

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΚΑΛΟΚΥΡΗ

ΑΘΩΓ

ΘΕΜΑΤΑ

ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Α Θ Ω Σ

ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

THEMES OF ARCHAEOLOGY AND ART

ATHOS

By

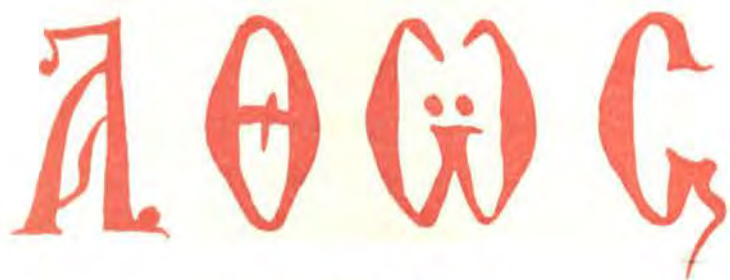
Dr. KONSTANTINE D. KALOKYRIS
Professor of the University of Thessaloniki

On the occasion of the 1000th anniversary
(963-1963)



“ASTIR., PUBLISHING Co
AL. & E. PAPADEMETRIOU
10, LYCURGUS STR. — ATHENS — 1963

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Θ Ε Μ Α Τ Α
ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Ἐπί τῆ χιλιετηρίδι (963-1963)



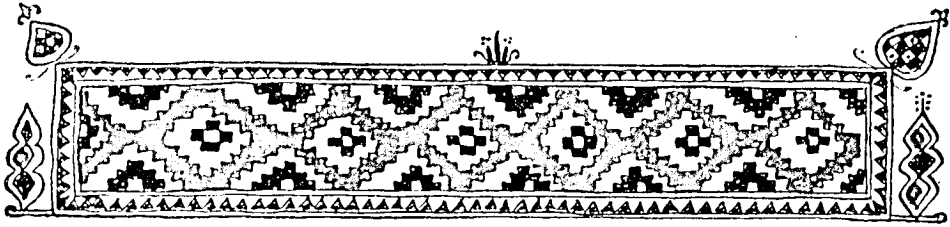
ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΑΣΤΗΡ",
ΑΔ. & Ε. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΟΔΟΣ ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ 10 - ΑΘΗΝΑΙ - 1963

Copyright by K. D. Kalokyris
Printed in Greece, Athens 1963

ΠΑΝΤΙ
• ΤΩ ΕΡΓΑΖΟΜΕΝΩ ΤΟ ΑΓΑΘΟΝ »
ΑΓΙΟΡΕΙΤΗ ΜΟΝΑΧΩ,
ΑΝΑΓΡΑΦΕΤΑΙ



ΠΙΝΑΞ Ἱ. Θεοτόκος Βρσφοκρατοῦσα. Εἰκὼν «κρητικῆς» τεχνολογίας, ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγ. Ὄρους.



ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΕΚΔΟΤΩΝ

Ἔ ἰδιαιτέραν χαρὰν ἐκδίδομεν τὸν ἀνὰ χεῖρας τόμον, ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι τοῦ ἁγίου Ὁρους, τὸν ὁποῖον συνέταξεν εἰδικὸς περὶ τὰ ἀναπτυσσόμενα ἐν αὐτῷ θέματα καὶ πιστὸς ἐπιστήμων, ἦτοι ὁ Καθηγητὴς τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης κ. Κωνσταντῖνος Δ. Καλοκύρης. Ὁ γνωστὸς, ἐκ τῶν ἀνασκαφικῶν τοῦ ἐρευνῶν καὶ τῶν ἐπιστημονικῶν δημοσιευμάτων του, ἀρχαιολόγος συγγραφεὺς, προσφέρει διὰ τοῦ βιβλίου τούτου ὑλικὸν τὰ μέγιστα ἐνδιαφέρον διὰ τὴν ἀγιογραφικὴν τέχνην τοῦ Ἄθω, τὸ ὁποῖον συνοδεύουν βαθεῖαι κρίσεις καὶ παρατηρήσεις, τεκμηριωμέναι ἐπὶ τῆς ἀκριβοῦς γνώσεως τῶν πραγμάτων καὶ τῆς οἰκείας εἰς αὐτὸν ὀρθοδόξου καὶ ξένης Θεολογίας. Τὸ φιλότεχνον κοινόν, πιστεύομεν ὅτι δεόντως θὰ ἐκτιμήσῃ τὴν ἐπιστημονικὴν πρωτοτυπίαν τοῦ ἔργου καὶ τὸν ἀληθῆ ὀρθόδοξον παλμόν, ὁ ὁποῖος ζωοποιεῖ κάθε σελίδα του. Τὰ διάφορα θέματα τοῦ βιβλίου, ἀρχαιολογικοῦ ἢ δεοντολογικοῦ περιεχομένου, συνδέτουν μίαν σύγχρονον σεμνὴν ὁδὴν πρὸς τὸ ἅγιον Ὅρος. Σχεδὸν εἰς κάθε λέξιν τοῦ κειμένου διαπιστοῦται ἡ ἀγωνία τοῦ γράφοντος διὰ τὴν ἀποκατάστασιν τῶν πραγμάτων, τὴν ἔξαρσιν καὶ προβολὴν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, τὴν δικαίωσιν τῆς μοναστικῆς Πολιτείας καὶ τὰ ἀποτελέσματα τῆς στενωτέρας ἐπαφῆς τῶν ἀγιορειτῶν μοναχῶν μετὰ τῶν ἐν τῷ κόσμῳ ἀδελφῶν των.

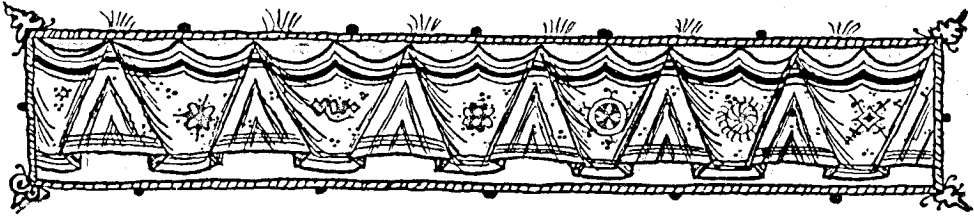
Εἶναι ἀληθές, ὅτι πολλὰ ἔργα τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης καὶ ἀπὸ πολλοὺς γράφονται σήμερον, ἀλλ' εἰς ὀλίγα ἢ θρησκευτικὴ πίστις φαίνεται νὰ ὑπολογίζεται ὡς ἡ ἰσχυρὰ ἐκεῖνη δύναμις ποὺ δίδει νόημα εἰς τὴν ἐπιστήμην καὶ ἐρμηνεύει πλεῖστα θέματα τῆς τέχνης. Σύνηθες μάλιστα κατήνησε, ζητήματα τῆς χριστιανικῆς τέχνης νὰ ἐξετάζωνται μὲ ἱστορικὰ καὶ ψυχρὰ καλλιτεχνικὰ κριτήρια, καὶ νὰ παραβλέπεται ἡ ἐλλιπέστατα νὰ ὑπολογίζεται ὁ οὐσιαστικὸς ἐρμηνευτὴς των, ἦτοι ἡ Θεολογία. Τοῦτο σημαίνει, ὅτι ἡ οἱ γράφοντες εὐρίσκονται μακρὰν τῆς Θεολογίας ἢ ὅτι δουλεύουν ἀκόμη εἰς τὴν γνωστὴν προκατάληψιν τῶν ἀνθρώπων τῆς ψυχρᾶς νοησιαρχίας, καθ' ἣν ἐμβα-

θύνοντες θεολογικῶς εἰς τὰ θέματα αὐτὰ θὰ διακινδυνεύσουν τὴν ἐπιστημονικὴν των προσφορὰν καὶ τὸ ἐπιστημονικὸν των ὄνομα!.. Ἄλλὰ, ὅπως ἡ πίστις κατανοεῖται μόνον διὰ τῆς πίστεως, τοιουτοτρόπως καὶ ἡ ὀρθόδοξος τέχνη μόνον διὰ τῆς ὀρθοδόξου θεολογίας ἐρμηνεύεται. Καὶ τὸ παρὸν βιβλίον, δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι εἶναι ὑποδειγματικὸν ἀπὸ τὴν ἄποψιν αὐτὴν. Συντεταγμένον μὲ ὄλας τὰς ἐπιστημονικὰς μεθοδολογικὰς προϋποθέσεις καὶ μὲ τὴν ἀντικειμενικότητα τῆς ἱστορικῆς ἐπὶ τῇ βάσει τῶν πηγῶν ἐρεύνης, ἐρμηνεύει τὰ ἐπὶ μέρους θέματα ἐκ τῶν θεολογικῶν καὶ λοιπῶν δογματικῶν ἰδεῶν, αἱ ὁποῖαι εὐρήκαν τὴν ἔκφρασιν των διὰ τῶν μορφῶν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης. Ἡ πλουσία εἰκονογράφησις δι' ὠραίων, κατατοπιστικῶν καὶ ἀνεκδότων, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, φωτογραφικῶν, καθιστᾷ ἀκόμη μεγαλυτέραν τὴν ἀξίαν τοῦ ἔργου· τὴν ὁποῖαν ἀσφαλῶς ἀυξάνουν ἐτι περισσότερον αἱ ἐγχρωμοὶ εἰκόνες, διὰ τῶν ὁποίων ὁ εὐσεβῆς καὶ φιλότεχνος ἀναγνώστης λαμβάνει μίαν ἰδέαν τῆς ἱερᾶς τέχνης τοῦ Ἄθω, καὶ συγκεκριμένως τῶν τοιχογραφικῶν, τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ τῶν τέμπλων. Οὕτω, λοιπόν, τὸ ἔργον ἀποκτᾷ καὶ εὐρύτερον ἐνδιαφέρον, διὰ καθῆ φιλόστορα, φιλότεχνον καὶ πνευματικῶς καλλιεργημένον ἀναγνώστην. Ἡ δημοσιευομένη εἰς τὸ τέλος ἀγγλικὴ περίληψις τοῦ βιβλίου, ὡς καὶ ὁ κατάλογος τῶν Πινάκων, θὰ βοηθήσῃ τοὺς ἐνδιαφερομένους ξενολόγους νὰ ἀντιληφθῶν τὰ ἐκτιθέμενα ζητήματα καὶ νὰ ἐκτιμήσουν περισσότερον τὸ ἅγιον Ὅρος.

Τοιουτοτρόπως ἐτοιμασθεῖσα καὶ ἐπὶ εἰδικῶς παραγγεληθέντος πολυτελοῦς χάρτου πραγματοποιηθεῖσα ἡ ἔκδοσις, προεκάλεσεν, ὡς ἦτο φυσικόν, οὐκ ὀλίγας δαπάνας. Ἡμεῖς ὁμως, μὴ ἀποβλέποντες εἰς κέρδος ὑλικὸν ἐκ τῆς τοιαύτης ἐκδόσεως, ἀλλ' εἰς τὴν ἱκανοποίησιν σφοδρᾶς ἐπιθυμίας μας, ὅπως, συνεχίζοντες τὴν παράδοσιν τῶν ὀρθοδόξων ἐκδόσεων καὶ διὰ τοῦτου τοῦ ἔργου, συμβάλωμεν εἰς τὴν κατανόησιν προβλημάτων τῆς ἱερᾶς τέχνης τῆς ὀρθοδοξίας — καθὼς μάλιστα αὐτὰ ἐκτιθενται ὑπὸ τοῦ συγγραφέως, τοῦ ἐξ αὐστηρᾶς ὀρθοδοξίας ἀντικρῦζοντος τὰ πράγματα —, μετὰ πολλῆς τῆς χαρᾶς καὶ τῆς ἐν Κυρίῳ καυχήσεως ἐπεχειρήσαμεν τὴν δημοσίευσιν τοῦ παρόντος. Καὶ εἰμεθα βέβαιοι, ὅτι «οἱ καθαροὶ τῇ καρδίᾳ» μετ' ἀναλόγου χαρᾶς θὰ ὑποδεχθῶν καὶ αὐτὴν, ὡς ἐλαχίστην προσφορὰν μας εἰς τὸν πνευματικὸν ἑορτασμὸν τῆς χιλιετηρίδος τοῦ ἁγίου Ὁρους.

Οἱ ἐκδότης

ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ



Π Ρ Ο Λ Ε Γ Ο Μ Ε Ν Α

Πράγη πρὸς τὸ ἍΓΙΟΝ ὌΡΟΣ, ὁ σεβασμὸς πρὸς τὰ ἰδεώδη τὰ ὁποῖα ἀντιπροσωπεύει καὶ τὸ χρέος ὅπως ἐκθέσωμεν τὰς σκέψεις ἡμῶν τὰς ὁποίας ἐγέννησεν ἡ μελέτη ὠρισμένων προβλημάτων του, ὑπῆρξαν ὁ κύριος λόγος τῆς συγγραφῆς τοῦ παρόντος βιβλίου. Πέντε διάφορα θέματα συγκροτοῦν τοῦτο. Ταῦτα, καίτοι ἀνεξάρτητα, δὲν εἶναι καὶ ἄσχετα μεταξύ των. Διότι συνδέει στενῶς αὐτὰ τὸ ἅγιον Ὄρος. Ἐκεῖνο ἀποτελεῖ τὸ βασικὸν θέμα, τοῦ ὁποίου ἐπὶ μέρους κεφάλαια, δύνανται νὰ χαρακτηρισθοῦν αἱ πέντε μελέται. Αὗται ἀφοροῦν εἰς ζητήματα Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης, καθὼς καὶ εἰς σχέσεις συγχρόνων ἡμῶν μοναχῶν πρὸς τὰ ἁγιορειτικὰ μνημεῖα καὶ πρὸς τὴν παράδοσίν των. Ἐντεῦθεν καὶ ὁ γενικὸς τίτλος τοῦ ἔργου « Ἄθως » καὶ ὁ εἰδικώτερος, « Θέματα Ἀρχαιολογίας καὶ Τέχνης ».

Εἰς τοιχογραφίας τοῦ ἁγίου Ὄρους ἀναφέρονται αἱ δύο πρῶται μελέται. Συγκεκριμένως, ἡ πρώτη ἐκθέτει τὰ τῆς ἀποσβέσεως τῆς ἁγιογραφικῆς σκηπῆς τοῦ « λουτροῦ τοῦ Θείου Βρέφους » ἔκ τινων σπουδαίων τοιχογραφιῶν καὶ ἀναλύει τοὺς λόγους οἵτινες ὠδήγησαν εἰς τὴν τοιαύτην πράξιν. Ἡ δευτέρα, καταγίνεται μὲ τὸ ἔργον τοῦ ἐξόχου ἁγιογράφου Θεοφάνους τοῦ Κρητός. Αἱ προϋποθέσεις τῆς τέχνης τοῦ ζωγράφου τούτου, αἱ ἀναμφισβητήτως ἀνήκουσαι εἰς αὐτὸν τοιχογραφίαι καὶ αἱ ἀμφισβητούμεναι τῆς Τραπεζῆς τῆς Δούρας τοῦ ἁγ. Ὄρους, καθὼς καὶ ἄλλα συναφῆ ζητήματα, ἐξετάζονται εἰς τὴν μελέτην ταύτην. Ἡ τρίτη, ἀναφέρεται εἰς χαρακτηριστικὰ ξυλόγλυπτα ἁγιορειτικὰ εἰκονοστάσια (τέμπλα) τοῦ 17^{ου}, μάλιστα δέ, τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος. Ἡ μορφολογία αὐτῶν, αἱ βυζαντινὰ καὶ αἱ ξενικὰ ἐπιδράσεις καὶ ἄλλα ἐνδιαφέρονται λεπτομέρειαι ἐκτίθενται εἰς τὴν μελέτην ταύτην. Ἡ τετάρτη, ἀφορᾷ εἰς τὸ ἔργον τῶν συγχρόνων ἡμῶν ἁγιορειτῶν ἁγιογράφων καὶ μάλιστα τῶν ἀκολουθούντων τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Ἡ δὲ πέμπτη, συζητεῖ τὴν θέσιν τὴν ὁποίαν ἔχουν λάβει πολλοὶ ἡ

ὀλίγοι μοναχοὶ ἔναντι τῶν ἀγιορειτικῶν ἀρχαιοτήτων (κειμήλια καὶ — γενικώτερον — μνημεῖα) καὶ τὰ πρὸς αὐτὰς σχετιζόμενα ζητήματα.

Ἐπεξηγοῦμεν εὐθύς ὅτι τὰ τρία πρῶτα θέματα, αὐστηροτέρας ἐπισημονικῆς μορφῆς, ἀφοροῦν εἰς πάντα καλλιεργημένον ἀναγνώστην, εἰδικώτερον δὲ εἰς τοὺς ἀρχαιολόγους—βυζαντινολόγους, εἰς τοὺς περὶ τὴν τέχνην ἀσχολουμένους καὶ εἰς τοὺς θεολογικοὺς καὶ ἐκκλησιαστικοὺς κύκλους. Τὰ δὲ δύο τελευταῖα εἶναι θέματα γενικώτερου ἐνδιαφέροντος. Μάλιστα τοῦ πέμπτου τὸ περιεχόμενον ἀφορᾷ εἰς πάντα ἐπισκέπτῃν τοῦ ἁγιωνύμου Ὁρους. Ἐκ τούτου γίνεται φανερὸν ὅτι τὸ μετὰ χειρας βιβλίον ἐνδιαφέρει τόσον τὸ ἐλισθημονικὸν ὅσον καὶ τὸ εὐρύτερον κοινόν. Εἰς τὸ ἐνδιαφέρον ἀκριβῶς καὶ τῶν δύο ἀνταποκρίνονται καὶ οἱ παρατιθέμενοι πίνακες τοιχογραφιῶν, τέμπλων, ἀπόψεων κ.τ.τ., τῶν ἐξεταζομένων μνημείων τοῦ Ἁθῶ. Αἱ πλεῖστα τῶν φωτογραφιῶν ἐλήφθησαν ὑφ' ἡμῶν καὶ μάλιστα προσφάτως. Τὴν ἐπιλογὴν αὐτῶν, μεταξὺ μεγάλου ἀριθμοῦ, ἐπέβαλον ὠρισμένα προϋποθέσεις.

Οὕτω καταρτισθὲν τὸ βιβλίον τοῦτο, ἀπευθύνεται εἰς τὸν ἀπροκατάληπτον ἔρευνητὴν καὶ εἰς πάντα φίλον τοῦ Ἁθῶ. Ὁ γράφων προσεπάθησεν νὰ εἶναι ἀντικειμενικὸς κατὰ τὴν διατύπωσιν τῶν ἀπόψεών του, κατὰ τὰς κρίσεις καὶ τὰς παρατηρήσεις του. Ἡ ἀντικειμενικότης ὅμως αὕτη οὐδόλως ἐθεωρήθη ὑπ' αὐτοῦ, ὅτι ἀποτελεῖ καὶ δέσμευσιν εἰς διατύπωσιν διαφωνίας δι' ὠρισμένας ἀπόψεις ἄλλων, ἀσχοληθέντων περὶ τὸ ἅγιον Ὄρος (μακρὰν αὐτοῦ βιούντων ἢ καὶ ἐν αὐτῷ μοναζόντων), ἐπειδὴ, τυχόν, ἢ διαφωνία αὕτη συμπίπτει πρὸς τὴν ὑποκειμενικὴν του πεποίθησιν. Ἐξ ἄλλου οὗτος οὐδόλως ἀμφιβάλλει διὰ τὴν καλὴν πίστιν ἐκείνων, πρὸς τοὺς ὁποίους διαφωνεῖ εἰς τὰ ἐπὶ μέρους ζητήματα.

Ἡ ἀγάπη, ὁ σεβασμὸς καὶ τὸ χρέος, εἴπομεν ὅτι ἐγέννησαν τὸ παρὸν ἔργον. Ὁ συγγραφεὺς θεωρεῖ τοῦτο ταπεινὴν προσφορὰν του ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι τοῦ ἁγ. Ὁρους. Ἐὰν δὲ ἡ ἔκδοσις αὕτη συμβάλλῃ, εἰς τὸ ἐλάχιστον, ἄφ' ἑνὸς μὲν εἰς τὴν κατανόησιν μέρους μόνον τῆς ποικιλίας τῶν μορφῶν τοῦ ἐν τῷ Ἁθῶ ἀσκηθέντος Ὁρθοδόξου καλλιτεχνικοῦ ἰδεώδους, ἄφ' ἑτέρου δὲ εἰς τὴν ἐντονωτέραν, ἐν τῷ χώρῳ τούτῳ καλλιέργειαν τῆς ἀγιογραφίας τῆς Ὁρθοδόξου παραδόσεως καὶ εἰς τὴν ἀλληλοκατανόησιν μοναχῶν καὶ κοσμικῶν — τότε ἡ ἀμοιβὴ πρὸς τὸν γράψαντα θὰ εἶναι τοσαύτη, ὥστε θὰ καταστήσῃ αὐτὸν νέου χρέους ὀφειλέτην...

Διὰ τὴν πολυτελεῆ ἔκδοσιν τοῦ τόμου, ὁ πονήσας ὀφείλει χάριτας εἰς τὸν ἐν Ἀθήναις ἐκδοτικὸν οἶκον « Ἀστὴρ » τῶν ἀδελφῶν Ἀλ. καὶ Ε.

Παπαδημητρίου. Ὁ ἐνθουσιασμός καὶ ἡ ἀγάπη αὐτῶν διὰ τὴν ἔκδοσιν ἔργων προβαλλόντων τὴν Ὁρδοδοξίαν, ὡς καὶ τὸ καλλιτεχνικὸν αὐτῶν ἐκδοτικὸν αἰσθητήριον, ἔθεσαν καὶ ἐνταῦθα τὴν σφραγιδα των, ὅπως καὶ εἰς ἄλλα ἄλλων βιβλία, προηγηθέντα τοῦ παρόντος.

Θερμῶς εὐχαριστοῦμεν ἐπίσης τὸν ἀγαπητὸν συνάδελφον κ. Νικόλαον Μουτσόπουλον, Καθηγητὴν τῆς Πολυτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ὅστις παρεχώρησεν ἡμῖν, λίαν εὐχαρίστως, ὁκτὼ τὸν ἀριθμὸν φωτογραφίας (ἐκ τοῦ ἐν τῷ Σπουδαστηρίῳ αὐτοῦ διατηρουμένου φωτογραφικοῦ ἀρχείου τῶν Τσίμα — Παπαχατζηδάκη), ἀφορώσας εἰς τοιχογραφίας τῆς δευτέρας μελέτης. Εὐχαριστοῦμεν ὡσαύτως τὴν πρόθυμον διάθεσιν τοῦ ἐξαιρετοῦ καλλιτέχνου φωτογράφου κ. Περ. Παπαχατζηδάκη (Ἀθῆναι), τὸν θεολόγον καὶ συλλογέα ἀξιολόγων φωτεινῶν διαφανειῶν βυζαντινῶν μνημείων κ. Κων. Βαμβακᾶν, διὰ τὴν εὐγενῆ παραχώρησιν τοῦ ἐγγχώμου τέμπλου τοῦ Βατοπεδίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Πρωτάτου, καθὼς καὶ τὸν κ. Ἐπαμ. Κριεζῆν (Θεσσαλονίκη), διὰ τὴν ἐγγχώμον διαφάνειαν, ἐξ ἧς παρήχθη ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος, ὁ κοσμῶν τὸ κάλυμμα τοῦ βιβλίου.

Εὐχαριστίας ἀναγράφομεν πρὸς τούτοις καὶ εἰς τὸν παρὰ τῇ Πανεπιστημακῇ ἡμῶν Ἑδρᾷ βοηθόν, νέον ἐπιστήμονα κ. Παν. Παπαεναγγέλου, ὅστις κατήρτισε τὸν ἐν τῷ τέλει πίνακα τῶν ὀνομάτων καὶ πραγμάτων, ὡς καὶ εἰς τὸν Θεολόγον καὶ ἐνθερμον φίλον τῶν βυζαντινῶν μνημείων κ. Π. Β. Πάσχον ὅστις, μετὰ διαφερούσης ἀγάπης, ἐβοήθησεν ἡμᾶς εἰς τὴν διόρθωσιν τῶν τυπογραφικῶν δοκιμίων.

Ἐν Θεσσαλονίκη, τῇ 6ῃ Ἰανουαρίου 1963

Κ. Α. ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ

**Η ΑΠΑΛΕΙΨΙΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ
ΤΟΥ ΛΟΥΤΡΟΥ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΒΡΕΦΟΥΣ
ΕΚ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ**



Η ΑΠΑΛΕΙΨΙΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΤΟΥ ΛΟΥΤΡΟΥ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΒΡΕΦΟΥΣ ΕΚ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ

Εἰς τὰς βυζαντινὰς παραστάσεις τῆς «Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ»¹, ἱστοροῦνται, ὡς γνωστόν, περὶ τὸ κεντρικόν θέμα (Χριστὸς—Θεοτόκος) καὶ ἄλλα δευτερεύοντα ἐπεισόδια, κατανεμόμενα μεταξὺ τῶν πτυχώσεων τοῦ βραχίωδους τοπίου. Ταῦτα εἶναι, συνήθως, οἱ ὑμνοῦντες ἄγγελοι (ἄνω ἀριστερά), οἱ εὐαγγελιζόμενοι ποιμένες (ἄνω δεξιὰ), οἱ ἀφικνούμενοι μάγοι (ἀριστερὰ-μέσον), ὁ διαπορῶν Ἰωσήφ (κάτω ἀριστερὰ) καὶ τὸ λουτρὸν τοῦ Θείου Βρέφους (κάτω δεξιὰ). Σπανιώτερον εὐρίσκομεν τὸ λουτρὸν κάτωθεν τῆς ἐξηπλωμένης Θεοτόκου², εἰς τὸ μέσον τοῦ πρώτου ἐπιπέδου³ ἢ ἀριστερὰ (κάτω), ὅτε ὁμως ὁ Ἰωσήφ παρίσταται δεξιὰ, ἤτοι εἰς τὸ ἀντίστοιχον ἄκρον⁴. Τὴν σκηνὴν συνιστῶσι δύο γυναῖκες εἰκονιζόμεναι μὲ ἀνασεσυρμένας, συνήθως, τὰς χειρῖδας τῶν χιτῶνων των, ἐξ ὧν ἡ μία, μέσης ἡλικίας, κάθηται καὶ φέρει ἐπὶ τῶν γονάτων ἢ ἐπὶ τῶν χειρῶν, ἔτοιμον διὰ τὴν νίψιν, τὸ Θεῖον Βρέφος, ἢ δὲ ἄλλη, νέα τὴν ἡλικίαν, ἴσταται καὶ χέει ὕδωρ ἐκ πρόχου εἰς τὴν μεταξὺ αὐτῶν, ἐπὶ ποδὸς βαίνουσαν, λεκάνην⁵. Ἡ καθημένη γυνὴ ἐλέγχει, διὰ τῆς προτεταμένης χειρὸς, τὴν θερμότητα τοῦ ὕδατος. Ἔχομεν τότε τὴν προετοιμασίαν τοῦ λουτροῦ. Ἄλλοτε, ἡ γυνὴ αὕτη ἐμβαπτίζει τὸ νεογνὸν εἰς τὸ ὕδωρ μέχρι τοῦ λαιμοῦ, ὁπότε ἔχομεν τὴν σκηνὴν τοῦ κυρίως λουτροῦ.

1. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, (2^{ème} édition) Paris 1960, σελ. 93 κ. ἐξ. Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος, Ἀθῆναι 1956, σελ. 21.

2. Ὡς εἰς τὸ Τετραεὺς ἀγγελον τῆς Πάρμας, εἰς ἄγιον Ἰωάννην Χρυσόστομον Γερρακίου κλπ., Millet, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 63, 65.

3. Ὡς εἰς Ὅσιον Λουκᾶν Λεβαθείας, Millet, αὐτ. εἰκ. 62.

4. Ὡς εἰς τὸν κώδικα Ὅμιλιων Γρηγορίου Νεζιανζηνοῦ, Paris, Gr. 543, ἐν Bibliothéque nationale, Paris καὶ Millet, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 43, εἰς τὸν κώδ. 274 τῆς Πάτμου (13ος αἰ.), εἰς Ὅμορφην Ἐκκλησιᾶν Αἰγίνης (1289), εἰς τὴν Περίδλεπτον τοῦ Μυστρᾶ (14ος αἰ.) κ. ἄ. Βλ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν. πίν. IV, V, καὶ σελ. 54.

5. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν. σελ. 54 κ. ἐξ.

Ἡ γραφικωτάτη αὕτη σκηνή, τὴν ὁποίαν δὲν μνημονεύουν τὰ κανονικὰ Εὐαγγέλια, ἔχει τὰς ρίζας εἰς τὰ Ἀπόκρυφα, ἤτοι εἰς τὸ Ἀπόκρυφον τοῦ Ματθαίου¹ καί, κυρίως, εἰς τὸ Πρωτευαγγέλιον τοῦ Ἰακώβου², τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἐπέδρασεν εἰς τὴν ἀγιογραφίαν³, τὴν ὕμνογραφίαν⁴ καὶ τὸ ἑορτολόγιον⁵. Αἱ πηγαὶ αὗται ὁμιλοῦν, ἡ μὲν πρώτη, περὶ δύο γυναικῶν, «μαϊῶν» κληθεισῶν ὑπὸ τοῦ Ἰωσήφ διὰ τὴν συμπαράστασιν τῆς Παρθένου κατὰ τὸν τοκετόν, ἡ δὲ δευτέρα, περὶ μιᾶς «μαίας» καὶ τῆς βοηθοῦ αὐτῆς, τῆς Σαλώμης. Τὸ Πρωτευαγγέλιον μάλιστα ἐκθέτει καὶ τὴν διὰ παραλύσεως τῆς χειρὸς τιμωρίαν τῆς Σαλώμης, ἐνεκα τῆς ἀπιστίας τῆς πρὸς τὸ γεγονός τῆς «καὶ μετὰ τόκον πάλιν ὀφθείσης παρθένου», ὡς καὶ τὴν θεραπείαν αὐτῆς ἅμα τῇ ψαύσει τῶν σπαργάνων τοῦ Θ. Βρέφους. Μίαν μαῖαν ἐπίσης μνημονεύει καὶ ὁ παλαιοχριστιανικὸς ὕμνος (πιθανώτατα τοῦ βου αἰῶνος) «Τοῦ σταυροῦ σου παγέντος ἐπὶ τῆς γῆς», εἰς τὸν σχετικὸν στίχον,

«... ὃν ἡ πέτρα τὸ σπήλαιον ἔδειξε
καὶ ἡ μαῖα τὴν χάριν ἐδέξατο...»⁶,

ὡς ἐσημειώσαμεν καὶ ἄλλοτε⁷ καὶ ὅπερ ἀγνωστὸς ὁ Louis Réau, ἐξετάζων τὰς πηγὰς τοῦ θέματος εἰς τὸ ὀγκῶδες ἔργον του Iconographie de l'art Chrétien⁸. Ἡ μνεῖα αὐτῶν τῶν γυναικῶν (τὰς ὁποίας, ἀσχέτως πρὸς τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ, παριστᾷ ἡ τέχνη τῆς Δύσεως κυρίως μέχρι τῆς Μεταρρυθμίσεως)⁹, ὠδήγησεν ἀσφαλῶς τὴν σκέψιν τῶν χριστιανῶν ἀγιογράφων εἰς τὴν σκηνὴν τῆς νίψεως τοῦ Θεοῦ Βρέφους, ἐφ' ὅσον αὕτη, ὡς φυσικὴ πράξις εἰς νεοτεχθὲν βρέφος, ἀνάγεται εἰς τὰ ἔργα τῶν γυναικῶν τούτων. Τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον, ὅμως, ἐδάνεισεν ἡ εἰδωλολατρικὴ τέχνη, ἣτις εἰς

1. Κεφ. XIII, σελ. 75, ἐν Evangelia apocrypha, ἔκδ. C. Tischendorf, Lipsiae, MDCCCLIII.

2. Ἐνθ' ἄν., κεφ. XIX.

3. Ὡς εἰς τὰς σκηνὰς τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, τῶν Βατῶν, τῆς Σταυρώσεως, Ἀναστάσεως κ. ἄ.

4. Πρὸς Κοντάκιον Ρωμανοῦ «εἰς τὴν Χριστοῦ Γέννησιν», ὕμνους ἑορτῆς τῶν Εἰσοδίων κλπ.

5. Ὡς π.χ. ἡ μνεῖα τῶν γονέων τῆς Θεοτόκου.

6. Βλ. ἔκδ. P. Maas, ἐν Frühbyzantinische Kirchenpoesie, Bonn 1916, σελ. 5.

7. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, σελ. 54.

8. Tome second, iconographie de la Bible, II, Nouveau Testament. Presses Universitaires de France, Paris 1957, σελ. 220 — 224.

9. Πρὸς L. Réau, ἔνθ' ἄν., πίν. 15.

τὰς σαρκοφάγους παρίστα, κατ' ἀνάλογον τρόπον, τὴν νύψιν τοῦ Διονύσου. Εὐχαρίστως λοιπὸν ἠγνέχθη τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο ἢ Ἐκκλησίαι, ἐφ' ὅσον ἐν τῇ



Εἰκ. α'. Ἡ σκηνὴ τοῦ Λουτροῦ τοῦ Χριστοῦ. Ἐκ τοῦ ψηφιδωτοῦ τῆς Γεννήσεως, τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. (Φωτ. Λυκίδη)

ἀθρότητί του ἀντικαθίστα μίαν εἰδωλολατρικὴν παράστασιν, οἰκείαν εἰς τὸν ἐξ «ἐθνῶν» προσελθόντα εἰς τὸν Χριστιανισμὸν κόσμον.

Ἐκ τούτου ἐξάγεται ὅτι ἡ ἀπεικόνισις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ πρέπει νὰ εἶναι ἀρχαιοτάτη. Πράγματι, τὸν ἕκτον αἰῶνα εὐρίσκομεν αὐτὴν εἰς τὸν περὶ φημον ἐσμαλτωμένον σταυρὸν (émail cloisonné), τὸν ἀποκειμενον εἰς Sancta Sanctorum τοῦ Λατερανοῦ (Ρώμη)¹. Ἡ παράστασις αὕτη ἐν τῷ σταυρῷ

1. Ἀπεικόνισιν καὶ χρονολόγησιν τὸν ἕκτον — ἕκτον αἰῶνα βλ. προχείρως ἐν

τούτω σημαίνει βεβαίως παλαιότεραν παράδοσιν, δυναμένην ν' ἀναχθῆ πιθανώτατα εἰς τὸν 4^{ον} αἰῶνα. Ἄλλ' ἐὰν ὡς πρὸς τὴν χρονολόγησιν τοῦ σταυροῦ τούτου ἠγέρθησαν ἐσχάτως ἀντιρρήσεις, ἡ ἀρχαιότης τῆς παραστάσεως τοῦ λουτροῦ δὲν κλονίζεται ἐφ' ὅσον εὐρίσκομεν αὐτὴν μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Castelseprio, παρὰ τὸ Μιλάνον (Santa Maria Foris Portas), τῶν χρονολογουμένων πιθανῶς τὸν 6—7^{ον} αἰῶνα, κατὰ τὸν Volbach¹, Lazareff² κ. ἄ., ἢ κατ' ἄλλους, κατὰ τὸν 8^{ον} αἰῶνα³. Ἐπομένως ἡ ἀναγωγή αὐτοῦ εἰς τὸν Συμεῶνα τὸν Μεταφραστὴν (10^{ος} αἰών), ἣν ἀναφέρει ὁ Réau καὶ ἡ προσαγωγή ὑπ' αὐτοῦ, ὡς παραδείγματος ἀρχαιότητος, ἐνδὸς δυτικοῦ μνημεῖου τοῦ 9^{ου} αἰῶνος⁴, δὲν ἀνταποκρίνονται εἰς τὰ πράγματα, ἐφ' ὅσον ἀρκετὰ ἀπέχουν ἀρχαιότερου παραδείγματος... Ἀκολουθῶς τὸ θέμα, ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς τέχνης ἐκληρονομήθη εἰς τὴν βυζαντινὴν. Χειρόγραφα, τοιχογραφίαι, εἰκόνες, γλυπταὶ παραστάσεις, διασφύζουσι τὴν σκηνὴν. Μνημονεύομεν, ὄλως ἐνδεικτικῶς, τὴν σκηνὴν εἰς τὰ τοιχογραφημένα μνημεῖα τῆς Καππαδοκίας (Toqale, Qaranleq - Kilissè, Qarabach - Kilissè, 10^{ου} - 11^{ου} αἰῶνος)⁵, εἰς ψηφιδωτὸν τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ Λεβαδείας (11^{ου} αἰ.)⁶, εἰς τὰς (ἀπὸ 11^{ου} - 16^{ου} αἰ.) τοιχογραφίας τῆς Καστορίας (ὡς εἰς τοὺς ἀγ. Ἀναργύρους, εἰς τὸν ἄγ. Ἀθανάσιον, τὸν ἄγ. Νικόλαον καὶ τὴν Κουμπελί-

Ch. Diehl, Manuel d'art Byzantin², τ. I, σελ. 306, εἰκ. 153 καὶ σελ. 307. Ἐπίσης, Paul Lemerle, Le style Byzantin, Paris 1943, σελ. 109, πίν. XLVII. Ἀντιθέτως ὁ H. Stern, ἀκολουθῶν νεωτέρων ἄποψιν, τοποθετεῖ τὸν σταυρὸν εἰς τὸν 8^{ον}—9^{ον} αἰ. Νομίζω τοῦτο πολὺ τολμηρὸν. Βλ. σχετικῶς ἐν ἐκδόσει τοῦ R. Huyghe «L'art et l'homme», τόμ. 2, Paris, 1958, σελ. 90, εἰκ. 251. Ὁμοίως καὶ ὁ M. Calvesi (Skira) εἰς τὸ προσφάτως ἐκδοθὲν Les trésors du Vatican, Genève 1962, πίν. 14, ἐνθ' λαμπρὰ ἐγχρωμος ἀπεικόνισις τοῦ σταυροῦ.

1. Volbach-Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, πίν. 242 καὶ σελ. 90.

2. Ἐν Visantijskij, Vremennik, Μόσχα, τόμ. 7, 1953. σελ. 359 κ. ἐξ.

3. Grabar—Skira, La peinture byzantine, Genève 1953, σελ. 83 κ. ἐξ. Πρὸς καὶ Κ. Καλοκύρη, Νεώτεροι πρόοδοι τῆς Χριστιανικῆς καὶ Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας, ἐν «Θεολογία» τόμ. ΛΑ' 1960, σελ. 120 κ. ἐξ. Οἱ Volbach καὶ Lazareff ἀκολουθοῦν τοὺς κατὰ τὸ 1948 ἐκδόσαντας τὸ μνημεῖον, Bognetti, A de Capitani d'Arzago, Chierici.

4. Réau, ἐνθ' ἄν. σελ. 223.

5. Guillaume de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, I. Paris 1925, σελ. 77 κ. ἐξ. Καὶ Millet, ἐνθ' ἄν. σελ. 115, εἰκ. 56, 59, 60.

6. Diez-Demus, Byzantine Mosaics in Greece, Hosios Lucas and Daphni, Cambridge, Massachusetts, 1931, εἰκ. 34.

δικην)¹, εἰς τὴν Ὁμορφὴν Ἐκκλησιᾶν Αἰγίνης (1289)², εἰς ψηφιδωτὰ τῶν ἁγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης³ καὶ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καριε Τζαμι)⁴ Κωνσταντινουπόλεως (14^{ος} αἰ.), εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ⁵ καὶ τῆς ἁγ. Σοφίας Τραπεζοῦντος (14^{ος} αἰ.)⁶, εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Σεβρίας (π.χ. εἰς ἁγ. Παντελεήμονα εἰς Νέρέσι, εἰς Studenitsa, Gradats, κ.λ.π. 12^{ου} αἰ. κ. ἕξ.)⁷, τῆς Κρήτης (ὡς τοῦ ἁγ. Ὀνουφρίου Γέννας Ἀμαρίου, τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸ Θρόνον, τοῦ ἁγ. Ἀντωνίου εἰς Ἀβδοῦ κ.λ.π., 14 - 15^{ου} αἰ.)⁸, τῶν Μετεώρων⁹ (ὡς τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως, 16^{ος} αἰ.) κ. ἄ. Κατέστη μάλιστα ἡ σκηνὴ τόσοσιν προσφιλεῖς ἐν τῇ ἀπλότῃ καὶ γραφικότητι της, ὥστε ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐπανέλαβεν αὐτὴν εἰς τὴν εἰκονογραφίαν τοῦ Γενεσίου τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου. Ἐχομεν δηλαδὴ καὶ ἐκεῖ τὸ λουτρόν τῆς νεογεννήτου Μαρίας καὶ τοῦ νεογνοῦ Ἰωάννου κατ' ἀνάλογον τρόπον¹⁰. Πόσον ἡ σκηνὴ ἦτο συμπαθὴς καὶ κατὰ τὴν παλαιόχριστιανικὴν περίοδον ἀποδεικνύει τὸ γεγονός ὅτι, ἐνῶ ἠδύναντο νὰ ἐλλείπουν ἄλλαι ἐκ τῶν περὶ τὸ κεντρικὸν θέμα τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ δευτερεύουσαι σκηναί, ἐκεῖνη δὲν παρελείπετο, ὡς ἔχομεν εἰς τὸν μνημονευθέντα σταυρὸν τοῦ βου αἰῶνος, τοῦ Λατερανοῦ. Ἐνταῦθα ἐλλείπουν καὶ οἱ ἄγγελοι καὶ οἱ Ποιμένες καὶ οἱ Μάγοι, ὑπάρχει ὁμοίως τὸ λουτρόν.

1. Στ. Πελεκανίδου, Καστορία, I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες. Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 156, 49x, 146x, καὶ Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν. πίν. VIII.

2. Κ. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν., πίν. IV.

3. Α. Ευγγουπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν ἁγ. Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη 1953, πίν. II.

4. Schmitt, ἐν Δελτίῳ (Izvestija) τοῦ αὐτοκράτορος. ρωσικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, τόμ. XI, Σόφια 1906, Λεύκωμα, πίν. XXXIII.

5. G. Millet, Monuments Byzantins de Mistra, Paris 1910, πίν. 118 καὶ Καλοκύρη, Γέννησις, πίν. V.

6. Millet, Recherches, 108, εἰκ. 47.

7. Παραδείγματα ἐν Petcovits Vlad., La peinture serbe du moyen âge 1-11, Beograd 1930—1934, καὶ εἰς τὸ πρόσφατον βιβλίον τοῦ Oto Bihalji-Merin, Fresques et icones, München 1958, πίν. 19 καὶ 58. Πρὸς καὶ Millet, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 54, 88.

8. Κ. Καλοκύρη, Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, σελ. 61, σημ. 12.

9. Millet, Recherches, εἰκ. 35.

10. Βλ. Ψηφιδωτὸν Δαφνίου, Μηνολόγιον Βασιλείου τοῦ Β', τοιχογραφίαν Στουδενίτσης κλπ.

Ἡ οὕτως παλαιόθεν ἰδιαιτέρως ἐκτιμωμένη σκηνὴ τοῦ λουτροῦ τοῦ Κυρίου ἐπέρασεν ἀκολούθως εἰς τὴν Δύσιν. Εὐρίσκομεν αὐτὴν εἰς τὴν Καπέλλα Παλατίνα τοῦ Παλέρμου (βυζ. τέχνη 12^{ου} αἰ.)¹, εἰς τὸ σπήλαιον τοῦ San Biagio τῆς Ἀπουλίας² καὶ εἰς τὴν κυρίως δυτικὴν τέχνην, ὡς π.χ. κατὰ τὸν 13^{ον} αἰ. εἰς τὰ ἀνάγλυφα τοῦ παλαιοῦ ἁμβωνοῦ τοῦ Καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Chartres³, εἰς κιονόκρανον τοῦ ἁγ. Ἰωάννου τῆς Lyon⁴, εἰς τὸ βαπτιστήριον τῆς Πίζης, τὸν 14^{ον} αἰ. εἰς ἀνάγλυφον τῆς προσόψεως τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας ἐν Orvieto, εἰς τὸ τύμπανον τῆς Cathédrale τῆς Ulm, τὸν 15^{ον} αἰ., εἰς τὸ ἀλτάριον τῆς Θεοτόκου ἐν Weingarten, κ. ἄ.

Ὡς εἶναι φυσικὸν τὴν σκηνὴν αὐτὴν συναντῶμεν καὶ εἰς τὰ Καθολικὰ καὶ εἰς παρεκκλήσια τῶν μονῶν τοῦ ἁγίου Ὁρους. Σημειοῦμεν τὰς ὥρας σκηνᾶς τῶν ναῶν, ὡς τοῦ Πρωτάτου (14^{ος} αἰ.), καὶ τῶν Καθολικῶν, ὡς τοῦ ἁγ. Παύλου (15^{ος} αἰ.), τοῦ Δοχειαρίου (1568) καὶ τοῦ Χιλανδαρίου (16^{ος} αἰ., ἐπιζωγράφησις 19^{ου}).

Ἀτυχῶς τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο τοῦ λουτροῦ ἀπῆλειψαν οἱ μοναχοὶ ἐκ τινῶν σπουδαιοτάτων μνημείων τοῦ Ἄθω, ὡς εἶναι τὸ Καθολικὸν τῆς Μεγίστης Λαύρας, τὸ παρ' αὐτῷ παρεκκλήσιον τοῦ ἁγ. Νικολάου, τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Σταυρονικήτα καὶ τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου.

Εἰς τὴν Λαύραν, ἢ τοιχογραφία τῆς Γεννήσεως προερχομένη—καθὼς καὶ αἱ λοιπαὶ τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ—ἐκ τῆς χειρὸς τοῦ περιφήμου Κρητὸς ἀγιογράφου Θεοφάνους (1535), εὐρίσκεται ἐπὶ τῆς νοτίας κεφαλῆς (ἄνω ἀριστερὰ νοτίας κόγχης) τοῦ σχηματιζομένου ἀρχιτεκτονικῶς σταυροειδοῦς, τρικόγχου, ναοῦ (βλ. πίν. 1, εἰκ. Α καὶ πίν. 2, εἰκ. Α). Εἰς τὴν τοιχογραφίαν ὑπάρχουν ὄλα τὰ γνωστὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια, ἐλλεῖπει ὅμως τὸ λουτρόν, εἰς τὴν θέσιν τοῦ ὀποῖου, καὶ ὄλως ἀνοργάνως πρὸς τὴν παραδεδομένην σύνθεσιν, ὑψοῦται μικρὸν δένδρον⁵. Ἀπλῆ ἐξέτασις πείθει ὅτι σκοπίμως ἀπῆλειφθη τὸ λουτρόν τοῦ νεογνοῦ, τὸ δὲ δενδρύλλιον ἀπατέλεσε λύσιν ἀνάγκης, διὰ νὰ πληρωθῇ τὸ ἐκ τῆς ἐξαλείψεως κενόν, τὸ σχηματισθὲν εἰς

1. Dalton O., Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, εἰκ. 155.

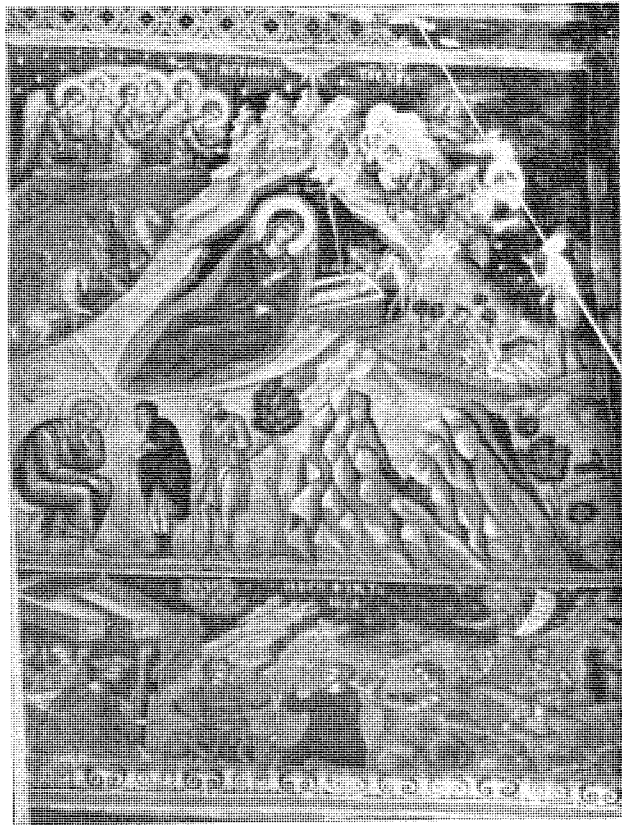
2. Diehl, ἐν L'art Byzantin dans l'Italie Méridionale, σελ. 60 καὶ Millet, Recherches, 118, ἔνθα καὶ ἡ ἐπιγραφή: «θὲς κρῦο Σαλώμη (διὰ τὸ πεδ(ί)ον)».

3. Réa u, ἐνθ' ἄν., σελ. 224.

4. Αὐτόθι, σελ. 224.

5. Ἀνωτέρω τούτου καὶ ἐγγὺς τῆς Θεοτόκου ἐσχεδιάσθη καὶ μικρότερον δένδρον, εἰς ὃ ἀναρριχᾶται μικρὸν ζῦφον.

τὸ δεξιὸν τῆς συνθέσεως. Καὶ εἰς τὸ παρὰ τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας παρεκκλήσιον τοῦ ἁγ. Νικολάου, τὸ ἱστορημένον ὑπὸ τοῦ Φράγκου Κατελάνου (1560), συνέβη ἀκριβῶς τὸ αὐτὸ, εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως (πίν. 3, εἰκ. Α), εὕρισκομένην εἰς τὴν ἰδίαν θέσιν ὡς καὶ εἰς τὸ Καθολικόν. Ἄλλ' οἱ Λαυριῶται δὲν περιορίσθησαν εἰς τὰς τοιχογραφίας, ἀλλ' ἐπροχώρησαν καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Οὕτως ἀπήλειψαν τὴν ἐν λόγῳ σκηνὴν καὶ ἀπὸ μεγάλης καὶ λίαν ἐνδιαφέρουσας, ὡς σύνθεσιν, φορητὴν εἰκόνα τοῦ 16-17ου αἰῶνος



Εἰκὼν β'. Γέννησις Χριστοῦ, Ἱ. Μονῆς Διονυσίου.

εὕρισκομένην σήμερον εἰς τὸν νοτιοδυτικὸν κλίονα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας¹ (βλ. πίν. 3, εἰκ. Β). Ἐνταῦθα τὴν ἐντύπωσιν ἐκ τοῦ δημιουργηθέντος κανοῦ δὲν ἐνδιεφέρθησαν νὰ περιορίσουν διὰ τινος προσθήκης, ἀλλ' ἠρκέσθησαν εἰς τὰς ἐπαλλή-

1. Τὴν λήψιν τῆς παρατιθεμένης φωτογραφίας (ἣτις διαϊωνίζει τὴν γενομένην, ἐλαφρᾶ τῇ συνειδήσει, καταστροφὴν ἐνδιαφέροντος ἔργου ὀρθοδόξου τέχνης), ὁ «ἐκκλησιαάρχης» τοῦ ναοῦ, γέρον μοναχός, διὰ παντὸς τρόπου προσεπάθει νὰ ματαιώσῃ. «Ὅχι-ὄχι αὐτῇ. Φωτογραφήσατε μίαν ἄλλην Γέννησιν», ἐπέμενε... Ἀσφαλῶς προεμάντευσεν ὅτι ἡ ἐκδηλωθεῖσα ἐπὶ τόπου πικρία ἡμῶν, δι' ἣν ὑπέστη ἡ εἰκὼν, θὰ εἶχε καὶ τὴν διὰ τῆς δημοσιεύσεως συνέχειαν. Διὰ τοῦτο καὶ — ἐνημερωθεῖσα — οὐδεμίαν διευκόλυνσιν, ἐπὶ τῆς ἐπιστημονικῆς ἡμῶν ἐργασίας, παρέσχεν ἡμῖν ἡ ἱερά τῆς Λαύρας μονή, ἐξαιρέσιν ἀποτελέσασα πρὸς πάσας τὰς ἄλλας. Μάλιστα ταύτας, ἀλλὰ καὶ ἐκείνην, προσηκόντως καὶ ἐντεθὲν εὐχαριστοῦμεν. — Ἐν σχέσει μὲ τὴν εἰκόνα παρατηροῦμεν, ὅτι ἀντιγράφει αὐτὴ πιστῶς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως τοῦ Φράγκου Κατελάνου εἰς τὸ παρεκκλήσιον τῆς Λαύρας. Σὺν

λους ἀτάκτους πινελιάς, δι' ὧν δηλοῦται ἀμέσως ἡ γενομένη πρᾶξις¹.

Τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ εἰς τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, ἀνήκουσαν καὶ αὐτὴν εἰς τὰς ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους καὶ τοῦ υἱοῦ του Συμεῶν γενομένης ἐνταῦθα τοιχογραφίας (1546) καὶ εἰκονιζομένην εἰς τὴν αὐτὴν, ὡς εἰς τὴν Λαύραν, καμάραν, ἐφρόντισαν νὰ ἀντικαταστήσουν δι' ἐνὸς Ποιμένους.

Καὶ ἀπὸ τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου, ὀφειλομένην εἰς τὸν διάσημον Κρήτα ἀγιογράφον Ζώρζην (1547), εὐρισκομένην δὲ εἰς τὴν ἰδίαν, ὡς καὶ εἰς τὰ προηγούμενα μνημεῖα, θέσιν, ἀπηλείφθη ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ, εἰς τὴν θέσιν δὲ αὐτῆς ἐζωγραφήθησαν δύο κλιμακῆδον βλίνοντες βράχοι (βλ. πίν. 4, εἰκ. Α).

Τὴν ἀπόσβεσιν τῆς σκηνῆς αὐτῆς ἐκ τῶν ἀνωτέρω μνημείων δὲν ἀντελήφθη ὁ ἡμέτερος *Εὐγγόπουλος*, ἀλλ' ἐνόμισεν ὅτι ἐξ ἀρχῆς παρέλειψαν αὐτὴν οἱ ζωγράφοι. «Ἡ σκηνὴ αὕτη, λέγει, παραλείπεται ὄχι σπανίως, ἤδη εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος», παραπέμπει δὲ ἀμέσως εἰς τὰς ὡς ἄνω ἀκριβῶς τοιχογραφίας τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας, τοῦ ἐν αὐτῇ Παρεκκλησίου ἁγ. Νικολάου καὶ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου².

Διὰ τῶν γενομένων λοιπὸν ἀπαραδέκτων ἐπεμβάσεων εἰς τὰ ἀνωτέρω μνημεῖα, διατεράχθη ἡ ἰσορροπία τῶν χιαστὶ βυζαντινῶν συνθέσεων τῆς Γεννήσεως, φαίνεται δὲ ὡς νὰ παραμένῃ μετέωρος καὶ ἀστήρικτος ὁ ὅλος ὄγκος τῆς παραστάσεως, ἐφ' ὅσον τὸ βᾶρος αὐτοῦ, δὲν ἰσορροπεῖται βεβαίως διὰ τῶν σχεδιασθέντων δενδρουλλίων, βράχων ἢ τοῦ Ποιμένους. Ἡ πρᾶξις καθίσταται ἔτι θλιβερωτέρα, ὅταν ἀναλογισθῇ τις ὅτι πρόκειται περὶ ζημίας μνημείων ἱστορημένων ὑπὸ κορυφαίου μεταβυζαντινοῦ ἀγιογράφου, οἷος ὑπὸ πάντων θεωρεῖται ὁ Θεοφάνης, ὑπὸ μαθητῶν αὐτοῦ καὶ, ὑπὸ τοῦ ἀνταξίου τούτου, Φράγκου Κατελάνου.

¹ Ἀλλὰ διὰ ποῖον λόγον καὶ πότε ἐγένοντο αἱ ἀπαλείψεις αὗται;

² Ὡς φαίνεται, περὶ τὰ μέσα τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἤρχισαν νὰ συζητοῦν εὐ-

τοῖς ἄλλοις ἔχομεν καὶ ἐδῶ γονυπετὴ τὴν Θεοτόκον καὶ τοὺς ἐφίππους μάγους, οὓς ὀδηγεῖ ἐφιππος ἐπίσης ἄγγελος. Ἡ Θεοτόκος ἔχει δυστυχῶς ἐπαναζωγραφηθῆ (βλ. πίν. 3, εἰκ. Β).

1. Εὐτυχῶς ἔχουν ἀφήσει ἄθικτον, μέχρι τῆς στιγμῆς, τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ, εἰς μικράν, ἀρίστην τέχνην, φορητὴν εἰκόνα, τέλους 16^{ου} αἰῶνος, τὴν ὁποίαν καὶ ἐδημοσιεύσαμεν πρὸ ἐτῶν εἰς τὸ βιβλίον ἡμῶν «Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην», πίν. XI.

2. Κατάλογος τῶν εἰκόνων Μουσείου Μπενάκη, Ἀθῆναι 1936, σελ. 76. Ὑπογράμμισις ἡμετέρα.

3. Ἡ παραπομπὴ αὐτοῦ: Millet, Athos, πίν. 119,2, 198,1, 258,3.

ρύτερον εἰς τὸ ἅγιον Ὅρος περὶ τῆς σκοπιμότητος ἢ μὴ τῆς ἀπεικονίσεως τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Γεννήσεως τοῦ Κυρίου. Τὸ θέμα, ὡς μὴ μαρτυρούμενον εἰς τὰ κανονικὰ Εὐαγγέλια, ὡς παρέχον ἀφορμὴν πρὸς δογματικὰς παρεξηγήσεις εἰς τοὺς λεπτολογοῦντας (θεωροῦντας τοῦτο εἴτε ὡς προσβολὴν κατὰ τῆς ἀπολύτου καθαρότητος τοῦ Κυρίου, εἴτε ὡς ἀπαράδεκτον συμπάραστασιν ξένων χειρῶν εἰς τὴν ἀνωδύνως καὶ ἐν πᾶσιν ὑπερφυῶς τεκοῦσαν Παρθένον) καὶ λόγῳ τῶν παριστωμένων δύο γυναικῶν μὲ γυμνὰς τὰς χεῖρας, ἐσκανδάλισε τοὺς μοναχοὺς καὶ προεκάλεσε σχετικὰς συζητήσεις, ὅπως ἀκριβῶς προκαλεῖ τοῦτο καὶ σήμερον (καίτοι οὐχὶ μὲ τὴν ἰδίαν ἔντασιν), τοῦλάχιστον κατὰ τὴν διαβεβαίωσιν τοῦ πατρὸς Θεοκλήτου Διονυσιάτου, εὐπαιδευτοῦ καὶ ἐγκρίτου μοναχοῦ τοῦ ἁγ. Ὁρους. Μὲ τὴν περὶ τὸ θέμα τοῦτο κίνησιν σχετίζεται, ὡς πιστεύω, καὶ ἡ σιγὴ τῆς, κατὰ τὸν ἴδιον αἰῶνα συνταχθείσης, «Ἐρμηνείας τῶν ζωγράφων» τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Διονυσίου. Ὁ Διονύσιος, ἁγιογράφος καὶ αὐτός, ἐνῶ θαυμάζει τὴν τέχνην τοῦ Πανσελήνου καὶ ἐκτιμᾷ τὸν Θεοφάνην, ὅμως, περιγράφων τὸ πῶς δεόν νὰ ἱστορηθῆται ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, παραλείπει τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ, ἣν, ὡς εἶπομεν ἤδη, ἱστόρησεν ὁ Πανσελήνος εἰς τὸ Πρωτᾶτον καὶ ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Λαύραν καὶ ἄλλαχού¹. Κατωτέρω θὰ ἴδωμεν ὅτι ἡ περιγραφή τοῦ Διονυσίου, ἐν τῇ γενικότητι αὐτῆς, εἶναι χαρακτηριστικὴ τοῦ ἐν Ἁγ. Ὁρει κλίματος κατὰ τὴν περίοδον ταύτην.

Τὴν κατὰ τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θ. Βρέφους στάσιν ὠρισμένον κύκλων τοῦ Ἁγ. Ὁρους ἐπεκρότει καὶ ὑπεστήριζεν ὁ κατὰ τὸ δεύτερον ἡμῶν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 19^{ου} ἐν ἀσκήσει πολλῇ καὶ συγγραφικῇ γονιμότητι διαλάμπας ἐν Ἄθῳ, ἐσχάτως δὲ ἀναγνωρισθεὶς ὡς ἅγιος, Νικόδημος Ἁγιορείτης, ὁ Νάξιος². Οὗτος ἐν τῷ «Πηδάλιῳ» αὐτοῦ³, ἐρμηνεύων τὸν Ὁθ' κανόνα τῆς ΣΓ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, καθορίζοντα «ἀλόχευτον τὸν ἐκ τῆς Παρθένου θεῖον τόκιον» καὶ καταδικάζοντα τοὺς, πρὸς τὴν τῶν «δῆθεν λοχειῶν» (sic) αὐτῆς «σεμίδαλιν ἔφοντας» κατὰ τὴν συνή-

1. Ἐρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς τέχνης, ἔκδ. Παπαδοπούλου — Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909, σελ. 86.

2. Viller M., Nicodème l'Agiorite, ἐν Revue d'ascétique et de mystique, T. V. 1924, Grumel V., Nicodème l'Agiorite, ἐν Dictionnaire de Théologie Catholique, T. XI, καὶ τὸ ἀξιόλογον πρόσφατον ἔργον τοῦ μοναχοῦ Θεοκλήτου Διονυσιάτου, «Ἁγίος Νικόδημος ὁ ἀγιορείτης», Ἀθήναι 1959.

3. Τοὺς λόγους, καθ' οὓς τὸ Πηδάλιον εἶναι ἔργον του, βλ. παρὰ Θεοκλήτου Διονυσιάτη, ἐνθ' ἄν., σελ. 215 κ. ἐξ.

θειαν τῶν ἄλλων λεχωίδων, λέγει ἐν σημειῶσει: «τὸ δὲ νὰ ἱστοροῦνται γυναϊκές τινες πλύνουσαι τὸν Χριστὸν ἐν λεκάνῃ, ὡς ὁράται ἐν πολλαῖς εἰκόσι τῆς Χριστοῦ γεννήσεως, τοῦτο εἶναι πικνιάπασιον ἀτοπώτατον, καὶ σαρκικῶν ἀνθρώπων ἐφεύρεμα, δι' ὃ καὶ παντὶ τρόπῳ πρέπει νὰ ἀποβῶνται»¹. Ὁμοίως, ἐρμηνεύων τὸν Ε' κανόνα τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων, θεωρεῖ «ἀλλόκοτον πρᾶγμα» τὴν ἀπόκρυφον διήγησιν «πῶς ὁ μνήστωρ Ἰωσήφ ἔφερε μαίαν διὰ νὰ ὑπηρετήσῃ εἰς τὸν φρικτὸν τοκετὸν τοῦ Κυρίου μας»².

Τὸ κύριον τοῦ ἐξόχου τούτου ἀνδρὸς ἦτο τοιοῦτον, ὥστε εὖρον, ὡς φαίνεται, ἔρεισμα οἱ μοναχοὶ εἰς τὴν σχηματισθεῖσαν ἰδέαν των ὅπως ἀποσβέσουν τὴν παράστασιν. Εὐτυχῶς τὸ πρᾶγμα περιωρίσθη εἰς τὰς μονὰς εἰς τὰς ὁποίας, ὡς φαίνεται, ὁ Νικόδημος ἐπέδρα περισσότερον, ὡς εἰς τὴν Διονυσίου, εἰς τὴν ὁποίαν καὶ «τὴν πρώτην μοναχικὴν στοιχείωσιν» ἐδέχθη³, τὴν Μεγίστην Λαύραν, εἰς ἣν ἀκολούθως «ἐβίωσε»⁴ καὶ εἰς τὴν Σταυρονικήτα. Ἐπεξηγοῦμεν ὁμως ἐναυθῶ, ὅτι ὁ ἅγ. Νικόδημος ἐπέδρασε μὲν εἰς τὸ ζήτημα, ἀλλὰ δὲν ἐδημιούργησε τοῦτο. Ὁρισμένοι μοναχικοὶ κύκλοι εἶχον, ὡς νομίζομεν, ταχθῆ ἤδη κατὰ τῆς σκηπῆς τοῦ λουτροῦ, ἐπηρεασμένοι ἐκ κυκλοφορουσῶν ἰδεῶν, ἀπὸ τοῦ 16^{ου} καὶ κυρίως τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὅπως θὰ ἴδωμεν κατωτέρω.

Ὅτι αἱ ἀνωτέρω ζημίαι εἰς τὰς τοιχογραφίας ἐγένοντο περὶ τὸ τέλος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἢ μᾶλλον εἰς τὰς ἀρχὰς τοῦ 19^{ου}, βεβαιούμεθα οὐ μόνον ἐκ τοῦ ἐν χρήσει τότε εὐρέως καὶ παρ' ἡμῖν ἐλαιοχρώματος, δι' οὗ ἐζωγράφησαν τὰ δενδρύλλια καὶ τοὺς βράχους, ἀλλὰ καὶ ἐκ τοῦ ὅτι ἡ τέχνη αὐτῶν εἶναι ὁμοία πρὸς τὴν τέχνην τῶν κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν τοιχογραφημένων ἐξωναρθῆκων ἢ ἄλλων ἀνακαινίσεων. Οἱ βράχοι π.χ. οἱ ὅποιοι ἀντικατέστησαν τὸ λουτρὸν εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Διονυσίου, εἶναι ὁμοίως τεχνικῆς καὶ ὁμοίως ἀποχρώσεως πρὸς τὴν παρακειμένην τοιχογραφίαν τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Χριστοῦ, ἡ ὁποία «ἀνεκαινίσθη» κατὰ τὴν περίοδον ταύτην. Ὁ ζωγράφος τοὺς βράχους αὐτοὺς οὐχὶ δὲν ἠθέλησεν, ἀλλ' ὡς πιστεύομεν, δὲν ἠδυνήθη νὰ μιμηθῆ τοὺς βράχους τοὺς ὁποίους εἰκονίζει ἄνω ἀριστερὰ καὶ ὑπὸ τοὺς ἱπταμένους ἀγγέλους, ἢ σκηπῆ τῆς Γεννήσεως. Ἐκεῖ τὸ βραχῶδες

1. Πηδάλιον, ἐκδ. «Ἀστέρος» Ἀλ. καὶ Ε. Παπαδημητρίου, Ἀθήναι 1957, σελ. 290.

2. Πηδάλιον, σελ. 79.

3. Θεόκλητος Διονυσιάτης, ἐνθ' ἄν., Πρόλογος (ἄνευ ἀριθμήσεως σελίδος).

4. Αὐτόθι, Πράξις ἀγιοποιήσεως, ἐν ἀρχῇ τοῦ βιβλίου (ὁμοίως ἄνευ σελίδος).

τοπίον ἔχει γεῶδες χρῶμα (πρὸς τὸ ἀνοικτὸν καφέ) ἐνῷ ἐνταῦθα τὸ ἐλαιόχρωμα εἶναι φαίον, τεφρόχρουν, ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὸ ἔνδυμα τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν γειτονικὴν σκηνὴν τῆς Μεταμορφώσεως. Ἡ ἄκρα ἀντίθεσις τοῦ χρώματος τῶν βράχων τούτων πρὸς τὸν ὄλον, ἐνιαῖον χρωματικὸν τόνον τῆς παρσαστάσεως τῆς Γεννήσεως, φανεροῖ ἀμέσως τὴν ἐπιζωγράφησιν. Τὸν ἴδιον αἶψα προδίδει καὶ ὁ ποιμὴν, ὁ ἀντικαταστήσας τὸ λουτρὸν εἰς τὴν μονὴν Σταυρονικήτα. Ὁμοίως τέχνης εἶναι καὶ ἡ γονυκλινῆς Θεοτόκος, ἡ ἀντικαταστήσασα τὴν — προηγουμένως καὶ εἰς τὴν αὐτὴν τοιχογραφίαν εἰκονιζομένην — ἐξηπλωμένην, συμφώνως πρὸς τὸ πνεῦμα τῶν νεωτέρων χρόνων, ὡς θὰ εἴπωμεν κατωτέρω.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα τῆς Γεννήσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας (πιστὸν ἀντίγραφον τῆς τοιχογραφίας τῆς Γεννήσεως ὑπὸ τοῦ Φράγκου Κατελάνου, εἰς τὸ παρεκκλήσιον τοῦ ἁγ. Νικολάου τῆς Λαύρας, ὡς εἴπομεν προηγουμένως), ἡ ἀπάλειψις τοῦ λουτροῦ ἔγινεν, ὡς νομίζω, πολὺ μεταγενεστέρως, ὡς ἐπιτρέπει νὰ δεχθῶμεν ἢ δι' ἐπαλλήλων εὐρέων πινελιῶν παράθεσις τοῦ ἐξαλείψαντος τὴν σκηνὴν παχέος ἐλαιοχρώματος, κατὰ τὴν παρ' ἡμῖν συνηθιζομένην τεχνικὴν, κατὰ τὸ τέλος τοῦ 19^{ου} καὶ μάλιστα κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ αἰῶνός μας.

Ἐὰν τώρα θελήσωμεν νὰ ἐρευνήσωμεν εὐρύτερον διατὶ ἐκινήθη τὸ ζήτημα τῆς παραστάσεως τοῦ λουτροῦ κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα¹ καὶ νὰ ἀνιχνεύσωμεν ποιοὶ εἶναι οἱ θαθύτεροι λόγοι οἱ προκαλέσαντες τοῦτο, θὰ διαπιστώσωμεν ἐπίδρασιν τῶν κατὰ τὴν περίοδον ταύτην, εἰσέτι ἐν ἀκμῇ, ἰδεῶν τῆς καθολικῆς ἀντιμεταρρυθμίσεως. Ὡς εἶναι γνωστὸν, πολὺ πρὸ τῆς τουρκικῆς κατακτήσεως ἡ λατινικὴ προπαγάνδα εἶχεν ἀρχίσει εἰς τὰς ἑλληνικὰς χώρας τὸ διαβρωτικὸν τῆς ἔργον. Ἡ ἀκολουθήσασα κατόπιν τὸν τουρκικὸν ζυγὸν κατάπτωσις τῶν θεολογικῶν γραμμάτων διηυκόλυνε τὰ μάλιστα τὴν προσπάθειάν της. Ἡ δρᾶσίς της ἐνετάθη μετὰ τὴν Μεταρρύθμισιν, ἰδίᾳ δὲ τὸ τέ-

1. Ἄν καὶ τὸ ζήτημα τῆς ἐξαλείψεως τοῦ λουτροῦ ἀφορᾷ εἰς εἰδικούς λόγους τοὺς ὁποίους ἀναπτύσσομεν, ὅμως, νομίζομεν, ἢ εἰς τινὰς μονὰς καταδίκη αὐτοῦ ἐπηρεάσθη, ἔστω καὶ εἰς μικρὸν βαθμὸν, ἀπὸ τὸ γενικώτερον περὶ τοῦ θήλεος κλίμα τὸ ὅποιον ὑπῆρχε κατὰ τὸν 19^{ον} αἰῶνα εἰς ὄρισμένας μονὰς τοῦ Ἁθῶ. Τοῦτο τοῦλάχιστον ἐπιτρέπει νὰ σκεφθῶμεν ἢ ἐξάλειψις γυναικῶν ἁγίων ἐκ τοιχογραφιῶν, ὡς συνέδη εἰς τὸ κατὰ τὴν περίοδον ταύτην ἀνακαινισθὲν παρεκκλήσιον τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου, τὸ τιμώμενον εἰς μνήμην τῶν ἁγ. Κωνσταντίνου καὶ Ἑλένης. Κατὰ τὴν ἀνακαινίσειν ταύτην ἀπηλείφθησαν οἱ πάντοτε συμπαριστάμενοι, μετὰ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ, υἱὸς καὶ μήτηρ ἅγιοι, ἐζωγραφηθῆθαι δέ, εἰς τὸ μέσον καὶ ἄνω τῆς δυτικῆς θύρας, μόνον ὁ Κωνσταντίνος.

λος τοῦ 16^{ου} καὶ ὅλον τὸν 17^{ον} αἰῶνα. Τὰς ἐλληνικὰς νήσους (ὡς τὴν Τήνον, Χίον, Σύρον, Νάξον, Ἄνδρον, Σκύρον¹, Κρήτην² κλπ.) κατέκλυσαν Ἰησοῦς ἔτι καὶ ἄλλοι παπικοὶ μοναχοί, ἐνῶ ταυτοχρόνως τὰ πρακτικὰ τῶν ἐν Φλωρεντία καὶ ἐν Τριδέντῳ Συνόδων, ὁμοῦ μετὰ πλήθους εἰδικῶς γραφομένων διὰ τὴν χώραν ἡμῶν, προπαγανδιστικῶν τοῦ καθολικισμοῦ βιβλίων (π.χ. ἐλληνικὴ ὁμολογία πίστεως, ἐλληνικὴ κατήχησις κλπ.) ἐκυκλοφόρουν εὐρύτατα παρ' ἡμῖν³. Εἶναι κοινὸς τύπος ἐξ ἄλλου, ἢ κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα προσπάθεια τῆς Δυτικῆς προπαγάνδας καὶ εἰς αὐτὸ τὸ ἅγιον Ὅρος καὶ ἡ ἀποστολὴ ἐνταῦθα τῶν ἐλλήνων οὐνιτῶν Ἄντων. Βασιλοπούλου καί, εἶτα, τοῦ Κανάκη Ρώσση, οἱ ὁποῖοι μάλιστα ἰδιαίτερος ἐκινήθησαν εἰς τὰς μονὰς Λαύρας καὶ Διονυσίου. Ἀκόμη γίνεται λόγος, περὶ τινος σκιάδου σχολῆς τῶν καθολικῶν ἐν Καρυαῖς κατὰ τὰ ἔτη 1636—1641, ἣτις ἀργότερον μετεφέρθη εἰς Θεσσαλονίκην. Γνωστὴ ἐπίσης εἶναι ἡ φροντις τῶν Ἰησοῦιτῶν καὶ δὴ τοῦ ἐν Κωνσταντινουπόλει ἡγουμένου Ἰσαὰκ ντ' Ὀλτρώ, περὶ ἐγκαθιδρύσεως Ἰησοῦιτικῆς ἐστίας εἰς τὸν Ἄθω, διὰ τὸν προσηλυτισμὸν τῶν ἀγιορειτῶν⁴. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, αἱ διὰ τῶν ἀνωτέρω μοναχικῶν ταγμάτων καὶ κινήσεων καὶ τῶν ἀποστελλομένων πολλῶν ἐντύπων διαδιδόμεναι ἀντιμεταρρυθμιστικαὶ καὶ λοιπαὶ παπικαὶ ἰδέαι, ἐγένοντο βεβαίως ἀντικείμενον συζητήσεων ὑπὸ τῶν μοναχικῶν κύκλων τοῦ Ἄθω. Ὁρισμέναι μάλιστα τῶν ἰδεῶν αὐτῶν, θεωρηθεῖσαι δογματικῶς ἀκίνδυνοι, ἐπηρέασαν, νομίζομεν, τοὺς κύκλους τούτους⁵. Αἱ σχετικαὶ ἰδέαι τῆς ἀντιμεταρρυθμίσεως, αἱ ἐνδιαφέ-

1. Περὶ αὐτῶν βλ. Nouvelles des missions. Éxtraits des lettres édifiantes et curieuses. Missions du Levant, Tome I, Paris MDCCCXXVII, σελ. 34 κ. ἐξ.

2. Eva Tea, Saggio sulla storia religiosa di Candia dal 1590 al 1630, Venezia 1913, ἐν Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Anno Accad. 1912-13, T. LXXII, Parte seconda. Καὶ περίληψιν ἐν Χριστιανικῇ Κρήτῃ (Creta Christiana) ἔτος Β', 1913, σελ. 247 κ. ἐξ.

3. I. N. Καρμίρη, Περὶ τῶν ἐξωτερικῶν ἐπιδράσεων ἐπὶ τὴν ὀρθόδοξον Θεολογίαν, ἐν Θρησκευτικῇ καὶ Χριστιανικῇ Ἐγκυκλοπαιδείᾳ τόμ. 3, ἀριθ. τεύχ. 22, σελ. 1-2. Τότε εἰσῆχθη καὶ ἐν τῇ ὀρθοδόξῳ Θεολογίᾳ ὁ ὅρος «μετουσίωσις» (Transubstantiatio), ἀλλ' ἐν ὀρθοδόξῳ βεβαίως ἐννοία, ἀντὶ τῶν ὄρων «μεταβολή, μεταποίησις, μεταστοιχείωσις» κλπ. τῶν Πατέρων. Πρβλ. Καρμίρη, ἐνθ' ἀν. καὶ Χ. Ἀνδροῦτσου, Συμβολικῇ, Ἀθήναι 1930, σελ. 340.

4. Κ. Καίροφύλα, Ἄθως καὶ Βατικανόν, ἐν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδείᾳ, τόμ. Β', σελ. 362.

5. Τὸ πρᾶγμα δὲν εἶναι ἄπορον, ἀφοῦ «ὑπὸ λατινικὴν ἐπίδρασιν διετελεῖ καὶ ὁ ἄλλως σφοδρότατα καταπολεμήσας τὸν Παπισμὸν πατριάρχης Ἱεροσολύμων Δοσίθεος», ὑπὸ προτεσταντικῆν ἢ Λουκάριος Ὁμολογία, κλπ. Βλ. Καρμίρη, ἐνθ' ἀν., τεύχ. 23, σελ. 1.

ρουσαι ἡμᾶς ἐνταῦθα, εἶναι: 1^{ον}) γενικώτεροι, ἀφορώσαι δηλ. εἰς τὴν ἐξάλειψιν πάσης γυμνῆς ἢ ἡμιγύμνου μορφῆς ἐκ τῶν ναῶν καὶ ἀντικατάστασιν διὰ μορφῶν πλήρως ἢ ἀσκανδαλίστως ἐνδεδυμένων καὶ 2^{ον}) εἰδικώτεροι, ἀφορώσαι δηλ. εἰς αὐτὴν τὴν παράστασιν τῆς σκηνηῆς τοῦ λουτροῦ, ὡς δογματικῶς ἀπαραδέκτου.

Ἐν σχέσει πρὸς τὸ πρῶτον, τὴν ἀποφυγὴν τοῦ γυμνοῦ, αἰτία διὰ τὴν παπικὴν Ἐκκλησίαν ὑπῆρξεν ἡ Μεταρρύθμισις, ἡ ὁποία κατηγγόρει τὴν Ἐκκλησίαν ταύτην, σὺν τοῖς ἄλλοις, ὅτι ἀρέσκειται εἰς τὴν παράστασιν τοῦ γυμνοῦ ἢ ἡμιγύμνου καὶ εἰς τὰ ἔργα τῆς ἡδυπαθείας. Διὰ τῆς ἐν Τριδέντῳ Συνόδου ἢ παπικῆς Ἐκκλησίας ἀπεφάσισεν ὅπως, τὰ γυμνὰ ἀντικατασταθῶν ἢ ἐπενδυθῶν, ἀπαγορευθῶν εἰς τὸ ἐξῆς αἱ τοιαῦται παραστάσεις, ὑποχρεωθῶν δὲ οἱ καλλιτέχναι εἰς τὴν ἀπὸ κεφαλῆς πλουσίαν ἐπένδυσιν τῶν γυναικείων σωμάτων. Τότε, ὡς γνωστόν, «ἐνέδυσαν» καὶ τὰς περισσοτέρας γυμνὰς μορφὰς τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου εἰς τὴν Καπέλλα Σιξτίνα τῆς Ρώμης. Τότε οἱ παπικοὶ ζωγράφοι καὶ γλύπται ἐφιλοτέχνησαν τοὺς πίνακας κλπ. τῶν δι' ὠραίων πολυπτύχων ἐνδυμάτων περιβεβλημένων ἐκστατικῶν ἀγίων γυναικῶν, ὡς εἶναι π.χ. ἡ ἀγ. Θηρεσία τοῦ Bernini (1646), ἀποκειμένη εἰς τὸν ναὸν τῆς Santa Maria della Vittoria, ἐν Ρώμῃ¹. Οἱ Ἰησοῦιται ἀνέλαβον τὴν πιστὴν ἐφαρμογὴν τῶν ἀποφάσεων τούτων τῆς ὡς ἄνω Συνόδου. Διὰ τῶν ἱεραποστόλων καὶ τῶν ἄλλως ἐγκατεστημένων εἰς Ἀνατολὴν καὶ Δύσιν ταγμάτων τῶν διέδωσαν τὰς ιδέας ταύτας, ἠνύνησαν δὲ τὸν ρυθμὸν baroque, ὅστις, ἐν πολλοῖς οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ ἡ ἔκφρασις τῶν ἀντιμεταρρυθμιστικῶν ἀντιλήψεων τούτων. Ὅπως ὁ ρυθμὸς baroque εἰς τὴν γλυπτικὴν ἐπιβάλλεται ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὰ εἰκονοστάσια (τέμπλα) τοῦ Ἁθῶ κατὰ τὸν 18^{ον} καὶ 19^{ον} αἰῶνα², χωρὶς οὐδεὶς νὰ ἐξετάσῃ ἢ νὰ συζητήσῃ τὴν προέλευσίν του, οὕτω καὶ αἱ περὶ «γυμνοῦ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν» ιδέαι ἐπηρεάζουν, ἐν τινι μέτρῳ, ὠρισμένους κύκλους τοῦ ἀγιωνύμου Ὄρους, οἱ ὁποῖοι δὲν ἠδυνήθησαν νὰ ἐξετάσουν αὐτάς ἐν σχέσει πρὸς τὴν παράδοσιν τῆς Ὀρθοδοξίας. Ἄξιον μάλιστα παρατηρήσεως εἶναι ὅτι τόσοσιν τὰ τέμπλα baroque εἰς τὸν Ἁθῶ (καὶ τὴν λοιπὴν χώραν), ὅσον καὶ αἱ περὶ γυμνοῦ εἰς τὴν τέχνην ιδέαι καὶ αἱ εἰδικώτεροι — ὡς θὰ ἴδωμεν κατωτέρω — περὶ τοῦ λουτροῦ ἀντιλήψεις, συμπίπτουν τὸν 18^{ον} καὶ τὸν 19^{ον} αἰῶνα. Εἶναι ἡ περίοδος τῆς σχετικῆς καρποφορίας, θὰ ἐλέγο-

1. G. Bazin, Histoire de l'art, σελ. 266, εἰκ. 386.

2. Βλ., ἐν τῷ παρόντι τόμῳ, τὴν σχετικὴν μελέτην ἡμῶν «Ἐρευναι μεταβυζαντινῶν ἀγιορειτικῶν τέμπλων».

μεν, τῆς προηγηθείσης ἐντατικῆς προπαγάνδας τῶν Δυτικῶν, ὅτε καὶ ἐπιβάλλονται εἰς ἡμᾶς αἱ — καὶ προηγουμένως διὰ χαλκογραφιῶν κυκλοφοροῦσαι — «μαντόναι» τῆς Ρωμαϊκῆς Ἐκκλησίας (ἀφθόνως ἀποστελλόμεναι εἰς εἰκόνας καὶ σχέδια ἤδη ἀπὸ τῆς κατὰ τὸν 17^{ον} αἰῶνα ἐρώσης propaganda fide), μάλιστα νῦν διὰ λιθογραφημένων ἀντιτύπων, καθὼς καὶ ἄλλαι σκηναὶ τῆς αὐτῆς Ἐκκλησίας — ἄγνωστοι ἐξ ὀλοκλήρου εἰς τὸν μέχρι τῆς ἀλώσεως ὀρθόδοξον κόσμον —, ὡς π.χ. ἡ «Ἀνάστασις τοῦ Χριστοῦ» διὰ τῆς ἀπεικονίσεως Αὐτοῦ ἐκπηδῶντος ἐκ λαρνακοειδοῦς τάφου¹.

Ἐν σχέσει τώρα πρὸς τὸ δευτέρον ζήτημα, τὸ ἀφορῶν δηλαδὴ εἰδικῶς εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ ὡς δογματικῶς ἐπιληψίμου, ἡ Ρωμαϊκὴ Ἐκκλησία ἀπηγόρευσε τοῦτο διὰ τῆς ἐν Τριδέντινῳ Συνόδου τῆς, ὅπως κατεδίκασε, διὰ τῆς ἰδίας Συνόδου καὶ τὴν ἄλλην παράστασιν τῶν δύο μαιῶν, αἱ ὁποῖαι (ἀσχετῶς πρὸς τὴν εἰδικὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ), εἰς εἰκόνας τῆς Δύσεως παριστώσας τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ, εἰκονίζοντο, ὡς εἶδομεν, βρῆθῶσαι τὴν Θεοτόκον². Ἦδη ὁ ἅγ. Ἰερώνυμος ἐδεβαίου, ὅτι «*Maria ipsa et mater et obstetric fuit*»³, ὅπερ ἐξήγητο ἐκ τῆς δογματικῆς θέσεως ὅτι ἡ Θεοτόκος, ὡς τεκοῦσα ἀνωδύνως τὸν «ἀλόχευτον τόκον» τῆς, δὲν ἔχρηζεν οὐδεμιᾶς οὐδενὸς βρῆθειας κατὰ τὸν τοκετόν. Τοῦτο — τὸν ἀνώδυνον τόκον — δέχονται καὶ οἱ Πατέρες τῆς ἡμετέρας Ἐκκλησίας, ὡς θὰ ἴδωμεν. Ὁ Χριστός, γεννηθεὶς Θεὸς τέλειος, ἦτο ἐν πᾶσιν ἄμωμος καὶ καθαρὸς καὶ δὲν εἶχεν ἀνάγκην τῆς μετὰ τὴν Γέννησίν του νίψεως, ὡς ἔχουν τὰ νεογνὰ τῶν ἀνθρώπων⁴.

1. Αὕτη ἐμφανίζεται παρ' ἡμῖν τὸν 17^{ον} αἰῶνα, ἐπικρατεῖ δὲ ἀπὸ τοῦ 18^{ου} ἀντὶ τοῦ βυζαντινοῦ τύπου τῆς εἰς Ἁδου Καθόδου. Βλ. Κ. Καλοκύρη, Ἡ οὐσία τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας, Ἀθήναι: 1960, σελ. 36 κ. ἐξ. (Πρόλ. καὶ σημ. 4 σελ. 38).

2. Βλ. Réa u, ἐνθ' ἄν., σελ. 221-223. Τὸ θέμα τῶν δύο αὐτῶν γυναικῶν, εἰκονιζομένων παρὰ τῆ Θεοτόκῃ εἰς δυτικὰς εἰκόνας τῆς Γεννήσεως, εὔρεν ἐξάπλωσιν εἰς τὸν δυτικὸν κόσμον καὶ ἀνεπτύχθη ὑπὸ τῆς Ἰταλικῆς, Φλαμανδικῆς καὶ Γερμανικῆς τέχνης. Ἀναφέρομεν τὴν εἰς τὸ Uffizi τῆς Φλωρεντίας «Γέννησιν» τοῦ Gentile de Fabriano, ἔτους 1424, τὴν εἰς τὸ μουσεῖον τῆς Dijon εἰκόνα τοῦ «Maître de Flémalle», ἔτους 1430 καὶ τὴν εἰς τὸ εἰκονοστάσιον (rétable) τοῦ ἅγ. Βλασίου τοῦ Bopfingen (Γερμανία) «Γέννησιν» τοῦ ζωγράφου Fr. Herlin, τοῦ ἔτους 1472. Βλ. καὶ Réa u, αὐτόθι, σελ. 221 κ. ἐξ.

3. *Adversus Helvidium de Mariæ virginitate perpetua*, ἐν Migne, P. L. 23, 183-206.

4. Καὶ διὰ τὰς ἐν τῇ Δύσει ἰδέας τῶν ἐνδιαφερόντων ἡμᾶς χρόνων, ἐνδιαφέρον εἶναι τὸ κατωτέρω χωρίον τῆς δυτικῆς ἁγίας Brigitte, ὑπὸ τοῦ Réa u (ἐνθ' ἄν. σελ. 221) παρατιθέμενον, δηλοῦν δὲ χαρακτηριστικῶς ὅτι τὸ σῶμα τοῦ Θεοῦ Βρέφους ἦτο ἐκ τῆς γεννήσεώς του καθαρὸν παντὸς ρύπου: «*carnes ejus mundissimæ erat ab omni sorde*».

Εἰς τοὺς κατὰ τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ λόγους τῆς Ρωμαϊκῆς Ἐκκλησίας πρέπει νὰ προσθέσωμεν καὶ τὴν ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος ἐμφανισθεῖσαν, ἀπὸ δὲ τοῦ 16^{ου} σταθεροποιηθεῖσαν νέαν, ὡς πρὸς τὸ θέμα τῆς Γεννήσεως, παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας ταύτης, ἣτις τὴν καθαυτὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ (διὰ τῆς ἐπὶ κλίνης ἐξηπλωμένης, ἐν τῷ σπηλαίῳ, Θεοτόκου, τῶν ζῳίων τῶν θερμαινόντων τὸ Θ. Βρέφος κλπ.) ἀντικατέστησε διὰ τῆς παραστάσεως τῆς «Προσκυνώσεως ἢ λατρείας τοῦ Θεοῦ Βρέφους» (L'adorazione di bambino). Ἡ νέα αὕτη παράστασις ἠλλαξεν ἐντελῶς τὴν βυζαντινὴν μορφολογίαν τῆς εἰκόνας τῆς Γεννήσεως. Ἐντὶ σπηλαίου εἰκονίζεται τὴν ὥρην οἴκημα. Ἐντὶ τῆς — πρὸ τοῦ σπηλαίου — κορυφῆς τοῦ ὄρους, ἐφ' οὗ εἰκονίζεται ἐξηπλωμένη ἢ συμβολιζομένη ὡς «ὄρος ἀλατόμητον» Παρθένος¹, τὴν ὡς σχεδιάζεται βάρθρον ἐν τῷ οἴκῳ ἐφ' οὗ ζωγραφουμένη γονυπετῆς ἢ Θεοτόκος ἐνώνει πρὸ τοῦ στήθους εὐλαβῶς τὰς παλάμας, εἰς ἔνδειξιν λατρείας τοῦ τέκνου τῆς, ὅπερ, δὲν εἶναι πλέον «ἐσπαργανωμένον καὶ κείμενον ἐν τῇ φάτνῃ», ἀλλὰ ὀλόγυμνον, ἐξηπλωμένον ἐπὶ ποδῆας². Ὁλη ἢ ποιητικὴ καὶ γραφικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς τέχνης καταγομένης παραστάσεως τῆς Γεννήσεως ἐξέλιπεν ἐνταῦθα, διὰ τῆς νέας αὐτῆς ὀρθολογιστικῆς καὶ ρεαλιστικῆς σκηνῆς. Τὸ σπήλαιον, τὸ τόσον ὑμνούμενον ὑπὸ τῆς παλαιστάτης ποιήσεως («καὶ ἡ γῆ τὸ σπήλαιον τῷ ἀπροσίτῳ προσάγει...» κλπ.)³, κατηργήθη ὑπὸ τῆς ψυχρᾶς σχολαστικῆς, θωμιστικῆς λογικῆς, ἐπειδὴ δὲν ἀνταπεκρίνετο εἰς τὰ πράγματα! Διότι δηλ. ὁ Χριστὸς δὲν ἐγεννήθη ἐν σπηλαίῳ, ἀλλ' «ἐν τῷ καταλύματι», συμφώνως πρὸς τὴν Καινὴν Διαθήκην⁴. Τὸ ὅτι ὁ Ἰουστίνος, πλειστάκις ἀναφέρει τοῦτο⁵ ἐθεωρήθη ἀσήμενον, ἐφ' ὅσον ἡ ἀρχὴ τοῦ σπηλαίου καίται εἰς τὰ Ἀπόκρυφα⁶. Τῆς

1. Βλ. τὸν συμβολισμὸν τοῦτον εἰς τὰς βυζαντ. εἰκόνας τῆς Γεννήσεως, ἐν τῇ μελέτῃ ἡμῶν «Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ εἰς τὴν βυζαντ. τέχνην», πίν. X, XI, XII. Τὴν προσωνομίαν «Ὁρος ἀλατόμητον» βλ. π.χ. ἐν τῷ Ἀκαθίστῳ Ὑμνῳ (ᾠδὴ ε', «Ρωνόμενοι σθένει σου») ἐν Τριφδίῳ, ἐκδ. Ἀποστ. Διακονίας, σελ. 300. «Ὅτι ἐτμήθη λίθος ἐξ ὄρους ἄνευ χειρῶν» (ἦτο: ὁ Χριστὸς ἐκ τῆς Περθέου) βλ. ἐν Δανιήλ Β' 34 καὶ 45. Πρὸλ. καὶ Ἰουστίνου, Διάλογος πρὸς Τρύφωνα, 76, 15, ἐκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Βιβλιοθήκη Ἑλληνικῶν Πατέρων καὶ ἐκκλησιαστικῶν συγγραφέων, τόμ. 3, Ἀθήναι 1955, σελ. 280.

2. Κ. Καλοκύρης, ἐνθ' ἀν., σελ. 23 σημ. 4.

3. Αὐτόθι, σελ. 25.

4. Λουκ. 2,7.

5. Διάλογος πρὸς Τρύφωνα, σελ. 282 κ. ἐξ. καὶ ἐν τῇ ἐκδόσει Migne, P. G. 6,652.

6. Tischendorf, ἐνθ' ἀν., XVIII, 33· καὶ Καλοκύρης, Γέννησις, σελ. 24.

ἐκκαθαρίσεως θύματα ἐγένοντο καὶ τὰ ζῖα, ὁ βοῦς καὶ ὁ ὄνος. Ἄν καὶ ταῦτα, παλαιότατα υἱοθέτησεν ἡ χριστιανικὴ τέχνη¹, συνδέσασα χαρακτηριστικῶς μὲ τὴν προφητείαν τοῦ Ἡσαΐου², ἔμως τώρα ἀπομακρύνονται διότι καὶ αὐτὰ ἀγνοοῦνται ἀπὸ τὰ κανονικὰ Εὐαγγέλια, σημειοῦνται δὲ μόνον εἰς τὰ Ἀπόκρυφα³. Ἡ ἐπὶ διαγωνίου κλίνης ἀνακεκλιμένη Παρθένος, ἡ «πρὸς εὐνὴν ἀναπίπτουσα κόρη» τῆς παραδόσεως⁴, ἔδωκε τὴν θέσιν της εἰς τὴν «γονυπετῆ Μαρίαν», διότι ἡ «ἐν γόνασι» θέσις, ἀπὸ τὴν παράδοσιν τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας⁵, ἦτο ἡ διευκολύνουσα τὴν ἐπίτοκον εἰς τὸν τοκετόν. Εὐνόητον λοιπόν, ὅτι εἰς τὴν νέαν αὐτὴν σύνθεσιν τῆς Γεννήσεως δὲν εἶχε πλέον θέσιν καὶ τό, Γραφικῶς ἀμάρτυρον, λουτρὸν τοῦ Θ. Βρέφους⁶.

Πᾶσαι αὗται αἱ ἀνωτέρω ἐκτεθεῖσαι ἰδέαι, αἱ ἀπὸ τῆς Μεταρρυθμίσεως κυρίως καὶ ἐξῆς κυκλοφοροῦσαι καὶ ἀφορῶσαι εἰς τὸ γυμνὸν ἐν τῇ τέχνῃ, εἰς τὴν ἀνωδύνας γέννησιν ἐκ τῆς Θεοτόκου τοῦ ἀμώμου Θ. Βρέφους καὶ εἰς τὴν ὄλην νέαν, περὶ τῆς παραστάσεως τῆς Γεννήσεως, ἀντίληψιν τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας, ἀπὸ τῆς ἐν Τριδέντιο μάλιστα Συνόδου, διεδίδοντο ὑπὸ τῶν παπικῶν καὶ παρ' ἡμῖν, καταβαλλομένης προσπαθείας παρ' αὐτῶν ὅπως ἀποδειχθῇ τὸ συνεπὲς πρὸς τὰς Γραφὰς τῶν ἰδεῶν τούτων⁷.

Ἦδη τινὲς ἡμέτεροι ζωγράφοι φορητῶν εἰκόνων, ἀκριβῶς τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἐπηρεασθέντες ἀπὸ τὰς ἰδέας ταύτας, τὰς ἀγνώστους εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, (χωρὶς νὰ φθάσουν ποτὲ εἰς τὰς ὑπερβολὰς τῶν δυτικῶν) οὐ μόνον παριστοῦν καὶ αὐτοὶ τὴν Θεοτόκον γονυπετῆ μεταξὺ τῶν ἀγγέλων καὶ σχεδιάζουσιν νέφη, εἰς τὰ ἄνω τῆς εἰκόνας, ἐντὸς τῶν ὁποίων ἕπτανται ἄγγελοι φέροντες τὴν ταινίαν τοῦ «Δόξα ἐν ὑψίστοις», ἀλλὰ καὶ παραλείπουν τὴν

1. Ἦδη τὸ 343 παρίστανται εἰς σαρκοφάγον. Βλ. προχ. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg 1896, τ. I, σελ. 171.

2. «Ἐγὼ βοῦς τὸν κτησάμενον καὶ ὄνος τὴν φάτνην αὐτοῦ», α' 3.

3. «Bos et asinus adoraverunt eum», Εὐαγγ. Ψευδο Ματθ., Tischendorf, XIV σελ. 80.

4. Χορικός Γαζαῖος (6ος αἰών), Ἐγκώμιον εἰς Μαρκιανὸν ἐπίσκοπον Γάζης καὶ ἔκφρασις τοῦ ἁγ. Μάρτυρος Σεργίου, ἔκδ. Richtsteig, Lipsiae, MCMXXIX σελ. 16.

5. Decharme, Mythologie de la Grèce antique, Paris 1884, σ. 291.

6. Réau, ἐνθ' ἄν., σελ. 229.

7. Πόσον, κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους, οἱ Δυτικοὶ ἐθεώρουν ἀμαρτωλὰς τὰς εἰκόνας τῶν Ἑλλήνων» (Ὀρθοδόξων), γίνεται δῆλον καὶ ἐξ ἐπεισοδίου συμβάντος κατὰ τὸ 1627 εἰς Ἱεράπετραν Σητείας Κρήτης καὶ τὸ ὁποῖον ἀφηγεῖται ἡ Eva Tea, (ἐν Χριστιανικῇ Κρήτῃ, Β' 1913, σελ. 291).

σκηνήν τοῦ λουτροῦ τοῦ Θείου Βρέφους¹. Τοῦτο τοῦλάχιστον ἀποδεικνύει εἰκὼν τοῦ Ἑλλά Μόσκου, τοῦ ἔτους 1658, ἀνήκουσα εἰς τὴν Συλλογὴν Σταθάτου² καὶ ἑτέρα εἰκὼν, ἀγνώστου ἀγιογράφου τοῦ ἰδίου αἰῶνος, ἀποκειμένη εἰς τὸ Μουσεῖον Μπενάκη³.

Περὶ τοὺς χρόνους ἐκείνους καὶ ἐν ἀγ. Ὅρει ἤρχισαν νὰ συζητοῦν τὰς ἀνωτέρω ἰδέας οἱ μοναχοί, ἐνδιαφερόμενοι καὶ ἐκεῖνοι, βεβαίως ἐξ εὐσεβείας, ὅπως κατοχυρώσουν τὴν Ὁρθόδοξίαν. Ὁ ἀγ. Νικόδημος ἦτο ἀσφαλῶς ὁ περισσότερο ἐνημερωμένος ἐπὶ τῶν ρευμάτων τούτων, ἐφ' ὅσον ἀπὸ τῆς ἐν Νάξῳ παραμονῆς του ἐγνώριζε τοὺς ἐκεῖ ὄρωντας Ἰησοῦίτας, μεθ' ὧν «πιθανώτατα συνωμίλει ἐπὶ θεμάτων θεολογικῶν», ὡς ὀρθῶς παρατηρεῖ ὁ Θεόκλητος Διονυσιάτης⁴. Τὴν γνώσιν του ἐπὶ τῆς δυτικῆς κινήσεως καὶ μάλιστα ἐπὶ τῆς ἀντιμεταρρυθμιστικῆς γραμματείας γνωρίζομεν καὶ ἄλλοθεν καὶ ἐκ τῆς παρ' αὐτοῦ ἐπὶ τὸ ὀρθόδοξον διασκευῆς τῶν βιβλίων, *Combattimento spirituale*, τοῦ καθολικοῦ L. Scupoli (1530—1610) καὶ τοῦ *Ejercicios espirituales* (1548), τοῦ ἱδρυτοῦ τοῦ Ἰησοῦϊτικοῦ τάγματος Ἰγνατίου De Loyola. Ὁ Νικόδημος, ἔχων τὴν τάσιν νὰ ἐπεμβαίῃ τακτοποιῶν ἐπὶ τὸ ὀρθόδοξον παλαιότερα κείμενα, ὡς, πλὴν τῶν ἀνωτέρω, ἔπραξε καὶ διὰ τὸν «Συναξαριστὴν», εἰς ὃν πληροφορεῖ ἡμᾶς τὴν ἀποψίν του ταύτην ὅπως καθαρίζονται τὰ «ἐναντία τῇ θείᾳ Γραφῇ καὶ ἀπίθανα παρὰ τῷ ὀρθῷ λόγῳ καὶ τοῖς κριτικοῖς»⁵, ἐσκέφθη ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ σταματήσῃ ἢ ἀπεικόνισις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ, οὕσα πρᾶγμα, ὡς λέγει, «ἀποπώτατον», ἐπὶ πλέον δὲ ὅπου αὕτη ὑπάρχει «παντὶ τρόπῳ νὰ ἀποβάλλεται»⁶, ἐφ' ὅσον διεβάλλετο ὡς «ἐναντία τῇ Γραφῇ» καὶ ἐγένετο πέτρα σκανδάλου⁷. Ἄλλως τε τὸ ὅτι τὴν παράστασιν τοῦ

1. Ἐννοεῖται ὅτι οἱ ἄλλοι ζωγράφοι (ὡς ὁ Βίκτωρ, ὁ Τζανφουρνάρης, ὁ Πηγάσιος κλπ.) ἐμμένουν εἰς τὴν παράδοσιν, παριστῶντες δηλ. τὸ λουτρὸν κ.τ.ἀ.

2. Ευγγόπουλου, Συλλογὴ Ἑλένης Α. Σταθάτου, Ἀθήναι 1951, πίν.

8. Ἀτυχῶς, ὁ ἐκδότης οὐδὲν σημειοῖ διὰ τὴν ἐνταῦθα παραλειφθεῖσαν σκηνήν (αὐτ. σελ. 11).

3. Τοῦ αὐτοῦ, Κατάλογος εἰκόνων Μουσείου Μπενάκη, σελ. 75 καὶ πίν. 38,6. Ἐπειδὴ διὰ τὴν εἰκόνα ταύτην ὁ κ. Ευγγόπουλος σημειοῖ, ὅτι «ἔχει ὑποστῆ ἀρκετὰς ἀλλοιώσεις καὶ ἐπισκευὰς» (αὐτ., σελ. 75), διακρίνονται δὲ δεξιά, κάτω, ἐκεῖ ὅπου ἔπρεπε νὰ ἦτο τὸ λουτρὸν, δύο δένδρα καὶ ἀλλοιώσεις (ἄσπον τοῦλάχιστον ἐπιτρέπει ἢ φωτογραφία τοῦ πίν. 38,6), ἔχω τὴν μικρὰν ὑποψίαν ὅτι ἴσως ἐνταῦθα νὰ ὑπῆρχε τὸ λουτρὸν καὶ ἀπηλείφθη ἀργότερον.

4. Ἅγιος Νικόδημος, σελ. 191.

5. «Συναξαριστής», παρὰ Θεοκλήτῳ Διονυσιάτῃ, ἐνθ' ἀν., σελ. 300.

6. Πηδάλιον, ἐνθ' ἀν., σελ. 290.

7. Δὲν εἶναι ἔργον ἡμῶν ἢ ἐξέτασις τοῦ κατὰ πόσον αἱ ἀπόψεις τοῦ Νικόδη-

λουτροῦ κατήργησαν οἱ Ρωμαιοκαθολικοὶ καὶ δυσμενῶς ἐσχολιάζον, δὲν ἦτο λόγος πείσμονος ἀντιδράσεως τοῦ, κατὰ τὰ ἄλλα, σφοδροῦ πολεμίου τοῦ παπισμοῦ, Νικολόημου, ὁ ὁποῖος, ἐλεύθερον ὀρθόδοξον πνεῦμα, ἐπρέσβευεν ὅτι «τὰ κακόδοξα φρονήματα καὶ τὰ παράνομα ἔθη τῶν Λατίνων καὶ τῶν ἄλλων αἰρετικῶν πρέπει νὰ μισῶμεν καὶ νὰ ἀποστρεφώμεθα· εἴ τι δὲ εὐρίσκεται ἐν αὐτοῖς ὀρθῶς ἔχον... τοῦτο δὲν πρέπει νὰ μισῶμεν»¹. Αἱ ἀπὸ τῶν ὤμων γυμναὶ χεῖρες τῶν ἐνεργουσῶν, μετὰ χάριτος, τὸ λουτρὸν γυναικῶν, ἀσφαλῶς θὰ ἀπήρεσκον εἰς τὸν Νικολόημον, ὅστις, φοβούμενος τὴν παρεξήγησιν τῶν Λατίνων (καὶ πιθανῶς τὴν διαβολὴν) καὶ γενικεύων τὸ πρᾶγμα, ἐπεθύμει (ὡς εἰς ἄλλην περίπτωσιν σημειοῖ) «ἀποφυγὴν τῆς θεωρίας τοῦ κάλλους τῶν σωματικῶν ἐκεῖνων τὰ ὁποῖα προκαλοῦν τὴν ψυχὴν αἰσχροῦς καὶ ἀτόπους λογισμοῦς καὶ ἔρωτας...»². Καὶ ἀσφαλῶς οὐδεὶς ἄλλος τὸς εἶναι πλέον ἀνάρμοστος δι' «ἀτόπους λογισμοῦς», σκέψεις καὶ συζητήσεις, ὅσον τὸ ἁγ. Ὅρος!.. Ὁ ἁγ. Νικολόημος ἐφοβεῖτο ὅτι ἢ τῶν τοιούτων ἡμιγύμνων «ὄρασις, συναρπάζουσα ταχέως τὸν νοῦν καὶ διολισθαίνουσα ἐν ριπῇ ὀφθαλμοῦ, εἰς τὸν τόπον ἀποτρέχει τῆς ἀμαρτίας». Ψυχολογικώτατα δὲ διατυποῖ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς τοιαύτης θέας: «ἡδύνθη εἰς τὸ εἶδωλον ἢ ψυχῇ, ἐξαπέστειλε τὴν ὄρεξιν τευ καὶ ἐπιθυμίαν εἰς τὸν θάλαμον τῆς καρδίας καὶ ἀμάρτυρον τὴν ἀμαρτίαν εἰργάσατο»³.

Ἐπὶ πλέον ὁ ἁγ. Νικολόημος, πιστεύων, καθὼς ἐσημειώσαμεν, ὡς ἀπόβλητα τὰ «ἐναντία τῇ θεῖᾳ Γραφῇ καὶ ἀπίθανα παρὰ τῷ ὀρθῷ λόγῳ», ἐθεώρει, νομίζομεν, ὀρθὴν τὴν υποστηριζομένην ὑπὸ τῶν Λατίνων ἄποψιν περὶ τοῦ δογματικῶς ἀπαρადέκτου τῆς σκηνης τοῦ λουτροῦ τοῦ Κυρίου, ἐφ' ὅσον

μου ἀπηχοῦν ἰδέας τῆς σχολαστικῆς Θεολογίας. Τοῦτο μόνον παρατηροῦμεν ἐνταῦθα, ὅτι ἢ ὀρθόδοξος σκέψις αὐτοῦ ἦτο νὰ διατηρηθῇ εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ἢ πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ὑπερφυοῦς γεγονότος τῆς Γεννήσεως τοῦ Σωτῆρος καὶ τίποτε νὰ μὴ ὑπάρχη εἰς τὴν παράστασιν, δυνάμενον νὰ προσδώσῃ φυσικὸν χαρακτῆρα εἰς τὸ γεγονός. Διὰ τοῦτο δὲν ἤθελε «νὰ ἱστοροῦσιν οἱ ζωγράφοι τὴν Θεοτόκον κειμένην ἐπὶ κλίνης, ὡς ἀποκαμωμένην ἀπὸ τοὺς πόνους», διότι ξένη ἔλως πρὸς αὐτὴν ὑπῆρξεν «ἢ μετὰ πόνων γέννησις καὶ ἢ ἀκόλουθος τῶν αἱμάτων ρύσις» (Πηδάλιον, σελ. 289-290).

1. Παρὰ Θεοκλήτῳ Διονυσιάτῃ, σελ. 192. Ὁρθῶς ἔχουσιν ἐθεώρει, φαίνεται, ὁ Νικολόημος καὶ τὴν, ἐκ δυτικῆς ἐπιδράσεως εἰσδύσασαν παρ' ἡμῖν, ἀπεικόνισιν τῆς Ἀναστάσεως «μὲ τὸν Χριστὸν ἐκ τοῦ τάφου ἐξερχόμενον» καὶ ὄχι διὰ τῆς πατροπαράδοτου σκηνης τῆς εἰς Ἁδου Καθόδου, ἐφ' ὅσον τὸν τύπον τοῦτον ἐγκρίνει. Βλ. Πηδάλιον, σελ. 321.

2. «Συμβουλευτικὸν Ἐγχειρίδιον», παρὰ Θ. Διονυσιάτῃ, σελ. 168.

3. Ἐνθ' ἁν., σελ. 168.

αὕτη δὲν μαρτυρεῖται εἰς τὴν ἀγ. Γραφήν, ἀντίκειται δὲ πρὸς τὴν διδασκαλίαν περὶ τῆς ἀνευ ὠδίνων τεκούσης Θεοτόκου καὶ τῶν ἐκ τῆς ἀνυπαρξίας τούτων συνεπειῶν (καθαρότης Θείου Βρέφους, ἀπουσία μαίας κλπ.). Ἡ γνώμη τοῦ Ἱερωνύμου ὅτι ἡ Μαρία ἦτο ἡ ἰδία μήτηρ καὶ μαία, διότι ἀνωδύνως ἔτεκε τὸν Κύριον, ἦτο καὶ γνώμη τῶν Ἑλλήνων Πατέρων τῆς Ἐκκλησίας, ὡς τοῦ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου, τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, τοῦ ἱεροῦ Φωτίου, τοῦ Μάρκου Εὐγενικοῦ κ. ἄ. Ὁ Χρυσόστομος π.χ. χαρακτηριστικῶς τονίζει, ὅτι ἡ Θεοτόκος μόνη ἔθηκε τὸ τεχθὲν παιδίον εἰς τὴν φάτιν καὶ εἶτα ἔλαβε τοῦτο ἐπὶ τῶν γονάτων¹. Τοῦτο σημαίνει τὸ ἀνωδύνον τοῦ τοκετοῦ αὐτῆς. Τὴν αὐτὴν ἰδέαν εὐρίσκομεν παρὰ τῷ μεγάλῳ Φωτίῳ, σημειοῦντι· «τῇ ἀσπέρῳ συλλήψει, τῇ ἀνωδύνῳ κυήσει, τῷ ἀδιαφόρῳ τόκῳ»². Κατηγορηματικῶς διὰ τὴν ἀνευ ὠδίνων γέννησιν τοῦ Κυρίου εἶναι καὶ ὁ Μᾶρκος Εὐγενικός³. Ἀλλὰ καὶ ὁ προμνημονευθεὶς Χορίκιος Γαζατος (6^{ος} αἰ.), τὰ αὐτὰ πρεσβεῦων παρέχει καὶ τὴν ὠραίαν δικαιολογίαν: «τὴν γὰρ (Θεοτόκον δηλ.) τῆς φύσεως κρεῖττον ἀξιοθεῖσαν τεκεῖν, ἔδει καὶ τῶν κατὰ φύσιν ὀδυνῶν (sic) ἀπηλλάχθαι»⁴. Καὶ ἡ ὕμνογραφία τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας ἀνάλογα διδάσκει διὰ τῆς Θ' ᾠδῆς τοῦ κανόνος τοῦ Μ. Σαββάτου: «ἐπὶ τῷ ξένῳ σου τόκῳ τὰς ὠδῖνας φυγοῦσα ὑπερφυῶς...»⁵, καθὼς καὶ διὰ τοῦ Ἀκαθιστοῦ Ὑμνου: «... ἄχραντε ἀκόπως βαστάσασα...»⁶. Ἐξ ἄλλου κατὰ τὸν 18^{ον} αἰῶνα καὶ εἰς τοὺς ὁμοδόξους Ρώσους ἀναπτύσσονται ἀπόψεις σύμφωνα πρὸς ταῦτα, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν περὶ τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ γραμμὴν τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας. Ἐκ τοῦ G. Millet ἐγνωρίσαμεν ἓν κείμενον τοῦ αἰῶνος τούτου, ἀνήκον εἰς τὸν N. Pokrovskij⁷, εἰς τὸ ὁποῖον συνιστάται ἡ ἀπεικόνισις τῆς Θεοτόκου καθημένης καὶ ἡ κατάργησις τοῦ λουτροῦ: «τὰ ἄλλα ἐγχειρίδια, σημειοῖ, λέγουσι ὅτι ἡ Θεοτόκος ἦτο ἐξηπλωμένη ἐν τῷ σπηλαίῳ, ὡς μία μόλις τεκοῦσα συνήθης γυνή. Ἡ Σαλώμη πλύνει τὸν Χριστόν,

1. Λόγος εἰς τὴν Γενέθλιον τοῦ Σωτῆρος, Migne P. G., τόμ. 49, 355.

2. Φωτίου Πατριάρχου, Λόγοι ὀμιλίας, ἔκδ. Ἀριστάρχου, τ. Γ' Κωνσταντινούπολις 1900, σελ. 159. Πρὸς ἔντασθαι (Ὁμιλία ΚΗ', σελ. 156) καὶ τὰς «ἀσπάρτους καὶ ἀλοχεύτους ὠδῖνας» τῆς Παρθένου.

3. Kayser C., Philostrati libri de gymnastica quae supersunt... accedunt Marci Eugenici imagines et epistulae, Heidelbergae 1840, σ. 133.

4. Ἐγκώμιον εἰς Μαρκιανόν, σελ. 16.

5. Εἰς τὴν ὑπὸ τῆς Ἀποστολικῆς Διακονίας ἔκδοσιν τοῦ Τριψιδίου, Ἀθήναι 1960, ἐσφαλμένως ἐτέθη «ὀδῖνας», σελ. 428.

6. Τριψιδιον, ἐνθ' ἀν., σελ. 300.

7. Sijkskij Ikonopisnyj podlinnik, Saint Pétersbourg, 1897, σ. 64-65.

μία νεάνις χύνει ὕδωρ ἐν τῇ λεκάνῃ. Ἐκολουθοῦν ἐπ' αὐτοῦ τοῦ σημείου τὴν παλαιὰν ἀγιογραφίαν, ἣ ὁποῖα ὀλίγον ἐγνώριζε τὴν ἀγ. Γραφήν. Καὶ τώρα ἀκόμη, οἱ κοινοὶ ἀγιογράφοι τοιοῦτοτρόπως εἰκονίζουσι τὴν Γέννησιν. Ἄλλ' ἡ Παρθένος ἔτεκε χωρὶς τὴν βοήθειαν μαίας. Ἐπῆρξεν ἡ ἰδίᾳ ταυτοχρόνως λεχὼ καὶ μαῖα... Καμμία χεὶρ ἀκάθαρτος δὲν ἠδυνήθη νὰ ἐγγίσῃ τὸν Κύριον». (Elle fut à la fois accouchée et accoucheuse... Aucune main impure ne put toucher le Seigneur)¹.

Δὲν γνωρίζομεν ἄλλοθεν ἐὰν τὸ ἀνωτέρω ρωσικὸν κείμενον τελῆ ἀμέσως ὑπὸ Ἰησοῦτικὴν ἐπίδρασιν τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἢ ἐὰν ἐκφράζῃ ἄποψιν τῆς ρωσικῆς ὀρθοδόξου Θεολογίας, ἐλευθέρως προελθοῦσαν ἐκ τῆς μελέτης τῆς ἀγ. Γραφῆς καὶ τῶν Πατέρων. Ἐποθέτομεν ὅμως, ὅτι συμβαίνει τὸ πρῶτον, διότι ὀρθόδοξος Ῥώσος, στοιχῶν εἰς τὴν παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας, δὲν θὰ ἔλεγεν ὅτι «ἡ παλαιὰ εἰκονογραφία ὀλίγον ἐγνώριζε τὴν ἀγ. Γραφήν», δὲν θὰ ἐξεφράζετο κατὰ τῶν ἀκολουθούντων τὴν παράδοσιν ἀγιογράφων² καὶ δὲν θὰ ἠγνόει, ὅτι οἱ Πατέρες (οὓς κάλλιστα ἐγνώριζον οἱ παλαιοὶ εἰκονογράφοι) ἐδίδαξαν ὅτι ἡ Θεομήτωρ ἔτεκεν ἀνωδύνως. Ἐξ ἄλλου γνωρίζομεν ὅτι ἡ ρωσικὴ Θεολογία τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἐμφανίζει λατινικὴν ἐπίδρασιν ὀφειλομένην, κυρίως, εἰς τὸν Πέτρον Μογίλαν, Μητροπολίτην Κιέβου. Ἡ λατινίζουσα Ὁμολογία αὐτοῦ συμπίπτει μάλιστα πρὸς τὰς περὶ τέχνης δυτικὰς ἐπιδράσεις ἐν Ῥωσίᾳ κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους³. Ἄλλ' ὑπὸ ὁλανδήποτε ἐπίδρασιν καὶ ἂν τελῆ τὸ ἀνωτέρω κείμενον, τὸ ἐξ αὐτοῦ συμπέρασμα εἶναι ὅτι, ἀκριβῶς κατὰ τὴν ἐξεταζομένην περίοδον, ἐλάμβανον χώραν ἀνάλογοι συζητήσεις, περὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς Γεννήσεως, ἐν Ῥωσίᾳ (προελθοῦσαι, καθ' ἡμᾶς, ἐκ τῆς ὅλης κινήσεως τῆς Δυτικῆς Ἐκκλησίας), αὗται δὲ δὲν θὰ ἦσαν ἄγνωστοι καὶ εἰς τὸ ἀγ. Ὅρος, πιθανῶς δὲ θὰ ἤρκησαν καὶ, ἐν τινι μέτρῳ, τὴν ἐπίδρασίν των.

Ἐντὸς τοῦ κλίματος τούτου συνταχθεῖσα, τὸν αὐτὸν ἀκριβῶς αἰῶνα (18^{ος}), ἡ «Ἐρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, περὶ ἧς εἴπομεν, εὐνόητον διατί, εἰς τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως, καταργεῖ τὴν ἐξηπλωμένην Θεοτόκον, ἀγνοεῖ ὅλως τὴν σκηνὴν τοῦ λουτροῦ καὶ συνιστᾷ ὅπως εἰκονίζεται πλῆθος ἀγγέλων «μέσα εἰς τὰ νέφη»⁴, πρᾶγμα σύμφωνον

1. Millet, Recherches, σελ. 100.

2. Εἰς τὴν γαλλικὴν ἐκ τοῦ ρωσικοῦ μετάφρασιν τοῦ Millet ἀποκαλοῦνται «iconographes grossiers».

3. Πρὸς. I. N. Καρμίρη, ἐνθ' ἂν. τόμ. 3, τεύχ. 23, σελ. 1.

4. Εὐνόητον, ὅτι δὲν πρόκειται περὶ τῶν, ἐκ τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας καταγομένων, ὑμνούντων ἀγγέλων, τῶν εἰκονιζομένων εἰς ὄμιλον ἀριστερὰ τῆς Γεννή-

πρὸς «τοὺς ἀγγέλους καὶ τὰ νέφη» τῆς ἀντιμεταρρυθμιστικῆς εἰκονογραφίας¹ καὶ τὰ διδάγματα τοῦ μανιερισμοῦ². Ἡ «γονατιστὴ» Θεοτόκος πάλιν, ὅπως θέλει ὁ Διονύσιος, ἀντὶ τῆς ἀνακεκλιμένης βυζαντινῆς, ἀνήκει, ὡς εἶδομεν, εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην καὶ ἀποτελεῖ στοιχεῖον τοῦ ρεαλισμοῦ τῆς Ἀναγεννήσεως, δανεισθὲν ἐκ τοῦ εἰδωλολατρικοῦ ἀρχαίου κόσμου, πρὸς τὸν ὁποῖον, ὡς γνωστὸν, συμπαθῶς εἶχον οἱ χρόνοι οὗτοι τῆς Δύσεως. Σύμφωναι πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ συντάκτου τῆς «Ἐρμηνείας» ἦσαν ἀσφαλῶς καὶ οἱ μοναχοὶ ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι καὶ τὴν ἐξηπλωμένην Θεοτόκον εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Γεννήσεως τοῦ ζωγράφου Θεοφάνους, ἐν τῇ μονῇ Σταυρονικήτα, ἀντικατέστησαν διὰ τῆς γονυπετοῦς Θεομήτορος, ἀναμφιβόλως κατὰ τὴν ἰδίαν περίοδον³.

* * *

Δι' ὧσων ἀνωτέρω ἐξετέθησαν ἔγινε, νομίζομεν, ἀντιληπτὴ ἡ ἀτμόσφαιρα τῶν ἰδεῶν, αἱ ὁποῖαι εἶχον ὡς πρακτικὸν ἀποτέλεσμα τὴν ἐξάλειψιν τῆς παραστάσεως τοῦ λουτροῦ τοῦ Χριστοῦ, ἐκ τοιχογραφιῶν κυρίως, μόνων τινῶν τοῦ Ἀγ. Ὁρους. Οὐδόλως ἀμφιβάλλομεν ὅτι ἡ ἄκρα ὀρθοδοξία καὶ ἡ ἄκρα εὐσέβεια ἦσαν τὰ μόνα κίνητρα ἐκεῖνων, οἱ ὁποῖοι προέβησαν εἰς τὸ ἔργον τοῦτο. Διὰ τοῦτο ἡ «ἐκ προοιμίων» δυσμενῆς κρίσις αὐτῶν σήμερον, ὡς φανατικῶν ζηλωτῶν⁴ κττ., οὐδὲν ἄλλο θὰ ἐσήμαινεν εἰμὴ ἄγνοιαν τοῦ κλίματος τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ἄγνοιαν τοῦ ἀγῶνος τῶν ὀρθοδόξων μοναχῶν κατὰ τῶν προπαγανδῶν καὶ τῶν ποικίλων αἰτιάσεων τῶν παπικῶν καὶ προτεσταντῶν, ἔλλειψιν ἐνημερότητος ἐπὶ τῆς καθημερινῆς μερίμνης καὶ τῆς συνεχοῦς ἀγωνίας αὐτῶν ὅπως κατοχυρώνουν τὴν Ὀρθοδοξίαν καὶ ἐμφανίζουσαν αὐτήν, ἐξ ὧν τῶν πλευρῶν καὶ ἐκδηλώσεών της (ἐπομένως καὶ ἀπὸ πλευρᾶς εἰκονογραφίας), «μὴ ἔχουσαν σπῖλον ἢ ρυτίδα». Ἡ συλλήβδην λοιπὸν καταδίκη

σεως (Κ. Καλοκύρη, Γέννησις, σελ. 37-38), ἀλλὰ περὶ τῶν «ἐν νεφέλαις» ἵπταμένων καὶ βασταζόντων «χαρτὶ μὲ τὰ γράμματα: Δόξα ἐν ὑψίστοις Θεῶ...», δὲρ ἀγνοεῖ ἡ βυζαντινὴ τέχνη. «Ἐρμηνεία», ἐνθ' ἄν. σελ. 86 παράγρ. 5.

1. Réau, ἐνθ' ἄν. σελ. 228.

2. Dworjak, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, München 1928, VII Über Greco und des manierismus, σελ. 259 κ. ἐξ.

3. Εἶναι γνωστὸν, ὅτι ἡ ἐκ δυτικῆς ἐπιδράσεως γονυπετῆς Θεοτόκος εἰσέρχεται εἰς τὰς τοιχογραφίας τῶν Μετεώρων καὶ τοῦ Ἁθῶ κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα.

4. Τοῦ χαρακτηρισμοῦ τούτου δὲν ἐξαιροῦμεν τὸν, κατὰ τὰς τελευταίας δεκαετηρίδας, ἐξάλειψαντα τὴν σκηνὴν ἀπὸ τὴν φορητὴν εἰκόνα τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας, περὶ ἧς διελάβομεν ἀνωτέρω, σελ. 23.

τῶν μοναχῶν τούτων, μόνον φανατισμὸν καινοσπούδων ἢ ἀθεολογήτων, μνημειοπλήκτων νεαρῶν ἀρχαιολόγων, θὰ ἐσήμεινε!..

Δικαιολογοῦντες ὁμῶς τὴν κατάστασιν καὶ τὸ γενόμενον, ἐξ ἀγαθοῦ συνειδότος, σφάλμα, σφάλμα ὀπωδότητε τοῦτο ἀναγνωρίζοντες, ὀφείλομεν δι' ὀλίγων νὰ ἴδωμεν τὰ σημεῖα ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὁποῖα — ἐκ τῶν σημερινῶν μας πάντοτε προϋποθέσεων — νομίζομεν ὅτι προσέκοψαν τότε οἱ, ἐν Ἀγ. Ὅρει, ἐξαλείψαντες τὴν παράστασιν τοῦ λουτροῦ, καὶ τοῦτο, κυρίως, διὰ νὰ ἀποφευχθοῦν καὶ εἰς τὸ μέλλον παρόμοιαι ἐνέργειαι — ἀδικαιολόγητοι πλέον εἰς τοὺς χρόνους ἡμῶν — ἐφ' ὅσον, ὡς ἐσημειώσαμεν ἐν τοῖς πρόσθετον, συζητεῖται καὶ σήμερον ἐν Ἀγ. Ὅρει τὸ ὀρθὸν ἢ μὴ τῆς ἀπεικονίσεως τούτου. Τὰ σημεῖα ταῦτα εἶναι: 1ον) ἡ ἀξιολόγησις τοῦ γυμνοῦ ὑπὸ τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, 2ον) ὁ χαρακτήρ τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θ. Βρέφους καὶ 3ον) ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις τῆς Ὀρθοδοξίας.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸ πρῶτον σημεῖον πρέπει νὰ εἴπωμεν, ὅτι τὸ γυμνὸν εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, δὲν ἔχει τὸν χαρακτήρα τὸν ὁποῖον ἔχει εἰς τὴν δυτικὴν. Ἐκεῖ τὸ γυμνὸν ἐνεφανίσθη καὶ ἀπεικονίσθη ἐν φυσιοκρατικῇ ἐννοίᾳ. Αἱ ἄγιοι εἰς τὰς δυτικὰς εἰκόνας ἦσαν ἀντίγραφα ζώντων προσώπων, αἱ μορφαὶ αὐτῶν ἀπετέλουν πολλάκις προσωπογραφίας γυναικῶν εὐνοουμένων τῶν ἁγιογράφων, εἰ ὁποῖοι ἐπηρεάζοντο ἀπὸ τὸ φυσικόν των κάλλος, τὸ ὁποῖον καὶ ἠρέσκοντο ρεαλιστικώτατα νὰ εἰκονίζου. Πολλάκις μάλιστα ἐζωγράφιζον προκλητικῶς ὠρισμένα τμήματα τοῦ σώματος, τῇ ἀπαιτήσει τῶν modèles των, ὅπως συνέθη π.χ. μετὰ τὴν Agnès Sorel, ἡ ὁποῖα, ἐπὶ τῷ ἀπαραδάτῳ ὄρφ τῆς ἀπεικονίσεως ὀλογύμνου τοῦ στήθους της, ἐδέχετο νὰ ζωγραφίζεται ὡς Παναγία μετὰ τοῦ θείου Βρέφους ἐν ἀγκάλαις¹. Ἡ εἰκὼν τοῦ Jean Fouquet (15^{ου} αἰ.) τοῦ μουσείου τῆς Ἀμβέρσης βεβαίως τοῦτο². Τὰς ἡδυπαθεῖς αὐτὰς ἀπεικονίσεις καὶ τὸ γυμνὸν ἐν τῇ ὠμοτέρᾳ του μορφῇ κατέκρινε — καὶ πολὺ ὀρθῶς — ἡ Μεταρρύθμισις. Ἀλλ' αἱ παραστάσεις αὗται οὐδεμίαν σχέσιν ἔχουν πρὸς τὰς τῆς Ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας. Ἦδη ὁ Ρ' κανὼν τῆς ΣΤ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου σαφῶς κατεδίκασε τὴν φυσιοκρατικὴν ἁγιογραφίαν, ὡς ὑποκαί-

1. «Ἡ Παναγία ἡ Γαλακτοτροφουσα, ἡ ζωγραφισμένη στὸ δίπτυχο τοῦ Melun... πραγματικὰ εἶναι καμουφλαρισμένο πορτραῖτο τῆς Agnès Sorel, ποὺ περὶ φανευότανε γιὰ τ' ἄσπρο τὸ πετοῖ της καὶ ποὺ τῆς ἄρεσε... νὰ ζυγυμνῶνῃ τοὺς ὤμους της καὶ τὰ στήθια της ἴσαμε τίς ρῶγες», ἐν Réau L., Παγκόσμια ἱστορία τῆς τέχνης, μετάφρασις Κ. Παγκάλου, Ἀθῆναι 1955, τόμ. 1ος σελ. 539.

2. Βλ. τὴν εἰκόνα, ἐνθ' ἀν. ἀριθ. 156, ἀρίστην δὲ ἐκτύπωσιν ἐν Réau, Iconographie, αὐτ., πίν. 3.

ουσαν τὸ ὑλικὸν φρόνημα: «τὰς οὖν τὴν ὄρασιν καταγοητεύουσας γραφάς, εἴτε ἐν πίναξιν, εἴτε ἄλλως πως ἀνατιθεμένας καὶ τὸν νοῦν διαφθειρούσας, καὶ κινούσας πρὸς τὰς τῶν αἰσχυρῶν ἡδονῶν ὑπεκκαύσεις, οὐδαμῶς ἀπὸ τοῦ νῦν οἰφθῆποτε τρόπῳ προστάσσομεν ἐγχαράττεσθαι»¹. Διὰ τοῦτο καὶ τὸ γυμνόν, σπάνιον ἄλλως τε (ὡς εἰς τὴν παράστασιν τῶν Πρωτοπλάστων, τῆς Βαπτίσεως τοῦ Χριστοῦ, Μαρίας Αἰγυπτίας κ.ἄ.), οὐδέποτε ἔχει, εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην, τὴν ὠμότητα τῆς φυσιοκρατικῆς τέχνης, ἀλλ' ἡ ὄλη μορφολογία αὐτοῦ ἐξιδανικεῖ καὶ ἐξαυλῶνει τοῦτο καὶ οὐδ' ἐπὶ σιγμῆν γεννᾷ τὰ ὑλόφρονα αἰσθήματα τὰ ὁποῖα δύναται νὰ γεννήσῃ τὸ γυμνόν, ὅπως εἰς τὴν ἀνατομικὴν ἀριότητα τῆς πραγματικότητος ζωγραφίζεται. Οὐδὲν πλέον ἀποπνευματωμένον τοῦ γυμνοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ Ἰορδάνῃ, ἐνθα «γύμνωσιν αἰσχίστην περιστέλλων Ἀδὰμ τοῦ προπάτορος ἀπογυμνοῦται ἐκουσίως...»². Τὸ γυμνόν, ἄλλαις λέξεσιν, ἐντασσόμενον εἰς τὴν ὄλην ἀτμόσφαιραν τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας, ἀποβάλλει τὸν γήινον χαρακτήρα του καὶ γίνεται ἰδέα, σύμβολον τοῦ ἐξαυλωθέντος κατοικητηρίου τῆς ψυχῆς, τοῦ σώματος τοῦ ὑψωθέντος εἰς ἄξιον «ναὸν τοῦ πνεύματος». Τὸ γυμνόν σῶμα π.χ. τῆς Ὁσίας Μαρίας τῆς Αἰγυπτίας — εἰς τὴν σκηνὴν τῆς μεταλήψεώς της ὑπὸ τοῦ ἁββᾶ Ζωσιμᾶ — ἐξ οὗ οὐδὲν ἀπέμεινεν εἰμὴ αἱ πλευραὶ, συγκρινόμενον πρὸς τὸ σῶμα τῆς ἁγ. Ἀγνῆς τῶν δυτικῶν (λ.χ. εἰς τὴν εἰκόνα τοῦ Ribéra, 17^{ος} αἰ.) καθιστᾷ ἐμφανῆ τὴν διαφορὰν τῶν δύο τεχνοτροπιῶν³.

Ἄλλ' εἰς τὴν περίπτωσιν τοῦ λουτροῦ τοῦ θείου Βρέφους δὲν πρόκειται περὶ γυμνοῦ, ἀλλ' οὐδὲ καὶ περὶ ἡμιγύμνου⁴. Πρόκειται ἀπλῶς περὶ τῶν (οὐχὶ πάντοτε) ἀπὸ τῶν ὤμων γυμνῶν βραχιόνων τῆς μιᾶς ἢ καὶ δύο γυναικῶν, ἐνεκα ἀκριβῶς τῶν ἀνασευρμένων χειρῶν των, ὡς εἴπομεν. Διότι ἡ πράξις τῆς νίψεως κατ' ἀνάγκην ἀπῆτει τοῦτο. Ἡ μία γυνὴ κρατοῦσα τὸ Βρέφος ἔτοιμον διὰ τὴν νίψιν — ἢ ἄλλοτε ἐμβαπτίζουσα τοῦτο εἰς τὴν κολυμβήθραν, ὡς εἶδομεν, — δοκιμάζουσα δὲ τὴν θερμότητα τοῦ ὕδατος διὰ τῆς χειρός, ἔχει κατ' ἀνάγκην ἀνασύρει τὰς χειρῖδας ἵνα μὴ ὑγραθῶσιν. Ἡ ἄλλη πάλιν χέουσα ὕδωρ ἐξ ἀγγείου εἰς τὴν κολυμβήθραν, κύπτει, ἢ ἐνέργεια δὲ αὕτη ἀπῆτει

1. Πηδάλιον, ἐνθ' ἄν. σελ. 310.

2. Μηναιον, Ἰανουαρίου, Ἀθῆναι 1904, σελ. 51.

3. Τὴν εἰκόνα (μάλιστα ἐν συγκρίσει πρὸς τὴν τῆς Μαρίας Αἰγυπτίας) βλ. ἐν L. Ouspensky, Essai sur la théologie de l'icone dans l'Église orthodoxe, Paris, 1960, εἰκ. 24 καὶ 25.

4. Δὲν ἐνοοῦμεν, βεβαίως, ἐνταῦθα τὸ ἐμβαπτιζόμενον γυμνόν νεογνόν, διὰ τὴν, βρεφικῆς ἀθρότητος, ἀπεικόνισιν τοῦ ὁποίου δὲν γίνεται καὶ λόγος.

φυσικώτατα τὴν ἄρσιν τῶν χειρῶν¹. Ἄρα ἔχομεν παρεξήγησιν τῆς γυμνότητος.

Ἐν σχέσει πρὸς τὸ δεύτερον σημεῖον, ἦτοι τὸν χαρακτήρα τῆς σκηνηῆς τοῦ λουτροῦ, σημειοῦμεν ὅτι τοῦτο ἐδέχθη ἡ παλαιὰ χριστιανικὴ τέχνη, ἐφ' ὅσον εἶχε στοιχεῖα ἐκ τῶν Ἀποκρύφων καὶ ἐφ' ὅσον δι' αὐτοῦ ἐνέβαλε νέον περιεχόμενον εἰς προϋπάρχουσαν, ὡς εἴπομεν, ἀνάλογον σκηνην τοῦ ἐθνικοῦ κόσμου (νίψις Διονύσου). Ὅτι ἡ σκηνη εἶναι ἄγνωστος εἰς τὴν Καινὴν Διαθήκην δὲν ἀποτελεῖ καὶ λόγον κατ' αὐτῆς, ἐφ' ὅσον καὶ ἡ παράστασις τῶν εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου καὶ ἡ ἐν τῷ ναῷ διατροφή αὐτῆς παρὰ τοῦ ἀγγέλου, καὶ ὁ ἀσπασμὸς παρὰ τὸ φρέαρ, καὶ ἡ σκηνη τῆς εὐλογίας παρὰ τῶν ἱερέων καὶ ἡ σκηνη τῆς Κολακείας κλπ. ἀγνοοῦνται ἐξ ὀλοκλήρου ὑπὸ τῆς Καινῆς Διαθήκης, δὲν παῦον ὅμως νὰ εἶναι προσφιλέσταται σκηναί, ἀπὸ ἀρχαιοτάτων, εἰς τὴν ὀρθόδοξον τέχνην. Καὶ αὗται ὅπως καὶ ἐκεῖνη, προσέρχονται ἐκ τῶν Ἀποκρύφων, οὐδέποτε ὅμως ἠγγέρθη ζήτημα δι' αὐτάς.

Ἡ ἀποδοχὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ θέματος τοῦ λουτροῦ ὑπὸ τῆς ἀρχαίας Ἐκκλησίας σημαίνει, ὅτι καὶ δογματικῶς οὐδεμίαν δυσχέρειαν παρεῖχε τοῦτο. Ὅτι ἡ Θεοτόκος ἔτεκεν ἀνωδύνως, ὅτι δὲν εἶχεν ἀνάγκην συμπαραστάσεως μαίας καὶ ὅτι ὁ Κύριος ἦτο ἐν πᾶσι καθαρὸς καὶ ἄμωμος, δὲν ἀποτελοῦσι λόγους καθιστῶντας ἀπαράδεκτον τὴν σκηνην. Ἡ νίψις, ὡς καθαρμὸς, εἰς πάντα ἐρχόμενον εἰς τὸν κόσμον καὶ πείραν τοῦ κόσμου (περιβάλλοντος) ἅμα τῇ γεννήσει τοῦ λαμβάνοντος, εἶναι καθ' ἐτυὴν ἀδιάβλητος. Οὐδὲ μείοι αὕτη τὸ παράπαν τὴν καθαρότητα τοῦ Κυρίου, ἐφ' ὅσον μάλιστα καὶ περὶ ἀδιαβλήτων παθῶν Αὐτοῦ ποιεῖται λόγον ἡ Θεολογία². Τὸ λουτρὸν δὲν σημαίνει εἰς τὴν εἰκονογραφίαν ὅτι ὁ Κύριος δὲν ἦτο καθαρὸς παντὸς μολυσμοῦ, ἀλλ' ὅτι ὁ ἀπὸ τῆς ἁμαρτίας καὶ παντὸς ρύπου Καθαρός, ὑπέστη πράξιν (σωματικῆς) καθαρότητος «συγκαταβαίνων τῷ γένει τῶν ἀνθρώπων»³, ὅπως ἀκριβῶς ἐκ τῆς συγκαταβάσεως ταύτης «κατεδέξατο σπαργάνων περιβολήν», μάλιστα δὲ «οὐκ ἐβδελύξατο σαρκὸς τὴν περιτομήν»⁴ κατὰ τὸν ὑμνωδόν. Τὴν ὑπὲρ τῶν ἀνθρώπων συγκατάβασιν ταύτην διὰ πράξεως καθαρμοῦ δηλοῖ καὶ ἕτερος μελωδὸς (Κοσμάς): «... καθαρσίων δὲ ὡς Θεὸς μὴ δεόμενος (ὁ Χριστός), τῷ πε-

1. Εἰς ἄλλας ἀπεικονίσεις ἡ Σαλώμη δὲν ἔχει ἀνασύρει τὰς χειρίδας. Βλ. εἰκ. α' ἐν σελ. 19.

2. Τοιαῦτα λ.χ. ἦσαν ἡ πείνα, ἡ δίψα, ὁ κόπος, ὁ πόνος, ὁ ἰδρῶς, τὸ δάκρυον, ἡ ἀγωνία κλπ. Βλ. Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ, Ἐκδ. Ὁρθ. Πίστεως, βιβλ. Γ' κεφ. 24, ἐν Ρ. Γ. 94, 1093. Πρβλ. καὶ Παν. Τρεμπέλα, Δογματικὴ, τόμ. 2, Ἀθῆναι 1959, σελ. 61 κ. ἐξ.

3. Μηναῖον, 1ης Ἰανουαρίου, Ἑσπερινός.

4. Λευϊτ. 12, 1 - 8.

σόντι καθαίρεται ἐν τῇ Ἰορδάνῃ». Γενικώτερον οἱ Πατέρες δέχονται ὅτι ὁ Χριστὸς «συγκατέβη... πάντα ὑπὲρ πάντων γενόμενος, ὅσα ἡμεῖς, πλὴν τῆς ἁμαρτίας», «ὑπέκλιτο τὰ τοῦ σώματος» καὶ «ἀνέλαβε τὴν ἀνθρωπίνην φύσιν καὶ τὰ φυσικὰ πάντα», ἐπομένως ἠσθάνετο καὶ τοῦ περιβάλλοντος ἐπιδράσεις (ψῦχος, κόνιν), ἐκείνας μάλιστα, αἱ ὁποῖαι «οὐκ ἐφ' ἡμῖν» ὑπάρχουσαι — ὅπως καὶ αἱ ἀναληφθεῖσαι ἀδιάβλητοι ἀδυναμίαι — εἶναι καὶ ὅλως ἀνένοχοι καὶ ἀπηλλαγμένοι τῆς ἁμαρτίας¹. Ἐπὶ πλέον ὑπέστη ὁ Κύριος καὶ τὴν Περιτομὴν, χωρὶς βεβαίως αὐτὴ νὰ ἦτο ἀναγκαία δι' Αὐτόν, ὅπως καὶ ἡ Θεοτόκος, παρθένος τεκούσα καὶ καθαρὰ ἐν πᾶσι παραμείνασα (βεβαίως ξένη καὶ τῆς «τῶν αἱμάτων ρύσεως»)², δὲν εἶχεν ἀνάγκη νὰ ὑπαχθῆ εἰς τὴν διάταξιν τῆς ἑπταήμερου ἀποκαθάρσεως, ἀπὸ τῆς γεννήσεως τοῦ τέκνου τῆς³ καί, ὡς ἐκ τούτου, νὰ ἀποκλεισθῆ ἐκ τοῦ ναοῦ μέχρι τῆς Ὑπαπαντῆς, ἥτοι τεσσαράκοντα ἡμέρας μετὰ τὸν τοκετόν. Ταῦτα, ὡς γνωστόν, ἐτήρησαν ἢ τε Μήτηρ καὶ ὁ Υἱὸς ἐκ σεβασμοῦ πρὸς τὸν Νόμον. Ἡ χριστιανικὴ τέχνη λοιπὸν ἐδέχθη ἐνωρὶς τὸ λουτρόν, ὡς ὅλως ἀθώην σκηνήν, ἐξαίρουσαν τὴν ἐνανθρώπησιν τοῦ Σωτῆρος καὶ οἰκειοτέραν πρὸς ἡμᾶς ταύτην ἐμφανίζουσαν. Ἐναντίον τῶν αἰρετικῶν τῶν δοξαζόντων τὴν «κατὰ δόκησιν» ἐπιφάνειαν τοῦ Κυρίου (θεωροῦντων τὸ σῶμα Αὐτοῦ φαινομενικόν, ἥτοι στερούμενον οἰασδήποτε πραγματικότητος) ἢ ὅτι οὗτος «παρήλθεν ἀπλῶς, ὡς διὰ σωλήνος διὰ τῆς Παρθένου» κατὰ τὴν γέννησίν Του⁴, ἡ ἀρχαία Ἐκκλησία ἀντέτασσε τὴν πραγματικὴν ἐνσάρκωσιν ἐκ τῆς ἀγίας Παρθένου διὰ τῆς προσλήψεως ἐξ αὐτῆς «τοῦ ἡμετέρου φυράματος», κατεδίκαζε δέ, ὡς πνεῦμα ἀντίχριστον, «πᾶν μὴ ὁμολογοῦν τὸν Ἰησοῦν Χριστὸν ἐν σαρκὶ ἐληλυθότα»⁵. Καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ λουτροῦ, μὲ τὸν ρεαλισμὸν αὐτῆς, ἦτο ἀσφαλῶς λίαν ἐποικοδομητικὴ ἀπὸ τῆς ἀπόψεως ταύτης.

Ἐπειτα, ὡς ὀρθῶς ὑπενθυμίζει ὁ R e a u⁶, ἡ μεσαιωνικὴ χριστιανικὴ τέχνη ἔδωκε καὶ συμβολικὸν χαρακτῆρα τόσον εἰς τὴν φάτνην ὅσον καὶ εἰς τὸ λουτρόν τοῦ Χριστοῦ. Ἡ φάτνη δηλ. εἰς πολλὰ μνημεῖα παρίσταται, χαρακτηριστικῶς, ἰσοδόμως ἐκτισμένη⁷ καὶ ἔχει τὴν συμβολικὴν ἔννοιαν τῆς

1. Συγκεντρωμένας τὰς γνώμας (Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ, Ἰωάννου Δαμασκηνοῦ κλπ.) βλ. ἐν Π. Ν. Τρεμπέλα, ἐνθ' ἄν. σελ. 66 καὶ 119.

2. Βλ. Πηδάλιον, ἐνθ' ἄν., σελ. 289.

3. Λευϊτ. ἐνθ' ἄν.

4. Ὡς ἔλεγεν ὁ Μαρκίωv. Βλ. σχετικῶς Τρεμπέλαν, ἐνθ' ἄν., σελ. 70.

5. Ἰωάν. Ἐπιστ. Α' δ', 3.

6. Ἐνθ' ἄν., 219, 223.

7. Πρὸς τὴν φάτνην εἰς τὴν παράστασιν τῆς Γεννήσεως τοῦ ναοῦ τοῦ ἁγ. Γεωργίου Βάρδα, ἐν Ρόδῳ, ἐν Α. Ὁρλάνδου, Α. Β. Μ. Ε., τ. ΣΤ', Ἀθήναι 1948, σελ. 120.

ἀγίας Τραπεζίης. Ὑποδεικνύει δηλ. ὅτι ὁ Χριστός, ἀπὸ τῆς γεννήσεώς Του ἦτο προωρισμένος διὰ τὴν θυσίαν ὑπὲρ τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁμοίως καὶ ἡ λεκάνη τοῦ λουτροῦ λαμβάνει ἐνωρὶς τὴν μορφήν κολυμβήθρας, ἀκριβῶς διότι τὸ λουτρὸν ἀποτελεῖ μίαν προεικόνισιν τοῦ Βαπτίσματος¹.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῆς Ὁρθοδοξίας, πρέπει ἀκριβῶς νὰ σημειώσωμεν τὴν ἐνταξίν τῆς σκηναῖς τοῦ λουτροῦ εἰς αὐτὴν καὶ τὴν καθαγίασίν της διὰ τῆς διὰ τῶν αἰῶνων πράξεως τῆς Ἐκκλησίας. Πράγματι ἡ Ὁρθόδοξος Ἐκκλησία οὐδέποτε ἐσκέφθη νὰ καταργήσῃ τὸ εἰκονογραφικὸν τοῦτο θέμα ἢ νὰ ἐξαλείψῃ αὐτὸ ἐκ τῶν μνημείων της. Ὅπως οὐδέποτε ἐσκέφθη νὰ καταργήσῃ ἢ νὰ ἐξαλείψῃ καὶ τὰ τόσα ἄλλα ἀγιογραφικὰ θέματα, τὰ προερχόμενα ἐκ τῶν διηγήσεων τῶν Ἀποκρύφων, καθὼς εἶδομεν. Ἀντιθέτως μάλιστα τὰ θέματα ταῦτα ἀνεζωογονήθησαν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Μακεδόνων καὶ Κομνηνῶν, ἐξηπλώθησαν περισσότερο κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων καὶ ἀπετέλεσαν ἐποποιίαν ὅλην τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Οὐ μόνον κατὰ τὴν περίοδον τῆς διαμορφώσεως τῆς πρώτης εἰκονογραφίας, ἢτοι τὴν παλαιοχριστιανικὴν, — ἣτις βεβαίως ἦτο ἐγγὺς εἰς τὰς πρώτας πηγὰς, τὰς ἀγνάς καὶ αὐστηρὰς πηγὰς τῆς νέας Θρησκείας — ἀλλ' οὐδὲ εἰς αὐτὴν τὴν περίοδον τῆς εἰκονομαχίας, καθ' ἣν τὸσαῦται συζητήσεις ἐγένοντο², ἐτέθη ζήτημα διὰ τὴν παράστασιν τοῦ λουτροῦ. Ἐπὶ πλέον, κατὰ τὴν ἐπακολουθήσασαν τὴν εἰκονομαχίαν ἐποχὴν, καθ' ἣν ἔχομεν τὴν «δογματικὴν» διατύπωσιν τῆς εἰκονογραφίας (9^{ος} αἰ. κ. ἐξ.), οὐδόλως τὸ τοιοῦτον πρᾶγμα ἐθίγη. Σύνοδοι, ἐξ ἄλλου, ἀπεφάνθησαν περὶ εἰκόνων καὶ τρόπου παραστάσεως Χριστοῦ³, καμμία ὅμως δὲν ἀντετέθη εἰς τὴν παράστασιν τοῦ λουτροῦ τοῦ Θεοῦ Βρέφους. Τοῦτο σημαίνει ὅτι οὐδὲν τὸ ἀπᾶδον πρὸς τὴν Ὁρθόδοξίαν διείδεν ἡ Ὁρθόδοξος Ἐκκλησία ἀνὰ τοὺς αἰῶνας, εἰς τὴν εἰρημένῃ σκηνῇ, ἣν ἡ εἰκονογραφικὴ παράδοσις ἐθεώρησεν ἀναπόσπαστον ἐπεισόδιον εἰς τὰς ἀπεικονίσεις τῆς Γεννήσεως. Πόσον εἶναι λίαν διδακτικὴ ἢ στάσις αὕτη τῆς Ἐκκλησίας, μόλις εἶναι ἀνάγκη νὰ εἴπωμεν.

Εἰς τὸ ἅγιον Ὄρος σήμερον, ὅπου καὶ πνεύματα λίαν φωτεινὰ μονα-

1. Βλ. Λεκάνης ὡς κολυμβήθρας, ἐν Κ. Καλοκύρη, Ἡ Γέννησις, πίν. V (Περιβλέπτου Μυστρᾶ), VI (Πρωτάτου), X (Δοχειαρίου) κλπ.

2. Διὰ τὰς ἐπιπτώσεις τῆς εἰκονομαχίας ἐπὶ τῆς ἀγιογραφίας, βλ. τὸ ἐξαιρετικὸν ἔργον τοῦ A. Grabar, L'icônoclasmé byzantin, Paris 1957, ἰδίᾳ ἐκ τῆς σελ. 47 κ. ἐξ.

3. Ὡς π.χ. ἡ ΣΤ' καὶ ἡ Ζ' Οἰκουμενικὴ.



Είχ. γ' Γέννησις Χριστοῦ. Τοιχογραφία Μονῆς Ξενοφώντος.

χῶν ὑπάρχουν καὶ τὸ πατερικὸν πνεῦμα καλλιεργεῖται καὶ ἡ μυστικὴ Θεολογία εἶναι ἄκρως συμπαθὴς καὶ ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἤρchiσε πάλιν νὰ θεραπεύηται, δικαιοῦμεθα νὰ πιστεύωμεν ὅτι δὲν θὰ ὑπάρξῃ περιπτώσις ἀναλόγων, ὡς εἰς τὸ παρελθόν, ἐνεργειῶν, εἰς βᾶρος τῶν ἀγιογραφιῶν, τῶν μνημείων τούτων τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Ἔθνους. Ὅτι τὸν 18^{ον} καὶ τὸν 19^{ον} αἰῶνα, διὰ πολλοὺς λόγους ἐδικαιολογεῖτο, ὅπως εἶδομεν, σήμερον βεβαίως δὲν δικαιολογεῖται: οὔτε κἂν ὡς θέμα συζητήσεως, κατόπιν τῆς προαγωγῆς τόσοσιν τῶν βυζαντινῶν σπουδῶν, ὅσον καὶ τῆς ἀποδεσμεύσεως ἐκ τοῦ φόβου τοῦ διαδλητοῦ τῆς Ὀρθοδοξίας ἐκ παρεξηγήσεων τῶν ἑτεροδόξων¹, μάλιστα δὲ καὶ ἐκ τῆς γνώσεως τῆς εἰδοποιοῦ διαφροῦς τῆς ὀρθοδόξου ἀπὸ τῆς δυτικῆς εἰκονογραφίας². Τὸ ἅγιον Ὄρος, ὡς ἀληθὴς κιβωτὸς τῆς ὀρθοδόξου παραδόσεως, ἀσφαλῶς θὰ διατηρήσῃ ἀλώβητον ὅτι εἰς αὐτὸ παρεδόθη καὶ δὲν θὰ δώσῃ τὸ δικαίωμα, δι' ἀντιθέτων ἐνεργειῶν, εἰς οὐδένα ποτὲ νὰ σκεφθῆ (μάλιστα εἰς τοὺς θεωροῦντας τοὺς θησαυροὺς του, ἐκ ψυχρῶν καλλιτεχνικῶν κριτηρίων, μόνον ὡς ἔργα τέχνης ἢ τουριστικῆς σκοπιμότητος), ὅτι ὁ κίνδυνος τῶν μνημείων ἀπαιτεῖ τὴν ἐπέμβασιν τῆς Πολιτείας, ἵνα διὰ ριζικῶν μέτρων αὐτῆς ἐπιτευχθῆ ὅτι δὲν ἐπετεύχθη ὑπὸ τῶν «φυσικῶν» προστατῶν του... Οὐδεὶς, εἰλικρινῶς ἀγαπῶν τὸ ἅγιον Ὄρος καὶ ἀκεράϊαν τὴν ἀξιοπρέπειαν αὐτοῦ ἐπιθυμῶν, θὰ ἠῦχετό ποτε, τὸν φύλακα τῶν ἱερῶν Κειμηλίων ἀγιορεῖτην μοναχόν, νὰ διαδεχθῆ ὁ κρατικὸς ὑπάλληλος, «φύλαξ τῶν ἀρχαιοτήτων!».



1. Παρεξηγήσεων, ἀφορωσῶν, ἐν προκειμένῳ, εἰς τὴν εἰκονογραφίαν.
2. Καλοκύρη, Ἡ οὐσία τῆς ὀρθ. ἀγιογραφίας, σελ. 43 κ. ἔξ.



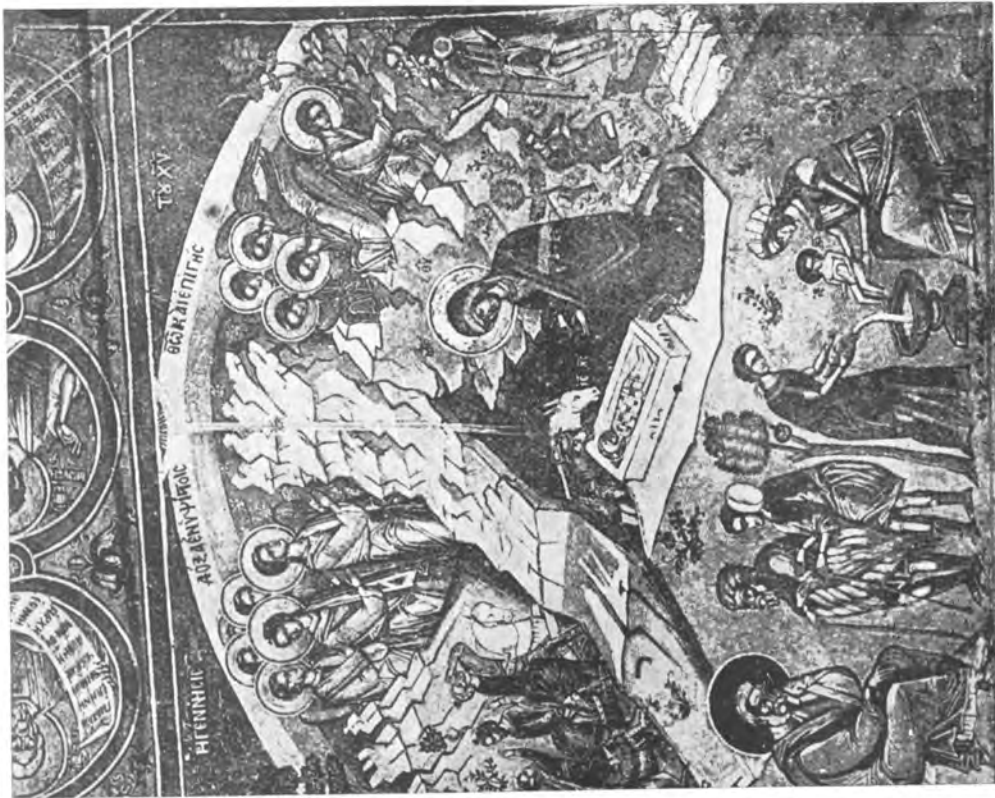
ΠΙΝΑΞ ΙΙ. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ἡ Ὑπαπαντή, ἡ Βρεφοκτονία καὶ μέρος τῆς Μεταμορφώσεως. Καθολικὸν Ἱ. Μ. Διονυσίου. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ (1547)
 (Περὶ τῶν βράχων - κάτω δεξιὰ - ἐν τῇ θέσει τοῦ Λουτροῦ, βλ. σημειώσεις ἐν τῇ
 ἐν τέλει τοῦ βιβλίου Καταλόγῳ ἐγχρωμῶν) Athos Library
 Ἀγιορείτικὴ Βιβλιοθήκη



Εἰκ. Β'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Φορητὴ εἰκὼν ἀποκεμήνη εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας ἁγ. Ὁσίου, ἀκολουθούσα, ἐν πολλοῖς, τὸν τύπον τῆς παρακειμένης τοιχογραφίας (τέλος 16ου αἰ.)



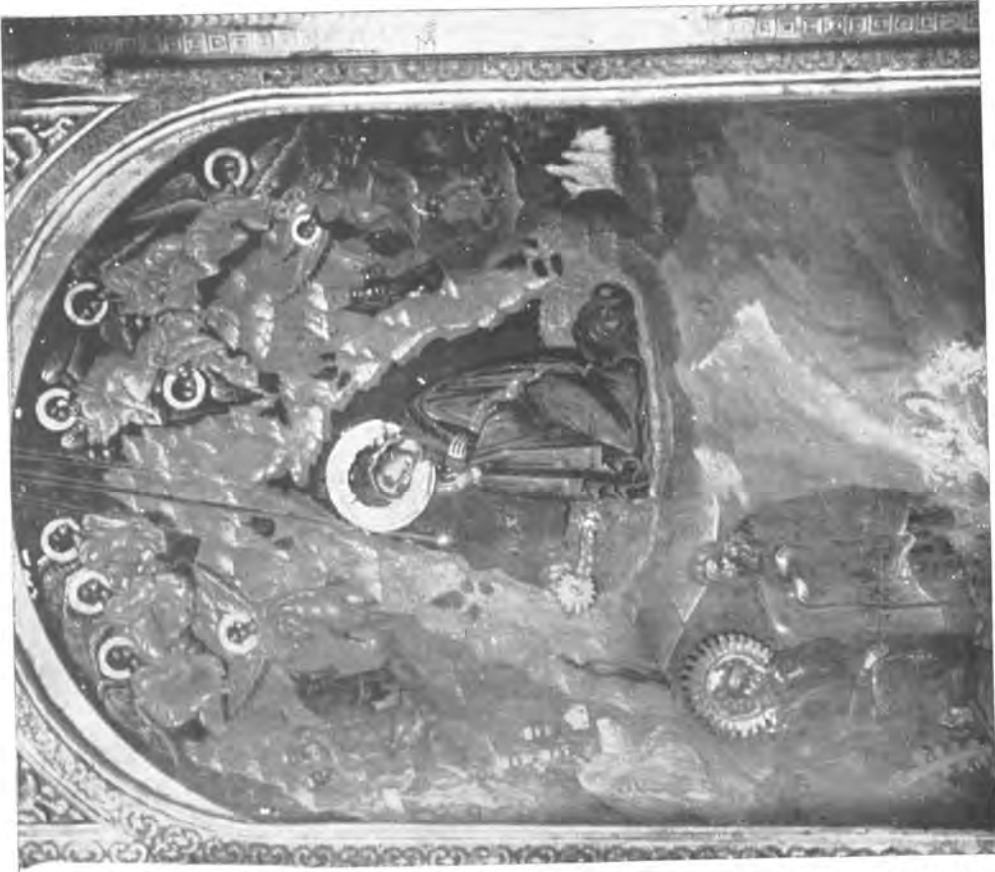
Εἰκ. Α'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἁγ. Ὁσίου (1535). ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ Ἱ. Μ. ΜΕΓΙΣΤΗΣ ΛΑΥΡΑΣ ἁγ. ὉΣΙΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Είκ. Β'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαίου (1568) — (Millet).



Είκ. Α'. Ἡ θέσις τῆς παραστάσεως τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ μεταξύ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς νοτίας καμάρας τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας.



Εἰκ. Β'. Μεγάλη φορητὴ εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἐπὶ τοῦ νοτιοδυτικοῦ κίονος τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας, πιστὸν ἀντίγραφον τῆς παλαιωτέρας τοιχογραφίας.



Εἰκ. Α'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τοῦ ἁγ. Νικολάου εἰς Μεγίστην Λαύραν τοῦ ἁγ. Ὄρους (1560). ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ (Millet).



Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ἱερᾶς μονῆς Διονυσίου. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.

ΠΕΡΙ ΤΑΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ
ΕΙΣ ΜΕΤΕΩΡΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ



ΠΕΡΙ ΤΑΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΕΙΣ ΜΕΤΕΩΡΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Γιὰ τὰς τοιχογραφίας, μάλιστα τὰς ἐν ἀγ. Ὄρει, τοῦ κορυφαίου Κρητὸς ἁγιογράφου Θεοφάνους ἱκανὰ μέχρι σήμερον ἐγράφησαν. Τὸ ἔργον αὐτοῦ ὑπὸ πάντων ἀνεξαιρέτως ἐξετιμήθη, παλαιότερων καὶ νεωτέρων, συνδέεται δὲ τὸ ὄνομά του μὲ τὴν «πραγματικὴν κρητικὴν» ἁγιογραφίαν τοῦ 16^{ου} αἰ., κατὰ τὸν ὁποῖον οὗτος ἐζήσῃ. Περὶ αὐτοῦ ἐνδιέτριψαν, γενικώτερον ἢ ἐιδικώτερον, οἱ Brockhaus¹, P. Uspenski², Kondakov³, Millet⁴, Diehl⁵, Fichtner⁶, Eller⁷, καὶ ἄλλοι. Αἱ σχετικαὶ πρὸς αὐτὸν ἐπιγραφαὶ ἐσημειώθησαν εἰς τὴν συλλογὴν τοῦ Millet - Pargoire - Petit⁸, ἐπίσης δέ, μετ' ἄλλων πληροφοριῶν, ὑπὸ τοῦ Σμυρνάκη⁹. Περὶ αὐτοῦ, ἰδίᾳ δὲ περὶ τῶν ἐκ τῆς Δύσεως δανείων εἰς τὸ ἔργον του (χαλκογραφίαι), ἔγραψε πρὸ τινων ἐτῶν ὁ νέος διευθυντὴς τοῦ ἐν Ἀθήναις Βυζαντινοῦ Μουσείου Μ. Χατζηδάκης¹⁰, γενικώτερον δὲ ἠσχολήθη προσφάτως ὁ σεβαστὸς

1. Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1891, β' ἔκδ. 1924.

2. Ταξίδιον εἰς τὰς μονὰς Μετεώρων, Ὀσσης καὶ Ὀλύμπου εἰς Θεσσαλίαν ἐν ἔτει 1859 (ρωσιστί), Πετρούπολις 1896.

3. Μνημεῖα τῆς χριστιανικῆς τέχνης τοῦ Ἄθω (ρωσιστί), Πετρούπολις 1902.

4. Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile, Paris 1916 (ἔκδ. β' 1960) καὶ εἰτα (δημοσίευσις τοιχογραφιῶν του) ἐν Monuments de l'Athos, I. Les Peintures, Paris 1927.

5. Manuel d'art Byzantin, II Paris 1926.

6. Wandmalereien der Athos — Klöster, Welt — und Lebensanschauung, Ritus, Architektur, Malerei, Berlin 1931.

7. Der Heilige Berg Athos, München 1954.

8. Recueil des Inscriptions chrétiennes de l'Athos, première partie, Paris 1904.

9. Τὸ ἅγιον Ὄρος, Ἀθήναι 1903. Προηγουμένως βλ. Duchesne-Bayet, Mémoire sur une mission au mont Athos, Paris 1876.

10. Εἰς «Κρητικὰ Χρονικά» τόμ. I, Ἡράκλειον 1947.

συνάδελφος 'Α. Ξυγγόπουλος'. Ἐκαστος ἀναλόγως τῶν προϋποθέσεων καὶ ἀπόψεών του ἐξήτασε τὸ ἔργον τοῦ ἀγιογράφου, ἢ θέματα καὶ προβλήματα ἀναφερόμενα εἰς αὐτό. Ἄλλ' ἐπειδὴ ἄλλαι τοιχογραφίαι αὐτοῦ δὲν ἐξεδόθησαν εἰσέτι (ὡς αἱ πλεῖσται τῶν Μετεώρων), δι' ἄλλας δὲ συζητεῖται ἐὰν καὶ κατὰ πόσον εἶναι ἔργα του (Τράπεζα τῆς Λαύρας), γίνεται φανερόν ὅτι τὸ θέμα δὲν ἔκλεισεν εἰσέτι. Τὸ ἐνδιαφέρον τὰ μάλιστα αὐξάνει, ὅταν εἰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης² τοῦ 15^{ου} καὶ ἀρχῶν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος δύνανται νὰ σημειωθοῦν περισσότερα τῶν σημειωθέντων πρόδρομα αὐτοῦ μνημεῖα, δι' ὧν σημαίνονται τὰ μεταβατικὰ στάδια τῆς τέχνης ἣτις ὠδήγησεν εἰς ἐκεῖνον. ἼΙ μνεῖα λοιπὸν νέων παραδειγμάτων ἐκ μνημείων τῆς Κρήτης, δι' ὧν ἀγόμεθα εἰς τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους, ἢ δημοσίευσις ἀνεκδότων τοιχογραφιῶν, ἢ συζήτησις διὰ τὰς ἀμφισβητουμένας ἀγιογραφίας του, ἢ κατόπιν τούτων γενικωτέρα θεώρησις τοῦ μεγάλου ἀγιογράφου καὶ τῆς ἐπιδράσεως ἣν ἔσχεν, ὠφελείας μᾶλλον παρὰ βλάβης γίνεται πρόξενος. Μάλιστα οὕτω δίδεται ἀφορμὴ εἰς τοὺς νεωτέρους ὅπως ἀσχοληθοῦν—ἕκαστος μὲ τὰς προϋποθέσεις καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν εὐαισθησίαν του—μὲ τὸν Θεοφάνην, προαχθοῦν δὲ τοιχοτοτρόπως αἱ περὶ τούτου γνώσεις μας³. Διότι καὶ περὶ αὐτοῦ πολὺ ἀφ' ἡμῶν ἀπέχει ὁ χρόνος, καθ' ὃν θὰ λεχθῆ ἢ τελευταία λέξις.

1. Εἰς τὸ καθ' ὅλα ἀξιόλογον ἔργον του «Σχεδίασμα τῆς ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν», Ἀθῆναι 1957. (Περὶ τοῦ «πλουσίας πέιρας» ἔργου τούτου, βλ. μνεῖαν ἡμῶν ἐν «Θεολογία, τόμ. ΛΑ' τευχ. Α', Ἀθῆναι 1960, σελ. 127.)

2. Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, Ἀθῆναι 1957.

3. Θέματα, ὡς «ὁ ἀγιογράφος Θεοφάνης καὶ ἡ Κρήτη», «καὶ θεολογικαὶ προϋποθέσεις τῆς ἀγιογραφίας τοῦ Κρητὸς Θεοφάνους», «ὁ κύκλος τῶν ἰδεῶν τῆς θεοφανείου ζωγραφικῆς», «ἀρχαὶ καὶ χαρακτηριστῆρες τῆς τεχνικῆς τοῦ Θεοφάνους» κλπ. ἀποτελοῦν φροντιστήρια τοῦ μαθήματος ἡμῶν, τὰ ὁποῖα μετὰ πολλοῦ ἐνδιαφέροντος μελετοῦν οἱ ἡμέτεροι φοιτηταί. Μάλιστα ὁ γράφων, χαρὰν μεγάλην θὰ ἤσθάνετο ἐὰν τις τῶν νεωτέρων, προσθέτων εἰς ὅσα ἐκεῖνος ἔγραψε π.χ. «Περὶ τῶν βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης» (συμπληρῶν ἢ καὶ ἀνασκευάζων αὐτὸν—διὰ τὸ ὄχι;) θὰ ἀνίχνευε βάσει τῆς προεργασίας ἐκείνης ὅλον τὸ ὑπέδαφος τῆς Θεοφανείου τέχνης. Εἶναι τοῦτο δι' ἡμᾶς ὑπόθεσις τῶν νέων, διότι πιστεύομεν ὅτι «αὐτοὺς δεῖ αὐξάνειν, ἡμᾶς δὲ ἐλαττοῦσθαι...» Ἀπὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς, νομίζομεν, πολλὰ ὑπόσχεται νὰ προσφέρῃ ὁ ἐξάριτος νέος ἀρχαιολόγος, ἐπιμελητῆς τῶν βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων τῆς Κρήτης, κ. Μύρων Μιχαηλίδης. Παρ' ἡμῖν, δυστυχῶς τινες, κοί δοκοῦντες στυλοὶ εἶναι» καὶ πᾶσαν τὴν σχετικὴν σφίαν κατέχοντες, τὰ μάλιστα δυσφοροῦν δι' οἰκονομικὰς τῶν νεωτέρων δημοσίευσιν, πρόδοον καὶ ἀνάδειξιν, ὅταν συμβαίῃ, βεβαίως, οὗτοι νὰ μὴ ἀνήκουν εἰς τὴν τάξιν τῶν κολακευόντων. Οἱ ἄνθρωποι, ἐσυνήθησαν νὰ θεωροῦν ἑαυτοὺς ὡς τοὺς «μοναδικούς», πάντα δὲ νεώτερον ἔχοντα γνόμην, ἀντίθετον μάλιστα τῆς ἰδικῆς των, οὐδόλως ἀνέχονται. Εὐτυχῶς αὐτοί, — ὡς καὶ ὁ κοινὸς κόσμος — ἀπαράγονται, καὶ ἡ ἐπιθυμία αὐτῶν ὁμοίως!

Κατόπιν τῶν δεδομένων τούτων θὰ ἐξετάσωμεν κατωτέρω: 1^{ον}) ὠρισμένας προϋποθέσεις τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους, 2^{ον}) τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰδικώτερον καὶ 3^{ον}) τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Θεοφάνους.

Ἡ καλλιτεχνικὴ «σχολή», τὴν ὁποῖαν ἀντιπροσωπεύει ὁ Θεοφάνης καὶ οἱ Κρηῖτες μαθηταὶ καὶ οἱ ἄλλοι μιμηταὶ αὐτοῦ, συνιστᾷ τὴν συντηρητικὴν ἐκείνην καὶ ἰδεαλιστικὴν ἀγιογραφικὴν τέχνην, ἣτις γεννηθεῖσα, πιθανώτατα, εἰς Κωνσταντινούπολιν διεμορφώθη διὰ τῆς ἐπὶ τῶν τοιχογραφῶν ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων καὶ τῆς τεχνοτροπίας τῆς ἀρχαιότερας παραδόσεως¹. Αὕτη ὠνομάσθη «Κρητικὴ» διότι ἡ τελικὴ τῆς διάπλασις συνετελέσθη εἰς τὴν Κρήτην κατὰ τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 15^{ου} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, διὰ τοῦ Θεοφάνους δὲ καὶ τῶν ἄλλων Κρητῶν ἀγιογράφων μετεδόθη εἰς τὰ Μετέωρα, τὸ ἅγιον Ὅρος καὶ ἀλλαχοῦ². Κατὰ τὸν 16^{ον} καὶ 17^{ον} αἰῶνα, περίφημοι Κρηῖτες ἀγιογράφοι φορητῶν εἰκόνων ἐξαπλώνουν αὐτὴν ἀνὰ τὸν Ὁρθόδοξον κόσμον³. Λόγῳ τοῦ συντηρητισμοῦ καὶ ἰδεαλισμοῦ αὐτῆς, τῶν σκιερῶν καὶ σεμνῶν χρωμάτων καὶ τῆς ὄλης ὑποβλητικῆς ἀτμοσφαιρας ἣν παρέχει, ἐγένετο ἐξ ἀρχῆς τέχνη τῆς αὐστηρᾶς Ἐκκλησιαστικῆς καὶ τῶν μοναχῶν, οἵτινες καὶ τὰ μάλιστα συνέβαλον εἰς τὴν κατίσχυσίν τῆς. Τὴν τεχνικὴν τῆς σχολῆς αὐτῆς ἔχομεν τὸν 14^{ον} αἰῶνα εἰς τὸν Θεοφάνην τὸν «Ἑλληνα», τὸν ἐργασθέντα ἐν Ρωσίᾳ⁴. Εὐρίσκομεν αὐτὴν ἐπίσης εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς μονῆς τῆς Χώρας Κωνσταντινουπόλεως⁵ καὶ εἰς τὸν Μυστράν (Βροντόχι - Περιβλεπτος)⁶ κ. ἄ. Ἡ «σχολή» αὕτη ἐξέτόπισε πλήρως τὴν ἀντίθετον αὐτῆς, ἣτοι τὴν λεγομένην «Μακεδονικὴν»,

1. Millet, Recherches, σελ. 690.

2. Κ. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν., σελ. 172 κ. ἐξ., καὶ Α. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., σελ. 90.

3. Εἰς τοὺς Κρητὰς ἀγιογράφους τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, δεόν νὰ προστεθῇ καὶ ὁ μέχρι τοῦδε ἄγνωστος Μάρκος Τρολλινοῦς, οὗτινος ἐνουπόγραφον ἀξιόλογον ἔργον ἀνεκοινώσαμεν εἰς τὸ Α' Διεθνὲς Κρητολογικὸν Συνέδριον 1961 (εἰς τὸν ὑπὸ ἐκτύπωσιν β' τόμον τῶν Πεπραγμένων).

4. Ὡς εἰς τὸν γὰρ τῆς Μεταμορφώσεως εἰς Νόβγκοροδ κατὰ τὸ 1378. Βλ. σχ. Schweinfurth, Geschichte der russischen Malerei, Haag, 1930 καὶ Lazareff, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.) I, 218 κ. ἐξ. καὶ τοῦ ἰδίου, Ἡ τέχνη τοῦ Νόβγκοροδ (ρωσ.), Μόσχα 1947, σελ. 65 κ. ἐξ.

5. P. A. Underwood, First preliminary report on the restoration of the Frescon in the Kariye Cami at Istanbul, ἐν Dumbarton Oaks papers, No 9 καὶ 10, 1956, σελ. 255 κ. ἐξ. Βλ. καὶ D. Talbot Rice - M. Hirmer, Kunst aus Byzanz, München 1959, πίν. XXXII, καὶ εἰκ. 185.

6. Millet, Recherches, σελ. 676 κ. ἐξ. Χατζηδάκης, Μυστράς, Ἀθήναι 1956^β σελ. 64 κ. ἐξ. καὶ 81. Ἐπίσης Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., σελ. 25 καὶ 30.

ἤτις, ὀνομασθεῖσα οὕτως ὑπὸ τοῦ Millet ἐκ τοῦ χώρου εἰς τὸν ὁποῖον εὐρίσκονται τὰ κυριώτερα αὐτῆς μνημεῖα, ἀκτινοβολήσασα δὲ ἐκ δύο, κατ' οὐσίαν, κέντρων, ἤτοι τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ τῆς Θεσσαλονίκης κατὰ τοὺς Παλαιολογεῖους χρόνους, χαρακτηρίζεται διὰ τὸν ρεαλισμὸν (πίν. 64), τὴν ἐλευθερίαν (πίν. 63), τὴν δραματικότητα (πίν. 65), τὴν φωτεινότητα τῶν χρωμάτων καί, ἐν γένει, διὰ τὰς ἑλληνιστικὰς τῆς προϋποθέσεις (πίν. 66). Ὑπῆρξεν ἡ τέχνη τῶν λογίων, τῶν μορφωμένων τάξεων, τῶν ἐλευθεριαζόντων, τῶν αὐλικῶν. Συνεσχετίσθη μάλιστα ὑπὸ τῶν μοναχῶν μὲ τοὺς λατινόφρονας ἐνωτικούς, μὲ τὸν Βαρλαάμ τὸν Καλαβρὸν καὶ τοὺς ἄλλους ἀντιπάλους τοῦ ἁγ. Γρηγορίου τοῦ Παλαμᾶ, κατὰ τὴν περίοδον τῶν ἡσυχαστικῶν ἐρίδων. Αἱ ἕξ Σύνοδοι ὑπὲρ τοῦ Γρηγορίου Παλαμᾶ, ἀπέβησαν ὑπὲρ τῆς στερεώσεως καὶ ἐπιβολῆς τῆς ἀντιθέτου πρὸς αὐτήν, ἤτοι τῆς «κρητικῆς» ζωγραφικῆς¹.

Ἐκ Κωνσταντινουπόλεως ἡ «κρητικὴ» ζωγραφικὴ μετεδόθη εἰς τὸν Μυστράν καὶ τὴν Κρήτην². Εἰς τὴν Κρήτην, νομίζομεν, ἦλθεν ἡ ζωγραφικὴ αὕτη πρὸ τῆς τουρκικῆς κατακτῆσεως κατ' εὐθείαν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως, ὅτε λόγιοι ἄνδρες μετηνάστευσαν εἰς τὴν ἐνετοκρατουμένην μεγαλόνησον³. Ἐκεῖ, ὡς γράφομεν καὶ ἀλλαχοῦ⁴, εὗρον ἔδαφος εἰς τὴν συντηρητικὴν παράδοσιν τῆς Κρήτης, τῆς ὁποίας ἤδη, ἀπὸ τὸν 14^{ον} αἰῶνα, τοιχογραφίαι εἶχον ὑποστῆ τὴν ἐπίδρασιν τῆς λεπτομερειαικῆς τεχνικῆς τῶν φορητῶν εἰκόνων⁵. Ἡ τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τῶν Μαργαριτῶν Μυλοποτάμου Κρήτης, ἡ δημοσιευθεῖσα ὑπὸ τοῦ Millet⁶ καὶ εἶτα ὑπὸ τοῦ Ξυγοπούλου⁷, καὶ τινες τῆς μονῆς Γκουβερνιωτίσσης⁸, δὲν ἀποτελοῦν τὰ μόνα ἢ τὰ χαρακτηριστικώτερα δείγματα τῆς ἐπιδράσεως τῆς τεχνικῆς αὐτῆς κατὰ τὸν 14^{ον}

1. Κ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν., σελ. 173.

2. Ὁ Ἅ. Ξυγοπούλος, ὀρθῶς, νομίζομεν, σημειοῖ ὅτι «ὅσον ἀφορᾷ τὴν κυρίως Ἑλλάδα καὶ μάλιστα τὴν Πελοπόννησον κέντρον τῆς διαδόσεώς της πρέπει νὰ θεωρηθῆ ὁ Μυστράς, ὁ ὁποῖος καὶ λόγῳ τῆς ἐξαιρετικῆς του σημασίας καὶ λόγῳ τοῦ ὅτι οἱ δεσπότες του ἦσαν μέλη τῆς βασιλευούσης δυναστείας, εὕρισκετο εἰς ἄμεσον καὶ διαρκῆ ἐπαφὴν μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν», ἐνθ' ἄν., σελ. 86. Τὴν μετάδοσιν ὁμοῦ τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς ἐκ τοῦ Μυστρά εἰς Κρήτην δὲν θεωροῦμεν πιθανήν.

3. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν., σελ. 175.

4. Ἐνθ' ἄν., σελ. 174.

5. Millet, ἐν Histoire de l'art τοῦ A. Michel, III, Paris 1908, σ. 948.

6. Ἐν Revue de l'art Chrétien, 61, 1911, σελ. 447.

7. Σχεδιάσμα θρησκευτ. ζωγραφικῆς, σελ. 31, πίν. 8, 1.

8. Χατζηδάκης, εἰς «Κρητικὰ Χρονικά», ΣΤ', πίν. Ε', 2.

αἰῶνα. Ὁ περίφημος Πρόδρομος τοῦ Ναοῦ ἁγ. Ὁνουφρίου τῆς Γέννας Ἀμαρίου (1329), ὁ Ἰωακείμ εἰς τὴν σκητὴν τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς τὸν Ναὸν τῆς Σπηλιᾶς Κισιάμου, σειρὰ ἁγίων τῶν ναῶν τῆς Κανδάνου, δεικνύουσαν τὴν ἔκτασιν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς ἐν Κρήτῃ κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα¹. Τὴν προσκόλλησιν τῆς Κρήτης ἐξ ἄλλου εἰς τὴν παλαιότεραν συντηρητικὴν ἀγιογραφικὴν παράδοσιν (παρὰ τὴν παράλληλον ἐπίδρασιν τῆς παλαιολογέου τέχνης) δὲν διδασκόμεθα μόνον ἐκ τοῦ ναοῦ τῶν Ἀρχανῶν τῆς Κρήτης, κατὰ τὸν 14^{ον} αἰῶνα, ἢ ἀπὸ τὴν Δέησιν², ἧτις, ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας κοσμεῖ τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ Βήματος τοῦ ναοῦ ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου τοῦ χωρίου Καλογέρου Ἀμαρίου, ἐνῶ κατωτέρω παρίστανται τέσσαρες συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχαι³. Τοιαῦτα παραδείγματα Δεήσεως ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας ἐν τῇ ἀψίδι, ἢ συνενώσεως Δεήσεως καὶ συλλειτουργούντων Ἱεραρχῶν ὑπάρχουν ἄφθονα ἐν Κρήτῃ, ἥδη δὲ ἡμεῖς ἱκανὰ ἐξ αὐτῶν ἐσημειώσαμεν. Εἰς τὸ βιβλίον «Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης» ἀνεφέραμεν δέκα ἐξ παραδείγματα Δεήσεως εἰς τὴν κόγχην ἀντὶ τῆς Πλατυτέρας ἢ τοῦ Παντοκράτορος⁴. Εἰς τὴν μελέτην ἡμῶν περὶ τοῦ Βυζαντινοῦ ζωγράφου τοῦ 14^{ου} αἰῶνος Ἰωάννου Παγωμένου ἀνεκοινώσαμεν ἕτερα ἕξ. Ἦτοι, εἴκοσι δύο ἐν ὄλῳ παραδείγματα⁵. Παραδείγματα δὲ Δεήσεως μετὰ συλλειτουργούντων, κατωτέρω, Ἱεραρχῶν ἐσημειώσαμεν ἑνδεκα τὸν ἀριθμὸν εἰς τὴν αὐτὴν ἐργασίαν⁶.

Ὡς ἤδη εἶπομεν ἀνωτέρω κατὰ τὸν 15^{ον} καὶ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16^{ου} αἰῶνος συνετελέσθη ἐν Κρήτῃ ἡ τελικὴ διαμόρφωσις τῆς «Κρητικῆς» ζωγραφικῆς⁷, ὅπως γνωρίζομεν κατόπιν αὐτῆν, εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τὸ ἁγ. Ὅρος διὰ τῶν ἔργων τοῦ Θεοφάνους καὶ τῶν μαθητῶν του. Παραδείγματα τῶν διαδοχικῶν σταδίων ἐξελιξέως αὐτῆς κατὰ τοὺς αἰῶνας τοῦτους, παρουσίασεν ὁ

1. Κ. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν., σελ. 175 καὶ πίν. LXII, LXXIII.

2. Ευγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., σελ. 47.

3. Εὐρίσκεται εἰς τὸ χωρίον Καλογέρου καὶ ὄχι εἰς τὸ Σπηλιό, ὡς σημεῖοι, νομίζω ἐκ παραδρομῆς, ὁ κ. Ευγγόπουλος, ἐνθ' ἄν. σελ. 46. Σπηλιό χωρίον δὲν ὑπάρχει ἐν Κρήτῃ (ὑπάρχει Σπήλι-τό, ἐν Ρεθύμνῳ, Σπηλιὰ-ἡ, ἐν Κισιάμῳ, «Σπήλια»-τά, — θέσις — ἐν Ἡρακλείῳ). Ἡ τοποθεσία τοῦ Χωρίου Καλογέρου, εἰς ἣν εὐρίσκεται ὁ ἐν λόγῳ ναὸς καλεῖται «σπήλιον». Προφανῆς λοιπὸν ἡ παρεξήγησις. Περὶ αὐτοῦ ἐσημειώσαμεν ἤδη ἀπὸ τοῦ 1952 (Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1952, σελ. 614).

4. Σελ. 99.

5. «Κρητ. Χρονικά», τόμ. IB', σελ. 364 σημ. 66.

6. Ἐνθ' ἄν., σελ. 365, σημ. 75.

7. Πρβλ. καὶ «Αἱ βυζαντ. τοιχογρ. τῆς Κρήτης», σελ. 171, 175, 188, καὶ Ευγγόπουλον, ἐνθ' ἄν., σελ. 89, 92.

κ. Ευγγόπουλος τέσσαρα, ἦτοι ἐκ τοιχογραφιῶν 1) τῆς μονῆς Βαλσαμονέρου (ἄγ. Φανούριος) τοῦ ἔτους 1431 ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Εἰρῖκου Κωνσταντίνου Ζώγου¹ (;), 2) τοῦ ναΐσκου τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου εἰς Σκλαβεροχώρι Ἡρακλείου (χάραγμα 1481), 3) τοῦ ναΐσκου ἄγ. Κωνσταντίνου εἰς τὸ χωρίον Ἐβδόου Ἡρακλείου τοῦ ἔτους 1445, ἱστορημένου ὑπὸ τῶν Φωκάδων² καὶ 4) τοῦ ναυδρίου τοῦ χωρίου ἄγ. Παρασκευῆς Ἀμαρίου Ρεθύμνου, χρονολογημένου τὸ 1516. Αἱ τοιχογραφίαι ὁμοῦς αὐταὶ δὲν εἶναι αἱ μόναι, αἱ χρησιμεύουσαι ὡς παράδειγμα· «ὕπάρχουν πάμπολλαι εἰς τὴν Κρήτην» ὡς σημειοῖ δ κ. Ευγγόπουλος, προσθέτων, μετὰ πολλῆς μάλιστα μετριοφροσύνης, ὅτι τὰ παραδείγματα ταῦτα παραθέτει «χωρὶς καμμίαν ἀξίωσιν ὅτι ἐξαντλεῖται τὸ ὑλικόν»³. Ἐπειδὴ ὁμοῦς θεωροῦμεν σπουδαιότατον τὴν γνώσιν καὶ ἄλλων τοιχογραφιῶν τοῦ 15^{ου} — 16^{ου} αἰῶνος διὰ τὴν κατανόησιν τῆς τέχνης, ἣτις ὠδήγησεν εἰς τὸν Θεοφάνην καὶ ἐπειδὴ νομίζομεν ὅτι ὑπάρχουν δείγματα τοιχογραφιῶν χαρακτηριστικώτερα, ἐξ ὠρισμένων τοῦλάχιστον, ἐκ τῶν ἀνωτέρω τεσσάρων μνημείων⁴, διὰ τοῦτο προσθέτομεν ἐνταῦθα ὅτι τοιαῦτα σημαντικὰ δείγματα εὑρηγται, μετὰξὺ ἄλλων, μάλιστα εἰς τοὺς μεσαιωνικοὺς ναοὺς τῶν χωρίων Θρόνος, Μέρωνας, Πλατάνια, περιοχῆς Πρέβελη, εἰς Λαμπιώτες, Πρίνος κ.ἄ. Ἐν πρώτοις εἰς αὐτὸ τὸ Βαλσαμόνερον αἱ τοιχογραφίαι τῶν Μυροφόρων (καμάρα ἱεροῦ Βήματος) καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (βόρειος τοῖχος) εἶναι ἔργα τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας καθαρῶς πλέον «κρητικῆς»⁵. Ἐπειτα ἡ κεφαλὴ τοῦ ἄγ. Νικολάου τοῦ ναοῦ ἄγ. Κωνσταντίνου εἰς Ἐβδόου,

1. Κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν ἐκ τῆς δημοσιεύσεως τοῦ Ξανθοῦδίδου (ἐν «Ἀθηνᾶ» 15, 1903, 139) καὶ τοῦ Gerola (Monumenti Veneti nell'isola di Creta, IV, 539), παραλαβόντος ἐκ τοῦ Ξανθοῦδίδου, εἰς οὗς καὶ παραπέμπει ὁ κ. Ευγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., σελ. 80 σημ. 3. Νομίζομεν, ὁμοῦς, ὅτι ἡ ἀνάγνωσις τοῦ ὀνόματος τοῦ ζωγράφου εἶναι ἡμαρτημένη. Τὸ «ΧΕΙΡΕΙ ΡΙΚΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΖΩΓΟΥ», ἐξελέγηθη ὡς «ΧΕΙΡ ΕΙΡΙΚΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΖΩΓΟΥ» μὴ γενομένης ἀντιληπτῆς τῆς ἀνορθογραφίας (χειρεῖ). Βλ. καὶ Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, σελ. 69.

2. Οἱ ζωγράφοι Φωκάδες ἦσαν δύο ἐν Κρήτῃ καὶ ὄχι τρεῖς, ὡς ἐσφαλμένως ἔγραψεν ὁ Gerola (Mon. Ven. II, σελ. 309), ἐκλαβὼν τὰς λέξεις τῆς εἰς Ἐμπαρον ἐπιγραφῆς «διὰ χειρὸς ἐμοῦ(τοῦ) ἀμαθῆ Μανουὴλ τοῦ Φωκά» ὡς «σ)ταμάθη (= Σταμάτη) Φωκά». βλ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν., σελ. 50.

3. Ἐνθ' ἄν., σελ. 80.

4. Τοιχογραφίαι ἐκ τῶν ἀνωτέρω ναῶν ἐσημειώθησαν καὶ ὑφ' ἡμῶν, ἐνθ' ἄν., σελ. 136 κ. ἐξ.

5. Πρβλ. καὶ Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν., σ. 136 κ. ἐξ. καὶ πίν. XVIII, LXVIII. Πρβλ. καὶ ἄρθρον ἡμῶν ἐν τῇ Μεγ. Ἑλλ. Ἐγκυκλοπαιδείᾳ, Συμπλήρωμα τ. Α'. σελ. 906-907, «Βαλσαμόνερον».

ἦν μνημονεύει ὁ κ. Ευγγόπουλος¹ εἶναι ἀναμφιβόλως ἔξοχον δείγμα, ἀλλ' ὁ ὡς δείγμα τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ αὐτοῦ ναοῦ ἐπίσης σημειούμενος ἅγ. Κύριλλος (εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ ναοῦ) ὑπὸ τοῦ κ. Χατζηδάκη², (ὅστις καὶ παραθέτει σχετικὴν φωτογραφίαν εἰς μελέτην του³, εἰς τὴν ὁποίαν καὶ παραπέμπει πάλιν ὁ κ. Ευγγόπουλος⁴) εἶναι ὅλως ἀνύπαρκτος εἰς τὸν ναὸν τοῦτον. Διότι πρόκειται περὶ τοιχογραφίας τοῦ ἁγ. Κυρίλλου, εὐρισκομένης οὐχὶ εἰς Ἄβδοῦ ἀλλ' εἰς τὴν Παναγίαν τὴν Γκουβερνιώτισσαν, εἰς Ποταμιᾶς Πεδιάδος Κρήτης. Τὴν τοιχογραφίαν ἐδημοσιεύσαμεν ὀλόκληρον εἰς τὴν «Περὶ βυζαντινῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης» μελέτην⁵, εἶτα δὲ καὶ ὁ Kelemen εἰς πρόσφατον βιβλίον του⁶. Ἀπλῆ σύγκρισις τῶν τοιχογραφιῶν ἐκ τῶν δημοσιεύσεων τούτων δύναται νὰ βεβαιώσῃ περὶ τῆς ἐσφαλμένης ἀποδόσεως αὐτῆς εἰς τὸν ναὸν τοῦ Ἄβδοῦ⁷.

Εἰς τὸν ναὸν τῆς Θεοτόκου τοῦ χωρίου Θρόνος κατόπιν⁸, ὁ ἀπόστολος Πέτρος, ἐκ τῆς σκηπῆς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου (πίν. 5, εἰκ. Α), ἀποτελεῖ ἔξοχον δείγμα τῆς τέχνης τοῦ τέλους τοῦ 14^{ου} καὶ ἀρχῶν τοῦ 15^{ου} αἰῶνος ἐν Κρήτῃ⁹. Ἐνταῦθα ἔχομεν τὸν σκοτεινὸν προπλασμὸν τοῦ Θεοφάνους καὶ τὰς ὀλίγας φωτεινὰς γραμμὰς εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα¹⁰. Πολὸν ὀλίγον ἀπέχει ἡ πλαστικὴ τοῦ προσώπου τοῦ ἀποστ. Πέτρου τοῦ μνημείου τούτου ἀπὸ τὴν πλαστικὴν τοῦ προσώπου τοῦ αὐτοῦ ἀποστόλου εἰς τὴν σκηπῆν τοῦ Παραδεισοῦ τῆς μονῆς τοῦ ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων,

1. Ἐνθ' ἀν. σελ. 83 καὶ πίν. 19,3. Περὶ τοῦ ἁγ. Κωνσταντίνου Ἄβδοῦ, βλ. καὶ τὸ ἡμέτερον σημείωμα, ἐν Μεγ. Ἑλλην. Ἐγκυκλοπαιδείᾳ, Συμπλήρωμα, τ. Α'. σελ. 9.

2. «Κρητικὰ Χρονικά», τόμ. ΣΤ' 1952, σελ. 66· «Στὴν ἀψίδα ἱεράρχης, πίν. Δ' 3», ἐνθα ὁ εἰκονιζόμενος ἱεράρχης εἶναι ὁ «Κύριλλος», μετὰ τὴν χρονολογίαν μάλιστα 1445.

3. Ἐνθ' ἀν., πίν. Δ', εἰκ. 3.

4. Σχεδιάσμα... , σελ. 83 σημ. 1.

5. Πίν. LXXXIV.

6. Pál Kelemen, *El Greco Revisited: Candia, Venice, Toledo*, New York 1961, πίν. 30 β. Χρονολογεῖ ὁμοῦς ἐσφαλμένως εἰς τὸν 17ον αἰῶνα!

7. Πιθανόν, τὸ σφάλμα νὰ προῆλθεν ἐκ συγχύσεως κατὰ τὴν κατάταξιν τῶν φωτογραφιῶν.

8. Χαράγματα ἀπὸ τοῦ 1558, βλ. Κ. Καλοκύρη, Ἀνέκδοτοι ἐπιγραφαὶ καὶ χαράγματα ἐκ μεσαιωνικῶν μνημείων Κρήτης, ἐν Κρητ. Χρον., τόμ. Ε' 1951, σελ. 342, 343.

9. Κ. D. Kalokyris, *La peinture murale byzantine de l'île de Crète*, ἐν Κρητ. Χρον., τόμ. Η' 1954, πίν. Γ,2.

10. Πρὸς καὶ Κ. Καλοκύρη, Αἱ βυζαντ. τοιχ. Κρήτης, πίν. LXXIX.

γενομένην, ὡς θὰ ἴδωμεν, τὸ 1527 ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους (πίν. 26, εἰκ. Α). Ἄλλ' ὅτι ἡ μορφὴ αὐτῆ τοῦ ἁπ. Πέτρου ὁδηγεῖ εἰς τὴν τέχνην τοῦ ἁγ. Ὅρους παρετηρήσαμεν ἤδη ἀπὸ δεκαετίας¹. Ἐπειτα ὁ ἁγ. Γρηγόριος τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Μέρωναν Ἀμαρίου, διὰ τοῦ φωτισμοῦ τῶν παρειῶν, τῆς κόμης καὶ τοῦ γενείου, ἄγει ἀμέσως εἰς τὴν γνησίαν «κρητικὴν» τέχνην καὶ ἀνακαλεῖ τὸν Θεοφάνην². Ὁ Ἀρχάγγελος τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας εἰς τὰ Πλατάνια τοῦ Ἀμαρίου³, μὲ τὸν σκοτεινὸν προπλασμόν, τὴν μεγαλυτέραν ὅμως φωτεινὴν σάρκα καὶ τὴν παρεμβολὴν διαμέσων χρωματικῶν τόνων δεικνύει, νομίζομεν, χαρακτηριστικῶς τὴν πρόσοδον τῆς «κρητικῆς» ζωγραφικῆς πρὸς τὸν Θεοφάνην. Ὁ Ἀρχάγγελος οὗτος ὑπενθυμίζει τὸ ἕτερον εἶδος τῆς τεχνικῆς τοῦ Θεοφάνους, ὡς ἔχομεν εἰς τὸν ἁγ. Νικόλαον Μετεώρων, τὴν τέχνην τοῦ ἁγιογράφου Ζώρζη εἰς τὴν μονὴν Διονυσίου ἐν ἁγ. Ὅρει καὶ τοῦ ἀγνώστου ἁγιογράφου τῆς μονῆς Δοχειαρίου. Ὁμοίως οἱ ἁγ. Τίτος, Γεώργιος καὶ Δημήτριος καὶ μορφαὶ τοῦ Δωδεκαόρτου τοῦ ναυδρίου τῆς ἁγ. Φωτεινῆς εἰς τὴν περιοχὴν τῆς μονῆς Πρέβελη⁴ (ἐπαρχία ἁγ. Βασιλείου Ρεθύμνης), μὲ τὴν τεχνικὴν τῶν ὀλίγων ἢ ἄλλοτε περισσοτέρων φώτων ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ καὶ μὲ τὴν συντηρητικὴν τεχνοτροπίαν των (βαίνουσιν καὶ ἐνταῦθα παραλλήλως πρὸς τὴν Μακεδονικὴν) δεικνύουν τὴν σχέσιν αὐτῶν, μάλιστα πρὸς τὰς παλαιότερας θεοφανεῖους τοιχογραφίας (βλ. κατωτέρω). Εἰς τὸν ναῖσκον τῆς Θεοτόκου τοῦ χωρίου Λαμπιώτες (Ρέθυμνον), σκηναὶ τοῦ Δωδεκαόρτου ὡς ἡ Βάπτισις, ἡ Προδοσία (πίν. 5, εἰκ. Β), ἡ Ἐγερσις τοῦ Λαζάρου, ἡ Βαΐφόρος καὶ ἡ Ἀνάστασις (εἰς Ἄδου κάθοδος), ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} αἰῶνος⁵, εἶναι χωρὶς οὐδὲ τὴν ἐλαχίστην ἀμφιβολίαν, τεχνικῶς καὶ τεχνοτροπικῶς «κρητικὰ». Οὐδεὶς ἀπροκατάληπτος θ' ἀμφισβητήσει ὅτι οἱ ἁγ-

1. La peinture murale... , σελ. 396, «St Pierre de la scène de la «Dormition de la Vierge» à Thronos (Ρέθυμνον) est tout à fait une figure du mont Athos».

2. Κ. Καλοκύρης, ἐνθ' ἁγ., πίν. LXXX, 2.

3. Κ. Καλοκύρης, Ἡ Παναγία τῆς Κριτσᾶς, ἐν Κρητ. Χρ., τόμ. ΣΤ' 1952, πίν. ΚΒ', 1.

4. Καλοκύρης, Βυζαντ. Τοιχογραφίαι, πίν. LXXXVII, καὶ Κριτσά, πίν. ΙΘ', 1.

5. Ἐκ παραδρομῆς εἰς τὰς «Βυζαντινὰς τοιχ. τῆς Κρήτης» ἐσημειώθη ὡς αἰὼν τῶν τοιχογραφιῶν ὁ 14ος καὶ ἐπιθανολογήθησαν σύγχρονοι τῆς Περιβλέπτου (σελ. 171). Τὸ ὀρθόν, ἦτοι τὸν 15ον αἰ., ἐσημειώσαμεν ἤδη δύο φορές παλαιότερον (La peinture murale, πίν. Γ', 1 καὶ Πρακτικὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, 1952, σελ. 615).

γελοι τῆς σκηνῆς τῆς Βαπτίσεως μετὰ τὰ ἐλάχιστα φῶτα εἰς τὸν βαθέως σκοτεινὸν προπλασμὸν ὀδηγοῦν εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Περιβλέπτου (πίν. 6). Τὴν τοιχογραφίαν αὐτὴν — μετὰ τὴν παρατήρησιν ταύτην —, λόγῳ τῆς ἐξαιρέτου σημασίας τῆς, ἐδημοσιεύσαμεν ἤδη ἀπὸ τοῦ 1954¹ καὶ ἐπανελάβομεν ἀργότερον.² Ὅμοίως εἰς τὴν σκητὴν τῆς Ἀναστάσεως (πίν. 9, εἰκ. Β), ἀποτελοῦσαν μίαν ἐκ τῶν καλυτέρων τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης³ εὐρίσκομεν εἰς τὰ πρόσωπα, τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν ἐκατέρωθεν αὐτοῦ ὀμίλων (ἰδίᾳ τῆς Εὐας, τοῦ Ἄβελ, τοῦ Δαβὶδ), τὴν τεχνικὴν τῆς τοποθετήσεως ὀλίγων φώτων ἐπὶ τοῦ βαθυκαστάνου προπλασμοῦ, μάλιστα δὲ — καὶ μετὰ πᾶσαν σχολαστικότητα — καὶ τὰς λεπτομερείας τῶν φορητῶν εἰκόνων (βλ. ὁμοίως λεπτομερείας εἰς τοὺς πόδας — δάκτυλα — τοῦ Χριστοῦ — πίν. 8, εἰκ. Β — τῆς σκητῆς τοῦ Λαζάρου⁴). Μάλιστα καὶ τὴν τριγωνικὴν ἐκείνην σκιὰν κάτωθεν τῶν ὀφθαλμῶν, τὴν ὁποίαν συχνάκις μεταχειρίζεται ὁ Θεοφάνης (βλ. π.χ. τὴν σκητὴν τῆς Ἀποκαθλώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας, πίν. 8, εἰκ. Α), συναντῶμεν εἰς τὰς ἀνωτέρω τοιχογραφίας τῆς Κρήτης καὶ μάλιστα εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἀδελφῶν τοῦ Λαζάρου, τῶν ἀγγέλων τῆς Βαπτίσεως, κατὰ κανόνα δὲ εἰς τὴν ἐν λόγῳ παράστασιν τῆς Ἀναστάσεως. Καὶ ἡ χαρακτηριστικωτάτη αὐτὴ τοιχογραφία ἐδημοσιεύθη ὑπὸ τοῦ γράφοντος τὸ 1952⁵ καθὼς καὶ ἀργότερον⁶. Δυστυχῶς δὲ κ. Ξυγγόπουλος ἠγγνόησε καὶ τὰ δύο ταῦτα κεφαλαιώδους σημασίας παραδείγματα, ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν περίφημον τοιχογραφίαν τοῦ ἀπ. Πέτρου, ἣν ἐσημειώσαμεν ἀνωτέρω. Καὶ εἶναι ταῦτα ἰδιαιτέρας σημασίας ὅταν ὀμιλῶμεν περὶ τῶν σταδίων πρὸς τὴν ὀριστικὴν διαμόρφωσιν τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς καὶ τὴν κατανόησιν κατόπιν τοῦ Θεοφάνους καὶ τῶν ὀπαδῶν του⁷. Πρὸς τὰ ἀδιαφιλονίκητα παραδείγματα ταῦτα — τοῦλάχιστον διὰ

1. Ἐν *Peinture murale byzantine...*, σελ. 396 («Les anges de la scène du baptême de l'église à Lambiotes rappellent ceux de Mystras») πίν. Γ', 1.

2. Αἱ Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Κρήτης, πίν. VI, 1.

3. Καλοκύρης, αὐτόθι, πίν. XXV, XXVI.

4. Ἐνθ' ἀν., πίν. X, 1.

5. Πρακτικὰ Ἄρχ. Ἐταιρ., 1952, σελ. 616 εἰκ. 3.

6. Αἱ βυζ. τοιχογρ. Κρήτης, πίν. XXV.

7. Τὸ πρᾶγμα ὀφείλεται, νομίζομεν, εἰς τὸ ὅτι ὁ κατὰ τὰ ἄλλα καλὸς ἐπιστήμων, προκατειλημμένος, ὡς φαίνεται, διὰ τὴν τελειότητα τῆς ἐργασίας ἡμετέρου ἀρχαιολόγου (τῆ ἀληθείᾳ, δραστηρίου μὲν βυζαντινολόγου, γνωρίσαντος ὁμῶς «μερικὲς ἐκκλησίες» τῆς Κρήτης ἀπὸ «δύο ὀλιγοήμερες ὑπηρεσιακὰς ἐπιθεωρήσεις» κατὰ τὴν ἰδίαν, μετρίοφρονα, ὁμολογίαν - ἐν Κρητ. Χρον. ΣΤ', 1952 σ. 59), παρέβλεψεν οὐ μόνον νὰ ἐπωφεληθῆ, ἀλλ' οὔτε καὶ νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν ὕλικὸν ἄλλων ἐπιστημόνων, ἔστω καὶ ἐὰν οὗτοι ἐπὶ δεξιάν περιήσαντο εἰργάζοντο ἐπὶ τόπου, ἐμελέτων τὰς τοιχογραφίας τοῦ πλήθους τῶν ναῶν τῆς νήσου καὶ προέβαινον εἰς σχετικὰς δημοσιεύσεις.

τὸν ἔχοντα ἀντικειμενικὴν ἐποπτεῖαν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης — συγκρινόμενοι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Σκλαβερωχωρίου, φαίνονται ἀμέσως δευτερεύουσαι, παρὰ τὴν, ἀπὸ γενικωτέρας καλλιτεχνικῆς ἀπόψεως, ἀξιόλογον αὐτῶν ποιότητα.

Εἰς τὸν ναὸν τῆς Ζωοδόχου Πηγῆς τοῦ χωρίου Πρίνος (Ρέθυμνον), εἰς τὸν ὁποῖον διασφύζονται ὀλίγα, ἀλλ' ἐπαναστατικὰ δείγματα τῆς ἀγιογραφίας τῆς Κρήτης περὶ τὸ 1550¹, ἔχομεν τὴν τοιχογραφίαν τῶν ἐναγκαλιζομένων ἀποστόλων Πέτρου καὶ Παύλου², ἣτις, παρ' ὄλην τὴν φθοράν, δεικνύει τὴν ὄριμον κρητικὴν ἀγιογραφίαν ἀσφαλέστατα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ ὑπενθυμίζει τὰς ἀναλόγους συνθέσεις τοῦ ἀγ. Ὁρους.

Ὁ δὲ ναῦστος τῆς Θεοτόκου τοῦ χωρίου Ἀγία Παρασκευὴ Ἀμαρίου ἀποτελεῖ πάντοτε λαμπρὸν δείγμα τῆς ἐν Κρήτῃ τελειωθείσης ἀγιογραφίας. Εἰς τὸ ἐν Θεσσαλονίκῃ Θ' Διεθνὲς Βυζαντινολογικὸν Συνέδριον (1953) εἶχομεν ἤδη ἀναφέρει (ἐξετάζοντες τὴν περίοδον 14-16^{ου} αἰ. τοιχογραφιῶν τοῦ Ἀμαρίου) αὐτὴν τὴν «Παναγίαν τοῦ χωρίου Ἀγ. Παρασκευῆς, εἰς ἣν ἐπικρατεῖ ζωηρὸς νατουραλισμὸς, ὡς δεικνύει μάλιστα ἡ τοιχογραφία τῆς Ἀναλήψεως (Ἄγγελοι)»³. Ὡνομάσαμεν ἐν συνεχείᾳ τὰς τοιχογραφίας (τοῦ ναοῦ καὶ τῶν ἄλλων, οὓς σημειοῦμεν) «ἔργα ἀκαδημαϊκὰ τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς». Εἰς τὴν ἐξαιρετικὴν τοιχογραφίαν τῆς Ἀναλήψεως (ἣν καὶ ἀνεκoinώσαμεν ἐπίσης τὸν Μάιον 1953 εἰς Παρισίους⁴, ἐδημοσιεύσαμεν δὲ ἀκολούθως⁵), ὁ ὀπισθεν καὶ ἀριστερὰ τῆς Θεοτόκου εἰκονιζόμενος ἄγγελος καὶ ὁ παρ' αὐτὸν ἀπόστολος (πίν. 7, εἰκ. Α) εἶναι πλέον μορφαί, θὰ ἔλεγέ τις, τῆς σχολῆς τοῦ Θεοφάνους ἢ τῶν Κρητῶν ἀγιογράφων φορητῶν εἰκόνων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Μάλιστα ὁ ἀριστερὰ τοῦ ἀγγέλου ἀπόστολος (πίν. 7, εἰκ. Β), κατὰ τὸ γενικὸν

1. Δὲν ὑπάρχει χρονολογία τοιχογραφήσεως, ὑπάρχει δὲ μὲν χρονολογία σχετικὴ πρὸς τὸ κτίριον (1550). Βλ. Βυζαντ. τοιχογραφίαι, σ. 137.

2. Καλοκύρης, ἐνθ' ἀν., πίν. CIII, 1.

3. Πεπραγμένα τοῦ Συνεδρίου, τόμ. Α', Ἀθῆναι 1954, σελ. 209. Παραδόξως δὲν ἐδημοσιεύθη ἡ φωτογραφία τῆς Ἀναλήψεως, ὅπως καὶ καμμία ἐκ τῶν φωτογραφιῶν ἃς τότε εἶχομεν ἐκ Παρισίων ἀποστελεῖ διὰ τῆς βυζαντινολόγου κ. Λουίζας Συνδίκου—Λαούρδα. Αἱ φωτογραφίαι ἐπεστράφησαν ἡμῖν διὰ τῆς ἰδίας, εἰς ἣν καὶ ἐλέχθη ὅτι θὰ ζητηθῶσι παρ' ἡμῶν ἐν καιρῷ, ὅτε θὰ ἐδημοσιεύετο ἡ ἀνακοίνωσις. Ἄλλ' ἡ ἀνακοίνωσις ἐδημοσιεύθη ἄνευ τῶν τοιχογραφιῶν, διότι δὲν ἐζητήθη ἐξ ἡμῶν ἡ ἀποστολὴ αὐτῶν ἐκ νέου.

4. Εἰς conference εἰς τὴν École des Hautes Études, ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καθηγητοῦ A. Grabar.

5. Κρητ. Χρον. Η' 1954, πίν. Δ', 2. Καὶ ἀργότερον εἰς Βυζαν. Τοιχογρ. Κρήτης, πίν. XXXI, 1, 2.

σχέδιον, τὴν πλαστικὴν ἐκτέλεσιν, ἀλλὰ καὶ τὸ ὄλον ὕψος, ἔχει καταπληκτικὴν ὁμοιότητα πρὸς τὸν καθήμενον ἀριστερὰ νέον (στρατιώτην) εἰς τὴν σκηπὴν τοῦ Διαμερισμοῦ τῶν ἱματίων τῆς ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους ἐκτελεσθείσης τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας (πίν. 22). Ὁμοιάζει προσέτι πρὸς τὰς μορφὰς τῶν δύο διακόνων, τῶν κρατούντων τὰς λαμπάδας εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς ὑψώσεως τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (πίν. 23, εἰκ. Α) ἐν τῷ αὐτῷ Καθολικῷ.

Πάντα ταῦτα τὰ παραδείγματα, ἐν συνόλῳ θεωρούμενα ἐνταῦθα¹, προσθέτουν, νομίζομεν, εἰς τὰς γνώσεις ἡμῶν σήμερον μνημεῖα τῶν διαφορῶν σταδίων, κατὰ τὰ ὁποῖα συνετελέσθη ἢ τελείωσις τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς καὶ ἐξηγοῦν ἐπαρκέστερον τὴν ζωγραφικὴν τὴν ὁποῖαν ἐν συνεχείᾳ Κρήτες ζωγράφοι, ὁ Θεοφάνης καὶ οἱ μαθηταὶ του, μετέφερον εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τὸν Ἄθω.

*
* *

Φαίνεται ὅτι τὰ Μετέωρα ἀπετέλεσαν τὸν πρῶτον σταθμὸν τῆς ὠρίμου κρητικῆς ζωγραφικῆς εἰς τὴν ἡπειρωτικὴν Ἑλλάδα. Ἐνταῦθα ὁ Θεοφάνης ἐζωγράφησε, τὸ ἔτος 1527, κατὰ τὴν σφισμένην ἐπιγραφὴν², τὸ Καθολικὸν τῆς ἐρήμου σήμερον μονῆς τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ. Ὁ ναὸς, ὑπεγμμένος εἰς τὴν διάπλασιν τοῦ στενοῦ χώρου τοῦ ἀποκρήμνου βράχου ἐφ' οὗ κεῖται, ἀποτελεῖται ἐκ τριῶν ἀνισομερῶν χώρων ἀντιστοιχούντων πρὸς τὸ ἱερὸν Βῆμα, τὸν κυρίως ναὸν καὶ τὸν νάρθηκα. Ὁ τελευταῖος, ἕνεκα ἀκριβῶς τῆς φυσικῆς διαμορφώσεως τοῦ βράχου, ἐκτείνεται πρὸς βορρᾶν, ἀποκτῶν πλάτος διπλάσιον περίπου τοῦ κυρίως ναοῦ³. Ὁ κυρίως ναὸς τοῦ μικροῦ Καθο-

1. Ὁ συγγραφεὺς τοῦ παρόντος θέλει νὰ πιστεύῃ, ὅτι ὁ ἀπροκτάληπτος ἀναγνώστης θὰ αἰσθάνεται τὴν βαθεῖαν λύπην του, ὅταν, ἠναγκασμένος ἐκ τῶν πραγμάτων, μνημονεῦν παραδείγματα ὑπ' αὐτοῦ βεβαιωθέντα καὶ δημοσιευθέντα. Τὸ ὄλως ἄχαρι τοῦτο ἔργον διὰ τὸν συγγραφέα οὐδόλως ὑπαγορεύει—ἀλλ' οὔτε κἂν ἐνδιαφέρει—ἡ παρασιώπησις αὐτῶν, ἀλλ' ἐπιβάλλει ἡ ἀνάγκη καὶ τὸ ἐπιστημονικὸν χρέος, ὅπως γνωσθοῦν τὰ χαρκτηριστικώτερα δείγματα τῶν ἐν Κρήτῃ μνημείων, δι' ὧν ἀγόμεθα εἰς τὴν τέχνην τοῦ Θεοφάνους. Ἐὰν τὸ χρέος τοῦτο δὲν ὑπερίσχυεν, ἡ ἀλήθεια τότε θὰ κατελόγιζεν ἡμῖν τὴν ἀτολμον ψευδομετριοφροσύνην.

2. Αὕτη εὑρίσκεται εἰς τὸ ὑπέρθυρον τοῦ κυρίως ναοῦ. Ἐδημοσιεύθη πολυλάκις. Ὁρθὴ ἢ ἀνάγνωσις τοῦ Ἐυγγοπούλου, ἐνθ' ἁν., σελ. 96, σημ. β. Μόνον τὴν γραφὴν τοῦ ὀνόματος «Στρελιτζᾶς» ἡμεῖς ἀνεγνώσαμεν ἐπὶ τόπου μὲ ἡ, ἴτοι «Στρελητζᾶς», διακρινομένης τῆς μετὰ τοῦ Λ ἠνωμένης κεραίας τοῦ Η. Ὁρθῶς εἶδομεν ὅτι ἀνέγνωσε καὶ ὁ κ. Χατζηδάκης, ἐν Κρητ. Χρον., τόμ. Δ' σελ. 385 σημ. 23.

3. Εἶχε καὶ συνεχόμενον Β.Α. ἐξωνάρθηκα, ἡρειπωμένον πλήρως σήμερον.

λικού καλύπτεται διὰ φουρνικού. Καὶ οἱ τρεῖς ἀνωτέρω χώροι κοσμοῦνται διὰ τοιχογραφιῶν καλῶς διατηρουμένων καὶ κατὰ τὸ μέγιστον μέρος ἀνεκδότων. Αὗται κατανέμονται εἰς ἐπαλλήλους ζώνας καὶ χωρίζονται μεταξύ αὐτῶν διὰ καθέτων ταινιῶν (δωδεκάορτον). Διακοσμητικὸν διπλοῦν τόξον γράφεται ἄνω τῶν εἰκόνων τῶν μεμονωμένων ἁγίων.

Δὲν ἐπιχειροῦμεν βεβαίως ἐνταῦθα τὴν δημοσίευσιν εἰδικῶς τοῦ Καθολικοῦ. Πᾶν ἄλλο. Ἀπλῶς μνημονεύομεν τὰς περισσοτέρας τοιχογραφίας καὶ δημοσιεύομεν μερικὰς ἐκ τῶν κυριωτέρων, ἐξ ὧν, κατὰ τὴν γνώμην μας, δύναμεθα νὰ ἐκτιμῆσωμεν περισσότερον τὸ ἔργον τοῦ Θεοφάνους¹. Αἱ σπουδαιότεραι τοιχογραφίαι τοῦ Καθολικοῦ ἀφοροῦν εἰς τὸ δωδεκάορτον, εἰς σκηναὶς τῶν θαυμάτων τοῦ Κυρίου, εἰς μεμονωμένους ἁγίους καὶ εἰς εὐρυτέρας συνθέσεις. Ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ κυρίως ναοῦ σημειοῦμεν τὴν Βαΐφόρον (πίν. 10, εἰκ. Α), τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον², τὸν Νιπτῆρα³ (πίν. 10, εἰκ. Β), τὴν Προσευχὴν τοῦ Ἰησοῦ, τὸν Ἰησοῦν πρὸ τοῦ Ἄννα καὶ Καϊάφα (πίν. 11, εἰκ. Α), τὸν Ἰησοῦν πρὸ τοῦ Πιλάτου⁴, τὴν ἄνοδον εἰς τὸν Γολγοθᾶν, τὴν Κάθοδον εἰς τὸν Ἄδην (πίν. 9, εἰκ. Α), τὸν Ἄλθον (πίν. 11, εἰκ. Β). Ἐκ τῶν θαυμάτων σημειοῦμεν τὴν θεραπείαν τοῦ Ὑδρωπικοῦ καὶ τῶν Δαιμονιζομένων. Ἐν τῇ φουρνικῇ ἔχομεν τὸν Παντοκράτορα, τὴν Λειτουργίαν τῶν ἀγγέλων, μὲ τὸν Χριστὸν ὡς μέγαν Ἀρχιερέα, καὶ κατωτέρω τοὺς Προφῆτας. Πρὸς δυσμὰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου (πίν. 17, εἰκ. Α). Ἐπὶ τῶν τόξων τοῦ φουρνικοῦ ἀναφέρομεν στηθάρια μαρτύρων, ὡς τῶν Ἐξακουστωδιανοῦ, Ἀνεμποδίστου, Κηρύκου (πίν. 15, εἰκ. Α) κ.ἄ. Εἰς τὴν κατωτέραν ζώνην σημειοῦμεν τοὺς ἁγ. Κωνσταντῖνον καὶ Ἐλένην (πίν. 13, εἰκ. Α), τὸν ἁγ. Χριστόφορον μετὰ τοῦ θείου Βρέφους (πίν. 13, εἰκ. Β), τὸν ἁγ. Νικόλαον⁵ (πίν. 17, εἰκ. Β). Ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ (κυρίως) ἱεροῦ Βήματος μνημονεύομεν τὸν Ἰησοῦν ὡς Ἄκραν Ταπεινώσιν⁶, τὸ δράμα τοῦ ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας (πίν. 15, εἰκ. Β) καὶ Ἱεράρχας. Ἐκ τῶν παραστάσεων τοῦ Νάρθηκος σημειοῦμεν τὴν Δευτέραν Παρουσίαν (ἐκατέρωθεν τῆς εἰσόδου), μὲ τὰς σκηναὶς τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον ἁγίων (πίν. 26, εἰκ. Α), τοῦ Πυρίνου ποταμοῦ, τοῦ Ζυγοῦ

1. Μὲ ἰδιαιτέραν ὀλως χαράν, ὁμολογοῦμεν, θὰ ἐχαιρετίζαμεν μίαν πλήρη ἐκδοσιν τοῦ μνημείου.

2. Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ τοῦ Εὐγγεροπούλου, ἐνθ' ἄν., πίν. 21, 1.

3. Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ τοῦ Χατζηδάκη, Κρητ. Χρον. Δ', 1950, πίν. ΙΗ.

4. Εὐγγέπουλος, αὐτόθι, πίν. 20, 1.

5. Ἐδημοσιεύθη ὑπὸ τοῦ Εὐγγεροπούλου, αὐτόθι, πίν. 23.

6. Ἐνθ' ἄν., πίν. 22, 2.

τῆς Δικαιοσύνης, τῶν Ποινῶν. Ἐπίσης ἀναφέρομεν ἐνταῦθα τὴν Κοίμησιν τοῦ ἁγ. Ἐφραίμ τοῦ Σύρου¹ (πίν. 14, εἰκ. Α καὶ Β), τοὺς Πειρασμοὺς τοῦ Κυρίου, τοὺς ἀκητὰς Ἀντώνιον, Εὐθύμιον, Σάββαν (πίν. 20, εἰκ. Α καὶ 21, Α) τὸν ἁγ. Εὐφρόσυνον τὸν μάγειρον (πίν. 16, εἰκ. Α), τὸν Δανιὴλ μεταξὺ τῶν λεόντων. Ὁμοίως (δυτικῶς) τὴν Θεοτόκον Βρεφοκρατοῦσαν² (τὸ Παιδίον ἐπιγράφεται «Ἰησοῦς ὁ πρὸ τῶν αἰώνων Θεὸς» (πίν. 12), τοὺς κτήτορας Διονύσιον ἀρχιερέα (πίν. 18, εἰκ. Α) καὶ Νικάνορα διάκονον καὶ (βορείως) τὸν Ἀδάμ κατονομάζοντα τὰ ζῦα (πίν. 19). Ἐξω τοῦ Νάρθηκος καὶ δεξιὰ τῆς θύρας εἰσόδου εἰς αὐτὸν ὑπάρχει ἡ σκηνὴ τοῦ ἐξωσθέντος τοῦ Παραδείσου Ἀδάμ, ἐπιγραφομένη «ἐκάθισεν Ἀδάμ ἀπέναντι τοῦ Παραδείσου», κατὰ τὸ γνωστὸν δοξαστικὸν τοῦ Ἑσπερινοῦ τῆς Κυριακῆς τῆς Τυροφάγου³.

Γενικῶς δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι τὰς περισσοτέρας τοιχογραφίας τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων χαρακτηρίζει τὸ φωτεινὸν χρῶμα τῆς σαρκός, ὅπερ ἀπλοῦται καὶ δεσπόζει ἐπὶ τοῦ καστανοχρώμου προπλασμοῦ. Κατ' ἀρχὴν τὰ νεανικὰ πρόσωπα (πίν. 15, εἰκ. Α καὶ Β), ἀλλὰ καὶ πολλὰ γεροντικά (πίν. 16, εἰκ. Β καὶ 17 εἰκ. Β), ὁ Χριστὸς εἰς πολλὰς σκηνὰς καὶ αἱ εὐρύτεραι συνθέσεις (Βασιφόρος, Νιπτῆρ) ἔχουν ἐκτελεσθῆ μετὰ τὴν τεχνικὴν αὐτὴν. Ἡ μετάβασις ἐνταῦθα ἀπὸ τῆς φωτεινῆς εἰς τὴν σκιερὰν κατάστασιν γίνεται διὰ προοδευτικῶς ἀποσβενημένων τόνων, οὕτω δὲ τὸ σκληρὸν πλάσιμον ἀποφεύγεται καὶ ἐπικρατεῖ ἡ μαλακότης τῶν ὀγκων. Πράγματι, ἡ κυρία ἐντύπωσις τὴν ὅποιαν σχηματίζει ὁ εἰσερχόμενος εἰς τὸν ναὸν εἶναι ἡ φωτεινότης τῶν χρωμάτων. Ὁρθῶς, νομίζω, ὁ κ. Ξυγγόπουλος ἀπέδωκε ταύτην εἰς τὴν κατὰ τὴν περίοδον αὐτὴν ἐπίδρασιν ἐπὶ τοῦ Θεοφάνους τῆς παλαιᾶς Μακεδονικῆς Σχολῆς⁴, οἰκείας ἄλλως τε εἰς τὴν Κρήτην. Ἡ τέχνη αὐτὴ ἐνταῦθα ὑπενθυμίζει τὰς τοιχογραφίας τῶν ναῶν τῶν χωρίων Πλατάνια, ἁγ. Παρασκευῆ καὶ Πρίνος τῆς Κρήτης. Ἄλλ' ὑπάρχουν καὶ τοιχογραφίαι εἰς τὸν ναὸν τοῦτον ἀντιθέτου τεχνικῆς, ἧτοιχαρακτηριζόμεναι διὰ τοῦ μικρᾶς ἐκτάσεως χρώματος τῆς φωτεινῆς σαρκός ἐπὶ τοῦ βιθῆως σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, καθὼς καὶ διὰ τοῦ τονισμοῦ τῶν προεξεχόντων σημείων διὰ μικρῶν παραλλήλων λευκῶν γραμμῶν. Τοιαῦται εἶναι κυρίως σκηναὶ ἐκ τῶν Παθῶν⁵. Ὁ κ. Ξυγγόπουλος διέκρινε πρῶτος τὰς δύο αὐτὰς τεχνικάς, ὀρθῶς ἀποκλείσας καὶ τὴν περίπτωσιν ἐρμηνείας τῆς διαφορᾶς αὐτῶν ἐκ

1. Ἐνθ' ἁν., πίν. 21,2.

2. Ἡ τοιχογραφία ἀνήκει εἰς τὸ θέμα «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται...».

3. Βλ. Τριψίδιον, ἔκδ. Ἀποστολικῆς Διακονίας, Ἀθήναι 1960, σελ. 65.

4. Σχεδιάσμα... , σελ. 98.

5. Ξυγγόπουλος, ἔνθ' ἁν.

τῆς ὑπάρξεως βοηθοῦ τοῦ Θεοφάνους¹. Τὰς συνθέσεις μὲ τὴν δευτέραν τεχνικὴν ἐξηγεῖ ἐκ τῶν προτύπων παλαιότερων φορητῶν εἰκόνων ἀναλόγου τεχνικῆς. Μάλιστα καὶ τεχνοτροπίαν διάφορον (σχέδιον κεφαλῆς Χριστοῦ) διακρίνει εἰς τὴν δευτέραν αὐτὴν περίπτωσιν.

Μία παραλλαγή τῆς δευτέρας αὐτῆς τεχνικῆς θὰ ἦδύνατο νὰ προστεθῆ, κατὰ τὴν γνώμην μας. Ἐκεῖνη δηλ., τὴν ὁποίαν χαρακτηρίζει ἡ τοποθέτησις τοῦ φωτεινοῦ χρώματος τῆς σαρκὸς διὰ μείζονος σχηματοποιήσεως ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλάσμου καὶ ὁ διὰ τοιούτου, ἀλλὰ πηκτοτέρου λευκοῦ χρώματος, τονισμὸς τῶν προεξεχόντων σημείων ἀντὶ τῶν λευκῶν παραλλήλων γραμμῶν. Τὸ εἶδος τοῦτο, ὀλίγον διαφέρον τοῦ προηγουμένου, συναντῶμεν κυρίως εἰς μεσήλικα πρόσωπα, ὡς εἰς τὸν ἁγ. Κωνσταντῖνον (πίν. 13, εἰκ. Α), τὸν ἁγ. Εὐφρόσυνον τὸν μάγειρον (πίν. 16, εἰκ. Α), τὸν ἀπόστολον Πέτρον, εἰς τὴν σκηνὴν τῶν εἰσερχομένων ἀγίων εἰς τὸν Παράδεισον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ τοῦ Χριστοῦ, ὡς εἰς τὴν σκηνὴν τῆς θεραπείας τοῦ Ἰδρωπικοῦ. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἀνακαλεῖ τὸν ἀπ. Πέτρον εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τοῦ ναοῦ εἰς τὸ Θρόνος Ἀμαρίου Κρήτης, μάλιστα δὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ περιωνύμου ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιῶτες τῆς ἰδίας Κρητικῆς ἐπαρχίας, τὰς ὁποίας ἀνεφέραμεν προηγουμένως.

Εἶπομεν ἀνωτέρω, ὅτι κατὰ τὸν πρῶτον τρόπον τῆς τεχνικῆς, ἦτοι διὰ τοῦ πλεονάζοντος φωτεινοῦ χρώματος ἐπὶ τοῦ καστανοχρώμου προπλάσμου, ἔχουν ἐκτελεσθῆ καὶ πολλὰ γεροντικά πρόσωπα. Ἐξ αὐτῶν μνημονεύομεν τοὺς ἁγ. Ἀντώνιον καὶ Εὐθύμιον (πίν. 20, εἰκ. Α), τὸν ἁγ. Σάββαν (πίν. 21, εἰκ. Α), τὸν ἁγ. Νικόλαον² (πίν. 17, εἰκ. Β), τὸν ἁγ. Ἀθανάσιον (πίν. 16, εἰκ. Β), πρόσωπα τῆς σκηνῆς τῆς Κοιμήσεως Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (πίν. 14, εἰκ. Α), τῆς σκηνῆς τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον ἀγίων (πίν. 26, εἰκ. Α). Ἰδιαιτέρον χαρακτηριστικὸν τῶν προσώπων τούτων εἶναι ἡ κατὰ τυπικὸν καὶ σχηματικὸν τρόπον ἀπόδοσις ζωηρῶς τῶν ρυτίδων τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρειῶν. Δύο δηλ. παράλληλοι σκιερὰι καμπύλαι γραμμαὶ καὶ ἄνω τῶν ὀφρῶν δύο τοξοειδεῖς (ὧν ἐκάστη ἀρχίζει ἀπὸ τῆς ρινὸς) σημειοῦν τὰς ρυτίδας εἰς τὸ μέτωπον, λ.χ. εἰς τὸν ἁγ. Νικόλαον (πίν. 17, εἰκ. Β), εἰς τὸν ἁγ. Ἀθανάσιον (πίν. 16, εἰκ. Β), εἰς τὸν ἄνω τοῦ ἀποστ. Πέτρον ἅγιον τῆς σκηνῆς τοῦ Παραδείσου κλπ. Εἰς ἄλλας περιπτώσεις αἱ δύο παράλληλοι καμπύλαι γραμμαὶ ἐπὶ τοῦ μετώπου ἀπλοποιοῦνται εἰς μίαν, ἐνῶ πάντοτε παραμένει ἡ ἄνω τῆς ὀφρῶς, ὡς ἔχομεν εἰς τὸν ἅγιον Σάββαν (πίν. 21, εἰκ. Α), εἰς

1. Ἐνθ' ἄν., σελ. 98.

2. Περὶ τῆς μορφῆς αὐτοῦ, ἰδιαιτέρως βλ. Ξυγοπούλου, ἔνθ' ἄν., σ. 97.

τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου (πίν. 14, εἰκ. Α), ἀλλὰ καὶ εἰς ὄλα τὰ μέσης καὶ γερωνικῆς ἡλικίας πρόσωπα. Καμπύλαι, διπλαῖ ἢ ἀπλαῖ, γραμμαὶ ἐπὶ τῶν παρειῶν, ἱκανῶς σχηματοποιημένοι, δηλοῦν τὰς ρυτίδας εἰς τὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων Κωνσταντίνου καὶ Ἐλένης (πίν. 13, εἰκ. Α), τοῦ Ἐφραίμ, κ. ἄ. Πάντες οὗτοι οἱ τρόποι τῆς σχηματικῆς ἀποδόσεως τῶν ρυτίδων εὐρίσκονται εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ὅπως καὶ ὁ γενικώτερος τρόπος τῆς τεχνικῆς τῶν, περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον, φωτεινῶν ἐπιφανειῶν εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη. Ἄρκει πρὸς τὰ ἀναφερθέντα παραδείγματα τοῦ ναοῦ τῶν Μετεώρων νὰ παραβάλωμεν τοιχογραφίας ὡς τῶν κρητικῶν ναῶν τῆς Θεοτόκου εἰς Ἀλίκαμπον, τῆς ἁγ. Ἄννης εἰς Κάνδανον (Ἱεράρχαι), τοῦ ἁγ. Γεωργίου εἰς Ἀλικιανοῦ, τοῦ ἁγ. Ἰωάννου εἰς τὸ δμώνυμον χωρίον Ἀμαρίου, τοῦ ἁγ. Στεφάνου (παρὰ τὸ Καστρί) Μυλοποτάμου κλπ., διὰ νὰ ἀντιληφθῶμεν τὴν μεγάλην σχέσιν¹.

Ἐτερον χαρακτηριστικὸν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸν ἁγ. Νικόλαον τὸν Ἀναπαυσᾶν εἶναι τὰ εὐρυμέτωπα καὶ κομφότατα νεαρὰ πρόσωπα ἁγίων (πρβλ. ἁγ. Κήρυκον, πίν. 15, εἰκ. Α), Ἀγγέλων (πίν. 11, εἰκ. Β) καὶ τοῦ Χριστοῦ. Ἰδιαίτατα τὸ μέτωπον τοῦ μικροῦ Χριστοῦ εἶναι μέγαν καὶ ὑψηλόν, χαμηλότερον δὲ τοῦ μέσου ἔχουν σχεδιασθῆ οἱ ὀφθαλμοὶ καὶ τὰ ἄλλα χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου εἰς τὴν ἐξάριετον τοιχογραφίαν τῆς Βρεφοκρατοῦσης τοῦ νάρθηκος. Ἡμικυκλικὸν σχῆμα ὡς ρυτίς, ἐξάρει τὸ θεῖον πρόσωπον. Πρόκειται περὶ τοῦ ὑψηλομετώπου μικροῦ Χριστοῦ, τὸν ὁποῖον συναντῶμεν εὐρύτατα εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, μάλιστα ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Βεβαίως ὁ τύπος εἶναι παλαιότερος, γνωρίζεται δὲ κυρίως ἀπὸ τοὺς παλαιολογεῖους χρόνους, ὡς ἔχομεν π.χ. εἰς εἰκόνα τῆς Βλαχερνίτισης, εὐρισκομένην εἰς Μόσχαν², εἰς εἰκόνα τῆς Ὁδηγητρίας ἐν Παλέρμῳ³, εἰς τὴν «Ψυχασώστριαν» καὶ τὴν «Ὁδηγήτριαν» τῆς Ἀχρίδος⁴ κ. ἄ. Εἰς τὸ ὑψηλὸν μέτωπον ἔχει ἀποδοθῆ συμβολικὴ σημασία τοῦ θεοῦ φωτισμοῦ, πρὸς αὐτὴν δὲ πιθανῶς συνδέεται καὶ ἡ ἡμικυκλικὴ ρυτίς⁵.

1. Αἱ ρυτίδες αὗται ἔχουν, βεβαίως, πολὺ παλαιότεραν τὴν καταγωγὴν. Πρβλ. σχετικὴν εἰκόνα τοῦ ἁγ. Νικολάου, 12^{ου} αἰῶνος, εὐρισκομένην εἰς Λένινγκραντ, ἐν Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten - Lausanne 1956, πίν. 38c.

2. Felicetti-Liebenfels, ἐνθ' ἄν., πίν. 44.

3. Ἐνθ' ἄν., πίν. 72.

4. Ἐνθ' ἄν., πίν. 88α, 79α.

5. Felicetti-Liebenfels, ἐνθ' ἄν., σελ. 43, ὅστις τὴν ἡμισελήνοειδῆ πτυχὴν τοῦ μετώπου θεωρεῖ, πιθανῶς, παράλληλον πρὸς τὸ ἰνδικὸν στίγμα, τὸ ὁποῖον εἶναι ἐνδεικτικὸν τῆς θείας ὠραιότητος.

Παραλλήλως πρὸς τὴν κομψότητα ὠρισμένων φυσιογνωμιῶν, ἕτερον χαρακτηριστικὸν αὐτῶν εἶναι ἡ εὐγένεια καὶ ὁ προσωπογραφικὸς ρεαλισμὸς. Μορφαὶ ὡς τοῦ ἀγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας ἢ τοῦ ἀγίου Χριστοφόρου (πίν. 13, εἰκ. Β), τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου ἢ τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου, ὡς ἐπίσης τῆς σκηνηῆς τῶν ἀγίων ἐν τῇ Παραδείσῳ εἶναι χαρακτηριστικαὶ τῶν ιδιοτήτων τούτων. Ἡ προσωπογραφικὴ ἀλήθεια εἶναι φανερὰ εἰς τὰ πρόσωπα τοῦ ἀγ. Ἐφραὶμ καὶ τοῦ ἄνωθεν αὐτοῦ κύπτοντος μοναχοῦ (πίν. 14, εἰκ. Β). Τῆς ιδιότητος αὐτῆς, καθὼς καὶ τῆς βαθείας ἐκφράσεως, δὲν στεροῦνται καὶ τὰ ἄλλα πρόσωπα, πρὸ πάντων δὲ οἱ «πόνῳ καὶ δέει» συνεχόμενοι Ἀπόστολοι εἰς τὴν σκηνηὴν τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, οἱ μοναχοὶ εἰς τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἐφραὶμ κ.ἄ. Εὐγένεια ὑψηλὴ καὶ σεμνὸν ἦθος χαρακτηρίζει καὶ τὰς φυσιογνωμίας τοῦ ἀρχιερέως Διονυσίου καὶ τοῦ διακόνου Νικάνορος, ἀποτελούσας, ἀναμφιβόλως, ἀληθινὰς προσωπογραφίας. Τό, καθ' ἡμᾶς, αἰγυπτιακῆς καταγωγῆς ἐπιρριπτάριον τῶν μοναχῶν τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας, ὅπερ ἀμφοτέροι φέρουσι, πίπτει ἀπὸ κεφαλῆς εἰς τοὺς ὦμους αὐτῶν μέλαν καὶ μὲ σχετικὴν σχηματοποίησιν τῶν διχαζομένων ἄκρων του, ἐναρμονίζεται κάλλιστα πρὸς τὰ, διὰ σκοτεινοχρώμου προπλάσμου καὶ ὀλίγων φώτων εἰς τὰ ἐξέχοντα σημεῖα, ἐκφραστικώτατα πρόσωπά των¹.

1. Ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὰ μέχρι σήμερον κρατοῦντα, ἔχομεν τὴν γνώμην ὅτι τὸ ἐπιρριπτάριον οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ, ἀπλοποιημένον, τὸ ἱερὸν «κλάφτ», ἧτοι τὸ ἐπὶ κεφαλῆς φερόμενον, ὀπίσω πίπτει καὶ εἰς τοὺς ὦμους διχαζόμενον κάλυμμα τῶν Αἰγυπτίων, τὸ μετὰ χρυσῶν μάλιστα ταινιῶν κεκοσμημένον εἰς τὰς ἀπεικονίσεις τῶν βασιλέων καὶ τῶν ἱερῶν προσώπων (βλ. πίν. 18, εἰκ. Β). Τοῦτο, ὑποθέτω, παρέλαβον καὶ διετήρησαν οἱ Κόπται χριστιανοὶ καὶ μάλιστα οἱ Κόπται μοναχοί, ἐξ αὐτῶν δὲ μετεδόθη εἰς τοὺς ἄλλους μοναχοὺς τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἐκράτησε μέχρι σήμερον. Καὶ κατ' ἀρχὰς μὲν, φαίνεται, ἐφέρετο ἀμέσως ἐπὶ τῆς κεφαλῆς (ἢ ἐπὶ τοῦ μοναχικοῦ σκούφου), ὡς δεικνύουσιν πλεῖστα παραδείγματα ἐξ εἰκόνων, τοιχογραφιῶν κλπ. μετὰ τῶν ὁποίων καὶ τὰ προκείμενα (καὶ πολὺ μεταγενέστερα βεβαίως) τοῦ ἀρχιερέως Διονυσίου καὶ τοῦ διακόνου Νικάνορος. Ἀργότερον τὸ ἐπιρριπτάριον ἐτέθη ἐπὶ τοῦ κυκλικοῦ σκληροῦ πύλου — ὃν φέρουσι καὶ νῦν οἱ ὀρθόδοξοι μοναχοὶ — ὅστις πάλιν, ὡς ὑποθέτω, πρέπει νὰ σχετισθῇ πρὸς τὸν ἀρχαῖον «πόλον», ὃν ἔφερον ἱερά πρόσωπα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς (Ἀθηνᾶ, Ἀφροδίτη κλπ). Μετ' αὐτοῦ φέρεται καὶ σήμερον παρὰ τῶν μοναχῶν κατὰ τὰς τελετάς. Ὅταν κατόπιν ὁ πῖλος οὗτος ἀπέκτισε γείσον ἄνω καὶ ἔγινε τὸ καμελαύκιον (ἧτοι τὸ σημερινόν, λεγόμενον, καλυμμαύχιον) ἐτέθη πάλιν τὸ ἐπιρριπτάριον ἐπ' αὐτοῦ, ὅπως ἀκριβῶς διατηρεῖται μέχρι σήμερον (ἀρχιερεῖς, ἀρχιμανδρίται). Τὸ δὲ καμελαύκιον τοῦτο — προσθέτω ἐπ' εὐκαιρίᾳ — δὲν νομίζω ὅτι ἔχει σχέσιν μὲ τὸν ὑψηλὸν πῖλον τῶν προϋχόντων τῆς τουρκοκρατίας, ὡς ἔγραψεν ὁ ἀείμνηστος Βασίλ. Στεφανίδης (παράγων τοῦτο «διὰ συμπίεσεως τοῦ ἄνω τμήματος» τῶν πύλων τούτων. Ἐκκλη-

Ρεαλισμός—υποτελής εις ύψηλὴν πνευματικότητα—χαρακτηρίζει καὶ τὴν στιβαρὰν κεφαλὴν τῆς Θεομήτορος εἰς τὴν τοιχογραφίαν, περὶ ἧς εἶπομεν (πίν. 12). Ἡ ἔκφρασις τῆς μορφῆς Αὐτῆς εἶναι ἀναμφιβόλως ἐξαίρετος. Μὲ δύναμιν πολλήν, ἀλλὰ καὶ μὲ ἐλευθερίαν χαρακτηριστικὴν τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ μεγάλου καλλιτέχνου, ἐσχεδιάσθη τὸ πρόσωπον καὶ ἀπεδόθησαν τὰ χαρακτηριστικά του. Ἡ στατικότης, ἡ παρατηρουμένη εἰς τὰς συνήθεις εἰκόνας τῆς Βρεφοκρατοῦσης, δὲν ὑπάρχει ἐνταῦθα. Ἡ κίνησις ἐδῶ εἶναι δηλωτικὴ ἐκ τῶν χειρῶν καὶ τοῦ βλέμματος τῆς Θεοτόκου καὶ ἐκ τῆς στάσεως τοῦ θεοῦ Βρέφους. Ὁ ἀτενίζων τὴν τοιχογραφίαν ἔχει πράγματι τὴν ἐντύπωσιν τῆς στιγμιαίας κινήσεως τῆς Παρθένου, ἣτις ἤρπασε καὶ ὕψωσε τὸ Παιδίον διὰ νὰ παρουσιάσῃ τοῦτο εἰς ἡμᾶς. Τοῦτο (τὸ «δι' ἡμᾶς Παιδίον») δηλοῦν καὶ οἱ κατ' εὐθείαν τὸν θεατὴν ἀτενίζοντες ὀφθαλμοὶ Τῆς. Τίποτε λοιπὸν ἀπὸ «τυποποίησιν» δὲν ἔχει ἡ ἀγιογραφία αὕτη. Δὲν ὑπάρχει ἐνταῦθα ἡ ψυχρότης τοῦ ἀντιβόλου, οὐδὲ ἡ ἀμφιταλάντευσις πειραματιζομένου ζωγράφου, ἀλλ' ἡ θερμότης ἔργου ἑνὸς τελειωθέντος πλέον καλλιτέχνου. Διότι ἡμεῖς ἐν προκειμένῳ, μὴ συμφωνοῦντες πρὸς τὸν κ. Ξυγγόπουλον¹, ἀλλ' οὐ-

σιαστικὴ Ἱστορία, ἐκδ. β', οἴκου «Ἀστέρος», Ἀθήναι 1959, σελ. 759), ἀλλ' ὅτι παρελήφθη ἐκ τῆς Δύσεως, ἐφ' ὅσον ἐκ μεσαιωνικῶν μνημείων γνωρίζομεν τοῦτο, μεθ' ἀπλοῦ ἢ καὶ διπλοῦ γείσου (βλ. π.χ. τὸν πῖλον τοῦ Federico da Montefeltro εἰς πίνακα τοῦ Pierro de la Francesca, τοῦ ἔτους 1466, ἐν Uffizi τῆς Φλωρεντίας. Προχείρως ἐν Fattorusso, Florence, Florence 1952, σελ. 134. Ἀνάλογος εἶναι καὶ ὁ πῖλος εὐγενείας, ὁ γαλλιστὶ λεγόμενος Mortier). Ὡς πρὸς τὴν ὀνομασίαν καμελαύχιον, προσθέτω, ὅτι δι' αὐτῆς ἐχαρακτηρίσθη ὁ οὕτως διαμορφωθείς πῖλος τῶν κληρικῶν κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὸ οὕτως ὀνομαζόμενον βυζαντινὸν κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, ὅπερ γνωρίζομεν ἐκ τοῦ Κωνστ. Πορφυρογεννήτου (Ἔκθ. Βασιλείου Τάξεως 11,354, 16,573), τοῦ Κεδρηνοῦ (I, 297, 14) καὶ ἄλλων βυζαντινῶν συγγραφέων. Πιθανῶς δὲ ἡ σχέσις αὐτοῦ νὰ μὴ εἶναι ἄμεσος πρὸς τὸ *capilla* (ποτήριον) κττ., ἀλλὰ πρὸς τὴν μορφήν (τοῦλάχιστον κατὰ τὸ ἀνώτερον μέρος) τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ἐκείνου χώρου τῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν ναῶν, ὅστις ἐλέγετο ἀκριβῶς καμελαύχιον, (καὶ σήμερον δταν βλέπη τις τὸ καλυμμαύχιον ἐνθυμεῖται εὐθὺς τοὺς μετὰ τυμπάνου τρούλλους τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν. Εὐνόητον ὅμως ὅτι ἡ ὁμοιότης, ὅλως ἐξωτερικὴ, δὲν ἔχει σχέσιν πρὸς τὴν καταγωγὴν τοῦ πρώτου). Τὸ κάλυμμα τοῦτο κατὰ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνους ἀντικατέστησε τό, μετ' εὐρέως γείσου, σκιάδιον τῶν κληρικῶν, παρετυμολογήθη δέ, μετὰ τοῦ ἐπιρριπταρίου, «καλυμμαύχιον», ὡς καλύπτων τὸν αὐχένα! Τοῦτο ὁμοῦ μὲ τὸ λεγόμενον «ῥᾶσον» — ὅπερ οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ τὸ ὡς τήβεννος, μετ' ἀνοικτῶν χειρίδων, φερόμενον κατ' ἀρχάς, ἐξωτερικὸν ἔνδυμα κατὰ τὰς τελετὰς καὶ ἱερουργίας, εἶτα δὲ παραμεῖναν ὡς καθημερινὸν ἔνδυμα τοῦ κλήρου — ἀποτελεῖ σήμερον ἀπαρίτητον μέρος τῆς ἐξωτερικῆς περιβολῆς καὶ τοῦ ἡμετέρου κλήρου.

1. Σχεδίασμα. . ., σελ. 99,

δὲ πρὸς παλαιότεραν ἡμῶν ἄποψιν¹, πιστεύομεν σήμερον ὅτι ὁ Θεοφάνης εἰς τὸν ἅγ. Νικολάον Ἐναπαυσᾶν ἐμφανίζεται πλέον ὠλοκληρωμένος ζωγράφος, μὲ ἀπόλυτον οἰκειότητα τῶν μεθόδων τῆς κρητικῆς ἀγιογραφίας. Ὅταν νομίζῃ ἐκεῖνος κατάλληλα διὰ τὴν περίπτωσιν τὰ φωτεινὰ χρώματα, ἀφήνει νὰ κυριαρχοῦν αὐτὰ ἐπὶ τοῦ προπλασμοῦ του. Ὅταν πάλιν ἐπιθυμῇ τὸ ἀντίθετον, θέτει ταῦτα λίαν περιωρισμένα ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὴν τεχνοτροπίαν του. Ὁ καλλιτέχνης ἔχει τὴν ἐλευθερίαν ἐκλογῆς, τὴν ὁποῖαν βεβαίως χρησιμοποιεῖ ὅπως ἐκεῖνος νομίζει. Ἄν τέλος λάθωμεν ὑπ' ὄψιν τὸν λίαν περιωρισμένον χώρον τοῦ καθολικοῦ τοῦ ἁγίου Νικολάου τῶν Μετεώρων τότε θὰ ἐννοήσωμεν τὸν «ἐκλεκτισμὸν» τοῦ Θεοφάνους, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἴσως ὑπῆρξε καὶ ἡ αἰτία παρεξηγήσεως τῆς, κατὰ τὸ 1527, ἤδη καλλιτεχνικῆς του ὠριμότητος².

* * *

Ἐξ ὧν μέχρι σήμερον γνωρίζομεν, ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς μεγίστης Λαύρας ἀποτελεῖ τὸ πρῶτον καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ ἁγιώνυμον Ὅρος³. Τοῦτο ἐξετελέσθη κατὰ τὸ ἔτος 1535 συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν⁴. Ἐνταῦθα δὲν ὑπάρχει ὁ στενὸς χώρος τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων. Τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας εἶναι σχετικῶς εὐρὺ καὶ ὑψηλόν. Πρόκειται περὶ συνθέτου σταυροειδοῦς τρουλλοῦ καὶ τρικύγχου ναοῦ (τοῦ κληθέντος ἀγιορειτικοῦ τύπου), ὅστις εἶναι ἐφωδισμένος δι' εὐρέος νάρθηκος (λιτῆς) καὶ ἐξωνάρθηκος. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Θεοφάνους ἀπλοῦνται εἰς ἐπαλλήλους ζώνας ἐν τῷ Καθολικῷ⁵. Εἰς τὸν τροῦλλον εὐρίσκομεν τὸν Παντοκράτορα, τὰς Οὐρανίους Δυνάμεις καὶ τοὺς Προφήτας. Ὑψηλά, εἰς τὰς διασταυρουμένας καμάρας καὶ εἰς τὰς πλαγίας κόγχας (χοροὺς) ἔχομεν τὸ δωδεκάροτον (πίν. 8, εἰκ. Α), μὲ τὰς σκηναὶς τῆς ἀνεπτυγμένης του μορφῆς. Ἡ ἀνάπτυξις αὐτοῦ παρέχει καὶ τὰς σκηναὶς τῶν Παθῶν. Ἐπειτα ἀκολουθοῦν τὰ θαύματα καὶ τέλος οἱ μεμονωμένοι ἅγιοι (κατωτέρα ζώνη), ὡς οἱ Γεώργιος, Δημήτριος, Ἀμβρόσιος, Ἰωάννης ὁ Νη-

1. Αἱ Βυζαντ. Τοιχογρ. Κρήτης, σελ. 177.

2. Τοῦλάχιστον ἡμεῖς εἶχομεν κάμει τὴν παρεξήγησιν ταύτην.

3. Περὶ τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας, ὡς ἀμφισθητουμένου, ὑφ' ἡμῶν, ἔργου τοῦ Θεοφάνους, θὰ εἴπωμεν κατωτέρω.

4. Αὕτη ἐδημοσιεύθη ἐν Inscript. de l'Athos, σελ. 111, ἀρ. 339, ὑπὸ τοῦ Millet-Pargoire-Petit καὶ εἶτα ὑπὸ ἄλλων.

5. Κατὰ τὸ 1852 Βενιαμίν τις Λαυριώτης ἐτοιχογράφησε τὸν ἐξωνάρθηκα μὲ μετριώτατα ἔργα, μιμούμενος τὸ στυλ τῆς παραδόσεως δι' ἀπαρδέκτων χρωμάτων.

στευτής (πίν. 24), Χριστόφορος, Ἀντώνιος (πίν. 20, εἰκ. Β), Εὐθύμιος, Σάββας (πίν. 21, εἰκ. Β) κλπ. Ἰδιαιτέρως σημειοῦμεν τὴν φλεγομένην Βάτον, τὸ ἔραμα τοῦ Πέτρου Ἀλεξανδρείας, τὸν Ἰησοῦν δωδεκαετῆ ἐν τῷ ναῷ, τὴν Βρεφοκτονίαν καὶ τὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς.

Δὲν εἰσερχόμεθα ἐνταῦθα εἰς λεπτομερείας ἐν σχέσει πρὸς τὸ πασίγνωστον μνημεῖον¹. Παρατηροῦμεν μόνον ὅτι αἱ σκηναὶ τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσαῖ ἐπαναλαμβάνονται ἐδῶ αὐτούσι καὶ διὰ τῆς αὐτῆς τεχνικῆς, μετὴν διαφορὰν ὅτι ἄλλοτε εἶναι πολυπροσωπότεραι καὶ πλουσιώτεραι ἕνεκα τοῦ χώρου, ἤτοι τῶν μεγαλυτέρων ἐπιφανειῶν τὰς ὁποίας διαθέτει ὁ ναὸς². Ἀρκεῖ νὰ συγκρίνωμεν σκηναὶς μεταξὺ τῶν δύο μνημείων, ὡς π.χ. τὴν Βαΐφόρον, τὸν Νιπτῆρα, τὴν Ἄρνησιν τοῦ Πέτρου, τὸν Ἰησοῦν κρινόμενον, τὴν Ἰασιν τοῦ Ἰδρωπικοῦ, τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου κλπ., διὰ νὰ ἀντιληφθῶμεν τὴν ὁμοιότητα³. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ μετὰ μεμονωμένους ἁγίους, ὡς π.χ. τοὺς ἁγ. Ἀντώνιον, Εὐθύμιον, Σάββαν, οἱ ὁποῖοι ἐπαναλαμβάνονται ὁμοιοτύπως (πίν. 20, εἰκ. Α, Β καὶ πίν. 21, Α, Β). Τεχνικῶς λοιπὸν καὶ τεχνοτροπικῶς τὰ δύο μνημεῖα κεῖνται πολὺ πλησίον. Μόνον εἰς τὴν Λαύραν ὁ Θεοφάνης ἐχρησιμοποίησε λίαν σκοτεινὸν προπλάσμον ἐφ' οὗ ἔθηκε τὰ φῶτα, τούτου ἕνεκα δὲ τὸ πλάσιμον τῶν μορφῶν ἔχασε τὴν μαλακότητα, ἡ δὲ γενικὴ ἐντύπωσις τῶν τοιχογραφιῶν εἶναι ἡ σκοτεινότης τῶν χρωμάτων. Ἀκριβῶς ἕνεκα τοῦ λίαν σκοτεινοῦ προπλάσμου χάνεται ἡ ἐντύπωσις τῶν διαβαθμιζομένων τόνων τῆς φωτεινῆς σαρκός, οἱ ὁποῖοι παρατηροῦνται καὶ ἐδῶ ὡς καὶ εἰς τὰς περισσοτέρας τοιχογραφίας τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων. Ὅτι ὅμως ὁ Θεοφάνης ἐγκατέλειπε πλέον τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων, δὲν δυνάμεθα νὰ δεχθῶμεν ἀπολύτως⁴, ἐφ' ὅσον εἶς τινὰς τοιχογραφίας (μάλιστα πολυπροσώπου) ὑπάρχουν πρόσωπα μετὰ ἐλάχιστα φῶτα εἰς τὰ προεξέχοντα σημεῖα καὶ λεπτομέρειαι τῶν εἰκόνων (στρατιῶται τῆς σκηνῆς τοῦ ἐμπαιγμοῦ, ἀπόστολος τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου κ. ἄ).

Ὅπως εἰς τὸ Καθολικὸν τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων οὕτω καὶ ἐνταῦθα αἱ ρυτίδες τοῦ μετώπου καὶ τῶν παρειῶν τῶν ἠλικιωμένων προσώ-

1. Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Λαύρας ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τοῦ Millet ἐν Monuments de l'Atlios, πίν. 115 - 139. Αἱ φωτογραφίαι ἡμῶν, ὅπως πρόσφατοι, εἶναι ἄσχετοι πρὸς τὰς ἰδικὰς του.

2. Πρὸς καὶ Εὐγγόπουλον, ἐνθ' ἄν., σελ. 100.

3. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ διαφοραὶ (Ἀνάστασις κλπ.), ὀφειλόμεναι εἰς ἄλλα πρότυπα, τὰ ὁποῖα ἠκολούθησεν ἐδῶ ὁ ζωγράφος.

4. Ὡς δέχεται ὁ Εὐγγόπουλος, αὐτόθι σελ. 101.

πων ἀπεδόθησαν κατὰ σχηματικὸν καὶ διακοσμητικὸν τρόπον. Ἐν κυριολεξίᾳ ἐπαναλαμβάνονται καὶ ἐδῶ τὰ ἴδια σχήματα. Αἱ διπλαῖ ἢ ἀπλαῖ καμπύλαι γραμμαὶ ἐπὶ τοῦ μετώπου, ἢ τοξοειδῆς ρυτίς ἄνωθεν ἐκάστης ὀφρύος καὶ αἱ καμπύλαι τῶν παρεῖων εἶναι ἀπαραλλάκτως αἱ αὐταὶ καὶ ἐνταῦθα (πρὸβλ. π.χ. ἀποστόλους εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου).

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τῆς Λαύρας ἀποτελοῦν τὸ καλῦτερον ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Ὁ ὄριμος πλέον καλλιτέχνης, ἀπὸ τῆς πρὸ ὀκταετίας ἐργασίας εἰς Μετέωρα, εἶχεν ἐδῶ ὄλην τὴν ἄνεσιν νὰ κατανείμῃ τὸν χῶρον καὶ νὰ ἀπλώσῃ τὰς συνθέσεις του. Αὕτη ἡ ἄνεσις καὶ ἡ εὐρυχωρία ἐπηρέαζον ἀσφαλῶς καὶ τὴν ἔμπνευσίν του καὶ καθίστων αὐτὸν προσηκτικώτερον εἰς τὰς λεπτομερείας. Οὐδεὶς θεωρεῖ ἀμελητέαν καὶ τὴν κατὰ τὴν ὀκταετίαν κηθεῖσαν πείραν. Παρὰ τὸν μέγαν χῶρον ὁ καλλιτέχνης δὲν ἔχασε τὴν ἔννοιαν τοῦ μέτρου διὰ νὰ ὑπερφορτώσῃ τὰς ἐπιφανεῖας μὲ περισσοτέρας παραστάσεις, ἐλαττώνων τὰς διαστάσεις των, ὅπως θὰ πράξῃ ἀργότερον ὁ ζωγράφος τοῦ Καθολικοῦ τοῦ Δοχειαρίου. Μὲ αὐτὰς τὰς προϋποθέσεις ἀντιλαμβανόμεθα π.χ. ὄλην τὴν λεπτότητα, ἣτις χαρακτηρίζει τὴν πολυπρόσωπον σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως, τὴν καταλαμβάνουσαν ὅλον τὸ ἀνώτερον μέρος τῆς βορείας κόγχης τοῦ ναοῦ. Ἡ χάρις τοῦ φωτεινοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ—προβάλλοντος ραδινοῦ ἐκ τοῦ σκοτεινοῦ βάθους—καὶ ἡ εὐγένεια τοῦ ἐπιμήκου προσώπου του εἶναι ἀληθῶς ἀνυπέροχτος¹. Ἐκφραστικώτατα εἶναι καὶ τὰ δευτερεύοντα ἐπεισόδια τῆς παραστάσεως ταύτης, ὡς ὁ ὄμιλος τῶν Ἰουδαίων καὶ στρατιωτῶν εἰς τὸ δεξιὸν ἄνω ἄκρον (πίν. 25). Δύναμις πολλὴν καὶ πνευματικὸν βάθος ἐκφράζουσι ἀναντιλέκτως αἱ ἀσκητικαὶ μορφαὶ τῶν μοναχῶν ἁγίων, αἱ διακοσμοῦσαι τὸν δυτικὸν τοῖχον τοῦ Καθολικοῦ. Μόνον ὡς καθαρῶς κλασσικὰς τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, δύναται τις νὰ χαρακτηρίσῃ τὰς φυσιογνωμίας τῶν ἁγίων Ἀμβροσίου καὶ Ἰωάννου τοῦ Νηστευτοῦ (πίν. 24). Καὶ τὸ αἶσθημα τῆς ἐδύνης τῶν κηθευόντων τὴν Θεοτόκον Ἀποστόλων εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Κοιμήσεως, ἀπεδόθη ἐπίσης κατὰ τὸν τελειότερον τρόπον. Ἡ σκηνὴ αὕτη—πλὴν μικρῶν διαφορῶν—εἶναι ὁμοία εἰς τὴν σύνθεσιν καὶ τὴν ὀρθοκτικότητά πρὸς τὴν τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων (πίν. 17, εἰκ. Α). Ἀκόμη καὶ τὸ κόσμημα τῆς στρωμνῆς καὶ ἡ θέσις αὐτοῦ ἐπ' αὐτῆς εἶναι ἀπράλλακτα. Μόνον ἐνταῦθα τὸ χρῶμα τῆς ὄλης σινδόνης εἶναι σκιερὸν, ἐνῶ ἐκεῖ εἶναι ἀνοικτὸν καὶ διάστικτον ἐκ σταυροει-

1. Τὴν τοιχογραφίαν βλ. ἐν Millet, Athos, πίν. 129,2. Πρὸβλ. καὶ τοῦ ἰδίου Recherches, εἰκ. 476.

δοῦς διακοσμήσεως. Παρὰ ταῦτα ἢ τόσον θαυμασία εἰς τὰς λεπτομερείας αὐτῆ τοιχογραφία τῆς Λαύρας¹ ἔχει κάποιαν τυπικότητα, ἢ ὁποία δὲν παρατηρεῖται εἰς τὴν αὐτὴν σκηνὴν τῶν Μετεώρων. Οἱ παρὰ τὸ προσκέφαλον τῆς Θεοτόκου π.χ. δύο ἀπόστολοι εἶναι ὅμοιοι καὶ εἰς τὰς δύο τοιχογραφίας, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὸν ἀγ. Νικόλαον ἢ ἐκτέλεισι τῶν προσώπων εἶναι περισσότερο ἐλευθέρα καὶ αὐθόρμητος (ἰδίᾳ εἰς τὸ τρίχωμα τῆς κεφαλῆς τοῦ ἀπ. Πέτρου), ἐνῶ ἐνταῦθα εἶναι μᾶλλον τυπικὴ καὶ σχηματικὴ. Τὴν τυπικότητα αὐτὴν εὐρίσκομεν καὶ εἰς ἄλλας τοιχογραφίας τῆς Λαύρας, ὡς π.χ. εἰς τὴν Ὑψωσιν τοῦ Τιμίου Σταυροῦ (πίν. 23, εἰκ. Α).

Ἀποτελεῖ κοινὸν τόπον πλέον ἢ ἐπίδρασις τῆς δυτικῆς τέχνης ἐπὶ τοῦ Θεοφάνους. Πρῶτος ὁ Richter² ὠμίλησε περὶ δανείων εἰς τὴν τοιχογραφίαν τῆς Βρεφοκτονίας τῆς Λαύρας ἐκ χαλκογραφίας τοῦ Μάρκου Ἀντωνίου Raimondi, ἐκτελεσθείσης κατὰ τὸ σχέδιον τοῦ φίλου αὐτοῦ Ραφαήλ. Τοῦτο ἔγινε κατὰ τὰ ἔτη 1510 — 1514³. Καὶ ἄλλοι κατόπιν εὗρον ἄλλα δάνεια⁴. Ὁ Μ. Χατζηδάκης ἐβεβαίωσε ὅτι ἐκ πίνακος τοῦ Bellini ἀντέγραψεν ὁ Θεοφάνης τὸν δεξιὰ τοῦ Χριστοῦ ἱστάμενον ὑπὲρ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Δείπνου εἰς Ἐμμαούς, τοῦ ὁποῦ μάλιστα τὸν τριχωτὸν καὶ ὑψηλὸν ἐκ γούνας σκούφον, προσαρμόσας «εἰς τὰ καθ' ἡμᾶς»⁵, μετέτρεψεν εἰς πλουσίαν κόμην. Ὁ Ξυγγόπουλος, κατηγορηματικώτερος, ὠμίλησε περὶ «καταφανοῦς παρανοήσεως» τοῦ σκούφου τούτου ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους⁶. Ἐχομεν ὅμως τὴν γνώμην ὅτι καλλιτέχνης τῆς περιωπῆς τοῦ Θεοφάνους δὲν ἦτο δυνατὸν νὰ παρανοήσῃ τὸν τόσον ἐκδήλως ἐμφανῆ σκούφον καὶ νὰ θεωρήσῃ δηλ. ὅτι ἀπετέλει τρίχωμα κεφαλῆς, ἥτις οὕτω θὰ ἐσήμαινεν ἴσως δολιχοκέφαλον, — στοιχεῖον ἥμισυ καλλιτεχνικόν, μάλιστα παρὰ τὸ πλευρὸν τοῦ Κυρίου. Ὁ Θεοφάνης ἠγνόησε τὸν σκούφον⁷, ἐζκέφθη ὁμως

1. Βλ. ἰδίᾳ τὴν πλαστικὴν τῶν προσώπων, τὴν ἀπόδοσιν τῶν γενείων κλπ.

2. Εἰς τὴν μελέτην του, *Abendländische Malerei und Plastik in den Ländern des Orients*, ἐν *Zeitschrift für bildenden Kunst*, 1878, τόμ. XIII, σελ. 207. Καὶ Millet, *Recherches*, σελ. 666.

3. Βλ. Oberkeide, *Der Einfluss Marcantonios auf die nordische Kunst des 16 Jahrhunderts*, 1925, σελ. 13.

4. Ὡς ὁ ἡμέτερος Χατζηδάκης, *Κρητ. Χρον. Α'*, 1947, σελ. 33.

5. Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, ἐν *Κρητ. Χρον.* τόμ. Δ', 1950, σελ. 387. Τὸ ἔργον τοῦ Bellini βλ. ἐν πίν. ΙΖ, 2.

6. Ἐνθ' ἀν., σελ. 102.

7. Οὗτος, ἐπιμήκης καὶ ἡμισφαιρικὸς ἄνω, ἐπικάθηται τῆς κεφαλῆς καὶ ἐξέχει διὰ τοῦ πάχους του ἐκ τοῦ μετώπου, ὡς δεικνύει ὁ ὑπὸ τοῦ Χατζηδάκη δημοσιευθεὶς πίναξ τοῦ Bellini (*Κρητ. Χρον.*, Δ', πίν. ΙΖ, 2).

νά μετατρέψη αὐτὸν εἰς τρίχωμα ὑψηλὸν (χαμηλότερον βεβαίως τοῦ σκούφου τοῦ Bellini) καὶ προσδώσῃ τοιουτοτρόπως πρωτοτυπίαν καὶ περισσότερον ρεαλισμὸν εἰς τὴν σύνθεσίν του. Ὁ ὑπηρέτης μὲ τὴν κόμην αὐτὴν ἐπαναλαμβάνεται κατόπιν ὑπὸ τοῦ ζωγράφου Ζώρζη εἰς τὴν αὐτὴν τοιχογραφίαν τῆς μονῆς Διονυσίου.

Δάνεια ἐκ τῆς δυτικῆς τέχνης θὰ ἠδύνατό τις νὰ εὔρη περισσότερα εἰς τὸν Θεοφάνην, ἀρκεῖ νὰ ἔχη τὴν ὑπομονὴν νὰ συγκρίνῃ μίαν πρὸς μίαν τὰς τοιχογραφίας του πρὸς τὰ δυτικὰ ἔργα (κυρίως τὰ διὰ χαλκογραφιῶν κυκλοφοροῦντα) τῶν περὶ αὐτὸν χρόνων. Τὸ σπουδαῖον ὁμως εἶναι ὅτι ὁ Θεοφάνης εἶχε τὴν δύναμιν τὰ δάνεια ταῦτα πλήρως νὰ τὰ ἀφομοιώσῃ εἰς τὴν βυζαντινὴν τεχνοτροπίαν του¹ καὶ «νὰ τὰ καλύψῃ μὲ τὸ ἔνδυμα τῆς ὀρθοδόξου τέχνης»². Τοῦτο εἶναι, νομίζω, καὶ λίαν διδακτικὸν διὰ τινὰς τῶν παρ' ἡμῖν ἀγιογράφων τῆς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας.

Τὴν ἀξίαν τῆς Λαύρας ἐπαυξάνει τὸ γεγονός ὅτι αὕτη κατέστη τὸ ὑπόδειγμα διατάξεως τῆς εἰκονογραφικῆς διακοσμῆσεως διὰ τὰ Καθολικὰ τῶν μονῶν τοῦ ἁγ. Ὄρους, ἀλλὰ καὶ διὰ τὰ ἄλλα Καθολικὰ τῶν ἐκτὸς αὐτοῦ μονῶν, τὰ διακοσμηθέντα κατὰ τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 16^{ου} καὶ κατὰ τὸν 17^{ον} ἀκρόμην αἰῶνα.³ Ἐπὶ πλέον τὴν σημασίαν αὐτῆς ἐπιτείνει τὸ γεγονός, ὅτι δι' αὐτῆς βεβαιούμεθα τὴν ἀπὸ τοῦ 1535 δρᾶσιν τοῦ «Θεοφάνους μοναχοῦ»⁴ εἰς τὸ ἁγ. Ὄρος καὶ συμπεραίνομεν διὰ τὸ καλλιτεχνικὸν του περιβάλλον, ἦτοι διὰ τὴν σχολὴν του. Εἰς αὐτὴν ἀνήκε βεβαίως ὁ υἱὸς αὐτοῦ Συμεών, ὅστις, ἔνδεκα ἔτη μετὰ ταῦτα, σημειοῦται ὡς βοηθὸς του εἰς τὴν μονὴν Σταυρονηκίτα. Εἰς αὐτὴν θὰ ἀνήκε πιθανώτατα καὶ ὁ Ζώρζης, ὁ ἱστορῆζας κατὰ τὸ 1547 τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Διονυσίου (βλ. κατωτέρω). Εἰς αὐτὴν ἐπίσης καὶ ὁ ἄγνωστος ἀγιογράφος, ὁ διακοσμήζας κατὰ τὸ 1568 τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Δοχειαρίου (βλ. κατωτέρω). Εἰς αὐτὴν τέλος καὶ ὁ μοναχὸς Νεόφυτος, ὁ υἱὸς τοῦ Θεοφάνους, ὅστις, μετὰ τοῦ ἐπίσης ἐκ Κρήτης ἱερέως Κυριαζῆ, ἐτοιχογράφησε τὸ 1573 τὴν Μητρόπολιν τῆς Καλαμπάκας. Ἀσφαλῶς καὶ ἄλλοι ἄγνωστοι ζωγράφοι, δευτερεύοντες, ἢ μαθηταὶ αὐτῶν θὰ συνειργάσθησαν μετὰ τῶν Κρητῶν αὐτῶν ἀγιογράφων. Ποίαν ἄμεσον σχέσιν εἶχον οἱ ἀνωτέρω «μεγάλοι» Κρητῆς ζωγράφοι τοιχογραφιῶν πρὸς τοὺς κατὰ τὰ μέσα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ζωγράφους φορητῶν εἰκόνων, κρητικῆς τεχνοτρο-

1. Καλοκύρη, ἔνθ' ἄν., σελ. 177.

2. Ευγγόπουλος, ἔνθ' ἄν., σελ. 102.

3. Αὐτόθι, σελ. 103.

4. Κατὰ τὴν ἐπιγραφήν, περὶ ἧς βλ. ἀνωτέρω.

πίας, ἐν ἀγ. Ὅρει (ὡς ἦσαν π.χ. ὁ ἄγνωστος ζωγράφος τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως τοῦ Πρωτάτου, ὁ Εὐφρόσυνος, ζωγράφος τῶν αὐτῶν εἰκόνων εἰς τὴν μονὴν Διονυσίου¹ κλπ.) δὲν γνωρίζομεν βεβαίως. Ὅμως οὗτοι, καὶ ἂν ἀκόμη δὲν ἐμαθήτευσαν εἰς αὐτούς, ἐτέλουν ὑπὸ τὴν εὐεργετικὴν πνοὴν τοῦ ἔργου των. Τὸ κλίμα, τὸ ὁποῖον ἐκεῖνοι ἐδημιούργησαν, ἐπέδρασεν ἀναμφιβόλως εἰς τὴν ταχυτέραν ἐξέλιξιν τῶν ζωγράφων τούτων.

* * *

Εἶπομεν εἰς τὴν ἀρχὴν τῆς παρούσης μελέτης, ὅτι θὰ κάμωμεν λόγον καὶ περὶ τῶν ἀμφισβητούμενων τοιχογραφιῶν τοῦ Θεοφάνους. Αὗται πράγματι εἶναι αἱ ἀποτελοῦσαι τὴν διακόσμησιν τῆς περιφήμου σταυροειδοῦς Τραπεζῆς τῆς Μεγίστης Λαύρας ἐν ἀγ. Ὅρει². Ἡ διακόσμησις αὕτη διαιρουμένη εἰς τρεῖς καθ' ὕψος ζώνας περιλαμβάνει, εἰς τὴν ἀνωτέραν, τοὺς εἰκοσι τέσσαρας Οἴκους τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου, εἰς τὴν μέσην, διαδοχικὰς σκηναῖς (ἦτοι μὴ χωριζομένας διὰ καθέτων ταινιῶν) ἐκ τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυριῶν τῶν ἁγίων, εἰς δὲ τὴν κατωτέραν, δλοσώμους ἁγίους, μοναχοὺς καὶ ἀσκητάς (πίν. 31), μάλιστα τοὺς ἰδιαιτέρως τιμωμένους ἐν Ἀθῶν. Ταῦτα εἰς τὸ δυτικὸν καὶ μεγαλύτερον σκέλος τοῦ κτιρίου. Εἰς δὲ τὸ ἀνατολικόν, (ἐκ τοῦ ὀποῦ καὶ ἡ εἴσοδος εἰς τὴν Τράπεζαν) σημειοῦμεν τὴν, Β.Α. καὶ δεξιὰ τῆς εἰσόδου, πασίγνωστον παράστασιν τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ἣτις ἔχει ἀναπτυχθῆ εἰς πολλὰς σκηναῖς. Εἰς τὴν νότιον κεραίαν τοῦ κτιρίου εὐρίσκομεν, εἰς τὴν ἀνωτέραν ζώνην, σκηναῖς τοῦ βίου τῆς Θεοτόκου (Ἀπόκρυφα), εἰς τὴν μεσαίαν ζώνην πάλιν μαρτύρια ἁγίων, εἰς τὴν κατωτέραν δέ, τὴν Α' Οἰκουμένην Σύνοδον. Ἐπὶ τοῦ νοτίου τοίχου μνημονεύομεν τὴν εὐρεῖαν σύνθεσιν τῆς Ρίζης τοῦ Ἰεσοῦ, εἰς τὴν ὁποῖαν (ἐκατέρωθεν τοῦ ἐξηπλωμένου Ἰεσοῦ) παρίστανται καὶ οἱ Ἕλληνας σοφοί, κατὰ σειρὰν Φίλων, Κλεάνθης, Σόλων, Πυθαγόρας, Σωκράτης, Ἀριστοτέλης, Γαληνός, Πλάτων, Πλούταρχος (πίν. 30, εἰκ. Α). Κατωτέρω ὑπάρχουν σκηναὶ τοῦ ΚΑῖν καὶ Ἀβελ³. Εἰς τὴν

1. Περὶ τοῦ ζωγράφου Εὐφροσύνου βλ. τὴν εἰς τὰ «Κρητ. Χρονικά» τόμ. I, 1956, σελ. 273 κ. ἐξ. μελέτην τοῦ Μ. Χατζηδάκη.

2. Τοιχογραφίαι, ἐν Millet, Athos, πίν. 140 — 151.

3. Τοὺς Ἕλληνας σοφοὺς εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὸν νότιον νάρθηκα τοῦ ἐν τῇ νησίδι τῶν Ἰωαννίνων ναοῦ τῆς μονῆς τῶν Φιλανθρωπινῶν (τοιχογραφίαι τοῦ 16ου αἰ.), εἰς τὸν νάρθηκα τοῦ παρεκκλησίου τῆς Πορταΐτισης (18ος αἰ.) τῆς μονῆς Ἰθῆρων, εἰς τὴν Bucovina τῆς Ρουμανίας κ. ἄ. Σχετικῶς βλ. τὴν μελέτην τοῦ Grecu, Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes, Bucarest, 1924.

έναντι, βόρειον, κεραίαν τῆς Τραπεζῆς, ὁμοίως διηρημένην, ἔχομεν εἰς τὰς δύο ἀνωτέρας ζώνας ἀναλόγους σκηνάς πρὸς τὰς τῶν ἀνωτέρων ζωνῶν τοῦ δυτικοῦ καὶ νοτίου σκέλους, κάτω δὲ συναντῶμεν τὴν οὐρανοδρόμον Κλίμακα. Ἐκ τῶν λοιπῶν παραστάσεων τοῦ κτιρίου σημειοῦμεν τὰς ἀναφερομένας εἰς τὸν βίον τοῦ Ἰωάννου τοῦ Βηπτιστοῦ (βόρειον σκέλος), τὴν Κοίμησιν τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου, τὸν ἁγ. Ἰγνάτιον μεταξὺ τῶν λεόντων, τὰς Δέκα Παρθένους, τὸν Προφήτην Ἥλιαν, τὸν ἁγ. Σισώην, τοὺς Ἱεράρχας τῆς κόγχης καὶ, τέλος, τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον, κοσμοῦντα τὸ τεταρτοσφαίριον τῆς κόγχης τῆς Τραπεζῆς (πλν. 27 καὶ 28 εἰκ. Α, 29, εἰκ. Α, Β).

Τὸ πρόβλημα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας συνίσταται εἰς τὸ πότε ἐξετελέσθησαν αὐταὶ καὶ ὑπὸ ποίου. Ἡ παράδοσις, ὡς θὰ ἴδωμεν, δέχεται ὡς ἔτος διακοσμήσεως τὸ 1512. Ὑπὸ πολοῦ ὅμως ἐγένετο ἡ διακόσμησις δὲν γίνεται λόγος. Παλαιότερον ὁ Usrenski¹, ἐσχάτως δὲ ἐκ τῶν ἡμετέρων ὁ κ. Ξυγγόπουλος², ἀπέδωκαν τὰς τοιχογραφίας εἰς τὸν Θεοφάνην. Ὁ κ. Ξυγγόπουλος μάλιστα δὲν δέχεται καὶ ὡς ἔτος ἐκτελέσεως αὐτῶν τὸ 1512, ἀλλὰ τοποθετεῖ αὐτὰς μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1527 καὶ 1535³.

Ἐν πρώτοις ἄς ἴδωμεν τὸ ἔτος. Ἡ χρονολόγησις τῶν τοιχογραφιῶν τὸ 1512 «προήλθεν ἀναμφιβόλως ἀπὸ τὴν παρανόησιν τῆς τοιχογραφίας καὶ τῆς ἐπιγραφῆς, αἱ ὁποῖαι εὐρίσκονται ἐξωτερικῶς, ὑπεράνω τῆς εἰσόδου τῆς Τραπεζῆς», ἐπίσης δὲ ἐκ «παρανοήσεως ὑπὸ τῶν νεωτέρων τῶν γραφομένων εἰς τὸ Προσκυνητάριον τοῦ Σάββα», κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον⁴. Ἡ ἐν λόγῳ τοιχογραφία παριστᾷ ἄνω μὲν τὴν Θεοτόκον μετὰ τοῦ Θείου Βρέφους, κατωτέρω δὲ καὶ ἀριστερὰ τοὺς ἁγ. Θεοδώρους καὶ τὸν Μητροπολίτην Σερρῶν Γεννάδιον, φέροντα ὁμοίωμα τῆς Τραπεζῆς, δεξιὰ πάλιν δεομένους, τοὺς

1. Kondakov, Μνημεῖα τῆς χριστιανικῆς τέχνης τοῦ Ἄθω (ρωσ.), Πετροῦπολις 1902, σελ. 71.

2. Ἐνθ' ἄν., σελ. 104.

3. Ἐνθ' ἄν., σελ. 109. Καὶ ὁ Χατζηδάκης δὲν δέχεται τὸ 1512 ἔτος ἱστορήσεως τῆς Τραπεζῆς, ἀλλὰ τὸ 1535, ὅτε δηλ. ἱστορήθη τὸ Καθολικόν, ἢ ὀλίγον κατόπιν. Οὐδεμίαν ὅμως δικαιολογίαν προσάγει διὰ τὴν τοποθέτησιν τῶν τοιχογραφιῶν κατὰ τὴν περίοδον τοῦ Καθολικοῦ ἢ μετὰ ταῦτα. Βλ. Κρητ. Χρονικά I, 1947, σελ. 33 σημ. 23 καὶ Ἀνάτυπον (Ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ...) σελ. 9. Διὰ τὸ ὅτι θεωρεῖ «πῶς ἀπαράδεκτη» τὴν χρονολόγησιν τῆς Τραπεζῆς τὸ 1512, λόγῳ ὑπάρξεως κοινῶν στοιχείων δυτικῆς—τάχα—προελεύσεως (ὁ τύπος τοῦ δημίου) εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ εἰς τὸ Καθολικόν, θὰ εἴπωμεν κατωτέρω, ἐξηγοῦντες ὅτι τὰ στοιχεῖα ταῦτα δὲν ὀφείλονται εἰς τὴν Δύσιν. Ἐνταῦθα σημειοῦμεν μόνον, ὅτι ἐκ τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως ἐκληροδοτήθησαν εἰς τὴν Δύσιν.

4. Ἐνθ' ἄν. σελ., 104, 105.

ἀγ. Ἀθανάσιον Ἀθωνίτην καὶ τοὺς κτήτορας τῆς Λαύρας Νικηφόρον Φωκᾶν καὶ Ἰωάννην Τοιμισκῆν. Ἀριστερὰ τοῦ μητροπολίτου Γενναδίου ἐπιγραφή, λευκοῖς γράμμασι, δηλοῖ τὸν εἰκονιζόμενον καὶ τὸ ἀφιέρωμά του· «ὁ πανιερώτατος καὶ υπέρτιμος μητροπολίτης Σερρῶν Γεννάδιος καὶ κτήτωρ τῆς παρούσης ἀγίας Τραπεζῆς». Ἀγνωστον διατὶ ὁ παρατηρητικώτατος κ. Ξυγγόπουλος, ἀντὶ τοῦ ὑπάρχοντος: «ἀγίας Τραπεζῆς», γράφει: «ἀγίας Τραπεζου»¹, ἐνῶ εἰς τὴν πρὸ αὐτοῦ παρατιθεμένην φωτογραφίαν² καθαρῶτατα διακρίνεται ἡ λέξις «Τραπεζῆς» τῆς ἐπιγραφῆς.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὴν ἀνωτέρω τοιχογραφίαν, ἃς ἐπιτραπῆ νὰ νομίζωμεν ὅτι οὐχὶ ἐκ παρανοήσεως αὐτῆς καὶ τῆς ἐν αὐτῇ ἐπιγραφῆς—καθ' ἣν ὁ Γεννάδιος ἀναφέρεται «κτήτωρ τῆς παρούσης ἀγίας Τραπεζῆς»—ἐσχηματίσθη ἡ ἰδέα ὅτι καὶ ἡ ζωγραφικὴ τῆς Τραπεζῆς ἀνήκει εἰς αὐτόν. Ἡ ἐπιγραφή ἀπλῶς ἐνίσχυσε τὴν πεποιθήσιν τῆς ἀπὸ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος παραδόσεως, ὅτι οὗτος εἶναι ὁ κτίσας καὶ διακοσμήσας τὴν Τράπεζαν. Ἐπειτα ἡ τοιχογραφία, κατὰ τὴν γνώμην μας, δὲν εἶναι ἔργον ἄλλου ζωγράφου, διακρινομένου ἐκείνου, ὅστις διεκόσμησε τὸ ἐσωτερικὸν τῆς Τραπεζῆς. Ἐχει μὲν ἡ τοιχογραφία τοῦ υπερθύρου ὑποστῆ φθορὰς καὶ ἐπαναζωγραφῆσεις, ἀλλὰ εἰς τὰς γενικὰς γραμμάς, εἰς τὸ σχέδιον καὶ εἰς τὸ ὄλον τῆς ὕψος εἶναι ἀνάλογος πρὸς τὰς τοιχογραφίας τοῦ ἐσωτερικοῦ.

Ἡ περικοπὴ τῶρα ἐκ τοῦ Προσκυνηταρίου τοῦ σκευοφύλακος Σάββα, ἥτις, κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον, παρηνοήθη, ἔχει ὡς ἐξῆς³: «Ἐμπρὸς εἰς τὴν αὐλήν, πρὸς τὸ ἄνω μέρος κατὰ δυσμὰς, ἀντικρυς τοῦ καθολικοῦ ναοῦ, εἶναι τὸ μέγα καὶ πολυθαύμαστον Τραπεζαρεῖον, αὐτὸ εἶναι ὄλον ὠραῖομένον μὲ ἀρχαιοτάτην καὶ θαυμασιωτάτην ζωγραφίαν, ὡσὰν ἐκκλησίαι. Παλαιόθεν ἦτο μὲ θόλους καὶ μὲ κουμπέδαις, ἀπὸ δὲ τὸ πολὺ μάκρος καὶ τὸ πλάτος ὅπου ἔχει, ἐρραγίσθη ἀπὸ σεισμούς, ὅθεν μετέπειτα ὁ πανιερώτατος μητροπολίτης Σερρῶν κῦρ Γεννάδιος ἐν ἔτει αὐτῷ ἀνεκαίνισε τὴν στέγην τοῦ ὄλην, μὲ ἄλλην μηχανήν, ἐκ ξύλων στερεῶν καὶ ἀσήπων, καὶ τὴν ἐζωγράφησε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν. Ἐξω εἰς τὴν πόρταν τῆς τραπέζης, εἶναι ἡ πανιερότης τοῦ ζωγραφισμένος»⁴.

1. Ἐνθ' ἀν., σελ. 104.

2. Ἐνθ' ἀν., πίν. 26, 2.

3. Παραθέτομεν τὴν περικοπὴν κατὰ τὴν μεταγραφὴν τοῦ Ξυγγόπουλου, ἐνθ' ἀν. σελ. 105.

4. Τὸ «Προσκυνητάριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Λαύρας...» ἐξεδόθη ἐν Βενετίᾳ τὸ 1780. Τὸν πλήρη τίτλον, βλ. ἐν Ξυγγόπουλῳ, σελ. 105 σημ. 1.

Ὁ κ. Ξυγγόπουλος πιστεύει ὅτι ἡ παρανόησις προῆλθεν ἐκ τοῦ ὅτι τὸ «καὶ τὴν ἐζωγράφισε» τοῦ ἀνωτέρω κειμένου ἀπεδόθη εἰς τὴν Τράπεζαν ἐνῶ συντακτικῶς ἀνήκει εἰς τὴν στέγην. Διότι ἡ Τράπεζα μέχρι τοῦ σημείου ἐκείνου ὀνομάζεται Τραπεζαρεῖον ὑπὸ τοῦ συγγραφέως¹. Ἔχει λοιπὸν τὴν γνώμην ὅτι ὁ Γεννάδιος τὸ 1512 ἀνεκαίνισε τὴν στέγην τῆς Τραπεζῆς καὶ τὴν στέγην ἐζωγράφισε², ἐνῶ «ἡ διὰ τοιχογραφῶν διακόσμησις τῆς Τραπεζῆς ἀσφαλῶς δὲν ἔγινεν ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ Γενναδίου κατὰ τὸ 1512»³.

Λυπούμεθα ὅπου θὰ διαφωνήσωμεν πρὸς τὸν κ. Ξυγγόπουλον καὶ ὡς πρὸς τὰ ἀνωτέρω καὶ ὡς πρὸς τὴν παραδοχὴν τοῦ Θεοφάνους ὡς ζωγράφου τῶν τοιχογραφῶν. Βεβαίως, ὡς ἔχει τὸ κείμενον δύναται λογικῶς νὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὴν σκέψιν τοῦ κ. Ξυγγοπούλου. Ἐν κλασσικὸν κείμενον, ἀσφαλῆστα οὕτω θὰ ἔπρεπε νὰ ἐνοηθῆ. Ἄλλ' ἐν προκειμένῳ, πρόκειται περὶ κειμένου τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τὸ ὁποῖον, ὅπως καὶ πολλὰ σύγχρονά του, δὲν πρέπει νὰ ἐκλαμβάνεται ὑπὸ τὴν αὐστηρὰν συντακτικὴν καὶ φραστικὴν του διατύπωσιν. Πολὺ δὲ περισσώτερον δὲν πρέπει, νομίζομεν, βάσει αὐτῶν νὰ ἐξάγωνται γενικώτερα συμπεράσματα, μὲ σοβαρὰς πολλακίς ἐπιστημονικὰς ἐπιπτώσεις. Ἐχομεν δηλ. τὴν γνώμην ὅτι γράφων ὁ σκευοφύλαξ Σάββας, ὅτι ὁ Γεννάδιος τὸ 1512 «ἀνεκαίνισε τὴν στέγην του ὄλην. . . καὶ τὴν ἐζωγράφισε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν» ἀναφέρεται εἰς τὴν Τράπεζαν. Καὶ ναὶ μὲν, ἐκ πρώτης ὄψεως, τὸ «τὴν στέγην του ὄλην» ὀδηγεῖ εἰς τὸ Τραπεζαρεῖον, ὡς ὠνόμασεν ἀνωτέρω τὴν Τράπεζαν, ἀλλὰ φαίνεται ὅτι ὁ Σάββας, ἔχων κατὰ νοῦν καὶ τὰς δύο ὀνομασίας (Τραπεζαρεῖον καὶ Τράπεζαν) ὅταν γράφῃ «καὶ τὴν ἐζωγράφισε μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν» ἐννοεῖ τὴν Τράπεζαν. Ἀπόδειξις ὅτι εἰς τὸν νοῦν τοῦ ἐπικρατεῖ τὴν στιγμὴν ἐκείνην ἡ Τράπεζα (καὶ ὄχι πλέον τὸ Τραπεζαρεῖον) εἶναι ὅτι εὐθὺς ἀμέσως προσθέτει: «ἔξω εἰς τὴν πόρταν τῆς Τραπεζῆς⁴ εἶναι ἡ πανιερότης τοῦ ζωγραφισμένου». Ἐπιτρέπει λοιπὸν εἰς ἡμᾶς αὐτὸ τοῦτο τὸ κείμενον νὰ ἔχωμεν ἐπιφυλάξεις ὡς πρὸς τὴν σαφήνειάν του. Πιθανόν, νομίζομεν, ἡ ἀλλαγὴ τῆς ὀνομασίας Τραπεζαρεῖον εἰς Τράπεζαν νὰ ἔγινε κατὰ τὸ ἀκόλουθον σχῆμα. Ὁ συγγραφεὺς δηλ. ἀφοῦ ἐξέθεσεν ὅτι τὸ ἄλλοτε θολοσκεπὲς Τραπεζαρεῖον «ἐρραγίσθη ἀπὸ σεισμοῦ», παρέχει ἐν συνεχείᾳ τὴν πληροφορίαν ὅτι ὁ μητροπολίτης Γεννάδιος

1. Σχεδιάσμα . . . , σελ. 105.

2. Δηλ. δι' ἐξόδων του.

3. Ἐνθ' ἀν., σελ. 105.

4. Ὑπογράμμισις ἡμετέρα.



ΠΙΝΑΞ ΙΙΙ. Ὁ Μυστικός Δεῖπνος. Τράπεζα τῆς Αἰώρας (1512).

τὸ 1512 ἀντικατέστησε τὴν στέγην τοῦ δλόκληρον ἐκ ξύλων. Ἀμέσως ὁμοῦς σκέπτεται δύο τινά: Πρῶτον, ὅτι ὁ Γεννάδιος μὲ τὴν ἀντικατάστασιν τῆς στέγης προέβη καὶ εἰς τὴν διακόσμησιν τοῦ Τραπεζαρείου, καὶ δεύτερον, ὅτι «ἔξω εἰς τὴν πόρταν τῆς Τραπεζῆς» ἔχει οὗτος ἀπεικονισθῆ. Ἡ ὀνομασία «Τραπεζῆς» εἶναι τῶρα εἰς τὸν νοῦν τοῦ καὶ ταύτην ἐννοεῖ γράφων «καὶ τὴν ἐξωγράφισε»¹. Ἐπὶ πλέον, ὅτι ὁ Σάββας δὲν διακρίνει μεταξὺ στέγης καὶ Τραπεζῆς, ὡς πρὸς τὴν διακόσμησιν, φαίνεται ἐκ τοῦ παρατεθέντος κειμένου εἰς τὸ ὁποῖον δηλοῦται ὅτι τὸ «Τραπεζαρεῖον εἶναι ὄλον² ὠραῖσμένον μὲ ἀρχαιοτάτην καὶ θαυμασιωτάτην ζωγραφίαν», ὅπερ σημαίνει ὅτι ὅλη ἡ «θαυμασιωτάτη ζωγραφία» ἀνήκει εἰς τὴν ἰδίαν ἀκριβῶς περίοδον. Ἀλλὰ καὶ λογικῶς, πῶς εἶναι δυνατὸν νὰ δεχθῶμεν ὅτι ὁ Γεννάδιος τὸ 1512, ἀφοῦ ἐπεσκεύασε τὴν στέγην, προέβη ἀμέσως εἰς τὴν ζωγραφικὴν αὐτῆς, ἐνῶ ὅλοι οἱ ἄλλοι τοῖχοι τοῦ κτιρίου ἔμειναν ἀζωγράφοι; Τὸ φυσικὸν εἶναι ἐκ τῶν τοίχων νὰ ἤρχιζε τὴν διακόσμησιν. Δυσκόλως δηλ. φαντάζεται κανεὶς τὴν στέγην ζωγραφισμένην τὸ 1512, τὰς δὲ τεραστίας ἐπιφανείας τῶν τοίχων τῆς Τραπεζῆς λευκάς καὶ ἀναμεινύσας νὰ ἔλθῃ ὁ Θεοφάνης, μετὰ 25 περίπου ἔτη, διὰ νὰ τὰς ζωγραφίσῃ, — κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον³. Ἀλλὰ ἐὰν δεχθῶμεν, μετὰ τοῦ ἐπιστήμονος τούτου, ὅτι ὁ Γεννάδιος «ἐξωγράφισε τὴν στέγην μὲ θαυμασίαν ζωγραφίαν» καὶ ὄχι τοὺς τοίχους τῆς Τραπεζῆς, ἡ πραγματικότης θὰ εἶναι ἀντίθετος πρὸς τοῦτο, διότι εἰς τὴν στέγην τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας δὲν ὑπάρχει ζωγραφικὴ καὶ μάλιστα «θαυμασία», οὐδὲ ἔχομεν πληροφορίαν ὅτι τὴν «ἐκ ξύλων στερεῶν καὶ ἀσήπων» αὐτὴν στέγην, φθαρθεῖσαν, ἀντικατέστησαν μεταγενεστέρως. Καὶ ὁ κ. Ξυγγόπουλος, πρὸς τούτοις, φαίνεται ὅτι δέχεται, ὅτι «ἡ σήμερον ὑπάρχουσα ξυλίνη σαρρωτὴ στέγη»⁴ εἶναι ἡ ὑπὸ τοῦ Γενναδίου γενομένη. Ἐξ ἄλλου εἰς τὴν στέγην (γράφει: ὀροφήν) ἐξωγραφίζοντο διακοσμητικὰ θέματα (φυτικά, γεωμετρικά), πτηνὰ κλπ., ὡς πληροφορεῖ ὀρθότατα ὁ ἀνωτέρω διὰ τὸν ναῦσκον τῆς ἀγ. Φωτίδας Βεροίας⁵ καὶ ὡς γνωρίζομεν καὶ ἐξ ἄλλων παραδειγμάτων⁶.

1. Πιθανῶς ἠλλάξε τὴν λέξιν, διότι δὲν ἐθεώρει δόκιμον τὸ «ἔξω εἰς τὴν πόρταν τοῦ Τραπεζαρείου», ἐνῶ ἐπεκράτει τὸ δημοτικώτερον «εἰς τὴν πόρταν τῆς Τραπεζῆς».

2. Ὑπογράμμισις ἡμετέρα.

3. Ἐνθ' ἀν., σελ. 109.

4. Ἐνθ' ἀν., σελ. 105.

5. Ἐνθ' ἀν., σελ. 105, σημ. 4.

6. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν Μετεώρων, ναὸς ἀγ. Γεωργίου τῆς Πολιτείας εἰς Καστορίαν, κ. ἀ.

Συνθέσεις όμως εις τὴν ξυλλήνην ὀροφήν δὲν ὑπῆρχον, ἔνεκα τῆς ἀνωμάλου ἐπιφανείας τῶν σανίδων μετὰ τῶν παρεμβαλλομένων δοκῶν. Καὶ ἐὰν λοιπὸν ὑποθέσωμεν ὅτι ὁ Γεννάδιος ἐζωγράφησε τὴν στέγην, τοιαῦτα θέματα θὰ ὑπῆρχον. Ἄλλ' αὐτὴν τὴν ἀπλὴν διακόσμησιν θὰ ὠνόμαζέ ποτε ὁ Σάββας «θαυμασίαν ζωγραφίαν»; Ἄλλ' ἐν πάσῃ περιπτώσει, ζωγραφικὴ εἰς τὴν στέγην δὲν ὑπάρχει, ὡς ἄριστα δεικνύει ἡ παρατιθεμένη εἰκὼν Β τοῦ πίνακος 28.

Ἄλλ' ἔτι πλέον. Ἐὰν δηλ. ἀκόμη δεχθῶμεν, ὅτι ἡ ἀνωτέρω παράγραφος ὀρθῶς ἀποδίδει τὴν σκέψιν τοῦ σκευοφύλακος Σάββα, ὅτι δηλ. ὁ Γεννάδιος διεκόσμησε τὴν στέγην καὶ ὄχι τὴν Τράπεζαν, τὸ πρᾶγμα δὲν θὰ ἔχη βασικὴν σημασίαν διότι τὴν πληροφορίαν παρέχει κείμενον τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, ἐνῶ εἰς σημειώσιν κώδικος τῆς μονῆς τῆς Λαύρας τοῦ 17^{ου} αἰῶνος¹, ἀναφέρεται ρητῶς ὅτι ὁ Σερρῶν Γεννάδιος «ἔκτισε καὶ ἐζωγράφησε τὴν κοινήν Τράπεζαν»². Βεβαίως ἐκ τοῦ κώδικος ἐξάγεται ὅτι γενικῶς αἱ πληροφορίες στηρίζονται εἰς τὴν προφορικὴν παράδοσιν. Ἀλλὰ διατὶ νὰ ἀμφισβητήσωμεν τὴν παράδοσιν ταύτην, ὅταν μόλις ἓνα αἰῶνα ἀπέχη ἀπὸ τὴν ἐποχὴν τῆς ἱστορήσεως τῆς Τραπεζῆς καὶ ἀντιθέτως νὰ στηριχθῶμεν εἰς ἀσαφῆς κείμενον δύο αἰῶνας ἀπέχον τῶν ἀναγεγραφομένων;

Ὅτι τὴν Τράπεζαν (τοίχους) ἐννοεῖ ὁ Σάββας ὡς εἰκονογραφηθεῖσαν κατὰ τὸ 1512 ἐδέχθησαν καὶ οἱ Millet³, Diehl⁴, Byron-T. Rice⁵, καὶ πάλιν ὁ D. T. Rice⁶ κ.ἄ.⁷ Καὶ οἱ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, εἰς πρόσφατον ἔργον των σημειοῦν αὐτὴν τὴν χρονολόγησιν⁸. Μὲ τὸ παράδειγμα τῶν ἀγίων τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον δέχεται τὴν αὐτὴν χρονο-

1. Ὅν μνημονεύει καὶ ὁ ἀνωτέρω, αὐτόθι, σελ. 104.

2. Σπυρ. Λαυριώτης, ἐν Byzantinisch - Neugr. Jahrbücher, 7, 1928—1929, σελ. 424.

3. Monuments de l' Athos, ἐν τῇ εἰσαγωγῇ τοῦ λευκώματος καὶ πρὸ τῶν πινάκων τῆς Τραπεζῆς: Lavra - Trapeza 1512.

4. Manuel d'art byzantin², II σελ. 846 καὶ 854.

5. The Birthe of Western painting, London 1930, σελ. 149.

6. Byzantine Art (β' ἐκδ.), London 1954, σελ. 126.

7. Μεταξὺ αὐτῶν καὶ γενικώτερα ἔργα, ὡς τοῦ π. Chrys. Dahm. Athos, Berg der Verklärung, Offenburg 1959, σελ. 55 (ἐκδοσις ἐκλαϊκευμένη). Καὶ ὁ Φ. Κόντογλου, ὁ περισσότερον τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων ἀγιογράφων μελετήσας τὴν βυζαντινὴν τέχνην, ἐργασθεὶς καὶ συγγράψας καὶ ἔχων ἑμολογουμένως ἀνεπτυγμένον τὸ αἰσθητήριον τοῦ καλλιτέχνου, ἐν σχέσει μὲ τὴν Λαύραν θεωρεῖ ζωγράφον τὸν Θεοφάνη μόνον τοῦ Καθολικοῦ. Βλ. Ἐκφρασις τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας τ. Α', Ἀθήναι 1960, σελ. 422.

8. Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, τόμ. Β', Ἀθήναι 1958, σελ. 206.

λόγησιν καὶ ὁ Sirarpie der Nersessian, ὁμοίως προσφάτως¹.

Κατόπιν τῶν ἀνωτέρω, ἐπόμενοι καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν παράδοσιν, δεχόμεθα τὴν τοιχογράφησιν τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας γενομένην τὸ ἔτος 1512, ἥτοι ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ μητροπολίτου Σερρῶν Γενναδίου.

Μετὰ τὴν ἐξέτασιν τῆς χρονολογίας τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς, ἃς ἴδωμεν ἐὰν αὐταὶ εἶναι ἔργα τοῦ Θεοφάνους. Ἡ παράδοσις, ἐνῶ ἀναφέρει τὸ ἔτος, δὲν ἀναφέρει τὸν ζωγράφον. Οὐδεὶς ἐξ ἄλλου τῶν ἀγιορειτῶν μνημονεύει τὴν Τράπεζαν ὡς ἔργον τοῦ Θεοφάνους. Ὁ σκευοφύλαξ Σάββας π.χ., τὸν ὅποτον εἶδομεν ἀνωτέρω, σημειοῖ μὲν εἰς τὸ Προσκυνητάριόν του, ὅτι «τὸ μέγα καὶ πολυθαύμαστον Τραπεζαρεῖον... εἶναι ὄλον ὠραϊσμένον μὲ ὠραισιότην καὶ θαυμασιωτάτην ζωγραφίαν» ἀλλὰ δὲν ἀναφέρει τίνος ζωγράφου ἔργον εἶναι. Ὁ Σάββας ὁμοῦ γνωρίζει ὅτι ἡ τοιχογράφησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Λαύρας «εἶναι μεγαλοφυοῦς χειρὸς ἔργον, τοῦ Θεοφάνους ἐκείνου...». Ἐὰν λοιπὸν καὶ ἡ Τράπεζα ἐθεωρεῖτο ἔργον τοῦ Θεοφάνους, θὰ ἐμνημόνευε τοῦτον ὁ Σάββας ὅπως ἐμνημόνευσεν αὐτὸν ὡς ἀγιογράφον τοῦ Καθολικοῦ². Ἀλλὰ καὶ πρὸ τοῦ Σάββα, ὁ ἐπίσης σκευοφύλαξ τῆς Λαύρας Μακάριος Τριγώνης ὁ Κρήξ, ἐνῶ γνωρίζει τὸν συμπατριώτην του Θεοφάνην καὶ ἐξυμνεῖ, εἰς τὸ κατὰ τὸ 1772 ἐκδοθὲν Προσκυνητάριόν του, ὡς «ὑπερθαύμαστον καὶ ἀμίμητον» τὴν ὑπ' αὐτοῦ τοιχογράφησιν τοῦ Καθολικοῦ, ὁμοῦ ἀγνοεῖ αὐτὸν ὡς ζωγράφον τῆς Τραπεζῆς³.

Καὶ ναὶ μὲν δὲν ἐπικαλούμεθα τὴν πάντοτε συζητήσιμον ἰσχὺν ἐνδὸς argumentum ex silentio, ὁμοῦ, ἐν προκειμένῳ, ζωγράφος τοῦ κύρους καὶ τῆς ἀκτινοβολίας τοῦ Θεοφάνους δὲν θὰ ἠγνοεῖτο ὑπὸ τῶν συγχρόνων καὶ μεταγενεστέρων ὡς δημιουργὸς ἐνδὸς ἔργου, τὸ ὅποτον, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ἐνωρὶς σοβαρώτατα ἐξετιμήθη.

Τὸ ἐπιχειρήμα τῶν ὑποστηριζόντων ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπεζῆς εἶναι τοῦ Θεοφάνους συνιστᾷ ἡ τεχνικὴ καὶ εἰκονογραφικὴ ὁμοιότης αὐτῶν πρὸς τὰ μεμαρτυρημένα ἔργα του, ἥτοι τὸν ἁγ. Νικόλαον τὸν Ἀναπαυσᾶν

1. Βλ. ἐκδοσιν R. Huyghe, *L'art et l'homme*, τ. 2, Paris 1958, σελ. 166, εἰκ. 240.

2. Προσκυνητάριον, ἐνθ' ἀν., σελ. 35, καὶ παρὰ Ευγγοπούλῳ, αὐτόθι, σελ. 183, σημ. 2.

3. Προσκυνητάριον τῆς Βασιλικῆς καὶ Σεβασμίας Μονῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου τοῦ ἐν τῷ Ἀθῶ. Συνταχθὲν μὲν παρὰ Μακαρίου Κυδωνιέως τοῦ ἐκ χώρας Χανίων, τοῦ καὶ τῆς αὐτῆς μονῆς Σκευοφύλακος, τύποις δὲ νῦν πρῶτον ἐκδοθὲν ἐπιμελεῖα τοῦ πανοσιωτάτου Κυρίου Σεργίου Ἱερομονάχου τοῦ ἐκ ταύτης τῆς ἁγ. Λαύρας. Ἐνετίησιν 1772, σελ. 23.

Μετεώρων καὶ τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας. Εἰς τὴν τεχνικὴν τῆς Τραπέζης, λέγουν, τὸ χρῶμα τῆς φωτεινῆς σαρκὸς καταλαμβάνει μεγάλην ἔκτασιν ἐπὶ τοῦ οὐχὶ πολὺ σκοτεινοῦ προπλασμοῦ, ὅπως δηλ. εὕρομεν τὸ πρᾶγμα καὶ εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον τῶν Μετεώρων¹. Ἄλλ' ἐὰν ὁ προπλασμὸς δὲν εἶναι πολὺ σκοτεινὸς καὶ ἐπικρατεῖ ἡ φωτεινὴ ἐντύπωσις, τοῦτο δὲν σημαίνει κατ' ἀνάγκη ὅτι πρόκειται περὶ ἔργων τοῦ Θεοφάνους. Ἡ τεχνικὴ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπέζης, νομίζομεν, μὲ τὴν πολλακίς ἀπόλυτον κυριαρχίαν τῶν φωτεινῶν τόνων, ἐπὶ τοῦ ἐλάχιστου διακρινομένου προπλασμοῦ καὶ μὲ τὰς μόλις σημειουμένας ρυτίδας εἰς τὰ πρόσωπα, ἀπέχει τῆς τεχνικῆς τοῦ ἅγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ καὶ δὲν προαναγγέλλει τὴν τεχνικὴν τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. Εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον εἶδομεν μὲν ὅτι ἐπικρατοῦν τὰ φωτεινὰ χρώματα, ἀλλ' ὅμως ὁ προπλασμὸς ἐκεῖ εἶναι καὶ σκοτεινότερος καὶ διακρίνεται περισσότερο, αἱ δὲ ρυτίδες—διαφέρουσαι καὶ αὐταὶ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, κατὰ τὴν σχηματικότητα ἀπὸ τὰς ρυτίδας τῶν ἁγίων τῆς Τραπέζης—σχεδιάζονται ζωηραί. Εἰς δὲ τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας πάλιν εἶδομεν ὅτι τὰ πρᾶγματα εἶναι ἀντίθετα. Ἐπικρατεῖ δηλ. ἡ ἐντύπωσις τῶν σκιερῶν χρωμάτων—ἐνεκα τῶν ὀλίγων φώτων ἐπὶ τοῦ κυριαρχοῦντος εἰς ἔκτασιν καὶ σκοτεινότη, τα προπλασμοῦ. Βεβαίως δὲν ἀρνούμεθα, ὅτι ὑπάρχει γενικωτέρα τεχνικὴ ὁμοιότης μεταξὺ τῆς Τραπέζης καὶ τοῦ ἅγ. Νικολάου Μετεώρων. Ἄλλ' αὕτη ἐξηγεῖται ἐκ τοῦ ὅτι καὶ τὰ δύο μνημεῖα ἐξετελέσθησαν κατὰ τὴν «κρητικὴν» τεχνικὴν καὶ συγκεκριμένως ἐκείνην, τὴν ὁποῖαν ἐσημειώσαμεν εἰς τοιχογραφίας τῆς Κρήτης, ὡς τῶν ναυδρίων τῶν χωρίων Πλατάνια, ἅγ. Παρασκευὴ καὶ Πρίνος.

Ἐν σχέσει τώρα πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴν ὁμοιότητα τῆς Τραπέζης πρὸς τὸν ἅγ. Νικόλαον Μετεώρων καὶ πρὸς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας παρατηροῦμεν, ὅτι προσάγονται πρὸς σύγκρισιν ὠρισμένοι σκηναί, ἀπαντῶσαι καὶ εἰς τὰ δύο ταῦτα μνημεῖα. Ὁ κ. Ξυγγόπουλος π.χ., ἀναφέρει τὴν σκηνὴν τῶν Δικαίων εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον τοῦ ναοῦ τῶν Μετεώρων, «ὡς πανομοιότυπον πρὸς τὴν ἀνάλογον σκηνὴν εἰς τὴν πασίγνωστον σύνθεσιν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας, μὲ τὴν... διαφορὰν, ὅτι ὁ ὁμιλος τῶν δικαίων ἔχει ἀντίθετον διεύθυνσιν» καὶ μὲ μικρὰς ἄλλας διαφοράς, ὀφειλομένας εἰς τὸν διαθέσιμον χώρον². Βεβαίως ὑπάρχει ὁμοιότης μεταξὺ τῶν δύο σκηνῶν, ἰδίᾳ εἰς τὸ γενικὸν σχέδιον (ὀφειλόμενον, ὡς νομίζομεν, εἰς κοινὰ πρότυπα τῆς γε-

1. Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄν., σελ. 108.

2. Ἐνθ' ἄν., σελ. 107.

νικῆς συνθέσεως), ἀλλ' ὑπάρχουν καὶ διαφοραὶ καταφανεῖς καὶ ἄκρως σπουδαῖαι (βλ. πίν. 26, εἰκ. Α καὶ Β). Εἰς τὴν Τράπεζαν π.χ. οἱ ἅγιοι παρίστανται εἰς δύο ζώνας, ἡ Θεοτόκος κάθηται κλπ., ἐνῶ εἰς τὸν ναὸν τῶν Μετεώρων οἱ ἅγιοι ἱστοροῦνται εἰς μίαν ζώνην, ἡ δὲ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἀπὸ τοῦ στήθους, ἐν ἡμικυκλίῳ. Αἱ ψυχαὶ τὰς ὁποίας κρατοῦν οἱ Πατριάρχαι Ἀβραάμ, Ἰσαάκ, Ἰακώβ, παρίστανται κατ' ἄλλον τρόπον εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον καὶ κατ' ἄλλον εἰς τὴν Τράπεζαν. Ἐκεῖ ἔχομεν τὰς γνωστὰς κεφαλὰς ἐντὸς μανδηλίων, φερομένων ὑπὸ τῶν Πατριαρχῶν, ἐδῶ ἔχομεν ἀπὸ ἓν ὁλόκληρον μικρὸν σῶμα «ἐν κόλποις» αὐτῶν, περίξ δὲ τὰς ἄλλας ψυχὰς ὑπὸ μορφὴν παιδικῶν σωμάτων. Εἰς τὰ Μετέωρα ὁ εὐγνώμων ληστής παρίσταται παρὰ τῆς Ἀβραάμ (κάτω), ἐνῶ εἰς τὴν Λαύραν εἰκονίζεται ἐγγυὸς τῆς Θεοτόκου (ἄνω). Μία ἄλλη λεπτομέρεια εἶναι λίαν ἐνδιαφέρουσα. Εἰς τὰ Μετέωρα ὁ ἀπόστολος Πέτρος, εἰσάγων τὴν κλεῖδα διὰ τὴν ἀνοίξῃ τὸν Παράδεισον, στρέφει τὴν κεφαλὴν ὀπίσω (βλ. πίν. 26, εἰκ. Α) καὶ προσβλέπει μειδιῶν τὸν ἀπόστολον Παῦλον, ὅστις εἰκονίζεται ἐντελῶς κατὰ κρόταφον. Εἰς τὴν Τράπεζαν ὅμως ὁ Πέτρος, μὴ φέρων κλεῖδα, ἀλλὰ κρούων τὴν θύραν τοῦ Παραδείσου, δὲν στρέφει τὴν κεφαλὴν πρὸς τὸν Παῦλον, ὅστις εἰκονίζεται ἐστραμμένος κατὰ 3/4. Δὲν νομίζομεν ὅτι ἡ διαφορὰ αὕτη εἶναι μικρά. Ὑπὲρ τὴν τεχνικὴν καὶ τεχνοτροπίαν πρέπει ἐνταῦθα νὰ διαβλέψωμεν θεολογικὰς ἰδέας¹. Ἡ σκηρὴν

1. Ἡ ἐκ τῶν παλαιότερων Γάλλων βυζαντινολόγων κληρονομηθεῖσα, εἰς τινὰς τῶν ἡμετέρων (καὶ ἐξ αὐτῶν μεταδοθεῖσα εἰς τοὺς μιμουμένους αὐτοὺς νεωτέρους ἐνταῦθα), ἐπιμονὴ εἰς τὴν κυρίως αἰσθητικὴν καὶ τεχνοτροπικὴν ἀνάλυσιν τῶν μνημείων τῆς Ὁρθοδόξου ἀγιογραφίας, θεωρεῖται ὑφ' ἡμῶν σήμερον ἑλλιπής, διότι ὑψώνει τὰ στοιχεῖα ταῦτα ὑπεράνω τῶν θεολογικῶν, (δογματικῶν καὶ λατρευτικῶν) προϋποθέσεων, ὡς καὶ τῆς ὅλης ὀρθοδόξου προσωπικότητος τοῦ καλλιτέχνου. Οὐδόλιως ἀρνούμεθα τὴν σημασίαν αὐτῶν (ἀφοῦ καὶ ἡμεῖς καὶ ταῦτα ἐρευνῶμεν), ἀλλὰ νομίζομεν ὅτι γίνεται κατάχρησις διὰ τοῦ ὑπερτονισμοῦ αὐτῶν. Ἡ ψυχρότης τῶν στοιχείων τούτων δὲν εἶναι ἱκανὴ νὰ ἐρμηνεύσῃ τὸν βυζαντινὸν καλλιτέχνην, ὅστις ἐξ ἄλλου, κατὰ τὰς ἀπαιτήσεις τῆς ἰδιοσυγκρασίας του ἐκάστοτε ἐργαζόμενος, καὶ ρυθμίζων οὕτω τὴν τεχνοτροπίαν του, οὐδόλιως ἐσκέπτετο ὅτι ἡμεῖς σήμερον θὰ προβληματιζώμεθα ἐπ' αὐτοῦ. Ὅταν ἐπιμένωμεν, ἐν προκειμένῳ, ἐπὶ τῶν τεχνοτροπικῶν — αἰσθητικῶν στοιχείων, ὁμοιάζομεν πρὸς τινὰς τῶν λειτουργῶν τῆς καθ' ἡμᾶς Μέσης ἐκπαιδεύσεως, οἱ ὅποιοι, διδάσκοντες π.χ. ἀρχαίους συγγραφεῖς, ἐπιμένουν εἰς τοὺς γραμματικὸς καὶ συντακτικὸς τύπους τῶν κειμένων, ἐνῶ ἀφήνουν ἀνεξέταστον τὸ βαθύτερον νόημα, τὴν οὐσίαν τῶν κειμένων, τὴν ὁποίαν μορφοποιοῦν ἀπλῶς οἱ λεκτικοὶ τύποι (ἔρα καὶ ἡμέτερον Ἐναρκτήριον Λόγον εἰς τὸ Πανεπιστήμιον: «Ἡ θεμελιώδης προϋπόθεσις ἐρμηνείας τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς»). Ἄνευ ἱστορικῶν, δογματικῶν, λατρευτικῶν καὶ εὐρυτέρων θεολογικῶν προϋποθέσεων, πλήρης ἐρμηνεῖα τῶν ἔργων τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας εἶναι ἀδύνατος.

τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον Μετεώρων, ὅσον ἀφορᾷ τοῦλάχιστον εἰς τοὺς ἀποστόλους Πέτρον καὶ Παῦλον, προϋποθέτει πρότυπον, εἰς τὸ ὅποιον (πιθανῶς κατὰ τοὺς χρόνους τῆς ἐν Φλωρεντίᾳ Συνόδου) διεβλέπετο διάθεσις ἐξάρσεως τοῦ Ἁπ. Πέτρου. Ἡ ἐξαρσις αὕτη τοῦ Πέτρου φαίνεται διὰ τοῦ τρόπου καθ' ὃν οὗτος εἰσάγει τὴν κλεῖδα εἰς τὴν θύραν τοῦ Παραδείσου καὶ προσβλέπει τοὺς ἄλλους ἁγίους (βλ. ἀνωτέρω πῖνακα). Κρατῶν δηλ. τὴν κλεῖδα ἐντὸς τῆς ὀπῆς τῆς θύρας, δὲν ἀνοίγει, ἀλλὰ στρέφεται πρὸς τὸν Παῦλον, δηλῶν τρόπον τινὰ διὰ τοῦ μειδιάματος καὶ τῆς ὄγλης στάσεώς του, ὅτι ἐξ αὐτοῦ ἐξαρτᾶται τὸ ἀνοιγμα τῆς πολυποθήτου θύρας. Ἐάν εἶναι ὑπερβολὴ ὅτι τὸ πρότυπον ἐνταῦθα εἶναι ἀμέσως ἐπηρασμένον ἀπὸ τὴν δυτικὴν θεολογίαν, ἣτις διὰ τῆς ἐξάρσεως τοῦ Πέτρου ἐνίσχυε τὴν κατοχύρωσιν τοῦ παπικοῦ Πρωτείου, ὅμως πιθανώτατον θεωροῦμεν ὅτι, τοῦλάχιστον εἰς αὐτό, τοιαύτην ὑποπτον ἐρμηνείαν, ἐκ τῶν ὑστέρων διδομένην, θὰ διέβλεπον οἱ ὀρθόδοξοι¹. Εἰς τὴν ἀνάλογον σκηνὴν τῆς Τραπεζῆς, ἀντιθέτως, δὲν δηλοῦται διάθεσις ἰδίας ἐξάρσεως τοῦ Πέτρου καὶ, δι' αὐτῆς, ἐξυπηρέτησις ὀρισμένων σκοπῶν. Ἠγεῖται μὲν τοῦ χοροῦ τῶν ἁγίων ὁ ἀπόστολος οὗτος, κατὰ τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῆς παραστάσεως, ἀλλ' οὔτε κλεῖδας φέρει, οὔτε στρέφει ὀπίσω διὰ νὰ ἀτενίσῃ τοὺς ἄλλους, ἀλλ' ἀπλῶς κρούει τὴν θύραν τῆς Ἐδέμ, μετὰ πολλῆς μάλιστα διακρίσεως (βλ. πῖνακα 26, εἰκ. Β). Ὁ ζωγράφος ἐνταῦθα, μὴ ἀφιστάμενος τοῦ πνεύματος τῆς Γραφῆς² καὶ ἔχων ὑπ' ὄψιν τοῦ πιθανώτατα τὴν ἔννοιαν, τὴν ὁρίαν ἐδίδον οἱ δυτικοὶ εἰς τὸν προηγούμενον εἰκονογραφικὸν τύπον (ὅστις εἶχεν υἱοθετηθῆ ὑπὸ τῆς βυζαντινῆς τέχνης, παλαιότερον, ἀλλ' ἐν ὀρθοδόξῳ ἔννοιᾳ)³, ἐσχεδίασε μετριοπαθεστέραν τὴν σκηνὴν, ἱκανοποιούσαν τοὺς ὀρθοδόξους, μάλιστα τῆς περιόδου ἐκείνης. Ἐκ τῶν ἀνωτέρω λεχθέντων κατεφάνη, ὅτι παρὰ τὴν ὁμοιότητα τῶν δύο συνθέσεων οὐδόλως δυνάμεθα νὰ θεωρῶμεν αὐτὰς καὶ «πανομοιοτύπους».

1. Ἄλλως τε δὲν εἶναι τὸ μόνον παράδειγμα βυζαντινῆς παραστάσεως, τὴν ὁποίαν, ἕνεκα τῆς ἐκμεταλλεύσεως τῶν δυτικῶν, ἤρχισαν νὰ βλέπουν οὐχὶ εὐχαρίστως καὶ οἱ ἡμέτεροι. Πρὸλ. τὴν ἐν τῷ παρόντι τόμῳ μελέτην ἡμῶν διὰ τὴν «σκηνὴν τοῦ λουτροῦ τοῦ θεοῦ Βρέφους εἰς τοιχογραφίᾳς τοῦ Ἁγίου Ὁρους».

2. Ματθ. ιστ', 18.

3. Τὸν ἀπόστ. Πέτρον, εἰσάγοντα τὰς κλεῖδας εἰς τὴν θύραν τοῦ Παραδείσου, ἔχομεν εἰς προγενέστερα βυζαντινὰ μνημεῖα. Μνημονεύομεν ἐνδεικτικῶς τὴν σκηνὴν εἰς τὴν Παναγίαν τῆς Κριτσᾶς ἐν Κρήτῃ (14—15^{ον} αἰ.). Βλ. Καλοκύρη, Κριτσά, ἐν Κρητ. Χρον., τόμ. ΣΤ' 1952, σελ. 244. Ὁ ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους προτιμηθεὶς τύπος εἰς τὰ Μετέωρα, ἄγει εἰς τὴν ὑπόθεσιν ὅτι κατὰ τοὺς χρόνους του δὲν ἐδίδετο εἰς αὐτὸν ἰδιαιτέρα σημασίαν.

Σχέσιν ἐπίσης εὐρίσκει ὁ κ. Ευγγόπουλος μεταξύ τῆς Βρεφοκτονίας εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ τῆς αὐτῆς σκηνῆς εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λαύρας. Ἀλλὰ νομίζομεν ὅτι πρόκειται περὶ ἐντελῶς διαφορῶν συνθέσεων. Εἰς τὸ καθολικὸν ἡ σκηνὴ εἶναι εὐρεῖα καὶ πολυπρόσωπος, εἰς δὲ τὴν Τράπεζαν περιορίζεται εἰς «μίαν γυναῖκα γονυπετῆ μετὰ τὸ βρέφος εἰς τὰς ἀγκάλας, τὴν ὅποιαν ὁ παρ' αὐτὴν στρατιώτης ἔχει ἀρπάξει ἀπὸ τὴν κόμην»¹. Ἡ ἐντύπωσις τῶν ὅλως διαφορῶν σκηνῶν δὲν μετριάζεται, νομίζομεν, ἐκ τῆς σκέψεως ὅτι εἰς τὴν Τράπεζαν ὁ ζωγράφος, ἐπιθυμῶν νὰ ἐξάρῃ τὰς σκηνὰς τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου, συνέπτυξε τὴν Βρεφοκτονίαν, ἐνῶ ἀντιθέτως ἀνέπτυξε τὸ ἐπεισόδιον τῆς Ἑλισάβετ, φερούσης τὸν μικρὸν Πρόδρομον καὶ ὁρμώσης εἰς τὸ χάσμα τοῦ ὄρους διὰ νὰ σωθῆ ἐκ τῶν διωκτῶν². Ἐπειτα ὁ κ. Χατζηδάκης, τοῦ Θεοφάνους ἔργον θεωρῶν τὴν Τράπεζαν³, ἀφήνει νὰ νοηθῆ ὅτι ἀπὸ τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi (ἦν, ὡς ἀνεφέραμεν προηγουμένως, ἐχρησιμοποίησεν ὁ Θεοφάνης εἰς τὴν Βρεφοκτονίαν τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας) ἔχει ληφθῆ καὶ ἡ γονυπετῆς μετὰ τὸ βρέφος γυνὴ τῆς τοιχογραφίας τῆς Τραπεζῆς⁴. Ἐὰν ὄντως τὸ πρᾶγμα ἔχη οὕτω, τότε θὰ ὑπάρχῃ ἀσφαλῶς σπουδαῖον ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς ἀποδόσεως εἰς τὸν Θεοφάνην τῆς διακοσμῆσεως τῆς Τραπεζῆς. Δυστυχῶς ὅμως ἡ μορφή αὕτη δὲν προέρχεται ἐκ τῆς δυτικῆς τέχνης, ἀλλ' ὀφείλεται εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Μάλιστα καὶ ὁ κ. Ευγγόπουλος παρετήρησεν, ὅτι «ἡ γυναικεῖα αὕτη μορφή εἰς τὸ ἀριστερὸν μέρος τῆς χαλκογραφίας εἶναι πολὺ διάφορος... Ἡ γονυπετῆς γυνή, καὶ εἰς τὴν Τράπεζαν καὶ εἰς τὸ καθολικόν, προέρχεται ἀναμφιβόλως... ἀπὸ πρότυπον τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Ταύτην εὐρίσκομεν, πράγματι, πολὺ ἀνάλογον εἰς τὴν σκηνὴν τῆς Βρεφοκτονίας, μεταξύ τῶν ἀπὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τοιχογραφιῶν τῆς Παναγίας τοῦ Βροντοχίου εἰς τὸν Μυστράν»⁵.

Ἡ ὀρθοτάτη αὕτη γνώμη τοῦ κ. Ευγγοπούλου οὐ μόνον αἶρει τὸ ἐπιχείρημα τῆς, ἐκ τῆς γυναικεῖας μορφῆς αὐτῆς, συσχέτισεως τῆς ἀνωτέρω τοιχογραφίας πρὸς τὸν Θεοφάνην, ἀλλὰ καὶ καθιστᾷ ἡμᾶς ἐπιφυλακτικούς ὡς πρὸς τὴν ἄμεσον ἐκ τῆς Δύσεως προέλευσιν, καὶ ἄλλων τινῶν μορφῶν⁶,

1. Ἐνθ' ἀν., σελ. 108.

2. Αὐτόθι, σελ. 107—108. Ἡ σκηνὴ ἐκ τῶν Ἀποκρύφων, Tischendorf (Πρωτευαγγ. Ἰακώβου), XXII, σελ. 42—43.

3. Κρητ. Χρον. Δ', σελ. 385 σημ. 23 καὶ σελ. 387.

4. Ἐνθ' ἀν. καὶ Ἀνάτυπον σελ. 9.

5. Ἐνθ' ἀν., σελ. 108 σημ. 1.

6. Δὲν ἐννοοῦμεν βεβαίως τὰς ἀποδεδειγμένως δυτικῆς προελεύσεως μορφάς.

ἀπαντωσῶν εἰς χαλκογραφίας καὶ εἰς τὸν Θεοφάνην. Καὶ πράγματι. Ἡ ἐπιφυλακτικότης αὕτη δὲν ἀποδεικνύεται ἄστοχος. Εἰς τὴν Τράπεζαν δηλ. συναντῶμεν, εἰς τὰ μαρτύρια τῶν ἁγίων, τὸν χαρακτηριστικὸν τύπον νεαροῦ δημίου, συστρέφοντος τὸ σῶμα καὶ ἐγείροντος, διὰ τῆς δεξιᾶς, τὸ ξίφος, ἐνῶ ἀνεμίζεται ἀριστερὰ τὸ ἐξωτερικόν του ἔνδυμα. Παράδειγμα, τὸ μαρτύριον τῶν ἁγίων Κάρπου καὶ Παπύλου, Ἀγαθοδώρου καὶ Ἀγαθονίκης¹. Ἐπειδὴ ἀνάλογος τύπος ὑπάρχει καὶ εἰς τοιχογραφίας τοῦ Καθολικοῦ (Βρεφοκτονία — Σταύρωσις), συνήγαγεν ὁ κ. Χατζηδάκης ὅτι εἶναι «ἀπαράδεκτη» ἡ χρονολόγησις τῆς Τραπεζῆς τὸ 1512, διότι ὁ τύπος αὐτὸς προϋποθέτει τὴν χαλκογραφίαν τοῦ Raimondi, εὔρε δὲ τοῦτο, ἀσφαλῶς, ἔρεισμα διὰ νὰ θεωρῆ ἔργον τοῦ Θεοφάνους καὶ τὴν Τράπεζαν. Ἄλλ' ἂν καὶ δυνάμεθα νὰ παρατηρήσωμεν, ὅτι ὁ τύπος οὗτος τοῦ νεαροῦ δημίου δὲν σημαίνει κατ' ἀνάγκην τὸν Θεοφάνην εἰς τὴν Τράπεζαν, ἀφοῦ, ὡς τοιοῦτος, ἦτο κοινὸς εἰς τὰς χαλκογραφίας τῆς ἐποχῆς, τὰς ὁποίας ἐγνώριζον ὅλοι οἱ ἐνημερωμένοι Κρητὲς ζωγράφοι καὶ ὄχι μόνον ὁ Θεοφάνης, ὅπως πιστεύει καὶ ὁ ἴδιος ὁ ἀνωτέρω βυζαντινολόγος², ἐν τούτοις, ὡς ἀποδεικνύεται, ὁ τύπος οὗτος δὲν προέρχεται ἀπὸ ἰταλικά πρότυπα, ἀλλ' ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, ἐξ ἧς εἰσῆλθε κατόπιν εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην καὶ τὰς χαλκογραφίας. Τὸν νεαρὸν δηλαδὴ δῆμιον εἰς τὸ μαρτύριον τῶν σημειωθέντων ἁγίων, εἰς τὰς παραστάσεις τῆς Τραπεζῆς, ἔχομεν ἀκριβέστατα πανομοιότυπον εἰς τὸ μνηολόγιον τοῦ Βασιλείου τοῦ Β' (11^{ος} αἰ.)³, εἰς μνηολόγια τῆς μονῆς τοῦ Σινᾶ⁴ (11-12 αἰῶνες) κ.ά. Ἡ διαπίστωσις αὕτη σημαίνει δύο τινά: Πρῶτον, ὅτι ὁ τύπος τοῦ νεαροῦ δημίου, ὑπάρχων εἰς τὸ Καθολικὸν καὶ τὴν Τράπεζαν, ὑπάρχει ἀσχέτως εἰς τὸ ἐν μνημεῖον ἀπὸ τὸ ἄλλο. Δεύτερον, ὅτι ἀφοῦ εἶναι τύπος βυζαντινὸς

1. Φωτογραφίαν βλ. ἐν Χατζηδάκη, ἐνθ' ἂν. τ. Α', πίν. Δ, 2.

2. «Οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι ἤξεραν ὅλες τὶς χαλκογραφίας τοῦ μποροῦσε νὰ φέρῃ στὰ χέρια τους τὸ δυτικὸ ἐμπόριο, ἡ καθολικὴ ἢ προτεσταντικὴ προπαγάνδα», ἐνθ' ἂν. (Ἀνάτυπον), σελ. 6.—Ὡς παραδείγματα τοιαύτης ἐνημερώσεως σημειοῦμεν τὸν Ζώρζην, τὸν Μιχ. Δαμασκηγὸν (εἰκόνες) καὶ ἔπειτα τοὺς ζωγράφους τῶν Τραπεζῶν εἰς τὰς μονὰς Ξενοφώντος καὶ Διονυσίου. Ἀξιοπρόσεκτον ὅτι ὁ Ζώρζης, ἐνῶ βεβαίως ἀκολουθεῖ τὸν Θεοφάνην, ὁμοίως δὲν ἀντιγράφει π. χ. τὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμαοὺς ἀπ' εὐθείας ἀπ' αὐτόν, ἀλλ' ἀπὸ χαλκογραφίαν τοῦ πίνακος τοῦ Bellini, ἐφ' ὅσον προσθέτει «καὶ τὸν σαρικοφόρο ὑπηρέτη μὲ τὸ ραβδί ἀπὸ τὸν ἴδιον πίνακα τοῦ Bellini καὶ τὸ ὁμοιο τραπέζι μὲ τὸ τραπεζομάντηλο», Χατζηδάκης, ἐνθ' ἂν. τόμ. Δ', σελ. 388.

3. Cod. Vat. Gr. 1613, πίν. 269.

4. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, τόμ. 1ος, Ἀθήναι 1959, σελ. 136, 137, 139, 141.

ἡδύνατο κάλλιστα τὸ 1512 νὰ χρησιμοποιῆται εἰς τὴν Τράπεζαν, ἀργότερον δὲ (ἀπ' εὐθείας, ἢ διὰ μέσου χαλκογραφιῶν) ἀπὸ τὸν Θεοφάνην εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας.

Ἄλλ' εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας συναντῶμεν καὶ τὴν σκηνὴν τῆς Κοιμήσεως τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου τοῦ Ἀθωνίτου. Ἐπειδὴ εἰς τὸν ἁγ. Νικόλαον τὸν Ἀναπαυσᾶν ὁ Θεοφάνης ἐζωγράφησε τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἐφραιμ τοῦ Σύρου, ἐθεώρησαν τὴν παράστασιν ταύτην πρότυπον διὰ τὴν σκηνὴν τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου, ἐκτελεσθεῖσαν ὑπὸ τοῦ ἰδίου ζωγράφου. Ἄλλ' ἡ Κοίμησις τοῦ ἁγ. Ἀθανασίου εἰς τὴν Τράπεζαν, προϋποθέτει μὲν πιθανώτατα τὴν Κοίμησιν τοῦ Ἐφραιμ τοῦ Σύρου, ἀλλὰ πάλιν τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι ἀναγκαστικῶς προϋποθέτει ὡς ζωγράφον καὶ τὸν Θεοφάνην. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραιμ ὀφείλεται εἰς παλαιολόγειον πρότυπον¹, τοῦτο δὲ ἐνέπνευσε καὶ τὸν Θεοφάνην εἰς τὰ Μετέωρα, ἀλλὰ καὶ ἄλλους ζωγράφους τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων (πίν. 30, εἰκ. Β), οἱ ὅποιοι μάλιστα παρέστησαν παρομοίως τὴν «Κοίμησιν» ἄλλων ἀσκητῶν, ὡς παρετήρησεν ὁ κ. Ευγγόπουλος².

Μετὰ τὰς ἀνωτέρω παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς τεχνικῆς καὶ εἰκονογραφικῆς σχέσεως τῆς Τραπεζῆς πρὸς τὰ βέβαια ἔργα τοῦ Θεοφάνους καὶ τὴν δικαιολόγησιν τῶν ἀμφιβολιῶν ἡμῶν διὰ τὴν εἰς τὸν χρωστήρα αὐτοῦ ἀπόδοσιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς, προσθέτομεν, τέλος, ὅτι τὴν ἀμφιβολίαν ἡμῶν ἐνισχύει καὶ τὸ γεγονός ὅτι εἰς τὸ μνημεῖον τοῦτο δὲν ὑπάρχει ἐπιγραφή ἀναφέρουσα τὸν ζωγράφον Θεοφάνην, παρὰ τὴν σταθερὰν συνήθειαν αὐτοῦ νὰ σημειώσῃ τὸ ὄνομά του εἰς τὰς κτητορικὰς ἐπιγραφάς, ὡς γνωρίζομεν ἐκ τῶν καθολικῶν τῶν μονῶν ἁγ. Νικολάου Μετεώρων, Μεγίστης Λαύρας καὶ Σταυρονικήτα. Δὲν εἶναι ἀδικαιολόγητος λοιπὸν ἡ ἀμφιβολία ἡμῶν διὰ τὸν ζωγράφον, ὅταν εἰς τὴν παρὰ τὸν μητροπολίτην Γεννάδιον ἐπιγραφὴν, τὴν εὕρισκόμενην ὑπεράνω τῆς εἰσόδου εἰς τὴν Τράπεζαν, δὲν σημειοῦται τὸ ὄνομά του. Νὰ ὑποθέσωμεν ἄρα γε ὅτι κατὰ τινὰ ἐπαναζωγράφωσιν τῆς τοιχογραφίας ἀπηλείφθη τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου (καὶ μάλιστα τοῦ Θεοφάνους) καὶ ἐλησμονήθη; Τοῦτο οὐδὲνως θεωροῦμεν πιθανόν. Διότι οἱ ἐπισκευάσαντες τὴν τοιχογραφίαν, ἀσφαλῶς θὰ ἐπανελάμβανον τὸ ὄνομα τοῦ ἁγιογράφου (ὅπως καὶ τὴν ὑπόλοιπον ἐπιγραφὴν) καὶ μάλιστα ἐὰν ὁ ζωγράφος οὗτος ἦτο ὁ «ὑπερθαύμαστος καὶ ἀμίμητος»³ Θεοφάνης.

1. Ευγγόπουλος, ἐνθ' ἁγ., σελ. 180, 181.

2. Ὡς π.χ. τῶν ἁγ. Ὀνουφρίου, Ὀσίου Σάββα κλπ. Ἐνθ' ἁγ., σ. 181, σημ. 4.

3. Κατὰ τὸν Μακάριον Τριγώνην, ὅπως εἶδομεν, βλ. σελ. 83.

Ἄφου λοιπὸν ἀμφιβάλλομεν διὰ τὸν Θεοφάνη, ὡς τὸν ζωγράφον τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς, εἰς ποῖον τότε καλλιτέχνην ἀποδίδομεν αὐτάς, πάντοτε κατὰ τὸ 1512; Ἄσφαλῶς εἰς ἄγνωστον, πρὸς τὸ παρόν, Κρήτα πάντοτε, ἅγιογράφον, ὅστις, πάντως, ἐνημερωμένος πλήρως ἐπὶ τῆς «κρητικῆς» τεχνικῆς καὶ ἰσχυρῶς ἐπηρεασμένος ἐκ τῆς «μακεδονικῆς» ζωγραφικῆς (φωτεινοὶ τόνοι) ἔφερε τὴν «κρητικὴν σχολὴν» εἰς τὸ ἅγιον Ὅρος καὶ προωδοποίησεν ἐκεῖ τὴν εἴσοδον τοῦ Θεοφάνους.

*
* *

Δὲν θὰ ἐνδιατρίψωμεν ἐνταῦθα περὶ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Σταυρονικήτα, ἐκτελεσθείας ὑπ' αὐτοῦ καὶ τοῦ υἱοῦ του Συμεῶν κατὰ τὸ 1546, ὡς ἤδη ἐσημειώσαμεν¹. Αἱ τοιχογραφίαι ὑπέστησαν μεγάλας ζημίας ἐκ τῶν «ἀνακαινίσεων», ὀλίγαι δὲ μόνον παρῆμειναν ἀναλλοίωτοι. Τοῦτο μόνον σημειοῦμεν, ὅτι τὰ χρώματα ἐνταῦθα εἶναι περισσότερον σκοτεινὰ ἢ εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας (προπλασμός βαθύς σκοτεινός — φῶτα ἐλάχιστα), ὡς ἤδη παρετηρήθη². Μετὰ τὸ Καθολικὸν τοῦτο, τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Σταυρονικήτα βεβαίως, λοιπόν, τὴν τελικὴν προτίμησιν τοῦ Θεοφάνους πρὸς τὴν τεχνικὴν ταύτην, τῆς ὁποίας δείγματα, ἐξ ἄλλου, εἶχε δώσει οὗτος, ζωγραφίζων ὠρισμένας σκηνὰς τοῦ ἁγ. Νικολάου τῶν Μετεώρων.

*
* *

Τὴν ἐπίδρασιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὸ ἅγιον Ὅρος διηγοῦνται αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἱερῶν μονῶν. Μεταξὺ αὐτῶν ἐξέχουσαν θέσιν κατέχουν αἱ διακοσμήσεις τῶν μονῶν ἁγ. Διονυσίου καὶ Δοχειαρίου³.

1. Ἡ σχετικὴ ἐπιγραφή περὶ τῶν ζωγράφων κλπ. δὲν ὑφίσταται σήμερον. Ἐδημοσιεύθη, ἐν μεταφράσει, ὑπὸ τοῦ Uspenski καὶ ἀναφέρει τὸν «Κρήτα Θεοφάνη καὶ τὸν συνεργάτην του Συμεῶν» (βλ. Millet, Recherches, σελ. 659 καὶ Millet - Pargoire - Petit, Inscr. de l'Athos, No 203). Ἐπίσης εἰς σημείωσιν ἀπαντῶσαν εἰς τὴν διαθήκην τοῦ πατριάρχου Ἱερεμίου τοῦ Α', ἣτις φυλάσσεται εἰς τὴν μονήν, ἀναφέρεται ὁ Θεοφάνης καὶ ὁ Συμεῶν, ὀνομαζόμενος μάλιστα «υἱὸς τοῦ Θεοφάνους» (βλ. προχείρως Σμυρνάκη, Ὅρος, σελ. 613).

2. Ευγγόπουλος, αὐτόθι, σελ. 103.

3. Εἰς τοιχογραφίας ἄλλων ἁγιορειτικῶν μονῶν συνδυάζεται ἡ τεχνοτροπία τοῦ Πανσελήνου μετὰ τὴν τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους. Εὐρίσκει τις δηλ. μορφὰς τοῦ πρώτου ἐκτελεσθείας μετὰ τὴν τεχνικὴν τοῦ δευτέρου, ἀλλὰ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἤττον ἐκλαϊκευμένην. Τοῦτο ἀσφαλῶς ἐννοεῖ καὶ τὸ εἰς τὴν Ἑρμηνείαν τοῦ ἐκ Φουρνᾶ Διονυσίου (ἐκδ. Παπαδόπουλου—Κεραμέως, σελ. 237) σημειούμενον: «τὰ τε μέτρα καὶ τὰ χρώματα τοῦ Πανσελήνου... καὶ τὰ σαρκώματα τοῦ Θεοφάνους». Τοιαύτας τοιχογραφίας ἐνδιαφερούσας εὐρίσκομεν π.χ. εἰς τὴν Μολυβδοκκλησιάν.

Εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου ὁ ἁγιογράφος Ζώρζης (1547) ἀκολουθεῖ τὸν Θεοφάνη¹ (πίν. 32). Οἱ χρωματικοὶ ὁμοῦ τῶν αὐτοῦ εἶναι φωτεινότεροι² (βλ. πίν. 33, εἰκ. Α) καὶ ἡ πλαστικὴ τῶν φυσιογνωμιῶν καὶ ἡ ἀπόδοσις τῶν ἐνδυμάτων περισσότερο τυπικὴ καὶ σχηματικὴ (πίν. 33, εἰκ. Β). Ὡς δείγματα τῶν σχέσεων τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους καὶ τοῦ Ζώρζη σημειοῦμεν λ.χ. τὰς τοιχογραφίας τῶν ἁγ. Ἀντωνίου καὶ Εὐθυμίου τῶν Καθολικῶν τῶν μονῶν ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ, Λαύρας καὶ Διονυσίου (πίν. 20, εἰκ. Α καὶ Β καὶ 21, εἰκ. Β). Ὁ Ζώρζης ἀντιγράφει πιστότατα τοὺς ἀγίους τούτους, ἀκολουθῶν καὶ τὰς, διὰ γεωμετρικῶν σχημάτων ἀποδοθείσας, ρυτίδας ὑπὸ τοῦ Θεοφάνους. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὸν ἁγ. Σάββαν τοῦ Ζώρζη, ὃν εὐρίσκομεν πανομοιότυπον εἰς τὴν Λαύραν καὶ τὸν ἁγ. Νικόλαον (βλ. πίν. 21, εἰκ. Α καὶ Β)³. Ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς συνθέσεις εἶναι οὗτος ἐξηρητημένος ἐκ τοῦ Θεοφάνους, ὅπως βεβαιούμεθα ἐκ συγκρίσεως σκηνῶν, ὡς λ.χ. τῆς Βαπτίσεως, τοῦ Λαζάρου, τοῦ Νιπιτήρος, τῆς Προδοσίας, τοῦ Ἐλκομένου, πρὸς τὰς ἀντιστοιχίας τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. Ἐπίσης ἀντιγράφει ἐκ τῆς Λαύρας καὶ τὴν περίφημον Βρεφοκτονίαν⁴ καὶ ἐκ χαλκογραφίας πίνακος τοῦ Bellini τὸ Δεῖπνον εἰς Ἑμμαούς⁵.

Τοῦ Θεοφάνους καὶ τῆς κρητικῆς σχολῆς τὴν ἐπίδρασιν βλέπομεν καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς Τραπεζῆς τῆς μονῆς Διονυσίου (1603). Αἱ ἐσωτερικαὶ σκηναὶ τῆς ἀρχαιότερας πτέρυγος αὐτῆς (ἀνατολικῆς) ἀνακαλοῦν ἀναμφιβόλως τὸν Ζώρζη. Προέχουν ἐνταῦθα σκηναὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ, τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου⁶, τοῦ Παραδεισοῦ. Ἐνδιαφέρουσαι ἰδιαιτέρως εἶναι αἱ σκηναὶ τοῦ Προδρόμου, ἐκτιθέμεναι κατὰ συνέχειαν εἰς μίαν ζώνην, ἄνευ δηλ. τῶν καθέτων διαχωριστικῶν ταινιῶν, κατὰ τὴν μέθοδον τὴν ὁποῖαν ὡς

1. Εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ ναοῦ δὲν σημειοῦται ὁ Ζώρζης. Ὅμως τὸ ὄνομά του εὐρηταί εἰς σημείωσιν τοῦ 1634, εἰς τὸ τέλος τοῦ Τυπικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου: «ἐξωγραφῆθη δὲ παρὰ τοῦ θαυμαστοῦ τεχνίτου ἐκείνου κύρ Ζώρζη τοῦ Κρητός». Βλ. Millet, Recherches, σελ. 660.

2. Ὁ Ευγγόπουλος θεωρεῖ αὐτοὺς περισσότερο σκοτεινοὺς, ἐνθ' ἄν., σ. 113.

3. Ὁ ἴδιος ἁγ. Σάββας ἀντιγράφεται καὶ εἰς τὴν Μολυδοκκλησιάν. Ἄτυχῶς αἱ φωτογραφίαι τῶν ἀντιστοιχῶν ἀγίων ἐν τῷ δυτικῷ τοίχῳ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Διονυσίου, ἦσαν λίαν ἀσθενεῖς κατὰ τὴν ἐκτύπωσιν διὰ τοῦτο καὶ ἐκρίθησαν μὴ δημοσιεύσιμοι.

4. Πρὸς καὶ Millet, ἐνθ' ἄν., σελ. 163.

5. Βλ. σελ. 88, σημ. 2. Διὰ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Καθολικοῦ βλ. Millet, Athos, πίν. 195-206.

6. Millet, Recherches, σελ. 200, εἰκ. 173, 174.

«μακεδονικήν» ἐχαρκτήρισεν ὁ Millet¹. Αἱ σκηναὶ αὐταὶ ἀφοροῦν εἰς τὸ κήρυγμα τοῦ Προδρόμου, τὴν Βάπτισιν τοῦ πλήθους ὑπὸ τοῦ Προδρόμου, εἰς τὸν Πρόδρομον δεικνύοντα τὸν ἐρχόμενον Χριστὸν («Ἴδε ὁ Ἄμνός τοῦ Θεοῦ...»), εἰς τὸν Πρόδρομον δεικνύοντα τοῖς Ἰουδαίοις τὸν Χριστὸν «οὗ τὸ πτόον ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ»² καὶ εἰς τὸν Χριστὸν αἰτοῦντα τὸ βάπτισμα παρὰ τοῦ Ἰωάννου (πίν. 35, εἰκ. Β). Παρὰ τὰς ἀρετὰς τῆς συμμετρίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ τῶν διαφόρων συνεχομένων ἐπεισοδίων (πρὸ τῶν βράχων ἐσχεδιάσθησαν τὰ πλήθη τῶν Ἑβραίων, εἰς τὰ διάκενα ὁ Χριστὸς καὶ ὁ Πρόδρομος), ὅμως ἡ τυποποίησις εἶναι χαρακτηριστικὴ εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰς πτυχὰς τῶν ἐνδυμάτων. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὰς σκηναὶς τῶν θαυμάτων. Τοῦ Ζώρζης τὴν τεχνικὴν ἀκολουθεῖ ἡ ἐξ ὄλων καλυτέρα σκηνὴ τῶν ἀγίων, τῶν εἰσερχομένων εἰς τὸν Παράδεισον. Καὶ ἐδῶ οἱ φωτεινοὶ τόνοι δεσπόζουσι τοῦ καστανοχρώμου προπλάσμου, ἡ δὲ σχηματοποίησις ἀποτελεῖ κανόνα. Μάλιστα ἐπανευρίσκωμεν ἐνταῦθα καὶ τὴν καρδιόσχημον ρυτίδα (πίν. 35, εἰκ. Α), ἣν συνηθίζει ὁ Ζώρζης εἰς ἀσκητὰς, ὡς π.χ. εἰς τὸν ἁγ. Θεοδόσιον τὸν Κοινοβιάρχη τῶν Καθολικῶν (δυτικὸς τοῖχος) τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου. Ἐξωτερικῶς ἡ Τράπεζα (ἀνατολικὸς τοῖχος) ἔχει διακοσμηθῆ διὰ τῶν σκηνῶν τῆς Ἀποκαλύψεως (ἀρχαὶ 17^{ου} αἰ.), αἱ ὁποῖαι στενωῶς συνδέονται πρὸς ἔργα τοῦ Holbein³.

Αἱ δὲ σκηναὶ τῆς δυτικῆς πτέρυγος τῆς Τραπέζης, εἶναι ἔργα ζωγράφου, τελουῦντος μὲν ὑπὸ τὴν ἐπίδρασιν τῆς κρητικῆς σχολῆς, μὴ ἔχοντος ὅμως καλλιτεχνικὴν προσωπικότητα, ὅπως ὁ Ζώρζης. Μιμεῖται ἀπλῶς καὶ ἐπαναλαμβάνει τυπικῶς κρητικὰς δημιουργίας τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τοῦτο φαίνεται ἐκ τῶν ὀμίλων τῶν συνεχομένων σκηνῶν τῶν μαρτυρίων τῶν ἀγίων, τὰ ὁποῖα ἀπλοῦνται εἰς δύο ἀνωτέρας ζώνας, ἐκ τῶν ὀλοσώμων ἀγίων (κατωτέρα ζώνη), ἐκ τῶν Ἱεραρχῶν καὶ τῶν ἄλλων ἀγίων τῶν τριῶν κογχῶν, ἀλλὰ καὶ ἐκ τῶν ἐντυπωσιακωτέρων παραστάσεων, ὡς εἶναι ἡ πτώσις τοῦ Ἐωσφόρου καὶ ἡ Οὐρανοδρόμος κλίμαξ (πίν. 36, εἰκ. Α). Ὄρθως ὁ Ευγγόπουλος παρατήρησεν, ὅτι ὁ ζωγράφος εἰς τὴν Οὐρανοδρόμον Κλίμακα ἀντιγράφει, μὲ ἐλαχίστας ἀπλοποιήσεις, τὴν σύνθεσιν τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας⁴. Ἄλλ' ὅπως πᾶν προῖον μιμήσεως οὕτω καὶ τὸ ἔργον αὐτοῦ στερεῖται ἀληθινῆς πνοῆς. Αἱ κι-

1. Ἐνθ' ἁγ., σελ. 633 κ. ἐξ.

2. Κατὰ τὸ Ματθ. γ', 12.

3. Renaud Juliette, Le cycle de l'apocalypse de Dionysiou. Interpretation byzantine de gravures occidentales, Paris 1943.

4. Ὁ Ευγγόπουλος λέγει: «τὴν σύνθεσιν τοῦ Θεοφάνους εἰς τὴν Τράπεζαν τῆς Λαύρας», ἐνθ' ἁγ., σελ. 192.

νήσεις τῶν ἀνερχομένων τὰ ἐπὶ μέρος τμήματα τῆς κλίμακος μοναχῶν καὶ ἡ πτυχολογία τῶν κολπουμένων ἐνδυμάτων των εἶναι χαρακτηριστικὰ τῆς ποιότητος τοῦ καλλιτέχνου. Ἐξ ὄλων τῶν παραστάσεων ἐνταῦθα, καλύτερον σύνολον πρρουσιάζει ἡ πολλακίς δημοσιευθεῖσα σύναξις τῶν Ἀσωμάτων (πίν. 37). Τὰ φωτεινὰ πρόσωπα τῶν ἀγγέλων ἐμφανίζουσι μὲν μαλακότητα, ἔνεκα τῶν προσδευτικῶς διαβαθμιζομένων τόνων τῆς φωτεινῆς σαρκὸς ἐπὶ τοῦ μετρίως σκοτεινοῦ προπλάσμου, ἀλλὰ διὰ τῆς ὁμοιομόρφου ἐπαναλήψεως τῶν αὐτῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τῶν αὐτῶν λεπτομερειῶν καθίστανται μορφὰ ὅπως τυποποιημένοι¹. Καμμία ἐλευθέρα γραμμὴ εἰς ὄλον τὸ σχέδιον, δὲν ὑπάρχει δυστυχῶς, εἰς τὴν τοιχογραφίαν ταύτην.

Τὴν παράδοσιν τοῦ Ζώρζη ἀκολουθεῖ καὶ ὁ ζωγράφος Μακάριος, ὁ ἱστορήσας τὸ 1615, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν, τὸ γραφικὸν παρεκκλήσιον τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν μονὴν Διονυσίου. Τὰ χρώματά του εἶναι φωτεινὰ καὶ τὸ σχέδιόν του ἔχει ἀρκετὴν ἐπιμέλειαν. Αἱ σκηναὶ τῆς Σταυρώσεως, τῆς Ἀναστάσεως, τῆς Ἀναλήψεως, τῆς Κλίμακος, τοῦ Ἰακώβ καὶ τοῦ Ἄνωθεν οἱ Προφῆται, εἶναι ἀπὸ τὰς ὠραιότερας τοῦ παρεκκλησίου. Εἰς τὴν παράστασιν μάλιστα τοῦ Ἄνωθεν οἱ Προφῆται, ἐκτεινομένην ἐφ' ὅλης τῆς δυτικῆς ὀψεως τοῦ τόξου τοῦ νάρθηκος τοῦ παρεκκλησίου (πίν. 34, εἰκ. Α καὶ Β), αἱ μορφὰι τῶν προφητῶν ἀποτελοῦν καθαρὰ ἀντίγραφα τοῦ Ζώρζη (εἰς τὸν προφήτην Μωυσῆν π.χ. ἀντιγράφεται ὁ Εὐαγγελιστῆς Λουκᾶς τοῦ Καθολικοῦ κ.ο.κ.).

Ἰσχυρὰν τὴν πνοὴν τοῦ Θεοφάνους αἰσθανόμεθα καὶ εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς Δοχειαρίου². Τὴν αἴσθησιν αὐτῆς ἐπαυξάνει τὸ ἄπλετον φῶς τοῦ ναοῦ τὸ ὁποῖον ἐπιτρέπει νὰ διακρίνωμεν τὰς λεπτομερείας καὶ νὰ συλλαμβάνωμεν τὴν τοιχογράφειν ὡς σύνολον. Διότι εἰς τὸν μέγαν καὶ ὑψηλὸν αὐτὸν ναόν, τὸν πλέον φωτεινὸν μεταξὺ τῶν παλαιῶν Καθολικῶν τοῦ ἀγ. Ὄρους, καὶ αἱ τοιχογραφίαι ἔχουν ἐκτελεσθῆ διὰ χρωμάτων φωτεινῶν εἰς ροδίζουσαν γενικὴν ἀπόχρωσιν. Ἡ φωτεινότης αὕτη τοῦ κτιρίου, δι' ἧς ἀντιλαμβανόμεθα

1. Τὸ ὁμοιομόρφον τῆς παραστάσεως αὐτῶν δὲν δύναται ἐνταῦθα νὰ δικαιολογηθῆ ἔνεκα τῆς ὁμοίας φύσεως τῶν ἀγγέλων, ἀφ' ἑνὸς μὲν διότι οὗτοι παρίστανται εἰς τὴν τέχνην «ὡς ὄφθησαν τοῖς ἀνθρώποις» (ἦτοι οὐχὶ ὁμοιομόρφως πάντοτε) κατὰ τὴν Ζ' Οἰκουμενικὴν Σύνοδον, ἀφ' ἑτέρου δὲ διότι εἰς τὴν τοιχογραφίαν ἐκπροσωποῦν τὰ διάφορα «τάγματα»—διαφέροντα εἰς βαθμὸν τελειότητος μεταξὺ αὐτῶν—δὲν θὰ ἔδει νὰ γίνηται φανερόν, ἔστω διὰ τινος διαφορᾶς τῶν φυσιογνωμιῶν, Βλ. Π. Ν. Τρεμπέλα, Δογματικὴ, τόμ. 1, σελ. 416 κ. ἔξ., ἰδίᾳ δὲ σελ. 429, 430.

2. Τὰς τοιχογραφίας βλ. ἐν Millet, Athos, πίν. 215—254.



Εἰκ. 8'. Καθολικὸν Ἱ. Μ. Δοχειαρίου.

κυρίως ναοῦ, τῆς λιτῆς καὶ τοῦ νάρθηκος, ἀναπολεῖ ἀμέσως τὰ χρώματα καὶ τὰ σχήματα τοῦ μεγάλου ἀγιογράφου εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον τῶν Μετεώρων¹. Ἀσφαλῶς τοῦτο θὰ ἐπηρέασε τὸν S. Bettini ὅταν διετύπωσε τὴν γνώμην ὅτι εἰς τῶν ζωγράφων τοῦ Δοχειαρίου πρέπει νὰ εἶναι καὶ ὁ Θεοφάνης². Εἰς τὴν πρᾶγματικότητα ὁ ζωγράφος τοῦ Δοχειαρίου μιμεῖται τὸν Θεοφάνην (πίν. 40, εἰκ. Α), ρέπει δὲ πρὸς ἱκανὴν σχηματοποίησιν καὶ ἀπλοποίησιν τῶν λεπτομερειῶν καί, εἰς τὴν πολλάκις, ἐπανάληψιν τῶν αὐτῶν προσώπων (βλ. π.χ. εἰς τὴν Ρίζαν Ἰεσσαί, πίν. 39, ἀριστερά). Ὁ Παντοκράτωρ τοῦ τροῦλλου εἰδικώτερον, αἱ σκηναὶ τοῦ δωδεκαόρτου, μεμωμένοι ἄγιοι (πίν. 40, εἰκ. Β) καὶ ἄλλαι εὐρύτεραι συνθέσεις βεβαιουσι τὴν

ἀμέσως τὰς σκηναὶς ἐν ταῖς λεπτομερείαις, καθιστᾷ ἀνεκτὴν τὴν ὑπερφόρτωσιν τῶν ἐπιφανειῶν του διὰ πλήθους τοιχογραφιῶν, τῶν ὁποίων ἡλαττώθησαν αἱ διαστάσεις καὶ αἵτινες, εἰς συνήθη ναόν, δυσκόλως θὰ ἦσαν ὁραταί. Ὁ ἱστορῆσας τὸ Καθολικόν, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν τὸ 1568, ἀνώνυμος, δυστυχῶς, ζωγράφος, ἀκολουθεῖ τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Θεοφάνους. Τοῦτο ἀντιλαμβάνεται ὁ εἰσερχόμενος εἰς τὸ Καθολικόν καὶ ἀντικρῶν τὰς τοιχογραφίας τοῦ

1. Χαρακτηριστικόν, ὅτι ἄγιοι, ἀσκηταὶ κλπ., παρίστανται κάτωθεν διπλῶν συνεχῶν τόξων, ὡς καὶ εἰς τὸν ἅγ. Νικόλαον Μετεώρων (πίν. 17, εἰκ. Α').

2. Il pittore Michele Damasceno e l'inizio del secondo periodo dell'arte Cretese - Venezia, ἐν *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 94, 1935/36 σελ. 335. Μετὰ τὸν Θεοφάνην νομίζει ὅτι συνειργάσθησαν ὁ Φράγκος Κατελάνος καὶ ὁ ἱερεὺς Γεώργιος, οἱ γνωστοὶ ἐκ τῆς μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων.



Εικ. ε'. 'Ο προφήτης Μουσις, Τοιχογε. Εικ. στ'. 'Ααρών, Τοιχογε. 'Ι. Μ. Δοχειαρίου.
'Ι. Μ. Δοχειαρίου. (Φωτ. Τσίμα - Παπαχατζηδάκη)

εξάρτησιν ἐκ τοῦ Θεοφάνους καὶ τῶν ἄλλων τοῦ 16^{ου} αἰῶνος ζωγράφων τοῦ κρητικοῦ κύκλου¹. Ἐνταῦθα ἐπανευρίσκομεν καὶ τὴν Βρεφοκτονίαν τῆς Λαύρας, ὅπως εἶδομεν καὶ εἰς τὴν μονὴν Διονυσίου. Χαρακτηριστικώτατον δεῖγμα τῆς μεγάλης ἐξαρτήσεως τοῦ ζωγράφου τοῦ Δοχειαρίου ἐκ τοῦ Θεο-

1. Ἐκ τῶν ἄλλων Κρητῶν, τῶν δεχθέντων τὴν ἰταλικὴν ἐπίδρασιν, παρέλαβεν ὁ ζωγράφος τοῦ Δοχειαρίου π. χ. τὴν γονυπετὴ Θεοτόκον πρὸ τῆς φάτνης εἰς τὴν σκητὴν τῆς Γεννήσεως καὶ οὐχὶ ἐκ τοῦ Θεοφάνους, διότι οὗτος εἰς τὴν Λαύραν ἀκολουθεῖ τὸν παλαιὸν τύπον (ἐξηπλωμένη Θεοτόκος).



Εικ. ζ' Σίμων ὁ Κυρηναῖος. Τοιχογράφ. Ἁγίου Νικολάου Ἀναπανοῦ - Μειεῶρων, ἔργον τοῦ Θεοφάνους.

μεν, δὲν θὰ ἤρνεϊτο τὴν ὥραIAN πτυχολογίαI τῶν ἐνδυμάτων τῶν Προφητῶν εἰς τὴν πρώτην σύνθεσιν καὶ τῶν Ἀποστόλων εἰς τὴν δευτέραν (πίν. 38, εἰκ. Β). Ὁ Χριστὸς ἐπὶ θρόνου ἐν τῷ οὐρανῷ, ἄνω τῶν προφητῶν Ἡσαίου καὶ Ἰερεμίου, ἔχει ἐκτελεσθῆ καὶ τώρα ὡς μία φορητὴ εἰκὼν (πίν. 38, εἰκ. Α).

Σημειοῦμεν τέλος καὶ τὴν ἐνταῦθα ὥραIAN ἀπεικόνισιν τοῦ στιχηροῦ τῶν Χριστουγέννων: «Τί Σοι προσενέγκωμεν Χριστέ, ὅτι ὤφθης ἐπὶ γῆς ὡς ἄνθρωπος, δι' ἡμᾶς» (πίν. 41), ὅπερ ἀνακαλεῖ τὴν σχετικὴν «ἐκφρασιν τῆς Γεννήσεως» ὑπὸ τοῦ Μάρκου Εὐγενικοῦ (15^{ος} αἰ.)¹.

1. Kayser C., Philostratei libri de gymnastica quae supersunt... accedunt Marci Eugenici imagines et epistulae, Heidelbergae 1840, II, σελ. 133.

φάνους ἀποτελεῖ ἡ σκη-
νὴ τῆς Ὑψώσεως τοῦ Τι-
μίου Σταυροῦ, τὴν ὁποί-
αν, ὀλίγον ἀπλοποιῶν,
ἀντιγράφει οὗτος πιστῶς
ἀπὸ τὸ Καθολικὸν τῆς
Λαύρας, ὡς ἀποδεικνύουν
αἱ παρατιθέμεναι φωτο-
γραφίαι (πίν. 23, εἰκ. Α
καὶ Β). Ἀλλὰ καὶ ἄλλα
στοιχεῖα, ὡς τὰ ἐκ δυτι-
κῆς ἐπιδράσεως κολπού-
μενα εἰλητάρια τῶν Κρη-
τῶν ἁγιογράφων, συναν-
τῶμεν ἐνταῦθα. Ἀξιόλο-
γον σύνθεσιν τοῦ Δοχεια-
ρίου ἀποτελεῖ ἡ εἰς με-
γάλην ἔκτασιν, ἐπὶ τοῦ
ΒΔ τοίχου τῆς λιτῆς, ἡ-
πλωμένη Ρίζα τοῦ Ἰεσο-
σαί (πίν. 39), ὡς καὶ ἡ
ἄνω τῆς εἰσόδου τοῦ ἐξω-
νάρθηκος Δευτέρα Πα-
ρουσία. Καὶ ἡ πλέον δύ-
στροπος κριτικὴ, νομίζο-

Ἡ ἐπιχειρηθεῖσα σύντομος μελέτη ἡμῶν περὶ τοῦ ἀγιογραφικοῦ ἔργου τοῦ Κρητῆ Θεοφάνους εἰς τὰ Μετέωρα καὶ τὸ ἅγ. Ὅρος, ὑπεγράμμισε καὶ αὐτὴ ἄλλην μίαν φορὰν τὴν θεμελιώδη σημασίαν τούτου καὶ ὑπέδειξε ἀπλῶς ὠρισμένα μνημεῖα ἐν Κρήτῃ, δι' ὧν ἀντιλαμβάνομεθα ἴσως καλῦτερον τὴν ἐξέλιξιν τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς, ἣτις ὠδήγησεν εἰς αὐτὸν καὶ εἰς τὴν χο-



Εἰκ. η' Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ. Εἰκὼν Ἱ. Μ. Σηροποτάμου (16ου αἰ.), ἐπιγραφομένη ἐκ τῆς «σχολῆς» τοῦ Θεοφάνους.

ρείαν τῶν ἄλλων ἀγιογράφων τῆς τεχνοτροπίας ταύτης. Τὴν σημασίαν τοῦ Θεοφάνειου ἔργου οὐδόλως μειῶνουν αἱ ἀμφιβολαὶ ἡμῶν διὰ τὴν πατρότητα τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας. Εἶναι τόσον πλουσία καὶ βασικὴ ἢ προσφορὰ αὐτοῦ εἰς τὴν τέχνην, διὰ τῶν ἄλλων ἀναμφισβητήτων δημιουργημάτων του, ὥστε δι' ἐνὸς ἔτι πλέον τοιούτου, οὐδέν τι κατ' οὐσίαν προστίθεται, τόσον εἰς τὴν ὄλην ἀξιολόγησιν τῆς ἐξαιρετοῦ καλλιτεχνικῆς του προσωπικότητος, ὅσον καὶ εἰς τὸν γενικὸν θαυμασμόν. Ὑποθέτομεν ὅτι προηγῆθη αὐτοῦ εἰς τὸν Ἄθων ἄγνωστος ζωγράφος (ἢ προηγῆθησαν καὶ ἄγνωστοι ζωγράφοι) μετὰ τὴν «κρητικὴν» τέχνην τῆς ἀγιογραφίας. Ἄλλ' ὁ Θεοφάνης ὅμως ἐπέβλεπε τὴν ζωγραφικὴν ταύτην καὶ ἀπέβη τὸ μέτρον καὶ ὁ κανὼν διὰ τοὺς συγχρόνους του. Ἐκεῖνον μιμοῦνται πάντοτε εἰς τὴν διάταξιν

τῶν τοιχογραφιῶν καί, ἐν πολλοῖς, εἰς τὰς συνθέσεις. Ἡ ἐπίδρασις του ἐκτείνεται πολὺ εὐρύτερον καὶ εἰς τοὺς κατόπιν χρόνους. Οὐδεὶς ἀντιλέγει ὅτι καὶ τὰ ἔργα τῶν ἄλλων Κρητῶν εἰς τὸ ἅγ. Ὅρος, τὰ ὁποῖα ἐσημειώσαμεν, παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον. Ἀλλὰ τοῦτο εἶναι σχετικὸν πάντοτε πρὸς τὸν τρόπον τῆς οἰκειώσεως παρὰ τῆς ἰδιοσυγκρασίας αὐτῶν, τῆς τεχνικῆς, τῆς τεχνοτροπίας καί, δι' αὐτῶν, τοῦ βαθυτέρου πνεύματος τοῦ Θεοφάνους. Καὶ ἐνῶ ἐκεῖνος ἔμεινεν ἀνυπέρβλητος, ἐκεῖνοι, συνήθως μιμοῦνται καὶ ἐπαναλαμβάνουν. Καὶ διὰ τὰ εἴπωμεν μετὰ τοῦ Gabriel Millet, «De Lavra à Dochiariou, les Crétois ne savent que se répéter: ils s'immobilisent dans la routine»¹.



1. Recherches, σελ. 678.



Εικ. Α'. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς σκηνῆς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου, τοῦ ὁμωνύμου ναοῦ τοῦ χωρίου Θρόνος Κρήτης.



Εικ. Β'. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος καὶ ὁ Μάγος. Λεπτομέρεια τῆς σκηνῆς τῆς Προδοσίας τοῦ Χριστοῦ, ἐκ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιώτες Κρήτης.



*Η Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια ἐκ τοιχογραφίας τοῦ Ναοῦ τῆς Θεοτόκου, εἰς Λαμπιᾶτες Κρήτης.



Εικ. Α'. Τμήμα της τοιχογραφίας της 'Αναλήψεως του ναού της Θεοτόκου εις Λαμπιῶτες Κρήτης.



Εικ. Β'. *Άγγελος, 'Απόστολος, Θεοτόκος. Λεπτομέρεια της άνωτέρω εικόνας.



Εικ. Α'. Ἡ ἀποκαθίλωσις. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας ἁγ. Ὁρους. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



Εικ. Β'. Αἱ παρά τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀδελφαὶ τοῦ Λαζάρου. Ἐκ τῆς ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς τὴν ἀνωτατικὴν ἐκκλησίαν



Εικ. Α'. Ἡ εἰς Ἄδου κάθοδος. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ
←

Εικ. Β'. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος, λεπτομέρεια. Ἐκ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιώτες Ἀμαρίου Κρήτης.
↓





Εικ. Α'. Ἡ Βαϊφόρος.



Εικ. Β'. Ὁ Νιπτήρ.
Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων.
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.

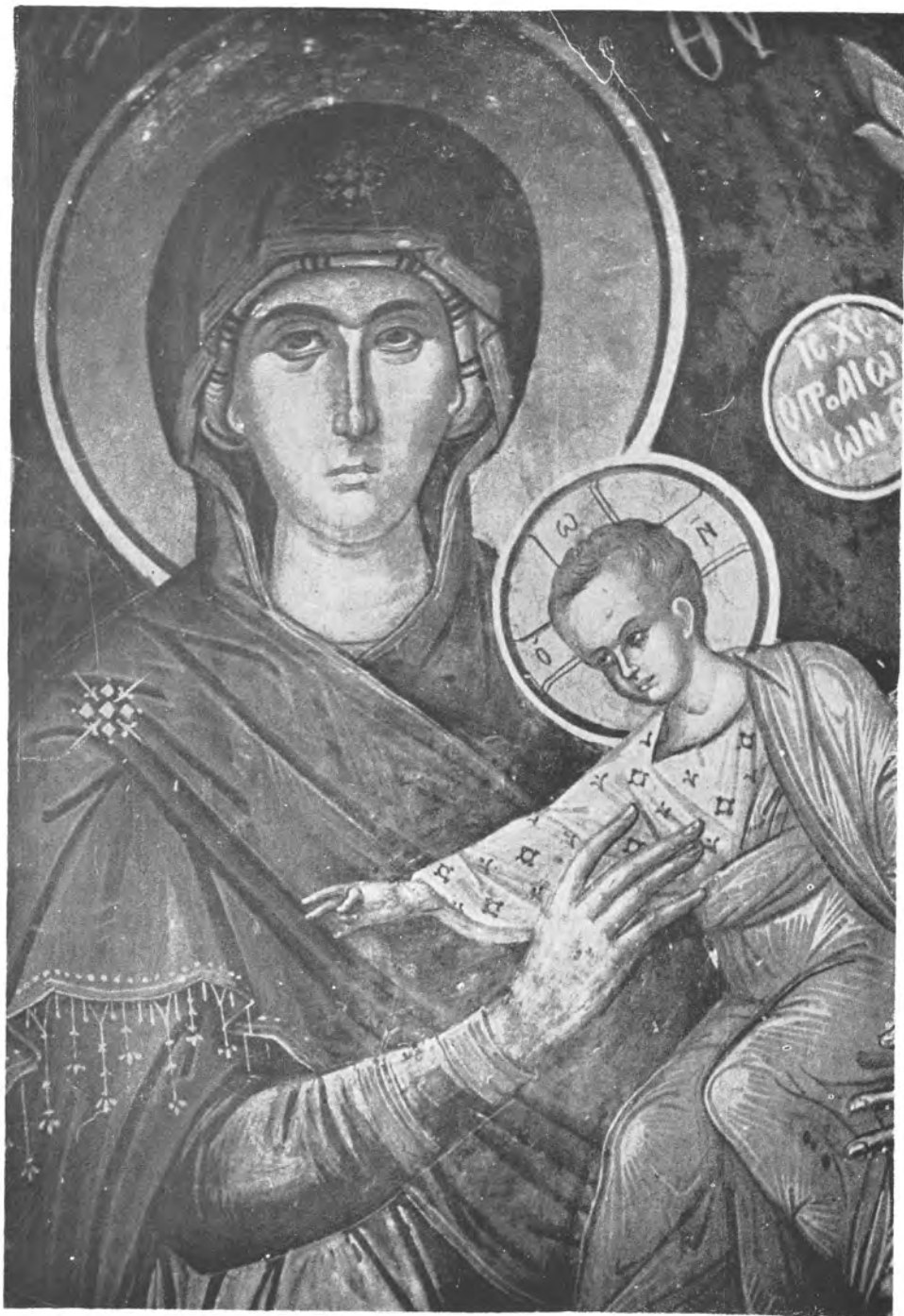


Εικ. Α'. Ὁ Ἰησοῦς κρινόμενος ὑπὸ τοῦ Ἄννα καὶ Καϊάφα.



Εικ. Β'. Ὁ Λίθος.

Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων.
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ



Θεοτόκος βρεφοκρατούσα. Ἐκ τῆς σκηνῆς «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται».
Καθολικὸν τῆς Ἱ. Μ. τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσά Μετεώρων.
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



ΠΙΝΑΞ V. Ἡ Σύναξις τῶν Ἀσωμάτων. Τράπεζα Ἱ. Μ. Διονυσίου.



Εικ. Α'. Οί ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη.



Εικ. Β'. Ὁ ἅγ. Χριστοφόρος μετὰ τοῦ θεοῦ βρέφους. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγίου Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραίμ τοῦ Σύρου.



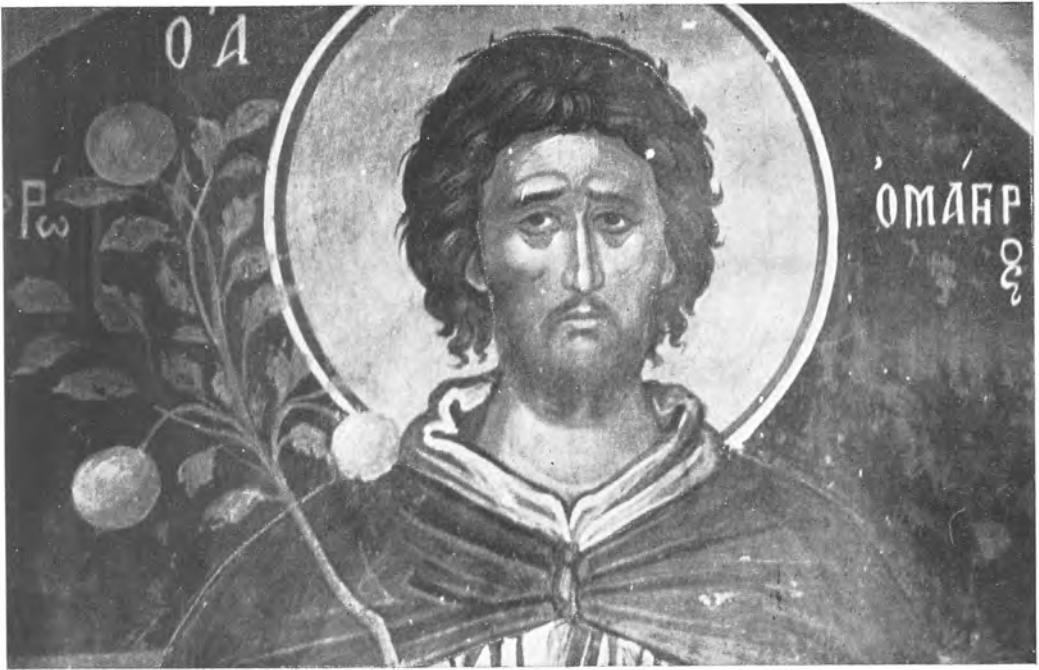
Εικ. Β'. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. Οί ἅγιοι Ἀνεμόδοτος καὶ Κήρυκος.



Εικ. Β'. Ὁ ἅγ. Πέτρος Ἀλεξανδρείας καὶ ὁ Χριστός. Ἐκ τῆς σκηνῆς «Τίς Σου τὸν χιτῶνα, Σῶτερ, διείλεν ;» (Ὅραμα Πέτρου Ἀλεξανδείας). Καθολικὸν τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. Ὁ ἅγ. Εὐφρόσυνος ὁ μάγειρος.



Εικ. Β'. Ὁ ἅγ. Ἀθανάσιος ὁ μέγας. Καθολικὸν Ἱ. Μ. ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσά Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



↑
Εικ. Α'. Ἡ Κοίμησις τῆς
Θεοτόκου.

←
Εικ. Β'. Ὁ ἅγ. Νικόλαος. Κα-
θολικὸν μονῆς ἁγ. Νι-
κολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ
Μετεώρων. ΘΕΟΦΑ-
ΝΟΥΣ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ.
Λιγορευτικὴ Βιβλιοθήκη



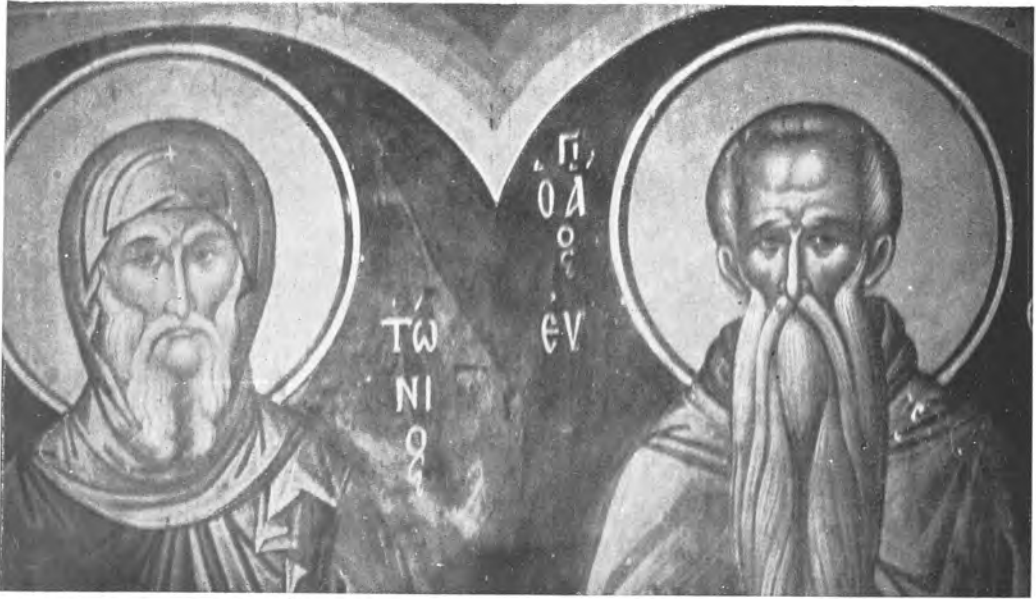
↑ *Ειζ. Β'.* Κεφαλαί αιγυπτίων, κεκαλιμμένα
 διά του «λάφτ». Έκ του τάφου του
 Τουταγχαμών. Αίγυπτος.

← *Ειζ. Α'.* Ο μητροπολίτης Διονύσιος ὁ πρῶτος.
 Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ ἁγ. Νικολάου
 Ἀναπαύσά Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ
 ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.





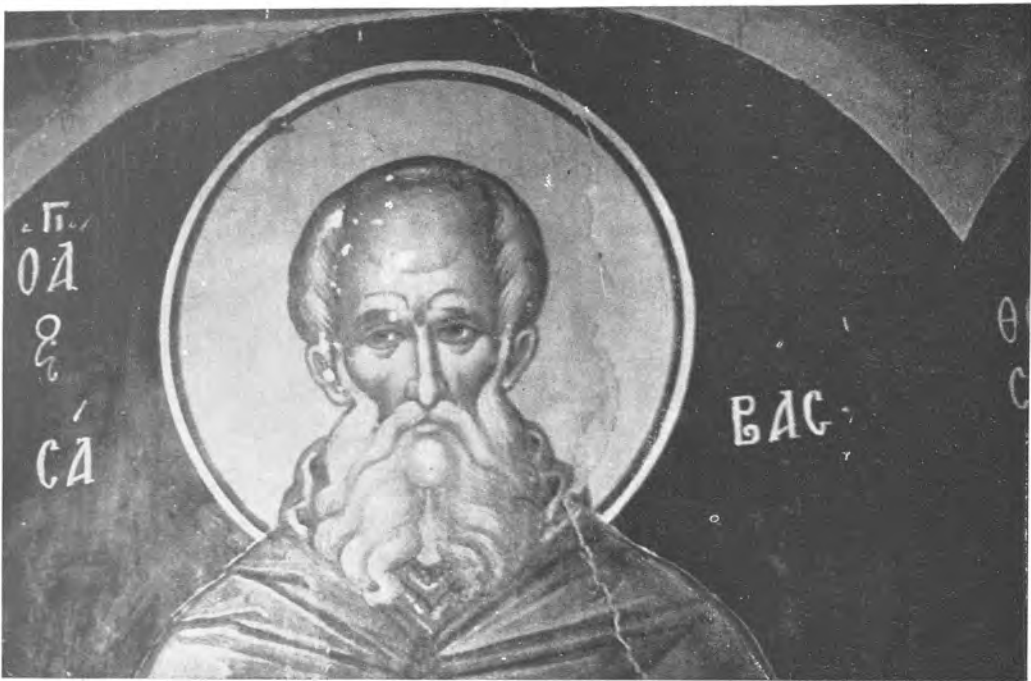
‘Ο ‘Αδάμ ὀνομάζων τὰ ζῷα. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἐναυαυσαῦ Μετεώρων.
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. Οί άγιοι Άντώνιος και Εϋθύμιος. Έκ του Καθολικου τής 'Ι. Μ. άγ. Νικολάου του Άναπαυσά Μετεώρων.

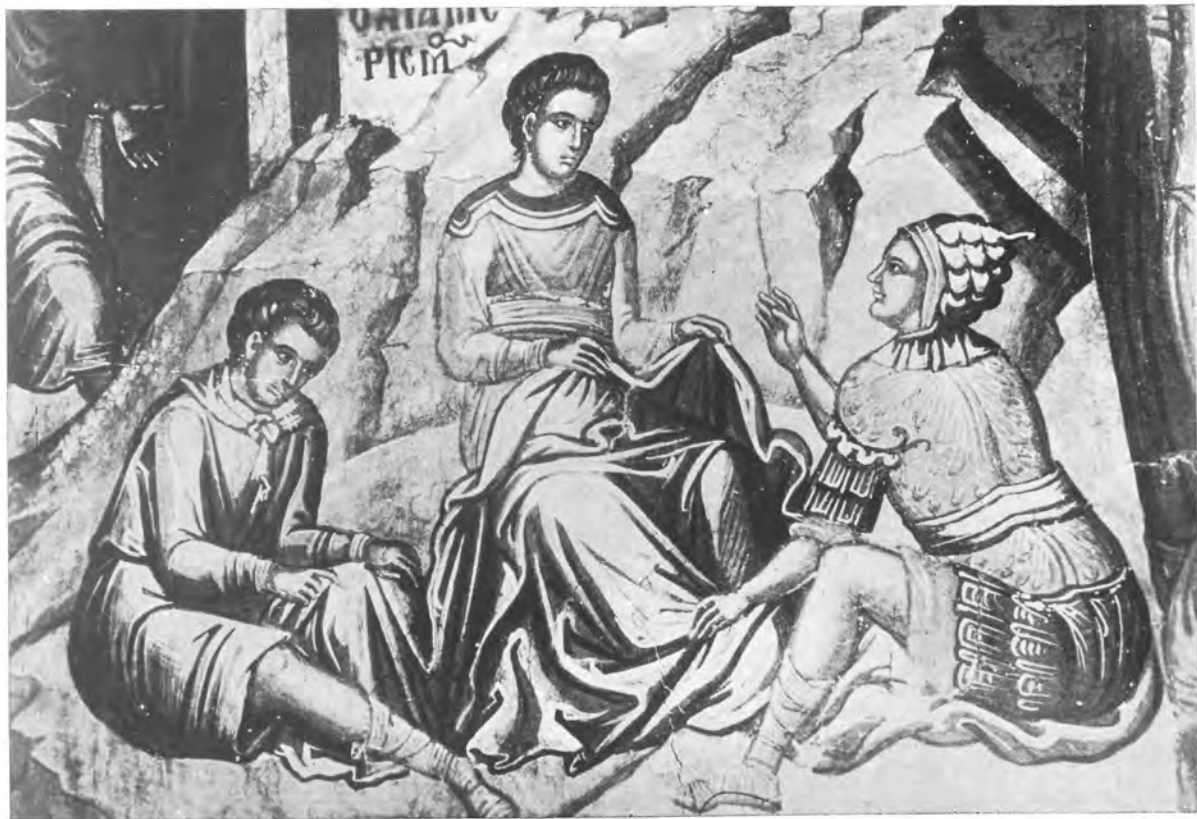


Εικ. Β'. 'Ο άγ. Άντώνιος και ο μητροπολίτης Βεροίας Νεόφυτος. Έκ του Καθολικου τής Μεγίστης Λαύρας του άγιου Όρους. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



↑
 Εικ. Α'.
 Ὁ ἅγιος Σάββας.
 Ἐκ τοῦ Καθολι-
 κοῦ τῆς μονῆς ἁγ.
 Νικολάου Ἀνα-
 παυσᾶ Μετεώρων.

Εικ. Β'.
 Οἱ ἅγ. Εὐθύμιος
 καὶ Σάββας. Ἐκ
 τοῦ Καθολικοῦ
 τῆς Μεγ. Λαύρας
 ἁγίου Ὁρους.
 ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ
 ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ



Ὁ διαμερισμὸς τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως, τοῦ Καθολικοῦ τῆς μεγίστης Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
(Φωτ. Π. Παπαχατζηδάκη)



Εἰκ. Α'. Ἡ ὕψωσις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ



Εἰκ. Β'. Ἡ ὕψωσις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου, ἀντιγράφουσα τὴν ἀνωτέρω τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους.
 (Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



Οἱ ἅγιοι Ἀμβρόσιος καὶ Ἰωάννης ὁ Νηστευτής. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας.
ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.

(Φωτογοφ. Παπαγατζηδάκη)




Ὁμιλος Ἰουδαίων καὶ στρατιωτῶν. Λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως, ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.

(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



Εικ. Α'. Οί άγιοι Πάντες εισερχόμενοι εις τόν Παράδεισον. Καθολικόν 'Ι. Μ. άγ. Νικολάου του 'Αναπαυσά Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Β'. Οί άγ. Πάντες εισερχόμενοι εις τόν Παράδεισον. Τοιχογραφία ἐκ τῆς Τραπεζῆς τῆς Μεγ. Λύρας.  Τοιχογραφία ἐκ Athon Library Αγιορειτική Βιβλιοθήκη



Ὁ Μυστικός Δείπνος.
 Τοιχογραφία τῆς Τραπεζῆς τῆς μονῆς τῆς Λαύρας ἀγ. Ὁρους.



↑
 Εικ. Α'. 'Ο Μυστικός Δείπνος. Λεπτομέρεια του μεσαίου τμήματος.

←
 Εικ. Β'. 'Η στέγη της Τραπέζης της 'Ι. Μ. της Μ. Λαύρας άγ. Όρους.



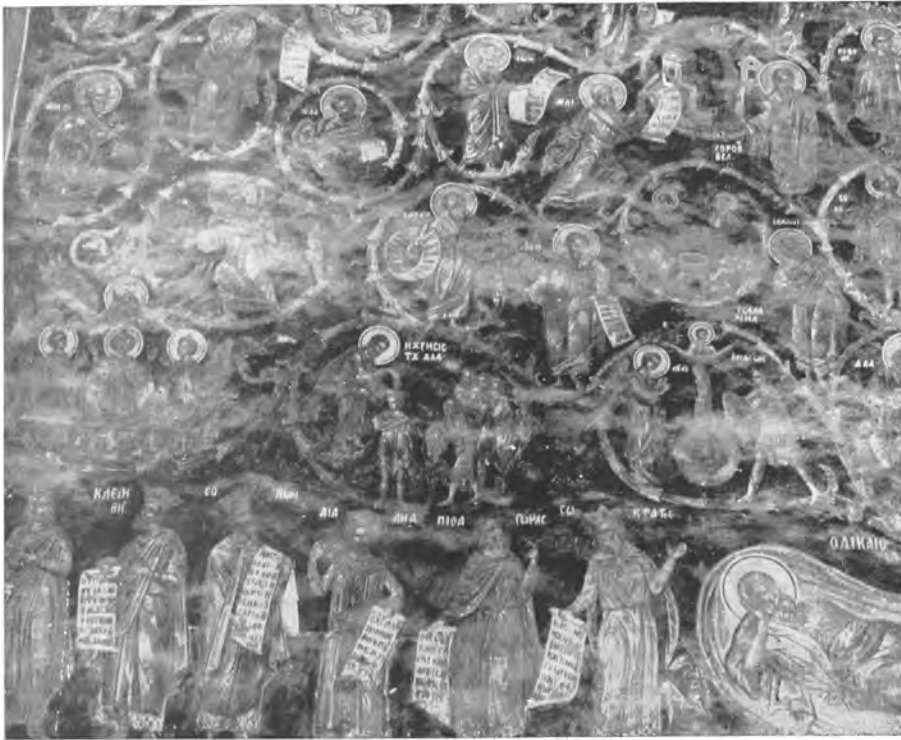
ΠΙΝΑΞ VII. Οἱ Ἅγιοι εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον. Τράπεζα Ἱ. Μ. Διογυσίου.



Εἰκ. Α'. Λεπτομέρεια τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας.
Οἱ πρὸς τὰ δεξιὰ Ἀπόστολοι.



Εἰκ. Β'. Λεπτομέρεια τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας. Οἱ πρὸς τὰ ἄριστερά Ἀπόστολοι.



Εικ. Α'. Ἡ Ρίζα τοῦ Ἰεσοῦ (με τοὺς Ἕλληνας σοφοὺς). Τράπεζα τῆς Λαύρας.
(Ἡ τοιχογραφία ὡς ἔχει σήμερον μετὰ τὴν πολλὴν ὀξειδῶσιν).



Εικ. Β'. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραΐμ τοῦ Σύρου. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν Ἱ. Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων.



“Άγιοι μοναχοί και άσκηται έκ τής Τραπέζης τής Λάρας. Άνω, μαρτύρια τών άγιών Αυτόνόμου, Νικήτα, Εύφημίας, Σοφίας, Έλπίδος, Πίστεως, Άγάπης.
(Φωτογρ. Π. Παπαατζηδάκη)



Ὁ τροῦλλος με τὸν Παντοκράτορα καὶ τὰς οὐρανίους Δυνάμεις, τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. Χριστός. Τῆς σκηνῆς «Τίς Σου τὸν Χιτῶνα, Σῶτερ, διείλεν». (Ὅραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας).



Εικ. Β'. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης. Ἀμφότεραι αἱ εἰκόνες τοιχογραφίαι ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου τοῦ ἁγ. Ὁρους. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.



Εικ. Α'. «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». Παρεκκλήσιον τῆς Θεοτόκου Ἱ. Μ. Διονυσίου. Ἀριστερὸν τμήμα.



Εικ. Β'. Τὸ δεξιὸν τμήμα τῆς ἀνωτέρω εἰκόνος «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΥ.



Εικ. Α'. Οἱ ἅγιοι Πάντες εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον.



Εικ. Β'. Ὁ Χριστός, «οὐ τὸ πτύον ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ». (Ἐκ τῶν σκηνῶν τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου). Τράπεζα Ἱ. Μ. Διονυσίου ἁγ. Ὄρους.



Εικ. Α'. Ἡ οὐρανοδρομὸς κλίμαξ.



Εικ. Β'. Τμήμα τῆς Οὐρανοδρομῆς κλίμακος. Ὁ βύθιος δράκων. Ἐκ τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου ἀγ. Ὄρους.





Ἡ σύναξις τῶν Ἀσωμάτων. Ἐκ τῆς Τραπεζῆς τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου.



Είχ. Α'. Ὁ Χριστὸς ἐπὶ θρόνου καὶ οἱ Προφῆται Ἡσαΐας καὶ Ἰερεμίας.



Είχ. Β'. Ἀπόστολοι ἐκ τῆς σκηνῆς τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἐκ τοῦ νάρθηκος τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου.



ΠΙΝΑΞ ΙΧ. Ἡ Ρίζα Ἰησοῦ. Αἰτῆ τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου



Ἡ Ρίζα Ἰεσσαί. Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου.



Εικ. Α'. Ο αγ. Παχώμιος και ο Άγγελος Κυρίου.



Εικ. Β'. Οι αγ. Ίωάννης ο Δαμασκηνός, Κοσμάς και Βαρλαάμ. Καθολικόν της Ί. Μ. Δοχειαρίου.



«Τί σοι προσενέγκωμεν Χριστέ...» Τοιχογραφία ἐκ τοῦ νάρθηκος τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου.

ΕΡΕΥΝΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ
ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΩΝ ΤΕΜΠΛΩΝ



ΕΡΕΥΝΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΑΓΙΟΡΕΙΤΙΚΩΝ ΤΕΜΠΛΩΝ

Μελέτη πλήρης ἐπὶ τῶν μεταβυζαντινῶν τέμπλων¹ θὰ ἀπαιτήσῃ ἱκανὸν χρόνον ἀκόμη διὰ τὴν γραφῆν. Διότι, βεβαίως, προέχει ἢ κατὰ τόπους ἔρευνα αὐτῶν, ἢ ἀνίχνευσις τῶν κοινῶν σημείων, τῶν διαφορῶν, τῶν ἀλληλεπιδράσεων, τῶν συνθηκῶν κατασκευῆς, τῆς προελεύσεως τῶν τεχνιτῶν καὶ ἢ γνῶσις ὄλου τοῦ καλλιτεχνικοῦ κλίματος ἐκάστης περιόδου, εἰς τὴν ὁποίαν ἀνήκει ἕκαστος τούτων ἢ αἱ ὁμοειδεῖς ομάδες. Μόνον μὲ τὴν δημοσίευσιν τοῦ ὑλικοῦ τῶν τέμπλων τῶν ὀρθοδόξων χωρῶν θὰ εἶναι δυνατὸν νὰ σχηματισθῇ πλήρης ἀντίληψις περὶ τούτων. Ἄλλὰ τῆς συνόλου ἐκδόσεως τῶν μεταβυζαντινῶν τέμπλων τῆς ὅλης Ὀρθοδοξίας προέχει, βεβαίως, ἢ κατὰ χώρας ἔρευνα καὶ ἔκδοσις τούτων. Τῆς ἐρεύνης πάλιν τῶν εἰκονοστασιῶν μιᾶς ὁλοκλήρου χώρας προέχουν αἱ ἐπὶ μέρους ἔρευναι τῶν τέμπλων τῶν περιοχῶν τῆς χώρας ταύτης. Ἄλλὰ καὶ μιᾶς περιοχῆς ἢ ἔρευνα δύναται νὰ κατανέμηται εἰς τμήματα μικρότερα, μὲ καθωρισμένην βᾶσιν ἐξετάσεως (ὁμοιότητες, διαφοραὶ κ.τ.τ.) καὶ νὰ φθάσῃ μέχρι τῆς μελέτης ἑνὸς ἐκάστου, κεχωρισμένως, τέμπλου.

Παρ' ἡμῖν τὰ τέμπλα τῶν μονῶν, τὰ τέμπλα τῶν νήσων τοῦ Αἰγαίου, τοῦ Ἰονίου, τῆς Κρήτης, τῆς Δωδεκανήσου, τῆς ἠπειρωτικῆς Ἑλλάδος, δύνανται ν' ἀποτελέσουν ἀντικείμενον τῆς καθ' ὁμάδας ἐρεύνης. Παραλλήλως θὰ πρέπη νὰ ἐξετασθοῦν καὶ τὰ καθ' ὄλου ξυλόγλυπτα (μικρὰ εἰκονοστάσια, ἀναλόγια, στασίδια, θρόνοι, ἄμβωνες, χοροὶ κ.λ.π.), πρᾶγμα λίαν χρήσιμον

1 Εἰς τὴν παρούσαν μελέτην μεταχειρίζομεθα τὸν ὄρον τέμπλον, ἀντὶ τοῦ κατὰ κυριολεξίαν ὄρου εἰκονοστάσιον, δεδομένου ὅτι ὁ ὄρος οὗτος ἐπεκράτησε παρ' ἡμῖν, δηλῶν τὸ ὑψηλόν, κατὰκοσμον ἐκ γλυπτῶν καὶ δι' εἰκόνων, ἐν καθωρισμένη τάξει, ἐφωδιασμένον φράγμα, δι' οὗ χωρίζεται τὸ ἱερὸν Βῆμα ἀπὸ τοῦ κυρίως Ναοῦ. Διὰ τοῦ ὄρου εἰκονοστάσιον (ἢ εἰκονοστάσια) ἐννοεῖται συνήθως σήμερον τὸ μικρότερον τοιοῦτον, ἢτοι ξυλόγλυπτον ἔπιπλον ἐκ βᾶσεως καὶ δύο, συνήθως, κιόνων, φερόντων «οὐρανόν», κάτωθεν τοῦ ὁποίου (καὶ μεταξὺ τῶν κιόνων) τίθεται μεμονωμένη εἰκὼν, ὡς π.χ. τοῦ ἀγίου τοῦ τιμωμένου εἰς τὸν ναόν, τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου κ.ἄ.

διὰ τὴν ὄλην θεώρησιν τοῦ σχετικοῦ κλάδου τῆς χριστιανικῆς τέχνης¹.

Μὲ τὰς ἀνωτέρω ἐκτεθείσας προϋποθέσεις ἐγράφη καὶ ἡ προκειμένη μελέτη, ἡ ὁποία ἀφορᾷ εἰς ὠρισμένα μεταβυζαντινὰ ἀγιορειτικά, ξυλόγλυπτα πάντοτε καὶ ἐπιχρυσωμένα, τέμπλα τοῦ 17^{ου}, κυρίως δὲ τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος. Τὰ τέμπλα ταῦτα, κατὰ τὸν γράφοντα, δύνανται νὰ ἀποτελέσουν, μορφολογικῶς, κοινὰς ομάδας καὶ νὰ βοηθήσουν εἰς τὴν ἔρευναν τῶν ἀθωνικῶν τέμπλων, ἀλλὰ καὶ τῶν καθόλου τέμπλων τῆς χώρας. Τὰ ξυλόγλυπτα ταῦτα περιγράφομεν γενικώτατα καὶ ἐξετάζομεν κατ' ἀρχὰς ἐν σχέσει πρὸς ἄλλα (σύγχρονα δι' ἐκάστην ομάδα) χαρακτηριστικὰ ἑλληνικὰ τέμπλα. Εἰς τὸ δεῦτερον μέρος τῆς μελέτης ἐρευνῶμεν τὰς ἐξωθεν ἐπ' αὐτῶν ἐπιδράσεις, αἱ ὁποῖαι συνετέλεσαν εἰς τὴν διαμόρφωσίν των. Ἐπειδὴ δὲ αἱ ἐπιδράσεις αὐταί, εἰς τὰ τέμπλα τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος, ἀφοροῦν εἰς τὸν ρυθμὸν baroque, ἐξετάζομεν τὰ διαπιστούμενα στοιχεῖα τοῦ καλλιτεχνικοῦ τούτου ρεύματος ἐν σχέσει πρὸς τὰ μνημεῖα ἐξ ὧν κατάγονται. Προσεχῶς μία συγκριτικὴ μελέτη ἐπὶ τοῦ συνόλου τῶν μεταβυζαντινῶν τέμπλων τοῦ Ἁθῶ, ἐλπίζομεν ν' ἀποτελέσῃ ἀρτιωτέραν συμβολὴν εἰς τὸ ἐνδιαφέρον θέμα.

1. Αἱ γενικαὶ καὶ εἰδικώτεραι μελέται—ἀφορῶσαι μᾶλλον εἰς τὴν κυρίως βυζαντινὴν περίοδον—εἶναι σχετικῶς πολὺ ὀλίγα. Μνημονεύομεν ἐξ αὐτῶν τὴν παλαιάν τοῦ Γ. Σωτηρίου, (στρεφομένην εἰς βυζαντινὰ ξυλόγλυπτα), *La sculpture sur bois dans l'art Byzantin*, ἐν *Mélanges Ch. Diehl*, Paris 1930, τ. II, σελ. 171 κ. ἐξ. τοῦ L. Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs Byzantins*, Paris, 1936· τοῦ αὐτοῦ, *Anciennes clôtures de choeur antérieures aux iconostases dans monastères de l'Athos*, ἐν *Atti del V Congresso Intern. di Studi bizantini*, Roma, 1940, τ. 6, σελ. 48 κ. ἐξ. τὴν εἰδικωτέραν μελέτην τοῦ I. B. Konstantinowits, *Iconostasis*, Lemberg 1939, ἣτις ὁμῶς ἀφορᾷ κυρίως τὰ σλαβικὰ μνημεῖα τὴν ἐργασίαν τοῦ E. Weigand, *Die «iconostase» der Justinianischen Sophienkirche in Konstantinopel*, ἐν *Gymnasium und Wissenschaft, Festschrift des Maximiliangymnasiums in München* 1949, ἡ ὁποία, καίτοι ἀναφέρεται εἰς ζήτημα ἀπωτάτης περιόδου, εἶναι ἀξιοπρόσεκτος, ἰδίᾳ ἀπὸ πλευρᾶς καταγωγῆς τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου. Ἀπὸ ἀπόψεως διαμορφώσεως τῶν τέμπλων (ἐξ ἐπιδράσεως δῆθεν τοῦ προσκηίου τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ θεάτρου κ.λ.π.) σημειοῦμεν καὶ τὴν μελέτην τοῦ K. Holl, *Die entstehung der Bilderwand in der griechische Kirche*, ἐν *Archiv für Religionswissenschaft*, IX, σελ. 365 κ. ἐξ. Τέλος ἀπὸ πλευρᾶς συμβολικῆς ἐννοίας τοῦ τέμπλου, ἱστορικῆς σταθεροποιήσεως τῶν ἐπ' αὐτοῦ εἰκονογραφικῶν παραστάσεων κ.λ.π., χρήσιμος παραμένει πάντοτε ἡ περιγραφή τοῦ Συμεῶν Θεσσαλονίκης († 1429), ἐν *Migne*, P. G. 155, 345 κ. ἐξ. (Ἀντὶ τοῦ Συμεῶν Θεσσαλονίκης οἱ Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου παραπέμποντες ἐνταῦθα ἀναφέρουν Συμεῶν τὸν Μεταφραστήν, ἴσως ἐκ παραδρομῆς. Βλ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ*, Ἀθήναι 1958, τόμ. Β', σελ. 112).

Διὰ τῆς μελέτης τέμπλων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος ἀρχίζομεν τὴν παρούσαν ἐργασίαν.

Εἰς τὰ τέμπλα τῆς περιόδου ταύτης δυνάμεθα νὰ διακρίνωμεν γενικῶς μίαν τριμερῆ καθ' ὕψος διαίρησιν. Τὴν κατωτέραν σειρὰν ἀποτελοῦν τὰ μεταξὺ τῶν πεσσίσκων θωράκια, τὰ ὁποῖα σπανιώτατα ἔχουν γλυπτὸν διάκοσμον, ἀλλὰ μένουσιν ἢ ἀδιακόσμητα ἢ ζωγραφίζονται. Ἀκολουθεῖ ἡ δευτέρα σειρὰ τὴν ὁποίαν ἀποτελοῦν τὰ «Δεσποτικά», ἧτοι αἱ μεγάλων διαστάσεων εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ (δεξιὰ) καὶ τῆς Θεοτόκου (ἀριστερά), ὡς καὶ τοῦ Προδρόμου (μετὰ τὸν Χριστόν), τοῦ ἁγίου τοῦ τιμωμένου εἰς τὸν ναόν, καὶ τῶν Ἀρχαγγέλων. Αἱ εἰκόνες αὗται τίθενται μεταξὺ τῶν γλυπτῶν πάντοτε κιονίσκων ἢ πεσσίσκων, οἱ ὁποῖοι συνεχίζουσιν τοὺς κάτωθεν πεσσούς καὶ βαίνουν ἐπ' αὐτῶν. Ἀνωτέρω, ἀκολουθεῖ τρίτη σειρὰ παρέχουσα τὸ δωδεκάορτον ἢ τήν, λεγομένην, Μεγάλην Δέησιν. Ἄλλοτε, ἀντὶ τοῦ δωδεκάορτου ὑπάρχει πλούσιος θριγκὸς τελευτῶν εἰς κογχωτὰ τοξύλλια καὶ ἄλλοτε κάτωθεν τῶν τοξυλλίων τίθενται αἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκάορτου, ἐλαττουμένου τοῦ ὕψους τοῦ θριγκοῦ ἢ καὶ ἀξανομένου, διὰ ζωνῶν γλυπτῶν, κάτωθεν τοῦ δωδεκάορτου. Ἀνω καὶ εἰς τὸ μέσον τοῦ τέμπλου τίθεται ὁ Ἐσταυρωμένος, μόνος, ἢ μετὰ τῶν ἐκατέρωθεν εἰκόνων, Θεοτόκου καὶ Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου.

Οὐσιαστικῶς τὰ τέμπλα ταῦτα ἀκολουθοῦν τὰ τέμπλα τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τώρα τὸ ἐπιστύλιον γίνεται πλουσιώτερον καὶ ἀναδεικνύεται εἰς θριγκὸν ὀλόκληρον. Τὸ ὑπὸ τοῦ Bréhier¹ δημοσιευθὲν τέμπλον Κυπριακοῦ ναοῦ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος, ἀποκείμενον δὲ εἰς τὸ μουσεῖον Victoria-Albert, ἀποτελεῖ λαμπρὸν δείγμα συγκρίσεως.

Πῶς ἐφθάσαμεν εἰς τὰ τέμπλα ταῦτα; Χρήσιμον εἶναι βεβαίως νὰ σημειώσωμεν δι' ὀλίγων τὰ διάφορα στάδια. Τὰ ξυλόγλυπτα ταῦτα δηλ., ἀποτελοῦν μίαν ἐξέλιξιν τῶν παλαιοχριστιανικῶν μαρμαρίνων τέμπλων, τὰ ὁποῖα, ὡς γνωστόν, χαμηλὰ μέχρι τοῦ 5^{ου} αἰῶνος (ἧτοι μορφούμενα ἐκ στυλοβάτου, πεσσίσκων καὶ θωρακίων) ὑψοῦνται ἀπὸ τῆς περιόδου ταύτης ὀλίγον κατ' ὀλίγον, τιθεμένων κιονίσκων ἐπὶ τῶν κάτω πεσσίσκων καί, ἄνωθεν, ἐπιστυλίου. Τὰ τέμπλα αὐτὰ (ὁ ὅρος γίνεται γνωστὸς τὸν 8^{ον} αἰῶνα ἀπὸ τὸν Θεόδωρον Στουδίτην²) μετὰ κίωνων καὶ ἐπιστυλίου ἐπεκτείνονται ἀπὸ τοῦ 9^{ου} αἰῶνος καὶ εἰς τὰ τρία κλίτη, ὡς ἐγκάρσια διαφράγματα χωρίζοντα τὸ ἱερὸν Βῆμα ἀπὸ τὸν κυρίως ναόν. Τὸ ἐπιστύλιον ἀναδεικνύεται γλυπτικώτερον, κο-

1. La sculpture et les arts mineurs byzantins, πίν. XLII.

2. Migne, P. G. 127, 1769. Ὁ Konstantinowists οὐχὶ ὀρθῶς νομίζει ὅτι ὁ ὅρος ἐπικρατεῖ ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἐνθ' ἄν., σελ. 32.

σμεΐται πλουσιώτερον και καλεΐται «κοσμήτης»¹. Τὰ μεταξὺ τῶν κίωνων κενὰ (ἦτοι τὰ «διάστυλα») διατηροῦν τὰ βῆλα, τὰ ὁποῖα εἶχον και παλαιότερον, μόνον δὲ εἰς τὰς παραστάδας (τοὺς «στύλους») τοῦ ἱ. Βήματος τίθενται, ἐντὸς πλαισίων, αἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ (δεξιὰ) και τῆς Θεοτόκου² (ἀριστερά). Ἀπὸ τοῦ 14^{ου} αἰῶνος τὰ βῆλα καταργοῦνται και εἰς τὴν θέσιν των τίθενται τώρα εἰκόνες (Δεσποτικά). Ἀκολουθοῦν, ὑπεράνω, αἱ εἰκόνες τῶν δώδεκα μεγάλων ἑορτῶν, τὸ δωδεκάορτον (τοῦτο μάλιστα ἐξαίρεται ἀργότερον) και ἡ Μεγάλη Δέησις, ἀποτελουμένη ἐξ εἰκόνων (μικρῶν κατ' ἀρχὰς και ἔπειτα μεγάλων) τοῦ Χριστοῦ, τῆς Θεοτόκου, τοῦ Προδρόμου, τῶν Ἀρχαγγέλων και τῶν Ἀποστόλων, κατὰ ἱεραρχικὴν τάξιν³. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται εἰς τὸν τύπον τοῦ Παντοκράτορος εἰς τὸ μέσον τοῦ εἰκονοστασίου, ἐκατέρωθεν δὲ αὐτοῦ ἡ Θεοτόκος και ὁ Πρόδρομος σεβίζοντες. Ἀκολουθοῦν οἱ Ἀρχάγγελοι (ἐκατέρωθεν τῆς Θεοτόκου και τοῦ Προδρόμου) και εἶτα οἱ Ἀπόστολοι εἰς δύο ἡμιχόρια, τοῦ ἐνὸς τῶν ὁποίων ἡγεΐται ὁ Πέτρος, τοῦ δ' ἄλλου ὁ Παῦλος. Οὕτω τὸ παλαιὸν φράγμα ἀποβαίνει πλέον «εἰκονοστασιον»⁴. Τῆς παραδόσεως τῶν εἰκόνων τούτων ἰδέαν λαμβάνομεν ἤδη ἐκ τῆς διηγήσεως τοῦ Παύλου Σιλεντιαρίου διὰ τὸ τέμπλον τῆς ἁγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως⁵, ἐκ τῆς εἰς ἁγ. Μάρκον Βενετίας Pala d'oro⁶, εἶτα δὲ περὶ αὐτῶν καλῶς πληροφοροῦμεθα ἐκ τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης, ὅστις εἰς τὰ διάστυλα τοῦ τέμπλου διαβλέπων «τὴν διαφορὰν τῶν αἰσθητῶν πρὸς τὰ νοητὰ» και εἰς τὸν «κοσμήτην... τὸν σύνδεσμον τῆς ἀγάπης» ἐν Χριστῷ, καθορίζει ἐν συνεχείᾳ τὰς ὑπεράνω τούτου εἰκόνας, ἦτοι τὰς τῆς Μεγάλης Δεήσεως: «ὅθεν και

1. Συμεὼν Θεσσαλονίκης, ἔνθ' ἄνωτ., σελ. 155, 345.

2. Μεταξὺ τῶν διασωθέντων τοιούτων τέμπλων, ἀναφέρομεν τὰ τῶν μονῶν Ὁσίου Λουκᾶ Λεβαδείας και Δαφνίου, ὡς και τῆς Ἐπισκοπῆς Σαντορήνης (11^{ος} αἰ.), προσέτι δὲ τῆς μονῆς Μεγάλων Πυλῶν (13^{ος} αἰ.) εἰς τὸ χωρίον Πύλη, ὀλίγον ἔξω τῶν Τρικκάλων (Πόρτα Παναγιά).

3. Εἰς μικροὺς ναοὺς ἡ Δέησις δὲν ἀπετέλει κεχωρισμένας εἰκόνας, ἀλλ' ἐζωγραφίζετο ἐπὶ τοῦ ἐνιαίου ἐπιμήκου ἐπιστυλίου, χωριζομένων τῶν ἐπὶ μέρους εἰκόνων διὰ τῆς γραφομένης ἀνωθεν αὐτῶν κιονοστοιχίας. Τοιούτην ἐνιαίαν Δέησιν τοῦ 13^{ου} αἰῶνος, ἐκ τῆς μονῆς Σινᾶ, βλ. εἰς τὸ μνημονευθὲν ἐνδιαφέρον ἔργον τῶν Γ. και Μ. Σωτηρίου, Εἰκόνες Σινᾶ, τ. Α', πίν. 117, και Β', σελ. 101.

4. Ὁ δρος παρὰ τῷ Κωδιῷ, Migne, P. G. 155, 61.

5. «Ἐκφρασις» στ. 686—719.

6. Διατηρούσης ἐσμαλτωμένας εἰκόνας τοῦ 12^{ου} αἰῶνος ἐκ τοῦ ναοῦ τοῦ Παντοκράτορος Κωνσταντινουπόλεως, βλ. Γ. και Μ. Σωτηρίου, ἔνθ' ἄν., σελ. 109. Πρβλ. και Felicetti - Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Iconenmalerei, Olten - Lausanne 1956, σελ. 74 κ. ἔξ. και πίν. 22—23.

ὑπεράνω τοῦ κοσμήτου μέσος μὲν ἐστὶ διὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων ὁ Σωτήρ, ἐκατέρωθεν δὲ ἡ Μήτηρ καὶ ὁ Βαπτιστής, ἄγγελοι τε καὶ ἀπόστολοι καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἁγίων. . .¹». Αἱ εἰκόνες αὗται τῆς Μεγάλης Δεήσεως, χαρακτηριστικῶς τώρα μεγάλων διαστάσεων, ἐξακολουθοῦν τὸν 15^{ον} καὶ τὸν 16^{ον} αἰῶνα², ὠραιότατα δὲ δείγματα αὐτῶν διασφύζονται εἰς τὸ ἁγ. Ὄρος (Χιλανδάρη, Διονυσίου, Καρυαί — Πρωτάτον) προερχόμενα ἐκ τῶν τέμπλων τῶν χρόνων ἐκείνων, τὰ ὅποια ἐκαλύφθησαν διὰ τῶν ἀπὸ τοῦ 17^{ου}, μάλιστα δὲ τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος, γενομένων εἰκονοστασιῶν. Εἰς τὰ ἔργα ταῦτα τῶν περιόδων τούτων συνεχίζεται ἡ ἐξέλιξις δι' ἐπαλλήλων κατακόσμων γείσεων, δι' ὧν τὸ ὕψος τῶν ξυλογλύπτων αὐτῶν φθάνει ἢ προσεγγίζει τὴν ὄροφον, κατὰ τὰ ἀπὸ τοῦ 15^{ου} αἰῶνος καὶ ἐξῆς ρωσικὰ ὑποδείγματα³.

Κατόπιν τῶν ἀνωτέρω στοιχείων, ἐνδεικτικῶν τῆς ἐξελίξεως ἣτις ὠδήγησεν εἰς τὰ τέμπλα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος (τὰ ὅποια κατ' ἀρχὰς θὰ ἀπασχολήσουν ἡμᾶς) καὶ ἀπαραιτήτων διὰ τὴν κατανόησιν τῆς περαιτέρω ἀναπτύξεως αὐτῶν, θὰ ἴδωμεν τὰ ἐνδιαφέροντα τέμπλα 1) τοῦ παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐενοφῶντος καὶ 2) τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μολυβοκκλησιαῆς.

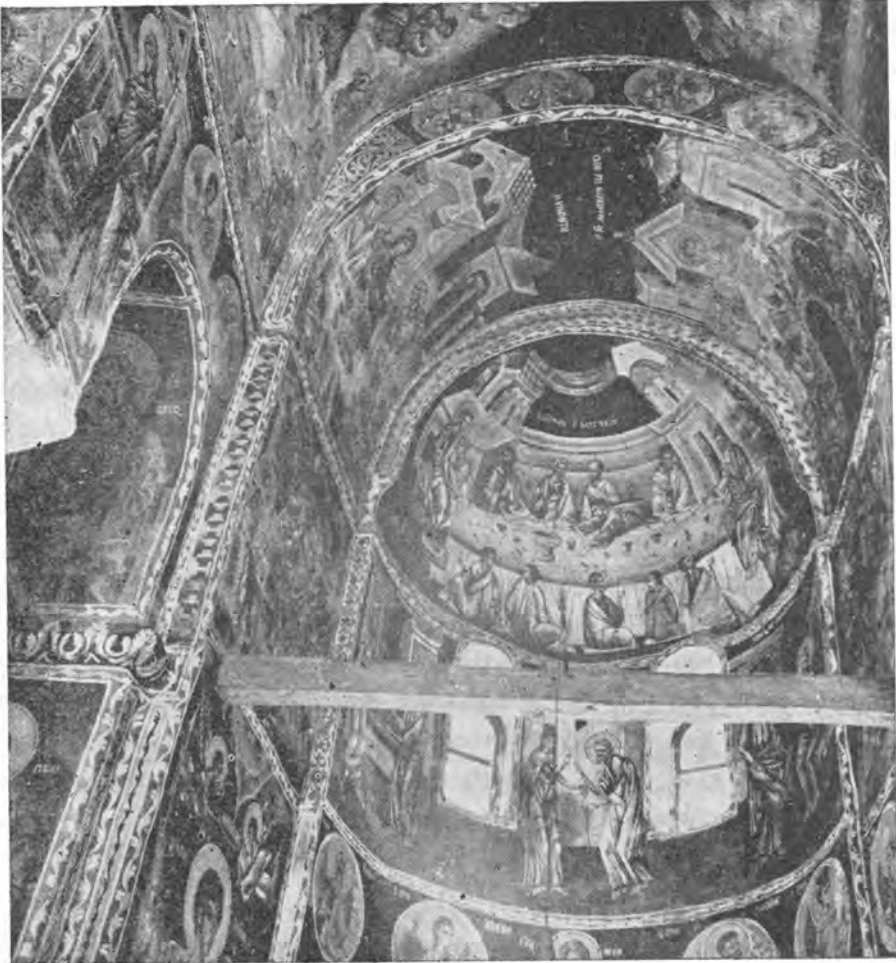
Τὸ τέμπλον τοῦ ἁγ. Δημητρίου τῆς μονῆς Ἐενοφῶντος — χαρακτηριστικὸν τῆς τεχνικῆς καὶ τῆς τεχντροπίας ομάδος τέμπλων τοῦ 17^{ου} αἰῶνος — ἀνήκει εἰς ἐκεῖνα, εἰς τὰ ὅποια ἡ ἀνωτέρα ζώνη περιλαμβάνει τὸ δωδεκάορτον ἀνωθεν πλουσίων ζωνῶν γλυπτῶν (πίν. 42, εἰκ. Α, Β). Τὸ τέμπλον φέρει, μεταξύ γλυπτῶν κιονίσκων, τὰ «Δεσποτικά», εἰς τὰ παραπόρτια δὲ ἀρχαγγέλους. Ἡ Ὁραία πύλη σχηματίζεται τοξωτῆ καθὼς καὶ τὰ πλαίσια τῶν εἰκόνων, κατὰ τὴν παλαιὰν βυζαντινὴν παράδοσιν. Ἀσφαλῶς τὰ τοξωτὰ πλαίσια τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου ἀπηχοῦν τὴν παράδοσιν τῶν ἐπὶ τῶν «στύλων» (καὶ κάτωθεν ἀναλόγων γλυπτῶν πλαισίων) εἰκόνων τῶν βυζαντινῶν τέμπλων, ὡς τοῦ Ὁσίου Λουκά, τοῦ Δαφνίου, τῆς μονῆς

1. Migne, "Ενθ' ἂν. 155, σελ. 345.

2. Ἡ παράδοσις αὐτῶν συνεχίζεται καὶ κατόπιν, ὡς θὰ ἴδωμεν, εἰς τὰ τέμπλα τὰ ὅποια θὰ ἐξετάσωμεν, φθάνει δὲ μέχρι τῶν χρόνων ἡμῶν. Ἐννοεῖται ὅμως ὅτι λόγῳ τῆς ἐξάρσεως τοῦ δωδεκάορτου καὶ τῆς ἀναπτύξεως εἰς ζώνας τοῦ γλυπτικοῦ διακόσμου, αἱ εἰκόνες τῆς Δεήσεως γίνονται πλέον εἰκονίδια. Ἄλλοτε μάλιστα ἐντελῶς καταργοῦνται.

3. Bréhier, Anciennes clôtures de chœur. . ., σποραδικῶς καὶ Ph. Schweinfurt, Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter, Haag, 1930 σελ. 238 κ. ἐξ. Τὸ ὕψηλόν τέμπλον τοῦ ναοῦ τοῦ Ἐθαγγελισμοῦ ἐν Μόσχᾳ (15^{ος} αἰῶν) βλ. προχείρως καὶ ἐν L'art byzantin, ἐκδ. «Flammarion» Paris 1930, πίν. XI.

Μεγάλων Πυλών κ. ἄ. Τὰ τόξα ὅμως τῶν παραπορτίων δηλοῦν ἰσλαμικὰς ἐπιδράσεις, γνωστὰς ἐξ ἄλλου εἰς τὴν τέχνην τῆς περιόδου. Αἱ κάτωθεν τοῦ δωδεκαόρτου ζῶναι εἶναι τέσσαρες. Ἡ κατωτέρα ἀποτελεῖται ἀπὸ κληματαῖδα μετὰ σταφυλῶν κατ' ἐλευθέραν διάταξιν. Τὰ φύλλα ὅμως ἐτέθησαν



Εἰκ. θ'. Καθολικὸν Ἱ. Μ. Ξενοφῶντος (κόγχη δεξιῶν χοροῦ).

ρυθμικῶς, ἄνω καὶ κάτω καὶ κατ' ἀντίστροφον τάξιν. Ἡ ἀκολουθοῦσα περιλαμβάνει ἀνθέμια γλωσσοειδῆ, ἰσομήκη καὶ συνεχόμενα, μετὰ τὴν κορυφὴν πρὸς τὰ ἄνω καί, τοιαῦτα τριγωνικά, ἀντιθέτου φοράς, πληροῦντα τὰ κενά. Ἡ τρίτη διαιρεῖται κατὰ μῆκος εἰς πλαίσια, ἕκαστον τῶν ὁποίων ἐπαναλαμβάνει τὸ θέμα κεντρικοῦ καρποῦ περιβαλλομένου ὑπὸ ἀνθοφόρων κλαδίσκων.

Ἡ δὲ τετάρτη, ἔχει τὸ θέμα τμημάτων συστρεφομένου σχοινίου, καθέτως παρατεταγμένων. Τοξωτὰ πλαίσια ἐξ ἀνθεμίων, βαίνοντα ἐπὶ κιονίσκων, περιβάλλουν τὰς εἰκόνας τοῦ δωδεκαόρτου. Ἀνθέμια τριγωνικὰ πληροῦν τὰ μεταξὺ τῶν τόξων κενά. Ἄνω τοῦ δωδεκαόρτου δύο εἶτι ζῶναι συμπληρώνουν τὸ τέμπλον. Ἡ μία ἀποτελεῖται ἐξ ἐλισσομένης κληματίδος καὶ ἡ ἄλλη ἐξ ἀνθεμίων, ὁμοίας διατάξεως ὡς καὶ ἡ δευτέρα ἐκ τῶν κάτω, προβαλλόντων ὅμως ἐπὶ κοίλων διαδοχικῆς σειρᾶς τοξυλλίων. Ἡ ἀπόληξις τοῦ ξυλογλύπτου περιλαμβάνει τὸν Ἐσταυρωμένον, βαίνοντα εἰς τὸ μέσον τῶν κεφαλῶν δύο ἀντωπῶν δρακόντων¹ καὶ τὰ «λυπητερὰ» (ἢ λυπηρά), ἧτοι τὴν Θεοτόκον καὶ τὸν Ἰωάννην τὸν Θεολόγον, ἐξωγραφημένους ἐπὶ ξύλων, τὰ ὅποια περιβάλλονται ὑπὸ γλυπτῶν πλαισίων. Αἱ εἰκόνες αὗται βαίνουν ἄνω τῶν συστρεφομένων οὐρῶν τῶν δρακόντων. Ὁ Σταυρός, σχηματίζων πεπλατυσμένα σταυροειδῶς τὰ ἄκρα τῶν κεραιῶν καὶ διὰ πλουσίας ἀκτινηδὸν γλυπτῆς διακοσμήσεως, ἔχει καὶ ἱστορημένα ταῦτα διὰ τῶν συμβόλων τῶν τεσσάρων Εὐαγγελιστῶν. Τὴν μορφήν αὐτὴν παρουσιάζει ὁ Σταυρός οὗτος εἰς τὰ περισσότερα τέμπλα τὰ ὅποια θὰ ἐξετάσωμεν.

Αἱ Δεσποτικαὶ εἰκόνες εἶναι ἔργα μεταγενέστερα, ὡς καὶ οἱ ἀρχάγγελιοι. Αἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκαόρτου ἔχουν εἰς τὸ μέσον τὴν εἰκόνα τῆς Δεήσεως (Τρίμορφον). Πλήν τῆς εἰκόνας αὐτῆς αἱ ἄλλαι εἶναι μεταγενέστεραι τοῦ τέμπλου. Διατηροῦν στοιχεῖα τῆς παρχδόσεως, ἀλλ' ἔχουν καταφανῶς ἐπηρεασθῆ ἐκ τῆς Δύσεως.

Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνικῆς ἐκτελέσεως τὸ ξυλόγλυπτον τοῦτο χαρακτηρίζεται διὰ τὴν σχηματοποίησιν καὶ σχεδὸν ἐπιπεδοποίησιν τῶν θεμάτων του (πίν. 42), καὶ διὰ τὴν ρυθμικὴν ἐναλλαγὴν τῶν ἐπαναλαμβανομένων σχεδίων ἐπὶ τῶν αὐτῶν ζωνῶν, πρὸς τὰ ἄνω καὶ πρὸς τὰ κάτω. Ταῦτα συνδέουν τοῦτο πρὸς τὰ ἀμέσως προγενέστερα τέμπλα, δηλ. τοῦ 16^{ου} αἰῶνος καὶ τὴν παλαιότεραν χριστιανικὴν τέχνην. Ἀναλόγου ἐκτελέσεως εἶναι καὶ τὰ κατὰ τὰ θέματα διαφέροντα ἢ προσεγγίζοντα πρὸς τὸ τέμπλον τοῦτο τέμπλα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ὡς τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων, τοῦ ἁγ. Γεωργίου τῆς Γρόττας ἐν Νάξῳ² (πίν. 46, εἰκ. Α.), τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας καὶ πολλὰ ἄλλα τέμπλα ἐν Πάτμῳ³.

1. Πρὸς τὸ τῆς εὐχῆς τοῦ Μ. Ἀγισμοῦ «σὺ καὶ τὰς κεφαλὰς... τῶν ἐμφωλευόντων δρακόντων συνέτριψας...».

2. Κ. Δ. Καλοκύρη, Ἐρευνητικὴ χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξον, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον, Ἀθήναι 1960, σελ. 7, πίν. Α, 2.

3. Ἄννας Μαράβα — Χατζηγιαννικολάου, Πάτμος, Ἀθήναι 1957, σελ. 49, πίν. XXX, XXXI, LXXXIII.

Ἐγγὺς πρὸς τὸ τέμπλον τοῦ ἁγίου Δημητρίου τῆς μονῆς Ξενοφώντος ἴσταται καὶ τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς, οὐχὶ μακρὰν τῶν Καρυῶν, Μολυβοκκλησιᾶς (πίν. 45)¹. Τοῦτο εἰς τὴν γενικὴν γραμμὴν ὁμοιάζει πρὸς τὸ προηγούμενον, ἐφ' ὅσον φέρει σειρὰν μικρῶν εἰκόνων (Μ. Δέησιν ἀντὶ δωδεκαόρτου) ἄνωθεν πλουσίας ζώνης διακοσμήσεως. Διαφέρει ὁμως ὡς πρὸς τὰς λεπτομερείας καὶ ὡς πρὸς τὴν τεχνικὴν ἐκτέλεσιν. Ἄνωθεν δηλ. τῶν Δεσποτικῶν σχηματίζει τοῦτο, ὡς εὐρὺ ἐπιστύλιον, τὸν «κοσμήτην», ἐφ' οὗ ἀπλοῦται, ἐν διατρήτῳ τεχνικῇ, ἐλισσομένη κληματὶς, ὁμοιάζουσα κατὰ τὸ σχῆμα τοῦ κλάδου μὲ τὴν τῆς κατωτέρας ζώνης τοῦ ἐξετασθέντος τέμπλου. Ἄλλ' ἐνταῦθα ἡ ἄμπελος εἶναι ἔξεργος, ζωοποιεῖται δὲ διὰ πτηνῶν ραμφιζόντων τὰς κρεμαμένας σταφυλάς². Τὸ κλῆμα ἀνακαμπτόμενον, ἀνέρχεται καὶ κατέρχεται, ἐκάστην δὲ καμπύλην σχηματιζομένην ἐκ τοῦ κατερχομένου τμήματος πληροὶ πτηνὸν ραμφίζον σταφυλὴν μὲ ἀναπεπταμένας τὰς πτέρυγας, ἐνῶ ἐκάστην καμπύλην τοῦ ἀνερχομένου πληροὶ δεύτερος μικρότερος κλάδος καὶ πτηνόν, μὲ κλειστάς τὰς πτέρυγας, ραμφίζον ὡσαύτως σταφυλὴν. Ἀμέσως ὑπεράνω τῆς ζώνης ταύτης, ὑπάρχει ἡ ζώνη τῶν μικρῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Ἐκάστη εἰκὼν πλαισιοῦται ὑπὸ στρεπτῶν κιονίσκων καὶ στέφεται διὰ βαθείας ἀχιβάδος. Φύλλον ἀμπέλου πληροὶ ἄνω τὸ μεταξὺ τῶν κογχωτῶν τοξυλλίων κενόν. Αἱ εἰκόνες τῆς Δεήσεως εἶναι αἱ περιορισμέναι συνήθως εἰς τὰ μικρά, ὡς καὶ εἰς τὸ ἐξεταζόμενον, τέμπλα. Ὁ Χριστὸς εἰς τὸ μέσον, ἐκατέρωθεν Αὐτοῦ ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Πρόδρομος. Εἶτα τέσσαρες ἀπόστολοι ἐξ ἐκάστης πλευρᾶς ἐστραμμένοι πρὸς τὴν κεντρικὴν μορφήν τοῦ Κυρίου. Ἡ ἀπόληξις τοῦ τέμπλου σημεῖοῦται διὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου, εἰκονιζομένων ἄνωθεν τῶν δρακόντων, ὃν τρόπον καὶ εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Ξενοφώντος.

Ἐνδιαφέρον εἶναι καὶ τὸ κατώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου. Τρίλοβα σχηματίζονται τὰ τόξα εἰς τὰ ἐποῖα περατοῦνται ἡ Ὁραία Πύλη καὶ τὸ μοναδικὸν παραπόρτιον (βόρειον). Ἐξαιρετὸν εἶναι τὸ Βημόθυρον, εἰς τὸ μέσον τοῦ ὁποῦ εἰκονίζεται ὁ Εὐαγγελισμὸς. Ἐκαστον φύλλον τοῦ Βημόθυρου τούτου κοσμεῖται κάτω ὑπὸ ὁμοιομόρφου πολυκλάδου δενδρυλλίου, ἄνω δὲ ὑπὸ πολυελίκτου κλάδου.

Ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις τοῦ ξυλογλύπτου τούτου, ἔγινεν ἤδη φανερὸν ὅτι

1. Ἐγχρωμον ἀπεικόνισιν αὐτοῦ βλ. ἐν Ch. Dahm, Athos, Berg der Verklärung 1959, σελ. 129.

2. Οἱ ἀπόστολοι, μεταλαμβάνοντες τοῦ γεννήματος τῆς ἀμπέλου. Πρβλ. «ἐγὼ εἰμι ἡ ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα. . .» (Ἰωάν. ιε', 5).

διαφέρει τοῦ προηγούμενου, διότι ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἐπιπεδότητα (ἄμπελος), καίτοι οἱ δράκοντες ἔχουν ἐκτελεσθῆ ἐν χαρακτηριστικῇ ἐπιπεδογλύφῳ τεχνικῇ, ἀποτελούσῃ ἀντίθεσιν πρὸς τὴν τεχνικὴν τοῦ ὑπολοίπου τέμπλου. Διὰ τοῦτο ὑποθέτω, ὅτι οἱ δράκοντες προέρχονται ἐκ προγενεστέρου τέμπλου, ἴσως τοῦ συγχρόνου μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ (μέσα περίπου 16^{ου} αἰῶνος). Ἐνδειξιν ὅτι οἱ δράκοντες δὲν ἀνήκον ἐξ ἀρχῆς εἰς τὸ τέμπλον ἀποτελεῖ καὶ τὸ γεγονός ὅτι κατὰ τὴν τοποθέτησίν των ἀπεκόπη μέρος τοῦ ἄνωθεν τῶν ἀχιβάδων κυματίου, ὅσον ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸν παρ' αὐτῶν καταληφθέντα χώρον (βλ. σημειωθέντα πίνακα).

Ἀπὸ ἀπόψεως θεματολογίας τὰ ραμφίζοντα σταφυλὰς πτηνὰ τοῦ κοσμήτου συσχετίζουσι τὸ τέμπλον πρὸς τὰ μνημονευθέντα ἤδη τέμπλα τῆς Πάτμου¹ καὶ τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (πίν. 43 καὶ 44). Μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς τὰ τέμπλα τῆς Πάτμου τὰ πτηνὰ ἀποτελοῦν θέμα αὐστηρῶς διακοσμητικοῦ ρυθμοῦ, παρίστανται ἀντιμέτωπα καὶ ἐσχηματοποιημένα, ὅπως δηλ. ἐσχηματοποιημένα εἶναι καὶ τὰ ἄνθη πρὸς τὰ ὁποῖα συμπλέκονται. Ἡ μορφολογία ὁμοίως τῆς κληματίδος, ἢ ἐκτέλεσίς τῆς καὶ τὰ μεταξὺ αὐτῆς παρεμβαλλόμενα πτηνὰ ἀνάγουν γενικώτερον εἰς τὸν περίφημον θρόνον τοῦ Μαξιμιανοῦ τῆς Ραβέννης, τοῦ 6^{ου} αἰῶνος². Πρὸς τὰ ἀνωτέρω τέμπλα τῆς Πάτμου καὶ τῶν Μετεώρων καὶ πρὸς τὸ τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Γρόττας Νάξου σχετίζουσι τὸ ἡμέτερον καὶ αἱ μικραὶ βραθεῖαι ἀχιβάδες, αἱ ὁποῖαι ἐπιστέφουσι τὰς εἰκόνας τῆς Δεήσεως, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι ἐκεῖ τὸ θέμα τῆς ἀχιβάδος ἀποκτᾷ αὐτονομίαν, μορφοῦν δηλ. σειρὰν ἐκ κογχωτῶν τοξυλλίων ὡς ἴδιον διακοσμητικὸν θέμα, ἐνῶ ἐνταῦθα ἔχει τὴν ἐννοιαν τοξωτῆς συμπληρώσεως, πρὸς τὰ ἄνω, πλαίστου, πρὸς ἔξαρσιν μιᾶς εἰκόνας. Ἐχομεν τὴν γνώμην ὅτι κατ' ἀρχὰς εἰς τὰ ξυλόγλυπτα τέμπλα αἱ ἀχιβάδες, βαίνουσαι ἐπὶ γεισιπέδων καὶ ἀποτελοῦσαι μετ' αὐτῶν διαδοχικὰ τοξωτὰ τοξύλλια, ἀπετέλουσι ἴδιον θέμα. Οὕτως ἔχομεν αὐτὰς εἰς τὰ ξυλόγλυπτα τέμπλα τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰῶνος. Εἰς ξυλόγλυπτα τοῦ τύπου τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Γρόττας Νάξου (πίν. 46, εἰκ. Α) τὸ θέμα τοῦτο ἀπαντᾷ κάτω τῆς ζωφόρου τῶν εἰκόνων τῆς Δεήσεως (νῦν δωδεκάβορτου)³. Αἱ εἰκόνας αὐταὶ, ἐπικαθήμεναι τῶν τοξυλλίων, ἐμφανίζουσι βραθεῖαν ζωφόρον, ἐνῶ ταυτοχρόνως ἀπαστεροῦσι τοῦ μέτρου καὶ τῶν κανονικῶν ἀναλογιῶν τὴν ὅλην γλυπτικὴν σύνθεσιν. Εἰς τὰ τέμπλα ταῦτα δηλὰ δὴ, θριγκὸς κογχωτῶν

1. Μαρθᾶ — Χατζηνικολάου, ἐνθ' ἄν., πίν. XXX.

2. Colasanti, A., L'arte bizantina in Italia, πίν. 41-45.

3. Καλοκύρη, Ἐρευναὶ χριστ. μνημείων, σελ. 8, σημ. 1.

τοξυλλίων (τοξωτόν ἐπιστύλιον) καὶ πλατεῖα ζώνη εἰκόνων (Δεήσεως ἢ δωδεκαόρτου) ἀποτελεῖ συσώρευσιν ἀδικαιολόγητον, ἣν καθιστᾶ κυρίως αἰσθητὴν τὸ χαμηλόν, σχετικῶς, ὕψος τῶν ξυλογλύπτων. Τὸ βῆρος τῶν εἰκόνων πιέζει ἄνωθεν ἐνῶ τὰ τόξα φαίνονται ὡς νὰ διαδηλοῦν τὴν ἀνάγκην νὰ τοποθετηθοῦν ἄνω τῶν εἰκόνων. Ἐκφρασιν ἀκριβῶς αὐτῆς τῆς ἀνάγκης καὶ μεταβατικὸν στάδιον πρὸς τὸ ἐξετασθὲν τέμπλον τῆς Μολυβοκκλησιᾶς ἀποτελεῖ τὸ σημειωθὲν τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῆς Παναγίας ἐν Πάτρῳ (17^{ος} αἰών). Ἐνταῦθα τὰ κογχωτὰ τοξύλλια ἀνῆλθον, κάτωθεν ὅμως αὐτῶν δὲν ἐτέθη ἀμέσως ζυφόρος ἐξ εἰκόνων. Ἐγένετο ὅμως κάτι ἄλλο. Διὰ νὰ ἐξαρθῇ ὁ ρόλος τῶν μετὰ κογχῶν τόξων, ὡς ρόλος ἐπιστέψεως, ἐτέθησαν ὑποκάτω ὠρισμένων ἐξ αὐτῶν μικρὰ εἰκονίδια, μόλις διακρινόμενα, μὲ προτομὰς ἁγίων. Συγκεκριμένως ὑπὸ κάτω τινῶν ἐχαράχθησαν τέσσαρα ὑψωμένα ἡμικύκλια, ἐντὸς τῶν ὁποίων ἐζωγραφήθησαν εἰκονίδια, ἐνῶ ὑπὸ κάτω τῶν ἄλλων κογχωτῶν ἐχαράχθησαν ἀπλῶς γεωμετρικὰ σχήματα¹. Τί σημαίνει τοῦτο; Ὅτι γίνεται πάλιν αἰσθητὸς ὁ ρόλος τοῦ κογχωτοῦ τοξωτοῦ πλαισίου, ὡς ρόλος ἐπιστέψεως εἰκόνων, ὅπως ἦτο καὶ παλαιότερον². Τοῦτο ἐπετεύχθη εἰς τέμπλα τοῦ ἐξετασθέντος τύπου τῆς Μολυβοκκλησιᾶς (πίν. 45). Αἱ ἀχιθᾶδες ἀνῆλθον, ἐτέθησαν ἐπὶ κιονίσκων καὶ μετ' αὐτῶν ἀπετέλεσαν πλαίσια ἐντὸς τῶν ὁποίων ἐτέθησαν αἱ εἰκόνες. Οὕτως ἐπανήλθομεν εἰς τὸν ἀρχαῖον ρόλον τοῦ κογχωτοῦ τοξυλλίου.

Τὴν ἐξέλιξιν ἀναμφιβόλως τῶν τέμπλων καὶ τὴν μορφολογίαν αὐτῶν, κατὰ τὰ τέλη τοῦ 17^{ου} καὶ τὸ ἀ' ἡμῖσι τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, δεικνύει τὸ ὠραῖον τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου τῆς μονῆς τῶν Ἰεθέρων, χρονολογημένον κατὰ τὸ ἔτος 1711³ (πίν. 48 καὶ 49). Ἀτενί-

1. Μαραβᾶ — Χατζηνικολάου, πίν. XXX.

2. Παραδείγματα βλ. ἐν Volbach-Hirmer, Frühchristliche Kunst, München 1958, πίν. 78, 79, 82, 173, 174, 175. Τὰ τόξα καὶ τὴν τοξωτὴν ἐπίστεψιν διακοσμητικῶν θεμάτων ἔχομεν καὶ εἰς τὰ μαρμάρινα τέμπλα τοῦ 11-13 αἰῶνος. Ἐπειτα τὰ τόξα, ἀποτελοῦντα γραπτὰς κιονοστοιχίας, περιβάλλον εἰκόνας τοῦ δωδεκαόρτου καὶ τῆς Δεήσεως, ὡς ἔχομεν τὴν ἰδίαν περίοδον εἰς τὸ Σινᾶ. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, ἐνθ' ἄν. Β, σελ. 100. Κάτωθεν τοξωτῶν πλαισίων εἰκόνας βλ. ἐν Pala D'oro (12ος αἰ. - ἐν ἁγ. Μάρκῳ Βενετίας).

3. Ἡ ἐπιγραφή εἰς τὴν ὁποίαν ὑπάρχει ἡ χρονολογία, εὑρίσκεται εἰς τὸ μέσον τῆς μεταξὺ δωδεκαόρτου καὶ Μ. Δεήσεως ζώνης, ἔχει δὲ ὡς ἐξῆς: «Ἐγένετο τὸ παρὸν διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου τοῦ πανοσιωτάτου καὶ ἁγίου προηγουμένου κυρίου Ἀγαπίου ἐκ πόλεως Βερροίας, ἔτος ἀπὸ Χριστοῦ ἈΨΙΑ». Εὐχαριστῶ καὶ ἐντεῦθεν τὸν σεβαστόν μοι καὶ φίλτατον λόγιον ἱερομόναχον τῆς Ἱ. Μονῆς Ἰεθέρων κ. Ἀθανάσιον, ἕστις προθύμως μοι ἀπέστειλε πανομοιότυπον τῆς ἐπιγραφῆς.

ζοντες αὐτὸ ἔχομεν τὴν ἐντύπωσιν ὅτι ἀκούομεν τὴν περιγραφὴν τοῦ Συμεὼν Θεσσαλονίκης, περὶ ἧς εἶπομεν ἤδη. Τὸ ξυλόγλυπτον ἀποτελεῖται ἐξ ἐπαλλήλων σειρῶν εἰκόνων κάτω τῶν ὁποίων ὑπάρχουν ἐξαίρετοι ζῶναι γλυπτῶν. Ἡ κάτω ζώνη, περικλειομένη ἐντὸς λεπτῶν κυματίων, περιλαμβάνει τὸ γνωστὸν θέμα τῆς κληματαίδος μετὰ ραμφιζόντων πτηνῶν, ἐκτελεσθὲν δι' ἐξαιρέτου διατρήτου τεχνικῆς καὶ ἀφαιρέσεως τοῦ βάρους. Ἄλλ' ἐνταῦθα, κατὰ διαστήματα, ἐτέθησαν μετὰλλια ἐντὸς τῶν ὁποίων ἐζωγραφηθήσαν προφηταί, εἰς τὸ μέσον δὲ ἐτέθη μεγαλύτερον τοιοῦτον περικλεῖον, ἄνω μὲν, μικρότερον, ἐν ᾧ ὁ Χριστὸς κατ' ἐνώπιον, κάτω δὲ τὸν Ἰησοῦν, ἐξηπλωμένον, περιβαλλόμενον ὑπὸ κλάδων οὔτινας, διχῆ χωριζόμενοι, ἀπλοῦνται ἐκατέρωθεν τοῦ Χριστοῦ. Πρόκειται δηλαδὴ περὶ τοῦ θέματος τῆς «Ρίζης τοῦ Ἰησοῦ»¹. Ἡ ἄνω ζώνη, ἐξαιρομένη διὰ προεχόντων ἄνω καὶ κάτω αὐτῆς κυματίων, περιλαμβάνει ἐλισσόμενον ἀνθοφόρον κλάδον καὶ εἰς τὸ μέσον στεφάνην, περικλείουσιν τὴν κτιτορικὴν ἐπιγραφὴν, φερομένην ὑπὸ δύο ἀγγέλων. Ἡ ἐργασία καὶ τῶν δύο ζωνῶν εἶναι ἐπιμελεστάτη. Ἀφηρέθη τὸ βάθος καὶ οἱ λεπτότατοι κλάδοι-τὰ φύλλα καὶ τὰ ἄνθη-ἐνεφανίσθησαν μὲ πλήρη ζωὴν καὶ φυσικότητα. Ἡ κάτω σειρὰ τῶν εἰκόνων ἀποτελεῖ τὸ δωδεκάορτον μὲ τὴν παράστασιν τῆς ἁγίας Τριάδος εἰς τὸ μέσον. Ἡ εἰκὼν αὕτη ἐνταῦθα, ἄνωθεν τῆς Ὁραίας Πύλης, εἶναι λίαν διαδεδομένη εἰς τὰ ρωσικὰ τέμπλα ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Στρεπτοὶ κίονες καὶ τόξα (en accolade) ἀποτελοῦν τὰ πλαίσια τῶν εἰκόνων τούτων. Ἡ ἄνω σειρὰ τῶν εἰκόνων περιλαμβάνει τὴν Μεγάλην Δέησιν. Ἀμφοτέρων τῶν ζωνῶν αἱ εἰκόνες εἶναι ἔργα σύγχρονα τοῦ τέμπλου, μέτρια μὲν ἀλλὰ χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς. Καὶ τὰς εἰκόνας τῆς ἄνω σειρᾶς πλαισιώνουν στρεπτοὶ, ἀλλὰ μικρότεροι, κιονίσκοι καὶ χαμηλὰ τόξα. Ἡ ζωφόρος αὕτη τῶν εἰκόνων τῆς Δεήσεως, μικρότερα εἰς ὕψος ἀπὸ τὴν κάτω τοῦ δωδεκαόρτου, παρέχει τὴν αἴσθησιν τῆς ὀμαλῆς καὶ λογικῆς ἐπιθέσεως ἐλαφροτέρων μορφῶν, ἐπὶ βραυτέρων,— βραῶν δηλ. φερομένων, ἐλαφροτέρων τῶν φερόντων. Τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν δὲν διασπᾷ ὁ ἐπὶ δρακόντων ὑψούμενος εἰς τὴν κορυφὴν Ἐσταυρωμένος καὶ αἱ ἐκατέρωθεν εἰκόνες τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου (πλν. 49, εἰκ. Α'). Διότι ὡς ὁ μέγας Σταυρὸς οὗτος ὑψοῦται εἰς τὸ κενὸν μὲ διάτρητον τὸ περιγραμμά καὶ προβάλλει ἐπιβλητικὸς ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ βάρους τοῦ ἱεροῦ Βή-

1. Ἦσ. 6,1-3. Διὰ τὸ θέμα βλ. τὴν παλαιὰν μελέτην τοῦ ἀββᾶ Corblet, *Étude iconographique sur l'arbre de Jessé*, ἐν *Revue de l'Art*, 1860· καὶ τὴν νεωτέραν τοῦ A. Watson, *The early iconography of the tree of Jesse*, Oxford 1934.

ματος, φαίνεται ως να αποβάλλη τὸ βάρος του καὶ νὰ ἀποτελεῖ φυσικὴν ἀπόληξιν τοῦ ὄλου ξυλογλύπτου. Ἀξιοπρόσεκτον ἐξ ἄλλου ὅτι καὶ ἐνταῦθα, ὅπως καὶ εἰς τὰ περισσότερα τέμπλα τῶν χρόνων τούτων, τὸ ὄλον τοξωτὸν περιγραμμά τὸ ὁποῖον παρέχει ὁ Σταυρὸς μετὰ τῶν ἐκατέρωθεν εἰκόνων, ἀντιστοιχεῖ πρὸς τὸ περιγραμμά τῆς καμάρας τοῦ Ἰ. Βήματος εἰς τὴν ὁποῖαν προβάλλεται. Τοιοῦτοτρόπως τὰ τρία ταῦτα ξυλόγλυπτα τῆς ἀπολήξεως τῶν τέμπλων καθίστανται καὶ αἰσθητικῶς ἐπιβεβλημένη συμπλήρωσις αὐτῶν, ἰδιαιτέρως ἐναρμονιζομένη μάλιστα εἰς τοὺς καμαροσκεπεῖς ναοὺς. Παρατηρήσεις τινὰς περὶ τῆς προελεύσεως τῶν μεγάλων διαστάσεων Ἐσταυρωμένων τούτων κ.λ.π. θὰ ἐπιφέρωμεν κατωτέρω.

Εἰς τὸν 18^{ον} αἰῶνα ἀνήκει καὶ τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Γρηγορίου (πίν. 50). Ἐν αὐτῷ διαπιστοῦμεν μίαν ἐτι βαθμίδα ἐξελέξεως. Ὑπεράνω δηλ. ἐκάστης Δεσποτικῆς εἰκόνας καὶ πρὸς ἑξαρσιν αὐτῆς μορφοῦται τόξον κατὰκοσμον. Τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ εἰς τὴν Ὁραϊάν Πύλῃν. Τοῦτο σημαίνει ἀμέσως ὅτι τὸ τέμπλον ὑψοῦται διότι τό, προηγουμένως, καὶ ἀμέσως ἄνω τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων ἐπιστύλιον (κοσμήτης) ἀνέρχεται ὑψηλότερον (βλ. τὸ ἄνω μέρος τῆς εἰκ. Β τοῦ πίν. 35). Τὰ τόξα ταῦτα ἐδράζονται ἐπὶ τῶν πλουσίως γλυπτῶν τῶρα κιονίσκων τῶν χωριζόντων τὰς εἰκόνας. Τοῦτο ἔχομεν ἤδη καὶ εἰς τὸ σχεδὸν ἐπιπεδόγλυφον τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων. Ἄλλ' εἰς τὸ τέμπλον τῆς μονῆς Γρηγορίου, αἱ διακοσμητικαὶ ζῶναι ἄνω τῶν τόξων τούτων, αὐξάνονται εἰς ὕψος, ἀποκτοῦν μεῖζονα γλυπτικὸν διάκοσμον καὶ ἔχουν ἀνάγκην στηρίξεως ἐκ τῶν κάτω. Τῶν ἄνωθεν τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων τόξων ἢ ἐνέργεια δὲν εἶναι ἐπαρκῆς πρὸς τοῦτο. Διότι τῶρα τὸ τέμπλον ἐξέχει, προβάλλει ἐμπρὸς τὸν φέροντα τὸ δωδεκάορτον θριγκόν του. Διὰ τοῦτο τίθενται νέοι κιονίσκοι ἀμέσως ἄνω τῶν χωριζόντων τὰ Δεσποτικὰ τοιούτων. Οἱ νέοι οὗτοι κιονίσκοι πατοῦν ἐπὶ μεγάλων κιονοκράνων τῶν κατωτέρων κιόνων, μὲ εὐρεῖαν πλίνθον, ἀκριβῶς διὰ λόγους στηρίξεως. Οἱ κιονίσκοι οὗτοι ἀνήκουν εἰς τὸ εἶδος τῶν λεγομένων ἀγαλματομόρφων καὶ τίθενται συνήθως ἐνταῦθα ἀντὶ τῶν ἀπλῶν κιόνων. Τούτους εὐρίσκομεν καὶ παλαιότερον ἀλλ' εἰς τὸ ἐξῆς καθίστανται συνήθη στοιχεῖα τῶν τέμπλων, ὡς θὰ ἴδωμεν. Πρόκειται δηλ. περὶ τῶν ὑπὸ μορφὴν ἀγάλματος στηριγμάτων τὰ ὁποῖα ἠγάπησε καὶ ἡ γοθτικὴ τέχνη καὶ ἐχρησιμοποίησεν ἰδίᾳ εἰς τὰ πρόπυλα τῶν καθεδρικῶν ναῶν τῆς¹. Εἰς τὸ τέμπλον

1. Christ, Cathédrales de France, Éditions des deux Mondes, Paris 1952, πίν. 8,24,40, κ.ἐξ.

τῆς μονῆς Γρηγορίου τὰ στηρίγματα ταῦτα ἀποτελοῦν γλυπτὰς γυναικείας μορφὰς τῶν ὀπίσσω ὀχιτῶν, ὑψηλότερον τῆς μέσης προσδεδόμενος, κολποῦται πρὸς τὰ ὀπίσσω, ὡς εἰς τὰ ἀρχαῖα κλασσικὰ πρότυπα. Ἄνω τῆς κεφαλῆς, διὰ διαδοχικῶν ἐπιθημάτων, μορφοῦται μέγα, δίκην κιονοκράνου, ἐπίμηκες στήριγμα. Ἀναγνωρίζομεν ἐνταῦθα τὰς ἀναμνήσεις ἐκ τῶν ἀρχαίων «κορῶν», τῶν ὀπίσσω γνωστὸς εἶναι ὁ ρόλος ὡς ἀρχιτεκτονικῶν στηριγμάτων (Ἐρέχθειον — «καρυάτιδες»)¹. Ἄλλ' αἱ μορφαὶ αὐταὶ ἐπανέρχονται ἐνταῦθα μέσῳ τῆς Δύσεως, πρὸς τὴν μορφολογίαν τῆς τέχνης τῆς ὀπίσσω συνδέονται. Συνήθως εἶναι πτεροφόροι, θεωροῦνται ὡς ἄγγελοι ἢ ἀρχαῖαι νίκαι. Καὶ εἰς τὸ ἡμέτερον τέμπλον αἱ μορφαὶ ἔχουν πτερὰ. Βεβαίως οἱ ἄγγελοι εἶναι προσφιλεῖς εἰς τὰ τέμπλα, ἀλλὰ νομίζομεν ὅτι ἐνταῦθα τὰ πτερὰ ἐτέθησαν διὰ τὴν πληρωθῆναι τὸ μεταξὺ τῶν μορφῶν αὐτῶν καὶ τῶν τόξων κενόν. Ἀποτελεῖ δὴ λογικὴν λύσιν, προσδίδουσαν καὶ οἰκτεῖον χριστιανικὸν χαρακτήρα εἰς τὰ ἐν λόγῳ στηρίγματα. Τοῦτο φαίνεται ἤδη ἀπὸ τὸ τέμπλον τῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων καὶ ἀπὸ τὸ σπουδαιότατον τέμπλον τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τῆς Τουρλιανῆς ἐν Ἄνω Μερᾷ Μυκόνου (πίν. 46, εἰκ. Β), τὸ κατασκευασθὲν ἐν Φλωρεντίᾳ τὸ 1775, κατὰ τὴν ὑπάρχουσαν ἐπιγραφὴν². Καὶ τοῦτο, ὅπως καὶ τὸ τῆς μονῆς Γρηγορίου, σχηματίζει τόξα ὑπεράνω τῶν διαχωριστικῶν τῶν εἰκόνων κιονίσκων, ὧν τὰ τύμπανα πληροῦνται διὰ καυλῶν φυλλοφόρων, φρουτοδόχων κ.λ.π. Αἱ πτεροφόροι μορφαὶ ὑπάρχουν καὶ ἐνταῦθα, ὁ δὲ ρόλος τῶν πτερῶν εἶναι οἷος περιεγράψαμεν ἀνωτέρω. Εἰς ἄλλας περιπτώσεις αἱ μορφαὶ αὐταὶ σχηματοποιοῦμεναι καὶ ἀπλοποιούμεναι μεταβάλλονται εἰς στύλους ἀνθοφόρους, ἀλλ' αἱ πτέρυγες ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν, ἀκριβῶς διὰ τὴν πλήρωσιν τῶν κενῶν. Εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Γρηγορίου αἱ κεφαλαὶ τῶν πτεροφόρων μορφῶν φθάνουν εἰς τὸ ὕψος τῶν τόξων, τῶν ἐξαιρόντων τὰς μεγάλας εἰκόνας. Τὸ αὐτὸ συμβαίνει καὶ εἰς τὸ τέμπλον τῆς Ἄνω Μερᾶς Μυκόνου καὶ εἰς τὰ τέμπλα τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος.

1. Πρῶτοι οἱ Ἴωνες, ἤδη τὸν 6^{ον} π. Χ. αἰῶνα, εἶχον ἀντικαταστήσει τοὺς κίονας δι' ἀνθρωπομόρφων ἀγαλμάτων εἰς τοὺς ναοὺς. Τοιαῦτα γυναικεῖα ἀγάλματα — κίονες εἶναι τὰ ἀνήκοντα εἰς τὸν θησαυρὸν τῶν Κνιδίων ἐν Δελφοῖς. Ἐπειτα εὐρίσκομεν τὰς μορφὰς αὐτὰς (5^{ος} αἰὼν) εἰς τὸ Ἐρέχθειον τῆς Ἀκροπόλεως Ἀθηνῶν ὡς «Καρυάτιδας» (πρόστασις τῶν κορῶν), φερούσας ἐπὶ τῆς κεφαλῆς προσκεφάλαιον καὶ ἐπ' αὐτοῦ κίνιστρον καὶ ὑποβασταζούσας τὸν ἄνωθεν αὐτῶν θριγκόν. Ἀλλὰ καὶ ἀνδρικαὶ μορφαί, ἀντὶ κίωνων, ἐτίθεντο κατὰ τοὺς ἀρχαίους χρόνους, ὡς ἦσαν οἱ Ἀτλαντεῖς τοῦ ναοῦ τοῦ Διὸς εἰς Ἀκράγαντα (5^{ος} αἰὼν) κ. ἄ. Βλ. σχετικῶς Π. Καββαδία, Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, Ἀθῆναι 1916, σελ. 335 κ. ἑξ.

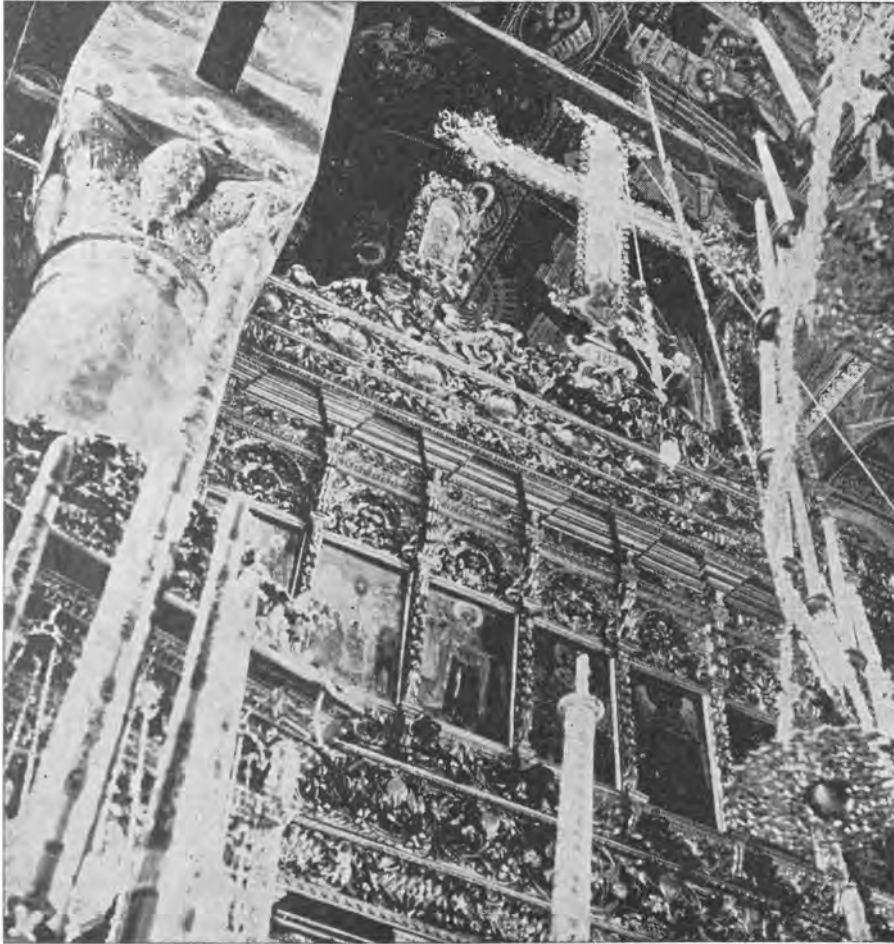
2. Καλοκύρη, ἐνθ' ἄν., σελ. 31 σημ. 1.

Ἄμεσως ἀνωτέρω ἀκολουθεῖ ἐπίμηκες ἐπιστύλιον, κεκοσμημένον διὰ φυλλοφόρου κλάδου, στηριζόμενον ἀνωθεν τῶν τόξων. Τὸ ἴδιον ἔχομεν καὶ εἰς τὴν Ἄνω Μερὰν καὶ εἰς ἄλλα τέμπλα ὡς θὰ εἴπωμεν. Ἄλλὰ τὰ ἀνωθεν τοῦ ἐπιστυλίου τούτου γείσα τά, μετὰ τούτου καὶ μετὰ τῆς ζυφόρου τῶν εἰκόνων τοῦ δωδεκάορτου, ἀποτελοῦντα τὸν μέγαν θριγκόν¹, ἐξέχουν, ὡς εἴπομεν, πρᾶγμα ὅπερ θὰ γίνῃ κανὼν σχεδὸν διὰ τὸν 19^{ον} αἰῶνα. Ἡ στήριξις τοῦ θριγκοῦ τούτου γίνεται διὰ κιλλιβάντων, φερομένων ἀνω τῶν κεφαλῶν τῶν γυναικομόρφων κιόνων. Οἱ κιλλίβαντες οὗτοι, μορφῆς ἀνεστραμμένης κολούρου πυραμίδος, διαπλατύνονται ἀνω διὰ τὴν καλυτέραν στήριξιν τοῦ ὑπερκειμένου βάρους. Τὸ ἀνω τοῦ ἐπιστυλίου μείζον τμήμα τοῦ θριγκοῦ διαιρεῖται εἰς τρεῖς ζώνας. Ἡ κατωτέρα καὶ ἡ ἀνωτέρα εἶναι κατάκοσμοι ἐξ ἐξέργως γεγλυμμένων φύλλων καὶ ἀνθέων (μαργαριτῶν ;), ἡ δὲ μεσαία, ἐξέχουσα τῶν ἄλλων, σχηματίζεται διὰ τῆς ἀμπέλου, καταφόρτου μάλιστα ἐξ ὠρίμων σταφυλῶν (βλ. πίν. 50). Ἡ πλαστικότητα ἡ χαρακτηρίζουσα τὴν ἐκτέλεσιν τῆς ἀμπέλου, ἀποδίδουσα φυσικώτερον τοὺς βότρυάς της, διαστέλλει αὐτὴν τῆς, δι' ἐπιπεδογλύφου τεχνικῆς καὶ ἱκανῆς σχηματικότητος, ἀμπέλου τοῦ προηγούμενου αἰῶνος. Μεταξὺ τῶν σταφυλῶν, εἰς μικρὰ θυροειδῆ εἰκονίδια, παρίστανται προφηταί (θέμα: Ἄνωθεν οἱ Προφῆται) καὶ ὁ Ἰησοῦς ἐξηπλωμένος (Ρίζα Ἰησοῦς). Ζώνη ἐξ ἀνακεκαμμένων φύλλων, κυματοειδῶς βαινόντων, στηρίζει εὐθὺς τὸ δωδεκάορτον. Ἐπὶ τῆς ζώνης ταύτης πατοῦν καὶ οἱ δι' ἐπαλλήλων τριφύλλων κεκοσμημένοι πεσόσκοι του. Τὰ ἀνω τῶν εἰκόνων τοῦ δωδεκάορτου τόξα κλείουν τὰ κατὰ τὰς συναντήσεις αὐτῶν κενά, διὰ πτερυγῶν, φουσμένων ἐκ τῆς κορυφῆς τῶν πεσόσκων. Ἡ ἔννοια αὐτῶν εἶναι προφανής, ἐξ ὧν ἀνωτέρω εἴπομεν ἐξ ἀφορμῆς τῶν ἀνθρωπομόρφων κιόνων. Διὰ τὴν ἐπίστεψιν τοῦ τέμπλου τούτου διὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου, ἰσχύουν ὄσα ἐλέχθησαν καὶ διὰ τὸ προηγούμενον. Ἀνάλογος εἶναι ὁ διάκοσμος τοῦ Βημοθύρου.

Συγγενὲς πρὸς τὸ τέμπλον τῆς μονῆς Γρηγορίου, σύγχρονον αὐτοῦ, ἀλλ' ἀπλουστεράς ἐκτελέσεως, εἶναι τὸ τέμπλον τοῦ μεγαλοπρεποῦς Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου (πίν. 51, εἰκ. Α. Βλ. καὶ εἰκ. ι'). Χρονολογία εἰς τὴν βάσιν τοῦ Σταυροῦ παρέχει τὸ ἔτος 1783. Σχηματίζεται καὶ τοῦτο δι' ἐπαλλήλων γείσων, στηριζομένων ἐπὶ ἐπικαθήμενων κιόνων καὶ πεσσῶν, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἔχουν τοποθετηθῆ σειραὶ μετρίας ποιότητος εἰκόνων (Δωδεκάορ-

1. Τὸν ὄρον μεταχειρίζομεθα ἐνταῦθα ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ καταχρηστικῶς, διότι ὁ θριγκὸς μὲ τὴν δι' ἐπαλλήλων γείσων ἀνάπτυξίν του δὲν συμπίπτει πάντοτε μὲ τὸ αὐστηρὸν περιεχόμενον τοῦ ἀρχαίου ὄρου (ἐπιστύλιον, ζυφόρος, γείσον).

τον). Αί στενόμακροι εἰκόνες, μὲ τὰ ὑπερυψωμένα ἄνω αὐτῶν τόξα, οἱ λεπτόκορμοι καὶ μακρότατοι ἐπάλληλοι κίονες καὶ τὰ φερόμενα γείσα προσδίδουν ἱκανὸν ὕψος εἰς τὸ τέμπλον, ἀνάλογον ἄλλως τε πρὸς τὸ μέγα καὶ ὑψηλὸν Καθολικόν. Ἡ ἀνάγκη τῆς ὑψώσεως πρὸς πλήρωσιν τοῦ χώρου ἔγινεν εἰς βάρος τῆς τέχνης τοῦ ξυλογλύπτου. Τοῦτο φαίνεται κυρίως εἰς τὰ ἐπάλληλα κυ-



Εἰκ. ι'. Τέμπλον Ἱ. Μ. Δοχειαρίου (χρονολογία Σταυροῦ, 1783).

μάτια τοῦ γείσου, ἐφ' οὗ προβάλλουν οἱ φέροντες τὸν ἀνώτατον θριγκὸν κιλλίβαντες. Τὸ ἀνώτερον ὅμως τμήμα τοῦ τέμπλου, καθὼς καὶ τὸ κατώτερον (Ὁραία Πύλη, Βημόθυρον) ἔχουν ὀργανικώτερον πλαστικὸν διάκοσμον.

Καὶ εἰς τὸ ξυλόγλυπτον τοῦτο συναντῶμεν τὸ θέμα τῆς κληματίδος καὶ τῶν ἐλισσομένων ἀνθοφόρων κλάδων. Τὰ πρόσωπα τῆς Μ. Δεήσεως κατανέ-

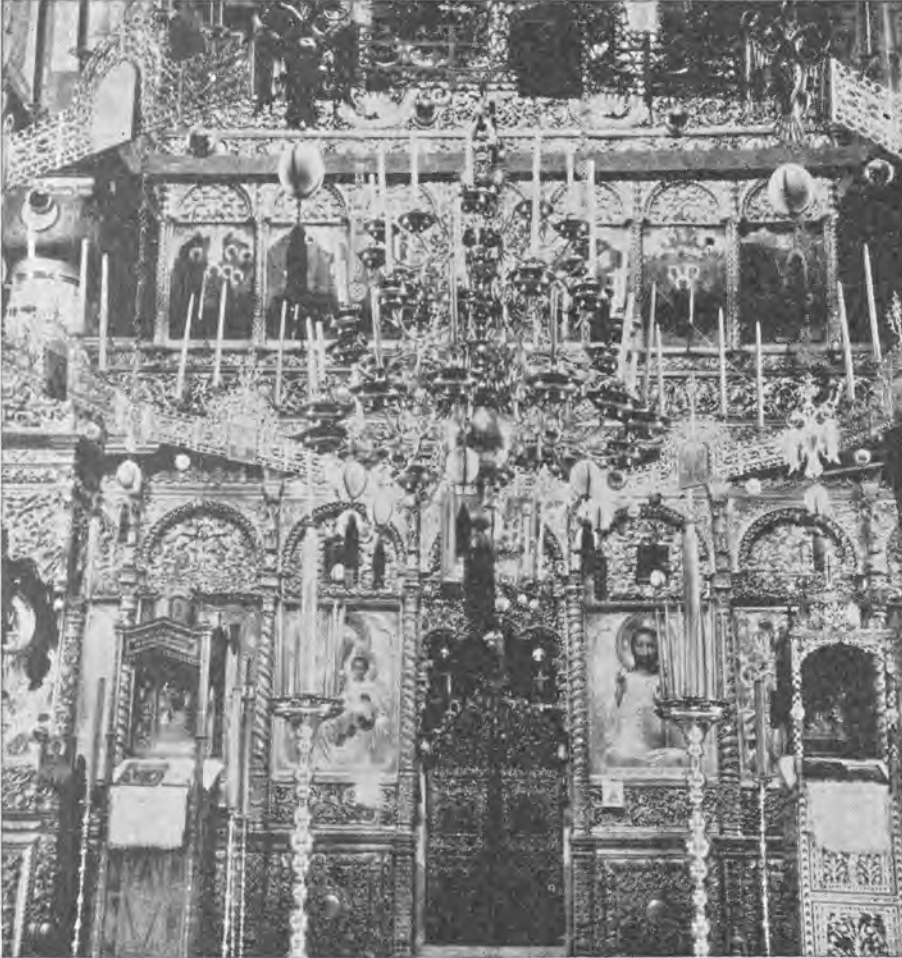
μονται εις μετάλλια τοποθετημένα κατ' ἴσα διαστήματα εις τὴν ἀνωτάτην ζώνην τοῦ θριγκοῦ. Τὸ τέμπλον ἐπιστέφει ὁ Ἐσταυρωμένος μετὰ τῶν γνωστῶν ἐκατέρωθεν εἰκόνων, γλυπτικῆς τεχνοτροπίας ἀκριβῶς ἀναλόγου τῶν ἐξετασθέντων τέμπλων.

Βεβαίως ἡ τεχνικὴ τῆς ἐκτελέσεως τοῦ τέμπλου τούτου ὑπολείπεται τῆς τεχνικῆς τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Γρηγορίου, ἀλλ' ἐνταῦθα εἶναι μείζωνος ἐνδιαφέροντος ὁ διάκοσμος τοῦ κατωτέρου τμήματος. Πρῶτον διότι ἐδῶ τὰ γλυπτὰ θέματα (πλοχομοὶ κ.λ.π.) ἐμφανίζουσαν σαφήνειαν, λεπτότητα καὶ καθαρὰν πλαστικότητα, δεύτερον διότι κάτωθεν τῆς εἰκόνος τοῦ Δεσπότη Χριστοῦ, (εἰς τὸ ἀνώτερον δηλ. τμήμα τοῦ ὑποκειμένου θωρακίου τοῦ τέμπλου), ἔχει σκαλισθῆ ἡ ἐξωσις τῶν Πρωτοπλάζτων ἐκ τοῦ Παραδείσου. Ἀναλόγους σκηναὶς καὶ τὸν λόγον αὐτῶν θὰ ἴδωμεν κατωτέρω.

Ὁμοιότητα σχετικὴν πρὸς τὸ ἀνωτέρω ξυλόγλυπτον εὐρίσκομεν εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς σερβικῆς μονῆς Χιλανδαρίου (εἰκ. ια'), ὅπερ ἀνήκει εἰς τὴν ἴδιαν περίοδον (περὶ τὸ 1774). Σχηματίζεται καὶ τοῦτο ὑψηλὸν (μάλιστα περὶ τὸ μεσαῖον τμήμα), πρᾶγμα ὅπερ ἐπιτυγχάνεται διὰ τῶν ἐπιμήκων εἰκόνων τῶν Δεσποτικῶν καὶ τοῦ Δωδεκαῆρτου ὡς καὶ διὰ τῶν ὑπερυψωμένων τόξων τῶν τυμπάνων των. Μαργαρίται, ρόδα καὶ ἄλλα ἄνθη, ἐν ἐξέργῳ τεχνικῇ, πληροῦν ταῦτα καθὼς καὶ τὰ μεταξὺ τῶν εἰκόνων αὐτῶν γείσα. Εἰς στρογγύλα εἰκονίδια ἱστορήθη ἡ Δέησις καὶ ἡ Ρίζα Ἰεσσαί. Οἱ κιονίσκοι, οἱ διαχωρίζοντες τὰς εἰκόνας τῶν Δεσποτικῶν σχηματίζονται στρεπτοί, κοσμοῦνται δὲ διὰ κλάδων μετ' ἀνθέων. Ἀξιολογώτατα εἶναι τὰ θωράκια κάτω τῶν εἰκόνων τούτων καὶ μάλιστα τὰ Βημόθυρα (εἰκ. ιγ'). Εἰς τὰ τελευταῖα εἰκονίσθη ὁ Εὐαγγελισμὸς, Προφήται καὶ Ἱεράρχαι. Πεντάφυλλα ἄνθη, ἐκ κλαδίσκων φυόμενα ἐλισσομένου κλάδου, περιβάλλουσαν τὰς εἰκόνας ταύτας, ἐνῶ τὸ ἀνώτερον μέρος, εἰς ὅλως διάτρητον τεχνικῇ, πληροῦται διὰ συστρεφομένων κλαδίσκων, ἐπιμήκων φύλλων καὶ ἀνοικτῶν ἀνθέων. Ἡ ἀπόληξις τοῦ ξυλογλύπτου σημειοῦται διὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου, τῶν ἐκατέρωθεν εἰκόνων τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Ἰωάννου καὶ διὰ δύο, παρ' αὐταῖς, ταυυπτέρων ἀετῶν (εἰκ. ιδ').

Τὸ τέλος τοῦ 18^{ου} καὶ ὀλόκληρος ὁ 19^{ος} αἰὼν παρέχουν καὶ εἰς τὸν Ἄθω τὰ πλουσιωτέρας διακοσμῆσεως ἐπίχρυσα ξυλόγλυπτα τέμπλα. Ἀλλ' ἐμφανίζουσαν ζωηρότητα καὶ τὸ σύνολον τῶν ἐπιδράσεων, αἱ ὁποῖαι ὠδήγησαν εἰς τὴν διαμόρφωσίν των. Τοιαύτης μορφῆς καὶ τῆς περιόδου ταύτης (19^{ος} αἰὼν) εἶναι τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου (πίν. 51, εἰκ. Β' καὶ πίν. 52, 53). Χαρακτηριστικὸν αὐτοῦ εἶναι αἱ ἐπάλληλοι

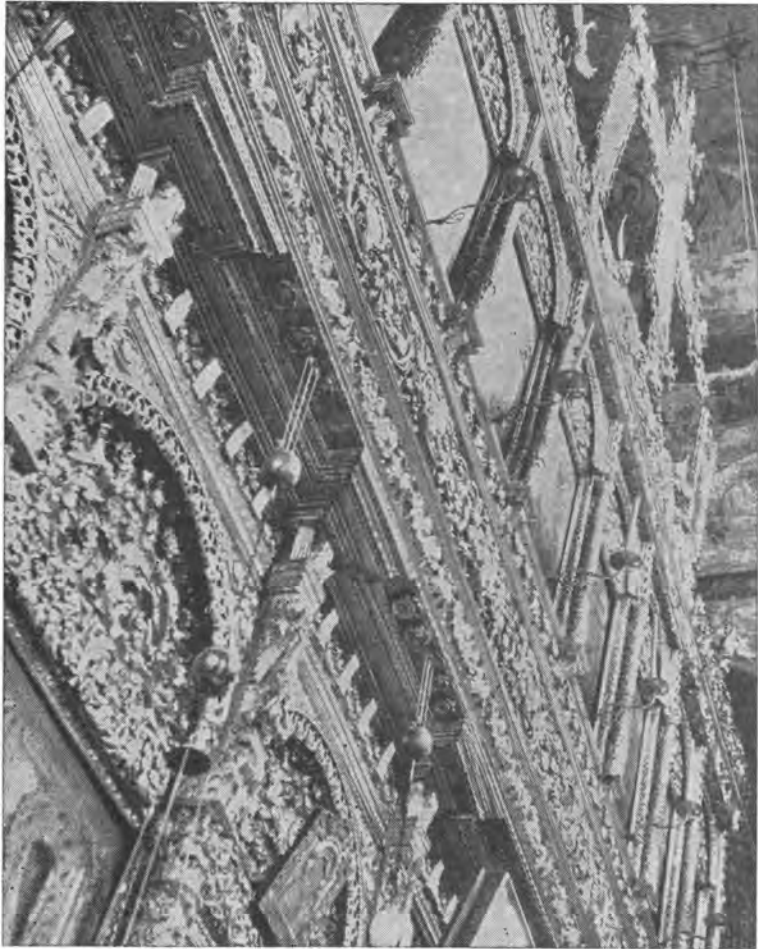
κατάκοσμοι κυματοειδείς ζώναι, αἱ προσδίδουσαι ἀληθινὸν παλμὸν εἰς τὸ σύνολον. Ἄνω δηλ. τῶν τριῶν εἰσόδων εἰς τὸ ἱερὸν Βῆμα σχηματίζεται βρύτατος θριγκός, οὗτινος αἱ ζώναι διαδοχικῶς κοιλαίνονται καὶ κυρτοῦνται, εἰσέχουν καὶ ἐξέχουν, μὲ μεγαλυτέραν πρὸς τὸν κυρίως γὰρ προβολὴν τοῦ



Εἰκ. 1α'. Τέμπλον Ἱ. Μ. Χιλανδαρίου (1774).

ἄνωθεν τῆς Ὁραίας Πύλης τμήματος, ἥτοι τοῦ μέσου τοῦ τέμπλου (βλ. πίν. 52). Ὁ ὀφθαλμὸς κορέννεται ἐκ τῆς δλογλύφου παλλομένης ἐπιφανείας, εἰς τὴν ὁποίαν τὰ γλυπτικὰ θέματα, ἐξέργου διαπλάσεως, ἀμιλλῶνται εἰς τὴν ἀνάδειξιν τῆς ὅλης συνθέσεως. Φυτικὸς διάκοσμος, ζῶα, πτηνὰ, θυρεοί, ταινίαι κροσσωταὶ κ.λ.π. παρέχουν τὴν ἐντύπωσιν ὑπερσωρεύσεως διὰ τὴν

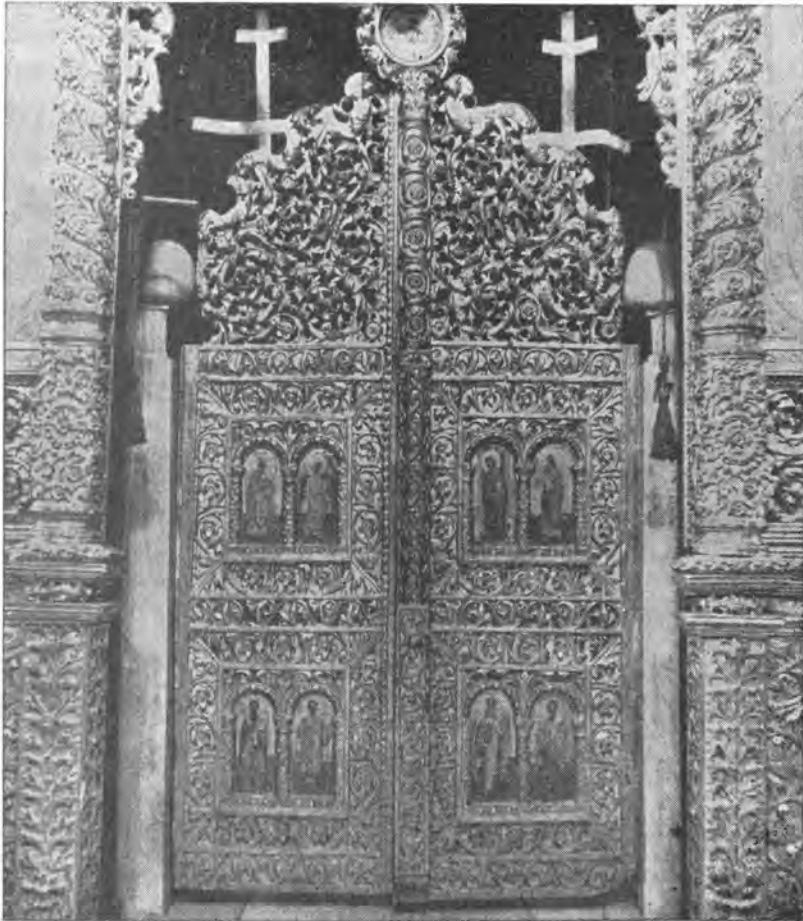
ἐπιβλητικώτεραν συγκρότησιν τοῦ συνόλου. Παρὰ τὸν ἀναμφισβήτητον ὄμως φόρτον — τοῦ ὀποίου τὴν προέλευσιν θὰ ἐξετάσωμεν κατωτέρω — δὲν δυνάμεθα νὰ ἀρνηθῶμεν τὴν ὀργανικὴν διάταξιν τῶν ἐπαλλήλων ζωνῶν, ἣτις ὀφείλεται εἰς τὴν πείραν τῶν προηγουμένων περιόδων. Τὰ ἄνω δηλ. τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων καὶ τῆς Ὁραίας Πύλης τόξα, στηριζόμενα σταθερῶς



Εἰκ. β'. Τὸ μεσαῖον ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου Ἱ. Μ. Χιλανδαρίου.

ἐπὶ τῶν κιονοκράνων τῶν ὀλογλύφων κιόνων (καλυπτομένης τῆς εὐρείας στηρίξεως δι' εὐρέων καὶ ἐλικοειδῶς συστρεφομένων πολυλόβων φύλλων) φέρουσι τὴν ἄνωθεν αὐτῶν ζώνην, ἐφ' ἧς ἐδράζονται ἀκολουθῶς αἱ ὑπερκείμεναι, ἀσφαλῶς στηριζομένην ὑπὸ προεχόντων γεισιπέδων, οἱ ὅποιοι ὁμοίως ἐδράζονται ἐπὶ τῶν κιονοκράνων τῶν ἐν λόγῳ κιόνων (πίν. 53). Ἔχομεν δηλ.

καὶ ἐνταῦθα, ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, τὴν διάταξιν τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Γρηγορίου. Ἄλλ' ἐκεῖνο εἶναι ἀπλούστερον καὶ εὐθύγραμμον, τοῦτο δὲ πολυπλοκώτερον καὶ κοιλόκυρτον. Ἐκάστη ζώνη μάλιστα, ἄνω τῶν τόξων, διαστέλλεται τῆς ὑπερκειμένης διὰ κροσσωτῆς ταινίας καθ' ὅλον τὸ μῆκος ἐκτεινομένης. Οἱ κροσσοὶ μάλιστα γίνονται συνήθεια εἰς τὰ ἀπὸ τοῦ 18^{ου} αἰῶ-



Εἰκ. ιγ'. Τέμπλον (Βημόθυρον) Ἱ. Μ. Ἱ. Χιλανδαρίου.

νος τέμπλα (ὡς τῆς Ἄνω Μεραῖς Μυκόνου). Οὗτοι ἢ κρέμονται μόνον εἰς τὰ ἄκρα συνεχομένων ὁμοίων τριγώνων, (δι' ὧν συνίσταται ἢ φέρουσα τούτους ζώνη), ἢ, πρὸς τούτοις, καὶ εἰς τὰ μεταξὺ τῶν τριγώνων τούτων κενά. Ἡ ὄλη τοῦ τέμπλου τούτου διάρθρωσις συνδέει τοῦτο, εἰς τὰς γενικὰς γραμμάς, πρὸς τὸ σύγχρονον αὐτοῦ τέμπλον (1820) τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Πάτμου, οὔτι-

νος ώραίαν φωτογραφίαν ἐδημοσίευσεν ἡ κ. Α. Μαραβᾶ — Χατζηνικολάου ¹.

Ἄλλ' ὡς ἴδωμεν εἰδικώτερον τὸ τέμπλον τοῦ Κουτλουμουσίου. Ἐν πρώτοις ἡ ζώνη, ἡ ἐπιστέφουσα τὰς Δεσποτικὰς εἰκόνας, ἔπειτα τὰ ἄνωθεν αὐτῶν τύμπανα καὶ τὸ τύμπανον τῆς Ὁραίας Πύλης εἶναι κατάκοσμα ἐκ φυλλοφόρων καὶ ἀνθοφόρων κλάδων μεταξύ τῶν ὁποίων ἐγλύφησαν ἵπποι καὶ πτηνὰ (ἀετοί). Εἰς τὸ τύμπανον τῆς Ὁραίας Πύλης καὶ εἰς τὰς ἀμέσως ἐπὶ τῶν εἰκόνων ζώνας διακρίνομεν δύο μοίρας τῶν αὐτῶν θεμάτων, τὰ ὁποῖα ἐπαναλαμβάνονται ἀντιθέτως. Εἰς τὰ κάτωθεν τῶν τόξων πάλιν τύμπανα τοῦ ἀριστεροῦ ἡμίσεος τοῦ τέμπλου ἔχομεν ἀπὸ ἓν θέμα τοῦ ὁποίου ἀντίστοιχον συναντῶμεν εἰς τὸ δεξιὸν ἡμισυ τοῦτου. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ τὰ θέματα τοῦ Ὁραίου Βημοθύρου, εἰς τὰ δύο φύλλα τοῦ ὁποίου εἰκονίσθη ὁ Εὐαγγελισμός, κατὰ τὴν παράδοσιν. Ἄνω τοῦ μέσου τῆς Ὁραίας Πύλης εὐρίσκομεν ψευδεῖς θυρεὸν ἐκατέρωθεν τοῦ ὁποίου παρίστανται ἵπποι ἔχοντες ὕψωμένον τὸν πρὸς τὰ ἔσω πόδα. Τὸ θέμα τῶν θυρεῶν βλέπομεν πλουσίως ἀνεπτυγμένον εἰς τὸ τέμπλον τοῦτου. Μέγας θυρεὸς προβάλλει ὕψηλὰ εἰς τὸ μέσον τοῦ ὄλου ξυλογλύπτου κάτω τοῦ δωδεκαόρτου. Εἰς ἐλλειψοειδῆς θυρεὸς μετὰ φυλλαρίων ἐγλύφη ἀμέσως ὑπεράνω ἐκάστου τῶν κιονοκρανοειδῶν κιλλιθάντων. Ὁμοίως ἐλλειψοειδεῖς θυρεοὶ ἐτέθησαν εἰς τὸ μέσον τῶν (πρὸς τὸν κυρίως ναὸν) κυρτώσεων τοῦ τέμπλου καὶ εἰς τὸ ὕψος ἀκριβῶς τοῦ ἐν τῇ κέντρῳ μεγάλου τοιούτου (πίν. 52). Ἐννοεῖται ὅτι εἰς τὰς περισσοτέρας περιπτώσεις τῶν τέμπλων, ὡς θὰ ἴδωμεν, πρόκειται περὶ εἰκονιδίων — θυρεῶν (θυρεόμορφα εἰκονίδια) ².

Μετὰ τὴν σημειωθείσαν γλυπτὴν ζώνην συναντῶμεν τὴν δι' ἀνθέων, ἐπὶ πολυελίκτου κλάδου, κεκοσμημένην, ἐπὶ τῆς ὁποίας προβάλλουν οἱ κιλλιθάντες οἱ ὑποστηρίζοντες τὸ ἀνώτερον μέρος τοῦ θριγκοῦ. Οἱ κιλλιθάντες οὗτοι ἀνάγουν εἰς τὸ θέμα τῶν ἀγαλματομόρφων κιδίων, τὸ ὁποῖον εἶδομεν καὶ προηγούμενος. Ἄλλ' ἐνταῦθα αἱ γυναικεῖαι μορφαὶ ἀντικατεστάθησαν δι' ἐπιμήκους φανταστικῆς παραστάσεως ἐκ δικεφάλου ἀετοῦ (κάτω), ἡλίου [παρέχοντος τὴν ἐντύπωσιν μεγάλου ἀνθους μαργαρίτας (μέσον)], καὶ κεφαλῆς δράκοντος (ἄνω), ἣτις ἔχει ἀνοικτὸν τὸ δι' ὀξέων ὀδόντων ὠπλισμένον στόμα. Νομίζω ὅτι τὰ στοιχεῖα ταῦτα, καθὼς καὶ οἱ ἵπποι καὶ τὰ πτηνὰ, περὶ ὧν

1. Πάτμος, εἰκ. 53.

2. Ταῦτα δηλ. ὑπελογίσθησαν ἐξ ἀρχῆς κατὰ τὴν κατασκευὴν τῶν τέμπλων, λειανθείσης τῆς ἐσωτερικῆς ἐπιφανείας αὐτῶν, ἀκριβῶς διὰ τὰ ζωγραφηθῶν κατόπιν διὰ προσώπων, κυρίως, τῆς Μεγ. Δεήσεως. Ἀλλὰ πολλῶν ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἐπραγματοποιήθη. Ἡ ἐπίδρασις ἐκ τῶν ἐζωγραφημένων θυρεῶν τῆς Δύσεως εἶναι προφανής. Βλ. κατωτέρω.

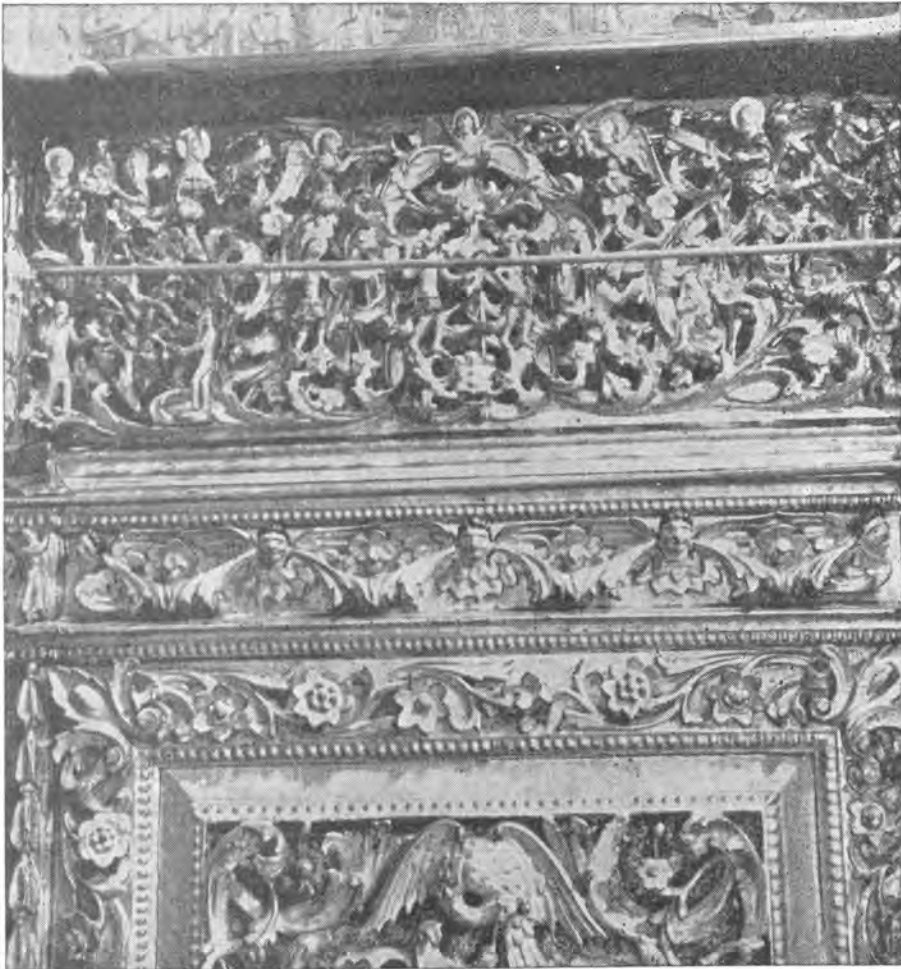
εἶπομεν, (ὁμοῦ μετ' ἄλλων δεδομένων) σημαίνουν ἐπίδρασιν τῆς Ἀποκαλύψεως ἐπὶ τῶν ξυλογλύπτων τούτων, πράγμα τὸ ὁποῖον εἰς προσεχῆ μελέτην θὰ ἀναπτύξωμεν. Τὰ γνωστὰ ἡμῖν πτερὰ τῶν ἀγγελιομόρφων γλυπτῶν δὲν παρελήφθησαν καὶ ἐνταῦθα (παρὰ τὸ ἄσχετον πλεόν αὐτῶν πρὸς τὰ τρία ἀνωτέρω θέματα, τὰ ἀντικαταστήσαντα τὸν ἀνθρωπόμορφον κίονα), ἀλλ' ἐτέθησαν ἐκατέρωθεν τῆς παραστάσεως ὅπως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὰ προηγούμενα μνημεῖα. Ἄνω τῆς δρακοντείου κεφαλῆς μέγα εὐρύπλινθον κιονόκρανον μετ' ἀνθοφόρου καλάθου (βαῖνον ἐπὶ τοῦ κατωτέρω καὶ ἀμέσως ἐπὶ τῆς κεφαλῆς κανίστρου, τοῦ κεκαλυμμένου διὰ τῆς περιβαλλούσης τοῦτο κροσσωτῆς ταινίας) σημειοῖ ἐν κυριολεξίᾳ, τὸν ρόλον τοῦ γεισίποδος εἰς τὴν σύνθεσιν. Ἡ ἐπομένη ζώνη διακοσμήσεως ὁμοιάζει πρὸς τὴν κάτωθεν τῶν σταφυλῶν ζώνην τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Γρηγορίου. Ἐχομεν δηλ. καὶ ἐνταῦθα (δι' ἐξέργου τεχνικῆς πάντοτε) ἄνθη καὶ φύλλα, ὧν οἱ λοβοὶ μάλιστα σχίζονται εἰς περισσοτέρας γλωσσίδας. Τὰ φύλλα ταῦτα, κυματοειδῶς βαίνοντα, κυρτοῦνται ἰσχυρῶς πρὸς τὰ ἔξω, ὡς εἰς τὸ ὑποκάτω τοῦ δωδεκάορτου γεῖσον τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς ἐκείνης. Ἡ ἀμέσως ὑπερκειμένη ζώνη περιλαμβάνει πλουσίαν καὶ ἐξαιρετοῦ πλαστικῆς ἐκτελέσεως κληματίδα, τῆς ὁποίας τὰ φύλλα μετὰ τῶν σταφυλῶν συμπλεκόμενα καὶ, ὡς ὑπὸ ἀνέμου, ἐν τῷ κυματοειδεῖ θριγκῷ ταρασσόμενα, αὐξάνουν τὴν ὄλην αἴσθησιν τῆς ζωῆς καὶ τῆς κινήσεως, ἣτις χαρακτηρῆζει τὸ πλαστικώτατον ξυλόγλυπτον. Τὴν αἴσθησιν αὐτὴν ἐπαυξάνει ἡ παρουσία μικρῶν πτηνῶν, ραμφιζόντων τοὺς βότρυας, κατὰ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ἡ δὲ κάτω τοῦ δωδεκάορτου ζώνη ἐπαναλαμβάνει ἀκριβῶς τὸ θέμα τῆς κάτωθεν τοῦ κλήματος ζώνης.

Ὅπως αἱ Δεσποτικαὶ εἰκόνες τοῦ τέμπλου, οὕτω καὶ αἱ εἰκόνες τοῦ δωδεκάορτου ἀποτελοῦν ἔργα τῆς μακρὰν τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως τέχνης τοῦ 19^{ου} αἰῶνος. Αἱ εἰκόνες αὗται τοῦ δωδεκάορτου ἐτέθησαν μεταξὺ κιονίσκων, διαμορφωμένων κατὰ τὸ κάτω ἥμισυ εἰς κυρτὴν ἐλίσσομένην βάσιν, κατὰ τοὺς γνωστοὺς τύπους τῆς Ἀναγεννήσεως. Ταύτας καλύπτουν γλυπτὰ τόξα βαίνοντα ἐπὶ τῶν κιονοκράνων τῶν κιονίσκων, ἐφ' ὧν καὶ σχηματίζονται κεφαλαὶ ἀγγέλων μετὰ πτερῶν, κατὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα. Τὴν ἐπίστεψιν τοῦ τέμπλου σημειοῖ, ὅπως πάντοτε, ὁ Ἐσταυρωμένος μετὰ τῶν ἐκατέρωθεν δύο συνήθων εἰκόνων, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἴστανται ὀλόγλυφοι ἄνθρωποι ἀετοί, ραμφιζόντες τὰς ἀναπεπταμένας πτέρυγας των (πίν. 51, εἰκ. Β). Ὁ Σταυρὸς ὑψοῦται ἐπὶ στεμματοειδοῦς βάσεως μορφουμένης ἐξ ἐλικειδῶν βλαστῶν, κάτω τῆς ὁποίας, βλαστοὶ κυρτούμενοι καὶ ἀνακαμπτόμενα φύλλα πληροῦν τὸν χώρον.

Ἀφήσαμεν τελευταίας εἰς ἐξέτασιν τὰς κάτωθεν τῶν Δεσποτικῶν εἰκό-
νων καὶ εἰς τὰ ἀνώτερα πλαίσια τῶν ἐκατέρωθεν τῆς Ὁραίας Πύλης θωρα-
κίων γλυπτικῶς θρησκευτικῶς παραστάσεις. Ἐξ αὐτῶν μίαν, ἀφορῶσαν εἰς
τὴν ἔξωσιν τῶν Πρωτοπλάστων, ἐσημειώσαμεν ἤδη εἰς τὸ τέμπλον τῆς μονῆς
Γρηγορίου. Εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Κουτλουμουσίου κάτω τῆς εἰκόνας τῆς Θεο-
τόκου ἐγλύφη ἢ Γέννησις τοῦ Κυρίου (πίν. 54), κάτω δὲ τῆς εἰκόνας τοῦ
Χριστοῦ ἐγλύφη ἢ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Ἐν μέσῳ ρυθμικῶς συμπλεκομένων
φύλλων, κλειστῶν καὶ ἀνοικτῶν ἀνθέων, ἢ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ ἀπεδόθη
κατὰ τὸν τύπον τὸν ὁποῖον υἱοθέτησε τὸν 18^{ον} αἰῶνα ἢ «Ἐρμηνεία τῆς ζω-
γραφικῆς» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ. Γονυπετεῖς, ἢ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωσήφ,
λατρεύουν τὸ μεταξὺ αὐτῶν κείμενον ἐσπαργανωμένον θεῖον Βρέφος, ἄνω τοῦ
ὁποῦ προβάλλουν αἱ κεφαλαὶ τοῦ βόδς καὶ τοῦ ὄνου. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ,
ἐν ἀκριβεῖ ἀντιστοιχίᾳ, παρίστανται ποιμένες φέροντες εὐμεγέθεις αὐλούς,
ὡς καὶ ἱπτάμενοι ἄγγελοι. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ περιλαμβάνει τὰς σκηναὶς
τῆς προετοιμασίας καὶ τῆς κυρίως θυσίας. Ἀριστερὰ τὸ ζῦρον καὶ τὰ ξύλα.
Δεξιὰ ὁ Ἀβραάμ ὑψώνων τὴν μάχαιραν ἴσταται ὑπεράνω τοῦ Ἰσαάκ, ἄγγε-
λος δὲ ὑπὲρ αὐτὸν ἱπτάμενος, ματαιοῖ τὸ ὑπὸ τοῦ Πατριάρχου ἐν τῇ ἐκτε-
λέσει ἔργον. Ἀναλόγους, ἀλλὰ πλεον ἀνεπτυγμένας παραστάσεις συναν-
τῶμεν εἰς τό, σύγχρονον τῷ ἀνωτέρῳ, κατάφορτον δὲ ἐκ γλυπτικῶν διακο-
σμῆσεων, τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς ἀγιορειτικῆς μονῆς Ἐσφιγμένου
(1813). Ὁμοίως εὐρίσκομεν ὡσαύτως καὶ ἀλλαχοῦ καὶ εἰς τὰ ἐπίσης σύγ-
χρονα, πρὸς τὸ ἐξεταζόμενον, τέμπλα τῶν νήσων καὶ μάλιστα τῆς Λέσβου.
Εἰς τὸ τέμπλον π.χ. τοῦ ἁγ. Προκοπίου ἐν Ἰππεῖῳ Λέσβου εὐρίσκομεν τὴν
θυσίαν τοῦ Ἀβραάμ (πίν. 47, εἰκ. Β), εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ἁγ. Βασιλείου τῆς
εἰς τὴν ἰδίαν νῆσον Μόριας, ἔχομεν τὸ Συμπόσιον τοῦ Ἡρώδου (πίν. 47, εἰκ.
Α), σχετικῶς δὲ σκηναὶς συναντῶμεν καὶ εἰς τὰ τέμπλα τῶν ναῶν ἁγ. Βασι-
λείου εἰς Μανταμάδω, ἁγ. Κωνσταντίνου εἰς Σκούντα, ἁγ. Συμεῶν εἰς Μυτι-
λήνην κ.ά. Αἱ παραστάσεις τῶν τέμπλων τῶν ναῶν τοῦ Ἰππείου καὶ τῆς Μό-
ριας συνδέουν ταῦτα ἰδιαιτέρως, τεχνικῶς καὶ τεχνοτροπικῶς, πρὸς τὸ τέμ-
πλον τοῦ Κουτλουμουσίου. Αἱ σκηναὶ ἔχουν σκαλισθῆ ἐν μέσῳ ὁμοειδῶν φυλ-
λοφόρων καὶ ἀνθοφόρων κλάδων. Ἀπλῆ σύγκρισις τῶν ἀνακαμπτομένων μα-
κρῶν φύλλων τοῦ κάτω τμήματος τῆς παραστάσεως τῆς Μόριας (βλ. σημειω-
θεῖσαν εἰκόνα πίν. 47, εἰκ. Α) πρὸς τὰ αὐτὰ φύλλα τοῦ ἰδίου τμήματος τοῦ
ἐξεταζομένου τέμπλου, βεβαιοῖ, ἀναμφιβόλως, τὴν μεγάλην συγγένειαν.

Ἡ ἔννοια τῶν γλυπτικῶν τούτων παραστάσεων εἶναι, ὅπως ὑπομνησθῆ
ἢ ἄμεσος σχέσις αὐτῶν πρὸς τὰς ἄνω Δεσποτικὰς εἰκόνας. Ἄλλ' ἄλλοτε πᾶ-

λιν σκοπόν ἔχουν νὰ δηλώσουν ὅτι ἀποτελοῦν προεικονίσεις τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης γεγονότων τῆς Καινῆς καὶ οὕτω νὰ ἐξάρουν τὴν συμφωνίαν μεταξὺ τῶν δύο Διαθηκῶν. Ἐνταῦθα, κάτω τῆς εἰκόνας τῆς Βρεφοκρατοῦσης Θεοτόκου ἔχομεν, ὡς εἴπομεν, τὴν Γέννησιν τοῦ Σωτῆρος, βεβαίως εἰς ἔνδει-



Εἰκ. ιδ'. Λεπτομέρεια τοῦ τέμπλου, τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Ἐσφιγμένου.

ξιν τῆς μεταξὺ αὐτῶν λατρευτικῆς καὶ δογματικῆς σχέσεως, ἥτοι τῆς ὑπομνήσεως ὅτι ἡ εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Βρεφοκρατοῦσης σημαίνει πάντοτε τὸ μέγα γεγονός τῆς Ἐνσαρκώσεως, συμφώνως πρὸς τὴν διδασκαλίαν τῆς Ἐκκλησίας. Εἰς τὰς περιπτώσεις πάλιν εἰς τὰς ὁποίας, κάτω τῆς εἰκόνας τοῦ Προδρόμου εὕρισκομεν τὴν παράστασιν τοῦ «Συμποσίου τοῦ Ἡρώδου», τοῦτο

γίνεται διὰ τὴν ὑπομνησθῆ ὅτι ἡ εἰκὼν τοῦ Βαπτιστοῦ πρέπει νὰ τιμᾶται ἐν τῇ ἐννοίᾳ τοῦ μαρτυρίου αὐτοῦ, ὅπερ ὑπέστη «τῆς ἀληθείας ὑπεραθλήσας» διὰ τῆς παρρησίας του, «γενεθλίων τελομένων τοῦ ἀναιδεστάτου Ἡρώδου». Εἰς τὸ ἀναφερθὲν τέμπλον τῆς μονῆς Ἐσφιγμένου ἔχουν λεπτομερῶς ἀναπτύχθῃ τὰ διάφορα ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου καὶ ἔχει ἐξαρθῆ μάλιστα τὸ μαρτύριόν του. Εἰς τὸ τέμπλον τοῦ Κουτλουμουσίου ἀνεφέραμεν κάτω τῆς εἰκόνας τοῦ Δεσπότη Χριστοῦ, γεγλυμμένην τὴν παράστασιν τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ. Τοῦτο γίνεται διότι αὕτη ἀποτελεῖ παλαιοδιαθηκικὴν προεικόνισιν τῆς θυσίας τοῦ Σωτῆρος. Καὶ ἡ κάτωθεν τῆς ἰδίας εἰκόνας γλυπτῆ παράστασις τῆς ἐξώσεως τῶν Πρωτοπλάστων, τὴν ὁποῖαν ἀνωτέρω ἐσημειώσαμεν, ἀποτελεῖ βεβαίως γεγονὸς ἀνάγον εἰς τὴν σωτηρίαν διὰ τοῦ Ἰησοῦ Χριστοῦ «τοῦ δευτέρου Ἀδάμ», δι' οὗ «ὁ Παράδεισος πάλιν ἠνέφκται». Εἰς πολλὰ ἄλλα τέμπλα (ὡς τὸ τοῦ μικροῦ ἁγ. Μηνᾶ, ἐν Ἡρακλείῳ Κρήτης, 18^{ος} αἰῶν) αἱ παραστάσεις τῶν Πρωτοπλάστων καὶ τῆς Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ δὲν εἶναι γεγλυμμένα, ἀλλ' ἐζωγραφημένα εἰς τὰ κάτω τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων θωράκια. Αἱ διὰ τῆς ξυλογλυπτικῆς λοιπὸν καὶ τῆς ζωγραφικῆς διαδεδομέναι παραστάσεις αὗται σημαίνουν τὴν ἕξαρσιν τῆς μεταξὺ Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης σχέσεως, τὴν ὁποῖαν, ὡς γνωρίζομεν, ἰδιαιτέρως ἐτόνιζον καὶ εἰς τὴν Δύσιν τὸν Μεσαίωνα¹. Εἰς τὰ κάτω τῶν Δεσποτικῶν θωράκια τοῦ τέμπλου τῶν περιπτώσεων τούτων ἔχομεν λοιπὸν τὰς ante legem ἢ καὶ sub legem παραστάσεις. Ἐνῶ αἱ ὑπεράνω αὐτῶν εἰκόνες δηλοῦν πάντοτε τὴν περίοδον sub gratia.

Εἰς τὸν 19^{ον} αἰῶνα ἀνάγεται καὶ τὸ τέμπλον τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου, (πίναξ 55, εἰκὼν Α, Β). Ἀνήκει εἰς τὰ πλέον διάτρητα καὶ εἰς τὰ πλέον κομψὰ τέμπλα τοῦ Ἀθῶ². Διαπιστοῦμεν εἰς αὐτὸ τὴν ὀργανικώτερον καὶ σαφέστερον διάταξιν τῶν γλυπτικῶν θεμάτων. Ἐν σχέσει πρὸς τὸ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου τοῦτο εἶναι ἐλαφρότερον, λεπτότερον, σχεδὸν ἀραβούργημα. Ἐκεῖνο χαρακτηρίζει ἡ πλαστικότητα, τοῦτο δὲ «ζωγραφικὸς» σκιοφωτισμός. Ἡ πλαστικὴ μορφή βεβαίως δὲν ἐξέλιπεν ἐνταῦθα, ἀλλ' ἔχει ὑποχωρήσει πρὸ τῆς γραφικῆς ἐπιφανειακῆς διακοσμῆσεως (σκιοφωτισμός).

1. R é a u, μετὰφρ. Πα γ κ ἄ λ ο υ, Ἱστορία τῆς τέχνης, τόμ. Ι, σελ. 508.

2. Χάρις εἰς τὸν ἐξάριετον καθηγούμενον τῆς ἱερᾶς μονῆς κ. Γ α θ ρ ι ή λ, τὸ τέμπλον τοῦτο, ὡς καὶ πάντα τὰ κειμήλια τῆς μονῆς, φροντίζονται ἰδιαιτέρως (καθαριότης, συντήρησις, ἀπεφυγῆ ἀλλοιώσεων, ἄγρυπνος ἐπίβλεψις).

Ἄλλὰ καὶ ἡ τεχνικὴ αὕτη ἔρχεται ἐκ τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως¹, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι τῶρα ἔχει ὑποταγῇ εἰς τὸν νατουραλισμόν. Ἐν γενικαῖς γραμμαῖς ἀκολουθεῖ καὶ τὸ τέμπλον τοῦτο τὴν παράδοσιν τῶν τέμπλων, τῶν μορφούντων ἄνω τῶν μεγάλων εἰκόνων τόξα, ὑπεράνω τῶν ὁποίων σχηματίζεται μέγας θριγκὸς (μὲ τὴν ζυφόρον τοῦ κυριαρχοῦντος δωδεκαόρου), πολλάκις τῶρα κοιλαινόμενος καὶ κυρτούμενος, στηριζόμενος δὲ ἐπὶ κιλλιβάντων (ἡμφιεσμένων ἀνθρωπίνην ἢ ζωικὴν μορφήν), ἐδραζομένων ἐπὶ τῶν κάτω κιόνων τοῦ ξυλογλύπτου. Τὸ τέμπλον τῆς μονῆς Διονυσίου, μόνον εἰς τὸ μέσον ὑψοῦται κυρτούμενον. Ἐξάιρεται οὕτως ἡ Ὁραία πύλη, ἡ εἰκὼν τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου (μέσον δωδεκαόρου) καὶ ὁ ὑπεράνω Ἐσταυρωμένος.

Οἱ κιονίσκοι, οἱ μεταξὺ τῶν μεγάλων εἰκόνων², διαφέρουν κατὰ τὸν διάκοσμον, τῶν μέχρι τοῦδε ἐξετασθέντων τέμπλων. Ἄντι δηλ. τῶν συνήθων φυτικῶν θεμάτων, οὗτοι παριστοῦν ἐσχηματοποιημένας ὁλοσώμους ἀγγελικὰς μορφὰς ὑπεράνω κιονοστηρίκτων καὶ τρουλλαίων ναῶσκων. Ὅπως διάτρητον εἶναι τὸ τόξον τῆς Ὁραίας Πύλης, ὅπερ σχηματίζεται διὰ πολυελικτικῶν βλαστῶν. Τῆς ἰδίας τεχνικῆς εἶναι καὶ τὸ κλεῖον αὐτὴν περίκομφον Βημόθυρον. Καὶ ἐκ τῶν τόξων τῶν ὑπεράνω τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων ἔχει ἀφαιρεθῆ τὸ βάθος, προβάλλει δὲ ὁ λεπτεπίλεπτος χρυσοῦς διάκοσμος, ἐξαιρούμενος ἕνεκα τοῦ σκοτεινοῦ ὀπισθεν ἐπιπέδου. Τὸ κόσμημα τῶν τόξων ἀποτελοῦν λεπτὰ φύλλα περιβάλλοντα κεντρικὸν ἐκ κλαδίσκων τετράγωνον, μὲ καμπυλομένης τὰς γωνίας. Τὸ κόσμημα ἀνήκει εἰς ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦνται ἐκ τῆς συνενώσεως δύο ἡμισέων, ὧν τὸ ἀριστερὸν ἐπαναλαμβάνεται εἰς τὸ δεξιὸν κατὰ τὴν ἀντιθετον διάταξιν. Ἡ λεπτότης τοῦ κοσμήματος, ἀλλὰ καὶ ἡ ὀργανικὴ καὶ σαφὴς διάταξις τῶν ἄλλων θεμάτων ὑπενθυμίζει ἀκριβῶς τὴν τεχνοτροπίαν τῆς ὑστέρας φάσεως τοῦ baroque, δηλ. τὸ λεγόμενον rococo. Μεταξὺ τῶν τόξων προβάλλουν καὶ ἐνταῦθα αἱ ἐπὶ τῶν κιονίσκων ἐδραζόμεναι πτεροφόροι μορφαί, αἱ καλύπτουσαι, διὰ τῆς γλυπτῆς διακοσμῆσεως, τὸν κύριον ρόλον των, ὡς στηριγμάτων τοῦ ὑπεράνω βίνοντος θριγκοῦ. Ἐνταῦθα αἱ ἐπίχρσοι πτέρυγες ἰσχυρῶς ἐξέχουσαι τοῦ βάθους, μεγάλαι καὶ φυσιοκρατικῶς εἰργασμένα, προσδίδουν ἐξάιρετον χάριν εἰς τὸ ξυλόγλυπτον. Ἡ ἀκο-

1. Πρὸβλ. π.χ. κιονόκρανα ἀγ. Σοφίας Θεσσαλονίκης (Kautzsch, Kapitellstudien, Berlin-Leipzig 1936, πίν. 28 εἰκ. 457, πίν. 29 εἰκ. 464 κλπ.), τὰ γλυπτὰ τοῦ ἀγ. Σεργίου καὶ Βάχχου καὶ ἀγ. Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως (Vollbach-Hirmer, ἔνθ' ἀν., πίν. 188, 189, 196, 198, 203).

2. Καὶ αἱ εἰκόνες αὗται ἀνήκουν εἰς τὴν τεχνοτροπίαν τὴν ἀκολουθουμένην τὸν 19ον αἰῶνα.

λουθοῦσα ζώνη κάτωθεν μὲν κοσμεῖται διὰ κυματοειδοῦς γιρλάνδας ἄνωθεν δὲ δι' ἐλισσομένης κληματίδος, ἣτις ὡς ἀραβούργημα ἀπλοῦται εἰς ὄλην τὴν ἐπιφάνειαν. Ἡ ἐκτέλεισις αὐτῆς διὰ τεχνικῆς διατρήτου ὑπὸ δεξιῦ τεχνίτου καὶ ὁ χρυσοῦς χρωματισμὸς ὀδηγοῦν, διὰ τῆς ἀντιθέσεως πρὸς τὸ σκοτεινὸν βάθος, κατὰ τὸν καλῦτερον τρόπον εἰς τὸ ἀποτέλεσμα, ὅπερ ἐπιδιώκει διὰ τοῦ σκοιοφωτισμοῦ ἢ τέχνη (πίν. 55, εἰκ. Β). Δὲν ἐλλείπουν καὶ ἐνταῦθα οἱ ἐλλειψοειδεῖς θυρεοὶ μετὰ φυλλαρίων, κατ' ἴσα διαστήματα τοποθετημένοι. Τὸ δωδεκάορτον (οὔτινος αἱ εἰκόνες δὲν συγκαταλέγονται εἰς τὰ ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντα καλλιτεχνικὰ ἔργα) ἀπλοῦται εὐθύς ὑπεράνω, ἔχον ἐν τῷ μέσῳ τὸν Μυστικὸν Δεῖπνον, εἰκόνα σχεδὸν τριπλασίου πλάτους τῶν ἄλλων, ἥτοι ἀνάλογον πρὸς τὸν χῶρον τοῦ ἐνταῦθα κυρτουμένου τέμπλου. Οἱ διαχωριστικοὶ κιονίσκοι τῶν εἰκόνων τούτων ἔχουν διακόσμησιν ραβδώσεων μετὰ κυρτουμένων, κατ' ἴσα διαστήματα σημείων. Εἰς τὰ διάτρητα, ἄνω τῶν εἰκόνων, μικρὰ τόξα, κατέρχεται γιρλάνδα παχυνομένη εἰς τὸ μέσον, μετριάζουσα τὴν ἐντύπωσιν τῶν τοξωτῶν πλαισίων, ἐνισχύουσα δὲ τὴν αἴσθησιν τῆς πληθωρικῆς ἐπισωρεύσεως τῶν ἀντιμαχομένων κυρτῶν καὶ καμπύλων γραμμῶν καὶ ἐπιφανειῶν.

* Ἄνω τοῦ δωδεκάορτου ὀφιοειδεῖς πλοχοὶ συμπλέκονται πρὸς τὰς οὐράς τῶν δρακόντων, οἵτινες καὶ βασιάζουν τὰς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου, ὧν τὰ ὅμοια πλαίσια σχηματίζουν ἀνακαμπτόμενα φύλλα. Ὁ Ἐσταυρωμένος ἐτέθη πολὺ ὑψηλότερον τῶν παρακειμένων ἐπιμήκων ἀλλὰ μικρῶν εἰκόνων, ἀκριβῶς διὰ τὴν ἐξουδετερώσιν τὴν ἐντύπωσιν τοῦ ἄνωθεν κενοῦ χώρου, τοῦ ὀριζομένου ὑπὸ τῆς ἀνατολικῆς καμάρας τοῦ ναοῦ.

Ἐυλογλυπτικῆς πλαστικῆς καὶ διατρήτου, γλυφάνου καὶ τρυπάνου ἔργον, εἶναι καὶ τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγίας Ζώνης τῆς μονῆς Βατοπεδίου (πίν. 57). Ἀνήκει καὶ τοῦτο εἰς τὸν 19^{ον} αἰῶνα καὶ ἔχει ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τὰ ὁποῖα εἶδομεν κυρίως εἰς τὸ σύγχρονον αὐτοῦ τέμπλον τοῦ Κουτλουμουσίου. Ἐκτεινόμενον τὸ τέμπλον εἰς τὴν Πρῶθσιν καὶ τὸ Διακονικόν, ἀχώριστον καὶ ἰσοῦφές καθ' ὅλον τὸν θριγκόν¹, ἐμφα-

1. Ὡς ἐνταῦθα καὶ εἰς τὰ πλεῖστα Καθολικὰ καὶ παρεκκλήσια τοῦ ἁγίου Ὁρους, τὰ τέμπλα ἐκτείνονται καθ' ὅλον τὸ πλάτος τοῦ ναοῦ ὡς συνεχῆ καὶ ἀδιάκοπα, ἰσοῦφῆ κατὰ τὸν θριγκόν, φράγματα (τὸ μεσαῖον τμήμα ἐξαίρεται μόνον διὰ μιᾶς καμπύλης ἐπιστέψεως, εἰς ἣν στηρίζεται ὁ Ἐσταυρωμένος καὶ ἐκατέρωθεν αὐτοῦ αἱ δύο ἐπιμήκεις εἰκόνες). Τοῦτο γίνεται ὅταν τὸ τέμπλον ἔχη τεθῆ πρὸ τῶν δύο πεσσῶν τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Οὕτως ἔχομεν τοῦτο, ἐπὶ παραδείγματι, εἰς τὰ ἐξετασθέντα μνημεῖα Ξενοφώντος (παλαιὸν καθολικόν), Μολυβοκκλησιᾶς (17ος αἰ.),

νίζει ὄψιν ὑπερφορτωμένου γλυπτικοῦ φράγματος ἀποκλείοντος τὸ ἱερὸν Βῆμα τοῦ ὑπολοίπου ναοῦ. Ἄλλ' ἢ ἐπιμελεστάτη ἐκτέλεσις, μάλιστα ὀρισμένων θεμάτων, καὶ ἡ ἄρμονικὴ καὶ ὑπολογισμένη διάρθρωσις τῶν ἐπαλλήλων γείσων παρέχει ἀμέσως τὴν ἐντύπωσιν ὅτι εὐρισκόμεθα πρὸς ἀξιολόγου ἔργου τῆς ἐκκλησιαστικῆς ξυλογλυπτικῆς. Ἰδιάζον αὐτοῦ εἶναι ὅτι ὁ θριγκὸς ἀποτελεῖται ἐκ τριῶν κυματοειδῶς ἐκτεινομένων ἐπαλλήλων ζωνῶν — ἄνω τῶν ἐπ' εὐθείας βαίνοντων τόξων, τῶν μεταξὺ τῶν Δεσποτικῶν κιονίσκων — ἐπὶ τῶν ὁποίων εὐθυγράμμως ἐπικάθηται ἡ ζώνη τῶν εἰκόνων τῆς Μεγάλης Δεήσεως. Τοιοῦτοτρόπως δὲν ἔχομεν ἐνταῦθα τὰς μέχρι τῆς στέψεως τοῦ ξυλογλύπτου κυρτουμένας καὶ κοιλαινομένας ἀλληλοδιαδόχως ζώνας, ἀλλ' εὐθύγραμμον τὸ φέρον τὰς εἰκόνας τῆς Δεήσεως γείσον. Καὶ ναὶ μὲν, διὰ τοῦ τρόπου τούτου, ἐπέρχεται ἐνότης τῶν κάτω στοιχείων πρὸς τὰ ἄνω (εὐθυγραμμία ἐπιφανείας), φθίνειται ὁμοίως νὰ καταπνίγεται τοῦ θριγκοῦ ὁ κυματοειδὴς παλμός, ὅστις, εἰς τὸ τέμπλον π. χ. τοῦ Κουτλουμουσίου, συνεχίζεται ρυθμικῶς καὶ ἀποσβέννυται ὑπεράνω τοῦ δωδεκαόρτου. Αἱ ζῶναι αὗται, διαδοχικῶς ἐξέχουσαι, ἐμφανίζουν τὸν θριγκὸν ἐξέχοντα πρὸς τὸν κυρίως ναόν.

Τὰ θωράκια καὶ ἡ ἀμέσως ἐπ' αὐτῶν καὶ ὑποκάτω τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων ζώνη παριστοῦν φυτικὰ θέματα τεχνικῆς διατρήτου. Ὁμοίως τεχνικῆς εἶναι καὶ οἱ κιονίσκοι οἱ βαίνοντες ἐπὶ τῶν πεσίσκων τῶν χωριζόντων τὰ θωράκια. Οὗτοι, ὅπως διάτρητοι, μὲ τὸν λεπτοτάτης ἀραβουργηματικῆς ἐργασίας χρυσοῦν των διάκοσμον καὶ τὴν ὅλην ἐνέργειαν τοῦ σκιοφωτισμοῦ, ἀποκρῦπτουν τὴν λειτουργίαν ἣν ἐπιτελοῦσι στηρίζοντες τὰ ἄνωθεν τρίλοβα

¹ Ἰδῆρων (παρεκκλήσιον Προδρόμου), Δοχειαρίου (18ος αἰ.), Διονυσίου (19ος αἰ.) κ.λ.π. Ἀντιθέτως εἰς ἄλλας-ὀλιγωτέρας-περιπτώσεις, τὸ τέμπλον ἀποτελεῖται ἐκ τριῶν σαφῶς χωριζομένων τμημάτων, ἀντιστοιχούντων πρὸς τὸν κυρίως ναόν, πρὸς τὴν Πρόθεσιν καὶ πρὸς τὸ Διακονικόν. Τότε τὸ μεσαῖον εἶναι ὑψηλότερον κατὰ τὸν θριγκὸν ἀπὸ τὰ δύο πλάγια. Τὸ ὑψηλὸν μεσαῖον τμήμα δηλ. καὶ τὰ χαμηλότερα δύο πλάγια, ἐναρμονίζονται πρὸς τὰς καμάρας τοῦ ναοῦ, ὅπου εἰς μὲν τὴν ὑψηλὴν, κατὰ μῆκος, ἀντιστοιχεῖ τὸ μεσαῖον τέμπλον, εἰς δὲ τὰς χαμηλὰς πλαγίας (bas côtés) ἀντιστοιχοῦν τὰ πλάγια τμήματα τούτου. Ἐννοεῖται ὅτι τοῦτο γίνεται ὅταν τὸ τέμπλον τίθεται μετὰ τῶν δύο πεσσῶν τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ὅστινες, ὡς εἰκόσ, εἶναι ἐμπόδιον τῆς συνεχείας αὐτοῦ. Τὰ τελευταῖα ταῦτα τέμπλα ἀκολουθοῦν τὴν παράδοσιν τῶν βυζαντινῶν τέμπλων, τὰ ὁποῖα διήρουν εἰς τρία τμήματα οἱ πεσσοὶ (οἱ «στῦλοι»), ἐφ' ὧν (ὡς συναρῶν πλέον στοιχείων πρὸς τὸ τέμπλον) ἐτίθεντο ὡς εἶδομεν, κάτωθεν πλαισίω, αἱ εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου (πρὸς τὸ τέμπλον μονῆς Πόρτας Παναγίας, Θεσσαλίας). Τὸ ἐξετασθὲν περίφημον τέμπλον τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου εἶναι τοιοῦτου τριμεροῦς τύπου.

τόξα καὶ φέροντες — μέσφ κιλλιθάντων — τὸ βάρος τοῦ ὄλου θριγκοῦ ὁμοῦ μετὰ τῶν ὑποκειμένων πεσοίσκων. Κλαδίσκοι καὶ φύλλα εἰς ἀστροειδῆ ἐπάλληλα σχήματα, συνδεόμενα δι' ἑλισσομένων βλαστῶν, ὀλόσωμοι ἄγγελοι καὶ πτηνά, εἶναι τὰ γλυπτικὰ θέματα τῶν κιόνων. Ἡ ἀμέσως ἄνω τῶν Δεσποτικῶν ζώνη, ἡ πλαισιοῦσα αὐτὰς μετὰ τῶν κιόνων, εἰκονίζει τὸ θέμα τῶν ἐν μέσφ παραδεισιακοῦ τοπίου βοσκόντων ἢ ἀναπαυομένων ζῶων, ἀλόγων, ἀετῶν, κττ. Ἡ τεχνικὴ ἐκτέλεσις τῶν παρισταμένων ἀνωπῶν ζῶων τούτων εἶναι ἀληθῶς ἀριστουργηματικὴ (βλ. πίν. 57). Πλουσιωτάτη, ἀναντιλέκτως, ἀνάλογος διακόσμησις ἀπλοῦται εἰς τὰ βημόθυρα καὶ τὴν Ὁραίαν Πύλην. Ἄγγελοι, πτηνὰ καὶ θηρία τοῦ δρυμοῦ ἐν μέσφ ἀνθέων καὶ ὁμοιομόρφως ἀνακαμμένων φύλλων πληροῦν τὰ τύμπανα τῶν, ἄνω τῶν Δεσποτικῶν, τριλόβων τόξων καὶ τῆς Ὁραίας Πύλης. Εἰς τὰς συναντήσεις τῶν τόξων ἀπαντῶνται αἱ, ἱκανῶς γνωσταὶ ἡμῖν ἐκ τῶν ἐξετασθέντων τέμπλων, πτεροφόροι μορφαί, τῶν ὁποίων ἐνταῦθα αἱ πτέρυγες ἔχουν λίαν σχηματοποιηθῆ. Ἀμέσως ὑπεράνω φέρεται ἡ πρώτη κυματοειδῆς ζώνη κάτω τῆς ὁποίας ἐκτείνεται κροσσωτὴ ταινία. Ὁραιότατα ἄνθη καὶ συστρεφόμενα ἀκανθώδη φύλλα διακοσμοῦν τὴν ζώνην ταύτην. Τὰ ἐπὶ τῶν κεφαλῶν τῶν, κατωτέρω, πτεροφόρων (πτηνῶν) βαίνοντα στηρίγματα τῆς δευτέρας ζώνης καλύπτει ἔμπροσθεν τετράνθεμον κόσμημα. Ἡ ζώνη αὕτη ἐξαιρομένη κάτω διὰ κυματίου, συνίσταται ἐξ ἀνακαμπτομένων ἀκανθωτῶν φύλλων τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν, ὁμοῦ μὲ τοὺς ἐνώνοντας αὐτὰ ἀνθοπλοκάμους, συνεχῆ κυματοειδῆ γραμμὴν. Ἀντιστρόφως πρὸς τὰ φύλλα ταῦτα συστρεφόμενοι φυλλοφόροι κλαδίσκοι (ἀρχὴν ἦν εἶδομεν καὶ προηγουμένως) πληροῦν τὰ ἄνωθεν αὐτῶν, δεξιὰ καὶ ἀριστερά, κενά. Καθ' ὠρισμένα κανονικὰ διαστήματα, συμπύπτοντα ἀκριβῶς πρὸς τὸ μέσον τῶν κοιλάνσεων τῶν γλυπτικῶν ζωνῶν καὶ εἰς εὐθείαν γραμμὴν ἄνω τῶν κιόνων, ἐτέθησαν θυροειδῆ εἰκονίδια μετὰ σταυροειδοῦς πλαισίου σχηματιζομένου διὰ καμπύλων φυλλαρίων. Εἰς τὰ εἰκονίδια ταῦτα παρίστανται Προφήται καὶ Ἀπόστολοι. Ἡ θέσις τῶν θυροειδῶν εἰκονιδίων τούτων ἐνταῦθα δὲν εἶναι βεβαίως τυχαία. Διότι πράγματι κρύπτουν τὰ ὀπισθεν αὐτῶν στηρίγματα τὰ φέροντα τὸ βάρος τῆς ἐπομένης ζώνης, ἐφ' ἧς ἐπικάθηται τὸ δωδεκάορτον καὶ ὄλον τὸ ἀνώτατον τμήμα. Ἡ ζώνη αὕτη εἰς φυσικότητα εἶναι ἀπαράμιλλος. Πολύφυλλα χρυσᾶ ἄνθη ἐπὶ λεπτοτάτων κλαδίσκων, ὄλως ἕξ-εργα, συμπλέκονται κατὰ τοιοῦτον τρόπον, ὡς νὰ δηλοῦται δι' αὐτῶν, τρόπον τινά, ὅτι ἀναρριπίζονται ὑπὸ τῆς πνοῆς γλυκειᾶς αὔρας, ἣτις ἐκ τῶν κάτω πνέουσα καὶ ὡσεὶ, διὰ τῶν ἐπαλλήλων κυματοειδῶν ζωνῶν τοῦ θριγκοῦ ἐνδυναμουμένη, διαχέεται τέλος καὶ ἀποσβέννυται εἰς τὴν ζώνην ταύ-

την¹. Ἴπποι τρέχοντες καὶ πτηνὰ ραμφίζοντα ζωοποιοῦσι τὴν τεταραγμένην σκηνὴν διὰ τῆς ὁποίας καὶ περατοῦται ὁ πυρετὸς τῶν γλυπτικῶν θεμάτων τῶν διαδεχομένων ἄλληλα γείσων καὶ κυματίων. Καὶ ἐνταῦθα θυρεοειδῆ εἰκονίδια (πλατύτερα ἄνω καὶ στενότερα κάτω), μὲ προτομὰς ἁγίων καὶ Προφητῶν ἔχουν τοποθετηθῆ κατ' ἴσα διαστήματα, εἰς τὸ μέσον τῶν κυρτώσεων τῆς ζώνης. Ὅμοιον εἰκονίδιον ἐπὶ τοῦ τυμπάνου τῆς Ὁραίας Πύλης παριστᾷ τὴν ἁγίαν Τριάδα, κατὰ τὴν ἐν Ρωσῶν ἰδίᾳ συνήθειαν. Τὰς, μετρίας τέχνης, εἰκόνας τῆς Μεγάλης Δεήσεως ἐπιστέφει τό, μετὰ φυτικῶν θεμάτων, ἀνώτατον γείσον, ὑπεράνω δὲ ὑφθαῖται ὁ Σταυρὸς μετὰ τῶν δύο ἐκατέρωθεν εἰκόνων².

Εἰς τὸν 19^{ον} αἰῶνα (περίπου 1813) ἀνήκει τέλος καὶ τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐσφιγμένου (πίν. 56). Τοῦτο ἀποτελεῖ τὴν τελευταίαν βαθμίδα ἐξελιξέως τῆς ἐκ τοῦ baroque ἐπηρεασμένης τεχνοτροπίας, τῶν ἐξετασθέντων μεταβυζαντινῶν τέμπλων τοῦ ἁγίου Ὄρους. Χωρὶς νὰ ἔχη τὴν γλυπτικὴν καθαρότητα καὶ τὴν ἄλλην σαφήνειαν τῶν θεμάτων τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, οὐδὲ τὴν κομψότητα τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Διονυσίου, τὸ τέμπλον τοῦ Ἐσφιγμένου εἶναι πλουσιώτερον ἐξ ὄλων τῶν ἁγιορειτικῶν εἰς γλυπτικὸν διάκοσμον. Ἐκτεινόμενον ἰσοῦψῶς καὶ εἰς τὰ τρία κλίτη, παρέχει ἐπιφάνειαν εἰς τὴν ὁποίαν ἡ ἔλιξ κυριαρχεῖ εἰς ὄλας τὰς ποικιλίας τῆς.

Ἀμέσως ἄνω τῶν τόξων τῶν ἐξαιρόντων τὰ Δεσποτικά, ὁ θριγκὸς, διαιρούμενος εἰς ζώνας, σχηματίζεται κοιλόκυρτος καὶ προβάλλων πρὸς τὰ ἔξω (εἰκ. ιε'). Ἡ προβολὴ αὕτη ἄρχεται ἐκ τῆς πρώτης ζώνης ἀμέσως ἄνω τῶν εἰκόνων τούτων καὶ συνεχίζεται διὰ τῶν ἐπομένων. Τὰ «λυπηρά» στηρίζονται ἐπὶ στεμματοειδοῦς βάσεως ἐξ ἐλικοειδῶν βλαστῶν ὡς εἰς τὸ τέμπλον τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου. Ὁ φόρτος τῶν ἐλισσομένων μίσχων, τῶν συμπλεκόμενων κλαδίσκων, τῶν ἀνακαμπτομένων φύλλων, τῶν πτηνῶν καὶ τῶν ζώων, τὸν ὁποῖον εἶδομεν εἰς τὰ τελευταῖα τέμπλα, ὑπερέβη ἐνταῦθα πᾶν ὄριον. Φύλλα, κλάδοι καὶ πολυπέταλα ἄνθη εἰς ζωηρῶς ἐξέχουσιν καὶ ὄλας διατρητὸν τεχνικὴν, καλύπτουν τὸ ὄλον ξυλόγλυπτον. Τοὺς ἀνθοφόρους καὶ στα-

1. Πράγματι τὴν ἐντύπωσιν τῆς ἐπερχομένης ἡρεμίας ἐνισχύει ἡ ἀμέσως ἀκολουθοῦσα εὐθύγραμμος καὶ οὐχὶ πλέον κυματοειδῆς ζώνη.

2. Ἐκ τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου ποιοτικῶς καλύτεραι εἶναι ὁ Παντοκράτωρ, ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ ὁ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Θεολόγος. Ὅπισθεν ἀκριβῶς τοῦ τέμπλου τούτου ἐσημειώσαμεν ἐξαιρετὸν εἰκόνα τοῦ ἁγ. ἀποστόλου Θωμᾶ, Παλαιολογείων χρόνων (βλ. πίνακα 75).

φυλοφόρους κλάδους τῶν ὑπεράνω τῶν Δεσποτικῶν τόξων πληροῦν ἀγγελικαὶ καὶ ἄλλαι μορφαί. Αἱ ἀκολουθοῦσαι ὑπεράνω ζῶναι — ἐπὶ κιλλιθάντων πάντοτε στηριζόμεναι — προβάλλουν ἰσχυρῶς ἀνακεκαμμένα ἐπιμήκη φύλλα, ἣ δὲ ζώνη ἢ κάτω τοῦ δωδεκάορτου, σχηματίζεται ὑπὸ τῆς ἀμπέλου, εἰς ἣν,



Εἰκ. ιε'. Τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ Ἱ. Μ. Ἐσφιγμένου.

κατ' ἀποστάσεις (εἰς τὸ μέσον τῶν κυρτῶν ἐπιφανειῶν), ἐτέθησαν εἰκονίδια Προφητῶν καὶ Ἀποστόλων. Θυροειδῆ εἰκονίδια, πλαισιούμενα διὰ κλαδίσκων, ὃν τρόπον εἶδομεν, ὑπάρχουν καὶ εἰς τὸ μέσον τῶν κοίλων ἐπιφανειῶν. Τὸ δωδεκάορτον, ἐν τῇ ἀνεπτυγμένῃ του μορφῇ, περιέχει εἰκόνας ἀκολουθούσας βεβαίως τὴν τεχνοτροπίαν τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ἀλλὰ μετρίως

σπουδαιότητος. Τοιαύτης αξίας είναι και τὰ δεσποτικά. Αἱ ὑπεράνω τοῦ δωδεκαόρτου δύο ζῶναι σχηματίζονται διὰ φύλλων ἐλισσομένων, κατὰ τρόπον τυπικὸν εἰς τὸν ρυθμὸν τοῦ baroque. Τὸ βημόθυρον, ὁμοίως πλουσίας ἐκτέλεσεως, εἰκονίζει τὸν Εὐαγγελισμόν. Πλουσιώτατοι ἐπίσης εἶναι οἱ κίονες οἱ



Εἰκ. 15'. Λεπτομέρεια, πρὸς τὰ ἄνω, τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ 'Ι. Μ. Ἐσφιγμένου.

χωρίζοντες τὰς εἰκόνας τῶν Δεσποτικῶν, οἵτινες φαίνονται ὡς νὰ ἔχουν διαλυθῆ εἰς λεπτοτάτους κλαδίσκους καὶ εἰς περιστρεφόμενα καὶ ἀνεμιζόμενα φύλλα μεταξὺ τῶν ὁποίων προβάλλουν ἀετοὶ καὶ ἄλλα πτηνὰ. Μὲ τὸν αὐτὸν πλοῦτον διεκοσμήθησαν καὶ αἱ ἀμέσως κάτω τῶν Δεσποτικῶν γλυπταὶ ζῶναι καὶ τὰ χαμηλότερον κείμενα θωράκια. Εἰς ταῦτα, μεταξὺ τῶν συστρεφομέ-

νων φύλλων ἐγλύφθησαν ἀετοί, ἀνωτέρω δὲ πτεροφόροι κεφαλαὶ εἰς ζυφόρον, κατὰ τὰ ὑποδείγματα τῶν ἀγγέλων τῆς Δύσεως. Εἰς δὲ τὰς κάτω τῶν Δεσποτικῶν ζώνων, εὐρίσκωμεν πάλιν τὰς γλυπτὰς παραστάσεις τῆς ἐξώσεως τῶν πρωτοπλάστων ἐκ τοῦ Παραδείσου (εἰκ. ιδ'), τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, τοῦ Συμποσίου τοῦ Ἡρώδου, τῆς ἀποτομῆς τοῦ Προδρόμου, τῆς θυσίας τοῦ Ἀβραάμ κ. ἄ.

Ὁ λεπτότατος διάτρητος διάκοσμος τοῦ τέμπλου καὶ ἡ ὄλη αὐτοῦ ἐκτέλεισις ἐμφανίζει τεχνίτην ἐξάίρετον, διὰ τοῦ ὁποῦ, δυνάμεθα νὰ εἰπωμεν, ὠλοκληρώθη ἡ ἐπίδρασις τοῦ baroque εἰς τὰ τέμπλα τοῦ ἁγίου Ὁρους.

* * *

Ἀσχέτως τῶν παρατηρήσεων τὰς ὁποίας ἐπεφέραμεν κατὰ τὴν ἐπιμέρους ἐξέτασιν τῶν τέμπλων, ὠρισμένοι γενικαὶ τοιαῦται εἶναι ἀπαραίτητοι ἐνταῦθα διὰ νὰ ὑποβοηθήσουν εἰς τὴν καλυτέραν κατανόησιν τῶν στοιχείων τῶν ξυλογλύπτων καὶ τῶν ἐπιδράσεων ἐπὶ τῆς διαμορφώσεως τούτων.

Ἐν πρώτοις διὰ τὰ τέμπλα τοῦ 17^{ου} αἰῶνος, ἐλέχθη ἤδη ὅτι ταῦτα ἀκολουθοῦν τὴν παράδοσιν τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Τοῦτο ἀφορᾷ τὴν τεχνικὴν (ἐπιπεδότης, σχηματικότης) καὶ τὰ θέματα. Προέχει πάντοτε ἡ κληματίς, ἣτις ἔρχεται ἐκ τῶν παλαιοχριστιανικῶν χρόνων¹, ὁμοῦ μὲ τὸ θέμα τῶν πτηνῶν, τῶν ἐλισσομένων βλαστῶν καὶ τῶν κογχωτῶν τοξυλλίων. Ἐκ τῆς παλαιοχριστιανικῆς περιόδου κατάγονται ἐπίσης καὶ οἱ στρεπτοὶ κιονίσκοι οἱ τιθέμενοι πολλακίς μετὰ τῶν εἰκόνων τῆς Δεήσεως καὶ τοῦ δωδεκάορθου. Ἡ βυζαντινὴ παράδοσις συνεχίζεται κατόπιν εἰς τὴν τοξωτὴν Ὁραϊαν Πύλιν καὶ τὰ παρ' αὐτὴν «θυρία». Ἐξ αὐτῆς κατάγεται καὶ ἡ Μεγάλῃ Δέησις καὶ ἐξ αὐτῆς ἡ σύνθεσις τοῦ δωδεκάορθου. Ἀλλὰ καὶ οἱ μεγάλων διαστάσεων Ἐσταυρωμένοι τῶν τέμπλων κατάγονται ἐκ τῆς παραδόσεως ταύτης. Θὰ εἶναι ὑπερβολὴ νὰ θεωρηθοῦν οὗτοι δυτικῆς προελεύσεως. Βεβαίως εὐρίσκωμεν μεγάλων διαστάσεων Ἐσταυρωμένους μετὰ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου καὶ εἰς τοὺς δυτικοὺς καθεδρικοὺς ναοὺς, τῆς γοθτικῆς τέχνης καὶ τῶν χρόνων ἰδίᾳ τῆς ἀντιμεταρρυθμίσεως². Εἰς τὴν εἴσοδον τοῦ ἱεροῦ Βήματος, ἐπὶ τῆς δοκοῦ τῆς συνδεούσης τὰ ἐπίκρανα τῶν παραστάδων (trif) τῆς θριαμβευτικῆς ἀψίδος, ὑπάρχουν ἐκεῖ τοιοῦτοι μεγάλων διαστάσεων Ἐσταυρωμένοι

1. Βλ. προχειρῶς ἐν Volbach - Hirmer, ἐνθ' ἄν., εἰκ. 40. Πρὸς καὶ ἄλλοις Μαξιμιανοῦ, αὐτόθι πίν. 226, 228, 229.

2. Christ, Cathédrales de France, πίν. 70, 76, 78, 86, 122 καὶ Kelenen, El Greco revisited, New York, 1961, πίν. 49, 51, 52.

μεταξὺ τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Θεολόγου. Ἄλλοτε¹ αἱ μορφαὶ αὐταὶ ἴστανται ὑπεράνω τοῦ, μεταξὺ τοῦ ἱεροῦ (χοροῦ) καὶ τοῦ κυρίως ναοῦ, σχηματιζομένου ἀμβωνος (jubé)². Ἄλλ' ἤδη ἐκ τοῦ Παύλου Σιελεντιαρίου γνωρίζομεν ὅτι ἐπὶ τοῦ ἐπιστυλίου τοῦ τέμπλου τῆς ἁγίας Σοφίας Κωνσταντινουπόλεως ὑπῆρχε σταυρὸς ἐφωδιασμένος διὰ κανδηλῶν, ἄρα μεγάλων διαστάσεων³. Τὴν παράδοσιν αὐτοῦ συνέχισαν οἱ μεταγενέστεροι (ἀλλ' ἀσφαλῶς παλαιότερους διαδεχθέντες) Ἐσταυρωμένοι ἄνω τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ τοῦ Torcello καὶ τοῦ ἁγ. Μάρκου Βενετίας. Μόνον ἀργότερον, νομίζομεν, οἱ Ἐσταυρωμένοι δέχονται τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως. Τοῦτο φαίνεται ἐκ τοῦ σώματος τοῦ Χριστοῦ, ὅπερ ζωγραφιζόμενον πάντοτε εἰς τὸν σταυρὸν, ἀποβαίνει κατὰ τὸν 19^{ον} αἰῶνα, εἰς τινὰ ἡμέτερα μνημεῖα ἰδιαιτέρα εἰκῶν ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, ἧτοι ἀποκεκομμένη κατὰ τὸ περίγραμμα, ὁμοιάζουσα πρὸς ἀγαλμα⁴. Καὶ κατ' ἀρχὰς μὲν, δηλ. εἰς τοὺς Ἐσταυρωμένους τῶν βυζαντινῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων, τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ζωγραφιζόμενον ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, περιορίζεται εἰς τὰ ὅρια τοῦ ξύλου, ἧτοι δὲν ἐξέχει, ὅπως βεβαίως ἐξέχει, σχεδὸν πάντοτε καὶ ἐκ τῶν παλαιότερων χρόνων (Rabula, Santa Maria Antiqua κ.λ.π.) εἰς τὰς εἰκόνας (τοιχογραφίας, σμάλτα, ἐλεφάντινα κ.λ.π.) ἔνθα, σταυρὸς καὶ σῶμα, ζωγραφίζονται ἐπὶ τῆς αὐτῆς ἐπιφανείας (σανίδος, τοίχου κ.λ.π.) καὶ ἐπομένως οὐδεὶς περιορισμὸς ὑπάρχει⁵. Κατόπιν εἰς τοὺς

1. Ἐξαρτᾶται ἐκ τῶν διαστάσεων τῶν ναῶν.

2. Ὡς εἰς τὸν ναὸν τῆς Chaise - Dieu τοῦ ἐπὶ τῆς Λεὶγῆρος (Loire) Βλ. ἐν René Huyghe, L'art et l'homme (Larousse) τόμ. II, Paris 1958 σελ. 314.

3. «μέσον γε μὲν ἄλλοιο ἀβροσίου σταυροῦ τύπος φρασεῖ μδροτον αἰθαι φέγγος, ἐυγλήνοισι πεπαρμένον ἀμμασιν ἤλων», στ. 881 - 883.

4. Ἐκ δυτικῆς ἐπίδρασεως καὶ ὁ ζωγράφος Ἐμμ. Τζάνες (17^{ος} αἰῶν) παρέστησε τὴν Ταφήν τοῦ Χριστοῦ (ναὸς ἁγ. Γεωργίου Βενετίας) μὲ ἀποκεκομμένον τὸ χρυσοῦν βάθος τῆς εἰκόνας, οὕτως ὥστε τὰ σώματα τοῦ Χριστοῦ καὶ τῶν περὶ Αὐτὸν προσώπων «να δίδουν τὴν ἐντύπωσιν σιλουεττῶν», κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ κ. Ευγγοπούλου, ὅστις, ἐκ τῶν ἡμετέρων, ἔγραψε τὴν πλέον σφῆ, εὐσύνοπτον, ἐνημερωμένην καὶ ἐν πᾶσιν ἐξαιρετον μελέτην ἐν σχέσει πρὸς τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον τοῦ Τζάνε. (Βλ. Σχεδιάσμα Ἰστ. θρησκευτ. ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, ἐκ σελ. 222 κ. ἐξ.) Πρὸ τοῦ Τζάνε ὁ Ἐμμανουὴλ Λαμπάρδος παρέστησε τὸν ἅγιον Ἀντώνιον, τὸ 1611, μὲ κεκομμένον τὸ βάθος (ἐνθ' ἄν., σελ. 236).

5. Οὐσιαστικῶς καὶ ἐνταῦθα ἔχομεν παρόμοιόν τι, ἐφ' ὅσον ἐπὶ τῶν μεγάλων καὶ ἐπιχρῶσων αὐτῶν ξυλογλύπτων σταυρῶν τοῦ τέμπλου ζωγραφίζεται διὰ σκοτεινοῦ χρώματος, ἕτερος σταυρὸς, ἐφ' οὗ σχεδιάζεται τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ἐξέχον βεβαίως τοῦ — δευτέρου — σταυροῦ τούτου. Ὁ μέγας σταυρὸς δηλ., χρησιμεύει ὡς βάθος ἐφ' οὗ προβάλλει ὁ γραπτὸς σταυρὸς μετὰ τοῦ Ἐσταυρωμένου. Οὕτως ἡ ἐνοια αὐτοῦ ὡς «εἰκόνας» διασφύζεται ἀκόμη κατὰ τὴν περίοδον ταύτην.

Ἐσταυρωμένους τῶν ἡμετέρων τέμπλων (ἰδίᾳ ἀπὸ τοῦ 17^{ου} αἰῶνος) ἀρχίζει φαίνεται νὰ ἐξέχη μόνον τὸ ἄκρον τῆς περὶ τὴν ὀσφὺν τοῦ Χριστοῦ ζώνης. Ζωγραφίζεται δηλ. πάλιν ὁ Χριστὸς καὶ περιορίζεται εἰς τὰ ὄρια τοῦ ξύλου τοῦ σταυροῦ μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι μικρὸν τμήμα τοῦ ξύλου ἐξέχει, ὑπολογιζόμενον κατὰ τὴν κοπὴν αὐτοῦ, καὶ σχηματιζόμενον κατάλληλον διὰ νὰ σχεδιασθῇ ἐπ' αὐτοῦ τὸ κρεμάμενον ἄκρον τῆς ζώνης. Τοιοῦτον παράδειγμα ἔχομεν π.χ. εἰς τὴν μονὴν Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων. Κατόπιν ὁμοίως ἐμφανίζεται καὶ ὁ τύπος τῆς ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, καὶ ἐπὶ ἰδιαίτερου ξύλου, εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ μὲ περικεκομμένον τὸ περίγραμμα¹. Παραλλήλως πρὸς αὐτὴν βαίνουν καὶ αἱ εἰκόνες τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἀποκόπτεται δηλ. καὶ αὐτῶν τὸ περίγραμμα (19^{ος} αἰών). Ἄριστον δεῖγμα τῶν τριῶν τοιοῦτων μορφῶν ἔχομεν εἰς τὸ τέμπλον τοῦ ἐν Ρεθύμνῳ Κρήτης μητροπολιτικοῦ ναοῦ. Ὑπεράνω τοῦ ὠραίου αὐτοῦ ξυλογλύπτου τοῦ 19^{ου} αἰῶνος ὑψοῦται μέγας, μέλας σταυρὸς, ἐπὶ τοῦ ὁποῦ ἔχει προσηλωθῆ ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐσταυρωμένου (ἀντίγραφον Ἐσταυρωμένου τοῦ Greco), ἐκατέρωθεν δὲ τούτου ἴστανται ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Θεολόγος, μορφαὶ μεγάλων διαστάσεων, παρέχουσαι τὴν ἐντύπωσιν ἐγχρώμων ἀγαλμάτων². Ταῦτα ἀνακαλοῦν τοὺς Ἐσταυρωμένους τῶν λεγομένων retables ἢ τῶν ἀμβόνων (jubès) τῆς Δύσεως, ὡς π.χ. τῶν ἐν Ἰσπανίᾳ καθεδρικῶν ναῶν τοῦ Escorial, τοῦ Toledo³, τῶν ναῶν τῆς Ἰταλίας κ.ἄ. Ἄλλ' αἱ ἐπιδράσεις αὗται πρέπει νομίζω νὰ ἐννοηθοῦν οὐχὶ ἀπ' εὐθείας, ἀλλὰ μέσῳ τῆς ὁμοδόξου Ρωσίας — ἥτις ὑπέστη ταύτας εἰς τὰ τέμπλα τῆς ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος — καὶ τῶν ἄλλων ὀρθοδόξων κρατῶν. Ἐκ σχεδίου τοῦ Konstantinowists⁴ ἔχομεν τοιοῦτον χαρακτηριστικὸν δεῖγμα Ἐσταυρωμένου ἐπὶ τέμπλου τῆς δυτικῆς Οὐκρανίας, τοῦ 16^{ου} αἰῶνος. Ἄλλ' ἡ ἰδέα τοῦ προσηλωμένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ (καὶ οὐχὶ πλέον ἐπὶ τοῦ ξύλου αὐτοῦ ζωγραφουμένου) σώματος τοῦ Χριστοῦ, ἐπεκράτησε παρ' ἡμῖν ὡς παράδοσις διὰ τοὺς Ἐσταυρωμένους ἐν γένει ἀφ' ὅτου ὁ πατριάρχης Κων-

1. Τοιαῦτα σώματα Χριστοῦ ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ ἐμφανίζονται προηγουμένως ἐν Ρωσίᾳ.

2. Τὴν ἐντύπωσιν αὐτὴν καὶ ἐνταῦθα, ὅπως καὶ εἰς πλεῖστα βεβαίως ἄλλα παραδείγματα, ἐπαυξάνει τὸ γεγονός, ὅτι ἀπαξ αἱ εἰκόνες αὗται ἀπεκόπησαν κατὰ τὸ περίγραμμα αὐτῶν καὶ ἔμειναν ἄνευ τοῦ χρυσοῦ βάθους των, οἱ τεχνῖται ἐκύρωσαν τὸ περίγραμμα τοῦ σώματος ὅσον τὸ πάχος τοῦ ξύλου διὰ νὰ προσδώσουν μεγαλύτεραν φυσικότητα εἰς τὰς μορφάς. Διαφαίνεται δηλ. ἡ ἔλξις ἀκόμη ἐκ τῶν ἀγαλμάτων τοῦ ἀρχαίου κόσμου.

3. Kelemen, ἐνθ' ἁν., πίν. 49, 51^β.

4. Ἀνεδημοσιεύθη ὑπὸ τοῦ Felicetti-Liebenfels, ἐνθ' ἁν., σελ. 75.

σταντινουπόλεως Σωφρόνιος, τὸ ἔτος 1864, ἐθέσπισε τὴν ἔξοδον τοῦ Ἐσταυρωμένου κατὰ τὴν Μ. Πέμπτην καὶ τὴν Ἀποκαθήλωσιν τοῦ σώματος, ἣτις πρότερον δὲν ἐτελεῖτο¹. Ἐκτοτε, κατ' ἀνάγκην τὸ σῶμα, ὡς ἰδιαιτέρα εἰκὼν τίθεται ἐπὶ τοῦ σταυροῦ διὰ τὴν ἐπιτευχθῆ, ἐπὶ τὸ εἰκονικώτερον, ἢ τελετῆ τῆς ἀποκαθλώσεως, ἣτις βεβαίως συνδέεται πρὸς τὰ θρησκευτικὰ «μυστήρια» τῶν Βυζαντινῶν².

Διὰ τὰ τέμπλα τοῦ 18^{ου} καὶ δὴ τοῦ 19^{ου} αἰῶνος αἱ παρατηρήσεις ἡμῶν εἶναι περισσότεραι. Ὡς ἔγινεν ἤδη φανερὸν ταῦτα ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν αὐστηρὰν παράδοσιν καὶ κατὰ τὴν τεχνικὴν καὶ κατὰ τὰ θέματα. Ἡ πλαστικότης τὴν ὁποῖαν παρουσιάζουν τὰ τέμπλα ταῦτα καὶ αἱ χαρακτηριστικαὶ ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς, αἱ ὁποῖαι ἐν αὐτοῖς ἐπιτυγχάνονται διὰ τῆς διατήρητου τεχνικῆς, ἀποτελοῦν συνδυασμὸν ἐξαιρετον δύο διαφόρων καλλιτεχνικῶν μέσων: τοῦ ἀπτικοῦ καὶ τοῦ ὀπτικοῦ, τῆς πλαστικότητος καὶ τοῦ σκιοφωτισμοῦ³. Βεβαίως ἡ κληματὶς καὶ οἱ ἐλίσσόμενοι φυλλοφόροι κλάδοι εἶναι πάντοτε προσφιλεῖ θέματα, ἀλλὰ τῶρα ταῦτα ὑφίστανται ἐξέλιξιν ἐπὶ τὸ πολυπλοκώτερον καὶ ρεαλιστικώτερον, ἐνῶ συγχρόνως νέα θέματα ἐμφανίζονται. Αἱ ἐπάλληλοι ζῶναι τοῦ θριγκοῦ ἀξάνουν τὸ ὕψος του, ἢ δὲ πρότερον εὐθύγραμμος ὄψις του γίνεται τῶρα κοιλόκυρτος. Εἰς τὰς διαδοχικῶς προβαλλούσας καὶ εἰσεχούσας ἐπιφανείας ἢ καμπύλη θριαμβεύει, τὸ ἐλλειψοειδὲς σχῆμα (π.χ. θυρεοειδῆ εἰκονίδια) κυριαρχεῖ, τὰ κοσμήματα συμπλέκονται εἰς τὰ ἐπάλληλα κυμάτια καὶ ὁ φόρτος τῶν ἐπιχρῶσων ἀραβουργηματικῶν ἐπιφανειῶν (τέμπλον Διονυσίου), γίνεται φανερὸν ὅτι ἀποτελεῖ πλεόν σκοπὸν τῆς τέχνης. Ταῦτα πάντα ὁμοῦ εἶναι θεμελιώδη χαρακτηριστικὰ τοῦ ρυθμοῦ τοῦ λεγομένου *baroque*, ὅστις ἐνεφανίσθη μετὰ τὴν Ἀναγέννησιν καὶ συνεδέθη μὲ τὴν Καθολικὴν ἀντιμεταρρύθμισιν. Ὁ 17^{ος} καὶ ὁ 18^{ος} αἰὼν εἶναι ἢ περιόδός του εἰς τὰς Καθολικὰς χώρας τῆς Εὐρώπης, ἐνῶ ἡ ἐπίδρασις του συνεχίζεται βεβαίως καὶ καθ' ὅλον τὸν 19^{ον} αἰῶνα εἰς ἄλλας χώ-

1. Π. Τρεμπέλα, Λειτουργικοὶ τύποι Αἰγύπτου καὶ Ἀνατολῆς, Ἀθῆναι 1961 σελ. 311.

2. Αἱ τελεταὶ αὐταί, γνωσταὶ ὡς βυζαντινὰ «θρησκευτικὰ δράματα» ἐτελοῦντο κυρίως εἰς τὰς αὐλὰς τῶν βασιλέων. Ἡ Σταύρωσις καὶ Ἀποκαθήλωσις συνδέονται συγκεκριμένως πρὸς τὸ δράμα «Σταύρωσις» (Σ. Λάμπρου, Νέος ἑλληνομνήμων, τόμ. 13, 1916 σελ. 381 κ.ἐξ.), τὸ ὁποῖον, ὅπως καὶ τὰ ἄλλα, κατηργήθη μετὰ τὴν ἄλωσιν. Περὶ τοῦ βυζαντινοῦ θεάτρου βλ. V. Cottas, Le théâtre à Byzance, 1931.

3. H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst. 7 aufgabe, München 1927, σελ. 15 κ. ἐξ.

ρας. Διὰ τοῦ ρυθμοῦ αὐτοῦ, ὅστις, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὴν «κλειστήν» καὶ στατικήν Ἀναγέννησιν, ἐπιζητεῖ τὴν διαρκῆ καὶ ἀτέρμονα κίνησιν¹ καὶ ἐκφράζει τὴν συνεχή ἀνησυχίαν διὰ τῶν τεταραγμένων γραμμῶν καὶ «ἀσαφῶν» ὀπτικῶν ἐντυπώσεων, ἐπέδλωξεν ἢ ἀντιμεταρρῦθμισις νὰ καταπλήξῃ, νὰ ἐντυπωσιάσῃ καὶ νὰ ἐπιδληθῇ εἰς τὸ συναίσθημα κυρίως τῶν ἀνθρώπων. Ἀντὶ τοῦ κύκλου τοῦ περιορίζοντος εἰς τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ κέντρου, τώρα προτιμᾶται τὸ ἐλλειψοειδὲς ὅπερ ἀπελευθερώνει τοῦ ἐνὸς μοναδικοῦ κέντρου. Ὁρειδεῖς ναοὶ καὶ ἀνάλογα ἄλλα οἰκοδομήματα ἐμφανίζονται τότε, οἱ δὲ ἐλλειψοειδεῖς θυρεοὶ καὶ τὰ ἀσπιδοειδῆ εἰκονίδια γίνονται συνήθη εἰς τὰς διακοσμήσεις². Εἰς τὴν νότιον Γερμανίαν, τὴν Αὐστρίαν, τὴν Πολωνίαν, τὰς καθολικὰς Κάτω χώρας, ἀλλὰ πρὸ πάντων εἰς τὴν Ἰταλίαν καὶ Ἰσπανίαν οἱ ναοὶ τῆς περιόδου ἐμφανίζουν ὄλην τὴν ἐπίδρασιν τοῦ ρυθμοῦ τούτου. Αἱ προσόψεις ὠρισμένων ἐξ αὐτῶν (ὡς λ.χ. τῶν ἐκκλησιῶν Gesù καὶ San Carlo alle quattro fontane³ ἐν Ρώμῃ), τὸ ἱερὸν Βῆμα, οἱ ἄμβωνες καὶ πρὸ πάντων τὰ ἐκεῖ, ὀπισθεν καὶ ἄνω τῆς ἀγ. Τραπέζης, μορφούμενα τρίφυλλα ἢ πολύφυλλα εἰκονοστάσια (τὰ λεγόμενα retables)⁴, διαπλάσσονται κατὰ τὰ ἰδεώδη τῆς τέχνης ταύτης. Μέσα εἰς ἀντιμαχομένας κυρτὰς καὶ κοίλας γραμμὰς καὶ ἐπιφανείας, εἰς φορτικὸν διάκοσμον ἀνθοπλακάμων καὶ σπειρῶν τίθενται αἱ εἰκόνες, ἣ ἐμφανίζονται ἱπτάμενοι ἄγγελοι καὶ ἐκστατικαὶ μορφαὶ ἁγίων. Ἐνας κόσμος ἀσαφείας - ἀλλὰ κόσμος μυστηρίου - προβάλλεται. Καὶ ἀκριβῶς τὸ μυστήριον τοῦτο («τὸ ἀκαθόριστον»), ἐπιζητεῖ τότε ἡ ρωμαϊκῆ ἐκκλησία νὰ ἐξάρῃ. Ἡ τεχνοτροπία αὕτη εὐνοεῖται τὰ μάλιστα ὑπὸ τῶν Ἰησοῦτικῶν ταγμάτων καὶ ἐπιβάλλεται ὡς ρυθμὸς εἰς τὴν τέχνην. Ἡ ἀρχιτεκτονική, ἡ ζωγραφικὴ, ἡ γλυπτικὴ, ἡ μικροτεχνία, ἡ μεταλλοτεχνία, ἡ ἐπιπλοουργικὴ κ.λ.π. παρουσιάζουν πλῆθος ἔργων εἰς τὸ στυλ τοῦτο.

Τὴν ἄμεσον ἐπίδρασιν αὐτοῦ ἐπὶ τῶν ὀρθοδόξων ἐλληνικῶν τέμπλων ἐβεβαιώσαμεν, νομίζω, διὰ τοῦ τέμπλου τῆς Τουρλιανῆς ἐν Ἄνω Μερᾷ τῆς Μυκόνου, τοῦ κατασκευασθέντος ἐν Φλωρεντίᾳ τὸ 1775. Ἐνταῦθα εἰς τὰ στοιχεῖα τῆς Ἀναγεννήσεως προστίθενται τὰ στοιχεῖα τὰ καθαρῶς baroque, ὡς εἶναι οἱ ποικίλοι (ἐλλειψοειδεῖς, καρδιόσχημοι κ.λ.π.) θυρεοὶ ἐπὶ τοῦ καταφύρτου

1. Wölfflin, ἐνθ' ἄν., σελ. 16 (Geschlossene — offene Form) καὶ σελ. 17 κ. ἐξ.

2. Πρὸβλ. L'art et l'homme, t. 3, Paris 1961, σελ. 127 κ. ἐξ.

3. Ἀπεικονίσεις βλ. ἐν G. Bazin, Histoire de l'art, Paris 1953, εἰκ. 381 καὶ 385. Πρὸβλ. καὶ L'art et l'homme, ἐνθ' ἄν., σελ. 126, 137 κ. ἐξ.

4. Ταῦτα ἐμφανίζουν βυζαντινὴν ἐπίδρασιν.

θριγκοῦ, οἱ στρεπτοὶ κίονες (οἷτινες καίτοι δὲν κατάγονται ἐκ τῶν, προσφιλῶν τότε ἐν τῇ Δύσει, λεγομένων «σολομωνικῶν» κίωνων, ὅμως χρησιμοποιοῦνται ἐξ ἐπιδράσεως αὐτῶν), αἱ σπεῖραι καὶ αἱ φοειδεῖς ἐλικες (Rollenwerk-Ohrmuschelwerk) κ.τ.τ. (πίν. 46, εἰκ. Β'). Ἄλλὰ τὸ ἐλληνικὸν τοῦτο τέμπλον τὸ κατασκευασθὲν ἐν τῇ Δύσει, κατὰ τὴν περίοδον ταύτην δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τὸ μόνον¹.

Εἰς τὰ ἀναφερθέντα συλλήβδην ἀνωτέρω στοιχεῖα τοῦ baroque ἐπὶ τῶν ἐξετασθέντων ἀγιορειτικῶν τέμπλων, προσθέτομεν ἐπίσης καὶ τὰ τόξα τὰ διαφέροντα τῶν συνήθων βυζαντινῶν. Τὰ τόξα τῶν εἰκόνων τοῦ δωδεκάορτου τοῦ τέμπλου τῶν μονῶν Γρηγορίου καὶ Ἰβήρων, τὰ τόξα, ἄνω τῶν Δεσποτικῶν εἰκόνων τοῦ Κουτλουμουσίου καὶ τοῦ Διονυσίου, τὰ διαλύοντα τὸ ἐν καμπύλον εἰς σειρὰν διαδεχομένων μικρῶν ἐλικῶν ἢ συζευγνύοντα δύο ἀντίθετα, εἶναι μὲν ἀραβικῆς προελεύσεως (ὅρα καὶ τὰ τόξα τῶν πλαγίων θυρῶν τοῦ τέμπλου Ξενοφώντος)² καὶ γνωστὰ εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην, ἐπανέρχονται ὅμως τώρα πάλιν, μέσῳ τοῦ Ἰσπανικοῦ baroque, δηλ. ἀφοῦ παρελήφθησαν παρ' αὐτοῦ ὡς γηγενῆ στοιχεῖα καὶ ἐνετάχθησαν εἰς τὴν τεχνοτροπίαν του καὶ εὐρύτατα ἐχρησιμοποιήθησαν³. Μόνον ὑπὸ τὴν ἔννοιαν αὐτὴν (ἐννοεῖται διὰ τὴν περίοδον ταύτην τοῦ baroque) θὰ πρέπη ἴσως νὰ ἐννοήσωμεν καὶ τινὰς ἄλλας ἐκ τῶν λεγομένων ἰσλαμικῶν ἐπιδράσεων ἐπὶ τῶν ἡμετέρων ξυλογλύπτων. Βεβαίως τὸ τέμπλον τῶν Ἰβήρων μὲ τὸν διάκοσμον τῶν λεπτοτάτων βλαστῶν, κλαδίσκων καὶ ἀνθῶν τὰ ὅποια κατὰ «ζωγραφικὸν» τρόπον ἀπλοῦνται εἰς τὰ γεῖσά του, κατόπιν τὸ τέμπλον τοῦ Ξενοφώντος μὲ παρόμοια σχεδὸν θέματα, ἀλλὰ μὲ περισσοτέραν σχηματοποίησιν καὶ κυρίως ἐπιπεδοποίησιν, ὀδηγοῦν εἰς ἀνάλογα ἰσλαμικὰ ἔργα⁴, ἀλλ' ἢ πρὸς αὐτὰ σχέσις αὐτῶν εἶναι ὅπως ἐξωτερικῆ, ἐφ' ὅσον καὶ τὰ γλυ-

1. Ἐπὶ πλεόν καὶ ἡ ναοδομία παρ' ἡμῖν, καὶ αὐτὴ ἡ μοναστηριακὴ, ὑφίσταται ἐν μέρει τὴν ἐπίδρασιν τοῦ baroque, ὡς βεβαιούμεθα ἐκ τοῦ κατὰ τὸ τέλος τοῦ 16ου αἰῶνος οἰκοδομηθέντος Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἀρκαδίου Κρήτης, περὶ οὗ κακῶς ἐγράφη ὅτι ἀνήκει εἰς τὴν Ἀναγέννησιν (εἰς τὸ κατὰ τὰ ἄλλα πολύτιμον βιβλίον τοῦ ἀειμνήστου μητροπολίτου Κρήτης Τιμοθέου Βενέρη, Τὸ Ἀρκαδί διὰ τῶν αἰῶνων, Ἀθήναι 1938, σελ. 48-50).

2. Réau - Παγκάλου, ἐνθ' ἄν., τ. I, σελ. 566, τ. 2, σελ. 442, καὶ L'art et l'homme τ. 3, σελ. 220.

3. Réau - Παγκάλου, τόμ. I, 504, 509, καὶ L'art et l'homme τ. 2, σελ. 387 εἰκ. 1150 καὶ τόμ. 3, 133 καὶ 164 (κάτω).

4. L'art et l'homme, τ. 3, σελ. 218, εἰκ. 785 κλπ.

πτικὰ θέματα καὶ ἡ τεχνικὴ ἀνήκουν εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν¹. Μόνον ὁ γεωμετρικὸς ρυθμὸς, τὸν ὁποῖον ὁμοῦς συναντῶμεν εἰς ἄλλα ξυλόγλυπτα (Θεσσαλία - Ἡπειρος - Δυτ. Μακεδονία κ.λ.π.) δεικνύει τὴν ἐπίδρασιν ταύτην, ἀλλ' ἐνταῦθα περὶ αὐτοῦ δὲν δύναται νὰ γίνῃ σοβαρὸς λόγος.

Πλὴν τῶν ἀμέσων ἐπιδράσεων τοῦ baroque ἐπὶ τῶν τέμπλων τῶν χρόνων τούτων, ὀφείλομεν νὰ δεχθῶμεν μίαν γενικωτέραν ἔμμεσον ἐπίδρασιν αὐτοῦ, ἣτοι διὰ μέσου τῆς — ὡς ἐσημειώσαμεν ἤδη — ὁμοδόξου Ρωσίας. Ἐν τῇ χώρᾳ δηλ. ταύτῃ, πρὸ τῆς περιόδου τοῦ Μεγάλου Πέτρου, τὰ εἰκονοστάσια τῶν ναῶν μιμούμενα τὰ σύγχρονα retables τῆς Ἰταλίας καὶ τὰ πανύψηλα «trascoros» τῆς Ἰσπανίας², αὐξάνονται εἰς ὕψος, πλουτίζονται διὰ πλήθους γλυπτικῶν ζωνῶν μετὰ θεμάτων τοῦ baroque καὶ διὰ «σολομωνικῶν» κιόνων³. Ἦδη, τὸ τέλος τοῦ 15^{ου} αἰῶνος, εἰς Ρωσίαν τὸ τέμπλον εἶχεν ὑψωθῆ μέχρι τῆς ὀροφῆς⁴. Ὡς λόγος ἀνυψώσεως θεωρεῖται ἡ ἀνάγκη ὅπως τοποθετήσουν εἰς ἐπαλλήλους ζώνας εἰκόνας, διότι εἰ ναοὶ τῆς Βορείου Ρωσίας (συμφώνως πρὸς τὴν κρατοῦσαν τότε ἐκεῖ ἀρχιτεκτονικὴν), κατασκευαζόμενοι ἐκ ξύλου δὲν ἐπεδέχοντο τοιχογράφειν⁵. Ἡ συγκέντρωσις αὐτῆ τῶν εἰκόνων ἔγινεν εἰς πέντε ζώνας καὶ κατὰ τάξιν, τηρουμένην ἕκτοτε εἰς τοὺς ναοὺς. Εἰς τὴν κατωτέραν δηλ. ζώνην τίθενται τὰ Δεσποτικά, ἡ εἰκὼν τῆς ἁγ. Τριάδος καὶ τοῦ ἁγίου εἰς ὃν ἔχει ἀφιερωθῆ ὁ ναός. Εἰς τὰ βημόθυρα τίθεται ὁ Εὐαγγελισμὸς (ἀριστερὰ ὁ Ἀρχάγγελος, δεξιὰ ἡ Παναγία), ὅπως ἦσαν εἰς τοὺς πεσσοὺς τοῦ ἱεροῦ Βήματος τῶν τρουλλαίων λιθοκτίστων ναῶν.

1. Ἡ ἀνάμιξις μετ' αὐτῆς ἀνατολικῶν θεμάτων (Σασσανίδαι κλπ.) εἶναι ἄλλο ζήτημα. Τὰ τρίλοβα ὁμοῦς (ἢ εἰς περισσοτέρους μικροτέρους λοβοὺς διαλυόμενα) τόξα, τὰ σχηματιζόμενα ὀξυκόρυφα, καὶ τῆς γνωστῆς μορφῆς en accolade (ἐν ζεύγματι) καίτοι ἐχρησιμοποιήθησαν ὑπὸ τῆς γοτθικῆς τέχνης καὶ μάλιστα τῆς φλογώδους φάσεως αὐτῆς (Hamboyant) καὶ βεβαίως ὑπὸ τοῦ baroque ἦσαν γνωστὰ καὶ ἐν χρήσει εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην πρὸ τῆς ἀλώσεως. Βλ. Lazareff, Ἡ τέχνη τοῦ Νόβγκοροδ, Μόσχα, 1947, πίν. 113, 132α.

2. Πάντοτε καὶ ἐκεῖνα ἐπίχρυσα ἐξ ἐπιδράσεως τῆς χρυσοχοΐας, μεθ' ἧς σχετίζεται ἡ ἐξέλιξις των.

3. Ὡς ἐν τῇ μονῇ τοῦ Novo-Devitchy, τοῦ Zagorsk, Simonov κ.ά., παρὰ τῇ Μόσχᾳ. Πρὸς καὶ Bazin, ἐνθ' ἁν., σελ. 289.

4. Ὑπενθυμίζομεν τὸ μετ' ἐπαλλήλων σειρῶν εἰκόνων, τοιοῦτον μέχρις ὀροφῆς τέμπλον τοῦ 15^{ου} αἰ. τοῦ ἐν Μόσχᾳ ναοῦ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ.

5. Ὡς δηλ. ἔγινε προηγούμενως εἰς τοὺς ναοὺς ἄλλων περιοχῶν, ὡς εἰς τὸ Κίεβον, Νόβγκοροδ, Βλαδιμήρ, Νερεντίσι, Πσκώφ, κ.λ.π. ἐνθα σφύζονται λίαν ἐνδιαφέρουσαι τοιχογραφίαι. Βλ. Lazareff, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς (ρωσ.) I - II Μόσχα 1947 - 1948. Τοῦ αὐτοῦ, Ἡ τέχνη τοῦ Νόβγκοροδ. Ὁμοίως, τοῦ αὐτοῦ, Τοιχογραφίαι (τοῦ ἁγ. Γεωργίου) τῆς ἀρχαίας Ladoga, Μόσχα 1960.

Κάτωθεν τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, εἰς τέσσαρα εἰκονίδια παρίστανται οἱ τέσσαρες Εὐαγγελισταί, οἵτινες, ὡς γνωστόν, εἰκονίζονται εἰς τὰ σφαιρικά τρίγωνα τοῦ τροῦλλου τῶν βυζαντινῶν ναῶν. Εἰς τὴν ἐπομένην ζώνην ἀπλοῦται ἡ Δέησις (συνήθως παρίστανται ὀλόσωμα τὰ πρόσωπα, τὰ ἀποτελοῦντα αὐτήν). Ἡ παράδοσις αὐτῆς ἔρχεται κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὸ Βυζάντιον, ὡς εἶδομεν. Εἰς τὴν ἰδίαν παράδοσιν ὀφείλονται καὶ αἱ εἰκόνες τοῦ Χριστοῦ καὶ τῆς Θεοτόκου (Δεσποτικά). Αἱ ἐπόμεναι τρεῖς ζῶναι παριστοῦν, κατὰ σειράν, τὸ δωδεκάορτον (ζώνη μικροτέρου πλάτους), εἶτα δὲ τοὺς Προφήτας τοὺς προκαταγγέλαντας τὸν Κύριον (ἔπως εἶναι κάτωθεν αὐτοῦ εἰς τοὺς τρουλλαίους ναοὺς), τοὺς Πατριάρχας καὶ τὸν Κύριον Σαβαῶθ (ἀντὶ τοῦ βυζαντινοῦ Παντοκράτορος).

Ἡ ὕψωσις αὕτη τοῦ τέμπλου καὶ ὠρισμένοι εἰκόνες αὐτοῦ υἰοθετήθησαν καὶ ἐν τῇ Χώρα ἡμῶν, μάλιστα κατὰ τὴν τουρκοκρατίαν. Τὸ περίεργον μάλιστα εἶναι, ὅτι παρ' ἡμῶν καὶ εἰς τέμπλα κατασκευασθέντα κατὰ τοὺς χρόνους τούτους εἰς τρουλλαίους ναοὺς τοιχογραφημένους παλαιότερον, ὡς καὶ εἰς τέμπλα ναῶν συγχρόνως πρὸς τὴν κατασκευὴν αὐτῶν τοιχογραφηθέντων, ἐτέθησαν πάλιν εἰς τὰ Βημόθυρα ὁ Εὐαγγελισμός, οἱ τέσσαρες Εὐαγγελισταί, καὶ ἀνωτέρω τὸ δωδεκάορτον, καίτοι πάντα ταῦτα ἐπαναλαμβάνονται εἰς τοὺς πεσσούς, εἰς τὸν τροῦλλον καὶ εἰς τὰς καμάρας, ὡς τοιχογραφίαι, κατὰ τὴν οἰκίαν τάξιν. Ὁ πλεονασμὸς αὐτὸς ὀφείλεται βεβαίως εἰς τὴν ἰσχυρὰν παράδοσιν τῶν εἰκόνων τοῦ τέμπλου (ἀνευ τῶν ἐποίων πλέον τοῦτο δὲν ἐννοεῖται), καίτοι θὰ ἐνόμιζε κανεὶς π.χ. ὅτι δωδεκάορτον δικαιολογεῖται ἐπ' αὐτοῦ μόνον δταν τοῦτο δὲν ζωγραφίζεται εἰς τὰς καμάρας. Ὅμως τοῦτο ὑπῆρχε καὶ εἰς βυζαντινὰ τέμπλα, ὅπως εἶδομεν, ἀσφαλῶς δὲ εἰς ναοὺς ἱστορημένους. Τὴν ἐπίδρασιν τῶν μέχρι τῆς ὀροφῆς ἀνερχομένων ρωσικῶν εἰκονοστασιῶν συναντᾶ τις παρ' ἡμῶν καὶ ἀλλαχοῦ καὶ εἰς τὰ περίφημα τέμπλα τοῦ ἁγ. Σπυρίδωνος καὶ ἁγ. Μηνᾶ Λευκάδος. Τὸ τοῦ ἁγ. Μηνᾶ μάλιστα ἔχει καὶ πέντε διαδοχικὰς ζώνας εἰκόνων. Ἄλλ' ἂν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι εἰς τὰ ἐξετασθέντα ἀγιορειτικὰ τέμπλα καὶ εἰς πλῆθος ἄλλων τοιούτων (ὡς τῆς Ἡπαίρου, τῶν νήσων, μονῶν κ.λ.π.) ὁ Ἐσταυρωμένος, ὁ ἐπιστέφων ταῦτα μετὰ τῶν ἐκατέρωθεν ἐπιμήκων εἰκόνων, ἀνέρχεται τὰς περισσοτέρας φορὰς μέχρι τῆς ὀροφῆς, τότε δλα σχεδὸν τὰ τέμπλα ταῦτα πρέπει νὰ θεωρῶνται ὅτι μέχρι τῆς ὀροφῆς διήκουν¹.

1. Εἰς ρωσικὴν ἐπίδρασιν ἀπεδώσαμεν καὶ τὴν παράστασιν τῆς ἁγίας Τριάδος, ἣν εἶδομεν ἀνωθεν τῆς Ὁραίας Πύλης εἰς τὰ τέμπλα τῶν Ἰδῆρων καὶ Βατοπεδίου.

Αἱ ἀνωτέρω λοιπὸν ἐπιδράσεις καὶ τὸ ἐμπνευσμένον ἀπὸ τὸ baroque γενικώτερον καλλιτεχνικὸν κλίμα τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος συνέβαλον τὸ πλεῖστον εἰς τὴν διαμόρφωσιν καὶ τῶν τέμπλων, τὰ ὁποῖα ἐξητάσαμεν. Τὰ στοιχεῖα ὁμῶς τοῦ baroque, πρέπει νὰ ὁμολογήσωμεν, δὲν παρέσχον παρ' ἡμῖν τὰς ἀμέτρους καὶ ἐξάλλους ἐκείνας συνθέσεις τῆς Δύσεως, ἀλλ' ἀναμιχθέντα σχεδὸν πάντοτε μὲ μέτρον πρὸς τὰ παλαιότερα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, παρήγαγον ἔργα γενόμενα εὐχαρίστως δεκτὰ ὑπὸ τῆς ὀρθοδόξου συνειδήσεως. Βεβαίως διεπιστώσαμεν, μάλιστα εἰς ὠρισμένα ξυλόγλυπτα, τὴν ἐπισώρευσιν γλυπτικῶν θεμάτων, ἀλλὰ ταῦτα συγκρινόμενα πρὸς τὰ retables, τοὺς ἄμβωνας καὶ τὰ λοιπὰ ξυλόγλυπτα τῆς Δύσεως, ἐμφανίζουσιν ἀμέσως σεμνότητα καὶ χάριν, ἰδιότητος ἀποκτηθείσας ἐφ' ὅσον διεμορφώθησαν εἰς τὸν ὀρθόδοξον χῶρον. Θὰ ἠδυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι μὲ τὰ ξυλόγλυπτα συνέβη, ἐν τινι μέτρῳ πάντοτε, ὅτι καὶ μὲ τὰς φορητὰς εἰκόνας, τὰς μετὰ τὸν 16^{ον} αἰῶνα. Ἰπέστησαν δηλαδὴ καὶ ἐκεῖνα τὴν ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως, ἣτις ἀλλοῦ γίνεται περισσότερον αἰσθητή, ἀλλοῦ δὲ ὀλιγώτερον. Καὶ ὅπως εἰς τὰς εἰκόνας τὰ δυτικὰ στοιχεῖα εἶναι περισσότερον ἢ ὀλιγώτερον ἐκδηλα, ἀφωμοιωμένα ἢ ἀναφομοίωτα, ἀναλόγως τῆς δυνάμεως ἢ ἀδυναμίας τοῦ ζωγράφου, οὕτως ἀκριβῶς καὶ εἰς τὰ τέμπλα. Ὅν, δέ, τρόπον κατόπιν, κατὰ τὸν 18^{ον} καὶ 19^{ον} αἰῶνα, ἡ ἡμετέρα ἀγιογραφία ἐκερδήθη ὑπὸ τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, τεχνικῶς καὶ τεχνοτροπικῶς, οὕτως ὑπέκλυψαν εἰς τὴν δυτικὴν ἐπίδρασιν καὶ πολλὰ τέμπλα, τοῦλάχιστον τῶν μεγάλων μονῶν καὶ τῶν πόλεων. Μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι, ὅπως ἐκεῖ ἡ εἰκονογραφία τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ἔμεινε σχεδὸν ἀνέπαφος, οὕτω καὶ ἐνταῦθα ὁ χαρακτήρ τοῦ εἰκονοστασίου οὐδέλλως μετεβλήθη. Θὰ ἠδύνατο ἀκριβῶς, πρὸς τοῦτο, νὰ λεχθῆ, ὅτι τὰ πλεῖστα στοιχεῖα τὰ ὁποῖα ἐλήφθησαν ἐκ τοῦ baroque, κατεβλήθη προσπάθεια νὰ εὐρίσκωνται εἰς σχέσιν πρὸς τὴν παράδοσιν. Οὕτω π.χ. οἱ ἄγγελοι, εἴτε εἰς κίονας ἴστανται, εἴτε ὑπερσυστάζουσιν θυρεοὺς (ὡς ἄνω τῆς Ὁραίας Πύλης τοῦ τέμπλου τῶν Ἰβήρων κ.λ.π.), ὑπενθυμίζουσιν ἀναλόγους ἀγγέλους, ἔρωτας κ.λ.π. παλαιοχριστιανικῆς ἐποχῆς, ὡς π.χ. τοὺς δρέποντας στυφύλας ἐπὶ τῶν κιονίσκων σαρκοφάγου τοῦ 4^{ου} αἰῶνος (Βατικόν, traditio legis)¹, ἢ τοὺς ἵπταμένους ἐκατέρωθεν τῆς ἀσπιδοειδοῦς (θυρεῶς) εἰκόνας τοῦ Χριστοῦ εἰς πολλὰς ἄλλας σαρκοφάγους (π.χ. τοῦ ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Κωνσταντινουπόλεως)², εἰς τὰ ὑπτικὰ δίπτυχα (ὡς τὸ λεγόμενον Barberini³) κ.ά. Καὶ

1. Volbach - Hirmer, ἐνθ' ἀν., πίν. 45.

2. Ἐνθ' ἀν., πίν. 75.

3. Ἐνθ. ἀν., πίν. 219 (6ος αἰών).

αὐτὰ τὰ θυροειδῆ εἰκονίδια εἶναι βεβαίως, ἐν τελευταίᾳ ἀναλύσει, αἱ *imagines clipeatae* τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως¹. Βεβαίως, δὲν ὀμιλοῦμεν περὶ τῆς κληματίδος, τῶν ἐλισσομένων βλαστῶν, τῶν ραμφιζόντων πτηνῶν καὶ τῶν ποικίλων ζώων, θεμάτων τ. ἔ. πασιγνώστων εἰς τὴν χριστιανικὴν τέχνην ἀπὸ τῶν παλαιοχριστιανικῶν χρόνων², ὅπως ἤδη ἐτονίσαμεν. Μὲ τὰ διαπιστούμενα λοιπὸν γλυπτικὰ θέματα τοῦ ἀρχαίου χριστιανικοῦ κόσμου, μὲ τὴν κατὰ τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν διαίρεσιν εἰς ζώνας, εἰς τὰς ὁποίας τίθενται πάντοτε καθ' ὠρισμένην τάξιν αἱ εἰκόνες (χαμηλὰ αἱ Δεσποτικαί, ὑψηλὰ ἡ Δέησις καὶ τὸ δωδεκάορτον, εἰς τὴν κορυφὴν δ' Ἐσταυρωμένος), μὲ τὰς τρεῖς θύρας εἰσόδου καὶ τὰ βημόθυρα κ.λ.π., ὁ χαρακτήρ τῶν τέμπλων ἔμεινεν ἀναλλοίωτος, παρὰ τὴν ἰσχυρὰν ἐπὶ τῆς τεχνοτροπίας ἐπίδρασιν τῆς Δύσεως (*baroque*) εἰς τὰ τοιαῦτα τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος.

Παράλειψιν νομίζομεν θὰ ἀπετέλει, ἐὰν δὲν ἐσημειώναμεν ἐνταῦθα, ὅτι παραλλήλως πρὸς τὰ στοιχεῖα τοῦ *baroque* ὑπάρχουν πάντοτε εἰς τὰ τέμπλα ταῦτα καὶ ἄλλα δυτικὰ στοιχεῖα, ὡς π.χ. τῆς Ἀναγεννήσεως ἢ καὶ παλαιότερα αὐτῆς. Οἱ ὡς ἐλισσόμενοι κυρταὶ βάσεις μορφούμενοι κιονίσκοι τοῦ δωδεκάορτου τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, ἐκ τῆς Ἀναγεννήσεως βεβαίως κατὰγονται. Εἰς αὐτὴν ἀνήκουν καὶ αἱ κροσσῶται ταινίαι, αἱ κάτωθι τῶν ἐπαλλήλων ζωνῶν τῶν τέμπλων τῶν μονῶν Γρηγορίου, Κουτλουμουσίου, Βατοπεδίου. Αὐταὶ μιμοῦνται τὰ κροσσῶτὰ ἐρυθρὰ ὑφάσματα τῆς διακοσμητικῆς τέχνης τῆς Βενετίας καὶ Φλωρεντίας.

Εἰς τὴν δυτικὴν τέχνην (γοθικὴν καὶ εἶτα Ἀναγέννησιν) ὀφείλεται καὶ ὁ ρόλος τῶν γυναικείων, ἀγγελικῶν κ.λ.π. μορφῶν, αἱ ὁποῖαι τίθενται ἀντὶ κιονίσκων εἰς τὰ τέμπλα. Καὶ οἱ ρόλοι αὐτῶν εἶναι ὅτι ὑποβαστάζουσι βρυτάτους θριγκούς, ὅπως ἀκριβῶς ἔχομεν εἰς μνημεῖα τῆς Σεβίλλης, τοῦ Τολέδου, τῆς Ρώμης³ κ.ά. Κατὰ τοῦτο δὲ διαφέρουν ἀπὸ τὰς «κόραξ» τῶν ἀρχαίων ἐλληνικῶν χρόνων, περὶ ὧν ἤδη εἶπομεν. Διότι ἐκεῖναι ἐκράτουν ἐλαφρότατον ἐπιστύλιον καὶ ἐκυριάρχουν ἐπὶ τοῦ κτηρίου (βλ. Ἐρέχθειον), χωρὶς δηλ. νὰ συνθλίβωνται, ὅπως συμβαίνει ἐνταῦθα.

Βεβαίως καὶ ἄλλα στοιχεῖα, μάλιστα ἀναγεννησιακά, συναντῶνται εἰς τὰ ἡμέτερα ξυλόγλυπτα, ἀλλὰ ταῦτα παρελήφθησαν καὶ διεμορφώθησαν ἀπὸ τὸ

1. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, σελ. 252 κ. ἑξ. Ὅτι τὴν ἐπὶ ἀναγέννησιν διὰ μέσου τῆς Ἀναγεννήσεως ἢ τοῦ *baroque*, τὸ πρᾶγμα δὲν ἔχει σημασίαν. Πρὸς καὶ Fattorusso, Florence, σελ. 167 (εἰκ. ἄνω).

2. Volbach-Hirmer, ἔθ' ἄν., πίν. 232, 233, 235 (θρόνος Μαξιμιανῶ).

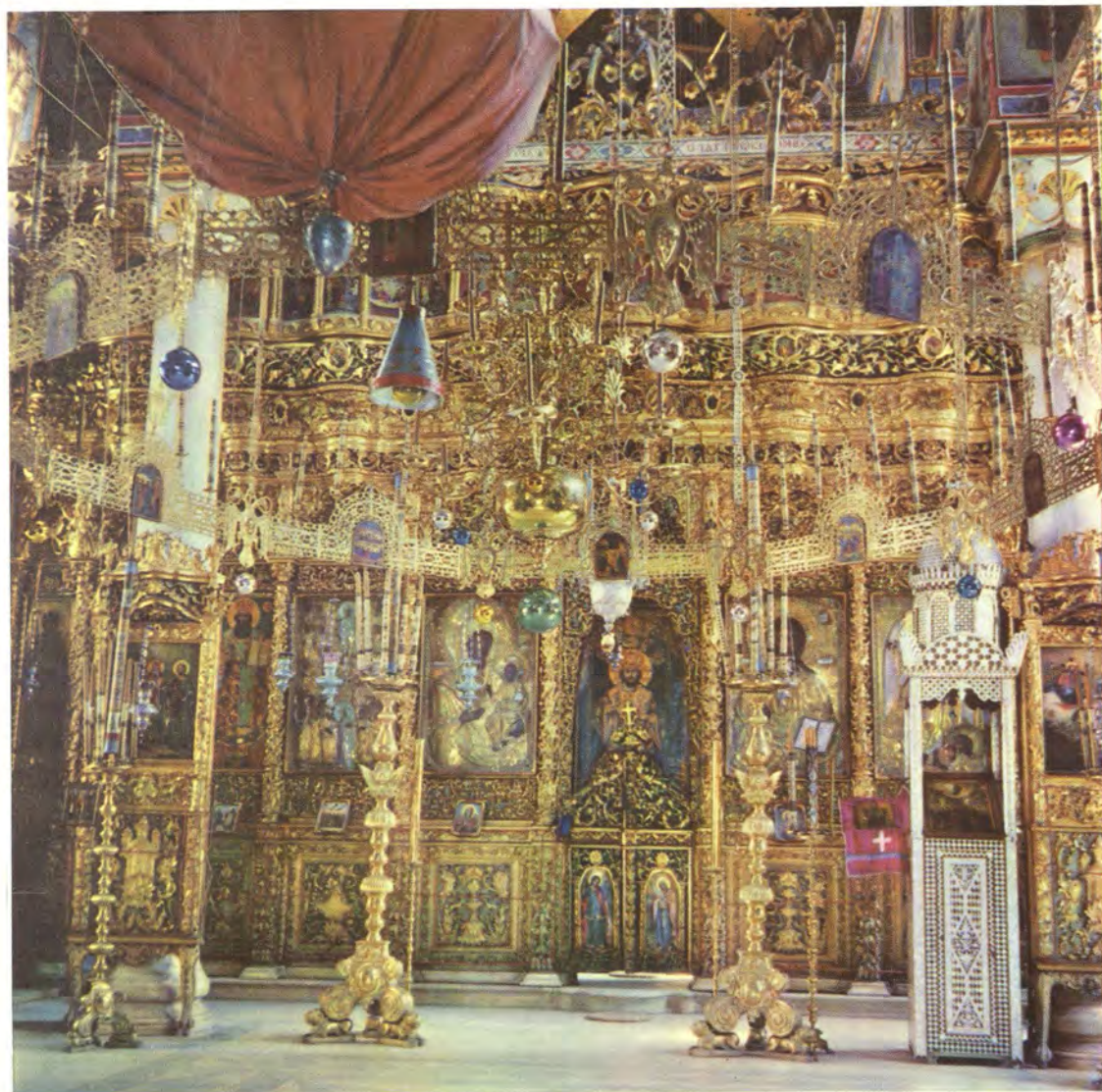
3. *L'art et l'homme*, τόμ. 3, σελ. 150, 160, 164.

baroque εἰς τὴν τεχνοτροπίαν του καὶ ἐπομένως δὲν θὰ ἐχρησίμευεν ἡ ἰδιαιτέρα καὶ ἄσχετος πρὸς τὸ ὄλον ἐνιαῖον «ὕφος» τοῦ ρυθμοῦ τούτου ἀναζήτησίς των. Μετάλλια π.χ. ἔχομεν εἰς τὴν Ἀναγέννησιν, ἀλλ' εἶναι στρογγύλα, ἐνῶ εἰς τὸ baroque διὰ τοῦ ἐλλειψοειδοῦς, καρδιοσχῆμου κ.λ.π. αὐτῶν (θυρσοειδῆ εἰκονίδια), ἀπέδρασαν στοιχεῖα ἐναρμονιζόμενα πρὸς τὰς καμπύλας γραμμὰς καὶ τὴν γενικωτέραν, ὡς εἶπομεν, προτίμησιν αὐτοῦ πρὸς τὴν ἔλλειψιν. Ἰσχύει δηλ. καὶ ἐνταῦθα ὅ,τι καὶ περὶ τῶν ποικίλων τῶν, περὶ ὧν διελάβομεν.

Τέλος, μία προσθήκη ἐνταῦθα ἴσως θὰ ἦτο χρήσιμος. Τὸ baroque δηλ. παρέσχε καὶ ἄλλα στοιχεῖα, διάφορα πρὸς ταῦτα, εἰς ἄλλα τέμπλα τοῦ ἁγ. Ὁρους. Ἐν χαρακτηριστικὸν ἐξ αὐτῶν εἶναι τὰ ἀκτινωτὰ πλαίσια, ὠρισμένων, ἐλλειψοειδῶν πάντοτε, εἰκόνων, ὑπεράνω τοῦ τέμπλου τιθεμένων, ὡς π.χ. τῆς Ἀναστάσεως. Τὰ πλαίσια ταῦτα, ἐπίχρυσα πάντοτε (ἤλιος), διαλύονται εἰς παραλλήλους χρυσαῖς ἀκτῖνας περιβαλλούσας τὰς εἰκόνας (radiatus). Αἱ ἀκτῖνες αὗται εἶναι ἄλλαι μακρότεραι καὶ ἄλλαι βραχύτεραι, διὰ τὸ φυσικώτερον. Εἰκόνας μὲ τοιαῦτα πλαίσια ἔχομεν ἄνωθεν τῶν πλαγίων τμημάτων τοῦ τέμπλου εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς ρωσικῆς μονῆς τοῦ ἁγ. Παντελεήμονος. Ὁ παρατιθέμενος πίναξ 58 παριστᾷ ἀκριβῶς τὴν Ἀνάστασιν, ἄνω τοῦ τέμπλου περιβαλλομένην ὑπὸ ἐλλειψοειδοῦς πλαισίου τοιούτων χρυσῶν ἀκτῖνων. Ἀκριβῶς ἀνάλογον Ἀνάστασιν καὶ, μεθ' ὁμοίου πλαισίου, καὶ εἰς τὸ αὐτὸ σημεῖον τοποθετημένην, συναντῶμεν εἰς τὸ ἐν Ρεθύμνῳ τέμπλον τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, τὸ ὁποῖον καὶ ἐξ ἄλλης ἀφορμῆς ἐσημείωσαμεν. Τὰ παραδείγματα τῶν τοιούτων ἀκτινωτῶν πλαισίων εὐρίσκωμεν εἰς τὸ Ἱερὸν (κεντρικὸς Βωμὸς) τοῦ ἁγ. Πέτρου Ρώμης, εἰς τὸ Ἱερὸν Βῆμα τῆς μονῆς Osterhofen καὶ εἰς τὴν ὁμοίαν σκηνὴν τοῦ ναοῦ τοῦ Weyarn (Γερμανία). Αἱ τοιαῦται ἀκτῖνες εἰς τοὺς ναοὺς τούτους περιβάλλουν πλαίσια εἰς τὰ ὁποῖα εἰκονίζονται πρόσωπα, συνήθως δὲ τὸ Ἅγιον Πνεῦμα. Ἀναλόγους ἀκτῖνας εὐρίσκωμεν εἰς λειψανοθήκας, ἀρτοφόρια κ.λ.π., ὡς εἰς τὸ ἀρτοφόριον, τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, τῆς μονῆς Desterro¹.



1. Ἐνθ' ἄν., σελ. 157, εἰκ. 577 (πρὸς καὶ σελ. 152 εἰκ. 365, 160 εἰκ. 586).



ΠΙΝΑΞ Χ. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἁ. Μ. Ἐσφιγμένου.



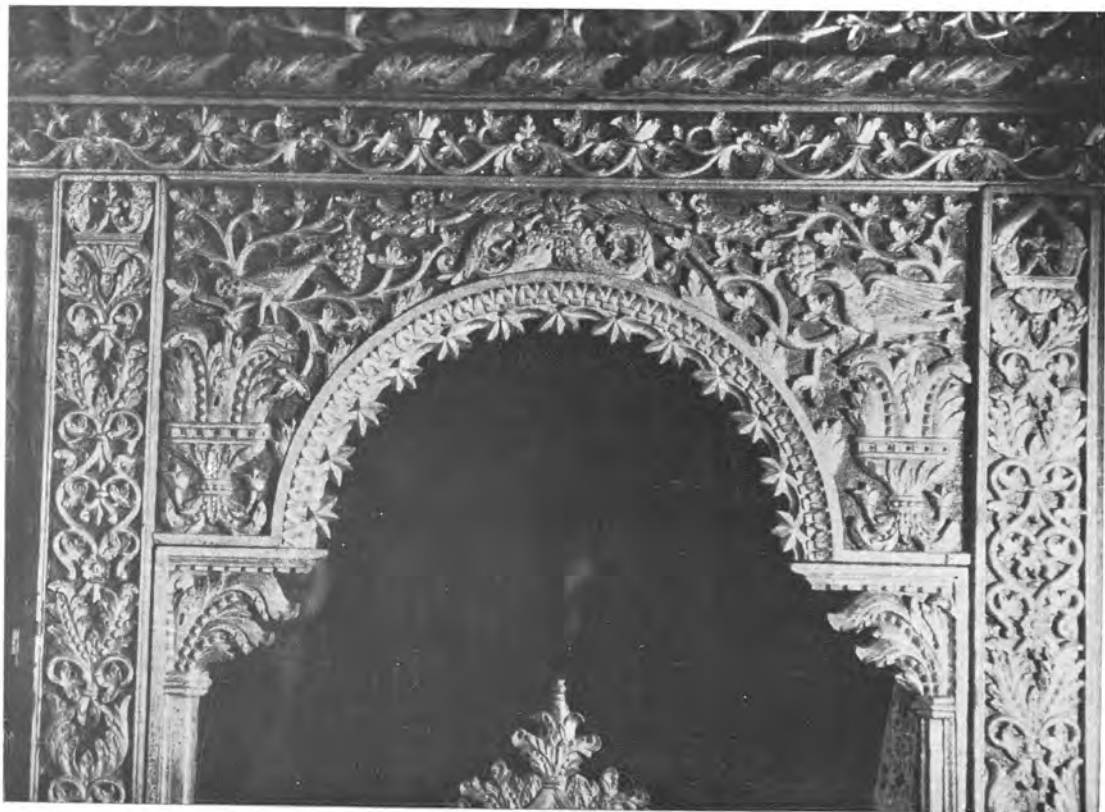
Εικ. Α'. Τὸ τέμπλον τοῦ παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ξενοφώντος ἀγ. Ὁρους (17ος αἰών).



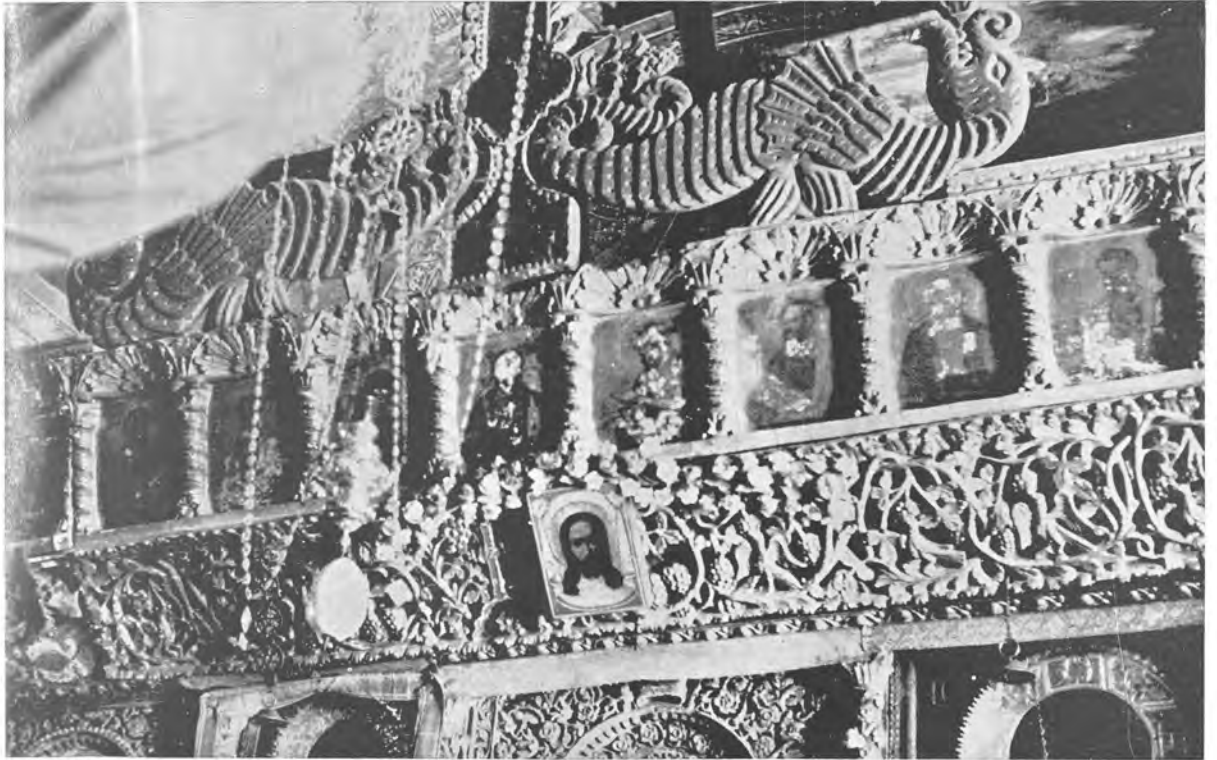
Εικ. Β'. Τὸ βόρειον τμήμα τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου.



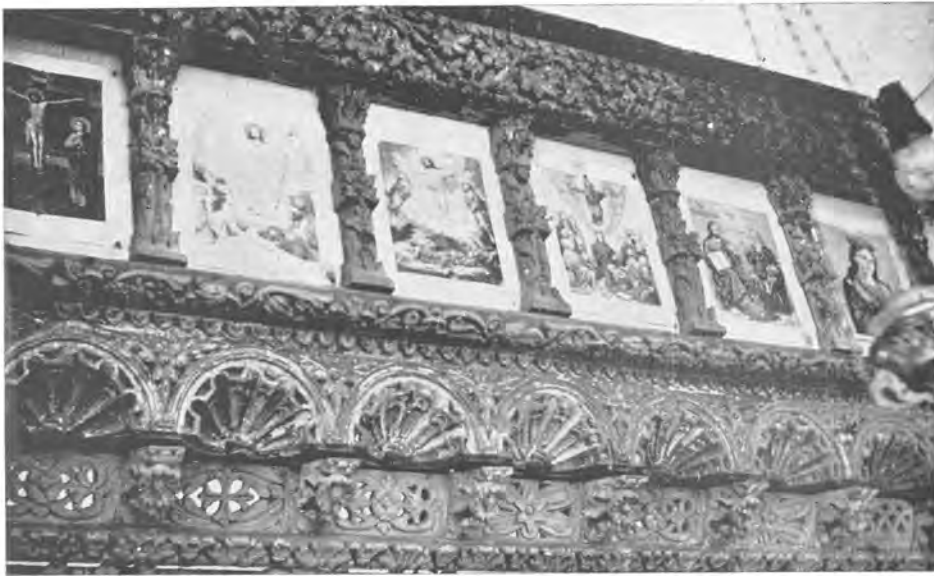
Τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Ἱ. Μ. Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων (17ος αἰὼν).
(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



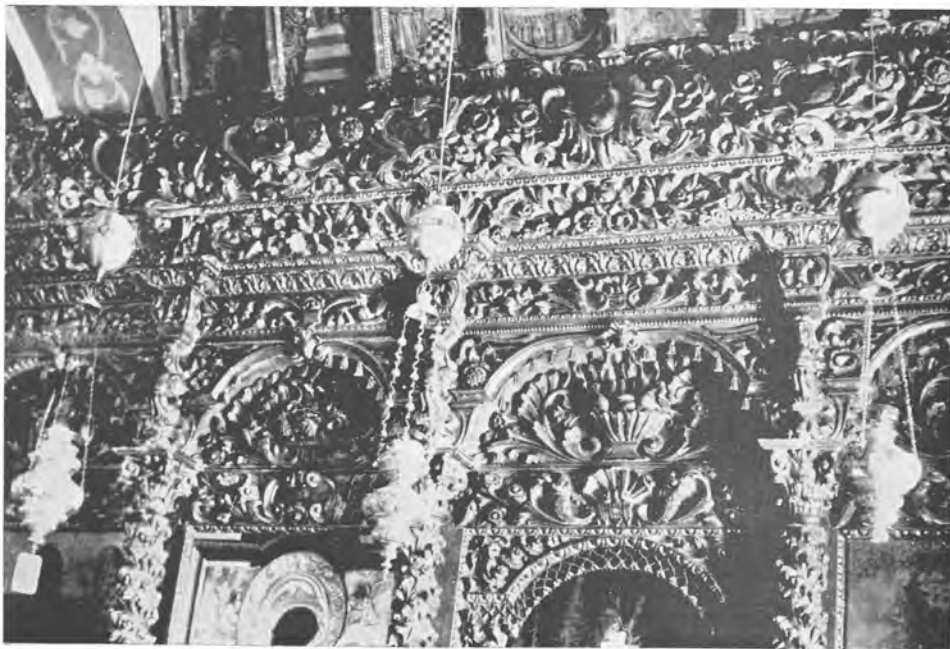
Λεπτομέρεια τῆς Ὁραίας Πύλης τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν, μονῆς Βαρυλάμ Μετεώρων.
(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τῆς Μολυβοκκλησιᾶς.
(17ος αἰών).



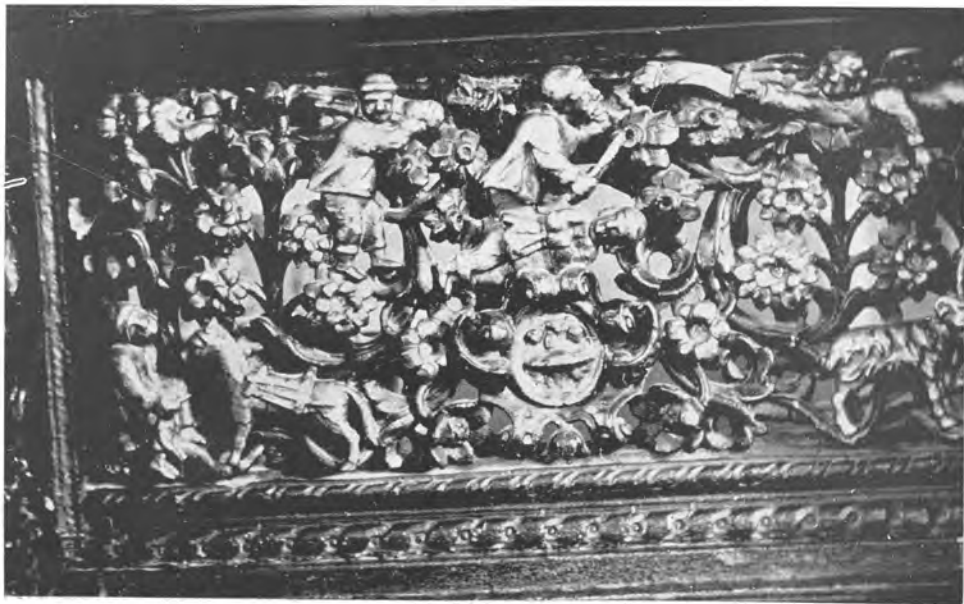
Εικ. Α'. Τμήμα του τέμπλου του ναού άγ. Γεωργίου Γρόττας εν Νάξω (17ος αιών).



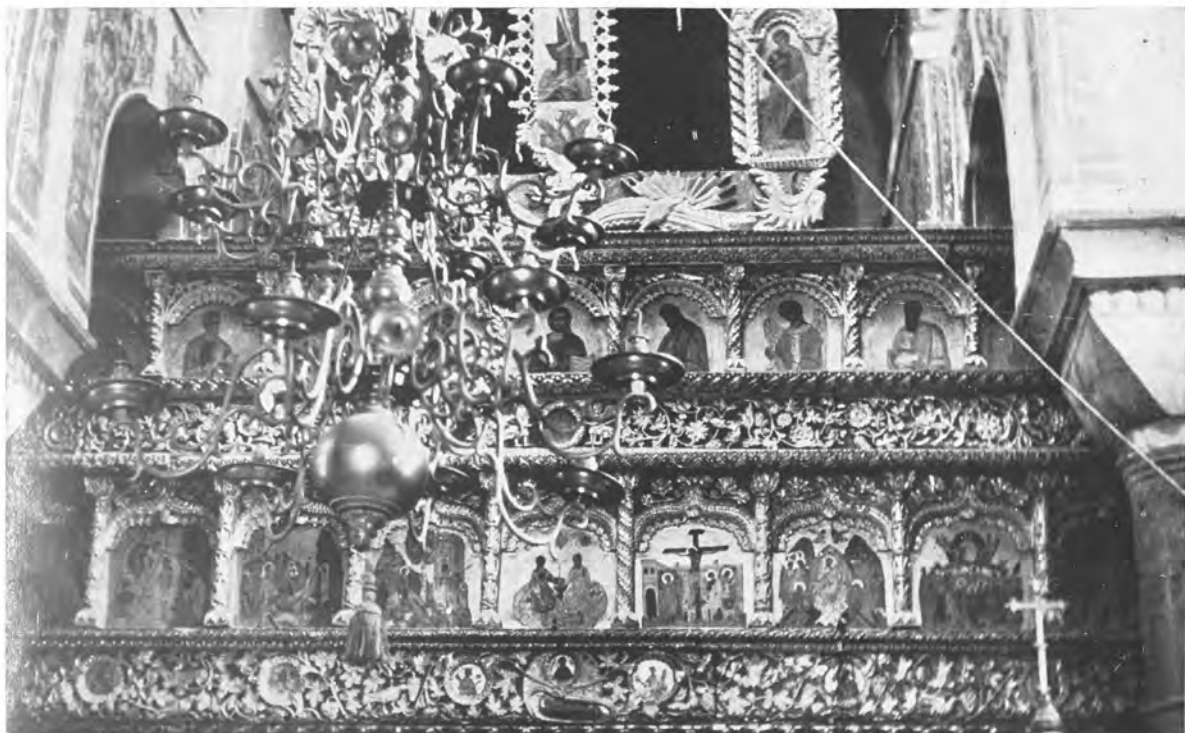
Εικ. Β'. Λεπτομέρεια του τέμπλου του Καθολικού της Παναγίας Τουφλιανής, εν Άνω Μερά Μυκόνου (1775).



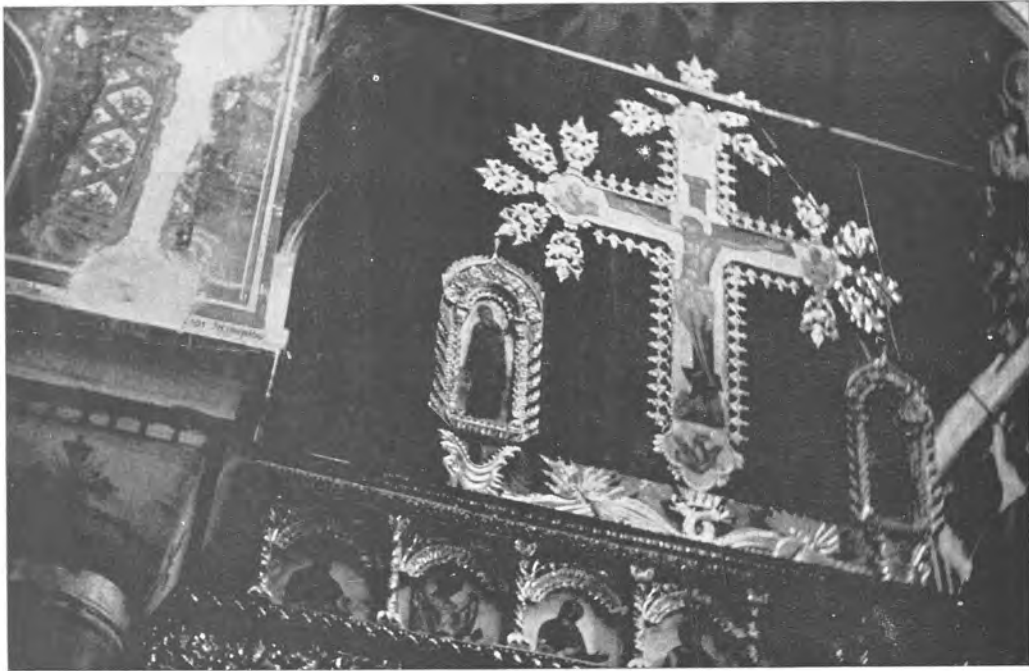
Εικ. Α'. Τὸ Συμπόσιον τοῦ Ἡρόδου. Γλυπτὴ παράστασις ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἁγ. Βασιλείου εἰς Μόριαν Λέσβου (18ος αἰ.).



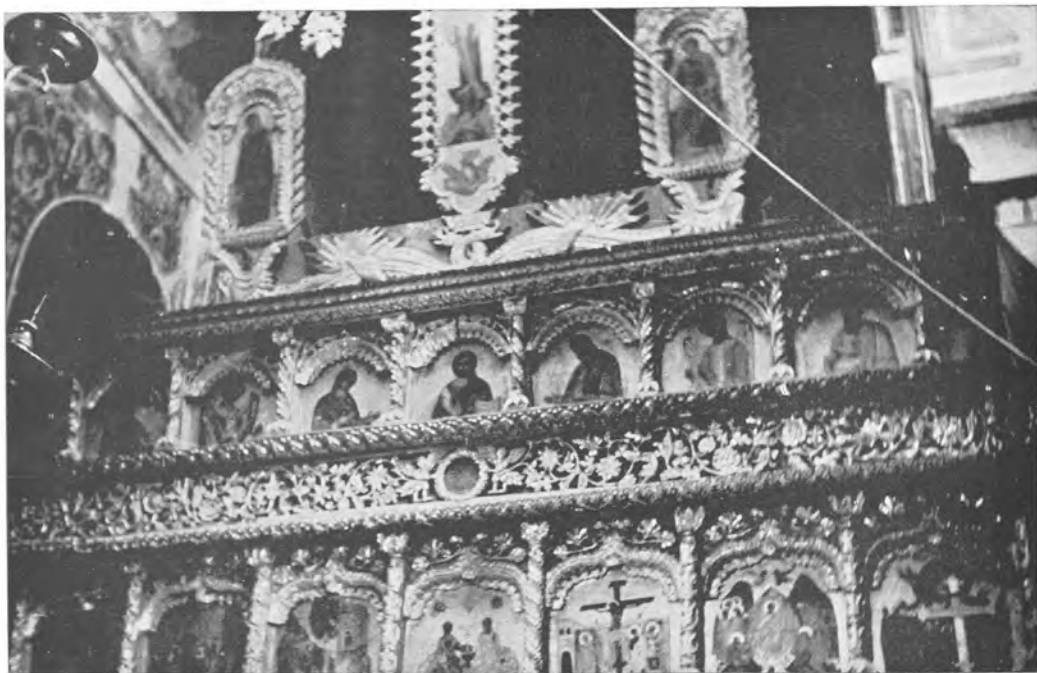
Εικ. Β'. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Γλυπτὴ παράστασις τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἁγ. Προκοπίου εἰς Ἴππειον Λέσβου (18ος αἰ.).



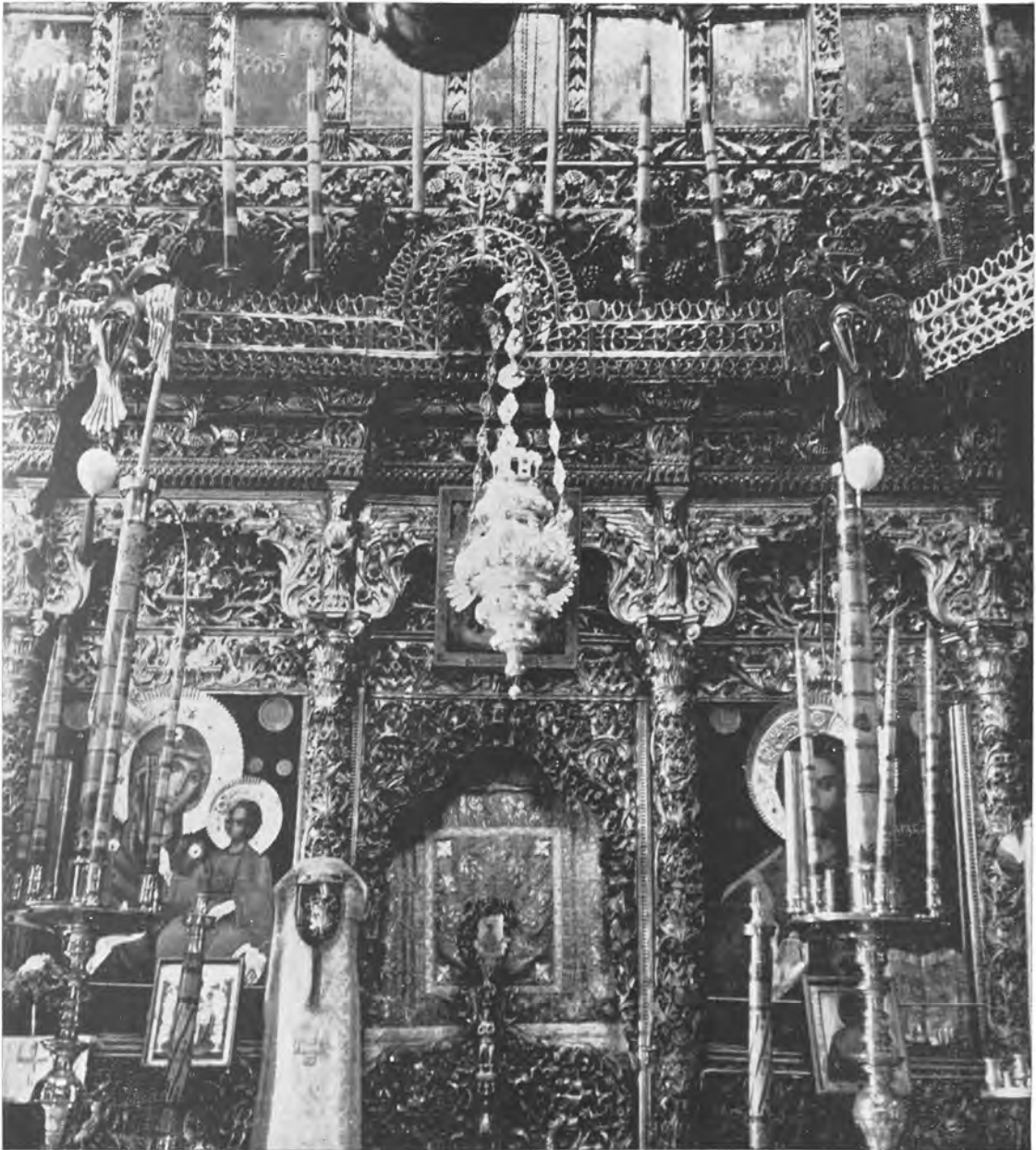
Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρομοῦ τῆς Ἱ. Μ. Ἰβήρων (1711).



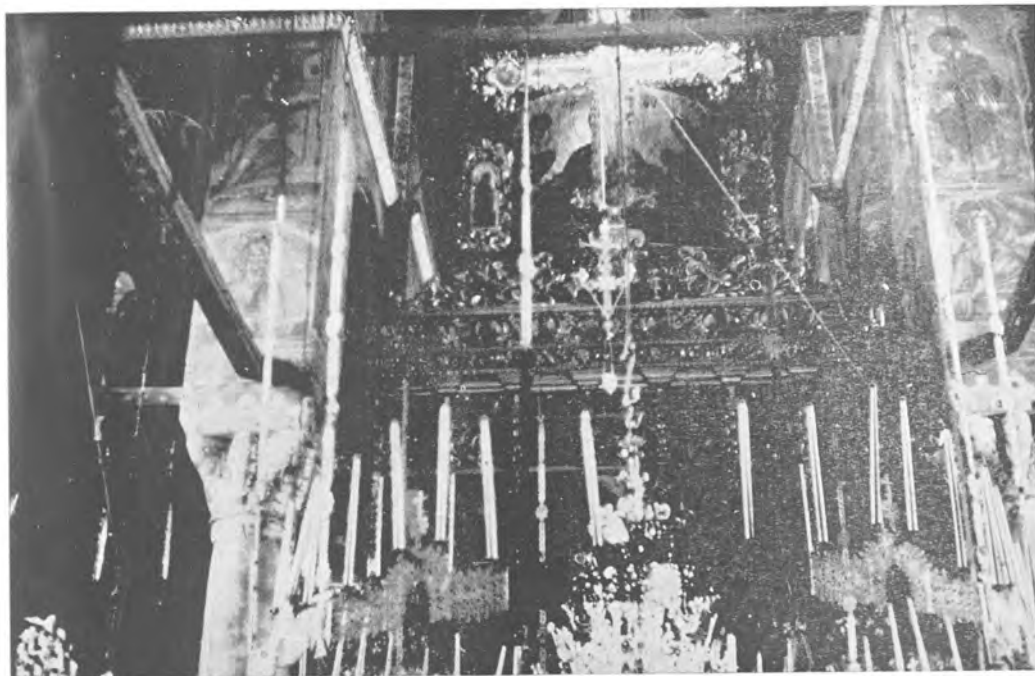
Εικ. Α'. Ὁ Ἐσταυρωμένος, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος (Λυπηρὰ) τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου, τῆς Ἱ. Μ. τῶν Ἰβήρων (1711).



Εικ. Β'. Τὸ Δωδεκάορτον, ἡ Δέησις καὶ αἱ ἀνώτεροι γλυπταὶ ζῶναι τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου.



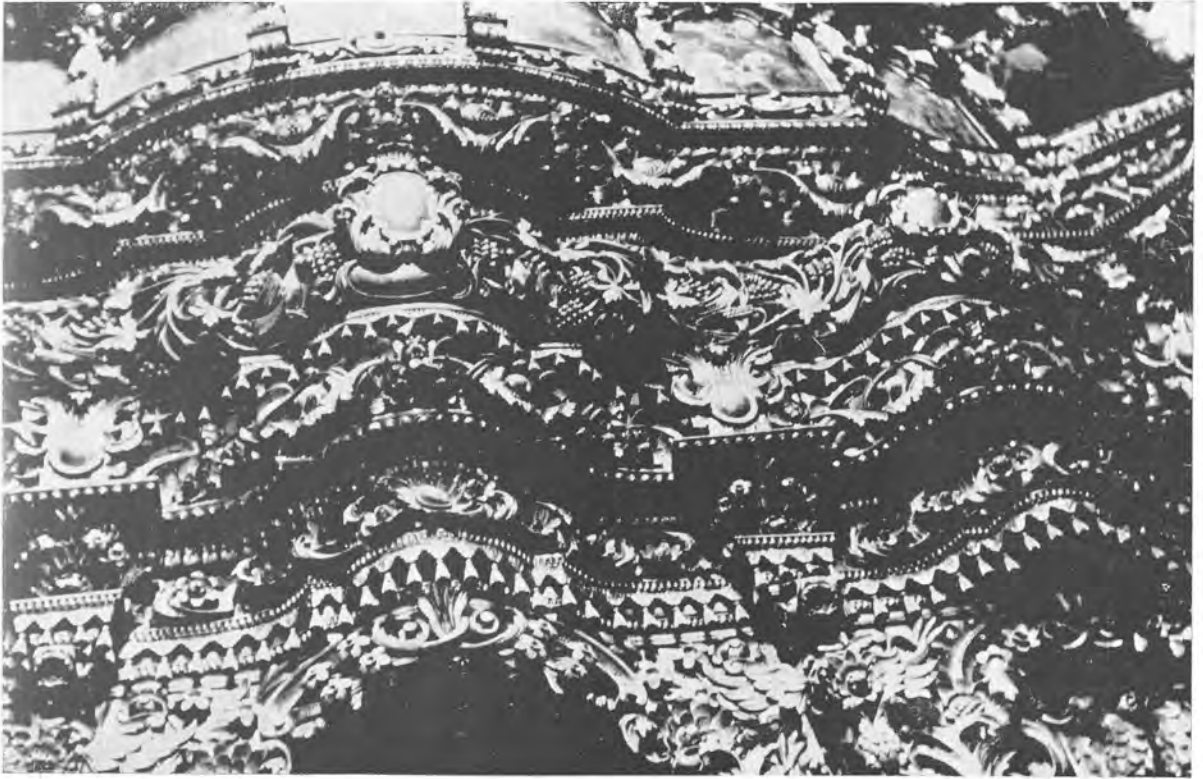
Τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Γρηγορίου.



Εικ. Α'. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Δοχειαρίου (18ος αἰ.).



Εικ. Β'. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Κουτλουμουσίου (19ος αἰ.).



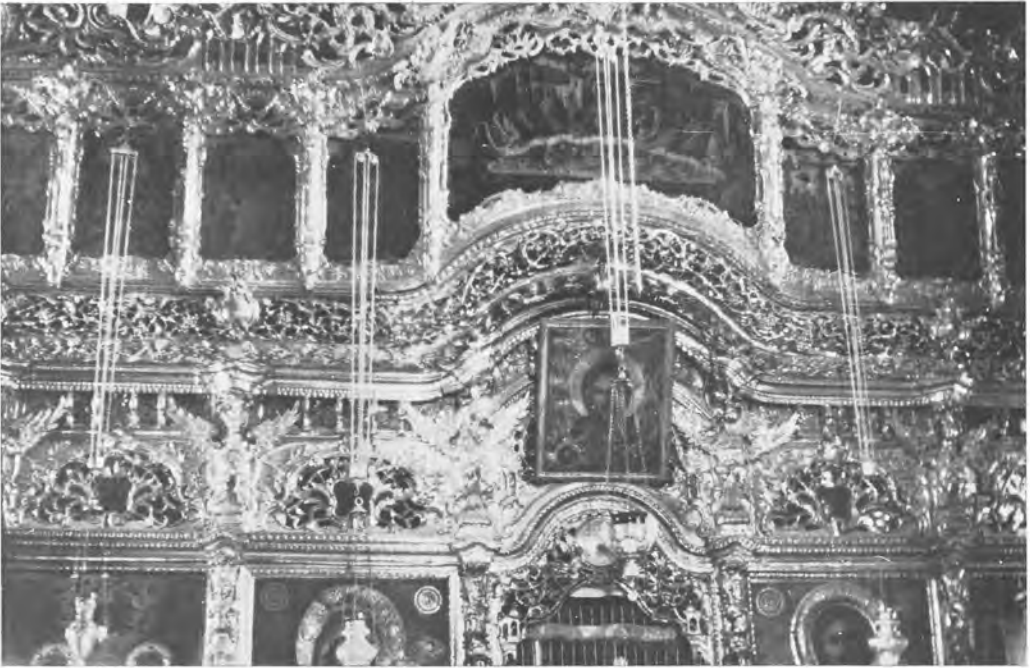
Ὁ κοιλόκυρτος θριγκὸς τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Κουτλουμουσίου (19ος αἰ.).



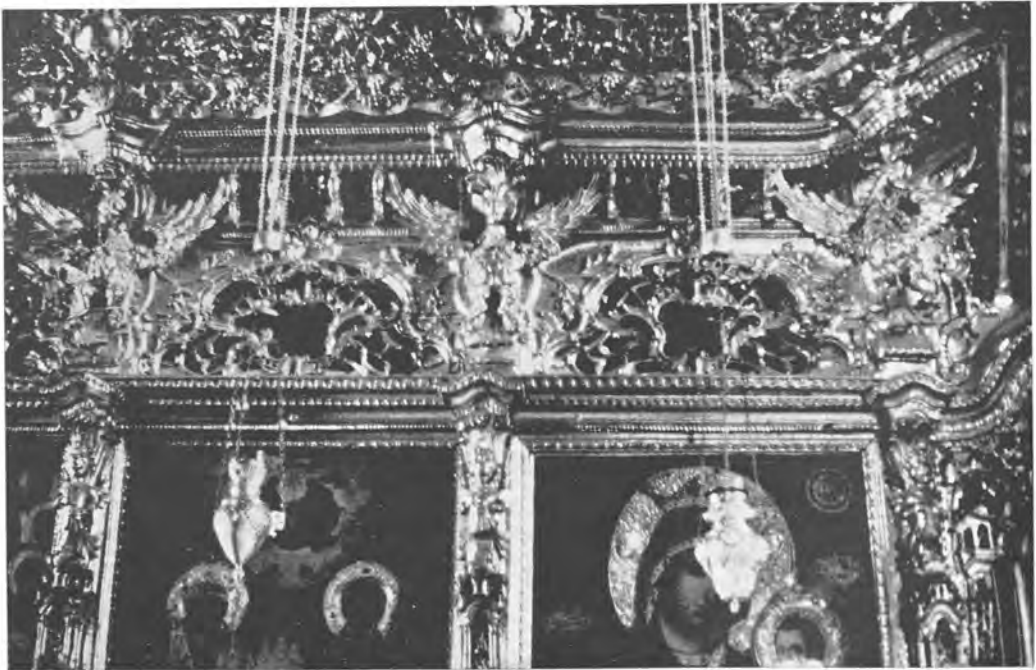
Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ μεσαίου τμήματος τοῦ τέμπλου τῆς Ἱ. Μ. Κουτλουμουσίου.



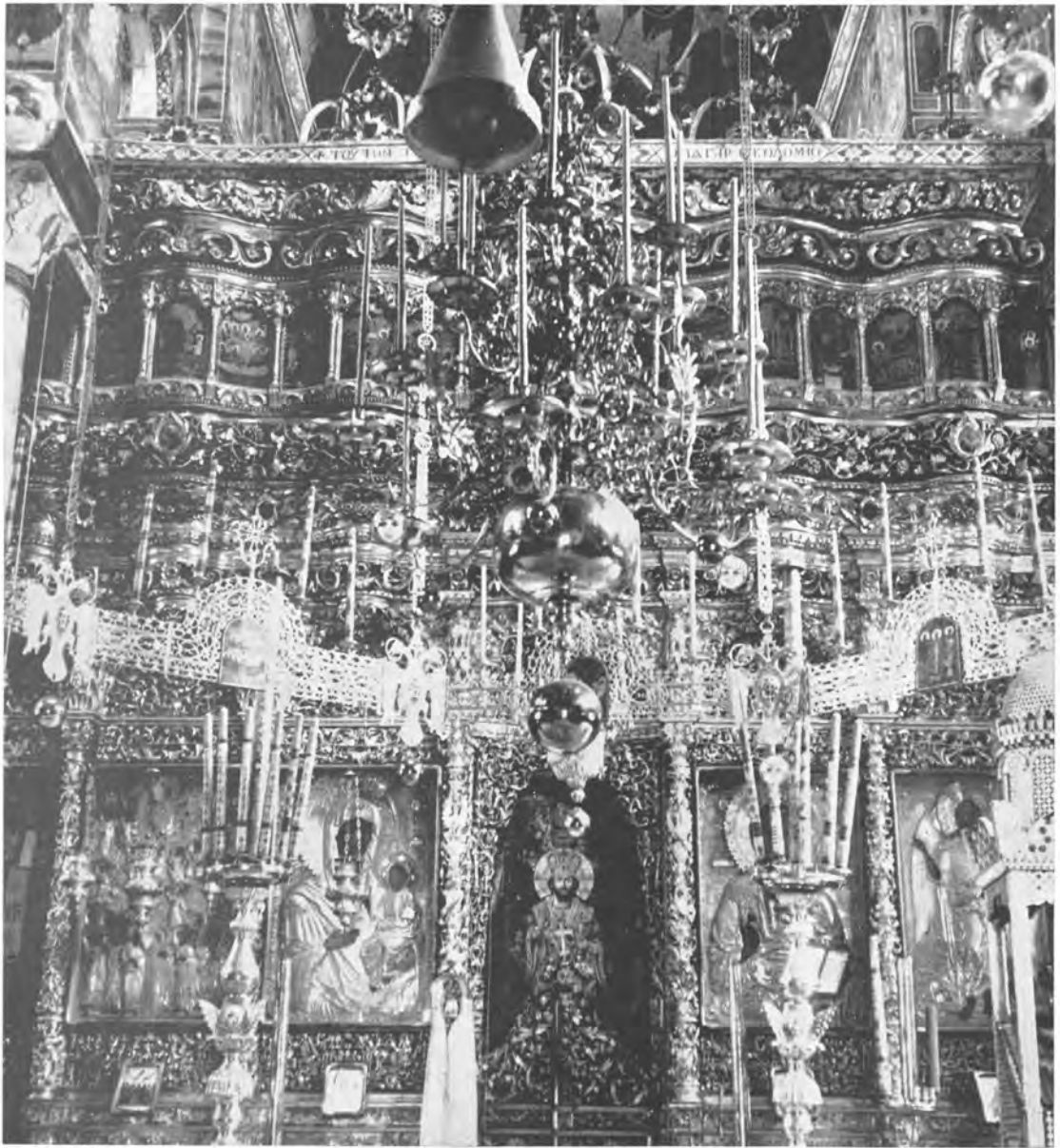
Ἡ ξυλόγλυπτος Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Κουτλουμουσίου.



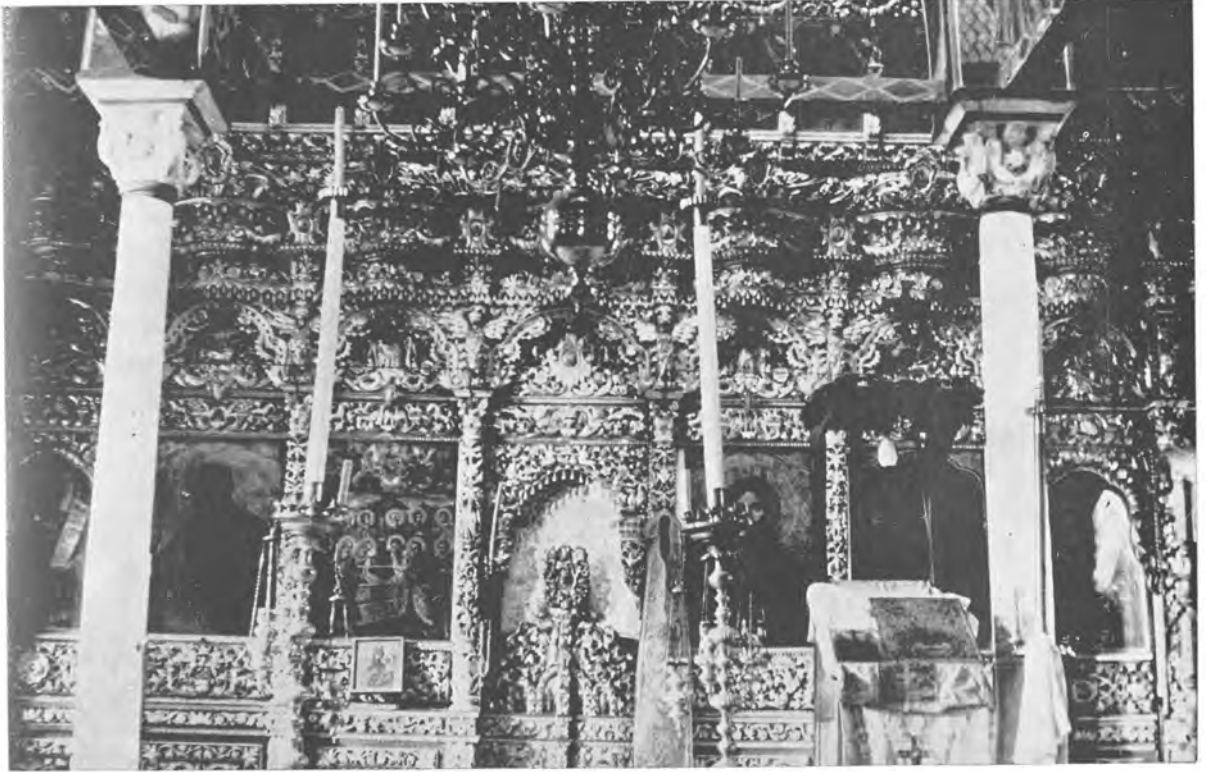
Εικ. Α'. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου (19ος αἰ.).



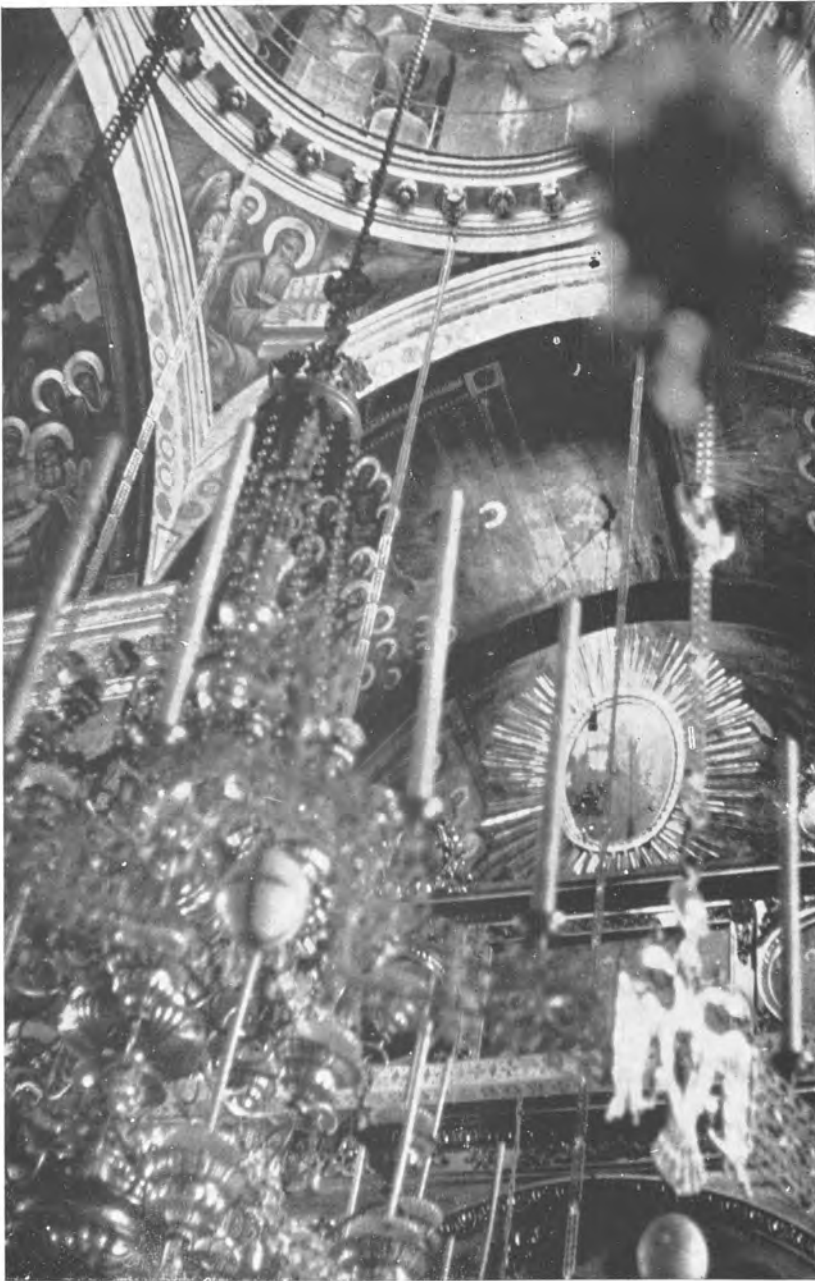
Εικ. Β'. Λεπτομέρεια τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου.



Τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἁ. Μ. Ἐσφιγμένου.

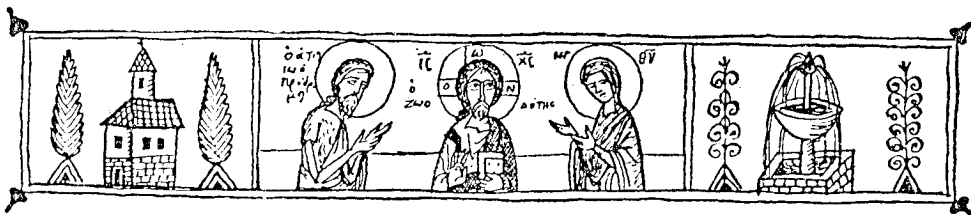


Τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγίας Ζώνης εἰς τὴν Ἱ. Μ. Βατοπεδίου (19ος αἶ.).



Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τῆς ἐν ἁγ. Ὁρει Ἱ. Μ. Παντελεήμονος, μετὴν Ἀνάστασιν ἐντὸς ἀκτινωτοῦ πλαισίου (19ος αἰ.)

Η ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ



Η ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

Μετά την εξάπλωσιν τῶν μεθόδων τῆς «Κρητικῆς» λεγομένης ἀγιογραφίας εἰς τὸ ἅγιον Ὄρος κατὰ τὸν 16^{ον} καὶ ἀκόμη τὸν 17^{ον} αἰῶνα, δὲν παρατηρεῖται πλέον ἀκμὴ τῆς ζωγραφικῆς εἰς τὸν ἱερὸν τοῦτον χῶρον. Αἱ ἀγιορειτικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ 18^{ου} καὶ 19^{ου} αἰῶνος μιμοῦνται τὰ μεγάλα ζωγραφικὰ ἔργα τῆς Λαύρας, τοῦ Διονυσίου, τοῦ Δοχειαρίου κλπ., ἀλλ' ἡ μίμησις αὐτῶν μὲ τὴν ἔλλειψιν τῆς ζωοποιῦ ἔμπνεύσεως, εἶναι ἔλως ἐξωτερικὴ καὶ συνιστᾷ ἔργα οὐχὶ βεβαίως ἄξια ἰδιαιτέρας μνείας. Ἐνας ἐκλεκτισμὸς κατὰ τὴν περίοδον ταύτην — μὲ παλαιότερας βεβαίως τὰς ρίζας — ἔχει τὸ χαρακτηριστικόν, ὅτι ἀποπειρᾶται νὰ ἀναμειγνύῃ τὴν τεχνοτροπίαν τοῦ Πανσελήνου μὲ τὴν τεχνικὴν τοῦ Θεοφάνους, χωρὶς βεβαίως ἢ ἀνάμιξις αὕτη νὰ ἔχη ἐπιτυχῆ ἀποτελέσματα. Τὴν κατάπτωσιν τῆς τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν συναντῶμεν καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας κατὰ τὸν 18^{ον} καὶ 19^{ον} αἰῶνα, μὲ τὴν διαφορὰν ὅτι εἰς αὐτὰς ἢ καθαρῶς λαϊκὴ τέχνη παρέχει ἐνίοτε, μερικὰ ἐνδιαφέροντα ἔργα, πρᾶγμα τὸ ἐποῖον βεβαίως δὲν συναντᾶται εἰς τὰς τοιχογραφίας.

Εἰδικώτερον ὅμως πρέπει νὰ εἴπωμεν ὅτι, ἰδίως ἀπὸ τοῦ 19^{ου} αἰῶνος, εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ μάλιστα εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας, ὑποχωρεῖ πλέον ἢ ἰδεαλιστικὴ βυζαντινὴ παράδοσις καὶ γίνεται χρῆσις τῆς φυσιοκρατικῆς ζωγραφικῆς τῆς Δύσεως, διότι αὐτὴν πλέον εὐνοεῖ τὸ πνεῦμα τῶν χρόνων, Κακότεχνοι τοιχογραφίαι μὲ ἀμελὲς τὸ σχέδιον καὶ χαρακτηριστικὸν τὴν παράθεσιν ἐντυπωσιαζόντων χρωμάτων (καίτοι προσπαθοῦν πολλάκις νὰ μιμηθοῦν τεχνοτροπικῶς τὰ μεγάλα ἔργα τοῦ παρελθόντος) ζωγραφίζονται τῶρα εἰς ἐξωνάρθηκας καὶ παρεκκλήσια. Τὸν 18^{ον} αἰῶνα εἴχομεν τοὺς «Κολλυβάδας» ἀγιογράφους Σκουρταίλους, τῶν ὁποίων τὸ κελλίον εὐρίσκεται ὄλιγον ὑψηλότερον τῶν Καρυῶν. Τελευτῶντος τοῦ 19^{ου} αἰῶνος ἕνας σημαντικὸς «οἶκος» ζωγραφικῆς ἐμφανίζεται εἰς τὸ ἅγ. Ὄρος καὶ ἐργάζεται εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας. Εἶναι ὁ ὑπὸ τὸν μικρασιάτην μοναχὸν Ἰωάσαφ «οἶκος»

τῶν Ἰωασαφάων, εἰς Καυσοκαλύδια. Ἡ σημασία αὐτῶν ἔγκειται εἰς τὸ ὅτι ἐπὶ πολλὰ ἔτη ἐκυριάρχησαν. Ἡ ἀγιογραφία τῶν οὐδὲν ἄλλο εἶναι ἢ ἢ ἀπ' εὐθείας μίμησις δυτικῶν προτύπων, ἢ συνηθέστερον ἢ φυσιοκρατικῶς «διωρθωμένη», δῆθεν, παλαιὰ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, κατὰ τὰ ρωσικὰ μάλιστα λιθογραφημένα ὑποδείγματα τοῦ 19^{ου} αἰῶνος. Τὸ χρυσοῦν «βάθος», τὸ ὁποῖον εἰς τὰς βυζαντινὰς εἰκόνας ἔχει συμβολικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ἐλάχιστα ἢ οὐδόλως χρησιμοποιεῖται εἰς τὴν ζωγραφικὴν ταύτην. Ρόδινοι ἢ ὑποκύανοι οὐρανοὶ ἀντικαθιστοῦν τοῦτο, πάντοτε κατὰ τὰ ὑποδείγματα τῆς Δύσεως. Κοσμικόφρονος ὠριότητος μορφαί, στατικαὶ ὁμως καί, ἐν κυριολεξίᾳ, ἀνέκφραστοι, ἀντικαθιστοῦν τὰς ἰδεαλιστικάς, καὶ πλήρως ἐκφραστικὰς ψυχικῆς ρώμης, ἱερὰς φυσιογνωμίας τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Ἡ τέχνη αὐτὴ κατακλύζει τὸ ἄγ. Ὅρος, τὴν λοιπὴν Ἑλλάδα καὶ πολλὰς ὀρθοδόξους κοινότητας τοῦ Ἐξωτερικοῦ. Ὁ Χριστὸς ὡς «Μέγας Ἀρχιερεὺς» διὰ τὴν Ὁραϊαν Πύλιν, εἶναι μία εἰκὼν ἢ ὁποῖα συχνότατα παραγγέλλεται εἰς τὸ ἄγ. Ὅρος. Τὰ αὐτὰ ἰσχύουν καὶ διὰ πολλὰς Δεσποτικὰς εἰκόνας, στερεοτύπως μάλιστα πολλακίς ἐπαναλαμβανόμενας. Αἰτία τῆς προτιμῆσεως τῆς τέχνης αὐτῆς — τῆς γνωστῆς πλέον μέχρι τῶν χρόνων ἡμῶν ὡς «ἀγιορειτικῆς» — εἶναι ὁ σεβασμὸς τὸν ὁποῖον τρέφει ἀνεκαθεν ὁ ὀρθόδοξος κόσμος πρὸς τὸ ἄγ. Ὅρος. Συνοδὸς τοῦ σεβασμοῦ τούτου ἐγένετο πάντοτε ἡ ἐμπιστοσύνη πρὸς τὴν ποιότητα καὶ τὴν Ὁρθοδοξίαν τῶν τοιαύτης προελεύσεως εἰκόνων. Ὁ πολὺς λαὸς, καὶ κυρίως οἱ ἐπίτροποι τῶν ἐκκλησιῶν, οἱ ὁποῖοι συνήθως παραγγέλλουν τὰς εἰκόνας, δὲν γνωρίζουν βεβαίως εἰς τί συνίσταται ἡ βυζαντινὴ παράδοσις τῆς ἀγιογραφίας, τί σημασίαν ἔχει αὕτη διὰ τὴν Ὁρθοδοξίαν καὶ κατὰ πόσον αἱ εἰκόνες τῶν «ἀγιορειτῶν» ἀντιπροσωπεύουν τὴν παράδοσιν ταύτην. Ἦτο ἀρκετὴ ἢ γοητεία τὴν ὁποῖαν ἐξήσκει τὸ ὄνομα τοῦ ἄγ. Ὅρους διὰ τὴν δώση ἀξίαν καὶ πᾶσαν ἐγγύησιν περὶ τῶν εἰκόνων. Ὅσαδῆποτε ἐπιχειρήματα καὶ ἐὰν προσεκόμεζον οἱ περὶ τὰ βυζαντινὰ ἀρμόδιοι περὶ τῆς κακοτεχνίας καὶ τοῦ ξένου πρὸς τὴν Ὁρθοδοξίαν τῶν εἰκόνων τούτων οὐδὲν ἀποτέλεσμα εἶχον, ἢ τὴν δημιουργίαν καχυποψίας διὰ τὰ ὀρθόδοξα φρονήματα τούτων τῶν ἀντιλεγόντων, ἐφ' ὅσον ἐτόλμων νὰ ἀμφισβητήσουν ὅτι ἐδημιουργήθη εἰς τὸν Ἄθω! Βεβαίως, δικαιολογία τῆς τέχνης αὐτῆς τῶν ἀγιορειτῶν τούτων ζωγράφων ὑπάρχει, ὅταν ἡ τέχνη αὐτῶν τοποθετηθῇ εἰς τὸ ὅλον κλίμα τοῦ προηγουμένου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ παρόντος αἰῶνος.

Ἀπὸ τῆς ἀπελευθερώσεως δηλ. τῆς Ἑλλάδος, οἱ ἀκολουθήσαντες τοὺς Βαυαροὺς ζωγράφους Thirsch (Θείριος), Seitz κ.ἄ. καὶ οἱ εἰς τούτους μαθη-

τεύσαντες ἡμέτεροι (ὡς ὁ Χατζηγιαννόπουλος), ἦσαν οἱ ἐπίσημοι εἰσηγηταὶ τῆς, βάσει τῶν αἰσθητικῶν ἀντιλήψεων τῆς Δύσεως, ἐπὶ τὸ φυσικώτερον «διωρθωμένης» τεχντροπίας τῶν εἰκόνων τῶν ἑλληνικῶν ἐκκλησιῶν¹. Ἔργα αὐτῶν, ὡς αἱ εἰκόνες τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ τῶν Ἀθηνῶν καὶ εἰκόνες ἐτέρων μεγάλων ναῶν τῆς Πρωτευούσης, ὡς τῆς Χρυσοσπηλιωτίσεως καὶ τῆς ἁγίας Εἰρήνης, ἐπεβάλλοντο ὡς πρότυπα εἰς τὰς ἡμετέρας ἐκκλησίας. Εἰς τὴν ἐξάπλωσιν, παρ' ἡμῖν, τῆς τεχντροπίας ταύτης ὄχι ὀλίγον συνέβαλον καὶ τὰ φωτογραφηθέντα καὶ εὐρύτατα κυκλοφορήσαντα σχέδια τοῦ Θεοφάνου. Πάντα ταῦτα, ἐξ ἄλλου, ἦσαν σύμφωνα πρὸς τὴν φυσιοκρατικὴν ἐκτέλεσιν καὶ τὴν φωτογραφικὴν, οὕτως εἰπεῖν, ἀπόδοσιν τῶν ἱερῶν μορφῶν καὶ συνθέσεων, τὴν ὁποῖαν ἰδιαιτέρως ἐξετίμα τὸ αἰσθητήριον τῶν πιστῶν, μάλιστα τοῦ παρελθόντος αἰῶνος. Ἄλλ' ἢ δικαιολογία αὕτη, ἐκ τοῦ ὄλου κλίματος ἐν τῇ χώρᾳ καὶ ἐκ τῆς προτιμήσεως τοῦ λαϊκοῦ αἰσθητηρίου, δὲν ἀπαλλάσσει πλήρως τῆς εὐθύνης τοὺς ἐν λόγῳ ἁγιογράφους, οἱ ὅποιοι ἀκριβῶς διότι εἶχον τὴν παρακαταθήκην τῆς βυζαντινῆς τέχνης τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους, ὡφείλον νὰ ἀντιληφθοῦν, ἂν ὄχι τὴν θεολογικὴν (δὲν ἦσαν θεολόγοι), τοῦλάχιστον ὅμως, ὡς ζωγράφοι, τὴν καλλιτεχνικὴν καὶ αἰσθητικὴν ἀξίαν τῆς καί, διὰ τῶν εἰκόνων τῶν, νὰ παραμείνουν πιστοὶ εἰς τὴν παλαιὰν καὶ σεβασμίαν αὐτὴν παράδοσιν τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Ἔθνους.

Ἄλλ' ἐὰν ἢ δικαιολογία ἐκ τοῦ ὄλου φυσιοκρατικοῦ καλλιτεχνικοῦ κλίματος καὶ τῆς ἐπιβολῆς τῆς ἁγιογραφίας τῆς, ὡς ὀρθῆς, «ἐπιβληθείσης ἔξωθεν», δὲν ἀπαλλάσσει παντελῶς τῆς εὐθύνης τοὺς ἀνωτέρω ἁγιογράφους, ὅμως, ὀφείλομεν νὰ ὁμολογήσωμεν, ὅτι τὴν εὐθύνην αὐτῶν σοβαρῶς μειώνει τὸ νεώτερον κλίμα αὐτοῦ τούτου τοῦ ἁγ. Ὄρους καὶ ἢ προηγηθεῖσα αὐτῶν στροφή τῶν ἁγιογράφων, τῶν τοιχογραφησάντων κατὰ τὸν 19^{ον} αἰῶνα καὶ παλαιότερον ἐξωνάρθηκας καὶ παρεκκλήσια τοῦ ἁγ. Ὄρους, πρὸς τὴν φυσιοκρατικὴν ζωγραφικὴν τῆς Δύσεως. Διὰ τὸ δεῦτερον δὲν ὑπάρχει θέμα συζητήσεως. Διὰ τὸ πρῶτον ὀφείλομεν νὰ παρατηρήσωμεν ὅτι ἀπὸ τοῦ 18^{ου} αἰῶνος ἐδημιουργήθη, ὡς φαίνεται, εἰς τὸν Ἄθω, μερικῶς, κλίμα δυσπιστίας πρὸς τὴν αὐθεντίαν τῆς παραδόσεως τῆς βυζαντινῆς ἁγιογραφίας. Ἡ δυσπιστία αὕτη, προκύψασα ἐκ τοῦ τρόπου ἀποδόσεως ὠρισμένων σκηνῶν ὑπὸ τῶν Βυζαντινῶν, φαίνεται ὅτι ἐπεξετάθη καὶ εἰς τὴν ὀλην αὐστηρότητα τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς.

1. Πρὸς. Εὐγγελοπούλου, Σχεδιάσμα, σελ. 278 κ. ἐξ. καὶ Καλοκύρη, Ἡ οὐσία τῆς Ὀρθοδόξου ἁγιογραφίας, σελ. 111.

Κατὰ τὸ τέλος δηλ. τοῦ 18^{ου} αἰῶνος, Νικόδημος ὁ Ἁγιορείτης ἐτάχθη οὐ μόνον, ὡς εἴπομεν, κατὰ τοῦ κρατοῦντος τρόπου τῆς ἀπεικόνισως τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, ἀλλὰ καὶ τοῦ τρόπου τῆς παραστάσεως τῆς Ἀναστάσεως, τῆς Μεσοπεντηκοστῆς, τῆς Ἀναλήψεως καὶ τῆς Πεντηκοστῆς. Διὰ τὴν Γέννησιν ἐπρέσβευεν, ὡς εἶδομεν, ὅτι «δὲν πρέπει νὰ ἱστοροῦσιν οἱ ζωγράφοι τὴν Θεοτόκον κειμένην ἐπὶ κλίνης», ἀλλὰ γονατιστήν. Ὁμοίως ἐθεώρει — ὡς εἰδικῶς διελάβομεν — ὅτι ἢ εἰς τὴν παράστασιν αὐτὴν σκηνὴ τοῦ λουτροῦ τοῦ Θεοῦ Βρέφους πρέπει «παντὶ τρόπῳ νὰ ἀποβάλλεται»¹. Διὰ τὴν Ἀνάστασιν ἤθελε τὸν τύπον τοῦ ἐκ τοῦ τάφου ἐκπηδῶντος Χριστοῦ (τύπον δυτικόν), ἀντὶ τοῦ βυζαντινοῦ τῆς εἰς Ἁδου Καθόδου, τοῦ ἐπιγραφομένου πάντοτε «Ἀνάστασις»². Διὰ τὴν σκηνὴν τῆς Μεσοπεντηκοστῆς ὑπελάμβανεν ἄτοπον «τὸ νὰ ζωγραφίζουσι τὸν Κύριον νέον παιδα, ἀγένειον». Διὰ τὴν παράστασιν τῆς Ἀναλήψεως — πάλιν ἐναντιούμενος πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν — ἐδίδασκεν ὅτι δὲν πρέπει νὰ ζωγραφίζεται μετὰ τῶν Ἀποστόλων καὶ ὁ Παῦλος, ἐφ' ὅσον οὗτος «ἔγινε μαθητῆς τοῦ Χριστοῦ μετὰ τὴν Ἀνάληψιν». Διὰ τὴν Πεντηκοστὴν δὲν ἐδέχετο τὴν, κατὰ τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν, κάτωθεν τῶν ἀποστόλων παράστασιν τοῦ Κόσμου (προσωποποιουμένου διὰ γέροντος) οὐδὲ τὴν παρουσίαν, πάλιν, τοῦ ἀποστόλου Παύλου³. Αἱ ἀπόψεις αὗται, αἱ ὁποῖαι ὀφείλονται, ὡς πιστεύομεν, εἰς τὴν, ἐκ δυτικῶν ἐπιδράσεων, παρεξήγησιν τῆς τέχνης καὶ τῶν μεθόδων τῆς, ἀλλὰ καὶ εἰς τὴν ἄκρως εὐλαβῆ διάθεσιν τῆς ἱστορικῶς ὀρθῆς ἐμφανίσεως τῆς ὀρθοδόξου εἰκονογραφίας — ἵνα μὴ μέμφονται αὐτὴν «οἱ παπικοὶ καὶ Λουθηροκαλθῖνοι» — ὑποστηρίζομεν διὰ ζώσης, ἀλλὰ καὶ γραφόμεναι ὑπὸ τοῦ ἐξόχου τούτου ἀνδρός, ἐπέδρων ἐπὶ τῶν ἀγιορειτῶν, δημιουργοῦσαι συνειδησίαν, κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον, περὶ σφαλμάτων τῆς παραδεδομένης ἀγιογραφίας, τῶν ὁποίων ἢ διόρθωσις, βεβαίως, ἐπεβάλλετο. Ἐν τῶν πρακτικῶν ἀποτελεσμάτων τῶν ἰδεῶν τούτων, αἱ ὁποῖαι ἐκαλλιεργοῦντο τότε, εἶδομεν εἰς εἰδικὴν μελέτην ἐν τῷ παρόντι βιβλίῳ⁴.

Τὰς ἀνωτέρω ἀπόψεις περὶ παραστάσεων εἰς τὰς βυζαντινὰς ἀγιογραφίας, ἀνεφέραμεν ὡς ἐνδεικτικὰς τοῦ ἐν ἀγ. Ὅρει κατὰ τοὺς χρόνους ἐκεῖνους κλίματος, συμφώνως πρὸς τὸ ὁποῖον ἢ ἀπόκλισις ἐκ παραδεδομένων

1. Πηδάλιον, σελ. 290.

2. Πρὸβλ. Καλοκύρη, ἐνθ' ἀν. σελ. 36-40.

3. Πηδάλιον, σελ. 321.

4. Ἡ ἀπάλειψις τῆς σκηνῆς τοῦ λουτροῦ τοῦ Θεοῦ Βρέφους ἐκ τοιχογραφιῶν τοῦ ἀγ. Ὄρους.

στοιχείων τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, δὲν ἐθεωρεῖτο κακόν, ἢ ἐπιβλαβὲς πρὸς τὴν παράδοσιν. Εἰς τίνων ἰδεῶν τὴν ἐπίδρασιν ὀφείλεται τὸ πρᾶγμα τοῦτο — ὅπερ οὐδέποτε ἄλλοτε εἶχε προκύψει — ἀνεπτύξαμεν εἰς προηγούμενην μελέτην. Τὸ γεγονός ὅμως, ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶναι, ὅτι ἡ δυτικὴ τέχνη, ἢ ὅποια κατ' ἀρχὰς μὲν μετὰ διακρίσεως εἰσέρχεται εἰς τὸ ἅγ. Ὅρος, ἤδη ἀπὸ τοῦ 16^{ου} αἰῶνος¹, καὶ δανείζει στοιχεῖα εἰς τὴν ζωγραφικὴν του, τὸν 18^{ον} καὶ 19^{ον} αἰῶνα κατορθώνει, διὰ πολλοὺς λόγους, καὶ διαδίδει τὸ πνεῦμά της, τὴν τεχνικὴν καὶ τὴν τεχνοτροπίαν της εἰς τὸ βυζαντινὸν ἄδουτον τοῦ Ἄθω. Τοιοῦτοτρόπως ἡ εὐθύνη τῶν Ἰωκσαφαίων, σημαντικῶς μειοῦται, ἐφ' ὅσον οὗτοι — ἐξ ἀγαθοῦ πάντοτε συνειδότες — ἐγένοντο οἱ ἐργάται μᾶς τέχνης, ἢ ὅποια ἤδη πρὸ αὐτῶν ἦτο οἰκεία εἰς τὸν Ἄθω. Ἡ τέχνη αὕτη ἢ φυσιοκρατικὴ, τῆς ὁποίας ἡ ἀνατομικὴ καὶ ἡ ἄλλη ἀλήθεια διευτυπανίζετο τότε εἰς βᾶρος τῆς «ἀντιανατομικῆς καὶ ἀφυσικοῦ» βυζαντινῆς, ἦτο καὶ τέχνη τῶν ἀνωτέρων τάξεων καὶ τῶν λογίων² (ἐνθυμηθῶμεν τὴν περιφρόνησιν τῶν χρόνων ἐκείνων πρὸς τὸ Βυζάντιον, τὸ ταυτόσημον πρὸς τὸ ἀπραγμονεῖν «βυζαντινίζειν» κλπ.), ἐξέλιξις δὲ πράγματι ἐθεωρεῖτο. Θὰ ἦτο ἴσως πάρα πολὺ, ἐν μέσῳ τοῦ τοιοῦτου περιβάλλοντος, νὰ ἀπαιτήσωμεν ἐκ τῶν Ἰωκσαφαίων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης νὰ ἐμβαθύνουν εἰς τὸν ὑπερβατικόν, λειτουργικόν, δογματικόν καὶ, γενικώτερον, ἰδιαζόντως θεολογικόν χαρακτήρα τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας καὶ νὰ πράξουν ἀντιθέτως πρὸς τὸ ὄλον πνεῦμα τῶν χρόνων.

*

Ἡ ἐπιτυχία τῶν Ἰωκσαφαίων, αἱ ἄφθονοι παραγγελίαι ἔργων αὐτῶν, ἰδίᾳ ἐν Ἀμερικῇ (ἀδρότατα μάλιστα πληρωνομένων), εἶχεν ἀποτέλεσμα νὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλοι μιμηταί. Εἶναι κυρίως σήμερον οἱ Δανιηλαῖοι, οἱ Καρτσωναῖοι, οἱ Ἀθραμαῖοι καὶ οἱ Κυριλλαῖοι ἀγιογράφοι. Οἱ Δανιηλαῖοι, ἀποτελοῦντες ὀκταμελῆ συνοδείαν, ἐργάζονται εἰς τὸ ἡσυχαστήριόν των εἰς τὰ Κατουνάκια, ὑπὸ τὴν ἡγεσίαν τοῦ εὐσεβοῦς μοναχοῦ Γεροντίου. Οἱ Καρτσωναῖοι εὐρίσκονται εἰς τὴν σκήτην τῆς ἀγ. Ἀννης. Ψυχὴ αὐτῶν εἶναι ὁ ἱερομόναχος Γαβριήλ (Κάρτσωνας), μίᾳ ἀπὸ τὰς πλέον ἐνδιαφερούσας φυσιογνωμίας τοῦ Ἄθω. Σημειοῦμεν ἐνταῦθα καὶ τὸν ἀγιογράφον Ἀνανίαν. Εἰς τὰ

1. Ἐνθυμηθῶμεν τὴν Βρεφοκτονίαν καὶ τὸ Δεῖπνον εἰς Ἐμμανουὺς τῶν μονῶν Λαύρας, Διονυσίου, Δοχειαρίου κλπ.

2. Ἀνάλογον συνέδη μὲ τὴν «Μακεδονικὴν» ζωγραφικὴν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων (ἰδίᾳ τὸν 14^{ον} αἰῶνα).

Καυσοκαλύβια εὑρίσκομεν τὸν μοναχὸν Ζαχαρίαν, εἰς δὲ τὴν Νέαν Σικήτην (ὑπαγομένην εἰς τὴν μονὴν τοῦ ἁγ. Παύλου) ἀγιογραφοῦν οἱ Ἀβραμαῖοι, οἱ Κυριλλαῖοι, ὁ Χαλδαῖζος καὶ ὁ ἱερομόναχος Θεοδόσιος.

Ὅλων αὐτῶν τῶν ἀγιογραφικῶν οἰκῶν τὰ ἔργα ἀκολουθοῦν μέχρι ἐσχάτων τὴν φυσιοκρατικὴν τέχνην καὶ ἀγνοοῦν τὴν ἀλλαγὴν, ἣτις ἐν τῷ μεταξὺ συνετελέσθη, δηλ. τὴν ἐπιστροφὴν εἰς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Νεώτεροι ὅμως μοναχοὶ ἀγιογράφοι (μάλιστα ἐκ τῆς ἀκράτας ΝΔ περιοχῆς τοῦ ἁγ. Ὄρους) αἰσθάνονται σήμερον, ὅτι ὁ συγχρονισμὸς αὐτῶν ἀπαιτεῖ ὅπως στραφοῦν εἰς τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν, ὅπως ἐστράφησαν ἤδη ἐπὶ τῶν ἡμερῶν μας καὶ ὅλοι οἱ ἀξιόλογοι ζωγράφοι τῆς λοιπῆς χώρας. Ἄλλ' ὡς ἐπληροφορήθημεν εἰς τὸ ἁγ. Ὄρος, ὠρισμένοι «γέροντες» αὐτῶν ἀγιογράφοι οὐδὲν εἶναι σύμφωνοι πρὸς τοῦτο. Καὶ ἡ μοναχικὴ «ὑπακοή» πρὸς αὐτοὺς (εἰς τοὺς ὁποίους εἶναι ὑποτακτικοὶ) ἀπαιτεῖ, ὅπως οἱ νεώτεροι ἀναβάλλουν ὅ,τι πλέον αἰσθάνονται ὡς ὀρθόν, μέχρι τῆς τελευτῆς τῶν πρεσβυτέρων... Μόνον εἰς τὸ ἡσυχαστήριον τοῦ ἁγ. Βασιλείου, ὁ μοναχὸς ἀγιογράφος Μάξιμος δεικνύει καθαρῶς τὴν προτίμησίν του πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην.

Ἄλλ' ὅ,τι εἰς τὴν ἀκράτιαν αὐτὴν περιοχὴν τοῦ Ἁθῶ δὲν κατέστη μέχρι σήμερον δυνατόν, κατέστη πλέον εἰς τὸ κέντρον αὐτοῦ, δηλ. εἰς τὰς Καρυὰς. Ἐνταῦθα πρῶτοι οἱ, λεγόμενοι, Παχωμαῖοι μοναχοί, ἤρχισαν πρὸ ὀλίγων ἐτῶν νὰ ἀσχολοῦνται ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον μετὰ τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν. Τούτους ἠκολούθησαν καὶ οἱ νεώτεροι Ἰωασαφαῖοι (οἵτινες, ἀπὸ ἐτῶν ἔχουν ἐγκατασταθῆ καὶ αὐτοὶ εἰς τὰς Καρυὰς) ἐν μέρει δὲ καὶ οἱ, λεγόμενοι, Σεραφειμαῖοι. Οἱ δύο πρῶτοι εἶναι σήμερον οἱ κύριοι ἐκπρόσωποι τῆς ὀρθοδόξου ζωγραφικῆς εἰς τὸ ἁγ. Ὄρος. Τὴν δημιουργίαν τοῦ πρώτου ἐκ τῶν οἰκῶν τούτων, τὴν στροφὴν τοῦ δευτέρου καί, ἐν μέρει, τοῦ τρίτου, εἰς τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, ὑπηγόρευσε πλέον ἢ πεποιθῆσθαι ἐπὶ τὴν ἀξίαν τῆς ἀγιογραφίας τῆς παραδόσεως καὶ τὴν σημασίαν αὐτῆς διὰ τὴν Ὀρθοδοξίαν, — ἰδέα τὴν ὁποίαν συμμερίζεται σήμερον τὸ μέγιστον μέρος τῶν μοναχῶν τῆς ἱεράς Χερσονήσου. Ἡ κατὰ τὸν αἰῶνα ἡμῶν ἀλματώδης πρόοδος τῶν Βυζαντινῶν σπουδῶν, ἡ γνῶσις καὶ ἡ προβολὴ τῶν βυζαντινῶν μνημείων διὰ τῶν ἀνασκαφῶν καὶ ἀναστηλώσεων, αἱ ἔρευναι τῶν σχετικῶν πατερικῶν κειμένων, ἡ συγγραφὴ μελετῶν περὶ τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, τὸ διεθνὲς ὑπὲρ αὐτῆς ρεῦμα καὶ ἡ δι' αὐτῆς εἰκονογράφους ναῶν ἀκόμη καὶ ἑτεροδόξων (ὡς τοῦ ναοῦ τῆς ἐν Βελγίῳ μονῆς Chevetogne¹, ὑπὸ μαθητῶν τοῦ Φ.

1. Καλοκύρης, ἐνθ' ἄν. σελ. 113.

Κόντογλου), τὰ διεθνή βυζαντινολογικά Συνέδρια κλπ., ἐγένοντο βεβαίως καὶ εἶναι οἱ κύριοι λόγοι τοῦ σημερινοῦ εὐεργετικοῦ, διὰ τὴν πατροπαράδοτον τέχνην, κλίματος εἰς τὸ ἅγ. Ὁρος, ὅπως εἶναι καὶ εἰς ὀλόκληρον τὴν Ἑλλάδα. Ἐντὸς τοῦ κλίματος τούτου ἐργαζόμενοι σήμερον οἱ ἀνωτέρω ἀγιογραφικοὶ οἴκοι τῶν Καρυῶν παρέχουν δείγματα ὁμολογουμένως ἐνδιαφέροντα τῶν καλλιτεχνικῶν των δυνατοτήτων. Κοινὸν χαρακτηριστικὸν αὐτῶν εἶναι ὅτι ἀντιγράφουν ἀπλῶς τὰ βυζαντινὰ πρότυπα. Ἀλλὰ τοῦτο πράττουν, μετὰ μείζονος ἢ ἐλάσσονος ἐπιτυχίας, μετὰ περισσοτέρας ἢ ὀλιγωτέρας ἐλευθερίας καὶ οἱ ἄλλοι, βυζαντινοὶ λεγόμενοι, ἀγιογράφοι τῆς Ἑλλάδος. Τοῦτο εἶναι φυσικόν, ἴσως δὲ καὶ ὁ ὁρθὸς δρόμος διὰ μίαν πιθανὴν ἐν τῇ μέλλοντι δημιουργίαν νεορθοδόξου τέχνης. Εἰς τὴν χώραν ἡμῶν πάντες οἱ ἀγιογράφοι ἀντιγράφουν καὶ μιμοῦνται τὰ βυζαντινὰ πρότυπα, κανεὶς δὲ δὲν ἐπροχώρησεν εἰσέτι, πέραν τῆς μιμήσεως ἢ τῆς ἐπαναλήψεως. Ἐὰν ἡ μίμησις αὕτη καὶ ἡ ἀντιγραφή ἀποτελέσῃ ἰδανικὸν τῆς ἐποχῆς, ἐνέχει τότε ἀσφαλῶς τὸν κίνδυνον νὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὸν φορμαλισμὸν, ὅστις θὰ ἀποκλείσῃ μίαν ἀληθῆ ἀνθησιν τῆς ὀρθοδόξου τέχνης. Ἐὰν ὅμως τοῦτο ἀποτελῇ βασικὴν ἀρχὴν καὶ προϋπόθεσιν γνώσεως τοῦ ἰδεώδους, τότε πραγματοποιεῖ τὴν «καλὴν ἀρχὴν» τὴν γεννώσαν αἰσιοδοξίαν διὰ τὸ μέλλον. Διότι, ἀληθῶς, πρῶτον στάδιον ἀποτελεῖ ἡ γνώσις, καλῶς καὶ λεπτομερῶς, τῶν ἔργων τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφικῆς παραδόσεως, δεύτερον δὲ κατόπιν, ἡ — διὰ τῆς οἰκειώσεως τοῦ πνεύματος αὐτῆς καὶ τοῦ ἰδεαλιστικοῦ χαρακτῆρός της καὶ ἡ διὰ τῆς προσλήψεως ὁμολόγων, τυχόν, καλλιτεχνικῶν στοιχείων ἐκ τῆς συγχρόνου ἡμῶν τέχνης — προσπάθεια δημιουργίας τοῦ νέου στύλ, ἐκείνου τ. ἔ. ὅπερ θὰ προέρχεται κατ' εὐθειαν ἐκ τοῦ παλαιοῦ χωρὶς νὰ ἀγνοῆ ὅ,τι καλὸν καί, καλλιτεχνικῶς, σύμφωνον πρὸς τὴν Ὀρθοδοξίαν ἔχει νὰ προσφέρῃ καὶ ἡ ἐποχὴ μας. Τοῦτο, φαίνεται, γνωρίζουν καλῶς καὶ οἱ ἐν λόγῳ ἀγιογραφικοὶ οἴκοι τοῦ Ἄθω, διὰ τοῦτο δὲ καὶ φιλοτίμως ἀμιλλῶνται σήμερον μετὰ τὰ αὐτῶν εἰς τὴν, διὰ τῆς πιστῆς ἀντιγραφῆς καὶ μιμήσεως, γνώσιν τῶν ἔργων τοῦ Πανσελήνου καὶ τοῦ Θεοφάνους.

Οἱ Παχωμαῖοι, ὡς εἴπομεν, εἶναι ἐκεῖνοι οἱ ὁποῖοι πρῶτοι ἤρχισαν σοβαρῶς νὰ ἀσχολοῦνται μετὰ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν εἰς τὸ ἅγιον Ὁρος. Τοῦτο συνέβη μόλις πρὸ ὀλίγων ἐτῶν. Πρόκειται κυρίως περὶ τῆς «συνοδείας» τοῦ Γέροντος Παχωμίου, εἰς τὴν ὁποίαν δύο νεώτατοι μοναχοὶ ἀποτελοῦν τό, κατ' οὐσίαν, καλλιτεχνικὸν ἐπιτελεῖον. Εἶναι ὁ Θεόφιλος Φαρμάκης καὶ ὁ Χρυσόστομος Μεντελής. Καὶ οἱ δύο μετὰ πίστιν νεοφωτίστων ἤρχισαν τὸ ἔργον. Δὲν κέκτηνται τίτλους «συχολῶν», ἀλλὰ τούτους ἀναπληροῦν τὸ πλοῦσιον αὐ-

τῶν τάλαντον. Ἐπὶ πλέον καθημερινῶς «φοιτοῦν» εἰς τὸ Πρωτάτον, ἔνθα μελετοῦν καὶ διδάσκονται ἀπὸ τὸ μέγα «σχολεῖον» τοῦ Πανσελήνου. Εἶναι ἐγγὺς ἐξ ἄλλου, ἢ Μολυθοκκλησιᾶ καὶ τὸ Κουτλουμουσί, τῶν ἀγιογραφικῶν τῶν ὁποίων βεβαίως σοβαρῶς ἐπωφελοῦνται. Ἰσχυροὶ ὑποκινηταὶ καὶ «θεωρητικοί» αὐτῶν εἶναι δύο ἄλλα μέλη τῆς συνοδείας (ὄχι ζωγράφοι). Ὁ θεολόγος ἀρχιγραμματεὺς τῆς ἱεράς Κοινότητος πατήρ Παντελεήμων καὶ ὁ ἔνθους ἱερομόναχος πατήρ Ἀκάκιος. Τὴν προσπάθειαν αὐτῶν ἐπευλογεῖ ὁ συντηρητικώτατος Γέρον Παχώμιος. Ὁ Θεόφιλος εἶναι ἀπὸ τὰς φύσεις ἐκείνας αἱ ὁποῖαι ἐγεννήθησαν διὰ τὴν τέχνην. Ἐξαίρετος εἰς τὸ σχέδιον, εἰς τὴν αἰσθησιν τοῦ χρώματος, εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν λεπτομερειῶν. Ἀξιόπρόσεκτος διὰ τὴν σταθεράν του χεῖρα καὶ τὴν ἄλλην ἀκρίθειαν καὶ ὁ Χρυσόστομος. Ἀμφότεροι ἐργάζονται ἀποκλειστικῶς μὲ τὴν τεχνικὴν τοῦ ῥοῦ καὶ ἀγνοοῦν τὰ ἐλαιοχρώματα. Ἐχουν ἤδη ἀντιγράψει πλεῖστα ἔργα «Μακεδονικῆς» καὶ «Κρητικῆς» τεχνοτροπίας καὶ δέχονται καθημερινῶς ἀρκετὰς παραγγελίας. Χαρακτηριστικὰ ἔργα αὐτῶν εἶναι, ἡ Γλυκοφιλοῦσα, ὁ Πρόδρομος, ὁ Γαβριὴλ Ἀρχάγγελος, ὁ Ἀναπεσὼν. Ἡ Γλυκοφιλοῦσα καὶ ὁ Πρόδρομος εἶναι ἀντίγραφα γνωστῶν κρητικῶν εἰκόνων τοῦ 16^{ου} καὶ 17^{ου} αἰῶνος (πίν. 62, εἰκ. Β). Ἐνταῦθα διακρίνομεν εὐκόλως τοὺς πειραματιζομένους ζωγράφους. Τὸ σχέδιον εἶναι ἐν πολλοῖς ἄρτιον, ἀλλ' ἡ ἐπίθεσις τῶν φῶτων ὑστερεῖ, ἰδίᾳ εἰς τὰς πτυχάς, αἱ ὁποῖαι διὰ τοῦτο ἐμφανίζουσι σκληρότητα. Ὁ Πρόδρομος εἶναι ἀρτιώτερος, ὡς δεικνύει ἡ πλαστικὴ προσώπου, γυμνῶν μερῶν, τῆς μηλωτῆς καὶ τοῦ ἱματίου του (εἰκ. ιζ'), καίτοι ἀναμφιβόλως ὑστερεῖ ἢ ἀπόδοσις τοῦ βραχώδους τοπίου. Ὁ Γαβριὴλ Ἀρχάγγελος (πίν. 59, εἰκ. Α) ἀποτελεῖ ἀντίγραφον τῆς γνωστῆς εἰκόνας τοῦ Πρωτάτου (16^{ος} αἰών). Ἡ πρόοδος ἐνταῦθα τῶν ζωγράφων εἶναι ἀναμφίβολος. Παρὰ τὰς μικρὰς τεχνικὰς ἐλλείψεις, ἡ ἔκφρασις τῆς φυσιογνωμίας ἐλάχιστα ἀπέχει τοῦ προτύπου. Ὁ «κρητικὸς» τρόπος τοῦ προπλασμοῦ, τῶν λαμάτων, τῆς προοδευτικῆς διαβαθμίσεως τῶν ἀπὸ τοῦ φωτὸς εἰς τὸ σκότος χρωματικῶν τόνων, εἶναι πλέον οἰκτιρῶς εἰς τοὺς ζωγράφους τούτους. Πλεῖστα ἔργα αὐτῶν ἀποδεικνύουσι τὴν ἄνεσιν μὲ τὴν ὁποίαν, ἐν προκειμένῳ, ἐργάζονται. Ὁ Ἀναπεσὼν (πίν. 60, εἰκ. Β) δεικνύει πόσον ὁ Θεόφιλος δύναται, ἀπὸ τοῦ 1958, νὰ ἀντιγράψῃ ἔργα τοῦ Πανσελήνου. Βεβαίως, εἰς τὸ σχέδιον ὑπάρχουσι ἐλλείψεις (ὡς π. χ. εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἀριστερᾶς χειρὸς τοῦ Χριστοῦ, τῶν βλεφάρων, τῶν πτυχώσεων τῆς σινδόνης κ.ἀ., βλ. πίν. 60, εἰκ. Α), ἀλλ' οὐδεὶς, καλῆς πίστεως κριτῆς, θὰ ἀμφισβητήσῃ ὅτι ἡ ἔκφρασις τοῦ μικροῦ Χριστοῦ καὶ ἡ ὄλη ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου εἶναι πανσελήνιος. Ἡ φωτεινὴ σάρξ, ἡ πρασίνη σκιά καὶ τὸ ἀκρολουθοῦν

υπορροδινον χρώμα δεικνύουν και ἐδῶ και εἰς τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Θεοφίλου, ὅτι οὗτος κατέχει καλῶς τὴν τεχνικὴν τοῦ μεγάλου ζωγράφου τοῦ Πρωτάτου. Βεβαίως εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ Ἀναπεσόντος (ἀποκείμενον εἰς τὸ γραφεῖον τῆς Γραμματείας τῆς Ἱερᾶς Κοινοτήτος) ἡ πρασίνη σκιά εἶναι ἐντονωτέρα ἢ εἰς τὸ πρωτότυπον, ἀλλὰ πρέπει νὰ ληφθῇ ὑπ' ὄψιν ὅτι τοῦτο ἔχει ὑποστῆ ζημίας διὰ τοῦ χρόνου και ἔχασε τὴν ἀρχικὴν του ἀπόχρωσιν. Ὁ Θεόφιλος διετήρησε τὴν πρασίνην ἀπόχρωσιν, ἡ ὁποία καλῶς διατηρεῖται εἰς ἄλλας τοιχογραφίας τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον.

Ἄλλ' οἱ Παχωμαῖοι ἤρχισαν προσφάτως νὰ ἀσχελοῦνται και μὲ τὰς ψηφιδωτὰς εἰκόνας. Τὰ πρωτόλεια αὐτῶν (ὡς ὁ ἅγ. Νικόλαος, εἰκ. ιθ') διαθέτουν ἡμᾶς αἰσιοδόξως.

*
* *

Οὐδόλως κατώτεροι τῶν Παχωμαίων εἶναι οἱ σημερινοὶ Ἰωασαφαῖοι, βυζαντινοὶ και αὐτοί, ὡς ἐλέχθη, ἁγιογράφοι εἰς τὰς Καρυὰς. Ὁ πατὴρ Ἰγνάτιος, ἄριστος ζωγράφος (ἀσχέτως πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν του), εἶναι ὁ τελευταῖος τῆς φυσιοκρατικῆς σχολῆς τῶν Ἰωασαφαίων. Ὁ πατὴρ Βασίλειος συμμερίζεται τὰς παλαιότερας ἀπόψεις, ἀλλ' οὐδόλως ἀγνοεῖ και τὴν καλλιεργούμενην σήμερον βυζαντινὴν ἁγιογραφίαν. Καὶ ἐνταῦθα, ὡς εἰς τοὺς Παχωμαίους, δύο νέοι μοναχοί, δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ἔστρεψαν αὐτοὺς εἰς τὴν βυζαντινὴν ἁγιογραφικὴν παράδοσιν. Εἶναι ὁ Ἀγαθάγγελος και ὁ Ἰωάσαφ. Τύποι ἐνθουσιώδεις και οἱ δύο, μὲ καλλιτεχνικὴν ζέσιν και ἀληθινὴν ἀγάπην διὰ τὸ ἔργον των. Καὶ οἱ δύο ἐμαθήτευσαν εἰς τοὺς παλαιότερους Γέροντας. Ὁ Ἀγαθάγγελος ἀνήκει εἰς τὰς ἐκρηκτικὰς ἐκείνας φύσεις, εἰς τὰς ὁποίας τὸ βλέμμα τῶν ὀφθαλμῶν οὐδὲν ἄλλο ἀναδίδει ἢ σπινθηρας τῆς καλλιτεχνικῆς φλογός, ἡ ὁποία κατακαίει τὸ εἶναι των. Πλούσιον τάλαντον μὲ ποικίλας καλλιτεχνικὰς ἐκδηλώσεις. Διῆλθεν ἐκ τῆς ξυλοτεχνίας, τῆς μικροτεχνίας και τῆς διακοσμητικῆς, ἀλλὰ κατέληξεν εἰς τὴν ἁγιογραφίαν. Οὐδόλως ἀμφιβάλλομεν, ὅτι πολλὰ θὰ προσφέρῃ εἰς τὸν Ἄθω, ἐὰν ἡ ἄσκησίς του εἰς τὴν τέχνην συνεχισθῇ μὲ τὸν αὐτὸν πάντοτε ρυθμόν. Εἰς τὰς Καρυὰς μὲ ἰδιαιτέραν φροντίδα ἐργάζεται ἀντιγράφων τὸν Πανσέληνον. Ἀξιοπρόσεκτον ὅτι εἰς τὰ ἀντίγραφα αὐτοῦ δὲν παρασύρεται ἀπὸ τὰς ἐκρήξεις τῆς καλλιτεχνικῆς του ἰδιοσυγκρασίας, ἀλλὰ, χαλιναγωγῶν αὐτήν, παραμένει πιστὸς εἰς τὰ πρότυπα. Ὁ Ἰωάσαφ πάλιν, ζωρὰ και αὐτὸς καλλιτεχνικὴ φυσιογνωμία, ἔχει χαρακτηριστικὸν τὸν ἔνθεον ζῆλον πρὸς τὴν τέχνην και τὴν φροντίδα τῆς διαρκoῦς τελειοποιήσεως. Ἀμφότεροι ἐργάζονται μὲ τὴν βυζαντινὴν

τέχνην τοῦ ὤρου καὶ μὲ τὰ φυσικὰ χρώματα, καίτοι δὲν ἀπεμάκρυναν ἐντελῶς τὸ ἐλαιόχρωμα ἐκ τοῦ ἐργαστηρίου των, ἐφ' ὅσον ἀκόμη καὶ κατὰ τὴν ἐπιμονὴν τῶν παραγγελόντων¹, ζωγραφίζουσι καὶ εἰκόνας μὲ τὴν, ἀπαράδεκτον πλέον, τῶν «παλαιῶν» Ἰωασαφαίων τέχνην. Τοῦτο διαστελλεῖ αὐτοὺς τῶν Παχωμαίων, οἱ ὅποιοι μόνον τὴν βυζαντινὴν τέχνην καλλιεργοῦν. Ἄλλ' οὐδεμίαν ἀμφιβολίαν ὅτι καὶ οὗτοι τάχιστα θὰ περιορισθοῦν εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν, τὴν παλαιὰν αὐτὴν παράδοσιν τοῦ ἁγ. Ὁρους. Τοῦτο ἐγγυᾶται, ὡς νομίζομεν, καὶ ἡ πίστις αὐτῶν εἰς τὸν διαχωρισμὸν τέχνης καὶ ἐμπορίου καὶ ἡ, ἡμέρᾳ τῇ ἡμέρᾳ, αὐξανομένη πεποιθησις ὅτι ὁ ἐξ ὑπερτέρων λόγων ὀρθόδοξος καλλιτέχνης ὀφείλει νὰ μὴ κατέρχεται εἰς τὴν στάθμην τῶν πολλῶν καὶ μὴ ὑποχωρῇ εἰς τὰς περὶ τέχνης, περὶ καλοῦ ἢ ὠραίου, ἰδέας τῶν ἀναρμεδίων καὶ ἀπληροφορήτων (οἰοιδήποτε καὶ ἂν εἶναι οὗτοι...), ἀλλ' ἀντιθέτως νὰ ἀναβιβάσῃ αὐτοὺς εἰς τὸ ἰδικόν του καλλιτεχνικὸν ὕψος, χειραγωγῶν τοὺς πολλοὺς (ἢ τοὺς ὀλίγους ἀπληροφορήτους εἰσέτι) ἐκ τοῦ φυσιοκρατικῶς «ὠραίου» εἰς τὸ «ὑψηλόν» καὶ «ἅγιον», πρᾶγμα τὸ ὁποῖον ἀποτελεῖ τὸ ἰδεῶδες τῆς ὀρθοδόξου τέχνης.

Ἀπὸ τὴν Δέησιν τοῦ Πρωτάτου καὶ τὸν Ἄναπεσόντα προήλθον τὰ παλαιότερα βυζαντινὰ ἀντίγραφα τῶν Ἰωασαφαίων. Δυστυχῶς τὰ ἐπιμεμηλημένα ταῦτα ἔργα μειονεκτοῦν σημαντικῶς ἕνεκα τῆς ἐκτελέσεως αὐτῶν δι' ἐλαιοχρώματος. Ἐκ τῶν προσφάτων καὶ κατὰ τὴν βυζαντινὴν τεχνικὴν (ῥογραφία) ἔργων των ἐνδιαφέροντα εἶναι, ἡ γνωστὴ φορητὴ εἰκὼν τοῦ Πρωτάτου, Γαβριὴλ Ἀρχάγγελος, καὶ ἀντίγραφα ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τούτου, ὡς ὁ Ἰησοῦς «ἐν ἐτέρᾳ μορφῇ», ὁ ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς καὶ ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος. Ἡ ἀπλὴ παραβολὴ τοῦ Ἀρχαγγέλου τῶν Παχωμαίων (πίν. 59, εἰκ. Α) πρὸς τὸν Ἀρχάγγελον τῶν Ἰωασαφαίων (πίν. 59, εἰκ. Β), δεικνύει πόσον ἀμφοτέρω οἱ ἀγιογραφικοὶ οἴκοι γνωρίζουσι νὰ ἀκολουθοῦν τὰ πρότυπα. Ὁ Ἰησοῦς «ὁ ἐν ἐτέρᾳ μορφῇ» (πίν. 62, εἰκ. Α) εἶναι, ὁμολογουμένως, πιστὸν καὶ ἐπιτυχὲς ἀντίγραφον ἐκ τῆς βορείας κόγχης τοῦ ἱεροῦ Βήματος τοῦ Πρωτάτου, μετὰ τὰς προσφάτους ἐπισκευάς². Ἄφογον ἀντίγραφον ὑπὸ τοῦ Ἀγαθαγγέλου εἶναι ὁ ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργὸς (πίν. 62, εἰκ. Γ). Οὐ μόνον τὸ σχέδιον καὶ ἡ πλαστικὴ τοῦ προσώπου εἶναι

1. Μάλιστα ὠρισμένων εἰσέτι Ἀρχιερέων.

2. Τὸ ἀντίγραφον τοῦ Φ. Ζαχαρίου τὸ δημοσιευθὲν ὑπὸ τοῦ Ευγγουπούλου, (ἐν «Μανουὴλ Πανσέληνος», Ἀθήναι 1956, πίν. 9) εἶναι πρὸ τῆς στερεώσεως τῆς τοιχογραφίας. Τὸ πλάτος τοῦ προσώπου, εἰς τὸ ἀντίγραφον τῶν Ἰωασαφαίων, ὀφείλεται εἰς τὴν ἀνάπτυξιν αὐτοῦ ὡς ἔχει ἐν τῇ κόγχῃ.

ἐπιτυχής, ἀλλὰ καὶ ἡ ἰδία ἔκφρασις, ἡ καθοριζομένη ὑπὸ τῶν ἐκστατικῶν ὀφθαλμῶν, εἶναι καθὼς καὶ εἰς τὸ Πρωτάτον.

*

Ἐσημειώσαμεν ἀνωτέρω καὶ τὸν οἶκον τῶν Σεραφείμων, ὡς τρίτον ἀγιογραφικὸν ἐργαστήριον ἐν Καρυαῖς, τὸ ὁποῖον ὅμως ἐν μέρει ἀκολουθεῖ τὴν βυζαντινὴν τεχνοτροπίαν. Ἡγεῖται αὐτοῦ ὁ πατὴρ Σεραφεῖμ Ὁφθαλμόπουλος, ὁ συμπαθέστερος, ὡς νομίζω, ἀγιογράφος τοῦ ἀγ. Ὁρους. Ὁ εὐγενέστατος καὶ σεμνότατος οὗτος ἄνθρωπος, εἶναι ἀπὸ τὰς καλλιτεχνικὰς ἐκείνας φυσιογνωμίας, τῶν ὁποίων τὸ ἔργον οὐδὲν ἕτερον εἶναι ἢ ἡ ἔκφρασις τῆς ὄλης γαλήνης, ἡ ὁποία βασιλεύει εἰς τὰ στήθη των. Διὰ τοῦτο καὶ αἱ ζωγραφικαὶ προτιμήσεις αὐτοῦ δὲν στρέφονται πρὸς τὰς ὀρμητικὰς σκηνας, οὐδὲ πρὸς τὰς θυελλώδεις φυσιογνωμίας τῶν πανσεληνεῶν ἀγίων, περὶ τὰς ὁποίας ἀρέσκειται νὰ σπουδάξῃ ἢ ἐκ διαμέτρου ἀντίθετος ἰδιοσυγκρασία τοῦ νέου Ἰωασαφαίου ἀγιογράφου, Ἀγαθαγγέλου. Τὸ πλεῖστον ἔργον τοῦ π. Σεραφεῖμ ἀφορᾷ εἰς πίνακας φυσιοκρατικῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Ἄλλ' ὀφείλομεν νὰ ὁμολογήσωμεν, ὅτι πρόκειται περὶ ἀξιολόγων ἔργων τὰ ὁποῖα διακρίνει ἡ ἐπιμελὴς σχεδίασις καὶ ἡ ἀληθινὴ τοῦ χρώματος γνώσις. Ὁ πίναξ «Ἡ ἔγερσις τῆς θυγατρὸς τοῦ Ἰαεῖρου» ἔχει τόσον «στρωτὸν» τὸ χρῶμα καὶ τόσην ἀκρίθειαν εἰς τὰς λεπτομερείας, ὥστε ἐξηπάτησε πρὸς στιγμήν τὴν ἐπιτροπὴν βραβεύσεως τῶν ἔργων τῆς Διεθνoῦς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, — εἰς τὴν ὁποίαν, πρὸ ὀλίγων ἐτῶν ἀπεστάλη, — ἥτις ἐξέλαβεν αὐτὸν ὡς λιθογραφίαν¹! Οἱ δύο νέοι μοναχοὶ ἀγιογράφοι Χρυσόστομος καὶ Βασίλειος, οἱ ὁποῖοι ἐργάζονται πλησίον τοῦ πατρὸς Σεραφεῖμ, ἀκολουθοῦν μὲ πολλὴν συνέπειαν τὴν ἐξευρωπαϊσμένην τεχνοτροπίαν.

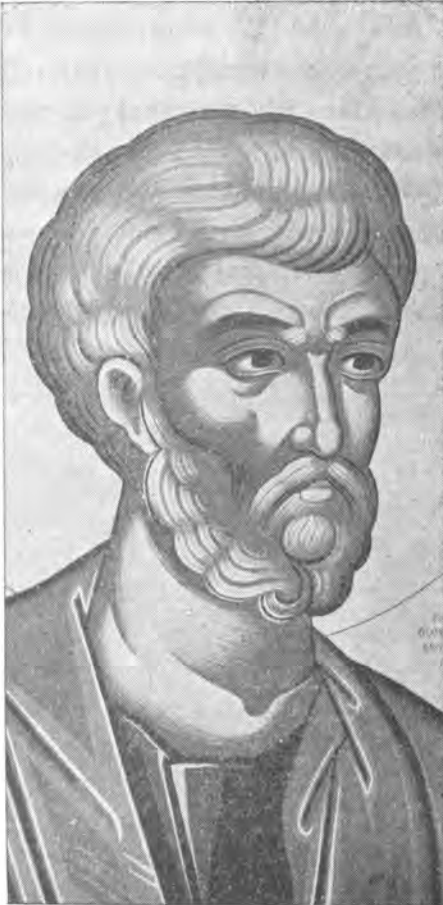
Ἄλλ' ὁ πατὴρ Σεραφεῖμ ἤρχισεν ἤδη νὰ ἀσχολῆται καὶ μὲ τὴν βυζαντινὴν ἀγιογραφίαν. Δεσμεύει ὅμως αὐτὸν ἀκόμη πρὸς τὴν θύραθεν τέχνην τὸ ἐλαιόχρωμα, τὸ ὁποῖον, χρησιμοποιοῦμενον εἰς τὴν δημιουργίαν ἔργων βυζαντινῆς τεχνοτροπίας, παρέχει, σὺν τοῖς ἄλλοις καὶ τὴν χαρακτηριστικὴν ἐκείνην σκληρότητα εἰς τὸ πλάσιμον, ὅπως βλέπομεν καὶ εἰς τὸ ἀντίγραφον τοῦ «Παντοκράτορος Χριστοῦ», ἐκ τοῦ νοτίου πεσσοῦ τοῦ τέμπλου τοῦ Πρωτάτου. Δεῖγμα τῶν προτιμήσεων τοῦ πατρὸς Σεραφεῖμ καὶ ἐν ἐκ τῶν καλύτερων βυζαντινῶν ἀντιγράφων του ἀποτελεῖ ἡ εἰκὼν τῶν Τριῶν Παίδων, ἐκ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου. Ἡ ἡρεμία καὶ ἡ ἄλλη ψυχικὴ ἀταραξία,

1. Τὴν πληροφορίαν ὀφείλω εἰς τοὺς μοναχοὺς τοῦ ἐν λόγῳ ἐργαστηρίου.

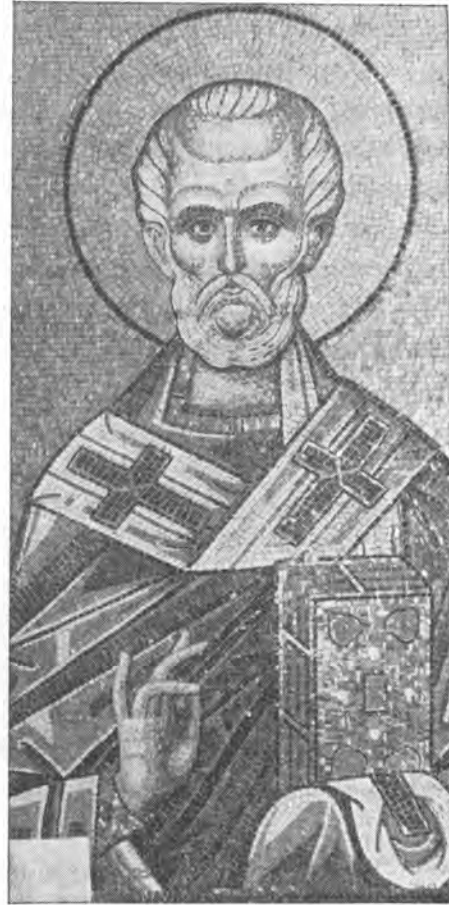


Εικών 15. 'Ο Προδρόμος. Διὰ χειρὸς Θεοφίλου καὶ Χρυσσοστόμου.
Καρναί.

τῶν ἐν καμίνῳ Τριῶν Παίδων, τοὺς ὁποίους «οὐκ ἔδειμάτωσε θυμὸς θηριώδης, οὐ πῦρ βρόμεον», ἀνταποκρίνεται πλήρως πρὸς τὴν ἰδιοσυγκρασίαν τοῦ



Εἰκ. 1η'. Ὁ Ἀπόστ. Πέτρος. Ἀντίγραφον ὑπὸ Θεοφίλου διακόνου. Καρναί 1959.

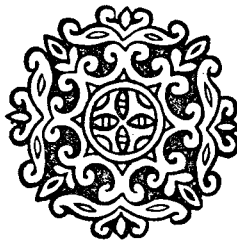


Εἰκ. 1θ'. Ὁ ἅγ. Νικόλαος. Ψηφιδωτόν, διὰ χειρὸς Θεοφίλου καὶ Χρυσοστόμου. Καρναί 1960.

ἀντιγραφέως (πίν. 61, εἰκ. Α). Ἰδιαιτέρως ἐπιτυχῆς ἡ ἀπόδοσις τῆς ἐξωκοσμοῦ γαλήνης τοῦ ἀγγέλου (πίν. 61, εἰκ. Β).

Εἰς τοὺς νεοβυζαντινοὺς ἁγιογράφους τοῦ ἁγ. Ὁρους πρέπει νὰ συναριθμησωμεν καὶ τόν, ἐν Καρυαῖς, πατέρα Μελέτιον Σικυώτην. Προσπαθεῖ καὶ ἐκεῖνος, καθὼς καὶ οἱ ἄλλοι ἁγιογράφοι τῶν Καρυῶν, ὅπως ἐνισχυθῆ ἡ ὀρθόδοξος παράδοσις τῆς ἁγιογραφίας.

Τὸ συμπέρασμα ἐκ τῶν ἀνωτέρω συντόμως ἐκτεθέντων εἶναι, ὅτι σήμερον εἰς τὸ ἅγιον Ὄρος οἱ σπουδαιότεροι ἐκπρόσωποι τῆς ἀγιογραφίας ἐστράφησαν πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Οἱ νέοι ἐνταῦθα καλλιτέχναι ἐμπνεόμενοι μὲν ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα, τὰ εἰκονογραφημένα χειρόγραφα καὶ τὸ ὄλον σύγχρονον κλίμα ἐν Ἄθῳ, καλῶς δὲ ἐνημερούμενοι ἐπὶ τῆς, ἀξιολογούσης καὶ κατοχυρούσης τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν, σημερινῆς ἐπιστήμης, ἐπιτρέπουν εἰς ἡμᾶς (διὰ τοῦ συνόλου τῶν προνομιούχων προϋποθέσεων των) νὰ μὴ θεωρῶμεν τὴν προσπάθειαν αὐτῶν ὡς «ρωμантиκὴν ἐπιστροφὴν καὶ ἀπασχόλησιν μὲ τὰ βυζαντινὰ πρότυπα», ἀλλὰ ὡς ἐν ἐπιγνώσει ἐπάνοδον πρὸς ταῦτα. Καὶ ἀκριβῶς ἡ ἐπίγνωσις αὕτη δημιουργεῖ καὶ τὴν αἰσιδόξον πρόβλεψιν διὰ μίαν ἀνθησιν τῆς νεοορθόδοξου τέχνης, τὴν ὁποίαν, ἐκ παντὸς ἄλλου τόπου περισσότερον, ἀπὸ τὸ ἅγιον Ὄρος δικαιοῦμεθα νὰ προσδοκῶμεν¹.



1. Οἱ ἐκτεθέντες ἐνθαρρυντικοὶ λόγοι ἡμῶν, πρὸς τοὺς νέους ἀγιογράφους καὶ ἡ ἔξαρσις τῶν προσόντων αὐτῶν, ἔχουν προϋπόθεσιν ὅτι ἀπευθύνονται εἰς τὴν μοναχικὴν μετριοφροσύνην καὶ ἐπομένως δὲν θὰ ὀδηγήσουν εἰς παρεξήγησιν, ἤτοι εἰς τὴν γέννησιν τῆς ἰδέας, εἰς τινὰς ἐξ αὐτῶν, ὅτι εἶναι πλέον καλλιτέχναί, ὄριμοι τάχα, ἀγιογράφοι. Διότι τὸ ἀληθές εἶναι, ὅτι πάντες εὐρίσκονται εἰσέτι εἰς τὴν ἀρχήν, εἰς τὰ πρῶτα — ἀλλ' ἀναντιλέκτως ἀξιοπρόσεκτα — βήματα. Θὰ χρειασθῆ ἡμῶς καιρὸς πολὺς, κόπος πολὺς, πολλαὶ θυσίαι — καὶ πρὸ παντὸς πολλὴ ἐπίγνωσις τῶν ἀτελειῶν — διὰ νὰ προχωρήσουν. Ἄλλ' αἱ ἐκτεθεῖσαι προϋποθέσεις τῆς ἐργασίας αὐτῶν, τὸ ἐξελίξιμον ταλέντων των καὶ ὁ εἰλικρινῆς αὐτῶν ζῆλος ἐγγυῶνται ταῦτα καὶ ἐπιτρέπουν νὰ νομίζωμεν, ὅτι εὐρίσκονται οὗτοι εἰς τὸν καλὸν δρόμον, ὅστις θὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὴν ἐπιτυχίαν.

ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΟΙ
ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ



ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ

ἄς συνθήκας ἐπισκέψεως τῶν μνημείων τοῦ ἁγ. Ὁρους, τὴν ἰδιαιτέραν σημασίαν τὴν ὁποίαν προσλαμβάνουν ταῦτα εἰς τὸν χώρον τοῦτον, τὴν ἀνάγκην τῆς προβολῆς αὐτῶν, τὴν κατάστασιν καὶ τό, ἐν σχέσει πρὸς ταῦτα, «μοναχικὸν κλίμα» ἐν τῷ Ἁθῶ, ἐπιχειροῦμεν νὰ διαπραγματευθῶμεν κατωτέρω. Διότι, νομίζομεν, ὑφίσταται παρεξήγησις μεταξὺ πολλῶν μοναχῶν καὶ πολλῶν ἐπισκεπτῶν τοῦ ἁγιωνύμου Ὁρους.

Πολλοὶ δηλ. μοναχοί, ἐπεκτείνοντες τὸν ὄρον «κειμήλια» εἰς πάντα σχεδὸν τὰ παλαιὰ ἐκκλησιαστικὰ πράγματα, θεωροῦν ταῦτα ὑπέθεσιν αὐστηρῶς τῶν μοναχῶν, ζήτημα δὲ ἄκρας συγκαταβάσεως αὐτῶν, τὴν παροχὴν ἀδείας ἐρεῦνης ἢ, καμίας φορᾶν, καὶ ἀπλῆς ἐπισκέψεως τούτων. Πολλοὶ πάλιν λαϊκοί, ἡμέτεροι καὶ ξένοι, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν τουρισμὸν καί, πολλάκις ἀπὸ τὰς «παντουριστικὰς» ἀντιλήψεις τῶν χρόνων, θεωροῦν αὐτονόητον τὴν ἐπίδειξιν εἰς αὐτοὺς πάσης ἀρχαιότητος τῶν μονῶν, δυστροπίαν δὲ μόνον, ἐγωισμὸν ἢ «κομπλεξικὴν» κακότητα τῶν μοναχῶν ὑπολαμβάνουν πᾶσαν σχετικὴν ἀπαγόρευσιν. Ὅτι δὲν ἔχουν πάντοτε δίκαιον οἱ δεῦτεροι (τοὺς ὁποίους πολλάκις χαρακτηρίζει ὅ,τι αὐτοὶ εἰς τοὺς μοναχοὺς ἀποδίδουν) εἶναι ἀφ' ἑαυτοῦ φανερόν. Φανερόν ἐπίσης ὅτι καὶ οἱ πρῶτοι, πολλάκις ἐκ πολλῶν λόγων καὶ μάλιστα ἐκ «ζήλου οὐ κατ' ἐπίγνωσιν», καταντοῦν εἰς ὑπερβολὰς ἀπαραδέκτους.

Μίαν διασάφησιν κατ' ἀρχὴν θεωροῦμεν χρήσιμον. Ὑπὸ τὸν ὄρον δηλ. μνημεῖα ἐννοοῦμεν ἐνταῦθα καὶ τὰ ἐν στενωτέρῳ καὶ εἰδικωτέρῳ ἐννοίᾳ κειμήλια καὶ τὰ ἐν εὐρυτέρῳ καὶ γενικωτέρῳ ἐννοίᾳ λεγόμενα, συνήθως, μνημεῖα. Τὰ κειμήλια εἶναι τιμαλφῆ ἀντικείμενα, οἷον: ἱερὰ σκεύη (Ποτήρια, Δισκάρια), Εὐαγγέλια, σταυροί, ἀρτοφόρια, λείψανα-λειψανοθήκαι, μίτραι, σιγίλλια, χρυσόβουλλα, χειρόγραφα, ἄμφια, καταπετάσματα, κοσμήματα ἐκ πολυτίμου ὕλης, ἀφιερῶματα κ.τ.τ. Εὐνόητον ὅτι ἴδιαν θέσιν πάντοτε

κατέχουν αἱ αὐτοτελεῖς βιβλιοθήκαι. Εἰς τὰ μνημεῖα πάλιν ἀνήκουν αὐταὶ αἱ μοναὶ ὡς κτήρια, τὰ Καθολικὰ καὶ τὰ Παρεκκλησία αὐτῶν, τὰ προσκίτματα καὶ οἱ βοηθητικοὶ χώροι, τὰ κελλία, οἱ πύργοι κ.τ.ἄ. Ἐπίσης τὰ τέμπλα, τὰ ξυλόγλυπτα καὶ τὰ ἄλλα γλυπτὰ. Ἰδιαζούσης σημασίας μνημεῖα εἶναι αἱ τοιχογραφαὶ καὶ αἱ εἰκόνες.

Ἄλλὰ πάντα τὰ μνημεῖα τῶν ἱερῶν μονῶν (κειμήλια λοιπὸν καὶ κυρίως μνημεῖα), οὔτε τὴν αὐτὴν ἀξιολόγησιν δύνανται νὰ ἔχουν οὔτε τὴν αὐτὴν ἀσφάλειαν ἐγγυῶνται, ἔνεκα τῆς φύσεως ἢ τοῦ ὄγκου αὐτῶν. Διὰ τοῦτο τὰ ἐξ αὐτῶν κειμήλια εἰς πᾶσας τὰς μονὰς τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου (καὶ εἰς πάντας τοὺς μεγάλους ναοὺς), γίνονται ἀντικείμενα μεζζονος προσοχῆς (λόγω τοῦ ἐθραύστου ἢ τοῦ κινδύνου διαρπαγῆς κ.τ.ἄ.) καὶ φυλάσσονται εἰς ἰδιαίτερον χώρον. Ὁ χώρος οὗτος, εἰς τὸν ὁποῖον, εἰς προθήκας, ἐρμάρια κλπ. ταξινομοῦνται τὰ κειμήλια (ὅταν δηλ. ταξινομοῦνται καὶ ὄχι ὅταν ἀποθηκεύωνται), λαμβάνει αὐτομάτως τὴν μορφήν χώρου μουσειακοῦ. Τοιοῦτον χώρον ἀποτελεῖ τὸ σκευοφυλάκιον τῶν ἡμετέρων μονῶν καὶ τὸ θησαυροφυλάκιον τῶν μονῶν καὶ τῶν καθεδρικῶν ναῶν τῆς Δύσεως (Trésor, Sakristei - Schatzkammer). Εἰς τὰ θησαυροφυλάκια ταῦτα τοῦ Ἐξωτερικοῦ καὶ εἰς ἰδιαίτερον ἐν αὐτοῖς χώρον, φυλάσσονται τὰ μεζζονος ἀξίας κειμήλια, ἰδιαιτέρως βεβαίως προσιτὰ εἰς τοὺς ἐπιστήμονας ἐρευνητάς, κατόπιν εἰδικῆς ἀδείας. Ὁ μεζζων ὅμως χώρος τῶν θησαυροφυλακίων, ἔνθα καὶ τὰ περισσότερα κειμήλια, εἶναι εἰς πάντας προσιτὸς κατὰ τακτὰς ὥρας. Μοναχοὶ ἐντεταλμένοι ἐποπτεύουσι τὴν τάξιν καὶ παρέχουσι πληροφορίας. Πινακίδες ἀπαγορεύουσι τὴν ψαῦσιν τῶν ἀντικειμένων. Συμβαίνει δηλ. καὶ ἐνταῦθα ὅ,τι καὶ εἰς τὰ μουσεῖα.

Οὐδόλως ἄπορον λοιπὸν κατ' ἀρχήν, διατὶ καὶ οἱ μοναχοὶ τοῦ ἀγ. Ὄρους εἶναι ἐπιφυλακτικοὶ διὰ τὸ ἀνοιγμα τῶν σκευοφυλακίων ἢ τὴν ἐλευθέραν χρῆσιν τῶν βιβλιοθηκῶν. Ὅταν μάλιστα ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ἡ πικρὰ πεῖρα τῶν μοναχῶν ἐκ τῆς βαρβάρου συμπεριφορᾶς ἐπισκεπτῶν, οἵτινες καταχραστούντες τὴν εὐγενῆ προθυμίαν αὐτῶν ἐξηφάνισαν ἀντικείμενα ἢ ἀπέκοψαν σελίδας πολυτίμων χειρογράφων κ.τ.τ., (κατὰ τὸ παράδειγμα τοῦ διαδοῆτου πλαστογράφου καὶ κλέπτου Σιμωνίδου¹), τότε ἡ ἐπιφυλακτικότης αὐτῶν ἔχει ἱκανήν

1. Οὗτος, σὺν τοῖς ἄλλοις, ὑπεξήρσε φύλλα ἐκ τοῦ κώδικος τοῦ Ποιμένος τοῦ Ἑρμά, φυλαττομένου εἰς τὴν μονὴν ἀγ. Γρηγορίου, τὰ ὁποῖα ἐπώλησεν εἰς Λειψίαν, ἤρχισε δὲ νὰ «παρασκευάζῃ» ὁ ἴδιος παλίμψηστον κώδικα τοῦ Ποιμένος, διαδίδων ὅτι πρόκειται περὶ εὐρήματός του ἐν Σινᾶ, ἀναγομένου μάλιστα εἰς τὸν α' αἰῶνα μ.Χ. Ἄλλ' ἡ ἀστυνομία τοῦ Βερολίνου κατέσχε παρ' αὐτῷ τὰς πρώτας ὕλας,

ἀσφαλῶς δικαιολογίαν. Καὶ οἱ μοναχοὶ τοῦ ἁγ. Ὄρους ἔχουν, πρὸς τιμὴν αὐτῶν, ἰσχυρὸν τὸ αἶσθημα τῆς εὐθύνης ἀπέναντι τῆς Ἐκκλησίας καὶ τοῦ Ἔθνους. Καὶ ἡ συναίσθησις τῆς εὐθύνης ταύτης αὐξάνει μετὰ τῆς καχυποψίας δταν πληροφωρῶνται καθημερινῶς τὰς ταχυδακτυλογραφικὰς μεθοδίας τῶν ἱεροσούλων ἀρχαιοκαπήλων εἰς τὴν χώραν ἡμῶν¹.

Ἄλλὰ τὰ γεγονότα ταῦτα δὲν δύνανται νὰ ἀποτελέσουν τὰς μοναδικὰς προϋποθέσεις, τὰς ἀγούσας εἰς τὴν ἀπόφασιν τῶν «κλειστῶν» σκευοφυλακίων ἢ καὶ ὑπαγορευούσας τὴν μεγάλην διαδικασίαν ἐξυπηρετήσεως πολλάκις καὶ αὐτῶν τῶν εἰδικῶν ἐπιστημόνων. Διότι εἰς τὸ ἅγιον Ὄρος, παρὰ τὴν προθυμίαν ὠρισμένων μονῶν, ὑπάρχουν καὶ ἄλλαι αἱ ὁποῖαι «κατ' ἀρχὴν» σπανιώτατα καὶ εἰς ὅλως εἰδικὰς περιπτώσεις δαικνύουν τοὺς θησαυροὺς των, παρέχουν δὲ εἰς τὸν ἐπισκέπτην τὴν ἐντύπωσιν ὅτι θεωροῦν τὴν ἐπίδειξιν αὐτῆν πρᾶξιν, ἐγγίζουσαν τὰ ὅρια τῆς βεβηλώσεως. Ἄλλοτε ἢ ἐπίδειξις αὕτη περιορίζεται εἰς ἀνθρώπους οἱ ὁποῖοι συμβαίνει νὰ εἶναι ἀναρμόδιοι διὰ τὴν ὀρθὴν ἐκτίμησιν, τὴν ἐπιστημονικὴν καὶ τὴν ἄλλην ἀνάδειξιν τῶν θησαυρῶν τούτων. Ἄλλ' αἱ δυσκολαὶ παρουσιάζονται προκειμένου περὶ ὠρισμένων κειμηλίων, ὡς λ.χ. λειψανοθηκῶν, σταυρῶν, δισκοποτηρίων, χειρογράφων, εὐαγγελίων πολυτίμου ἐπενδύσεως κ.τ.τ. Ταῦτα, παρὰ τὰς ἐπὶ μέρους καταγραφάς, δὲν ἔχουν ἀκόμη λεπτομερῶς ἐρευνηθῆ καὶ δημοσιευθῆ ὑπὸ τῶν, ἐν αὐστηρᾷ ἐννοίᾳ, εἰδικῶν, ἀρχαιολόγων—βυζαντινολόγων, ἱστορικῶν κλπ., λόγῳ ἀκριβῶς τῶν δυσκολιῶν τὰς ὁποίας παρέχουν ὠρισμένοι μοναί. Αἱ γνωσταὶ

δι' ὧν ἠτοίμαζε τὴν ἀπάτην καὶ διέκοψε τὸ ἔργον του. Βλ. Βουτυρᾶ Σ. Ι., Λεξικὸν Ἱστορίας καὶ Γεωγραφίας, Ζ, Κωνσταντινούπολις 1888, σελ. 580 κ. ἐξ. Ἐπίσης, προτιθέμενος ὁ Σιμωνίδης νὰ ἐμφανίσῃ ὅσον ἠδύνατο ἀρχαιοτέρην τὴν «Ἐρμηνείαν τῆς ζωγραφικῆς» τοῦ Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ (ἔργον τοῦ 18ου αἰ.) παρεχάραξε τὴν χρονολογίαν ἀπὸ ΑΨΙΑ (1711) εἰς ΑΥΑ (1401) εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τοῦ Κελλίου τοῦ (νῦν) Φωτίου, τῶν Καρυῶν, τὴν ἀναφέρουσαν τὸν ὡς ἄνω Διονύσιον. Περὶ αὐτοῦ Βλ. Κ. Δημαρᾶν, εἰς «Ἑλληνικά» τ. 10, 1937-1938, σελ. 213. Φωτοτυπίαν τῆς ἐπιγραφῆς ἐν σελ. 231. Πρβλ. καὶ Α. Ευγγόπουλον, Σχεδιάσμα Ἱστορ. Θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, σελ. 239, σημ. 1.

1. Μόνον εἰς τὴν νῆσον Νάξον, κατέσχε καὶ κατέγραψεν ὁ γράφων τὸ παρὸν—ὅτε προῦστατο τῆς Δ' Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων—δύο κιβώτια βυζαντινῶν εἰκόνων ἐτοιμῶν πρὸς «ἐξαγωγήν», διεπίστωσε δέ, μετ' ἐπιτροπῆς Ναξιῶν, τὴν εἰς τινὰς ναοὺς ἀνατροπὴν ἐκ θεμελίων τῶν ἁγ. Τραπεζῶν, τὴν βεβήλωσιν τᾶφων, ἐντὸς τῶν ναῶν κειμένων, ὑπὸ τῶν ζητούντων θησαυροὺς ἀρχαιοκαπήλων, τὴν ἀρπαγὴν εἰκόνων ἐκ τέμπλων, τὴν ἀφαίρεσιν τεμαχίων τοιχογραφιῶν κ.ἄ. Βλ. ἡμέτερον ἄρθρον εἰς τὴν ἐφημερίδα τῶν Ἀθηνῶν «Ἔθνος» (7-9-1960, ἀρ. φύλλου 14390) καὶ τὸ σχόλιον (σελ. 1) τῆς Συντάξεως. Καὶ ἄλλοι ἡμέτεροι ἀρχαιολόγοι, ἀνάλογα διεπίστωσαν ἀλλαχοῦ.

παλαιὰ δημοσιεύσεις, δὲν κρίνονται ἐπαρκεῖς σήμερον. Οὐδὲ ἀποτελεῖ ἐπιχείρημα τῆς μὴ ἐρεύνης ἐνὸς θέματος, ὁ λόγος ὅτι καὶ ἄλλοι εἰδικοί τὸ ἠρεῦνησαν. Παράπονα ἀρχαιολόγων ἡμετέρων καὶ ξένων ἀκούονται διὰ τὸ ἀπροσπέλαστον τοῦ σκευοφυλακίου τῆς μονῆς Βατοπεδίου. Καὶ εἶναι τὸ πρᾶγμα ἐκπληκτικόν, τῇ ἀληθείᾳ, δεδομένου ὅτι τῶν ἀδελφῶν τῆς μονῆς αὐτῆς ἢ εὐγένεια, τὸ εὐρύτερον πνεῦμα καὶ ὁ πολιτισμὸς εἶναι τοῖς πᾶσι γνωστά¹. Καὶ ἄλλοι συνάδελφοι ἀρχαιολόγοι, ἀλλὰ καὶ φιλόλογοι, ἱστορικοὶ κλπ., κτὰ καιροῦς πολλὰς δυσκολίας συνήντησαν κατὰ τὰς μεταβάσεις αὐτῶν εἰς ἄγ. Ὁρος, ἀκριβῶς πρὸς μελέτην καὶ δημοσίευσιν πραγμάτων, δι' ὧν προάγεται ἢ ἐπιστήμη, γνωρίζεται ἢ ἀξία τῆς ἱερᾶς τέχνης τοῦ Ἁθω ἀρμολίως καί, τὸ σπουδαιότερον, προβάλλεται ἢ Ὁρθοδοξία! Ἀντὶ δηλ. νὰ καλοῦνται οἱ ἄνθρωποι οὗτοι ὑπὸ τῶν μονῶν πρὸς ἔρευναν, ἀντιθέτως, παρέχονται δυσχέρειαι ὅταν οὗτοι ἔρχωνται ἐνταῦθα προσκυνητὰ καὶ μελετητὰ².

Ἐπιτομή διὰ τὰ σημειωθέντα κειμήλια, ἰσχύει, δυστυχῶς, καὶ διὰ τὰ βιβλία. Εἷς τινὰς βιβλιοθήκας δηλ. ἐλλείπει ἢ πρόθυμος διάθεσις ἐξυπηρητήσεως. Ταύτην περιορίζουν, ὠριζόμενοι μοναί, εἰς τὸ ἀνοιγμα τῆς βιβλιοθήκης καὶ τὴν ἐπίδειξιν μόνον τῶν βιβλίων. Ἡ παροχὴ αὐτῶν πρὸς φωτογράφειαν καὶ μελέτην συναντᾷ δυσκολίας. Κώδικες δημοσιευμένοι ἤδη, χειρόγραφα μικρογραφικῶν — κατ' ἐπανάληψιν, ἐν ὄλῳ φωτογραφηθέντα — μὲ πολλὴν μεμφιμοίριαν προσεφέρθησαν «καὶ μόνον δι' ὀλίγας φωτογραφίας» εἰς Καθηγητὰς Πανεπιστημίων, ἐνδιαφερομένους ὅπως ἐλέγξουν γενομένας δημοσιεύσεις καὶ παρασκευάσουν, μὲ νεώτερα μέσα, νεωτέρας ἐγχρώμους φωτογραφίας καὶ φωτεινὰς διαφανείας χάριν τῆς σπουδαζούσης νεότητος. Οὐδέλωσ συμφωνοῦμεν πρὸς τὴν ἄποψιν ταύτην, καθ' ἣν τὰ βιβλία πρέπει νὰ εἶναι κλειστὰ διὰ πολλοὺς λόγους. Καὶ ἐνταῦθα, τὰ ἐξόχως σπουδαχία, ἢ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὰ ἰδιαιτέρως ἐνδιαφέροντα τὰς μονάς, ἃς συνεκεντροῦντο εἰς ἰδιαιτέρον χώρον παρὰ τὴν κυρίως βιβλιοθήκην, ὅπως δηλ. εἴπομεν καὶ διὰ τὰ

1. Ὁ γράφων, ἰδιαιτέρως ὀφείλει χάριτας εἰς τὴν σεβασμίαν αὐτὴν μονήν, διὰ τὰς προθύμους διευκολύνσεις καὶ τὴν ἐγκάρδιον φιλοξενίαν, τῆς ὁποίας ἔτυχε κατὰ τὴν τελευταίαν ἐπιστημονικὴν ἐπίσκεψίν του.

2. Ἀντιθέτως, ἀκούεται μετ' ἐκπλήξεως νὰ ἀναφέρονται εἰς τινὰς μονὰς ὀνόματα ἄγνωστα «ἀρχαιολόγων — βυζαντινολόγων (!)», μετακληθέντων ποτὲ δι' ἐπιστημονικὰ ζητήματα, ἐνῶ εἰς τὴν πραγματικότητά οἱ ἄνθρωποι οὐδεμίαν σχέσιν εἶχον μὲ τὴν ἐπίσημον Ἀρχαιολογικὴν Ὑπηρεσίαν τοῦ Κράτους, ἣτις ἀρχαιολόγους ἀνεγνώριζε καὶ ἀνγνωρίζει ἰδίᾳ τοὺς κατόπιν ἐξετάσεων καὶ εἰδικῆς ἐκπαιδεύσεως, ἐφόρους καὶ ἐπιμελητὰς ἀρχαιοτήτων καὶ τοὺς ἐξ αὐτῶν Καθηγητὰς τῶν Πανεπιστημίων ἢ τοῦ Πολυτεχνείου.

ιδιαιτέρως σπουδαῖα κειμήλια νὰ διαχωρίζονται τῶν ἄλλων. Τὰ ἄλλα ὁμως βιβλία πρέπει προθύμως νὰ προσφέρονται πρὸς μελέτην, ὄχι μόνον εἰς τοὺς εἰδικούς, ἀλλὰ καὶ πρὸς πάντας τοὺς ἐφιεμένους σοβαρωτέρας σπουδῆς καὶ δὴ τοὺς φοιτητὰς τῶν Θεολογικῶν καὶ Φιλοσοφικῶν μας Σχολῶν. Ἐὰς διατίθενται περιττώτεροι μοναχοὶ παρὰ τῷ βιβλιοθηκάρῳ, ὡς βοηθοὶ καὶ ἐπόπται, ἅς γίνεται οἰκονομικὸς ἔλεγχος κατὰ τὴν ἐπίδοσιν καὶ ἐπιστροφὴν τῶν βιβλίων, ἅς λαμβάνονται πάντα τὰ μέτρα ἐξασφαλίσεως τῆς ἀκεραιότητός των. Εἶναι ὁμως ἀπαράδεκτον τὰ βιβλία νὰ φθείρονται ὑπὸ τοῦ χρόνου, νὰ κατατρώγονται ὑπὸ τῶν σιτῶν, ἢ δὲ ἐπιστήμη — μάλιστα ἡ Θεολογία καὶ ἡ ἐθνικὴ Ἱστορία — νὰ στερῆται πολυτίμων στοιχείων καὶ δὴ σήμερον, ὅτε ἡ προβολὴ τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ τῆς ἐνότητος τοῦ ἐθνικοῦ βίου σκοποῦν, σὺν τοῖς ἄλλοις, νὰ λαμπρύνουν ἔτι τὰς συνειδήσεις τῶν ξένων, μάλιστα διὰ τῶν τοιούτων ἐξόχων πηγῶν. Παρὰ ταῦτα, εἶναι λίαν παρήγορον ὅτι τὴν προσφορὰν τῶν βιβλίων πρὸς μελέτην, τοῦλάχιστον εἰς τοὺς ἐρευνητὰς, πραγματοποιοῦν σήμερον πλεῖστα μοναί, ἂν κρίνη τις ἀπὸ τὴν πρόθυμον διάθεσιν τὴν ὁποῖαν συναντᾷ εἰς τὰς μονὰς Διονυσίου, Βατοπεδίου, Ξηροποτάμου, Κουτλουμουσίου, ἁγ. Παντελεήμονος, Χιλανδαρίου κ.ἄ. Φωτειναὶ φυσιογνωμαί, ὡς τοῦ Καθηγουμένου Γαβριήλ καὶ τοῦ μοναχοῦ Θεοκλήτου εἰς τὴν μονὴν Διονυσίου, τοῦ πατρὸς Κωνσταντίνου εἰς Βατοπέδιον, τοῦ πατρὸς Μαξίμου, βιβλιοθηκάρου τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου, τοῦ προηγουμένου Εὐσεβίου εἰς τὴν μονὴν Ξηροποτάμου κλπ., ἐργάζονται διὰ τὴν κατὰ τὸν προσήκοντα τρόπον ἀξιοποίησιν τῶν βιβλιοθηκῶν τῶν μονῶν των.

* *

Ἄνετώτεροι εἶναι οἱ ὅροι ἐπισκέψεως καὶ ἐρεύνης τῶν κυρίως μνημείων τοῦ Ἁθῶ. Βεβαίως, τὸ κλεισιμον τῶν Καθολικῶν κατὰ τὰς ὥρας καθ' ἃς δὲν γίνονται ἀκολουθεῖται ἐξηγεῖται ἐκ λόγων ἀσφαλείας τῶν ναῶν, εἰς τοὺς ὁποῖους, συνήθως, πολύτιμοι θησαυροὶ φυλάσσονται. Ὁμοίως ἡ ἀπαγόρευσις τῆς φωτογραφήσεως τοιχογραφιῶν, εἰκόνων, λειψανοθηκῶν κλπ. ὑπὸ τῶν ἐπισκεπτῶν καὶ τῶν πάσης φύσεως τουριστῶν, εἶναι μέτρον ὀρθὸν καὶ ὑπὸ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ νόμου προβλεπόμενον. Ὄντως, εἰς οὐδεμίαν χώραν ἢ φωτογράφησις τοιαύτης σημασίας μνημείων εἶναι ἐλευθέρα εἰς τὸν τυχόντα. Αὕτη ἐπιτρέπεται ἐν ὅλῳ ἢ, συνηθέστατα, ἐν μέρει, εἰς εἰδικούς ἐπιστήμονας, τῶν ὁποίων αἱ μελέται ἀποσκοποῦν τὴν προβολὴν καὶ ἀνάδειξιν τῶν μνημείων τούτων καὶ τὴν μελέτην ἐπιστημονικῶν, καλλιτεχνικῶν κλπ. προβλημάτων, εἰς ταῦτα ἀναφερομένων. Τοῦ ἁγ. Ὄρους ἐξ ἄλλου τὰς τοιχογραφίας ἐξέ-

δωκεν ὁ Millet, ἢ δὲ ἀνοχή καὶ ἢ χάριν ἀνωτέρων σκοπῶν διαθέσεις τῶν ἀγιορειτῶν μοναχῶν ἀποδεικνύεται καὶ ἐκ τῶν ἔκτοτε γενομένων ἐκδόσεων, τῶν λευκωμάτων κ.τ.τ. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἐπισκέπται ἐκ τῆς Δύσεως, ἀδιάφοροι θρησκευτικῶς ἢ καὶ ἄθεοι, οἱ ὅποιοι δὲν διστάζουν νὰ ὁμολογοῦν — ἡμεῖς τοῦλάχιστον καὶ εἶδομεν καὶ ἠκούσαμεν τοιούτους — ὅτι ἐπιθυμοῦν τὴν λήψιν φωτογραφιῶν ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν διὰ νὰ τεκμηριώσουν τὰς ἀπόψεις των ὅτι, τάχα, τέχνη «καταπτώσεως εἰς πρωτόγονον ποιότητα» ἀνεπτύσσετο εἰς τὸν χῶρον τοῦτον, ὅτε ἀκριβῶς εἰς τὴν Δύσιν «ἐξήστραπτεν» ἢ Ἄναγέννησις καὶ ἐφώτιζε τὸν κόσμον ἢ περιλαμπροσ τέχνη της! Εἶναι βεβαίως οὔτοι ἐλάχιστοι, ἀσήμαντοι, οὐδόλως ὑπολογιζόμενοι — καὶ οἱ εὐσεβεῖς μοναχοὶ ὀφείλουσαν πάντως νὰ μὴ ἐπιτρέπουν πρὸς βεβήλωσιν «τὰ ἅγια τοῖς κυσὶ» — διότι ἡ μεγάλη πλειονότης τῶν ἐπισκεπτῶν, ξένων καὶ ἡμετέρων, δὲν ἔρχεται διὰ νὰ δικαιώσῃ προκαταλήψεις ἢ δι' ἀπλήν περιπέτειαν, ἀλλὰ διότι ἐλκύει αὐτὴν ἡ μαγεία τῆς ἀνωτέρας μορφῆς τοῦ βίου, ἢ ὅποια πραγματοποιεῖται εἰς τὸν Ἄθω καὶ ἡ γοητεία μιᾶς ὑπερόχου φύσεως καὶ μιᾶς, πρὸς αὐτὴν ἀμιλλωμένης, ὑπερόχου τέχνης, ἣτις ἀληθῶς «οὐκ ἔστιν ἐκ τοῦ κόσμου τούτου».

Παρὰ τὰ ἀνωτέρω, δὲν εἶναι, νομίζομεν, ὀρθὸν τὸ γενικὸν μέτρον, καθ' ὃ κλείουσαν τὰς θύρας αὐτῶν πάντες οἱ ναοὶ μετὰ τὰς πρωινὰς καὶ τὰς ἀπογευματινὰς ἀκολουθίας. Οἱ ἐπισκέπται φθάνουσαν συνήθως εἰς τὰς μονὰς — λόγφ τῶν ὁρομολογιῶν — μετὰ τὴν 10^{ην} πρωινήν ἢ τὸ ἑσπέρας. Ἄλλ' οἱ ἐπισκέπται εἶναι ταυτοχρόνως καὶ προσκυνηταὶ καὶ τὸ πρῶτον μέλημα αὐτῶν εἶναι ὁ «χαιρετισμὸς» — ὡς λέγουσαν εἰς τὸν Ἄθω — τῶν ναῶν. Ἄλλὰ καὶ εἰς τὴν μίαν καὶ εἰς τὴν ἄλλην περιπτώσειν οὔτοι εἶναι κλειστοί. Περὶ τὴν 11^{ην} πρωινήν οἱ μοναχοὶ ἀναπαύονται καὶ ἐγείρονται περὶ τὴν 3^{ην} ἢ 4^{ην} ἀπογευματινήν — τοῦλάχιστον εἰς τὰ κοινόδια. Οἱ ἐπισκέπται εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ περιμένουσαν μέχρι τότε τὸ ἀνοιγμα τῶν ναῶν. Οἱ ἀφικνούμενοι πάλιν τὸ ἀπόγευμα εὐρίσκουσαν τοὺς ναοὺς κλειστοὺς, διότι ὁ ἑσπερινὸς ἔχει ἤδη τελειώσει. Ἄλλὰ καὶ ἐὰν ἐγκαίρως εὐρεθῆ τις εἰς τὰς μονὰς καὶ προλάβῃ τοὺς ναοὺς ἀνοικτούς, πάλιν δὲν ἱκανοποιεῖται ἢ ἐπιθυμία του νὰ «γνωρίσῃ» τούτους. Διότι κατὰ τὸν χρόνον τῆς ἀκολουθίας δὲν δύναται βεβαίως — ἀλλ' οὔτε καὶ ἐπιτρέπεται — νὰ περιέρχηται τις τὸν ναόν, νὰ περιεργάζηται τὰς τοιχογραφίας, τὰς εἰκόνας, τὰ ξυλόγλυπτα κλπ. Εἶναι ὥρα περισυλλογῆς, κοινῆς προσευχῆς καὶ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὥρα μὲ τὸ ἰδικόν της ἐνδιαφέρον, ὅπερ συνίσταται μάλιστα εἰς τὴν ἰδιοτυπίαν τῶν ἀκολουθιῶν τοῦ ἁγ. Ὅρους. Μετὰ τὰς ἀκολουθίας πάλιν οἱ ναοὶ κλείουσαν ἀμέσως. Εἶναι χαρακτηριστικῆ,

ἐν προκειμένῳ ἢ προθυμία τῶν «ἐκκλησιαρχῶν» τοῦ ἁγ. Ὅρους, ὅπως, — κατόπιν ἀποφάσεως, βεβαίως — μόλις τελειώσουν αἱ ἀκολουθίαι, σπεύδουν εἰς τὸ κλεισιμον τῶν ναῶν! Βεβαίως αἱ μοναὶ δὲν εἶναι τουριστικοὶ τόποι — ἐν τῇ ἀποτριβείῳ σημασίᾳ τῆς λέξεως — ἀλλὰ τόποι προσευχῆς καὶ ἀνατάσεως, οὐδὲ εἶναι ὑποχρεωμένοι οἱ μοναχοὶ (μάλιστα τῶν κοινοβίων) νὰ ἀλλάσσουν τὴν καθιερωθεῖσαν διάταξιν τοῦ εἰκοσιτετραώρου (ὁκτὼ ὥραι εἰς ἀκολουθίας, ὁκτὼ εἰς ἐργασίαν — διακονήματα —, ὁκτὼ εἰς ὕπνον) χάριν τῶν ἐπισκεπτῶν. Καὶ οἱ πολλοὶ ἐπισκέπται, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν τουρισμὸν, ὅστις, εἰς ὅλας τὰς χώρας προσπαθεῖ νὰ θέτῃ τὰ πάντα εἰς τὴν διάθεσίν των, διαπράττουν τὸ σφάλμα νὰ νομίζουσιν ὅτι καὶ ἐνταῦθα, χάριν αὐτῶν πρέπει τὰ πάντα νὰ ρυθμίζονται. Ἐντεῦθεν καὶ τὰ παράπονα αὐτῶν καὶ αἱ μεμφιμοίραι καὶ αἱ αἰτιάζσεις προσέτι κατὰ τῶν μοναχῶν. Εἰς τὴν πραγματικότητά ὅμως περὶ οὐδενὸς ἄλλου πρόκειται εἰμὴ περὶ ἀγνοίας τοῦ μοναστικοῦ συστήματος τοῦ Ἁθῶ καὶ ἐγωιστικῆς διαθέσεως ὅπως, καθιερωθεῖσαι ἀρχαί, πρὸς ἐξυπηρέτησιν τῶν ἰδιαιτέρων πνευματικῶν σκοπῶν τοῦ Ἁθῶ, παραβιάζονται χάριν τῶν «ἐκτὸς τῆς παρεμβολῆς». Ἄλλ' ἐὰν ταῦτα εἶναι ὀρθά, δὲν πρέπει, νομίζομεν, νὰ ἀγνοῆται καὶ ἡ ἄλλη πλευρά. Οἱ ἐπισκέπται δηλ. ἔρχονται ἀπὸ μακρὰν — πολλάκις πολὺ μακρὰν μάλιστα, — ὑποβάλλονται εἰς τὰς δαπάνας ἐνός, οὐχὶ πάντοτε εὐκόλου, ταξιδίου καὶ ἐπιθυμοῦν νὰ ἐπισκεφθοῦν καὶ νὰ γνωρίσουν ὅσον δύνανται καλύτερον τὸ ἁγ. Ὅρος. Εἶναι λοιπὸν καθήκον καὶ ὑποχρέωσις νὰ ἱκανοποιηθῇ ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας ὁ πόθος ἐκείνων, οἱ ὅποιοι, ὡς βαθύτατον βίωμα καὶ λατρευτικὴν «εὐφροσύνην» αἰσθάνονται τὴν ἀπόφασίν των ὅπως «ἀναβῶσιν εἰς τὸ ὄρος Κυρίου» καὶ «ὀδεύσουσιν εἰς τὰς αὐλάς του», εἰς τὰ «ἀγαπητὰ σκηνώματά του...». Ἄλλ' ἢ γνωριμία τοῦ ἁγ. Ὅρους δὲν περιορίζεται εἰς τὴν κατὰ τὰς τακτὰς ὥρας παρακολούθησιν τῶν ἐκτενῶν ἀκολουθιῶν (καθ' ὅς δυσκόλως ἀκούει ὁ προσκυνητῆς τὰ ἀδόμενα, λόγῳ τῆς ταυτοχρόνου ἀναμίξεως τῶν φωνῶν τοῦ κανονάρχου καὶ τῶν φαλλόντων, ἀποσπᾶται δὲ καὶ ἡ προσοχὴ ἕνεκα τῆς ἀήθους δι' αὐτὸν — ἀλλὰ καὶ ὄντως ἀκατανοήτου — συνεχοῦς περιφορᾶς τοῦ κανονάρχου ἀπὸ τοῦ ἐνός ἀναλογίου εἰς τὸ ἕτερον), ἀλλ' ἐπεκτείνεται εἰς τὴν περισυλλογὴν ἐντὸς τοῦ ναοῦ, εἰς τὴν μυστικὴν συνομιλίαν μετὰ τῶν ἱερῶν μορφῶν, αἵτινες πλανῶνται ἐντὸς τῶν ἱερῶν χώρων (τοιχογραφίαι), εἰς τὴν ἀτομικὴν προσευχὴν καὶ συγκίνησιν. Καὶ ναὶ μὲν αἱ μοναὶ εἶναι διὰ τοὺς μοναχοὺς, ἀλλ' οὐδεὶς ἔχει τὸ δικαίωμα, εἰς τὰς ἀναλαβούσας «ἱερὰν ὀδοιπορίαν» ψυχᾶς, νὰ περιορίξῃ ἢ καὶ νὰ κωλύῃ τὴν «Δεσποτικὴν ξενίαν», τὴν ὅποιαν εἶναι ἔτοιμον νὰ προσφέρῃ εἰς αὐτὰς τὸ μυστικὸν περιβάλλον τοῦ

ναοῦ καὶ ὁ Μέγας Οἰκοδεσπότης, ὁ προσκαλέσας ταύτας. Καὶ οἱ μοναχοί, ὡς ὄντως «πιστοὶ δοῦλοι καὶ ὑπηρέται» τοῦ Οἰκοδεσπότη, πρέπει νὰ εἶναι εὐαίσθητοι εἰς τὸ νὰ ἀναγινώσκουν εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς τῶν πιστῶν τὴν «ἐπίσημον πρόσκλησιν» αὐτῶν ὑπὸ τοῦ Κυρίου: «Δεῦτε πρὸς με πάντες οἱ κοπιῶντες καὶ πεφορτισμένοι καὶ γὰρ ἀναπαύσω ὑμᾶς». Ἄλλὰ τὸ «δεῦτε πρὸς με» ἀποτελεῖ δελτίον «ἐλευθέρας εἰσόδου» εἰς τοὺς ναοὺς. Τὸ ἐλευθερον, ἐξ ἄλλου, τῆς εἰσόδου εἰς τοὺς ναοὺς ἐξυπακούει καὶ τὸ ἐπειγον τοῦ πράγματος, διότι οἱ προσερχόμενοι εἰς τὰς μονὰς λαμβάνουν εὐθὺς γνῶσιν ἐντύπου, δηλοῦντος ὅτι ἡ φιλοξενία εἶναι μόνον εἰκονοτετράωρος. Τί θὰ προλάβουν λοιπὸν ὑπὸ τὰς συνθήκας ταύτας; Τούτου ἕνεκα, ἔχομεν τὴν γνώμην ὅτι θὰ πρέπη νὰ καθιερωθῇ ὁ θεσμὸς τῶν παραμοναρίων μοναχῶν, οἵτινες θὰ εἶναι ἐντεταλμένοι νὰ παραμένουν εἰς τοὺς ναοὺς, μετὰ τὸ πέρας τῶν ἀκολουθιῶν, μέχρι τὸ ἐσπέρας. Οὗτοι, πρόθυμοι πάντοτε, καὶ ἐν ἐπιγνώσει ὅτι δεξιοῦνται «ἐν ὀνόματι Κυρίου» τοὺς προσερχομένους, θὰ παρέχουν πληροφορίας εἰς αὐτοὺς σχετικὰς μὲ τὸν ναὸν καὶ τὴν διακόσμησίν του καί, βεβαίως, θὰ ἐποπτεύουν καὶ τὴν ἀσφάλειάν του. Ἡδύνατο καὶ τοῦτο τὸ διακόνημα νὰ ἀνατεθῇ εἰς τὸν «ἐκκλησιαστικόν»¹, ὅστις ἤδη ἐποπτεύει τὰ τῆς ἐκκλησίας. Ἡ πρότασις ἡμῶν πάντως, οὐδόλως ἔχει τὴν ἔννοιαν τῆς μεταβολῆς τοῦ μοναχοῦ εἰς ξαναγὸν καὶ τῆς ἐκκοσμικεύσεως ἐνὸς πνευματικοῦ διακονήματος. Ἀπλῶς συζητοῦμεν τὴν ἐπέκτασιν τῶν ἤδη καθηκόντων ὀρισμένων μοναχῶν ἢ τὴν διαμόρφωσιν ἀρχαίου θεσμοῦ εἰς τὰς συγχρόνους ἀνάγκας. Ὁ συγχρονισμὸς οὗτος, ἐν τῇ καλῇ ἐννοίᾳ, εἶναι ἀπαραίτητος σήμερον, ὅτε μέρος τοῦλάχιστον τοῦ κύματος τῶν ἐπισκεπτῶν ὁδηγεῖ πρὸς τὸ ἅγ. Ὅρος ἢ δίψα τῆς «γνωριμίας τῆς Ὁρθοδοξίας». Εἶναι δυνατὸν τὸ ἅγ. Ὅρος νὰ ἀγνοήσῃ τὸ γεγονός τοῦτο; Καὶ ὅταν ἔρχεται ὁ διψῶν — τοιαύτην μάλιστα δίψαν... — πρέπει νὰ εὐρίσκη εὐθὺς ἀμέσως, ρέουσαν τὴν πηγὴν καὶ ὄχι νὰ ἀναμένη ἐκεῖνος διὰ νὰ ἔλθῃ κατόπιν τὸ ὕδωρ...

Ἡ γνωριμία αὕτη τῆς Ὁρθοδοξίας εἶναι βεβαίως πολὺπλευρος. Περιλαμβάνει, μετὰ τῶν ἄλλων, τὴν μυστικὴν τῆς ζωῆς καὶ τὴν ἔκφρασιν αὐτῆς διὰ τῆς ἐμπειρίας τῆς τέχνης. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ναῶν καὶ αἱ ἀγιογραφίαι τούτων ἀποτελοῦν ἴσως τὴν ζωηροτέραν αἰσθητοποίησιν τῆς ἐμπειρίας ταύτης. Ὑπὸ τὴν ἔννοιαν αὐτὴν ἡμεῖς — καὶ ὄχι ἐκείνην τῆς ψυχρᾶς αἰσθητικῆς ἐκτιμῆσεως τῶν μνημείων ὑπὸ τινῶν ἐξωθεολογικῶν κύκλων — ἀντιλαμβανόμεθα τὴν σπουδαιότητα τῆς ὀρθοδόξου τέχνης καὶ τὴν ἐξαι-

1. Δηλ. τὸν Ἐκκλησιαάρχην.

ρετον συμβολήν της εἰς τὴν προβολὴν τῆς Ὁρθοδοξίας. Ἐν τῷ βυζαντινῷ ναῷ «τὰ τελούμενα καὶ τὰ θεώμενα» ἀποκαλύπτουν τὴν οὐσίαν τῆς λατρείας καὶ ὁδηγοῦν, «ταῖς ὑψηλαῖς φρεσίν», πρὸς «τὴν ψυχοτρόφον Τράπεζαν» τῆς θείας Εὐχαριστίας. Αἱ τοιχογραφίαι λοιπὸν καὶ αἱ εἰκόνες δὲν ἐνδιαφέρουν μόνον διὰ τὴν ποιότητα αὐτῶν ὡς ἔργων τέχνης (διότι δὲν ἐφιλοτεχνήθησαν πρὸς ἐξυπηρέτησιν τῆς τέχνης ἐν τῇ ψιλῇ αὐτῆς ἐννοίᾳ), ἀποῦ ὁ ναὸς δὲν εἶναι Μουσεῖον ἔνθα μελετῶνται αἱ κατηγορίαι τοῦ ὠραίου, τοῦ καλοῦ κ.τ.τ. Διότι, δυστυχῶς, ἐσχάτως πολλοὶ κατήνησαν ὡς μουσεῖα νὰ βλέπουν τοὺς ἱστορικοὺς ναοὺς καὶ οὐχὶ ὡς τόπους εἰς τοὺς ὁποίους, λόγῳ ἀκριβῶς τῆς ὑποδλητικῆς ἀτμοσφαιρᾶς των, πρέπει νὰ συνεχίζεται ἐντονώτερον ἢ λατρεία¹. Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως καὶ αἱ εἰκόνες ἐνδιαφέρουν πρωτίστως, ἐφ' ὅσον διὰ τῆς ὅλης τεχνικῆς καὶ τῆς ἄλλης σχεδιαστικῆς αὐτῶν μορφολογίας ἐξαυλώνουν τὸν χῶρον καὶ συμβάλλουν — μετὰ τῶν ἄλλων λειτουργικῶν στοιχείων — εἰς τὴν ἀνύψωσιν τοῦ πνεύματος τῶν πιστῶν, διὰ τὴν κατανόησιν τοῦ λειτουργικοῦ Δράματος καὶ τῆς ὅλης ἱστορικῆς συνειδήσεως τῆς Ἐκκλησίας².

Ἐφ' ὅσον λοιπὸν τοιαύτην ἔνοιαν ἔχουν τὰ ἔργα τῆς ὀρθοδόξου τέχνης, εὐνόητον διατὶ καὶ δι' αὐτῶν προβάλλεται καὶ ἐξαίρεται ἡ Ὁρθοδοξία. Ἄλλ' ἢ πρεῖπέσεις αὐτῆς τῆς προβολῆς τῆς Ὁρθοδοξίας καὶ διὰ τῆς τέχνης τῆς ἀποκτᾶ ὅλως ἰδιάζουσαν σημασίαν διὰ τὸ ἄγ. Ὅρος. Διότι ἐκεῖ, ἐπὶ μίαν χιλιετηρίδα τὸ θρησκευτικὸν βίωμα τῶν γενεῶν ἀπεταμιεύετο, ὑλοποιεῖτο καὶ ἐξεφράζετο διὰ ποικίλων, ἀλλὰ καὶ ἐξόχων μορφῶν τῆς τέχνης. Ἐκάστη εἰκὼν, ἐκάστη τοιχογραφία, ἕκαστον σκεῦος ἱερὸν — σταυρός, λειψανοθήκη κ.τ.ἄ. — εἶναι καὶ μία προσευχή, μία ἀποκρυστάλλωσις μιᾶς βαθείας θρησκευτικῆς συγκινήσεως, μία μεταφορὰ εἰς ὠραῖον καὶ ἁρμονικὸν χρῶμα ἢ εἰς πολύτιμον μέταλλον τῆς ἱερᾶς ἀγωνίας ἢ τῶν «ἀλαλήτων στεναγμῶν» κάποιων καρδιῶν ὀρθοδόξων. . . Θὰ εἶναι λοιπὸν ἑλλιπὴς ἡ προβολὴ τῆς Ὁρθοδοξίας, ἀλλὰ καὶ ἑλλιπὴς ἡ γνῶσις αὐτῆς ὑπὸ τῶν προσερχομένων διὰ νὰ τὴν γνωρίσουν, ὅταν ἢ, διὰ τῶν μνημείων ἐκφραζομένη, θρησκευτικῆ ἐμπειρία τοῦ παρελθόντος δὲν ἀναπτυχθῇ προσηκόντως. Ἀπὸ τῆς πλευρᾶς αὐτῆς

1. Ἄλλο εἶναι τὸ θέμα, ὅτι οἱ χῶροι οὗτοι πρέπει νὰ προσέχωνται ἰδιαιτέρως, νὰ λαμβάνηται πρόνοια διὰ τὸν ἐξακρισμὸν (καπνὸς κηρίων, θυμίαμα) κλπ.

2. Τὴν ἱστορικὴν συνείδησιν αὐτὴν ἐκφράζουν, σὺν τοῖς ἄλλοις, αἱ τοιχογραφίαι τῶν ἁγίων τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῶν σκηνῶν τῶν μαρτυρίων των. Ἄλλ' ἢ «ἱστορικὴ συνείδησις» αὐτῆς ἄρχεται ἀπὸ τοὺς προφήτας (ἐκκλησία Π. Διαθήκης — προϊστορία Καινῆς), οἱ ὁποῖοι προκατήγγειλαν τὸν Σωτῆρα, ἐξ οὗ ἄρχεται ἡ πραγματικὴ ἱστορία τῆς Ἐκκλησίας.

ἀξιοσημείωτος εἶναι ἢ συνήθεια τῶν μονῶν, ὅπως, μετὰ τὸ πέρασ ἀρισμένων ἀκολουθιῶν, παρουσιάζουν πρὸς «χαιρετισμὸν» ἱερὰ λείψανα ἐντὸς πολυτίμων λειψανοθηκῶν, ἀρχαίας εἰκόνας, ἱστορικοὺς σταυροὺς κ.τ.τ. Πλὴν τῆς πλευρᾶς τῆς παρ' αὐτῶν ἐνεργουμένης χάριτος, γνωρίζεται τοιοῦτοτρόπως καὶ ἡ τέχνη τούτων¹.

* *
*

Ἐκ διαφόρων σημείων καὶ σκέψεων, αἱ ὁποῖαι ἀνωτέρω ἐξετέθησαν, ἔγινε, νομίζομεν, ἀντιληπτὸν ὅτι εἰς τὸ ἅγ. Ὅρος, ἐνθα τόσαι ἀρεταὶ καλλι-εργοῦνται, παρέχεται καὶ εἰς τοὺς πλέον καλοπροαιρέτους λαϊκοὺς ἢ ἐντύ-πωσις, ὅτι ἡ προσήγεια καὶ ἡ πρὸς τὸν ξένον πρόθυμος διάθεσις (ὡς λ.χ. διὰ τὴν γνωριμίαν τῶν μνημείων) ἐμφανίζονται — μάλιστα εἰς τινὰς μονὰς — πε-ριωρισμένα. Τοῦτο τοῦλάχιστον, ὡς ἡμεῖς νομίζομεν, ἐξηγεῖται ἐκ τῆς ψυ-

1. Μέχρι σήμερον ἡ ἰδική μας Ἐκκλησία δὲν ἐφρόντισε νὰ μορφώσῃ κληρι-κοὺς ἀρχαιολόγους—βυζαντινολόγους, οἱ ὁποῖοι νὰ ἀσχολοῦνται σοβαρῶς μὲ τὴν ἐπιστημονικὴν ἔρευναν τῶν μνημείων τῆς. Τὸ πρᾶγμα τοῦτο ἀπέβη εἰς βῆρος τῆς διότι τὰ μνημεῖα ταῦτα, καθαρῶς ἐκκλησιαστικά, ἔγιναν ἀντικείμενον ἐρεύνης τῶν κοσμικῶν, ἐνίστε δὲ καὶ ἀνθρώπων ἀσχετῶν πρὸς τὴν θεολογίαν. Θὰ ἦτο εὐχῆς ἔρ-γον, ἐάν τις μοναχὸς ἀγιορείτης ἐσπούδαζε κατ' ἀρχὰς θεολογίαν, κατόπιν δὲ ἐπεδίδετο εἰς τὴν βυζαντινὴν ἀρχαιολογίαν, προκόπτων δὲ εἰς αὐτήν, διωρίζετο «Ἐφορος τῶν μνημείων τοῦ Ἄθω». Τὴν περίπτωσιν τοιοῦτου Ἐφόρου τῶν ἀρχαιο-τήτων Ἄθω, (ἔχοντος ὑπ' αὐτὸν Ἐπιμελητὰς, ἰσαριθμοὺς πρὸς τὰς μεγάλας Μονὰς) θὰ πρέπη νομίζω, σοβαρῶς νὰ σκεφθῆ ἡ Ἱερὰ Κοινότης καὶ διὰ νόμου νὰ κατοχυ-ρώσῃ. Σχετικὴ πρὸς τὰ ἀνωτέρω εἶναι, νομίζομεν, καὶ ἡ γενικωτέρα φροντίς τὴν ὁποῖαν δέον ἂ μ ε σ ω ς νὰ λάβῃ ἡ Ἐκκλησία, διὰ νὰ ἐπανέλθῃ ἡ διάταξις τοῦ διο-ρισμοῦ ὡς Ἐπιμελητῶν καὶ Ἐφόρων Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων τοῦ Κράτους καὶ τῶν πτυχιούχων τῶν Θεολογικῶν Σχολῶν τῶν δύο Πανεπιστημίων τῆς χώρας, ὡς ἦτο καὶ πρότερον. Ὁ διὰ τῆς Ἀρχαιολογικῆς Ὑπηρεσίας ἀποκλεισμοὸς προσφάτως τῶν Θεολόγων πρέπει νὰ ἀντιμετωπισθῆ σοβαρῶς ὑπὸ τῆς Ἐκκλησίας, τῆς Πολιτείας καὶ τῶν Θεολογικῶν ἡμῶν Σχολῶν. Διότι ἀποκλείονται ἐνὸς κλάδου ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι κατὰ πρῶτον λόγον ἔδει νὰ συγκροτοῦν τοῦτον. Ἡ Ἐκκλησία πρέπει νὰ ἐπιδιώξῃ, ὅπως Ἐφοροὶ καὶ Ἐπιμεληταὶ τῶν χριστιανικῶν ἀρχαιοτήτων διορίζονται (βεβαίως κατόπιν ἐξετάσεων) κατὰ πρῶτον λόγον πτυχιούχοι Θεολόγοι, ἔχοντες διετὴ παρακολούθησιν εἰς Φιλοσοφικὴν Σχολὴν (μόνον ἀρχαιολογικῶν μαθημάτων), ἔπειτα δὲ πτυχιούχοι Φιλολόγοι, πάλιν ὁμοῦ μετὰ διετὴ παρακολούθησιν εἰς Θεολογικὴν Σχολὴν ὀρισμένων θεμελιωδῶν διὰ τὸν βυζαντινολόγον-ἀρχαιολόγον μαθημάτων (ὡς π.χ. Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία, Λειτουργικὴ, Δογματικὴ, Ἐκκλησιαστικὴ Ἱστορία καὶ Πατερικὴ Φιλολογία). Καθὼς δὲ οὐδεὶς, ὀρθῶς σκεπτόμενος, δύναται νὰ ἀπαιτήσῃ ὅπως οἱ Θεολόγοι, καὶ μόνον αὐτοί, διορίζονται Ἐφοροὶ τῶν κλασσικῶν Ἀρχαιοτήτων, οὕτω καὶ οὐδεμία λογικὴ δύναται νὰ δεχθῆ, ὅπως οἱ Φι-λόλογοι, καὶ μόνον αὐτοί, τοποθετοῦνται Ἐφοροὶ τῶν Χριστιανικῶν Ἀρ-χαιοτήτων...

χολογίας τοῦ ἁγιορείτου μοναχοῦ. Διαπιστώνει δηλ. κανείς, δυστυχῶς, ὅτι παρὰ πολλοῖς μοναχοῖς ἔχει καλλιεργηθῆ ζωηρὰ ἢ ἀντίθεσις πρὸς τὸ λαϊκὸν στοιχεῖον. Ἡ ἰδέα τοῦ μοναχικοῦ βίου ὡς «ἀγγελικῆς πολιτείας», ἡ ἰδέα τῆς αὐτοασκήσεως καὶ ἀποφυγῆς τῶν ἐγκοσμίων ἀπολαύσεων, ἡ δύναμις τῆς «ἀποτάξεως παντὸς ἐκ τοῦ κόσμου τούτου», ἔχουν δημιουργήσει φαίνεται εἰς αὐτοὺς τὴν ἀπόλυτον πεποιθησιν ὅτι ἀνήκουν εἰς μίαν ἀνωτέραν τάξιν ὄντων, τὴν ὁποῖαν ἀπόστασις χωρῖζει ἀπὸ τὴν τάξιν τῶν κατὰ κόσμον βιούντων. Καὶ εἶναι ἴσως εἰς τὴν φύσιν τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀποκτᾷ τὸ αἶσθημα τῆς ἠθικῆς ἀνωτερότητος, ὅταν κατορθώσῃ καὶ κατανικᾷ πάθη, ἀδυναμίας, ὀρμᾶς ἐμφύτους κ.τ.τ., χάριν ἐνὸς ὑψηλοῦ σκοποῦ, τὴν στιγμὴν κατὰ τὴν ὁποῖαν ἄλλοι, δὲν δύνανται μίαν ἀπλουστάτην ἐπιθυμίαν (π. χ. τὸ κάπνισμα) πολλάκις νὰ περιορίσουν. Οἰσοδῆποτε νικητῆς, καλοῦ ἢ κακοῦ, θεωρεῖ ἑαυτὸν πάντοτε ἀνώτερον. Ἄλλο τὸ ζήτημα τώρα, πῶς οὗτος αἰσθάνεται τὴν ἀνωτερότητά του ταύτην, καὶ πῶς ἡ ἀνωτερότης αὕτη ἐπενεργεῖ εἰς τὴν πρὸς τοὺς ἄλλους συμπεριφορὰν. Εἶναι τοῦτο ζήτημα παιδείας, οἰκογενειακῆς προ-παιδείας, χαρακτῆρος τελικῶς, ἀλλὰ καὶ πολλῶν ἄλλων προϋποθέσεων. Καὶ οἱ μοναχοὶ εἶναι ἄνθρωποι πάσης τάξεως, πάσης προελεύσεως, πάσης παιδείας. Καὶ ἐπειδὴ πολλοὶ ἐξ αὐτῶν εἶναι κατωτέρας παιδείας (ὑπάρχει δὲ καὶ εἰς τὸν Ἄθω, παλαιόθεν, ἀντίθεσις μεταξὺ εὐπαιδευτῶν καὶ μὴ), αὐξάνουν, ἀτυχῶς, τὸν ἀριθμὸν ἐκείνων οἱ ὁποῖοι δὲν ἠγνόησαν εἰσεῖτι, ὅτι ἡ ἠθικὴ ἀνωτερότης τοῦ νικητοῦ — τοῦ «ἐλευθέρου» ἀνθρώπου —, ἐπιβάλλει ἄκραν συμπάθειαν, στοργὴν καὶ ἀγάπην πρὸς τὸν συνάνθρωπον, ὅστις — καὶ ἐὰν ζῇ ὑπὸ τὴν «δουλείαν τοῦ κόσμου» — ἐκτελεῖ καὶ οὕτω, λαμπρὸν καὶ εὐλογημένον τὸν προορισμὸν τοῦ ἐπὶ τῆς γῆς. Καὶ προάγει τὸν πολιτισμὸν καὶ συντηρεῖ τὴν Ἐκκλησίαν καὶ ἐπιτυγχάνει καὶ ἀποτυγχάνει (ἀδιάφορον) καὶ γεννᾷ καὶ τοὺς μοναχοὺς ὅλου τοῦ κόσμου. . . Παλαίει καθ' ἑκάστην «πρὸς τὰς ἀρχὰς καὶ τὰς ἐξουσίας τοῦ σκότους τοῦ αἰῶνος τούτου» καὶ δίδει τὴν μάχην πρὸς τὸ «φρόνημα τῆς σαρκός», ὅχι κατὰ φαντασίαν καὶ ἐν ἀπουσίᾳ τῆς διαθρυπτούσης αὐτὸ συγκεκριμένης μορφῆς — ἦτοι τῆς ἑτεροφύλου —, ἀλλ' ἐν τῇ πραγματικότητι, ἦτοι ἐπὶ παρουσίᾳ αὐτῆς, τῆς ἀνὰ πᾶσαν στιγμὴν ὠμότατα προκαλοῦσης τοῦτο.

Συνέπεια τῶν ἰδεῶν αὐτῶν, ὠρισμένων πάντοτε μοναχῶν — μάλιστα νεωτέρων — εἶναι ἡ συχνάκις παρατηρουμένη τάσις διαρκοῦς ἐλέγχου καὶ σκληρῶν ἀκέμη παρατηρήσεων πρὸς τοὺς ἐπισκέπτας. Εἶναι βαθεῖα ἢ λύπη τῶν ἀγαπώντων τὸ ἅγ. Ὅρος, διὰ τὴν τακτικὴν ταύτην. Πολὺς κόσμος, ἀλλὰ καὶ θεολόγοι φοιτῆται καὶ πτυχιούχοι βεβαιώνουν τὴν πρὸς αὐτοὺς ἀνάλογον συμ-

περιφοράν. Μάλιστα τὴν ιδιότητα αὐτῶν — ὡς θεολόγων ἐπιστημῶν — μοναχοὶ τινες οὐδόλως ὑπολογίζοντες, δρᾶττονται τῆς εὐκαιρίας νὰ γίνουν διδάσκαλοι αὐτῶν «εἰς τὴν ὀρθὴν ἐπιστήμην». Ἄλλὰ καὶ Καθηγητῶν ξένων Πανεπιστημίων ἠκούσθησαν νὰ γίνωνται διδάκταλοι τοιοῦτοι, μάλιστα ἐπὶ ζητημάτων τῆς αὐστηρᾶς αὐτῶν εἰδικότητος! Καί, ναί μὲν, οὐδεὶς σοβαρὸς ἐπιστήμων νομίζει ὅτι δὲν δύναται ὑπὸ ἄλλου (ἔστω καὶ κατωτάτης παιδείας) πολλὰ νὰ διδαχθῆ καὶ εἰς πολλὰ νὰ παροτρυνθῆ (πολὺ περισσότερον προκειμένου περὶ τῶν σεβασμίων Γερόντων τοῦ ἁγ. Ὁρους), ὅμως ἡ συμπεριφορὰ αὕτη, ἐνίων νεωτέρων, κάλλιστα δύναται νὰ ἐρμηνευθῆ ὡς ἀπαράδεκτος τοῖς μοναχοῖς ἐγωισμὸς, ἐφ' ὅσον οὗτοι, γνωρίζοντες τὴν ὑπὸ τῆς Πολιτείας ἀναγνωρισμένην εἰδικότητα τῶν ἄλλων, ἀδιαφοροῦν πρὸς αὐτήν, ὑψώνοντες τὴν σοφίαν αὐτῶν ὑπεράνω. Εἴπομεν ὅτι ἡ τάσις αὕτη τινῶν, ὡς ἐγωισμὸς δύναται νὰ ἐρμηνευθῆ, διότι ἡμεῖς προσωπικῶς πιστεύομεν ὅτι δὲν πρόκειται περὶ τούτου, ἀλλὰ περὶ ἱεροῦ ζήλου φανατικῶν νεοφωτιστῶν, ὅστις βεβαίως — ὡς ἐξ ἀρχῆς ἐσημειώσαμεν — εἶναι «ζήλος οὐ κατ' ἐπίγνωσιν». Ἡ μόνη ἐπίγνωσις αὐτῶν εἶναι ἡ πίστις ὅτι ἄπαξ καὶ εἰσῆλθον εἰς τὴν «ἀγγελικὴν πολιτείαν», κατέστησαν ἰσάγγελοι καὶ ἐπομένως ἀνώτεροι παντὸς μακρὰν αὐτῶν ζώντος. Ἄλλὰ διὰ τὴν κατασφάλισιν τῆς ιδιότητος τῶν ἰσαγγέλων, καλὸν θὰ ἦτο, ἀντὶ τῆς διδαχῆς, νὰ ἐφρόντιζον τὴν τακτοποίησιν ἄλλων ἐπὶ πολὺ χρονιζόντων ζητημάτων. Τὸ κακὸν ἐν πάσῃ περιπτώσει εἶναι ὅτι ἔνεκα τούτων, νέοι — καὶ θεολόγοι μάλιστα — ἐρχόμενοι εἰς τὸ ἁγ. Ὄρος διὰ νὰ γνωρίσουν αὐτὸ καὶ ἐν συνεχείᾳ — μετὰ μεγάλης πιθανότητος — νὰ μονάσων, ἐπιστρέφουν ἀπογοητευμένοι. Εὐτυχῶς ὑπάρχουν οἱ συνετοί, οἱ εὐγενεῖς καὶ ταπεινόφρονες μοναχοὶ (καὶ εἶναι οὗτοι οἱ περισσότεροι) ἐν ἁγ. Ὄρει, εἰ ὅποιοι ἀποτελοῦν τὰ φωτεινὰ ὑποδείγματα πνευματικῆς ζωῆς, συντηροῦν τὴν παράδοσιν, καλλιεργοῦν τὴν ἀγάπην καὶ διὰ τοῦ βίου αὐτῶν, τοῦ ὅλων ἐναρέτου, ἀποτελοῦν τὴν προϋπόθεσιν προσελεύσεως καὶ ἄλλων νεωτέρων εἰς τὸν ἀγιορειτικὸν μοναχισμόν. Οἱ ἠγούμενοι, Βησσαρίων τῆς μονῆς Γρηγορίου καὶ Γαβριὴλ τῆς νῆς Διονυσίου, ὁ πατὴρ Θεόκλητος τῆς αὐτῆς μονῆς, ὁ ἱερομόναχος Γαβριὴλ τῆς ἁγ. Ἄννης, ὁ πατὴρ Παντελεήμων, βιβλιοθηκᾶριος τῆς μονῆς Μ. Λαύρας καὶ οἱ πατέρες Παῦλος, Ἐβθακούμ καὶ Ἀνδρέας τῆς αὐτῆς μονῆς, ὁ πατὴρ Ἀθανάσιος εἰς τὴν μονὴν Ἰβήρων, ὁ γέρον Παχώμιος, ὁ ἱερομόναχος Ἀκάκιος καὶ ὁ πατὴρ Παντελεήμων (ἀρχιγραμματεὺς) εἰς τὰς Καρυάς, ὁ πατὴρ Ἀλέξανδρος καὶ ὁ ἱερομόναχος Ἀνδρόνικος εἰς τὸ Βατόπεδι, ὁ πατὴρ Γεράσιμος ὁ ὕμνογράφος τῆς Μικρᾶς ἁγ. Ἄννης, ὁ πατὴρ Ἀνδρέας (ὁ Γραμματεὺς τῆς ἱερᾶς Κοινότητος) κ.λ.π., εἶναι μερικαὶ ἀπὸ τὰς πολλὰς χαρακτη-

ριστικὰς ἀγιορειτικὰς φυσιογνωμίας, τὰς ὁποίας θὰ ἠδύνατό τις μετὰ σεβασμοῦ νὰ ἀναφέρει.

*
* *

Εἰς τοὺς Ἀθωνίτας μοναχοὺς ἀνήκει ἡ τιμὴ τῆς κατὰ καιροὺς προστασίας καὶ στερεώσεως τῶν μνημείων τοῦ ἁγ. Ὁρους. Βεβαίως, διὰ τῆς πρωτοβουλίας αὐτῆς, διεπράχθησαν κατὰ τὸ παρελθὲν σφάλματα. Ἀλλὰ πολλάκις ταῦτα ἀπεδείχθησαν σωτήρια. *Felix culpa*. Ἀπαράδεκτοι βεβαίως αἱ ἀκαλαίσθητοι ὑποστηλώσεις τῶν ἐπαλλήλων ἐξωστῶν τῶν κελλίων, ὅπως π.χ. τῶν μονῶν Γρηγορίου καὶ Διονυσίου (πίν. 71, εἰκ. Α, Β). Ἀλλ' ἄνευ αὐτῶν θὰ κατέρρεον τὰ ἄνωθεν συγκροτήματα τῶν κελλίων. Θερμὸν ἐνδιαφέρον εἶχεν ἐπιδειχθῆ



Εἰκ. κ'. Σκίτη Βατοπεδίου. Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Βεσφοκρατούσης, Παλαιολογείων χρόνων, ἔχουσα ἄμεσον ἀνάγκην καθαρισμοῦ καὶ στερεώσεως.

ἐπὶ Διευθύνσεως — τῆς τότε αὐτοτελοῦς Ὑπηρεσίας Ἀναστηλώσεως τοῦ Κράτους — τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ καθηγητοῦ κ. Ἀ. Ὁρλάνδου καὶ τοῦ διαδόχου αὐτοῦ Ἀρχιτέκτονος κ. Ε. Στίκκ. Ἀνεστηλώθη τὸ Πρωτᾶτον (πίν. 67, εἰκ. Α, πίν. 68), ἀλλὰ — ἀσχέτως πρὸς αὐτοὺς — αἱ ἐργασίαι ἐπὶ τῶν τοιχογραφιῶν δὲν ὑπῆρξαν ποσῶς οἷαι προεβλέποντο (πίν. 69, εἰκ. Α). Αἱ ὀλιγώτερον καθαρὰι (πρὸ τοῦ καθαρισμοῦ τοῦ Φ. Ζαχαρίου), ἀλλ' ἀσφαλῶς στερεὰι τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ (δείγματα αὐτῶν, πρὸ τῶν ἐργασιῶν τούτων, βλ. εἰς πίνακας 63, 64, 65, 66) κατέστησαν τῶρα εὐθρυπτοί, πρᾶγμα τὸ ὁποῖον,



Είκ. κα'. Σκῆτη Βατοπεδίου. Ἐξαίρετος εἰκὼν τοῦ Σωτῆρος, Παλαιολογείων χρόνων, ἔχουσα ἀνάγκην καθαρισμοῦ καὶ στερεώσεως.

τημα τῶν κελλίων καὶ τὸ κωδωνοστάσιον (πύργος) τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου (πίν. 69, εἰκ. Β). Κινδυνεύει ἐπίσης ὁ τροῦλλος τῆς Μολυβοκκλησιᾶς, ἔνεκα τῆς διαλύσεως τοῦ μολύβδου του. Αἱ λαμπραὶ τοιχογραφίαι τῆς μονῆς Διονυσίου ἔχουν ἀνάγκην ἀμέσου Καθαρισμοῦ καὶ συντηρήσεως, ὅπως ἐπίσης αἱ τοιχογραφίαι τῆς Τραπεζῆς καὶ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας καὶ πλεῖσται σπουδαιόταται φορηταὶ εἰκόνες, ὡς π.χ. τῆς Θεοτόκου καὶ τοῦ Χριστοῦ ἐν τῇ Σκῆτῃ τοῦ Βατοπεδίου καὶ ἡ ψηφιδωτὴ τῆς μονῆς Χιλανδαρίου (βλ. εἰκόνας κ', κα'). Ἰδιαιτέρως σημειοῦμεν τὴν ὀξειδῶσιν τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ νο-

οῦδόλως δικαιολογεῖται, καθ' ἡμᾶς, ἐκ τῆς θερμότητος τῶν θερμαστρῶν κατὰ τοὺς χειμερινοὺς μῆνας. Χάρις εἰς τοὺς ἀνωτέρω ἀρχιτέκτονας καὶ μὲ τὴν ἐνεργὸν συμπαράστασιν τοῦ τότε ἐφόρου Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων καὶ νῦν καθηγητοῦ ἐν τῇ Πανεπιστημίῳ Θεσσαλονίκης κ. Στ. Πελεκανίδου ἐστερεώθη καὶ τὸ κωδωνοστάσιον τοῦ Πρωτάτου, ὁ πύργος τῆς μονῆς Σταυρονικήτα καὶ ἡ μονὴ Παντοκράτορος. Τὸν Σ. Πελεκανίδην ἰδιαιτέρως τιμᾶ ἡ ἐργασία τῆς μονῆς Σταυρονικήτα καὶ αἱ στερεώσεις τῆς σερβικῆς μονῆς Χιλανδαρίου, εἰς τὰς ὁποίας συνειργάσθη μετὰ τῶν Σέρβων ἀρμοδίων.

Σήμερον εἶναι ἐρειπιῶν τό, κατ' ἐπαλλήλους ὀρόφους, νότιον συγκρό-

τιοανατολικού τοίχου τῆς ἐγκαρσίας κεραίας τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας, ἐνθα ἡ περίφημος μεγάλη σκηνή τῆς ρίζης τοῦ Ἰεσσαί. Τὰ εἰς μέγαν ἀριθμὸν πολυτιμα ἱερὰ ἄμφια, τὰ ἱερὰ σκεύη καὶ τὰ λοιπὰ ἐξαιρετικὰ κειμήλια τῆς μονῆς (πίν. 67, εἰκ. Β) Ξηροποτάμου εὐρίσκονται ἀποθηκευμένα, κυριολεκτικῶς, εἰς ἀνήλιον χώρον ὑπεράνω τοῦ Καθολικοῦ (κατηχούμενα), ἐνῶ δὲ προηγούμενος Εὐσέβιος φροντίζει νὰ κτισθῆ σκευοφυλάκιον εἰς τὸ ὁποῖον θὰ συγκεντρωθοῦν πάντα ταῦτα. Ἀντιθέτως πρὸς αὐτὰ νεωτερισταί τινες μοναχοὶ εἰς τὴν Λαύραν ἐσκέφθησαν τὴν ἐπέκτασιν τοῦ ὑπάρχοντος ξενῶνος (ἀρχονταρικίου), εἰς βάρος τοῦ λαμπροῦ κτηρίου τῆς σιταποθήκης (ἀξιολόγου μνημείου καὶ ἀπὸ ἀπόψεως τρόπου ἐξαερισμοῦ). Εὐτυχῶς γέροντες πατέρες τῆς σεβασμίας μονῆς, προεξάρχοντος τοῦ πατρὸς Ἀββακούμ — ἐξαίρετου μοναχικῆς φυσιογνωμίας — ἀντιτίθενται εἰς τὰ σχέδια ταῦτα καί, μετ' αὐτῶν, πάντες οἱ ἀγαπῶντες τὴν Λαύραν¹. Πάλιν ἡ νῦν Γεν. Διεύθυνσις Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως (ἣς προΐσταται ὁ ἔνθερμος φίλος τῶν Βυζαντινῶν κ. Ἰ. Παπαδημητρίου), προγραμματίζει σειρὰν ἀναστηλωτικῶν ἐργασιῶν εἰς τὸν Ἅθω, μάλιστα ἐπὶ τῇ χιλιετηρίδι.

Τὸν μνημειακὸν χαρακτήρα τῶν μονῶν (πίν. 70, 74, εἰκ. Β), ἠῤῥησαν αἱ προσθήκαι τῶν μοναχῶν διὰ μέσου τῶν αἰώνων. Αἱ προσθήκαι ἐκεῖναι, αἱ πολλάκις ἀνομοιόμορφοι (πίν. 72) — συνδεόμεναι ὁμῶς μεταξὺ αὐτῶν διὰ τῆς ἰσορροπίας τῶν μαζῶν, τῶν συμμέτρων ἐπιφανειῶν, τῶν τρουλλαίων παρεκκλησιῶν κλπ. — προσέδωκαν τὸν χαρακτήρα ἐξαίρετου γραφικότητος, τὸν ὁποῖον καὶ ἀποθαυμάζομεν εἰς πάσας σχεδὸν τὰς μονὰς τοῦ ἀγιωνύμου Ὄρους (βλ. πίν. 73 καὶ πίν. 74, εἰκ. Α). Τὸν μνημειακὸν τοῦτον χαρακτήρα, πρέπει νὰ ὁμολογήσωμεν, φροντίζουν καὶ σήμερον νὰ συντηροῦν δι' ὄλων αὐτῶν τῶν δυνάμεων — πρᾶξιγγόμενοι ἢ κατανοοῦμενοι, κατηγορούμενοι ἢ δικαιούμενοι — οἱ ἀγιορεῖται. Καὶ ἐπειδὴ ὁ χαρακτήρ αὗτος ἀποτελεῖ, ὅπως εἴπομεν, ἔκφρασιν τῆς ἐμπειρίας τῆς Ὀρθοδοξίας, ἡ φροντίς αὐτῶν ἀπεργάζεται, σὺν τοῖς ἄλλοις καὶ τὴν γνωριμίαν τῆς δυναμικῆς αὐτῆς μορφῆς τῆς Ὀρθοδοξίας, εἰς ὅσους ἔρχονται «κεκαθαρμέναις διανοίαις» νὰ ἐπισκεφθοῦν τὸν Ἅθω. Ἡ συμπληροῦσα μετ' ὀλίγον τὴν πρώτην χιλιετηρίδα μοναστικῆ Πολιτείας, ὑπενθυμίζουσα τό, ἐν εὐρυτέρῳ πνεύματι, ἐμπράκτως ἐκδηλωθέν, κατὰ τὸ ἱστορικὸν τῆς παρελθόν, ἐνδιαφέρον αὐτῆς «ὑπὲρ τῶν ἀδελφῶν τῆς κοσμικῶν», παρέχει ἡμῖν τὴν ἐλπίδα ὅτι διὰ τῆς κατανοήσεως αὐτῆς καὶ τῶν

1. Οὕτως ἐλπίζεται, ὅτι ὁ νέος ξενῶν θὰ γίνῃ εἰς ἕτερον τόπον, χωρὶς νὰ ἀλλοιωθῆ ὁ ἱστορικὸς χώρος τῆς μονῆς.

στοργικῶν τῆς ἐκδηλώσεως πρὸς τοὺς «ἐν τῷ κόσμῳ», θὰ ἐξαλείψῃ πᾶσαν παρεξήγησιν καὶ πικρίαν, ἄδικον ἢ δικαίαν.

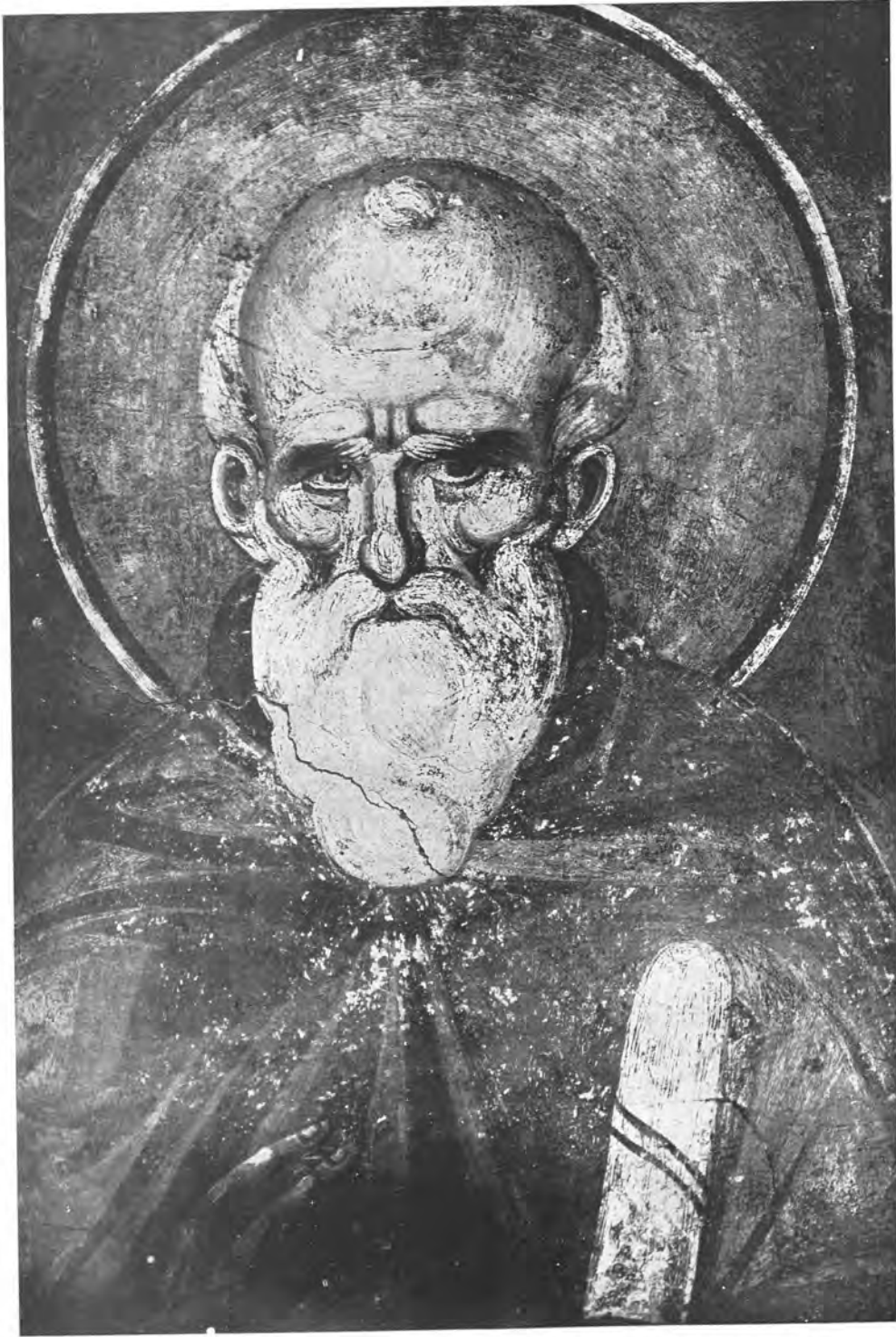
Τὴν ἀτμόσφαιραν ἐκείνην τῆς πλήρους αἰθρίας, ἐντὸς τῆς ὀπρίας θὰ διαλάμψῃ ἐν ὅλῃ τοῦ τῆ αἴγλη ὁ ἀγιορειτικὸς μοναχισμὸς καί, ἐν πᾶσιν ἀδιάβλητος, θὰ προσελκύῃ πλῆθος νέων μοναχῶν πρὸς τὰ ἰδεώδη του, εὐχόμεθα ὅπως διαμορφώσῃ, ἀπὸ τῶν πρώτων αὐτῆς ἡμερῶν, ἡ ΔΕΥΤΕΡΑ ΧΙΛΙΕΤΗΡΙΣ.



Εἰκ. κβ'. Ψηφιδωτὴ εἰκὼν Θεοτόκου Βρεφοκρατοῦσης, Ἱ. Μ. Χιλανδαρίου.



ΠΙΝΑΞ XI. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Πρωτάτον, Καρυαί.



Ὁ ἅγ. Μάξιμος. Τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.



Ἡ Ὑπαπαντή τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
(Φωτογρ. Τσίμα — Παλαχαιζηδάκη)



Ἡ Προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ. Πρωτᾶτον. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαχατζηδάκη)



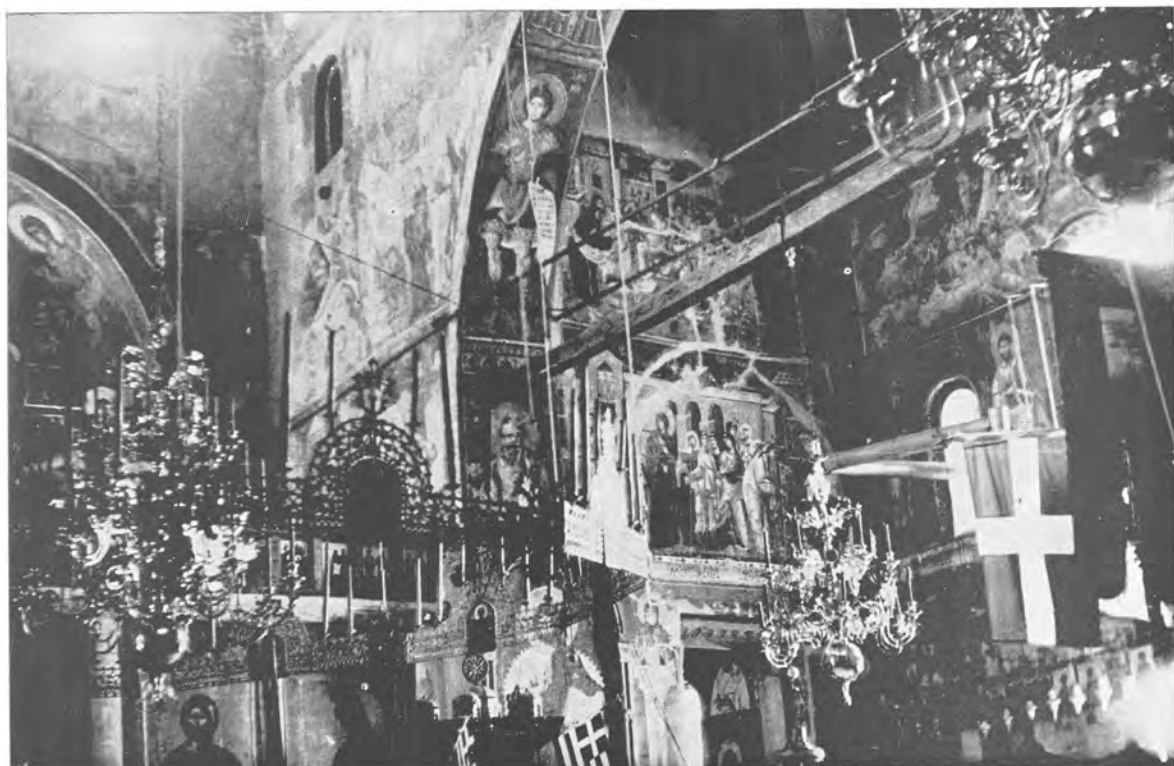
Ὁ ἅγιος Ἐρμογένης. Τοιχογραφία Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
(Φωτογρ. Τσίμα — Παπαγατζηδάκη)



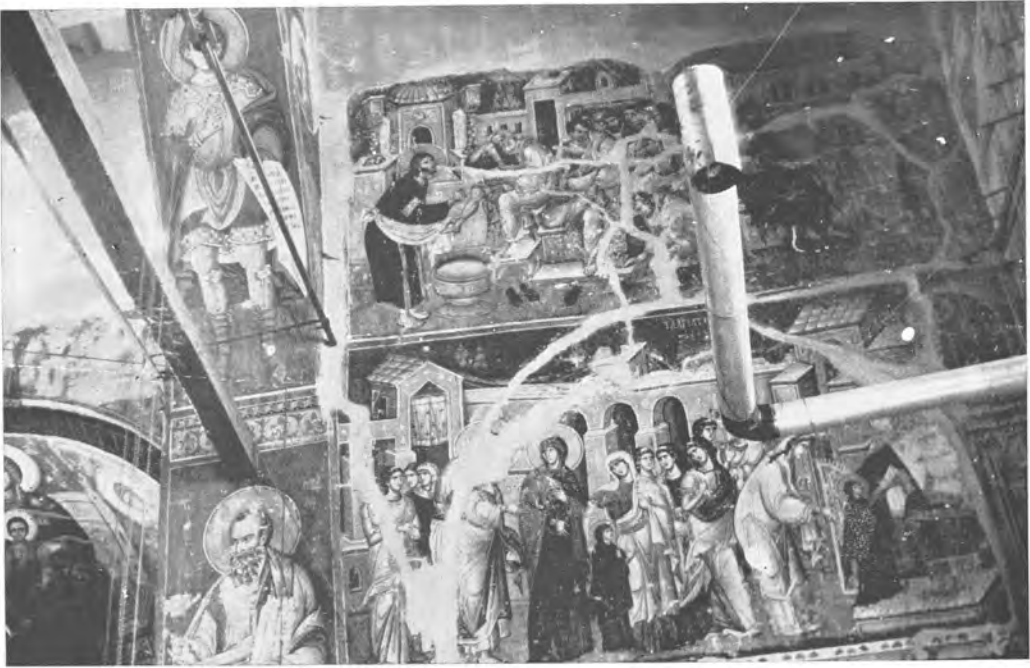
Εικ. Α'. Τὸ Πρωτάτον, ἐν ἁγ. Ὄρει, μετὰ τὰς ἐργασίας ἀναστηλώσεως.



Εικ. Β'. Νοτιοανατολική ἄποψις τοῦ Καθολικοῦ καὶ τῶν κελίων τῆς μονῆς Ξηροποτάμου.



Νοτιοανατολικόν τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ Πρωτάτου μετὰ τὰς ἐργασίας καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν.



↑
 Εικ. Α'. Τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ Πρωτάτου, μετὰ τὰς στερεωτικὰς ἐργασίας τῶν τοιχογραφιῶν.

↓
 Εικ. Β'. Κωδωνοστάσιον καὶ φιάλη τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου.



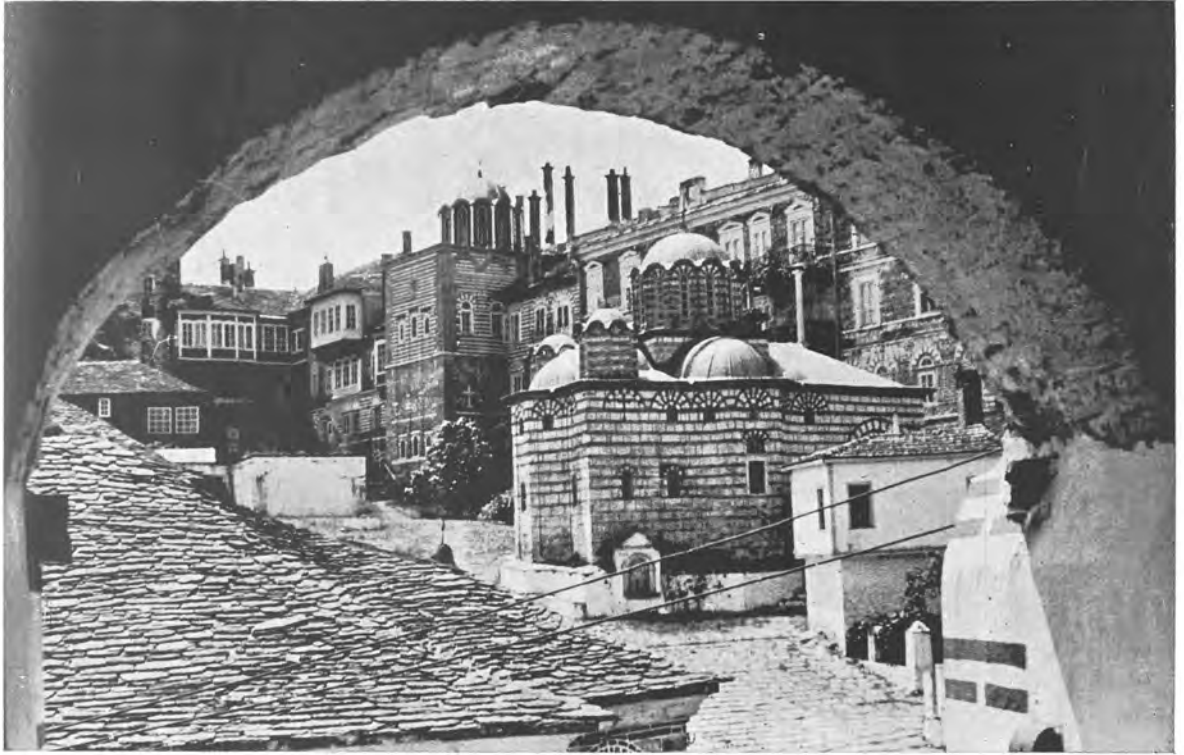
Ἡ ἀνατολική πτέρυξ τῶν κελλίων τῆς Ἱ. Μ. Κουτλουμουσίου.



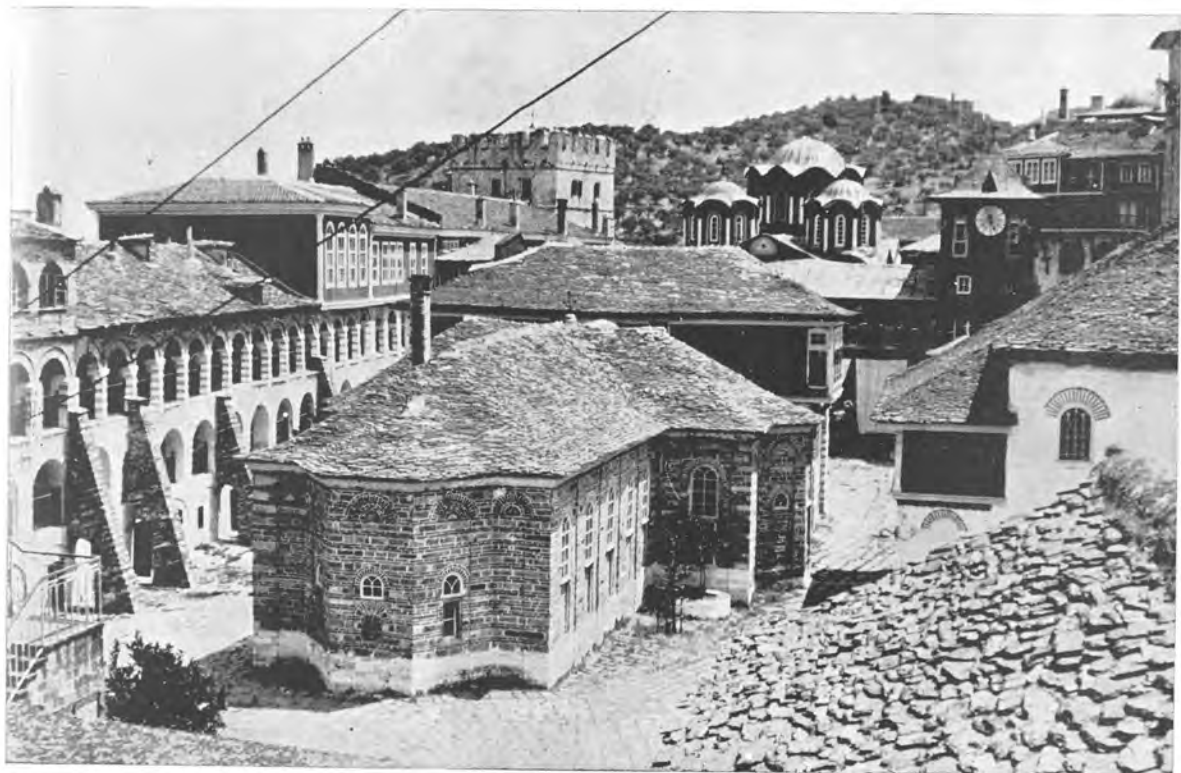
Εικ. Α'. "Αποφες τῆς Ἱ. Μ. Γρηγορίου.



Εικ. Β'. "Αποφες τῆς Ἱ. Μ. Διονυσίου.



Μονή Βατοπεδίου. Γραφική ἄποψις (ἐκ τῆς στοᾶς τοῦ ἀρχονταριοῦ) τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγ. Ζώνης καὶ τῶν νοτιοδυτικῶν κελλίων.



*Αποφες ἐκ τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου. Τράπεζα, ξενών, Καθολικόν, πύργος.



Εικ. Α'. Ἡ στοὰ τοῦ ξενῶνος τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου.



Εικ. Β'. Ἡ Φιάλη, τὸ Ὁρολόγιον καὶ τμήμα τοῦ ἐξωνάρθρου τοῦ καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου.



Ὁ ἅγ. Θωμᾶς. Φορητὴ εἰκὼν Παλαιολογεῖων χρόνων, ἀποκειμένη εἰς τὸ Ἱερὸν Βῆμα τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγ. Ζώνης, τῆς Ἱ. Μ. Βατοπεδίου.



Εικ. Β'. Ο άπόστολος Παύλος.

Τοιχογραφία 12ου αιώνος, σωζόμενα εις την 'Ι. Μ. Ροβδούχου.



Εικ. Α'. Ο άπόστολος Πέτρος.

Τοιχογραφία 12ου αιώνος, σωζόμενα εις την 'Ι. Μ. Ροβδούχου.



A T H O S

THEMES OF ARCHAEOLOGY AND ART

(S U M M A R Y)

In this book, *Athos: Themes of Archaeology and Art*, the author, Professor Kalokyris of the University of Salonika, outlines his views on five different topics of a scientific and practical nature connected with the Holy Mountain. The work, published by the Astir Publishing House (A. & E. Papademetriou, Athens), constitutes the author's offering on the occasion of the celebration of the thousandth anniversary of the founding of the Monastery of the Great Lavra on Athos. Its five themes are independent, but are not altogether without connection one with another, for they are linked by the common subject of the Mountain itself. It is the Holy Mountain that is the basic theme of which the various studies may be said to form various aspects. The first two studies refer to the frescoes of Athos. The third deals with the most characteristic screens (iconostasia) in the churches of the Monasteries. The fourth study concerns contemporary Athonite iconographers, while the fifth discusses something of the attitude of the monks towards Athonite antiquities and towards laymen in general.

1. «The Erasure of the Scene of the «Bathing of the Holy Child» from the Frescoes of the Holy Mountain» is the title of the first study. To begin with the author examines the way in which the scene of the «Bathing of the Holy Child» is presented in icons of the Nativity by Byzantine iconographers. Two women, one young and the other old, the sleeves of their blouses raised, are shown in the act of bathing the infant Christ in a basin which lies between them. The scene generally appears to the right or left of the portrayal of the Nativity. The study then goes on to say that this scene is not taken from the canonic Gospels but is taken from the Apocrypha, namely from the Protevangelium of James and the apocrypha of Matthew. In the second of these sources it is said that Joseph summons two women to assist the Virgin at the time when she is to give birth. A hymn, probably of the sixth century, relates to one of these women: the midwife. The references to these two women led Christian painters to portray this scene of the Bathing—a scene found also in pagan art, as for example in the Bathing of Dionysos. It is to be met with on

the enamelled cross of the Sancta Sanctorum in the Lateran and in the frescoes of Castelseprio (near Milan), which probably date from the seventh or eighth century. It also occurs in most Byzantine monuments as well as in western art.

As is to be expected, this scene is also to be found in the monasteries of Athos, for example in the church of the Protaton (at Karyes) and in the Katholika (main churches) of the monasteries of St. Paul, Docheiareiou, and Chilandari. Unfortunately however the monks have erased this graphic and beautiful incident from the frescoes of several other important Athonite monuments: the Katholikon of the Great Lavra and the neighbouring side-chapel of St. Nicholas; the katholikon of the monastery of Stavronikita and that of the monastery of Dionysiou. At the Great Lavra the scene occurs in the frescoes of the painter Theophanis (1535): the *Bathing* has been obliterated and a small tree has been put in its place. In the same way the *Bathing* has been erased from the fresco of the Nativity (by the painter Frangos Catelanos, 1560) in the side-chapel at the Lavra, as well as from the large portable icon of the sixteenth or seventeenth century now to be found in the katholikon there. In place of the same scene erased in the fresco by the iconographer Zorzis (1547) in the katholikon of the monastery of Dionysiou steep steplike rocks have been painted. Professor Xyngopoulos has written in his «Catalogue of the icons in the Benaki Museum» that the scene has been omitted by these artists, but in fact, as may be shown, it has not been omitted but has been deliberately obliterated at a later date.

The study now goes on to discuss the reasons why this scene of the *Bathing* has been erased. These reasons are as follows: a) that the scene does not derive from the canonical Gospels; b) that it gave rise to dogmatic errors for it implies that Christ had need of cleansing and that human hands assisted the Mother of God during her labour at the Nativity etc., while in fact she gave birth to Christ painlessly; c) that the naked arms of the two women were out of place in the austere monastic surroundings. One of the most influential of those in favour of obliterating the scene of the *Bathing* was St. Nicodemus the Hagiorite who, in his *Pidalion*, speaks of it as «entirely out of place and the invention of fleshly men»; and for this reason he recommends that «it be removed by whatever means»; In fact the erasures took place during this period (end of eighteenth and beginning of nineteenth centuries), as is demonstrated by the oil-paints and technique used in painting the trees etc. by which the scene under discussion was replaced. The question of its obliteration rose during this period as a result of the influence of ideas of the counter-Reformation spread by Latin propaganda—a propaganda whose diffusion was made all the easier because of the general intellectual decline in Greek lands due to the Tur-

kish occupation. This propaganda was particularly active in the Aegean islands (Tinos, Naxos, Andros etc. and Crete) as well as in the Holy Mountain, and this from the seventeenth century onwards. Western monastic bodies disseminated these ideas of the counter-Reformation by means of leaflets; considered dogmatically sound, they influenced some of the monks of the Mountain, and one of consequences of this influence was the erasure of the scene of the Bathing. Among these ideas were the following two: 1) that all nakedness should be avoided in icons (this because the leaders of the Reformation had accused the Papal church of allowing the portrayal of nakedness in works of art); and 2) that the Mother of God, who according to the Fathers of the Church gave birth to Our Lord painlessly, had no need of the assistance of a midwife, and nor were midwives needed in order to cleanse the Holy Child by means of a bath, for He was by nature clean, pure, and holy. It was for this reason that the new (counter-Reformation) portrayals of the Nativity showed the Virgin kneeling (this indicating her painless delivery) and not lying down, as she had been represented in Byzantine iconography.

St. Nicodemus was in sympathy with these ideas, for the Greek Fathers of the Church and Greek hymns also referred to the painless delivery of the Mother of God and to its consequences. In addition, similar ideas were current in Orthodox Russia, as is demonstrated for instance by one of the works of Pokrovskij (eighteenth century) in which it is recommended that the Virgin should be shown in a sitting position, while the scene of the Bathing should be omitted altogether. And the «Painters' Manual» of Dionysios of Fourna, composed in the intellectual climate of this period, does not mention the portrayal of the Bathing in the representation of the Nativity, and it further recommends that the Virgin should be shown, not lying down, but kneeling, as in western models.

This mistaken attitude of the monks which led to the removal of the scene of the Bathing from those important monuments of the Holy Mountain of which mention has been made, touches on three major points: a) the value of the nude in Orthodox art; b) the significance of scene of the Bathing; c) the Orthodox iconographic tradition. Where the first point is concerned, it must be remarked that nakedness in Orthodox art does not have the same character as it does in western art. In the latter it is represented and portrayed in a purely physical sense, that is, with a natural realism: beautiful women, the mistresses or wives of the painters, pose as models for saints. It is impossible for a woman to pose one day as a naked Aphrodite and the next day for an icon of the Virgin. On the other hand, nudity in Orthodox art has an entirely impersonal character, as the symbol of the soul and the spirit. This difference is at once evident if one compares for instance an Orthodox representation of Mary of Egypt

with the St. Agnes of western painters (as for example in the painting by Ribera, seventeenth century). In any case, where the scene of the Bathing is concerned, it is not a question of nudity. It is a question only of the arms of the two women who are carrying out the bathing and who because of this have to raise their sleeves in order not to wet them. Therefore the question of nudity should not enter into the discussion at all.

As for the second point, that of the significance of the Bathing, it is to be noted that the incident was received into early Christian art as described in the Apocrypha and in so far as the already existing analogous scene of pagan art (the Bathing of Dionysos) could be given a new content. Moreover, other scenes not mentioned in the New Testament but taken from the Apocryphal writings (the Presentation of the Virgin, the Greeting by the Well, the Flattery etc.) were also adopted by Christian art. But even from dogmatic point of view there is nothing out of order with the scene of the Bathing. The fact that the Mother of God gave birth painlessly that she had no need of assistance from a midwife, that Our Lord was entirely pure and undefiled, do not constitute reasons for not admitting the scene. The washing of every new-born person after his coming into the world is in itself irreprehensible. The bathing does not signify that Christ was not pure, but that «He who alone is pure» underwent an act of purification «out of condescension towards the human race», submitting himself to human conditions, as he submitted himself in undergoing the Circumcision. And the Mother of God, giving birth as a virgin and remaining pure, had no need to submit to the ritual of purification seven days after the birth of her child and on account of this to be excluded from the Temple for forty days (the Hypapante). None the less she conformed to these practices out of respect for the existing Law. In addition, the scene of the Bathing emphasizes the Incarnation of the Saviour through its very realism, operating as a check thus against the heresy of the Docetists.

Where the third point is concerned, it is to be noted that the Orthodox tradition accepted the scene of the Bathing from the beginning, absorbing it and sanctifying it as it absorbed and sanctified other subjects from the Apocrypha. Neither the Church in the first centuries after the coming of Christ in the flesh, close to the sources, nor the Church after the Iconoclastic period, during which the dogmatic aspects of Christian iconography were formulated, nor any Synod on any occasion has opposed or rejected the representation of the Bathing. Consequently the erasure of the scene from the Athonite monuments mentioned is the result of misunderstanding. Knowledge of the true state of affairs is today most necessary if the error is not to be repeated, especially as some monks of the Holy

Mountain still discuss whether or not this scene should appear in representations of the Nativity.

2. «The Frescoes of the Cretan Theophanis at the Meteora and on the Holy Mountain»: this is the title of the second study, in which certain unpublished frescoes by Theophanis at the Meteora are examined and are compared with other frescoes by the same iconographer on the Holy Mountain. The study first discusses frescoes from Crete which the author published in 1957 and of which a knowledge is indispensable for an understanding of the works of the Cretan Theophanis. Reference is made to those frescoes from which the art of Theophanis developed. The study then goes on to discuss by means of the comparative and historical method the question of the frescoes in the Refectory of the monastery of the Great Lavra on Athos, and contends that these are not the work of Theophanis. There follows a discussion of the influence of Theophanis.

More particularly, the study opens with a short account of the «Cretan» school of iconography. This school had its origins in Constantinople, but attained its full development in Crete in the fifteenth century. Already in the fourteenth century we find examples of «Cretan» art in Crete; but from the fifteenth century there are frescoes such as the St. Peter at Thronos Amariou; St. Gregory at Merona; the Archangel at Platania; the Baptism of Lazarus, the Entry into Jerusalem and the Resurrection at the Church of Our Lady in the village of Lampiotes; the Apostles Peter and Paul at Prinós (Rethymna), which in their technique and style reveal the stages in the development of «Cretan» painting. These examples from Crete, far more important than others that have been published, have been overlooked. Yet it is in them that we can discern the origins of Theophanis' art.

The Meteora in Thessaly constitute the first example of mature «Cretan» art in mainland Greece. It was there that Theophanis in 1527 painted the now ruined monastery of St. Nicholas Anapavsa. The church is small and its whole shape has been determined by the rocky formation of its setting. The frescoes are assigned to successive zones and are divided by upright bands. The most important representations of the Twelve Feasts are: the Entry into Jerusalem the Last Supper, the Washing of the Feet, Jesus Praying, Christ before Annas and Caiaphas, Jesus before Pilate, the Women at the Tomb, the Descent into Hell. In the small dome are the Pantocrator and the Liturgy of the Angels. To the West of the church is the Dormition of Our Lady. Other representations are: the Saints Constantine and Helen, Christopher, Peter of Alexandria, Hierarchs. In the narthex are scenes from the Second Coming (the saints entering Paradise, the Flaming River, the Scale of Justice, the Punishments), and also the Saints Antony, Euthymius, Savvas, the Temptations of Our Lord, the Mother of God holding the infant Christ, Adam naming the animals, and the

founders of the church, the priest Dionysios and the deacon Nikandros.

Generally speaking, most of the frescoes of St. Nicholas at the Meteora are characterized by the luminous colour of the flesh which overlays and dominates the maroon modelling. The transition from the luminous parts to the shady parts is effected by means of chromatic tones which are progressively eliminated. This art is reminiscent of the frescoes of the churches at Platania and Prinios in Crete to which reference has been made. But there are also some frescoes in the church of St. Nicholas that demonstrate an opposite technique: the area, that is, with the colouring of the luminous flesh is small in comparison with the ground of the darker modelling, and the prominent parts are emphasized by tiny parallel white lines. In figures of middle-aged people the luminous colour still overlays the darker modelling but with a greater degree of formalism. Generally the formal rendering of wrinkles is similar to that in the Cretan frescoes. A further characteristic of the frescoes of Theophanis at St. Nicholas is the realism in portraiture, examples of which are the figures of Peter of Alexandria, the Apostles in the Dormition of Our Lady etc., and particularly the figures of the founders of the monastery, Dionysios and Nikandros, who are represented wearing the *epirription* over the head (this *epirription*, a kind of veil worn over the headdress, the author regards as deriving ultimately from Egypt, and as being a development of the Egyptian headdress of the so-called *Klaft*, which was transmitted through Coptic monks to the monks of the Orthodox Church; today it is worn by monks, priests, and archimandrites, and is called the «*epanokalymmavcon*»). This realism, raised however to a high spiritual level, is to be found also in the figure of Our Lady in the narthex, which has been executed with a freedom characteristic of the inspiration of the great artist. The immobility of the icons of Our Lady holding the infant Christ is not to be found here: on the contrary, the sudden movement of the Virgin as she clasps and raises the Child up in order to present him to us is here conveyed superbly. It is for these reasons that the author believes that Theophanis was not, as Professor Xyngopoulos maintains he was, at an experimental stage of his career when he painted St. Nicholas, but was a fully mature artist, entirely familiar with the methods of Cretan iconography. When he considered that the luminous colours were suitable for his purpose, he allowed them to dominate the shadowy modelling. When he wished to achieve the opposite effect he only placed them in a restricted way over the modelling. But the selectivity of the artist must be understood in relation to the very limited space within which he was working in the church at the Meteora. This was a difficulty he would not encounter when later he came to decorate the Great Lavra and other monastic churches on the Holy Mountain.

The author regards the decoration of the katholikon of the Great Lavra as Theophanis' first work on Athos. According to the inscription, the work was executed in 1535. The high spacious church allowed Theophanis to develop his themes as he wished. In the dome is the Pantocrator with the prophets. High up on the arches of the transepts and on the lateral semi-domes are the Twelve Feasts in their developed form. There follow the miracles and the single figures of the saints, as in St. Nicholas at the Meteora (Antony, Euthymius, Savvas etc.). A general observation to be made here is that the scenes in St. Nicholas at the Meteora are substantially repeated, the only difference being that they contain more figures and are richer on account of the large size of the church of the Great Lavra. But here Theophanis preferred the second of those techniques which we noted that he employed at the Meteora; that is, he placed his light colours sparingly on the dark ground of the modelling. It is for this reason that the general impression of the frescoes is one of the darkness of the colours. For the rest, the characteristics of the figures, the details (the wrinkles of the forehead etc.) are as they are in St. Nicholas. There is no doubt that it is at the Great Lavra that are to be found Theophanis' best frescoes. The mature artist (having gained in experience during the eight years between 1527 and 1535) here had scope to reveal his full genius thanks to the ample space of the church, without at the same time losing his sense of measure or overloading the surfaces of the walls by decreasing the distances between his representations. It is today well-known that Theophanis borrowed elements from western art (Raphael, the engravers Marcantonio Raimondi and Bellini). But it would not appear to be correct to say that he «misunderstood» certain themes which he reproduced from western art, for this an artist of his calibre would not be capable of doing (an example of such «misunderstanding» cited by Xyngopoulos is the cap which the servant attending on Christ wears on his head in Bellini's Supper at Emmaeus and which Theophanis changed into a rich crop of hair. The truth is that Theophanis was fully aware that it was a cap, but made the change none the less in order to display originality and to give greater realism to the composition). The value of Theophanis' decoration at the Great Lavra is increased by the fact that it became the model for the arrangement of fresco decoration for the Katholika of the monasteries of the Holy Mountain. It is also through the Lavra that the activity of «the monk Theophanis» on Athos may be verified and that conclusions may be drawn concerning his artistic environment, concerning, that is, his school.

The study then goes on to discuss the frescoes of the Refectory of the monastery of the Great Lavra. The problem is when were the frescoes executed and by whom were they executed. According to tradition they were painted in 1512, though the painter's name is unknown. Recently,

among Greek art historians, Professor Xyngopoulos, in his «Outline History of Religious Painting after the Fall of Constantinople» (p. 104), has maintained that these frescoes are the work of Theophanis and that they were executed between the years 1527 and 1535. He considers that the date 1512 is due to a misunderstanding of the fresco and inscription which are over the entrance to the Refectory. This fresco shows the Metropolitan Gennadios of Serres carrying a model of the Refectory. The same scholar considers that the account of the sacristan Savvas, according to which Gennadios painted the roof of the Refectory in 1512, has also been misunderstood. The author disagrees with these arguments and believes that the Refectory was in fact painted in 1512, but not by Theophanis. The reasons which lead him to these conclusions are the following: a) The fresco of Gennadios above the entrance to the Refectory is, in spite of its deterioration and repainting, still of the same technique and style as the frescoes within the Refectory; b) Savvas makes no distinction between the roof and the Refectory where the decoration is concerned. The final phrase in the relevant sentence of Savvas' text, that Gennadios «renewed the whole roof... and painted it with fine paintings», refers to the Refectory and not to the roof alone; c) logically it is not possible to admit that while in 1512 Gennadios proceeded to decorate the roof immediately after repairing it, the other walls of the building remained unpainted, waiting for Theophanis to come and decorate them some 25 years later; d) if we contend that Gennadios «painted (the roof) with fine paintings» but did not paint the walls, then the actual facts of the matter will refute us, for there is no painting on the roof of the Refectory at the Great Lavra (see relevant illustration), not to mention «fine» painting; and nor is there any evidence that the roof «of strong and unrotting wood» has ever been replaced subsequently. The roof is the same original roof, as is admitted by the scholar mentioned above. In addition, roofs of churches, as we know from many examples, are painted with geometric and other decorative themes. But there is no record of paintings on wooden roofs with their irregular surfaces (irregular because of the beams supporting the planks). Is Savvas therefore likely to have called the simple decoration of these planks «fine painting»? It is quite certain that he is not likely to have done so; e) whatever the interpretation we give to Savvas' text, which belongs to the eighteenth century, there is a codex of the Great Lavra of the seventeenth century which clearly states that the Metropolitan Gennadios of Serres «built and repainted the communal Refectory» at the Lavra.

That that Refectory as a whole was painted in 1512 has been maintained by Millet, Diehl, Byron, D.T. Rice, Sotiriou, Sirarpie der Nersessian et al...

As noted above, the author does not agree with Prof. Xyngopoulos

that Theophanis was the painter of the Refectory. He bases his point of view on the following: a) that the sacristan Savvas, while he knows that the frescoes of the katholikon of the Lavra «are the work of the genius Theophanis», does not recognize him as the painter of the Refectory. In the same way, Makarios Trigonis, while he recognizes in his Prayer-Book of 1772 his compatriot the Cretan Theophanis as responsible for the frescoes of the katholikon, and while he praises these, does not speak of him as responsible for the Refectory; b) that from the iconographic point of view the frescoes of the Refectory do not resemble those known to be by Theophanis, as for instance those of the katholikon at the Lavra and in the church of St. Nicholas at the Meteora. The scene in the Refectory of the Just entering Paradise is not in the least «exactly similar» to the same scene in the church at the Meteora: at the Meteora the saints are in a single zone, the Mother of God is shown from the breast up, the souls are gathered in a kerchief (the mandilion), the Penitent Thief stands by Abraham etc.; in the Refectory at the Lavra the saints are in two zones, the Mother of God is sitting, the souls are complete miniature bodies in Abraham's bosom, the Thief is beside the Mother of God. One detail in this scene, of a significant dogmatic character, brings out the difference between the two representations very clearly. At the Meteora the Apostle Peter inserts the key in order to open the gates of Paradise, while at the same time he turns his head round and looks smilingly at the Apostle Paul; in the Refectory however Peter does not hold a key, but knocks discreetly on the gates of Paradise and does not turn his head towards Paul. The first scene presupposes, it may be assumed, a prototype which, deriving probably from the years of the Council of Florence, expresses a tendency to exalt the status of the Apostle Peter (the way in which he inserts the key and turns his head to look at St. Paul is a clear demonstration that the opening of the gates of Paradise depends on him). Apart from this example, differences are also to be found in the scene of the Slaughter of the Innocents between the iconography of the katholikon and that of the Refectory at the Lavra. In the church this scene is extensive and is composed of many figures, while in the Refectory it is restricted to the single figure of a woman kneeling with her child, and a soldier. Mr. Chatzidakis, who also considers the Refectory to be the work of Theophanis, implies that the detail of the woman kneeling with her child has been taken from an engraving by Raimondi. If this were true it would be strong evidence that Theophanis was in fact the painter. Unfortunately though this figure is not borrowed from western art but belongs to the Byzantine tradition. Prof. Xyngopoulos himself recognizes that the figure is unlike western models and is reminiscent of iconography of the Paleologan period. c) Similarity in technique does not in the least prove that the painter is iden-

tical, but indicates that before Theophanis another Cretan iconographer, with a like technique, had worked in the Refectory at the Lavra. d) That the Refectory is not the work of Theophanis is supported by the fact that there is no inscription indicating that it is his work, while it was Theophanis' habit to note his name in the foundation inscription. Tradition is completely silent about Theophanis being the painter of the Refectory.

The study then goes on to examine briefly the frescoes in the monastery of Stavronikita (1546), which were executed by Theophanis and his son Symeon, as well as those in the monasteries of Dionysiou and Docheiariou, executed under his influence. In the katholikon of Dionysiou worked the iconographer Zorzis (1547), who imitates Theophanis but is more schematic. Scenes in the Refectory at Dionysiou (1608) are then noted. The eldest of these are reminiscent of Zorzis, but are more formal. Scenes in the western arm reveal that their painter was influenced by Zorzis and by other Cretans of the sixteenth century and that he repeated «Cretan» artistry in a somewhat conventional manner. The spacious and well-lit katholikon at Docheiariou is reminiscent, where its colours and schematic arrangement are concerned, of the church of St. Nicholas at the Meteora, but details of its iconography are simplified and there is a tendency towards formalism.

3. «A Study of Post-Byzantine Screens on the Holy Mountain»: this is the title of the study devoted to the investigation of the fine post-Byzantine carved and gilt iconostasia of Athos. These have not before been studied and hence their examination is of interest. They are the works of the seventeenth and particularly of the eighteenth and nineteenth centuries. To begin with, a brief account is given of the development of the early Christian screens into Byzantine iconostasia, together with a general description of their forms. The interesting screens of the period in question are then described and are related to other contemporary Greek carved iconostasia. In the second part of the study there is an investigation of the external influences which led to their formation. These, where the screens of the eighteenth and nineteenth centuries are concerned, are chiefly Baroque in nature, and elements of this style found in them are noted.

Screens of the seventeenth century are generally divided horizontally into three sections. The lower section is made up of panels between the upright columns; they are either without decoration or are slightly carved or painted. The second section is composed of the «Despotika», that is to say, of the large icons of Christ (to the right), the Virgin (to the left), St. John the Baptist (to the right of Christ), the saint to whom the church is dedicated, and Archangels. These icons are set between the columns, which are invariably carved. The third and higher section contains icons of the twelve main feasts of the Church, or of what is known as the Great Deisis

(Christ between the Virgin and John the Baptist, who in their turn are flanked by angels and apostles), or of both together. The third section formerly consisted of niche-like arches. Above, and in the centre of the screen, stands the Christ Crucified with the icons of the Virgin and of John the Evangelist on either side («the mourners»). The divisions of the screens of the eighteenth and nineteenth centuries are similar, the difference being that now the carved decoration is richer, is extended to the whole screen, the third (upper) section is developed into a heavy cornice with successive copings loaded with carved ornamentation. The Cross and the icons of the Virgin and St. John the Evangelist crown all the iconostasia.

The first screen of the seventeenth century which is considered is that of the church of St. Demetrius in the monastery of Xenophontos. The arched frames holding the icons of the screen are in accordance with the Byzantine tradition of the arches crowning the icons supported on the columns of the screen, as, for instance, at Osios Loukas, Daphni, the monastery of Megalon Pylon etc. . . . The screen beneath the Twelve Feasts has four carved sections containing successively vine-shoots with grapes, tongue-like blossoms, fruits, twisted rope. From the technical point of view this screen is characterized by the formal and almost levelling treatment of the subjects. There are other similar Greek screens, as those in the church of the Three Hierarchs of the monastery of Barlaam at the Meteora, on Naxos, Patmos, etc. . . .

The screen of the katholikon of Molyvokklisia, related to the one above, is now examined. Over the «Despotika» is a wide epistyle, the «kosmitis» (embellished), representing a vine in relief. The Great Deisis follows, with the Crucifixion above. Of exceptional interest is the central door leading into the sanctuary. The technique here is different from that of the preceding screen in that the levelling treatment is avoided. The dragons on either side of the Crucifixion, works which manifest this levelling technique, belong to an earlier screen.

An example of the development which took place at the beginning of the eighteenth century (1711) is the screen of the chapel of St. John the Baptist at the monastery of Ivron. Above the «Despotika» are protruding bands of sculpture separated by rows of icons. One band includes the motif of the vine with pecking birds, and is executed by means of perforation. Medallions representing prophets are set at regular intervals (Root of Jesse). The next band is of entwined flowering branches. In the centre of the icons of the Twelve Feasts is an icon of the Holy Trinity, probably due to Russian influence.

Also to the eighteenth century belongs the screen of the katholikon of the monastery of Grigoriou, where a further stage of development is to be noted. Above each «Despotic» icon is an elaborately carved arch.

The epistyle rises through these arches and in this way the whole screen achieves an increased height. The cornice now projects outwards and has need of supports. For this purpose new columns are placed immediately above those which separate the «Despotic» icons from each other. The upper columns rest on the capitals of the lower columns and belong to the statue-type of column. From this point of view they resemble those supports found in Gothic art which are given the form of statues. In the screen at Grigoriou the supports are female figures, perhaps harking back to the antique «korai» (the «Caryatides» of the Erechtheion on the Acropolis at Athens). Here though the figures are winged, reminiscent of angels or antique Victories. The point of these wings in fact is to conceal the functional purpose of the supports. Similar forms are to be found on the screen of the Metamorphosis at the Meteora and in the monastery of Tourlianis at Mykonos. Lower down, on the panels on either side of the central door into the sanctuary, are carved scenes from the Old Testament.

The rich screen of the katholikon at the monastery of Koutloumousiou dates from the nineteenth century. It is distinguished by the successive wave-like bands that form the heavy cornice which is thus alternately convex and concave. Plant decoration, animals, birds, shields, tassel-like strips etc. give the impression of excessive accumulation in order to achieve the imposing composition of the whole work. Here also are the statue-form supports (columns) holding up the cornice. On the panels on either side of the central door of the sanctuary are carved the Nativity of Our Lord and the Sacrifice of Abraham. Their significance lies in their relationship to the «Despotic» icons above them. On other screens are carved scenes from the Old Testament which foreshadow event of the New Testament. Thus the harmony between the two Testaments is brought out.

The screen of the monastery of Dionysiou also dates from the nineteenth century. It is the most perforated and most stylish screen on Athos. Almost arabesque in appearance, it is lighter than the screen of Koutloumousiou. The latter is characterized by its plastic quality, the former by its «pictorial» chiaroscuro. On the screen at Dionysiou also are small icons in the form of shields and the cornice is also held up by supports.

Two other important screens date from the same century: that in the chapel of the Holy Girdle at Vatopedi and that of the katholikon in the monastery of Esphigmenou. Over the «Despotika» are two successive wave-like bands. The first is enlivened by a rich assembly of birds of paradise and animals. The second is loaded with representations of plants, animals etc., while iconographical scenes are carved on the panels on either side of the central door of the sanctuary. On both are small icons in the form of shields (with busts of Prophets etc.).

In spite of the undoubted continuity of the Byzantine tradition in the

glyphic subjects (vines, birds, animals) and in the morphology of the screens (arches, the Crucifixion at the top, the Twelve Feasts, the Deisis etc.), western influences are only too evident. The cut out Crucifixions are reminiscent of the reredos and roodscreen of the West. Then the hollowed cornices, the convex and concave surfaces, the ellipsoid shapes, the small icons in the form of shields, the heavy decoration of intertwining flowers, spirals etc., obviously derive from the Baroque, the style which characterizes these screens. But the influence of the Baroque was here by way of Orthodox Russia, where the iconostasia, in imitation of the reredos of Italy and the *trascoros* of Spain, had already by the fifteenth century greatly increased in height. It was from this Russian influence that the screens of the Holy Mountain derived during the period of the Turkish occupation. In addition, there are certain Islamic influences, though these are not important: it was in other wood-carving, in Thessaly, the Epirus, Macedonia, that the influence of the geometric style and the technique of Islamic art made itself felt.

4. «Contemporary Iconography on the Holy Mountain». In this study the author surveys the work of present-day iconographers on the Holy Mountain, and particularly of those following the Orthodox tradition. To start with, the influence which the Ioasaph brotherhood has had till recently on Athonite painting is noted. This group of so-called iconographers practised a purely naturalistic art, derived from the West and from Russian nineteenth century religious painting. Up to a point this painting can be explained by the intellectual climate prevailing on Athos during the last century: the exclusion for instance of the traditional elements of Byzantine painting was not considered a «bad thing» (see Nicodemus the Hagiorite, *Pidalion*, p.p. 290,321). The success of the Ioasaph brotherhood and their numerous commissions, particularly from America, caused other Athonite painters to imitate their methods. These to-day are chiefly the Daniel brotherhood at Katounakia, the Kartsonis brotherhood at St. Anne, the Abraham brotherhood at Nea Skete, the Cyril brotherhood, the Ioasaph brotherhood etc.

Unlike the painters mentioned above, and continuing the long tradition of Byzantine painting, are the more recent groups of iconographers living near Karyes. These have gone back to ancient Orthodox models, and they include the Pachomius brotherhood, the new Ioasaph brotherhood, and, up to a point, the so-called Serapheim brotherhood. A common characteristic of these painters is that they copy Byzantine prototypes, in the same way as other contemporary Greek neo-Byzantine iconographers. But neither they nor the contemporary lay iconographers have so far gone beyond imitation and repetition. Yet such imitation does signify a «good beginning» and is the first stage towards achieving a genuine creative

Orthodox art. Thus this new development should be looked upon optimistically. The Pachomius brotherhood are chiefly inspired by the iconography of the church of the Protaton at Karyes, though «Cretan» painting of the sixteenth century has also been an influence. They have produced such works as Our Lady the Glykophilousa, the Archangel Gabriel, the Sleeping Christ etc.. Their work has an experimental character, but there is a sense of colour and a precision of design. The Sleeping Christ, in spite of its differences from the prototype, shows that they are able to communicate the atmosphere of Panselinos. The contemporary Ioasaph brotherhood is equally noteworthy. Its members have given themselves with true love and enthusiasm to Orthodox iconography. Living near Karyes, they too have imitated Panselinos with great care. Both of these painting brotherhoods use egg and natural colouring and the methods of the Byzantines. The Ioasaph brotherhood has produced excellent examples of work, such as the Archangel, Jesus «in other form», St. Gregory, etc.. Also at Karyes is the Serapheim brotherhood, under the direction of the venerable Father Serapheim. Most of their work still belongs to the type of naturalistic religious painting. But they are already beginning to produce works of Orthodox iconography. A noteworthy example of Father Serapheim's work is «The Three Children in the Furnace».

This turning of Athonite iconographers towards the tradition encourages one to hope that there will be a new flowering of Orthodox iconography. It is from the Holy Mountain more than from anywhere else that one must expect this to come.

5. «The Monks and the Monuments of the Holy Mountain». The last study of the book deals with the conditions under which the monuments of the Holy Mountain may be visited, the particular significance which they have in this setting, the state they are in, and the contemporary attitude of the monks towards them. To start with, an explanation is given of the reservations which the Athonite monks have with regard to lay visitors: this is due largely to the fact that they have at various times suffered ravages and losses from the «outside world». It is suggested that in spite of this the sacristies and libraries of the monasteries should be opened, for it is through the study of their treasures, manuscripts and codices that the significance of Athos and of the Orthodox tradition is made known.

The question of the closing of the katholika (main churches) of the monasteries immediately after the liturgy and the difficulty of visiting and studying them is then discussed. What is required is that the «verger» monk should remain in the church after the end of the service and should be ready to welcome and assist visiting pilgrims and scholars. It is by no means suggested that the monk should become a «guide», but

that the duties of the «ecclesiarch» should be extended and brought into line with present day needs, where these are reasonable and serious.

The reasons for the hostility of a section of the monastic community towards the layman are now examined. These are first of all psychological: those who have renounced the world and their own wills and desires naturally feel disturbed by the moral liberties of modern man. But the gap could be bridged through mutual understanding; and that there are grounds for hoping it will be so bridged is proved by the attitude of many of the most respected monks of the monastic community of Athos.

Finally, the question of the protection of the archæological monuments of Athos by the monks and of the restorations carried out by the Archæological Service of the Greek State is touched upon. In particular, there is a discussion of the restoration of the church of the Protaton at Karyes and of the monasteries of Stavronikita, Pantocrator and Chilandari. It is shown that there is still need for the cleaning of frescoes and the strengthening of churches, towers and other buildings, for the general benefit of the Holy Mountain.*



* See: *list of illustrations*, p. 353, and *list of coloured plates*, p. 359.



Π Ι Ν Α Κ Ε Σ

Α΄ ΠΙΝΑΞ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΩΝ

- Ἄββακούμ, 288, 291.
Ἄβραμαῖοι, 257.
ἀγάλματα ἀνθρωπόμορφα, 187, σημ. 1.
ἀγγελικὴ πολιτεία, 287, 288.
ἄγγελοι δλόσωμοι, 202.
ἄγγελοι παλαιохριστιανικῆς ἐποχῆς, 214.
ἀγγελόμορφα γλυπτὰ, 195.
Ἁγία Σοφία Τραπεζοῦντος, 21.
ἀγιογραφία παραδεδομένη, 256.
ἀγιογραφίαι ναῶν, 284.
ἀγιογραφικοὶ οἶκοι Καρυῶν, 258, 259.
Ἅγιοι Ἀπόστολοι Θεσσαλονίκης, 21.
ἀγιορειτικὴ τέχνη, 254.
ἀδιάβλητα πάθη Χριστοῦ, 40.
ἀδιάφθορος τόκος Παρθένου, 35.
Ἀθανάσιος Ἀθωνίτης, 79, 89.
Ἀθανάσιος Ἰεηρίτης, 288.
Ἄθως, 28, 29, 198, 254, 255, 258, 259, 266 κ.π.ἀ.
Ἀκάθιστος Ὕμνος, 35.
Ἀκάκιος Ἱερομόναχος, 260, 288.
ἀκολουθίαι Ἁγ. Ὁρους, 281.
ἀκτινωτὰ πλαίσια, 216.
ἀλατόμητον ὄρος, 31, 31, σημ. 1.
Ἀλέξανδρος Βατοπεδινός, 288.
ἀλόχευτος τόκος, 30.
Ἄμδωνες, 175.
Ἀναγεννήσεως τέχνη, 37, 215, 216, 282.
» ρεαλισμός, 37.
ἀναλόγια, 175.
Ἀναπαυσᾶς, ἄγ. Νικόλαος Μετεώρων, 61, 62, 65, 69, 72, 73, 83, 84, 89, 90, 91.
Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων κτήτορες, 67.
σπουδαιότεραι τοιχογραφίαι, 66.
σχέσις τοιχ. πρὸς κρητικὰς, 69.
τεχνικὴ αὐτῶν, 84.
χαρακτηριστικά, 67, 70.
Ἀναστάσεως ἀπεικόνισις, 34, σημ. 1.
Ἀναστάσεως δυτικὸς τύπος, 256.
ἀναστηλώσεις Μολυβοκκλησιᾶς, 290.
μονῆς Γρηγορίου, 289.
» Διονυσίου, 289.
» Κουτλουμουσίου, 200.
» Παντοκράτορος, 290.
» Σταυρονικήτα, 290.
» Χιλανδαρίου, 290.
» Πρωτάτου, 289.
ἀνατροπὴ ἄγ. Τραπεζῶν, 279, σημ. 1.
Ἀνδρέας, γραμματεὺς Ἱ. Κοινότητος, 288.
Ἀνδρέας Λαυριώτης, 288.
Ἀνδρόνικος Βατοπεδινός, 288.
Ἀνδρούτσος Χ., 28, σημ. 3.
ἀνθέμια, 181.
ἀνθοφόροι κλάδοι, 194, 196.
ἀντιμεταρρυθμίσις, 27.
ἀντιμεταρρυθμιστικαὶ ἰδέαι, 28.
διάδοσις αὐτῶν, 29.
ἐξάλειψις γυμνῶν μορφῶν, 29.

- λουτρὸν θ. βρέφους ἀπαράδεκτον, 29,
30, 32, 34.
συζήτησις αὐτῶν εἰς "Αγ. "Ορος, 33.
ἀντιμεταρρυθμιστικὴ γραμματεία, 33.
ἀνώδυνος κύστις, 35.
ἀνώδυνος τοκετός, 35.
Ἐποκαθήλωσις, 209.
Ἐποκαθελώσεως καθιέρωσις, 209.
Ἐποκάλυψις (Ἰωάννου) 195.
ἀπόκρυφα (Εὐαγγέλια), 18, 18, σημ. 1,
31, 40.
ἀποκρύφων ἐπίδρασις ἐπὶ ἀγιογραφίας
καὶ ὕμνογραφίας, 18.
Ἄριστοτέλης, 77.
ἀρχαιοκαπηλεία, 279, σημ. 1.
ἀρχιτεκτονικὴ ναῶν, 284.
ἀσπορος σύλληψις, 35.
ἀσφάλεια ναῶν, 281.
ἄστοι λογισμοί, 34.
ἄχιβάς, 183.
Ἄχρις, 69.
Adorazione di Bambino, 31.
- Βαπτιστήριον Πίζης, 22.
Βαρλαάμ Καλαθρός, 58.
Βασίλειος ὁ Μέγας, 35.
Βαυαροὶ ζωγράφοι, 254.
βεβήλωσις τάφων, 279, σημ. 1.
Βενιαμὴν Λαυριώτης, 72, σημ. 5.
βήλα, 178.
βημόθυρον, 182, 189, 194, 199, 202,
212, 215.
Βησσαρίων, 288.
Βουτυρᾶς, 278, σημ. 1.
Βροντόχι (Μυστρά), 57, 87.
βυζαντινὴ ἀγιογραφία, 258, 263.
βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, 258.
βυζαντινὴ τεχνοτροπία, 263.
βυζαντινὸς ναός, 285.
βυζαντινῶν προτύπων μίμησις, 259.
Barberini δίπτυχον, 214.
Baroque ρυθμός, 29, 176, 199, 209-
211, 211, σημ. 1, 214, 215.
τέμπλα, 29.
Bazin G., 29, σημ. 1, 210, σημ. 3.
Bellini πίναξ, 75, 75, σημ. 7, 76, 88,
σημ. 2, 91.
Bettini S., 94.
Bihalji - Merin, Oto, 21, σημ. 7.
Brehier, 177, 176, σημ. 1, 179, σημ. 3.
Brockhaus, 55.
- Γαβριήλ, ἡγούμενος μονῆς Διονυσίου,
198, σημ. 2, 288.
Γαβριήλ, μοναχὸς ἀγ. Ἄννης, 288.
Γαληνός, 77.
γεῖσα ἐπάλληλα, 189.
γεισίποδες, 183, 192, 195.
γεῖσον εὐθύγραμμον, 201.
Γεννάδιος, μητροπολίτης Σερρών, 78,
79, 80, 81, 82, 89.
Γέννησις Χριστοῦ, 17.
νέα σύνθεσις, 32.
μορφολογία αὐτῆς, 17, 18.
Γεννήσεως δευτερεύοντα ἐπεισόδια, 17.
Γεράσιμος Μικραγιαγνανίτης, 288.
γεωμετρικὰ σχήματα, 184.
γεωμετρικὸς ρυθμός, 212.
Γεώργιος ἱερεὺς, 94, σημ. 2.
Γκουβερνιωτίσεως μονή, 58, 61.
γοθτικὴ τέχνη, 186, 215.
Γρηγόριος Παλαμᾶς, 58.
γυμνοῦ παράστασις, 29, 32, 38, 39.
χαρακτήρ, 38, 39.
γυμνότητος παρεξήγησις, 40.
γυναικεῖαι μορφαί, 187.
γυναικῶν ἐξάλειψις, 27, σημ. 1.
- Chartres καθεδρικός ναός, 22.
Chevetogne μονή, 258.
Christ, 186, σημ. 1, 206, σημ. 2.
Colasanti, 183, σημ. 2.
Combantimento Spirituale, 33.
Corblet, 185, σημ. 1.
Cottas V., 209, σημ. 2.
- Δαμασκηνὸς Ἰωάννης, 40, σημ. 2.
Δανιηλαῖοι, 257.
Γερόντιος, 257.
Δέησις ἀντὶ Πλατυτέρας, 59.
Δέησις μεγάλῃ, 177, 178, σημ. 3, 179,
179, σημ. 2, 182, 183, 189, 201, 206,
213, 215.
Δεήσεως μεγάλῃς εἰκόνες, 178.
εἰκόνων δείγματα, 179.
Δεσποτικά, 177, 179, 195, 196, 201,
212, 215.
Δημαρᾶς, 278, σημ. 1.
διακονήματα, 283.
διάστυλα, 178.

- διάταξις εἰκονογραφῆσεως τῶν καθολικῶν, 76.
 διάτρητος τεχνική, 201.
 Διονύσιος ὁ ἐκ Φουρνᾶ, 25, 36, 196.
 Διογυσίου καθολικόν, 22.
 διωρθωμένη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ, 254, 255.
 Δοσίθεος Ἱεροσολύμων, 28, σημ. 5.
 Δοχειαρίου καθολικόν, 22.
 δράκοντες ἀντωποί, 181.
 δράματα θρησκευτικά, 209, σημ. 2.
 δυτικὴ τέχνη, 257.
 δυτικῆς τέχνης δάνεια, 75, 86.
 δωδεκάορτον, 62, 66, 177, 178, 183, 188, 195, 204, 206, 213, 215.
 Dahm, 82, σημ. 7, 182, σημ. 1.
 Dalton, 22, σημ. 1.
 Decharme, 32, σημ. 5.
 Diehl Ch., 19, σημ. 1, 22, σημ. 1, 55, 82.
 Diez - Demus, 20, σημ. 6.
 Duchesne - Bayet, 55, σημ. 9.
 Dworjak, 37, σημ. 2.
 Εἰκόνες, 278, 285.
 εἰκόνες ἀγιορειτῶν, 254.
 εἰκονίδια ἀσπιδοειδῆ, 210.
 θυροειδῆ, 188, 202, 209.
 εἰκονογραφίας δογματικὴ διατύπωσις, 42.
 εἰκονομαχία, 42.
 εἰκονομαχίας ἐπιπτώσεις, 42, σημ. 2.
 εἰκονοστάσια τρίφυλλα ἢ πολύφυλλα, 210.
 εἰκονοστάσιον, 29, 178, 210, 214.
 ἐκλεκτισμός, 253.
 Ἑλληγες σοφοί, 37.
 ἑλληνικὴ κατήχησις, 28.
 ἑλληνικὴ ὁμολογία πίστεως, 28.
 ἐμπειρία θρησκευτικῆ, 285.
 τέχνης, 284.
 ἔξαρσις Πέτρου, 86.
 ἐξωαρθήκων τέχνη, 26.
 ἐξῶσται κελλίων, 289.
 ἐπαναζωγράφησις, 79, 89.
 ἐπέγδουσις γυναικείων προσώπων, 29.
 ἐπιζωγράφησις, 22, 27.
 ἐπιμεληταὶ βυζαντινῶν ἀρχαιοτήτων, 286, σημ. 1.
 ἐπιπεδόγλυφον τέμπλον, 186.
 ἐπιπεδόγλυφος τεχνικὴ, 183, 188.
 ἐπιπεδότης, 206, 211.
 ἐπιρριπτάριον, 70, 70, σημ. 1.
 ἐπιστύλιον (τέμπλου) 177, 182, 186, 215.
 ἐπταήμερος ἀποκάθαρσις Θεοτόκου, 41.
 Ἐρέθθειον, 187, 187, σημ. 1, 215.
 Ἐρμᾶ Ποιμῆν, 278, σημ. 1.
 Ἐρμηνεῖα Ζωγράφων, 25, 36, 196.
 Ἐσταυρωμένος, 195, 199, 200, 206-209, 213.
 Ἐσταυρωμένου ἔξοδος, 209.
 Εὐσέβιος, προηγούμενος Ἐηροποτάμου, 291.
 Εὐφρόσυνος, 77.
 ἔφοροι βυζαν. ἀρχαιοτήτων, 286, σημ. 1.
 Eller, 55.
 Email Cloisonné, 19.
 Eskorial, καθεδρικὸς ναός, 208.
 Exercicios Espirituales, 33.
 Ζαχαρίας (μοναχὸς - ἀγιογράφος), 258.
 ζῆλος οὐ κατ' ἐπίγνωσιν, 277, 288.
 ζωγραφικὸς σκιοφωτισμός, 198.
 ζῶναι ἐπάλληλοι, 201.
 ζῶναι πέντε (Ρωσ. τέμπλων), 212, 213.
 Ζώρξης (ἀγιογράφος), 24, 62, 76, 88, σημ. 2, 91, 91, σημ. 1, 92, 93.
 Ζωσιμάς ἀββάς, 39.
 ζυφόρος, 183, 188, 199.
 Grabar A., 42, σημ. 2, 215, σημ. 1.
 Greco, 208.
 Grumel V., 17, σημ. 3.
 Guillaume de Jerphanion, 20, σημ. 5.
 Ἡρώδης, 198.
 Θείριος, 254.
 Θειροῦ σχέδια, 255.
 θέματα κίωνων γλυπτικά, 202.
 Θεοδόσιος Ἱερομόναχος, 258.
 Θεόκλητος Διονυσιάτης, 25, 25, σημ. 2 καὶ 3, 33, 288.
 Θεολογία (περιοδικόν), 56, σημ. 1.
 Θεοτόκος ἀνακειλιμένη, 32, 33, σημ. 7, 35, 37, 256.
 γονυπετής, 23, σημ. 1, 31, 32, 37, 196, 256.
 καθήμενη, 35.

- Θεοφάνης (ἀγιογράφος), 22, 24, 37, 55, 59, 60, 62, 65, 68, 72, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 97, 253, 255, 259.
- Θεοφάνης ὁ Ἑλληγ, 57.
- Θεοφάνους Κρητὸς ἔργα, 65, 72, 90.
- δύο τεχνικαί, 67.
- ἐκλεκτισμός, 72.
- ἐπίδρασις, 56, 77, 90, 91.
- ἐτέρα τεχνική, 62.
- περιβάλλον ἢ σχολή, 76.
- πρόδρομα μνημεία, 56.
- τέχνη, 65, σημ. 1.
- τοιχογραφίαι, 56.
- ἀμφισβητούμεναι, 56, 77.
- ἀνέκδοτοι, 66.
- Θηρεσία ἀγία, τοῦ Bernini, 29.
- θησαυροφυλάκιον, 278.
- θρησκευτικαὶ παραστάσεις, 196.
- θριγκὸς (τέμπλου), 177, 186, 187, σημ. 1, 188, 188, σημ. 1, 190, 199, 200, σημ. 1, 201, 209, 215.
- θριγκὸς βαρύτατος τέμπλου, 191.
- θυρεοὶ ἑλλειψοειδεῖς, 194, 200, 210.
- καρδιοσχημοί, 210.
- θυρεόμορφα εἰκονίδια, 194, 202, 209, 215, 216.
- θυσία τοῦ Ἀβραάμ, 196, 198.
- θωράκια, 177, 196, 198.
- Ἰγνάτιος De Loyola, 33.
- Ἰερεμίου Πατριάρχου Διαθήκη, 90, σημ. 1.
- Ἰερόνυμος ἅγιος, 30, 35.
- Ἰησοῦ ἔται, 28, 29.
- Ἰουστίνος, 31, 31, σημ. 1.
- ἰσλαμικὰ ἔργα, 211.
- ἰσλαμικαὶ ἐπίδρασεις, 211.
- Ἰωασαφαῖοι, 254, 257, 261-263.
- Ἀγαθάγγελος, 261, 262, 263.
- Βασίλειος, 261.
- Ἰγνάτιος, 261.
- Ἰώασαφ, 261.
- Ἰωασαφαίων ἀγιογραφία, 254.
- Ἰωσήφ Μνήστωρ, 26.
- Jubés (ἄμβωνες), 207, 208.
- Καβδαδίας Π., 187, σημ. 1.
- καθαρότης Κυρίου, 40.
- Καινὴ Διαθήκη, 31, 40.
- Καλοκύρης Κ., 17, σημ. 1 καὶ 4 καὶ 5, 21, σημ. 1 καὶ 2 καὶ 8, 30, σημ. 1, 31, σημ. 2 καὶ 6, 36, σημ. 4, 42, σημ. 1, 44, σημ. 2, 56, σημ. 2, 57, σημ. 2, 58, σημ. 1 καὶ 3, 59, σημ. 1, 60, σημ. 5, 62, σημ. 2, 181, σημ. 2, 256, σημ. 2, 258, σημ. 1.
- καλοῦ κατηγορία, 285.
- καμελαύκιον, 70, σημ. 1.
- κανονάρχης, 283.
- κανονικὰ εὐαγγέλια, 32.
- κανὼν Ρ', τῆς ΣΤ' Οἴκ. Συνόδου, 38.
- Καπέλλα Παλατίνα Παλέριου, 22.
- Καππαδοκίας μνημεία, 20.
- Καρμύρης Ἰ. Ν., 28, σημ. 3, 36, σημ. 3.
- Καρτσωναῖοι, 257.
- Ἄνανιās, 257.
- Γαβριήλ Κάρτσωνας, 257.
- καρυάτιδες, 187, σημ. 1.
- Κατουνάκια, 257.
- Κεδρηγὸς Γ., 70, σημ. 1.
- κειμήλια (γενικῶς), 277, 278, 279.
- μονῆς Ἐηροποτάμου, 291.
- κειμηλίων ταξινομήσεις, 278.
- Κιλλίθαντες, 188, 189, 194, 199.
- κιλλίθαντες ἀνθρωπίνης ἢ ζωϊκῆς μορφῆς, 199.
- κίονες ἀγαλματομορφοί, 194.
- γυναικόμορφοί, 188.
- ἐπάλληλοι, 189.
- σολομωνικοί, 112.
- κιονισκοὶ ἀγαλματομορφοί, 186, 187, σημ. 1.
- ἀγγελόμορφοί, 199, 214.
- στρεπτοὶ διάτρητοι, 182.
- κιονόκρανα ὀλογλύφων κίωνων, 192.
- κιονοστήρικτοι τρουλλαῖοι ναῖσκοι, 199.
- κίωνων θέματα γλυπτικά, 202.
- κλάδοι φυλλοφόροι, 194, 196, 209.
- κλάφτ, 70, σημ. 1.
- Κλεάνθης (φιλόσοφος), 77.
- κληματὶς ἐλισσομένη, 181, 182, 185, 189, 206, 209, 215.
- Κολλυβάδες, 253.
- Κόντογλου Φ., 82, σημ. 7.
- Κόπται μοναχοί, 70, σημ. 1.
- χριστιανοί, 70, σημ. 1.
- Κόρραι, 187, 187, σημ. 1, 215.

- κοσμήτης, 178, 182, 183.
 Κρητικά Χρονικά, 55, σημ. 10, 59, σημ. 5, 61, σημ. 9, 62, σημ. 3, 75, σημ. 5, 77, σημ. 1, 86, σημ. 3, 87, σημ. 3.
 κρητική ἀγιογραφία, 72, 253, 260.
 σχολή, 57, 90.
 τέχνη, 97.
 κρητικῆς ζωγραφικῆς δείγματα, 60, 65.
 διαμόρφωσις, 59.
 στάδια ἐξελιξέως, 59, 63, 97.
 τελείωσις, 65.
 κρητικῆς σχολῆς μνημεῖα, 58.
 ἔκτασις ἐν Κρήτῃ, 59.
 κροσσωταὶ ταινίαι, 191, 202, 215.
 κυματοειδεῖς ζῶναι, 191, 202.
 κυμάτιον, 189, 202, 209.
 Κυριαζῆς (Κρής ἱερέυς), 76.
 Κυριλλαῖοι, 257.
 Kalokyris K. D., 61, σημ. 9.
 Kathedrale τῆς Ulm (τύμπανον), 22.
 Kautzsch, 199, σημ. 1.
 Kayser C., 35, σημ. 3, 96, σημ. 1.
 Kelemen Pal, 61, σημ. 6, 206, σημ. 2, 208, σημ. 3.
 Kondakov, 55, 78, σημ. 1.
 Konstantinowists I. B., 176, σημ. 1, 177, σημ. 2, 208.
 Kraus, 32, σημ. 1.

 λαϊκὴ τέχνη, 253.
 λάμματα, 260.
 Λαμπάρδος Ἑμμ., 207, σημ. 4.
 Λάμπρος Σπ., 209, σημ. 2.
 Λαύρας καθολικόν, 72.
 Λαύρας καθολικοῦ φορηταὶ εἰκόνες, 23.
 παρεκκλήσιον ἁγ. Νικολάου, 22, 23.
 Λαυριώτης Σπ., 82, σημ. 2.
 λειτουργικόν δράμα, 285.
 λεκάνης λουτροῦ συμβολισμός, 42.
 Λουκάριος ὁμολογία, 28, σημ. 5.
 λουτρὸν θεοῦ βρέφους, 17, 25.
 λουτροῦ Γεννήσεως ἄγνοια, 36.
 ἀντικατάστασις, 24.
 ἀπάλειψις, 22, 36.
 δογματικῶς, 40.
 εἰκονογραφικὴ παράδοσις, 42.
 κατάργησις ὑπὸ Ρωμαιοκαθολικῶν, 34.
 ὑπὸ Ρώσων, 36.
 παράλειψις, 24.
 παράστασις, 19.

 εἰς Ἅγιον Ὅρος, 22.
 εἰς Ἀνατολήν, 20.
 εἰς Δύσειν, 22.
 προετοιμασία, 17.
 συμβολισμός, 41.
 χαρακτήρ, 40, 41.
 λυπητερά (ἡ λυπηρά), 181.
 Lazareff, 57, σημ. 4, 212, σημ. 1, 212, σημ. 5.
 Lemerle P., 19, σημ. 1.

 μαῖαι εἰς τὴν Γέννησιν, 18, 25.
 Μακάριος Τριγώνης ὁ Κρής, 83.
 μακεδονικὴ ζωγραφικὴ, 257, σημ. 2.
 Σχολή, 57, 62, 67, 90.
 τεχνοτροπία, 260.
 μακεδονικῆς σχολῆς κέντρα, 58.
 μζνιερισμός, 37.
 Μαντόναι Ρωμ. Ἐκκλησίας, 30.
 Μαξιμιανοῦ θρόνος, 183, 215, σημ. 2.
 Μάξιμος μοναχὸς ἀγιογράφος, 258.
 Μαραβᾶ - Χατζηνικολάου Ἄννα, 181, σημ. 3, 183, σημ. 1, 184, σημ. 1.
 Μάρθα δσία ἡ Αἴγυπτία, 39.
 Μᾶρκος ἄγ., Βενετίας, 184, σημ. 2, 207.
 Μᾶρκος ὁ Εὐγενικός, 35, 96.
 Μᾶρκος Τρουλλινός, 57, σημ. 3.
 Ματθαίου (ἀπόκρυφον), 18.
 Μελέτιος Συκιώτης, 265.
 μετάλλια, 185, 190, 216.
 Μεταρρύθμισις, 29, 32, 38.
 μηνολόγια μονῆς Σινᾶ, 88.
 Μητρόπολις Καλαμπάκας, 76.
 μίμησις βυζαντινῶν προτύπων, 259.
 Μιχαὴλ Ἅγγελος, 29.
 μνημεῖα Ἁγ. Ὁρους (γενικῶς), 277.
 μνημείων Ἁγ. Ὁρους ἔρευνα, 281.
 Μογίλας Πέτρος, 36.
 μοναστικὴ πολιτεία, 291.
 μοναχικὴ ὑπακοή, 258.
 μοναχοὶ (Ἁγ. Ὁρους), 287, 288, 289.
 μοναχοὶ νεωτερισταί, 291.
 μοναχῶν συμπεριφορά, 288.
 Μονὴ Χώρας Κων. πόλεως, 21.
 Μόσκου Ἡλία (εἰκὼν), 33.
 Μπενάκη Μουσεῖον, 33.
 μυστικὴ ζωή, 284.
 μυστικὴ θεολογία, 44.
 Maas P., 18, σημ. 6.
 Migne, 35, σημ. 1, 176, σημ. 1, 177,

- σημ. 2, 178, σημ. 4, 179, σημ. 1.
 Millet G., 17, σημ. 1 καὶ 2 καὶ 3 καὶ 4, 20, σημ. 5, 21, σημ. 5 καὶ 6 καὶ 7 καὶ 9, 22, σημ. 2, 35, 36, σημ. 1, 37, σημ. 1 καὶ 6, 55, 58, 58, σημ. 5, 72, σημ. 4, 74, σημ. 1, 75, σημ. 2, 77, σημ. 2, 82, 91, σημ. 1 καὶ 4 καὶ 5, 92, 93, σημ. 2, 98, 282.
- γατουραλισμός, 64, 199.
 γεοβυζαντινοὶ ζωγράφοι, 265.
 γεορθοδόξου τέχνης ἀνθησις, 266.
 Νεόφυτος (υἱὸς Θεοφάνους), 76.
 γεωτερισταὶ μοναχοί, 291.
 Νίκαι, 187.
 Νικηφόρος Φωκάς, 79.
 Νικόδημος Ἀγιορείτης, 25, 26, 34, 256.
 νίψις Διονύσου, 19, 40.
 νίψις θείου βρέφους, 18, 40.
 νίψεως θ. βρέφους ἀρχαιότης, 19, 40.
 πρόελευσις, 19.
- ξένος τόκος, 35.
 Ξυγγόπουλος, 56, 57, σημ. 2 καὶ 6, 58, σημ. 2, 59, σημ. 2 καὶ 7, 60, 63, 66, σημ. 2 καὶ 4 καὶ 5, 67, σημ. 5, 71, 73, σημ. 2, 75, 76, σημ. 2, 79, 79, σημ. 4, 80, 81, 84, 84, σημ. 1, 89, σημ. 1, 92, 92, σημ. 4, 207, σημ. 4, 255, σημ. 1, 262, σημ. 2, 278, σημ. 1.
- Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, 21.
 ὀξειδωσις τοιχογραφιῶν, 290.
 ὀρθοδοξίας γνωριμία, 284-286.
 κατοχύρωσις, 33.
 προβολή, 285.
 ὀρθοδόξου τέχνης σπουδαιότης, 284.
 Ὁρλάνδος Ἀ., 41, σημ. 1, 289.
 Ὁσιος Λουκάς, 20.
 οὐσία τῆς λατρείας, 285.
 Orvieto, ναὸς καθεδρικός, (ἀνάγλυφον προσόψεως) 22.
 Ouspensky, 39, σημ. 3.
- Παγωμένος Ἰωάννης, 59.
 Παλέρμον, 69.
 Πανσέληνος, 25, 253, 255, 260.
 τεχνοτροπία, 90, σημ. 3.
 Παντελεήμων, ἀρχιγραμματεὺς Ἱ. Κοινοτήτος, 260.
- Παντελεήμων βιβλιοθηκᾶριος Μεγ. Λαύρας, 288.
 Παπαδόπουλος - Κεραμεύς, 25, σημ. 1.
 παπικὸν πρωτεῖον, 86.
 παραμοναριοὶ (μοναχοί), 284.
 παραπορτίων τόξα, 180.
 Παῦλος Λαυριώτης ἱατρός, 288.
 Παχωμαῖοι, 258, 259-261, 262.
 Θεόφιλος Φαρμάκης, 259, 260.
 Παχώμιος (γέρον), 259.
 Χρυσόστομος Μεντελής, 259.
 Πελεκανίδης Στ., 21, σημ. 1, 290.
 Περίβλεπτος Μυστρά, 57.
 περιβολὴ κλήρου (ἐξωτερικὴ), 70, σημ. 1.
 πεσίσκοι, 177, 188.
 Πηδάλιον, 25, 25, σημ. 3, 26, σημ. 1 καὶ 2, 39, σημ. 1, 41, σημ. 2, 256, σημ. 1 καὶ 3.
 πλαίσια εἰκόνων τοξωτά, 179.
 Πλάτων (φιλόσοφος), 77.
 Πλούταρχος, 77.
 πλοχμοὶ ὀφισειδεῖς, 200.
 ποδέα, 31.
 Ποιμὴν Ἐρμά, 278, σημ. 1.
 πόλος, 70, σημ. 1.
 Πορφυρογέννητος Κωνσταντῖνος, 70, σημ. 1.
 προπαγάνδα λατινικὴ, 27, 30.
 προσκύνησις ἢ λατρεία Θ. Βρέφους, 31.
 προπλασμός, 260.
 προσκυνητᾶριον Σάββα, 79, 80, 82, 83, 83, σημ. 3.
 προσωπογραφικὸς ρεαλισμός, 70.
 προϋποθέσεις τῆς τέχνης τοῦ Θεοφάνους, 57-65.
 Πρωτάτον, 260, 290.
 Πρωτευαγγέλιον Ἰακώβου, 17.
 πτεροφόροι μορφαί, 187, 199.
 πτηνὰ ραμφίζοντα σταφυλήν, 182, 183, 185, 195, 203, 215.
 Πυθαγόρας, 77.
 Pala d'oro, 178, 184, σημ. 2.
 Pargoire, 72, σημ. 4, 90, σημ. 1.
 Petit, 72, σημ. 4, 90, σημ. 1.
 Petkovits, 21, σημ. 7.
 Pokrovskij N., 35.
 Propaganda Fide, 30.
 ράσον, 70, σημ. 1.

- Ραφαήλ, 75.
 ρεαλισμός, 71, 76.
 Ρίκος Κωνσταντίνος, ζωγράφος, 60, σμ. 1.
 Ρωμανός ὁ Μελωδός, 18, σμ. 4.
 Raimondi, Μάρκος Ἀντώνιος, 75, 87, 88.
 χαλκογραφία, 87, 88.
 Réau L., 18, 18, σμ. 9, 22, σμ. 3, 30, σμ. 2 καὶ 4, 32, σμ. 6, 37, σμ. 1, 38, σμ. 1 καὶ 2, 41.
 Réau - Πάγκαλος, 198, σμ. 1, 211, σμ. 2 καὶ 3.
 Renand, 92, σμ. 3.
 René Huyghe, 207, σμ. 2.
 Retables, 208, 210, 212, 214.
 Ribéra, 39.
 Richter, 75.
 Rice T., 82, 57, σμ. 5.
 Rococo, 199.
- Σαλώμη, 18, 35, 40, σμ. 1.
 Σεβίλλης μνημεῖα, 215.
 Σεραφειμάτοι, 258, 263.
 Βασίλειος, 263.
 Σεραφείμ (Ὁφθαλμόπουλος), 263.
 Χρυσόστομος, 263.
 σκευοφυλάκιον, 278.
 Σιλεντιάριος Παῦλος, 178, 207.
 Σιμωνίδης, 278, 278, σμ. 1.
 σικιάδιον, 70, σμ. 1.
 σκιοφωτισμός, 198, 200, 201, 209.
 Σκουρταῖοι, 253.
 Σμυρνάκης, 55.
 σολομωνικοὶ κίονες, 212.
 Σόλων, 77.
 σπήλαιον Γεννήσεως, 31.
 σπήλαιον San Biagio Ἀπουλίας, 32.
 Σπήλιο, 59, σμ. 3.
 Σταθάτου συλλογή, 33.
 στασίδια, 175.
 Σταυρονικήτα καθολικόν, 22.
 Σταυρὸς Λατερανοῦ ἐσμάλτωμένος, 19.
 Στεφανίδης B., 70, σμ. 1.
 Στίκας E., 289.
 στιχηρὸν Χριστουγέννων, 96.
 Στρελιτζάς, 65, σμ. 2.
 στυλοβάτης, 177.
 στυλοὶ ἀνθοφόροι, 187.
 Συμεὼν (υἱὸς Θεοφάνους), 76, 90.
 Συμεὼν Θεσσαλονίκης, 176, σμ. 1, 178, 178, σμ. 1, 185.
 Συμεὼν ὁ Μεταφραστής, 20, 176, σμ. 1.
 συμφωνία δύο Διαθηκῶν, 197.
 Συναξαριστής, 33, σμ. 5.
 Σύνοδος ἐν Τριδέντῳ, 29, 30, 32.
 Σύνοδος Φλωρεντίας, 28, 86.
 σχηματικότης, 206.
 σχηματοποιήσις, 92, 211.
 Σωτηρίου Γ., 176, σμ. 1.
 Σωκράτης (φιλόσοφος), 77.
 Σωτηρίου Γ., 176, σμ. 1.
 Σωτηρίου Γ. καὶ M., 82, 88, σμ. 4, 178, σμ. 3 καὶ 6, 184, σμ. 2.
 Σωφρόνιος Κων) πόλεως, 209.
 Schmitt, 21, σμ. 4.
 Schweinfurth, 57, σμ. 4, 179, σμ. 3.
 Scupoli L., 33.
 Seitz, 254.
 Sirarpie der Nersessian, 83.
 Sorel Agnes, 38, 38, σμ. 1.
- τέμπλα βυζαντινά, 213.
 » ξυλόγλυπτα ἐπίχρυσα, 190.
 » παλαιοχριστιανικά, 177.
 » ρωσικά, 185, 212.
 » Baroque, 29.
 τέμπλον (γενικῶς), 177.
 ἁγ. Γεωργίου Γρόττας Νάξου, 181, 183.
 ἁγ. Δημητρίου μονῆς Ξενοφώντος, 179-181, 200, σμ. 1, 211.
 ἁγ. Ζώνης Βατοπεδίου, 200.
 ἁγ. Σοφίας Κων) πόλεως, 178, 207.
 Ἁγ. Μερᾶς Μυκόνου, 187, 188.
 καθολικοῦ μονῆς Γρηγορίου, 186-187, 193, 195, 196, 211.
 » » Διογυσίου, 198 - 200, 200, σμ. 1, 211.
 » » Δοχειαρίου, 188, 190, 200, σμ. 1.
 » » Ἐσφιγμένου, 196, 198.
 » » Κουτλουμουσίου, 190-196, 200, 200, σμ. 1, 201, 211, 215.
 » » Πάτμου, 193.
 Μεταμορφώσεως Μετεώρων, 187.
 Μολυβδοκκλησιᾶς, 182 - 184, 200, σμ. 1.

- τέμπλον παρεκκλησίου Παναγίας Πά-
τρου, 181, 184.
Παναγίας Τουρλιανῆς Μυκόνου, 187,
210.
Τιμ. Προδρόμου Ἰθέρων, 184-186, 211
Τριῶν Ἱεραρχῶν Ἱ. Μονῆς Βαρλαάμ,
181, 183.
Τιμίου Προδρόμου Ἰθέρων ἐπιγρα-
φή, 184, σημ. 3, 185, 200, σημ. 1.
τέμπλων διάφορα στάδια, 177-179.
ἔννοια γλυπτικῶν παραστάσεων, 196.
θέματα, 206, 209, 211, 215.
σταυρός, 181, 185, 195, 203.
τριμερῆς διαίρεσις, 177.
χαρακτήρ, 215.
τέχνη ἀγιορειτική, 254.
γοθική, 186, 215.
παλαιοχριστιανική, 31.
πατροπαράδοτος, 258.
φυσιοκρατική, 257, 258, 261.
Τζάνες Ἴμμ., 207, σημ. 4.
Τιμόθεος Βενέρης, 211, σημ. 1.
τοιχογραφία ἀγ. Κυρίλλου εἰς Ποταμιές
Κρήτης, 61.
τοιχογραφίαί καθολικοῦ μονῆς Διονυσί-
ου 22.
» Δοχειαρίου, 22.
» Μεγ. Λαύρας, 22, 24, 290.
» Σταυρονικήτα, 22.
Καστορίας, 20.
Κρήτης, 21.
Μετεώρων, 21, 56.
Μονῆς Χώρας, 57.
Μυστρᾶ, 57, 87.
Σερβίας, 21.
Τραπέζης μονῆς Διονυσίου, 91.
» » Μεγ. Λαύρας, 77,
78, 79, 87, 88, 89, 92, 97, 290.
τοιχογραφιῶν ζημίαι, 26.
καθολικοῦ Μεγ. Λαύρας, ἀξία, 76.
σχέσις πρὸς Ἀναπαυσάν, 73.
τεχνική, 73, 84.
Τραπέζης Μεγ. Λαύρας, ἔτος ἐκτελέ-
σεως, 78, 83.
ζωγράφος, 83, 90.
πρόβλημα, 78.
τεχνική, 84.
Τραπέζης Σταυρονικήτα, ζημίαι, 90.
Τολέδου μνημεῖα, 215.
τόξα τρίλοβα, 182, 201, 212, σημ. 1.
τοξύλλια κογχωτά, 177, 182, 184.
Τραπέζης Μεγ. Λαύρας κτήτωρ, 79.
Τρεμπέλας Π. Ν., 40, σημ. 2, 41, σημ.
1 καὶ 2, 93, σημ. 1, 209, σημ. 1.
τρίμορφον (βλ. Μ. Δέησις), 181.
Τσιμισκῆς Ἴω., 79.
Tea Eνα, 28, σημ. 2, 32, σημ. 7.
Thirsch (Θείρισος), 254.
Tischendorf C., 18, σημ. 1, 31, σημ.
6, 87, σημ. 2.
Toledo, καθεδρικός ναός, 208.
Torcello, ναός, 207.
Trascoros, 212.
ὑποστηλώσεις, βλ. ἀναστηλώσεις, 289.
ὑψηλοῦ ἰδέα, 262.
Unterwood P. A., 57, σημ. 5.
Uspenski P., 1, 78.
φάτνη, 31.
φάτνης συμβολισμός, 41.
χαρακτήρ, 41.
Φιλανθρωπικῶν μονῆ, 77, σημ. 3.
φιλοξενία (μονῶν Ἀγ. Ὄρους), 284.
Φίλων, 77.
φορηταὶ εἰκόνες, 69.
φορητῶν εἰκόνων τεχνική, 73.
φορμαλισμός, 259.
Φράγκος Κατελάνος, 23, σημ. 1, 24,
94, σημ. 2.
φράγμα, βλ. τέμπλα, 178.
φυτικά θέματα, 201.
Φωκάδες, 60, 60, σημ. 2.
Φώτιος ἱερός, 35, 35, σημ. 2.
Fattorusso, 70, σημ. 1, 215, σημ. 1.
Felicetti-Liebenfels, 69, σημ. 1, 178,
σημ. 6, 208, σημ. 4.
Fichtner, 55.
Fouquet Jean, 38.
Victoria - Albert (μουσεῖον), 177.
Volbach - Hirmer, 184, σημ. 2, 199,
σημ. 1, 206, σημ. 1, 214, σημ. 1,
215, σημ. 2.
Viller M., 25, σημ. 2.
Χαλδαῖζος, 258.
χαλκογραφίαί, 87, 88, 88, σημ. 2.
χαρακτηριστικαὶ ἀγιορειτικαὶ φυσιογνω-
μίαι, 288.

- Χατζηγιαννόπουλος, 255.
 Χατζηδάκης Μ., 55, 57, σημ. 6, 58,
 σημ. 8, 66, σημ. 3, 75, 75, σημ. 4,
 78, σημ. 3, 87, 88, σημ. 1.
 χειρόγραφα εἰκονογραφημένα, 266.
 Χιλανδαρίου καθολικόν, 22.
 χιλιετηρίς πρώτη, 291.
 δευτέρα, 292.
 Χορικός Γαζαῖος, 32, σημ. 4, 35.
 χρυσοῦν βάθος, 254.
 Χρυσόστομος Ἰωάννης, 35.
 Hirmer M., 57, σημ. 5.
 Holbein, 92.
 Holl K., 176, σημ. 1.
 ψηφιδωταὶ εἰκόνες, 261.
 Ὁραία Πύλη, 179, 182, 186, 189, 191,
 194, 199, 202, 203, 254.
 τοξωτή, 179, 206.
 Ὁραίας Πύλης τύμπανον, 203.
 ὠογραφία, 260, 262.
 ὄρμος κρητικὴ ἀγιογραφία, 64.
 Watson A., 185, σημ. 1.
 Weigand E., 176, σημ. 1.
 Weingarden (ἀλτάριον Θεοτόκου), 22.
 Wölfflin H., 209, σημ. 3, 210, σημ. 1.



Β' ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

- ΠΙΝΑΞ 1 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Μεγίστης Λαύρας Ἁγ. Ὁρους (1535). ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Φορητὴ εἰκὼν ἀποκειμένη εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς Λαύρας Ἁγ. Ὁρους, ἀκολουθοῦσα ἐν πολλοῖς τὸν τύπον τῆς παρακειμένης τοιχογραφίας (τέλος 16ου αἰῶνος).
- ΠΙΝΑΞ 2 ΕΙΚ. Α'. Ἡ θέσις τῆς παραστάσεως τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ μεταξύ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς νοτίας καμάρας τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μονῆς Δοχειαρίου (1568) - MILLET.
- ΠΙΝΑΞ 3 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ παρεκκλησίου τοῦ ἁγ. Νικολάου εἰς Μεγίστην Λαύραν τοῦ Ἁγ. Ὁρους (1560) - ΦΡΑΓΚΟΥ ΚΑΤΕΛΑΝΟΥ. — MILLET.
ΕΙΚ. Β'. Μεγάλῃ φορητῇ εἰκὼν τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τοῦ νοτιοδυτικοῦ κίονος τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας, πιστὸν ἀντίγραφον τῆς παρακειμένης τοιχογραφίας.
- ΠΙΝΑΞ 4 Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ. Καθολικὸν τῆς Μονῆς ἁγ. Διονυσίου. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 5 ΕΙΚ. Α'. Ὁ Ἀπόστολος Πέτρος. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς σκηνῆς τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου τοῦ ἡμυνύμου ναοῦ τοῦ χωρίου Θρόνος Κρήτης.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἀπόστολος Πέτρος καὶ ὁ Μάλχος. Λεπτομέρεια τῆς σκηνῆς τῆς Προδοσίας τοῦ Χριστοῦ, ἐκ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιώτες Κρήτης.
- ΠΙΝΑΞ 6 Ἡ Βάπτισις τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια ἐκ τοιχογραφίας τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου, εἰς Λαμπιώτες Κρήτης.
- ΠΙΝΑΞ 7 ΕΙΚ. Α'. Τμῆμα τῆς τοιχογραφίας τῆς Ἀναλήψεως τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου, εἰς Λαμπιώτες Κρήτης.
ΕΙΚ. Β'. Ἄγγελος, Ἀπόστολος, Θεοτόκος. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας.
- ΠΙΝΑΞ 8 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Ἀποκαθάρσις. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας τοῦ Ἁγ. Ὁρους. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Αἱ παρὰ τοὺς πόδας τοῦ Χριστοῦ ἀδελφαὶ τοῦ Λαζάρου. Λεπτομέρεια ἐκ τῆς ἐγέρσεως τοῦ Λαζάρου, τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιώτες Κρήτης.

- ΠΙΝΑΞ 9 ΕΙΚ. Α'. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ εἰς Ἄδου Κάθοδος. Λεπτομέρεια. Ἐκ τοῦ ναοῦ τῆς Θεοτόκου εἰς Λαμπιῶτες Ἀμαρίου Κρήτης.
- ΠΙΝΑΞ 10 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Βαϊφόρος.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ Νικτήρ. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 11 ΕΙΚ. Α'. Ὁ Ἰησοῦς κρινόμενος ὑπὸ τοῦ Ἄγγα καὶ Καϊάφα.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ Λίθος. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 12 Θεοτόκος Βρεφοκρατοῦσα. Ἐκ τῆς σκηπῆς «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται». Καθολικὸν τῆς μονῆς τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 13 ΕΙΚ. Α'. Οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἐλένη.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἁγ. Χριστόφορος μετὰ τοῦ θεοῦ Βρέφους. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 14 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Κοίμησις τοῦ Ἐφραϊμ τοῦ Σύρου.
ΕΙΚ. Β'. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 15 ΕΙΚ. Α'. Οἱ ἅγιοι Ἀγμπόδιστος καὶ Κήρυκος.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἁγ. Πέτρος Ἀλεξανδρείας καὶ ὁ Χριστός. Ἐκ τῆς σκηπῆς «Τίς Σου τὸν χιτῶνα, Σῶτερ, διείλεν;». Καθολικὸν τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 16 ΕΙΚ. Α'. Ὁ ἁγ. Εὐφρόσυνος ὁ μάγειρος.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἁγ. Ἀθανάσιος ὁ μέγας. Καθολικὸν μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 17 ΕΙΚ. Α'. Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἁγ. Νικόλαος. Καθολικὸν μονῆς ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 18 ΕΙΚ. Α'. Ὁ μητροπολίτης Διονύσιος ὁ κτίτωρ. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Κεφαλαὶ Αἰγυπτίων κεκαλυμμένοι διὰ τοῦ «κλάφτ». Ἐκ τοῦ τάφου τοῦ Τοῦτ-αν-Χαμῶν. Αἴγυπτος.
- ΠΙΝΑΞ 19 Ὁ Ἀδάμ ὀνομάζων τὰ ζῶα. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τοῦ ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 20 ΕΙΚ. Α'. Οἱ ἅγιοι Ἀντώνιος καὶ Εὐθύμιος. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἁγ. Ἀντώνιος καὶ ὁ μητροπολίτης Βεροίας Νεόφυτος. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας τοῦ Ἁγίου Ὁρους. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 21 ΕΙΚ. Α'. Ὁ ἁγ. Σάββας. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Νικολάου Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων.
ΕΙΚ. Β'. Οἱ ἅγιοι Εὐθύμιος καὶ Σάββας. Ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας Ἁγ. Ὁρους. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.

- ΠΙΝΑΞ 22 Ὁ διαμερισμὸς τῶν ἱματίων τοῦ Χριστοῦ. Λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Μεγίστης Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 23 ΕΙΚ. Α'. Ἡ ὕψωσις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ ὕψωσις τοῦ Τιμίου Σταυροῦ. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου, ἀντιγράφουσα τὴν ἀνωτέρω τοιχογραφίαν τοῦ Θεοφάνους.
- ΠΙΝΑΞ 24 Οἱ ἅγιοι Ἀμβρόσιος καὶ Ἰωάννης ὁ Νηστευτής. Τοιχογραφία τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 25 Ὅμιλος Ἰουδαίων καὶ Στρατιωτῶν. Λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας τῆς Σταυρώσεως τοῦ Καθολικοῦ τῆς Λαύρας. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 26 ΕΙΚ. Α'. Οἱ ἅγ. Πάντες εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον, Καθολικὸν μονῆς ἁγ. Νικολάου τοῦ Ἀναπαυσᾶ Μετεώρων. ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
ΕΙΚ. Β'. Οἱ ἅγ. Πάντες εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον. Τοιχογραφία ἐκ τῆς Τραπέζης τῆς Μεγ. Λαύρας.
- ΠΙΝΑΞ 27 Ὁ Μυστικὸς Δείπνος. Τοιχογραφία τῆς Τραπέζης τῆς μονῆς Λαύρας Ἀγ. Ὁρους.
- ΠΙΝΑΞ 28 ΕΙΚ. Α'. Ὁ Μυστικὸς Δείπνος. Λεπτομέρεια τοῦ μεσαίου τμήματος.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ στέγη (ὄροφή) τῆς Τραπέζης τῆς μονῆς τῆς Λαύρας τοῦ Ἀγ. Ὁρους.
- ΠΙΝΑΞ 29 ΕΙΚ. Α'. Λεπτομέρεια τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας. Οἱ πρὸς τὰ ἀριστερὰ ἀπόστολοι.
ΕΙΚ. Β'. Λεπτομέρεια τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας. Οἱ πρὸς τὰ δεξιὰ ἀπόστολοι.
- ΠΙΝΑΞ 30 ΕΙΚ. Α'. Ἡ ρίζα τοῦ Ἰεσσαί (μὲ τοὺς Ἕλληνας σοφοὺς). Τράπεζα τῆς Λαύρας. (Ἡ τοιχογραφία ὡς ἔχει σήμερον μὲ τὴν πολλὴν ἐξειδίωσιν).
ΕΙΚ. Β'. Ἡ κοίμησις τοῦ Ἐφραὶμ τοῦ Σύρου. Παρεκκλήσιον Τριῶν Ἱεραρχῶν μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων.
- ΠΙΝΑΞ 31 Ἅγιοι μοναχοὶ καὶ ἀσκηταὶ ἐκ τῆς Τραπέζης τῆς Λαύρας. Ἄνω μαρτύρια τῶν ἁγίων Αὐτονόμου, Νικήτα, Εὐφημίας, Σοφίας, Ἐλπίδος, Πίστεως, Ἀγάπης.
- ΠΙΝΑΞ 32 Ὁ τροῦλλος μὲ τὸν Παντοκράτορα καὶ τὰς οὐρανίους Δυνάμεις, τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 33 ΕΙΚ. Α'. Χριστός. Τῆς σκητῆς «Τίς Σου τὸν χιτῶνα, Σῶτερ, διέλεν;» (Ὁραμα ἁγ. Πέτρου Ἀλεξανδρείας).
ΕΙΚ. Β'. Ὁ ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀθωνίτης. Τοιχογραφίαι ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς ἁγ. Διονυσίου τοῦ Ἀγ. Ὁρους. ΖΩΡΖΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ.
- ΠΙΝΑΞ 34 ΕΙΚ. Α'. «Ἄγωθεν οἱ Προφῆται». Παρεκκλήσιον τῆς Θεοτόκου, μονῆς Διονυσίου. Ἀριστερὸν τμήμα.
ΕΙΚ. Β'. Τὸ δεξιὸν τμήμα τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας. ΜΑΚΑΡΙΟΥ ΑΓΙΟΓΡΑΦΟΥ.

- ΠΙΝΑΞ 35 ΕΙΚ. Α'. Οί ἅγ. Πάντες εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον.
ΕΙΚ. Β'. Ὁ Χριστός, «οὗ τὸ πτύον ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ...» (Ἐκ τῶν σκηνῶν τῆς ζωῆς τοῦ Προδρόμου). Τράπεζα μονῆς Διονυσίου Ἁγ. Ὁρους.
- ΠΙΝΑΞ 36 ΕΙΚ. Α'. Ἡ οὐρανοδρόμος κλίμαξ.
ΕΙΚ. Β'. Τμήμα τῆς οὐρανοδρόμου κλίμακος. Ὁ Βύθιος δράκων. Ἐκ τῆς Τραπέζης τῆς μονῆς Διονυσίου Ἁγ. Ὁρους.
- ΠΙΝΑΞ 37 Ἡ σύναξις τῶν Ἀσωμάτων. Ἐκ τῆς Τραπέζης τῆς μονῆς Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ 38 ΕΙΚ. Α'. Ὁ Χριστὸς ἐπὶ θρόνου καὶ οἱ Προφῆται Ἡσαΐας καὶ Ἱερემίας.
ΕΙΚ. Β'. Ἀπόστολοι ἐκ τῆς σκηνῆς τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἐκ τοῦ νάρθηκος τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ 39 Ἡ ρίζα Ἱεσσαί. Νάρθηξ τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ 40 ΕΙΚ. Α'. Ὁ ἅγ. Παχώμιος καὶ ὁ ἄγγελος Κυρίου.
ΕΙΚ. Β'. Οἱ ἅγ. Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Κοσμάς καὶ Βαρλαάμ. Καθολικὸν τῆς μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ 41 «Τί σοι προσενέγκωμεν, Χριστέ...». Τοιχογραφία ἐκ τοῦ νάρθηκος τῆς μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ 42 ΕΙΚ. Α'. Τὸ τέμπλον τοῦ παλαιοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ξενοφῶντος Ἁγ. Ὁρους. (17ος αἰών).
ΕΙΚ. Β'. Τὸ βόρειον τμήμα τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου. (17ος αἰών).
- ΠΙΝΑΞ 43 Τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς μονῆς Βαρλαάμ, τῶν Μετεώρων (17ος αἰών).
- ΠΙΝΑΞ 44 Λεπτομέρεια τῆς Ὠραίας Πύλης τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν μονῆς Βαρλαάμ Μετεώρων.
- ΠΙΝΑΞ 45 Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τῆς Μολυβδοκκλησιᾶς, (17ος αἰών).
- ΠΙΝΑΞ 46 ΕΙΚ. Α'. Τμήμα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἁγ. Γεωργίου Γρόττας ἐν Νάξῳ (17ος αἰών).
ΕΙΚ. Β'. Λεπτομέρεια τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ τῆς Παναγίας Τουρλιανῆς ἐν Ἄνω Μερᾷ Μυκόνου (1775).
- ΠΙΝΑΞ 47 ΕΙΚ. Α'. Τὸ Συμπόσιον τοῦ Ἡρώδου. Γλυπτὴ παράστασις ἐκ τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἁγ. Βασιλείου, εἰς Μόριαν Λέσθου (18ος αἰ.).
ΕΙΚ. Β'. Ἡ θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Γλυπτὴ παράστασις τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἁγ. Προκοπίου εἰς Ἱππειον Λέσθου (18ος αἰ.).
- ΠΙΝΑΞ 48 Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου τῆς μονῆς Ἰδῆρων (1711).
- ΠΙΝΑΞ 49 ΕΙΚ. Α'. Ὁ Ἐσταυρωμένος, ἡ Θεοτόκος καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος («λυπηρὰ») τοῦ τέμπλου τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Τιμίου Προδρόμου τῆς μονῆς Ἰδῆρων (1711).
ΕΙΚ. Β'. Τὸ Δωδεκάορτον, ἡ Δέησις καὶ αἱ ἀνώτεραι γλυπτὰ ζῶναι τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου.
- ΠΙΝΑΞ 50 Τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Γρηγορίου Ἁγ. Ὁρους (18ος αἰών).
- ΠΙΝΑΞ 51 ΕΙΚ. Α'. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Δοχειαρίου (18ος αἰών).
ΕΙΚ. Β'. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου (19ος αἰών).

- ΠΙΝΑΞ 52 Ὁ κοιλόκυρτος θριγκὸς τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου (19ος αἰών) .
- ΠΙΝΑΞ 53 Λεπτομέρεια ἐκ τοῦ μεσαίου τμήματος τοῦ τέμπλου τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου.
- ΠΙΝΑΞ 54 Ἡ ξυλόγλυπτος Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, τοῦ τέμπλου τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου.
- ΠΙΝΑΞ 55 ΕΙΚ. Α΄. Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Διονυσίου (19ος αἰών) .
ΕΙΚ. Β΄. Λεπτομέρεια τοῦ ἀνωτέρω τέμπλου.
- ΠΙΝΑΞ 56 Τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς μονῆς Ἐσφιγιμένου.
- ΠΙΝΑΞ 57 Τὸ τέμπλον τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγ. Ζώνης εἰς τὴν μονὴν Βατοπεδίου (19ος αἰών) .
- ΠΙΝΑΞ 58 Τὸ ἀνώτερον τμήμα τοῦ τέμπλου τῆς ἐν Ἁγ. Ὄρει μονῆς Παντελεήμονος μετὰ τὴν Ἀνάστασιν ἐντὸς ἀκτινωτοῦ πλαισίου (19ος αἰ.) .
- ΠΙΝΑΞ 59 ΕΙΚ. Α΄. Ὁ Ἄρχων Γαβριήλ. Διὰ χειρὸς τῶν ἱεροδιακόνων Θεοφίλου καὶ Χρυσοστόμου - Παχωμαίων.
ΕΙΚ. Β΄. Ὁ αὐτὸς ἀρχάγγελος. Διὰ χειρὸς Ἀγαθαγγέλου καὶ Ἰωάσαφ - Ἰωασαφαίων. Ἀντίγραφα ἐξ εἰκόνας τοῦ 16ου αἰ. ἀποκειμένης εἰς τὸ Πρωτάτον.
- ΠΙΝΑΞ 60 ΕΙΚ. Α΄. Ὁ Ἀγαπεσών. Τοιχογραφία εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ ἁγίου Ὄρους (14ος αἰ.) ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
ΕΙΚ. Β΄. Ὁ Ἀγαπεσών. Ἀντίγραφον τῆς ἀνωτέρω τοιχογραφίας ὑπὸ Θεοφίλου μοναχοῦ - Παχωμαίου (1958) .
- ΠΙΝΑΞ 61 ΕΙΚ. Α΄. Οἱ τρεῖς Παῖδες ἐν Καμίνῳ. Διὰ χειρὸς Σεραφεῖμ ἁγιογράφου - Καρυαί Ἁγ. Ὄρους.
ΕΙΚ. Β΄. Ὁ ἄγγελος Κυρίου. Λεπτομέρεια τῆς ἀνωτέρω εἰκόνας.
- ΠΙΝΑΞ 62 ΕΙΚ. Α΄. Ὁ Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ «ἐν ἑτέρᾳ μορφῇ». Ἀντίγραφον ἐκ τοῦ Πρωτάτου (Πανσελήνου) ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Ἰωασαφαίου.
ΕΙΚ. Β΄. Ἡ Γλυκοφιλοῦσα. Διὰ χειρὸς Θεοφίλου - Παχωμαίου.
ΕΙΚ. Γ΄. Ὁ ἁγ. Γρηγόριος ὁ Θαυματουργός. Ἀντίγραφον ἐκ τοῦ Πρωτάτου ὑπὸ Ἀγαθαγγέλου Ἰωασαφαίου.
- ΠΙΝΑΞ 63 Ὁ ἁγ. Μάξιμος. Τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
- ΠΙΝΑΞ 64 Ἡ Ὑπαπαντὴ τοῦ Χριστοῦ. Τοιχογραφία τοῦ Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
- ΠΙΝΑΞ 65 Ἡ προσευχὴ ἐν Γεθσημανῇ. Πρωτάτον. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
- ΠΙΝΑΞ 66 Ὁ ἁγ. Ἐρμογένης. Τοιχογραφία Πρωτάτου. ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ.
- ΠΙΝΑΞ 67 ΕΙΚ. Α΄. Τὸ Πρωτάτον, ἐν Ἁγ. Ὄρει, μετὰ τὰς ἐργασίας ἀναστηλώσεως.
ΕΙΚ. Β΄. Νοτιοανατολικὴ ἄποψις τοῦ Καθολικοῦ καὶ τῶν κελλίων τῆς μονῆς Ἐηροποτάμου.
- ΠΙΝΑΞ 68 Νοτιοανατολικὸν τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ Πρωτάτου μετὰ τὰς ἐργασίας καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν.

- ΠΙΝΑΞ 69 ΕΙΚ. Α'. Τμήμα τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ Πρωτάτου μετὰ τὰς στερεω-
τικὰς ἐργασίας τῶν τοιχογραφιῶν.
ΕΙΚ. Β'. Κωδωνοστάσιον καὶ φιάλη τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου.
- ΠΙΝΑΞ 70 Ἡ ἀνατολικὴ πτέρυξ τῶν κελλίων τῆς μονῆς Κουτλουμουσίου.
- ΠΙΝΑΞ 71 ΕΙΚ. Α'. Ἐκκοψὶς τῆς Ἱερᾶς μονῆς Γρηγορίου.
ΕΙΚ. Β'. Ἐκκοψὶς τῆς Ἱερᾶς μονῆς Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ 72 Μονὴ Βατοπεδίου. Γραφικὴ ἔκκοψὶς (ἐκ τῆς στοᾶς τοῦ ἀρχον-
ταρικοῦ) τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγ. Ζώνης καὶ τῶν νοτιοδυτικῶν
κελλίων.
- ΠΙΝΑΞ 73 Ἐκκοψὶς ἐκ τοῦ ἐσωτερικοῦ τῆς μονῆς Βατοπεδίου. Τράπεζα,
ξενῶν, Καθολικόν, Πύργος.
- ΠΙΝΑΞ 74 ΕΙΚ. Α'. Ἡ στοὰ τοῦ ξενῶνος τῆς μονῆς Βατοπεδίου.
ΕΙΚ. Β'. Ἡ φιάλη, τὸ Ὁρολόγιον καὶ τμήμα τοῦ ἐξωνάρθηκος τοῦ
Καθολικοῦ τῆς μονῆς Βατοπεδίου.
- ΠΙΝΑΞ 75 Ὁ ἅγιος Θωμᾶς. Φορητὴ εἰκὼν, παλαιολογεῖων χρόνων, ἀποκειμένη
εἰς τὸ Ἱερὸν Βῆμα τοῦ παρεκκλησίου τῆς ἁγίας Ζώνης τῆς μονῆς
Βατοπεδίου.



Γ' ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΓΧΡΩΜΩΝ ΠΙΝΑΚΩΝ

- ΠΙΝΑΞ I Θεοτόκος Βρεφοκρατούσα. Εικών, «κρητικῆς» τεχνοτροπίας, ἐκ τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Μεγίστης Λαύρας Ἁγ. Ὁρους.
- ΠΙΝΑΞ II Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ, ἡ Βρεφοκτονία, ἡ Ὑπαπαντὴ καὶ μέρος τῆς Μεταμορφώσεως. Καθολικὸν Μονῆς Διονυσίου. Ἔργον Ζώρζη τοῦ Κρητῶς (1547). (*)
- ΠΙΝΑΞ III Ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος. Τράπεζα τῆς Λαύρας (1512).
- ΠΙΝΑΞ IV Οἱ ἅγιοι Ἀντώνιος καὶ Εἰδύμιος. Καθολικὸν μονῆς Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ V Ἡ Σύναξις τῶν Ἀσωμάτων. Τράπεζα μονῆς Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ VI Μαρτύρια ἁγίων. Ἁγιοι. Ἐκ τῆς Τραπεζῆς μονῆς Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ VII Οἱ Ἁγιοὶ εἰσερχόμενοι εἰς τὸν Παράδεισον. Τράπεζα Διονυσίου.
- ΠΙΝΑΞ VIII Οἱ ἅγιοι Μαρτινιανὸς καὶ Παχώμιος. Καθολικὸν τῆς μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ IX Ἡ Ρίζα Ἰεσαί. Λιτὴ μονῆς Δοχειαρίου.
- ΠΙΝΑΞ X Τὸ τέμπλον τοῦ Καθολικοῦ τῆς Ἱ. Μ. Ἐσφιγμένου.
- ΠΙΝΑΞ XI Ἡ Κοίμησις τῆς Θεοτόκου. Πρωτᾶτον Καρυαί.
- ΠΙΝΑΞ XII Βαϊφόρος. Φορητὴ εἰκὼν ἐν τῷ Καθολικῷ τῆς Λαύρας (ἀρχαί 17ου αἰῶνος).



(*) Εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ οἱ κάτω δεξιὰ δύο βράχοι τεχνικῆς μεταγενεστέρης (ὡς δηλοῦν οἱ γνησίαις βυζαντινῆς τεχνοτροπίας βράχοι εἰς τὴν κορυφὴν τῆς παραστάσεως τῆς Γεννήσεως καὶ εἰς τὴν Μεταμόρφωσιν), ἐξωγραφίσθησαν διὰ νὰ ἀποκρύψουν τὸ Λουτρόν. Ἡ πράξις προδίδεται καὶ ἀπὸ τὸ ἄνω τοῦ δεξιοῦ βράχου ὑπολειφθὲν μικρὸν ἐρυθρὸν τμήμα τοῦ ἀνεμιζομένου κεφαλοδέσμου τῆς μιᾶς ἐκ τῶν δύο γυναικῶν τῆς σκηνῆς τοῦ Λουτροῦ.

D'. LIST OF ILLUSTRATIONS

1. A. The Nativity of Christ. Fresco in the katholikon of the Monastery of the Great Lavra, Athos (1535). Theophanis the Cretan.
B. The Nativity of Christ. Portable icon now in the katholikon of the Great Lavra, Athos, which reproduces many features of the nearby fresco (end of 16th cent.).
2. A. Position of the representation of the Nativity of Christ among the frescoes of the southern vault of the katholikon of the Great Lavra.
B. The Nativity of Christ in the katholikon of the Monastery of Docheiariou (1568) - Millet.
3. A. The Nativity of Christ. Fresco in the chapel of St. Nicholas at the Great Lavra, Athos (1560) - (Millet). Frangos Catelanos.
B. Large portable icon of the Nativity of Christ on the S - W column of the katholikon of the Great Lavra, faithful reproduction of the nearby fresco.
4. The Nativity of Christ. Katholikon of the Monastery of Dionysiou. Zorzis the Cretan.
5. A. The Apostle Peter. Detail from the scene of the Dormition of the Virgin in the church of the same name at the village of Thronos, Crete.
B. The Apostle Peter and Malchus. Detail from the scene of the Betrayal of Christ, from the church of Our Lady at Lampiotes, Crete.
6. The Baptism of Christ. Detail from a fresco in the church of Our Lady at Lampiotes, Crete.
7. A. Section of the fresco of the Ascension in the church of Our Lady at Lampiotes, Crete.
B. Angel, Apostle, the Virgin. Detail from the above fresco.
8. A. The Deposition. From the katholikon of the Great Lavra, Athos. Theophanis the Cretan.
B. The Sisters of Lazarus at the feet of Christ. Detail from the Raising of Lazarus in the church of Our Lady at Lampiotes, Crete.
9. A. The Descent into Hell. From the katholikon of St. Nicholas Anapvasa, at the Meteora. Theophanis the Cretan.

- B. The Descent into Hell. Detail. From the church of Our Lady at Lampiotes Amariou, Crete.
10. A. The Entry into Jerusalem.
B. The Basin. From the Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
11. A. Jesus arraigned before Anna and Caiafa.
B. The Stone. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
12. The Virgin holding the Infant Christ (Vrephokratousa). From the scene, «The Holy Prophets». Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
13. A. The Saints Constantine and Helen.
B. St. Christopher with the Holy Child. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa, at the Meteora. Theophanis the Cretan.
14. The Dormition of Ephraim the Syrian.
B. Detail from the above. From the Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
15. A. The Saints Anempodistos and Kirykos.
B. St. Peter of Alexandria and Christ. From the scene, «Who tore asunder your robe, Lord?». Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
16. A. St. Euphrosynos the Cook.
B. St. Athanasius the Great. Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
17. A. The Dormition of the Virgin.
B. St. Nicholas. Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
18. A. The Metropolitan Dionysios the Founder. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
B. Heads of Egyptians covered with the «klast». From the tomb of Tutankhamen. Egypt.
19. Adam naming the animals. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
20. A. The Saints Antony and Euthymius. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora.
B. St. Antony and the Metropolitan of Veroia, Neophytos. From the katholikon of the Great Lavra, Athos. Theophanis the Cretan.
21. A. St. Savvas. From the katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora.

- B. The Saints Euthymius and Savvas. From the katholikon of the Great Lavra, Athos. Theophanis the Cretan.
22. The Dividing of Christ's robes. Detail from the fresco of the Crucifixion in the katholikon of the Great Lavra. Theophanis the Cretan.
23. A. The Raising of the Cross. Fresco in the katholikon of the Great Lavra. Theophanis the Cretan.
B. The Raising of the Cross. Fresco in the katholikon of the Monastery of Docheiareiou which copies the above fresco by Theophanis.
24. The Saints Ambrosios and John the Faster. Fresco in the katholikon of the Great Lavra.
25. Throng of Jews and Soldiers. Detail from the fresco of the Crucifixion in the katholikon of the Great Lavra. Theophanis the Cretan.
26. A. The Saints entering Paradise. Katholikon of the Monastery of St. Nicholas Anapavsa at the Meteora. Theophanis the Cretan.
B. The Saints entering Paradise. Fresco from the Refectory of the Great Lavra.
27. The Last Supper. Fresco from the Refectory of the Great Lavra.
28. A. The Last Supper. Detail from the middle section of the above.
B. The roof of the Refectory of the Great Lavra.
29. A. Detail from the Last Supper in the Refectory of the Great Lavra: The Apostles to the left.
B. Detail from the Last Supper in the Refectory of the Great Lavra: the Apostles to the right.
30. A. The Root of Jesse (with the sages of Greece). Refectory of the Great Lavra. (The fresco as it is today, much corroded).
B. The Dormition of Ephraim the Syrian. Chapel of the Three Hierarchs in the Monastery of Barlaam at the Meteora.
31. Monks and Ascetics from the Refectory of the Great Lavra. Above, martyrdom of the saints Avtonomos, Nikitas, Euphimia, Sophia, Elpis, Piste, Agape.
32. Dome with the Pantocrator and the heavenly Powers. From the katholikon of the Monastery of Dionysiou. Zorzis the Cretan.
33. A. Christ. From the scene, «Who tore asunder your robe, Lord?» (Vision of St. Peter of Alexandria).
B. St. Athanasios the Athonite. Fresco from the katholikon of the Monastery of Dionysiou, Athos. Zorzis the Cretan.
34. A. «The Holy Prophets». Chapel of Our Lady, in the Monastery of Dionysiou. Left section.
B. The right-hand section of the above. Makarios the Hagiographer.
35. A. The Saints entering into Paradise.
B. Christ, «Whose fan is in his hand...» (From scenes of the life of John the Baptist). Refectory of the Monastery of Dionysiou, Athos.

36. A. The heavenly ladder.
B. Section from the above. The dragon of the Abyss. From the Refectory of the Monastery of Dionysiou, Athos.
37. The Assembly (synaxis) of the Angels. From the Refectory of the Monastery of Dionysiou.
38. A. Christ enthroned and the Prophets Isaiah and Jeremiah.
B. Apostles from the scene of the Second Coming. From the narthex of the katholikon of the Monastery of Docheiariou.
39. The Root of Jesse. Narthex of the katholikon of the Monastery of Docheiariou.
40. A. St. Pachomius and the Angel of the Lord.
B. St. John Damascene, St. Kosmas and St. Barlaam. Katholikon of the Monastery of Docheiariou.
41. «What have we brought you, Christ...» Fresco from the narthex of the Monastery of Docheiariou.
42. A. The screen of the old katholikon at the Monastery of Xenophontos, Athos. (17th cent.).
B. Northern section of the above screen.
43. The screen of the chapel of the Three Hierarchs at the Monastery of Barlaam at the Meteora (17th cent.).
44. Detail of the central door of the screen in the chapel of the Three Hierarchs at the Monastery of Barlaam at the Meteora.
45. The upper section of the screen of Molyvokklisia (17th cent.).
46. A. Section of the screen in the church of St. George of Grotta at Naxos (17th cent.).
B. Detail of the screen of the Katholikon of the Monastery of Our Lady of Tourlianis at Ano Mera, Mykonos (1775).
47. A. Herod's Banquet. Scene carved on the screen of the church of St. Basil, at Morias, Lesbos (18th cent.).
B. The Sacrifice of Abraham. Scene carved on the screen of the church of St. Procopius at Ippeios, Lesbos (18th cent.).
48. Upper section of the screen in the chapel of St. John the Baptist at the Monastery of Iviron, Athos (1711).
49. A. The Christ Crucified, the Virgin, and St. John the Theologian, from the screen of the chapel of St. John the Baptist at the Monastery of Iviron (1711).
B. The Twelve Feasts, the Deisis, and the upper carved zones of the above screen.
50. Screen in the katholikon of the Monastery of Grigoriou, Athos (18th cent.).
51. A. Screen of the katholikon at the Monastery of Docheiariou (18th cent.).

- B. Screen of the katholikon at the Monastery of Koutloumousiou. (19th cent.).
52. The curved cornice of the screen of the katholikon at the Monastery of Koutloumousiou (19th cent.).
53. Detail of the middle section of the screen at the Monastery of Koutloumousiou.
54. The Nativity of Christ carved in wood on the screen of the katholikon of the Monastery of Koutloumousiou.
55. A. The screen of the katholikon at the Monastery of Dionysiou (19th cent.).
B. Detail of the above screen.
56. Screen of the katholikon of the Monastery of Esphigmenou.
57. The screen of the chapel of the Holy Girdle at the Monastery of Vatopedi (19th cent.).
58. The upper part of the screen at the Monastery of St. Panteleimon, Athos, with the Resurrection within a frame of rays (19th cent.).
59. A. The Archangel Gabriel, by the deacons Theophilos and Chrysostomos of the Pachomius brotherhood.
B. The same archangel, by Agathangellos and Ioasaph of the Ioasaph brotherhood. Copy of a 16th cent. icon now in the Protaton, Athos.
60. A. The Sleeping Christ. Fresco in the Protaton, Athos (14th cent). Manuel Panselinos.
B. The same. Copy of the above fresco, by the monk Theophilos of the Pachomius brotherhood (1958).
61. A. The three children in the furnace. By the iconographer Serapheim, Karyes, Athos.
B. The Angel of the Lord. Detail from the above icon.
62. A. Christ «in other form». Copy of the same in fresco in the Protaton (Panselinus) by Agathangellos of the Ioasaph brotherhood.
B. Our Lady the Glykophilousa, by Theophilos of the Pachomius brotherhood.
C. St. Gregory the Thaumaturge. Copy from the Protaton by Agathangellos of the Ioasaph brotherhood.
63. St. Maximus. Fresco from the Protaton. Manuel Panselinos.
64. The Hypapante of Christ. Fresco from the Protaton. Manuel Panselinos.
65. The Prayer in the Garden of Gethsemene. The Protaton. Manuel Panselinos.
66. St. Ermogenes. Fresco from the Protaton. Manuel Panselinos.
67. A. The Protaton, Athos, after its restoration.
B. View from the S - E of the katholikon and cells of the Monastery Xeropotamou,

68. S - E section of the interior of the Protaton after the cleaning of the frescoes.
69. A. Section of the interior of the Protaton after the securing of the frescoes.
B. The bell — tower and the phiale of the Monastery of Koutloumousiou.
70. Left wing of the cells at Koutloumousiou.
71. A. View of the Monastery of Grigoriou.
B. View of the Monastery of Dionysiou.
72. The Monastery of Vatopedi. View from the balcony of the guest-rooms of the chapel of the Holy Girdle and of the S - W cells.
73. View of the interior of the Monastery of Vatopedi. Refectory, guest-rooms, katholikon, Tower.
74. A. The balcony of the guest - rooms at the Monastery of Vatopedi.
B. The phiale, the clock-tower and part of the exo-narthex of the katholikon at the Monastery of Vatopedi.
75. St. Thomas. Portable icon from the period of the Palæologoi now in the sanctuary of the chapel of the Holy Girdle at the Monastery of Vatopedi.
76. A. The Apostle Peter.
B. The Apostle Paul. Frescos of the 12th. cent. in the Monastery Ravidouchou.



E'. LIST OF COLOURED PLATES

- I The Virgin holding the Infant Christ (Vrephokratousa). Icon of «Cre-tan» workmanship in the katholikon of the Great Lavra.
- II The Nativity, the Slaughter of the Innocents, and the Hypapante. Katholikon of the Monastery of Dionysiou.
- III The Last Supper. Refectory of the Great Lavra.
- IV The Saints Antony and Euthymius. Katholikon of the Monastery of Dionysiou.
- V The Assembly (synaxis) of the Angels. Refectory of the Monastery of Dionysiou.
- VI Martyrdom of saints. Saints. From the Refectory of the Monastery of Dionysiou.
- VII The Saints entering into Paradise. Refectory of the Monastery of Dionysiou.
- VIII The Saints Martinianos and Pachomius. Katholikon of the Monastery of Docheiareiou.
- IX The Root of Jesse. The Liti of the Monastery of Docheiareiou.
- X The screen of the katholikon at the Monastery of Esgimenos.
- XI The Dormition of the Virgin. The Protaton, Karyes.
- XII The Entry into Jerusalem. Portable icon (beginning of the 17th cent.), in the katholikon of the Great Lavra.



ΣΤ΄ ΠΙΝΑΞ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

	Σελ.
Πρόλογος Ἐκδοτῶν	9
Προλεγόμενα	11
Α΄ Η ΑΠΑΛΕΙΨΙΣ ΤΗΣ ΣΚΗΝΗΣ ΤΟΥ ΛΟΥΤΡΟΥ ΤΟΥ ΘΕΙΟΥ ΒΡΕΦΟΥΣ ΕΚ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ	15
Πίνακες (Α΄ θέματος)	45
Β΄ ΠΕΡΙ ΤΑΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑΣ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ ΕΙΣ ΜΕΤΕΩΡΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ	54
Πίνακες (Β΄ θέματος)	99
Γ΄ ΕΡΕΥΝΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΤΕΜΠΛΩΝ	173
Πίνακες (Γ΄ θέματος)	217
Δ΄ Η ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΑΓΙΟΓΡΑΦΙΑ ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ	251
Πίνακες (Δ΄ θέματος)	267
Ε΄ ΜΝΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΟΙ ΕΙΣ ΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ	275
Πίνακες (Ε΄ θέματος)	293
ΠΕΡΙΛΗΨΙΣ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ (ἀγγλιστί)	321
Π Ι Ν Α Κ Ε Σ	
Α΄ Πίναξ ὀνομάτων καὶ πραγμάτων	336
Β΄ Κατάλογος Πινάκων	345
Γ΄ » ἐγχρώμων Πινάκων	351
Δ΄ » Πινάκων (ἀγγλιστί)	353
Ε΄ » ἐγχρώμων Πινάκων (ἀγγλιστί)	359
ΣΤ΄ Πίναξ Περιεχομένων	361



ΟΥΣΙΩΔΗ ΠΑΡΟΡΑΜΑΤΑ

- Ἐν σελ. 22 στ. 7 ἀντὶ καθολικῆς γράφει: *Καθηδρικῆς*.
» » 24 » 11 πρόσθετος: *καὶ εἰκ. β' (ἐντὸς κειμένου)*.
» » 29 » 15 μετὰ τὴν λέξιν *ἀγ. Θηρεσία*, πρόσθετος: *γλυπτικὸν ἔργον*
(τοῦ Μπερνίνι).
» » 94 » 20 μετὰ τὴν λέξιν *νάρθηκος* νὰ τεθῆ *τελεία*.
» » 96 εἰκὼν ζ', ἀντὶ *Σίμων ὁ Κυρηναῖος*, ἀνάγνωθι: *ὁ Ἐλκόμενος*.
» » 103 πίν. 7 εἰκ. Α'. Ἀντὶ *τοιχογραφία εἰς Λαμπιῶτες*, γράφει *εἰς*
χωρίον Ἁγ. Παρασκευῆς Ἀμαρίου.
» » 186 στ. 17 νὰ διαγραφῆ ἡ ἐντὸς παρενθέσεως *παραπομπή*.
» » 288 » 29 » » τὸ εἰς τὴν ἀρχὴν *εὐρισκόμενον νῆς*.



Ο «ΑΘΩΣ»,

ΘΕΜΑΤΑ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ, ΤΟΥ
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟ-
ΛΟΓΙΑΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Δ. ΚΑΛΟΚΥΡΗ, Ε-
ΤΥΠΩΘΗ ΚΑΙ ΕΒΙΒΛΙΟΔΕΤΗΘΗ ΕΙΣ ΤΟ ΕΝ
ΑΘΗΝΑΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΗΣ ΟΔΟΥ ΑΛΙΤΣΗΣ 4
ΤΥΠΟΓΡΑΦΕΙΟΝ ΤΟΥ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ
«ΑΣΤΗΡ» ΤΩΝ ΑΔΕΛΦΩΝ ΑΛ. & Ε. ΠΑΠΑ-
ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ, ΤΟΝ ΜΑΡΤΙΟΝ ΤΟΥ ΕΤΟΥΣ
1963. ΟΙ ΕΓΧΡΩΜΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΕΖΕΤΥΠΩΘΗ-
ΣΑΝ ΕΙΣ ΤΟ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΕ-
ΧΝΩΝ Ι. ΜΑΚΡΗ. ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΒΛΕΨΙΣ ΕΚΔΟ-
ΣΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Δ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ.

