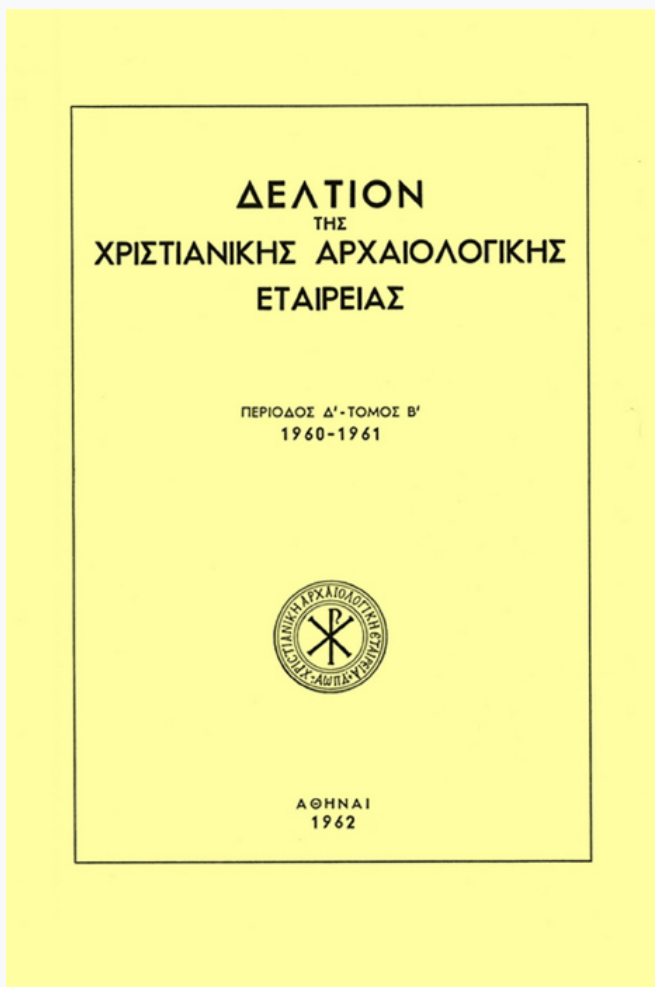


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 2 (1962)

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



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

Ανδρέας ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.725](https://doi.org/10.12681/dchae.725)

Βιβλιογραφική αναφορά:

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



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

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

Ανδρέας ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

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

ΑΘΗΝΑ 1962

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 ἄλωσιν ἀγιογραφία, μέχρι τέλους τοῦλάχιστον τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, συνεχίζει τὴν εἰκονογραφικὴν, ἐν μέρει δὲ καὶ τὴν τεχνικὴν παράδοσιν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἔχει βεβαίως πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ. Εἰς προηγουμένην ἐργασίαν ἐξετάσαμεν ἤδη λεπτομερῶς τὴν ὑπάρχουσαν στενὴν σχέσιν μεταξὺ τῶν παλαιολογείων προτύπων καὶ τῶν ζωγραφικῶν ἔργων, πού ἐξετέλεσαν κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα οἱ μεγάλοι Κρητες ἀγιογράφοι¹. Ἡ μελέτη ἐν τούτοις μιᾶς ἀπολεσθείσης παλαιολογείου εἰκόνος καὶ τοῦ πιστοτάτου αὐτῆς ἀντιγράφου, ὅπως τὸ διασφύζει μία εἰκὼν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, εὐρισκομένη εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου, μᾶς ἔδωκεν ἀφορμὴν πρὸς πλατυτέραν ἐξέτασιν τῆς σχέσεως μεταξὺ τῶν προτύπων τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων καὶ τῶν ἔργων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἀπὸ τὴν ἐξέτασιν αὐτὴν προέκυψαν μερικὰ συμπεράσματα ἄξια λόγου, ὅπως νομίζω, ἀναφερόμενα κυρίως εἰς τὰς διαφορὰς μορφάς, τὰς ὁποίας παρουσιάζει ἡ ὑπὸ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος χρησιμοποίησις τῶν παλαιολογείων προτύπων.

Αἱ παρατηρήσεις, ἀπὸ τὰς ὁποίας ὠδηγήθημεν 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 διακοσμῆσεις τοῦ μεγάλου τούτου Κρητὸς ἀγιογράφου καὶ ἰδίως τὴν ὑπ' αὐτοῦ κατὰ τὸ 1535 γενομένην τοιχογραφίαν τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος. Καὶ αὐτοὶ δὲ ἀκόμη οἱ τοιχογράφοι, οἱ προικισμένοι μὲ ἰσχυρὰν καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ἐλάχιστα ἠδυνήθησαν νὰ ἐλευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους².

1. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, 178 κέξ.

2. Διὰ τὰ ζητήματα ταῦτα βλ. Ξυγγόπουλον, ἐνθ' ἄν., 112 κέξ.

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

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

I

Ἡ εἰκὼν αὕτη εὐρίσκετο 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, πὺ ἐπηκολούθησε. Τὸ πολύτιμον τοῦτο ζωγραφικὸν ἔργον εἶχον εὔρει πρὸ πολλῶν ἐτῶν ἀπερριμμένον εἰς τὸν γυναικωνίτην τοῦ ναοῦ. Ἀπὸ τὴν πρόχειρον ἐξέτασιν του εἶχον πεισθῆ ὅτι πρόκειται περὶ εἰκόνας σημαντικωτάτης, λόγῳ τέχνης καὶ ἐποχῆς, ἔσπευσα δὲ τότε νὰ λάβω μερικὰς φωτογραφίας τῆς, ἐπιφυλασσόμενος νὰ τὴν ἐξετάσω λεπτομερέστερον, δοθείσης εὐκαιρίας. Δυστυχῶς ἡ εὐκαιρία αὕτη δὲν εὐρέθη. Εἶμαι συνεπῶς ὑποχρεωμένος νὰ ἐκθέσω ἐδῶ τὰ πορίσματα τῆς μελέτης, πὺ 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 μέτρον 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 ὀπισθεν μέρος τοῦ πίνακος. Ἐντὸς πλαισίου, σκαλισμένου ἐπὶ τῆς ἰδίας σανίδος, εἰκονίζετο ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος ὄρθιος (Πίν. 35-37). Ὁ Εὐαγγελιστῆς εἶχε τὸ σῶμα ἐστραμμένον ἐλαφρῶς πρὸς ἀριστερά, τὸ δὲ πρόσωπον, περίπου κατὰ μέτωπον, ἠτένιζε τὸν θεατὴν. 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 χεῖρὸς εἶχε γραφίδα¹.

1. Εἰς τὰς φωτογραφίας ἡ λεπτομέρεια αὕτη 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 ἀγιορειτικῆς Μονῆς τῆς Λαύρας. Βλ. Ν. Κο ν τ α κ ῶ φ, 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 ἰδιότυπου, ὡς πρὸς τινα γράμματα, μορφῆς καὶ μὲ διάταξιν ἐπίσης ἰδιότυπον (Πίν. 36) :

EN APXH

HN O

[Λόγος καὶ ὁ Λό]ΓΟΣ

[ἦν π]ΡΟΣ ΤΟΝ

[Θεὸν] Κ(ΑΙ) Θ(ΕΟ)Σ

[ἦν ὁ Λό]ΓΟΣ

[Οὔτος] HN

*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 τοῦ 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 εἰκόνης παρίστατο ἡ εὐλογοῦσα χεὶρ τοῦ Θεοῦ, ἔξεροχόμενη ἀπὸ τμημα κύκλου, δηλοῦντος τὸν οὐρανόν, ἀπὸ τὸν ὁποῖον ἐξεπέμποντο λογοχειδεῖς ἀκτῖνες πρὸς τὸν Ἰωάννην. Ἀριστερὰ τέλος, παρὰ τὴν κεφαλὴν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ, ἡ συνήθης ἐπιγραφή: Ὁ Ἄ(γιος) Ἰω(άννης) | ὁ Θεολόγος.

Ὁ τύπος τοῦ ὁρθίου Εὐαγγελιστοῦ ἢ Ἀποστόλου, ὑπὸ τὴν μορφὴν ποῦ εἶχεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, μὲ τὸ ἡμιάνοικτον δηλαδὴ βιβλίον εἰς τὰς χεῖρας, εἶναι πολὺ παλαιός. Τὸν εὐρίσκομεν ἀρκετὰ ἀνάλογον κατὰ τὸν 10^{ον}, τὸν 11^{ον} καὶ τὸν 12^{ον} αἰῶνα καὶ εἰς μικρογραφίας χειρογράφων¹ καὶ εἰς τοιχογραφίας². Ἀπὸ τὸν τύπον ὅμως αὐτὸν ἀπεμακρύνετο κάπως ἢ ἐπὶ τῆς εἰκόνης 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, ἐνῶ τὸ σῶμα εἰκονίζετο μὲ ἑλα-

1. Bl. 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 στροφὴν, ἀκόμη δὲ καὶ ὡς πρὸς τὴν θέσιν τῶν ποδῶν. Εἰς τὰ παλαιὰ μνημεῖα ἢ κεφαλὴ ἀκολουθεῖ τὴν πλαγίαν ἐλαφρὰν στροφὴν τοῦ σώματος. Ἐκεῖ ἢ μορφὴ εἶτε κύπτει πρὸς τὸ ἀνοικτὸν βιβλίον εἶτε ἔχει ἐστραμμένον τὸ πρόσωπον πρὸς τὴν διεύθυνσιν τοῦ σώματος, δὲν βλέπει δηλαδὴ τὸν θεατὴν, ὅπως τοῦτο συνέβαινε εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Τὴν διαφορετικὴν ὅμως, σχετικῶς πρὸς τὸ σῶμα, στροφὴν αὐτὴν τῆς κεφαλῆς, ἢ ὅποια δίδει ζωηρὰν ἐντύπωσιν κινήσεως, τὴν εὐρίσκομεν εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν Παλαιολόγων¹.

Εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου οἱ ἄκροι πόδες τοῦ Ἰωάννου ἦσαν ζωγραφημένοι ὁ εἰς 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 ἐξαιρέσεις². Κατὰ κανόνα σχεδὸν εἰς τὰ μνημεῖα ταῦτα ἢ ὀρθία μορφὴ ἔχει τὰ σκέλη εἶτε τὸ ἐν πλησιέστατα τοῦ ἄλλου εἶτε ἐλαφρῶς ἀπέχοντα, ἀλλὰ πάντοτε χωρὶς κάμψιν τοῦ γόνατος, οὕτως ὥστε τὸ ἐξωτερικὸν περίγραμμα τοῦ κάτω σώματος νὰ παραμένῃ ἐντελῶς εὐθύγραμμον³. Ἀπεναντίας, ἢ διατάξις 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 14^{ου} αἰῶνος⁴, ταύτην δὲ συνεχίζουν καὶ οἱ μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀγιογράφοι⁵.

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, ἐνῶ 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 12^{ου} αἰῶνος κώδ. 37 τοῦ Παναγίου Τάφου παρὰ H a t c h, ἐνθ' 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.ά. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ, Ἀθῆναι 1956, 1958, I, εἰκ. 217.

5. Τὸν τύπον αὐτὸν ἔχει ὁ Συμεὼν εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν, ὅπως τὸν ἐξωγράφησαν οἱ Κρῆτες τὸν 16^{ον} 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, πού ἐξωγράφησεν 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 ἀψίδος. Κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα τὰ παραδείγματα εἶναι πολὺ ὀλιγώτερα.

λους ὀξεῖαν γωνίαν. Τὴν λοξὴν αὐτὴν θέσιν, πού δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι τὸ ἄκρον τοῦ ἱματίου ἀνυψοῦται ἐλαφρῶς λόγῳ τῆς ἀποτόμου στροφῆς τοῦ σώματος, ἐπανευρίσκωμεν ὁμοίαν ἢ καὶ περισσότερον ἔντονον τὸ 1428 εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης τοῦ Μυστραῖ¹.

* Ἀρκετὸν ἔξ 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 Λουκά εἰς τὸν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11^{ου} αἰῶνος Βατικανὸν κώδ. 1208², 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 Βεροίας³ καὶ τὴν σχεδὸν σύγχρονον εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ὅπου τὸ μελανοδοχεῖον εἰκονίζεται συγκρατῶν ἐπὶ τοῦ στήθους του καθ' ὅμοιον τρόπον ὁ Πρόχορος, ὁ γράφων καθ' ὑπαγόρευσιν τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου⁴. Εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν αἰῶνων ἡ λεπτομέρεια αὐτὴ δὲν εἶναι τόσον σπανία. Μὲ μελανοδοχεῖον τύπου λιαν ἀναλόγου εἰκονίζεται καὶ πάλιν ὁ Δαμασκηνὸς τὸ 1548 εἰς τὰς ἀνεκδότους κατὰ τὸ μεγαλύτερον μέρος των τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Μονῆς Βαυλαῦμ τῶν Μετεώρων, ἔργα πιθανώτατα τοῦ Φράγκου Κατελάνου. Ἄλλ' ἐντελῶς ὅμοιον τὸ μελανοδοχεῖον εὐρίσκωμεν εἰς μίαν ἀξιολογωτάτην εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου⁵ (Πίν. 44). Ἡ εἰκὼν αὐτὴ, θεωρουμένη ἐντελῶς ἀπιθάνως, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω, ἔργον τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, παριστάνει τὸν Ἁγιὸν Ἰωάννην τὸν Θεολόγον μέχρι περιόπου 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 ἡμίανικτον σελίδα τοῦ Εὐαγγελίου, πού κρατεῖ ὁ Ἰωάννης. Ὅπως δηλαδὴ εἶδομεν, ἀπὸ τοῦ δευτέρου στίχου, ἀπὸ τοῦ

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

2. Βλ. Friend, ἐνθ' ἄν., πίν. VII. 92, ὅπου ὁμοῦς ἡ εἰκὼν εἶναι μικρὰ καὶ ὄχι πολὺ εὐκρινῆς. Τὸ βιβλίον τοῦ S. Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg im Breisgau 1893, πίν. XII, ὅπου ἡ ἀπεικόνισις θὰ εἶναι ἀσφαλῶς εὐκρινεστέρα, δὲν ἠδυνήθηεν νὰ ἴδω.

3. Ἀπεικόνισις ἐν A. Xynopoulos, Thessalonique et la peinture macedonienne, Ἀθῆναι 1955, πίν. 10. 1.

4. Millet, Athos, πίν. 37. 2.

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

ὁποίου ἢ σελὶς φαίνεται κατὰ τὸ ἥμισυ, ὁ τεχνίτης ἔγραψε μόνον τὸ τέλος τῶν φράσεων. Ἐνάλογον παράδειγμα δὲν θὰ εὕρωμεν εἰς ἐποχὴν προγενεστέραν τῶν Παλαιολόγων. Εἰς τὰς μικρογραφίας τῶν παλαιότερων χειρογράφων¹, εἰς τὴν ἀπὸ τοῦ 12^{ου} αἰῶνος μικρὰν εἰκόνα τοῦ Θεολόγου, τὴν εὕρισκομένην εἰς τὴν Συλλογὴν Λοβέρδου², ὅπως καὶ εἰς τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν τοιχογραφίαν τῆς Κύπρου³, αἱ πρῶται λέξεις τοῦ κατὰ Ἰωάννην εἶναι γραμμέναι κιονιδὸν εἰς τὸ φαινόμενον μέρος τῆς σελίδος, μὲ τρόπον δηλαδὴ εὕρισκόμενον ἐντελῶς ἔξω τῆς πραγματικότητος. Καὶ εἰς τὴν μικρὰν λοιπὸν αὐτὴν λεπτομέρειαν ἐπανευρίσκωμεν τὸ ρεαλιστικὸν πνεῦμα τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, τὸ ὁποῖον συνεχίζεται ἀκόμη τὸν 16^{ον} αἰῶνα, ὡς δεικνύει ἡ εἰκὼν τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44), ἡ ἀνωτέρω μνημονευθεῖσα, ὅπου ἡ ἐπιγραφή εἰς τὸ Εὐαγγέλιον ἔχει τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς διάταξιν μὲ τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου.

Θετικότερας κάπως ἐνδείξεις διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς εἰκόνης καὶ τὴν ἔνταξιν τῆς εἰς κύκλον ἀναλόγων ζωγραφικῶν ἔργων μᾶς παρέχει ἡ ἐξέτασις τῆς τεχνικῆς τῆς ἐκτελέσεως. Εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ (Πίν. 37) ἡ τεχνικὴ παρουσιάζει ἐξαιρετικὴν λιτότητα ἐκτελέσεως. Ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ γενικοῦ χρώματος τοῦ προσώπου, δηλαδὴ τοῦ «προπλάσμοῦ», ὁ τεχνίτης εἶχεν ἐπιθέσει τὸ φωτεινὸν μέρος τῆς σαρκός, τὸ «σάρκωμα», εἰς λίαν περιορισμένης ἐκτάσεως κηλίδας, ἐπὶ τοῦ μετώπου, τῶν ζυγωματικῶν καὶ τῆς ρινός. Λόγω τῆς ἐλαχίστης φωτεινότητος τοῦ σαρκώματος, ἦτο τοῦτο μόνις 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 ὁποῖαν ἔλειπε παντελῶς τὸ περίγραμμα καὶ ἡ σταθερὰ γραμμὴ, ἡ σχεδιάζουσα τὰ χαρακτηριστικὰ μὲ ἀκριβείαν.

Μὲ τὴν τεχνικὴν αὐτὴν, τὴν φαινομενικῶς ἀπλουστάτην, 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 μόνις διαγραφόμενα χαρακτηριστικὰ ἔδιδον εἰς τὴν μορφήν τοῦ Ἰωάννου ὑψηλὴν πνευματικότητα συνδυασμένην μὲ κάποιαν ἐντύπωσιν μυστηρίου.

1. Βλ. προχείρως Hatch, ἔνθ' ἄν., 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. Ἐπεικόνισις προχείρως καὶ ἐν W. Felcetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 42.

3. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 79, σημ. 2.

Ἡ τεχνική, πού με τόσην γνῶσιν ἐχρησιμοποίησεν ὁ ἀγιογράφος, δὲν ἦτο βεβαίως μοναδική εἰς τὸ ἔργον αὐτό. Εἶναι μία ἀπὸ ἐκείνας πού ἐχρησιμοποίησεν ἢ πολύμορφος καὶ πολύπλευρος ζωγραφικὴ τῶν Παλαιολόγων. Ἡ τεχνικὴ αὐτή, ὅπως παρουσιάζεται εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, ἀπαντᾷ ὁμοίᾳ ἢ ἀνάλογος καὶ εἰς ἄλλα ζωγραφικὰ ἔργα, ἢ ἐξέτασις τῶν ὁποίων, μερικῶν τοῦλάχιστον ἐξ αὐτῶν, θὰ μᾶς βοηθήσῃ εἰς τὸν κατὰ προσέγγισιν χρονολογικὸν προσδιορισμὸν τοῦ ἀπολεσθέντος τούτου ἔργου.

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

Περισσότερον θετικὰς ἐνδείξεις μᾶς παρέχουν αἱ τοιχογραφίαι. Τοῦτο οὐδόλως θὰ φανῆ βεβαίως παράδοξον εἰς τὸν ἔχοντα ὑπ' ὄψιν ὅτι ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἤδη ἡμίσεος τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἂν μὴ καὶ παλαιότερον, ἢ τεχνικὴ τῆς φορητῆς εἰκόνος εἶχεν ἀρχίσει νὰ ἐπηρεάξῃ τὴν τοιχογραφίαν καὶ ὅτι ἀπὸ τῶν μέσων περίπου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἢ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς τῆς φορητῆς εἰκόνος καὶ ἢ ἐξέλιξις τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας συμπέπτουν σχεδὸν ἀπολύτως¹. Τὸ μνημεῖον τὸ συγγενέστερον πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου, ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐκτελέσεως, εἶναι ἀναμφιβόλως αἱ τοιχογραφίαι τῆς Περιβλέπτου εἰς τὸν Μυστράν. Αἱ τοιχογραφίαι αὐταί, ὡς γνωστόν, δὲν εἶναι ἀκριβῶς χρονολογημέναι. Εἰς ἄλλην ἐργασίαν μου, με βάσιν τὴν συγγενικὴν τεχνικὴν μερικῶν ἀσφαλῶς χρονολογημένων μνημείων, κατέληξα εἰς τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ διακοσμησις τῆς Περιβλέπτου θὰ ἠδύνατο νὰ τοποθετηθῆ με πολλὴν πιθανότητα ἐντὸς τῆς δεκαετίας 1375 καὶ 1385². Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Περιβλέπτου διεκρίναμεν δύο ζωγράφους, οἱ ὅποιοι, ἂν καὶ κατὰ βάσιν ἀκολουθοῦν τὴν ἰδίαν τεχνικὴν, ἐν τούτοις τὴν ἐφαρμόζουν κατὰ τρόπον διάφορον ἕκαστος. Ἡ εἰκὼν τῆς Ζακύνθου παρουσίαζε στενὴν συγγένειαν πρὸς τὸν ἕνα ἐξ αὐτῶν, πρὸς ἐκεῖνον δηλαδὴ, ἔργα τοῦ ὁποίου εἶναι αἱ λαμπραὶ συνθέσεις τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, ἢ περιφημος Θεία Λειτουργία καὶ μερικαὶ μορφαὶ ἁγίων. Τὴν σχέσιν μεταξὺ τοῦ ζωγράφου τούτου τῆς Περιβλέπτου καὶ τῆς εἰκόνος τῆς Ζακύνθου δύναται τις εὐχερῶς νὰ διαπιστώσῃ ἀπὸ τὴν σύγκρισιν πρὸς τὴν ἐνταῦθα παρατιθεμένην κεφαλὴν μιᾶς τῶν Μυροφόρων ἀσπαζομένης τὴν χεῖρα τοῦ νεκροῦ Ἰησοῦ, πού εἶναι τμῆμα ἀπὸ τὴν πλήρη δραματικότητος σύνθεσιν τῆς Ἀποκαθηλώσεως (Πίν. 38).

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

1. Βλ. διὰ τὸ ζήτημα τοῦτο Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, 16 κέξ.

2. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., 29 - 33.

πεζοῦντος¹ καὶ ἀφ' ἐτέρου αἱ ἀπὸ τοῦ 1389 εἰς τὴν ἐκκλησίαν τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου εἰς τὰ στενὰ τοῦ ποταμοῦ Τρέσκα παρὰ τὰ Σκόπια². Ἰδιαιτέραν σημασίαν διὰ τὸ ἡμέτερον ζήτημα ἔχει ἡ μεταξὺ τῶν τοιχογραφῶν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἀπεικονίσις τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου³ (Πίν. 39). Εἰς τὴν τοιχογραφίαν αὐτήν, τὴν ὁποίαν ἐκ πρώτης ὄψεως θὰ ἠδύνατο κανεῖς νὰ ἐκλάβῃ ὡς φορητὴν εἰκόνα, ἡ τεχνικὴ εἶναι εἰς τὴν βάσιν τῆς ἢ ἴδια μὲ τὸ ἀπολεσθὲν ἔργον τῆς Ζακύνθου. Ἡ ἐφαρμογὴ τῆς ὁμως ἀπὸ τὸν ἀγιογράφον 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 ἴδιαν φειδῶ καὶ λιτότητα, οὔτε μὲ τὴν ἴδιαν τέχνην, εἰς τὸ γένειον δὲ τέλος καὶ εἰς τὴν κόμην παρουσιάζουν αὐταὶ αἰσθητὴν σχηματοποίησιν, τὴν ὁποίαν δὲν εὐρίσκομεν εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα. Αἱ διαφοραὶ ὁμως αὐτὰ ὀφείλονται ἀναμφιβόλως εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἰκανότητα τοῦ ἀγιογράφου. Τὸ οὐσιῶδες πάντως εἶναι ὅτι ἡ βάσις τῆς τεχνικῆς παρουσιάζεται ἡ ἴδια.

Ἔστι ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, ὅπως τὴν εἶδομεν 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 Ἑλληνος τὰ σφζόμενα εἰς τὴν Ρωσίαν⁴. 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 Νοβγορόδ⁵, 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 Μόσχας⁶. Τὴν τεχνικὴν δὲ αὐτὴν συνεχίζουν κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 15ου αἰῶνος εἰς τὴν Ρωσίαν καὶ οἱ μαθηταὶ τοῦ Θεοφάνους⁷. Τέλος ὁ εἶς τῶν ζωγράφων, ποῦ

1. Περὶ αὐτῶν βλ. *Εὐγγόπουλον*, ἐνθ' ἄν., 28 κέξ. καὶ πίν. 5. 2.

2. Βλ. *Εὐγγόπουλον*, ἐνθ' ἄν., 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 *Εὐγγόπουλον*, ἐνθ' ἄν., 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 *Εὐγγόπουλου*, ἐνθ' ἄν., πίν. 8. 2.

6. Βλ. Β. Λάζαρεφ εἰς τὰ Βυζαντινὰ Χρονικά, 9, 1956, σ. 193 κέξ., πίν. 2 κέξ. Βλ. τὴν μεγεθυμένην λεπτομέρειαν τῆς κεφαλῆς τῆς Παναγίας ἐν Β. Λάζαρεφ, *Ἡ τέχνη τοῦ Νοβγορόδ* (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, ἐνθ' ἄν., πίν. 21-26.

διεκόσμησαν τὸ 1428 τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστραῖ, ὃ ἐκτελέσας τὰς μορφὰς τῶν ἁγίων, χρησιμοποιοεῖ τὴν ἰδίαν τεχνικὴν, 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 προπλασμὸν¹ (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 εὐρίσκομεν 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 προϊούσαν 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 14^{ου} καὶ κατὰ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Τὸ συμπέρασμα τοῦτο ἐνισχύει ἄρκετὰ ἡ ἐξέτασις τοῦ τρόπου, μὲ τὸν ὁποῖον ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Ζακύνθου εἶχεν ἐπεξεργασθῆ τὰς πτυχὰς τοῦ ἐνδύματος τοῦ Εὐαγγελιστοῦ.

Ὅ,τι ἐξακατήριζε τὸ ἐνδυμα εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα ἦτο ἀφ' ἑνὸς ἡ πολύπλοκος καὶ σχεδὸν γεωμετρικὴ μορφή τῶν πτυχῶν, ἀφ' ἑτέρου δὲ ὁ ἰσχυρὸς καὶ ἀπτόμος φωτισμὸς των. Ἀνάγκη λοιπὸν νὰ παρακολουθήσωμεν τὴν ἐξέλιξιν τῶν δύο τούτων στοιχείων. Τὴν πολύπλοκον διατάξιν τῶν πτυχῶν ἀνευρίσκομεν εἰς τὴν Περίβλεπτον τοῦ Μυστραῖ χρησιμοποιηθεῖσαν ἀπὸ τὸν ἕνα τῶν ζωγράφων, ἐκεῖνον ποὺ ἐξετέλεσε τὴν Ἀνάληψιν². Ἀργότερον, τὸ 1428, τὴν ἐπανευρίσκομεν εἰς τὴν Παντάνασσαν καὶ εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Ἀναλήψεως, ἡ ὁποία, ὅπως καὶ ἄλλαι συνθέσεις, ἀκολουθοῦν, ὡς γνωστὸν, τὴν Περίβλεπτον³, ἐντονωτέραν ὅμως εἰς τὰς ὀλοσώμους ὀρθίας μορφὰς τῶν Ἑβδομήκοντα Ἀποστόλων⁴, καθὼς καὶ εἰς μερικοὺς προφήτας τοῦ τρούλου καὶ εἰς ἄλλα μεμονωμένα πρόσωπα⁵. Βεβαίως ἡ πτυχολογία τοῦ Ἰωάννου εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου δὲν ἔφθανεν εἰς τὴν ὑπερβολὴν τῶν μορφῶν τῆς Περίβλεπτου καὶ τῆς Παντανάσσης, τὸ σύστημα ὅμως ἦτο περιῖπου τὸ αὐτό.

Ὁ φωτισμὸς τῶν πτυχῶν εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα ἠκολούθει ὤρι-

1. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἄν., πίν. 9. 2. Πρβ. καὶ σ. 34 κέξ.

2. Millet, Mistra, πίν. 109.

3. Πρβ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστραῖς, ἔκδ. 2α, Ἀθῆναι 1956, 90 κέξ.

4. Millet, Mistra, πίν. 145. 2-3.

5. Αὐτόθι, πίν. 147. 1, 148. 2.

σμένην τεχνικήν πολὺ ἀνάλογον εἰς τὴν βάσιν τῆς με ἐκείνην ποὺ εἶχε χρησιμοποιοῦσιν ὁ ζωγράφος καὶ εἰς τὸ πρόσωπον τοῦ Εὐαγγελιστοῦ. Ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ δηλαδὴ χρώματος τοῦ ἱματίου αἱ πτυχαὶ εἶχον δηλωθῆ με ἐντόμως φωτεινὰ μικρὰ ἐπίπεδα, κυρίως ὅμως με ἀπλᾶς φωτεινὰς γραμμάς, αἱ ὁποῖαι ἐτόνιζον τὰς ἐξεχούσας ἀκμάς των. Διάμεσος τόνος μεταξὺ τοῦ ἐντόμως 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 με τὴν ἐφαρμοσθεῖσαν εἰς τὸ πρόσωπον, τεχνικῆς, ἣ ὁποία σκοπὸν εἶχε νὰ διαγράψῃ με ὀλίγα, ἀλλ' ἔντονα φῶτα ὀρισμένα μόνον προεξέχοντα σημεῖα τοῦ πολυπτυχοῦ ἐνδύματος. Τὸν τρόπον αὐτὸν τοῦ ἀποτόμου φωτισμοῦ χρησιμοποιοῦν, ἀλλ' ὄχι κατὰ σύστημα, καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς Περιβλέπτου, με 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 ἐντόμως φωτιζομένων μερῶν¹. Τὰ ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ ὑφάσματος ἀπότομα φῶτα, συνδυασμένα με διάμεσον τόνον, ὁ ὁποῖος μετριάζει τὴν ἔντασίν των, εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Παντάνασσαν². Τὸν ἔντονον τέλος αὐτὸν φωτισμὸν τῶν ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ ὑφάσματος πτυχῶν, εἴτε ἐντελῶς ἀπότομον εἴτε συνδυασμένον με διαμέσους τόνους, τὸν εὐρίσκομεν εἰς σειρὰν φορητῶν εἰκόνων, τὰς ὁποίας συνήθως τοποθετοῦν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 15^{ου} αἰῶνος³.

Ἡ ἐξέτασις οὕτω τῆς πτυχολογίας καὶ τοῦ φωτισμοῦ τῆς εἰς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου μᾶς ὀδηγεῖ εἰς τὰ ἴδια συμπεράσματα, εἰς τὰ ὁποῖα εἶχομεν 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 14^{ου} ἢ εἰς τὰ πρῶτα τοῦ 15^{ου} 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 ἴδιαν τεχνικήν παρουσιάζουν καὶ αἱ εἰκόνες ἐπὶ τῆς περιφήμου Δειψανοθήκης τοῦ Βησσαρίωνος εἰς τὴν Accademia τῆς Βενετίας, τοποθετουμένης συνήθως εἰς τὸ ἔτος 1463. Διὰ λόγους ὅμως, τοὺς ὁποῖους ἀνέπτυξα ἀλλαχοῦ, θεωρῶ τὸ ἔργον τοῦτο παλαιότερον τοῦ 1463, γενόμενον ἴσως περὶ τὰ τέλη τοῦ 14^{ου} ἢ τὰ πρῶτα ἔτη τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, πάντως πρὸ τοῦ 1452. Βλ. Συγγολοῦ, Σχεδιάσμα, 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 παλαιολογίου εἰκονογραφίας εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων.

Ὅπως εἶδομεν ἀνωτέρω, ὁ Εὐαγγελιστὴς Ἰωάννης τῆς εἰκόνας τῆς Ζακύνθου ἐπαναλαμβάνεται ἐντελῶς σχεδὸν ὅμοιος, ἀλλὰ μέχρη 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 ἀγιογράφου τούτου, εἰς τὸ δευτερον δηλαδὴ ἡμῖς τοῦ 16ου αἰῶνος. Τὸν ἴδιον περίπου τύπον ἐπανευρίσκομεν κατὰ τὴν ἴδιαν ἐποχὴν καὶ εἰς μίαν ἄλλην εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου¹ (Πίν. 45), διὰ τὴν ὁποίαν ἐπίσης θὰ γίνῃ κατωτέρω εὐρύτερος λόγος. Τὸ ὅτι ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνας 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 ἀγιογράφοι ἐχρησιμοποίησαν παλαιολόγια πρότυπα, τῶν ὁποίων ἐμιμήθησαν τὴν εἰκονογραφίαν, ὅχι δὲ σπανίως προσεπάθησαν ν' ἀκολουθήσουν καὶ τὴν τεχνικὴν².

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

Διὰ τὸ ἀρκετὰ ἐνδιαφέρον, ὅπως νομίζω, αὐτὸ ζήτημα μεγάλην σημασίαν ἔχει σειρὰ εἰκόνων προγενεστέρων τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος, ἢ 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 παλαιότερα εἶναι, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἢ εὐρισκομένη εἰς τὸ Πτωχοκομεῖον (τώρα Ἰσως εἰς τὴν Μητροπόλιν) τῆς

1. Τὴν ὑπόδειξιν τῆς εἰκόνας 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. Ξυγγόπουλον, ἐνθ' ἀν., 156, 159 κέξ.

Μυτιλήνης και παριστάνουσα τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην¹ (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, πὺν εἶχε χρησιμοποιήσει τὸ 1389 ὁ μητροπολίτης Ἰωάννης εἰς τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν τοιχογραφίαν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου ἐπὶ τοῦ Τρέσκα παρὰ τὰ Σκόπια² (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 ἀπλή διασκευὴ προτύπου πολὺ παλαιότερου³. Ἀξία ἰδιαιτέρας προσοχῆς εἶναι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνος. Εἰς τὸ πρόσωπον καὶ εἰς τὰς χεῖρας τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκός, δηλαδὴ τὸ «σάρκωμα», ἀπλώνεται εἰς μεγάλην ἔκτασιν, καλύπτει σχεδὸν ἕξ ὀλοκλήρου τὸν ὄχι πολὺ σκιερὸν προπλάσμον. Εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα τὰ ζωρὰ φῶτα ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ δύο τόνους, ἕνα μετρίως 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 πὺν 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, εὐρισκόμενα 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 Παντανάσσης⁴. Εἶναι φανερὸν ὅτι ἀναλόγους τοιχογραφίας εἶχεν ὡς βάσιν ὁ ζωγράφος τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, πρὸς τὰς

1. Ἐγχρωμος ἀπεικόνισις μετὰ τὸν καθαρισμὸν ἐν Φ. Κόντογλου, Ἐκφρασις 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 δεῖκνυει τὸ γεγονὸς ὅτι τὴν ἐχρησιμοποίησε λίαν ἀνάλογον καὶ ὁ μέγιστος τῶν Ρώσων ἁγιογράφων, ὁ Ἀνδρέας Ρούμπλιεφ, ὁ μαθητὴς τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἑλληνοῦ. Ταύτην εὐρισκόμεν πράγματι εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, τὸ τελευταῖον γνωστὸν ἔργον τοῦ γηραιοῦ ἁγιογράφου, πὺν ἀποτελεῖ μέρος τῆς Μεγάλης Δεήσεως, τῆς ζωγραφηθεῖσης 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. L. Sargent, Andrei Rublev, Moskow 1960, πίν. 9-10 ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ βιβλίου ἄνευ ἀριθμῆσεως.

όποίας κυρίως τὸν συνδέουν καὶ τὸ ἄπλωμα τῆς φωτιζομένης σαρκός, ποὺ σχεδὸν καλύπτει τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, ὅπως καὶ ἡ πλαστικότης καὶ οἱ δύο τόνοι τῶν ἰσχυρῶς φωτεινῶν γραμμῶν. Πρόκειται, κατὰ τὴν γνώμη 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 πρέπη νὰ τὴν θεωρήσωμεν ὀλίγον μεταγενεστέραν τοῦ 1428, ὁπότε ἔγιναν αὐταί, χωρὶς ὅμως νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ τὴν τοποθετήσωμεν εἰς τοὺς μετὰ τὴν ἄλλωσιν χρόνους. Ἴσως θὰ ἠδύνατο μὲ ἀρκετὴν πιθανότητα νὰ χρονολογηθῇ αὕτη ἀπὸ τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Μία λαμπρὰ σειρὰ εἰκόγων εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν 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 ἀπλούστευσιν τῆς τεχνικῆς, τὴν ὁποίαν εἶδομεν εἰς τὸν πίνακα τῆς Μυτιλήνης. Πρόκειται περὶ τῶν εἰκόνων, ποὺ ἀπαρτίζουν τὴν Μεγάλην Δέησιν, τὴν εὐρισκομένην ἄλλοτε εἰς τὸ ἄνω μέρος τέμπλου¹. Ὁ Εὐαγγελιστῆς Ἰωάννης, τὸν ὁποῖον ἐδῶ παραθέτομεν² (Πίν. 42), σχετίζεται, ὡς πρὸς τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, μὲ παλαιολόγειον πρότυπον³, ποὺ καὶ αὐτό, ὅπως παρατηρήσαμεν καὶ διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, εἶναι ἀπλῆ διασκευὴ παλαιότερου ἔργου⁴. Ὅτι ἡ τεχνικὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου παρουσιάζει συγγένειαν μὲ ἐκείνην, ποὺ εἶδομεν 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'Études 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, Σχεδιάσμα, 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 ὄλαι αἱ εἰκόνας, πλὴν τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία, ὡς ὀρθῶς παρατηρεῖ ὁ σ. (ἐνθ' ἄν., 335, σημ. 7), δὲν ἀνήκει εἰς τὴν σειρὰν αὐτήν, ὅπως ἐκ λάθους εἶχα γράψει (Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, 131 κέξ. καὶ πίν. 35. 2), λάθους, τὸ ὁποῖον παρατήρησα μετὰ τὴν ἔκδοσιν τοῦ βιβλίου. Πάντως ὅμως ἡ εἰκὼν αὕτη τοῦ Ἰησοῦ, τὴν ὁποίαν ὁ Djurić θεωρεῖ ἀντίστοιχον τῆς εἰς τὴν αὐτὴν μονὴν εἰκόνας τῆς Θεοτόκου, τῆς δημοσιευθείσης ὑπὸ Σ. Πελεκανίδου (Α.Ε. 1953-1954. Εἰς μνήμην Γ. Οἰκονόμου, Β', 75 κέξ.) καὶ τὴν χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 12^{ου} ἕως 13^{ου} αἰῶνος, εἶναι ἀσφαλῶς ἔργον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων.

2. Ἀπεικονίσθη καὶ ὑπὸ Djurić, ἐνθ' ἄν., πίν. XIV, εἰκ. 13.

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

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

λήνης, εἶναι, νομίζω, ἐκτὸς ἀμφιβολίας. Εἰς τὸν Εὐαγγελιστὴν ὅμως τοῦ Χελανδαρίου δὲν ὑπάρχει ἡ ἀνησυχία καὶ τὸ πολὺπλοκον τῆς ἐκτελέσεως, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, ὅπως καὶ τὰς τοιχογραφίας τῆς Παντανάσσης, πρὸς τὰς ὁποίας στενότατα, ὡς εἶδομεν, συνδέεται αὕτη. Εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Χελανδαρίου ἡ τεχνικὴ ἔχει κατὰ πολὺ ἀπλουστευθῆ. Τὸ χροῶμα τῆς σαρκὸς οὔτε πολὺ φωτεινὸν εἶναι, σχετικῶς μὲ τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, οὔτε καὶ ἐκτείνεται τόσον, ὥστε νὰ καλύπτῃ σχεδὸν ἐντελῶς τὸν τελευταῖον τοῦτον, ὅπως εἶδομεν ὅτι συμβαίνει εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης. Αἱ ἔντονοι ἐξ ἄλλου φωτεινὰ μικροὶ 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 εἶδομεν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης, ἀλλὰ χωρὶς πλεόν νὰ ἔχουν, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστα μόνον σημεῖα, τοὺς δύο διαφόρου ἐντάσεως φωτεινοὺς τόνους, τοὺς ὁποίους εἶδομεν ἐκεῖ. Τὴν ἰδίαν ἀπλούστευσιν 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 πλεόν τόσον ἔντονος ὅπως εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Μυτιλήνης.

Ἀπὸ τὴν λεπτομερῆ αὐτὴν ἀνάλυσιν προκύπτει τὸ θετικόν, ὅπως τοῦλάχιστον νομίζω, συμπέρασμα, ὅτι ἡ σειρὰ τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου ἀνήκει ἀσφαλῶς εἰς χρόνους κάπως μεταγενεστέρους τῆς εἰκόνας τῆς Μυτιλήνης. Ποῦ θὰ ἠδύναντο νὰ τοποθετηθοῦν χρονολογικῶς αἱ εἰκόνες τοῦ Χελανδαρίου; Κατὰ τὸν Radojčić, αὐταὶ ἀνήκουν εἰς τὰ τέλη τοῦ 14ου αἰῶνος¹, κατὰ δὲ τὸν Χατζηδάκη, θὰ ἠδύναντο νὰ τοποθετηθοῦν εἰς τοὺς περὶ

1. Radojčić ἐν Jahrb. des österr. byzant. Gesellschaft, ἐνθ' ἄν., 80. Ἐπίσης ἐν Recueil des travaux de l'Acad. Serbe, ἐνθ' ἄν., 192. Τὰς εἰκόνας ὁ Radojčić θεωρεῖ σερβικὰς. Ὁ Djurić, ἐνθ' ἄν., 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 θεωρηθῆ διόλου πιθανός. Αἱ μικρογραφίαι αὐταὶ προέρχονται ἀπὸ ἑλληνικὸν χειρόγραφον, ὅπως δεικνύουν αἱ συνοδεύουσαι τοὺς Εὐαγγελιστὰς ἐπιγραφαί, ἐνῶ ὁ κώδ. 9 τῆς Μ. Χελανδαρίου, ὅπου ἔχουν παρεντεθῆ, εἶναι σλαβικὸς μὲ κυριλλικὴν γραφὴν (Djurić, ἐνθ' ἄν., 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 εὐρίσκει ὁ σ. μεταξὺ τῶν εἰκόνων τοῦ Χελανδαρίου καὶ τῶν μικρογραφιῶν τούτων, δὲν εἶναι ἀπαραιτήτων νὰ ὀφείλωνται εἰς τὸ ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν εἰκόνων εἶχε τὰς μικρογραφίας ταύτας ὡς πρότυπα. Ὅμοιοι παραστάσεις Εὐαγγελιστῶν εἶναι πολὺ συνήθεις εἰς χειρόγραφα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων, ὅπως καὶ

τὸ 1400 χρόνους¹. Εἰς προγενεστέραν ἐργασίαν μου εἶχον ἐκφράσει τὴν γνώμην ὅτι θὰ ἠδύναντο αὗται νὰ χρονολογηθῶν ἀπὸ τῶν μέσων περιπού ἢ καὶ ἀπὸ τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος². 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 τοποθετηθῆ με πολλὴν πιθανότητα εἰς τὸ δεύτερον περιπού τρίτον τοῦ 15^{ου} αἰῶνος.

Τὴν συνέχισιν τῆς παλαιολογείου εἰκονογραφικῆς παραδόσεως καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς ἐπανευρίσκομεν ἕνα περιπού αἰῶνα ἀργότερον εἰς τὰς πέντε πολυτίμους εἰκόνας, τὰς ἀποτελούσας τὴν Μεγάλην Δέησιν πού ἐξωγράφησε τὸ 1542 ὁ, πιθανώτατα Κρής, ἱερεὺς Εὐφροσύνος, καὶ αἱ ὁποῖαι φυλάσσονται εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν Διονυσίου³. 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 εὐρίσκομεν κυρίως εἰς μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁴. Ἡ τεχνικὴ τοῦ Εὐφροσύνου εἰς τὸ πρόσωπον⁵ συγγενεῦει, ὡς πρὸς τὴν γενικὴν τῆς μορφῆς, πρὸς ἐκείνην πού εἶδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἀρκεταὶ διαφοραὶ, ἐνδεικτικαὶ τῆς ἐξελίξεως, ἡ ὁποία ἐπῆλθε κατὰ τὸ μεσολαβῆσαν ἑκατονταετὲς περιπού διάστημα. Τὸ φωτεινὸν χροῶμα τῆς σαρκός, ὅχι πολὺ ἐντονον, σχετικῶς πρὸς τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, ἀπλώνεται καὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου εἰς μικρὰν ἔκτασιν. Διαφορὰ ὅμως σημαντικὴ ὑπάρχει ὡς πρὸς τὰς φωτεινὰς λεπτὰς γραμμὰς, αἱ ὁποῖαι τονίζουσιν τὰ λίαν προεξέχοντα σημεῖα. Αὗται δὲν ἔχουν πλέον οὔτε τὸ πάχος οὔτε τὴν πλαστικότητα, ἀλλ' οὔτε καὶ τὴν ἔντασιν πού εἶδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου. Εἶναι, εἰς τὰ ἔργα τοῦ Εὐφροσύνου, λεπτόταται, ἰσοπαχεῖς καὶ τοποθετημένα με κάποιαν ξηρότητα εἰς πυκνὰς δέσμας, ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὄγκου, τὸν ὁποῖον τονίζουσιν. Πρόκειται δηλαδὴ οὐσιαστικῶς περὶ τῆς διαλύσεως τῶν ἐντόνωσ φωτιζομένων ἐπιφανειῶν

εἰς παλαιότερα. Ἀπὸ ἀπόψεως τέλους τεχντροπίας οὐδεμία σχέσις ὑπάρχει μεταξὺ τῶν εἰκόνων καὶ τῶν μικρογραφιῶν τούτων.

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

2. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, 132.

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

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

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

εἰς μικρὰς παραλλήλους λευκὰς γραμμάς. Ἡ διάλυσις ὅμως αὐτῆ τῶν φωτιζομένων ἐπιφανειῶν, τὴν ὁποίαν δὲν εὑρομεν ἐφηρμοσμένην κατὰ σύστημα καὶ μὲ τόσῃν μεθοδικότητι 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 14^{ου} αἰῶνος¹. Εἶναι ἐπίσης ἡ τεχνικὴ τοῦ Θεοφάνους τοῦ Ἑλληνος καὶ τοῦ ἑνὸς τῶν ζωγράφων τῆς Περιβλέπτου², τὸν ὁποῖον μιμεῖται ὁ ἐκτελέσας τὸ Δωδεκάορτον εἰς τὴν Παντάνασσαν³. Αἱ πτυχαὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Εὐφροσύνου εἶναι αὐστηρῶς γεωμετρικαί, δηλούμεναι μὲ σκιερὰς καὶ μὲ ὀλίγας φωτεινὰς λεπτὰς γραμμάς, καθὼς καὶ μὲ τινὰς μικρὰς τριγωνικὰς ἐντόνως φωτιζομένας κηλίδας. Ὁ Εὐφροσύνος ἀπὸ συστήματος ἐφαρμοζεὶ λιτότητα αὐστηρῶς γεωμετρικῆν, ἣ ὁποία εὐρίσκεται πολὺ μακρὰν ἀπὸ τὴν πλαστικὴν ἀπόδοσιν καὶ τὴν ρευστότητα τῶν πτυχῶν, ὅπως τὰς εἶδομεν εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Χελανδαρίου.

Αἱ πέντε εἰκόνες τοῦ Εὐφροσύνου εἶναι χωρὶς ἀμφιβολίαν σημαντικώταται διὰ τὴν ἐξακριβώσιν τῶν τάσεων τῆς ἀγιογραφίας κατὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα, δηλαδὴ ἑκατὸν περίπου ἔτη μετὰ τὴν ἄλωσιν. Δυστυχῶς τὸ ἑκατονταετὲς αὐτὸ κενὸν δὲν δυνάμεθα, σήμερον τοῦλάχιστον, νὰ τὸ συμπληρώσωμεν μὲ κανένα τρόπον, διότι, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, οὐδὲν ἔργον εἶναι μέχρι τοῦδε γνωστόν, πού 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 Παλαιολόγων⁴. Τοῦτο εἶναι ἀπολύτως, νομίζω, βέβαιον. Εἶδομεν πρᾶγματι ὅτι ὁ Ἀπόστολος Παῦλος τοῦ Εὐφροσύνου σχετίζεται πρὸς παλαιολογεῖους τοιχογραφίας τῶν ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος. Ἀλλὰ καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν οὗτος, μὲ τὴν διάλυσιν τῶν ἐντόνως φωτιζομένων ἐπιφανειῶν εἰς παραλλήλους γραμμάς ἀκολουθούσας τὸ σχῆμα τοῦ ὄγκου, συνεχίζει, κατὰ τινὰ τρόπον, τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν, εἰς τὴν ὁποίαν ὅμως δίδει νέον περιεχόμενον, περισσότερον αὐστηρόν.

Ὁ Εὐφροσύνος 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 ἀγιογράφων τῆς ἐποχῆς του. Πράγματι, ὁ παλαιολόγειος τύπος

1. Βλ. *Εὐγγόπουλον*, ἐνθ' ἀν., 20 κέξ., 27 κέξ.

2. *Αὐτόθι*, 30 κέξ.

3. *Εὐγγόπουλος*, *αὐτόθι*, 35.

4. *Χατζηδάκης*, ἐνθ' ἀν., 285 κέξ.

τοῦ Παύλου, ὅπως οὗτος τὸν ἐξωγράφησε, εἶναι ὁμοιος εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Πρωτάτου, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ μέρος τῆς Μεγάλης Δεήσεως καὶ ἐξωγραφήθη τὸ αὐτὸ ἔτος 1542 ἀπὸ ἄλλον ἄγνωστον ἀγιογράφον¹. Ὅμοιον ἐπίσης εὐρίσκωμεν τὸν Παῦλον καὶ εἰς τοιχογραφίας καὶ εἰς εἰκόνας τοῦ δευτέρου ἡμίσεος τοῦ 16ου αἰῶνος². Τὸ ἴδιον φαίνεται ἰσχυρὸν προκειμένου καὶ περὶ τῆς τεχνικῆς. Ἄν ὅμως κρίνωμεν ἀπὸ τὴν διαφορὰν, ὡς πρὸς τὸ σημεῖον τοῦτο, ποὺ παρουσιάζουν αἱ σύγχρονοι εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, σχετικῶς μὲ τὸ ἔργον τοῦ Εὐφροσύνου, θὰ πρέπη 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 παλαιολογεία πρότυπα ἀπετέλει, φαίνεται, στοιχεῖον σημαντικὸν τῆς ἀγιογραφίας κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Εὐφροσύνου, κατὰ τὰ μέσα δηλαδὴ καὶ κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ 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 εἶδομεν, ἀντίγραφον παλαιολογείου προτύπου ἐντελῶς ἀναλόγου πρὸς τὴν ἀπολεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Ζακύνθου. Ἡ τεχνικὴ τῆς μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὴν τοποθετήσωμεν μὲ ἀρκετὴν ἀσφάλειαν εἰς τοὺς χρόνους τοῦ Εὐφροσύνου, πρὸς τὰ ἔργα τοῦ ὁποίου αὕτη στενότατα πράγματι συγγενεῖται. Ἡ αὕτη διάλυσις τῶν ἰσχυρῶς φωτιζομένων ἐπιφανειῶν εἰς λευκὰς καὶ ξηρὰς γραμμὰς, ἡ αὕτη ἐπίσης γραμμικὴ ἀπόδοσις καὶ ἡ γεωμετρικότης τῶν πτυχῶν. Ἐπιστεύθη ἄλλοτε ὅτι ἡ εἰκὼν αὕτη εἶναι ἔργον τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ³. Τοῦτο πρέπει ὀπωσδή-

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

2. Βλ. π.χ. τὴν τοιχογραφίαν τῆς Ρασιώτισσας (1553) εἰς τὴν Καστοριάν: Σ. Πελεκανίδου, Καστοριά. Βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι. I, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 226α. Ἐπίσης τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη: Α. Ξυγγόπουλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων. Συμπλήρωμα Α', Ἀθήναι 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 μεταφορὰν, 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 εὐρίσκειται εἰς ταινίαν καταλαμβάνουσαν ὀλόκληρον τὸ μήκος τῆς κάτω πλευρᾶς τῆς

ποτε ν' αποκλεισθῆ. 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 θεωρηθῆ βέβαιον ὅτι ἡ εἰκὼν αὐτὴ ἔγινε περὶ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνος ἀπὸ ἀξιολογώτατον ἀσφαλῶς ἀγιογράφον 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 διειτρήσῃ βεβαίως εἰς τὰς γενικὰς 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, ἢ πληθωρικὴ μορφή μετ' τὸ εὐρὺ περιγράμμα, ὅπως τὴν εἶχε σχεδιάσει ὁ τεχνίτης τοῦ ἀπολεσθέντος ἔργου τῆς Ζακύνθου (Πίν. 35) καὶ ὅπως τὴν ἀπεμιμήθη ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου (Πίν. 44). Εἶναι μία μορφή λεπτή, ἀσκητικὴ, σχεδιασμένη μετ' κάποιαν σκληρότητα καὶ σφιγμένη ἐντὸς στενοῦ αὐστηρῶς κλειστοῦ περιγράμματος. Ὁ τεχνίτης τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐδημιούργησε, μετ' 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 φωτιστικῆς τοῦ προσώπου καὶ τῶν χειρῶν ἐνθυμίζει πρᾶγματι τὴν ἀπὸ τοῦ 1542 σειρὰν τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως εἰς τὸ Πρωτᾶτον¹. Αἱ πτυχαὶ ἐξ ἄλλου, μετ' τὴν γραμμικότητα καὶ τὰ ὀλίγα φῶτά των, εἶναι ἀπολύτως συνεπεῖς πρὸς τὸν ὅλον αὐστηρὸν καὶ ἀσκητικὸν χαρακτῆρα τοῦ ἔργου².

σανίδος. Τοῦτο ὁμως δὲν θὰ ἦτο ἐπαρκὴς ἔνδειξις διὰ νὰ θεωρήσωμεν τὴν εἰκόνα ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, διότι καθ' ὅμοιον τρόπον ὑπογράφουν καὶ πολλοὶ ἄλλοι ἀγιογράφοι. Ὁ K e h r e r, ἔνθ' ἄν., τὴν θεωρεῖ ἀδιστακτῶς ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ, ἀλλὰ τοῦτο οὐδὲν σημαίνει, ἀφοῦ ἔργον τοῦ ἀγιογράφου τούτου θεωρεῖ καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Θεῆς Λειτουργίας εἰς τὴν Συλλογὴν τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος τῆς Βενετίας (αὐτόθι, εἰκ. 32), ἡ ὁποία εἶναι ἀντίγραφον τῆς ὁμοίας εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, τῆς εὐρισκομένης εἰς τὸν Ἅγιον Μηνᾶν τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης, καὶ φέρει τὴν ὑπογραφήν *Χεῖρ Ἰωάννου*, πιθανώτατα τοῦ Ἰωάννου Μόσκου. Πρβ. Μ. Χατζηδάκη ν εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, 3, 1949, 577, καὶ 4, 1950, 394, σημ. 41.

1. Βλ. Χατζηδάκη ν εἰς τὰ Κρητικὰ Χρονικά, 10, 1956, πίν. ΚΓ'. 1, ΚΔ'. 1, ΚΕ'. Ἐπίσης *Ἐυγγόπουλον*, ἔνθ' ἄν., πίν. 37.

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

Ἄπ' ὅσα λοιπὸν ἐλέχθησαν προκύπτει τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ ἁγιογράφοι τῶν μέσων καὶ τοῦ τρίτου τετάρτου τοῦ 16^{ου} 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 τῶν.

III

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

Τὸ ὅτι ὁ Δαμασκηνὸς ἐχρησιμοποίησεν ἀφθόνως παλαιολόγια πρότυπα εἶναι ἤδη γνωστόν¹. Μετὰ τ' ἀνωτέρω ὅμως λεχθέντα, ἀποδεικνύεται ὅτι οὗτος δὲν εἶναι ὁ πρῶτος, πού ἐστράφη πρὸς τὰ παλαιὰ αὐτὰ πρότυπα. Εἰς τοῦτο ἠκολούθησε τοὺς ὀλίγον προγενεστέρους του, μεταξὺ τῶν ὁποίων καὶ ὁ Εὐφροσύνης. Τὴν σχέσιν τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ πρὸς τὴν τέχνην τοῦ Εὐφροσύνης καθώρισεν ἤδη κατὰ τρόπον ἐξῆχος διαφωτιστικὸν ὁ Χατζηδάκης². Ἄλλὰ εἰς τὸ ἔργον τοῦ Δαμασκηνοῦ ἡ χρησιμοποίησις τῶν παλαιολογίων προτύπων παρουσιάζει περίεργον ἐξέλιξιν. Ἡ ἐπαφὴ δηλαδὴ τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ μὲ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης τοῦ Εὐφροσύνης καὶ τῶν συγχρόνων του εἶναι καταφανὴς εἰς τὰ μέχρι περιῖπου τοῦ 1579 ἔργα του. Καὶ εἰς αὐτὰ ὅμως ἡ τεχνοτροπία του, ἂν καὶ ἀνάλογος πρὸς τὴν τοῦ Εὐφροσύνης, ἔχει χαρακτηρὰ διάφορον, ὀφειλόμενον ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ἰσχυράν του καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυγκρασίαν³. Ἄλλὰ κατὰ τὴν ἐσχάτην περίοδον τῆς σταδιοδρομίας του, ἀπὸ τοῦ 1584 περιῖπου μέχρι τοῦ 1591, τοῦ ἔτους δηλαδὴ πού 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 17^{ου} ἢ εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 18^{ου} αἰῶνος δὲν εἶναι ὀρθή. Ἡ τεχνική, ἰδίως εἰς τὸ πρόσωπον, εἶναι ἀκριβῶς ἡ αὐτὴ μὲ τὴν εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου, γενομένης 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 16^{ου} αἰῶνος. Ἄλλωστε καὶ ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς εἰκόνας τῆς Νάξου, ὁ συνεχίζων τὴν παλαιολόγιον παράδοσιν, δὲν ὑπάρχει πλέον κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, ὅπως θὰ ἴδωμεν εἰς τὸ τέλος τῆς παρουσίας μελέτης.

1. Βλ. σχετικῶς *Ἐυγγόπουλον*, ἐνθ' ἄν., 155 κέξ.

2. Ἐνθ' ἄν., 287 κέξ.

3. Βλ. τὰς δύο εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ, πού ἐδημοσίευσεν ὁ Χατζηδάκης, ἐνθ' ἄν., πίν. ΚΗ' καὶ τὰς ἐκεῖ παρατηρήσεις, 287 κέξ.

εις τὸ νὰ ἐμπνέεται μόνον ἀπὸ τὰ παλαιολόγια ἔργα οὔτε καὶ εἰς τὸ νὰ τὰ διασκευάζῃ, ὅπως εἶχον κάμει ὁ Εὐφροσύνης καὶ οἱ σύγχρονοί του, ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος εἰς τὰς μέχρι περιπτου τοῦ 1579 εἰκόνας του. Τώρα ὁ Δαμασκηνὸς μιμεῖται ὄχι μόνον τὴν εἰκονογραφίαν τῶν παλαιολογείων προτύπων, ἀλλὰ καὶ αὐτὴν ἀκόμη τὴν τεχνικὴν των¹. 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 ἔξακολουθεῖ νὰ εἶναι λίαν αἰσθητή.

Τὰς ἰδίας τέλος τάσεις εὐρίσκομεν καὶ εἰς μερικοὺς συγχρόνους τοῦ ἁγιογράφου, ἐπὶ τῶν ὁποίων ἡ ἐπίδρασις τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι λίαν καταφανής².

Ἡ ἀναδρομὴ λοιπὸν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὰ πρότυπα τῶν Παλαιολόγων δὲν εἶναι φαινόμενον μεμονωμένον. Ἐχει αὕτη μακρὰν προῖστορίαν. Προσωπικὸν ὅμως στοιχεῖον τῆς τέχνης τοῦ Δαμασκηνοῦ εἶναι ὁ τρόπος, μὲ τὸν ὁποῖον ἐχρησιμοποίησεν οὗτος εἰς τὰ διάφορα στάδια τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας τὰ παλαιολόγια πρότυπα, τρόπος, πὺν δὲν εὐρίσκομεν, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, εἰς κανένα ἄλλον σύγχρονόν του ἁγιογράφον.

Ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἐκτεθέντων προκύπτει τὸ θετικόν, ὅπως τοῦλάχιστον 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 τεχνικὴν, εἶδομεν ὅτι αὕτη, ἤδη ἀπὸ τῶν τελευταίων παλαιολογείων χρόνων, ἀρχίζει ἀπλοποιουμένη, χωρὶς ὅμως νὰ χάσῃ τὰ βασικά της χαρακτηριστικά. Τὴν ἀπλουστευμένην αὐτὴν παλαιολόγειον τεχνικὴν χρησιμοποιοῦν μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνος οἱ Κρητες ἁγιογράφοι, εἰς τὰ ἔργα τῶν ὁποίων ὅμως προσλαμβάνει αὕτη μορφήν 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. Εἶδομεν δὲ ὅτι, κατὰ τὴν ὀρθοτάτην παρατήρησιν τοῦ Χατζηδάκη, τὰ παλαιολόγια πρότυπα τοῦ Εὐφροσύνου πρέπει ν' ἀναζητηθῶν εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, ὅπως ἡ διακόσμησις τοῦ Πρωτάτου³. Τὴν ἰδίαν παρατήρησιν θὰ ἠδύνατό τις νὰ κάμῃ καὶ διὰ τὰς παλαιότερας εἰκόνας τοῦ Δαμασκηνοῦ. Τὰ ἔργα ὅμως τῆς ἐσχάτης περιόδου τοῦ Δαμα-

1. Εὐγγόπουλος, ἔνθ' ἄν., 145 κέξ.

2. Δι' αὐτοὺς βλ. Εὐγγόπουλον, ἔνθ' ἄν., 160 κέξ.

3. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 92, σημ. 4.



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



Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνης Πίν. 35.



Λεπτομέρεια τῆς εἰκόνας Πίν. 35.



Φωτογραφία Γ. Τσίμα - Π. Παπαγατζηδάκη

Περίβλεπτος Μυστροῦ. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀποκαθλώσεως.

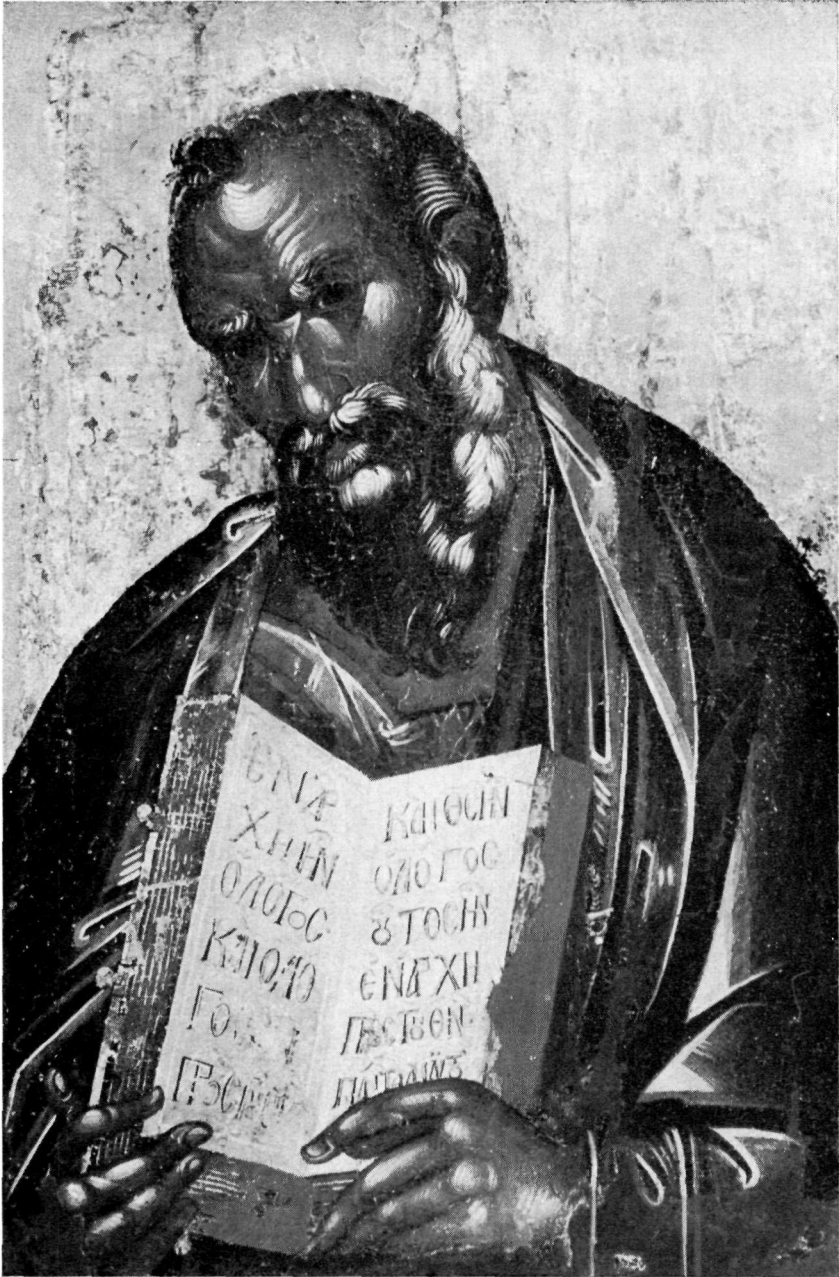


Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (1389).
Τοιχογραφία Μονῆς Ἁγίου Ἀνδρέου παρὰ τὰ Σκόπια (Ραδοζιέις).



Φωτογραφία Γ. Τσίμα - Π. Παπαχατζηδάκη

Άγνωστος άγιος (1428).
Τοιχογραφία Παντανάσσης Μυστρά.



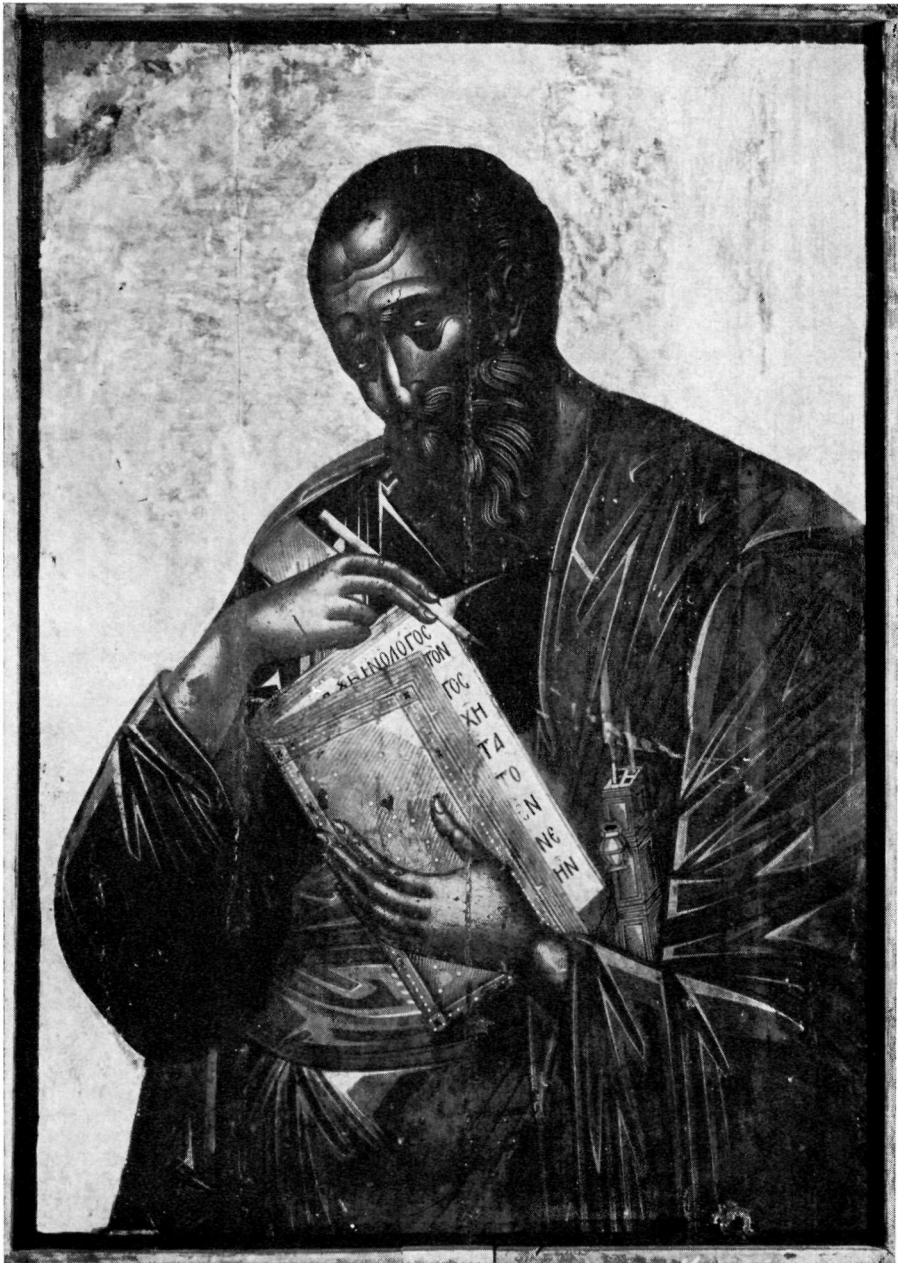
Φωτογραφία Φ. Ζαχαρίου

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



Φωτογραφία Μ. Χατζηδάκη

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

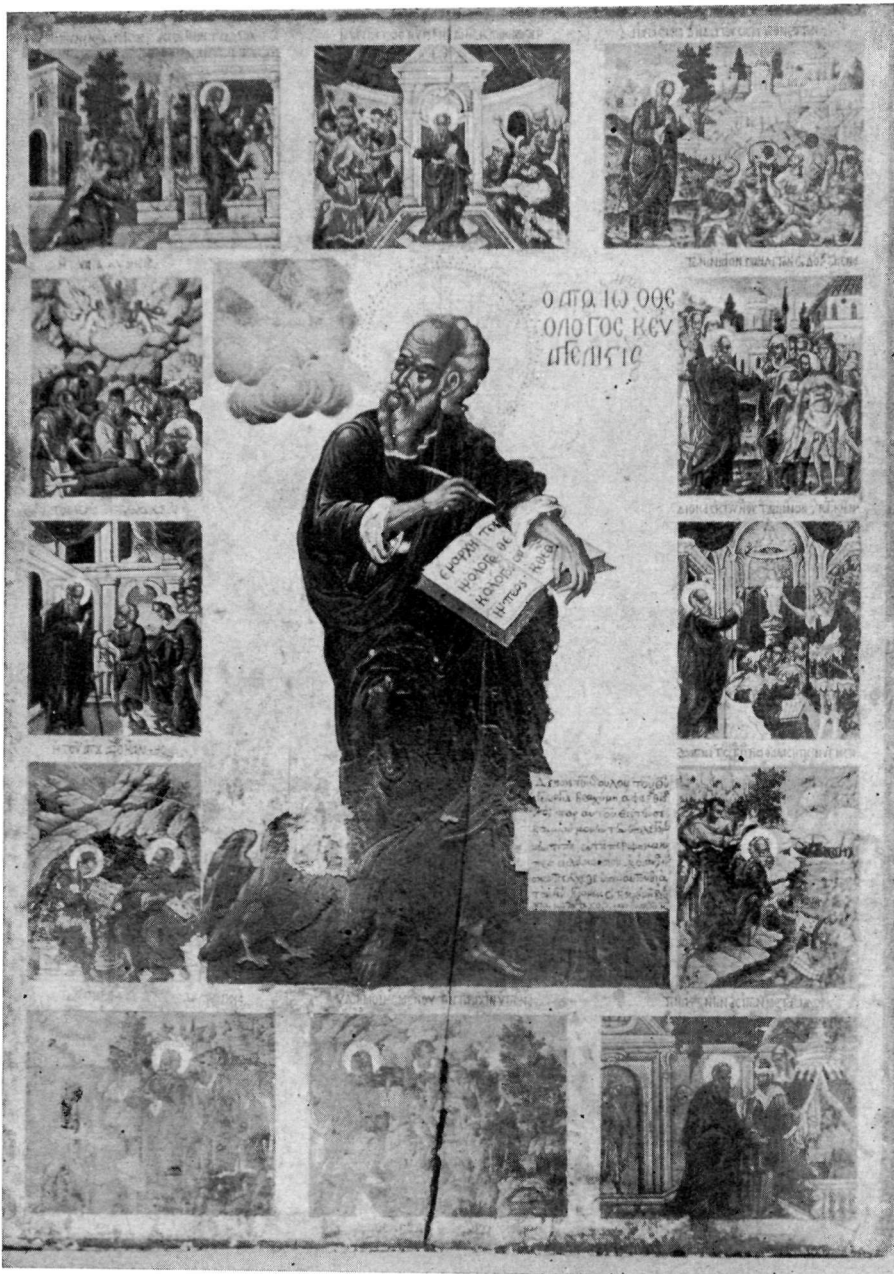


Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος.
Εἰκὼν εἰς τὴν Συλλογὴν Δ. Λοβέρδου.



Φωτογραφία Βυζαντινοῦ Μουσείου

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



Φωτογραφία Γ. Σωτηρίου

Θ. Πουλάκη, 'Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος μετὰ σκηνῶν ἐκ τοῦ βίου του (1672).
Ἐκκλησία Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας Κύπρου.

σκηνοῦ, καθὼς καὶ τὰ ἔργα τῶν πλείστων ἀπὸ τοὺς ἀγιογράφους τοῦ τελευταίου τετάρτου τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, τοῦ Ἰωάννου Κυπρίου κ.ἀ. ¹, δὲν ἔχουν πλέον τὸν μνημειακὸν αὐτὸν χαρακτήρα. Εἶναι μικροὶ πίνακες ζωγραφημένοι μὲ ἐξαιρετικὴν λεπτότητα καὶ ἐπιμέλειαν, πὸς 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.

Ἐπάρχει λοιπὸν οὐσιώδης διαφορὰ ἀντιλήψεων, ὡς πρὸς τὴν χρησιμοποίησιν τῶν παλαιολογείων προτύπων, μεταξὺ τῆς γενεᾶς τοῦ Εὐφροσύνου καὶ τῶν ἀγιογράφων, πὸς ἤκμασαν κατὰ τὰς τελευταίας δεκάδας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἡ εἰκὼν π.χ. τῆς Ἀναστάσεως μὲ τὴν ὑπογραφὴν τοῦ Δαμασκηνοῦ εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη ², ἢ Ἐγερσις 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, πὸς ἀντιγράφουν εἰκόνας τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ἀλλὰ δὲν ἔχουν πλέον τίποτε τὸ μνημειακόν.

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

Ἐν ἄλλο ἐπίσης πρόβλημα, πὸς θέτουν τὰ ἔργα αὐτὰ, τὰ μιμούμενα παλαιολογεῖους 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 ἀλλαγῶν παρετήρησα, λεπτομερεστέρα ἐξέτασις δύνатаι νὰ διαπιστώσῃ ἀρ-

1. Βλ. ἀνωτέρω, σ. 96, σημ. 2.

2. Felicetti-Liebenfels, ἐνθ' ἀν., πίν. 133.

3. Ευγγουπόλου, Σχεδιάσμα, πίν. 42. 1.

4. Ευγγουπόλου, Μουσεῖον Μπενάκη. Κατάλογος τῶν εἰκόνων, πίν. 11. Α.

5. Ευγγουπόλου, Σχεδιάσμα, πίν. 43.

κατὰ παρανοήσεις τῶν παλαιολογείων προτύπων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα προέρχονται¹. Εἶναι δηλαδὴ φανερὸν ὅτι οἱ ἀγιογράφοι τῶν τελευταίων δεκάδων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, παρ' ὄλην τὴν φανατικὴν προσκόλλησίν των εἰς τὴν παράδοσιν τῶν Παλαιολόγων, ἔχουν πλέον ἀπομακρυνθῆ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς παλαιᾶς τέχνης.

Ἡ εἰς τὴν παλαιολόγειον παράδοσιν προσκόλλησις αὐτῆ τῶν ὀρθοδόξων ἀγιογράφων, τὰ αἷτια τῆς ὁποίας δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἐξετασθοῦν ἐδῶ, διότι τὸ θέμα τοῦτο ἔχει ἀνάγκην μακροτέρων ἀναλύσεων, πού θὰ ἐξήρχοντο ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς παρούσης μελέτης, ἢ προσκόλλησις αὐτῆ εἶναι αἰσθητὴ μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 16^{ου} ἢ καὶ τῶν πρώτων ἐτῶν τοῦ 17^{ου} αἰῶνος. Κατόπιν ὑποχωρεῖ καὶ ἐξαφανίζεται. Ἡ ὅλον ἐν ἰσχυροτέρα ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς τέχνης, πού μετέβαλεν οὐσιωδῶς τὸν χαρακτῆρα τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, συνετέλεσεν εἰς τὸ νὰ σβεσθῆ καὶ τὸ τελευταῖον ἔχνος τῆς καλλιτεχνικῆς παραδόσεως τῶν Παλαιολόγων. Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτήν, τὸν 17^{ον} καὶ τὸν 18^{ον} αἰῶνα, οἱ παλαιολόγειοι τύποι καὶ ἡ παλαιολόγειος τεχνικὴ, πού μὲ τόσον σεβασμὸν διετήρησαν οἱ παλαιότεροι ἀγιογράφοι, παραμορφώνονται μὲ τὴν ἀπομίμησιν δυτικῶν ἔργων. Ἰδέαν ἀρκετὰ σαφῆ τῆς μορφῆς, πού ἐπῆρεν ὑπὸ τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν ὁ τύπος τοῦ ὀρθίου γράφοντος Ἰωάννου τοῦ Εὐαγγελιστοῦ, ὁ ὁποῖος μᾶς ἀπασχόλησεν εἰς τὴν παροῦσαν μελέτην, δύναται τις νὰ λάβῃ ἀπὸ τὴν εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Λευκωσίας τῆς Κύπρου εἰκόνα, τὴν ὁποίαν ἐξωγράφησε τὸ 1672 ὁ γνωστότατος Κρής ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης² (Πίν. 46). Μὲ μεγάλην δυσκολίαν θὰ ἠδύνατο κανεὶς νὰ διακρίνῃ εἰς τὴν εἰκόνα αὐτὴν τὴν μακρινὴν παλαιολόγειον δημιουργίαν.

Α. ΕΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

1. Εὐγγολοῦλου, Σχεδιάσμα, 186 κέξ.

2. Ἀπεικονίσις ἐν Σωτηρίου, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, πίν. 130.

R É S U M É

LA SURVIVANCE
DE LA TRADITION ICONOGRAPHIQUE
DES PALÉOLOGUES
APRÈS LA CHUTE DE CONSTANTINOPLÉ
(Pl. 35-46)

A Zante, dans l'église de Phaneromeni, on voyait une icône très importante qui représentait St Jean l'Évangéliste 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 XIV^e ou du début du XV^e siècle. Le type iconographique de St Jean sur cette œuvre perdue nous le retrouvons presque identique dans une icône 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 XVI^e 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'icônes à Mytilène (Pl. 41) et au monastère athonite de Chilandari (Pl. 42) qu'on peut dater du XV^e 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 XVI^e siècle. Ces icônes 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 icônes 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 Paléologues se retrouve encore très vivante dans les icônes de Michel Damascène, le plus excellent parmi les artistes de la seconde moitié du XVI^e 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 icônes du XV^e 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 XVII^e siècle la tradition iconographique des Paléologues disparaît presque complètement sous l'influence de plus en plus forte de l'art occidental qui transforma profondément le caractère de la peinture orthodoxe.

A. XYNGOPOULOS