

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 34 (2013)

Δελτίον ΧΑΕ 34 (2013), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Τίτου Παπαμαστοράκη (1961-2010)



Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620)

Αγορίτσα ΤΣΕΛΙΓΚΑ-ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.1720](https://doi.org/10.12681/dchae.1720)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΕΛΙΓΚΑ-ΑΝΤΟΥΡΑΚΗ Α. (2013). Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 34, 215–226. <https://doi.org/10.12681/dchae.1720>

ΕΝΑ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΑΠΑΞ ΣΤΗΝ ΑΨΙΔΑ ΤΟΥ ΙΕΡΟΥ ΒΗΜΑΤΟΣ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΤΕΣΣΑΡΑΚΟΝΤΑ ΣΤΑ ΧΡΥΣΑΦΑ ΛΑΚΩΝΙΑΣ (1620)*

Στην αψίδα των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Γεώργιος Μόσχος πρωτοτυπεί εικονογραφικά στην εντοίχια μεταβυζαντινή ζωγραφική, με την απεικόνιση της τέλεσης της Ουράνιας Λειτουργίας ενώπιον ενός ζωγραφισμένου τέμπλου. Με τον τρόπο αυτόν, αφενός καταδεικνύεται η εικονογραφική επιρροή που δέχεται ο Μόσχος από θεματικά ανάλογα χειρόγραφα και εικόνες του έσοχου Γεωργίου Κλόντζα και αφετέρου διαφαίνεται η πρόθεσή του για την ανανεωμένη, εικονογραφικά, διατύπωση των ορθόδοξων δογμάτων, μέσα στα πλαίσια του σύγχρονου θρησκευτικού ανταγωνισμού Ανατολής και Δύσεως.

In the apse of the Holy Forty Martyrs at Chrysafa, Georgios Moschos' depiction of the celebration of the Heavenly Liturgy in front of a painted altar-screen is an iconographic innovation in post-Byzantine wall painting. On the one hand, it indicates that Moschos was influenced by the manuscripts and icons with analogous themes created by the exceptional artist Georgios Klontzas. On the other hand, it is evident that Moschos' intention was to renew the formulation of Orthodox dogmas within the context of the contemporary religious rivalry between East and West.

Το καθολικό των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας ανήκει στον αρχιτεκτονικό τύπο του τρίκογχου σύνθετου εγγεγραμμένου σταυροειδούς ναού με τρούλο, με δύο πλευρικές κόγχες και νάρθηκα¹ και διακοσμήθηκε το 1620 από το Ναυπλιέα ζωγράφο Γεώργιο Μόσχο².

Το μεγάλων διαστάσεων καθολικό φέρει πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, που περιλαμβάνει ποικίλους κύκλους και σκηνές³.

Μια από τις πιο ενδιαφέρουσες, εικονογραφικά και ερμηνευτικά, παραστάσεις συγκαταλέγεται στον ευχαριστιακό-λειτουργικό κύκλο. Πρόκειται για τη Λειτουργία

Λέξεις κλειδιά

Μεταβυζαντινή περίοδος, 1620 μ.Χ., Χρύσαφα Λακωνίας, παράσταση Αγγελικής Λειτουργίας, ζωγραφισμένο τέμπλο.

Keywords

Post Byzantine period, AD 1620, Chrysafa, Lakonia, representation of the Angelic Liturgy, painted altar screen.

* Ευχαριστώ από καρδιάς την αγαπημένη μου δασκάλα Ελένη Δηληγιάννη Δωρή για τις παρατηρήσεις και υποδείξεις της, καθώς και τον αγαπητό φίλο και συνάδελφο Γεώργιο Τσιμπούνη για την προσεκτική ανάγνωση της εργασίας.

¹ Για τον τύπο, τα χαρακτηριστικά, τη γένεση και την προέλευσή του, βλ. Σ. Β. Μαμαλούκος, *Το καθολικό της μονής Βατοπεδίου. Ιστορία και αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2001, 138-152, με την παλαιότερη βιβλιογραφία. Για τη χρήση του τύπου κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, βλ. Σ. Βογιατζής, *Συμβολή στην ιστορία της εκκλησιαστικής αρχιτεκτονικής της κεντρικής Ελλάδος κατά το 16ο αιώνα. Οι μονές του Αγίου Βησσαρίωνος (Δούσικο) και του Οσίου Νικάνορος (Ζάβορδα)*, Αθήνα 2000, 123-Α. Καραμπερίδη, *Η μο-*

νή Πατέρων και η ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων, Ιωάννινα 2009, 47 κ.ε., με παλαιότερη βιβλιογραφία.

² Για το έργο, ενυπόγραφο και αποδιδόμενο, των αδελφών Μόσχων, βλ. Α. Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών και οι Ναυπλιείς αδελφοί ζωγράφοι Δημήτριος και Γεώργιος Μόσχος. Προσέγγιση στο έργο του εργαστηρίου και η θέση του στη μεταβυζαντινή ζωγραφική της Πελοποννήσου του 17ου αι. (διδασκαρική διατριβή)*, Αθήνα 2011 (στο εξής: Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών*).

³ Βλ. σχετικά στο ίδιο, 208 κ.ε., 223 κ.ε.



Εικ. 1. Λακωνία, Χρύσαφα, καθολικό Αγίων Τεσσαράκοντα. Αποψη της κεντρικής αψίδας του Ιερού Βήματος. Διακρίνονται η Κοινωνία των Αποστόλων, η Αγγελική Λειτουργία και ο λειτουργικός ύμνος «Επί Σοι Χαίρει» (προσωπικό αρχείο).

γία των Αγγέλων⁴ (Εικ. 1-2) που ιστορείται στην τρίτη καθ' ύψος ζώνη του ημικυλίνδρου της κεντρικής αψίδας του Ιερού Βήματος, ενώ εκτείνεται και σε τμήμα του βόρειου και νότιου τοίχου στον ίδιο χώρο (Εικ. 3-4).

Η παράσταση απεικονίζεται, ήδη, αρκετά συχνά από την παλαιολόγια περίοδο⁵ και γνωρίζει μεγάλη διάδοση από το 16ο αιώνα κ.ε. Ο χώρος, όπου συνήθως ιστο-

ρείται, είναι το Ιερό, αλλά ενίοτε απαντά και στον τρούλο. Στα έργα της παλαιολόγιας περιόδου ο Κύριος⁶ αποδίδεται μόνο μια φορά κάτω από το κιβώριο της Αγίας Τράπεζας, ενώ τη μεταβυζαντινή περίοδο συνήθως δύο, όταν δηλαδή ξεπροβοδίζει και όταν υποδέχεται την αγγελική πομπή⁷.

Ο Γεώργιος αποδίδει στους Αγίους Τεσσαράκοντα μια

⁴ Για τη συγκεκριμένη σκηνή, βλ. στο ίδιο, 276 κ.ε., με την παλαιότερη βιβλιογραφία και εικ. 87β, 88α 89β, σχέδ. 5Α, αριθ. 4 και εικ. 127α β, σχέδ. 6Α, αριθ. 5, πίν. Η'.

⁵ Πρβλ. τη σκηνή π.χ. στο Lesnovo και στη μονή Marko (G. Millet T. Velmans, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, et Monténégro)*, τ. IV, Παρίσι 1969, πίν. 6.13 και πίν. 77.147 148 και πίν. 78.149 150, αντίστοιχα), καθώς και στην Πεοβλεπτο του Μυστρά (M. Chatzidakis, *Mystras*, Athens 1981, εικ. 49).

⁶ Για τον Χριστό ως Μέγαλο Αρχιερέα, βλ. Τ. Παπαμαστοράκης,

«Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα», *ΔΧΑΕ ΙΖ'* (1993 1994), 67 78, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁷ Για την εικονογραφική εξέλιξη και την ερμηνεία της σκηνής, βλ. Ι. Βιταλιώτης, «Η Βυζαντινή Θεία Λειτουργία. Εξέλιξη και δομή», *Ιεροτελεστία και πίστη. Βυζαντινή Τέχνη και Θεία Λειτουργία*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1999, 30 47· Τ. Παπαμαστοράκης, *Ο διάκοσμος του τρούλου των ναών της παλαιολόγιας περιόδου στη Βαλκανική Χερσόνησο και την Κύπρο*, Αθήνα 2001, 135 κ.ε.· Ξ. Προεστάκη, *Ο Δημήτριος Κακαβάς και η ζωγραφική του ιερού στο καθολικό της μονής της Παναγίας στη Μαλεσίνα. Συμβολή*



Εικ. 2. Λακωνία, Χρύσαφα, καθολικό Αγίων Τεσσαράκοντα. Αγγελική Λειτουργία. Το τέμπλο με την Ωραία Πύλη και την υποδοχή των Τιμίων Δώρων. Διακρίνεται τμήμα από τον φωτοστέφανο του Χριστού και τα αρχικά του, τμήμα από τα φτερά και το ένδυμα του πρώτου προσφέροντος αγγέλου και σχεδόν ολόκληρος ο επόμενος άγγελος-διάκονος (προσωπικό αρχείο).

πολυπληθή παράσταση (Εικ. 1-4)⁸, ακολουθώντας αρκετά πιστά το πρότυπο της μονής των Φιλανθρωπηνών⁹, στο οποίο προσθέτει και ένα μοναδικό για την εντοίχια μεταβυζαντινή πορεία της σκηνής εικονογραφικό στοιχείο, δηλαδή ένα ζωγραφισμένο σύγχρονο τέμπλο. Μπροστά σε αυτό τοποθετείται η πολυμελής ουράνια πομπή, χωρισμένη σε δύο ισάριθμους ομίλους

προσώπων, αποτελούμενους συνολικά: α) από 22 αγγέλους-διακόνους, β) από δύο τετράμορφα, στα άκρα των δύο τμημάτων της, γ) από δέκα ιπτάμενα χερουβίμ, με ριπίδια στα χέρια και τέλος, δ) από τέσσερις φτερωτές κεφαλές αγγέλων.

Στο αριστερό (όψη θεατού) σκέλος της πομπής, της αποστολής των Τιμίων Δώρων, διακρίνεται και ο μετωπι-

στη μελέτη του έργου των ζωγράφων Κακαβά (Θεοδοσίου, Μαρίνου, Δημητρίου και Θεοδούλου), Αθήνα-Ιωάννινα 2004, 113 κ.ε., όπου και άλλα παραδείγματα και Ν. Γκιολές, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος*, Αθήνα 2009, 106-107, όπου και εκτενέστατη βιβλιογραφία, ιδιαίτερα σημ. 523. Πρβλ. Σ. Προεστάκη, *Οι ζωγράφοι Κακαβά. Συμβολή στη μεταβυζαντινή εντοίχια ζωγραφική του Νότιου Ελλαδικού*

χώρου (16ος-17ος αι. μ.Χ.), Αθήνα 2012, 40 κ.ε.

⁸ Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών*, εικ. 87β, 88α β, 89β (Αγιοι Τεσσαράκοντα), 127α β, 128β, 129α (Άγιος Νικόλαος Καρούας).

⁹ Μ. Αχεμιάστου Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της Μονής των Φιλανθρωπηνών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004, εκ. 37-38.



Εικ. 3. Λακωνία, Χρύσαφα, καθολικό Αγίων Τεσσαράκοντα. Αγγελική Λειτουργία. Τμήμα από την πομπή των αγγέλων-διακόνων κατά την υποδοχή από τον Χριστό των Τιμίων Δώρων στην Ωραία Πύλη (προσωπικό αρχείο).

κός άγγελος που ξετυλίγει το λειτουργικό «αέρα», αμέσως μετά τους αγγέλους που μεταφέρουν τον επιτάφιο με το μικροσκοπικό Χριστό (Εικ. 3-4). Στο δεξί τμήμα της πομπής, της υποδοχής των Τιμίων Δώρων, ιδιαίτερα ξεχωρίζει ο ένας από τους δύο προσφέροντες τα Τίμια Δώρα αγγέλου (δεξιά) που φέρει στους ώμους και τον επιτάφιο (Εικ. 1-2).

Ελάχιστα ίχνη σώζονται από τη μορφή του Χριστού-Μεγάλου Αρχιερέα, ενώ διακρίνονται και τα συνοδευτικά της μορφής αρχικά γράμματα IC XC. Την ίδια καταστροφή παρουσιάζει και ο πρώτος της πομπής της παράδοσης των Τιμίων Δώρων άγγελος λόγω της διάνοιξης φωτιστικών θυρίδων. Όλη η πομπή, και στα δύο της μέρη, τοποθετείται μπροστά σε ζωγραφιστό τέμπλο,

γεγονός που αποτελεί και την εικονογραφική πρωτοτυπία του Μόσχου. Η μορφή του Χριστού ήταν τοποθετημένη κάτω από την Ωραία Πύλη και την πύλη της πρόθεσης του ζωγραφισμένου αυτού τέμπλου, ενώ διατηρούνται και ίχνη από το υπέρθυρο της πύλης και του διακονικού, παρά τη διάνοιξη και εκεί παραθύρου. Με βάση τα σωζόμενα ίχνη, καθώς και την ανάλογη σκηνή του Γεωργίου στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς Αρκαδίας (1638) και παρά την εκεί απουσία του τέμπλου, φαίνεται ότι ο Χριστός ήταν αυτός που θυμιάτιζε και όχι οι άγγελοι, ακολουθώντας τα πρότυπα της Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας¹⁰. Η συγκεκριμένη απεικόνιση αποδίδει εύγλωττα το λειτουργικό τυπικό της Μεγάλης Εισόδου¹¹.

¹⁰ Βλ. Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της Μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Τρίκαλα 1997, 61 και σημ. 49. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος επαναλαμβάνεται σε μια σειρά μνημείων του ευρύτερου ηπειρωτικού χώρου του 17ου αιώνα, που σχετίζονται με τη Σχολή της βορειοδυτικής Ελλάδας. Πρβλ. π.χ. τους ναούς Κοίμησης Θεοτόκου Ελαφότοπου (1646) και Προφήτη Ηλία Τυρνάβου, καθώς και τη μονή Μεταμόρφωσης Δρυόβουνου, βλ. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, 68 69 και Ι. Χουλιαράς, *Η εντοχία θρησκευτική ζωγραφική του 16ου και 17ου αιώνα στο δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009, 53 και εικ. 125, 129, 264 266, 292 295.

¹¹ Βλ. Π. Τρεμπέλας, *Αί Τρεῖς Λειτουργίαι αἱ κατὰ τοὺς ἐν Ἀθή-*

ναι κώδικας, Ἀθήνα 1935, 87. J. Stefanescu, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Βρυξέλλες 1936, 64 κ.ε. και C. Walter, *Art and Ritual of Byzantine Church*, Λονδίνο 1982, 217 κ.ε. Πρβλ. R. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostome*, Ρώμη 1978², 101. Για την εικονογραφία της σκηνής πρβλ. Τ. Τσοπάνης, *Η Μεγάλη Εἴσοδος στην εικονογραφία*, Θεσσαλονίκη 1997, 62 100. Γενικότερα, για το συμβολισμό των τμημάτων της Θείας Λειτουργίας, τη χρήση και τη σημασία των λειτουργικών σκευών και των Τιμίων Δώρων, βλ. τα άρθρα στον τόμο *Το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων* (Θεσσαλονίκη, 14 17 Οκτωβρίου 2001), Αθήνα 2004.



Εικ. 4. Λακωνία, Χρύσαφα, καθολικό Αγίων Τεσσαράκοντα. Αγγελική Λειτουργία. Τμήμα από την πομπή των αγγέλων-διακόνων κατά την αποστολή των Τιμίων Δώρων από τον Χριστό από την πρόθεση προς την Ωραιά Πύλη (προσωπικό αρχείο).

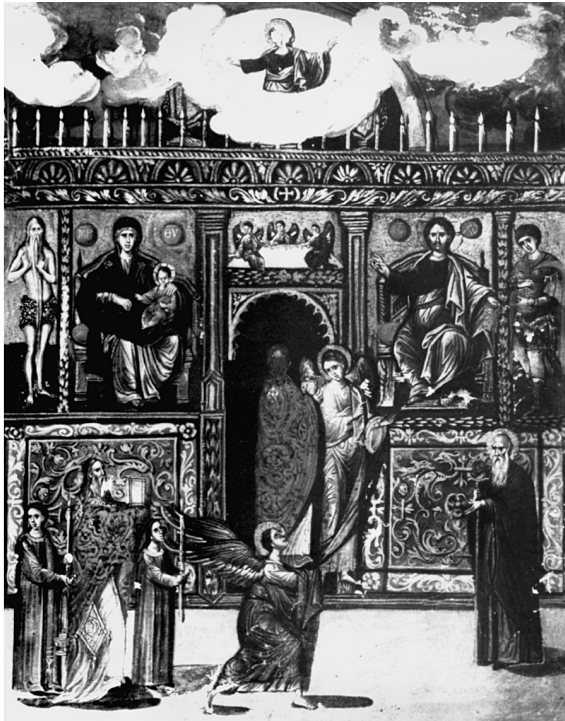
Το τέμπλο της παράστασης χωρίζεται σε τρεις ζώνες¹² (Εικ. 1-2). Στην κατώτερη τα διάκενα μεταξύ των κιώνων καλύπτει ωραιότατη ποδέα από μπροκάρ χρωματιστό ύφασμα, διακοσμημένο με μονόχρωμο φυτικό κόσμημα. Στη μεσαία ζώνη τοποθετούνται οι δεσποτικές εικόνες. Διακρίνονται αριστερά της Ωραιάς Πύλης η Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα και οι ιεράρχες Νικόλαος και Ιωάννης ο Χρυσόστομος. Δεξιά της Ωραιάς Πύλης εικονίζεται ο Χριστός, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και αταύτιστος ιεράρχης. Οι μορφές συνοδεύονται από τα αρχικά των ονομάτων τους. Την τελευταία, υψηλότερη ζώνη του τέμπλου αποτελούν τα εικονίδια της Μεγάλης Δέησης, με το τρίμορφο και με τους αποστόλους κάτω από πλαίσια με αχιβαδωτή επίστεψη. Μεταξύ των τμημάτων

της ποδέας, των δεσποτικών εικόνων και των εικονιδίων της Μεγάλης Δέησης τοποθετούνται υπόλευκοι κιονίσκοι με κιονόκρανα, σε μορφή λεοντοκεφαλής. Η σκηνή της Αγγελικής Λειτουργίας είναι συνήθης στα πελοποννησιακά μνημεία του 17ου αιώνα¹³. Πουθενά, όμως, δεν επαναλαμβάνεται η εικονογραφική διατύπωση των Αγίων Τεσσαράκοντα, στην οποία η Αγγελική Λειτουργία τελείται μπροστά από ένα τέμπλο ενός σύγχρονου ναού.

Αναφορικά με την εικονογραφική λεπτομέρεια του τέμπλου το πρότυπο του Γεωργίου Μόσχου, με βάση τα σημερινά δεδομένα, πρέπει να αναζητηθεί σε χειρόγραφα και φορητές εικόνες, καθώς δεν υπάρχει ανάλογο προηγούμενο στην εντοίχια ζωγραφική.

¹² Η τριμερής καθ' ύψος διαίρεση και οι μικρές του διαστάσεις, καθώς και ο διάκοσμος του παραπέμπουν σε κρητικά και πατριακά τέμπλα του 16ου-17ου αιώνα, βλ. σχετικά Χ. Κουτελάκης, *Ενλόγυτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα Γιάννα 1986, 50 κ.ε., με την παλαιότερη βιβλιογραφία και παραδείγματα.

¹³ Για τη σκηνή, γενικά, που απαντά και στον Άγιο Νικόλαο Καρυσά Αρκαδίας (1638, Γ. Μόσχος), καθώς και στη Θεοτόκο Πορετσού Αχαΐας (1614) και στους Αγίους Αποστόλους Σελλιάνας Κορινθίας (1621, αμφότερα αποδιδόμενα στους Μόσχους έργα), βλ. Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμναλών*, 276 κ.ε. με αναφορά περισσότερων παραδειγμάτων.



Εικ. 5. Κώδικας Vat. gr. 2137 (περ. 1600), fol. 5r. Η απεικόνιση της Μικρής Εισόδου (Βοκοτόπουλος, «Οί μικρογραφίες» (υποσημ. 14), εικ. 5).



Εικ. 6. Κώδικας Vat. gr. 2137 (περ. 1600), fol. 8r. Η Μεγάλη Είσοδος (Βοκοτόπουλος, «Οί μικρογραφίες» (υποσημ. 14), εικ. 7).

Αναφέρομαι συγκεκριμένα σε έντεκα μικρογραφίες χειρογράφων και σε δύο φορητές εικόνες. Οι τρεις από τις έντεκα μικρογραφίες προέρχονται από τον κώδικα Cl.VII.22 της Μαρκιανής Βιβλιοθήκης της Βενετίας και οι υπόλοιπες από τον κώδικα Vat. gr. 2137 (περ. 1600, Εικ. 5-7) και όλες αποδίδονται με βεβαιότητα στον έξοχο Γεώργιο Κλόντζα (μνείες 1540-1608);¹⁴ Ιδιαίτερα στις μικρογραφίες του Βατικανού κώδικα gr. 2137 εικονογραφείται ένα άγνωστο όραμα, σχετιζόμενο άμεσα με τη Θεία Λειτουργία και τη μετατροπή των Τιμίων Δώρων σε «σώμα και αίμα Κυρίου». Και οι οκτώ σκηνές

εκτυλίσσονται στο εσωτερικό μιας σύγχρονης εκκλησίας, οι πέντε μπροστά στο τέμπλο και οι υπόλοιπες τρεις μέσα στο Ιερό Βήμα, μπροστά στην Αγία Τράπεζα¹⁵.

Στον Γεώργιο Κλόντζα αποδίδεται, επίσης, με βεβαιότητα φορητή εικόνα στην Παλαιά Μητρόπολη στο Σεράγεβο¹⁶ (Εικ. 8). Ο συγκεκριμένος πίνακας διαιρείται σε τρεις ζώνες¹⁷. Η ανώτερη, που αποδίδει τα ουράνια, και η κατώτερη, που εικονίζει την κόλαση, παραπέμπουν σε παραστάσεις Δευτέρας Παρουσίας. Στη μεσαία ζώνη παρουσιάζεται το εσωτερικό μιας σύγχρονης εκκλη-

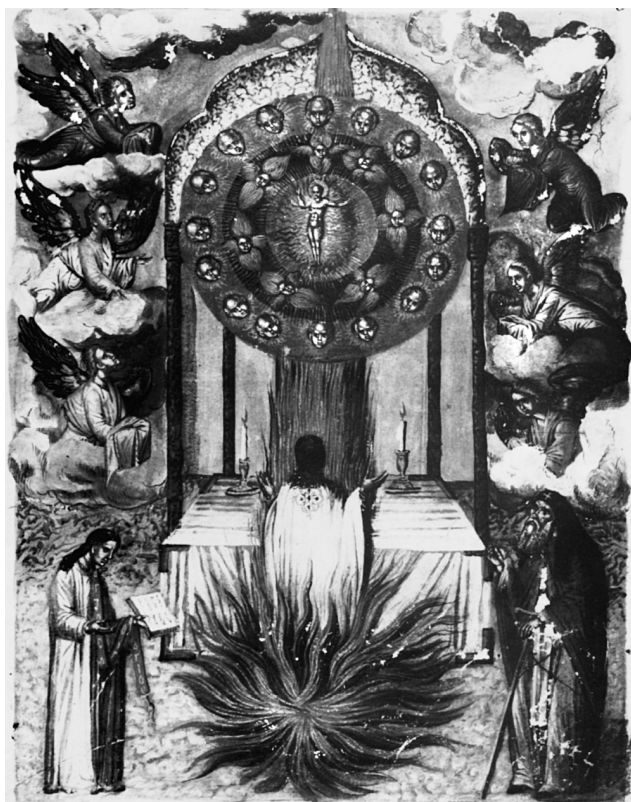
¹⁴ Για το Μαρκιανό κώδικα, βλ. Α. Παλιούρας, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540ci-1608) και αί μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, Αθήναι 1977, 28-58. Για τον κώδικα Vat. gr., βλ. Π. Βοκοτόπουλος, «Οί μικρογραφίες ενός κρητικού χειρογράφου του 1600», *ΔΧΑΕ Π'* (1985-1986), 191-208. Και για τα δύο χειρογραφα πρβλ. ο ίδιος, «Μιά άγνωστη κρητική εικόνα στὸ Σεράγεβο», *ΔΧΑΕ ΙΒ'* (1984), 383-397, ιδιαίτερα 392 κ.ε. και σημ. 13, όπου βιβλιογραφία για τον Γ. Κλόντζα.

¹⁵ Για τις εκδόσεις του κεμενού αυτού, βλ. Βοκοτόπουλος, «Οί μι-

κρογραφίες», ό.π., 191, σημ. 1. Ανάλυση των μικρογραφιών, βλ. στο ίδιο, 196 κ.ε. και εικ. 3-10.

¹⁶ Βοκοτόπουλος, «Άγνωστη εικόνα», ό.π., 383-397. Ο. Γκράτζιου, «Η εικόνα του Γεώργιου Κλόντζα στο Σεράγεβο και τα επάλληλα επίπεδα των σημασιών της», *ΔΧΑΕ ΙΔ'* (1987-1988), 9-32.

¹⁷ Ουσιαστικά πρόκειται για δύο ζώνες, καθώς τα ουράνια συμπερνούνται με τα επίγεια χωρίς σαφή διαχωρισμό, σε αντίθεση με την κόλαση, που καθορίζεται με ευκρίνεια, βλ. παραπάνω, υποσημ. 16.



Εικ. 7. Κώδικας Vat. gr. 2137 (περ. 1600), fol. 9r. Η μετατροπή των Τιμίων Δώρων σε «σώμα και αίμα Κυρίου» (Βοκοτόπουλος, «Οι μικρογραφίες» (υποσημ. 14), εικ. 8).

σίας¹⁸. Αποδίδονται με ακρίβεια το τέμπλο, ο ιερέας στην Ωραία Πύλη, ο ιεροκήρυκας στον άμβωνα και το συγκεντρωμένο ποίμνιο, χωρισμένο σε δύο ομάδες. Μπροστά τους τοποθετούνται επαίτες που ζητούν ελεημοσύνη. Ζωγραφιστό, επίσης, σύγχρονο τέμπλο με τις διαβαθμίσεις του (ζώνη θωρακίων, δεσποτικών εικόνων, επιστύλιο και πυραμίδα με λυπηρά), μπροστά από το οποίο τοποθετούνται ανάπηροι και ζητιάνοι, αποδίδεται και σε εικονίδιο από πίνακα του Εμμανουήλ Λαμπάρδου με θέμα τον άγιο Μηνά και σκηνές του βίου του (αρχές 17ου αι.)¹⁹.

¹⁸ Εσωτερικό ναού απεικονίζεται και σε εικόνα του Ιωάννη Απακά με θέμα το ναό του Σολομώντα (16ος αι.), καθώς και σε εικόνα του ίδιου ή του Εμμανουήλ Τζανφουρνάρη με θέμα την Περιτομή του Χριστού, αμφότερες στο Μουσείο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βενετίας (τέλη 16ου αρχές 17ου αι.). Βλ. αντίστοιχα, Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τοῦ Ἁγίου Γεωργίου τῶν Ἑλλήνων καὶ τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἰνστιτούτου*, Βενετία 1975, εικ. 70 80 και 65.



Εικ. 8. Σεράγεβο. Παλαιά Μητρόπολη. Η εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα (Βοκοτόπουλος, «Άγνωστη εικόνα» (υποσημ. 14), εικ. 1. Πρβλ. Γκράτζιου (υποσημ. 16), εικ. 1).

Ιδιαίτερα αξίζει να σταθούμε στις μικρογραφίες του Βατικανού κώδικα gr. 2137 (περ. 1600) και στην εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα, με το έργο του οποίου ο Γεώργιος Μόσχος εμφανίζεται εξοικειωμένος και σε άλλες σκηνές στο ίδιο μνημείο²⁰. Τόσο οι μικρογραφίες όσο και η φορητή εικόνα είναι σημαντικές για την ερμηνεία και της δικής μας σκηνής καθώς εντάσσονται στο ίδιο θρησκευτικό και πνευματικό κλίμα της περιόδου. Ειδικότερα, η παράσταση της φορητής εικόνας κατά τους μελετητές της φέρει πολλαπλά επίπεδα ερμηνειών²¹. Σε πρώτο επίπεδο τονίζει τη σημασία της ελε-

¹⁹ Στο ίδιο, εικ. 54. Έγχρωμο πίνακα, βλ. Μ. Μανούσικας Ά. Παλιούρας, *Ὁδηγὸς τοῦ Μουσείου τῶν Εἰκόνων καὶ τοῦ Ναοῦ τοῦ Ἁγ. Γεωργίου*, Βενετία 1976, πίν. Ι και σ. 31, αριθ. 31.

²⁰ Για το συγκεκριμένο θέμα ετοιμάζω σχετική μελέτη. Πρόχειρα βλ. Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονῆς της Θεοτόκου Αιμυαλῶν*, 319 κ.ε.

²¹ Γκράτζιου, ό.π. (υποσημ. 16).

μοσύνης και γενικότερα των καλών πράξεων για τη σωτηρία των χριστιανών²². Παράλληλα, όμως, τονίζει τον ουσιαστικό, μεσολαβητικό ρόλο της Εκκλησίας για τη σωτηρία των πιστών, όχι ως αφηρημένης ιδέας ή ως απλής συγκέντρωσης χριστιανών, αλλά ως πραγματικού καθιδρύματος και θεσμού. Η εν λόγω εικόνα φιλοτεχνείται, υπό την επιρροή της εκκλησιαστικής κηρυγματικής, σε μια περίοδο (16ος-17ος αι.) έντονης θεολογικής πολεμικής μεταξύ Μεταρρυθμισής και Αντιμεταρρυθμισής, στην οποία δεν μένει αμέτοχη ούτε η ορθόδοξη Εκκλησία, όπως θα δούμε παρακάτω.

Το ίδιο κλίμα, κατά την προσωπική μου άποψη, απηχούν και οι μικρογραφίες του Βατικανού κώδικα gr. 2137²³ (περ. 1600), όπου και παρατηρείται η ίδια «συμπλοκή» και συμμετοχή των ουρανίων δυνάμεων στο λειτουργικό μυστήριο της επίγειας Εκκλησίας. Ιδιαίτερα τονίζεται η πραγματική παρουσία του Χριστού κατά τη μετατροπή του οίνου και του άρτου σε «αίμα και σώμα Κυρίου», καθώς και η συμμετοχή και των ουρανίων δυνάμεων στο επίγειο λειτουργικό τυπικό της Μικρής και Μεγάλης Εισόδου των Τιμίων Δώρων. Οι συγκεκριμένες μικρογραφίες εμφανίζουν μια σχεδόν άμεση νοηματική σύνδεση με την παράστασή μας. Και μολοντί ο Γεώργιος Μόσχος δεν τις αντιγράφει πιστά, εντούτοις είναι εμφανές ότι είχε υπ' όψιν του είτε το ίδιο είτε παρόμοιο εικονογραφημένο χειρόγραφο, το οποίο και προσάρμοσε στα δογματικά ζητούμενα των μοναχών της μονής των Αγίων Τεσσαράκοντα.

Είναι γνωστό ότι η παράσταση της Αγγελικής Λειτουργίας συνδέεται πρωτίστως με την ουσιαστικότερη ίσως δογματική διαφορά μεταξύ Ορθοδόξων και Λατίνων εν γένει, που αφορά στη φύση των Τιμίων Δώρων, πριν, κατά και μετά τη Θεία Λειτουργία, το θέμα δηλαδή της μετατροπής τους από απλό άρτο και οίνο σε «σώμα και αίμα Χριστού». Η δογματική αυτή διαφορά επανέρχεται στην επικαιρότητα τη μεταβυζαντινή περίοδο, με ιδιαίτερη ένταση, λόγω της «έριδας περί Μετουσιώσεως», αλλιώς γνωστής ως «Transsubstantiatio», που κορυφώνεται κατά τους 16ο-17ο αιώνες και συνταράσσει Ανατολή και Δύση. Η εν λόγω έριδα σχετίζεται άμεσα

με τις δογματικές αντιπαράθεσεις Μεταρρυθμιστών και Αντιμεταρρυθμιστών, στις οποίες εμπλέκονται και οι Ορθόδοξοι²⁴, με σημαντικότερες προσωπικότητες αυτές των οικουμενικών πατριαρχών Ιερεμία Β' του Τρανού και Κυρίλλου Λούκαρι.

Σαφώς η απόδοση της Ουράνιας Λειτουργίας από τον Γεώργιο Μόσχο χωρίς την εικονογραφική λεπτομέρεια του τέμπλου, δεν πρωτοτυπεί ούτε εικονογραφικά ούτε θεολογικά. Εικονογραφικά δηλαδή ακολουθεί, όπως είδαμε, τα πρότυπα της Σχολής της βορειοδυτικής Ελλάδας, ενώ θεολογικά εκφράζει την καθιερωμένη δογματική θέση των Ορθοδόξων, ήδη από τη βυζαντινή εποχή, που αφορά στην πραγματική παρουσία του Κυρίου κατά την τέλεση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας, αλλά και στην πραγματικότητα της μετατροπής των Τιμίων Δώρων σε σώμα και αίμα Χριστού. Η τελευταία όμως αυτή δογματική θέση αποτελεί ουσιαστικά και το επίκεντρο της αντιπαράθεσης στην «έριδα περί Μετουσιώσεως», γεγονός που επικαιροποιεί και τη σπουδαιότητα της απεικόνισης της Αγγελικής Λειτουργίας. Η παράσταση της λιτανευτικής πομπής των αγγέλων-διακόνων και της μεταφοράς των Τιμίων Δώρων από την πρόθεση στο κυρίως Ιερό Βήμα από μόνη της σχετίζεται άμεσα με την «Ευχή της Προσκομιδής» (μετατροπή άρτου και οίνου σε «σώμα και αίμα Χριστού») και γενικά με τον «κανόνα» της Θείας Λειτουργίας.

Μέσα στα πλαίσια λοιπόν αυτής της αντιπαράθεσης «περί Μετουσιώσεως» εντάσσεται προφανώς και η πρωτοτυπία του Γεωργίου Μόσχου να τοποθετήσει την τέλεση της Ουράνιας Λειτουργίας μπροστά σε ολόκληρο τέμπλο σύγχρονης εκκλησίας. Ο ζωγράφος μας επιχειρεί με τον τρόπο αυτό να αισθητοποιήσει με μεγαλύτερη σαφήνεια την πραγματικότητα και ενότητα του υπερχρονικώς τελούμενου μυστηρίου με το αντίστοιχο στο ιστορικό γίνεσθαι και τον ανθρώπινο χωρόχρονο. Υπογραμμίζεται, δηλαδή, η πραγματική παρουσία του Χριστού ως θύτη-επισκόπου αλλά και ως θυόμενου-«σώματος και αίματος Κυρίου» στην τέλεση κάθε Θείας Λειτουργίας στη γη.

Παράλληλα, με την παρουσία του Χριστού κάτω από

²² Βλ. Ι. Καρμύρης, *Ορθοδοξία και Προτεσταντισμός*, τ. 1, Άθινα 1937, 177 κ.ε. Β. Σταυρίδης, *Ιστορία του Οικουμενικού Πατριαρχείου*, Άθινα 1967, 32 κ.ε.

²³ Οι μικρογραφίες έχουν περιγραφεί, δεν έχουν όμως ερμηνευθεί, βλ. Βοχοτόπουλος, «Οι μικρογραφίες», ό.π. (υποσημ. 14).

²⁴ Βλ. Ν. Τζιφάκης, *Η περί Μετουσιώσεως (Transsubstantiatio) εὐχαριστιακὴ ἔρις. Συμβολὴ εἰς τὴν ὀρθόδοξον περὶ Μεταβολῆς διδασκαλίαν τοῦ ΙΖ' αἰῶνος*, Άθήνα 1977, ιδιαίτερα 65 κ.ε. όπου

για τους 16ο και 17ο αιώνες. Χ. Γιανναράς, *Ορθοδοξία καὶ Δύση στὴ Νεώτερη Ελλάδα*, Άθήνα 1992, 137 κ.ε. Πρβλ. τη σύνθεση του Ραφαήλ στην αίθουσα Della Signatura του Βατικανού (1509-1511), με τίτλο Disputa del Sacramento, βλ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινὴ Ζωγραφικὴ. Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος* (κείμενα επιμέλεια Δ. Τριανταφυλλόπουλος), Άθήνα 2002, 246 κ.ε., με βιβλιογραφία.

τις πύλες του τέμπλου ως επισκόπου-θύτη νομιμοποιείται και ο ρόλος του επισκόπου ως διαδόχου του Χριστού²⁵, καθώς και ο ρόλος της Εκκλησίας ως «Σώματος Χριστού», μέσα στο οποίο διά των μυστηρίων επιτυγχάνεται η σωτηρία²⁶. Κατά τον τρόπο αυτόν αποκαθίσταται και νομιμοποιείται και η έννοια του εκκλησιαστικού θεσμού, που σαφώς αμφισβητείται από τη Μεταρρύθμιση την εν λόγω περίοδο. Έτσι, ο κάθε ιερός ναός που λειτουργείται και στον οποίο εκκλησιάζονται οι πιστοί, καθώς και ολόκληρη η εκκλησιαστική κοινότητα ως θεσμός, αποτελεί τη μοναδική νόμιμη εκπροσώπηση του Θεού στη γη²⁷. Η Ουράνια Λειτουργία, άρα τα ουράνια διαπλέκονται άρρηκτα με τα τελούμενα στην Εκκλησία, όπως αυτή εκφράζεται με το τέμπλο της τοιχογραφίας μας.

Τέλος, η ιδιαίτερη έμφαση στον εικονογραφικό διάκοσμο του τέμπλου, με τις δεσποτικές εικόνες και αυτές της Μεγάλης Δέησης, πιθανώς αποτελούν απόηχους της Συνόδου της Καθολικής Εκκλησίας στο Τριδέντο (Τυρόλο, 1543-1563). Η συγκεκριμένη Σύνοδος σήμανε την έναρξη της Αντιμεταρρύθμισης και συγκλόνισε το χριστιανικό κόσμο. Μεταξύ των διαταγμάτων της τα σπουδαιότερα αφορούν στην αποκατάσταση της τιμής των ιερών εικόνων και της προσκύνησής τους, καθώς και στο διδακτικό ρόλο της τέχνης που συμπληρώνει το κήρυγμα. Σημειωτέον ότι απόηχος της ίδιας συνόδου ανευρίσκεται και σε φορητή εικόνα, αποδιδόμενη και πάλι στον έξοχο Γεώργιο Κλόντζα στην Κοπεγχάγη, με θέμα την Έβδομη Οικουμενική Σύνοδο²⁸.

Το ερώτημα που θέτει το εικονογραφικό άπαξ των

Αγίων Τεσσαράκοντα δεν αφορά μόνο στα πρότυπα της σκηνης και στην ερμηνευτική τους εξήγηση. Εκτείνεται και στο πρόσωπο του εμπνευστή της συγκεκριμένης εικαστικής απόδοσης ενός τόσο διαδεδομένου και καθιερωμένου ευχαριστιακού θέματος.

Αναμφίβολα, ο άνθρωπος που φιλοτέχνησε τη συγκεκριμένη τοιχογραφία, αλλά και ολόκληρο το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού ήταν ο Ναυπλιεύς Γεώργιος Μόσχος, ζωγράφος με καλλιτεχνική παιδεία και επαρκώς μορφωμένος, όπως μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε η καλή ορθογραφία των κτητορικών επιγραφών των έργων που υπογράφει και η αστική του καταγωγή²⁹.

Η υπό εξέταση τοιχογραφία θέτει ερωτήματα για την εξειδικευμένη θεολογική γνώση που απαιτείται από τον Μόσχο αναφορικά με τα δύο μεγάλα θέματα που συγκλονίζουν συνολικά τη χριστιανική οικουμένη, δηλαδή την «έριδα περί Μετουσιώσεως» και τις αποφάσεις της Συνόδου του Τριδέντο. Πιθανή φαντάζει η επιρροή του ζωγράφου από την ιδιαίτερα καλλιεργούμενη ήδη από το 16ο αιώνα εκκλησιαστική κηρυγματική, τόσο στις λατινοκρατούμενες όσο και στις τουρκοκρατούμενες περιοχές³⁰ και η οποία παρουσιάζει ανάλογη θεματική. Δεδομένης της ναυπλιώτικης καταγωγής του Γεωργίου Μόσχου αξιοσημείωτη είναι η εκεί παρουσία και δράση της λόγιας οικογένειας των Μαλαξών και ιδιαίτερος του Νικολάου (β΄ μισό 16ου αι.). Ο Νικόλαος, πρωτοπάπας Ναυπλίου, ασχολείται ιδιαίτερα με την κηρυγματική τόσο εντός του Ναυπλίου όσο και εκτός αυτού³¹. Η δράση του αυτή αποτελεί ένδειξη για την καλλιέργεια αυτού του φιλολογικού είδους στο Ναύπλιο τόσο κατά

²⁵ Βλ. Ί. Δ. Ζηζιούλας, *Η Ένότης της Εκκλησίας εν τη Θεία Εύχαριστία και τῷ Ἐπισκόπῳ κατά τοὺς τρεῖς πρώτους αἰῶνες*, ἐν Ἀθήναις 1965 και Κ. Σκουτέρης, *Ἱστορία Δογμάτων. Ἡ ὁρθόδοξη δογματικὴ παράδοση καὶ οἱ παραχαράξεις της κατά τοὺς τρεῖς πρώτους αἰῶνες*, Ἀθήνα 1998, 483 κ.ε.

²⁶ Σύμφωνα με την Παύλεια Χριστολογία και Εκκλησιολογία, βλ. Σκουτέρης, ὀ.π., 127 κ.ε., ιδιαίτερα 133 136 και 138 141.

²⁷ Βλ. Γκράτζιου, ὀ.π. (υποσημ. 16), 13.

²⁸ Για τη σύνοδο του Τριδέντο και τις αποφάσεις της, βλ. Β. Στεφανίδης, *Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία*, Ἀθήναι 1959², 609 611. Πρβλ. Γκράτζιου, ὀ.π. (υποσημ. 16), 25 κ.ε., με βιβλιογραφία, καθώς και εικ. 6 και σημ. 58, με βιβλιογραφία για την εικόνα της Κοπεγχάγης.

²⁹ Για τη σημασία της αστικής καταγωγής ως προϋπόθεσης παιδείας, βλ. Τούρτα, ὀ.π. (υποσημ. 10), 228 229. Για την οικονομική και πνευματική ανάπτυξη του Ναυπλίου κατά την Α΄ ενετοκρατία και την Α΄ τουρκοκρατία, βλ. Τσέλιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμιναλόν, 7 κ.ε.*, με βιβλιογραφία.

³⁰ Σημαντικό ρόλο για την ανάπτυξη της ορθόδοξης κηρυγματι

κής παίζει η καθολική προπαγάνδα μέσω του Ελληνικού Κολεγίου Ρώμης και της Φλαγγινείου Σχολής Βενετίας, βλ. Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Τὸ Ἑλληνικὸ Κολέγιο τῆς Ρώμης καὶ οἱ μαθητὲς του (1576-1700)*. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μορφωτικῆς πολιτικῆς τοῦ Βατικανοῦ, Θεσσαλονίκη 1980 και Ἀ. Καραθανάσης, *Ἡ Φλαγγινεὶος Σχολὴ τῆς Βενετίας*, Θεσσαλονίκη 1975. Πρβλ. Γκράτζιου, ὀ.π. (υποσημ. 16), 19 κ.ε.

³¹ Για τον Νικόλαο Μαλαξό, που μεταξύ 1522 και 1574 κηρύττει στον Άγιο Γεώργιο των Ελλήνων, βλ. Ἀ. Καραθανάσης, «Ἡ ἐκκλησιαστικὴ ρητορικὴ στὸν Ἅγιο Γεώργιο τῶν Ἑλλήνων τῆς Βενετίας (1534 1788)», *Θησαυρίσματα* 9 (1972), 137 179. Πρβλ. Γκράτζιου, ὀ.π. (υποσημ. 16), 22. Περισσότερα στοιχεία για τον Νικόλαο Μαλαξό και το ἔργο του, βλ. Α. Στρατηγόπουλος, «Ο Νικόλαος Μαλαξός και το ἔργο του (16ος αι.)». Ἐρευνα σε ἐξέλιξη», *Γ΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ἑλλάδος και Κύπρου, αφιερωμένη στη μνήμη του Νίκου Οικονομίδη* (22 24 Σεπτεμβρίου 2000, Πανεπιστημίου πόλη Ρεθύμνου), Ρέθυμνο 2002, Περιλήψεις, 84 86. Σημειωτέον ότι κατά την παραμονή του στον Χάνδακα ο Νικόλαος νοικιάζει την

το 16ο, όσο και κατά τον επόμενο 17ο αιώνα και ενισχύει την πιθανότητα εξοικείωσης και του Γεωργίου Μόσχου, ως ορθόδοξο πιστού, με το φιλολογικό είδος της κηρυγματικής και το θεματολόγιό του.

Αναφορικά με τη Λακωνία την εν λόγω περίοδο, η μονή των Αγίων Τεσσαράκοντα, όντας σταυροπηγιακή από την ίδρυσή της³², με άμεση εξάρτηση από τον οικουμενικό θρόνο και όχι από τον οικείο μητροπολίτη Λακεδαιμονίας ή τον επίσκοπο Βρεσθένης, όπου υπάγονταν και τα Χρύσαφα, φαίνεται πως παίζει σημαντικό ρόλο ως ανθηρό πνευματικό κέντρο, αλλά και συγγραφικό και αντιγραφικό εργαστήριο, ήδη από το β' μισό του 16ου αιώνα. Δεν αποκλείεται λοιπόν ο Βατικανός κώδικας gr. 2137 (περ. 1600), με το μοναχικό όραμα για τη Θεία Λειτουργία ή κάποιο αντίγραφο του ή κάποιο αναλόγου περιεχομένου χειρόγραφο να υπήρχε στο αντιγραφικό εργαστήριο της μονής και το οποίο να έθεσαν στη διάθεση του Γεωργίου Μόσχου οι ίδιοι οι μοναχοί, ως πηγή έμπνευσης για την απόδοση της υπό εξέταση παράστασης.

Αναφέραμε προηγουμένως την αντιπαράθεση Μεταρρύθμισης και Αντιμεταρρύθμισης γύρω από τη φύση των Τιμίων Δώρων. Την έριδα αυτή, ιδιαίτερα κατά την περίοδο που εξετάζουμε, πρέπει να την αντιληφθούμε μέσα στα πλαίσια του μαινόμενου στη Δύση Τριακονταετούς πολέμου (1618-1648), καθώς και του διαπιστωμένου δυτικού θρησκευτικού ανταγωνισμού στα υπόδουλα ελληνικά εδάφη, με στόχο τον προσεταιρισμό του οικουμενικού θρόνου³³.

Προηγουμένως μνημονεύσαμε το σταυροπηγιακό χαρακτήρα της μονής. Το γεγονός αυτό συνπάγεται έως ένα βαθμό σχέση εξάρτησης από το Οικουμενικό Πατριαρχείο και από τα όσα διαδραματίζονται στους κόλπους του. Ήδη από τις αρχές του 17ου αιώνα μέχρι και το

1620 οι ιεράρχες που ανεβαίνουν στον οικουμενικό θρόνο, δηλαδή ο Νεόφυτος ο Β' (1601-1612) και ο Τιμόθεος ο Α' (1612-1620), τελούν υπό την επιρροή των Ιησουϊτών του Γαλατά και της καθολικής προπαγάνδας, ενώ το 1620 οικουμενικός πατριάρχης εκλέγεται ο σφοδρός πολέμιος των καθολικών και μαθητής του πατριάρχη Αλεξανδρείας Μελέτιου Πηγά Κύριλλος Λούκαρις³⁴.

Ιδιαίτερα για τις θρησκευτικές συνθήκες που επικρατούν στη Λακωνική το 1619/20 και κυρίως στα Χρύσαφα, όπου βρίσκεται η μονή, και τα οποία υπάγονται στην επισκοπή Βρεσθένης, δεν υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία. Εντούτοις γνωρίζουμε την εμπλοκή του οικείου μητροπολίτη Λακεδαιμονίας Διονυσίου στο επαναστατικό κίνημα του Ισπανού Δούκα του Νεβέρ, καθολικού, Καρόλου Γονζάγα, στην Πελοπόννησο (1603-1625)³⁵.

Αντίθετα αγνοούμε τη στάση στα εν λόγω γεγονότα του σύγχρονου της τοιχογράφησης της μονής επισκόπου Βρεσθένης Παρθενίου, λόγιου συγγραφέα και κωδικογράφου, που ανήκε και στην ιερά σύναξη των Αγίων Τεσσαράκοντα και οι σχέσεις του οποίου με το μοναστήρι φαίνονται στενές και αδιάκοπες. Αγνοούμε, επίσης, και τη στάση του έτερου σημαντικού πνευματικού τέκνου της μονής και, επίσης, αξιόλογου συγγραφέα και κωδικογράφου στο εργαστήριο των Αγίων Τεσσαράκοντα, προσωπικού φίλου και συντοπίτη του Παρθενίου, Γαλακτίωνα³⁶, που υπήρξε αξιωματούχος της μητρόπολης Λακεδαιμονίας (πρωτοσύγκελος).

Ειδικότερα για τη ζωή και την πορεία του Παρθενίου έχουμε ελάχιστες πληροφορίες. Ο ιεράρχης καταγόταν από την Αναβρυτή του Ταυγέτου και η αρχιερατεία του τοποθετείται μεταξύ των ετών 1601 και 1625 περίπου. Αγνοούμε περισσότερα στοιχεία γύρω από την εκκλησιαστική αλλά και την εθνική του δράση. Άγνωστες παραμένουν και οι σχέσεις του με τον οικουμενικό θρόνο, καθώς και οι λόγοι της απομάκρυνσής του από την επι-

ιδιωτική εκκλησία του Γεωργίου Κλόντζα! Βλ. Α. Παλιούρας, «Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας στο Σινά», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Νέα Χριστιανική Κρήτη* 6 7 (1994 1995), Ρέθυμνο 1995, τ. Β2, 599 609, ιδιαίτερα 601.

³² Τ. Γριτσόπουλος, «Η Πελοποννησιακή Παιδεία μετά την Άλωσιν», *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου Πελοποννησιακών Σπουδών* (Πάτρα, 25 31 Μαΐου 1980), Αθήνα 1981 1982, 197 κ.ε., ιδιαιτέρως 241 κ.ε.

³³ Για τη δράση της Ιησουϊτικής προπαγάνδας και της Ουνίας, βλ. Χ. Παπαδόπουλος, «Σχέσεις Όρθοδόξων και Λατίνων κατά τὸν 16ο αιώνα», *Θεολογία* 3 (1925), 289 κ.ε. Π. Γρηγορίου, *Σχέσεις Καθολικών και Όρθοδόξων*, Αθήνα 1958 και Ζ. Τσιρπανλῆς, «Ο Κύριλλος Λούκαρις και ἡ καθολική προπαγάνδα τῆς Ρώμης (1622 1638)», *Κρητολογία* 4 (1977), 49 56. Πρβλ. υποσημ. 30. Για τη δράση των μεταρρυθμιστών, βλ. S. Runciman, *Ἡ μεγάλη Ἐκκλησία ἐν*

αἰχμαλωσία (μτφρ. Ν. Παπαρρόδος), Αθήνα 1968, 427 κ.ε. G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453-1821)*, Μόναχο 1988, 392 κ.ε. Πρβλ. παραπάνω, υποσημ. 22 και 24.

³⁴ Χ. Πατρινῆλης, «Ἡ Ὄργάνωση τοῦ Γένους ὑπὸ τοὺς Τούρκους καὶ ἡ ἐπιβίωσή του», *ΙΕΕ*, τ. Ι, 115 κ.ε.

³⁵ Σ. Παπαδόπουλος, *Ἡ κίνηση τοῦ Δούκα τοῦ Νεβέρ Καρόλου Γονζάγα γὰρ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν Βαλκανικῶν λαῶν (1603-1625)*, Θεσσαλονίκη 1966, 126 κ.ε. Πρβλ. Ν. Δρανδάκης, «Χριστιανικὴ Ἐπιγραφὰ Λακωνικῆς», *ΑΕ* 1967, 137 κ.ε., ιδιαίτερα 145 146.

³⁶ Για τις δύο αυτές προσωπικότητες, τον Παρθένιο και τον Γαλακτίωνα, βλ. Τσελιγκα Αντουράκη, *Το καθολικό της μονής της Θεοτόκου Αιμυαλών*, 178, σημ. 1023 1024, 181, σημ. 1029, 1031 1032, με την παλαιότερη βιβλιογραφία.

σκοπή Βρεσθένης (1625;), ενώ δεν υπάρχουν μέχρι σήμερα στοιχεία που να συσχετίζουν τον Παρθένιο με το προαναφερθέν επαναστατικό κίνημα του καθολικού Δούκα του Νεβέρ.

Ως προσωπικότητα ο Παρθένιος συνδέθηκε με την πολιτιστική και πνευματική κινητικότητα που σημειώνεται στη Λακωνία κατά τα τέλη του 16ου και το α΄ μισό του 17ου αιώνα, ενώ μνεία του ονόματός του απαντά, άλλοτε άμεσα ως κήτορα και άλλοτε έμμεσα ως σύγχρονου της τοιχογράφησης χωρεπισκόπου, σε μια σειρά από τοιχογραφημένους ναούς της περιοχής³⁷.

Με βάση τα προαναφερθέντα, δεν θα μπορούσε να αποκλεισθεί η έμμεση ή και άμεση εμπλοκή των μνημονευθέντων Παρθενίου και Γαλακτίωνα στο κίνημα του καθολικού Καρόλου Γονζάγα, μέσω του οικείου αμφοτέρων και προϊσταμένου τους μητροπολίτη Λακεδαιμονίας Διονυσίου. Επιπλέον, η αδιάκοπη σχέση των δύο προσωπικοτήτων με το μοναστήρι των Χρυσάφων και η εκεί δημιουργία ενός πνευματικού κύκλου άμεσα εξαρτώμενου από αυτούς, πιθανώς συσχετίζει και την ίδια τη μονή με το εν λόγω κίνημα. Δεδομένου μάλιστα και του σταυροπηγιακού χαρακτήρα του μοναστηριού σε συνδυασμό με την πατριαρχία στον οικουμενικό θρόνο του μνημονευθέντος φιλοκαθολικού Τιμοθέου Α΄, η υπό εξέταση τοιχογραφία στο Ιερό Βήμα της μονής θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αντιπροτεσταντική-αντιμεταρρυθμιστική δογματική έκφραση.

Τέλος, αναφερθήκαμε προηγουμένως και στην άνοδο του Κυρίλλου Λούκαρι (1612 για λίγο ως επιτηρητή, 1620-1633, με διακοπές) στον πατριαρχικό θρόνο. Τόσο η δράση του ορθόδοξου πατριάρχη όσο και κυρίως οι δογματικές του θέσεις αποτελούν μέχρι σήμερα αντικείμενο τριβής, καθώς η έρευνα δεν έχει ακόμα αποφανθεί για τη θεολογική τους ταυτότητα. Το ακανθώδες αυτό θέμα δεν απασχολεί το παρόν άρθρο. Εύλογα όμως γεννάται το ερώτημα μήπως το υπό εξέταση εικονογραφικό άπαξ σχετίζεται κατά κάποιο τρόπο με το συγκεκριμένο πρόσωπο. Έτσι, όπως διαπιστώσαμε, η εικονογραφική καινοτομία του Γεωργίου Μόσχου πιθανότατα απηχεί τη θεολογική αντιπαράθεση Ορθοδόξων και Λατίνων και διατυπώνει με σαφήνεια τα ορθόδοξα δόγματα, τόσο για τη φύση των Τιμίων Δώρων όσο και κυ-

ρίως για το ρόλο της Εκκλησίας και των μυστηρίων στη λειτουργική ζωή των πιστών. Δύσκολα όμως θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε τη συγκεκριμένη καλλιτεχνική δημιουργία ως αντίδραση στις «καλβινίζουσες» θέσεις προσωπικά του οικουμενικού πατριάρχη Κυρίλλου Λούκαρι. Πρώτον, διότι ο Λούκαρις ανεβαίνει στον οικουμενικό θρόνο τον Νοέμβριο του 1620, μήνα κατά τον οποίο ο διάκοσμος του καθολικού έχει ήδη περατωθεί. Δεύτερον και σπουδαιότερο, η αντικαθολική δράση του Λούκαρι είναι γνωστή ήδη από τα χρόνια του ως πατριαρχικού εξάρχου στην Πολωνία (αρχές 17ου αι.), ως επιτηρητή του οικουμενικού θρόνου (1612), αλλά και ως πατριάρχη Αλεξανδρείας στη θέση του διδασκάλου του Μελέτιου Πηγά (1613-1620). Τις «προτεσταντικές» του όμως απόψεις ο Λούκαρις θα εκφράσει σε σειρά επιστολών του μετά το 1620 και κυρίως με την περίφημη «Ομολογία Πίστewς» στα 1629, που εκδόθηκε στη Γενεύη από προτεσταντικούς κύκλους. Κατά συνέπεια, δεν υφίσταται ακόμα κάποια επίσημη αμφισβήτηση του ιεράρχη μέσα στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και εν γένει στους κόλπους της Εκκλησίας, όσον αφορά τουλάχιστον στην ορθοδοξία των απόψεών του.

Εν κατακλείδι, η εικονογραφική καινοτομία του Γεωργίου Μόσχου στην κεντρική αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα καταδεικνύει τα ακόλουθα: α) Υπογραμμίζεται η προσπάθεια του ζωγράφου για ανανέωση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής. Η προσθήκη ενός σύγχρονου τέμπλου στη σκηνή της Αγγελικής Λειτουργίας προκύπτει από τον ευφυή και δημιουργικό συνδυασμό στοιχείων ήδη γνωστών στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εικονογραφία, τόσο από την εντοίχια ζωγραφική (Σχολή βορειοδυτικής Ελλάδας), όσο και κυρίως από τη ζωγραφική χειρογράφων και φορητών εικότων (Γεώργιος Κλόντζας κ.ά.)³⁸. Με τον τρόπο αυτόν τονίζονται ιδιαίτερα συγκεκριμένες παράμετροι του ορθοδόξου δόγματος, πιθανώς μέσα στα πλαίσια μιας αντιμεταρρυθμιστικής αντίδρασης των Ορθοδόξων. Προβάλλεται, δηλαδή, η αέναη σχέση της Εκκλησίας με τον ιδρυτή της Χριστό, ο εκκλησιολογικός χαρακτήρας των μυστηρίων, η σημασία τους και ο καθοριστικός ρόλος της Εκκλησίας για την ανθρώπινη σωτηρία.

³⁷ Στο ίδιο, 181, σημ. 1030.

³⁸ Το στοιχείο αυτό επανειλημμένα εντοπίζεται στο έργο των Μόσχων και ειδικότερα του Γεωργίου, βλ. στο ίδιο, 319 κ.ε. Πρβλ. Α. Τσέλιγκα Αντουράκη, «Ο κύκλος του βιβλίου της Γένεσης στη

μονή Αγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας, έργο του Γεωργίου Μόσχου», *Ανταπόδοση. Μελέτες βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δελιγιάννη-Δωρή*, Αθήνα 2010, 495-518.

β) Καταλυτικό ρόλο στην απόδοση για το εν λόγω εικονογραφικό «άπαξ» προφανώς θα διαδραμάτισε αφενός η πιθανή επαφή του Γεωργίου Μόσχου, ως ορθόδοξου πιστού, με την εκκλησιαστική κηρυγματική της πόλης καταγωγής του και κυρίως η λειτουργία ανθηρού κωδικογραφικού εργαστηρίου στην ίδια τη μονή των Αγίων Τεσσαράκοντα. Στη συγκεκριμένη μονή ο Μόσχος πιθανώς θα προμηθεύτηκε το απαιτούμενο πρότυπο έμπνευσης. Το θεολογικό περιβάλλον του μοναστηριού και ιδιαίτερα η προσωπική και εκκλησιαστική σχέση Παρθενίου και Γαλακτίωνα μεταξύ τους και αμφοτέρων με τον οικείο μητροπολίτη Λακεδαιμονίας Διονύσιο, άμεσα εμπλεκόμενο με το κίνημα του καθολικού

Γονζάγα, ενισχύουν τον αντιπροτεσταντικό χαρακτήρα της υπό εξέταση εικονογραφικής σύλληψης. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το σταυροπηγιακό χαρακτήρα του μοναστηριού σε συνδυασμό με την πατριαρχία του φιλοκαθολικού οικουμενικού πατριάρχη Τιμοθέου, την περίοδο της τοιχογράφησης της μονής (1620). Προς την ίδια, μάλιστα, κατεύθυνση συνηγορεί και η αποφυγή (:) της επανάληψης της συγκεκριμένης καινοτομίας στο επόμενο ενυπόγραφο έργο του ζωγράφου, στον Άγιο Νικόλαο Καρυάς Αργαδίας, που τοιχογραφεί σε πλήρη καλλιτεχνική και ηλικιακή ωριμότητα δεκαοκτώ έτη αργότερα, στα 1638.

Agoritsa Tselinga-Antouraki

AN ICONOGRAPHIC UNICUM IN THE APSE OF THE SANCTUARY OF THE HOLY FORTY MARTYRS IN CHRYSAFA, LAKONIA (1620)

Georgios Moschos, a skilled painter from Nafplion, painted the katholikon of the monastery of the Holy Forty Martyrs in Chrysafo, Lakonia in 1620. In the central apse of the sanctuary the painter placed the celebration of the Angelic Liturgy in front of a contemporary painted altar-screen.

Generally this representation follows the usual post-Byzantine iconography of the theme within the framework of the School of NW Greece and particularly that of the corresponding scene in the Philanthropenon monastery (layer of 1542) on the island of Ioannina.

Moschos' addition of a contemporary painted altar-screen in the representation is, on the one hand, an attempt at artistically renewing the scene and, on the other hand, is related to the broader religious conflict between the Reformation and Counter-Reformation in Orthodox regions, in which the Ecumenical Throne is also entangled.

Georgios Moschos is influenced by the manuscripts and portable icons, with similar themes, of painters, such as Georgios Klontzas, where the iconographical detail of the contemporary painted altar screen is found. Moschos thus assimilates his work to the theological issues of the spiritual circle active in the monastery of the Holy Forty Martyrs. At the same time, certain men of letters in this circle also serve in the ecclesiastical hierarchy of the Metropolis of

Lacedaemon, administered by the Metropolitan Dionysios in the period under examination. The latter, in fact, is directly involved in the campaign of the Catholic Duke of Nevers, Charles Gonzaga (1603-1625) in the territory of the Peloponnese, especially in Mani. The aforementioned men of letters are the bishop of Vrestheni Parthenios and the Protosynkellos of the Metropolis Galaktion, both spiritual children of the monastery of the Holy Forty Martyrs, as well as friends and countrymen. Their personal and spiritual relationship with the monastery and with each other, as well as their mutual ecclesiastical ties with the Metropolitan of Lacedaemon Dionysios makes their involvement in the campaign of the Catholic Charles feasible as well.

In addition, the stavropegial character of the monastery and the administration of the Ecumenical Patriarchate by the pro-Catholic Timotheos I reinforce the impression that the scene in the central apse of the sanctuary of the Holy Forty Martyrs reflects anti-Protestant polemic.

Note that the representation cannot be related to any specific "polemical - theological" action against the "Protestant" positions of the Ecumenical Patriarch Kyrillos Loukaris, since the latter takes office during the month of the completion of the decoration of the katholikon (November of 1620).