

## Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΣ

Ἀπὸ ὅσα ξέρομε ἕως σήμερα ἡ ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ στὸν 16ον αἰ-  
ῶνα παρουσιάζει ἓνα κάπως ἰδιότυπο φαινόμενο ὡς πρὸς τὴν σημα-  
σία τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς ζωγραφικῆς φορητῶν εἰκόνων. Στὴ δεύ-  
τερη πενηνταετία σημαντικὸς ἀριθμὸς ζωγράφων — σχεδὸν ἀποκλει-  
στικὰ κρητικῶν — φορητῶν εἰκόνων εἶναι γνωστός, καθὼς καὶ πολλῆς  
χρονολογημένες εἰκόνες, πού ἀντιπροσωπεύουν τὴν ζωντανότερη προ-  
σπάθεια τῆς ἑλληνικῆς τέχνης νὰ ἀφομοιώσει τὰ σύγχρονά της ξένα  
στοιχεῖα. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ἡ τοιχογραφία ἀρκεῖται στὴν ἀκαδημαϊκὴ  
ἐπανάληψη τῶν ἔργων τῆς εἰκοσιπενταετίας 1525 - 1550, περιόδου  
ὅπου συμβαίνει τὸ ἀντίθετο: ἔχομε δηλαδὴ στὸ σύντομο αὐτὸ χρονικὸ  
διάστημα σειρὰ ἀπὸ λαμπρὰ τοιχογραφικὰ σύνολα στὸ "Ἅγιον" Ὄρος,  
στὰ Μετέωρα καὶ ἄλλοι, ἐκτελεσμένα ἀπὸ κρητικούς ζωγράφους ἐπώνυ-  
μους σὲ χρονολογίες γνωστές, ὅλα ἔργα ἐξαιρετικῆς ποιότητος καὶ σημα-  
σίας γιὰ τὴν μεταγενέστερη τέχνη τῆς Ὁρθοδοξίας. Φορητὲς ὅμως εἰ-  
κόνες ξέρομε ἐλάχιστες πού νὰ μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν μὲ κάποια βε-  
βαιότητα στὴν πρώτη αὐτὴ περίοδο, ὀνόματα ζωγράφων εἰκόνων τῆς  
περιόδου αὐτῆς εἶναι πολὺ λίγα γνωστά καὶ ὄχι πάντοτε ἀσφαλῆ ὡς  
πρὸς τὴν γνησιότητά τους<sup>1</sup>.

Φαίνεται ἐν τούτοις σήμερα ὅτι ἡ ἄγνοια αὐτὴ εἶναι συμπτωματι-  
κὴ καὶ δὲν ὀφείλεται τόσο σὲ ἔλλειψη μνημείων. Ἡ ἔρευνα στὰ μονα-  
στήρια τοῦ Ἁγίου Ὄρους δείχνει ὅτι δὲν λείπουν λαμπρὲς εἰκόνες πρὶν  
ἀπὸ τὸ 1550, πού μποροῦν νὰ διαφωτίσουν τὸν τομέα αὐτὸν τῆς κολ-  
λιτεχνικῆς δραστηριότητος τῶν κρητικῶν ζωγράφων καὶ νὰ ἀλλάξουν  
κάπως τὸ σχῆμα πού ἐκθέσαμε ἀρχίζοντας. Μεταξὺ πολλῶν ἄλλων ἀ-  
νεκδότων ἔργων πού ἐνισχύουν τὴν ἄποψη αὐτὴ δημοσιεύεται ἐδῶ μιὰ  
σειρὰ πέντε ὠραίων εἰκόνων ἀπὸ τὴ Μονὴ Διονυσίου πού παρέχει πο-

---

<sup>1</sup>) Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζω-  
γραφικῆς περιόδ. *Hellenisme Contemporain*, τεῦχος: Ἡ πεντακοσιοτῆ ἐπέ-  
τειος ἀπὸ τῆς Ἀλώσεως τῆς Κων)λεως, 29 Μαΐου 1953, σ. 219 - 241, π. Θ - Κ,  
καὶ τοῦ γαλλικοῦ ἀνατύπου σελ. 11 κ. ἐξ. Βλ. καὶ Α. Ευγγουπόλου,  
Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος τῶν εἰκόνων, Ἀθῆναι 1936, σ. 13 καὶ τοῦ  
ἰδιοῦ, Συλλογὴ Ἑλένης Σταθάτου, Κατάλογος... τῶν εἰκόνων κ.λπ., Ἀθῆ-  
ναι 1951 σ. 3. Στὶς παρατηρήσεις αὐτὲς δὲν λογαριάζονται οἱ Ἕλληνες ζωγρά-  
φοι τῆς Ἰταλίας (Πιτσαμᾶνοι κ.λπ.). Βλ. πρὸ κάτω σημ. 9, 20 καὶ 26.

λύτιμα στοιχεῖα: τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου, ἄγνωστου ἕως τώρα — Εὐφρόσυνος ἱερεὺς — καὶ τὴ χρονιὰ 1542<sup>2</sup>.

## 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. Χριστός, 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 ἀλλὰ μεγαλύτερον κρατεῖ ὁ Χριστὸς μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι, ἐνῶ μὲ 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, εὐπώγων, μακρόρρινος, σύνοφρος... φρόνιμος, ὀξύχολος, εὐμετάβλητος, δειλός, φθεγγόμενος ὑπὸ πνεύματος Ἁγίου*». Ὁ Παῦλος (Πίν. ΚΑ') «*ψιλὸς τῇ κεφαλῇ... μιξαιπόλιος τὴν κάραν καὶ τὸ γένειον, εὖριν... σύνοφρος, εὐπώγων... φρόνιμος, ἠθικός, εὐόμιλος, γλυκὺς (θείας) χάριτος πλήρης..*»<sup>3</sup>. 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 περιθώριον. Λινὸ πανὶ μὲ λεπτὸ στρώμα γύψου χρησιμεύει γιὰ προετοιμασίαν τῶν χρωμάτων τέμπερας αὐγοῦ καὶ τοῦ χρυσοῦ κάμπου. Οἱ εἰκόνες ἔχουν διατηρηθῆ πολὺ καλά, καὶ καμιὰ ἐπέμβαση μεταγενέστερη

<sup>2</sup>) Πρέπει νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ στὸν ὀσιώτατο Ἡγούμενον τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου ἀρχιμανδρίτη κ. Γαβριήλ, ποὺ μὲ τὴν φωτισμένη ἀντίληψη γιὰ τοὺς καλλιτεχνικοὺς θησαυροὺς τῆς Μονῆς, ἔκανε προσιτὲς τὶς εἰκόνες αὐτὲς στὴν ἔρευνα τὸν Ἰούλιο τοῦ 1956, μὲ πολὺν κόπον καὶ μόχθον προσωπικόν. Οἱ εἰκόνες ἔχουν σημειωθῆ ἀπὸ τὸν Σμυρνάκη, Τὸ Ἅγιον Ὄρος, σ. 510, «θεωρούμεναι τῆς σχολῆς τοῦ Πανσελήνου».

<sup>3</sup>) Ἀπὸ τὰ Ἀρχαιολογούμενα ἐκκλησιαστικῆς ἱστορίας τοῦ Ἑλπίου τοῦ Ρωμαίου, κείμενον τοῦ 9ου - 10ου αἰῶνα. 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 ἐπίχρυσμα.

Στὸ κάτω στενὸ περιθώριο ἀρχαῖζουσα ἔμμετρη ἐπιγραφὴ μὲ 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(ριστ)Ω ΔΙ' ΑΜΦΟΤΕΡΩΝ. ΕΤΟΥΣ Ζου Ν'ου Ινδ(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 στιχουργό.

Ἡ ἔμμετρη 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 ἄλλοῦ. 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 φορές ἡγούμενος καὶ ἔχει γράψει τμηματικὰ ἓνα κώδικα (τὸν τελειώνει τὸ 1565) μὲ ὠραία, ἀλλὰ ψιλὴ καὶ πυκνὴ γραφὴ, ὅπου προτάσσει ἓνα κατατοπιστικὸ σημεῖωμα σχετικὸ μὲ τὸν σκοπὸ γιὰ τὸν ὁποῖο γράφει τὴν «πυκτίδα». Ἐκεῖ ἐξιστορεῖ τὶς δυσκολίες πού εὑρισκε νὰ τελειώσει τὴ γραφὴ ἀπὸ τὶς λειδωρίες τῶν ἄλλων μοναχῶν. Παρεμπιπτόντως μᾶς δίδει τὴν πληροφορία ὅτι ἔγινε ἱερεὺς τὸ 1533, ὅτι τὸ μοναστήρι κήκε τὸ 1539 καὶ ὅτι «ἐποίησαν δέ με ἡγούμενον τὸ πρῶτον ἐν τῷ ζνα' ἔτει, πάνυ τῆ ἡλικία νέον, ἐν μηνὶ Νοεμβρίῳ εἰς τὰς κατ'» (= 1542)<sup>4</sup>. Τὴν ἐποχὴ δηλ. πού ἀφιερώνονται οἱ εἰκόνες — Ἰανουάριος τοῦ 1542 — δὲν ἔχει γίνει ἀκόμη ἡγούμενος. Τίποτε δὲν θὰ μᾶς ἐμπόδιζε νὰ ταυτίσομε τὸν ἱερομόναχο Κλήμη, ἐξαιρετῆς παιδείας ἄνθρωπον καὶ σημαντικὴ προσωπικότητα τῆς μονῆς, μὲ τὸν ἀφιερωτὴ τῶν εἰκόνων πού θὰ ἦταν καὶ ὁ ποιητὴς τοῦ ἀναθημαστικοῦ ἐπιγράμματος, ἂν εἶχαμε κάποιον ἔνδειξη ὅτι ἦταν κρητικός. Τὸ μακρότατο προλογικὸ του σημεῖωμα,

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

γραμμένο στην εκκλησιαστική καθαρεύουσα τῆς ἐποχῆς, δὲν ἀφήνει καμιὰ ὑποψία ἰδιωματικῶν 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 ἔσπευδε νὰ μᾶς τὸ ἀνακοινώσῃ, 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 ἰδιόκτητη μονὴ τῆς Κερᾶς Καβαλαρέας ἢ Καβαλαρᾶς. Ἡ μονὴ αὐτὴ 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...»<sup>5</sup>. Ὁ Κλήμης Γαητάνης εὖπορος Κρητικὸς ἱερομόναχος τόσο συνδεδεμένος μὲ τὴν Μ. Διονυσίου, ὥστε νὰ τῆς κληροδοτεῖ ὁλόκληρο τὸ μοναστήρι του, εἶναι ἂν τὸν δύο ὁ πιθανότερος ἀφιερωτὴς τῶν εἰκόνων πὺ ζωγράφησεν 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, πὺ περιέχει ὡς κεντρικὸ θέμα πάντα τὴν τυπικὴ Δέηση, τὸ Τρίμορφο, καὶ συμπληρώνεται μὲ τὶς μορφὲς Ἁγγέλων, Ἀποστόλων καμιὰ φορὰ καὶ ἄλλων ἁγίων. Ἀσφαλῶς ἡ Μεγ. Δέηση ἐκφράζει πλαστικὰ τὶς παρακλήσεις τῶν πιστῶν γιὰ τὴ σωτηρία τους, πὺ διατυπώνονται ἐπανειλημμένα στὶς λειτουργίες καὶ σὲ ἄλλες τελειὲς μὲ προσευχὲς τοῦ τύπου αὐτοῦ: *Ταῖς προεβείαις τῆς παναγίας ἀχράντου ὑπερευλογημένης ἐνδόξου Δεσποίνης ἡμῶν Θεοτόκου, τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου προφήτου προδρόμου καὶ βαπτιστοῦ, τῶν τιμίων καὶ ἐνδόξων δυνάμεων ἁσωμάτων, τῶν ἁγίων καὶ πανευφύμων ἀποστόλων καὶ τῶν ἁγίων...* Ὁ ἀρχικὸς ἐσχατολογικὸς χαρακτῆρας τῆς τρίμορφης Δέησης ἔχει σημειωθῆ ἔξ ἄ-

<sup>5</sup>) Βλ. Σχετικὰ ἔγραφα δημοσιευμένα «καθ' ὑπόδειξιν καὶ ἀντιγραφὴν τοῦ νῦν ἡγουμένου τῆς Μονῆς Διονυσίου ἀρχιμανδρίτου κ. Γαβριήλ» ἀπὸ τὸν Β. Λαούρδα στὰ Κρητ. Χρον., Θ', 1955, σ. 479 - 489. Τῆς διαθήκης δημοσιεύεται μόνο ἡ περίληψη (σ. 480). Γιὰ τὸν «δάσκαλο» Μερκούριο, ζωγράφο τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 17ου αἰῶνα, πὺ 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΄ Παρουσίας<sup>6</sup>. Στὴν κυρίως Βυζαντινὴ ἐποχὴ γίνεται τόσο κοινὴ ἢ χρῆση τῆς παράστασης τοῦ Τριμόρφου σὲ κόγχες ἀψίδας, σὲ τοίχους, σὲ ἔργα μικροτεχνίας, ὥστε χάνει συχνὰ τὴν ἄμεση σχέση μὲ τὴν Β΄ Παρουσία, παίρνοντας τὸ γενικώτερο νόημα τῆς μεσιτείας<sup>7</sup>. Τὸν ἀρχικὸ ὅμως χαρακτῆρα διατηρεῖ ἡ παράσταση καὶ σὲ μεταγενέστερη ἐποχῇ, ἀδιάφορο ἂν εἶναι στὴν περιορισμένη ἢ τὴν ἀνεπτυγμένη μορφή. Στὸ Βουλγαρικὸ Κρεμικόβσκι π. χ. (15<sup>ος</sup> αἰώνας), σὲ τοιχογραφία, ὁ Χριστὸς ἔχει τὴν ἐπιγραφὴν ὁ Δίκαιος Κριτῆς (σλαβικὰ) καὶ τὴν ἴδια χαρακτηριστικὴ ἐπιγραφὴ (ἑλληνικὰ) ἔχει ὁ ὀργῆλος Χριστὸς μιᾶς σειρᾶς Μεγάλης Δέησης στὴ Μ. Ἰβήρων τοῦ 15<sup>ου</sup> - 16<sup>ου</sup> αἰώνα (ἀνέκδοτη, Α. Μ. 9)<sup>8</sup>. Διαπιστώνεται ὁ χαρακτῆρας αὐτὸς ἀπὸ τὰ (σλαβικὰ) κείμενα στὰ ἀνοικτὰ βιβλία ποὺ κρατοῦν ὁ Χριστὸς καὶ οἱ Ἀποστολοὶ μιᾶς Μ. Δέησης Κρητικῆς τέχνης τῆς πρώτης πενηνταετίας τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰώνα, σ' ἓνα μοναστήρι τοῦ Μαυροβουνίου<sup>9</sup>. Καὶ τῆς Μ. Γρηγορίου ἢ Μ. Δέησης μὲ τοὺς ἔνθρονους Ἀποστόλους (16<sup>ος</sup> αἰ.), δείχνει τὴν ἄμεση σχέση μὲ τὴν παράσταση τῆς Β΄ Παρουσίας (Α. Μ. 71 - 83).

Ἡ ἰδέα τοῦ συνδυασμοῦ τῆς Δέησης μὲ τὸ τέμπλο παρουσιάζεται ἀρκετὰ ἔνωρίς. Ἡ παλαιότερη γραπτὴ μνεία βρίσκεται στὸν Πατριάρχην Ἱεροσολύμων Σωφρόνιο περὶ τὸ 630<sup>10</sup>. Σὲ μνημεῖα τὴν βρίσκουμε σὲ λίθινους κοσμητὲς (ἐπιστύλια τέμπλου) μὲ χαρακτὲς εἰκόνες μέσα σὲ κύκλο, τόσο στὴν Θήβα ὅσο καὶ στὴν Μ. Ἀσία, στὸν 9<sup>ον</sup> αἰώνα<sup>11</sup>.

<sup>6</sup>) Βλ. πρόχειρα Dalton, Byz. Art and Arch. σ. 664 καὶ Diehl, Manuel<sup>2</sup>, 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, Ἀθῆναι 1935, σ. 116 κ. ἐξ., 184 - 185 καὶ 225.

<sup>7</sup>) Πρβλ. E. Weigand, Byz. Z., 35 (1935), σ. 134 καὶ A. Grabar, L'Empereur, σ. 258.

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

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

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

<sup>11</sup>) Βλ. Ἄ. Ὀρλάνδου, Γλυπτὰ Μουσείου Θηβῶν, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939 - 40, σ. 126 - 128, εἰκ. 7 - 8. Τοῦ ἰδίου, Γλυπτὰ Μουσείου Σμύρνης, σὲ 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, 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<sup>ο</sup> αἰῶνα, ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὴν παράσταση τῆς Μ. Δέησης ἀπὸ πιὸ 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 βίο τῆς Παναγίας σὲ εἰκόνες ἐπιστυλίων τοῦ Σινᾶ τοῦ 11<sup>ου</sup> καὶ 12<sup>ου</sup> αἰῶνα, ὅπου κάθε σκηνὴ πλαισιώνεται ἀπὸ τόξο ζωγραφιστό<sup>12</sup>. Στὴν Μ. Βατοπεδίου, σὲ ὅμοια εἰκόνα ἐπιστυλίου (Α. Μ. 37, ἀνέκδοτη) τοῦ 12<sup>ου</sup> - 13<sup>ου</sup> 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 βίο τῆς Θεοτόκου.

Τὸν τύπο τῆς Μ. Δέησης σὲ πλήρη διαμόρφωση, σὲ ιδιαίτερη σειρά, μὲ ὀκτὼ Ἀποστόλους στηθαίους, κάτω ἀπὸ ἀνάγλυφο ἔλαφρὰ ὀξυκόρυφο τόξο παρέχει μιὰ εἰκόνα ἐπιστυλίου στὸ Σινᾶ ἀπὸ τὸν 13<sup>ο</sup> αἰῶνα<sup>13</sup>, 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 πολλαπλασιασμὸ τῶν προσώπων ποὺ μετέχουν

---

χαν προφήτες, ἄγγελοι, Χριστός, ἀπόστολοι καὶ Θεοτόκος σὲ στηθάγια, 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 ἅγιοι εἶναι παραταγμένοι ὁλόσωμοι κατ' ἐνώπιον. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς αὐτοκρατορικῆς εἰκονογραφίας στὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους 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. Ikonenmalerei, Olten et Lausanne 1956, σ. 74, πίν. 22 - 23, ὅπου λανθασμένα χαρακτηρίζεται ὡς Μεγάλη Δέηση.

<sup>12</sup>) 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.

<sup>13</sup>) Στὸ ἴδιο, εἰκ. 117.

στή Μ. Δέηση<sup>14</sup>. Ὁ τύπος τῆς Μ. Δ. μὲ τὰ τόξα συνεχίζεται σὲ ἐπόμενες ἐποχές: Στὸν 15<sup>ον</sup> ἀποδίδω ἓνα ἀνέκδοτο τμήμα Μ. Δ. στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, μὲ δύο ὁλόσωμες μορφές Ἀποστόλων καὶ ἀνάγλυφο ὀξυκόρυφο τόξο (Εὐρ. 3712) καὶ στὸν 16<sup>ο</sup> - 17<sup>ο</sup> μιὰ σειρά στή Μ. Λαύρας τοῦ Ἁθῶ πάλι μὲ ὀξυκόρυφα τόξα (ἀνέκδοτη). Μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε ὅτι ἕως τὸν 18<sup>ον</sup> αἰώνα ἡ ἐνιαία εἰκόνα τῆς Μ. Δ. μὲ τὰ τόξα διατηρεῖται στὰ τέμπλα ὄλων τῶν μικρῶν παρεκκλησίων ποὺ εἶναι σκορπισμένα μέσα στὰ μεγάλα μοναστήρια στὸ Ἅγιον Ὄρος, ἀλλὰ καὶ ἄλλοῦ<sup>15</sup>. Λέγεται ἀκόμη καὶ σήμερα ἡ εἰκόνα αὕτη: τὰ Ἀποστολικά. Στὰ τέμπλα αὐτά, ποὺ εἶναι πάντα περιορισμένων διαστάσεων, τὸ Δωδεκάορτο λείπει συνήθως.

Τὸν ἄλλο τύπο, τὸν βρίσκουμε ἀναπτυγμένο στὸν 14<sup>ο</sup> αἰώνα στὴν Κωνσταντινούπολη: μεγάλες εἰκόνες αὐτοτελεῖς ἀπαρτίζουν τὴν σύνθεση, 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, ἑκατέρωθεν δὲ ἡ Μήτηρ τε καὶ ὁ Βαπτιστής, ἄγγελοί τε καὶ ἀπόστολοι καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων...». Ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη στάλθηκαν, σύμφωνα μὲ γραπτὲς μαρτυρίες, στὸ τέλος τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰώνα οἱ ἑπτὰ μεγάλες εἰκόνες (1.49 × 1.06 μ.) τῆς Πινακοθήκης Τρετιακῶφ τῆς Μόσχας, ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ Μονὴ Βυσσότσκη στὸ Σερμπουχώβ, κοντὰ στή Μόσχα: ὁ Χριστός, ἡ Παναγία, ὁ Πρόδρομος, δύο Ἀρχάγγελοι καὶ οἱ δύο κορυφαῖοι Ἀπόστολοι. Αὕτη ἡ σειρά, μὲ τὸ κύρος τῆς καταγωγῆς της, στάθηκε πρότυπο γιὰ ἄλλες ὅμοιες σειρὲς στή Ρωσσία, ὅπως εἶναι ἡ γνωστὴ τοῦ Σβένιγοροδ ποὺ ἀποδίδεται στὸν Ρούμπλιοφ<sup>16</sup> καὶ ἄλλη στὸ Νόβγοροδ τοῦ 1405, ποὺ ἀποδίδε-

<sup>14</sup>) Β. Λάζαρεφ, Νέα μνημεῖα Βυζαντινῆς ζωγραφικῆς τοῦ XIV αἱ. I. Μεγάλη Δέηση (ρωσ.) Viz. Vrem., τ. IV, 1951, σ. 122 - 130. Βλ. καὶ πρὸ κάτω τὴν σημ. 16.

<sup>15</sup>) Γιὰ τὸ Ὄρος βλ. πρόχειρα Κοנדάκοβ, Ἁθῶς (ρωσ.) εἰκ. 19 καὶ 20. Βλ. καὶ Ἁ. Ὀρλάνδου, Ἡ Μονὴ Ὁσίου Μελετίου καὶ τὰ παραλαύρια αὐτῆς, Ἀρχ. Βυζ. Μν. Ἑλλ., τ. Ε, 1939, σ. 115, 117 κ. ἐξ., εἰκ. 63. Βλ. καὶ στὸ Βυζ. Μουσεῖο ἀρ. 487 καὶ 494, 18<sup>ου</sup> αἰώνα. Στὸ ἐμπόριο (Ὀκτ. 1956) Μ. Δ. τοῦ Ἰωάννου Μόσκου 1711, μὲ προέλευση τὰ Ἑπτάνησα.

<sup>16</sup>) Βλ. τὴ μελέτη τοῦ Β. Λάζαρεφ, ὁ. π. π. Συγκρίνοντας τὴν Μ. Δ. τοῦ Σερμπουχώβ μὲ αὐτὴν τοῦ Σβενιγοροδ (βλ. καὶ Wulff - Alpatov, σ. 208) κάνει συζητήσιμους χαρακτηρισμοὺς τῆς τέχνης στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ τέλος τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰώνα: τὴν θεωρεῖ ξερὴ, στερεότυπη καὶ σκοτεινόχρωμη. Παράβλεψε νομίζω ὁ Ρῶσος μελετητὴς τὸ γεγονὸς ὅτι στὶς κωνσταντινουπολίτικες εἰκόνες ποὺ δημοσιεύει, μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις ρωσικῆς

ται στὸν Θεοφάνη τὸν "Ἕλληνα"<sup>17</sup>. Ἀπὸ τὴν ἴδια ὅμως ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων σώζονται καὶ ἄλλες ἑλληνικὲς σειρὲς μὲ τὴν Μ. Δ., ποὺ ἀποκαλύφθηκαν πρόσφατα. Ἐξαιρετεὲς εἶναι δύο σειρὲς — ὄχι πλήρεις — τῆς Μ. Χιλανδαρίου, ποὺ καθαρίστηκαν καὶ στερεώθηκαν τὸ 1953 (Πίν. ΚΕ' εἰκ. 2)<sup>18</sup>. Τὸ 1954 καταλογογραφήθηκαν στὴ Μ. Βατοπεδίου δύο Μ. Δ. ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἢ μία, ὄχι πλήρης (Α. Μ. 46, 47, 50 καὶ 53) εἶναι τέχνης ἀνάλογης μὲ τοῦ Χιλανδαρίου (Διαστ. 1,19 × 0,95)<sup>19</sup>. Ἀσφαλῶς μᾶς διαφεύγουν τώρα καὶ ἄλλες σύγχρονες σειρὲς στὸ "Αγ. Ὄρος, ἀλλὰ τὰ παραδείγματα αὐτὰ εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ἰδέα γιὰ τὰ μεγάλα βυζαντινὰ τέμπλα τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ὅπου καθιερῶνεται ἡ Μ. Δ. μὲ πολλὰ εἰκόνες σὲ μεγάλο σχῆμα, χωρὶς τοξοστοιχία.

Ἡ παλαιολόγια αὐτὴ παράδοση συνεχίζεται καὶ μετὰ τὴν Ἀλωση στὸ "Αγ. Ὄρος 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 Πρωτάτο<sup>20</sup> (Πίν. ΚΓ' εἰκ.

---

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

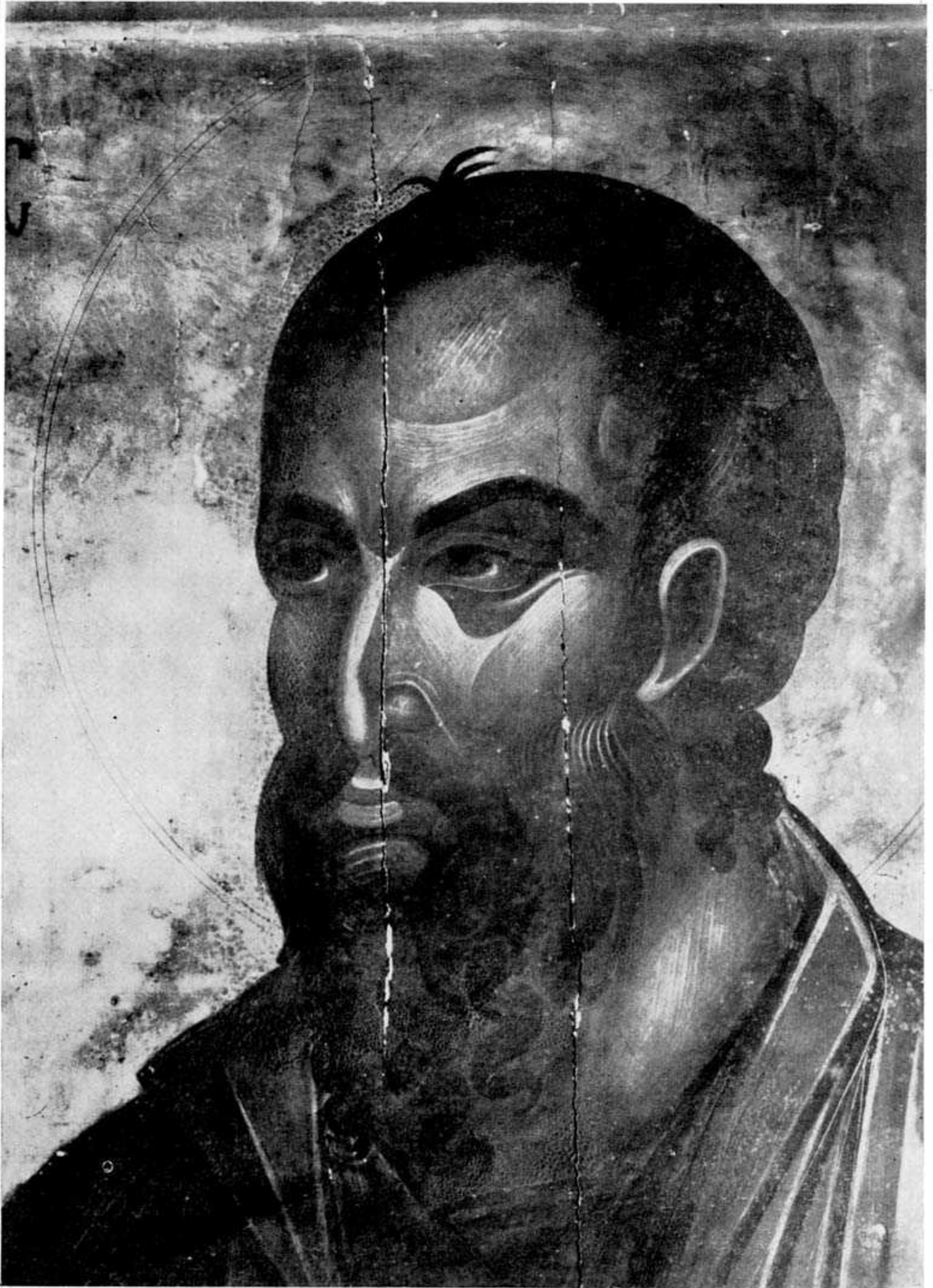
<sup>17</sup>) Βλ. Β. Λάζαρεφ, Ἡ τέχνη στὸ Νόβγοροδ, Νόβγοροδ 1947, (ρωσ.) πίν. 56 - 57.

<sup>18</sup>) Βλ. S. v. Radojevic, 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.

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

<sup>20</sup>) Συνολικὰ 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 "Αγ. Πέτρο, Παῦλο καὶ Πρόδρομο στὸν «Ἄθω», εἰκ. 23, 25 καὶ 26, ἀπὸ τὸν Ἀρχάγγελο Μιχαήλ στὴν Εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ, σ. 55, εἰκ. 91 καὶ ἀπὸ τὴν Παναγία στὴν Εἰκονογραφία τῆς Θεοτόκου, τ. II, σ. 314, εἰκ. 176. Λεπτομέρειες φωτογραφικὲς, παρμένες πρὶν νὰ καθαριστοῦν οἱ εἰκόνες, τοῦ Γαβριὴλ καὶ τῆς Παναγίας δημοσίευσε ὁ Α. Ευγ. 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 σημεῖωμα ποὺ δημοσιεύει ὁ Μ. Γεδεών, Πατριαρχικαὶ Ἐφημερίδες, Ἀθῆναι 1938, σ. 7 καὶ 12, ὁ Γρηγόριος

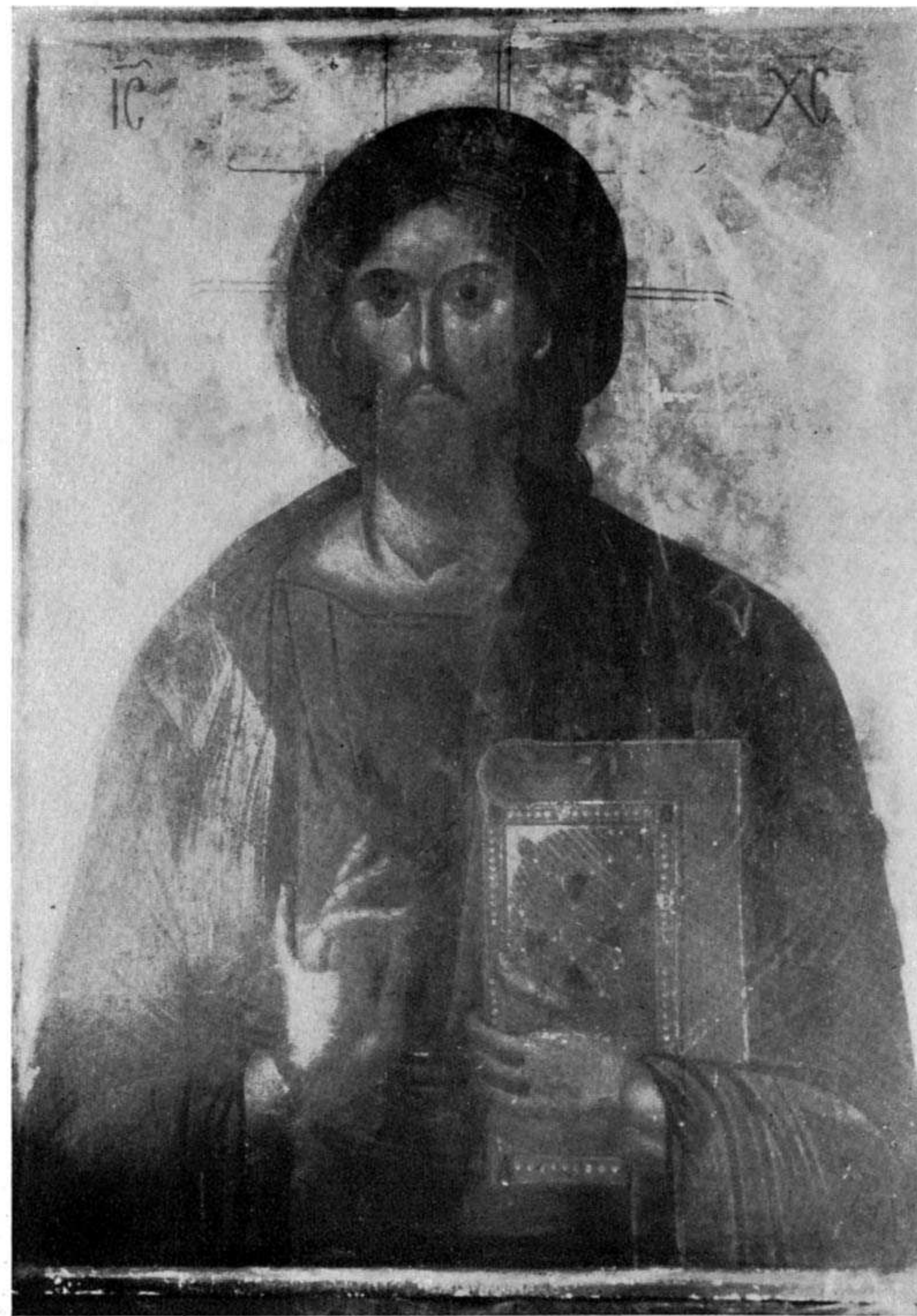




Μ. Διονυσίου: Ἄπ Παῦλος, λεπτομ. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.



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

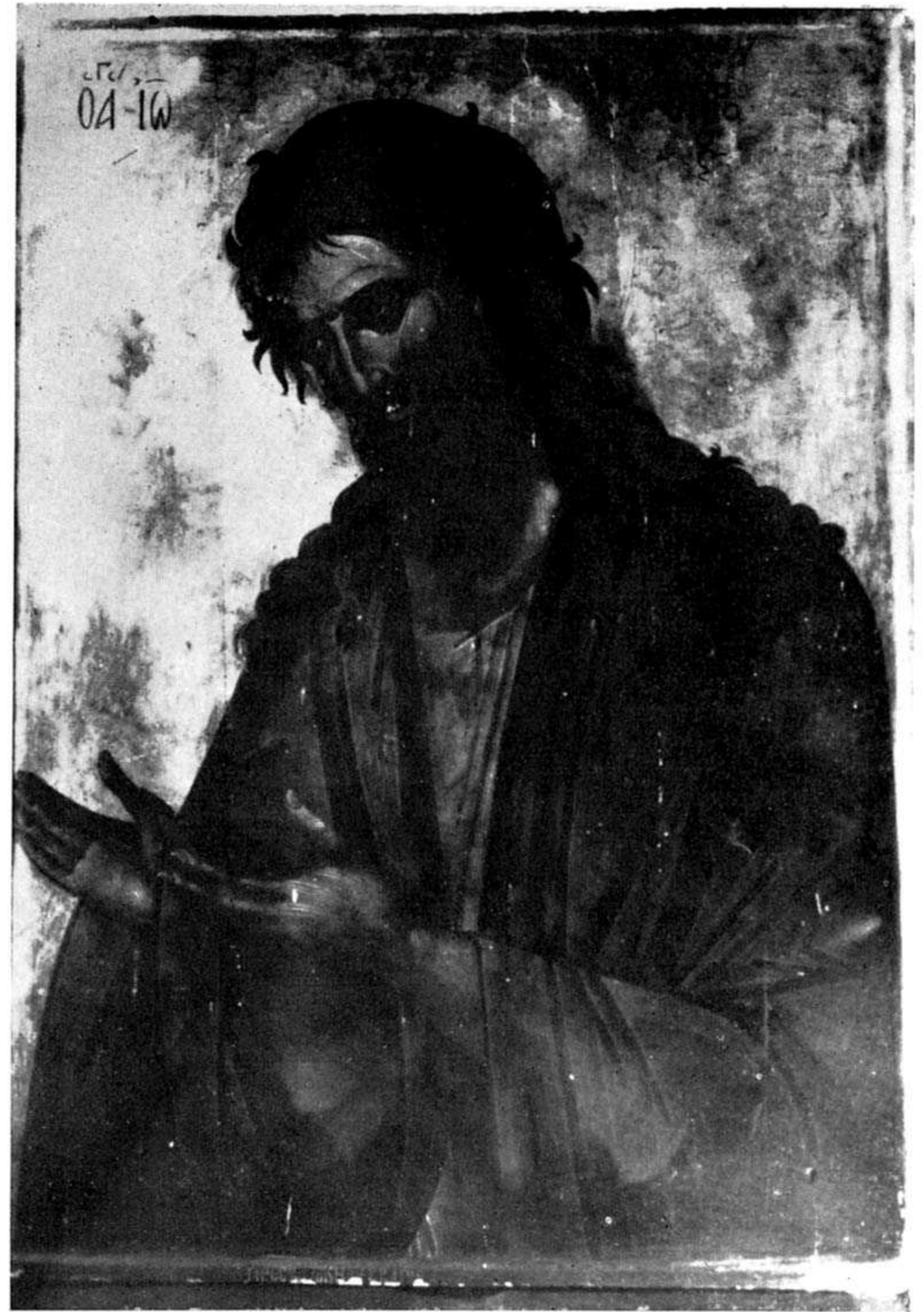


Εἰκ. 2. — Μ. Διονυσίου. Χριστός Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.

© E.K.I.M. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos' family



Είχ. 1. — Πρωτάτο. Πρόδρομος του 1542.



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



Είχ. 1 — Πρωτάτο. Ἄπ. Παῦλος τοῦ 1542.



Είχ. 2. — Μ. Διονυσίου. Ἄπ. Παῦλος. Ἔργο Εὐφροσύνου 1542.

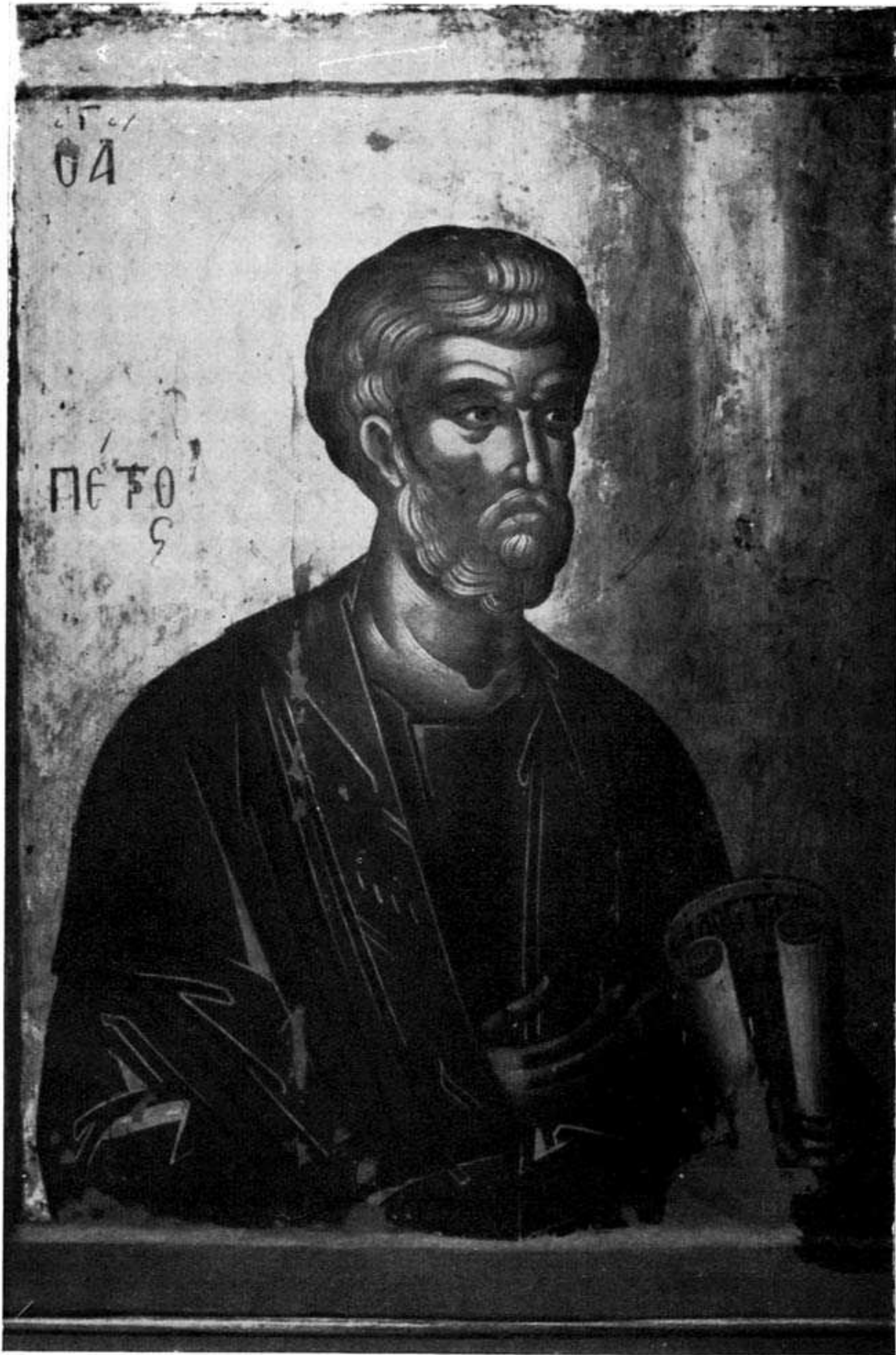
© Ε.Κ.Ι.Μ. & Οικογένεια Α. Γ. Καλοκαιρινού - © S.C.H.S. & A.G. Kalokerinos' family



Είχ. 1. — Προϊτάιο. "Αγγελος του 1542.



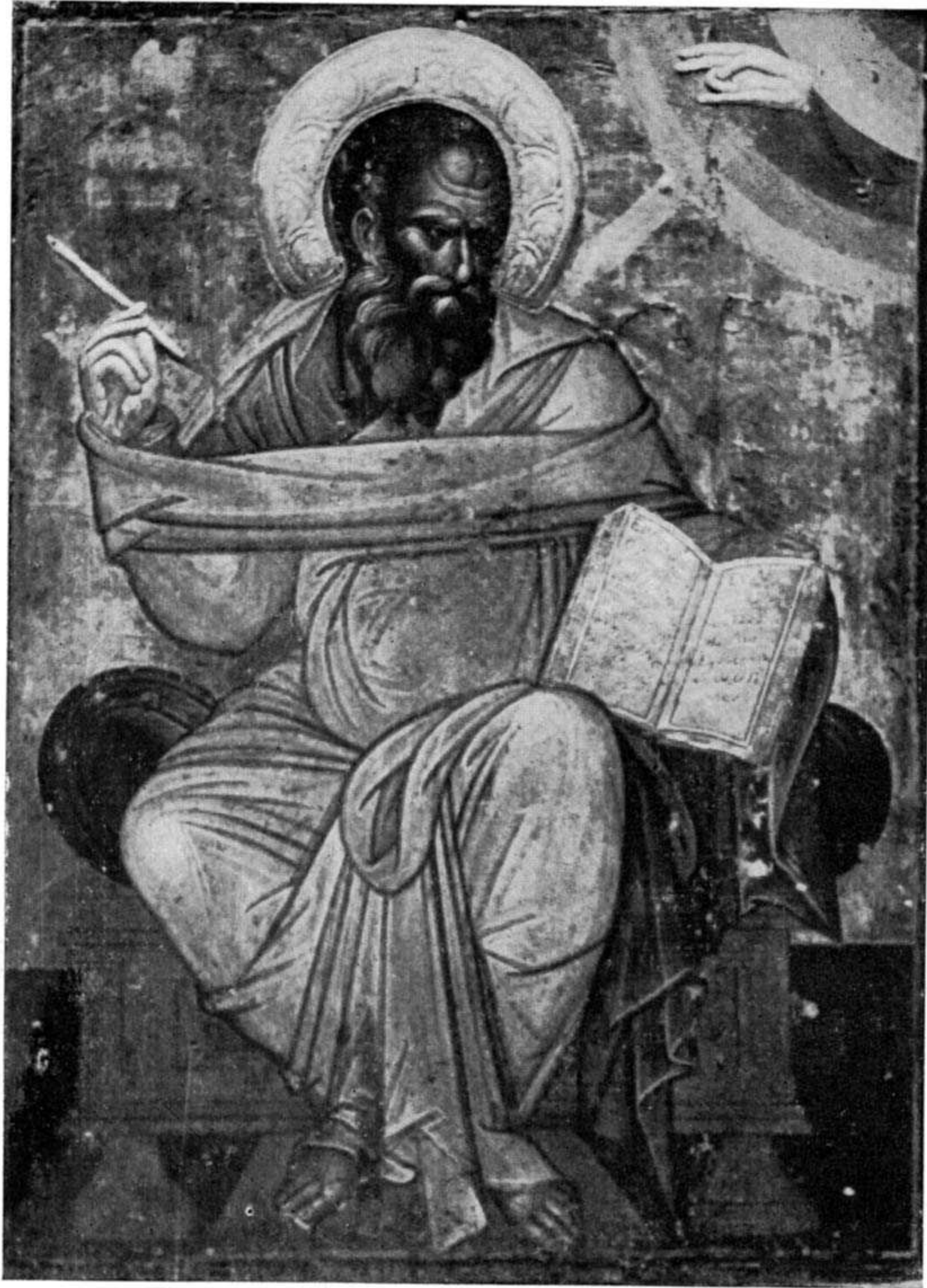
Είχ. 2. — Μ. Χιλανδαρίου. 'Απ. Παύλος του 14ου - 15ου αι.



Πρωτότο. Ἄπ. Πέτρος τοῦ 1542.



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



Εἰκ. 1. — Ἀντισσοα Μυτιλήνης Ἁγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος,  
ἔργο πιθανῶς Μιχ. Δαμασκηνοῦ.



Εἰκ. 2. — Σκήτη Προφ. Ἡλία, Μ. Σταυρονικήτα.  
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 πενηνταετίας τοῦ 16<sup>ου</sup> (Διαστ. 0,94 × 0,67)<sup>21</sup>. Στὸν 15<sup>ο</sup> ἢ 16<sup>ο</sup> χρονολογεῖται μιὰ Μ. Δ. στὴ Μ. Ἰβήρων, μοιρασμένη τώρα στὴν Τράπεζα καὶ στὸ παρεκκλήσι τοῦ Προδρόμου, μὲ ἑπτὰ μεγάλες εἰκόνες ἐξαιρετικῆς τέχνης, ἀλλὰ ὄχι Κρητικῆς<sup>22</sup>. Ἀκόμη τῆς ἴδιας ἐποχῆς εἶναι ἡ Μ. Δ. στὴν Τράπεζα τῆς Μ. Γρηγορίου μὲ δεκαπέντε μικρότερες εἰκόνες μὲ ἔνθρονους Ἀποστόλους (Α. Μ. 71 - 83)<sup>23</sup>.

Τέλος γιὰ νὰ περιορισθοῦμε στὸ Ἅγιον Ὄρος ἢ δεύτερη Μ. Δ. τῆς Μ. Βατοπεδίου στὴν ἴδια ἐποχὴ πρέπει νὰ ἀποδοθῆ, ἀλλὰ ὄχι σὲ κρητικούς ζωγράφους<sup>24</sup>. Μεταγενέστερης τέχνης δὲν γνωρίζω εἰκόνες ἀπὸ Μ. Δ. αὐτοῦ τοῦ τύπου.

Τὰ τέμπλα ὅμως τοῦ 14<sup>ου</sup> καὶ 16<sup>ου</sup> αἰῶνα δὲν σώζονται πιά στὸ Ἅγιον Ὄρος. Ὄταν ἀντικαταστάθηκαν στὸ τέλος τοῦ 18<sup>ου</sup> — ἀρχὲς τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰῶνα μὲ καινούργια, καμωμένα ἀπὸ ἠπειρωτὲς ταγιαδόρους ἢ 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, Πρωτᾶτο)<sup>25</sup>.

### III

Ἡ συγκριτικὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχνοτροπίας τῶν λέντε 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 «πρῶτος» τὸ 1542. Οἱ εἰκόνες καθαρίστηκαν τὸ 1954 ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη κ. Φ. Ζαχαρίου. Οἱ φωτογραφίες ποὺ δημοσιεύονται πιὸ κάτω ἔγιναν ἀπὸ τὸν ἴδιο μετὰ τὸν καθαρισμό. Διαστ. 1.17 × 0.94.

<sup>21)</sup> 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.

<sup>22)</sup> Α. Μ. 9 - 15. Διαστ. 1,56 × 0,76. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος ἔχει δημοσιευθῆ σὲ ἔγχρωμη φωτοτυπία τοῦ K. Ellert, Der heilige Berg Athos, Μόναχο 1954, εἰκ. 126, καὶ ὁ Ἀρχάγγ. Γαβριήλ, στὸ ἴδιο, εἰκ. 226, χωρὶς χρῶμα.

<sup>23)</sup> Α. Μ. 71 - 83. Βλ. Βαρλ. Ἀγγελάκου, Ἡ...Ἱερὰ Μονὴ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου, Θεσσαλονίκη 1921, εἰκ. 16 - 17.

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

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

Στὰ πρόσωπα καὶ στὰ γυμνὰ μέρη ὁ προπλασμός, ποὺ μένει ἀκάλυπτος καὶ δηλώνει τὸ σκιασμένο μέρος εἶναι βαθυκάστανος, ἐνῶ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες, «τὸ σάρκωμα», δηλώνονται μὲ φωτεινότερο καὶ θερμότερο καστανὸ ποὺ καλύπτει τὸν προπλασμό. 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 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: βαθὺ ἐλαιῶδες καὶ καστανὸ θερμὸ (Πέτρος καὶ Παῦλος) γαλαζοπράσινο καὶ κοκκινοκάστανο (Παναγία), κοκκινοκάστανο καὶ ἐλαιῶδες (Χριστὸς καὶ Πρόδρομος). 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 χρυσὲς πινελιὲς στὸ μαφόριο τῆς Παναγίας, στὸ ἱμάτιο τοῦ Χριστοῦ, στὸ χιτῶνα τοῦ Πέτρου δίδουν ἓνα συγκρατημένο τόνο λαμπρότητας, ποὺ δένει τὶς μορφὲς μὲ τὸ χρυσὸ κάμπο.

Μὲ τὶς ἐναλλαγὲς στὴ φωτεινότητα καὶ στὴν ποιότητα τῶν τόνων πλάθεται μὲ ζωηρότητα ὁ ὄγκος τῆς πλατιᾶς μορφῆς, ποὺ κλείνεται μὲ συγκεκριμένα περιγράμματα, ὄχι μόνο στὴν ἐξωτερικὴ περιφέρεια ἀλλὰ καὶ στὴν πλαστικὴ δήλωση 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 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 τόνο· οἱ καμπύλες εἶναι λίγες ἢ λείπουν ἐντελῶς. Στενώτερες ἢ πλατύτερες φωτεινὲς ταινίες φανερῶνουν τὴν ἀκμὴ τῆς πτυχῆς. Διαγράφονται ἔτσι σχήματα γεωμετρικά, μᾶλλον ἐπίπεδα, ποὺ 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 αἰῶνα<sup>26</sup>. Ἡ ἐφαρμογὴ ὅμως τῆς τεχνικῆς αὐτῆς δὲν εἶναι ἐντελῶς ὁμοιόμορφη σ' ὅλα τὰ ὁμοειδῆ ἔργα τῆς ἐποχῆς. Θὰ ἀναζητήσουμε τὶς διαφορὰς καὶ τὶς πιθανὲς αἰτίες 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 ζωγράφου<sup>27</sup>.

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 δήλωση μὲ ἐντονώτερα περιγράμματα τῶν ἐπὶ μέρους ἐπιπέδων· ἀκόμη στὶς «ψιμμουθιῆς» δηλ. στὰ ἄσπρα φῶτα, οἱ γραμμὲς εἶναι παχύτερες (Πίν. ΚΔ, ΚΕ'). Ἡ σάρκα χάνει ἔτσι τὸ χυμὸ της καὶ οἱ μορφὲς γίνονται ἀκόμη γραμμικώτερες, ἀκόμη πιὸ «κοπτικὲς», ὅπως θὰ ἔλεγεν ὁ Π. Δοξαράς, χωρὶς γι' αὐτὸ ἵνα ἐλαττώνεται ἡ πλαστικότητα τοῦ ὀγκου τους. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἄλλες διαφορὰς πιὸ σημαντικὲς. Τὸ γενικὸ περίγραμμα (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 εὐρωστο λαιμὸ, κάθεται στερεὰ στοὺς πλατεῖς ὄμους. Ἐνῶ στὴν εἰκόνα τοῦ Πρωτάτου (Πίν. ΚΔ' εἰκ. 1) ἡ σιλουέτα εἶναι ψηλόστενη καὶ λιγερό, καὶ ἡ κεφαλὴ μὲ τὸ μεγάλο κρανίον, στηριγμένη σὲ ψηλὸ λαιμὸ, μὲ ὄμους 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 ἥθους τῶν παριστανομένων προσώπων: ὁ πρῶτος μὲ τὴν πληθωρικὴ σωματικὴ διάπλαση, εἶναι ἤρεμος, στοχαστικώτερος, μὲ παθητικὴ διάθεση, ἐνῶ ὁ ἄλλος βρίσκεται σὲ ἀνήσυχη διέγερση, ἀλλὰ εἶναι πιὸ πρόχειρα ψυχογραφημένος. Ὅμοιες παρατηρήσεις μπορούμε νὰ κάνουμε καὶ στὶς 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

<sup>26</sup>) 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, 4234 καὶ 28.

<sup>27</sup>) Βλ. πιὸ πάνω σημ. 20.

ἕφος καὶ τοὺς κυματισμοὺς στὰ ἐπίπεδα τοῦ σφικτοῦ προσώπου, μοιάζει ὁ «δειλὸς» καὶ «ὀξύχολος» αὐτὸς ἀπόστολος μὲ τοὺς «οἰνοπαεῖς ὀφθαλμοὺς» νὰ κρύβει στὴν ἡρεμία τὴν εὐκόλη ὀργή του. Τοῦ Πρωτάτου ὁ Πέτρος (Πίν. ΚΖ΄) ἔχει στενόμακρο σῶμα καὶ πρόσωπο ἀποστεωμένο, μὲ κοφτὰ ἐπίπεδα, 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 λιγότερες διαφορὲς. Τὰ κεφάλια τῶν Ἀγγέλων, πού λείπουν στὴ σειρά τοῦ Διονυσίου, ἔχουν στὴν κόμωση σαφῆ τὰ ἴχνη τῆς παλαιολόγειας χάρης συνδυασμένης μὲ κάποια ἀμεσότητα στὸ αὐστηρὸ βλέμμα πού ἀτενίζει τὸν προσκυνητὴ (Πίν. ΚΕ΄ εἰκ. 1).

Αὐτὴ ἄλλωστε ἡ σταθερὴ καὶ συγκεκριμένη ματιὰ χαρακτηρίζει τόσο τοὺς Κρητικὸς 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 1568<sup>28</sup>. Τὰ πρότυπα ὁμως πού ἀκολουθοῦν οἱ ζωγράφοι εἰκόνων καὶ τοιχογραφίας — πού 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 τὶς εἰκόνες μας τεχνικὴ ἐκτέλεση<sup>29</sup>. Ἡ συγγένεια βρίσκεται στὴ διαδοχικὴ τοποθέτηση φωτεινότερων τόνων, ὅπως τὴν περιγράψαμε πιὸ πάνω, καὶ μάλιστα εἰς τὰ ἴδια σημεῖα τοῦ προσώπου

<sup>28</sup>) Βλ. G. Millet, Athos, π. 134, 1 καὶ 236, 1 - 2.

<sup>29</sup>) Ἐννοοῦμε τὴν τεχνοτροπία πού ἀντιπροσωπεύουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Περιβλέπτου στὸ Μυστρά (Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστράς, 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 τὶς φορητὲς εἰκόνες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς καὶ τεχνοτροπίας οἱ ὁποῖες καὶ ἐδάνεισαν τὴν ψιλοδουλεμένη τεχνικὴ τους στὶς τοιχογραφίες, σημειώνομε ἐνδεικτικὰ τὶς γνωστὲς εἰκόνες α) τῶν Δώδεκα Ἀποστόλων τῆς Μόσχας (Λάζαρεφ, Βυζ. ζωγρ., π. 305), β) τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα τοῦ Ἑρμιτάζ, τοῦ 1363 (στὸ ἴδιο, π. 318. Βλ. καὶ Lemerle, Cahiers Archéol. II, 1947, σ. 129 κ.έξ.), γ) τὴν Παναγία ἀπὸ τὴ Μεγ. Δέση τοῦ Θεοφάνη τοῦ Ἑλληνα, τοῦ 1405, στὴ Μόσχα (Βλ. πιὸ πάνω σημ. 17). Γιὰ 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 βαθειὰ ἀπλακωμένο πρόσωπο, πὸ ἐκφράζει ἀνάλογη ἀνήσυχη διάθεση. Δὲν θὰ ἐπιμείνομε στὶς διαφορὲς πὸ συνιστοῦν τῆ διαφορετικὴ ἔκφραση τῆς κάθε ἐποχῆς: ἡ παλαιολόγια εἰκόνα ἔχει ὅλα τὰ σχήματα πιὸ ραδινα, τὴν σύσπαση 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 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 σύγχρονές τους εἰκόνες τοῦ Πρωτάτου, πρέπει νὰ πᾶμε σὲ παλιότερα μνημεῖα: στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πρωτάτου, τῶν ἀρχῶν τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰῶνα, πὸ χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ ὡς στοιχεῖο συγκριτικό, ἐπειδὴ ἐκπροσωποῦν τυπικὰ τὴ Μακεδονικὴ Σχολή. Ἡ τεχνικὴ καὶ ἡ εἰκονογραφία εἶναι διαφορὲς: ἐκεῖ οἱ φωτισμένες ἐπιφάνειες εἶναι πολὺ πλατιές καὶ ἔχουν τὶς λίγες σκιὲς πράσινες, ὁ Παῦλος κρατεῖ σὲ ὄρθο τὰ εἰλητάρια μὲ τὶς Ἐπιστολές του, ὁ Πέτρος ἔχει ἀνοικτὸ τὸ δικό του εἰλητάριο<sup>30</sup>. Ἐν τούτοις τὸ ὀγκῶδες κεφάλι πὸ βυθίζεται στερεὰ στὸς εὐρεῖς ὤμους, τὸ πλατὺ σαρκῶδες πρόσωπο, τὸ ἥρεμο, σίγουρο καὶ ἐπιβλητικὸ ἦθος τῶν μορφῶν, εἶναι χαρακτηριστικὰ κοινὰ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Πανσέληνου 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 διαφορὲς τάσεις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Ἐνῶ χρησιμοποιοῦν τοὺς ἴδιους βασικὰ τεχνικοὺς τρόπους καὶ τὴν ἴδια χρωματικὴ κλίμακα, ἀκολουθοῦν διαφορὲς 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 τοιχογραφίες<sup>31</sup>. Ὁ Εὐφρόσυνος ἔχοντας ζωηρότερο τὸ αἶσθημα τοῦ

<sup>30</sup>) Millet, Athos, π. 38,1 καὶ 39,1. Ἡ σχέση κρητικῶν ζωγράφων τοῦ 16<sup>ου</sup> μὲ τὴ μακεδονικὴ ζωγραφικὴ ἔχει ἤδη σημειωθῆ: Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος κ.λ.π. σ. 386 - 387 καὶ 439 - 440, βλ καὶ Α. Συγγούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη τῆς Τουρκοκρατίας, περ. «Νέα Ἐστία», Χριστούγ. 1955, σ. 9 (ἀνατύπου). Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Πρωτάτου βλ. Α. Συγγούλου, Μανουὴλ Πανσέληνος, (Ἀντίγραφα Φ. Ζαχαρίου). Ἀθήνα 1956.

<sup>31</sup>) Ἡ σχέση τῆς τέχνης τοῦ 16<sup>ου</sup> μὲ τὴν παλαιολόγια τεχνοτροπία (βλ.

μνημειακού, για να στήσει μορφές που θα φαίνονται από χαμηλά, προτιμά τα γεροδεμένα παραστήματα των Ἀποστόλων τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς<sup>92</sup>. Σ' αὐτὰ ὁ ζωγράφος τοῦ 16ου αἰώνα θα προσδώσει ἰδεαλιστικώτερο πνεῦμα μὲ τὰ μέσα που τοῦ παρέχει ἡ κρητικὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του: λιγοστεύοντας τὴν ποικιλία καὶ σκυθρωπάζοντας τὴν φαιδρότητα τῶν χρωματικῶν τόνων, μετατρέποντας τὶς ζωγραφικώτατες ἐκεῖνες μορφές που πλάθονται μὲ τὴν ἀντιπαράθεση φωτεινῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων σὲ ἀπτες, 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 ὕφος αὐστηρῆς τάξης, που βρίσκει τὴν ἀρτίωσή του στὴ σύνθεση τοῦ συνόλου τῶν πέντε εἰκόνων που ἀπαρτίζουν τὴ Μεγάλη αὐτὴ Δέηση, συμμετρικὴ γύρω ἀπὸ τὸν μειωπικὸ Χριστὸ μὲ τὴν τονισμένη κατακόρυφη τοῦ μεγάλου βιβλίου. Τῶν ἄλλων μορφῶν καὶ ἡ κάμψη τῆς κεφαλῆς, στοιχεῖο συναισθηματικό, καὶ οἱ ἀπλὲς ἀλλὰ πολυσήμαντες κινήσεις τῶν χειρῶν καὶ τῶν πραγμάτων που κρατοῦν, ἔχουν μεταξύ τους ρυθμικὴ σχέση καὶ ἀνταπόκριση· ἀκόμη καὶ τὰ μεταξύ 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 πλατεῖα μνημειακὴ σύνθεση, ἀπὸ τὶς σημαντικώτερες τῆς ἐποχῆς.

Τὸ πρᾶγμα δὲν στερεῖται σημασίας γιατί ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ στὴν πρώτη καὶ καλύτερή της περίοδο δημιουργεῖ μεγάλες συνθέσεις, μὲ ἔκδηλο τὸν ρυθμικὸ χαρακτήρα. Καὶ μόνο οἱ ἐξαιρέσιες συνθέσεις τῆς Κοίμησης τῆς Παναγίας τοῦ Θεοφάνη στὴ Λαύρα (1535) καὶ τοῦ Ζώρη στὴ Μ. Διονυσίου (1547) ἀρκοῦν γιὰ παράδειγμα<sup>93</sup>.

Πιὸ πάνω διαπιστώσαμε τὴν ταυτόχρονη ὕπαρξη δύο παραδόσεων

πιὸ πάνω σημ. 29), ἡ ὁποία ἐξ αἰτίας τῆς σχέσης αὐτῆς ὀνομάσθηκε παλαιότερα «κρητικὴ», ἔχει ἀναλυθῆ 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. Ἀ. Ευγγούλου, *Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ.* σ. 5 - 6.

<sup>92</sup>) Στὴν προτίμηση αὐτῆ τοῦ Εὐφρόσυνου μπορούμε νὰ δοῦμε μακρινὲς ἀπηχήσεις ἀπὸ τὴν τέχνη ἑνὸς Masaccio (ἀρχὲς 15ου), που ἀγαπᾷ τὶς ἤρεμες καὶ ὀγκώδες μορφές μὲ τὸ πλατὺ καὶ καθαρὸ ἀνάγλυφο. Βλ. γιὰ ἀνάλογες συσχετίσεις Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δ. Θεοτοκόπουλος κ.λπ., σ. 387 - 388.

<sup>93</sup>) 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 Ὄρος 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 ὁμώνυμη Σκήτη τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα<sup>84</sup> (Πίν. ΚΗ' εἰκ. 2). Ὁ πληθωρικὸς ὄγκος καὶ τὸ πλάτος, τῆς ἥρεμης μορφῆς, τὸ σεβάσμιο ἦθος, ἡ μαλακὴ μετάβαση ἀπὸ τὰ φωτεινὰ στὰ σκιερά, 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 μὲ τριάντα χρόνια περίπου. Ἀκόμη ὁ Δαμασκηνοὺ διατηρεῖ στὸν Προφήτη Ἡλία τὴ ρυθμικὰ ὀργανωμένη σύνθεση τοῦ Εὐφρόσυνου, μόνο ποὺ ἐδῶ ὁ ρευστὸς κυματιστὸς ρυθμὸς τῶν γραμμῶν καὶ τῶν ἐπιπέδων τοῦ προσώπου, ἀπλώνεται στὴν πτυχολογία καὶ στὴν κίνηση τῶν χεριῶν. 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 Μουσείου<sup>85</sup>.

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-

<sup>84</sup>) Δημοσιεύθηκε ἀπὸ τὸν Μ. Χατζηδάκη, ὁ. π. π., σ. 392, π. Κ, 1.

<sup>85</sup>) Βλ. Ἄ. Συγγροπούλου, Μουσεῖον 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 ἰδιοῦ, 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 ὡραία αὐτὴ εἰκόνα στὴ συνέχεια τῆς σειρᾶς τῆς Μ. Δέησης τοῦ Εὐφρόσυνου καὶ τοῦ Προφήτη Ἡλία τοῦ Δαμασκηνοῦ. Ἔχει ὅμως ἓνα στοιχεῖο πού, ἂν δὲν λείπει ἐντελῶς σ' ἐκεῖνες, ἐδῶ εἶναι ἐμφανέστερο: ἡ πλατιὰ θεατρικὴ χειρονομία μὲ τὸ ἀνοικτὸ βιβλίον καὶ τὴν πέννα στὸν ἀέρα ὁδηγοῦν κατ' εὐθείαν σὲ ἰταλικά σχήματα<sup>86</sup>. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ βοηθεῖ νὰ καταλάβομε ὅτι ἡ ἀλλαγὴ στὴν ἐκφραστικὴ χρησιμοποίησι τῆς πτυχολογίας μπορεῖ ν' ἀποδοθῆ στὶς δύο παράλληλες ἐπιδράσεις πού ὑφίστανται οἱ ζωγράφοι εἰκόνων τῆς ἐποχῆς, τοῦλάχιστον ὅσοι ἐργάζονται ἔξω ἀπὸ τὸ Ὄρος: τῆς παλαιολόγειας 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 θανάτου<sup>87</sup>.

## IV

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

<sup>86</sup>) Ἀνέκδοτη. Διαστ.: 1,10 × 0,81 μ. Ἀριστερὰ κάτω, στὸ πράσινο ἔδαφος, διακρίνονται τὰ γράμματα: Δ(έησι)ς τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δομεσθηχο Κροντ[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 μὲ λίγες ἄλλες ὡραίες εἰκόνες τοῦ 1605, στὴν ἴδια ἐκκλησία προέρχονται κατὰ τὴν παράδοσι ἀπὸ τὴ διαλελυμένη μονὴ Κρεοκόπου.

<sup>87</sup>) 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 μοναδικὴν ἐξαίρεσι 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, ἀνακοίνωσι τοῦ καθηγητοῦ Δ. Εὐαγγελίδη στὴ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἑταιρεία τὸν Ἰούνιο τοῦ 1955.



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

Μία ἀρνητικὴ διαπίστωση δὲν εἶναι χωρὶς σημασία: Ἐναζητήσαμε στὴ Μ. Διονυσίου ἄλλα ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου, ἔστω καὶ ἀνυπόγραφα. Στὴ Μονὴ πὺ κάηκε τὸ 1539 καὶ ξανακτίσθηκεν ἀμέσως<sup>38</sup> εἶναι σπάνιες εἰκόνες παλιότερες ἀπὸ τὸν 16<sup>ο</sup> αἰῶνα, ἐνῶ οἱ εἰκόνες τοῦ 16<sup>ο</sup> εἶναι πολλὲς καὶ καλὲς. Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ ἐκτελεσμένες «παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ τεχνίτου ἐκείνου κὺρ Ζώρζη τοῦ Κρητὸς» ἐγιναν τὸ 1547 δηλ. πέντε χρόνια μετὰ τὶς εἰκόνες τῆς Μ. Δέησης τοῦ τέμπλου<sup>39</sup>. Ὡστε στὴν ἀδιακόσμητη ἀκόμη καινούργια ἐκκλησία στήθηκε τὸ νέο τέμπλο γύρω στὰ 1542. Ἐπρεπε νὰ ἐρευνήσουμε μήπως καὶ οἱ ἄλλες εἰκόνες τοῦ τέμπλου ἐγιναν τότε ἀπὸ τὸν Εὐφρόσυνο, πὺ δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανο. Τὸ τέμπλο ἐκεῖνο ἀντικαταστάθηκε στὸ τέλος τοῦ 18<sup>ο</sup> αἰῶνα μὲ καινούργιο καὶ οἱ εἰκόνες τοῦ παλιοῦ δὲν ξαναμπῆκαν ὅλες στὴ θέση τους. Οἱ παλιὲς δεσποτικὲς εἰκόνες, πὺ βρίσκονται τῶρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ στὸ καθολικό, ἔχουν πολλὲς μεταγενέστερες ἐπιζωγραφίσεις πὺ ἀλλοιώνουν τὸν ἀρχικὸ χαρακτῆρα. Οἱ 12 εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ Δωδεκάορτου βρίσκονται μερικὲς στὸ σημερινὸ Δωδεκάορτο 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<sup>ο</sup> αἰῶνα<sup>40</sup>. Ἀντιπροσωπεύουν τὴν τάση ἐπιστροφῆς σὲ πρότυπα παλαιολόγια τῆς πιὸ χαριτωμένης καὶ πολυάνθρωπης τεχνοτροπίας. Εἶναι ἀνυπόγραφες, ἀλλὰ δύσκολα θὰ συνέδεε κανεὶς τὶς ἐξαιρετες αὐτὲς εἰκόνες (51×41 ἐκ.) 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

<sup>38</sup>) Ἡ Μονὴ κάηκε τὸ 1539 κατὰ τὸν σύγχρονο τῆς πυρκαϊᾶς ἠγούμενο Κλήμη (βλ. σημ. 4) ἢ τὸ 1535 κατὰ τὸν Κ. Βλάχο, Ἡ χειρόνησος τοῦ Ἅγιου Ὁρους Ἄθω, ἐν Βόλφ 1903, σ. 217. Βλ. καὶ Millet - Pargoire - Petit, Recueil... ἀρ. 458. Ξανακτίσθηκε μὲ χρήματα τοῦ βοεβόδα τῆς Πλαχίας Ἰω. Πέτρου, πὺ φρόντισε καὶ τὴν τοιχογραφικὴ τῆς διοκόσμησης.

<sup>39</sup>) Βλ. Millet - Pargoire - Petit. ὁ. π. σ. 458. Millet, Athos, πίν. 194 - 206.

<sup>40</sup>) Ἀνέκδοτες. Θ' ἀποτελέσουν θέμα χωριστῆς μελέτης.

Σταυρωμένος τοῦ παλαιοῦ τέμπλου (στὸν 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 Εὐφρόσυνος δὲν φαίνεται νὰ ζωγράφιζε εἰκόνες τοῦ παλαιοῦ τέμπλου ἄλλες ἀπὸ τὶς πέντε τῆς Μεγ. Δέησης, ποὺ τοῦ παράγγειλε ὁ Κλήμης. Ἀπὸ τὶς λοιπὲς 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 Ὅρος<sup>41</sup>. Ἐὰν λογαριάσουμε ὅτι ὁ ἀφιερωτὴς τῶν πέντε εἰκόνων τοῦ εἶναι ἰδιοκτῆτης καὶ ἡγούμενος μοναστηριοῦ στὴν Κρήτη, μὲ τὴν ὁποία φαίνεται ὅτι ἡ Μ. Διονυσίου ἔχει πολλὰ σχέσεις, θὰ ἐνισχυθοῦμε στὴν ἄποψη ὅτι ὁ Εὐφρόσυνος ἐργάζεται στὴ μεγαλόνησο καὶ φυσικὰ στὸ Ἡράκλειο, ἀπ' ὅπου στέλνει τὶς εἰκόνες τοῦ στὸ Ὅρος, ὅπως ξέρομε ὅτι κάνουν συχνὰ ἄλλοι Κρητικοὶ ζωγράφοι γιὰ τὸ Σινᾶ<sup>42</sup>. Ἡ πιθανὴ ἀντίρρηση ὅτι ἐπειδὴ τὸ ἔργο τοῦ σχετίζεται καὶ μὲ τὴ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ θὰ πρέπει νὰ τὴν ἔχει γνωρίσει στὸ Ἅγιον Ὅρος δὲν θὰ εὐσταθοῦσε, γιὰ τὴν ξέρομε τώρα ὅτι ἡ σχολὴ αὐτὴ ἔχει ἐργασθῆ στὴν Κρήτη<sup>43</sup>. Θὰ μπορούσαμε νὰ εἴμαστε κατηγορηματικώτεροι γιὰ τὸ θέμα, ἂν σωζόταν στὸ νησί ἔργα τοῦ Εὐφρόσυνου ἢ τουλάχιστον εἰκόνες ἢ καὶ τοιχογραφίες σύγχρονες. Ἀλλὰ ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη αὐτῆ, 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 αὐτή. 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; Ἐως 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-

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

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

<sup>43</sup>) Βλ. Μ. Chatzidakis, Rapports, entre la peinture de la Macédoine et de la Crète au XIVe siècle, Πεπραγ. Θ' Διεθνοῦς Βυζαντιν. Συνεδρίου. τ, Α, Ἀθήναι 1954, σ. 136 - 148.

σκηνοῦ. Τὸ κέρδος εἶναι σημαντικό. Γιατί, χωρίς 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 16ου, τῶν ὁποίων ἡ παρουσία μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὴ μεταγενέστερη ὑψηλὴ δεξιοτεχνία τῆς ζωγραφικῆς εἰκόνων στὴν Κρήτη.

Προκειμένου νὰ θέσουμε τὸ ἀντίρροπο ἐρώτημα: ποῦ μαθήτεψε ὁ Εὐφρόσυνος, θὰ βρεθοῦμε μπροστὰ σὲ μιὰ σειρά εἰδικῶν προβλημάτων πού δὲν ἔχουν βρεῖ ἀκόμη τὴ λύση τους. Ἐὰν 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 15ου καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 16ου εἶναι ἀνεπαρκεῖς γιὰ νὰ σχηματίσουμε καθαρὴ εἰκόνα τῶν τάσεων καὶ τῶν πραγματοποιήσεών της. Οἱ ἐλάχιστες καὶ ἀπόμερες τοιχογραφημένες κρητικὲς ἐκκλησίαι τῆς β' δεκαετίας τοῦ 16ου ἀσφαλῶς μᾶς δίνουν μιὰ ἰδέα καὶ ὡς ἓνα βαθμὸ προαγγέλλουν τὴ μεταγενέστερη ἀνθήση<sup>44</sup>. Μᾶς λείπουν ὅμως οἱ πιθανὲς τοιχογραφικὲς διακοσμῆσεις μεγάλων μοναστηριῶν ἢ ἀστικῶν κέντρων, καθὼς καὶ φορητὲς εἰκόνες πού θὰ ἦταν τὰ κύρια ἀντιπροσωπευτικὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς. Γι' αὐτὸ οἱ εἰκόνες τοῦ Εὐφρόσυνου ἀποτελοῦν πολύτιμη μαρτυρία. Καθὼς ἐντάσσονται στὴ γενικὴ ἀνοδο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, πού ἐκπροσωποῦσαν ὡς τώρα μόνο οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁθῶ, μαρτυροῦν γιὰ τὴν παλαιότερη ὑπαρξὴ μιᾶς ἀμυαίας τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπικῆς παράδοσης ζωγραφικῆς εἰκόνων, πού ἐμπλουτίζεται καὶ ἀνεξίσσεται ἀπὸ δημιουργικοὺς φορεῖς τύπου Εὐφρόσυνου, ὥστε νὰ κατακτήσει τὴν ἡγετικὴ θέση πού τῆς ἀξίζει, ὄχι μόνο στὶς ἐλληνικὲς 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 πού σφύζουν ἀπὸ ἐσωτερικὴ ζωὴ, ἐκφράζουν τὸ ὑψηλὸ ἦθος μιᾶς γενεᾶς ρωμαλέων ἀνθρώπων μεστῆς πνευματικῆς καλλιέργειας, πού 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, πού τὴν καλαισθησία τους ἐκφράζουν οἱ ὠραῖες καὶ πολυσήμαντες εἰκόνες τῆς Μ. Διονυσίου.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

<sup>44</sup>) Βλ. Χατζηδάκη, Συμβολὴ κ.λπ. σ. 225 καὶ 233, εἰκ. 9·10 Βλ. καὶ Συγγοπούλου, Ἡ θρησκευτικὴ τέχνη κ.λπ., σ. 7.