

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ

¹Από όσα ξέρομε έως σήμερα ή ελληνική ζωγραφική στόν 16ον αιώνα παρουσιάζει ένα κάπως ιδιότυπο φαινόμενο ως προς την σημασία της τοιχογραφίας και της ζωγραφικής φορητών εικόνων. Στη δεύτερη πενηνταετία 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 αρκείται 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 σέ χρονολογίες γνωστές, όλα έργα εξαιρετης ποιότητας και σημασίας για την μεταγενέστερη τέχνη της Όρθοδοξίας. Φορητές όμως εικόνες ξέρομε ελάχιστες που να μπορούν να αποδοθούν με κάποια βεβαιότητα στην πρώτη αυτή περίοδο, ονόματα ζωγράφων εικόνων της περιόδου αυτής είναι πολύ λίγα γνωστά και όχι πάντοτε ασφαλή ως προς την γνησιότητά τους¹.

Φαίνεται εν τούτοις σήμερα ότι ή άγνοια αυτή είναι συμπτωματική και δέν οφείλεται τόσο σέ έλλειψη μνημείων. Η έρευνα στα μνηστήρια του Άγίου Όρους δείχνει ότι δέν λείπουν λαμπρές εικόνες πριν από το 1550, που μπορούν να διαφωτίσουν τον τομέα αυτόν της κολλιτεχνικής 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-

¹ Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινης ζωγραφικής περιόδ. *Hellenisme Contemporain*, τεύχος: "Η πεντακοσιότη επέτειος από της Άλώσεως της Κων)λεως, 29 Μαΐου 1953, σ. 219 - 241, π. Θ - Κ, και του γαλλικού ανατύπου σελ. 11 κ. εξ. Βλ. και Α. Ευγροπούλου, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος των εικόνων, Άθηναι 1936, σ. 13 και του ίδιου, Συλλογή Έλένης Σταθάτου, Κατάλογος... των εικόνων κ.λπ., Άθηναι 1951 σ. 3. Στις παρατηρήσεις αυτές δέν λογαριάζονται οι Έλληνες ζωγράφοι της Ιταλίας (Πιτταμάνοι κ.λπ.). Βλ. πιο κάτω σημ. 9, 20 και 26.

λύτιμα στοιχεῖα: τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ἄγνωστου ἔως τώρα — Εὐφρόσυνης ἱερεῖς — 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 ἔως 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. Ὁμοιοὶ κλειστὸ βιβλίον ἄλλὰ μεγαλύτερο κρατεῖ ὁ Χριστὸς μετὰ τὸ ἀριστερὸ χεῖρ, 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, εὐπῶγων, μακρόρρινος, σύνοφρος... φρόνιμος, δξύχολος, εὐμετάβλητος, δειλός, φθεγγόμενος ὑπὸ πνεύματος Ἁγίου*». Ὁ Παῦλος (Πίν. ΚΔ') «*ψιλὸς τῇ κεφαλῇ... μιξαπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον, εὐριν... σύνοφρος, εὐπῶγων... φρόνιμος, ἡθικός, εὐδόμιλος, γλυκὺς (θείας) χάριτος πλήρης..*»³. Ὁ Πρόδρομος ἀσκητικὸς χωρὶς νὰ εἶναι ὀστεώδης (Πίν. ΚΓ' εἰκ. 2). Γιὰ κάθε εἰκόνα ἔχουν συναρμοσθῇ τρεῖς λεπτές σανίδες (πάχ. 2 ἐκ.) ποὺ ἀφήνουν στενὸ ἀνάγλυφο περιθώριον. Λινὸ πανὶ μετὰ λεπτὸ στρώμα γύψου χρησιμεύει γιὰ προετοιμασίαν τῶν χρωμάτων τέμπερας αὐγοῦ καὶ τοῦ χρυσοῦ κόμπου. Οἱ εἰκόνες ἔχουν διατηρηθῇ πολὺ καλὰ, καὶ καμιὰ ἐπέμβαση μεταγενέστερη

²) Πρέπει νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ στὸν ὀσιώτατο Ἡγούμενον τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου ἀρχιμανδριτὴ κ. Γαβριήλ, ποὺ μετὰ τὴν φωτισμένη ἀντίληψη γιὰ τοὺς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς τῆς Μονῆς, ἔκανε προσεῖς τίς εἰκόνες αὐτὲς στὴν ἔρευνα τὸν Ἰούλιον τοῦ 1956, μετὰ πολὺν κόπον καὶ μόχθον προσωπικόν. Οἱ εἰκόνες ἔχουν σημειωθῇ ἀπὸ τὸν Σ. Μ. ρ. ν. ἀ κ. η. Τὸ Ἅγιον Ὅρος, σ. 510, «θεωροῦμεναι τῆς σχολῆς τοῦ Πανσελήνου».

³) Ἀπὸ τὰ Ἀρχαιολογούμενα ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαιοῦ, κείμενον τοῦ 9ου - 10ου αἰῶνα. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ἑπ. Ἑτ. 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 ἑμμετρὴ ἐπιγραφὴ μὲ ἄσπρα κεφαλαῖα γράμματα ἀρχίζει στὴν εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Πέτρου καὶ συνεχίζεται ὁ ὅλες τὶς εἰκόνες, τελειώνοντας στὸν Ἄγ. Παῦλο.

1. ΓΡΑΦΕΩΣ ΘΥΤΟΥ ΤΕΥΞΕΝ ΧΕΙΡ
2. ΤΑΠΕΙΝΟΥ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΥ
3. ΕΞΟΔΟΣ ΚΛΗΜΕΝΤΟΣ ΚΡΗΤΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ
4. ΠΡΕΣΒΕΥΕ ΚΗΡΥΞ ΒΑΠΤΙΣΤΑ
5. ΧΡ(ρσι)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 Εὐφρόσυνον ἢ στὸν ἄγνωστο στιχουργό.

Ἡ ἑμμετρὴ ἐπιγραφὴ 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 ἄλλου. Γιὰ τὸν ἀφιερωτὴ ὅμως, τὸν ἱερομόναχο Κλήμη ἀπὸ τὴν Κρήτη, στὴν ἐποχὴ αὐτὴ δύο πρόσωπα μὲ 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) μὲ ὠραία, ἀλλὰ ψιλὴ καὶ πυκνὴ γραφὴ, ὅπου προτάσσει ἓνα κατατοπιστικὸ σημείωμα σχετικὸ μὲ τὸν σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο γράφει τὴν «πυκτίδα». Ἐκεῖ ἔχιστορεῖ τὶς δυσκολίες πού εὑρίσκει νὰ τελειώσει τὴ γραφὴ ἀπὸ τὶς λοιδορίες τῶν ἄλλων μοναχῶν. Παραεμπιπτόντως μᾶς δίδει τὴν πληροφορία ὅτι ἔγινε ἱερεὺς τὸ 1533, ὅτι τὸ μοναστήρι κάηκε τὸ 1539 καὶ ὅτι «ἐποίησαν δέ με ἡγούμενον τὸ πρῶτον ἐν τῷ ζ'α' ἔτει, πάντῃ ἡλικίᾳ νέον, ἐν μηνὶ Νοεμβρίῳ εἰς τὰς κατ'» (= 1542)¹. 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, ἐξαίρετης παιδείας ἄνθρωπον καὶ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς μονῆς, μὲ τὸν ἀφιερωτὴ τῶν εἰκόνων πού θὰ ἦταν καὶ ὁ ποιητὴς τοῦ ἀναθηματικοῦ ἐπιγράμματος, ἂν εἴχαμε κάποιον ἔνδειξη ὅτι ἦταν κρητικός. Τὸ μακρότατο προλογικὸ του σημείωμα,

¹ Βλ. Σπ. Λάμπρου, Κατάλογος τῶν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις τοῦ Ἀγίου Ὁρους Ἑλλήν. Κωδίκων, Τόμος Α'. Ἐν Κανταβρυγίᾳ τῆς Ἀγγλίας, 1895. ἀρ. 3758/224, σελ. 371 - 372.

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

Τὸ ἄλλο πρόσωπο εἶναι ὁ πατὴρ κὺρ 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 αὕτὴ βρισκόταν στὸ Καβροχώρι κοντὰ στὴν Τύλισο, καὶ τὸ 1678 ἀκόμη «*ἡ ἐκκλησία ἦταν καλὰ γερὴ μὲ τὴν ἱστορία της ὁκαθὼς τὴν ἐστόρησε ὁ δάσκαλος ὁ Μερκούριος...*»⁵. Ὁ Κλήμης Γαητάνης εὐπορος Κρητικὸς ἱερομόναχος τόσο συνδεδεμένος μὲ τὴν Μ. Διονυσίου, ὥστε νὰ τῆς κληροδοτεῖ ὁλόκληρο τὸ μοναστήρι του, εἶναι ἀπὸ τοὺς δύο ὁ πιθανότερος ἀφιερωτὴς 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 Δέση ἀποτελεῖται ἀπὸ σειρὰ προσώπων, διαφορετικοῦ κατὰ τὶς περιστάσεις ἀριθμοῦ, πὺν περιέχει ὡς κεντρικὸ θέμα πάντα τὴν τυπικὴ Δέση, τὸ Τρίμορφο, καὶ συμπληρώνεται μὲ τὶς μορφές Ἀγγέλων, Ἀποστόλων καμιὰ φορὰ καὶ ἄλλων ἁγίων. Ἀσφαλῶς ἡ Μεγ. Δέση ἐκφράζει πλαστικὰ τὶς παρακλήσεις τῶν πιστῶν γιὰ τὴ σωτηρία τους, πὺν διατυπώνονται ἐπανειλημμένα στὶς λειτουργίες καὶ σὲ ἄλλες τελετὲς μὲ προσευχὲς τοῦ τύπου αὐτοῦ: *Ταῖς πρεσβείαις τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης ἐνδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου προφήτου προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ, τῶν τιμίων καὶ ἐνδόξων δυνάμεων ἀσωμάτων, τῶν ἁγίων καὶ πανευφύμων ἀποστόλων καὶ τῶν ἁγίων...* Ὁ ἀρχικὸς ἐσχατολογικὸς χαρακτήρης τῆς τρίμορφης Δέσης ἔχει σημειωθῇ ἐξ ἁ-

⁵) Βλ. Σχετικὰ ἔγραφα δημοσιευμένα «καθ' ὑπόδειξιν καὶ ἀντιγραφὴν τοῦ νῦν ἡγουμένου 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 αἰῶνα, πὺν ἔχει ἐργασθῇ στὴ Μ. Διονυσίου καὶ στὴ Λαύρα, ἐλπίζω νὰ δημοσιευθῇ σύντομα σημείωμα ἐδῶ.

φορμῆς τῆς κεντρικῆς σημασίας τῆς παράστασης αὐτῆς στὴ μεγάλη σύνθεση τῆς Β' Παρουσίας⁹. Στὴν κυρίως Βυζαντινὴ ἐποχὴ γίνεται τόσο κοινὴ ἡ χρῆσις τῆς παράστασης τοῦ Τριμόρφου σὲ κόγχες ἀψίδας, σὲ τοίχους, σὲ ἔργα μικροτεχνίας, ὥστε χάνει συχνὰ τὴν ἀμεση σχέση μετὰ τὴν Β' Παρουσία, παίρνοντας τὸ γενικώτερο νόημα τῆς μεσιτείας¹. Τὸν ἀρχικὸ ὅμως χαρακτῆρα διατηρεῖ ἡ παράσταση καὶ σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ, ἀδιάφορο ἂν εἶναι στὴν περιορισμένη ἢ τὴν ἀνεπτυγμένη μορφή. Στὸ Βουλγαρικὸ Κρμενικόβσκι π. χ. (15^{ος} αἰώνας), σὲ τοιχογραφία, ὁ Χριστὸς ἔχει τὴν ἐπιγραφὴν ὁ Δίκαιος Κριτὴς (σλαβικὰ) καὶ τὴν ἴδια χαρακτηριστικὴ ἐπιγραφὴ (ἑλληνικὰ) ἔχει ὁ δογίλος Χριστὸς μιᾶς σειρᾶς Μεγάλης Δέησης στὴ Μ. Ἰβήρων τοῦ 15^{ου} - 16^{ου} αἰώνα (ἀνέκδοτη, Α. Μ. 9)². 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 Μαυροβουνίου³. Καὶ τῆς Μ. Γρηγορίου ἢ Μ. Δέησης μετὰ τοὺς ἑνθρόνους Ἀποστόλους (16^{ος} αἰ.), δείχνει τὴν ἀμεση σχέση μετὰ τὴν παράσταση τῆς Β' Παρουσίας (Α. Μ. 71 - 83).

Ἡ ἰδέα τοῦ συνδυασμοῦ τῆς Δέησης μετὰ τὸ τέμπλο παρουσιάζεται ἀρκετὰ ἔνωρίς. Ἡ παλαιότερη γραπτὴ μνεία βρίσκεται στὸν Πατριάρχην Ἱεροσολύμων Σωφρόνιο περὶ τὸ 630¹⁰. Σὲ μνημεῖα τὴν βρίσκομε σὲ λίθινους κοσμητὲς (ἐπιστύλια τέμπλου) μετὰ χαρακτῆς εἰκόνες μέσῃ 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, Manuel¹, 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. II. Τριεμπέλα, Αἱ τρεῖς λειτουργίαι, Ἀθήναι 1935, σ. 116 κ. ἐξ., 184 - 185 καὶ 225.

⁷) Πρβλ. 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, στ. 3557. Ἡ διατύπωση ἐπιτρέπει νὰ συναχθῇ ὅτι τὸ τέμπλο μιᾶς ἐκκλησίας στολίζει «μεγίστη καὶ θαυμασία» ζωγραφιστὴ εἰκόνα μετὰ τὴ Μεγάλῃ Δέηση.

¹¹) Βλ. Ἀ. Ὁρλάνδου, Γλυπτὰ Μουσείου Θηβῶν, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939 - 40, σ. 126 - 128, εἰκ. 7 - 8. Τοῦ ἰδίου, 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 κοσμητὴ τοῦ τέμπλου τῆς Ἀγ. Σοφίας, ὅπου κατὰ τὸν Σιλεντιάριο (Migne, P. G. 86, στ. 2145 - 2147) ὑπῆρ-

ὅπου ἀσφαλῶς μιμοῦνται μεγαλύτερα καὶ πολυτελέστερα τέμπλα. Ἀλλὰ μόνο τὰ μνημεῖα καὶ τὰ κείμενα ποὺ ἀναφέρονται στὸ εἰκονοστάσιο, ὅπως διαμορφώνεται μετὰ τὸν 11^ο αἰῶνα, ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν παράσταση τῆς Μ. Δέησης ἀπὸ πὺλ 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 Δωδεκάορτο ἢ μὲ σκηνές ἀπὸ τὸν βίον τῆς Παναγίας σὲ εἰκόνες ἐπιστυλίων τοῦ Σινᾶ τοῦ 11^{ου} καὶ 12^{ου} αἰῶνα, ὅπου κάθε σκηνὴ πλαισιώνεται ἀπὸ τόξο ζωγραφιστό¹². Στὴν Μ. Βατοπεδίου, σὲ ὅμοια εἰκὼνα ἐπιστυλίου (Α. Μ. 37, ἀνέκδοτη) τοῦ 12^{ου} - 13^{ου} αἰῶνα, ἡ Δέηση ἀναπτύσσεται σὲ Μ. Δέηση μὲ δύο ἀρχαγγέλους καὶ τέσσερες Εὐαγγελιστές, μὲ τὶς ὁλόσωμες μορφές ἀνὰ δύο κάτω ἀπὸ τόξο ἀνάγλυφο. Στὴν ἴδια σειρὰ — καὶ στὸ ἴδιο ξύλο — βρίσκονται σκηνές ἀπὸ τὸ Δωδεκάορτο καὶ τὸν βίον τῆς Θεοτόκου.

Τὸν τύπο τῆς Μ. Δέησης σὲ πλήρη διαμόρφωση, σὲ ἰδιαίτερη σειρὰ, μὲ ὁκτὼ Ἀποστόλους στηθαίους, κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφο ἑλαφρὰ δξυκόρυστο τόξο παρέχει μιὰ εἰκὼνα ἐπιστυλίου στὸ Σινᾶ ἀπὸ τὸν 13^ο αἰῶνα¹³, 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 προφῆτες, 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 Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας: ὁ Χριστὸς ἐνθρονος εἶναι «ἐν δόξῃ», οἱ δεητικὲς μορφές τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου λείπουν, οἱ ἄλλοι ἅγιοι εἶναι παραταγμένοι ὁλόσωμοι κατ' ἐνώπιον. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας στὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους βλ. Α. Grabar, *L' Empereur dans l' art Byzantin*, Paris, 1936, σ. 258. Βλ. καὶ St. Xydis, *The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Agia Sophia*, Art Bull. 29, 1947, σ. 10 - 11. Ε. Weigand, *Die Ikonostase der justinianischen Sophienkirche in Konstantinopel*, Gymnasium und Wissenschaft. Festschrift des Maximiliansgymnasium in München (1949), σ. 176 - 195. Γιὰ τὴν Pala d' Oro βλ. πρόσφατα Felicetti - Liebenfels, *Gesch. der byz. Ikonmalerei*, Olten et Lausanne 1956, σ. 74, πίν. 22 - 23, ὅπου λανθασμένα χαρακτηρίζεται ὡς Μεγάλῃ Δέηση.

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

¹³) Στὸ ἴδιο, εἰκ. 117.

στη Μ. Δέση¹⁴. Ὁ τύπος τῆς Μ. Δ. μετὰ τὸ ξα συνεχίζεται σὲ ἐπομενες ἐποχές: Στὸν 15^{ον} ἀποδίδω ἕνα ἀνέκδοτο τμήμα Μ. Δ. στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, μετὰ δύο ὁλόσωμες μορφές Ἀποστόλων καὶ ἀνάγλυφο ὀξυκόρυφο τόξο (Εὐρ. 3712) καὶ στὸν 16^ο - 17^ο μιὰ σειρὰ στὴ Μ. Λαύρας τοῦ Ἀθῶ πάλι μετὰ ὀξυκόρυφα τόξα (ἀνέκδοτα). Μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἕως τὸν 18^{ον} αἰῶνα ἡ ἐνιαία εἰκόνα τῆς Μ. Δ. μετὰ τὸ τόξα διατηρεῖται στὰ τέμπλα ὅλων τῶν μικρῶν παρεκκλησίων ποὺ εἶναι σκορπισμένα μέσα στὰ μεγάλα μοναστήρια στὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀλλὰ καὶ ἄλλοι¹⁵. Λέγεται ἀκόμη καὶ σήμερον ἡ εἰκόνα αὐτῆς: τὰ Ἀποστολικά. Στὰ τέμπλα αὐτά, ποὺ εἶναι πάντα περιορισμένων διαστάσεων, τὸ Δωδεκάορτο λείπει συνήθως.

Τὸν ἄλλο τύπο, τὸν βρίσκουμε ἀναπτυγμένο στὸν 14^ο αἰῶνα στὴν Κωνσταντινούπολη: μεγάλες εἰκόνες αὐτοτελεῖς ἀπαρτίζουν τὴν σύνθεσιν, ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ἀποκτήσει δεσπόζουσα θέσιν 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.: «ὕπεράνω τοῦ κοσμήτιου 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 Πινακοθήκης Τρετιακῶφ τῆς Μόσχας, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ Μονὴ Βυσσότσκη στὸ Σερμπουχώβ, κοντὰ στὴ Μόσχα: ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος, δύο Ἀρχάγγελοι καὶ οἱ δύο κορυφαῖοι Ἀπόστολοι. Αὕτῃ ἡ σειρὰ, μετὰ τὸ κύρος τῆς καταγωγῆς της, σιάνθηκε πρότυπο γιὰ ἄλλες ὅμοιες σειρές στὴ Ρωσσία, ὅπως εἶναι ἡ γνωστὴ τοῦ Σβένιγοροδ ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ρούμπλιοφ¹⁶ καὶ ἄλλη στὸ Νόβγοροδ τοῦ 1405, ποὺ ἀποδίδε-

¹⁴) Β. Δάξαρεφ, Νέα μνημεῖα Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ XIV αἰ. I. Μεγάλῃ Δέση (ρωσ.) Viz. Vrem., τ. IV, 1951, σ. 122 - 130. Βλ. καὶ πρὸ κάτω τὴν σημ. 16.

¹⁵) Γιὰ τὸ Ὄρος βλ. πρόχειρα Kondakov, Ἀθῶς (ρωσ.) εἰκ. 19 καὶ 20. Βλ. καὶ Ἀ. Ὁρλάνδου, Ἡ Μονὴ Ὁσίου Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐτῆς, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939, σ. 115, 117 κ. ἐξ., εἰκ. 63. Πλ. καὶ στὸ Βυζ. Μουσ. ἀρ. 487 καὶ 494, 18^{ου} αἰῶνα. Στὸ ἐμπόριο (Ὀκτ. 1956) Μ. Δ. τοῦ Ἰωάννου Μόσχου 1711, μετὰ προέλευσιν τὰ Ἐπτάνησα.

¹⁶) Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Β. Δάξαρεφ, ὁ. π. π. Συγκρίνοντας τὴν Μ. Δ. τοῦ Σερμπουχώβ μετὰ αὐτὴν τοῦ Σβένιγοροδ (βλ. καὶ Wulff - Alpatov, σ. 208) κάνει συζητήσιμους χαρακτηρισμοὺς τῆς τέχνης στὴν Κωνσταντινούπολιν, σὲ τέλος τοῦ 14^{ου} αἰῶνα: τὴν θεωρεῖ ξερὴ, στερεοτύπη καὶ σκοτεινόχρωμη. Παράβλεψε νομίζω ὁ Ρώσος μελετητὴς τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς κωνσταντινουπολίτικες εἰκόνες ποὺ δημοσιεύει, μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσαις ρωσικῆς

ται στὸν Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα¹⁷. Ἀπὸ τὴν ἴδια ὁμως ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων σώζονται καὶ ἄλλες ἑλληνικὲς σειρὲς μὲ τὴν Μ. Δ., ποὺ ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα. Ἐξαίρετες εἶναι δύο σειρὲς — ὄχι πλήρεις — τῆς Μ. Χιλανδαρίου, 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 Χιλανδαρίου (Διαστ. 1,19 × 0,95)¹⁹. Ἀσφαλῶς μᾶς διαφεύγουν τώρα καὶ ἄλλες σύγχρονες σειρὲς στὸ Ἁγ. Ὅρος, ἀλλὰ τὰ παραδείγματα αὐτὰ εἶναι ἄρκετὰ γιὰ νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ἰδέα γιὰ τὰ μεγάλα βυζαντινὰ τέμπλα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπου καθιερῶνεται ἡ Μ. Δ. μὲ πολλὰς εἰκόνες σὲ μεγάλο σχῆμα, χωρὶς τοξοστοιχία.

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

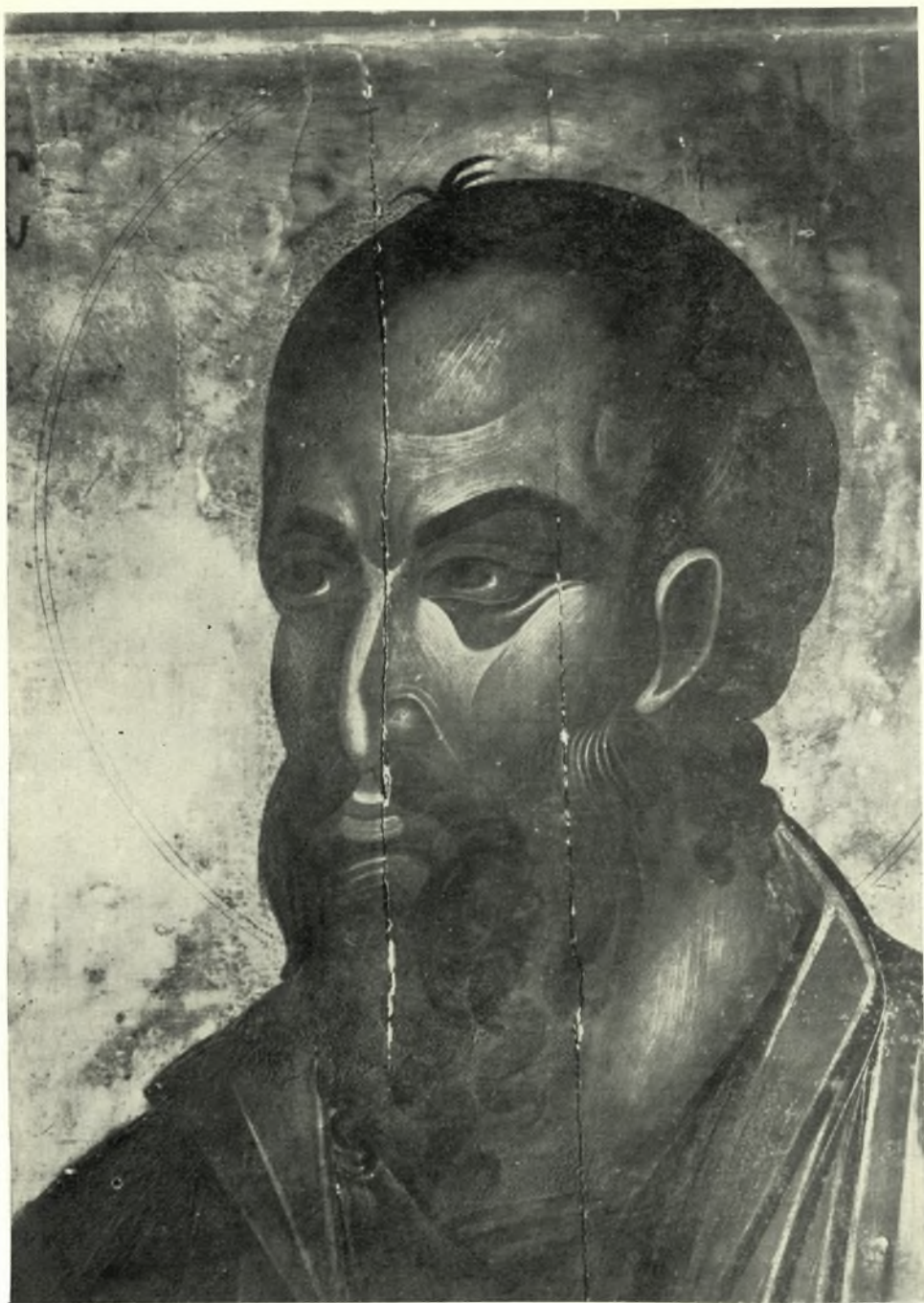
ἔχουν ἀλλάξει τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα. Τὴ γνώση τοῦ ρωσικοῦ κειμένου τῆς μελέτης τοῦ Β. Α. ὀφείλω σὲ μεταφράση ποὺ ἡ Κα Δημ. Ἡλιάδου - Hemmerdinger ἔθεσε πρόθυμα στὴ διάθεσή μου.

¹⁷) Βλ. Β. Α. ζ α ρ ε φ, 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 ὥραιος 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 ὥραία εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας στὸ ἴδιο μοναστήρι, ποὺ δημοσιεύει ὁ ἴδιος, π. 89β.

²⁰) Συνολικά ἀνέκδοτες. Μνεῖα στὸν Π. Οὐσπένσκη, Πρῶτο ταξίδι (ρωσ.), τ. II, 2, σ. 271 καὶ Σμυρνάκη, σ. 364 καὶ 694. Ὁ Kondakov δημοσίευσε γραμμικὰ σχέδια ἀπὸ τοὺς Ἁγ. Πέτρο, Παῦλο καὶ Πρόδρομο στὸν «Ἀθω», 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 καθαριστοῦν οἱ εἰκόνες, τοῦ Γαβριὴλ καὶ τῆς Παναγίας δημοσίευσε ὁ Α. Ξυγ. γόπουλος, Μακεδονικά, τ. Γ, 1954, σ. 8, π. 4. Κατὰ τὸν Οὐσπένσκη, ὁ. 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: Ἀπ Παῦλος, λεπτομ. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Είχ. 1. — Μ. Διονυσίου. Παναγία. Έργο Εύφροσύνου 1542.



Είχ. 2. — Μ. Διονυσίου. Χριστός. Έργο Εύφροσύνου 1542.



Εἰκ. 2. — Μ. Διονυσίου. Πρόδρομος. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



Εἰκ. 1. — Προτάτο. Πρόδρομος τοῦ 1542.



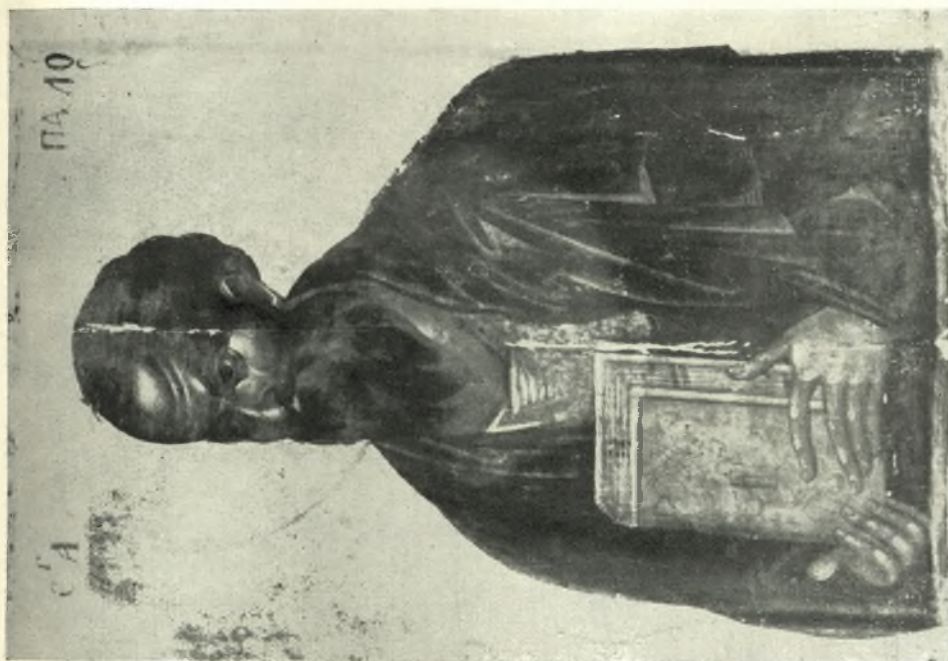
Εἰκ. 2. — Μ. Διονυσίου. Ἀπ. Παῦλος. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



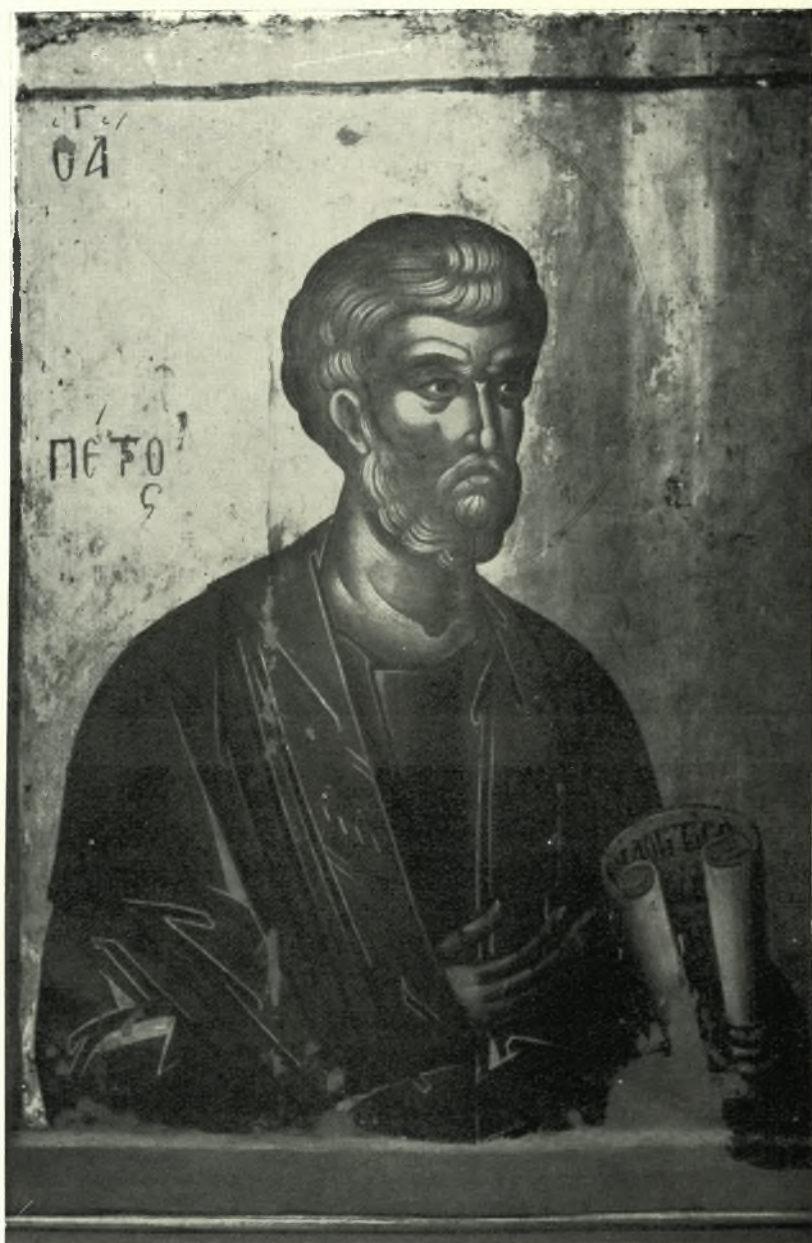
Εἰκ. 1 — Πρωτότο. Ἀπ. Παῦλος τοῦ 1542.



Εἰκ. 1. — Πρωτότο. Ἄγγελος τοῦ 1542.



Εἰκ. 2. — Μ. Χιλανδαρίου. Ἀπ. Παῦλος τοῦ 14ου - 15ου αἰ.



Πρωτότο. Ἀπ. Πέτρος τοῦ 1542.



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



Εικ. 1. — Ἀντήσσα Μυτιλήνης Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος,
ἔργο πιθανῶς Μιχ. Δαμασκηνοῦ.



Εικ. 2. — Σκήπη Προφ. Ἡλίας, Μ. Σταυρονικήτα.
Ὁ Προφ. Ἡλίας, ἔργο Μιχ. Δαμασκηνοῦ.

1, ΚΔ' εἰκ. 1, ΚΕ' εἰκ. 1. ΚΖ'). Σ' ἓνα σερβικὸ μοναστήρι τοῦ Μαυροβουνίου, στὸ Krusedol μιὰ Μ. Δ., μὲ τοὺς Ἀρχαγγέλους καὶ τοὺς δώδεκα Ἀποστόλους ὁλόσωμους, εἶναι ἔργο κρητικῶν ζωγράφων τῆς πρώτης πενήνταετίας τοῦ 16ου (Διαστ. $0,94 \times 0,67$) ²¹. Στὸν 15ο ἢ 16ο χρονολογεῖται μιὰ Μ. Δ. στὴ Μ. Ἰβήρων, μοιρασμένη τώρα στὴν Τράπεζα καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου, μὲ ἑπτὰ μεγάλες εἰκόνες ἑξαίρετης τέχνης, ἀλλὰ ὄχι Κρητικῆς ²². 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 δεύτερη Μ. Δ. τῆς Μ. Βατοπεδίου στὴν ἴδια ἐποχὴ πρέπει νὰ ἀποδοθῇ, ἀλλὰ ὄχι σὲ κρητικοὺς ζωγράφους ²⁴. Μεταγενέστερης τέχνης δὲν γνωρίζω εἰκόνες ἀπὸ Μ. Δ. αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Τὰ τέμπλα ὅμως τοῦ 14ου καὶ 16ου αἰῶνα δὲν σώζονται πιά στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ὄταν ἀντικαταστάθηκαν στὸ τέλος τοῦ 18ου — ἀρχῆς τοῦ 19ου αἰῶνα 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 πλευρά. (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 σειρὰ 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. $1,17 \times 0,94$.

²¹) Βλ. Mircovic, δ. π. π. Βλ. καὶ D. T. Rice, The Icons of Cyprus, Λονδῖνο [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. $1,56 \times 0,76$. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος ἔχει δημοσιευθῇ 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...Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου, Θεσσαλονίκη 1921, εἰκ. 16 - 17.

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

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

Στὰ πρόσωπα καὶ στὰ γυμνὰ μέρη ὁ προπλάσμος, πὺν μένει ἀκάλυπτος καὶ δηλώνει τὸ σκιασμένο μέρος εἶναι βαθυκάστανος, ἐνῶ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες, «τὸ σάρκωμα», δηλώνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο καστανὸ πὺν καλύπτει τὸν προπλάσμο. Τὶς ἀκμὲς τῶν ὄγκων δηλώνει σύστημα ἀπὸ λεπτὲς παράλληλες γραμμὲς σχεδὸν λευκὲς. 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 φωτεινὲς ἐπιφάνειες πρασινωπὲς, 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 τόνον τοῦ προπλάσμου. Ἡ ἰσορροπία αὐτῇ τῶν ψυχρῶν καὶ θερμῶν τόνων παρατηρεῖται καὶ στοὺς συνδυασμοὺς χρωμάτων γιὰ τὸν χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο: βαθὺ 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 ὁμοίόχρωμο χιτῶνα τοῦ Παύλου λάμπει τὸ χρυσὸ βιβλίον μὲ τὶς κόκκινες καὶ πράσινες πολύτιμες πέτρες καὶ μὲ τὸ κόκκινο πάχος σελίδων. Στὴ λιτὴ καὶ ἰσορροπημένη αὐτῇ χρωματολογία οἱ λίγες χρυσὲς πινελιὲς στὸ μαφόριον τῆς Παναγίας, στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, στὸ χιτῶνα τοῦ Πέτρου δίδουν ἓνα συγκρατημένο τόνον λαμπρότητας, πὺν δένει τὶς μορφὲς μὲ τὸ χρυσὸ κάμπο.

Μὲ τὶς ἐναλλαγὲς στὴ φωτεινότητα καὶ στὴν ποιότητα τῶν τόνων πλάθεται μὲ ζωηρότητα ὁ ὄγκος τῆς πλατῆς μορφῆς, πὺν κλείνεται μὲ συγκεκριμένα περιγράμματα, ὅχι μόνο στὴν ἐξωτερικὴ περιφέρεια ἀλλὰ καὶ στὴν πλαστικὴ δῆλωση τῆς ἀνατομίας τοῦ προσώπου. Οἱ μικρότερες δηλ. πλαστικὲς ἐξάρσεις, οἱ μῦες τοῦ λαιμοῦ, τὰ ζυγωματικά, ἡ μύτη, οἱ κρανιακὲς ἐξοχές, περιγράφονται μὲ λεπτὲς, σὲ ἐλαφρὰ βαθύτερο χρῶμα σφικτὲς ἀλλὰ εὐκαμπτες γραμμὲς, 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 τόνον· οἱ καμπύλες εἶναι λίγες ἢ λείπουν ἐντελῶς. Στενότερες ἢ πλατύτερες φωτεινὲς ταινίες φανερῶνουν τὴν ἀκμὴ τῆς πτυχῆς. Διαγράφονται ἔτσι σχήματα γεωμετρικά, μᾶλλον ἐπίπεδα, πὺν ἀποδίδουν, ἐν τούτοις, τὴν κίνηση ἢ τὴν στάση

τῶν μελῶν τοῦ ὀγκώδους σώματος ποὺ καλύπτουν μὲ εὐρυθυμία (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 ἐκτελεσθῇ στὴν ἴδια τεχνικὴ, διαφέρουν ἀπὸ τὶς εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου ὡς πρὸς τὴν σκληρότερη ἀντίθεση φωτισμένων καὶ σκιερῶν ἐπιφανειῶν, καθὼς καὶ στὴ δήλωσιν μὲ ἐντονώτερα 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 της καὶ οἱ μορφὲς γίνονται ἀκόμη γραμμικώτερες, ἀκόμη πιὸ «κοπτικές», ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ Π. Δοξαράς, χωρὶς γι' αὐτὸ νὰ ἐλαττώνεται ἡ πλαστικότητα τοῦ ὄγκου τους. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες διαφορὰς πιὸ σημαντικές. Τὸ γενικὸ περίγραμμα (ἢ σιλουέτα) τοῦ Παύλου στὴν εἰκόνα τοῦ Εὐφρόσυνου (Πίν. ΚΔ' εἰκ. 2) σχηματίζει μιὰ πυραμίδα μὲ πλατιά βάση, ὅπου ἡ ὀγκώδης κεφαλὴ τοῦ Ἀποστόλου μὲ χαμηλὸ εὐρὺστο 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 ὅφους: ὁ Παῦλος τοῦ Εὐφρόσυνου εἶναι ζωγραφικώτερος, ἐνῶ ὁ Παῦλος τοῦ Πρωτάτου εἶναι γραμμικώτερος, ἀλλὰ καὶ διαφορὰς ἡθους τῶν παρουσιάζομένων 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 μπορούμε νὰ κάνουμε καὶ στίς ἄλλες ἀντίστοιχες εἰκόνες τῶν δύο αὐτῶν συγχρόνων Μεγάλων Δεήσεων. Ὁ Ἀπ. Πέτρος τοῦ Εὐφρόσυνου (Πίν. ΚΖ') εἶναι γεμάτη δύναμη σαρκώδης μορφῇ ποὺ ἀναπτύσσεται σὲ πλάτος· μὲ τὸ συνοφρυωμένο

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» αὐτὸς ἀπόστολος μὲ τούς «οἰνοπαεῖς ὀφθαλμούς» νὰ κορβὲι στὴν ἡρεμία τὴν εὐκόλῃ ὁργῇ του. Τοῦ Πρωτάτου ὁ Πέτρος (Πίν. ΚΤ΄) ἔχει στενόμακρο σῶμα καὶ πρόσωπο ἀποστεωμένο, μὲ κοφτὰ επίπεδα, μὲ ἔκφραση ἀνήσυχη στὸ καρφωμένο βλέμμα. Σημαντικὲς εἶναι καὶ οἱ διαφορὲς στὴν ἀπόδοση τοῦ Προδρόμου (Πίν. ΚΓ΄ εἰκ. 1 - 2), ἐνῶ τὰ νεανικώτερα πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ (Πίν. ΚΒ΄ εἰκ. 1 - 2) παρουσιάζουν πολὺ λιγώτερες διαφορὲς. Τὰ κεφάλια τῶν Ἀγγέλων, ποὺ λείπουν στὴ σειρά τοῦ Διονυσίου, ἔχουν στὴν κόμωση σαφῇ τὰ ἔχνη τῆς παλαιολόγειας χάρις συνδυασμένης μὲ κάποια ἀμεσότητα στὸ αὐστηρὸ βλέμμα ποὺ ἀτενίζει τὸν προσκυνητὴ (Πίν. ΚΕ΄ εἰκ. 1).

Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ σταθερὴ καὶ συγκεκριμένη ματιὰ χαρακτηρίζει τόσο τούς Κρητικούς τοιχογράφους ὅσο καὶ τὴ σειρά τοῦ Πρωτάτου. Γιατὶ τὰ συγγενέστερα πρὸς τὴ σειρά αὐτὴ τῶν εἰκόνων μνημεῖα εἶναι δίχως ἀμφιβολία οἱ τοιχογραφίες. Καὶ ἀπὸ τεχνικὴ ἀποψη καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ τύπου καὶ τοῦ ἥθους θὰ ξαναβροῦμε τὰ ἴδια πρόσωπα τόσο στὶς τοιχογραφίες τοῦ Θεοφάνη τοῦ 1535 ὅσο καὶ στὰ ἔργα τοῦ ἄγνωστου ζωγράφου τοῦ Δοχειαρίου τοῦ 1568²⁸. Τὰ πρότυπα ὅμως ποὺ ἀκολουθοῦν οἱ ζωγράφοι εἰκόνων καὶ τοιχογραφίας — ποὺ ταυτίζονται ἐπὶ τοῦ προκειμένου — ὄχι μόνον εἶναι ἀναμφισβήτητα παλαιολόγεια, ἀλλὰ καὶ ἀνήκουν σὲ ὀρισμένη τεχνοτροπία. Μιὰ ἀνέκδοτη εἰκόνα τοῦ Παύλου ἀπὸ Μεγάλῃ Δέση τῆς Μ. Χιλανδαρίου μπορεῖ νὰ μᾶς χρησιμεύσει ὡς παράδειγμα (Πίν. ΚΕ΄ εἰκ. 2) γιατί ἀντιπροσωπεύει τὴν κωσταντινουπολίτικη τεχνοτροπία γύρω στὰ 1400 μὲ τὴν πλησιέστερη πρὸς τίς εἰκόνες μας τεχνικὴ ἐκτέλεση²⁹. Ἡ συγγένεια βρίσκεται στὴ διαδοχικὴ τοποθέτηση φωτεινότερων τόνων, ὅπως τὴν περιγράψαμε πρὶν πάνω, καὶ μάλιστα εἰς τὰ ἴδια σημεῖα τοῦ προσώπου

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

²⁹) Ἐννοοῦμε τὴν τεχνοτροπία ποὺ ἀντιπροσωπεύουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά (Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρά, βη ἔκδ., 1956, σ. 77 - 81. Τοῦ ἴδιου, Ἡ ζωγραφικὴ στὸ Μυστρά, Ἀγγλοελλ. Ἐπιθ., ΣΤ΄, 1953, σ. 58 - 60 καὶ εἰδικώτερα βλ. τὸ κεφάλι τοῦ Χρυσοστόμου, Millet, Mistra, πίν. 110,1). Ἀπὸ τίς φορητὲς εἰκόνες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς καὶ τεχνοτροπίας οἱ ὁποῖες καὶ ἐδάνεισαν τὴν ψιλοδουλεμένη τεχνικὴ τους στὶς τοιχογραφίες, σημειώνομε ἐνδεικτικὰ τίς γνωστὲς εἰκόνες α) τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων τῆς Μόσχας (Α Ἄ ξ α ρ ε φ, Βυζ. ζωγρ., π. 305), β) τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἐρμιτάζ, τοῦ 1363 (στὸ ἴδιο, π. 318. Βλ. καὶ Lemerle, Cahiers Archéol. II, 1947, σ. 129 κ.ἐξ.), γ) τὴν Παναγία ἀπὸ τὴ Μεγ. Δέση τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλληνα, τοῦ 1405, στὴ Μόσχα (Βλ. πρὶν πάνω σημ. 17). Γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ Χιλανδαρίου βλ. πρὶν πάνω σημ. 18.

καὶ μὲ τὴν ἴδια κατεύθυνση τῆς πινελιάς. Βρίσκεται ἀκόμη στὴν ἴδια σιλουέτα ποὺ ἀποδίδει τὸν ἴδιο ψηλόλιγνο τύπο μὲ τὸ ἐξέχον κρανίο καὶ τὸ βαθεῖα ἀντακωμένο πρόσωπο, ποὺ ἐκφράζει ἀνάλογη ἀνήσυχη διάθεση. Δὲν θὰ ἐπιμείνομε στὶς διαφορὰς ποὺ συνιστοῦν τὴ διαφορετικὴ ἐκφραση τῆς κάθε ἐποχῆς: ἡ παλαιολόγεια εἰκόνα ἔχει ὅλα τὰ σχήματα πιὸ ραδινα, τὴν σύσπωση τοῦ προσώπου πιὸ ξυπνή, τὴν κίνηση τῶν γραμμῶν στὰ μαλλιά, 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 ὁρισμένου σταθεροῦ φωτισμοῦ.

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

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, πρὸ ταυτίζεται μὲ τοὺς Κρητικοὺς τοιχογράφους, ἀκολουθεῖ τὰ πρότυπα τῆς τελευταίας ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπως τὰ ἔεραμε ἀπὸ φορητὲς εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες⁸¹. Ὁ Εὐφρόσυκος ἔχοντα; ζωρότερο τὸ αἶσθημα τοῦ

⁸⁰) Millet, Athos, π. 38,1 καὶ 39,1. Ἡ σχέση κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} μὲ τὴ μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἤδη σημειωθῇ: 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 Ἑστία», Χρυσόυγ. 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 16^{ου} μὲ τὴν παλαιολόγεια 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 ἰδεολογικώτερο πνεῦμα μὲ τὰ μέσα ποὺ τοῦ παρέχει ἡ κρητικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του : λιγοστεύοντας τὴν ποικιλίαν καὶ σκυθρωπάζοντας τὴν φαιδρότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, μετατρέποντας τὶς ζωγραφικώτατες ἐκείνες 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 ἄλλου κυματιστὸς (πρόσωπα) καὶ ἄλλου γωνιώδης (πτυχολογία), ὁργανώνει 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 ὁδηγοῦν 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 πλατεῖα μνημειακὴ σύνθεση, ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες τῆς ἐποχῆς.

Τὸ πρᾶγμα δὲν στερεῖται σημασίας γιὰτὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ στὴν πρώτη καὶ καλύτερή της περίοδο δημιουργεῖ μεγάλες συνθέσεις, μὲ ἐκδηλὸ τὸν ρυθμικὸ χαρακτήρα. Καὶ μόνο οἱ ἐξαιτίαις συνθέσεις τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα (1535) καὶ τοῦ Ζώριζι 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 ἀναλυτῇ διεξοδικὰ ἀπὸ τὸν G. Millet, *Iconographie*, σποραδικὰ καὶ εἰδικὰ σ. 659 - 670. Βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, περ. Κρητ. Χρον., ΣΤ', 1952, σ. 76 - 78. Ἡ Ἐυγόπουλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ. σ. 5 - 6.

⁸¹) Στὴν προτίμηση αὐτὴ τοῦ Εὐφρόσυνου μποροῦμε νὰ δοῦμε μακρινές ἀπηχήσεις ἀπὸ τὴν τέχνη ἐνὸς Masaccio (ἀρχές 15ου), ποὺ ἀγαπᾷ τὶς ἥρεμες 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 παρακολουθήσουμε 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 ἥρεμης 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 τὴ 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 κρατήσει 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, γιατί 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. Ἀ. Ευγγοπούλου, Μουσείον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων Ἀθῆναι 1936, π. 10. Βλ. καὶ Felicetti - Liebenfels, ὁ. π. π., π. 121 καὶ 135B. G. Sotiriu, 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 μιλήσουμε γιὰ τὴν τεχνική, θέτουν τὴν ὥραία αὐτὴ εἰκόνα στὴ συνέχεια τῆς σειρᾶς τῆς Μ. Δέησης τοῦ Εὐφρόσυνου καὶ τοῦ Προφήτη Ἡλία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἐχει ὅμως ἓνα στοιχεῖο πού, ἂν δὲν λείπει ἐντελῶς σ' ἐκεῖνες, ἐδῶ εἶναι ἔμφανέστερο: ἡ πλατιὰ θεατρικὴ χειρονομία μὲ τὸ ἀνοιχτὸ βιβλίον καὶ τὴν πέννα στὸν ἄερα ὀδηγοῦν κατ' εὐθείαν σὲ ἰταλικά σχήματα⁸⁶. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἐκφραστικὴ χρησιμοποίηση τῆς πτυχολογίας μπορεῖ ν' ἀποδοθῇ 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 σύγχρονῆς τους ἰταλικῆς. Ἡ ἀποδοχὴ τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν μαρτυρεῖ τὴν ἐφεση 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' ἐξοχὴν 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 καθορισθῇ 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(έση)ς τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δομestηχο Κρονι(η)ρ(α)ά*. Δεξιὰ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς *..M...ΣΚΙΝΟΥ..*. Ἡ ἀποκατάσταση *Μ[ιχαήλ Δαμα]σκηνοῦ* πιθανὴ ἀλλὰ ὄχι βέβαιη. Οἱ ἐπιγραφές φαίνεται ὅτι ἐσβησαν σὲ σχετικὰ πρόσφατο ἀδέξιο καθαρισμό. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μαζὶ μὲ λίγες ἄλλες ὥραιες 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 ἐξαίρεση 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. Ξυγγοπούλου, 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 σχέση τους μὲ τὰ σύγχρονα καὶ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα ἔργα. Πιστεύω πῶς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἱερωμένος καλλιτέχνης μὲ τὸ ἀσυνήθιστο ὄνομα εἶναι ἕνας ἐξαίρετος ζωγράφος κρητικός, ποὺ διατηρεῖ μία παράδοση κάπως διέφορη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ δημιουργοῦν οἱ Κρητικοὶ τοιχογράφοι στὸ "Άγιον Όρος καί, ἀκόμη, ὅτι μὲ αὐτὸν συνδέεται δρισμένη τάση τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῆς Κρήτης στὴν ἐπόμενη περίοδο. Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ μᾶς οδηγήσουν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Εὐφρόσυκος δὲν ἐργάζεται στὸ Όρος;

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 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 μὲ καινούργιο καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ δὲν ξαναμπῆκαν ὅλες στὴ θέση τους. Οἱ παλιὲς δεσποτικὲς εἰκόνες, ποὺ βρίσκονται τώρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὸ καθολικό, ἔχουν πολλὲς μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις ποὺ ἀλλοιώνουν τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα. Οἱ 12 εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ Δωδεκαώρτου βρίσκονται μερικὲς στὸ σημερινὸ Δωδεκάωρτο καὶ μερικὲς πίσω ἀπὸ τὸ τέμπλο. Γενικὰ εἶναι σὲ καλὴ κατάσταση, καὶ εἰδικώτερα μερικὲς, καθὼς εἶναι ἄθικτες, 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 πρὶν χαρτιωμένης καὶ πολυάνθρωπης τεχνοτροπίας. Εἶναι ἀνυπόγραφες, ἀλλὰ δύσκολα θὰ συνέδεε κανεὶς τὶς ἐξαίρετες αὐτὲς εἰκόνες (51×41 ἐλ.) μὲ 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 ἡγούμενο Κλήμη (βλ. σημ. 4) ἢ τὸ 1535 κατὰ τὸν Κ. Βλάχο, Ἡ χειρόνησος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἄθω, ἐν Βόλῳ 1903, σ. 217. Βλ. καὶ Millet - Pargoire - Petit, Recueil... ἀρ. 458. Ξανακτίσθηκε μὲ χρήματα τοῦ βοεβόδα τῆς Πλαχίας Ἰω. Πέτρου, ποὺ φρόντισε καὶ τὴν τοιχογραφικὴν διακόσμηση.

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

⁹⁰) Ἀνέκδοτες. Θ' ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης.

λήνης (Πίν. ΚΗ' εικ. 1). Ἡ ἀντίληψη τῆς πλατιάς 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 ὁμῶς ἓνα στοιχεῖο πού, ἂν δὲν λείπει ἐντελῶς σ' ἐκεῖνες, ἐδῶ εἶναι ἔμφανέστερο: ἡ πλατιά θεατρικὴ χειρονομία μὲ τὸ ἀνοικτὸ βιβλίο καὶ τὴν πέννα στὸν ἄερα ὀδηγοῦν κατ' εὐθείαν σὲ ἰταλικά σχήματα⁸⁶. Ἡ εἰκόνα αὕτῃ βοηθεῖ νὰ καταλάβουμε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἐκφραστικὴ χρησιμοποίησις τῆς πτυχολογίας μπορεῖ ν' ἀποδοθῇ σὲς δύο παράλληλες ἐπιδράσεις πὺν ὑφίστανται οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς ἐποχῆς, τοῦλάχιστον ὅσοι ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὸ Ὅρος: τῆς παλαιολόγιας τέχνης τοῦ 14ου - 15ου καὶ τῆς σύγχρονης τους ἰταλικῆς. Ἡ ἀποδοχὴ τῶν ἐπιδράσεων αὐτῶν μαρτυρεῖ τὴν ἐφεση τῶν ζωγράφων εἰκόνων γιὰ βαθμιαία ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ κωδικοποιημένα πιά στὸν καιρὸ τους πρότυπα τῶν «κλασικῶν» κρητικῶν ζωγράφων τῆς πρώτης πενηνταετίας, πὺν διαιωνίζονται σὲ τὴν τοιχογραφία πέρα ἀπὸ τὸν 17ον αἰῶνα. Αὐτὴ παραμένει ἡ κατ' ἐξοχὴν συντηρητικὴ μοναστηριακὴ τέχνη, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ τῶν εἰκόνων, πὺν γίνεται τέχνη κυρίως ἀστική, μὲ τὴν προσαρμογὴ τῆς σὲ προοδευτικώτερες ἀντιλήψεις, προσπαθεῖ νὰ ξεπεράσει τὸν κίνδυνο θανάτου⁸⁷.

IV

Μὲ ὅσα λέχθησαν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο ἔγινε προσπάθεια νὰ καθορισθῇ 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(έησις) τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δομestηχο Κρονη/ηρ/ά. Δεξιὰ ἴχνη τῆς ὑπογραφῆς ..M...ΣΚΙΝΟΥ... Ἡ ἀποκατάστασις Μ[ιχαήλ Δαμα]σκηνοῦ 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 παράδοσι ἀπὸ τῆ διαιελευμένης μονῆς Κρεοκόπου.

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

καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὰ σύγχρονα καὶ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα ἔργα. Πιστεύω πὼς βγαίνει τὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ ἱερωμένος καλλιτέχνης μὲ τὸ ἀσυνήθιστο ὄνομα εἶναι ἓνας ἐξαίρετος ζωγράφος κρητικός, ποὺ διατηρεῖ μία παράδοση κάπως διάφορη ἀπὸ αὐτὴν ποὺ δημιουργοῦν οἱ Κρητικοὶ τοιχογράφοι στὸ Ἅγιον Ὅρος καί, ἀκόμη, ὅτι μὲ αὐτὸν συνδέεται ὁρισμένη τάση τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων τῆς Κρήτης στὴν ἐπόμενη περίοδο. Οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς μποροῦν νὰ μᾶς ὁδηγήσουν στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ Εὐφρόσυκος δὲν ἐργάζεται στὸ Ὅρος;

Μιὰ ἀρνητικὴ διαπίστωση, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία: Ἀναζητήσαμε στὴ Μ. Διονυσίου ἄλλα ἔργα τοῦ Εὐφρόσυκου, 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 τοιχογραφίες τοῦ καθολικοῦ ἐκτελεσμένες «παρὰ τοῦ θαναματοῦ τεχνίτου ἐκείνου κὺρ Ζώρζη τοῦ Κρητὸς» 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 Εὐφρόσυκο, ποὺ δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανο. Τὸ τέμπλο ἐκεῖνο ἀντικαταστάθηκε στὸ τέλος τοῦ 18^{ου} αἰῶνα μὲ 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 χαρακτήρα. 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 ἄθικτες, 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 πρὶο χαριτωμένης καὶ πολυάνθρωπης τεχνοτροπίας. Εἶναι ἀνυπόγραφες, ἀλλὰ δύσκολα θὰ συνδέε κανεὶς τὶς ἐξαίρετες αὐτὲς εἰκόνες (51×41 ἐκ.) μὲ τὴν αὐστηρὴ τεχνοτροπία τοῦ Εὐφρόσυκου, 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 ἡγούμενο Κλήμη (βλ. σημ. 4) ἢ τὸ 1535 κατὰ τὸν Κ. Βλάχο, Ἡ χειρόσημος τοῦ Ἁγίου Ὁρους Ἄθω, ἐν Βόλῳ 1903, σ. 217. Βλ. καὶ Millet - Pargoire - Petit, Recueil... ἀρ. 458. Ξανακτίσθηκε μὲ χρημαία τοῦ βοεβόδα τῆς Πλαχίας Ἰω. Πέτρου, ποὺ φρόντισε καὶ τὴν τοιχογραφικὴν τῆς διοχίστησιν.

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

⁹⁰) Ἀνέκδοτες. Θ' ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης.

Σταυρωμένος του παλαιού τέμπλου (σὸν ἔξωνάρθηκα) 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 Εὐφρόσυμος δὲν φαίνεται νὰ ζωγράφισε εἰκόνες τοῦ παλαιού τέμπλου ἄλλες ἀπὸ τὶς πέντε τῆς Μεγ. Δέησης, ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Κλήμης. Ἀπὸ τὶς λοιπές εἰκόνες τοῦ 16ου τῆς Μ. Διονυσίου καμιὰ δὲν συγγενεύει μὲ τὴ Μεγάλῃ Δέηση.

Ἡ ἀρνητικὴ αὐτὴ διαπίστωση ἀποτελεῖ μιὰ ἀκόμη ἔνδειξη ὅτι ὁ ζωγράφος μας δὲν εἶναι πιθανὸν νὰ ἐργάζεται στὸ Ὅρος⁴¹. Ἐὰν λογαριάσουμε 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 ἀποψη ὅτι ὁ Εὐφρόσυμος 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, γιατί ξέρομε τώρα ὅτι ἡ σχολὴ αὐτὴ ἔχει ἐργασθῇ στὴν Κρήτη⁴³. Θὰ μπορούσαμε νὰ εἴμαστε κατηγορηματικώτεροι γιὰ τὸ θέμα, ἀν σωζόταν στὸ νησί ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου ἢ τυλάχιστον εἰκόνες ἢ καὶ τοιχογραφίες σύγχρονες. Ἀλλὰ ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη αὐτῇ, ποὺ ὀφείλεται, ὅσον ἀφορᾷ στὶς εἰκόνες, στὶς μεταγενέστερες περιπέτειες τοῦ νησιοῦ, μᾶς ἀνάγκασε νὰ ζητήσουμε 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 αὐτῇ. Ὁ Δαμασκηνὸς εἶναι ὁ σημαντικώτερος ζωγράφος εἰκόνων μετὰ τὸ 1550 καὶ τὰ παλιότερά του (1560;) ἔργα μαρτυροῦν βαθειὰ γνώση τῆς καλύτερης παλαιολόγειας καὶ κρητικῆς παράδοσης. Ποιὸς ὅμως τοῦ δίδαξε τὴν τέχνη; Ἔως τώρα τίποτε δὲν ἐπέτρεπε οὔτε κἀν νὰ θέσουμε 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, Δυχειαρίου, 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. ἀντ.).

⁴³) Βλ. Μ. Chatzidakis, Rapports entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIV^e siècle, Περγ. Θ' Διεθνoῦς Βυζαντ. Συνεδρίου. τ, Α, Ἀθῆναι 1954, σ. 136 - 148.

σκηνοῦ. Τὸ κέρδος εἶναι σημαντικό. Γιατί, χωρίς νὰ εἶναι ἀπαραίτητο ὁ Εὐφρόσυνος νὰ εἶναι ὁ δάσκαλος τοῦ Δαμιασκηνοῦ, 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 μαθῆτεψε ὁ Εὐφρόσυνος, θὰ βρεθοῦμε μπροστὰ σὲ μιὰ σειρὰ 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 της. Οἱ ἐλάχιστες καὶ ἀπόμερες τοιχογραφημένες κρητικὲς ἐκκλησίαι τῆς β' δεκαετίας τοῦ 16^{ου} ἀσφυλῶς μᾶς δίνουν μιὰ ἰδέα καὶ ὥς ἕνα 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. Γι' αὐτὸ οἱ εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου ἀποτελοῦν πολύτιμη μαρτυρία. Καθὼς ἐντάσσονται στὴ γενικὴ ἀνοδο τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἐκπροσωποῦσαν ὥς τώρα μόνο οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁθῶ, μαρτυροῦν γιὰ τὴν παλαιότερη ὑπαρξὴ μιᾶς ἀκμαίας τεχνικῆς καὶ τεχνοτοπικῆς παράδοσης ζωγραφικῆς εἰκόνων, ποὺ ἐμπλουτίζεται καὶ ἀνεξίσσεται ἀπὸ δημιουργικοὺς φορεῖς τύπου Εὐφρόσυνου, ὥστε νὰ κατακτῇ τὴν ἡγετικὴ θέση ποὺ τῆς ἀξίζει, ὄχι μόνο στὶς ἑλληνικὲς χώρες, ἀλλὰ σ' ὁλόκληρη τὴν Ὁρθοδοξία.

Ἀλλὰ 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 ἥθος μιᾶς γενεᾶς ρωμαλέων 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 της ἐκφράζουν οἱ ὠραῖες καὶ πολυσήμαντες εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

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