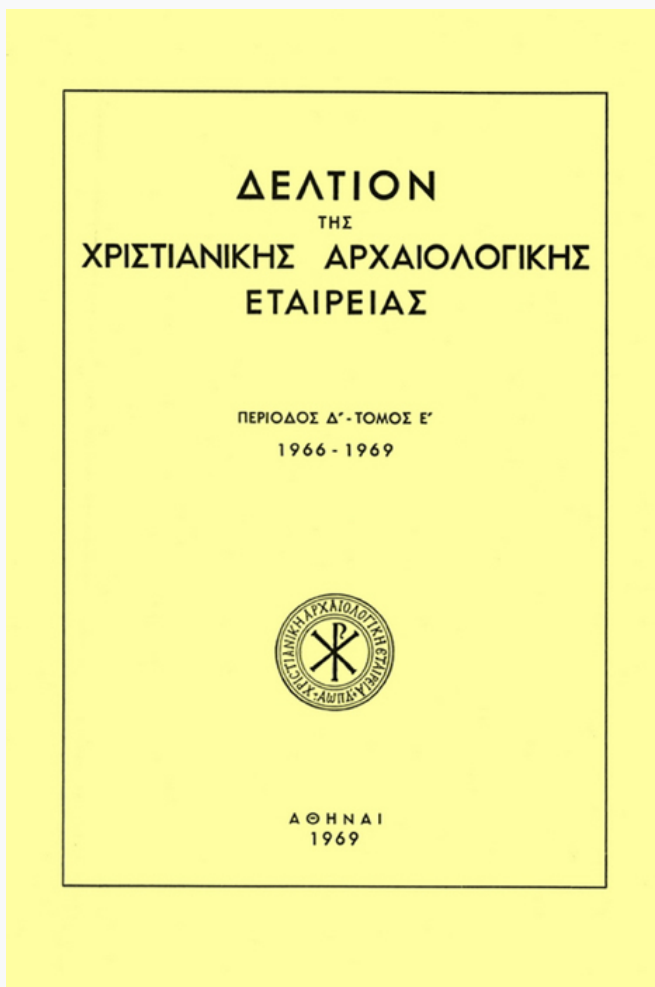


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



Εικόν της Δευτέρας Παρουσίας εκ της Σύμης  
(πίν. 84-95)

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

doi: [10.12681/dchae.793](https://doi.org/10.12681/dchae.793)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ Μ. (1969). Εικόν της Δευτέρας Παρουσίας εκ της Σύμης (πίν. 84-95). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 207-228. <https://doi.org/10.12681/dchae.793>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόν της Δευτέρας Παρουσίας εκ της Σύμης (πίν.  
84-95)

---

Μυρτάλη ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ-ΠΟΤΑΜΙΑΝΟΥ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 207-228

ΑΘΗΝΑ 1969

## ΕΙΚΩΝ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΕΚ ΤΗΣ ΣΥΜΗΣ

( ΠΙΝ. 84 - 95 )

*"Οτι ἦλθεν ἡ ἡμέρα ἡ μεγάλη τῆς ὀργῆς  
αὐτοῦ· καὶ τίς δύναται σταθῆναι ;*

Ἄποκ. Ἰωάνν. ΣΤ', 17

Εἰς τὴν σημερινὴν ἐκκλησίαν τῆς Μεγάλης Παναγίας καὶ ἄλλοτε τοῦ Ἁγίου Γεωργίου<sup>1</sup> ἐπὶ τοῦ Φρουρίου τῆς Σύμης ὑπάρχει ὠραία εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἡ ὁποία μέχρι τῆς καταστροφῆς τῆς παλαιᾶς Μεγάλης Παναγίας κατὰ τὸ τελευταῖον ἔτος τοῦ δευτέρου παγκοσμίου πολέμου<sup>2</sup>

1. Ἡ ἐκκλησία εὑρίσκεται κατὰ τὴν ΝΑ. πλευρὰν τοῦ Φρουρίου, ἐπιστέφοντος τὸν παλαιὸν κύριον οἰκισμὸν τῆς νήσου, τὸ Χωρίον. Εἶναι αὕτη μονόκλιτος, τοῦ τύπου τῶν δωδεκανησιακῶν σταυροθολιακῶν μετ' ἐξέργων βεργίων ναῶν, τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰ. καὶ μετέπειτα (βλ. Μ. Ἀ χ ε ι μ ἄ σ τ ο υ , Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας τοῦ Κάστρου τῆς Ρόδου, εἰς ΑΔ 23Α, 1968, σ. 233, σημ. 35). Ἐκατέρωθεν τῆς κυρίας εἰσόδου ὑπάρχουν ἐντετοιχισμένα τρία οἰκόσημα, τῶν ὁποίων τὰ δύο ταυτίζονται πρὸς αὐτὰ τῶν Μεγάλων Μαγίστρων τῆς Ρόδου Giacomo da Milly (1454 - 1461) καὶ Raimondo Zacosta (1461 - 1467). Τὰ οἰκόσημα μετεφέρθησαν ἐκ τῆς κυρίας πύλης τοῦ Φρουρίου, τῆς Σιδερένης (σιδηράς), ἔνθα καὶ εἶχον ἀρχικῶς τοποθετηθῆ (βλ. L. R o s s , Reisen auf den griechischen Inseln, Stuttgart u. Tübingen, 1845, τ. III, σ. 123. Δ. Χ α β ι α ρ ᾶ, Μελέται περὶ τῆς νήσου Σύμης, Α. Ἡ Σύμη καὶ τὸ Φρούριον τῆς Σύμης ἐπὶ τῶν Ἴπποτῶν τῆς Ρόδου (ἀνάτυπον ἐκ τῶν Βυζ. Χρονικῶν XII, 1905), σ. 7 κέ.). Εἰς τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου ἐλειτούργησεν ἡ ἰδρυθεῖσα ὑπὸ τοῦ Συμαίου Συγκέλλου Καλλιστράτου Γεωργάρι κατὰ τὰ μέσα τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰ. ἐν Ἁγία Μαρίνῃ τοῦ Λιγενοῦ Δημοσίου Ἑλληνικῆ Σχολῇ τῆς Σύμης, ἡ ὁποία εἶχεν ἐγκατασταθῆ μετὰ τὴν ἐπανάστασιν τοῦ 1821 εἰς τὴν Μεγάλῃν Παναγίαν τοῦ Κάστρου (βλ. Τ ρ. Ε ὑ ἄ γ γ ε λ ἰ δ ο υ , Ἡ Παιδεία ἐπὶ Τουρκοκρατίας, ἐν Ἀθήναις 1936, τ. II, σ. 112, ὁ ὁποῖος παραπέμπει εἰς Δ. Χ α β ι α ρ ᾶ, Ἡ ἐν Σύμῃ Σχολῇ τῆς Ἁγίας Μαρίνης).

2. Μεγάλῃ Παναγία ἢ Παναγία τοῦ Κάστρου. Ἡ σημαντικώτερα, καὶ εἰς μέγεθος, ἐπὶ τοῦ Φρουρίου ἐκκλησία, εὑρισκομένη κατὰ τὴν μεσημβρινὴν πλευρὰν αὐτοῦ. Ἦτο τὸ καθολικὸν «ἀρχαιστάτης» Μονῆς, ἡ ὁποία ἦτο ἀνεξάρτητος μέχρι τοῦ τέλους τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰ., ἀποτελέσασα ἐν συνεχείᾳ μετόχιον τῆς σταυροπηγιακῆς Μονῆς τοῦ Ταξιάρχου Μιχαήλ τοῦ Ρουκουνιάτη Σύμης, τὸ 1904 λειτουργοῦσα ὡς ἐνοριακὴ ἐκκλησία. Ὁ Ἠγούμενός της ἦτο καὶ Ἀρχιερατικὸς Ἐπίτροπος Σύμης, με ἐξουσίαν εἰς τὰ ἐκκλησιαστικά καὶ τὰ ἄλλα πράγματα τῆς νήσου. Εἰς τοὺς ὑπὸ τὴν ἐκκλησίαν θόλους ἐφυλάσσοντο τὰ ἀρχεῖα τῆς νήσου, (ἐντὸς ἐνετικῆς κιβωτοῦ ἢ σάνδουκος, ἦτις ἐλέγετο ἡ Σεντοῦκα τῆς Παναγιάς). (Ἐκ τοῦ Δ. Χ α β ι α ρ ᾶ, ἔ. ἀ. Ἡ Σύμη καὶ τὸ Φρούριον τῆς Σύμης, σ. 5 καὶ σημ. 3, σ. 10.) Τὸ καθολικὸν ἐκοσμεῖτο με τοιχογραφίας καὶ εἶχε περίφημον ξυλόγλυπτον εἰκονοστάσιον (βλ. Ἐ. Κ λ α δ ἄ κ η , Ἡ Μεγάλῃ Παναγία ἢ Παναγία τοῦ Κά-

ἐφυλάσσετο εἰς τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν, ὡς κειμήλιον τιμωμένῃ<sup>3</sup>.

Ἡ εἰκὼν (πίν. 84 - 90 α) ἔχει διαστάσεις  $1.115 \times 0.875 \times 0.03$  μ.<sup>4</sup> ἀποτελεῖται δὲ ἐκ τριῶν συγκεκολλημένων τεμαχίων ξύλου κυπαρίσσου, τὰ ὁποῖα συγκρατοῦν ὀπίσω τρεῖς ἐγκάρσιοι δοκίδες. Μικρὰ ἐπιπεδόγλυφα σχέδια κοσμοῦν κατ' ὀρθογωνίους τομεῖς τὴν ὀπισθίαν ἐπιφάνειαν τοῦ ἀριστεροῦ καὶ τοῦ κεντρικοῦ τεμαχίου : τετράφυλλα, σχηματίζοντα διαγωνίως συνεχόμενα τετράγωνα μὲ μικρὸν σταυρὸν εἰς τὸ κέντρον των, καὶ ὅμοιοι σταυροὶ σχηματίζοντες κατὰ παράταξιν σειρὰν συνεχομένων ρόμβων καὶ ταινίας πλαισίου τῶν κοσμημάτων. Φαίνεται ὅτι τὰ τρία αὐτὰ ξύλα εὐρίσκονται εἰς δευτέραν χρῆσιν, διότι εἶναι φανερόν ὅτι εἶχον χρησιμοποιηθῆ ἀρχικῶς χωριστά. Τὰ ἀνάγλυφα σχέδια τὰ ὁποῖα φέρουν τὰ δύο ἐξ αὐτῶν δὲν ἔχουν μεταξύ των σχέσιν, μολονότι εἶναι φανερόν ὅτι προέρχονται ἐκ τοῦ αὐτοῦ σχεδιαστικοῦ συνόλου. Ἐπίσης, τὸ ἀριστερὸν τεμάχιον ἔχει προφανῶς κοπή εἰς τὸ κάτω μέρος του. Οὐδεμία δύναται νὰ ὑπάρξῃ ἀμφιβολία ὅτι κατὰ τὴν πρώτην των χρῆσιν τὰ ξύλα ταῦτα ἀνήκον εἰς τὴν ἰδίαν εἰκόνα, ἐπιπλὸν ἢ ἄλλο σχετικὸν ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον ἦτο διακεκοσμημένον<sup>5</sup>.

στρου, εἰς Δωδεκανησιακὴν Ἐπιθεώρησιν, Μάιος 1947, τεύχ. 5, σ. 198). Ἡ Μεγάλῃ Παναγία ἀνετινάχθη εἰς τὰς 24 Σεπτεμβρίου τοῦ 1944 ὑπὸ τῶν Γερμανῶν, πρὸ τῆς ἀποχωρήσεώς των ἐκ τῆς νήσου, καταληφθείσης ὑπὸ τῶν συμμαχικῶν δυνάμεων. Εἰς τοὺς θόλους ὑπὸ τὸν ναὸν εἶχον οὗτοι ἐναποθηκεύσει πυρομαχικά (βλ. Κ λ α δ α κ η, ξ. ἀ). Ἡ εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἰδιαίτερος ὑπὸ τῶν Συμαίων τιμωμένη, εὐρίσκετο, ὡς καὶ σήμερον εἰς τὴν νέαν ἐκκλησίαν, ἀνηρτημένη ἐπὶ τοῦ Β. τοίχου, παρὰ τὸ εἰκονοστάσιον. Αὕτη, μετ' ὀλίγων ἄλλων κειμηλίων τοῦ Ναοῦ, διεσώθη ὑπὸ εὐσεβῶν χριστιανῶν καὶ μετεφέρθη προσωρινῶς πρὸς φύλαξιν εἰς τὴν οἰκίαν τῆς «καντηλάφτισσας τ' Ἀλεμηνιό», ἀκολούθως εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἁγίας Τριάδος καὶ ἐν τέλει ἐπανεφέρθη εἰς τὸν χώρον τοῦ Φρουρίου, εἰς τὸν ναὸν τῆς νέας Μεγάλῃς Παναγίας. Μεγάλως ἐφημολογεῖτο παλαιόθεν ἡ ἀξία τῆς εἰκόνας «γιὰ τὴν ἀρχαιότητά της». Κατὰ χαρακτηριστικὴν ἀφήγησιν τῆς ἐκκλησάρισσας : «... πού λέει ἂν ντὴν ἐθῶρε κανένας Ἐγγλέτζος θ' ἄδειαιτζε τὸ πουργίν του καὶ πάλε δὲν θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ τὴ γοράσῃ».

3. Εὐχαριστῶ τὸν Συμαῖον Ὀδοντίατρον κ. Κώνσταν Φαρμακίδην διὰ τὴν προσφερθεῖσαν βοήθειαν εἰς τὴν φωτογράφησιν καὶ μελέτην τῆς εἰκόνας, πραγματοποιηθεῖσαν κατὰ ὑπηρεσιακὴν μετακίνησίν μου εἰς Σύμην τὸ 1964.

4. Ξυλόγλυπτον πλαίσιον νεοκλασικίζοντος ὄφους, μὲ ἐπιβλητικὴν ἀετωματικὴν ἐπίστεψιν ἀναβιβάζει τὰς διαστάσεις τῆς εἰκόνας εἰς  $2.04 \times 1.15$  μ. Φιλοτεχνηθὲν τὸ 1949/50, εἶναι καλὸν ἔργον τοῦ ἐκ τῶν τελευταίων τῆς λαμπρᾶς παραδόσεως τῆς νήσου ξυλογλύπτου Μαστρο-Λάζη Ζουρούδη, ὁ ὁποῖος «ἐκαλλούργησε» καὶ τὸ εἰκονοστάσιον, τὸν ἄμβωνα καὶ τὰ στασίδια τῆς ἐκκλησίας.

5. Ἡ ἐγγράκτος καὶ διάτρητος τοῦ ξύλου διακόσμησις εἶναι βασικὴ ἐκδήλωσις τῆς ἐν τῇ νήσῳ καλλιεργηθείσης ἐκκλησιαστικῆς καὶ λαϊκῆς κοσμητικῆς, ἡ ὁποία θὰ ἀποτελέσῃ ἀντικείμενον προσεχοῦς μελέτης τῆς γραφοῦσης. Ὁ τύπος, ἐν τούτοις, τῶν σχεδίων ἐπὶ τῆς ὀπισθίας ἐπιφανείας τῶν δύο ξύλων τῆς εἰκόνας δὲν ἐπιτρέπει, ἐκ τῶν γνωστῶν περὶ τοῦ κύκλου τῶν ἐν χρῆσει θεμάτων, τὴν μετ' ἀσφαλείας διατύπωσιν τῆς γνώμης, ὅτι ἡ ἐργασία αὕτη ἐξετελέσθη ἐν Σύμῃ.

Ἡ παράστασις διατηρεῖται καλῶς, μὲ περιορισμένην σχετικῶς φθορὰν τμημάτων τῆς <sup>6</sup>. Στενὴ γραπτὴ ἐρυθρὰ ταινία ὀρίζει τὰ ἄκρα αὐτῆς. Ὑπὸ τὴν ζωγράφησιν διακρίνεται ἡ συνήθης προετοιμασία στρώματος γύψου καὶ μᾶλλον ἀραιᾶς ὑφάνσεως ὑπολευκοῦ ὑφάσματος.

Ἡ μέλλουσα δευτέρα ἔλευσις τοῦ Κυρίου, ἡ ἐξανάστασις ζώντων καὶ θεθνεῶτων, ἡ κρίσις, ἡ τιμωρία τῶν ἁμαρτωλῶν καὶ ἡ ἀνταμοιβὴ τῶν δεδικαιωμένων εὐρίσκουν διεξοδικὴν ἐξιστόρησιν εἰς τὴν ἐπὶ χρυσοῦ βάθους σύνθεσιν.

Εἰς τὴν κορυφὴν (πίν. 84 - 86 α), τὸ ἐπὶ νεφῶν ἐμφανιζόμενον ἀποκαλυπτικὸν Τρίμορφον, μὲ τὰ ἀποκαλυπτικά σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν ὑποπόδιον τῆς δόξης τοῦ Κυρίου <sup>7</sup>, πλαισιώνουν παρακαθήμενοι ἐπὶ συνθρόνων ἐκ δεξιῶν καὶ ἀριστερῶν οἱ ἀπόστολοι καὶ οἱ παριστάμενοι ἄγγελοι τῶν οὐρανίων ταγμάτων <sup>8</sup>. Ἐπὶ τοῦ θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας <sup>9</sup>, κάτωθεν, στηλοῦνται ὁ σταυρὸς καὶ τὸ ἀνεωγμένον βιβλίον, ἐφ' οὗ ἡ παράκλησις: ΔΕΣΠΟΤΑ | Κ(ΥΡ)ΙΕ Ο (Τ)ΟΝ ΑΙΩ|ΝΩ(Ν) ΠΟΙΗ|ΤΗC ΑΞΙΩC(ΟΝ) | Κ(ΑΙ) ΗΜΑC ΤΗC | ΙΕΡΗC ΕΚΙ|ΝΗ(С) ΑΒΝΗC-ΑΚΟΥCΑΝ ΚΑ|ΛΟΥCΗC ΤΟΥC|ΕΚΛΕΚΤΟΥC| ΤΟΥ Π(ΑΤ)-Ρ(Ο)C ΕΙC ΒΑ | CΙΑ(ΕΙ)ΑC | Ο Ω ΩΝ. Εἰς τὰ μεταξὺ τῶν κεραιῶν τοῦ σταυροῦ συνωθοῦνται εἰς δύο ἐπὶ νεφῶν ὀμάδας πρὸ τοῦ Κριτοῦ περιδεεῖς ἡμίγυμνοι μορφαὶ δικαίων <sup>10</sup>. Ἄγγελος φεύγει δεξιᾷ ὀρμητικὸς εἰς ὀριζοντίαν πτῆσιν, κραδαίνων πυρίνην ρομφαίαν ὑπὲρ τὰς κεφαλὰς βασιλέων καὶ προφητῶν τοῦ πλησίον χοροῦ. Ἄλλος μὲ ρομφαίαν ἄγγελος παρίσταται δεξιᾷ τοῦ θρόνου τῆς Ἑτοιμασίας· εἰς ὑπόμνησιν προφανῶς τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος, προσβλέπει καὶ δεικνύει τὸν Ἀδὰμ καὶ τὴν Εὐᾶν, πρὸ τοῦ θρόνου πίπτοντας εἰς προσκύνησιν καὶ ζητοῦντας τὸν ἴλεον.

Ἐκ περάτων ἐπὶ νεφῶν προσερχόμενοι παρίστανται κατὰ τὴν κρίσιν ὀκτὼ χοροὶ προπατόρων καὶ ἁγίων (πίν. 84,86 β καὶ 87 β). Ἀπὸ ἀριστερῶν: προφητὰι πατριάρχαι καὶ βασιλεῖς, ἱεράρχαι καὶ βασιλεῖς, ἱεράρχαι, στρατιωτικοὶ καὶ ἄλλοι ἄγιοι, ἄγιοι, ἀσκηταὶ καὶ μοναχοὶ. Ἐκ δεξιῶν: προφητὰι πατριάρχαι καὶ βασιλεῖς, βασιλεῖς μοναχοὶ καὶ τινα παιδιὰ.

6. Ἡ εἰκὼν ἔχει ἀνάγκην μερικῆς συντηρήσεως καὶ κυρίως καθαρισμοῦ.

7. Καὶ ὄψονται τὸν υἱὸν τοῦ ἀνθρώπου ἐρχόμενον ἐπὶ τῶν νεφελῶν τοῦ οὐρανοῦ, μετὰ δυνάμεως καὶ δόξης πολλῆς (Ματθ. ΚΔ, 30). Ἰδοῦ, ἐρχεται μετὰ τῶν νεφελῶν, καὶ ὄψεται αὐτὸν πᾶς ὀφθαλμὸς, καὶ οἵτινες αὐτὸν ἐξέκέντησαν· καὶ κόψονται ἐπ' αὐτὸν πᾶσαι αἱ φυλαὶ τῆς γῆς. ναί, ἀμήν (Ἄποκ. Α,7).

8. Ὄταν τίθονται θρόνοι καὶ ἀνοίγονται βιβλίοι καὶ Θεὸς εἰς κρίσιν καθέζεται (Τριψόδιον). Ὄταν καθίσῃ ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἐπὶ θρόνου δόξης αὐτοῦ, καθίσεσθε καὶ ὑμεῖς ἐπὶ δώδεκα θρόνους, κρίνοντες τὰς δώδεκα φυλάς τοῦ Ἰσραὴλ (Ματθ. ΙΘ, 28). Ὄταν ἔλθῃ ἐν τῇ δόξῃ αὐτοῦ μετὰ τῶν ἀγγέλων τῶν ἁγίων.

9. Ἦτοίμασεν ἐν κρίσει τὸν θρόνον αὐτοῦ (Ψαλμ. Θ, 8). Στήσεται ἐπὶ τὴν ἐτοιμασίαν αὐτοῦ (Δαν. ΙΑ, 21).

10. Οὗτοί εἰσιν οἱ ἐρχόμενοι ἐκ τῆς θλίψεως τῆς μεγάλης (Ἄποκ. Ζ, 14).

Δεξιῶ, κάτωθεν, καλοῦν εἰς σύναξιν πρὸς ἀπάσας τὰς κατευθύνσεις σαλπίζοντες οἱ ἔντεταλμένοι ἄγγελοι (πίν. 86 β καὶ 87 α)<sup>11</sup>. Πέντε, εἰς τὴν αὐτὴν ἐπὶ νεφῶν χορείαν ἄγγελοι προβάλλουν ἀνεωγμένα βιβλία, ἐξαγγέλοντα καὶ προμηνύοντα: ΟΙΜΙ, ΟCΤ(IC) | ΘΛΗΨΙΝ Κ(ΑΙ) | ΟΔΙΝΗΝ ΚΑΙ | CΤΕΝΟΧΩΡΙ | ΑΝ Κ(ΑΙ) ΦΟΒΟΝ | Κ(ΑΙ) ΤΡΟΜ(ΟΝ) ΔΕΞΕ- (ἡ ἄλλη σελὶς καλύπτεται κατὰ μέγα μέρος ὑπὸ τῆς χειρὸς τοῦ ἀγγέλου). —ΟΤΑΝ ΕΒ... | ΑΥΤΟΥ ΠΟΡΩ Ε | CΤΕ ΑΠ ΕΜΟΥ ΟΙ ΚΑ | ΤΗΡΑΜΑΙΝΟΙ | ΕΙC ΤΟ ΠΥΡ ΤΟ | ΑΙΩΝΙΟΝ - ΤΩ ΗΤΟΙΜΑCΜΕ | ΝΟΝ ΤΩ ΔΗΑ | ΒΟΛΩ ΚΑ(Ι ΤΟΙC Α)ΓΓΕΛΟΙ(C) | ΑΥΤΟΥ.<sup>12</sup> — ΘΡΗΝΗCΑ(ΤΕ) | ΟΙ ΑΔΙΚΗΜΕ | ΝΟΙ. ΜΗ ΕΑΥ | ΤΟΥC ΑΛΛ(ΟΥC) | ΑΔΙΚΗCΑΝΤΑC ΥΜΑC | ΟΥ ΓΑΡ ΥΜΑC | ...ΑΥ... — ΒΙΒΛΟ(C) ΑΥΤΗ | ΤΗC ΟΝΤΑΙC | ΤΕ ΘΡΟΝΟC | ΤΕΘΕΝΤΩΝ | ΠΡΑΞΙC Ε | ΛΕΓΧΘΗ — CΟΝ ΤΙΜΙ(ΩΝ) ΓΥ | ΜΝΩΝ ΕCΤΩΤΩΝ | ΠΑΝΤΟΥ ΜΑΡΤΥ | ΡΩΝ ΟΥ ΚΑΤΗΓΟΡΩΝ | ΠΑΡΟΝΤΩΝ ΤΕ Γ... | ΧΗΛΙΜΝΑΓΑΡ.— Νεανική μορφή, ἀγγέλου, ὁδεύει κατὰ τὸ ἄκρον, κύπτουσα ὑπὸ τὸ βάρος τοῦ ἐπὶ τῶν ὤμων φερομένου οὐρανοῦ (πίν. 88 α).

Ὁρμητικῶς ἀπὸ τοῦ θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας ἐκχεόμενος ὁ πύρινος ποταμὸς τῆς κολάσεως δεσπόζει τοῦ δεξιοῦ κάτω τμήματος τῆς παραστάσεως. Κάτω οἱ νεκροὶ ἐγείρονται<sup>13</sup>, ζῶντες καὶ νεκροὶ, ἀνάστατοι, προσέρχονται εἰς τὸ πεδῖον τῆς κρίσεως<sup>14</sup>. Εἰς τὴν ἐπὶ τοῦ ποταμοῦ γέφυραν τελεῖται ὑπὸ δύο ἀγγέλων ἡ Ψυχοστασία<sup>15</sup>. Δεξιώτερον λαμβάνει χώραν ὑπὸ ἀγγέλων καὶ δαιμόνων ἡ διαδικασία τῆς καταδίκης τεσσάρων ἄλυσσοδεμένων βασιλέων· δύο δαίμονες προσάγουν ἐπὶ χρυσῆς λεκάνης καὶ εἰς τοὺς ὄμους τὰ κεκλεισμένα εἰλητά. Εἰς τὰς φλόγας τοῦ ποταμοῦ τῆς κολάσεως ἀγωνιοῦν αἱ σκιαὶ τῶν καταδικασμένων<sup>16</sup>· ἐνδιαμέσως διαγράφονται αἱ

11. Καὶ ἀποστελεῖ τοὺς ἀγγέλους αὐτοῦ μετὰ σάλπιγγος φωνῆς μεγάλης· καὶ ἐπισυνάξουσι τοὺς ἐκλεκτοὺς αὐτοῦ ἐκ τῶν τεσσάρων ἀνέμων, ἀπ' ἄκρων οὐρανῶν ἕως ἄκρων αὐτῶν (Μ α τ θ. ΚΔ, 31).

12. Μ α τ θ. ΚΕ, 41: Τότε ἐρεῖ καὶ τοῖς ἐξ εὐωνύμων· Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ οἱ κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον, τὸ ἠτοιμασμένον τῷ διαβόλῳ καὶ τοῖς ἀγγέλοις αὐτοῦ. Τὸ ἐπὶ τοῦ βιβλίου τοῦ πέμπτου, εἰς τὸ κέντρον, ἀγγέλου χωρίον εἶναι σχεδὸν ἐξηλειμμένον.

13. "Οτι ἔρχεται ὥρα ἐν ἣ πάντες οἱ ἐν τοῖς μνημείοις ἀκούσονται τῆς φωνῆς αὐτοῦ (Γ ω ἄ ν. Ε, 28). Τότε σάλπιγξ ἠχήσει μέγα καὶ τὰ θεμέλια τῆς γῆς σεισθήσονται, καὶ οἱ νεκροὶ ἐκ τῶν μνημάτων ἐξαναστήσονται καὶ ἡλικία μία πάντες γενήσονται (Γ ρ ι ὦ δ ι ο ν). Καὶ ἔσται καιρὸς θλίψεως, θλίψις οἶα οὐ γέγονεν ἀφ' οὐ γενένηται ἔθνος ἐν τῇ γῇ ἕως τοῦ καιροῦ ἐκείνου... καὶ πολλοὶ τῶν καθεδόντων ἐν γῆς χώματι ἐξεγερθήσονται, οὗτοι εἰς ζωὴν αἰώνιον καὶ οὗτοι εἰς ὄνειδισμὸν καὶ εἰς αἰσχρὴν αἰώνιον (Δ α ν. ΙΒ, 1-2).

14. Καὶ ἦλθεν ἡ ὀργὴ σου καὶ ὁ καιρὸς τῶν ἐθνῶν κριθῆναι καὶ δοῦναι τὸν μισθὸν τοῖς δούλοις σου τοῖς προφήταις καὶ τοῖς ἁγίοις τοῖς φοβουμένοις τὸ ὄνομά σου, τοῖς μικροῖς καὶ τοῖς μεγάλοις, καὶ διαφθεῖραι τοὺς διαφθειράντας τὴν γῆν (Ἰ Α π ο κ. ΙΑ, 18).

15. Μὴ μου ἐλέγη τὰς πράξεις ἐνώπιον τῶν ἀγγέλων (ἐξαποστειλάριον ἐκ τοῦ Μ ε γ ἄ λ ο υ Πα ρ α κ λ η τ ι κ οῦ κ α ν ὄ ν ο ς).

16. Καὶ εἴ τις οὐχ εὐρέθη ἐν τῇ βίβλῳ τῆς ζωῆς γεγραμμένος, ἐβλήθη εἰς τὴν λίμνην τοῦ πυρός (Ἰ Α π ο κ. Κ, 15). Ποταμὸς πυρός εἴλεκεν ἔμπροσθεν αὐτοῦ (Δ α ν. Ζ, 10).

σκοτειναι μορφαί τῶν ἐργαζομένων τὰς βασάνους των δαιμόνων (πίν. 86 β, καὶ 88 β, 90 α).

Εἰς τὸν Παράδεισον, ἀριστερᾶ (πίν. 89), ὁ Χριστὸς ὡς Μέγας Ἄρχιερεὺς, παρουσία τῆς Θεομήτορος, τοῦ δικαίου Ἀβραάμ καὶ τοῦ δικαίου ληστοῦ, μεταλαμβάνει τῶν Ἀχράντων Μυστηρίων τοὺς καθ' ἱεραρχικὴν τάξιν προσερχομένους ἁγίους, οὓς ἀναμένει εἰς τὸ βάθος ἢ οὐρανία Ἱερουσαλήμ<sup>17</sup>.

Ἐπιγραφή δι' ἐρυθροῦ, εἰς δύο καὶ τρεῖς στίχους εἰς τὰ ἐλεύθερα ἄνω ἄκρα τῆς εἰκόνας, συνοψίζει: Δ(ΕΥ)ΤΕ ΟΙ ΕΥΛΟΓΗΜΕΜΟΙ ΤΟΥ Π(ΑΤ)Ρ(Ο)C ΜΟΥ — ΚΛΗΡΟΝΟΜΗΣΑΝΤΕC | ΗΤΟΙΜΑΣΜΕΝΗΝ ΥΜΙΝ — ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΠΟ ΚΑΤΑΒΟΛΗC | ΚΟCΜΟΥ<sup>18</sup>.

Τὰ ἀπαρτίζοντα τὴν πολυπρόσωπον παράστασιν μέρη συνείρονται ὀργανικῶς πρὸς ἄλληλα. Ἡ σύνθεσις ἔχει τὸν παλμὸν καὶ τὴν συνοχήν τῆς ἀφηγήσεως, μὲ συγκεντρικὴν, δι' ἀκτινωτῶν σχημάτων, περὶ τὸν Κριτὴν τὴν Ἐτοιμασίαν καὶ τὴν Ψυχοστασίαν, τὴν διάρθρωσιν τοῦ λόγου εἰς τὴν ἐξεικόνισιν τῶν ἐν διαφόρῳ τόπῳ καὶ χρόνῳ καὶ εἰς τὴν μίαν στιγμὴν τῆς συντελείας τοῦ κόσμου γινομένων. Εἰς τὸ ὑπερβατικὸν ἄπειρον τοῦ χρυσοῦ βάθους, αἱ συστάδες τῶν νεφῶν, ὁ ποταμὸς καὶ τὰ ἀρχιτεκτονήματα συγκροτοῦν τὰ ὄρια τοῦ χώρου τῶν ἐπὶ μέρους στιγμῶν τῆς μελλούσης κρίσεως. Πολύτροποι σχηματισμοὶ διατάξεως ἐπὶ διαγωνίων καμπυλῶν καὶ κατακορύφων εἰς διάφορα ἐπίπεδα, κατ' ἀπόκλισιν τῶν ἀξόνων τῆς ἐξωγραφημένης ἐπιφανείας, ἢ πολύτροπος συμμετοχὴ καὶ τὸ πάθος τῶν προσώπων εἰς τὰ δρώμενα φέρουν εἰς μίαν δυνάμει ἐξισορρόπησιν τοῦ συνόλου.

Εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ἐπισήμου δραματικοῦ χαρακτηῆρος τῆς παραστάσεως συμβάλλει σημαντικῶς τὸ χρῶμα, μὲ πολλὴν ποικιλίαν εἰς τὰς ἀποχρώσεις καὶ τὴν ἔντασιν τῶν συμπληρωματικῶς ἀντιπαρτιθεμένων τόνων. Προέχει τὸ ἐρυθρὸν — ζωηρὸν ἐρυθρὸν, ὑπέρυθρον, καστανέρυθρον, ροδόχρουν, βυσσινόχρουν, πορτοκαλλιόχρουν - ἐρυθρὸν, πορφυροῦν - ἰῶδες, ροδόχρουν - ἰῶδες — εἰς τὰ ἐνδύματα, τὰ οἰκοδομήματα τοῦ Παραδείσου καὶ τῆς ἁγίας Ἱερουσαλήμ, τὸν ποταμὸν τῆς κολάσεως καὶ τὰς ἐντὸς του μορφάς. Εἰς τοῦτο παραβάλλεται διαφόρων τόνων κυανοπράσινον, εἰς ἐνδύματα, τὰ δένδρα τῆς πόλεως, τὴν γέφυραν καὶ τοὺς ἐπ' αὐτῆς δύο δαίμονας, ἐνῶ τοῦ τρίτου δαίμονος ἢ φαιᾶ - βυσσινόχρους μορφῇ ἀντιφεγγίζει τὸ ἐρυθρὸν τοῦ ποταμοῦ, ἐπὶ τοῦ ὁποίου προβάλλεται. Πράσινον, προσμειγνύμενον μὲ κίτρινον ἢ καστανόν, πορτοκαλλιόχρουν, κυανοῦν, ἀνοικτοκύανον, κίτρινον, ἐλαιόχρουν, ὑποκίτρινον, σιτόχρουν, ἀνοικτόφαιον, ὑπόλευκον καὶ

17. Καὶ τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἱερουσαλήμ καινὴν εἶδον καταβαίνουσαν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἀπὸ τοῦ Θεοῦ (Ἄποκ. ΚΑ, 2).

18. Ματθ. ΚΕ, 34: Τότε ἐρεῖ ὁ βασιλεὺς τοῖς ἐκ δεξιῶν αὐτοῦ· Λεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ καταβολῆς κόσμου.

λευκὸν χρησιμοποιοῦνται εἰς λεπτομερείας καὶ χρυσὸν εἰς τὴν στολὴν τῶν ἀγγέλων τῆς κρίσεως καὶ λεπτομερείας, ἐνῶ οὐδέτεραι ἀποχρώσεις καφέ, φαιοῦ καὶ ὑπολεῦκου — μὲ σκοτεινὸν κυανοπράσινον εἰς ἐνδύματα — κατέχουν τὴν γῆν καὶ τοὺς ἀνθρώπους αὐτῆς.

Τὸ πλάσιμον τῶν μικρογραφημένων μορφῶν εἰς τὰ γυμνὰ μέρη τῶν εἶναι ζωηρόν, ἀποδίδον μὲ τὴν λεπτὴν καὶ ἐπίμονον χρῆσιν τοῦ χρωστήρος τῶν ζωγράφων τῆς κρητικῆς σχολῆς τὰς λεπτομερείας τῶν χαρακτήρων καὶ τὴν πλαστικὴν ὕψην τῶν προσώπων. Εἰς τὰς σκιάς τῶν ἄκρων προέχει ὁ καστανὸς προπλασμός, διὰ τὰς φωτιζομένας ἐπιφανείας χρησιμοποιεῖται ὡχρα θερμῆ, ἠραιωμένη διὰ λευκοῦ καὶ ροδιζουσα. Ἐρυθρωπὸν σκιάζει τοὺς μὲ καστανὸν γραφομένους χαρακτήρας τῶν προσώπων, ἐρυθραὶ κηλίδες καὶ ἐπίπεδα θερμαίνουσι τὰς παρειάς· ὑπόλευκοι κηλίδες καὶ γραμμαὶ φωτίζουν τὰ προεξέχοντα σημεῖα καὶ ὀλοκληρώνουσι τὸ ἀνάγλυφον τῶν μορφῶν. Τὸ πλῆθος τῶν ἀνεγειρομένων κάτω πλάθουσι τόνοι σιτοχρόου, καφέ καὶ ὑπολεῦκου.

Εἰς τὰ φορέματα, ἡ κίνησις καὶ ἡ φωτοσκίασις τῶν πτυχώσεων δηλοῦνται διὰ διαφόρων τόνων τοῦ αὐτοῦ ἢ συμπληρωματικοῦ τῶν χρώματος. Στιλπναὶ λευκαὶ γραμμαὶ καὶ φωτισμένα ἐπίπεδα τονίζουν τὸ σχέδιον τῆς πτυχώσεως, σημειώνουσι καὶ ἐξαίρουσι τὰς πλαστικὰς διακυμάνσεις τῆς.

Ἡ τεχνικὴ τῆς ἐκτελέσεως, τὰ χαρακτηριστικὰ ὕφους καὶ εἰκονογραφίας καὶ πρὸ παντὸς ἡ ἰδιαιτέρα μικρογραφικὴ τέχνη τῆς ἀνυπογράφου αὐτῆς παραστάσεως ὀδηγοῦν κατ' εὐθείαν εἰς τὸν Κρήτα ζωγράφον Γεώργιον Κλόντζαν, πόνημα τοῦ ὁποίου θὰ πρέπει κατὰ πᾶσαν πιθανότητα νὰ εἶναι ἡ εἰκὼν τῆς Σύμης<sup>19</sup>. Τοῦτο ἐδραιοῦται ἐκ τῆς συγκρίσεως πρὸς τὰ δύο ὑπογεγραμμένα, ἀναλόγου, καὶ κατὰ τὸ πολυπρόσωπον τῆς συνθέσεως, χαρακτήρος ἔργα τοῦ ζωγράφου: πρὸς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἐπί σοὶ χαίρει τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας<sup>20</sup> καὶ πρὸς τὸ τρίπτυχον τῆς ἐν Πάτμῳ Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου<sup>21</sup>.

Εἰς τοὺς Ἁγίους Πάντας τῶν δύο ζωνῶν κάτω τοῦ Ἐπί σοὶ χαίρει τῆς

19. Περὶ τοῦ Γεωργίου Κλόντζα βλ. Ἄ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθήναι 1957, σ. 174 κέ. (ἔνθα καὶ ἡ παλαιότερα βιβλιογραφία). Μ. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Venise 1962, σ. 74. Μνεῖα τοῦ ζωγράφου γίνονται ἀπὸ τοῦ 1564 μέχρι τοῦ 1576 ἐν Κρήτῃ. Αἱ ἐπὶ τῶν ἔργων τοῦ χρονολογία καλύπτουσι τὸ διάστημα τῶν ἐτῶν 1590-1609 (ἔ. ἄ.).

20. Chatzidakis, ἔ. ἄ. σ. 75 κέ., ἀριθ. 50, πίν. VI καὶ 37.

21. Clara Rhodos, τ. 6-7 (1932/3), σ. 715 κέ., ἀριθ. 46, εἰκ. 113-129. Πάτμος, Παρουσία 1968 (ἀναμνηστικὸν λεύκωμα τῆς Ἱ. Μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου. Τὰ ἐξώφυλλα τοῦ λευκόματος κοσμοῦν, ἔγχρωμοι καὶ μὴ, αἱ ἀπεικονίσεις τῶν φύλλων τοῦ τριπτύχου).



Βενετίας επανευρίσκονται αἱ μορφαὶ τῶν ἁγίων τῶν χορῶν καὶ τοῦ Παραδείσου τῆς ἐν Σύμη εἰκόνας, ταυτόσημοι κατὰ τὸν τύπον τῶν φυσιογνωμιῶν, τὴν μορφήν καὶ τὴν διευθέτησιν τῆς πτυχώσεως τῶν ἐνδυμάτων (πίν. 86 β, 87 β). Τὸ πανομοιότυπον τῆς ὅλης ὑποστάσεως τῶν μορφῶν ἀμφοτέρων, τὰ συμφραζόμενα στάσεων, κινήσεων καὶ τόνου ἐκφράσεως ἀποκαλύπτουν τὴν αὐτὴν ἀναμφιβόλως καλλιτεχνικὴν ἰδιοσυστασίαν τοῦ δημιουργοῦ των.

Διαπιστοῦται, ἐπίσης, εἰς ἀμφοτέρας τὰς εἰκόνας ἡ χαρακτηριστικὴ εἰς τὰ ἔργα τοῦ Κλόντζα ἐπανάληψις, οὐχὶ σπανίως, τῶν αὐτῶν φυσιογνωμικῶν τύπων, αὐτουσίῳ ἢ μὲ εὐδιακρίτους παραλλαγάς, διὰ περισσότερα καὶ διαφόρου ψυχοσυνθέσεως πρόσωπα, ἢ ὅποια καθίσταται ἀναπόφευκτος ἐκ τοῦ πλήθους τῶν παριστωμένων. Εἶναι φανερόν ὅτι ἡ ἐμφαντικὴ παρουσίασις τοῦ πλήθους ἐνδιαφέρει κατὰ κύριον λόγον τὸν ζωγράφον, ἐξ ἐπιδράσεως πιθανῶς μέχρις ὀρισμένου σημείου συγχρόνων δυτικῶν προτύπων, τῆς ἐνετικῆς ἰδίᾳ ζωγραφικῆς<sup>22</sup>. Ἐν τούτοις, ἡ ἰδιαίτερα σημασία τὴν ὁποίαν δίδει ὁ ζωγράφος εἰς τὴν ἐκδήλωσιν τῆς ψυχικότητος καὶ τοῦ εἰδικοῦ χαρακτήρος τῶν εἰκονιζομένων προσώπων, διαφαινομένη, παρὰ τὸ μικρὸν μέγεθος τῶν μορφῶν, εἰς τὴν εὐαίσθητον ἔκφρασιν συμπαθείας καὶ συμμετοχῆς των εἰς τὰ δρώμενα, ἀποτελεῖ ἄλλον σταθερὸν στόχον τοῦ Κλόντζα, ἴδιον γνώρισμα ἐπίσης τῆς τέχνης του<sup>23</sup>. Ἐντὸς τοῦ συνόλου, μορφαὶ μὲ παρόμοια χαρακτηριστικὰ καὶ τύπον διαφοροποιοῦνται οὕτω διὰ τοῦ ἰδίου τοῦ χαρακτήρος καὶ τῆς ἐκφράσεως, τὰ ὅποια δονοῦν καὶ διαπνέουν τὸ σύνολον τῆς συνθέσεως. Ἐπὶ παραδείγματι, ἀναφέρονται αἱ μορφαὶ τῶν νεαρῶν ἁγίων γυναικῶν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης, τῶν ὁποίων τὰ λεπτὰ αἰσθαντικὰ πρόσωπα διατηροῦν τὴν ἀνταύγειαν ἐνετικῶν προτύπων, τοῦ Tiziano, τοῦ Tintoretto, ἀκόμη τοῦ Δομηνικοῦ Θεοτοκοπούλου (πίν. 86 β καὶ 89).

Ἡ διάταξις, ἐξ ἄλλου, εἰς τοὺς χοροὺς τῶν ἁγίων πραγματοποιεῖται καὶ εἰς τὰς δύο παραστάσεις μὲ τὸν αὐτὸν κατὰ βάσιν ρυθμὸν καὶ τάξιν. Ἡ διανομὴ τῶν προσώπων εἰς διαγωνίως πρὸς τὸ βάθος ἐκτυλισσομένους «στίχους» ἐπιζητεῖ τὴν προοπτικὴν αὐτῶν παρουσίαςιν. Αἱ πρὸς διαφόρους κατευθύνσεις, συχνῶς ὑπὸ τύπον διαλόγου στροφαὶ καὶ κλίσεις τῶν μορφῶν, ὑποτεταγμέναι εἰς τὸν ἐνιαῖον ρυθμὸν τῆς πρὸς ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ κινήσεως τοῦ χοροῦ, ἐξασφαλίζουν τὴν ἀναγκαίαν καὶ πρὸς ἀποφυγὴν τῆς μονοτονίας εὐστάθειαν καὶ εὐκαμψίαν τοῦ συνόλου τῆς ἐνότητος καὶ ἐνισχύουν τὴν ἐπιδίωξιν τῆς ἀποδόσεως τῆς ἐννοίας τοῦ βάθους, τονίζουσαι ἐπίσης τὴν ὀργανικότητα τῶν μερῶν.

22. Tintoretto κλπ.

23. Πρβ. Chatzidakis, ἔ. ἀ. σ. 81: «... la chasse au trait caractéristique du portraitiste, malgré la ressemblance des visages...».

Ἐκ τῶν κοινῶν εἰκονογραφικῶν λεπτομερειῶν πρέπει νὰ σημειωθῆ ἡ τυπολογικὴ ἀντιστοιχία τοῦ ἰδιορρυθμοῦ σχήματος τρουλλωτοῦ κιβωρίου εἰς τὸν Παράδεισον τῆς ἐν Σύμῃ εἰκόνας<sup>24</sup> πρὸς τὰ κιβώρια τὰ σκέποντα τὴν Θεοτόκον εἰς τὸ κέντρον καὶ τὴν Σταύρωσιν ἄνω τοῦ Ἐπί σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας (πίν. 89)<sup>25</sup>.

Ἡ ἀναγνώρισις, ἐπίσης, πανομοιότητων μορφῶν τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης εἰς τὰς διαφόρους παραστάσεις τοῦ τριπτύχου τῆς Πάτμου δὲν εἶναι δυσχερῆς, παρὰ τὴν σημαντικὴν συγκριτικῶς διαφορὰν εἰς μέγεθος τοῦ τριπτύχου<sup>26</sup> καὶ τὴν συνεπομένην σμίκρυνσιν τῶν εἰς αὐτὸ παριστωμένων μορφῶν. Ἐπιπροσθέτως, ἡ παραβολὴ χαρακτηριστικῶν εἰκονογραφικῶν στοιχείων καὶ τύπων ἀμφοτέρων τῶν ἔργων ἄγει εἰς ἀναλόγως θετικὰ συμπεράσματα διὰ τὸ πρόσωπον τοῦ ζωγράφου τῆς ἐν Σύμῃ εἰκόνας.

Συγκεκριμένως, ἐν σχέσει πρὸς τὴν Δευτέραν Παρουσίαν — κατὰ μέγα μέρος ἐφθαρμένην — τὴν εἰκονιζομένην ἐπὶ τοῦ δεξιοῦ ἐξωτερικοῦ φύλλου τοῦ τριπτύχου, ὑπογραμμίζεται ἡ οὐσιωδῶς παραπλησία — καὶ εἰς λεπτο-

24. Τὸ κιβώριον εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης, πλὴν τῆς ἐμφάσεως τὴν ὁποίαν προσδίδει εἰς τὴν σκηνὴν, ἀποτελεῖ καὶ σημαντικὸν στοιχεῖον προσδιορισμοῦ τοῦ κεντρικοῦ χώρου, ἐνθα συμβαίνει τὸ μυστήριον τῆς Θείας Μεταλήψεως. Στηριζόμενον ἐπὶ δύο κίωνων, συνάπτεται στενῶς πρὸς τοὺς δύο ἀριστερᾶ καὶ δεξιᾶ πυλώνας καὶ ἀποτελεῖ ἐν τῇ πραγματικότητι ἓν εἶδος θριαμβευτικοῦ κεντρικοῦ πυλώνος, ἀνοιγομένου πρὸς τὴν πλατεῖαν τὴν δι' ἰδιαιτέρας εἰς τὸ βάθος πύλης ἄγουσαν εἰς τὴν ἁγίαν Ἱερουσαλήμ. Τὸ οὕτω δημιουργούμενον σύστημα τριῶν πυλώνων ὑπενθυμίζει τὸ μνημειῶδες ἀνάλογον τῶν τριῶν πυλώνων τοῦ δυτικοῦ γοτθικοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ. Πρόκειται εἰς τὸ σύνολον ἀσφαλῶς διὰ μίαν πύλην, ἡ ὁποία ἀντανακλᾷ τὴν ἀφήγησιν τοῦ Ἰωάννου εἰς τὴν περιγραφήν τῆς ἁγίας Ἱερουσαλήμ ('Α π ο κ. ΚΑ, 12 κέ.: *ἔχουσα τε τείχος μέγα καὶ ὕψλόν· ἔχουσα πυλώνας δώδεκα... Ἀπ' Ἀνατολῶν, πυλώνες τρεῖς ἀπὸ βορρᾶ, πυλώνες τρεῖς...).* Ἐξ ἄλλου, ἡ ἐπὶ τοῦ ζωγράφου ἐπίδρασις τῆς ἀποκαλυπτικῆς διηγήσεως εἰς τὴν προκειμένην ἐπίσης σκηνὴν τοῦ Παραδείσου εἶναι προφανῆς καὶ εἰς τὸ πλούσιον ἀναγλυφικὸν καὶ γραπτὸν κόσμον τῶν πυλώνων καὶ τῶν οἰκοδομημάτων τῆς ἁγίας Ἱερουσαλήμ, ὁ ὁποῖος φαίνεται νὰ ἀποτελῆ ὑπόμνησιν τῆς ἐκ τῶν πολυτιμωτέρων ὑλικῶν ἀπὸ θεμελίων κτίσεως τῆς πόλεως, ὡς αὕτη ἐν τῇ Ἀποκαλύψει περιγράφεται ('Α π ο κ. ΚΑ, 18 κέ.).

25. Τοῦ αὐτοῦ σχήματος εἶναι τὰ κιβώρια εἰς τὴν σύνθετον εἰκόνα τοῦ Ἐπί σοὶ χαίρει καὶ Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Θεοδώρου Πουλᾶκη εἰς τὸ ἐν Ἀθήναις Μουσεῖον Μπενᾶκη ('Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὑ λ ο υ, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενᾶκη, ἐν Ἀθήναις 1936, σ. 53 κέ., πίν. 26β - 28). Ἡ ἐπίδρασις τῶν ὑπὸ τοῦ Κλόντζα διαμορφωθέντων τύπων τοῦ Ἐπί σοὶ χαίρει καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἶναι γενικῶς προφανῆς εἰς τὴν παράστασιν τῆς εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενᾶκη (βλ. σχετ. Ξ υ γ γ ο π ο ὑ λ ο υ, Σχεδιάγραμμα, σ. 175, σημ. 1 καὶ σ. 270. Chatzidakis, Icônes, σ. XXXIII καὶ 76).

26. Αἱ ἐν συνόλῳ διαστάσεις τοῦ τριπτύχου εἶναι 43,70 × 30,50 ἐκ. (Σ. Α. Παπαδόπουλος, Πάτμος, Ἱ. Μονὴ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου, Ἀθήναις 1962, σ. 37) ἢ 41,5 × 31 ἐκ. (Παρουσία Πάτμου), αἱ δὲ δι' ἕκαστον τῶν φύλλων 18,5 × 14, 30,5 × 15, 19,7 × 14,5 ἐκ. (ἐκ τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 271 λήμματος τοῦ τριπτύχου εἰς τὸν κατάλογον τῆς ἐκθέσεως Βυζαντινῆ Τέχνη - Τέχνη Εὐρωπαϊκῆ, Ἀθήναις 1964, σ. 246).

μερείας—ἀπεικόνισης τοῦ Τριμόρφου, ἡ παρουσία ὁμοίως τῶν δύο χορῶν δικαίων κάτωθεν καὶ τοῦ δεξιᾶ τούτων ὀριζοντίως ἵπταμένου ἀγγέλου. Πρὸς τούτοις, σημειοῦται ἡ ἀπὸ χασμάτων τῆς γῆς, ὡσαύτως, ἐξανάστασις τῶν νεκρῶν τοῦ τριπτύχου καὶ ἀντιστοιχίαι εἰς μορφὰς καὶ στάσεις τούτων, ὁμοιότης τοῦ τύπου τῶν ἀγγέλων καὶ τῶν δυτικῆς καταγωγῆς, με πτέρυγας νυκτερίδος δαιμόνων<sup>27</sup>, τῶν ὁποίων εἷς προσάγει ἐπίσης τὰ κεκλεισμένα εἰλητά.

Προσέτι, εἰς τὴν παράστασιν τοῦ θαύματος τῆς ἰάσεως τοῦ παραλυτικοῦ, ἐπὶ τῆς ἐξωτερικῆς ὄψεως τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου τοῦ τριπτύχου τῆς Πά-  
 τμου<sup>28</sup>, εἰς τὸ ἀναγεννησιακοῦ χαρακτῆρος συγκρότημα τῶν κατὰ μῆκος, προοπτικῶς ἀποδιδομένων ἀρχιτεκτονημάτων, μετὴν πύλην ἐπὶ τοῦ συνδέον-  
 τος αὐτὰ κατὰ μέτωπον τοίχου κτηρίου τοῦ βάθους, ἐπανευρίσκεται ἡ μορφή  
 καὶ ἡ σύνταξις τῶν εἰς τὸ βάθος τοῦ Παραδείσου τῆς Σύμης ἀρχιτεκτονη-  
 μάτων, τῶν πλαισιούντων τὴν πλατεῖαν τὴν ἄγουσαν εἰς τὴν ἁγίαν Ἱερου-  
 σαλήμ. Κατὰ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον ρυθμίζεται εἰς ἀμφοτέρας τὰς παραστά-  
 σεις ἡ ἔνταξις τῶν μορφῶν εἰς τὸν πρὸ τῶν ἀρχιτεκτονημάτων χῶρον. Ἡ  
 μορφή ἐπίσης τοῦ ἀρχιτεκτονήματος πυλῶνος, πρὸ τοῦ ὁποίου ἴσταται ὁ  
 Μέγας Ἀρχιερεὺς, εἰς τὴν αὐτὴν σκηνὴν τῆς Σύμης, ἀναλογεῖ σημαντικῶς  
 πρὸς ἐκεῖνον τῆς παραστάσεως «κεκλεισμένων τῶν θυρῶν» ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ  
 φύλλου τοῦ τριπτύχου, πρὸ τοῦ ὁποίου ὁ Χριστός. Ὁμοίος εἶναι καὶ ὁ τρό-  
 πος τῆς διὰ χρυσῶν διαγραμμάτων ἐπὶ σκοτεινοῦ ζωγραφήσεως τῶν ἀποκα-  
 λυπτικῶν συμβόλων τῶν Εὐαγγελιστῶν, ἀνάλογον δὲ τὸ ὑπερήφανον τῆς  
 παρουσίας των.

Αἱ ἀνωτέρω, ἐνδεικτικῶς παρατιθέμεναι ὁμοιότητες καὶ ἀντιστοιχίαι,  
 τὰς ὁποίας παρουσιάζουν τὰ τρία ἔργα δὲν εἶναι αἱ μόναι αἱ ὁποῖαι βασιζοῦν  
 τὴν ἀπόδοσιν τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης εἰς τὸν Γεώργιον Κλόντζαν. Θὰ ἠδύ-  
 νατο βεβαίως νὰ διατυπωθῇ ἡ ὑπόθεσις, ὅτι ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας δὲν  
 εἶναι ὁ ἴδιος ἀλλὰ ἴσως εἷς τῶν μαθητῶν του. Ἡ εἰκονογραφικὴ ὁμως καὶ συν-  
 θετικὴ δομὴ τοῦ θέματος, ἡ συνδυαστικὴ ἰκανότης καὶ ἡ τόλμη τῆς φαντα-  
 σίας εἰς τὴν ἐκτύλιξιν του, ἡ σύνθεσις καὶ ὁ τόνος τῶν χρωμάτων, ἡ μικρο-  
 γραφικὴ, διεξοδικὴ καὶ ἀκριβολόγος ἐκτέλεσις, αἱ ὁποῖαι ἀποτελοῦν κύρια  
 γνωρίσματα τῆς ἐξεταζομένης εἰκόνας, εἶναι τὰ στοιχεῖα ἀκριβῶς τὰ ὁποῖα  
 ἀποτελοῦν καὶ τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῶν προαναφερθέντων ἔργων τοῦ  
 Κλόντζα<sup>29</sup>. Ἐκτὸς τῶν γενικῶν τούτων, ὑπάρχουν καὶ ὀρισμένα ἄλλα στοι-  
 χεῖα, τὰ ὁποῖα συνάγονται ἐκ τῆς λεπτομεροῦς παρατηρήσεως τῶν μορφῶν

27. Ὁ τύπος οὗτος τῶν δαιμόνων ἀπαντᾷ εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην ἀπὸ τῶν χρόνων τοῦ  
 Μεσαιῶνος (ἤδη εἰς τὴν ρωμανικὴν τέχνην).

28. Βλ. σημ. 21.

29. Πρβ. Chatzidakis, ἔ.ἀ. σ. 79 καὶ 81.

και τὰ ὁποῖα καθιστοῦν, ἐπίσης, δυσχερῆ τὴν ἀπόδοσιν τῆς εἰκόνας εἰς μαθητὴν ἢ κατ' ἄλλον τρόπον ἐγγὺς πρὸς τὸν Κλόντζαν ἰστάμενον ζωγράφον. Εἶναι ταῦτα, μεταξὺ ἄλλων, ἡ ὀργανικὴ διάρθρωσις καὶ αἱ σωματικαὶ ἀναλογίαι τῶν μορφῶν, ἡ ἀναγλυφικὴ διατύπωσις τῶν, ἡ ἐλαφρότης, σχεδὸν χορευτικὴ, τῆς κινήσεως καὶ ἡ ἄνεσις τῆς στάσεως, ἡ ζωηρότης καὶ ἀδρότης τοῦ σοβαροῦ ὕφους τῶν, ὁ ρυθμὸς καὶ τὰ σχήματα τῆς πτυχολογίας, ἡ ὁποία σμιλεῦει μὲ πλουσίαν ἔκφρασιν τὴν πλαστικὴν ὑπόστασιν αὐτῶν<sup>30</sup>. Πρέπει νὰ προστεθῆ εἰς ταῦτα ἡ καταφανὴς ὁμοιότης τοῦ τύπου τῶν γραμμάτων τῶν τριῶν ἔργων, ἡ ὁποία δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῆ συμπτωματικὴ. Θὰ ἦτο, διὰ τὸν λόγον αὐτόν, δύσκολον νὰ ὑποθέσῃ τις ὅτι συνεκεντρώθησαν εἰς μαθητὴν τοῦ ζωγράφου ἅπαντα τὰ ἀνωτέρω, χαρακτηριστικὰ τῆς καλλιτεχνικῆς προσωπικότητος καὶ τοῦ ὕφους τοῦ Κλόντζα στοιχεῖα.

Πέραν τῶν, ἀνωτέρω ὑπογραμμισθέντων, κοινῶν γνωρισμάτων τῶν τριῶν ἔργων, ὑπάρχουν ἀναμφιβόλως καὶ ἀξιοπαρατήρητοι ἐπὶ μέρους διαφοραί, αἱ ὁποῖαι, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἔχουν σχέσιν πρὸς ἡσσοнос ἢ μεγαλύτερας σημασίας φάσεις ἐξελίξεως τοῦ ἔργου τοῦ τεχνίτου. Ἀπὸ τῆς ἀπόψεως ταύτης, αἱ τοιοῦτου εἶδους διαφοραί, παρατηροῦμεναι καὶ μεταξὺ ἄλλων ἔργων του, πρέπει ἀσφαλῶς νὰ ἀποτελέσουν ἀντικείμενον ἐξετάσεως, ἡ σημασία τῶν δὲ μόνον εἰς μίαν γενικὴν ἐξέτασιν τοῦ ἔργου τοῦ ζωγράφου δύναται νὰ διαλευκανθῆ.

Κατ' ἀντίθεσιν πρὸς τὰς προαναφερθεῖσας παραστάσεις, ἴδιον γνώρισμα τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης ἀποτελεῖ ἡ κατ' ἀνοδικὰς καμπύλας ὀργανώσεις τῶν χορῶν ἐν συναρτήσει πρὸς τὴν διάταξιν τῶν ἀποστόλων ἄνω, ἡ ὁποία καθιστᾷ οὕτω συγκεντρικὴν τὴν ὄλην πλοκὴν τῆς συνθέσεως, διὰ τῆς ἐντάξεως εἰς τὸν αὐτὸν ρυθμὸν καὶ τῶν ὑπολοίπων μερῶν τῆς παραστάσεως (πίν. 84 καὶ 86 β)<sup>31</sup>.

Οἱ χοροὶ ἀποστόλων, ἁγίων καὶ ἀγγέλων διατάσσονται μὲ ἀσύμμετρον ἰσορροπίαν ἐκατέρωθεν τοῦ κατακορύφου ἄξονος τῆς παραστάσεως καὶ τοῦ πρὸς δεξιὰν τρεπομένου πυρίνου ποταμοῦ, ὁ ὁποῖος εἶναι ὡς νὰ συμπαρασύρῃ εἰς τὴν σφοδρότητα τῆς ροῆς του τὴν σύνθεσιν. Διὰ τῆς ἀντιρρόπου, ἀνοδικῆς κινήσεως τῶν ἐξανιστωμένων καὶ τῆς ἡρέμου καμπύλης τῆς γεφύρας ἀποκαθίσταται τοπικῶς ἡ ἰσορροπία καὶ πραγματοποιεῖται ἡ σύνδεσις τοῦ μέρους μὲ τὸ κέντρον τῆς παραστάσεως. Ἡ δυναμικὴ κατακόρυφος, ἡ διερχομένη παρὰ τὴν δεξιὰν παραστάδα τῆς Πύλης τοῦ Παρα-

30. Πρβ. Chatzidakis, ἔ. ἀ. σ. 74.

31. Ὡς βάσιν μεταχειρίζεται τὴν παραδοσιακὴν καὶ ἐκ τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς γλυπτικῆς κατερχομένην μέχρι τῆς Ἐναγεννήσεως καὶ περαιτέρω διαίρεσιν τοῦ χώρου εἰς ζώνας.

δείσου, ἀποτελοῦσα ἀξονικὸν ὄριον διαχωρισμοῦ τῆς σκηνῆς ἀπὸ τῶν δεξιᾶ ἐξυφαινομένων, ὅπως ἐπίσης καὶ τὸ ὄλον σύμμετρον ἀρχιτεκτονικὸν σύστημα προσδίδουν εἰς τὴν σκηνὴν μερικὴν ἐντὸς τῆς εἰκόνας αὐτοτέλειαν προσέτι δὲ σημαντικὴν ἔμφασιν. Ἡ παράλληλος τοῦ ὑπερθεν χοροῦ ἁγίων, ἀνοδικὴ διαγραφὴ τῆς ἁγίας Ἱερουσαλήμ εἰς τὸν «ὀρίζοντα» τοῦ χρυσοῦ βάθους, μὲ τὴν συνακόλουθον ἀντικίνησιν τῶν ἐν τῷ Παραδείσῳ ἁγίων μορφῶν ἀποτρέπουν ἐν τούτοις τὴν ἀποσύνδεσιν αὐτῆς ἐκ τοῦ συνόλου.

Ἐκ τῶν ἀποδιδομένων εἰς τὸν Κλόντζαν παραστάσεων τοῦ θέματος<sup>32</sup>, ἀντίστοιχον σχῆμα διατάξεως τῶν χορῶν τῶν ἁγίων ἐμφανίζει μόνον ἡ εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἡ εὑρισκομένη εἰς τὴν Κέρκυραν εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πλατυτέρας (πίν. 90 β - 95 β)<sup>33</sup>. Ἡ ἐπίδρασις τῆς μνημειώδους συνθέσεως τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Capella Sistina<sup>34</sup> καὶ ἄλλων συγχρόνων σχετικῶν παραστάσεων<sup>35</sup> εἶναι προφανῆς εἰς ἀμφοτέρω τὰ ἔργα. Εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ Κλόντζα ὁμοῦς ἡ πλαστικὴ ἔξαρσις, ἡ χαρακτηρίζουσα τὰ

32. Βλ. Chatzidakis, ἔ. ἀ. σ. XXXIII κέ.

33. Βλ. Chatzidakis, ἔ. ἀ. σ. XXXIV, XXXV καὶ XLVIII, σημ. 26, ἐνθα παραπέμπει εἰς περιγραφὴν τῆς εἰκόνας ὑπὸ τοῦ Καλλινίκου Μεταλληνοῦ, Ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τῆς Παναγίας Παρθένου τῆς Πλατυτέρας ἐν Κερκύρα, Ἀθῆναι 1954, σ. 53 κέ. Εὐχαριστῶ τὸν συνάδελφον Ἐπιμελητὴν Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Π. Βοκοτόπουλον διὰ τὰς φωτογραφίας τῆς εἰκόνας καὶ τὸ δικαίωμα τῆς δημοσιεύσεως. Ἡ εἰκὼν εἶναι ἀνυπόγραφος ἔχει δὲ διαστάσεις 0.905 × 1.06 × 0.02 μ.

34. Πρβλ. Chatzidakis, ἔ. ἀ., σ. XXXIV. L. Goldscheider, Michelangelo, Gemälde. Sculpturen. Architecturen, Köln 1964 (ἔκδ. Phaidon), πίν. 49 καὶ 228-237. Ὁ Ξυγγόπουλος, ἐπίσης, ἐπεσήμανεν ἤδη, διὰ τὸ τρίπτυχον τῆς Πανακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (Σχεδιάσμα, σ. 271. Α. Μυῆος, L'art byzantin à l'Exposition de Grotta-Ferrata della Pinacoteca Vaticana, Rome 1906, σ. 67 κέ., εἰκ. 45-47. Τοῦ αὐτοῦ, I quadri bizantini della Pinacoteca Vaticana, Roma 1928, σ. 10, ἀριθ. 10-12, πίν. VI), τὴν παράστασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας ἐπὶ τῆς προαναφερθείσης (σημ. 25) συνθέτου εἰκόνας τοῦ Πουλᾶκη ἐν τῷ Μουσείῳ Μπενάκη (Σχεδιάσμα, σ. 270) ὡς καὶ διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Ἠλίας Μόσκου (Σχεδιάσμα, σ. 245. Α. Προσπορίου, La peinture religieuse dans les Iles Ioniennes, Athènes 1939, σ. 44, πίν. 5) τὴν ἐπίδρασιν, ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ὀρθὴν ἀνατομικὴν σχεδιάσιν τῶν γυμνῶν σωμάτων κυρίως, ἰταλικοῦ προτύπου «ἐμπνευσμένου πιθανῶς ἀπὸ τὴν περίφημον Δευτέραν Παρουσίαν τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου εἰς τὴν Capella Sistina τοῦ Βατικανοῦ» (Σχεδιάσμα, σ. 270). Πιθανότατα, ὁμοῦς, ἡ ὁδὸς ἐπιδράσεως τοῦ ἰταλικοῦ προτύπου ἐπὶ τῶν ἀνωτέρω παραστάσεων διέρχεται διὰ τοῦ Κλόντζα, διότι εἶναι φανερόν ὅτι τὸν ἐν συνόλῳ ὑπ' αὐτοῦ διαμορφωθέντα τύπον τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἶχον, κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον, καὶ αἱ τρεῖς συνθέσεις ὡς πρότυπον. (Διὰ τὴν μερικὴν ἐπίδρασιν τοῦ Κλόντζα ἐπὶ τῆς εἰκόνας τοῦ Μόσκου βλ. Ξυγγόπουλος, ἔ. ἀ. σ. 317 καὶ Chatzidakis, σ. XLVIII, σημ. 30. Σημειοῦται σχετικῶς, ἡ φανερά ἐπίδρασις ἐπὶ τῆς εἰκόνας τοῦ Ἠλίας Μόσκου τοῦ τύπου τῆς παραστάσεως τοῦ Παραδείσου τῆς ἐν Σύμῃ εἰκόνας, μὲ τὸν Χριστὸν Μέγαν Ἀρχιερέα καὶ τοὺς κοινωνοῦντας ἀποστόλους.)

35. Ἰδίᾳ τοῦ Tintoretto. H. Tietze, Tintoretto, Gemälde und Zeichnungen, London 1948 (ἔκδ. Phaidon), εἰκ. 91, 171, 186, 229, 241, 242, 244, 278.

ἔργα τοῦ Ἰταλοῦ διδασκάλου ὡς καὶ ἐν γένει τῶν δυτικῶν ζωγράφων, ἐπίσης δὲ καὶ ἡ διὰ τῆς προοπτικῆς συνθέσεως ἐπιτυγχανομένη ἀληθοφάνεια τῶν μορφῶν εἰς τὰ δυτικά ἔργα δὲν ὑφίστανται αὐτουσίως. Ὑπὸ τὸ βάρος τῆς βυζαντινῆς καλλιτεχνικῆς ἀγωγῆς τοῦ Ἑλληνος ζωγράφου, ἡ ὅλη σύνθεσις εἶναι φανερόν ὅτι ἔχει μετουσιωθῆ εἰς μίαν καλλιγραφημένην, αὐστηροτέραν ταξινομήσιν τοῦ δράματος, τῆς εἰς βάθος προοπτικῆς ἀνελιξέως τῆς ἀφηγήσεως ἐντασσομένης εἰς τὰ ἐπίπεδα τῆς βυζαντινῆς ἀντιλήψεως τοῦ ὑπεραισθητοῦ.

Εἰς τὸ τρίπτυχον <sup>36</sup> καὶ τὴν εἰκόνα <sup>37</sup> τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας — ὡς ἐπίσης καὶ εἰς τὰ τρία φύλλα τριπτύχου τῆς Πινακοθήκης τοῦ Βατικανοῦ <sup>38</sup>— ἡ σύνθεσις ἀκολουθεῖ τὸν ἐντὸς τῶν ὁρίων τῆς βυζαντι-

36. Chatzidakis, σ. 77 κέ., ἀριθ. 51, πίν. 39.

37. Αὐτόθι, σ. 79 κέ., ἀριθ. 52, πίν. 40 καὶ 41.

38. Τὰ τρία φύλλα τριπτύχου εἰς τὴν Πινακοθήκην τοῦ Βατικανοῦ, μὲ σκηνὰς ἐκ τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν καὶ τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἀποδίδει ὁ M u ñ o z εἰς ἐν καὶ τὸ αὐτὸ τρίπτυχον, τὰ χρονολογεῖ δὲ εἰς τὸν 18<sup>ον</sup> αἰ. (Grotta Ferrata, σ. 71). Ἀντιθέτως, ὁ Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο ς, βασιζόμενος εἰς τεχνοτροπικὴν συγγένειαν τοῦ ζωγράφου τοῦ τριπτύχου πρὸς τὸν Θεόδωρον Πουλάκην, τὸ ἀποδίδει εἰς σύγχρονον τούτου τεχνίτην (Σχεδιάσμα, σ. 271). Ὁ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς ἀποδίδει τὸ τρίπτυχον εἰς τὸν Γ. Κλόντζαν (Icônes, σ. XXXIV). Εἰς ἄλλο σημεῖον, ἐν τούτοις, παρουσιάζεται ἐπιφυλακτικώτερος, διατυπῶνων τὴν γνώμην ὅτι τοῦτο εἶναι ἔργον «ἂν ὄχι τοῦ Κλόντζα, τοῦλάχιστον ἑνὸς τῶν πιστῶν μαθητῶν του» (αὐτόθι, σ. XLVIII, σημ. 25), ἐνῶ βραδύτερον (αὐτ. σ. 79, σημ. 6) ἐπανέρχεται εἰς τὴν ἀρχικῶς ἐκφρασθεῖσαν γνώμην του: «Je crois que nous devons attribuer aussi à Klotzas les trois battants d'un triptyque du Vatican, où s'étend le même sujet» (τῆς Δευτέρας Παρουσίας). Ἐκ τῆς ἐπισταμένης ἐξετάσεως φωτογραφιῶν τῶν εἰς τὰ τρία ταῦτα φύλλα παραστάσεων φαίνεται, ἐν τούτοις, λίαν δυσχερῆς ἡ ἀπόδοσις τῶν εἰς τὸ αὐτὸ τρίπτυχον, παρὰ τὸ καθ' ὅλα ὁμοιον σχῆμα τῶν φύλλων καὶ τῶν μετ' ἀναγλύφον κυματιῶν διακεκοσμημένων πλαισίων αὐτῶν. (Διαφοραὶ τινες φαίνεται νὰ ὑπάρχουν ὡς πρὸς τὴν τάξιν καὶ τὸ σχῆμα τῶν κυματιῶν τοῦ φύλλου μὲ τὰς σκηνὰς τῶν Παθῶν ἐν σχέσει πρὸς τὰ δύο ἄλλα, ἀλλὰ τοῦτο δὲν εἶναι ἐντελῶς σαφές ἐκ τῶν φωτογραφιῶν.) Τὰ δύο φύλλα μὲ τὰς σκηνὰς τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἶναι φανερόν ὅτι ἀπῆρτιζον τὸ ἀριστερὸν καὶ τὸ κεντρικὸν φύλλον ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ τριπτύχου (πρβ. τρίπτυχον Βενετίας, Chatzidakis, Icônes, πίν. 51), ἀναμφιβόλως δὲ προέρχονται ἐκ τῆς χειρὸς τοῦ αὐτοῦ ζωγράφου. Τοῦ τρίτου ὁμως φύλλου δὲν εἶναι εὐχερὲς ἐκ τῆς συνθέσεως νὰ συναχθῆ ἡ ἀκριβῆς θέσις εἰς τὸ τρίπτυχον, ἐνῶ ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰς αὐτὸ παριστωμένων σκηνῶν καὶ παρὰ τὴν ἀναμφίβολον συγγένειαν πρὸς τὴν τῶν δύο ἄλλων φύλλων παρουσιάζει αἰσθητὰς καὶ οὐσιώδεις διαφοράς. Συγκεκριμένως εἰς τὰς σκηνὰς τῶν Παθῶν ἡ σύνθεσις εἶναι ἀσφαλῶς πειστικώτερα καὶ εἰς τὴν προοπτικὴν ἐκτύλιξίν της — εἰς τὰς συνεχομένας σκηνὰς τοῦ Ἐλκομένου καὶ τῆς Σταυρώσεως ἢ ἰσχυρὰ ἐπίδρασις τοῦ δυτικοῦ προτύπου, ἐκ τοῦ Ἰταλικοῦ ἢ τοῦ γερμανικοῦ, γενικῶς, χώρου τέχνης, εἶναι πλέον ἢ ἐμφανῆς— καὶ ἡ ὀργάνωσις τῶν μορφῶν εἰς ὁμάδας πλέον εὐέλκτος καὶ ἐναργῆς. Περαιτέρω, ἡ ἀνατομία τῶν γυμνῶν σωμάτων εἶναι περισσότερον ἀκριβῆς καὶ ἐπιτυχῆς, ἢ τεχνικῆ ἐκτέλεσις λεπτολόγος, ἢ κίνησις τῶν μορφῶν ζωηρότερα καὶ φυσικώτερα, ἢ ἔκφρασις τῶν πλέον ζωηρὰ καὶ εὐαίσθητος. Ἐκ τῶν ἄνωτέρω, καθίσταται πιθανόν ὅτι τὸ φύλλον τοῦτο ἀνήκεν ἀρχικῶς εἰς

νῆς παραδόσεως τρόπον τῆς καθ' ὀριζοντίους ζώνας δομῆς τοῦ θέματος, ἀκριβῶς ὅπως συμβαίνει εἰς τὴν συντηρητικώτεραν ὄλων παράστασιν ἐπὶ τοῦ ὑπογεγραμμένου τριπτύχου τῆς Πάτμου. Καὶ εἰς τὰς εἰκόνας ὅμως ταύτας, εἰς τὰς ὁποίας δὲν ὑπάρχει ἡ ἀκτινωτὴ διάταξις τῶν χορῶν, αἱ ἐλαφρῶς κατὰ τόπους καμπυλοῦμεναι γραμμαὶ τῶν νεφῶν, ἐν συνδυασμῷ πρὸς τὴν θέσιν καὶ τὴν κίνησιν τῶν ἐπ' αὐτῶν ἱσταμένων μορφῶν, καὶ ἐκ παραλλήλου ἢ σημαντικώτερα νῦν πρὸς τὸ κέντρον διείσδυσις τῶν ἡμικυκλίων τῶν ἀποστόλων συντελοῦν εἰς ἀνάλογον ἐν χώρῳ ὀργανικὴν συνένωσιν τῶν μερῶν τῆς συνθέσεως. Ἐγγύτερον ἀπὸ τὴν ἄποψιν ταύτην πρὸς τὰς παραστάσεις τῆς Σύμης καὶ τῆς Κερκύρας εὐρίσκεται ἡ εἰκὼν τῆς Βενετίας<sup>39</sup>, ὡς

ἔτερον τρίπτυχον, ἔργον, πιθανώτατα, ἄλλου ζωγράφου. Ἡ ἀπόδοσίς του εἰς ὀριμώτεραν στιγμὴν τοῦ ζωγράφου τῶν δύο ἄλλων φύλλων δὲν φαίνεται πολὺ πιθανή. Τὸ ἄτονον καὶ στερεότυπον ὕφος τούτων δίδει τὴν ἐντύπωσιν ὅτι πρόκειται μᾶλλον περὶ μεταγενεστέρου ἔργου. Τὸ ζήτημα ὅμως περιπλέκεται περισσότερο ἐκ τῆς φανερᾶς μεταγενεστέρας ἀσφαλῶς συρραφῆς εἰς τὸ δεξιὸν ἄκρον τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου τοῦ τριπτύχου, ἔνθα ὁ Παράδεισος, καὶ εἰς τὸ ἀριστερὸν ἄκρον τοῦ φύλλου τῶν σκηνῶν τῶν Παθῶν δύο τμημάτων ἐξ ἄλλων φύλλων πανομοιότηπου τριπτύχου Δευτέρας Παρουσίας, μὲ μορφὰς ἀγίων εἰς τρεῖς ἐπαλλήλους χοροὺς τὸ πρῶτον καὶ σκηνὰς κολάσεως τὸ δεύτερον. (Ὅτι πρόκειται περὶ συρραφῆς διαφόρων τεμαχίων εἶναι βέβαιον, ἐκ τῆς διακοπῆς τῆς συνεχείας τῶν σκηνῶν, τῆς ἀποκοπῆς τμημάτων μορφῶν καὶ ἐκ τῆς διαφορᾶς κλίμακος τούτων.) Καὶ τὸ μὲν τεμάχιον τοῦ φύλλου τῶν σκηνῶν τῶν Παθῶν φαίνεται ἐκ τῆς τεχνοτροπίας τῶν μορφῶν ὅτι θὰ ἠδύνατο νὰ ἀνήκη εἰς τὸ αὐτὸ, μὲ τὸ φύλλον εἰς τὸ ὁποῖον ἔχει προσκολληθῆ, τρίπτυχον. Τοῦτο ὅμως ἀποκλείεται διὰ τὸ τεμάχιον τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου, τοῦ ὁποίου αἱ μορφαὶ διαφέρουν οὐσιωδῶς κατὰ τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν κλίμακα τῶν ἄλλων τοῦ φύλλου. Τὸ τεμάχιον τοῦτο ἐνδέχεται νὰ ἀνήκη, ὡς ἐκ τῆς συγκρίσεως συνάγεται, εἰς τὸ αὐτὸ τρίπτυχον μὲ τὰς σκηνὰς τῶν Παθῶν καὶ τῆς κολάσεως. Ἐν συμπεράσματι, καὶ μὲ πᾶσαν ἐπιφύλαξιν, δεδομένης τῆς ἐκ φωτογραφιῶν καὶ μόνον συναγωγῆς τῶν ἐκτεθέντων, τίθεται πλὴν, ὡς ἐκ τῆς διαφορᾶς τῆς τεχνοτροπίας, τὸ πρόβλημα τῆς πιθανῆς ὑπάρξεως πλειόνων τοῦ ἐνὸς τριπτύχου (ἢ, ὀλιγώτερον πιθανόν, ἐνὸς πολυπτύχου;), ὡς ἐπίσης καὶ τὸ πρόβλημα τῶν ζωγράφων τούτων. Θὰ ἠδύνατο νὰ ἐξετασθῆ ἡ πιθανότης ἀποδόσεως τοῦ φύλλου τῶν σκηνῶν τῶν Παθῶν εἰς τὸν Γεώργιον Κλόντζαν ἢ, ὅπωςδῆποτε πιθανώτερον, νομίζω, εἰς ἐπιτήδειον μαθητὴν του. Τοῦτο ὅμως φαίνεται νὰ ἀποκλείεται διὰ τὰ δύο φύλλα ἐκ τοῦ τριπτύχου τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Τὰ τυπολογικὰ στοιχεῖα καὶ ὁ φυσιολογικὸς τύπος τῶν μορφῶν οὐδεμίαν ἀφήνουν ἀμφιβολίαν, ὅτι τὰ δύο αὐτὰ φύλλα — ὡς ἄλλωστε, καὶ τὸ τρίτον — προέρχονται ἐκ τοῦ πολὺ στενοῦ περιβάλλοντος τοῦ Κλόντζα, ὅτι δηλαδὴ εἶναι ἔργον πιστοῦ μαθητοῦ του, οὐχὶ ὅμως καὶ ἰδιαιτέρως ταλαντούχου. Ἡ μετριότης ἐν γένει τῆς τέχνης, ἡ στεγνὴ ἐκτέλεσις, ἡ ξηρότης καὶ ἡ μονοτονία τῶν ἐπαναλήψεων, αἱ οὐχὶ ἐπιτυχεῖς ἀναλογίαι τῶν σωμάτων καὶ ἡ μειωμένη πλαστικότης των δὲν ἔχουν πολλὴν σχέσιν μὲ τὸ χαρίεν, γόνιμον καὶ ζωηρὸν ὕφος τοῦ Κλόντζα, ὡς ἐξ ἀπλῆς συγκρίσεως μὲ τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου καὶ μὲ τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας εὐχερῶς συνάγεται. Ἐξ ἄλλου, ἡ ἔννοια τοῦ βάθους τοῦ χώρου, εἰς τὴν ὁποίαν συνεχῶς καὶ ποικιλοτρόπως πειραματίζεται ὁ Κλόντζας, εἶναι οὐσιαστικῶς ἀνύπαρκτος εἰς τὴν ἀσφυκτικὴν καὶ ἐπιπολαίαν ἐπενθετικὴν διάταξιν τῶν σκηνῶν τῶν δύο φύλλων τοῦ τριπτύχου τοῦ Βατικανοῦ (βλ. σημ. 53).

39. Βλ. σημ. 37.

πρὸς τὴν συγκεντρικὴν σύνθεσιν τοῦ ἄνω μέρους τῆς, μὲ τὴν προοπτικῶς κυκλοτερῆ διάταξιν τῶν χορῶν ἀγγέλων καὶ δικαίων, ἡ ὁποία καὶ τονίζει οὕτω ἐμφαντικῶς τὸ μεγαλειῶδες τοῦ μέρους τούτου τῆς παραστάσεως.

Εἰς τὴν παράστασιν τῆς Κερκύρας εἶναι πλεόν τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης ἐμφανῆς ἡ γοητεία, τὴν ὁποίαν ἐνήσκησαν ἐπὶ τοῦ ζωγράφου τὰ πρότυπα τῆς εἰκονογραφίας καὶ τῆς συνθέσεως καὶ ἡ περὶ τοῦ χώρου ἀντίληψις τῶν συγχρόνων δυτικῶν. Τὰ συνωθούμενα πλήθη, αἱ προοπτικαὶ ἐμβαθύνσεις τῶν συνιστῶντων μερῶν, ἡ ταραχὴ καὶ ἡ σφοδρότης τῆς πολλαπλῆς κινήσεως τονίζουν τὸ μεγαλεῖον τῶν δρωμένων εἰς ὕψος σχεδὸν θεατρικόν. Ἡ συνοχὴ τῶν ἐπὶ μέρους σκηνῶν διασπᾶται διὰ τῆς ἐπὶ ἀνεξαρτήτων ἐπιπέδων ἐκτυλίξεως τούτων, προκειμένου νὰ ἀποδοθῆ ἡ ἔντασις καὶ ἡ ἔμφασις τῶν πολλῶν σημείων τῆς ἀποκαλυπτικῆς διηγήσεως, τοῦ φοβεροῦ καὶ μεγάλου τῆς ὥρας τῆς κρίσεως. Πάντων δεσπόζει ἡ κορυφαία μορφή τοῦ Χριστοῦ (πίν. 91). Ἡ κυρίαρχος στάσις, ἡ ἐντυπωσιακὴ, εἰς μαρτυρίαν καὶ κλήσιν, χειρονομία, ἡ ἐκφραστικὴ ἐλαφρότης τῆς κινήσεως τοῦ ἱματίου μὲ τὸ ἀνεμίζον ἀναπετάριν, ἡ γλυπτὴ καμπύλη τῆς μορφῆς ἐν ὄλῳ συνιστοῦν ἐν συνόψει τὸ Α καὶ τὸ Ω τῆς συνθέσεως· τὴν συγκεντρικότητα τῶν ἀξόνων τῆς, τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ πέρας τῆς ἐν αὐτῇ κινήσεως καὶ τῶν δι' αὐτῆς δηλουμένων. Τὸ μεγαλεῖον τῆς εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ συμπληρώνουν τὸ μεγαλοπρεπὲς τῆς δι' ἄρμάτων προσελεύσεως τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου<sup>40</sup> καὶ ἡ πυκνὴ συνοδεία τῶν εἰς τὴν αὐτὴν κυκλοτερῆ κίνησιν πλαισιούντων τὴν δόξαν τοῦ Κυρίου ἀγγέλων τῶν οὐρανίων ταγμάτων. Ἡ ἐπίδρασις τῶν συγχρόνων ρευμάτων τῆς δυτικῆς τέχνης εἶναι εἰς πάντα ταῦτα προφανῆς· ἐπίσης, τὸ συνέχον τὴν παράστασιν αἶσθημα τῆς διὰ παντὸς τρόπου ἐξάρσεως τῶν εἰς τὴν συντέλειαν τοῦ κόσμου δρωμένων.

Εἰς τὴν ἁρμονικώτερον ὀργανωμένην εἰκόνα τῆς Σύμης, ἡ ἀνάπτυξις τοῦ θέματος παραμένει εἰς συντηρητικώτερα ἐν γένει πλαίσια. Παρ' ὄλον ὅτι ὁ ζωγράφος προσέδωκε προοπτικὰς διαστάσεις εἰς τὰς σκηνάς, ἰδίᾳ, τοῦ κάτω μέρους, δὲν κατῴρθωσε νὰ ἐξουδετερώσῃ τὴν αἶσθησιν τῆς ἐπιπεδότητος ἐπέτυχεν ὅμως οὕτω νὰ μὴ διαταράξῃ τὴν ἐνότητα τοῦ προτασσομένου νοήματος τῆς παραστάσεως. Ἡ ἰσχὺς τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως

40. Πρβ. προχείρως τὸν τύπον τοῦ ἄρματος ἐφ' οὗ ἡ Σελήνη μετὰ τῶν Ὁρῶν εἰς πίνακα τοῦ Tintoretto (T i e t z e, ἔ. ἀ. εἰκ. 177). Παραπλησία εἶναι ἡ ἐπὶ ἄρματος προσέλευσις τῆς χορείας τῶν σαλπικζόντων ἀγγέλων εἰς τὸ μέσον τοῦ ἀριστεροῦ φύλλου τοῦ τριπτύχου Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Βατικανοῦ (βλ. σημ. 38). Εἰκονογραφικῶς πλησιεστέρα εἶναι ἡ ἐπὶ ἄρμάτων, κύκλῳ ὑπὸ τὴν δόξαν τοῦ Κυρίου ζωγράφησις τῶν ἀποκαλυπτικῶν συμβόλων εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας. Ὁ τύπος τῶν, ἀπλουστέρων, ἄρμάτων καὶ ἰδίᾳ τὸ σχῆμα τῶν τροχῶν τῶν εἶναι σημαντικῶς ὅμοια πρὸς αὐτῶν τῆς Κερκύρας. Καὶ εἰς τὰς τρεῖς παραστάσεις, ἡ παρουσία τῶν ἐν κινήσει ἄρμάτων ἐντείνει τὸν θριαμβικὸν χαρακτῆρα τῆς σκηνῆς.



είναι εις τὸ σημεῖον τοῦτο εὐκρινεστέρα, ἐμφανῆς καὶ εἰς τὸ ἡρεμώτερον ὕφος τῆς ἀφηγήσεως, ὡς ἐπίσης καὶ εἰς τὴν εἰκονογραφικὴν διατύπωσίν της. Αἱ ἀποχρώσεις τῆς κινήσεως τῶν μερῶν εἶναι αἰσθαντικώτεραι, οἱ συνεκτικοὶ δεσμοὶ τῶν ἐναργέστεροι, ἢ σύνδεσις τῶν βυζαντινῶν καὶ δυτικῶν στοιχείων συμμετρικὴ καὶ ἰσοζυγισμένη εἰς τὴν εἰλικρινεστέραν καὶ οἰκειοτέραν εἰκονογραφικὴν δομὴν τοῦ θέματος. Εἰς ταῦτα στηρίζεται ἡ εὐαίσθητος ἰσορροπία τῆς συνθέσεως, ἡ ὁποία καθίσταται ἐλαφροτέρα διὰ τῆς εὐεργετικῆς παρεμβολῆς ὡς «ἀτμοσφαιρικοῦ στοιχείου» τοῦ χρυσοῦ βάθους.

Εἰς τὸ βάρος τῆς ὀρμῆς τῆς γεαίνης τοῦ πυρὸς καὶ τὴν ταραχὴν τῶν μορφῶν τοῦ κάτω μέρους ἀντιτίθενται ἡ πυκνότης τῶν πολλῶν χορῶν καὶ ἡ συγκεντρικὴ ἡρεμία τοῦ Παραδείσου. Τὴν τελετουργικὴν μονοτονίαν τῆς ἐπαναλήψεως τῶν χορῶν τῶν ἁγίων ἀντισταθμίζουν ἡ ποικίλη ἐναλλαγὴ τῶν σχημάτων των, ἡ ζωηρὰ χάρις τῆς χορείας τῶν σαλπιζόντων ἀγγέλων, ἡ ἔντασις τῶν ἐπὶ τῆς γεφύρας τελουμένων<sup>41</sup>. Κατ' ἀνάλογον συνειρμόν, ἡ εὐκρινεστέρα δομὴ τοῦ ἄνω μέρους τῆς παραστάσεως καὶ ἡ ἔμφασις τοῦ μεγέθους τῶν μορφῶν τῆς πρώτης ζώνης ἐξισορροποῦν τὴν πληθωρικότητα τῆς συντάξεως τῶν μορφῶν εἰς τὸ κάτω μέρος της. Ἡ ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω, διὰ τῆς σχετικῆς εἰς βάθος ἐκτυλίξεως τῶν ἐπὶ μέρους θεωρία τῶν παριστωμένων συντελεῖ εἰς προβολὴν τῆς δεσποζούσης μορφῆς τοῦ ἐν δόξῃ Κριτοῦ καὶ τῶν συναρτήτων κορυφαίων μορφῶν τῆς συνθέσεως.

Ἐκτὸς τοῦ γενικοῦ σχήματος τῆς συνθέσεως, αἱ δύο ἐν λόγῳ εἰκόνες παρουσιάζουν περιωρισμένα ἀλλὰ οὐσιώδη κοινὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα. Συγκεκριμένως, τὸν εἰς ὀκτῶ χοροὺς διαμοιρασμὸν τῶν ἁγίων καὶ προφητῶν, τὴν χορείαν τῶν σαλπιζόντων καὶ φερόντων τὰ βιβλία ἀγγέλων, τὸν ἀνέχοντα τὸν οὐρανὸν ἄγγελον, τὴν παράστασιν τοῦ Παραδείσου.

Ἡ παράστασις τοῦ Παραδείσου ἐνέχει εἰς ἀμφοτέρας τὰς εἰκόνας σημαντικὴν καὶ ἐν μέρει αὐτοτελῆ θέσιν, μὲ ὡσαύτως συμμετρικὴν δομὴν καὶ μὲ ἰσοζυγίαν πρὸς τὰ δεξιώτερον διαδραματιζόμενα (πίν. 89 καὶ 94 α). Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ Παραδείσου παραλείπεται εἰς τὰς γνωστάς ἄλλας παραστάσεις τοῦ Κλόντζα, ἦτοι τῶν τριπτύχων Πάτμου καὶ Βενετίας καὶ τῆς εἰκόνης τῆς Βενετίας, εὐρίσκεται ὅμως πάλιν εἰς τὰς συνθέσεις τῶν φύλλων τριπτύχου Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Βατικανοῦ καὶ τῆς ἐν Βενετία εἰκόνης τοῦ Φραγγιᾶ Καβερτζᾶ. Μάλιστα, ἡ τοῦ Βατικανοῦ ἀντιγράφη σχηματικῶς ἐκεί-

41. Ἡ δυναμικὴ καμπύλη τῆς γεφύρας, συνάδουσα εἰς τὸν ρυθμὸν τῆς ὅλης συνθέσεως τῆς Σύμης, ἐπαναλαμβάνεται ἀπλουστέρα, ὑπὸ μορφὴν τόξου, εἰς τὰς ἐν Βενετία ἐπίσης εἰκόνας Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Φραγγιᾶ Καβερτζᾶ (Chatzidakis, *Icons*, σ. 88, κέ., ἀριθ. 59, πίν. 45) καὶ τοῦ Ἱερέως Ἰωάννου Ἀπακᾶ (αὐτ. σ. 107, ἀριθ. 80, πίν. 53,80). Εἰς τὸ τρίπτυχον καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας ἔχει ἡ γέφυρα ἄλλον τύπον, μὲ εὐθεῖαν, στατικώτεραν γραμμὴν.

νην τῆς Σύμης, κατὰ τὴν θέσιν καὶ τὴν μορφήν τοῦ Μεγάλου Ἀρχιερέως Χριστοῦ καὶ τῶν κοινοῦντων ἀποστόλων καὶ ἁγίων, ἐνῶ ἡ τοῦ Καβερτζᾶ<sup>42</sup> ἐπαναλαμβάνει τὸν διαφέροντα εἰκονογραφικὸν τύπον τοῦ Παραδείσου τῆς Κερκύρας, μὲ τὸν Χριστὸν εἰς τὸ μέσον, ἐπίσης ὡς Μέγαν Ἀρχιερέα, δεχόμενον μὲ ἠπλωμένας τὰς χεῖρας τοὺς κλητοὺς τοῦ Πατρός Του, ἐν ὀρθογωνίῳ περὶ αὐτὸν συνηγμένους.

Ἡ θέσις τῶν δύο χορῶν δικαίων παραμένει εἰς ἀμοτέρας τὰς εἰκόνας ἢ αὐτὴ (πίν. 85 καὶ 91)<sup>43</sup> ἀλλ' οἱ ὀκτὼ χοροὶ τῶν ἁγίων διατάσσονται ἰσομερῶς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Κερκύρας, ἐνῶ ἡ χορεία τῶν ἀγγέλων (πίν. 86 β - 87 α καὶ 90 β - 91)<sup>44</sup> μετατίθεται μετὰ τοῦ φέροντος τὸν οὐρανὸν ἀγγέλου<sup>45</sup>

42. Ὁ Φραγγιάς Καβερτζᾶς ἐπαναλαμβάνει γενικῶς, μὲ ἀπλουστεύσεις, τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς εἰκόνας τῆς Κερκύρας.

43. Ὅμοια ἐπίσης εἶναι εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου καὶ τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας.

44. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ ὁμοιότης τοῦ ἀριστερᾶ κάτω, ὀρμητικῶς σαλπίζοντος πρὸς τὰ κάτω ἀγγέλου τῆς εἰκόνας τῆς Κερκύρας πρὸς τὸν ἀντίστοιχον ἐπὶ τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης.

45. Ὁ οὐρανὸς ἔχει εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Κερκύρας τὴν συνηθεστέραν, κατὰ τὰ βυζαντινὰ ἀλλ' ἐμφαντικώτερον παρουσιαζομένην, μορφήν τοῦ ἀνελισσομένου εἰλητοῦ (Ἄποκ. ΣΤ, 14: *καὶ ὁ οὐρανὸς ἀπεχωρίσθη ὡς βιβλίον ἐλισσόμενον*), ἐφ' οὗ ζωγραφοῦνται τὰ σημεῖα τοῦ ζφδιακοῦ κύκλου καὶ οἱ ἄστερισμοί, καθὼς καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Καβερτζᾶ ὕστερον. Ὁ ὑπὸ μορφήν σφαίρας οὐρανὸς τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης (ὅμοιος εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς ὀροφῆς τῆς Capella Sistina, βλ. G o l d s c h e i d e r, Michelangelo, πίν. 50 καὶ 52) ἐπαναλαμβάνεται εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ἱερέως Ἀπακά, ἐνθα ὁ ἄγγελος ἔχει καὶ τὴν αὐτὴν ὡς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης θέσιν. Ὁ ζωγράφος οὗτος ἀντλεῖ καταφανῶς ἐκ τοῦ Κλόντζα (Πρβ. C h a t z i d a k i s, ἔ. ἀ. σ. XXXIV καὶ 107), καὶ συγκεκριμένως ἐκ τῶν τύπων τῶν εἰκόνων τῆς Κερκύρας, τῆς Βενετίας καὶ τῆς Σύμης. Λαϊκὴν ἐρμηνείαν τοῦ ἀγγέλου μὲ τὸν οὐρανὸν ἀνιστορεῖ ἡ ἐκκλησία τῆς Μεγάλης Παναγίας τῆς Σύμης («τ' Ἀλεμνιὸν», ἡ ὁποία τὴν ἤκουσε παλαιὰ ἀπὸ τὸν Ἱερομόναχον Μελέτιον «ποῦ ὄλα τὰ ἤξερε καὶ τὰ ξηγοῦσε»). Κατ' αὐτήν, ἡ κύπτουσα ὑπὸ τὸ βάρος τῆς σφαίρας τοῦ οὐρανοῦ μορφή εἶναι ὁ ταλαιπωρούμενος ἁμαρτωλὸς, ἐνείδος ἀρχαίου Ταντάλου ἢ Σισύφου, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τὸ χριστιανικὸν λαϊκὸν αἶσθημα τοῦ χαρίζει εἰς τὸ τέλος τὴν σωτηρίαν τῆς ψυχῆς του. Εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ θέσις τῆς μορφῆς καὶ ἡ ἔλλειψις τῶν πτερῶν ὑπέβαλε τὴν ὠραίαν παρερμηνείαν διὰ «τὸ βαρελάκι τοῦ ἐρημίτη» ἢ «τὸ βαρελάκι τοῦ φτωχοῦ». Τὴν μεταφέρω, μὲ σχηματικὴν τήρησιν τῆς συνεχείας τῆς ἀφηγήσεως καὶ τοῦ συμιακοῦ ἰδιώματος: «Ἦταν κάποιος ἁμαρτωλὸς καὶ δὲν εἶχαν οἱ ἁμαρτίες του σωσμοῦ καὶ πῆε νὰ ξομολογηθῇ στὸ πνεματικό· καὶ τοῦπεν αὐτὸ ντὸ βαρελάκι ἅμα πάεις καὶ γιομώσης ντο νερὸ ἅ σωθοῦ οἱ ἁμαρτίες σου. Αὐτὸ τὸ βαρελάκι ἅ πάω ὄξω νὰ τὸ γιομώσω ναρτῶ. Ἐπῆρε τὸ βαρελάκι, ἐγύριζε, ἐ ποταμούς ἔ λαγκάδια ἐν ὀγιόμωζε τὸ βαρελάκι. Ἀναγκάστηκε, πῆε πάλε στὸ πνεματικό κι ἤκλαιε· ἐν ντὸ γιόμωσα τὸ βαρελάκι. Παδί μου, ἐν σῶπα ἅμα ντὸ γιομώσης θὰ σωθοῦ οἱ ἁμαρτίες σου; ἔπαε πάλε. Πῆε πάλε, ἔφουε πὸ εἰκοσπέντε χρόνια, καὶ γύριζε στὰ βουνὰ χρόνια, ἐν τὸ γιόμωσε. Ἐ θάλασσε γύριζε ἔ ποτάμια ἐν γιόμωζε. Πάει τρίτη φορά πάλε στὸ πνεματικό, ἦτο σὲ λοίσθια νὰ ποθάνη· καὶ μὲ τὸ μπαίνωμα γιόμωσα τὰ μάντια του δάκρυα· καὶ κεῖ ποῦ στάθη στὴ μπόρτα· ἐν ἐγιήμωσές το παιδί μου; καὶ γιόμωσα τὰ μάντια του δάκρυα. Μὲ τὸ ἔ ποῦ ἐγιήμωσε ἐτρέξα

εις τὸ κέντρον τῆς συνθέσεως, συνεπέστερον πρὸς τὸ δυτικὸν πρότυπον <sup>46</sup>, οὕτω δὲ μεταφέρεται εἰς τὸ τρίπτυχον τοῦ Βατικανοῦ καί, σκιώδης πλέον, εἰς τὴν μετρίαν εἰκόνα τοῦ Καβερτζᾶ. Ἐνδεχομένως, τὴν συμμετρικωτέραν αὐτὴν ὀργάνωσιν τῆς συνθέσεως τῆς Κερκύρας καθώρισε μέχρις ἐνὸς σημείου ἢ κατὰ πλάτος ἀνάπτυξις τοῦ ὀρθογωνίου τῆς εἰκόνας. Τὸ σχῆμα τοῦτο εἶναι ἐπίσης οἰκειώτερον εἰς τοὺς συγχρόνους ἐνετοὺς ζωγράφους διὰ τὰς πολυπροσώπους συνθέσεις των, τῶν ὁποίων τὸ πολύπλοκον τῆς συντάξεως καὶ ὁ δραματικὸς χαρακτήρ θὰ πρέπει νὰ ἐπέδρασε σημαντικῶς εἰς τὴν διαμόρφωσιν τοῦ προσωπικοῦ καλλιτεχνικοῦ ὕφους τοῦ Κλόντζα.

Εἰς τὴν προηγουμένως ἐπισημανθεῖσαν, διάφορον κατὰ βᾶσιν θεώρησιν τοῦ θέματος τῆς μελλούσης Κρίσεως ὑπὸ τοῦ Κλόντζα εἰς τὰς εἰκόνας τῆς Σύμης καὶ τῆς Κερκύρας, σημαντικὸν μέρος ἔχει τὸ βᾶρος καὶ ἰδίᾳ τὸ νόημα τὰ ὁποῖα δίδονται εἰς τὴν ἐν ἐκάστη ἀπεικόνισιν τῆς ἐξαναστάσεως νεκρῶν καὶ ζώντων, τῆς κρίσεως καὶ τῆς τιμωρίας.

Εἰς τὴν παράστασιν τῆς Κερκύρας, τὸν ζωγράφον συνέχει τὸ πάθος τῆς Ἀποκαλύψεως καὶ τὰ φρικώδη παραστατικά ὀράματα τῶν δυτικῶν (πίν. 93 - 95 β). Εἰς τὸν νοῦν του δεσπύζει ἡ ἀνάγκη τῆς πτώσεως καὶ τὸ ἀπεγνωσμένον τῆς πάλης τῶν ἁμαρτωλῶν μετὰ τὸ ἀναπότρεπτον τῆς καταδίκης των. Ἡ Ψυχοστασία παραλείπεται, ὁ ἄγγελος τῆς Κρίσεως μετὰ τὴν πυρίνην ρομφαίαν, δόξαν περιβαλλόμενος (πίν. 93), εὐαγγελίζεται τοὺς ἐκλιπαροῦντας ἀριστερᾶ χοροὺς δικαίων, ἐνῶ δεξιᾶ τὸ βᾶρος πίπτει εἰς τὴν ἐξιστόρησιν τῆς τιμωρίας (πίν. 94 β - 95 β).

Καθ' ὄλην τὴν ἔκτασιν τῆς εὐρείας σκηνῆς <sup>47</sup> δὲν ὑπάρχει παρὰ τρόμος, ἀπελπισία, ἀπέχθεια καὶ ἐρήμισις. Ἡ γῆ καὶ ἡ θάλασσα <sup>48</sup> κυριαρχοῦνται ὑπὸ τῶν ἀποκαλυπτικῶν τεράτων <sup>49</sup>· μετὰ ταραχὴν καὶ κοπετοὺς ἀποδίδου τοὺς

δάκρυα ἀπ' τὰ μάτια τοῦ ἐρημίτη κι ἐγιόμωσε τὸ βαρελάκι. Ὑστερα πόθανε· ὕστερα σώθηκαν οἱ ἁμαρτίες του».

46. Βλ. προχειρῶς, Rafael (A. Springer, Kunsthistorische Bilderbogen, Leipzig 1887, No. 110, εἰκ. 1) καὶ Michelangelo (Goldscheider, ἔ. ἀ. πίν. 228 καὶ 231). Εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Βενετίας, οἱ ἄγγελοι, εἰς ἀνάλογον μετὰ τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης θέσιν, διαμοιράζονται εἰς δύο συμμετρικοὺς χοροὺς, ἀριστερᾶ οἱ σαλπίζοντες, δεξιᾶ οἱ φέροντες τὰ βιβλία μετὰ τὰς ἀποκαλυπτικὰς ρήσεις. Εἰς δύο συμμετρικοὺς χοροὺς, ἑκατέρωθεν τοῦ θρόνου τῆς Ἐτοιμασίας, διατάσσονται οἱ ἄγγελοι καὶ εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Βενετίας, ἐνῶ εἰς τὴν παράστασιν τοῦ τριπτύχου τῆς Πάτμου διακρίνονται εἰς ἀνάλογον ταύτης θέσιν ἄγγελοι μετὰ βιβλία καὶ σάλπιγγας. Λόγω τῆς καταστροφῆς τοῦ μέρους τούτου, δὲν εἶναι σαφές, ἂν οὗτοι εἶναι ὀργανωμένοι εἰς ἓνα ἢ εἰς δύο χοροὺς.

47. Μετὰ μετριοτέραν ἔντασιν ἀλλὰ μετὰ ἀνάλογον ζωφερότητα ἀποδίδονται αἱ σκηναὶ τοῦ Ἄδου εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Βενετίας.

48. Καὶ ἔδοκεν ἡ θάλασσα τοὺς νεκροὺς τοὺς ἐν αὐτῇ (Ἄποκ. Κ, 13).

49. Καὶ ἰδοὺ δράκων πυρρός... (Ἄποκ. ΙΒ, 3). Καὶ τὸ θηρίον ἦν ὅμοιον παρδάλει (αὐτ. ΙΓ, 2). Διὰ τοὺς ἐπὶ τεράτων τέσσαρας βασιλεῖς εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Κερκύρας βλ. Ξυγγοπούλου, Κατάλογος τῶν εἰκόνων τοῦ Μουσείου Μπενάκη, σ. 54 κέ.

νεκρούς των. «Ζοφώδεις» δαίμονες, άτεγκτοι άγγελοί, τερατώδεις μορφαι και φοβεροί πλόκαμοι όφωον καταδιώκουν, κρημνίζουν και παραλύουν τούς άμαρτωλούς, οί όποιοι με άπεγνωσμένην έντασιν ή ύποταταγμένην άδράνειαν ύποκύπτουν, όλισθαίνουν εις τά κάτω επίπεδα. <sup>50</sup> Η άπεχθής ζωφόρος τών σκελετών κατά τó μέσον έντεινει τó συναίσθημα τής φρίκης.

Εις τήν εικόνα τής Σύμης, αντίθέτως, ό ζωγράφος εμφανίζεται περισσότερο «φιλόανθρωπος». Δέν είναι ή κοσμική ταραχή τού τέλους και ό σκοτεινός θρίαμβος τής τιμωρίας, αλλά είναι ή άγωνία τού ανθρώπου τήν στιγμήν τής κρίσεως, τήν όποίαν πρό παντός ζητεί νά παραστήση. Διαπιστοϋται επίσης εις τó σημεϊον τούτο ή ύπεροχή τής βυζαντινής άγωγής τού τεχνίτου.

<sup>51</sup> Άγωνία συνέχει τόν χώρον τής κρίσεως και τής κολάσεως, με τούς δαίμονας και τούς τιμωρούς άγγέλους επί τῷ έργῳ τής καταδίκης (πίν. 84, 86 β και 88 β, 90 α). Δέν ύπάρχουν όμως τά φοβερά άποκαλυπτικά τέρατα, εις δέ τήν έντύπωσιν τού θεωμένου τήν εικόνα τās δύο τάυτας σκηνάς ύπερκαλύπτει ή με άριστοτεχνικόν τρόπον ώργανωμένη και συνεχομένη εις τó σύνολον παράστασις τής έγέρσεως νεκρών και ζώντων. Εις κατάστασιν άποσκελετωμένου, έν προϊούση άποσυνθέσει ή άλωβήτου σώματος οί άνθρωποι, με πολυτάραχον και άπεγνωσμένην κίνησιν διαγράφουν τόν φόβον, τήν όδύνην και τήν άνησυχίαν αλλά και τήν παραδοχήν και τήν πίστιν των εις τήν δικαίαν κρίσιν. Συμπλέγματα συγγενή, ως τού δεξιῶ κάτω ένηγκαλισμένου ζεγους με τó παιδίον (πίν. 90 α) ή μεμονωμένοι μορφαί, ως τού εις πρώτον επίπεδον κάτω εκ τών νώτων όρωμένου άνδρός (πίν. 88 β) <sup>50</sup>, με θαυμαστήν πλαστικήν άρτιότητα εκτελεσμένοι, κορυφώνουν τήν

50. Τó θέμα τού βλέποντος προς τά άνω, εκ τών νώτων και πλαγίως όρωμένου ήμιγύμνου άνδρός είναι πολύ άγαπητόν εις τόν Κλόντζαν. Ταυτόσημον μορφήν, στηριζομένην επί τών χειρών όπισω ζωγραφεί εις τήν αϋτήν σκηνήν επί τού άριστερου φύλλου τού τριπτύχου και εις τήν εικόνα τής Βενετίας, ένῶ εις τήν παράστασιν τής Κερκύρας παραπλησία καθημένη μορφή εικονίζεται δίς, εις πρώτον πάντοτε επίπεδον κάτω (βλ. πίν. 94 β). Είναι καταφανής και εις τήν λεπτομέρειαν ταϋτην ή επί τού ζωγράφου άσκηθεΐσα επίδρασις τής μεγάλης συνθέσεως τού Μιχαήλ Άγγέλου, ένθα και ύπάρχει ή αϋτή μορφή (Goldscheider, έ. ά. πίν. 228. Σαφέστερον γίνεται άντιληπτή ή μορφή εις τó ύπό τού Marcello Venusti τó 1549 γενόμενον αντίγραφον τής συνθέσεως τού Βατικανού (αϋτόθι, πίν. XXX), καθως και εις τά πολλά άλλα αντίγραφα αϋτής). Εις πίνακα τού Tintoretto (Tietze, πίν. 30), εις παρομοίαν στάσιν παρίσταται ό Άδάμ, στηριζόμενος διά τής άριστερας του χειρός όπισω. Έξ άλλου, συνηθεστάτη είναι εις τās συνθέσεις τού Tintoretto ή εκ τών δπισθεν όρωμένη, έν δράσει, εις διαφόρους στάσεις και θέσεις μορφή, ή όποία — ως αναλόγως εις τήν εικόνα τής Σύμης — επιφορτίζεται τó βάρος τής συνδέσεως προοπτικώς τού πρόσθεν, άνοιγομένου εις τήν σκηνήν επίπεδου προς τά άλλα εις τó βάθος, ένθα εκτυλίσσεται ή δρᾶσις (Tietze, Tintoretto, εικ. 7,9,21, 92, 98, 117, 140, 165, 171, 178, 187, 240, 244, 268, 275). Ός θεαται τών τελουμένων ειτε ως συμμετοχοι προεισαγωγικών σκηνών και επεισοδίων αι μορφαί αϋται, έχουν βασικόν μέρος εις τήν συνοχήν τής συνθέσεως και εις τήν ολοκλήρωσιν τής ρυθμικής κινήσεως ως και τής προοπτικής

ἐκ βαθέων τῆς γῆς καὶ ἐκ τῶν σαρκοφάγων ὑψουμένην ἐπὶ κλησιν.

Διαφαίνεται εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν τῆς τραγικῆς ἀνησυχίας καὶ τῆς ὀδύνης τῶν ψυχῶν ἐν αἴσθημα δικαιοσύνης δι' αὐτὸν τοῦτον τὸν ἄνθρωπον, ὁ ὁποῖος χωρὶς τὰς παραστατικὰς περιφράσεις τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης καλεῖται νὰ δώσῃ λόγον τῶν πράξεών του ἐνώπιον τοῦ Κριτοῦ. Ἡ παράστασις αὕτη τῆς εἰκόνας τῆς Σύμης, χωρὶς ἐπακόλουθον, ὅσον ἐκ τῶν γνωστῶν εἰκάζεται, εἰς τὴν μεταβυζαντινὴν σύνθεσιν τοῦ θέματος τῆς Δευτέρας Παρουσίας, εἶναι ἐκ τῶν πλέον δυνατῶν δημιουργιῶν τοῦ Κλόντζα. Ἐχουσα ἀναμφιβόλως τὰς ρίζας τῆς εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, αἰτιολογεῖται πρὸ πάντων καὶ ὑπὸ τὴν συγκεκριμένην μορφήν τῆς ἐκ τῆς ἰσχυρᾶς ἐπιδράσεως τῶν συγχρόνων καὶ προηγουμένων δυτικῶν προτύπων<sup>51</sup> καὶ ἐκ τῆς ἐν γένει κατὰ τὴν δυτικὴν Ἀναγέννησιν συντελεσθείσης μεταστροφῆς τῆς περὶ τὸν ἄνθρωπον ἀντιλήψεως.

Εἰλικρινῆς καὶ πρωτότυπος φυσιογνωμία τῆς Κρητικῆς Σχολῆς ὁ Γεώργιος Κλόντζας, ἀκολουθεῖ διαφορωτέρας τῶν συγχρόνων του Ἑλλήνων ζωγράφων τοῦ περιβάλλοντος τῆς Βενετίας ὁδοῦς ἀνανεώσεως τῆς παραδοσιακῆς βυζαντινῆς τέχνης, πλέον ἀρμοζούσας εἰς τὴν ἀφηγηματικὴν, πληθωρικὴν καὶ ἐνίοτε ἄμετρον, παραστατικὴν καὶ ζωηρὰν τέχνην του. Τὸ συνοπτικὸν καὶ ἡ λιτότης τοῦ ὕφους δὲν ἀποτελοῦν εὐδιάκριτα στοιχεῖα τῆς προσωπικότητος τοῦ τεχνίτου. Ἡ εὐκολία τῆς ἀρθρώσεως τὸν παρασύρει. Τὴν μειωμένην παρουσίαν των, ἐν τούτοις, ἀντισταθμίζει ἡ συνθετικὴ ἰκανότης, ἡ ἀφομοιωτικὴ εὐχέρεια, ἡ γλαφυρότης τοῦ χαρακτῆρος, τὸ πάθος τῆς ἐκφράσεως, τὸ θελκτικὸν μικρογραφημένον σχῆμα τῶν μορφῶν του, ἡ τόλμη τῶν συνδυασμῶν. Εἶναι φανερὸν ὅτι τὸ ἐρευνητικὸν καὶ ἀνήσυχον, πρὸς τὸ δραματικὸν ρέπον πνευμά του εὐρίσκει πληρότητα ἐκφράσεως εἰς τὰς ποικίλας συγχρόνους τάσεις τῆς δυτικῆς τέχνης. Εὐρύνων μὲ τόλμην τὰ ἤδη ἐλαστικὰ ὄρια ἀποδοχῆς ξένων πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην δυτικῶν στοιχείων, ἀναζητεῖ κατ' ἀρχὴν τὴν ἔσωθεν ἀνανέωσιν, διὰ τῆς ἐκτενοῦς περιγραφῆς τῶν ἐπὶ μέρος ἐπεισοδίων καὶ διὰ τῆς ποικιλοτρόπου χρήσεως τῶν συναφῶν στοιχείων ἐκ τοῦ θεματολογίου τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, τὰ ὁποῖα ἐπεξεργάζεται δανειζόμενος κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον στοιχεῖα μορφῶν συνθέσεως, εἰκονογραφίας καὶ τεχνοτροπίας παρὰ τῶν δυτικῶν.

Ἡ τυπολογικὴ, καὶ μέχρις ἐνὸς σημείου τεχνοτροπικὴ, ποικιλία τῶν

ἀποδόσεως τοῦ χώρου, καθὼς, κατ' ἀνάλογον τρόπον, συμβαίνει εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἐν Σύμῃ εἰκόνας.

51. Εἶναι προφανὴς εἰς τὴν ὅλην μεταχείρησιν τοῦ θέματος τῆς ἐξαναστάσεως τῶν νεκρῶν ἢ ἐπίδρασις τοῦ προτύπου τῆς Capella Sistina.

διαφόρων παραστάσεων Δευτέρας Παρουσίας του Κλόντζα, οφειλομένη κατά μέγα μέρος εις τὸν πλοῦτον καὶ τὴν ἐπιτυχή ἐναλλαγὴν, αὐτοσῶς ἢ μὴ, τῶν ἐπὶ μέρους στοιχείων τοῦ αὐτοῦ κατὰ βάσιν τύπου<sup>52</sup>, καθιστοῦν ὁπωσδήποτε δυσχερῆ τὴν ἄνευ ἐπισκοπήσεως τοῦ ὄλου ἔργου τοῦ ζωγράφου ἐπιχείρησιν χρονολογικῆς κατατάξεως αὐτῶν. Διὰ τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης ὑπάρχει ἢ ἐπὶ πλέον δυσχέρεια, ὅτι ἡ δυσμενὴς ἐπήρεια τοῦ χρόνου ἐκάλυπεν ἴσως αἰσθητῶς τὴν λάμπιν καὶ τὴν εὐαισθησίαν τῶν χρωματικῶν ἀποχρώσεων ἀλλὰ καὶ τὴν ἀρχικὴν εὐλυγισίαν τῆς παραστάσεως ἐν συνόλῳ.

Ἐκ τῆς συγκρίσεως πρὸς τὴν ὑπὸ ἀμεσωτέραν ἐπίδρασιν τῶν δυτικῶν προτύπων ἐκτελεσθεῖσαν εἰκόνα τῆς Κερκύρας<sup>53</sup>, πρὸς τὴν ὁποίαν, ὡς ἀνωτέρω ἐδείχθη, καὶ πολλὰ κοινὰ σημεῖα παρουσιάζει ἡ εἰκὼν τῆς Σύμης, εἶναι δυνατὴ ἡ συναγωγὴ ἐνδεικτικῶν διὰ τὴν χρονολόγησιν τῆς τελευταίας στοιχείων. Εἰς τὴν παράστασιν τῆς Κερκύρας κυριαρχεῖ ἡ ἔντονος δράσις καὶ ἡ ἐντυπωσιακὴ σκηνοθέτησις τοῦ δράματος. Ἐναντιθέτως, εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης εἶναι προφανὴς ἡ ἱερατικὴ ἐπισημότης καὶ ἡ ἡρεμωτέρα θεωρία τῶν τελουμένων. Τὸ σὺστηρότερον καὶ νηφαλιώτερον ὕφος, ἢ πλέον λελογισμένη καὶ ἰσορροπημένη χρῆσις τῶν δυτικῶν στοιχείων, ἡ ἀρτιότης καὶ ἡ συνεκτικότης τῆς ἐκφράσεως καθιστοῦν λίαν πιθανὸν ὅτι ἡ εἰκὼν τῆς Σύμης ἀποτελεῖ ἐν τῶν ἔργων τῆς ὑστερωτέρας ὠριμότητος τοῦ ζωγράφου. Χρονικῶς φαίνεται πιθανὸν ὅτι αὕτη εὐρίσκεται πλησιέστερον εἰς τὸ τρίπτυχον τῆς Πάτμου παρά εἰς τὸ Ἐπὶ σοὶ χαίρει τῆς Βενετίας, ὡς ἐκ τῆς μεγαλυτέρας συγγενείας τοῦ ὕφους καὶ ἐκ τῶν ἐκτεθέντων ἀνωτέρω κοινῶν εἰκονογραφικῶν καὶ ἄλλων στοιχείων δύναται νὰ συναχθῇ.

ΜΥΡΤΑΛΗ ΣΠ. ΑΧΕΙΜΑΣΤΟΥ

52. Περὶ τοῦ τύπου Δευτέρας Παρουσίας τοῦ Γ. Κλόντζα βλ. Chatzidakis, *Icones*, σ. XXXIII κέ.

53. Προστίθεται, εἰς τὰ ὅσα ἀνωτέρω κατὰ τὴν συγκριτικὴν ἀνάλυσιν τῶν δύο εἰκόνων ἐξετέθησαν, ἡ σημαντικὴ ἐπίδρασις τῶν δυτικῶν προτύπων καὶ εἰς τὴν τολμηροτέραν προοπτικὴν παρουσίαν τῶν μορφῶν ἁγίων καὶ προφητῶν εἰς τοὺς χοροὺς τῆς εἰκόνας τῆς Κερκύρας. (Συστροφαὶ σωμάτων, κινήσεις καὶ δράσις τῶν μορφῶν, τολμηραὶ προοπτικαὶ συντμήσεις, πολλαὶ μορφαὶ κατὰ κρόταφον. Ἀνάλογα ὑπάρχουν εἰς τὴν εἰκόνα τῆς Σύμης μόνον εἰς τὸ πλέον δυτικότερον τμήμα τῆς, τῆς ἀναστάσεως τῶν νεκρῶν). Συμπληρωματικῶς πρὸς τὰ ἀναφερόμενα εἰς τὴν σημ. 38 σημειοῦται ἐνταῦθα, ἐπὶ τῆς ὑποθέσεως τῆς ἐκ διαφόρων τρίπτυχων προελεύσεως τῶν φύλλων τρίπτυχου τοῦ Βατικανοῦ, ὅτι ἤδη εἰς τὸν κατάλογον τῆς Βυζαντινῆς Ἐκθέσεως (σ. 247, λήμμα 273) ἀναγράφεται: «... Οἱ συμπληρωματικὲς παραστάσεις τοῦ φύλλου αὐτοῦ (τοῦ τρίτου), καθὼς καὶ ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸ πρῶτο φύλλο (τμήμα παράστασης τῶν Ἁγίων Πάντων), προέρχονται, χωρὶς ἀμφιβολία, ἀπὸ ἄλλο τρίπτυχο».

## R É S U M É

### UNE ICÔNE DU JUGEMENT DERNIER A L'ÎLE DE SIMI

( PL. 84 - 95 )

Le sujet du présent article est la présentation d'une icône du Jugement Dernier (dimensions 1.115 × 0.875 × 0.03 m.), qui se trouve dans une église de la Vierge dite «Μεγάλη Παναγία τοῦ Κάστρου», dans l'île du Dodécanèse Simi.

Cette icône se compose de trois planches de bois de cyprès, en second emploi; les deux planches ont l'envers décoré de petits motifs en champs-levé.

L'icône (pl. 84 - 90 α) n'est pas signée. Mais les traits spécifiques d'exécution, de style et d'iconographie permettent l'attribution de l'icône au peintre crétois Georges Klotzas (connu des sources littéraires en Crète entre 1564 et 1576 et par les dates de ses œuvres signées de 1590 à 1609).

Ce sont les mêmes traits que l'on rencontre dans deux autres pièces signées de Klotzas, dont le thème et le caractère sont très proches à celui de l'icône de Simi; il s'agit de l'icône «En Toi se réjouit» de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise et d'un triptyque au Monastère de Saint - Jean Théologos dans l'île de Patmos. La ressemblance entre ces trois pièces est frappante. En plus de la parenté des procédés et de style, on y trouve les mêmes types physiologiques d'une expression vive et souvent individuelle, les mêmes détails iconographiques, tous inventions personnelles de Klotzas. La composition aussi des figures en groupes suit le même rythme et la même ordonnance.

La pensée d'attribuer l'icône de Simi à un élève de Klotzas devrait être exclue, car l'icône se distingue non seulement par les traits spécifiques de l'art du maître mais aussi par certaines de ses vertues : ce sont, entre autres, la structure de la composition, la capacité des combinaisons d'éléments de provenance diverse, tant pour l'iconographie que pour le style, la hardiesse de l'imagination, le ton et la disposition des couleurs; ce sont aussi le rythme dans l'alternative des attitudes mouvementées et précises des figures et, enfin, la stature des personnages exécutés minutieusement. De même, le caractère des lettres est semblable à celui des lettres des icônes signées du peintre.

Pourtant, entre les œuvres en question existent des différences remarquables, comme il arrive aussi entre autres icônes signées de Klotzas ou

attribuées à lui : elles appartiendraient à des phases différentes de l'évolution de l'art du peintre.

Le trait fondamental qui distingue l'icône de Simi est sa composition : les groupes sont ordonnés selon un système de rangs superposés d'après un axe central, donnant à la synthèse un caractère concentrique. Ce schéma compositionnel n'apparaît pas dans les oeuvres mentionnées plus haut, ainsi que dans d'autres icônes du Jugement Dernier attribuées à Klotzas, qui suivent la synthèse traditionnelle en zones horizontales; à savoir une icône et un triptyque de l'Institut Hellénique à Venise et les trois feuillets de triptyque du Vatican, d'une valeur artistique mineure. Il est bien probable que les feuillets du Vatican soient l'œuvre de deux peintres différents, mais de l'entourage de Klotzas.

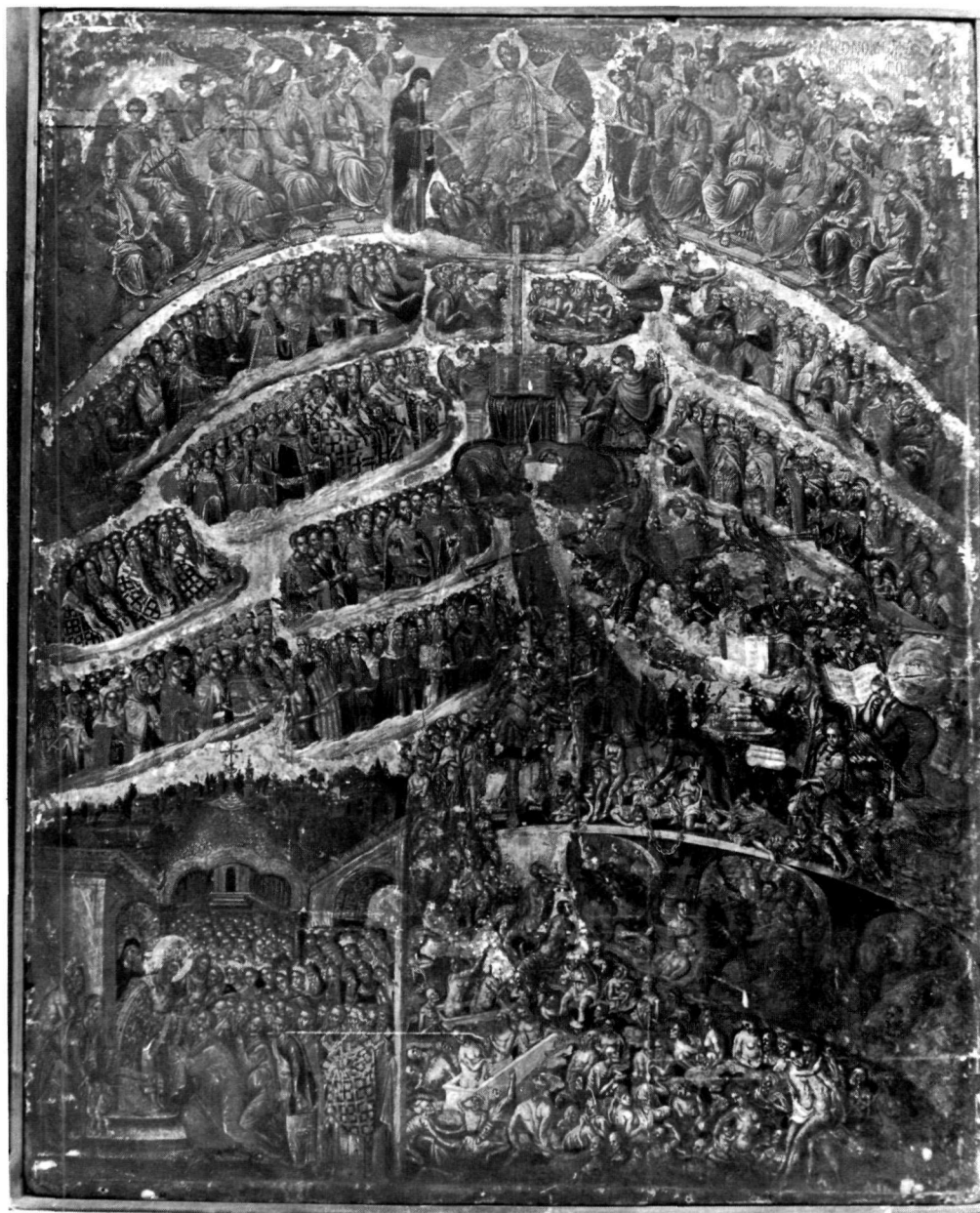
Le même système de composition de l'icône de Simi, mais dans une ordonnance plus symétrique, apparaît seulement à une icône du Jugement Dernier au Monastère de la Vierge Platytera à Corfou, déjà attribuée aussi à Klotzas (pl. 90 β - 95). Dans les icônes de Simi et de Corfou on peut constater l'influence surtout du Jugement Dernier de Michelange ainsi que d'autres compositions monumentales de peintres contemporains (p. ex. de Tintoretto). Mais tous ces éléments empruntés à l'art occidental se transforment et s'adaptent à la tradition byzantine, qui est plus austère mais parfois aussi plus calligraphique.

L'icône de Corfou reflète davantage le charme des prototypes occidentaux quant à l'iconographie et la perspective, tandis que dans l'icône de Simi la composition harmonieuse, la sobriété calme de la narration et la formulation iconographique attestent l'influence puissante de la tradition byzantine.

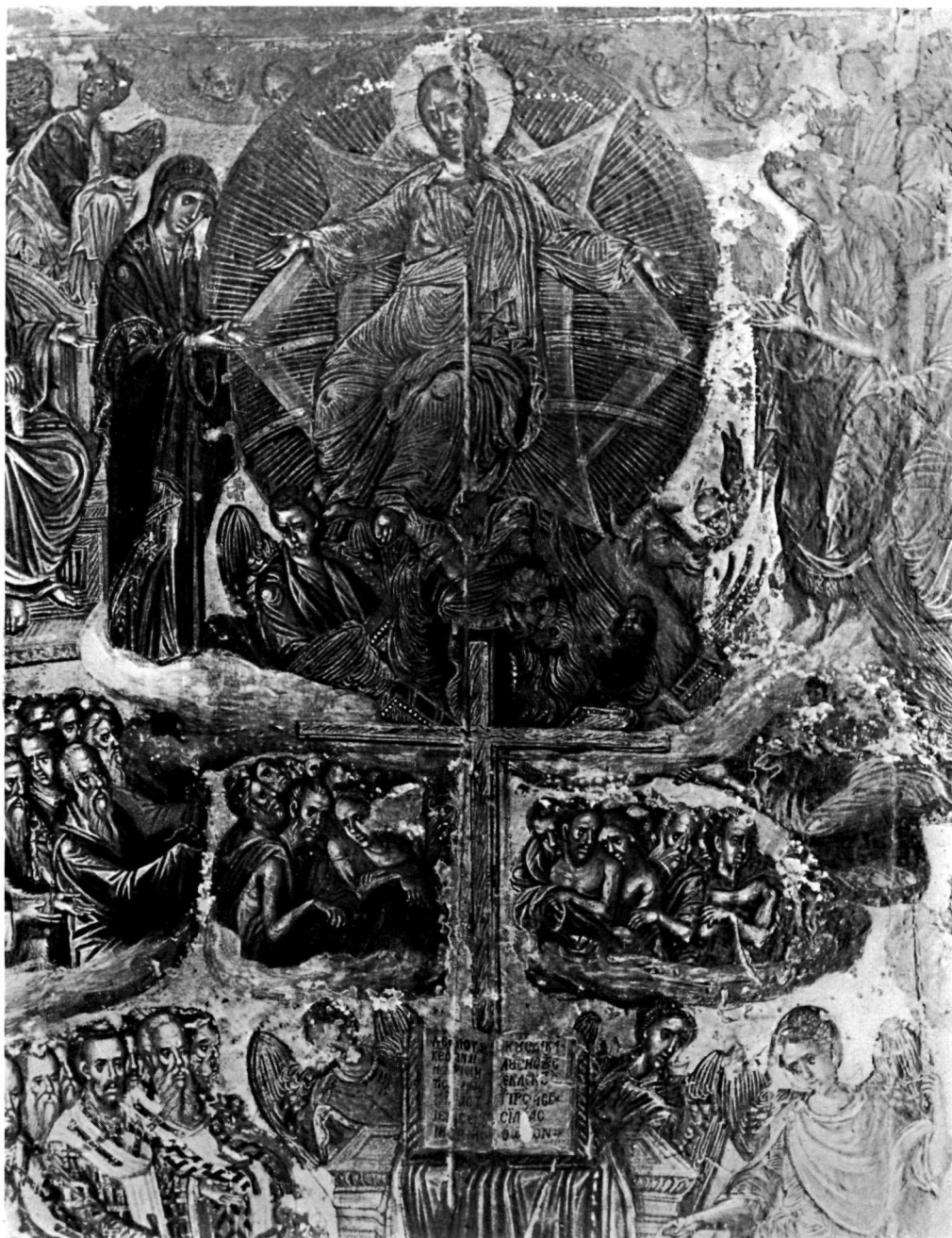
L'usage plus modéré des éléments occidentaux, le style plus austère et calme de l'icône de Simi et, d'autre part, la comparaison aux autres pièces de Klotzas amènent à la conclusion, qu'elle doit être l'œuvre d'une période tardive du peintre.

MYRTALI ACHIMASTOU





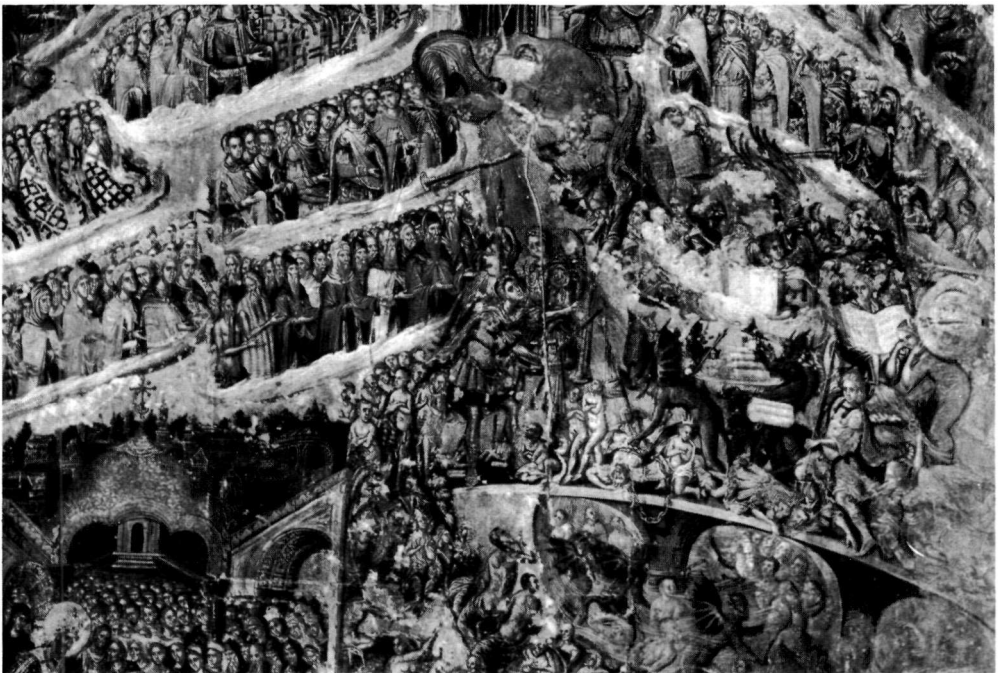
Ἡ εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν Μεγάλην Παναγίαν τῆς Σύμης.



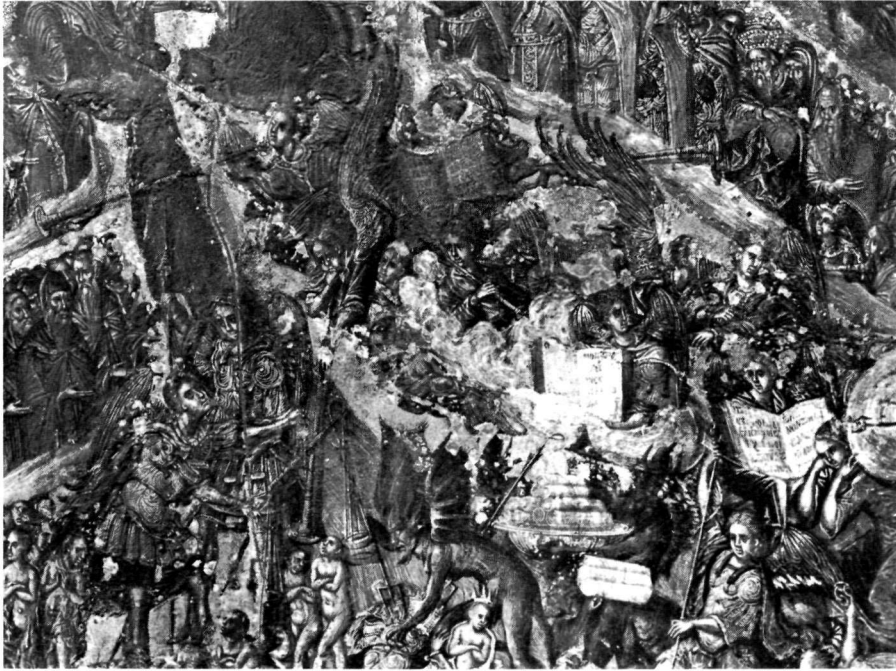
Ὁ ἐν δόξῃ Κριτῆς καὶ ἡ Ἐτοιμασία, λεπτ. πίν. 84.



α. Ἡ Παναγία, ἀπόστολοι καὶ ἄγγελοι, λεπτ. πίν. 84.



β. Τὸ κεντρικὸν τμήμα τῆς εἰκόνος τῆς Σύμης, λεπτ. πίν. 84.



α. Ἡ χορεία τῶν ἀγγέλων, ἡ Ψυχοστασία, λεπτ. πίν. 84.



β. Προφῆται, βασιλεῖς καὶ ἅγιοι τοῦ ἄνω ἄριστερά χοροῦ, λεπτ. πίν. 84.



α. Ὁ φέρων τὸν οὐρανὸν ἄγγελος, λεπτ. πίν. 87 α.

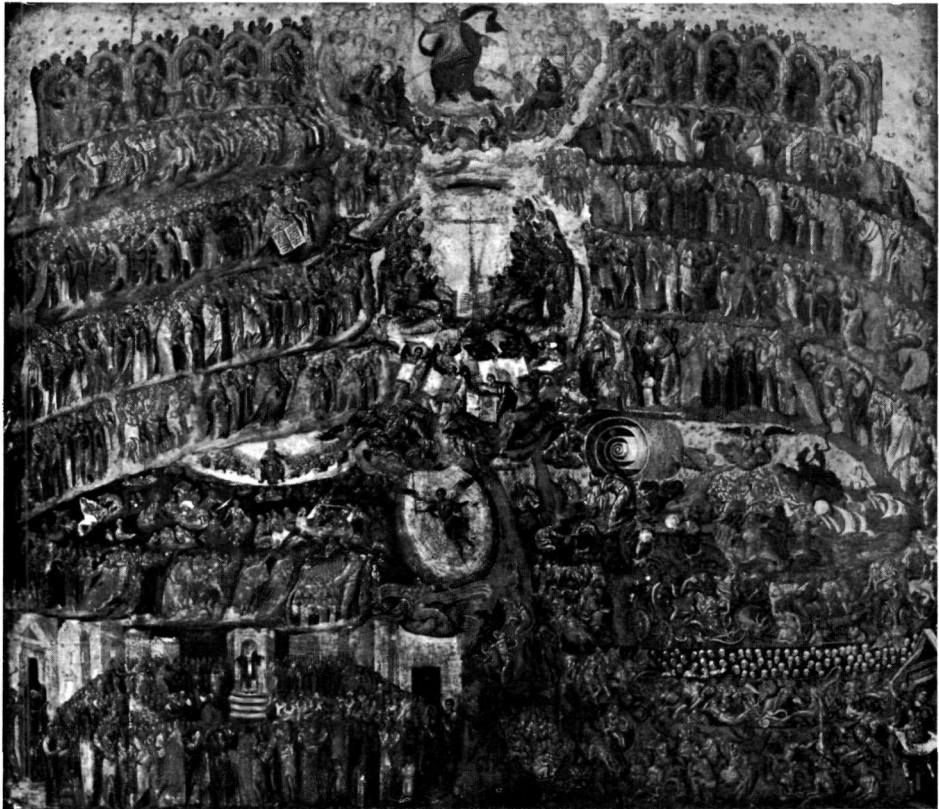


β. Οἱ εἰς κρίσιν ἐξαναστάντες ἄνθρωποι.

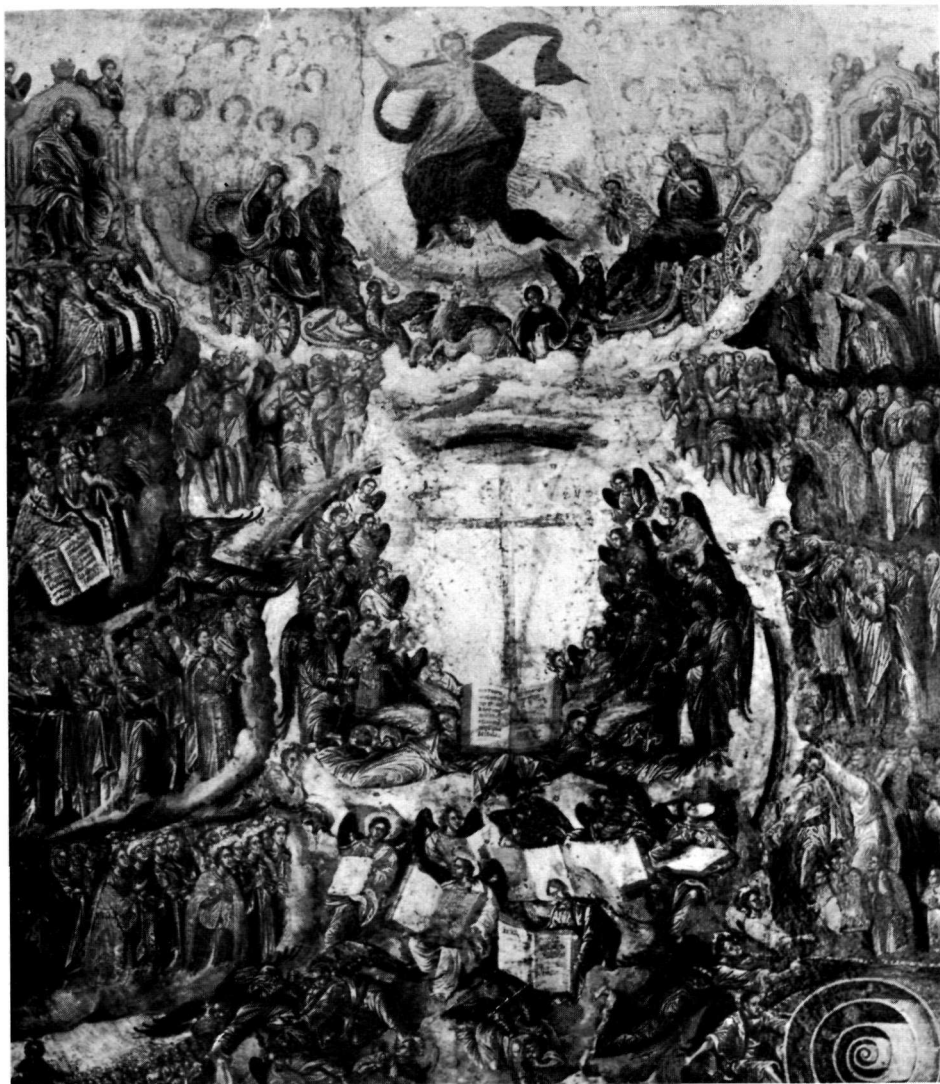




α. Ἐγερσις νεκρῶν καὶ ζώντων.



β. Ἡ εἰκὼν τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τὴν Μονὴν τῆς Πλατυτέρας τῆς Κερκύρας.



Τὸ κεντρικὸν ἄνω τμήμα τῆς παραστάσεως, λεπτ. πίν. 90 β.





α. Ἀπόστολοι, ἄγγελοι καὶ χοροὶ ἁγίων εἰς τὸ ἀρ. ἄνω τμήμα τῆς εἰκόνας, λεπτ. πίν. 90 β.



β. Χοροὶ ἁγίων, λεπτομέρεια τοῦ δεξ. ἄνω τμήματος τῆς εἰκόνας, πίν. 90 β.



Τὸ κεντρικὸν κάτω τμήμα τῆς εἰκόνας, λεπτ. πίν. 90 β.



α. Τό ἀριστερόν κάτω τμήμα τῆς εἰκόνας τῆς Κερκύρας, μέ τόν Παράδεισον.



β. Τό δεξιόν κάτω τμήμα τῆς εἰκόνας μέ τήν κόλασιν, λεπτ. πίν. 90 β.



α. Λεπτομέρεια πίν. 94 β.



β. Λεπτομέρεια πίν. 94 β.