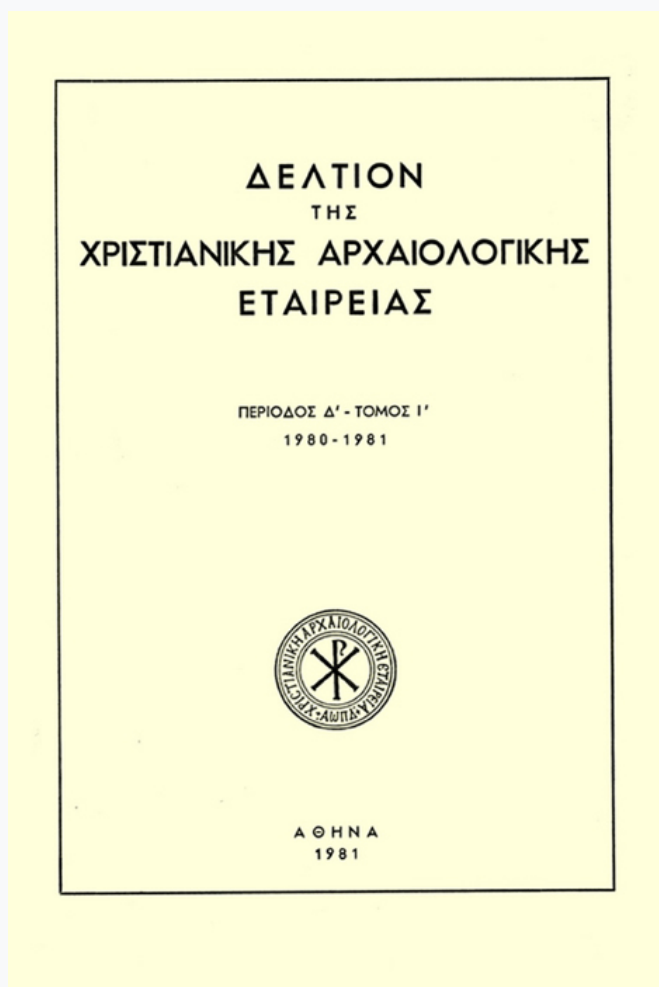


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 10 (1981)

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ανδρέα Γρηγ. Ξυγγόπουλου (1891-1979)



Παραστάσεις εκκλησιών της  
Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης  
σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42)

Ιορδάνης Ε. ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

doi: [10.12681/dchae.907](https://doi.org/10.12681/dchae.907)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ Ι. Ε. (1981). Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης, της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 10, 181-198. <https://doi.org/10.12681/dchae.907>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Παραστάσεις εκκλησιών της Κωνσταντινούπολης,  
της Βενετίας και της Κρήτης σε φορητές  
μεταβυζαντινές εικόνες (πίν. 35-42)

Ιορδάνης ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του  
Ανδρέα Γρηγ. Ευγγόπουλου (1891-1979) • Σελ. 181-198

ΑΘΗΝΑ 1981

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΕΚΚΛΗΣΙΩΝ  
ΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗΣ, ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ  
ΣΕ ΦΟΡΗΤΕΣ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ

(ΠΙΝ. 35 - 42)

Ἡ γνωστή καὶ τόσο συχνὰ παρουσιασμένη στὰ ἐγχειρίδια τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ἀρχιτεκτονικῆς προμετωπίδα τοῦ ἀναγόμενου στὰ μέσα τοῦ 12ου αἰώνα Βατικανοῦ κώδικα 1162 (Πίν. 35α), καθὼς καὶ ἡ σχεδὸν πανομοιότυπη προμετωπίδα τοῦ Παρισινοῦ κώδικα 1208 (Πίν. 35β), συγχρόνου ἀντιγράφου τοῦ πρώτου, ποὺ περιέχουν ὁμιλίες στὴ Θεοτόκο τοῦ Ἰακώβου, μοναχοῦ τῆς μονῆς Κοκκινοβάφου<sup>1</sup>, ἔχουν ἐρμηνευθεῖ, ὅσον ἀφορᾷ τὸ παριστανόμενο σ' αὐτὲς πεντάτρουλλο οἰκοδόμημα, κατὰ δυὸ ἐντελῶς διαφορετικὲς μεταξὺ τους ἀπόψεις. Ὑποστηρικτῆς τῆς πρώτης ἐρμηνείας ὑπῆρξε, πρὶν ἀπὸ ἑβδομήντα περίπου χρόνια, ὁ Α. Heisenberg<sup>2</sup>, γιὰ νὰ τὸν ἀκολουθήσουν ἀργότερα καὶ πολλοὶ ἄλλοι<sup>3</sup>, ἐνῶ τῆς δεύτερης ὁ ἀείμνηστος Ἀνδρέας Ξυγγόπουλος, στὴ μνήμη τοῦ ὁποίου ἂς θεωρηθεῖ κι αὐτὴ ἡ μελέτη μικρὴ προσφορά.

Μοναδικὴ σχεδόν, ἀλλ' ἰδιαίτερης γιὰ μᾶς σημασίας διαφορὰ μεταξὺ τῶν ὁλοσέλιδων αὐτῶν μικρογραφιῶν ἀποτελεῖ ἡ μορφή τοῦ τόξου τοῦ μεσαίου, στὸν ἄξονα τῆς παράστασης, ἀνοίγματος τῆς τριμεροῦς, κατὰ τὸ νόμο Β-Α-Β, πρόσοψης τοῦ εἰκονιζόμενου κτηρίου. Στὸν κώδικα τοῦ Βατικανοῦ ἐμφανίζεται ἓνα τρίλοβο τόξο, ἐνῶ στὸν Παρισινὸ ἓνα περίπου ἡμικυκλικό, πεταλόμορφο τόξο. Στὴν ὅλη, πάντως, παράσταση, ὁ Heisenberg ἔχει δεῖ μιὰ προσπάθεια σύνθεσης τῶν πιὸ σημαντικῶν, πιὸ χαρακτηριστικῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ καθὼς καὶ τὴν ψηφιδωτὴ καὶ μὲ ὀρθομαρμάρωση διακό-

1. Ἀναλυτικὴ περιγραφὴ τῶν μικρογραφιῶν αὐτῶν βλ. στὸν Ἀ. Ξυγγόπουλο, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, ΕΕΒΣ, ΙΓ' (1937), 158 κ.έ., ὅπου καὶ ἡ μέχρι τὸ 1936 σχετικὴ βιβλιογραφία. Ἐγχρωμὴ φωτογραφία τῆς προμετωπίδας τοῦ Παρισινοῦ κώδικα 1208 βλ., πρόσχειρα, στὴν Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους, Θ' (1979), σ. 121.

2. Α. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, II, Leipzig, 1908, σ. 200.

3. Καὶ ὁ Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἀν. σ. 159, ἀναγνωρίζει ὅτι «Ἡ γνώμη ὅμως ἥτις ὑπὸ πάντων σχεδὸν ἐγένετο ἀποδεκτὴ ἦτο ἡ τοῦ Heisenberg». Πρβλ. καὶ R. Krauthemer, A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, New York University Press, 1969, σ. 198.

σηψη<sup>4</sup> τοῦ περίφημου σταυρικοῦ κτηρίου τῆς πεντάτρουλλης ἐκκλησίας τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>5</sup>, ποῦ ἱδρύσε δ' Ἰουστινιανός<sup>6</sup> στὴ θέση τοῦ Ἀποστολείου τοῦ Μ. Κωνσταντίνου<sup>7</sup> καὶ κατέσκαψε ὁ Μωάμεθ Β' στὰ 1469<sup>8</sup>. Ἀντίθετα, ὁ Ξυγγόπουλος δὲν βλέπει καμιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸ εἰκονιζόμενο κτήριο ἢ τῇ διακοσμημένη μὲ τις παραστάσεις τῆς Ἀνάληψης καὶ τῆς Πεντηκοστῆς πρόσοψή του<sup>9</sup> καὶ τὴν περιγραφόμενη ἀπὸ τὸν Προκόπιο<sup>10</sup>, τὸν Ρόδιο<sup>11</sup> καὶ τὸν Μεσαρίτη<sup>12</sup> σπουδαία αὐτῇ Ἰουστινιάνεια

4. Μία γενικὴ ἀναφορὰ στὸ θέμα τῶν μαρμάρινων ἐπενδύσεων στὴ βυζαντινὴ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχει κάνει τελευταία ἡ Λασκ. Μπούρα, Ὁ γλυπτός διάκοσμος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ μοναστήρι τοῦ Ὁσίου Λουκά, Ἀθήνα, 1980, σ. 52 - 53. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν παρουσία τοῦ πεταλόμορφου τόξου σὲ βυζαντινὰ μνημεῖα τοῦ ἐλλαδικοῦ χώρου βλ. Ἀν. Ὁρλάνδου, Τὸ πεταλόμορφον τόξον ἐν τῇ βυζαντινῇ Ἑλλάδι, ΕΕΒΣΙΑ' (1935), 411 - 415. Ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πῶς ὅλα τὰ γνωστὰ παραδείγματα χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 10ου μέχρι καὶ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα.

5. Βλ. Heisenberg, ἐνθ' ἄν.

6. Ἡ Ἰουστινιάνεια ἐκκλησία ἄρχισε νὰ κτίζεται στὰ 536 καὶ ἐγκαινιάσθηκε στὶς 28 Ἰουλίου, τῇ μέρᾳ δηλ. τῆς γιορτῆς τῶν δύο κορυφαίων Ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου, τοῦ 550. Βλ. R. Krauthemer, Early Christian and Byzantine Architecture, The Pelican History of Art, πρώτη paperback edition, Harmondsworth, 1975, σ. 254 - 256.

7. Γιὰ τὸ συγκρότημα τοῦ Ἀποστολείου τοῦ Μ. Κωνσταντίνου βλ. R. Krauthemer, On Constantine's Church of the Apostles in Constantinople, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, New York University Press, 1969, σ. 27 - 34, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

8. Στὴ θέση τοῦ μνημείου ἱδρύσε ὁ Μωάμεθ τὸ (πρῶτο) Φατιχ καὶ δυὸ αἰῶνες ἀργότερα, στὰ 1767 - 1771, ὁ Σελίμ Γ' ἔκτισε στὴν ἴδια θέση τὸ σημερινὸ (καὶ ὁμώνυμο πρὸς τὸ πρῶτο) μεγάλο τζαμί. Βλ. R. Krauthemer, A Note on Justinian's Church of the Holy Apostles in Constantinople, ἐνθ' ἄν. σ. 109 καὶ K. Wulzinger, Apostelkirche und Mehmediye, Byzantion VII (1932), 7 κ.έ.

9. Βλ. Α. Ξυγγόπουλου, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων Βατικανοῦ 1162 καὶ Παρισινοῦ 1208, ἐνθ' ἄν.

10. Περὶ τῶν τοῦ Δεσπότη τοῦ Ἰουστινιανοῦ κτισμάτων, I, iv. 9 - 24.

11. Γιὰ τὴν ἔμμετρη περιγραφὴ τοῦ μνημείου ἀπὸ τὸν Κωνσταντῖνο τὸν Ρόδιο (στὰ 940 μ.Χ. περίπου) βλ. E. Legrand, Description... des Saints Apôtres à Constantinople, Revue des études grecques, IX (1896), 32 κ.έ., Reinach, Commentaire sur le poème de Constantin le Rhodien, ἐνθ' ἄν. σ. 66 κ.έ. Heisenberg, ἐνθ' ἄν. σ. 120 κ.έ., Α. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 162 καὶ R. Krauthemer, A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 197.

12. Γιὰ τὴ λεπτομερέστερη περιγραφὴ τῶν ψηφιδωτῶν στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν Νικόλαο Μεσαρίτη (λίγο πρὶν τὸ 1200 μ.Χ.) βλ. G. Downey, Nikolaos Mesarites: Description of the Church of the Holy Apostles..., Transactions of the American Philosophical Society, N. S. XLVII (1957), 855 κ.έ. Πρβλ. R. Janin, La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, première partie, Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, III, Les églises et les monastères, Paris 1953, σ. 46 κ.έ., ὅπου καὶ ἀναλυτικὴ παράθεση ὅλων τῶν γραπτῶν μαρτυριῶν γιὰ τὸ μνημεῖο, Γ. Σωτηρίου, Ἀνασκαφαὶ Ἐφέσου, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 7 (1921 - 22), 204 κ.έ. καὶ R. Krauthemer, ἐνθ' ἄν. σ. 197.



ἐκκλησία, τῆς ὁποίας τὴ βασικὴ ἀρχιτεκτονικὴ σύλληψη ξαναβρίσκουμε τόσο στὸν ᾠ. Ἰωάννη Θεολόγο τῆς Ἐφέσου<sup>13</sup> ὅσο καὶ τὸν ᾠ. Μάρκο τῆς Βενετίας (1063 ci - 1094)<sup>14</sup>. Ἐπισημαίνοντας τὴν ὑπαρξὴ καὶ ἄλλων ἀναλόγων παραστάσεων σὲ μικρογραφίες μεσοβυζαντινῶν καὶ ὑστεροβυζαντινῶν εἰκονογραφημένων χειρογράφων, ὅπως αὐτὰ τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης Ἀθηνῶν<sup>15</sup> (Πίν. 36α), τῆς Πάτμου<sup>16</sup> καὶ τοῦ Σινᾶ<sup>17</sup>, πρόβαλε ὁ Ξυγγόπουλος τὸ ἐπιχείρημα, ποὺ υἱοθέτησε ἀργότερα καὶ ὁ Bettini<sup>18</sup>, ὅτι στὴν περίπτωσι τοῦ γιὰ πάντα χαμένου αὐτοῦ μνημείου τῆς Πόλης οἱ τέσσερις μικρότεροι τοῦ κεντρικοῦ τροῦλλοι ὑψώνονταν, ἀποδειγμένα, πάνω ἀπὸ τὶς τέσσερις κεραῖες τοῦ σταυρικοῦ κτηρίου<sup>19</sup>, ἔτσι ὥστε οἱ πέντε τροῦλλοι νὰ σχηματίζουν ἓνα σταυρό, ὅπως ἀκριβῶς ἐμφανίζεται τὸ μνημεῖο σὲ τρεῖς σχετικὲς μικρογραφίες τοῦ μηνολόγιου τοῦ Βασιλείου Β' τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ<sup>20</sup> (Πίν. 36β), ποὺ φιλοτεχνήθηκαν ἀνάμεσα στὰ 979 καὶ τὰ 989<sup>21</sup>, ἐνῶ στὶς παραστάσεις τῶν παραπάνω κωδίκων οἱ ἴδιοι τροῦλλοι διατάσσονται διαγώνια ὡς πρὸς τὸ μεγαλύτερό τους κεντρικό, στεγάζουν δηλαδὴ τὰ ἀνύπαρκτα γιὰ τὸ μνημεῖο γωνιαῖα του διαμερίσματα<sup>22</sup>. Ἡ αἰτιολόγησι αὐτῇ ἦταν βέβαια εὐπρόσβλητη μὲ τὸ γενικότερο ἐπιχείρημα, ὅπως τὸ διατυπώνει ὁ R. Krautheimer, ὅτι «ὁ μεσαιωνικὸς ἢ ὁ μεσοβυζαντινὸς ζωγράφος δὲν

13. Βλ. Γ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄν. σ. 174 κ.έ., τοῦ ἴδιου Πρακτ. Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, 1922 - 24, 25 - 28 καὶ H. H o r m a n n στὸ Forschungen in Ephesus (Österr. Arch. Inst.), IV, 3, Wien, 1951. Πρβλ. R. K r a u t h e i m e r, Early Christian and Byzantine Architecture, ἐνθ' ἄν. σ. 256 - 258.

14. O t. D e m u s, The Church of San Marco in Venice, Dumbarton Oaks Papers, 14 (1960), 88 καὶ τοῦ ἴδιου, The Church of San Marco, Washington, 1960, σ. 93, σημ. 129. Πρβλ. R. K r a u t h e i m e r, A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 197 κ.έ.

15. Προέρχεται ἀπὸ τὴ Βέροια, ἀνάγεται στὸ 12ο αἰὼνα καὶ περιέχει τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου. Βλ. ᾠ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 167 - 171 καὶ Κατάλογο τῆς Ἐκθεσῆς Ἡ βυζαντινὴ τέχνη, τέχνη εὐρωπαϊκὴ, Ἀθῆναι, 1964, ἀριθ. 358.

16. Περιέχει, ἐπίσης, τὴ Λειτουργία τοῦ Μ. Βασιλείου καὶ ἀνάγεται στὸ 13ο αἰὼνα. Βλ. ᾠ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 171 κ.έ. καὶ Κατάλογο, ἐνθ' ἄν. σ. ἀριθ. 359.

17. Ἐχει γραφεῖ κατὰ τὸ 12ο αἰὼνα στὴν Κωνσταντινούπολι ἀπὸ τὸν Ἰωσήφ, ἡγούμενο τῆς μονῆς τοῦ Παντοκράτορα, καὶ ἀφιερώθηκε ἀπ' αὐτὸν στὴ μονὴ τῆς Παντάνασσας τῆς Λήμνου. Περιέχει μιὰ ἐκλογὴ ἀπὸ 16 ὁμιλίες τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζινοῦ. Βλ. ᾠ. Ξυγγόπουλου, Ἡ μικρογραφία ἐν ἀρχῇ τοῦ Σιναϊτικοῦ κώδικος 339, ΕΕΒΣ ΙΣΤ' (1940), 128 - 137.

18. S. Bettini, L'architettura di San Marco, Venezia 1946, σ. 74 καὶ σημ. 2.

19. Βλ. ᾠ. Ξυγγόπουλου, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 161 - 162. Πρβλ. καὶ R. K r a u t h e i m e r, A Note κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 198 - 199.

20. Βλ. ᾠ. Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἄν. σ. 162 - 163.

21. Βλ. S. Der Nersessian, Remarks on the Date of the Menologium of Basil II, Byzantion XV (1940 - 41), 104 κ.έ. καὶ I. S e v č e n k o, The Illuminators of the Menologium of Basil II, DOP 16 (1962), 245, σημ. 2.

22. ᾠ. Ξυγγόπουλου, Ἡ προμετωπὶς τῶν κωδίκων κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 161

παριστάνει ένα κτήριο κατά τρόπο αναλυτικό, όπως θάκανε, αρχίζοντας από το 16ο αιώνα, ένας δυτικός ζωγράφος ή αρχιτέκτονας»<sup>23</sup>.

Στην επιχειρηματολογία αυτή και τις προμετωπίδες των όμιλων του 'Ιακώβου Κοκκινοβάφου, ιδιαίτερα σ' εκείνη του κώδικα του Βατικανού, μās γυρίζει τώρα μιā ομάδα από τρεις μεταβυζαντινές φορητές εικόνες του 'Ελληνικού 'Ινστιτούτου της Βενετίας, πού όπως και υπόλοιπες εικόνες της ίδιας Συλλογής έχουν μελετηθεί και δημοσιευθεί από τὸ Μανόλη Χατζηδάκη<sup>24</sup>. 'Η παλιότερη απ' αυτές (διαστ. 56 × 54 εκ.), ἡ εἰκόνα της κοίμησης τοῦ 'Αγ. Δημητρίου (Πίν. 37α), ἀποτελεῖ ἔργο ἄγνωστου καλλιτέχνη, τοῦ ἴδιου πάντως πού ἔχει ζωγραφίσει καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ ἀριθ. 17 τοῦ Καταλόγου<sup>25</sup> πού ἀναφέρεται στὸ μαρτύριο τοῦ 'Αγίου, καὶ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ, κατὰ τὸ μελετητὴ της, στὸ 15ο - μέσα τοῦ 16ου αἰώνα<sup>26</sup>. 'Ο 'Αγιος παριστάνεται νεκρός, ἀνάμεσα σὲ μιὰ μεγάλη ομάδα προσώπων (ἐπίσκοπος, διάκος, ψάλτες, ἱεροκῆρυκες καὶ γυναῖκες), πού περιβάλλουν τὴν κλίνη του, ἔτσι ὥστε νὰ κρύβουν τὸ μισὸ περίπου τοῦ ὕψους τῶν ὄψεων μιās μεγάλης, ἐντυπωσιακῆς καὶ στερεομετρικῆς δοσμένης πεντάτρουλλης ἐκκλησίας, ἡ ὁποία, μαζί με δυὸ διαγώνια προσαρτημένα σ' αὐτὴ προσκτίσματα, ἔνα ἐπίπεδο δηλαδὴ κωδωνοστάσιο καὶ ἔνα τετράγωνο πυλωτὸ κτήριο, ἐπιβάλλεται κυριαρχικὰ στὴν ὅλη σύνθεση.

'Ο Χατζηδάκης ἀνάγει τὸ ἔργο στὸν τύπο τῶν παραστάσεων μετακομιδῆς τῶν λειψάνων ἁγίων καὶ εὐστοχα ἀναφέρεται σὲ ἄλλα ἀνάλογα παραδείγματα, ἀπὸ τὶς μικρογραφίες τοῦ μηνολόγιου τοῦ Βασιλείου Β', πού ἀναφέραμε (Πίν. 36β), μέχρι τὴν κοίμηση τοῦ 'Αγ. Νικολάου, μέσα στὸ ὁμώνυμο παρεκκλήσι τῆς Μεγίστης Λαύρας (1560), ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου, πού ἀκολουθεῖ τὸν τύπο τοῦ Ρεά, με τὴν εἰκονιζόμενη καὶ πάλι πολύτρουλλη ἐκκλησία<sup>27</sup>. Στὰ ὀξυκόρυφα τόξα τοῦ κωδωνοστασίου τῆς εἰκόνας μας, τὸ τρίλοβο ἀνακουφιστικὸ τόξο τοῦ ὑπερθύρου τῆς εἰσόδου, καθὼς καὶ τὰ τρίλοβα μετωπικὰ τόξα τῶν ἰδιότυπων θόλων πού στεγάζουν τὶς κεραῖες τοῦ σταυροῦ τῆς κάτωψης τῆς εἰκονιζόμενης ἐκκλησίας, βλέπει ὁ Χατζηδάκης τὴν υἱοθέτηση τοῦ τύπου τῆς πεντάτρουλλης ἐκκλησίας τοῦ 'Αγ. Μάρκου τῆς Βενετίας, τύπο πού εἶχε, ἀπὸ πολὺ νωρίτερα, καθιερώσει ἡ 'Ιουστινιάνεια ἐκ-

23. A Note κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. 198 - 199.

24. Manolis Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut, Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'études byzantines et post-byzantines de Venise, N. I. Neri Poza, Venise, 1962. Στὰ 1975, τὸ 'Ινστιτούτο τύπωσε καὶ τὸ λεύκωμα με τοὺς πίνακες τῶν εἰκόνων πού εἶχαν ἐτοιμασθεῖ γιὰ τὴν ἐλληνικὴ ἐκδοση τοῦ Καταλόγου τοῦ 1962: Μαν. Χατζηδάκης, Εἰκόνες τοῦ 'Αγ. Γεωργίου τῶν 'Ελλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ 'Ινστιτούτου, Βενετία, 1975.

25. Βλ. Μ. Chatzidakis, ἐνθ' ἀν. σ. 36 - 37 καὶ 38.

26. Χατζηδάκης, Εἰκόνες κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. XVII (πίν. 13, ἀρ. 18).

27. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. 37.

κλησία τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>28</sup>. Ἡ τελευταία αὐτὴ παρατήρηση, μολονότι, ὅπως θὰ δοῦμε, παραμένει τελικά, σὲ πολὺ γενικὲς γραμμές, ὀρθή, εἶναι φανερὸ πὺς ἐκτίθεται εὐάλωτη στὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἐπιχείρημα ποὺ ἔχει προβάλλει ὁ Ξυγγόπουλος καὶ ὁ Bettini γιὰ τὴν ἀπόκρουση τῆς ταύτισης τοῦ πεντάτρουλλου κτηρίου τῶν μικρογραφιῶν τῶν ὁμιλιῶν τοῦ Κοκκινοβάφου πρὸς τὴν ἐκκλησία τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων<sup>29</sup>.

Πράγματι, ὁ ζωγράφος τῆς κοίμησης τοῦ Ἀγ. Δημητρίου (Πίν. 37α), οὔτε τὸν Ἀγ. Μάρκο οὔτε κανένα ἄλλο συγκεκριμένο καὶ ἀνάλογο κτήριο φαίνεται νὰ ἔχει ὑπόψη του. Οἱ παραστάσεις του εἶναι ἔμμεσες καὶ προέρχονται ἀπὸ μιὰ «γραπτὴ πηγὴ», ἓνα ὑπόδειγμα. Κι αὐτὸ εἶναι δίχως ἄλλο ἓνα εἰκονογραφημένο χειρόγραφο μὲ τὴ γνωστὴ αὐτὴ προμετωπίδα τοῦ τύπου τοῦ Βατικανοῦ κώδικα 1162 (Πίν. 35α καὶ 36α). Τὸ ὑπόδειγμα αὐτὸ χρησιμοποιεῖται ἀναλυτικὰ ἀπὸ τὸν ἄγνωστο καλλιτέχνη, ὁ ὁποῖος, καθὼς ὀφείλει νὰ τηρήσει τὸν καθιερωμένο τύπο τῆς παράστασης τῆς μετακομιδῆς λειψάνων ἁγίων ἐμπρὸς στὸ σταθερὸ, θὰ λέγαμε, κάμπο μιᾶς πολύτρουλλης ἐκκλησίας, προχωράει σὲ μιὰ «κατὰ γράμμα» ἐρμηνεῖα του, ἀποδίδοντας μὲ συγκεκριμένες προοπτικὲς συμβάσεις, σαφῆ περιγράμματα καὶ καλὰ μελετημένη χρωματικὴ κλιμάκωση τόνων, τὸ μετωπικὰ δοσμένο ἀρχιτεκτονικὸ ὑπόδειγμα τῆς μικρογραφίας ποὺ χρησιμοποιεῖ σὲ μιὰ μεγάλη ἐκκλησία τοῦ τύπου τοῦ ἐγγεγραμμένου σταυροειδοῦς μὲ τρούλλο ναοῦ, τοῦ ὁποῖου τὰ γωνιαῖα διαμερίσματα στεγάζονται μὲ τέσσερις μικρότερους τοῦ κεντρικοῦ τρούλλους<sup>30</sup>.

Ἄς δοῦμε ὅμως πιὸ λεπτομερειακὰ τὴν τρισδιάστατη αὐτὴ ἀναπαράσταση τῶν «Ἀγ. Ἀποστόλων» (Πίν. 37α), τῶν ὁποίων πάντως τὴ σχέση πρὸς τὴ χρησιμοποιούμενη μικρογραφία εἶναι ἐντελῶς ἀμφίβολο πὺς γνωρίζει ὁ καλλιτέχνης. Καταρχήν, ὑπάρχει ἓνα βασικὸ σημεῖο ὁρασης. Αὐτὸ βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὴ νοτιοδυτικὴ γωνία τῆς ἐκκλησίας, ὅχι ὅμως ἐπάνω στὴν προέκταση τῆς ἀντίστοιχης διαγωνίου ἀλλὰ πιὸ κοντὰ πρὸς τὸ ἐπίπεδο τῆς πρόσοψης, ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι ἡ πρόσοψη ποὺ νὰ προβάλλεται, σχεδὸν μετωπικά, πρὸς τὸ θεατὴ καὶ ὅχι ἡ πλάγια, ἡ νότια πλευρὰ τοῦ κτηρίου. Ἡ ἐπιλογὴ αὐτὴ ὅχι μόνον ἐξασφαλίζει τὴ θέση τοῦ κεντρικοῦ τρούλλου, στὸν ὁποῖο κορυφώνεται ἡ ἐκκλησία, στὸ μέσο τῆς εἰκόνας, κάτι ποὺ σκόπιμα ἐπιδιώκει ὁ ζωγράφος, ἀλλὰ, καθὼς περιορίζει τὴν ἔκταση τῆς λοξὰ προβαλλόμενης

28. Ἐνθ' ἂν.

29. Καὶ τοῦτο γιατί, ὅπως στὴν περίπτωση τῶν προμετωπίδων τῶν κωδίκων μὲ τὶς ὁμιλίες τοῦ Κοκκινοβάφου, ἡ ἐκκλησία τῆς εἰκόνας μας ἐμφανίζει μιὰ διαγώνια, σὲ σχέση μὲ τὸν κεντρικὸ τρούλλο, διάταξη τῶν τεσσάρων μικρότερων τρούλλων καὶ ὅχι τὴ σταυρική διάταξη τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων ἢ τοῦ Ἀγ. Μάρκου τῆς Βενετίας.

30. Βλ. κατὰταξη τῶν μνημείων μὲ τὴν ἴδια διάταξη τρούλλων ἀπὸ τὸν Ἀ ν. Ὁ ρ λ ά ν - δ ο, ABME, A' (1935), 144 κ.ε.

νότιας πλευράς της, βγάζει από μια άμήχανη κατάσταση το ζωγάφο, που δεν έχει από το υπόδειγμά του τη δυνατότητα παρά να επαναλάβει σ' αυτήν, αφαιρετικά, τα ίδια περίπου στοιχεία, το ίδιο περίπου θεματολόγιο των μορφών της πρόσοψης. Η κλίμακα, εξάλλου, των μεγεθών και στις δύο όρατες πλευρές του κτηρίου είναι τόσο πειστική, ώστε να νομίζει κανείς ότι ακολουθούνται εδώ οι κανόνες της αναγεννησιακής προοπτικής. Τουτό δεν ισχύει απόλυτα και για την περιοχή της στέγης της εικονιζόμενης εκκλησίας. Έκεί, αλλάζει, κατά περίπτωση, η κλίμακα, όπως π.χ. στο βορειοδυτικό και, κυρίως, το νοτιοανατολικό τρούλλο, καθώς και η θέση του σημείου όρασης, όπως π.χ. στις δυο καμάρες, των οποίων οι όριακές γενέτερες συγκλίνουν προς τα πάνω, προς τον κεντρικό τρούλλο, εξαιτίας του απροσδόκητου χαμηλώματος του σημείου όρασης<sup>31</sup>. Τα μεγέθη όμως των υπολοίπων στοιχείων και η μεταξύ τους σχέση υπακούουν στο βασικό σημείο όρασης. Γενικό συμπέρασμα της σύντομης αυτής θεώρησης είναι πως η προοπτική απόδοση της εκκλησίας δείχνει, πιθανότατα, την απήχηση των νέων ρευμάτων της εποχής στον καλλιτέχνη.

Έξετάζοντας τώρα τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η αναπαράσταση του προτύπου στις τρεις διαστάσεις, παρατηρούμε ότι στους πέντε τρούλλους του κτηρίου υπάρχει μια «κατά γράμμα» ταύτιση τόσο ως προς τη θέση όσο και τη γενική τους μορφή. Μικρής σημασίας διαφορές είναι η μετατροπή των κυλινδρικών τυμπάνων του προτύπου σε πολυγωνικά πρίσματα, που γίνεται με κατακόρυφες φωτεινές πινελιές, ή υποδήλωση πλαϊσίων γύρω από τα παράθυρα, που τονίζουν τα περιγράμματά τους, καθώς και ο διαχωρισμός των ήμισφαιρίων από τα αντίστοιχα τύπανα των τρούλλων με ένα οριζόντιο γείσο. Έπηρεασμένος από τις παράλληλες κυματιστές, στο ζωνοειδές μπλε χρώμα του κοβαλτίου, γραμμές των ήμισφαιρικών επιφανειών των τρούλλων του προτύπου, έρμηνεύει ο ζωγράφος την επικάλυψη των τρούλλων της αναπαριστανόμενης εκκλησίας με φύλλα από μολύβι και όχι από κεραμίδια. Γι' αυτό, χρησιμοποιεί, στους δυο κεραμοσκεπαστους θόλους, το ζωνοειδές κόκκινο χρώμα με το οποίο ντύνει μερικά από τα πρόσωπα της εικόνας, ενώ η απόδοση των τρούλλων γίνεται με σκούρο χρώμα και μπλε φώτα, που έρχονται να διαγράψουν τα μολυβένια φύλλα της επικάλυψης.

Το καίριο, εξάλλου, πρόβλημα της μορφής των καμαρών που καλύπτουν το σταυρό της κάτοψης αντιμετωπίζεται από τον καλλιτέχνη με την υιοθέτηση του σχήματος του τρίλοβου τόξου του κτηρίου της προμετωπίδας του

31. Με άφορη μιιά εικόνα του Άνδρέα Ρίτσου, ή Μα ρ. Παναγιωτίδη (Μερικές παρατηρήσεις στις προοπτικές συμβάσεις μιιάς εικόνας του Άνδρέα Ρίτσου, ΔΧΑΕ Θ', 1977 - 79, 251), διατυπώνει τη γενικότερη παρατήρηση ότι «Τά σημεία όρασης των μορφών και των αντικειμένων και συχνά των επιμέρους λεπτομερειών τους βρίσκονται σε διάφορες θέσεις, ανάλογα με τό τί θέλει νά παραστήσει ή νά προβάλει ό καλλιτέχνης».

τύπου τοῦ Βατικανοῦ κώδικα (Πίν. 35α καὶ 36α). Αὐτὸ τοῦ δίνει τὴ διατομὴ τῶν θόλων ποὺ ἀναζητεῖ καί, φυσικά, τὴ μορφή τῶν ἀντίστοιχων μετωπικῶν τοὺς τόξων. Ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐρμηνείας εἶναι μιὰ ἀλλόκοτη καὶ ξένη πρὸς τὴν ὀρθόδοξη ναοδομία μορφή. Πρέπει νὰ θεωρηθεῖ βέβαιον πὼς σὲ μιὰ τέτοια ἀμνηχανία βρέθηκε καὶ ὁ ζωγράφος. Καθὼς ὅμως ζεῖ – πιθανότατα – μέσα σ’ ἓνα βενετοκρατούμενο περιβάλλον, ὅπου ἡ παρουσία τῆς βενετογοθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς εἶναι αἰσθητὴ, τουλάχιστον στὶς λατινικὲς ἐκκλησίες (τρίλοβα ὑπέρθυρα ἀνοιγμάτων, ὀξυκόρυφοι θόλοι καὶ τόξα κλπ.), δὲν τοῦ ἦταν δύσκολον νὰ κάνει πιὸ πειστικὴ τὴ μορφή τῶν δυὸ θόλων μὲ τὴ μετατροπὴ τοῦ μεσαίου, κυκλικῆς χάραξης τόξου τοῦ ὑποδείγματός του σ’ ἓνα ἐλαφρὰ ὀξυκόρυφο, δίκεντρο τόξο. Οἱ ἐπιρροὲς αὐτὲς γίνονται σαφέστερες κι ἀπὸ τὴν παρουσία ἑνὸς πλαισίου ποὺ διαγράφει ἔντονα τὸ τρίλοβον σχῆμα, καθὼς καὶ ἑνὸς στρογγυλοῦ φεγγίτη (occulus), ποὺ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ ἄλλα μικρὰ ἀνοίγματα, τὰ ὁποῖα διατρυποῦν τὸ μετωπικὸ τοῖχο τοῦ δυτικοῦ θόλου. Τὸ σύνολο τῆς πρόσοψης (χωρὶς ὅμως τοὺς τρούλους), αὐτῆς τῆς τριαδικῆς μοιρασμένης δυτικῆς ὀψης τῆς ἐκκλησίας, ὅπως τὴ διαμορφώνει ὁ ζωγράφος, θυμίζει, κάπως τὶς καμπυλόγραμμες κορυφώσεις τῶν προσόψεων δυὸ τυπικὰ βενετσιάνικων γοθικῶν βασιλικῶν, ὅπως εἶναι ὁ Sant’Andrea della Zirada καὶ ὁ S. Giovanni in Bragora, ποὺ ἀνακατασκευάσθηκαν, στὴν τωρινή τους μορφή, στὸ δεύτερον μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα<sup>32</sup>. Βέβαια, καὶ στὶς δυὸ ἐκκλησίες οἱ καμπυλόγραμμες αὐτὲς κορυφώσεις ἐκτείνονται σ’ ὁλόκληρον τὸ πλάτος τῆς πρόσοψης καὶ ὄχι μόνο σ’ ἓνα τμήμα τῆς καὶ μάλιστα ἀποκομμένο ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπον τοῖχο μ’ ἓνα ὀριζόντιον γείσο, ὅπως γίνεται στὴν περίπτωση τῆς εἰκόνας μας. Εἶναι ὅμως κάπως πιθανὸ ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἔχει δεχθεῖ κάποια ἐπιρροὴ ἀπὸ τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς βενετο-

32. Καὶ στὶς δυὸ ἐκκλησίες (ὁ Sant’Andrea εἶναι μιὰ μονόκλιτη βασιλική, ἐνῶ ὁ S. Giovanni μιὰ τρίκλιτη βασιλική) ὑπάρχει μιὰ τριαδικὴ διαίρεση τοῦ πλινθόκτιστου τοίχου τῆς πρόσοψης, ὁ ὁποῖος ὑψώνεται τόσο ὥστε νὰ κρύβει τὶς στέγες. Τὸ μοῖρασμα αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται μὲ τὴ βοήθεια ψευδοπαραστάσεων, οἱ ὁποῖες συνεχίζουν τὴν κατακόρυφη πορεία τους μέχρι καὶ τὴν κορυφωση τῆς πρόσοψης σ’ ἓνα καμπυλόγραμμα σχῆμα, ποὺ διαχωρίζεται, ἔτσι, σὲ τρία τόξα: ἓνα μεσαῖο κυκλικῆς χάραξης καὶ δυὸ ἐκατέρωθεν, συμμετρικὰ διαταγμένα καὶ χαμηλότερα τοποθετημένα τόξα, ποὺ ἔχουν τεταρτοκυκλικὴ ἢ ἑλλειπτικὴ μορφή. Στὸν ἄξονα καὶ τῶν δυὸ προσόψεων ὑπάρχει τὸ κεντρικὸ θύρωμα εἰσόδου μὲ τὴ συνηθισμένη lunette πάνω ἀπὸ τὸ εὐθύγραμμο ἀνάφλι (τὸ θύρωμα, εἰδικότερα, τοῦ Sant’Andrea χρονολογεῖται στὰ 1475. Βλ. Ed. Arslan, *Gothic Architecture in Venice*, ἐκδ. Phaidon, London, 1972, σ. 350, σημ. 66, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία). Στὸν ἴδιον ἄξονα, πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὸ θύρωμα, ὑπάρχει καὶ ἓνας κυκλικὸς φεγγίτης, ἐνῶ ἐκατέρωθεν ἀνοίγονται παράθυρα μὲ ἡμικυκλικὰ ἢ ὀξυκόρυφα ἀνάφλια. Γιά τὶς δυὸ ἐκκλησίες βλ. Umb. Franzoi καὶ Dina di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia, 1976, σ. 89 καὶ 491, ἀντίστοιχα, G. Lorenzetti, *Venice and its Lagoon*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma, 1961, σ. 487 καὶ 300, ἀντίστοιχα, καὶ Ed. Arslan, ἐνθ’ ἄν. σ. 33 καὶ 29, ἀντίστοιχα.

γοιθικής εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής, γεγονόςς πάντως πού ἔρχεται νά δηλώσει ἡ ὑπόλοιπη κυρίως διαμόρφωση τοῦ τοίχου τῆς πρόσοψης τῆς εκκλησίας.

Ἡ μετάβαση, λοιπόν, ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν στεγῶν στὰ κατακόρυφα ἐπίπεδα τῶν δυὸ ὁρατῶν πλευρῶν τοῦ κτηρίου γίνεται μ' ἓνα ὀριζόντιο γεῖσο, πού ἀντικαθιστᾷ τὴν ἀντίστοιχη ὀριζόντια γραμμὴ τοῦ γραπτοῦ προτύπου. Ἡ πρόσοψη χαρακτηρίζεται ὄχι μόνον ἀπὸ μιὰ ἀπόλυτη συμμετρία ἀλλὰ καὶ τὴν τριαδικὴ διαίρεση B-A-B- τοῦ ὑποδείγματος (Πίν. 35α καὶ 36α), μὲ φαρδύτερο δηλαδὴ τὸ μεσαῖο ἄνοιγμα καὶ στενότερα τὰ δυὸ ἐκατέρωθεν. Τὰ δυὸ ἀκραῖα ἡμικυκλικά τόξα τοῦ προτύπου μετατρέπονται σὲ ὑψηλόκορμα ἀνοίγματα μὲ ἡμικυκλικὸ ἀνώφλι, ἐνῶ τὸ μεσαῖο καὶ πολὺ μεγαλύτερο θύρωμα τῆς κεντρικῆς εἰσόδου τονίζεται μ' ἓνα ἀνακουφιστικὸ τόξο, τοῦ ὁποῖου ἡ μορφή προέρχεται καὶ πάλι ἀπὸ τὸ τρίλοβο τόξο τοῦ τύπου τῆς προμετωπίδας τοῦ Βατικανοῦ (Πίν. 35α καὶ 36α). Μέσα σ' αὐτό, ἐγγράφεται τώρα, χωρὶς ἀλλαγὴς τοῦ χρωματικοῦ τόνου, τὸ στηθάριο ἐνὸς Ἀγίου, προφανῶς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, στὸν ὁποῖο εἶναι φανερὸ πὼς εἶναι ἀφιερωμένη ἡ εκκλησία. Τὰ βενετογοιθικά βιώματα τοῦ ζωγράφου ἐκδηλώνονται τώρα μὲ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ τρίλοβου καὶ λιθόγλυπτου αὐτοῦ τόξου μέσα σ' ἓνα ὀρθογωνικὸ πλαίσιο, τοῦ ὁποῖου τὰ δυὸ ἐκατέρωθεν τριγωνικὰ κενὰ κοσμοῦνται μ' ἓνα ρόδακα, ἔτσι ὥστε τὸ σύνολο νὰ θυμίζει ἔντονα ἀνάλογες μορφές βενετογοιθικῶν θυρωμάτων (lunette). Τέλος, ἡ τριαδικὴ διαίρεση τῆς πρόσοψης δηλώνεται σαφέστερα μὲ τὴν παρουσία, ἀνάμεσα στὰ τρία τῆς ἀνοίγματα, δυὸ παραστάδων ἢ ἀντηρίδων μὲ ἐπίκρανα, πού ἔρχονται νὰ ἀντικαταστήσουν τοὺς δυὸ ἀντίστοιχους δίδυμους κίονες μὲ κόμπο τοῦ προτύπου (Πίν. 35α καὶ 36α), οἱ ὁποῖοι, καθὼς ἔκρινε ὁ ζωγράφος, δὲν μπορούσαν πλέον νὰ παρουσιασθοῦν στὴν πρόσοψη τῆς εκκλησίας. Οἱ ἴδιες παραστάδες ἐμφανίζονται καὶ στὴν προοπτικὰ δοσμένη πλάγια ὄψη, στὴν ὁποία ἐπαναλαμβάνεται, ἀφαιρετικά, τὸ θεματολόγιο τῆς πρόσοψης. Τέλος, στὸ λιθόγλυπτο δίλοβο τόξο τοῦ ἐπίπεδου κωδωνοστασίου, πού ἐγγράφεται μέσα σ' ἓνα ὀρθογωνικὸ λίθινο πλαίσιο μὲ τὰ χαρακτηριστικά του διάκενα, ἔχουμε μιὰ συνηθισμένη μορφή τῆς βενετογοιθικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, στὴν ὁποία διακρίνει κανεὶς καὶ πάλι τίς σαφεῖς αὐτὲς δυτικὲς ἐπιρροὲς πού ἔχει ἐπισημάνει ὁ Χατζηδάκης<sup>33</sup>.

33. Ἡ μελέτη τῶν δυτικῶν αὐτῶν ἐπιρροῶν τῆς πρόσοψης καὶ τοῦ κωδωνοστασίου μὲ ὀδηγεῖ στοῦ συμπέρασμα ὅτι ὁ ζωγράφος δανεῖζεται, σποραδικά, διάφορα καὶ ποικίλα ἐπιμέρους στοιχεῖα διαμόρφωσης θυρωμάτων καὶ κωδωνοστασίων ἀπὸ εκκλησίες μιᾶς βενετοκρατούμενης περιοχῆς (π.χ. τῆς Κρήτης) καὶ τίποτε περισσότερο. Ἐφόσον ὁμως δεχθοῦμε καὶ μερικὲς πολὺ μακρινὲς ἀντιστοιχίες, παράλληλα μ' ἐκείνη τῆς ἀναμφισβήτητα χρησιμοποιούμενης ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη παράστασης τοῦ τύπου τῆς προμετωπίδας τοῦ Βατικανοῦ κώδικα τῶν ὁμιλιῶν τοῦ Κοκκινοβάφου, ἀνάμεσα στὴν πρόσοψη

Ἀλλὰ ἡ τόσο ἐντυπωσιακὴ αὐτὴ, μέσα στὸ χρυσό της σταθερὸ κάμπο, προοπτικὴ ἀναπαράσταση τῶν «Ἁγ. Ἀποστόλων» προοριζόταν νὰ ἀποτελέσει, γιὰ μακρὸ χρονικὸ διάστημα, πηγὴ ἔμπνευσης γιὰ δυὸ ἐπώνυμους τώρα δημιουργοὺς. Πρῶτος, σὲ μιὰ χρονολογικὴ κατὰταξη, ἀπ' αὐτοὺς εἶναι ὁ Κερκυραῖος Ἑμμανουὴλ Τζανφουνάρης. Πράγματι, στὴν εἰκόνα τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος (διαστ. 60,5 × 42,8 ἐκ.), ἀπὸ τὴν ἴδια Συλλογὴ, μὲ τὴ σκηνὴ τῆς κοίμησης στὸ κέντρο (Πίν. 37β) καὶ δεκατέσσερα εἰκονίδια τριγύρω μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγίου, ἔργο τοῦ 1595, τόσο στὸ κεντρικὸ θέμα, ποὺ ἀντιγράφει, ὅπως τονίζει ὁ Χατζηδάκης<sup>34</sup>, μὲ μικρὲς διαφορὲς τὴν εἰκόνα τῆς κοίμησης τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, ὅσο καὶ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ εἰκονίδια τῆς κάτω σειρᾶς πολὺ εὐκόλα διακρίνει κανεῖς τὴν ἐκκλησίαν τῆς προηγούμενης εἰκόνας. Στὴν πρώτη περίπτωσι, ἡ ἀντιγραφὴ εἶναι σχεδὸν ἀπόλυτα πιστὴ. Γίνεται μάλιστα μὲ τὶς ἴδιες περίπου προοπτικὲς συμβάσεις καὶ τὰ ἴδια περίπου χρώματα τοῦ προτύπου. Στὴ δευτέρῃ περίπτωσι, τὴν παράστασι ἑνὸς θαύματος τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος ποὺ φέρει τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἐπιγραφὴ «ΥΠΟ ΑΓΑΡΗΝΩΝ ΜΕΛΛΟΝΤΩΝ ΦΩΝΕΥΘΗΝΑΙ»<sup>35</sup> (Πίν. 38α), ἀνάμεσα στὰ κτήρια ποὺ ἐμφανίζονται μέσα σὲ περίβολο, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἐκκλησίαν, ἀπὸ τὴν ὁποία λείπουν ὁ κεντρικὸς καὶ οἱ δυὸ ἀνατολικοὶ τρούλλοι τοῦ προτύπου, παραμένουν ὅμως οἱ δυὸ ἄλλοι πρὸς τὴν πρόσοψιν, ὁ ἕνας θόλος μὲ τὸ τρίλοβο μετωπικὸ τόξο, τὸ δίλοβο κωδωνοστάσιον, καθὼς καὶ ἡ ἴδια ἡ πρόσοψιν, ποὺ παίρνει ἐδῶ τὴ μορφὴ ἑνὸς τοίχου ποὺ διατρυπᾶται ἀπὸ μιὰ σειρὰ τοξωτῶν ἀνοιγμάτων.

Στὴν ἴδια Συλλογὴ τῆς Βενετίας ἀνήκει καὶ ἡ τελευταία εἰκόνα τῆς ὁμάδας. Πρόκειται γιὰ τὴ Βαϊοφόρο (διαστ. 60 × 47 ἐκ.), ἔργο, πιθανῶς, τοῦ Βενέδικτου Ἐμπορίου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰῶνα (Πίν. 38β). Τὸ ἔργο ἀντιγράφει μὲ μικρὲς διαφορὲς, ὅπως ἔχει δείξει ὁ Χατζηδάκης, τὴ Βαϊοφόρο τοῦ ἀριθ. 42 τοῦ Καταλόγου, εἰκόνα τοῦ Δαμασκηνοῦ<sup>36</sup>. Στὴ θέσιν τῆς Ροτόντας τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομώντα, ποὺ βρίσκουμε στίς διαφορὲς παραλλαγὰς τοῦ

(τονίζω, μόνον τὴν πρόσοψιν, χωρὶς τοὺς τρούλλους) τῆς ἐκκλησίας τῆς εἰκόνας μας καὶ τὶς προσόψεις τῶν συγκεκριμένων αὐτῶν γοτθικῶν βασιλικῶν τῆς Βενετίας τοῦ 15ου αἰῶνα, πρέπει νὰ ὑποθέσουμε εἴτε ὅτι ὁ ζωγράφος εἶχε ἐπισκεφθεῖ τὴ Βενετίαν εἴτε ὅτι ἡ εἰκόνα αὐτὴ φιλοτεχνήθηκε ἀπ' αὐτὸν στὴν ἴδια τὴ Βενετίαν. Καὶ τοῦτο γιὰ τέτοιου εἶδους λατινικὲς ἐκκλησίες, ἀπ' ὅσο εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ μνημεῖα ποὺ διασώθηκαν π.χ. στὴν Κρήτη, τὶς Κυκλάδες ἢ τὴν Κέρκυρα, δὲν φαίνεται (καὶ εἶναι ἀπίθανο) νὰ ὑπῆρχαν σὲ κάποια βενετοκρατούμενη ἑλληνικὴ περιοχὴ. Τοῦτο, βέβαια, δὲν μπορεῖ ὅμως νὰ ἀποτελέσει καὶ ἀναμφισβήτητο συμπέρασμα, ἐξαιτίας τόσο τῆς ἀπώλειας πολλῶν μνημείων ὅσο καὶ τῶν ἀτελῶν γνώσεών μας γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ πολλῶν ἀπ' αὐτὰ ποὺ διασώθηκαν.

34. Chatzidakis, *Icones* κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. 94.

35. Ἐνθ' ἀν. σ. 95.

36. Ἐνθ' ἀν. σ. 104.



ύστεροβυζαντινοῦ καὶ μεταβυζαντινοῦ τύπου τῆς Βαϊοφόρου<sup>37</sup>, πού ἀκολουθεῖ καὶ ὁ Δαμασκηνός, βλέπουμε τώρα, πίσω ἀπὸ τὴν πύλη τῶν τειχῶν τῆς Ἱερουσαλὴμ καὶ τοὺς δυὸ ἐκατέρωθεν πύργους της, τρεῖς ἡμισφαιρικοὺς τρούλους μὲ πολυγωνικά τύμπανα, ἀπὸ τοὺς ὁποίους ὁ μεσαῖος εἶναι ὁ μεγαλύτερος κεντρικός. Ἀνάμεσά τους, περικλείεται ὁ ἰδιότυπος θόλος μὲ τὸ τρίλοβο τόξο τῆς ἐκκλησίας τῆς εἰκόνας τῆς κοίμησης τοῦ Ἀγ. Δημητρίου<sup>38</sup>. Εἶναι φανερό πὼς γιὰ τὸν Ἐμπόριο(;) τὸ πολύτρουλλο αὐτὸ οἰκοδόμημα, πὺν ἀντιγράφει, εἶναι ἐξίσου ἐντυπωσιακὸ μὲ τὸ περίκεντρο κτήριο τῆς Ροτόντας τοῦ ναοῦ τοῦ Σολομώντα τῶν καθιερωμένων παραστάσεων τῆς Βαϊοφόρου.

Ἀλλὰ τὸ ἐντυπωσιακὸ τοῦ προτύπου φαίνεται πὼς ὁδήγησε σὲ μιὰ ἀκόμη εὐρύτερη ἀπ' ὅσο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὑποθέσει διάδοσή του. Ἔτσι, ἀπὸ τὰ στοιχεῖα πὺ μᾶς εἶναι μέχρι τώρα γνωστά, προκύπτει ὅτι σαφεῖς ἀπηχήσεις τῆς πεντάτρουλλης αὐτῆς ἐκκλησίας βρίσκουμε καὶ στὸ Ἅγιον Ὅρος, σὲ μιὰ ἀρκετὰ μεταγενέστερη περίοδο καὶ σ' ἓνα ἔργο μὲ λαϊκὸ περισσότερο χαρακτήρα. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀρχιτεκτόνημα πὺ ἐμφανίζεται σὲ εἰκόνα μὲ παράσταση τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἀγ. Ἀθανασίου, στὸ κοιμητηριακὸ παρεκκλήσι τῆς Μεγίστης Λαύρας, ἔργο τοῦ 1700 περίπου, κατὰ τὸν Παῦλο Μυλωνᾶ<sup>39</sup> (Πίν. 38γ). Εἰκονίζεται ἓνα ὀχυρωμένο μὲ σκαρπωτοὺς προμαχῶνες καὶ ὑψηλοὺς πύργους σύνολο, πὺ προφανῶς ἀποδίδει ἓνα μοναστηριακὸ συγκρότημα τοῦ Ἀθῶ. Στὴ θέση τοῦ ὑποτιθέμενου Καθολικοῦ, παρουσιάζεται ἐδῶ ἓνα μολυβδοσκεπάστο πολύτρουλλο οἰκοδόμημα μὲ δυὸ ὀρθὰ διασταυρούμενες μεταξύ τους κεραῖες, πὺ καλύπτονται μὲ ὀξυκόρυφες κεραμοσκεπάστες στέγες, οἱ ὁποῖες εἶναι φανερό πὺς ἐπέχουν τὴ θέση τῶν δυὸ καμαρῶν μὲ τὰ τρίλοβα μετωπικά τόξα τῆς πεντάτρουλλης ἐκκλησίας στὴν ὁποία ἀναφερθήκαμε.

Μιὰ ἄλλη ὀνομαστή καί, συμπτωματικά, πεντάτρουλλη ἐκκλησία, μὲ ἀπηχήσεις καὶ στὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή τῆς βενετοκρατούμενης Κρήτης, ἡ ἐκκλησία τοῦ Ἀγ. Μάρκου τῆς Βενετίας<sup>40</sup>, τῆς μεγάλης αὐτῆς μητρόπολης

37. Π. α. ν. Βοκοτόπουλου, Μιὰ πρώτη κρητικὴ εἰκόνα τῆς Βαϊοφόρου στὴν Λευκάδα, ΔΧΑΕ, Θ' (1977 - 79), 311.

38. Ἡ ταύτιση ἔχει κιόλας γίνεῖ ἀπὸ τὸ Μ. α. ν. Χατζηδάκη, *Icons*, ἐνθ' ἀν. σ. 104.

39. P. Mylonas, *Athos und seine Klosterlagen in alten Stichen und Kunstwerken* Athen, 1963, πίν. 26.

40. «Πολλά τὸν μέγας καὶ ψηλὸς καὶ πεικασμένος ἄρχος, ὁπὺ δῶσε καὶ τὴν βουλὴν κ' ἐκτίστη ὁ Ἅγιος Μάρκος. Τὰ τέσσερα ἄλογα ἔφριξα τῆς Πόλης καμωμένα, πὺς στέκονται ἀπανωθεὸς στὴν πόρτα φορτωμένα καὶ φαίνεται σὲ πῖλαλοῦν τὰ παρδοφουμισμένα. Ἀπανωθεὸς τῶν ἐκείνων στέκονται οἱ προφῆται ἄνετρανίζω καὶ θωρῶ τὸ φοῦμος τῶν προφῆτων τὸν ἅγιον Μάρκον τὸν χρυσόν, τὴν εὐμορφίαν τῶν λεόντων» κλπ.



του Έλληνισμού στα δύσκολα χρόνια της δουλείας, παριστάνεται, συνειδητά τώρα, στην πολυπρόσωπη και υπογραμμένη από το Γεώργιο Κλόντζα (1540 - 1608)<sup>41</sup> εικόνα του (ΣΠΟΥΔΙ ΚΑΙ ΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΛΟΝΤΖΑ), που εικονογραφεί το «Έπί Σοί χαίρει» και άλλους ύμνους της Παναγίας, καθώς και τους Άγ. Πάντες<sup>42</sup>. Το έργο (διαστ. 71,5 × 47 εκ.) ανήκει και πάλι στη Συλλογή εικόνων του Έλληνικού Ίνστιτούτου της Βενετίας και είναι γνωστό πώς χρησίμευσε, πολύ αργότερα, ως υπόδειγμα στο Θεόδωρο Πουλάκη (1622 ci - 1692) για την εικόνα του «Έπί Σοί χαίρει» του Μουσείου Μπενάκη<sup>43</sup>.

Ο Κλόντζας επιχειρεί έδω, με μια δεξιοτεχνία μικρογράφου, να συνδυάσει πολλά και διαφορετικά θέματα σε μια εξαιρετικά πλούσια σύνθεση, περιορισμένων όπωσδήποτε διαστάσεων<sup>44</sup>. Στο πάνω μέρος της εικόνας (Πίν. 39α), κεντρικό θέμα είναι μια ένθρονη βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, μέσα σε μια ακτινοβόλο δόξα. Η τελευταία περιβάλλεται από μια σειρά από όμοκεντρους κύκλους, που εικονογραφούν διάφορους οίκους από το «Έπί Σοί χαίρει», το «Πᾶσα πνοή» και τον Ἀκάθιστο Ὑμνο, καθώς και το ζωδιακό κύκλο<sup>45</sup> και το Δωδεκάροτο. Ο θρόνος στεγάζεται με ένα προοπτικά δοσμένο σύνολο πέντε ήμισφαιρικών και μολυβδοσκέπαστων τρούλλων που περιβάλλονται, στη βάση τους, από ένα ανοικτόχρωμο στηθαίο, με κατακόρυφα κολονάκια, και περικλείουν, στο υποτιθέμενο έσωτερικό του αρχιτεκτονήματος, ένα φραγμένο με μεταλλικό κιγκλίδωμα σκουρόχρωμο άνοιγμα. Το κιγκλίδωμα αποτελείται από οριζόντιες και κατακόρυφες ράβδους, ένα είδος «περαστικής» σιδεριᾶς συνηθισμένης τόσο στην Κρήτη όσο και τη Βενετία, και ή

Ἄνω νόμοι, Διήγησις τῆς φουμιστῆς Βενετίας, σ. 15 - 22. Τό ἔργο χρονολογεῖται στό 15ο αἰώνα καί ὁ ἄγνωστος ποιητής, καθώς παρατηρεῖ ὁ Στυλ. Ἀλεξίου (Κρητική Ἀνθολογία, Ἡράκλειον, 1969, σ. 34), εἶναι, πιθανότατα, Κρητικός.

41. Γιά τὰ μέχρι σήμερα γνωστά βιογραφικά στοιχεῖα τοῦ Κλόντζα βλ. Ἀθαν. Παλιούρα, Ὁ ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας καί αἱ μικρογραφίαι τοῦ κώδικος αὐτοῦ, ἔκδ. Γρηγόρη, Ἀθήναι, 1977, σ. 28 κ.έ., ὅπου καί ἡ σχετική βιβλιογραφία.

42. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἂν. σ. 75.

43. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά τήν εἰκόνα «Έπί Σοί χαίρει» τῶν Ἰωαννίνων, ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου, ἐνῶ στήν περίπτωση τῆς εἰκόνας τοῦ Μουσείου Μπενάκη, καθώς διαπιστώνει ὁ Ἱ. Κ. Ρηγόπουλος, Ὁ ἀγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης καί ἡ φλαμανδική χαλκογραφία, ἔκδ. Γρηγόρη, Ἀθήναι, 1979, σ. 140, ὁ Πουλάκης ναί μὲν «ἐχρησιμοποίησε τὸ σχῆμα τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας τοῦ Κλόντζα, ἀλλά συγχρόνως ἀπεμακρύνθη ἐκείνης κατὰ τήν εἰκονογραφίαν». Γιά τὴ σχετική μὲ τίς δυο αὐτὲς εἰκόνες τοῦ Πουλάκη βιβλιογραφία βλ. ἐνθ' ἂν. σ. 282, σημ. 2, 3, 7 καί 8 καί σ. 153.

44. Chatzidakis, Icônes κλπ., ἐνθ' ἂν. σ. 75 - 77.

45. Ὁ Μαν. Χατζηδάκης ἔχει ἐπισημάνει τὴ χρησιμοποίηση τῶν χαλκογραφῶν τοῦ Jean Sadeler (τοῦ 1585) στήν εἰκονογράφηση τοῦ ζωδιακοῦ κύκλου. Βλ. Icônes, ἐνθ' ἂν. σ. 77, σημ. 4. Πρβλ. καί Ἱ. Κ. Ρηγόπουλος, ἐνθ' ἂν. σ. 182 καί πίν. 46 - 51.

παρουσία του ἐκεῖ, πίσω ἀπὸ τὸ θρόνο, εἶναι, καταρχήν, ἀλλόκοτη<sup>46</sup> καὶ ἀπαιτεῖ, νομίζω, κάποια ἐρμηνεία.

Τὸ θέμα, ἐξάλλου, τοῦ μολυβδοσκέπαστου τρούλλου μὲ τὸ ἀνοιχτόχρωμο αὐτὸ στηθαῖο ἢ κιγκλίδωμα στὴ βάση του ἐμφανίζεται, βέβαια, καὶ στὰ δυὸ κυκλοτερῆ οἰκοδομήματα (πύργους), στὸ πάνω μέρος τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ σὲ πολλὰς παραστάσεις τοῦ εἰκονογραφημένου κώδικα τοῦ Κλόντζα τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης, ἔργου τῆς περιόδου 1590-92, ὅπως π.χ. στὴν παράσταση τοῦ μυθικοῦ βασιλιᾶ Δάν τῆς Ἱερουσαλὴμ<sup>47</sup> τοῦ φ. 174<sup>r</sup> (Πίν. 40α). Καινούριο ὅμως στοιχεῖο ἐδῶ εἶναι αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ σύνολο τῶν προοπτικὰ σχεδιασμένων πέντε μολυβδοσκέπαστων τρούλλων μὲ τὸ ἀνοιχτόχρωμο στηθαῖο καὶ τὸ περίεργο, τετραγωνικοῦ σχεδίου, μεταλλικὸ κιγκλίδωμα ποὺ αὐτοὶ στεγάζουν, πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ ἐρεισίνωτο τοῦ θρόνου. Εἶμαι, λοιπόν, βέβαιος πὼς ἔχουμε ἐδῶ μιὰ μικρογραφικὴ σύνθεση χαρακτηριστικῶν στοιχείων ἀπὸ τὸ κεντρικὸ τμήμα τῆς πρόσοψης τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγ. Μάρκου τῆς Βενετίας, ὅπως τὴν εἶχε γνωρίσει ὁ Κλόντζας μέσω τοῦ ὀνομαστοῦ καὶ ἀκριβέστατου στίς λεπτομέρειές του, μεγάλων διαστάσεων πίνακα τοῦ Gentile Bellini μὲ τὴν παράσταση τῆς λιτανείας τοῦ Τιμίου Σταυροῦ μπροστὰ στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγ. Μάρκου, ἔργο τοῦ 1496<sup>48</sup> (Πίν. 40β). Ἀπὸ κεῖ προέρχονται ὅλα τὰ παραπάνω στοιχεῖα, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἐκεῖνο τοῦ μεταλλικοῦ ὑαλοστάσιου, ποὺ ἀκόμη καὶ σήμερα φράσσει τὸ μεγάλο ἄνοιγμα ποὺ ὀρθώνεται πίσω ἀπὸ τὰ τέσσερα ἐπιχρυσωμένα μπρούτζι-

46. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὴν εἰκόνα «Ἐπὶ Σοὶ χαίρειν» τοῦ Μουσείου Μπενάκη (βλ. Ρη γ ὁ π ο υ λ ο, ἐνθ' ἄν. πίν. 38 καὶ 39), ὁ Πουλᾶκης ἀντιγράφει μὲν ἀπὸ τὸν Κλόντζα τὴν πολύτρουλλη κατασκευὴ ποὺ καλύπτει τὸ θρόνο ὅχι ὅμως καὶ τὸ κιγκλίδωμα, ποὺ περικλείουν οἱ τρούλλοι στὴν εἰκόνα τοῦ Κλόντζα καὶ τὸ ὁποῖο βρίσκει, ἀσφαλῶς, ὁ Πουλᾶκης ὅχι μόνον ἀλλόκοτο ἀλλὰ καὶ ἀκατανόητο.

47. Πρόκειται γιὰ τὸν κώδικα Marc. Graec. Cod. Cl., VII, 22 (=1466). Φωτογραφία τῆς ἀναφερόμενης παράστασης βλ. στὸν Ἁ θ. Π α λ ι ο ὄ ρ α, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 351.

48. Ὁ πίνακας ἔγινε μετὰ ἀπὸ σχετικὴ ἀνάθεση ποὺ πῆρε ὁ Bellini ἀπὸ τὴ Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, στὴν ὁποία ὁ Filippo dei Masseri εἶχε προσφέρει κομμάτι ἀπὸ τίμιο ξύλο ποὺ εἶχε φέρει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Ὁ πίνακας φέρει τὴ χρονολογία τοῦ 1496, καθὼς καὶ τὴν ὑπογραφή τοῦ Gent. Bellini. Περιγραφή τοῦ πίνακα αὐτοῦ, ποὺ ἐκτίθεται τώρα στὶς Gallerie dell'Accademia τῆς Βενετίας, βλ. στὸν G. Lorenzetti, ἐνθ' ἄν. σ. 687. Πρβλ. Bern. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, I, ἔκδ. Phaidon, London, 1957, σ. 28, André Chastel, *Italian Art*, ἔκδ. Faber, London, 1971, σ. 199 καὶ G. C. Argan, *Storia dell'arte Italiana*, 2, ἔκδ. Sansoni, Firenze, 1970, σ. 334-35.

Ὁ Ἁ θ. Π α λ ι ο ὄ ρ ας, ἐνθ' ἄν. σ. 230, κάνει τὸ συλλογισμὸ ὅτι εἶναι πιθανὸ νὰ ἔχει μιμηθεῖ ὁ Κλόντζας τὴν παράσταση τοῦ πίνακα αὐτοῦ τοῦ Bellini στὸ γνωστὸ σχέδιό του (τοῦ εἰκονογραφημένου κώδικά του τῆς Μαρκιανῆς), ποὺ μᾶς παρουσιάζει τὴν πομπὴ τοῦ Corpus Domini κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁμώνυμης γιορτῆς, ἐμπρὸς στὴ βασιλικὴ τοῦ Ἁγίου Μάρκου καὶ τὸ δουκικὸ ἀνάκτορο τοῦ Χάνδακα.

να ἄλογα τῶν λαφύρων τοῦ Dandolo ἀπὸ τὴ λεηλατημένη Πόλη<sup>49</sup>, παρουσιάζεται μόνο σ' αὐτὸ τὸν πίνακα, ἀνάμεσα σ' ὅλα τὰ γνωστὰ ζωγραφικὰ καὶ χαρακτηριστὰ ἔργα τοῦ 15ου - 16ου αἰώνα μὲ παραστάσεις τῆς φημισμένης βασιλικῆς. Ὁ Κλόντζας κατόρθωσε, μέσα σὲ μιὰ ἐξαιρετικὰ περιορισμένη ἐπιφάνεια, νὰ ἀποδόσει, μὲ ἐξυπνο τρόπο καὶ λιτὰ μέσα, γνωρίσματα τοῦ μνημείου ποὺ τοῦ εἶχαν κάνει ἐντύπωση στὸ ὑπόδειγμα ποὺ εἶχε ὑπόψη του. Καὶ ἀσφαλῶς ἡ πρόθεσή του νὰ προσαρμόσει τὰ γνωρίσματα αὐτὰ μέσα στὸ περίγραμμα τῆς δόξας ποὺ περιβάλλει τὴν ἑνθρονη Παναγία ἐξυπηρετοῦσε μιὰ ἐσκεμμένη του ἐνέργεια, νὰ ἐντάξει δηλαδὴ καὶ τοποθετήσει τὸ κεντρικὸ αὐτὸ θέμα τῆς εἰκόνας του μέσα στὴ μεγάλη καὶ διάσημη γιὰ τοὺς συγχρόνους του συμπατριῶτες βασιλική, τὸν καθεδρικὸ ναὸ τῆς Βενετίας, τοῦ ἰσχυροῦ ἀκόμη αὐτοῦ κέντρου, στὸ ὁποῖο ὑπαγόταν καὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο προστατευόταν ἡ ἴδια του ἡ πατρίδα. Νομίζω, δηλαδὴ, πὼς μπορεῖ κανεὶς νὰ δια-

49. Ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὴν ψηφιδωτὴ παράσταση τῆς ἴδιας τῆς πρόσοψης τοῦ μνημείου, ποὺ χρονολογεῖται στὸ τρίτο τέταρτο τοῦ 13ου αἰώνα καὶ σώζεται ἄθικτη στὸ τύμπανο τοῦ ἀνακουφιστικοῦ τόξου τῆς λεγόμενης πόρτας τοῦ Ἁγ. Ἀλυπίου (S. Alipio), μιᾶς ἀπὸ τὶς εἰσόδους στὸ κτήριο, στὴ δυτικὴ πλευρὰ (πρόσοψη) τῆς ἐκκλησίας, τὰ τέσσερα αὐτὰ γλυπτὰ εἶχαν τοποθετηθεῖ ἐκεῖ λίγες μόλις δεκαετίες μετὰ τὸ 1204, ἐνῶ γιὰ πρώτη φορὰ περιγράφονται μὲ θαυμασμό ἀπὸ τὸν ποιητὴ Πετράρχη ποὺ εἶχε κληθεῖ, στὰ 1364, νὰ παρακολουθήσει τὶς λαμπρὲς γιορτὲς ποὺ ὀργάνωσε ἡ Signoria γιὰ τὴν ὑποταγὴ τῶν ἐπαναστατημένων βενετῶν ἀποίκων τῆς Κρήτης (βλ. Licia Borelli Vlad καὶ Anna Guidi Toniato, *The Origins and Documentary Sources of the Horses of San Marco* στὸ *The Horses of San Marco*, Venice, Venice, 1979, σ. 128). Φυσικά, τὸ μεγάλο ἡμικυκλικὸ τόξο τῆς πρόσοψης, πίσω ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ τέσσερα ἄλογα, διατηρεῖ στὸ ψηφιδωτὸ αὐτό, τὴν ἀρχικὴ του (βυζαντινὴ) μορφή τῆς κατασκευῆς τοῦ 1063 - 1094: πεντάλοβο παράθυρο κάτω καὶ τρία τοξωτὰ ἀνοίγματα πιὸ πάνω, ἐγγεγραμμένα ὅλα μέσα στὸ ἡμικύκλιο τοῦ τόξου. Βλ. Marilyn Perry, *The Trophies of San Marco, Legend, Superstition and Archaeology in Renaissance Venice*, στὸ *The Horses of San Marco*, Venice, Venice, 1979, σ. 104 - 105, R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, ἐνθ' ἄν. σ. 432 - 33 καὶ εἰκ. 367 καὶ G. Lorenzetti, ἐνθ' ἄν. σ. 169 καὶ 170 - 71. Τέλος, ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι τὰ τέσσερα αὐτὰ ἄλογα ἐμφανίζονται καὶ σὲ (δυτικὰ) σχεδιάσματα ἢ μικρογραφημένους κώδικες παλιότερους ἀπὸ τὸν πίνακα τοῦ Bellini, τὰ ὁποῖα ὅμως εἶναι ὁλωσδιόλου παράλογο νὰ ὑποθέσει κανεὶς πὼς τὰ γνώριζε ὁ Κλόντζας. Γι' αὐτὰ βλ. Fr. Valcanover, *The Horses of San Marco in Venetian Painting*, Κατάλογος τῆς ἐκθεσης τῶν ἀλόγων στὸ Λονδίνο (*The Horses of San Marco*, Venice), Venice, 1979, σ. 81. Τὸ πέτρινο, ἐξάλλου, στηθαῖο μὲ τὴ σειρὰ τῶν ὀρθοστατῶν καὶ τὸν χειρολισθήρα, ποὺ ἐμφανίζεται, στὸν πίνακα τοῦ Bellini (Πίν. 40β), τὸ ἐπίπεδο ὅπου τὰ τέσσερα προούτζινα ἄλογα, στοιχεῖο ποὺ ὑπάρχει καὶ σήμερα στὴν πρόσοψη τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγ. Μάρκου, δίνει στὸν Κλόντζα τὴν ἰδέα νὰ περιβάλλει καὶ αὐτὸς τὴ βάση τῶν τρούλλων τῆς εἰκόνας του μ' ἓνα ἐπίσης ἀλλόκοτο στὴν ὀρθόδοξη ναοδομία στοιχεῖο, ἓνα κιγκλίδωμα δηλαδὴ (Πίν. 39α), τὸ ὁποῖο μάλιστα ἐμφανίζεται καὶ στὴν παράσταση τοῦ μυθικοῦ βασιλιᾶ Δάν τῆς Ἱερουσαλὴμ (Πίν. 40α) τοῦ εἰκονογραφημένου κώδικα τοῦ Κλόντζα τῆς Μαρκιανῆς, ἔργο στὸ ὁποῖο θὰ ἀναφερθοῦμε καὶ πιὸ κάτω.

κρίνει πίσω από την πρόθεση αυτή του ζωγράφου μιὰ ιδεολογία και ἕνα συμβολισμό πού θά μᾶς γίνει ἐναργέστερος ὅταν δοῦμε, σέ λίγο, καί ἄλλες ἀπηχήσεις του στήν ἴδια αὐτή εἰκόνα. Ἐκεῖνο πού πρέπει νά ἐξετάσουμε τώρα εἶναι πῶς εἶχε φθάσει ὁ Κλόντζας στή γνωριμία αὐτοῦ τοῦ πίνακα τοῦ Bellini. Ἔχει, βέβαια, ὑποθεθεῖ ἀπό μερικούς ἐρευνητές ὅτι ὁ Κλόντζας εἶχε παραμείνει στή Βενετία γιά καιρό<sup>50</sup>, ὁπότε ἀσφαλῶς θά μπορούσε ἐκεῖ ὄχι μόνον τόν πίνακα τοῦ Bellini ἀλλά καί τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο νά ἔχει γνωρίσει πολὺ καλά. Πιστεύω ὅμως πῶς ὁ Κλόντζας δὲν ἔχει, στήν περίπτωσή μας, ὑπόψη του τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο ἀλλὰ τόν πίνακα τοῦ Bellini. Τοῦτο θά μπορούσε νᾶχει γίνει στήν Κρήτη καί ὄχι κατ' ἀνάγκη στή Βενετία, ἀφοῦ ἔχουμε τήν πληροφορία ὅτι σέ λατινικὲς ἐκκλησίες τοῦ Χάνδακα ὑπῆρχαν ἔργα ὀνομαστῶν ζωγράφων τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους ἀναφέρεται καί ὁ Bellini<sup>51</sup>. Ἄν ἡ πληροφορία εἶναι σωστή, μᾶλλον θά ὑπέθετε κανεῖς τὴν παρουσία ἀντιγράφων, ἕνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα μπορεῖ νά ἦταν τὸ παραπάνω ἔργο τοῦ Gentile πού ἦταν ἤδη ὀνομαστὸ στήν ἐποχὴ του, πιθανὸν ἀναρτημένο μέσα στή δουκικὴ βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Μάρκου τοῦ Χάνδακα. Ἐξάλλου, ὁ Κλόντζας χρησιμοποιοῖ σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα του καί ἄλλες συγκεκριμένες (χαραγμένες) παραστάσεις τοῦ Ἀγ. Μάρκου ἢ καὶ ὁλόκληρης τῆς Βενετίας, πού κυκλοφοροῦσαν αὐτὴ τὴν ἐποχὴ καί στήν Κρήτη.

Πράγματι, στὸν ἀριστερὸ τριγωνικὸ χῶρο τοῦ κάτω ἄκρου τοῦ πάνω τμήματος τῆς εἰκόνας, ὅπου περιλαμβάνονται σκηνές ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη<sup>52</sup>, παριστάνεται ἕνα σύνολο τεσσάρων κυκλοτερῶν οἰκοδομημάτων, στεγασμένων καί πάλι μὲ μολυβδοσκεπάστους τρούλλους μὲ κυλινδρικά τύμπανα καί παράθυρα, στὸ κάτω μέρος τῶν ὁποίων προβάλλει τὸ γεῖσο μιᾶς στέγης καί στὸ μέσο της ἡ κορυφὴ ἐνὸς ὀξυκόρυφου ἀετώματος (Πίν. 39β), τὸ ὁποῖο θυμίζει καί τὸ σχέδιο τοῦ φ. 174<sup>τ</sup> τοῦ κώδικα τοῦ Κλόντζα (Πίν. 40α). Νομίζω πῶς ἐδῶ ἀνιχνεύει κανεῖς μιὰ ἐλεύθερη ἀντιγραφὴ καί, πιθανόν, παρερμηνεία, τοῦ χαραγμένου σχεδιάσματος τοῦ Cesare Vacellio (Πίν. 40γ), πού παρουσιάζει τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας, ὅπως φαινόταν

50. Chatzidakis, *Icônes* κλπ. ἐνθ' ἀν. σ. 98. Πρβλ. καί Ἀθ. Παλιούρα, ἐνθ' ἀν. σ. 28, σημ. 5. Ὅπως ὅμως σημειώνει ὁ τελευταῖος, ἐνθ' ἀν. σ. 235, «Ὡς ἤδη ὑπεγράμμισαμεν εἰς τὰ βιογραφικὰ τοῦ ζωγράφου, οὗτος διέμενε συνεχῶς εἰς Χάνδακα. Δὲν ἀποκλείεται νά ἐταξίδευσε μέχρι Βενετίας ἢ ἄλλης πόλεως τῆς Ἰταλίας. Ἀλλ' ἐκ τῶν συγκεντρωθέντων μέχρι τοῦδε βιογραφικῶν καί εἰκονογραφικῶν στοιχείων ἀγόμεθα εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι μᾶλλον δὲν ἐγνώρισεν ἐκ τοῦ πλησίον τὴν Βενετίαν».

51. Δὲν εἶναι βέβαια γνωστὸ σὲ ποιὸν ἀπὸ τοὺς Bellini ἀναφέρεται ἡ εἰδηση, βλ. Νικ. Δραυάκη, Ὁ Ἑμμανουὴλ Τζάνε Μπουνιαλῆς θεωρούμενος ἐξ εἰκόνων του σωζομένων κυρίως ἐν Βενετία, Ἀθήναι, 1962, σ. 9. Ὁ Gentile, πάντως, ἦταν ὁ πιὸ διάσημος.

52. Chatzidakis, *Icônes* κλπ., ἐνθ' ἀν. σ. 75.

από τὸ ἐσωτερικὸ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale, ἔργο πού τυπώθηκε καὶ κυκλοφόρησε στὰ 1590<sup>53</sup>.

Πολὺ σωστὴ ἀποδεικνύεται, ἐπίσης, ἡ ἄποψη πού διατύπωσε ὁ Χατζηδάκης ὅτι ἡ θαλασσινὴ πολιτεία στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, ὅπου εἰκονίζονται οἱ Ἅγ. Πάντες, μὲ τὴν ὁποία ἀποδίδει ὁ ζωγράφος τὴν «οὐράνια Ἱερουσαλήμ», θυμίζει μιὰ πόλη σὰν τὴ Βενετία<sup>54</sup>. Μόνο πού καὶ πάλι ὁ Κλόντζας χρησιμοποιεῖ ἓνα χαραγμένο ὑπόδειγμα, τὴν προοπτικὴ δηλαδὴ παράσταση τῆς Βενετίας πού εἶχε διαδόσει ἓνα γνωστὸ σχεδιάσμα τοῦ Erhard Reuwich, τὸ ὁποῖο, μαζί μὲ ἄλλα ἔργα τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη, περιλαμβάνεται στὸ «Peregrinationes in terram sanctam» τοῦ Bernhard von Breydenbach (Magonza, 1486), πού γνώρισε πολλὲς ἐπανεκδόσεις στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 15ου αἰώνα καὶ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰώνα<sup>55</sup>. Ἔτσι, στὸ δεξιὸ τμήμα τῆς παράστασης (Πίν. 41α), ζωγραφίζει ὁ Κλόντζας τὴν Punta della Dogana, τὴν ἄκρη δηλαδὴ, ἀπέναντι ἀπὸ τὴν πλατεία τοῦ Ἅγ. Μάρκου, τῆς νησίδας πάνω στὴν ὁποία ἐκτείνεται τὸ sestier τοῦ Dorsoduro, γνωστὸ σημεῖο ἐλέγχου καὶ εἰσόδου τῶν πλοίων πρὸς τὸ Canal grande, ὅπως αὐτὴ ἦταν στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα (Πίν. 41β). Πραγματικά, διακρίνει κανεῖς, στὸν Κλόντζα, δυὸ ἐπιμήκη οἰκοδομήματα, πού ἀπολήγουν σ' ἓνα πύργο μὲ τετράρριχτη στέγη. Καὶ τὰ δυὸ ἀντιγράφουν τὸ κτήριο τῆς Dogana τοῦ σχεδίσματος τοῦ Reuwich (Πίν. 41β). Ὁ διπλασιαμὸς τοῦ τελευταίου ἀπὸ τὸν Κλόντζα γίνεται ἐπειδὴ αὐτὸς ἔχει ἀντιστρέψει τὴ φορά τῆς ἀντίστοιχης νησίδας, σὲ σχέση μὲ τὴ σωστὴ παρουσίασὴ της στὸ ὑπόδειγμά του, καὶ ἀναγκάζεται ἔτσι νὰ κάνει μιὰ ἀνασύνθεση τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ συνόλου τοῦ προτύπου. Ἀπὸ τὸ ἴδιο (σχεδιάσμα καὶ τὴν ἴδια μάλιστα περιοχὴ του) τοῦ Reuwich προέρχεται καὶ τὸ λοξὰ τοποθετημένο διόροφο κτήριο μὲ τὴ μεγάλη δίρριχτη στέγη τοῦ Κλόντζα. Πρόκειται, ὅπως προκύπτει ἀπὸ τὸ πρότυπο (Πίν. 41β), γιὰ μιὰ μεγάλῃ ἐκκλησία, τῆς ὁποίας διακρίνει κανεῖς, στὸν Reuwich,

53. Βλ. G. Perocco καὶ Ant. Salvadori, *Civiltà di Venezia*, 2, Venezia, 1975, σ. 512, εἰκ. 646 καὶ 647, ὅπου γίνεται ἀντιπαραβολὴ τοῦ σχεδίσματος τοῦ Vacellio καὶ μιᾶς φωτογραφίας πού δείχνει τὴν ἀντίστοιχη περιοχὴ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale, ὅπως εἶναι σήμερα, καθὼς καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ χαραγμένο σχέδιο τοῦ Vacellio πού ἀποδεικνύει ὅτι στὰ 1590 δὲν ὑπῆρχε ἡ διόροφη loggia πού ἐπιστεγάζεται μ' ἓνα (ὑπαίθριο) ρολοῖ, ἀλλὰ φαίνεται ὁλότελα ἐλεύθερο τὸ μεγάλο ἡμικυκλικὸ τόξο τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Ἅγ. Μάρκου, κάτω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸν κεντρικὸ τροῦλλο, πού κορυφώνταν μάλιστα σὲ μιὰ ἀετωματικὴ ἐπίστεψη πού προέκυπε ἀπὸ τὴ δίριχτη στέγη του. Ἀπὸ κεῖ, πιστεύω, προέρχεται καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφή τῆς εἰκόνας τοῦ Κλόντζα.

54. Chatzidakis, ἐνθ' ἄν. σ. 76.

55. Γιὰ τὴν πρώτη ἐκδοση (1486) καὶ τὶς πολλαπλὲς ἐπανεκδόσεις τοῦ ἔργου, καθὼς καὶ ὅλη τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία, βλ. Διογ. Φλάμπουρα, *Οἱ πρὸ πιστὲς ἀπεικονίσεις παλιῶν ἐλληνικῶν πόλεων* στὸ ἄγνωστο «Ὀδοιπορικὸ» τοῦ Γερμανοῦ Bernhard von Breidenbach, Ζυγός, 8 (Μάιος - Ἰούνιος 1974), 20 - 31.

και την ανατολική της άψίδα, πάνω ακριβώς από το κτήριο της Dogana. Φυσικά, το ίδιο ισχύει και για το ψηλό κωδωνοστάσιο του Κλόντζα. Στην άριστερή, τώρα, πλευρά της ίδιας παράστασης της «οὐράνιας Ἱερουσαλήμ» (Πίν. 41γ) βλέπει κανείς το Palazzo Ducale της Βενετίας (το κτήριο με την ισόγεια τοξοστοιχία), που είναι φανερό πώς προέρχεται από το αντίστοιχο κτήριο του σχεδιασματος του Reuwich (Πίν. 42α), ἐνῶ πρὸς τὸ δεξιὸ ἄκρο τῆς ἰδίας νησίδας τοῦ Κλόντζα ξεχωρίζουν και οἱ δύο γνωστὲς κολόνες που σημαδεύουν τὴν ἀπόληξη τῆς Piazzetta πάνω στοῦ Canal grande (Πίν. 42α). Τὰ ὑπόλοιπα κτήρια ἀποτελοῦν πολὺ ἐλεύθερες, σχεδὸν φανταστικὲς διασκευὲς ἀρχιτεκτονημάτων, που δὲν μποροῦν νὰ ταυτισθοῦν με κανένα συγκεκριμένο κτήριο τοῦ σχεδιασματος τοῦ Reuwich. Εἶναι φανερό πὼς ὁ Κλόντζας ἐνδιαφέρεται νὰ ἀποδώσει τὴ γενικὴ ἐντύπωση, τὴ γενικὴ εἰκόνα τῆς πόλης, με τὰ κανάλια καὶ τὰ πολυάριθμα κωδωνοστάσια καὶ τρούλλους ἐκκλησιῶν<sup>56</sup> καὶ μόνο σὲ συγκεκριμένα ἐπιφανῆ κτήρια ἢ γνωστὲς περιοχὲς τῆς βενετσιάνικης τοπογραφίας ἀκολουθεῖ με μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸ ὑπόδειγμά του. Τὰ σημεῖα ὅμως αὐτὰ εἶναι περισσότερο ἀπὸ ἀρκετὰ γιὰ νὰ προδώσουν τὸ πρότυπο ποὺ χρησιμοποιοῖ.

Ἄν ὅμως ἡ Βενετία καὶ ὁ Ἅγ. Μάρκος ἔχουν τὴ θέση ποὺ εἶδαμε στὶς προθέσεις τοῦ Κλόντζα, ἡ ἴδια ἡ Κρήτη διατηρεῖ κι αὐτὴ μιὰ ἐξέχουσα θέση στὸ θεματολόγιο τοῦ ζωγράφου. Ἔτσι, οἱ δύο σειρὲς τῶν Ἁγίων, στὸ κάτω μέρος τῆς εἰκόνας, πιστεύω ὅτι πλαισιώνουν τὴν πρόσοψη τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ἀρκαδίου (Πίν. 42β), τὸ καλύτερο, πιθανόν, ἔργο τῆς Κρητικῆς Ἀναγέννησης στὸν τομέα τῆς μνημειακῆς ἐκκλησιαστικῆς καὶ μοναστηριακῆς ἀρχιτεκτονικῆς<sup>57</sup>. Βέβαια, ὁ Κλόντζας προχωράει, καὶ πάλι, σὲ μιὰ πιὸ προσωπικὴ διασκευή τοῦ προτύπου (διατηρώντας ὅμως ὅλα τὰ βασικά του στοιχεῖα, ὅπως εἶναι ἡ τριμερὴς διαίρεση τοῦ κάτω μέρους με

56. Ὁ Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς, Ἰcônes κλπ., ἐνθ' ἄν. σ. 76 - 77, πρῶτος συσχέτισε τὴν παράσταση τῆς οὐράνιας Ἱερουσαλήμ τῆς εἰκόνας αὐτῆς τοῦ Κλόντζα με τὸ σχέδιο τοῦ φύλ. 106<sup>r</sup> τοῦ εἰκονογραφημένου του κώδικα τῆς Μαρκιανῆς, γιὰ νὰ διατυπώσει τὴν πολλὴ σωστή, ἐξάλλου, παρατήρηση ὅτι ἡ παράσταση τῶν βενετσιάνικων στοιχείων (κωδωνοστάσια κλπ.) εἶναι ἀκόμη πιὸ σαφὴς στὴν εἰκόνα παρὰ στὸν κώδικα. Ὁ Ἀ θ. Πα λ ι ο ὕ ρ α ς, ἐνθ' ἄν. σ. 235, βρίσκει τὴν παράσταση τοῦ φύλ. 106, ὁλότελα φανταστικὴ καὶ συμπεραίνει (236) ὅτι «Τὴν ἄποψιν ταύτην, ὅτι δηλαδὴ ὁ μικρογράφος κατὰ φανταστικὸν τρόπον ἐσχεδίασε τὴν Βενετίαν, ἐνισχύει καὶ ἡ σύγκρισις πρὸς τὰς πιστὰς ἀπεικονίσεις τῆς Βενετίας, τὰς γενομένας κατὰ τὰ τέλη τοῦ 15ου αἰ. ὑπὸ τοῦ χαράκτου Erhard Reywich διὰ τὸ ὁδοιπορικὸν τοῦ γερμανοῦ Bernhard von Breidenbach». Ἡ τωρινὴ ἀποκάλυψη τῶν προτύπων ποὺ χρησιμοποιοῖ ὁ Κλόντζας τόσο στὴν εἰκόνα αὐτὴ ὅσο καὶ στὸν κώδικα τῆς Μαρκιανῆς πιστεύω πὼς λύνει ὀριστικὰ τὸ ὅλο θέμα.

57. Γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς πρόσοψης τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἀρκαδίου βλ. Ἰ. Δ η μ α κ ὀ π ο ὕ λ ο υ, Ὁ Sebastiano Serlio στὸ μοναστήρια τῆς Κρήτης, ΔΧΑΕ, ΣΤ' (1972), 242 - 244. Πρβλ. καὶ Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἐθνους, Ι', Ἡ μεταβυζαντινὴ τέχνη (1453 - 1700) καὶ ἡ ἀκτινοβολία τῆς (Μ α ν. Χ α τ ζ η δ ἄ κ η ς), σ. 413.

κολόνες, ή κορύφωση πρὸς τὰ πάνω, οἱ κυκλοτερεῖς φεγγίτες κι ἀκόμη τὰ πλάγια πτερύγια – *volute* – κλπ.), ή ὁποία ὁμως ἐξακολουθεῖ νά δείχνει ὁλοφάνερα πὼς εἶχε ὑπόψη του εἴτε τὸ ἴδιο τὸ μνημεῖο (τέλειωσε στὰ 1587) εἴτε τὸ σχέδιό του (*modelo*), ποῦ θὰ μπορούσε νά ἔχει δεῖ στὰ χέρια τοῦ ἄγνωστου σὲ μᾶς δημιουργοῦ του. Δὲν ὑπάρχει, πάντως, ἀμφιβολία, μετὰ τὴ διερεύνηση αὐτῇ, γιὰ τὴν ἀπήχηση ποῦ εἶχε τὸ ἔργο αὐτὸ στὸν κύκλο τῶν ζωγράφων τοῦ Χάνδακα καί, εὐρύτερα, τῶν Κρητικῶν τῆς ἐποχῆς.

Ἀπὸ τὴν παραπάνω τώρα ἀνάλυση, προκύπτουν καὶ ὀρισμένα στοιχεῖα γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς εἰκόνας αὐτῆς τοῦ Κλόντζα. Ἔτσι, ἓνα πρῶτο *terminus post quem* εἶναι τὸ 1587, ἔτος περαίωσης τῆς πρόσοψης τοῦ Ἀρκαδίου, ἐνῶ ἓνα δεύτερο εἶναι τὸ 1590, ἔτος κυκλοφορίας τοῦ σχεδιάσματος τοῦ Vacellio μὲ τὴν παράσταση τῆς νότιας πλευρᾶς τοῦ Ἀγ. Μάρκου καὶ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale. Κατὰ συνέπεια, τὸ ἔργο δὲν μπορεῖ νά εἶναι προγενέστερο τοῦ 1590.

Συμπεραίνει λοιπὸν κανεὶς πὼς ὁ Κλόντζας πρέπει νά τέλειωσε τὴν εἰκόνα του τὴν ἴδια περίπου περίοδο στὴν ὁποία χρονολογεῖται μὲ βεβαιότητα καὶ ὁ κώδικας τῆς Μαρκιανῆς (1590 - 92) ἢ λίγο ἀργότερα.

ΙΟΡΔΑΝΗΣ ΔΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

## S U M M A R Y

### REPRESENTATIONS OF CONSTANTINOPOLITAN, VENETIAN AND CRETAN CHURCHES IN SOME POST-BYZANTINE ICONS

(PL. 35 - 42)

The five-domed structure almost identically depicted in the frontispieces of two 12th century illuminated manuscripts containing the Homilies of Kokkinobaphos (Pl. 35a, b) is believed to represent the Justinianic church of the Holy Apostles at Constantinople. To this explanation Xyngopoulos' opposition eventually contributed to our knowledge of other similar representations among which the one found in a 12th century liturgical roll (Pl. 36a) is akin to that portrayed in the original one of the Kokkinobaphos manuscripts (Pl. 35a). In both cases,



apart from the diagonal setting of the lead-covered domes there is also a colonnaded front with the axial interval surmounted by a trefoil arch (Pl. 35 $\alpha$ , 36 $\alpha$ ).

A mid 16th century icon depicting the Dormition of St Demetrius by unknown artist is dominated by the representation of a large and five-domed church of which the southern side thematically is only a poorer version of the front (Pl. 37 $\alpha$ ). The composition derives from earlier established examples illustrating either a scene of relic transfer or a Dormition (Menologium of Basil II - Pl. 36 $\beta$ , Peć). Yet, from the lead-covered domes of which the minor ones are again diagonally set, the trefoil arch adapted to form externally the vaults and the three-bayed front it is revealed that the painter based the perspective view of the depicted on a source identified with a typ of manuscript illumination akin to the above noted (Pl. 35 $\alpha$ , 36 $\alpha$ ). To make the extraordinary exterior of the church convincing to a Greek Orthodox eye the artist adapted a Venetian Gothic style to render other architectural features like the campanile etc. His attitude betrays the place of his origin, a presumably Venetian-occupied Greek territory.

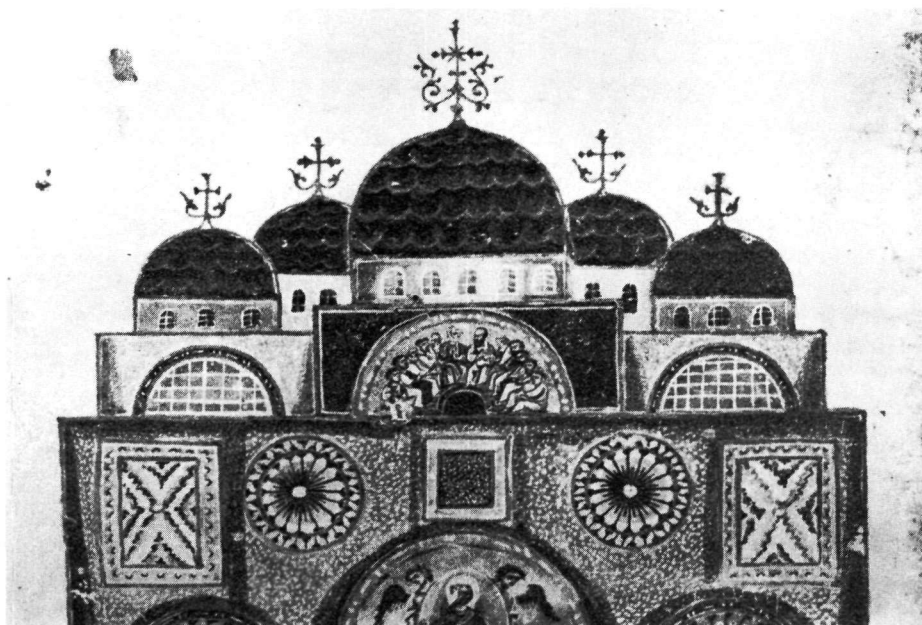
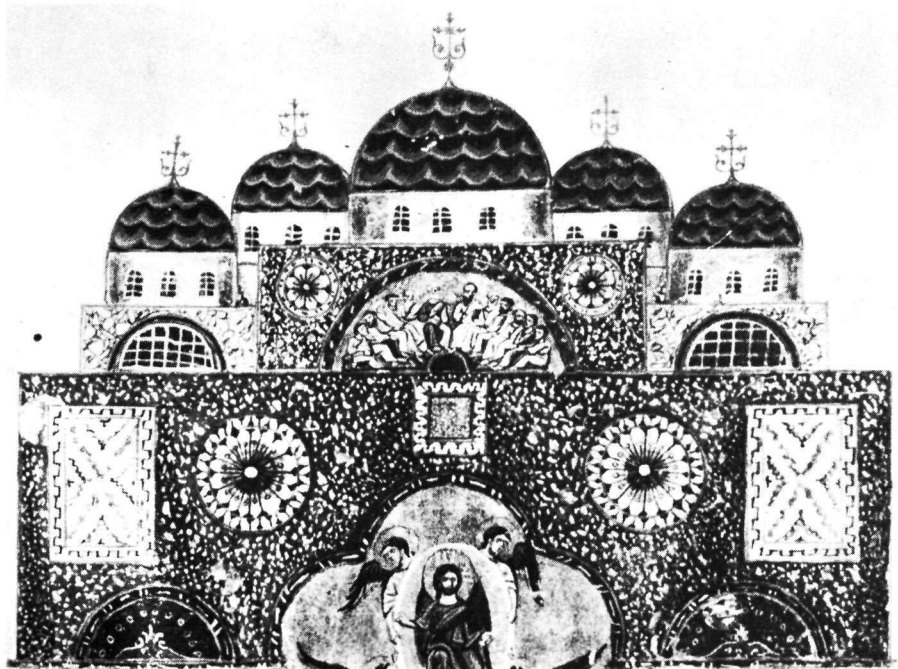
Surprisingly enough, this unconcious representation of the Apostle Church became influential later on. This is deduced from Tzanfouraris' "Dormition of St Spyridon" dated in 1595 (Pl. 37 $\beta$ , 38 $\alpha$ ), Emporios' "Entry into Jerusalem" dated in early 17th century (Pl. 38 $\beta$ ) or even from an icon of vernacular style by unknown artist portraying St Athanasius dated in around 1700 (Pl. 38 $\gamma$ ).

On the other hand, St Mark's is consciously depicted in an abridged version roofing an enthroned Virgin in Klontzas' "In Thee rejoiceth" (Pl. 39 $\alpha$ ). Klontzas' source is found in a Cretan copy of Gentile Bellini's "Procession of the true Cross" (1496) in which St Mark's is accurately shown in detail including the framework of the glazed panel forming the background of St Mark's bronze horses (Pl. 40 $\beta$ ).

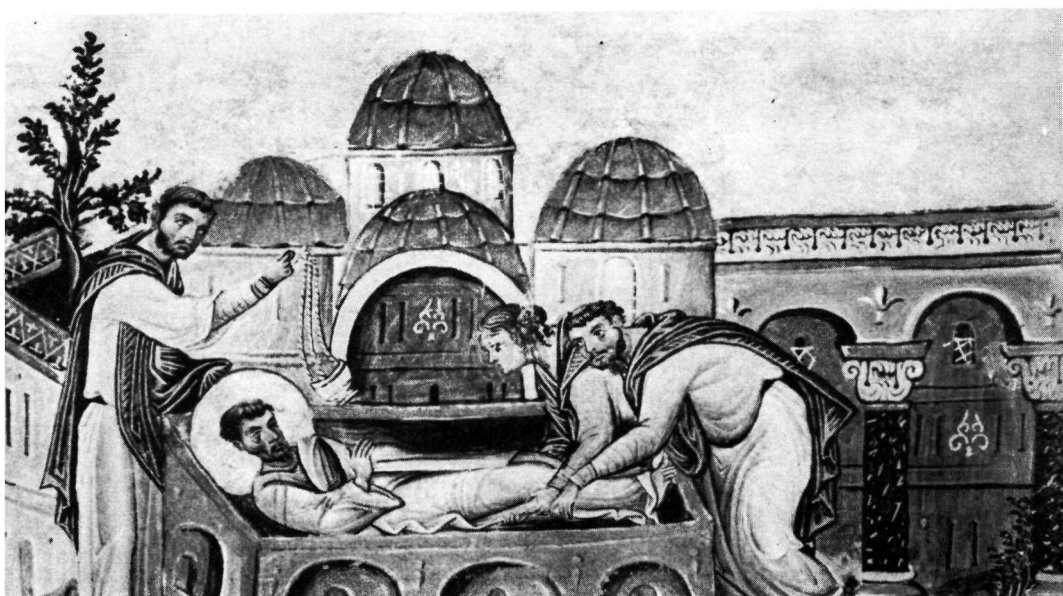
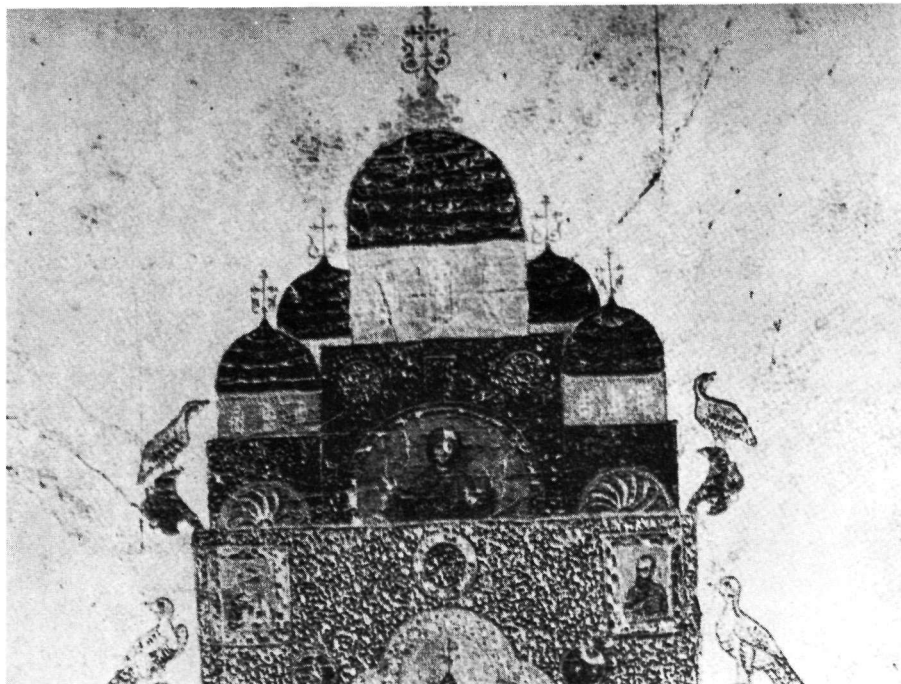
Lastly, a print based on a drawing by Reuwich illustrating Venice as in late 15th century (Pl. 41 $\alpha$ ,  $\beta$ ) inspired Klontzas in the representation of the "Heavenly Jerusalem" appearing in the lower part of the same icon (Pl. 41 $\gamma$ , 42 $\alpha$ ), whereas there is also a model of the Katholikon at Arkadi, a best example of Cretan Renaissance architecture dated in 1587 (Pl. 42 $\beta$ ).

*JORDAN DIMACOPOULOS*





α. Ρώμη. Βιβλιοθήκη Βατικανού. Ἡ προμετωπίδα τοῦ κώδικα με τὶς ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου Κοκκινοβάφου (Vat. gr. 1162, fol. 2). Λεπτομέρεια. β. Παρίσι. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἡ προμετωπίδα τοῦ κώδικα με τὶς ὁμιλίες τοῦ Ἰακώβου Κοκκινοβάφου (Gr. 1208, fol. 3v).



α. Ἀθήνα. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη. Ἡ προμετωπίδα τοῦ λειτουργικοῦ εἰληταρίου 2759. Λεπτομέρεια. β. Ρώμη. Βιβλιοθήκη Βατικανοῦ. Μικρογραφία με παράσταση τοῦ ἐνταφιασμοῦ τοῦ Εὐαγγελιστοῦ Λουκᾶ ἀπὸ τὸ μνηολόγιο τοῦ Βασιλείου Β΄ (Vat. gr. 1613, fol. 121).



α. Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο  
Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν  
Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Ἡ  
κοίμησις τοῦ Ἁγ. Δημητρίου.

β. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ κεντρικὸ  
θέμα τῆς εἰκόνας Τζανφουρνάρη με  
παράστασις τῆς κοίμησις τοῦ Ἁγ.  
Σπυρίδωνος.



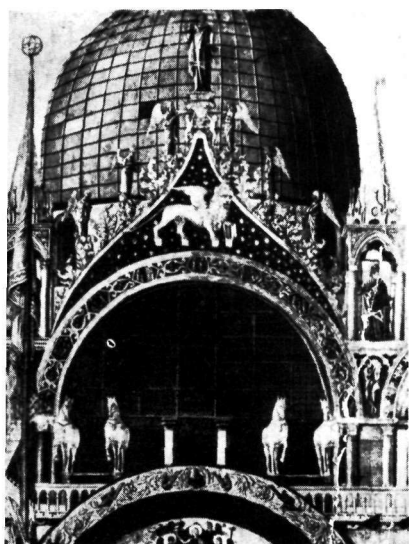
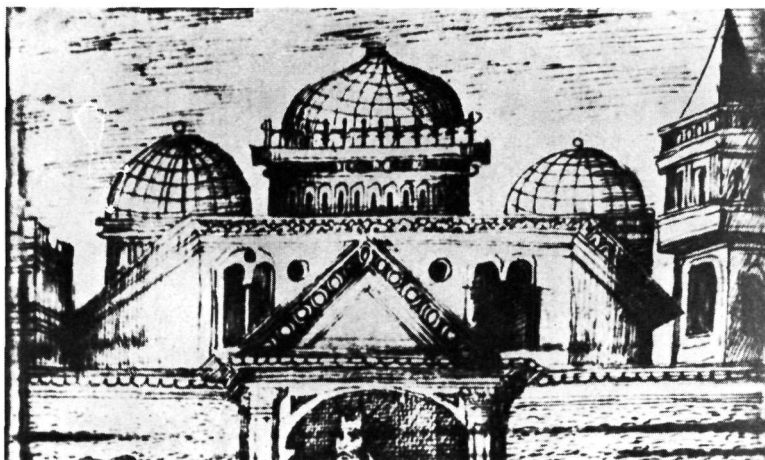
α. Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρη, ἡ κοίμησις καὶ σκηνὴς ἀπὸ τὸ βίο καὶ τὰ θαύματα τοῦ Ἁγ. Σπυρίδωνος. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὰ εἰκονίδια τῆς κάτω σειρᾶς. β. Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκόνων. Βενεδίκτου Ἐμπορίου(;) Βαῖοφόρος. γ. Ἅγιον Ὄρος. Μεγίστη Λαύρα. Κοιμητηριακὸ παρεκκλήσι. Εἰκόνα με παράστασις τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἁγ. Ἀθανασίου. Λεπτομέρεια.



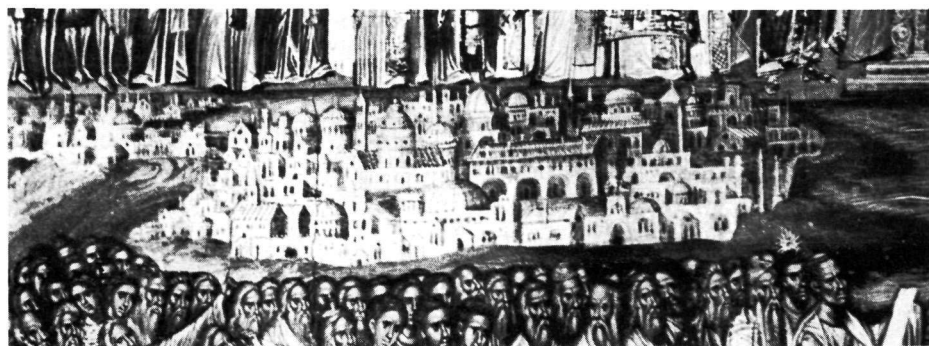


Βενετία. Ἑλληνικὸ Ἰνστιτούτο Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν. Μουσεῖο εἰκό-  
νων. α. Τὸ κεντρικὸ θέμα τῆς εἰκόνας «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Γ. Κλόντζα. β. Λεπτομέρεια  
ἀπὸ τὴν ἴδια εἰκόνα.

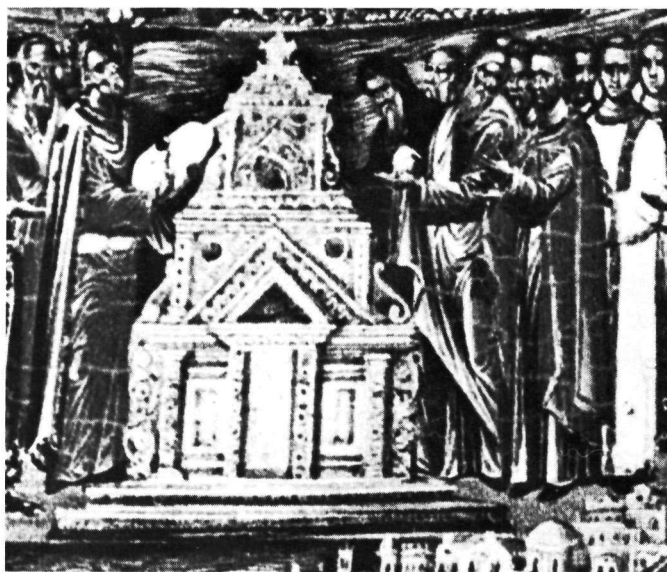




α. Βενετία. Μαρκιανή Βιβλιοθήκη. Παράσταση του μυθικού βασιλιά Δάν της 'Ιερουσαλήμ (φ. 174v), από τὸν εἰκονογραφημένο κώδικα τοῦ Γεωργίου Κλόντζα. Λεπτομέρεια. β. Βενετία. Gallerie dell' Accademia. Gentile Bellini, ἡ λιτανεὶα τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (1496). Λεπτομέρεια. γ. Χαραγμένο σχέδιο τοῦ Cesare Vacellio (1590) με παράσταση τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς αὐλῆς τοῦ Palazzo Ducale τῆς Βενετίας.



α. Λεπτομέρεια από την εικόνα «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς Βενετίας ὡς «οὐράνιας Ἱερουσαλήμ». β. Bernhard Breydenbach, *Peregrinationes in terram sanctam*, Magonza 1486. Ξυλογραφία τοῦ Erhard Reuwich με παράσταση τῆς Βενετίας. Λεπτομέρεια. γ. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὴν εἰκόνα «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς Βενετίας ὡς «οὐράνιας Ἱερουσαλήμ».



α. Bernhard Breydenbach, *Peregrinationes in terram sanctam*, Magonza 1486. Ξυλογραφία του Erhard Reuwich με παράσταση της Βενετίας. Λεπτομέρεια. β. Λεπτομέρεια από την εικόνα «Ἐπὶ Σοὶ χαίρει» τοῦ Γεωργίου Κλόντζα με παράσταση τῆς πρόσοψης τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἀρκαδίου (1587).