβλιοθήκης τῆς Λειψίας ἐν K. Weitzmann, Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts, Berlin 1935, πίν. LXIX. 408, 409.

4. Τὴν εὐρείαν διάδοσιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εἰς τὰς πρώτας δεκάδας τοῦ 15ου αἰῶνος δεικνύει τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν ἐχρησιμοποίησε λίαν ἀνάλογον καὶ ὁ μέγιστος τῶν Ρώσων ἁγιογράφων, ὁ Ἀνδρέας Ρούμπλιεφ, ὁ μαθητὴς τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἕλληνος. Ταύτην εὑρίσκομεν πράγματι εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον τοῦ γηραιοῦ ἁγιογράφου, ποὺ ἀποτελεῖ μέρος τῆς Μεγάλης Δεήσεως, τῆς ζωγραφηθείσης κατὰ τὸ 1425 - 1427 κατὰ τὸ πλεῖστον ὑπὸ τῶν μαθητῶν του διὰ τὴν ἐκκλησίαν τῆς Ἁγίας Τριάδος τῆς ὁμωνύμου μεγάλης καὶ ἱστορικῆς μονῆς παρὰ τὴν Μόσχαν. Ἀπεικόνισις ἐν V. Lasarev, Andrei Rublev, Moskow 1960, πίν. 9 - 10 ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ βιβλίου ἄνευ ἀριθμήσεως.

ὁποίας κυρίως τὸν συνδέουν καὶ τὸ ἅπλωμα τῆς φωτιζομένης σαρκός, ποὺ σχεδὸν καλύπτει τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, ὅπως καὶ ἡ πλαστικότης καὶ οἱ δύο τόνοι τῶν ἰσχυρῶς φωτεινῶν γραμμῶν. Πρόκειται, κατὰ τὴν γνώμην μου, περὶ ἐξελίξεως τῆς τεχνικῆς τῆς Παντανάσσης καὶ περὶ κάποιας τάσεως πρὸς φυσικωτέραν ἀπόδοσιν τῆς μορφῆς. Ἐὰν λοιπὸν ἔχωμεν ὑπ' ὄψιν τοὺς λίαν ἀκόμη στενοὺς δεσμούς, ποὺ συνδέουν τὴν εἰκόνα αὐτὴν μὲ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης, θὰ πρέπῃ νὰ τὴν θεωρήσωμεν ὀλίγον μεταγενεστέραν τοῦ 1428, ὁπότε ἔγιναν αὗται, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ τὴν τοποθετήσωμεν εἰς τοὺς μετὰ τὴν ἅλωσιν χρόνους. Ἴσως θὰ ἠδύνατο μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα νὰ χρονολογηθῇ αὕτη ἀπὸ τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 15ου αἰῶνος.

Μία λαμπρὰ σειρὰ εἰκόγων εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Χελανδαρίου μᾶς διαφωτίζει διὰ τὴν συνέχισιν τῆς εἰκονογραφικῆς παραδόσεως τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως ἐπίσης καὶ διὰ τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ τὴν ἁπλούστευσιν τῆς τεχνικῆς, τὴν ὁποίαν εἴδομεν εἰς τὸν πίνακα τῆς Μυτιλήνης. Πρόκειται περὶ τῶν εἰκόνων, ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν, τὴν εὑρισκομένην ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τέμπλου[1]. Ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης, τὸν ὁποῖον ἐδῶ παραθέτομεν[2] (Πίν. 42), σχετίζεται, ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, μὲ παλαιολόγειον πρότυπον[3], ποὺ καὶ αὐτό, ὅπως παρετηρήσαμεν καὶ διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, εἶναι ἁπλῆ διασκευὴ παλαιοτέρου ἔργου[4]. Ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος τοῦ Χελανδαρίου παρουσιάζει συγγένειαν μὲ ἐκείνην, ποὺ εἴδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτι-

---

1. Περὶ τῶν εἰκόνων αὐτῶν βλ. S. Radojčić ἐν Recueil des travaux de l'Académie Serbe des Sciences, XLIV — Institut d'Etudes byzantines, No 3, Beograd 1955 (σερβ. μετὰ γαλλ. περιλήψεως), 192 καὶ πίν. 29-31. Τὸν αὐτὸν ἐν Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft, 5, 1956, 80 καὶ εἰκ. 22-24. Μ. Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, 10, 1956, 280, 284 καὶ πίν. ΚΕ'. 2. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 131 κέξ. καὶ πίν. 35. Βλ. τελευταῖον καὶ V. Djurić ἐν B.Z. 53, 1960, 333 κέξ. καὶ πίν. VIII-XV, ὅπου δημοσιεύονται ἐκ νέου ὅλαι αἱ εἰκόνες, πλὴν τῆς εἰκόνος τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία, ὡς ὀρθῶς παρατηρεῖ ὁ σ. (ἔνθ' ἀν., 335, σημ. 7), δὲν ἀνήκει εἰς τὴν σειρὰν αὐτήν, ὅπως ἐκ λάθους εἶχα γράψει (Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 131 κέξ. καὶ πίν. 35. 2), λάθους, τὸ ὁποῖον παρετήρησα μετὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ βιβλίου. Πάντως ὅμως ἡ εἰκὼν αὐτὴ τοῦ Ἰησοῦ, τὴν ὁποίαν ὁ Djurić θεωρεῖ ἀντίστοιχον τῆς εἰς τὴν αὐτὴν μονὴν εἰκόνος τῆς Θεοτόκου, τῆς δημοσιευθείσης ὑπὸ Σ. Πελεκανίδου (Α.Ε. 1953-1954. Εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Β', 75 κέξ.) καὶ τὴν χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 12ου ἢ 13ου αἰῶνος, εἶναι ἀσφαλῶς ἔργον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων.

2. Ἀπεικονίσθη καὶ ὑπὸ Djurić, ἔνθ' ἀν., πίν. XIV, εἰκ. 13.

3. Βλ. π.χ. τὴν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ: Σωτηρίου, ἔνθ' ἀν., I, εἰκ. 225. Πρβ. καὶ Κείμενον, 198.

4. Πρβ. τὴν εἰκόνα τοῦ Παύλου εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τῆς Μητροπόλεως τῆς Τεργέστης: Λάζαρεφ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, II, πίν. 237.

λήνης, εἶναι, νομίζω, ἐκτὸς ἀμφιβολίας. Εἰς τὸν Εὐαγγελιστὴν ὅμως τοῦ Χελανδαρίου δὲν ὑπάρχει ἡ ἀνησυχία καὶ τὸ πολύπλοκον τῆς ἐκτελέσεως, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, ὅπως καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης, πρὸς τὰς ὁποίας στενότατα, ὡς εἴδομεν, συνδέεται αὕτη. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χελανδαρίου ἡ τεχνικὴ ἔχει κατὰ πολὺ ἁπλουστευθῆ. Τὸ χρῶμα τῆς σαρκὸς οὔτε πολὺ φωτεινὸν εἶναι, σχετικῶς μὲ τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, οὔτε καὶ ἐκτείνεται τόσον, ὥστε νὰ καλύπτῃ σχεδὸν ἐντελῶς τὸν τελευταῖον τοῦτον, ὅπως εἴδομεν ὅτι συμβαίνει εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης. Αἱ ἔντονοι ἐξ ἄλλου φωτειναὶ μικραὶ κηλίδες καὶ αἱ γραμμαί, αἱ τονίζουσαι τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα τοῦ προσώπου, ἔχουν κατὰ πολὺ ἐλαττωθῆ καὶ χρησιμοποιοῦνται μὲ μεγίστην λιτότητα. Ἐξακολουθοῦν ὅμως αἱ λευκαὶ αὐταὶ γραμμαὶ νὰ διατηροῦν τὴν πλαστικότητα, ποὺ εἴδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, ἀλλὰ χωρὶς πλέον νὰ ἔχουν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστα μόνον σημεῖα, τοὺς δύο διαφόρου ἐντάσεως φωτεινοὺς τόνους, τοὺς ὁποίους εἴδομεν ἐκεῖ. Τὴν ἰδίαν ἁπλούστευσιν καὶ λιτότητα ἐμφανίζει καὶ ἡ ἀπόδοσις τῶν πτυχῶν εἰς τὸ ἔνδυμα. Καὶ ἐδῶ βεβαίως ὑπάρχει ὁ διάμεσος τόνος μεταξὺ τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων ἀκμῶν τῶν πτυχῶν καὶ τοῦ σκοτεινοῦ ὑφάσματος, ἡ ἀντίθεσις ὅμως μεταξὺ τῶν φωτιζομένων, τῶν διαμέσων καὶ τῶν σκοτεινῶν ἐπιφανειῶν δὲν εἶναι πλέον τόσον ἔντονος ὅπως εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης.

Ἀπὸ τὴν λεπτομερῆ αὐτὴν ἀνάλυσιν προκύπτει τὸ θετικόν, ὅπως τοὐλάχιστον νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ἡ σειρὰ τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου ἀνήκει ἀσφαλῶς εἰς χρόνους κάπως μεταγενεστέρους τῆς εἰκόνος τῆς Μυτιλήνης. Ποῦ θὰ ἠδύναντο νὰ τοποθετηθοῦν χρονολογικῶς αἱ εἰκόνες τοῦ Χελανδαρίου; Κατὰ τὸν Radojčić, αὗται ἀνήκουν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος[1], κατὰ δὲ τὸν Χατζηδάκην, θὰ ἠδύναντο νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τοὺς περὶ

1. Radojčić ἐν Jahrb. des österr. byzant. Gesellschaft, ἔνθ' ἀν., 80. Ἐπίσης ἐν Recueil des travaux de l'Acad. Serbe, ἔνθ' ἀν., 192. Τὰς εἰκόνας ὁ Radojčić θεωρεῖ σερβικάς. Ὁ Djurić, ἔνθ' ἀν., 344, 351, τὰς τοποθετεῖ εἰς τοὺς περὶ τὸ 1360 χρόνους καὶ τὰς σχετίζει πρὸς τὰς μικρογραφίας τῶν Εὐαγγελιστῶν εἰς τὸν κώδ. 9 τῆς Μονῆς Χελανδαρίου. Ὁ συσχετισμὸς ὅμως οὗτος δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ διόλου πιθανός. Αἱ μικρογραφίαι αὐταὶ προέρχονται ἀπὸ ἑλληνικὸν χειρόγραφον, ὅπως δεικνύουν αἱ συνοδεύουσαι τοὺς Εὐαγγελιστὰς ἐπιγραφαί, ἐνῷ ὁ κῶδ. 9 τῆς Μ. Χελανδαρίου, ὅπου ἔχουν παρεντεθῆ, εἶναι σλαβικὸς μὲ κυριλλικὴν γραφὴν (Djurić, ἔνθ' ἀν., 339 κέξ.). Τὸ ὅτι δὲ προσετέθησαν ἴσως εἰς τὸν κώδικα τὸ 1360 δεικνύει ὅτι τὸ ἑλληνικὸν χειρόγραφον, ἀπὸ τὸ ὁποῖον προέρχονται, ἦτο ἀσφαλῶς παλαιότερον. Αἱ εἰκονογραφικαὶ ἐπίσης ὁμοιότητες, ἀρκετὰ ἄλλωστε ἀμφισβητήσιμοι, ποὺ εὑρίσκει ὁ σ. μεταξὺ τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου καὶ τῶν μικρογραφιῶν τούτων, δὲν εἶναι ἀπαραίτητον νὰ ὀφείλωνται εἰς τὸ ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων εἶχε τὰς μικρογραφίας ταύτας ὡς πρότυπα. Ὅμοιαι παραστάσεις Εὐαγγελιστῶν εἶναι πολὺ συνήθεις εἰς χειρόγραφα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως καὶ

τὸ 1400 χρόνους[1]. Εἰς προγενεστέραν ἐργασίαν μου εἶχον ἐκφράσει τὴν γνώμην ὅτι θὰ ἠδύναντο αὗται νὰ χρονολογηθοῦν ἀπὸ τῶν μέσων περίπου ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 15ου αἰῶνος[2]. Ἡ σύγκρισις πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, τὴν ὁποίαν τότε δὲν ἐγνώριζον, ἐνίσχυσε τὴν εἰκασίαν μου ὅτι ἡ πολύτιμος σειρὰ τῶν εἰκόνων αὐτῶν τοῦ Χελανδαρίου πρέπει νὰ τοποθετηθῇ μὲ πολλὴν πιθανότητα εἰς τὸ δεύτερον περίπου τρίτον τοῦ 15ου αἰῶνος.

Τὴν συνέχισιν τῆς παλαιολογείου εἰκονογραφικῆς παραδόσεως καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς ἐπανευρίσκομεν ἕνα περίπου αἰῶνα ἀργότερον εἰς τὰς πέντε πολυτίμους εἰκόνας, τὰς ἀποτελούσας τὴν Μεγάλην Δέησιν ποὺ ἐζωγράφησε τὸ 1542 ὁ, πιθανώτατα Κρής, ἱερεὺς Εὐφρόσυνος, καὶ αἱ ὁποῖαι φυλάσσονται εἰς τὴν ἁγιορειτικὴν Μονὴν Διονυσίου[3]. Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος ἐκ τῆς σειρᾶς αὐτῆς, τὸν ὁποῖον παραθέτομεν ἐδῶ (Πίν. 43), συνεχίζει, ὡς πρὸς τὸν τύπον, τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως τὴν εὑρίσκομεν κυρίως εἰς μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος[4]. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Εὐφροσύνου εἰς τὸ πρόσωπον[5] συγγενεύει, ὡς πρὸς τὴν γενικήν της μορφήν, πρὸς ἐκείνην ποὺ εἴδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἀρκεταὶ διαφοραί, ἐνδεικτικαὶ τῆς ἐξελίξεως, ἡ ὁποία ἐπῆλθε κατὰ τὸ μεσολαβῆσαν ἑκατονταετὲς περίπου διάστημα. Τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκός, ὄχι πολὺ ἔντονον, σχετικῶς πρὸς τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, ἁπλώνεται καὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου εἰς μικρὰν ἔκτασιν. Διαφορὰ ὅμως σημαντικὴ ὑπάρχει ὡς πρὸς τὰς φωτεινὰς λεπτὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι τονίζουν τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα. Αὗται δὲν ἔχουν πλέον οὔτε τὸ πάχος οὔτε τὴν πλαστικότητα, ἀλλ' οὔτε καὶ τὴν ἔντασιν ποὺ εἴδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου. Εἶναι, εἰς τὰ ἔργα τοῦ Εὐφροσύνου, λεπτόταται, ἰσοπαχεῖς καὶ τοποθετημέναι μὲ κάποιαν ξηρότητα εἰς πυκνὰς δέσμας, ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὄγκου, τὸν ὁποῖον τονίζουν. Πρόκειται δηλαδὴ οὐσιαστικῶς περὶ τῆς διαλύσεως τῶν ἐντόνως φωτιζομένων ἐπιφανειῶν

εἰς παλαιότερα. Ἀπὸ ἀπόψεως τέλος τεχνοτροπίας οὐδεμία σχέσις ὑπάρχει μεταξὺ τῶν εἰκόνων καὶ τῶν μικρογραφιῶν τούτων.

1. Χατζηδάκης εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, ἔνθ' ἀν., 284.

2. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 132.

3. Ταύτας ἐδημοσίευσεν ὁ Μ. Χατζηδάκης εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, ἔνθ' ἀν., 273 κέξ. καὶ πίν. ΚΑ' - ΚΖ'. Πρβλ. καὶ Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 132 κέξ. καὶ πίν. 36.

4. Ὅπως π.χ. εἰς τὸ Βέλουτσε τῆς Σερβίας (περὶ τὸ 1400): Β. Πέτκοβιτς ἐν Σταρινάρ, νέα σειρά, 3/4, 1952 - 1953, σ. 52, εἰκ. 18. Ἐπίσης εἰς τὸ Κάλενιτς τῆς Σερβίας: V. Petković - Z. Tatić, L'église de Kalenić (σερβ. μετὰ γαλλ. περιλήψεως), Vrčać 1926, σ. 46, εἰκ. 36.

5. Πρβλ. Χατζηδάκην, ἔνθ' ἀν., 282 κέξ. Βλ. καὶ τὴν λεπτομέρειαν τῆς κεφαλῆς τοῦ Παύλου, αὐτόθι, πίν. ΚΑ'.

εἰς μικρὰς παραλλήλους λευκὰς γραμμάς. Ἡ διάλυσις ὅμως αὐτὴ τῶν φωτιζομένων ἐπιφανειῶν, τὴν ὁποίαν δὲν εὕρομεν ἐφηρμοσμένην κατὰ σύστημα καὶ μὲ τόσην μεθοδικότητα οὔτε εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης (Πίν. 41) οὔτε εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου (Πίν. 42), εἶναι χαρακτηριστικὸν γνώρισμα σειρᾶς ὅλης ζωγραφικῶν ἔργων τοῦ δευτέρου κυρίως ἡμίσεος τοῦ 14ου αἰῶνος[1]. Εἶναι ἐπίσης ἡ τεχνικὴ τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἕλληνος καὶ τοῦ ἑνὸς τῶν ζωγράφων τῆς Περιβλέπτου[2], τὸν ὁποῖον μιμεῖται ὁ ἐκτελέσας τὸ Δωδεκάορτον εἰς τὴν Παντάνασσαν[3]. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου εἶναι αὐστηρῶς γεωμετρικαί, δηλούμεναι μὲ σκιερὰς καὶ μὲ ὀλίγας φωτεινὰς λεπτὰς γραμμάς, καθὼς καὶ μέ τινας μικρὰς τριγωνικὰς ἐντόνως φωτιζομένας κηλίδας. Ὁ Εὐφρόσυνος ἀπὸ συστήματος ἐφαρμόζει λιτότητα αὐστηρῶς γεωμετρικήν, ἡ ὁποία εὑρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν πλαστικὴν ἀπόδοσιν καὶ τὴν ρευστότητα τῶν πτυχῶν, ὅπως τὰς εἴδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου.

Αἱ πέντε εἰκόνες τοῦ Εὐφροσύνου εἶναι χωρὶς ἀμφιβολίαν σημαντικώταται διὰ τὴν ἐξακρίβωσιν τῶν τάσεων τῆς ἁγιογραφίας κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα, δηλαδὴ ἑκατὸν περίπου ἔτη μετὰ τὴν ἅλωσιν. Δυστυχῶς τὸ ἑκατονταετὲς αὐτὸ κενὸν δὲν δυνάμεθα, σήμερον τοὐλάχιστον, νὰ τὸ συμπληρώσωμεν μὲ κανένα τρόπον, διότι, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, οὐδὲν ἔργον εἶναι μέχρι τοῦδε γνωστόν, ποὺ θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῇ μὲ κάποιαν ἀσφάλειαν εἰς τὸ χρονικὸν τοῦτο διάστημα. Ἀπὸ τὴν ἐξέτασιν ὅμως τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφροσύνου προκύπτουν μερικὰ ἐξόχως πολύτιμα συμπεράσματα.

Ὅπως παρετήρησεν ἤδη ὁ Χατζηδάκης, τὰ πρότυπα τοῦ Εὐφροσύνου πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν εἰς τὰ ἔργα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων[4]. Τοῦτο εἶναι ἀπολύτως, νομίζω, βέβαιον. Εἴδομεν πράγματι ὅτι ὁ Ἀπόστολος Παῦλος τοῦ Εὐφροσύνου σχετίζεται πρὸς παλαιολογείους τοιχογραφίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος. Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν οὗτος, μὲ τὴν διάλυσιν τῶν ἐντόνως φωτιζομένων ἐπιφανειῶν εἰς παραλλήλους γραμμὰς ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὄγκου, συνεχίζει, κατά τινα τρόπον, τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν, εἰς τὴν ὁποίαν ὅμως δίδει νέον περιεχόμενον, περισσότερον αὐστηρόν.

Ὁ Εὐφρόσυνος καὶ ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν παλαιολογείων εἰκονογραφικῶν τύπων καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐφαρμογὴν τῆς παλαιολογείου τεχνικῆς, ἀλλ' ὑπὸ νέαν μορφήν, φαίνεται ἀκολουθῶν τὰς ἀντιλήψεις καὶ τὰς τάσεις τῶν Κρητῶν ἁγιογράφων τῆς ἐποχῆς του. Πράγματι, ὁ παλαιολόγειος τύπος

---

1. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 20 κέξ., 27 κέξ.
2. Αὐτόθι, 30 κέξ.
3. Ξυγγόπουλος, αὐτόθι, 35.
4. Χατζηδάκης, ἔνθ' ἀν., 285 κέξ.

τοῦ Παύλου, ὅπως οὗτος τὸν ἐζωγράφησε, εἶναι ὅμοιος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Πρωτάτου, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μέρος τῆς Μεγάλης Δεήσεως καὶ ἐζωγραφήθη τὸ αὐτὸ ἔτος 1542 ἀπὸ ἄλλον ἄγνωστον ἁγιογράφον[1]. Ὅμοιον ἐπίσης εὑρίσκομεν τὸν Παῦλον καὶ εἰς τοιχογραφίας καὶ εἰς εἰκόνας τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος[2]. Τὸ ἴδιον φαίνεται ἰσχῦον προκειμένου καὶ περὶ τῆς τεχνικῆς. Ἂν ὅμως κρίνωμεν ἀπὸ τὴν διαφοράν, ὡς πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο, ποὺ παρουσιάζουν αἱ σύγχρονοι εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, σχετικῶς μὲ τὸ ἔργον τοῦ Εὐφροσύνου, θὰ πρέπῃ ἴσως νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ ἰδιάζων τρόπος ἀποδόσεως τῶν φωτιζομένων ἐπιφανειῶν, τὸν ὁποῖον ἐχρησιμοποίησεν ὁ τελευταῖος οὗτος, ὀφείλεται εἰς ἄμεσον πιθανώτατα γνῶσιν τῶν παλαιολογείων ἔργων. Καταλήγομεν δηλαδὴ εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος ἀνέτρεξε καὶ διὰ τὴν τεχνικὴν εἰς ἔργα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων.

Ὅτι ἡ ἀναδρομὴ αὐτὴ εἰς τὰ παλαιολόγεια πρότυπα ἀπετέλει, φαίνεται, στοιχεῖον σημαντικὸν τῆς ἁγιογραφίας κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Εὐφροσύνου, κατὰ τὰ μέσα δηλαδὴ καὶ κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16ου αἰῶνος, ἀποδεικνύουν αἱ δύο εἰκόνες τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, διὰ τὰς ὁποίας ἐγένετο ἤδη ἀνωτέρω βραχὺς λόγος, ἡ τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου δηλαδὴ καὶ ἡ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

Ἡ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44) εἶναι πιστόν, ὡς εἴδομεν, ἀντίγραφον παλαιολογείου προτύπου ἐντελῶς ἀναλόγου πρὸς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Ἡ τεχνική της μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν τοποθετήσωμεν μὲ ἀρκετὴν ἀσφάλειαν εἰς τοὺς χρόνους τοῦ Εὐφροσύνου, πρὸς τὰ ἔργα τοῦ ὁποίου αὕτη στενότατα πράγματι συγγενεύει. Ἡ αὐτὴ διάλυσις τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων ἐπιφανειῶν εἰς λευκὰς καὶ ξηρὰς γραμμάς, ἡ αὐτὴ ἐπίσης γραμμικὴ ἀπόδοσις καὶ ἡ γεωμετρικότης τῶν πτυχῶν. Ἐπιστεύθη ἄλλοτε ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι ἔργον τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ[3]. Τοῦτο πρέπει ὁπωσδή-

---

1. Περὶ αὐτῶν βλ. Χατζηδάκην, ἔνθ' ἀν., 283 κέξ. καὶ Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 133 κέξ. καὶ πίν. 37. Ἡ εἰκὼν τοῦ Παύλου ἐν Χατζηδάκη, ἔνθ' ἀν., πίν. ΚΔ'. 1.

2. Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ρασιώτισσας (1553) εἰς τὴν Καστοριάν: Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. Ι, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 226α. Ἐπίσης τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη: Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων. Συμπλήρωμα Α', Ἀθῆναι 1939, πίν. 56 Γ.

3. Κατὰ πληροφορίαν, ποὺ μοῦ εἶχε δώσει ὁ μακαρίτης Δ. Λοβέρδος, οἱ πωλήσαντες εἰς αὐτὸν τὴν εἰκόνα ἐβεβαίουν ὅτι αὕτη εἶχεν εἰς τὸ κάτω μέρος ταινίαν μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ταύτην ἀπέκοψαν κατὰ τὴν μεταφοράν, διὰ νὰ δυνηθοῦν μὰ τοποθετήσουν τὴν εἰκόνα ἐντὸς τοῦ κιβωτίου, μὲ τὸ ὁποῖον τὴν μετέφεραν ἐκ Ζακύνθου (;). Τὴν πληροφορίαν αὐτὴν παραθέτω μὲ κάθε ἐπιφύλαξιν. Πάντως βέβαιον εἶναι ὅτι καὶ εἰς ἄλλας εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ ἡ ὑπογραφὴ εὑρίσκεται εἰς ταινίαν καταλαμβάνουσαν ὁλόκληρον τὸ μῆκος τῆς κάτω πλευρᾶς τῆς

ποτε ν' ἀποκλεισθῇ. Ὅπως θὰ ἴδωμεν, ἡ τεχνικὴ τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὰ μέχρι περίπου τοῦ 1579 ἔργα του, ποὺ συγγενεύουν κάπως πρὸς τὸ πνεῦμα τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφροσύνου, εἶναι ἐντελῶς ξένη πρὸς τὴν ξηρότητα τοῦ πίνακος αὐτοῦ τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου. Δύναται νὰ θεωρηθῇ βέβαιον ὅτι ἡ εἰκὼν αὐτὴ ἔγινε περὶ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος ἀπὸ ἀξιολογώτατον ἀσφαλῶς ἁγιογράφον σύγχρονον τοῦ Εὐφροσύνου.

Διὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Θεολόγου εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον (Πίν. 45) ὁ ἐκτελέσας αὐτὴν ζωγράφος εἶχε καὶ αὐτὸς πρότυπον παλαιολόγειον, ἀνάλογον πρὸς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Καὶ διετήρησε βεβαίως εἰς τὰς γενικάς του γραμμὰς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τοῦ παλαιοῦ προτύπου, ἀλλὰ τὸν προσήρμοσεν εἰς τὰς τεχνοτροπικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς του. Ὁ Ἰωάννης δὲν εἶναι πλέον, εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἡ πληθωρικὴ μορφὴ μὲ τὸ εὐρὺ περίγραμμα, ὅπως τὴν εἶχε σχεδιάσει ὁ τεχνίτης τοῦ ἀπολεσθέντος ἔργου τῆς Ζακύνθου (Πίν. 35) καὶ ὅπως τὴν ἀπεμιμήθη ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνος τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44). Εἶναι μία μορφὴ λεπτή, ἀσκητική, σχεδιασμένη μὲ κάποιαν σκληρότητα καὶ σφιγμένη ἐντὸς στενοῦ αὐστηρῶς κλειστοῦ περιγράμματος. Ὁ τεχνίτης τῆς εἰκόνος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐδημιούργησε, μὲ βάσιν τὸ παλαιολόγειον πρότυπον, νέαν μορφήν, σύμφωνον πρὸς τὰς ἀντιλήψεις τῶν χρόνων του. Σύμφωνος ἐπίσης πρὸς τὰς ἀντιλήψεις αὐτὰς εἶναι καὶ ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις. Ὁ τρόπος τῆς φωτοσκιάσεως τοῦ προσώπου καὶ τῶν χειρῶν ἐνθυμίζει πράγματι τὴν ἀπὸ τοῦ 1542 σειρὰν τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὸ Πρωτᾶτον[1]. Αἱ πτυχαὶ ἐξ ἄλλου, μὲ τὴν γραμμικότητα καὶ τὰ ὀλίγα φῶτά των, εἶναι ἀπολύτως συνεπεῖς πρὸς τὸν ὅλον αὐστηρὸν καὶ ἀσκητικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου[2].

σανίδος. Τοῦτο ὅμως δὲν θὰ ἦτο ἐπαρκὴς ἔνδειξις διὰ νὰ θεωρήσωμεν τὴν εἰκόνα ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, διότι καθ' ὅμοιον τρόπον ὑπογράφουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἁγιογράφοι. Ὁ Kehrer, ἔνθ' ἀν., τὴν θεωρεῖ ἀδιστάκτως ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ τοῦτο οὐδὲν σημαίνει, ἀφοῦ ἔργον τοῦ ἁγιογράφου τούτου θεωρεῖ καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Θείας Λειτουργίας εἰς τὴν Συλλλογὴν τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας (αὐτόθι, εἰκ. 32), ἡ ὁποία εἶναι ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνος τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς εὑρισκομένης εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, καὶ φέρει τὴν ὑπογραφὴν *Χεὶρ Ἰω(άννου)*, πιθανώτατα τοῦ Ἰωάννου Μόσκου. Πρβ. Μ. Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, 3, 1949, 577, καὶ 4, 1950, 394, σημ. 41.

1. Βλ. Χατζηδάκην εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, 10, 1956, πίν. ΚΓ'. 1, ΚΔ'. 1, Κϛ'. Ἐπίσης Ξυγόπουλον, ἔνθ' ἀν., πίν. 37.

2. Συγγενεστάτη μὲ τὰς εἰκόνας τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, εἶναι καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου τῆς Νάξου, ἡ ὁποία ἐδημοσιεύθη ἐσχάτως ἐν Κ. Καλοκύρη, Ἔρευναι χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον, Ἀθῆναι 1960 (Ἀνάτυπον ἐκ τῆς Ἐπετηρίδος τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν τῶν ἐτῶν 1958 - 1959 καὶ 1959 - 1960. Τιμητικὸν ἀφιέρωμα εἰς Γεώργιον Σωτηρίου), πίν. Β', εἰκ. 2. Ἡ χρονολόγησις

Ἀπ' ὅσα λοιπὸν ἐλέχθησαν προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ ἁγιογράφοι τῶν μέσων καὶ τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος ἐξακολουθοῦν νὰ ἐμπνέωνται ἀπὸ τὰ πρότυπα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, χωρὶς ὅμως νὰ τὰ μιμοῦνται μὲ τρόπον μηχανικὸν καὶ δουλικόν. Τὰ μετουσιώνουν, συμφώνως πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις καὶ πρὸς τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς των.

III

Τὰ συμπεράσματα, εἰς τὰ ὁποῖα κατελήξαμεν, ἔχουν ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου ἑνὸς ἀπὸ τοὺς περιφανεστέρους ἁγιογράφους τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος, τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ.

Τὸ ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἐχρησιμοποίησεν ἀφθόνως παλαιολόγεια πρότυπα εἶναι ἤδη γνωστόν[1]. Μετὰ τ' ἀνωτέρω ὅμως λεχθέντα, ἀποδεικνύεται ὅτι οὗτος δὲν εἶναι ὁ πρῶτος, ποὺ ἐστράφη πρὸς τὰ παλαιὰ αὐτὰ πρότυπα. Εἰς τοῦτο ἠκολούθησε τοὺς ὀλίγον προγενεστέρους του, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Εὐφρόσυνος. Τὴν σχέσιν τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς τὴν τέχνην τοῦ Εὐφροσύνου καθώρισεν ἤδη κατὰ τρόπον ἐξόχως διαφωτιστικὸν ὁ Χατζηδάκης[2]. Ἀλλὰ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἡ χρησιμοποίησις τῶν παλαιολογείων προτύπων παρουσιάζει περίεργον ἐξέλιξιν. Ἡ ἐπαφὴ δηλαδὴ τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης τοῦ Εὐφροσύνου καὶ τῶν συγχρόνων του εἶναι καταφανὴς εἰς τὰ μέχρι περίπου τοῦ 1579 ἔργα του. Καὶ εἰς αὐτὰ ὅμως ἡ τεχνοτροπία του, ἂν καὶ ἀνάλογος πρὸς τὴν τοῦ Εὐφροσύνου, ἔχει χαρακτῆρα διάφορον, ὀφειλόμενον ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἰσχυράν του καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν[3]. Ἀλλὰ κατὰ τὴν ἐσχάτην περίοδον τῆς σταδιοδρομίας του, ἀπὸ τοῦ 1584 περίπου μέχρι τοῦ 1591, τοῦ ἔτους δηλαδὴ ποὺ φέρει τὸ τελευταῖον γνωστὸν χρονολογημένον ἔργον του, ὁ Δαμασκηνὸς ἐπροχώρησεν ἀκόμη περισσότερον. Δὲν ἀρκεῖται δηλαδὴ πλέον

ὅμως αὐτῆς ὑπὸ τοῦ δημοσιεύσαντος εἰς τὸ τέλος τοῦ 17ου ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 18ου αἰῶνος δὲν εἶναι ὀρθή. Ἡ τεχνική, ἰδίως εἰς τὸ πρόσωπον, εἶναι ἀκριβῶς ἡ αὐτὴ μὲ τὴν εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου, γενομένας τὸ 1542 (βλ. προηγουμένην σημείωσιν). Τοῦτο δεικνύει κατὰ τρόπον ἀπολύτως θετικὸν ὅτι ἡ εἰκὼν τῆς Νάξου εἶναι σύγχρονος πρὸς τὰς τοῦ Πρωτάτου, δυναμένη νὰ τοποθετηθῇ μὲ ἀρκετὴν ἀσφάλειαν εἰς τὸ δεύτερον περίπου τρίτον τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἄλλωστε καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνος τῆς Νάξου, ὁ συνεχίζων τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν, δὲν ὑπάρχει πλέον κατὰ τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ τέλος τῆς παρούσης μελέτης.

1. Βλ. σχετικῶς Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 155 κέξ.

2. Ἔνθ' ἀν., 287 κέξ.

3. Βλ. τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, ποὺ ἐδημοσίευσεν ὁ Χατζηδάκης, ἔνθ' ἀν., πίν. ΚΗ' καὶ τὰς ἐκεῖ παρατηρήσεις, 287 κέξ.

εἰς τὸ νὰ ἐμπνέεται μόνον ἀπὸ τὰ παλαιολόγεια ἔργα οὔτε καὶ εἰς τὸ νὰ τὰ διασκευάζῃ, ὅπως εἶχον κάμει ὁ Εὐφρόσυνος καὶ οἱ σύγχρονοί του, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος εἰς τὰς μέχρι περίπου τοῦ 1579 εἰκόνας του. Τώρα ὁ Δαμασκηνὸς μιμεῖται ὄχι μόνον τὴν εἰκονογραφίαν τῶν παλαιολογείων προτύπων, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν τεχνικήν των[1]. Τὰ πρότυπά του δὲ κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν δὲν εἶναι πλέον αἱ τοιχογραφίαι, ἀλλ' αἱ φορηταὶ εἰκόνες τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, τὰς ὁποίας προσπαθεῖ νὰ μιμηθῇ ὅσον τὸ δυνατὸν πιστότερον. Ἐν τούτοις καὶ εἰς τὰς ἀπομιμήσεις αὐτὰς ἡ ἰσχυρὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότης τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι λίαν αἰσθητή.

Τὰς ἰδίας τέλος τάσεις εὑρίσκομεν καὶ εἰς μερικοὺς συγχρόνους του ἁγιογράφους, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἡ ἐπίδρασις τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι λίαν καταφανής[2].

Ἡ ἀναδρομὴ λοιπὸν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὰ πρότυπα τῶν Παλαιολόγων δὲν εἶναι φαινόμενον μεμονωμένον. Ἔχει αὕτη μακρὰν προϊστορίαν. *Προσωπικὸν ὅμως στοιχεῖον τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ὁ τρόπος*, μὲ τὸν ὁποῖον ἐχρησιμοποίησεν οὗτος εἰς τὰ διάφορα στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας τὰ παλαιολόγεια πρότυπα, τρόπος, ποὺ δὲν εὑρίσκομεν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εἰς κανένα ἄλλον σύγχρονόν του ἁγιογράφον.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἐκτεθέντων προκύπτει τὸ θετικόν, ὅπως τοὐλάχιστον νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ἡ ὀρθόδοξος ἁγιογραφία μέχρι τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος εἶναι ἰσχυρότατα προσκολλημένη, ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφίαν, εἰς τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν. Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν τεχνικήν, εἴδομεν ὅτι αὕτη, ἤδη ἀπὸ τῶν τελευταίων παλαιολογείων χρόνων, ἀρχίζει ἁπλοποιουμένη, χωρὶς ὅμως νὰ χάσῃ τὰ βασικά της χαρακτηριστικά. Τὴν ἁπλουστευμένην αὐτὴν παλαιολόγειον τεχνικὴν χρησιμοποιοῦν μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος οἱ Κρῆτες ἁγιογράφοι, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων ὅμως προσλαμβάνει αὕτη μορφὴν περισσότερον σύμφωνον πρὸς τὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς των.

Πρέπει ἐν τούτοις νὰ παρατηρηθῇ, ὅτι ἡ χρησιμοποίησις τῆς παλαιολογείου τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τοῦ 16ου αἰῶνος παρουσιάζει ἀξίας λόγου διακυμάνσεις. Αἱ μορφαὶ πράγματι τοῦ Εὐφροσύνου διατηροῦν τὴν ρωμαλεότητα καὶ τὸ μνημειακὸν τῶν ἔργων τῶν Παλαιολόγων. Εἴδομεν δὲ ὅτι, κατὰ τὴν ὀρθοτάτην παρατήρησιν τοῦ Χατζηδάκη, τὰ παλαιολόγεια πρότυπα τοῦ Εὐφροσύνου πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ὅπως ἡ διακόσμησις τοῦ Πρωτάτου[3]. Τὴν ἰδίαν παρατήρησιν θὰ ἠδύνατό τις νὰ κάμῃ καὶ διὰ τὰς παλαιοτέρας εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὰ ἔργα ὅμως τῆς ἐσχάτης περιόδου τοῦ Δαμα-

---

1. Ξυγγόπουλος, ἔνθ' ἀν., 145 κέξ.
2. Δι' αὐτοὺς βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀν., 160 κέξ.
3. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 92, σημ. 4.

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν εἰς τὴν Φανερωμένην Ζακύνθου καταστραφεῖσα τὸ 1953.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνος Πίν. 35.

Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνος Πίν. 35.

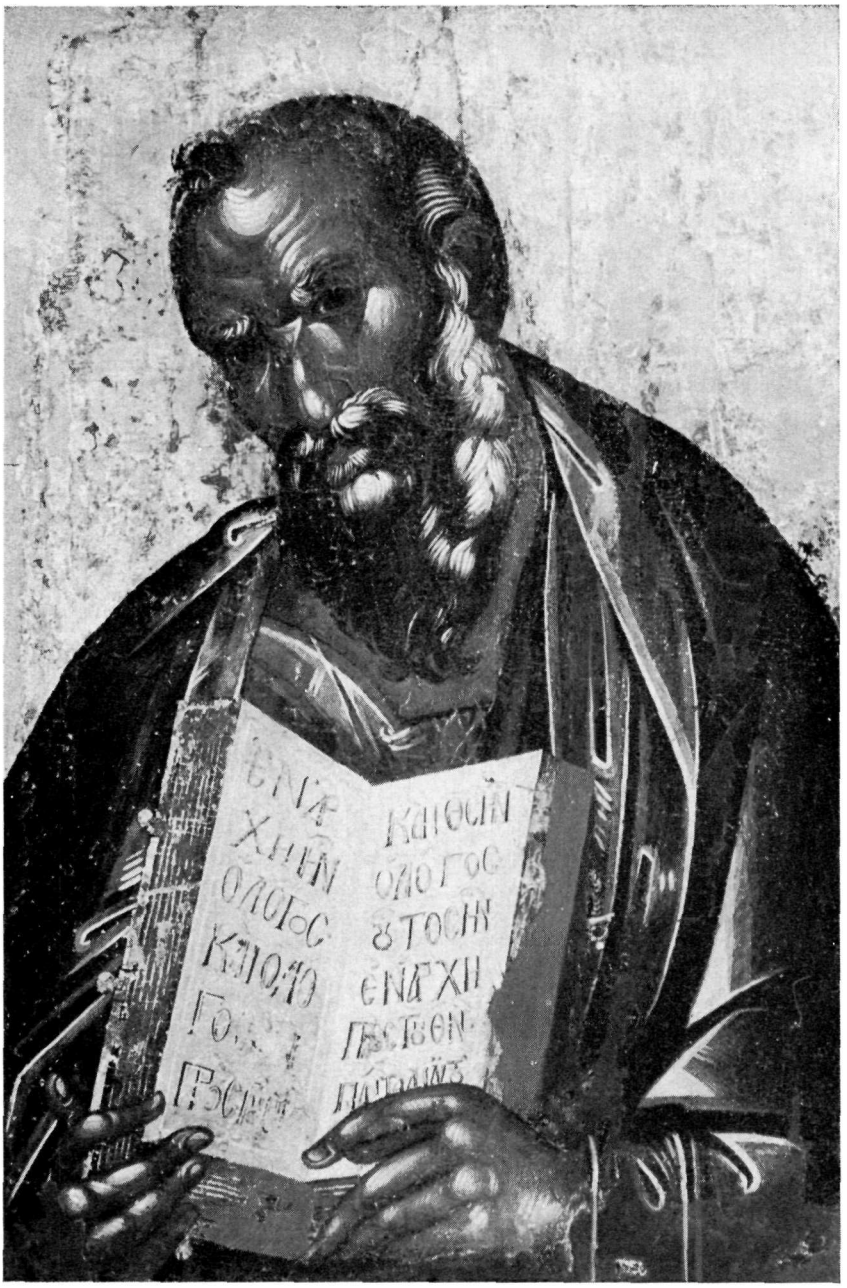
Φωτογραφία Γ. Τσίμα - Π. Παπαχατζηδάκη

Περίβλεπτος Μυστρᾶ. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀποκαθηλώσεως.

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (1389).
Τοιχογραφία Μονῆς Ἁγίου Ἀνδρέου παρὰ τὰ Σκόπια (Radojčić).

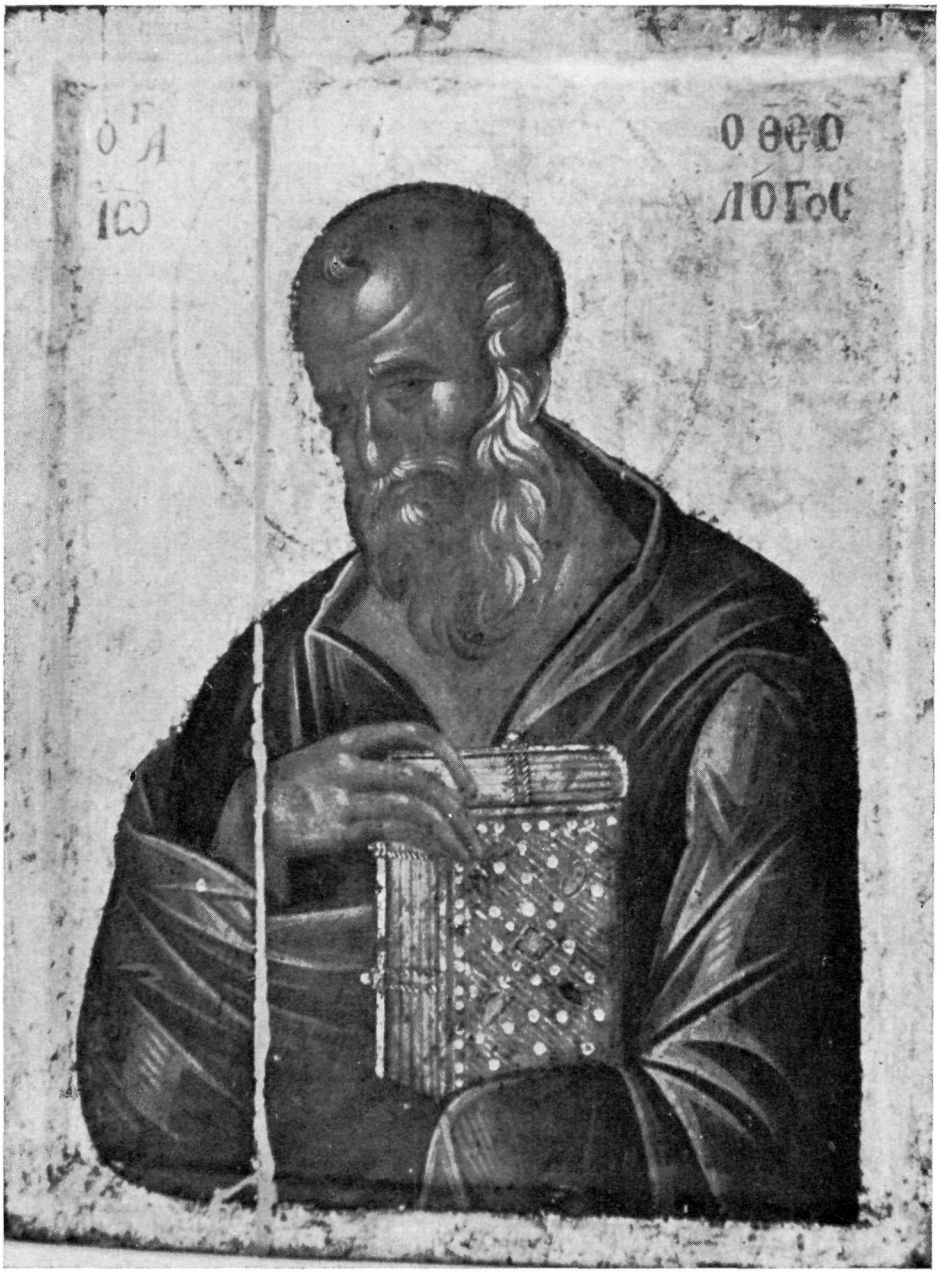
Φωτογραφία Γ. Τσίμα - Π. Παπαχατζηδάκη

Ἄγνωστος ἅγιος (1428).
Τοιχογραφία Παντανάσσης Μυστρᾶ.



Φωτογραφία Φ. Ζαχαρίου

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν εἰς τὸ Γηροκομεῖον Μυτιλήνης.

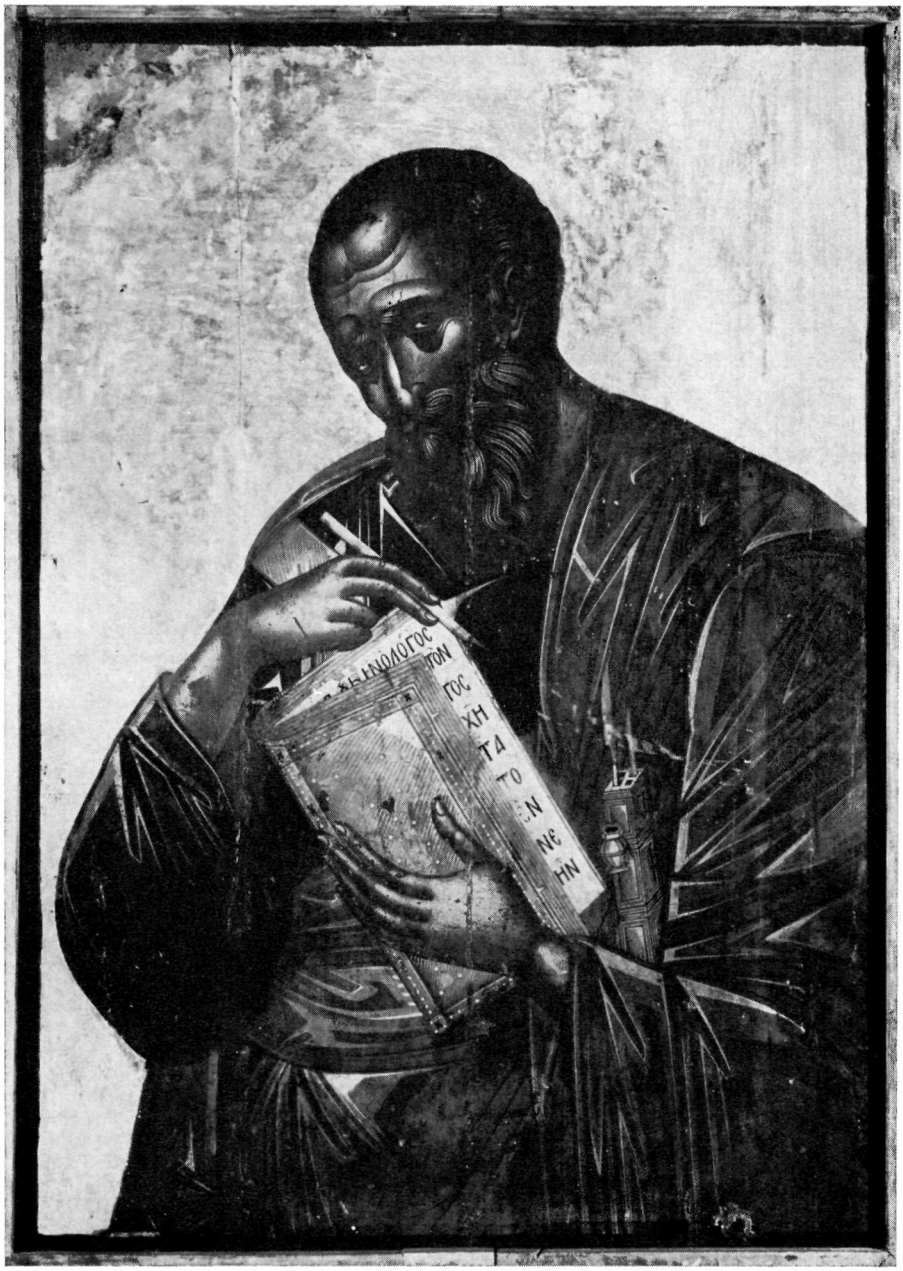


Φωτογραφία Φ. Ζαχαρίου

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μ. Χελανδαρίου Ἁγίου Ὄρους.

Φωτογραφία Μ. Χατζηδάκη

Εὐφροσύνου ἱερέως, Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος (1542).
Εἰκὼν ἐκ τῆς Μεγάλης Δεήσεως τῆς Μ. Διονυσίου Ἁγίου Ὄρους.



Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν εἰς τὴν Συλλογὴν Δ. Λοβέρδου.

Φωτογραφία Βυζαντινοῦ Μουσείου

Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν εἰς τὸ Βυζαντινὸν Μουσεῖον Ἀθηνῶν

Φωτογραφία Γ. Σωτηρίου

Θ. Πουλάκη, Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1672). Ἐκκλησία Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας Κύπρου.

σκηνοῦ, καθὼς καὶ τὰ ἔργα τῶν πλείστων ἀπὸ τοὺς ἁγιογράφους τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16ου αἰῶνος, τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου κ.ἄ.[1], δὲν ἔχουν πλέον τὸν μνημειακὸν αὐτὸν χαρακτῆρα. Εἶναι μικροὶ πίνακες ζωγραφημένοι μὲ ἐξαιρετικὴν λεπτότητα καὶ ἐπιμέλειαν, ποὺ προσπαθοῦν νὰ διατηρήσουν τὴν χάριν καὶ τὴν κομψότητα τῶν παλαιολογείων φορητῶν εἰκόνων, ἀπὸ τὰς ὁποίας προέρχονται. Αἱ πηγαὶ δηλαδὴ ἐξακολουθοῦν νὰ εἶναι πάντοτε τὰ ζωγραφικὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, τὰ πρότυπα ὅμως δὲν εἶναι πλέον, ὅπως εἰς τὰς ἡμέρας τοῦ Εὐφροσύνου, αἱ μνημειακαὶ Μακεδονικαὶ τοιχογραφίαι, ἀλλ' αἱ μικραὶ φορηταὶ εἰκόνες.

Ὑπάρχει λοιπὸν οὐσιώδης διαφορὰ ἀντιλήψεων, ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν τῶν παλαιολογείων προτύπων, μεταξὺ τῆς γενεᾶς τοῦ Εὐφροσύνου καὶ τῶν ἁγιογράφων, ποὺ ἤκμασαν κατὰ τὰς τελευταίας δεκάδας τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἡ εἰκὼν π.χ. τῆς Ἀναστάσεως μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[2], ἡ Ἔγερσις τοῦ Λαζάρου τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου[3], τὸ Μαρτύριον τοῦ Ἁγίου Δημητρίου τοῦ Γεωργίου Κορτεζᾶ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη[4] καὶ οἱ τρεῖς Ἀρχάγγελοι τοῦ ἰδίου εἰς τὸ Μουσεῖον Κερκύρας[5] εἶναι ἀναμφισβητήτως ἔργα μὲ ἐξαιρετικὴν χάριν καὶ κομψότητα, ποὺ ἀντιγράφουν εἰκόνας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ δὲν ἔχουν πλέον τίποτε τὸ μνημειακόν.

Ποῦ ὀφείλεται ἡ καταφανὴς αὐτὴ διαφορὰ καλλιτεχνικῶν ἀντιλήψεων, μεταξὺ τῶν ἁγιογράφων τῆς γενεᾶς τοῦ Εὐφροσύνου καὶ τῶν εὐθὺς μετ' αὐτοὺς δὲν εἶναι ἀκόμη, νομίζω, εὔκολον νὰ καθορισθῇ. Ὀφείλεται αὕτη εἰς τὴν ἐπίδρασιν, ποὺ ἤσκησεν ἡ ἰσχυρὰ καλλιτεχνικὴ προσωπικότης τοῦ Δαμασκηνοῦ ἐπὶ τῶν συγχρόνων του; Ἀλλὰ διατί καὶ αὐτὸς ὁ Δαμασκηνὸς ἐγκατέλειψε τὰς ρωμαλέας καὶ μνημειακὰς μορφὰς τῆς πρώτης του περιόδου καὶ ἀφιέρωσεν ὅλην τὴν τέχνην του εἰς τὴν ἀπομίμησιν τῶν φορητῶν παλαιολογείων εἰκόνων; Εἶναι ταῦτα προβλήματα, ποὺ δυσκόλως θὰ εὕρουν ἱκανοποιητικὴν λύσιν, ἂν δὲν μελετηθοῦν λεπτομερῶς τὰ ἔργα τῆς περιόδου αὐτῆς, πολλὰ τῶν ὁποίων παραμένουν ἀκόμη ἄγνωστα.

Ἓν ἄλλο ἐπίσης πρόβλημα, ποὺ θέτουν τὰ ἔργα αὐτά, τὰ μιμούμενα παλαιολογείους φορητὰς εἰκόνας, εἶναι ἂν καὶ κατὰ πόσον ταῦτα παραμένουν πιστὰ εἰς τὰ πρότυπά των. Ἐκ πρώτης ὄψεως θὰ ἠδύνατο κανεὶς νὰ τὰ ἐκλάβῃ ὡς σχολαστικὰ ἀντίγραφα τῶν προτύπων ἐκείνων. Ἀλλ' ὅπως καὶ ἀλλαχοῦ παρετήρησα, λεπτομερεστέρα ἐξέτασις δύναται νὰ διαπιστώσῃ ἀρ-

1. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 96, σημ. 2.
2. Felicetti-Liebenfels, ἔνθ' ἀν., πίν. 133.
3. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, πίν. 42. 1.
4. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, πίν. 11. Α.
5. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, πίν. 43.

κετὰς παρανοήσεις τῶν παλαιολογείων προτύπων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέρχονται [1]. Εἶναι δηλαδὴ φανερὸν ὅτι οἱ ἁγιογράφοι τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16ου αἰῶνος, παρ' ὅλην τὴν φανατικὴν προσκόλλησίν των εἰς τὴν παράδοσιν τῶν Παλαιολόγων, ἔχουν πλέον ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς παλαιᾶς τέχνης.

Ἡ εἰς τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν προσκόλλησις αὐτὴ τῶν ὀρθοδόξων ἁγιογράφων, τὰ αἴτια τῆς ὁποίας δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξετασθοῦν ἐδῶ, διότι τὸ θέμα τοῦτο ἔχει ἀνάγκην μακροτέρων ἀναλύσεων, ποὺ θὰ ἐξήρχοντο ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς παρούσης μελέτης, ἡ προσκόλλησις αὐτὴ εἶναι αἰσθητὴ μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 16ου ἢ καὶ τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 17ου αἰῶνος. Κατόπιν ὑποχωρεῖ καὶ ἐξαφανίζεται. Ἡ ὁλονὲν ἰσχυροτέρα ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς τέχνης, ποὺ μετέβαλεν οὐσιωδῶς τὸν χαρακτῆρα τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, συνετέλεσεν εἰς τὸ νὰ σβεσθῇ καὶ τὸ τελευταῖον ἴχνος τῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, τὸν 17ον καὶ τὸν 18ον αἰῶνα, οἱ παλαιολόγειοι τύποι καὶ ἡ παλαιολόγειος τεχνική, ποὺ μὲ τόσον σεβασμὸν διετήρησαν οἱ παλαιότεροι ἁγιογράφοι, παραμορφώνονται μὲ τὴν ἀπομίμησιν δυτικῶν ἔργων. Ἰδέαν ἀρκετὰ σαφῆ τῆς μορφῆς, ποὺ ἐπῆρεν ὑπὸ τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν ὁ τύπος τοῦ ὀρθίου γράφοντος Ἰωάννου τοῦ Εὐαγγελιστοῦ, ὁ ὁποῖος μᾶς ἀπησχόλησεν εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην, δύναταί τις νὰ λάβῃ ἀπὸ τὴν εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας τῆς Κύπρου εἰκόνα, τὴν ὁποίαν ἐζωγράφησε τὸ 1672 ὁ γνωστότατος Κρὴς ἁγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης [2] (Πίν. 46). Μὲ μεγάλην δυσκολίαν θὰ ἠδύνατο κανεὶς νὰ διακρίνῃ εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τὴν μακρινὴν παλαιολόγειον δημιουργίαν.

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

1. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 186 κέξ.
2. Ἀπεικόνισις ἐν Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 130.

RÉSUMÉ

LA SURVIVANCE DE LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE DES PALÉOLOGUES APRÈS LA CHUTE DE CONSTANTINOPLE

(Pl. 35-46)

A Zante, dans l'église de Phaneromeni, on voyait une icone très importante qui représentait St Jean l'Evangeliste debout (Pl. 35-37).

Cette belle peinture, perdue avec l'église dans laquelle se trouvait pendant les tremblements de terre qui, en Août 1953, ont ruiné la ville, ne nous est plus connue que par des photographies. D'après son style et sa technique on pourrait la dater de la fin du XIVe ou du début du XVe siècle. Le type iconographique de St Jean sur cette œuvre perdue nous le retrouvons presque identique dans une icone de la Collection D. Loverdos à Athènes (Pl. 44) et dans une autre du Musée Byzantin d'Athènes (Pl. 45) qu'on peut les dater, toutes les deux, avec beaucoup de sûreté du milieu ou du troisième quart du XVIe siècle.

Cette survivance de l'iconographie du temps des Paléologues presque un siècle après la chute de Constantinople constitue un fait dont l'importance est assez évidente. Une série d'icones à Mytilène (Pl. 41). et au monastère athonite de Chilandari (Pl. 42) qu'on peut dater du XVe siècle nous montre non seulement que la tradition iconographique des Paléologues resta vivante après la catastrophe de 1453 dans les ateliers des hagiographes orthodoxes, mais aussi la voie par laquelle celle-ci arriva jusqu'aux peintres du XVIe siècle. Ces icones nous font encore voir l'évolution de la technique qui s'éloigne peu à peu de celle du temps des Paléologues.

Presque un siècle après la chute de Constantinople, les icones de la Grande Deisis dans le couvent de Dionysiou au Mont Athos (Pl. 43), peintes en 1542 par le prêtre Euphrosynos, un crétois très probablement, nous montrent l'iconographie des Paléologues encore en vie. Mais la technique, bien que basée sur celle du temps des Paléologues, a pris un caractère sensiblement différent. Elle est devenue plus austère et ascétique, conforme à l'esprit de la peinture crétoise.

La tradition iconographique des Paleologues se retrouve encore très vivante dans les icones de Michel Damascène, le plus excellent parmi les artistes de la seconde moitié du XVIe siècle. On a supposé

que Damascène était le premier qui avait cherché ses prototypes dans les peintures de l'époque des Paléologues. L'étude des icones du XVe siècle et celles peintes par Euphrosynos en 1542 prouve que l'iconographie des Paléologues dans l'œuvre de Damascène n'est pas un fait isolé. Ce grand hagiographe s'est conformé à l'esprit de son temps qui restait encore fidèle, on l'a vu, à la vieille tradition iconographique.

Vers le début du XVIIe siècle la tradition iconographique des Paléologues disparaît presque complètement sous l'influence de plus en plus forte de l'art occidental qui transforma profondement le caractère de la peinture orthodoxe.

A. XYNGOPOULOS