

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ

³ Από όσα ξέρομε έως σήμερα ή ελληνική ζωγραφική στον 16ον αιώνα παρουσιάζει ένα κάπως ιδιότυπο φαινόμενο ως προς την σημασία της τοιχογραφίας και της ζωγραφικής φορητών εικόνων. Στη δεύτερη πενήνταετία σημαντικός αριθμός ζωγράφων — σχεδόν αποκλειστικά κρητικών — φορητών εικόνων είναι γνωστός, καθώς και πολλές χρονολογημένες εικόνες, που αντιπροσωπεύουν την ζωντανότερη προσπάθεια της ελληνικής τέχνης να αφομοιώσει τα σύγχρονά της ξένα στοιχεία. Την ίδια εποχή ή τοιχογραφία άρκεείται στην ακαδημαϊκή επανάληψη των έργων της εικοσιπενταετίας 1525 - 1550, περιόδου όπου συμβαίνει το αντίθετο: έχομε δηλαδή στο σύντομο αυτό χρονικό διάστημα σειρά από λαμπρά τοιχογραφικά σύνολα στο "Άγιον Όρος, στα Μετέωρα και άλλοι, εκτελεσμένα από κρητικούς ζωγράφους επώνυμους σε χρονολογίες γνωστές, όλα έργα εξαιρετης ποιότητας και σημασίας για την μεταγενέστερη τέχνη της Όρθοδοξίας. Φορητές όμως εικόνες ξέρομε ελάχιστα που να μπορούν να αποδοθούν με κάποια βεβαιότητα στην πρώτη αυτή περίοδο, δνόματα ζωγράφων εικόνων της περιόδου αυτής είναι πολύ λίγα γνωστά και όχι πάντοτε ασφαλή ως προς την γνησιότητά τους⁴.

Φαίνεται εν τούτοις σήμερα ότι ή άγνοια αυτή είναι συμπτωματική και δέν οφείλεται τόσο σε έλλειψη μνημείων. Η έρευνα στα μοναστήρια του Άγιου Όρους δείχνει ότι δέν λείπουν λαμπρές εικόνες πριν από το 1550, που μπορούν να διαφωτίσουν τον τομέα αυτόν της κολιτεχνικής δραστηριότητας των κρητικών ζωγράφων και να αλλάξουν κάπως το σχήμα που εκθέσαμε αρχίζοντας. Μεταξύ πολλών άλλων άνεκδότων έργων που ενισχύουν την άποψη αυτή δημοσιεύεται εδώ μια σειρά πέντε ωραίων εικόνων από τη Μονή Διονυσίου που παρέχει πο-

⁴ Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινης ζωγραφικής περιόδ. *Hellenisme Contemporain*, τεύχος: "Η πεντακοσιοτή επέτειος από της Αλώσεως της Κων)λεως, 29 Μαΐου 1953, σ. 219 - 241, π. Θ - Κ, και του γαλλικοῦ ανατύπου σελ. 11 κ. έξ. Βλ. και Α. Ευγγοποῦλου, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων, Άθήναι 1936, σ. 13 και του ίδιου, Συλλογή Έλένης Σταθάτου, Κατάλογος... των εικόνων κ.λπ., Άθήναι 1951 σ. 3. Στις παρατηρήσεις αυτές δέν λογαριάζονται οι Έλληνες ζωγράφοι της Ιταλίας (Πιτταμαῖνοι κ.λπ.). Βλ. πιο κάτω σημ. 9, 20 και 26.

λύτιμα στοιχεῖα: τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ἄγνωστου ἕως τώρα — Εὐφρόσυνος ἱερεὺς — καὶ τὴ χρονιὰ 1542².

I

Στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ τοῦ νεώτερου τέμπλου τοῦ καθολικοῦ τῆς Μ. Διονυσίου εἶναι προσαρμοσμένες ψηλὰ πέντε μεγάλες εἰκόνες (1,14 × 0,84) ποὺ ἀποτελοῦν τὴ Μεγάλῃ Δέηση (Α. Μ. 94-98). 1. Ἅγιος Πέτρος, 2. Παναγία, 3. Χριστὸς, 4. Πρόδρομος, 5. Ἅγιος Παῦλος. Ἡ κάθε μορφή παριστάνεται ἕως τὴ μέση. Ὁ Χριστὸς (Πίν. ΚΒ' εἰκ. 2), κεντρικὴ εἰκόνα, παριστάνεται «κατ' ἐνώπιον», οἱ ἄλλες μορφές εἶναι γυρισμένες πρὸς τὸ μέρος τοῦ Χριστοῦ, κατὰ τὰ τρία τέταρτα. Ἡ Παναγία (Πίν. ΚΒ' εἰκ. 1), καὶ ὁ Πρόδρομος (Πίν. ΚΓ' εἰκ. 2) ἔχουν τὴ στάση καὶ ἔκφραση «Δεήσεως», ὁ Πέτρος (Πίν. ΚΖ') κρατεῖ εἰλητάριο τυλιγμένο καὶ ὁ Παῦλος (Πίν. ΚΔ' εἰκ. 2) κλειστὸ βιβλίον. Ὁμοιο κλειστὸ βιβλίον ἄλλὰ μεγαλύτερο κρατεῖ ὁ Χριστὸς μετὰ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ μετὰ τὸ δεξιὸ εὐλογεῖ.

Οἱ τύποι τῶν μορφῶν εἶναι πιστοὶ στὴν παλιὰ εἰκονογραφικὴ παράδοση· οἱ χαρακτηριστικώτερες καὶ πιὸ ἐνδιαφέρουσες φυσιογνωμίες τῶν κορυφαίων Ἀποστόλων διατηροῦν καὶ τονίζουν τὰ κύρια χαρακτηριστικά των· ὁ Πέτρος (Πίν. ΚΖ') «*κονδόθριξ... ὀλοπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον, εὐπάγων, μακρόρρινος, σύνοφρος... φρόνιμος, δξύχολος, εὐμετάβλητος, δειλός, φθεγγόμενος ὑπὸ πνεύματος Ἁγίου*». Ὁ Παῦλος (Πίν. ΚΑ') «*ψιλὸς τῆ κεφαλῇ... μιζαιπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον, εὐριν... σύνοφρος, εὐπάγων... φρόνιμος, ἠθικός, εὐδόμιλος, γλυκὸς (θείας) χάριτος πλήρης.*»³. Ὁ Πρόδρομος ἀσκητικὸς χωρὶς νὰ εἶναι ὀστεώδης (Πίν. ΚΓ' εἰκ. 2). Γιὰ κάθε εἰκόνα ἔχουν συναρμοσθῆ τρεῖς λεπτές σανίδες (πάχ. 2 ἐκ.) ποὺ ἀφήνουν στενὸ ἀνάγλυφο περιθώριο. Λινὸ πανὶ μετὰ λεπτὸ στρώμα γύψου χρησιμεύει γιὰ προετοιμασία τῶν χρωμάτων τέμπερας αὐγοῦ καὶ τοῦ χρυσοῦ κόμπου. Οἱ εἰκόνες ἔχουν διατηρηθῆ πολὺ καλά, καὶ καμιὰ ἐπέμβαση μεταγενέστερη

²) Πρέπει νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ στὸν ὀσιώτατο Ἡγούμενο τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου ἀρχιμανδριτῆ κ. Γαβριήλ, ποὺ μετὰ τὴν φωτισμένη ἀντίληψη γιὰ τοὺς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς τῆς Μονῆς, ἔκανε προσετὲς τὶς εἰκόνες αὐτὲς στὴν ἔρευνα τὸν Ἰούλιο τοῦ 1956, μετὰ πολὺν κόπο καὶ μόνον προσωπικῶς. Οἱ εἰκόνες ἔχουν σημειωθῆ ἀπὸ τὸν Σ. Μυρνάκη, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, σ. 510, «θεωρούμεναι τῆς σχολῆς τοῦ Πανσελήνου».

³) Ἀπὸ τὰ Ἀρχαιολογούμενα ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας τοῦ Ἐλπίου τοῦ Ρωμαίου, κείμενο τοῦ 9ου-10ου αἰώνα. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἐπ. Ἐτ. Βυζ. Σπ., ΙΔ', 1938, σ. 411-412.

δὲν ἔχει ἀλλοιώσει τὴν ἀρχικὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἡ πατίνα τοῦ καιροῦ μόνο ἔχει σχηματίσει ἓνα λεπτότατο ἐπίχρισμα.

Στὸ κάτω στενὸ περιθώριο ἀρχαῖζουσα ἔμμετρη ἐπιγραφή με ἄσπρα κεφαλαῖα γράμματα ἀρχίζει στὴν εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Πέτρου καὶ συνεχίζεται σ' ὅλες τὶς εἰκόνες, τελειώνοντας στὸν Ἁγ. Παῦλο.

1. ΓΡΑΦΕΩΣ ΘΥΤΟΥ ΤΕΥΞΕΝ ΧΕΙΡ
2. ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΥ
3. ΕΞΟΔΟΣ ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΚΡΗΤΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ
4. ΠΡΕΣΒΕΥΕ ΚΗΡΥΞ ΒΑΠΤΙΣΤΑ
5. ΧΡ(ρῖστ)Ω ΔΙ' ΑΜΦΟΤΕΡΩΝ. ΕΤΟΥΣ Ζου Ν'ου ἰνδ(ικτιῶνος) ΙΕ' Ἰανουαρίου κα'

Τὰ λάθη τῆς λόγιας αὐτῆς ἐπιγραφῆς: τεῦξεν χεῖρ, δι' ἀμφοτέρων εἶναι ζήτημα ἂν πρέπει ν' ἀποδοθοῦν στὸ γραφέα δηλ. στὸν Εὐφρόσυνο ἢ στὸν ἄγνωστο στιχοουργό.

Ἡ ἔμμετρη ἐπιγραφή μᾶς παρέχει τρεῖς σημαντικὲς πληροφορίες: τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, τὸ ὄνομα καὶ τὴν πατρίδα τοῦ ἀφιερωτοῦ καὶ τὴν ἡμερομηνία.

Ὁ ζωγράφος Εὐφρόσυνος εἶναι, ὅσο ξέρω, ἄγνωστος ἀπὸ ἀλλοῦ. Γιὰ τὸν ἀφιερωτὴ ὅμως, τὸν ἱερομόναχο Κλήμη ἀπὸ τὴν Κρήτη, στὴν ἐποχὴ αὐτὴ δύο πρόσωπα με τὸ ὄνομα αὐτὸ διεκδικοῦν τὸν τίτλο. Τὸ ἓνα ἦταν ἱερομόναχος τῆς Μονῆς Διονυσίου, ἔγινε δυὸ φορὲς ἡγουμένος καὶ ἔχει γράψει τμηματικὰ ἓνα κώδικα (τὸν τελειώνει τὸ 1565) με ὠραία, ἀλλὰ ψιλὴ καὶ πυκνὴ γραφή, ὅπου προτάσσει ἓνα κατατοπιστικὸ σημείωμα σχετικὸ με τὸν σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο γράφει τὴν «πυκτίδα». Ἐκεῖ ἔξιστηρεῖ τὶς δυσκολίες πού εὑρισκε νὰ τελειώσει τὴ γραφή ἀπὸ τὶς λοιδορίες τῶν ἄλλων μοναχῶν. Παραεμπιπτόντως μᾶς δίδει τὴν πληροφορία ὅτι ἔγινε ἱερεὺς τὸ 1533, ὅτι τὸ μοναστηριὸν κάηκε τὸ 1539 καὶ ὅτι «ἐποίησαν δέ με ἡγούμενον τὸ πρῶτον ἐν τῷ ζ'α' ἔτει, πάνυ τῆ ἡλικία νέον, ἐν μηνὶ Νοεμβρίῳ εἰς τὰς κατ'» (= 1542)⁴. Τὴν ἐποχὴ δηλ. πού ἀφιερώνονται οἱ εἰκόνες — Ἰανουάριος τοῦ 1542 — δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη ἡγούμενος. Τίποτε δὲν θὰ μᾶς ἐμπόδιζε νὰ ταυτίσουμε τὸν ἱερομόναχο Κλήμη, ἑξαίρετης παιδείας ἄνθρωπον καὶ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς μονῆς, με τὸν ἀφιερωτὴ τῶν εἰκόνων πού θὰ ἦταν καὶ ὁ ποιητὴς τοῦ ἀναθηματικοῦ ἐπιγράμματος, ἂν εἴχαμε κάποιον ἔνδειξη ὅτι ἦταν κρητικὸς. Τὸ μακρότατο προλογικὸ του σημείωμα,

⁴ Βλ. Σπ. Λάμπρου, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἑλλην. Κωδίκων, Τόμος Α'. Ἐν Κανταβρυγίᾳ τῆς Ἀγγλίας, 1895. ἀρ. 3758/224, σελ. 371 - 372.

γραμμένο στην εκκλησιαστική καθαρεύουσα της εποχής, δὲν ἀφήνει καμιὰ ὑποψία ιδιωματοικῶν τύπων καὶ δὲν παρέχει καμιὰ ἄμεση πληροφορία γιὰ τὴν καταγωγή του. Διαισθανόμαστε μᾶλλον παρὰ βεβαιώνομε ὅτι ἂν ὁ ἔπειτα ἠγούμενος τῆς Μ. Διονυσίου ἦταν Κρητικὸς θὰ ἔοπευδε νὰ μᾶς τὸ ἀνακοινώσει, ὅπως κάνει ὁ ἀφιερωτῆς τῆς εἰκόνας.

Τὸ ἄλλο πρόσωπο εἶναι ὁ πατὴρ κτθ Κλήμης Γαητάνης, πού, μὲ τὴ διαθήκη τοῦ 1555 εἰς τὸ Κάστρο τῆς Κρήτης, κληροδότησε στὴ Μονὴ Διονυσίου τὴν ιδιόκτητη μονὴ τῆς Κερᾶς Καβαλαρέας ἢ Καβαλαράς. Ἡ μονὴ αὐτὴ βρισκόταν στὸ Καβροχώρι κοντὰ στὴν Τύλισο, καὶ τὸ 1678 ἀκόμη «*ἡ ἐκκλησία ἦταν καλὰ γερῆ μὲ τὴν ἱστορία τῆς ὁκαθὼς τὴν ἐστόρησε ὁ δάσκαλος ὁ Μερκούριος...*»⁵. Ὁ Κλήμης Γαητάνης εὐπορος Κρητικὸς ἱερομόναχος τόσο συνδεδεμένος μὲ τὴν Μ. Διονυσίου, ὥστε νὰ τῆς κληροδοτεῖ ὀλόκληρο τὸ μοναστήρι του, εἶναι ἀπὸ τοὺς δύο ὁ πιθανότερος ἀφιερωτῆς τῶν εἰκόνων πού ζωγράφισεν ὁ Εὐφρόσυνος.

Γιὰ τὸν ἀξιόλογον αὐτὸ ζωγράφο θ' ἀρκεσθοῦμε σὲ ὅσα μᾶς προσφέρει τὸ ἔργο του.

II

Ἡ μελέτη τοῦ θέματος τῶν πέντε εἰκόνων θὰ δείξει ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος ἀκολουθεῖ τὶς ἰδέες καὶ τὶς παραδόσεις τοῦ καιροῦ του.

Στὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἡ Μεγάλῃ Δέηση ἀποτελεῖται ἀπὸ σειρὰ προσώπων, διαφορετικοῦ κατὰ τὶς περιστάσεις ἀριθμοῦ, πὸν περιέχει ὡς κεντρικὸ θέμα πάντα τὴν τυπικὴ Δέηση, τὸ Τρίμορφο, καὶ συμπληρώνεται μὲ τὶς μορφές Ἁγγέλων, Ἀποστόλων καμιὰ φορὰ καὶ ἄλλων ἁγίων. Ἀσφαλῶς ἡ Μεγ. Δέηση ἐκφράζει πλαστικὰ τὶς παρακλήσεις τῶν πιστῶν γιὰ τὴ σωτηρία τους, πού διατυπώνονται ἐπανειλημμένα στὶς λειτουργίες καὶ σὲ ἄλλες τελετὲς μὲ προσευχὲς τοῦ τύπου αὐτοῦ: *Ταῖς προσβείαις τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης ἐνδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου προφήτου προδρομοῦ καὶ βαπτιστοῦ, τῶν τιμίων καὶ ἐνδόξων δυνάμεων ἀσωμάτων, τῶν ἁγίων καὶ πανευφύμων ἀποστόλων καὶ τῶν ἁγίων...* Ὁ ἀρχικὸς ἔσχατολογικὸς χαρακτῆρας τῆς τρίμορφης Δέησης ἔχει σημειωθῆ ἔξ ἄ-

⁵) Βλ. Σχετικὰ ἔγραφα δημοσιευμένα «καθ' ὑπόδειξιν καὶ ἀντιγραφὴν τοῦ νῦν ἠγούμενου τῆς Μονῆς Διονυσίου ἀρχιμανδρίτου κ. Γαβριήλ» ἀπὸ τὸν Β. Λαοῦρδα στὰ Κρητ. Χρον., Θ', 1955, σ. 479 - 489. Τῆς διαθήκης δημοσιεύεται μόνο ἡ περίληψη (σ. 480). Γιὰ τὸν «δάσκαλο» Μερκούριο, ζωγράφο τοῦ πρῶτου τετάρτου τοῦ 17ου αἰώνα, πού ἔχει ἐργασθῆ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ στὴ Λαύρα, ἐλπίζω νὰ δημοσιευθῆ σύντομα σημείωμα ἐδῶ.

φορμῆς τῆς κεντρικῆς σημασίας τῆς παράστασης αὐτῆς στὴ μεγάλη σύνθεση τῆς Β' Παρουσίας⁹. Στὴν κυρίως Βυζαντινὴ ἐποχὴ γίνεται τόσο κοινὴ ἢ χρῆσις τῆς παράστασης τοῦ Τριμόρφου σὲ κόγχες ἀψίδας, σὲ τοίχους, σὲ ἔργα μικροτεχνίας, ὥστε χάνει συχνὰ τὴν ἀμεση σχέση μὲ τὴν Β' Παρουσία, παίρνοντας τὸ γενικώτερο νόημα τῆς μεσιτείας⁷. Τὸν ἀρχικὸ ὅμως χαρακτῆρα διατηρεῖ ἡ παράσταση καὶ σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ, ἀδιάφορο ἂν εἶναι στὴν περιορισμένη ἢ τὴν ἀνεπτυγμένη μορφή. Στὸ Βουλγαρικὸ Κρουμεκόβσκι π. χ. (15^{ος} αἰώνας), σὲ τοιχογραφία, ὁ Χριστὸς ἔχει τὴν ἐπιγραφὴν ὁ Δίκαιος Κριτὴς (σλαβικὰ) καὶ τὴν ἴδια χαρακτηριστικὴν ἐπιγραφὴν (ἑλληνικὰ) ἔχει ὁ δογίλος Χριστὸς μιᾶς σειραῶς Μεγάλης Δέησης στὴ Μ. Ἰβήρων τοῦ 15^{ου} - 16^{ου} αἰώνα (ἀνέκδοτη, Α. Μ. 9)⁸. Διαπιστώνεται ὁ χαρακτῆρας αὐτὸς ἀπὸ τὰ (σλαβικὰ) κείμενα στὰ ἀνοικτὰ βιβλία ποὺ κρατοῦν ὁ Χριστὸς καὶ οἱ Ἀπόστολοι μιᾶς Μ. Δέησης Κρητικῆς τέχνης τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 16^{ου} αἰώνα, σ' ἓνα μοναστήρι τοῦ Μαυροβουνίου⁹. Καὶ τῆς Μ. Γρηγορίου ἢ Μ. Δέησης μὲ τοὺς ἑνθρόνους Ἀποστόλους (16^{ος} αἰ.), δείχνει τὴν ἀμεση σχέση μὲ τὴν παράσταση τῆς Β' Παρουσίας (Α. Μ. 71 - 83).

Ἡ ἰδέα τοῦ συνδυασμοῦ τῆς Δέησης μὲ τὸ τέμπλο παρουσιάζεται ἀρκετὰ ἔνωρῖς. Ἡ παλαιότερη γραπτὴ μνεία βρίσκεται στὸν Πατριάρχην Ἱεροσολύμων Σωφρόνιο περὶ τὸ 630¹⁰. Σὲ μνημεῖα τὴν βρίσκομε σὲ λίθινους κοσμητῆς (ἐπιστύλια τέμπλου) μὲ χαρακτῆρες εἰκόνες μέσα σὲ κύκλο, τόσο στὴν Θήβα ὅσο καὶ στὴν Μ. Ἀσία, στὸν 9^{ον} αἰώνα¹¹.

⁹) Βλ. πρόσφατα Dalton, Byz. Art and Arch. σ. 664 καὶ Diehl, Manuel², II, σ. 497. Βλ. καὶ C. Osieczkowska, La mosaïque de la porte royale à Sainte Sophie de Constantinople περ. Byzantion, 9, 1934, σ. 41 - 83 καὶ ἰδίως σ. 46 κ. ἐξ., 63 κ. ἐξ. καὶ 83. Π. Τρεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, Ἀθήναι 1935, σ. 116 κ. ἐξ., 184 - 185 καὶ 225.

⁷) Πρὸβλ. E. Weigand, Byz. Z., 35 (1935), σ. 134 καὶ A. Grabar, L'Empereur, σ. 258.

⁸) Βλ. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, σ. 326. Βλ. καὶ πρὸ κάτω σημ. 22.

⁹) Βλ. L. Mirkovic, La Déesis de l' iconostase de Krusedol, περιοδ. Starinar, N. Σ, τ. III - IV, Βελιγράδι 1952 - 1953, σ. 99 καὶ 105.

¹⁰) Βλ. Migne P. G. τ. 87, σ. 3557. Ἡ διατύπωση ἐπιτρέπει νὰ συναχθῇ ὅτι τὸ τέμπλο μιᾶς ἐκκλησίας στολιζέται «μεγίστη καὶ θαυμασία» ζωγραφιστῆ εἰκόνα μὲ τὴ Μεγάλῃ Δέηση.

¹¹) Βλ. Ἄ. Ὁρφάνδου, Γλυπτὰ Μουσείου Θεβῶν, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939 - 40, σ. 126 - 128, εἰκ. 7 - 8. Τοῦ ἴδιου, Γλυπτὰ Μουσείου Σμύρνης, σὸ ἴδιο τ. Γ, 1937, σ. 144, εἰκ. 18. Buckler - Calder - Guthrie, Monum. As. Minoris Antiquae, τ. IV, 1933, π. 17, ἀρ. 40, σ. 13 καὶ τ. VI, 1939, ἀρ. 359, σ. 122, πίν. 62. Στὸν κοσμητῆ τοῦ τέμπλου τῆς Ἀγ. Σοφίας, ὅπου κατὰ τὸν Σιλεντιάριου (Migne, P. G. 86, σ. 2145 - 2147) ὑπῆρ-

ὅπου ἀσφαλῶς μιμοῦνται μεγαλύτερα καὶ πολυτελέστερα τέμπλα. Ἄλλὰ μόνο τὰ μνημεῖα καὶ τὰ κείμενα ποὺ ἀναφέρονται στὸ εἰκονοστάσιο, ὅπως διαμορφώνεται μετὰ τὸν 11^ο αἰώνα, ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν παράσταση τῆς Μ. Δέησης ἀπὸ πρὸ κοντά. Διακρίνομε τότε δύο τύπους ποὺ ἀναπτύσσονται παράλληλα.

Ὁ ἕνας, ποὺ εἶναι καὶ ὁ παλαιότερος, χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν τοποθέτηση τῶν μορφῶν κάτω ἀπὸ τόξα, ζωγραφιστὰ ἢ ἀνάγλυφα. Οἱ διαστάσεις εἶναι περιορισμένες καὶ οἱ μορφές, ἕως τὴ μέση συνήθως, εἶναι ζωγραφισμένες σὲ μιὰ ἐνιαία σανίδα. Στὴ μορφὴ αὐτὴ παρουσιάζεται τὸ ἀπλὸ Τρίμορφο ὁλόσωμο, στὴν ἴδια σειρὰ μὲ τὸ Λωδεκάορτο ἢ μὲ σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τῆς Παναγίας σὲ εἰκόνες ἐπιστυλίων τοῦ Σινᾶ τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰώνα, ὅπου κάθε σκηνὴ πλαισιώνεται ἀπὸ τόξο ζωγραφιστό¹². Στὴν Μ. Βατοπεδίου, σὲ ὅμοια εἰκὼνα ἐπιστυλίου (Α. Μ. 37, ἀνέκδοτη) τοῦ 12^{ου} - 13^{ου} αἰώνα, ἡ Δέηση ἀναπτύσσεται σὲ Μ. Δέηση μὲ δύο ἀρχαγγέλους καὶ τέσσερες Ἐθαγγελιστές, μὲ τὶς ὁλόσωμες μορφές ἀνὰ δύο κάτω ἀπὸ τόξο ἀνάγλυφο. Στὴν ἴδια σειρὰ — καὶ στὸ ἴδιο ξύλο — βρίσκονται σκηνές ἀπὸ τὸ Λωδεκάορτο καὶ τὸν βίο τῆς Θεοτόκου.

Τὸν τύπο τῆς Μ. Δέησης σὲ πλήρη διαμόρφωση, σὲ ἰδιαίτερη σειρὰ, μὲ δικτῶ Ἄποστόλους στηθαίους, κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφο ἔλαφρὰ δξυκόρρυφο τόξο παρέχει μιὰ εἰκὼνα ἐπιστυλίου στὸ Σινᾶ ἀπὸ τὸν 13^ο αἰώνα¹³, ποὺ εἶναι ἀπὸ ἐνιαῖο ξύλο· ἐπομένως δὲν φαίνεται σωστὴ ἡ ὑπόθεση τοῦ Ρώσου Λάζαρεφ, ὅτι ἡ διάσπαση τοῦ Τριμόρφου σὲ τρεῖς χωριστὲς εἰκόνες ἐπέτρεψε τὸν πολλαπλασιασμό τῶν προσώπων ποὺ μετέχουν

χαν προφήτες, ἄγγελοι, Χριστός, ἀπόστολοι καὶ Θεοτόκος σὲ στηθάρια, ἡ διάταξη δὲν φαίνεται νὰ ἀνάγεται στὴ Μεγ. Δέηση, γιατί ἀπὸ τὸ κείμενο δὲν συνάγεται ὅτι κεντρικὸ θέμα εἶναι τὸ Τρίμορφο. Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε γιὰ τὴν Pala d' Oro τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας: ὁ Χριστὸς ἐνθρονος εἶναι «ἐν δόξῃ», οἱ δεητικὲς μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου λείπουν, οἱ ἄλλοι ἄγιοι εἶναι παραταγμένοι ὁλόσωμοι κατ' ἐνώπιον. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς αυτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας στὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους βλ. A. Grabar, L'Empereur dans l'art Byzantin, Paris, 1936, σ. 258. Βλ. καὶ St. Xydīs, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Agia Sophia, Art Bull. 29, 1947, σ. 10 - 11. E. Weigand, Die Ikonostase der justinianischen Sophienkirche in Kon/pele, Gymnasium und Wissenschaft. Festschrift des Maximiliansgymnasium in München (1949), σ. 176 - 195. Γιὰ τὴν Pala d' Oro βλ. πρόχειρα Felicetti - Liebenfels, Gesch. der byz. Ikonmalerei, Olten et Lausanne 1956, σ. 74, πίν. 22 - 23, ὅπου λανθασμένα χαρακτηρίζεται ὡς Μεγάλη Δέηση.

¹²) Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς Μ. Σινᾶ, Coll. de l'Institut Français d' Athènes, ἀρ. 100, Ἀθήναι 1956, εἰκ. 95, 103, 111 καὶ 113.

¹³) Στὸ ἴδιο, εἰκ. 117.

στη Μ. Δέηση¹⁴. Ὁ τύπος τῆς Μ. Δ. μετὰ τὸ ἔξω συνεχίζεται σὲ ἐπο-
μενες ἐποχές: Στὸν 15^{ον} ἀποδίδω ἕνα ἀνέκδοτο τμήμα Μ. Δ. στὸ Μου-
σεῖο Μπενάκη, μετὰ δύο ὁλόσωμες μορφές Ἐποστολῶν καὶ ἀνάγλυφο
ἔξυκρόουφο τόξο (Εὐφ. 3712) καὶ στὸν 16^ο - 17^ο μιὰ σειρὰ στὴ Μ. Λαύ-
ρας τοῦ Ἁθῶ πάλι μετὰ ἔξυκρόουφα τόξα (ἀνέκδοτα). Μποροῦμε νὰ βε-
βαιώσουμε ὅτι ἕως τὸν 18^{ον} αἰῶνα ἡ ἐνιαία εἰκόνα τῆς Μ. Δ. μετὰ τὸ τό-
ξω διατηρεῖται στὰ τέμπλα ὄλων τῶν μικρῶν παρεκκλησιῶν ποὺ εἶναι
σκορπισμένα μέσα στὰ μεγάλα μοναστήρια στὸ Ἁγιὸν Ὄρος, ἀλλὰ καὶ
ἄλλοι¹⁵. Λέγεται ἀκόμη καὶ σήμερα ἡ εἰκόνα αὕτη: τὰ Ἐποστολικά.
Στὰ τέμπλα αὐτά, ποὺ εἶναι πάντα περιορισμένων διαστάσεων, τὸ Δω-
δεκάορτο λείπει συνήθως.

Τὸν ἄλλο τύπο, τὸν βρισκομε ἀναπτυγμένο στὸν 14^ο αἰῶνα στὴν
Κωνσταντινούπολη: μεγάλες εἰκόνες αὐτοτελεῖς ἀπαρτίζουν τὴν σύνθε-
ση, ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ἀποκτήσει δεσπόζουσα θέση στὸ μεγάλο τέμπλο
αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ὁ Συμεὼν Θεσσαλονίκης († 1429) (Migne P. G.
155, 345) περιγράφοντας τὸ τέμπλο τῆς ἐκκλησίας ἀναφέρει μόνο τὴ
Μ. Δ.: *«ὑπεράνω τοῦ κοσμήτου μέσος μὲν ἐστὶ διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων
ὁ Σωτὴρ, ἐκατέρωθεν δὲ ἡ Μήτηρ τε καὶ ὁ Βαπτιστής, ἄγγελοι τε καὶ
ἀπόστολοι καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων...»*. Ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη
στάλθηκαν, σύμφωνα μετὰ γραπτὲς μαρτυρίες, στὸ τέλος τοῦ 14^{ου} αἰῶνα
οἱ ἑπτὰ μεγάλες εἰκόνες (1.49 × 1.06 μ.) τῆς Παναγοῦ Τρετσιακῶφ
τῆς Μόσχας, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ Μονὴ Βυσοῦτσκη στὸ Σερμπου-
χώβ, κοντὰ στὴ Μόσχα: ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος, δύο
Ἐρχάγγελοι καὶ οἱ δύο κορυφαῖοι Ἐπίσκοποι. Αὕτη ἡ σειρὰ, μετὰ τὸ
κύρος τῆς καταγωγῆς της, στάθηκε πρότυπο γιὰ ἄλλες ὅμοιες σειρὲς
στὴ Ρωσσία, ὅπως εἶναι ἡ γνωστὴ τοῦ Σβένιγοροδ ποὺ ἀποδίδεται
στὸν Ρούμπλιοφ¹⁶ καὶ ἄλλη στὸ Νόβγοροδ τοῦ 1405, ποὺ ἀποδίδε-

¹⁴) Β. Λάξαρφ, Νέα μνημεῖα Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ XIV αἰ. I. Μεγάλη Δέηση (ρωσ.) Viz. Vrem., τ. IV, 1951, σ. 122 - 130. Βλ. καὶ πρὸ κά-
τω τὴν σημ. 16.

¹⁵) Γιὰ τὸ Ὄρος βλ. πρόχειρα Κοπδάκοβ, Ἁθῶς (ρωσ.) εἰκ. 19 καὶ 20.
Βλ. καὶ Ἁ. Ὀρλάνδου, Ἡ Μονὴ Ὁσίου Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐ-
τῆς, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939, σ. 115, 117 κ. ἔξ., εἰκ. 63. Βλ. καὶ στὸ
Βυζ. Μουσ. ἀρ. 487 καὶ 494, 18^{ου} αἰῶνα. Στὸ ἐμπόριο (Ὀκτ. 1956) Μ. Δ.
τοῦ Ἰωάννου Μόσκου 1711, μετὰ προέλευση τὰ Ἐπτάνησα.

¹⁶) Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Β. Λάξαρφ, ὁ. π. π. Συγκρίσεως τὴν Μ. Δ.
τοῦ Σερμπουχώβ μετὰ αὐτὴν τοῦ Σβένιγοροδ (βλ. καὶ Wulff - Alpatov, σ.
208) κάνει συζητήσιμους χαρακτηρισμοὺς τῆς τέχνης στὴν Κωνσταντινοῦπο-
λη, στὸ τέλος τοῦ 14^{ου} αἰῶνα: τὴν θεωρεῖ ξερὴ, στερεοτύπη καὶ σκοτεινόχρω-
μη. Παράβλεψε νομίζω ὁ Ρώσος μελετητὴς τὸ γεγονός ὅτι στὶς κωνσταντι-
νουπολίτικες εἰκόνες ποὺ δημοσιεύει, μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις ρωσικῆς

ται στον Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα¹⁷. Ἀπὸ τὴν ἴδια ὁμως ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων σώζονται καὶ ἄλλες ἑλληνικὲς σειρὲς μὲ τὴν Μ. Δ., ποὺ ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα. Ἐξαιρετες εἶναι δύο σειρὲς — ὄχι πλήρεις — τῆς Μ. Χιλιανδαρίου, ποὺ καθαρίστηκαν καὶ στερεώθηκαν τὸ 1953 (Πίν. ΚΕ' εἰκ. 2)¹⁸. Τὸ 1954 καταλογογραφήθηκαν στὴ Μ. Βατοπεδίου δύο Μ. Δ. ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ μία, ὄχι πλήρης (Α. Μ. 46, 47, 50 καὶ 53) εἶναι τέχνης ἀνάλογης μὲ τοῦ Χιλιανδαρίου (Διαστ. 1,19 × 0,95)¹⁹. Ἀσφαλῶς μᾶς διαφεύγουν τώρα καὶ ἄλλες σύγχρονες σειρὲς στὸ Ἑγ. Ὄρος, ἀλλὰ τὰ παραδείγματα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ἰδέα γιὰ τὰ μεγάλα βυζαντινὰ τέμπλα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπου καθιερώνεται ἡ Μ. Δ. μὲ πολλὰ εἰκόνες σὲ μεγάλο σχῆμα, χωρὶς τοξοστοιχία.

Ἡ παλαιολόγια αὐτὴ παράδοση συνεχίζεται καὶ μετὰ τὴν Ἄλωση στὸ Ἑγ. Ὄρος καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτό, ἄσχετα μὲ τὶς ζωγραφικὲς σχολές. Ὁ «θύτης» Εὐφρόσυνος ζωγραφίζει τὸ 1542 τὴ σειρά τῶν πέντε εἰκόνων ποὺ μελετοῦμε γιὰ τὴν Μ. Διονυσίου καὶ τὸν ἴδιο χρόνο ἄλλος ἄγνωστος ἀλλὰ ἀξιόλογος καλλιτέχνης ζωγραφίζει ἀνάλογη σὲ μέγεθος καὶ ποιότητα σειρά μὲ ἑπτὰ εἰκόνες γιὰ τὸ Πρωτάτο²⁰ (Πίν. ΚΓ' εἰκ.

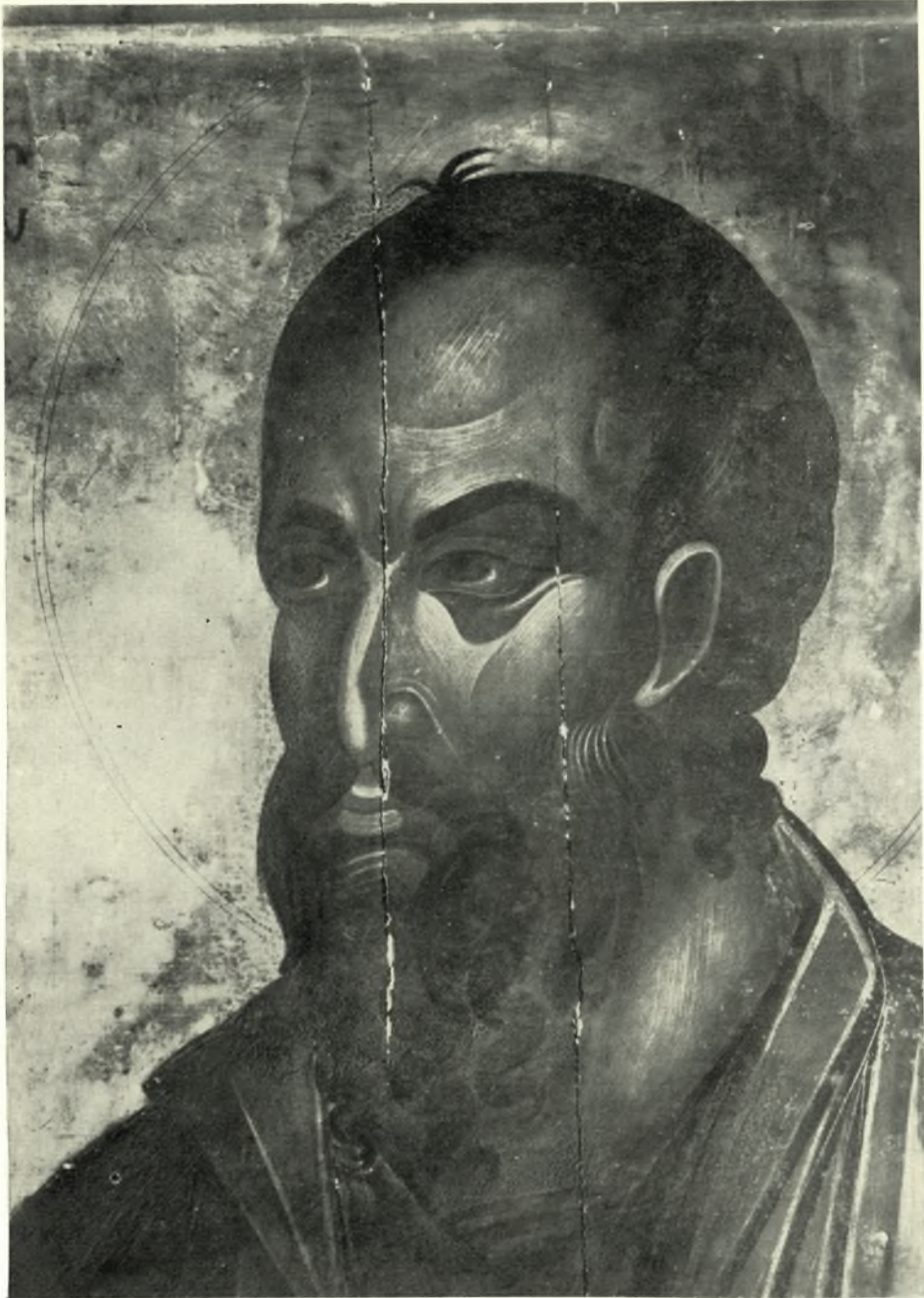
ἔχουν ἀλλάξει τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα. Τὴ γνώση τοῦ ρωσικοῦ κειμένου τῆς μελέτης τοῦ Β. Α. ὀφείλω σὲ μετάφραση ποὺ ἡ Κα Δημ. Ἡλιάδου - Hemmerdinger ἔθεσε πρόθυμα στὴ διάθεσή μου.

¹⁷) Βλ. Β. Λάζαρεφ, Ἡ τέχνη στὸ Νόβγοροδ, Νόβγοροδ 1947, (ρωσ.) πίν. 56 - 57.

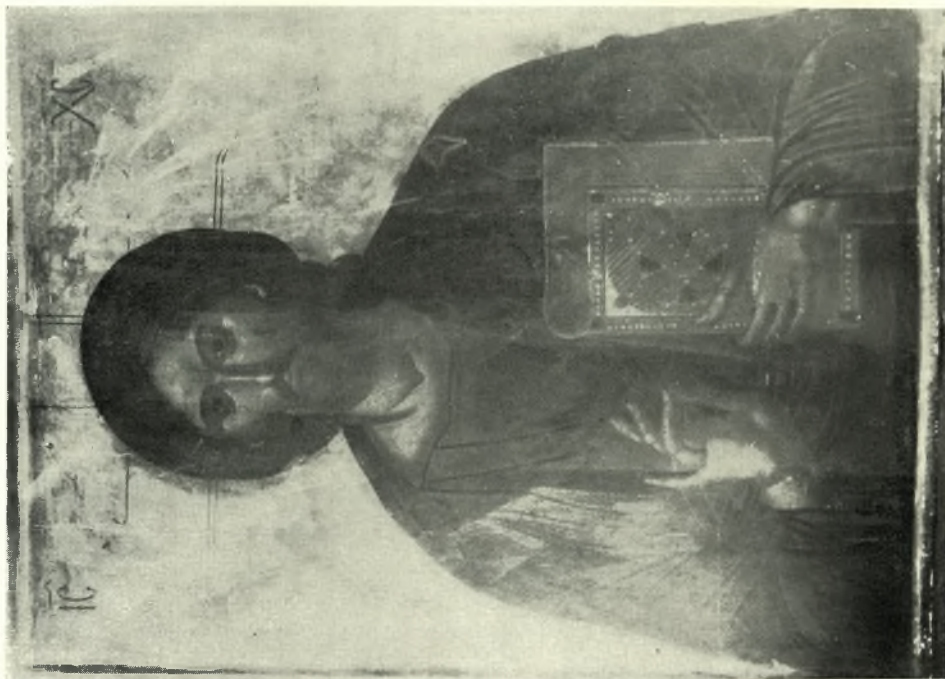
¹⁸) Βλ. S. v. Radojicic, Monuments artistiques à Chilandari, Sbornik Radova de l' Academie Serbe des Sciences, τ. 44, Institut Byzantin, no 3, Βελιγράδι 1955, σ. 192, εἰκ. 29 - 31.

¹⁹) Ὁ ὠραῖος Ἀρχάγγελος τοῦ Βατοπεδίου δὲν προέρχεται ἀπὸ Μεγ. Δέηση, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Felicetti - Liebenfels, ὅπ. π. π. σ. 75, π. 136α, γιατί εἶναι τὸ ταῖρι στὴν ὠραία εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας στὸ ἴδιο μοναστήρι, ποὺ δημοσιεύει ὁ ἴδιος, π. 89β.

²⁰) Συνολικὰ ἀνέκδοτες. Μνεΐα στὸν Π. Οὐσπένσκη, Πρῶτο ταξίδι (ρωσ.), τ. II, 2, σ. 271 καὶ Σμυρνάκη, σ. 364 καὶ 694. Ὁ Kondakov δημοσίευσε γραμμικὰ σχέδια ἀπὸ τοὺς Ἑγ. Πέτρο, Παῦλο καὶ Πρόδρομο στὸν «Ἄθω», εἰκ. 23, 25 καὶ 26, ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο Μιχαὴλ στὴν Εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ, σ. 55, εἰκ. 91 καὶ ἀπὸ τὴν Παναγία στὴν Εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου, τ. II, σ. 314, εἰκ. 176. Δεπτομέρειες φωτογραφικὲς, παρμένες πρὶν νὰ καθαραιοῦν οἱ εἰκόνες, τοῦ Γαβριὴλ καὶ τῆς Παναγίας δημοσίευσε ὁ Α. Ξυγ. γόπουλος, Μακεδονικά, τ. Γ, 1954, σ. 8, π. 4. Κατὰ τὸν Οὐσπένσκη, ὅ. π. π., ὁ «πρῶτος» Γρηγόριος ποὺ ἀναφέρεται σὲ ἐπιγραφή στὸ δεξιὸ περιθώριο τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου, ὀρίζει τὸ ἔτος 1544· βλ. Millet - Pargoire - Petit, Recueil des inscriptions chrétiennes de l' Athos, τ. I, Παρίσι 1904, σ. 11, ἀρ. 29. Σύμφωνα μὲ σημείωμα ποὺ δημοσιεύει ὁ Μ. Γεδεών, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες, Ἀθήναι 1938, σ. 7 καὶ 12, ὁ Γρηγόριος



Μ. Διονυσίου: Ἄπ Παῦλος, λεπτομ. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Είχ. 2. — Μ. Διονυσίου. Χριστός Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Είχ. 1. — Μ. Διονυσίου. Παναγία. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Είχ. 2. — Μ. Διονυσίου. Πρόδρομος. Έργο Εφέσου του 1542.



Είχ. 1. — Προϊάτο. Πρόδρομος του 1542.



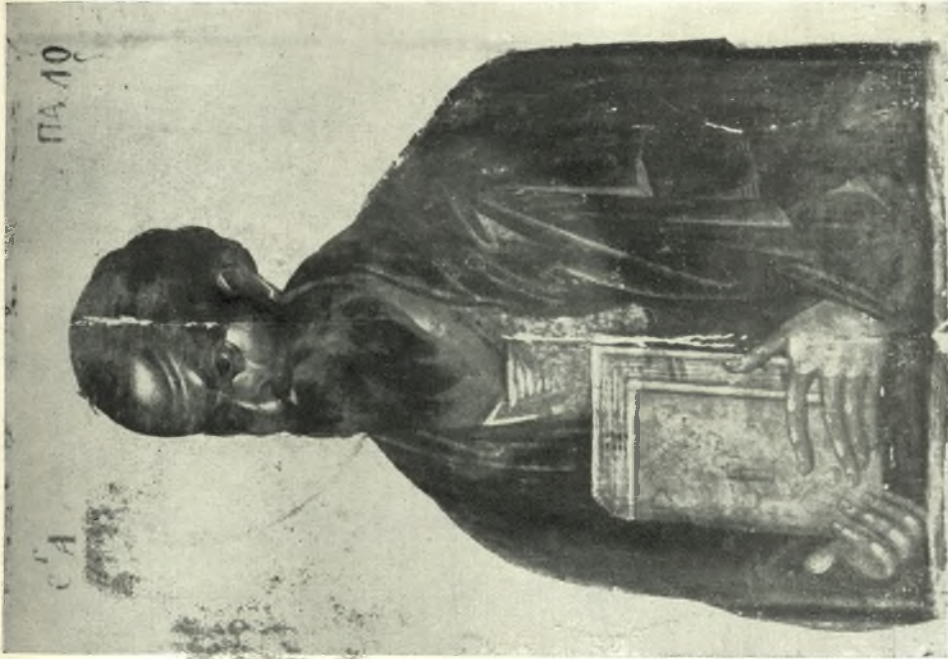
Εἰκ. 2. — Μ. Διονυσίου. Ἄγ. Παῦλος. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Εἰκ. 1 — Πρωτότο. Ἄγ. Παῦλος τοῦ 1542.



Εικ. 1. — Προφήτο. "Αγγελος του 1542.



Εικ. 2. — Μ. Χιλανδσαγίου. "Απ. Παύλος του 14ου - 15ου αι.



Πρωτότο. Ἄπ. Πέτρος τοῦ 1542.



Μ. Διονυσίου. Ἁγ. Πέτρος. ἔργο Εὐφροσύνου τοῦ 1542.



Είχ. 2. — Σκήτη Προφ. Ἡλίας, Μ. Σταυροεικητα.
Ὁ Προφ. Ἡλίας, ἔργο Μιχ. Δαρμασχηνοῦ.



Είχ. 1. — Ἁγίασσα Μυτιλήνης Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος,
ἔργο πιθανῶς Μιχ. Δαρμασχηνοῦ.

1, ΚΔ' εἰκ. 1, ΚΕ' εἰκ. 1. ΚΣ'). Σ' ἓνα σερβικὸ μοναστηῖρι τοῦ Μαυροβουνίου, στὸ Krusedol μὲτὰ Μ. Δ., μὲ τοὺς Ἀρχαγγέλους καὶ τοὺς δώδεκα Ἀποστόλους ὁλόσωμους, εἶναι ἔργο κρητικῶν ζωγράφων τῆς πρώτης πενηταετίας τοῦ 16ου (Διαστ. 0,94 × 0,67)²¹. Στὸν 15ο ἢ 16ο χρονολογεῖται μὲτὰ Μ. Δ. στῆ Μ. Ἰβήρων, μοιρασμένη τώρα στὴν Τράπεζα καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου, μὲ ἑπτὰ μεγάλες εἰκόνες ἐξαιρετικῆς τέχνης, ἀλλὰ ὄχι Κρητικῆς²². Ἀκόμη τῆς ἴδιας ἐποχῆς εἶναι ἡ Μ. Δ. στὴν Τράπεζα τῆς Μ. Γρηγορίου μὲ δεκαπέντε μικρότερες εἰκόνες μὲ ἔνθρονους Ἀποστόλους (Α. Μ. 71 - 83)²³.

Τέλος γιὰ νὰ περιορισθοῦμε στὸ Ἅγιον Ὄρος ἡ δευτέρα Μ. Δ. τῆς Μ. Βατοπεδίου στὴν ἴδια ἐποχὴ πρέπει νὰ ἀποδοθῆ, ἀλλὰ ὄχι σὲ κρητικοὺς ζωγράφους²⁴. Μεταγενέστερης τέχνης δὲν γνωρίζω εἰκόνες ἀπὸ Μ. Δ. αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Τὰ τέμπλα ὅμως τοῦ 14ου καὶ 16ου αἰώνα δὲν σώζονται πιά στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ὄταν ἀντικαταστάθηναι στὸ τέλος τοῦ 18ου — ἀρχῆς τοῦ 19ου αἰώνα μὲ καινούργια, καμωμένα ἀπὸ ἡπειρώτες ταγιαδόρους ἡ ἰδέα τῆς Μ. Δ. μὲ πολλὲς μεγάλες εἰκόνες εἶχεν ἀτονίσει μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὸ Ὄρος. Γι' αὐτὸ στὰ καινούργια τέμπλα, ἂν καὶ τεράστια, δὲν ὑπῆρχε θέση γιὰ τὶς εἰκόνες τῆς Μ. Δ. Ὅπου ὑπῆρχαν τοποθετήθηκαν στὴν ἐσωτερικὴ πλευρὰ. (Βατοπέδι, Διονυσίου, Πρωτάτο)²⁵.

III

Ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας τῶν πέντε εἰκόνων τῆς Μ. Διονυσίου θὰ βοηθήσει νὰ τὶς τοποθετήσουμε στὴν τέχνη τοῦ καιροῦ τους καί, μὲ τὴ σειρά τους, θὰ μᾶς διαφωτίσουν γι' αὐτήν.

ἦταν «πρώτος» τὸ 1542. Οἱ εἰκόνες καθαρίστηκαν τὸ 1951 ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη κ. Φ. Ζαχαρίου. Οἱ φωτογραφίες ποὺ δημοσιεύονται πιὸ κάτω ἔγιναν ἀπὸ τὸν ἴδιο μετὰ τὸν καθαρισμό. Διαστ. 1.17 × 0.94.

²¹) Βλ. Mircovic, ὁ. π. π. Βλ. καὶ D. T. Rice, *The Icons of Cyprus*, Λονδίνο [1937], σ. 241 - 242: μνημονεύει σειρὲς εἰκόνων Ἀποστόλων σὲ τέμπλα, τῆς Κύπρου «executed in very conservative style», στὸν 16ον. Βλ. φωτογρ. τέμπλων Κύπρου μὲ τὴ Μεγ. Δέηση Γ. Σωτηρίου, Βυζ. Μνημεῖα Κύπρου, Α' (λεύκωμα), 1935, Πίν. 145 - 146.

²²) Α. Μ. 9 - 15. Διαστ. 1,56 × 0,76. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος ἔχει δημοσιευθῆ σὲ ἐγχρωμὴ φωτοτυπία στοῦ K. Eller, *Der heilige Berg Athos*, Μόναχο 1954, εἰκ. 126, καὶ ὁ Ἀρχάγγ. Γαβριήλ, στὸ ἴδιο, εἰκ. 226, χωρὶς χρῶμα.

²³) Α. Μ. 71 - 83. Βλ. Βαζλ. Ἀγγελάκου, Ἡ...Ἱερά Μονὴ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου, Θεσσαλονίκη 1921, εἰκ. 16 - 17.

²⁴) Α. Μ. 15 - 21, 69 - 70. Ἀνέκδοτη. Διαστ. 0,92 × 0,61.

²⁵) Πρβλ. τὸ ἴδιο φαινόμενο στὴν Κύπρο, D. T. Rice, ὁ. π. π. σ. 242.

Στὰ πρόσωπα καὶ στὰ γυμνὰ μέρη ὁ προπλασμός, πὸν μένει ἀκάλυπτος καὶ δηλώνει τὸ σκιασμένο μέρος εἶναι βαθυκάστανος, ἐνῶ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες, «τὸ σάρκωμα», δηλώνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο καστανὸ πὸν καλύπτει τὸν προπλασμό. Τὶς ἀκμές τῶν ὄγκων δηλώνει σύστημα ἀπὸ λεπτές παράλληλες γραμμές σχεδὸν λευκές. Τὰ βλέφαρα, τὴ ράχη τῆς μύτης καὶ τὴν ἄκρη τῆς περιγράφει λεπτὴ κόκκινη γραμμὴ, ἐνῶ τὰ χεῖλη εἶναι κόκκινα σὲ δύο τόνους: τὸ ἐπάνω κόκκινο, τὸ κάτω κοκκινοκάστανο. Στὴ θερμότητα τοῦ σαρκώματος ἀντιτίθεται ἡ ψυχρότητα τῶν τόνων τῆς τρίχωσης. Στὸν Πέτρο (Πίν. ΚΖ') τὰ λευκὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια ἔχουν τὶς φωτεινές ἐπιφάνειες πρασινωπές, ἐνῶ στὸν Παῦλο (Πίν. ΚΑ') τὸ σκοτεινότερο τρίχωμα εἶναι σχεδὸν πράσινο. Στὴ μορφὴ τοῦ Χριστοῦ (Πίν. ΚΒ' εἰκ. 2) καὶ τοῦ Προδρόμου (Πίν. ΚΓ' εἰκ. 2) ἡ καστανὴ κόμωση ἔχει τὸν ψυχρὸ τόνο τοῦ προπλασμοῦ. Ἡ ἰσορροπία αὐτῆ τῶν ψυχρῶν καὶ θερμῶν τόνων παρατηρεῖται καὶ στοὺς συνδυασμοὺς χρωμάτων γιὰ τὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο: βαθῶν ἐλαιῶδες καὶ καστανὸ θερμὸ (Πέτρος καὶ Παῦλος) γαλαζοπράσινο καὶ κοκκινοκάστανο (Παναγία), κοκκινοκάστανο καὶ ἐλαιῶδες (Χριστὸς καὶ Προδρόμος). Καὶ τὰ ἀντικείμενα, ὅπου ὑπάρχουν, ἐναλλάσσουν τοὺς τόνους: μπροστὰ στὸ καστανὸ θερμὸ τοῦ ἱματίου τοῦ Πέτρου ξεκόβει τὸ πρασινωπὸ εἰλητάριο. Μπροστὰ στὸ ἐλαιῶδες ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ καὶ στὸν ὁμοιόχρωμο χιτῶνα τοῦ Παύλου λάμπει τὸ χρυσὸ βιβλίο μὲ τὶς κόκκινες καὶ πράσινες πολύτιμες πέτρες καὶ μὲ τὸ κόκκινο πάχος σελίδων. Στὴ λιτὴ καὶ ἰσορροπημένη αὐτὴ χρωματολογία οἱ λίγες χρυσές πινελιές στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, στὸ χιτῶνα τοῦ Πέτρου δίδουν ἓνα συγκρατημένο τόνο λαμπρότητας, πὸν δένει τὶς μορφές μὲ τὸ χρυσὸ κάμπο.

Μὲ τὶς ἐναλλαγές στὴ φωτεινότητα καὶ στὴν ποιότητα τῶν τόνων πλάθεται μὲ ζωηρότητα ὁ ὄγκος τῆς πλατιᾶς μορφῆς, πὸν κλείνεται μὲ συγκεκριμένα περιγράμματα, ὄχι μόνο στὴν ἔξωτερικὴ περιφέρεια ἀλλὰ καὶ στὴν πλαστικὴ δῆλωση τῆς ἀνατομίας τοῦ προσώπου. Οἱ μικρότερες δηλ. πλαστικὲς ἐξάρσεις, οἱ μύες τοῦ λαιμοῦ, τὰ ζυγωματικά, ἡ μύτη, οἱ κρανιακὲς ἐξοχές, περιγράφονται μὲ λεπτές, σὲ ἐλαφρὰ βαθύτερο χρῶμα σφικτὲς ἀλλὰ εὐκαμπτες γραμμές, ὥστε ἡ ἀνάγλυφη σάρκα νὰ παραμένει χυμώδης (Πίν. ΚΑ', ΚΖ'). Ἡ πτυχολογία βρίσκεται στὸ ἴδιο γραμμικὸ πνεῦμα, ἀλλὰ περισσότερο σχηματικὴ, δηλώνεται μὲ εὐθεῖες καὶ τεθλασμένες σὲ βαθύτερο τόνο· οἱ καμπύλες εἶναι λίγες ἢ λείπουν ἐντελῶς. Στενώτερες ἢ πλατύτερες φωτεινές ταινίες φανερῶνουν τὴν ἀκμὴ τῆς πτυχῆς. Διαγράφονται ἔτσι σχήματα γεωμετρικά, μᾶλλον ἐπίπεδα, πὸν ἀποδίδουν, ἐν τούτοις, τὴν κίνηση ἢ τὴν στάση

τῶν μελῶν τοῦ ὀγκώδους σώματος ποὺ καλύπτουν μὲ εὐρυθμία (Πίν. ΚΒ' εἰκ. 1 - 2, ΚΓ' εἰκ. 2, ΚΔ' εἰκ. 2).

Ὁ τεχνικὸς αὐτὸς τρόπος γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ τῆς πτυχολογίας εἶναι τυπικὸς γιὰ τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ τῶν μέσων τοῦ 16ου αἰώνα²⁶. Ἡ ἐφαρμογὴ ὅμως τῆς τεχνικῆς αὐτῆς δὲν εἶναι ἐντελῶς ὁμοιόμορφη σ' ὅλα τὰ ὁμοειδῆ ἔργα τῆς ἐποχῆς. Θὰ ἀναζητήσουμε τὶς διαφορὰς καὶ τὶς πιθανὰς αἰτίαι τους, παραβάλλοντες τὶς εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου μὲ τὶς εἰκόνες τῆς Μεγ. Δέησης τοῦ παλαιοῦ τέμπλου τοῦ Πρωτάτου, ποὺ χρονολογοῦνται μὲ πιθανότητα στὴν ἴδια χρονιά: 1542, ἀλλὰ εἶναι ἔργο ἄγνωστου ζωγράφου²⁷.

Οἱ εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, ἐνῶ ἔχουν ἐκτελεσθῆ στὴν ἴδια τεχνικὴ, διαφέρουν ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου ὡς πρὸς τὴν σκληρότερη ἀντίθεση φωτισμένων καὶ σκιερῶν ἐπιφανειῶν, καθὼς καὶ στὴ δῆλωση μὲ ἐντονότερα περιγράμματα τῶν ἐπὶ μέρους ἐπιπέδων ἀκόμη στίς «ψιμυθιές» δηλ. στὰ ἄσπρα φῶτα, οἱ γραμμὲς εἶναι παχύτερες (Πίν. ΚΔ, ΚΣ'). Ἡ σάρκα χάνει ἔτσι τὸ χυμὸ τῆς καὶ οἱ μορφὲς γίνονται ἀκόμη γραμμικότερες, ἀκόμη πιὸ «κοπτικὲς», ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ Π. Δοξαράς, χωρὶς γι' αὐτὸ γὰ ἐλαττώνεται ἡ πλαστικότητα τοῦ ὄγκου τους. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες διαφορὰς πιὸ σημαντικὲς. Τὸ γενικὸ περιγράμμα (ἢ σιλουέτα) τοῦ Παύλου στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐφρόσυνου (Πίν. ΚΔ' εἰκ. 2) σχηματίζει μιὰ πυραμίδα μὲ πλατιὰ βάση, ὅπου ἡ ὀγκώδης κεφαλὴ τοῦ Ἀποστόλου μὲ χαμηλὸ εὐρῶστο λαιμὸ, κάθεται στερεὰ στοὺς πλατεῖς ὤμους. Ἐνῶ στὴν εἰκόνα τοῦ Πρωτάτου (Πίν. ΚΔ' εἰκ. 1) ἡ σιλουέτα εἶναι ψηλότερη καὶ λιγερή, καὶ ἡ κεφαλὴ μὲ τὸ μεγάλο κρανίον, στηριγμένη σὲ ψηλὸ λαιμὸ, μὲ ὤμους ποὺ πέφτουν, μοιάζει πιὸ εὐκίνητη. Οἱ διαφορὰς αὐτὲς ἀποβαίνουν διαφορὰς ὕφους: ὁ Παῦλος τοῦ Εὐφρόσυνου εἶναι ζωγραφικώτερος, ἐνῶ ὁ Παῦλος τοῦ Πρωτάτου εἶναι γραμμικώτερος, ἀλλὰ καὶ διαφορὰς ἡθους τῶν παραστανομένων προσώπων: ὁ πρῶτος μὲ τὴν πληθωρικὴ σωματικὴ διάπλαση, εἶναι ἥρεμος, στοχαστικώτερος, μὲ παθητικὴ διάθεση, ἐνῶ ὁ ἄλλος βρίσκεται σὲ ἀνήσυχη διέγερση, ἀλλὰ εἶναι πιὸ πρόχειρα ψυχογραφημένος. Ὅμοιες παρατηρήσεις μποροῦμε νὰ κάνουμε καὶ στίς ἄλλες ἀντίστοιχες εἰκόνες τῶν δύο αὐτῶν συγχρόνων Μεγάλων Δεήσεων. Ὁ Ἀπ. Πέτρος τοῦ Εὐφρόσυνου (Πίν. ΚΖ') εἶναι γεμάτη δύναμη σαρκώδης μορφῆς ποὺ ἀναπτύσσεται σὲ πλάτος μὲ τὸ συνοφρωμένο

²⁶) Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Βημόθυρον κρητικῆς τέχνης, περ. Μακεδονικά, Γ, 1954, σ. 7 - 8. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, περ. Κρητ. Χρον., Δ, 1950, σ. 419 - 420, 4284 καὶ 28.

²⁷) Βλ. πιὸ πάνω σημ. 20.

ύφος και τούς κυματισμούς στα επίπεδα του σφικτού προσώπου, μοιάζει ο «δειλός» και «δξύχολος» αυτός απόστολος με τούς «οίνοπαείς οφθαλμούς» να κρύβει στην ηρεμία την εύκολη όργη του. Τοῦ Πρωτάτου ο Πέτρος (Πίν. ΚΓ΄) ἔχει στενόμακρο σώμα και πρόσωπο αποστεωμένο, με κοφτά επίπεδα, με ἔκφραση ἀνήσυχη στο καρφωμένο βλέμμα. Σημαντικές είναι και οἱ διαφορές στην ἀπόδοση τοῦ Προδρόμου (Πίν. ΚΓ΄ εἰκ. 1 - 2), ἐνῶ τὰ νεανικώτερα πρόσωπα τῆς Παναγίας και τοῦ Χριστοῦ (Πίν. ΚΒ΄ εἰκ. 1 - 2) παρουσιάζουν πολὺ λιγώτερες διαφορές. Τὰ κεφάλια τῶν Ἀγγέλων, πού λείπουν στη σειρά τοῦ Διονυσίου, ἔχουν στην κόμωση σαφῆ τὰ ἴχνη τῆς παλαιολόγιας χάρις συνδυασμένης με κάποια ἀμεσότητα στο αὐστηρὸ βλέμμα πού ἀτενίζει τὸν προσκυνητῆ (Πίν. ΚΕ΄ εἰκ. 1).

Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ σταθερὴ και συγκεκριμένη ματιὰ χαρακτηρίζει τόσο τούς Κρητικούς τοιχογράφους ὅσο και τὴ σειρά τοῦ Πρωτάτου. Γιατὶ τὰ συγγενέστερα πρὸς τὴ σειρά αὐτὴ τῶν εἰκόνων μνημεῖα εἶναι δίχως ἀμφιβολία οἱ τοιχογραφίες. Καὶ ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη και ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ τύπου και τοῦ ἥθους θὰ ξαναβροῦμε τὰ ἴδια πρόσωπα τόσο στις τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη τοῦ 1535 ὅσο και στα ἔργα τοῦ ἀγνωστου ζωγράφου τοῦ Δοχειαρίου τοῦ 1568²⁸. Τὰ πρότυπα ὁμως πού ἀκολουθοῦν οἱ ζωγράφοι εἰκόνων και τοιχογραφίας — πού ταυτίζονται ἐπὶ τοῦ προκειμένου — ὄχι μόνον εἶναι ἀναμφισβήτητα παλαιολόγια, ἀλλὰ και ἀνήκουν σὲ ὀρισμένη τεχνοτροπία. Μιὰ ἀνέκδοτη εἰκόνα τοῦ Παύλου ἀπὸ Μεγάλη Δέηση τῆς Μ. Χιλανδαρίου μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύσει ὡς παράδειγμα (Πίν. ΚΕ΄ εἰκ. 2) γιατί ἀντιπροσωπεύει τὴν κωνσταντινουπολίτικη τεχνοτροπία γύρω στα 1400 με τὴν πλησιέστερη πρὸς τίς εἰκόνες μας τεχνικὴ ἐκτέλεση²⁹. Ἡ συγγένεια βρίσκεται στη διαδοχικὴ τοποθέτηση φωτεινότερων τόνων, ὅπως τὴν περιγράψαμε πιὸ πάνω, και μάλιστα εἰς τὰ ἴδια σημεία τοῦ προσώπου

²⁸) Βλ. G. Millet, Athos, π. 134, 1 και 236, 1 - 2.

²⁹) Ἐννοοῦμε τὴν τεχνοτροπία πού ἀντιπροσωπεύουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στο Μυστρά (Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστράς, βη ἔκδ., 1956, σ. 77 - 81. Τοῦ ἴδιου, Ἡ ζωγραφικὴ στο Μυστρά, Ἀγγλοελλ Ἐπιθ., ΣΤ΄, 1953, σ. 58 - 60 και εἰδικώτερα βλ. τὸ κεφάλι τοῦ Χρυσοστόμου, Millet, Mistra, πίν. 110,1). Ἀπὸ τίς φορητὲς εἰκόνες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς και τεχνοτροπίας οἱ ὁποῖες και ἐδάνεισαν τὴν ψιλοδουλεμένη τεχνικὴ τους στις τοιχογραφίες, σημειώνομε ἐνδεικτικὰ τίς γνωστὲς εἰκόνες α) τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων τῆς Μόσχας (Α ἄ ζ α ρ ε φ, Βυζ. ζωγρ., π. 305), β) τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἐρμιτάζ, τοῦ 1363 (στο ἴδιο, π. 318. Βλ. και L e m e r l e, Cahiers Archéol. II, 1947, σ. 129 κ.ἐξ.), γ) τὴν Παναγία ἀπὸ τὴ Μεγ. Δέηση τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλληνα, τοῦ 1405, στη Μόσχα (Βλ. πιὸ πάνω σημ. 17). Για τὴν εἰκόνα τοῦ Χιλανδαρίου βλ. πιὸ πάνω σημ. 18.

καὶ μὲ τὴν ἴδια κατεύθυνση τῆς πινελιάς. Βρίσκεται ἀκόμη στὴν ἴδια σιλουέτα πὸ ἀποδίδει τὸν ἴδιο ψηλόλιγνο τύπο μὲ τὸ ἐξέχον κρανίο καὶ τὸ βαθεῖα ἀυλακωμένο πρόσωπο, πὸ ἐκφράζει ἀνάλογη ἀνήσυχη διάθεση. Δὲν θὰ ἐπιμείνομε στὶς διαφορὰς πὸ συνιστοῦν τὴ διαφορετικὴ ἔκφραση τῆς κάθε ἐποχῆς: ἡ παλαιολόγια εἰκόνα ἔχει ὅλα τὰ σχήματα πιὸ ραδινα, τὴν σύσπαιση τοῦ προσώπου πιὸ ξυπνή, τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν σιὰ μαλλιὰ, στὶς ρυτίδες, στὶς πτυχές, πιὸ ρευστή, πιὸ εὐλύγιστη. Ἀκόμη σ' αὐτὴν οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες εἶναι μικρότερες καὶ χωρὶς συγκεκριμένο σχῆμα, ὥστε νὰ δίδεται περισσότερο ἢ ἐντύπωση μιᾶς φευγαλέας ἀνταύγειας παρὰ ὀρισμένου σταθεροῦ φωτισμοῦ.

Τὰ πρότυπα τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφρόσυνου δὲν εἶναι τὰ ἴδια. Γιὰ νὰ βροῦμε συγγενέστερες μορφές, ἔμμεσα πρότυπα ὡς πρὸς ἐκεῖνα τὰ χαρακτηριστικὰ πὸ τὶς διαφοροποιοῦν ἀπὸ τὶς σύγχρονες τοὺς εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, πρέπει νὰ πάμε σὲ παλιότερα μνημεῖα: στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, πὸ χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ ὡς στοιχεῖο συγκριτικό, ἐπειδὴ ἐκπροσωποῦν τυπικὰ τὴ Μακεδονικὴ Σχολή. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφία εἶναι διάφορες: ἐκεῖ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες εἶναι πολὺ πλατιές καὶ ἔχουν τὶς λίγες σκιᾶς πράσινες, ὁ Παῦλος κρατεῖ σὲ ὄρθο τὰ εἰλητάρια μὲ τὶς Ἐπιστολῆς του, ὁ Πέτρος ἔχει ἀνοιχτὸ τὸ δικό του εἰλητάριο⁸⁰. Ἐν τούτοις τὸ ὀγκῶδες κεφάλι πὸ βυθίζεται στερεὰ στοὺς εὐρεῖς ὄμους, τὸ πλατὺ σαρκῶδες πρόσωπο, τὸ ἤρεμο, σίγουρο καὶ ἐπιβλητικὸ ἦθος τῶν μορφῶν, εἶναι χαρακτηριστικὰ κοινὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πανζέληνου καὶ στὶς εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου.

Γιὰ νὰ συνοψίσουμε τὶς παρατηρήσεις αὐτὲς θὰ λέγαμε ὅτι οἱ δύο σύγχρονες σειρὲς εἰκόνων μὲ τὴ Μεγάλῃ Δέση τοῦ 1542 ἀντιπροσωπεύουν δύο διάφορες τάσεις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἐνῶ χρησιμοποιοῦν τοὺς ἴδιους βασικὰ τεχνικοὺς τρόπους καὶ τὴν ἴδια χρωματικὴ κλίμακα, ἀκολουθοῦν διάφορες παραδόσεις καὶ διαφορετικὰ πρότυπα. Ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῶν εἰκόνων τοῦ Πρωτάτου, πὸ ταυτίζεται μὲ τοὺς Κρητικοὺς τοιχογράφους, ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τῆς τελευταίας ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπως τὰ ξέρομε ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες⁸¹. Ὁ Εὐφρόσυνος ἔχοντας ζωηρότερο τὸ αἶσθημα τοῦ

⁸⁰) Millet, Athos, π. 38,1 καὶ 39,1. Ἡ σχέση κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 16ου μὲ τὴ μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἤδη σημειωθῆ: Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος κ.λ.π. σ. 386 - 387 καὶ 439 - 440, βλ καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη τῆς Τουρκοκρατίας, περ. «Νέα Ἐστία», Χρυσόφυ. 1955, σ. 9 (ἀνατύπου). Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Πρωτάτου βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Μανουὴλ Πανζέληνος, (Ἀντίγραφα Φ. Ζαχαρίου). Ἀθήνα 1956.

⁸¹) Ἡ σχέση τῆς τέχνης τοῦ 16ου μὲ τὴν παλαιολόγια τεχνοτροπία (βλ.

μνημειακοῦ, γιὰ νὰ στήσει μορφές ποὺ θὰ φαίνονται ἀπὸ χαμηλά, προτιμᾷ τὰ γεροδεμένα παραστήματα τῶν Ἀποστόλων τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς⁸¹. Σ' αὐτὰ ὁ ζωγράφος τοῦ 16ου αἰώνα θὰ προσδώσει ἰδεαλιστικώτερο πνεῦμα μὲ τὰ μέσα ποὺ τοῦ παρέχει ἡ κρητικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του : λιγοστεύοντας τὴν ποικιλία καὶ σκυθρωπάζοντας τὴν φαιδρότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, μετατρέποντας τὶς ζωγραφικώτατες ἐκεῖνες μορφές ποὺ πλάθονται μὲ τὴν ἀντιπαράθεση φωτεινῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων σὲ ἀπτές, πλαστικὰ δουλεμένες μορφές καί, τέλος, εἰσάγοντας στὴ σύνθεση ἓνα κυρίαρχο στοιχεῖο αὐστηροῦ ρυθμοῦ.

Πραγματικά, στὰ πρόσωπα, στὴν πτυχολογία, στὴ θέση καὶ στὴ σχέση τῶν χειρῶν, ἓνας ρυθμὸς ἄλλοῦ κυματιστὸς (πρόσωπα) καὶ ἄλλοῦ γωνιώδης (πτυχολογία), ὀργανώνει τὴ σύνθεση τῆς κάθε εἰκόνας προσδίδοντάς της ὕψος αὐστηρῆς τάξης, ποὺ βρῖσκει τὴν ἀρτίωσή του στὴ σύνθεση τοῦ συνόλου τῶν πέντε εἰκόνων ποὺ ἀπαρτίζουν τὴ Μεγάλη αὐτὴ Δέηση, συμμετρικὴ γύρω ἀπὸ τὸν μετωπικὸ Χριστὸ μὲ τὴν τονισμένη κατακόρυφη τοῦ μεγάλου βιβλίου. Τῶν ἄλλων μορφῶν καὶ ἡ κάμψη τῆς κεφαλῆς, στοιχεῖο συναισθηματικὸ, καὶ οἱ ἀπλές ἀλλὰ πολυσήμαντες κινήσεις τῶν χειρῶν καὶ τῶν πραγμάτων ποὺ κρατοῦν, ἔχουν μεταξὺ τους ρυθμικὴ σχέση καὶ ἀνταπόκριση ἀκόμη καὶ τὰ μεταξὺ τῶν μορφῶν κενὰ ἔχουν ρυθμικὸ νόημα : ὅλα ὀδηγοῦν μ' ἑνιαῖο ρυθμὸ πρὸς τὴν κεντρικὴ μορφή. Μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτά, οἱ πέντε εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου μὲ τὶς καλοκτισμένες μορφές ἀποτελοῦν στὸ σύνολό τους μιὰ πλατειὰ μνημειακὴ σύνθεση, ἀπὸ τὶς σημαντικότερες τῆς ἐποχῆς.

Τὸ πρᾶγμα δὲν στερεῖται σημασίας γιὰτὴ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ στὴν πρώτη καὶ καλύτερὴ της περίοδο δημιουργεῖ μεγάλες συνθέσεις, μὲ ἐκδηλο τὸν ρυθμικὸ χαρακτήρα. Καὶ μόνο οἱ ἐξαιρέσιες συνθέσεις τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα (1535) καὶ τοῦ Ζώριζοι στὴ Μ. Διονυσίου (1547) ἀρκοῦν γιὰ παράδειγμα⁸².

Πιὸ πάνω διαπιστώσαμε τὴν ταυτόχρονη ὑπαρξὴ δύο παραδόσεων

πιὸ πάνω σημ. 29), ἡ ὁποία ἐξ αἰτίας τῆς σχέσης αὐτῆς ὀνομάσθηκε παλαιότερα «κρητικὴ», ἔχει ἀναλυτῆ διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν G. Millet, *Iconographie, sporadica καὶ ειδικὰ* σ. 659 - 670. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, περ. Κρητ. Χρον., ΣΤ', 1952, σ. 76 - 78. Ἄ. Ξυγγοπούλου, *Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ.* σ. 5 - 6.

⁸¹) Στὴν προτίμηση αὐτῆ τοῦ Εὐφρόσυνου μποροῦμε νὰ δοῦμε μακρινές ἀπηχήσεις ἀπὸ τὴν τέχνη ἐνὸς Masaccio (ἀρχές 15ου), ποὺ ἀγαπᾷ τὶς ἡμέρες καὶ ὀγκώδεις μορφές μὲ τὸ πλατὺ καὶ καθαρὸ ἀνάγλυφο. Βλ. γιὰ ἀνάλογες συσχετίσεις Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος κ.λπ., σ. 387 - 388.

⁸²) Βλ. Millet, *Athos*, π. 134.

καὶ ροπῶν στὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ στὰ 1542. Ἀξίζει νὰ παρακολουθήσομε σύντομα τὴν τύχη τους.

Στὴν ἀμέσως ἐπόμενη γενεὰ οἱ τοιχογράφοι ποὺ ἐργάζονται στὸ Ἅγιον Ὅρος θὰ ἀκολουθήσουν τὴν παράδοση ποὺ ἀντιπροσωπεύουν οἱ εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, ποὺ εἶναι, ὅπως εἶδαμε, αὐτὴ τῆς τοιχογραφίας, ἐνῶ ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ποὺ δουλεύουν στὴν Κρήτη, θὰ μείνουν πλησιέστερα πρὸς τὴν καλλιτεχνικὴ ἀντίληψη τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφρόσυνου. Χαρακτηριστικὸ παράδειγμα ἀποτελεῖ μιὰ ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες εἰκόνες τῆς ἐπόμενης γενεᾶς, ὁ Προφήτης Ἡλίας τοῦ Μιχαὴλ Δαμασκηνοῦ, ποὺ βρίσκεται στὴν δμώνυμη Σκῆτη τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα⁸⁴ (Πίν. ΚΗ' εἰκ. 2). Ὁ πληθωρικὸς ὄγκος καὶ τὸ πλάτος, τῆς ἤρεμης μορφῆς, τὸ σεβάσμιο ἦθος, ἡ μαλακὴ μετάβαση ἀπὸ τὰ φωτεινὰ στὰ σκιερὰ, ἡ παρουσία κοινῶν τεχνικῶν λεπτομερειῶν, ὅπως π. χ. ἡ λεπτὴ κόκκινη γραμμὴ στὰ βλέφαρα καὶ στὴν ἄκρη τῆς μύτης ἢ ὁ τρόπος ποὺ σχεδιάζεται τὸ κάτω βλέφαρο, θ' ἀρκοῦσαν γιὰ νὰ μαρτυρήσουν τὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις, ποὺ ἀπέχουν εἴκοσι μὲς τριάντα χρόνια περίπου. Ἀκόμη ὁ Δαμασκηνὸς διατηρεῖ στὸν Προφήτη Ἡλίᾳ τὴν ρυθμικὰ οργανωμένη σύνθεση τοῦ Εὐφρόσυνου, μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ ρευστὸς κυματιστὸς ρυθμὸς τῶν γραμμῶν καὶ τῶν ἐπιπέδων τοῦ προσώπου, ἀπλώνεται στὴν πτυχολογία καὶ στὴν κίνηση τῶν χειρῶν. Αὐτὸν τὸν ἐνιαῖο ρυθμὸ, ποὺ ἐκφράζεται μὲ διαδοχικὲς καμπύλες, θὰ κρατήσῃ καὶ σὲ ἄλλες εἰκόνες αὐτῆς τῆς περιόδου, ποὺ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο ἢ τὸν λατρευτικὸ προορισμὸ τους ἀπαιτοῦν αὐστηρότερη τάξη, ὅπως ἡ Ἁγία Τριάδα τοῦ Μουσείου Μπενάκη ἢ ὁ μετωπικὸς Ἅγιος Ἀντώνιος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου⁸⁵.

Τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι μονωμένο, γιὰτὶ στὶς ἀντιπροσωπευτικώτερες φορητὲς εἰκόνες τῆς β' πενηνταετίας τοῦ 16ου δὲν θὰ βροῦμε τὴν σκληρὴ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μὲ εὐθεῖες τσακισμένες, ποὺ ἦταν, ὅπως εἶδαμε ὁ συνηθισμένος τρόπος στὰ μέσα τοῦ 16ου, στὶς τοιχογραφίες καὶ στὶς εἰκόνες, τόσο τύπου Πρωτάτου ὅσο καὶ Εὐφρόσυνου. Παράδειγμα τῆς νέας μαλακώτερης πτυχολογίας παρουσιάζει μιὰ εἰκόνα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Θεολόγου, ποὺ εἶναι στὸ χωριὸ Ἀντησσα τῆς Μυτι-

⁸⁴) Δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Μ. Χατζηδάκη, ὁ. π. π., σ. 392, π. Κ, 1.

⁸⁵) Βλ. Ἄ. Ευγγουπόλου, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων Ἀθῆναι 1936, π. 10. Βλ. καὶ Felicetti - Liebenfels, ὁ. π. π., π. 121 καὶ 135B. G. Sotiriou, Guide du Musée Byzantin d' Athènes, 1955, ἀρ. 211, π. 27. Ἄλλη κατηγορία εἰκόνων του, ὅπως ἡ Ἀνάσταση τοῦ Μουσείου Μπενάκη (βλ. Μ. Χατζηδάκη, ὁ. π. π., σ. 391, π. ΙΘ) ἢ ἡ Σταύρωση τοῦ Μουσείου Ζακύνθου (βλ. τοῦ ἴδιου, Συμβολὴ κλπ., π. 15, 13) βρίσκονται πλησιέστερα σὲ παλαιολόγια πρότυπα φορητῶν εἰκόνων βλ. σημ. 29.

λήνης (Πίν. ΚΗ' εικ. 1). Ἡ ἀντίληψη τῆς πλατιᾶς ἐπιβλητικῆς μορφῆς, τὸ σαρκῶδες πρόσωπο μὲ τὰ κυματιστὰ γένια, ἡ καμπύλη κίνηση τῆς σοφᾶ ὑπολογισμένης πτυχολογίας, χωρὶς νὰ μιλήσομε γιὰ τὴν τεχνική, θέτουν τὴν ὠραία αὐτὴ εἰκόνα στὴ συνέχεια τῆς σειρᾶς τῆς Μ. Δέησης τοῦ Εὐφρόνου καὶ τοῦ Προφήτη Ἡλία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἔχει ὅμως ἓνα στοιχεῖο πού, ἂν δὲν λείπει ἐντελῶς σ' ἐκεῖνες, ἔδῳ εἶναι ἔμφανεστερο: ἡ πλατιὰ θεατρικὴ χειρονομία μὲ τὸ ἀνοικτὸ βιβλίον καὶ τὴν πέννα στὸν ἀέρα ὁδηγοῦν κατ' εὐθειαν σὲ ἰταλικά σχήματα⁸⁶. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ βοηθεῖ νὰ καταλάβομε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἐκφραστικὴ χρησιμοποίηση τῆς πτυχολογίας μπορεῖ ν' ἀποδοθῆ στὶς δύο παράλληλες ἐπιδράσεις πού ὑφίστανται οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς ἐποχῆς, τοῦλάχιστον ὅσοι ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὸ Ὄρος: τῆς παλαιολόγιας τέχνης τοῦ 14^{ου} - 15^{ου} καὶ τῆς σύγχρονῆς τους ἰταλικῆς. Ἡ ἀποδοχὴ τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν μαρτυρεῖ τὴν ἔφεση τῶν ζωγράφων εἰκόνων γιὰ βαθμιαία ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ κωδικοποιημένα πιά στὸν καιρὸ τους πρότυπα τῶν «κλασικῶν» κρητικῶν ζωγράφων τῆς πρώτης πενηταετίας, πού διαιωνίζονται στὴν τοιχογραφία πέρα ἀπὸ τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Αὐτὴ παραμένει ἡ κατ' ἔξοχὴν συντηρητικὴ μοναστηριακὴ τέχνη, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων, πού γίνεται τέχνη κυρίως ἀστική, μὲ τὴν προσαρμογὴ της σὲ προοδευτικότερες ἀντιλήψεις, προσπαθεῖ νὰ ξεπεράσει τὸν κίνδυνο θανάτου⁸⁷.

IV

Μὲ ὅσα λέχθησαν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο ἔγινε προσπάθεια νὰ καθορισθῆ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφρόνου

⁸⁶) Ἄνεκδοτη. Διαστ. 1,10 × 0,81 μ. Ἀριστερὰ κάτω, στὸ πράσινο ἔδαφος, διακρίνονται τὰ γράμματα: Δ(έησης) τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δομestηχο Κρον(η)σ[η]ά. Δεξιὰ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς ..Μ...ΣΚΙΝΟΥ... Ἡ ἀποκατάσταση Μ [ι]χ α ἡ λ Δ α μ α] σ κ η ν ο ὕ πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη. Οἱ ἐπιγραφές φαίνεται ὅτι ἔσβησαν σὲ σχετικὰ πρόσφατο ἀδέξιο καθαρισμό. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μαζὶ μὲ λίγες ἄλλες ὠραίες εἰκόνας τοῦ 1605, στὴν ἴδια ἐκκλησία προέρχονται κατὰ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴ διαλελυμένη μονὴ Κρεοκόπου.

⁸⁷) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ κ.λπ. σ. 224 (καὶ σ. 10 κ. ἔξ. γαλλικοῦ ἀνατύπου). Βλ. τοῦ ἴδιου, Μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Ζάκυνθο, περ. Ζυγός, 1956, ἀρ. 5, σ. 14 - 16 καὶ ἀρ. 6, σ. 16 - 18. Γιὰ τὴν μοναδικὴ ἔξαιρέση στὴν τοιχογραφία τῆς ἐποχῆς, τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου (1560 - 1566) Βλ. τοῦ ἴδιου, Συμβολὴ κ.λπ., σ. 234 - 235 καὶ Δ. Θεοδοκόπουλος κ.λπ., σ. 389. Βλ. καὶ Α. Ξυγοπούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ., σ. 11 (ἀνατύπου). Γιὰ τίς τοιχογραφίες τοῦ Κατελάνου στὴν Ἡπειρο, ἀνακοίνωση τοῦ καθηγητοῦ Δ. Εὐαγγελίδου στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν Ἰούνιο τοῦ 1955.

καὶ ἡ σχέσηη τους μετὰ τὰ σύγχρονα καὶ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα ἔργα. Πιστεύω πῶς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἱερωμένος καλλιτέχνης μετὰ τὸ ἀσυνήθιστο ὄνομα εἶναι ἕνας ἐξαιρετος ζωγράφος κρητικὸς, ποὺ διατηρεῖ μία παράδοση κάπως διέφορη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ δημιουργοῦν οἱ Κρητικοὶ τοιχογράφοι στὸ Ἅγιον Ὄρος καί, ἀκόμη, ὅτι μετὰ αὐτὸν συνδέεται δρισμένη τάση τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῆς Κρήτης στὴν ἐπόμενη περίοδο. Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ μᾶς οδηγήσουν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος δὲν ἐργάζεται στὸ Ὄρος;

Μιὰ ἀρνητικὴ διαπίστωση, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία: Ἐναζητήσαμε στὴ Μ. Διονυσίου ἄλλα ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου, ἔστω καὶ ἀνυπόγραφα. Στὴ Μονὴ ποὺ κάηκε τὸ 1539 καὶ ξανακτίσθηκεν ἀμέσως⁸⁸ εἶναι σπάνιες εἰκόνες παλιότερες ἀπὸ τὸν 16^{ον} αἰῶνα, ἐνῶ οἱ εἰκόνες τοῦ 16^{ου} εἶναι πολλὲς καὶ καλές. Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ ἐκτελεσμένες «παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ τεχνίτου ἐκείνου κὺρ Ζώρζη τοῦ Κρητὸς» ἔγιναν τὸ 1547 δηλ. πέντε χρόνια μετὰ τὴν εἰκόναν τῆς Μ. Λήσης τοῦ τέμπλου⁸⁹. Ὡστε στὴν ἀδιακόμητη ἀκόμη καινούργια ἐκκλησία στήθηκε τὸ νέο τέμπλο γύρω στὰ 1542. Ἐπρεπε νὰ ἐρευνήσουμε μήπως καὶ οἱ ἄλλες εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἔγιναν τότε ἀπὸ τὸν Εὐφρόσυνον, ποὺ δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανο. Τὸ τέμπλο ἐκεῖνο ἀντικαταστάθηκε στὸ τέλος τοῦ 18^{ου} αἰῶνα μετὰ καινούργιο καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ δὲν ξαναμπήκαν ὅλες στὴ θέση τους. Οἱ παλιὲς δεσποτικὲς εἰκόνες, ποὺ βρίσκονται τώρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὸ καθολικό, ἔχουν πολλὲς μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις ποὺ ἀλλοιώνουν τὸν ἀρχικὸ χαρακτῆρα. Οἱ 12 εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ Δωδεκαώροτου βρίσκονται μερικὲς στὸ σημερινὸ Δωδεκάωρο καὶ μερικὲς πίσω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Γενικὰ εἶναι σὲ καλὴ κατάσταση, καὶ εἰδικώτερα μερικὲς, καθὼς εἶναι ἄθικτες, εἶναι ἀπὸ τὰ ἀυθεντικώτερα ἀλλὰ καὶ ὠραιότερα δείγματα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῶν μέσων τοῦ 16^{ου} αἰῶνα⁹⁰. Ἀντιπροσωπεύουν τὴν τάση ἐπιστροφῆς σὲ πρότυπα παλαιολόγια τῆς πρὸ χαρτιωμένης καὶ πολυάνθρωπης τεχνοτροπίας. Εἶναι ἀνυπόγραφες, ἀλλὰ δύσκολα θὰ συνδέετο κανεὶς τὴν ἐξαιρετικὴν αὐτῶν εἰκόναν (51×41 ἐλ.) μετὰ τὴν ἀσθητικὴν τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυνου, γιατί διαφέρουν καὶ στὴ χρωματολογία καὶ στὸ κάπως σκληρὸ πλάσιμο. Ἡ διαφορὰ στὴν τεχνοτροπία δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὸ μέγεθος καὶ στὴ θέση τους στὸ τέμπλο, γιατί ὁ

⁸⁸) Ἡ Μονὴ κάηκε τὸ 1539 κατὰ τὸν σύγχρονον τῆς πυρκαϊᾶς ἠγούμενον Κλήμη (βλ. σημ. 4) ἢ τὸ 1535 κατὰ τὸν Κ. Βλάχο, Ἡ χειρσόνησος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω, ἐν Βόλῳ 1903, σ. 217. Βλ. καὶ Millet - Pargoire - Petit, Recueil... ἀρ. 458. Ξανακτίσθηκε μετὰ χρημάτων τοῦ βοεβόδα τῆς Πλαχίας Ἰω. Πέτρου, ποὺ φρόντισε καὶ τὴν τοιχογραφικὴν τῆς διακόσμησης.

⁸⁹) Βλ. Millet - Pargoire - Petit, ὁ. π. σ. 458. Millet, Athos, πίν. 194 - 206.

⁹⁰) Ἀνέχδοτες. Θ' ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης.

λήνης (Πίν. ΚΗ' εικ. 1). Ἡ ἀντίληψη τῆς πλατιᾶς ἐπιβλητικῆς μορφῆς, τὸ σαρκῶδες πρόσωπο μὲ τὰ κυματιστὰ γένια, ἡ καμπύλη κίνηση τῆς σοφᾶ ὑπολογισμένης πτυχολογίας, χωρὶς νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν τεχνική, θέτουν τὴν ὠραία αὐτὴ εἰκόνα στὴ συνέχεια τῆς σειρᾶς τῆς Μ. Δέησης τοῦ Εὐφρόσυνου καὶ τοῦ Προφήτη Ἡλία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἐχει ὁμως ἓνα στοιχεῖο πού, ἂν δὲν λείπει ἐντελῶς σ' ἐκεῖνες, ἐδῶ εἶναι ἔμφανεστερο: ἡ πλατιὰ θεατρικὴ χειρονομία μὲ τὸ ἀνοικτὸ βιβλίο καὶ τὴν πέννα στὸν ἄερα ὀδηγοῦν κατ' εὐθείαν σὲ ἰταλικά σχήματα⁸⁶. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἔκφραση τῆς πτυχολογίας μπορεῖ ν' ἀποδοθῆ στὶς δύο παράλληλες ἐπιδράσεις πού ὑφίστανται οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς ἐποχῆς, τοῦλάχιστον ὅσοι ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὸ Ὄρος: τῆς παλαιολόγιας τέχνης τοῦ 14ου - 15ου καὶ τῆς σύγχρονης τους ἰταλικῆς. Ἡ ἀποδοχὴ τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν μαρτυρεῖ τὴν ἔφεση τῶν ζωγράφων εἰκόνων γιὰ βαθμιαία ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ κωδικοποιημένα πιά στὸν καιρὸ τους πρότυπα τῶν «κλασικῶν» κρητικῶν ζωγράφων τῆς πρώτης πενηνταετίας, πού διαιωνίζονται στὴν τοιχογραφία πέρα ἀπὸ τὸν 17ον αἰῶνα. Αὐτὴ παραμένει ἡ κατ' ἔξοχὴν συντηρητικὴ μοναστηριακὴ τέχνη, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων, πού γίνεται τέχνη κυρίως ἀστική, μὲ τὴν προσαρμογὴ της σὲ προοδευτικώτερες ἀντιλήψεις, προσπαθεῖ νὰ ξεπεράσει τὸν κίνδυνο θανάτου⁸⁷.

IV

Μὲ ὅσα λέχθησαν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο ἔγινε προσπάθεια νὰ καθορισθῆ ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ τεχνοτροπία τῶν εἰκόνων τοῦ Εὐφρόσυνου

⁸⁶) Ἀνέκδοτη. Διαστ. 1,10 × 0,81 μ. Ἀριστερὰ κάτω, στὸ πράσινο ἔδαφος, διακρίνονται τὰ γράμματα: *Δ(έηση)ς τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δομestηχο Κρονι(η)ρά. Δεξιὰ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς ..M...ΣΚΙΝΟΥ.. Ἡ ἀποκατάσταση Μ [ιχ α ἡ λ Δ α μα] σ κ η ν ο ὕ πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη. Οἱ ἐπιγραφές φαίνεται ὅτι ἔσβησαν σὲ σχετικὰ πρόσφατο ἀδέξιο καθαρισμό. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μαζί μὲ λίγες ἄλλες ὠραίες εἰκόνες τοῦ 1605, στὴν ἴδια ἐκκλησία προέρχονται κατὰ τὴν παράδοση ἀπὸ τὴ διαλελυμένη μονὴ Κρεοκόπου.*

⁸⁷) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ κ.λπ. σ. 224 (καὶ σ. 10 κ. ἐξ. γαλλικοῦ ἀνατύπου). Βλ. τοῦ ἴδιου, Μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴ Ζάκυνθο, περ. Ζυγός, 1956, ἀρ. 5, σ. 14 - 16 καὶ ἀρ. 6, σ. 16 - 18. Γιὰ τὴν μοναδικὴ ἔξαιρηση στὴν τοιχογραφία τῆς ἐποχῆς, τὸ ἔργο τοῦ Φράγκου Κατελάνου (1560 - 1566) Βλ. τοῦ ἴδιου, Συμβολὴ κ.λπ., σ. 234 - 235 καὶ Δ. Θεοτοκόπουλος κ.λπ., σ. 389. Βλ. καὶ Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ., σ. 11 (ἀνατύπου). Γιὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ Κατελάνου στὴν Ἡπειρο, ἀνακοίνωση τοῦ καθηγητοῦ Δ. Εὐαγγελίδη στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία τὸν Ἰούλιο τοῦ 1955.

καὶ ἡ σχέσηη τους μετὰ τὰ σύγχρονα καὶ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα ἔργα. Πιστεύω πὼς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἱερωμένος καλλιτέχνης μετὰ τὸ ἀσυνήθιστο ὄνομα εἶναι ἕνας ἐξαιρετος ζωγράφος κρητικὸς, ποὺ διατηρεῖ μία παράδοση κάπως διάφορη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ δημιουργοῦν οἱ Κρητικοὶ τοιχογράφοι στὸ Ἅγιον Ὄρος καί, ἀκόμη, ὅτι μετὰ αὐτὸν συνδέεται ὁρισμένη τάση τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῆς Κρήτης στὴν ἐπόμενη περίοδο. Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ μᾶς ὀδηγήσουν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος δὲν ἐργάζεται στὸ Ὄρος;

Μιὰ ἀρνητικὴ διαπίστωση, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία: Ἐναζητήσαμε στὴ Μ. Διονυσίου ἄλλα ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου, ἔστω καὶ ἀνυπόγραφα. Στὴ Μονὴ ποὺ κάηκε τὸ 1539 καὶ ξανακτίσθηκεν ἀμέσως⁸⁸ εἶναι σπάνιες εἰκόνες παλιότερες ἀπὸ τὸν 16^{ον} αἰῶνα, ἐνῶ οἱ εἰκόνες τοῦ 16^{ου} εἶναι πολλὲς καὶ καλές. Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ ἐκτελεσμένες «παρὰ τοῦ θαναματοῦ τεχνίτου ἐκείνου κὺρ Ζώρζη τοῦ Κρητός» ἔγιναν τὸ 1547 δηλ. πέντε χρόνια μετὰ τὶς εἰκόνες τῆς Μ. Δέησης τοῦ τέμπλου⁸⁹. Ὡστε στὴν ἀδιακόσμητη ἀκόμη καινούργια ἐκκλησία στήθηκε τὸ νέο τέμπλο γύρω στὰ 1542. Ἐπρεπε νὰ ἐρευνήσουμε μήπως καὶ οἱ ἄλλες εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἔγιναν τότε ἀπὸ τὸν Εὐφρόσυνο, ποὺ δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανο. Τὸ τέμπλο ἐκεῖνο ἀντικαταστάθηκε στὸ τέλος τοῦ 18^{ου} αἰῶνα μετὰ καινούργιο καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ παλιοῦ δὲν ξαναμπῆκαν ὅλες στὴ θέση τους. Οἱ παλιὲς δεσποτικὲς εἰκόνες, ποὺ βρίσκονται τῶρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὸ καθολικό, ἔχουν πολλὲς μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις ποὺ ἀλλοιώνουν τὸν ἀρχικὸ χαρακτῆρα. Οἱ 12 εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ Δωδεκαώρτου βρίσκονται μερικὲς στὸ σημερινὸ Δωδεκαώρτο καὶ μερικὲς πίσω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Γενικὰ εἶναι σὲ καλὴ κατάσταση, καὶ εἰδικώτερα μερικὲς, καθὼς εἶναι ἀθικτες, εἶναι ἀπὸ τὰ αὐθεντικώτερα ἀλλὰ καὶ ὠραιότερα δείγματα τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῶν μέσων τοῦ 16^{ου} αἰῶνα⁹⁰. Ἀντιπροσωπεύουν τὴν τάση ἐπιστροφῆς σὲ πρότυπα παλαιολόγια τῆς πρὸ χαρτωμένης καὶ πολυάνθρωπης τεχνοτροπίας. Εἶναι ἀνυπόγραφα, ἀλλὰ δύσκολα θὰ συνδέετο κανεὶς τὶς ἐξαιρετες αὐτὲς εἰκόνες (51×41 ἐκ.) μετὰ τὴν αὐστηρὴ τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυνου, γιατί διαφέρουν καὶ στὴ χρωματολογία καὶ στὸ κάπως σκληρὸ πλάσιμο. Ἡ διαφορὰ στὴν τεχνοτροπία δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται στὸ μέγεθος καὶ στὴ θέση τους στὸ τέμπλο, γιατί ὁ

⁸⁸) Ἡ Μονὴ κάηκε τὸ 1539 κατὰ τὸν σύγχρονο τῆς πυρκαϊᾶς ἠγούμενο Κλήμη (βλ. σημ. 4) ἢ τὸ 1535 κατὰ τὸν Κ. Βλάχο, Ἡ χειρόσημος τοῦ Ἁγίου Ὄρους Ἄθω, ἐν Βόλω 1903, σ. 217. Βλ. καὶ Millet - Pargoire - Petit, Recueil... ἀρ. 458. Ξανακτίσθηκε μετὰ χοήμια τοῦ βοεβόδα τῆς Πλαχίας Ἰω. Πέτρου, ποὺ φρόντισε καὶ τὴν τοιχογραφικὴν τῆς διοχίσηση.

⁸⁹) Βλ. Millet - Pargoire - Petit, ὁ. π. π. σ. 458. Millet, Athos, πίν. 194 - 206.

⁹⁰) Ἄνεκδοτες. Θ' ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης.

Σταυρωμένος του παλαιού τέμπλου (σὸν ξωνάρθηκα) ποὺ εἶναι μνημειακῶν διαστάσεων (2,50 μ. ὕψος), εἶναι στὴν τεχνικὴ ὁμοίος μὲ τὶς εἰκόνες τοῦ Δωδεκαόρτου, παρὰ τὴν διαφορὰ τοῦ μεγέθους καὶ τοῦ συμβολικοῦ περιεχομένου. Ὡστε ὁ Εὐφρόσυνος δὲν φαίνεται νὰ ζωγράφισε εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ τέμπλου ἄλλες ἀπὸ τὶς πέντε τῆς Μεγ. Δέησης, ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Κλήμης. Ἀπὸ τὶς λοιπές εἰκόνες τοῦ 16ου τῆς Μ. Διονυσίου καμιὰ δὲν συγγενεῦει μὲ τὴ Μεγάλῃ Δέηση.

Ἡ ἀρνητικὴ αὐτὴ διαπίστωση ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη ὅτι ὁ ζωγράφος μας δὲν εἶναι πιθανὸν νὰ ἐργάζεται στὸ Ὅρος⁴¹. Ἐὰν λογαριάσομε ὅτι ὁ ἀφιερωτὴς τῶν πέντε εἰκόνων του εἶναι ἰδιοκτήτης καὶ ἡγούμενος μοναστηριοῦ στὴν Κρήτη, μὲ τὴν ὁποία φαίνεται ὅτι ἡ Μ. Διονυσίου ἔχει πολλὲς σχέσεις, θὰ ἐνισχυθοῦμε στὴν ἄποψη ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος ἐργάζεται στὴ μεγαλόνησο καὶ φυσικὰ στὸ Ἡράκλειο, ἀπ' ὅπου στέλνει τὶς εἰκόνες του στὸ Ὅρος, ὅπως ξέρομε ὅτι κάνουν συχνὰ ἄλλοι Κρητικοὶ ζωγράφοι γιὰ τὸ Σινᾶ⁴². Ἡ πιθανὴ ἀντίρρηση ὅτι ἐπειδὴ τὸ ἔργο του σχετίζεται καὶ μὲ τὴ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ θὰ πρέπει νὰ τὴν ἔχει γνωρίσει στὸ Ἅγιον Ὅρος δὲν θὰ εὐσταθοῦσε, γιὰτὶ ξέρομε τώρα ὅτι ἡ σχολὴ αὐτὴ ἔχει ἐργασθῆ στὴν Κρήτη⁴³. Θὰ μπορούσαμε νὰ εἴμαστε κατηγορηματικώτεροι γιὰ τὸ θέμα, ἀν σωζόταν στὸ νησί ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου ἢ τουλάχιστον εἰκόνες ἢ καὶ τοιχογραφίες σύγχρονες. Ἀλλὰ ἀκριβῶς ἢ ἔλλειψη αὐτῆ, ποὺ ὀφείλεται, ὅσον ἀφορᾷ στὶς εἰκόνες, στὶς μεταγενέστερες περιπέτειες τοῦ νησιοῦ, μᾶς ἀνάγκασε νὰ ζητήσομε τὴ συνέχειά του στὰ ἔργα τῶν κρητικῶν τῆς ἐπόμενης γενεᾶς.

Ἡ σχέση ποὺ διαπιστώσαμε τοῦ Εὐφρόσυνου μὲ τὸν Μ. Δαμασκηνὸ εἶναι ἐνθαρρυντικὴ πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτῆ. Ὁ Δαμασκηνὸς εἶναι ὁ σημαντικώτερος ζωγράφος εἰκόνων μετὰ τὸ 1550 καὶ τὰ παλιότερά του (1560;) ἔργα μαρτυροῦν βαθειὰ γνώση τῆς καλύτερης παλαιολόγιας καὶ κρητικῆς παράδοσης. Ποιὸς ὅμως τοῦ δίδαξε τὴν τέχνη; Ἔως τώρα τίποτε δὲν ἐπέτρεπε οὔτε κἀν νὰ θέσομε τὸ ἐρώτημα. Ἐρχεται τώρα ἕνας ἀπὸ τοὺς σπουδαιότερους ζωγράφους εἰκόνων, σύγχρονος καὶ ἀντίστοιχος σὲ ποιότητα μὲ τὸν τοιχογράφο Θεοφάνη, καὶ τοποθετεῖται χρονολογικὰ καὶ τοπογραφικὰ σχεδὸν αὐτόματα στὴ θέση τοῦ προδρόμου τοῦ Δαμα-

⁴¹) Στὰ ἄλλα μεγάλα μοναστήρια Λαύρας Βατοπεδίου, Ἰβήρων, Γρηγορίου, Δουχειαρίου, Ξενοφώντος, Σταυρονικήτα, Κουτλουμουσίου, Παντοκράτορος, Ξηροποτάμου, Ζωγράφου καὶ Χιλανδαρίου εἶμαι σχεδὸν βέβαιος ὅτι δὲν ὑπάρχει εἰκόνα τοῦ Εὐφρόσυνου. Γιὰ τὶς σκῆτες καὶ τὰ κελλιά δὲν μπορῶ νὰ ξέρω.

⁴²) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ κλπ., σ. 230 - 231 (σ. 17 γαλλ. ἀνατ.).

⁴³) Βλ. Μ. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète a u XlVe siècle, Πεπραγ. Θ' Διεθνoῦς Βυζαντι. Συνεδρίου. τ, Α, Ἀθήναι 1954, σ. 136 - 148.

σκηνοῦ. Τὸ κέρδος εἶναι σημαντικό. Γιατί, χωρὶς νὰ εἶναι ἀπαραίτητο ὁ Εὐφρόσυνος νὰ εἶναι ὁ δάσκαλος τοῦ Δαμασκηνοῦ, αὐτὸς μᾶς παρέχει τὴν μαρτυρία ὅτι ὑπῆρχαν ζωγράφοι τοῦ ἐπιπέδου αὐτοῦ στὴν Κρήτη πρὶν ἀπὸ τὸ μέσο τοῦ 16^{ου}, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὴ μεταγενέστερη ὑψηλὴ δεξιότητι τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων στὴν Κρήτη.

Προκειμένου νὰ θέσουμε τὸ ἀντίρροπο ἐρώτημα : ποῦ μαθήτεψε ὁ Εὐφρόσυνος, θὰ βρεθοῦμε μπροστὰ σὲ μιὰ σειρά εἰδικῶν προβλημάτων ποὺ δὲν ἔχουν βρεῖ ἀκόμη τὴ λύση τους. Ἐάν ὑποθέσουμε ὅτι ὁ ζωγράφος μας τὸ 1542 εἶναι 30 - 60 ἐτῶν περίπου, θὰ γεννήθηκε ἀνάμεσα 1480 - 1510. Οἱ γνώσεις μας σήμερα γιὰ τὴν τέχνη στὴν Κρήτη στὸ τέλος τοῦ 15^{ου} καὶ τὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 16^{ου} εἶναι ἀνεπαρκεῖς γιὰ νὰ σχηματίσουμε καθαρὴ εἰκόνα τῶν τάσεων καὶ τῶν πραγματοποιησέων τῆς. Οἱ ἐλάχιστες καὶ ἀπόμερες τοιχογραφημένες κρητικὲς ἐκκλησίαι τῆς β' δεκαετίας τοῦ 16^{ου} ἀσφαλῶς μᾶς δίνουν μιὰ ἰδέα καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ προαγγέλλουν τὴ μεταγενέστερη ἀνθήση⁴⁴. Μᾶς λείπουν ὅμως οἱ πιθανὲς τοιχογραφικὲς διακοσμήσεις μεγάλων μοναστηριῶν ἢ ἀστικῶν κέντρων, καθὼς καὶ φορητὲς εἰκόνες ποὺ θὰ ἦταν τὰ κύρια ἀντιπροσωπευτικὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς Γ' αὐτὸ οἱ εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου ἀποτελοῦν πολύτιμη μαρτυρία. Καθὼς ἐντάσσονται στὴ γενικὴ ἀνοδο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἐκπροσωποῦσαν ὡς τώρα μόνο οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁθῶ, μαρτυροῦν γιὰ τὴν παλαιότερη ὑπαρξὴ μιᾶς ἀκμαίας τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπικῆς παράδοσης ζωγραφικῆς εἰκόνων, ποὺ ἐμπλουτίζεται καὶ ἀνεξίσσεται ἀπὸ δημιουργικοὺς φορεῖς τύπου Εὐφρόσυνου, ὥστε νὰ κατακτῆσει τὴν ἡγετικὴ θέση ποὺ τῆς ἀξίζει, ὄχι μόνο στὶς ἑλληνικὲς χώρες, ἀλλὰ σ' ὁλόκληρη τὴν Ὁρθοδοξία.

Ἄλλὰ καὶ γιὰ τὴν πνευματικὴν ὀριμότητα τοῦ τόπου μαρτυροῦν. Μὲ τὴ σοφὴ χρῆση τῶν τεχνικῶν μέσων, τὴν εὐαίσθητη καὶ χυμώδη γραμμὴ, τὴ γνώση τῆς ἀξίας καὶ τῆς ποιότητος τῶν χρωμάτων, καθὼς καὶ τῆς ἐκφραστικῆς σημασίας τοῦ ρυθμοῦ στὴ μνημειακὴ σύνθεση, οἱ σωματώδεις καὶ τριδιάστατες αὐτὲς μορφὲς ποὺ σφύζουν ἀπὸ ἔσωτερικὴ ζωὴ, ἐκφράζουν τὸ ὑψηλὸ ἦθος μιᾶς γενεᾶς ῥωμαλέων ἀνθρώπων μεστῆς πνευματικῆς καλλιέργειας, ποὺ ταιριάζει στὸ κλίμα τῆς Ἀναγέννησης. Οἱ τροχαῖκοι στίχοι τοῦ ἀναθηματικοῦ ἐπιγράμματος μὲ τὸν ἀφελῆ ἀρχαϊσμό τους ὑποδηλώνουν σαφέστερα τὸν πνευματικὸ προσανατολισμὸ τῶν λογιώτερων κύκλων τῆς Κρήτης, ποὺ τὴν καλαισθησία τους ἐκφράζουν οἱ ὄραϊες καὶ πολυσήμαντες εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

⁴⁴) Βλ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ κ.λπ. σ. 225 καὶ 233, εἰκ. 9 - 10 Βλ. καὶ Ξυγγούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ., σ. 7.